## (5) نقطة الهجوم

ترتبط بداية النص والانطلاق نحو تحقيق الصلة الكاملة بين الفكرة المسرحية والمتلقى وجمهور العرض بأولى مراحل المواجهة التى يفرضها الحدث والشخصية، وذلك من خلال المقدمة المنطقية والفكرة الموضوعية التى يطرحها النص، وصولا إلى تحقيق نقطة هجومية مكثفة، تثير المشاهد والمتلقى، وتجعله فى بؤرة الحدث يستعرض الشخصية والفكرة والحدث ويكون متواصلا مع النص وفى حالة ترقب وشغف لما سيسفر عنه العرض المسرحى، وتلك عملية هامة جدا لأنها تفترض وجود عناصر مترابطة ومتكاملة فى نطاق تمثيلى تعبيرى يستغرق فترة زمنية محددة بحدود زمن العرض، مما يؤكد على أهمية البدء فى تقديم الشخصية وطرح القضية والدخول مباشرة فى لجة الصراع، ومن ثم تتحقق الصلة مباشرة بين الجمهور وبين أعضاء العرض المسرحى وتبدأ رحلة النص ولاتتوقف إلا فى نهاية الصراع، وليس لهذا دلالة خاصة إلا فى وجود مجموعة من الحوادث الإيجابية التى تستغرق النص وتدفعه دفعا إلى مراحله التالية، وتقديم عدة نتائج تشمل العرض والنص والصفة والعلاقة، التى تجعل النظارة يتواصلون مع خطوات العرض دون ملل " إن المسرحية يجب أن تبدأ من أول سطر تنطق به إحدى الشخصيات من فوق المنصة، والشخصيات الروائية كفيلة بأن تكشف عن نفسها وطبائعها فى سياق الصراع، إن من سوء التأليف المسرحى أن تبدأ بتقديم شواهدك ورسم أساس موضوعك وخلق الجو لهذا الموضوع قبل أن تبدأ الصراع فمهما تكن مقدمتك المنطقية ومهما يكن تكوينك لشخصياتك، تذكر أن السطر الأول الذى يلقى من فوق خشبة المسرح يجب أن يكون بدء الصراع، وأن يكون

هو نفسه الدافع الخفى غير المنظور نحو إقامة الدليل على سلامة المقدمة المنطقية" (88) وأعتقد أن أفضل نقطة للهجوم هى التى يكون البطل فيها مقبلا على تحول كبير فى حياته، أو تكون هناك قضية كبرى تنطلق منها الشخوص فتقدم مكنونها وتستلهم واقعها التمثيلى، وتتطلب عملية البناء أن تكون المقدمة المنطقية ونقطة الهجوم وثبة موضوعية مكثفة تسير فى طريق مرسوم معبد، ينقل النص من مرحلة إلى أخرى يتطور فيها الحوار ويتدرج الوصف التمثيلى تطورا إيجابيا، يتناسب مع سرعة حركة المسرح، والأخذ فى الاعتبار أن استدعاء الماضى يكون بواسطة الحاضر " وهذا يتطلب براعة خاصة لدى الكاتب المسرحى غير مطلوبة لدى الكاتب القصصى فكاتب القصة يتمتع بحرية أوسع إذ يستطيع أن ينتقل من مكان إلى مكان ويثب من زمن إلى زمن قبله أو بعده حسبما يريد وليس كذلك كاتب المسرحية فهو مطالب بأن يحكى كل قصته فى زمن لايتجاوز ساعتين أو ساعتين ونصفا على الأكثر وأن يحكيها كلها فى الزمن الحاضر، كما أنه مقيد بالمكان الذى يجرى فيه الحوادث لايستطيع أن ينتقل منه إلى مكان أخر إلا بعد أن يسدل الستار على الفصل ليبدأ الفصل الذى يليه، أى أنه مطالب بأن يحشد كل ما يريد أن يحكيه من أحداث قصته فى هذا الحيز الضيق من المكان والزمان بحيث يستوعب مع ذلك جميع أقطار الحياة التى يصفها بكل أبعادها وأغوارها ومن ثم يحتاج كاتب المسرحية إلى حذق خاص لفن حكاية القصة يستطيع أن يتحيز نقطة البدء أونقطة الهجوم كما يسمونها بحيث يختصر الطريق إلى لب الموضوع دون أن يفقد الجمهور التشوق والتطلع إلى ما يتصل به من ملابسات وتفاصيل" (89) وعلى كاتب النص المسرحى أن يتأمل جيدا فى ملامح أشخاصه وأن يستعرض أفكاره ويحدد أيها يكون محورا

ينطلق منه، لأن النص مهما كانت بدايته محكمة فإنها تحتاج إلى عناية وتدقيق ومعالجة من جميع الجوانب الفنية والموضوعية التى يمكن أن تتناسب مع بعضها البعض، وتقدم الصراع من زاوية أكثر تماسكا وإحكاما على مستوى الموضوع وعناصره وعلى مستوى العرض الفنى .

وفى " **مرايا الوهن** " للشاعر محمود الديدامونى نجد أن النص اشتمل على مقدمة منطقية شعورية معنوية، تجمع بين موضوعية التعبير المتعين فى الألم وبين تكثيف التعبير والتصوير والتأثير المباشر فى المتلقى ومحاولة الاستيلاء على حواسه ومشاعره، وجاءت نقطة الهجوم متعينة فى تقديم الجانب المسرحى المركب من التشخيص والتمثيل والحركة والصراع والتركيز على تقديم الشخصية فى حالة صراع مع الوهن ومع الذات والشعور والواقع بغية الانتقال إلى العلاقات التمثيلية التى تفرضها تداعيات الهجوم والاستيلاء على المحور المشترك بين النص وخارجه، يقول الشاعر فى مقدمة النص الافتتاحية التى تمثل نقطة هجومه ومقدمته المنطقية الاستهلالية التى تدفع النص والحوار نحو استعراض ملامح التشخيص والتفاعل المسرحى مباشرة :

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.." (90)

**وفى** هذه المفتتح يبدو التكثيف والاهتمام بعملية البناء المسرحى وتقديم الجانب الموضوعى من خلال الجانب الفنى حيث ترى الدلالة الشعورية المتمثلة فى الآلام، وعدم تحديد البعد الزمنى وفقدان الوعى والذاكرة، وهذا يجعل النص الافتتاحى فى حالة من الاضطراب النفسى والحركى، وهذه العوامل من دلائل التقريب بين النص والمتلقى، ومن التقريبات الهجومية التى تستولى على عقل المشاهد حيث يتعهد المنظر وملامحه بالمعالجة التحليلية التى تؤكد له حقيقة ما يرى، وقد خلص الكاتب من هذه المقدمة بعملية تشويق مزدوجة تختص بمعرفة أسباب هذه الآلام مجتمعة، والخروج بشخصية جانبية مركبة من مجموع هذه المشاعر المتردية هى شخصية " **الطيف** " ومن ثم أصبح الاستفهام أمرا هجوميا تفرضه عملية التمثيل والتشخيص والمفاجاة الصوتية القريبة من الصراخ، وقد تعين فى توالى الأحداث مجتمعة ومفرقة خاصة وعامة، وأصبح التعبير صوتا مناهضا يحتوى فى طياته ملامح منطقية تتضح كلما توالى الحوار " المونولوج " خاصة ما جاء فى قوله : " **آه .. آه** " حيث افتتح بها النص واختتم بها أيضا المشهد الافتتاحى الجزئى وفى نهاية المنظر الأول تأتى الدلالة الأخيرة التى يسدل عندها الستار لتؤكد حقيقة الإعياء والوهن والوصول إلى درجة من درجات البحث عن الدواء واستقرار الهجوم عند اللجوء إلى الدعاء يقول الشاعر :

الطيف : لا أملك..غير دعاء يتردد في صدري صبح.. مساء لاأملك.. غير دموع أذرفها.. من أجل الماء ( يركع على قدميه .. رافعا ذراعيه إلى أعلى مبتهلا ) فلترحم.. هذا الكائن ياربي ولترفع عنه

الديجور..ألهمه ذاكرة الأمس كيما يبصر في كفَّيه النور.. يارب النـــور .. يارب النور..فلترفع عنه الديجور .. " [91]

والربط بين مفتتح المنظر ومشاهده المتواليـــة حتـــى منتهاهـــا يجعل الدلالة التى فرضتها المقدمة ونقطة الهجوم هى مـــن علامـــات البناء ومن دواعى التخطيط التى تشيع فى النص استمرارية التشـــويق والاستفهام المنطقى، لأن الدعاء مرهون بأمرين مردهما إلى الله تعالى من حيث السبب والنتيجة والاستجابة والعلاقة بين الخالق والمخلـــوق ومحاولة تحقيق صفة التمثيل التشخيصى بواسطة الدعاء، ومـــن ثـــم الخروج من دائرة الرمز إلى حيز الحقيقة الكاملة، مما يثيـــر الشـــفقة والتواصل مع الواقع الخارجى الحقيقى المتمثل فـــى المـــاء، ويطـــرح الرؤية الخارجية كمحفز خارجى يسيطر على ذهن المشاهد ويثير فيه فضولا إيجابيا لا يبرحه إلا مع نهاية النص فضلا عن عملية تواصل العناصر والأركان التى تفرضها كل مرحلة تمثيليـــة، وتتواصـــل هـــذه الدلالات فى كل منظر وفى كل مشهد حيث يتحقق الربط بـــين الدفقـــة الهجومية الأولى وتواليها وتتابعهـــا وبـــين تـــوالى هـــذه الافتتاحيـــات المشهدية الجزئية حيث يقول الشاعر فى افتتاحية المنظر الثانى :

