(1) العنـــــــوان

العنوان المسرحى من الوسائل الإشارية والعلامات الدلالية الهامـــة فى تقديم البعد المسرحى الفنى القائم على التشكيلات الخاصة التى تكتنـــز العديد من التأويلات الرمزية والأبعاد المســـرحية التصـــويرية المتصـــلة بالعرض والتلميح والبناء المتجدد للفكرة الخاصة والهدف الفنى الذى يود الكاتب التنبيه إليه منذ البداية، وذلك نظرا لما يتمتع بـــه مـــن خصوصـــية تنبيهية تقوم على بناء المتخيل النفسى المباشر فى ذهن المتلقى من بدايـــة العرض التوافقى الأول الذى يبدأ من العنوان مباشرة وحتى تقديم المنـــاظر والحركة الداخلية، واستنادا إلى عملية النشاط الموضوعى المشـــترك بـــين الحركة الخارجية للواقع وبين الحركة الفنية التى يمكن أن ينطلـــق منهـــا التكوين المسرحى فى تقديم الشخصية والفعل والحدث ومواصـــلة التتـــابع الاستعارى التصويرى، ويمكن تتابع العلاقة الخاصـــة والمتواصـــلة بـــين المفتتح العلامى للنص وبين الأفكار المتوالية التى سيقوم عليها التصـــوير فيما يأتى، مما يعنى أن العنوان تركيب موضوعى تصويرى يعتمد علـــى خاصية الجذب والتكوين للفكرة المسرحية بعيدا عن التحليل الذى يســـتأثر به النص، حيث يلخص كثيرا من صفات النص ويكتنز العديد من الأفكـــار ويشير إلى قدرة الكاتب فى تكوين الأبعاد الفنية التصويرية التعبيرية، التى تساعد فى تدرج الحدث وتنوعه وتحوله وانتقالات الفكرة من حالة عامـــة إلى حالة أخرى خاصة، وذلك دون رتابة أو ملل، وفى نفس الوقت تشـــير إلى الخاصية المسرحية التى يسير النص فى ركابها ويستأثر بها العـــرض والمناظر المتعاقبة، أضف إلى ذلك التكوين الدلالى للفظ والجملـــة واللغـــة والتركيب الإسنادى الذى يؤكد على عمليـــة التكثيـــف والرمـــز للصـــورة والفكرة المشخصة على مستوى الفعل وعلى مستوى النقل لحركة الـــنص

المشخص ومراقبة الضمير الفنى التحليلى وعملية الترجمة التمثيلية، إلى واقع فنى مسرحى يبعث على النشاط والجذب، ومن ثم خلق عدة دلالات وعلاقات موضوعية إنسانية تقوم منذ البداية على عملية التواصل التى يبعثها النص المصغر فى العنوان بصفته صورة كلية تحتوى العديد من الأفكار والأطروحات الرمزية والإشارية المكثفة .

أضف إلى ذلك أن النص فى عمومه تشخيص يدل على الظهور والبيان، ويقوم بوظيفة مركبة من الاستقبال والإرسال، وهذه تقتضى وجود عناصر فنية وموضوعية عديدة تكون عامة فى الفنون، وخاصة تختلف باختلاف الجنس الأدبى، مما يجعل هناك دلالة واختلاف بين كيفية التوظيف والاستيعاب ووسيلة الطرح والتأثير، والنتيجة أن النص بيان يلقيه الأديب، يبدأ رحلته من خصوصية العنوان الذى يكتنز العديد من الإشارات والعلامات التى تغرى بالبحث والتأويل .

وفى مسرحية " **مرايا الوهن** " للكاتب المسرحى محمود الديدامونى نجد اتفاقا ملحوظا منذ البداية حول توظيف المدلول العنوانى من وجوه شتى ومحاولة الاستفادة من البعد التصويرى المكثف، أهمها عملية الدمج بين الفكرة التحليلية الموضوعية النقدية وبين الصورة المركبة وبين الاستعارة ومركباتها البعيدة والقريبة والرمز وتداعياته المختلفة، التى تدل على ازدواجية التناول للقضية والشخصية فى آن واحد، حيث تتضافر الدلالات الأولى المباشرة للتركيب فى خلق عدة أنماط تحليلية تقوم على النقل والتصوير بواسطة الانعكاسات والانحرافات البعيدة والقريبة الموضوعية والفنية للمعنى والصفة والوظيفة وهنا يمكن إدراك المحاولة الأولى للتجربة عند الكاتب وعملية التشويق التى أطلقها فى ظل الصورة الكلية المركبة من اللغة والضمير والاستعارة وبناء العالم الخاص الذى

يشير إليه ويحاول بناء فكرته من خلاله، فى وجود عدة مركبات خارجية تبدو مفتعلة لكنها تحيط بتمام العلاقة بين الصورة الخارجية والداخلية، وتعطى وصفا دقيقا لمراحل التدنى النقدى الاجتماعى كما يود الكاتب وكما يسعى دائما من خلال توظيف الدلالات اللغوية البنائية والتصويرية الوصفية، فى سياق التركيب والفكرة الموضوعية المتعدية، إلى عدة أبعاد ورؤى مسرحية مختلفة .

أ ـ الدلالة اللغوية :

تقوم الدلالة اللغوية على قيم التركيب والإسناد للفعل والاسم والجملة واستيعابها للمتخيل الموضوعى المستمد من النظام اللغوى والحركة المرتبطة بالعلاقة بين هذه الوظائف التى يمكن استخلاصها من العنوان ونصه الداخلى المتعدد الاتجاهات الصفوية والدلالية وفى" **مرايا الوهن**" يبدو العنوان أكثر قدرة على الرقى والارتفاع بالنص والدفع به فى علاقات متدرجة ومتشعبة حسب تنوع القراءة وتوالى اتجاهاتها، والقدرة على استدراج المتلقى إلى الهدف المرجو وتحويل واستقطاب عواطفه ووجدانه ومشاركته فى بناء الفكرة المسرحية العامة، على تقدير النموذج المسرحى الغنائى الإنشادى الخاص وتقديم مجموعة من القضايا والإشكاليات المتواصلة والتى لايتوقف مدها وانعكاساتها نظرا لوجود المرايا، وهنا تقوم اللغة بصفتها الكائن التعبيرى المباشر بالوظيفة الأساسية فى الجمع بين النص والقارىء والكاتب، ويصبح النص الأول العنوان " مجرد مرسل/ مرسلة " بينما الموضوع الرئيسى المكون من عدة مناظر مجرد تفسير وشرح لغوى يزيد وينقص وتتفاوت معطياته وتحولاته وتدرجه ومواقفه الافتعالية الخارجية والداخلية، حسب قدرة التعبير التى يمتلكها الشاعر المحقق لكل هذه العلاقات الأصلية والاستعارية التى قام

بتمثيلها وتطبيقها وترجمتها نصا مسرحيا متعدد المناظر، وقد يجعل العنوان النص إحدى فيوضاته وإشعاعاته التى تكتنز بالعديد من الاستدراكات والعلاقات الفنية المتشابكة، وهنا يصبح العنوان مصدرا من مصادر الفكرة التى انطلق منها النص، وتلك تقتضى كثافة تصويرية ولغوية يجب أن يتمتع بها التركيب وقد تجلت هنا فى عملية الإسناد التى وردت فيها الجملة العنوانية "**مرايا الوهن**" المتعدية بحكم الوظيفة والتحليل إلى أبعد من الدلالة الأولى القريبة المباشرة، حيث نجد الإحاطة الاسمية الثابتة على حالتها القرائية الأولى، والتى لاتود مغادرة تلك الحالة التقريرية دون الإشارة السريعة والمتعاقبة إلى عملية الجمع الانحرافى لحقيقة الإسناد والتى تخلو من الحركة الفعلية، هذا الثبات يحيل النص و" المشاهد/ القارىء" إلى استعراض الممكن المرئى وغير المرئى فى مواجهة مسرحية حاسمة، يحاول كل منهما السبق والوصول إلى الصورة النهائية التى أطلقها الكاتب، والمتأمل يجد أن "**المرايا** " صيغة جمعية ثابتة ذات وظيفة خارجية لها صلة بالعرض والتصوير والتتابع والتوظيف المسرحى بحيث لايخفى على المتلقى وهى وظيفة حسية ترشيحية تقوم على استقراء الممكن وتأمله موضوعيا وفنيا من عدة زوايا، وكذلك كلمة "**الوهن**" التى تشير إلى الضعف فى دلالته الكلية الخاصة والعامة، وتتعلق بصفة ليلية زمنية تتفق مع الدلالة التى يرمى لها الكاتب، وتتطابق مع حالة التعبير فى قصديتها وهدفها وهى حالة ظرفية زمنية استثنائية، تبدأ "حين يدبرالليل" أى يعطيك ظهره منصرما واهنا غير عابىء، وهنا تتأكد الدلالة الاستعارية التى قام عليها العنوان وهى تعتمد على إيجاد علاقة بين الحسى والمعنوى عن طريق الكناية، ولم يكن التوافق محققا بقدر ما جاء الانحراف التوظيفى لتتحقق به هذه العملية الاستعارية، ولما كان الإسناد منصبا على غير ذلك الأمر التشريحى فقد قامت وظيفة المسند "**المرايا**"

بتعدد الحالة الثابتة التى عليها المسند إليه " **الـــوهن**" مـــن خـــلال تعـــدد التصوير، وقد جعل ذلك التصرف من التعبير بالوهن رؤية يمكن تفاوتهـــا أو محاولة استنطاقها بناء على صورة العرض فـــى المنـــاظر المســـرحية المختلفة وبناء على حالة التحليل النفسى التى يمكن أن تقوم عليها الرؤيـــة التعبيرية، فى النص المصغر والتى ستنطلق نحو آفاق الترجمـــة التمثيليـــة التشخيصية المسرحية الشعرية، حينما تنتقل من مرحلتهـــا الحاليـــة إلـــى مراحلها المتتابعة، التى تتكون فى الشعور الداخلى منـــذ تحقيـــق العلاقـــة الأولى فى النص، إلى بناء وترجمة العناصر التمثيليـــة وتواصـــلها مـــع المتلقى فى صور متعاقبة من التأثير والتخيل والاستدراك المتواصـــل مـــع حقيقة العرض والتقديم .

