مستويات الرمز لشخصية الكفيف
فى المسرح الأوروبى المعاصر
بين موريس ميترلنك وجوزيف أوكونر

دكتور/ إبراهيم أحمد محمد حسن
مدرس الدراما المسرحية بقسم الدراسات المسرحية
كلية الآداب– جامعة الاسكندرية

تتكون ثقافة أى مجتمع من المجتمعات من مجموعة أنساق اجتماعية ودينية وأدبية، وغيرها من الأنساق التى تتلاقى جميعها على أرض واحدة بهدف تحقيق التواصل مع ثقافات المجتمعات الأخرى، عبر عنصر هام ورئيس يوجد بشكل حيوى فى كل تلك الأنساق، وهو الرمز.

ويعد النص المسرحى نسقًا فرعيًا من الأدب، ويدخل الرمز فى تكوينه، حيث يصبح قابل للتعدد القرائى والتأويلى من خلال الخوض فى فضائه والكشف عن معانيه المضمرة والمستترة.

يشتمل النص المسرحى على مجموعة من العناصر، تدخل فى تشكيل نسيجه وصورته النهائية. وتعد الشخصية عنصرًا أساسيًا من هذه العناصر المشكلة لهذه الصورة، باعتبارها القطب الذى يتمحور حوله الخطاب المسرحى، والعمود الفقرى الذى يرتكز عليه الحدث الدرامى.

ويمكن النظر إلى الشخصية المسرحية بوصفها موضوعًا لخلق الدلالة؛ فقد يتأسس النص المسرحى على اعتبار الشخصية دالًا على فكرة أو مضمون إنسانى عام، وفى أحوال كثيرة يمكن تأويل الدلالات المرتبطة بالشخصية استنادًا إلى مجموعة من الشفرات، التى تساهم فى التعرف على طبيعة العلاقة بين الدال (الشخصية)، والمدلول (الموضوع المحمول على الدلالة).

وتشكل شخصية الكفيف، دافعًا ورغبة من قبل الكتاب لتناولها فى أعمالهم المسرحية، إذ تعد منهلًا وحقلًا واسعًا للدلالات، فضلًا عن قدرتها على إكساب الحدث الدرامى قوة وفاعلية، من خلال تميزها وانفرادها ببعض الخصائص والسمات. ويبرز اسم "موريس ميترلنك" **Maurice Maeterlinck** و"جوزيف أوكونر **Joseph O'connor**، باعتبارهما من كتاب المسرح المعاصر الذين تناولوا هذه الشخصية فى أعمالهم المسرحية، بوصفها وحدة تتألف من ملامح متعددة الدلالات على كافة المستويات الإنسانية والأيديولوجية، الأمر الذى أثار لدى الباحث عديدًا من التساؤلات التى شكلت جوهر هذا البحث، ومنها:

- ما السمات العامة والملامح الخاصة لشخصية الكفيف عند كل من "موريس ميترلنك" و "جوزيف أوكونر" فى ضوء نظريات التحليل الحديثة؟
- ما الآلية التى اتبعها كل من الكاتبين لبناء شخصية الكفيف مسرحيًا؟
- ما دلالات شخصية الكفيف على المستوى الأيديولوجى والاجتماعى والسياسى؟
- كيف حقق كل من الكاتبين الإيحاء والانزياح الدلالى لشخصية الكفيف بشكل يعكس مشكلات الواقع وقضاياه؟

وتتبدى أهمية البحث فى تناوله لواحدة من أهم الشخصيات ذات الثقل الدرامى والدلالى– باعتبار الإعاقة فعلًا دراميًا قويًا فيه كثير من التفاصيل التى تؤجج المشاعر وتثير العواطف –والتى ظلمت على المستويات الأدبية والفكرية كافة، ولم تحظ بالاهتمام المناسب من قبل الأدباء والدارسين على السواء. وسيعتمد الباحث على المنهج التحليلى السيميولوجى، إلى جانب المنهج المقارن، وذلك للوقوف على نقاط الشبه والاختلاف بين الدلالات الرمزية لشخصية الكفيف لدى كل من الكاتبين، بما يتفق وظروف الواقع وأطروحاته، بحيث يتم تناولها، لا باعتبارها شخصية واقعية، تجسد سمة فردية أو نمطًا اجتماعيًا فحسب، بل باعتبارها وحدة دلالية متعددة المستويات.

وتأسيسًا على ما تقدم طرح البحث فى صورته النهائية متضمنًا مدخلًا نظريًا يتناول فى إيجاز أهم النظريات والرؤى النقدية التى يعتمد عليها الباحث والتى تناولت الشخصية المسرحية بالنقد والتحليل. ثم يتطرق الباحث إلى تحليل المستويات المختلفة لدلالة شخصية الكفيف فى الدراما الاوروبية المعاصرة من خلال النصين المسرحيين:

- "العميان" للكاتب البلجيكى "موريس ميترلنك" (١٨٩٠)
- "القيثارة الحديدية" للكاتب الإيرلندى " جوزيف أوكونر" (١٩)

ويختتم البحث بخاتمة تشمل أهم النتائج وثبت المصادر والمراجع.

مدخل نظرى:

إن أهمية الشخصية لم تأت من خلال قدرتها على تطوير الحدث وبث الحياة والمتعة فى النص المسرحي من خلال توجهاتها وأفكارها فحسب، بل تكمن قيمتها الحقيقية، باعتبارها رمزًا مشحونًا بالدلالة والإيحاء، وهو ما يحيلنا إلى مصطلح الشخصية فى العصر اليونانى القديم، حيث كانت تدل على "القناع **(persona)** الذى يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء الدور المسند إليه، ثم صار بعد ذلك يدل على الدور نفسه"[١]، فلا يزال الكاتب المسرحى يستخدم القناع فى إنتاجه الأدبى، ولكن لوظيفة جديدة؛ حيث يلبسه شخصياته، فتتحول من مجرد اسم إلى طاقة إيحائية، تجوب فضاء النص الذى يتحول إلى أرض مسكونة بالدلالات، وهو ما ذهب إليه الناقد "فيليب هامون"[٢] حين عرف مصطلح الشخصية المسرحية بأنها "وحدة دلالية باعتبارها مدلولًا متواصلًا ويفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف".

وقد تعددت النظريات والرؤى النقدية التى حاولت إرساء طريقة أو منهج لتحليل الشخصية المسرحية، ومنها رؤية "لاجوس آجرى"[٣] **Lajos Egri** للشخصية "باعتبارها كيانًا حيًا متكاملًا، يتكون من أبعاد ثلاثة: (مادى أو عضوى)– (اجتماعى)– (نفسى)". أما البعد الأول، فما من شك فى أن كياننا المادى الخارجى يلون نظرتنا للحياة، ولا يمكن أن نجادل فى أن الشخص الكفيف– مثلا بوصفه موضوع البحث– ينظر إلى الدنيا نظرة مناقضة تماما عما ينظر إليها الشخص المبصر كامل التكوين العضوى؛ فالكيان الفسيولوجى أو الخارجى بشكل عام، يؤثر على تطور الشخصية الذهنى، ويتحكم فى مركبات النقص والاستعلاء داخلها.

كما يحذر "لاجوس آجرى" من إغفال الكيان الاجتماعى للشخصية، ويحث على دراسته دراسة جيدة، فإننا لا نستطيع أن نجرى تحليلًا دقيقًا لأوجه الخلاف بين شخصية وأخرى، ما لم نقم بدراسة وافية حول المستوى الاجتماعى لكل منهما، من حيث الطبقة والعمل والتعليم ومستوى الثقافة والدين .... إلخ، كما يرى "أن الكيان النفسى، ما هو إلا ثمرة للبعدين الآخرين، وأن أثرهما المشترك هو الذى يحيى فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا، وخيبة آمالنا، ويكون أمزجتنا وميولنا."[٤] وسيعتمد الباحث فى تناوله لمستويات الرمز فى

شخصية الكفيف على تحليل أبعادها الثلاثة، حيث تساهم العوامل المكونة للشخصية الداخلية منها والخارجية فى تحديد دلالاتها، وفك شفراتها، وذلك من خلال إمداد المتلقى بأدوات التفسير والتأويل، فعلى سبيل المثال الهيئة والمظهر يندرجان تحت الكيان المادى، ومن ثم تعتبر "الأزياء والإكسسوارات الخاصة بالشخصية جزءا من الكيان الخارجى، وهى تشارك فى صنع دلالات اجتماعية معينة، من خلال ما تنم عنه من فقر أو غنى."[٥]

كما يعد الكيان الاجتماعى لشخصيات بريخت **Bertolt Brecht** (١٨٩٨ – ١٩٥٦) –على سبيل المثال– رمزا للصراع بين الطبقة البرجوازية وطبقة البروليتاريا الكادحة. وهو المعنى الذى يجاور نظرة "سامية أسعد"[٦] إلى الشخصية المسرحية "باعتبارها مجموعة من العلامات التى يجب تصنيفها، تحت عدد من العناوين، منها المظهر الخارجى، والصفات والإرشادات السلوكية أو النفسية، وكل ما يمكن أن نعرفه عن ماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بالشخصيات الأخرى من صداقة وعداء ومنافسة ..... إلخ"

وبالطبع يمكن التعرف على أبعاد الشخصية الثلاثة، "من خلال توصيف الكاتب لها عن طريق الإرشادات المسرحية، أو ما يتواجد فى ثنايا الحوار الدرامى."[٧] وهذا يعنى أن النص المسرحى المكتوب، يحمل بين طياته نصًا موازيًا للحوار يسمى النص الخارجى، "وقد اعتبر الناقد المسرحى "رومان إنجاردن" **R. Ingaredn** أن النص الحوارى هو النص الأساسى، وكل ما هو خارج عن الحوار أى (الإرشادات المسرحية) نص ثانوى."[٨] كما أقرت "سامية أسعد"[٩] بفكرة ازدواجية النص المسرحى، حيث ترى أن "النص المسرحى" يتكون من نصين اثنين، الأول رئيس، وهو كلام الشخصيات، والآخر ثانوى، وهو الارشادات التى تؤدى وظيفتها التصويرية عند قراءة المسرحية."

