مجلة تسليم
Journal Homepage: https://tasleem.alameedcenter.iq
ISSN: 2413-9173 (Print) ISSN 2521-3954 (Online)

تَسْلِيم نقديّ بلاغِيّ:

الاِسْتِعَارَةُ فِي النَّصِّ المَسْرَحِيِّ "نَحْوَ قِرَاءَةٍ دِيْدَاكْتِيْكِيَّةٍ مَسْرَحِيَّةٍ "أَهْلُ الكَهْفِ" أُنْمُوْذَجًا

حمادة مُحمَّد [١]

١ جامعة مولاي إسماعيل مكناس/ كُلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة- مكناس/ قسم اللُّغة العربيَّة، المغرب ؛
Hammadamhmd@gmail.com

دكتوراه في اللغة العربية / مدرس

تاريخ التسلّم	تاريخ القبول	تاريخ النشر
٢٠٢٥/٨/٢٠	٢٠٢٥/١١/٢٥	٢٠٢٥/١٢/٣١

المُجَلَّـدُ (٢٤) العَـــدَدُ (٣٦)
رَجَبُ الأَصَبُّ ١٤٤٧هـ . كَانُونُ الأَوَّلِ ٢٠٢٥م

DOI:
10.55568/t.v24i36.183-222

CC BY NC

مُلَخَّصُ البحْث:

يناقش هذا البحث آليَّات تشكيل الاستعارة وتمظهراتها في مسرحيَّة أهل الكهف للكاتب المصريِّ توفيق الحكيم، ضمن مشروعه المسرحيِّ الكبير الذي أغنى الساحة العربيَّة بخطاب مسرحيٍّ فريد وأصيل، وقد اعتمد الباحث في تحليل مسرحيَّته هذه تحليلًا ديداكتيًّا(DIDACTQUE)، خصوصًا وأنَّ هذا النصَّ يتمُّ تدريسه في المستوى الثانويِّ التأهيليِّ، لذلك كانت الانطلاقة من مفاهيم بيداغوجيَّة (PEDAGOGY) وديداكتيكيَّة تستحضر الإطار المرجعيَّ الخاصَّ بتلقِّي المؤلَّفات في المرحلة الثانويَّة، ضمن رؤية مؤطَّرة بالدراسة الثقافيَّة، مع التركيز على البعد التربويِّ والتعليميِّ ومفهوم أفق التوقُّع التعليميِّ، مازجًا بين نظريَّات السرد والتلقِّي والبيداغوجيا والبلاغة الجديدة، والديداكتيك والرؤية الثقافيَّة، غير أنَّ مفهوم الديداكتيك المسرحيِّ اشتغلت عليه ويتمثَّل في رصد الكيفيَّة التي يتلقَّى بها المتعلِّم الاستعارة في النصِّ المسرحيِّ، وطرائق تلقِّيه، جاعلًا من الديداكتيك هدفي الأساس وغايتي لأنَّه علم يسهِّل عمليَّة الإنتاج والتلقِّي الخاصِّ بالمتعلِّم.

الكلمات المفتاحيَّة: الديداكتيك، الاستعارة، الخطاطة السرديَّة، الشخصيَّات، اللغة، الحوار، توفيق الحكيم

Metaphor in Theatrical Text: Towards Didactic Dramatic Reading on "People of Cave" by Tawfiq al-Hakim as a Model

Hamada Mohamed [1]

1 University of Moulay Ismail of Meknes / Faculty of Letters and Humanities / Department of Arabic, Morocco;

Hammadamhmd@gmail.com

PhD. in Arabic Language/ Lecturer

Received:	Accepted:	Published:
20/8/2025	25/11/2025	31/12/2025

DOI: 10.55568/t.v24i36.183-222 Volume (**24**) Issue (**36**) Vol.24, Issue No. 36 Rajab 1447 AH / December 2025 AD

Abstract:

This research discusses the mechanisms of metaphor formation and its manifestations in " People of Cave" by the Egyptian writer Tawfiq al-Hakim, as part of his significant dramatic project which enriched the Arab stage with a unique and authentic theatrical discourse. The researcher utilized a didactic analysis for this play, especially given that this text is taught at the preparatory secondary level. Therefore, the analysis was launched from pedagogical and didactic concepts, invoking the specific reference framework for receiving literary works at the secondary stage. This was done within a vision framed by cultural studies, focusing on the educational and pedagogical dimension and the concept of the educational horizon of expectation. The study blends theories of narration, reception, pedagogy, new rhetoric, didactics, and cultural vision. However, the concept of didactic dramaturgy used here focuses on monitoring how the learner receives the metaphor within the dramatic text and the methods of its reception, making didactics the fundamental goal and objective, as it is a science that facilitates the process of production and reception specifically for the learner.

Keywords: Didactics, Metaphor, Narrative Schema, Characters, Language, Dialogue, Tawfiq al-Hakim

مقدَّمة

يُعدُّ المسرحُ فنًّا من الفنون الأدائيَّة الحيَّة، والذي يفتح للمثلين الفضاءات الممكنة لتجسيد شخصيَّات تاريخيَّة وأسطوريَّة وواقعيَّة ضمن تسلسل للأحداث، أمام الجمهور وعلى الخشبة، عبر إستراتيجيَّة الحوار وحركات الجسد وإيماءاته، في انسجام تامٍّ مع الموسيقا وآلات الرقص، والديكور، لتفجير الطاقات والتعبير عن المواقف الإنسانيَّة وخلق الفرجة الممكنة والتعبير عن التجربة الفنِّيَّة والدراميَّة للجمهور المشاهد.

ولذلك عُدَّ المسرح شكلًا من الفنون التفاعليَّة، من حيث الجمع بين الصوت والحركة والعناصر البصريَّة، فضلًا عن شموليَّته على مقوِّمات جماليَّة وأدائيَّة كالارتجال وتحويل النصوص المكتوبة إلى نصوص ذات طبيعة تمثيليَّة وحركات وأدوار بين الممثِّلين، بل إنَّنا في وقتنا الحالي نجد عروضًا تقديميَّة إلكترونيَّة متعدِّدة الوسائط، ممَّا جعل المسرح فنًّا ممتدًا على مرِّ العصور لقدرته على مواكبة مستجدَّات العصر السياسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة والتكنولوجيَّة، عبر الفهم والتفاعل بما يترك بصمة في ذاكرة المتلقِّي ووجدانه وفكره.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّه خلال القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد ظهر فنُّ المسرح لدى اليونانيِّين كطقس احتفاليٍّ، وقد كانت بداية أولى المسرحيَّات على شكل قصيدة دينيَّة تؤدَّى من قبل فرقة غنائيَّة ترتدي الأقنعة تمثيلًا وتيمُّنًا بالشخصيَّات الأسطوريَّة واحتفاءً بالآلهة، مع التأكيد على الاسم الحقيقيِّ للمسرحيَّة كان هو القطعة الدراميَّة، غير أنَّ المسرح تطوَّر بعد ذلك ليشمل العنصر الحواريَّ في بنية المسرحيَّة. لذلك يرى معظم النقَّاد والمهتمِّين بالمسرح أنَّه ليس وليدة الحضارة العربيَّة، كونه فنًّا أدبيًّا له قواعده وضوابطه الخاصَّة التي تجعل منه جنسًا أدبيًّا مستقلًّا بذاته، وهي إشارة إلى أنَّ أساسه يعود إلى الغرب وخاصَّة التراث الإغريقيّ والرومانيّ.

وجدير بالذكر أنَّ الموروث الإغريقيَّ اليونانيَّ خصوصًا، قد أدَّى دورًا مهمًّا في مستواه التطبيقيِّ داخل المدرَّجات والمسارح التي أنشأها الرومان للاحتفال بالطقوس الدينيَّة الخاصَّة بالآلهة عبر تشخيص مسرحيَّات وطقوس تأخذ طابعًا تمثيليًّا تعالج القضايا العامَّة والخاصَّة للمجتمع بشكلٍ هادفٍ وواعٍ، وهي إشارة كذلك إلى المسرح النظريِّ الذي أسَّس على يد أرسطو في كتابه الموسوم بـــ "فنّ الشعر" والذي قدَّم فيه شرحًا مفصَّلًا لمفهومي المأساة والملهاة، ليصل إلى لعبة "التطهير" هذا المفهوم الذي يتيح ربط علاقة تشاركيَّة وجدانيَّة بين المشاهد من جهة وبين البطل من جهة ثانية هذه العلاقة التي يتنج عنها شعور المتلقِّي بالارتياح النفسيِّ والوجدانيِّ، وهو ما يؤدِّي إلى مفهوم "التطهير" لأنَّه يدرك أنَّ هذه اللعبة تفترض وجود شخصيَّة تمثِّل خطابه ومواقفه وآراءه في الحياة، والمشاكل والقضايا التي تعانيها تلك الشريحة الاجتماعيَّة التي تمثِّلها تلك الشخصيَّة.

وبفضل التطوُّر الفكريِّ والثقافيِّ الذي شهده العالم خلال القرن ١٩ والحملة التي قام بها نابليون وإدخال الطباعة إلى مصر ظهرت حركة الإبداع والاحتكاك الثقافيِّ مع الغرب، كما ظهرت إلى الوجود أشكال مسرحيَّة خاصَّةً ما قام به مارون النقَّاش في ترجمة مسرحيَّة "البخيل لشكسبير"، غير أنَّ هناك أشكالًا فرجويَّة في الوطن العربي كلّها تشكِّل مرحلة ما قبل المسرح كـــ "سلطان الطلبة" و"خيال الظلِّ"، و"مسرح العرائس".... وبذلك فقد قطعت المسرحيَّة أشواطًا كبيرة في المسرح العربيِّ مرورًا بمرحلة التأسيس والاستدراك لتبلغ إلى حدِّ التجريب مع مسرحيِّين كبار أمثال مارون النقاش وتوفيق الحكيم والطيِّب الصدِّيقيّ ومُحَمَّد الكغاط وعبد الكريم برشيد في المغرب هذا الأخير الذي دشن تجربة المسرح الاحتفاليّ الذي يعتبر تجربة رائدة في الوطن العربي من حيث فلسفتها القائمة على توظيف التراث الإنسانيِّ والدينيِّ والأدبيِّ واللُّغويِّ والتاريخيِّ والشعبيِّ..... والقائمة على عدم إقصاء أيِّ فئة داخل المجتمع. ومن هنا فإنَّ تحليل النصِّ

المسرحيِّ قد أصبح يملك مقوِّمات التحليل ولا يجد نفسه مختلفًا عن تحليل نصٍّ نثريٍّ قصصيٍّ من حيث تقاطعهما في المكوِّنات نفسها كالأحداث والشخصيَّات والزمان والمكان.....لكن سمة التميُّز التي تطبع النصَّ المسرحيَّ تتركَّز في عنصر الحوار الذي يجسِّد الصراع الدراميَّ بين فئات المجتمع، إنَّه صراع المواقع ومن ثَمَّ صراع المواقف والآراء والخلفيَّات الفكريَّة والآمال والطموحات.

إنَّ تلاميذ المستوى التأهيليِّ وخصوصًا سلك الباكالوريا بشعبها الأدبيَّة والعلميَّة والتقنيَّة في أمسِّ الحاجة للمسرح لما يملك هذه الجاذبيَّة الثقافيَّة، و لما له من أثر إيجابيٍّ في تنمية المهارات الحياتيَّة المختلفة ذات الأبعاد المتنوِّعة وتطوير شخصيَّة المتعلِّمين في مختلف الجوانب، لذلك كان فقد أصبح من اللازم إدراجه ضمن برنامج السلك الثانويِّ التأهيليِّ، نظرًا لتوفُّره على مجموعة من الخصائص والمقوِّمات التي تميِّزه عن باقي النصوص الأدبيَّة الأخرى، كما يجد فيه المتعلِّمون ما ينمِّي مهاراتهم العاطفيَّة والتواصليَّة والتعبيريَّة، يخلق طلبة قادرين على مجابهة الحياة وتجاوز الصعوبات والاندماج في الحياة الجامعيَّة، فإذا كان النصُّ المسرحيُّ يحيل معارف عميقة لها جذور في المخيال الثقافيِّ والاجتماعيِّ والسياسيِّ فإنَّ العرض المسرحيَّ بدوره "يؤرِّخ للوجدان الشعبيِّ، ويجعل الخفيَّ متجلِّيًا والمعنويَّ مجسَّمًا والمحال ممكنًا والغياب حضورًا، إنَّه يعبِّر من خلال المعادل المسرحيِّ[١]".

