بلاغة التدبيج في مسرحية: بعد أن يموت الملك لـ (صلاح عبد الصبور)

د/ رانية جمال عطية

مدرس بقسم اللغة العربية

كلية الآداب– جامعة دمنهور

ملخص:

يقدم البحث تمهيدا نظريا يحاول فيه تتبع مواقف البلاغيين القدماء من مصطلح التدبيج، ويحاول تفسير المواقف المتباينة من دلالة المصطلح، وما استقرت عليه آراء البلاغيين في فهمهم له، كما يشير إلى تحول درس دلالات الألوان في عصرنا إلى الانضواء تحت علم الدلالة؛ كما يقدم الدرس التطبيقي تمهيدا عن العمل المسرحي، مستندا الى أساس سيميائى حول توظيف الألوان في هذا النص، ثم يأتي الجانب الأكبر من الدراسة، وهو الجانب التطبيقي الذي يتناول بالتحليل تواتر ظاهرة التدبيج في المسرحية، وآليات اشتغالها في هذا النص الدرامي، وما حققته في مواضعها من البناء الدرامي من تكثيف للشعرية، أو تعبير عن الموقف، أو تمثيل للشخصية؛ وقد اعتمدت المنهج الفنى في بحث الظاهرة في المسرحية.

الكلمات المفتاحية: التدبيج- اللون- الدلالة- صلاح عبد الصبور- مسرحية: بعد أن يموت الملك

Eloquence in the play:

After the king dies to (Salah Abdul Sabour)

An analytical study

Abstract:

The research presents a theoretical prelude that attempts to trace the positions of the ancient Plagyans from the term tadbej, and tries to interpret the different positions of the term 's meaning. This is the practical aspect that deals with the analysis of the frequency of the phenomenon of pedagogy in the play, the mechanisms of its work in this dramatic text, and what it achieved in its places of dramatic construction of

Tek A stylist, an expression of the situation, or a representation of the personality; the analytical approach was adopted in examining the phenomenon in the play.

Keywords: Tadbig - Color - Significance - Salah Abdul Sabor - Play: After the death of the king

مقدمة:

عني عدد كبير من النقاد المعاصرين بدرس أوجه الاختلاف، والاتفاق، بين الدراسة الأسلوبية الحديثة والدرس البلاغي التقليدي[١]؛ حيث يظهر درس البلاغة عادة في قالبه التقعيدي المتحجر، الذي أوصله إليه انشغال البلاغيين المتأخرين بالتفريعات والتصنيفات، والتنافس في وضع الشروحات على هوامش الشروحات، كما التفت عدد كبير من هؤلاء النقاد المعاصرين إلى أن الدرس البلاغي التقليدي قد يقصر إجرائيا عن الدرس الأسلوبي لمحدودية الأول في تغطية نطاق الجملة، أو البيت، وانفتاح الثاني على النص، في جملته؛ ولكن تبقى الكثير من الفنون البلاغية، ومنها التي فرعها المتأخرون أنفسهم، يشتغل بعضها على أكثر من بعد شعري في الآن الواحد، ويتفرد في مدخله الجمالي، محتفظا للبلاغة بحقها في مشاركة الأسلوبية، وجل المدارس النقدية المعاصرة، في استكشاف جماليات النص، وشعريته، وتحليله على المستوى اللساني، وخارج اللساني.

التدبيج، واللون في البلاغة العربية:

بدأ إدراج الألوان في مصطلحات البلاغة العربية من منطلق أقرب إلى التوظيف الدلالي؛ فقدم ابن أبي الإصبع المصري (ت: ٦٥٤ هـ) أول مصطلح بلاغي يختص بتوظيف اللون في التعبير الأدبي، ملقبا إياه بالتدبيج: "وهو أن يذكر الشاعر أو الناثر ألوانا بقصد الكناية أو التورية بذكرها أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غيرها من الفنون، أو لبيان فائدة الوصف بها"[٢]، وبدا واضحا من شواهده أن المقصدية الأساس في التدبيج هي الكناية، وبيان فائدة الوصف، وهذا ما يمثله شاهده الأول الرئيس من القرآن الكريم، ثم سائر شواهده الشعرية في الباب نفسه[٣]، التي تدل على أنه يعني بالكناية هنا الدلالة التعبيرية عامة، كما جاءت عند معاصره السكاكي (ت: ٦٢٦ هـ)[٤] لا المحصورة في التعبير عن المعنى القبيح أو الفاحش، التي وردت في باب الكناية، في كتابه ذاته[٥]، والتي كانتهي الدلالة الأغلب عند سابقيه[٦]؛ كما بدا أن ذكره للتورية، مقصديةً في التدبيج،جاء احترازًا مما تضمنَّه شاهدها الوحيد من مقامات الحريري: "ومن التدبيج الحسن قول الحريري: فمذ ازور الحبيب الأصفر، واغبر العيش الأخضر، اسود يومي الأبيض، وابيض فودي الأسود، حتى رثى لي العدو الأزرق، فحبذا الموت الأحمر، إلا أن تدبيج الآية الكريمة جاء بلفظ الكناية لبيان فائدة الوصف بالألوان، وتدبيج المقامة أتى بطريق التورية"[٧]؛ ومع تضمن الشاهد الأخير ذاته لنسبة أوفر من الكنايات، ومع كون شاهد الحريري سيظل، في

جل المؤلفات البلاغية التالية، هو الشاهد الوحيد الذي يمثل تدبيج التورية؛ فإن التورية، أيضا، لا تخرج عن كونها تلطف، ومداعبة، في إطار مقصدية الوصفوالدلالة.

فالتدبيج "من مبتدعات المصري"[٨]، وكان يمكن أن يستقر المصطلح، في البلاغة المتأخرة، على توجهه الدلالي عنده، ولكنه كان مسبوقا بذكر عرضي للألوان من ابن سنان الخفاجي (ت: ٤٦٦هـ) في "تناسب الألفاظ من طريق المعنى"؛ حيث مثل الأخير بشواهد من دلالات الألوان على المخالف الذي لا يُبنَى المطابق فيه على التضاد:"فأما- المخالف- فهو الذي يقرب من التضاد، فكقول أبي تمام:

تردى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل إلا وهي من سندس خضر

قال الحمر والخضر من المخالف، وبعض الناس يجعل هذا من المطابق."[٩]

فشاغل ابن سنان مدى تحقق التضاد في الشاهد، ولا تعنيه مسألة دلالات الألوان في ذاتها: "والصحيح أنهم يعتبرون في التضاد استعمالا لألفاظ والأحمر والأبيض ليسابضدين على عرفهم. وإنما ضد البياض السوادعلى ماذكرناه آنفاً"[١٠]، ومن الدليل على أن مصطلح المخالف ليس معنيا بالألوان ذاتها، أو بدلالاتها،ما يظهر معآخر شاهد يذكره ابن سنان في المخالف،فقد جاء خاليا من دوال الألوان:"ومن قبيح المخالف قول أبي تمام:

مكرهم عنده فصيح وإن هم خاطبوا مكره رأوه جليبًا"[١١]

ومن الظاهر أن صنيع ابن سنان، كان له أثر كبير في توجه مصطلح ابن أبي الإصبع وجهة التصنيف ضمن أقسام "تناسب الألفاظ من طريق المعنى"، ثم ضمن فروع الطباق، فابن مالك (ت: ٦٨٦ هـ) المعاصر لابن أبي الإصبع، ينقل عن معاصره تعريفه للتدبيج، وشواهده فيه، ولا يخالفه في شيء من ذلك[١٢]، ولكنه، من جهة التصنيف، وترتيب الأقسام، يذكر التدبيج عقب ذكره للمطابقة، والمقابلة، مباشرة، في الفصل الذي عقده لأوجه تحسين الكلام التي تعود إلى الفصاحة اللفظية[١٣]

وعلى الرغم من أن القزويني (ت ٧٣٩هـ) نقل في شواهده عن ابن أبي الإصبع، إلا أنه بدا مستغلا لذكر ابن سنان لبعض هذه الشواهد في (المخالف) فألحق شواهد التدبيج، دون مصطلح، ضمن فروع الطباق:

"ومن الطباق قول أبي تمام:

تردى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل إلاوهي سندس خضر

.....وقولالحريري:

فمذا زور المحبوب الأصفر، واغبر العيش الأخضر، اسود يومي الأبيض، وابيض فودي الأسود،حترثى لي العدو الأزرق،فياحبذ االموت الأحمر"[١٤]

