حضور الحلاج في المسرح المعاصر
تلوين الخطاب في مسرح صلاح عبد الصبور(*)

عباس يوسف الحداد **إلهام عبدالوهاب المفتي**
كلية التربية الأساسية
الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب- الكويت

الملخص

يهدف هذا البحث لدراسة تلوين الخطاب في مسرح صلاح عبدالصبور، مُتخذا من مسرحية "مأساة الحلاج" نموذجا على ذلك؛ حيث جعل عبد الصبور واقعة صَلْب الحلاج – أحد أعلام التصوف في العصر العباسي – موضوعا لمعالجة قضية طلب العدل والعلاقة المأزومة بين المثقف الملتزم والسُّلطة، وهي القضية التي مثَّلت مُشكلا مؤرِّقا للمؤلف نفسه. واعتمدت الدراسة إطارا نظريّا ذا بُعدينِ متعاضدين: البُعد البلاغي بإعمال مقولة "الالتفات" بُعد التوسع في مفهومها، والبُعد اللساني بإعمال مقولة التنوع المقامي، المُستمد من اللسانيات الاجتماعية. وقد وقع الاختيار على عَيِّنات جيدة التمثيل لثلاثة أضرب من الخطاب تتحدد بحسب موقعها من الشخصية المحورية "الحلاج" في دوائر ثلاث: دائرة القُرب، ودائرة البُعد، ودائرة خطاب العامة. أما السمة الأسلوبية التي جرى فحصها من خلال مقولة "تلوين الخطاب" فكانت هي كثافة الصبغ المجازي، وتنوعاته بين التجسيم والإحياء والتشخيص. وقد استبان لنا نجاح التلوين في تحقيق التمايز بين خطاب البُعد وخطاب القُرب، وقصوره في تحقيق الملاءمة في خطاب العامة، حيث التنوع الشديد في الشخصيات، مع وجود التجانس في البنى والسمات الأسلوبية؛ مما يقدح في كفاءة التشكيل اللغوي للخطاب الصنعة الأسلوبية ولا يتحقق به الإقناع على الوجه المطلوب.

الكلمات المفتاحية : الحلاج، تلوين الخطاب، التنوع المقامي، المسرح المعاصر، صلاح عبدالصبور

(*) حضور الحلاج في المسرح المعاصر: تلوين الخطاب في مسرح صلاح عبدالصبور، المجلد الثالث عشر، العدد الثانى، أبريل ٢٠٢٤، ص ص٩-٤١.

Abstract

The aim of this research is to study the discourse in the theatre of Salah Abdel Sabour, using the play "The Tragedy of Al-Hallaj" as a model. Abdel Sabour adopted Al-Hallaj - one of the prominent figures in Sufism during the Abbasid era - as the subject to address the issue of seeking justice and the tense relationship between mature thinking and authority, creating a challenging dilemma for the writer himself. The research adopted a theoretical framework with two interconnected dimensions: the rhetorical dimension by applying the concept of "Eltifat" with an expanded understanding, and the linguistic dimension by applying the concept of diversity derived from socio- linguistics. The selection was made on well-represented samples of three types of discourse determined by their position of the central figure "Al-Hallaj" in three circles: the circle of proximity, the circle of distance, and the circle of public discourse. In terms of the stylistic feature examined through the concept of "colouring discourse," it is the metaphoric density. The colouring and its variation between reification, animation, and personification. The success of colouring in distinguishing between the discourse of distance and the discourse of proximity It has become clear to us the success of coloring in achieving differentiation between the "discourse of distance" and the "discourse of proximity, and its deficiency appropriateness in "public discourse", where there is extreme diversity in characters, while there is complete homogeneity in stylistic features. thus weakening stylistic accuracy and failing to achieve the required persuasion.

Key words : Al-Hallaj, discourse colouring, contemporary theatre, Salah Abdel Sabour

١/ ٠ المقدمة

درج كثيرٌ من مُبدعي العصر على استدعاء الشخصيات التراثية واستيحائها في أعمالهم، واتخاذها قناعا قديما يباشرون به التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر، وما تحفل به حياته من صراعات فكرية واجتماعية، كما يحاولون بها تجاوز أسوار الزمان والمكان بحثا عن التجربة القارَّة المتجددة في حوارية التراث وهموم العصر، بحيث يشتمل المكوِّن

التراثيُّ على فاعلية روحية كاشفة ومؤثرة في تشكيل هوية الإنسان العربي المعاصر.

وقد واكب هذا الاتجاهَ الإبداعيَّ اتجاهٌ موازٍ في النقد؛ إذ همَّت طائفة من النقاد الرواد بصرف جهودهم العلمية للكشف عن خصائص التجارب في هذا الاستدعاء والتقنيات الفنية المستخدمة فيه، وعن الرؤية المُضمرة الكامنة وراء القناع التراثي، والكيفيات التي يجري بها توثيق الوشائج بين الحاضر والماضي، على نحو يتجاوز به المُبدع المعاصر معضلة التعبير المباشر عن قضايا الإنسان في عملية احتيال فني مشروع تتحقق به المقاصد، وتُؤْمَن فيه عواقب الصدام مع السُّلطة بأنواعها المختلفة؛ الاجتماعية والدينية والسياسية[1].

١/ ١ قضية المسرحية

طَلَبُ العدل هو القضية المحورية التي تدور حولها أحداث المسرحية، وتُطَوَّعُ من أجلها المواقف، وهي الحاكمة على اختيار الشخصيات الفاعلة وتشكيل ملامحها، وعلى إدارة التفاعلات والمواجهات ما بينها في المسرحية. ولّما كان طلب العدل هو قضية كل المجتمعات الإنسانية على مر الزمن، وكان لمعالجة هذه القضية في المجتمع المعاصر محاذيرها ومخاطرها التي قد تُدخِل المثقف في مواجهات غير محمودة العواقب مع السلطة، لم يكن بدٌّ من تفعيل اللغة الذكية بتحفيز قدرة الإبداع لدى المثقف على القيام بالاحتيال الفني المشروع الذي تتحقق به المقاصد وتُتَّقَى به عواقبُ المغامرة.

ولقد عاش عبدالصبور هذا المُشكِل المؤرِّق بكل عمق، فاستحال هذا المشكل الإنساني لديه أزمة شخصية. ومن هنا وُلِدَتْ لديه فكرة مسرحية يفزع فيها إلى شخصية من أعلام العصر العباسي، كانت في حياتها ملتبسة المواقف، ولا تزال مثار اختلاف حتى عصرنا هذا، ونعني بها شخصية الحسين بن منصور الحلاج؛ ليقومَ باستدعائها ويجعل منها شخصية محورية لمنظومة معقَّدة من المواقف والعلاقات والأحداث المثيرة، ويعبر بلسانها عن قضية طلب العدل، تلك القضية التي تؤرق المجتمعات المعاصرة وتمثل مطلبا دائما للإنسان في كل عصر. وتشكلت في واعيته فكرة لعمل مسرحي يعبر عن هذه القضية، يتخذ فيه شخصية الحلاج قناعا شفيفا وساترا في الآن نفسه، معبرا عن قضية ذات وجهين متفاعلين: وجه إنساني عام، ووجه ذاتي شخصي، ونجده يعبر عن ذلك

أوضح تعبير في كتابه: "*حياتي في الشعر*" حين يقول عن مسرحيته "*مأساة الحلاج*": **"أما القضية التي تطرحها فقد كانت قضية خلاصي الشخصي. فقد كنتُ أعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحاما مضطربا، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟ وهنا ألقت [كذا] المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم... ويموت، فليس الحلاج عندي صوفيا فحسب، ولكنه شاعر أيضا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية. وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة"**[٢].

وبهذا يتحقق الخلاص لمثقف اليوم على يد شهيد الأمس، واستطاع عبدالصبور الوصول إلى مبتغاه من التعبير عن هذه القضية الأبدية دون أن يُعَرِّض نفسه لمصير الحلاج، وأن يدفع عن نفسه الموت على الصليب الذي قاده إليه البوح والتمرد المُعلن.

ويحاول هذا البحث أن يرسم مخططا كاشفا عن هذه الشخصية المركزية "الحلاج" والشخصيات التي أشركها الشاعر في صُنع الحدث على تنوع أنماط العلاقة التي تربط بين الحلاج وهذه الشخصيات. وكانت تلك هي قضية العمل المسرحي في وجهيه: الإنساني العام، والذاتي الشخصي، والتي استُدْعِيت شخصية الحلاج للتعبير عنها، ولتكون مركز الحوار وبؤرة تجميع الأحداث والشخصيات المصاحبة اقترابا وافتراقا، على ما سنعرض له بالبيان في ما يأتي من حديث.

٢/ ٠ إطار نظري

وتخوض هذه الدراسة مغامرة فحص التعالق المنتج بين التراث والعصر، واستقراء الامتداد الحيّ لتراثنا العباسي في تجربة الشاعر المعاصر، وهي القضية التي تمثل مسرحية "*مأساة الحلاج*"[٣] لصلاح عبدالصبور (١٩٣١ – ١٩٨١) أنموذجا مهمّا لها.

