

مأساة الحلاج - مقارنة في البنية والقناع والحجاج-

The Tragedy of Al-Hallāj – an Approach to Structure, Disguise and Argumentation

*- د. عزالدين علي مختار علي

*- جامعة النيلين - السودان -

* ez.mukhtar2001@gmail.com

تاريخ القبول: 2026/05/02

تاريخ الإرسال: 2026/01/02

الملخص:

تأتي أهمية هذا البحث من محاولته مقارنة نص مسرحي شعري هو "مأساة الحلاج" لصالح عبد الصبور من أجل الكشف عن بنيته الداخلية ، والتعرف على الكيفية التي وظف بها آليتي القناع والحجاج. لقد دفع إلى درس هذا النص أنه نص مسكوت عنه مهمل في المشهد النقدي على الرغم من ثرائه ومكانته وخطورته. إن المنهج المختار في البحث منهج وصفي تحليلي توسل بالوصف والتحليل لمستويات النص المفحوص بوضع اليد على بنياته البنيانية ، وعلى توظيف تقنية القناع، وآليات الحجاج وروابطه وأساليبه. وقد تمخض البحث عن جملة من النتائج أهمها أن الحجاج في هذا النص تقنية متلبسة بالحوار.

الكلمات المفتاحية: الأدبية، الارتداد، إستراتيجية، تأثير الكلمة، المونولوج.

Abstract:

The significance of the present research stems from its attempt to approach a poetic dramatic text, *Ma'sāt Al-Hallāj* "The Tragedy of Al-Hallāj" by Salah Abdel-Sabour, in order to reveal its internal structure, and to identify how it employed the two mechanisms of the disguise and the argumentation. What prompted me to study this text is that it is a text that has been ignored and neglected in the critical scene despite its richness, high status and seriousness. The chosen approach in the research is a descriptive and analytical approach that seeks to describe and analyze the levels of the examined text by investigating its graphic structures, and by employing the disguise technique, and the mechanisms, links and methods of argumentation. The research revealed a number of findings, the most important of which is that argumentation in this text is a technique disguised as dialogue.

Keywords: literariness, regression, strategy, the effect of the word, monologue .

مدخل:

تكمن أهمية هذا البحث في محاولته دراسة نص مسرحي شعري هو "مأساة الحلاج" دراسة تحليلية شملت البنية والقناع والحجاج، وفي أنه دراسة تطبيقية تباشر النص المختار في نسيجه الداخلي. يقف وراء اختيار هذا الموضوع أسباب أهمها: قلة الدراسات التطبيقية التي تقارب النص المسرحي لا سيما في تقنيتي القناع والحجاج، وقلة الدراسات التي تناولت نص "مأساة الحلاج" فهو نص مهم في الحقل النقدي. من الأهداف التي إليها يسعى هذا البحث استكناه بنية هذا النص أسلوبياً وبيانياً، والكشف عن طرائق تشغيل تقنيتي القناع والحجاج، والتعرف على الكيفية التي عليها بني النص المسرحي في جملة. وقد اقتضت طبيعة الموضوع اعتماد المنهج الوصفي التحليلي حيث وصف النص في هيكله العام، وحلل إلى مكوناته البانية له، وتقسيمه إلى قسمين كبيرين: قسم نظري، وقسم إجرائي محاولاً الإجابة عن أسئلة من قبيل: ما الشروط التاريخية التي أنتج فيها هذا النص المسرحي؟ لم اختار مؤلفه أن يكتبه شعراً لا نثراً؟ ماذا أراد أن يقول مؤلفه بإبداعه؟ وكيف قال ما أراد قوله؟

أولاً/ الإطار النظري: إنّ تحليل النص الأدبي من الداخل ألصق بعالم الأدب من تلك المناهج التي تحوم حول النص؛ وقد أثرت مقارنة نص مسرحي صاغه مؤلفه صياغة شعرية هو "مأساة الحلاج" لصالح عبد الصبور الذي ألفه عام 1966م، وهو يعد من حيث التصنيف المسرحي المتعارف عليه مسرحية تراجيدية عنوانها ذو دلالة واضحة على ذلك. من المؤكد أن هناك أسباباً خارجية دعت عبد الصبور إلى تأليف هذه المسرحية غير أنني لا أروم الحديث عن هذه الأسباب؛ لأن المنهج الذي اتبعته في مقاربتها معني بالنسيج الداخلي لها أسلوباً وبناء. ولكن لا بأس من الاستئناس بما قاله عبد الصبور عن دواعي اختيار تأليف مسرحيته شعراً لا نثراً فلنستمع إليه يقول: "ولو كنت رأيت القضية كما يراها بعض النقاد الذين يزعمون أن الشعر لا مبرر له على المسرح، وأن المسرح الشعري بقية متحجرة من عهد قديم لما فكرت في كتابة المسرح الشعري. ولكني لم أكن أرى الموضوع من هذه الزاوية، بل لعلي أيضاً لم أكن أتوسط فيه أو أهادن، فقد كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وكنت أرى المسرح النثري وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرفاً في المسرح" وحين يقول أيضاً: "إن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثفة منه؛ ولذلك فإن الشاعرية هي

الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد. والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الأحوال، بل إن كثيرًا من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة² ولا بأس من الاستئناس ثانيًا بما قاله عبد الصبور ملخصًا خطابه المسرحي هذا من حيث المستوى الفكري العام، دون الوقوع في أسر هذا التلخيص، خاصة أنني لست ممن يتبنى مقولة أن معنى النص في بطن المؤلف. يقول: "بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه. وباعت الخطأ هو الغرور وعدم التوسط. وسقطة العلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، وباعته هو الزهو بما نال، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه، بل وأباح لله دمه إذ أفشى سر الصعبة، فسقطت مروءته أمام الله"³

لا شك في أن المضمون الرفيع أو الخسيس الذي يقع عليه المبدع ليس هو المعيار في وصف هذا الخطاب أو ذاك بالأدبية وإنما هو الشكل. فهل يشفع لعبد الصبور اختيار بطلي وسقطته وحسب لكي ندخل خطابه في دائرة الأدب والإبداع؟! الإجابة عن هذا السؤال هي قطعًا نفى، وأراني موافقًا عزالدين إسماعيل في كلمته الموفقة الموجزة "التوفيق في البناء الفني أصعب منألاً من الوقوع على المضمون الصالح"⁴ فهل وفق عبد الصبور في البناء الفني لمضمونه الفكري الذي اختاره في خطابه المسرحي؟. لم يكتفِ النص في صفحة الغلاف بكتابة العنوان لغويًا بل كتبه صورة كذلك ففيها تظهر شجرة معلق على أحد فروعه شخص يبدو من هيئته أنه شيخ عجوز حول رقبته حبل، ويظهر فيها ثلاثة رجال يتساءلون كما يبدو. أما العنوان المكتوب باللغة فهو مركب تركيبًا إضافيًا دلالاته التخصيص وهو يمثل العتبة الأولى من عتبات النص التي لا يمكن للناقد المرور عليها مرور الكرام. لقد توزع النص على خمسة مناظر وفصلين: لكل جزء منهما عنوان داخلي جاء الأول تحت عنوان (الكلمة) وبه ثلاثة مناظر، وكان الثاني بعنوان (الموت) وبه منظران. ويبدأ كل منظر بنص سردي يصف الفضاء والزمان وما فيهما من شخوص. هذه هي الاستراتيجية الكلية التي بني بها نص المسرحية الشعري. أما الاستراتيجية الداخلية الخاصة فقد انزاحت عن البناء التقليدي المؤلف الذي تبدأ فيه الأحداث في خط متعرج في أحد طرفيه البداية وفي الآخر النهاية، وهو غالبًا ما يكون بناء مفتوحًا لا دائريًا مغلقًا كهذه الاستراتيجية المستخدمة هنا. لقد اختير في هذه المسرحية تقنية الـ (Flash Back) / الارتداد بأن يكون الابتداء بالمشهد الأخير الذي يمثل ختام المسرحية رجوعًا بالقارئ إلى الوراء زمانًا وأحيانًا بغية الكشف عن العوامل التي أدت بالعلاج إلى هذا المصير المأساوي، والكشف كذلك عن الجرم الذي اقترفه ومن ثم أوصله إلى حبل المشنقة. هذا التكنيك الفني الدائري يجعل النهاية مغلقة؛ لأنه ابتداء بها فالبداية فيه هي النهاية، ويجعلنا كأننا نتحرك إلى الأمام ولكننا في الحقيقة نتحرك إلى

