مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

صورة الحلاج في المسرح التاجيكي المعاصر "محاكمة در شهر هزار ويك شب" "گل نظر": مقاربة سيميائية

د. حمدي عبدالراضي علي محمد

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفارسية وآدابها

كلية الآداب– جامعة جنوب الوادي

DOI: 10.21608/QARTS.2022.101042.1258

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد ٥٤ (الجزء الأول) يناير ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN (Print): 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN (Online): 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

صورة الحلاج في المسرح التاجيكي المعاصر "محاكمة در شهر هزار ويك شب"
"گل نظر" مقاربة سيمائية

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل صورة الحلاج عن طريق القراءة السيميائية لمسرحية: "محاكمة در شهر هزار ويك شب منصور حلاج" للناقد والكاتب التاجيكي گل نظر گلدييف"، في محاولة للكشف عن العلاقة البينية بين الأدب وعلم السيمياء من خلال وضع المسار التعريفي والتطبيقي للسيمياء، وعلاقتها مع النص الأدبي، تلك الصورة التي اعتمدت في تشابهٍ كليٍ علي صورة المسيح، وكانت صورة الحلاج تتلخص في صورةِ المتصوفِ الشهيدِ، والمظلومِ المناضلِ، والثابتِ علي موقفه، كما تعددت الخطاطات السميائية وتقاطعت مع التناص الشعري والمربع السيميائي التحليلي في الكشف عن شخصية الحلاج وصورته علي نحو ما وضعها كاتب المسرحية، وذلك وفقاً للنمط السيميائي لتحليل الشخصية، ووفقاً للنموذج العاملي والبرنامج السردي من الناحية التاريخية والرومانتيكية السردية.

الكلمات المفتاحية: محاكمة در شهر هزار ويك شب منصور حلاج"، گل نظر، الحلاج، السيميائية، الأدب التاجيكي، المسرح المعاصر.

مقدمة:

شغلت قضية الحلاج[1] كقضيةٍ فلسفيةٍ وإنسانيةٍ حيزاً كبيراً من الفكر والأدب بهذه المساحة من التناقض والتعارض ما بين الأنصاف أو الإجحاف لهذه الشخصية، أو حتى استخدامها كقناعٍ دراميٍ تتردد فيه الرؤي، وتتباين عليه النظرات، وقد كان الحلاجُ أسطورةً فكريةً، ألهمت أدباء كثر في خلق أعمالٍ أدبيةٍ شعريةٍ ومسرحيةٍ في أدبيات لغاتٍ عدة، ومنها علي سبيل المثال في الأدب المصري المعاصر مسرحية "مأساة الحلاج " لصلاح عبد الصبور، أو في الأدب الفارسي: مسرحية شعرية بعنوان "نمايش مجلس منصور حلاج انگاره اي در اسطوره پردازى" دراما مجلس الحلاج نقش

[1] الحلاج هو أحد أقطاب مدرسة نيسابور الصوفية، وهو أبوالمغيث الحسين بن منصور بن محمى البيضاوي، ٢٤٤هـ -٣٠٩هـ، وله اسمٌ آخرٌ هو عبدالله بن أحمد الفارسي، وهو من قرية الطور في الشمال الشرقي من مدينة البيضاء – أحد مدن مقاطعة فارس في إيران – وكان جده مجوسياً دخل العراق مع أسرته حيث سكنوا االبصرة، وكان يحترف حلج القطن، وكان قد مارس مهنته حلج الأقطان في البصرة التي كانت مشهورة في زراعة القطن ونسجه في ذلك العصر، ثم رحلت أسرته إلى واسط قرب قضاء "الحي "حالياً والتي تتبع محافظة واسط، قضى الحلاج صباه يتعلم في كتاتيب واسط، وكانت حركة الزنج على أشدها يومئذ، توجه في حداثة سنه إلى "تستر" فالتقى الشيخ "سهل بن عبدالله التستري واشتغل على يديه زمانا، ثم رحل إلى العراق وهو في الثامنة عشرة من عمره، فخالط بها الصوفية، وصحب الجنيد البغدادي، وأبوالحسين، ثم رجع إلى "تستر" فخرج منها بعد زمان مع جمع من خلطائه إلى بغداد، ومنها إلى مكة المشرفة، ثم رجع منها إلى بغداد بقصد زيارة الجنيد، ودخل عليه، فسأله عم مسألة فلم يجبه، وقال له: أنت مدع في سؤالك، فتكدر منه الحلاج وعاد إلى "تستر" وحصل له عند أهلها موقعاً عظيماً فاستتر عندهم نحواً حتى خمس سنين لخوفه على نفسه، وكان الحلاج يتردد على بلاد خراسان وما وراء النهر وسجستان، وفارس ويظهر لهم الدعوة، ويصنف فيهم الكتب حسب ما يريد وكان يدعى عندهم بابي عبدالله الزاهد، وعندما عاد إلى تستر أطلق عليه لقب حلاج الأسرار. (عبدالرضا حسن جياد: الأسرار والرموز والعلم الدفين عند الحلاج/ مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان (١-٢) المجلد (٧)، ٢٠٠٨، ص١٠٢-١٠٣).

في الأسطورة "لسيد مهدي ثريا"، أو في الأدب الانجليزي مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" لـ"ت. س. اليوت"، وإن كانت تدور أحداثها حول راهبٍ يسمي "توماس بيكت"، فإن هناك تشابهاً واضحاً بين شخصية هذا الراهب وشخصية "الحلاج" التي تأثر بها صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية مأساة الحلاج.

وهذا الطرح الفكري الموحى جعل من شخصية الحلاج صورةً مثاليةً، كمجاهدٍ روحيٍ أو أسطورةٍ صوفيةٍ، أو صورةٍ ذات دلالات إسقاطية سياسية وتاريخية، أكسبت الأدب من الحوافز والأقنعة ما يعبر من خلاله كل أديب عما يراه أو يستلهمه من شخصية الحلاج، وهنا تتعدد الصور المطروحة عن الرجل، لذا كانت المقاربة السيميائية كشفاً عن ماهية الصورة ودلالات الحكي المسرحي، واستقراء عتبات النص، للآن السيمياء تعني بالتواصل بالرسالة بكافة أنواعها.

والنص المسرحي بوصفه نصاً حوارياً، يحمل مفهوم الصراع الفكري ودلالات المصطلح ديناميكاً بين كلام الشخصية في إشاراتها وكلماتها، وبين حدود التصوف وحدود الفقه، إذ أن الطرح المسرحي هنا: صراع بين الفقهاء والمتصوفة وكبيرهم الحلاج، ولأنه نصٌ متميزٌ؛ يعكس شخصية المؤلف الفكرية، "ويتعلق في أفكاره بالنزعة السياسية والنزعة التاريخية التي تصبغ الأدب بفكرة الهوية القومية والتاريخية الفكرية التي امتاز بها الأدب التاجيكي المعاصر.

مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة الدراسة في البحث عن الصورة التي وضعها كاتب المسرحية لشخصية الحلاج، ووضع هذه الصورة في دلالتها السيميائية، ومدلولها الفكري والتاريخي، وطريقة تعبير الأدب عن المعيار المضمون الذي تحمله شخصية خطيرة كشخصية الحلاج في الأدب والتصوف الفارسي، وفي تاريخ الفلسفة الاسلامية، كما تكمن كذلك في شكلية القالب المسرحي الذي وضعت في إطاره محورية الموضوع، وكيف كان المسرح أكثر الأشكال الأدبية تعبيراً عن هذه المحورية.

مادة الدراسة:

تتناول الدراسة مسرحية نثرية من الأدب الطاجيكي المعاصر، قام بتأليفها الشاعر والناقد الطاجيكي المعاصر "گل نظر گلدييف" بعنوان "محاكمه در شهر هزار ويك شب" (منصور حلاج) درام تاريخي در دو پرده وپنج نمايش" دراما تاريخية في فصلين وخمس مشاهد، وتقع ضمن كتاب نشره المؤلف في مدينة "دوشنبه" ٢٠٠٥م تحت عنوان "منصور حلاج وإمام غزالي" نمايشنامه"، بالإضافة إلى مسرحتين أخريتين الأولى بعنوان "دعاي كمبير" دعاء عجوز، والأخرى باسم "پرسش ناتمام"، وتقع المسرحية مقصد الدراسة في نحو خمس وأربعين صفحة من الكتاب ذي القطع المتوسط، كتبت بالخط السريليكي وبلغةٍ فارسيةٍ طاجيكيةٍ، ويمثل النص نوعاً من الدراما التراجيدية التاريخية.

وگل نظر گلدييف" هو الشاعر التاجيكي المعاصر، مؤلف النشيد القومي لدولة تاجيكستان، ولد في ٢٠ سبتمبر ١٩٤٥م في قرية "دردر" من نواحي إقليم عيني "في عائلة زراعية، أتم تعليمه المتوسط عام ١٩٦١ في قرية "طلا"، ثم أتم تعليمه الجامعي عام ١٩٦٦ بكلية التاريخ والفيلولوجيا بجامعة تاجيكستان الدولية، واشتغل لفترةٍ بجريدةِ "كموسمول تاجيكستان" كموظفٍ بالقسمِ الأدبيِ، ونائبٍ لمديرِ التحريرِ، ومديرٍ للشعبة الأدبية، وعُين في العام ١٩٧٣ مديراً لشعبة مجلة "صداي شرق" الشهرية، وعَمِلَ منذ العام ١٩٧٦ حتي العام ١٩٧٧ في أفغانستان، ومن سنوات ١٩٧٧ حتي ١٩٩١ مديراً لشعبة النظم بجريدة "صداي شرق"، ومنذ عام ١٩٩١ وما بعدها رئيساً لتحرير مجلة "أدبيات وصنعت" الأدب والفن. من أهم أعماله الفنية "رسم سرباز وشم الجندي" ١٩٦٩، "دسترخان سفرة الحلوي" ١٩٧٢، "تردبان الحارس" ١٩٧٥، "بهنا" ١٩٨١، "لنگر الخطاف" ١٩٨٤، "چشم نگين" ١٩٨٨، "بي دريا" ١٩٨٧، "تبخاله" ١٩٩٢، "سه گلجه تنوري". وله كتابُ أشعارٍ بعنوان "هر مصرع شعر تاجيكستان من "كل مصراع شعري هو تاجيكستان، وتخت رستم، عرش رستم (نشر عرفان بالخط الفارسي) ١٩٩٠، كما أن له مقالاتٌ عدةٌ في موضوعاتِ التجديد في الشعر الحديث وحكايات، وله في الدراما "محاكمه در شهر هزارويك شب محاكمه في مدينة ألف ليلة

وليلة، واز اين ورطه كشتي فرو شد هزار قتا من هذه الورطة الالف، كما نُشرت له أشعاراً كثيرةً في إيران وأفغانستان وأمريكا، وحصل الشاعر على جائزة لينين كومسومول لطاجيكستان (١٩٨٥)، وجائزة تورسون – زاده (١٩٩١)، والعمل على النشيد الوطني – جائزة ولاية رودكي (١٩٩٤). حَصُلَ في عام ١٩٩٥ على اللقب الفخري لشاعر الشعب في طاجيكستان. توفي في شهر أغسطس من العام ٢٠٢٠ إثر اصابته بفيروس كورونا[٢].

فرضية الدراسة وأهدافها:

تهدف هذه الدراسة إلى وضعِ فرضيةٍ تنطلق من وضعِ مقاربةٍ سيميائية لدراما المسرح الطاجيكي المعاصر عن شخصية الحلاج، بما يحقق الأهداف التالية:

- كَشف العلاقةِ البينية بين الأدب وعلم السيمياء (السيمياء الدلالية).
- وَضع مقاربةٍ سيميائيةٍ لصورة الحلاج كما يصورها الكاتب.
- تحليلُ المعالجة الدرامية لصورة الحلاج، علي غرار الصور السيمائية الأخرى التي عالجت شخصية الحلاج في الأدب العربي والفارسي والأوربي، كما في "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، نمايش مجلس حلاج "سيد مهدي ثريا"، أو معالجة "محمد إقبال في" جاويد نامه، أ و ت. س. اليوت الإنجليزي لشخصية مشابهة للحلاج في مسرحية "جريمة في الكاتدرائية".
- وضع ملامح كلية لطبيعة الكتابة المسرحية والمسرح في الأدب الطاجيكي المعاصر.

منهجية الدراسة:

تستخدم الدراسة منهجاً سيميائياً يجعلُ من النصّ المسرحيِ تجربةً تحليليةً لوصف الدلالة النصية وعلاقة التاريخ بسيمياء الشخصية، ضمن نوعي سيمياء الثقافة وسيمياء الدلالة، بمنحي لا يغفل خلفية النص اللسانية والثقافية وتحديد النسق الثقافي للكاتب والنص.

---

[2] гулназар. Адибон тоҷикистон.душанбе.адиб.2003 саҳ148.149. .худӣназар Асозода .аламхон кечаров.адабиёти тоҷик давраи нав .душанбе 2006 саҳ273.274(

المقاربة السيميائية:

نقل الشكلانيون الروس ثقل الاهتمام من حقل سيرة المؤلف والمجتمع إلى العمل الأدبي في حد ذاته، عند وضعهم الأسس التي تحدد الدراسة الأدبية للنص، أي أدبية النص وما يحمله من مقوماتٍ ذاتيةٍ وبنائيةٍ تجعله عملاً أدبياً خاصاً، وكانت البنيوية قد شددت على مخاض اللغة كأحد أنظمة الاتصال، كما أن المسألة اللسانية لديهم – أي البنيويون – مسألة سيميائية في الأساس، وفي هذا اعتبر النص الأدبي بنية مغلقة قابلة للوصف[٣].

وعلى نحو ما تقوم به البنيوية في إدراك القوانين المتحكمة في بناءِ المباحثِ الأدبيةِ وتشخيص الأصول والأساليب والقوانين، تقوم السيميائية كذلك بنفس الدور، إذ تتعامل مع النصوص الأدبية لتكشف عمق البناءات التي تتفاوت ظاهرياً تحت الجوانب الشكلية، فتوصف والبنيوية معاً علي أنها أدق المقاربات التي تتناول الظواهر منهجاً وتنظيماً لتصوغ العلائق النصية من خلال نموذج افتراضي تجريدي يسمي البنية، وأن الأدب لغةً تعكس مظاهر تلك البنية بأدوات مثل المنطق والبيان والألسنية البنيوية[٤]،

---

[٣] مهدي ممتحن، نرجس توحيدي فر: دراسة حول النظرية الأدبية المعاصرة، دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، خريف ١٣٩٢، العدد التاسع عشر ص ص ٩٣/٩٢. ومعني المقاربة لغوياً ينضوي على المعنى المعجمي للكلمة، ففي اللغة العربية: قارب: دناه وقارب الأمر أي ترك المبالغة وقصد الاعتدال والاستقامة، وقارب الإناء قرب من امتلاءه، وقارب مقاربة فهو مقارب، وقارب الشئ تناوله من قرب، ومن معاني المقاربة كيفية معالجة الموضوع، عالج المشكلة بمقاربة منطقية، المماثلة في الرأي ومقاربة نص النظر فيه وتحليله لمعرفة أوجهه والمقاربة النسقية: منهجية لمعالجة موضوع أو دراسة ظاهرة أو مشكلة ما بشكلٍ يبرز الترابط والتفاعل بين مختلف مكوناتها، وفي الفارسية تأتي بمعني "مقاربت": اتصال، مقاربت كننده، باهم متجانس" ومن الناحية الاصطلاحية يأتي مفهوم المقاربة: أساس نظري يتكون من مجموعة من المبادئ يتأسس عليها المنهج والطريقة التي يتقدم بها من الشئ.

[٤] أحمد تميم داري، سمانة عباسي: نقد وتحليل ساختاري ونشانه شناسي داستانهاي عاشقانه فصلنامه تخصصي سبك شناسي نظم ونثر فارسي (بهار أدب بزوهش سال بنجم شماره أول بهار ١٣٩١ش

والمقاربة السيميائية[٥] هي منهجٌ إجرائيٌ محايثا (ينظر للنص فقط دون أي شئ خارج عنه) لوضعِ قواعدٍ وأطرٍ ورسم طريقة لدراسة النص الأدبي دراسةً تهتم بالنص وبنيته الشكلية وصولاً لبنيته العميقة، على اختلاف المسمي المفهومي للعلم، فمنهم من رأى أنها سيمولوجيا (دو سوسسير) أو سيموطيقيا (لدي بيرس وايكو) وفي هذه المقاربة ينطلق مناط الحديث عن السيمياء في مسارين هما:

ـ المساق التعريفي والتنظيري للسيمياء.

ـ المساق التنظيري للعلاقة بين السيمياء والنص الأدبي.

شماره بيابي ١٥ ص٢٩/ مهدي ممتحن، نرجس توحيدي فر/ دراسة حول النظرية الأدبية، نفس المرجع السابق ص٩٣ .