فالشخصية المحورية التي جرى استدعاؤها في هذا العمل المسرحي لِتَحْمِلَ عِبءَ التعبير عن إحدى أهم قضايا الإنسان المعاصر، هو الحسين بن منصور الحلاج (٣٠٩هـ – ٩٢٢م) الذي عاش تجربته المتميزة المُلْهِمة ما بين خواتيم القرن الثالث وبدايات القرن الرابع للهجرة، على حين ينتمي العمل المسرحي إلى القرن الميلادي

العشرين (١٩٦٦)، والقضية الجامعة بين الشخصية المحورية والواقع المعاصر هي قضية الصراع الأبدي بين العدل والظلم وموقف المثقف من هذا الصراع.

ومن هنا يتخذ المبدع المعاصر من الحلاج قناعا تراثيا يستدعيه من العصر العباسي؛ ليبوح من خلاله بهموم عصره، إذ تعيش الأُمَّة في هذا العصر الأزمة الروحية والفكرية نفسها التي كابدها الحلاج وصُلِبَ من أجلها.

وتتألف مسرحية "*مأساة الحلاج*" من فصلين، أو جزأين – بحسب تسمية الشاعر – اتخذ الجزء الأول عنوان "الكلمة"، والجزء الثاني عنوان "الموت".

وتقوم البنية الكُليَّة للمسرحية على تقنية الاسترجاع Flashback؛ إذ يبدأ الجزء الأول بمشهد صَلْب الحلاج: " **السَّاحة في بغداد ... جذع شجرة مُعلَّق عليه شيخ عجوز**..." "ص٧"، بينما يبدأ الجزء الثاني وهو "الموت" بزج الحلاج في السجن، ثم يتلو ذلك مشهد المُحاكمة في المنظر الثاني، وبهذا يتحقق الاحتباك بين الجزأين، ليشد البناء المسرحي بعضه بعضا.

وتستجلي هذه الدراسة طبيعة العلاقة بين الشخصية المحورية المُستدعاة والشخصيات الأخرى، بين طرفين حدِّيَّين هما: القريب والبعيد، كما تكشف عن تفاوت درجات القُرب والبُعد، وتتتبع مسار الأحداث التي انتهت بصاحب الكلمة إلى الصليب.

الأول: هو الطرف القريب المشارك في العقيدة، وإنْ كان له رؤيته الخاصة التي تختلف عن رؤية الحلاج وهو "الشِّبلي".

والثاني: الطرف المناوِئ، ويحتله القضاة الثلاثة الذين وُكِّل إليهم مهمة محاكمة الحلاج بتهمة الزندقة وتحريض الناس، ومن بينهم القاضيان ابن سليمان والحمّادي، اللذين رأيا أن صلب الحلاج هو القضاء العادل، وفاء بحق الله في زعمهما، وأنه حق لا يسقط بعفو الحاكم؛ إذ إن عفو الحاكم لا يكون إلا في ما يملكه ولا يتعداه إلى حق الله.

ولتحقيق هذه الغاية جاءت هذه الدراسة في ثلاثة مباحث هي على الترتيب:

أولا: دوائر الخطاب في المسرحية

ثانيا: مفهوم التلوين

ثالثا: محاور التحليل

أما المنهجية المعتمدة في البحث فقد تغيَّت الكشف عن الكيفيات التي مارس بها الشاعر تشكيل اللغة المسرحية؛ لتكون قادرة على الوفاء بالتعبير عن اختلاف أنماط الشخصيات وتنوع المواقف والرؤى والأحداث، وتعقد الصراعات والمقاصد بين المشاركين في صناعتها. ولقد ارتضَى البحث لتسمية هذه الكيفيات مصطلح **"تلوين الخطاب"** وسيأتي بيان لهذا المفهوم في إيجاز مبين.

٢/ ١ دوائر الخطاب في المسرحية

ينخرط الحلاج الشخصية المحورية في المسرحية، في علاقات شديدة التَّشابك والتعقيد مع شخوص كثيرة أخرى في المسرحية، محاورا ومجادلا ومُتحدثا في حوارات ومونولوجات فردية أحيانا، ومن المفترض أنه في ذلك كله إنما يمارس **"تلوين الخطاب"** بما يخدم الغاية ويحقق المقاصد، ويلتمس من التنوعات الأسلوبية ما يلائم طيفا واسعا ومُتداخلا من الأزمات والمواقف. وإذا شئنا اختصارا مبينا قلنا: إن تلوين الخطاب من المنظور الأسلوبي يشمل دائرة واسعة من الخصائص الأسلوبية المُلائمة للمواقف والشخصيات، والمُحققة للأثر الضاغط على حساسية التلقي؛ حَمْلا للمُتلقي على المشاركة بالتلقي والتأويل والتوقع الفاعل لدى قراءة النص أو مُشاهدة العرض المسرحي.

وتأسيسا على ما سبق ذِكْره من مفهوم **"تلوين الخطاب"** فإننا نجد أن مسرحية "*مأساة الحلاج*" تعتمد ثلاثة أضرب من الخطاب:

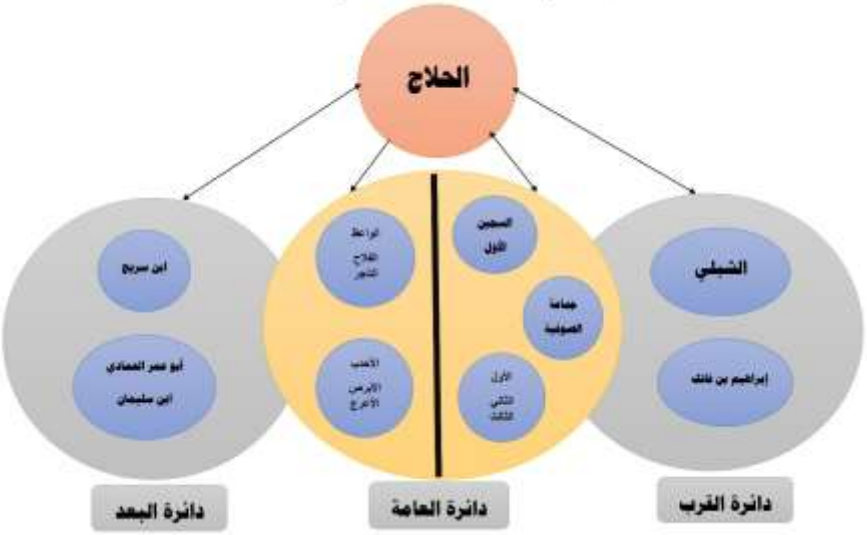
الأول: خطاب القُرب

الثاني: خطاب البُعد

الثالث: خطاب العامَّة

وفي الشكل الآتي إيضاح للمقصود:

الرسم التوضيحي لدوائر الخطاب وعلاقتها بالحلاج في مسرحية مأساة الحلاج



تحتل الشخوص في المسرحية من "الحلاج" درجات متفاوتة بالبُعد والقُرب؛ ويتحدد موقع الشخصية على قَدر المسافة المعرفية والفكرية الفاصلة بينه وبين الحلاج؛ فالحوار بين الحلاج والشبلي فيه قُرب وضيق لفجوة الخلاف؛ لأن كليهما يشترك في العقيدة الصوفية على اختلافٍ بينهما في الرؤية. أما في منظر المحاكمة الذي يقف فيه الحلاج أمام القضاة (أبي عمر، ابن سليمان، ابن سريج) فيبرز خِطاب البُعد في ما بينهم وبين الحلاج من جهة، وفي ما بين القُضاة أنفسهم من جهةٍ أخرى، فعلى حين يبدي أحدهم وهو القاضي ابن سريج نوعا من التعاطف مع موقف الحلاج، يصرّ القاضيان ابن سليمان وأبو عمر الحمادي على إدانة الحلاج والحُكم عليه بالصلب، على الرغم من عفو الحاكم وتنازله عن حقه، ذلك أنهما يعطيان أنفسهما حق الاقتصاص من الحلاج تحقيقا للعدالة الإلهية.

من هنا نرى أن القرب والبعد هما خطابان يتوقع القارئ أو المشاهد أن يتلوَّن فيهما القول ويتشكَّل الأسلوب الحواري على نحو يُحقق المغايرة، ويكشف عن التشكُّلات الأسلوبية اللفظية وغير اللفظية التي استعين بها لتأكيد نوع الخطاب وتكريس حضوره في كل مشهد على حِدة.

ومن خلال الرسم التوضيحي السابق يظهر لنا الحلاج ماثلا في مركز العلاقة من الشخصيات الأخرى، وإذا تصورنا أن خطاب القرب ينحاز أصحابه إلى اليمين سيظهر لنا في الرسم مواقع الشخوص القريبة من الحلاج وفِكره والمتفاعلة معه بدرجات متفاوتة، بينما يظهر خطاب البُعد على ألسنة الشخوص التي تظهر على اليسار.

