جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

ازدواجية الفن الأدبي بالهوية في مسرحية " مجنون ليلى" لأحمد شوقي

إعداد

د/ / إبراهيم عبدالمحسن إبراهيم أبوشعيشع
مدرس بقسم الأدب والنقد- كلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنين بدمياط الجديدة

(العدد الثامن والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. مايو)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٥م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-

ازدواجية الفن الأدبي بالهوية في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي

إبراهيم عبد المحسن إبراهيم أبو شعيشع
قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدمياط الجديدة، جامعة الأزهر، مصر.
البريد الإلكتروني: 1612030002@azhar.edu.eg

الملخص:
الحديث عن فن المسرح الشعري مما يألفه الواقع الأدبي والنقدي، بيد أن الباحث لم يرد الوقوف على المسرحية الشعرية بصفة عامة أو كاتبها، وإنما أراد التنبيه إلى مزاوجة الفن بالهوية الإسلامية من خلال مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي، فلقد تناول الباحث مسرحية (مجنون ليلى) للشاعر/ أحمد شوقي، من خلال عدة عناصر أساسية تقوم عليها المسرحيات الشعرية، كـ(الحوار، والصراع، والشخصيات، واللغة، والزمان والمكان) ثم الخاتمة، والبحث يعنى بدراسة المسرح الشعري من باب دمج الفن الشعري بهوية الشاعر الإسلامية، لا لشيءٍ سوى الوقوف عند تجربة خاصة يصفها، ورؤية تعكس إبداعاً نقدياً، كما عكست لدى القارئ إبداعاً وجدانياً شيقاً، وتأتي أهمية هذه المسرحية في الكشف عن المشكلات الأخلاقية، والنزعات النفسية في أحوال المجتمع المتردية، فجاءت مناقشة هذا الموضوع؛ لمحاولة البحث عن الإجابة على إشكالية دمج الهوية في الإبداع الفني، هل تصلح الهوية منطلقاً للتوجه المسرحي، والإبداع الفني؟ هذا السؤال هو ما يطمح البحث إلى تجليته، من خلال الدراسة التحليلية لمسرحية (مجنون ليلى) للشاعر/ أحمد شوقي، الذي أراد أن يقدم مسرحاً شعرياً معالجاً لبعض المآخذ الأخلاقية المجتمعية، مُسَلِّطاً الضوء على بعض الأحداث التاريخية، التي استمد منها المؤلف مادة مسرحيته، ومدى توفيقه من عدمه في استلهام موضوعه؛ لتقديم رؤيته، وذلك عن طريق المقومات الفنية المتمثلة في (الحوار، والصراع، والشخصيات، واللغة... إلخ). وقد اقتضت طبيعة البحث أن يأتي وِفق خطة، جاءت في خمسة مباحث، ويسبق هذه المباحث المقدمة، والتمهيد، ثم تأتي في النهاية الخاتمة، وثبت بالمصادر، والمراجع، والفهرس.

الكلمات المفتاحية: ازدواجية، الفن الأدبي، الهوية، مجنون ليلى، أحمد شوقي.

The Duality of Literary Art and Identity in Ahmed Shawqi's Play Majnun Layla.

Ibrahim Abdel Mohsen Ibrahim Abu Sha'sha
Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies, New Damietta, Al-Azhar University, Egypt.
Email: 1612030002@azhar.edu.eg

Abstract:

Discussing the art of poetic theater is familiar to literary and critical realms. However, the researcher did not intend to focus on poetic theater in general or its author. Rather, he sought to highlight the fusion of art with Islamic identity through the play "Majnoun Layla" by Ahmed Shawqi, The researcher examined the play "Majnoun Layla" by the poet Ahmed Shawqi through several basic elements upon which poetic plays are based, such as dialogue, conflict, characters, language, time and place, and finally the conclusion, The research examines poetic theater from the perspective of integrating poetic art with the poet's Islamic identity, for no other purpose than to examine the poet's personal experience and his vision, which reflects critical creativity, just as it reflects an engaging emotional creativity in the reader, The importance of this play lies in revealing the moral problems and psychological tendencies in the deteriorating conditions of society. Therefore, this topic was discussed in an attempt to find an answer to the problem of integrating identity into artistic creativity. Is identity a suitable starting point for theatrical orientation and artistic creativity? This question is what the research aspires to clarify through an analytical study of the play (Majnoun Layla) by the poet Ahmed Shawqi, who wanted to present a poetic theater that addresses some societal moral objections, shedding light on some historical events from which the author derived the material for his play, and the extent of his success or lack thereof in drawing inspiration for his subject; to present his vision, through the artistic components represented in (dialogue, conflict, characters, language... etc.). The nature of the research required that it come according to a plan, which came in five chapters, preceded by the introduction and the preface, then comes at the end the conclusion, a list of sources, references, and an index.

Keywords: Duality, Literary Art, Identity, Majnun Layla, Ahmed Shawqi.

المقدمة

الحمد لله الواحد الأحد، العلي الأكرم، الذي أنزل كتابه بأوجز لفظ، وأعجز أسلوب، فأعيت بلاغته البلغاء، وأعجزت فصاحته الفصحاء، والصلاة والسلام على رسول الإنسانية، ومُعَلِّمِ البشرية، سيدنا محمد –ﷺ– .

وبعد

فمن المعروف أن الفن المسرحي في العصر الحديث فن وافد على الأدب العربي، وإن كانت هناك ادَّعاءات من قِبَل بعض الأدباء، بوجود إرهاصات مسرحية في العصرين (الفرعوني، والعربي)، كتلك المحاولات التي قام بها أهل الفن العربي في اقتباسهم لبعض الأعمال المسرحية الأجنبية، فتارة يمسخوها تمصيراً، وتارة أخرى يتركونها على حالها، وما زالت تتأرجح بين هذه وتلك؛ بسبب عدم سيرها بانتظام على وتيرة واحدة، حتى كان ميلاد الشاعر/ أحمد شوقي .

وقد قَدَّرَ الله لـ(شوقي) أن يتم ابتعاثه إلى أوروبا؛ لإكمال دراسته، فاطَّلَع على الفنون والآداب والعلوم المختلفة، وحَلَّقَ في سماء الشعر التمثيلي، وحاكَى المسرح الفرنسي، والإنجليزي، ثم رجع إلى التاريخ القديم لمصر والعرب ، فاستقى من كل ذلك مادته في أدبه، وبذلك أخرجت لنا قريحته الأدبية مسرحياته الشعرية، والتي منها ما نحن بصدد دراستها، وهي مسرحية (مجنون ليلى) .

ولم يكن الهدف الأسمى عند (شوقي) من تأليف مسرحيته (مجنون ليلى) وغيرها، هو المحاكاة للآداب الأجنبية والعربية القديمة فقط، وإنما لإثبات شيئين، أولهما: قدرة الشعر العربي على ولوج هذا الميدان المسرحي، وثانيهما: المقدرة الفنية على المزاوجة بين الفن الأدبي والهوية، ومن ثم طَوَّع فنه الشعري في مسرحيته للدفاع عن هويته، نافياً كل ما تردَّد عنه من قصور.

وقد كان الدافع لدى الباحث في اختيار هذا الموضوع عدة أسباب، منها:

أولاً: المنزلة السامية، والمكانة الشعرية، لدى الشاعر/ أحمد شوقي، التي زاوجت بين الفن الأدبي في المسرح الشعري، والهوية العربية والإسلامية، وإثباته أن القيم المجتمعية، والأخلاق الإسلامية، لابد أن تُغَلِّف الفن المسرحي.

ثانياً: السهام النقدية التي وجهت إلى الشاعر؛ بسبب رجوعه بموضوع مسرحيته إلى التاريخ القديم، مما كان سبباً في توجيه القدح له بالهروب من الحاضر الأليم إلى أمجاد الماضي المشرق.

ثالثاً: المخالفة للحقائق التاريخية، واختلاف النقاد في ذلك ما بين مؤيدٍ ومعارض .

وقد اعتمد الباحث في تناول موضوع بحثه على منهج التحليل الفني والنفسي، الذي يتعامل مع العمل الأدبي بذاته، وبنفس قائله؛ لاستخراج مضامينه، فهو يعني ببحث علاقة الشاعر ببيئته، وتأثره بها، مع الاحتفاظ بالأثر النفسي الذي تفرضه المؤثرات المجتمعية، والهوية الأخلاقية، في التوجيه الإبداعي لمسرحيته الشعرية.

وتأتي أهمية هذه المسرحية في الكشف عن فكرة اندماج الفن مع الهوية، والتحرر من المشكلات المتداولة لدور الفن الأدبي، ومسؤولية الفنان في حَلِّ المشكلات الأخلاقية، والنزعات النفسية في أحوال المجتمع المتردية، فجاءت مناقشة هذا الموضوع؛ لمحاولة البحث عن الإجابة على إشكالية دمج الهوية في الإبداع الفني، هل تصلح الهوية منطلقاً للتوجه المسرحي، والإبداع الفني؟

هذا السؤال هو ما يطمح البحث إلى تجليته، من خلال الدراسة التحليلية لمسرحية (مجنون ليلى) للشاعر/ أحمد شوقي، الذي أراد أن يقدم مسرحاً شعرياً معالجاً لبعض المآخذ الأخلاقية المجتمعية، مُسَلِّطاً الضوء على بعض الأحداث التاريخية، التي استمد منها المؤلف مادة مسرحيته، ومدى توفيقه من عدمه في استلهام موضوعه؛ لتقديم رؤيته، وذلك عن طريق المقومات الفنية المتمثلة في (الحوار، والصراع، والشخصيات، واللغة... إلخ) .

أما الدراسات السابقة: فلا أخفي أنني عندما عزمت على تناول هذه المسرحية (مجنون ليلى) بالبحث، أصابني الشَّكُّ في أن يكون هذا الموضوع قد أفاض فيه الدارسون، ولكن عندما خُضْتُ غِمَارَه، وجدت أن بعض الباحثين وإن كانوا قد عالجوا هذه المسرحية، وتناولوها في مناقشاتهم الأدبية، إلا أن مناقشاتهم

لهذه المسرحية كانت على سبيل التحليل الأدبي، ولم يتطرقوا إلى مزاوجة الفن المسرحي بالهوية الشاعرية، وكيفية معالجة كل من الفن الأدبي والهوية للملاحظات التي تحدث في الواقع المُعَاش.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يأتي وِفق خطة، جاءت في ستة مباحث، ويسبق هذه المباحث المقدمة، والتمهيد، ثم تأتي في النهاية الخاتمة، وثبت بالمصادر، والمراجع، والفهرس .

أولاً: المقدمة: وفيها أوضح الباحث أهمية الموضوع، ومنهجه ودوافع اختياره، وخطته.

ثانياً: **التمهيد:** وجاء بعنوان (الفن والهوية في المسرحية الشعرية (تأصيل، وإضاءات) .

ثالثاً: المبحث الأول: الشخصيات الدرامية في مسرحية (مجنون ليلى) .

رابعاً: المبحث الثاني: الحوار المسرحي في (مجنون ليلى) .

خامساً: المبحث الثالث: الصراع الدرامي في المسرحية .

سادساً: المبحث الرابع: اللغة الدرامية للمسرحية .

سابعاً: المبحث الخامس: الفضاء الزمكاني (الزماني، والمكاني) للمسرحية .

ثامناً: المبحث السادس: الثنائية الضدية للحضور والغياب في المسرحية .

تاسعاً: الخاتمة: وفيها أهم النتائج التي أسفر عنها البحث .

وأخيراً: ثبت بالمصادر والمراجع، حيث قام الباحث بترتيبها وفق الترتيب الهجائي، ثم فهرس محتويات البحث .

(والله من وراء القصد، وهو نعم الهادي إلى سواء السبيل)

الباحث

التمهيد
الفن والهوية في المسرحية الشعرية (تأصيل، وإضاءات)

لا شك أن لكل عمل أدبي فكرة يتضمنها، بل إن كل جزئية من جزئيات العمل الأدبي، إنما تهدف إلى نقل الفكرة بكافة الوسائل الفنية، والعمل المسرحي باعتباره أحد هذه الأجزاء الفنية، يعد وسيلة الفنان في التعبير عن فكرته، التي يجعل المعنى من خلالها واضحاً مفهوما، وهذا يتحقق عن طريق " سيطرة الفنان على مادته التي تجعل منه فناناً، وأن تكون الفكرة واضحة في ذهنه؛ إذ إن الصورة لا يمكن أن تنفصل عن المضمون"(١)، الأمر الذي يُحدث انتعاشاً لدى القارئ أو المتلقي للفكرة المسرحية .

فالأحداث اليومية قد تتوقف عند نقطة معينة، لا تتجاوزها إلى غيرها، أما الحدث الدرامي في المسرحية الشعرية، فإنه ينتقل بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة، وهذا يعني أنه ينمو، ويتوالد، وهذا النمو والتوالد إنما يمثل السلاح الرئيسي في يد الكاتب؛ لكي ينمي حكايته، كما يحدث في الواقع الدنيوي من أن معظم النار من مستصغر الشرر، وأن ما يقع للناس في مجتمعاتهم من نكبات، ومصائب عظيمة، إنما أساسها تتابع الأحداث، وتسلسلها، مذ أن كانت كلمة سيئة بذيئة، إلى أن صارت مشكلة عظيمة، وبهذا الشكل يحتدم الصراع بين الأطراف مع بعضها البعض، وهو" صراع ولَّدَه الحوار المتنامي بمنطق السببية، الذي يبني الحكاية، وهذا النمو يجب أن يتم بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي

(١) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، د/ طه عبدالفتاح مقلد، ص: ١٤، ط: دار المقتبس، مكتبة الشباب، بيروت، لبنان ١٩٧٥م .

الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة "[١] .

ومن المعروف أن هاتين الشخصيتين اللتين تناولهما الشاعر/ أحمد شوقي[٢] لـ(قيس، وليلى) في مسرحيته (مجنون ليلى)، لقيتا حظوة فريدة في الفن

(١) أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، أ/ فرحان بلبل، ص: ١٢٢، ط: الثانية، مطابع وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠١ م .

(٢) الشاعر/ أحمد شوقي: هو أحمد شوقي بك بن علي أحمد شوقي بك، شاعر وكاتب مصري، ولد في ١٦ أكتوبر عام(١٢٨٥ هـ- ١٨٦٨ م)، يعد أشهر الشعراء العرب في العصر الحديث، اعتلى عرش الشعر العربي، فلقب بأمير الشعراء عام ١٩٢٧ م، نشأ نشأة اجتماعية مترفة في مهاد النعيم منذ نعومة أظفاره، ولذلك كان لهذه النشأة عليه تأثيرها العظيم، فترعرع في أحضان القصر الذي لم يذُقْ فيه طعماً لظلم، أو ألماً لضيم، مما جعله يحيى حياة الرضا والقناعة، فلم تعرف النقمة سبيلاً إلى نفسه، ولا الحقد طريقاً إلى قلبه، لكن هذه النشأة كانت سبباً في اتهامه بتهمة كان لها أثر عظيم في نفسه وهي تخاذله وعدم وطنيته، مما حدا به أن يدفع عن نفسه ما اتُّهِم به عن طريق العديد من أشعاره، وتأليفه لبعض المسرحيات كـ(علي بك الكبير)، وكذلك (مصرع كليو باترا) التي اتهمت بنفس تهمته وتشابهت معه، ولكن ليس معنى هذه النشأة المترفة أن يتهم بعدم الوطنية، فهو شاعر العروبة والإسلام والوطنية الأول، وليس أدل على ذلك من نفيه خارج البلاد بسبب وطنيته، لكن هذا النفي كان له أثره الكبير على نفسه الشاعرة، ثم كان قبل ذلك قد تأثر تأثيراً قوياً بالمسرح الفرنسي والانجليزي عندما تم ابتعاثه من قِبَل الخديوي، فكان رائد المسرحية الشعرية الأول في مصر، وتوفي في ١٤ أكتوبر عام (١٨٦٨ هـ- ١٩٣٢ م)، ينظر: ديوان شوقي، شرح وتعقيب: أحمد الحوفي، ص: ٤٤٥- ٤٤٦، ج: الأول، ط: دار نهضة مصر، وكذلك ينظر: ذكرى الشاعرين حافظ إبراهيم وأمير الشعراء، أحمد عبيد، ص: ٩٣، ط: الأولى، مطبعة الترقي، دمشق .

الأدبي على اختلاف أطيافه، كالأدبين الفارسي، والتركي، ومن ذلك ما نظمه (سعد الشيرازي) من أشعاره حول (ليلى والمجنون)، وكذلك الشاعر التركي/ أمير خسروا الدهلوي في قصته (ليلى والمجنون) على غرار ما ألَّفَه (نظامي) الفارسي في قصته (مجنون ليلى)... إلخ .

ولكننا إذا أمعنا النظر في الأدب العربي حول شخصية (قيس)، سنجد أنها لم تخرج إلى مجال الأدب العربي إلا حديثاً، وما ذلك إلا لِقِلَّة اهتمام الأدب العربي القديم ببعض الفنون الأدبية كالمسرحية، والقصة، فكانت النشأة للمسرح الشعري غربية شكلاً ومضموناً، وأنه لا يوجد من يُمَارِي في" أن الشكل المسرحي نبتة تفتحت في الغرب، ثم أينعت، وآتت أُكُلَها هناك"(١)؛ مما كان سبباً في تأخر التأليف المسرحي، حتى كان ميلاد الشاعر/ أحمد شوقي الذي كان" يجيد التركية بحكم نشأته، ومولده، وكان في مكتبته الخاصة من الأشعار المكتوبة بتلك اللغة "(٢)، وبالتالي أصبح اهتمام الشعراء من الفرس، والترك قبل (شوقي)، من أهم عوامل الإيحاء له؛ للتفكير في هذه المأساة، التي جعلت (شوقي) يعتقد بأن قضية (مجنون ليلى)، أصبحت فصلاً خالداً في تاريخ الأدب العربي، الأمر الذي دفعه لمناقشتها في مسرحه الشعري؛ لنفض الركام عنها، وإعطائها مزيداً من الاهتمام، ومن ثم ظهر فَنُّه في جَعْلِها مأساة خالدة، من خلال تأثره في بعض أفكار مسرحيته بالآداب الشرقية، كما برع في ذلك حينما زاوج بين فنه الأدبي

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، د/ عماد الدين خليل، ص: ١٨٠، ط: مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان .

(٢) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، د/ محمد غنيمي هلال، ص: ٩٩، ١٠٠، ط: الثانية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .

وهويته العربية، عندما ضرب أروع الأمثلة في الوفاء، والعاطفة الصادقة، والمحبة الخالصة من جهة (ليلى)، التي اضطرتها تقاليد مجتمعها إلى التضحية بحبها لـ(قيس)، والحفاظ على نفسها، ومكانة أبيها، من خوض الخائضين، فلم تعبأ بهذا الحب الذي أضنى قلبها، فآثرت على نفسها الزواج من (ورد)، إلا نها ظلت محتفظة بعذريتها حتى مماتها، فيتحدث (شوقي) على لسانها قائلاً[١]:

فَنَحْـــن اليـــوم فـــي بيْـــتٍ علـــى ضِدَّيْـــنِ مُنْضَـــمِّ
هُـــو السِّجْـــنُ وقـــد لا يَنْـــ ـــطَوِي السِّجْـــنُ علـــى ظُلْـــمِ
هُـــو القَبْـــرُ حَـــوَى مَيْتَيْـــ ـــنِ جارَيْـــنِ علـــى الرّغْـــمِ

وكذلك قوله على لسانها [٢] :

أجَـــــــــــــــلْ عَـــذْراءُ حتَّـــى يَضُـــمَّنِي رُكْـــنُ لَحْـــدِي

فقد اشترك الفن المسرحي مع المعتقدات النفسية، والهوية العربية الإسلامية، من خلال هذه المسرحية (مجنون ليلى) للشاعر/ أحمد شوقي، في تصوير الآمال، والآلام، ووَصْفِ اللحظات الحياتية بقوتها، وضعفها، وما يعتري الإنسان من صراع نفسي، وطموح داخلي، فأظهر المسرح الشعري هنا مستوى حضور الهوية عند (شوقي)، عن طريق تمثله لتراث الأمة، وجوهرها العريق.

ولكن المتأمل الفاحص للمضامين اللغوية للفظة (الهوية)، سيجد أنه من المتعذر أن يوجد لها مدلول لغوي، يقارب دلالتها المعاصرة في المعاجم اللغوية القديمة كـ(لسان العرب، أو القاموس المحيط) ونحوهما، مما يدل دلالة واضحة

(١) مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ص: ٩٠، ط: ط: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٦/ ٨/ ٢٠١٢م .

(٢) مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ص: ٩٤ .

