الصورة البيانية ودلالاتها المجازية في النص المسرحي النثري والأوبرالي لمحمد علي الخفاجي

أ . م . د. ساهرة عدنان وهيب **كوثرحسن مكطوف**
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية

المقدمة

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين.

ركز هذا البحث على دراسة الصورة البيانية في مسرحيات محمد علي الخفاجي النثرية والأوبرالية ، لأنّ هذه التجربة بكل حضورها وتحققها الإنساني كانت أحوج ما تكون إلى خيال مبدع خلاق يصيغها ويعمق دلالتها وقوتها لإحداث أثرها الفني والإنساني وتجلى هذا جلياً في صوَره البيانية.

أنَّ الصورة البيانية تعني: الشكل الذي يعبر به الشاعر عن تجربته مستخدماً طاقات اللُّغة ودلالاتِها البيانيّة في مضمون لايخلو من الإيحائية والخيال والتفرّد ومن ثم لايمكن الإستغناء عنها في العمل الإبداعي، فهي تخاطب الإحساس والوجدان عن طريق إستعمال الألفاظ المتداولة بين الناس والإنحراف بها عن معناها الأصلي فيُعطيها الشّاعر دلالات جديدة مبتكرة لايستطيع غيره منحها إيّاها ويساعده خياله الواسع في رسم الصور التي تعطيه فكرة جديدة لموضوع جديد ومن ثم نقل هذه الصورة مع ما تحمله من فكرة إلى المتلقي بصورة موحية متجاوزه حدود التقريرية المباشرة،ومؤثرة في النفوس ويكون ذلك عن طريق المجاز وعلاقاته فضلاً عن التّشبيه والإستعارة. يتّضح لنا إنّ الصورة البلاغيّة ليست مجرّد تزيين أو حِلية أو إنحراف عن قاعدة خارجية بل أداة لإنجاز أفعال ووسيلة لصياغة معتقدات وإتجاهات. ويعرض هذا الفصل الصورة البلاغية للتشبيه بكل مصادرها كالإنسان والطبيعة المتحركة والرمز الثوري والفضاء الخارجي وكذلك هي الحال في الإستعارة والكناية التي يقيمها الشاعر في لغته ليصوّر رؤيته الجمالية للواقع والتشكيل الجمالي للأساليب البلاغيّة التي إعتمدها في تشكيل تلك الصور من أدوات تشبيهيّة، والإستعارة بمكوناتها كالتجسيم والتجسيد والتشخيص فضلاً عن الرمز والكناية والإشارة وقد إمتاز شاعرنا بكثرة التشبيهات

التي تدلّل على محاولة الشاعر خلق حوار نفسي بين المُشبّه والمُشبّه به حيث يرقى بالمُشبّه به إلى نطاق نفسي يجمع في النهاية بين صورة اللّيل والطفولة ووصف الطبيعة والرابط بين هذه جميعاً رابط نفسي، فتراكم التشبيه يدل على تأجج العواطف الإنسانية لديه بالتمسّك بأرض الوطن وهي مأثورة لديه يبرره حنينه إلى العراق الموحد وحريته، وهو ما نلمحه في أوبرا سنمّار الذي بناه بناءً تراكمياً من التشخيص الإستعاري والتشبيه الكلاسي الجديد الذي يعتمد على الواقع ونقل أحداثه للقارئ لأنَّ العلاقة بين المُشبّه به والمُشبّه والمستعار منه والمستعار له قائمة على الفصل بين الطرفين، وأحيانا تقوم على الإنصهار فتتحول الى رومانسية لديه كما هي الحال في رومانسيته في حب الحسين υ ورومانسيته في تكوين شخصية الأب والمُصلِح والمُعلّم والقيادي الّذي يحاول تغيير الأمور لصالح الوطن، ويصل أحياناً إلى المستوى الرّمزي مُعتمداً على الطبيعةِ حين يرمز باللّيلِ إلى الظلم وعدم وضوح الرُّؤيا والخوف، ويرمز بالكأس إلى الحياةِ، وباليدِ إلى البطشِ، وبالحسينِ إلى الثّورةِ، وبالخورنقِ إلى العراقِ، فضلاً عَمّا يضُمّه الفصل من مجازاتٍ مرسلة لم يفرد لها مبحثاً خاصاً بها ووردت في ثنايا الفصل خوفاً من إستطالتهِ وتحقيقاً للفائدة الأكبر في الإستمتاعِ بالتحليلِ البلاغي الذي يتجاوزَهُ أحياناً بالأخذ من آليات الدرس الأسلوبي في مواطن عديدة كهيمنة أسلوب على آخر، وإحصاء بعض الرّموز وقضايا الإنزياح في الدلالات .. الخ مما يرد في مضان الفصل.

المبحث الأول

الصورة التشبيهية

إمتاز شاعرنا بكثرة الصور التشبيهية في منجزاته (المسرحية خاصة) فهو يمثّل أداءً بلاغياً وملمحاً جمالياً في تشكيلاتِهِ داخِل المشاهد الوصفية، فأبدع في معانيه، إذ عمد إلى إستعمال التشبيه الكلاسيكي الذي يرتكز على العقلانية التي تتمظهر في الوضوح الفكري والموضوعية الناتجة عن الإلتزام بالقواعد التي تحقق التوازن بين العاطِفة والفِكر وبين الشاعِر والجُمهوُر وبين المضمون والشكل، وهذا التوازن هو سرّ الجمال وجوهرِهِ الحقيقي ، فضلاً عن إستعمال الأدوات التشبيهية مثل (الكاف، كأن) التي تتيح له المجال في إستقصاء أدق التفاصيل في وصف أشياء المكان من حوله وجزئياتها لأن البنية التشبيهية تتيح للشاعر إمكانية إطالة النص لذلك نجدها متعاضدة مع البنية الإستعارية والكنائية بصورة مكثفة غالباً فلا يمكن فصلها لضياع دلالتها ومضمونها، وآختارت الباحثة أوبرا سنمّار إنموذجاً لكل أنواع

التشبيه فضلاً عن الإستعارة لأنّ البصمة التي طبعت بها هذه الأوبرا إستعمال الشاعر التشبيه بكثرة فضلاً عن الإستعارة التي تعاضدت مع التشبيه بصورة لاتخلو من الخيال فضلاً عن بعض الإنطباعات السريالية التي يضفيها على النصوص، إذ يجعل هذا التشبيه في فضاءاتٍ مفتوحة على الخارج كإستعماله للبحر، والقمر، والنجوم، والسماء، والشمس، والغيوم، والحمام، والأمواج الصاخبة للبحر، أي البيئة الطبيعية التي يعيش فيها الإنسان ومغادرة الأمكنة المغلقة والحبيسة ومن ثم نلحظ الخيالات الرومانسية أحياناً كثيرة، ممّا لايمكن توافره في بقية المنجزات المسرحية ماخلا (الحسين واقف في يساري).

ويرى علماء البلاغة أن للتشبيه أربعة اركان هي :

1- المشبه 2- المشبه به 3- أداة التشبيه 4- وجه الشبه [1].

أمّا من حيث أنواع التشبيه فقد قسّم البلاغيّون التشبيه على عدّة أقسام، وقف الخفاجي في منجزاتهِ المسرحية على جزءٍ منها، وسنتناولها كالآتي:

أولاً: التشبيه بالأداة:1- الكاف 2- كأن.

ثانياً: التشبيه المحذوف الأداة: التشبيه البليغ .

ثالثاً: التشبيه التمثيلي .

أولاً : التشبيه بالأداة:

إنّ أداة التشبيه هي اللفظةالتي تدل على المماثلة والمشاركة، وهذه الأدوات منها ما هو إسم ك (مثل) و (شبه)، ومنها ماهو فعل ك (حَسِبَ، ظَنَّ، خَالَ) ، وبعضها حروف وهي: الكاف، كأنَّ[2]،وإنّ الغرض الأكبر الذي نبتغيه من موضوع التشبيه بالأداة هو تأكيد أثر الأداة في عملية التشبيه وكشف الفروق في المعاني التي تؤديها هذه الأدوات والدلالة عليها عِبر رَصدِها في ثنايا سياقات المنجز الأوبروي للنص المسرحي.

1- الكاف: وهي أداة تفيد معانٍ كثيرة أبرزُها التّشبيه: جاء في أوبراسنمّار، المشهد الثالث: **((سنمّار يَطل على باحةٍ خارج القصر فتشهَدُهُ الزوجة بلباسِه ذاك حيثُ يستدعِيها ذلك للتغزل به**

الزوجة: الطول فاتن كأنصال السيوفْ

والحزامُ أزرقْ

والثوبُ أبيضٌ كضحكةِ القرىْ

والشعرُ مجدولٌ كليلةِ السرىْ

والشمسُ في عينيهِ

وقتُ العصرِ قنديلٌ على الخورنقْ))[3]

في النص المسرحي نرى أنَّ البنية التشبيهية قد امتدت على طول السياق النصي بأمتداد الأسطر الشعرية فالزوجة تتغزل بسنمّار في سياق الخطاب المباشر من خلال المزج بين الوصف والمدح، وأنّ التّشبيه يحقق توازناً ايقاعياً صوتياً في قوله :(الثوبُ أبيضٌ كضحكةِ القرىْ / الشعرُ مجدولٌ كليلةِ السرىْ)، وأنّ مانلحظهُ في النص تكرار التشبيه بإستعمال الأداة (الكاف) كوسيلة حجاجيه بلاغية إقناعية تتكرر بإستمرار الوصف الشعري وإستقصاء جزئياته فتعمل على تجزئة الصور ثم لملمتها في صورة تشبيهيّة متكاملة، إذ تُشبّه طول سنمّار بطول وقوة أنصال السّيوف ثمّ تُشبّه بياض ثوبِهِ ببياض الأسنان الضاحكة البريئة وتُشبّه سواد شعره بسواد الليل ثم أنّ إستعمال التّشبيه البليغ أعطى ثباتاً وتوكيداً لتلك الصفات إذ تشبّه الشّمس بأنها كالقنديل تُضيء على الخورنق حيث حذفت الأداة (الكاف) كما إنّه حذف وجه الشبه وهو لون الحمرة للشمس وقت العصر، وإنّ تكرارهُ لإستعمال البنية التشبيهية الواحدة تلو الأخرى منح النص إثارة وتشويقاً وبهجة جمالية في تشكيله، فالبنية التشبيهية داخل النص مكونة من (المضاف والمضاف إليه) (كأنصال السيوف، كضحكة القرى، كليلة السرىْ)الذي أضاف نغمة موسيقية واحدةترنم بها الشاعر وأبهج بها النص.