كما أنَّ حضور التشخيص والسينوغرافيا إضافة إلى تقنيَّة الحوار والإرشادات المسرحيَّة يجعل من النصِّ المسرحيِّ نصًّا دراميًّا فرجويًّا يعتمد الفصول والمشاهد القائمة على تقنيَّة الحوار، وهي بذلك تعكس حكايات دراميَّة متعدِّدة ضمن مسار العرض المسرحيِّ الذي يتأسَّس على ثلاثيَّة معروفة وهي: الممثِّل الفنان؛ أي الذي يجسِّد الأدوار والأحداث ويحاكي بالأفعال، والمتفرِّج الجمهور الذي يشكِّل عنصرًا مهمًّا في تلقِّي العرض المسرحي والمكان وهو الفضاء الذي تجري

١ عبد الكريم, برشيد. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي, ط١ (البيضاء: دار الثقافة, ١٩٨٥), ١٠.

فيه عرض أحداث المسرحيَّة. من هنا يمكن أن نطرح التساؤل التالي: كيف يمكن توظيف الاستعارة في النصِّ المسرحيِّ كأداة ديداكتيكيَّة فعَّالة لتطوير الكفايات التأويليَّة والجماليَّة لدى المتعلِّم؟ وما حدود هذا التوظيف بين البلاغة الأدبيَّة والوظيفة التعليميَّة؟

١ _ في أهمِّيَّة البلاغة العربيَّة:

تُعدُّ البلاغة عِلمًا من علوم اللُّغة العربيَّة وفنًّا من فنون القول العربيِّ، ممَّا يجعلها شكلًا من أشكال التعبير الإنسانيِّ عن المشاعر والأفكار والأحاسيس والمواقف، تهدف في الأساس إلى إيصال المعنى المراد بوضوح وتأثير في المتلقِّي، مع استحضار مقتضى الحال وما يفرضه السياق وظروف الكلام، وتقوم على الاختيار الأمثل للألفاظ المناسبة والأساليب التي تحقِّق الفصاحة والجمال والتأثير في النفوس. فقد نظر إليها الفارسيُّ في القديم على أنَّها "معرفة الفصل والوصل، بينمها عدَّها اليونانيُّ تصحيح الأقسام واختيار الكلام، وعدَّها الروميُّ حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة، بينما ذهب الهنديُّ إلى أنَّها وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة"[٢].

إذن فلكلِّ أمَّةٍ بلاغتها وطريقة فهمها للمعنى المقصود، من هنا تأتي حاجة العرب إلى الاهتمام بهذه البلاغة والاحتفاء بها دراسة وتذوُّقًا وتحليلًا، عبر حفظ النصوص الشعريَّة وتذوُّقها، ومدارسة القرآن الكريم وإعجازه شرحًا وتفسيرًا، والاهتمام بقضاياه ومعانيه، وهو ما نجده في قول صحار العبديِّ الذي سوَّى بين البلاغة والإيجاز. فالبلاغة تقتضي سرعة البديهة وصحَّة القول، غير أنَّ هذا لا ينفي أنَّ كثرة الكلام مخالف لمقام البلاغة أو بلوغ المعنى، فقد يكون الإطناب أو الكثرة دلالة على جودة الكلام وحسنه[٣]، لكن بشرط أن يكون هذا الكلام مطابقًا لمقتضى

٢ الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين, تحقيق. محمد عبد السلام هارون, ج١ بيروت: دار الجيل(د.ت.), ٨٨.

٣ الجاحظ, البيان والتبيين. ٩٠

الحال، وهنا نجد واقعة المفضَّل الضَّبِّيِّ حينما سأل أعرابيًّا عن البلاغة، فأجابه قائلا: "الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل"[٤]

والجدير بالذكر أنَّ البلاغة العربيَّة مرَّت بمجموعة من المراحل التاريخيَّة، واستفادت من تيَّارات كلاميَّة وفلسفيَّة وبلاغيَّة مُهمَّة، إذ ارتبطت "بدراسة القرآن الكريم وبيان إعجازه، وعرفت أوج تطوُّرها وازدهارها في الحقبة العبَّاسيَّة، قبل أن تعرف بعض الجمود، بعد أن أصابها التعقيد والتقليد بالسهمين القاتلين"[٥].

كما عرَّفها القزوينيُّ بأنَّها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته"[٦]. وقد أصبحت بذلك هذه العبارة مأثورة عنده في قولهم لكلِّ "مقام مقال"، إذ إنَّ المقام البلاغيَّ هو المتحكِّم في طبيعة القول وكيفيَّته، لذلك نجد ابن رشيق القيروانيَّ يعرِّف البلاغة بقوله تتجلَّى في:

-"إبلاغ المتكلِّم حاجاته بحسن إفهام السامع

-مطابقة الكلام لمقتضى الحال

-إصابة المعنى والقصد إلى الحجَّة

-اسم لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة: فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون شعرًا، وما يكون سجعًا، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، منها ما يكون خطبًا، ومنها ما يكون رسائل، فعامَّة هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة"[٧]. ومن هنا البلاغة لا تكون ذات معنى إلَّا إذا استحضر فيها المتكلِّم الفصاحة ومقضى الحال أو المقام عند القزوينيِّ بينما

---

٤ الجاحظ, البيان والتبيين, ١/ ٩٧.

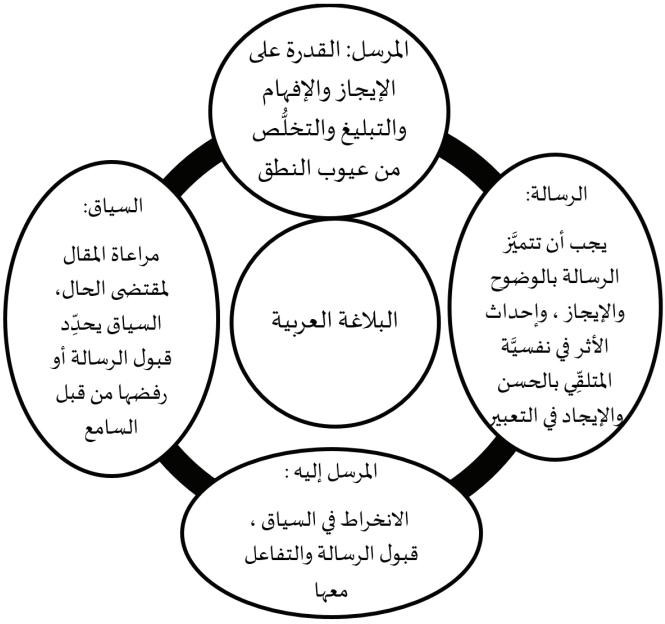
٥ ضيف, شوقي .البلاغة تطور وتاريخ, ط٩ القاهرة: الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، دار المعارف, (١٩٧٥), ٦٠.

٦ الخطيب القزويني, الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع, ط١ بيروت-لبنان: منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية, (٢٠٠٣), ٦٠.

٧ ابن رشيق, العمدة في محاسن الشعر والنثر, ط٥ دار الجيل للنشر, (١٩٨١), ٨_٩.

البلاغة مرادفة للإيجاز بالنسبة لابن رشيق ومطابقة لمقتضى الحال، فقد ذهب أبو هلال العسكريُّ إلى القول أنَّها "كلُّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكِّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[٨].

وهكذا فمن خلال هذه التعريفات، يمكن القول إنَّ البلاغيِّين القدماء كانت زاوية نظرهم إلى البلاغة تداوليَّة أكثر منها إبستمولوجيَّة أو فلسفيَّة، عبر التركيز على المتكلِّم والمتلقِّي (المرسل والمتلقِّي والسياق الخطابيّ مع حضور الرسالة)، مراعين بذلك مجموعة من الخصوصيَّات التي على المتكلِّم والمتلقِّي الاتِّصاف بها، لضمان حصول المعنى، وتتجلَّى هذه الخصوصيَّات عبر الترسيمة التالية:



شكل(١): يوضح مجموعة من الخصوصيَّات التي على المتكلِّم والمتلقِّي الاتِّصاف بها

٨ العسكري, أبو هلال .سر الصناعتين الكتابة والشعر, تحقيق. محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم, ط١, ١٩٥٢, ١٩.

جدير بالذكر أنَّ العلاقة التي تربط الفصاحة بالبلاغة وطيدة ولا يمكن بأيِّ شكل من الأشكال أن تتخيَّل بلاغة دون فصاحة، وهو ما أشار إليه الخطيب القزوينيُّ في معرض تعريف للبلاغة حيث قال "تتميَّز الفصاحة بكونها صفة للمفرد فيقال كلمة فصيحة، ولا يقال كلمة بليغة [٩]".

هذا التمييز بين فصاحة المفرد والخطاب الذي هو الكلام راجع إلى كون فصاحة المفرد بالنسبة للقزوينيِّ تعني "خلوصه من تنافر الحروف والغرابة، ومخالفة القياس اللُّغويِّ"[١٠]. غير أنَّنا لا ننسى توظيف بعض علماء البلاغة كلمة البلاغة مرادفة لكلمة الفصاحة وهو الطرح الذي ذهب إليه ابن سنان الخفاجيُّ في سرِّ الفصاحة حيث أكَّد على أنَّ " البلاغة صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب، وكثيرًا ما يسمَّى ذلك فصاحة أيضًا، وهو مراد الشيخ عبد القاهر بما يكرِّره في دلائل الإعجاز من أنَّ الفصاحة صفة راجعة إلى المعنى دون اللَّفظ"[١١].

وما دمنا بصدد الحديث عن البلاغة في المرحلة الثانويَّة التأهيليَّة فإنَّ تمكُّن المتعلِّم من التحدُّث الفصيح لا يمكن أن يمرَّ دون التمكُّن من هذه اللُّغة العربيَّة، وهنا تأتي البلاغة كآليَّة تساعده على دمج معارفه وتعبئة موادِّه في وضعيَّات وسياقات بلاغيَّة سواء خارج الفصل أو داخله، وهي إشارة إلى علم المعاني الذي يساعد المتعلِّم على التعبير والكتابة دون الوقوع في الخطأ فهو العلم "الذي يعرِّف به أحوال اللَّفظ العربيّ التي بها يطابق مقتضى الحال"[١٢].

أمَّا بخصوص تجنُّب الوقوع في غموض المعنى فهما يمكن الحديث عن علم البيان، فهو العلم "الذي يعرَّف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة

٩ الخطيب القزويني, الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع, ٩.
١٠ الخطيب القزويني, الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ١٠.
١١ الخطيب القزويني, ١١.
١٢ الخطيب القزويني, ٢٣.

عليه"[١٣]. وفيما يخصُّ تحسين الكلام وجعله جميلًا في أذن المتلقِّي فيمكن هنا الإشارة إلى علم البديع والذي يتجلَّى خصوصًا في كونه" العلم الذي يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة. وهذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى، وضرب يرجع إلى اللَّفظ"[١٤].

٢_ في مفهوم الاستعارة: من البلاغة الكلاسيكيَّة إلى البلاغة المعرفيَّة

لا شكَّ أنَّ الاستعارة في اللُّغة: تعني "تشبيه حذف أحد طرفيه وهي أيضًا، استعمال اللَّفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع وجود قرينة من أرادة المعنى الأصليِّ[١٥]". في هذا التعريف اللُّغويِّ المعجميِّ إشارة إلى المعنى المراد الذي لا يحصل إلَّا بوجود القرينة، فإذا استعملت الكلمة في موضعها ذهب عنها المجاز أو الاستعارة، فمثلًا الرجل يبكي، فهذا الاستخدام حقيقيٌّ لأنَّ البكاء من صفات الإنسان، لكن عندما نقول "البوم يبكي" فإنَّ هذا استعمال مجازيٌّ، لأنَّ الحقل الدلاليَّ للفعل لا يشير إلى هذا الفاعل "البوم" وإنَّما يشير إلى الإنسان، لذلك ندرك أنَّ هذا المعنى قائم على التشبيه الذي حذف أحد طرفيه وتحوُّله إلى استعارة.

