مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثالثة عشرة ⁞ العدد 684 ⁞ الإثنين 05 أكتوبر 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«حضرة البوح» مسرحية مغربية تتناول صناعة الإرهاب والإرهابيين

وداعا المنتصر بالله.. صانع البهجة

«أبطال من بلدنا» مشروع مسرحي عن «حكايات الولاد والأرض»

مهرجان«ميڤيولا»

يستعد لتنظيم دورته الثالثة «دورة الفنان علاء ولي الدين»

بدأ " مهرجان ميڤيولا " المسرحي (للمونودراما _ والديودراما) خطواته الأولى للتحضير لفعاليات دورته الثالثة ،وقد أعلن مدير المهرجان عن التقديم للمشاركة في مسابقة المهرجان منذ عدة أسابيع ، وتوجه بدعوته للمشاركة بدورة المهرجان إلى مختلف الفرق المسرحية الخاصة والمستقلة من خلال الصفحة الرئيسية للمهرجان بموقع التواصل الاجتماعي " Face book " .

وصرح مدير المهرجان المخرج " أحمد أمين " لمسرحنا : لقد قمنا بالإعلان عن بدء التقديم لمسابقة المهرجان في شهر سبتمبر الماضي حتى نهايته ، وقد تقدمت العديد من الفرق الحرة والمستقلة بعروضها للمشاركة بالمرحلة الأولى للمهرجان حيث المشاهدات والتي ستكون بالمشاهدات الحية للعروض المتقدمة للمهرجان أمام لجنة المشاهدة من المبدعين الشباب في مجالات المسرح المختلفة ، ونواصل الاستعدادات والتحضير للدورة القادمة

وأوضح أمين : تنوعت العروض المتقدمة حتى الآن مابين المونودراما ، والديودراما ، وسوف يتم اختيار عدد منها للمشاركة بمرحلة التصفيات النهائية من قبل لجنة المشاهدة التي سيتم الإعلان عنها قريبًا .

وتابع أمين قامت إدارة ستديو وسط البلد بتنظيم فعاليات الدورة الأولى لمهرجانها المسرحي الأول " ميڤيولا " (للمونودراما _ والديودراما) دورة الفنان الراحل فريد شوقي على مسرح تياترو آفاق برعاية شركة ميڤيولا للإنتاج الفني في الفترة من 22 يونيه حتى 25 يونيه لعام 2018 م وسعدنا كثيراً بنجاح الدورة وبالعدد الكبير من الفرق التي تقدمت بعروضها للمشاركة ، المسرحية للشباب بمصر من محافظات وأقاليم مصرية متعددة .

وقُدمت فعاليات الثانية للمهرجان دورة الفنان الراحل خالد صالح في 27 يناير إلى 29 يناير من عامنا 2020 ، ونحن بصدد التجهيز لفعاليات الدورة الثالثة للمهرجان والتي قد أعلنا في ختام الدورة الثانية أنها ستحمل اسم الفنان الراحل " علاء ولي الدين " احتفاءً منا بدوره في مسيرة الفن المصري ، وستشهد الدورة المقبلة من فريق إدارة المهرجان بذل كل جهدٍ وعملٍ جادٍ لتتميز وتكون متطورة عن الدورتين السابقتين ، ولتصبحٍ خطوةً هامةً ولها تأثيرها في الحركة المسرحية المصرية ،و نأمل التوفيق والنجاح والتميز لكل المشاركين ولدورة المهرجان .

قال " أحمد أمين " : هذه الدورة ستحظى بمشاركات كثيرة ومتنوعة من مختلف الاتجاهات والتيارات المسرحية للفرق المسرحية للشباب بمصر من محافظات وأقاليم مصرية متعددة .

واختتم أمين : مهرجان " ميڤيولا " أسسه المؤلف والمخرج الشاب " طارق حمدي " ، وينظمه ستديو وسط البلد ، ويقام المهرجان ليهدف إلى نشر قدر كبير من الثقافة المسرحية وتقديمها للجمهور في صورة فنية لائقة به وبالمسرح المصري ، وقد كانت دورتي المهرجان الأولى والثانية للمهرجان محاولة منا لذلك بفريق عمل مخلص وجاد ، وحاولنا تقديم الأفضل بالدورة الثانية السابقة ، ونقدم مهرجاننا " ميڤيولا " تحت شعار جيل جديد من الشباب ، ونستكمل الطريق نحو السعي جادين أن يحقق مهرجاننا أهدافه ، ونأمل مزيدًا من النجاح في الدورة المقبلة وكل الدورات القادمة للمهرجان ونتمنى ازدهارًا مستمرًا ودائمًا للمسرح بمصر .

همت مصطفى

هرقل على مسرح تياترو النيل

فى أكتوبر المقبل

يستعد المخرج رضوان جلال لتقديم عرض "هرقل" على خشبة مسرح تياترو النيل، وذلك يوم السبت الموافق 10 أكتوبر الحالي، فى حفلتين متتاليتن فى تمام الساعة الخامسة والسابعة مساءً.

قال رضوان جلال: "هرقل" عرض من مجموعة ديزني وتمت صياغته بالاستعانة بالنص الأصلى من مسرحية هرقل للمؤلف الكبير "يوريبيدس" ويحكي عن الأسطورة الإغريقية ومحاولة هرقل لإستعادة حكم والده زيوس بجبل الأوليمب من عمه الذى استولى عن الحكم عنوه، ويقدم العرض في صورة كوميدية غنائية راقصة، ويركز العرض على أهمية الأسرة فى حياة الأطفال

تابع جلال : حقق العرض نجاحا كبيرا فى ساقية الصاوى قم قدم مرة أخرى فى الإسكندرية .

يذكر أن مسرحية "هرقل" بطولة جماعية أحمد الزبير، محمد عبد العزيز، محمد عبد الحليم، مصطفي عزب، أندرو عزيز، عبد الرحمن رستم ، محمد الخولي ، إسلام أسامة، عمرو نبيل ، سلوي زكريا ، ميريت نبيل ، مشيرة محمود، وليد جمال، جوليانا أشرف، رغد خليفة، استعراض ميسون أمين، ناهد زكريا، أسماء شاكر، بوسي محمود، فايزة شامه؛ مصمم استعراضات أحمد البرعي، مصمم وتنفيذ ديكور حنان كرم ، مصمم وتنفيذ أزياء نجلاء مصطفي، ماكياج محمد عبد العزيز.

شيماء سعيد

خلوصى الدحيح

نموذج للشاب المجتهد

قُدم المخرج أحمد كامل مسرحية "خلوصى الدحيح" على خشبة مسرح تياترو آفاق، وذلك يوم الثلاثاء الموافق 22 من شهر سبتمبر الماضي .

قال المخرج أحمد كامل: "خلوصى الدحيح" مسرحية كوميدية تقدم عددا من الرسائل الاجتماعية للجمهور، حيث يحكى العرض عن شخصية (خلوصى) والكفاح والعناء الذى واجهه من مصاعب الحياة الشاقة .

ويضيف أحمد كامل "خلوصى الدحيح " بطولة ممدوح المرسى ـ أحمد كامل ـ يوسف سيد ـ كريم عبد الهادى ـ جنى على ـ سلمى هانى ـ رنا هانى ـ إسامة صلاح ـ أحمد عبد العزيز ـ محمود مصطفى ـ إسلام أشرف ـ سعيد عفيفى ـ خالد أبو الحمد ـ حبيبة حسين ـ ياسمين هشام ـ أحمد صالح ـ عبد الرحمن محمود ـ محمد على ـ مصطفى مجدى ـ محمد نعيم ـ عمر عادل ـ مجدى محمد ، ومهندس الديكور حامد سلامة ، صوت وإضاءة مهندسين مسرح آفاق .

شيماء سعيد

مدحت الكاشف

يكشف أسرار جاذبية الممثل

في تجربة تُوصف بالجريئة أن يخرج أحد الأكاديميين بالمعهد العالى للفنون المسرحية أن يخرج بعلمه وأفكاره لخارج جدرانها ، فما بالك وإذا كان القائم على تلك المبادرة هي عميد المعهد نفسه، الدكتور مدحت الكاشف ، والذي أعد أكثر من 20 حلقة لتكون نبراثًا لشباب الموهبين في فن التمثيل، حلقات مسجلة يبثها عبر قناته الخاصة على موقع الفيديوهات المصورة «اليوتيوب تحت عنوان «اكتشاف الممثل مع د. مدحت الكاشف» قد لا تستغرق الحلقة الواحد من 7 إلى 10 دقائق إلا انها تمثل عصارة خبراته في مجال فنون الأداء.

ويقول الدكتور مدحت الكاشف عميهد المعهد العالى للفنون المسرحية :»أنه كان لدي تأملات قديمة منذ عدة سنوات، حول فن الممثل، وأدت تلك التأملات إلى الوصول لعدة نتائج أهمها هي محاولتي في تصحيح المفاهيم الخاطئة، والشائعة والتي تحيط بكل ممارسي التمثيل في مصر، والبلاد المجاورة، فهناك من يمارس التثميل وهو لا يعني ولا يعرف ولا يفهم جوهر فن التمثيل، بالإضافة إلى أن هناك بعض الأشياء الخاطئة والتي يقومون بترديدها دون أن يعيبي ماهيتها، فأخذت تلك المفاهيم المغلوطة قوة الحقائق، وهي في حقيقة الأمر بعيدة كل البعد عنها .

وتابع «الكاشف» فكان لابد أن أقوم بدوري في تلك اللحظة، وهو ما أقوم به من طلابي من أكاديمية الفنون، هذا بالإضافة إلى سلسلة المقالات التي قمت بنشرها عبر جريدة مسرحنا منذ نشأتها، وحتى وقت قريب، ووجدت أن هناك شغف كبير من قبل الشباب والمحترفين الذين يقومون بممارسة فن التمثيل.

مستكملاً :» وهو الأمر الذي جعلني أفكر في توسيع قاعدة المعرفة، لاسيما وأن هناك المئات الذين يهتمون بفنون الأداء «فن التمثيل»، وغالباً ما نجد أن هناك بعض الكتابات العربية أو المترجمة التي رسخت لبعض المفاهيم المغلوطة».

فكرة الحلقات ظلت في مخيلتي قرابة الـ 5 سنوات

مؤكدًا على أنه يحاول من خلال المحاضرات لوضع الأمور في نصابها الحقيقي، وأن نطلق على الأشياء مسمياتها الصحيحة، حيث قال :» أحاول تحفيز الشباب الذين لديهم رغبة في تعلم فن التمثيل أو معرفة ماهيته أن يعيدو النظر في الأشياء بشكل أوضح ويستطيعون من خلال تلك المحاضرات أن يكتشفوا قدراتهم الكامنة بداخله ويعمل على اخراجها، إذا أنني أن الممثل الحقيقي هو من يكون لديه الموهبة، ويكون لديه المقدرة والقدرة على التعلم».

مشيراً إلى سلسلة الحلقات هي سلسلة منفصلة ومتصلة في الوقت ذاته، وأن المرحلة الحالية هي مرحلة تصحيح المفاهيم، وبعد الانتهاء من تلك المرحلة سأتطرق إلى مرحلة التدريب، بحيث يستطيع الممثل أن يقوم بتدريب نفسه بنفسه، وهو التدريب الذاتي، كما أن تلك الحلقات ستستهدف أيضًا مدربين التمثيل، لاسيما وأن الفترة الأخيرة قد شهدت ظهور العديد من ورش تدريب الممثل ، والتي – للأسف- قد يكون القائمين عليها غير مؤهلين لتدريب الممثل ، وانهم ليسو على وعي تام بخامة الممثل الذين يقومون بتدريبه، والتي قد تؤدي في النهاية إلى تخريب المتدرب، للأسف أن مهنة مدرب التمثيل أصبحت مهنة لا مهنة له»

منوهًا على أن هناك الكثير من الممثلين الذين يظهرون على الساحة ليسو بممثلين، فإذا افترضنا أنه لدينا مائة ممثل فإننا نجد أن 90 % منهم ليسو بممثلين، و5% منهم هم الممثلين الحقيقيين، لكنهم ليسو نجوم شباك بمعطيات السوق الحالي، والـ 5% فهم نجوم ومشاهير.

الممثل لابد وأن يكون مبدعا وليس مقلدا

وعن التفاعل مع حلقات «اكتشاف الممثل مع الدكتور مدحت الكاشف» فقد لوحظ أن تحقق نسب مشاهدة كبيرة هذا بالإضافة إلى التفاعل مع ما يتم بثه عبر الحلقات والتي قد تفتح مجالاً كبيرًا من الأسئلة . وفي هذا السياق قال الدكتور مدحت الكاشف أن الحلقات بالفعل تحقق مشاهدات جيدة ولكن الأهم هو التساؤلات التي تأتي من المتابعين والتي تفتح مجالاً كبيرًا لعمل حلقات أخرى وجديدة تقوم بالإجابة عليها.

أما عن موضوع جاذبية الممثل والتي يفجرها الدكتور مدحت الكاشف في الحلقة والتي حققت عدد مشاهدات تجاوز الـ 565 مشاهدة وتفاعل وتعليقات خاصة بالحلقة .

ويطرح الكاشف عدة تساؤلات حول فكرة جاذبية الممثل والتي يطلقها البعض حول أداء بعض الممثلين ومنها «ممثل هايل، لديه حضور عالٍ ، لديه كاريزما عالية... إلخ» ، وأن مثل هذه التعبيرات يتم اطلاقها على بعض الممثلين من فرط الإعجاب بأداء أحد الممثلين، ويوضح الكاشف أن سر اطلاق تلك العبارات على الممثل هي تلك الطاقة التي تخرج من الممثل بفضل حضورة وقبوله وسيطرته وحيوته وقدرته وفاعلياته، وأن كل تلك المتردفات هي السبب في تفسير جاذبية الممثل ، وهو ما يجعلنا نتسائل حول تلك الطاقة عما إذا كانت موجودة بداخل أي ممثل موهوب أو عنصر متأصل بداخله أم أن تلك الطاقة

الحلقات تستهدف الممثلين من خارج الأكاديمية ويصعب عليهم الإلتحاق بها

أكثر من 90 % من الموجودين على الساحة الفنية ليسوا ممثلين حقيقيين و 5% فقط حقيقي

أصبحت مهنة مدربي فنون الأداء مهنة من لا مهنة له

التي يتمتع بها الممثل عبر التدريب والممارسة الدائمة للأداء؟ وعما إذا كانت تلك الطاقة هي شيء مادي محسوس نستطيع تدريبه وتنميته؟ أم أنها شيء لا يمكن الإمساك به ؟ وهو ما يجعلنا أن نقول أن عملية الدخول إلى الطاقة تتطلب من الممثل أن يكتسب طبيعة أخرى؛ غير طبيعته الأولى وهي التي يستطيع فيها الممثل في التخلص من عاداته الحركية ولازماته وأسلوبه في التعبير.

وأن اكتسابه طبيعة أخرى تجعله أكثر ثراءً وأكثر مرونه في ابتكاره وابداعه قبل حتى أن يشرع في بداية أداءه للدور أأو الشخصية لمنوط القيام به.

وكثيراً ما نجد بعض الممثلين يقومون بفرض شخصياتهم الطبيعية على الأدوار التي يقومون بأدائها، فنجد أننا أمام شخصية واحدة في كل ما يقوم به ولا يوجد فروق بين كل دور من أدوارهم، وعلى الرغم من اعجابنا بما يقومون بتقديمه ، ولكن ماذا لو تخيلنا أنهم قاموا بابتكار حركات مغايره وجديدة لكل شخصية مما قاموا بأدائها، فسنجد أننا أمام شخصيات جاذبية أخرى، وأنهم سيكونوا في تلك اللحظة أمام شخصيات ساحرة.

طاقة الممثل

مؤكدًا على أن طاقة الممثل هي طاقة مستمرة ومتدفقة ولا تتوقف، وهذا يحدث من خلال اهتمام الممثل بكل ما هو غير معتاد، أي أن الممثل يخرج عما هو معتاد ومألوف لديه أي يخرج من لازماته الشخصية، ويبحث عما هو مبتكر في الحدث أو الموقف الدرامي المنوط بالتعبير عنه في تلك اللحظة من خلال أدائه الشخصية التي يؤديها، وهو الأمر الذي يعتمد على عدة عوامل أولها شخصية الممثل وأحاسيسه ، ثانياً ذكائه الفني ، ثالثاً ذاتيته الاجتماعية والتي تجعله شخص مميز ومتفرد وسط أقرانه في المجتمع لاسيما فيما يتعلق بأسلوب التعبير الذي يعتمد على الإبداع وليس التقليد، فالممثل لابد أن يكون مبدعًا وليس مقلدًا.

الممثل المبدع

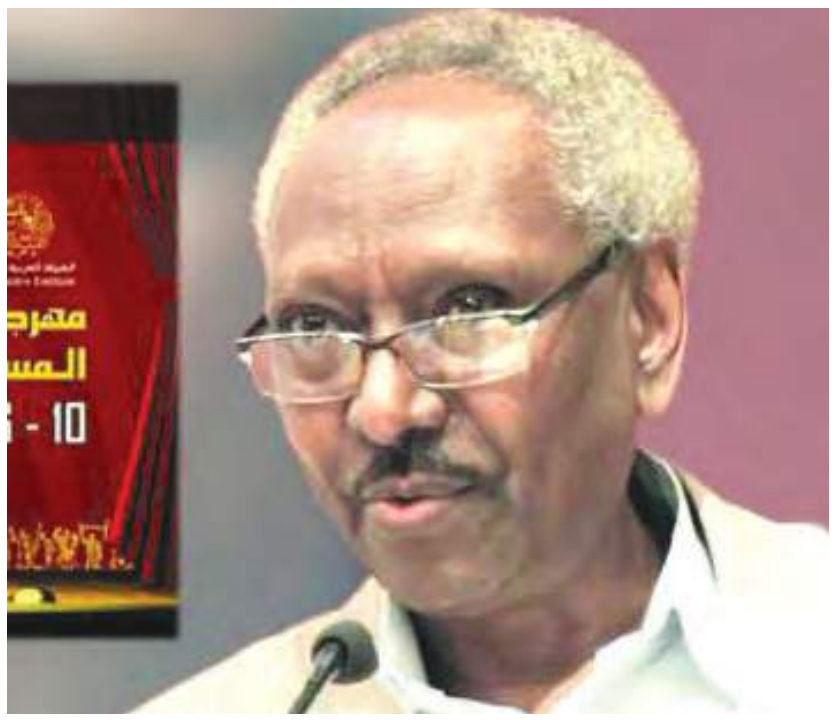
وفي مجال تدريب الممثل أنه من الضروري أن نقوم بتحفيز الممثلين على اكتساب طرق معينة للحركة والايماءة والإشارة بغرض للوصول الى أجساد غير عادية وغير معتادة بأجساد فوق العادة والتي تعني اكتساب تقنية من أجل التعبير، ففي حالة التمثيل لابد أن تكون طريقة التعبير جديدة، حتى يخرج الممثل من أثر التقاليد والأعراف الحركية التي اعتاد عليها ومحفورة في تراثه وداخله لكي يتحرر منها ليكون لديه قدره على التجديد والعمل بحيوية وبحضور، وما يجعلنا أن نطلق عليه ممثل طاغي وممثل مقنع لأنه استخدم جسده بطريقه مغايرة عن الذي يقوم باستخدامه في الحياة اليومية .

اكتسابه لسلوك حركي غير معتاد هو الذي يولد ما يسمى بـ «الحضور» وهو ما يجعل العملية الإبداعية التي يقوم بها الممثل ملموسة ومؤثرة ومرئية وهو ما يجعلنا نقول نطلق عليه ممثل مبدع» .

سمية أحمد

خزانة ذاكرة مهرجان دمشق للفنون المسرحية

١٩٦٩ – ٢٠١٠ إصدار جديد من الهيئة العربية للمسرح



صدر حديثاً عن الهيئة العربية للمسرح، ضمن مشروعها التوثيقي خزانة ذاكرة المسرح العربي، إصدار جديد هو "خزانة ذاكرة مهرجان دمشق للفنون المسرحية 1969 – 2010 الذي قام بإعداده وتجميع مادته الباحث السوري عبد الناصر حسو.

المجلد الذي جاء في 490 صفحة من القطع الكبير، حمل بين دفتيه وقائع غنية من مهرجان دمشق للفنون المسرحية، قيدوم المهرجانات العربية، ومشعل شرارتها، المهرجان الذي شكل منذ انطلاقته وعلى مدى دوراته محجاً للمسرحيين والمفكرين العرب، فإلى جانب ثبت برنامج العروض والندوات، فقد وثق الكتاب مجريات الندوات الفكرية بشكل خاص، لذا فهو يعمر بكلمات وأصوات ومواقف فكرية لأسماء لعبت دوراً مهماً في حياتنا الثقافية العربية، ويوفّر الإصدار الفرصة لإنعاش الذاكرة المسرحية العربية ومعرفة المهتمين والباحثين والدارسين كما يحفظ ويصون منجز مهرجان هام كمهرجان دمشق الذي طرح السؤال منذ ولادته، وعن ذلك يقول د. يوسف عايدابي المسرحي والمفكر السوداني في مقدمته لهذا الكتاب:

كيف يمكن ان يرتب اهل المسرح للقاء جامع يتبادل فيه الجميع الافكار حول توظيف المسرح بشكل عضوي يحفز الواقع والطليعة الى النهوض السوي القادر على ترميم الانفس والمواقف، بل والدعوة الى التلاحم والاصطفاف مجدداً في جبهة عودة الوعي والثقة بالذات والاندفاع والتقدم بدل الانكفاء وجلد الذات ؟

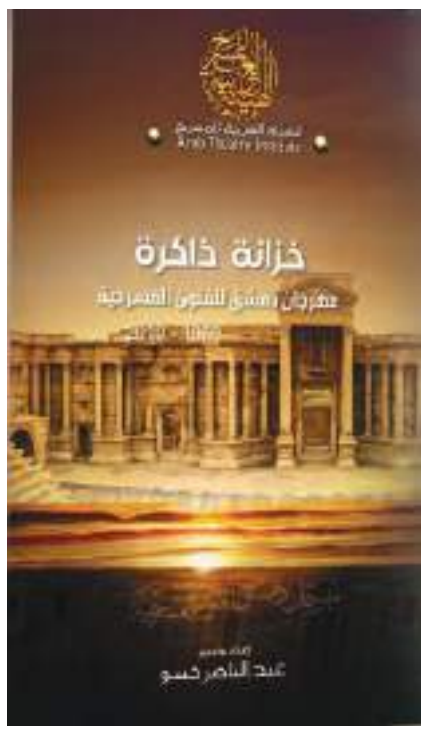
وقد كان ان انعقد في العاصمة السورية مهرجان دمشق للفنون المسرحية في دورته الاولى عام 1969 م، وحدثت الزلزلة المنشودة بعودة الوعي الى المسرح العربي،بل وعودة الروح التي يحتاجها الواقع العربي التواق الى صياغة وجود مغاير مختلف ذاهب الى صناعة حياته الجديدة .

وليس من راى كمن سمع ، كانت لقاءات دمشق المسرحية بلسماً وشفاء يتجدد كل سنة على نحو جمع التجارب وانضج مناخات المهنية وقوى من عود اساليب واشكال وصيغ وممارسات، بل وذهب بمخرجين وكتاب وفرق المسارح ومسارات شهد لها المتلقي بالجدة والحرفية وصدمة الاندهاش."

حمل الكتاب ملحقاً خاصاً بالصور التي تسجل لبعض العروض والفعاليات، حيث تعاونت مديرية المسارح والموسيقى بتقديم أرشيف الصور إضافة إلى مساهمة من المسرحيين العرب بذلك، ليكون هذا الكتاب نقطة فاصلة للحيلولة دون اندثار هذه الذاكرة الهامة.

الأمين العام للهيئة العربية للمسرح اسماعيل عبد الله، أعلن غبطته بتحقيق هذا الإنجاز بقوله : إننا في الهيئة العربية للمسرح وبتوجيه من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، نسعى إلى إضاءة الأركان المعتمة من مسارحنا العربية، ونعمل ما استطعنا للتعاون مع كل المسرحيين لحفظ الذاكرة لتكون المنجزات على محك التقويم والاستئناف، فكيف نبني حاضراً منبتاً عن قراءة الماضي، وكيف للمستبقل أن لا يولد من رحم الحاضر؟ هذه الخزانة هديتنا لمهرجان لعب دوراً هاماً في تكوين وعينا المسرحي على امتداد الوطن العربي.

أحمد زيدان



إسماعيل عبد الله : هذه الخزانة هديتنا لمهرجان لعب دوراً هاماً في تكوين وعينا المسرحي على امتداد الوطن العربي

يوسف عايدابي : انطلق مهرجان دمشق عام 1969 وحدثت الزلزلة المنشودة بعودة الوعي الى المسرح العربي

دكتوراه في تأثير الارتجال

على التفكير الإبداعي لدى الممثل

حصلت الباحثة إنجى البستاوى على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى، عن رسالتها "أثر الارتجال فى تنمية التفكير الإبداعي لدى الممثل/ دراسة تجريبية تحليلية" وقد أقيمت المناقشة بقاعة ثروت عكاشة بأكاديمية الفنون.