على أن اللفظة ليس لها امتداد تاريخي في الذاكرة العربية، إلا أن (معجم اللغة العربية المعاصرة)، يرى أن لفظة (الهوية) مصدرٌ صناعيٌ موضوعٌ من الضمير (هُوَ) بإلحاق ياء النسب، وتاء التأنيث الدالة على المصدرية [١]، فيعرفها بأنها " إحساس الفرد بنفسه، وفرديته، وحفاظه على تكامله، وقيمته، وسلوكياته، وأفكاره في مختلف المواقف"[٢]، وهناك من يرى أنها مصدر مشتق من "...الهُوْ (هُوَ، وهِي) في مقابلة الغيرية "[٣] .

ولكن الغريب في ذلك أن (الزبيدي) في معجمه (تاج العروس)، لم يُشِرْ إلى المفهوم اللغوي للفظة (الهوية)، وإنما أشار إليها بمفهوم فلسفي فقال: " والهوية عند أهل الحق، هي الحقيقة المطلقة، المشتملة على الحقائق، اشتمال النواة على الشجرة في الغَيْب المطلق"[٤]، وأما (أبو البقاء الكفوي) صاحب (الكليات)، فيذهب إلى أن (الهوية) كلمة " تطلق على معان ثلاثة: التشخيص، والشخص نفسه، والوجود الخارجي"[٥]، فالشيء باعتبار تشخيصه يسمى هوية، كما تشير اللفظة إلى ما يعرف بـ" البعد الاجتماعي"[٦]، الذي يجاوز الحالة

(١) ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، ج: الثالث، ص: ٢٣٧٢، ط: الأولى، عالم الكتب للنشر ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م .

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، ج: الثالث، ص: ٢٣٧٢ .

(٣) دستور العلماء (جامع العلوم في اصطلاح الفنون)، الأحمد نكري، ج: الثالث، ص: ٣٣٠، ط: الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م .

(٤) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، ج: ٤٠، ص: ٣٣٣، ط: دار الهداية .

(٥) الكليات، أبو البقاء الكفوي، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، ص: ١٥٤٠، ط: مؤسسة الرسالة، بيروت ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م .

(٦) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، ص: ٢٠٨، ط: الهيئة العامة لشئون المطابع =

الذاتية، أو الفردية، إلى المضمون الجماعي، أو الوطني، الذي يشترك في جملة من الأفكار، والصفات، وهذا يعني أن (الهوية) تتمثل في مجموعة من المضامين الدينية، والثقافية، والتاريخية، فهي جزء لا يتجزأ من الهوية الجماعية؛ حيث إنها تشكل روح الأمة، ومعدنها الأصيل، ومن مظاهرها التي تنبئ عن أمة ناهضة متميزة في إبداعها في شتى مناحي الحياة ما يلي :

أولاً: الثقافة اللغوية :

لا شك أن الجانب اللغوي يدل على تحقق الانتماء إلى مجتمعٍ معينٍ، يشترك ظاهرياً في عدة أمور، منها: (اللسان الواحد، والبقعة الجغرافية الواحدة، والمعتقدات الدينية، والخلفية المعرفية، والعادات السلوكية والقومية المتشابهة)، ومن ثم يحدث التقارب في التطلعات والأماني بين بعضهم البعض، بما يمكنهم من بناء حضارة مشتركة، إلا أن هناك من يناقض ذلك، مُدَّعِياً أن هناك تبايناً بين اللغة والهوية، فـ(اللغة) ظاهرة اجتماعية مُكتسبة من التعاملات اليومية، أما (الهوية) فهي ظاهرة رمزية مجردة غير مُكتسبة، كما أن" الهوية مُعْطَى حضاري...، واللغة مُعْطَى وظيفي، يتحقق في الزمن الراهن، وإنْ وَفَدَ من الأزمنة المواضي"[(١)]، فهي إذن مُكتسبة من خلال السماع لمفرداتها، وبهذا المفهوم تكون خاضعة لعوامل الزمان والمكان، وكأن اللغة الفصيحة في مسرحية (مجنون ليلى) جزء من السياق التاريخي والزمني، استحضرها الشاعر كما استحضر التاريخ قبلها، وفي ذلك تهوين من شأن اللغة، وتقليل من قيمتها، مع أن التأمل

=

الأميرية ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م .

(١) الهوية العربية والأمن اللغوي (دراسة وتوثيق)، د/ عبدالسلام المسدي، ص: ٢٥٩، ط: الأولى، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، يوليو ٢٠١٤م .

الفاحص يُظْهِر أن دوائر الالتقاء بين (اللغة، والهوية) شديدة الاندماج والالتصاق؛ حيث إن الطموحات البشرية تتشكل بداخل العقلية الإنسانية من مردودٍ معرفي، وشعورٍ ذاتي، وإحساسٍ انتمائي، مع أن السياق التاريخي يُحَول اللغة إلى مَلِكة، كما أشار (ابن خلدون) في (مقدمته): "فتكون ملكة أي صفة راسخة "(١)، وبهذا يصير الاعتزاز باللغة رفعة للشأن، والانتماء إليها هوية، والتعبير بها انتماء وافتخار .

ثانياً: المعتقدات الدينية :

يعد الدين أَجَلّ مظاهر الهوية، فهو يرتكز على دعائم روحية عند عامة الناس؛ إذ إن ارتباطهم الروحي بمُعْتَقَدِهِم الديني، يخلع عليه هالة من القداسة، ومن ثم يجعلهم يؤمنون بمبادئه، وأسسه، ويؤدون طقوسه وتعاليمه، أما عند الخاصة: فإن هذا المعتقد الديني يتبلور إلى اعتقادات فلسفية، تؤصل لهذه الهوية، ومن ثم يكسبها الانتشارَ الفكريَّ، الذي لا يبالي حينها بصواب المعتقد أو بطلانه، مثلما نرى " العبادات الوثنية تترسخ في نفوس أصحابها، يدافعون عنها دون التفكير بعمق في صحتها أو بطلانها، أو في جدوى وقيمة ما يعتقدون"(٢) .

فإذا كانت الهوية الباطلة لها قداستها عند معتقديها، كما نرى في هذا

(١) المقدمة، ابن خلدون، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، ص: ٣٧٩، ط: الأولى، دار يعرب، دمشق ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م .

(٢) إشكالية الهوية والفن في مسرحية (ألا من يشتري سهراً بنوم)، د/ ياسر جلال شعبان، ص: ٢١١٢، بحث منشور في مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، العدد: الواحد والأربعون، ج: الثالث ١٤٤٤هـ، ٢٠٢٢م .

العصر الحديث الذي ابْتُلِيَتْ فيه أُمَّتُنا الإسلاميةُ في قِيَمِها، ومبادئها، وأخلاقياتها، وظهرت مجموعة من العقول البشرية الخَرِبَة، والقلوب المريضة، التي زخرت بها المجتمعات الإنسانية، فضَلَّلتها، وهدمت تفكيرها السوي، وشَوَّهَتْ قيمها السامية بعادات سيئة مخالفة لدعائم دينها، فلا شك أن الأقطار الإسلامية لم تخل من أصوات إسلامية حكيمة مخلصة، ترتفع هنا وهناك بعقيدة التوحيد المتجذرة في نفوسهم، اعتقاداً، ونظاماً عمليا؛ لكي تقاوم هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم تدمير الدين، الذي ينير قلوب العباد والبلاد، وبسببه تجتمع الأمة على كلمة سواء، فهي ثمرة من ثمار الفكر الذي فيه عظة الماضي، وتجربة الحاضر، وحذر المستقبل؛ لأنهم حينئذ يستمدون أصولها من أحوال الناس، والأيام، والأمم السابقة، ويصبغونه بالطابع الأخلاقي، والاجتماعي، والتاريخي؛ فهي – أي الحكمة الإسلامية– مزيج من الشعر والفلسفة " وكلاهما تعمق في فهم الحياة، وتعرض لنفحات السماء؛ ذلك أن الشاعر صاحب خيال، وعاطفة، والفيلسوف صاحب بديهة، وبصيرة، وحساب مع المجهول" (١)، وبذلك ينكشف بساط الوعي الذي تعتمد عليه الهوية الإسلامية .

ثالثاً: المساهمات التاريخية:

لقد سار(شوقي) على المنهج الكلاسيكي في رجوعه إلى التاريخ؛ ليستقي منه موضوعاته التي يناقشها في مسرحياته الشعرية؛ حيث إن الجانب التاريخي يعد ذاكرة الأمة، وسِجِل حياتها، فهو رافد مهِمٌ من الروافد التي تدل على تَسَرُّب الهوية إلى الوجدان البشري، هذه الهوية العربية التي تطورت عبر تاريخها من

(١) خمسة من شعراء الوطنية، عثمان أمين، تأليف: مجموعة من المؤلفين، ج: الثالث، ص: ٢٨، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م .

هوية تنزع نزوعاً قبلياً قبل الإسلام، ثم تفاعلت بعد الإسلام بما مرَّ عليها من تاريخها القَبْلي والحضاري الذي تحياه، ثم جاء الصدام الحضاري مع العالم الغربي، بتجلياته الثقافية، والفكرية، والسياسية، والاقتصادية، حتى وصلت أمتنا العربية إلى حالة من التفكك العِرْقِي، والتشرذم، والنزوع للفردية، فلم يبق للهوية العربية في تاريخها غير لغتها، واعتقادها الديني .

ولكن (شوقي) لم يترك المادة التاريخية تتحكم فيه، بل كان يُطَوِّعها وفق هدفه الذي ينشده؛ لكي يصنع العلاج اللازم من خلال تراثه، وشخصيته الشرقية العربية، لهذا الداء العضال الذي نخر في جسد الأمة العربية، ولقد تباينت آراء النقاد عند تناول الشاعر أو الأديب لأحداث التاريخ، واستقائه منها مادة فنه الأدبي، سواء أكان التاريخ حقيقياً، أم أسطورياً، فالنوع الأول وهو التاريخ الحقيقي، نرى من النقاد" من ينكر على الأديب حقه في تغيير وقائع التاريخ، وبخاصة الكبرى منها..؛ لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية، وكما لا يجوز للأديب أن يغير في وقائع الحياة الراهنة، عندما يصورها، أو ينقدها، حتى لا يصبح أدبه كاذباً مصطنعا، فإنه لا يحق له أيضاً أن يُغَيِّر من وقائع الحياة الماضية، حتى لا يتَّسِم أدبه بنفس السِّمَة، وإنما للأديب أن يتخير ما يحلو له من وقائع التاريخ، على ألا يؤدي هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ، أو العبث بمنطقه"(١)، ومن النقاد من أباح للأديب "حق التصرف كما يشاء في أحداث التاريخ، وفقاً لمقتضيات فَنِّه، ووفقاً لما يرمي إليه من أهداف"(٢) .

أما التاريخ الأسطوري: كما في مسرحية (مجنون ليلى)، فالإجماع "

(١) المسرح، د/ محمد مندور، ص: ١٠٧، ١٠٨، ط: نهضة مصر للطباعة والنشر ٢٠٠٤م.
(٢) المسرح، د/ محمد مندور، ص: ١٠٩ .

ينعقد على حق الأديب في أن يتصرف في تلك الوقائع الأسطورية، أو أن يهملها كلها؛ ليستبدل بها ما يهديه إليه خياله، وفقاً لمنطق فَنِّه، ومنطق الإنسانية العام"(١) .

وبناء على ذلك: ينبغي في الفن المسرحي أن تبقى شخوص المسرحية، وعناصرها كما هي، دون أن تمتد يد المؤلف إليها بتبديل، أو تغيير، أو تشويه في الأحداث التاريخية، التي تستند عليها المسرحية، إلا إذا كان الأمر لازماً لذلك، تمشياً مع التوازن العام لحركة المسرحية.

ومن هنا يتبين أن المسرح الشعري قائم على ركائز أساسية؛ لإبراز قيمته التعبيرية، والفنية، وهذه الركائز لها أبلغ الأثر في إقناع جمهور المسرحية، بما تكتنفه من أفكار وموضوعات، وما تعالجه من قضايا، واتجاهات، وتتمثل هذه الركائز فيما يشتمل عليه هذا البحث من مباحث، تتضمن (**الحـــــوار، والصِّـــراع، والشخصيات، ، واللغة، والفضاء الزمكاني أي: " الزماني، والمكاني" للمسرحية، والثنائية الضدية للحضور والغياب فيها**) .

(١) المسرح، د/ محمد مندور، ص: ١٠٩ .

المبحث الأول

الشخصيات الدرامية في مسرحية (مجنون ليلى)

يقاس النجاح لأي لون أدبي بمدى قدرة الكاتب أو المؤلف على التشخيص فيه، كما أن عبقرية الكاتب تكمن في عدة أمور، منها: استقلال هذه الشخصيات، وإعطاؤها حرية التعبير عن المضمون المراد إيصاله للمتلقين، بما يحقق التوازن بين أحلام الفنانين، وبين انعكاس الواقع الحياتي على الشخصيات الدرامية، ثم جعل القراء أو المتلقين يحبونهم أو يكرهونهم، وبالتالي يكتب القبول والثبات للعمل الأدبي بشخصياته، ومضامينه في أذهان المتلقين .

فالإنسان يستخدم الفن للتواصل مع غيره، في التعبير عن هوية مشتركة، تجمع كلاً منهما بالآخر؛ إذ إن هذا الفن يعد انعكاساً لثقافة كل شخصية في مجتمعها، وكيفية ارتباطها بغيرها، وانتمائها إلى بيئتها، ومن ثم يستطيع الفنان أن يستلهم من ذاكرة التاريخ بعض الشخصيات المؤثرة في مجتمعها، محافظاً على ماضيها، مازجاً إياها بواقعه المعاصر؛ حتى يتسنى له صُنْعَ لوحة فنية تعزز الهوية وترسخها، وإذا كان عنصر التشخيص يشترك بين بعض الألوان الأدبية كالقصة، والمسرحية –على سبيل المثال–، إلا أن لكل لون أدبي أسسه وقواعده التي يعتمد عليها، فعند النظر للشخصية في القصة، نجد أن الكاتب " يصفها من الناحية الشكلية، كما يصفها من ناحيتها الأخلاقية، وهذا يساعد على تمثيل الشخصية وفهمها"[(١)]، أما في الجانب المسرحي: فإن الشخصية أمامنا، ولا تحتاج إلى التزيين فيها، أو رسمها من جهة المؤلف، إلا من جهة أنه يحركها في المواقف التي تتضمنها المسرحية؛ بحيث تنسجم هذه الشخصية مع حركاتها

(١) الأدب وفنونه، د/ عز الدين إسماعيل، ص: ٢٥٢ .

التي تؤديها في المسرحية، وهذا ما تحدث عنه الدكتور/ محمد غنيمي هلال، حينما وضع لها بعض القواعد التي ترتكز عليها، ومنها: " أن تكون الشخصية متصلة بالعالم الحقيقي، وألا يفرض المؤلف نفسه على شخصياته، وحدة الشخصية في عمقها وعدم سطحيتها، بحيث تسمح بأنواع من الاختلاف تتسق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث، أن تتصارع نوازع الشخصيات، وتتناقض في ميولها وأفكارها وغاياتها، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معا"(١) .

ولذلك فإن الشخصيات في المسرحية الشعرية تعد قوام العمل الأدبي؛ لأنها الأساس الذي تبنى عليه المسرحية، ويحرك الكاتب من خلالها أحداث المسرحية، فهي ليست عاملاً مساعداً يكشف عن مميزات العمل الدرامي، بل هي " لازمة أساسية للوجود الدرامي أو القصصي، فالحركة في الأدب كما هي في الواقع لا تنشأ من فراغ، ولا تدور بين أشباح، وإنما الحركة تدور بين البشر في واقع إنساني معين، ومن هنا فإن المؤلف المسرحي إذ يختار وينتقي شخصياته، فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع أيضاً"(٢) .

فإذا نظرنا إلى شخصيات مسرحية (مجنون ليلى)، سنجد أن الفن قد صوَّر هويتها بكل أبعادها، فتولَّدَتْ فئتان متميزتان في المسرحية، وهما (الهوية الشخصية) والتي تمثلت في هاتين الشخصيتين اللتين قامت عليهما المسرحية (قيس، وليلى)، و(الهوية الجماعية) والتي تمثلت في الشخصيات الأخرى

(١) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ص: ٥٦٨- ٥٧١، بتصرف .

(٢) جماليات القصيدة المعاصرة، د/ طه وادي، ص: ١٥٩، ط: الثانية، دار المعارف ١٩٨٩ م .

للمسرحية، ومن هنا جاء اختيار الفن معتمداً على هوية مؤلف المسرحية (أحمد شوقي)، في طريقة تفكيره، واهتماماته، ومشاعره، فبالغ في تصوير (قيس) بضعف شخصيته، حتى جعله يُغْمَى عليه لأتفه الأسباب، ولا يفيق من إغمائه إلا على اسم (ليلى)، ومن ذلك ما أورده الشاعر في هذا المشهد الذي أفاق فيه (قيس) من إغمائه على أنشودة (الحادي) التي يقول فيها[١] :

هَلَا هَلا سِيرِي وامْضِي بتَيْسِيرِ طِيرِي بِنَا طِيرِي للماءِ والعُشْبِ
طِيرِي اسْبِقِي اللَّيْلا وأدْرِكِي الغيلا العَهْدَ مِن ليْلَى ومَنْزِلَ الحُبِّ
بالله يَا حَادِي فَتِّشْ بِتَوْيَادِ فالقلبُ في الوادِي والعقلُ في الشِّعْبِ
يَا قَمَراً يَبْدُو مَطْلَعُهُ نَجْدُ قَدْ صَنَعَ الوَجْدُ ما شَاء بالرَّكْبِ

وما عرضه الشاعر في إغماء (قيس) على لسان (ابن عوف)، حينما قال [٢] :

ابن عوف: سُدًى كَبِّرُوا ما أذن قَيْسٌ مُفِيقَة وإنْ سَكَبُوا فيها أذانَ بلالِ
ولكِنْ علَى ليْلَى يَفِيقُ وشبهها إذا مَا بَدَتْ ليْلَى بِشَكْلِ غزالِ
ويَصْحُو علَى ليلى إذا رُدِّدَ اسمُها وراء بُيُوتٍ أو وراء رِحَالِ

فقد ابتكر الفنان ما يقع للأشخاص في حياتهم، وعبَّرَت عن ذلك قريحته الفنية، حين أنتجت للقراء قطعة فنية موضحة أن كل ما يحدث لـ(قيس)، إنما هو بسبب ما يعانيه من هوى، وما يكابده من مشقة في حُبِّ (ليلى)، وليس معنى هذا أن يتم الرفض بصفة عامة لهذا الحُب، وإنما المقصود الذي ينكره العقل، أن يكون الحب على هذه الصورة، التي رسمها الشاعر في مسرحيته للبطل، من غيبوبات، وإغماءات، فضلاً عن كونه سبباً في عيشه مُشَرَّداً في البادية، على

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٣٩ .
(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٥٩ .

العكس من تصويره لشخصية (ليلى)، التي صوَّرَها في جميع أحوالها متماسكة، قوية في حبها، مُتَّسِمَة بالرزانة، على الرغم من سيطرة عشقها لـ(لقيس)، وتمكنه من قلبها، إلا أنها لم تُصَبْ بما أصاب (قيساً) من هيامه بها، وتشريده في البادية، وتمزيق ثيابه، مما يدل دلالة واضحة على أن هذه القطعة الفنية المقدمة من الشاعر قد غمرتها الهوية العربية الأصيلة، والتي اعتمد فيها المؤلف على توطيد دعائم هويته؛ لكي يحمي ثقافة مجتمعه، حتى وإن أدى ذلك إلى تغيير بعض الحقائق في مسرحيته، فأطلق لنفسه العنان والحرية في تصوير شخصية (ليلى)، بأن وضعها في دائرة الأبطال الأذكياء، التي يترك لها والدها حرية اختيار زوجها، فانتصرت لتقاليد قبيلتها على حُبّها، مما يجعلها رمزاً للوفاء والأمانة .

كما أن الشاعر/ أحمد شوقي غيَّر حقيقة تاريخية أخرى، فجعل نهاية البطل منطقية في موت (ليلى) قبل (قيس)، مع أن الواقع التاريخي يذكر أنه مات قبلها، فقد ذكر صاحب (الأغاني) أبو الفرج الأصفهاني: أن رجلاً من بني مُرَّة، خرج إلى أرض بني عامر ليلقى المجنون، فظل يسأل عنه حتى وصل إليه، يقول: فوجدته جالساً على رَملٍ قد خَطَّ فيه بأصبعه خطوطاً، فدنوت منه غير منقبض، فنفر مِنِّي نفور الوحش من الإنس، وإلى جانبه أحجار تناول منها حجراً فأعرَضْتُ عنه، فمكث ساعة كأنه نافرٌ يريد القيام، فلما طال جلوسي سَكَن، وأقبل يَخُطُّ بأصبعه...، ثم انصرفتُ وعدت في غدٍ فلم أجده، فلما كان اليوم الثالث، ذهبت معه إلى أهله ثم طلبنا يوماً بعد يوم، فاقتفينا أثره، حتى وجدناه ميتاً في وادٍ كثير الحجارة خَشِن، فاحتمله أهله، ثم غسَّلوه، وكفَّنوه، ودفنوه [١] .