من الناحية الفلسفيَّة ذهب أرسطو عكس ذلك بلحاظها بالنسبة إليه دليلًا قاطع على عبقريَّة الشاعر، فتمكُّنه منها يعني امتلاكه للفنِّ الذي يفتح له إمكانات غير نهائيَّة تساعده في الوصول إلى أبعد مدى في التعبير وتنشيط المخيَّلة بالاستعارة؛ يعني إنتاج خطاب شعريٍّ يتميَّز بالتفرُّد والعبقريَّة. ولعلَّ الدافع إلى توظيف الاستعارة في اللُّغة هو الحاجة الماسَّة والرغبة في الانفلات من رتابة الواقع والوجود الإنسانيِّ عبر الانزياح لإنتاج خطاب مجازيٍّ يحلُّ محلَّ الخطاب الإشاريِّ للأشياء والصور والكلمات. من هنا فإنَّ الاستعارة ترد في العرض المسرحيِّ بوصفها "تشخيص مجرَّد أو فكرة مجرَّدة وتتحقَّق بواسطة شخصيَّة

١٣ الخطيب القزويني, ٢١١.
١٤ الخطيب القزويني, ٣٣٥.
١٥ عبد التواب, رمضان. البلاغة القاهرة: مطبعة مدبولي(د.ت.), ٥٤.

تتَّخذ صفات محدَّدة واستعملت الاستعارة لا سيَّما في القرون الوسطى، المسرح الدينيّ التبشيريّ في فنِّ الباروك وهي تميل إلى الاختفاء".

أمَّا الاستعارة في الاصطلاح فيعرِّفها عبد القاهر الجرجانيُّ بقوله "إنَّك لترى الجماد حيًّا ناطقًا والأعجم والأجسام الصماء ناطقة مبنيَّة والمعاني الخفيَّة بادية جليَّة[١٦]"، ويعرِّفها الجاحظ بقوله: "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[١٧]" كما يعرِّفها: "قدامة بن جعفر بقوله: "هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها[١٨]". وعرَّفها القاضي الجرجانُّي: "فأمَّا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوَّل في التوسُّع والتصرُّف وبها يتوصَّل إلى تزيين اللَّفظ، وتحسين النظم والنثر[١٩]". في هذه التعاريف إشارة إلى تركيز البلاغيِّين القدماء على الاستعارة في بعدها التداوليِّ، فقد ربطوا الاستعارة بنقل العبارة من موضعها الحقيقيِّ إلى موضع آخر، ينتج عنه انزياحٌ دلاليٌّ يفرز خطابًا استعاريًّا مغايرًا وفق هدف يسعى إليه الأديب أو الشاعر.

ومن الملحوظ أنَّ العرض المسرحيَّ يوظِّف الاستعارة البصريَّة بناءً على طرفين؛ الأوَّل الممثِّل الذي يجسِّد الأدوار الاستعاريَّة باستعمال اللباس والإكسسوارات والديكور تحت تأثير الإضاءة، هذه العوامل كلُّها تنتج لنا دلالة استعاريَّة منفلتة من المعنى المباشر، ومتنقِّلة عبر الفضاء، أمَّا الطرف الثاني فهو المشاهد أو المتلقِّي الذي يشاهد هذه الأشكال البصريَّة، ويحاول تقييمها وفهمها، من هنا تصبح الاستعارة "ذات طابع نسقي وليست جزئيَّة ومحصورة في هذا القول الاستعاريِّ الذي يستقبل بذاته وإنَّما هو في حاجة إلى غيره أي في حاجة إلى السياق المحيط به[٢٠]"

١٦ الجرجاني, عبد القاهر. أسرار البلاغة, ط١ القاهرة: مكتبة مدبولي, (١٩٦٤), ٦٦.
١٧ عتيق, عبد العزيز. علم البيان بيروت-لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع, (١٩٨٢), ١٧٣.
١٨ عتيق, ١٧٣.
١٩ عتيق, ١٧٣.
٢٠ الحداوي, طائع . سميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلالة, ط١ بيروت: المركز الثقافي العربي, (٢٠٠٦), ٤٥٨.

من هنا يمكن القول إنَّ الاستعارة "في المسرح بنية صوريَّة دالَّة حين يلجأ المخرج إلى اتِّخاذها وسيلة الإبعاد في أحيان أخرى تخليه عن الحوار والألفاظ ليضع بديلًا عنها المرئيَّات التي لها صفة البلاغة اللَّفظيَّة لتصير بلاغة المشهد الصوريِّ المعبِّر والمتفاعل في عمليَّة الاستقبال ذلك أنَّ كلَّ فعل مسرحيٍّ يستبطن دلالة استعاريَّة وهذا ما فعله المخرج الروسيُّ ميرهولد في منهجه وأسلوبه الإخراجيّين حين استعاض عن الطبيعة والواقعيَّة بأسلوب (الأسلبة)[٢١]". وهي دلالة على أنَّ الاستعارة من العناصر التي تؤدِّي دورًا مهمًّا في الإخراج، والتلقِّي، وتهيئ المتلقِّي لاستقبال الرسالة المسرحيَّة، فارتباط الاستعارة في البلاغة العربيَّة بجماليَّة القول يجعلها في المسرح تحضر في الصورة كاستعارة بصريَّة، ممَّا يتيح إمكانات تأويلها في العرض المسرحيِّ، وفتح أفق التلقِّي للقارئ في إدراك وإمكانيَّة الوصول إلى عمق البناء الدراميِّ ومكوِّناته البصريَّة والثقافيَّة.

٣_ أنواعُ الاستعارة:

لقد قسَّم البلاغيُّون الاستعارة من حيثُ الإشارة إلى طرفيها: منها التصريحيَّة والمَكْنِيَّة:

١_ فـ "الاستعارة التصريحيَّة: هي ما صرَّح فيها بلفظ المشبَّه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبَّه به للمشبَّه.

٢_ والاستعارة المَكْنِيَّة: هي ما حذف فيها المشبَّه به أو المستعارة منه، ورمز له بشيء من لوازمه.

ولبيان هذين النوعين من الاستعارة نورد فيما يلي طائفة من الأمثلة ثمَّ نعقِّب عليها بالشرح والتفصيل:

الأمثلة:

٢١ صابر, حميد. "بنية الاستعارة وتمظهراتها في العرض المسرحي," لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية العدد (٢٠١٧): ٢٤٤٧٤.

- قال المتنبِّيُّ في وصف دخول رسول الروم على سيف الدولة:

أقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

في هذا البيت مجاز لغويٌّ، أي كلمة استعملت في غير معناها الحقيقيِّ وهي (البحر) والمقصود بها سيف الدولة الممدوح، والعلاقة المشابهة، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى لفظيَّة وهي (فأقبل يمشي في البساط) [٢٢]".

وفي البيت مجاز لغويٌّ آخر، أي كلمة "استعملت في غير معناها الحقيقي وهي (البدر) والمقصود بها أيضًا سيف الدولة الممدوح، والعلاقة بين البدر والممدوح المشابهة في الرفعة، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقيِّ لفظيَّة أيضًا وهي (فأقبل يمشي في البساط)" [٢٣].

قال الشاعر أبو خراش الهذليّ:

وإذا المنيَّة أنشبت أظفارها أبصرت كلَّ تميمة لا تنفع

في هذا البيت شُبِّهت "(المنيَّة) بحيوان مفترس بجامع إزهاق روح من يقع عليه كلاهما، ثُمَّ حذف المشبَّه به (الحيوان المفترس) ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (أنشبت أظفارها)، والقرينة لفظيَّة وهي إثبات الأظفار للمنيَّة والاستعارة هنا مكنيَّة لأنَّ المشبَّه به قد حذف ورمز إليه بشيء من لوازمه [٢٤]".

وإذا ألقينا نظرة على المجاز اللُّغويِّ وجدنا أنَّه تضمَّن تشبيهًا حذف منه لفظ المشبَّه به وبالمقابل تمَّ استعارة بدله لفظ المشبَّه به ليأخذ مكانه باعتبار المشبَّه به هو عين الشبه مبالغة.

٣_ الاستعارة الأصليَّة والتبعيَّة: لقد نظر القدماء إلى الاستعارة نظرة تقسيم آخر آخذين بعين الاعتبار لفظها إلى أصليَّة وتبعيَّة.

أ- فالاستعارة الأصليَّة: "هي ما كان اللفظ المستعار أو اللفظ الذي جرت فيه اسمًا

٢٢ عتيق, علم البيان, ١٢١.
٢٣ عتيق, ١٢١.
٢٤ عتيق, ١٢٤.

جامدًا غير مشتقٍّ. ومثال ذلك لفظة (كوكبًا) في قول التهامي الشاعر راثيًا ابنًا صغيرًا له:

يا كوكبًا ما كان أقصر عمره وكذاك عمر كواكب الأسحار" [٢٥]

ب- الاستعارة التبعيَّة: "وهي ما كان اللفظ المستعار أو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسمًا مشتقًّا أو فعلًا. ومثال ذلك لفظة {سكت} من قوله تعالى:﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ﴾ (الأعراف: ١٥٤) [٢٦]".

٤_ من الاستعارةِ إلى الدلالةِ المسرحيَّةِ:

لا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ كلَّ العناصر المشكِّلة للعرض المسرحيِّ تؤدِّي دورًا مهمًّا في تشكيل الدلالة وعندما نقول الدلالة فنحن بذلك نشير إلى صيرورة تلقي العرض المسرحيَّ وما ينتج عنه معنى، على اعتبار أنَّ "كلّ شيء يشكِّل واقعًا مسرحيًّا، كلّ عناصر العرض ومكوُّناته وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى بمعنى آخر، إنَّ العرض المسرحيَّ هو مجموعة استعارات وإشارات. وهي إشارة أنَّ المخرج في تعامله مع الرموز الاستعاريَّة فإنَّه يدرك كيفيَّة توظيفها ونقلها من مرجعها الأصليِّ إلى مرجع آخر متنوِّع، على اعتبار أنَّ الاستعارة تنقل أوَّلًا من الرمز ثُمَّ علم الدلالة وفق ما يتماشى ورؤية المخرج وتوجيهاته السميائيَّة، "فالأيقونات الاستعاريَّة كما سمَّاها بيرس لا تتمُّ علاقة تماثل فيها بين العلامة ومرجعها ولكن بين مرجعين دلَّ على كليهما بالعلامة ذاتها وغالبًا ما يكون الأوَّل مباشرًا والثاني غير مباشر[٢٧]". ومن ثمَّ فإنَّ بيرس يوضِّح كيفيَّة بناء المعيار عبر التأويل الذي نقوم به للعلامة أو الأيقونة أو الإشارة أو الرمز، غير أنَّ الأيقونة

٢٥ صابر, "بنية الاستعارة وتمظهراتها في العرض المسرحي," ١٢٥.

٢٦ صابر, ١٢٦.

٢٧ يوسف, عقيل مهدي. متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر, (٢٠٠٢), ١١٣.

تحتوي على الاستعارة من خلال استخدامها في عرض مرئيٍّ، فمن الناحية "الرمزيَّة فإنَّ الصورة المسرحيَّة تعكس تكثيفًا استعاريًّا لأفكار والأيديولوجيَّة التي يطرحها النصُّ"[٢٨].

إذن فالاستعارة البصريَّة نابعة من الرؤية الإخراجيَّة وما تقتضيه من توظيف للأشكال والدلالات، عل اعتبار أنَّ التشخيص" في العرض المسرحيِّ يعمل على دلائل متعدِّدة، فإنَّ الحمل الأكبر يقوم على ظهر جسد بشريٍّ يتغذَّى ويتحرَّك. فالممثِّل يؤدِّي دورًا أو يجسِّد شخصيَّة ويتموضع في قلب الحدث المسرحيِّ لأنَّه الرابط الحيُّ والفعَّال بين المؤلِّف والنصِّ وتوجيهات المخرج ونظرة ومشاهد المتفرِّج[٢٩]".

تصبح إذن الاستعارة البصريَّة في المسرح صرخةً وجوديَّةً ضدَّ أيِّ نظام لغويٍّ يحصر الاستعارة في بعدها اللَّفظيِّ الجاهز أو يفرض عليها معنًى خارجيًّا، سواء كان هذا المعنى لاهوتيًّا أو ثقافيًّا أو اجتماعيًّا مرتبط بتمثَّل المشاهد، بل هي اعتراف عميق بالتخييل الواعي الذي يضع المشاهد أمام واقعه، ويعطيه إمكانات متعدِّدة في تأويل وفهم الخطاب الاستعاريِّ في النصِّ المسرحيِّ، بلا موجِّهات خارجيَّة، والقلق الذي يتولَّد عن إدراك الاستعارة كخطاب يستوعب احتياجات المشاهد وأهدافه. فالمخرج لا يقوم بعمليَّة الاختزال البصريِّ وحده وإنَّما الممثِّل أيضًا، من خلال ما يوليه من أهمِّيَّة للاستعارة البصريَّة في ارتباطها العميق مع الزمان والمكان في الآن نفسه، وما تنتجه من رمزيَّة في العرض المسرحيِّ، يتيح إنتاج تأويلات متعدِّدة ومعانٍ استعاريَّة مختلفة مرتبطة بالخيال البصريِّ.