[٥] يرجع أصل كلمة سيمياء أو سيمولوجيا إلى الكلمة اليونانية semeion بمعني علامة logeos بمعني خطاب، أما كلمة سيمياء فجاء تعريفها في لسان العرب "السومة والسيمة والسيمياء العلامة وسوم الفرس جعل عليه السمة، وفي قوله تعالي: "حجارةً من طين مسومةً عند ربك للمسرفين". وفي المعجم الوسيط السحر وحاصله إحداث خيالات لا وجود لها في الحس، كما أن دلالة الكلمة من خلال ما ورد في القران الكريم: سيماهم في وجوهم من أثر السجود "تتطابق مع ما ذكره ابن منظور في لسان العرب الذي يقول بأن الدلالة التي حملتها لفظة القران تحمل معني العلامة وهي ذات دلالة روحية وعقلية وكونية (شلوار عمار: السيمياء المفهوم والآفاق، الملتقي الوطني الاول السيمياء والنص الأدبي ٧، ٨ نوفمبر ٢٠٠٠ ص١٥ / قريش ماعان: السيميائية التاريخ والأسس العلمية الملتقي الاول للسيمياء والنص الأدبي ٢٠٠٠، ص٢٥) وتترجم كلمة semotic بالسيمياء والسيمة والرموزية والسمولوجيا والسيموطيقا والسيميائية، ويترادف المصطلحان سيموطيقا وسيمولوجيا علي المستوي المعجمي، اذ استُعمِلا قديماً للدلالة علي علم في الطب موضوعه دراسة العلاقة الدالة علي المرض، وقد وصف أفلاطون لفظ semotiq للدلالة علي فن الاقناع، واهتم أرسطو بنظرية المعني وهو عمل يرتبط بالمنطق الصوري، ثم كانت اهتمامات الرواقيين الذيين أسسوا نظرية سيمولوجية تقوم على التمييز بين الدال والمدلول والشئ. (جميل حمداوي: المقاربة السيميائية مدخل الي المنهج السيميائي www.domia4/nashr/23/12/2006

أولا: المساق التنظيري:

السيميائية نشاطٌ معرفيٌ استمد من الحقول المعرفية كالألسنية والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجي، وكانت الولادة الحقيقية لها كعِلم على يد العالِم اللغوي السويسري "فرديناند دوسوسير"، والفيلسوف الأمريكي "شارلز سندرس بيرس"، وهي بذلك نشأت نشأةً مزدوجةً، أوروبية وأمريكية[٦]، عَرَّفَ دوسوسير السيمياء أو السيمولوجيا في كتابه "محاضرات في الألسنية" على أنها عِلمٌ يَدْرُسُ الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وهو يعتقد أن عِلم السيمياء يعلمنا كيف تتشكل العلامة، وما هي القوانين التي تحكمها، ويعتبر أن عِلم اللغة قسم من هذه المعرفة الكلية، وقد قَسَّمَ كل علامةٍ إلى قسمين: (دالٌ ومدلولٌ) وفي رأيه أن العلامة تتحقق من انطباق هذين العنصرين:

نشانگر = الدال

نشان شده = المدلول[7]

بينما يري "بيرس" أن العلامة قد تنشأ كلامياً أو تصويرياً أو صوتياً أو فنولوجياً، ومن البديهي أن هذه الأمور لا تعطِي منفردةً معنيَ ما، ولكن إذا أضفنا إليها شئياً ما يجعل جاذبية السيمياء في الارتباط الضمني بين المظاهر غير المرتبطة معا[٨]، وفي هذا ترتبط عنده بالمنطق، بينما عند "دوسوسير" تعود مرجعتيها إلى اللسانيات، وقد تتعدد نسب العلامة عند بيرس إلى ثلاث نسب:

ـ نسبة العلامة إلى المؤول أو المستحضر.

---

[٦] بابك احمدي: ساختار وتأول متن جاب سيزدهم نشر مركز ١٣٩٠ش ص١٢/ سعيد بنكراد: السيميائيات مناهجها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط٣ ٢٠١٢ ص٢٥.

[7] بابك احمدي: نفس المرجع السابق ص١٥.

[٨] فايزة علال: آليات تطبيق المنهج السيميائي من خلال كتاب السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها لسعيد بنكراد، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف السيلة الجزائر ٢٠١٧ ص ص ٨، ٩/ سيد محمد حسيني معصوم، شيرين ازموده برسسي نشانه شناسي ساختار گرايي شعر ارغوان هوشنك ابتهاج نشريه پژوهش هاي ادبي وبلاغي سال اول شماره اول زمستان ١٣٩١ ش، ص٢٣.

ـ نسبة العلامة إلى الموضوع، أو تفسير المعني المستخلص من العلاقة ـ نسبة العلامة إلى التعبير أو موضوع الشئ الذي تدل عليه العلامة – هذا ما يدلل على المعنى[9].

وتركز سيموطيقيا بيرس علي ثلاثة أبعاد هي: البعد النحوي (البعد التركيبي أو النظمي أو الوجودي)، البعد التداولي أو المنطقي، والبعد التركيبي وهو بعد الممثل منظوراً إليه في علاقته مع ذاته، مما يجعل العلامة على ثلاث علامات:

– العلامة الوصفية: الصفة التي تشكل علامة مثل اللون الدال علي شئ.

– العلامة الفردية: ويعرفها "بيرس" بأنها شئ أو حدث موجود وواقعي في شكل العلامة، كما أنها موضوعٌ أو حدثٌ فردي.

– العلامة الصرفية: هي قانونٌ أو قاعدةٌ أو مبدأٌ عام في شكل العلامة مثل اتساق الكتابة الخاضعة للصرف أو النحو.[١٠]

ومن ثم كان البعد الدلالي وهو ما يتعلق بالعلامة منظوراً إليها وتشمل ثلاثة علاقات هي:

ـ الأيقونة: وتشبه الموضوع الذي تمثله مثل الصورة الفوتوغرافية.

ـ القرينة: تفتح علاقة مباشرة أو ملاصقة مع موضوعها مثل الدخان الدال على النار.

ـ الرمز: وهو ما يحيل إلى موضوعه بفضل قانونٍ أو أفكارٍ عامةٍ مشتركةٍ، وتعد كل علاقةٍ تعاقديةٍ أو اصطلاحيةٍ رمزاً، والرمزُ باعتباره علاقةٌ فرعيةٌ تالية لبعد الموضوع.

ثم يأتي البعد التداولي: وهو بعد المؤول ويخص العلامة منظوراً إليها في علاقتها بالمؤول وهو على ثلاثة:

– الدليل (الخبر). – العلامة الاخبارية. – البرهان[١١].

---

[9] جاب الله أحمد: السيمياء مفاهيم وأبعاد، الملتقي الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي ٢٠٠٠ ص٥١ / سيد محمد حسيني: بررسي نشانه شناي ساختارگرايي شعر ارغوان مرجع سابق ص٢٣ وبابك احمدي: مرجع سابق ص٢٢.

[١٠] نفس المرجع السابق ص ٦.

[١١] نفس المرجع السابق نفس الصفحة.

العلاقة بين السيمياء والنص الأدبي:

لا يتوقف التحليل السيميائي عند البنية الخارجية دون الداخلية، ولا يفصل النص عن القارئ، إذ أنه يتجاوز البنية السطحية ليكشف عن البنية العميقة في النص، وهو لا يهتم بالمضمون على حساب الشكل، ولكنه لا يهتم بما يقول النص، بل بكيف قال النص ما قاله، والتحليل السيميائي على نحو ما يقول "حمداوي" ينتقل من الشكل إلى المضمون، أي من الدال إلى المدلول عبر ثلاثة قنوات:

- التحليل المحايث: أي دراسة وظائف النص التي تسهم في توليد الدلالة.
- التحليل البنيوي: أي الاهتمام بالبنية وفهم المعني من خلال الاختلاف.
- تحليل الخطاب: أي كيفية توليد النص واختلافه سطحياً واتفاقه عميقاً[١٢].

وهذا ما يتوافق كذلك مع النموذج الاجرائي الذي وضعه "كينش" في تحليل سيميولوجيا المعرفة وفهم النص على النحو التالي:

بنية كبري = قاعدة النص الجملية

بنية صغري

بنية سطحية

مستوي تحليل النص في نموذج "كينش" للفهم[١٣].

وبتعدد اتجاهات السيمائية تتعدد القراءات للنص وينتهج كل اتجاه عدة إجراءات تتفق وطبيعة النص المدروس، وفي هذا اتُخِذَت عدة اتجاهات منها سيمياء التواصل، وسيمياء الثقافة، وسيمياء الدلالة. والنَّصُّ بتنوع نوعه يخدم غرضاً تواصلياً متصلاً

[١٢] فاتح علاق: التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، مستوياته وإجراءاته، مجلة جامعة دمشق المجلد ٢٥، العدد الأول والثاني ٢٠٠٩ ص١٥١.

[١٣] دونيه لوغرو: السيمولوجيا المعرفة وفهم النص، الملتقي الدولي الثامن، السيمياء والنص الأدبي ٢٠١٥ ص٥١.

بشبكة من القرائن والشفرات، التي يعتمد عليها المؤلف في إنتاج النصوص والخطابات المنطوقة والمكتوبة[١٤].

وفي هذا نستعمل لضمان هذه الإجراءات لتلك المقاربة عدة مصطلحات سيميائية تكون هي الداعمة لدراسة علامات النص ودلالاته في البنية السطحية والعميقة من مثل:

- العلامة: ولها كما قلنا عدة أشكال كما عند سوسير وبيرس وأتباعهم وتنقسم إلى الأيقونة الإشارية والرمزية.
- المحايثة: أي لا ينظر إلى النص إلا لذاته وليس شئياً خارجاً عنه بكل مكوناته اللفظية والجملية والبلاغية.
- المعني: وهو ما سيدرَك من أقوال الكاتب علي لسان الحلاج داخل النص المسرحي مدللاً أو مشيراً إلى شيءٍ أو معني ما.
- الدلالة: وهي تعد مفهوماً مركزياً ينتظم حوله النشاط السيميائي في مجمله.

هذا لأن تلك العناصر أبرز ما تكون واضحة في النص المسرحي وطريقة عرضه للجمهور، إذ أن للنص المسرحي وعرضه وحتي تأليفه خصوصية يراعيها كل مؤلفٍ ومخرجٍ وممثلٍ، وهي خصوصية تربط دائماً بين شكل النص المسرحي وطريقة أدائه علي المسرح، وفي الحالة السيميائية ينظر إلى عدة اعتبارات في تفكيك النص المسرحي سيميائياً، ولعل أكثرها أهميةً وبروزاً عتبات النص من العنوان كنص موازي والغلاف والإيضاحات والمقولات التوضيحية التي يكتبها المؤلف، وما يعيد المخرج صياغته على خشبة المسرح وبناء الشخصيات والفضاء والسينوغرافيا. والمسرحُ ساحةٌ ملئيٌ بالعلامات والسمات السيمولوجية من حيث المعني والدلالة وفضاء النص.

[١٤] هامل بن عيسي: التداولية وتحليل الخطاب السيميائي، مجلة الخطاب مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر المجلد ٤ العدد ١١ يونيو ٢٠١١ ص٥٥ .

المبحث الأول

عتبات النص:

١- التواز النصي (النص المؤطر):

قدم "جيرار جينت" في كتابه "عتبات" اعتباراً تقوم عليه النصوص الموازية أو عتبات النص، إذ أن لكل نصّ أدبيٍ نصاً موازياً يرسم السياج الأول والعتبات البصرية واللغوية، ولذا يعد النص تمكيناً للقارئ للانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية، وتحديد العناصر المشيدة لمعماره، كما يمكن تسميتها بأنها وظيفة تأليفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة[١٥].

كما أن خطاب العتبات هو المقوم الثاني من المتعاليات النصية[١٦]. ووضع لها المصطلح الفرنسي Paratexte ويتكون من مقطعين Para وتعني القرب من الشئ والحماية، الشبيه، المماثل والمجانس، والمقطع الثاني texte من أصلٍ يونانيٍ، وtextus ولها معانٍ كالنسيج وتوالي الكلمات وتسلسل الأفكار، وtextuel نص مطابق. وقد عَرَّفَتْ "جوليا كريستفيا" النص على أنه جهاز عبر لساني يعيد توازن نظام اللسان[١٧]. ولا بد عند وضع الإطار الكلي للعتبات النصية في مسرحية "محاكمه در شهر هزار ويك شب" أن نلتفت إلى وجودِ أنواع من هذ المناص.[١٨]

---

[١٥] أسماء بن عيسى العتبات النصية ودالالتها في النص الروائي للطاهر وطار، الجزائر، معهد: الأداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي مخبر: الخطاب التواصلي الجزائري الحديث، ٢٠٢٠ ص٩.

[١٦] المتعاليات النصية كما وضعها "جينت": التناص، المناص، المتناص، النص اللاحق، النص الجامع (حمداني عبدالرحمن: استراتيجية العتبات في رواية المجوس لابراهيم الكومي مقاربة سيميائية رسالة ماجستير، معهد الاداب واللغات والفنون جامعة السانه وهران الجزائر ٢٠١١ ص٢.

[١٧] نفس المرجع السابق ص٤.

[١٨] يتكون المناص مما يلي:

النص المحيط		النص الفوقي	
نص محيطي نشري	نص محيطي تأليفي	نص فوقي	نص فوقي تأليفي

أولاً: النص المحيط النشري:

الغلاف: أحد المناصات البارزة كفضاءٍ مكانيٍ وكمؤشرٍ دال على الأبعاد الإيحائية للنص، وبالنظر إلى جرافيكية العنوان، نجده يتكون من أربع وحدات هي: الصورة وهي عبارة عن نقش لإطار مزخرف يشبه الستار المنقوش عليه ثعبانان متقابلان إلى الأعلي لهما جناحان، وفي الأسفل قاعدة مستوية، وعلي الجانبين عودان مزخرفان، والوحدة الثانية هي اللون الأخضر، والوحدة الثالثة التجنيس الموضوعي للكتاب بين قوسين "نمايش ها" مسرحيات، والوحدة الأخيرة العنوان ذاته، وتتميز صفحة الغلاف الخارجية للكتاب بما يلي:

ا . العنوان: وفيه اسم المؤلف وعنوان الكتاب بالخط السريليكي:

Гулназар گلنظر

Мансури ҳаллоҷ

Ва имоми ғаззолӣ منصور حلاج وإمام غزّالي

Намоишномаи نمايشنامه ها

нашриатаи девештич ثم شعار دار النشر علي شكل مروحة كتب فيها

ثم المكان والتاريخ душанб 2005 دوشنبه دفتش.

ب ـ صفحة داخلية كتب فها العنوان كاملاً على شكل سطري:

Гулназар Мансури ҳаллоҷ Ва имоми ғаззолӣ

Ва имоми ғаззолӣ душанбе. девештич. 2005.93 саҳ

گلنظر منصور حلاج وإمام غزّالي (نمايشنامه ها) دوشنبه دفتش 2005

ج- النص المحيط النشري: ويقع في الصفحة الثالثة حيث وُضعت بيانات العنوان كاملةً باسم المسرحية ونوعها الأدبي ضمن إطارٍ ثنائيٍ الجانبين على هذا النحو:

Муҳокма дар шаҳри ҳазор у як шаб

- الغلاف – العنوان – إشهاريات – ندوات
- اللون – العناوين الفرعية – منشورات – تعليقات
- الخط –التصوير –متقابلات – رسائل ضمنية
- كلمة الناشر – الهامش – ملاحق – نص قبلي
- الجلادة

Дроми торихи дар ду Парда ва панҷ намоиш
)Мансури ҳаллоҷ (

محاكمه در شهر هزار ويك شب (منصور حلاج) دراماي تاريخي در دو پرده وپنج نمايش
محاكمة في (مدينة ألف ليلة وليلة (منصور الحلاج) دراما تاريخية من فصلين وخمسة مشاهد.

د- يوجد في صفحة رقم ٤٩ عنوان لمسرحية ثانية بعنوان:

Дар ин варта киштӣ фурӯ шуд ҳазор
Муҳаммад ғаззолӣ
Дроми андеш дар як парда ва панҷ намоиш
در اين ورطه كشت فرو شد هزار (فى هذه الورطة قتل الآلاف)

محمد غزالى دراماى انديشه در ک پرده وپنج نماش (محمدالغزالى دراما فكرية فى فصل وخمسة مشاهد.

هـ- يوجد فى صفحة رقم ٨١ عنوان لمسرحية بعنوان:

Дуои кампир دعاى كمپير مناجاه عجوز

ولم يُعنوِن أو يُشَخِّص موضوعها الفني بل هي دراما اجتماعية أشخاصها أربعة أشخاص فقط.

و- في صفحة رقم ٩٣ يطالعنا بعنوان مسرحية رابعة وهي الأخيرة بعنوان:

Пурсиши нотмом سؤال ناقص

وفي نهاية الكتاب يوجد الفهرست الخاص بالأعمال الدرامية التي تحوي ضفتي هذا الكتاب.

ز- وفي الصفحة الاخيرة يطالعنا نفس العنوان من الصفحة الأولى وهو محيط نشري:

Гулназар
Мансури ҳаллоҷ Ва имоми ғаззолӣ
Муҳаррир.ш.шучоз
Саҳифа банҷ .б.чабборова

ثم يأتي الباقي تاريخ النشر ونوع الطباعة والتاريخ وعدد النسخ والمقاس

٢- (تصنيف الشخصيات):

من التوضيحات السيميائية التي يضيفها كاتب المسرحية كعتبةٍ أوليةٍ وتقنية دالة فنية؛ وضع ثبت خاص بشخصيات العمل الدرامي المعد في الأصل للعرض، وتحديد هوية الشخصيات، وكأنه ثبت بيبلوغرافي وفهرست للشخصيات، بحيث يتضمن اسم الشخصية وتركيبها الوظيفي، وأحيانا السن وماهيتها، ويعتبر هذا التصنيف تصنيف سيميو تفكيكي مفاده تشريح الشخصية ودورها في المسرحية، إذ أن المسرحية قصة تمثل على المسرح وتعرض فكرة أو موضوع من خلال حوار الشخصيات، كما أن للشخصيةِ عدة أبعادٍ يضع المؤلف لها وصفاً أولياً، ومن تلك الأبعاد:

ـ البعد المادي أو الفسيولوجي:

يرتبط بطبيعة الجسد المادية مثل الطول والعرض والوزن والسن، وهنا يضع المؤلف وصفا عمريا كوصف قاضي القضاة باسمه وسنه ما بين ٥٠ – ٥٥.