(١) ينظر: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ج: الثاني، ص: ٨١، ٨٢ ، بتصرف .

ولعل الحاسة الفنية لـ(شوقي) جعلته يتأثر بعنصر معين له قيمته في الآثار الأدبية، فربط ما تحدث عنه في مسرحيته بشخصية كل من (روميو، وجوليت) لـ(شكسبير) التي تأثر بنهايتهما، فجعل (روميو) يموت عند رؤيته لجثة (جوليت) المُخَدَّرة، وانتهى به المطاف إلى جَعْلِ (قيسٍ) يحتضر على قبر (ليلى) قائلا [١] :

لبَّيْـــــك يـــــا ليلـــــى بـــــــالرُّوحِ والجِسْـــــــمِ
هَـلْ أسَـى المَـوْتُ جِـرَاحَيْنا وهَـلْ قَـرَّبَ الـدَّارَ وهَـلْ لَـمَّ الشَّـتَـاتْ؟
رَنَّـــــةٌ فِـــــي أُذُنِـــــي رَدَّدَتْ قَـيْـسَ وليْـلَـــى الفلَـــواتْ
نحْـنُ فِـي الدُّنْيَـا وإنْ لَـمْ تَرَنَـا لَـمْ تَمُـتْ ليلـى ولا المجنـونُ مـاتْ

فهذا ما يتعلق بالهوية الشخصية، والتي اختار الشاعر لها تصميماً معيناً مرتبطاً بشخصية كل من بطلي مسرحيته (مجنون ليلى)؛ لكي يبعث برسالته إلى جمهوره عن هدفه الأسمى من وراء مسرحيته وهو عدم التخلي عن الهوية بكل مضامينها للمجتمع العربي الأصيل، أما النوع الثاني المتمثل في (الهوية الجماعية)، فقد استخدمه مؤلف المسرحية؛ لكي يُطَوِّر لوحته الفنية من وجهة نظر نفسية، هذه الوجهة النفسية قد اختارها مُحِبُّو الفن الأدبي لهدف ومغزى، وهو إرساء الهوية العربية الأصيلة، والمبادئ القويمة من خلال عرضه للأشخاص الآخرين في المسرحية، والتي جاء ذِكْرُ بعضها لدى الشاعر في مسرحيته مخالفاً للحقائق التاريخية، مما يوحي بأن الفن يعاني في بعض الأحيان من غياب الشخصيات الجمالية التي ترتقي بالهوية بشتى صورها، وهذا يلقي بظلاله على حداثة النقد الموضوعي والفني الناجم من الفجوة الحضارية، التي

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ج: الثاني، ص: ١١٥ .

خَلَّفَها الاستعمار في البلاد العربية، والتي كان يهدف من خلالها إلى نزع الهوية الدينية والعربية والثقافية، فحَجَّم من نشر الثقافات الفنية العامة، التي كان لها أثرها السلبي على الفنانين في الأقطار العربية، ومن تلك الشخصيات التي اكتنفتها المسرحية: شخصية (منازل) الذي تم إشراكه من جهة الشاعر/ شوقي مع (قيس) في حُب (ليلى)، مع أن المُحِب الثاني لـ(ليلى) إنما هو (مزاحم بن الحارث العقيلي)، كما أورده صاحب (الأغاني) أبو الفرج الأصفهاني في قوله: " كان معاذ بن كليب مجنوناً، وكان يحب ليلى، وشريكه في حبها مزاحم بن الحارث العقيلي، فقال (مزاحم) للمجنون [١] :

كِـلانَـا يَـا مُعَـاذُ يُحِـبُّ لَيْلَـى بِفَـيْ وفَيْـكَ مِـنْ لَيْلَـى التُّـرَابُ
شَرِكْتُكَ فِـي هَـوَى مَنْ كان حَظِّي وحَظُّـكَ مِـنْ مَوَدَّتِهَـا العَـذَابُ
لقَـدْ خَبَلَـتْ فُـؤادَكَ ثُـمَّ ثَنَّـتْ بِعَقْلِـي فَهْـوَ مَخْبُـولٌ مُصَـابُ

لقد جعل (شوقي) بعض الشخصيات في مسرحيته (مجنون ليلى) تتصرف بكيفية مخالفة للأعراف المجتمعية، والعادات القبلية، ومن ذلك ما ذكره من ذهاب (قيس بن الملوح) إلى ديار (ليلى) بعد زواجها من (ورد)، ولقائه بزوجها الذي قال له [٢] :

فَشِعْـرُكَ يَـا قَيْـسُ أصْـلُ البَـلاءِ لَقِيـتَ بِـهِ وبِلَيْلَـى الضَّـلالا

وهكذا استطاع الشاعر تحديد ملامح شخصياته، التي استند إليها في مسرحيته الشعرية (مجنون ليلى)، فجعل لِفَنِّهِ الشعري في مسرحيته دوراً مهماً في تشكيل الهوية الثقافية والعربية، ولا شك أن ذلك قد أحدث تحولاً في أساليب

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ص: ٨٥ .
(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٨٧ .

صياغة المسرحية، عن طريق ذاتية المبدع في تأليف مسرحيته، والتي كانت استجابة لتحولات العصر الثقافية، فنقل إلى القراء قيماً جمالية عديدة كالوفاء، والمحافظة على السمات العامة للتراث العربي الأصيل، وذلك على الرغم مما تشهده ساحة مسرحيتنا الشعرية (مجنون ليلى) من بعض الأغلاط التاريخية التي تُشَوِّه الهوية، سواء سيقت هذه الأغلاط في المسرحية عن قصد أم عن غير قصد، كتلك النماذج التي تم ذكرها آنفا، ولم يغفل مؤلف المسرحية جانباً مهماً، أراد من خلاله إرساء قواعد الهوية العربية عن طريق تدعيم رؤيته الفنية باستلهام رمز من الرموز الدينية الأصيلة، وإن كان قد وقع كما أشار الباحث آنفا في أخطاء تاريخية، حين ذكر مشهد مرور (الحسين) –رضي الله عنه– بِرَكْبِه على مجنون (ليلى)، وهو مَغْشِيٌ عليه في ثرى نَجْد، وقد أقبل (زياد) راويةُ (قيس) متوسلاً بالإمام (الحسين) وبِجَدِّهِ (المصطفى) –صلى الله عليه وسلم–، مع أن (الحسين)–رضي الله عنه– قد استُشْهِد في بداية خلافة (يزيد بن معاوية) الذي تولى الحكم من عام (٦٠) هجرية إلى عام (٦٤) هجرية، أي قبل وجود بطل المسرحية (قيس) الذي كانت حياته تقريباً في زمن (الوليد بن عبد الملك) أو (هشام بفهذا ما يتعلق بالهوية الشخصية، والتي اختار الشاعر لها تصميماً معيناً مرتبطاً بشخصية كل من بطلي مسرحيته (مجنون ليلى)؛ لكي يبعث برسالته إلى جمهوره عن هدفه الأسمى من وراء مسرحيته وهو عدم التخلي عن الهوية بكل مضامينها للمجتمع العربي الأصيل، أما النوع الثاني المتمثل في (الهوية الجماعية)، فقد استخدمه مؤلف المسرحية؛ لكي يُطَوِّر لوحته الفنية من وجهة نظر نفسية، هذه الوجهة النفسية قد اختارها مُحِبُّو الفن الأدبي لهدف ومغزى، وهو إرساء الهوية العربية الأصيلة، والمبادئ القويمة من خلال عرضه للأشخاص الآخرين في المسرحية، والتي جاء ذِكْرُ بعضها لدى الشاعر في مسرحيته مخالفاً للحقائق التاريخية، مما يوحي بأن الفن يعاني في بعض الأحيان

من غياب الشخصيات الجمالية التي ترتقي بالهوية بشتى صورها، وهذا يلقي بظلاله على حداثة النقد الموضوعي والفني الناجم من الفجوة الحضارية، التي خَلَّفَها الاستعمار في البلاد العربية، والتي كان يهدف من خلالها إلى نزع الهوية الدينية والعربية والثقافية، فحَجَّم من نشر الثقافات الفنية العامة، التي كان لها أثرها السلبي على الفنانين في الأقطار العربية، ومن تلك الشخصيات التي اكتنفتها المسرحية: شخصية (منازل) الذي تم إشراكه من جهة الشاعر/ شوقي مع (قيس) في حُب (ليلى)، مع أن المُحِب الثاني لـ(ليلى) إنما هو (مزاحم بن الحارث العقيلي)، كما أورده صاحب (الأغاني) أبو الفرج الأصفهاني في قوله: " كان معاذ بن كليب مجنوناً، وكان يحب ليلى، وشريكه في حبها مزاحم بن الحارث العقيلي، فقال (مزاحم) للمجنون [١] :

كِلانَا يَا مُعَاذُ يُحِبُّ لَيْلَى بِفَيْ وفَيْكَ مِنْ لَيْلَى التُّرَابُ
شَرِكْتُكَ فِي هَوَى مَنْ كان حَظِّي وحَظُّكَ مِنْ مَوَدَّتِهَا العَذَابُ
لقَدْ خَبَلَتْ فُؤادَكَ ثُمَّ ثَنَّتْ بِعَقْلِي فَهْوَ مَخْبُولٌ مُصَابُ

لقد جعل (شوقي) بعض الشخصيات في مسرحيته (مجنون ليلى) تتصرف بكيفية مخالفة للأعراف المجتمعية، والعادات القبلية، ومن ذلك ما ذكره من ذهاب (قيس بن الملوح) إلى ديار (ليلى) بعد زواجها من (ورد)، ولقائه بزوجها الذي قال له [٢] :

فَشِعْرُكَ يَا قَيْسُ أصْلُ البَلاءِ لَقِيتَ بِهِ وبِلَيْلَى الضَّلالا

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ص: ٨٥ .
(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٨٧ .

وهكذا استطاع الشاعر تحديد ملامح شخصياته، التي استند إليها في مسرحيته الشعرية (مجنون ليلى)، فجعل لِفَنِّهِ الشعري في مسرحيته دوراً مهماً في تشكيل الهوية الثقافية والعربية، ولا شك أن ذلك قد أحدث تحولاً في أساليب صياغة المسرحية، عن طريق ذاتية المبدع في تأليف مسرحيته، والتي كانت استجابة لتحولات العصر الثقافية، فنقل إلى القراء قيماً جمالية عديدة كالوفاء، والمحافظة على السمات العامة للتراث العربي الأصيل، وذلك على الرغم مما تشهده ساحة مسرحيتنا الشعرية (مجنون ليلى) من بعض الأغلان عبد الملك) في أواخر القرن الأول الهجري، كما ذكر صاحب (الأغاني) أبو الفرج الأصفهاني [١]، فنجده يقول على لسان (زياد) [٢] :

حنَانَيْكَ قيْسُ إلامَ الذُّهُول؟ أَفِقْ سَاعَةً مِنْ غوَاشِي الخَبَلْ [٣]

صَلِيلُ البِغَالِ ورَجْعُ الحِدَاءِ وضَجَّةُ رَكْبٍ وراءَ الجَبَلْ

وحَادٍ يَسُوقُ رِكابَ الحُسَيْنِ يَهُزُّ الجِبَالَ إذا مَا ارْتَجَلْ

فَلَمْ يَبْقَ مَاشٍ ولا راكِبٌ عَلَى نَجْدَ إلَّا دعَا وابْتَهَلْ

فَقُمْ قيسُ واضْرَعْ مع الضَّارِعِين وأَنْزِلْ بِجَدِّ الحُسَيْنِ الأمَلْ

فقد اعتمد (شوقي) على حِسِّه الفني الراقي في تدعيم هوية مجتمعه، فاستند في رسم شخصيات مسرحيته على دلالاتها التي تظهر للقارئ عن طريق

(١) ينظر: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ج: الثاني، ص: ١٦، وكذلك: البداية والنهاية، لابن كثير الدمشقي، ج: الثامن، ص: ٢١٥، ط: الأولى، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٥١هـ- ١٩٩٣م .

(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٣٨ .

(٣) غواشي الخَبَل: نوازل الجنون .

الكلمة التي تخرج من لسان الشخصية المسرحية، وموقفها الذي تتبناه داخل العمل المسرحي، فجاء استناده إلى شخصية (الحسين)؛ لصورته المقدسة الخافقة في قلوب العرب آنذاك، وكان من الممكن لـ(شوقي) أن يأتي برجلٍ آخر من ذرية (الحسين) أو (الحسن) ابني الإمام (علي بن أبي طالب) –رضي الله عنهم أجمعين–، ولكن الواضح أن (شوقياً) أراد تصوير الحالة السياسية، والمعارك العنيفة بين الأمويين وغيرهم، ومع ذلك كله فإن مؤلف المسرحية (شوقي) أراد تغيير زاوية الرؤية لدى القراء؛ ليبين أن كل تلك المحطات الحياتية، والحوارات، والصراعات التي حدثت بين أشخاص المسرحية، إنما تدل على قوة الإرادة الفنية العميقة، وأثرها في تشكيل الهوية الثقافية للمجتمعات العربية، القائمة على مبدأ الكامل والتعايش بين كل أنماط التعبير المسرحي؛ وذلك لكي يحقق الهدف الأسمى الذي يقصده في مسرحيته، ويرمي إليه، وهو الإشادة بالنُّبل الأخلاقي، والتغني بالصفات العربية الكريمة، والحفاظ على العادات والتقاليد البدوية الأصيلة.

المبحث الثاني

الحوار المسرحي في مجنون ليلى

يقوم الحوار المسرحي على بنية لغوية، هذه البنية اللغوية تعتمد على وعاء فني حضاري نابع من الهوية البشرية؛ حيث لا يوجد وعاءٌ فنيٌ كالحوار وغيره في القديم أو الحديث قائماً بذاته، وإنما هي أساليب مستحدثة تلقي بظلالها على هذا الفن المسرحي وغيره، وهذا ما يجعل ربط الفن الأدبي بالهوية افتراضياً مشتملاً على صفة أيدولوجية قومية، وهذه الصفة القومية هي التي يقيم عليها الكاتب المسرحي عمله الدرامي من بدايته حتى نهايته؛ حيث تظهر من خلالها إمكانية الفنان الأدبي، في استكشاف هوية مجتمعه، من خلال صياغته لحواره الدرامي، ومدى توفيقه في ذلك؛ إذ إن الحوار يعد " الأداة الوحيدة التي يشغل بها الكاتب المسرحي مساحات عمله المكانية والزمانية بالأحداث والمواقف، وهو مفتاح الشخصيات، وراسم حدودها، وهو الخط الذي تبدو عليه منحنيات الصراع بين تلك الشخصيات صعوداً وهبوطاً، ومن أجل ذلك اقتضت طبيعة العمل المسرحي أن يكون الحوار فيه ذا بنية مركبة"[(١)]، ولذلك ينصرف مفهوم (الحوار) إلى المحاورة، والمجاوبة، ومراجعة الكلام بين المتحاورين، فيقال: تحاور القوم، أي: راجعوا الكلام بينهم، وأحار عليه جوابه، أي: رَدَّه عليه، والمحاورة : مراجعة الكلام، والمنطق في المخاطبة[(٢)]، قال الله سبحانه: "والله يسمع تحاوركما "[(٣)]،

(١) توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان، تأليف: مجموعة من النقاد، ص: ١٣٩، ط: المركز القومي للآداب، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٨٨ م .

(٢) ينظر: لسان العرب لابن منظور، مادة (حَوَر)، ج: الثاني، ص: ١٠٤٣، ط: دار المعارف ١٩٨٤ م .

(٣) سورة المجادلة، الآية: ١ .

فمن خلاله تتحد جميع العناصر المسرحية، ومن ثم فقد قيل: " إنه لا مسرح بغير حوار " [١] .

وعلى هذا الأساس، يعتبر الحوار أساساً قوياً في ربط الفن الأدبي بالهوية، من خلال لغة التخاطب في المسرحية الشعرية؛ لأنه ينقل إلى نفوس القراء، والمتلقين، ما تجيش به صدور شخصيات المسرحية، فهو يعد بمثابة الركيزة الأساسية للمؤلف، حين يدير بين أفراد الحوار المسرحي صراعاً داخلياً كاشفاً عن هوية كل فرد من أفراد المسرحية، وبذلك يصل الفن الحواري بهم في النهاية إلى التسليم بالنتيجة التي تسفر عنها المسرحية، وهذا ما عبر عنه الدكتور/ محمد أحمد العزب، حينما تحدث عن الحوار، بأنه " في المسرحية يوشك أن يكون الفيصل الحاسم بينها وبين القصة، فبينما تتردد القصة بالاتكاء على الأسلوب السردي، والأسلوب التصويري، مع بعض الحوارات، فإن المسرحية لا تفارق أساسية الحوار؛ لأنه ماهيتها، وبناؤها جميعاً"[٢] .

وإذا أمعنا النظر في مسرحية (مجنون ليلى) لـ(أحمد شوقي)، سنجد أنها قُدِّمت بطريقةٍ شعريةٍ دالةٍ على صدورها من فنان، سلك جميع الدروب الفنية والأدبية، وغلبت عليه هويته الإسلامية والاجتماعية، فأخرجت لنا قريحته الأدبية اهتماماً خاصاً بالجانب الشعري في لغة المسرح؛ وليس معنى هذا أن لغة الشعر أعلى في القبول لدي المتلقي من لغة النثر؛ بسبب الأوزان الشعرية الجميلة التي تجذب القراء والمتلقين، وإنما هي مسألة نسبية وغير قاطعة؛ وذلك لما للنثر من

(١) الأدب وفنونه، د/ عز الدين إسماعيل، ص: ٢١٩، ط: السابعة، دار الفكر العربي ١٩٧٨ م .

(٢) عن اللغة والأدب والنقد، د/ محمد أحمد العزب، ص: ٤٠٣، ط: الأولى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠ م .

سهولة، وتحرر لدي الكاتب، مما يجعله أكثر حرية في تناول الأحداث، وإدارة الصراع.

وقد تطلعت النفس الشاعرية لدى (أحمد شوقي) من خلال مسرحيته (مجنون ليلى)، إلى صنع توأمة بين الفن والهوية، فأحدث ازدواجية بين نُضْجِه الفني، وهويته الاجتماعية المغلفة بالطابع الإسلامي، حين أقام حواره في المسرحية على الحب العذري النابع من العربي، الذي أحبَّ الفرح، وعشق الطرب منذ القدم؛ بسبب بيئته التي عاش فيها، وانطبعت نفسه بطابعها، وليس أدل على ذلك من مجنون بني عامر(قيس)، الذي أحبَّ ليلاه، وهما في مرحلة الصبا، يرعيان الأغنام حتى كبُرا، ثم حُجِبَتْ عنه، فاستأثر الغزل بجزء كبير من حياته البدوية، التي اتسمت ببساطتها، وأوقات فراغها، وإحاطة المرأة البدوية بالتقاليد الصارمة لمجتمعها، الذي لا يبيح لها الاختلاط بالرجال، فأنشأ يقول(١) :

تَعَلَّقَتْ ليلى وَهْيَ ذاتُ ذُؤابَـــةٍ ولَمْ يَبْدُ للأتْرابِ مِنْ ثَدْيِها حَجْمُ

صَغِيرَيْنِ نَرْعَى البُهْمَ يا ليتَ أنّنا إلى اليومِ لَمْ نكْبُرْ ولَمْ تَكْبُرِ البُهْمُ

وفي هذه الأجواء، استطاع (شوقي) أن يزاوج بين فنه الأدبي وهويته، حين عرض لهذا التعلق الشديد عند (قيس) بـ(ليلى)، وقد ظل يتَحَسَّر على أيام وصالها، وفترات لقائها، ومن ثم نصحه قومه بنسيانها، والزواج من أجمل فتيات قومه، إلا أنه أبَى من شدة تعلق قلبه بحبها، فهام على وجهه في الفيافي، تاركاً الطعام والشراب، حتى أصبح حديث الناس من حوله، وفي ذلك يقول(٢) :

(١) ديوان مجنون ليلى، قيس بن الملوح، تحقيق وشرح: عبدالستار أحمد فراج، ص: ١٧-١٨، ط: دار مصر ١٣٦٦هـ- ١٩٤٧م .

(٢) ديوان مجنون ليلى، قيس بن الملوح، ص: ٤٢ .