ب ـ الدلالة التصويرية :

تقوم الدلالة التصويرية للجملة العنوانية عامة على حشد الجزئيات وبناء حالة متخيلة تجمع العديد من الصفات المشتركة للواقع وتلتقـــى فـــى بناءات النص المسرحى من خلال التصوير والتجسيد، مما يجعل الدلالات التصويرية مناسبة لحركة الفعل وأنماطه المسرحية، والملاحظ هنا يجد أن التصوير قائم ومحقق منذ اللحظة الأولى حيث تقوم " **المرايا**" بتقديم الوجه الانعكاسى للصورة الحقيقية التى يريد الشاعر تقديمها وهى لاتبعـــد عـــن وصف الشخصية ومحتواها، فى حالة من الضـــعف والضـــياع والشـــتات والتراجع وتلك الصفات يمكن تضاعفها وبناء عدة صور رمزية وظرفيـــة تتعلق بحقيقة الاستعارة الوصفية، خاصة إذا جمعنا بين رمزيـــة "**الـــوهن**" التى تنتهى إلى الضعف كصورة معنوية حقيقية متعدية إلى المقابلـــة بـــين الليل ورمزيته التى لاتخلو من الوصف الحقيقى والمتخيل الضمنى الحقيقى

للشخصية، التى يود الشاعر تقديمها، ويمكن تحديد المعادل الموضوعى للصورة الكلية فى النص العنوانى كما يلى:

1- **الوهن** = **الضعف** / وهو إحدى صور الشخصية ووظائفها المسرحية كمتخيل موضوعى أصلى ثابت .

2- **الوهن** = **حالة ظرفية تبدو طارئة تتعلق بالليل حين يدبر**/ وهنا تصبح الشخصية دلالة تحليلية تستوعب القضايا والإشكاليات ومرآة متحولة من مرايا عديدة تفسر كثيرا من أنماطه ولاغنى عن تجسيدها فى أشكال رمزية مختلفة .

3- **الوهن** = صورة معنوية تعود إلى حقيقة خارجية، تدرك الواقع وتنطلق من صفة الشخصية، لتشمل المنحنى الموضوعى الذى يتطابق مع عناصر التعبير المسرحى كحالة استقرائية تجمع بين الإبداع والاندفاع نحو استنطاق الرمز ومحاولة بناء " **فكرة – وقضية – وشخصية** "، وتلك عملية مركبة ومعقدة لاتقف عند الرؤية الأولى ودلالتها المباشرة للنص الأول أوالنص الثانى فقط .

4- **النتيجة** = هذه التعددية فى التحليل تكشف عن حقيقة الجمع فى " **المرايا** " : وكأنها صور متعددة بتعدد الحقيقة الوصفية للوهن الذى لم يقف عند متخيل ثابت كما اتضح من التركيبة الدلالية الاسمية، وإنما تجاوز ذلك بفضل دلالة التصوير التى شاعت فى النص عن طريق الحقيقة الثابتة فى تعدد المرايا وعدم وقوفها عند مرآة واحدة، وهذا بدوره يعود بالرؤية التصويرية إلى أهمية الترجمة المسرحية التى فاقت التحويل من الممكن إلى غير الممكن، حيث امتدت إلى البحث عن النموذج التطبيقى المناسب الذى يقبع فى الشخصية دون غيرها من عناصر التأليف فى النص المسرحى، وذلك فضلا عن التقدير

opeikanai.com

الإسنادى المتخيل الذى يتضح ويتأكد عن طريق الإشـــارة المعرفيـــة للاسم الذى يمكن تقديره بـــ" **هذه** " المؤنثة والتى تتفق مـــع طبيعـــة التشخيص بواسطة الصفة المعرفية الخاصة، وعلى اعتبار أنه أصـــل استعيض عنه عناية بالرمز وإمعانا فـــى عمليـــة التـــدقيق النفســـية والتحليلية فيصبح العنوان الأصلى : " **هذه مرايا الـــوهن** " تتجـــزأ وتنشطر وتصبح متعددة تنتج الفكرة والعناصر، وهى كـــذلك تتعـــدى إلى تحقيق الصفة البصرية التصويرية، وتتضمن الدعوة إلى النظـــر وكأن الشاعر يسعى إلى تحقيق هذه الرؤية، فيفصح التأويل الصـــوتى المتخيل عن قوله : انظروا في انعكاسات الـــوهن تجـــدوا الصـــور الحقيقية للواقع والحياة والشخصية وتفسير الظواهر المتعددة، ومن ثم محاولة البحث فى الأسباب التى أدت إلى شيوع الـــوهن .. كصـــورة استفهامية تعجبية مركبة ؟! .

من هنا تأتى المناظر المسرحية التى جاد بها الكاتب الديدامونى فى مسرحيته مراحل متعاقبة من التصوير والتحليل للواقع من خلال الشخصية المسرحية التى هى أصل الحياة ومصـــدر الـــنص والتجربـــة، وتصـــبح الاستعارة هى القاسم المشترك بين الحقيقة المستمدة من دبر الليل ومناسبته للضعف والوهن، وبين الخيال الوصفى الذى يريد الشاعر ترجمته بطريق المسرح الشعرى الغنائى، وتعتبر الشخصية هى المحور الذى ستقوم عليها هذه العملية، وهذه القراءة العنوانية تتفق فى كثير من تداعياتها مع الحالـــة المسرحية التى تعتمد على البناء والتخطيط للموقـــف الحركـــى وعمليـــات التتابع التى يقوم عليها المسرح التمثيلى حيث تتعدد الصـــور تبعـــا لتعـــدد الأحداث التى تنبعث من المرايا التصويرية الواهنة، ودلالة إشارية أخـــرى لجأ إليها الكاتب وهى تعد عتبة تفسيرية من عتبات النص الأساســـية بعـــد

العنوان وقد قامت بوظيفة توضيحية تحليلية تجعل ذهن المتلقى يسير فى ضوء البحث عن المجد والحضارة والتاريخ المجيد، وفى نفس الوقت يتجه بصره نحو الواقع معللا إشكالياته، وفى جانب التحليل النقدى فإن هذه العتبة تقدم البعد الخارجى للصورة وتفسر سبب الاعتماد على الموروث التاريخى، كمحاولة من الكاتب فى دعم النص وتوجيه القارىء الذى يقف فى مقدمة التحليل والمواجهة والبحث عن الأسباب وراء الوهن وتعدد صوره من خلال المرايا، وجاءت هذه الدلالة فى استعارته لمقولة هيردوت واعترافه صراحة بالمصدر الذى استقى منه الفكرة والشخصية فقال : هذه المسرحية مستوحاة من المقولة الشهيرة لـ " هيردوت " **(مصر هبة النيل)** ولم يقف الكاتب عند هذا الحد بل تجاوز ذلك إمعانا فى التحليل والتقديم وحصر المتلقى فى منطقة متشابكة من حيث تحديد الحدث ومصدره وعمليات بنائه ومن حيث المعالجة لقضايا الواقع فقال مسترسلا فى جوابه : .. تستلهم التراث .. وتستثير أحداثه، لبعث حياة جديدة " وأعتقد أن الحرية مكفولة للكاتب فى تقديم فكرته وتوضيح مصادره التى استقى منها عناصره الموضوعية والفنية لكن مايثير الدهشة هو عملية المقارنة الموضوعية التحليلية التى تطرحها المقولة التاريخية، وترديدها فى محيط التعبير الذى يجمع دائما بين الوطن وقيمته وحضارته وبين النيل وتاريخه المجيد وقداسته فى مراحل كثيرة من حياة المصريين وهنا يقوم التضمين والقول المأثور الذى أطلقهما الكاتب، بطرح الفكر التمثيلى الاستعارى من زاوية التراث والواقع فى دلالة تجمع الماضى والحاضر وهما من الوسائل التى يمكن أن تضيف للنص ويمكن أن تقف به عند رؤية خاصة، فتقدم وظيفة موضوعية أساسية تشير إلى التاريخ العريق والواقع المهترىء فى عملية تصويرية تناقضية يبحث عنها الشاعر، بواسطة النص المسرحى الغنائى، محاولا تطبيق التسجيل والتصوير

الموضوعى وبناء العالم الخارجى بناء استعاريا تشخيصيا فى صور تمثيلية تجسيدية، بهدف تحقيق الإثارة والمعالجة التشويقية البنائية الوصفية، التى يجب أن تتوفر فى بناء المسرح التمثيلى المعاصر، والذى لايقف عند حدود العرض النقدى الإشكالى فقط، بل يسعى إلى التوازن النفسى والموضوعى للقضية والشخصية والفن ووظيفته وسيتضح ذلك فى القراءة والتحليل للفكرة والموضوع والتطبيق .

وفى النهاية فإننا أمام متخيل إبداعى ينضح به العنوان" **مرايا الوهن**"، وأمام واقع تراثى يتجسد فى المقولة التاريخية لهيردوت، وفى مواجهة مع إعلان الشاعر وتصريحه المتمثل فى الموازنة بين التراث الحضارى العريق وبين الواقع الذى يطرح القضية، ويحاول بناء واقع تصويرى تخييلى، بعيدا عن هذه القضايا والإشكاليات التى تزاحمت فى حياتنا وأصبحت هما وواقعا يجب التصدى له، وهذا يؤدى إلى عدة عوامل بلاغية أسلوبية تختص بالعملية الإبداعية وتطور مفهومها، من هذه العوامل:

1- حقيقة التجربة التى يمثلها الشاعر ويقدمها النص .

2- الاستعارة النصية التى تقدم النص فى أبعاده الثلاثة الماضى والحاضر والمستقبل .

3- الترابط بين العلاقات التنظيرية والإبداعية بواسطة الخيال والصورة التشكيلية، واعتبار العنوان هو المصدر الذى يمد النص بالرؤى التصويرية الوصفية المتجسدة فى القضايا والأشخاص والعناصر البنائية الأخرى، التى جاءت ترجمة لوقائع النص والفكرة التعبيرية التى تحتوى أبعاد التجربة وقيم الاستعارة وعمليات الترابط وما ينتج عنها .

(2) الشخصيــة

تقوم الشخصية المسرحية على استدعاءات خاصة أهمهــا الفكــرة التى تنطلق منها والوظيفة الحركية التى تؤديها ومدى ارتباطهــا بعناصــر البناء الأخرى كالحوار والانتقال التدريجى والتمثيل الاجتماعى الخــارجى ومدى تداخلها فى المنظر الكلى الذى يطرح الحياة بكل أنماطها وتداعياتها المختلفة، بواسطة الرمز وحوارات النص المتتابعة، والتى مــن شــأنها أن تقدم الجانب النفسى والوجدانى للفكرة الموضوعية، التى يمكن عن طريقها قراءة المتخيل الضمنى والواقع الحقيقى للشخصــية الحقيقيــة الخارجيــة، وأوصافها ومن ثم الوقوف على مقارنة الواقع والنص والخروج بحقــائق واكتشافات خاصة تتعلق بالكاتب وثقافته وقدرتــه فــى التمثيــل والتقــديم والإحاطة والشمول للحياة والعالم من حوله، والصورة الخيالية للشخصــية الفنية الأدبية تعتمد على التكوينات الذهنية المتخيلــة للأفعــال والظــواهر المتعاقبة، الخاصة بحركة الحياة وحركة القضايا العامة التى يمكن تفسيرها وتحليل دوافعها فى إطار الوعى الإنسانى المتعارف عليه، وهذا بطبيعتــه يجعل الكاتب فى حالة استدعائية متواصلة للفعــل أولا وقيــاس الحركــة المسرحية وتداعياتها ومطابقتها للنمط المقصود تحقيقه والســعى الــدءوب لكشف سماته وملامحه النفسية الخاصة ثانيا، وذلك بغرض تقديم أكبر قدر ممكن من حركته التى تتلائم مع الوصف الظاهرى القريب من الواقع مهما كان الخيال بعيدا، ومهما كانت الدوافع من وراء تقديم النموذج البشرى .