– البعد الاجتماعي:

يرتبط بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية أو الوظيفة[١٩]، وتصنيف الكاتب هنا بالوظيفة عالِم، قاضي، فقيه، مجرم، ابن، زوجة، جلادون، مريدون ومتصوفة. وبناءً علي هذا يتكون المسرح من منظومةٍ من الأدواتِ والعناصر، يتمظهر من خلالها النص المسرحي الذي يعتمد على الشخصية والنص كملفوظٍ أدبيٍ يستند على شائجةٍ من العلاقات الإنسانية والثقافة، تنسحب تحت مسمي الشخصية المسرحية[٢٠]. ولهذا تعد الشخصية علامةً كبيرةً ذات وجهين: وجه الدال، ووجه المدلول، لأن الشخصية "منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية تنطوي علي نسقٍ من عمليات التعامل المعرفي..."[٢١].

---

[١٩] مفهوم الشخصية المسرحية: mawdoo.com

[٢٠] نشأت مبارك حليوا: الشخصية في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد٤٤، ص٢٠٧.

[٢١] عمر محمد نقرش: الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ٩، عدد ٢، ٢٠١٦ ص١٢٥.

وعلي هذا فإن عتبة التصنيف تعد دالات على الشخصية تستتبع مدلولات أبعادها اسمية وعمرية واجتماعية وفكرية على النحو الذي وضعه المؤلف من مثل:

- حامد ابن عباس وزير خلافات ٥٠ ساله.
- أبوجعفر بن بهلول: قاضي ٤٠ – ٤٥..... وهكذا[٢٢]

ومن الملاحظ أن تقسيم الكاتب يبدأ من العام إلى الخاص، ثم العام ثم عام العام ، ثم زمان الحادثة ومكان وقوعها، كما يلاحظ أيضاً على هذا التصنيف وقوع الخصوم في المقدمة، ثم البطل منصور حلاج والمريدين له، ثم خصومه أقل درجة من الخصوم الكبار من العلماء والفقهاء، ثم الجلادون وعامة الناس والمريدين. ولعل هذا المفهوم يقودنا إلى المفهوم العاملي للشخصية عند بروب وكريماس وهو ما سيظهر في الصفح القادمة.

٣- التناص السيميائي:[٢٣]

---

[22] Гулназар Мансури ҳаллоҷ Ва имоми ғаззолӣ_Намоишномаи Муҳокма дар шаҳри ҳазор у як шаб Дроми торихи дар ду Парда ва панҷ намоиш) .душанбе.девештич2005 саҳ 4

[٢٣] يعود مصطلح التناص إلى جوليا كريسفيا التي تَعتَبِرُ أن كل نص امتصاص وتحويل لنص آخر، كفسيفساء تتقاطع فيه شواهد متنوعة تولد نصاً جديداً، وموضع التناص عائدٌ إلى عدد من المجالات المعرفية (الشعرية والأسلوبية، تاريخ الأدب، النقد التقليدي، وقد كانت آلية التناص أداة نقدية للبحث في تاريخ حركة النصوص وفاعليتها على مستوى الإنتاج والتأويل وعلى مستوى الدلالة والأثر الجمالي، وعُدَّ التناص كذلك ضمن مباحث الإبداع في العمل الأدبي وعنصراً كاشفاً عن شعرية النص، حيث تشكل علاقات التداخل النصي سمةً من سمات اللغة الأدبية أو الشعرية. (أحمد عباس كامل الأزرقي: التناص معياراً نقدياً شعر أحمد مطر انموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، الجزائر،٢٠١٠ ص٥: ٩). كما يعد معيار التناص بقسميه الداخلي والخارجي معياراً نقدياً يسهمُ بشكلٍ كبيرٍ في الكشف عن مواطن التأثر ومظاهر التعالق النصي بين النصوص. والمعني اللغوي في أبسط معانيه يشير إلى معجمية الكلمة التي تفيد معني الاتصال والتعالق والتشابك والازدحام، ومن الدلالات اللغوية لهذا الجذر الرفع والظهور فنص الحديث ينصه نصاً: رفعه وكل ما أظهر فقد نص إلى غير هذا من المعان اللغوية المعجمية التي تشير في مجملها إلى وجود إشاراتٍ من نصوصٍ سابقةٍ في نصٍ لاحقٍ كمفهوم الازدحام والتداخل والتعالق واتصال النص، أما مفهومه في الدراسات الحديثة فهو مصطلحٌ نقديٌ يرادفه التفاعل النصي والمتعاليات النصية، وكان أول ظهور له علي يد "ميخائيل باختين وجوليا كريستفيا" (ميلود مصطفي عاشور: دلالات التناص الداخلي في

وهنا يستخدم الكاتبُ نوعاً من التناص يولد دلالةً تشير إلى مفهوم المسرحية، وهو اقتباس قولي لكل من ابن النديم (الفهرست)، وعلي شريعتي عن مكانة الحلاج، وهو مقول يكشف في الأساس اتجاه الكاتب وطبيعة نظرته التي يؤكدها من خلال هذا التناص تجاه الحلاج على النحو التالي:

ا ـ قول ابن النديم:

"حلاج نسبت به پادشاهان در واژگون كردن حكومتها از ارتكاب هيچ گناهى بزرگ روگردانى نداشت" ابن النندبم

لم يكن للحلاج أي ذنب حتي يلقي قمع الحكام والملوك

هذه إشارة متناهية على براءة الحلاج تاريخياً، يستخدمها الكاتب ليبرر قيمة الحلاج ومظلوميته وأن الحلاج مجرد قضية مظلومة.

ب ـ قول علي شريعتي:

"جامعه ايرانى اگر ٢٠ مليون منصور حلاج داشته باشد يک ديوانخانه درست مي شود اگر همه افراد جامعه به شكل منصور حلاج يا ابو علي ابن سينا آيند موجب بد بختى وهلاكت ان جامعه خواهد شد" على شريعتى

ديوان همسات الصبا للشاعر الليبي رجب الماجري "دراسة نقدية تطبيقية"، مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع)، العدد الثالث عشر يوليو ٢٠١٥ ص ص٤٨٣-٤٨٤). أما ارتباطه بمفهوم السيمياء فنجد قول بارت يلخصه تماما بهذه الكيفية التي جعلت بحثَه منصبًّا على محاولة اكتشاف تلك الحركة الدائبة التي تُكوِّن النَّص وتَفتحه على تفاعلٍ مستمرٍ مع النُّصوص الأخرى ومع الأنساق الثقافية. وإحدى مهام الناقد اكتشاف هذه المسارات داخل العمل، وعليه أن يَحذر في تلك العملية من الوقوع في فخ التحديد؛ أي محاولة اكتشاف المُحددات الخارجية في التحليل النَّصي واختزاله في مسارات يُنظر إليها بوصفها «مُحدِّدَات للهوية» كما هو الحال في المنهج التاريخي أو المناهج الاجتماعية والنفسانية التي تَجعل من النَّصِّ فضاءً لاكتشاف حقيقة تتجاوَزه أو حتى تتجلَّى فيه، اي استثمار الكاتب للمقولات النصية أو المتعاليات النصية التي تُشَكِّلُ الدلالة داخل النص، باعتباره إشارة دالي ومدلول، ومفهوم كلي ينطلق من دلالة واحدة تعطي المزيد من الدلالات.

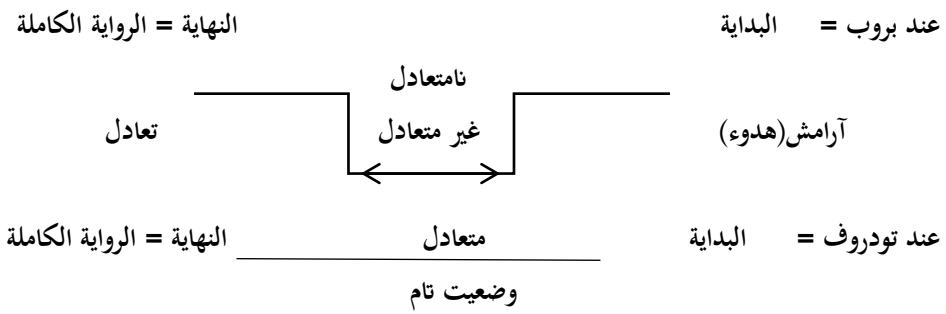
- لو أن للمجتمع الإيرانى عشرون مليون حلاج لصلحت العدالة، لو أن كل أفراد المجتمع جاءوا على شاكلة الحلاج وابن سينا، موجباً سيكون لسوء حظ وهلاك ذلك المجتمع."

وهنا تمثل صلاح المجتمع الإيراني إذا كان فيه الكثيرون على شاكلة الحلاج وابن سينا، وقيمة الحلاج في التاريخ الإنساني والاجتماعي، ومن هذا تبين تقييم الكاتب باستخدامه التناص بالاقتباس القولي لشخصية الحلاج وقيمتها التاريخية.

المبحث الثاني

العتبات السيميائية لوصف المسرحية

تقع المسرحية في فصلين وخمسة مشاهد، إذ يتكون الفصل الأول من ثلاثة مشاهد، ويتكون الثاني من مشهدين، وبهذا تتركز قصة المسرحية في خمسة مشاهد تتوزع عليها فكرة الصراع أو الحبكة الدرامية المسرحية، وبوصف مشاهد المسرحية سندرك ثلاثية تكشف صورة الحلاج كشفاً سيميائياً عن طريق الوصف والتحليل للشخصية، وتلك الثلاثية نجدها في تحليل كل من "فلاديمير بروب" و "تودرف" على النحو التالي:



أي أن السرد الكامل في العمل الأدبي (مسرحية – رواية) على حسب اعتقاد "بروب" يبدأ بوضعيةٍ ثابتةٍ ذات تعادل وهدوء، ثم يختلط هذا الهدوء بقوة ما تتجه إلى ظروف غير متعادلة، وفي النهاية تعود إلى نفس النقطة الهدوء، أما عند تودروف فلا يلزم أن تبدا القصة بوضعية ثابتة ومتعادلة، بل يمكن أن تبدأ بتوصيف غير متعادل[٢٤].

ووفقاً لهذه الثلاثية نجد البداية في المشهد الأول بدايةً هادئةً، حيث يبدأ المشهد بعبارةٍ سرديةٍ يمهد بها لحديث الحلاج مع زوجته ويصف مكان الالتقاء (زاوية في حديقة مدت فيها سفرة وكوزاً وكأساً للشراب يجلس فيه الحلاج مع زوجته) ويبدأ الحوار بكلمة وصفية:

[٢٤] احمد تميم داري: نقد وتحليل ساختاري ونشانه شناسي داستانهاي عاشقانه، فصلنامه تخصصي سبك شناسي ونثر، سال بنجم شماره اول – بهار ١٣٩١ شماره بيابي ١٥ ص٣٢.

حلاج (با هيجان) باضطراب ثم عبارة قيدية تفيد التأوه

آه ام حسين عزيزم، آه أم حسين عزيزتي

وهو حوارٌ هادئٌ يلخص من خلاله القضية التي تحملها المسرحية وهي محاكمة الحلاج وقتله ومقولة والد زوجته التي تبشر بمحاكمته وقتله:

ها يا بنيتي تعال الي لن تري يوما سعيدا مع المنصور الحلاج[٢٥]

ثم يتجه الخطاب بين الحلاج وزوجته إلي أن يصل إلي النقطة الفاصلة وبها يشير إلي مفهوم المسرحية وقضيتها الأولي، ألا وهي المحاكمة في قول أم حسين:

أم حسين (بابتسام) دائما بحري هائج، تتنهد متأملة يا عزيزي يقولون عن قريب ستكون محاكمتك. أصحيح هذا[٢٦]

ويعتبر هذا أول تصريح بلفظ المحاكمة فى المسرحية 'كتمهيدٍ لما بعده'، وبتحليل الكلمة من سياقها الدلالى، نجد الرسم التالى يوضح دلالةَ الموقف الذي يشي بموضوع المسرحية ونسقها العام:

خبر عام = محاكمة ـــــ إحساس بالقرب ـــــ عن قريب

الحلاج زوجة الحلاج

ومن خلال المشهد نلمس موقف الحلاج من القضية الرئيسة في المسرحية وهو موقف المستنكر المفكر الذي ينظر إلى القضية بثباتٍ، يحدد صورة شخصية الحلاج وموقف الإنكار من محاكمته وذلك في قوله:

الحلاج (نهض بشدة من موضعه واضعاً كلتا يديه علي رأسه مبعثراً شعره قائلاً: أنا الحق[٢٧] .

---

[25] Гулназар Мансури ҳаллоҷ Ва имоми ғаззолӣ Намоишномаи Муҳокма дар шаҳри ҳазор у як шаб Дроми торихи дар ду Парда ва панҷ намоиш) .душанбе.деваштич2005 саҳ 6 "هاي دخترم به خود آي با منصور حلاج روز خوش نخواهي ديد"

[٢٦] ҳамон أم حسين (با تبسم) هميشه پر شور باش دريای من (آه ميكشد . انديشه مندانه) مهربان من می گويند كه عنقريب محاكمه تو سر می شود آيا اين حقيقت است؟

وفي هذا إشارتان تعمقان معنى البداية في المسرحية، والسير نحو المضمون بشكلٍ متعادلٍ وهما:

- وضع حسي وحركة إشارية - وضع نطقي بعبارة "أنا الحق".

وفي هذا المشهد يقرر الاختلاف وطبيعته في الفكر بين البشر كما في المتتالية التالية:

الفكر ← قيمة] قيمة الإنسان في الفكر

الإنسان ← قيمة] اختلاف الفكر هو قيمة الإنسان

وفي هذا المشهد يستدعي المؤلف فكرة تداعي الموضوع (المحاكمة في تمثيل حاجب الخليفة الذي لم يصرح في بداية المشهد باسمه، بل اكتفي باسمه "صاحب صدا" والذي فاجأ الحلاج وزوجته أثناء حديثهما عن المحاكمة، ثم ما لبث وصرح باسمه وهو نصر غشوري المتعاطف مع الحلاج وقضيته وموقف الخليفة من الحلاج على لسان نصر غشوري على النحو التالي:

نصر غشوري ← صاحب صدا ← قول الخليفة "جنت در خطر است، راه نجات از من مجوي (الجنة في الخطر لا تبحث عن النجاة عندي) وهنا ينعكس موقف الثبات لدي الحلاج في الرد علي قول "نصر غشوري":

حلاج (بلطف) جناب الخليفة شاب يافع لا يعلم مكر المحيطين به وحيلهم ولا يعلم كيف يتحدث الفقهاء بأي طرق عن الشريعة..."[٢٨]- على هذا النحو:

الخليفة = موقف احترام وتحذير

---

[٢٧] 7 ҳамон ҷо саҳ حلاج با شدت از جا بر مي خيزد، دستهاي خود را به دو طرف مي كشايد، سر تكان مي دهد موهايش بريشان مي شوند) أنا الحق.

[٢٨] 9 ҳамон ҷо саҳ حلاج (با نرمي): جناب خليفه بسيار جوانند مكر وحيله اطرافيان خودرا هنوز نمي دانند وهنوز نمي دانند كه فقها وعلما با نام شريعت، با نام طريقت چها مي كند .... استخدم المؤلف تقنية الاخفاء لاسم "نصر غشوري واكتفي بكنية "صاحب صدا" ثم عاد وصرح به في هذا المشهد وهنا موقفان: مجيء صاحب الصوت الي الحلاج ولم يكن يعرف هويته وحديثه المطول معه حول الموقف الذي يحيق بالحلاج وبدء موضوع المحاكمة ومواقف الخليفة ثم موقف الحلاج من موضوع المحاكمة (الأيقونة الأولي في المسرحية). تعرف الحلاج على شخصية صاحب الصوت وهو نصر غشوري الذي جاء محذراً للحلاج من قبل.

صاحب الصوت = مرسل باشعار الموضوع

الحلاج مرسل اليه = انذار بالمحاكمة

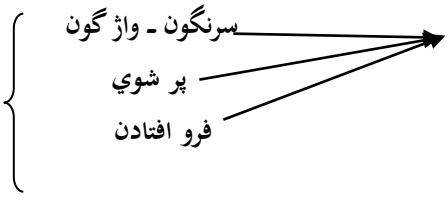
العلماء والفقهاء = موقف الضد والاتهام

هذا وفقاً لمنهجية بروب وتودروف يعد البداية الهادئة حول موضوع القضية بين ثلاثة أشخاص: الحلاج وأم حسين وصاحب الصوت (نصر غشوري في حوار يفلسف طبيعة الموضوع وموقف كل شخصية من هذه القضية بما يثبت هدوء البداية في رواية المؤلف للمسرحية، ونري الكاتب يضع عظمة فكر الإنسان عند الحلاج، ويضع عظمة الحلاج وراء تلك العظمة في قول أم حسين:

أم حسين (بتأسف) سكبت الكأس أي فأل هذا؟

الحلاج (بدون خوف) الكأس رأساً على عقب؟ لا فرصة لملأ الكأس بسقوط القدح.[٢٩]

وعلي هذا النحو ينتهي المشهد الأول من المسرحية بدلالات خاصة من سياق كلام الحلاج:



ثم يبدأ المشهد الثاني بمقطع سردي يساعد في وصف المشاهد وترتيب اللقطات، أي إنه وصفٌ يحمل في طياته التناص السيميائي من الأقوال والأفعال التي ترد على لسان الشخصيات في هذا المشهد، ومعظمهم من رفقاء الحلاج ومريديه، وفيه وصف للزمان: (أنه في ذات صباح بجوار حائط قرية وتحت شجرة خريفية يجلس عدة أشخاص علي رأسهم ابن عطاء آدمي وأمامهم سفرة عليها خبز جاف وكوز للشراب)،

---

[٢٩] 11 ҳамон ҷо саҳ أم حسين (عاصمه سر) بزرگ تويي ام حسين (با افسوس): جام را سرنگون ساختيد اين چه فال است. حلاج (بي پروا) جام واژگون افتاده ؟ نه هنوز فرصت پر شوي پيمانهء من وفرو افتادن جام نيست. .نيست .نيست

ويحتوي هذا المقطع علي حوار بين الشيخ ومريديه ثم يدخل عليه ضيف هو الحلاج، وفحوي هذا المشهد إظهار رؤية الكاتب من خلال أقوال الحلاج، والتي يبدو أنها كانت لسببين:

١- إيمان الكاتب وإعجابه بالحلاج وصوفيته.