٥_ توظيف الاستعارة البصريَّة في النصِّ المسرحيِّ (نحو منهجيَّة ديداكتيكيَّة لتحليل النصِّ المسرحيِّ مدخل إلى التشكُّل الاستعاريِّ "مسرحيَّة أهل الكهف" لتوفيق الحكيم أنموذجًا)

---

٢٨ إيكو, أمبرتو . التأويل بين السيمياء والتفكيكية, ترجمة سعيد بنكراد, ط٢ بيروت: الدار البيضاء, (٢٠٠٤), ١٤٥.

٢٩ الحداوي, سميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلالة, ٤٥٠_٤٥١.

إنَّ القراءة الديداكتيك للنصِّ المسرحيِّ في المرحلة الثانويَّة التأهيليَّة تفرض علينا اتِّباع منهجيَّة قرائيَّة تقتضي من القارئ المرور بمحطَّات منهجيَّة تمكِّنه في فهم مضامين النصِّ وتحليله بشكل مبسَّط وتحديد مغزاه.

١ _ القراءةُ المنهجيَّةُ

أ- ملاحظةُ النصِّ وتأطيرُهُ

من خلال الملاحظة الأوَّليَّة للنصِّ المبني أساسًا على الحوار وتبادل الأدوار والمواقف في الكلام والذي يدلُّ على وجود حوار ذي بعدٍ دينيٍّ أسطوريٍّ تاريخيٍّ يعتمد الخطاب الاستعاريَّ بين شخصيَّات (مرنوش ومشلينا، يمليخا، بريسكا، ديقيانوس، الجنود، غاليس، الرهبان) وبالرجوع إلى (المصدر: أهل الكهف) واعتمادًا على صاحب النصِّ توفيق الحكيم، نفترض أنَّ النصَّ الذي بين أيدينا نصٌّ مسرحيٌّ يندرج ضمن (أشكال نثريَّة حديثة).

ب- فرضيَّةُ النصِّ

انطلاقًا من دلالة العنوان "أهل الكهف"، وما تعنيه من مفارقة دلاليَّة دينيَّة ورمزيَّة وردت في القرآن الكريم وقبله في الديانة المسيحيَّة واليهوديَّة، وهي دلالة على توظيف التراث الدينيِّ وإحيائه داخل مخيال الثقافة العربيَّة خصوصًا وأنَّ توفيق الحكيم استعار الصراع بين الماضي والحاضر في إطارٍ فلسفيٍّ، وبالرجوع إلى بداية النصِّ ونهايته التي تحكي أجواء الصراع بين الإنسان والقوى الخفيَّة نفترض أنَّ هذا النصَّ المسرحيَّ جاء في سياق التعبير عن قضيَّة ذات أبعاد ثلاثة: أسطوريَّة ودينيَّة وتاريخيَّة.

ج-أحداثُ فصولِ المسرحيَّةِ

أحداثُ الفصلِ الأوَّلِ:

- إحساس الفتية بالضعف والفتور بعدما استيقظوا من النوم متسائلين في نوع من الفضول والحيرة عن المدَّة الزمنيَّة التي قضوها نومًا داخل دهاليز الكهف.

- انتخاب شخصيَّة "ليمليخا" بالخروج إلى القرى المجاورة ليحضر لهم بعض الطعام يسدُّون به رمق جوعهم، ومقابلته لأحد الرجال الصيَّادين الذي كان يستعدُّ لصيد الطرائد.
- شعور الصيَّاد بالرهبة والخوف الشديدين من "ليمليخا" وفراره هربًا لأنَّ شكله غريب عن البشر العاديِّين بعد أن قدَّم له نقودًا.
- ترامى الخبر لأهل المدينة عن طريق الصيَّاد والذين تجمهروا أمام الكهف طمعًا في نيل الكنز الذي يملكه "ليمليخا". وشعورهم بالفزع والدهشة وخروجهم من الكهف هربًا لإخبار الملك.
- أحداثُ الفصلِ الثاني:
- شعور الملك بالسرور والفرحة بعدما وصله خبر العثور على أهل الكهف في عهده لا سيَّما بعدما أخبره "غاليس" بأنَّهم قدِّيسون من زمن الملك ديقيانوس.
- احتفاء الملك بقدوم أهل الكهف بعدما أحضرهم إلى قصره، وطلبهم الإذن منه بمغارة القصر لتفقُّد متاعهم قبل نومهم (يمليخا: الأغنام) و (مرنوش: ابنه وزوجته).
- اكتشاف الراعي (يمليخا) حقيقة نومهم، وإحساسه بالصدمة، ممَّا دفعه إلى الرجوع للكهف وحيدًا.
- أحداثُ الفصلِ الثالثِ:
- صدمة "مرنوش" بعدما اكتشف موت ابنه وزوجته، بعدما عرف الحقيقة ورجوعه إلى قصر الملك ليخبر "مشلينيا" بالخبر ودعوته إيَّاه للالتحاق للعيش داخل الكهف.
- إحساس "مشلينا" بالغرابة بعدما اكتشف أنَّهم ناموا ثلاثمائة سنة، وحزنه الشديد على فقدان أهل "مرنوش".
- اعتقاد "مشلينا" بعد لقائه "ببريسكا" أنَّها القدِّيسة التي يكن لها الحبَّ العميق،

مذكِّرًا إيَّاها بالوعد الذي قطعته بكونها لن تتزوج غيره.

- مغادرة (مشلينا) القصر والتحاقه بأصحابه في الكهف بعدما نهرته وصدَّته الأميرة.
- أحداثُ الفصلِ الرابعِ:
- دخولهم في حوار بينهم حول ما طرأ لهم من أحداث بعدما استيقظوا بشهر من عودتهم للكهف.
- تشبُّث (مشلينا) بالحياة بعدما هلك الموت صديقيه "يمليخا" و "مرنوش".
- قدوم "بريكسا" إلى الكهف معترفة بحبِّها لـ "مشلينيا" الذي لفظ أنفاسه الأخيرة بعدما شعر بالفرح والسعادة.
- اتِّخاذ "بريكسا" قرارًا جريئًا بالبقاء في الكهف ليغلق عليها رفقة القدِّيسين وتموت معهم.

د- الأبعادُ الثقافيَّةُ والدلاليَّةُ للحدثِ:

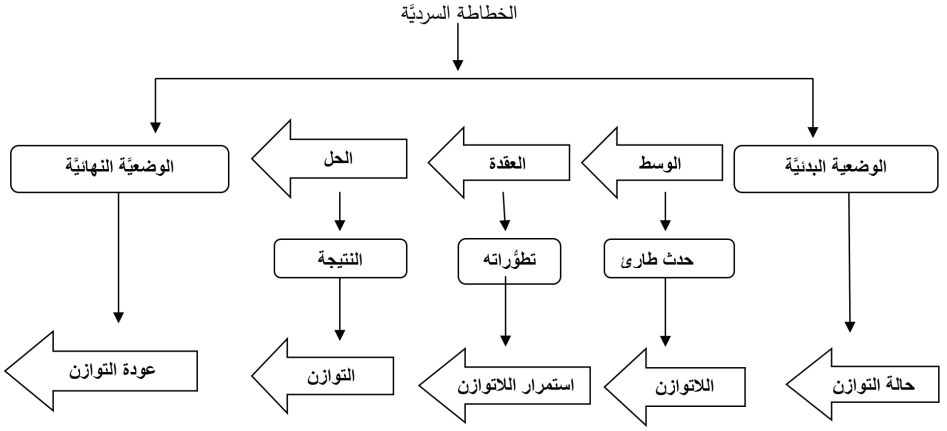
- تحويل مشاكل الشخصيَّات الاجتماعيَّة من مشاكل في الورق إلى كينونة دراميَّة نابضة بالحياة.
- تجاوز التخمة الدراميَّة في استنارة العواطف وكشف التناقضات الاجتماعيَّة وقسوة الزمن ورصد الفراغ الثقافيِّ والاجتماعيِّ بين الفتية الثلاثة.
- طرح إشكاليَّة العلاقة بين الفرد وسطلة الزمن والقدر.
- فضح نفاق العلاقات الإنسانيَّة واصطدامها الدائم بمؤسَّسة الدين.

هـ- الرهاناتُ الثقافيَّةُ:

- من بين ما يراهن عليه الكاتب هو تأصيلٌ للخطاب المسرحيِّ في بنيته وخطابه ولغته البصريَّة وموضوعه.
- استكشاف مساحات إنسانيَّة ودينيَّة وتاريخيَّة مسكوت عنها لدى المصريِّين والعرب بصفة عامَّة.

- جعل المسرح قادر على خلق واستعارة عوالم بصريَّة غنيَّة تتجاوز وظيفة نقل الكلام إلى التعبير الرمزيِّ والجماليِّ الذي يتعامل مع النصِّ ويثريه.

و- الخطاطةُ السرديَّةُ الثقافيَّةُ:



شكل(٢): يوضح الخطاطةُ السرديَّةُ الثقافيَّةُ.

جدول(١): يوضِّح الخطاطة السرديَّة بشكل جيِّد.

الوضعيَّة البدئيَّة	الوسط ← العقدة ← الحلّ			الوضعيَّة النهائيَّة
	حدث طارئ	تطوُّراته	النتيجة	
استيقاظ الفتية الثلاثة داخل الكهف وشعورهم بالتعب والحيرة بعدما وجودوا أنفسهم داخل الكهف	اندماج الفتية داخل القصر وتعبيرهم عن إرادتهم في الرجوع إلى وضعيتهم الأولى في الحياة واسترجاع ممتلكاتهم وصعوبة التكييف مع واقعهم بين النفور والإقبال	اكتشافهم للفاصل الزمنيّ ووعيهم الفرق بين العهدين عهد ديقيانوس وعهد ثيودويسيوس الثاني، واستعدادهم للرجوع إلى الكهف	تسليم الفتية الثلاثة أرواحهم لله تباعًا وبشكل متابين بين الرضى التام وبين عدم الرضى والتقبُّل، بعد حوار دراميٍّ تواصليٍّ	انتهاء أحداث المسرحيَّة بموت الفتية الثلاثة وتتغيَّر صورة فتية لدى المتلقِّي
حالة التوازن	اللاتوازن	استمرار اللاتوازن	التوازن الجزئيُّ	عودة التوازن

في ملاحظتنا للخطاطة السرديَّة يبرز بجلاء واضح عبقريَّة توفيق الحكيم في عمليَّة التحوُّل من الوضعيَّة البدئيَّة إلى الوضعيَّة النهائيَّة بين سقف الطموح المسرحيِّ ورصانة الإمكانات المسرحيَّة، ضمن بنية حواريَّة أسهمت في نقل الرؤية الفنِّيَّة ودعم البناء الدراميِّ، وفهم طبيعة الأداء التمثيليِّ وأدواته المسرحيَّة، ممَّا يعكس تنويعًا في الوسائل والأساليب الدراميَّة، لخلق شخصيَّة دراميَّة ومقنعة ومؤثِّرة. وتبرز الاستعارة هنا في استخدام كلمة الكهف في غير معناها الأصليِّ كما وردت في الآية القرآنيَّة لخلق صورة بصريَّة وفكريَّة، ممَّا أسهم في إثراء المعنى الدلاليِّ للنصِّ وخلق أجواء دراميَّة، فالمشبَّه به قد حُذِف وهم أهل الكهف الذين ذُكروا في القرآن ورمز إليهم بشيء من لوازمهم وهو الكهف والقرينة لفظيَّة وهي إثبات الصدمة الوجوديَّة لفتية الكهف الثلاثة والاستعارة هنا مكنيَّة لأنَّ المشبَّه به كما قلنا قد حُذِفَ ورُمِزَ إليه بشيء من لوازمه.