وقالُـوا: لـو تشـاءُ سَلَـوْتَ عنهـا فقُلْـــتُ لَهُـــمْ: فإنِّـــي لا أشـــاءُ

وكيْـفَ وحُبُّهـــا عَلِـقٌ بِقَلْبِـــي كمـــا عَلِقَـــتْ بِأرْشِيَـــةٍ[1] دِلاءُ

لهـا حُـبٌّ تَنَشَّـأ فـــي فـــؤادي فلـــيس لـــه- وإن زُجِـــرَ- انتهـــاءُ

وعَـازِلَـــةٌ تُقَطِّعُنِـــي مَلامَـــاً وفِـــي زَجْـــرِ العَـــوَازِلِ لِـــي بَـــلاءُ

وإذا كان (قيس) قد أضناه الوجد والحب، فهل كان له من المكانة في قلب محبوبته (ليلى) مثل ما لها عنده ؟

لقد أقام (شوقي) في مسرحيته ملحمة غزلية، فكان موفقاً أيما توفيق، في الكشف عن هوية المجتمعات العربية والبدوية، من خلال فنه الأدبي في مسرحيته، فقد تقطعت (ليلى) ألماً من لوعة الفراق، وعاشت حبيسة بيتها مكلومة الفؤاد، فدخلت على جارة لها من عقيل " وفي يدها مسواك تستاك به، فتنفَّسَت، ثم قالت: سقى الله من أهدى لي هذا المسواك، فقالت لها جارتها: من هو؟ قالت: قيس بن الملوح وبكت...، ثم بلغ المجنون قولها، فبكى، ثم أنشأ يقول[2] :

نُبِّئْتُ ليلـى وقـد كُنَّـا نَبْخَلُهـا قالَتْ سَقَـى الله مِنْـهُ مَنْـزِلاً خَرِبَـا

يَـا حَبَّـذا رَاكِبـاً كُنَّـا نَهُشُّ لَهُ يَهْدِي لنا مِنْ أراكِ المَوْسِمِ القُضُبا

فقد فُتِن (قيس) بليلاه، وهام بها هياماً شديداً، فجاء غزله فيها صادقاً، عذب الألحان، رائع الأنغام، وإذا ذهبنا إلى نتاج كل من الشاعرين الكبيرين (قيس) في ديوانه، و(شوقي) في مسرحيته، لتبين لنا مع شدة التوافق بينهما،

(١)الأرشية: هي الحبال التي يُسحب بها الماء، والمفرد: رشاء، معجم المعاني، https://www.almaany.com

(٢) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، شرح: عبده علي مهنا، ص: ٥٧، ج: الثاني، ط: الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م .

ومدى صدقهما في التعبير عن مشاعرهما، التي تأخذ ألباب القراء والمتلقين، وتحلق بهم في سماء العاطفة النبيلة، المغلفة بالألحان الشجية، والأنغام العذبة، التي تهذب الأحاسيس، وتسمو بها في عالم الحب الناشئ من الماضي الجميل في ذكرياته، أو الواقع السعيد عطر نسماته فرقاً بينهما، يتمثل في أن معالجة (شوقي) لمسرحيته الشعرية، كانت مغلفة بهويته المجتمعية والإسلامية .

فإذا قال (شوقي) في مسرحيته [١] :

لَيْلَـى مُنَـادٍ دعا لَيْلَـى فَخَفَّ لَهُ نَشْوَانُ فِي جَنَبَاتِ الصَّدْرِ عِرْبِيدُ

فكأنه (قيس) حين يقول [٢] :

دَعَا باسْـمِ لَيْلَـى غَيْـرَها فكَأنَّمَـا أطار بليلَى طائِراً كان فِي صَدْرِي

وإذا قال (شوقي) في مسرحيته [٣] :

ليلـى نِـدَاءٌ بليْلِـي رَنَّ فِي أُذُنِـي سِحْرٌ لَعَمْرِي لَهُ فِي السَّمْعِ تَرْدِيدُ

فإنه أشبه بـ(قيس) حين يقول [٤] :

ودَاعٍ دعَا إذْ نَحْنُ بالخِيفِ مِنْ مِنَى فَهَيَّجَ أشجَانَ الفُؤادِ وما يَدْرِي

فهنا نجد تأثر اللاحق(شوقي) بالسابق (قيس)،من خلال اطلاعه على أشعاره، واستلهامه لمعانيه، ثم نسْجِهِ على منواله، وغلبة هويته، وطابع مجتمعه

---

(١) مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ص: ٣٩، ط: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٦/ ٨/ ٢٠١٢م .

(٢) ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، نشر: يسري عبدالغني، ص: ١٦٢، ط: دار مصر ١٣٦٦هـ- ١٩٤٧م .

(٣) مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ص: ٣٩ .

(٤) ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، ص: ١٦٢.

الذي لا يقبل الوقوع في براثن الاتهام، أو التهوين من كرامتهم، أو الحط من شأنهم، الأمر الذي جعل الشاعر/ أحمد شوقي يتفوق على سابقه (قيس بن الملوح) في بعض الأحيان، والذي ساعده على ذلك: ما وهبه الله من مقدرة شعرية فنية فذة، ولكن ليس معنى ذلك أن (شوقياً) كان سارقاً لـ(قيس)، حينما قال في مسرحيته [1] :

كَـمْ جِئْـتُ لَيْلَـى بأسْبَاب مُلَفَّقَـةٍ مَا كَان أكْثَـر أسْبَـابي وعلَّاتِـي

فقد أشبه قول (قيس) حينما قال [2] :

وكُنْـت إذا مَـا جِئْـتُ جِئْـت بِعِلَّـةٍ فأفْنَـيْـتُ علَّاتِـي فكيف أقُولُ؟

فَمَـا كُـلُّ يومٍ لِي بِبَابِكَ وَقْفَـةٌ ولا كُـلُّ يـومٍ لِـي إلَيْـك رسُـولُ

فمن خلال التأمل الفاحص، نجد أن الشاعر/ شوقي لم يكن سارقاً لـ(قيس)؛ لأن السرقة لا تتحقق إلا إذا كانت نصاً صريحاً بلفظه، وهذا يوضح أن ما وُجِد في مسرحية (مجنون ليلى) لـ(أحمد شوقي)، ما هو إلا أثر واضح لاتساع عقله، وثقافته العربية الكبيرة، وفطنته الشعرية الأصيلة، الأمر الذي جعل (شوقي) متمكناً في ربط فنه الأدبي بهويته، فقد أدار (شوقي) حواره المسرحي بألفاظ سائغة فصيحة، وضعها في مكانها المناسب؛ فساعدت على إحداث هذه الازدواجية بين الفن والهوية، والتي كان على إثرها إبراز المعنى وتوضيحه .

والمتأمل في هذه المسرحية التي نحن بصددها، يدرك تمام الإدراك ومضات تدل على تأثره الفني بتقاليد مجتمعه وهويته من جهة، وبالشعر العربي القديم من جهة أخرى، فقد كان شديد التأثر بما اطلع عليه من مراجع عربية،

(١) مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ص: ٢٢ .

(٢) ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، ص: ٣٣، وقد انفردت الطبعة الأولى لدار الكتب العلمية ببيروت عام ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م برواية هذين البيتين .

وأدبية قديمة، وبما رواه الرواة من أشعار للغزل على لسان مجنون ليلى(قيس بن الملوح)؛ حيث إنه–أي شوقي– اتخذ من قصة (ليلى والمجنون) مادة لعمله، ومن محبته للتقاليد البدوية عقدة لمسرحيته، ثم نسج الحوار نسجاً دقيقاً، يتفق مع القصة، والعقدة، وجاء اعتماده في مسرحيته على الروايات المهمة، التي تحكي قصة المجنون، وحُبَّه لـ(ليلى) منذ الصغر في كتاب (الأغاني) لـ(أبي الفرج الأصفهاني) .

هذا ولم يهمل الشاعر ما يفيد مسرحيته، من الأساطير التي نسجت حول هذا الموضوع، فاختار ما يصلح لحبكته المسرحية، وما يساعده على روعة مشاهدها، ونمو أحداثها، مازجاً بين الفن والهوية، من خلال استدعائه لحقائق أخبارها وأساطيرها؛ لتأليف مسرحية فنية شعرية تاريخية، قوامها الحب العفيف، الذي اصطدم بالهوية الإسلامية، والتقاليد المجتمعية، والذي كان يهدف إلى الإشادة بالأخلاق العربية الأصيلة، والتغني بالتضحيات العربية النبيلة، التي مثلت عقدة المسرحية؛ عن طريق تقديم (ليلى) لتقاليد مجتمعها على حبها؛ مما كان سبباً في سقوطها قتيلة بسيف اختيارها، ومن ذلك ما أورده الشاعر/ أحمد شوقي من حوار زاوج فيه بين فنه وهوية مجتمعه، هذا الحوار عقده (شوقي) بين شاعر عاشقٍ من الإنس، وبين زمرة من الجن، ذكر المؤلف أسماءها من تلقاء نفسه، كهذه الأسماء (هبيد، عضرفوت، عسر، الأموي...)، وهذه الأسماء من الجن غير(هبيد) دخلاء على تلك الموروثات العربية؛ لأن الأسماء التي تم ذكرها للجن في الأدب العربي، تكاد تكون محصورة في أسماء ذكرها (أبوزيد القرشي)

صاحب (الجمهرة): " الهبيد، وهادر صاحب زياد، والسفاح بن الرقراق الجني، والهوبر، والهوجل"(١)، ومن ذلك ما ذكره الشاعر في قوله(٢) :

هبيد: مَا لَنَا يَا عَضْر فُو ... تُ ولِفِتْيَانِ البَشَرْ؟
ومَا لَقِينَا مِنْهُمُو ... ومِنْ أبِيهِمِ غيْرَ شَرْ!
عضرفوت: بني الجِنِّ اسْمَعُوا أبِكُمْ زُكامٌ
جِنِّي: وَلِمْ؟
عضرفوت: نَتَنَتْ لَعَمْرُكُمُ الجِواءُ
آخر: ومَا فِي الجَوّ؟
عضرفوت: رِيحٌ آدَمِيٌ ... فَفِيهِ نتانَةٌ ولَهُ ذكاءُ
إذا البَشَرِيُّ مَرَّ عَلَيَّ يوماً ... فقَدْ مَرَّتْ علَيَّ الخُنْفُسَاءُ
جِنِّي: أجَلْ بِعَداوَةِ البَشَرِ ابْتُلِينا ... وطَالَ بها التَّبَرُّمُ والعَنَاءُ
مَضَى بِالكِبْرِ إبْلِيسٌ أبُونا ... وكُلُّ تُراثِ آدَمَ كِبْرِياءُ
يَعِيبُ رِجالُهُمْ فَيُقَالُ عِبْنا ... وتَدْفِنُ عارَها فِينا النِّسَاءُ
وإنْ عَجَزَ المُطَبِّبُ قال داءٌ ... مِن الجِنِّيِّ ليس لَه دَوَاءُ
وإنْ قفَزَتْ صِغَارُهُمُ فَزَلَّتْ ... فَمِنَّا مَعْشَرَ الجِنِّ البَلاءُ
وخِفْنا مِنْ أذاهُمُ فاحْتَجَبْنا ... فما عَصَمَ الحِجَابُ ولا الخَفَاءُ
وَكَمْ مُتَعَوّذٍ بالله مِنَّا ... تَعَوَّذَ الأرْضُ مِنْهُ والسَّماءُ

(١) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبوزيد القرشي، تحقيق: محمد علي الهاشمي، ج: الأول، ص: ١٦٧، ط: الثالثة، دار القلم، دمشق ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م .

(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٧٢، ٧٣ .

وكذلك مزاوجته بين فنه وهويته في حواره المسرحي، الذي أقامه بين الجني (الأموي) والجني (هبيد) حين قال[١] :

الأمـــوي: أَلَـــمْ تعْلَمُـــوا أنَّ لِـــي مِن الإنْـسِ أحْـحُمُ فِي شِعْرِه صاحِبـاً

هبيـد: أجَلْ أنت تُوحِي لَهُ ما يَقُولُ وتَقْذِفُ ما شِئْتَ فِـي فِكْـرِه

فقد أبدع الشاعر في هذه الازدواجية، التي جمعت بين فنه الشعري وهويته الدينية، والتي عالج من خلالها قضية شائكة، تغلغلت في أعماق المجتمعات العربية والإسلامية، حين اصطدم الحب والهوى بالأعراف المجتمعية، والأسس الدينية القويمة من جهة، وبالأساطير الخرافية من جهة أخرى، من خلال هذا الحوار المسرحي الدائر بين طوائف الجن القاطنين في أعماق الفلاة، فذكر ما حدث بين الجني (الأموي) والجني (هبيد)، حال اجتماع شملهم، وتَذَكُّرهم فيما بينهم لهذا العاشق الولهان، وهما يحددان علاقته بالجن.

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٧١ .

المبحث الثالث

الصراع الدرامي في المسرحية

مما لا شك فيه أن الفن قد شَكَّل نَقلة كبيرة، تخللت كل مفاصل الحياة، فكان له أثره على النفس البشرية في جميع مناحيها الفردية والوجدانية، وإن كان يعاني في بعض الأوقات من غياب الشخصية الفنية، التي تستطيع أن تحقق القيمة المجتمعية، والهوية الدينية والحضارية؛ حيث إن الهوية مخزون ديني، ولغوي، وتراثي، وحضاري، وهذا ما يجعل الصراع –بصفة عامة–، والمسرحي منه –بصفة خاصة– نابع من تناقض الآراء؛ بسبب الاختلاف الناجم من وجهات النظر المتعددة، والمختلفة بين شخصيات المسرحية؛ حيث إن الكاتب المسرحي حين ينتوي الكتابة في مسرحية فنية، فإنه لا يعمد في كتابة مسرحيته، إلى تناول شخصيات متفقة في معتقداتها، وأفكارها، وأهدافها؛ لأنه " لابد من تنازع الشخصيات، وتناقضها، على ألا يَضُرّ هذا التناقض بضرورة تعاونها، وتضامنها معاً؛ حتى يبرر منطقها الحيوي"[1] .

فهو ركن أساسي قائم في الحياة الدنيوية بين سبيلي الخير والشر، إذ لا تكاد تخلو الحياة اليومية من صور هذا الصراع القائم بين الخير والشر، ولمَّا كان هذا الصراع جزءاً لا يتجزأ من الحياة، صارت المسرحية متضمنة لأشكال هذا الصراع، حتى أن كل شخصٍ من أشخاصها يمكن أن تكون له مشكلته الخاصة، التي تختلف عن مشكلة غيره، مما يترتب على ذلك أن الصراع

(١) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ص: ٥٧٠، ط: دار العودة، بيروت، لبنان ١٩٧٣ م .

المسرحي "يحدد كثيراً من موضوعات المسرحيات وعقدها أكثر من أي علاقة أخرى"[١].

ولكن لكي يستمر هذا الصراع المسرحي إلى النهاية، لابد من وجود علاقة وثيقة بين عنصري الفن والهوية، والذي يقوم عليهما عنصر الصراع الداخلي، وعنصر الحركة من الشخصيات التي تقوم عليها المسرحية الشعرية، وهذا ما يوجب على مؤلف المسرحية أن يوازن بين فنه وهويته، من خلال إبرازه لشخصية محورية من طراز قوي عنيد؛ حتى يكون هذا الصراع المسرحي " متدرجاً في الصعود، فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا يَثِبُ بالطفرة حتى يبلغ الذروة، ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها، كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصلٍ أو مشهد"[٢] .

فالترابط إذن بين الفن والهوية في عاملي الصراع الداخلي والحركة الخارجية، إنما هو ترابط وثيق؛ حيث إن الأصل في المسرح الشعري أن يكشف عن صراع قائم بين طرفين، وهذان الطرفان إنما يشكلان ما يحدث في الحياة الدنيوية، من حركة وتطور في نواحيها، التي تندرج تحت جانبي الخير أو الشر، ولا يتأتى الدمج بين هذين العاملين (الصراع الداخلي، والحركة الخارجية) إلا من خلال المزج بين الفن الأدبي والهوية الحضارية والاجتماعية والدينية؛ لأن الفن إنما هو لغة عالمية حِسِّية، لا تحتاج إلى شرحها من نص أدبي؛ لكونها تمتلئ بالرموز الفنية، والمثيرات النفسية التي تختلج وجدان الفنان، ولذلك فإن النقاد يقيدون الفنان بقيد مهم يتمثل في هويته؛ للإفصاح عن الهدف المنشود من وراء هذا العمل الفني .

(١) المسرحية (نشأتها، وتاريخها، وأصولها)، د/ عمر الدسوقي، ص: ٢٤٠ .

(٢) المسرحية (نشأتها، وتاريخها، وأصولها)، د/ عمر الدسوقي، ص: ٢٧٦ .

والمتأمل في أحداث المسرحية التي نحن بصدد دراستها (مجنون ليلى) للشاعر/ أحمد شوقي يدرك ذلك؛ حيث تم ازدواج الفن الأدبي بالهوية الشاعرية، عن طريق تعدد الصراعات الداخلية، على نحو ينبئ بتدرج مواقفها وأحداثها، وتسلسل مواقفها تسلسلاً مليئاً بالحركة، وليس المقصود بها الحركة الجسمانية وفقط؛ لأن الحركة الداخلية النابعة من خلال الصوت الحواري في بعض الأحيان، قد تكون أشد وقعاً، وأكثر جذباً، وأنبض بالحياة الدرامية في المسرح الشعري من أي حركة أخرى ظاهرة، مما يدل على أن ازدواجية الفن الأدبي بالهوية عند (شوقي)، جاءت ظاهرة في مسرحيته (مجنون ليلى)، حين عبَّر عن الصراع النفسي بالحركة في المسرحية الشعرية، فجعل الخط المسرحي متحركاً، لا يتوقف لحظة واحدة؛ لعدم حدوث فجوة متباينة وفاصلة لأحداث المسرحية عن بعضها البعض، وبالتالي ينقطع لدى المشاهد حبل أفكاره وانجذابه لأحداثها؛ حيث إن الهدف الأسمى لهذا البحث هو وجود علاقة وثيقة بين الفن الأدبي والهوية، من خلال هذه القيمة الشريفة، التي قامت على أساسها المسرحية، وهي الإشادة بالنبل العربي، والتغني بالصفات والتضحيات العربية الكريمة، فجاء تقديم الشاعر لمسرحيته في خمسة مشاهد:

المشهد الأول: ابتدأه بمنظر عميق الدلالات في ساحةٍ بِحَيِّ بني عامر، أمام خيام (المهدي) والد (ليلى)، يكمن في أهمية الفن في التجربة الفردية كعنوان للهوية، هذه التجربة الفردية التي خاضت غمارها (ليلى) بمفردها في مواجهة من حولها؛ حيث خرجت (ليلى) من خيام أبيها على الفتيان والفتيات الموجودين بالخارج، ومعها شاعر يثرب (ابن ذريح) المُحِبّ لـ(قيس بن الملوح)، والذي جاء محاولاً خطبة (ليلى) من أبيها له، ولكن حديثه مع أبيها أخذ وجهة أخرى، فدار الحديث بينهما حول (الحسين)، وحالة (يثرب)، وحُكم (معاوية)، ثم امتَدَّ الحديث حول البادية والحضر، ثم التعريض بـ(قيس) من إحدى الفتيات الموجودات

بـالحَيّ، الأمـر الـذي أغضـب (ليلـى) معترفـة حينئـذٍ بِحُبِّهـا لـ(قيس) عـن طريـق إنشـادها لِشِـعْرٍ، تعبـر فيـه عمـا تكابـده مـن صـراع داخلـي بسـبب حبهـا لـه، فتقول(١) :

يَعْلَـمُ اللهُ وَحْـــدَهُ مَـــا لِقَـيْـ ـسٍ مِنْ هَوًى فِي جَوَانِحِي مُسْتَكِنِّ
أنَّنِـــي فِي الهَوَى وقَيْساً سَـوَاءٌ دَنُّ قَيْسٍ مِـن الصَّبَابَـةِ دَنِّـــي
أنَـا بَيْـن اثنتيـن كلتـاهما النَّـ ـارُ فَـلا تَلْحَـى ولكِـنْ أعِنِّـي
بَيْن حِرْصِي على قداسة عِرْضِي واحتفاظِـي بِمَـنْ أُحِـبُّ وضَنِّـي
صُنْتُ مُنْذ الحَدَاثَةِ الحُبَّ جَهْدِي وهـو مُسْتَهْتِـرُ الهـوى لَمْ يَصُنِّي

وإذ بـ(ليلى) تقوم من مجلسها لنومها، وينفض الحاضرون، لكن الأمر لم ينته عند (قيس)، فإذا به يطرق خيام (ليلى) بحجة أنه يريد ناراً؛ لكي يعترف لها بحبه، وفي أثناء حديثه معها تحرق النار ثيابه وهو لا يدري، فتستغيث (ليلى) بأبيها، فيخرج أبوها غاضباً، زاجراً له، مانعاً إياه من عدم إتيانه مرة أخرى إلى خيامه، ثم يغادرنا المشهد الأول الذي أطلعنا على الحب المتوهج في قلب كلٍ منهما، وعلى غضب أهلها منه، ورفضهم تزويجه إياها؛ احتراماً للسنة المألوفة عند العرب، وهي منع الفتاة من التزويج بمن شبَّب بها، وهذا المشهد قد وظَّفَه الفنـان المؤلـف فـي مسـرحيته؛ لإيصـال بعـض الرسـائل التنبيهيـة للأحـداث المجتمعية، والجمالية النابعة من جمال فنه، وحُسْن تعبيره، والتعليمية المكتسبة من جمال هويته، التي تُغَلِّف فنَّه بالقيم التعبيرية، والمشاعر الوجدانية .