فالشاهد، في قول الحريري، مما ورد عند ابن أبي الإصبع، ولم يرد عند ابن سنان، ولكن القزويني يعلن مخالفته لابن أبي الإصبع، حين يدرج هذه الشواهد، في فروع المطابقة، وإن لم يغفل الإشارة إلى رأي الأخير، ومصطلحه: "ومنا لن اسم نسمى نحو ما ذكرناه تدبيجاً،وفسره بأن يذكر في معنى منال مدح أوغيره ألوان، بقصد الكناية أو التورية، أما تدبيج الكناية فكبيت أبيتما مو بيت يابن حيوس.وأما تدبيج التورية فكلفظ الأصفر في قولا لحريري."[١٥]

وكان من البدهي أن يتأثر شراح التلخيص بالقزويني فيصبح التدبيج عند أغلبهم فرعا عن الطباق أو قسما من أقسامه؛ فسعد الدين التفتازاني (ت: ٧٩٢هـ) يشترط ألا يقتصر الشاهد على ذكر لون واحد مُنفردًا، تحقيقًا لمبدأ التقابل بين المعنيين في الطباق، الذي يصرح سعد بأن التدبيج قسم من أقسامه: "ومن الطباق ما سماه بعضهم تدبيجا من دبج المطر الأرض أي زينها وفسره بأن يذكر في معنى من مدح أو غيره ألوان لقصد الكناية أو التورية وأراد بالألوان ما فوق الواحد ولما كان هذا داخلا في تفسير الطباق لما بين اللونين من التقابل صرح المصنف بأنه من أقسام الطباق وليس قسما من المعنوي برأسه"[١٦]؛ وحينما يقرن سعد الكناية إلى التدبيج في "تدبيج الكناية" فإنه لا يعني بذلك نوعا أو قسما في الكناية ذاتها، ولكنه قسم من الطباق يقابل به "تدبيج التورية"[١٧]؛ وقد نجد عبد الرحيم العباسي(ت ٩٦٣ هـ) يذكر مفهوم ابن أبي الإصبع للتدبيج، إلا أنه لا يتخلى عن تصنيفه فرعا من الطباق: "والشاهد في البيت: الطباق المسمب التدبيج،وهو: أن يذكر الشاعر أو الناثر في معنى من المدح أوغيره ألواناً لقصد الكناية أو

التورية،ويسمى تدبيج الكناية أيضاً، فإنه هنا ذكر لون المرة والخضرة، والمراد من الأول الكناية عن القتل،ومن الثاني الكناية عن دخول الجنة"[١٨]؛بل إنه يتقدم خطوة أكبر، فيقرن المصطلحين معا منتجا مصطلح "طباق التدبيج"ليتحول التدبيج فهما واصطلاحا إلى طباق: "ومن طباق التدبيج قول عمرو بن كلثوم من الوافر:

بأنَّا نوردُ الراياتِ بيضاً ونُصْدِرُهُنَّ حمر أَقدرَوينَا"[١٩]

وقد يعود التدبيج أحيانا إلى الفهم الأول الذي يركز على الدلالة، ولا يحده بالمطابقة، ولا يقرنه بتصنيفها أو أقسامها، وذلك بعيدا عن شروحات التلخيص، كما نجده عند النويري (ت: ٧٣٣ هـ): "وأما التدبيج – وهوأن يذكرالشاعر أو الناثر ألواناً يقصد بها الكناية أو التورية بذكرها عن أشياء من وصفأومدحأ وهجاء أو نسيباً وغير ذلك من الفنون"[٢٠]؛ فمازال مفهوم التدبيج يتنازعه عند البلاغيين ما عرف به عند ابن أبي الإصبع المصري، وما عرف به عند القزويني[٢١]. ليبقى بذلك متأرجحا بين محققات السبك، والتوظيف الدلالي؛ ففي الأولى نجد التركيز على محققات السبك المعجمي النصي[٢٢] بميل مصطلح التدبيج جهة تناسب الألفاظ من طريق المعاني، وتحديدا ضمن فروع المطابقة، حتى صار التدبيج، لدى بعض النقاد المعاصرين، لا صلة له بالألوان ودلالاتها، ولا بالكناية: "والتدبيج هو اقتران المطابقة بلون بلاغي آخر من علم البيان أو من علم المعاني أو من علم البديع"[٢٣]؛ وفي الثانية نتلمس الميل جهة التعبير الدلالي والإيحاءات الدلالية التي يعطيها المعنى الثاني المجازي للكناية.

وبهذا يمكن القول بأن مصطلح التدبيج في البلاغة العربية، وبتأرجحه بين فنون التناسب في المعنى والدلالة، أصبح أكثر ثراء في قدرته على معالجة توظيف اللون في النص، على مستويي الدلالة وتحقيق السبك في الآن ذاته، ويبقى إمكان التوسع بتطبيقه في التحليل على النص جملة، ليكون بذلك من آليات التحليل الأسلوبي للنص بوصفه إبداعا لغويا،وليكون، في الآن ذاته، داعما للنظر إلى سيمياء اللون، وفضائه، وعلاقاته، في جملة النص.

ولعل درس الألوان في أي عمل إبداعي، أو أي نشاط بشري، قد صار ينتمي في عصرنا إلى علم الدلالة، الذي غطى، كل العلامات التواصلية، ولم يعد قاصرا على العلامة اللغوية، ولهذا سنشير إليه في التنظير، ونمهد بملاحظات تنتمي لواديه في التطبيق.

سيمياء اللون في علم الدلالة:

تهدف السيميائيات، على اختلاف مرجعياتها، واتجاهاتها، إلى دراسة العلامات وأنظمتها[٢٤]، وتعد العلامة أكثر اتساعا وشمولا من الكلمة "لأن الأولى (أي العلامة) تحتوي الثانية وتتجاوزها إلى آفاق أرحب، فالكلمة نوع لفظي من أنواع العلامات التي تكون أكثر شمولا، إذ تكون إشارات المرور علامة، والألوان علامة... والطقس علامة..الخ."[٢٥]؛ والسيميائيات تستمد أصولها، ومفاهيمها، وطرق تحليلها، من حقول معرفية كثيرة، من مثل اللسانيات، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، والتحليل النفسي، "كما أن موضوعها غير محدد في مجال بعينه، فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني"[٢٦]؛وفي إطار توسع دراساتها تشعب الدرس السيميائي للألوان ليشمل مجالات الحياة والإبداع كافة، "حيث نجد لها تطبيقات في الفن التشكيلي والسينما والمسرح والإشهار وفنون القول، كالرواية والشعر"[٢٧].

ومن الإشكالات التي تواجه التحليل السيميائي للألوان انعدام الإجماع على دلالة ثابتة لأي لون، إذ تتغير دلالة اللون الواحد وترابطاته "تبعا للزمان والمكان، وتبعا للمعتقد الديني والثقافي وتبعا للأعراف والتقاليد"[٢٨]، فعلى الرغم من ارتباط اللون بالإدراك الإنساني في الكون كله، فإن دلالاته تبقى محصورة في حدود نسق ثقافي محدد "لذلك لا يمكن الحديث عن خطاب كوني موحد حول الألوان. إن الدلالات الخاصة بالألون هي دلالالات محلية ومرتبطة بسياق ثقافي بعينه"[٢٩] ومن العجيب أن ابن أبي الإصبع المصري، كان قد أشار إلى مثل هذا التباين في توظيف دلالات الألوان باختلاف الحضارة والثقافة، كما ألمح إلى إمكان توارد الحضارات والثقافات على بعض العلامات اللونية المشتركة[٣٠]

ومما يرتبط باللون ودلالته أنه يعد من الوحدات البسيطة التي لاتوجد معزولة، ولا يمكن النظر إليها إلا في تقابلاتها الاستبدالية والتوزيعية، ولا ترتبط الدلالة باللون في ذاته "إنها وليدة التقابلات الممكنة بين الألوان، وهذه التقابلات هي المحددة لدلالة الملفوظ البصري، أي دلالة اللون داخل تحقق خاص"[٣١].

لم يغب اللون عن الإبداع العربي القديم، وربما زاد الاتكاء على دال اللون في مراحل التطور الحضاري، وما استتبعه من تأثير في رؤية الشاعر للحياة والطبيعة، وربما وصل توظيف اللون إلى أرقى ملراحله في الأدب الأندلسي، ولكن يبقى توظيف اللون في الشعر العربي الحديث نتاجا

لإدراك الشاعر الحديث لجماليات اللون في الإبداع الشعري: "وتشهد القصيدة العربية الحديثة احتفالا بجماليات اللون في كل اتجاه، وعبر كل المستويات."[٣٢].