ومن البدهي أن بين الخطابينِ في حدودهما القصوى بونا شاسعا، بيد أن إنعام النظر سيُفضي بنا إلى إدراك تدرُّج الخِطاب قُربا وبُعدا، بحسب المسافة الفاصلة بين الشخصية والحلاج الذي هو مركز الحوار.

٢/ ٢/ ١ خطاب القُرب

في سياق خطاب القُرب نجد الشبلي هو الأقرب للحلاج، يليه إبراهيم بن فاتك (مريد الحلاج)، ومن بَعده السجين الثاني. وكلهم قد حاور الحلاج حوارا مُباشرا، بينما يظهر جماعة الصوفية في الجزء الأول من المسرحية وهم يتلاومون ويتَّهمون أنفسهم بأنهم من قتل الحلاج، دون أن ينخرطوا في حوار مباشر معه. ويظل الحوار المباشر على تفاوت في القرب والبعد قائما بين الحلاج والشبلي وابن فاتك والسجين الثاني، ومن هنا يتوقع أن يقترن التفاوت والتدرج في المسافة بتلاوين الخطاب وتشكُّلاته الأسلوبية، وفي ما يأتي بيان لخصائص هذا السياق.

الشبلي وإبراهيم بن فاتك

يشكِّل الحوار بين الحلاج والشبلي في المنظر الثاني من الجزء الأول (الكلمة) مثلا شارحا لمفهوم القُرب الذي تطرحه هذه الدراسة.

يبدأ المنظر الثاني في بيت الحلاج بعبارة واصفة من المؤلف:

" الحلاج وصديقه الشبلي يتحدثان، وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية، شيخان في أواخر العمر". "ص ١٩"

وتكشف هذه العبارة عن درجة القرب بين الرَّجُلين من خلال علامة لغوية هي كلمة "صَدِيقُه" وأخرى غير لغوية، وهي ارتداء كليهما "خرقة الصوفية". والخرقة هي عتبة الدخول في الصُّحبة، وحين يرتديها المريد يأخذ الشيخ عليه عهد الوفاء بشرائط الخرقة،

ويُعَرِّفه حقوقها، وسرّ الخرقة أن المريد الصادق إذا دخل في صُحبة الشيخ وسلَّم نفسه، فإن الشيخ يُرَقِّيه بعلمه اللَّدني المُستمد من الله تعالى بصدق الافتقار وحُسن الاستقامة[٤].

وعلى الرغم من ارتداء كل منهما الخرقة يظهر الخلاف بينهما في زاوية الرؤية من الحوار. يبدأ المنظر بحديث الشبلي إلى الحلاج، ويتضح من حديثه أنه يجئ استكمالا وردّا على كلام سابق للحلاج وليس استفتاحا للحوار. فهناك قول محذوف في النص استدل عليه بِردِّ الشبلي، ومن خلال هذا الحوار بين الرجلين تستبين لنا مواطن الاختلاف بين وجهتي نظر الرجلين كما هو موضح في الجدول الآتي:

بيان تباين وجهتي النظر بين الحلاج والشبلي حول ثلاثة محاور هي: النور والفيض والشر

	رؤية الحلاج	رؤية الشبلي
النور	الاشتغال بنور الظاهر وآلة إدراكه البصر **"بل حدقت إلى الشمس"** **"كيف أميت النور بعيني؟"**	الاشتغال بنور الباطن وآلة إدراكه البصيرة **"أنا أُرخي أجفاني في قلبي وأحدق فيه فأسعد"**
الفيض	**"يختار الرحمن شخوصا من خلقه، ليفرق فيهم أقباسا من نوره، ليكونوا ميزان الكون المعتل، ويفيضوا نور الله على فقراء القلب"**	**"أخشى أن أهبط للناس ويموت النور بقلبي"**
الشر	الابتـــــــــــــــــلاء	
	المواجهة **"الشر استشرى في ملكوت الله.** **كيف أغض العين عن الدنيا إلا أن يُظلم قلبي"**	التسليم **"الشر قديم في الكون، الشر أريد بمن في الكون، وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه"**

من هذه المقارنة بين الحلاج والشبلي تظهر معالم اختلاف الرؤيتين، على اتفاقهما في الانتماء الأصيل إلى عقيدة التصوف. ويشكل هذا المآل في الحوار حالة من التذبذب في

رؤية الحلاج، فثمة جواذب تشده إلى رؤية الشبلي، تعارضها جواذب أخرى عصية على المقاومة تُثَبِّتُهُ على رؤيته المنحازة لقضايا الناس التي تنحو بالتصوف منحىً ثوريا يقاوم الشرَّ الذي استشرى في ملكوت الله.

ويظهر في الحوار بين الرجلين إرهاصات انحياز الحلاج إلى قضايا الناس، خلافا للمثقف الصوفي المعتزل العاكف على ذاته وراء قناع الشبلي:

"يا شبلي

دعني أتأمل في ما قد قلتَ الآن

ها أنتَ تزلزلني في داري

والسوق يزلزلني أن أترك داري

كلماتك تجذبني يمنة...

وعيوني تجذبني يُسره.." "ص ٢٦"

وهنا يدخل إبراهيم بن فاتك مريد الحلاج ومحبوب الشبلي ليكون دخوله لحظة مصيرية تنتقل بالحلاج من التأرجح إلى الترجيح؛ ومن الذبذبة إلى اليقين بحَقِيَّة ما هو عليه؛ إذ يُنهي إليه إبراهيم خبر تربص السُّلطة به لما تفعله كلماته بالجمهور، ويحذره الكيد ونصب الفخاخ للإيقاع به، ويزين له الارتحال إلى خراسان أو الحج إلى بيت الله الحرام للابتعاد عن عيون الحُكّام المتربصة، والنجاة من اتهامهم إياه بمراسلة الثائرين الطامحين للسلطة مثل أبي بكر الماذرائي والطولوني وحمد القنائي، وتأتي كلمات الشبلي لتدعوه إلى العكوف على تزكية النفس والتزام الخرقة:

"لا أدري للصوفي صديقا غير نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا

وأناشيد الوجد المشبوب وآهات الذُّل

وفتوح المحبوب بنور الوصل" "ص ٢٨"

غير أن الحلاج يحسم أمره، وينتهي إلى القرار الذي لا رجعة فيه، بعد أن اقتنع أن

الهجرة إلى الحج أو إلى خراسان إنما صدرت عن محبة إبراهيم للحلاج في الله، لا عن محبة الله في الحلاج. ويتعلق بكلماته التي لا تخيب تلك التي يقول عنها:

"فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع
تتحدر منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من ألفاظي قُدْره
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشي نحو النور، ولا ترجع
إلا أن تَسْقي بلُعَابِ الشمس
روحَ الإنسان المقهور الموجع" "ص ٢٩"

ولأن الخرقة الصوفية قيدٌ يحول دون النهوض بأعباء هذا الالتزام الإنساني، والتصدي لحمل هذه الأمانة الثقيلة فقد وجب عند الحلاج التخلي عنها:

"إن كانت قيدا في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
إن كانت شارة ذلٍّ ومهانة
رمزا يفضح أنَّا جَمَّعْنَا الروح
إلى فقر المال
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
إن كانت سترا منسوجا من إِنِّيَتِنا
كي يحجبنا عن عين الناس،

فنحجب عن عين الله

فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ

يا رب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك

يا رب اشهد

يا رب اشهد". "ص ٣٤"

٢/ ٢/ ٢ خطاب البعد

ينتقل بنا الحديث من بيان السمات العامة المُميزة للخطاب في سياق القُرب بين الحلاج والشبلي (الرفيق المخالف) وابن فاتك (المريد المبلِّغ لشكوى الناس) إلى بيان سمات خطاب البُعد الذي يحكم العلاقة بين الحلاج والقضاة الذين عقدوا له جلسة المحاكمة، يتصدرهم كبيرهم أبو عمر الحمادي وهو الذي يُمثل الموضع الأقصى على خط علاقة البعد مع الحلاج، ثم القاضي ابن سليمان، على حين يحتل القاضي ابن سريج أدنى النقاط قُربا من الحلاج بما يُبديه من تعاطف معه، ورغبة في اتخاذ العدل سبيلا لمحاكمته، فعلى حين يستفتح الحمادي الجلسة بمخاطبة الحاجب:

"يا حاجب

لِمَ لَم يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن؟". "ص ٨١"

نجد ابن سريج يتجه بالخطاب إلى الحمادي في صوتٍ خفيضٍ مُذكِّرا إياه بما ينبغي أن يكون عليه أمر المحاكمة من التماس العدل:

"أأبا عمرٍ. قُل لي. ناشدتُ ضميرَك

أفلا يعني وصفُك للحلاج..

بالمفسد. وعدوِّ الله

قبلَ النظر المتروِّي في مسألته

أنْ قد صَدَر الحكم..

ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا؟". "ص ٨٢"

ويستفز هذا القَوْلُ الحَكِيمُ أبا عمر، ويدفعه إلى منطق التسويغ بقولٍ مُمَوَّهٍ فيه ما فيه من الورع الكاذب:

"أبو عمر: لا ليس بأيدينا. إذ نحن قضاة لا جلادون

ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع

والسيافُ يشدُّ الحبل". "ص ٨٣"

أما ابن سليمان فيتخذ دور التشجيع والمسايرة والإطراء لقول كبير القضاة، فيتبادلان معا عبارات المُجاملة. وهكذا يمتد خيط البعد ليغطي درجات المسافة بين الحلاج ومناوئيه من المشاركة في المحاكمة، على رجاء أن تكون المحاكمة عادلة توفِّر ضمانات الدفاع عن النفس عند ابن سريج، إلى دور المشارك المائل عن طريق الحق، المكتفي بالتشجيع والممالأة عند ابن سليمان، ثم دور المُغالي المتقنِّع بزيف الورع، والاحتماء بالعدل والشرع المُدَّعَى عند أبي عمر الحمادي، لينتهي الأمر إلى الحُكم بصلب الحلاج حتى بعد أن أصدر الحاكم عفوه عنه؛ ذلك أن عفو الحاكم – في رأي أبي عمر – إنما يكون في ما يملك، ويظل عفوا شخصيّا عن ذنب الحلاج في حقه، ويبقى حق الله الذي يوجب الصلب جزاءً على الزندقة.

٢/ ٢/ ٣ خطاب العامة

بين الطرفين المتعارضين الحديّين قُربا وبُعدا خالصينِ يأتي خطاب العامة تصدية للفريقين، ويغطِّي هذا الخطاب مساحة إشكالية واسعة يستنطق بها المؤلف عددا من الشخصيات التي تمثل بأصحابها الرأي العام في المجتمع، فسنجد منها مَن يمثل الطائفة القريبة من موقف الحلاج وإنْ يكن ليس مطابقا له تمام المطابقة، فخطابهم بذلك يأتي تصدية لموقف "الشبلي"؛ وقد رمز إليهم المؤلف بالأرقام: الأول والثاني والثالث، إنهم

يشاركون الحلاج في العقيدة، ولكن يجادلون في خلعه الخرقة. ومِن هؤلاء مَن يهوِّن من شأن خلع الخرقة:

"الأول: ولكنْ شيخُنا قد خلع الخرقة؟

الثاني: وَهَبْهُ خَلَع الخرقة..

ترى هل خَلَع القلب الذي وسد في الخرقة؟

أو الله الذي يحيا بهذا القلب؟". "ص ٣٩"

إن أصحاب هذا الرأي يرون أن الخرقة لا تمنع من الثبات للظالم ومدافعة الشر. أما الجماعة الثانية فهم الذين يذهبون إلى عدم التهوين من شأن خلع الخرقة فهم يعدونها البيرق المنشور ولواء السفينة التي تعارك مخاطر الإبحار في اللُجة، وهي الشارة التي تميزهم والتي يزهون بها، وتنأى بهم عن التشبه بالغوغاء. فكأنَّ الحوار الدائر بين الأول والثاني والثالث تصدية لتَخَالُفِ الرؤية بين الحلاج والشبلي، وهو نوع من التوسع واستكمال لعرض وجهتي النظر، والتعبير عن انعكاسها في أوساط المتصوفة، أو عن الحوار في الغرفة المغلقة إلى الشارع العام، وهم بذلك يتخذون أماكنهم في دائرة التقارب مع الحلاج على اختلاف الرؤية كما فعل الشبلي.

أما المجموعة الثانية من العامة فهم أولئك الصوفية الذين عاينوا مشهد صلب الحلاج، ورجعوا على أنفسهم باللوم، وعدُّوا أنفسهم هم القتلة الحقيقيين للحلاج، إذ جرى حشدهم واستئجارهم للهُتاف ضد الحلاج وإعلاء صياحهم عليه بتهمة الزندقة ليساق إلى هذا المصير المؤلم:

"أعطوا كلّا منا دينارا من ذهب قاني

براقّا لم تلمسه كفٌّ من قبل

قالوا: صيحوا .. زنديق كافر

صحنا: زنديق .. كافر

قالوا صيحوا: فليُقتل! إنَّا نحمل دمه في رقبتنا

فليُقْتَل إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا. فمضينا". "ص ٣٩"

ثم تأتي المجموعة الثالثة من العامة؛ وهم أولئك الذين استغرقتهم شواغل الحياة، واتخذوا دور اللامبالاة خلال مشهد الصلب، فكان منهم الواعظ رجل الدين التقليدي، والفلاح الذي يمثِّل القوة المنتجة العاملة، والتاجر مُمثِّلا لقوة رأس المال، ومعهم عدد من الشخصيات المجهولة أسماؤها، والمعروفة بصفاتها من أصحاب العاهات: الأحدب والأبرص والأعرج، ليمثل بهم المؤلف القطاع العريض المغلوب على أمره من الجماهير، هؤلاء الذين جعلهم الحلاج في بؤرة اهتمامه، ومن أجلهم اتخذ قراره الخطير بالانحياز لهم، وخَلَع الخرقة التي كانت حجابا بينه وبين ما يراه واجبا وأمانة حيالهم، ليوصل الرسالة الحقِّية إليهم. إنهم ليسوا في عَداء مباشر مع الحلاج؛ بل هم متخاذلون لا مبالون مستغرَقون في مشاغلهم وحياتهم، يؤكدون بحوارهم نقص أهليتهم لتفهُّم رسالة الحلاج، إن منهم مَن يحبه، ويتعاطف مع كلماته، لكنهم يتشككون بجدواها، ولا يتصورون فيها القدرة على صنع شيء ذي بالٍ لهم، وعليهم الاستسلام لواقعهم والاحتيال عليه، فالتاجر ينتهي في حواره إلى نتيجة تقول:

"إذن، فالكون قد قام على العدوان

ولا جدوى، فما في الوسع إلا الاحتيال عليه

وأن نَدْعُوَ ربَّ العرش أن يصرفه عنا". "ص ٣٨"

وجميعهم يحصرون التماس الجدوى في المصلحة المباشرة الضيقة، فهم محبون للشيخ، ويأنسون لحديثه وكلماته الطيبة، لكن الأحدب يتساءل: أيمكن لهذه الكلمات أن تَنْصُبَ ظهري بعد ما احْدَبَّ؟ وهَمُّ الأعرج: هل يجدي سماعه لهذا الحديث فيجعله قادرا على إثناء ساقه وممارسة اللعب والعَدْو؟ أما الأبرص فيتوهم وهو في نشوة الالتذاذ بكلمات الحلاج أنه قد أضحى نضير الوجه، وَرْدِيَّ الذراعين.

وهؤلاء جميعا وإنْ اتخذوا مكانهم في سياق خطاب البُعد لكنهم في النهاية لا تشغلهم قضية العدل، ولا واجب الحكّام ومسؤوليتهم تجاه الرعية، ولا يأبهون لندائه:

"إليَّ إليَّ يا غرباء.. يا فقراء.. يا مرضى
كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلت
مائدتي
إليَّ إليَّ، لنطعم كسرةً من خبز مولانا وسيدنا
إليَّ إليَّ، أهديكم إلى ربي
وما يرضى به ربي". "ص ٤١"

لكن هذه الكلمات لا تجدُ قلبا منصتا ولا عقلا قابلا، وما يلبث الجميع أن ينصرفوا، فالتاجر إلى دكانه خوفا من سفاهة ابنه الذي خلَّفه فيه أن يسيء التصرف في البضاعة، والفلاح ينجو بنفسه ونقوده خوفا من أن تقوده قدماه إلى الخمّارات، والواعظ يتلقى كلمات الفلاح فَرِحا فقد أَلْهَمَتْهُ عظة الأسبوع القادم. وتتوالى الأسئلة البلهاء على ألسنة الشرطة عن مغزى أقوال الشيخ الموغلة في التماس معاني العدل والحرية، وينتهي به الأمر مقبوضا عليه بين أيدي الشرطة، ومذهوبا به إلى السجن بتهمة الكفر وسط تساؤل هذا الجمع المختلط عن الأسباب، متعاطفين أو متفهمين لعمل الشرطة والعسس، ومحمِّلِين الشيخ جانبا من المسؤولية في ما حصل له على أيديهم من جراء البوح بما ألمَّ به من حال.

وهكذا تتنوع سياقات الخطاب في المسرحية، وتتدرج من مقام القُرب لا المطابقة مع الشبلي وابن فاتك، إلى مقام البُعد الصريح مع القضاة، ولا سيما أبو عمر الحمادي وابن سليمان، وبينهما طيف عريض من مواقف العامة التي تعكس ألوانا من التصدية والاستجابة لهذين الطرفين، وقد استبان لنا منها مجموعات ثلاث: أولها مجموعة الصوفية الذين يهوِّنون من شأن خلع الخرقة، ولا يرون في ذلك ما يعاند اتخاذ موقف الانحياز للفقراء، وثانيها مجموعة الذين يُعْلون من شأنها ويرون فيها رمزا وشعارا لا ينبغي التخلي عنه، ثم أولئك الغافلون الذين لا يعنيهم أمر قضية العدل من بعيد ولا من قريب، وتستغرقهم حاجاتهم اليومية ومصالحهم الضيقة.