تشكلت لجنة المناقشة من د. أيمن الشيوى أستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، " د. شاكر عبد الحميد أستاذ علم النفس الأبداعى بالمعهد العالي للنقد الفني ، د أشرف ذكى أستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس أكاديمية الفنون. و د. جابر عصفور بكلية الآداب جامعة القاهرة.

في ملخص رسالتها قالت الباحثة إنجى البستاوى أنها تبحث في الارتجال ودوره في الكشف عن المكنونات الإبداعية للممثل وتنميتها، حتى الوصول به إلى أقصى مراحل الإبداع والابتكار، و أشارت إلى أن الرسالة تكونت من ثلاثة فصول، الأول تناول تعريفات الإبداع ومراحله وطرق تنميته وتعريفات الارتجال وأنواعه وأهدافه المتعددة وأهميته، أما الفصل الثاني فناقش توظيف الارتجال عند رواد فن التمثيل على مستوى العالم بداية من ستانيسلافسكي مرورا بإيليا كازان، ولي ستراسبورج، وجاك كوبو، وماير هولد، وتشارلز دولان، وجان لوي بارو، وبيتر بروك، وفيولا سبولين، وروبرت لويس، وكيث جونستون، وغيرهم مع شرح فروق توظيف الارتجال فيما بينهم، فيما استخدمت الباحثة في الفصل الثالث المنهج التجريبي من خلال تطبيق برنامج تدريبي للارتجال على ثلاث عينات استكشافية من ثلاث دول وبيئات مختلفة ثقافيًا واجتماعيًا، وقد تبلورت مشكلة البحث في تساؤل رئيس وهو: ما تأثير تدريبات الارتجال على زيادة معدل التفكير الإبداعي لدى الممثل، وما نسبة التغير فى قدراته الذهنية وانعاكسها على قدراته الإبداعية، وأهمية إنماء التفكير الإبداعي للممثل ؟ وقد افترضت الباحثة مجموعة من الفروض التي سعت لإثباتها وقياس مداها وتأثيرها على الممثل من خلال ممارسته الارتجال، وقالت أن هناك فروق فردية بين الممثلين وبعضهم البعض في الإبداع ، وأن العلاقة بين الارتجال والتفكير الإبداعي علاقة منحنية

وليست مستقيمة أو طردية ، وقد خلصت الباحثة إلى عدة نتائج منها أن الممثل الذي يتم تدريبه على الارتجال أكثر قدرة على الإبداع من غيره، و أن الارتجال لا يعد عملا تمثيليا ينشأ من ذاته أو عن ممارسة الممثل لعملية التمثيل، ذلك لأن التفسيرات التي تناولت ماهية التمثيل الحسي تظهر الارتجال بوصفه ممارسة فنية يحدث بواسطة القوة المحفزة للخيال، ومن خلال التأثير الحيوي للإدارة . أضافت أنه ليس هناك تدريبات محددة للارتجال، إنما تختلف التدريبات باختلاف الأشخاص ،و الهدف من الارتجال،مشيرة إلى أن الارتجال ليس هدفا في ذاته إنما يستخدم للوصول إلى هدف محدد، كتنمية الفكر الإبداعي لدى الممثل. أشارت كذلك إلى أن التدريبات تتغير وفقا لأسباب أخرى مثل البيئة المحيطة والظروف الاجتماعية والثقافة والنفسية للمتدربين.

دكتور أشرف ذكى أشاد باختيار الباحثة لموضوع الرسالة ، مشيرا إلى افتقار المعهد العالي للفنون المسرحية لدراسات خاصة بالارتجال، منذ رحيل د.عبد الرحمن عرنوس، وأشار د. أشرف ذكى إلى عدد من الملاحظات الشكلية والمضمونية بالرسالة، منها ضرورة ضبط إسناد بعض العبارات ضبطا علميا، مع ضرورة التمهيد فيما يخص أسئلة البحث.

بينما أشار د. جابر عصفور إلى أن رسالة الباحثة تعد من الرسائل الجادة التي حرص على قراءتها باهتمام، مشيدا بالجهد الكبير المبذول من قبل الباحثة و الذي يستحق الثناء والتقدير حسب قوله، وهو ما حدده في جمع المادة الخاصة بالبحث وترتيبها وتصنيفها بالإضافة إلى القدر الهائل من استيعاب الباحثة للرسالة وحرصها على المنهجية . مؤكدا أنها رسالة تستحق درجة الدكتورة بجدارة واستحقاق.

أشار عصفور إلى أن الجزء الأول من الدراسة يقدم عرضا طيبا لكل مذاهب ومناهج الارتجال، و اقترح فيما يتصل بالقسم الثاني من الرسالة والخاص بالعينات ضرورة البدء من نقطة تود الباحثة التركيز عليها، حيث رأى أن قسمي الرسالة يعد كلا منهما بمثابة كتاب مختلف عن الآخر.

أما د. شاكر عبد الحميد فأشار إلى أن الرسالة تؤكد على فكرة "البينية" بمعنى أن الحقول المعرفية ليست منفصلة عن بعضها البعض ولكنها متصلة، وأن الرسالة تجمع بين الاتجاه الخاص بالدراسات المسرحية، واتجاه خاص بعلم النفس، و النقد الأدبي .

أضاف د. شاكر عبد الحميد: الارتجال به قدر كبير من الإبداع حيث يحوى قدرا كبيرا من الحرية وإطلاق الأفكار و كسر المألوف والمتوقع، وانه بذلك يعد جوهر الإبداع، وأشار إلى أن الارتجال له أشكال مختلفة و أنه أشمل من مجرد الخروج على النص. مؤكدا أنه من الصعب أن يرتجل الشخص الانطوائي، حيث يجب ان يكون اجتماعيا وانبساطيا على نحو ما. وقال الدراسة تعد دراسة رائدة فى الارتجال وأنها استطاعت أن تقدم إسهاما كبيرا فى دراسة الارتجال.

رنا رأفت

الحضور الدرامي للميثولوجيا في نصوص خزعل الماجدي المسرحية

في رسالة ماجستير

تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان "الحضور الدرامي للميثولوجيا في نصوص خزعل الماجدي المسرحية" مقدمة من الباحث أحمد مرتضى جاسم، وتضم لجنة المناقشة الدكتور يوسف رشيد جبر، أستاذ الأدب والنقد الدرامي بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد (رئيسًا)، والدكتورة سافرة ناجي جاسم، أستاذ الأدب والنقد الدرامي الانثروبولوجي بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد (عضوًا)، والدكتور عامر صباح نوري، أستاذ دراما والنقد المسرحي بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضوًا)، والدكتور رياض موسى سكران، أستاذ بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد (مشرفًا). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير وبتقدير(أمتياز).

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحث أحمد مرتضى جاسم:

تناول الباحث في دراسته مفصليين مهمين الأول هو(الميثولوجيا) بوصفها الباعث الأساس الذي نشأ منه فن المسرح، والثاني هو المنجزات المسرحية (لخزعل الماجدي) الذي يعد من أبرز مؤلفين المسرح العراقي والعربي، والذي تفرد عنهم في جعل رصيده الثقافي والعلمي مرتكزاً معرفياً تقوم عليه المغايرة الدرامية القائم جدلها بين ما يستمده من تجارب الماضي وحضورها الدرامي في النص، إذ تميزت نصوصه المسرحية في خصوبةِ أفكارها و رؤاها الدرامية المتخطية حدود الزمان والمكان، فهي تحتوي ثقافة الماضي وعمق فعلها المستمر ضمن مساحات افتراضية تذاكر القلق الحياتي الراهن، وفي حدود معالجات درامية مستحدثة تغور في مكنونات المجتمع وتواصل مفاهيمها مع معتقدات الفرد وتاريخه ولا سيما الميثولوجيا، التي تعد محوراً أساس تصدرتها نصوص الشاعر والكاتب العراقي والأكاديمي المتخصص في تاريخ الأديان والحضارات القديمة(خزعل الماجدي)، وفي ضوء تلك المعطيات حاول الباحث التعرف على طبيعة ذلك الحضور الدرامي في معيار الدراسة النقدية ضمن موضوعات النقد المسرحي، وخصوصياته الجمالية والفنية، فقد أسس الباحث المعمارية البحث ضمن اربعة فصول تضمن الفصل الأول وهو الإطار المنهجي طرح (مشكلة البحث) وصياغة سؤالها الفلسفي في رصد مضامين المعالجات الدرامية التي يقدمها(خزعل الماجدي) في نصوصه المسرحية، بين ما يستمده من أحداث السرد الأسطورية التي يعمد على تسويغها وتصرف بها ويجعلها وشيجة فاعلة تغذي رؤيته الدرامية، والذي استدعى تعليل تلك المقاربة بين استلال المادة الأسطورية ودرجة ارتباطها بالرؤية الدرامية واستدراك وجه المغايرة وتحليل بعدها الجمالي، أما عن(أهمية البحث) فهي تكمن في تقديم طريقة تحليلية تفيد الدارسين والمهتمين والمتخصصين في الكتابة الدرامية، وفق (هدف البحث) وحدوده الموضوعية التي تكشف عن طبيعة (الحضور الدرامي للميثولوجيا في نصوص خزعل الماجدي) ودراسة كيفيات الحضور المنطوي في حدود الرؤية الدرامية ضمن علاقة التبادل والتقابل القائمة على الاستنباط والتفكيك، ومن خلال متابعة الصيغ الدرامية المتحققة في النص باستيفاء المؤلف إلى عناصر الدراما، أما في الفصل الثاني وهو الإطار النظري للبحث عرض الباحث بعض المفاهيم النظرية القائمة على المنطقات الفكرية لمفهوم الميثولوجيا، وتعرض إلى بعض المفاهيم المغلوطة، فعلى الصعيد العلمي اختلف موضوعيا مع نظرية(دارون) التي اهتمت بالاصطفاء الطبيعي النوعي والتحليل البيولوجي

الذي يجزم أن الإنسان حيوان خاضع إلى مراحل يحكمها التطور والارتقاء، من خلال التأكيد الباحث بالطريقة العلمية وجه الاختلاف بين الفطرة الحيوانية العاجزة بالخروج من عالمها الضيق، وقدرة الإنسان الفكرية وتصوراتها التي تجاوزت حدود المكان والزمان، فقد منحت الإنسان مساحات تأملية تسمو به من مرتبة الوجود البيولوجي إلى مرتبة الوجود الميتافيزيقي وجعلت منه موجودا حضاريا، وعلى الصعيد الأدبي حاول الباحث أن يميز بين الميثولوجيا بوصفها مصطلحا علمياً يعنى بدراسة الأساطير، وماهية حضورها في الادب بوصفها نصاً يحاكي المضمون الديني والسماوي وهو لا يتداخل مع الملحمة، والليجندة، والخرافة، والحكاية الشعبية، أما على الصعيد الدراما المسرحية حاول الباحث التفريق بين أن تكون الميثولوجيا في نص المسرحي حضورا دراميا وحضورا وظيفيا، وما علاقة الحضور بالرؤية الدرامية، وما هي علاقة الميثولوجيا بالموقف الجمالي للمؤلف من الأسطورة بوصفها الغائب المحال إلى الحقل الدلالي وما هي المعاني التي تنعكس من حضورها في الواقع، وهل الأسطورة وعي جمعي أم وعي فردي وما علاقة الحضور في ذلك، كما تعرض الباحث إلى دراسة الميثولوجيا وأهميتها الفاعلة في تاريخ المعرفة البشرية، وعن حضور الميثولوجيا في الفلسفة وتحولاتها المفاهيمية بوصفها المحور الانطولوجي المقرون بالوجود وماهية نقد الميثولوجيا في تأملات العقل الفلسفي في حقليه الميتافيزيقي والابتسمولوجي، كما حاول الباحث الغور في ماهية الميثولوجيا وعلاقتها بأصول الدراما المسرحية، وارتباط الميثولوجيا بمفهوم المحاكاة واختلافها بين(أفلاطون) و(أرسطو)، وما هي علاقة الميثولوجيا في قواعد التنظير الأرسطي، كما عرج الباحث على كيفية حضور الميثولوجيا في النص المسرحي الإغريقي الذي اختلف على نحو متباين بين كتاب الدراما الأوائل(اسخيلوس، وسوفوكلس ويوربيدس)، ومن ثم قدم الباحث عرض تحليلي عن الحضور الجمالي للميثولوجا في النص المسرحي العالمي بدءً من مسرح العصور الوسطى وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحداثة.

استعرض الباحث الدراسات الأكاديمية السابقة على رسالته ومن ثم حدد مؤشرات البحث وأبرزها:

- الميثولجيا دليل علمي يكشف قدرة الإنسان التحرك داخل منطقة اللاوعي وتجربة الوعي للاستشفاف الوجود، بوساطة التصور والخيال وربط الإدراك الحسي بالفهم وبعلم الأشياء.
- تمثل الميثولوجيا الدليل الأول للاستغراق الذهن بالتفكير وتفاعل الذات الإنسانية بموضوع المحيط الكوني.

بالفصل الثالث وهو إجراءات البحث قام الباحث في تحليل عينة البحث التي تمثلت في ثلاث نماذج مسرحية لمؤلفها(خزعل الماجدي) وهما سردنبال، الليدي ماكبث، الغصن الذهبي .

أما في الفصل الرابع حدد الباحث نتائج واستنتاجات البحث وقائمة المصادر والملاحق ومن ثم ختم رسالته بملخص البحث بالغة الانكليزية.

أبرز الاستنتاجات:

1.يعاود(خزعل الماجدي) الحضور الميثولوجي، إلى رصد متغيرات العالم ضمن إستراتيجية درامية معقدة تستنبط الخصائص الأولية للميثولوجيا وتحيلها إلى مضمرات جمالية.

2.يسعى(خزعل الماجدي)، تأسيس رؤية درامية تترصد معاينة طابع الشر الإنساني لبغية إصلاح العالم.

3.عمد(خزعل الماجدي)، إحياء الحضور الميثولوجي في ضوء قيمة دلالية تفسر حاجة الإنسان بوصفه كائن مجتمعي يتأزم نتيجة المتغيرات السياسية وقيود الأعراف الدينية.

أبرز النتائج :

1 -يعمد(خزعل الماجدي) مغايرة الأصل الميثولوجي وجعلهِ طريق لفكرة معاصرة تعالج قضية أزلية تسوقها وجهة النظر الخاصة، كما في مسرحية(سردنبال) التي تطرق من خلالها إلى ماهية الحرب وقضايا الموت العبثي وتبرير القتل باسم الوطن والقيم والمبادئ، وفي مسرحية (الغصن الذهبي) إلى ثيمة الاستبداد بالسلطة التي ترتكز على مفهوم ديني واعتقاد راسخ بذاكرة الوعي الجماعي، وفي مسرحية (الليدي ماكبث) نحو كيفية الوصول إلى المال والسلطة وإشكالية الهامش والمركز وفكرة احتدام الذات مع الأخر وما ينتج عنها من صراع يقبع في مجاهل النفس.

2 - يعالج (خزعل الماجدي) الحضور الميثولوجي بالمفهوم المأساوي المتحرك بالصورة المتغيرة التي تجاري فعل الزمن، يتعين فيها مفهوم المتعالي المتزحزح من مكانتهِ السماوية المقدسة إلى حضورها الدنيوي فلم تعد أقدار والصراع الإنساني رهن الحتمية الإلهية، إنما يعود لما يخص طبيعة التفكير البشري وصراع الفرد مع نفسهِ ومع الظروف المحيطة به فهو أساس الذي يلازم الكينونة الإنسانية، ظهر واضحا على شخصية البطل (سردنبال) حين سعى بنفسهِ للاستبدال عرف الحروب والموت إلى السلام، وفي مسرحية(الغصن الذهبي) في سعي المرأة إلى اكتشاف القيمة الزائفة للغصن واقتلاع الشجرة، وفي مسرحية (الليدي ماكبث) حين أدرك ماكبث انه يد الشيطان العاملة على تدمير الحياة والمصير الإنساني.

3 - يمحور(خزعل الماجدي) الحضور الميثولوجي مع منطلقات التفكير الإنساني الذي يربط الإدراك الحسي بالفهم المعرفي وما تتفاعل به الذات مع تأثيرها بالمحيط الوجودي وجذرها الكوني، فلم تعد الشخوص والأحداث الأسطورية التي يوظفها مجرد مصادر بدائية، إنما هم يمثلون حضور يرادف هموم الإبطال العصريين وضغوط الحياة المعاصرة وما هو قريب من الكاتب والمتلقي في ضوء التصويب الكوني.

4 - يعطف(خزعل الماجدي) الحضور الميثولوجي من ضوء بعده التاريخي إلى طاقة حضورية درامية رمزية لها في خطابها رسائل قصدية توجه حفيظة المتلقي إلى معاينة سلبيات الواقع بالنظر إلى فلسفة الزمن.

5 - يعمد(خزعل الماجدي) مقابلة الحضور الدرامي للميثولوجيا على طرح سؤال فلسفي، جمالي، يعاود قراء الواقع الراهن، وإثارة جدلية إدراكية تحاكي ظروف الفعل الكوني الذي يعادل المد الميثولوجي بموضوعية العالم واشكالياته الأزلية المتقلبة بين المبدأ والجوهر.

ياسمين عباس

محمد نبيل: «أبطال من بلدنا» مشروع مسرحي عن حكايات «الولاد والأرض»

الكاتب الصحفي والمؤلف محمد نبيل، هو خريج كلية الإعلام والكلية الحربية، له العديد من المؤلفات الاجتماعية والتاريخية ومنها عندما تغيرت مصر وقناة السويس.. العبور الدائم والتدخل المستحيل، كما له مجموعتان قصصيتان هما "سفر العاشقين" و"نجمة سيناء"، إلى جانب أن له العديد من الروايات منها "رصاص الحب" و"حكايات الولاد والأرض" التي تحولت إلى مسلسل إذاعي يناير ٢٠١٦، و"سيناء سكة العاشقين" التي أيضا تحولت إلى مسلسل إذاعي في أكتوبر ٢٠١٦، وحسن الحياة، التي أيضا تحولت إلى مسلسل إذاعي مارس ٢٠١٦، وأخيرا "عتبات الجنة" التي تحولت لمسلسل إذاعي ٢٠١٧، له العديد من الإسهامات الدرامية فقد قدم رؤية درامية ومعالجة تليفزيونية (مسلسل تليفزيوني) لروايتي "رأس العشق" و"رصاص الحب"، وله العديد من الإسهامات الثقافية، فهو رئيس تحرير سلسلة العبور، التي تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وهو مؤسس رابطة كتاب وشعراء أدب الحرب، وقد نظم العديد من المسابقات الأدبية المعنية بأدب الحرب، بالإضافة إلى إعداده للبرنامج الإذاعي "الأخلاق تصنع إنسان"، وإيضا إعداد برنامج "إنجازات وطن"، التي تم تقديمها بشبكات الإذاعة المصرية، وبعد ما قامت سعادة وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدائم بإطلاق مشروع "أبطال من بلدنا"، وهو تحويل القصص التى ضمها كتاب "حكايات الولاد والأرض" للكاتب الصحفي محمد نبيل إلى أعمال مسرحية من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة، وعن هذا المشروع المهم والكتاب وأسئلة أخرى، كان لـ"مسرحنا" معه هذا الحوار.

حوار: إيناس العيسوى

كتابى إهداء للشهداء وأسرهم والأجيال المقبلة

– متى جاءت لك فكرة "حكايات الولاد والأرض"؟ ومتى بدأت تجميع هذه القصص؟

لدي العديد من الأصدقاء الضباط من القوات المسلحة والشرطة منهم من أُصيب ومنهم من استشهد، وهذا بالطبع واجب اتجاه الوطن، وأي فرد يتم وضعه في هذا الاختبار ينجح ويُلبي نداء الوطن على الفور، الشهادة بالنسبة لنا مطلب وحلم جميعنا نحلم به، إذا تم سؤال

كل أمهات الشهداء فى حالة فخر بأبنائهم الأبطال

أي أم شهيد ستُجيب أن ابني كان وهو صغير يُخبرها أنه كان يتمنى أن يصبح ضابطا ويُدافع عن الوطن، وعندما حقق ذلك نما هذا الشعور لديه وبخاصةٍ في الفترة الأخيرة عند معظم الشباب.

عندما وجدت أن كثيرا من الدراما التي تُقدم في التليفزيون والإذاعة والمسرح والاهتمامات لقادة الفكر وصُناع الرأي في مصر غير مُتجهة نحو فكرة الشُهداء، وهي معنية ولا تهتم بهم بشكل كبير وبخاصةٍ ذكراهم، الاهتمام يكون وقت الاستشهاد، ولكن ليس لإحياء ذكراهم، كثيرا كنت أتحدث مع أُسر الشُهداء التي أعتبرهم أُمهاتي وآبائي، كان أكثر ما يقولونه إن أولادهم لا أحد يتذكرهم، ما عدا بالتأكيد سيادة الرئيس عبد الفتاح السيسي، الذي دائما يقول شُهداء مصر فوق رأسنا أكثر من مرة، ويُصرح أكثر من مرة أنه يتمنى أن يكون شهيدا لهذا الوطن، فهذا كان عزاؤهم الوحيد، الوجدان العام للناس يجب أن يتم تغذيته من خلال الآداب والفنون والإعلام والدراما، وهكذا.

هُناك نقطة أخرى وهي الحكي الشعبي، لقد اكتشفنا أو بدأنا نشعر أن من فترة طويلة فقدنا جلسة الجدة وحكايات الأم والجدة مع أحفادها، وأنها تحكي لهم عن السير الشعبية والبطولات، التي كانت تزرع في النشء، حُب الوطن والمبادئ والقيم وجماليات الأخلاقيات، أجيال كثيرة جاءت ليس لديها "حدوتة" تسمعها، وليس لديها ذكريات وجسور صلة بين القديم والحديث، ما بين الجدات والأحفاد، أو بين الأمهات والأبناء أو البنات وهكذا.

من هُنا جاءت فكرة "حكايات الولاد والأرض"، فلماذا لا أحكي لهؤلاء الأولاد والأجيال القادمة، حكايات حقيقية وليست حكايات مُختلقة، وأُقدم في الوقت نفسه تلك الحكايات كمادة خام لصُناع الثقافة والرأي والفكر والإعلام والدراما المسرحية والإذاعية والتليفزيونية والسينمائية، من الممكن أن تكون مادة خاما وتُثير انتباههم أو تلفت الاهتمام لتحويلها لقصة أو لمسلسل وهكذا، ده كان المقصد العام، وهذه كانت رغبتي والدافع لدي في البداية والسبب في عمل هذا الكتاب، وهُناك سبب آخر عندما فقدنا الحكي الشعبي فقدنا معه تواصل القيم الأخلاقية، والإنسان المصري تغير كثيرا عندما فقد هذا التواصل أو الميراث الثقافي وميراث الحكي الشعبي، ومن هُنا جاءت الفكرة أن القصص تُقدم بشكل حكاية، وأن يكون شكلها على لسان أُم الشهيد أو زوجته أو بنته أو أخته، وبالصيغة

نفسها التي يتحدثون بها، بعيدا عن المفردات الأدبية الرزينة، وبعيدا عن المُعجم الأدبي المُتعارف عليه من قوة وعُمق وإثراء، ولكنني اكتفيت أن تكون المشاعر واضحة جدا، بطلاقة وسلاسة التعبير عند الأم والزوجة، عن والدها أو عن شهيدها، وكنت أكتب على لسانهم أحلام الشهيد منذ نعومة أظافره حتى وصوله للكُلية الحربية أو الشرطة، أو عندما أنهى تعليمه الأساسي أو الجامعي، التجارب الإنسانية بالكامل كنت أرصدها بين قوسين، لم أكن أتدخل فيها تماما، وكنت أترك للقارئ أن يعيشها ويتعمق فيها ويقرأ حكاية على لسان أصحابها، وكان هُناك نقطة كان يجب أن أهتم بها أن القارئ المصري حاليّا أصبح هاجرا للقراءة وغير مُمارس لهواية القراءة، كُنا قديما نقرأ كتابا في اليوم أو أكثر، وبالكثير كان الكتاب يستغرق معنا أربعة أيام ولو رواية نسهر عليها للانتهاء منها، إنما الأجيال الحالية والقادمة أصبحت القراءات الإلكترونية وعلى وسائل التواصل الاجتماعي، كُل ذلك اختزل وقت القارئ، وأصبح الكتاب غير مستهدف، لذلك فكرت أن تكون القصة بالكثير تكون ألفا ومئتي كلمة، وفي إطار القصة القصيرة والحكي على لسان أم الشهيد، فكان هذا بُعدا مهما لتُكتب بشكل مُبسط ومختصر، لتكون أقرب إلى المُعالجة الدرامية، بحيث إنها تُقدم كمادة خام لصُناع الدراما من جانب، ومن جانب آخر تكون مختصرة ومُكثفة بكل القيم والصور الجمالية، المستهدف تكون مصاغة، وبذلك كانت المعادلة بين الكتابة بشكل مختصر وبين الكتابة المُكثفة والكتابة بلسان الحاكي أو الراوي وهي الأم أو الزوجة.