الوراء. لعل أول فارق بين هذا النص الأدبي والتاريخ بناؤه في منظره الأول على الجهل بهوية هذا المصلوب ليتشوق القارئ إلى معرفة هويته على الرغم من أنه يعلم تاريخياً من يكون هذا المصلوب، ويعلم من يكون كذلك من عنوان هذا العمل المسرحي. على أن العلاج إبداعياً ليس هو العلاج تاريخياً؛ ذلك لأن النص المسرحي المصوغ شعراً اختزل كثيراً من التفاصيل المرتبطة بحياة الحلاج فهو لا ينبغي تقديم ترجمة تتبّع الحلاج من الميلاد إلى الموت بل اختار مرحلة محددة تعد منعطفاً خطيراً في حياته جعلها منطلقه؛ لأنها تخدم هدفه الفني والفكري، تنحصر هذه المرحلة فيما بين الكلمة والموت أي من البوح بالسر عن طريق الكلمة إلى الموت الذي كانت الكلمة سبباً فيه أيضاً، على أن الأصل في الأدبيات الصوفية يكمن في "تحريم إذاعة ما يجري في النفس إبان هذه الحال (المناجاة)، ومن أذاع فقد شطح. لكن هل كان في وسعه ألا يذيع؟ ذلك هو مأزق الصوفي: فشدّة الوجد ترغمه على الإذاعة، والمذاع سر بين العبد والرب"⁵ (بدوي) وما يؤكد التركيز على المرحلة المشار إليها أن النص بُني على فصلين عُنوان الأول منهما بالكلمة، وعُنوان الثاني بالموت. من هنا فإن هذه المقاربة ليست معنية بدراسة الحلاج من الناحية التاريخية وإنما معنية بدراسته كما تجلّى في هذا النص، وهي كذلك معنية بدراسة هذا النص من الداخل بوصفه عالماً يحوي شخصيات وأحداثاً تقع في فضاء وزمان معين لا يحيل بجميع عناصره هذه على العالم الخارجي باعتباره مرجعاً للعالم النص؛ لأن النص - كما ترى البنيوية - نص مسيَّج مغلق وعالم مكتف بذاته وكذلك شخوصه فالحلاج فيه ليس هو الحلاج في التاريخ بل هو رمز إلى كل من كان أو سيكون ضحية كلماته التي أعلن أو سيعلم عنها وباح أو سيبوح بها. إن البنيوية الأسلوبية تنطلق في تحليلها الإجرائي "من الظاهرة اللغوية خاصة ومختلف مواد البناء والأداء في الكلام عامة وتركيز النظر على كيفيات التعبير المعربة عن صور الشعور والتفكير سواء ما تعلق منها بالمفردة والتركيب والصوت والمعنى وبالصيغة وبال دلالة وبالحركة والصورة وبنوع النص وشكله وبجنس الكتابة وغرضها... يكون الاعتماد في جميع ذلك على الظواهر الموظفة توظيفاً جديداً لا على الظواهر المستعملة استعمالاً عادياً طبق أوضاع اللغة وتقاليده الكتابة والمألوف من قواعد التواصل"⁶ كذلك تجدر الإشارة في هذا الإطار المتصل ببنية النص إلى أنه قد اتكأ فنياً على تقنية (القناع) باعتباره "أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر اقتناص الواقع وإدخاله في شبكة الرمز، لعله يسهم في تغيير هذا الواقع بواسطة فنه النوعي، وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعاً فإنه يخلق رمزاً يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى"⁷.

فمن ينعم النظر في النص المسرحي يوقن أن هناك تماهياً بين الحلاج وصالح عبد الصبور، وأن صلاحاً يتخفى وراء الحلاج ويتكلم بلسانه، بل إن صلاحاً يصحّ بذلك قائلاً: "أما القضية التي تطرحها (يقصد المسرحية) فقد كانت قضية خلاصي الشخصي. فقد كنت أعاني حيرة مدمرة إزاء

كثير من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدهم في خاطري ازدحامًا مضطربًا، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟⁸ لقد تورط كلا الرجلين في الإيمان بالكلمة و الحرية، وكان الحلاج في الإيمان بهما مثلًا أعلى لصلاح، الأمر الذي جعله يتخذ قناعًا " ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في الوقت نفسه: ينطق صوت الشاعر؛ لأنه - أي القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة ليتلفظ بها ما يريد. ولكن القناع - في الوقت نفسه - لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو - فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية...، وليس صوت الشاعر، ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا أو ذاك، وإنما هو صوت يتركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً"⁹

لقد سبق عصفورًا في هذا التحليل علي عشري زايد وهو يتناول أحد مواقف الشاعر الفنيّة من الشخصية المستدعاة وهو التحدث بها وذلك " حين يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة...على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضيفًا عليها من ملامحه ومستعيرًا لنفسه من ملامحها، بحيث يُصبح الشاعر والشخصية كيانًا جديدًا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو - في نفس الوقت - الشاعر والشخصية معاً"¹⁰ في ضوء ذلك، يتضح أن تقنية القناع ليست تكتيكيًا فنيًا سهلًا يتأتى هكذا دون تصور فكري عميق، ودون أن يكون ثمة تماهٍ في الموقف بين الشاعر والشخصية المستعارة من التاريخ. ولكن مع هذا التعقيد، أعتقد أن صلاحًا قد وفق أيا ما توفيق في توظيف شخصية الحلاج قناعًا يتحدث به إلى الدرجة التي لا نستطيع معها تحديد أيهما الذي يتكلم، ولا نستطيع معها كذلك تبين الزمن الذي تطرح فيه هذه المواقف وهو الماضي أم الحاضر، أم هو كلاهما معاً. إذن هو تماهٍ على مستوى الصوت ومستوى الزمن معاً، تحس - وأنت تقرؤها - أنها مجرد مسرحية تاريخية ولكنها ليست كذلك، وتحس أن صوت المتكلم فيها هو صوت الحلاج ولكنه ليس كذلك، فهما صوتان في صوت، وزمانان في زمن. ومن هنا أؤكد أن التوفيق في توظيف القناع توظيفًا أدبيًا بارعًا أصعب تحقيقًا من الوقوع عليه، إذ العبرة في الأدب ليست في اكتشاف القناع ولكنها في توظيفه توظيفًا أدبيًا مقنعًا تسطيح.