مسرحية(بعد أن يموت الملك):

استطاع صلاح عبد الصبور أن يحقق نجاحا متفردا في مسرحه الشعري، بقدراته الفنية وخبرته في توفيق البناء الدرامي مع تقنية الشعر[٣٣]، وتمثل إنتاجه الدرامي في خمس مسرحيات شعرية، كان آخرها "بعد أن يموت الملك". مما يجعلها ممثلة لعصارة خبرته الفنية في المسرح الشعري، كما أن استقراء مسرحياته الخمسة، يشير إلى أن هذه المسرحية تجلى فيها توظيف الألوان في البناء الدرامي، بصورة واضحة.

ولعل الدرس السيميائي هو الدرس الذي يجب أن يبادر الناقد المعاصر إلى الاستضاءة به في تحليل ما يتصل باللون في عمل ينتمي إلى عالم الدراما، الغربي الأصول، وهو عمل يتخذ بنية الشعر الجديد وإيقاعاته لغة فنية لسانية للحوار. إلا أن ما نلحظه من تكرار مواضع التقابلات اللونية بصورة لافتة في هذا النص يجعلنا نفضل أن يكون الدرس السيميائي مجرد مدخل كاشف لوظيفة اللون في المسرحية، وأن نجعل الشاغل الأكبر للتدبيج ووظيفته الفنية في مواضعه داخل بناء المسرحية.

دلالات الألوان في المسرحية:

ربما لا تذيع شهرة صلاح عبد الصبور في توظيف الألوان بين الشعراء المحدثين بالدرجة التي نراها مع بدر شاكر السياب، على سبيل التمثيل، ولكن هذا لا ينفي أن "العلامة اللونية ماثلة في قصائده وبأشكال مختلفة"[٣٤]

ويظهر في هذه المسرحية، من بين مسرحياته، الأخرى توظيفا واضحا لدوال الألوان، ترتفع درجة تواتره بنسبة عالية جدا في الفصل الأول، وتستمر إلى بدايات المنظر الثاني من الفصل الثاني، ثم تقل نسبة تواتر توظيف الألوان، ولكنها تظل دالا أساسا في شعرية العمل الدرامي جملة.

يظهر اللون الأزرق منفردا في المشهد الأول من المسرحية، فلا يحدد المؤلف أي لون (للديكور) أو للخلفيات، أو لملابس النساء اللاتي يفتتح بهن العمل، ولكنه يعنى بوصف ملابس

الحاشية معلنا أنها كلها زرقاء، ولكننا سرعان ما نكتشف أن هذا اللون ليس الدال اللوني الأكثر سيطرة في المسرحية، فقد يتقدم عليه اللون الأحمر بكثافة تكرار واضحة، من خلال دال الدم، نتيجة للصراعات، ويليه اللون الذهبي، واللون الفضي اللذان يبرزان دالين على الثراء والتنعم، وبخاصة في الفصل الأول من المسرحية وفي مشاهد محاولات إغراء الحاشية للملك ليعود إلى الحياة.

يلاحظ أن دوال الألوان تستخدم وفق دلالتها الأشهر في الأعراف العامة، فاللون الأزرق يرتبط بلون البحر والسحب والامتداد، واللون البني دال على الالتزام وتحمل المسؤولية[٣٥]، أما اللون الأبيض فيوظف النص دلالتيه المتباينتين، لدى بعض الشعوب والحضارات، فالأبيض يتأرجح بين أن يكون دال حزن وحداد، أو دال فرح وبشير خير[٣٦]، ولهذا يتأرجح داله في المسرحية، فيكون نذير تراجع وأفول نجم للملك ودولته، حين يقرر أن يغير رمز الدولة من اللون الأزرق إلى رمزها القديم الأبيض، ولكن هذا اللون يتردد في حديث الملكة دالا على الخير والنقاء ولا يظهر معه شر أو شؤم.

كثيرا ما تحل صفات اللون، أو بعض متعلقاته، أو قرائنه، محل لفظه الصريح، وبخاصة مع ألفاظ كالليل، والعتمة، وصفة كالجهامة، دوالا على اللون الأسود.

ترتبط دلالات اللون بالشكل الذي يتراءى فيه اللون شاخصا للعين[٣٧]، ولكننا يجب أن نكون على وعي بثقافة المؤلف، التي قد تتدخل في انتقاء علاقة من محيط ثقافي أجنبي؛ وقد عرف عن صلاح عبد الصبور، إلى جانب ولعه برموز الصوفية، إسرافه في الإحالة إلى التراث الأوربي[٣٨]. ونسوق هذه الملاحظة لأنها تتعلق بأكثر الألوان تواترا في المواضع المختلفة من بناء المسرحية، وهو اللون الأسود، الذي قد لا يكون الأكثر تكرارا عند الإحصاء العددي،ولكنه الأكثر استمرارية في الاشتغال، لاعتماده على مصاحب معجمي آخر، وعلى اقتران بحدث شاغل للصراع، وهو موت الملك، وتوقع عودته إلى الحياة، إذا خرج منه طائر الموت الأسود.

وقد ظهر تركيب (طير الموت الأسود) للمرة الأولى على لسان الملك في نهايات الفصل الأول؛ حينما شعر باقتراب أجله، وظل يتردد على ألسنة الحاشية إلى النهايات الثلاثة في محاولات لطرد هذا الطائر من جسد الملك لتعود إليه حياته، ومن الملاحظ أن هذا التركيب تغير فيه لفظ الطائر واستبدل به لفظ عصفور (عصفور الموت الأسود) وذلك على لسان المرأة الثانية من محظيات الملك، أما اللون الأسود فقد استبدل به اللون الفضي (يا هذا الطير الفضي) مرتين على

لسان الملكة التي لا ترغب في عودة الملك للحياة، ولعلها ممتنة جدا لطير الموت هذا، الذي خلصها من الملك.

لدينا إذا تركيب يتكرر على ألسنة شخصيات محددة تتجنبه شخصية أخرى/ الملكة، أو تحوره؛ ولكن ما يجب أن نلتفت إليه أن سيمياء اللون ليست هي اللاعب الأساس في هذا التكرار، كما أن لفظة (طير) ليست جزءا حيويا في التركيب، فإحدى نساء الملك تستبدل بها لفظة عصفور؛ إن التركيب (الموت الأسود) هو الثابت في عبارة الملك، وفي جميع عبارات حاشيته من بعد، وهو تعبير يحيل إلى رمز أجنبي ، فالموت الأسود يشير إلى الطاعون الذي اجتاح أوربا في خمسينات القرن الرابع، وحصد أرواحا تحصى بأكثر من مائة مليون، وتقرب من المائتي مليون في بعض التقديرات[٣٩]؛ فهو بالتالي رمز لفناء المملكة، وهو ما حدث بعد موت الملك، حيث ظلت الحاشية مع جثة الملك، وانتهى أمر الحاشية بأسرها مع موت الملك.

طباق التدبيج في المسرحية:

يحفل نص المسرحية بالكثير من الكنايات التي استندت إلى دال اللون، على لسان مختلف شخوصها، مغطية أغلب مشاهد المسرحية، ومختلف مناطق التحول في بنائها الدرامي، فمنذ مشهد الافتتاح نجد الكناية باللون تُحَدِّد موقف حاشية الملك من مؤلف المسرحية، ومن الرؤية التي سيقدمها للأحداث، على لسان إحدى محظيات الملك:

"المرأة الثالثة:والمسرحية التي نعرضها الليلة عن موت أحد

الملوك، وقد استخرج المؤلف من أحد الكتب

الصفراء التي يدمن قراءتها إحصائية غريبة ...."[٤٠]

فالكناية في "الكتب الصفراء" حين ترد على لسان هذه المحظية، فإنها لا تشير إلى احترام لكتب تراثية، أو نادرة، يستقي منها المؤلف معلومات موثقة، وإنما تشير في إطار السياق الداخلي، وشخصية المتحدث، إلى تعريض من الحاشية بموقف المؤلف، من الملك وحاشيته، وتشكيك في كل ما سيقدمه نصه؛ وقد تختلف دلالة الكناية في العمل الدرامي باختلاف الشخصية المتحدثة، وسياق الحدث، ولكن هذه الكناية ذاتها تتكرر في الفصل الأول ذاته، وعلى

لسان المؤرخ، الذي ينتمي بدوره إلى الحاشية، وفي سياق قريب من السابق، في الموقف، حين يعرض بموقف بعض الرعية من قرارات الملك وحاشيته:

"المؤرخ: .....

لم يقدر بعض العامة أن يرتفعوا للحظات التاريخية.

أن يدعــوا الأيام الميتة وموتاهم، ويعيشــوا للغد

وتمثل هذا في بعض العجزة من فئران الكتب الصفراء، ومنقسمي الشخصية."[٤١]

إن الكنايات الموظفة للون تشتغل في مساحة واسعة من النص، ولكننا سنتجاوزها، مؤقتا، في هذا المحور الذي نخصصه لطباق التدبيج، الذي بدا واضحا أن البلاغيين العرب قد جعلوا وقوع التقابل بأكثر من لون شرطا فيه، سواء أعلنوا ذلك صراحة كما فعل التفتازاني ، أو فُهِم ضمنا من الحديث عن تقابل بين كنايات بالألوان، عند أغلبهم.