أما عن أهمية الإرشادات فى مجال التحليل السيميولوجى للنص فيؤكد "مارتن إسلن"[١٠] على أهمية النصوص المسرحية غير الكلامية واعتبرها المحك الرئيس فى تحديد معنى النصوص الكلامية (الحوار)،" وهو ما أقره "أحمد صقر"[١١] بقوله: "إننا نتعرف على هذه الإرشادات داخل الحوار الدرامى وخارجه، وهى ذات أهمية باعتبارها نظامًا دالًا موازيًا للحوار."

وقد ارتكزت دراسة النص المسرحي سيميولوجيا على تيار فكري، ظهر فى بدايات القرن العشرين، أثرى الحياة النقدية الحديثة، وأمدها بمناهج جديدة بغية فهم النص الأدبى

وتأويله دلاليًا، "حيث بشر عالم اللسانيات السويسرى "فرديناند دى سوسير" Ferdinand de Saussure (١٨٥٧ – ١٩١٣)، بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجيا" (علم العلامات)، مهمته دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية" من خلال محاضراته التى أشار فيها إلى مفهوم الرمز بشكل عرضى. وفى الوقت نفسه خرج الفيلسوف الامريكى "تشارلز ساندرس بيرس" Charles sanders peirce (١٨٣٩ – ١٩١٤)، برؤية جديدة للعلامات، أطلق عليها أسم "السيميوطيقا" (منظومة العلامات). أما الرمز فيقابل عند "سوسير" (الدال)، والمرموز إليه يقابل عنده (المدلول)؛ حيث إن العلامة عنده هى "وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين يشبهان وجهى الورقة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. هما الدال والمدلول"[١٢]، حيث يمثل الدال الصورة السمعية التى تحدثها سلسلة الأصوات التى تلتقطها الأذن. أما المدلول فيمثل المحتوى الفكرى والمضمون ويقصد به التصور الذهنى الذى تثيره الصورة الصوتية. ويرى "سوسير" "أن العلاقة بين الدال والمدلول هى من إنتاج المجتمع ولا تقوم على أساس ثابت بل تعتمد على ثقافة مجتمع ما فى مكان ما وتاريخ ما لذا وصفها بأنها (علاقة اعتباطية)" [١٣].

أما "شارل بيرس" فقد رأى أن العلامة تتكون من بنية ثلاثية هى: الموضوع (الدال) والمفسرة (المدلول) والركيزة (العلاقة بينهما) وقسم العلامة إلى ثلاثة أقسام:

١–"أيقونية: الدال يظهر خصائص المدلول نفسها ومثالها الصورة الفوتوغرافية، وفيها تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه.

٢–إشارية: وفيها تشير العلامة إلى الموضوع الذى تعبر عنه عبر تأثيرها الحقيقى به، والعلاقة بين الدال والمدلول فيها علاقة تجاور مكانى كالسهم الذى يشير إلى مكان معين أو الدخان الذى يشير إلى وجود حريق.

٣–رمزية: وهى علامة تشير إلى الموضوع عبر عرف غالبًا ما يقترن بالأفكار العامة."[١٤] أى إن العلاقة بين الدال والمدلول عرفية، تعاقدية، متفق عليها، وأوضح مثال يمكن أن ينطبق على وصف "بيرس" لطبيعة الرمز هو الميزان الذى يرمز عادًة إلى العدل، حيث تم الاتفاق على هذا الرمز مجتمعيًا انطلاقًا من مبدأ التساوى أو المساواة الذى تشير إليه كفتا الميزان.

ونلاحظ مما سبق أن الرمز يشكل جانبًا مهمًا وأساسيًا من منظومة العلامات لدى "بيرس"، وهو ما يتفق ومفهوم كلمة الرمز فى اللغة الإنجليزية (symbol)، والذى يأخذ

"معنى الاستدلال والاستنتاج ويعنى تحول شئ إلى آخر، لا سيما إذا كان الشئ جسمًا ملموسًا رامزًا إلى جسم أو فكرة غيرملموسة."[١٥] وأصل الكلمة "مأخوذة من اليونانية (sumbolom)، وهى معنى الاهتداء إلى شئ بعد الاتفاق عليه وتقبله من الأطراف كافة منجزًا هدفًا معينًا بطريقة سليمة."[١٦]

ولا شك فى استفادة الدراسات المسرحية من بعض الانجازات التى توصل إليها باحثو السيميولوجيا، ويعود الفضل فى ذلك إلى "مدرسة براغ اللغوية بموسكو التى نمت فى ثلاثينيات القرن العشرين، وارتكزت نظريتها فى سيميولوجيا المسرح على أن المسرح يحيل الشئ إلى مغزى."[١٧] بمعنى أنه لا يوضع بصفته النفعية التى نعرفها فى حياتنا العادية بل يتحول إلى رمز إستعارى يدركة المتلقى بوعيه، بما فى ذلك الشخصية المسرحية.

"أما التقسيم الذى وضعه "بيرس" فقد أصبح مقولة أساسية فى الدراسات السيميولوجية، وظل تصنيفه لوظائف العلامة هو الإرث الأهم فى مجال سيميوطيقا المسرح والأكثر شيوعًا،"[١٨] وأكبر دليل على ذلك "ما قدمه "مارتن إسلن" **marten esslin**، فى دراسته المعنونة "مجال المسرح" عن (كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح)، "والتى انتهى فيها إلى ما انتهى إليه "بيرس"، حيث خلص إلى أن العلامات تنقسم إلى (أيقونة ومؤشر ورمز)" [١٩]، فالشجرة مثلا بوصفها علامة مرئية على خشبة المسرح، ليست سوى علامة أيقونية للشجرة، ولكنها عندما تبدو جرداء فى سياق درامى معين، فقد تتحول من علامة أيقونية إلى رمزية توحى بجدب الحياة وجفائها. كما تظهر العلامة الإشارية على المسرح من خلال علامات مرئية كالأسهم واللافتات والحركة والإيماءة، التى قد تكون مصحوبة بعلامة سمعية كالضمائر وأسماء الإشارة مثلًا. كما ركز "اسلن" على الشخصية المسرحية واعتبرها واحدة من أهم العلامات فى العملية المسرحية، "وذلك بالكشف عن دور ماوراء الأقوال فى صنع الدلالات، إلى جانب علاقة الشخصية بالعلامات الأخرى التى يكشفها النص الفرعى (الإرشادات)، من خلال وصف الحركة والأزياء والألوان."[٢٠] وسوف يرتكز الباحث فى تحليله لشخصية الكفيف على محورين رئيسين هما:

١- تحليل الشخصية وفقًا لأبعادها الثلاثة، وبالاعتماد على النص الأصلى (الحوار) والنص الثانوى (الإرشادات الخارجية).

٢- رصد الدلالات والرموز الدرامية للشخصية المسرحية، من خلال ثنائية الدال والمدلول، والعلاقة التى تربطهما معًا.

لقد حفظ لنا تاريخ المسرح بعض الشواهد الدرامية، التى أكدت على تناول الدراما لشخصية الكفيف منذ بدايات المسرح اليونانى القديم. ففى مسرحية "أوديب ملكا" للكاتب اليونانى "سوفوكليس" **Sophocles** (٤٩٦-٤٠٦ق.م) وضعت الحكمة على لسان الحكيم الكفيف "تريسياس"، الذي كان يتمتع بحكمة ونبوءة. حينما أخبر ملك طيبة بأنه سينجب طفلًا يجلب الدمار للمدينة، وحدث ما حدث من قتل هذا الطفل لأبيه الملك والزواج من أمه، وحين التقاه "تريسياس" وهو ملك، أخبره بأنه هو الرّجس الذي دنس المدينة. وذُهل أوديب من تصريح "تريسياس" وعاب عليه ما آلَ إليه من العمى، وهنا تتم إحالة الدلالة الدينية لشخصية "تريسياس"، بوصفه علامة أيقونية للكاهن الذى يمثل الدين فى كامل أثينا القديمة، ليتم الكشف عن دلالة جديدة لشخصية الكفيف مفادها "أن الحكمة فى البصيرة لا البصر"، وذلك بتواجدها كطرف فى ثنائية متناقضة مع شخصية "أوديب"، فرغم فقد الأول لآلة البصر الفيسيولوجية، فإنه يرى الحقيقة، ويبصر اللامرئى، بخلاف "أوديب" الذى رغم امتلاكه العضو الحيوى للبصر فإنه كان غارقا فى ظلام الجهل، لا يبصر ما يدور حوله ومن هنا يمكن القول إن المفارقة بين البعدين المادى والاجتماعى لشخصية الكفيف قد ساهمت فى وضع تفسير معنوى للإعاقة باعتبارها دافعا للحكمة والمنطق.

كما اكتسبت شخصية الكفيف فى نصوص المسرح اليونانى الكوميدى بعدًا دلاليًا جديدًا، اتسق مع ملامح العصر والمجتمع، ففى نص "بلوتوس إله الثروة" لكاتب الملهاة اليونانى أريستوفانيس **Aristophanes** (٤٦٤-٣٨٦ق.م) "تحمل شخصية الكفيف، توجهًا فكريًا وأيديولوجيًا، يهدف إلى مهاجمة إحدى الظواهر الاجتماعية والسياسية السلبية فى المجتمع الأثينى آنذاك."[٢١] وفيه نجد "بلوتوس" إله الثروة قد صار أعمى وبذلك تشكل المفارقة بين بعدى الشخصية المادى والاجتماعى (المهنى)، الدلالة الرئيسة فى النص، فحين يخول لفاقد البصر، وظيفة توزيع الثروات على المواطنين، يصبح رمزًا للعدالة الاجتماعية المفقودة، التى تهب الثروة لمن لا يستحقها، وتمنعها عمن يستحقها.

