

(5) نقطة الهجوم

ترتبط بداية النص والانطلاق نحو تحقيق الصلة الكاملة بين الفكرة المسرحية والمتلقى وجمهور العرض بأولى مراحل المواجهة التي يفرضها الحدث والشخصية، وذلك من خلال المقدمة المنطقية والفكرة الموضوعية التي يطرحها النص، وصولاً إلى تحقيق نقطة هجومية مكثفة، تثير المشاهد والمتلقى، وتجعله في بؤرة الحدث يستعرض الشخصية والفكرة والحدث ويكون متواصلاً مع النص وفي حالة ترقب وشغف لما سيسفر عنه العرض المسرحي، وتلك عملية هامة جداً لأنها تقتض وجود عناصر مترابطة ومتكاملة في نطاق تمثيلي تعبيرى يستغرق فترة زمنية محددة بحدود زمن العرض، مما يؤكد على أهمية البدء في تقديم الشخصية وطرح القضية والدخول مباشرة في لجة الصراع، ومن ثم تتحقق الصلة مباشرة بين الجمهور وبين أعضاء العرض المسرحي وتبدأ رحلة النص ولا تتوقف إلا في نهاية الصراع، وليس لهذا دلالة خاصة إلا في وجود مجموعة من الحوادث الإيجابية التي تستغرق النص وتدفعه دفعا إلى مراحلها التالية، وتقديم عدة نتائج تشمل العرض والنص والصفة والعلاقة، التي 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 في سياق الصراع، إن من سوء التأليف المسرحي 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 الذي يلقي 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 الشخص فتنقدم 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 لا يتجاوز ساعتين أو ساعتين ونصفا على الأكثر وأن يحكيها كلها فى الزمن الحاضر، كما أنه مقيد بالمكان الذى يجرى فيه الحوادث لا يستطيع أن ينتقل منه إلى مكان آخر إلا بعد أن يسدل الستار على الفصل ليبداً 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 أو نقطة 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 التي يمكن أن تتناسب مع بعضها البعض، وتقدم الصراع من زاوية أكثر تماسكا وإحكاما على مستوى الموضوع وعناصره وعلى مستوى العرض الفني .

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

النيل : آه .. آه ألم ينتزع فؤادي

وصدا ع يعبث في جمجمتي

وطيوفٌ تمرح في عينيّ

واللحظة .. ما اللحظة .. !!؟

أجهل كل الأشياء .. اسمي .. عنواني ..

ذاكرتي .. ذاكرتي .. آه .. 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 وملاحمه 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 والمفاجأة 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 فى صدري صبح.. مساء
لأملك.. غير دموع أنرفها.. من أجل الماء (يركع على قدميه .. رافعا
نراعيه إلى أعلى مبتهلا) فلترحم.. هذا الكائن ياربي ولترفع عنه

الديجور..ألهمه ذاكرة الأمس كيما يبصر في كفيه النور.. يارب النور ..
يارب النور..فلترفع عنه الديجور .. " (91)

والربط بين مفتتح المنظر ومشاهده المتوالية حتى منتهاها
يجعل الدلالة التي فرضتها المقدمة ونقطة الهجوم هي من علامات
البناء ومن دواعي التخطيط التي تشيع في النص استمرارية التشويق
والاستفهام المنطقي، لأن الدعاء مرهون بأمرين مردهما إلى الله تعالى
من حيث السبب والنتيجة والاستجابة والعلاقة بين الخالق والمخلوق
ومحاولة تحقيق صفة التمثيل التشخيصي بواسطة الدعاء، ومن ثم
الخروج من دائرة الرمز إلى حيز الحقيقة الكاملة، مما يثير الشفقة
والتواصل مع الواقع الخارجى الحقيقى المتمثل فى الماء، ويطرح
الرؤية الخارجية كمحفز خارجى يسيطر على ذهن المشاهد ويثير فيه
فضولا إيجابيا لا يبرحه إلا مع نهاية النص فضلا عن عملية تواصل
العناصر والأركان التي تفرضها كل مرحلة تمثيلية، وتتواصل هذه
الدلالات فى كل منظر وفى كل مشهد حيث يتحقق الربط بين الدفقة
الهجومية الأولى وتواليها وتتابعها وبين توالى هذه الافتتاحيات
المشهدية الجزئية حيث يقول الشاعر فى افتتاحية المنظر الثانى :