وطباق التدبيج من السمات المتكررة في حوار شخصيات هذه المسرحية جميعا، وسننظر إليه هنا في إطار اشتغاله في مواضعه من مشاهد المسرحية، وأحداثها، وبنائها الدرامي. فمنذ مشهدالافتتاح، الذي عرضنا للكناية السابقة فيه، وخلال الحوار التعريفي للنساء الثلاثة حول موضوع المسرحية ومؤلفها وتقنياتها الفنية، يوظف التدبيج للإيحاء بشخصية المؤلف، الذي يريد أن يبدو شخصا مثاليا يلتزم المطلب الفني للعمل، ويترفع عن المشاعر الشخصية غير النبيلة:

"المرأة الأولى: .....فأنكر المؤلف ذلك، بل إن وجهه احمر خجلا.... أو على الأصح ازرق خجلا....."[٤٢]

تشير الصياغة إلى أن الجملة الثانية جاءت لتصحح الوصف اللوني غير المناسب في الجملة الأولى، وبالتالي تم تثبيت التمييز "خجلا" ليزداد التدبيج تركيزا في الاشتغال على الكناية في اللونين المتقابلين؛ فهي محاولة لتوظيف التدبيج في تجسيم صورة الخجل الرافض للاتهام بالفساد الأخلاقي، ومحاولة لزيادة التكثيف في الأداء اللغوي؛ ولا شك أن هذا التوظيف الشعري لآلية التدبيج، خفف من حدة التناول المعلوماتي للظاهرة الفسيولوجية المصاحبة للخجل، وما يظهر منها من تدفق الدم واحمرار الوجه، أو تصلب الشرايين وبروز اللون الأزرق من شدة الضغط.

ويتكرر التدبيج في حوار الملك مع النساء الثلاثة، في أكثر من موضع، ليحقق تكثيفا عاليا في الأداء الشعري، ولكنه قد لا يراعي فكرة الضدية التي نشأ مصطلح التدبيج على أساسها عند أغلب البلاغيين؛ كما في هذا الحوار:

"الشاعر: (ملقنا الملك في صوت خفيض)

يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضي المتفرد.

يتقطر من برج متشح بمروج الغيم الزرقاء.

الملك: يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضي المتفرد.

يتقطر من برج متشح بمروج الغيم الزرقاء.

المرأة الثانية: يغدو أصفى حين يغرد في فضة أعطافك.

يغدو مكتوما ونقيا كصدى قطرات الخمر الوردية.

حين تفيض على وجه الكأس البللورية. ....."[٤٣]

يؤدي السياق ومتطلبه إلى أن يتضمن هذا الحوار نسبة عالية من التكرار اللفظي، للمفردات، والجمل، والصيغ التعبيرية كاملة، وهو تكرار دلالي في الآن ذاته، ناتج عن ترديد الملك ما يملى عليه من حوار الشاعر؛ ولا يناقضه حوار المرأة أو يخالفه، وإنما يمضي في الاتجاه ذاته ليرد على حوار الملك، المردد لحوار الشاعر، بما يماثله في العاطفة والمغزى. فالحوار لا يعتمد على تقابلات في الرد، بالتضاد أو بالمناقضة، لأن الصراع في هذا الحوار لا يدور بين الشخصيات المتحاورة ذاتها، وإنما يعبر عن لحظة تعريف بحياة الملك وحاشيته، ولهذا لم يُبْنَ التدبيج فيه على التضاد، وربما كان أقرب إلى فكرة الجمع بين اللونين على أساس من الاختلاف لا التضاد بحسب المفهوم الأقدم للتدبيج؛ فقدمت الألوان مجموعة من الكنايات اللونية المتجاورة، ليصبح مفهوم التدبيج، في هذا الحوار، محددا في مجرد الجمع بين كنايات عن ألوان مختلفة دون النظر إلى أي نسبة من الضدية، وهو لا يخرج بهذا عن رؤية بعض البلاغيين للتدبيج متحققا بالجمع بين الألوان، أو كناياتها، دون اشتراط التضاد بين الألوان، أو كناياتها: "أدرك أهل البيان (التدبيج) في

الطباق، وأفرده أهل البديع، وهو الأولى؛ لجواز أن لا يقع (التقابل) بين الألوان، فيفوت (الطباق)"[٤٤].

وتأتي الكنايات اللونية متضمنة قدرا من الضدية المناسبة للصراع في مشهد آخر، بل داخل عبارة حوارية واحدة لشخصية الخياط:

"الخياط: هذا ما سمعته أذناي، وحقك يا مولاي

عندئذ قلت لها:

إنك أعلى قدرا من أن تلتفي في ساقي بشري مخلوق من طين ودماء

لا يأتلف النور سوى بالنور الوضاء

وسأحملك لمولانا البدر الأنور

وجمت عندئذ، وارتعد الزغب الناعم في استحياء"[٤٥]

تحوي هذه الجملة الحوارية تدبيجا بالجمع بين كنايات متوازية في دلالتها اللونية وما توحي به، عبر دوال لونية غير مباشرة في تلفظها: (النور_ النور الوضاء– البدر الأنور) كما يُقابَل التدبيج في هذه الكنايات اللونية بتدبيج يسبقه، في الجمع بين كنايتين تشيران إلى عامة الناس: "... مخلوق من طين ودماء"

يحاول الخياط اصطناع حوار خيالي مع قطعة القماش يثبت فيه ولاءه للملك، كما يحاول أن يضفي على شخصية الملك تقديسا مبالغا فيه فيجعلها جنسا غير البشر، فيأتي التدبيج الأول، الدال على مادية الجنس البشر، جامعا بين اللون الأسود للطين، واللون الأحمر للدم، فالكناية هي التي تستحضر اللونين المتقابلين في هذا التدبيج، الذي يمكن أن نصفه بالتدبيج المعكوس، قياسا إلى صورة التدبيج المألوفة عند البلاغيين، التي يكنى فيها باللون عن المعنى؛ وتشبعُّ حوار الخياط وقماشته بالعناصر اللونية هو الذي يبيح لنا هذا التصور؛ فالتوافقات الدلالية في الحوار تحرف دلالاته إلى الألوان، لتعود منها إلى الدلالة على الجنس البشري المحدود في أصل من طين، وحضور لا يتحقق إلابدماء تجري فيه؛ أما التدبيج الثاني، فيجمع دوالا لونية متعالية فيما توحي به؛ وهي

تجتمع معا على أساس من التوافق لا التضاد، لتكثف التصوير الموحي بمخلوق آخر يتعالى عن أجناس البشر، يمثله النور، والنور والوضاء، والبدر الأنور؛ وفي مجملمقولة الخياط، يلتقي التدبيجان، ليكونا بتقابلهما، بنية تدبيج معقدة، قد لا تتقابل فيها الأجزاء، إلا أن الصورتين تتقابلان، بين عالم من ألوان لمخلوق بشري، يتمثل في عامة الناس، وعالم من نور يمثله الملك المتعالي على التجنيس البشري.

إن حوار شخصية الخياط مع الملك يحوي أكثر من جملة حوارية بنيت على التدبيج الذي يعتمد الكناية أحيانا، والرمز، أحيانا أخرى؛ ومن اللافت أنه على ندرة شواهد تدبيج التورية في مدونات البلاغة العربية، فإن بنية الحوار وما يحمله من الصراع تسمح بظهور تدبيج التورية في هذا النص الدرامي، خلال إحدى ذرى الصراع في حوار الملك والخياط:

"الملك: (للخياط) ماذا تنتظر الآن؟

الخياط: لطفك يا زينة هذا الكون

واجعل لطفك يا مولاي

ذهبي اللون

الملك: بل أجعله فضي اللون

يا جلاد

ضع سيفك في كتفي هذا الوغد"[٤٦]

يتحقق التدبيج هنا بالمطابقة بين قول الخياط ورد الملك، فالحوار يمثل تركيبا واحدا أشبه ببنية الطلب وجوابه، وقد يُحمل قول الخياط "ذهبي اللون" على تدبيج الكناية بوضوح، أما رد الملك ففيه تورية خفية؛ فالمعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن، والذي يبدو مناسبا للرد على جملة الخياط، هو المال المصنوع من الفضة، أو جائزة من الفضة ذاتها في أي صورة، ولكن الملك الذي يتلاعب بالعقول والأرواح، يخدعنا ويخدع محاوره للحظة يبدو فيها مساوما ينزل بتقديره لصنيع الخياط من درجة الذهب إلى درجة الفضة، ليفجأ الخياط، والجمهور، بالمعنى البعيد الذي يتم

تجريده[٤٧] وإظهار توجهه، حين يوجه النداء للجلاد، ويصرح بأنه يعني السيف، فيستحضر اللون الفضي سيفا قاتلا للخياط، لا المال الذي يتوقعه، ونتوقعه معه.