وفي ضوء هذا التنوع العريض من السياقات تتجه الدراسة إلى معالجة المحور

الثاني من محاورها لاستكشاف مدى ما أحرزه كاتب المسرحية من الوفاء بحق التعبير الملائم عن هذه السياقات على اختلافها، وذلك باعتماد مفهوم " تلوين الخطاب"، ثم بإعمال هذا المفهوم في تحليل التشكلات الأسلوبية في لغة المسرحية.

١/٣ مفهوم التلوين

الإطـار النظري

عرَّفت البلاغة العربية المدرسية مصطلح "تلوين الخطاب" بدلالة عامة تفيد تغيير جهة الخطاب والعدول به عن مقتضى الظاهر بتصريف الكلام على نحوٍ تتخالف فيه الضمائر المحيلة إلى جهة واحدة، وهو ما يعرف بـــ "الالتفات"[٥] بمفهومه القار المتعارف عليه، مضافا إليه ما أطلق عليه الإمام أبو يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـــ) "التجريد"[٦]، وهو أن يجرِّد المتكلم من نفسه شخصا يتوجه إليه بالخطاب. وللالتفات بالمفهومين المشار إليهما شواهد وأمثلة لا يحيط بها الحصر في القرآن الكريم وفي أشعار العرب.

ويعتمد هذا البحث لمصطلح " **تلوين الخطاب**" مفهوما أرحب، فيعمل في مدلوله بالتوسيع في السياق البلاغي أولا، ثم بالانتقال به من السياق البلاغي إلى السياق اللساني المعاصر ثانيا، ليؤهل المصطلح التراثي تأهيلا يتمكن به من مباشرة مهمة الاستكشاف والتحليل النقدي للنصوص المعاصرة.

والحق أن طائفة غير قليلة من السابقين من علماء البيان قد استعملوا مصطلح "تلوين الخطاب" بدلالته العامة مرادفا لمفهوم "الالتفات"، وبهذه الرؤية عالج الإمام الزركشي (ت٧٩٤هـ)[٧] في " *البرهان*" خطاب التلوين عندما عرض لبيان أنواع المخاطبات في القرآن الكريم، وتابعه على مذهبه الإمام السيوطي (ت٩١١هـ) في "*الاتقان*"[٨]، وبهذا اضطربت العلاقة بين مفهوم مصطلحي "تلوين الخطاب" و"الالتفات" تطابقا وضِيقا واتساعا، فاستُعملا على جهة الترادف عند بعض العلماء[٩]، وبذلك صار لدلالة مصطلح "الالتفات" مفهوم عائم يدخل فيه صنوف مختلفة من الخروج على مقتضى الظاهر، أو هو بعبارة أخرى، يستوعب كل ما يُفضي إلى اختلاف التوقع عند السامع أو القارئ، وهو ما كان عليه الحال عند ابن قتيبة، وابن المعتز، وقدامة

بن جعفر، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق وغيرهم. فالالتفات لديهم غير مُحدَّد، بل أدخل بعضهم فيه التذييل والاعتراض والاستدراك[١٠]، ثم انتهى الأمر بالالتفات عند المتأخرين إلى الانحصار في تخالف الضمائر مع اتحاد جهات الإحالة على ما ذكرنا.

وحين وجد ابن كمال باشا (ت٩٤٠هـ) المبالغة في الانفتاح لدى بعض البلاغيين في مفهوم الالتفات، والمبالغة في الانغلاق والتضييق لدى بعضهم الآخر اختار **"تلوين الخطاب"**، فجمع بين رؤية السابقين واللاحقين وحافظ على مصطلح الالتفات في تحديده الدقيق، وجعله نوعا من أنواع تلوين الخطاب.

والرأي أن ما ذهب إليه ابن كمال باشا هو خطوة في الاتجاه الصحيح؛ إذ إن **"تلوين الخطاب"** مصطلح ممكن أن يتسع مفهومه داخل السياق البلاغي على نحو يتجاوز الالتفات بمفهومه الضيق إلى تنوعات أخرى كثيرة، تستوعب أبوابا وظواهر بلاغية تنتشر في علومها الثلاثة انتشارا يصعب حصره، وهو لذلك مصطلح صالح في ذاته لكي يكون المظلَّة العريضة التي تنضوي تحتها طائفة كبيرة من تنوعات الأساليب والفنون البلاغية، وتكون العلاقة بين المصطلحين علاقة يحكمها العموم والخصوص المطلق، أي أن كل "التفات" هو "تلوين" وليس كل "تلوين" "التفاتا".

أما الانتقال بمصطلح "تلوين الخطاب" من السياق البلاغي إلى السياق اللساني المعاصر – في ما ترى هذه الدراسة – فيتجه إلى اعتماد " تلوين الخطاب". دالّا مصطلحيّا جامعا بين مدلولين: **المدلول الأول**: مستمد من اللسانيات الاجتماعية Sociolinguistics، وهو ما اصْطُلِح على تسميته "التنوع المقامي"[١١] Rigester، بالتصور الذي أَصَّل له "م. هاليداي"، والذي ربطه بمقام الكلام والمشاركين فيه، وطبيعة العلاقات التي تربط بينهم، والوسيلة المُستخدمة في التواصل، وعَبَّر بهذا المصطلح عن التنوعات اللغوية المحكومة والمرتبطة بتنوع المقامات. وتقوم نظرية هاليداي M. Halliday في التنوع المقامي على ثلاث ركائز[١٢]:

(١) مجال الخطاب Field of discourse ويُقصد به تصنيف: التنوع المقامي من حيث الموضوع Subject - matter [ديني، إعلاني، إعلامي، علمي...] ويأتلف المجال من ثلاثة أبعاد:

- ساحة التفاعلArena / المناشط Activities حيث يحصل الخطاب ويتحقق ويؤثر.
- المشاركونParticipants ويختص بتشخيص سمات العلاقة بين المشاركين في التفاعل.
- الحقل الدلاليSemantic domain ويشير إلى موضوع الحدث اللغوي المعين أو محتواه.

(٢) أسلوب الخطاب Tenor of discourse ويُقصد به تنوع الأساليب اللغوية بحسب خصائص الموقع وعلاقات المشاركين، وطبيعة موضوع التفاعل.

(٣) وعاء الخطاب Mode of discourse ويومئ إلى الوسيلة التي يتجسد فيها الخطاب (الكتابة/ الشفاهية/ الارتجال/ الإعداد السابق...).

أما **المدلول الثاني** لتلوين الخطاب: وهو ما يسميه علماء الأسلوبيات المُعاصرة، "الأسلبة" أو "التشكيل الأسلوبي" Stylization(١٣). وهو أمر مرجعه إلى مُنشِئ الخطاب، ويُفضي إلى صياغة الخطاب لغويّا بطرق متمايزة، تتنوع تبعا للعوامل المؤثرة في إنتاجه.

ويتعالق المدلول الثاني لتلوين الخطاب مع الركيزة الثانية من ثلاثية هاليداي " Tenor" ليشكلا الإطار الأسلوبي بالمفهوم الأوسع الذي يجمع بين البعد اللساني والبعد الاجتماعي في ثلاثية هاليداي.

فعلى حين تتوثق صلة مجال الخطاب Field ووعاء الخطاب Mode بالبعد المقامي تتولى أسلوبيات الخطاب Tenor مُعَزَّزةً بمفهوم التشكيل الأسلوبي المُجتلب من الأسلوبيات اللسانية.

ومن هذه المنظومة المصطلحية المؤتلفة يتشكل الإطار النظري في فحص مسرحية "*مأساة الحلاج*" بالتحليل والتقويم لاستكشاف مدى ما تحقق من تلوين للغة الخطاب المسرحي بما يعكس التمايز بين شخصية الحلاج وسائر شخوص المسرحية من حيث مواقفهم قربا وبُعدا من الشخصية المحورية. وهو ما نراه شرطا مهما لنجاح المسرحية في توصيل الرسالة، وتحقيق الأثر المطلوب.

ولتطبيق هذا الإطار النظري أخضعت الدراسة للتحليل نماذج جيدة التمثيل لدوائر الخطاب الثلاث. ولاختبار "الأسلبة" تتجه الدراسة إلى تشخيص المُركَّبات الاستعارية في النصوص بدوائرها الثلاث: دائرة القرب، ودائرة البعد، ودائرة خطاب العامة. وتتبين الدراسة في ذلك منظومة التعريفات والإجراءات التي أصَّلها سعد مصلوح في كتابه "*في النص الأدبي: دراسات أسلوبية إحصائية*". وقد جاء في تعريفه الإجرائي للاستعارة أنها "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مُركَّب لفظيCollocation، تتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية Semantic deviance تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة في ما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المتوقع"[١٤]. ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في مناقلة السمات الدلالية Features transfer من أحد عُنْصِري المُركَّب اللفظي إلى العنصر الآخر في إهدارٍ مقصود للحدود الفاصلة بين الحقول الدلالية المختلفة.