وتتميز الشخصية المسرحية بطريقة تكوينية خاصة لما تختص بــه من حضور مباشر ودلالى يسمح للفكــرة الحقيقيــة والخياليــة أن يقــدما الصورة المادية التى تتوافق مع طبيعة المتخيل النفسى فى المنظــر العــام أمام المشاهدين، وهنا يشترك الكاتب المسرحى والمشاهد والقــارىء فــى

تكوين المتخيل النفسى الضمنى الذى تقوم عليه فكرة البناء للنص الموازى والشخصية التمثيلية، ذات الأبعاد المتعددة، والتى تتعين بواسطة الأبعاد الثلاثة،(المادية والاجتماعية والنفسية)، وهنا يتوقف نجاح الكاتب على معرفته الدقيقة لهذه المكونات، التى يترجمها فى النص إلى صور وصفية حقيقية تتشكل منها الشخصية وينتج عنها الواقع، وقد أشار إلى ذلك على أحمد باكثير فقال : " لكى يوفق الكاتب فى رسم شخوصه ينبغى أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم فى ذهنه برهة كافية، حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة : البعد الجسمانى أو الشكلى والبعد الاجتماعى والبعد النفسى، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه فى رسم شخصياته، فالبعد الجسمانى: هو مايتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهرى أقصير هو أم طويل، بدين أم نحيف، قوى البنية أم ضعيفها، سليم الأعضاء أم ذوعاهة من العاهات، وهلم جرا لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها فى تكوين الشخصية، والبعد الاجتماعى : هو ما يتعلق بالمحيط الذى نشأ الشخص فيه، والطبقة التى ينتمى إليها، والعمل الذى يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذى يعتنقه والرحلات التى قام بها والهوايات التى يمارسها فإن لكل ذلك أثرا فى تكوينه، والبعد النفسى: فهو ما ينتج عن البعدين السالفين، من الآثار العميقة الثابتة التى تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية، وكلما تعمق الكاتب فى التعرف إلى شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحية جيدة "[1] وهذا يؤكد أن العلاقة بين الكاتب وموضوعه وقضاياه تتعين من خلال الشخصية بداية من عملية التمثيل المشتركة على المستوى البشرى والإنسانى، والتى تأخذ نمطا تشكيليا فى المسرحية والرواية وتفرض جدلا وتركيبا يتشابه مع الواقع كثيرا، فالكاتب "" يركب عددا من الكتل الكلامية بصورة غير مصقولة واصفا نفسه،

مطلقا عليها اسما وجنسا، كما يختار لها ملامح معقولة، ويجعلها تتكلم بواسطة فواصل مقلوبة، وربما كان يفعل ذلك ليتركها تتصرف بصورة متناغمة، هذه الكتل الكلامية هى شخصيات وهى لاتصل باردة إلى مخيلته، قد يتم ابتكارها بإثارة شديدة الهياج لكنها تبقى تقترن بما يخمنه عن الناس الأخرين وعن نفسه، وبلطف كبير بأركان عمله الأخرى""[2].

وذلك وصولا إلى المتخيل الاجتماعى للحقائق والوقائع التى يطرحها النموذج البشرى الذى يمثل كثيرا من ضمير الكاتب، والذى سرعان ما يتحول بطريق النفس والشعور إلى بحث دؤوب عن المتخيل العام الذى يقدم الحياة الدقيقة ليس للشخصية فحسب وإنما للواقع وقضاياه ومشكلاته بواسطة هذه الشخصية، ويقف على طرح النص وفض ملابساته وإشكالياته، التى يمكن عن طريقها تقديم النص الأصلى الحقيقى الغير معلن، والذى يسكن فى ضمير الكاتب وصوره الخارجية، ولايكون هناك فرق بين تقديم الحياة المتخيلة الدقيقة الخفية وبين الشخصية وبين النص عامة، حيث يتحدد هدف الكاتب المسرحى فى مساواته بين هذه التراكيب، وصولا إلى الصيغة النفسية التى تشمل النص والفكرة والشخصية، غير أنها لاتبدو إلا من خلال النموذج الشخصانى، وتصبح الدلالات والعلامات التى تتعين بواسطة الصورة الخارجية هى الطريقة والوسيلة الأولى لتقديم ذلك، وتصبح الغرائز والأوصاف الشعورية والنفسية هى الملامح التى تتشكل منها الصورة الداخلية للنص والشخصية ويمكن تحديد أركان الصورة المسرحية فى بعديها الخارجى والداخلى من خلال الأبعاد الثلاثة التى ذكرها "باكثير" للشخصية المسرحية، وهى البعد الجسمانى والاجتماعى ومن تراكيبهما تتكون الصورة الخارجية بالإضافة إلى المناظر والوسائل المسرحية والإضاءة والدلالات التى تشير إلى زمن

النص، وتفرض جدلا متوازيا مع حركة الواقع وتؤدى اللغة وظيفة مباشرة فى هذه الصورة انطلاقا من دلالتها التعبيرية واحتوائها الشخصية .

ويشمل البعد النفسى الصورة الداخلية، ويتعين الموضوع والفكرة فى المسرحية عند التقاء هذين القسمين الخارجى والداخلى، ومن هذين البعدين يتكون المنظر الذى يمثل الإطار العام للمسرحية ويمثل حركة الرمز وإيحاءات الكاتب ومن هنا تصبح الشخصية المسرحية أقرب إلى المتلقى من غيرها من الشخصيات نظرا لاقتراب الكاتب منها وتوجيهه الدائم لها وتقديمه للصورة الخارجية والداخلية فى آن واحد، معتمدا عليها فى طرح الإشكالية مباشرة دون اللجوء إلى الوصف كما يفعل كاتب القصة، ويمكن تعيين الصورة الخارجية والداخلية للشخصية من خلال الخطوط الرئيسية التى يتكون منها البعد الجسمانى والاجتماعى والنفسى ومدى تأثير ذلك على حركة النص وعلاقاته وإشاراته التى يقف عليها ويحاول بناء ملامح الواقع على أساسها.

الصورة الخارجية للشخصية :

الصورة الخارجية فى العمل الأدبى هى الصورة الأساسية المركبة من مجموعة الأفكار الاجتماعية والإنسانية، والتى تنقل القضايا العامة وتحيلها إلى واقع فنى متعدد الوجوه والأنماط[3] وهى فى المسرحية لاتخرج عن إطار المتخيل الخارجى الظاهر الذى يشمل البعد الجسمانى والاجتماعى وتقوم الفكرة فيها على الوسائل المسرحية التى تعد وسائط مباشرة لفكرة التمثيل النفسى والمتخيل الاجتماعى مما يجعلها تشير إلى عملية التطابق بين النص وحركته الخارجية وتدرجه وانتقالاته الداخلية الفنية والموضوعية وتتركب من :

1-**البعد الجسمانى (الفسيولوجى)** :

المتعلق بالسن والجنس ونوعه (ذكر/أنثى) والطول والوزن ولون الشعر والعينين والجلد والهيئة والوضع، والمظهر(جميل / بدين نحيل أو ربعة / نظيف أنيق / لطيف أشعث مهرجل / شكل الرأس والوجه والأطراف، والعيوب (التشوهات / أنواع الشذوذ / الوحمات / الأمراض، الوراثة .. [4]

2**البعد الاجتماعي** : (**السوسيولوجى**) :

– الطبقة : العاملة / الحاكمة / الوسطى/ من فقراء العامة– العمل: نوعه / ساعات العمل / الدخل/ ظروف العمل / داخل الاتحاد أو خارجه/ ميوله نحو المنظمة / لياقته للعمل – التعليم: مقداره أنواع المدارس / الدرجات / المواد التى كان متفوقا فيها / المواد التى كان ضعيفا فيها / الكفايات والاستعداد –الحياة المنزلية : معيشة الوالدين / المقدرة على اكتساب الرزق/ يتيم هل والداه منفصلان أولايزالان مع بعضهما / عاداتهما / تطور حالتهما العقلية رذائلهما الخلقية / الاهمال / حالة الشخصية الزوجية – الدين – الجنس والجنسية –المكانة فى المجتمع: هل هو من الصدارة بين الأصدقاء وفى الأندية وفى الألعاب – مشاركاته السياسية – سلوياته وهواياته : الكتب المجلات والصحف التى يقرأها.[5] ويساعد التصرف المسرحى فى بناء هذه الصورة فمثلا المشهد والمنظر وتعددهما وتفاوتهما بين الرمز والحقيقة وتداخلات الكاتب، يسمح بوجود تنوع فكرى واجتماعى يقف على العديد من الأفكار والفلسفات والقراءات التى تقدم الواقع والمتخيل النفسى والاجتماعى من وجوه عديدة مختلفة، وتكون الشخصية وبناءاتها الاجتماعية والنفسية هى الوسيلة المباشرة فى ذلك، أوالركيزة الأساسية فى إقامة العلاقة بين النص والصورة الخارجية

وما يتعلق بها من تفاعل مع القضايا والمشكلات التى تتعلق بالحياة وأنماطها العديدة .

الصورة الداخلية للشخصية :

هى الترجمة الوجدانية الفنية لملامح الصورة الخارجية وهى تقوم على تشكيلات بنائية ترتبط بالموضوع والفكرة الأساسية، فتتضح من خلالها الشخصية والحدث والمكان والزمان واللغة فى أشكال تصويرية مركبة تعتمد على الحواس والرمز والدلالات الاستعارية، وتلك مركبات فنية من شأنها أن تفرز الواقع، وتقف على ملامحه وأنماطه المعروفة الإيجابية والسلبية (6) وهى فى المسرحية لاتخرج عن إطار الكيان النفسى (السيكولوجى)المتعلق بالحياة الجنسية، والمعايير الأخلاقية، والأهداف الشخصية (الأطماع والقناعة) – مساعيه الفاشلة (أهم ما أخفق فيه) – مزاجه وطبعه : (حاد الطبع / سريع الغضب / سلس القياد متشائم / متفائل – ميوله فى الحياة، مستسلم / مكافح / خوار(من أنصار الهزيمة) – عقده النفسية :(الأفكار المتسلطة عليه / محال سكناه/ أوهامه / ألوان هوسه / مخاوفه – هل هو انبساطى/ انطوائى أو وسط بين الحالين – قدراته : فى اللغات مواهبه – سجاياه : تفكيره حكمه على الأشياء ذوقه / اتزانه وسيطرته على نفسه.[7] والملاحظ أن علاقات الصورة الداخلية تتعلق بحقيقة الشخصية كملمح أصيل من ملامح التشكيل الفنى والموضوعى للمسرحية، وذلك راجع إلى أهمية قراءة النص المسرحى بواسطة الشخصية، وبواسطة التركيب النفسى لهذه الشخصية، وهذا يؤكد الأهمية القصوى لعنصر الشخصية فى العمل المسرحى .