المرأة : سبحان الله.. الخضرة لم تبرح أرضي مذ كنـــت صـــبية فشربت.. طعمت.. كبرت .. حتى أصبحت فتية من كفَّيه .. رشفت الحلـــم عرفت الأيام الوردية( تنظر ناحية المرايا المعلقة، لترى وجه النبيل فيها ) إي والله ستظل بصدرى تخفق.. تخفق.. أنت.. كما أنت الســـيد ســـتفيض علىَّ حنانا وحياة.." [92]

وغير خاف ما بين هذه الصورة الجزئية المشهدية وبين الصورة الأخيرة التى اختتم بها المنظر السابق من ترابط كبير بين البحث عن الماء والدعاء والجد فى طلب الدواء بحثا عن الماء فى صورة الاستشفاء، وبين مظاهر هذه الصورة الموضوعية الافتتاحية التى توضح قيمة وأهمية الشخصية الرمزية من خلال الماء، ومن الناحية الفنية إطلاق الشخصية الأخرى على نفس المضمار التشويقى التمثيلى القائم على دلالة الاستفهام، الذى يقوم على فنية التشخيص واستمراره فى بعث الصور والعلاقات الناتجة عن الهجوم، ويصبح التشخيص والربط بين الدلالة المنطقية الأولى وبين توالى الدلالات فى النص ومشاهده المتعاقبة، حقيقة تمثيلية لا تترك للنظارة سبيلا للخروج بعيدا عن القضية والاشتراك فى دفعها، وتأتى الصورة الأخيرة فى المنظر الثانى فى عملية تشخيصية بنائية استفهامية تتواصل معها انتقالات الهجوم على الواقع ومحاصرته بالبحث عن الوسيلة العلاجية تقول المرأة سائلة: ( بحزن) من شغل طبيب القرية عنّا ؟ من أخَّره ؟ هل غابت عنه أصول المهنة أم جهل الدرب ..؟ (93)

وتلك الصيغة الهجومية المسرحية التخطيطية أفرزت قيما موضوعية متعدية إلى أهمية الوقوف على حقيقة العلاقة بين الأشخاص وتواتر النص ومشاهده التى تفصح عن بيانات ومفاهيم تمثيلية دقيقة، وفى المنظر الثالث تأتى الدلالة المنطقية الافتتاحية لتعود بالنص من جديد إلى البداية التوضيحية التمهيدية لاستعادة المكانة والقوة والمقاومة، ولتضع النص فى مرحلة جديدة من الكشف عن حقيقة الشخصية وحقيقة الرمز يقول الشاعر الديدامونى على لسان : المرأة – حينما تقول مخاطبة النبيل – :

ما أجمل هذا الجو الرائع !! أزهارٌ وثمارٌ ونخيلٌ وعبيرٌ ورذاذ..( متجهة بوجهها للنبيل) هذا فيضك والناس على الأبواب ألوفٌ.. وألوف قد جاءوا لعرسك.." (94)

وفى هذا المنظر" **الثالث** " تفسير لكثير من تداعى نقطة الهجوم الأولى، وتتمثل فى مظاهر الشخصية ومحاولة تقريبها نفسيا عن طريق الصورة الخارجية، التى تتواصل مع النص والتشخيص والتجسيد، فى محاولة تصويرية لبناء معالم حقيقية للشخصية المحورية من خلال الطبيعة الساحرة ذات العبير والثمار والنخيل، والمحيط الذى يشكله الناس ستارا يغلف المنظر والصورة وهنا تتواصل الدلالة الاستفهامية وتنتقل من العلاقة المباشرة إلى العلاقة الساكنة فى الشخصية ومهمة البحث عن أصلها، وفى نهاية المنظر تتشكل الدلالة من تقابل الطبيعة الخارجية فى بداية الصورة الافتتاحية الجزئية فى المنظر، مع طبيعة النفس الإنسانية المتعلقة بالخوف والحيطة والحذر وكأن هناك هجوما جديدا تفرضه طبيعة الدراما التمثيلية فى مراحل النص والتى تتضمن صور الافتتاح والنهاية والمقابلة بينهما يقول الديدامونى على لسان المرأة مرة أخرى :

المرأة : أشعر بالخوف .. يداهمني وبأن الطير يحط على رأسي فأغيب .. على حافة صبرى أتدثر بالرمضاء بعيدا عن تلك النار يا هذا أخرج من هذا البيت .... ( بينما يخرج ) تسترسل يا ويحي ما أطول يومي... ما أقساه " .. (95)

وفى هذه الصورة النهائية الجزئية تبقى عملية التجسيد قائمة محققة ولاتغادر النص المشهدى دلالات الهجوم وانتظار النتيجة، فى مرحلة هامة تتجاوز فيها المرأة الصراع لتصل إلى مواجهة الحقيقة

ومصارعة الواقع الخارجى الحقيقى المتمثل فى غياب الطبيب ومصارعة " **مسرور**"، وفى مفتتح " **المنظـــر الرابـــع** " تـــأتى الصـــورة المنطقيـــة الافتتاحية حدثا هاما ومحاورة مونولوجية هجومية يقول الشاعر فيهـــا مقدما صورة نفسية تشخيصية تجمع بين الطيف والنبيـــل : الطيـــف : هل تسمع ما قال المسرور؟ النبيل : ماذا قال ؟ الطيف : يبحـــث عـــن فرصةٍ لدفنك النبيل : دفني !! هل مت ؟! (96)

ولاتقف الدهشة هنا عند عملية بناء الحدث بل تتواصـــل لتثيـــر فى النفس اتجاهين الأول : حقيقة المـــوت وكيفيتـــه والثـــانى : حقيقـــة الشخصية التى تسأل عن موتها هـــل تحقـــق أم لا ؟؟ وأعتقـــد أن هـــذه الدلالات هى صور متوالية للحدث والتمثيل والتشخيص وهما نتائج من نتائج المقدمة المنطقية وعملية الهجوم المسرحية التى انطلقـــت فـــى مقدمة النص الكلى وفى صرخة النبيـــل " **آه .. آه** " ومناســـبتها للفكـــرة والعرض المسرحى، وقد تواصلت فى محيط العمل حتى نهاية المنظـــر الذى يمثل صورة النص المسرحى الختامية، وذلك فى دلالة انفراجيـــة هى محور الحركة والصراع والتشخيص فى مراحل المناظر الأربعـــة التى تشكل منها المونولوج، وقد توالت هذه الدلالات التصويرية الهامة محققة الترابط والانسجام بين نقاط الهجـــوم الســـابقة وبـــين الوســـيلة المباشرة فى معرفة الحقيقة التشخيصية يقـــول الشـــاعر فـــى الدلالـــة التصويرية الأخيرة فى النص والتى تمثل محورا هاما فى توضـــيح البناء المنطقى والتسلسل المتواتر فى تداعى الهجوم :

النبيل : يستقيم على كرسيه كنت صغيرا..

ألهو خلف شراعي والكون ظلام بددت الظلمة..

لما أودعت الحب بقلبي وسبحت بعيدا

أطلقت عصافير الخضرة تعبث في شطآني

فازداد الظل ونام الراعي

لمَّا ضمن العدل على الشطين

ثمارا .. وسنابل

الناس: ( كأنهم جوقة مسرحية )

نام الراعي

لمَّا ضمن العدل على الشطين ثمارا.. وسنابل ..

لمَّا ضمن العدل على الشطين.. ثمارا وسنابل .." ..[97]

وعند هذه الدلالة الأخيرة تتبدل وتتحور العمليات التشخيصية من التجسيد إلى التعبير والبوح بحقائق الأشياء كما يعلن المشهد التصويرى، وكما يعلن الحوار "**المونولوج**" النفسى وتتحقق الإيجابية الهجومية عن طريق حركة النبيل وعودة ذاكرته وعودة اعتداده بنفسه، وإلمامه بتاريخه، وتتحقق أيضا المواءمة بين خارج النص وداخله عن طريق الصورة الخارجية والصورة الداخلية فى ترابط محكم، وفى إيجابية شديدة تؤكد فطنة الشاعر ومعرفته التامة بضوابط التشخيص والانتقال من الحركة إلى السكون أوالعكس كما فعل هنا ومن ثم الانتقال إلى محور التمثيل والرمز وصولا إلى مراحل من التعبير والصراع وتقديم العملية المنطقية فى محور المقدمة، ومن ثم تخيل وبناء نقطة هجوم محورية إيجابية .