المشـهد الثـاني: عرض فيـه الشـاعر/ شـوقي لمسؤولية الفن فـي مواجهـة التحدي، وتعزيز الهوية لهذا التوجه الذي كرَّسَتْه المجتمعات المنغلقة، من خلال

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ١٦ .

ما حدث من (قيس) وراويته (زياد) على سفح جبل (التَّوْباد) القريب من حَيِّ بني عامر؛ حيث اعترض طريقاً لإحدى القوافل المتجهة إلى يثرب، وقد دعا (شوقي) بالخير لهذا الجبل، الذي كان مرتع الطفولة، وملاذ الحب، فبكى عهده الخالي، حين سأله عن أحبابه، فأجابه (التَّوْباد) قائلاً على لسان (شوقي)[١] :

جَبَـلَ التَّـوْبـادِ حَيَّـاكَ الحَيَـا وسَقَـى الله صِبَـانـا ورَعَـى
فِيـكَ نَغَيْـنَـا الهَـوَى فِي مَهْدِهِ ورَضَعْنـاه فَكُنْـتَ المُـرْضِعـا
وعلـى سَفْحِـك عِشْنـا زمنـاً ورَعَيْنـا غَنَـمَ الأهْـلِ معا
وحَـدَوْنـا الشَّمْسَ فـي مغْرِبِهـا ويَكَـرْنـا فَسَبَقْنـا المَطْلِعـا

وإذ بجارية (قيس) التي تسمى (بلهاء)، تأتي إليه حاملة لقصعة بها شاة مذبوحة، وصفها له عرَّاف اليمامة بعد قراءته لبعض التمائم عليها؛ لكي يبرأ من حُبِّه وعشقه لـ(ليلى)، لكن قيساً يرفض أكلها لعدم وجود قلب الشاة، فيقول (شوقي) معبراً عن هذا المشهد على لسان (قيس)[٢]:

وشَاةٍ بِلا قَلْبٍ يُدَاوُونَنِي بها وكيف يُدَاوِي القلبَ مَنْ لا لهُ قَلْبُ!

فهنا تُشكل المعتقدات والأعراف المجتمعية بعض الدلالات الرمزية؛ لكي تجعل من هذا الفن المسرحي وسيلة للخطاب المجتمعي والهوية القبلية، فيصور رجوع الجارية (بلهاء) إلى الحَيّ، واصطفاف الغلمان في صفَّين، أحدهما: يُشِيد بـ(قيس) وبِحُبِّه لـ(ليلى)، ويتغنى بشعره، وثانيهما: يَرُدّ على الصف الأول بأن (قيساً) كشف ستر العذارى، وانتهك حرماتهن، فيُمسِك (قيسٌ) ببعض الحصوات؛

(١) مجلة الثقافة، العدد: التاسع، السنة: الثاني، ص: ١٨٠١، الثلاثاء ٢٠ رمضان ١٣٥٩هـ- ٢٢ أكتوبر ١٩٤٠م ،

(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٣٠ .

لكي يلقي بها الصغار، لكنه يسامحهم لصغر سنِّهِم، ثم يُغْمَى عليه، فيراه أحد حكام بني أمية وهو (ابن عوف) الذي سمع عنه، وأعجب بشعره، فأنشد (ابن عوف) أبياتاً غزلية في (ليلى)، فلما رأى (قيسٌ) عطْفَ (ابن عوف) عليه، شكا له إهدار الخليفة لدمه، فقال له (ابن عوف): أتريد أن أكون شفيعاً لك عند الخليفة؟ فأجابه (قيس): لا، بل عند (ليلى)، فوعده (ابن عوف) بذلك، وهنا يظهر دور البيئة الكبير في تغليب جانب الهوية من خلال بعض الدعائم الرئيسية للحياة البدوية والمجتمعية، التي يوظفها الفنان(شوقي) في مسرحيته؛ لإنجاز عمله المسرحي، سواء أكان هذا العمل المسرحي نفعياً أم جمالياً، وهذا ما سيتبين في المشهد الثالث من وساطته له عند أبيها في صباح اليوم التالي .

المشهد الثالث: نرى فيه توجهاً فنياً من مؤلف المسرحية (شوقي)، حيث وَلَّدَ ظاهرة مجتمعية، تمثلت في عزوف المجتمع عن الهوية الدينية، والأصالة المجتمعية، وهذه الظاهرة المجتمعية مما تؤثر على الهوية الفكرية للفنان، فتجعله تائهاً بين محاكاة الموروث البدوي، أو محاكاة الفن الغربي المعاصر في فكره، إلا أن الشاعر تميَّز بأصالته العربية في عرضه لمسرحيته، حين رأينا (قيساً) وراويته (زياداً) مصاحبين لـ(ابن عوف)، وهو يسير في رَكْبِهِ قاصداً حَيَّ (ليلى)، فيخرج قوم (ليلى) مُدَجَّجِين بالسلاح، بعد أن قام غريم (قيس)، المُسَمَّى بـ(منازل) بإثارتهم على قتل (قيس)، فقد أوغر (منازل) صدور قوم (ليلى) على (قيس)، بحجة أنه لا يَعتد بكلامهم، ولا يرى في حَيِّها سواها، ولكن (ابن عوف) يحاول أن يُهَدِّئ من روعهم وإثارتهم، ثم تقوم مناظرة كبيرة بين الكَارِهِ لـ(قيس) وبين فتى يُحِبُّ (قيساً) يسمى (بشرا)، فأخذ (بشر) يدافع عن (قيس)، ولكن (منازل) انتصر عليه بذكائه وفصاحته، إلا أن راوية (قيس) وهو (زياد) يكشف (منازلاً)، موضحاً للجميع أنه يريد الانتقام من الحبيبين؛ بحجة أنه يحب (ليلى)، وهو في الحقيقة لا

يحبها ولا تحبه، وهذا ما صوره الشاعر/ أحمد شوقي في مسرحيته، حيث قال[١] :

ابن عوف منادياً لقيس: **الحَيُّ في السِّلاح سَدَّ الوادِي**

وأنْتَ قَيْسُ بعـــد حِينٍ غَادٍ علـى خُصُـومٍ لُـدُدٍ شِـــدادِ

فالِـقَ الرِّجـــالِ صاحِيَ الفُؤا دِ لا تَلْقَهُـمْ مُضَـيَّـعَ الرَّشادِ

فيرد عليه قيس متطلعاً كذلك :

أتُبْصِرُ يا بن عَوْفٍ حَيَّ ليلَى تَدَجَّجَ في السِّلاحِ ولا تَراها؟

فما لِـي لا أُحَقِّقُ غيْـرَ ليْلى وإنْ كَثُرَ السَّوَادُ لَدَى حِمَاها

لقَد ألْقَى هَوَى ليْلَـى حجاباً علَى عيْنِي فلَسْتُ أرَى سِوَاها

وبَغَّضَتِ النَّصِيـحَ إلَـيَّ ليْلَـى وسَـدَّ مسامعِـي عنْـه هـواها

ثم غَلَّفَ الشاعر ذائقة الفن الجمالية بالهوية المجتمعية، حين جعل (ابن عوف) ينفرد بـ(المهدي) والد (ليلى)، محاولاً إقناعه بتزويج (قيس) من (ليلى)، فيرد عليه (المهدي) قائلاً: بل اقنع (ليلى)، وخُذ رأيها، وإذ بـ(ليلى) تنتصر للتقاليد القبلية، والأعراف البدوية، رافضة زواجها من حبيبها (قيس)، وموافقة في نفس الوقت على الزواج من (ورد) الثقفي، الذي تقدم لخطبتها، وقضى على آمال (قيس) ووساطة (ابن عوف) له، وهذا ما صوره (شوقي) في قوله [٢] :

المهدي: أأَظْلِـمُ ليْلَـى؟ مَعَـاذ الحَنَـان! مَتَـى جَـارَ شـيخٌ على طِفْلِهِ؟

هو الحُكْمُ يا ليلى ما تَحْكُمِين خُذِي في الخطابِ وفي فصلِهِ

ليلـى: أقَيْســـاً تُـــرِيـــــد؟

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٥٠،

(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٧٤ .

ابن عوف: نعـــــــم

ليلى: إنَّـــــــه مُنَى القلْب أو مُنْتَهَى شُغْلِهِ

ولكِنْ أتَرْضَى حِجَابي يُذالُ وتَمْشِي الظُّنُونُ على سِدْلِهِ

ويَمْشِي أبِي فَيَغُضُّ الجَبِينَ ويَنْظُرُ في الأرضِ مِنْ ذُلِّهِ

يُدَارِي لأجلِي فُضُولَ الشُّيُوخ ويَقْتُلنِي الغَمُّ مِنْ أجْلِهِ

يَمِيناً لَقِيتُ الأمَرَّيْنِ مِنْ حَماقَةِ قَيْسٍ ومِنْ جَهْلِهِ

فُضِحْتُ بِهِ في شِعابِ الحجازِ وفِي حَزْنِ نجْدٍ وفِي سَهْلِهِ

فخُذْ قيس يا سيدي في حِماك

المشـهد الرابـع: نرى فيه الهوية العربية ذات العِرْق المتصل بالزمان المتعارف عليه من خلال الدين، والعادات، والتقاليد السائدة التي تحاكي المكان الذي حدثت فيه القضية المُعَالَجَة في المسرحية، وبذلك تتشكل صورة الهوية العربية في ثوب الفن الأدبي، الذي سيق هنا عن طريق المسرح الشعري في (مجنون ليلى)؛ حيث وجدنا (قيساً) هائماً بمحبوبته، يريد الوصول إليها في (ثقيف)، لكنه يضل الطريق، ويقع في قرية من قرى الجن مصوراً حاله، وما وصل إليه من خَبَلٍ عقلي، ذاكراً لفكرة الإلهام والوحي بالشعر للشعراء، فيلتقي بشيطان قد ادَّعى بأنه شيطان (قيس) الذي يوحى إليه بما يقوله من شعر لـ(قيس)، فيُعْجَب (قيس) بذلك في البداية، ثم يَشُكُّ فيه، فيهدده الشيطان بأنه سيمنع عنه وحيه بالشعر، وحينئذ يعترف (قيس) بشيطانه بعد عجزه عن إنشاده للشعر، ثم يَدُلُّهُ الشيطان بعد ذلك على الطريق المؤدِّي إلى حَيِّ (ليلى)، فيلتقي بزوجها النبيل في أخلاقه (ورد) الذي تعامل معها وكأنها محرم له، ثم أخذ يشرح

لـ(قيس) أن السبب الحقيقي لبلاء كلٍ منهما هو شعره، فيقول (شوقي) معبراً عن ذلك [١] :

فَشِعْرُكَ يـا قَيْـسُ أصْـلُ البَـــلاءِ لَقِيـتَ بِـهِ وبِلَيْلَـى الضَّـــلالا

ثم يصور الشاعر الثقافة النابعة من الروح الشعبية، المعبرة عن الشعور الوجداني لدى العامة؛ لاستثارة مشاعرهم، وإلهاب عواطفهم، فانتقل بفنه الأدبي عبر الزمان والمكان؛ لكي يصور الهوية الوجدانية، المتمثلة في خروج (ليلى) من خبائها بعفوية عن طريق المشافهة، وإذ بـ(قيس) يهتف بها طالباً منها أن تهجر بيت الزوجية، فترفض اقتراحه برغم ما في قلبها من حُبٍّ له، فيتركها غاضباً ويعود إلى جنونه، فتتحدث (ليلى) عن حُبِّها العذري مع جاريتها (عفراء)، بعد إحساسها بأنها السبب في إيذائه، بما عبر عنه (شوقي) في قوله[٢] :

لقَـدْ سَمِعْتِ الحَدِيثَ كيْف إذَنْ صَبْرِي علَى ما جَرى وما وقَعَا؟
قُلْـــتُ لِقَيْسٍ مقَـــالَ مُشْفِقَـــةٍ لَـمْ يُلْـقِ بَـالاً لَـهُ ولا سَمِعَـــا
وقَيْـسُ ذو جِنَّـــةٍ وإنْ زَعمُـــوا جُنُـــونَـــهُ مُدَّعَـى ومُصْطَنَعا
تَحَيَّـــرَ النَّـاسُ فِـي جُنُونِ فتَى لا عَقْـلَ إلَّا بِشِعْـرِهِ وَلِعَـــــا
واللهِ لَـــوْ جَـــاء فِي مُحَاسَنَـةٍ يَسْـأَلُ وَرْدَ الطَّـلاقَ مَـا مَنَعَا

أمـا المشـهد الخـامس: فهو يلقي بظلاله على أهم نتائج معطيات الفن الأدبي، ومدى تأثره بالهوية، من خلال عرض موجز لمشهد وداع (ليلى) من قومها، بعدما أصابها السقم واليأس اللذين ألَمَّا بها، وتوافد طوئف المعزين لأبيها

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٨٧ .
(٢) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ١٠٨ .

وزوجها، والذين أثاروا جدلاً واسعاً؛ بسبب مرورهم على زوجها (ورد) مرور الغاضبين، وإذ بصديقٍ لـ (ورد) يهمس في أذنه قائلاً [١] :

لقَدْ أحْسَنتَ يَا وَرْدُ ... ومَا للنَّاسِ إحْسَانُ
يُعَزُّونَ أبَا ليْلَى ... ومَا عَزَّاكَ إنْسَانُ
بَل انْظُرْ تَرَهُمْ أقْسَى ... علَيْكَ اليَوْمَ مَا كانُوا
علَى الأوْجُهِ بَغْضَاءٌ ... وفِي الأعْيُنِ عُدْوانُ

ورد: مهلاً أخِي وانظر إلى النَّاسِ بِعَيْنِ مُنْصِفِ

ثم ينصرف الجميع بعد العزاء، وسرعان ما يلتقي (قيس) وراويته (زياد) بـ(بشر) الذي أخبرهما في البداية بفاجعة وفاة (ليلى)، ثم يبكي (قيس) معشوقته بكاءً حاراً، ويرمي بنفسه على قبرها ويقول ما عبر عنه (شوقي) في مسرحيته بقوله [٢] :

أعيْنَيَّ هَذا مَكانُ البُكَاءِ ... وهَذا مَسِيلُكَ يَا أدْمُعُ !
هُنا جِسْمُ ليلى هُنا رَسْمُها ... هُنا رَمَقِي في الثَّرَى المُودَعُ
هُنَا فَمُ ليلى الزَّكِيُّ الضَّحُو ... كُ يَكَادُ وراء البلا يَلْمَعُ
هُنَا سِحْرُ جَفْنٍ عَفَاهُ التُّرا ... بُ وكان الرُّقَى فيه لا تَنْفَعُ
هنا مِن شبابِي كتابٌ طواهُ ... وليْس بناشِرِهِ البَلْقَعُ
هنا الحادثاتُ، هُنا الأمَلُ الْـ ... ـحُلْوُ يَا لَيْلُ، والألَمُ المُمْتِعُ
طَرِيدَ المَقادِيرِ هَلْ مَنْ يُجِيـ ... ـرُكَ منها سِوَى المَوْتِ أو يَمْنَعُ؟
تَذِلُّ الحَيَاةُ لِسُلطانِها ... ولِلْمَوتِ سُلطانُها يَخْضَعُ

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ١١٥ .
(٢)مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ١٢٨ .

طَـــرِيـدَ الحيـــاةِ ألا تَسْتَقِرُّ ألا تَسْـــتَرِيـــحُ، ألا تَهْجَـــعُ؟
بلَـــى قَـــدْ بَلَغْـــتَ إلى مَفْزَعٍ وهَـــذا التُّـــرابُ هُـــوَ المَفْـــزَعُ

وبعد بكاء قلبه، وانهمار الدمع من عينه على قبر معشوقته، يظهر له شيطانه من بعيد، ويناديه طالباً منه الرجوع إلى البوادي، فيرد عليه (قيس) قائلا [١] :

اذْهَـــبْ فلَسْـتَ صالِحـاً وأيُّ شيطـــانٍ صَلُـحْ
كُنْتَ قَرِيـنَ السُّـوءِ لِـي وكُنْتَ شَرَّ مَنْ نَصَـحْ
لَـــوْلاكَ مـا بُحْـتُ بِمَـا خَـدَّشَ ليلَـى وجَـــرَحْ
كَـأنَّـــهُ فِـــي عِـرْضِـهـــا زَيْتٌ على الثَّوْبِ سَرَحْ

ثم يُخَيَّلُ إليه أنه يسمع صوت (ليلى) يناديه بخُفُوتٍ وضعف، فيجيبها قائلاً: لبيك ليلى بالروح والجسم [٢] :

قيس: تُـنَـــادِيـنِـــي مِنْ قَبْرِها باسْمِي
لبَّيْـكِ يا ليلى بالرُّوحِ والجِسْـمِ

ثم يدخل (قيسٌ) في حالة الاحتضار، فيقول [٣] :

لَمْ تَمُتْ ليلى ولا المَجْنُونُ ماتْ

ففي هذه النماذج السابقة جسَّدت لنا مسرحية (مجنون ليلى) أكثر من وجهة نظر مختلفة، تراءت في هذه التوأمة التي حدثت بين الفن والهوية، ومدى التأثر الناجم من الهوية المجتمعية على الفن الأدبي، والتي أنتجت هذا الصراع الدائر بين بطلي المسرحية من جهة، ومن معهما من الشخصيات الأخرى من

(١)مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ١٢٨، ١٢٩ .
(٢)مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ١٣٣ .
(٣)مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ١٣٣ .

جهة أخرى، وقد ساعد ذلك في الوصول إلى رؤية واضحة حول الحدث القائم بين الطرفين، وذلك من خلال عرض وجهات النظر لكلا الطرفين، وبهذا يكون الصراع المسرحي ناجحاً في تطبيق معالم الهوية العربية، والتعبير عنها بلغة الفنان الحاذق الماهر، في خلق الجو المأساوي المناسب للمسرحية، ومن ثم يظهر اللون العام لأحداث المسرحية منقسماً إلى نوعين من الصراع؛ ليكون مناسباً للطبيعة المأساوية، وهما: (صراع حركي، وصراع نفسي داخلي).

أما أولهما: وهو (الحركي)، فقد بدا واضحاً على لسان الشخصيتين المحوريتين في المسرحية، **وأما الثاني:** وهو(النفسي الداخلي)، فكان مغايراً للصراعات الظاهرة التي تحدث بين طرفي المسرحية، فانصهر داخل نفس الفنان، ثم تبلور إلى صراع خارجي قائم بين الشخص وبين ما هو أقوى منه ومُقَدَّرٌ له، وهذا الصراع النفسي يقوم في بدايته على فكرة ومضمون واحد، فجعل بطلة المسرحية، تعبر في إيجاز عن رفضها الزواج من (قيس)؛ إيثاراً للأعراف المجتمعية، والتقاليد البدوية، وكأن المتلقي للمسرحية أو القارئ لها، لم يشعر من (ليلى) بطلة المسرحية، إلا بمجرد ندمها على ما بدر منها في حال غضبها، وهذا ما عبر عنه (شوقي) على لسانها بقوله[١]:

مَالِي غَضِبْتُ فضَاع أمْرِي مِنْ يَدِي والأمْرُ يَخْرُجُ مِنْ يَدِ الغَضْبانِ
قالُوا انْظُرِي ما تَحْكُمِينَ فَلَيْتَنِي أبْصَرْتُ رُشْدِي أو مَلَكْتُ عَنانِي [٢]
ما زِلْتُ أهْذِي بالوَساوِسِ سَاعةً حتَّى قتَلْتُ اثنيْنِ بالهَذَيَانِ
وكَأنَّنِي مأمُورةٌ وكأنَّمَا قَدْ كان شيطانٌ يَقُودُ لِسَانِي

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٦٦ .

(٢) العنان: سير اللجام الذي تُمْسَك به الدابة، والمراد: ملكت نفسي .

قَـدَّرْتُ أشْيَـاءَ وقُـــدِّرَ غَيْـرُها حَـظٌّ يَخُـطُّ مَصَـايِرَ الإنسـانِ

ففي هذه الحالة كان من الممكن أن يجعل الشاعر هذا الصراع داخلياً بين البطلة ونفسها، كأن يتصاعد الصراع في داخلها، عن طريق اصطدام القلب المُعَذَّب بالهوى، هذا القلب المُحَاطُ بالتقاليد الجامدة، والأعراف البالية، التي حتَّمَتْ عليها رفض اختيار حبيبها، ومن ثم تخرج في نهاية صراعها مع نفسها رافضة الزواج بمن يهواها قلبها، مُنتصرة لتقاليد مجتمعها على عاطفتها، حفاظاً على كرامة أبيها بين قومها، وبذلك يكون مؤلف المسرحية قد نجح في إيجاد الصلة بين الرؤية المعاصرة للفنان الأدبي وجذوره التاريخية، ومدى حفاظه على أصالته وهويته، ومن ثم فهو يربط بين فنه وهويته عن طريق مزجه بين الفكرة والأسلوب والنظرة الشاعرية في استحداث فن مسرحي ذي صلة وثيقة بالمشكلات العصرية ..