قد ندهش أن يتمظهر تدبيج التورية في هذا النص الدرامي الشعري الحديث، وهو الفن الذي يندر أن نحصل له على شاهد آخر غير شاهد الحريري الذي ذكره ابن سنان ونقله عنه جل البلاغيين، ويدهشنا أكثر التوظيف الفني الذكي لهذا التدبيج، بالتورية، الذي ينجح في خدمة مرحلة مهمة في البناء الدرامي تتعلق بالكشف عن صفات الملك الذي يتلاعب بالرعية، ويجحد أفضال الآخرين، وهي ذاتها إحدى لحظات الذرى الداخلية، التي سينتج عنها تحول خطير في الأحداث؛ حين ينكشف لنا أن اللون الأبيض، الذي جاء به الخياط، سيكون نذير الشؤم، وبداية نهاية الملك ومملكته.

إن حوار الملك مع شخصية الخياط يعتمد أحيانا على تدبيج أقرب إلى الرمز منه إلى الكنايات، والرمز يتداخل مع الكناية في الكثير من آراء البلاغيين المتقدمين، وهو حوار يشير إلى أن أجل أمور الدولة وقيمها وقوانينها تحكمها أهواء الملك ورغباته، ولا تحكمها أي قيم ثابتة أو قوانين تراعي الدولة في ذاتها:

"الملك: لكني أوشك أن أنسى في غمرة ثرثرتك

أن اللون الرسمي هو الأزرق

الخياط: ولماذا لم تجعله الأبيض يا مولاي من بدء العام؟

الملك: تعني أن نرجع للأبيض

فلنأخذ رأي مؤرخي الرسمي"[٤٨]

يستمر حوار الملك والمؤرخ والخياط موظفا للتدبيج بدرجات عالية تتقابل خلالها الألوان التي اتخذتها الدولة رمزا لها، مستعرضة، عبر الكنايات بالألوان المتقابلة، أمجاد الملك وصعود نجمه، وصور تبدل رموز الدولة بين الألوان المتغايرة، ونرى خلاله أن الملك لا يمانع أن يستبدل اللون الرامز للدولة نظير أن يروقه تصميم لرداء جديد يرتديه:

الملك: (للخياط) طيب . . أريني التصميم

إن راق لذوقي استبدلت الأبيض بالأزرق

فلنأخذ رأي وزير القصر"[٤٩]

ويحفل حوار الملك والملكة بنماذج للتدبيج الذي يلعب فيه تقابل الألوان، وكناياتها، دورا كبيرا في وصف العلاقة بين الشخصيتين، وتعلق الملك بالملكة، وصورتها في نفسه، وتعلق الملكة بأن يكون لها طفل، وصورة هذا الطفل المرجو في مخيلتها، ويصل توظيف التدبيج إلى مرحلة تتكثف فيها الكنايات اللونية، في الذروة التي يصل إليها الصراع، والتي ستؤدي إلى إصرار الملكة على تنفيذ حلمها، فيؤدي ذلك إلى وفاة الملك:

الملكة: هل تسمع موسيقى الآن؟

الملك: من أين تجيء؟

الملكة: أنا أسمعها .. أتعرفها الآن

اسمع ..

هذه موسيقى الليل المسحورة

مرحى! مرحى! منذ زمان لم أسمعك

هجرتني حتى خلت كأن لقاءات الزمن الماضي

كانت في أرض الأحلام المطمورة

لكن ها هي ذي تتقاطر وافدة من خلل الشباك

في مركبة من أنوار البدر الفضية

أنظر!

هذي أنغام الشجن الزرقاء

تتعلق في الأستار المسدلة هناك

هذي أنغام الفرح الوردية

تتراقص حول المصباح الشاحب

.....

حمدا لله .. التأم الشمل

ما أحلى رقص الأنغام الزرقاء

ذائبة في خصر الأنغام الوردية"[٥٠]

يكشف هذا المقطع من حوار الملكة عن تلك اللحظة التي تتمرد فيها الملكة على كل ما أعلنه الملك لها في تدبيجاته، لتتعلق بتدبيجاتها الخاصة، التي تبدو فيها كنايات الألوان متوافقة لا تقوم على بنى التضاد، وإنما تقوم على بنى التوافق، مكثفة مشاعرها الخاصة التي تجرفها إلى عالمها الخاص، وتجعلها تتشبث بحلمها، لتمثل لحظة القطيعة والتحرر من سيطرة الملك، لتكون إيذانا بنهاية الملك ذاته؛ ولهذا لا تفلح تدبيجات الملك، حين يحاول إيقاظ مشاعرها لإعادة السيطرة عليها:

"الملك: هذا ظلم .. ظلم

انك كنزي وامرأتي .. ظلي ومقيلي.. مأواي وبيتي

ونسيمة حظي الطيب، برج السعد الذهبي

حين رأيتك تلك الليلة من سنوات عشر

خارجة من جوف النهر كنهر فضي

عارية إلا من ظل غصون الصفصاف المحني

وسألتك: ما مهرك يا سيدة الأقمار الألف ....."[٥١]

يتوافق اللونان في دالي الظل والمقيل، ويتجاوب اللون الذهبي لبرج السعد مع اللون الفضي للنهر، ويتقابل لون الجسد العاري مع الظل، ومع اللون الأخضر الذي تحمله الكناية في غصون الصفصاف، ولعل هذه الكنايات اللونية بتنوعاتها الإيحائية والدلالية، إنما جاءت مقابلة للون الأسود الذي توحي به الإشارة إلى دال الظلم، وتكراره.

يعود التدبيج في عدد من مشاهد الفصل الثاني، ممثلا محاولات الحاشية لإغراء الملك الميت بكل ألوان المتعة التي تركها خلفه حتى يتمسك بالحياة مرة أخرى ويقوم من الموت:

"الوزير: (يصعد لينظر نحو فم الملك، ويعود)

لم تفلح رغم مهارتها .. هيا أنت

لا .. بل جارتك السمراء

فلقد مات الملك، وفي نفسه

شيء من ناحيتك

المرأة الثالثة: (تصعد، وهي ترقص متبوعة بأنظار القاضي ويديه)

هل تذكرني يا مولاي؟

كنت تسميني نهر النار المسجور

وتقول:

لا يطفئ غلة هذي المرأة إلا جني مسحور

كنت أضمك حتى تتخلع أعضاؤك في عطفي

حتى تنحل كما ينحل الذهب المصهور

عندئذ كنا نضحك يا مولاي

قم ستجدني مجمرة محرقة .. .."[٥٢]

يضمر قول الوزير "بل جارتك السمراء" ألوانا متعددة في محظيات الملك، تحقق التدبيج مع لون الجارية السمراء، أما الجارية فتلجأ، في حوارها المبني على التدبيج، إلى الألوان الصاخبة النارية، لاجئة لأوصاف اللون أكثر من ذكره مباشرة.

وحين لا تفلح تلك الكنايات المرتبطة بالنساء تلجأ الحاشية إلى تدبيجات أخرى تتلاحق فيها كنايات الألوان المعبرة عن متعة الثراء، وأنواع الحلي والجواهر التي طالما عشقها الملك في حياته، فيقول الوزير محاولا إغراء الملك الميت:

"ذهب .. يا مولاي

لا شيء يرن رنين الذهب الوضاء

ماس كالنور المتجسد

لا يعدله في ومضته إلا ذاته

ولآل كالقطر المتجمد

وياقيت كالشعل الحمراء

انظر يا مولاي"[٥٣]

يستمر التدبيج يلعب دوره في تكثيف شعرية النص، في صراع الملكة، التي تخالف كل الحاشية، فالحاشية مهمومة بإعادة الملك إلى الحياة، والملكة مهمومة بمن يهبها طفلا، وكلما حاولت إغواء أحد من الحاشية ليهبها طفلا يبرز التدبيج في الصراع، فالوزير يعنفها ويذكرها بمكانتها التي وهبها لها موقعها من الملك، وهي ترد غاضبة بكنايات لونية:

الوزير: (بعنف، وهو يدفعها) .....