ويقول في المشهد التاسع من مسرحية أحدهم يسلّم القدس هذه الليلة: **((صلاحُ الدين: عبرنا حصوناً، وتسلقنا قلاعاً بأظافر كنا ننشبها في جدارِها الصلب، حتى إنّ كثيراً من أصابع بعضنا قد بُتِرَت مع الأغصان الزائدة.. يومها كنا قد نسينا كل شيء سوى الوطن. فلا نتذكّر زوجاتَنا، إلاّ حينَ تَبرُقُ السِّهام كعيونِهن، أو نتخاطف الرماح من أمامنا كقدودِهن (أهدأ) وإذا ماتكسرت النصال على النصال تذكرنا رموشهن التي تكسرت من البكاء وهنّ يغيضن من عبراتِهن ساعة الوداع يومَها..لم نكن نلبس النياشين على ثياب الخذلان (بمرارة وأسف) آه لو كانت لدي دبابيس لثَّبت ذلك الوقت (صمت) أسفا حينَ لمْ يبقَ من ذلك الزمن غيرَ ترابِ الزمن.))**[4]

إذ نلحظ إعتماد السرد الإسترجاعي للحظات الزمن الحنون، زمن الرفقة مع الحياة في عموم النص المسرحي وبصيغة الجمع، وهذا يجعل من الذاكرة والتذكر سمات تؤشر إلى أحداث واقعية حدثت للشخصية، فالأحداث هنا لاتعتمد سرد وقائع خيالية تعتمدها شخصية (صلاح الدين) في سردها بقدر ماهي أحداث حقيقية، فالذاكرة السردية هنا (هي ذاكرة تهدف

إلى إستدعاء وقائع بعينها ذات حضور في أفعال وعلامات الجسد والمكان والزمان فهي أقرب من المخيلة في تسجيل تلك الأحداث)[5]، ونرى من كلام صلاح الدين أنّ صورة الوطن هي الوحيدة الحاضرة في الأذهان عند المعارك، فحين تملأ ساحة المعركة بالرّماح والسّيوف والسّهام يتذكّرون زوجاتهم، فنراه يشبه لمعان السهام ببريق عيونهن ويشبه تخاطف الرماح بقدودهن عبر إستعمال الأداة (الكاف) وهي صور تشبيهية رسمَها الشاعر من التشبيه المقلوب أو المعكوس وذلك بأَنْ (يجعل فيه المُشبّه مُشبّهاً به ويجعل المُشبّه بهِ مُشبّهاً)[6] فالشاعر قصد أنْ يُشبّه لمعان العيون بلمعان السيوف ويُشبّه قدودهن بتخاطف الرماح ولكنه قلب الصورة لتقديم المُشبّه به وفيه صفة الكمال والقوة فضلاً عن إستعماله صورة التشبيه الضمني فهو يشبه تضارب أنصال السيوف برموشهن عبر إستعماله المجاز في قوله تكسرت فالرموش لاتتكسر، ونرى دلالات المنعة والثبات والعزه ورفض الظلم والذلة والمهانة واضحة في خطاب صلاح الدين، وإنّ الصورة التشبيهية التي رسمها الشاعر تقارب البيت المعروف في ذاكرة التلقي المشهور لعنترة بن شداد وهو في معامع المعركة إذ يقول:

((فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنّها لمعت كبارق ثغرُكِ المتبسم))[7]

فالشاعر يستعمل التشبيه الكلاسيكي عبرَ محاكاته للقدماء، ونراه يعمد إلى إستعمال الآت الحرب المستعملة قديماً كالرماح والسهام والسيوف، وهذه كلها دلالات تثري النص، بواقع الحرب مع إسرائيل (اليهود).

2- **الاداة كأنّ:** وأصلُها (أنّ) لحقتها (كاف) التشبيه، وصارت مع (أنّ) بمنزلة كلمة واحدة أمّا عملها فالغالب عليها والمتفق عليه بين الجمهور التشبيه، وهي إنّما تستعمل حيث يقوى الشبه، حتى يكاد الرائي يشك أنّ المشبه هو المشبه به أو غيره[8].

وجاء في أوبرا سنمّار، المشهد الاول: **((يبزُغُ في سماءِ المسرحِ هلالٌ صغير يتكامل شيئاً فشيئاً ليصبح قمراً ... ثُمَّ بدراً، ثُمَّ ليتراجع بعدها ليعودَ كما كان هلالاً. حتى إذا تلاشى عن الأنظارِ تعود أصوات الطبول والصنوج إلى القرع والضرب وكذلك الأبواق وبصخب سريع ومتتابع كأنّها الرعد، حتى إذا بلغت ذروتها سقطت من ذلك الموضع رأس لترتطم بيسار أرضية المسرح محدثة بذلك صوتاً هائلاً وكأنّهُ صوت إرتطام نيزك لتستقر تلك الرأس على طابوقة مشعة لاهثة ومُميزة وبالحجم الذي يفوق بهِ الحجم الطبيعي. وُضِعَت على محفة لتكون وسادة للرأس التي سقطت. الإنارة ترافق الرأس بالسقوط إلى**

الأرض وكأنّ الرأس نجمٌ هوى. تسود المسرح لحظة صمت قاطع. تنهال البيارق(*)والأعلام لتغطية الرأس.))[9]

يبدأ المشهد بالفعل المستمر(يبزغ) الذي يتيح للزمن بالتجدد والإستمرار وعدم الثبات، ونلاحظ إنّ الصوت المدوّي ينعكس على النص حتى نجد إنّ صوت النص مرتفع هو أيضاً ويسودهُ الصخب والإمتلاء بالأحداث التي تهز المتلقي وتفاجئه، فالشاعر يستشعر الأصوات المختلفة فيفرغها في تشكيلات من الحروف الموحية بجرسها وإجتماعها في هيئة مخصوصة كما في (أصوات قرع الطبول والصنوج/ أصوات الأبواق/ صوت الرعد/ صوت إرتطام النيزك)، فضلاً عن إنعكاس الفضاء الخارجي على صالة المسرح إذ نجد حركية في النّص منعكسة من حركية الفضاء وإنعكاسه على النص فضلاً عن الأصوات المدوّية أعطى بهجة وحركة وتفاعلية للمشهد، ونرى كثرة التشبيهات الواردة بالأداة (كأنَّ) في وصف أشياء المكان على المسرح وذلك بسبب من سهولة الإسلوب ودلالة التوكيد التي تحملها هذه الأداة ولإيصاله للمتلقي على خشبة المسرح الأوبرالي التي تراعي الطبقات ومستويات الثقافه العامة، كما نلحظ توظيف الشاعر للنص الديني الغائب وإستحضارِه بما يناسب النص الحاضر ففي قولِه (وكأنّ الرأس نجماً هوى) يتناص مع قوله تعالى: ﴿**والنَّجْمُ إذا هَوى**﴾[10] وإنّ وجه الشبه بين سقوط الرأس والنجم الهاوي هو السقوط من الأعلى إلى الأسفل وقد ورد هذا السقوط في مواضع كثيرة من منجزات الشاعر كسقوط رأس مسلم بن عقيل، وسقوط رأس الحسين وكلها إنبعاثات في مخلية الشاعر إستعادتها ذاكرته، ونلحظ في تشبيهات الشاعر علو الصوت على خشبة المسرح فلشدة قرع الطبول والأبواق وبصخب وتتابع يشبهها بصوت الرعد فضلاً عن دلالتها الصوتية العالية والصاخبة، مايدلل على شدّة وقعها فتحدث في نفس المتلقي إثارة ورهبة ودهشة وتفاعل في إنتظار الأحداث وهذا مانراه حين يشتد وقع الأصوات يسقط الرأس بصوت عالي ليرتطم بأرض المسرح فشبّه الشاعر هذا الصوت بصوت سقوط النيزك، وإنَّ ما نراه هو محاولة لتخصيب الرمز الثقافي والإبداعي (رأس سنمّار) بالرمز الشعبي والديني (ضريح الحسين)، و(مثل هذه الشخصية التاريخية وإستدعائِها ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بإنتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على إمتداد التأريخ في صيغ وأشكال أخرى)[11].

ثانياً: التشبيه البليغ:

وهو (التشبيه الذي يحذف فيهِ وجهِ الشبه وأداة التشبيه، وسميَّ بليغاً لما فيه من إختصار من جهة، وما فيه من تصور وتخيّل من جهةٍ أخرى لأنّ وجه الشبه إذا حذف ذهب الظن فيه كل مذهب وفتح باب التأويل في ذلك مايكسب التشبيه قوة وروعة وتاثيراً)[12] ويعد هذا الضرب من التشبيه أقوى درجاته وأعلى مراتبه في أداء الوظيفة البلاغيّة وفي قوة المبالغة[13]، فهو يخلق حالة من التوحّد والإندماج بين المُشبّه والمُشبّه به إذ إن (حذف الأداة والوجه فيه يفيد المبالغة في التشبيه، وإيهام الإتحاد بين الطرفين، وإنّ المُشبّه صار هو ذات المُشبّه به، لأنّ ذكر الأداة في نظر البلاغيين يفيد ضعف المشبه وقصوره عن اللحاق بالمشبه به، كما إنَّ ذكر الوجه يفيد تقييد التشابه وحصره في جهة واحدة)[14].