ولعل ما أورده الشاعر/ أحمد شوقي من مشاهده المسرحية في (مجنون ليلى)، سواء أكانت حقيقية أم خيالية، لهي خير دليل على تأثره بهويته في فنه الأدبي، وهذا التأثر بين الفن والهوية قد أحدث التفاتة عِرْقِيَّةً عربيةً جعلت الفنان يعمل على توجيه خيال القارئ، إلى أن الركيزة الأساسية لأي عمل فني هي الهوية، التي ينطلق من خلالها الفنان؛ لتشخيص رؤيته، ومعالجة قضاياه المجتمعية، وما يدور فيها من أحداث وصراعات، ولَّدَتْ حالة من إرْباك الجو العام للبيئة التي تحدثت عنها المسرحية .

المبحث الرابع

اللغة الدرامية للمسرحية

من الأجدر في لغة المسرح الشعري أن تُبْرِز المعنى ولا تطمسه، وأن تكون شفافة غير ثقيلة؛ لكي تنتقل الأحاسيس والمشاعر من خلالها في كل مشهد مسرحي بصدق وأمانة؛ وذلك لمناسبتها في وجدان المتلقي مع ركائز المسرحية الشعرية، فيعيشها المتلقي حينئذٍ متأثراً بها في واقعه، من خلال توزيع تلك الصور والأحاسيس بين ثنايا المواقف الحياتية، وهذا كله لا يتضح إلا من خلال الأسلوب، الذي يمثل" القالب الفني الذى يَصُب فيه الشاعر معانيه، وأفكاره، مستجيباً لتكوينه الفني الذى وجهته إليه بيئته، والشاعر الصادق تنساب من بين شفتيه الألفاظ المناسبة لشعوره، وأخيلته، ومعانيه، في الشكل الذى يتلاءم مع البيئة التي نشأ فيها، طبيعياً، واجتماعياً، وفنياً "[١] .

ولذلك فإن المتأمل الحصيف في لغة الفن المسرحي، يدرك أن اللغة هي الركن الركين لسيادة الهوية؛ لأن أساليبها مرآة تعكس مضامينها، وذلك أن كل شاعر يختار لنفسه أسلوباً معينًا، يتناسب مع أفكاره، ومعانيه، ومشاعره، وبيئته، وهذا الأسلوب لابد أن يتسم بشيءٍ من السهولة؛ لكي يتوافق مع الثقافات المتعددة للجمهور المتلقي للمسرحية، فيناسب الصلة التي ينبغي مراعاتها بين المسرح والجمهور، وهذا يوضح أن اللغة هي القاسم المشترك بين الفن والهوية، وهي السلاح الذي يدافع به الفنان عن هوية أمته وحضارتها، فالارتباط وثيق بين الجميع، وبالتالي يخدم الهدف المسرحي الذي ينشده، والذي يختلف من مسرحية لأخرى، وخير دليل على ذلك: أن القارئ أو المتلقي للمسرحية الشعرية، إذا

(١) الأدب العربي بين البادية والحضر، د/ إبراهيم عوضين، ص: ٣١٥، ط : الأولى، مطبعة السعادة ١٤٠١هـ- ١٩٨١م .

تطرق إلى دائرة المآسي التاريخية، في المسرحية التي نحن بصددها (مجنون ليلى)، سيجد أن الشاعر (أحمد شوقي) قد جعل طبيعة فنه الأدبي في مسرحيته وسيلة معبرة عن هويته، من خلال محاكاته للطبيعة البدوية بتقاليدها وأعرافها في شخص هذين البطلين اللذين قامت عليهما المسرحية، وهذا بلا شك يحدث انعكاساً واضحاً حول الموروث الحضاري لأمتنا العربية وأصالتها، فاستعمل فيها أسلوباً شعرياً مناسباً لأذواق المتلقين، وتَحَرَّى ألفاظاً سائغة ميسورة، تميل في بعض الأحيان إلى الأسلوب العامِيّ، إلا أنها تحمل معاني القوة والتأثير، فلم يقتصر (شوقي) في لغته المسرحية على اللغة الفصحى فحسب، أو العامية التي تجري على ألسنة العوام، وإنما تجاوز ذلك إلى حَدِّ المزاوجة بين الشعر والنثر، وكأنه يقول بلسان الحال لا بلسان المقال: بأن الشعر قادر على مجاراة الحياة اليومية بصورة مقنعة لقارئه، فهو قادر على تطويع اللغة بموسيقاها الشعرية، في التعبير عن جميع المتغيرات الحياتية بِيُسْرٍ وسهولة(١) .

فإذا طرقنا باب الفن الأدبي والهوية التي جمعت بينهما اللغة المسرحية هنا، سنجد أن هناك اندماجاً واضحاً في حدوث علاقة ترابطية بين الفن الأدبي المسرحي والهوية الاجتماعية؛ إذ إن الهوية هنا في مسرحية (مجنون ليلى) لـ(شوقي) أفرزت تراكمات حضارية من الموروثات والقيم الثقافية والفكرية لأمتنا العربية، فأشعار (شوقي) في مسرحيته قد تشاكلت إلى حدٍّ بعيدٍ بأشعار سابقه (قيس بن الملوح)، من جهة اقتباسه من أشعاره، واقترابه من بيئة الأبطال، بما حوته من صور مناسبة لمسرحيته، ورموز ملائمة للغته، ولكن على الرغم من تأثر (شوقي) في أسلوبه بـ(قيس)، إلا أن اللغة المسرحية، والثقافة الشعرية

(١) ينظر: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص: ٢٥٧، ٢٥٨، بتصرف .

لـ(شوقي)، ظهرت في ألفاظه السائغة، البعيدة عن الخشونة البدوية المعهودة، والتي تتلاءم مع المسرح الشعري وحركته، وخير شاهد على ذلك: هذا الحوار الدائر بين طائفة الجِن الذين سخروا من بني آدم، والذي تضمن أسلوباً مسرحياً تميز بالسهولة، والوضوح، حيث خاطب الجِنِّي (هبيد) جِنِّياً آخر، يسمى (عضرفوت)، وآخرين، فيقول[١] :

هبيد: ما لَنَا يَا عَضْرَفُو تُ ولِفِتْيَانِ البَشَرْ؟
ومَا لَقِينَا مِنْهُمُو ومِنْ أبِيهِمْ غَيْرَ شَرْ!
عضرفوت: بني الجِنِّ اسْمَعُوا أبِكُمْ زُكامٌ
جِنِّي: وَلِمْ؟
عضرفوت: نَتَنَتْ لَعَمْرُكُمُ الجِوَاءُ
آخر: ومَا فِي الجَوّ؟
عضرفوت: رِيحُ آدَمِيّ فَفِيهِ نَتَانَةٌ ولَهُ ذكَاءُ
إذا البَشَرِيُّ مَرَّ عَلَيَّ يَوْماً فقد مَرَّتْ علَيَّ الخُنْفُسَاءُ
جِنِّي: أجَلْ بِعَدَاوَةِ البَشَرِ ابْتُلِينا وطَال بِهَا التَّبَرُّمُ والعَنَاءُ
مَضَى بِالكِبْرِ إبْلِيسٌ أبُونَا وكُلُّ تُراثِ آدَمَ كِبْرِيَاءُ
يَعِيبُ رِجالهُمْ فَيُقَالُ عِبْنا وتَدْفِنُ عارَهَا فِينا النِّسَاءُ
وإنْ عَجَزَ المُطَبِّبُ قال داءٌ مِن الجِنِّيِّ ليس لَه دَوَاءُ
وإنْ قفَزَتْ صِغَارُهُمُ فَزَلَّتْ فَمِنَّا مَعْشَرَ الجِنِّ البَلاءُ
وخِفْنَا مِنْ أذاهُمُ فاحْتَجَبْنَا فما عَصَمَ الحِجَابُ ولا الخَفَاءُ
وكَمْ مُتَعَوِّذٍ بالله مِنَّا تَعَوَّذَ الأرْضُ مِنْهُ والسَّماءُ

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٧٢، ٧٣ .

ففي هذا الحوار الدائر في المسرحية بين بني الجن، يدرك القارئ القيمة العظمى للفن الأدبي في التعبير عن الهوية، فيُبْصِر ألفاظاً شعرية لا تعقيد فيها ولا التواء، يشعر من خلالها بالانسجام، والتناغم بين المفردات اللغوية، وإن كانت تحتوي أحياناً على بعض المفردات العامية، إلا أنها حملت معاني التأثير والقوة؛ حيث وضعها المؤلف في مكانها اللائق بها، فأدَّتْ دورها على أكمل وجه، وساعدت في توضيح المعاني بِيُسْرٍ وسهولة، مما كان سبباً في تلاحمها، وتضافرها على أداء المعنى المراد التعبير عنه، فلقد تناول (شوقي) بعض الألفاظ التي شاعت في الاستعمال العامِيّ كـ(نَتَتَتْ، وزكام، ونتانة، والخنفساء)، وجاءت هذه الألفاظ معبرة عن المعنى المراد من المسرحية، كما جاءت ملائمة للحوار، والحركة المسرحية، والجمهور، فطائفة الجِنِّ يسخرون من بني آدم، ويعبرون عن حقدهم وكراهيتهم للجنس البشري، من خلال اشتمام أحدهم لرائحة آدَمِيٍّ نزلَ بقرْيَتِهِم، مما يترتب عليه أن الفن والهوية يمثلان خطَّين متوازيين لحقيقة وجودية واحدة، ينشأ من خلال هذه الحقيقة تكوين الذات الجوهرية للتعبير عن مكنونات الشخصيات المجتمعية، فلا هوية إذن بدون فن إذا وُضِع في الاعتبار أن الفن يمثل الأساس الذي تستند عليه الأمة في لغة التواصل بينها، كما لا يجد في المقابل أيضاً فناً بدون هوية؛ لأن الهوية تمثل الكيان الخلقي، والوحدة الذاتية، والرابطة القومية للأمة العربية .

ومما نرى فيه قيمة اللغة في اندماج هذه الثنائية بين الفن والهوية، ما وجده الباحث في أثر البيئة، وثقافتها اللغوية على لغة الفن المسرحي في بناء هوية الإنسان العربي، من خلال هذه الأبيات التي ذكرها (شوقي) في مسرحيته، والتي سار فيها مؤلِّفُها (شوقي) على نهج بطلها (قيس) في: (الغرض، وجزالة الألفاظ، وروعة التصوير..)، مما كان لذلك أبلغ الأثر في عمق التفكير، والتغير في الهوية، والمعتقدات الفكرية، والتأثير في جمهور المسرحية؛ وذلك بما أضفاه

الشاعر من ألفاظ متوائمة على لسان أبطال المسرحية في الحوار المسرحي المُوَجَّه إلى الجمهور، أحدث صراعاً نفسياً في ذوبان المعتقدات الفكرية غير السَّوية داخل النفوس البشرية، ومن ذلك ما حدث في وجه الشبه بين شعر الشاعر(قيس)، ومعارضة (شوقي) له، فإذا قال (شوقي) في مسرحيته [١] :

ليْلَى مُنَادٍ دَعَا ليْلَى فَخَفَّ له نَشْوانُ فِي جنَبَات الصَّدر عِرْبِيدُ

فكأنه (قيس) حين يقول [٢] :

دعَا باسْمِ ليْلَى غَيْرَهَا فكَأنَّمَا أطَار بليلَى طائِراً كان في صَدْرِي

وإذا قال (شوقي) في مسرحيته [٣] :

ليْلَى نِدَاءٌ بِلَيْلَى رنَّ فِي أذُنِي سِحْرٌ لعمري له في السَّمْعِ ترديدُ

فإنه أشبه بـ(قيس) حين يقول [٤] :

وداعٍ دعا إذْ نحن بالخِيفِ مِن مِنَى فَهَيَّجَ أشْجَانَ الفُؤادِ ومَا يَدْرِي

فالذي يطالع هذه الأبيات الشعرية، لا يكاد يشعر بفارق بين (قيس)، وبين معارضه (شوقي)، إلا أنه سيجد جدلية في كيفية المزاوجة اللغوية بين هوية وأخرى؛ لأن (شوقي) إنما يهدف إلى الانتقال من هوية إلى هوية؛ لكي يُوَلِّدَ هوية عربية مناسبة من جهة لعصره وزمانه، ومن جهة أخرى تكون ملائمة للتطور

(١) مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ص: ٣٩، ط: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٦/ ٨/ ٢٠١٢م .

(٢) ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، نشر: يسري عبدالغني، ص: ١٦٢، ط: دار مصر ١٣٦٦هـ- ١٩٤٧م .

(٣) مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ص: ٣٩ .

(٤) ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، ص: ١٦٢.

الحاصل في التوسع القائم للفن بجميع صوره وأشكاله، مما يترتب عليه إلقاء الضوء على طبيعة الفنان العربي التي تميل نحو المكان، الذي يستلهم منه فنه بصوره وأشكاله المتعددة، وهذا ما وجده الباحث في نظم (شوقي) هذه الأبيات في مسرحيته على النسق الشعري لـ(قيس بن الملوح)، وكأن الذي نظمها هو (قيس) في ديوانه، فهي متجانسة مع اللغة الشعرية لـ(قيس) في: (الأسلوب، والمونولوج الداخلي، والنغمة الرنانة، والوزن والقافية)، الأمر الذي يُشْعِر المتلقي بالتهاب فؤاد (قيس)، حينما يتحدث مع (ليلى)، واصفاً لها غرامه، وأشجان فؤاده، وفي هذه الحالة يريد (شوقي) أن يوقظ الشعور الداخلي فينا؛ للسخط على هذه التقاليد العمياء، التي يتمنى التحرُّر منها، والتمرُّد عليها .

ومن هنا يتبين أن التوسع في الفن الأدبي قد انعكس على ساحة الهوية العربية، من خلال هذه المسرحية الشعرية (مجنون ليلى) لـ(أحمد شوقي)، وقد استطاع الفنان العربي مؤلف هذه المسرحية صبغ الفن المسرحي القائم على إبراز التقاليد البيئية البدوية بطابع الهوية العربية العصرية، فلم ينسلخ من موروثه التاريخي، بل كان مستلهماً لذاكرته التاريخية، معتمداً على حضارته العربية، مما جعل القارئ لمسرحيته يشعر بعدم افتقاده لسمات هويته، فقد أجاد (شوقي) في تعدد الأنماط اللغوية والأسلوبية للمسرحية، فتارة تكون اللغة المسرحية سهلة لا تعقيد فيه ولا التواء، وتارة أخرى تكون فصيحة قريبة من الجزالة، وتارة ثالثة يجنح الشاعر في لغته إلى الأسلوب العامي الدارج على ألسنة العوام، وهذا إن دلَّ فإنما يدل على أن صياغة اللغة المسرحية التي زاوجت بين الفن الأدبي والهوية، كان لها تأثيرها الواضح على الاهتمام الشعبي، فهي كيان يحافظ على المجتمع، ويدعم الفن، ويوضح الدين، ويؤسس للهوية .

المبحث الخامس

الفضاء الزمكاني (الزماني، والمكاني) للمسرحية

مما لا شك فيه أن الفن المسرحي له علاقة وثيقة بعنصري الزمان والمكان، وتتمثل هذه العلاقة فيما يربط بين الهوية والفضاء الزمكاني، فعنصر الزمان مع أنه يتغير بشكل نسبي حسب المواقف والأحداث، إلا أنه من العناصر المهمة في الفن المسرحي، وهذا راجع إلى العلاقة الوطيدة التي تربط حياة الإنسان بزمانه؛ حيث إن " الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يُحِس بالزمن في حركته الذاهبة والآيبة، ويتأثر بهذه الحركة، ويؤثر فيها سلباً وإيجاباً؛ إذ كلما ازدادت خبرة الإنسان في الحياة، ازداد إحساسه ووعيه بالزمن " [١] .

كما أن المكان يعد مسرح الأحداث في الفن الدرامي، والوعاء الذي تتحرك بداخله الشخصيات؛ لكي تكشف كلاً من الحركة الزمنية، والتغير الطارئ على البيئة والناس؛ لأنه من غير المعقول أن يكون هناك حدث بدون مكان يحتويه، فهو –أي المكان– " يتخذ أشكالاً، ويتضمن معاني عديدة، بل قد يكون –في بعض الأحيان– هو الهدف من وجود العمل كله"[٢]، وهذا يوضح أن هناك علاقة حميمة بين كل من الزمان والمكان، وهذه العلاقة تجعل معظم الفنانين يتأملون قضاياهم التي يعالجونها قبل الشروع في التعبير عنها، فهما أي –الزمان والمكان– يشكلان ثنائية متعانقة مع بعضها البعض، على الرغم من اختلاف طريقة إدراك كل منهما؛ حيث إن ارتباط الزمان متعلق بالإدراك النفسي، وأما

(١) مقال: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، أ/ رابح الأطرش، مجلة العلوم الإنسانية بالجزائر، العدد: الأول، ص: ٧، مارس ٢٠٠٦م .

(٢) بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض نموذجاً)، د/ نبيل حمدي الشاهد، ص: ٢٨٧، ٢٨٨، ط: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٦م .

المكان فإن ارتباطه متعلق بالإدراك الحسي، ومن ثم كان لعنصري الزمان والمكان دور بارز في مسرحية (مجنون ليلى) لـ(أحمد شوقي)، وهاك بيان ذلك بشيء من التفصيل .

أولاً: الإشارات الزمانية في مسرحية (مجنون ليلى) :

في بعض الأوقات، قد يرى الفنان بعض التغيرات التي تحدث في محيطه المجتمعي، ويعجز عن ترجمة هوية من حوله، فيجعل للجانب الزمني دوراً فعالاً في التعبير عما أراد؛ وذلك لأن الزمن يتمثل في تتابع الأحداث بما يوازي الواقع الحياتي، فهو يمثل ظاهرة مهمة في الكشف عن الهوية، فمع أن العنصر الزمني ليس مرئياً إلا أن إدراك رؤيته يكون ظاهراً في جانب الفن، فهو –أي الزمان– في مفهومه الروائي والمسرحي: يعني " صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة، وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب، والتتابع، والتواتر، والدلالة الزمنية؛ بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش، وفق الزمن الواقعي، أو السيكولوجي، أو الفلسفي"(١)، ومن ثم فإن الأديب لا ينطلق إلى الأمام أو المستقبل من خلال زمنه الحاضر، بل يحاول الانتقال بالأحداث إلى أزمنة مختلفة، فيرجع أحياناً بالأحداث إلى التأمل في الماضي، أو بنقل هذه الأحداث إلى الحاضر والمستقبل، متفاعلاً مع تفاصيلها، عن طريق ربط حاضره ومستقبله بماضيه .

وفي ضوء هذه المسرحية التي نحن بصدد دراستها (مجنون ليلى) لـ(أحمد شوقي)، تجلت الظروف الزمنية للهوية البدوية آنذاك، والتي تمثلت في بساطة الحياة، وأوقات الفراغ، في استثثار الغزل بجزء كبير من حياة شعرائها، كما أن إحاطة المرأة البدوية بالتقاليد الشديدة، التي لا تبيح لها الاختلاط بالرجال،

(١) بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د/ مراد عبدالرحمن مبروك، ص: ١٠، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

جعلتهم أشد تعلقاً بها، فجاء التَّغَزُّل بالمرأة عذرياً طاهراً من شوائب الإحساس المحرمة في أعراف القبائل البدوية، فلم يَلْتَقِ الحبيبان إلا خِلْسَة خلف مضارب القبيلة، أو مصادفة عند موارد المياه .

وفي ظل هذه الأجواء البيئية المعقدة، كان للفن دوره الفعال في الربط بين الهوية العربية في ماضيها وحاضرها، وفق رؤية فنية أدبية، ساعدت في إضفاء القدرة الجيدة على العمل المسرحي، في تبني الفكرة الجيدة، وإعادة تصميمها، وبناء هيكلها، وهذا يلقي بظلاله على أن العنصر الزمني في العمل المسرحي يمثل شكلاً من أشكال التشخيص المسرحي، وهذا ما ظهر جلياً في حُبُّ (قيس) لـ(ليلى)، الذي كان كثير الإتيان لها في البداية، وظل الحال هكذا حتى تَحَسَّر على أيام وصالها، وكاد أن يهلك من شدة الوجد والأسى، فأشار عليه قومه بنسيانها، والزواج من أنْفَس فتيات حَيِّه، لكنه اعترض على ذلك؛ بسبب امتلاء قلبه بحبها، واعتبر أن المحاولة في ذلك فاشلة، فعبر عن ذلك قائلاً[1] :

وقَالُوا: لَوْ تَشَاءُ سَلَوْتَ عَنْها ... فقُلْتُ لَهُمْ: فإنِّي لا أشَاءُ

وكيْف وحُبُّهَا عَلِقٌ بِقَلْبِي ... كمَا عَلِقَتْ بِأرْشِيَة دلاء

لهَا حُبٌّ تَنَشَّأ فِي فُؤادي ... فلَيْس لَهُ- وإنْ زُجِرَ- انْتِهَاءُ

وعَازِلَةٌ تُقَطِّعُنِي مَلاماً ... وفِي زَجْرِ العَوَازِل لِي بَلاءُ

فهنا لجأ الشاعر/ أحمد شوقي إلى تقنية الاسترجاع للأحداث الماضية، التي لها علاقة بالأحداث الراهنة، فجعل الزمان مشتركاً في إضفاء الهوية على فنه المسرحي، عن طريق استخدامه لتقنية الاسترجاع الحواري الذي حدث بين (قيس بن الملوح) وقومه، وذلك " لإثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير،

(١) ديوان مجنون ليلى، قيس بن الملوح، ص: ٤٢ .