وقد تغيرت البنية الدرامية لشخصية الكفيف، مع تقدم العصور والأزمنة، وجاء هذا التغيير متماشيًا مع التحولات التى طرأت على البنية الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية للمجتمعات، وكذلك المفاهيم الفكرية والفلسفية، حيث لم تعد شخصية الكفيف مرتبطة –

كما فى المسرح اليونانى – بالبعد الميتافيزيقى، بل انطلقت مع المسرح المعاصر، لتعبر واقعيًا عن الإنسان العادى، بوصفه القوة الفاعلة فى المجتمع. وباختلاف البنية، اختلف المدلول، الذى جاء هو الآخر، متسقًا مع قضايا العصر الحديث وصراعاته.

تعد مسرحية "العميان" (١٨٩٠) للكاتب البلجيكى "موريس ميترلنك" **Maurice Maeterlinck** (١٨٦٢–١٩٤٩م) – الذى حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩١١– واحدة من أهم المسرحيات التى تناولت شخصية الكفيف بشكل يسمح بقراءات دلالية متعددة؛ فهى دراما رمزية تحمل العديد من الإسقاطات السياسية والاجتماعية التى تصلح لوقتنا الراهن رغم كتابتها من عقود بعيدة.

وتدور أحداث المسرحية حول اثنى عشر شخصًا من العميان، ستة رجال وست نساء، ثلاثة من الرجال عميان منذ الولادة، ممن يسميهم المعجم العربى (كمه) ومفردها (أكمه)، وثلاثة فقدوا البصر فى طفولتهم، أما العمياوات الست، فثلاث منهن عجائز يصلين طوال الوقت، وعمياء هى الأكبر سنًا من الجميع، وأخرى شابة فاتنة الجمال، والسادسة معتوهة، تحمل طفلًا رضيعًا، والجميع فى انتظار كاهن عجوز، جاء بهم من الملجأ، حيث كان دليلهم لنزهة أرادها لهم للتمتع بآخر يوم مشمس قبل أن يحل فصل الشتاء بغيومه وصقيعه، وقد تركهم فى وسط الغابة، زاعمًا أنه سيأتى بالمأكل والمشرب للطفل، لكنه لا يعود، وعندما يفقد هؤلاء العميان دليلهم الوحيد المبصر، يلجئون إلى الحوار، ليخفف عنهم وطأة الخوف والانتظار، وفجأة يخترقهم كلب الملجأ، ليقودهم إلى جثمان الكاهن، الذى كان يرقد على مقربة منهم مفارقا الحياة، فيتملكهم الخوف بعد أن فقدوا الأمل فى الخلاص، وتنتهى المسرحية بصرخة مدوية للطفل الرضيع، وكأنه رأى شيئًا مرعبًا تهتف على إثرها العمياء العجوز راجية الرحمة من هذا المجهول.

تحمل المسرحية بعدًا فلسفيًا، يسمح بقراءة الشخصيات على مستويات دلالية عدة، فنحن أمام جماعة من العميان فى انتظار الكاهن الذى اقتادهم إلى الغابة ليتركهم لمصيرهم الغامض.

"الأكمه الأول: لقد أخطأ باقتيادنا إلى هنا

الأكمه الثانى: ... نحن على كل حال لا نرغب فى مغادرة الملجأ

الأكمه الثالث: لم يسبق أن أتينا إلى هنا من قبل، ولا جدوى من اقتيادنا إلى مثل هذا المكان البعيد.

العمياء الأكبر سنا: كان الطقس جميلًا جدًا صباح اليوم فرغب فى أن نستمتع بآخر الأيام المشمسة قبل أن نظل سجناء الملجأ طوال فصل الشتاء.

الأعمى الأكبر سنا: إنه على حق، ولابد من التفكير فى الحياة وشكلها.

الأكمه الأول: إلا أنى أفضل البقاء فى الملجأ ... ليس من شئ جدير بالمشاهدة خارج الملجأ."[٢٢]

إن صيغة الرفض والاستنكار –التى حملتها الارشادات الداخلية– فى الحوار السابق من قبل (الكمه) تجاه ما وصفوه بالاقتياد من قبل الكاهن، تعد علامة سمعية تدفعنا إلى النظر للشخصيات الاثنى عشر، وفقا لدلالتهم الأيقونية باعتبارهم مجموعة من البشر فاقدى البصر، وفهم النص بشكل واقعى باعتباره ترجمة لحالة الاغتراب النفسى لدى أصحاب تلك العاهة، والتى يصحبها نوع من العزلة والوحدة، والتمركز حول الذات، وعدم القدرة على المواجهة، أو التكيف مع العالم الخارجى؛ حيث يشكل كف البصر دافعًا نفسيًا للشعور بالنقص والخوف من المجهول.

وتأكيدًا لذلك جاءت صيغة الرفض والاستنكار لدى الشخص الأعمى، بشكل أقل حدة منه لدى الأكمه، وذلك لخوف الأخير من مواجهة الواقع الخارجى، بكل ما يحمله من غموض، خاصة وأنه لم يتعرف عليه طيلة حياته، بخلاف الأعمى الذى حظى بمعايشة الواقع والانفتاح على العالم الخارجى قبل فقده لبصره، ومن هنا لم يجد غضاضة فى الاتصال به مرة أخرى، وهو ما يتماشى مع البعد النفسي والمنطق الواقعى الذى يتعايش به فاقدو البصر. وهنا يطل علينا (الملجأ) بدلالته الأيقونية كمكان، داخل إحدى الكنائس المهجورة، لإيواء العميان وتوفير الرعاية والحماية لهم، أما الكاهن فيظل محتفظًا ببعده الاجتماعى فهو المنوط بخدمتهم ورعايتهم.

ولا يتوقف الرمز فى نص "العميان" عند حدود الدلالة الأيقونية، بل يمتد بمستوياته المتعددة، متواكبًا مع نمو الحدث الدرامى.

"الأكمه الثالث : لقد أقبل يربت على كتفى وأنا لا أزال نائمًا ويقول لى: انهض انهض حان الوقت وارتفعت الشمس عاليًا جدًا .. هل هذا صحيح؟ لم الحظ ذلك .. أنا لم أر الشمس فى حياتى قط .. لماذا يريدنا أن نخرج كلما ظهرت الشمس؟! من منا يلاحظها؟! إنى لا أميز ما إذا كنت أتجول ظهرا أو فى منتصف الليل."[٢٣]

لقد وظف الكاتب فى الحوار السابق، تقنية الاسترجاع، بالعودة إلى ماضٍ لاحق لبدايات النص، يعيد فيه "الأكمه الثالث"، تصوير حديث "الكاهن" له، وبالبحث عما وراء الكلمات (الإرشادات الداخلية) يمكننا الكشف عن المفارقة بين البعد المادى لجماعة العميان (فقدان البصر)، وبين رغبة "الكاهن" فى أن يريهم ضوء الشمس، تلك المفارقة التى أثارت دهشة "الأكمه الثالث"، وولدت العديد من الدلالات التى تمنح (العمى) معنى مجازيًا بعيدًا عن كنيته الفسيولوجية، لتصبح الشخصيات رمزًا "لوحدة الإنسان وانعزاله وخوفه الدائم، من المجهول والقوى الغيبية التى تتحكم فى مصيره."[٢٤] وهنا تصبح الحقيقة هى ضوء الشمس المبهر، أما العمى فهو الجهل وعدم القدرة على مواجهة العالم المحيط، والتعايش معه. لقد تمت الإزاحة الدلالية لمجموعة العميان لتشكل تركيبة فكرية اجتماعية تمثل الإنسانية المسحوقة التائهة والباحثة عن الأمل وسط حاضر مشوه ومستقبل مجهول. وهو ما يؤكده البعد النفسي للشخصيات؛ فهي شخصيات مبهمة، خائفة، هشة، فاقدة للحيوية، صامتة أبدًا لولا العمى الذي يدفعها إلى الكلام. إنها تعيش حالة عجز وجودي، ولا تصارع القدر بل تصمت أمامه بثبات.

إن "العلامة ليس لها دلالة إلا بعلاقتها داخل نسق دلالى متكامل""[٢٥] ولهذا فسيسعى الباحث إلى تأكيد هذه الدلالة عبر أنساق مختلفة؛ فالعميان فى نص "موريس ميترلنك" هم شرائح لإنسان العصر الحديث بكل مفاهيمه وصراعاته وانقساماته الداخلية؛ حيث يمثل الكمه الثلاثة المسنون، الجانب التشاؤمى والنظرة السوداوية للحياة، بخلاف العمياء الشابة الحسناء التى تمثل الجانب المتفائل المشرق.

"العمياء الشابة: أتنسم أريج أزهار من حولنا.

الأكمه الأول: أنا لا أشم غير رائحة الأرض.

العمياء الشابة: بل هناك أزهار.. هناك أزهار من حولنا.

الأكمه الثانى: أنا لا أشم غير رائحة الأرض.

العمياء الشابة : لقد شممت عبير الأزهار فى الريح

الأكمه الثالث: أنا لا أشم غير رائحة الأرض.."[٢٦]

وقد تأكدت هذه الدلالة عبر الإرشادات الخارجية الخاصة بالأداء الحركى للكمه (يرفع الجميع رءوسهم نحو السماء باستثناء الكمه الثلاثة يواصلون النظر إلى الأرض)"[٢٧] أما الأعمى الخامس والسادس فيمثلان ثنائية الطاقة السلبية والإيجابية.

"الأعمى الخامس: كنت غافيا ...دعونى أنام.

الأعمى السادس: بدأت أدرك أين نحن..... هيا نرى.. هل هناك من يرغب أن يتبعنى

الأكمه الأول: لنبق جالسين..لننتظر.. لننتظر."[٢٨]

أحدهما يخرج من دائرة الحدث ليخلد إلى النوم منتهرا من يحاول إيقاظه من غفوته، والآخر يمثل دافعا للفعل ولكن دون جدوى، فالطاقة السلبية وقسوة الواقع، تثبطان من عزيمته، فحين ينهض متحسسًا طريقه، يتعثر فى السياج والأشجار المقطوعة، التى تعوق سيره. كما تمثل العمياوات العجائز اللاتى تصلين طوال الوقت، الجانب الروحى– فى إنسان ذلك العصر–، الذى انزوى فى ركن بعيد أمام ماديات الحياة وصراعاتها. أما العمياء المعتوهة فتمثل الجانب اللاواعى الذى فقد ارتباطه بالمنطق والفكر السليم، وفى المقابل تمثل العمياء الأكبر سنا، بمشاركة الأعمى الأكبر سنا، جانب الحكمة والمعرفة بدعوتهما لوجوب التفكير فى الحياة وشكلها، ولكنهما يفشلان لتظل حالة التيه والتخبط والعزلة هى المسيطرة على الشخصيات.