المرأة : سبحان الله.. الخصرة لم تبرح أرضي مذ كنت صبية
فشربت.. طعمت.. كبرت .. حتى أصبحت فتية من كفيه .. رشفت الحلم
عرفت الأيام الوردية(تنظر ناحية المرايا المعلقة، لترى وجه النبيل فيها)
إي والله ستظل بصدري تخفق.. تخفق.. أنت.. كما أنت السيد ستقيض
علىَّ حنانا وحياء.. " (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 التشويقي التمثيلي 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 عنا؟ من أخره؟ 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 للنيل) هذا فيضك والناس على الأبواب ألوف.. 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 والحيرة 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 .. يداهمنى 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 "المنظر الرابع" تأتى الصورة المنطقية الافتتاحية حدثا هاما ومحاوره مونولوجية هجومية يقول الشاعر فيها مقدما صورة نفسية تشخيصية تجمع بين الطيف والنبيل : الطيف : هل تسمع ما قال المسرور؟ النبيل : ماذا قال ؟ الطيف : يبحث عن فرصة لدفئك النبيل : دفني !! هل مت ؟! (96)

ولاتقف الدهشة هنا عند عملية بناء الحدث بل تتواصل لتثير فى النفس اتجاهين الأول : حقيقة الموت وكيفيته والثانى : حقيقة الشخصية التى تسأل عن موتها هل تحقق أم لا؟؟ وأعتقد أن هذه الدلالات هى صور متوالية للحدث والتمثيل والتشخيص وهما نتائج من نتائج المقدمة المنطقية وعملية الهجوم المسرحية التى انطلقت فى مقدمة النص الكلى وفى صرخة النبيل " آه .. آه " ومناسبتها للفكرة والعرض المسرحى، وقد تواصلت فى محيط العمل حتى نهاية المنظر الذى يمثل صورة النص المسرحى الختامية، وذلك فى دلالة انفراجية هى محور الحركة والصراع والتشخيص فى مراحل المناظر الأربعة التى تشكل منها المونولوج، وقد توالى هذه الدلالات التصويرية الهامة محققة الترابط والانسجام بين نقاط الهجوم السابقة وبين الوسيلة المباشرة فى معرفة الحقيقة التشخيصية يقول الشاعر فى الدلالة التصويرية الأخيرة فى النص والتى تمثل محورا هاما فى توضيح 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 تعبت في شطاني

فازداد الظل ونام الراعي

لمّا ضمن العدل على الشطين

ثمارا .. وسنابل

الناس: (كأنهم جوقة مسرحية)

نام الراعي

لمّا ضمن العدل على الشطين ثمارا.. وسنابل ..

لمّا ضمن العدل على الشطين.. ثمارا وسنابل .." (97)

وعند هذه الدلالة الأخيرة تتبدل وتتحوّل العمليات التشخيصية من التجسيد إلى التعبير والبوح بحقائق الأشياء كما يعلن المشهد التصويري، وكما يعلن الحوار "المونولوج" النفسى وتتحقّق الإيجابية الهجومية عن طريق حركة النبيل وعودة ذاكرته وعودة اعتداده بنفسه، وإمامه بتاريخه، وتتحقّق 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 أو العكس كما فعل هنا ومن ثم الانتقال إلى محور التمثيل والرمز وصولاً 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 لمّا ضمن العدل على الشطين ثمارا .. وسنابل"

كحافز وشرط أساسى فى جريان الماء وحياة النيل النبيل، التى تحتل 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 يقنضها التمثيل والتشخيص المسرحى، والذى كان من أساسيات الضمير الإبداعى للشاعر، وهنا تتطالعنا علاقة رمزية جديدة تتشخص بواسطة "الراعى" وارتباط العدل بالاستقرار الذى جاء فى صورة النائم الهادى الساكن عندما يتحقق له ذلك، وهنا تصبح الصورة المسرحية النهائية هى تجسيد لقيمة العدل كنتيجة منطقية للفكرة والشخصية وعملية التشخيص.