والمتأمل فى الدلالة الاصطلاحية لمفهوم التوصيف الجسمانى والاجتماعى يجد تقاربا بين خصوصية التمثيل المسرحى، وعملية التمثيل الخارجى التى تستهدف قضية اجتماعية أوشخصية أوحقبة زمنية أودلالة جغرافية مكانية، تؤكد قيمة وحقيقة التطابق الخارجى للنص، وتؤكد أهمية ما قام به الكاتب المسرحى فى رحلته التى استدعى لها الأفكار والشخصيات ومن ثم عملية المراقبة الدقيقة وهذا يدل على أهمية النظر فى النص بواسطة علم النفس الفسيولوجي الذى" يدرس الأساس الفسيولوجي للسلوك الإنساني، وعلاقة جسم الإنسان بسلوكه؛ فهو – أي هذا العلم – يتخصص في دراسة أثر الجهاز العصبي والغدد الصماء على السلوك الإنساني والشخصية والأمراض النفسية والعقلية ويدرس هذا العلم الجوانب الفسيولوجية في الانفعالات المصاحبة للدوافع."[8] ومن ثم التطرق إلى البعد الخارجى التطبيقى أو الاحتكاكى للشخصية بواسطة الناحية السوسيولوجية التى ترى الإنسان فى بيئته وطبقته وتراقب اندماجه أو تراجعه وقد ظهر هذا الاتجاه بناء على تطابق الظاهرة الاجتماعية وامتدادها عبر النص، على أساس أن النص صورة ممتدة للواقع الخارجى، ويكون الأمر أكثر وضوحا عند بناء الصورة الداخلية التى تختص بالكيان النفسى للفرد فى المسرحية من وجهة نظر علم النفس السيكولوجى الذى يبحث فى تقييم السمات النفسية للشخصيات وقياس قدرتها فى تحمل عمليات الانتقال من مرحلة إلى أخرى على مستوى الواقع، ومطابقة ذلك مع الشخصية مثار العرض المسرحى، على المستوى النفسى والإدراكى .

وتتميز الشخصية المسرحية بأنها أكثر خصوصية عند تقديمها للحدث المسرحى حيث تقوم بعمليات بنائية جماعية دون عزلة أو انحسار داخل بيئة أو وصف كما فى القصة وفى ذلك يقول د/ محمد غنيمى هلال: الذى يفرق بين الحدث المسرحى والحادثة العادية أن الحدث يتحقق دائما فى صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل فى داخل العالم الصغير الذى يتألف من شخصيات المسرحية، وفى الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولا فى طبقته أومهنته التى ينتمى إليها على حين ليس من حدث معزول فردى فى المسرحية، بل إنه يمارس تأثيرات مباشرة فى مختلف الشخصيات وفى بنية عالمها الذى تعيش فيه، حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التى تتولد عن الموجة اتجاهات مختلفة، ولكنها متشابكة موحدة فى انطلافها، فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، لاعزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل فى شتى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث، فى حساب فنى محكم، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائى طبيعى.."[9] وعلى ذلك فالشخصية المسرحية وحدة بنائية تقوم عليها أركان العمل على المستوى الفنى والموضوعى، وتنطلق منها أفكار الكاتب وتتشكل منها أوصاف وصور الواقع فى أشكال مختلفة، وأنماط سلوكية انتقادية لاتخرج عن السمات العامة المعروفة للجنس البشرى، كما قال أرسطو حيث ذكر أن : سعادة البشر وشقاؤهم يتخذان صيغة العمل" ويقول : تمنحنا الشخصية الخصائص .."[10] وهنا يتعدد التوصيف ويصبح الوجه المعاكس للشخصية عاملا مهما من عوامل التحليل التى تمد القارىء والمشاهد بالعديد من الرؤى التمثيلية المتعدية إلى أصل الفعل والحقيقة الخارجية التى يحاول الكاتب طرحها وهنا تكون الشخصية هى أداته وعنصره الذى يسعى إلى تنميته ودفعه نحو تقديم أكبر قدر ممكن من القضايا والموضوعات والإشكاليات على المستوى الموضوعى والفنى.

كما سبق وبناء على استعراض الأوصاف العامة للشخصية المسرحية من عدة وجوه مختلفة ومن خلال استقراء العنوان وتحليل الصورة الداخلية والخارجية للنص المكثف الذى يكتنز فى ثنايا العنوان يمكن الوقوف أمام النص التالى المتمثل فى المتن الشعرى لـ "**مرايا الوهن**" والذى يعد الانفراجة العامة للصورة الكلية ومن دلالته التصويرية يمكن تحليل العناصر والمناظر المسرحية التى اعتمد عليها الشاعر، وأول مايواجهنا هو تعدد هذه المناظر وتنوع محتوياتها فقد جاءت المسرحية فى أربعة مناظر تمثل أزمانا خارجية عامة وداخلية خاصة تتفق وطبيعة الاستعارة الشخصية، وتحتوى مكانا واحدا ينقسم إلى نفس التقسيم حيث وردت المشاهد التمثيلية فى أربعة أماكن تتناسب مع طبيعة العرض الرمزى وقيم الشخصية التعبيرية، واشتملت هذه المناظر على أربع شخصيات رئيسية متحاورة منها ماهو رمزى متعدى إلى أصل الواقع ونائبا عنه متمثلا قضاياه وأموره، وانحصر هذا النوع فى شخصية " **النبيل– والطيف– والمرأة** " ومنها ما هو حقيقى مستمد من وحى الكاتب وضميره الفنى ويمثله شخصية " **مسرور**" فضلا عن شخصية إضافية كانت مدارا للحوار وتنامى الحدث ودفعه على مستوى الفكر والموضوع وهى شخصية " **الطبيب**" المعالج الذى لم يأت ولم يكن له وجودا حدثيا حقيقيا مما يجعله صورة خارجية وصفية كان توظيفها خيالا مسرحيا، والمتأمل يجد أن هذه الشخصيات لم تخرج عن إطار التمثيل المسرحى الخيالى القائم على فكرة الاستدعاء الشخصانى الرمزى المتعدى إلى محاكاة الواقع الخارجى ومناقشته وعرض قضاياه بطريقة تجمع بين الذهنية التمثيلية وبين الرغبة فى التجديد المسرحى من حيث العرض والتناول .

والتحليل للمناظر والتكوين المكانى والترتيب الزمنى يوضح ذلك ويقف على كثير من ملامح الفكرة وأثرها فى النص، فقد جاءت المناظر فى نسقها العام أربعة تشمل حوارات خاصة وعامة تتعين فيها الدلالة والفكرة وترمز إلى مراحل التمييز بين الأشخاص والحدث الرئيسى المقصود، وجاء المكان العام واحدا لكنه ينقسم إلى أربعة أماكن داخلية، حسب انتقالات التعبير والتحاور، ولم يختلف الترتيب الزمنى كثيرا فالزمن الخارجى الأول واحدا والزمن الداخلى يسير بمحازاة المناظر، لكنه يميل إلى الرمز أكثر من التصريح والمباشرة ويمكن تقسيم هذه المدخلات المسرحية إلى عدة أقسام حسب الرؤية التعبيرية كما يلى :

1ـ المناظر:

= مشاهد أربعة (4) عامة مسرحيا ومشهدين اثنين (2) فى الضمير الخيالى الخاص لكنها تتفق مع طبيعة العرض المسرحى والشخصية الحقيقية ويمكن تحديد معالمها تبعا للوظيفة الشخصية المنفردة بأصل القضية الحوارية وهى ذات صلة قريبة بالكاتب وضميره التعبيرى وقدرته التشخيصية .

2ـ التكوين المكانى :

= أربعة (4) أماكن تبعا للترتيب العام الذى وردت فيه المناظر وهو فى الحقيقة مكانا واحدا عاما يشمل الحقيقة الكامنة فى ضمير النص وقد تم تقسيمه بناء على التصرف المسرحى ومقتضى التعبير والتدرج الحدثى والشخصى، (1– حجرة نوم 2 – صالة كبيرة 3– حديقة البيت 4 – حديقة البيت) وهذا يؤدى إلى نتيجة واحدة تجمع بين الشخصية والمكان فى محور تعبيرى واحد مما يدل على أن المكان والشخصية كلاهما رمز للأخر وكلاهما ينوب عن غيره، وهذا يفسر العلاقة بين

الموقع الكلى العام للحقيقة المكانية والموضع الذى يضم الشخصية بصفتها أداة التعبير التى تفسر وتقدم معالم المكان، وهنا يصبح الموقع دليلا على الموضع كما كان المكان دليلا على الشخصية وتماهى صدقها أو تعبيرها الخيالى، الذى يجعل من الكاتب عنصرا مشاركا فى فعاليات التكوين المكانى رغم رمزيته القريبة، ورغم اتحاده فى القضية والإشكالية التى ينتمى لها المكان .

3ـ الترتيب الزمنى :

ينقسم الترتيب الزمنى حسب التعاقب الحدثى الدلالى قسمين :

1- داخلى. 2 - خارجى .

1- الداخلـــــى:

وهو زمن التحاور المسرحى وقد شمل المناظر الأربعة وكان للكاتب فيه حضورا مباشرا حيث قسم المناظر زمنيا إلى قسمين :

الأول : تركه لخيال المشاهد والمتلقى وكان ذلك فى المنظر الأول والثانى وتعلق الزمن فيهما بحالة المرض التى أصابت النبيل وعمليات التمثيل والحضور والتتابع المسرحى، وهنا يمكن التعبير بزمن الشيخوخة أو العجز أو النقد الاجتماعى والسياسى وتلك أزمان متعددة يمكن تأويلها حسب معطيات النص والتمثيل الحوارى .

و**الثانى:** ويمثل زمن الفعل والمقاومة والاستبسال وهذه المرحلة من تداعيات الصورة الداخلية التى يحاول الشاعر ترجمتها فى النص المسرحى الإيقاعى، ويحاول أن يرصد منها الدلالة المستقبلية فى رصد هذه القضية .