**وفى** النهاية فإن المقدمة المنطقية فى نص " **مرايا الوهن** " هى المأساة الحقيقية لمشكلة المياه فى عصرنا الحاضر ومشكلة تدنى المواقف التى تختص بهذا الشأن الخارجى الداخلى، وأن عملية الهجوم هى المبالغة فى توضيح الداء والبحث عن الدواء، بطريقة تصويرية صوتية معنوية غلب عليها الرمز، وأن الفكرة الأساسية تشكلت بناء على تداعيات العلاقة بين المقدمة المنطقية ونقطة الهجوم، مما أدى إلى وجود هذه النتيجة الحتمية لتلك المقدمة المنطقية والموضوع والمتمثلة فى قول الشاعر :

" نام الراعي لمَّا ضمن العدل على الشطين ثمارا .. وسنابل "

كحافز وشرط أساسى فى جريان الماء وحياة النيل النبيل، التى تحتمل فى داخلها حياة الناس وحياة المرأة التى تمثل المكان والمحيط فى النص، وتمثل الإشارة الواضحة فى حياة " **مصر**" المحرك والدافع وراء التعبير ووراء الحكمة الفلسفية التى يقتضيها التمثيل والتشخيص المسرحى، والذى كان من أساسيات الضمير الإبداعى للشاعر، وهنا نتطالعنا علاقة رمزية جديدة تتشخص بواسطة " الراعى " وارتباط العدل بالاستقرار الذى جاء فى صورة النائم الهادىء الساكن عندما يتحقق له ذلك، وهنا تصبح الصورة المسرحية النهائية هى تجسيد لقيمة العدل كنتيجة منطقية للفكرة والشخصية وعملية ..... التشخيص.

# (6) اللغــة المسرحيــة

اللغة المسرحية هى تلك اللغة التى يستطيع الكاتب من خلالهـــا أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا، بحيث يجعلهـــم قادرين على التعبير عن صفاتهم وذواتهم دون مبالغة أوتفاوت فى عمليـــة التمثيل، حتى لا يهتز الحـــوار المســـرحى ولا يكـــون خطبـــة يتناولهـــا الأشخاص فيما بينهم، ولأن الأشخاص من صنع خيال الكاتب ومن واقـــع تجربته الخاصة التى ارتضاها نصا مسرحيا، فإن عليه أن "يعـــاون هـــذه الشخوص بحيث يجعلهم قادرين على الإفصاح عن ذواتهم بقطع النظـــر عن قدرتهم أوعدم قدرتهم على ذلك فى واقع الحياة .. وأن يلتزم حـــدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيـــت أو لـــم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها .." [98] وفى السابق انشـــغل الكتـــاب والنقاد فترات طويلة فى القرن الماضى، بلغة المســـرح الحواريـــة هـــل تصاغ باللهجة العامية أم الفصحى؟؟ حتى صار لكل اتجاه فريقا وأنصارا، وتحول الأمر فى مرات عديدة إلى معارك نقدية كلاميـــة، دون أن يكـــون هناك فصل واضح فى هذه المسألة النقدية، والحقيقة أن اللغة المســـرحية لغة متعددة المستويات وذات خصوصية مختلفـــة لأنهـــا تنطـــق وتحكـــى ( منطوقة ومسموعة) ولا تقف عند حدود القراءة فقط كبـــاقى الأجنـــاس الأدبية الأخرى " الشعر – القصة – المقالة "، وإن كان الشـــعر يشـــترك معها فى الإلقاء لكنه يظل محتفظا بنمطه السائد وتأثيره النفسى وحضـــوره المباشر، وفى اللغة المسرحية أيضا يقل الوصف، نظرا للحضور المشترك لجماعة الممثلين وجمهور النظارة والمواجهة المباشرة بين النص وطريقة العرض وجميع الأطراف، مما يدل على أن هناك أصل حـــوارى ثابـــت، كوعاء تصب فيه اللغة بكافة أشكالها التعبيرية، ثم يتجـــزأ هـــذا الأصـــل

الحوارى حسب الشخصيات والموضوع والأفكار والعصر والمكان إلى عدة مستويات أسلوبية تعبيرية، مما يؤكد أن التعبير اللغوى المسرحى لا يقف عند حدود العامية والفصحى فقط، بل يتجاوز ذلك إلى بناء متخيل أسلوبى تصويرى تختص به كل شخصية، ولا تشترك فيه شخصيتان وإن اتحدتا فى باقى العلاقات، وذلك استنادا إلى أن الأسلوب التعبيرى كالبصمة التى لا يتشابه فيها اثنين، وقديما قالوا إن أسلوب الرجل هو صورة حقيقية معبرة عن شخصيته، ونخلص من ذلك أن لكل لغة مستويات متعددة من التعبير والتوظيف والاستعمال، وعلى كاتب المسرحية أن يجتهد فى البحث عن اللغة واللهجة التى تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعى والمعرفى والأخلاقى، وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوى التعبيرى، الذى يجعلنا نؤمن بها، ونتأثر بمردودها على المسرح، وأن يحافظ على العلاقة المشتركة بين جمهور النظارة وبين الأشخاص المكلفين بنقل أحداث النص من حالة السكون التى تحاصره على الورق إلى حالة الحركة واليقظة والنشاط والاضطراب التى تبث فيه الحياة، وتلك مسألة دقيقة وتحتاج إلى براعة ويقظة فى النقل والتأليف وبناء الحوارات .

وفى " **مرايا الوهن** " للشاعر المسرحى محمود الديدامونى تواجهنا عدة مستويات تعبيرية لغوية، تدور فى فلك اللغة الشاعرة ذات الظلال الموحية، والتجربة الشعورية التى تعتمد على الوصف والإيحاء، وبناء الخيال والأفكار واستحضار الرمز، والعلاقات التشبيهية وبناء الاستعارة بكافة مستوياتها البلاغية، بغية الوصول إلى تقديم صورة مركبة من التشخيص والحدث، وتحقيق عمليات الانتقال من السكون إلى الحركة والصراع، والتدرج نحو المقارنة بين الصورة الوجدانية والحسية،عن طريق شخصيات ذات اتجاهات مختلفة ومصادر تراثية خيالية، والوصول

إلى تفسيرات أسلوبية تعبيرية للفعل الاستعارى، القائم على التجسيد ونقل الفكرة بطريقة خاصة فى عدة صور تخيليلة، وذلك راجع إلى أمرين : **الأول** أن النص جاء فى قالب موسيقى شعرى مكثف، يطلق الشخصية ويقدم الفكرة التصويرية، من منظور الرمز وتداعى الخيال والوجدان، وهذا يقتضى وجود اللغة الإيحائية المتضمنة معنى الخيال والرمز، **الثانى** : أن القضية التى يناقشها النص قضية حيوية معاصرة، تفرض وجودها على الحياة الواقعية رغم أنها متدرجة فى مراحل زمنية تاريخية ممتدة حتى عصرنا الحديث، ومتباينة فى طرق معالجتها الإبداعية، ولم يتطرق لها التعبير التمثيلى كثيرا، وهى قضية تناقص مياه النيل وتراجع منسوبها بفعل فاعل، مما كان له الأثر المباشر على الحياة الزراعية والسياسية والاجتماعية الداخلية فى مصر، وكان دافعا أمام الشاعر ليستوحى من هذه الفكرة موضوع مسرحيته، ويستلهم أشخاصا من ذاكرته ومن نسج خياله، ويقيم بينهم عدة علاقات تشخيصية مسرحية، يقدم فيها المشكلة ويدافع عن مصدر المياه، فى دلالات رمزية استعارية متعددة، أنتجت الشخصيات والعناصر المسرحية الأخرى .

بالإضافة إلى طبيعة الاستعارة التشخيصية فى النص، حيث قام الشاعر بتوظيف الرمز والخيال والإيحاء بجانب البعد الواقعى، كمرايا تصويرية تتشكل منها الشخصية فى مستوياتها التصويرية المختلفة، منذ بداية النص حتى صورته النهائية، وقد أدى ذلك إلى وجود الصورة بكافة مستوياتها واتجاهاتها المتعددة، وانعكس ذلك على تسلسل الحوار " المونولوج " وتطوره من صفته الخارجية الحسية إلى صفته المعنوية الداخلية، واقتضى ذلك أن تسير اللغة فى أعطاف الشخصية وفى محيطها العام الذى يتشكل من الرمز والخيال والحقيقة، مع وجود علاقة التشبيه

الضمنية التى تتصل بالشاعر وخياله واحتوائه لهذه المستويات التعبيرية، دون أن يكون هناك إقحام أو شحن النص بالآراء والملاحظات الشخصية التى تفقده كثيرا من ملامحه الفنية، حيث يقوم التشبيه الضمنى على تقريب جملتين ووضعهما إلى جنب بعضهما " [99] والمتأمل فى مراحل تطور النص وعناصره يجد أن التصوير والتعبير الأسلوبى كان دلالة لغوية تميز كل شخصية عن غيرها، ومحورا وجدانيا إيحائيا يطرح العديد من القيم الرمزية والخيالية المتطورة، وأدى ذلك إلى وجود محيط عام يسيطر على مظاهر الأسلوب والفكر المسرحى، ويقف عند كل شخصية تعبيرية دون أن تطغى الدلالات أو تختلط الصور المشهدية المسرحية، وهنا يصبح التأكيد على وظيفة الدلالة الرمزية أمرا تقرره بناءات التمثيل والتشخيص عند التأويل ومن هذه الوظائف التعبيرية الخاصة بالرمز اللغوى " أنه يلغى العناصرالنثرية فى القصيدة " النص" وبمجرد إلغائها ندخل مع القصيدة فى عالم مبهم إنه يعمل كرابط خفى وسائطى إيحائى بين الصور فيضمن للقصيدة " النص" وحدتها الفنية والعضوية، إنه يظهر وجه التجانس بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة، وهو انصهار الجزء فى الكل، إن حدس العبقرية الشعرية يتغلغل، يكتشف ويصهر المحدد بالمجرد فى وحدة يتعذر فكها، وهكذا عن طريق الحدس المتغلغل النافذ، يقتلع الشاعر الرموز من الطبيعة، من التاريخ، من الميتولوجيا.."[100] كى يقرر هذا التواصل بين الدال الخارجى والمدلول الداخلى فى نسق الصورة الخارجية والداخلية .