دراسةُ القوى الفاعلةِ المستعارةِ:

يشمل الحديث عن القوى الفاعلة التي يستعيرها الكاتب المسرحيُّ مجموع العوامل التي تؤثِّر في النصِّ العرض وتشمل مختلف القوى التي تؤدِّي وظيفتها الاستعاريَّة في التشكيل البصريِّ وتحفيز ذهن المتلقِّي في مسار النصِّ المسرحيِّ وعلى الخشبة: الممثِّلين أو الشخصيَّات الإنسانيَّة، والحيوانات والجمادات، فضلًا عن الانفعالات والمشاعر.....إلخ..... والتي تستدعي من القارئ الماهر رؤيا جماليَّة قائمة على التصنيف والترتيب حسب أوَّليَّة وطبيعة وقوَّة غياب أو حضور، هذه القوى الفاعلة، وأدوارها الرئيسة والثانويَّة في النصِّ المسرحيِّ. ولعلَّ الجدول الآتي يوضِّح ذلك بالشكل المطلوب:

جدول(٢): يوضح القوى الفاعلة، وأدوارها الرئيسة والثانويَّة في النصِّ المسرحيّ.

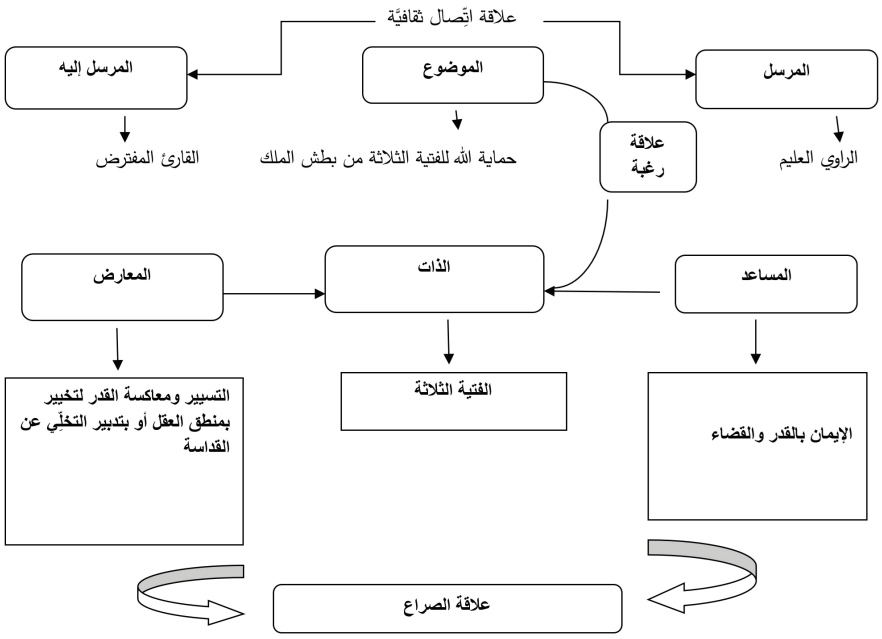
الشخصيَّة	نوعها	مظهرها الخارجيّ	رمزيَّتها	بعدها النفسيّ	بعدها الاجتماعيّ
مشلينا	رئيسيَّة	شكله غريب مثل الأشباح، يتميَّز بلحية وأظافر طويلة	إظهار مشاعر الغرابة والحيرة والحبِّ لبريكسا	– مؤمن بالعاطفة الإنسانيَّة. – إظهار الرومانسيَّة في الطبع في القلب والوجدان، يكن مشاعر الحب لحبيبته بريكسا، مخلص وفيٌّ لحبِّه.	له وظيفتين؛ الأولى حكوميَّة سياسيَّة: تجلَّت في كونه وزير للملك ديقيانوس والثانية وظيفة دينيَّة: قديس بعد خروجه من الكهف
مرنوش	رئيسيَّة	شكله يتميَّز بالغرابة، ذو لحية طويلة، أظافر متَّسخة وطويلة، شكل مخيف	الشوق، تؤمن بالعقل وتغلبه على العاطفة	–إظهار الوفاء لأسرته، – حريص على رؤية ابنه وزوجته.. – يؤمن بالعقل عوض القلب.	–الزوج المخلص الخائف عل مستقبل أسرته. – عمل وزيرًا لملك ديقيانوس ثمَّ قديس بعد خروجه من الكهف

يمليخا	ثانويَّة	نفس أوصاف الشخصيَّات السابقة "مرنوش" ومشلينا	القناعة والإيمان بالقضاء والقدر	دائم الشوق إلى رؤية غنمه، قنوع ومؤمن بقدره وقضائه، إيمانه قوي مقارنة مع الشخصيَّات الأخرى	-راعي غنم عليه ملامح الطبقة الهشَّة، والفقيرة والغريبة. - قديس بعد خروجه من الكهف

بالنظر إلى جدول الشخصيَّات المستعارة التي تؤدِّي دورًا مهمًّا في استحضار الماضي وإعادة تشكيله، إذ شكَّل الحديث عن الصدمة الوجوديَّة للفتية الثلاثة بعد نومه ثلاثمائة سنَّة طقسًا اجتماعيًّا يوميًّا خفَّف من وطأة العزلة الخانقة التي عاشوها في الكهف، وقد عكس هذا السلوك الجمعيُّ حاجة الإنسان الوجوديَّة للتواصل العاطفيِّ في لحظات الألم، متجاوزة حدود الفردانيَّة نحو فضاء التضامن الإنسانيِّ المشترك. ممَّا يجعلنا نصنِّف هذه الشخصيَّات إلى:

- شخصيَّات مستعارة تتَّسم بالقداسة والغرابة: مرنوش- مشلينا- يمليخا- بريسكا.
- شخصيَّات مستعارة سلطويَّة: ديقيانوس- الجنود.
- شخصيَّات مستعارة للحكمة والإرشاد: غاليس – الرهبان.

تحديدُ النموذجِ العامليِّ الثقافيِّ:



شكل(٣): يوضح تحديدُ النموذجِ العامليِّ الثقافيِّ.

استنتاج:

نستنتج إذن أنَّ هذه الخطاطة تعكس الصراع الدينيَّ بين الماضي والحاضر، كما تبرز صراع الإنسان والقوى الخفيَّة التي تحكم العالم، وبذلك فهذه الخطاطة تقدِّم صورة استعاريَّة حيَّة عن علاقات الصراع والرغبة بين الذات والموضوع، هذه الاستعارة تحفر في ذهن المتلقِّي وتحفز ذهنه وتنشِّط مخيَّلته في البناء الدراميِّ للأحداث، وعليه فإنَّ الخطاطة السرديَّة قدَّمت لنا استعارة مجازيَّة لوقائع التفاصيل الأسطورية المختزلة في مختلف مستويات الصورة وعناصرها في الإضاءة وقطع الديكور وخلوِّ الخشبة من البناءات الثابتة.

ومن هنا فإنَّ "محور الرغبة (أو الإرادة) يحدِّد العلاقة بين الذات والموضوع، وكلُّ طرف من هذه العلاقة يستدعي الآخر ويطلبه، فلا ذات من دون موضوع (العكس صحيح) ممَّا يشكِّل قولًا سرديًّا، إذ إنَّ الانفصال، في ضوء هذه العلاقة، لا يعمل إلَّا

على تحيينها واضعًا إيَّاها كإمكانيَّة للاتصال. ويربط محور الإبلاغ (أو الاتِّصال) بين المرسل والمرسل إليه على أساس الرهان الذي يتوسَّط كلَّ إبلاغ بدءًا بإلقاء المرسل الموضوع للتداول حتَّى تتبنَّاه الذات الفاعلة وتقتنع به لانطلاق رحلتها في البحث عن..... ومن ثمَّة تتحوَّل الحالة من الاتِّصال إلى الانفصال (أو العكس). أمَّا محور الصراع (أو القدرة) فيحدِّد علاقة المساعد بالعارض، ففيما يساعد الأوَّل الذات الفاعلة على الاتِّصال بموضوع رغبة ما عبر منحها القدرة من خلال شخصيَّة، أو عبر وسائل ماديَّة أو قوَّة معنويَّة.....فإنَّ الثاني يعيق امتلاك ذات الحالة لموضوع القيمة، أو يقف حاجزًا دونها في بحثها عن تحقيقه" [٣٠].

تحديدُ المكانِ المستعارِ في المسرحيَّةِ:

تتجاوز استعارة المكان حالة "الوحدة" الخاصَّة بالفتية الثلاثة في الكهف داخل النصِّ المسرحيِّ إلى حالة وجوديَّة تجاوز البعد المكانيَّ، مجسِّدة مقولة سارتر "القلق الوجوديُّ"، لذلك فأهمِّيَّة العنصر المكاني داخل النصِّ المسرحيِّ تتجلَّى في وظائفه وأدواره المختلفة والمتعدِّدة فقد يُسهِم مثلًا في الإيهام بواقعيَّة الحدث والحبكة، أو على مستوى تحقُّقها ووقوعها، أو خلق تمييز بين الشخصيَّات المختلفة، أو الإيحاء الرمزيّ بفكرة مجرَّدة. والجدول التالي يبيِّن معطيات الزمان وأبعاده:

٣٠ أنظر الكتاب المدرسي "الممتاز في اللغة العربية" السنة الثانية من سلك البكالوريا مسلك الآداب والعلوم الإنسانية، مكتبة الأمة ص١٨٠.

جدول(٣): يبيِّن معطيات الزمان وأبعاده.

المكان	مواصفاته	أبعاده ودلالته
الكهف	مكان مغلق، آمن، يحيل على ،أجواء الآخرة، مقدَّس	مفتوح على عوالم الروح والرحمة الإلهيَّة، والسموّ النفسيّ، يحيل على أمان النفس والعقيدة والابتلاء
بهو القصر	مكان مفتوح على جميع الاحتمالات، يجمع بين الماضي والحاضر	يحيل على المصائر الجديدة التي تنتظر الفتية الثلاثة، كما أسهم بهو القصر في ترسيخ صدمة الحقيقة وتبدُّل الزمن
القصر	مكان إجباريٌّ، رمز للسلطة والقوَّة، والعدل	المكان الذي احتضن الفتية بعد استيقاظهم وله وظيفة سلطويَّة زجريَّة.
مدينة طرطوس	مدينة رومانيَّة، تقع جنوب تركيا، مكان مفتوح على الممكن والمحتمل	رمز لسيادة الملك ديقيانوس، واضطهاد المسيحيِّين، ورمز للرحمة والشفقة مع الملك العادل ثيودويسيوس

بالنظر إلى بنية المكان المستعار الذي يتميَّز بالتنقُّل من الحدود المألوفة إلى الوجود المحقَّق لا من اللغة النصِّيَّة بل من التصوُّر المسرحيِّ لمعالجة قضيَّة دينيَّة كانت تدشينًا لفضاء رمزيٍّ دلاليٍّ، جسَّدت فيها الأمكنة سميائيَّات الدلالة الموحية لبنية الصورة الاستعاريَّة، التي تخدم التشكيل البصريَّ المتناغم، وتؤدِّي دورًا مُهمًّا في تشكيل العوالم النفسيَّة والثقافيَّة والاجتماعيَّة للشخصيَّات، كما يلفت انتباهك ما تتميَّز به من سمات ومحدِّدات خاصَّة تنزع منزعًا أسطوريًّا ودينيًّا وفلسفيًّا (أهل الكهف..... طرطوس). إنَّ استعارة مدينة طرطوس يعكس العمق البلاغيَّ

للنصِّ المسرحيِّ، وهو ما يحيلنا مباشرة على الاستعارة التصريحيَّة، حيث حُذِف فيها المستعار له مع بقاء لفظة تدلُّ عليه ووجود المستعار منه ظاهرًا وليس محذوفًا فيها وقد استعار الكاتب في نصِّهِ الحواريِّ المسرحيِّ "مدينة طرطوس" وهي مدينة رومانيَّة تقع جنوب تركيا، واستعارة هذه اللَّفظة لتدلَّ على المكان الذي يمثِّل السلطة وسيادة الملك ديقيانوس، كما ترمز إلى الاضطهاد والرحمة الشفقة مع الملك العادل ثيودويسيوس. ومن هنا تظهر الاستعارة بنوعيها في الحوارات التصريحيَّة والتي صرَّحت بها والتي حُذِف المستعار له وأُبقي على المستعار منه موجودًا مع وجود علاقة المشابهة بين المستعار له والمستعار منه.