لقد أقر بهذه الصعوبة في تقنية القناع البياتي مع أنه رائد في هذا الأسلوب إذ ذهب إلى أن محاولته التوفيق بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوزه كلّفته "معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية. لقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة. وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال "قناع" عن

المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور"¹¹ إن الاستشهاد بنص البياتي هنا. ونحن الباحثين كثيراً ما نستشهد بأقوال النقاد ونهمل أقوال الشعراء - ذو اعتبار أصيل تكمن أصلته أولاً في أنه شاعر عاش هذه المعاناة واكتوى بنار البحث الماضي عن مصادر القناع فوضع يده عليها في التاريخ والرمز والأسطورة، حتى صار رائداً في هذا التكنيك، وخير صعوبته التي تتمثل عنده في "الاختيار وهنا يجب البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار، ويراعي في ذلك أيضاً "الحداثة" و "السمة المتجددة" التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورية، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعاً معاصراً على الإطلاق؛ وذلك لانعدام السمة الدالة فيها، ومن هنا تنشأ الصعوبة، لذلك لا بد للشاعر من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية فلسفية شاملة"¹²

وتكمن أصلته ثانياً في أنه أيضاً قد اتخذ الحلاج قناعاً في قصيدة طويلة من ديوانه "سفر الفقر والثورة" هي قصيدة "عذاب الحلاج" الأمر الذي يؤكد أن الحلاج كان أكثر الشخصيات الصوفية إلهاماً لشعرائنا عامة ولشاعرينا خاصة. إن البياتي لم يقف عند هذا الحد بل قدّم تعريفاً للقناع، و ذكر الدواعي الفنية والرؤيوية من استخدامه القناع. فأما عن الأولى فيقول: "والقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل. إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر... لا تحمل آثار التشويها والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي"¹³ وأما عن الثانية فيقول: "إن شخصية الحلاج والمعري والخيام وديك الجن... وغيرها التي اخترتها حاولت أن أقدم "البطل النموذجي" في عصرنا هذا، وفي كل العصور في (موقفه النهائي)، وأن أستبطن مشاعر الشخصيات النموذجية في أعماق حالات وجودها، وأن أعبّر عن النهائي واللا نهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون"¹⁴ إذن إن الدافع الفني إلى الانكفاء على القناع في نظر البياتي هو الابتعاد عن الغنائية التي غرق فيها أكثر شعرنا العربي، وذلك بخلق وجود مستقل عن ذات الشاعر عن طريق الشخصية المستعارة قناعاً التي يتحدث الشاعر بها متجرداً عن ذاته.

إذا أنعم القارئ النظر في هذه الرؤية وجدها تنداح على الأزمنة جميعاً: الماضي والحاضر والمستقبل، فهي وإن كانت تمتح أفئنتها من الماضي فإنها لا تتوقع فيه ولكنها تستكشف به الحاضر وتستشرف به المستقبل في رحلة دائرية مغلقة، نعود فيها إلى الماضي

بعد أن كنا قد رحلنا منه إلى الحاضر والمستقبل وهكذا. لعل هذا الطرح بشقيه لم يغيب عن ذهن عبدالصبور إذ يصحّح بأن عذاب الحلاج "كان طرخاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم. وكانت مسرحيتي (مأساة الحلاج) معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقيّاً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة"¹⁵

ثانيا/ القسم الإجمالي : 1/ الفصل الأول (الكلمة) 1.1. المنظر الأول:

الشخصيات التي تظهر فيه هي: التاجر والفلاح والواعظ، ومجموعة الفقراء التي تشتمل على سبعة أفراد، ومجموعة الصوفية، والشبلي وكلها شخصيات تتمحور حول شخصية رئيسة مقتولة هي شخصية الشيخ المصلوب على جذع الشجرة. إنّ المنظر الأول من الجزء الأول الموسوم بـ "الكلمة" يعد عتبة داخلية لفحوى هذا المنظر الذي ورد فيه استفهام تكرر أكثر من مرة يتمحور حول هوية قاتل هذا الشيخ المصلوب. وكانت الإجابة عن هذا السؤال المتكرر واحدة هي الكلمات التي وردت عشر مرات مما يُشعر بخطورة الكلمة التي إما أن تحقق الحرية وإما أن تزج بصاحبها إلى السجن وإما أن تؤدي بحياته كما فعلت ببطل هذه المسرحية. فقد كانت الكلمة سبباً في قتله سواء تلك الكلمة الصادرة من مجموعة الفقراء أو تلك الصادرة من الحلاج نفسه وهنا يصبح الحلاج القاتل المقتول في آن: فقد قتل نفسه بنفسه عن طريق الكلمة، وقد قُتل كذلك بالكلمة عن طريق تحريض السلطة السياسية لأولئك الفقراء بعد أن أغرتهم بالمال أمرتهم بأن يصيحوا "زنديق كافر" فقد عضدت الكلمة/البوح/المعرفة الكلمة المغرضة في قتل الحلاج والتخلص منه. فمن تكلم بالحروف - على حد تعبير الحلاج - فهو محنون. غير أن أولئك القتلة الحقيقيين حسبوا أن قتله سيقتل معه كلماته ولكنها قد كتبت لها - على خلاف ما توهموا - البقاء والخلود.

لقد تراوح الحوار بين الإخبار والإنشاء خاصة الاستفهام الأمر الذي أضفى على الحوار حيوية وتنوعاً بُعدت به عن الرتابة. هذا وقد ورد الاستفهام في المنظر الأول أربعاً وعشرين مرة، وورد التعجب خمس مرات، وورد الأمر ثماني مرات وقد تخللت هذه الأساليب الإنشائية الثلاثة الإخبار باعتباره الأسلوب الغالب على الحوار، وقد جاء منوعاً بين الجمل

الفعلية والجمال الاسمية، والجمال الفعلية كذلك جاءت متنوعة تشمل الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل. ومما يلاحظ كذلك أن الحوار قد تخللّه إخبار سردي يصف هيئة المتحاورين وأفعالهم، وقد بلغ هذا الإخبار السردي أربع عشرة جملة، وهو تدخل من المؤلف الذي يبدو لي أنه قد كتب هذا النص المسرحي وهو يميّ نفسه برؤيته ممثلاً على خشبة المسرح وقد كان. كذلك يتصدر المنظر الأول إخبار سردي يحدد المكان الذي جرت فيه الأحداث/ الساحة في بغداد وفيها جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها معلق عليه شيخ عجوز. ثم جاء كل منظر من المناظر الباقية مفتتحاً بإخبار سردي معيّن يحدد الفضاء الذي تدور فيه الأحداث، ويعيّن الشخصيات التي تتحاور.

على أن الأمر الملاحظ في هذا المنظر من الناحية البنيوية هو استحواذ ضمير الغياب الذي ورد خمساً وأربعين مرة وهو ضمير يُتحدث به عن الغائب سواء أكان غيابه غياباً عن الأبصار وحسب، أو كان غيابه غياباً عن الدنيا. إن الغائب المتحدث عنه هنا قد غاب عن الدنيا روحاً وبقي فيها جسداً؛ لأنه مازال معلقاً على جذع الشجرة فهو حاضر جسداً غائب روحاً، وهو فوق ذلك غائب مجهول؛ لأن ضمير الغياب يتحدث به عن غائب معروف وعن غائب مجهول. غير أن هذا الغائب قد أنزل في ذات المنظر منزلة الحاضر المخاطب باعتباره جسداً حاضراً وإن كان روحاً غائباً؛ لذا استخدم مخاطبه ضمير الخطاب (التاء والكاف) معاً اثنتين وعشرين مرة. ثم عن طريق القول المحكي المباشر المنقول نصّاً عنه جاء ضمير المتكلم (التاء). هذا التنوع في استخدام الضمير بأنواعه الثلاثة يشير إلى واحد كان مرة متحدّثاً عنه ومرة متكلماً وثالثة متحدّثاً إليه الأمر الذي يوحي بأن صاحب هذا الضمير المتنوع كان معروفاً لمن عرفه فاستخدم ضمير الخطاب والتكلم والغياب، ومجهولاً لمن جهله فاستخدم ضمير الغياب.