كنا نغضي أعيننا حين نراك، ونخفي من صفحتها الملساء

ما قد يلمع فيها من تعبير أو إحساس

هربا من غضبته النارية

عودي .. عودي .. يا مولاتي

الملكة: سحقت أقدام الإعصار الرعناء

خضرة أشجارك

لتضل طريقك في الصحراء الجرداء

وليتلون رأسك بالأرض المغبرة

وليتمزق ثوبك حتى يحسبك المارة

شحاذا يستجدي كسرة خبز سوداء"[٥٤]

إن كنايات الملكة التي يطغى عليها الدعاء بفقد اللون الأخضر، وما يوحي به من النماء والحياة، تأتي مقابلة لدعوتها الرمزية السابقة له، في هذا الحوار، بأن يهبها غصنا من أشجاره كي تصنع منه طفلا، فالحوار كله يعتمد على التدبيج، وكذا حوارها مع باقي أفراد الحاشية، أما الوزير، فإنه لا يغتر بكل هذه الألوان الموحية بالحياة والنماء، لأنه مازال يعيش تحت سطوة الملك الميت، يخشى أن تحرق غضبته النارية كل تلك الإغراءات.

ويمثل التدبيج محورا أساسا في شعرية اللغة في حوار الملكة والشاعر، ويعبر عن لحظات التحول في شخصية الشاعر، وفي علاقته بالملكة، وتبدل موقفه من الحياة، وتغير رؤيته لدوره في الصراع، ففي اللحظة الأولى من بداية التحول:

"الملكة: هلا جئت معي؟

الشاعر: في أي سبيل يا مولاتي

الملكة: في أي سبيل لا يسقط فيه ظل الموت على أثواب الأحياء

الشاعر: أنا لا أقدر يا مولاتي

أنا جزء من هذا المشهد

الملكة: بل تقدر

نفض عن أثوابك هذه الأتربة السوداء

الشاعر: لا أقدر يا مولاتي فلقد فات الوقت

اني أخشى أن أنزل في كون يمضي فيه النور طليقا

لا يتكسر فوق الجدران الصماء

فلقد عشت زمانا بين مرايا القصر العمياء

لا أقدر أن أتنفس خارج هذي الأركان الجهمة .....

الملكة: هيا .. هيا نخرج كفا في كف

وستألف أجواء النور المتألق

وسينزف من تحت الحجر الجامد ينبوع داكن

يتدفق بالحقد وبالخوف

حتى تتشقق قشرته السوداء الصلبة

فيفيض النبع صفاء ومحبه ....."[٥٥]

فالموت يصبح ذا لون، في حوار الملكة، يمثله "ظل الموت"، بما يحمله من إيحاء بظلام، ولون كئيب، ويقابله "أثواب الأحياء" بما توحي به من ألوان متنوعة مشعة يرتديها من يحبون الحياة والحركة المنطلقة؛ وهذا فيما يبدو من التدبيجات القليلة التي بنيت على صورة أقرب للتضاد، في

الجمع بين اللونين، وهذا مرتبط بسياق الجملة التي ورد فيها هذا التدبيج، فهي تفسير للسبيل الذي يسأل الشاعر عنه، ولهذا جاء الرد ليوضح هذا السبيل عبر بنية متقبلة من لونين يجسدان عالم الحياة الهارب من سطوة ظل الموت.

ويرد الشاعر بتدبيج تأتي ألوانه من لون الظلام الأسود في مرايا القصر العمياء، ومن لون الجهامة الحالك في أركان القصر الجهمة؛ فتدبيجه يراكم سوادا إلى سواد، بخلاف سابقه من الملكة؛ والعلة في ذلك أن الشاعرلا يوضح موقفا أو رؤية قدر ما يريد أن يعمق إحساسا بفقد القدرة على الإبصار مطلقا، وافتقاد القدرة على تحديد رؤية للحياة.

ونلحظ أن الملكة تبدأ التدبيج، في ردها الأخير، من لون النور المتألق، ثم تعود لتقابله بلون النزف الداكن، مقترنا بلون يبدو أسود عبر تجسد الحقد والخوف ماثلين في المشهد، وموحيان بهذا اللون، الذي يصرح عن نفسه بلفظه الصريح "قشرته السوداء الصلبة" ثم تنتهي الصورة، التي يرسمها تراكم هذه الكنايات التدبيجية، باجتذاب النظر إلى ما يلوح في العمق من لون رائق، يتمثل في الصفاء الفائض عن النبع.

ونجد تدبيجات كثيرة تتخلل حوار الملكة والشاعر في المواقف التالية التي تعبر عن تنامي العلاقة، وتدرج الشاعر في استعادة ذاته المستلبة في ظل الملك وحاشيته، كما يكشف التدبيج أيضا عن ملامح شخصة الشاعر الحقيقية، وتوافقها مع شخصية الملكة:

"الشاعر: عفوا .. أقسم أني لا أحكي إلا ما كان

لا أخلق شيئا من ذهني، لكني قد انثر فوق المشهد بعض الألوان

بل إني أحيانا أبصر ما تخفيه الأشياء الرواغة،

في باطنها من إحساس ..

يجعلها تبدو في لون آخر

في رأيي مثلا أن الأفق الأزرق

ليس بأزرق دوما

في رأيي أيضا أن تراب النهر الأسمر

ليس بأسمر في كل الأحيان

الملكة: ما لونهما يا شاعر

الشاعر: ذلك يعتمد على حالهما النفسية

الملكة: حالهما النفسية؟ !

الشاعر: حين يكون الأفق سعيد

يصبح ورديا

مثلك أنت الآن"[٥٦]

ويعبر التدبيج عن لحظة التحول في شخصية الشاعر، العابر من الكلمة إلى الفعل، عبر رؤية هذا التحول في عين الملكة، فتتلاحق الكنايات اللونية، محققة درجة عالية من التكثيف لهذه الذروة التي تصل إليها الأحداث، وترقى فيها شخصية الشاعر إلى حد الفعل الموجه للأحداث، القادر على أن يحل فيه محل الملك ذاته، بعد أن يقتل الجلاد، ويتملك سيفه، إن كنايات التدبيج تتراكم، على لسان الملكة، متلاحمة الدلالات، تتوجه في خط واحد، متحكمة في سير الأحداث، وموجهة لها، مشعلة الحماس في ذات الشاعر:

الملكة: (مقعية في الأرض تحت قدمي الشاعر)

قطرات من دمك على وجهي .. مرحى بالجرح المتبسم

لا تفقد إقدامك .. جالد .. أقدم

سال دم .. بدم .. دع دمك الزاكي يعطي للحظة معناها الباهر

في ظلمات اللامعنى السوداء

دعه يتقطر فوق الأرض .. التاريخ .. الشاهد

انظر

تتجاور دائرتان من الدم فوق الترب الجامد

نزف مسموم من دم جلاد مجنون بالدم

ونثار نوراني من دم شاعر

ما أغرب ما التقيا، هذا يكتب في سفر التاريخ الخالد

صفحته السوداء، وهذا يكتب صفحته البيضاء

.....

الملكة: دعني ألمس جرحك .. ما أجمل هذا الجرح الوضاء

الفجر الغسقي، عيون النرجس، عباد الشمس، دماء العذراء

الحكمة والمعنى، الكأس الضائعة الفضية .....

هذا الدم .. ما أقتم حمرته .. فلأتزين به

ما أجمله خضاب في مفرق شعري المرسل

ما أبهاه وشما فوق جبيني المثقل

ما اجمل حمره

في مبسم شفتي الذابلتين

يكفيني .. قد شبعت روحي ..

قد شبعت عيناي

من أجلي قد سال دمك

ما أغرب قسوة قلبي

فلتحفظ لي هذا الدم .. كي يرعى أيامك .. لينور فرحي

سأطبب لك جرحك .. بل جرحي

يا لهب الطالع من شفتيك ....."[٥٧]

تسيطر الكنايات اللونية المتراكبة على حوار الملكة في هذا المشهد، فتشكل لوحة معقدة في تكوينها، ويسيطر لون الدم على الصورة منذ بداية هذا الحوار التدبيجي البناء والصياغة باقتدار، فيبدأ من مقابلة لون دم الشاعر بلون وجه الملكة التي تعمدت أن تضع وجهها تحت الجرح لتتلقى عليه قطرات دم الشاعر، ثم يتقايض دم الجلاد ودم الشاعر (سال دم بدم)، ويتولد من الدم الزاكي للشاعر اللون الباهر لمعنى اللحظة، الذي يتطابق بالسلب تلفظا، مع اللامعنى، وإيحابا مع الظلمات وألوانها المستلبة السوادء (في ظلمات اللامعنى السوداء)، وتُرَاكِم الكناياتُ لونَ الدم على لون الدم، فيجتمع الدمان دون تمايز بينهما ليطابقا لون الترب الجامد، ثم تعود الكنايات تحاول تمييز دم عن آخر، فيكون أحدهما مسموم والآخر نوراني، أي أن السم هنا اتسم بلون إظلامي كي يتطابق واللون النوراني.