وتوظيفه في البناء الفني للأحداث، أو بتقديم بعض المعلومات التي تفيد القارئ عن ماضي الشخصية"[١]، وهذا الاسترجاع الذي اعتمد عليه (شوقي) في بناء مسرحيته، يعد "من أكثر التقنيات الزمنية السردية، حضوراً، وتجلياً في النص الروائي، فهو يعد ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه"[٢]، وقد أتاح ذلك لـ(شوقي) أن يرجع بالأحداث إلى فترة زمنية كبيرة؛ لكي يوضح مدى ما وقع فيع فيه (قيس) من فَقْدِ صوابِه، وتَـرْكِ طعامه وشرابه، حتى أصبح حديث الناس من هذيانه بها كالمجنون؛ وذلك كله بسبب التقاليد البدوية العمياء، التي لا تعرف المشاعر، ولا تبالي بالعواطف والأحاسيس، ومن ثم يلقي بظلاله إلى الهدف الأسمى من وراء تأليف مسرحيته (مجنون ليلى)، والذي يتمثل في الإشادة بالتضحيات النبيلة؛ من أجل الحفاظ على القيم، والأعراف، والمبادئ المجتمعية .

كما وظَّف الشاعر في مسرحيته (مجنون ليلى) بعض الإشارات الزمانية الأخرى، وربط هذه الإشارات بعنصري الفن والهوية، فأعطى مؤشراً قوياً لازدواجية العلاقة القائمة بين الفن الأدبي والهوية، فالفن الأدبي والهوية جزء لا يتجزأ من أي عمل أدبي، وهذا ما ظهر جلياً من خلال إشارته في مسرحيته (مجنون ليلى) إلى التحزُّب السياسي القائم في العصر الأموي، وانقسام الناس حينها إلى طائفتين، إحداها: مشايعة لآل البيت، والخرى: مناصرة للبيت الأموي، فأورد مرور (الحسين بن علي)- رضي الله عنهما- ومن معه من أصحابه في

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: ١٢١، ١٢٢، ط: الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٨م .

(٢) الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، ص: ١٩٢، ط: الأولى، دار الفارس، عمان ٢٠٠٤م .

ثرى (نَجْد) على (قيس) وهو مغشي عليه، مع أن (الحسين) –رضي الله عنه–، قد استشهد في أول خلافة (يزيد بن معاوية) قبل وجود (قيس بن الملوح) بطل المسرحية، لكن (زياداً) راوية (قيس) يتوسل إليه أن يتضرع إلى الله بإفاقته قائلاً : (١)

زياد: حَنَانَيْكَ قيْسُ إلام الـذُّهُـولُ؟ أفِقْ ساعةً مِنْ غَوَاشِي الخَبَلْ (٢)

صَلِيلُ البِغَـالِ ورَجْـعُ الحُـدَاءِ وضَجَّـةُ رَكْـبٍ وراءَ الجَبَـلْ

وحَـادٍ يَسُـوقُ رِكَـابَ الحُسَـيْنِ يَهُـزُّ الجِبَـالَ إذا مَـا ارْتَجَـلْ

فَلَـمْ يَبْـقَ مَـاشٍ ولا رَاكِـبٌ عَلَـى نَجْـدَ إلا دعَا وابْتَهَـلْ

فَقُمْ قيسُ واضْرَعْ مِن الضَّارِعِين وأنْـزِلْ بِجَـدِّ الحُسَـيْنِ الأمَـلْ

وهذا إن دل فإنما يدل على الصورة المقدسة لـ(الحسين)–رضي الله عنه–، والتي أضفى عليها الفن صورة ناصعة الجمال والبهاء، في ارتكازها على الهوية العربية في رفعة شأنها، والتي تستمد أنضر ألوانها من قرابته بجَدِّه المصطفى – صلى الله عليه وسلم–، وكذلك القلوب العربية التي تخفق باسم (الحسين بن علي)، في الوقت الذي انقسم فيه اللسان العربي بين منافق يتَرَضَّى الحاكم الجديد، أو خائفٍ يتحيَّن الفرصة للهتاف باسم (الحسين)، وكان من الممكن للشاعر/ أحمد شوقي أن يستعين في مسرحيته بشخصية أخرى من ذرية (الحسن) أو (الحسين) –رضي الله عنهما، ولكن يبدو أن مؤلف المسرحية أراد أن يبعث برسالة إلى قرائه ومتلقيه، من خلال إشارته إلى الصراع السياسي القائم آنذاك بين الفريقين، كما أراد أن يرسم صورة واضحة المعالم للحالة السياسية

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٣٨ .

(٢) غواشي الخبل: نوازل الجنون .

حينها، فأورد في أول مسرحيته ما يدل على تعاطف (بِشْر) الأموي مع (الحسين) قائلاً (١) :

أُحِـــبُّ الحُسَـــيْنَ ولَكِنَّـمَا لِسَــانِـي عَلَيْـهِ وقَلْبِي مَعَـهْ

حَبَسْتُ لِسَــانِي عَنْ مَدْحِـهِ حــذار أُمَـيَّـــةَ أنْ تَقْطَعَــهْ

وبهذا يكون الشاعر/ أحمد شوقي قد نجح في ازدواج الفن الأدبي بالهوية عن طريق استخدام الإشارات الزمانية، التي أسهمت مساهمة فعالة في بناء فنه المسرحي المتكامل لمسرحيته (مجنون ليلى)؛ من خلال تزمينها للأحداث، وربطها بالهوية العربية من خلال ما حدث لبطل المسرحية من معاناة، مما كان لهذه الإشارات الزمانية أثرها البالغ، ودلالتها الفنية في توجيه العمل المسرحي .

ثانياً: المفارقات المكانية لمسرحية (مجنون ليلى) :

يظل المكان مُكَوِّناً جمالياً، وعنصراً رئيسياً في قوام العمل الأدبي –بصفة عامة–، والمسرحي منه –بصفة خاصة–، فمن خلاله يلتقي الفن الأدبي بهوية المكان، فيقدم المؤلف المسرحي للمتلقي أو القارئ باقي العناصر المسرحية، كـ(الشخصيات، والحوار، والصراع...إلخ)؛ حيث أن المؤلف المسرحي في تعامله مع هوية المكان، وتأثره به، يتعامل معه كجزء أصيل من شخصيته، فهو يعبر عن قيمة الانتماء بالنسبة له، ولا يحدث ذلك الشعور بدون معايشة المكان، فهو في مفهومه الفني يعني: " المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية...، وهذا المكان الذي ينجذب نحو الخيال، لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٨ .

بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تَحَيُّز"[١]، ولذا عالج مؤلف المسرحية البيئة المكانية لها، من خلال بعض الظواهر المكانية ذات الأبعاد المختلفة، والتي تمثلت في الأماكن المفتوحة والمغلقة .

١ – الأماكن المفتوحة :

تعد الأماكن المفتوحة فضاء واسعاً لحركة الفن المسرحي، وانتقال أبطال المسرحية من مكان إلى آخر؛ وذلك لما تحمله هذه الأماكن من هوية متميزة تعيد إلى العقول أمجاد الأزمنة الماضية، بما فيها من طبيعة خلابة، وأجواء مليئة بالصفاء والنقاء، فهي تعد " مسرحاً لحركة الشخصيات، وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها، كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة "[٢] .

ومن خلال التأمل الفاحص لنتاج كل من الشاعرين (قيس بن الملوح)، والذي جعله (شوقي) بطلاً لمسرحيته، وصاحب هذه المسرحية (شوقي)، وجدنا أنهما اتخذا من الأماكن المفتوحة سبيلاً لمأساتهما، فرأينا الصدق في البوح عن لأحاسيس، والتحليق في سماء العواطف الجياشة، المغلفة بالألحان الشَّجِيَّة، والأنغام العذبة، المطهرة للنفوس، والمهذبة للمشاعر، مما يُشعر المتلقي بأن مؤلف المسرحية يتعامل مع هوية المكان كأنها جزء أصيل من حياته التي تعبر

(١) القصة القصيرة في مجلة الوعي الإسلامي من العام ١٣٨٥هـ– ١٩٦٥م حتى عام ١٤٢١هـ– ٢٠٠٠م (دراسة تحليلية فنية)، رسالة دكتوراة للباحث/ محمد عبدالناصر العنتبلي، ص: ٤٢٣، ٤٢٤، كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، فرع جرجا ١٤٤٠هـ ٢٠١٩م .

(٢) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: ٤٠ .

عن انتمائه لمجتمعه؛ وذلك لما تتمتع به هذه الأماكن المفتوحة من جمال خلاب، وطبيعة تفوق الخيال، وذلك من خلال قصيدتين في مناجاة جبل (التوباد)، الأولى منهما لـ(قيس)، والثانية لـ(شوقي)، والتي كان لهما منزلة حيَّة في اتصال واندماج فنه اللغوي بهوية القارئ، من خلال جذب انتباهه نحو الفكرة التي يود معالجتها، وهاك بيان كل منهما .

يقول (قيس) في ديوانه باكياً عهده الخالي، عندما رأى جبل (التوباد)، سائلاً إياه عن أحبابه، فأجابه (التوباد) قائلاً على لسانه [١] :

وأجْهَشْتُ للتَّوْبَادِ حِين رأيْتُهُ وكَبَّرَ للرَّحْمَنِ حِين رآنِي
وأذْرَيْتُ دَمْعَ العَيْنِ لَمَّا رأيْتُهُ ونَادَى بِأعْلَى صوتِهِ فدعانِي
فقُلْتُ لَهُ: أيْن الذين عَهِدْتُهُمْ حَوَالَيْك في خِصْبٍ وطِيبِ زمَانِ
قال: مَضَوْا واسْتَوْدَعُونِي بلادَهُمْ ومَنْ ذا الذي يَبْقَى مع الحَدَثَانِ
وإنِّي لأبْكِي اليوم مِنْ حَذَرِي غداً فِرَاقَكِ والحَيَّانِ مُجْتَمِعانِ

وهذا هو الشاعر/ أحمد شوقي الذي يناجي جبل (التوباد) في مسرحيته قائلاً [٢] :

جَبَلَ التَّوْبَادِ حَيَّاكَ الحَيَا وسَقَى الله صِبَانَا ورَعَى
فِيكَ نَغَيْنَا الهَوَى فِي مَهْدِهِ ورَضَعْنَاه فَكُنْتَ المُرْضِعَا

(١) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، رواية: أبو بكر الوالبي الذي غير بعض الأسماء في روايته للديوان ككلمة (التوباد) التي غيرها لـ(الثوبان)، دراسة وتعليق: يسري عبدالغني، ص: ٦٤ ، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٩٧١م .

(٢) مجلة الثقافة، العدد: التاسع، السنة: الثاني، ص: ١٨٠١، الثلاثاء ٢٠ رمضان ١٣٥٩هـ- ٢٢ أكتوبر ١٩٤٠م ،

وعَلَى سَفْحِـكِ عِشْـنَا زمَنـاً ورَعَيْنـا غَنَـمَ الأهْـلِ مَعَـا
وحَـدَوْنا الشَّمْسَ فِي مغْرِبِها وبَكَـرْنَـا فَسَبَقْنَـا المَطْلِعَـا
هَـذِهِ الـرَّبْـوةُ كانَـتْ مَلْعَبـاً لِشَبَـابِنَـا وكانَـت مَرْتَـعَـا
كَـمْ بَنَيْنَـا مِنْ حَصَاهَا أرْبُعَا وانْثَنَـيْنَـا فَمَحَوْنَـا الأرْبُعَـا
لَـمْ تَـزَلْ ليْـلَى بِعَيْنِـي طِفْلَةً لَـمْ تَـزِدْ عَن أمْسٍ إلا إصْبعَا
مَـا لِأحْجَـارِكَ صُمّـاً كُلَّمَـا هَاج بِيَ الشَّوْقُ أبَتْ أنْ تَسْمَعا
كُلَّمَـا جِئْتُـكَ راجَعْـتُ الصِّبَا فأبَـتْ أيَّـامُـهُ أنْ تَرْجِـعَـا
قَـدْ يَهُـونُ العُمْـرُ إلا سَاعَـةً وتَهُـونُ الأرضُ إلا مَوْضِـعَـا

فصاحب المسرحية (شوقي) يجعل خبرة الإنسان بهوية المكان مختلفة عن إدراكه لزمان هذا الحدث، حيث كان لفنه المسرحي دور بارز في الإدراك الحِسِّي المباشر للمكان، فأخذ يناجي هذا المكان (جبل التوباد)، ويبدأ مناجاته بدعائه لهذا الجبل بالخير، ثم يشكو لـ(التوباد) ما يقاسيه من وجدٍ، حينما كان الحبيبان يذهبان إليه؛ لرعي الأغنام واللعب في البكور قبل طلوع الشمس، فبَنَيَا مِن حَصَاه بيوتاً، ثم انثنيا فهدَماها كما يفعل الأطفال في صغرهم، ثم يذكر أن (ليلى) ما زالت طفلة بخياله، فيُلقِي بالحجارة منادياً إياها؛ لعله يجد من يجيب نداءه، ولكن أنَّى له ذلك، فقد وَلَّى عهدُ الصِّبَا دون رجعة، إلا أن هذا المكان المفتوح وهو (جبل التوباد)، كان عَزيزاً عليه منذ كان برعماً صغيراً؛ لاستعادة أجمل الأيام والذكريات من خلاله، واشتباك خيوط الماضي الجميل في ذهنه .

٢- الأماكن المغلقة :

الأماكن المغلقة هي التي تكبح في حدود منفصلة عن العالم الخارجي؛ بسبب حيِّزِها البنائي، فهي التي يعيش الإنسان فيها، ويأنس إليها، ومن دونها يصير الإنسان مجرد كائنٍ مُشَرَّدٍ مُفْتَقِدٍ إلى المأوى الذي يحفظه .

وقد استطاع (شوقي) أن يزاوج بين فنه الأدبي وهويته العربية عن طريق مكان مغلق جمع بين الحبيبين في مسرحيته (مجنون ليلى)، وهذا المكان متمثل في ديار(ليلى) بعد زواجها، وقد أراد (شوقي) التأكيد على تفرُّد الهوية، وتميُّز المكان، وإن كان قد أورد في مسرحيته ما يخالف العُرْف القبلي، والعادة البيئية، فجعل (ورداً) الذي تزوج من (ليلى)، يترك بيته؛ لكي ينفرد غريمه (قيس) بزوجه (ليلى)، ثم يبيح لـ(قيس) أن يلتقي منفرداً بزوجه (ليلى) في بيت الزوجية قائلاً لـ(قيس)[1] :

ورد: اسْمَعْ أبَا المَهْدِيِّ هَمْسَ خَطْوِهَا كأنَّهُ وَطْءُ الغَزالِ فِي الحَصَا
دَعَوْتُ فاهْتَمَّتْ ولَوْ لَمْ أدْعُهَا لَوَجَدَتْ رِيحَكَ مِنْ أقْصَى مَدَى
قَيْسُ تَثَبَّتْ واسْتَعِدِ، هِي ذِي أتَتْ فَلا يَذْهَبْ بِلُبِّكَ اللِّقَا
الآن أمْضِي لِسَبِيلِي
قيس: بَلْ أقِمْ إلبثْ أعِنِّي، إنَّنِي خُرْتُ قُوَى
ورد: قيسُ أرى المَوْقِفَ لايَجْمَعُنَا أنتَ حَبِيبُ القَلْبِ، والزَّوْجُ أنَا
يَا لَكُمَا مِنِّي، ويَا لِي مِنْكُمَا نحْنُ الثلاثةُ ارْتَطَمْنَا بالقَضَا

ومن ذلك –أيضاً– ما عرضه (شوقي) في مسرحيته، من تأثر الفن الأدبي بالهوية في هذا المشهد الذي يتنافى مع ما عُرِف عن غيرة العربي على عِرضه، وواقعه المُعَاش المتعارف عليه في باديته ومجتمعه، مما يدل على أن الفن يعد وعاءً حضارياً للرقي البشري، كما أن ربطه بالهوية مع أنه افتراضي إلا أنه يعد علاقة وجدانية قومية، يتم اللجوء إليها من الفنانين؛ لتصنيف أعمالهم الفنية ضمن قوالب اجتماعية متعارف عليها، ويتمثل هذا المشهد في مجِيء (قيس)

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٨٨ .

مُسْتَخْفِياً في جنح الظلام إلى خباء (ليلى)؛ متعللاً في ذلك بطلب قَبَسٍ من نار، وقد جرت عادة العرب أن يرسلوا إماءًا، أو نساء، أو صبية، إلى من يطلب النار من الأحياء الأخرى؛ للاستيقاد بها، وفي ذلك يُجْرِي الشاعر حواراً درامياً بين (قيس) وعَمِّهِ (المهدي) قائلاً [١] :

قيْــس: لَيْلَى

المهدي: مَنْ الهَاتِــف الدَّاعِي؟ أقَيْسَ أرَى؟ مَاذا وقُوفُكَ والفِتْيَانُ قَدْ سَارُوا

المهدي: أيْــن كُنْــتَ إذن؟

قيْــس: فِي الدَّار حَتَّى خَلَتْ مِنْ نَارِنَا الدَّارُ

ما كان مِنْ حَطَبٍ جَزْلٍ[٢] بِسَاحَتِها أوْدَى[٣] الرِّيَاحُ بِهِ والضَّيْفُ والجارُ

المهدي: ليْلَى، انْتَظِــرْ قيْس

ليلى: مَــا وراء أبِــــي؟

المهدي: هَذا ابْــنُ عَمِّكِ مَا فِي بَيْتِهِمْ نَارُ

ليلى: قيْسُ ابن عَمِّي عِندنا يَــا مَرْحَــبَا يَــا مَرْحَــبَا

فهنا أجاد المؤلف في هذا الانغماس بين كل من الفن الأدبي والهوية؛ حيث استخدم المكان الذي جمع بين الحبيبين؛ لإسقاط الحالة الاجتماعية والنفسية على أبطال مسرحيته، فاستطاع أن يزاوج بين فنه الأدبي وهويته التراثية العربية عن طريق إعطاء صورة حَيَّة للبيئة البدوية، وما تحويها من التقاليد، والأعراف القبلية، وإن كان قد بالغ في نقل القيم العليا، الجوانب المشرقة،

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٢٠، ٢١ .

(٢) الجزل: الكثير اليابس .

(٣) أوْدَى بِه: ذهَبَ به .

فأضاف إليها شيئاً من واقع الحياة الحديثة، كهذا النموذج الذي تم ذكره آنفاً من لقاء الحبيبين في بيت (ورد) أمام عينيه، ثم انصرافه عنهما، وتركهما لحالهما، مما يجعل للمكان " دلالة تفوق دوره المألوف، من كونه وسيط يُؤطِّر للأحداث، إلى دورِ مُحاوِرٍ حقيقي يدخل إلى عالم السَّرْد، ويُحَرِّر نفسه من قيود الوصف" (١) .

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د/ حميد الحمداني، ص: ٧١، ط: الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١م .

المبحث السادس

الثنائية الضدية للحضور والغياب في المسرحية

إن المتأمل في هذه المسرحية (مجنون ليلى)، يدرك أن مؤلف المسرحية، قد اختلق فيها تناصاً بالمخالفة للتاريخ؛ حيث استحضر نصوصاً أو أفكاراً سابقة، ثم غيَّرَها بشكل يتلاءم مع عرضه المسرحي، وذلك من وجهين:

أولهما: المرأة بين النص الحقيقي والعرض المسرحي .

وثانيهما: التاريخ بين الماضي والحاضر .