وتساعد اللغة الخيالية على خلق الصورة وتشكيلاتها على اعتبار أن اللغة وحدة تصويرية، وأن الصورة وحدة لغوية بينهما وسيط تتجمع حوله هذه العلاقات التصويرية الأسلوبية، وتقديمها فى سياق تشكيلى

متنامى، يثير النفس والوجدان ولايخرج عن إطار العرف الذى يقدمه الشاعر، كما تتعين وظيفتها فى ابتكار الموضوعات الخيالية فى أنماط تتواصل مع الحقيقة الخارجية، بواسطة الوسائل الصوتية والإشارية التى تنقل الحدث بوصفها دالا، يمكن أن يتداخل مع ذهن القارىء والمتلقى المشاهد وينتج العلاقات التشبيهية والاستعارية فى مراحل تصويرية عديدة، تتفاعل بواسطة الألفاظ ودرجات تفاوتها معجميا .

وتقوم اللغة الواقعية " الكلاسيكية" وأعنى بها التقليدية التى يقترب فيها الحوار من الحقيقة المباشرة والاعتماد على النقل والوصف والتمثيل واستعارة الصور القريبة " المقررة والمنسقة أى أن الشاعر يحاكى هيئة العالم الخارجى بلوحاته كاملة خطا ولونا وحركة وإيقاعا، أمام عينيه وبين يديه تشكيلات مختلفة ينتقى منها الصور المناسبة، إن موقف الشاعر فى هذه الحالة يبقى سلبيا، أى أن ذاتية الشاعر لا تتدخل فى بنائية الصورة – الصورة جاهزة – الشاعر ينتقى لايشكل لايبنى، مادة البناء متوفرة شكل البناء جاهز على الشاعر أن يختار وأن يصب المادة الجاهزة فى الشكل الجاهز الوجود الخارجى جهاز إرسال والشاعر جهاز التقاط [101] من هنا فنحن أمام مجموعة من التشكيلات اللغوية والأسلوبية التى تتشكل منها الصورة الكلية المتعددة الأنماط التعبيرية الموضوعية والفنية والتى تتعين فى مستويات الحوار وتطوره مع تطورالنص وعناصره المركبة من ذلك ما جاء فى حوار النبيل مع الطيف يقول الشاعر :

النبيل : (موافقا ) آه ... أبعد أمس ( يتذكر )

كنت صغيرا ..ألهو خلف شراعي الورقي ..

السابح في النهر

ينزلق كريح مرسلة فوق الشلال ..

تمتد طيوفٌ ..غير محددة فتطال شراعي..

وتحاول أن تنزع من روحي البهجة

لكني ..أسندت شراعي ..

وأحطت الشطآن بأشجار القلب

حتى ملتُ ومال شراعي .. لغناء الريح ..

خرير الماء

ساعتها أدركت بأن البهجة..لا تأتى إلا بعناء

أيقنت تماما أن الكون جميعا لايحيا .. من دون عداء

ساعتها قررت.. بأن أصنع من صلصال الشطين

كل الصلصال خضارا..

وعلى واجهة النهر أحصنةً.. وأسوداً ..

كيما لا تعبث بالنهر المتدفق.. تلك الأطياف

الطيف : اذهب ... أبعد من هذا لا تشغلك الأطياف كثيرا .. حاول ...

النبيل : ( مقاطعا ) تتحدث في أمري بطلاقة أو أعرفك؟!

هل تعرفني؟! قل لي أخبرني .

الطيف: ليس مهما أن تعرفني الآن

منذ دقائق قلت بنفسك: ليس مهما أن تعرفني

قد تعرفني ..

حين تغوص بعيدا جدا .. في ذاكرتك

النبيل : أبحث في نفسي عن نفسي عن سنبلة القمح ..

عن البستان

دعني أبحث.. في شطآني ..

عن ظل الإنسان

في ذاكرتي المطموسة عمري

دعني أتعملق.. كالبركان .

الطيف : مهلا .. مهلا لا تتعجل أن تقفز فوق الأزمان لا تتوتر..

اهدأ وتذكر..

فالغضب يقودك .. للخطأ وللنسيان "[102]

**بدايـــة** يدور هذا الحوار بين شخصيتين الأولـــى رمزيـــة وهـــى " النبيل " التى تمثل محور الفكرة والقضية، والثانية خيالية وهى " الطيف " وتمثل الجانب النفسى الداخلى للضمير العام بجانـــب شخصـــية النبيـــل، والحدث يتعلق بالبحث عن الحقيقة الكامنة فى ضمير الـــذاكرة المفقـــودة، التى تشكل محورا للشاعر والنص، ويتعلق أيضا بنقاط التلاقى بين النبيل ونفسه من خلال الطيف الشخصية الجانبية، وهذا يجعل اللغة تـــدور بـــين الرمزية والخيالية والواقعية، وقد بدأ الشاعر الحوار بأسلوب خبرى يقرر الحقائق ويحاول استعادة الذاكرة والمأثور التاريخى مع العلاقة الضمنية التى تمثل الصورة الداخلية، من منظور الخيال والرمز، ومستخدما

1- أفعال الماضى : ( كنت – ألهو – أسندت – أحطت – مال – أدركـــت – أيقنت – قررت – قلت )

2- وأفعال المضارع التى تمثل تيارا تصويرا يجمع بين الاستعارة والتمثيل الحركى وبين أحلام الشخصية والربط بين الحاضر والمستقبل : ( يتذكر – ينزلق – تمتد – تطال – تحاول – تنزع – أصنع – تتحدث – تعرفني – أخبرني – تغوص – أبحث – أبحث – أتعملق – أن تقفز – تذكر) ، بالإضافة إلى الأسلوب الإنشائى المتمثل فى أفعال الأمر وصور النهى والنفى والتمنى والرجاء والاستفهام، ومايضيفه إلى النص من ثبات تصويرى مركب من الدلالة النفسية وصراع الواقع الخاص والعام : دعني – اذهب " "ولاتتعجل – لاتتوتر – لا تأتي – لا تعبث – أوأعرفك ؟! هل تعرفني؟! وهذه الأفعال أسندت حقيقتها إلى الدلالة الرمزية فى الشخصية، وإلى صفة الواقع الذى يمثل الوجه المقابل للحقيقة التى يتضمنها الاستفهام والتمنى والنفى والنهى، فضلا عن أن الخبر يأتى فى دلالة التقرير واحتمال الصدق والكذب والنسبة بينهما، بخلاف الإنشاء الذى يحتوى على ثبات فى المعنى والدلالة دون أن يتقيد الأسلوب بالبحث عن حقيقة ما، وهذا يؤكد على أن المواجهة هنا قائمة على تقديم الصورة الخارجية الواقعية والتنقيب فى عمق الصورة الداخلية بناء على الصيغ التعبيرية المتعددة التى طرحها الأسلوب بحثا عن حقيقة الهم الخارجى، والبحث فى الصيغة الماضية التى وقف عندها النقل التصويرى الذى يفيد عودة الحدث التمثيلى إلى الوراء فى قفزات سريعة متوالية، لايمكن أن تدرك فى غير استعادة الذاكرة الاستيعابية، وكذلك تدل الصيغة المضارعة التى تفيد الاستمرار فى الحدث والبحث عن الرؤية المستقبلية، أن النص يستشرف بطريق الصورة معالم الحقيقة فى المستقبل، فى ظل هذه الإشكالية التى يطرحها المشهد التمثيلى فى النص، ومن بين هذه

التركيبة الزمنية يبدو الحوار فى مرحلة أخرى جديدة من التعبير بفضل هذا التعدد التعبيرى الأسلوبى، وما يكمن فى عملية الصراع التى تتابع فيها الصفة الشخصية التى تتواصل عن طريق البناء الأسلوبى، وأدى ذلك إلى بناء ورسم وتشخيص موضوعى حقيقى للصورة الرمزية التى يود الشاعر تجسيدها، فى مراحل تصويرية تشمل الرمز والحقيقة، وتلك من دلالات التشبيه الضمنى الذى يقوم على التقريب بين الصور والأشياء،" وهو مخالف للتشبيه الصريح حيث يقوم على تقريب جملتين ووضعهما إلى جنب بعضهما دون أن يكون فى التركيب لفظ دال على المشابهة القائمة بينهما، وإنما قربتا فى الواقع، لأن مدلول الجملة الأولى شبيه بمدلول الجملة الثانية " وقد شاع ذلك فى نص " **مرايا الوهن** " [103] حيث استطاع الشاعر أن يوظف الصورة بقسميها الداخلى والخارجى فى توازنات أسلوبية تبدو مستقيمة لكنها تتجزأ أحيانا وتتحد أحيانا أخرى، تبعا لتقسيم الصورة الواحدة إلى أجزاء تصويرية كلما سمح الخيال وكلما كان الرمز بعيدا متعدد الإيحاءات، والمتأمل فى هذه الصورة يدرك ذلك يقول الشاعر :

"" تمتد طيوفٌ ..غير محددة .. فتطال شراعي.. وتحاول أن تنزع من روحي البهجة .. لكني أسندت شراعي .. وأحطت الشطآن .. بأشجارالقلب .." [104] إن هذه الصورة المكثفة بالظلال الموحية تتضمن فى داخلها مجموعة من العلاقات التشبيهية الضمنية التى يمكن لها أن تؤدى عملية التشخيص المركبة حيث تعتمد الدلالة التعبيرية على نقل المتخيل النفسى مباشرة من مكنونه الداخلى الذى يمثل الصورة الداخلية إلى فضاء النص المشخص، عن طريق

الصورة الخارجية التى تطل من النص من زوايا تمثيلية عديدة، ويمكن مواصلة القراءة هكذا :

- تمتد طيوفٌ ( صورة خارجية تعكس التدخل الخارجى المعتدى) .
- غيرمحددة ( امتداد للصورة الخارجية فى تشخيص جديد يوحى بالتعدد).
- فتطال شراعي ( انعكاس الأثر على الصورة الداخلية عن طريق التشبيه). - تنزع من روحي البهجة (النتيجة خروج الصورة من التمليح والبناء إلى التصريح بواسطة التشبيه الضمنى ) .
- لكني أسندت شراعي ( الضمير معلق بالتكلم وتحقيق المعادل التشخيصى الذى تعددت صوره فى قوله : وأحطت الشطآن / بأشجار القلب ..) .