إن الدمين ذاتهما يتجسدان شخصين، وتتجسد لكل واحد منهما صفحة تحمل اللون اللائق بتجسيد صورته النفسية والخلقية، فيعود اللون الأبيض ليأخذ موقعه الإيحائي التقليدي، في الصفحة البيضاء لسجل الشاعر موحيا بالنقاء وصفاء النفس، بعد أن برز، من قبل، نذير شؤم للملك وحاشيته، ويقابله ضِدًّا اللون الأسود في الصفحة السوداء لسجل تاريخ الجلاد، الممثل بدوره للملك وحاشيته.

وتعود الملكة لتفرد تدبيجا يمدح فيه دم الشاعر منفردا، فتجمع له كل طاقات الدلالات اللونية من مختلف المدركات المادية، واللامادية، الحاضرة والأسطورية، فإذا كان الجرح وضاء، فهذا يعني نورانية الدم، الذي تتجاذبه ألوان الفجر الغسقي، ولون النرجس، وعباد الشمس.....

ثم يحدث تحول آخر في تدبيج جديد داخل هذا المقطع الطويل للملكة، حيث تقرر أن تتخذ الدم خضابا، فتولد عددا من الكنايات اللونية، التي يصير الدم فيها خضابا في مفرق الشعر،

مشيرا لثقافات شرقية غير عربية، ثم نراه يصلح وشما فوق الجبين، كما في بعض ثقافاتنا بصعيد مصر، ثم نراه حمرة على الشفاه، مشيرا إلى ثقافة نساء المدن المتحضرة. فكنايات هذا التدبيج تشير إلى كل نساء العالم، في مختلف الطبقات وجميع الثقافات، وتفتح آفاق التجربة إلى بعدها الإنساني المطلق.

وفي نهاية هذه الجملة الحوارية، نلقى تدبيج جديدا يتجلى الدم فيه نورا يضاء للأفراح، ولهبا يشع حرارة وحياة، فلا نهاية لتولدات الكنايات اللونية التي تراكبت معقدة للصورة؛ مما يشي بأهمية لحظة التحول الدرامي الخطير الذي جاءت فيه، ومما يوحي بتأثير نفسي من درجة عالية جدا، أوقع الملكة في حالة من الانفجار العاطفي الذي جعلها تستدعي مخزون الطاقات اللونية لنساء العالم أجمع، كي تعبر بكناياتها اللونية عن رؤيتها النفسية لدم الشاعر.

ولا تخلو النهايات الثلاثة، التي يقترحها المؤلف على مشاهديه، من توظيف للتدبيج، الذي يتمظهر في النهاية الأولى في صورة مبارزة بلاغية بين الشاعر والملك، فكلاهما يوظف أعلى قدرات اللغة التأثيرية أمام قضاة الأقدار، وكلاهما يوظف التدبيج في مقابل تدبيج الآخر:

الشاعر: لم تك ملكا له

بل كانت في أسره

ما يصبح ملكا لك

هو ما تعطيه من نفسك، لا ما تسلبه نفسه

هو زرع ينمو في ظلك لا يصفر ولا يذبل

هو ذهب يتشكل بين يديك

لا ذهبا تكنزه خلف جدار

هو نبع تكشف عنه حتى يتبسم ماؤه

لا نبع تطمره الأحجار

الوزير: كلمات لا بأس بها ..

الملك: لا يا قاضي الأقدار

لا يخدعك الشاعر بمحار اللفظ الثرثار

الفارغ من معناه الواضح

الوزير: حقا لا يخدعنا الشاعر بمحار اللفظ الواضح

الفارغ من معناه الثرثار

الملك: استحوذت عليها بالسيف البتار

وحرصت عليها حرص البحر على لؤلؤه،

إذ يخزنه في باطن نفسه

لم ترها عين منذ وضعت عليها كفي الحانيتين

كنت أخاف عليها أن يزعج هدأة نفسيتها ..

ما قد تبصره من عبث الأزمان

حوطت عليها بالظل الداكن

حتى لا يذبل وهج الشمس المحرق

ما تحمله من زهر متألق"[٥٨]

ونلحظ أن تدبيج الشاعر اعتمد هنا على مقابلة الألوان، وجمعها، على التضاد بتوظيف بنية التطابق السلبي، في محاولة لتوظيف الطاقة العالية للتكثيف الشعري الذي يولده اجتماع الكنايات اللونية، مع التقابلات الضدية، أما الملك فتبدو تدبيجاته نافرة عن أن تكون لغة ملك متجبر، إنها تمثل عالما من الصفاء، تتبدل فيه صفات القهر لنلقى فيها اللون الآخر، فإذا كنا نرى

الملك بحرا يحاصر الملكة، فإن الملك يرينا في الملكة لؤلؤة تنتمي إلى عالم هذا البحر، ولن يحفظها غيره، وكأنه يقنعنا من منطق علاقة الانتماء بين البحر واللؤلؤة، بمنطق توافق زرقة البحر واللؤلؤة.

بالمنطق ذاته يدافع الملك عما يتهم به من سجن للملكة، وعزل لها عن العالم، فيجعل الظل الداكن، الذي حاصرها به، مطابقا ومقابلا يدفع عنها وهج الشمس.

الخاتمة:

كان للقزويني وشراح ملخصاته دور كبير في تركيز النظر على مفهوم الضدية والمخالفة في التدبيج، في حين كان منشأ هذا الفن البلاغي يركز على كناية اللون ذاتها

برز التدبيج بمفهومه في التراث البلاغي العربي، عنصرا مهيمنا في النص المسرحي (بعد أن يموت الملك)، على الرغم من انتماء النص إلى الدراما، وإلى مدرسة الشعر الجديد، وإلى إبداع شاعر شهر عنه ولعه بالإبداع الغربي وما يتصل به من قيم فنية وفكرية وتعالقات رمزية.

إن أغلب مواضع الصراع، ولحظات التحول الدرامي، بدت معتمدة على مبدأ تجميع الكنايات بالألوان، وفي حالات نادرة، تم توظيف التورية باللون، مما جعل طباق التدبيج حاضرا في الصراع الدرامي بكل مستوياته، ومعبرا عن لسان الشخصيات الرئيسة، وبخاصة الملكة، والشاعر، والملك، وإن لم يخل حوار بعض الشخصيات الثانوية من التدبيج، كما ظهر مع نساء الملك، أو المحظيات الثلاثة.

تعددت العلاقات الدلالية والإيحائية بين الكنايات بحسب متطلب سياق الحوار، والتنوع في تحولات البناء الدرامي، وبحسب الشخصيات، ووفق تحولات الشخصية ذاتها. ولهذا لم تبن العلاقات على خط واحد من الضدية، أو المخالفة، أو التوافق، وإنما خضعت العلاقات للمتطلب الدرامي.

الهوامش

[1]) يراجع (على سبيل التمثيل): محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية، ط الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، ط١٩٩٤م، ص٢٥٨– ٢٦٧، و ص٣٤٩– ٣٨٠؛ ويراجع: آفرينزارع– العلاقةبين الأسلوبية والبلاغة بين القديم والحديث دراسة وصفية تطبيقية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الثاني، ديسمبر ٢٠١٢م، ص٢٢٧– ٢٤٠

[2]) ابن أبي الإصبع المصري– تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٣م، ج٤، ص٥٣٢

[3]) ينظر: نفسه، ص ٥٣٢– ٥٣٥

[4]) ينظر: أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط الثانية، ١٩٨٧م، ص٤٠٢؛ حيث يقول: "الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من الملزوم إلى المتروك"

[5]) ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ج١، ص١٤٣

[6]) ينظر(على سبيل التمثيل): أسامة بن منقذ البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد آ. علي مهنا، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط الأولى، ١٩٨٧م، ص١٤٨، حيث يقول في باب الكناية والإشارة: "واعلم أن الفرق بين الكناية والإشارة أنَّ الإشارة إلى كل شيء حسن والكناية عن كل شيء قبيح".

[7]) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ج٤، ص٥٣٣

[8]) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط الثانية، ١٩٩٦م، ص٢٩٧

[9]) ابن سنان الخفاجي الحلبي– سر الفصاحة، صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي، ط مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٥٢م، ص٢٣٩

[10]) نفسه، ص٢٤٠

[١١]) نفسه

[١٢]) ينظر: بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، ط مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨٩م، ص١٩٥– ١٩٦

[١٣]) يراجع: نفسه، ص١٩١– ١٩٦

[١٤]) الخطيب القزويني– الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق رحاب عكاوي، ط دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط الأولى، ٢٠٠٠م، ص٢٦٢

[١٥]) نفسه.