2.1 المنظر الثاني: لقد جاء هذا المنظر موسوماً بعنوان (بيت العلاج) وتظهر فيه ثلاث شخصيات هي العلاج و صديقه الشيلي وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية وهما شيخان في أواخر العمر، وإبراهيم شاب من أهل الله ومريدي العلاج يستأذن عليهما بالدخول وهما يتحاوران. تكتنف الحوار في هذا المنظر غلالة من العمق والنظر الفلسفي لاسيما أنه بين شيخين من شيوخ الصوفية الكبار، كما يكشف الحوار منذ البداية اختلافاً بين الرجلين في السلوك الصوفي سلوك الباطن وسلوك الظاهر، سلوك العزلة والالتزام بالمشاركة في القضايا

المتصلة بحياة الناس، يأخذ العلاج بسلوك البوح في حين يختار الشبلي سلوك السر. هذا الحوار يسفر عن صراع فكري وتمايز سلوكي بين الرجلين يتمسك فيه كل منهما برؤيته في الطريق الصوفي، وتتجلى فيه النبرة قوية عالية مسكونة بالحماس والانفعال والحركة على الواقع المعيش من قبل العلاج خاصة إلى مدى وصل به إلى خلع خرقة الصوفية رمزاً إلى الانخلاع عن الخط الصوفي الذي يحرمه من المشاركة في حل قضايا الناس الحياتية، وتنوير قلوبهم بالعلم والمعرفة، الأمر الذي يبيح لنا القول بأن العلاج على خلاف سائر المتصوفة يتبدى " ذا مذهب فريد في تصوفه تتجلى فرادته في جعله الصوفية رسالة إنسانية تضم في أكنافها إلى جانب المجاهدة الروحية مجاهدة اجتماعية وإنسانية، وارتباطاً عضويًا بالآخرين، وشعوراً بالمسئولية تجاههم، وبالتورط الوجودي في قضاياهم بحيث تشتبك عنده المعاناة الروحية بالمعاناة الاجتماعية والإنسانية والفكرية"¹⁶

كذلك ينطوي الحوار بين الرجلين على الحجاج بحيث يريد كل منهما إقناع الآخر بوجهة نظره " إن الحجاج هو تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب... يتمثل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال: بعضها هو بمثابة الحجج اللغوية، وبعضها هو بمثابة النتائج التي تستنتج منها"¹⁷ وهو كذلك " نشاط ذهني تأويلي يوظفه المحاج/المؤول لإثبات عقائده، وإنشاء تصورات، وإقامة عوالمه، وتسمية حقائقه المزعومة"¹⁸ فالشبلي يريد من العلاج التزام الخط الصوفي المستند إلى القلب وإلى الانعزال عن الدنيا، والعلاج يوقن بأن القلب قد يظلم إذا غض الطرف عن المسائ، وبأن الاختلاط بالناس أنجع من الانعزال عنهم. إن الحجاج قائم بين رجل يتبنى الانكفاء على النفس والترفع عن الناس، وآخر يتبنى الانفتاح على الناس والنزول إلى واقعهم. مما يلاحظ على الحوار بين الرجلين القائم على الحجاج أن كلام كل منهما من الناحية الصورية جاء طويلاً يتناسب والأفكار التي يعبر عنها بغية الإقناع. وحين يستأذن إبراهيم عليهما بالدخول ينعطف الحوار بنا إلى محنة أخرى في انتظار العلاج وهي أن ولادة الأمر ناظمون عليه؛ لأنه يلغو في أمرهم، ويؤلب عليهم أحقاد العامة، ويتواطأ مع بعض وجوه الأمة ممن يطمح للسلطة. وهنا يتكشف لنا البعد السياسي للعلاج الذي يؤمن بأن الوالي قلب الأمة وأنها لا تصلح إلا بصلاحه.

إنّ الحوار في هذا المنظر بين الشبلي والعلاج ليسر غور المذهب الفكري الذي يتمسك به كل من الرجلين مع أن كليهما ينتهي إلى الطريق الصوفي. فأما الشبلي فيحبذ السير على نهج التنوير الداخلي والتأديب الذاتي عن طريق العلم الموهوب المسكوب على القلب، وهذا النهج يفض الطرف عما في واقع الناس من رزايا اعتماداً على أن كلاً يعرف درب خلاصه، وهو يؤمن أن درب خلاصه يتمثل

في الالتزام بهذا النهج القائم على الانسلاخ عن الناس والدنيا، ومن هنا سميت بالصوفي المنعزل. وأما الحلاج فيرى أن كتمان العلم الموهوب في النفس بأن يكون هو وحده المتنعم بثماره ليس بإيجابي خاصة وأنه يرى ما في حياة الناس من ظلم وفساد وفقر معرفي ومادي لا يمكن غض الطرف عنه فهو يريد أن يُفيض على الناس ما أفاضه الله على قلبه من علم ومعرفة ومن هنا سميت بالصوفي الثوري المعتزل وكان قد رمز إلى هذه الثورة وهذا الاعتزال بخلعه خرقة الصوفية في ختام الحوار بينه وبين صديقه الشبلي على أن " هذه المعرفة لا تتم ما دام العارف واعياً أنه وإنَّه بوصفها خارجاً أو ظاهراً حياتياً مندرجاً في الآن واليومي. هذه الأنا هي - على العكس - عائق أمام المعرفة؛ لأنَّ فرديتها حاجز يفصل بين العارف والمعرفة، فلا يدرك الوجود حقاً إلا بتجاوز هذه الأنا حيث يزول الوعي بها. زوال هذا الوعي هو ما تسميه الصوفية بـ "الفناء". الفناء - بهذه الدلالة - هو إذن البقاء في أبهى درجاته وأغناها، فالفناء هو زوال العائق وامحاء الحجاب"¹⁹ كذلك لا يقل الضمير شأنًا عن النداء في هذا الحوار الذي هو في الأصل تبادل للأدوار بحيث يكون كل من المتحاورين متكلمًا تارة ومخاطبًا تارة أخرى. ومن هنا فقد هيمن ضمير التكلم والخطاب هيمنة جليلة على الحوار خاصة ياء المتكلم وتاء المخاطب، وكان كل من الحلاج والشبلي وإبراهيم في دور المتكلم تارة وفي وضع المخاطب تارة أخرى ذلك أن تبادل الأدوار في حدث التخاطب " لا يتحقق إلا بين المتكلم والمخاطب فينقلب المتكلم مخاطبًا، والمخاطب متكلمًا. أما الغائب فإنه لا يتحول متكلمًا ولا مخاطبًا إذ هو يمثل اللا شخص في عمل التخاطب فلا يشارك فيه بالتكلم ولا المخاطبة"²⁰ أما أسلوب الاستفهام فقد ورد ستًا وثلاثين مرة إذ لم يكن الحوار كله إخبارًا خشية الرتابة. ولما كان الحوار مؤسسًا على الحجاج والحجاج سلسلة تتردد بين أجوبة وأسئلة كان من الطبيعي أن يتنوع الحوار بين أسئلة وأجوبة. وهي أسئلة فلسفية تتصل بالنقائص المعنوية والمادية. كذلك جاء الاستفهام مرة على ظاهره مثل: (هل تدري يا شيخي الطيب لم نور ربي قلبك؟) و(ما نصنع عندئذ بالشر؟) و(ماذا تعني بالشر؟) و(أين الله؟) ومرة على خلاف مقتضى ظاهره إذ جاء - تمثيلاً - بمعنى الاستنكار (كيف أميت النور بعيني؟) (كيف أغض العين عن الدنيا؟) وبمعنى النفي (آخر اسان الجنة كي يقصدها من أضنته الدنيا؟) وبمعنى سوق المعلوم مساق غيره (قل لي يا شبلي أنا أرمد؟) و(أترى نقموا مني أني أتحدث في خلصائي وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة؟). هذا اللقاء بين الصديقين كان قبل قتل الحلاج، وقد كشف عن خطوة أولى في تقرب الحلاج إلى الصلب تمثلت في إماطة اللثام عن البعد السياسي الذي اختطه، وفي خلعه الخرقة رمز الصوفية إلى الانصراف عن الدنيا إيداً بتخليه عن السلوك الصوفي الذي يعنى بإصلاح القلب ولا يعنيه ما يغص فيه الناس من مساوئ، كان خلع الخرقة " يدل على قوة الرفض والتمرد وعلى الخروج من دائرة الصوفية التي كانت في عصر الحلاج، وهو انسلاخ عن قوانينهم وانشفاق تام. لقد كان هذا العمل