وتصبح الدلالة التشبيهية فى الصورة لاتقف عند العرض والتمثيل فقط، وإنما تقدم الطرف الأخر المعتدى فى صورة غيرمعلومة (غيرمحددة) وكأن التشبيه فى الصورة الأولى الخارجية متعدد ومشخص يتمظهر فى صور أخرى لايقف دورانها وظهورها، هذا فضلا عن التشبيه التام الذى لايتكرر فى النص كثيرا مع أنه يمد الصورة بالعديد من الرؤى التمثيلية، مثل قول الشاعر : شراعي الورقي ..السابح في النهر ينزلق كريح مرسلة فوق الشلال .. فى هذا التعبير تشبيه يؤدى إلى رسم صورة تفصيلية للشخصية وهى فى حالة من حالاتها الطبيعية فى الماضى البعيد مقارنة بما يحدث اليوم مع المقارنة ومحاولة استشراف الحياة الخارجية:

شراعي الورقي السابح في النهر

ينزلق

– عناصر التشبيه تتشكل من : الشراع – ك – الريح

وهنا يأتى التشبيه أكثر إيضاحا للمعنى وتجسيدا للصورة لظهـــور الأدوات مكتملة فى بناء الأسلوب التعبيرى، وهى كالتالى الشراع : مشبه/ الريح : مشبه به / الكاف : أداة التشبيه / وجه الشـــبه : الجمـــال والرقـــة والهدوء فى جريان الماء ومن ثم الاستمتاع واللعب وتحقيق الأمان والعدل فى الزمن الماضى، وتأتى الصيغة المضارعة " ينزلق " لتقدم التقريب بين صفة الشراع واستعارتها صفة الحيوية والحركة بغية التشخيص الذى يريد الشاعر تحقيقه، والجمع بين صورتين زمنيتين فى نسيج واحـــد، والنتيجـــة أن: الشراع ينزلق – والريح تنزلق / وهما من الصـــفات القريبـــة فـــى الطبيعة والعرف التعبيرى لكنهما متباعدين فى النقل المسرحى، إذا لم يكن لهما مرجعية تشخيصية استحضرها الشاعر وتكمن فـــى قولـــه: " كنـــت صغيرا .. ألهو خلف .. " مما يدل على امتداد حركية الصورة واعتمادهـــا على عنصر الزمن فى استدعاء الذاكرة واســـتنطاق الماضـــى، والتشـــبيه التالى : يؤكد ذلك حيث الانتقال من مرحلة التعبيـــر النفســـى واســـتدعاء الذاكرة، إلى مرحلة الثورة والتشخيص فى صورة وصفية تتقابل مع صـــفة الوجود بحثا عن غريزة البقاء ويتمثل فى قول النبيل : دعنـــي أتعملـــق.. كالبركان – والضمير فى صيغته يتضمن خصوصية التكلم والتشبيه محدد الأركان والدلالات، وما يهمنا هنا هوالوقوف أمام وجـــه الشـــبه بصـــفته الصورة النهائية التى تختزل العلاقات التصويرية، وجاء التشبيه بالبركـــان استعارة للثورة، التى يمكن أن تكون سببا فى التمرد على الواقع واســـتعادة المقاومة، وهذه العلاقة التصويرية الرمزية هى إحدى تقريبـــات الشـــاعر،

حيث يسعى إلى تحقيق الصورة وتقديم الدلالة من وجهة نظره، التى تعينت فى ثورة البركان، كأُمنية وهدفا لامفر منه .

والمتتبع لمراحل التعبير اللغوى فى التراكيب الأتية يقف على مراحل الصورة وانتقالها من المباشرة والتقرير إلى الرمز والدلالة الحسية التى تجمع بين فيوضات الأمس وصور الواقع، فى لوحات حسية متجسدة فى حركة الحياة الخاصة :

1- وأحطت الشطآن بأشجار القلب ---- :(النيل) : (النبيل)

2- البهجة..لا تأتي إلا بعناء ---------:( النيل) : (النبيل)

3-أيقنت تماما أن الكون جميعا لايحيا من دون عداء --- :( النيل) : (النبيل)

4- أصنع من صلصال الشطين كل الصلصال خضارا-- :( النيل) : (النبيل)

5- أبحث في نفسي عن نفسي عن سنبلة القمح - :( النيل) : (النبيل)

6- عن ظل الإنسان في ذاكرتي المطموسة --- :( النيل) : (النبيل)

هذه التراكيب الشعورية التى يدور فى فلكها التشخيص والتقديم لصفات وآمال النبيل تحتوى على مجموعة من الصور الرمزية التى تدل على العناصر التى يتشكل منها الرمز، وتدل على ملامح الشخصية، كل هذا لم يكن يتحقق إلا عن طريق اللغة والرمز فالتركيب الأول : يدل على العطاء والنمو والصفاء والرمز جاء فى صورة الاستعارة والتى تتفق طبيعتها الأولى وتختلف حركتها الوظيفية، فمثلا : (أحطت الشطآن) بـ (أشجار القلب) نجد أن الدلالة الاصطلاحية للفعل " أحطت" تسير حسب التعبير لكنها تقف عند أول علاقة لتفسح المجال للرمز والاستعارة

حتى يتم الانسجام، ويكون فى استعارة القلب شجرا رؤية تمثيلية تصويرية تمد الفكرة بمزيد من التأويل، والنتيجة والهدف يكمن فى توضيح إحدى صفات النبيل التى هى أصل الصفة فى النيل الحقيقى الخارجى، وفى التركيب الثانى: يقوم التعبيرعلى تقرير حقيقة فى معناها القريب لكنها تفتح للرمز مجالا أخر حيث يصف ( البهجة) عن طريق التشخيص خالعا عليها صفات الحياة والحركة الخارجية، وليس لهذا التشبيه تقريب إلا فى تأويل (البهجة) التى بمعنى الحياة، وفى التركيب الثالث : نجد مصطلحات (الكون – ويحيا – عداء) لاتنسجم معطياتها التأويلية القريبة، ويدرك منها ضمير وقانون الوجود الذى يسيطرعلى العالم ويحكم تصرفاته، وأن القوة إحدى مظاهر هذا القانون، وهى غير متوفرة، ونقل الحركة من المعنوى إلى الحسى بطريق التمثيل الاستعارى جعل التعبير يحتوى النيل ويحتوى العلاقة بين الكون والحياة، ويجعل العداء ظرفا حقيقيا لااستثناء فيه فى حالة الضعف، وفى التراكيب الأخيرة الرابع والخامس والسادس: نجد الاستعارة الفعلية فى الألفاظ ( أصنع – أبحث ) مقابل : صلصالا = خضارا، ونفسا = سنبلة، وذاكرة مطموسة = تاريخا مجهولا، والعلاقة هنا بين هذه التراكيب تقوم على غير الملاءمة وهى علاقة تحولية تنقل الحركة من المجاز إلى الحقيقة، وتجعل اللغة المحورية هى لغة التمثيل والإيحاء التى تعكس الدلالات من أولى درجاتها إلى أقصى أبعادها الحقيقية التصويرية، والصورة الكلية هنا تقوم على الجمع بين صفات الرمز وحقيقة التشخيص الذى ينتهى إلى وصف حقيقى للنيل فى صورته الشخصية الاستعارية، أمر أخر ويكمن فى عملية التماثل الذهنى المنطقى للغة وتعبيراتها، حيث يسير فى اتجاه العقل رغم شطحاته الرمزية، ويضيف للصورة المسرحية الرمزية بعدا جديدا وهو النقل من الرمز إلى الحقيقة وليس العكس وبطريقة مباشرة، تبدو يسيرة لكنها مركبة تركيبا

بلاغيا يتفق وطبيعة الحوار والصراع، حيث يتحول الحوار من طبيعته التقليدية، إلى طبيعة ووظيفة المونولوج، وتستطيع أن تستخلص من ذلك أن ( الشطآن والأشجار والبهجة والحياة والصلصال والخضار والسنبلة والتاريخ ) هى ملامح حقيقية استعارها الشاعر من الواقع المتعلق بالنيل وأقام منها عمليته التشخيصية التى تمخضت عن النبيل والطيف والمرأة، وهنا تحققت المستويات التعبيرية فى النص والشخصية حيث جاء المستوى الدلالى الشعرى وعاء عاما وجاءت مستوياته فى صور الرمز والخيال من منطلق البحث فى أمور الواقع الخارجى .