2- **الخارجـــى:**

وهو الزمن الإشارى الرمزى وهو مساو للزمن السابق من حيث الدلالة التى تتفق فى معناها إن سلمنا بأن الغروب وهو زمن المنظر الثالث والرابع هو زمن المرض والرحيل والاغتراب وانهيار النهار؛ والمتأمل يجد أن التوحد الزمنى كان هدفا للكاتب وطريقا للتعبير وهو يتفق وطبيعة النموذج الشخصى المقصود تقديمه، وفى النهاية فإن هذه المدخلات المسرحية (المكان والزمان التى اعتمد عليها الشاعر محمود الديدامونى فى مسرحيته " **مرايا الوهن**" تمثل بعدا حقيقيا مساعدا فى تقديم الشخصية والفكرة والقضية الموضوعية، فالشخصية الخيالية والرمزية والحقيقية الواقعية المناوئة تمثل محورا يجمع بين هذه المدخلات فى إطار النص المسرحى، وقد اجتهد الكاتب كثيرا فى الجمع بين خصوصيات التمثيل الحوارى وبين معالم هذه الشخصيات فى مراحلها التكوينية المختلفة، حتى فاقت التقديم والتعبير الصريح المباشر، فلم يقتصر الخيال والرمز على النموذج المتحاور بل تعداه إلى عناصر المكان وتراكيبه فلا فرق بين المكان والنموذج الخيالى والرمزى المتحاور من حيث التعبير والتمثيل والانتقال والحركة والنتيجة التى يمكن أن تنتهى لها العملية الفنية التى عمد لها الكاتب، ولم يكن العنصر الزمنى بعيدا عن وصف وتقديم القضية التعبيرية التى تكتنزها الشخصية، ويمكن القول بأن الزمن هو إحدى إفرازات الشخصية، رغم تعدد مصدرها وتنوع بنائها، وفى الحقيقة أن التحليل النقدى الموضوعى لهذه العناصر يجعل من النص المسرحى "**مرايا الوهن**" نصا تجديديا يجمع بين الشخصية الخيالية الواحدة التى يتعدد مصدرها وتصويرها فتصبح رمزا لنماذج مشخصة وقضايا معاصرة، ويطرح فكرا فنيا مسرحيا يجعل من "**المونودراما**" التى يمكن نسبة هذا

النص لها فنا متجددا يتعدى الحقيقة التعبيرية الثابتة التى تتميز بها، حيث تنقسم الشخصية الخيالية إلى عدة أقسام وعدة أفكار هى فى الأصل والحقيقة شخصية واحدة وفكرة واحدة، لكنها تضاعفت موضوعيا وأصبحت مكثفة فنيا وتجاوزت المألوف، حتى أصبحت صورا شخصية تنبض بالحركة والاضطراب، بناء على كمية التدافع المسرحى الناتجة عن المصدر التشخيصى الواحد فى عمومه المتعدد فى نسقه الفنى والموضوعى .

obeikandl.com

(1) الشخصيــة الرمزيــة

ويمكن دراسة الشخصية فى مسرحية "**مرايا الوهن**" كما سبق مــن خلال تعدد مستوياتها التعبيرية الرمزية التى تقف بين المتخيــل الرمــزى والخيال الوجدانى المركب بحثا عن الحقيقــة الخارجيــة فــى صــورتها الواقعية، مما جعل الشخصية تنقسم عدة انقسامات داخليــا حســب توجــه الصورة الخارجية التى يطرحها النص، هذه الانقسامات لــم تخــرج عــن الإطار الذى حدده الكاتب لنفسه وهو إطار الوصف الخيالى الرمزى، الذى يقوم على العلاقة المجردة بين التعبير الإبداعى والقضية الخارجية التى يتم ترجمتها بواسطة الصورة، وهنا يصبح الرمز وسيلة هامة يمكــن التعبيــر بها ليس تخطيا للمواجهة الواقعية المباشرة، وإنمــا بحثــا عــن التجديــد والتطوير لطريقة المعالجة، وتنمية للجنس الأدبى ذاته وطــرق التعبيــر، ولأن التشابه الخارجى بين الرمز والأفكار المحسوسة يتحقق بقــدر مــن المواءمة بين الواقع والتجربة وبين طريقة التعبير فإن الأداة التشخيصــية التى يترجم بها الكائن المادى لاتخرج عن التشبيه والاســتعارة والصــورة المجسدة والمجاز، وهذه من وسائل التعبير الرمزى المتعارف عليها التــى تقوم بعمليات التقريب بين الحقيقة والخيــال، وتقــوم برســم الشخصــية واستحضار معالمها الوصفية التجسيدية، مما يدل علــى قــرب المصــدر واشتراكه فى طريقة التعبير، وقد قام الكاتب فى تشخيصه هنــا بالاعتمــاد على التجسيد وتعــدد المســتويات التعبيريــة التشخيصــية الخياليــة دون الاستعارة المباشرة لنماذج حقيقية، مما جعل الحقيقة لاتبعد عــن القضــية التى تمثل الشخصية والمكان فــى آن واحــد فكلاهمــا تعبيــر وتجســيد للإشكالية، وتحقيق للصورة الخارجية التى تعــد مصــدرا مــن مصــادر التكوين الموضوعى للنص وعناصره، والمتأمــل فــى حقيقــة التوظيــف

الرمزى يجد أنه لم يقف عند حدود الوظيفة التقليدية الأولى المباشرة التى تنقل العواطف والاحساسات النفسية وتثير الشجن، بل تجاوز ذلك إلى العناصر والأركان فعمد إلى الشخصية ودمجها فى العناصر الأخرى، وجعل منها صورا متعددة تنبعث من أصل القضية والفكرة الأساسية حتى أصبح لها وجوها كثيرة تتفاوت حسب رؤية القارىء ونظرته فى المرايا التصويرية، فمثلا شخصية "**النبيل**" فضلا عن أنها مستوحاة من رمزية النيل النهر التاريخى الحقيقى الذى يمتد أثره لآلاف السنين فى أرض مصر وأفريقيا، إلا أنها تعدت من خلال حقيقتها الرمزية إلى حقائق تصويرية أخرى تتعلق بالواقع الخارجى وهى تعد فكرة حقيقية تحولت وصارت شخصية تعبيرية رمزية، وكذلك " **الطيف** " الذى يعد وجها وصفيا حقيقيا مباشرا " **للنبيل**" وصورة من صور التداعى الموضوعى والفنى الذى ارتبط وجوده بالتجديد وتنمية البعد المسرحى وهو مترجم من حقيقة الشخصية الرئيسية "**النبيل**"، ويعد امتدادا للحقيقة الخارجية التى تمثل مصدرا من مصادر الرمز فى الشخصية وكذلك " **المرأة** " التى ترمز إلى حقيقة المكان الذى يمتد بامتداد الأحداث ويشير إلى مصر فى درجة من درجات التعبير الرمزى الحقيقى المباشر لم يكن لها أن تتحقق ترجمتها لو لم يكن " **للنبيل – النيل** " حضورا مقارنا مع الواقع الخارجى، وأيضا شخصية "**مسرور**" و"**الطبيب**" وهما من مقتضيات التعبير الرمزى الخيالى والحقيقى، الذى ارتبط إلى حد كبير بالشخصية الأصلية التى تمتلك النص.

من هنا فإن الشخصية الأولى تشير إلى تنامى الصورة وتعدد مستوياتها التعبيرية حتى صارت نماذجا تشخيصية عديدة منبعثة من أصل واحد، تتعدد أصواتها وتتنامى تعبيراتها تنطلق من مصدر تشخيصى متحد فى طبيعته، وتنعكس صورها فى نماذج أخرى لاتبعد عن حقيقة الشخصية

الأصلية والقضية التى تعكسها من خلال الأصوات والشخصيات الأخرى التى تدور فى فلكها وفى محيطها التصويرى الذى يشمل المكان والطبيعة والزمان وتركيبته المكونة من الماضى والحاضر، حسب طبيعة الشخصية فى المسرحية التمثيلية التى تحتوى النموذج الشخصى الذى يطلق عليه الشخصية الأحادية المتعددة الأصوات والخيالات والأطياف تبعا لتعدد القضايا والأنماط التصويرية فى" **المونودراما** " المسرحية التى تجمع فى تركيبها بين المناجاة والتأمل وبين التعبير النفسى والحديث الذاتى المعروف بـ" **المونولوج**" واستدعاء الذاكرة فى شكل مسرحى، تتابع فيه الأحداث والصراعات من خلال المواقف والشخصيات المتعاقبة والمنبعثة من توالى الصراع فى الشخصية الواحدة التى أطلقها الكاتب بواسطة الصورة الخارجية، بطريقة حدثية متعاقبة تثير الماضى وتفك طلاسم الواقع، استنادا إلى الشخصية وتاريخها وماضيها العريق، ومن علامات الشخصية " **المونودرامية** " أنها تستعيد سيرتها وماضيها من خلال الأخرين، فى محاولة لتقديم ملامح من حياتها بطريقة ذهنية مطلقة، وصولا إلى تقييم الصراع الحقيقى ومعالجة قضايا الواقع، ويكون البعد الإنسانى حقيقة موضوعية ثابتة فى طبيعتها، وغالبا ماتعتمد على الإنشاد والموسيقى والمدخلات المسرحية الأخرى كالضوء والظلال والألوان وتغيير المناظر وانعكاسات الأحداث، واستنادا لما سبق فإن الرمز التشيخصى ينقسم حسب قراءات الصورة الخارجية وترجمتها إلى وقائع تصويرية داخلية، إلى الرمز الحقيقى المباشر والرمز الخيالى، ويمكن تقسيم الشخصية الرمزية إلى مستويات تعبيرية موضوعية منها :

1ـ الشخصية الرمزية المباشرة .

ويقصد بالرمزية المباشرة تلك التى تتطابق وتتشابه فيها الدلالة الخارجية لوقائع الحياة بتوظيف العناصر الموضوعية داخل النص مثل مدلولات النور والظلام والشمس والقمر والجهل والعلم والخير والحق والظلم.. إلى أخره، والتى يتحول استعمالها إلى تقرير مباشر يغنى عن الاسترسال والوصف، وهنا يصبح الرمز وسيلة فقيرة لاتتعدى كونها إشارة عامة لاتحتاج إلى إعمال الفكر، وتصبح الاستعارة والتشبيه والمجاز والبديع أدوات تقليدية لاتستطيع مغادرة الحقيقة الأولى، وهذا مناف لطبيعة الفن عامة وطبيعة التمثيل المسرحى الغنائى خاصة، حيث تحتاج إلى دلالات لامنتهى لعلاقاتها تتجدد بتجدد القراءة والمشاهدة وتتماهى كلما توالت الإيحاءات النفسية الموضوعية والفنية والمواقف التمثيلية، التى تدار بطريقة العرض والتحليل المباشر، كى لا يصبح التمثيل مطابقا للحقيقة الخارجية، ويخرج الحوار من طبيعته الفنية الدلالية إلى مجرد وصف تقريرى لوقائع خارجية تخرج العمل من خصوصيته إلى صفة أخرى مغايرة، وفى" **مرايا الوهن**" نجد الشخصية المسرحية المركبة التى تجمع بين عدة أمور كالمباشرة والتكثيف والإيحاء، وتلك الدلالات لاتقف عند العلاقة الأولى للفكرة المطروحة بل تتعدى هذه القيم التعبيرية لتضيف للنص المشاهد أبعادا متفاوتة، وهنا تتحقق المباشرة فى التوظيف اللغوى وفى عمليات التقريب اللفظية بداية من الدلالة الاسمية للشخصية، وجاء التكثيف فى درجات الوصف وتفاعل الشخصية مع مدخلات النص المسرحى، وأدى الإيحاء إلى استثارة العواطف وتعدد الحدث وتم توزيعه وانشطاره رمزيا مدعما بوصف الشخصية رغم توحده فى المصدر والصفة والهيئة التى يطرح من خلالها القضية والإشكالية، وذلك فى محاولة للتجديد والبحث عن رمزية مسرحية، تجمع بين الخيال والجدل