يقول في المشهد الرابع من أوبرا سنمّار يقول: **((أعضاء إتحاد الأدباء تجمعوا أمام الخورنق وقد إرتقى أحد الشعراء منهم منبراً وراح يمسك بيده قصيدة ورقتها طويلةً بينما يمسك باقي الأدباء بأيديهم شموعاً مشتعلة يبدأون الإنشاد حال إنتهاء العزف. الإنارة عليهم وعلى الخورنق.**

جوقة الأدباء :

[ينشدون]

الخورنق

يقف الآن بينَ سماءين

منتشياً بالوقوف

ومبتهجاً بين هذي الصفوف

والنجوم على سطحهِ

براعمُ وردٍ

مضرجةً بالعبير

وآيلة للقطوف

وهو مزدهرٌ بينَ هذي وتلك

كتاجٍ معلق))[15]

نلاحظ من خلال السرد الذي يوضح الصورة والهيئة التي يتوزع عليها الممثلين. إنّ الشاعر يرجع إلى الجوقة التي صنّفها بأشكال عدة على طول مشاهد العمل الأوبرالي، فيجعلها مؤلفة من فئات المجتمع (جوقة العميان/ جوقة الأدباء/ جوقة الفنانين التشكيليين/

جوقة المعماريين/ جوقة النحاتين). إذ يجعلها تتقاسم الهم والحزن نفسه، كونها إنموذجات من شعب واحد، فالشاعر يحلّق على أجنحة الخيال ويقحم نصّه بالصور الفنّية المتعددة فجعل من النص لوحة فنية زاهية وقد إعتمد على الإستعارة فشخص الخورنق وجعل منه شخصاً يقف وأضفى عليه صفة الإنتشاء والإمتلاء بالفخر والخورنق لدى الشاعر يمثل بلاد مابين النهرين (العراق)، وإنّ إستعمال الشاعر في النص للمفردة الموروثة (مضرّجة)لايتفق مع العبير فكلمة مضرجة عادة ما تستخدم مع الدماء والصورة الدموية ولكن الشاعر إستعملها مع العبير ورائحة الزّهر ربّما لأنّه كان بحاجة إلى كلمة تحمل مواصفات خاصة، أولها تدل على الكثرة والكثافة وثانيها أنْ تثير حالة نفسية وإمتعاض لدى المتلقي عند سماعه اللفظة، وربّما قصد الشاعر من خلال هذه المخالفة والمغالطة المقصودة أنْ يبرز حالة البلاد التي يسكنها المبدع الخائف، والتي لاتفتح أبوابها إلاّ بسقوط المبدعين وموتهم كنتيجة للحرية والعبودية، ثم نراه يصوّر الخورنق وقد شخصه واقفاً ومزدهراً بين صفوف المحتفلين كتاج معلق والتاج المعلق ميزته أنّ الجميع يتسابقون للحصول عليه وكذلك كان الخورنق واقفاً بزهوه والجميع ينظرون إليه ويطمحون للوصول إليه، وهنا تبرز جماليات التشبيه في صنع الجهة التقريبية والإثبات وفي درجة الحكم على المعنى فالأدوات ترتبط في المُشبّه لإضفاء الموضوعيه عليه، رغبة في إقناع المتلقي وحمله على إنجاز فعل التودد والحصول، فالتواشج بين الوحدات البيانية التي ضمّها النص وصهرها في وحدة متكاملة منح النص ثراءاً دلالياً وحيوية فقد تفاعلت هذه الوحدات لترسم صورة إمتزجت فيها دقة الصياغة بالإختيار الموفق لكل مفردة من المفردات، كما إنّ الشاعر إستثمر التآلف اللفظي بين (الوقوف، الصفوف، القطوف) وهذه المفردات أعطت بتآلفها وجرَسِها تناغماً إيقاعياً وحركياً أكسب التّشبيه وفرة دلالية داخل النص من خلال التواصل المتمثل في دعوة المخاطبين بفئاتهم عن طريق الترغيب الدلالي والموسيقي والإنسجام الوظيفي للبيان .

وجاء في مسرحية أحدهم يسلّم القدس هذه الليلة، المشهد الخامس: **((الزوجة : بل أقعدوكَ قعودَ الحبارى* على بيضِ غيرِهَا دون أنْ تدري عن مَاذا تفقس تِلكَ البيوض.))**[16]

ويمثل التشبيه البليغ هنا (أقعدوك قعود الحبارى)وسيلة حجاجية من الزوجة لتقريب الصورة للزوج وجعل الحجة عليه في ترك نصرة القضية إذ أنّ للحبارى صفة إنّها إذا غيرت عشّها نسيته وحضنت بيض غيرها كأنها أرادت أنْ توصل له فكرة فحواها إنّه لايملك من أمره شيء في نصرة المقاتلين وإنسحابه عن القيادة والتخاذل، فهو ملك من يحركه وكأنه

لعبة شطرنج إذ مايلبث أنْ يتحرك مع الأقوى فحسب من دون علم عن غاية صاحبه أهي تقدّم أم تخاذل، وغياب أداة التشبيه ووجه التشبيه يعطي النص توكيداً وحجّة أبلغ وأقوى في التأثير لاسيّما إستعمال صيغة المصدر (المفعول المطلق) .

ثالثاً: التشبيه التمثيلي:

هو تشبيه مركّب يقوم على التعدّد في وجه الشّبه، قال القزويني (التمثيل ماوجهه وصف منتزع من متعدد، أمرين أو أمور)[17] ويقوم التشبيه التمثيلي على رسم صورة فنية جميلة مكونة من عدة أجزاء فهو يجمع بين حالتين تتفقان في وجوه كثيرة، تلتقي كلها لتكون صورة متكاملة الأجزاء، (وهذا التشبيه من أرقى أنواع التشبيهات، وأكثرها استعمالاً في الكلام المنظوم والمنثور، فهو من أكثر التشبيهات إستعمالاً في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وفي كلام العرب شعراً ونثراً، والسبب في ذلك بلاغته، وقدرته الفنية على إستمالة المخاطبين والتأثير في نفوسهم)[18] .يقول الشاعر في أوبراسنمّار، المشهد الثاني: **((الزوجة : [تَهوي على الآجرة التي تُلفت إنتباهها ببريقها كالطير، وهي في حالة من الإنبهار ... ثم تقف عند سنمّار مخاطبة إيّاه]**

أوَ تسمَحُ لي باللمسْ ؟
هذا حجرٌ ذهبيّ اللونْ
كأن يتثلم مِنْ شمسْ
أنا لم أرَ مِنْ قبلْ
طيناً من عَسْجَدْ
أو آجُرّاً مثلَ نجومٍ تتوقدْ

سنمّار : [يكمل متغزلاً بالزوجة مداعباً ولامساً خدها]

او مثلَ خدودٍ مغوياتْ
وهي تشعُ من الحسنِ
كضوءٍ يتهجدْ

[متمادياً] لو تسمحُ لي الوردةُ باللمسْ)) [19]

نرى في بداية النص سرد بلاغي تشبيهي إذ يخترق نمطه الشعري بالسرد التشبيهي ونمط السرد دائماً توضيحي يشرح فيه الشاعر بدايات الأمور كي يسمح للمتلقي فهم ما سيؤول إليه الحوار الشعري فيما بعد، وأنّ النص يتكون من صور تشبيهية حسيّة غزلية

صاغها الشاعر مابين البصرية واللّمسية والذوقية فالشاعر شبّه زوجة سنمّار بأنّها تهوي كالطير على الآجر ووجه الشّبه الإنجذاب لكل شيء لامع وبرّاق ثمّ ينتقل الشاعر إلى صورة تشبيهية حين يبهر الزوجة لون الآجر فتشبهها بلون الشمس الذهبي عندما يسقط، ينكسر فيعطي بريقاً ولمعاناً، فالصورة هنا تمثيلية لونية توحي بالدهشة والتعجّب من الطين الذي كوّن هذه الآجرة فيتهيأ لها وكأنه طين من ذهب ثمّ تعود لتشبهها بالنجوم في حالة بريقها ولمعانها في السماء، ونرى إنّ الشاعر ينتقل بين تشبيهاته عبر أدوات التشبيه (كأن، مثل، الكاف) وهذه منحت النص تنويعاً وتلويناً وتماسكاً يبعد السأم عن القارئ بتنويع أدواته فهي تربط الصورة الواحدة بالأخرى كما منحت الشاعر القدرة على التقريب في وجه الشبه بين الصور، وهو البريق وكأنّه حجر من الخرافة والأساطير، ويحلّق الشاعر في سماء الغزل الحسّي عندما يتغزل بخدود زوجته المشعة وجمالها فيقارب بين الصورتين فالصورة الإشراقية للجمال الأنثوي (الخدود المشعّة من الحسن) ترتبط بالطبيعة فهناك إدماج أو توحد بين الجمال الطبيعي والجمال الأنثوي أضفى من الجمالية والبهجة على النص على الرغم من الكلاسيكية المألوفة في إستعمال الكواكب الكونية كالقمر والشمس والنجوم ممّا هو مألوف في ذاكرة التلقي ومتراكم في الشعر العربي القديم وهذا مايجعله يختص بهذه الخاصية التي تحقق له فُراده في أسلوبه الشعري خاصة والتشبيه بصورة عامة، كما إنّ التناص الخفي الذي لف النص منحه ديباجة راقية ففي أول النص إستعمال لفظة تهوي من قوله تعإلى﴿**فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ**﴾[20] أي تنجذب اليهم ، وفي نهاية النص إستعمال كلمة (تهجد) من قوله تعإلى﴿**وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَكَ**﴾[21]، فالشاعر قام بإمتصاص النّص الديني الغائب من خلال إنزياح نسبي عن صيغته الأصلية مع بقاء بنيته العميقةمشعة، بحيث يُسهل على القارئ والمتلقي إستدعائها وتمثيلها من خلال معرفته بالنص الديني، وهذا التناص الخفي إنّما يرجع نتيجة إلى ترسبات اللغة في ذهنية شاعرنا، كما نجد إنّ الشاعر عندما يقوم بعملية المشابهة يسعى للكشف عن معنى أعمق وأشمل في كل من الطرفين بمفرده، على نحو يجعل المتلقي لايفرق بين حدودهما إنْ كانت حسيّه أو معنوية فالخيال الشعري يذيب الحدود، ويؤلف بين المتباينات ليكون الوحدة الخيالية المتكاملة،والمتلقي بدوره يمتد بخياله متجاوزاً حدود التشبيه مضيفاً إليه ماتحمله إيحائات العلاقات السياقيّة للصورة فتتداخل هذه العلاقات ، وتتفاعل مع علاقات السياق العام مشكلة جملة من العلاقات الايقاعية [22].

وأحياناً يلجأ الشاعر إلى توظيف الإسطورة داخل الصورة التشبيهية كما في المشهد الثالث من أوبراسنمّار:

((سنمّار :

[ينشد برقة]

صِبْيَة

قذفوا حجراً في المياه

فَتَجلَّت من الماءِ حوريَّة

عامت على موجهِ مثلَ عطرٍ

ثلثاها مِنَ الياسمين

والبقية من مُعجَبين

العمال:

[من بعيد وكأنهم سمعوا الإنشودة]

إنّها الحيرة الفاتنه

والخورنَقُ في حضنها

قد بدا زورقاً راسياً فوق كف

كلُ موجٍ رأى ظلَّه سابحاً

مالَ عن دربهِ وإنعطف))[23]

في النص المسرحي يرسم الشاعر صورة تشبيهية شبه أسطورية للحيرة والخورنق مستعملاً قدرته على إثارة الإحساس بالغرابة في التكوين، فالحجر يتجلّى حورية والخورنق زورق والشاعر جعل من قصر الخورنق إسطورة إذ يشبهه على لسان سنمّار بالحورية الفاتنة فيأخذ المتلقي إلى أجواء ساحرة من الرومانسية الإسطورية والطبيعة الفاتنة بمباهجها ثم نلحظ التشبيه داخل التشبيه فالشاعر شبّه الخورنق بالحورية وهو تشبيه مركب ثم يُشبّه الحورية وهي عائمة على موج البحر عبر الأداة (مثل) بالعطر في خفة نسيمه في علاقة فيزياوية تتسامى من المادة إلى الحالة الغازية المتمثلة بالعطر، ولابد من الإشارة إلى أنّ حورية البحر هي من الأساطير الآشورية والإغريقية القديمة، وهنا تبرز مهارة الشاعر وقدرته على توظيف المفردة الإسطورية وشحن الأبيات بكل مايوحي بالأجواء الخرافية عن طريق التشبيه والتمثيل، فالشاعر لايطمح إلى بناء النص من خلال إسطورة معينة إنّما ينزع إلى

إضفاء حالة شبه إسطورية على الموضوع، ثم يرسم لنا صورة عن الخورنق على لسان العمال وقد بدا فاتناً كالزورق الثابت فوق الكف فنراه يُشبّه الحيرة بالمرسى والخورنق الزورق الذي يرسو فوق المرسى ثم يشخص أمواج البحر وهي تنبهر بجمال الخورنق وكل موج من أمواج البحر الذي يحيط بالمرسى عن طريق الإستعارة في رؤية الظل يسبح في تلك الأمواج حتى مالت عن طريقه وإنعطفت في صورة حركية ملئت أجواء النص بالحركة والفاعلية والديناميّة التي شحنت النص وغذته بالطاقة .

المبحث الثاني

الصورة الإستعارية

تعد الإستعارة أهم عناصر تشكيل الصورة، لذا فالحديث عن الصورة يستدعي الحديث عن الإستعارة، لأنّها تحمل في طياتها عنصر التشبيه، يقول محمد الولي في هذا الصدد: (لانحتفظ من كل الإستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلاّ بالإستعمال الذي يقصرها على صورة المشابهة أي التشبيه والإستعارة منتبهين إلى أنّ التمثيل والرمز ليسا إلاّ نوعين يمكن إدراجهما إمّا في التّشبيه أو الإستعارة).[24] فالإستعارة مجال خصب، يخلق علائق جديدة تبهر المتلقي، لذا إرتبطت بمصطلح الصورة، وعدّت البنية الأساسية لها، فالإستعارة طبيعتها تصويرية. ولانكون بالفعل أمام إستعارة إلاّ إذا تعارضت سمة أو سمات معنى كلمة مع سمة أو سمات الكلمة الإستعارية داخل التركيب نفسه في النص، وتتكون الدلالة التي تحملها الإستعارة، إنطلاقاً من التعارض بين طرفي الإستعارة، فبالتعارض تخلق علاقة جديدة، ولابد لكل إستعارة من أنْ تشتمل على أركان ثلاثة وهي: (المستعار، وهو الكلمة لفظ المُشبّه به والمُستعار له وهو المُشبّه والمستعارمنه وهو المعنى المُشبّه به)[25] وقد قسم البلاغيون الإستعارة إلى تقسيمات كثيرة وسنتناول أشهرها وهي الإستعارة التصريحية والإستعارة المكنية.

اولاً: الإستعارة التصريحية:

تعتمد الصورة الإستعارية على تغييب أحد طرفيها، فإذا حُذف الطرف الأول (أي المُشبّه) كانت الإستعارة تصريحية، أي (ماصرح فيها بلفظ المُشبّه به، أو ما إستُعير فيها لفظ المُشبّه به للمُشبّه[26]. وتمتلك الإستعارة التصريحية بنية جمالية تشع بشحنة دلالية مؤثرة في نسيج النص، وتتوشح الوصف المشترك بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، فتسبغ المعنى الأقوى على الأضعف، لكي يخرج في نقشة جميلة على وجه التسوية[27]، والإستعارة التصريحية أقل حظوراً من الإستعارة المكنية في أعمال الشاعر المسرحية النثرية والأوبرالية

لوجودها إلى جانب التشبيه البليغ والتمثيلي اللّذان يتماهيان معها وينصهران في ذاتها حتى كأنها تغيب للحظات القراءة فضلاً عن وجود (المكنية) بصفاتها التشخيصية والتجسيمية طاغية على النصوص لثرائها الحسي والدلالي.

جاء في أوبرا سنمّار المشهد الأول:

((جوقة:

[من خارج المسرح أصوات فقط تنشد]

ياشاهق الوقفةَ راجلاً

على آجرة البقاء

والزهو حولَهُ

تبرج الغابَةُ في الربيع

آن لكَ الآنَ لتستريح

فأنتَ منذُ ذلكَ المساء

ومنذُ أنْ تناقصَتْ محبةَ الجميعِ

لم تَنَمْ

مامرَّ عامٌ والعراقُ ليسَ فيهِ جوعْ

مامرَّ عامٌ والعراقُ ليسَ فيهِ دمْ))[28]

إستهل الشاعر النص بأسلوب فخم وهو أسلوب النداء (ياشاهقاً) وقصد به (الخورنق) وهو المدلول الأول، وأنَّ قوله (راجلاً على آجرة البقاء) هي فلسفة الوجود للوطن والبقاء شامخاً، إذ إنَّ هذه الآجرة تمثل حجر الأساس لهذا القصر فهي العنصر الحيوي لبقاءهِ وتثبيتها في باطن الأرض فنرى هذه الثنائية متوافقة إحداها مع الأخرى وهي ثنائيّة (البقاء/ الآجرة) فهي توحي إلى إعتماد بقاء القصر كلياً على هذهِالآجرة ثم نرى بلاغة الجملة الإستعارية متمثلة بحذف الفتاة والدلالة عليها بالتبرّج وهو من صفاتها (تبرّج الغابة في الربيع) فهو يستوحي صفة الربيع وجماله وإنطباعه على غابة كانت جرداء في الأصل، واليوم يقف شامخاً وهذا هو المدلول الثاني الذي أراده الشاعر (الخورنق = الوطن) وأكد ذلك في خاتمة أسطرهِ الشعرية المتضمنة أبيات السيّاب المعروفة إذ إستحضر الموروث الشعري السيّابي فضلاً عن إستبدال لفظة (جوع) بدم، إذ أورد الشطر كاملاً ثم غير الكلمة الأخيرة وهو تحوير تناصي، إذ تبدو الدلالة المتوالدة من نغمة الماضي (الجوع) إلى صورتها

الحاضرة (الدم)، وقد قصد من الصورة التشبيهية أنْ تتحول من الجوع إلى الدم، وهي صورة الموت، وفقدان الحياة الحاضرة، فتشبيه الجوع بالدم كناية عن فقدان الحياة والموت المستمر، في بلاد كثرت فيها الحروب والويلات فضلاً عن الجوع، وهنا المفارقة في إيراد الألفاظ التي تحتوي الربيع وبهجته ثم تكتنفها صفة اليباب والدم وهو حال العراق إذ يسترجع صورة السيّاب وتشبيهاته المطرية في إنشودة المطر التي تحمل الثنائية نفسها ليختمها (مامرَّ عامٌ والعراقُ ليسَ فيهِ جوعْ) وهو ما أكده الخفاجي في نصه أيضاً، (فالنص الغائب يعود حاضراً في الذاكرة عن طريق إستحضاره بأبعاد دلالية جديدة تواكب العصر وأحداثة)[29]، وإنْ لم يسجل حضوراً مادياً، لكنّه أصبح مدركاً لدى القارئ.

وفي المشهد السابع عشر من مسرحية الحسين واقف في يساري يقول:

((محمد : (بحزن)

برحيل أخي إمتلأت غابتي بأوراق الضجر

وصارَ صدري زقاقاً مسدوداً

ليكاد قلبي يَختنقُ فيه

أو يفرَّ منه

فرار طيور في الظلمة

من أدخنة الحطابين))[30]

إنّ التصوير قام على تزييح الدلالة اللغوية بنقل معانيها من الدلالة المعجمية إلى دلالة فنية جديدة أفضت إلى رسم صورة راقية من الكلام، فأدوات التصوير في هذا النص هي من المجاز العقلي خصوصاً في قوله (أوراق الضجر/ زقاقاً مسدوداً) في هذا التصوير الفني تتوارى المعاني المحسوسة إذ إستعار لفظ (أوراق) للضجر أي خرج عن الإطار التقليدي للّفظ والمعروف أنَّ الضجر شيء حسّي لايملك أوراق، كما أنّه إستعار لفظ (زقاقاً مسدوداً) للصدر وهو أيضاً هنا خرج عن الإطار التقليدي لغاية بلاغية، فأبدع الشاعر في رسم الصورة البلاغية الإستعارية عن طريق خرق المألوف إذ إنَّ الصورة التي يكون عمادها المجاز والإستعارة غالباً ماتغرق في الإبتعاد عن المدرك أو الواضح والسهل، وينتفي فيها الترابط العقلاني لتؤدي بالتالي إلى إنشاء علاقات بلاغية توحي بالمناخ العام للنص أو الحالة التي يريد الشاعر تقديمها[31]، والشاعر الخفاجي من خلال النص عمد إلى التقنع بشخصية رمزه فتماهى صوته بصوت رمزه (محمد ابن الحنفية) فنرى ثيمة الإستلاب في

الجسد والروح والحزن والضجر والضيق قد إكتنف النص وهو من خلال رمزه التأريخي الديني يبتعد عن صوته الذاتي ليعبر عن ما يعتري صدر (محمد ابن الحنفية) من ضيق وحزن فيبحث عن الحريّة والسلام، ويجعل قلبه يفر من هذا الضيق باحثاً عن الإنفتاح مُشبّهاًذلك بالطيور الهاربة من الغابة تخلصاً من أدخنة الحطابين التي تلوث الهواء فالشاعر كان يبحث عن النقاء والحرية.

ثانياً: الإستعارة المكنية:

تعتمد الإستعارة المكنية على إقصاء المستعار منه بخلاف الإستعارة التصريحية وذكر مايلائمه، وهذا الأسلوب في الإخفاء، والإعتماد على الملائم فقط، يعطي للصورة الإستعارية دفعة قوية تنتقل بها من علاقة التوحد إلى علاقة التماهي والتداخل، حيث تختفي معظم المميزات الدلالية واللفظية، وهذا يجعل الخيال أوسع والمعنى أعمق يلوح به الملائم للمستعار الذي يعد في إصطلاح البلاغيين (إستعارة تخييليّة)[32]، إذ يحذف فيها طرفي عملية المشابهة ولايبقي إلاّ لازمة من لوازم المُشبّه به تدل عليه، ويبدو أنَّ هذه المميزات هي التي جعلت حضورها غالباً على حضور الإستعارة التصريحية في أعمال الخفاجي المسرحية النثرية والأوبرالية. وهناك مصطلحات لها أهميتها في التشكيل الإستعاري من حيث التوليف والتركيب والتنسيق، وهذه المصطلحات هي: التجسيم والتجسيد والتشخيص ولقد توقف الدكتور نواف قوقزة عند كل مصطلح فعرّفه، فالإستعارة التجسيدية عنده هي: الإنتقال بالماديات أو المعنويات إلى طبيعة حية ذات روح، أمّا التجسيمية فهي: حين يكون الموضوع حسياً أو معنوياً وتنتقل به الإستعارة إلى جسم مادي يمكن رؤيته وملاحظته، ويقصد بالتشخيصية: الإنتقال بالماديات أو المعنويات إلى ملامح إنسانية تبرز من خلال الشكل البشري[33]. ويمكن ملاحظة الآليات الإستعارية واضحة في كثير من النصوص جاء في المشهد الثاني من أوبرا سنمّار:

((سنمّار: كل آنٍ تمر به نجمة في السّماء
فيقنصها
ولذا ...
سوفَ لن يقفل اللّيل آخرَهُ
كي تعود النجوم لأعشاشِها
قبل أنْ يهجر الفجر قبتَهُ

ثم أُشْعِلَ أعينَ حرّاسِهِ
وجنود مداخلهِ
بدوامِ الهوى والهيامْ
وحنين اليمامْ
هكذا .....
فالهوى
للعيون التي لاتنامْ))[34]

في النص المسرحي يبث الشاعر في البناء الإستعاري القائم على التشخيص الروح والحياة لما لاحياة له فيتداخل عالم الجماد مع عالم الأحياء حتى يصبحا عالماً واحداً تحكمهُ رؤية المبدع، وما يختلج في وجدانهِ وأحاسيسَه التي يبثها في متاهات الطبيعة، فالشاعر شخص النجوم وكأنها طيور تنتقل وتمشي وتمر بالخورنق، إذ جعل من الخورنق قبة يتداوم عليها الليل والنهار وعناصر الطبيعة تحرسه، أي أنَّ تشكيل الصورة الإستعارية يتمثل في تحويل النجوم إلى حيوان كائن حي فالبؤرة التصويرية فجّرتها عملية التحوّل القائم على التشخيص فالشاعر شخص النجوم في هيئة كائن حي ومنحها صفة من صفات الحيوان مستعيراً لها لازمة من لوازمه الحيوانية وهي (وجود الأعشاش)، ثم نرى أنَّ الخفاجي جسد صورتي الزمن المتعاقب وتفاعل القصر معها وصفات الهيام والحب والهوى والعشق والهجر وكلها مشاعر إنسانية فهو في حال من الأحوال يتشابه مع الخورنق في عشقه وهيامه وحنينه، فكانت إستعارة تشخيصية تجسيدية داخل النص الواحد ممّا منحه جمالية وألقاً في تشكيله للصورة، والشاعر أراد أنْ يقول بأنه سيجعل من حراس القصر عيون لاتنام عن طريق الحب والهيام فالعاشق الولهان من صفاته طول السهر (فالهوى .. للعيون التي لاتنام)ولقد إستعار لذلك لفظة (أُشعل) فأعطى النص وهجاً من الضوء والإشتعال من صفات النار وقد لَعِبَ الخيال دوره في إبراز مكنونات النص فكان متمماً لما منحته الإستعارات بأنواعها من فنيّات داخل النص المسرحي الذي كثيراً ما نجده متفاعلاً ومتشابكاً بتوافر الأساليب والصور مابين التّشبيه والإستعارة حتى يبدوان متعاضدين داخل النص الواحد.

ولا ينسى الشاعر أنْ يذكر الفرات وماجرى قربه يقول في المشهد الرابع:

((جوقة 1:

جرسٌ على نهرِ الفراتْ

يدقُّ دقّته الأخيرةْ

فيقومُ موجٌ

بالوحوشِ المعدنيّةِ والجرادْ

فلاتَرى في الفجرِ

غيرَ هشيمِ ضفّاتٍ

وشطآن تنوح

ونخلَة تبكي

بقامتِها الكسيره))[35]

يرسم لنا الخفاجي صور إستعارية تشكلت عن طريق التجريد والتشخيص إذ عمدَ إلى نقل الألفاظ من معناها الأصلي ومنحها لمعاني جديدة ودلالات أخرى ذات أجواء قتالية تقوم عند نهر الفرات فيُشبّه الشاعر الجيش (بالموج) وعبَّر عن السيوف والرماح (بالوحوش المعدنية) وهو تجريد إستعاري إذ يُحلِّق الشاعر في فضاء اللاّمعقول واللاّمحسوس في لوحة سرياليّة من الخيال على سبيل الإستعارة المكنية، ويرسم صورة لضفاف نهر الفرات بعد إنقضاء تلك المعركة مشكلة أجواءاً من الحزن إذ إنَّ السياق العام للنص يشير إلى حالة الإستلاب والفراغ والخواء وأنَّ تشكيل الصورة الإستعارية في نهاية النص يتمثل في تحويل كل من (الشطآن/ النّخل) إلى إنسان، فالبؤرة التصويرية فجرَّتها عملية التحوّل القائم على التشخيص، والشاعر منح (الشطآن/ النخل) صفة إنسانية مستعيراً لها لازمة من لوازمه فاستعار للشطآن صفة النوح وإستعار للنخل صفة البكاء؛ ثمَّ

مايلبث أنْ يُعطيها بعداً دلالياً أوضح يتّكأ على التشخيص فإستطاع إختزان عناصر شائقة فاعلة كشفت عن مديات أوسع في التأمل المستند إلى هذا الوصف، فالنص عبارة عن تجسيد خفي لواقعة الطف وهذا الخرق في السياق للشاعر الذي يغادر الخورنق ليتحف المشهد السردي بسياق جديد يحقق من خلاله انزياحاً في الصورة وخرقاً للمشهد الذي إكتنف القارئ ومفارقة في خط السرد (فالإستذكار) يحقِّق مستوى من الفرادة في إنتاجية الدلالات المتعددة التي وصفها بإستحضار نصوصاً تأريخية وتراجيدية، وكأن الشاعر أراد عقد مماثلة بين سقوط المبدع سنمّار من أعلى القصر وبين سقوط الامام العباس قرب الفرات، ومن ثم إستحضار واقعة الطف.

وفي المشهد الرابع عشر من مسرحية (الحسين واقف في يساري) يقول:

((محمد :
ماذا أفعلْ؟
وقد إندلقت في جَسدي كأس الحُمّى
كيف أتكتم على دمعِي ؟
وأين سأدفنه كي لايراهُ الآخرون ؟
كيف إرتحلَ دونَ أنْ أمنعهُ
ستظلُّ حياتي بعدَه بلا وروْد
لقد ذهبَ وردي كُلُّهُ معه))[36]

تتمثل الإستعارة في قوله (إندلقت) وصفة الإندلاق للدلو وهو يحمل ماءاً وللكأس وهي مملوءة ولكن ليس للحمى، دلالة على كثرتها وقوتها وتأثيرها في الجسد (إندلقت في جسدي) و(كأس الحمى) فإستعار الشاعر للحمى (كأس) وجعله يندلق في الجسد كما يندلق أي شيء من الكأس، والحمى مدرك عقلي وحيث أنَّ الكأس يمكن رؤيته مجسماً وملاحظته، فالإستعارة تجسيمية، وفي النص نوعاً آخر من الإستعارة وهي التشخيصية فقد شخص الدمع ومنحه صفات إنسانية وهي (الدفن) فحذف الإنسان وأبقى لازمة من لوازمه (الدفن) على سبيل الإستعارة المكنية، فالوظيفة الفنّية للصورة الإستعارية هو بماتحفل به صورتها من تشخيص للجمادات أو تجسيد حسي للمعنويات إنّما تستثير خيال المتلقين وتهز وجدانهم وتجذبهم إليها في لحظات من المتعة الفنية التي هي أشبه بما يجده المتأمل في التصاوير والفنون التشكيلية [37]، ونلحظ في نهاية النص صورة تشبيهية إذ يُشبّه أخاه وبقيّة العائلة العلويّة بالورود التي تملأ حياته وبرحيلهم لم يبقى ورد فيها، أمّا أهمية الأسلوب الإنشائي المتمثل بالإستفهام فقد لفَّ النص بأكمله فأثراه ومنحه دلالات فنية في قوله: (ماذا أفعل/ كيف أتكتم/ كيف إرتحل)، ولابد من القول هنا بأنَّ شخصية (محمد ابن الحنفية) كانت تمثل لدى الخفاجي إنموذجاً لشخصية المثقف السلبي اليائس من التغير وكانت شخصية (الحسين عليه السلام) تمثل إنموذجاً للبطل الثائر المؤمن بالتغيير[38]، وإنَّ رؤية الشاعر هذه لكلا (الشخصيتين) كانت ذاتها في جميع أعماله المسرحية التي إستحضرهما فيها إبتداءاً بمسرحية الجائزة ومروراً بمسرحية ثانية يجيء الحسين وإنتهاءاً بالحسين واقف في يساري لأنّهما يمثلان رمزان: الرمز المتأني بالتقيّة، والرمز الثائر نحو التضحية والحرية.

ونرى أنَّ الشاعر كثيراً مايثير القضايا الوطنية داخل نصوصه كما في المشهد الخامس من مسرحية أحدهم يسلّم القدس هذه الليلة:

((الضابط: (يواصل) فعندما تراجعَ الحُبْ، وإستَوطنَت الحَرب والرُّعب في قلوبِ النّاس، هَربت الطُّرق والشوارع بعيداً عن مُدُنِها، وأغفى في المتاهةِ خائفاً بعضَها على البعضِ الآخر لأنّها لم تجدْ شجراً به تستظل، ولاقدماً عليها تَدُبُّ فتطرُد الوَحشة. فقد كان السادة خائفِين، والعدو لايرحَم والذنوب متشابهة. (صمت) هبطَ اللّيل علينا ثقيلاً، ولم نجد هناك من يُشعِل ناراً. (صمت ثم بحزن) عندها، عرفنا إنَّهم سلّموا آخر أبواب الأندلس. (صمت) يالبؤسَهُم يالبؤسَهُم فقد قتلوا كل أيامنا الماضية. لقد شخنا وتعِبنا وودّعتنَا رِيح الربيع منذُ زمَن.))[39]

ينبّه الشاعر إلى الجو العام النفسي أو الفكري الذي يريد نقله للمتلقي في إثارة القضايا الوطنية، فالنص المسرحي يدلّل على الجهد المبذول من قبل الخفاجي في خلق جو تراجيدي لشوارع فلسطين وأرصفتها وسكّانها لأنَّ المسرح أقرب الأدوات التوضيحية للمشاهد، وإنَّ الصورة التي رسمها قد آلفتها مجموعة كلمات مترابطة، لكل منها وقع عميق الإيحاء في المعنى السياقي العام، فإختار من المدينة شوارعها فشخَّصها ومنحها صفات إنسانية (الهرب/ الخوف/ الإغفاء–النوم–) فحذف الإنسان وأبقى لوازمه، موحياً بأنَّ النّاس هربوا من مدنهم وتركوا منازلهم، فحلّت الوحشة والدهشة والذهول في أزقتها، ثم نلاحظ الثنائيات المتضادة (الحب/ الحرب) فهما متضادان لايلتقيان ومثل هذه الثنائية تؤدي إلى جذب أسماع المتلقّين وشد إنتباهم لعالمين متناقضين، ثم يجسد الليل وهو شيء معنوي بشيء حسّي يهبط من السماء كأن يكون طائر إذ يقول (هبط الليل)، واللّيل يمثّل العدو الغاشم في مدلوله الظلامي القاتم فقد تعددت معاني الليل، لكن المعنى الذي ظلَّ غالباً على اللّيل هو أنَّه جالب للهم وباعث لقتامة النفس[40]، ثمّ يقول (عرفنا أنّهم سلموا آخر أبواب الأندلس) وهنا تبرز البنية الكنائية لتُعاضِد البنية الإستعارية، وهي كناية عن سقوط فلسطين بأيد اليهود الصهاينة وتراجُع العرب عن نصرتها كما سُلِمت الأندلس من قَبْلْ، وأنَّ تكرار نداء التعجب (يالبؤسَهُم يالبؤسَهُم) يدلّل على الحزن العميق فهذا الخضوع والإستسلام قد محا كل أمجادهم السابقة، ثم يختم النص بقوله: (ودّعتنَا رِيح الربيع) كناية عن الشيخوخة والكبر والإستسلام، فالشاعر إستعان (بالكناية والإستعارة) في رفد صورته بالإيحاءات الفنية، لقد عكس مسرح الخفاجي إهتماماً واضحاً بهموم الإنسان العربي لاسيّما الهم السياسي المتجسد

من خلال إنهزامية الإنسان العربي بعد إحتلال فلسطين ومجابهته للسلطة القمعية على إختلاف مستوياتها.

المبحث الثالث

الكناية والرمز

تعد الكناية من الفنون التي لاتعبر عن المعنى باللّفظ الموضوع له مباشرة كالتورية، والإستعارة، والمجاز المرسل، وكلٌ له صفات ومميّزات تمنع من الإختلاط بغيره إذ للكناية دور حيوي في التعبير الأدبي، ووظيفتها ترتبط كثيراً بالإقناع العقلي وإثبات الذات بإثبات دليلها فهيَ أقرب إلى الحِجاج العقلي من التعبير الوجداني[41]، ومن حسن الكناية أنْ تأتي عن طريقها المبالغة في الوصف، لأنَّ للتعبير بالرّدف أو التابع من القوّة والحسن ماليس في اللّفظ الموضوع، فهي أفصح من التصريح، وأجمل من الإفصاح[42]. وترد الكناية في دلالات شتى منها التلويح، والإشارة، والرمز، إذ يوظف الشاعر صورة في التعبير عن أفكاره فيبثّ فيها أحاسيسه بلغة خبيئة ومفردات موحية وخيال وثّاب كي تصل ذهن المتلقي فيتعرفها ويحس بمتعتها ومتعة إكتناهها وأنَّ المسرح النثري للشاعر ولاسيّما في مسرحية أحدهم يسلّم القدس هذه الليلة قد وظف الكناية بشكل مهيمن على الإسطر ممّا جعل الباحثة تتقصى تلك الأوجه الكنائية المفردة والمتعاضدة مع غيرها في الصور البيانية.

وقد وردت الكناية في أوبرا سنمّار، المشهد الثاني:

((الزوجة : ذاك قصرٌ إذن
ليس يهرمُ
أو تستقر التجاعيد فوقَ ملامحه
سيبقى فتىً أمرداً
فللضوء ممحاتُهُ
تمحو شروخَ المكانْ
تلك التي أعقبت خطو أظلافهِ
سوفَ أفضي له في الشبابِ مكاناً
فيشيبُ عليهِ الزمان))[43]

تضمن النص المسرحي صورتين كنائيتين الأولى جاءت في تركيب (تستقر التجاعيد فوق ملامحه) والثانية في تركيب (سيبقى فتىً امرداً) ولو أمعنا النَظر إلى التركيب الأول

لأدركنا أنّه يتكون من الدال الفعلي (تستقر) والفاعل (التجاعيد) والجملة الظرفية (فوق ملامحه)، وهذا التركيب يسعى لأن يضع ثلاث دالّات منتظمة في إطار الجملة ليعطينا معنى واحداً. ذلك أنَّ الدال (تستقر) يصوّر حدثاً لاتتحدّد ملامحه إلّا بإرتباطه بالفاعل (التجاعيد) وبالجملة الظرفية المتممة للمعنى (فوق ملامحه)، فأثبت المعنى المكنّى عنه وأضاف إليه دلالة عدم الزوال والهرم ومن ثمّ توكيد لمحة الشباب وهذا المستوى البنائي من التصوير الكنائي لايعطي المعنى المراد بإستعمال دال أو دالات من غير أنْ يشكّل جملة تركيبية تقيم علاقات وروابط بين دلالاتها لتوحي بالمعنى المراد، والبنية التركيبية الثانية (سيبقى فتىً أمرداً) فهنا كناية على الشباب والجدّة، وهي مبالغة في الكناية فالزيادة في المبنى زيادة في المعنى وتوكيده، إذ نرى البنية الإستعارية واضحة داخل الكناية حيث حذف المُشبّه (القصر) وأبقى المُشبّه به (الفتى)، وأيضاً إستعار للضوء لفظة ممحاة وهي إستعارة تجسيمية، وفي نهاية النص يقول (يشيبُ عليه الزمان) وهي إستعارة تشخيصية حيث جعل الزمان شخصاً يشيب ويهرم وهي كناية على أنَّ هذا الزمان يهرم وهذا القصر سيبقى شامخاً لايهرم،فضلاً عن تقديم شبه الجملة (عليه) وتأخير الفاعل (الزمان) للعناية والتخصيص، فجاءت الصورة الإستعارية التي لفّت النص معاضدة للصورة الكنائية ومساندة لها فضلاً عن دور التقديم والتأخير الذي جعل النص أكثر بلاغة وتأكيداً وإثراءاً دلالياً للمشهد الشعريالذي أوحى بالتجدّد والإستمرار والبقاء، وبمعنى آخر (ثيمة الخلود).

وأحياناً نرى الخفاجي يقترب من عالم الرمز كما في المشهد الثاني يقول:

((جوقة 1 :

[تظهر واقفة . تنشد]

مهندس التراب

مروض الحجر

وواهب الاجر بردة الحياة

وخضرة الشجر

ملك الفيروز

ملك الرابية الخضراء

مرتفع الهامة

ليس بمقدور احد

ان يفرق هامته عن نجم
هو يقظانُ الآنَ ويحلُم))[44]

في النص المسرحي نرى أنَّ الخفاجي على لسان الجوقة يقترب من عالم الرمز عِبْرَ مارسمه في تصوير الموصوف (سنمّار) وهو رمز متوارث، وإنَّ الخفاجي يعد من شعراء الستينات الذين عرفوا بثورتهم الدائمة على كل ما يُسمّى مباشرة أو وضوحاً في الأداء التعبيري، لذلك نراه يعمد إلى إكساب الفاظه رداء الإستعارة والكناية، ممّا يؤدي إلى خلق صور شعرية متلاحقة ومجازية الدلالات، وقد إستند في تصويره على البنية الإستعارية إلى جانب البنية الكنائية، فإستطاع أن يوظف هذه المعاني (مهندس التراب/ مروّض الحجر/ ملك الفيروز/ ملك الرابية) ليدلّل على رمزه وهو المعمار (سنمّار) وأنَّ الرمز هو ضرب من ضروب الكناية، كما نراه يوضّح على لسان الجوقة ماصنعه سنمّار من إضفاء ثوب الحياة على الآجر وخضرة الشجر وهذه كنايات عن بعث الشباب والنضارة والحيوية والحياة في ذلك الحجر، وبذلك أبدع الشاعر في توظيف الكناية وبيان موصوفه بأبهى صورة وأجملها عن طريق إثراء دلالات (الرمز) بكل مايوحي للحياة والتجدّد والإستمرار والبقاء والخلود حتى نجد أنَّ الصفات كلها من المُضاف والمُضاف إليه وهذه الإضافة مرتبطة بدلالات الحياة وتجددها.

وقد جمع الشاعر داخل النص الواحد من أوبرا سنمّار الفنون البيانية الثلاثة (التشبيه الإستعارة الكناية) دلالة على قدرته البلاغيّة وتمكنّه من صياغة التراكيب على وفق أنساق وصور شعرية لا تخلو من الأساليب البلاغية، يقول في المشهد الرابع:

((جوقة 2:
[تتحرك لتقف قبالة جوقة 1 وكأنّها بإنشادها تريد محاورتها]
بلادُ المحبين
والشهداءُ القدامى
وماظلَّ من أهلِها الواقفين
فكم أسقطَت تمرَها
لسراةِ السبيل
وكم بذلت تفاحة الخدِّ
للقاطفينَ

وللراحلينَ الرغيفْ
وظلّت بلادُ المحبين
والشهداءُ القدامى
وهاهي
من بعد ما أنفقت زادَها
تجلسُ كلَّ مساءٍ
على بابِ خيمتِها في العراء
وتحلبُ أثدائَها لليتامى
وحين نأت عن أحبتِها
يئست مثلَ باقي النّساء
وباعت ضَفائرُها للخريف))[45]

وقد تجسّدت صورة متكاملة من محورين، المحور الأول صورة (الوطن) بهيئة النّخلة الواقفة دلالة على الشّموخ والإرتقاء والرّفعة والسؤدد وقد حذفها وإستبقى تمرها المُضيء الطريق للسراة، إذ تمنح تمرها للعابرين والراحلين وحتى القاطفين فالشاعر يستحضر النّص الديني ويوظفه بما يخدم النص الجديد إذ يستحضر قوله تعالى: ﴿**وهُزّيْ إلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رَطَباً جَنِياً**﴾[46]، فعمل على تزييح النّص عن تركيبه الأصلي مع بقاء دلالته ومعناه أمّا المحور الثاني فصورة (الوطن بالأم) التي تمنح عطائها وخيراتها وحنانها لأولادِها على الرّغم من فقرها تحاول إطعام أيتامها (تحلب أثدائها لليتامى) كناية عن الإستلاب واليباب والتسليم دلالة على الجوع والفقر ونهاية المطاف، وعندما إستُلِبَت قوّتها وفقدت أحبّتها (باعت ضفائرها للخريف) كناية عن الخواء والفقر (فتاج المرأة شعرها) وعنصر الجمال فيها ولكن وجودها داخل فصل الخريف ومدلولاته فصل تساقط الأوراق من الشجر وإصفرار الأرض والجفاف واليباب محاولة للتقريب بين الصورتين عن طريق الإستعارة والكناية أيضاً، فالنّص المسرحي كان صورة جامعة (للتّشبيه، والإستعارة، والكناية) التي مثّلت سنوات العمر وإنقضاء الشّباب ثم اليباس والفقر في خاتمة المطاف ونهاية رحلة الإنسان مِمّا ينعكس على الوطن ومراحل تطوره أو خرابَه وإزدهاره وإنكساره.

وفي مسرحية أحدهم يسلّم القدس هذه الليلة إستعان الخفاجي بأسلوب الكناية لبيان المعاناة الفلسطينية، يقول في المشهد الثالث:

((الفتاة:

ياسيدي

ألا ترى إنّك تأخرت قليلاً....

نزل الصيف ..وإكتنز اليمام* بصدري .. وهذا الجموح الذي لايريح ولايستريح لمن؟.. لمن هذه العناقيد بسكَّرها.. إنْ لم تَكنْ أنت دبُّور عسلها. كلّما إتّسعت نزهة الورد في جسدي.. فزت قناديل الصدر .. وتعلقت على دربك دالية.))[47]

نرى أنَّ الخفاجي يستهل الحوار بأسلوب النداء لفخامته وللدلالة على البعد بين شخص التمثال والفتاة فنراها تناديه بالأداة (يا) وهي لنداء البعيد، ثمَّ نلاحظ الصور الكنائية المتلاحقة والمترابطة الأجزاء داخل النص إذ نلحظ في حديث الفتاة وكأنّها في حالة عتاب مع التمثال الموضوع لصلاح الدين لأنّه تأخر عنها فتُبَيّن إنَّ فصل الصيف قد حلَّ و(إكتنز اليمام بصدري) كناية عن العنفوان والشغف للملاقاة،فالمعنى المعجمي لليمام هو الحمام ويكون متوحشاً أمّا مدلولها الكنائي داخل النص هو الجموح والرغبة والإمتلاء والإكتمال للزواج، وهو المدلول الآخر للكناية، وفي قولها (لمن هذه العناقيد بسكَّرها) كناية عن النهود الممتلئة ونضجها وقد إستندت الكناية على المجاز المرسل والذي علاقته إعتبار مايكون بالمستقبل من إمتلاء وجمال العناقيد النهود المتدلّية صورة مبهجة للجسد ومفاتنه وقد تخللت هذه الكناية البنية الإستعارية فقد إستعارت للنهدان، العناقيد الممتلئة بالسكر، كناية عن الشباب وشغفه، وفي قولها (إنْ لم تكن أنت دبُّور عسلها) كناية عن رغبتها فيه وأنَّه فارس أحلامها وهنا شبّه الفارس بالدبُّور رمزاً للفحولة والرجولة وفي قولها (فزت قناديل الصدر) كناية عن شوقها له والرغبة فيه، وبهذا يصبح كل سطر دلالة رامزة عن طريق تركيبه، الذي يتفاعل بمن سبقه ومن لحقه من الأسطر في محاولة كشف الكناية وكنهها فنجدها مترابطة ومتفاعلة في البناء المسرحي، وتتفاعل مع الصورة الإستعارية والتّشبيهية والتراكيب النحوية.

ويقول في المشهد الخامس:

((الزوجة: (ساخرة) صيّادُ أرانب كسول، تجلس هناك في إنتظار فريسة تعبر الحدود لتقنصها.. أسفي عليكم حين نزعتم الريش عن طائر الصدي* وأخمدتم نار عنقائكم*فبرد الثأر في رؤوسكم إذ قعدتم.. (يتخذ حالة إستعداد بالسلاح وبخنوع).. إعترف يا رجل..

لاتقل أنتَ الذي إخترت.. بل قل ربّما كنتَ راضياً لما وضعوك فيه.. إعترف فهذه هي الحقيقة.))[48]

نرى البنية الكنائية في مستهل النص المسرحي (صيّاد أرانب كسول) كناية عن عدم السرعة والفطنة والتخاذل، وفي قولها (نزعتم الريش عن طائر الصدي) إشارة وتلويح عن أنّهم تركوا ثأرهم وأنّهم منعوا حتى من يطالب بالثأر لهم، ثمّ تقول (أخمدتم نار عنقائكم) كناية عن أنّهم أجهضوا كلّ ثورة تطلب الثأر في مهدها كي لاتولد من بقايا رمادها ثورة أخرى تطالب بالثأر فلم تبقى في رؤوسهم غيرة تحثّهم للدفاع وإستسلموا للخضوع والخنوع والإحتلال، فالخفاجي هنا يزاوج بين إسطورتين في محاولة لرسم صورة ساخرة على لسان الزوجة ويفيد من الأسطورة الجاهلية والأسطورة المصرية الفرعونية القديمة في تقريب الصورة وإستلهام دلالاتها منها فقد لجأ إلى الأسطورة وتضمينها داخل نصوصه ليس كحلية جمالية تُضاف إلى النص وحسب بل هي عامل أساس يساعده على تعميق تجربته ومنحها بعداً شمولياً وضرورة موضوعية تستطيع النهوض بما تمتلك من طاقات متجددة بالرؤى والأفكار المعاصرة بما يثري النص جمالياً ودلاليا ويكثفها. يتضّح مما تقدّم أنَّ الكناية تُختَصر بكلمات مفردة تمتلك القدرة على ترسيخ المعاني وتنويعها وإثراء الدلالات بالصور، يضاف إلى ذلك أنّها تتضمن سراً فنياً في صياغة الأفكار، لأنّها تولّد محاور داخل نفس المتلقي، من خلال عدم إهمالها المدلول الأول للكلمة، وإنّما تخلق منه عوناً للمدلول الآخر في هيمنته الدلالية وإثراءه حتى أصبح المنجز الكنائي مع الإستعارة والتّشبيه كلاً واحداً في خلق الصورة وإبهاج مفاصلها وحركة أسطرها المنعتقة نحو الطبيعة والخارج أكثر من الإنغلاق على الداخل وهنا مكمن جماليات النص المسرحي الذي يتيح للقارئ والجمهور متعة التأويل والتصور للمكون الفضائي واثره على النفس الإنسانية التي يسرّها ويريح شعورها ذلك الإنعتاق في الوصف فيحلق القارئ في الفضاء نحو الحلم من خلال السياق الذي ترد فيه تلك الأساليب الفنيّة والبلاغيّة التي تثري النص بالفاعلية والحركية في إيجاد مكنونات الفن البلاغي.

الخاتمة

1- إعتمد الشاعر الصورة البيانية من تشبيه وإستعارة فضلاً عن أسلوب الكناية الذي يمثل الحركة الدائبة للنص، وبدونها يكون النص جامداً خالياً من الإحساس البياني بالصورة الفنية، وشيوع الصورة التشبيهية في النصوص المسرحية للشاعر وبخاصة المنجز

الأوبرالي، وقد كثر التشبيه بالأداة بصورة واضحة قياسا بالتشبيه من دون الأداة، كما كان لموهبة الشاعر الشعرية أثر قوي في إختياره لأداة التشبيه في الصورة التشبيهية التي بدت كلاسيه في تقصيها أجزاء المشهد المسرحي وتوصيفاته من التاريخ والأجواء النفسية الشعورية .

2- غلبة الإستعارة المكنية مقارنة بالإستعارة التصريحية التي كانت قليلة الحضور في النصوص المسرحية، فالمكنية لها ثقلها الدلالي الواضح في إستعمالها سمات التجسيم والتشخيص في رسم الصور المبهجة.

3- لقد كانت الصورة البيانية لدى الخفاجي تحمل شيئاً من كمال أسلوبه وغناه، عند رؤية ما يرويه، والإحساس به، فضلاً عن إختياره المفردات اللغوية الرصينة فقد إختار الخفاجي معجماً لفظياً مفعماً بالدلالات المعبرة التي جعلت الجمهور يشاركه هذه الدلالة، وينفعل بها، كما ساهمت الالفاظ بتنوعها وإثرائها في عكس ثقافة الخفاجي وملكته اللغوية الوافرة.

4- كانت مسرحيات الشاعر النثرية والأوبرالية غنية بالصور الإستعارية عاكسه لثقافة الخفاجي وإتساع مداركه في الأسترسال برسم الصور الإستعارية محققه بذلك فرادة أدبيه للشاعر، فضلاً عن كونها صور ناقلة ومجسدة للواقع المأزوم سواء أكان في علاقة الحاكم بالمبدع كما في اوبرا سنمار، أو فيما تخلفه الحروب والضغائن كما في مسرحية الحسين واقف في يساري ومسرحية أحدهم يسلم القدس هذه الليلة.

5- إمتازت الكناية في نصوص الشاعر المسرحية بكثرتها وحضورها المتميز لاسيما داخل المنجز النثري المسرحي لإعتبارات نفسية وإجتماعية، بل سياسية أحياناً كثيرة وفي تفاعل الكناية مع التشبيه والإستعارة، دلالة على التواشج القوي بين أنواع الصور البيانية، إلى درجة أن إحداهما تكمل الأخرى كما إستعان بالتلميح والتعريض والرمز والإشارة في رسم الكناية وتوضيحها.

الهوامش

1- ينظر : مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي، تحقيق: د. أكرم عثمان يوسف، منشورات جامعة بغداد، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط1، 1981م:558.

2- المطول- شرح تلخيص المفتاح، سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، صححه وعلق عليه: أحمد عزو عناية، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2004م:60.

3- أوبرا سنمار :46 ، وينظر : 41.

4- مسرحية أحدهم يسلم القدس هذه الليلة ، 67.
5- جماليات السرد في العرض المسرحي المونودرامي، د. زينة كفاح الشبيبي، دار عدنان للطباعة والنشر، ط1، 2015م:176.
6- معجم المصطلحات البلاغية ، د. أحمد مطلوب :345.
7- ديوان عنتر بن شداد، شرحه وعلق على حواشيه: محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2009م:123.
8- ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي (ت684هـ)، تقديم وتحقيق: د. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م:390 ومابعدها.
(*)البيارق: جمع لكلمة بيرق: راية أو العلم الكبير، ينظر: المعجم الوسيط (مادة بيرق).
9- أوبرا سنمار : 9.
10- سورة النجم ، آية :10.
11- الموروث الثقافي والديني في بلاد ما بين النهرين وأثره البلاغي في النص المسرحي للشاعر محمد علي الخفاجي، أ.م.د. ساهرة عدنان وهيب العنبكي، المؤتمر العلمي الدولي- حضارات الشرق الأدنى القديم ومؤثراتها عبر العصور، جامعة الزقازيق- مصر، 2016م:16.
12- معجم المصطلحات البلاغية ، د. أحمد مطلوب :330.
13- ينظر : علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970م:104.
14- علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1993م:282.
15- أوبرا سنمار :67-68 .
(*)الحبارى: حيوان طائر طويل العنق على شكل الأوزة وسميّت بهذا الأسم لأنها إذا غَيّرت عشّها نسيته وحضنت بيض غيرها، ينظر : لسان العرب ، لابن منظور، مادة (حبر).
16- مسرحية أحدهم يسلم القدس هذه الليلة:40 .
17- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني- البيان- البديع)، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، حققه ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين محمد، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2010م:190.
18- البلاغة العربية (مقدمة وتطبيقات) ، د. بن عيسى باطاهر، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان ،2008م :227.
19- أوبرا سنمار : 25.
20- سورة إبراهيم ، آية : 37 .
21- سورة الإسراء ، آية : 79 .
22- ينظر : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. إبتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، سوريا، ط1، 1997م : 249.
23- أوبرا سنمار :62 .
24- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م:19.

25- البلاغة فنونها وأفنانها (البيان- البديع)، فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م:165.
26- علم البيان ، د. عبد العزيز عتيق : 176.
27- ينظر: مفتاح العلوم ، للسكاكي : 482 .
28- أوبرا سنمار : 14-15.
29- الموروث الثقافي والديني في بلاد مابين النهرين وأثره البلاغي في النص المسرحي للشاعر محمد علي الخفاجي، أ.م.د. ساهرة عدنان وهيب العنبكي: 19.
30- مسرحية الحسين واقف في يساري : 76 .
31- ينظر : دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (301)، 1982م:246.
32- ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1983م : 279 .
33- ينظر : نظرية التشكيل الإستعاري في البلاغة والنقد، د. نواف قوقزة، وزارة الثقافة، الأردن- عمان، ط1، 2000م:261 – 262 .
34- أوبرا سنمار : 32.
35- أوبرا سنمار : 85 – 86 .
36- مسرحية الحسين واقف في يساري : 57 .
37- ينظر : الأساليب البلاغية في ديوان- محض التباس هذه معادلتي- الشاعر عبد النبي الشايع، د. ساهرة عدنان وهيب العنبكي، مجلة كلية التربية الأساسية- العلوم الإنسانية، تصدرها كلية التربية الأساسية، مج22، ع94، 2016م : 8 .
38- ينظر : مسرحيات محمد علي الخفاجي الشعرية(دراسة فنية) ، د. عالية خليل إبراهيم ، سلسلة الإبداع المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 2016م : 124 .
39- مسرحية أحدهم يسلم القدس هذه الليلة : 46 .
40- ينظر : جماليات المعنى الشعري- التشكيل والتأويل، د. عبد القادر الرباعي، وزارة الثقافة، الأردن- عمان، 1998م : 202 .
41- ينظر : التشبيه والكناية بين التنظير البلاغي والتوظيف الفني، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، 1993م : 173.
42- البيان العربي (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية)، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1958م : 355 .
43- أوبرا سنمار : 29 .
44- أوبرا سنمار : 39 – 42 .
45- أوبرا سنمار : 85 .
46- سورة مريم ، آية : 25 .

(*)اليمام: طائر أعم من الحمام وهو لا يألف البيوت وليس له طوق كالحمام وهو من الحمام الوحشي، مشهور بخفّة طيرانه، ينظر في معجم لسان العرب: مادة (يمام).

47- مسرحية أحدهم يسلم القدس هذه الليلة : 11 .

*- طائر الصدي: طائر يصيح في هامة المقتول إذا لم يثأر به، وقيل: هو طائر يخرج من رأسه إذا بلي، ويدعى الهامة، وإنّما كان يزعم ذلك أهل الجاهلية، والصدي: هو طائر كالبومة، وكانت العرب تقول، إذا قتل قتيل ولم يدرك به الثأر خرج طائر كالبومة فيصيح على قبره: إسقوني إسقوني، فإنْ قُتِلَ قاتله كف عن صياحه، ينظر في معجم لسان العرب، مادة (صدي).

*- العنقاء: طائر خرافي زعم قدماء المصريين أنّه يعمر خمسة قرون وبعد أنْ يحرق نفسه ينبعث من رماده من جديد، وجاء في لسان العرب، العنقاء المُغَرِّبَة لأنّها تغرّب بكل ما تأخذه ناحية الغرب وهي طائر خرافي لم يره أحد، ينظر في لسان العرب، مادة (غرب).

48- مسرحية أحدهم يسلم القدس هذه الليلة : 40 .

المصادر والمراجع

المسرحيات:

- أحدهم يسلم القدس هذه الليلة، مسرحية نثرية- محمد علي الخفاجي، الطبعة الثانية، 1973م.
- أوبرا سنمار، شعرية تمثيلية إنشادية إيمائية- محمد علي الخفاجي، كتاب الصباح الثقافي، سلسلة تعنى بالثقافة والفكر والأدب، بغداد، 2008م.
- الحسين واقف في يساري- مسرحية شعرية نثرية- محمد علي الخفاجي، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2012م.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. إبتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، سوريا، ط1، 1997م.
- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني- البيان- البديع)، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، حققه ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين محمد، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2010م.
- البلاغة العربية (مقدمة وتطبيقات) ، د. بن عيسى باطاهر، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان ،2008م .
- البلاغة عند السكاكي، د. أحمد مطلوب، مكتبة النهضة- بغداد، 1964م.

- البلاغة فنونها وأفنانها (البيان- البديع)، فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م.
- البيان العربي (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية)، د. بدوي طيانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1958م.
- التشبيه والكناية بين التنظير البلاغي والتوظيف الفني، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، 1993م.
- جماليات السرد في العرض المسرحي المونودرامي، د. زينة كفاح الشبيبي، دار عدنان للطباعة والنشر، ط1، 2015م.
- جماليات المعنى الشعري- التشكيل والتأويل، د. عبد القادر الرباعي، وزارة الثقافة، الأردن- عمان، 1998م.
- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (301)، 1982م.
- ديوان عنتر بن شداد، شرحه وعلق على حواشيه: محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2009م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1983م.
- علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970.
- علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1993م.
- لسان العرب، للإمام العلامة إبن منظور، دار إحياء التراث الإسلامي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 1995م.
- مسرحيات محمد علي الخفاجي الشعرية(دراسة فنية) ، د. عالية خليل إبراهيم ، سلسلة الإبداع المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 2016م .

- المطول- شرح تلخيص المفتاح، سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، صححه وعلق عليه: أحمد عزو عناية، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2004م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط2، 2007م.
- المعجم الوسيط، تأليف: مجمع اللغة العربية بالقاهرة (إبراهيم مصطفى- أحمد الزيات، محمد النجار، حامد عبد القاهر)، الناشر دار الدعوة.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي، تحقيق: د. أكرم عثمان يوسف، منشورات جامعة بغداد، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط1، 1981م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي (ت684هـ)، تقديم وتحقيق: د. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
- نظرية التشكيل الإستعاري في البلاغة والنقد، د. نواف قوقزة، وزارة الثقافة، الأردن- عمان، ط1، 2000م.

الدوريات:

- الأساليب البلاغية في ديوان- محض التباس هذه معادلتي- الشاعر عبد النبي الشايع، د. ساهرة عدنان وهيب العنبكي، مجلة كلية التربية الأساسية- العلوم الإنسانية، تصدرها كلية التربية الأساسية، مج22، ع94، 2016م.
- الموروث الثقافي والديني في بلاد ما بين النهرين وأثره البلاغي في النص المسرحي للشاعر محمد علي الخفاجي، أ.م.د. ساهرة عدنان وهيب العنبكي، المؤتمر العلمي الدولي- حضارات الشرق الأدنى القديم ومؤثراتها عبر العصور، جامعة الزقازيق- مصر، 2016م.

The picture chart and its metaphorical implications in the prose, Opera and theater Text of Mohammed Ali Al-Khafaji.

Research withdrawn from Thesis

The Master Student

Asst. Prof. Dr.Sahira Adnan Waheeb **Kawther Hassan Maktoof**
Basic Education College / Al-Mustansiriyah University

Abstract

Gracious is our Allah and peace upon Allah 's Messenger and his family and his Colleagues .

The current study focuses on studying the pictures chart in the prose and Opera plays of " Mohammed Ali Al-Khafaji " ; this experience with all its human presence ،has been in need to creative imagination and its indicative depth and its strength for bringing about human and artistic effects as that being reflected on the pictures chart.

The researcher