أما الوجه الأول: فيتمثل في أن المرأة لها دور مهمٌ في كل مناحي الحياة، على اختلاف الأزمنة والعصور، وقد احتوت شخصية (ليلى) في المسرحية على بعض الصفات التي افتقرت إليها النساء الأخريات، فلم يكن حُبُّها الجارف لـ(قيس) هو سِرّ فتنتها، بل جمعت إلى ذلك قوة الإرادة، والتغلب على عاطفتها، والحفاظ على أبيها، وتقاليد مجتمعها، وبالتالي فإن إشكالية وجود المرأة بين النص والعرض في المسرح الشعري، تتلخص في انقسام النقاد بين مؤيد ومعارض، فمنهم من يرى حضورها في المسرحية واجباً، لكنه يكون مشروطا، وهذا الرأي يمثله (نجيب الكيلاني)، فهو " لا يمنع من ظهور المرأة على المسرح، وتمثيلها مجموعة من الأدوار المسرحية الجادة، واشترط لذلك شروطاً، من أهمها: الزي الساتر الشرعي، مع تجنب الإثارة في الحركات المكشوفة، والكلمات أو الإيحاءات التي تخدش حياء المتلقي"(١)، ومنهم من يعترض على حضورها في العرض المسرحي، ويرى استبعادها تماماً من المسرح الشعري، ويمثل هذا

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، ص: ١١٢، ط: سلسلة كتاب الأمة، العدد: ١٤ .

الرأي الدكتور/ عبدالقدوس أبو صالح(١)، بينما ذهب الدكتور/ عماد الدين خليل إلى عدم الممانعة من وجودها نصاً من دون أن يكون لها حضور مادي على المسرح (٢) .

فاحتجاج النقاد على ظهور المرأة حضورياً على المسرح، يكمن في أن حضورها إنما هو جزء من حضورها الكلي في شتى مناحي الحياة، وهذا غير مُسَلَّمٍ به؛ لأنه لا يجوز مقارنة ما هو ضروري بما هو غير ضروري، فلا يجوز تسوية حضور المرأة في أي مجال يخدم مجتمعها كالتعليم وغيره بحضورها على المسرح، وهذا لا يعني أن يكون الأدب ذكورياً فقط، ويُهَمَّش دور المرأة، لكننا أمام إشكالية النص المسرحي وعَرْضِه، فبعض مؤلِّفِي المسرحيات الشعرية قد تناولوا دور المرأة في مجتمعها، كتلك القضية التي نناقشها في مسرحية (مجنون ليلى) لـ(شوقي)، مما يدل على الوجود الفَعَّال للمرأة في الأدب المسرحي، ومن هنا يتبين أن الخلاف بين مؤيدي حضور المرأة ومعارضيه في المسرح، إنما يتوجه إلى النص المعروض لا إلى النص المقروء؛ حيث إن وجود نص مسرحي مقروء، قد يستوعب أدواراً محورية للمرأة، كما رأينا في شخصية (ليلى) في المسرحية التي نحن بصددها، وأدواراً ثانوية غير رئيسية ليست في حاجة إلى

(١) ينظر: مجلة الوعي الإسلامي، المسرح الإسلامي المعاصر وضرورة إشراك المرأة فيه، نجدت كاظم لاطة، ص: ٥٨، ط: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، العدد: ٤٥٨، الكويت ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م .

(٢) ينظر: المرجع السابق، عدد: ٢٨٧، ص: ٣٨.

العرض المسرحي، كما في شخصية (بلهاء) جارية (قيس)، التي أتت له بقصعة بها شاة مذبوحة، فيرفض (قيس) تناولها لعدم وجود قلب الشاة قائلاً[١]:

وشَـاةٍ بِلا قَلْبٍ يُدَاوُونَنِـي بها وكيف يُدَاوِي القلبَ مَنْ لا لهُ قَلْبُ!

وكذلك شخصية (عفراء) جارية (ليلى)، التي تتحدث إليها (ليلى) شاكية لها حُبَّها العذري قائلة [٢] :

عِلَّـةُ البيـدِ مِنْ قَدِيـمٍ وداءٌ ضَاعَ فِيهَا الرَّقَـى وحَارَ المُفَـدِّي

ومن ثم فإن مسألة وجود المرأة بين النص والعرض، مسألة خلافية بين الأدباء والنقاد، إلا أن الوسيلة التي عالج بها (أحمد شوقي) مسرحيته، وإن كان قد أجاد في عرضها، لم تكن على مستوى الفكرة التي أراد من خلالها أن يعالج واقعه، بمعنى أن الفكرة التي تَعِنُّ للمؤلف، يجب أن يتم بَسْطُها في العمل الأدبي، أكثر من مجرد إخباره عن واقعة حقيقية، أو متخيلة؛ لأن ذلك يُوقع الأديب في إشكالية " عدم التوازن الدائم بين حجم الحدوتة، وحجم الحدث، ففي مسرحيات معينة، يمكن سرد الحدوتة في سطور قليلة لا أكثر ولا أقل"[٣] .

والباحث يرى في ذلك أن صاحب هذه المسرحية التي نحن بصددها، قد انساق وراء قصة، أو حدوتة حُب (قيس وليلى) " أكثر من المعالجة الفنية للحدث، ولمَّا أراد المعالجة، قدَّمها في صورة تناص لجملة أمثال عربية نجح في التقاطها، وتوظيفها، لكن الحدث كان بارداً، وكأنك تقرأ عملاً للتسلية، فانساق

(١) مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٣٠ .

(٢)مسرحية مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص: ٩٤ .

(٣) البناء الدرامي، د/ عبدالعزيز حمودة، ص: ٣٥، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨م .

الكاتب وراء الحكاية (الحدوتة)، ولم يخرج عن القَصّ التاريخي، فأعاد إنتاجها مرة أخرى"[١] .

ولعل تركيز (شوقي) على ذكر المحامد والفضائل من الإشادة بالقيم العربية الأصيلة، والأخلاق الإسلامية القويمة، جعله يهمل المعالجة الفنية، والتي نتج عنها المباشرة، والسطحية، وخلو مسرحيته من الجمال الفني في مسرحه الشعري .

وأما الوجه الثاني: فيكمن في أن التاريخ جزء أصيل من حضارة الأمة، وهويتها، وعراقتها، وأصالتها، فقد استقى منه (شوقي) موضوع مسرحيته، وكان اهتمامه بالتاريخ داعماً له في معالجة قضيته؛ حيث إن الاهتمام بالجانب التاريخي دليل على عدم ذوبان الأمة وسط أمواج الهويات، وصراع الحضارات، ولكنه عَدَّل المادة التاريخية وفق هدفه الذي ينشده من وراء تأليفه لمسرحيته .

ولذلك فإن الاعتماد على الجانب التاريخي في الأعمال الأدبية، يستلزم عدة أمور، منها:

١- الثراء الموضوعي: ويتمثل في أن الشاعر/ أحمد شوقي مؤلف المسرحية، اتجه إلى التاريخ؛ لما يتميز به من ثروة موضوعية في " الأحداث التاريخية، ونماذجها المترعة بالقيم والأفكار الحضارية، التي تصلح أن تُقَدَّم، وتُوَظَّف في أعمال إبداعية "[٢] .

---

(١) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، الفصل التاسع (حكاية الأقوال)، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، ص: ٦٣، ط: الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٠م .

(٢) المسرح والتاريخ تعالُقٌ إبداعي (دراسة تحليلية في مسرحية "ممالك للبيع")، د/ كمال سعد =

٢- العِظة والعبرة: حيث إن التاريخ يحمل معنيين (قريب، وبعيد)، كما هو الحال في التورية، حيث يكمن المعنى القريب أو الظاهر في السرد التاريخي، بينما يكمن المعني البعيد أو الخَفِيّ في القدوة والعبرة والعظة، فالمعنى الظاهري يوحي بأن " التاريخ ما هو إلا إخبار عن الدول، والأيام، والإنسان"(١)، وأما المعنى الخَفِيّ: فما هو إلا " نظر، وتحقيق، وتعليل للكائنات ومباديها دقيق، وعِلمٌ بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق"(٢)، وهذا يُنْبِئ عن أن الحكمة مدفونة في باطن التاريخ، لا يدركها إلا صاحب الفؤاد النقي، والعقل الذكي .

٣- المعادل الموضوعي: يتجه المؤلف في مسرحيته إلى البيئة البدوية، بإبراز قيمها الأدبية، ومبادئها الأخلاقية؛ لتصوير بعض الجوانب السيئة للحياة الواقعية تصويراً دقيقاً، مُحدداً لأبعادها، ومُنَدِّداً بالصفات المرذولة، من خلال إبراز هذه العلاقات الطيبة، والعادات الأخلاقية، والقيم الدينية، التي ما تُغَلِّف هذه الحياة البدوية، وذلك كله من أجل البحث عن معادل موضوعي، يرصد من خلاله أحداث الحياة الواقعية، فيُعبر عن آمالها وآلامها، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الإدراك الواضح للتراث الأدبي وتاريخه .

ليس هذا وفقط: بل إن استلهام الأحداث التاريخية المتنوعة، من خلال الاتكاء على الحدث بوجه عام، أو الشخصية التاريخية بوجه خاص، يمثل إعادة

=

خليفة، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، ص: ٥٨٨، العدد: الثاني والعشرون ٢٠١٨م .

(١) إشكالية الهوية والفن في مسرحية (ألا من يشتري سهراً بنوم)، د/ ياسر جلال شعبان، ص: ٢١٥٩ .

(٢) المقدمة، ابن خلدون، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، ص: ٨١ .

إنتاج للواقع الحياتي بكل تداعياته، وصراعاته، كما أن الوعي بالهوية يمثل سبيلاً داعماً للدراسة التاريخية؛ لأن من أهم أسباب الفعالية الحقيقية أن " الوعي بالتراث لا تصبح له فعالية حقيقية، إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع؛ لأنه في هذه الحالة وحدها، يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر"(١)، وهذا يعني أنه لا يكفي مجرد النقل من التراث التاريخي؛ لأن المتلقي للمسرحية الشعرية في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى الإسقاط الفني، والاستشراف الجمالي، وتوظيف التناص الذي يحقق الجدلية الإبداعية بين التاريخ والواقع .

والمتأمل الفاحص في مسرحية (مجنون ليلى) للشاعر/ أحمد شوقي، يدرك أن أحداث المسرحية، ترتبط في معالجتها لمضمونها بالشكل الكلاسيكي للمسرح، الذي تَقَيَّد فيه المؤلف بالوحدات الثلاث المرتبطة بالتاريخ في (الزمان، والمكان، والحدث)؛ وعلى ذلك فلا يُعَدُّ الأدب تقريراً مُدَوَّناً عن مرحلة معينة، أو حدث تاريخي، وإنما هو معايشة للحدث التاريخي، ومعالجة لجوانب القصور في الواقع الحياتي.

(١) توظيف التراث في المسرح، د/ عز الدين إسماعيل، مجلة: فصول، العدد: الأول، ص: ١٧٣، أكتوبر ١٩٨٠م .

الخاتمة

بعد هذه السياحة الأدبية، في الحديقة الغناء لمسرحية أحمد شوقي (مجنون ليلى)، التي استولت على مشاعر القارئ، واستهوت لُبَّه، بما تحويه من مناحٍ فكرية من جهة، وملاحظات سلبية اجتماعية من جهة أخرى، وألوان مستوحاة من عمق البيئة البدوية القديمة، والتي رمز بها إلى أدواء عصرية حديثة، يَجمل بالباحث أن يشير إلى أهم القضايا، والنقاط الإبداعية التي حملتها مسرحية (مجنون ليلى) لـ(أحمد شوقي)، والتي ظفر بها من خلال رؤيته، ومن أبرز هذه النتائج :

- اصطدام مؤلف المسرحية بالتاريخ، وتغييره لبعض الوقائع الحقيقية؛ لتحقيق أهدافه المرجوة من المسرحية، والتي قصد من ورائها الإشادة بالتقاليد البيئية، والأخلاق العربية، فرأينا (ليلى) ترفض الزواج من حبيبها (قيس)؛ لكي لا تهدر كرامة أبيها بين قومها .
- عدم الاكتفاء بالهوية وحدها لتكون منطلقاً للإبداع الفني المسرحي، ومن ثم لابد للفنان أو الشاعر من امتلاك أدوات الفن الشعري؛ لكي يتمكن من التصرف في فنون قوله .
- أن الاعتماد على التاريخ في العمل المسرحي، يمثل معادلاً موضوعياً؛ لإعادة عرض نتاج الواقع المُعاش بكل صراعاته .
- اتجاه الحوار في المسرحية إلى المباشرة بوجه عام .
- مخالفة الشاعر للأعراف القبلية، والعادات المجتمعية في عصر المسرحية، على نحو ما رأيناه في لقاء (قيس) بمحبوبته (ليلى) في بيت زوجها (ورد)، وانصراف زوجها عنهما، ليتجاذب الحبيبان أطراف حديثهما بحرية مطلقة .
- جاء الصراع في المسرحية صراعاً مزدوجاً، بين الإنسان ونفسه من جهة، وبين الإنسان وغيره من جهة أخرى، وهو ما يطلق عليه (صراع الإرادات) .

- احتواء المسرحية على كمٍ هائل من الإشارات الزمانية، والمحطات المكانية، والومضات المحلية، كشياطين الشعراء، والطرق الجبلية، وغيرها من الصفات الصحراوية، والملامح البدوية .
- تأثر الشاعر في مسرحيته بالكلاسيكية، والآداب الفارسية، والتركية، فقد غلب عليه الاتجاه الخُلُقِي، وانتصر للواجب على العاطفة .
- وضوح لغة الشاعر المسرحية، فجاء أسلوبه سهلاً في غير ضعف، وجزلاً في غير تعقيد، بعيداً عن الالتواء والغرابة اللفظية .
- صدقه في عاطفة حُبِّه لمجتمعه، فاستطاع بمقدرته الفنية أن يوظف هذه العاطفة توظيفاً مناسباً لمضمون مسرحيته .
- براعته في توظيف الأساطير التاريخية، كشيطان (قيس)، الذي كان له دور في حياته .
- تنويعه في استعمال الأوزان الشعرية تنويعاً نسبياً بين (التام، والمجزوء) في المشهد الواحد؛ حيث جاءت الأبيات الواردة على لسان (ليلى) على تفعيلات (بحر الوافر المعصوب)، في نغمته القوية التي تعبر عن العواطف المكنونة، والملتهبة، سواء أكان هذا التعبير عن حنين جارف، أم عن غضب ثائر، أما الأبيات التي جاءت على لسان (قيس)، فكانت على تفعيلات (بحر الطويل التام)، الذي يتسع للبوح عن المشاعر، ويناسب التغني بذكريات الماضي، بما لم يتسع له بحر آخر .

المصادر

- القرآن الكريم .
- مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ط: مكتبة مصر .
- مسرحية (مجنون ليلى)، أحمد شوقي، ط: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٦/ ٨/ ٢٠١٢م .

المراجع

- البناء الدرامي، د/ عبدالعزيز حمودة، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨م
- أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، أ/ فرحان بلبل، ط: الثانية، مطابع وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠١ م .
- الأدب العربي بين البادية والحضر، د/ إبراهيم عوضين، ط : الأولى، مطبعة السعادة ١٤٠١هـ- ١٩٨١م .
- الأدب وفنونه، د/ عز الدين إسماعيل، ط: السابعة، دار الفكر العربي ١٩٧٨ م .
- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، شرح: عبده علي مهنا، ج: الثاني، ط: الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م .
- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، د/ محمد غنيمي هلال، ط: الثانية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .
- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، د/ طه عبد الفتاح مقلد، ط: مكتبة الشباب، دار المقتبس ١٩٧٥م .
- الهوية العربية والأمن اللغوي (دراسة وتوثيق)، د/ عبدالسلام المسدي، ط: الأولى، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، يوليو ٢٠١٤م.

- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د/ مراد عبدالرحمن مبروك، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .
- بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض نموذجاً)، د/ نبيل حمدي الشاهد، ط: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٦م .
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ط: الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٨م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د/ حميد الحمداني، ط: الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١م .
- تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، ج: ٤٠، ط: دار الهداية .
- توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان، تأليف: مجموعة من النقاد، ط: المركز القومي للآداب، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٨٨ م .
- جماليات القصيدة المعاصرة، د/ طه وادي، ط: الثانية، دار المعارف ١٩٨٩ م .
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبوزيد القرشي، تحقيق: محمد علي الهاشمي، ج: الأول، ط: الثالثة، دار القلم، دمشق ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م .
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، الفصل التاسع (حكاية الأقوال)، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، ط: الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٠م .
- خمسة من شعراء الوطنية، عثمان أمين، تأليف: مجموعة من المؤلفين، ج: الثالث، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م .
- دستور العلماء (جامع العلوم في اصطلاح الفنون)، الأحمد نكري، ج: الثالث، ط: الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م .

- ديوان شوقي، شرح وتعقيب: أحمد الحوفي، ج: الأول، ط: دار نهضة مصر .
- ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، دراسة وتعليق: يسري عبدالغني، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٩٧١م .
- ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، نشر: يسري عبدالغني، ط: دار مصر ١٣٦٦هـ- ١٩٤٧م .
- ذكرى الشاعرين حافظ إبراهيم وأمير الشعراء، أحمد عبيد، ط: الأولى، مطبعة الترقي، دمشق .
- الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، ط: الأولى، دار الفارس، عمان ٢٠٠٤م .
- الكليات، أبو البقاء الكفوي، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، ط: مؤسسة الرسالة، بيروت ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م .
- مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، ط: سلسلة كتاب الأمة، العدد: ١٤ .
- المسرح، د/ محمد مندور، ط: نهضة مصر للطباعة والنشر ٢٠٠٤م .
- المسرحية (نشأتها، وتاريخها، وأصولها)، د/ عمر الدسوقي، ط: دار الفكر العربي، مصر .
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، ط: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م .
- المقدمة، ابن خلدون، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، ط: الأولى، دار يعرب، دمشق ١٤٢٥هـ،
- النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ط: دار العودة، بيروت، لبنان ١٩٧٣ م .

- عن اللغة والأدب والنقد، د/ محمد أحمد العزب، ط: الأولى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠ م .
- في النقد الإسلامي المعاصر، د/ عماد الدين خليل، ط: مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.
- البداية والنهاية، لابن كثير الدمشقي، ج: الثامن، ط: الأولى، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٥١هـ- ١٩٩٣م .
- لسان العرب لابن منظور ج: الثاني، ط: دار المعارف ١٩٨٤ م .
- معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، ج: الثالث، ط: الأولى، عالم الكتب للنشر ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م .

الدوريات

- إشكالية الهوية والفن في مسرحية (ألا من يشتري سهراً بنوم)، د/ ياسر جلال شعبان، بحث منشور في مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، العدد: الواحد والأربعون، ج: الثالث ١٤٤٤هـ، ٢٠٢٢م .
- القصة القصيرة في مجلة الوعي الإسلامي من العام ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م حتى عام ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م (دراسة تحليلية فنية)، رسالة دكتوراة، للباحث/ محمد عبدالناصر العنتبلي، كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، فرع جرجا ١٤٤٠هـ ٢٠١٩م .
- المسرح والتاريخ تعالُقٌ إبداعي (دراسة تحليلية في مسرحية "ممالك للبيع")، د/ كمال سعد خليفة، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، العدد: الثاني والعشرون ٢٠١٨م .
- مجلة الثقافة، العدد: التاسع، السنة: الثانية، الثلاثاء ٢٠ رمضان ١٣٥٩هـ- ٢٢ أكتوبر ١٩٤٠م .

- مجلة فصول، توظيف التراث في المسرح، د/ عز الدين إسماعيل، مجلة: فصول، العدد: الأول، أكتوبر ١٩٨٠م .
- مجلة العلوم الإنسانية، مقال: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، أ/ رابح الأطرش، الجزائر، العدد: الأول، مارس ٢٠٠٦م .
- مجلة الوعي الإسلامي، المسرح الإسلامي المعاصر وضرورة إشراك المرأة فيه، نجدت كاظم لاطة، ط: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، العدد: ٤٥٨، الكويت ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة .	٢٦٧
التمهيد : الفن والهوية في المسرحية الشعرية (تأصيل وإضاءات)، ويشتمل على مظاهر الهوية :	٢٧٠
أولاً: الثقافة اللغوية .	٢٧٥
ثانياً: المعتقدات الدينية .	٢٧٦
ثالثاً: المساهمات التاريخية .	٢٧٧
المبحث الأول: الشخصيات الدرامية في مسرحية (مجنون ليلى) .	٢٨٠
المبحث الثاني: الحوار المسرحي في (مجنون ليلى) .	٢٩٠
المبحث الثالث: الصراع الدرامي في المسرحية .	٢٩٩
المبحث الرابع: اللغة الدرامية للمسرحية .	٣١٢
المبحث الخامس: الفضاء الزمكاني (الزماني والمكاني) للمسرحية، ويشتمل على :	٣١٨
أولاً: الإشارات الزمانية في مسرحية (مجنون ليلى) .	٣١٩
ثانياً: المفارقات المكانية لمسرحية (مجنون ليلى)، وتتضمن :	٣٢٣
١ – الأماكن المفتوحة .	٣٢٤
٢ – الأماكن المغلقة .	٣٢٦
المبحث السادس: الثنائية الضدية للحضور والغياب في المسرحية .	٣٣٠
الخاتمة .	٣٣٦
المصادر والمراجع .	٣٣٨
فهرس الموضوعات .	٣٤٣