- حدثنا عن المحاور التي اعتمدت عليها في الكتاب؟

المحور أو الهدف الأول جميعا نتفق أن الكتاب وثيقة تاريخية نرجع إليها وكل الدراسات العلمية وغير العلمية تذهب إلى النصوص الأدبية المكتوبة أو النصوص الموثقة ومنها الكتاب طبعا، أنها تكون دراسة اجتماعية وساسية وأدبية، بحيث نستطيع أن نقول إننا سجلنا في هذه الذاكرة الوطنية هذا الشهيد بشكل ما وأعطينا حقه علينا أنه يُخلّد بشكل موثق، الهدف الثاني إبراز حجم البطولة التي قدمها هذا الشهيد لمثيله من القراء والشباب، لأول مستمعي الحكاية من الأطفال، حتى يتم تقديم النموذج الذي قدمه الشهيد، وهذه قيمة عُليا، وهي قيمة التضحية والفداء والإيثار بالنفس في سبيل الآخرين وفي سبيل الأرض والكرامة، ومن المهم جدا بعد تخليد ذكرى الشهيد أن نوثق التضحية والقيمة التي قدمها لبلده وننقلها للقارئ أو للجمهور المستهدف من القُراء، محور آخر أن يكون لدينا بطل ثانٍ، الكثير من الناس لا تعرفهم وهم الأم والزوجة وعائلة الشهيد، فإن كان الشهيد الذي استشهد وتُفارقه روحه في أقل من لحظات ولا يُعاني أكثر من هذه اللحظات، إلا أن المُعاناة الدائمة تكون دائما مع أم الشهيد، هذه الأم التي يُطلق عليها فعليّا "الأم البطلة"، هي الأم التي ربت وكبرت وغرزت في ابنها أن الأرض عرض، كما يُقال في كل المناطق الشعبية والأرياف وفي أودية البوادي والسواحل، هذه الأم البطلة تُعاني كل يوم، والقصد من الكتاب، وبعد تخليد وتمجيد ذكرى الشهيد وتقديم النموذج من القُراء من الجمهور المستهدف هو رقم 2 أن نُقدم بطلا من نوع آخر، أغفلت السير والحكي عنه، وهي الأم والزوجة والأخت والبنت للشهيد، هؤلاء يُعانون باستمرار من فقد، في الأغلب كنت أتحدث على لسان تلك الأربع بطلات، وبالطبع كان هُناك كلمات على لسان الأب والأخ، ولكنني أرى أن المُعاناة الشديدة تكون عند هذه المرأة المصرية التي اعتادت أن تقدم هذا الوليد أو هذا الزوج دفاعا عن أرضها وعرضها وشرفها.

محور آخر مهم يرصده هذا الكتاب، يرد الكتاب على كثير من الأقاويل المغرضة التي تقول إن شباب مصر غير مهتم ولا ينتمي ويعيش حالة من الاغتراب، إلى آخر هذه المصطلحات السلبية التي يُحاول البعض من خارج حدود مصر إطفاءها على حالة الشباب بشكل عام، وبخاصةٍ بعدما أعلن الجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء أن 60% من سكان مصر هم في سن الشباب، وهو القصد الذي حاول الآخرون تسريبه عبر وسائل الإعلام وعبر الدراما، أن الشباب المصري غير مهتم ولا ينتمي لهذه الأرض ويتمنى

مفارقتها، وهذا مما قصدت عكسه تماما من ذلك الكتاب، لأن 80% من سلسلة هذا الكتاب من الشباب في أعمار العشرين والثلاثين، وهم من سارعوا وغادروا في تقديم أرواحهم فداء لذلك الوطن، وهذا أبلغ رد على محاولات الآخر في إصباغ صبغة غير حقيقية وسلبية على شباب ومستقبل هذه الأمة.

وكثير من دور النشر عرضت على طباعة هذا الكتاب ومنها صحيفة الجمهورية نفسها، التي أكتب فيها مسلسل الكتاب بشكل يومي في رمضان وبشكل أسبوعي في غير رمضان، ولكني كنت مُصرّا أن تكون دار النشر الحكومية المُمولة بأموال المصريين، وليست دارا خاصة أو غير رسمية، لأنني تنازلت بشكل كامل عن المقابل المادي لهذا الكتاب وأجزائه وأي تصرف فني أو درامي أو مسرحي أو إذاعي أو تليفزيوني أو سينمائي لهذا النص، تنازلت تماما عن الحق المادي لميزانية الدولة في سبيل نوع من رد الجميل لهؤلاء الشُهداء، واحتفظت فقط بالحق المدني أو المعنوي، وكنت مُصّرا أن تكون الطباعة طباعة حكومية لصالح المصريين، وهذا أعتقد من الأهداف التي ينشدها سيادة الرئيس في هذه الآونة، عندما قال إن قناة السويس كان من الممكن حفرها بأيدي غير المصريين وبأموال غير المصريين، ولكن الأجمل أنه قد تم حفرها والإتمام بأيادٍ غير المصريين.

– ما الذي لاحظته عندما تعرفت أكثر على قصص هؤلاء الأبطال؟ وما العوامل المشتركة بين كل بطل والآخر من أبطال "حكايات الولاد والأرض"؟

القاسم المشترك بين جميع شهداء الكتاب "حكايات الولاد والأرض"، واختيار العنوان لهم علاقة بأنهم كلهم أولادي في أرض مصر، والابن مهما كبر في نظر أمه ولد، وكُل مولود ولد، لذلك تم اختيار مفردة الأولاد بلهجتها المصرية وليست الفصيحة "حكايات الولاد" وليست "الأولاد"، وكان اهتمامي الأول أن تكون اللهجة بلهجة هذا الوطن، وهم بالنسبة للأرض هي الأم، أما اختيار مفردة الحكاية، حفاظا أو استرجاعا أو محاولة لاسترجاع الحدوتة في السير الشعبية، ومحاولة لوجود ذكرى تتواجد في ذاكرة الأسرة المصرية، ليحكي الجميع لبعضهم في لحظات أو في ثوانٍ قليلة أو في دقائق معدودة، حكاية هذا الشهيد إن أرادوا الحديث أو القراءة عنه والاستماع عن بطولاته، تلك تم اختيار العنوان أو فلسفة هذا العنوان.

أما القاسم المشترك ما بين هؤلاء جميعا، فكلهم يحلمون منذ نعومة أظافرهم بالتضحية من أجل هذا الوطن، جميع من تم ذكر أسمائهم من شهداء مصر داخل هذا الكتاب، على لسان ذويهم من أمهاتهم وزوجاتهم وآبائهم قالوا إن أصحابهم أثناء الاستشهاد رووا لهم أن الشهيد لقى شهادته في صدره وفي وجهه وهو مبتسم وهو مقدم وهو شُجاع إلى آخر هذه الصفات الإيجابية، أما التشريح الطبي أو المعاينة الطبية للشهيد يقولون جميعهم بالكامل إنهم تلقوا

الرصاص في المواجهة ولم يكن موليا أو خائفا في معاركه، وهذا تقرير فخر للأسر المصرية لجيش مصر وشرطة مصر، أن جميعهم بالكامل تلقوا هذه الضربات في المواجهة، هذا قاسم مشترك كان يجب أن أُشير إليه سواء في حكي أو في وصف التقرير الطبي لهذا الشهيد.

هُناك أمر ثانٍ منذ الطفولة والشهيد كان يريد أن يلتحق بشرطته أو جيشه لحماية المواطنين أو لحماية الأرض، وهم في هذا الحلم سواء، والأم تحكي والزوجة تحكي والابنة تحكي وتصف مشاعر أبيها عندما كان يحاول الحكي لها عن صغره، كلهن اتفقن على أن هذا الشهيد كان يحلم بالشهادة في سبيل الله، وفي سبيل الحفاظ على هذا الوطن، أما الأمر الثالث وهو قاسم مشترك أيضا أن البطلات من أهل الشهداء سواء كانت أما أو زوجة أو بنتا أو أختا، يتمتّعن بصفة البطلة بشكل مطلق، أنا كنت أتوقع مثلا آلاما نفسية عندما أتحدث مع أم الشهيد أن تبكي وأن أُصيبها ببعض من الأذى النفسي، إلا أنني اكتشفت وبكل الفخر، أن كُل أمهات الشُهداء في حالة فخر وسعادة بفقدان هذا الولد، ولكنهن اتفقن على أنهم أحياءٌ عند ربهم يُرزقون، فهن لديهن اطمئنان بأن أولادهن أحياء وهن أقوياء البأس، وأقوياء الشكيمة غير باكيات ولكنهن مطمئنّات، فالفراق من الممكن أن يحدث في الحياة، من الممكن أن يُسافر الابن ويعمل في الخارج ويبتعد لأي سببٍ أو آخر، ولكن الفراق والأم مطمئنة والزوجة مطمئنة على أن فقيدها حي يُرزق عند الله ويُكرم عند الله وأنه شفيعها في الجنة، هذا مبعث الفخر عندما وُضعت الراحة النفسية وحائط صد قوي ومنيع أمام البُكاء واليأس، والاستسلام لآلام الفراق.

– حدثنا عن التعاون الذي تم بينك وبين الهيئة العامة لقصور الثقافة لتحويل "حكايات الولاد والأرض" لمشروع مسرحي "أبطال من بلدنا"؟

الحقيقة معالي الوزيرة شرفت جدا بتعاونها بشكل مُطلق وأُكرر بشكل مُطلق، مع هذه الفكرة "حكايات الولاد والأرض"، بمجرد أن عرضتها عليها وجدت أن هذه الفنانة المسئولة تُرحب بها، وليس على سبيل الترحيب المعنوي وكفى، ولكن الترحيب كان بتقديم التيسيرات والتسهيلات، وتم طبع الجزء الأول وتحرير عقد بالأجزاء التسعة التالية لهذا الكتاب بالهيئة العامة للكتاب مع الدكتور هيثم الحاج علي، لتدوين هذه الحكايات في تلك المؤسسة وهذا الصرح الثقافي التابع للدولة، معالي الوزيرة شجعتني جدا، الفكرة في البداية كانت ستكون خمسة أجزاء، وهي من

اقترحت أن تكون عشرة أجزاء، وقلت لها مصر ولادة ومصر مُقدمة للشهداء بشكل قوي، ولدينا من الكتابة ومن الثراء في شهداء مصر ما يكفي لعشرة أجزاء أو أكثر، وقالت إنها موافقة على أن يكونوا عشرة مبدئيًا قد يزيدون بعد ذلك، حفظ الله مصر وحفظ أبناءها وأكرمنا بهذا الجيل القوي المُدافع عن وطنه، معالي الوزيرة تقبلت هذا الأمر وعرضته على دولة رئيس الوزراء، الذي أثنى بشكل كبير من خلال وسائل الإعلام ومن خلال بيان رسمي صدر للمرة الأولى بعد صدور الجزء الأول من "حكايات الولاد والأرض"، بيان رسمي صدر عن دولة رئيس وزراء مصر يشكر فيه هذه التجربة، ويُثني على تجربة وزارة الثقافة مع الكتاب، نوعا من تمجيد المكتبة المصرية، أولا تمجيد ذكرى الشهيد وثانيًا إثراء المكتبة المصرية بحكايات البطولات وتقديم النموذج كما سبق وأشرنا.

هذه السيدة الفنانة استثمرت نجاح هذا الكتاب، فالكتاب كان على منصة وزارة الثقافة فترة الكورونا أكثر من ثلاثة أسابيع أو أربعة أسابيع، حقق في خلال هذه الفترة تم تحميله ما يزيد على 5000 مرة pdf، هذا الكتاب للجماهير في فترة وجيزة جدا، وكان اللافت للانتباه أن المصريين يحبون هذه النوعية من الكتابة، كما أن معالي الوزيرة رحبت جدا بفكرة أنها ترسل الكتاب كهدية منها لأسر كُل شهيد بخطاب بخط يدها، كان أثره قويا جدا عند

أُسر الشهداء، أولا اعتبروا أن الحكومة والمُمثلة في وزارة الثقافة ووزيرة الثقافة، أنها ما زالت تتذكر هذا الشهيد وهذه الأسرة، وما زالت تُمجد فعل هذا الشهيد، أيضا حولت معالي الوزيرة النص إلى كتابات عدة منها تحويله إلى نصوص مسرحية، بحيث إن في هيئة قصور الثقافة ستة أقاليم موزعة على محافظات مصر بالكامل، كل إقليم يضم أربع محافظات تقريبا، ويضم اسم شهيد من هذه المحافظات، وأولاد هذا الأداء المسرحي من محافظة الشهيد، لمزيد من المصداقية والمعايشة واستثمار هذا الكتاب بشكل جيد جدا، وبعد عرض هذه المسرحيات في القريب القادم إن شاء الله، سيتم اختيار ستة شهداء آخرين غيرهم، حتى يتم مسرحة جميع أجزاء الكتاب، وهم 10 أجزاء، والذين يحتوون على 150 إلى 200 شهيد تقريبا خلال العشرة أجزاء المُقرر إن شاء الله حتى شهر يونيو القادم، أيضا تم اعتماد الوزيرة لـ"حكايات الولاد والأرض" لنسختها للأطفال من سن خمس سنوات وما دون ذلك، لتعليمهم صورة الشهيد، بصورة مصورة، بحيث الطفل يقرأ ويلون صورة الشهيد وأصحابه وأمه وأخواته وعلم بلاده، فهذا استثمار آخر للكتاب، أحمد الله عليه، مع ذكر تكريم السيد رئيس الوزراء لهذا الكتاب، وأشكر ربي أنه منحني هذا التكريم من رأس الحكومة المصرية، من خلال رئيس الوزراء والهرم الثقافي لمصر ممثلا في معالي

وزيرة الثقافة قدمت كل الدعم لإطلاق هذا المشروع فى أسرع وقت

وزيرة الثقافة السيدة الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدائم، في النسخة الثانية أو الجزء الثاني من سلسلة هذا الكتاب، أيضا أثنى السيد رئيس الوزراء على هذه النسخة، لأن بيان مجلس الوزراء كان يُشيد بهذه التجربة ويُثني عليها، كما أثنى عليها في نسختها الأولى.

أعتقد أن هُناك استثمارا آخر للمركز القومي للسينما بإعادة تصوير أو تحويل هذا الكتاب إلى معالجات بصرية مع أسر الشهداء للحكي، من خلال لقاءات مع أسر الشهيد، وذلك المشروع في طور التنفيذ بعد موافقة السيدة وزيرة الثقافة عليه، رئيسة المجلس القومي للسينما تناقشت معها د. عزة، وتم الاتفاق أيضا على تقديم هذه الأعمال، كل هذه الأعمال وليدة الاستثمار الحقيقي لـ"حكايات الولاد والأرض"، كلها أنا متبرع بعقودها، أو متنازل عن هذا الحق المادي، لصالح هذا الوطن، وهذا أقل جهد أقدمه أولا للشهيد وثانيا لأسر الشهيد وثالثا للأجيال القادمة ورابعا لهذا الوطن.

– كيف تتخيل شكل تقديم قصص الكتاب كعروض مسرحية؟

بعيدا عن تخيل العرض المسرحي، ولكن أستطيع أن أتخيل مدى ردود الأفعال لتلقي هذا الحدث، لأن التناولات المسرحية، ترجع رؤيتها في إطار النص في يد المخرج وأداء الممثلين في هذا العرض، ولكن أنا أتصور باستطلاع بسيط لأهالي الشهداء وأصدقائهم وجيرانهم وعائلاتهم في شوق لمشاهدة هذا العرض، كل مخرج يُقدم لمحة درامية طبقا لرؤيته والإطار العام الذي يحكم تقديم الشهيد كنموذج وقيمة وتضحية لهذا الوطن، حتى الآن عندما تم النشر وأعلنت معالي الوزيرة أنه سيتم مسرحة هذا الكتاب، سيل المكالمات والرسائل التي تأتيني من أسر وأصدقاء الشهداء في المحافظات المجمع عرض المسرحيات فيها، سيتم عرض هذه المسرحيات في محافظات أسيوط وأسوان وكفر الشيخ وبورسعيد ووالبحيرة والدقهلية والجيزة.

– ما مشاريعك القادمة؟

بالتوازي مع عمل حكايات الولاد والأرض أنهيت ثلاثة أجزاء من مسودة كتاب شهادات رجال عن أزمنة الجمر والبشارة، وهي شهادات معنية بمقابلات شخصية مع أبطال أكتوبر وأبطال الاستنزاف، والجمر والبشارة المعني بها الجمر للاستنزاف والبشارة لنصر أكتوبر عام 1973، وسيتم إصداره قريبا إن شاء الله، وهناك مشروع آخر محل الكتابة حاليًا وهو عن مُصابي عمليات سيناء، وأقابل فعلا بعض المصابين الأبطال الذين فقدوا ساعدا أو عينا أو جزءا من جسدهم لصالح هذا الوطن، وما زالوا يتنفسون بوطنية، والكتاب سيكون معني بتخليد ذكراهم أيضا، فليس الاتجاه فقط نحو الشهداء، ولكن أيضا هناك نجوم على الأرض، لتوثيق بطولات المصابين في أحداث سيناء.

وداعا المنتصر بالله.. صانع البهجة

سمير العصفوري: الفكاهة لم تفارقه في تعاملاته اليومية

تلقى الوسط الفني بحزن وأسى نبأ وفاة المنتصر بالله أحد أضلاع مدرسة الكوميديا الراقية.. ولد المنتصر بالله في القاهرة يوم ٢١ فبراير ١٩٥٠ ، وحصل على ماجستير الفنون المسرحية عام ١٩٧٧ ، ودخل البيوت المصرية من خلال عدد من المسلسلات التليفزيونية منها « أبناء ولكن « ، و « أبناء المنيرة « ، و « أنا وانت وبابا فى المشمش « و» أرابيسك « و « شارع المواردي « و « آن الأوان» ، كما استطاع أن يقدم أدوارا متميزة بالعديد من المسرحيات منها مسرحية « شارع محمد على « الدور الذي حفر له مكانة كبيرة فى قلوب الجهور، ليس فقط لمشاركته التمثيل مع عديد من الفنانين الكبار فريد شوقي وشيريهان ووحيد سيف ، وإنما أيضا لإتقانه دور المغني الذي لا يجيد الغناء ولا يتواني في إضحاك الجمهور في كل مرة بالسخرية من نفسه ومن الآخرين، كما شارك في مسرحيات « علشان خاطر عيونك « و « العالمة باشا « و « حضرات السادة العيال» ، وفي السينما قدم أعمالا لا تقل تميزا عن أعماله فى المسرح والدراما التلفزيونية،حيث شارك في أفلام « تجيبها كده تجيلك كده هي كده» أسوار المدابغ، التحدي، الحدق يفهم، الزمن الصعب، الشيطانة التي أحبتني، الطيب أفندي، الفضيحة، المعلمة سماح، المغنواتي، المواطن مصري، حارة الجوهري،، ياتحب يا تقب، حنحب ونقب، شفاه غليظة، ضد الحكومة، فقراء ولكن سعداء، محامي تحت التمرين، ممنوع للطلبة، نأسف لهذا الخطأ، ناس هايصة وناس لايصة، يا ما أنت كريم يارب.

أصيب المنتصر بالله بـ جلطة المخ في ٢٠٠٨ تسببت فى ابتعاده عن الفن لمدة عامين ، ثم عاد لفترة قصيرة، لم تطل. حول مشواره الفني حصلنا على عدد من الشهادات التي قدمها بعض أهل الفن من أصدقائه وغيرهم.

رنا رأفت

محمود عبد الشكور : جمع بين انضباط المهندس وارتجال الهنيدى

المخرج سمير العصفوري قال» المنتصر بالله ممثل فى ذاته ، كان مهيأ لأن يكون ممثلا قويا واعدا ولديه قبول كبير، كل من يراه يحبه، وعلى المستوى الإنساني كان إنسانا طيب القلب وذو أخلاق راقية، أهم ما يميزه أن الفكاهة تسبقه فى الحياة والتعاملات اليومية، فجهازه الفكاهى خلاق ومبتكر، لديه القدرة طوال الوقت على أن يكون مرحا يسعد جميع من حوله، حتى في أقسى الأزمات الإنسانية كانت لديه تعليقات فكاهية ممتعة، وليست مجرد نكات.

كانت ردود أفعاله وآراؤه الفكرية جيدة، فهو مثقف يميل للكوميديا و يستطيع لعب الأدوار الجادة ببراعة.

أضاف: قدمنا عددا كبيرا من العروض المتنوعة مع ازدهار مسرح التلفزيون، وقدمنا سويا سلسلة من الأعمال للتلفزيون التي يتم تصديرها إلى العالم العربي ، كانت بعض الدول ليس لديها مسرح، فقمنا بعدة جولات فى الأردن وتونس ولبنان وكانت منتصر سريع الاستجابة، ومن السهل أن يجسد أي دور يسند إليه وينجح فى تجسيده ببراعة شديدة.

سيظل في الذاكرة

فيما وجه الفنان محمد صبحي خطابه مباشرة على المنتصر بالله فقال: «إنا لله وانا إليه راجعون، صديق العمر وزميل الكفاح منذ عام ..١٩٧٢ .. كنت صديقاً وحبيباً، بدأنا ادوارا ثانوية كثيرة وحلمنا وكافحنا، و اثبت انك فنان مختلف عن كل من حولك، ستظل في ذاكرة جمهورك المصري والعربي تمثل خفة الظل العالية.

الحضور الصادق

فيما قال الفنان عزت العلايلى «للأسف لم نعمل سويا ولكنى أعرف المنتصر بالله كصديق وزميل عزيز وكانت علاقتي به على المستوى العائلي، أعرف أولاده وعائلته، و هو فنان بديع وكوميديان له مذاقه الخاص ، وهو إنسان يندر وجوده وكان يتميز بالحضور الصادق، لم يكن متصنعا، فقد حباه الله بموهبة حاضرة فقدم أعمالا متميزة وترك تراثا فنيا بديعا وحقق وجودا كبيرا فكان حاضرا دائما.

ممثل بلا متاعب

فيما قال المؤلف المسرحى والسيناريست فيصل ندا : « المنتصر بالله كان بسمة فى حياتنا ، حتى وإن لم يمثل، مجرد وجوده يشيع البهجة في جلساتنا، فلديه المقدرة على إطلاق كم كبير من النكات المتتالية دون توقف ، كان سريع الحفظ بشكل ملحوظ، وقد سافرنا مع بعضنا البعض

عزت العلايلي: تميز بالحضور الصادق وهو كوميديان له مذاقه الخاص

فيصل ندا : لم تكن لديه مطالب ولم يحصل على حقه من النجومية

وقدمنا أعمالا كثيرة ..هو ممثل بلا متاعب فليس لديه طلبات مبالغ فيها ، لم يحصل على حقه فى النجومية، لم يصبح نجم شباك على الرغم من موهبته الكبيرة، وقد عانى فى فترات مرضه من تجاهل الأصدقاء، ويعد رحيله صفعه على وجوه الفنانين والنجوم علها تجعلهم يتواصلون مع بعضهم البعض ويساعدون بعضهم البعض.

انضباط فؤاد المهندس وتميز الهنيدى

الناقد ورئيس تحرير مجلة 6 أكتوبر محمود عبد الشكور قال « أجمل ما فى أداء المن تصر بالله أنه كان يجمع بين انضباط أستاذه فؤاد المهندس والتزامه بالنص، مع القدرة الفائقة على الارتجال مثل الكبير الراحل أمين الهنيدى، وغيره من كبار المرتجلين،

علينا أن نتذكر مثلا سجالاته الذكية مع فؤاد المهندس فى المسلسل الناجح «عيون» أو إفيهاته معه فى مسرحية «علشان خاطر عيونك»، و راجعوا الإفيهات المتبادلة فى مسرحية «عائلة سعيدة جدا» من إخراج السيد بدير، كيف كانا يتبادلان القافية عن أسماء الأفلام، وكيف يضبط الاثنان أداءهما وإيقاعهما على نفس الموجة. كان المهندس والهنيدى يفرشان الإفيه بكل سعادة للمنتصر بالله الموهوب، الذي يضحك الجمهور بهدوء وسلاسة, نادرا ما استخدم الحركة العشوائية، أو المبالغة في الأداء، كانت لديه ثقة عظيمة في موهبته، ولديه القدرة أيضا على أداء الأدوار الجادة، (الخطيب الثرى مثلا في سواق الأوتوبيس)، وكذلك أدوار الشر الممتزجة بخفة الظل والدهاء مثل دور أخوك الصغّير حلاوة فى حلقات أنا وانت وبابا فى المشمش، ودور صفوت فى مسلسل عيون أو دوره فى أرابيسك..الخ.. كان لديه حضور هائل ساعده

عانى في فترات مرضه من تجاهل الأصدقاء

احمد الابياري : امتلك مقدرة خاصة على الارتجال

حتى أن يكون مقبولا في تقديم البرامج، وضيفا محبوبا على كثير من البرامج، وما زلت أتذكر حلقة جميلة له فى برنامج «من سيربح المليون ؟» خطف فيها الأضواء من الجميع، فهو وجه مصراوى صميم، ابن بلد، اعتماده الأول كان على فطرة وموهبة ضخمة، وتابع:

لا أعتقد أن أدواره التي تجاوزت 120 دورا فجرت كل إمكانياته، و اللافت أن الشهرة جاءته متأخرة نسبيا، رغم أن قائمة أعماله تشمل مشاركات فى مسلسلات قديمة نسبيا مثل «متاعب المهنة» و»الدوامة» و»الشاطئ المهجور» ومسرحيات من السبعينيات مثل «20 فرخة وديك» مع أمين الهنيدى، ولكن سرعان ما فرضت موهبته نفسها فى أفلام مثل «تجيبها كدة تجيلها كدة هية كدة» و»يا تحب يا تقب» و»المواطن مصرى» و»ضد الحكومة» و»الحدق يفهم»و»الموظفون فى الأرض» و»المرشد .. ومسلسلات مثل «عيون» و»أرابيسك» و»اللقاء الثاني» و»التوأم» و»آن الأوان»، بالإضافة إلى مسرحيات مثل «شارع محمد على» و»علشان خاطر عيونك» و»العالمة باشا» .. و كان فؤاد المهندس من أكثر المتحمسين له، وقد أشركه معه فى فيلم قديم مثل «فيفا زالاطا» .. لا جدال حول قدراته و موهبته، فهو يتفرد بطريقة ذكية ناعمة فى الإضحاك لا يمكن أن تنسى.