إعلاناً للعدمية التي أصبحت فيما بعد إيديولوجيا. رمي الخرقه في نظر الحلاج خطوة نحو الأصالة والاستقلال²¹

لقد جاء ترتيب هذا المنظر الثاني؛ لأن التكنيك الفني المستند إليه النص هو الارتداد، وجاء المنظر الذي ظهر فيه الحلاج مصلوباً على جذع الشجرة الأول مع أنه المنظر الأخير؛ لأنه يمثل نهاية حياته، ليعود القارئ إلى الوراء باحثاً عن أسباب قتله، وبهذا يعد هذا التكنيك انحرافاً عما هو مألوف في التأليف المسرحي المعتاد الذي يمر بثلاث مراحل متسلسلة عامة هي: البداية والوسط والنهاية لتغدو معكوسة هكذا: النهاية والوسط والبداية. هذا التكنيك الفني/الارتداد جعل هذا النص المسرحي نصاً مغلقاً من حيث نهايته فهو أقرب إلى البناء الدائري المستند إلى النتيجة والسبب فقد قدمت النتيجة/الصلب فما كان علينا إلا الرجوع إلى الوراء بحثاً عن السبب.

3.1 المنظر الثالث: الساحة في بغداد هي الفضاء الذي جرت فيه الأحداث في هذا المنظر، والشخصيات التي دار بينها الحوار منها ما سبق أن ظهر في المنظرين السابقين مثل التاجر والواعظ والفلاح، والحلاج، وثلاثة من المتصوفة، ومنها الجديد الذي يظهر لأول مرة مثل الأحدب والأعرج والأبرص، وثلاثة من الشرطة. والحلاج هو محور الحديث بين الأحدب والأعرج والأبرص من جهة، حيث يعبر كل منهم عن الأثر الروحي الذي يجده حين يكون في حلقة الحلاج يستمع إلى كلماته، وحين يفارقه يعود إلى وضعه الطبيعي وحاله العضوي المشوه. وهو كذلك محور الحديث بين الثلاثة من المتصوفة من جهة ثانية يبدو من الحوار الذي دار بينهم أنهم في حيرة من أمرهم بعد خلعه الخرقه، وأن اثنين منهم متأثران بالشبلي، والآخر متأثر بالحلاج في رأي كل منهما في لبس الخرقه شعاراً وميثاقاً لا يمكن بأي حال خلعه في نظر الشبلي، ويمكن خلعه في نظر الحلاج وقد فعل.

ظهر الحلاج وشرع يلقي ما علّمه على الناس الذين أخذوا يتحلّقون حوله وفحوى كلامه تركّز حول أمرين: الفناء في حب الله باعتباره " حالة وجدانية عالية لا يغني في تحليلها منهج العقل؛ لأن طريقها الذوق والوجدان والممارسة ويمكن أن يوصف الفناء بأنه لا تعيين المتعين بعوده إلى ما كان عليه قبل أن يكون، والفناء حال كلها صرافة يخلو فيها شعور الفاني من التعينات ويمتلئ بسلب شامل كاشف عن العدم باعتبار العدم هو "اللاتعين"²² بحيث يكون العبد كما أراد الله له أن يكون طهراً ونوراً وحبّاً لله إلى درجة أن يكون العبد شبيهه محبوبه وهي مقولة الحلول التي قال بها بعض الصوفية أي أن يحل اللاهوت في الناسوت، وهو ما

يعرف في أدبيات الصوفية بالشطح الذي يعرف بأنه "تعبير عما تشعر به النفس حينما تصبح لأول مرة في حضرة الألوهية... ويأتي نتيجة وجد عنيف لا يستطيع صاحبه كتمانها، فينطلق بالإفصاح عنه لسانه، وفيه يتبين هذه الهوية الجوهرية فيما بين العبد الواصل والمعبود الموصول إليه فيتحدث على لسان الحق"²³ ونقد الواقع المعيش المثلث بالظلم والقحط الروحي والمادي في إشارة غير صريحة إلى سوء الإدارة سياسيًا ف "هي صوفية قائمة على النقد الاجتماعي للظواهر الطبقيّة الشاذة والاستغلال والابتزاز وهي تقف إلى جانب العدل... بل هي مبنية على التحدي المشروع أصلاً أي التحدي الذي لا يُلطّخه غرض شخصي ومصلحة ذاتية"²⁴ هذان هما الأمران اللذان اقتيد بسببهما إلى السجن بعد أن حيكّت مؤامرة من السلطة السياسية بأن دست بين الناس المتحلقين حوله ثلاثة من الشرطة المخبرين جادلوه في ما قال حتى جعلوه ييوح بما أعطي ثم ألصقوا به التهمة التي يريدون تهمة الكفر والزندقة التي بها اقتادوه إلى السجن. وهذا المنظر يكون الفصل الأول من المسرحية قد أسدل عليه الستار. لقد شهدت الساحة في بغداد حياة العلاج وموته فهو الفضاء الذي كان يلقي فيه على الناس كلماته النورانية بعد أن أنجز وعده بخلع الخرقه، ونزل إلى دنيا الناس معلماً ومرشداً يفيض في قلوبهم ما أفاض الله في قلبه من علم. وهو ذات الفضاء الذي شهد قتله فهو بهذا يمثل فضاء الميلاد والوداع. وفي هذا المنظر اجتمعت شخصيات متباينة تمثل أربعا من طبقات المجتمع: الأولى تشمل التاجر والفلاح والواعظ (متوسطة) وهي تمثل الانشغال بالدنيا لاسيما التاجر والفلاح لذا سرعان ما غادروا حين أخذ العلاج يلقي على المتحلقين محاضراته ، والثانية تشمل الأعرج والأبرص والأحذب (مسحوقة)، والثالثة تشمل مجموعة الصوفية بما فيهم العلاج (طبقة مثقفة)، والرابعة تشمل ثلاثة من الشرطة المخبرين خدام السلطان.

إن الصوت المبهمن في هذا المنظر وفي جميع مناظر النص سواء أكان حاضراً أو لم يكن هو صوت الحلاج بوصفه الشخصية الرئيسة التي بُني من أجلها النص فهو إما أن يكون متكلماً وإما أن يكون متحدثاً عنه. ففي هذا المنظر كان محور الحديث - وهو حي - بين الأعرج والأبرص والأحذب، وبين ثلاثة من الصوفية كذلك إلى أن صار متكلماً حين أخذ صوته يرتفع منادياً إليه الناس. هذا الحديث عنه جاء مثقلاً بالصور والرمز من ناحية، وبالأثر الروحي الذي تحدثه كلماته من ناحية أخرى.