وباجتهاد من هذه الدراسة يمكن أن يكون مقبولا لأسباب منهجية إجرائية أنْ يندرج في "المركبات الاستعارية" ما يسمى في البلاغة التقليدية "التشبيه البليغ"، وهو التشبيه الذي ذُكر فيه الطرفان [المُشبَّه والمُشبَّه به، وحُذف منه الأداة ووجهه الشبه]، وهو ما جرى عليه العرف العِلميُّ في الآداب الأوروبية[١٥].

وتنقسم الاستعارة بإجراء هذه الرؤية إلى:

(١) استعارة تجسيمية Reification؛ وتحصل باقتران كلمةٍ تشير دلالتها إلى جماد، وأخرى تدل على مجرد.

(٢) استعارة إحيائية Animation؛ وتحصل باقتران كلمةٍ يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا يكون بَشَرا، وأخرى تدل على جماد أو مجرد.

(٣) استعارة تشخيصية Personification؛ وتحصل باقتران كلمتينِ إحداهما تشير إلى خاصية بَشرية، والأخرى إلى جماد أو كائن حي أو مجرد.

ومن مجموع ما تقدم يتشكَّل الإطار النظري للدراسة، إذ يتعالق **"تلوين الخطاب"** ومفهوم "الأسلبة" في الأسلوبيات المعاصرة، مع الركيزة الثانية من ثلاثية هاليداي Tenorليعزز المعالجة للأسلوب ويتجاوز بها البُعد الاجتماعي الذي هو مناط الاهتمام الأول لثلاثية هاليداي.

٣/ ٢ تلاوين خطاب القرب

العينة المختارة لفحص هذا المحور هي الحوار الذي جرى بين الحلاج والشبلي في المنظر الثاني من الجزء الأول من المسرحية "ص ص ١٩ – ٣٥" ويمكن أن نلفت النظر حيال رصد عوامل "التنوع المقامي" من حيث المجال والوعاء إلى أمور مهمة هي:

من حيث المجال لدينا رجلان في أواخر العُمر هما: الحلاج والشبلي، يضمهما مجلس خاص لا ثالث فيه، يجلسانِ في بيت الأول، ويلبس كلاهما خرقة الصوفية، يوحِّدهما الانتماء الصوفي، وتجمعهما المحبة. ويتجلى ذلك في مخاطبة كل منهما لصاحبه، إذ ينادي الحلاج صاحبه: **"يا أخلص أصحابي!"** ويرد عليه الشبلي – في بعض حواراته –: **"لن تَحْسُدَنِي، ومعاذ أخوَّتنا أن يخطر في بالك"**. بيد أن ثمة خلافا بينهما داخل خيمة التصوف حول ما ينبغي أن تكون عليه علاقة المتصوف بالشارع والناس وقضايا المجتمع على ما سلف بيانه[١٦]. وفي هذا المجلس يحاول الشبلي إقناع الحلاج – محبة فيه وحرصا عليه – بالتخلي عن الاشتغال بقضية الشر في المجتمع، إذ ليس هذا مِن هَمِّ الصوفي، وإنما غايته تحصيلُ الخلاص الفردي، والاشتغالُ بالحَقِّ لا بهموم الخلق. وأيّا ما كان حجم الخلاف بين الرجلينِ فإن الحوار واقع في مجال "الخطاب الصوفي".

أما من حيث الوعاء فتبرز هنا – وفي الخطاب المسرحي بوجه عام – مشكلة جوهرية؛ وهي أنَّ النص ينتمي إلى قطبي: الكتابية والشفاهية؛ أيّ إلى النصوص التي تخضع لسابق الإعداد، ولكن على زعم متفق عليه ومقبول عُرفيّا بأنه نص مرتجل أمام جمهور النظارة. وهذا يفرض على كاتب النص المسرحي التوفيق بين متعارضينِ، وهو ما يتطلب منه استنهاض حرفيته وإمكاناته الكتابية لكي يقنع المُشاهِد أنه يستمع إلى نص مرتجل في حوارٍ طبيعي لا إلى نص عكف صاحبه على تدبيجه بالإثبات والحذف والاستبدال؛ أي أنه نص مستوفٍ لشروط النص الكتابي الخاضع كل الخضوع لوعي المؤلف، ويتجلى ذلك كله في الركيزة الأسلوبية عند هاليداي Tenor و"التشكيل الأسلوبي" Stylization عند علماء الأسلوب. وهنا نُواجَهُ بمشكلٍ آخر ذي خطر وهو "اللغة الصوفية"، حيث تكون هي الملجأ والملاذ للتعبير عن حقائق مُتعالية على اشتغالات اللغة المُعتادة المباشرة التي لم يكن بد من ظهورها ليكون الحوار طبيعيّا.

ويظهر في هذا المنظر واضحا التوجهُ إلى تلوين الخطاب بالمُراوحة بين اللغة ذات الكثافة المجازية العالية في حوار الحلاج والشبلي، وانخفاض الصبغ المجازي على لسان إبراهيم بن فاتك الذي اقتحم المشهد ليبلغ الحلاج ما يدبره له الحاكم من كيد، ويعرض عليه مسالك النجاة:

"إبراهيم: ما أصبحنا في خير بعد الآن

قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج

نبّأني أن ولاةَ الأمرِ يظنون بك السوء...". "ص ٢٧"

كما تنخفض كثافة المجاز في حديث الحلاج إلى إبراهيم الذي هو مجرد **"شاب مِن أهل الله"** على العكس من حديثه إلى نظيره الشبلي، إذ يتحدث إلى إبراهيم في لغةٍ تقريرية مباشرة عن بعض أصدقائه وخلصائه الناقمين على ولي الأمر:

"الحلاج: وعدوني إنْ ملكوا الأمر

أن تحلوَ سيرتُهم ويعفُّوا عن سَقْطِ الفعل

أن يُعطوا الناس حقوق الناسِ على الحكام

فنجاوبهم بحقوق الحُكّام على الناس". "ص ٢٨"

أما حديث النجوى بين الشبلي والحلاج فعامر بعناقيد المجاز من الاستعارات عالية الإيحاء والتجسيم والتشخيص بتنوعاتها المختلفة في صورة نامية تموج بالحركة والحياة. ونتوقف للإيضاح هنا عن ما جاء على لسان الحلاج في حجاجه مع الشبلي:

"الحلاج:	كنت أَميت النور بعيني	[إحياء]
	هذي الشمس المحبوسة	[إحياء]
	في ثنيات الأيام	[تجسيم]
	تَثَّاقَلُ كلَّ صباح	[تشخيص]
	ثم تنفض عن عينيها النوم	[تجسيم]
	ومع النوم الشفقة	[تجسيم]
	وتواصل رحلتها	[تشخيص]
	رحلتها الوحشية	[إحياء]
	وتُجَمِّعُ (الشمس)	[تشخيص]
	من دنيا محترقة	[تجسيم]
	بأصابعها الحمراء النارية	[تشخيص + تجسيم]
	صورا، أشباحا، تنسج منها قمصانا	[تشخيص + تجسيم]
	يجري في لُحْمَتِها وسَدَاها الدم	[إحياء]
	توقظني من سبحات الوجد	[تشخيص]
	وتعود إلى الحبس المظلم	[تشخيص]
	قل لي يا شبلي	
	أأنا أرمد؟". "ص ص ١٩-٢٠"	

هذا – كما هو واضح – عنقود مُتراكب تتناسل فيه الاستعارات في السطور المتعاقبة مراوحة بين الإحياء والتجسيم والتشخيص، غير أن التشخيص يظل هو اللون المهيمن، متجاوبا بذلك مع عبقرية اللغة الصوفية التي تستحيل فيها مفردات الوجود العيني، التي هي في عين الناس أشياء ومحسوسات مرئية إلى كينونات وذوات وإلى حيوات فاعلة ومُنفعلة.

ويظهر في ما تقدم أنَّ لدينا في خطاب القُرب ضربينِ من التلوين: ضَربا ثانويّا

ويقع في المراوحة بين هيمنة اللغة ذات الكثافة المجازية العالية التي تلائم طبيعة لغة الصوفية الجارية بين متحاورينِ من أعلامهم، واللغة ذات الكثافة المجازية المنخفضة على لسان إبراهيم بن فاتك. أما الضرب الأوّلي الأساسي فهو التلوين الواقع داخل اللغة المجازية بالمراوحة بين أنواعها المختلفة.