وقد أكدت الإرشادات الخارجية دلالة الشخصيات باعتبارها رمزًا للإنسانية جمعاء فمنحتها دلالة أعمق حيث جاء وصفها كالآتى: (ترتدى النساء – مثل الرجال – ثيابًا فضفاضة قاتمة، ولباسًا موحدًا. العميان جالسون بأكثريتهم فى وضعية ترقب ويبدو على الجميع أنهم فقدوا عادة القيام بحركات لا طائل من ورائها).[٢٩]

لم تعط الإرشادات أى معالم محددة لكل شخصية، مما أكسب الشخصيات دلالة أكثر شمولية وعمقًا، من كونهم مجرد (عميان).

كما تأكدت دلالة عزلة الإنسان وعجزه عن مواجهة الواقع المرير من خلال طبيعة العلاقة بين الشخصيات، وسعيهم لبناء حواجز –معنوية أكثر منها مادية– بينهم، تجبرهم على الانصياع وتقبل مرارة الواقع، أو مواجهته فرادى ومن ثم الهزيمة والفشل فى تغييره.

"العمياء الأكبر سنا: ها نحن جالسات على حجارة.

الأكمه الأول: يوجد عائق ما بيننا

الأكمه الثانى: من الأفضل أن يظل كل منا فى مكانه

الأكمه الثالث: أين أنتن جالسات؟ هل ترغبن فى الاقتراب منا؟

العمياء الأكبر سنا: لا نجرؤ على النهوض."[٣٠]

لقد اكتسبت حركة الشخصيات أهمية خاصة فى تأكيد هذا المعنى؛ حيث عكست حالة الجمود والانغلاق وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجى.

وقد امتدت هذه الدلالة لتشمل المكان والزمان؛ فعلى مستوى العلامة البصرية، فإننا أمام غابة وصفتها الإرشادات الخارجية بأنها قديمة جدًا ذات مظهر دهرى، وفى هذه الغابة بعض أشجار الصفصاف الحزين وأشجار جنائزية وزنبقيات طويلة هزيلة، "مما يوحى بتاريخ بشرى مديد ليس له بداية ولا نهاية، كما أن الكاتب لم يعط هذا المكان أية معالم جغرافية أو تاريخية محددة بحيث يكتسب شمولية تتسع لأى مكان على سطح هذه الأرض"،[٣١] لقد استخدم الكاتب فى إرشاداته الخارجية صفات للصورة المكانية للغابة، تخرج بها عن مجالها الطبيعى، لتصبح –بغموضها وظلالها وكآبتها– شبيهة بهذا الواقع المرير الذى نعايشه، والذى مات على أعتابه الأمل فى التطلع للخارج– ونقصد به الكاهن– ليتملك الجميع الخوف من المصير المجهول.

"الأكمه الأكبر سنا: ألستم خائفين هنا؟

الأكمه الأول: من تقصد؟

الأعمى الأكبر سنا: أنتم جميعا.

العمياء الأكبر سنا : أجل أجل .. نحن خائفون."[٣٢]

كما جاء التشكيل البصرى للملجأ، مكملًا ومدعمًا لتلك الدلالة، حيث لم يكن وصفه على لسان العمياء الأكبر سنًا (بالقديم المعتم البائس جدا)[٣٣]، إلا رمزًا للعزلة وسجن الذات، وهو ماأكده الأعمى الأكبر سنا حين قال:

"الأعمى الأكبر سنا: ها قد انقضت سنوات وسنوات ونحن معًا، لم ير أحدنا الآخر قط ..إننا نحيا كأننا فى عزلة تامة."[٣٤]

وقد لعبت المؤثرات الصوتية والبصرية دورًا مهمًا فى عكس جو الغموض والخوف المسيطر على المكان والإيحاء بالخطر الخارجى المحيط بالعميان، وهو ما وضحته الإرشادات الخارجية على مدار أحداث المسرحية "(الجو حالك الظلام– يسمع صوت طيور ليلية وهى تصيح فجأة وسط الظلمات– يسمع طيران طيور كبيرة مهاجرة وهى تمر بصخب فوق الأشجار– تهتز الغابة لصوت المطر وتسقط الأوراق كتلا معتمة– تشتد الريح فى الغابة ويهدر البحر فجأة بشكل عنيف– تعصف زوبعة بالأوراق الجافة– يسمع وقع أقدام)."[٣٥]

كما تكشف القراءة التحليلية للنص عن حضور الدلالة السياسية باعتبارها مقومًا أساسيًا من مقومات المستوى الرمزى فى العمل كله، والتى "ترمز لغياب الدليل وغياب القائد، ثم الانتظار الأبدى لكل هذا الذى لا يأتى دونما حراك وعلى نحو شديد السلبية.

العمياء الشابة: لقد سببتم له أشد العذاب. أنتم تسببتم فى موته لم يعد فى نيتكم أن تتقدموا وصرتم راغبين فى الجلوس على حجارة الطريق كى تأكلوا .. ظللتم تدمدمون طوال النهار .. كنت أسمعه وهو يتنهد."[٣٦]

إن حال العميان هنا هو حال الشعوب الغارقة فى ظلمات القهر والظلم، الشعوب التى غاب عنها وعيها وارتضت على نفسها الخنوع، واستلذت العيش داخل جدران الخوف (الملجأ)، رافضة اليد التى امتدت لها بالعون (الكاهن)، ليظل قدرها محكومًا بالجمود، فى انتظار قائد آخر مجهول لينتشلها من حالة الضياع والتخبط التى تعيشها.

كما يعتبر الرمز الدينى من أهم المحاور الدلالية التى يفيض بها النص وقد لعب الرقم إثنا عشر(١٢) دورًا حيويًا فى ربط الشخصيات بمعنى جديد يحيلنا إلى الاثنى عشر حواريًا، الذين اختارهم السيد المسيح –عليه السلام– الذى يمثله الكاهن، لتبليغ الدعوة ونشر

المسيحية فى العالم، وقد تأكدت هذه الدلالة من خلال الإرشادات الخارجية التى ساهمت بوصفها للوضع الجسدى للكاهن فى استدعاء صورة المسيح المصلوب"(يستند جذعه ورأسه، المرتدين قليلًا إلى الوراء والساكنين سكون الموت، إلى جذع سنديانة ضخمة جوفاء)" [٣٧] ، بالإضافة إلى تكرار كلمة كنيسة على لسان مجموعة العميان فى أكثر من موضع، والحديث عن راهبات الملجأ، والأبرشية[*] التى ينتمى إليها الكمه الثلاثة، مما يشعرنا بأننا أمام مجموعة من المسيحيين فى انتظار المخلص الذى لم يأت بعد.

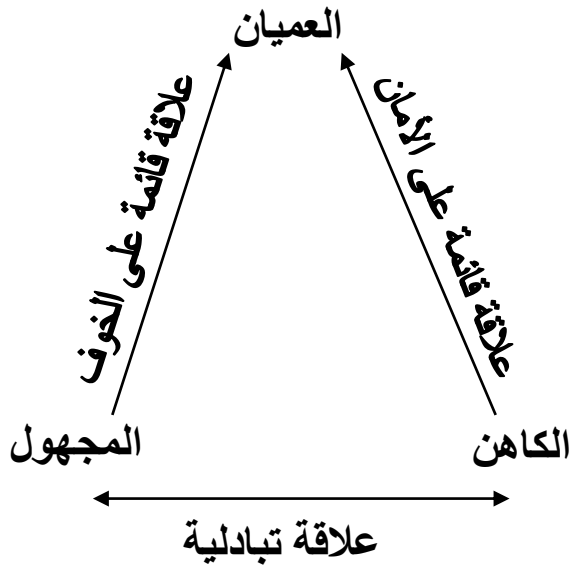
"وقد تتسع هذه الدلالة لتشمل الدين فى علاقته مع الإنسانية كلها. المتمثلة فى الرجال والنساء،"[٣٨]، ويصبح الكاهن هنا رمزًا للدين الذى يحاول الخروج بالبشرية من ظلمات الجهل والضلال إلى نور الهداية والرشاد، وموته ليس سوى إشارة إلى تقويض أركان الدين وركائزه بعد أن خبت شعلته وتضاءلت قيمته.

"الأكمه الأول: لقد بات مسنًا جدًا، ويبدو أن بصره – هو أيضًا – قد صار شحيحًا منذ بعض الوقت، لكنه لا يرغب فى أن يصرح بذلك مخافة أن يأتى آخر ليحتل مكانه بيننا."[٣٩]

وبالبحث عما وراء المعنى (الإرشادات الداخلية) يمكن الكشف عن محاولة الدين فى إيجاد مكان له فى قلوب البشر، خوفًا من أن يأتى أحد بديلًا عنه ليغوى البشر بملذات الحياة الفانية، والذى يرمز له فى ضوء هذه الدلالة، بالمجهول الذى يقتحم عالم العميان فى نهاية المسرحية.