(6) اللغة المسرحية

اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا، بحيث يجعلهم قادرين على التعبير عن صفاتهم وذواتهم دون مبالغة أو تفاوت في عملية التمثيل، حتى لا يهتز الحوار المسرحي ولا يكون خطبة يتناولها الأشخاص فيما بينهم، ولأن الأشخاص من صنع خيال الكاتب ومن واقع تجربته الخاصة التي ارتضاها نصا مسرحيا، فإن عليه أن "يعاون هذه الشخوص بحيث يجعلهم قادرين على الإفصاح عن ذواتهم بقطع النظر عن قدرتهم أو عدم قدرتهم على ذلك في واقع الحياة .. وأن يلتزم حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها .." (98) وفي السابق انشغل الكتاب والنقاد فترات طويلة في القرن الماضي، بلغة المسرح الحوارية هل تصاغ باللهجة العامية أم الفصحى؟؟ حتى صار لكل اتجاه فريقا وأنصارا، وتحول الأمر في مرات عديدة إلى معارك نقدية كلامية، دون أن يكون هناك فصل واضح في هذه المسألة النقدية، والحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المستويات وذات خصوصية مختلفة لأنها تنطبق وتحكى (منطوقة ومسموعة) ولا تقف عند حدود القراءة فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى " الشعر - القصة - المقالة "، وإن كان الشعر يشترك معها في الإلقاء لكنه يظل محتفظا بنمطه السائد وتأثيره النفسى وحضوره المباشر، وفي 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 حوارى ثابت، كوعاء تصب فيه اللغة بكافة أشكالها التعبيرية، ثم يتجزأ هذا الأصل

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 تثبت 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 الاستعاري، القائم على التجسيد ونقل الفكرة بطريقة خاصة فى عدة صور تخيلية، 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 تتاقص 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، كمرآة 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 التي تتصل بالشاعر وخياله واحتوائه لهذه المستويات التعبيرية، دون أن يكون هناك إقحام أو شحن النص بالآراء والملاحظات الشخصية التي تفقده كثيرا من ملامحه الفنية، حيث يقوم التشبيه الضمني على تقريب جملتين ووضعهما إلى جنب بعضهما " (99) والمتأمل في 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 تغطي الدلالات أو تختلط الصور المشهدية المسرحية، وهنا يصبح التأكيد على وظيفة الدلالة الرمزية أمرا تقررته بناءات التمثيل والتشخيص عند التأويل ومن هذه الوظائف التعبيرية الخاصة بالرمز اللغوى " أنه يلغى العناصر النثرية 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 العبقريّة الشعريّة 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 ولا يخرج 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 القارئ 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 القرينة " المقررة والمنسقة أى أن الشاعر يحاكي هيئة العالم الخارجى بلوحاته كاملة خطأ 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 التى تتعين فى مستويات الحوار وتطوره مع تطور النص 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 ..

السباح فى النهر

ينزلق كريخ مرسله فوق الشلال ..
تمتد طيوفٌ .. غير محددة فتطال شراعي ..
وتحاول أن تنزع من روعي البهجة
لكني .. أسندت شراعي ..
وأحطت الشيطان بأشجار القلب
حتى ملتُ ومال شراعي .. لغناء الريح ..
خرير الماء
ساعتها أدركت بأن البهجة .. لا تأتي إلا بعناء
أيقنت تماما أن الكون جميعا لا يحيا .. من دون عداء
ساعتها قررت .. بأن أصنع من صلصال الشطين
كل الصلصال خضارا ..
وعلى واجهة النهر أحصنة .. وأسوداً ..
كيما لا تعبت بالنهر المتدفق .. تلك الأطياف
الطيف : اذهب ... أبعد من هذا لا تشغلك الأطياف كثيرا .. حاول ...
النيل : (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 سنبل القمح ..