يتجلى ذلك في الحوار الدائر بين الأعرج والأحذب والأبرص رموز الطبقة الاجتماعية المسحوقة فقد صوّر كل منهما الأثر الذي يجده في نفسه حين يكون في حضرة العلاج مثل قول الأعرج (فلقد أحس بأنني طير طليق في سمواته) إذ صوّر الأعرج نفسه طيرًا طليقًا حرًا محلّقًا في سمواته، وقول الأبرص (كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتي وقد صبغت مذلاتي) الذي شخّص الشمس وأنسبها حين نسب إليها فعلي السمع والصبغ. ويتجلى كذلك في الحوار الدائر بين الثلاثة المتصوفين مثل قول ثالثهم (قصصنا جناحي توقنا النزاع) مستندًا إلى التجسيد الذي أخرج التوق النزاع من حيز التجريد إلى حيز الوجود المحسوس بأن أضاف إليه جناحين و(وأخفى وجهه الفجر) و(أرعى ستره الديجور) مستندًا إلى التشخيص أي تحويل الجوامد إلى كائن بشري يتصرف ويتحرك ويفعل. أضف إلى ذلك التجسيد الذي أضفاه على الرحلة إلى الله بأن جعلها رحلة حسية تتطلب بحرًا وسفينة وتيارًا وملاحًا ومرفأً في قالب ترميزي إيحائي بنجاح هذه الرحلة في الوصول أو إخفاقها. والرحلة تقترب بالغربة في السلوك الصوفي " في معانها الوجودية وبالسياحة في معانها الروحية والفكرية، فلاغتراب السائح من الصوفية دلالات متعددة فهو يتخذ معنى العزلة عما هو مألوف من حياة وعوائد تصدر عن بعد أخلاقي مداره النفس فترتفع عن شهوات الحس وهذا يكون بمداومة التأمل والذكر والسماع"²⁵

كذلك جاء حديث العلاج أكثر إيماءً وتصويرًا (تصير الشمس في عينيه أذرة من النيران يلقي ثقلها المشاء على وجه السما والأرض ألوانًا من اللهب) و(وتذوي أذرع الأشجار) و(وتدفنه كمجهضة تكفن عارها في الطين) ففي كل ما مضى تشخيص وأنسنة لبعض مظاهر الطبيعة و(ويمشي القحط في الأسواق يجبي جزية الأنفاس من الأطفال والمرضى) و(وخلف القحط يمشي تحت ظل البيرق المرسل جنود القحط جيش الشر والنقمة)... وهنا تجسيد للقحط فهو يمشي ويجبي وله جنود، فالتصوير أو "المجاز... جسر يربط بين المرئي وغير المرئي، بين المعروف والغيب. وبما أن الغاية هي الكشف عن هذا المجهول فإن الصورة - تحديدًا - إنما هي ابتكار محض، وهي بالتالي ليست تشبيهية تولد من المقايسة أو المقارنة وإنما تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين بحيث يصبحان وحدة... وقوة الصورة وغناها إنما هما في نوعية العلاقات التي تخلقها أو تكشف عنها بين هذين العالمين - والتي تتركها مع ذلك عvisية على التقاطها عقليًا أي عvisية على التدجين والتكييف مع المحسوس الواقعي"²⁶ ففي حديثه إيماءة إلى الحلول الذي كان ذريعة لأخذه إلى السجن بعد أن استدرجه أفراد الشرطة الثلاثة للإيقاع به فباح بالسر الذي عاهد أن يخفيه، وهو بهذا البوح يقر

بإجرامه في حق الله وخيانة العهد، وإيماءة إلى سوء الأحوال السياسية الذي رمز إليه بالقحط فهو لم يؤخذ إلى السجن بحديث الحب بل بحديث القحط. باقتياد الحلاج إلى السجن، يعد هذا المنظر الذروة التي تصاعدت إليها الأحداث وتعددت عندها المواقف.

2/ الفصل الثاني (الموت) يحوي هذا الفصل مشهدين: الأول تدور أحداثه في السجن، والثاني تدور أحداثه في المحكمة. من هنا نجد أن هذا النص المسرحي لم يلتزم بوحدة الفضاء إذ جاء متنوعاً من مشهد إلى آخر: ففي المنظر الأول والثالث تمثل الفضاء في الساحة في بغداد، وفي الثاني تمثل في بيت الحلاج. وهذا التنوع في المكان طبيعي؛ لأن الحلاج قد خلع خرقة الصوفية التي ترمز إلى الانقطاع عن الناس، وخلعه إياها رمز إلى الانسلاخ عن العهد الصوفي بالنزول إلى دنيا الناس وتعليمهم حب الله بإفراغه في قلوبهم فكانت الساحة في بغداد المكان الطبيعي الذي التقى فيه بالناس، وكان البوح بالسر/ بالكلمة، مع المؤامرة التي دبرت له سبباً في النج به في السجن ومن ثم في مثوله أمام القضاة في المحكمة لمحاكمته التي أسفرت عن حكم بالإعدام صلباً. إن الحلاج لم يغيب في منظر من المناظر بل كان حاضراً حضوراً مؤثراً في كل الفضاءات لهذه المناظر جميعاً.

1.2. المنظر الأول: يظهر من الشخصيات الجديدة في هذا المنظر الذي تدور أحداثه في السجن سجينان ما ندري ما الجرم الذي اقترفه كل واحد منهما، وحارس السجن، ثم كبير الشرطة ومعه حارسان. أما الحلاج فقد خرج من سجن الخرقة ليدخل في سجن السلطة. أدخل الحلاج السجن وهو يناجي ربه ويطلب منه نوراً يضيئ موضع قدميه لظلمة المكان فيستهزئ به السجينان ويسخران منه في تهكم ويختصمان في تعيين هويته ثم يحدثان ضجيجاً وجلبة بعد عراك دار بينهما فيدخل الحارس الذي استغاث به أحدهما ليستجلي الأمر.

لقد أدهش الحلاج الحارسَ وأحد السجينين. فأما الحارس فقد رضخ للحلاج الذي لم يحرك ساكناً حين كان الحارس يضربه بالسوط بعد أن ظن أنه من أحدث الضجة بل كان الحلاج هادئاً يبتسم فقد أعجز الحلاج جلاله الذي طلب منه الغفران. وأما السجين الذي أثر البقاء في السجن على الهروب مع صاحبه، فقد انجذب إلى الحلاج وكلماته المؤثرة، بعد حجاج دار بينهما حول تأثير الكلمة ودورها في التغيير، فهي عند السجين لا تصنع شيئاً، وهي عند الحلاج تغي الأرواح، فبعد أن يحكي للحلاج ولوعه بالكلمات في شبابه، وشغفه بالعلم والكتب، ومدى وقع ذلك على أمه، مصوراً إياه تصويراً فذاً، ثم مرضت أمه وماتت وهنا يكفر بما كان مؤمناً به. بالكلمات وسليبتها ولا جدواها:²⁷

مرضت أُمي قعدت عجزت ماتت

هل ماتت جوعاً؟ لا، هذا تبسيط ساذج

يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد

حتى يخفوا بمبالغة ممقوتة وجه الصدق القاسي

أُمي ما ماتت جوعاً، أُمي عاشت جوعانة

ولذا مرضت صبحاً، عجزت ظهراً، ماتت قبل الليل

ثم يترحم الحلاج عليها، ولكن ابنها السجين يصب لعناته على من قتلوها وهم في نظره:

من أعطوا أُمي، ما يكفي أن يطعمها أو يطعمني

من جعلوني أكل لحم الأم لأحيا وأشب

قل لي.. هل تصلحهم كلماتك؟

الحلاج: هل يصلحهم غضبك؟

إن البنى الأسلوبية في هذا المنظر يغلب عليها أسلوب الإنشاء بضروبه المختلفة منها ما جاء على ظاهره، ومنها ما انزاح عن وجهه الحقيقي وفي هذا تنوع للأسلوب الواحد/ الإنشاء. فالأمر قد جاء على حقيقته في (ادخل مرتين، ولتجلس، صه) وقد خرج على مقتضى ظاهره إلى الدعاء في (هب ضيفك نوراً، كحل بسنا ذاتك عينيه، فليغفر لي الله عذابك) وإلى الرجاء والالتماس والتوسل في (أطلق قدمي ستكسرهما، أطلق قدمه، اجعلني أتوقف عن ضربك، استحللني بالله، انظر لي نظرة خوف، اسأل لي الله بقاء، اجعلني أتوقف، اغفر لي، فاذكروني في صلواتك، سامحنا). والنهي جاء على ظاهره في (لا تكثر في القول، لا تهز في هذا) وعلى خلاف ظاهره إلى الرجاء في (لا تشمتني، لا تكتم عني). أما الاستفهام فقد جاء على حقيقته في (من يكون؟، ماذا عنيت؟، قاضي أنت؟ أم معلم مسجّد؟، من أنت إذن؟ ماذا تعمل؟، مجذوب أنت؟، لماذا لا تسألنا من نحن؟، ما معنى هذا؟ هل تلعننا في صلواتك؟) وجاء منحرفاً عن مقتضى ظاهره إلى التعجب في (لم لا تصرخ؟ ما هذا الإعياء؟) وإلى النفي في (هل يصرخ يا ولدي جسد ميت؟) وإلى الإنكار التعجبي في (من أنت أنت الشيطان؟، من أنت؟). وأما النداء فقد ورد كثيراً نحو: (يا أعدى أعداء الله، يا صاحب هذا البيت مكرراً خمس مرات يقصد به

الله، اللهم مكرراً مرتين، يا حارس مكرراً خمس مرات، يا ولدي مكرراً ثماني مرات، يا مولانا مرتين، يا كذاب مرتين، يا سيد ثلاث مرات) وهي نداءات جاءت تعنيفاً، ودعاء، ونجدة، وشفقة، وتبجيلاً.