وبالرغم من تعدد الدلالات، على المستوى الإنسانى والاجتماعى والسياسى والدينى، لشخصيات النص، فإنها تصب جميعها فى مغزى واحد، يعكس حالة الحيرة والتخبط الأعمى التى يعيشها الإنسان المعاصر فى أواخر القرن التاسع عشر، "حيث هزت الثورة الصناعية والأنظمة الرأسمالية المستبدة، الأطر الحضارية هزًا عنيفًا، بتغليبها للمادية على أية قيم مطلقة"[٤٠] واختزال الإنسان فى بعده المادى الاستهلاكى – الذى أشير إليه فى النص بالمأكل والمشرب – "وظهور العديد من الأطروحات الفلسفية الإنسانية المغلوطة التى نادت بموت الإله وتنحية الدين جانبًا، بوصفه معوقًا للإنتاج، وحائلًا أمام التقدم."[٤١]

وفى ضوء اعتبار مجموعة العميان كيانًا واحدًا، ورمزًا للإنسانية العاجزة عن إدراك مصيرها الغامض، يمكن تحديد شبكة العلاقات التى تربطها بالشخصيات الأخرى كما بالشكل الآتى:



الشكل السابق يلخص فكرة الوجود الإنسانى الحائر الذى فقد الأمان بموت الأمل فى الخلاص ليتملكه الخوف من انتظار المجهول.

وقد تداخلت عناصر البناء الدرامى للنص بشكل متناغم من أجل تأكيد هذا المغزى؛ حيث جاء الحدث الدرامى ساكنًا يتميز بالاستاتيكية الشديدة على المستوى الخارجى، ولكنه يتحرك بعمق واضطراب داخل الشخصية ليخلق صراعًا نفسيًا، يجسد حالة اليأس والانتظار غير المجدى والخوف من المجهول وهو ما أكدته الدلالة اللونية للأزياء القاتمة، وهو مايؤكد رأى "مارون ألوود"[٤٢]، الذى أشار إلى أن "هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك ذلك الشئ الذى يعطى الحبكة معنى ومغزى وحياة، هذا الشئ هو الشخصية".

كما يأتى الحوار متسقا مع دلالات النص، فهو لا يخلو من بعض التقابل على مستوى الألفاظ والجمل، باعتبار أن طبيعة البنية الفكرية تستدعى مثل هذه التقابلات (الظلام/ النور)، (الجهل/ المعرفة)، (الميلاد والموت) كما جاء الحوار مدعمًا لطبيعة الشخصيات الداخلية، "فهو ليس حوارًا دراميًا تقليديًا، بل هو مناجاة شعرية أقرب إلى الصرخة، صرخة استغاثة تضيع فى الظلام".[٤٣]

لقد قدم "ميترلنك" نصًا يموج بالدلالات والإدانات المنبعثة من واقع المجتمع الأوربى فى أواخر القرن التاسع عشر، والمتفقة مع التحولات الحضارية والفكرية والثقافية آنذاك، ونجح فى توظيف الرمز توظيفًا فنيًا فعالًا، وأعطاه أبعادًا فكرية يسمو بها عن المتعارف عليه؛ "حيث رفض محاكاة الواقع وتمكن من استنباط المعانى الرمزية الكامنة فى الظواهر الحسية، والاعتماد على الإيحاء بدلًا من الإشارة المباشرة،، كما استخدم لغة تعتمد على الصور والاستعارات."(٤٤)

ولا تخلو نصوص المسرح الأوروبى فى القرن العشرين من شخصية الكفيف، التى وظفت باعتبارها رمزًا واضحًا للقلق الإنسانى، إزاء ما يحيط به من أزمات سياسية واجتماعية واقتصادية، فى ظل الحروب العالمية والصراعات الإقليمية. وتعد مسرحية "الفيتارة الحديدية" للكاتب الإيرلندى "جوزيف أوكونر" **Joseph O'conor** (١٩١٦ – ٢٠٠١)، واحدة من أهم المسرحيات، التى صعدت بشخصية الكفيف إلى آفاق دلالية، تتماشى والظرف الزمانى؛ حيث تتناول المسرحية تلك الفترة الحرجة من تاريخ أيرلندا، عندما كانت تناضل من أجل استقلالها عن إنجلترا، وتسعى بكل جهودها لكى تصبح دولة معترفًا بها، لها كيانها وبرلمانها ودستورها، فى الفترة ما بين (١٩١٦، ١٩٢١) (٤٥).

يطرح النص نموذجا لشخصية الكفيف، من خلال ضابط الجيش الإيرلندى "ميكل أوريوردون" الذى أدلى بدلوه فى ثورة عيد الفصح عام ١٩١٦، ولكنه فقد بصره، وأصبح غير قادر على مواصلة كفاحه، فعمل مديرًا لممتلكات واحد من رجال الأعمال الإنجليز يدعى "تولى"، الذى اشترى قصرًا من قصور أيرلندا ليقضى فيه إجازاته. وتبدأ المسرحية فى غضون عام ١٩٢٠، حيث يستعد مستر "توللى" صاحب القصر للفرار منه؛ لأنه لم يجد فيه الراحة التى كان ينشدها، فى ظل الحروب الطاحنة بين إنجلترا وأيرلندا، وتحويل قصره إلى مقر للثوار الأيرلنديين، يحتجزون فيه أسراهم من بنى وطنه. وتعهد القيادة الأيرلندية "لأوريوردون" حراسة الضابط الإنجليزى "جون تريجارثن"، الذى وقع أسيرًا لرجال الجيش الجمهورى الأيرلندى – لأنهم جميعا كانوا منهمكين فى المعركة ضد الإنجليز – ولأنه كفيف، فقد اكتفى بكلمة شرف من "جون"، عاهده فيها بألا يهرب.

"أوريوردون: الكابتن جون تريجارثن ضابط فى الجيش الإنجليزى وهو أسيرى.

تولى: أسيرك؟

أوريوردون: لقد أسر بالقرب من دبلن منذ ثلاثة شهور وأرسل إلى هنا فى حراستى ولأسباب يجب ألا تخفى على أمثالك فأنى لا أستطيع أن أراقبه، ولا يمكننا أن نستغنى عن رجال ليحرسوه ولذلك فهو على عهد –كلمة شرف – وفى هذه اللحظة هو يصطاد الأرانب"(٤٦)

ويتجول "جون" فى القصر حرًا طليقًا، ويخرج للصيد مع "مولى" إبنة عم "أوريوردون"، التى وقعت أسيرة هواه، والتى كان "أوريوردون" هو الآخر يحبها، ويرغب فى الزواج منها، لولا أنه فقد بصره فأحجم عن مصارحتها، خشية أن توافق على الزواج إشفاقًا عليه، لا حبًا له. ويميل "أوريوردون" إلى الضابط "جون" بالرغم من أنه عدو بلاده، ثم لا يلبث الميل أن يتحول إلى صداقة، سرعان ما تحولت إلى محبة وإعزاز. ويتمتع "جون" بحياة رومانسية مرحة مع "مولى"، ولكن تشاء الأقدار أن يتعكر صفو هذا الجو الرائع، حيث يأتى أمر من القيادة العليا إلى القائد الأيرلندى "كيلى"، يقضى بانتقاء ثلاثة من الأسرى الإنجليز بنظام القرعة ليعدموا رميًا بالرصاص ثأرًا لثلاثة من القتلى الأيرلنديين ممن قتلهم جنود الإنجليز (البلاك أند تانز) بلا أدنى ذنب، ويأمر "كيلى" "أوريوردون"، بإجراء القرعة، ويكون الإسم الثالث هو "جون" صديقه وأسيره، ويحاول "أوريوردون" إقناع "جون" بالهرب، لكنه يرفض؛ إذ إنه أعطى كلمة شرف بالبقاء ولا يمكنه أن يحنث بوعده. ويتسلل جنديان إنجليزيان من الجماعة الثورية "البلاك أند تانز" إلى القصر ويأسران "أوريوردون" بعد أن يتهكمان على فقدانه لبصره، وهنا يتدخل "جون" وينقذ صديقه من قبضتهما ويأتى "كيلى" فيأسرهما ويودعهما السجن تمهيدًا لمحاكمتهما، هنا تزداد قناعة "أوريوردون" بعدالة موقفه تجاه "جون"، ويحاول ثانية إقناعه بالهروب، وأخيرًا يرضخ "جون" لتوسلات صديقه خاصة بعد مصارحته بالخطر الذى يحيط به ويضعان بالاتفاق مع "مولى" خطة للهرب فى قطار البضائع، ولكنها تفشل، بعد أن يعجل "كيلى" بموعد تنفيذ حكم الإعدام فى "جون"، ويحاول "أوريوردون"، أن يثنى عزيمة "كيلى" عن تنفيذ الحكم، مذكرًا إياه بما عانوه من ويلات الحرب، ويدعوه أن يضع حدًا لآلام الناس، وأن يجلب السعادة إلى قلبى حبيبين

يتطلعان إلى مستقبل سعيد، ولا تجدى ضراعات "أوريوردون" فتيلًا، ويسدل الستار على صوت القطار ومعه الصوت الآمر بإطلاق الرصاص.

تتحدد سمات شخصية "أوريوردون" (الكفيف)، من خلال رصد توصيفى عبر الإرشادات الداخلية والخارجية.

(فى فجوة فى الحجرة بعيدة عن الدرج، ووجهة بعيد عن المتفرجين يجلس ميكل أوريوردون وقد كف بصره حديثًا) [٤٧].

"أوريوردون: هل سمعت عن "البلاك أند تانز" أم ترى الصحف الإنجليزية تخجل من ذكرهم؟ إنهم أولئك السادة الذين نصبوا كمينًا لدوريتى منذ ستة شهور، ومنذ ذلك الوقت لا فرق عندى بالنسبة لأى اتجاه فى الحجرة ليست هناك نوافذ فى أى مكان"[٤٨].

"الجندى الإنجليزى الأول: الكابتن ميكل أوريوردون العظيم – بمفرده تماما – يحرس المركز الرئيسى بقيثارة محشوة .....انظر يا رجل إنه أعمى"[٤٩].