٣/ ٣ تلاوين خطاب البعد

العَيِّنة المُختارة لتكون نموذجا جيد التمثيل في خطاب البُعد هي مشهد مثول الحلاج أمام المحكمة وحوار الاستنطاق الذي جمع بين القاضي أبي عمر الحمادي كبير قضاة بغداد، وهو رأس المحكمة التي حكمت عليه بالصلب. "المنظر الثاني من الجزء الثاني، ص ص ٨٥ – ١١٦"

ويتضمن هذا المطلب مقاربة العينة من منظور ثلاثية "التنوع المقامي"، وهي: مجال الخطاب، وأسلوب الخطاب، ووعاء الخطاب. وتفضي هذه المقاربة إلى محددات مهمة وهادية نستجلي بها مظاهر التلوين في لغة الخطاب المسرحي.

فمن حيث مجال الخطاب بمكوناته الثلاثة: المسرح، والمشاركين في الخطاب، والحقل الدلالي، نجد أن المسرح هو المحكمة، ومفرداته المتوقعة: المتهم (الحلاج)، والقضاة الثلاثة، والحاجب. ويفرض هذا المسرح في صورته التقليدية تقاليد وأعرافا تحكم الحوار والتفاعل بين المكونات إنْ أُريد للمحاكمة أن تكون عادلة وللقضاة ألا يميلوا إلى الهوى. ونجد أن الطرفينِ المشاركين: المتهم والقضاة هما على طرفي نقيض بكل الاعتبارات. والحقل الدلالي ينتمي إلى الخطاب القانوني القضائي بخصائصه المُتعارف عليها في مثل هذا المقام. إنَّ المعطيات السابقة جميعها تشارك في التشكيل اللغوي للخطاب، وتهدي إلى ضرورة التلوين التي اصطنعها عبدالصبور في صياغة اللغة المسرحية ليقدم لنا عددا من المفارقات الصادمة؛ فأمّا القاضي فهو منحاز متنمر يستفتح المحاكمة بالابتهال إلى الله أن يهدي المحكمة للعدل، لكنه ما يلبث أن يسأل الحاجب:

" لِمَ لَمْ يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن؟" "ص٨١"

وبذلك يكون قد حكم عليه بالإفساد قبل أن يراه.

وحين تُفْحَصُ لغة القاضي بهدف الكشف عن خصائصها بالقياس إلى خطاب القرب

يمكن الخروج بالملاحظ الآتية:

أولا: من حيث المضمون الدلالي

تحمل المقاطع التي جرت على لسان القاضي مضمونا دلاليّا صادما؛ فعلى حين يتوقع المتلقي من مثله كلاما وقورا رصينا يليق بقاضٍ رزين، لا يعكس كلامه إلا شخصا مُختالا تيّاها طروبا لسماع الثناء والإطراء من ابن سليمان القاضي شريكه المنافق، مُعرِضا عن صوت العقل والحكمة المتمثل في ابن سريج:

"عفوا! عفوا! يا ابن سليمان
اطراؤك يخجلني، ويذكرني
أن الله يوفقني
دوما للتعبير الرائع". "ص ٨٣"

وهو مُدعٍ للعلم، دعِيّ في الشعر، متمدح بما ليس فيه:

"إني أروي آلاف الآلاف من الأبيات
لولا حفظي ماء الوجه لقلت الشعر
وسبقت أبا تمام وابن الرومي
في صيد التِّبْر
لكني رجل لا يغريني المال
كما تعلم". "ص ٨٤"

وهو يحاجج الآخرين بالألغاز:

"بالأمس لقيتُ صديقي القاضي الهروي
فسألته: ما أجدى ما يطعن من طَعِنَ عن الطعن". "ص ٨٤"

فاحتار ولم يفهم، وهو فرح فخور بتعجيزهم والانتصار عليهم، ويستمري التشبيهات [كحصان ابن زبيبة عنتر] الساذجة.

وهكذا يبدو البون شاسعا بين هذا المضمون البائس وما تحمله لغة الحلاج؛ وهو الصوفي المتحقق المشتغل بمعالي الأمور، والمُناضِل من أجل العدل وقضايا الإنسان.

ثانيا: من حيث التشكيل الأسلوبي

تحتل لغة القاضي أدنى درجات السُّلم الاستعمالي؛ فهي أقرب ما تكون في اختيار مفرداتها وصياغة تراكيبها إلى لغة العامة وأحاديثهم في المجالس والأسواق وسائر مناشطهم اليومية المعتادة. أما لغة الحلاج فلغة كثيفة المجاز مشحونة بأفانين البلاغة من التشبيهات والاستعارات، المستعلية على لغة العامة، والقادرة على حمل المضامين السَّنِيَّة والأشواق العُلَى، ولنعرض نموذجا مما جاء على لسان القاضي بإزاء نموذج آخر وضعه عبدالصبور على لسان الحلاج في حوار مباشر بينهما. يقول القاضي:

"مولانا لا يدفع عبدا ممن وُلِّي فيهم للسياف
إلا إنْ أحصى ما فرَّط من أمرْ
في ميزان الإنصاف
مولانا يدري من زمن أنك تبغي
في الأرض فسادا
تلقي بذر الفتنة
في أفئدة العامة
وعقول الدهماء". "ص ٨٨"

هذا على حين يحتل الكلام على لسان الحلاج درجة عُليا من سلم الاستعمال اللغوي؛ إذ يرد عليه فيقول:

"تسكعتُ في طرقات الحياة
دخلتُ سراديبها الموحشات
حجبتُ بكفي لهيبَ الظهيرة في الفلوات
وأشعلتُ عيني. دليلي. أنيسي في الظلمات
وذوبتُ عقلي. وزيت المصابيح. شمس النهار
على صفحات الكُتب". "ص ٩٨"

بهذه المواجهة والمقابلة بين النصوص تستبين قيمة تلوين الخطاب الذي مارسه عبدالصبور في تكييف المفردات والتراكيب وتكثيف المجاز مع معطيات التنوع المقامي في المسرحية، فجاء المقال مُصدقا لتفاعل محددات المقام.

٣/ ٤ التلاوين في خطاب العامة

تتضمن دائرة العامة (انظر الرسم التوضيحي لدوائر الخطاب) من حيث المجال عددا من مسارح القول:

السَّاحة في بغداد (المنظران الأول والثالث من الجزء الأول)، والسجن (المنظر الأول من الجزء الثاني)، والمحكمة (المنظر الثاني من الجزء الثاني). كذلك تتضمن الدائرة طائفةً متنوعةً من المشاركين؛ مِن بينهم مَن هو موسوم بمهنته وعمله، كالتاجر والفلاح والواعظ، والحارس والشرطي. ومنهم السجين، ومجموعات الصوفية، ومنهم ذوو العاهات (الأبرص، الأحدب، الأعرج)، كما أن منهم طائفة مجهلة تتخفَّى وراء الأرقام (الأول والثاني والثالث)، كذلك الحقول الدلالية تتنوع تنوعا ظاهرا تبعا لاختلاف التكوين والانتماءات وتعدد الأماكن.

ولقد كان من المتوقع أن يكون خطاب العامة لذلك أحفل من خطاب القرب وخطاب البعد بضروب التلوين التي تعكس التمايز والاختلاف الكبير بين مكوناته، ولكن اللافت للنظر أن مقاطع الحوار التي جرت على ألسنة العامة في المسرحية اتسمت بالتسطيح، والتجانس، وغياب السمات الفارقة الدالة على التنوع، بل إنَّ التنوع المقامي والسجل اللغوي في بعض هذه المقاطع يفتقد غياب المواءمة بين الشخصية، وما تنطق به من كلام. ولنقف بالتأمل عند المشهد الأول من المسرحية، حيث يمر ثلاثة من المتسكعين بالحلاج مصلوبا في ساحة بغداد، فيدور بينهم الحوار الآتي:

"التاجر: انظر.. ماذا وضعوا في سِكَّتِنا

الفلاح: شيخ مصلوب

ما أغربَ ما نلقَى اليوم

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم

التاجر: عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ: وكأنْ ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

التاجر: فحنى الجذع المجهود. وحدّق في الترب

الواعظ: ليفتش في موطئ قدميه عن قبره". "ص ٧"

فليس في أي سطر من هذه الأسطر القليلة ما يشي بشخصية قائله. وإذا أمكن للتلقي البصري عند مشاهدة المسرحية أن يميز بين الشخصيات الثلاث من حيث اللباس أو المظهر فإنَّ النص المدوَّن عاجز عن تقديم السمات المائزة بين التاجر والواعظ والفلاح. يضاف إلى ذلك ظهور الصبغ البلاغي على لسان التاجر **"عيناه تنسكبان على صدره"** وعلى لسان الواعظ **"وكأنْ ثقلت دنياه على جفنيه"**. وكلا الملحظين دليل على افتقاد المواءمة بين الشخصية والكلام. ونجد مصداق ذلك أيضا فيما جاء على لسان المجموعة في غير موضع، ومنه ما جاء على لسان أفراد المجموعة من كلمات الحلاج:

"أفراد المجموعة: وسنذهب كي نُلْقِي ما استبقينا منها

في شقِّ محاريث الفلاحين

ونخبِّئَها بين بضاعات التُّجار

ونُحَمِّلّها للريح السواحة فوق الموج

وسنُخْفيها في أفواه حداة الإبل

الهائمة على وجه الصحراء". "ص ١٤"

وهذا الاقتباس ذو الصبغ المجازي المكثف أوثق شَبَهًا بأسلوبية الحلاج والشبلي منه بأسلوبية طائفة من عوام المتصوفة.