٢- إظهار الفلسفة الإلهية والروحية التي يؤمن بها الحلاج.

وهنا يكمن وصف الكاتب للمكان ووصف الحالة مما لا يترك مجالاً للظن بسيميائية المعني المتضمن الذي يمكن رسمه علي النحو التالي:

جلسة صوفية

في ساعة من نهار	**بضعة نفر**
بجوار سور قروي	**يجلسون**
تحت شجرة خريفية	**حول مائدة**
	بها قطع خبز وكوز ماء [٣٠]

اظهار للمعني الصوفي (الزهد

(مكون مكانى زماني) **(مكون حالة وصفية)**

بالإضافة الي مزيد من الدلالات والاشارات مثل تمثيل الشيخ للكلب المصاحب للحلاج علي أنه نفسه التي تتبعه: او با سگی دار آن سگی – نفسی اماره او است

انه مع كلبه الذي هو نفسه الامارة بالسوء منصور حلاج [٣١].

ويبدو أن الجُمل الثلاثة: جملتان اسميتان وواحدة فعلية، فالاسميتان تدلان علي حالة إقرار وثبات، والفعلية تدل علي حركة متداومة، فالكلب إشارةً كما قلنا إلى

---

[٣٠] 12 ҳамон ҷо саҳ

بي گاه روزی چند نفر با شيخ

حائطه روستاي نشسته اند

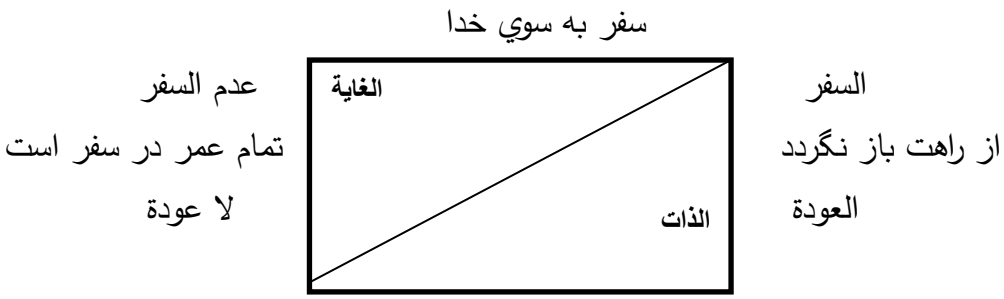
زير درخت خزاني سفره اي

چند پاره نان

كوزه آب

[٣١] 13 –ҳамон ҷо саҳ

النفس الأمارة بالسوء وكبح جماح النفس. والمشهد كله بصفةٍ عامةٍ يركز علي فلسفة الحلاج من خلال بحث المريدين له عن أسرار أفكاره وما يكمن وراء لغته من عصف ذهني لمفاهيم العشق والحياة والسفر، إذ هو في سفرٍ دائمٍ، علي نحو ما يشكله المربع السيميائي[٣٢] التالي:



دريافت ذات عال خود[٣٣]

(سفرٌ إلى الله، لم يحد من طريقك، كل العمر في سفر، أدرك ذاته العالية)

غير أن الذي أورده الكاتب من تناص بالشعر علي لسان الحلاج والشيخ والمريدين حين تحدث عن سفر الذات والمريدين إلى السيمرغ (الذات الإلهية)؛ يستخدمه لتأكيد الدلالة بالسفر وصعوبة الوصول إلي الذات من مثل:

منصور حلاج: الحبيب في البيت ولا علم لنا في النهاية
ولا أثر لجلوة قلب الذاهبين في النهاية

الشيخ (وضع يده علي كتف الحلاج):

---

[٣٢] يقوم المربع السيميائي علي لعبة الاختلافات الدلالية لبناء المعني وتنظيمه، وهو عبارة عن قاعدة منطقية دلالية يختزل كل التمظهرات السطحية للنص، ويتضمن كل الآليات المنطقية لتوليد السرد تركيباً ومعجماً، أي أنه بمثابة المنطق، بينما البنية السطحية بمثابة السرد والحكي، كما أن المربع السيميائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعني النصي والخطابي وتتميز فيه العلاقات والعمليات داخله تضاداً وتناقضاً وتضمناً فتتحدد المعاني والدلالة الثاوية بواسطة التقابلات والقيم الخلافية: علاقات التضاد وشبه التضاد والتناقض والتضمن (جميل حمداوي: بناء المعني السيميائي في النصوص والخطابات مرجع سابق ص٥٣).

[33] ҳамон ҷо саҳ 13–

العبد فقط معتقد وخادم وطالب جاه
هذا القدر، وليس له سيد في النهاية

منصور حلاج:

كل الآفاق معبئة بالحجب والشمس والان
بليلة ليس للأمل وقلبي سحر في النهاية

مريدان:

كل الآفاق معبئة بالحجب والشمس والان
بليلة ليس لأملي وقلبي سحر في النهاية

منصور حلاج:

يحمل شفق حسين اليك، ولكن ليس بساعديه جناح في النهاية[٣٤]

---

[34] ҳамон ҷо саҳ 17

منصور حلاج:
دوست در خانه و مارا خبري نيست، ديگر
طـــلاي دل شدگان را اثري نيست، ديـگر

شيخ (دست به كتف حلاج نهاده):
بنده بس معتقد وخادم و دولت خـواه است
اين قدر هست .كه اورا هنري نيست . ديگر

منصور حلاج:
همـــه افـاق پـر از برده و خورشيد و هنوز
شـــبي اميد و دلم را سحري نيست. ديـگر

مريدان:
همـــــه افـاق پر از پرده و خورشيد و
شبي امـــيد و دلم را سحري نيست. ديگر

منصور حلاج:
مـــــــي بـــرد سوي تو از شفق جان حسين
ليك در بازوي او بال و پري نيست , ديگر

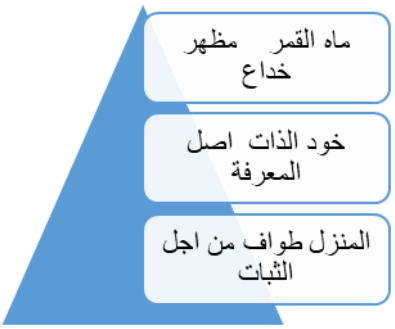
ومن الدلالات الأخرى أيضاً ما أورده من مقولة مأثورة بأن المعرفة تبدأ بالبحث عما في النفس، علي لسان الشيخ والحلاج:

الحلاج: كل ما أريد البحث عنه، أجده في ذاتي

الشيخ: كفي من منزل الي منزل طائف انت لأي شيء؟[٣٥]

المراحل / الطواف / سؤال عن الغاية

أو أن ما يقوله الحلاج لا يخرج إلا من الباطن ويصدق عليه الظاهر، وكل ما يرونه أو يقولونه مكر وكذب وخداع، وهو يسير من منزل إلى آخر لمعرفة الذات:



الحقيقة في نظر الحلاج

ويصور المشهد الثالث قاعة المحكمة وأطرافها واجتذاب الحديث عن فحوي المحاكمة، في حين يري الحلاج فلسفةً أخري يضعها وهي فلسفة التصوف، وقوله أنا الحق، وسبب حدوثها، حيث مخالفيه يراقبون الحلاج لسنوات ويحاولون إثبات شئ ضده، وهذا لم يكن إلا لكلمة تفوه بها كثيرا، وجاءت في سياقين أحدهما دال عن تصوف الحلاج، والآخر دال عن زندقته وكفره، فتكرار جملة "أنا الحق" والتي تكررت علي طول النص المسرحي يعطي مؤشراً أيقونياً بأن الجملة هي السبب الرئيسي للمحاكمة ودعوي الاتهام بالزندقة، وقد وردت في سياق التصوف علي لسان الحلاج كدال عن مدلول فلسفي، كما وردت في سياق الاتهام علي لسان القضاة والفقهاء دالاً

---

35. ҳамон чо саҳ 16

منصور حلاج: من هرچه جستم در خود جستم

شيخ: بس منزل به منزل سر گردان بودنت از براى چيست؟

عن مدلولٍ فقهيٍ وشرعيٍ هو تكفير الحلاج، ويتضح من قول الوزير: "..هذه المحاكمة ليست من أجل الحلاج، بل من أجل أحكام الشريعة وأركانها والتصدي للمضمرين الشر للخلافة...". وهنا يُبرز كاتب المسرحية جانبا التناقض؛ الفلسفة والشريعة، وكأنه يحيل إلي قضية خلافية كانت في زمن الحلاج وهي موقف الدين من الفلسفة والتصوف آنذاك، إذ يري الفقهاء والعلماء أن التصوف وما يقوله الحلاج شئٌ مخالفٌ للشريعة كما يُظهر الكاتب موقف الخليفة موقفاً أجبر عليه من قبل العلماء والفقهاء المعارضين للحلاج وتصوفه، ويعكس في ذات الوقت مكانة الحلاج وذلك في قول نصر غشوري":

نصر غشوري (معدلا حزام قده): أنا حاجب الخليفة الفاتح وحامي الوزارة، اعرض موصلاً رسالة الشريعة إلى الحاضرين، الخليفه وأمه سعيدة يفكرون في مصير الحلاج..[٣٦]

هذا ويلاحظ أن المشهد الثالث يُعَدُّ أطول المشاهد في النص المسرحي، لاحتوائه علي فكرة المحاكمة، إذ يغطي مساحة خمسة عشر صفحة من مجمل المسرحية، وتنحصر شخصيات هذا المشهد بين الحلاج والقضاة والعلماء والوزير، وفيه يحاول كلٌ من هؤلاء إلقاء التهمة جزافاً علي الحلاج بالزندقة والكفر، حيث يتضح لنا من قول العالِم الأول حدود المسألة في محاكمة الحلاج، وهي علي حد تعبيره، تتلخص في كون حركة القرامطة والزنادقة نوعاً من الانتقام من العرب، فالعالِم الأول يُقر المسألة شعوبية بين العرب والعجم، وإقرار الوزير بتأكيد جرم الحلاج بانتمائه الي القرامطة، واضعاً الحكم والعقاب بصلبه ليومين في مشرق بغداد علي الجسر الشمالي، ثم يأتي دور العالِم الثاني ليتابع الاتهام، ثم يؤكد قاضي القضاة بشكلٍ قطعيٍ علي الاتهام والشكل التالي يبين هذه الصلة:

العالِم الأول: ـــــــــــــــــــــــ **إقرار بالاتهام**

الوزير: ـــــــــــــــــــــــ **تأكيد الاتهام**

---

[٣٦] . 19 نصر غشوري (كمربندش درست كرده): وزارت پناه ها من كه хамон чо саҳ حاجب خليفهء جهانگير هستم، رسالت دارم عرض شريعت پناه ها به حاضرين برسانم خليفهء بزرگ ومادرشان سعيده شغب نسبت قسمت حلاج انديشه مند هستند

العالم الثاني: ـــــــــــــــــــــــ متابعة الاتهام

قاضي القضاة: ـــــــــــــــــــــــ تأكيد الاتهام

والنص كما يقول الكاتب:

ـ العالِم الأول (رافعاً صوته) جناب الوزير صدقاً قلت نهضة القرامطة والزنادقة انتقام العجم من العرب.

ـ الوزير: سنصلب الحلاج ليومين في شمال بغداد وشرقها، ونعلق في رقبته لوحة؛ هذا الشخص من دعاة القرامطة,

العالِم الثاني (يمسح عينيه بمنديل يفركها به) لما كان سلوك الحلاج وقوله بالشطح والجنون وعدم المسؤلية كما تعلمون؟ الجنون والاضطراب وأنا الحق قوله ادعاء الألوهية، هو شاعر متمرد عاصى.

ـ قاضي القضاة (إلي الوزير) العالِم المحترم حقاَ يقول اذا كان الحلاج مجنوناً فلن يقترح مريدونه قبوله خليفة لهم ولن يسهل نبوغه السياسي[٣٧].

ثم يعود الكاتب إلى الشكل المخالف لهذه الأفعال التواصلية ليؤكد حقيقة براءة الحلاج، وأن الإتهام مجرد تلفيق فالعالِم رغم ذلك أن الحلاج ليس مجنوناً له ألف كتاب وديوان أشعار بين الناس وأفكاره منتشرة في محفل ومجلس ثم الوزير متضايقاً مؤكداً

---

37. ҳамон ҷо сах 20

عالم يكم (گلو روشن كرده) وزارت پناهى درست فرمودند نهضت قرامطه وزنادقه انتقام جوى عجم بر عرب است

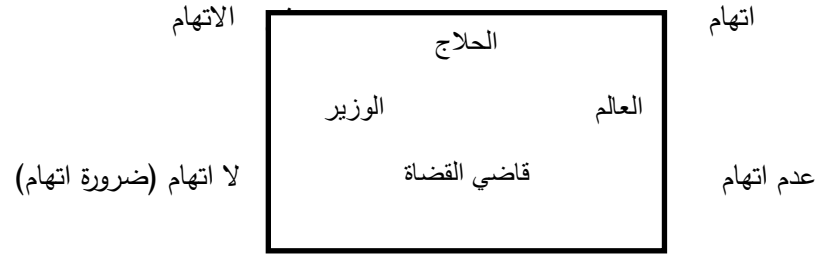
وزير: حلاج دو روز درجه شمال وشرقي بغداد زنده مصلوب كرديم ودر گردنش لوحه اويختيم اين شخص از دعوت گران قرامطه است

عالِم دوم (عينكش را ورست به چشمش گذاشته به كاغذ دستش ذهن مانده)

چون رفتار وكفتار حلاج را با شطح وديوانكي وبي مسئوليت او واسطه مي دانند؟ جنون واشفتگي وانا الحق او دعوتي ست به بي خدايي، شاعريست به سر كشي ونافرماني

قاضي القضاة (به وزير) عالم محترم درست مي فرمايند اگر حلاج ديوانه بود هرگز يارانش به او پذيرفتن خلافت را پيشنهاد نمي كردند نبوغ سياسي او را سهل نگيرد

كل ما قاله العالِم الأول لكن لا بد من اتهام الحلاج بأي شكل كان، والمربع السيميائي التالي يبين هذه الإشكالية:



وبهذا يدور فضاء هذا المشهد حول الاتهام وتلبيس التهمة بأي شكل علي الحلاج، برغم فهمهم وإقرارهم بأن قضية الحلاجِ قضيةٌ فكريةٌ ولغويةٌ وحسب بالإضافة إلى مناقشاتٍ أخري حول قضية الإنسان الكامل وقضية القرآن والتأويل بقول الحلاج بأن الذهاب إلى الكعبة ليس شرطاً علي الإيمان، وبصفة عامة يمثل الوزير في هذا المشهد السلطة السياسية، وقاضي القضاة السلطة القضائية، والفقهاء السلطة التشريعية والعلماء سلطة العِلم والدين إلى أن ينتهي المشهد بقرار الصلب والقتل والحرق، وبهذا ينتهي الفصل الأول من المسرحية ليبدأ الفصل الثاني بمشهدين يمكن تسميتهما "ما بعد المحاكمة".

يبدأ المشهد الأول من الفصل الثاني بوصف مكانٍ خالٍ غير مرتب مبعثر نثر فيه خوف الحكام وخطرهم، وبعثرت الرياح فيه الصحائف والكتب علي الارض، وفي أحد زوايا المكان يقبع اثنان من علماء الدين، كانا مشتركين في محاكمة الحلاج، ثم يصف اصطفاف الناس مؤيدين ومعارضين للحلاج، وردة فعل الناس تجاه الحكم بقتل الحلاج وصلبه، والغريب أن في الحوار بين شخصيات هذا المشهد وجلهم من الفقهاء والعلماء يوجد إقرار بأن كلام الحلاج ليس كله كفر أو زندقة، بخلاف ما لم يفهم من كلامه عن الوجود ومقولته الشهيرة "أنا الحق"، وكأنه موقف التردد بين الحق والباطل في أذهانهم، وأن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تسييس من قِبل السلطة والمغرضين. علي رغم بعثرة الأوراق علي الأرض أو حرقها يقر"العالم الأول" بأن العقيدة ليست في الورق، لكنها تستقر في ذهن الإنسان، كما تبدو من خلال الحوار بين العلماء والفقهاء

والمتجمعين في ساحة الإعدام؛ نعرة التأمين علي كلام أو رغبات الوزير، وكأن الكاتب يضع المسألة مواجهة بين القيمة العلمية والصوفية المتمثلة في شخص الحلاج، وبين السلطة السياسية التي تريد أغراضاً خاصةً بها:

العالِم الثانى (متحدثا لرفيقه) لو مثلنا أمام الله، لا بد أن نقر بأن كلام الحلاج ليس كله كفر، وأن مسألة المحاكمة المذكورة ممتزجةً كثيراً بالحكمة[٣٨].