**والحقيقة** أن الصورة لاتقف عند هذا الحد بل تتجاوز ذلك حيث تعمد إلى تكوين وتشخيص القضية، من خلال الشخصية التى يحاول الشاعر رسمها عن طريق الأساليب البلاغية، وصولا إلى صفة المعادل الموضوعى وتحقيق الرمز بعيدا عن المواجهة الواقعية الخارجية، التى تفقد الصورة أهمية الخيال، لأن هدف الشاعر يسير فى اتجاهين تحقيق التشخيص الرمزى وتقديم العرض فى صور قضايا وإشكاليات من صميم الواقع، وهذا يجعل مجال التأويل مفتوحا على مصراعيه، وصولا إلى الصفات الحقيقية للقضية وتقديم المنظر المسرحى فى بناء متكامل .

وفى موقف حوارى أخر تتضح الصورة الخارجية وتفصح عن ضمير الشاعر، وتقدم ملامح الصورة الداخلية تقديما يتشكل منه الواقع وتأتى الدلالة الأسلوبية اللغوية فى أبعاد مختلفة من التشخيص، الذى يقوم على ثنائية الخبر والإنشاء وتقريبات الوصف، التى تتيح قدرا كبيرا من اللعلاقات البيانية، يقول الشاعر فى حوار جمع عناصر التشخيص المسرحى والرمزى:

– المرأة : مهما قلت ومهما فعلت فلن تقدر أن تمحـــو ناصـــر.. زوجـــي كنجوم البحر إن تقطعه يمتد حيوات أخرى .. زوجي ماضي مـــاضٍ فـــي رحم الآتي زوجي حاضر

– مسرور : يا واهمة ...

صبي الماء ...الطيف ( يصفعه مرة أخرى وبقوة )

– مسرور : ( صارخا ) لن تفلح تلك الأشباح

فالعلم بكفيَّ متاح

والحلم بعينيَّ براح

– المرأة : أخرج أخرج يا سفّاح

– النبيل : ( محاولا الوقوف ) قف عندك لا تنس حدودك

سأفيض برغم طموحات سدودك

فالناس على الأبواب

مفتَّحة الأفواه ( يسعل حتى يغشى عليه من جديد)

– مسرور: ها ها ..

قلت تعالي

هيا ...هيا صبي الماء

فالليل مع الظلمة جاء .

– المرأة : يا عصفوري قم وتعافى

ولتمنح واديك رحيقك

فزهورك في وجهي تنضو ..

وجنانك تشتاق مجيئك

هيا فالناس على الأبواب

أتوك وفي أيديهم كل عرائس ماضيك الأخضر .

- النبيل : ( يجاهد في الرد )

روحي متعبةٌ

نفسي يصَّاعد يقصر..

جسدي مهدود ..

في عينيَّ الصورة أكثر

والنملة تكبر

آهٍ .. آه ..

- المرأة : فلتصبر

يا ويحي ما أطول يومي

كيف تأخَّر عنَّا طبيب القرية

هل غابت عنه أصول المهنة

أم جهل الدرب ؟ ( رافعة يديها إلى أعلى ) يا رب

- الطيف : لا أملك غير دعاء

يتردد في صدري صبح .. مساء

- النبيل: ( مقاطعا ) أرجوكم كفُّوا عن تلك الحيلة

فدعاء الناس أحبُّ إليّ

فدعاء الناس كما أعهد أفعال

فلتفتح كل الأبواب ( تفتح الأبواب، يدخل عدد كبير من الناس )

مسترسلا

أنتم ناسي ...أهلى

أنتم من أهديتم عمري حبات العرق المتدفق في شرياني

من سطر بالحب حروفي

أنتم ماضيَّ وآني

فكيف يكون المستقبل

والحال كما يعرف أحبابي ؟

- مسرور : ( يظهرعبرالمرايا البعيدة وجوها متعددة )
- الناس: ( كأنهم جوقة يرددون ) لا يمكن أن ينكسر الحوض

وتمحى الشطآن

فعدو اللحظة نعرفه

والموت لأجلك فرقان

فحياتك أعمارٌ تترى

وعطاؤك فيضٌ وجنان .

- المرأة : فلنمح الغمة ونزيد على الشطآن الحراس

ولنطرد منّا من يأخذ عينيه الماس .

- الطيف : الناس ... الناس .

**فى** هذا الحوار الذى جمع شخصيات النص فى صعيد متصارع نحو ذروة الحدث والمواجهة، التى وصل عندها التجسيد إلى غايته من التطبيق والتشخيص، تتضافر العلاقات الأسلوبية فى صنع الصورة الكلية للنص وفى تقديم المعادل الرمزى فى صورة انتقالية وصفية، من البناء فى مرحلته الأولى إلى الصراع الذى فرض نمطا أسلوبيا مقارنا بين الدلالة والعلاقة، وقد أدى ذلك إلى توظيف الأساليب المختلفة ( الخبروالإنشاء) فى تعددية توحى بعملية الانتقال من الثبات إلى الحركة، التى تدل على القدر الهائل من التمثيل وابتكار الصور المتقابلة فى محيط واحد وفى مشهد مسرحى مكثف، ومن ثم استعمال أساليب التشبيه والاستعارة والبيان كعلاقات رمزية تنقل الفعل والحدث من طبيعته المعنوية إلى صفته الإنسانية المشخصة التى يسعى لها الشاعر جاهدا، حيث الجمع بين التكثيف والإيحاء والقضية والنموذج الإنسانى فى نمو مطرد وفى وعى بأهمية التعبير واستلهام الواقع دون أن يفقد الفن صفته وسمته ووظيفته، والمتتبع لمراحل التعبير فى هذه العناصر يجد أن المصدر التشكيلى لها يمتح من خصوصية الرمز والخيال والواقع، مما يدل على تنوع وثراء اللغة التعبيرية التى استقى منها الشاعر حيوية النص ورقة التعبير ورشاقة التتابع الحوارى، وهذا يجعل المستوى التعبيرى يتأثر باللغة الرمزية والخيالية والواقعية، تبعا لمستويات التشخيص فى النص وفى محور التجربة التى لايجوز أن تأتى صريحة خالية من التكثيف والتصوير الرمزى، والمتأمل فى أحاديث كل شخصية مستقلة، يجد نمطا من التصريح والتلميح يتجسد فى عدة صور تشمل النص والفكرة وتعبر عن الشخصية، تعبيرا واضحا من ذلك ماورد فى محور التعبير لصورة المرأة، حيث جمع الشاعر بين أساليب الخبر والإنشاء فى محاولة لتكثيف الفكرة، من ذلك ما جاء فى أسلوب الشرط فى قوله : مهما قلت ومهما

فعلت فلن تقدر أن تمحو ناصر" والدلالة الأسلوبية هنا تذهب بالرمز حيث الإشارة إلى الكف والمنع لهذه المحاولات اليائسة، واستخدام الرمز في " ناصر " يوضح القوة الخارجية ويقف عند دلالة التعبير المزدوجة المباشرة، ويحصر العداء ويكثفه، ويمتد التعبير في الصورة ليقدم لوحة تشخيصية تمثل المرحلة الثانية في الوصف اللغوي في قول الشاعر: زوجي كنجوم البحرفإن تقطعه سيمتد حيوات أخرى، وهنا لاتقف الدلالة عند التصريح بل تشمل عدة علاقات مكثفة تتضمن التشبيه والاستعارة وأسلوب الشرط، وتتضمن بناء متخيل نفسي وجداني يشير إلى القوة الكامنة في الشخصية والتاريخ والزمان، وقد استغل الشاعر العملية الانحرافية الناتجة عن العلاقة الغير مستقيمة بين النجوم والبحر ونسبتها للزوج الحقيقي، مما يوضح العلاقات التي قامت بناء على توظيف الرمز والإيحاء والخيال، بالإضافة إلى أساليب النداء والتأكيد والتعجب التي تشكل منها التشخيص في بناء ووصف صورة المرأة، وتتشكل الدلالة اللغوية في شخصية " مسرور" من صفة الغلو والوصول إلى هدف خاص يتعين في القضاء والغُسل والدفن، لذا وجدنا الحركة مقرونة بالماء وحركة الصب، و(جريان الماء على جسد النبيل) لذا اتسمت الدلالة الصفوية في حواراته بالصرامة والجد والتأهل للوصول للغاية المرجوة، واعتمد الأسلوب على التأكيد والنفي، مما يدل على مدوامته لهذا الفعل مرارا وتكرارا، وعلى استحالة الوصول إلى نهاية الصراع، وهنا تبدو اللغة أقرب إلى الواقعية وأقرب إلى التصريح، لذلك قلت واختفت الأساليب الإنشائية، وحل محلها الخبر مما يتناسب مع منطق التعبير، وتماثل الصفات الغريزية وانصهار القضية في الصراع الخارجي، وجاءت الدلالة اللفظية لصورة " الناس" في أسلوب الخبر الذي يفيد الحسم والتأكيد، ويقدم صورة تشخيصية خارجية ذات بناءات رمزية واضحة لكنها تسير في

ختام النص كحقيقة وتمثيل يجعل كل هذه المحاولات يائسة حيث يرددون ( كأنهم جوقة يرددون ) لا يمكن أن ينكسر الحوض وتمحى الشطآن فعدواللحظة نعرفه والموت لأجلك فرقان فحياتك أعمارٌ تترى وعطاؤك فيضٌ وجنان" وسنقف أمام عدة كلمات : ( الحوض – الشطآن – فرقان – تترى – عطاؤك – فيض – جنان ) هذه الكلمات التى تمثل فى ذاتها استعارة بيانية مركبة تشير إلى عملية التجسيد اللغوى، التى يستقى منها الشاعر لغته إذ تقترب فى معجمها من لغة القرآن الكريم، لفظا ومعنىً ودلالة، وتشير إلى عملية التماثل الموضوعى بين اللغة والصورة وضمير الشاعر، واتزان الصفة الشعورية وتماثلها مع الصفة المسرحية، واتخاذها صفة الحس والشعور فى عدة نماذج بصرية وسمعية مختلفة، قادت النص وعناصره نحو العقل والتأثير الوجدانى رغم إشاعة الخيال فى النص، والبحث عن المعادل الموضوعى للفكرة والرمز والواقع، فمثلا :

(الحوض– والفرقان) و( تترى – وجنان) و( الشطآن – وعطاؤك) تمثل صورا مجازية متعدية تشمل الصفة والرمز، وتحتوى فى داخلها مردودا لايمكن أن يخرج عن وصف النيل وعطائه، ولايمكن أن يخرج عن وعد القرآن، وصفة الإيمان وعدم الشك فى استدامة جريان النيل، مهما قلت ومهما فعلت" يا مسرور.