في هذا المنظر مناجاة الحلاج ربه مرتين، بحيث يكون متكلماً وره مخاطباً والمناجاة في الأصل تكون بصوت خافت لا يسمعه إلا المتناجيان، ولكن القارئ ما كان له من سبيل إلى معرفة هذه المناجاة إذا كانت بصوت مهموس. ثم يبدأ حجاج بين الحلاج والسجين الذي أثر البقاء على الهرب حول جدوى الكلمات وتأثيرها الفعلي في التغيير فهي قد تكون طيبة ولكنها لا تصنع شيئاً، ثم يشرع يسرد للحلاج ماضيه البعيد حين كان يحب الكلمات والحكمة والاطلاع، ومدى تأثيرها في أمه التي لا تفهم عنه ولكنها تلتذ بسماعها، ليصل إلى إقناع الحلاج بلا جدوى الكلمات؛ لأنها لم تستطع دفع الموت عن أمه. في هذا الحوار بينهما زمان: زمن حاضر يمثله الحوار بينهما في فضاء هو السجن، وزمن ماض يسترجعه السجين يتخلله زمن ماض مستمر إذ اجتز طفولته وعلاقته بأمه (كنت أحب الكلمات، كنت أحب الحكمة أقضي صبيحي في دور العلم....، وأعود لأفاجئها بالألفاظ البراقة....، أمي كانت تلتذ بأقوالي تتجرعها أذناها شهداً) فالأم هنا هي موضوع الحوار متحدتاً عنها بين الابن/السجين متكلماً، والحلاج مخاطباً. وفجأة في تكنيك في مذهب تصبح الأم متكلمة حين ينقل الابن كلامها متحدتاً عنها في أن، ويصبح الابن متكلماً مخاطباً: فالأم في زمن القول والحوار بينها وبين ابنها كانت متكلمة وابنها مخاطباً، وفي زمن نقل القول يصبح الابن متكلماً حين نقل قول أمه في تمام مع صوتها إلى مخاطبه الحلاج. قول الأم المنقول هو: ²⁸ (عبد الصبور)

"الله يصونك لي ويمد حياتي حتى أتملك"

أستاذاً في بيت الحكمة

أوقاضي شرع أووالي ربع

أوشيخاً صاحب نعمة "

يأتي هذا التماهي الزمني في موضع آخر ولكن هذه المرة ينقل السجين للحلاج ما قاله لنفسه حين دعاه رفيقه أن يهرب معه أي في الماضي القريب. ففي زمن القول كان السجين متكلماً ونفسه مخاطبة وما قاله لنفسه هو " ماذا يجدي روعي أن تخرج من سجن ضيق كي تلزم سجنًا أهون ضيقًا " وحين نقل قوله لنفسه إلى الحلاج في الحاضر تحولت النفس من

مخاطب إلى غائب متحدث عنه وصار الحلاج مخاطبًا بدلًا منها وظل السجين متكلمًا وهذا قوله:²⁹ ولهذا قلت لنفسي حين دعاني أن أهرب:

"ماذا يجدي روعي أن تخرج من سجن ضيق

كي تلزم سجنًا أهون ضيقًا.."

لقد كرر السجين بالإضافة إلى ما ذكرت نقل حديثه لنفسه إلى الحلاج مرتين آخرين دون انقطاع مع انزياح تمثل في تقديم ما حقه التأخير بقوله:³⁰ لنفسي قلت:

2.2 المنظر الثاني: تدور أحداث هذا المنظر في محكمة كبير القضاة ببغداد التي قضاتها ثلاثة هم: أبو عمر الحمادي رجل أنيق بدين، وابن سليمان رجل حفي في حديثه هادئ الصوت، وابن سريج رجل نحيل حسن السمات. ثم هناك الحاجب، وهم جميعًا شخصيات تظهر لأول مرة على مسرح الأحداث. ثم هناك الحلاج المتهم، والشهود وهم الشبلي وبعض العامة الذين ظهروا في المنظر الأول من المسرحية. وبهذا تكون عناصر المحاكمة كلها حاضرة غير أن الحلاج يمثل دور المتهم والمحامي في الآن نفسه. بإنعام النظر في الحوار الذي جرى بين هؤلاء القضاة الثلاثة وهم في انتظار المتهم ينكشف لنا أن ثمة تواطؤًا قد دبر من قبل السلطة السياسية مع القضاة، خاصة مع أبي عمر الحمادي في إدانة الحلاج قبل إعطائه الفرصة في الدفاع عن نفسه وذلك حين وصفه بالرجل المفسد، وعدو الله، وحين أخذ يحول كلمات الحلاج عن معانيها لتصبح صالحة لإدانته. فكلام الحلاج على شقاء الإنسان في مملكة الله يعني لدى ابن عمر شقاءه في ظل خلافة مولانا، وعندما يعرِّد الفقر في الطرقات فمعنى ذلك أن الأمة لا تجد الأقوات. أما الكلمة التي لا تفتح قلبًا مقفولًا برتاج ذهبي فتعني أنها لا تفتح قلوب الأمراء وأهل الجاه، وهذا ما يحمل الفقراء على نبذ الطاعة ولزوم الفتنة³¹. يتجلى هذا التأويل المضاد لأقوال الحلاج الذي وظَّف لإدانته في قول ابن عمر:³²

هذا أمر لا يسكت عنه هذا الشيخ يقول:

الإنسان شقي في مملكة الله

معنى هذا أن الأمة تشقى في ظل خلافة مولانا

ويقول: إن الفقر يعرّب في الطرقات

معنى هذا أن الأمة لا تجد الأقوات

ولتسأل عندئذ من سلب الأقوات

ويقول: لكن الكلمة لا تفتح قلبًا مقفولًا برتاج ذهبي

يعني الأمراء وأهل الجاه

وتؤدي هذي الألفاظ المشتبهة

بالفقراء إلى نبذ الطاعة ولزوم الفتنة

غير أن ابن سريج قاضٍ نزيه قد راجع أبا عمر في حكمه المسبق لاسيما في مسألة إيمان الحلاج التي لا يعلم بها إلا الله؛ لأنها مسألة تتصل بالقلب؛ الأمر الذي جعله يعتزل المحكمة قائلًا بأن الإيمان من حق الله. تكتمل المؤامرة في الرسالة التي وصلت إلى المحكمة من القصر على يد وزيره التي فيها عفو عن الحلاج في ما يتصل بحق السلطان ولكن فيها كذلك أنّ السلطان لا يعفو عمن يجرم في حق الله.