تكتسب الإرشادات المسرحية (داخل الحوار وخارجه)، أهمية متنامية من حيث احتوائها على عدد من التوصيفات المحددة للأبعاد المادية والاجتماعية، التى تكسب الشخصية دلالة أيقونية، فنحن أمام ضابط أيرلندى أعمى، فقد بصره منذ زمن قريب (ستة أشهر) فى معركة التحرير التى خاضتها أيرلندا ضد إنجلترا عام ١٩٢٠ – زمن أحداث المسرحية – وهو يمثل بذلك ضحية من ضحايا الحرب التى لا تجلب سوى البؤس والشقاء ومزيدًا من الكراهية والفرقة وسفك الدماء. ولا تقف حدود النص عند تلك الدلالة الأيقونية التى تتسق مع واقعية الأحداث، حيث يمكن الانطلاق عبر القراءة التأويلية، وبالبحث عما وراء الكلمات، إلى مستويات رمزية أكثر خصوبة وعمقًا لشخصية الكفيف. فعلى مستوى الدلالة السياسية يرى "أحمد السيد النادى"[٥٠] شخصية "أوريوردون"، ضلعًا من أضلاع مثلث يمثل أيرلندا، حيث يشكل "كيلى" ضلعه الأول ويمثل أيرلندا الثائرة المتشددة، التى تسعى لتحطيم القيود بحد السيف، لا يعرف التفاهم أو الحل الوسط، بينما ترمز "مولى" لأيرلندا المستقبل ذات الآمال العريضة، تنظر إلى الجانب المشرق فى الحياة، تحيا حياة قوامها الحب والمتعة والرومانسية، أما "أوريوردون" فيشكل الضلع الأخير من المثلث ويرمز إلى أيرلندا التى تسعى للاستقلال ولكنها مكبلة بالأغلال تحب السلام وتندد بالحروب ولكن

الأقدار أقوى منها، متسامحة رحبة الصدر ولكنها ترتكب الأخطاء وتراهن على الجواد الخاسر".

أى إن شخصية الكفيف فى هذا النص ترمز للجانب المضئ من الشعب الأيرلندى، الذى كف بصره عن أية صراعات سياسية أو اختلافات دينية ومذهبية، شعب يدعو إلى السلام ونبذ الحروب والكف عن التعصب الدينى والعنصرى وقد توافقت هذه الدلالة مع البعد النفسي لشخصية "أوريوردون" فبالرغم من فقده لبصره فإنه يرى العالم من خلال منظار وردى مشرق.

"أوريوردون: أحيانا أتحدث إلى نفسى بقسوة، وأقول لنفسى إنه سجينى، ولا أعرف إن كنت أصدق ذلك أم لا .. إن العالم بالنسبة لى لم يعد كما كان .. إنى أرى بنور مختلف تمامًا ويبدو الناس أكثر جمالًا. الأصدقاء يبدون كذلك. هل هو ضابط إنجليزى فعلًا أو مجرد صديق عزيز؟ تعويض من الله للعميان؟ أيهما هو؟"(٥١).

وتتأكد هذه الدلالة من خلال العلاقة التى تربط "أوريوردون" بأسيره وإبنة عمه وهى علاقة قائمة على الإيثار والتضحية بالذات من أجل إسعاد الآخرين فقد بارك "أوريوردون" زواج أسيره "جون" الضابط الإنجليزى البروتستانتى من "مولى" إبنة عمه الأيرلندية الكاثوليكية– رغم حبه لها– ، وضحي بسعادته فى سبيل إسعادهما، وكأنه يشارك فى توقيع معاهدة سلام بين عدوين من جنسيتين مختلفتين ومذهبين متباعدين.

"أوريوردون: إنك تتحدث عنى كما لو كنت أصبح رجلًا سعيدًا لو تزوجت مولى. إذا كان هذا ما تظن يا كيلى فصدقنى بحق الله إنك مخطئ. إن سعادتى الآن مرتبطة بجون ومولى بكليهما هل تفهم؟ كلاهما.. سعادتى الوحيدة فى الحياة هى انعكاس سعادتهما، وإنها لجميلة بسبب ذلك.

كيلى: إنك تتكلم من الظلام يا ميكل. أنا استطيع أن أرى وفى الخارج أرى النور يتجمع وسرعان ما ينبثق الفجر.

أوريوردون: المرء يستطيع أن يرى أكثر وضوحًا فى الظلام مما لو بهر النور عينيه فأعماهما"(٥٢).

بالبحث عما وراء الكلمات فى الإرشادات الداخلية بالحوار، يمكن الكشف عما يمثله فقدان البصر باعتباره علامة مادية قابلة للإزاحة الدلالية من مجرد عاهة فسيولوجية إلى جملة من المدلولات المركبة، فمن رحم علاقة التعارض والتضاد بين "أوريوردون" و "كيلى" تولدت ثنائية "النور والظلام" نور "أوريوردون" الكفيف، الذى يرى أن الحب هو أساس التعامل بين الناس وأن الاختلاف بين المذاهب الدينية يجب ألا يكون عائقًا أمام تجميع القلوب، وظلام "كيلى" المبصر، الكاثوليكى المتشدد الذى لا يعرف سوى الحقد ولغة القتل والاغتيال باسم الوطنية وباسم الدين. وكأن ثنائية (أوديب وتريسياس) تتكرر ولكن بشكل عصرى وفى ظروف تاريخية مختلفة؛ حيث إن شخصية الكفيف –من خلال هذه المعطيات– تمنحنا دلالة إنسانية مفادها أن العمى ليس عمى العيون، ولكنه عمى القلوب التى تحجرت وقست، وتملكها الكره والعداء، وقد أكدت الإرشادات الخارجية هذه الدلالة بوصفها للبعد النفسي لشخصية "كيلى" من خلال تحديدها لنغمة الصوت وطريقة الإلقاء والأداء الحركى "(بسخرية– فى عنف– ببرود– يكسح ما تبقى من الملاعق إلى الأرض فى نوبة من الغضب البارد– متجاهلا) [٥٣] "

وذلك بخلاف "أوريوردون" التى ساهمت الإرشادات الخارجية فى إبراز التضاد بينه وبين "كيلى" من خلال وصفها المتكرر لأدائه الصوتى (فى حزن– فى رفق– بابتهاج لينعش جون– يضحك– برقة– يغنى) [٥٤]

كما اكتسبت شخصية الكفيف فى نص "القيثارة الحديدية" بعدًا دلاليًا دينيًا جاء متسقًا مع بعدها النفسى، حيث يرى "درينى خشبة"[٥٥]، أن شخصية "أوريوردون" الكفيف، ترمز للروح المسيحية، بخاصة روح المحبة والإيثار والوفاء بالعهد، وتنفذ تعاليم السيد المسيح التى من أهمها أن يحب الإنسان الناس جميعًا، وأن يحب عدوه كما يحب صديقه". فالسيد المسيح لا يكتفى بمحبتنا للذين يحبوننا، لأن ذلك أمر بديهى، ولكن المهم أن يدرب الإنسان نفسه على محبة من لا يحبه، وإن كان عدوه. وهو ما ورد على لسانه فى إنجيل متى حيث يقول: "(أما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم وأحسنوا إلى مبغضيكم، وصلوا لأجل الذين يضطهدونكم، لكى تكونوا أبناء أبيكم فى السماوات)" [٥٦].

وقد تنامت هذه الدلالة، من خلال محورين أساسيين أولهما، اعتقاد "أوريوردون" بأن الظلام – يقصد فقدانه البصر– قد يصعد بالإنسان إلى مصاف الآلهة، وفى ذلك أشارة للنزعة الروحية وسمو المشاعر التى اكتسبها بفضل عاهته والتى ميزته عن غيره من المبصرين.

"أوريوردون: فى ضوء الشمس أفضلنا يبدو منهكا بعض الشئ، أما فى ضوء الشمعة فإننا شبه مبهورين، وفى نور الظلام، –كالذى أعيش فيه الآن–، فإننا نكون آلهة"(٥٧).

أما المحور الثانى فقد جاء على مستوى اللغة الحوارية، حيث زخرت أحاديث "أوريوردون" – وحده دون غيره من الشخصيات – بأساليب التضرع والخشية التى تكررت بشكل ملحوظ بطول المسرحية منها:

(بحق الله – باسم المسيح الحى – يا آلهى المقدس – أيها القديسون الأحياء – المجد لله – يا للمسيح – باسم الله – أسألك باسم الحب).

وتكون آخر كلماته التى يسدل معها ستار المسرحية "يا يسوع يا منقذى"، وكأنها صرخة تطلب الخلاص، ليس الخلاص الفردى المرتبط بأزمات شخصية، بل الخلاص العام من هموم العصر وأزماته.

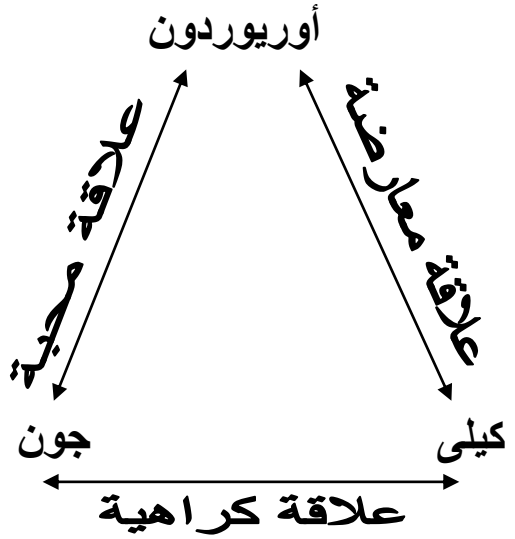
وتشكل المفارقة فى البعدين المادى والاجتماعى بين شخصيتى "أوريوردون" و "جون" نسقًا دلاليًا جديدًا لمعنى الحرية، الأسير فيه هو الحر، والحر هو الأسير فأوريوردون حارس لأسير، ولكنه هو نفسه أسير الظلام أما "جون" الأسير فنراه حرًا طليقًا يحيا حياة قوامها الحب والانطلاق.

"أوريوردون: نحن كلنا فى السجن معا يا جون بطريقة أو بأخرى فأنا سجين الظلام، ونحن جميعًا سجناء أجسادنا أليس كذلك؟ وإذا هربنا داخل عقولنا لوجدنا أنفسنا داخل فلسفة ذات جدران سميكة، وإذا هربنا من الحياة ذاتها فسنكون خلف قضبان الأبدية الشاهقة، إنه وجود محاصر فظيع، ومع ذلك نستطيع أن نغنى فى أقفاصنا فنحن فى سعادة كافية، ولذلك لا داعى للقلق"(٥٨).