والعرض المسرحى المكثف، مما يؤكد على خاصية التركيب فى الشخصية وتوظيف العموميات، بواسطة هذه الشخصية والشخصيات المساعدة الأخرى، وأول ما يواجهنا فى هذا النص من الشخصيات شخصية البطل المحورية " **النبيل**" التى تنطلق منها الدلالات وتلتصق بها العلاقات التصويرية الخاصة بالشخصيات الأخرى المساعدة التى تعد وجوها للمرايا وأنماطا للتعبير والتشكيل :

1- النبيل

وهى الشخصية الرئيسية التى تنطلق من ظلالها الشخصيات الأخرى وتتوالد منها الأحداث وينمو بها الصراع فهى الشخصية المنتجة للعناصر وهى الشخصية التى ينتهى عندها الفعل وقد أولاها الكاتب عناية خاصة محددا صفاتها الرمزية المباشرة والإيحائية المكثفة، التى تفسر كثيرا من دقائقها الحسية والمعنوية، من هذه الصفات الحسية المادية المباشرة التى لاتخلو من الرمز، ما جاء فى وصف الكاتب فى تقديمه لها فى مفتتح النص حيث قال: (جسد طويل مفرود على سرير بشكل مقوس فاردا ذراعيه إلى أعلى جهة الرأس.. مغطى بملاءة عدا الوجه وبجوار سريره كرسي متحرك..)

هذه الصفات تشير إلى عدة انحرافات استعارية تمثيلية رغم بساطة تكوينها منها الحالة الاسمية التى ورد فيها التركيب الوصفى الدلالى كاملا وخلوه من الدلالة الفعلية المتحركة التى توحى بالتجدد والانتقال من صفة حدثية إلى أخرى، ولذلك معنى تقريرى يريده الكاتب وهو حالة العجز وبداية التوقف عن الحياة، حيث تستأثر الجملة الاسمية عادة بالثبات وعدم التحول، وقد يكون هذا مغايرا لطبيعة المسرح الذى يحتاج إلى الحركة والفعل، ولولا وجود الرمز ودرجة الإيحاء التى تجمع بين الشخصية

ووظيفتها الخارجية لأدى ذلك إلى تراجع الدلالة الوظيفية التعبيرية وانتفاء التركيب الذى يعد صفة من صفاتها، وتقوم الصورة التجسيدية بتقديم المتخيل الناتج عن هذا الوصف، حيث تجمع بين الحقيقة والمجاز فتجعل التكثيف ملمحا من ملامح التكوين فى الشخصية، والمتأمل فى التراكيب البلاغية التالية يمكنه ملاحظة التقريب والوصف الذى قام به الشاعر:

" طويل – مفرود // مقوس – مغطى "

مقابل : " سرير – ملاءة – كرسى" // علة = وهن ..

صورة وصفية حسية متعدية إلى حقيقة الرمز

والنتيجة = فاردا ذراعيه ..

جهة الرأس : = نحيب ..

معاناة = وهن

صورة نهائية مسرحية متعدية

فالدلالة التصويرية والموسيقية المنبعثة من أصل التكوين تشير إلى درجات التأويل القريبة والبعيدة التى يتشكل منها هذا الملمح البلاغى الاستعارى، وهى تتمثل فى أقصى درجات الإعياء والنحيب والمعاناة، وتلك من دلالات الوهن الذى يؤدى وظيفة التشبيه، ويقوم مقام الرمز الذى يكتنز التكثيف والإيحاء والمباشرة، ومن الصفات الأخرى للشخصية مجموعة الدلالات المكتنزة فى الصيغة الاسمية " **النبيل** " وهى دلالة قريبة لاتحتاج إلى تأويل من فرط المباشرة، لكنها تظل دائرة مغلقة لاتوحى بأسرارها إلا بتتابع الوصف والقراءة، وذلك نظرا للمقابلة بين انتفاء الحركة وانحسارها وتلاشيها بسبب الوهن وبين تداعيات الصفة النبيلة

الجليلة، وانتظار الفعل والعمل، يقول الشاعر فى الصورة الافتتاحية التـــى تمثل المنظر الأول مقدما النبيل :

1- (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..[11]

2- ويقول فى موقف أخر :

- النبيل : (في ضيق) أشعر بالضيق وبالضجر!!

العالم في عينيّ كل العالم ...

سحابات دخان معتمة تفقدني الرؤية والتمييز

من هذا الواقف قدّامي؟

ما تلك الصور المطموسة ؟

أسئلةٌ ... تترى في كهف عيوني في جمجمتي..[12]

3- ويقول فى موقف أخر:

- النبيل : ما أحلى تلك اللحظات

كدت أحلق .. من فرط البهجة

من مثلي من كل المخلوقات..

أجبني

يحمل صندوقا ونبيا

أحسست بأن دماء الخلد تصيب عروقي

وبأن لياليَّ المظلمة

.تبدت في عينيّ صفاءً وضياء

وبأن حياتي.. من فرط عذوبتها

أضحت... أفراحا.. وغناء[13]

4- ويقول فى موقف آخر فى حوار مع الطيف :

- النبيل : سأعود إلى أهلي ...

ناسي البسطاء

كانوا أوردة للصبح القادم من رحم الليل

ومن عبث الأشياء

كانت جل أمانيهم

لقمة خبز..

جرّة ماء وكساء ..

وجدار يحجبهم عن كل الأعين يصلح كإيواء

هل تذكر ما كان من الفرعون الأعظم ؟؟

obeikandl.com

الطيف : ذكِّرني .

– النبيل : الناس عبيد وسبايا والأرض بقبضته إماء

قد ظن الفرعون الأعظم أن العرش على الماء

والأنهار العظمى تجري..

بالموت وبالإحياء

الناس على غير العادة

تسَّاقط من فرط التوحيد

وتعلن .. في وجه الفرعون الأعظم

صوت العصيان

يصنع من فرط الغيظ أخاديد

والناس على العصيان سواء

والعرش تلاشى بالماء

– الطيف :عن أية ناس تتحدث ؟

قد باعوك ..

رموك بحضن عدوك

– النبيل : لا أسمح لك

– الطيف : تسمح أو لا تسمح ..

سأقول بما أشهد .. [14]

obeikandl.com

5- ويقول فى حوار أخر مع الطيف تعقيبا على التـــأثير النفســـى للمـــرأة والعلاقة التى تجمع بينهما :

- الطيف : فلتسترسل في هذا البوح .
- النبيل : كم أرقب في عينيها من أحداث وأناسٍ

واللحظة يسكنني عزم وحماس

- الطيف : ما أجملك ..!!
- النبيل : أسرجت الحلم ..

ورحت أفتش في هدب الغيم المتكاثف

علّي يغشاني مطرٌ

أو تلفح وجهي أنداء الفجر

تكبر حول الشطآن شجيرات الصفصاف وحبات القمح ..

أصبح للبسطاء بشارة

كم غنوا .. من أجلي

حين الشمس تبص على مهل ..

في زرقة .. وجهي

ونسيم الرغبة موَّار يذكي أملي..

أتأمل هذا الفلاح الريح

تحط على كتفيه عصافير الخضرة

والخوف ..

على مد البصر من المجهول ...

أعاصير .. [15]

obeikandl.com

فى هذه المقاطع نجد تعاقبا لعدة ملامح تشمل مراحل التكوين والبناء النفسى للشخصية ودلالات الواقع الخارجى مقرونا بالقضية الأساسية وهى معالجة الواقع والبحث فى الأسباب التى أدت إلى تلك الهوة، فمرحلة البناء جاءت من خلال عملية التقديم والعرض الموضوعى النفسى الذى يشمل الصورة الافتتاحية وملامح القضية الأساسية التى تنطلق من وحدة الرمز ومن تعانق الفكر الساكن مع منطق الأحداث، فمثلا فى الموقف الأول والثانى تعلقت الدلالة بعملية التقديم لانعكاسات المواقف الخارجية فجاءت الألفاظ محملة بالنزعة الوجدانية الشاكية التى تعد تمهيدا لصور الوهن مثل:

1- " ألم – صداع / فؤادى – وجمجمتى = ينتزع

طيوف – عينى = تمرح / أجهل = اسمى – عنوانى – ذاكرتى

2- أشعر = الضيق – الضجر/ العالم = سحابات دخان / تفقدنى = الرؤية

المتأمل فى الأفعال (**ينتزع – تمرح – تفقدنى**) يجد أنها تشكلت من عمق الصياغة المضارعة التى تمتد بامتداد الحركة والتتوقف عند مدلول ثابت، مما يدل على أن هناك فعل دائم وحركة متوثبة واستمرارية للرمز، والبحث فى معناها القريب يقف على حقيقة الشخصية ومواصفاتها، فهى شخصية محطمة تقف بين الحاضر والماضى تتذكر وتتألم، والنتيجة هى فقد الدلالة الواقعية وتلك رؤية نفسية بنائية لاتخرج عن الوصف الوجدانى، الذى يبعد عن الحس والمادة ويقترب من مفهوم الرمز حيث لايقف عند الملمح المباشر الذى يتوائم مع الصفات البشرية، وإنما يمتد مع الوصف ليقدم البعد التكوينى الساكن فى الشخصية الرمزية التى لاتقف عند الحد البشرى، وإنما تعود للوراء وتنظر للواقع فى آن واحد، وتلك أولى مراحل التكوين التى تجعلها تنطلق نحو آفاق مسرحية شعرية بعيدة، بحيث

تشمل الحياة كلها وتحاول التحرر من الصفة البشرية الخارجية، وتصير ذات صفات فنية تجسيدية .

3- (من مثلي من كل المخلوقات - يحمل صندوقا ونبيا - حياتي .. من فرط عذوبتها - أضحت ... أفراحا .. وغناء) فى هذا المقطع تنتقل الدلالة من الوصف الحركى النفسى، إلى التصريح بصفة الشمول والعطاء والفخر والتأمل والتيه، وهنا تبدو الدلالة أكثر وضوحا، وتبدو عملية التحول والانتقال من المباشرة والتصريح والصفة الإنسانية إلى أصل الصفة الحقيقية هى البعد التكوينى الصحيح، وذلك بواسطة الرمز فى قوله : " **يحمل صندوقا ونبيا** " والإشارة الرمزية هنا واضحة حيث تشير إلى نهر النيل العريق وإلى النبى الكريم موسى عليه السلام حينما حمله النهر إلى قصر فرعون صغيرا فى دلالة إعجازية، كان النهر مؤديا لها وشاهدا عليها، وهنا يمتزج الفعل المسرحى بالحقيقة وتصبح الدلالة فى حالة مواءمة تشخيصية تدرك الواقع وتنهض بالتاريخ وتطرح القضية، ويتعدى الرمز دلالته إلى طرح الفعل والشخصية والحركة معتمدا على وقائع وحقائق يشترك فيها المتلقى ولايغفلها الفن، وقد اشترك الفعل الزمنى فى التقريب بين دلالتى الماضى والمضارع .