بعد أن جادل ابن سريج أبا عمر في الحكم الذي أصدره على الحلاج، وأطرى عليه أبو سليمان، أخذ أبو عمر في سرد قصة جاءت بوصفها ملءً للفراغ الزمني الذي سيسوده الصمت ريثما يؤتى بالحلاج إلى المحكمة ليمثل أمام قضاتها أو باعتبارها هتكًا لحقيقة أبي عمر وشخصيته المأجنة المتسترة بلباس الوقار. يقر في نفس القارئ أن ابن سريج قاضٍ نزيه يريد أن يحق الحق وينصف المتهم بالاستماع إلى دفعاته؛ لذا فقد اعتزل المحكمة. أما أبو عمر وابن سليمان فكلّهما قاضٍ باع نفسه للسلطان. شأن كل منظر من مناظر النص المسرحي التي وقفت عندها بالتحليل الداخلي، جاء الحوار في هذا المنظر منوعًا تتعاوره الجمل الإنشائية والجمل الخبرية، والجمل الاسمية والجمل الفعلية، والجمل المستقلة والجمل غير المستقلة. ولعل الاستفهام يمثل الأسلوب المهيمن على الجمل الإنشائية فقد بلغ ورودها ستًا وستين مع تنوع أدواته نحو: (لم، الهمزة، هل، كم، ما، من، بم، كيف، متى) ومنه ما جاء على مفهومه الحرفي الصريح الذي ينتظر فيه المستفهم من المستفهم جوابًا؛ لأنه ليس لديه علم

بما يستفهم عنه، ومنه ما خرج من مفهومه الصريح إلى دلالات تعبيرية وجدانية قصدية انطباعية تستفاد من قرائن السياق وأحواله. مثال الأول: لِمَ لَمْ يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن؟ ومثال الثاني: أَلَنْ عدواً لله وللسلطان يؤدب يتجمع أوباش الناس على الطرقات؟. إن الدلالة المفهومية لهذا المثال هي الاستفهام غير أن الدلالة القصدية هي الاستنكار والتعجب مقترنين. كذلك ورد من أساليب الإنشاء الطلبي الأمر، والنهي، والنداء، والتمني.

*خاتمة:

لا أقول إن هذه مقارنة نهائية لهذه المسرحية الشعرية التراجيدية وإنما هي محاولة في استكشاف بنائها، وإنارة جوانب منها تتصل بالبنية والقناع والحجاج. وقفنا على بنائها العام القائم على فصلين اثنين: الأول عنوانه الكلمة والثاني عنوانه الموت وخمسة مشاهد. فضلاً عن ذلك استنادها إلى استراتيجية الارتداد (Flash back) في بنائها الخاص المعروف بالبناء الدائري المغلق الذي تكون فيه البداية هي النهاية. فأما البنية فقد فحصنا فيها الصورة الشعرية والتعابير الرمزية الإيحائية والجمال الخبرية والإنشائية والضمير بأنواعه الثلاثة مصحوبة بالزمن. وأما القناع فقد تعرضنا لمفهومه ووظيفته ونماذج له من النص. وكذلك فعلنا الشيء نفسه بالحجاج. ومن النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة ما يأتي:

* أن الحجاج في هذا النص تقنية متلبسة بالحوار بوصفه عملاً حوارياً ينهض على الاختلاف، وعنصرًا جوهريًا فاعلاً في النص المسرحي. / أن ثمة تماهيًا بين المؤلف والحلاج في الالتزام بقيمة الكلمة الأمر الذي استدعى القناع تقنية اعتمد عليها النص. / أن بنية النص ترة ثراء مدهشًا من حيث توظيف آليات اللغة مثل: (الصوت، والحركة، والصورة، والخبر، والإنشاء) / أن النص مترع بالرموز المحيلة على الحقل الصوفي؛ لاتصاله بمأساة شخصية من أعلام الصوفية هي الحلاج / أن قصدية النص المضمره هي التأشير على الإيمان بالكلمة ولو كانت ملقية بصاحبها في مهاوي الهلاك. / أن النص يصور العلاقة القائمة على التوتر بين المثقف وسلاحه (الكلمة) والسلطة وسلاحها القوة.

*الهوامش والإحالات:

1. عبد الصبور، صلاح " الأعمال الكاملة. حياتي في الشعر " الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون، 1993،

ص164

2 المصدر السابق، ص165

3. المصدر السابق، ص166
4. إسماعيل، عز الدين " الشعر العربي المعاصر. قضايا وظواهره الفنية والمعنوية"، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط7، 2010، ص205
5. بدوي، عبد الرحمن " شطحات الصوفية" وكالة المطبوعات، الكويت، بدون، ص10
6. الطرابلسي، محمد الهادي " تحاليل أسلوبية" دار الجنوب للنشر، تونس، 2001، ص9
7. عصفور، جابر " رؤى العالم"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م، ص220
8. عبد الصبور، صلاح " الأعمال الكاملة" ص167.
9. عصفور، جابر " رؤى العالم" ص216
10. زايد، علي عشري " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" دار غريب، القاهرة، بدون، 2006، ص209
11. البياتي، عبد الوهاب " تجريبي الشعرية"، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968م، ص34
12. البياتي، عبد الوهاب " تجريبي الشعرية" ص3635
13. المصدر السابق، ص35
14. المصدر السابق، ص36
15. عبد الصبور، صلاح " الأعمال الكاملة" ص167.168
16. أبو حاق، أحمد " الالتزام في الشعر العربي"، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص586
17. النقّاري، حمو " التحايج. طبيعته ومجالاته ووظيفته"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ط2006، ص57
18. الشبعان، علي "الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل"، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010م، ص14
19. أدونيس، علي أحمد " الصوفية والسوريالية"، دار الساق، بيروت، ط3، ص4140
20. باديس، نرجس " المشيرات المقامية في اللغة العربية" مركز النشر الجامعي، 2009، ص295
21. خوالدية، أسماء " صرعى التصوف"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014م، ص244
22. نصر، عاطف جودة " شعر عمر بن الفارض. دراسة في الشعر الصوفي"، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1982، ص272
23. بدوي، عبد الرحمن " شطحات الصوفية" وكالة المطبوعات، الكويت، بدون، ص10
24. جاسم، عزيز السيد " الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي" ط1، آفاق عربية، بغداد، 1990، ص223
25. خوالدية، أسماء " الرمز الصوفي" ط1، دار الأمان، الرباط، ، 2014م، ص138
26. أدونيس، علي أحمد سعيد " الصوفية والسوريالية" ص160.161
27. عبد الصبور، صلاح " مأساة العلاج" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون، 2000م، ص76.75
28. عبد الصبور، صلاح " مأساة العلاج" ص75
29. المصدر السابق، 82
30. عبد الصبور، صلاح " مأساة العلاج" ص82
31. أبو حاق، أحمد " الالتزام في الشعر العربي" ص614
32. المصدر السابق ص114.113

*-قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو حاقّة، أحمد " الالتزام في الشعر العربي " دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1. 1979
2. أدونيس (علي أحمد سعيد) " الصوفية والسورالية " دار الساقى، بيروت، لبنان، ط3
3. خوالدية، أسماء " الرمز الصوفي " دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2001
4. خوالدية، أسماء " صرعى التصوف " دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014
5. عصفور، جابر " رؤى العالم " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008
6. النقّاري، حمو " التجاّج . طبيعته ومجالاته ووظيفته " كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006
7. عبد الصبور، صلاح " الأعمال الكاملة " بدون الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر. 1993
8. عبد الصبور، صلاح " مأساة الحلاج " بدون الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2000
9. نصر، عاطف جودة " شعر عمر بن الفارض - دراسة في فن الشعر الصوفي " دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1982
10. بدوي، عبد الرحمن " شطحات الصوفية " وكالة المطبوعات، الكويت، بدون.
11. البياتي، عبد الوهاب " تجريبي الشعرية " منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1968
12. د. إسماعيل، عز الدين " الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية " المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط7، 2010
13. جاسم، عزيز السيّد " الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي " آفاق عربية، بغداد، العراق، ط1، 1990