عن البستان

دعني أبحث.. في شطآني ..

عن ظل الإنسان

في ذاكرتي المطموسة عمري

دعني أتعلق.. كالبركان .

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

اهدأ وتذكر..

فالغضب يقودك .. للخطأ وللنسيان "(102)

بداية يدور هذا الحوار بين شخصيتين الأولى رمزية وهى " النبيل " التى تمثل محور الفكرة والقضية، والثانية خيالية وهى " الطيف " وتمثل الجانب النفسى الداخلى للضمير العام بجانب شخصية النبيل، والحدث يتعلق بالبحث عن الحقيقة الكامنة فى ضمير الذاكرة المفقودة، التى تشكل محورا للشاعر والنص، ويتعلق أيضا بنقاط التلاقى بين النبيل ونفسه من خلال الطيف الشخصية الجانبية، وهذا يجعل اللغة تدور بين 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 - أدركت

- 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 - تطل - تحاول - تتزعج - أصنع - تتحدث - تعرفني - أخبرني - تغوص - أبحث - أبحث - أتعلمق - أن تقفز - تذكر) ، بالإضافة إلى الأسلوب الإنشائي المتمثل فى أفعال الأمر وصور النهى والنفى والتمنى والرجاء والاستفهام، وما يضيفه إلى النص من ثبات تصويرى مركب من الدلالة النفسية وصراع الواقع الخاص والعام : دعني - اذهب " ولا تتعجل - لا تتوتر - لا تأتي - لا تعبث - وأعرفك؟! هل تعرفني؟! وهذه الأفعال أسندت حقيقتها إلى الدلالة الرمزية فى الشخصية، وإلى صفة الواقع الذى يمثل الوجه المقابل للحقيقة التى يتضمنها الاستفهام والتمنى 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 والتقيب 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، لا يمكن 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 في مرحلة أخرى جديدة من التعبير بفضل هذا التعدد التعبيري الأسلوبى، وما يكمن في 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 طيوف .. غير محددة .. فتطال شراعي .. وتحاول أن تنزع من روحي البهجة .. لكنني أسندت شراعي .. وأحطت الشيطان .. بأشجار القلب .. " (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 الشخص، عن طريق

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

- تمتد طيوفُ (صورة خارجية تعكس التدخل الخارجى المعتدى) .
- غير محددة (امتداد للصورة الخارجية فى تشخيص جديد يوحى بالتعدد).
- فطال شراعي (انعكاس الأثر على الصورة الداخلية عن طريق التشبيه). - تنزع من روي البهجة (النتيجة خروج الصورة من التلميح والبناء إلى التصريح بواسطة التشبيه الضمنى) .
- لكني أسندت شراعي (الضمير معلق بالتكلم وتحقيق المعادل التشخيصى الذى تعددت صورهِ فى قوله : وأحطت الشيطان / بأشجار القلب ..) .