[١٦]) سعد الدين مسعود التفتازاني الهروي– كتاب المطول شرح تلخيص المفتاح وبهامشه حاشية المير سيد شريف، ط المكتبة الأزهرية للتراث، ١٣٣٠هـ، ص٤١٨

[١٧]) ينظر: نفسه.

[١٨]) أبو الفتح المصري عبد الرحيم بن عبد الرحمن العباسي– معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق حامد عبد الله المحلاوي، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج٢، ص٤– ٥

[١٩]) نفسه، ص٥

[٢٠]) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري– نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي بو ملحم، ط دار الكتب العلمية، محمد علي بيضون، بيروت لبنان، د ت، ج٧، ص١٤٨

[٢١]) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص٢٩٨

[٢٢]) ينظر: جميل عبد المجيد– البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١١٠

[٢٣]) عبده عبد العزيز قلقيلة– البلاغة الاصطلاحية، ط دار الفكر العربي، القاهرة، ط الثالثة، ١٩٩٢م، ص٢٩٣

[٢٤]) ينظر: عصام واصل– في تحليل الخطاب الشعري دراسة سيميائية، ط دار التنوير، الجزائر، ط الأولى، ٢٠١٣م، ص١٢، وينظر: محمد مصطفى كلاب العلامة والرواية دراسة سيميائية في رواية (ستائر

العتمة) لوليد الهودلي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد١٣، العدد٢، ديسمبر ٢٠١٦م، ص١٤١، وينظر: فاتح علاق– التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته) مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٥، العدد الأول+ الثاني، ٢٠٠٩م، ص١٤٩– ١٥٠

[٢٥]) أحمد دراج– علم الدلالة وآليات التوليد الدلالي من بداياته إلى النظريات والتطبيقات المعاصرة، ط مكتبة الآداب، القاهرة، ط الثانية، ٢٠١٥م، ص١٩

[٢٦]) سعيد بنكراد– السيميائيات مفاهيها وتطبيقاتها، ط منشورات الاختلاف، ط لبنان، ط الأولى، ٢٠١٥م، ص١٧

[٢٧]) مراد بوزكور– سيميائية التوظيف اللوني في شعر كعب بن زهير، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد١٧، مارس ٢٠١٦م، ص١٤٩

[٢٨]) محمد عبد المطلب– قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص ١٢٥

[٢٩]) السيميائيات مفاهيها وتطبيقاتها، ص١٠٦

[٣٠]) ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج٢، ص٣٤٢

[٣١]) السيميائيات مفاهيها وتطبيقاتها، ص١٠٧، وينظر: ص ١٠٦

[٣٢]) محمد حافظ دياب– جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥م، ص٤٧

[٣٣]) مدحت الجيار– الدراما في شعر صلاح عبد الصبور بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية، مجلة فصول، العدد ٧٣، ٢٠٠٨م، ص١٤٣

[٣٤]) حنان بومالي– سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد٢٣، ٢٠١٥م، ص١٤٠

[٣٥]) ينظر: صلاح عبد الصبور– بعد أن يموت الملك، ضمن: الأعمال الكاملة. ج١ المسرح الشعري، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص٣٣– ٣٥

[٣٦]) ينظر: علم الدلالة وآليات التوليد الدلالي، ص٢٠

[٣٧]) ينظر: السيميائيات مفاهيها وتطبيقاتها، ص١٠٦

[٣٨]) يراجع: محمد فتوح أحمد– الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط دار المعارف، ١٩٧٧م، ص٢٨٥– ٢٨٨

[٣٩]) يراجع: سوزان سكوت وكريستوفر دنكان، عودة الموت الأسود أخطر قاتل على مر العصور، ترجمة فايقة جرجس حنا، ط مؤسسة هنداوي، ص٢١، وما بعدها

[٤٠]) صلاح عبد الصبور– بعد أن يموت الملك، ضمن: الأعمال الكاملة. ج١ المسرح الشعري، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص٨

[٤١]) نفسه ص٣٥

[٤٢]) نفسه، ص١١

[٤٣]) نفسه، ص٢٠– ٢١

[٤٤]) أحمد الهاشمي– جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط مؤسسة هنداوي سي آي سي، ص٣٩٩

[٤٥]) بعد أن يموت الملك ، ص٣١– ٣٢

[٤٦]) نفسه، ص٣٩

[٤٧]) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢٧٢"حول مفهوم التورية المجردة"

[٤٨]) بعد أن يموت الملك، ص٣٤

[٤٩]) نفسه، ص٣٧

[٥٠]) نفسه، ص ٥٢– ٥٤

[٥١]) نفسه، ص٥٧

[٥٢]) نفسه، ص٧٠– ٧١

[٥٣]) نفسه، ص٧٣

[٥٤]) نفسه، ص٧٥

[٥٥]) نفسه، ص٨٠– ٨١

[٥٦]) نفسه، ص٨٩

[٥٧]) نفسه، ص١١٠– ١١٢

[٥٨]) نفسه، ص١٢٦– ١٢٧

المصادر والمراجع

أحمد- محمد فتوح

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط دار المعارف، ١٩٧٧م،

بن مالك، بدر الدين

- المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، ط مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨٩م،

بن منقذ أسامة

- البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد آ. علي مهنا، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط الأولى، ١٩٨٧م

بنكراد-سعيد

- السيميائيات مفاهيها وتطبيقاتها، ط منشورات الاختلاف، ط لبنان، ط الأولى، ٢٠١٥م،

بوزكور-مراد

- سيميائية التوظيف اللوني في شعر كعب بن زهير، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد١٧، مارس ٢٠١٦م

بومالي- حنان

- سيميولوجياالألوانوحساسيةالتعبيرالشعريعندصلاحعبدالصبور، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد٢٣، ٢٠١٥م،

الجيار- مدحت

– الدراما في شعر صلاح عبد الصبور بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية، مجلة فصول، العدد ٧٣، ٢٠٠٨م،

حافظ دياب– محمد

– جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥م،

الحلبي–ابن سنان الخفاجي

– سر الفصاحة، صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي، ط مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٥٢م

دراج–أحمد

– علم الدلالة وآليات التوليد الدلالي من بداياته إلى النظريات والتطبيقات المعاصرة، ط مكتبة الآداب، القاهرة، ط الثانية، ٢٠١٥م،

زارع–فرين

– العلاقةبينالأسلوبيةوالبلاغةبينالقديموالحديثدراسةوصفيةتطبيقية، مجلةالدراساتاللغويةوالأدبية، العدد الثاني، ديسمبر ٢٠١٢م

السكاكي– أبو يعقوب يوسف

– مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط الثانية، ١٩٨٧م

سكوت– سوزان وكريستوفر دنكان،

– عودة الموت الأسود أخطر قاتل على مر العصور، ترجمة فايقة جرجس حنا، ط مؤسسة هنداوي

عبد الصبور–صلاح

– بعد أن يموت الملك، ضمن: الأعمال الكاملة. ج١ المسرح الشعري، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م

عبد المجيد– جميل

– البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م

عبد المطلب– محمد

– البلاغة والأسلوبية، ط الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، ط١٩٩٤م

عبد المطلب–محمد

– قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م

علاق–فاتح

– التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته) مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٥، العدد الأول+ الثاني، ٢٠٠٩م

القزويني–الخطيب

– الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق رحاب عكاوي، ط دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط الأولى، ٢٠٠٠م

قلقيلة–عبده عبد العزيز

– البلاغة الاصطلاحية، ط دار الفكر العربي، القاهرة، ط الثالثة، ١٩٩٢م

كلاب– محمد مصطفى

– العلامة والرواية دراسة سيميائية في رواية (ستائر العتمة) لوليد الهودلي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد١٣، العدد٢، ديسمبر ٢٠١٦م

المصري-ابن أبي الإصبع

- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٣م

مطلوب- أحمد

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط الثانية، ١٩٩٦م

النويري-شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب

- نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي بو ملحم، ط دار الكتب العلمية، محمد علي بيضون، بيروت

الهاشمي-أحمد

- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط مؤسسة هنداوي سي آي سي

الهروي- سعد الدين مسعود التفتازاني

- كتاب المطول شرح تلخيص المفتاح وبهامشه حاشية المير سيد شريف، ط المكتبة الأزهرية للتراث، ١٣٣٠هـ، واصل-عصام

- في تحليل الخطاب الشعري دراسة سيميائية، ط دار التنوير، الجزائر، ط الأولى، ٢٠١٣م.