إن ثنائية (السجين والحر)، (الأعمى والمبصر)، تضفى بعدًا رمزيًا لمعنى الحرية بمفهومها الواسع، ينطلق بها من إطارها المألوف المعتاد إلى آفاق أعمق دلالة، فكم من حر أسير حلمه أو عاهته، وكم من أسير حلق بأحلامه فى عنان السماء؛ فالحرية هنا ليست فى

الهروب من سجن القضبان، بل فى تحطيم قيود سجن الذات وقد ساهمت شخصية الكفيف بوجودها مقابل شخصية الأسير "جون" فى خلق دلالة جديدة للحرية بوصفها فكرة غير قابلة للتغيير، وشعورًا داخليًا بالسعادة يسكن عقل الإنسان ووجدانه. حتى وإن كان مكبلًا بالقيود، فالإنسان فى نظر "أوريوردون" يستطيع أن يحطم قيوده ويحقق حريته بالبحث عن معنى للسعادة داخله وسعادة هذا الكفيف قد تحققت بإسعاده للآخرين، بجانب غنائه على قيثارته الحديدية، التى عبرت أنغامها الحزينة عن حالة الشجن التى يعيشها ذلك الكفيف، فهو فى النهاية لم يحقق السعادة لنفسه أو للآخرين. وفى ضوء ما تقدم يمكن القول إن شخصية أوريوردون" فى هذا النص لم تكن تعبر عن ذاتها، بقدر ما كانت ترمز إلى قضية إنسانية عامة، فقد كتب النص عام ١٩٥٥م وهى الفترة التى عانى فيها الإنسان الأوروبى من عواقب الحروب العالمية، وما خلفته من خراب ودمار على كافة المستويات، وأشكال التمزق الاجتماعى والاقتصادى والإنسانى، لذا فقد اختار الكاتب لأحداث نصه، فترة زمنية شبيهة بواقعه وهى فترة الحرب الأيرلندية الإنجليزية. وقد ظهرت أهمية شخصية الكفيف دراميًا فى هذا النص، حيث لعبت الحاسة المفقودة دورًا كبيرًا فى تأجيج المشاعر والأحاسيس ضد الحروب واستخدام العنف.

والشكل الآتى يوضح شبكة العلاقات بين شخصية الكفيف والشخصيات الرئيسة فى النص:



وقد ساهمت عناصر البناء الدرامى فى تأكيد الرموز والدلالات التى يفيض بها النص، فالمسحة الإنسانية التى غلبت على المواقف والأحداث الدرامية كشفت عن الطبيعة الداخلية للشخصيات، وأرست المبرر الدرامى لبعض الأفعال التى حادت عن الواقعية، لترتقى لمستوى المثالية الرومانسية، حيث إن "وراء كل فعل خاصية رئيسة من خواص الشخصية تساهم فى الكشف عن مدلولاتها من خلال عملها كمرآة لحقيقتها الداخلية والخارجية"[٥٩]، وفى هذا الصدد، نذكر قيمة الإيثار والتضحية من أجل الآخر، التى تجلت من خلال شخصية "أوريوردون"، وكذلك قيمة الوفاء بالعهد التى تجلى بها "جون"، بجانب موقفه النبيل عندما أنقذ "أوريوردون"، من براثن الجنديين البريطانيين، وتحوله فى هذا الموقف من ضابط إنجليزى، لجندى محارب فى صفوف الأيرلنديين، تلك المواقف التى أخلت بموازين الصراع فى المسرحية، لنصبح أمام مواجهة وصراع فكري بين "أوريوردون" الأيرلندى ومواطنه "كيلى"، لصالح عدوهما الإنجليزى "جون"، مما يخدم المغزى الفكرى والدلالى الذى استهدفه النص على المستوى الإنسانى والسياسى والدينى.

ومن التحليل السابق للنصين المسرحيين "العميان" و"القيثارة الحديدية" يمكن الوقوف على نقاط التشابه والاختلاف بين الدلالات الرمزية لشخصية الكفيف فى النصين بما يتفق وظروف الواقع وأطروحاته، والتى يتضمنها الجدول الآتى:

الشخصية / الدلالة	مجموعة العميان فى نص "العميان"	"أوريوردون" فى نص القيثارة الحديدية
الدلالة الأيقونية	مجموعة من فاقدى البصر.	ضابط فقد بصره فى الحرب.
الدلالة الإنسانية	رمز للإنسانية العاجزة عن إدراك مصيرها الغامض وعزلة الإنسان وخوفه من مواجهة الواقع الخارجى.	رمز لبصيرة القلب رغم غياب آلة البصر , ودلالة جديدة للحرية باعتبارها شعور داخلى بالسعادة حتى وإن كان مكبلًا بقيود العمى.
الدلالة السياسية	رمز للشعوب الغارقة فى ظلمة القهر والظلم فى انتظار قائد يحررها من عبوديتها.	رمز للجانب المضيئ من الشعوب التى تكف بصرها عن أية صراعات سياسية أو اختلافات دينية ومذهبية.
الدلالة الدينية	رمز لمجموعة من المسيحيين المعذبين فى انتظار المخلص.	رمز للروح المسيحية (روح المحبة والإيثار).

ويتضح من الجدول السابق، القيمة الدرامية والتعبيرية لشخصية الكفيف من خلال إمكان توظيفها عبر مستويات دلالية مختلفة لتعبر عن معان ومضامين إنسانية وأيديولوجية، بوصفها آلية من آليات التشكيل الدلالى.كما نلاحظ تباين الدلالات لشخصية الكفيف فى كلا النصين؛ فهى فى نص "ميترلنك" شخصية هشة مضطربة خائفة منعزلة تسير فى جو ضبابى، مما يحيلنا إلى دلالة العجز والاستسلام لإنسان هذا العصر أمام واقع عصى على التغيير، بخلاف "أوريوردون" فى نص "القيثارة الحديدية" ذلك الكفيف الذى يرى الدنيا بمنظار قلبه الوردى ليعطى مثالًا فريدًا لقيم الحب والعطاء، فهو لم يستسلم لواقعه –كعميان ميترلنك– بل واجهه محاولًا تغييره، فكان إيجابيًا فى تنديده بالحروب والعنف وسفك الدماء، وفى دفاعه عن الحب الذى يسمو فوق أية صراعات سياسية، أو اختلافات دينية، إن روح التسامح والإيثار سكنت جسد "أوريوردون" فى نص "أوكونر" لتعكس الروح المسيحية، فى مقابل روح التشاؤم والانهزامية التى هامت حول عميان "ميترلنك"، فألبستهم كفن السلبية والخنوع، ولم يبق أمامهم سوى الانتظار العقيم للخلاص. ويرجع الباحث هذا التباين، إلى طبيعة تكوين شخصية كلا الكاتبين "فموريس ميترلنك" –مؤلف نص "العميان"– شخصية "تميل إلى الوحدة والتأمل والصمت، وذو نزعة صوفية، إلى جانب تأثره بالفلسفات الروحانية والميتافيزيقية"[٦٠]، أما "جوزيف أوكونر"، – مؤلف نص"القيثارة الحديدية"– فيتفق الباحث مع رأى "درينى خشبة" فى أن المسحة الدينية لشخصية "أوريوردون" الكفيف تعود إلى تأثر الكاتب "بهذه السوابق التى سبقت فى حياته عندما كان يقوم فى صدر شبابه بتمثيل شخصية السيد المسيح فى عرضين من مسرحيات الأسرار الدينية".[٦١]

وفى ختام البحث توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتى:

١– لم تعكس شخصية الكفيف فى النصوص المسرحية المختارة سمة فردية أو نمطًا اجتماعيًا تقليديًا، بل مورست عليها إزاحة دلالية لتخرج من إطار الدلالة الأيقونية إلى الرمزية.

٢- اكتسبت شخصية الكفيف أبعادًا دلالية متنوعة على المستويات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية كافة، مما يؤكد على خصوبتها فنيًا، وإمكان تطويعها دراميًا لتخدم أفكارًا وأيديولوجيات متعددة.

٣- اتسقت دلالات شخصية الكفيف مع طبيعة الواقع الخارجى الذى تعكسه النصوص المسرحية بشكل رمزى؛ حيث اتسمت شخصية الكفيف فى نص "العميان"، بالإحساس بالعجز والوحدة والاغتراب، وهو انعكاس رمزى لحالة الإنسان الأوروبى المعاصر فى ظل الأحوال السياسية والاقتصادية المتردية أما فى نص "القيثارة الحديدية"، فكانت روح المحبة والإيثار من أهم ملامح شخصية الكفيف، بوصفها قيمًا مثالية ينشدها الكاتب لمواجهة الواقع المرير فى ظل بشاعة الحروب.

٤- ساهمت أبعاد الشخصية الثلاثة (المادى والاجتماعى والنفسى)، فى تحديد دلالات شخصية الكفيف فى النصوص المسرحية المختارة، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية الداخلية والخارجية.

٥- يعد تحليل العلاقات بين شخصية الكفيف وباقى شخصيات النص المسرحى، من أهم العوامل التى ساعدت فى فك شفرات الشخصية، وتحديد دلالاتها.

٦- ساهمت السينوغرافيا المسرحية فى إنتاج رمزية شخصية الكفيف، وهو ما يتأكد من خلال علاقة الشخصية بالمنظر المسرحى والتشكيل الحركى والمؤثرات الصوتية فى نص "العميان"، التى أوحت بدلالة التيه والاغتراب والعزلة.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر

– كتب مقدسة:

(١) إنجيل متى: الإصحاح الخامس (٤٣)، جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، بيروت، ١٩٥٠.

– معاجم عربية:

(٢) محمد التونجى: المعجم المفصل فى الأدب، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩٩.

– نصوص مسرحية:

(٣) جوزيف أوكونر: القيثارة الحديدية، ترجمة: أحمد السيد النادى، وزارة الأعلام، الكويت، ١٩٨٠.