كاريزما خاصة

و قالت الفنانة حنان شوقي : « كان له مذاقه الخاص فى السينما والمسرح والدراما التلفزيونية، وقد قدمت معه أعمال منذ بدايتي وكان لى معه عدد كبير من الأعمال الهامة وهو فنان له كاريزما خاصة، فنان من العيار الثقيل، لا يمكن الاستغناء عنه ، وتربطنى بالمنتصر بالله علاقة صداقه واحترام وود، و قد كانت أكثر أعمالي معه فى السينما والدراما التلفزيونية، وللأسف لم نقدم أعمالا مسرحية معا، ومن أعمالنا فى السينما على سبيل المثال فيلم «مواطن مصري « ، «على الرصيف» . أضافت : كان إنسانا شديد الطيبة ويساند كل زملائه ، وكان فى جلساته كثير البهجة والمرح وخفة الظل ، وكنت أول من نبه إلى ضرورة تكريمه، وكان ذلك بمهرجان آفاق مسرحية، وقد حرص رئيس المهرجان المخرج هشام السنباطى على تكريمه بشكل مشرف ولائق، وكان ذلك فترة مرضه .. فقد تربينا على التنافس الشريف وحب الفن.

عصام السيد : كوميديان من طراز خاص واخترع النكتة الملحنة

صانع البهجة

فيما قالت الفنانة هند عاكف « كانت بداية عملي فى المسرح والفن مع الراحل المنتصر بالله بمسرحية « العالمة باشا «، وهو إنسان خلوق وكوميديان من العيار الثقيل، وكان بالنسبة لنا «أخ كبير» لا تخلو جلساته من الضحك والمرح والبهجة، فهو صانع للبهجة والكوميديا وله مدرسته الخاصة فى الأداء وتقديم الأدوار بشكل بسيط غير مبالغ فيه، التلقائية عنوانه ، كان يقدم قفشات على المسرح دون تحضير فيبعث الضحك، فإذا كان قد رحل بجسده فأعماله باقية وخالدة .

مساحة من الإضحاك

فيما قال المنتج أحمد الإبيارى أن المنتصر بالله يعد أحد أهم الفنانين الكوميديين ووصفه بأنه مثل لاعب خط الوسط بفريق كرة القدم ، لديه مقدرة خاصة على الارتجال بخفه ظل شديدة تجعل المتفرج يعيش معه أكثر من معايشته للعرض. قدم معنا عرضين مسرحيين مهمين، تجربة فى تونس وهو عرض « رقم 100 مطلوب « إخراج السيد راضى، في هذا العرض رغم وجود ممثلين كوميديين كبارا معه فقد استحوذ على إعجاب الجماهير بشكل كبير، والمسرحية الثانية هي «حضرات السادة العيال» ، مع الفنان يحيى الفخراني إخراج حسن عبد السلام، وقد برع في أداء دوره، ومن علاماته البارزة مسرحية « شارع محمد على « فقد كان – رحمه الله - يستطيع أن يصنع لنفسه وللآخرين مساحة واسعة من الإضحاك.

صاحب اختراع النكتة الملحنة

أما المخرج عصام السيد فقال « قدمت معه عدة أعمال مسرحية كمساعد مخرج، وأخرجت له عملا واحدا ، ولكن للأسف لم يخرج للنور، من المفترض أننا كنا سنقدم عملا لمسرح القطاع الخاص ولكن لظروف ما توقف العرض ولم يخرج للنور. أضاف: المنتصر بالله كان فنانا موهوبا و محب بشغف لفنه، يتصف بالتزامه الشديد كما أنه صاحب اختراع «النكتة الملحنة» وكان بارع فى هذا اللون، حاضر البديهة بشكل لافت ، لديه ملكة خاصة في الارتجال وبالأخص في الكوميديا، يستطيع بمهارة شديدة إلقاء الإفيه، وقد كان يحفظ كمية كبيرة من النكات وبفقده فقدنا قيمة فنية كبيرة وكوميديان من طراز خاص.

من صندوق الذكريات نقطة مضيئة

مسرح الدمى والعرائس لكل الفئات العمرية

محمد فوزي

الطفل ماكبث عرض مسرحى لفئة عمرية من سنة الى 3 سنين .
لماذ لم يستطيع مسرح العرائس ان يقوم بدوره الحقيقى فى تطوير والتوثيق وانشاء مسارح وتكوينات لفرق؟ وهل كان هو احد اسباب انهيار فن العرائس فى مصر وتأخره؟ لا اتحدث فقط عن المؤسسة الحكومية بل عن الفرق والمؤسسات الثقافية وفنان العرائس المصرى .
فى البداية القى الضوء على فرقة ستوديو منضور 95 سنة 1999 بعد ان قمنا بتجربة عمل حول ورقة استبيان موجهه الى الاطفال والاسرة و فى احد المدارس فى الزاوية الحمراء . وكانت الورقة تشمل عدد من الاسئلة قمنا بصيغتها انا وصديقى ومدير الفرقة الفنان عصام توفيق , وقدرنا نجمع اكثر من 60 ورقة بها اراء واجوبة واحتياجات واسئلة من الطفل واسرته والقضايا التى يرغب ان نناقشها فى العرض القادم , استثمرنا هذه الاوراق فى صياغة عرضين 99 احداث من تأليفى واخراجى وبقبق الكسلان اخراج عصام توفيق . منذ هذه اللحظه ادركنا ان الكتابة المسرحية لابد ان تخاطب الفئة الموجه اليها العرض المسرحى . ومرت الايام والسنين الى ان جاءت الفرصة ان اتجول بعروضى والمشاركة فى مؤتمرات علمية لفنون مسرح الدمى والعرائس حينها تأكد إلى عندما شاهدت عرض عرائسى لمسرحية حلم ليلة صيف للكاتب وليم شكسبير يشاهده اطفال ذات السبع سنين .
توقفت كثيرا هل يمكن لطفل فى هذا العمر ان يشاهد عرض ؟!

“For the show “Baby MacBeth (reserved for babies from 1 to 3 years old and their parents) and only for this show,

فن العرائس نموذجاً لتعليم الفنون (نقطة مضيئة)
بالعِلْمِ وَالمَالِ يَبْنِي النَّاسُ مُلْكَهُمُ لَمْ يُبْنَ مُلْكٌ عَلَى جَهْلٍ وَإِقْلَالِ
أَمير الشعراء ..أحمد شوقي سعدت وشرفت باختياري ضمن المشاركين في مؤتمر النيباد لتعليم الفنون بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم بوصف مصر إحدى دول شمال أفريقيا وشرقها المهتمة بتعليم الفنون؛ حيث إن نهضة الشعوب تُبنى من خلال التعليم القائم على برامج التنمية تتخذ الابتكار والإبداع منهجاً لها في مراحل التعليم الأولية, من خلال دمج الفنون المختلفة، لا سيما فنون الدمى والعرائس لأثرهما الإيجابي على طلاب المراحل الأولية في التعليم؛ بوصفهم مورداً بشرياً سيقود مصر مستقبلاً. ندعي أننا نمتلك مناهج فى فنون الدمى والعرائس - هل تطور فن العرائس فى مصر ؟
فن العرائس هو نوع من الفنون التي نشأت عبر احتياج فطري لدى الإنسان والطفل لابتكار كائن يحاكيه، ويتمثل حكاياته ومواقفه ويستمتع من خلاله بحالة من النقد الذاتي. وضع فنون العرائس في مصر فن العرائس في مصر والعالم العربي يعاني من تعثر محلي شديد لعدم مواكبته لنظيره عالمياً!! ومن الجدير ذكره - بكل أسف وحزن - إن مصر بكل تاريخها الفني والريادي ليس بها أي قسم علمي متخصص لفن العرائس في جميع الكليات المتخصصة في مجال الفنون في جامعات مصر وأكاديمياتها !! ناهيك عن موت أغلب الرواد المتخصصين في هذا المجال، دون نقل خبراتهم بصورة علمية، إلا من بعض الورش التي نحتاج إلى تطوير وابتكار وتجديد عبر وسائل تعليمية جديدة. دور كيان ماريونيت وسعياً وراء ابتكار وسائل تعليمية جديدة، تعتمد على فنون الدمى والعرائس، أسست (كيان ماريونت) عام 2011، ومن خلاله أعدت هيكلة بعض فرق العرائس وقمت بتنشيطها مع تدريب متطور لفناني العرائس في أقاليم مصر، وكنت وسيطاً وداعماً لتواصلهم مع أقرانهم في بلدان العالم العربي والأجنبي .. مع اطلاعهم على أحدث ما وصل إليه هذا الفن في العالم من خلال إقامة الورش والندوات واستضافة الخبراء المحليين والعالميين.
كما اعتنى كيان ماريونيت بالمشاركة في بعض البرامج التعليمية التي تعمل على دمج الفنون في العملية التعليمية، وقام الكيان بتصميم بعض البرامج الخاصة بتوظيف العرائس واستخدامها؛ بوصفها أدوات فنية تعليمية، وهذا بشهادة بعض المتخصصين، أمثال: الدكتور ناجي شاكر، والدكتور سيد علي إسماعيل، عندما أشارا - في كتاباتهما وأقوالهما في المحافل العلمية المتخصصة - إلى دور كيان ماريونيت المهم، الذي لعبه في تطوير فنون العرائس وتحديثها منذ تأسيسه عام 2011 وحتى الآن من خلال استقطاب الجمهور للتعرف - والتعلم بصورة غير مباشرة - على فنون العرائس المختلفة عبر مجموعة من الفاعليات والعروض والورش والمهرجانات التي نفذها الكيان بالتعاون مع بعض المؤسسات الثقافية المعنية، أمثال:(التحرير لاونج جوته - (مشروع مسرح الجرن) الهيئة العامة لقصور الثقافة - وزارة الثقافة - العلاقات الثقافية الخارجية - مؤسسة افكا - نقابة المهن التمثيلية). مراكز الإشعاع الثقافي لتعليم الفنون (على طريقة النقاط المضيئة) والتي تمت تجربتها بنجاح كبير في الهند وكان للتعليم فيها أثر كبير على الاقتصاد والعلوم بشكل ملحوظ .
الأماكن المؤهلة لتكون مراكز لتلك النقاط المضيئة هي : (المدارس - مراكز الشباب -النوادي- المؤسسات الثقافية كقصور الثقافة والمسارح إلخ ..) ومن هنا يمكن التنسيق بين الوزارات المعنية بالثقافة والشباب والرياضة والتعليم، ووضع برنامج عمل شيقة وجذابة للراغبين في تعلم فنون العرائس وتوظيفها، لاستكمال العمليه التعليمية وتنمية قدرات النشء على التفكير الإبداعى ، على أن يتم ذلك خارج جدران المدرسة (مسارح ، مراكز الشباب ، قصور الثقافة) ويرتكز مشروع النقاط المضيئة على تأسيس مراكز لكيانات تختص بالتدريب على تعليم الفنون (لكل مدرسة.. فصل دراسي)، قد يكون مسرحاً أومصنعاً لإنتاج جيل يتحمل المسئولية ويستمد إيمانه بالتعليم وبممارسة حقوقه وتعلم احترام الرأي والرأي الآخر، والارتقاء بجودة الإنتاج فى القطاع المسرحي لجذب الطلاب إلى المدرسة لممارسة الأنشطة الثقافية والحرفية لذوي الهمم (ذوي الاحتياجات الخاصة). وفي المراحل التعليمية الابتدائية والإعدادية والثانوية علي وجه الخصوص ،باستخدام الفصول وساحة المدرسة ؛ بوصفها فضاءاً صالحاً للتدريب والفرجة المسرحية. ويسعى مشروع النقاط المضيئة إلى:
1 - استثمار الموارد البشرية المبدعة في شمال وشرق إفريقيا فى مجالات فنية ، مثل: (الموسيقى - الأزياء والديكور - الرسم - النحت - العرائس إلخ)، وتوظيف مهاراتهم في برنامج تعليمي يجمع بين الفنون لتعليم . فعلى سبيل المثال ، نستطيع تصميم برنامج تعليمي للتدريب على فنون الدمى والعرائس(تصنيع -تحريك- ميكانيزم) لجميع المراحل العمرية ولذوى الهمم.
2 - استلهام نموذج ورشة اليوم الواحد، الذي أقامها كيان ماريونيت بالتعاون مع مشروع «مسرح الجرن» في ثماني محافظات، والتي اهتمت بتدريب المعلمين وتأهيل المدربين ليعملوا على دعم محاور التنمية الثقافية وينقلوا خبراتهم وتدريبهم لتلاميذ المرحلةالإعدادية في محافظات (الفيوم، أسيوط، قنا، أسوان، الإسماعيلية، جنوب سيناء، المنوفية، الدقهلية)، بالتعاون مع وزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم.
3 - استلهام الفنون المرتبطة ببيئة الطالب مثل (الألعاب الشعبية ، الغناءالشعي ، وجمع الحكايات الشعبية والخرافية في القرى ، وفن العرائس، والقصة، والشعر ، والفن التشكيلي) واستثمارها في تنمية الإبداع العام لدى الأطفال من ناحية، ومن ناحية أخرى من أجل تعزيز الانتماء الوطني لديهم.
4 - تكريس ثقافة العمل الجماعي عبر أنشطة الورش بأقل تكلفة، مثل: استخدام المخلفات البيئية وتحويلها إل أعمال فنية في صناعة العرائس، والتدريب على تحريكها.
-5 تدريبهم على فن الارتجال وصياغة حوارات أو مواقف درامية والاستعانة بتلك المهارة في تبسيط المناهج الدراسية
-6 محاولة اختيار أو تأليف نصوص درامية قصيرة - ومناسبة للفئة العمرية - ليقوم المتدربون بتقديمها في عرض درامي منفردأوجماعي باستخدام العرائس (النماذج) ؛ بحيث يكون هذاالعرض الفني سواء كان مشاهد قصيرة فردية أو جماعية لا يتجاوز زمنه ثلاثين دقيقة ويقدم في الحفل الختامي للورش(على أن يكون النموذج الأساسي الذي ينفذ بالمدارس مصمماً على أن يكون المقعد المدرسي للطالب بمثابة المسرح المتنقل كل الاحترام والتقدير كيان ماريونيت مصر للعرائس المستقل الفنان : محمد فوزى.

«حضرة البوح» لويزا ومارين

أول مسرحية مغربية تتناول موضوع صناعة الإرهاب والإرهابيين في العالم

عبد الرحمن بن زيدان

صدرت مسرحية (حضرة البوح) في طبعتها الأولى سنة 2020 لكن ظروف تفشي جائحة كوفيد 19 (كورونا) حالت دون تداولها وتوزيعها وهذه مقدمة ملحمة العصر كما تمت تسميتها.

عتبة

عندما تصيرِ الكتابة عصية لا تطاوع أفكاري ولا تساعدني على إظهار ما تفكر فيه معي، وأفكر معها حول مدارات الحياة، و عندما لا تعطيني فرصة للتفكير والبحث عن جسور توصلني إلى ما أود كتابته عن هذه الحياة، والكتابة عن مظاهر انفراج الزمن أو تعثره، وعندما تنسد أمامي كل أبواب تحديد الدلالات التي يمكن أن تسعفني بمعانقة حلم في واقع، أو معانقة واقع في حلم، أو الاقتراب من كلام به يمكن بناء ما أودّ سرده في بنيات أجدها ـ دائما ـ تحتاج إلى حياة، وحياة تحتاج إلى أنفاس، وأنفاس لا تودع امتداداتها الموجودة في المنتظر منها، فهذا يعني أن ما سأقدم عليه سيكون ولادة صعبة تحتاج إلى مخاضات تتفحص أمّ ولادة الأفكار، وتتفحص وجع الغربة في حالات تحمل معاناة ضحايا الزمن العصيب، و تحتاج إلى مكابدة، وتحتاج إلى تأمل مغموس في بشر يجب أن يبقى غارقا في حالات البحث عن مخرج من كل تشاؤم وتطيّر حتى أرى تشكله فيما ستسفر عليه تشكلات هذه الكتابة.

موضوع الإبداع يبقى دائما موجوداً في عالم مراوغ، ومخاتل، ومخادع، ملامحه موجودة، وضحاياه موجودون، وعناصره الفاعلة في التفكير تظل واقفة في انتظار من يدخلها إلى عالم الكتابة، أو أن الكتابة ستنقله بهدوء ـ من روتينية الوقوف في طوابير الفكر إلى تمظهراته الحقيقية ليبدأ الكلام في الكلام، و يبدأ توسّع النظر في النظر، ويبدأ البحث عن وجهة نظر لما سيُكتب.

كلما أجلت البداية بدايتها في إنجاز ما تود إنجازه، فذلك من أجل تحمّل انتظار وضوح الأفكار حتى تنضج الفكرة أكثر، وتتوضح أعماقها أكثر لتكون أبلغ في سطوعها المؤقت ليكون إشراقها ألمع، ويتحول ظهورها الخفوت إلى توقد دائم يُفصح عن معنى معاناة الكتابة حتى تعينني على تجنب الدوران في دوامة الانتظار العقيم لكلام لا ينتمي بمعانيه إلى زمن التفكير في الإبداع لتوليد هوية هذا الإبداع وتحققه.

عندما يأتيني الموضوع بعنفه، وبجمالياته متسربلا في غموضه، طالبا مني قبوله، ويطلب مني وضعه ضمن آهتمامات همسي، ورؤيتي، فهذا يعني أنني سأكون أمام تجربة إبداعية جديدة تريدني أن أصبغ عليها رضاي بمسحة لافتة تكون أقرب إلى جنون الكتابة منها إلى التعقل المتكلف حتى تملك هذه الكتابة معي القدرة الممكنة على تأثيث الزمن المستحيل وصياغة زمن الإبداع المحتمل الذي لا أجد مثيله في الزمن الواقعي، ولا ألفيه ماثلا في الأحداث التي حدثت، أو الوقائع التي عرفها الزمن الحقيقي زمن الحروب، و الفتن والإرهاب، والتفجيرات، والعنصرية المحملة بالحقد، والمسيّرة بالفكر الإظلامي، لكن الكتابة بالإبداع تستحضر هذا العالم التراجيدي وفق رؤيتها وموقفها من أحداثه وكل غاياتها هي التمسك بزمن الوعي بمكونات تريد بها آمتلاك الوعي الحقيقي بعالمها حتى تدب الحيوية في فعل تغيير هذا العالم بما يوافق قيم الإنسان التي بدّدتها كل الأفكار الإظلامية التي توظف كل شيئ من أجل مسخ الجميل، والأبهى، والأنقى في الحياة.

من هذا الزمن المخيف صار سر الكتابة الدرامية عندي كامنا في حيوية الرؤية التي أتعامل بها مع عشق الاقتراب من هذا الموضوع وعالمه الممكن الناطق بحيوية التفاعل بحذر مع كل اقتراب ممكن و مستحيل من مهندسي الارهاب لمعرفة مؤهلاتهم المسخرة لصناعة هذا الإرهاب، هذا المستحيل سيظل مستحيلا يزيد من أوار المعاناة الملتهبة في الذات والمنطفئة في الواقع تحت تأثير التمويه الذي تمارسه الموانع، والتحريمات، والقوانين خادمة مصالح من له منفعة في إشعال الحرائق في العالم مدعومة بما تمارسه وسائل الإعلام المسخرة من قبل القوانين التي لا تريد أن ترى الإبداع حياً يفكر في عالمه بما يفكر به كل المبدعين ذوي الضمائر الحية، اليقظة، النبهانة، و لا تريد أن تترك التفكير حياً، والتساؤل حياً، وشعلة المعرفة متقدة بتحدي الذات والواقع لمعرفة الواقع.

إن التحدي والتجاوز عند كل المبدعين في العالم يظلان ـ كحالة وعي تاريخي ـ موصولين بشكل مباشر وغير مباشر إلى ما يجعل علاقتهيما بالأطروحة ونقيض الأطروحة عملاً إراديا غايته الكشف عن عالم الانكسارات في زمن العولمة وهم يتتبعون أسرارها، ويعيبون عنها ما تشيعه من مبادئ تحدُّ من معرفة المعرفة حين تذيع أفكارا هدّامة لا تبني مجدها إلا على أنقاض ثقافات أخرى، وحضارات أخرى، وفنون أخرى.

من هذا التحدي أكتب دوماً ما يجعلني أعرف ما يضمره واقع هذا العالم وما يبطنه في ممارسته حتى أبوح بموقفي منه متتبعاً المكتوم والمخبأ فيه وأنا أعيش دوماً على تقليص الأبعاد و المسافات الموجودة بين موقفي وممارسته، أو أعيش على إيقاع وجود ثبات حقيقي بين ما هو قار وبين ما هو متحول.

الموضوع لا يقترب مني ولا أدنو منه إلا بغرض خفي أريد تحقيقه وأنا أكتب تاريخ ميلاد دلالات ما ستكتبه الكتابة عن العالم الذي أراه، وأفهمه بكل ما تمليه عليّ كل الانزياحات التي سترسخ ثقتها في الكتابة بعد أن تكون قد تحررت من كل تردد يؤجل الإظهار، والبوح، والعلن، لأن التردد يؤخر ميلاد التمثل الحقيقي لنبض العشق الأول للموضوع الذي سيرى النور لاحقا حين سيصير هو عشق العشق الرافض لكل أشكال العنف الذي يمارسه الأغبياء على العقلاء وهو يبيعون ويشترون أجمل ما في العالم، وأغلى ما فيه وهو حياة البشر.

في البيع والشراء في القيم، وفي تبادل المصالح، يبرمج زعماء العولمة، والمتجبرون، والدكتاتوريون، والوسطاء، والمتسلطون على رقاب الناس ما يقع في العالم من صراعات ظاهرها كما تدعي خطابات إعلامهم الرسمي هو تحقيق استتباب الأمن في العالم، وإنقاذ الأبرياء من الأغوال المتجبرين صانعي الإرهاب، لكن هذا الإرهاب في كواليسه، وفي تجليات أفعاله، سيظل صناعة حقيقية لتضارب المصالح بين الأمبرياليات الجديدة الساعية إلى كسب غنائم جديدة، والاستحواذ على المسلوب من خيرات الفقراء حتى ولو اختلفت إيديولوجياتهم، ولغاتهم، وظمأهم للكسب الثمين.

هذا الظاهر اللامع المُلمع بصورة العولمة التي تدعي أنها المنقذ الحقيقي للعالم المتخلف من إعاقة التخلف، و تحريره من عاهة الجهل، و علاجه من داء الأمراض، و حمايته من خطر أسلحة الدمار الشامل، لا يخفي أنها عولمة تبحث عن نصرها بما تتوفر عليه من ترسانة تكنولوجية متطورة، وعسكرية متقدمة ومخابراتية متمرسة بها تغزو الجغرافيات الغنية بمواردها، وتحدد ثرواتها الباطية حتى توطد أرباح شركاتها في عالم المال والأعمال، والبرصات، وتنصب أتباعها الذين يُسبحون بآسمها إيديولوجيا على رأس المسؤوليات في الدول التي يحتلونها كاستعمار جديد مُسيّر بمخططات مدروسة تكرس العلاقات القائمة شكلا على تحرير الشعوب، والدفع بالتنمية الاقتصادية والثقافية نحو التدرج من الحسن الرائج إلى الأحسن المحتكر، لكن عمق هذا كله يخفي السياسة الاستحواذية المتجبرة التي تقودها الأمبرياليات الجديدة في العالم الجديد عالم العولمة الذي لا شرعية فيه إلا شرعية الأقوى، وشرعية المتجبر المهيمن، وشرعية الرابح، وشرعية المنتصر.