4- **الناس عبيد وسبايا**

- الفرعون الأعظم

- والأنهار العظمى تجري ... بالموت وبالإحياء../

فى هذا المقطع التصويرى تأتى الملامح الخارجية التى تمثل المكون التشخيصى للفعل والحركة المسرحية بناء ومصدرا من مصادر

التشخيص، ويعتمد الكاتب على الملمح المقابل للحياة الخارجية منذ عهد الصندوق الذى حمل فى داخله نبيا، ويصبح النهر وسيلة إسعاد على مستوى الأخلاق وعلى مستوى المد الحسى الزراعى، وتأتى الدلالة الخارجية لوقائع الحياة لتصف الجهل والهم والتراجع وكأنها إحدى أسباب الوهن، وهنا تتكون العلاقة الموضوعية من الظلم التاريخى الذى يشير الكاتب إلى امتداده .

5- أسرجت الحلم

- .. يغشاني مطرٌ

- .. أوتلفح وجهي أنداء الفجر

- .. تكبر شجيرات الصفصاف وحبات القمح

- .. أصبح للبسطاء بشارة ../ ..

فى هذا المقطع تقوم العملية البنائية على محاولة استعادة المجد والتاريخ وذلك عن طريق الحلم والأمانى، مما يجعل العجز سمة أو حقيقة تقف على بيان الحال ومقتضى التعبير، الذى لم يخرج من صفة الرمز ومرحلة الإيحاء بل توقف عند حقيقة بناء الشخصية التى قامت على التشخيص، ونقل المجرد المحسوس من صفته الثابتة إلى صفة متحركة تخضع لقوانين التمثيل المسرحى، كدلالة موحية تنقل الفعل والحركة من حالتها الأولى إلى حالة الصراع المتضمن معنى التشخيص والتمثيل، بهدف تحقيق الحركة ونقلها من درجتها الصامتة إلى درجتها المضطربة، التى تتناسب مع عملية الانتقال والتدرج وتحقيق الصراع الواثب ونمو وتطور الصورة البصرية المشخصة .

ومن ملامح البناء أيضا توضيح العلاقة النفسية الصاعدة بتصاعد ونمو الصراع والحركة التى تربط بين الشخصية والشخصيات الأخرى، من ذلك ما ورد فى بناء الصفة التى تجمع بين النبيل والطيف، وبين النبيل والمرأة، وبين النبيل والمتعلقات التاريخية الدينية والتراثية، والتى يتشكل منها الرمز والتركيب كمصادر دلالية متعدية فى تكوين ملامح الشخصية، وفى رسم الهيئة النفسية والاجتماعية التى تتشكل مادتها من الحركة والصراع والانتقال التدريجى، وتحول الرمز من أولى ملامحه المباشرة إلى صفته المسرحية التمثيلية، التى يسعى لها الشاعر ويهدف إلى تطبيق هذه الانتقالات بطريقة فنية متطورة .

مما سبق يتضح أن الشخصية الرئيسية فى " **مرايا الوهن** " شخصية رمزية اعتبارية ليس لتشخيصها وحركتها المسرحية مدلول نمطى، وإنما هى شخصية اعتمد الكاتب فى بنائها على استنطاق التاريخ والوقائع والأحداث التى قامت بعملية رمزية تشخيصية، استمدت حيويتها من ضمير الكاتب وقدرته فى الجمع بين عناصر المشاهدة والتمثيل والإدراك، حتى تحقق البناء وأصبحت الشخصية مكونة من مجموعة دلالات رمزية، بعثت فيها الحياة والجدة والنشاط والقدرة على التعبير، ويمكن تحديد أركان هذه الشخصية من خلال الفكرة السابقة التى قامت عليها وأدت إلى رسم الملمح العام لها عن طريق البعد النفسى، وتحويله بطريق الرمز إلى عملية تشخيصية مكتملة البناء والأفكار، وهنا تصبح الدلالات النفسية من مدركات الفعل المسرحى، ولم يختلف الصراع عن عملية التكوين والبناء فى هذه الشخصية حيث جاء بواسطة عدة مدركات موضوعية تصويرية أساساها الرمز والدلالات الأخرى والتى تعينت فى التقريبات التالية :

1- " السكون وبداية التكوين" .

2- "الواقع النفسى الداخلى" .

3- " الماضى المجيد" .

4- " الواقع الخارجى" .

5- " البحث عن الأمل المفقود " الحلم " .

مما يؤكد معرفة الكاتب للشخصية واختيار الإشكالية التى تتوافق مع منطقها التمثيلى التشخيصى، ومع طرحها من وجوه انحرافية متناقضة تطرح الفعل ونقيضه، وتعكس عملية التدرج وأهميته فى ترتيب الصراع الخارجى والداخلى، الذى بدأ من السكون والوهم، مستنطقا الواقع النفسى وبعث الماضى والحياة الخارجية، وصولا إلى الأمل المفقود والحلم المرتجى، وتلك وقائع حركية مسرحية أدت إلى تحقيق الانتقال التدريجى الذى يأتى من داخل العمل الفنى ويعد من مركبات التمثيل ومن بناء الشخصية، ويلاحظ تطور هذا الانتقال بداية من حالة الركود والبطء والسكون، ثم تحوله إلى حركة قولية، ثم حركة فعلية ومحاولة بعث الذكريات، والمواقف الدينية فى تاريخ النيل، وفى حياة الإنسان المصرى، وقد انتبه الشاعر إلى عملية التدرج منذ البداية فى الشخصية وفى بناء المناظر وتكوين ملامحها ومركباتها، وجاءت الحركة فى هذه الشخصية قائمة بناء على استمرار الخط المسرحى، دون انتقال حقيقى للصفة الجسمانية وذلك من خلال مشاركة المتلقى فى إثارة الذهن وبحثه عن درجة الرمز وتداعياتها وفك طلاسمها، وقد ساعد على ذلك قوة التكثيف التى جاءت بطريق البحث الدائم عن الحقيقة الغائبة التى يمثلها النبيل النيل.

2ـ المـــــــرأة

الشخصية الثانية التى تمتد بامتداد النص وتأتى محملة بالعديد مـــن الأفكار والأطروحات الفنية والموضوعية هى شخصية المرأة التى اختص بها الكاتب لتكون محورا للنبيل ونتيجة بنائية متطورة، يرسى فيها قواعـــد قضيته وإشكالياته ويبكى فيها الحاضر وويلاته، فتصـــبح مـــدارا يحمـــل صفات الحياة الخارجية وينوب عن انعكاسات المواقـــف التمثيليـــة، فهـــى وحدها مناط البحث، وهى محور الحركة الفعلية، ومثار الجدل بين الرموز الشخصية الأخرى ولم يقف تنوعها الرمزى عند حدود الـــدلالات الأولـــى القريبة، بل امتد الرمز فيها ليشمل عموميات الصفة، فمنها يخرج المكـــان ومنها تأتى الأزمة المسرحية، التى هى أصـــل الصـــراع، ومنهـــا يكـــون التفسير لمحتويات الفعل ودرجاته، وعندها يستقر التوظيف الموضـــوعى، ورغم أن الكاتب أفاض فى منحها دلالات عديدة واضحة ومباشرة، إلا أن درجات التأويل لم تنته بنهاية حركتها بل تراها فى عيون الأخـــرين علـــى مستوى الدهشة والرمز والمقاومة، وقد رمز لها الكاتب بقولـــه : "**ســـيدة تمتلك شطر الجمال**" وهذا التصريح ليس علـــى حقيقتـــه، ولا يخلـــو مـــن درجات الانحراف الرمزى الاستعارى، التى تجنح به بعيدا عن حقيقتـــه، حيث يرتبط الجمال فى النساء بمركبـــات ودلالات وإيحـــاءات معنويـــة خاصة، مما يدل على العملية البنائية المركبة فـــى هـــذه الشخصـــية مـــن الخاص والعام، الخاص يرتبط بالصفات القريبة، والعـــام يتعلـــق بعمليـــة الانطلاق نحو عموم التوظيف التى تشمل المكان والموقع والموضع ونسبة كل منهما للأخر وعلاقته بالنبيل "**النيل**"، كمصدر ومحيط، مصدر تنطلـــق منه الشخصيات، ومحيط يشمل المواقف والأحداث وتتعلق به ولاتغـــادره، وليس هذا من باب التمثيل الداخلى الفنى فقط وإنما يمتد ليشـــمل الحركـــة والحوار وتنامى وتدافع الفكرة كمحتوى عام يشمل كل هـــذه المـــدخلات،

وهنا تقف رغبة الكاتب عند قصدية رمزية خاصة، نكاية فى القارئ وإغراء لحركة المسرح وغنائيته، وبحثا عن تأويل مشترك يجمع الخصوصيات والمواقف المسرحية الشخصية، التى توضح الرمز والقدرة فى انطلاق العناصر بواسطة الخيال الذى هو أصل الفكرة والقضية، حيث يريد اقتسام الجمال بين " **النبيل** " **النيل** " وبين " **المرأة** " **المكان** " التى تشير فى مواضع كثيرة إلى أرض النيل ومجراه، حيث لا مجال للنمو والخصب بدون الماء، ولا مجال للانتفاع بالماء بغير المكان الخصب، وهنا تنطلق الفكرة نحو أفاق تمثيلية فلسفية تتعلق بالطبيعة والبحث فى أصل الأشياء والنسبة المشتركة بين مركبات الحياة والحاجة إليها، وكذلك الاستعارة التشبيهية التى تشكلت منها الصورة الوصفية للمرأة الرمز لم تتعلق بمفهوم الجمال فى معناه القريب، بقدر ما امتدت فى محيط النص لتشمل المظاهر المتعددة للجمال والتى منها العطاء بالإضافة إلى الكثير من المواقف المسرحية المركبة يقول الشاعر محمود الديدامونى موضحا صفات المرأة وحقيقتها الرمزية فى حوار تشخيصى متداخل مع النبيل :

1- 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)

إي والله

ستظل بصدري تخفق..تخفق..

أنت.. كما أنت السيد

ستفيض عليَّ حنانا وحياة..

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

مأبهاك..!! يا سيدة العمر وحاضنة الشطآن

لا أملك غير حياتي ألقيها في حبٍّ بين يديك..

- المرأة: ما أروع منحك!!

إذ تمنحني الخضرة أزهارا وثمارا وسنابل (تتلاشى صورة النبيل من المرايا ببطء عندما يسمع طرقا للباب، بينما تسترسل غير منتبهة)

يا صنو الروح وتوأمها

أرجوك تمهل..لا ترحل

فالناس هناك على الجدول

وطيورٌ شتى تتجول

يحدوهم أملٌ في منحك

فعطاؤك.. فيضٌ للأجمل

قد عاشوا جميعا في حضنك

أعطيت العمر..فلم تبخل

obeikandl.com

يا سيد عمري وسيدهم ..