ولهذا إشارة واضحة وهى منطقية اللغة التابعة لمنطقية القضية، وجدارتها بالتمثيل والاستعارة والتشخيص، وبعيدا عن دلالات الأسلوب وفض الاستعارة وتوضيح التشبيه، فإن هذه اللغة الإيحائية تتفق وطبيعة التعبير المسرحى الشعرى، وتتفق ودلالة التوظيف الرمزى والواقعى والإيحائى، وطبيعة المونولوج النفسى الذى كان إطارا لهذه المحاورة النفسية التجسيدية التى قام فيها الشاعر بتقديم نفسه وضميره من خلال

ترجمته لقضايا أمته بحثا عن توصيف ومدلول، وفى النهاية فإن اللغة المسرحية لايمكن أن تأتى فى مستوى تعبيرى متحد، ولايمكن أن تستنهض المتخيل النفسى فقط، بل تجمع بين الصورة الخارجية وبين الصورة النفسية المتخيلة فى تعبيرات ممتدة تقوم بأداء الوظائف اللغوية المباشرة وتقوم ببعث الدلالات نحو عناصر النص، وإثارة كوامن الضمير النفسى الخارجى والداخلى، من أجل أن تكون هناك علاقات متواصلة بين النص الأدبى المسرحى وبين الجمهور المتلقى، فى مراحل عديدة من النمو والتطور اللغوى .

# (7) التعريف بالشاعر

محمود إبراهيم الديدامونى مدكور، وشهرته "محمود الديدامونى" أديب مصرى معاصر ولد فى 29 / 10 / 1969 م فى محافظة الشرقية فى قرية جميزة بنى عمرو التابعة لمركز ديرب نجم، وقد تلقى تعليمه المرحلى فى قريته حتى التحق بالجامعة وتخرج فى معهد الخدمة الاجتماعية سنة 1992م، ويعمل الأن أخصائى اجتماعى بالتربية والتعليم، وقد نال العديد من العضويات الثقافية والأدبية وشغل مناصب ثقافية عدة من ذلك : عضوية اتحاد كتاب مصر، ورئاسة نادى أدب ديرب نجم، والنادي الأدبي المركزي بالشرقية، وأمين عام مؤتمر ديرب نجم الثالث والسادس، وعضو الجمعية العامة لمؤتمر أدباء مصر الاسكندرية 2002، وعضو أمانة مؤتمر أقليم شرق الدلتا – الزقازيق 2004 ، وعضو الجمعية العامة لمؤتمر أدباء مصر الغردقة 2007، وعضو أمانة مؤتمر إقليم شرق الدلتا – الزقازيق 2009، وعضو أمانة مؤتمر إقليم شرق الدلتا – كفر الشيخ 2010 ، وعضو هيئة التحرير لمجلة أوراق الثقافية، ويتمتع الأديب الشاب محمود الديدامونى بتجربة أدبية خصبة تتنوع بين الشعر والسرد والمسرح، وتمتاز تجربته بالنزعة الوجدانية التى تنتمى إلى مدرسة الابتداع الوجدانى التى ظهرت فى أوئل القرن الماضى على يد جماعة الشعراء الجدد وتطورت فى منتصف القرن عند جماعة أبولو الشعرية، وقد أدى التنوع التعبيرى الإبداعى لديه إلى ثراء التجربة وتحول الوجدان إلى اتجاهات موضوعية هامة أهمها النزعة الإنسانية التى تبدو واضحة فى إبداعاته الأخيرة، والاهتمام بقضايا الوطن ومشاكله والتى تعد مسرحية "مرايا الوهن" من تداعياتها، ولم يقتصر اهتمام الأديب عند الرؤية الوطنية الخاصة بل امتد فى ديوانه الأخير ليشارك ويترجم القضايا

العربية العامة مثل قضية فلسطين وقضية الوحدة العربية وثورة تونس الأخيرة هذا فضلا عن التنوع السردى الذى يلقى حضورا خاصا فى تجربته، ممثلا فى الرواية والقصة القصيرة والخيال العلمى، وللأديب اسهامات عديدة فى مجال النقد وقراءة النصوص حيث قدم العديد من الدراسات الجادة والتى نشرت معظمها فى مؤتمرات وندوات اتحاد الكتاب فى دورات مختلفة، وقد نال العديد من الجوائز من وزارة الشباب والرياضة، والمجلس الأعلى للشباب، وجماعة الأدب العربى بالاسكندرية، وجائزة مسرحة القصة القصيرة 1999، وجائزة الشعر وغيرها من الجوائز التقديرية.

# الإصـــدارات

========

**ـ الشعر:**

1- الشمس تشهد والقمر – ديوان فصحى – دار الفارس العربى2000

2 – كان فى عيني حلم – هيئة الكتاب – 2010

3- حين يحط الموج – تحت الطبع

**ـ القصة القصيرة :**

1- أترانى أحيا حقا ؟ – مجموعة قصصية – قصور الثقافة 2001 /

2- ليست كغيرها – مجموعة قصصية – أصوات معاصرة – دار الإسلام 2005.

**ـ الروايـــة:**

1- واسمه المستحيل – رواية – هيئة قصور الثقافة – مصر 2007

2- نزف – رواية 2010 – خيول أدبية

**ـ المســـرح:**

1- تم عمل مسرحيتين للفصل الواحد على خشبة المسرح – قصور الثقافة –فرقة العاشر من رمضان المسرحية – وفرقة ديرب نجم المسرحية.

2- مسرحية توت .. توت عن قصة صراع لمحمود الديدامونى .

3- مسرحية فهمان .. والمفهومية – من المسرح الساخر.

4- مسرحية شعرية : رضوان بين النهرين – مخطوط تحت الطبع .

5- مسرحية شعرية : مرايا الوهن سلسلة أصوات معاصرة 2010.

**ـ الدراسات النقدية :**

1 – هكذا يغني البدر – أصوات معاصرة – 2010 م

2– تمرح الفوارس بالخيول – كتاب نقدى فى شـــعرالعامية المصـــرية – تحت الطبع

3– من دفتر الحرب والمقاومة – (دراسة فى رواية ثعالب فى الدفرسوار) لأحمد عبده – مؤتمر ديرب نجم .

4– الرحيل عبر الندى المفقود– كتاب نقدى فى شعر الفصحى تحت الطبع.

5– القصة القصيرة – قراءة موضوعية – تحت الطبع.

# (8) المصادر والمراجع

## أولا المصـــادر:


- القرآن الكريم .

1- ♥ مرايا الوهن – مسرحية شعرية – محمود الديدامونى – أصـــوات معاصـــرة – العدد 225 – 2011 دار الإسلام للطباعة والنشر


## ثانيا المراجـــع :


1) فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية على أحمد باكثير ص 64 مكتبة مصر ط3 يناير 1985.

2) أركان الرواية إ.م فورستر ت. موسى عاصى . مراجعة د/ سمر روحى الفيصلى ص 37.

3) الصورة والقصة د. نادرعبدالخالق ص 45.

4) فن كتابة المسرحية لاجوس اجرى ت/ درينى خشبة ص113 الهيئة المصرية للكتاب .2000

5) السابق ص 113-114 .

6) الصورة والقصة د. نادرعبدالخالق ص 46.

7) فن كتابة المسرحية لاجوس اجرى ص114. 2000 الهيئة المصرية العامة للكتاب.

8) علم النفس الفسيولوجى د/احمد عكاشة .

9) النقد الأدبى الحديث د/محمد غنيمى هلال ص 568.

10) أركان الرواية إ.م فورستر ص65 .

11) مرايا الوهن ص 10/9 .

12) السابق ص 19/18

13) السابق ص 51/50 .

14) السابق ص 60/59/58/57 .

15) السابق ص 80/79/78 .

16) السابق ص34/33/32/31 .

17) السابق ص 41/40 .

18) السابق ص 46/45 .

19) السابق ص 69./68

20) السابق ص 83/82/81 .

21) مختار الصحاح مادة طيف .

22) مرايا الوهن ص 10 .

23) السابق ص 11 .

24) السابق ص 12 .

25) السابق ص 17 .

26) السابق ص 53/52/51 .

27) السابق ص 63 .

28) السابق ص 83 .

29) فن المسرحية على احمد باكثير ص 67 .

30) مرايا الوهن ص 37/36 .