وتصبح الدلالة التشبيهية فى الصورة لاتقف عند العرض والتمثيل فقط، وإنما تقدم الطرف الآخر المعتدى فى صورة غير معلومة (غير محددة) 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 ..السباح في النهر ينزلق كريح مرسله 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 السباح في النهر

ينزلق

كريح مرسله فوق الشلال

- عناصر التشبيه تتشكل من : الشراع - ك - الريح

وهنا يأتى التشبيه أكثر إيضاحا للمعنى وتجسيدا للصورة لظهور الأدوات مكتملة فى بناء الأسلوب التعبيرى، وهى كالتالى الشراع : مشبه/ الريح : مشبه به / الكاف : أداة التشبيه / وجه الشبه : الجمال والرقعة 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 واحد، والنتيجة أن: الشراع ينزلق - والريح تنزلق / وهما من الصفات القريبة فى الطبيعة والعرف التعبيرى لكنهما متباعدين فى النقل المسرحى، إذا لم يكن لهما مرجعية تشخيصية استحضرها الشاعر وتكمن فى قوله: " كنت صغيرا .. ألهو خلف .. " مما يدل على امتداد حركية الصورة واعتمادها على عنصر الزمن فى استدعاء الذاكرة واستتطاق الماضى، والتشبيه التالى : يؤكد ذلك حيث الانتقال من مرحلة التعبير النفسى واستدعاء الذاكرة، إلى مرحلة الثورة والتشخيص فى صورة وصفية تتقابل مع صفة الوجود بحثا عن غريزة البقاء ويتمثل فى قول النبيل : دعني أتعلمق.. كالبركان - والضمير فى صيغته يتضمن خصوصية التكلم والتشبيه محدد الأركان والدلالات، وما يهمنا هنا هو الوقوف أمام وجه الشبه بصفته الصورة النهائية التى تختزل العلاقات التصويرية، وجاء التشبيه بالبركان استعارة للثورة، التى يمكن أن تكون سببا فى التمرد على الواقع واستعادة المقاومة، وهذه العلاقة التصويرية الرمزية هى إحدى تقريبات الشاعر،

حيث يسعى إلى تحقيق الصورة وتقديم الدلالة من وجهة نظره، التي تعينت في ثورة البركان، كأمنية 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 الشيطان 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 سنبله 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 الشيطان بـ (أشجار القلب) نجد أن الدلالة الاصطلاحية للفعل " أحطت" تسير حسب التعبير لكنها تقف عند أول علاقة لنفسح 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 التعبير على تقرير حقيقة فى معناها القريب لكنها تفتح
للمرمر مجالا آخر حيث يصف (البهجة) عن طريق التشخيص خالعا عليها
صفات الحياة والحركة الخارجية، وليس لهذا التشبيه تقرب إلا فى تأويل
(البهجة) التى بمعنى الحياة، وفى التركيب الثالث : نجد مصطلحات
(الكون - ويحيا - عدا) لاتتسجم معطياتها التأويلية القريبة، ويدرك منها
ضمير وقانون الوجود الذى يسيطر على 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 العدا ظرفا حقيقيا لاستثناء 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 تحويلية تنقل الحركة
من المجاز إلى الحقيقة، وتجعل اللغة المحورية هى لغة التمثيل والإيحاء
التي 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 آخر ويكمن فى عملية التماثل ذهنى 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 (الشيطان والأشجار والبهجة والحياة والصلصال والخضار والسنبلة والتاريخ) هى ملامح حقيقية استعارها الشاعر من الواقع المتعلق بالنيل وأقام منها عملياته 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 تعتمد 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 الرمضى 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 آخر تتضح الصورة الخارجية وتفصح عن ضمير الشاعر، وتقدم ملامح الصورة الداخلية تقديمًا 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 العلاقات البيانية، يقول الشاعر فى حوار جمع عناصر التشخيص المسرحى والرمضى:

- المرأة : مهما قلت ومهما فعلت فلن تقدر أن تمحو ناصر.. زوجي
كنجوم البحر إن تقطعه يمتد حيوات أخرى .. زوجي ماضي ماضٍ في
رحم الآتي زوجي حاضر

- مسرور : يا واهمة ...

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

- مسرور : (صارخا) لن تفلح تلك الأشباح

فالعلم بكفيّ متاح

والحلم بعينيّ براح

- المرأة : أخرج أخرج يا سفّاح

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

سأفيض برغم طموحات سدودك

فالناس على الأبواب

مفتحة الأفواه (يسعل حتى يغشى عليه من جديد)

- مسرور: ها ها ..