إنه المعطى الجديد للعالم كما تصوغه النزاعات، وترسمه التوترات لزرعه بين أقطاب الصراع، وهوما يظل يحفز سؤال المبدعين على فهم مدارات هذا العالم، ويدفع بهم إلى استدراج وعيهم كي يقبض على جمر عمق الصراع وقعره المغطى بالمظاهر ليستخرجوا منه أدبا جديداً، وشعراً جديداً، ورواية جديدة، ومسرحاً جديدا، وسينما جديدة، كلها نتاجات تتوحد في تقديم رؤيتها للعالم بما يناسب التزامها بالمخاض الذي به تتحقق الولادة الجديدة للرؤية الجديدة للإبداع الجديد.

هذا النوع من الترابط بين المعطى المادي للتاريخ، والعلاقة بين الواقع والإبداع هو ما دفع بالعديد من المسرحيين إلى البحث عن تمثلات مغايرة عن التمثلات السائدة في الكتابة المسرحية العالمية، فظهرت تيارات، وتشكلت توجهات برؤى كلها نابعة من طبيعة الفهم الجديد لما يحكم الذات بعد أن أعْصر الواقع بكل التناقضات مُحدثا رجة عنيفة في الوعي التاريخي لدى المسرحيين، فكانوا كلما آقتربوا من فهم هذا العالم إلا ووجدوا أنفسهم متورطين في تسييس المسرح، وهم يكتبون بالسياسة رؤى يستنبتونها في بنيات النص لتكون بسياقاتها المتورطة في السياق الدرامي نزوعاً نحو الإعلان عن فهم جديد للعالم يفصحون بخطاباته عن مكونات نفسية المسرحي وثقافته، وتفاعله مع عنف العالم الذي ألغى التواصل في العالم بحجة عدم وجود قاعدة مشتركة بين ثقافات الشعوب يمكنها أن توحد الكلام بالتفاهم، والتقارب، والأخذ والعطاء.

من هنا جاء البحث عندي على مسرح محمل بوظيفة التشكيل اللغوي للنص لصوغ كل تمثلاتي للأحداث في بناء الشخصية التي لم تعد هي الشخصية المألوفة والمعروفة في التجارب السابقة، بل صارت علامة شفيفة تحمل معنى النص وهو يقتحم أسرار أوزاره، و ويندمج مع معانته كما حمل ذلك كل مؤلف مسرحي جدّد سؤال هذه الأوزار ليحوّلها إلى تراجيديا متخيلة لعالم واقعي.

من هنا أردت أن أعيد الاعتبار للكتابة النصية بما يمكّننا من أن أرسخ هذا التفاعل بين الكتابة ومتخيلها أثنا بناء الأحداث، والانفعالات بالسرد الملائم للتغيير المسيّس القريب من عالم السياسة، لكنه في نهاية المطاف ينتمي إلى عالم المسرح بجماليات المسرح، وببلاغة اللغة المسرحية التي أقتحم بجرأتها كل مسكوت عنه في هذا العالم إفصاحاً عن حالة العالم الساكنة في عمق أعماق ما أطمح إلى كتابته، من هنا ولجت هذا الشكل من الكتابة المسرحية حتى تكون كتابة متشابكة تشابكاً حقيقياً مع زمانها، وتكون رؤية تراجيدية تقدم صورة زمني الذي أنتمي إليه، وتكون صورة هذا الزمن الذي ينتمي إليّ وأنا أعيد لنص المؤلف حياته التي ضاعت بين كل دعوة بدأت تتزعم ـ خطأ ـ إلغاء النص المكتوب لصالح عرض بدون نص.

أول ما شبك عندي سؤال الكتابة بهذا الموضوع هو سؤال كيفية تمثل ما يمكن التعبير عنه، ورسمه بكل ألوانه، وبكل أشكاله، وبكل معاناته لوضعه في البنية الدرامية المناسبة التي تكون على مقاسه دون أن تكون صورته وتجلياته نقلا فوتوغرافيا لمقاس سابق، لأن المغاير في الأصل سيكون إغناء لحضور دلالات الواقع في دلالات الهوية الجديدة للنص، وسيتمخض عنه بهذا الاشتباك صوغ تعابير شاعرة بشعرية اللحظات على الرغم من انحباسها في ذاكرة النسيان، لكني أريد أن أسعفها بكل نبض يمكن أن يضع لحياة البنية الدرامية الجديدة إمكانية تآلفها مع الواقع الجديد الذي بناها أو التي آنبنت به في النص الدرامي.

بهذا التشابك المكون عندي من حالة نفسية، ووعي تاريخي، ومعرفة بالوقائع ومداراتها، لم تعد الكتابة مترددة في الإقدام على الرجوع إلى موضوع الإرهاب، و الحديث عن المرأة كقضايا ساخنة لا تزال حيّة بتناقضها ومفارقاتها في المجتمع العربي، وهو ما أتوخى به إبقاء التطرق إلى موضوعيهما، ومقاربة كل حالتيهما المأساوية حديثاً جريئا عن أوجاع الإنسان، وآنكساراته، وجرأته الهلوعة، وخوفه المقدام، وتردده المحسوب بالأنفاس المكلومة حباً، وشوقاً، وتطلعا إلى الخروج إلى العلن، والمشاركة في حياة أفضل، وأهنأ، وأسعد.

من هنا فإن نقل ظاهرة الإرهاب إلى عالم الكتابة المسرحية، واستعراض حالة المرأة الواعية في هذه الدراما سيكون عندي مسنودا إلى استحضار المتناقض الموجود بين الظاهرة والمرأة التي آكتوت بحرقة المفارقات، وكل مرماي أن ألتمس وضع كل علامة على طرفي نقيض من الإرهاب ومن يصنعه، وبين الوعي ومن يشكله، وهي الإشكالية التي لا يجمع بينهما إلا الاختلاف بين الأطراف المتنازعة لأن سيطرة المسيطر لم يترك للمرأة والرجل فرصة التعبير عن حاليها وأحوالها كي يبوحا بالمقموع في دمعيهما، ويتحدثان عن المكبوت في رؤيتيهما، ويخرجان المنحسر في آهاتيهما للعلن..

جاء هذا التشابك بين الظاهرة وموضوع المرأة وقرينها الرجل نتيجة حتمية لكل ما جمعته من حالات وجدتها كلها تصطدم بعالم تصنيع الإنسان بالإيديولوجية الانتهازية، وجاء ـ أيضا ـ من معرفة نقيضهما(قزح) الرمز في النص الذي لا يحيل على نفسه ـ فقط ـ بل يحيل على العالم الذي يريده أن يكون موجودا وفق هواه، ووفق ما تمليه عليه مصالح المهيمن عليه.

ومن تجميع الحالات وما يجري في الحياة العادية لهذه المرأة، الواضحة منها والمستترة وراء حجب العادات والتقاليد، والمعرفة، وجدت ملمحاً يمكن أن يشعل نار الفتنة بين الكلمات، و يظهر الحالات كي تتوافق، ويقدم حالات المرأة حتى تنسجم مع ما تكتبه الكتابة بكل أتعابها ووعيها وهي تودّع صمتها في الكلمات الناطقة بسيرتها بحثا عن كلام يليق ببلاغة بوحها من أول همسة تتمنى أن تكون قد وصلت إلى ما تشتهيه بعقلها، وبأنوثتها، وتطلعاتها، وصولا إلى أحلامها المجهضة مثل الأحلام المجهضة لصنوها الرجل، لفضح عالم (قزح) وعقليته، وشيطنته في تفريخ الأتباع/الأشباح.

هذا ما جعلني أميط اللثام عن هذه المرأة (العروف) التي بمعرفتها لنقيضها تقوم بفضحه، وبعملها، وبعلمها نختصر أوجاع كل حالات النساء وبوحهن

الذي يمزج القلق بالأمل في العيش حتى يداوين جروحا تطهرهن بالتفاؤل من أدران واقع صار عنيداً وظالماً، و مجحفاً لا يرتفع لأنه واقع مستبد و قاسٍ يعتدي على الكرامة حين يتجبر، ويفتري كذبا عن المرأة والرجل والمجتمع للحد من شكل وجودهما لاسيما حين يشعر بقوتهما الفكرية حتى يتمكن من صناعة الأتباع، والمريدين، والأشباح.

المرأة التي آخترتها لهذه الدراما الجريئة بحمولتها الرمزية والمكتوبة بجنون العالم وبرزانة علمها تسعى لمعرفة هذا العالم، وسرت معها ومع فكرها الهادئ في طريق صار يشك في الشكليات، ويشك في الثرثرة الإيديولوجية المزعجة، فجعلت منها أيقونة لموضوعها بعد أن صارت بفكرها، ومواقفها رمزاً لكل النساء، فصغتها صياغة رمزية قائمة على عمل في صالون تجميل كـ: (مُدلّكة) في إحدى القاعات الرياضية، والتي تلتقي في عملها اليومي بالنساء، والرجال، لكن ما يهم هو رمز عملها، ووظيفتها، وحياتها المتحركة في الظلمة على إيقاع الرتابة، وطقوس التحنيط المؤقت الذي يزيل التعب، والقلق، وتشنج الأعصاب من جسد كل من يخضع لعملية (الدعك) التي تخفف من خشونة الأبدان حتى يلين الجلد بعد دلكه وتمريغه في وهم العودة إلى الليونة، والرخاوة، والنظافة، والإغواء، وهو الرمز الذي راهنت عليه كتقنية فنية ـ لاغير ـ لأنفذ معها إلى نفسيات من يأتي عندها بغية معرفتهم أكثر تسهيلا لبوحهم بالحياة المخبأة في لا شعورهم، فكانت تستدرج على وجه الخصوص الحالات النفسية لـ : (قزح) كي يتكلم بما يريد كي يتحول من شكله المتهالك إلى الشباب المتجدد الذي يريد بناءه على فكر مهزوز، وأعمال مشكوك في سلامتها من أجل أن يكون له مظهر محترم كما يريد.

بهذه التقنية رسمت حقيقة (قزح)، و(داسم) ليكونا مدخلا لكتابة دراما الحالات، والبوح، والنزاع، بوظيفة هذه المرأة التي هي ـ في الأصل ـ محللة نفسية وضعت لها عن قصد هذه الصفة لآستخراج ما يمكن آستخراجه من حقائق ممن يأتي عندها محملاً بالعقد النفسية، والأوهام، والشعور العميق الذي يتكلم بدون شعور عن المكبوتات، والرغبات، و والأحلام التي كانت في أحلامه أوهاماً يريد تحقيقها في الواقع.

أخذت هذه الوظيفة كتقنية للتركيز الشديد على الشخصية المتحولة في سياق الكتابة الدرامية لهذا النص وهي شخصية (قزح) بكل ما تحمله من صور تموج بكل حالات اللبس، والمراوغات باللعب السياسي بحثا عن الخير المفقود، و التركيز على المظهر بين الأشباح ليكون هو الظاهر المعبود ، ويصير هو المُدنّس الذي يقدس الجشع الممدود، ويزين لنفسه كل شره بالطمع ليكون هو القد المقدود، والشرهان الودود، لكنه في سلوكه يزيل من المجتمع كل بحبوحة ورفاهة وقنوع وميسرة.

بهذا التناقض يتولى النص ربط شخصية (قزح) بعملية الكشف عن كل العقليات، والنزوات، والأهواء التي ترافق عملية التليين التي تقوم بها (المُدلكة) لمعرفة الظواهر التي تحكم المجتمع بوجود (قزح)، لكن هذه الوظيفة ستتخذ أبعاداً أخرى ستنقل الوظيفة من مستواها المحدود في (عملية الاسترخاء) لتطل على العوالم النفسية، والاجتماعية، والسياسية الفاعلة في تصنيع ذهنية العنف التي يتعلم فيها زحل والأشباح دروسا في العنف ثم بعد ذلك يصنع له (عبداً) خاصا يوافق هواه وهوى من يبرمج العنف وفق ما يريده من يحكم العالم، وهو ما كان يسمح لكلام العريف والعروف بأن يسهرا على رسم الطرق التي تصله بالرمز إلى ما هو مقصي، ومحرم، ومدنّس أثناء الحديث عن الأجساد التي تتمّ من خلالها عملية جس نبض البنيات العميقة لمجتمع لا تحكمه إلا النزوات، والمصالح الخاصة، والأنانية، ودعم المجتمعات الفقيرة الحيرانة بالخرافات التي تترك كل من يفكر في مجتمعه حيرانا تتقاذفه الطبقات المتحكمة في المال والأعمال والمنابر السياسية بأفكارها المحنطة التي تتحالف مع قزح / إبليس رمز الشر.

هذه الأجسام المتوافقة في اختياراتها يمثلها(قزح، وداسم)، أما المرأة الأيقونة (العروف) فهي المحركة لأحداث السرد، والمتحركة بالوقائع التي يبنيها فكرها في حواراتها مع نقيضها، والمتطلعة إلى فهم بواعث أحداث لا يحركها إلا عالمها المظلم الظالم الذي يريد السياسيون أن يسرقوا منها أنوثتها ليتاجروا بها طمعا في الربح والغنى الفاحش، وهو ما آخترت له أسماء لا تحتضنها دلاليا إلا السياقات الجديدة للنص الجديد و ما ترويه بكلامها مع شريكها (العريف) نصفها المفكر بفكرها، والسائر معها فوق جمر التناقضات لتعرية (قزح) لتكون داخل سيرورة الأحداث المتنامية برمزيتها لا تحيل إلا على حقائق تعيش في العالم ولا يرتاح لها الناس لأنها لا توافق انتظاراتهم، ولا تستجيب لتطلعاتهم، لكنها تبقى متداولة بينهم في زمن الغربة، وفي زمن الخوف، وفي حالات ذبول الأفكار التي كانت تراهن على التغيير لكن أي تغيير لأي تبديل.

من بين هذه الأسماء التي اختارتها الكتابة للكتابة الدرامية لتكون حاملة لمنطوقها شخصية (العريف)الذي سيصير مُكوناً رئيساً في إتمام شخصية العروف لأنه يدخل في تكوين الحالات النفسية لأيقونة هذه الدراما وهي (المدلكة) (العروف) التي تحولت من تخصصها في الدراسات النفسية إلى آمتهان مهنة شريفة تضمن لها ما تسد به رمق عيشها، وعيش أسرتها.

في البناء الدرامي لسيرة هذه الأيقونة هناك من سيكون معها في كل أزمنتها المتوترة وهو العنصر المكمل للموقف والموقف المضاد، والرأي والرأي المخالف، والكلام ونقيض الكلام لـ(قزح)، لكن هذه المفارقة لا تبعد صفة التوحد بين الأيقونة ونفسيتها المتحدثة بكلام العريف الذي يتناوب معها الكلام، والحالات حتى أن كل طرف إلا و يصير شاهداً على ما يحكيه الآخر، ويعايشه، ويتبناه، ويدافع عنه لأنه موقف مسنود إلى مكون أساس

لبناء البديل الذي يريده الاثنان اللذان هما إثنان في واحد، كلامهما واحد، وأسئلتهما واحدة، وموقفهما واحد، وفضحهما لنفاق (قزح) وأبنائه واحد، لأنهما يعيشون بفخر في عالم النفاق السياسي يعلّمون مبادئه، ويلقنونه لسواهم ليظلوا بأفعالهم تجسيدا للشر حين يكونون جندا يشنون حربا ضد الله والملائكة وأماكن العبادة والإنسانية.

وإذا كان النزاع هو أساس بناء بلاغة هذا النص الدرامي بالشخوص التي تعمل وفق صراع تبنيه المواقف، والاختيارات، والخلفيات النفسية، والاجتماعية، والسياسية، فهذا لا يبعد بعض القصديات في تسمية كل شخصية إخترتها قبل إدراجها في هذا النزاع تسمية خاصة حتى يغتدي بها فعل الاختلاف بينها وبين باقي الأسماء بالأعمال والمواقف المتباينة، وهذا لا يتأتى إلا بوجود الشخصية الفاعلة التي تتحرك بالكلام الصريح، والخطاب المرموز وتمارس فعل الكشف عن خلل الواقع، وفساده، و ترصد الوهن والصدع والضعف كسمات صار يوصف بها عالم الحضارة المتوحشة التي تلغي البعد الإنساني الذي لم يعد يتحمل الترهيب في ترهيبه، والتخويف بالتخويف، والتهديد بالتهديد، من هنا كانت شاعرية حب الحياة، وكانت شاعرية التعبير عن عشق الحياة شاعريات متبادلة بين العروف والعريف بآعتبار أن عالميهما يشكل بمعناه عالماً واحداً يتوخى إسقاط أقنعة باقي أبناء (قزح)، وأشباحه، وأفكاره.

الحمولة الدلالية لكل شخصية لا تبتعد عن وظيفة أفعالها، ولا تنأى عن مواقفها وتفكيرها في هذا النص الدرامي، فالآسم هو الدلالة الصغرى للتسمية في سياق بنائي الدرامي يكمله حضور الدلالة الكبرى التي بها تحتل كل شخصية موقعها في بنية الحوار، وتشارك في بناء المواقف تمييزاً لها عن باقي الشخصيات، وهذا ما يمكن تبيينه من خلال ما تقوله الدلالة الأولى لكل تسمية ترسم معنى الشخصية كالتالي:

• العروف : هي العالمة بالشئ، وخفاياه، وأسراره، وهي تدرك الصالح والطالح، وتفهم، وتحلل، وتركب إدراكها بإدراك عمق العواطف الصادقة، وإدراك الكذب في العواطف الكاذبة.

• العريف : هو العارف العالم بكل الأمور، وهو القيم بأمور القوم وسيدهم، وهو من يعرف أصحابه وأعداءه، وفي هذا النص المسرحي هو الطيف (idol ـ shade ـ shdow) الذي يظهر ويختفي أثناء ذروة التوتر ليكمل قلق، ومعرفة، وواقع العروف. إنه جنونها المتكلم بغضبها وما تراه في النوم وفي الخيال وفي يومها الكئيب. وهو الطيف الذي يستجيب لنداء ما هو غائب أثناء تفكيرها وهي تبحث عمن يحاورها بنفس العواطف، وبنفس الأحاسيس أثناء معايشة توترات اللحظة ورفضها.

• قزح : هو من أشراف الملائكة ،هو عزازيل، وطرد من الجنة فصار آسمه إبليس لأنه صار بعيدا عن رحمة الله لمعصيته لخالقة، وصات له مجموعة من المسميات فهو أعور، وآسمه الحارث، وكنيته أبو مرة، وهو الشيطان. المشتقة من فعل شطُن بمعنى بعُد وإبليس في الثقافة اليونانية القديمة تعني ديابوليس وتعني المشتكي زورا، والتي آستخدمها الكتاب المقدس في العديد من المرات، وفي العديد من السياقات للإشارة إلى الشيطان، وعزازيل إسم عبراني ظهر للمرة الأولى في النصوص الكتابية اليهودية الأولى في سفر اللاويين، وفي الثقافة التركية والفارسية جاءت التسمية بلفظ الدلمز، والخيتعور.

وتعني كلمة إبليس في الثقافة العربية الإبلاس : الإبعاد. ورمز إبلاس على الرغم من اختلاف الأسماء يبقى محملا بنفس الدلالات فهو عدو البشرية، بسبب دوره في خروج آدم من الجنة، ونزوله إلى الأرض ليكابد أبناؤه المشقة والكبد عبر الأزمنة.

على الرغم من كل التعريفات التي قدمتها الكتب السماوية، وقدمها المفسرون فإن فكرة الشر تبقى مطلقة يبقى فيها إبليس رمزا للشر الأكبر، ويبقى حاضرا دوما في الوعي الجمعي، والمخيلة الجمعية ، وحاضرا في الأساطير والقصص الخرافية القديمة، وتمّ توظيف رمز الشيطان في العديد من الروايات والنصوص المسرحية.

• داسم : هو من أبناء إبليس مهمته في المسرحية أنه يبيع ويشتري بأجر. وهو وسيط يتعامل نيابة عن أعضاء آخرين في البورصة، يسهل الصفقات، ويكون سمسار الفاحشة حين يكون وسيطاً بين رجل وآمرأة في علاقة غير شرعية، و مهمته ـ أيضا ـ إثارة الفتن في البيت بين أهل البيت.

• مطرش : هو من أبناء إبليس ـ أيضا ـ ومهمته في المسرحية تكمن في إشاعة الأخبار الكاذبة، وتدريب أتباعه على نشر المصائب في الدنيا.

• هفاف : هم من أبناء إبليس ويمثلون أبناء قزح، فهم صداه، ومريدوه، وأتباعه، وهم الطبالون الهتافون المبرمجون لما يريد إنجازه وفق ما تريد شعاراته. وتكمن وظيفته ـ أيضا ـ في إيذاء الناس وتخويفهم بالظهور لهم بهيئات حيوانات.

ويبقى سلوك ومزاج وقرارات قزح في هذا النص المسرحي مسيّراً بالصفات التي أعطيته إياها كصفات إبليس القائمة على (الحركة، والاضطراب حيث صوته صياح وضجيج، وعندما يصرخ على القوم فإنه يفرقهم، و يخيفهم، ويشتت شملهم، وهو الوسواس الخناس صاحب الشر المطلق .

كل هذه الشخوص المستمدة من عمق التراث سيصير لها في هذا النص دور فاعل في نفي أو قبول الواقع، أو توجيه الأحداث وفق الأهواء ووفق المواقف المعارضة، ووفق المصلحة، ووفق سياسة الاستحواذ المهارس على العقليات، والأحلام، والأنفاس، والتطلعات المجتمعية، وقد صغتها برمزية أدخلتهم ضمن من يحضر عملية التجميل عند (المدلكة) العروف، ووضعت لكل شخصية صفات، وأفعالا، وميولات بها كنت أبني كينونتها الخاصة التي ستلتقي ـ حتما ـ بكل كينونة ستدخل في تكوين هوية النص المسرحي مستعينا بمعرفة دلالات إبليس كما وردت في الكتب المقدسة.

شخصية قزح وأتباعه هم عبارة عن أشباح حربائيين تتعدد ألوانهم بتعدد أصواتهم التي لا تنتمي إلا إلى جماعته ذات الولاء الأعمى للمصالح الصغرى التي تصنع المصلحة العليا لمن يحكمها دعما لزعيمها الذي يطبل له المطبلون بصياحهم، ويقومون بتلميع جهله بجهلهم، وينفخون في خطابته الفارغة بنفاقهم بعد أن صنعهم على مقاس مصلحته، بعد أن أخضعهم لدورات تدريبية لتعلم النفاق السياسي.

تتوخى هذه المسرحية كتابة تاريخ المرحلة المحكومة بالعولمة، وتتبع أفكار من يصنع الإرهاب، والسياسية الجديدة في العالم، وهي كتابة لا تريد السقوط في المباشرة التي تحيل على المرجعية الواقعية، أو تقديم شخصية نمطية تشبه الواقع وتتماثل معه، إن التشابه والتماثل لا يكون إلا وفق متخيل الكتابة وليس وفق الاستنساخ البارد لما هو موجود في المعيش ذلك أن الإبداع سيبقى نقيض الاتباع، وسيظل الإبداع حتما القادر على أن يُكون لرؤيته نموذجها الخاص الذي تُوثق فيه الحالات، والنزاعات حتى لو ولم تأخذ محدداتها من الواقع لتكون هي الواقع.

بشكل واضح هناك العديد من الكلمات التي تتكرر في حوارات أيقونة الأحداث (العروف) وطيفها(العريف) وهو تكرار جاء ثمرة ما تتطلبه عملية الكتابة وما تفرضه طبيعة الموضوع، وتحدده طبيعة المكان المجرد، والمعرفة و التماهي بين الذات ولونها الداخلي، مثل كلمات: (الظلام ـ الظلمة ـ الغرفة ـ) وكلها عوالم مغلقة للنفس في ظلمتها، والمكان في سواده، والرؤية في التباسها، من هنا جعلت البوح بالعالم النفسي لأيقونة المسرحية، وجعلت المكان (الغرفة) حضرة تتم فيها عمليات البوح، فجاء تسمية هذه المسرحية بالتسمية التالية: (حضرة البوح) حيث توخيت أن أعطي لبوح المدينة كل ما يقربنا من زمن العنف الداعشي المهارس على الناس والعباد من قبل مروجي الجهل، والغباء، والجنس، والمخدرات، والجهاد الجنسي، وتشويه الأديان، وتحريم التعاطي مع كل ما يفتح أمام الإنسان أمل العيش بكرامة، وحرية، و العيش بثقة كاملة بما تمنحه الحياة، والمجتمع المحب للسلام، والعدل، والعدالة، والمساواة.

يريد كلام النص في مسرحية (حضرة البوح) أن يكشف أكثر عن شخصية (قزح) الذي يريد أن يكون سيد العالم، وسيد الأخلاق، وسيد النفاق، وسيد الفتاوى، وسيد المصلحة العليا في البيع والشراء، وسيد الديموقراطية المزعومة، ويكون الفحل السياسي الذي يبيح لنفسه كل شيئ، وهذا ما باحت ببعض ملامحه خطابات هذا النص سرا وجهرا بغية الوصول إلى الصورة النمطية للإرهابي الذي قتل السائحتين (لويزا ومارين)، وفجر الكنائس، ودمّر المساجد، وقوض أركان التراث الثقافي المادي في أكثر من مكان، وزرع الإنتحاريين في الميادين العامة، وفي المقاهي، وفي القاطرات، ليكونوا قنابل بشرية موقوتة يتم تفجيرها عن قرب أو بعد لا فرق.