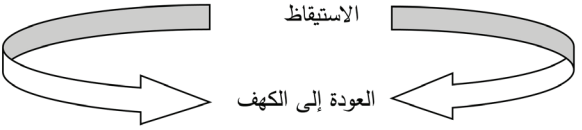
دراسةُ الزمانِ المستعارِ في المسرحيَّةِ:

جدول(٤): يوضح الزمانِ المستعارِ في المسرحيَّةِ

الزمان	نوعه	أبعاده ودلالته ورمزيَّته
زمن الانبعاث من الموت، زمن الاندماج مع الواقع، زمن الصدمة زمن الاستسلام للموت والقدر	ماضٍ مطلق، الحاضر مطلق، الحاضر مطلق الحاضر والماضي المطلق	الشعور بالتعب والحياء والدهشة التعجُّب من النقود القديمة. الصدمة بحقيقة المعجزة الزمنيَّة فترة موت الفتية الثلاثة وغلق الكهف ليكون آية للنفس البشريَّة

نلحظ أنَّ الجدول يجسِّد صراع الإنسان مع الزمن لتحقيق الخلود وهو ما يعني أنَّ البنية الزمانيَّة في النصِّ المسرحيِّ تميَّزت بالخطِّيَّة، نتج عنها تفعيل الاعتماد على الوظيفة الاستعاريَّة للأزمنة، وتفعيل حاسَّة الإدراك الزمنيِّ المنفلت، ممَّا حفَّز خيال المتلقِّي على الإنصات العميق لزمكانيَّة النصِّ المؤطَّرة برؤية سرديَّة من الخارج، حيث حضور الاسترجاع الذي يستعيد عن طريق التذكُّر مدَّة ثلاثمائة سنة، عبر بنية دائريَّة مغلقة

تداخلت فيها الأزمنة خاصَّة في مشهد ذهاب الفتية إلى قصر الملك بعد استيقاظهم في الكهف، وفق ما يسمِّيه "جرار جنيت" التزامن السرديّ المركَّب" حيث التقى الماضي بالحاضر في فضاء مسرحيٍّ متعدِّد المستويات. كما أنَّ تحرُّك الفتية الثلاثة عبر الأزمنة النفسيَّة، قد حقَّقت ما أسماه "أرسطو" "الفضاء الفيزيائيّ" للمسرح، حيث تجاوز المشهد حدود الزمن الخطِّيِّ ليؤسِّس لزمن نفسيٍّ متداخل، تجلَّى بوضوح في حوار "برنوش" و "بريسكا". وتبرز الاستعارة في الزمن المسرحيِّ في استعارة لفظة "استيقظ الفتية الثلاثة" وفعل الاستيقاظ هنا دالٌّ على الزمن الماضي، فقد استعارة الزمن الماضي (استيقظ) ليدلَّ على زمن انبعاث الفتية الثلاثة من الموت، وهذا فيه إشارة إلى نوع من أنواع الاستعارة وهي الاستعارة التصريحيَّة التي عرَّفها البلاغيُّون بكونها تشمل حذف المستعار له ففي هذه الاستعارة الواردة في الزمن حُذِفَ المستعار له وهو الزمن الحاضر مع بقاء المستعار منه وهو فعل "استيقظ" وصرَّح به لوجود علاقة مشابهة بين المستعار منه والمستعار له وصوَّر الكاتب المسرحيُّ مرحلة الاستيقاظ داخل الكهف وهي المرحلة التي تكون بدايتها الدهشة والحيرة، حيث القوَّة والعزيمة والإرادة للفتية الثلاثة تتماثل مع مرحلة البعث من جديد حيث الإقبال على الحياة بشغف بعد الموت، ولكن هذا الشغف لا يستمر طويلًا مع الفتية الثلاثة رغم ما تتطلَّبه الحياة من كدٍّ وعناء وسعادة، فصوَّر الكاتب مرحلة الاستيقاظ بمرحلة الانبعاث؛ انبعاث الموتى من قبورهم والتي تظهر فترة قصيرة ثمَّ تغيب الرغبة والشغف، بحيث يقرِّرن العودة إلى الكهف وتفضيل الموت على الحياة.



شكل(٤): يوضح العودة إلى الكهف وتفضيل الموت على الحياة.

السردُ والرؤيةُ المستعارةُ:

إنَّ للرؤيـة السرديَّـة في هـذه المسرحيَّـة دلالـة فكريَّـة ورمزيَّـة أكثـر مـن كونهـا مجـرَّد رؤيـة سرديَّـة، فزاويـة النظـر في العـرض المسرحـيِّ إذن باختراق وتجـاوز للانعكاس الواقعيِّ دخـولًا في الوعـي الرمـزيِّ التاريخـيِّ والأسـطوريِّ الممثَّـل باتِّجـاه خلـق علاقـة تلقـي مغايـر مـع المتلقِّـي، وهكـذا فـإنَّ رمزيَّـة الرؤيـة السرديَّـة تسـتلزم التخلِّـي عـن المـكان والزمـان كمفهـوم ريـاضيٍّ مـادِّيٍّ مبـاشر، لصالـح الـسرد، بلحاظـه الطريقـة التـي يتـمُّ بهـا عـرض الأحـداث والوقائـع في المسرحيَّـة مـن قبـل السـارد، وهـذه الطريقـة هـي التـي تحـدِّد الكيفيَّـة التـي يتـمُّ بهـا إدراك الموضـوع الجـماليّ داخـل المسرحيَّـة، كـما أنَّ حضـور ضمـير السرد في المسرحيَّـة بأشـكاله المتعـدِّدة لا يُحـدث أيَّ تعـارضٍ بـين المـدرك والمتخيَّـل ذلـك لأنَّـه يعـود إلى عمـق اللاشـعور الجمعـيِّ في بـثِّ الرسـالة الرمزيَّـة، وبذلـك تصبـح الرؤيـة السرديَّـة مـؤشِّر واضـح عـلى تحديـد طبيعـة سرد الأحـداث وزاويـة النظـر التـي مـن خلالهـا يعرضهـا، ومـن خلالهـا نفهـم تجسـيد النصِّ بواسـطة الإخـراج المسرحـيِّ، فالـسرد في المسرحيَّـة حـاضر ولكـن بشـكل ضعيـف جـدًّا ويحـضر عـلى شـكل حـوار بـين الشـخصيَّات المسرحيَّـة، كـما أنَّ الرؤيـة الثقافيَّـة للـسرد والمؤطَّـرة للنـصِّ المسرحـيِّ لا تلبـث أن تكـون رؤيـة ثقافيَّـة مـن الخـارج. ويعنـي ذلـك أنَّ السـارد يعـرف ثقافيًّـا أقـلَّ ممَّـا تعرفـه الشـخصيَّات المسرحيَّـة، لذلـك فهـو ليـس شـخصيَّة مشـاركة في الحـدث ثقافيًّـا، فقـد كان دوره الثقـافيُّ مقتـصرًا عـلى توضيـح بعـض الجزئيَّـات التـي تتعلَّـق ببعـض الحيثيَّـات والأشـياء التـي يجـد القـارئ نفسـه عاجـزًا عـن توقعهـا أو تصوُّرهـا، بالإضافـة إلى ذلـك فـإنَّ حضـور ضمـير الغائـب قليـل جـدًّا، ومثـال ذلـك مـا جـاء في النـصِّ المسرحـيِّ: "مشـلينا": (في فـرح وذهـول)".

الحوارُ المستعارُ:

يـبرز الحـوار كأداة تعبيريَّـة تعكـس الـصراع بـين الشـخصيَّات خاصَّـة بـين شـخصيتَي

"مرنوش" و"مشلينا"، هو ما يحقِّق تكاملًا بين المستويات من خلال وظيفتين: الأولى جماليَّة تجلَّت في المزج بين الأساليب المختلفة، وفكريَّة تمثَّلت في تعميق نقد الذات والعودة إلى الكهف هربًا من الحياة الواقعيَّة، كما أنَّ حضور الحوار كتقنيَّة، يعكس الذهنيَّات المختلفة والمواقف الثقافيَّة المتباينة؛ أي خلق نوع من التوازن بين متطلَّبات الفنِّ المسرحيِّ، وضرورات الرسالة الاجتماعيَّة والتاريخيَّة، وهو ما نتج عنه طغيان الحوار في البناء الهندسيِّ للنصِّ عبر الكلام المتبادل بين الشخصيَّات المسرحيَّة بشكل مباشر بين شخصيتَي (بريسكا مشلينا)، ممَّا خلق مستويين من الحقيقة: حقيقة ذاتيَّة يعيشها البطل، وحقيقة موضوعيَّة يراهن عليها الآخرون، وهو ما يؤكِّد حضور بعض الإشارات اللُّغويَّة الدالَّة عليه كعلامات الترقيم(: ، ...) ممَّا يعطي للنصِّ تماسكًا وانسجامًا ويجعله فضاءً مسرحيًّا موحيًا يجمع بين الحضور الوهميِّ والغياب الحقيقيِّ لأهل الكهف، حيث تحوَّل النصُّ إلى مسرح للصراع بين ذاكرة الماضي والواقع، يكشف موقف الفتية الثلاثة عن عمق المأساة الإنسانيَّة وصراع القدر.

إنَّ الحوار المستعار هو وعاء من خلاله يعمل الكاتب المسرحيُّ على محاكاة مواقف الشخصيَّات وآرائها، حسب حرارة المشهد وقوَّة الموقف، فقد يوظِّف الاستعارة المكنيَّة في الحوار للتعبير عن موقف معيَّن بشكل غير مباشر، فإذا أخذنا مثلًا حوار (مرنوش ومشلينا) على الشكل التالي:

- **مرنوش: وهل انقضت بعد الأيَّام الثلاثة؟**
- **مشلينيا: لا بأس أذهب على كل حال أتجسس وأعود.**
- **مرنوش: وإذا لمحك أحد وعرف من أنت؟**
- **مشلينيا: لا تخف، سأتسلل في الظلام ولا يرى أحد وجهي**[٣١].

في هذا الحوار نوع من أنواع الاستعارة وهي الاستعارة المكنيَّة، حيث تمَّ فيها حذف

٣١ الحكيم, توفيق. أهل الكهف مؤسسة هنداوي للنشر, (٢٠٢٣), ٣٢.

المستعار منه مع بقاء شيء من لوازمه يدلُّ عليه وبقاء المستعار، حيث استعار الكاتب المسرحيُّ لفظة اللَّيل الذي كان محذوفًا مع وجود دلالة تدلُّ عليه وجود الظلام، الذي يشير إلى العتمة وعدم وضوح الرؤية، ممَّا يشكِّل مجالًا للتخفِّي، وهو الفعل الذي سيقوم به (مشلينيا)، لقد استعار الكاتب الظلام ليدلَّ على الليل الذي يسمح فيه للفتية الثلاثة بالولوج إلى العالم الخارجي دون يعرف أحد ملامحهم، بلحاظ الليل فضاء يسمح بالقيام بأشياء يتعذَّر فعلها في النهار لأنَّ الرؤية تكون فيه واضحة، وقد اتَّضح من الحوار أنَّ هذه الاستعارة المكنيَّة لا تخدم فقط التعبير المجازيَّ وإنَّما تُسهم في تخيُّل العالم الذي تتحرَّك داخله الشخصيَّات المسرحيَّة، واستعمال هذا التعبير المجازيِّ للتعبير الحقيقيِّ والأصليِّ لعلاقة متماثلة فيما بين التعبير الحقيقيِّ والمجازيِّ، يدلُّ على قوَّة الكاتب على استعادة الماضي وخلق نوع من الانزياح الدلاليِّ في فهم عوالم الكون والوجود الإنسانيِّ.