أو كما يبن الشكل التالي:

العالِم الأول ـــــــــــــــ إقرار بالقضية (غير متثبت)

العالِم الثاني ـــــــــــــــ إقرار بالقضية (وفقا لرأي الوزير)

الفقيه الأول ـــــــــــــــ خوف في المواجهة

الفقيه الثاني ـــــــــــــــ ترسيخ لفكرة الاتهام (تأييد العلماء)

حرق الحلاج ..... صلبه..... إحراق فكره الذي في كتبه

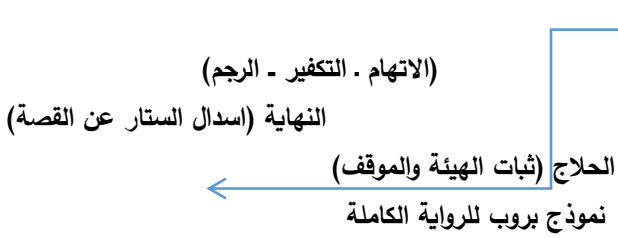
أما المشهد الثاني والأخير وهو مشهد النهاية المحتومة بعد المحاكمة، ويصف فيه الكاتب ساحة الإعدام في عبارة سردية تعد من العناصر السيميائية التي يعتمد عليها كاتب المسرحية في توضيح المشاهد والتعريف بالشخوص وتهئية المسرح، فالمكان في ميدان السوق الكبير في بغداد، ومن مكانٍ بعيد تبدو منارات بغداد وباب ونافذة مكسورة ودكاكين خربة وتركت المنازل موارية، ويبدو الحلاج مقيداً بالسلاسل وقد اجتمع الناس في مكان الإعدام والحلاج يردد مقولته التي كانت سبباً في مقتله: "أنا الحق"، واذا ما ربطنا ما بين البداية في هذا المشهد والنهاية التي يبين الكاتب فيها ظلمة ساحة انتهاء حياة الحلاج علي خشبة المسرح، وما بين الحوار الموسع الذي يقع ما بين البداية والنهاية نجد ما يتحقق من مقولة تودروف في رسم الرواية الكاملة للنص، فبداية المشهد بداية هادئة لوصف ساحة الإعدام ونهاية المشهد نهاية هادئة، انهت حدث المسرحية تماماً، وما بينهما حوارٌ تتضح فيه الحقائق والبنيات، ومن هُم

---

38. ҳамон ҷо саҳ 38

عالم دوم (با گفتگو همراه شده): اگر پیش خدا راست باشیم باید اقرار کنیم که نه همه سخنان حلاج کفرند مساله که در روز محاکمه از آن یاد آور شد بسیار حکمت امیز است

ضد مسألة الحلاج ومن هُم مؤيدون ولكنهم عاجزون. علي نحو ما يبدو من الشكل التالي:



غير أن الاشارات الكثيرة التي ضمنها الكاتب تدل علي بعض المواقف والعبارات الدالة علي قضية الحلاج[٣٩] ومنها:

---

[٣٩] اختلفت شخصية الحلاج بين أنصاره وخصومه، فلو ذكرنا بعض المأثورات من الأقوال عن الحلاج لعرفنا حقيقة الشخصية علي النحو التالي:

الأنصار: يقول الإمام الشعراني: إن الله سبحانه قد ابتلى هذه الطائفة – الصوفية – بالخلق كما ابتلى الأنبياء من قبل بعداوة الناس وخصومتهم، ولقد اختص الحلاج وحده في الأفق الصوفي بأكبر قسط من هذا الابتلاء، أو هذا الافتراء. فلم تختصم الأقلام حول رجل في الحياة الروحية كما اختصمت صاخبةً مدويةً حول الحلاج وسريته وعقيدته! حتى ليقول اليافعي: الحلاج ثالث ثلاثةٌ، أحبهم قوم فكفروا بحبهم، وأبغضهم قوم فكفروا ببغضهم، والاثنان الآخران عيسى ابن مريم، وعلي بن أبي طالب. وعن عيسى القزويني قال: سألت ابن خفيف ما تعتقد في الحلاج؟ قال: أعتقد ما تقوله المشايخ، قال: إن كان الذي رأيت في الحبس لم يكن توحيداً، فليس بولايته، قلت: قد كفَّ في الدنيا توحيد. ويقول العلامة السلمي: سمعت إبراهيم بن محمد النصر أبادي، وقد عوتب في شيءٍ حُكي عن الحلاج في الروح، فقال: إن كان بعد النبيين والصديقين موحد فهو الحلاج. وقد كان الشيخ أبوالعباس المرسى رضى الله عنه يقول: ويقول الشعراني: أكره من الفقهاء خصلتين: قولهم بكفر الحلاج، وقولهم بموت الخضر عليه السلام. أما الحلاج فلم يثبت عنه ما يوجب القتل، وما نُقل عنه يصح تأويله نحو قوله – على دين الصليب يكون موتي – ومراده أن يموت على دين نفسه، فإنه هو الصليب، وكأنه قال: أنا أموت على دين الإسلام، وأشار إلى أنه يموت مصلوبًا وكذلك كان.

الخصوم: وأما الذين تنادوا بتكفيره: فابن داود، وابن حزم، وابن تيمية، والطوسي، والحلي، وابن خلدون، والجبائي، والباقلان (طه عبدالباقي سرور: الحلاج شهيد التصوف الاسلامي مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ٢٠١٤ ص ص ١٧١–١٧٣).

ـ تكرار عبارات الهاتفين بقتل الحلاج وحرقه وهم ما ذكرهم الكاتب وكني بهم مثل: صداها صداي مرد، صداي زن وهذا الصوت الأخير أحد المشفقين علي الحلاج وحالته طالبةً الرحمة له فيقول من النص ما يلي:

الأصوات اضربوا الكافر ألقوا القرمطي في الجحيم

صوت الرجل اضربوا الزنديق

صوت الرجل: يا حلاج

الأصوات: اضربوا الكافر

صوت الرجل: اسحبوه واحرقوه في النار

صوت الرجل: ألقوا رماده في دجلة

صوت المرأة: ارحموه تغاضوا عن ذنبه

الحلاج: أنا الحق حق أنا الحق[٤٠]

ومن الملاحظ أن هذه النداءات تتكرر لعدة مرات بشكلٍ غير متواتر علي طول المشهد وعرضه، وفيه تنوعت العبارات بصيغٍ مختلفة، لكن فحواها يدل على النهاية المحتومة للحلاج؛ القتل والحرق والصلب والرجم. أما موقف الحلاج من كل هذه الاتهامات موقف اليقين والثبات على المبدأ، وهذا من خلال أداتين استخدمهما الكاتب في توضيح هذا الموقف وترسيخه في ذهن القارئ:

---

40 . ҳамон ҷо сах 40-48

صداها: زنيد كفر را كشيد قرمطي دوزخي را

صداي مرد: زنيد زنديق ر

صداي مرد: يا حلاج

صدا ها: زنيد كافر را

صداي مرد: كشيد ودر آتش بسوزانيد

صداي مرد: خاكسترش را به دجله اندازيد

صداي زن: رحم كنيد از گناهش گذاريد

حلاج: حق انا الحق حق انا الحق

ـ العبارات المصاحبة بين القوسين (....) وهي عباراتٌ استرشاديةٌ في النص المسرحي تبين الحالة أو المكان أو شكل الشخصية أو موضعها كما في قوله:

حلاج (آواز هسته):..... بصوت منخفض

حلاج: (قامتش را راست گرفته) رفع قامته

حلاج (با نرمي):..... بلطف

حلاج (لا قيدانه)..... بلا تحفظ

حلاج: (با افتخار ومطنطن)[٤١]. بافتخار وطنطنة

ـ تناص مضموني بأحوال الحلاج وأقواله وأفكاره، وتوظيف للتناص التاريخي علي لسان الحلاج يدعم به ثبات موقفه، ودعوي الناس لقتله، أو التناص الشعري من أقوال الحلاج:

اقتلوني يا ثقاتي
ماذا يكون في قتلي؟ حياتي
ومماتي في حياتي
وحياتي في مماتي [٤٢]

وقوله:

الحلاج يملئه الغرور يا شبلي قل لأبي عبدالله إن الفرار ليس مقاومة ولكن يجب أن تبدو الهمة وليس بالجسم.[٤٣]

---

[41] ҳамон ҷо саҳ 40-48

[42] ҳамон ҷо саҳ 42

اقتلوني يا ثقاتي
چيست در قتلم؟ حياتم
ومماتم در حياتم
وحياتم در مماتم

[٤٣] -41 ҳамон ҷо саҳ حلاج (پر غرور) يا شبلي به ابوعبدالله بگو كه فرار مقاومت نيست ، بل ارا همت بايد كشت ونه به جسم.

ـ في تصوير المشهد توجد تقنية من التناص وهي الاستدعاء التناصي مع صورة المسيح (عليه السلام) وجهاده ومقدمات صلبه علي حد الرواية المشهورة في الإنجيل، وكأن الحلاج وأمثاله من أصحاب الكلمة مسيح زمانه، ونفهم من هذه العبارة الاسترشادية كما يلي:

قام المزدحمون بضرب الحلاج بهياج، رفع الحلاج رأسه بكل غرور. يتحمل ضرب الناس، وأحياناً ترتسم علي شفتاه ابتسامة وردية[٤٤].

وهناك إشارةٌ مهمةٌ أخرى أن الكاتب يضع تفسيراً خاصاً علي لسان الحلاج لوضع اثني عشر سلسلة قيداً عليه بحجة ظهور الإمام الثاني عشر، واعتباره هذه القيود اثني عشر وردة طوق بها الحلاج في عنقه:

ـ الحوار بين شخصيات المشهد والحلاج يُعد ترسيخاً لأمرين هما:

أ ـ من قبل الأصوات وعودة الفقيه الأول لتهمة الحلاج وقضية أنا الحق.

ب– من قبل المرأة وابنه أحمد والشبلي وأبوعبدالله خفيف ترسيخ لصورة الحلاج وثباته علي موقفه ولاسيما في قوله:

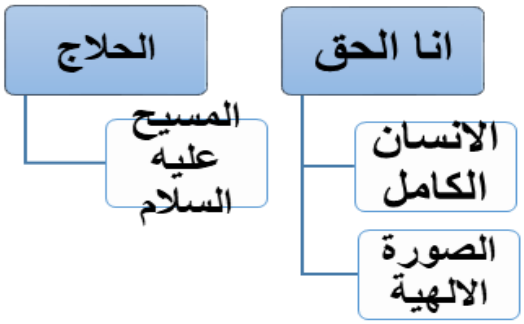
أين المسيح؟ أين المسيح؟
لطالما ينظرون بصدق
فإنا نمر من السيف والشدة
نحن لعيسي
ولكن لنا معراج بنيناه بإيماننا[٤٥].

---

[44] ҳамон ҷо саҳ 41
"ازدحام با شور وقيام به سروري حلاج سنگ وچوب انداختن مي گيرند حلاج سر بلند است پر غرور است /مردانه ضرب ها را تحمل مي كند، گاها در لبانش تبسم گل مي كند

[٤٥] ҳамон ҷо саҳ 44
مسيح كجا ؟ مسيح كجاست
تا كه صادقانه ببنيد
ما از تيغ وتيز كذاشتيم
عيسي نبوديم
اما ما معراج را
ايمان خويش ساخته بوديم

ومن خلال الشكل التالي يمكن استشفاف دلالية صورة الحلاج وتشبيهه بالمسيح في المشهد الأخير من المسرحية علي هذا النحو:



المبحث الثالث

النمط السيميائي للصورة

تتحقق عملية التواصل السيميوطيقي عبر عملياتٍ ثلاث هي: الدال، الصورة الذهنية، المرجع الخارجي: كما تتم عملية فهم العمل المسرحي بطريقتين مختلفتين هما: تفسير البنية الداخلية وتتبع علاقة العمل الفني بالإشاري، وهذا ما أكد عليه دوسوسير من خلال ثنائية الألسنية والتعامل مع النص الأدبي كدليلٍ أدبيٍ، فالسيمولوجيا ذات بعد السني محض تبحث عن الابعاد الجمالية الكامنة فيهِ كوحدة سيمولوجية كبري تضم وحدات سيمولوجية صغري تبدأ بالحرف وتنتهي بالجملة.[٤٦]

ومن تلك الأبعاد الجمالية ما وضعه كاتب المسرحية عن صورة الحلاج في جُملٍ وإشاراتٍ ومواضعات فكرية، جعلت من شخصية الحلاج في نظر "كلدييف" انعكاساً للهوية الفكرية المتمثلة في شخصية الحلاج، ولكن من الضروري وضع شخصيات المسرحية تحت مؤشر التحليل العاملي وتوزيع الوظيفة الإشهارية لمدلول الشخصية وذلك من خلال دراسة النموذج العاملي.[٤٧]

---

[٤٦] النظرية السيميائية وتجلياته في النقد العربي الحديث مرجع سابق ص ص٣٠، ٣١.

[٤٧] تجاوزت السيميائية ثنائية الشخص والشخصية لتعويض ما يعرف بالعامل والفاعل وذلك استرشاداً باللسانيات الوصفية وبنيوية دوسوسور والوظيفية الفرنسية والكلوسيمياتيك والتعوزيعية واللسانيات التفسيرية لدي نوام تشومسكي وشارل فيلمور والدراسات الشكلانية، كما عند فلادمير بروب فحصرت السيميائية مفاهيم البطل والعامل والفاعل في خطاطات صور مجردة وطبقتها علي جميع السرود والأشكال النصية كما أن الشخصية تتقاطع مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع في النص، وبذلك تم تتجاوز الدراسات الشكلانية والبنيوية والسيميائية مفهوم الشخص والشخصية إلى مفاهيمٍ مأخوذةٍ من النحو واللسانيات كالفاعل والعامل والممثل، وعوضت الأحداث بالوظائف واستبدلت الشخصيات بالحوافز أو الفواعل كما عند بروب ورولان بارت وكلود بريمان وتودروف ولاسيما بروب الذي درس مورفولوجيا الحكاية الروسية الشعبية وحصرها في واحدٍ وثلاثين وظيفةً وتنجزها سبع شخصيات متواترة وتتردد في الحكاية الواحدة بنسب، ثم جاء كريماس وأكسبها عمقاً مفاهيمي في ثلاثة محاور وست عوامل: المحاور هي: ١- التواصل:

النموذج العاملي للشخصية:

إذا كنا ندرس الشخصية سيميائيا، فلا بد من وضع تصور كلي لوظيفة الشخصية الشاغرة، ولا يتم ذلك إلا من خلال تمييز الستة عوامل التي وضعها غريماس إذ يقول: "إنه متمحور كله (أي النموذج العاملي) حول موضوع الرغبة الذي يسعي الفاعل لإجله ويقع كموضوع للتواصل بين المرسِل والمرسَل إليه ورغبة الفاعل من جهة وفق إسقاطات الفاعل المساعد والمعارض.[٤٨]

المرسِل – المرسَل إليه، ٢– الرغبة: الذات – الموضوع، ٣– الصراع: المساعد ــ المعاكس. (حميل حمداوي: بناء المعني السيميائي في النصوص والخطابات ص ص٧٤: ٨٢).

[٤٨] وليد شموري: سيمياء النص الدرامي الجزائري في مسرحية لكاكي، رسالة ماجستير، جامعة بوضياف بالمسيلة ٢٠١٤–٢٠١٥ ص٤٥ نقلاً عن نادية بوشقرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي ص٨٣. غير أن الشخصية في أبسط إيضاحٍ لها: عنصرٌ قاطعٌ في رأسية النص والتي تسمح بتوحد العلامات المتزامنة المتفرقة فهي في الفضاء النصي نقطة التقاء أو انطباق سلم الاختيار علي محور التركيب، وتنقسم تلك المستويات علي حسب تقسيم بافيز للشخصية في إطار مفهوم السيمولوجيا المعاصرة:

المستويات	طراز الشخصية	مستوي الوجود
العرض	الممثل	الشخصية المرئية
تركيبة السرد	العوامل	مستوي الاستدلال / المستوي الخطابي

ويمكن من خلال الجدول التالي حصر الوظيفة العاملية للشخصية:

مسلسل	الشخصية	السن	السمات الدلالية	التوصيف	الفعل العاملي	عدد مرات الحضور
١	حامد ابن عباس الوزير	٥٠	الخلفية السياسية التسلط	خصم	عرض القضية وضع الذريعة للمحاكمةالتوجيه السياسي للمحاكمة بالتمرد والزندقة اعلان المحاكمة توجيه الاتهام	٣٧
٢	أبوعمر محمد بن يوسف	٥٠-٥٥	قاضي قضاة بغداد	خصم	عرض الاتهام الحكم بالموت تفنيد الاتهام بالزندقة والانحراف	١٥
٣	أبوجعفر ابن بهلول	٤٠-٤٥	الوضع القضائي	خصم	التروي في القضية وعدم الأخذ بالظاهر منافس للحلاج، النظر بعدل التحول إلى الاتهام والقتل، التحول إلى الرحمة، اتهام بالجنون التزام بحكم المحمكة	٦
٤	نصر غشوري (صاحب صدا	٤٠-٤٥	منصب سياسي حاجب الخليفة	محايد	توصيل الرسالة وتحذيره من المحاكمة ظهوره بالكنية ثم بالاسم	١١ مرة بالكنية صاحب صدا ٤ مرات بالاسم ٤٩

[٤٩] تناول"فيليب هامون" اسم العلم في كتابه سيمولوجية الشخصيات الروائية، واعتبرها علامة سيميائية تتحدد دلالاتها ومقاصدها عبر السياقات النصية والذهنية، إذ يقوم اسم العلم بدور تمييز الشخصية داخل المسار السردس والحكائي. ويري هامون أن دال الشخصية الرئيس هو اسم العلم لأنه يكشف سمات الشخصية ومقوماتها الدلالية والسيمولوجية ويحقق تشاكل النص الدلالي.. كما أن الشخصية الروائية تتبين داخل المسار القصصي بواسطة اسم العلم والوحدات التصويرية العجمية وعملية التذكر والاسترجاع، ويري كريماص أن الممثل ينجز دوراً عاملياً (المستوي السردي التركيبي النحوي) ودوراً تيماتيكياً (المستوي الدلالي والخطابي) لأن الممثل هو فضاء لقاء واتصال بين البنيات السردية والبنيات الخطابية بين المكون النحوي والمكون الدلالي، وهو لديه – أي الممثل – يعد بمثابة وحدة معجمية تصويرية تتشكل عن طريق المقومات الجوهرية والعرضية كما أنه قابل للتفريد باسم العلم. وبهذا تتحول التسمية العلمية للشخصية إلى أقنعة رمزية وعلاقات سيميائية دالة ومعبرة عن مدلولاتها المنتشرة فوق مساحة النص والخطاب الابداعي أو الروائي، كما أنه من الآليات السيميلئية للتسمية العلمية للشخصية الاحالة والاشتقاق والوصف إما بالضمائر أو العنونة، والاستعارة، الايحاء، القناع، النسبة المكانية، اللقب، الكنية التشخيص التعريف ثم التفريد، وبهذا يمكن اعتبار العلامة بين اسم العلم الدال ومسماه المدلول علاقة اعتباطية أو اتفاقية أو اصطلاحية. (انظر جميل حمداوي: بناء المعني السيميائي في النصوص والخطابات، مرجع سابق ص ص ٤٣٥-٤٤٩).