إن الإرهاب لا وطن له، ولا لون له، ولا عقيدة له إلا عقيدة العنف الذي لا يبقى ولا يدر، لأن همّه السادي هو اغتيال لحظات الفرح في مهدها وهذا ما قدمت أحواله أول مسرحية مغربية تتناول موضوع صناعة الإرهاب في العالم.

آليات فهم الأداء المسرحي (٢)

تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المقولة المؤقتة للرؤية :

تتكون المقولة الأولية للرؤية التسلسلية لما أسميه « الفهم المسرحي الأساسي» من الجمع بين المتطلبات الخمسة التالية .

أولا، فهم المسرحية كما تحدث، علي حد تعبير (ليفنسون)، هو في جوهره مسألة فهم أجزاء الحوار المستقلة والفعل علي خشبة المسرح والتطور الفوري من جزء إلى جزء .

ثانيا، علامات الفهم المسرحي الأساسي سوف تتضمن علي الأقل القدرة علي حكي القصة التي سمعناها، والقدرة علي التحدث بشكل مقنع إلى الآخرين عن الأفراد الذين تكون حياتهم أجزاء من تلك القصة، والقدرة علي تذكر أجزاء من الحوار، وطريقة إلقائها الخاصة وأهميتها في القصة، والاستغلال الفوري للأحداث علي خشبة المسرح، وتوقعها .

ثالثا، سوف أقول ان موضوعات الفهم المسرحي الأساسي عموما هي :

(أ) أجزاء الحوار لحظة بلحظة وحدث خشبة المسرح والانتقال بينهما .

(ب) أجزاء ذلك الحوار وحدث خشبة المسرح المعدة والتي يتم إلقائها بطريقة متاحة للفهم فيما بعد في المسرحية . ولكن موضوع الفهم المسرحي الأساسي باعتباره موضوعا يتطور علي مدار تجربة مشاهد المسرحية، هو القصة .

رابعا، فهم ما يحدث في الأداء لا يتطلب، وفقا ل(ليفنسون) شيئا أكثر من التركيز علي الأجزاء كما تحدث، وعلي ربط هذه الأجزاء بسابقها ولاحقها فورا .

خامسا، نحدد ما إذا كان ما يحدث منطقيا عن طريق استشعار ما إذا كانت الأجزاء والانتقالات بينها مقنعة لحظة بلحظة .

الأفكار الأساسية وراء اعتبارات الفهم المسرحي الأساسي هي : أولا، فهم ما يحدث في المسرحية عندما نشاهدها في الأداء لا يهم في إدراك ظواهر مثل البنية ذات الفصول الثلاثة مقابل ذات الفصول الخمسة، والبنية العامة للحبكة، مثلا، وما إذا كانت الحبكة خفية أو جيدة الصنع، مع تطور العقدة ولحظة الذروة وحل العقدة، أو أي ملا ملامح واسعة المجال يمكن أن تنسب بشكل صحيح الي المسرحية عند تأملها، وربما المزيد من دراسة نص الأداء . ثانيا، ما يتم فهمه علي مدار المسرحية هو القصة . (وهنا يختلف الأمر عما يقدمه نموذج ليفنسون). لا يجب أن يعني أننا ننكر أن المسرحيات والقصص التي ترويها هذه الملامح والبنيات واسعة المجال مهمة لصياغة نص (كتابة نص) لعرض المسرحية . ما يتم إنكاره هو أن الحصول على فهم للمسرحية أو حتى جزء منها هو أمر مطلوب .

وفي تسمية ما يمكن اكتسابه عند المشاهدة الأولية للمسرحية « الفهم المسرحي الأساسي «، فإنني ألتزم بمسار (ليفنسون) الاصطلاحي . ففكرة أن هناك شيئا يمكن اكتسابه بالتأكيد عند المواجهة الأولى مع المقطوعة الموسيقية التي يجري أداءها يعد فهما للموسيقى، ولكن هناك بالتأكيد ما يسميه (ليفنسون) " الفهم الأكثر ثراء" لنفس هذا الأداء الموسيقي . ويرى (ليفنسون) أن هذا الأخير يفوق الفهم السابق . ولسوء الحظ لم يتم تطوير هذه النقطة في سرد (ليفنسون) . علاوة علي ذلك، ربما نواجه مشاكل خطيرة عندما نحاول تنفيذ أي اعتبار للتفوق عند محاولة تطويره إلى حالة فهم العروض المسرحية . ولكن لا توجد مساحة كافية في المقال الحالي لمعالجة هذه القضايا . ولأغراض المقالة الحالية، يكفي أن نمنح اهتمامنا الحالي إلى أن الفهم المسرحي الأساسي لا يستبعد أن يكون هناك فهما أكثر ثراء للأداء المسرحي الذي يرى فيه الشخص الذي يحصل علي هذا الفهم ما هو موجود ببساطة بشكل أكبر من الشخص الذي يمكن أن يكون لديه فهما فسرحيا أساسيا .

ينص البند الثاني في الاقتراح الثالث علي أن أهداف الفهم المسرحي الأساسي لا تشمل فقط أجزاء من الحوار والحدث الدرامي والتحولات بينهما، ولكن أيضا أجزاء الحوار والفعل علي

خشبة المسرح الذي تم إعداده وإلقاءه بطريقة متاحة للإدراك فيما بعد في المسرحية . ويجب أن نفهم هذا جيدا بالطريقة التي نفهم بها كيفية إعداد النكتة وإلقاءها فيما بعد . وهذا في الواقع هو الرابط بين الفقرة الأولى، وهو أن أهداف الفهم المسرحي الأساسي هي الأجزاء نفسها، والمكان الذي يجب أن نختلف فيه مع نموذج (ليفنسون)، فالفكرة هي أن هدف الفهم الأساسي هو القصة في نهاية المطاف .

فيما يتعلق بمسألة قوة الإقناع، فقد يكون الموقف المبدئي المستعار من (ليفنسون) مباشرة كالتالي : لا حاجة لفهم واع للعلاقة الشكلية التي تكون فيها الأجزاء والتحولات مقدمة بالترتيب للمستمع لفهم قوة الإقناع داخل الأجزاء وفيما بينها . وقد نقبل أيضا، رهنا بمراجعة لاحقة، أن الشكل الحقيقي للأداء المسرحي يتكون من، مع ما يلزم تعديل، أصغر الوحدات الفردية، أي العبرات والألحان، بعيدا عن العناصر التي لا شكل لها، وبالطريقة المحددة التي تؤدي بها كل وحدة الي الوحدة التالية، والادعاء الترابطي بأنه لا يوجد شكل كلي للمطوعة الموسيقية الممتدة، بل يوجد فقط تشكيل أو قوة إقناع داخل الأجزاء المفهومة بشكل متتابع .

ولكن السهولة التي يمكننا أن نطبق بها السرد المتسلسل للفهم الموسيقي علي فهم المسرحيات، كما تُقدم علي خشبة المسرح،، حتى في الشكل المعدل الذي تبنيناه حتى الآن، يتعثر في بعض التفاصيل المهمة :

(أ) لا يمكن أن نقبل ارتباط مسرحي بادعاء (ليفنسون) بأن الفهم الموسيقي الأساسي يسترشد في مجمله بأفكار أو قواعد الاستمرارية والتطور والتقدم والاتجاه.

(ب) كما لاحظنا سابقا، ربما لا نستطيع أن نقبل رؤية أن " تتفوق مفاهيم الفهم الأكثر ثراء علي حالات الفهم (أو الاستماع).

(ج) لا يمكننا أن نقبل كل الروابط المسرحية في صيغة (ليفنسون) في الاختبار الأساسي لقوة الإقناع أثناء سماع الأعمال الموسيقية، وتحديدا أن قوة إقناع التتابع هي أن كل جزء يؤدي بشكل مقنع الي الجزء التالي، وكل نتيجة تظهر طبيعية، عند التعود عليها، بل أيضا كاستمرار حتمي لكل ما سبقها . وفيما يلي سوف أركز علي النقطتين الأولى والثالثة في هذا الاختلاف .

مراجعات تحفيزية للوصف :

تدفعنا بعض الحقائق المألوفة عن العرض المسرحي الي مزيد من الانحراف عن التقييد بالنموذج التسلسلي الذي يقدمه لنا (ليفنسون) . أولا، في الأداء الموسيقي، فان الانتباه إلى المؤدين يكون اختياريا لاكتساب الفهم الموسيقي بشكل ما، ولا يكون الأمر كذلك لاكتساب فهما مسرحيا للمسرحية . إذ لن تكون أصوات المؤدين المسرحيين وأجسامهم هي وسائلهم فحسب، مع أن هذا يبدو صحيحا مادام الأداء يجري . علاوة علي ذلك، فان ما يتم نقله في التجسيد المسرحي يتم نقله بواسطة انتباه المشاهدين إلى أجسام وأصوات المؤدين (10) . والحقيقة المهمة فيما يتعلق بالمسرح هي أن أصوات المؤدين وأجسامهم لا تبالي بالمشاهدين .

ثانيا، ربما يختلف ما يتلقاه مختلف أنواع المشاهدين نسبيا، ومع ذلك يحافظ لهم علي نفس الفهم المسرحي الأساسي . ويقدم (بول زيف Paul Ziff) فكرة مماثلة عن كل من المسرح والرقص، ولاسيما فيما يتعلق بما يمكن تلقيه عند أي مرة استماع . تأمل المثال البسيط لشخصين يستمعان إلى نفس الأداء ولكن من مكانين مختلفين . ففي ترتيبات مسرح معين يمكن للموضع الذي يرى منه الناس العرض أن يحدث فرقا فيما يتلقونه . وحتى في الحالة المثالية عندما يكون أغلب المشاهدين تحت سيطرة المؤدين، اعتمادا علي مدى اختلاف تلك التجارب، فربما نصل إلى النقطة التي نقول عندها إن التجربة مختلفة وأنه لا يمكنهم فهمها بنفس الطريقة . ولكن الشيء المثير هو أن الأمر لا يكون كذلك عادة رغم أن المستمعين ربما تكون لديهم تجارب كيفية مختلفة تماما عن العرض .

ثالثا، علي الرغم من أن ممثلي المسرحيات يحاولون أن يركزوا انتباهنا علي عناصر أصواتهم، ومظهرهم، وإلقائهم، الفعل الذي يهتم مباشرة بتوصيل الحبكة أو توصيل إحساس الشخصيات الرئيسية ، فان ما نراه بالفعل في العروض المسرحية ما يزال يختلف بدرجة عالية، وأن السيطرة التي يمارسها المؤدون علي ما نشاهده هي سيطرة هشة وضعيفة . في الحضور أمام المؤدين يجد أحدنا نفسه يركز علي يدي أحد المؤدين الغريبة، ويجد نفسه يتابع أحداث المسرحية وكأنها تنعكس في سكنات وحركات هاتان اليدان . وفي نفس الوقت ربما يتنبه مشاهد آخر للملامح الخاصة بالمؤدين والأداء الذي يتوقع المؤدون أن يتابعه المشاهدون . بوضوح، أثناء الأداء ربما يكون هناك انزلاق كبير بين ما يسجله أعضاء المشاهدين سواء بوعي أو بدون وعي، وبين فهمهم الفوري والمتزايد للمسرحية .

كل هذا هو النوع الذي دفع (نلسون جودمان Nelson Goodman) إلى تأكيد أولوية النص الأدبي علي ملامح الأداء الأخرى . إذ أكد (جودمان) أنه في حالة الدراما :

العمل هو درجة الالتزام في العروض المسرحية . ورغم ذلك فان نــص المســرحية هو مركــب من الســجل ونــص الأداء.

والحوار عمليا في نسق تدويني، والنطق موافق له . هذا الجزء من النـص هو ســجل، والأداء المتـوافق معه ينـشئ العـمــل .

وإرشادات خشبة المسرح ووصف المشاهد . الخ، هي نصوص أداء بلغة لا تتوافق مع أي من المتطلبات السيمانطيقية للتدوين، ولا يحدد الأداء بشكل فريد ذلك النص أو فئة النصوص الشاملة.

ونظرا للأداء، يمكن نسخ الحوار بشكل لا لبس فيه : مختلــف طرق كتابته الصحيحة لها نفس الأداء باعتبارها متوافقة. ولكن هذا لا ينطبق علي باقي النص (12) .

ولكن هذا يجانب الصواب . فنظرا لنوع الانزلاق والاختلاف اللذان ناقشتهما، فليس من المتوقع أن ينسخ حوار المسرحية بشكل لا لبس فيه من الأداء . فأقصى أملنا هو أن يخرج المشاهد بنفس القصة جوهريا . كما أنه لا يمكن تجنب انحراف هذه القصص . ولا يجب أن تكون كذلك . ولا يجب أن نهتم لهذا الأمر . يكفي أن نؤكد ببساطة الفهم الأساسي المشترك بأن المشاهدين يخرجون جوهريا بنفس القصة.

رابعا، يمكن وضع التقاليد المسرحية في المقدمة صراحة للمشاهدين بواسطة المؤدين، كجزء من تجربة الأداء المباشرة، سواء قبلوها أو رفضوها . ففي لحظة ما من الزمن، لست متأكدا متى بالضبط، بدأت الفرق الانجليزية والأمريكية في أداء المسرحيات الإليزابيثية واليعقوبية بملابس القرن العشرين . وعندما عرضوا مثل الشيء علي جمهورهم، تساءل الجمهور عن الفكرة من وراء ذلك . ففي بعض الحالات، وربما أغلبها، كان يتم مكافأتهم بتقديم شيء ما في باقي خيارات الأداء يوضح التقاليد من وراء استخدام الأزياء الجديدة غير التقليدية (13) . وسواء في هذا المثال البسيط إلى حد ما أو في الأمثلة الأكثر تطرفا التي يمكن تخيلها أو تذكرها، فمن المهم أن نلاحظ أنه عندما تكون التقاليد غير مألوفة للجمهور بالقدر الكافي، فان مغزاها لن يكون مفهوما تماما حتى لو قبلوها في سياق أداء بعينه . وربما يستمرون في فهم المسرحية بالمعنى الأساسي الذي وصفته .

أخيرا، كثيرا ما يتم استغلال إحساسنا اليومي المنتظم المتماسك ل « ماذا يلي ماذا « في الفعل الإنساني، ولكن يتم هدمه في كثير من

الأحيان في المسرحيات بواسطة المؤلفين والمؤدين . وهذه الطريقة الأخرى التي يكون فيها الأداء المسرحي فنا زمنيا . فالأداء المسرحي يسمح باللعب بالزمن : ربما يتغير زمن الأحداث في القصة أو يتبدل، وربما يشار إلى زمن الأداء نفسه ويتم اللعب ضده، ويمكن مد الزمن المستغرق لفعل حدث واحد أو جعله سريعا بشكل غير طبيعي (14) . ولكن رغم كل ذلك، ما يزال يسمح لنا مثل هذا الهدم بالحصول علي الأشياء المخزنة جيدا . فتأثير هذا الاستغلال والهدم يعتمد عادة علي قدرتنا علي فعل ذلك .

الأسباب الأعمق لمراجعة الوصف :

ربما يساعدنا التدرب علي الحقائق المألوفة السابق ذكرها في معرفة فائدة بعض ملاحظات (لودفيج فيتجنشتاين Ludwig Wittgenstein) التي يربط فيها بين الأحلام ونقل الأحلام وفهمنا لمسرحيات معينة . ففي أحد الفقرات يلفت (فيتجنشتاين) انتباهنا الي الطريقة المعينة التي تثير بها مسرحيات شكسبير شخصا ما (15) .

شكسبير والمسرحيات . الحلم خاطئ وعبثي ومركب، مع أنه صحيح تماما في نفس الوقت : تجمعه بهذه الطريقة الغريبة يترك انطباعا . لا أعرف لماذا . فاذا كان شكسبير عظيما، كما يقال، فلا بد أنه يمكننا أن نقول ذلك عنه :

كل ذلك خطأ، فالأمور ليست كذلك – مع أنها صحيحة في نفس الوقت وفقا لقانونها (16) .

في ملاحظة أخرى يتحدث (فيتجنشتاين) عن "رواية الحلم " باعتباره " مزيج من الذكريات " التي تشكل غالبا كلا مهما وغامضا " . ثم يضيف " إنها تشكل، إن جاز التعبير، انه جزء يصنع انطباعا قويا لنا (وأحيانا علي أية حال)، حتى نبحث عن تفسير للتواصل .

وفي نهاية ملاحظة أخرى، يلاحظ (فيتجنشتاين) أن التحليل الفرويدي للأحلام يفكك الحلم لدرجة أن معنى الحلم الأصلي يضيع . ويشّبه عملية التحليل هذه بمشاهدة مسرحية علي خشبة المسرح « ذات حبكة غير مفهومة تارة وواضحة تماما تارة أخرى، أو تبدو كذلك، ثم تنقسم إلى أجزاء صغيرة ويعطى كل جزء منها معنى جديدا تماما . وباستخدام شكل مختلف، لصورة مطوية لكي تشكل صورة جديدة، يلاحظ (فيتجنشتاين) أنه ليس من الصعب تخيل الحلم الذي يتم توضيحه في التحليل الفرويدي والذي يثير انتباه شخص ما علي أنه «الحل «، محتوى الحلم مطروحا منه الفراغات . ويلاحظ (فيتجنشتاين) أن «هذا هو الحال بالتحديد بفضل اعتراف (الحالم) به علي هذا النحو « بنفس الطريقة التي تبحث فيها عن كلمة، « فقبولنا للكلمة (التي نستخدمها) يشهد بأنه قد تم العثور علي الكلمة « . ويستمر (فيتجنشتاين) في التأكيد بأن « ما يثير الفضول فيما يتعلق بالحلم ليس ارتباطه السببي بالأحداث في حياتنا، الخ، بل بالأحرى الانطباع الذي يتركه لكونه جزء من قصة ...التي يظل الجزء الباقي منها غامضا . في الواقع، يعتقد (فيتجنشتاين)، علي عكس قصة الحلم الأصلية، أن تحليل الحلم مخيب للآمال إلى حد ما . إذ يقول إن قصة الحلم « مثل اللوحة التي تجذبنا وتلهمنا ... فالحلم يؤثر فينا كما تفعل الفكرة المحملة بتطورات محتملة . فمن الصعب عدم التفكير في أن العلاقة التي تقترحها هذه الملاحظات بين الانطباع عن الحلم باعتباره قصة «جزء» وقصة الحلم باعتبار أن لها جاذبية تحدث بسبب الشعور بأن الاحتمالات التي لم يتم توضيحها، يمكن أن يكون لها بعض الآثار علي رؤية الفهم المسرحي الأساسي الذي قدمناه في الجزء السابق (17) .

يمكن أن تستخدم ملاحظات (فيتجنشتاين) هذه لاقتراح بعض الطرق التي يمكن أن توضح الصعوبات التي لدينا في نشر وصف التسلسل الذي يقدمه (ليفنسون) للفهم الموسيقي كنموذج لتطوير الفهم المسرحي الأساسي .

يمكن أن تكون تجربة محاولة تتبع الأداء المسرحي مثل تجربة متابعة الحلم المليئة بالثغرات بينما لا تزال تبدو مفهومة تماما . ويمكن أن يحدث نوع من تجربة « التتبع المزدوج» بعدة طرق . والحقيقة المألوفة بشأن الانزلاق بين ما نعايشه عند الحضور أمام أجسام وأصوات المؤدين، وإحساسنا بتتبع القصة، يمكن أن يجعلنا ندرك في نفس الوقت تتبع الأشياء المفقودة جيدا . والحقيقة المألوفة أننا نشارك في بعض التقاليد أو في الاستخدام غير المتوقع لتقاليد معروفة، يمكن أن تجعلنا ندرك في الوقت نفسه أننا نتجاهل التقاليد ونتتبع القصة بطريقة ربما تجعلنا نشعر بأننا نحصل عليها ولكنها ما تزال مفقودة أو متعثرة في شيء ما .

المحاولات الأولية التي نقوم بها لنحكي ما رأيناه قد تبدأ بأنها ليست إلا مزيج من الذكريات التي تختار ما هو مهم وقوي في التجربة . ولأننا ننتبه إلى أصوات المؤدين وأجسامهم، فقد تستقر ملامح المؤدين أنفسهم في داخلنا بشكل مباشر أكثر من القصة التي سوف نحصل عليها من الانتباه إليهم . فالقصص التي نرويها يكون بها فجوات لسبب آخر مهم، هو أننا لا نستطيع أن نحكي كل ما رأيناه . ومع ذلك، لكل هذا، غالبا ما تبدو القصص كاملة كما نرويها، حتى عندما نعرف أننا أسقطنا ما رأيناه .

وفي كثير من الحالات نكون مدفوعين لمزيد من التفكير في تجربتنا ي المسرح علي وجه التحديد، لأن ما تم استبعاده، وما رأيناه ولكن لم نتمكن من سرده، يبدو لنا مهما وقويا مثل ذلك الذي نستطيع أن نسرده علي الفور . تحفزنا الأهمية والقوة للبحث عن الروابط لشيء ما مثل القصة الشارحة وكيف وصلنا لسرد قصة المسرحية التي رأيناها . وقد لا تكون الروابط التي نبحث عنها موجودة تماما في متناول أيدينا، ومع ذلك قد نشعر

أنها يجب أن تكون موجودة بعيدا عن متناول أيدينا .

أخيرا، التحليل الذي نقدمه عند التفكير وعندما نحاول شرح ما رأيناه، غالبا ما يكون بناء نضعه في القصة لكي يعطينا مضمون المسرحية بدون الفجوات، ان جاز التعبير . ولكن يمكن أن يبدو التحليل، بالمقارنة مع معنى الفهم الذي عايشناه في المسرح، مشوها وخيبا للآمال .

كل هذا يمكن المبالغة فيه . وأنا لا أقترح أن نُشّبه التجربة المسحية بالحلم من جميع النواحي . فأنا أوضح أن بعض السمات الدقيقة في تجربة الحلم وإعادة سرد الأحلام وتحليلها، يمكن أن تكون مماثلة لمعايشتنا للأداء المسرحي عندما نفهمه، وأن هذه التشابهات تعكس نفسها في بعض علامات أننا فهمنا الأداء علي الأقل، وأن أوجه التشابه هذه تظهر أيضا في رد الفعل اللاحق الذي نشارك فيه علي الأقل فيما يتعلق بالعروض التي شاهدناها . وفكرتي الرئيسية هي أن هذه الاحتمالات تدفعنا الي تعديل صيغة (ليفنسون) في التسلسل لكي نحصل منها علي وسف مقنع للفهم المسرحي الأساسي .

مراجعة الرؤية :

الفكرة الأساسية من الوصف المبدئي الذي قدمته للفهم المسرحي الأساسي هو أن فهم المسرحية كما تحدث هو أساسا مسألة فهم أجزاء الحوار المستقلة وحدث خشبة المسرح والتقدم الفوري من جزء إلى جزء . وترتبط هذه، ويتم تدعيمها، بردود الفعل علي نوعية السلوكيات التي يمكن تناولها كعلامات للفهم المسرحي الأساسي . إذ لا يبدو أن أي من علامات الفهم الأساسي تحتاج أن يرتبط ذلك الفهم بادراك الملامح البنيوية واسعة المجال في المسرحيات . فما يتم فهمه، علي الأقل في البداية، هي الأجزاء، والأحداث التي تصنع التتابع، بمعنى الأداء والتوتر بين الأجزاء . وبهذه الطريقة يمكن أن يكون هذا الوصف اقتصاديا بشكل جزئي لأنه يسمح بحقيقة أن استيعاب بعض الأجزاء، وربما العديد منها، سوف تتطلب ذاكرة للأجزاء السابقة .

وحتى في هذا الشكل الأولي غير المعدل نسبيا، يتطلب الوصف الحالي اختلافا واحدا مهما عن النموذج الذي قدمه لنا (ليفنسون) . بينما يظل صحيحا أن فهم المسرحية لا يحتاج شيئا أكثر من التركيز علي الأجزاء نفسها وتكون النقلات مقنعة، من لحظة إلى أخرى، فما يتم بناءه في عملية التركيز هذه ويحدد متى نفهم العروض المسرحية هو القصة . ولا يوجد شيء يتطابق مع هذا في وصف (ليفنسون) التسلسلي للفهم الموسيقي . فحتى الآن، مازلنا نتبنى نموذج وصف (ليفنسون) للفهم الموسيقي كنموذج للفهم المسرحي الأساسي في هذه المراجعة فقط، حتى ولو كانت مراجعة عامة .