اللُّغةُ المستعارةُ في المسرحيَّةِ

تجسَّدت اللُّغة المسرحيَّة في مسرحيَّة "أهل الكهف" عبر بنية دراميَّة متصاعدة، تجسِّد هيمنة القدر وقد تعمَّقت المفارقة الدراميَّة في مصير الفتية الثلاثة، لتؤكِّد هذه اللغة بطابعها الغنيِّ والمتعدِّد من حيث الأصوات وتوظيف الضمائر اللُّغويَّة ذات الأبعاد الثقافيَّة والاجتماعيَّة المتعدِّدة، عبثيَّة تكيُّف الفتية الثلاثة مع واقعهم الجديد الذي فقدوا فيه كلَّ شيء، فتعدُّدية الأصوات أدَّت دورًا مهمًّا في تحويل الموت والفناء من حدث نهائيٍّ إلى فضاء دلاليٍّ مفتوح على والقراءة المتعدِّدة، فحضور ضمير المتكلِّم الجمع(إنَّنا، لنا، بعيدون)، إلى جانب ضمير المخاطب المفرد (فهمتك، بنفسك) وكذلك ضمير الغائب المفرد (هم)، تجسيد للاغتراب والقهر المادِّيِّ الوجوديِّ للزمن، حيث بنى توفيق الحكيم عالمه اللُّغويَّ من خلال شخصيَّات محوريَّة مثَّلت كل منها بعدًا من أبعاد اللُّغة المستعارة، حيث تتداخل تعدُّدية المواقف واختلافها، في ظلِّ تنامي الخطِّ الدراميِّ نلحظ الهيمنة

المطلقة لضمير المتكلِّم، تاركًا تساؤلات عميقة، فضلًا عن ضمير الغائب، والذي يكشف عن الحرِّيَّة المستعارة كحالة ذهنيَّة يعيشها الفتية الثلاثة تجاوزت القيود المادِّيَّة، فتحوَّل الموت مقاومة إلى لحظة تحرُّر نهائيٍّ، فثنائيَّة الحضور والغياب للضمير الثقافيِّ يجعل من المسرحيَّة حوارًا ثقافيًّا يأخذ شكل صراع بين أجيال متفاوتة، غير أنَّ هذه الضمائر تنسجم مع الحوار الثقافيِّ الذي جعل من الموت في المسرحيَّة خيارًا وجوديًّا، متجاوزًا كونه نهاية بيولوجيَّة إلى موقف أخلاقيٍّ واجتماعيٍّ بالنسبة للفتية الثلاثة.

الجملُ الثقافيَّةُ في المسرحيَّةِ:

يكشف الحوار المفصليُّ بين "بريسكا" "ومرنوش" عن البناء السيكودراميِّ للشخصيَّات المسرحيَّة، هذا البناء الذي يحيلنا مباشرة عن طبيعة الجمل الثقافيَّة التي وظَّفها الكاتب في النصِّ المسرحيِّ، فحرَّكت الشخصيَّات في مستويات مختلفة عبر تعدُّدية الجمل الإسميَّة والفعليَّة، محقِّقة الفضاء اللُّغويّ للمسرح، فقد راوح بين توظيف الجمل الإسميَّة تارة وبين الجمل الفعليَّة تارة أخرى؛ وإن كانت الجملة الإسميَّة تدلُّ على الثبات الثقافيِّ في الأوصاف والمواقف فهذا الثبات يحدِّد طبيعة الرؤيا الثقافيَّة للعالم عند الشخصيَّة، كقول مرنوش (إنَّنا بعيدون عن المدينة)، ممَّا أسَّس لنسق دلاليٍّ عميق عكس العلاقة بين الماضي والحاضر، ويتجلَّى هذا الثبات الثقافيُّ في النصِّ عبر إبقاء الفتية الثلاثة على فكرة العودة للكهف، إنَّ هذه الجمل تعكس الأداء المسرحيَّ الذي تميَّز بالعمق في فهم الأبعاد النفسيَّة والاجتماعيَّة للفتية الثلاثة، مع براعة توفيق الحكيم في توظيف لغة الجسد والصوت لخلق حضور مسرحيٍّ مؤثِّر.

أمَّا الجمل الفعليَّة فتشير إلى الصحوة الزمنيَّة للشخصيَّات على مستوى الحركة الثقافيَّة والديناميَّة الاجتماعيَّة في المشاعر والمواقف، بين الشخصيَّات المسرحيَّة، جمعت بين الواقعيَّة النفسيَّة العميقة والأبعاد التعبيريَّة المؤثِّرة، وهو ما نجده

حاضرًا في المشهد بين الشخصيَّتين "بريسكا ومرنوش"، وتفاعلهما مع الموقف الثقافيِّ للملك ديقيانوس، كما أنَّ الجمل الفعليَّة تبيِّن حركيَّة الحياة في مشاعر الفتية الثلاثة ومواقفهما والتحوُّلات التي عرفتها الأحداث عبر أزمنة متعدِّدة، فالزمن الماضي يحضر في أفعال (فهمت، كان) وهذه الحركيَّة تؤسِّس لمواقف ثقافيَّة وأحداث دراميَّة، أمَّا أفعال الحاضر مثال: (تخاطبينني، نصلح....) وأفعال المستقبل كقوله (سأفقد عقلي سأفقد عقلي)، يدلُّ هذا التعدُّد الزمانيِّ على أنَّ العرض المسرحيَّ مفتوح على أحداث لا متناهية، ممَّا أضفى على الشخصيَّات عمقًا إنسانيًّا وفلسفيًّا مؤثِّرًا، وجعل لحظات الوداع الأخير والعودة إلى الكهف شهادة حيَّة على قسوة المصير وعمق المأساة الإنسانيَّة، تعطي انطباعًا بواقعيَّة الأحداث على الخشبة، غير أنَّ هيمنة الأفعال الدالَّة على الحاضر، تنسجم مع الحوار الذي هو عنصر مهمٌّ من العناصر المميزة لجنس المسرحيَّة.

الأساليبُ الثقافيَّةُ للنصِّ المسرحيِّ:

أ- الأسلوبُ الخبريُّ الثقافيُّ:

توهَّجت براعة الأسلوب الخبريِّ في تجسيد شخصيَّة "بريسكا"، من خلال تطبيق متقن لمبدأ مخاطبته "العقل والفكر"، الذي ينتج عنه مبدأ آخر هو "التركيز والانتباه" المستمدّ من الاتِّجاه "الملحميّ البرشتيّ" الواقعي حيث نجحت شخصيَّة "بريسكا" في خلق حضور دلاليٍّ قائم على صلة جماليَّة وثقافيَّة بين الشخصيَّة المسرحيَّة وبين المتلقِّي، وهي صلة ذات طبيعة إخباريَّة؛ فقد تمكَّنت عبر الأداء الحواريِّ وبواسطة الأسلوب الخبريِّ من خلق حالة من التشويش الإدراكيِّ لدى المتلقِّي، عبر الإخبار الذي يقتضي الاستعانة بآليَّات متعدِّدة لإقناع المتلقِّي، كالمؤكِّدات بأنواعها الحرفيَّة والمعنويَّة وغيرها، ومثال ذلك قولها: "(إنَّي لا أستطيع أن أتخيَّل هذا الذي تقول.....)[٣٢]. وقول "غاليس": "إنَّي

٣٢ الحكيم, ٥٦.

حدست منذ أن وصف الصيَّاد هذا الرجل الغريب الذي طلع عليه وأبرز له قطعة الفضَّة المضروبة باسم ديقيانوس"[٣٣]. غير أنَّ الأسلوب الخبريَّ يجسِّد بذكاء مشاعر الخوف والقلق على مصير الفتية مستخدمة تقنيَّات ستانسلافكسي في استدعاء المشاعر الحقيقيَّة وتوظيف الذاكرة الانفعاليَّة.

ب- الأسلوبُ الإنشائيُّ:

يحضر الأسلوب الإنشائيُّ في مخاطبة الشعور والعاطفة عبر استثمار المشاعر الطبيعيَّة للشخصيَّات التي تفرضها حالة الصدمة بعد استيقاظهم من النوم في الكهف، كالتوتُّر بين استرجاع ما ضاع في الزمن الماضي وبين تقبُّل الواقع، ولما كان الأسلوب الخبريُّ ينزع نحو مخاطبة العقل والفكر، ويكشف طبيعة العلاقات الثقافيَّة والاجتماعيَّة بين الشخصيَّات المسرحيَّة، فإنَّ الأسلوب الإنشائيَّ يخاطب الشعور والعاطفة بالدرجة الأولى وفق أهداف إنسانيَّة واعية، قائمة على تكثيف المواقف وتبسيط الحقائق المركَّبة، لخدمة النصِّ المسرحيِّ، هذا التبسيط الدراميُّ تَمثَّل في هيمنة الأسلوب الإنشائيِّ ممثِّلًا في عدَّة صيغ منها: الاستفهام "(ولكن أين كانوا؟ من يدري؟ ما جاء بكتب الهند؟)"[٣٤]. والأمر "(فلنذهب يا مولاي، هدِّئ روعك)"[٣٥]والنهي "(لا تستقبلهم، لا تتركني)"[٣٦]. النداء "(يا مولاي، يا غاليس)"[٣٧]. وحضور صيغ الإنشاء الطلبيِّ بهذه الغزارة في النصِّ المسرحيِّ يوحي بهندسة عاطفيَّة غير مفتعلة لا تختلف عن الانفعال الناتج عن تجربة فنيَّة متماسكة تعكس تعقيدات الحياة الحقيقيَّة، وتعزِّز الهُويَّة البصريَّة للشخصيَّات بطريقة أكثر ديناميَّة يمكِّنها أن تثري الدلالات الدراميَّة للمتلقِّي.

---

٣٣ الحكيم, ٥٦_٥٧.
٣٤ الحكيم, ٥٧.
٣٥ الحكيم, ٦١.
٣٦ الحكيم, ٦٢.
٣٧ الحكيم, ٦٠.

الرهانُ الثقافيُّ:

برمزيَّة عالية مثَّلت شخصيَّة "مرنوش" الجسر بين عالمي الماضي والحاضر والواقع والمتخيَّل، في ذهن المتلقِّي، ساعد في كشف حالة الانفصام التي عاشها الفتية الثلاثة خارج الكهف، ممَّا خلَّص النصَّ من الارتجاليَّة وتجاوزها إلى الإدراك الجماليِّ، بواسطة توظيف الجسد المدرك، حيث تحوَّلت عاطفة "بريسكا" إلى استعارة مشوَّهة عكست تشوُّه وانكسار العاطفة الإنسانيَّة، وقد نهضت إشكاليَّة "النصّ الهجين" في حدود محاولة استنساخ تجرِبة "أهل الكهف" التي ذكرت في القرآن وفي كتب الديانة المسيحيَّة، من قبل الكاتب، ممتلكًا بذلك الأدوات الفنِّيَّة والجماليَّة، ممَّا خلق جدليَّة ما أسميته بالعمق "التاريخيّ والفلسفيّ" وقد أثبت مؤلِّف النصِّ المسرحيِّ أنَّ المسرحيَّة كشكل فنِّيٍّ تتجه إلى الوعي بحقيقة التاريخ والدين والمجتمع، لذلك أمكن قراءة النصِّ من خلال مفهوم التناصِّ "لجوليا كريستيفا".

حيث استعار تجارب الشخصيَّات من القرآن الكريم ومن التراث الإسلاميِّ، ممَّا خلق نسيجًا ثقافيًّا من الاقتباسات والإحالات التي تعكس الأصالة التجريبيَّة في النصِّ المسرحيِّ، غير أنَّ المؤلِّف لا يواجه قصَّة أهل الكهف فقط وإنَّما يستجيب لها في النصِّ المسرحيِّ، وهو لا يصوغ مواقف الشخصيَّات وإنَّما يشكِّلها، فالتشخيص المسرحيُّ سبيل المؤلِّف إلى إعادة خلخلة الوعي الجمعيِّ في المجتمع المصريِّ حول مصير "أهل الكهف" الذين لم يُبقِهم النصُّ المسرحيُّ في إطار الحكيّ المباشر فقط، بل حوَّل قصَّتهم إلى تجربة حيَّة تهز وجدان المتلقِّي وتجعله يستشعر فداحة ما خلفته ثلاثمائة سنة من النوم في الكهف، من خوف وصدمة، مع ذلك لا يمكن إنكار محاولة النصِّ المسرحيِّ تفجير الدلالات السميائيَّة، عبر رغبته في تحويل هذه القصَّة إلى دالٍّ عائم يتجاوز جغرافيَّة الموروث العربيِّ، فقد استلهم النصُّ تجرِبة "أهل الكهف" كعلامة ثقافيَّة أسهمت في بناء العلاقات

الثقافيَّة والاجتماعيَّة في عالمه الواقعيِّ، للوصول إلى واقع نفسيٍّ وروحيٍّ واجتماعيٍّ أكثر كمالًا وتناغمًا، ممَّا خلق نصًّا مسرحيًّا موازيًّا استوحى تجربة الآخر عبر فضاء ثالث مزج بين الواقعيِّ والمتخيَّل. وهكذا حوَّل النصُّ المسرحيُّ التناقض الظاهريَّ إلى تقنيَّة دراميَّة واعية استنطقت جوهر التجربة الإنسانيَّة المشتركة.