مسلسل	الشخصية	السن	السمات الدلالية	التوصيف	الفعل العاملي	عدد مرات الحضور
٥	فرمانده نگاهداران (قائد لجند)	٤٥	منصب عسكري	خصم	تنظيم المحاكمة (جهة التحقيق)	١٠ مرات
٦	منصور حلاج	٦٤	رجاحة العقل ومسؤلية الفعل	متهم	بؤرة المحاكمة النواة الموضوعية للمسرحية. صورة الصوفي الزاهد المقتول المتهم العالم العرفاني المدافع عن قضيته البطل الرئيسي	١٢١
٧	أم حسين	٤٨-٥٠	الصبر اليقين المؤازة لزوجها	مؤيد	مؤازة الحلاج الوقوف بجانبه، الخوف والقلق عليه	١٢
٨	ابو محمد جريري	٦٠-٦٥	يمثل العقل والقلب والتصوف	مؤيد مستنكر	المعرفة بالحلاج علي المستوي الشخصي وقت الشباب التنصل من أفكاره الحديث بحذرٍ وخوفٍ	٢
٩	ابن عطايي آدمي	لا يوجد	شيخ الصوفية	مؤيد	مدافع عن الحلاج، مصاحب له في الفكر الصوفي، تقريع مخالفي الحلاج وتقريظ الحلاج	٢٣ مرة بلفظة شيخ، ٤ مرات بالاسم والكنية
١٠	أبوبكر شبلي	لا يوجد	رفيق	مؤيد	موقف محايد غير واضح في البداية أمام المحاكمة ندم عن التخاذل في الموقف، طلب السماح من الحلاج نظرة يأس بكلام الحلاج	١٠
١١	أبوعبدالله خفيف	٢٢	رفيق	مؤيد	استجواب قاضي القضاة له، تخويفٌ وتهديدٌ من قِبل القاضي، ارتباك رسائل كإشارات ورموز طلب السماح من الحلاج حوار تعليمي بين الشيخ ومريده	٦
١٢	احمد بن الحلاج	٣٠	ابن	مؤيد للحلاج	البكاء على أبيه	مرة واحدة

مسلسل	الشخصية	السن	السمات الدلالية	التوصيف	الفعل العاملي	عدد مرات الحضور
١٣	العالم الأول	–	احد اطراف المحاكمة	خصم	اتهام الحلاج بالزندقة والقرمطة تاكيد حقيقة الاتهام ومجادلة الحلاج	١٦
١٤	العالم الثاني	–	أحد أطراف المحاكمة	خصم معاكس	توجيه الاتهام للحلاج بالشطح حوار جانبي مع العالم الأول حول تقرير الاتهام اثبات القرمطة والزندقة تبادل الحوار والاتهام مع الفقيه الأول	١٣
١٥	الفقيه الأول	–	أحد اطراف المحاكمة	خصم معاكس	تكفير الحلاج ضرورة قتله محاكمة الحلاج اعدامه	١٨
١٦	الفقيه الثاني	–	أحد اطراف المحاكمة	خصم معاكس	اتهام الحلاج تكفيه المجادلة حول مسألة أنا الحق عكس أقواله ضد القران	
١٧	الحراس والنقرات والازدحام	–	مشاهدين ومتابعين للمحاكمة شاهدين علي احداث المحاكمة	خصوم بالتبعية	متابعة المحاكمة تنفيذ الحكم سب الحلاج المطالبة برجمه وقتله والهتاف ضد الحلاج، واصوات اخري متعددة	يتراوح التكرار من ٣: ٧

كما أنه توجد هناك علاقة للصورة مع ثلاث عناصر هي الفعل المسرحي والشخصية البطل والمصدر الأصلي للصورة:

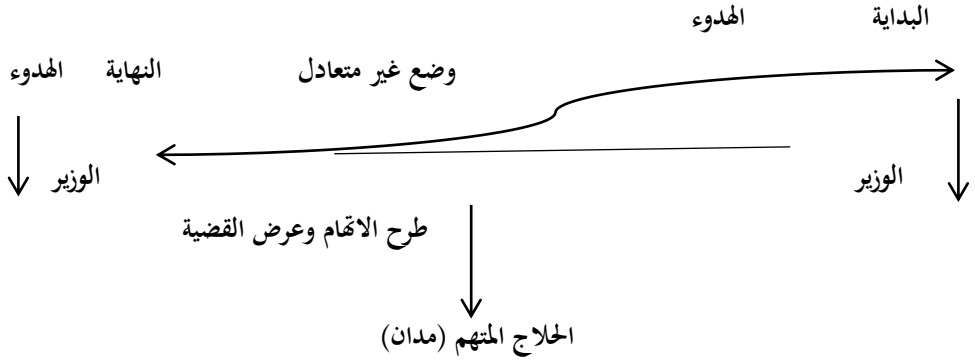
الحلاج

شخصية البطل الفعل المسرحي

المصدر الاصلي (الواقعية التاريخية . الصورة في المصادر الصوفية)

هذا وينبني المستوي السيميائي لأفعال الشخصيات داخل المتن الروائي على رصد مجموعة من الوظائف السردية، وتحديد البنية العاملية والمرور إلى المربع السيميائي،

وذلك عبر المسار المعجمي أو الدلالي، أي أن الشخصية تعد عند "فيليب هامون عملية مورفيم فارغ إلى أن تملء وتحشو بدلالات سياقية نصية، مما يعني ارتباط الشخصيات معا بعلاقاتٍ من مستوي أعلى وأكثر عمقاً مع أخري من مستوي متدني ٥٠. والدليل علي ذلك أن المؤلف قام في المشهد الثالث بتصدير البرنامج السردي للوزير في بداية المشهد وبدء المحاكمة، وانتهي به كأحد الشخصيات المتحدثة في نفس المشهد، ليكون الوزير هو أول الشخصيات وآخرها في هذا المشهد، ليعطي إشارة سيميائية في بداية الحدث ونهايته علي نحو ما أقر به بروب وتوروف:



البداية: (الوزير: (ناظراً للحاضرين) لا تحتاج الحالة للتفسير، قضي الوزير السابق علي ابن عيسي سنواتٍ في التحقيق ولكن لم يستطع أن يجازي شخصاً زنديقاً أو ليس الحال كذلك حضرة القائد؟ (مراجعاً النظر نحو القادة).[٥١]

النهاية: الوزير(مع قاضي القضاة والقائد): اعتذر للناشرين والوراقين وبائعي الكتب وهدأ منهم أن لا بيع لكتب الكافر الحلاج أو نشر لها.[٥٢]

---

[٥٠] جميل حمداوي نفس المرجع السابق ص١١٦.

[٥١] хамон ҷо сахҳ18 وزير (به حاضران رو اورده) حالت را حاجت تفسير نيست. وزير سابق علي ابن عيسي "سالها تحقيق كرد، اما نتوانست كه يك نفر زنديق را به جزا كشد ايا همين طور نيست جناب فرمانده؟ (به فرمانده نگاه داران مراجعت مي كند

[٥٢] хамон ҷо сахҳ35 وزير (با قاضي القضاة وفرمانده): ناشران ورقان كتاب فروشان را اعذار كنيد و از انها تهود كيريد كه ديكر كتابهاي حلاج بي دين را نفروشيند و منتشر نسازند.

ومن بين التناقضات في الدور العاملي لشخصية جعفر بن بهلول اتخاذه رغم كونه أحد القضاة في المحكمة موقفاً محايداً بعدم الأخذ بالظاهر والتزم في نهاية الأمر بما قررته المحاكمة والمشاهدة التاريخية تدل علي ذلك من خلال قوله في المشهد الثالث من الفصل الأول وهو مشهد المحاكمة:

أبوجعفر بن بهلول: (به قاضي القضاة) حينما يكون قول الحلاج ليس رأيه، فلا يمكن الاعتراض.[٥٣]

كما أنه من خلال التحليل لبنية الشخصيات في النص المسرحي، وعبر إيضاح البرنامج السردي لكل الشخصية يمكننا أن نتبين جلياً طبيعة الصورة السيميائية التي وضعها "گل نظر" من خلال تراتب الوظائف والفواعل، وحيث يمكن تقسيم الصورة في هذة المسرحية إلي مجموعتين تبرزان وضعية الصورة التي رسمها للحلاج علي النحو التالي:

المجموعة الأولي

[٥٣] хамон чо сахҳ24 أبوجعفر بن بهلول (به قاضي القضاة) چون گفته حلاج راي او نيست، بر او نمي توان اعتراض كرد. هذا وفيما يخص صورة الحلاج لدي الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة الصوفية توجد ثلاث نظرات لهذه الصورة كما يلي: ١- التكفير: اعتبار مذهبه زندقة وأعماله شعوذه تستحق التكفير. ٢- التقديس: اعتبار أحواله توافق الشريعة. ٣- لا رؤية: حيث يري أصحاب هذا الاتجاه مسألة الحلاج لا بد أن تبقي بلا تعليق أو رؤية أو قرار.

المجموعة الثانية

هذا وتوجد حركية متنقلة ما بين الصور الثماني وهي حقول دلالية يوضحها الشكل التالي أيضا ويفسر دلالة انطباع الصورة وحركتها من حالة سردية إلى أخري:

أ- الصورة التاريخية: (١) ـــــ المحكوم ـــــ المصلوب

ب- الصورة التاريخية: (٢) ـــــ المناضل ـــــ المظلوم

ج- الصورة الإلهية: (١) ـــــ الزاهد ـــــ الصوفي (حقيقة الإنسان الكامل ـ مقولة أنا الحق).

د- الصورة الإلهية: (٢) ـــــ المحكوم ـــــ المصلوب (تجسيد صورة المسيح)

هـ- الإنسانية: ـ الزاهد ـ الصوفي ـ المناضل ـ المحكوم ـ المصلوب.

وبالعودةِ مرةً أخري إلى البرنامج السردي ندرك طبيعة علاقة شخصية الحلاج مع كل شخصية علي حدة، ودورها في تشكيل هذه الصورة التي يمكن عدها كمرايا التقاء لذاتية الشخصية التاريخية للحلاج، وبالاستعانة بالجدول السابق بالبنية العاملية، نري طبيعة العلاقات الموضوعية بين شخصية الحلاج وشخصيات المسرحية الأخريات علي النحو التالي:

الحلاج ـــــــــــــــ	أ. أم حسين زوجته
بؤرة ذات ـــــــــــــــ	ب. نصر غشوري حاجب الخليفة
	ج. شبلي
بؤرة تاريخية ـــــــــــــــ	د الخليفة
	هـ. القضاة
نهاية مأساوية ـــــــــــــــ	و. الكلب المصاحب له
	ز. المريدون
	ل. العلماء
	م. الفقهاء
	ن. ذاته

هذا ومن الإضاءات السيميائية التي أضافها المؤلف علي شخصيات العمل وضع القيمة العمرية لكل شخصية علي حدة، ولعل الجدول السابق للوظيفة العاملية يبين ذلك تماماً عند وضع القيمة العمرية المحددة لكل شخصية أو لكل مورفيم في المسرحية، وهذا بالتالي ليبرز دلالة الاشتغال السردي للشخصية، كما يرتبط بهذه الإضاءة إضاءة سيميائية أخري تسمي سيميائية الحالة؛ أي أنه حين يعرض المؤلف لكلام الشخصية كان يضع حالة المتكلم بين قوسين واصفاً الحالة الجسدية والشكلية والنفسية التي تكون عليها الشخصية، والأمثلة التالية من خلال المسرحية تبرز قيمة هذه الإضاءة:

أ- <u>سيميائية الحالة</u>:

أم حسين (خاموشانه به رو شوهرش ذهن مي ماند دست به موهاي بريشان او مي برد بصمت سرحت بوجه زوجها، حملت يدها علي شعره المبعثر

ام حسين (اهسته) ببطئ

حلاج (با غضب) بغضب

حلاج (با تبسم) بابتسامه (گل نظر ص ٧)

حلاج (با شدت ساخته) بعصبية

حلاج (با نرمي) بهدوء (گل نظر ص ١٦)

مريدان (با شوق) بشوق

وزير (به حلاج با كراهت) الي الحلاج بكراهية

قاضي القضاة (به حلاج اشارة) اشارة الي الحلاج

فقيه دوم (به شور آمده) جاء بهياج

حلاج (با اضطراب) مضطربا

حلاج (اشفته) مشتت

حلاج (با غرور وبا صلابت) بغرور وصلابة (گل نظر ص ٤٨)

ابن عطاي ادمي (شوريده) مضطربا

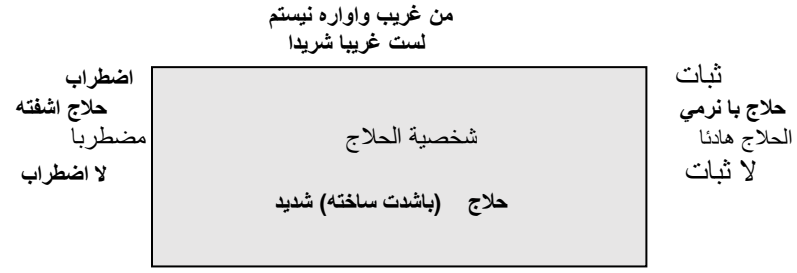
وزير (از غضب نفس كردان) تحول مغاضبا

فرمانده (با تنفر) بنفرة

فقيه يكم (به فرق چشم دوخته) استشاط غضبا

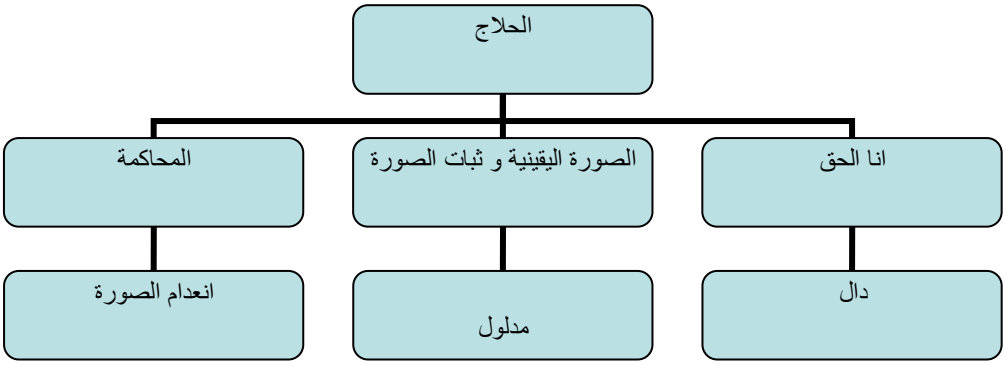
فقيه دوم (با فغان). بحزن

ومن هذه النماذج السابقة يتبين أمران يدركان من خلال طبيعة الحوار وطبيعة الشخصية:



ب- <u>سيميائية الجملة</u>:

تكررت في المسرحية عدة جُملٍ كان أهمها على الإطلاق "أنا الحق"، وهي جملة دار حولها فُلك المسرحية ككل، من حيث الحدث والحوار وطبيعة الشخصية ووظيفتها العاملية داخل المسرحية، وارتبطت كذلك بمفهوم المحاكمة، ولعل الترسمية التالية تبين ذلك المضمون:



ج- <u>الإشارات المسرحية</u>:

تتمثل في العبارات والجُمل التي تتعلق بطريقة عرض المؤلف للنص معروضاً علي المسرح، وهي نوعٌ من الإخراج النصي للمسرحية مثل ما يلي:

ـ سكوت به ميان مي ايد (هيمن السكوت)

- المقدمة النثرية التي بدأ بها النص المسرحي وهي إشارة إلي مكان ووضعية حادث بين إقامة الحلاج مع زوجته وحديثه في إحدي الحدائق ووصف الجلسة:

زاوية في حديقة لا صاحب لها، فوق سفرة ممدودة كوز وكأس شراب يجلس الحسين منصور الحلاج مع زوجته التي وجدها بعد بحثٍ طويل[٥٤].

وهذه إشارة مكانية لبدء المسرحية كنص وبداية المسرحية كعرض، وهي في ذات الوقت فاتحة المشهد الأول من الفصل الأول من المسرحية.

- بعد كمي توقف: تمثل وقفة إشارية لانتهاء كلام الحلاج.

- از كنار باغ ام حسين بريشان ومشوش بيدا مي شود. (من جانب الحديقة أم حسين مضطربة ومشوشة.

إشارة إلي نقل خبر المحاكمة أو قربها بعد انتهاء الحديث مع نصر غشوري حاجب الخليفة:

د- آلية الصورة المعجمية والسياقية:

يشكل الخطاب المسرحي مجموعة من الخطابات أهمها خطاب المؤلف اللغوي واللساني، كأداة للتواصل تتكامل مع بقية العناصر المسرحية كآلية إرسال للعلامات، إذ تعني آلية التواصل في الخطاب المسرحي: العناصر والجزئيات المكونة لهذا التواصل سواء من ناحية الجانب المادي أو الفكري، ويعني بذلك مجموعة المنبهات التي تكون عادة رموزاً لغوية توصل الرسالة،[٥٥] ومن آليات الاتصال هذه استخدام الصورة المعجمية والسياقية، إذ يعتمد التشريح السيميائي علي مستوي البنية الخطابية علي التحليل المعجمي، أو المقاربة الموضوعاتية، ودراسة الحوافز والوظائف، ويستلزم

---

[٥٤] гулназар саҳ 6). گوشه اي باغي بي صاحب در روي سفره گسترده كوزه ويك جام بر آب حسين منصور حلاج با همسرش كه اورا بعد جستجوي هاي زياد بيدا كرده است راست نشيستند.