(٤) موريس ميترلنك: العميان، معجزة القديس انطونيوس، ترجمة: عبود كاسوحة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

ثانيا المراجع العربية والمترجمة:

(١) أحمد السيد النادى: مقدمة مسرحية القيثارة الحديدية، تأليف جوزيف أوكونر، وزارة الأعلام، الكويت، ١٩٨٠.

(٢) جلال العشرى: المسرح فن وتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

(٣) حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢.

(٤) درينى خشبة: المسرح الأيرلندى الحديث ومسرحية الفيتارة الحديدية، مقدمة مسرحية "الفيتارة الحديدية"، للكاتب جوزيف أوكونر، ترجمة: عزيز مترى عبد الملك، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، ١٩٦٠.

(٥) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

(٦) سيزا قاسم: مقال السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، فى انظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

(٧) شارل بيرس: مقال تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبورى عزول فى : أنظمة العلامات فى اللغة والادب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا تحرير : سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

(٨) صالح المباركة: بناء الشخصية فى مسرح ألفريد فرج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،١٩٩٧.

(٩) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

(١٠) عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.

(١١) فيرديب ميليت، جبرادايدز: فن المسرحية، ت: صدقى خطاب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦.

(١٢) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ت:سعيد بنكراد، دار الكلام، المغرب، ١٩٩٠.

(١٣) كير إيلام: سيميولوجيا المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، الدار البضاء، ١٩٩٢.

(١٤) لاجوس آجرى: فن كتابة المسرحية، ت: درينى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

(١٥) نادية كامل: مقدمة مسرحية العميان، للكاتب: موريس ميترلنك ، ترجمة: عبود كاسوحة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

(١٦) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

(١٧) هانى أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دراسة تطبيقية على مسرحى شكسبير والحكيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦.

ثالثا : الدوريات:

(١٨) برهان شاوى: من الرمزية إلى الحداثة، صالح كرامة والنص الدرامى الرمزى، (مجلة المسرح)، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، العدد ٢، أبريل ٢٠٠٢.

(١٩) سامية أسعد: الدلالة المسرحية، (مجلة عالم الفكر)، الكويت، وزارة الإعلام، العدد الرابع، ١٩٨٠.

(٢٠) سامية أسعد: نحو دراسة جديدة للشخصية المسرحية، (مجلة المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثامن، ١٩٨٢.

(٢١) عصام الدين أبو العلا: الشخصية .. الدور .. الشخص، دراسة بنائية (مجلة المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد٦٠، ١٩٩٣.

رابعا: الرسائل العلمية:

(٢٢) حيدر خالد فرمان: الرمز فى الفن العراقى المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٨.

(٢٣) صوفيا عباس عوض: أزمة الإنسان المعاصر فى الدراما المصرية فى النصف الثانى من القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٤.

ثالثًا: النشر الإلكترونى:

(٢٤) احمد صقر: قراءة سيميولوجية فى مسرحية "أحذية طه حسين" لسعد الدين وهبة http://www.ahewar.org

(٢٥) بلال شحادات: الحركة الرمزية، موريس ميترلنك مسرحية العميان http://www.bilalshhadat.wordpress.com

رابعًا: المحاضرات العلمية:

(٢٦) ليلى عبد المنعم: محاضرات مادة مسرح ومجتمع، مرحلة الليسانس، قسم الدراسات المسرحية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٣.

سابعا: المصادر والمراجع الأجنبية:

(1) Alien Astone, george Savona: Theatre as sign system, asemiotics of text and performance, Routledge, Newyork, 1991

(2) Martein Esslen: The Field of Drama, Methuen, London, 1987.

(3) William Little: The Shorter OxFord English dictionary, Oxford University Press, 1973.

الهوامش:

(١)محمد التونجي: المعجم المفصل فى الأدب، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩٩، ص ٥٤٧،٥٤٦.

(٢)فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ت:سعيد بنكراد، دار الكلام، المغرب، ١٩٩٠، ص٢٠.

(٣)لاجوس آجرى: فن كتابة المسرحية، ت: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٠٧.

(٤)المرجع السابق، ص ١٠٩.

(٥)فيرديب ميليت، جبرادايدز: فن المسرحية، ت: صدقى خطاب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٥٠.

(٦)سامية أسعد: نحو دراسة جديدة للشخصية المسرحية، (مجلة المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثامن، ١٩٨٢، ص١١.

(٧)عصام الدين أبو العلا: الشخصية .. الدور .. الشخص، دراسة بنائية (مجلة المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد٦٠، ١٩٩٣، ص٤٨.

***(8)Alien Astone, george Savona: Theatre as sign system, asemiotics of text and performance, Routledge, Newyork, 1991,* p82 – 90.**

(٩)سامية أسعد: الدلالة المسرحية، (مجلة عالم الفكر)، الكويت، وزارة الإعلام، العدد الرابع، ١٩٨٠، ص٦٩.

(10)Martein Esslen: The Field of Drama, Methuen, London,1987, p.80.

(١١)احمد صقر: قراءة سيميولوجية فى مسرحية "أحذية طه حسين" لسعد الدين وهبة

http://www.ahewar.org

(١٢)سيزا قاسم: مقال السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، فى انظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٩.

(١٣)عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٢.

(١٤)شارل بيرس: مقال تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبورى عزول فى : أنظمة العلامات فى اللغة والادب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا تحرير : سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦, ص ١٤٢.

(15)William Little: The Shorter OxFord English dictionary, Oxford University Press, 1973, p.2220

(١٦)حيدر خالد فرمان: الرمز فى الفن العراقى المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٨, ص١٥.

(١٧)كير إيلام: سيميولوجيا المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص٢٨.

(١٨)انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٦، ص٨٧-٨٩.

(١٩)هانى أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دراسة تطبيقية على مسرحى شكسبير والحكيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦، ص٢٧.

(٢٠)انظر: المرجع السابق، ص٢٩.

(٢١)ليلى عبد المنعم: محاضرات مادة مسرح ومجتمع، مرحلة الليسانس، قسم الدراسات المسرحية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٣.

(٢٢)موريس ميترلنك: العميان، معجزة القديس انطونيوس، ترجمة: عبود كاسوحة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص٢٢.

(٢٣)المصدر السابق، ص٢٧.

(٢٤)نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٣٣.

(٢٥)رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص١١٠.

(٢٦)موريس ميترلنك: مصدر سبق ذكره، ص٣٨.

(٢٧)المصدر السابق، ص٢٤.

(٢٨)المصدر السابق، ص ص٣٠،٤٥.

(٢٩) موريس ميترلنك: مصدر سبق ذكره، ص١٤.

(٣٠)المصدر السابق، ص١٦.

(٣١)بلال شحادات: الحركة الرمزية، موريس ميترلنك مسرحية العميان

http://www.bilalshhadat.wordpress.com

(٣٢)موريس ميترلنك: مصدر سبق ذكره ، ص٣٧.

(٣٣)المصدر السابق ، ص٣٤.

(٣٤)المصدر السابق، ص٣٥.

(٣٥)المصدر السابق، ص١٤-٥٣.

(٣٦)المصدر السابق ، ص٤٨.

(٣٧)المصدر السابق ، ص١٣.

(*)دائرة كهنونية تقع مع كنيستها ضمن نطاق السلطة الروحية لكاهن واحد.

(٣٨)بلال شحادات: مرجع سبق ذكره (موقع الكترونى).

(٣٩)موريس ميترلنك: مصدر سبق ذكره، ص١٨.

(٤٠)صوفيا عباس: أزمة الإنسان المعاصر فى الدراما المصرية فى النصف الثانى من هذا القرن، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٤، ص٤.

(٤١)انظر: المرجع السابق، ص١٢.

(٤٢)مقتبس فى: حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص٣٣٤.

(٤٣)برهان شاوى: من الرمزية إلى الحداثة، صالح كرامة والنص الدرامى الرمزى، (مجلة المسرح)، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، العدد ٢، أبريل ٢٠٠٢، ص٧٨.

(٤٤)انظر: جلال العشرى: المسرح فن وتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص٩٥.

(٤٥)أحمد السيد النادى: مقدمة مسرحية القيثارة الحديدية، تأليف جوزيف أوكونر، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٠، ص٥.

(٤٦)جوزيف أوكونر: القيثارة الحديدية، ترجمة: أحمد السيد النادى، وزارة الأعلام، الكويت، ١٩٨٠، ص ص٢٦، ٢٧.

(٤٧)المصدر السابق، ص٢٣.

(٤٨)المصدر السابق، ص ص٢٨، ٢٩.

(٤٩)المصدر السابق، ص٧٧.

(٥٠)أحمد السيد النادى: مرجع سبق ذكره، ص١٢.

(٥١)جوزيف أوكونر: مصدر سبق ذكره، ص٣٤.

(٥٢)المصدر السابق، ص١١٨.

(٥٣)المصدر السابق، ص٤٤-٩٦.

(٥٤)المصدر السابق، ص٤٦-١٠٨.

(٥٥)درينى خشبة: المسرح الأيرلندى الحديث ومسرحية القيثارة الحديدية، مقدمة مسرحية "القيثارة الحديدية"، للكاتب جوزيف أوكونر، ترجمة: عزيز مترى عبد الملك، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٢.

(٥٦)انجيل متى: الإصحاح الخامس (٤٣)، جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، بيروت، ١٩٥٠، ص ٩.

(٥٧)جوزيف أوكونر: مصدر سبق ذكره، ص ص٣٥، ٣٦.

(٥٨)المصدر السابق، ص ص٣٨، ٣٩.

(٥٩)صالح المباركة: بناء الشخصية فى مسرح ألفريد فرج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،١٩٩٧، ص ص٥٩، ٦٣.

(٦٠)نادية كامل: مقدمة مسرحية العميان، للكاتب: موريس ميترلنك ، ترجمة: عبود كاسوحة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص٢٢.

(٦١)دريني خشبة: مرجع سبق ذكره، ص٣.