قلت تعالي

هيا ...هيا صبي الماء

فالليل مع الظلمة جاء .

- المرأة : يا عصفوري قم وتعافى

ولتمنح واديك رحيقك

فزهورك في وجهي تتضو ..

وجنانك تشتاق مجيئك

هيا فالناس على الأبواب

أتوك وفي أيديهم كل عرائس ماضيك الأخضر .

- النبيل : (يجاهد في الرد)

روحي متعبة

نفسي يصاعد يقصر ..

جسدي مهدود ..

في عيني الصورة أكثر

والنملة تكبر

آه .. آه ..

- المرأة : فلتصبر

يا ويحي ما أطول يومي

كيف تأخر عنا 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 كفوا 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 أهديتكم عمري حبات العرق المتدفق في شرياني

من سطر بالحب حروفي

أنتم ماضيّ وآني

فكيف يكون المستقبل

والحال كما يعرف أحابي ؟

- مسرور : (يظهر عبر المرايا البعيدة وجوها متعددة)

- الناس : (كأنهم جوقة يرددون) لا يمكن أن ينكسر الحوض

وتمحى الشيطان

فعدو اللحظة نعرفه

والموت لأجلك فرقان

فحياتك أعمارٌ تترى

وعطاؤك فيضٌ وجنان .

- المرأة : فلنمخ الغمة ونزيد على الشيطان الحراس

ولنطرد منا 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 (الخبر والإنشاء) 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 واستلهاهم 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 التابع 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 فى " ناصر " يوضح القوة الخارجية ويقف عند دلالة التعبير المزدوجة المباشرة، ويحصر العداء ويكثفه، ويمتد التعبير فى الصورة ليقدم لوحة تشخيصية تمثل المرحلة الثانية فى الوصف اللغوى فى قول الشاعر: زوجي كنجوم البحر فإن تقطعه سيمتد حيوات أخرى، وهنا لاتقف الدلالة عند التصريح بل تشمل عدة علاقات مكثفة تتضمن التشبيه والاستعارة وأسلوب الشرط، وتتضمن بناء متخيل نفسى وجدانى يشير إلى القوة الكامنة فى الشخصية والتاريخ والزمان، وقد استغل الشاعر العملية الانحرافية الناتجة عن العلاقة الغير مستقيمة بين النجوم والبحر ونسبتها للزوج الحقيقى، مما يوضح العلاقات التى قامت بناء على توظيف الرمز والإيحاء والخيال، بالإضافة إلى أساليب النداء والتأكيد والتعجب التى تشكل منها التشخيص فى بناء ووصف صورة المرأة، وتتشكل الدلالة اللغوية فى شخصية " مسرور " من صفة الغلو والوصول إلى هدف خاص يتعين فى القضاء والغسل والدفن، لذا وجدنا الحركة مقرونة بالماء وحركة الصب، و(جريان الماء على جسد النبيل) لذا اتسمت الدلالة الصوفية فى حواراته بالصرامة والجد والتأهل للوصول للغاية المرجوة، واعتمد الأسلوب على التأكيد والنفى، مما يدل على مداومته 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 فى الصراع الخارجى، وجاءت الدلالة اللفظية لصورة " الناس " فى أسلوب الخبر الذى يفيد الحسم والتأكيد، ويقدم صورة تشخيصية خارجية ذات بناءات رمزية واضحة لكنها تسير فى

ختام النص كحقيقة وتمثيل يجعل كل هذه المحاولات يائسة حيث يرددون (كأنهم جوفة يرددون) لا يمكن أن ينكسر الحوض وتمحى الشيطان فعذو اللحظة نعرفه والموت لأجلك فرقان فحياتك أعماراً تترى وعطاؤك فيضٌ وجنان" وسنقف أمام عدة كلمات : (الحوض - الشيطان - 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، لفظاً ومعنى 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، فمثلاً :