بالإضافة إلى أن صيغة التسلسل عند (ليفنسون)، رغم ذلك، تقدم ادعاءات جوهرية حول (أ) كيف ترشد تقاليد التوقعات الفهم الموسيقي الأساسي، (ب) كيف يرتبط الفهم الموسيقي للأداء بالفهم الأساسي له ، (ج) كيف تتحدد قوة إقناع الأجزاء والتنقلات . وهنا نجد أن نقل نموذج التسلسل الذي يقدمه (ليفنسون) للفهم الموسيقي إلى حالة فهم العروض المسرحية يصطدم بمقاومة شديدة . تجيء المقاومة، كما رأيناها تتطور، في شكل إدراك بعض الحقائق المألوفة عن العروض المسرحية والتفكير اللاحق في كيفية مساهمة هذه الحقائق في الشعور بأن تجربة العروض المسرحية، ببعض الطرق المحددة ، يمكن أن تكون مثل تجربة الحلم .

أخلص الآن إلى أن أمامنا سبب للشك يجعلنا نعتقد أن الفهم المسرحي الأساسي يسترشد في معظمه بأفكار أو معايير مسرحية معادلة للاستمرار والتقدم والتطور والتوجه . وحيث توجد مثل هذه المعايير في المسرح، فإنها لا توجه الفهم، أو تتحكم فيه، بنفس الطريقة التي تعمل بها هذه المعايير في الفهم الموسيقي الأساسي. وهذا يتضح في حقيقة أننا مازلنا نفهم المسرحية حتى لو لم نكن متأكدين تماما أننا فهمنا كل المواقع الزمنية للأحداث في التتابع التي يتكون منه الأداء . اذ يمكننا علي سبيل المثال، أن نجد نوع العرض، الذي يتضمن ترتيبا عشوائيا للمشاهد، مفهوما، مثل ذلك الذي وصفناه في بداية المقال، علي الرغم من أن تسلسله الزمني، في كل مناسبات الأداء المحتملة، ينتهك التوقعات القياسية فيما يتعلق بالاستمرار و التقدم والتطور والتوجه .

ولأسباب مماثلة، لا يمكن أن تتشابه اختبارات قوة الإقناع فيما يتعلق بالفهم المسرحي الأساسي مع المطلوب للفهم الموسيقي الأساسي . فقوة إقناع التتابع الموسيقي، في وصف (ليفنسون)، هي أن " كل جزء يؤدي بشكل مقنع الي الجزء التالي، وكل تتابع يبدو طبيعيا، واستمرار حتمي لكل سابق عليه « . أول شيء نلاحظه هنا هو أن هناك عنصرين في تحليل (ليفنسون) لقوة الإقناع، الجزء الذي يجعل كل مقطع يؤدي إلى التالي بشكل مقنع والجزء المتعلق بكل مقطع تال يبدو استمرارا طبيعيا أو حتميا للجزء السابق . وتقترح رؤية الفهم المسرحي الأساسي التي أقدمها أن هناك مزيد من المساحة لعدم التجانس في جزء قوة الإقناع أو الانتقال في المسرح أكثر من المسموح به في الموسيقي . وبالتالي من المفيد لرؤيتي أن ينفصل هذان العنصران .

فما يمكن أو ما ينبغي أن يكون يتضح في الاعتبارات التالية . أولا، إذا كان الانتقال من تتابع إلى تتابع مقنعا لبعض المشاهدين في العرض المسرحي، فعندئذ، (1) لا يعترض المشاهدون بشكل ما علي الانتقال، (2) أن يستطيع المشاهد أن يحكي قصة هذا الجزء من المسرحية دون أن يعوقه الانتقال، (3) أن يستطيع المشاهد، عندما يتم سؤاله، أن يتابع علي الأقل بعض العلاقات، الفكرية أو التصويرية بين التتابعين السابق واللاحق . وقد يشعر المشاهد بشيء ما، شيء مقنع، وربما كان هذا الشيء نموذجيا، ولكني لست متأكدا من أن هذا الشعور يمكن أن يكون موجودا عند المشاهد ليكون مقتنعا . بالمقارنة، إذا رأي المشاهد تسلسلا واحد

كنتيجة طبيعية أو حتمية لسابقه، فيجب أن يكون قادرا علي تتبع بعض الروابط بين التسلسلات عندما يُطلب إليه ذلك . ويجب أن يكون قادرا علي تتبع، الروابط السببية أو التي تحكمها القواعد، والروابط التي تنطوي علي طبيعة أو حتمية، أو يمكنه التفكير في ذلك علي الأقل .

تأمل عرضين لمسرحية « هاملت «، أحدهما ترى فيه الفرقة نفسها بأنها لا تقدم شيئا أكثر من التوضيح المنطقي المباشر للنص، والثاني تسعى الفرقة من خلاله إلى التأكيد علي الشعور بالاغتراب الذي تتعرض له الشخصية، وتجلبه إلى نفسها . وفي الأخير كصيغة لتأكيد الضغط الفكري، تؤدي الفرقة مشهد الغرفة (الفصل الثالث- المشهد الرابع) علي النحو التالي : منذ بداية المشهد وحتى اللحظة التي يرى فيها « هاملت» أنه قتل « بولونيوس"، يوجد ستة مؤدين علي خشبة المسرح، كل من الثلاثة – هاملت وجرترود وبولونيوس – مزدوجين ؛ إذ يقف المؤدون الذين يلعبون الشخصيات الثلاثة في ثلاث بقع ضوء منفصلة وهم يؤدون سطور النص، أما الثلاثة مؤدون الآخرون يقف كل منهم أو يركع بالقرب من المؤدي الذي تنعكس شخصيته بطريقة ملائمة وربما منمقة، يصغي ويلوح بالسيف، ثم يمسك مرآة في فزع ويهرب بعيدا، وهو يطعن ويسقط ويموت الخ . فربما كان أمل الفرقة أن ترى أن كل شخصية معزولة عن الآخرين فصلها جسديا عن أفعالها، سوف يساعد الجمهور في التأكيد علي العزلة النفسية التي تشكل الأساس الفكري للعرض . المثال خيالي وناقص، وقد لا يكون مثالا ملهما، ولكنه ملهم . وذلك كافي . لأنه، إذا اقتنع المشاهد بالانتقال من تسلسل إلى آخر في مثل هذا العرض، من الواضح أن هذا غير ممكن، لأن كل حدث يبدو أنه يلي سابقه بشكل طبيعي أو حتمي في داخل سلسلة هذه الانتقالات .

وأخلص إلى أنه، بينما تحتاج قوة الإقناع، من وجهة نظري، أن يؤدي كل جزء بشكل مقنع إلى الجزء التالي، فان ذلك لن يتطلب أن يبدو كل تسلسل في الحوار والحدث الدرامي طبيعيا أو لا مفر منه نتيجة للتسلسل أو التسلسلات التي تليه . لأنه، علي الرغم من أنه قد تنشأ مساحة لعدم حتمية قوة إقناع الانتقالات المقدمة في العروض المسرحية، لأن قوة الإقناع ربما تحدث بشكل عام كشرط مقنع في السرديات، فقد تحدث أيضا بسبب الدور الذي يلعبه إدراكنا للآخرين عند فهم المسرحيات،وطرق إدراكنا للآخرين التي يقدمها لنا المؤدون علي خشبة المسرح، وحتى عندما لا يقدمونها، فمن الممكن أن تكون خشنة ومشتتة بينما تسمح لنا بالحصول علي الأشياء المختزنة . لذلك، أعتقد أن هذا ليس مجرد ملمح لحقيقة أننا نتحدث عن المسرحيات والعروض المسرحية وتقاليد السرد، ولكنها في حد ذاتها خاصية للأداء المسرحي .

وربما يجدر أن نضيف بشكل مستقل تماما، أنه في حين أن وجهة نظر الفهم المسرحي الأساسي تتطلب خلفية ملائمة، وهنا مرة أخرى هناك فرق كبير . فلا يحتاج المشاهد ذو الخلفية عن المسرحية إلى امتلاك معرفة متخصصة عن دائما عن أشياء مثل طبيعة العمل الذي يشاهده وفترته ونوعه وأدواته، أو معادلها المسرحي (في حالة وجود معادل) . وبدلا من ذلك، فان المطلوب، في الغالب، فان المطلوب هو المعرفة العامة للبشر وسلوكهم . وعلي أية حال، إذا كانت هناك معرفة متخصصة مطلوبة في هذا السياق، فمن المحتمل أن تكون معرفة ذات معايير ثقافية واجتماعية أكثر من معرفة معايير التقاليد المسرحية أو الشكل السردي .

اعتراضات وردود :

لقد ركزت حصريا علي ما معنى فهم المسرحية أثناء حدوثها . وبذلك ربما نعتقد أننا أغفلنا الأهمية اللحظية في المسرح بقدر ما هو مستحيل أن نقدم وصفا لتذوقنا للمسرح . فتذوق الأداء يعتمد علي مستوى فهم بعينه، وهو مستوى امتلاك مفهوم لما نمارسه . ولكن وصف الفهم المسرحي الذي قدمته هنا ربما يبدو أضعف من أن يدعم فكرة أن يكون لدينا مفهوم لما نمارسه، وبالتالي، هو نوع هزيل من الفهم لا يمكنه أن يدعم التذوق بشكل كبير . ولنقول ذلك بطريقة أخرى، لقد جادلت بأننا لا داعي لأن نفهم البنيات واسعة المجال في المسرحية لكي نفهمها كما تحدث . ولكن لتقييم المسرحية، يمكننا أن نجادل، فان الأمر يتطلب فهما للكيفية التي تعمل بها المسرحية . وبالتأكيد يمكن أن يتطلب ذلك امتلاك فهم لبعض ملامحها واسعة المجال .

أعتقد أن هذه فكرة مثيرة، ولكني أشك أنها ولكني أشك في أنه لا يمثل مشكلة بالنسبة للرؤية التي أقدمها أكثر من حقيقة أننا، في الوقت الحاضر، في حاجة إلى تحليل دقيق للعلاقة بين الفهم المسرحي الأساسي والفهم الأكثر ثراء . وإذا كان هناك فهما أكثر ثراء وفهما أساسيا، كما أعتقد أنهما موجودين بالفعل، فمن الممكن أيضا أن يكون هناك تقييما أساسيا وتقييما أكثر ثراء . في الحقيقة، اليس من الشائع أن يكون لدي بعض الناس تقييم أكثر ثراء لفن ما أو لبعض الناس أو لبعض الموقف من تقييم آخرين ؟ أليس هذا بشكل مباشر هو نتيجة فهمهم الأكثر ثراء لأمور ذات صلة ؟ . والإجابة الأولى علي هذا السؤال هي أن ما يتضح أنه ضعف هو في الواقع قوة وجهة النظر، أي أنه يتطلب أنواعا مختلفة من التقييم تستند إلى أنواع فهم مختلفة، حتى لو لم نفهم قصة كيفية ارتباط الفهم الأكثر ثراء والفهم الأساسي بكل منهما الآخر .

الإجابة الثانية علي هذا هي أن الفكرة من وراء الاعتراض هنا يمكن أن تكون أن أي ملمح في العمل غير موجود في الوعي عند فهم هذا العمل لا يمكن أن نقول انه جزء مما يتم تقييمه بواسطتنا نحن الذين نقيم العمل الذي يقوم علي هذا الفهم . فمثلا، إذا كنت غير واع بتقاليد معينة، ثم إذا كان وجود هذه التقاليد مسئول عن بعض الملامح الجمالية الموجودة للتقييم، فلن استطيع ببساطة أن أقيم ذلك العمل، علي الأقل لن استطيع ذلك بالنسبة لهذه الملامح .

ومره أخرى، هذا أمر مثير ولكني لا أعتقد أنه حاسم (10) . ولنتأمل مثال التقاليد بمزيد من التفصيل . الذي يجعل التقاليد مفيدة في الأعمال الفنية والمسرح خصوصا هو أنها طرق لتقديم بؤرة تركيز معين علي مضمون ما أو تقديم دفعة لردود الفعل التي تدعم طريقة معينة في فهم مضامين ما (22) . ففي كثير من الحالات لا يدرك المشاهدون تماما التقاليد التي تستخدم كذلك . وفي بعض الحالات، حيث تهدف التقاليد إلي إحداث ردود أفعال غير واعية في المشاهدين، وحيث يعتمد نجاح الأداء علي المشاهدين الذين لديهم ردود الفعل تلك، فان التقييم يهدم وعي المشاهدين بالتقاليد المنتشرة . وتكفي حالة بسيطة . لا يعي المشاهدون عموما تقاليد المذهب الطبيعي في الحركة، ووضع مجموعات من الممثلين التي تهدف إلى الحث علي القبول السلبي للقصص التي يتم أدائها . بالطبع، إذا أصبح الجمهور مدركا للحقيقة، فسوف يتفاعل بشكل مختلف تماما، ولن يتم تقييم المسرحيات، أو علي الأقل لن يتم تقييمهم كما يقصد المؤلفون والمؤدون .

كثير مما يصدق علي التقاليد يصدق أيضا علي ملامح العروض المسرحية الأخرى . وبينما قد يكون هذا هو الفشل في فهم وجود بعض الملامح واسعة النطاق في المسرحية، فان هذا ليس قيدا مهما . ففي كثر من الحالات، لا يدرك المشاهدون الملامح المنتشرة واسعة المجال . وفي بعض الحالات علي الأقل، حيث تنتشر الملامح لحث ردود الفعل اللاواعية في المشاهدين وحيث يعتمد نجاح الأداء علي المشاهدين الذين لديهم ردود الأفعال تلك، فان التقييم يتقوض بالفعل بواسطة وعي المشاهد بالانتشار الواسع للملامح موضوع السؤال، سواء تم تحليلها بشكل ملائم في إطار نقد أدبي تقليدي أو في إطار رؤية بعد حداثية فيما يتعلق بكيفية قراءة المسرحية في أثناء الأداء .

.....

هذه المقالة تمثل الفصل الحادي عشر من كتاب « فلسفة العرض المسرحي : تقاطعات المسرح والأداء والفلسفة Staging Philosophy : Intersections of theater، performance and Philosophy" الصادر عن مطبوعات University of Mitchigan Press 2009 .

فرقة أولاد عكاشة

المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨ (٦)

فرقة أولاد عكاشة في فلسطين

سيد علي إسماعيل

في صيف عام 1925، أعلنت بعض الصحف المصرية – مثل الأهرام والسياسة – عن استعداد فرقة أولاد عكاشة أو «شركة ترقية التمثيل العربي» القيام برحلة إلى سورية وفلسطين، تستغرق 45 يوماً. كما أشارت الصحف بأن السفر سيكون يوم 13 يوليو، وأول عرض سيتم في «تياترو قطان» ببيروت يوم 16 يوليو، والمسرحية هي «عبد الرحمن الناصر». كما أعلنت الصحف أيضاً أن الفرقة بكامل أفرادها ستسافر، مع فريق الأوركسترا، لتقدم مجموعة من المسرحيات .. إلخ.

حاولت – في البداية - تتبع نشاط الفرقة في رحلتها هذه، دون جدوى!! فالصحف المصرية صمتت تماماً، لدرجة أنني ظننت أن الفرقة لم تسافر نهائياً، لولا جريدة «أبو الهول»، التي أشارت في أكتوبر 1925، أن فرقة عكاشة عادت من رحلتها في الشام، وأنها تستعد للموسم الجديد في مصر!! كما وجدت مجلة «المصور» في نوفمبر 1925، تقول: " عاد جوق عكاشة من طوافه في سوريا، والخلاف ضارب أطنابه بين الإخوة الشركاء، وراجت إشاعات كثيرة عن حلّ الجوق أو انقسامه؛ ولكن لم يحدث شيء من ذلك، فقد وُجد من سعى في لم الشمل".

وأخيراً وجدت مجلة «النيل» تسخر من توقيت سفر الفرقة إلى الشام في منتصف شهر يوليو 1925، لتقضي في بلاد الشام شهراً ونصف الشهر!! مما يعني أن الفرقة كانت موجودة في الشام قبل أسبوع واحد من اندلاع الثورة السورية الكبرى ضد الاحتلال الفرنسي، بقيادة سلطان باشا الأطرش!! وهذا يعني أن الفرقة لم تنجح في عروضها وسط أحداث هذه الثورة، وإن كانت عرضت بعضاً من عروضها، فإن الصحافة لم تهتم بها، وربما الجمهور أيضاً لم يحضرها بسبب اندلاع الثورة!! وكل ما أستطيع تأكيده أن الفرقة سافرت إلى بلاد الشام بالفعل، وأن فلسطين كانت ضمن البلاد التي زارتها وعرضت فيها، بناءً على الأخبار الشحيحة التي حصلت عليها.

الصحف الفلسطينية

هذا هو موقفي من رحلة الفرقة في صيف عام 1925، قبل أن أبحث الأمر في الصحف الفلسطينية، ومنها جريدة «فلسطين»، التي قالت في أوائل سبتمبر: " علمنا أن جوق عكاشة المشهور سيحضر إلى هذا الثغر من حيفا نهار الثلاثاء من الأسبوع القادم، بعد أن صادف في حيفا من إقبال الجمهور عليه ما أخّره أسبوعاً كاملاً".

أما جريدة «النفير»، فكتبت تحت عنوان «جوق عكاشة في حيفا»: " مساء السبت الماضي قدم حيفا جوق عكاشة المشهور التابع لشركة ترقية التمثيل عائداً من رحلته السورية، بعد أن قضى عدة أيام في حلب ودمشق وبيروت، ومثّل على «مسرح بستان الانشراح» في الليلة الأولى رواية «عبد الرحمن الناصر». أجاد فيها الممثلون كل الإجادة، لدرجة كان يشعر كل من حضر أنه يرى حقائق راهنة محسوسة، وأنه موجود في الأندلس يراقب ما يجري في بلاط ملوكها. وبطل الرواية كان حضرة الممثل الكبير «عبد العزيز خليل»، الذي تقلد دور عبد الرحمن الناصر، وقد أظهر من العبقرية ما لم يبق زيادة لمستزيد من إعطاء التمثيل حقه في النظرات، والحركات، ولهجة الصوت، مما يتطلبه ذاك الدور من الحلم والعدل، والبطولة، والتأني، وحسن التدبير. حتى نسى الحضور إنهم في حفلة تمثيل، وأنهم يرون عبد العزيز

خليل، بل ظنوا أنهم في حضرة السلطان عبد الرحمن الناصر! ولا بدع إذا خلب عبد العزيز قلوب وعقول أهالي حيفا، فقد خلب جلالة ملك مصر فؤاد الحالي لبه، عندما تقلد مرة في مصر دور محمد علي باشا، وفتح الستار عن تلك الهيبة والوقار، فوقف جلالة ملك مصر لاعتقاده أنه يقف أمام جد عائلته! وكانت المرة الأولى التي يقف بها ملك للممثل. وفي الجوق المذكور ممثلين مختارين، انتخبوا من جوقات عديدة في مصر، وهم يقومون بأدوارهم أحسن قيام. نخص بالذكر الأستاذ زكي عكاشة مدير الجوقة ومطربها، والأستاذ عبد الله، والشيخ عبد الحميد، ومحمد أفندي بهجت، ومحمد أفندي يوسف. أما السيدات فهن: سرينا إبراهيم، وعلية فوزي، وفي مقدمتهن السيدة فكتوريا موسى التي تقلدت دور الزهراء في الرواية المذكورة. وفي الليلة الثانية مُثلت رواية «شمشون ودليلة»، وفي الليلة الثالثة رواية «معروف الإسكافي»، وفي الليلة الرابعة رواية «عايدة»، وفي الليلة الخامسة «المشكلة الكبرى»، وفي الليلة السادسة رواية «التوبة». وكان الجمهور يزداد إقبالاً على حضور الروايات المذكورة حتى لم ينقص عدده عن الألفين في كل ليلة، وكانت الجوقة المذكورة تبهر الأبصار، وتشنف الأسماع، وتذهل العقول بحسن التمثيل والعبقرية المجسمة".

في العام التالي

في يونية من العام التالي 1926، نشرت بعض الصحف المصرية – ومنها المقطم والأهرام – عدة إعلانات لفرقة عكاشة، بها تفاصيل لرحلة ستقوم بها إلى مدينة «حيفا» بفلسطين!! وأهم ما جاء في هذه الإعلانات، أن المسرح الذي ستعرض عليه الفرقة مسرحياتها بمدينة حيفا، هو تياترو «بستان الانشراح»! وعلى هذا المسرح ستقدم الفرقة "خمس حفلات متوالية غنائية موسيقية يتخللها مراقص شرقية بديعة جداً". والجدير بالذكر إن جريدة «المقطم» ذكرت بعض التفاصيل المتعلقة بالمسرحيات التي ستُعرض، مثل قولها: ".. ويفتتح الجوق بالرواية الشرقية الهائلة، رواية بطل الشرق «طارق بن زياد»، التي تمثل مجد العرب وفخارهم وشهامتهم وانتصاراتهم ومكارمهم! وفي الليلة الثانية «غرام كليوباترا»، أوبرا غنائية موسيقية راقصة، كلها ألحان شجية! وفي الليلة الثالثة «صباح»، رواية مصرية موسيقية غنائية، تجعل المتفرج يهيم طرباً! وفي الليلة الرابعة «شمشون ودليلة» الرجل الجبار والمرأة الفاتنة، التي انتقمت بجمالها لأبناء جنسها! وفي الليلة الخامسة «عبد الرحمن الناصر»، ووقعت حوادثها في عهد الملك الناصر، وهي ذات حوادث مريعة! فإلى أهالي مدينة حيفا العامرة، انتهزوا هذه الفرصة، وشجعوا التمثيل العربي، واعملوا على رقي التمثيل في بلادكم، وكونوا قدوة حسنة للبلاد العربية، التي ستزورها أكبر فرقة مصرية".

نجحت عروض الفرقة فنياً في فلسطين، ولكنها فشلت إدارياً بسبب أصحاب المسرح ومتعهدي العروض!! وقد نشر «إليا زكا» صاحب جريدة «النفير» في منتصف يونية 1926، مقالة كبيرة تحت عنوان «جوق عكاشة وشركاه»، شرح فيها كافة الأحداث، ومنها: إن الفرقة عرضت مسرحية «طارق بن زياد» على مسرح بستان الانشراح، واعترض الكاتب على اسم المسرحية، ووجه نظر الفرقة إلى أن المسرحية عنوانها الأصلي «فتح الأندلس»، وأن مؤلفها الأمير «شكيب أرسلان»، وكان الواجب على الفرقة ذكر ذلك في إعلاناتها! كما تحدث الكاتب عن أهمية الفرقة وعروضها، مما جعل الجمهور في أول ليلة عرض يصل إلى الألف، دفعوا مائة جنيه، دخلت

ترويسة مسرح الريحاني

جيوب أصحاب بستان الانشراح! ورغم ذلك خرج الجمهور غاضباً من سوء معاملة أصحاب البستان، وفي هذا الأمر قال الكاتب: ".. أما ضامني البستان الذين اعتدنا على فظاظتهم واعتناءهم بجمع المال فقط، دون الالتفات لراحة الجمهور. فقد زادوا تلك الليلة بكل ما تقدم ذكره، وبخلوا بالماء لدرجة أن خرج الجمهور ساخطاً حانقاً على هذه المعاملة".

وعندما تطرق الكاتب إلى التمثيل، قال: ".. لقد زاد الممثل الماهر الأستاذ عبد العزيز خليل، صاحب دور طارق بالغيظ والقسوة وسرعة الغضب والصراخ، حتى دك صوته في اليوم الثاني .... وفي الليلة الثانية مثلوا رواية «كليوباترا»، وكان الإقبال على هذه الرواية أقل من الأولى إلا أن الرواية كانت زاهية زاهرة. ولقد أجاد الأستاذ زكي عكاشة كل الإجادة بالتمثيل، ومثله الممثلة الماهرة الآنسة «علية فوزي»". واختتم الكاتب مقالته بحديث طويل، نقتبس منه هذه الكلمات، التي تعكس لنا سبب كتابة المقالة، وسبب هجوم الكاتب على أصحاب البستان .. فقد قال الكاتب: "... أما أصحابنا ضامني البستان، فقد زادوا بالفظاظة والخشونة، حتى أنه وقف أحدهم بوجهنا يطالبنا بثمن التذكرة! مع أننا دُعينا من طرف الجوق! ودفعنا في الليلة الأولى ثمن ثلاث تذاكر".

الرحلة الأخيرة

في عام 1934، كانت رحلة فرقة عكاشة الأخيرة إلى فلسطين،

علية فوزي

عبد العزيز خليل

وتحديداً أيام إقامة «المعرض العربي في القدس»، الذي أشرنا إليه من قبل! فقد قامت جريدة «الجامعة العربية» الفلسطينية في إبريل، بنشر إعلان – تكرر نشره كثيراً في أعدادها – عنوانه «المعرض العربي الثاني في القدس»، جاء فيه الآتي: " اعتباراً من 29 نيسان، ستمثل على مسرح المعرض العربي أكبر وأقدم وأقدر فرقة مصرية «عبد الله عكاشة»، روايات: عبد الرحمن الناصر، القضاء والقدر، طارق بن زياد، العباسة أخت الرشيد، علي بابا، القضية المشهورة، معروف الإسكافي، العفو القاتل. وسيطرب الجمهور أثناء بعض هذه الروايات الموسيقي المشهور، أمير الكمان الأستاذ «سامي الشوا»، كما أنه سيكون بين الفصول موسيقى وطرب .. هلموا لزيارة معرضكم ومشاهدة هذه الروايات العربية الخالدة".