[٥٥] اوعيل حمزة، أبوالقاسم سعدالله: آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد الثالث، ٢٠١٨، الجزائر ص ص ١٤٩-١٥١.

هذا التحليل؛ دراسة الصورة المعجمية واستخلاص اللكسيمات، وتحديد نواتها المعجمية الثابتة ورصد دلالاتها السياقية[٥٦].

ومن ضمن الكلمات التي وردت في المسرحية، ونقوم بتحليلها هذا التحليل اللكسيمي لتتضح كيف كانت صورة الحلاج تتجلي من خلال كلماته وسياقاتها الواردة في النص المسرحي، حيث تشكل الصور اللكسيمية ما يسمي بصورة الخطاب، وهي التي تنسج النص أو الخطاب وتضفي عليه نوعاً من الاتساق والانسجام والترابط اللغوي والدلالي مثل:

مرگ . الموت . غريب ـ آواره ـ چراغ ـ محاكمه ـ انا الحق ـ سفر ـ شور ـ خيره ـ پيمانه ـ سگي ـ منزل ـ كافر، وغيرها من الكلمات الواردة في النص المسرحي، وعلي نحو ما تقدم نقوم بمسح للحقل المعجمي والحقل الدلالي لتلك الكلمات من خلال ما يسمي بالصورة المعجمية والسياقية[٥٧]:

– مرگ

– الصورة المعجمية: الموت مرگ

النواة المعجمية الثابتة: انقضاء الحياة ـ الحقيقة الازلية

المسار التصويري السياقي: سنگ وچوب انداختن مي گيرند

يلقون بالحجر والخشب (گل نظر ص ٣٢)

صداي مردم: زنيد ـ كشيد سوزانيد اضربوا ـ اسحلو ـ احرقوا

نيست باد ـ نيست باد قرمطي (گل نظر ص ٣٠)

وهنا ينعكس من خلال هذا المسار الطابع الفيزيولوجي للموت والحقيقة المعنوية.

---

[٥٦] جميل حمداوي: بناء المعني السيميائي في النصوص والخطابات ص١٥٣.

[٥٧] يتضمن الحقل المعجمي الكلمات التي للغةٍ ما داخل القاموس أو المعجم لتعيين العلامات والأسماء المتعلقة بالتقنية والأشياء والمصطلحات، وله علاقة بالجانب الافتراضي أو الجانب القاموسي، بينما الحقل الدلالي في المجال اللساني والسيميائي هو مجموعةٌ من الكلمات التي تستعمل داخل نصٍ ما، وله علاقات بالدلالات السياقية والصورة الاستعمالية للغو داخل نص ما (جميل حمداوي: نفس المرجع ص ١٥٧).

– انا الحق

الصورة المعجمية: انا، الحق

النواة المعجمية الثابتة: ضمير شخصي للانا، الحق: الصدق الصراحة، العدالة الاعتدال.

المسار التصويري السياقي: كدام گناهي مرا عوف مي كنيد؟ اى ذنب يلومونني عليه انا الحق مرا؟ خدا مرا كه در من است ألى انا الحق؟ الاله الذى فى آن حق كه در من است با تو مصلحت نمي كند ـ ذلک الحق الذى فى لم يوصى بک

وهنا صورة اليقين والثبات (گل نظر ص ٣٣)

ـ غريب

الصورة المعجمية: غريب

النواة المعجمية الثابتة: الاختلاف، البعد، الانزواء، إحساس صدق مع الذات، عدم اتساق، انفصال عن الأشياء.

المسار التصويري السياقي: من غريب وآواره نيستم لست غريبا شريدا (گل نظر ص ٦)

ــ سگي

الصورة المعجمية: سگي كلب

النواة المعجمية الثابتة: حيوان، يأكل يشرب يعوي يتحرك له هيئة وصورة، يشعر، غريزي، يصاحب الإنسان.

المسار التصويري السياقي:

شيخ: (همچنان آرام) او حسين منصور حلاج است و ان سك كه در دنبال دارد. نفس اماره او

الشيخ بهدوء إنه الحسين الحلاج وذلك كلبه يعقبه، نفسه الأمارة بالسوء

افسوس كه سگ ما ـ نفس ما ـ در اندرون ماست واسفا كلبنا هو نفسنا التى بداخلنا (گل نظر ص ١٣)

ـ سفر

الصورة المعجمية: سفر

النواة المعجمية الثابتة: انتقال ارتحال مكان، آخر، تبديل، حضور، غياب، ظهور اختفاء، حالة.

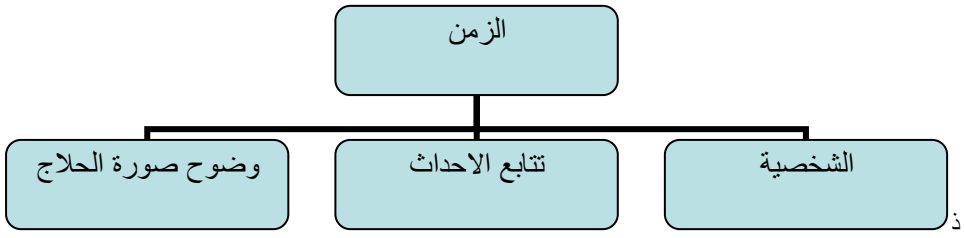
المسار التصويري السياقي: مريد ٢: تمام عمر در سفر است

طوال العمر فى سفر (گل نظر ص ١٣)

و – <u>خطاطة الزمن والمكان</u>:

يتحكم الزمن في الإيقاع الداخلي للنص وبنفس الكيفية التي تتعاقب بها المواقف الدرامية، ويفسر كيفية انتهاء الحكاية بالانفتاح أو الانغلاق[٥٨]، والزمنُ محورٌ رئيسيٌ في تشكيل النص المسرحي، وهو بمفهومه الذاتي عبارة عن تحديد للوقت داخل النص ليخرج بدلالات النص إلي حدود الفهم والتفسير، ويعتبر بذلك وسطاً متجانساً غير محدود تمر فيه الأحداث متلاحقة، وقد عده "أرسطو" مقياس الحركة، وفَرَّقَ بينه وبين المكان، وما دامت الحركة متصلة فالزمان متصل، وهو عند "ابن سينا" مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم والمتأخر، وهو بذلك مرتبطٌ بالوجود المادي لا يخرج عن حيزه.[٥٩]

وقد ذهب البعض إلى اعتبار الزمن محوراً تترتب عليه كل عناصر التشويق والايقاع والاستمرار، وتحديد دوافع السببية والتتابع واختيار الاحداث، وعلي ذلك فإن العلاقة بين الزمن في النص المسرحي والشخصية علاقة تتابع، تغير الشخصية من الحركة باختلاف تحرك الزمن في النص وحينها يقع الحدث وتتشكل الصورة السيميائية للشخصية علي نحو من هذا الشكل التالي:



ذ

[٥٨] صورية بختي: <u>عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي</u>، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة، ٢٠١٥ ص ٢٤

[٥٩] معمري فوزي: <u>قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية</u> مرجع سابق، ص ص ٨٦–٨٧.

أي أن الزمن يأخذ حركة ارتداد بين مستويات الزمن[٦٠] في النص المسرحي والتي يمكن تصنيفها إلي صنفين: زمن مستتر، زمن واضح كما في الجدول التالي:

المشهد الأول فصل (١)	المشهد الثاني فصل (١)	المشهد الثالث فصل (١)	المشهد الأول فصل (٢)	المشهد الثاني فصل (٢)	ملاحظات
وقت ما بين الصبح الي العصر (ص٦)	زير درخت خزان، تحت شجرة خريفية ماه از ان در چشمتان جلوه گر است تجلى القمر فى كلتا عينيه	صحنه دور ميزند... حول ساحة المكان وصف لمكان المحاكمة الزمن ضمنيا نهارا	في بداية المشهد زمن مستتر يدل علي نهار	في مقدمة المشهد في وصف مكان المحاكمة وما حولها والخراب الحاصل للدكاكين ومنارة بغداد بما يوحي بالظلام والزمن ليلي ص٤٠-٤٧	المشهد الثاني مكان + زمان دائما ما يبدو الزمن المستتر في استرشادات المؤلف في المقدمات التوضيحية.
غير مصرح به (ص ٦-١١)	بيكاه روز صباحا شب به خير ليلة طيبة ص١٢-١٤	لا يوجد في هذا المشهد تركيز مباشر علي زمن مفصل أو واضح ص ١٨-٣٩	صحنه تاريك مي شود. اظلمت الساحة (ظلام) في آخر مقولة استرشادية ص٣٩.	صحنه از نو روشن ميكردد ضاءت الساحة من جديد (ضياء) في آخر مقولة استرشادية.	الظلام في المشهد الأول من الفصل الثاني يعني انتهاء حياة الحلاج، في الثاني من نفس المشهد تعني انتهاء المسرحية.

[٦٠] للزمن أربعة أشكال مختلفة: ١- الزمن الفيزيقي أو الزمن الخارجي: مقدار الزمن الذي يستغرقه المشاهد لأثرٍ ما. ٢- الزمن الترتيبي: وهو زمن القصة أو الزمن الروائي الذي تحتويه أحداث قصة المسرحية. ٣- زمن العرض: مقدار الزمن يُري للمشاهد في أجراء المظاهر العرضية من أحداث ومجريات. ٤- الزمن الروائي: مُضِي الزمن داخل الأشخاص باعتبار كيفية الظروف التي تتفاوت خارج وجودهم. (فهيمه سهيل يراد: بررسي جنبه هاي نمايشي در شماري از داستانهاي تذكره الاولياء عطار نيشابوري، دو فصلنامه مدرس هنر، دوره ٢، شماره ٢، پاييز وزمستان ١٣٨٦ ص٢٩). ويمكن أن نُمَيِّزَ في كل رواية بين زمنين هما: زمن السرد وزمن القصة، ويخضع الخير للتتابع المنطقي لأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويحدث ما يعرف بـ"مفارقة زمن السرد مع زمن القصة، ويسمي النقاد البنيويون عدم التطابق هذا بـ"المفارقة السردية". (حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،١٩٩١ ص٧٣).

هذا ويحلل الزمن في النص بخاصيتين هما الاسترجاع والاستباق، وقراءة الزمن من خلال المفارقات الزمنية[٦١]، والجدول التالي يبين أمثلة من الاسترجاعات والمفارقة الزمنية من المسرحية تشمل موضوع الاسترجاع ووظيفته ومؤشراته:

[٦١] عرف جيرار جينت المفارقة الزمنية بأنها "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع الأحداث والمقاطع نفسها في القصة. وقد ورد تعريف تقنية الاسترجاع في معجم مصطلحات السرد على ثلاثة أوجه: ١- Analepsis : عرفه "جيرالد برنس" بأنه مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة لواقعةٍ حدثت في الماضي، أو اللحظة التي يتوقف فيه القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعميلة الاسترجاع. ٢- Flashback : الاسترجاع أو الارتداد أو قفة خلفية. ٣- Retrospection: يُقصد به الاسترجاع أو لقطة خلفية أو التوقف عند نقطة. وله وظائف منها: وصل الحلقات المفقودة في الرواية، تعريف القارئ بماضي الشخصيات وتاريخها، مشاركة القارئ في إعادة ترتيب الأحداث وتنظيمها، مزج حلقات الزمن الماضي بالحاضر، وهو علي ثلاثة أنواع: ١- استرجاع خارجي: استعادة أحداث ما قبل الحكي. ٢- استرجاع داخلي: العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية. ٣- استرجاع مزجي: ما بين الخارجي والداخلي. ويصطلح عليه في الفارسية بما يلي من المصطلحات: گذشته نگری پس نگاه بازگشت به گذشته "فلاش بک". (هاشم محمد هاشم: تقنية الاسترجاع الروائي في ديواني "اسير" لفروغ فرخزاد "والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل (دراسة مقارنة)، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط المجلد (٤٠) العدد الأول أبريل ٢٠٢١ ص١٣٠٧، ١٣٠٩) (سميرة خسروي: تحليل أنواع زمان بريشي در داستان كوتاه "حريق ذلك الصيف غادة السمان بر اساس نظريه زمان زرار زنت، ادب عربي سال ١٢ شماره ٢، تابستان ١٣٩٩ ش ص ٤٧). أما الاستباق أحد اشكال المفارقة الزمنية Anachrony الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع في المستقبل بعد لحظة الحاضر، وهو أن يورد السارد حدثاً لم يتحقق في مجري السرد بعد، ويعد عملية سردية تتمثل في إيراد حدثٍ آتٍ أو ما يسمي سبق الأحداث Anticipation، وهو نوعان كما عند جيرار جينت: تمهيد إخبار الراوي صراحةً أو ضمناً من أحداث سوف تقع في مستقبل السرد، والثاني: إعلان إذا أخبر الراوي علي عاتقه تحقيق هذا الإعلان الذي صرح به في حاضر السرد (خولة حمدي: البنية الزمنية في رواية "في قلبي لنثي عبرية"، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي الجزائر ص ٦٨).

المفارقة الزمنية	موضوع الاسترجاع	وظيفته	مؤشراته
١. ياد داري بدرت ابو يعقوب. أتذكرين قول أبيكي أبويعقوب.	هاي دخترم.. با منصور حلاج روزي خوش نخواهي ديد هاي ابنتي لن تري مع الحلاج يونا سعيدا. حديث والد زوجة الحلاج من أن الحلاج شخص متعب ومحير وأن ابنته لن تهنأ بالحياة مع الحلاج.	تذكير تحذير سابق، تمهيد. خلاصة الموضوع.	حديث بين الحلاج وزوجته تمهيد لموضوع المحاكمة، تفصيل المسألة المقضية، النهاية المحتومة لموت الحلاج، الفعل نخواه يديد مستقبلي لكن المقولة استرجاع خارجي.
٢. اخر اين لقمه نيز به خواسته خدا به ما رسيده است. في النهاية هذه اللقمة باردة الله وصلت الينا.	أقوال الحلاج، المريدون يرغبون في علمه، حديث مطول بالمشهد الثاني كله عن فكر الحلاج ونفسه وآراؤه بين ابن عطاء وتلاميذه وتعريفهم بالحلاج.	تمهيد كلي لفلسفة الحلاج التي كانت السبب في محاكمته.	اللقمة دليل الزهد، والكلب في المشهد دليل عن النفس الامارة بالسوء، الفعل في "رسيده است" تحقيق للإرادة والتصوف واللقمة هي المعرفة والعلم الصوفي.
٣ وزير سابق علي ابن عيسي سالها تحقيق كرد حقق فيها لسنوات الوزير علي ابن عيسي.	مراقبة الحلاج في أقواله وأفعاله لسنوات، امتلاك الدليل على كفر الحلاج واتهام بالزندقة.	تركيز موضوع المحاكمة، تلخيص الاتهام، إثبات الاتهام.	استعدادات المحاكمة، منطقية المحاكمة، تعاون العلماء والفقهاء علي إلصاق التهم بالحلاج.

أما الاستباقات في النص المسرحي فهي حيلةٌ فنيةٌ تجعل المتلقي في حالة تشويق لما سيأتي من أحداث، وهو مخالفٌ لسير الزمن ليتجاوز المستقبل، وهو مثل الاسترجاع يسد ثغرة ما في السرد، ويتجه للأمام ليصورَ أحداثاً ستأتي، مما يعطي ومضة بالمستقبل ومن أمثلتها ما جاء في الجدول التالي:

المفارقة الزمنية	موضوع الاستباق	وظيفته	مؤشراته
١- مي گويند كه عن قريب محاكمه تو سر مي شود. يقولون ان محاكمتك عما قريب	هاجس بموضوع المحاكمة، تأكد بما سيحدث.	توقع المحاكمة، تأكد من تفاصيل الموضوع	حديث زوجة الحلاج معه، نقاش حول الموضوع بما لا يثبت الشك.
٢- صاحب صدا: وزير تورا "مهمان زندگي دعوت ميخواندت. صاحب الصوت يطلق الوزير عليك لقب "ضيف الحياة.	توثيق عن موت الحلاج، تصميم علي القتل.	إقرار بموضوع المحاكمة والقرار النهائي.	حديث نصر غشوري مع الحلاج، حول مصير المحاكمة وما يدبر له.