(الحوض- والفرقان) و(تترى - وجنان) و(الشيطان - وعطاؤك) تمثل صوراً مجازية متعددة تشمل الصفة والرمز، وتحتوى فى داخلها مردوداً لا يمكن أن يخرج عن وصف النيل وعطائه، ولا يمكن 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 الشعري، وتتفق ودلالة التوظيف الرمزي والواقعي والإيحائي، وطبيعة المونولوج النفسى الذى كان إطاراً لهذه المحاوره النفسية التجسيدية التى قام فيها الشاعر بتقديم نفسه وضميره من خلال

ترجمته لقضايا أمته بحثاً عن توصيف ومدلول، وفي النهاية فإن اللغة المسرحية لا يمكن أن تأتي في مستوى تعبيرى متحد، ولا يمكن 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 مذكور، 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 الآن 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 إقليم 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 والتي نشرت معظمها فى مؤتمرات وندوات اتحاد الكتاب فى دورات مختلفة، وقد نال العديد من الجوائز من وزارة الشباب والرياضة، والمجلس الأعلى للشباب، وجامعة الأدب العربى بالاسكندرية، وجائزة مسرحة القصة القصيرة 1999، وجائزة الشعر وغيرها من الجوائز التقديرية.

الإصدارات

=====

-الشعر:

1- الشمس تشهد والقمر - ديوان فصحي - دار الفارس العربى 2000

2 - كان فى عيني حلم - هيئة الكتاب - 2010

3- حين يحط الموج - تحت الطبع

-القصة القصيرة :

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

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

-الرواية:

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

2- نzf - رواية 2010 - خيول أدبية

-المسرح:

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 الديدامنى .

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.

الدراسات النقدية :

- 1 - هكذا يغني البدر - أصوات معاصرة - 2010 م
- 2- تمرح الفوارس بالخيول - كتاب نقدي في شعر العامية المصرية -
تحت الطبع
- 3- من دفتر الحرب والمقاومة - (دراسة في رواية ثعالب في الدفرسوار)
لأحمد عبده - مؤتمر ديرب نجم .
- 4- الرحيل عبر الندى المفقود- كتاب نقدي في شعر الفصحى تحت الطبع.
- 5- القصة القصيرة - قراءة موضوعية - تحت الطبع.

(8) المصادر والمراجع

أولا المصادر:

- القرآن الكريم .

- 1- ♥ مرايا الوهن - مسرحية شعرية - محمود الديداموني - أصوات معاصرة - العدد 225 - 2011 دار الإسلام للطباعة والنشر

ثانيا المراجع :

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

(2) أركان الرواية إم فورستر ت. موسى عاصى . مراجعة د/ سمر روى الفيصل ص 37.

(3) الصورة والقصة د. نادر عبدالخالق ص 45.

(4) فن كتابة المسرحية لاجوس اجرى ت/ درينى خشبة ص 113 الهيئة المصرية للكتاب . 2000.

(5) السابق ص 113-114 .

(6) الصورة والقصة د. نادر عبدالخالق ص 46.

(7) فن كتابة المسرحية لاجوس اجرى ص 114 . 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 إم فورستر ص 65 .

(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 ص 34/33/32/31 .
- (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 ص 50.
- (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 عدد 67
نوفمبر 1969 ص 52.
- (40) فن المسرحية على أحمد باكثير ص 65.
- (41) فن المسرحية على أحمد باكثير ص 69 .
- (42) فن كتابة المسرحية لاجوس أجرى 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
1985 م .
- (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 دريني 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 68/69 .
- (96) السابق ص 73 .
- (97) السابق ص 96/97 .
- (98) فن المسرحية على أحمد باكثير ص 75.
- (99) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع د. صبحي البستاني ص. 109
- (100) الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية د. ساسين عساف ص 93 .
- (101) السابق ص 82 .
- (102) مرايا الوهن ص 20/21/22/23/24/25 .
- (103) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع د. صبحي البستاني ص. 109 .
- (104) مرايا الوهن ص 20/21 .
- (105) السابق ص 88/89/90/91/92/93/94/95 .