31) السابق ص 41 .

32) الرواية الجديدة د. نادر عبدالخالق ص50.

33) مختار الصحاح مادة نهز.

34) مرايا الوهن ص 55/54/53 .

35) السابق ص 69/68/67/66/65/64/63 .

36) السابق ص 83/82/81/80 .

37) السابق ص 85/84 .

38) السابق ص 90/89 .

39) مجلة المسرح حوار لعبد الرحمن الشرقاوى مع نبيل فرج عدد67 نوفمبر1969ص52.

40) فن المسرحية على أحمد باكثير ص 65.

41) فن المسرحية على احمد باكثير ص 69 .

42) فن كتابة المسرحية لاجوس اجرى ت. درينى خشبة ص 416 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000.

43) فن المسرحية على أحمد باكثير ص 69.

44) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية إبراهيم حماده ص 101 – دار المعارف 1985م .

45) المونولوج بين الدراما والشعر أسامة فرحات ص 20 .

46) مرايا الوهن ص 10/9 .

47) السابق ص 12/11/10 .

48) السابق ص 16/15/14/13 .

49) السابق ص 18/17/16 .

50) السابق ص 26/25 .

51) السابق ص 32/31 .

52) السابق ص 86/85/84/83/82/81/80 .

53) فن المسرحية ص 84 .

54) مرايا الوهن ص 9 .

55) السابق ص 12 .

56) السابق .26

57) السابق ص 30 .

58) السابق ص 32 .

59) السابق ص 32 .

60) السابق ص 33 .

61) السابق ص 34 .

62) السابق ص 36 .

63) السابق ص 36 .

64) السابق ص 41 .

65) السابق 45 .

66) السابق ص 46/45 .

67) السابق ص 48 .

68) السابق ص 49 .

69) السابق ص 51 .

70) السابق ص 69 .

71) السابق ص 73 .

72) السابق ص 73 .

73) السابق ص 77 .

74) السابق ص 77 .

75) السابق ص 80 .

76) السابق ص 80 .

77) السابق ص 84 .

78) السابق ص 84 .

79) السابق ص 87 .

80) السابق ص 88 .

81) السابق ص 88 .

82) السابق ص 89 .

83) السابق ص 93 .

84) السابق ص 93 .

85) السابق ص 94 .

86) السابق ص 94 .

87) السابق ص 97 .

88) فن كتابة المسرحية لاجوس اجرى ص 340 ترجمة درينى خشبة 2000 الهيئة المصرية العامة للكتاب.

89) فن المسرحية على أحمد باكثير ص .85

90) مرايا الوهن ص 9 .

91) السابق ص 26 .

92) السابق ص 32/31 .

93) السابق ص 35 .

94) السابق ص 45 .

95) السابق ص 69/68 .

96) السابق ص 73 .

97) السابق ص 97/96 .

98) فن المسرحية على أحمد باكثير ص 75.

99) الصورة الشعرية فى الكتابة الفنية الأصول والفروع د. صبحى البستانى ص.109

100) الصورة الشعرية وجهات نظرغربية وعربية د. ساسين عساف ص 93 .

101) السابق ص 82 .

102) مرايا الوهن ص 25/24/23/22/21/20 .

103) الصورة الشعرية فى الكتابة الفنية الأصول والفروع د. صبحى البستانى ص109 .

104) مرايا الوهن ص 21/20 .

105) السابق ص 95/94/93/92/91/90/89/88 .

## ((المؤلـــــف))

### الدكتور ناور أحمد عبد الخالق

- دكتوراة الأدب والنقد جامعة الأزهر .
- ناقد أدبى وباحث أكاديمى .
- عضو اتحاد كتاب مصر .

**صـــدر لـــه :**

1- الصورة والقصة بحث فى الاركان والعلاقـــات – العلـــم والإيمـــان للنشر والتوزيع 2009م .

2- الرواية الجديدة – العلم والإيمان للنشر والتوزيع 2010م.

3- الشخصية الروائية بين على أحمد باكثير ونجيب الكيلانـــى دراســـة موضوعية وفنية العلم والإيمان للنشر والتوزيع 2010م .

4- إيقاع الصورة السردية . العلم والإيمان للنشر والتوزيع 2010م .

5- الصورة والتجربة فى شعر حسين على محمد . الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2011م .

6- الصورة الموضوعية فى الشعر المعاصر " ريهـــام نـــوار الفصـــول لمحمد سليم الدسوقى أنموذجا " دار الإسلام للطباعة والنشر 2011م.

7- مختصر معجم الأدباء لياقوت الحموى الجزء الأول – الهيئة العامـــة للكتاب 2011م . ( تحت الطبع) .

8- مختصر معجم الأدباء لياقوت الحموى الجـــزء الثـــانى – الهيئـــة العامة للكتاب 2011م . ( تحت الطبع) .

9- آفاق المسرح الشعرى المعاصر 2011م . ( تحت الطبع)

10-الفنون الأدبية فى مجلة الهلال من سنة 1952 - 1993م دراسة تحليلية نقدية . مخطوطة – مكتبة كلية اللغة العربية بالزقازيق .

**أبحاث منشورة فى مؤتمرات أدبية :**

1- القصة القصيرة المعاصرة فى القرن الجديد ( إبراهيم عطية فى رحلة التعبير عن الذات– أحمدعبده وتشريح النفس) مؤتمر تجليات الفنون فى النص الأدبى–ديرب نجم 2008م.

2- ملامح من شعر المقاومة – مؤتمرالقرية حاضنة المقاومة – الزقازيق 2010م.

3- الأدب وقضايا النفس الإنسانية بين النظرية والتطبيق – مؤتمرالتجربة الإبداعية والتجليات النفسية – ديرب نجم 2010م.

4- تجليات الثقافة فى الإبداع الأدبى بين الفصحى والعامية – مؤتمر تجليات الثقافة فى الإبداع الأدبى بشرق الدلتا – كفر الشيخ 2010م.

5- المسرح فى أصوات معاصرة – مؤتمر أصوات معاصرة الأول د. حسين على محمد " العاشق والوردة " 2010م.

6- الثورة الجديدة والتعبير الافتراضى – مؤتمر الأدب بين استشراف الثورة وتساؤلات الكتابة – ديرب نجم 2011م.

7- إيقاعات سردية – مؤتمر استشراف الثورة فى نصوص أدبية معاصرة إقليم شرق الدلتا أنموذجا – دمياط 2011م.

## النـــــدوات :

1- ندوة نادى أدب أسوان مكتبة العقاد مناقشة المجموعة القصصية " همسات امرأة مختلفة " لـــ "هيام صالح " إبريل 2010 م .

2- ندوة اتحاد الكتاب فرع الزقازيق – مناقشة ديوان " شـــال القطيفـــة والبندقيـــة " للشاعر محمد سليم الدسوقى مايو 2010 م .

3- ندوة اتحاد الكتاب فرع الزقازيق مناقشة أعمال الشاعر محمد سليم الدســـوقى يونية 2011م .

4- ندوة اتحاد الكتاب فرع الزقازيق مناقشة المجموعة القصصـــية " حفـــر فـــى الباطن" للقاص أحمد عبده ابريل 2011م .

5- ندوة كلية اللغة العربية بالزقازيق مايو 2011 م .

6- ندوة نادى أدب فاقوس – مناقشة ديوان الشاعر إبراهيم مصطفى الرقص " على جمر العناء " إبريل 2011 م .

7- ندوة نادى أدب ديرب نجم – مناقشـــة هيـــام صـــالح فـــى المتخيـــل النفســـى والموضوعى فى قصص " همسات امرأة مختلفة " يونية 2010 م .

8- ندوة النادى الثقافى بالقاهرة ومناقشة الأديبة وفاء عبدالرازق فى قصتها " الليلـــة التى لم تجد متعة " من مجموعتها " بعض من لياليها " نوفمبر 2009 م .

9- ندوة النادى الثقافى بالقاهرة ومناقشة مجموعة مرارة المشمش للأديبة عطيات أبو العينين نوفمبر 2009 م .

10- ندوة البرنامج الثقافى فى برنامج " مع النقاد " تقديم عادل النادى ومناقشة رواية " مس العشاق " لـــ صلاح معاطى ديسمبر 2009 م .

11- ندوة برنامج " أخر كلام " فى إذاعة صوت العرب ومناقشة وتقديم ديوان الشاعر محمد سليم الدسوقى " ريهام نوار الفصول" ديسمبر 2009 م .

12- ندوة اتحاد الكتاب بالزقازيق يناير 2011 ومناقشة ديوان الشاعر بدر بدير " من مشاهد الرحلة "

13- استضافة البرنامج الثقافى فى برنامج " كتابات جديدة " مع هشام محمود وتمت مناقشة كتاب الصورة والقصة – والرواية الجديدة – والشخصية الروائية – وإيقاع الصورة السردية – والصورة والتجربة – وأعمال صلاح معاطى فى الخيال العلمى ومحمد سليم الدسوقى وعطيات أبو العينين ومجدى جعفر وهيام صالح والدكتور صابرعبد الدايم والدكتور حسين على محمد وغيرهم فى حلقات عديدة .

14- استضافة إذاعة القاهرة الكبرى فى برنامج " كتب مسموعة " ومناقشة ديوان من وحى عينيك للشاعر محمد سالمان وكتابى الصورة والقصة والرواية الجديدة أبريل 2010 م .

**البريد الإليكترونى : dr.nader88@gmail.com**

**ت / 0119107993**