لا ترحل عنّا وتمهل. [16]

2- المرأة : لا تبخل يا هذا

فما عاد النهر يفيض.. حياة..

أو يسلك دربا

ما عاد الزهر يضوع عبيرا

ما عاد يهب

فالنفس رهينة.. بركان الكرب[17]

3- المرأة: ما أجمل هذا الجو الرائع!! أزهارٌ وثمارٌ ونخيلٌ وعبيرٌ ورذاذ (متجهة بوجهها للنبيل)

هذا فيضك ...

والناس على الأبواب ألوفٌ.. وألوف

قد جاءوا لعرسك..[18]

4- 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. [19]

obeikandl.com

5- 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 " [20]

obeikandl.com

فى المقاطع السابقة تبدو معالم البناء فى الشخصية وتبدو المقارنة الضمنية بين أوصاف الصورة الخارجية الحقيقية التى تختبأ خلفها المرأة وبين عملية التشخيص التى يسعى لها الكاتب بواسطة الرمز، مما جعل الوصف الحسى هو السائد وهو المسيطر على ملامح التعبير الداخلية، وهذا يحول الرمز من دلالته التأويلية الصريحة المباشرة، إلى كونه قائما على تقديم المتخيل التمثيلى الوظيفى، معتمدا على البعد الإيحائى التعبيرى التشخيصى الذى يقوم عليه الرمز بداية من الاستعارة والتشبيه، وذلك راجع إلى الازدواجية التعبيرية التى تشمل التشخيص فى بعديه المكانى العام والتجسيدى الشخصى، الذى يحمل صفات النفس الإنسانية، وهنا يمكن المقابلة بين المعنى المقصود الذى يقدمه الشاعر، وبين الوصف الحسى المتمثل فى مظاهر الجمال الخارجية، التى لا تتزين بها المرأة وإنما تتحاكى بها الطبيعة النباتية الخارجية، التى هى أصل البناء فى الشخصية، والمتأمل فى الملامح التشبيهية الاستعارية التالية التى اعتمد عليها الكاتب فى بناء الشخصية، يمكنه أن يقف على الرمز المركب فى تلك الشخصية المركبة من خصوصية " **المرأة** " وصفة " **المكان**" ووظيفة "**الأرض**" والعلاقة المستمدة من هذه الدلالة – من ذلك ما يأتى :

1- **الخضرة – أرضي**

– فشربت..طعمت..كبرت ستفيض علىَّ حنانا وحياة

– ياسيدة العمر وحاضنة الشطآن إذ تمنحني الخضرة أزهارا وثمارا وسنابل

2- **فما عاد النهر يفيض حياة .. ما عاد الزهر يضوع عبيرا .**

3- ما أجمل هذا الجو الرائع!! أزهارٌ وثمارٌ ونخيلٌ وعبيرٌ ورذاذ .

4- 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 .

المتأمل فى عملية التصوير التى شاعت فى المقاطع السابقة يجد هناك ربط بين دلالة الرمز المباشر الذى اعتمد عليه الكاتب فى بناء الشخصية، ويقف على عملية التحويل من المباشرة إلى التكثيف والانطلاق نحو أبعاد متعددة من التركيب على مستوى الرمز، وتلك دلالة على نمو الحركة واتساع البعد التعبيرى فمثلا التكرار الحوارى بين" **المرأة – والنبيل** " فى مستواه القريب يذهب بالصورة والفكرة نحو عملية التجسيد والتكوين الشخصى المباشر، والمقابلة بين الدلالة الاستعارية الداخلية التى تقدم المتخيل النفسى تؤكد على عملية التحويل من الرمز المباشر إلى الرمز المركب إلى ماهو أبعد من ذلك حيث الارتباط بالدلالة التشخيصية الواحدة، التى تجمع بين رموز العناصر التعبيرية التجسيدية، وتحيلها إلى مصدر واحد وهو التعبير الرمزى المكثف، الذى تنطلق منه جميع الشخصيات على طريقة " **المونودراما** " كما سبق وأشرت، والتأمل فى الألفاظ التى وردت فى المقطع الأول " **الخضرة – أرضى**" **و**" **شربت – طعمت – كبرت** " فى مقابل الحوار الخارجى "**حاضنة الشطآن** " **وتمنحنى الخضرة – أزهارا – وثمارا – وسنابل**" يدرك عملية التحويل من التعبير المباشر إلى درجة التكثيف والتركيب الدلالى الاستعارى الذى يقف على

حقيقة " **المرأة** " الأرض والمكان والعطاء وفى تحديد قريب " **مصر**" وفى المقطع الثانى تتواصل الفكرة التحويلية من المدرك الحسى إلى توضيح المظهر فى قوله : " **يفيض– الزهر– عبيرا** " وإن كانت بطريق النفى الذى يسعى لتحقيق الإيجاب والممكن ولو بطريق التعجب كما فى المقطع الثالث " **الجو – أزهار– ثمار– نخيل عبير– رذاذ**" وجاءت الدلالة المتضمنة معنى الاستفهام والكثرة والخبرية التى تقدم الحقائق، والعلاقة النحوية الإضافي ة تؤكد ذلك فى المقطع الرابع، ولم تخرج الدلالة الزمنية الداخلية هى الأخرى عن هذه الفكرة فى الأفعال **يمنحني – يحملني – يدثرني– يغسل**" والترجمة التصويرية التى أحالت هذه الاستعارات إلى " **صقورا – ونوارس** " والنتيجة = **زوجي.. فارس** " من هنا فإن عملية البناء فى هذه الشخصية جاءت متعدية بفعل درجات الوعى فى النقل من المباشرة إلى قيم التكثيف والتعبير والتركيب، وقد انعكس ذلك على عناصر التمثيل المسرحى، حيث اشتمل الصراع على أبعاد :

1- "**التكوين التصويرى الحركى**" التى تضمنتها عملية البناء، فى تجسيد الشخصية والتى قامت على بناء المتخيل التعبيرى الخارجى والداخلى وانعاكاساته على تطوير الشخصية .

2- "**الحذر والترقب**" فى المحاولة الوجدانية فى عرض المظاهر الجمالية الحسية والمعنوية التى كانت سببا فى رقى وانتقال الرمز إلى أعلى درجات التكثيف وترقى الوعى بالجمال إلى درجة المقاومة والمحافظة على الديمومة .

3- "**الجمال والمقاومة**" فى تنمية الصراع ومحاكاة الواقع، كدلالة تركيبية تشير إلى بناء الفكر المسرحى المتمثل فى استلهام الصورة الخارجية والداخلية، والإشارة إلى الصفة الثابتة فى المرأة والتى تتشكل من

خلال الطبيعة الساحرة، وإلى الفعل الذى ينتج الصراع والحركة النصية المسرحية، وإلى تفاعل الشاعر واستعراضه الكوامن النفسية والاجتماعية المادية فى الشخصية، من خلال الجمال كعنصر معنوى نسبى يتطور حسب معطيات الصورة التعبيرية، والمقاومة التى تتفق مع دلالة الحرص والتميز النفسى ومحاولة الخروج من دائرة الاستسلام التى تحاصر النبيل أحيانا .

4- "**استعراض وتبادل الوظائف الحسية الخارجية**" التى جاءت بناء على معرفة الكاتب الدقيقة بالشخصية وتطورها وكيفية استدعائها مما جعلها مركبة ذات وظائف تمثيلية متعددة، ومن هنا جاء الانتقال التدريجى فى درجاته المختلفة متضمنا معانى حسية ووجدانية تأملية تتعدى الواقع التمثيلى المسرحى إلى واقع تعبيرى وجدانى غنائى يفيض حيوية ونشاطا رغم سكون الشخصية، واعتمادها على حركة الفعل الخارجى الممتد من وحى النبيل النيل ومن وعى الشاعر، والمتتبع لحركة الوظائف الحسية فى الحوار الداخلى يلحظ عدة انتقالات متدرجة نحو البناء والفعل واستعراض القضية، والحقيقة وهذه من معالم المسرحية الحديثة القائمة على الاستدعاء والرمز والواقع، ولم تكن الحركة المسرحية فى مسيرة الشخصية وتطور بنائها تقليدية تسير وفق انتقالات النص أو إيقاعه الموسيقى فقط، وإنما تجاوزت ذلك بفضل عمليات التمثيل النفسية المتعاقبة، وبفضل الجمع بين دلالات الماضى والحاضر فى علاقة تصويرية واحدة، من ذلك مصارعة الواقع ومقاومته والبحث عن الدواء كحركة وجدانية عاطفية تثير الشفقة، أو استظهار التاريخ ومظاهر الجمال المركبة فى بعديها الإنسانى الخاص والنباتى الممتد بامتداد الحياة، مما جعل

عملية الاستدعاء لاتقف عند النزعة الخاصة بل شملت المواقف والتاريخ والأمانى والأحداث فى عمليات حركية متتالية تلاحظ ولا ترى بفضل الخيال المسيطر على الشخصية والذى توارى بسبب المقاومة والاضطراب من مصير النبيل النيل، ويمكن التنبيه فى هذه الشخصية المركبة تركيبا مكانيا تشخيصيا إلى إمكانية التكوين المسرحى الغنائى واستيعابه، العناصر التمثيلية المتعدية إلى استعراض الواقع وجمالياته واستنهاض الهمم وبعث الروح المتشاخصة، وتقديم المظهر المسرحى متكاملا رغم أن الدلالة الأولى القريبة تشير إلى وجود مساحة من التركيب تحلق فى عالم الرمز ومن ثم صعوبة الترجمة والنقل التشخيصى، وهذا يشير إلى عمليات التفاعل التى يثيرها النص كوحدة رمزية مكثفة وكحقل دلالى يحتوى رسالة وشاعر (كاتب) مؤدى أمين لهذه الدلالات كما يرسلها خياله وذهنه وعقله وعاطفته الموارة، وقد احتوت دلالة التشخيص التى تضمنتها رسالة " **المرأة** " معنى تعبيريا تكامل بناؤه بواسطة الصراع المسرحى والحركة والانتقال من مشهد نفسى إلى أخر، وتضمنت وظيفة فنية مسرحية يمكن أن تتحول فتصبح نصا قائما بذاته، يحتوى العناصر التمثيلية الأخرى، ومن هنا تتحقق القيمة الموضوعية وتبدو المتخيلات الأخرى نصوصا قائمة محققة بذاتها، تحتوى الشاعر(الكاتب) وتعمل على تصيد ذاكرته ومحاولة بعثها نصوصا وشخوصا ومركبات تمثيلية عديدة، فيبدو النص الأصلى مجموعة من النصوص المتحركة والمتعدية بفضل الصراع وتفاعل الشاعر والنص موضوعيا، كما اتضح فى عملية التوظيف التى قدمها الشاعر محمود الديدامونى فى شخصياته وعناصره والمسرحية.