أما المكان أو ما يسميه البعض بالحيز أو الامتداد، فهو من أكثر العناصر الوضعية في النص المسرحي، اذ لا يخلو النص من شرح المكان، وهو أمرٌ طبيعي في نصٍ مسرحيٍ مُعَدّ أو غير مُعَدّ للعرض، فالمكان يشغل بطبيعة الحال خطاطة سيميائية توضيحية ودلالية، إذ أنه يبين جزءاً كبيراً من الفضاء النصي للنص، ويشرح أين يؤدَى المشهد، وكيف يقف الأشخاص في النص والعرض، ولهذا نجد سيزا قاسم قد ربطت بين المكان وجسد الإنسان، هذا الجسد الذي هو مكان أو لنقل القوي النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي، كما يوضح "يوري يوتمان" العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، إذ يقول: "إن المكان حقيقة معايشة يؤثر في البشر، ويحمل في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري والتوظيف الاجتماعي"[٦٢] والمكان الدرامي[٦٣] هو

[٦٢] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارن لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة ١٩٨٥ ص٩٩

[٦٣] كل العلامات الدرامية توجد في المكان المسرحي، مكانها السيولوجي أي المكان الذي تكتسب فيه معنى الوحدة الكاملة للعمل، "لأن الحدث المسرحي لا يمكن أن يعرف بشكل رئيسي، لا عن طريق الممثل ولا عن طريق النص الدرامي، ولكن يمكن معرفته عن طريق النطاق المسرحي المكان المسرحي (صورية بختي: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر ٢٠١٥ ص٩١. من خطاطات المكان تقسيمه إلى ما يلي: المكان المجازي والمكان الهندسي، المكان لتجربة معاشة داخل العمل الفني، المكان المعادي كالسجن والمنفي، ومن مقاربات المكان اللفظية الامتداد والحيز والخلاء والفسحة والمحل والموضع، كما أن العلاقة بين المكان والمؤلف تنطوي علي اقتراح ثلاثة مستويات مكانية، إما أن يكون موقعاً جغرافياً محدداً، أو طرازاً ما بعينه لارتباط هذا المكان بالشرط التاريخي، وما يعكسه من قيمٍ جماليةٍ ومعرفيةٍ، أو يكونَ

نظام من العلاقات المكانية المتصفة بحدث، الأول يتسم بالملموسية الواضحة التي يحددها المؤلف بوصفه جهة أو شكلاً من معمارية المكان الكلي المتعدد، وهذه الجهة تمثل وعاء للشخصيات والأحداث والصراع واللغة، وتكوين المكان في النص الأدبي يتألف من عددٍ من الصيغ هي: السرد، الوصف، الحوار[٦٤].

ويقوم المكان في النص المسرحي "محاكمة في مدينة ألف ليلة وليلة" علي وضعية خاصة تتخذ من أمكنة معينة دلالات المسرحية، وهي بؤرة الاشتغال السيميائي في موضوع الحدث، أهمها علي الإطلاق مكان المحاكمة وساحة الإعدام وبيت الحلاج ومكان الشجرة في حديث الحلاج مع الصوفية والمريدين، ولعل الجدول التالي يقسم المكان في المسرحية حسب الاشتغال الدلالي والبرنامج السردي الذي وضعه المؤلف:

المكان	المشهد الأول فصل (١)	المشهد الثاني فصل (١)	المشهد الثالث فصل (١)	المشهد الأول فصل(٢)	المشهد الثاني فصل (٢)
الفضاء الدلالي	١. گوشه باغ بى صاحب(ظاهر) ٢. نگاه صدا مى برد... ام حسين از جا بر مى خيزد (ضمنى) الحديقه ٣. از كنار باغ ام حسين بريشان ومشوش [٦٥] (گل نظر	١. در حائطه روستاي، زير دخت خزان (ظاهر) ٢ ـ شيخ (رو به ماه پره نوديده (تامل في موضع القمر ثم انشاد لشعر من الصوفية. ٣. منصور حلاج: دوستم ابن عطا به اين ماه نگر..... (استغلال لموضع القمر دلالة المكان في التأمل	صحنه دور روشني فرا مي رسد دادكاه. كرسيها نيم دايره كذشته شدن از دو طرف به صندلي رفته مي رسند كه ان جاي نشت وزير خلافت است. در كرسيها	صحنه خالي فضاي بي نظامي بريشاني خوف وخطر حكمران است باد صحيفه هاي رساله هاي و كتابها روي زمين را پاش مى دهد در يک گوشه صحنه دو نفر علماى چين كه در محاكمه	صحنه دور زده روشن مسشود،ميدان بازار باب الطاق بغداد،از دور سراب كنكره ومناره ها از بايه دار خيره–خيره ميتابد،درو تريزهء شكسته،دكان هايخراب زكرد شده خانه هاي والا نكار نمايانكري شوروقيام كذشته است.منصور حلاج

المكان المقترح مجرد فعالية ترتبط بكنه الفكرة الدرامية حسب مخيلة الكاتب (بوطولة أمينة: جمالية المكان في النص المسرحي الدرامي الجزائري رسالة ماجستير، جامعة وهران الجزائر ٢٠١٦ ص٢٥)

[٦٤] بوطولة أمينة: جمالية المكان في النص المسرحي الدرامي الجزائري ص٣٥.

[٦٥] ١ فى زاوية حديقة ليس لها صاحب. ٢– انظر هناك صوت، نهضت أم حسين من مكانها. ٣– في ناحية الحديقة كانت أم حسين خائفة.

	ص٦	والاستغراق، ايحاء بمكان ضمني من الاض الي السماء) ٤ـ شيخ از جا مي خيزد نيز مريدان بالا مي شوند[٦٦] (ضمني) (گل نظر ص ١٢)	قضات، فقها، وزرا، علما ي دين وفرمنادهي نكاه داران نشستند. در تك در درامد دو نفر دژخمان مسلح راست ايستادند[٦٧] (مكان واضح وصريح (گل نظر ص١٨)	حلاج اشتراك داشتند حاضر مى شوند[٦٨] (موضع لوصف تبرير العلماء لاشتراكهم في محاكمة الحلاج (مكان واضح وصريح) (گل نظر ص٣٦)	زنجيركر در احاطه دزخمان بيدا روان است.بس وبيش جب وراست بيروجوان ومرد وزن است منصور باسر افراخته بيوسته انا الحق ميزند در تن همان طيلسان دريده وموهايدراز سر عريانش بريشان است[٦٩] (مكان واضح وصريح) (گل نظر ص٤٠)

هذا ويظهر من خلال الجدول السابق طريقة بناء المكان في النص المسرحي وطريقة العرض السنيوغرافي، إذ نري أن المؤلف بني المكان وربطه بالحالة السيميائية في كل مشهد للشخصية المحورية في المسرحية ، ولا سيما وضع الحلاج أثناء المحاكمة وما بعد المحاكمة، وتنفيذ الحكم علي الحلاج أو في وصف موقف الحلاج

[٦٦] في جدار قرية تحت شجرة خريفية ٢ تامل الشيخ مليا في القمر٣ـ حلاح للشيخ انظر يا صديقي موضع القمر ٤. نهض الشيخ ثم قام المريدون.

[٦٧] ساحة دائرية منيرة قاعة المحاكم وُضعت حولها الكراسي، وُضع من الناحتين كراسي يجلس الوزير وعلي أخري يجلس القضاة والعلماء والوزراء والقادة والجلادون مسلحون علي اليمين.

[٦٨] ساحة خالية مخيفة وفوضوية بُعثرت فيها الرسائل والأوراق والكتب علي الأرض وفي ناحية يبدو اثنان من العلماء كانا قد اشتركا في محاكمة الحلاج.

[٦٩] ساحة دائرية يعبها النور، ميدان السوق باب الطاق بغداد ومن بعيد تبدو سرابا المقصورة والمنارة مضيئة طفيفاً، وباب ونافذة محطمين والدكاكين خربة والمنازل العالية المنظر تركت فوضوية، والحلاج مقيد بالزناجير يحيطه الجلادون، ويصطف في الأمام والخلف وعن اليمين والشِمال الشباب والشيوخ والرجال والنساء، ومنصور ينظر عالياً ويقول: أنا الحق وهو في نفس الثوب الممزق وشعره الطويان المسدل علي جسده العريان.

من موضوع المحاكمة، وغير ذلك نجد وصف المكان يخدم فكرة الصراع في موضوع المحاكمة ما بين فكرين، فكرٌ صوفي يتمثل في مدرسة الحلاج ومؤيديه، وفكرٌ تشريعي يتبع الأصول ويتناقض مع التصوف، كما يتداخل مع السياسية والغرض الشخصي من جانب مخالفي الحلاج، مما قارب من الدلالة الأسطورية لشخصية الحلاج[٧٠]. كما أن وصف المكان في بداية كل مشهد وتركيزه عليه في الاسترشاد النصي للمؤلف، يكشف أطراف الصراع والعقدة من أولها حتي حل القضية بموت الحلاج.

ولا يبقي إلا أن تتضح صورة الحلاج علي نحوٍ من رسم المؤلف للشخصية، وطبقاً للتحليل السيميائي ترتسم علي صفحات المسرحية رؤية الكاتب للحلاج كما يلي:

أ- شخصية الحلاج النموذج = سرد رومانتيكي \ سرد تاريخي \ سرد مأسوي

ب- شخصية الحلاج دال = مدلول: التمرد \ الصوفي المؤمن \ الملحد \ الضحية والتضحية

ج ـ الشخصية: صورة = سيمياء علامة \ تاريخ = سيمياء ثقافة

هذا بالإضافة إلي الارتباط الكلي بين عناصر المسرحية وشخصية الحلاج وسرد المؤلف، ودور كل هذا في رسم شخصية الحلاج بحيث يخدم كل عنصر الطرح الخاص بالصورة علي هذا النهج:

أ- الشخصية: ـــــــــ محورية إشارية، ثانوية إشارية.

ب- الفضاء: ـــــــــ مكاني إشاري ـ سينوغرافي، نص إشاري.

ج- القصة: ـــــــــ سرد إشاري، حوارية منولوجية.

د- الموضوع: ـــــــــ معياري إشاري.

هـ- زاوية الرؤية: ـــــــــ مفهوم سردي إشاري

و- الإيقاع: ـــــــــ شكلي جمالي

ز ـ اللغة: ـــــــــ ملحمية،حماسية، عرفانية، تغريبية

---

[٧٠] قسمت الباحثة الإيرانية "فريندخت زاهدي" في بحث لها حول التشخيص في الأدب المسرحي إلي أربع طبقات متفاوته: الشخصية الأسطورية، الشخصية الخرافية، الشخصية الواقعية، الشخصية المدنية (زينب بني اسدي وديكران، بررسي عناصر اساسي نمايش در باز افريني ادبيات داستاني به أدبيات نمايشي، هشتمين همايش بزوهش هاي زبان وادبيات فارسي بهمن ١٣٩٤، ص٣٣٣).

نتيجة البحث

كانت شخصية الحلاج مناط البحث في هذا النص من الأدب التاجيكي النثري المعاصر قراءة سيميائية كُشف عنها في عدة نقاط، تحقق بها أهداف هذه المقاربة السيميائية، والتي اعتمدت على كشف العلاقة البينية بين الأدب وعلم السيمياء، والمقاربة لصورة الحلاج كما يصورها الكاتب وتحليل تلك المعالجة، وقد كان من نتاج تلكم القراءة ما يلي:

- أنه من خلال الأدوات السميائية تم وضع المسار التعريفي للسيمياء والعلاقة بين السمياء والنص الأدبي، وأنه في مجمله يحوي العديد من الإشارات والعلامات النصية المسرحية.
- أن العلاقات بين الدوال والمدلولات علاقات اعتباطية فرضتها طبيعة الموضوع والنص المحول من النص الدرامي إلي النص المعروض، وهو أمرٌ واضح في مجمله فيما استخدمه الكاتب من إشارات وسيميائية الحالة والجملة.
- إنه من خلال التحليل للنص المسرحي انكشفت صورة الحلاج في عدة أشكال كثيرة منها المظلوم المناضل الثابت علي الحق، والمصلوب الذي يشبه في موته موت المسيح علي صليبه.
- تعددت الخطاطات السيميائية لعتبات النص ما بين المناص والنص المحيط والنص الفوقي، وكان العنوان أكبر علامة ذات دال ومدلول علي موضوع المحاكمة، وهو محاكمة الحلاج في نصٍ دراميٍ مسرحيٍ، بالاضافة إلي التناص السيميائي الذي استخدمه الكاتب، سواء بالاقتباس من أقوال القدماء والمحدثين، أو التناص الشعري خلال النص بما يخدم رؤية الكاتب للحلاج في وضع الصورة الكلية له.
- من الخطاطة السيميائية لوصف المسرحية، أمكن تحليل النص المسرحي حسب خطاطة كل من بروب وتودروف، كما انعكست الصورة السيميائية للحلاج في علاقتها بالشخصيات الأخري والمواقف، ومن خلال المربع السيميائي انكشفت

ملامح تلك الصورة ما بين التناقض والتضاد، أو كشف الحوار عن علاقات متباينة بين العلماء والفقهاء، والصوفية من مريدي الحلاج.

- كما اتضحت صورة الحلاج من خلال النمط السيميائي الذي وضع للنموذج العاملي للشخصية، والذي وُضع فيه برنامج سردي يصف كل شخصية ووظيفتها في البرنامج السردي.
- كان للزمن في النص المسرحي صنفان: زمن مستتر وزمن واضح حللا بخاصيتي الاسترجاع والاستباق، والمفارقة الزمنية، كما ظهرت طريقة بناء المكان وطريقة العرض السينوغرافي وربطه بالحالة السيميائية في كل مشهد للشخصية المحورية، ويكشف المكان في بداية المشاهد عن أطرافِ الصراعِ والعقدةِ والحَلِّ.
- لخصت صورة الحلاج علي نحو ما وضعها المؤلف في شخصية الحلاج النموذج بالسرد الرومانتيكي والتاريخي، والشخصية الدال ذات العلامات من التمرد والتصوف والإلحاد والضحية.

المراجع

أولاً: المراجع العربية:

١. أحمد عباس كامل الأزرقي: التناص معيارا نقديا شعر أحمد مطر انموذجا، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، الجزائر، ٢٠١٠.

٢. بوطولة أمينة: جمالية المكان في النص المسرحي الدرامي الجزائري رسالة ماجستير، جامعة وهران الجزائر ٢٠١٦، ص٢٥.

٣. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.

٤. خولة حمدي: البنية الزمنية في رواية "في قلبي لنثي عبرية"، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي الجزائر.

٥. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارن لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة.

٦. شلوار عمار: السيمياء المفهوم والآفاق، الملتقي الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي ٧، ٨ نوفمبر ٢٠٠٠.

٧. صورية بختي: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر ٢٠١٥.

٨. عبدالرضا حسن جياد: الأسرار والرموز والعلم الدفين عند الحلاج، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان (١-٢) المجلد (٧) ٢٠٠٨.

٩. عمر محمد نقرش: الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ٩، عدد ٢، ٢٠١٦.

١٠. فاتح علاق: التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، مستوياته وإجراءاته، مجلة جامعة دمشق المجلد ٢٥، العدد الأول والثاني ٢٠٠٩.

١١. فايزة علال: آليات تطبيق المنهج السيميائي من خلال كتاب السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها لسعيد بنكراد، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف السيلة الجزائر ٢٠١٧.
١٢. معمري فوزي: قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية.
١٣. مهدي ممتحن، نرجس توحيدي فر: دراسة حول النظرية الأدبية المعاصرة، دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، خريف ١٣٩٢، العدد التاسع عشر.
١٤. ميلود مصطفي عاشور: دلالات التناص الداخلي في ديوان همسات الصبا للشاعر الليبي رجب الماجري "دراسة نقدية تطبيقية"، مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع)، العدد الثالث عشر يوليو ٢٠١٥.
١٥. نشأت مبارك حليوا: الشخصية في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد ٤٤.
١٦. هاشم محمد هاشم: تقنية الاسترجاع الروائي في ديواني "أسير" لفروغ فرخزاد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل (دراسة مقارنة)، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط المجلد (٤٠) العدد الأول أبريل ٢٠٢١.
١٧. وليد شموري: سيمياء النص الدرامي الجزائري في مسرحية لكاكي، رسالة ماجستير، جامعة بوضياف بالمسيلة ٢٠١٤ – ٢٠١٥.

ثانيا: المراجع الفارسية:

١. أحمد تميم داري، سمانة عباسي: نقد وتحليل ساختاري ونشأنه شناسي داستانهاي عاشقانه فصلنامه تخصصي سبك شناسي نظم ونثر فارسي (بهار ادب بزوهش سال بنجم شماره اول بهار ١٣٩١ ش شماره بيابي.
٢. حمد سامانيان جستاري از استفاده از ديدكاه نشانه معني شناسي در طراحي محصول ومعماري محصول بزوهشي انجمن علمي ومعماري وشهر سازي ايران شمارهخ ١ بابيز ١٣٨٩ ش.

٣. سميرة خسروي: تحليل أنواع زمان بريشي در داستان كوتاه "حريق ذلك الصيف غادة السمان بر اساس نظريه زمان زرار زنت، ادب عربي سال ١٢ شماره ٢، تابستان ١٣٩٩ ش.

٤. سيد محمد حسيني معصوم، شيرين ازموده برسسي نشانه شناسي ساختار كراييشعر ارغوان هوشنك ابتهاج نشريه بزوهش هاي ادبي وبلاغي سال اول شماره اول زمستان ١٣٩١ ش.

ثالثا: المراجع التاجيكية:

1. .худйназар Асозода.аламхон кечаров.адабиёти тоҷик давраи нав.душанбе 2006.
2. Гулназар Мансури ҳаллоҷ Ва имоми ғаззолӣ Намоишномаи Муҳокма дар шаҳри ҳазор у як шаб Дроми торихи дар ду Парда ва панҷ намоиш).душанбе.девештич2005
3. гулназар. Адибон тоҷикистон.душанбе.адиб. 2003.

رابعا: مراجع الشبكة العنكبوتية:

مفهوم الشخصية المسرحية: mawdoo.com

Abstract:

This study aims to analyze the image of Al-Hallaj by means of semiotic reading of the play: “The trial of Dor Shahr Hazar and Shab Mansur Hallaj” by the critic, Tajik writer Gul Nazar Gildiev, in an attempt to reveal the interrelationship between literature and semiotics by laying the definitional and applied path of semiotics, and its relationship with The literary text, that image that was adopted in complete similarity with the image of Christ, and the image of Al-Hallaj was summarized in the image of the martyred mystic, the oppressed fighter, and the firm in his position, as there were many semiotic calligraphies and intersected with the poetic intertextuality and the semiotic analytical box in revealing the personality and image of Al-Hallaj in some way. The play writer put it, according to the semiotic pattern of personality analysis, and according to the factorial model and the narrative program in terms of historical and romantic narrative.

Keywords: The trial of" Dar Shahr Hazar Wake Shab Mansour Hallaj, "Gul Nazar, Hallaj, semiotics, Tajik literature, contemporary theater.