((المؤلف))

الدكتور ناور أحمد عبد الخالق

- دكتورة الأدب والنقد جامعة الأزهر .

- ناقد أدبي وباحث أكاديمي .

- عضو اتحاد كتاب مصر .

صدر له:

1- الصورة والقصة بحث فى الاركان والعلاقات - العلم والإيمان للنشر والتوزيع 2009م .

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

3- الشخصية الروائية بين على أحمد باكثير ونجيب الكيلانى دراسة 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 " ريهام نوار الفصول لمحمد سليم الدسوقي أنموذجا " دار الإسلام للطباعة والنشر 2011م.

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

8- مختصر معجم الأدباء لياقوت الحموى الجزء الثانى - الهيئة العامة للكتاب 2011م . (تحت الطبع) .

- 9- آفاق المسرح الشعري 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 - أحمد عبده وتشريح النفس) مؤتمر تجليات الفنون فى النص الأدبى - ديرب نجم 2008م.
 - 2- ملامح من شعر المقاومة - مؤتمر القرية حاضنة المقاومة - الزقازيق 2010م.
 - 3- الأدب وقضايا النفس الإنسانية بين النظرية والتطبيق - مؤتمر التجربة 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 وتسؤلات الكتابة - ديرب نجم 2011م.
 - 7- إيقاعات سرديّة - مؤتمر استشراف الثورة فى نصوص أدبية معاصرة إقليم شرق الدلتا أنموذجاً - دمياط 2011م.

الندوات :

- 1- ندوة نادى أدب أسوان مكتبة العقاد مناقشة المجموعة القصصية " همسات امرأة مختلفة " لـ "هيام صالح " إبريل 2010 م .
- 2- ندوة اتحاد الكتاب فرع الزقازيق - مناقشة ديوان " شال القطيفة والبندقية " للشاعر محمد سليم الدسوقي مايو 2010 م .
- 3- ندوة اتحاد الكتاب فرع الزقازيق مناقشة أعمال الشاعر محمد سليم الدسوقي يونية 2011م .
- 4- ندوة اتحاد الكتاب فرع الزقازيق مناقشة المجموعة القصصية " حفر فى الباطن" للقااص 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 - مناقشة هيام صالح فى المتخيل النفسى والموضوعى فى قصص " همسات امرأة مختلفة " يونية 2010 م .
- 8- ندوة النادى الثقافى بالقاهرة ومناقشة الأدبية وفاء عبدالرازق فى قصتها " الليلة التى لم تجد متعة " من مجموعتها " بعض من لياليها " نوفمبر 2009 م .
- 9- ندوة النادى الثقافى بالقاهرة ومناقشة مجموعة مرارة المشمش للأدبية عطيات أبو العينين نوفمبر 2009 م .
- 10- ندوة البرنامج الثقافى فى برنامج " مع النقد " تقديم عادل النادى ومناقشة رواية " مس العشاق " لـ صلاح معاطى ديسمبر 2009 م .
- 11- ندوة برنامج " آخر كلام " فى إذاعة صوت العرب ومناقشة وتقديم ديوان الشاعر محمد سليم الدسوقي " ريهام نوار الفصول " ديسمبر 2009 م .
- 12- ندوة اتحاد الكتاب بالزقازيق يناير 2011 ومناقشة ديوان الشاعر بدر بدير " من مشاهد الرحلة "

13- استضافة البرنامج الثقافي 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 الدسوقي وعطيات أبو العينين ومجدى جعفر وهيام صالح والدكتور صابر عبد 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 سلمان وكتابى الصورة والقصة والرواية الجديدة أبريل 2010 م .

البريد الإلكتروني : dr.nader88@gmail.com

ت / 0119107993