النتائجُ ومناقشتُها:

أوَّلًا: النتائج:

- لقد برزت الاستعارة البصريَّة والمَكْنِيَّة والتصريحيَّة في النصِّ المسرحيِّ عبر آليَّة الحوار الذي تضمَّن المفردات اللفظيَّة للاستعارة.
- أهمِّيَّة السياق ودوره في فهم المعنى وبناء الدلالة خاصَّة في الاستعارة التصريحيَّة التي وردت بدلالات لفظيَّة تعكس انفتاح المعنى وتعدُّد التأويل.
- توظيف الكاتب المسرحيِّ لأنواع الاستعارات في جميع هياكل بناء المسرحيَّة، بمختلف أنواعها وأقسامها وهي دلالة على غنى النصِّ وتعدُّد التأويلات التي تعكس أفكار القارئ ومواقفه في الحياة.
- غنى النصِّ المسرحيِّ بالكلمات والجمل المستعارة والمفردات، يشير إلى نحت مفهوم جديد للاستعارة قائم على الممكن والمحتمل وعلى الحقيقة والمجاز.
- ثانيًا: الاستنتاجات:
- وضوح العلاقة بين الاستعارة من جهة والتشبيه من جهة ثانية نظرًا لاشتراكهما بحول مفردة مكان أخرى، بهدف إيصال المعنى المراد والتأثير في نفسيَّة المتلقِّي.
- تعدُّدية التأويل الذي تتيحه الاستعارة نظرًا لارتباط الملفوظ والمعنى الأصليِّ للجملة وأهمِّيَّة السياق في تحقيق الفهم السليم.
- الخصوصيَّة التي تتميَّز بها الاستعارة بلحاظها جوهر اللُّغة من حيث لجوء الكتاب المسرحيِّين إليها، لزيادة منسوب الرصيد الدلاليِّ وإيصال المعنى بطرائق مختلفة ومتعدِّدة للمتلقِّي.

- حفاظ الاستعارة على قواعدها العامَّة على الرغم من اختلاف السياقات والمتون، ممَّا يبيِّن غناها وبلاغتها التصوُّريَّة.
- ثالثًا: التوصيات:
- يوصي الباحث بضرورة إدراج الدرس البلاغيِّ ومقولات المجاز اللُّغويِّ خاصَّة الاستعارة في الدراسات الأكاديميَّة المسرحيَّة.
- يوصي الباحث بضرورة إعادة الاعتبار للكتب الخاصَّة بالاستعارة والمجاز واللُّغة والعمل على توفيرها في المكتبات العامَّة والخاصَّة وتسهيل عمليَّة الوصول إليها.
- تطعيم الدراسات اللُّغوية بمقولات الاستعارة العربيَّة ودمجها في الدراسات اللُّغويَّة الحديثة إلى الجانب المقولات الغربيَّة.

الخاتمة

من خلال ما سبق يمكن القول أنَّ النصَّ المسرحيَّ "أهل الكهف" جسَّد إشكاليَّة توظيف الاستعارة في النصِّ المسرحيِّ العربيِّ المعاصر، نظرًا لما تتيح للكاتب المسرحيِّ من الانفتاح على دلالات مختلفة ومتعدِّدة، تعكس الإمكانات اللانهائيَّة للغة وأبعادها المعنويَّة، ممَّا يضع القارئ أمام أشكال جديدة في التعامل مع اللُّغة تعاملًا يتجاوز الاستعمال التقليديِّ إلى المجازيِّ، وبذلك فقد نتجت الدلالة الايحائيَّة في المسرحيَّة عبر حركيَّة الألفاظ وتفاعلها وإبدالها بألفاظ أكثر تعبيرًا وإيحائيَّة في التعبير، ممَّا كشف عن دلالات متعدِّدة ومختلفة أسهمت في إيراد المعنى المراد إيصاله، وفتح الدلالة وتحرير طاقاتها الايحائيَّة، وهذا التجسيد الاستعاريُّ في النصِّ المسرحيِّ أسهم بشكل كبير في خلق صراع بين الحقيقة والواقع، بلحاظه (المجاز) مادَّة ثقافيَّة وفلسفيَّة ولغويَّة مهمَّة، فلم يكن لوضوح الصور الخياليَّة وعنفها وضخامتها أن تحقَّق إلَّا في الاستعارات المجازيَّة المكوَّنة للغة توفيق الحكيم الشاعريَّة، كما قدَّمت هذه الصور التي تبهر العين والأذن على الجناس أو تعدُّد المعاني المرتبطة بالمخزون الثقافيِّ العربيِّ، إذ تبلورت عبقريَّتُهُ على مستوى البنية السطحيَّة بما تشكِّله من أصوات وبنى نحويَّة وخاصَّة الجانب الجماليّ الشكليّ والبنية العميقة وما تحمله من معاني ودلالات حيث يؤثِّر البعد التصويريُّ الخياليُّ في تكوين جوِّ المسرحيَّة، وتغيير مسار الأحداث، كما كشفت المسرحيَّة بعدًا معرفيًّا للشخصيَّات من خلال ضياعها في الزمن؛ فكلُّ شخصيَّة تمثِّل فكرة معيَّنة، لذلك تغدو الشخصيَّات مجسِّدة لأفكار مسبقة، بالرغم من أنَّها تسعى لتحقيق هدف واحد.

يتداخل مفهوم "الزمن المعطَّل" فتتوقف الذاكرة عند لحظة صدمة الفتية الثلاثة بعد قرارهم الرجوع إلى الكهف، رافضين التقدُّم نحو المستقبل. ومن هنا تتشكَّل البنية الدراميَّة في مسرحيَّة "أهل الكهف" وفق نظام مركَّب يتجاوز الخطِّيَّة

التقليديَّة نحو زمن مستعار مطَّاطيٍّ يتمدَّد ويتقلَّص تبعًا للمواقف والحالات النفسيَّة للشخصيَّات، فالمسرحيَّة في حقيقتها خلفيَّة لواقع مصر، وقد وظَّفها الكاتب للتعبير عن آرائه وأفكاره؛ حيث رأى فيها (مصر) التي كانت تريد محاربة الزمن بالشباب، لكن الزمن تغلَّب على مصر، فخلود مصر وانتصارها لم يكن إلَّا بالحبِّ وتحرير النفس البشريَّة. ولعلَّ لجوء توفيق الحكيم إلى توظيف الاستعارة في نصِّهِ المسرحيِّ هذا دعوة نحو إعادة ترتيب الفوضى الداخليَّة والصدمات النفسيَّة التي خلفها الاستعمار في نفوس الشعوب العربيَّة، عبر تطهير هذا الجسد العربي من تراكمات الألم. دون الخلط بين التأثُّر العاطفيِّ المؤقَّت والتأثير الدرامي العميق، من حيث القدرة على خلق الدهشة التي تتطلبها الدراما الملحميَّة وفق رؤية سرديَّة متفرِّدة تتناسب مع الموضوع، إنَّ على المستوى التمثيليِّ للشخصيَّات أو على المستوى الموضوعيِّ، ممَّا خلق حالة من التحفيز البصريِّ الاستعاريِّ والدراميِّ اللذين نشَّطا آليَّة الإدراك لدى المتلقِّي، فقدوم "بريكسا" إلى الكهف معترفة بحبِّها لـ"مشلينيا" الذي لفظ أنفاسه الأخيرة بعدما شعر بالفرح والسعادة، يعكس قوَّة في الخيال الدراميِّ وبراعة في القدرة على استشراف آفاق موضوعيَّة متنوِّعة تعكس تعقيد الواقع المصريِّ بكلِّ تناقضاته وتحوُّلاته.

المصادر

القرآن الكريم

ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر والنثر. ط٥. دار الجيل للنشر, ١٩٨١.

الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين. تحقيق محمد عبد السلام هارون. ج١. بيروت: دار الجيل, د.ت.

الجرجاني, عبد القاهر. أسرار البلاغة. ط١. القاهرة: مكتبة مدبولي, ١٩٦٤.

الحداوي, طائع. سميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلالة. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي, ٢٠٠٦.

الحكيم, توفيق. أهل الكهف. مؤسسة هنداوي للنشر, ٢٠٢٣.

الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع. ط١. بيروت- لبنان: منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية, ٢٠٠٣.

العسكري, أبو هلال. سر الصناعتين الكتابة والشعر. تحقيق محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم. ط١., ١٩٥٢.

إيكو, إمبرتو. التأويل بين السيمياء والتفكيكية. ترجمة سعيد بنكراد. ط٢. بيروت: الدار البيضاء, ٢٠٠٤.

إيكو, إمبرتو .السميائية وفلسفة اللغة. ترجمة أحمد الصمعلي. ط١. بيروت: المنظمة العربية للترجمة, ٢٠٠٥.

صابر, حميد. "بنية الاستعارة وتمظهراتها في العرض المسرحي." لا رك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ٢٤ (٢٠١٧).

ضيف, شوقي. البلاغة تطور وتاريخ. ط٩. القاهرة: الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، دار المعارف, ١٩٧٥.

عبد التواب, رمضان. البلاغة. القاهرة: مطبعة مدبولي, د.ت.

عبد الكريم, برشيد. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. ط١. البيضاء: دار الثقافة, ١٩٨٥.

عتيق, عبد العزيز. علم البيان. بيروت- لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع, ١٩٨٢.

يوسف, عقيل مهدي. متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر, ٢٠٠٢.

References

The Glorious Quran.

ʿAbd al-Tawwāb, (n.d.). Al-Balāghah. Cairo: Madbūlī Publishing

ʿAbd al-Karīm, B. (1985). Ḥudūd al-Kāʾin wa-al-Mumkin fī al-Masraḥ al-Iḥtifālī (1st ed.). Al-Bayḍāʾ (Casablanca): Dār al-Thaqāfah.

ʿAtīq, ʿA. (1982). ʿIlm al-Bayān. Beirut-Lebanon: Dār al-Nahḍah al-ʿArabīyah for Publication and Distribution.

Al-ʿAskarī, A. (1952). Sirr al-Ṣināʿatayn al-Kitābah wa-al-Shiʿr (Ed. Muḥammad Al-Bajāwī & Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm; 1st ed.). (Publisher unknown).

Ḍayf, S. (1975). Al-Balāghah Taṭawwur wa-Tārīkh (9th ed.). Cairo: Al-Hayʾah al-ʿĀmmah li-Maktabat al-Iskandarīyah, Dār al-Maʿārif.

Eco, U. (2004). Al-Tảwīl bayna al-Sīmiyāʾ wa-al-Tafkīkīyah (Trans. Saʿīd Binqrād; 2nd ed.). Beirut: Al-Dār al-Bayḍāʾ.

Eco, U. (2005). Al-Sīmiyāʾīyah wa-Falsafat al-Lughah (Trans. Aḥmad al-Ṣamaʿlī; 1st ed.). Beirut: Arabic Organization for Translation.

Al-Ḥaddāwī, T. (2006). Sīmiyāʾīyāt al-Tảwīl al-Intāj wa-Manṭiq al-Dalālah (1st ed.). Beirut: Arabic Cultural Centre.

Al-Ḥakīm, T. (2023). Ahl al-Kahf. Al-Hindāwī Publishing.

Ibn Rashīq. (1981). Al-ʿUmdah fī Maḥāsin al-Shiʿr wa-al-Nathr (5th ed.). Dār al-Jīl lil-Nashr.

Al-Jāḥidh.A. (n.d.). Al-Bayān wa-al-Tabyīn (Ed. Muḥammad ʿAbd al-Salām Hārūn; Vol. 1). Beirut: Dār al-Jīl.

Al-Jurjānī, ʿA. (1964). Asrār al-Balāghah (1st ed.). Cairo: Madbūlī Library.

Al-Khaṭīb al-Qazwīnī. (2003). Al-Īḍāḥ fī ʿUlūm al-Balāghah al-Maʿānī wa-al-Bayān wa-al-Badīʿ (1st ed.). Beirut-Lebanon: Manshūrāt ʿAlī Bayḍūn, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

Ṣābir, H. (2017). "Binyat al-Istiʿārah wa-Tamaẓẓurātuhā fī al-ʿArḍ al-Masraḥī." Lark Journal for Philosophy Linguistics and Social Sciences, No.24.

Yūsuf, ʿAqīl Mahdī. (2002). Mutʿat al-Masraḥ, Dirāsah fī ʿUlūm al-Masraḥ Naẓarīyan wa-Taṭbīqīyan. Baghdad: Dār al-Ḥurrīyah lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr.