(2) الشخصيـة الخياليـة

ارتبطت الشخصية الخيالية فى الأعمال التمثيلية المسرحية غالبـا بالخرافة والوهم والتخيل واستدعاء المواقف الخارقة دون أن يكـون لهـا حضورا واقعيا خارجيا يتطابق مع صفات المنطق العام واعتمد الكتاب فى ذلك على أن لكل شخصية حقيقية تصور خيالى تسعى لـه، وتحـاول أن تترجمه دون أن يلحظ ذلك الأخرين وقد يبدو ذلك فى الطموح والرغبات والأهداف المستقبلية، وهنا تصبح الحركة والصوت والترديد مظاهر تنمـو بها الشخصية، ومدركات تنطبق فيها الدلالات والعلاقات التى يود الكاتـب عرضها فى النص، ومن ثم طرح تصورات إبداعية تعود بالضرورة على الهدف الحقيقى من النص وفى" **مرايا الوهن** " لمحمود الديدامونى لم يقف الخيال عند ملامح التجسيد الخارجية، وإنما تعلق بالضمير المركـب مـن خيال النص وخيال الكاتب، بهدف توضيح مركبات الشخصية الأساسـية " **النبيل**" وتفسير مكوناتها ومراحل تطورها ونموها وانتقالها من موقف إلـى أخر وأدى ذلك إلى وجود متخيل ضمنى نفسى يترجم أحـوال الشخصـية ويبحث عن ملامحها وتقلباتها الوجدانيـة حتـى أصـبح صـوتا حركيـا تصوريا، لايقف عند مرحلة التأويل بل امتد ليشـمل العـرض والنقـاش والجدل ودفع الحوار والحركة، وقد تمثل ذلك فى شخصـيتين الأولـى شخصية " **الطيف** " والثانية شخصية " **الطبيب**" الأولى كان لهـا حضـورا مشخصا بواسطة النبيل وضميره الحركى الداخلى، وما قدمه الشاعر مـن مدخلات مسرحية تمثلت فى المرايا وحركتها فى ضمير النص، والثانية لم يكن لها حضورا حسيا مباشرا وانحصرت فعالياتها فى البحـث والأمـانى عند شخصية المرأة فى ثورتها وفى منطقها الحركى التمثيلـى، وارتبـاط مجيئها بالشفاء والتداوى ونقل صفة الرمز من صـورته المعنويـة إلـى

الحسية وتميزت هذه الشخصية بالخيال الساكن المتوارى خلف الرغبات غير الممكنة ومن ثم عدم التجسيد المباشر.

1- الطيف

وتعلق حضوره وارتبط بشخصية النبيل كرجع لصدى ضميره وصوته الخاص وهو" لا يظهر إلا للنبيل بشكل مشخص من خلال المرايا، ويبدو صوته كرجع صدى لصوت النبيل" كما أعلن ذلك الكاتب صراحة وما يهمنا فى هذا المقام هو البحث فى عملية التمثيل وانعكاساتها بواسطة المرايا كإحدى مدخلات المسرح وإحدى التصرفات التجديدية المتعلقة بعملية الأداء والتطوير لعنصر الخيال فى عمومه، استنادا إلى أن المصدر متحد فى صفته الخيالية التى تجمع النبيل والمرأة والطبيب كرموز وتداعيات انطلقت من خيال وضمير الكاتب ذاته، ليس بهدف الاستعراض بطريق الرمز وإنما بحثا عن توصيف لقضايانا المعاصرة التى تشمل المكان الموقع والمكان الموضع والرمز الإصلاحى الممتد من أزمان بعيدة، وهنا تبدو الصورة التمثيلية هى محور التعبير وهى المكلفة بعبء النقل والتطوير للشخصية والفعل والحركة والحدث، ولعل الربط بين الصورة كوظيفة استعارية تجسيدية وبين مصدرها الأصلى المتمثل فى المرايا، وفى مضمونها الشخصى التمثيلى يؤدى إلى بيان الحقيقة المسرحية ودرجة التطبيق والتوفيق التى انطلق منهما النص والكاتب .

والمتأمل فى حقيقة " **الطيف** " البنائية ابتداء من التركيب اللغوى[21] يجد أنه قرين الخيال ويتعلق بزمن النوم، وأزمان داخلية أخرى تشمل الوعى واليقظة أيضا وهو من وساوس النفس الغير مطمئنة، مما يدل على حالة الاضطراب والحركة التى تجعل من الخيال واقعا تبدو

مظاهره فى الشخصية وفى انعكاساتها على الأخرين، وهنا تصبح المرايا تصرفا مسرحيا يشير إلى تعدد الخيال وتحوله وانتقالاته وتعديه من حقيقته الوهمية إلى حقيقته الرمزية الخارجية، التى سرعان ما تنعكس فعالياتها فتصبح حركة تفصيلية ذات أثر واضح فى النص وفى ترجمته مسرحيا يقول الشاعر محمود الديدامونى موضحا حقيقة الطيف الخيالية فى حوار غنائى متتابع ومتعدد الأفكار والتكوين يشير إلى النبيل وإلى العلاقة الضمنية النفسية التى ينطلق منها التعبير :

1- الطيف : (متسللا من بين الذاكرة والحلم).. متداخلا

اهدأ.. اهدأ ..لا تتكلم [22]

ومن ملامحه التكوينية الظهور(من إحدى المرايا يظهر) متحدثا للنبيل قائلا: " اصمت..لا تتكلم.. [23]

و(في حزم) للنبيل أيضا :

لا تسترسل أكثر فالصمت مفيد..

ولترقب من حولك مرآتك [24]

.. صمتا .. صمتا

- النبيل : من أنت ؟!..

لماذا تحاول زعزعتي

أخبرني .. رد

- الطيف :(بدهشة) لا تعرفني!! حسنا .. دقق في وجهي .. دلّك جبهتك قليلا وتفرَّس أكثر أو إن شئت تفرَّس كل مراياك ..

- النبيل : لا أعرفك .. ولن أعرفك ..

كل الأمر..

لماذا تقطع يا هذا حبلا موصولا جال بخَلَدي ؟

ما سلطانك ؟ اذهب عني وتحرك ..

- الطيف : (متهكما) لا تعرفني ..ها ..ها

تأخذك الثرثرة الحمقاء

تطلب مني أن أرحل عنك

معذورٌ أنت ..

لكن .. ليس مهما فاللحظة تجعلك..

- النبيل : (بغضب) أية لحظة ياهذا ؟!..تجعلني ماذا ؟!

- الطيف : (بهدوء)لا تغضب الآن ستعرف..

يملؤني الشك..وفي ظل حماقات اللحظة أن تدرك شيئا من أمرك

- النبيل : أية شك..؟!! أدرك ماذا..؟!! فأنا منذ صباح اليوم أحاول.. وأحاول..

- الطيف : هذا الأمر يبشر بالخير ما دمت تحاول ..

حاول هيا ..

وتفرّس بعض ملامح وجهي ولتعصر ذاكرة الأمس

فالناس على عتباتك ثكلى... جوعى..

في تيه القيظ الحانق والأمل المفقود.. (25)

2- ويقول الطيف معقبا على نتيجة التحاور النفسى الذى أدى إلى عــودة الوعى والذاكرة والنهوض من جديد فى دلالة تجمع بــين التوظيــف الخيالى والرمزى بطريق الاسترسال الخطابى المتطور من الــداخل إلى وقائع الحاضر، والانتقال من الحالة الأولى الساكنة إلــى حالــة الحركة والتفاعل مع ظاهر الحدث من خلال التحاور مع النبيل :

(متهلل الوجه) عدت الآن إلى ذاكرتك

للظل الوارف..

للرقة والحكمة.. والزمن المفقود

عدت الآن ..

عدت الآن...

- النبيل : (مسترسلا) كم مرَّت ..

وتوالت ..

أيامٌ ..

أحداثٌ

وملوك

لم تشغلني ..حكايا " إيزوريس" كثيرا..

أو تلك الآلهة المعنية بالخصب .

3-الطيف : (بدهشة) لم تشغلك حكايا " إيزوريس" ؟!

- النبيل : لم يشغلني غير الفلاح المطحون

فحين يهم إلى الفرعون ..

على أجنحة الرهبة ..

والرغبة ..

يتأبط حيلا للضحك

وينجز من عبق فصاحته

ماعجز ولاة عن تحقيقه

ليقيم العدل

ما يشغلني...

الناس البسطاء الفقراء ..

كم صلوا.. من أجلي ..

من أجل عصافير عجفاء

كم صلوا ... من أجل الماء . [26]

– الطيف : انبش أكثر في ذاكرتك ..

حاول أن تقرأ في وجهي ..

قدر الشوق إلى معرفة المجهول

عد بالناي .. إلى الأرغول ..

عد ... للقمح

وللعدس وللثوم وللبصل وللفول

عد ... للمجد المبهر في

غير أفول . [27]

4- الطيف : غريب .. على صفحة البوح ...

تلك المعاني

ففي عتمة الليل

تصمت بين الحقول ..

الأغاني

فصمتك.. فعلٌ

وبوحك .. نار . [28]

فى هذه المقاطع التصويرية الحوارية تتجسد الشخصية الخيالية وتتواصل انفعالات الشخصية الرمزية ويبدو الترديد الصوتى المتوافق نغميا مع دلالة الإيقاع الإنشادى أكثر اتحادا والتصاقا بالحدث، ومن ثم تصبح القضية التعبيرية هى مدار التمثيل وهى الوجه الأخر للكاتب والتجربة، ولايهم التحليل هنا أن يقف أمام معطيات الأسلوب بقدر ما يشغله البعد التصويرى القائم على الانعكاسات الداخلية التى ترجمتها المرايا كإحدى مدخلات الفن المسرحى التجديدى، الذى يستعيض بها أحيانا عن الحشد الهائل للممثلين والأشخاص الثانويين الذين يزدحم بهم المكان ويشكلون صعوبة وتكرارا فى الانتقال والدخول والخروج، وترتيب الحوار، فضلا عن عمليات التداعى النفسية والإنسانية، التى تتوالد من خصوبة المشاهد ومن توالى الأفكار والحوارات التمثيلية، التى تصب بداية ونهاية فى ملتقى متحد فى المصدر متعدد فى التمثيل والإدراك، متعاقب فى التعبير على طريقة الرمز ووظيفته فى بناء وتجسيد الشخصية، وكيفية توصيل الصورة بطريقة مكثفة ومركبة، وعلى تفاعل وتعبير وظيفة المعنى فى حركية التمثيل ونتيجة هذا التفاعل وتقديراته من

خلال " **المونو**" **Mono** وهو الواحد المتعدد الوجوه والأنماط كما في التعبير اليونانى القديم والذى تطور حديثا وأطلق عليه " **المونودراما** " حيث جعل الطيف الشخوص ذات وظيفة إيهامية، تتعاظم فنياتها وقدرتها الموضوعية عند الاصطدام بالواقع الحقيقى فتلتحم مع بعضها البعض وتتحد فى نموذج شخصانى يجمع المدركات التشخيصية، فى نموذج واحد تتعدد مناظره وأطيافه تبعا لتوالى الأحداث، وقد اجتهد الكاتب كثيرا فى عدم الاعتماد على الأحاديث الخاصة والرغبات العامة التى تقف بالتعبير عند الوظيفة الخاصة التى تتناول رغبات الشخصية، مقابل رغبات الأخرين معها فى العمل الفنى، مما جعل الخيال مصدرا لجميع الأشخاص، وإحدى تعبيرات الكاتب ذاته وضميره الساكن الذى ينوب عن الجميع ويبعث هذه الشخصيات فى صورتها المرئية التى تتطابق فيها مع الواقع، فتنمحى عنها خصوصيتها الخيالية التمثيلية وتصير واقعية قريبة من ضمير المتلقى، وهنا يقترب النص من تمثيل الواقع وتمثيل الأخر الذى يحتوى صفات الجنس الأدبى، انطلاقا من خصوصية التشخيص المسرحى الشامل، الذى يحتوى كافة الفنون ولايقف عند مضمون أحادى، فنحن نرى الطيف خيالا ونرى التحاور معه حقيقة، ونرى الرمز الأدبى محيطا يضم العديد من العلاقات والصور، ونرى التمثيل متدرجا من صفته الحسية التجسيدية إلى استنطاق الخيال وبطريق التشخيص وتحوله إلى دلالة محورية، تتجمع فيها صفة النبيل النفسية، التى تنطلق من التعبير المركب ومن عملية التمثيل الازدواجية الخيالية فى الأصل والواقعية فى الحقيقة الخارجية التى تتكون بفضل تداعيات الصورة الكلية الخارجية، وهذا التصرف التمثيلى تجاوز فيه الشاعر خصوصية التعبير الشكلى القائم على حشد النظريات الأدبية والنقدية والفلسفية، معتمدا على الاستعارة التمثيلية التى تحتوى مضمونا رمزيا يؤدى العلاقة

التشخيصية، دون أن يلجأ إلى عوامل بنائية صناعية، ويقوم التشبيه والمجاز بنقل الحركة والصراع من مضمونه التقليدى إلى استيعاب التطور النفسى المتحول عبر" **المرايا** " وتشخيصه طيفا وخيالا مركبا من الصفة المسرحية والضمير الإبداعى للشاعر وقدرته فى نقل المعنى والقضية مباشرة من صورتها الخارجية الحقيقية، إلى طاقتها التصويرية المسرحية، فلا يحتاج النص عند تأويله وفض ملابساته المسرحية، لعلامات ودلالات وعلاقات وأنظمة وأنساق المؤطرين الغربيين بقدر ما يحتاج إلى الوقوف على البناءات التمثيلية، التى تم نقلها بواسطة التعبير البيانى البلاغى التخييلى، المتمثل فى أولى درجاته فى شخصية " **النبيل**" وتطورها على مستوى التمثيل الخيالى البيانى إلى صورة " **الطيف**" مع الاحتفاظ بخصوصية المسرح التجديدى، الذى جاءت صورته وصفته فى توظيف " **المرايا** " توظيفا خرج بالنص من صفته الحقيقية الواقعية إلى تمثيل عدة صفات، أهمها الدلالة المسرحية التشخيصية المتعدية إلى أصل الحقيقة، وإلى بيان الحالة التعبيرية الإبداعية التى ينطلق منها الشاعر الديدامونى .

والمتتبع لحركة الحوار وعملية التدرج الفنى الموضوعى فى النص الحوارى يجد أن عملية البناء تعينت فى المواجهة بين الحقيقتين اللتين يطرحهما الخيال بواسطة الشخصية، وعن طريق الانعكاس التمثيلى المنبعث من المرآة، حتى ظهرت التراكيب الشخصية فى صورة متناقضات ومقابلات هى من صميم الواقع، ومن ضمير الكاتب، ومن الخيال التاريخى العريق، ويمكن توضيح هذه المرايا الطيفية من خلال الصراع والحركة والانتقال التدريجى، فالصراع قائم بين الذات وخارجها من جهة وبين الذات وداخلها من جهة أخرى، وتلك أولى مرايا التعبير،

وقائم بين الواقع وطموحاته ورغباته وضياع الأمل وبين التاريخ العريق والماضى المجيد كمرآة ثانية، وقائم بين مظاهر الضعف والوهن وبين الرغبة فى العودة مرة أخرى فى المرآة الثالثة، وقائم بين تردى المظهر الجمالى والواقع النباتى الزراعى المائى وبين حقيقة الاضطهاد فى المستقبل فى المرآة الرابعة، بالإضافة إلى مرايا التمثيل الفنى التى تطرح الشخصيات وتبتكر المواقف وتدفع الفكر وتجمع بين ضمير الكاتب والنص والواقع والمتلقى فى مرايا عديدة لا حصر لها، من هنا يمكن جمع وقائع الصراع فى الشخصية فى عدة مرايا منها : -

1- مرايا الذات الخارجية والداخلية .

2- مرايا الواقع والأمل والطموح .

3- مرايا الضعف والوهن .

4- مرايا الجمال .

5- المرايا التعبيرية التى تجمع بين الفن والواقع التمثيلى.

6- مرايا الكاتب الخاصة .

وهى تمثل صورا متلاحقة من التعبير والتمثيل التى تجمع فى محتواها عدة مرايا متعلقة بالمتلقى والقضايا والرغبة والطموح فى التجديد المسرحى، الذى لايقف بالصراع عند تداعيات خاصة بل يتعدى ذلك إلى عدة تصورات وأخيلة تشخيصية رمزية تنقل الصراع، ولا تحقق العودة إلى النصية أو إلى نقاط التجمع التشخيصى، بقدر ما هى متوالية متدرجة مسرحيا وتمثيليا، وجاءت الحركة فى فعالياتها معتمدة على التصوير من خلال المواجهات التى تمت بين النبيل والطيف، والحركة هنا ناتجة عن وهن فى الشخصية ومناظر معكوسة فى المرايا وتلاشى للفعل الحسى

الجسمانى الخارجى وتداعى ضمير الكاتب فى استدعاءاته المتعاقبة للقضايا والأفكار، إذن كيف تمت الحركة المسرحية فى ظل وجود الخيال كمحيط عام ؟؟ الحقيقة أن الحركة المسرحية كما حدد النقاد لا تقف عند حركة الجسم فقط ولكنها تتعلق باستمرار الخط المسرحى وتحركه وعدم توقفه يقول على أحمد باكثير : إنما المراد بالحركة فى المسرحية هو أن يستمر الخط المسرحى متحركا لايقف لحظة واحدة، إنها تلك التى تحدث الحركة المتجددة فى ذهن المشاهد فلا يفتر ولا يركد أبدا ويكون ذلك بالوقفة الساكنة كما يكون بالحركة الظاهرة، ويكون بالجملة الصامتة كما يكون بالجملة الناطقة، كل جملة تدفع الحدث خطوة إلى الأمام تسمى حركة وكل سكتة وكل إشارة وكل شىء يؤدى إلى هذه النتيجة يسمى حركة ومالايؤدى إلى هذه النتيجة لايسمى حركة وإن كان مليئا بالجرى والقفز".[29]

وأعتقد أن وعى الكاتب وطريقة التعبير الموسيقى كان وراء نمو الحركة وتعاقبها وتدرجها دون رتابة أو توقف حيث جاءت الشخصية الخيالية " **الطيف** " كصورة " **مونولوجية** " تطور فيها الحوار وتنامى متضمنا الحدث الدرامى الفردى للبطل، حتى التحم بالقضايا الخارجية السياسية والفكرية، ومن هنا كانت الحركة متعاقبة ومتدافعة، لا تتوقف نظرا لتواصل الخيال وسيطرته الخارجية على كافة الوقائع والأحداث والشخصيات، وتلك من خصوصيات التمثيل " **المونودرامى**" فى تطوره وشكله الجديد الذى يعتمد على الفرد الواحد الذى يجذب المتلقى بمهارته فى التواصل والإشارة والتعدد الخيالى الشخصى المكثف، الذى يطرح الأفكار والنماذج دون توقف أو ملل .

من هنا فإن الخيال وخصوبته وغنائه كان عاملا مهما فى استدعاء كل هذه الشخصيات والأحداث، وكانت المرايا والصراع الدائر بينها من دلالات هذا الخيال الذى اتخذ شكلا خاصا وتنوعا فى المضمون، وتلك من سمات التجديد فى المسرح الغنائى الحديث، وجاءت الانتقالات التدريجية المسرحية فى هذه الشخصية بناء على تدافع الصراع والحركة وجريا على طريقة التمثيل المسرحى، حيث انطلقت من داخل النفس وتطابقت مع وقائع الأحداث الخارجية، وذلك بطريق " **المونولوج**" منذ انطلاق " **الطيف** " ومواجهاته المستمرة مع النبيل ومراقبته للفعل الخارجى الذى حرره من التمثيل النفسى الداخلى إلى الوجود الفعلى الحقيقى الخارجى، وبلوغ مرحلة من الجدل والحذر تؤكد أهمية هذه الانتقالات فى النص، واعتماد التطبيق على وجودها وتحقيقها بناء على المواجهات التى تمت " **مونولوجيا** " وأحدثت ظلالا كثيفة ومعانى بعيدة تشمل الكاتب وأفكاره والنص وتداعياته .

2ـ **الطبيب**

وتعد شخصية الطبيب من الخيال الداخلى للشخصية النفسية الممتدة من النبيل والتى رمز لها بالمرأة، وهى من علامات التطور فى النص، ومن الرموز الإيجابية رغم أن الكاتب لم يهتم بها ولم يوجه عنايته لها، فلم يكن حضورها مشخصا قائما بذاته، ولم ترتبط بها الأحداث وظل شيوعها فى النص متعلقا بالبحث عن الدواء والعلاج ورغبة المرأة فى تداوى النبيل، وقد جعل الكاتب من عدم حضورها حدثا هاما، وجعل من صفتها حضورا يتعلق بالبحث عن الحكمة والعلم، والخروج من الأزمة، ومحاولة بناء حركة وصراع فى العناصر الأخرى، وأيا كان الأمر فإن الخيال هو مصدر هذه الشخصية وتنامى الفكرة الإيجابية، والرمز

المسرحى الذى يهتم ببناء المتخيل الوجدانى فى ذهن المتلقى والمشاهد، أيضا من الدوافع الأساسية وراء عملية التداعى، التى لم تقف عند حدود البناء التعبيرى البلاغى، ويمكن ضم هذه الشخصية مع المرأة مع المقاومة المتجسدة ضد "**مسرور**" إلى تكوينات النبيل وتطوره وانعكاساته التعبيرية " **المونولوجية** " فى الطيف، وكأنها شخصية واحدة متعدية بفضل الخيال والرمز، يقول الشاعر محمود الديدامونى فى هذه الصورة الخيالية المشخصة فى الصفة فقط، على لسان المرأة سائلة " **مسرور**" بطريق التحاور النصى المسرحى ومنتظرة إجابة لن تتحقق :

1- المرأة : (تفتح الباب ليدخل رجلٌ ذو لحية بيضاء وعلى رأسه عمامة كعمامة أهل البادية.. يدخل مباشرة)

أين الدكتور..؟

لماذا تأخر..؟ قل لي اخبرني

هل جئت بأخبار عنه أم جئت وفي كفيك الرقيا ؟

عجّل.. فالداء عضال .. (30)

2- المرأة :(بحزن) من شغل طبيب القرية عنّا ؟

من أخَّره ؟

هل غابت عنه أصول المهنة أم جهل الدرب ؟[31]

والمتأمل فى هذا النداء الذى يمثل استغاثة وبحثا عن الحكمة ورمزيتها البعيدة يجد أنه متعلق بتحقيق الوظيفة الدلالية فى الشخصية " **المرأة** " والتى بدورها ممتدة من الشخصية الأولى " **النبيل**"، وقد لجأ الكاتب إلى التكرار كدافع وراء التأكيد فى هذا النداء حيث ارتبط

الاستدعاء بالبحث وتكرار الصوت وتلك من مهارات التوظيف الفنى فى النص، ومن محاولات التجسيد النفسية التى تمنح الصورة الكلية بعدا متناميا يحقق الصراع والحركة التأملية ويساعد فى نقل الأحداث وبناء تداعيات مسرحية حركية صراعية تدريجية، والقراءة المسرحية تكشف عن وجود حقيقى للداء واختفاء للعلاج فى صورة البحث عن الطبيب، وتقدم الملمح الاستفسارى الذى يثير الجدل والاستفهام عن غياب التقاليد والأعراف التى فقدت بفقد الطبيب وغيابه، وتلك دلالة داخلية مسرحية يسعى الكاتب من خلالها إلى تأكيد عملية التراجع على مستوى النص والواقع وترجمته حوارا مسرحيا متطورا يجمع بين الخيال والوهم والحقيقة الخارجية.

(3) الشخصية الانتهازية

فى " **مرايا الوهن** " تسير الشخصية الرمزية والخيالية فى جانب متنامى بفضل مقابلة ومناهضة الواقع الخارجى متمثلا فى شخصية " **مسرور**" التى تنتهى عندها الصراعات وتبقى الدلالات متعلقة بوعى القارىء واستيعابه لهذه المواجهة الضمنية المستمرة منذ البداية، وقد حاول الشاعر محمود الديدامونى استثمار هذه الشخصية الجاهزة والمستقرة فى الضمير والوجدان العربى، من الناحية السيكولوجية التى تجذب ميول القارىء والمشاهد كمرآة ينتهى عندها الفكر، فهى محور النزاع ومدار البحث والحوار عند تداعيات السلوك المقابل فى شخصية المرأة ومن عوامل تطورها فنيا وموضوعيا، وهى محط أنظار المشاهد والمتلقى بحثا عن توصيف خاص لهيئتها وميولها وفك طلاسمها والبحث فى القضية بواسطة الربط الموضوعى المباشر، وتبدو هنا عاطفة الشاعر متمثلة فى الأداة التى يدير بها الحوار ويقدم الشخصيات حيث يقدم القضية من وجوه الصراع المختلفة ويطرح الدوافع والكوامن الإنسانية التى يتشكل منها عالم النص، ويستمد منها شخوصه وأفكاره فى محاولة حقيقية لتقريب الواقع فى صور مسرحية مختلفة فكرا وتنظيرا، وتبدو كذلك عملية الفكر المسرحى ووظيفة الفن فى التقديم والطرح وطرق المعالجة فى سياق تقابلى يعتمد على المواجهة دون طرح الأسباب، مما يؤكد أن " ثمة اتفاق بين غاية الكاتب الفنية وبين أدواته الإنسانية التى يشكل منها عالم شخوصه ونماذجه البشرية هذا الاتفاق وأسبابه ونتائجه هى التى تقوم بالعبء الكامن خلف بشرية هذه النماذج على المستوى الاجتماعى والنفسى والفلسفى والتاريخى " أو الوقوف عند حدود الجانب الخيالى كما فعل الكاتب هنا وكما حاول إيهامنا ببشرية هذه العناصر

المستمدة من وعيه وضميره " مما يساعد فى تكوين وتقديم القضية وأبعادها الإنسانية المختلفة، ومن هنا يمكن للعمل الأدبى الروائى والمسرحى أن يؤدى دورا هاما فى حياة الشعوب، ليس بغية الإصلاح فقط أو التوجيه، وإنما تتحد بغيته من كونه يحتوى على نقطة محورية " شخصية " وموضوع رئيسى تدور حوله كل الوقائع والظواهر والمعلومات الحياتية وتقوم فى ضوئها وبالإشارة إليها صورة متكاملة عن المجتمع فى الفترة التى يوجه إليها ناظريه" (32)

وأعتقد أن الشاعرالديدامونى بما فعله من تحقيق المواجهة المركبة من عناصر العمل مع بعضها البعض قد حقق المواجهة الخارجية التى جعلت المشاهد يقسم الرؤية المسرحية حسب الصراع والحركة والسكون والمظهر والعموميات التمثيلية، وجعلت الشخصيات عبارة عن مرايا تنعكس عليها الأحداث والأفكار، وهنا يصبح القارىء والمشاهد شريكا فى إنتاج الدلالة ولايقف دوره عند حد الاستمتاع أو مراقبة النتائج، كما يريدها الكاتب وكما هى مثبتة فى أصل الواقع الذى يحاكيه النص وعناصره، وهذا مما يجعل دور الكاتب يتنامى ولايقف عند حدود التأليف والعرض، بل يمتد لينتج الدلالات والأفكار والخيال والوهم دون إقحام أوسيطرة على العقل، وقد أدى ذلك إلى تطور الشكل وتنامى الفعل الواحد وتعدد الشخصية بطريق الخيال الذى ينتجه الواقع ويراقبه الكاتب، فيحيله نصا أدبيا ينتمى إلى المسرح شكلا ومضمونا، ويحتوى أجناسا أخرى لاتختلف فى طبيعتها وتوظيفها عن منهجية التمثيل المسرحى الفنى المعاصر، ونخلص من ذلك إلى ضرورة هامة وهى أن الشخصية تتنامى وتتعدد أطوارها بفضل توظيف الخيال والوهم، فتبدو لنا وجوها كثيرة متصارعة، وهى فى الأصل واحدة، وإن شئت قلت لا وجود لها إن

أعملت الفكر وذهبت بعيدا خلف ضمير الشاعر وخلف الفكرة التى يطرحها الوجدان، والمتأمل فى الشخصية وأبعادها فى " **مرايا الوهن** " يدرك ذلك ويدرك أن التعدد ما هو إلا تعدد الصفة الخيالية وخصوبة التفكير .

والانتهازية هنا يقصد بها المعنى القريب المتمثل فى اقتناص الفرصة وانتهازها[33] وكيفية اغتنامها والاستفادة منها فى دفع القضية والإشكالية إلى أبعد مدى، بغية بقاء الأمر كما هو على علته وذلك ماحاول " **مسرور**" أن يفعله وفى تقديم الكاتب لهذه الشخصية ترى وتلحظ وجهين للصراع : الأول خاص بالمظهر وانحرافه والثانى متعلق بالوظيفة يقول الشاعر الديدامونى : مسرور رجل ذو لحية على رأسه عمامة كعمامة أهل البادية، يطلق عليه مجازا بالشيخ .. يحاول أن يقوم بدور المغسِّل " ..

بداية فالرمز فى الدلالة الاسمية فى الضمير التراثى يضج بالإيحاءات التى تتفق مع طبيعة الفعل والصراع فى الشخصية ووظيفتها فى العمل، والوصف النفسى الناجم عن المظهر يتضمن الحكمة والدهاء والتخفى فى صفة تتنافى تماما مع حقيقته الباطنة، وهذا يدل على اهتمام الكاتب منذ البداية بعملية التقديم وبقاء الصورة فى الضمير متوافقة مع الوظيفة التحذيرية من صفة الانتهازية فى عمومها، والتى يمثلها فى النص "**مسرور**" وهنا يقف الخيال كمرآة تحيط الفكرة التصويرية فى الشخصية بعدة انعكاسات تتعلق بالكاتب والمتلقى، وتؤدى دورا مساعدا يمتد ويتنامى كلما أمعنا التحليل ووقفنا على أصل الفكرة، التى كان مصدرها الوجه الأخر للكاتب فى تصوره وبنائه للشخصية يقول الديدامونى :

2- مسرور : (متوجها إلى المرأة) هل أنجز ما جئت لأجله ؟

- المرأة : لا أبصر شيئا في يدك ..

أين دواؤك يا مسرور؟

هل جئت تعالج بالأعشاب أم أنك تحمل في قلبك رقيا ؟

- مسرور : لا أحمل شيئا من ذلك قط .. فأنا (متلعثما) يا سيدتي

- المرأة : (كأنها تستشرف أمرا) فلتنتظر قليلا ..

حتى يأتي طبيب القرية

- مسرور: (بصوت خافت) التعجيل من الس...ن..ه)

- المرأة : ماذا قلت ..؟

- مسرور : لا تنشغلي

- المرأة : فلتتركني الآن قليلا

دعني أبصر هذا الوجه السابح في عمق الروح

لا تقطع لحظات الصفو ..تفضل ..

لا تحرم عينيَّ النظرإلى وجه يسكنها

لا تقطف أزهار اللوتس من خدر مكامنها

أرجوك توقف ..يا هذا المسرور

دعني أسبح في لحظاتي [34]

3- المرأة : (تنادي) يا مسرور ... يا مسرور

- مسرور : (يأتي من الخارج .. مهرولا) أمرك سيدتي

- المرأة : اذهب لطبيب القرية ..أحضره قد تعبت روحي

- مسرور : يا سيدتي الجسد الماثل قدّامك قد مات(مشيرا إلى النبيل)

فأنا العالم يا سيدتي بطقوس الموت

- المرأة : (بغضب) من أنت.. لتحكم هذا الحكم ؟!

!لست طبيبا والجسد الراقد قدّامي ينبض بالروح

- مسرور : سبوحٌ .. قدوسٌ ..سبوح

- المرأة : لا يكذب إحساسي أبدا

- مسرور : (متهكما) سبوحٌ ... سبوح

- المرأة : أسمع نبض فؤادي

يدقُ يدق يدق

وفؤادي يدق على دق فؤاد حبيبي

فحبيبي حي..حي

- مسرور : (كالمجذوب) حي ... حي

- مسرور : (مستنكرا) ألهذا الحد تحاول سيدتي تكذيبي .. ؟

- المرأة : (بلهفة) ضع يدك قليلا فوق ذراعه (ثم مستنكرة)

بل من أدراك ومن أعطاك الرخصة أن تأتي أصلا ؟

يا ويحي..

عقلي..عقلي..

أفقد تركيزي

- مسرور : عدت إليك لما ناديت علىّ المرأة جُنَّت

- المرأة : معذورٌ أنت لو مات ... لمت .. لم تفهم بعد

- مسرور : لمِّي حبل الفلسفة وهيا .. صبِّي الماء

- المرأة : لم أسمع أسخف من هذا كف عن الطلب .. وسر

- مسرور: لاطائل من تلك الثرثرة الحمقاء

لن أتزحزح أوأترك هاتيك الفرصة.

- المرأة : أشعر بالخوف..يداهمني

وبأن الطير يحط على رأسي

فأغيب.. على حافة صبرى

أتدثربالرمضاء بعيدا عن تلك النار

ياهذا أخرج من هذا البيت (بينما يخرج) تسترسل

ياويحي ماأطول يومي ماأقساه

(إظلام تدريجي) (35)

4- مسرور : (متسللا إلى الحديقة) أين الماء ؟

- المرأة: اخرج فالجسد تحرك

والنبض يثوريثور(تقذفه بشيء كان في يدها)

- مسرور : الجسد ... الجثة

فلنسرع في الدفن

فالليل على الأبواب يدق

- المرأة : أخرج هيا يا ملعون

زوجي هذا لو تعرفه

لتركت مكانك من غيرعناد

زوجي..

كرياح البشر تهب على قلب محبيه

يدخل عنوة

ويحط على عشب الحلم

يصير حقيقة

زوجي تنعشه كلمة..

تقتله كلمة

كم بدد ظمأي

كم صبَّ كؤوس الثورة في شرياني

يمنحني البسمة

يحملني بين ذراعيه ..

يدثرني بالليل القارس

يغسل عنِّي كل هموم الزمن المحدودب

يحملني .. عبر فضاءات الحلم صقورا .. ونوارس

زوجي ... فارس [36]

5- مسرور:(يمسك يد النبيل) زوجك.. مات.. مات

- النبيل : (مطوحا بيده في وجه مسرور.. فأوجعه)

- المرأة : (مهرولة خلف مسرور..تلاحقه)

لومات..لمت

زوجي..رغم أعاصير..اليوم..

وريح الأيام الآتية..عنيد

زوجي يسنده تراث الأمس

صهيل الحلم الراكض في عين الناس

تلهبه دموع الفقراء

فالناس على الجوع سواء

سيثور..سينتفض الراعي

نحن رعاياه..

فلن يبخل.. (37)

6- مسرور : يا واهمة...صبي الماء ...

الطيف (يصفعه مرة أخرىوبقوة)

- مسرو:(صارخا)

- لن تفلح تلك الأشباح

فالعلم بكفيَّ متاح

والحلم بعينيَّ براح.

- المرأة : اخرج .. اخرج ...يا سفّاح

- النبيل :(محاولا الوقوف) قف عندك لاتنس حدودك

سأفيض برغم طموحات سدودك

فالناس على الأبواب مفتحة الأفواه (يسعل حتى يغشى عليه من جديد)

- مسرور: ها..ها

قلت.. تعالي..

هيا..هيا صبي الماء..

فالليل مع الظلمة جاء [38]

7- مسرور : (يظهر عبر المرايا البعيدة وجوها متعددة)

فى المقاطع السابقة التى شملت مساحة كبيرة من التعبير الحوارى فى النص يمكن تحديد مصدر الصراع فى الخطاب وفى الشخصية ومدى إسهامه فى البناء وعمليات التطور التى يقوم عليها التشكيل الدرامى لكافة العناصر، وذلك استنادا للدلالات التى يمكن أن تنتج عن تحليل العلاقات بين الأفراد، وإذا كان " الصراع فى المسرحية يحدث دائما بين ما هو منبثق وبين ما هو منهار، وهذا الصراع هو الذى يصنع أحيانا مأساة الأبطال، على اختلاف سلوكهم حسب شخصياتهم وتكويناتهم النفسية والاجتماعية وإحساسهم التاريخى[39] فإنه يسير وفق خطة موضوعية حدثية تنطلق من عملية البناء حيث يحتاج إلى "" شخصية محورية من ذلك الطراز العنيد الذى لا يقنع بأنصاف الحلول فإما أن يبلغ ما يريد أو يتحطم وغالبا ما يكون التطور فى هذه الشخصية أقل منه فى غيرها من الشخصيات لأنها تكون من البداية (بداية ظهور المسرحية) قد بلغت أوج اكتمالها ونضجها أو كادت، ولا يتعين أن يكون

هذا الشخص هو بطل المسرحية""[40] من هنا فإن مصدر الصراع فى هذه الشخصية "**مسرور**" هو التكوين النفسى والاجتماعى والسلوكى الذى يتمثل به، وقد قابله ثبات وقوة وإصرار فى الشخصية الأخرى المقابلة " شخصية المرأة " والتى كانت مصدر التحاور معه ومصدر المقاومة والصد، وعندها كانت تنهار خططه ومحاولاته، ويمكن التقريب بطريقة أخرى حيث يتفاوت المعادل الموضوعى حسب تكوين " **المرأة** " من الرمز والخيال والانطلاق من الضمير الخاص بالنبيل، وهذا يدل على قرب الدلالة الموضوعية التى تجمع بين الكاتب والشخوص بواسطة الخيال، مما يؤكد على أن مصدر الصراع هو الكاتب ذاته، انطلاقا من حرصه واهتمامه بتأكيد نزعة المقاومة والتصريح بالقضايا والأفكار والمشكلات العامة، التى تطفو على سطح الواقع دائما، والمقابلة الحوارية بين الخيال الداخلى والخيال الخارجى، المتمثل فى دلالات الرمز فى شخصية مسرور كان دافعا كبيرا فى تطور العلاقة وتطور فكرة التنامى بين الصراعين المتواجدين فى الحقيقة والواقع، والمتتبع لمراحل النمو الحوارى يمكنه أن يقف على هذه الملامح المتصارعة فى النص، وذلك عندما يلاحظ شغف " **المرأة** " وبحثها الدءوب عن الدواء والعلاج، وشغف "**مسرور**" فى تحقيق رغبته والقضاء على النبيل ودفنه حيا، وتلك من دلالات الرمز إذا بحثنا فى أصل العلاقة الواقعية وفض ملامحها وربطها بدقائق الحياة التى تفسر كثيرا من أسرار النص وتتشابه مع منطق أحداثه .

وجاءت الحركة ناتجة عن عملية الاستمرار فى الرغبة المتصادمة بين " **المرأة – ومسرور**" وظلت هذه الصفة الحركية ملازمة للنتيجة الحاصلة والمعروفة سلفا فى ضمير الواقع الخارجى، الذى يمثله الكاتب

ويريد الإشارة إليه والتنبيه على مظاهره المتمثلة فى عموم السلبيات، ومما يثير الانتباه أن الحركة هنا ليست على حقيقتها التى انتهت إليها فى صورتها الحالية، لأن الظواهر العامة والحسية، خاصة لا تقاس الحركة فيها بصورتها النهائية التى تبدو عليها، وإنما ترقب حركتها من بداية التكوين والنشأة وتفاعل المركبات الصغيرة والجزئية التى تساعد فى بلورتها، كحركة الطبيعة والكون المتمثلة فى الشمس والقمر والكواكب الأخرى وما يصاحبها من تغيرات تظهر فى صورة ضوء أو حرارة أو أمطار أو فى مظاهر أخرى كالليل والنهار واختلافهما أو الأيام والشهور والسنين وتعاقبهم، فلا ينبغى أن نقول هذه حركة وإنما نقول هذه الظواهر نتيجة الحركة الكونية الدءوبة الساكنة بحسابتنا ومقدار تخيلنا والتى يصعب علينا مراقبتها فى مراحلها الأولى والمتعاقبة، ويقف إدراكنا وتصورنا عند النتيجة النهائية فقط باعتبارها نهاية رحلة الحركة ومظهرها الخارجى، ولا يختلف هذا التدرج فى الطبيعة الخارجية عن النواحى النفسية الإنسانية التى يتشكل منها العمل الفنى، هذا فضلا عن الظواهر المعنوية الإبداعية الإنسانية التى تصدر عن الشعور والعاطفة، ولا تخضع لقوانين الحركة الخارجية إلا فى عمليات التقريب التحليلية التى توضح الحقيقة وتكشف الرمز، كالصفة الموضوعية الخارجية التى اكتسبها "**مسرور**" فى نص المرايا قبل أن يلج المسرحية وقبل أن يستدعيه الكاتب من الذاكرة .

وهذه الصفة وغيرها من العوامل الداخلية الإدراكية، تتشكل من المؤثرات والعادات التى تقبع فى ضميره وتاريخه بالإضافة إلى مجموع السلوكيات التى يتمثلها والحالة التى عليها دون أن يفصح النص عن تطورها، لأنها ليست المقصودة بذاتها كدوافع ومؤثرات، وبالتالى

ليست هى الحركة المقصودة التى يبحث عنها الشاعر والناقد، وإنما تكمن الحركة فى مكونات الدوافع والمؤثرات التاريخية التى اكتسبها وأصبحت دافعا انتقاميا لا مبرر لها، وقد فطن الكاتب إلى عملية التوظيف هذه فلم يسرد هذه الوقائع والتكوينات فى شخصية "**مسرور**" الرمز الخارجى الحقيقى المتنامى مع طرح الواقع، وانصب اهتمامه بنتيجة الحركة التى تتشابه تماما مع نتيجة الظاهرة الكونية، وتلك بناء على الاستعارة الرمزية التى استمد منها فعاليات هذه الحركة، ومن هنا فقد جاءت هذه الصراعات بناء على عملية الهجوم التى بدأها " **مسرور**" وتصدى لها النبيل رغم عجزه، وتكفلت بها المرأة رغم انخداعها فى المرحلة الأولى من الحوار، وتناوب عليها الطيف رغم أن مصدره الخيال وتركيبته المختلفة التى تقف عند حدود التعبير الوجدانى ولاتتعداه، فضلا عن انحسارها فى النبيل بواسطة المرايا التى تمثل هى الأخرى حركة مسرحية داخلية تجديدية، وعلى ذلك فقد قامت الحركة وتنامت معنويا وحسيا بفضل هذا التفاوت، وبفضل درجة التكثيف والتوظيف التى اهتم بها الشاعر، حيث لم يعمد إلى التصريح ولم يهتم بالجزئيات وانصب هدفه فى توضيح مهمة " **مسرور**" الأزلية والمعلومة سلفا للجميع والتى جاءت فى النص فى صورة " **المغسل** " وهيئة رجل البدو ووظيفة رجل الدين ومهمة الدفن وسرعة القضاء .

وكل هذه الدلالات مجموعة من الحركات المتعاقبة فنيا ولم يفصح النص عن مظهر عام لحركتها، مما جعل مهمة الدفن أوالرغبة فيه هى ذروة الحدث ونهاية الحركة وقمتها، ولو اهتم الكاتب بذكر هذه التفاصيل وإيرادها كما هى مثبتة فى الوجدان أو فى أى صورة أخرى لأدى ذلك إلى ضعف فى الترتيب وتراجع فى الوظيفة المسرحية وبطء

فى تنامى وتطور الشخصية والفعل وتوقف الصراع، والمتأمل فى التراكيب الحوارية التى كانت بين مسرور والمرأة يمكنه تتبع هذه الحركة فى ذروتها كنتيجة حقيقية يسعى الكاتب لتحقيقها وتوظيفها مستفيدا من الرمز ودلالاته المختلفة ومقدما النموذج الحركى المتنامى داخليا على ما سواه، وقد قام الترتيب النفسى الدلالى للحركة المسرحية بوظيفة أخرى تبدو غير مدركة وغير معلنة لحقيقتها المباشرة وهى استقامة الخط المسرحى فى شخصية "**مسرور**" منذ البداية، وارتباط ظهورها بالمكر والخديعة والدهاء وتعدد الوجه الواحد، مما يشير إلى عملية التوظيف التى تستند إلى دلالة المرايا موضوعيا وفنيا وتشخيصيا ومسرحيا، وإذا تفحصنا ما قاله "**مسرور**" للمرأة فى حوار الاستهلال يمكننا إدرك ذلك ومن هذه المواقف ما يلى :

1- **مسرور:** (بخبث) لا أملك غير الإخلاص إليك فالحزن الراكض .. في عينيك ظلام والحلم .. الساكن في ذاكرتي .. ليس بأضغاث الأحلام

2- **مسرور:** حتما سيدتي سيفيض النهر (محدثا نفسه).. سيفيض فناء (ثم بصوتٍ عالٍ) فلننتظر طبيب القرية

3- **مسرور:** (يظهر عبر المرايا البعيدة وجوها متعددة)

المقطع الأول والثانى : جاء ردا مباشرا على المرأة فى حوارها ولعل المقابلة بين قوله فى المقطع الأول : " لا أملك غير الإخلاص " وتعبيرات الحزن الراكض / وقوله : " الحلم الساكن فى ذاكرتى ليس بأضغاث الأحلام " تؤكد طبيعة الحركة وابتدائها من التعبير المعنوى المتمركز فى "الإخلاص" الواهم وعدم مغادرته هذه الصفة الثابتة ونموها وانتقالها إلى حالة الاضطراب التى تشغل الذاكرة والحلم، وتترجم

الصراعات التى ينفعل بها القارىء والمشاهد فيستغنى عن الوصف والاسترسال، حيث تفتح الدلالة فى كلمة " **أضغاث** " أبعادا من التصوير المتعدد الاتجاهات فى الذاكرة والواقع الذى يعيد الصورة إلى مبتدأها، وتلك حركة نفسية مسرحية داخلية مستقيمة لاتنفصل عن ذروة الحدث وصلته بالشخصية، وهى تعكس وجها ومرآة وصورة من صور التعبير فى التوظيف الفنى المسرحى، وبداية الحركة الحقيقية التى تختزن فى داخلها مجموعة من الحركات المتعاقبة، ويمكن اعتبار الحركة هنا معنوية، والمقابلة فى المقطع الثانى : بين قوله : " **سيفيض النهر**" وبين النتيجة التى ينتظرها فى قوله : " **سيفيض فناء** " وبين خصوصية التمثيل الحركى الداخلى المتعين فى قوله : " **فلننتظر طبيب القرية** " وعدم تحقيق هذه الرغبة وبين صوت الشاعر كرافد من روافد التعبير فى النص وفى بناء الشخصية فى قوله : " **محدثا نفسه** " وقوله : " **ثم بصوتٍ عالٍ** " عوامل وإشارات مسرحية لا تحتاج إلى وجود فعل خارجى حسى، لأنها تنقل الحركة المستقيمة إلى مرحلة أخرى من التعبير، حيث تصبح حركة حسية متعدية إلى حقيقة الواقع وتضيف بعدا أخر من التمثيل والإدراك للمشهد المسرحى، وتجعل المُشاهد فى حالة تواصل مع الشخصية والنص ويمكن اعتبار الحركة هنا حسية متحولة من حالة الثبات والنجوى، التى تمثل حديثا ذاتيا خاصا ينضم إلى حالة الاضطراب والصراع الخارجى الخاص .

وفى المقطع الثالث : الذى يعبرعن حركة الشاعر الخاصة وصوته الشعورى التنبيهى التحذيرى، تبدو الحركة متعددة فى الظهور والإدراك والتصوير والتعبير والنقل، وكان للرمز فى تعدد المرايا عاملا مهما فى توصيل هدف الكاتب من تكرار الوجوه، وهى فى الحقيقة وجه

واحد وربما يكون ذلك إشارة لما بعد النص وتحذيرا من محاولة التكرار للفعل والمجيء فى المستقبل ومحاولة الانتقام فى صور أخرى غير هذه الصورة والتعبير بقوله : " **المرايا البعيدة** " يؤكد ذلك خاصة أنه استخدم المضارع " **يظهر**" الذى يفيد الظهور والاستمرار فيه بطريقة متواصلة، لايتوقف مدها ويمكن اعتبار الحركة هنا نهاية مشهد وبداية مشاهد أخرى متعددة، وهذا ما كنت اقصده بالحركة المستقيمة التى تنمو وتتعدد مظاهرها وصورها فى هذه الشخصية، وإذا تأملنا مواضع حركية أخرى سنقف على مظاهر عديدة أخرى فى النص تعود على عملية البناء وتطور المحيط العام للمسرحية، وارتباطه وتعلقه بحركة المُشاهد وجذبه وتشويقه وكيف استعمل الشاعر هذه الخاصية، وقام بتنميتها فى خط درامى مستقيم تصاعدى يسير فى اتجاه الدلالات الفنية التى يسعى لها النص المسرحى المعاصر، ويحرص عليها التعبير التشخيصى عند البناء فى مرحلته الأولى، التى تقتضى نمو تصاعديا وتطورا عاما لايقف عند حدود الشخصية الابتدائية، وإنما يشمل عناصر وأركان التعبير المسرحى .

وفى الفقرات التالية التى تشير إلى الحوار والصراع الخارجى والداخلى فى الشخصية وعلاقاتها بالأخرين، تأتى الحركة نتيجة توضيحية بنائية للشخصية ورد فعل لعملية التحاور، ومدى القدرة على الإصرار يقول الشاعر الديدامونى على لسان مسرور وردا على المرأة التى تطلب منه استدعاء الطبيب :

" **الجسد الماثل قدّامك قد مات (مشيرا إلى النبيل) فأنا العالم يا سيدتي بطقوس الموت** " والحركة هنا مركبة من رد الفعل وعدم التصديق أو الإقرار بهذا التصريح الذى يشير إلى توقف الفكر والروح،

رغم لغة التحقيق وأسلوب التأكيد، ومركبة أيضا من توضيح المواجهة التى تساعد فى بناء المتخيل النفسى الشعورى الحقيقى للنموذجين المرموز لهما بـ " **المرأة – ومسرور**" وتلك درجة من الحوار الصاعد المتنامى، ومرحلة من تطور الفكرة بواسطة الحدث المفاجيء والحركة التصادمية، وفى قوله : " **سبوحٌ .. قدوسٌ .. سبوح** "– **(متهكما) سبوحٌ ... سبوح**" وما بينهما من صوت خارجى يمثله الشاعر كإشارة مسرحية دلالية تفيد السخرية يأتى الصراع وجها من وجوه الحركة التى هى أصل الشخصية من الداخل وقد تنامى الفعل التصويرى ودور الشاعر فقدم وجها أخر فى قوله : " (كالمجذوب) **حي ... حي** " وتلك حركة ووظيفة جديدة للشخصية واتصالها وتفاعلها مع العناصر الأخرى، وفى موقف حركى أخر متجدد يقول الشاعر الديدامونى فى رد " **مسرور**" على مقاومة المرأة : **لمِّي حبل الفلسفة وهيا .. صبِّي الماء – لا طائل من تلك الثرثرة الحمقاء لن أتزحزح أو أترك هاتيك الفرصة** .. " ويصف حركته الخارجية وبحثه عن الأداة والوظيفة الاستثنائية (متسللا إلى الحديقة) أين الماء ؟ وحركة التصريح الجسد ... الجثة فلنسرع في الدفن فالليل على الأبواب يدق والنتيجة المرجوة والمنتظرة (يمسك يد النبيل) **زوجك..مات..مات** وحركة الإعلان ودخول الطيف كعامل مساعد فى تطوير الصراع وانتقال الحركة من حالتها إلى حالة أخرى يا واهمة ... صبي الماء ويشترك الكاتب فى نقل ووصف الحركة وتطوير الموقف الدرامى المتصاعد ويكون الصوت ملازما للصورة والوصف فى قوله : الطيف (يصفعه مرة أخرى وبقوة) وتأتى نتيجة الحركة الصوتية التى لايبرح فيها الأشخاص أماكنهم نتيجة لضعف الصوت وعدم مغادرته

صاحبه (صارخا) لن تفلح تلك الأشباح **فالعلم بكفيَّ متاح والحلم بعينيَّ براح ....**"

الملاحظ فى مجموع هذه الحركات وتطورها وتنوعها، أنها لم تشمل خروجا من المكان أو انتقالا حسيا خارجيا مباشرا إلا فى مرة واحدة فى حركة " مسرور"، وهى حركة لم يشترك فيها جميع الأشخاص ورغم ذلك فإن الاضطراب يسيطر على المشهد المسرحى، والصراع على أشده بين المتحاورين والحركة المسرحية داخلية فى محيط المكان العام وقد أدى ذلك إلى توضيح القوة الكامنة فى شخصية المرأة، مما جعل الحركة تتضمن الصراع الشخصى، وتتضمن قوة التمثيل المكانى الرمزى المستمد من كل هذه المقاومة وعدم الاستسلام، من هنا فإن أفضل الحركات المسرحية هى الحركة التى يتنامى فيها الفعل نموا مضطردا متعاقبا متواليا يسير فى خط مستقيم يشمل الشخصية ويحيط بالمكان وينتج الصراع، لا أن تكون الحركة مليئة بالجرى الناتج عن امتلاء المسرح بالأشخاص ومن ثم علو الصوت ونشر الضجيج وإثارة الوجدان دون أن يتقدم الفعل المسرحى، أوينتقل الفعل خطوات إلى الأمام .

وجاءت الانتقالات التدريجية فى هذه الشخصية مرتبطة بانتقال النص والحدث والفكرة رغم ثباتها عند موقف واحد وهو الانتقام والتلصص والخديعة وعدم قدرتها على التحول من حال إلى حال ومن موقف إلى موقف، بل كان تغيرها وتحولها داخليا منصبا على ذاتها وتوضيح صورتها العدائية وخلفيتها الشرسة، مما يجعلل هذا التحول يسير فى خطين متوازيين **الأول** : قائم على بناء الشخصية من الداخل واستلهام تاريخها البعيد، وهو تحول خاص بها ولايعد من انتقالات المسرحية

المعاصرة، لأنها تصور لتحول ثابت مستعار من الرمز وقريب من ذهن المتلقى سواء بطريق العرض أوالقراءة، و**الثانى:** قائم على توضيح هدفها فى النص ومستقبلها فى وجود الشخصيات الأخرى وخاصة " **النبيل والمرأة** " وذلك لأنها تعلقت بشخصية " **المرأة** " وتدرجها نحو اكتمال دورتها الرمزية، وكان هدفها الأساسى هو النبيل والقضاء عليه، ويجب ألا نغفل الرمز هنا ودوره فى عملية الإيحاء الممتدة بين الحقيقة والخيال، حيث ارتبط انتقال هذه الشخصية بمصارعة الأخرين ومحاولة النيل منهم، وكان أول انتقال لهذه الشخصية حينما أعلن للمرأة عن مهمته التى جاء من أجلها، وأنه لم يأت ليداوى أويعالج النبيل، وعبر عن ذلك الشاعر فى الحوار الذى دار بين مسرور والمرأة فى قوله :

- مسرور : (متوجها إلى المرأة) هل أنجز ما جئت لأجله ؟
- المرأة : لا أبصر شيئا في يدك ..أين دواؤك يا مسرور ؟ هل جئت تعالج بالأعشاب أم أنك تحمل في قلبك رقيا ؟
- مسرور : لا أحمل شيئا من ذلك قط .. فأنا (متلعثما) يا سيدتي
- المرأة: (كأنها تستشرف أمرا) فلتنتظر قليلا .. حتى يأتي طبيب القرية
- مسرور : (بصوت خافت) التعجيل من الس...ن..ه)
- المرأة : ماذا قلت ..؟

فى هذا الحوار يبدو الانتقال العكسى من الخيال إلى الحقيقة ومن الخديعة إلى الحيطة والحذر فهو انتقال مركب يوضح ما عليه " **مسرور**" ويكشف عن وقع الحقيقة على المرأة، وقد كان الشاعر شريكا بصوته فى هذه التحولات حينما حاول تفسير الصورة الضمنية فى " **مسرور**"عن طريق الجمل الاعتراضية التى احتوت الصوت " **متلعثما** " و " **كأنها**

تستشرف أمرا " و" **بصوت خافت** " " **التعجيل من السنة** " والمقابلة بين هذه الأصوات ونسبتها إلى حقيقتها التعبيرية يوضح كثيرا من دلالات الانتقال فى الشخصية، والقدرة على التوظيف والدمج فى الشخصيات الأخرى، وقد استمر الشاعر فى تدرجه وتحوله فى هذه الشخصية على هذه الطريقة البنائية التى تعد من أفضل طرق الانتقال المسرحى، حتى وصل إلى قمة التحول المصحوب بالاستشراف، حينما استثمر الخيال بطاقاته البعيدة والمباشرة فى هذه الشخصية، وجعل مغادرتها النص، تحولا وتجددا وانتقالا عن طريق المرايا التى هى من تراكيب النص ومدخلاته التمثيلية، مما جعل الحركة مركبة من المغادرة ومحاولة الظهور مرة أخرى وجعل الصراع وسيطا بين الشخصية ورموز النص وعناصره وتَأمُل هذا المشهد يوضح ذلك، وهو المشهد الذى انتصب فيه " **النبيل**" محاولا القيام ومحاورة " **مسرور**" وتوقفه عن الغسل والدفن يقول الديدامونى فى براعة تمثيلية تنتهى بها الأحداث وتتجدد الصراعات وتتعدد الانتقالات : **مسرور : (يظهر عبر المرايا البعيدة وجوها متعددة)** هذا الظهورعبر المرايا المختلفة يمكن ترجمته إلى مجموعة من الانتقالات التدريجية البعيدة والتى يقترب تأثيرها بتأثير العرض وعدم اختفائه تماما، هو من دلائل الحذر ومن علامات المعرفة الحقيقية فى ضميرالشاعر وفى توظيفه للشخصية وتحولها، ويمكن تحديد نوعية الانتقال فى هذا النص كما يلى الانتقال من :

الحقيقة إلى الخيال = الوصف المركب

الحقيقة إلى الرمز = الاستعارة التمثيلية

الوجه الواحد إلى الوجوه العديدة = المرايا

الظهور إلى الخفاء = والظهور من جديد

وهنا يتنوع الانتقال ويتدرج ويأخذ أبعادا أخرى من النمو المسرحى، حيث يدل على الوعى بأهمية الانتقال والمعرفة بمراحل تطور هذا الانتقال من الحالة والصفة إلى الدلالة والتوظيف الذى يسعى نحو تحقيق الغرض من طرح النص وتداعيه نحو عمليات البناء الفنى والتحذير الموضوعى، والنتيجة أننا نوقن بحقيقة الشخصية وعلى علم بماضيها ومستقبلها تجاه هذه القضية وقد فطن الكاتب إلى ذلك فلم يقدم انتقالا جاهزا يقضى على نهاية العمل ويقضى على توجه الشخصية، وقد استفاد من هذه العلاقة فى عملية الانتقال النهائية التى بنى عليها مصير الشخصبة، وأقام العرض التمثيلى بطريقة المواجهة بين الخيال والواقع كقطبين أساسين فى الشخصية، وليس العكس كما يفعل كتاب المسرح، حينما يهتمون بعرض ظاهر الشخصية بعيدا عن مصيرها ومستقبلها ودون أن يفرقوا بين مصير الفعل والحركة والصراع فى الرواية التمثيلية (المسرحية) وفى الرواية الوصفية (القصة) .

مما سبق ومن خلال استعراض عملية بناء الشخصية المسرحية فى ضوء عناصر البناء الأخرى فى نص " **مرايا الوهن**" للشاعر محمود الديدامونى يمكن الوقوف على بعض ملامح البطل فى المسرح الشعرى المعاصر حيث تعود **أولا** : إلى صلة الفن التمثيلى بالواقع وكيفية التعبير عنه والارتقاء به **وثانيا** : تتعلق بعملية الاستدعاء والتوظيف وتطبيق الفكرة الموضوعية التى يسعى لها الشاعر، والحقيقة أن البطل فى هذا النص لم يكن حضوره فى الصورة التطبيقية التقليدية المعروفة ولم يؤد الأدوار الخارقة والمهام العظيمة والأحداث الجسيمة ولم يتعين فى نموذج خاص، وذلك لاهتمام الشاعر بحقيقة التمثيل ومعالجة الواقع واعتماده على الرمز فى غير صورته المعهودة، فى التعبير المتعدد الإيحاءات التى

يستطيع بها أن يقيم العلاقة والتواصل بين الواقع وحقيقة القضية والإشكالية التى يريد التعبيرعنها، وهى هنا قضية عامة تمتزج فيها الوقائع وتختلط معها الأحداث وتتفاوت الدلالات، ويتكون فيها البطل من لحمة المكان ويصبح المكان فى المقابل هو الطرف الأخر المواجه للصراع الذى يتحول إلى تشخيص حركى متنامى، وهنا يقوم التوظيف ببناء تقدير القضية واحتمال الحدث واضطرابه، ويتشكل الرمز من تدفق الحياة واستمرارها فلا تستيطع أن تقول بأن هذه شخصية تراجيدية ذات ضوابط كلاسيكية أو تاريخية أوسياسية أو نبيلة أو مهمشة، ولا تستطيع أن تقول بأن هذه شخصية عاطفية خيالية فى المعنى والأصل .. إلى أخره وإنما يمكنك القول أن هذه شخصية استوعب فيها الشاعر الحياة الخارجية بموضوعاتها وإنسانيتها وطبيعتها وحيواناتها ومعالمها المادية والحسية والمعنوية وما يعتريها من متناقضات وقضايا وتحديات، وقد أدى ذلك إلى ارتفاع قدرها وتنامى تبعاتها واشتداد صراعاتها ومعاناتها، ولم يكن الرمز فيها قائما على المحاكاة أوتنحى العقل والاستئثار بالخيال أوتقليد العالم الحسى ومظاهره الجمالية، أوالوقوف عند حدود الاستقلال بالعمل الفنى وإنما ارتبطت الصفة الظاهرة بحقيقة ومطابقة القضية المراد فض ملابساتها، فوجدنا وهن النبيل وضعفه صورة من صور الوهن الخارجى، وإن كان محصورا فى رمزية النيل، كرمزية عامة تنطلق نحو العناصر الخارجية إلا إنه يشمل أمورا عديدة ويتعدى حدود المألوف والمتعارف عليه بواسطة الرمز، فيشمل المكان والزمان والإنسان والجمال والطبيعة دون أن يستأثر بشىء دون أخر وذلك لشمولية التعبير وموضوعية الأداء التمثيلى الشعرى، والجدير بالتوضيح أن النص يتضمن مستويات من التشخيص والتجسيد متعددة لا تقف عند حدود التقليد فى اتباع الجنس أوالتوصيف المباشر الذى يقف بالحقيقة عند متخيل خاص،

وهذا يجعل المشاهد فى حالة بحث متواصل عن ترقية هـذه المسـتويات وحصرها فى تخيل نفسى إنسانى يفض ملابسات التمثيـل، وبـين بحـث المتلقى وحقيقة التجسيد تنمو العلاقات والصراعات ويقوم الرمز والخيـال باستيعاب الحقائق الخارجية وتحويلها إلى مواقف تشخيصية تمثيلية، وهنـا تبدوالشخصية هى الواقع وهى الخيال والرمز وهى الفكـرة والموضـوع وهى وعى وضميرالشاعر، وأعتقد أن عملية التوظيف لعنصرالشخصـية عامة فى الفنون التمثيلية ترقى إلى ماهو أبعد من ذلك لأن الشخصية هـى مصدر كل العناصر فهى التى تنتج الصراع وتُصدر الأحـداث وتحـدث الانتقال بكل درجاته وتقلباته، وهى أداة الشـاعر والأديـب فـى طـرح ومعالجة الفكرة، وقد رأينا ذلك فى عملية التحليل لعنصر الشخصـية فـى هذا النص، ويمكن القول أن الفن التمثيلى الحوارى ذات صلة وثيقة بالحياة وأنه استطاع تمثيل الحياة والعالم الخارجى واستطاع أن يقدم طرق الحوار والجدل ويطرح الخيال والرمز بطريقة متعدية إلى أصـل الواقـع دون أن يحاكى أويقلد ودون أن يمزج بين المهمة الوظيفية للفـن وبـين متعلقـات النفس الإنسانية، فحافظ على درجات المتعة والإنشاد والتأثير فى المتلقـى وقدم الحياة فى صورة رمزية تشخيصية عامة، وفى النهاية فإن شخصية " **النبيل**" شخصية متفردة لاتتمثل الشخصية العادية من ناحية ما تتصف بـه من قدرات خيالية رمزية وما يحيط بها مـن هالـة اجتماعيـة تاريخيـة لاتوصيف لها إلا بالنفع الكامل والحياة الممتدة، مما جعل له منزلة ومكانـة رفيعة فى نفوس الناس، خاصة إذا علمنا أن عملية التقريب بواسطة الرمز تشير فى صراحة مباشرة إلى حقيقته الخارجية وقيامه بوظيفـة " **النيـل**" المعروف بعطائه وقداسته فى نفوس المصريين بجميع طبقاتهم وأطيـافهم، وكذلك صورة "الطيف" التشخيصية المتعددة الصوت والمصدر تبعا لتعـدد المرايا التى تشير إلى وجوه مختلفة " للنبيل" وتلك الشخصية قـد حـرص

الشاعر الديدامونى على استظهارها فى مواقف مختلفة لتعبر عن صورة النبيل الداخلية وتشير إلى مفاتيح أخرى من الجدل الداخلى الذى يدفع الحوار وينميه حسب مقتضيات التعبير، وكذلك شخصية " المرأة " التى يدل الرمز على أنها المكان الذى يجرى فيه نهر النيل ويصب عطائه وفيوضاته منذ الأزل، وتأتى شخصية " الطبيب " لتقدم الجانب الفنى الذى يسعى الشاعر لدفعه فى ثنايا الحدث ويضيف بعدا تشويقيا فى النص ويجعل المشاهد مشغول الذهن وهذه طريقة من طرق صرف نظر المتلقى، وإن كانت تفتقر إلى التوظيف الموضوعى المكثف، ثم تأتى شخصية " **مسرور**" الذى حمل العبء الأكبر فى مواجهة كل هذه الوقائع والشخصيات، والحقيقة أن الصراع قد تعين فى هذه الشخصية بصفتها القوة الكامنة والمواجهة لجميع الأحداث وقد لاقت صرامة وقهرا فى النهاية ولم تفلح محاولاتها فى القيام بعملها ومهمتها الماكرة، ولايجب أن نغفل الجانب التربوى والغنائى فى هذه الشخصيات خاصة شخصية المرأة التى تستعرض أوصافها وتتمايل فخرا وتيها بالعطاء والجمال، وانا أعتبر أن الجانب التربوى من الأهمية بمكان فى العمل المسرحى، دون أن يغفل الشاعر التوظيف الموضوعى الفنى الجيد وبحافظ على جانب الفكر والخيال والعاطفة، وقد انعكس ذلك كله على وحدة الصراع فى كل شخصية واتحادها فى النهاية فى صراع شامل مركب يجمع الشخصيات فى دلالة واحدة تتآزر مع بعضها البعض لتقدم الصورة الخارجية التى تمد النص بالدفقات الشعورية والإنسانية وتظهر الجانب الواقعى بعيدا عن الرمز وتداعياته، وتفسر النص وصوره الخاصة، وغالبا ما تكون الصورة الخارجية هى الرافد الحقيقى الذى يمد النص بالفكر، ويربط بين التيارات المتصارعة فى أصل الحقيقة وبين حقيقة الحدث والصراع فى النص التعبيرى الإبداعى، ويعتبر نص " مرايا الوهن" فى عمومه صورة خارجية

متعدية إلى طرح وعرض الواقع فى حوار تمثيلى شعرى مكثف يجنح إلى الواقع ويعكس أموره وقضاياه الحقيقية من خـــلال حركـــات تشخيصـــية داخلية، ليس لها علاقة بالحياة الخارجية إلا من فرضية التعامل مع ضمير الشاعر ومع رؤيته وتجربته التى يرى بها الحياة ويسعى للمشـــاركة فيهـــا ويحاول فض ملابساتها.

(3) الحـــــوار

الحوار هو العلامة التى يتميز بها النص المسرحى عن غيره مـــن الفنون الأدبية حيث يستغنى العمل المســـرحى بـــالحوار التمثيلـــى عـــن الوصف والسرد، ويكون وسيلته فى تقديم الشخصيات وكشف الحقـــائق ويساعد فى تطوير النص وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وهو ذو دلالـــة مهمة فى مفتتح المنظر وتكوينه من بدايته حتى نهايتـــه، وهـــو يـــتمم الصورة ويحتويها ويقيم علاقاتها فى بداياتها ونهاياتها، وللحوار مراحل متعاقبة من النمو شأنه شأن الشخصية والصراع هذه المراحـــل تتعلـــق بدلالة التصوير وعملية النقل والترجمة من المجرد والمحسوس الخارجى إلى التعبير الإيحائى الذى ينظم العلاقات ويقـــيم الـــدلالات فـــى الفكـــرة الواحدة مع بقية العناصر، وفى ذلك يقول على أحمد بـــاكثير : " يعتبـــر النقاد أن الحوار من أهم عناصر التأليف (المسرحى) فهو الذى يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشخصيات ويفصح عنهـــا ويحمـــل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولايعتمد فى شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التـــى يضعها الكاتب بين الأقواس فهذه إنما توضع لمساعدة المخرج علـــى فهـــم مايريد الكاتب مماهو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه "[41] .

ومن وظائف الحوار المسرحى التعبير عـــن الشخصـــيات ونقـــل أفكارهم وتطوير صفاتهم وبناء مخيلتهم وهو الأداة الرئيسية التى يبـــرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته ويمضى بهـــا فى الصراع ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حـــوارا جيـــدا بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأســـماعهم [42] ولكـــى يجود الحوار لابد من أمرين : **الأول** وجود الصراع الصاعد، فهـــو الـــذى

يكسبه القوة والحياة و**الثانى** معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغى أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها فى ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغى أن تفصح عما هو الأن وتومىء إلى ما سيكون هو فى المستقبل .. [43]

ويمكن تحديد وظائف الحوار فيما يلى:

1- تنمية وتطويرالصراع الصاعد .

2- العنصر المتمم للحبكة الفنية والموضوعية .

3- الواصف للشخوص والموضح خصائصها والمعبرعنها .

4- تكمن فيه العلاقة المباشرة بين النص وعناصره وبين المشاهد .

5- دفع الحدث وتطوره وبناء الحركة والانتقال من موقف إلى أخر .

6- التنوع والتعدد اللفظى تبعا لتنوع المستوى التعبيرى فى مراحل النص المختلفة .

ويضاف إلى ذلك ما حدده د. إبراهيم حماده فى " معجم المصطلحات الدرامية المسرحية " من وظائف للحوار حيث يقول : " الديالوج " الحوار" هو الكلام الذى يتم بين شخصين أو أكثر ويتميز بقيم خاصة منها أنه :

1- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامى وتجليته ومن ثم تنتفى وظيفته كعامل زخرفى خالص.

2- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية.

3- يولد فى المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.

4- يوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أوالشخصيات وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل ". (44)

وأعتقد أن دراسة " **المونولوج** " من هذا المنظور يؤكد على جدلية الصوت الخاص الذى يتصارع فى النفس دائما ويكون صدى لها فى صراعها وفى حركتها التى تبدو من خلال التفاعل مع الأخرين، وعند دراسة الحوار فى نص " **مرايا الوهن** " للشاعر الغنائى محمود الديدامونى دراسة موضوعية تواجهنا عدة مستويات تعبيرية صوتية حقيقية وخيالية داخلية، لاتقف عند حدود الصوت التمثيلى المباشر، وإنما تتعدى الواقع الخارجى وتترجم الحركة النفسية المتصارعة فى الشخصيات، والتى من شانها أن تدفع النص والتعبير إلى عدة مستويات فنية وموضوعية تتمثل **أولا** : فى الشخصية المسرحية وما يعود عليها وما يتعلق بها حسب تنوع مصدرها الوجدانى واتجاهاتها التعبيرية، من منطلق البناء الفنى والموضوعى الذى حدده الشاعر لهذه الشخصية، والذى التزم فيه بضوابط التشخيص وعموميات التمثيل المسرحى بناء على مساحات الضوء والصوت والظهور والخيال والدخول والخروج والانتقال والحركة والمدة المسموحة لها على المسرح والقضية التى يستعرضها، **وثانيا** : مايعود على الصيغة التمثيلية الحوارية، التى تتناسب مع طبيعة العمل ومصادره الشخصية .

وثالثا : مايعود على عملية الجمع بين الخيال والرمز والوصف والحقيقة فى جانب تعبيرى متعدى عن طريق الشخصية إلى طرح الواقع ومعالجته واستعراض الوقائع التمثيلية المختلفة، ومن ثم محاولة

نقل الصورة الخارجية فى عدة بناءات تمثيلية تمثل خيوطا مسرحية متنامية، تحتوى فى داخلها الدلالات المتعددة للصورة والاستعارة والقضية والإشكالية التى يجتهد النص فى عرضها وقد أدى ذلك إلى تنوع المصادر التمثيلية، وامتداد الفكرة عبر الصور الحوارية النفسية المتعاقبة، وتجزئتها فى أفكار وموضوعات خارجية، تفسر كثيرا من ملامح الرمز فى النص وفى استعارة الخيال وتوضيح دوره فى بناء الشخصية، بالإضافة إلى عمليات التقريب التى قام بها الحوار فى ظل وجود الرمز ومحاولته استشراف المستقبل وقراءة الواقع ودفع النواحى الغريزية فى الأطراف المتحاورة كل حسب وظيفته ودوره الذى حدده له الشاعر من قبل، ومنها ما كان مناجاة وأحاديثا ذاتية تتفق وطبيعة الشخصية المتحاورة وجاءت هذه الخاصية فى مواقف حوارية داخلية كثيرة.

وهذا يشير إلى أن الحديث النفسى الداخلى " **المونولوج** " هو المسيطر على أركان النص عامة وهو المحيط الذى تدور فى فلكه الصورة الكلية وما يكتنفها من صراعات متعاقبة وحركات مختلفة وذلك على اعتبار أن الشخصيات المسرحية هنا خيالية رمزية أقرب إلى الإيحائية تتوالد من المواقف والأحداث وتعتمد على الرمز فى التقريب، وهنا فى " **مرايا الوهن** " يقوم " **المونولوج** " تقريبا بنفس وظائف الحوار غير أنه يفتح أمام الشاعر المسرحى مساحات من العرض والتخيل ويجعل المشاهد فى حالة تأمل واستنباط على صعيد النفس الداخلية وعلى صعيد الاستكشاف والاستشراف للملامح الخاصة للواقع المتشاخص والحياة التمثيلية من منظور الشعور المتنامى داخليا، حيث قام بإنتاج الفكر والصراع والشخصية الداخلية النفسية التى تمثل

الوجه الأخر المتصارع والمتحاور فى المناظر والمواقف المسرحية وقد تعين ذلك فى" **النبيل** " ولم يقف دور " **المونولوج** " عند هذا الحد من التعيين والتوظيف وإنما تعدى حدود العرض الخاص حيث قام بتمثيل البيئة المكانية والزمانية من خلال شخصية المرأة وصراعها ضد الواقع المتشاخص فى " **مسرور**" وهنا تتم عملية التقابل بين الحلم والنفس وتداعيات الألم مع الواقع المضطرب من خلال " **المونولوج** " الذى جعله الشاعر حلقة وصل بين الحياة فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها عن طريق الشخصيات بكافة أنواعها .

والحقيقة أن هذه الوسيلة التعبيرية التى تغنى المسرح الشعرى عن الحشد وتجعله يكتنز ويكثف من مضمونه ذات مهام عديدة منها أن " **المنولوج** " يلعب دورا مهما فى الدراما الشعرية نتعرف من خلاله على ملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية، فضلا عن استخدامه فى تغيير إيقاع المسرحية وتصعيد الحدث الدرامى .. على حين أن " **المونولوج**" أيضا فى القصيدة الدرامية، يتخذ دورا أخر فعندما يريد الشاعر التعبير عن أفكاره وعواطفه بأسلوب فنى غير مباشر فإنه يعمد إلى تكثيف الصورة وتركيبها والتحدث إلى الجمهور من خلال قناع وهمى يغير من شكله وصوته، فلا يعود بالنسبة إلى المتلقى الشاعر نفسه بل يتجسد أمامه حينئذ من خلال شخصية خيالية يتعرف فيها صوته وهوالشكل الذى يعرف بالمونولوج الدرامى، وهو الحوار المنفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما صوته الخارجى العام أى صوته الذى يتوجه به إلى الأخرين، والأخر صوته الداخلى الخاص الذى لايسمعه أحد غيره ولكنه يبزغ على السطح من آن لأخر هذا إذ يبز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور فى ظاهر الشعور أو التفكير إنما

يضيف بعدا جديدا من جهة ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى".[45]

من هنا فإن " **الحوار / المونولوج** " فى هذا النص قام بأداء الموضوع من وجوه مختلفة، وقدم له عدة شروحات تبدو متباينة لكنها تسير فى طريق متواز مطرد مع حركة ونمو العناصر مما جعل الشخصيات تتمثل فيها الفكرة والرغبة فى تحقيق الهدف المرسوم لكل واحدة، أضف إلى ذلك التشويق والتكثيف والإيحاء فى العرض والتقديم الحوارى الشامل، الذى جمع الأركان المسرحية فى اتجاه أفقى يتصاعد ويتماهى مع الواقع ويضطرب مع الإشكاليات المعاصرة فيحيلها عناصر وأركانا مسرحية شعرية مركبة لا تخلو من النقد الاجتماعى ومن الطرح المتنامى مع أفكار الرؤية الأحادية التى يمكن أن تتجاوز الحياة العامة، وتستعرض فى رشاقة ويسر وقائع وهموم المستقبل، وتفتح أمام التعبير الوجدانى الشعرى التمثيلى قضايا عديدة ممتدة تستوعب تجارب الأخرين، فتترجم الإشكاليات الكبرى إلى نصوص مسرحية تجمع بين المتعة والفكرة التجديدية .

وأخيرا فإن نص " **مرايا الوهن** " للشاعر المسرحى محمود الديدامونى قدم " المونولوج " بطريقة جمعت بين تعاقب النفس وتحاورها مع الذات وبين التركيب الموضوعى التصويرى والفنى الشعرى ومن ثم الجمع بين الرمز والوهم والخيال والإيهام، مما جعل الواقع وشخوصه صورة متحركة مكثفة ذات إيقاع تمثيلى متنامى يختفى ويتشخص فى عدة أقنعة ووجوه، هى فى الحقيقة وجه واحد يتبدل حسب الأدوار وحسب الصوت، فيبدو شخصية واحدة متعددة ذات وجوه مختلفة، ويتشاخص مكانا عاما ذو فعالية إنسانية خاصة مع بقية العناصر، ويبدو خيالا

وجدانيا مركبا متناميا، ويبدو وهما لا منتهى لتداعياته، وهو فى الحقيقة وجه الشاعر الداخلى والخارجى وخياله الخصب الذى تجسد وتجزىء وانشطر عبر المرايا إلى عدة عناصر وأركان مسرحية تمثيلية قامت بأدوارها مصحوبة بتعبيرات تصويرية شعرية متعدية، فى محاولة لبعث الواقع من جديد بطريقة شعرية ممسرحة، وأعتقد أن الدافع وراء الشاعر كان منصبا فى بحثه الداخلى عن متناقضات الحياة والمقارنة بين الواقع والنفس وقيمها الحسية والمعنوية، وليس للحياة المعاصرة فقط وإنما للحياة الماضية فى أزمانها المختلفة البعيدة والقريبة، وأيا كان الأمر وأيا كانت الوسيلة التى اعتمد عليها الشاعر فى مسرحيته الشعرية فإن التجربة النفسية والشعورية هى محور التمثيل والتشكيل فى النص وهى الدافع وراء هذا الانفعال ووراء التعبير، وهى التى قامت ببناء المتخيل النفسى والوجدانى التحليلى فى النص وأحالته واقعا شعريا مسرحيا يحاكى الواقع من منظور الشاعر وبُناء على تطلعاته وأفكاره وتفسيره للحياة من حوله، ومن منظور التاريخ المجيد الذى يتمثله الرمز التراثى والدينى والقيمى كما يظن الشاعر .

1- يقول الشاعرمحمودالديدامونى فى مفتتح النص فى حوار خاص يتكون من مراحل متنامية من الذاتية الجانبية التى ترقى بالصورة والحدث وتقدم القضية والشخصية فى مشهد مسرحى متتابع لاتخرج فيه الدلالة الصوتية من حركتها الأولى ومصدرها الخاصة :

(النبيل على سريره مستلقٍ وعليه ملاءة تغطيه .. يئن من شدة الألم)

النبيل : آهٍ .. آهٍ ألم ينتزع فؤادي

وصداع يعبث في جمجمتي

وطيوفٌ تمرح في عينيّ

واللحظة .. ما اللحظة ..؟!!

أجهل كل الأشياء .. اسمي ..

عنواني .. ذاكرتي ..

ذاكرتي .. آهٍ .. آه.. (46)

2- ويقول الشاعر فى حوار جمع بين النبيل والطيف فى (مناجاة داخلية) متطورة تتعدى مرحلة التقديم إلى مرحلة البناء وتطوير الصوت بحيث يصبح مركبا من الصوت الداخلى والخارجى ونابعا من حركة التعبير التى يقف خلفها الشاعر مباشرة، وهى هنا تابعة للحوار السابق ومتعاقبة بتعاقب التصوير والتقديم والوصف ولايزال الصوت الداخلى فى مهده وفى حركته الداخلية النفسية التى لم ترق إلى التصريح :

الطيف : (متسللا من بين الذاكرة والحلم).. متداخلا اهدأ ..

اهدأ لا تتكلم ..

النبيل : (منتبها) .. مسترسلا هذا الصبح .. هذي اللحظة..

أيّا كان الزمن الحاضر

يبدو في عينيّ غريبا وكئيبا

أشعرأني أتدحرج نحوالنفق المظلم من ذاكرتي

أسقط في جب البوح وعبث الأشياء

الطيف : (من إحدى المرايا يظهر) اصمت .. لا تتكلم ..

النبيل : (غير مهتم) .. مسترسلا ..

ما معنى هذا الإحساس المتدفق في شرياني ...

في أوردتي ؟!!

أشعر أني ... أتقافز في الماء

أوأني .. أضرب بالأقدام .. الريحَ

من يسكت هذي الأسئلة الدوَّارة في رأسي ؟

من يأخذ مني جمجمتي ؟!!

علِّي أتدثر بالصمت .

الطيف : (في حزم) لا تسترسل أكثر

فالصمت مفيد..

ولترقب من حولك مرآتك [47]

3- وبقول الشاعر فى تراسل حوارى أخر يتمم الحلقة الحوارية الداخلية النفسية ويدفع الصورة دفعا نحو وظائف موضوعية أخرى تجمع بين أوصاف النفس الداخلية ومتناقضات الواقع، فى مناجاة مسرحية تمثيلية مركبة من طرفين متحدين فى طرف واحد، يرقى إلى ضمير الشاعر وإلى حالة التجسيد التى يسعى لها من خلال تكرار الصوت، ومحاولة بناء الصورة التى هى أصل الواقع وضميره :

الطيف : صمتا .. صمتا

النبيل : من أنت ؟!.. لماذا تحاول زعزعتي أخبرني .. رد

الطيف :(بدهشة) لا تعرفني !!!! حسنا .. دقق في وجهي ..

دلّك جبهتك قليلا

وتفرَّس أكثر

أو إن شئت تفرَّس كل مراياك

النبيل : لا أعرفك .. ولن أعرفك ..

كل الأمر.. لماذا تقطع يا هذا حبلا موصولا

جال بخَلَدي ؟

ما سلطانك ؟

اذهب عني وتحرك ..

الطيف : (متهكما) لا تعرفني .. ها ... ها

تأخذك الثرثرة الحمقاء

تطلب مني أن ارحل عنك

معذورٌ أنت ..

لكن .. ليس مهما

فاللحظة تجعلك ..

النبيل : (بغضب) أية لحظة يا هذا ؟!!.. تجعلني ماذا ؟!

الطيف : (بهدوء) لا تغضب الآن ستعرف ..

يملؤني الشك ..

وفي ظل حماقات اللحظة –

أن تدرك شيئا من أمرك

النبيل : أية شك ..؟!! أدرك ماذا .. ؟!!

فأنا منذ صباح اليوم أحاول .. وأحاول ..

الطيف : هذا الأمر يبشر بالخير ما دمت تحاول ..

حاول هيا ..

وتفرّس بعض ملامح وجهي

ولتعصر ذاكرة الأمس

فالناس على عتباتك ثكلى...

جوعى..

في تيه القيظ الحانق والأمل المفقود

النبيل : (مندهشا) الناس على عتباتي ثكلى .. وجياع ..

من أدراك .. بأمر الناس.. وتلك الأوجاع ... ؟!!

الطيف : (مرددا) من أدراني بأمر الناس..!!

النبيل : هذا أمرواللهِ غريب !!

الطيف : سأحاول أن أغفر لك عد .. وتذكر أمسك [48]

فى هذه المحاور الحوارية المونولوجية الثلاثة السابقة تبدو عدة مظاهر تمثيلية تتضافر مع بعضها البعض لتقدم الصورة التعبيرية التشخيصية فى صورة مناجاة حوارية متوالية تتصاعد فى اتجاهين **الأول:** خاص بالفكرة الموضوعية التصويرية المترجمة **والثانى:** خاص بالشخصية وتطورها ونموها وتعددها أفقيا على مستوى التعبير الرمزى والخيالى والواقعى .

الاتجاه الأول : تصوير الوهن وتجسيده وترجمته إلى شخصية " **النبيـــل** " وهى تنبض بالحياة والألم، وكأنها شخصـــية فاقـــدة لوعيهـــا وحاضـــرها وزمانها ومحاولة ترقية وبناء الألم بها كمتخيل حقيقى ثابـــت لايغادرهـــا، وتقديم وبناء صوت أخر يتشاخص ضمنيا كدلالة مساعدة لحركة وصراع الشخصية الاستعارية التى تبدو رمزية خيالية وإن شـــئت قلـــت إيحائيـــة وهمية، تحدث صراعا تصاعديا أفقيا يصبح صدى مشخص يحاكى الـــنفس الأولى دون أن يكون نائبا عنها أوصورة لها رغم وجود المرايا كوســـيلة مسرحية متطورة تؤدى وظيفة صراعية متقدمة، وتقوم بمواجهة الواقع من خلال المناجاة الداخلية بين النفس وصداها، والمتمثلـــة فـــى صـــورة الطيف يقول الشاعر مصورا النفس وصراعها وتركيبهـــا فـــى مونولـــوج مركب من الرمز وإيحائه الخاص :

الطيف : (في حزم) لا تسترسل أكثر فالصمت مفيد.. ولترقـــب من حولك مرآتك.." وهنا تبدو المرآة وسيلة وطريقة مسرحية أكثر حقيقـــة من الشخصية، وذلك لتقديم الأبعاد الحقيقية للقضـــية التـــى هـــى أصـــل التشخيص والمسرحة الحركية والاشتباك مع الواقـــع الخـــارجى مباشـــرة ومحاولة البحث عن الآثار المترتبة على ذلك، والبحث عن جذور قضـــية العصر وحرب القرن المتمثلة فى حـــرب الميـــاه والصـــراعات الدوليـــة والسياسية الناتجة عنها، وما يرتب على أهمية الرى والزراعة فى العصر الحديث الذى تتناقص فيه المواد الغذائية وترتفع أســـعارها مقابـــل النمـــو السكانى العالمى، مما يهدد بالخطر فى السنين القادمة ومـــن هنـــا تصـــبح محاولة استرجاع الماضى العريق للنيل ومصر من الدوافع المهمة، والتـــى يجب أن يكون للفن والأدب والثقافة دورا فيها خاصة فى هـــذا المضـــمار التمثيلى المسرحى الذى يأتى من داخـــل الحـــدث ومـــن عمـــق القضـــية

والإشكالية المعاصرة، والمتأمل فى تفاصيل هذه المناجاة يدرك ذلك يقــول الشاعر :

- "النبيــل: أية شك..؟!

أدرك ماذا..؟!!

فأنا منذ صباح اليوم أحاول.

.وأحاول.

- الطيــف : هذا الأمر يبشر بالخير ما دمت تحاول ..

حاول هيا ..

وتفرّس بعض ملامح وجهي

ولتعصر ذاكرة الأمس

فالناس على عتباتك ثكلى...

جوعى..

في تيه القيظ الحانق والأمل المفقود

- النبيل :(مندهشا) الناس على عتباتي ثكلى..وجياع..

من أدراك..بأمرالناس..وتلك الأوجاع ..؟!!

الطيــف : (مرددا) من أدراني بأمر الناس ..!!

النبيل : هذا أمر والله غريب !!

- الطيــف : سأحاول أن أغفر لك عد .. وتذكر أمسك .. [49]

ويقول الشاعر موضحا حقيقة القضية التى تواجه الشخصية المتحاورة مع ذاتها بواسطة الطيف عبر المرايا :

النبيل : روحي.. متعبة جدا جدا

أشعرأني منزوع الرغبة مسلوب الروح

مدفوعٌ للبسمة ..للدهشة للنوحِ .. وللبوحِ

فأبكي أبكي مدفوعٌ للموت.. الموت

الطيف: لا أملك ... غير دعاء

يتردد في صدري

صبح ... مساء

لا أملك .. غير دموع

أذرفها.. من أجل الماء (50)

الاتجاه الثانى : التشخيص بواسطة الصورة وبناء الفكرة التخيلية بناء على تداعيات المونولوج الحوارى بين النفس والذات أولا وبين الصوت الخاص والصوت الخارجى ثانيا، وقد أدى ذلك إلى وجود تيارين متصارعين لايبدو أحدهما مألوفا للأخر، وإن كانت السمة الغالبة هى تعظيم الدافع وقيامه بفض وإزالة الهواجس وترجمتها مباشرة إلى صوت منفرد، ليس له تشخيص حقيقى إلا بواسطة وسيلة خارجية حقيقية وهى المرايا التى تعد الحقيقة المسرحية الظاهرة، من هنا فإن المونولوج قام بتقديم الفكرة مشخصة، وقام بتنمية هذه الفكرة وتطويرها على مستوى الصراع والحركة، حتى صارت طيفا وخيالا يتحرك بواسطة خارجية تنعكس فيها الحقائق التصويرية، ثم الانصهار والاندماج فى أصل الواقع

والقضية والصراع الخارجى وتوحد الصوت عند التعبير بالصورة الخارجية والاعتماد عليها فى بناء وتشكيل الواقع، وعندما يتحقق ذلك وتصبح القضية عامة، وعندما تتعدى حركة التمثيل والمشاهدة ويقوم النص من خلال الصورة المشخصة بتشريح الحياة الخارجية، يتطور دور المونولوج ويصبح الأداة التى تفكر وتستقطب الرؤية الخارجية وتترجمها إلى عدة صور تشكيلية، يمكن صياغتها وتحويلها شخوصا وأفكارا وحوارات متتابعة كما حدث وهنا يمكن اعتبار :

- **الفكرة** : هى الطرف الأول وهى = تجربة الشاعر .. // وصوت الضمير.

والفكرة عند ترجمتها كطرف أساسى ثابت تتحول من صفتها المصدرية إلى صفتها الخيالية التمثيلية التى تسمح باستيعاب الصوت الأصلى للشاعر الذى يمثل الواقع والحياة الخارجية وتمثيله كتجربة حية حقيقية تتدفق شعورا وأملا يحتوى القضية والمشكلة، ويطرحها من وجوه تمثيلية مختلفة فى التنوع التصويرى التشخيصى، متحدة فى المصدر والهدف الذى يبلور كل هذه التصرفات ويحيلها صورا تنبض بالحياة فى النص .

- **الفكرة : هى الطرف الثانى وهى = صورة النبيل = الخيال = الطيف!!** وتشخيص الموضوع وترجمته صورا حركية صوتية تشخيصية لاتبعد عن الحقيقة ولاتركن إلى الخيال وحده بصفته يتسع لهذه المشاهد الحوارية النفسية .

الواقع الخارجى : الطرف الثالث = الصراع = الحركة!!

وهو ترجمة الحياة الخارجية فى صورة صوتية طيفية خيالية لم يكن لها أن تتحقق فى خارج إطار المونولوج والمناجاة التمثيلية التى وظفها الشاعر فى مفتتح النص، بواسطة المرايا كوسيلة مسرحية تقوم بفعل التشخيص وحركة الحوار الداخلى وإنتاج الدلالات والصفات والنماذج المتشاخصة .

النتيجة : أن الصورة الكلية التى جاءت بناء على تداعى الفكرة احتوت كل هذه العناصر فى مناجاة تطورت فانتجت حركة صوتية تشخيصية، الشاعر طرف من أطرافها ومن تداعياتها المختلفة، مما يجعل هذه الوسيلة " **المونولوج** " قد قامت بعدة أدوار مركبة من الداخل والخارج تطورت وارتقت فى تصاعد مستمر حتى صارت صورة متعددة المستويات ومتنوعة الوظائف كما يلى :

الصورة الكلية = الشاعر – وهو أصل التعبير والتجربة ومحاولة التعبير بواسطة الصورة الخيالية المتعددة .

الصورة الكلية = الطرف الخارجى والداخلى فى النص ومحور المونولوج.

الصورة الكلية = مجموعة من الأطراف الخيالية وهى محاور التشخيص فى النص (النبيل – الطيف – النص – الشاعر)

الصورة الكلية = الحقيقة التمثيلية الفنية التى تترجم الأفكار وتنتج العناصر داخل المونولوج المتحرك تبعا لحركة الصراع والفكرة .

وفى نموذج أخر يتواتر المونولوج ويقدم البعد الوجدانى ويكشف عن العلاقة الداخلية بين النماذج المتحاورة والتى تجاوزت الواقع وتجسدت من خلال الرمز يقول الشاعر :

المرأة : سبحان الله..

الخضرة لم تبرح أرضي

مذ كنت صبية

فشربت ..

طعمت ..

كبرت ..

حتى أصبحت فتية

من كفَّيه .. رشفت الحلم

عرفت الأيام الوردية

(تنظر ناحية المرايا المعلقة، لترى وجه النبيل فيها) إ

إى والله ستظل بصدري

تخفق.. تخفق ..

أنت.. كما أنت السيد

ستفيض عليَّ حنانا وحياة ..

النبيل : (من خلال المرايا تظهر صورته.. متحدثا)

ما أبهاك.!!!

يا سيدة العمر وحاضنة الشطآن

لا أملك غير حياتي

ألقيها في حبٍّ بين يديك

المرأة : ما أروع منحك !!

إذ تمنحني الخضرة أزهارا وثمارا وسنابل (51)

وفى هذه اللقطة التصويرية المونولوجية تلتقى الدلالات وتتفاعل الشخصيات لتقدم عدة علاقات تصويرية مركبة من الواقع والحياة الخارجية التى تفصح عن ماهية الشخصية وانتقالاتها من الخارجى العام إلى الداخلى الخاص بواسطة الأداة الرمزية، وهنا يتحول المونولوج كما أراد الشاعر إلى منتج للصور الداخلية إذا ينتج المكان وصورته المركبة من الشخصية والمظاهر العامة التى تدل عليه وتشرح صفاته وتحقق واقعيته، وينتج العلاقة الخاصة المركبة بين " **النبيل – والمرأة** " وهذه العلاقة رغم رمزيتها واعتمادها على الخيال كمحيط عام إلا أنها ترجمت كثيرا من ملامح التركيب التى تجمع هاتين الشخصيتين فى مستوى تعبيرى تمثيلى متحد يطرح المناظر ويقيم المشاهد فى دلالة رمزية ومسرحية ذات خصائص تشخيصية محققة .

ويقول الشاعر فى موقف أخر بطريق المونولوج الوصفى فى حوارية نفسية متداخلة مع واقع الحدث بطريقة تجمع بين الرمز والحقيقة والخيال، وتجعل المونولوج أكثر تنمية للفعل المسرحى ومحورا يحقق الهدف من الرمز ومن معرفة الحقيقة التى يبحث عنها الشاعر والواقع من خلال هذه العناصر التركيبية المتتالية فى حوارات التتابع التصويرية التمثيلية :

مسرور : (متسللا إلى الحديقة) أين الماء ؟

المرأة : اخرج .. فالجسد تحرك ..

والنبض يثور.. يثور(تقذفه بشيء كان في يدها)

مسرور : الجسد ... الجثة فلنسرع في الدفن

فالليل على الأبواب يدق

المرأة : أخرج هيا يا ملعون زوجي هذا لو تعرفه ..

لتركت مكانك من غير عناد

زوجي .. كرياح البشر تهب على قلب محبيه

يدخل عنوة

ويحط على عشب الحلم يصير حقيقة

زوجي.. تنعشه كلمة

تقتله .. كلمة

كم بدد ظمأي

كم صبَّ كؤوس الثورة في شرياني ..

يمنحني البسمة .. يحملني بين ذراعيه ..

يدثرني بالليل القارس

يغسل عنِّي كل هموم الزمن المحدودب

يحملني ..عبر فضاءات الحلم صقورا .. ونوارس

زوجي .. فارس

الطيف : غريب .. على صفحة البوح ...

تلك المعاني

ففي عتمة الليل

تصمت بين الحقول .. الأغاني

فصمتك .. فعلٌ

وبوحك .. نار

النبيل : حزن المرأة يمرح كغراب

يدوي في أذني كنعيق البوم

فالناس على ساحل خدَّيها أغراب

وجه المرأة يشهد من رحم التاريخ .. فتوحات

وجه المرأة محفورٌ في ذاكرتي

آهٍ .. آهٍ .. يا واحدتي

مسرور : (يمسك يد النبيل) زوجك .. مات .. مات

النبيل : (مطوحا بيده في وجه مسرور.. فأوجعه)

المرأة : (مهرولة خلف مسرور.. تلاحقه)

لو مات.. لمت

زوجي ..

رغم أعاصير.. اليوم ..

وريح الأيام الآتية ..

عنيد

زوجي يسنده تراث الأمس

صهيل الحلم الراكض في عين الناس

تلهبه دموع الفقراء

فالناس على الجوع سواء

سيثور..

سينتفض الراعي

نحن رعاياه .. فلن يبخل..

الطيف :

هل تسمع شيئا مما قالت ؟ (52)

وهنا يحقق المونولوج مواجهة خاصة بين العنصر النفسى الخاص المتمثل فى " **المرأة** " وبين العنصر الخارجى الحقيقى المتمثل فى " **مسرور**" ويتحقق أمرين : **الأول** خاص بموضوعية التصوير وصدق التمثيل وحركية النص، حيث يتضح البعد الخارجى الذى يمثل أصل القضية والمشكلة، فى عدة علاقات تصويرية تنتج المعادل الموضوعى فى النص وفى التكوين الدرامى للفعل وتداعياته، **الثانى** : البعد التاريخى للمشكلة القضية والقدرة على الاحتمال ومن ثم الأمل الكبير فى البقاء وعدم الفناء، وهنا يتفاعل المونولوج كوسيلة مسرحية مساعدة ليفصح عن تشكيل وجدانى يتنامى ويتحول من صفته المعنوية إلى صفة حسية أخرى تجعل التحاور مع الرمز ممكنا، وقد أدرك الشاعر صفة الواقع الخارجى فى عدة محاور كان أهم مظهر لها من خلال المونولوج هو "**مسرور**" الذى يفصح التداخل معه عن ملامح التكوين النفسى العدائى، وتلك صورة منفصلة مسرحيا عن أصل الرمز وتوظيفه ولكن المهارة التصويرية والقدرة على خلق العلاقات جعلت الترابط والمصير مشترك وإن اختلف الحال والهدف فـ " **المرأة** " تسعى للحياة بواسطة النبيل

و" **مسرور**" يسعى للفناء بواسطة النبيل أيضا، مما يدل على أن محتوى المونولوج قائم على تحقيق الأمرين الفناء والبقاء ونقل الصورة الكلية وتمثيلها وتشخيصها من خلال الرموز التى تتداعى خلف النص وصوره الكلية .

وفى النهاية هذه عدة أمثلة تمثل فيها الركن الأساسى الذى يعكس الوجه الأخر من وجوه التمثيل الرمزى الإيحائى، والتى تعينت فى المونولوج الذى شمل المسرح من بداية المنظر الأول حتى نهاية النص فى المنظر الرابع، وقد استطاع الشاعر بمقدرته فى السيطرة على عناصر النص واستيعابه لكافة العلاقات، أن يقدم مونولوجا ممتدا يحتوى كل الأفكار والأحداث ويشمل كل القضايا وينتج الدلالات والشخصيات ويبتكر المواقف والرؤى التصويرية، مما يدل على أهمية التمثيل الحوارى بطريق المونولوج فى دفع وتنمية العناصر التى يتشكل منها النص، ومن اللافت للنظر أن هذا النص استثمر فيه الشاعر هذه الخاصية التمثيلية بطريقة تبدو مبتكرة وغير تقليدية حيث استدعى شخصيات خيالية ورمزية تتحاور داخليا عن طريق المونولوج، مما جعل النص وشخوصه مرايا واضحة تعكس الواقع الخارجى وتطرح أفكاره وقضاياه، دون أن يكون هناك صخب أو ارتفاع للصوت الحوارى، وقد انعكس ذلك على تداعيات الصورة التمثيلية والتعبيرية انعكاسا تطوريا حيث جمعت الصورة فى استيعابها النص كثيرا من العلاقات ومن الدلالات التى تنقل الحالة النفسية والشعورية وكأنها امتدادا للمونولوج وتحقيقا لوظيفته، وأدى ذلك إلى اندفاع الحركة والصراع نحو الواقع وعدم انحسارها فى الميول الشخصية والصراعات الوهمية، رغم اصطدادم التشخيص فنيا مع عملية الطرح والتحويل والترجمة من النفسى الداخلى إلى الحقيقى

الخارجى فى محيط الشخصية، والعكس صحيح محقق علـــى مســـتوى ومحيط القضية والإشكالية، هذا التناقض الفنى التشخيصى لم يقـــف عنـــد تحول الحوار إلى مونولوج بل جعل العناصر تسير فـــى اتجـــاه التعبيـــر المركب الذى يجمع بين التمثيل الحركى والتشخيص الرمزى، مما يجعـــل من نص " **مرايا الوهن**" رؤية تحليلية للحياة الخارجية الواقعيـــة، بطريقـــة مسرحية متطورة تجمع بين عناصر الفن والسعى وراء التجديد لمفهـــوم التحاور والخطاب الأدبى النصى المعاصر، حيـــث اســـتطاع الشـــاعر أن يجعل من الحوار مشهدا ومنظرا خطابيا يوحى بالعديد من الأفكـــار التـــى تحلق به فى آفاق النفس والخيال بغية الوصـــول إلـــى نـــص مســـرحى متعدى إلى الفكرة والحقيقة والتجربة، ويحتوى البعد التخييلى ولم يتحقـــق له ذلك إلا عن طريق المونولوج والأحاديث الذاتية والنفسية، التى فرضتها طريقة التحاور الخيالية التقريبية التجديدية .

(4) البناء والتخطيط

البناء والتخطيط هو المحور المتعلق بتقسيم النص إلى فواصل زمنية ومكانية حسب طريقة العرض وطريقة التناول للحياة الخارجية التى يقدمها العنصر المتشاخص فى النص، حيث يلتزم الكاتب قيدا مسرحيا يراعى فيه الموضوع ومراحله المختلفة عند الكتابة وعند نقله إلى حيز التمثيل بواسطة الأشخاص الذين يترجمون النص إلى وقائع ومواقف مرئية، فى مناظر أوفصول أومشاهد مقسمة حسب مساحة العرض وحسب تداعيات الفكرة وتحليل المواقف ويقول على أحمد باكثير فى ذلك : البناء والتخطيط هو ما يتصل بالهندسة الشكلية لبناء المسرحية من حيث تقسيمها إلى فصول ومشاهد وتوجد أشكال كثيرة فقد تكون المسرحية فى ثلاثة فصول أو أربعة مفردة أى دون أن ينزل الستار فى خلال الفصل الواحد فيكون الفصل الأول لإثارة الاهتمام بالموضوع والثانى للوصول بالمشكلة إلى الذروة والثالث لتجميع ماتناثر من الخيوط ووصل بعضها ببعض تمهيدا لحل العقدة الكبرى عند الختام وقد تحتوى هذه الفصول أو بعضها على أكثر من منظر وقد تبنى المسرحية على مناظر متعددة [53] وفى رأى أن البناء والتخطيط لايقتصر عند هذا الحد من الترتيب والتنسيق للشكل الخارجى وطريقة العرض التمثيلى وإنما يمتد من بداية الكتابة وتشكيل الحوار والمتحاورين وانتخاب الأفكار التى تتلائم وطبيعة كل شخصية وموقفها وتطورها ومراحل بنائها، وكذلك تنظيم العلاقة التخطيطية فى محاور الفكرة والنص بحيث يشمل بداية التحاور عند كل شخصية " متى تبدأ – ومتى تنتهى – أوتتوقف "، وما هى القضية أو الإشكالية التى يمكن أن تضيفها لعملية الجدل وما أثر ذلك على نقل الحدث وتطوره، ومن ثم يتهيأ المسرح

لإسدال الستار أو مواصلة الحوار، حتى الوصول إلى نقطة جوهرية يمكن التوقف عندها ويمكن الابتداء والتخطيط من دلالتها مرة أخرى، ويتعلق البناء والتخطيط بتهيئة المكان وتقريبه بواسطة المسرح ومشتملاته التى هى جزء من نسيج العمل، وتلك سمة خاصة تميز الفن المسرحى عن غيره من الفنون التى تعتمد على الوصف والإيحاء كعامل من عوامل التقريب المساعدة، وفى المسرح الحديث لم يعد دور الكاتب والشاعر ينتهى عند مرحلة التعبير الأولى المتعلقة بـ" الكتابة " بل يتواصل هذا الدور من خلال المؤثرات الفنية الحديثة التى أصبح لها شأنا كبيرا فى توضيح الفكرة ومواصلة التكثيف والرمز فى العرض، وتتمثل هذه المؤثرات فى الضوء والصوت والألوان والآثاث والأدوات، والتنسيق بين هذه الوسائل تنسيقا مباشرا والاستفادة من عملية التركيب لهذه العناصر بصفتها فى تطور وتجدد ينعكس أثره على نقل الفكرة وبناء العلاقة التواصلية بين النظارة والمسرح، ومن ثم تهيئة الشخصية التى تسعى كثيرا لتوضيح صفاتها ومركباتها المسرحية، وأيضا المدخلات العامة المتعلقة بتفاصيل المنظر ومحتوياته كما يتناسب مع تكوين الشخصية وميولها ومكانها وزمانها، وهذه المؤثرات من وظائفها الاقتصاد فى الشرح والتفسير، وتقريب الصفات الاستعراضية المسرحية التى يحاول الكاتب عرضها فى الشخصية ويوضح بها الملابسات العامة فى النص وهى تتلخص فى تقريب العلاقة بين حياة النص الخاصة وحياة الواقع الخارجى .

وفى " **مرايا الوهن**" يأتى العرض المسرحى من خلال تعدد وتكرار المناظر وهى وسيلة جزئية تحل محل الفصل وتنوب عن الوصف وتمتاز بالتكثيف والإيجاز والاعتماد على المؤثرات الخاصة، التى يمكن

أن تجعل الأحداث والشخصيات سريعة البناء والتحول، وشديدة الخصوبة والثراء الفنى والموضوعى، ولاتحتاج إلى استرسال وتوقف وتكرار البناء مرة بعد مرة لشغل المسرح وتكثيفه بطريقة مبالغ فيها، وقد بلغت هذه المناظر أربعة متتابعة متطورة تتفاوت أهميتها تبعا لتفاوت العلاقة التمثيلية وطريقة العرض وبناء الأحداث وأساليب التشخيص فقط، وذلك دون اللجوء إلى العوامل الخارجية المساعدة لإحداث التوازن المشهدى، وقام الشاعر من خلال هذه المناظر بتقديم المكان والشخصيات والأفكار المتعاقبة والمتوالية فى تواتر موضوعى متنامى، حيث اشتمل على المناخ العام والجو النفسى الذى يجب أن تتضمنه المسرحية وتنفعل فيه الشخصيات والمتتبع لتكوين هذه المناظر يجد أن :

المنظرالأول :

تكون من : **حجرة نوم ذات طابع عصري، مع زخارف تجمع في طابعها بين الفرعوني والقبطي والإسلامي .. تسلط إضاءة خافتة على السرير، تتناوب على المسرح عندما يسمع صوتا .. كصدى لصوت النبيل، وعلى الحوائط مجموعة من المرايا التي يظهر فيها الطيف مشخصا ..**" فى هذا التكوين الموحى تبدو لنا الدلالات التى تمتد عبر العصور ولاتتقيد بعصر خاص ولاتقف عند طابع حضارى خاص مما يدل على حقيقة الشخصية التى سيفتح عنها الستار وتتصدر العرض حيث تستوعب كل الحضارات القديمة والحديثة والمعاصرة، مما يؤكد على ملامح التكوين والمصدر الذى تنطلق منه الرؤية التشخيصية التى ستحل فى هذا المكان لتناسبه ويناسبها شكلا ومضمونا، وليس لهذا مدلول سوى أنها لاتخرج من نطاق الرمز حيث تختلف فى تركيبها عن التعبير المباشر الذى يتشابه فيه التشخيص المتفق عليه بسبب الرهبة

والهيبة اللتان تسيطران على رمزية المنظـــر والمكـــان، ويقـــوم الضـــوء بوظيفة إيحائية تتجاوب مع دلالة الصوت، تمهيدا للقيام بـــدور تشخيصـــى يتطور مع تداعى الحدث ويتحول إلى شخصية ذات حضـــور وفعاليـــة مركبة من الخيال والرمز " **الطيف** " ومن قبله " **النبيـــل**"، ويبـــدو كـــذلك التكوين الحائطى المحيط بالمكان فى قمـــة أدائـــه الـــوظيفى الاســـتثنائى المرکب، حيث يساعد فى بلوغ الشخصية قمتها ودورانها حـــول معـــادل موضوعى متعدى إلى تقديم عدة حقائق ووظائف ذات أثر فـــى العمـــل الفنى، من خلال الجمع بين الزينة والأداء الوظيفى " **للمرايا** " والمتأمـــل فى مستهل الصورة الافتتاحية فى هذا المنظر يجد تطابقا كبيرا بين أركان الصورة الأولى التى قدمها التشكيل الثابت فى أنحاء المسرح وبين عمليـــة التشخيص وانطلاقها نحو أفاق التعبير والتحاور وهـــى عمليـــة تمهيديـــة متطورة تبدأ من تقديم صورة الرمز فى شخصية .

(النبيل على سريره مستلقٍ وعليه ملاءة تغطيه .. يئن من شـــدة الألم)[54] وهذه الصورة لم تكن تتحقق لها هذه الهالة إلا بواســـطة هـــذه الوسائل المسرحية المساعدة، وقد ساعد الشاعر فى هذه العملية، حيث قام بأدوار خاصة فى عملية العرض والتمثيل بداية من الوصف فـــى تقـــديم الصفة والحالة الشعورية والنفسية التى عليها النبيل، من ذلك هـــذا التقـــديم المركب من الشخصية والرمز والخيال لإنتـــاج الـــدلالات والشخصـــيات وتنمية الإيحاء والوجدان .

– النبيل: (متجها بوجهه للمرايا المعلقة على الحـــوائط.. يلمـــح وجوها متداخلة بينما وجه لامرأة يلتهم كل الوجوه المتداخلة فتبدو الوجـــوه ممثلة في هذا الوجه الذي تكسوه علامات الحـــزن) ..(55) وفـــى هـــذا الوصف المتعدى نلحظ ظهور وميلاد شخصية المرأة ونلحظ تحقيق صفة

الحركة وبداية الصراع ووجود عمليات انتقالية تدريجية بصرية تمثل تيارا رمزيا يكشف كثيرا من حقائق التمثيل الشعرى فى هذا النص، وتنتقل الحركة البصرية المعنوية إلى تطور أخر يبدو فى حركة الطيف الحسية الرمزية فى هذه الصورة التشخيصية المركبة من الصفة والدلالة .

– الطيف: (يركع على قدميه..رافعا ذراعيه إلى أعلى مبتهلا)[56]

ثم تنتهى عملية التقديم والبناء والوصف والتحليل التشكيلى التصويرى لمكونات العرض التوضيحى من خلال النص الشعرى ويسدل الستار– " **ستار تدريجي** " وأول ما يلفت النظر فى هذا المنظر هو عملية الإنتاج للدلالات والأوصاف التركيبية للشخصية وتطورها وتعاقبها صورا وصفية بواسطة الوسائل المسرحية.

" الضوء – المرايا – الأثاث – الرمزالحضارى – تقديم الشخصية " والنتيجة أن المنظر مكون من مجموعة دلالات تنتج الصورة بكل محتوياتها الفنية والموضوعية حيث توحى بالحزن والوهن فى درجاته الأولى، وتقدم وصفا تشخيصيا لمجموعة الرموز المتصارعة فى جانب واحد " **النبيل – الطيف – المرأة** " وكيف تطورت عملية البناء من الخيال إلى الرمز إلى الواقع الخارجى، وكيف تمت مشاركة النظارة فى محيط العمل وفى بؤرة المشاهدة كعوامل مساعدة منتجة للأفكار والعلاقات، وأعتقد أن ذلك راجع لانشغال الشاعر بتقديم الفكرة التشخيصية التى انصب هدفه عليها وتعلق بها أكثر من الوقوف عند هذه الوسائل ومعطياتها .

المنظرالثانى :

وفى المنظر الثانى ينتقل المشهد التمثيلى الحركى حسب تطور المدخلات التعبيرية وإن كان فى نفس المحيط الذى يتناسب مع طبيعة الوهن الملازم للصفة والشخصية وطبيعة تطور العلاقة التصويرية التمثيلية التى تتواصل وتنتقل من حجرة النوم إلى :

(صالة كبيرة .. تحمل فوق حوائطها مجموعة من المرايا، بها إضاءة واضحة ... تسلط من حين إلى آخر على المرايا، بينما تتحرك المرأة فى الصالة مضطربة) (57)

وهنا يتفاعل الوصف مع عملية التقديم ويصبح المنظر ركنا أساسيا من أركان الصراع حيث يفيد الانتقال فى حركة النمو والظهور التى يقوم بها " **الطيف** " فى تداعياته بواسطة " **النبيل** " وجاءت المرايا والضوء والوظيفة الكلية وسائل خاصة تركيبية تمتد بصفتها الأداة التى تغلف الحوار" **المونولوج** " الداخلى الذى يمثل المتخيل الضمنى فى تقييم المنظر، واعتمد الشاعر فى بناء هذا المنظر على الوصف كعامل تجسيدى يطرح الدلالة ويقيم العلاقات، والمتأمل فى الصفة النفسية المتصارعة فى حركة " **المرأة** " واضطرابها فى اللوحة التصويرية يجد أن تسلسل الوصف قائم على ثنائية المواجهة السردية الوصفية والتفاعل المسرحى، وهذا من شأنه الجمع بين مجموعة من العلاقات التمثيلية التى ترتبط ببعضها البعض، لتجعل من المنظر حركة دائرية تبدأ من وصف الصالة والحوائط وتصدر المرايا والمكان الداخلى فى مراقبة حثيثة من الضوء الذى يصف ما يرقبه وصفا حسيا، وصولا إلى حركة المرأة المتكررة فى محيط هذه الدائرة المغلقة، التى يصعب اقتحامها فى ظل وجود هذه الوسائل الغير مدركة، خاصة وأن النبيل الشخصية الأصلية المحورية

والرمزية خارج هذا النطاق ولاتبدو إلا (من خلال المرايا) المصدر الذى لا يتحول ويصبح وسيلة هامة لتطور عملية بناء الشخصية حينما (تظهر صورته.. متحدثا) كما أعلن الشاعر، وهنا يتقمص شخصية الطيف أو يتناوب معه مما يفسر عملية الانقسام والانشطار فى الشخصية، والتى تحققت بواسطة المرايا والضوء ومراحل تكوين وترتيب المنظر، وأعتقد أن ذلك كله لم يكن ليتحقق، لو لم تتم عملية التركيب والبناء المسرحية، التى ساعدت فى بناء هذه العناصر بطريقة فنية موضوعية أساسها المنظر وتشكيلاته الضوئية المرئية، والمتتبع لحركة الصورة المشهدية التى تكونت فى هذا المناخ التركيبى يجد أن عملية الوصف التى قام بها الشاعر فى حركة الشخصية أحدثت بدورها مونولوجا متصارعا يقدم وجوها متعددة ومختلفة للشخصية من ذلك قوله فى وصف حركة المرأة :

(تنظر ناحية المرايا المعلقة، لترى وجه النبيل فيها)[58] وقوله فى النبيل : (من خلال المرايا تظهر صورته.. متحدثا).. [59] ووصفه لانتقال الحدث وتطوره من خلال وصف حركة المرأة وحركة الصورة ومن ثم قراءة المشهد (تتلاشى صورة النبيل من المرايا ببطء عندما يسمع طرقا للباب، بينما تسترسل غير منتبهة)[60] وقوله فى نقل حركة المسرح وتعليقه على المرأة :

(طرق متكرر على الباب، تهز رأسها كأنها تفيق من حلم لليقظة ... غير مهتمة .. مسترسلة) يا ويحي ... ما أطول يومي .. ما أقساه !!! أنياب الخوف .. تلاحقني. [61] والتصاقه مباشرة بتحليل ووصف الصورة الموضوعية للمرأة بطريقة صوتية حركية :

(لا يزال الطرق مستمرا .. تتحرك ببطء ناحية الباب) من بالباب؟

مسرور : ضيف جاء على عجلٍ، لقضاء مهمـــة. [62] والوصـــول إلى الحقيقة التى تعد محورا من محاور المشهد التركيبى والذى تعين فـــى اكتشاف حقيقة مسرور فى قوله :

المرأة : (تفتح الباب ليدخل رجلٌ ذو لحية بيضاء وعلى رأســـه عمامة كعمامة أهل البادية .. يدخل مباشـــرة).أيـــن الـــدكتور ..؟ لمـــاذا تأخر..؟ قل لي ... اخبرني.. [63] ثم يأتى – (إظلام تدريجي).[64]

وقد أعطى مجموعة من الدلالات والعلاقات التـــى تعـــد مـــدخلا للمنظر التالى هذه الدلالات جاءت فى صورة مدخلات صوتية وبصـــرية وحركية ووصفية، جمعت بين وجهة نظر الشاعر فـــى الصـــراع وبـــين مراحل الترتيب والتكوين التى شـــملت الـــنص والشـــخوص والعناصـــر، والنتيجة أن هناك حوارا داخليا بين هذه العناصر لايقل فى أهميته ودلالتـــه عن أهمية المونولوج، حيث جعل الشاعر هـــذه الأدوات صـــورا تتحـــرك وتنقل الحدث والصراع، فإذا تأملت المرايا وحركة الضوء، وتأملت وجـــه المرأة والتفافها وانتظارها وما صاحبها من مفاجأة داخلية تعينت فى نقـــل الأثر المتوقع فى تقديم الصورة، تدرك أهمية مراحل البناء والتخطيط التى انتقلت من حيز الصمت مباشرة إلى حيز الحركة، فى مرحلـــة مـــن أهـــم مراحل تطور الحدث والصراع .

المنظر الثالث :

وفى – المنظر الثالث – تتواصل انتقالات المشهد بغية التأكيد على بشرية النموذج المتشاخص، والتأكيد على حقيقة التمثيل والنقل من حركة الواقع الخارجى إلى صمت النص الظاهر فى صورة المشهد، المضـــطرب المتطور فى باطن الفعل بسبب النتيجة من ذلك يقول الشاعر:

(حديقة البيت ..الوقت الأول من الغروب .. يجلس النبيل على كرسيه المتحرك، بينما يجلس مسرور على جذع شجرة قديم، والمرأة من حين إلى آخر تستريح من وقفتها على كرسي مصنوع من النخيل، يظهر الطيف للنبيل فقط من خلال المساحات البينية بين أشجارالحديقة ونخيلها)..[65].

فى هذه التركيبة المشهدية يتصدر الرمز ويبدو هو المكلف بعبء النقل من السكون إلى الحركة، وقد تعين بداية فى التصريح بالزمن فى قوله : (الوقت الأول من الغروب) مما بجعل الصراع يسير فى طريق يتناسب مع حقيقة الصفة (الوهن) وفى هذا المنظر يجتمع " النبيل ومسرور والمرأة والطيف " والملاحظ أن الأدوات التى تحقق صفة السكون فى المنظر رامزة هى الأخرى مثل :

(الكرسى المتحرك = النبيل / جذع شجرة قديم = مسرور / كرسى مصنوع من النخيل = المرأة) ..

هذه الوسائل مع ما تكتنزه فى داخلها من دلالات رمزية إلا أنها تضيف إلى اللوحة المشهدية أبعادا تخيلية مسرحية تفسر كثيرا من عمليات البناء التى اعتمد عليها الشاعر فى توظيفه للحركة المضطربة فى النص، بالإضافة إلى الكثافة التشكيلية التى أضافتها حركة الأشجار والنخيل والتى أدت وظيفة المرايا بطريقة مبتكرة تجعل من النص حقيقة متواصلة بفضل عملية التخطيط فى بناء المناظر، مما يجعل حضور الطيف عملية مسرحية حقيقية لاتقف عند حدود الحوائط والحواجز الداخلية، وفى هذا التشكيل الرمزى الممتد والمتعلق بحركة الطبيعة وحركة البناء وتطور الصراع من السكون إلى الاضطراب فى حالاته

العديدة، تبدو التداخلات التى أحدثت صراعا خاصا وقد تعينت فى بناءات التمثيل التى قدمها الشاعر بواسطة الأشخاص مثل قول المرأة :

ما أجمل هذا الجو الرائـــع !! أزهـــارٌ وثمـــارٌ ونخيـــلٌ وعبيـــرٌ ورذاذ.... (متجهة بوجهها للنبيل) هذا فيضك

والناس على الأبواب

ألوفٌ ..وألوف).. (66)

وهنا تنتقل حركة الصورة من الرمز إلى الوصـــف إلـــى تقـــديم المنظر فى صورته التى يسعى لها الشاعر، وفى المقابل تبـــدو الصـــورة النفسية الضمنية متعينة فى البعد البصرى من خـــلال الوظيفـــة الحركيـــة للطيف الذى يقدمه الشاعر فى تجسيد نفسى متداخل يقول :

(من بين الأشجار.. ناظرا للنبيل)

وأسفاه .. الآن .. الآن) (67)

وقد أسفرت هذه المواجهة البصرية عن حقيقة التذكر والخروج من دائرة اللاوعى إلى دائرة الوعى الصريح وقد تعين ذلك فى النبيل :

(ضاربا جبهته بعنف .. وكأنه تذكر شيئا مهما.. ثم مسترسلا)[68]

والنتيجة أن – الطيف : (متهلل الوجه) (عدت الآن إلـــى ذاكرتـــك)[69] كما وضح الشاعر وامتد هذا التداخل والصـــراع حتـــى نهايـــة المنظـــر ووصولا إلى قمة السكون بفضل حضور (الإظلام تدريجي)[70] وهنا لـــم يقف المنظر عند الحدود التمثيلية التى يقتضـــيها الحـــوار " المونولـــوج" وإنما ظل ممتدا إلى أن حقق عدة نتائج تعود على الشاعر فى المقام الأول أهمها أن البناء والتخطيط لم يتعـــين فـــى الوســـائل والأداوت والأثـــاث والمناظر الطبيعية الخارجية والداخلية، وإنما شمل كافة العناصر وشمل

حركة الطبيعة، ونقل وظيفة وحركة المرايا من حقيقتها الأصلية المعتمدة على الرمز إلى بناء وتشخيص الطبيعة الحقيقية الخارجية ذاتها، وقد أدى ذلك إلى عمومية التشخيص وشمولها كافة العناصر التمثيلية رمزيا وتقريبيا واقعيا مشاهدا وخياليا مقروءا .

المنظر الرابع :

وفى" المنظر الرابع : يقوم الشاعر فى بنائه وتخطيطه للمنظر بتقديم المرحلة الأخيرة من التعبير والتى اقتصر فيها على بناءات جاهزة سابقة تتجسد فى حركة الشخوص ووصولها إلى مرحلة النهاية وصفا وحقيقة، مع محاولة بناء متخيل نفسى مركب، يجمع بين مظاهر النص الأخير وبين صفة الترميز التى توحى بمدلولات عديدة، يقول مقدما المنظر الأخير ومكان الحدث النهائى :

(حديقة البيت متأملا ثمارها ونخيلها عند الغروب، مع تفعيل للإضاءة على المكان والشخصيات، ينتقل الطيف بين الأشجار، يظهر للنبيل فجأة)[71] وهنا تتواجه زمنية الغروب مع حركة تفعيل الإضاءة مباشرة كمظهر من مظاهر التخطيط، وتتعين امتدادات الأشجار التمثيلية كوظيفة انتقالية تقريبية تأخذ صفة المرايا حتى تتمخض النتيجة الأخيرة فى المواجهة النفسية للنبيل والطيف والكشف عن مسرور، يقول الشاعر فى توضيح المحاورة بين النبيل والطيف بناء على تخطيط المنظر :

الطيف: هل تسمع ما قال المسرور؟

النبيل: ماذا قال؟

الطيف: يبحث عن فرصةٍ لدفنك) [72].

وجاء تدخل الشاعر ليقدم حركة المرأة ووقع هذه المواجهة عليها فيصف حقيقة موضوعية يفصح فيها عن النص وقيمه حينما يصور دخول المرأة بطريقة صوتية يقول :

(تدخل المرأة إلى الحديقة .. تردد وكأنها في حالة هذيان) [73]

والدلالة التى تفصح عنها النتيجة هى استحالة الموت كما جاء فى تخطيط المنظر وحركة الأشجار تقول المرأة :

أسمع نبض فؤادي يدق ... يدق .. يدق ففؤادي يدق على دق فؤاد حبيبي،[74]. ويقابل ذلك وصف لحركة " مسرور" المضطربة :

(متسللا إلى الحديقة)[75] ومطاردة حقيقية تعكس الصراع بين المرأة الرمز المركب الداخلى ومسرور الرمز الخارجى، وتجسيد هذا الصراع وتكثيفه فى عملية القذف الحسية التى تمثل مرحلة المقاومة فى صورتها التنفيذية المسرحية، والتى تنقل الحركة والصراع من حالة الصمت والدفاع المعنوى إلى حالة الاضطراب والحراك المسرحى (تقذفه بشيء كان في يدها)[76] وكذلك حركة النبيل فى مقاومته مسرور حينما تصدى له : (مطوحا بيده في وجه مسرور .. فأوجعه)[77] ومواصلة المرأة المطاردة وهى فى حالة من الحركة الحسية المباشرة: (مهرولة خلف مسرور.. تلاحقه)[78] والدلالة الأخيرة هى مشهد صراع " مسرور" وملاحقة الجميع له حتى تبدو معالم شخصيته الحقيقية النهائية وهى شخصية اليهودى المخادع الماكر الذى تفرزه الوقائع الخارجية المباشرة متربصا بمستقبل النيل ووظيفته الممتدة عبر التاريخ البعيد (المرأة تلاحق مسرور فيتعثر، وتسقط العمامة من على رأسه، لتظهر طاقية صغيرة ملتصقة برأسه..أشبه بطاقية الحاخام، بينما يلملم الطيف أشياءه)[79] وأسفرت عملية البناء هنا عن توالى الصراع

واعتماده منذ البداية على تخطيط المنظر وحشد الوسائل المسرحية، التى تتفق وطبيعة الصراع والحركة وتوالى المواقف والمشاهد، وقد اهتم الشاعر بعملية الدمج بين تركيب المناظر وتدفق ونمو الشخصية والصراع وبين الدلالة التى يهدف إلى تحقيقها، وكأن عملية البناء مركبة من الفعل والشخصية والوسيلة التى تنقل الوصف وتساعد فى رمزية المدخلات التى يطرحها الحوار " المونولوج " وتأمل هذا الارتياح الذى يمثل الحقيقة فى قول المرأة : منذ صباح اليوم وقلبي يقول :

بأنك غادر مهما تحاول .. زوجي قادر. [80] ووصف الطيف وهو: (يصفعه على وجهه .. فيبدو مذهولا .. لا يعرف من صفعه) [81] وتوالى الوصف فى صورة الحركة (يصفعه مرة أخرى وبقوة) [82] ويتحول المنظر من دلالته المسرحية إلى دلالته العامة التى تشمل الجميع وتشمل ذات الحقيقة التى يمثلها الشاعر وينفتح الرمز على تقريبات أخرى خارجية مساعدة (تفتح الأبواب، يدخل عدد كبير من الناس) [83] ويتحول صوت الشاعر فينتحل صفة النبيل قائلا :

(أنتم ناسي .. أهلى أنتم من أهديتم عمري) [84]، ويتواصل هذا الصوت فى تقديم المراتب الأخيرة المتعددة للشخصية الصراعية مسرور وهو ينتهى فى صورته الجديدة : (ليظهر عبر المرايا البعيدة وجوها متعددة) [85] وفى المقابل يتشخص المنظر فى عدة صور أخيرة منها صورة الناس : (كأنهم جوقة يرددون) [86] وهم وسائل مسرحية أيضا : (وكأنهم جوقة مسرحية) حتى يأتى تمام المنظر فى صورة (إظلام تدريجي) [87] تمثل حالة ختامية مشهدية .

مما سبق يتضح أن ركن البناء والتخطيط فى النص المسرحى، قد شمل الشكل الخارجى للنص وتقسيمه إلى عدة مناظر مركبة تركيبا خاصا جدا، يتناسب مع عملية العرض والتمثيل للنص، وهى تختلف من نص إلى أخر ومن فكرة مسرحية إلى أخرى، وكذلك شمل البناء والتخطيط دلالة الوصف وانتقالات الصورة الوصفية الداخلية فى المسرحية، ومدى تطابف ذلك مع حركة الشخوص وعملية الصراع وتطوره، حيث جاءت الجمل الاعتراضية والصور الحركية البصرية والسمعية وبقية المدخلات المسرحية لتقدم المزيد من التحليل والتشخيص فى مضمون النص، وساعد على ذلك عملية التحول المباشرة من الحقيقة إلى الرمز والعكس وقدرة الشاعر فى قيادة الحركة، ومعرفته التامة ليس بالشخوص ورمزيتها فقط، وإنما لحركة الوصف والتجسيد فى تناوب هذه الشخوص الصراع مع الوسائل والمدخلات، حتى رأينا فى أكثر من موقف حركة المرايا والأشجار والطيف والإضاءة والأثاث متمثلا فى " الحوائط " و" السرير" و" المقاعد" والأماكن الداخلية متمثلة فى " حجرة النوم " و" الصالة" والمكان الخارجى" الحديقة " وهى تقوم بعمليات تقريب مسرحية تنقل الفعل الخارجى من طبيعته الصامته الساكنة إلى حراك تمثيلى مشهدى يضج بالحركة ولاضطراب، وكلها دلالات مكانية رمزية تمتد لتشمل المكان الكلى الذى ينطلق منه النص، ويعتمد عليه الشاعر فى تقديمه للقضية والمشكلة التى جعلته يقدم هذا النص، وقد فسر ذلك كثيرا من حركة الرمز البعيدة والقريبة فى هذه الوسائل، وجعل الصراع ينبض بالحركة وكأنه عمليات تشخيصية مركبة تنوب عن الفعل والشخص المحورى، وتفرض صورا واقعية تتشابك مع دلالة الماضى والحاضر، وتجعل من فرضية التعبير التى اعتمد عليها الشاعر الديدامونى صيغة مسرحية، مركبة من الضمير والوصف والتجسيد بواسطة الرمز،

وقد واكب تطور النبيل فى وصف المنظر تراجع الطيف وعودتـــه إلـــى طبيعته الحقيقية، مما يدل على أن امتداد التطور الشخصى والرمزى يبدأ من ترتيب وبناء وتخطيط المنظر، وقد تحقق ذلك للشاعر بناء على قدرته فى استثمار تلك العمليات المسرحية .