ويستبين مما تقدم دور "تلوين الخطاب" في صناعة التأليف للمسرح؛ إذ هو الفيصل بين أن يستنطقَ الكاتب كل شخصية من شخصيات مسرحيته بما هو ملائم لها ومتوقع منها ولائق بها فيحصل بذلك التلوين، وأن يتولَّى المؤلف التعبير عن الشخصيات بنفسه ولسانه، فينتج للمتلقي شخصية شبحية جامدة تفتقد الفاعلية والقدرة على الإقناع، ويكون ذلك عند غياب التلوين.

خاتمة الدراسة:

كان هذا البحث دراسة لمسرحية "*مأساة الحلاج*" التي استدعى فيها صلاح عبد الصبور أحد أعلام التصوف في العصر العباسي، مُتخذا من واقعة صَلْبه موضوعا لمعالجة قضية طلب العدل والعلاقة المأزومة بين المثقف الملتزم والسُّلطة، وهي القضية التي مثَّلت مُشكلا مؤرِّقا للمؤلف نفسه. واعتمدت الدراسة إطارا نظريّا ذا بُعدين متعاضدين: البُعد البلاغي بإعمال مقولة "الالتفات" بَعْد التوسع في مفهومها، والبُعد اللساني بإعمال مقولة التنوع المقامي المُستمد من اللسانيات الاجتماعية.

وقد وقع الاختيار على عَينات جيدة التمثيل لثلاثة أضرب من الخطاب تتحدد بحسب موقعها من الشخصية المحورية "الحلاج" في دوائر ثلاث: دائرة القُرب، ودائرة البُعد، ودائرة خطاب العامة. أما السمة الأسلوبية التي جرى فحصها من خلال مقولة **"تلوين الخطاب"** فكانت هي كثافة الصبغ المجازي، وتنوعاته بين التجسيم والإحياء والتشخيص.

وقد استبان لنا نجاح التلوين في تحقيق التمايز بين خطاب البُعد وخطاب القرب، وقصوره في تحقيق الملاءمة في خطاب العامة، حيث التنوع الشديد في الشخصيات، مع وجود المُشاكلة وشدة التجانس في البنى والسمات الأسلوبية؛ مما يقدح في الصنعة الأسلوبية ولا يتحقق به الإقناع على الوجه المطلوب.

ولعلنا بذلك نكون قد قدَّمنا بعض الإسهام في نقد الخطاب المسرحي من منظورٍ تتضافرُ في تشكيله البلاغةُ والأسلوبيةُ واللسانيات الاجتماعية، وأنْ نعزز هذا الإسهام ببيانٍ يشمل الإطار النظري الجامع بين هذه العلوم والتطبيق المُفسِّر لما تضمنته المسرحية من ضروب الخطاب.

الهوامش:

(١) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٦٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦٧.

(٣) للمسرحية طبعات عدة، وقد تم اعتماد طبعة منشورات (اقرأ)، بيروت، د.ت.

(٤) الخرقة: اللباس الذي يلبسه الصوفية، وهو قسمان: الأول اللباس الذي يُلْبِسه المشايخ للسالك بعد تربيته ويسمونه خرقة الإرادة والتصوف، والثاني اللباس الذي يُلبسونه للسالك في أول خطوة حتى ينجو ببركته من المعاصي ويسمونه خرقة التبرك، وخرقة التشبه. والمريد في خرقة التشبه مريد رسمي، وفي خرقة التصوف مريد حقيقي. انظر: أنور فؤاد أبي خزام، معجم المصطلحات الصوفية، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٣، ص٨٠.

(٥) راجع: أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بيروت: مكتبة لبنان، ص ١٧٣ وما بعدها. وراجع أيضًا: بدوي طبانة. معجم البلاغة العربية، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٢، ج٢/ ٧٩١ وما بعدها.

(٦) راجع: أبو يعقوب السكاكي. مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠، ص٤٩٤.

(٧) راجع: الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. البرهان في علوم القرآن، تحقيق: يوسف عبد الرحمن المرعشلي وآخرون، بيروت: دار المعرفة، ١٩٩٠، ج٣/ ٣٨٠ وما بعدها.

(٨) راجع: السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر. الاتقان في علوم القرآن، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، د.ت، ج٥/ ١٧٣١ومابعدها.

(٩) راجع: أحمد تيجان أحمد صلاح. تلوين الخطاب: دراسة في أسلوب القرآن الكريم، الكويت: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠١٤، ص ص ٢٤-٢٦.

(١٠) راجع: عبد الخالق بن مساعد الزهراني. تلوين الخطاب لابن كمال باشا: دراسة وتحقيق. المدينة المنورة: مجلة الجامعة الإسلامية، السنة ٣٣، العدد ١١٣، ص٣١٣.

(١١) راجع: كاتي وايلز. معجم الأسلوبيات، ترجمة: خالد الأشهب، ط (١)، بيروت: المنظمة العربية للترجمة. ٢٠١٤، ص ٥٧٨. اقترح المترجم مكافأ عربيّا هو "التعامل اللغوي لطبقة لغوية، لهجة خاصة" وقد آثرنا ترجمته إلى مكافئ آخر هو "التنوع المقامي".

(12) Helen Leckie-Tarry and David Birch, Language and Context: A functional Linguistic theory of register, pinter, London and New York, 1955, p p 36-51.

(13) David Crystal, A Dictionary Of Linguistics and Phonetics, 3rd.ed. Blackwell, 1990.

(١٤) راجع: سعد عبد العزيز مصلوح. في النص الأدبي: دراسات أسلوبية إحصائية. ط (٣). القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٢، ص ١٩٤.

(١٥) راجع: توماس أ. سلوان، موسوعة البلاغة، ترجمة: نخبة وإشراف وتقديم: عماد عبد اللطيف. ط(١). القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠١، ج٢/ ص ص ٥٧٧ – ٥٨٤.

(١٦) راجع: جدول تباين وجهتي نظر الحلاج والشبلي.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

التهانوي؛ محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي الحنفي، (١٩٩٦). كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: رفيق العجم وعلي دحروج، بيروت: مكتبة لبنان.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله. (١٩٩٠). *البرهان في علوم القرآن*. تحقيق: يوسف عبدالرحمن المرعشلي وآخرون. بيروت: دار المعرفة.

السكاكي، أبو يعقوب. (٢٠٠٠). *مفتاح العلوم*. تحقيق: عبدالحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية.

السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر. (د.ت). *الاتقان في علوم القرآن*. تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد.

ثانيا: المراجع:

أبي خزام، أنور فؤاد. (١٩٩٣) *معجم المصطلحات الصوفية*، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

دوارة، فؤاد. (١٩٨٢) صلاح عبدالصبور والمسرح الشعري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

زايد، علي عشري. (١٩٩٧) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي.

الزهراني، عبدالخالق بن مساعد. (د.ت). *تلوين الخطاب لابن كمال باشا: دراسة وتحقيق*، المدينة المنورة: مجلة الجامعة الإسلامية، السنة ٣٣، العدد ١١٣.

سلوان، توماس أ. (٢٠١٦). *موسوعة البلاغة*، ترجمة: نخبة وإشراف، وتقديم: عماد عبداللطيف، ط (١)، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

صلاح، أحمد تيجان أحمد، (٢٠١٤). تلوين الخطاب: دراسة في أسلوب القرآن الكريم، الكويت: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

طبانة، بدوي. (١٩٨٢). *معجم البلاغة العربية*. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر.
عبدالصبور، صلاح. (١٩٩٣). *حياتي في الشعر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ـــــــــــــــ (د.ت). *مأساة الحلاج*. بيروت: منشورات اقرأ.
العسيلي، ثريا، (١٩٩٥). المسرح الشعري عند صلاح عبدالصبور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
مصلوح، سعد عبدالعزيز. (٢٠٠٢). *في النص الأدبي: دراسات أسلوبية إحصائية*، ط (٣). القاهرة: عالم الكتب.
مطلوب، أحمد. (١٩٩٣). *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*، بيروت: مكتبة لبنان.
منصور، إبراهيم محمد، (١٩٩٦). الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (١٩٤٥-١٩٩٥)، القاهرة: منشورات الأمين للنشر والتوزيع.
هلال، عبدالناصر، (٢٠٠٠). الحضور والحضور المضاد: دراسة في المسرح الشعري الحديث، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
وايلز، كاتي. (٢٠١٤). *معجم الأسلوبيات*، ترجمة: خالد الأشهب، ط (١)، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

المراجع الأجنبية:

David Crystal, A Dictionary Of Linguistics and Phonetics, 3rd.ed. Blackwell, 1990.

Helen Leckie-Tarry and David Birch, Language and Context: A functional Linguistic theory of register, pinter, London and New York, 1955, p p 36-51.