وفي مايو أعلنت الجريدة نفسها عن عروض الفرقة، مع إضافة أمور أخرى، تُعد مهمة في هذا التوقيت فيما يتعلق بسامي الشوا وإقامة سيرك للألعاب بجانب العروض المسرحية! وكان عنوان الإعلان «ملاهي المعرض العربي الممتاز»، ونصه يقول: " برنامج عشر ليال: فرقة عبد الله عكاشة تأخرت يومين فقط وفيها 40 ممثلاً وممثلة و10 معاونين سيمثلون روايات: غانية الأندلس، عبد الرحمن الناصر، اليتيمان، زهرة الشاي، ملاك وشيطان، مصرع الزباء، القضاء والقدر. وبين الفصول موسيقى وطرب من قبل أمير

سامي الشوا

إعلان عكاشة لمنكوبي طبرية 1934

الكمنجة بلا منازع. الأستاذ سامي الشوا، الذي سيظهر أول مرة على مسرح المعرض العربي بعد عودته من أميركا. وفي باحة المعرض أهم سيرك وأهم الألعاب المختلفة المدهشة من قبل أهم فرقة عرفت حتى الآن، 12 ممثلاً وممثلة – أدوات السيرك 10 سيارات تراك، موسيقى دار الأيتام الإسلامية تعزف كل يوم 7 و8 و9 مايس [مايو] ألعاب نارية هائلة وسيكون برنامج خاص للحفلات النهارية".

جاءت فرقة عكاشة، ومثلت بالفعل على مسرح المعرض مسرحيات، منها «عبد الرحمن الناصر، وغانية الأندلس، وملاك وشيطان»». وكتب «منيف الحسيني» صاحب جريدة «الجامعة العربية» - التي تصدر في القدس – مقالة حماسية تحت عنوان «عبد الرحمن الناصر على مسرح المعرض»، أبان فيها أهمية هذه المسرحية من حيث موضوعها وتوقيت عرضها داخل المعرض من أجل تحقيق أهدافه!! لأن المعرض أقيم ضد أفعال (الانتداب/الاستعمار) البريطاني لفلسطين! وأشار أيضاً إلى الخيانات التي تحدث، موضحاً التشابه بين موضوع المسرحية المتعلق بضياع الأندلس، مسقطاً موضعها على فكرة احتمال ضياع فلسطين كما تخطط له بريطانيا الاستعمارية!! وهذا نص المقال:

" مثلت فرقة الأستاذ الفنان عبد الله عكاشة ليلة أول أمس، رواية «عبد الرحمن الناصر» على مسرح المعرض العربي في القدس. ولسنا في حاجة هنا إلى أن نتحدث عن براعة الأستاذ عكاشة في فن التمثيل، فهو قد ضرب فيه بسهم وافر، وأحسن اختيار ممثلي فرقته وممثلاتها، وفي طليعتهم جميعاً السيدة «فيكتوريا موسى»، فتكونت لديه بذلك فرقة ممتازة راقية، تستطيع السير في الصف الأول، إذا ما سارت الفرق التمثيلية في القطر المصري. على أن الذي نريده هنا هو إرسال كلمة شكر لسعادة مدير المعرض العربي، الذي أتحف القدس بالاتفاق مع هذه الفرقة الطيبة، التي طالعتنا أمس بهذه الرواية التاريخية، التي هي صفحة من صفحات المجد العربي الإسلامي في الفردوس المفقود، أندلس الأمس وإسبانيا اليوم؛ حيث أقام العرب منائر للعلم والحضارة لا تزال أوروبا تستضيء بضوئها إلى اليوم. ورواية عبد الرحمن الناصر أحد خلفاء الأندلس البارزين في التاريخ، يجب أن تُمثّل في كل مدينة وقرية وزاوية من مدن وقرى وزوايا فلسطين، ويجب أن يطلع عليها كثير من الطبقات في فلسطين بل كلها! والحق يقال: فهي تأتي بنماذج عن البطولة والتضحية في سبيل الله والوطن، ومن ثم بنماذج عن الخيانة والجاسوسية ولؤم النفس والكفران بالنعمة، ومن ثم بنموذج بديع عن الزهد في أعلى الوظائف وأرفع المناصب، وفي الحياة نفسها في سبيل عدم الاعتراف بالسلطة الأجنبية وبمشروعية وجودها في البلاد، وقد كان الأسبانيون القدماء يعتبرون العرب في الأندلس فاتحين ودخلاء ومتسلطين يجب إقصاءهم عن البلاد الأندلسية مهما بذلوا من أرواح وأموال في سبيل ذلك الإقصاء. وبعد فقد لا يتسع المجال لكي نأتي على ذكر أبطال الرواية والتفصيل في موضوعاتهم التي مثلوها، ولكننا نقترح على إدارة المعرض العربي أن تبذل جهدها لدى فرقة الأستاذ عكاشة لتعيد تمثيل هذه الرواية على أن يحضرها أكبر عدد ممكن من مختلف طبقات فلسطين الذين قد تفيدهم عظات هذه الرواية في عراكهم القائم ضد الاستعمار والاستعماريين، بل وقد تفيد الجواسيس في معرفة مصيرهم الذي لا بد منه إذا لم يكن عاجلاً فآجلاً.

ولم ينس صاحب الجريدة الحديث عن «سامي الشوا» - المشارك بعزفه مع فرقة عكاشة في عروضها - فكتب عنه كلمة تحت عنوان «أمير الكمان»، قال فيها: " وصل إلى القدس بقطار مصر صباح يوم الجمعة أمير الكمان الفنان النابغة الأستاذ سامي الشوا، وقد استقبل على المحطة بحفاوة بالغة وانهالت عليه دعوات التكريم. وقد أقيمت ليلة أمس حفلة ممتازة على مسرح المعرض العربي، أطرب فيها الأستاذ الشوا الجمهور المحتشد بألحان كمانه الشجية، وتغاريدها الملائكية، وذلك خلال رواية «زهرة الشاي» التي مثلتها فرقة الأستاذ عبد الله عكاشة، وصادفت نجاحاً عظيماً. ولا حاجة بنا إلى حث الجمهور على سماع تغاريد كمان الأستاذ الشوا، فهو أشهر من أن يعزف، وقد سبق لهذه الكمان أن فعلت فعلها السحري في نفوس أهالي فلسطين".

كارثة طبريا

حلت كارثة بطبريا يوم الاثنين الموافق 14 مايو 1934، تحدثت عنها كل الصحف الفلسطينية، ومنها جريدة «الصراط المستقيم» في مقالتها المنشورة يوم 17 مايو، والمعنونة بـ«كارثة طبريا المنكوبة»، جاء فيها: رزئت طبريا رزءاً أليماً يقطع القلوب، ويفتت الأكباد! إذ انفجرت سحابة غير مرتفعة، فسقطت مياهها دفعة واحدة على الجبال، وأخذت سيولها الجارفة تجتاح في طريقها الناس، والبضائع، والبيوت. وقد ظلت طبريا على هذا الحال يومين كاملين، وظهر أن عدد المتوفين 27 قتيلاً وغريقاً و40 جريحاً، هذا غير المفقودين الذين غمرتهم السيول، فلم يظهر لهم أثر بعد .. أما الخسارة في الأملاك والبضائع فقط قدرها العارفون بنصف مليون جنيه. وأصبحت جميع نواحي طبريا مغمورة .. وأصبح أكثر من ثمانمائة عائلة بلا مأوي، وحالة الأهلين نساءً ورجالاً تفتت الأكباد وتستدر الدموع من المآقي. وقد انهالت تبرعات أهالي فلسطين على المنكوبين من كل حدب وصوب .. ولا تزال الجمعيات والهيئات الوطنية تواصل الدعوة إلى ضرورة مواصلة التبرعات للمنكوبين، جزى الله المحسنين خير الجزاء.

لم تقف فرقة عكاشة مكتوفة الأيدي أمام هذه الكارثة، فخصصت للمنكوبين ريع عرض مسرحي خاص، هو آخر عرض لفرقة عكاشة في آخر زيارة لها لفلسطين!! وهذا العرض أعلنت عنه جريدة «الجامعة العربية»، قائلة: " حفلة خاصة لمنفعة منكوبي طبريا العرب على مسرح المعرض العربي، رواية «كوثر» الشهيرة، مساء الجمعة في 18 مايس [مايو]، تقوم بتمثيلها فرقة عبد الله عكاشة وفكتوريا موسى، وعلاوة على رواية «كوثر» ستمثل رواية كشكشية مضحكة، وبين الفصول طرب وموسيقى ورقص. ورغبة في تأمين استفادة المنكوبين جعلت الأسعار: درجة أولى 20 غرشاً، درجة ثانية 15 غرشاً، درجة ثالثة 10 غروش".

وداعا المنتصر بالله..
صانع البهجة ومفجر الضحكات

عمرو دوارة

الفنان المصري القدير المنتصر بالله والذي رحل عن عالمنا يوم السبت الموافق ٢٦ سبتمبر (٢٠٢٠) اسمه الكامل طبقا لشهادة الميلاد: المنتصر بالله رياض عبدالسيد، وهو من مواليد مدينة "القاهرة" ٢١ فبراير عام ١٩٥٠، وتتكون أسرته من سبعة أشقاء كان ترتيبه بينهم الثاني، وجميع أسمائهم تنتهي بلفظ الجلالة فهم: المعتز بالله، المنتصر بالله، سعد الله، محفوظ بالله، محفوظة بالله، إكرام الله، نعمة الله.

ويذكر أن موهبته الفنية قد ظهرت في فترة مبكرة، وبالتحديد عندما صار عمره في حدود العشر سنوات حينما بدأ في تقليد أقربائه، ثم أصبح المقلد والكوميديان الذي يضحك جميع أفراد العائلة، خاصة بعدما برع في تقليد جميع الشخصيات والأنماط التي يقابلها. بدأت هوايته لفن التمثيل تتبلور من خلال مشاركته بفريق المسرح المدرسي حينما شارك في أول عمل مسرحي حقيقي وهو مسرحية نهاية العام، ثم بعد ذلك بفريق المسرح الجامعي. حيث تخرج في كلية الزراعة بحصوله على بكالوريوس الزراعة في أوائل سبعينيات القرن الماضي، بناء على رغبة والده الضابط بالقوات المسلحة والذي رفض رفضا قاطعا التحاقه بأكاديمية الفنون ودراسة التمثيل. وقد عمل "المنتصر" بالفعل مهندسا زراعيا لفترة قصيرة، وذلك قبل وفاة والده وقراره المصيري تغيير مساره.

ويحسب له إدراكه في فترة مبكرة ضرورة صقل موهبته في التمثيل بالدراسة فالتحق بالمعهد "العالي للفنون المسرحية"، وتخرج فيه بحصوله على درجة بكالوريوس الفنون المسرحية (قسم التمثيل والإخراج) بأكاديمية الفنون عام 1977، وذلك ضمن دفعة ضمت عددا من الموهوبين الذين نجحوا في تحقيق نجوميتهم بعد ذلك ومن بينهم: ممدوح وافي، خالد الذهبي، هناء ثروت، نبيل نور الدين، ولاء فريد، محمد ناجي، والمخرجين: جلال توفيق، محمد أبو داود، شاكر خضير، رزيق البهنساوي، فيصل عزب.

وجدير بالذكر أنه خلال فترة دراسته بالمعهد نجح في صقل موهبته بالمشاركة ببعض عروض فرق هواة المسرح وخاصة بمسارح الشاركات، وأيضا بالمشاركة ببعض الأعمال ما بين السينما والمسرح والتلفزيون، فوفق في تأكيد موهبته وإظهار مهارته الفائقة بقدرته على التميز وخطف الأنظار مهما كانت مساحة الدور صغيرة ومهما كان معه عدد كبير من النجوم، حتى أن مساحة دوره في بعض الأحيان كانت لا تزيد عن عدة مشاهد صغيرة يمكن حذفه دون أي تأثير

على الأحداث الدرامية، ومع ذلك كان ينجح في كل مرة في تحدى الجميع وفي ترك بصمة واضحة بحيث يصعب أن ينسى بعد انتهاء العمل.

وخلال مسيرته الفنية نجح في تقديم عدة شخصيات مؤثرة دراميا والمشاركة بتقديم عدد كبير من الأدوار المساعدة في عدة أعمال فنية مهمة بمختلف القنوات الفنية ونذكر منها على سبيل المثال: بمجال المسلسلات التليفزيونية مسلسلات: عيون، أنا وأنت وبابا في المشمش، شارع المواردي (ج1،2)، أبناء ولكن، أيام المنيرة، أرابيسك، الدوامة، فرصة العمر، مذكرات زوج، صباح الخير يا جاري، مملوك في الحارة، التوأم، فوزاير عمو فؤاد. وبمجال المسرح مسرحيات: شارع محمد علي، علشان خاطر عيونك، مطلوب على وجه السرعة، العالمة باشا، حضرات السادة العيال، عائلة سعيدة جدا. وكذلك تألق في السينما في عدة أفلام من بينها: تجيبها كده تجيلك كده هي كده، ياتحب ياتقب، حنحب ونقب، فيفا زلاطا، أسوار المدابغ، الشيطانة التي أحبتني، المغنواتي، المواطن مصري، ضد الحكومة، سواق الأتوبيس، فقراء ولكن سعداء، الحدق يفهم، الفضيحة، المعلمة سماح، محامي تحت التمرين، ممنوع للطلبة، نأسف لهذا الخطأ، ناس هايصة وناس لايصة، شفاه غليظة، يا ما أنت كريم يارب، استقالة عالمة ذرة، كريستال.

ويذكر أن آخر أعماله الفنية كانت مشاركته في مسلسل "الصيف الماضي" عام 2010، من إخراج عبد الحكيم التونسي، وقد شاركه البطولة الفنانين: رانيا فريد شوقي، أحمد عزمي، عمرو محمود ياسين، دينا عبد الله، وكان قد بدأ في التعافي من أثر إصابته بجلطة في المخ عام 2008، وذلك قبل انتكاسته الصحية مرة أخرى ليعيش معاناة مع المرض استمرت 12 عاما.

ويتضح جليا مما سبق أن الفنان المتميز المنتصر بالله نجح في حفر مكانة خاصة له بقلوب جمهوره الكبير سواء بمصر أو بمختلف الأقطار العربية الشقيقة، وأيضا بمختلف فئاته وأعماره، ويكفي أن نذكر له مدى ارتباط جمهوره به على مدى أكثر من ثلاثين عاما متصلة مع استمرار الإعجاب بأدواره المختلفة والشخصيات الدرامية المتنوعة التي برع في تجسيدها، وكذلك ببرامج المنوعات الشهيرة التي نجح أيضا في تقديمها بخفة ظله وسرعة بديهته.

ويكفي أن نذكر له تقديمه لبعض الشخصيات المؤثرة بعدة مسرحيات كوميدية شهيرة وفي مقدمتها: شخصية عم أيوب بمسرحية "حضرات السادة العيال"، وشخصية دكتور سامي الابن الأوسط (زوج زبيدة ثروت) بمسرحية "عائلة سعيدة جدا"، مدير الكباريه سينجر بمسرحية "علشان خاطر عيونك"، شخصية شلولو المطرب وعازف العود بمسرحية "شارع محمد علي". وذلك بالإضافة إلى انتشار عباراته الشهيرة ("الإيفيهات") التى بتكرار ترديدها

تحولت إلى "عبارات مأثورة (ترينـد)، ومن بينها على سبيل المثال: ما هو فيه طريقين، وكل طريق فيهم بيتفرع لطريقين...

وجدير بالذكر أنه كان يعيش حياة عائلية هادئة، فقد تزوج من الفنانة عزيزة كساب خلال فترة عمله كمهندس زراعي، والتي اعتزلت الفن لتربية بناتها حيث وهبهما الله ثلاث بنات حتى أطلق عليه بالوسط الفني لقب" أبو البنات". وبناته الثلاث يعشقن الفنون وهن: "هبة" خريجة كلية الفنون الجميلة، "رانيا" خريجة المعهد العالي للسينما، سارة خريجة كلية الآداب.

ويمكن تصنيف مجموعة أعماله الفنية طبقا لاختلاف القنوات الفنية (المسرح السينما التلفزيون الإذاعة) مع مراعاة التسلسل الزمني كما يلي:

أولا - أعماله المسرحية:

ظل المسرح لسنوات طويلة هو المجال المحبب للفنان المنتصر بالله ومجال إبداعه الأساسي، وهو الذي قضى في العمل به كممثل محترف أكثر من ثلاثين عاما. هذا ويمكن تصنيف مجموعة المسرحيات التي شارك في بطولتها طبقا لاختلاف الفرق وأيضا للتتابع الزمني كما يلي:

- فرق مسارح الدولة:
- "المسرح الكوميدي": خللي بالك من راسك (1981)، عائلة سعيدة جدا (1985)، مولد سيدي المرعب (1998)، اللعبة المجنونة (2002).
- "جمعية فناني وإعلامي الجيزة": بداية ونهاية (1986).
- "أنغام الشباب": ابن حسب الله (2005).
- فرق القطاع الخاص:
- "عمر الخيام": أنهم يقتلون الحمير (1974).
- "الريحاني": كلام فارغ جدا (1976).
- "الكوميدي المصرية": راسب مع مرتبة الشرف (1978).
- "الكوميدي شو": مطلوب حيا أو متزوجا (1979)، أنت المطلوب (1983).
- "نجوم الكوميديا" (حسين عناني): حضرات السادة العيال (1982).
- "الفنانين المصريين": إمبراطور عماد الدين (1984).
- "الفنانين المتحدين": علشان خاطر عيونك (1987)، شارع محمد علي (1991).
- "كنوز" (عبد العظيم الصياد): مطلوب على وجه السرعة (1988).
- "حسام الهجرسي": إحنا إللي خرمنا التعريفة (1989).

- "محمد فوزي": العالمة باشا (1991).
- "أشرف صدقي": حارة الضحك (1993).
- "النجمة" (هياتم): يا أنا يا أنت (1997).
- "ماستر بيس": بوبي جارد (1998).
- "مينوش": عسل البنات (2000).
- "جراند ستار": إيه إللي بيحصل ده؟ (2007).
- مسرحيات مصورة: بالإضافة إلى مجموعة المسرحيات السابق ذكرها شارك في بطولة عدد من المسرحيات التي تم انتاجها خصيصا للعرض التليفزيوني ومن بينها: يا أنا يا إنتي يا دنيا، وراك يا زمن، عيلتين في شقة، دنيا، إلى المصيف يا زوجي الحبيب، ليلة من ألف ليلة (1977)، عروسة تجنن (1980)، ليلة جواز قمر (1983)، النسانيس، ليلة القبض على بابا (1984)، أولادي، الرجال يفضلونها موظفة (1985)، الصغيرة، السنكوح (1986)، ابتسامة وراء قضبان أنا وصاحبي في الكازوزة (1987)، قسمتي ونصيبي (1989)، سلفني عقلك (1992)، صفقة بمليون دولار، عصفور ودبور، (1993)، استجواب (1996)، آه يا عقلي (2002)، وتجدر الإشارة إلى أن مسرحية "استجواب" إنتاج كويتي، ومسرحية "آه يا عقلي" إنتاج سعودي.

وقد تعاون من خلال تلك المسرحيات مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: السيد بدير، حسن عبد السلام، جلال الشرقاوي، السيد راضي، سمير العصفوري، هاني مطاوع، حسين كمال، عبد الغفار عودة، عبد الغني زكي، محمود الألفي، عوض محمد عوض، محمد عبد العزيز، محمد أبو داود، شاكر خضير، مصطفى الدمرداش، فيصل عزب، رزيق البهنساوي، أحمد عبد الجليل.

وتجدر الإشارة إلى مشاركته لنخبة من كبار النجوم في بطولة المسرحيات السابق ذكرها ومن بينهم على سبيل المثال: فؤاد المهندس، محمد عوض، أمين الهنيدي، سمير غانم، ليلى طاهر، سهير البابلي، نبيلة عبيد، فريد شوقي، محسن سرحان، يوسف شعبان، محمود ياسين، حسين فهمي، مجدي وهبة، أبو بكر عزت، ليلى علوي، ميمي جمال، ماجدة الخطيب، هالة فاخر، إسعاد يونس، زبيدة ثروت، آمال رمزي، دلال عبد العزيز، هياتم، جمال إسماعيل، وحيد سيف، سهير الباروني، سيد زيان، حسين الشربيني، حسن عابدين، نبيل الهجرسي، عبد الله فرغلي، يحيى الفخراني، أحمد راتب، نجاح الموجي، أحمد بدير، أسامة عباس، فؤاد خليل، ليلى فهمي، نبيل بدر، فاروق فلوكس، مظهر أبو النجا، محمد هنيدي، أحمد أدم، أشرف عبد الباقي، علي الحجار، ممدوح عبد العليم، هشام سليم، شريهان، محمود الجندي، سعيد عبد الغني، محمود قابيل، سوسن بدر، ماجدة زكي، شيرين، هالة صدقي، نيرمين الفقي، إيمان، غريب محمود، فادية عبد الغني، صلاح عبد الله، محمد رياض، رانيا محمود ياسين، بدرية طلبة.

ثانيا - أعماله السينمائية:

نجح وتألق بجميع القنوات الفنية وقدم أدوارا متنوعة كشفت عن موهبته

أهم سماته الفنية روحه المرحة وخفة ظله وقدرته على الإرتجال والإضحاك

شارك الفنان القدير المنتصر بالله بأداء بعض الأدوار الثانوية المؤثرة في عدد كبير من الأفلام السينمائية التي قد يقارب عددها خمسة وأربعين فيلما، ولكن للأسف لم تستطع السينما الإستفادة بصورة كاملة من هذا الفنان القدير وموهبته الكبيرة، وذلك نظرا لأنه بدماثة خلقه وتواضعه الشديد قبل القيام بعدد كبير من الأدوار الثانوية التي أجاد في تجسيدها فحبسه فيها المنتجون والمخرجون، خاصة وأنه مع إعتزازه بكرامته ومحافظته على كبريائه الفني لم يسع مطلقا إلى القيام بأدوار البطولة. كانت أولى مشاركته السينمائية فيلم "إحترسي من الرجال يا ماما" عام 1975، من إخراج محمود فريد، وبطولة محمد عوض، ماجدة الخطيب، وأمين الهنيدي ولبلبة. في حين كانت آخر أفلامه "حنحب ونقب" عام 1997، من إخراج عبد اللطيف زكي، وبطولته مع الفنانين فاروق الفيشاوي، أحمد أدم، وفاء عامر.

هذا وتضم قائمة أعماله الأفلام التالية: إحترسي من الرجال يا ماما (1975)، فيفا زلاطا (1976)، رجل اسمه عباس (1978)، المغنواتي (1979)، استقالة عالمة ذرة (1980)، إللي ضحك على الشياطين، مرآة في الكف (1981)، سواق الأتوبيس، تجيبها كده تجيلها كده هي كده (1982)، ياما أنت كريم يا رب، دعوة للزواج، الذئاب، أسوار المدابغ (1983)، ممنوع الطلبة، المحظوظ (1984)، عسل الحب المر، الموظفون في الأرض، الرجل الذي عطس (1985)، محامي تحت التمرين، نأسف لهذا الخطأ، ناس هايصة وناس لايصة، الحدق يفهم، أجراس الخطر، فقراء ولكن سعداء (1986)، حارة الجوهري، اللعيبة (1987)، التحدي، المجنون (1988)، المعلمة سماح، صراع الأحفاد، المرشد (1989)، الشيطان يستعد للرحيل، تحت الصفر، امرأة تحت الإختبار، الشيطانة التي أحبتني (1990)، المواطن مصري (1991)، كريستال، ضد الحكومة، الفضيحة، شفاه غليظة، الزمن الصعب (1992)، الرصيف (1993)، يا تحب يا تقب (1994)، حنحب ونقب (1997).

وقد تعاون من خلال مجموعة الأفلام السابقة مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: صلاح أبو سيف، حسن الإمام، حسين عمارة، حسن الصيفي، حسن سيف الدين، محمود فريد، سيد عيسى، حسن حافظ، ناجي أنجلو، السعيد مصطفى، عادل صادق، إبراهيم الشقنقيري، علوية زكي، محمد حسيب، رضا النجار، إبراهيم الموجي، فاروق الرشيدي، محمد عبد العزيز، أحمد فؤاد، سمير سيف، محمد أباظة، عاطف الطيب، إيناس الدغيدي، مدحت السباعي، عمر عبد العزيز، عبد اللطيف زكي، ناصر حسين، مراد الخولي، عادل عوض، أحمد يحيى، شريف يحيى.

ثالثا - أعماله التلفزيونية:

منحت الدراما التليفزيونية الفنان القدير المنتصر بالله فرصة المشاركة بأداء بعض الأدوار الرئيسة في عدد كبير من المسلسلات التمثيليات والسهرات التلفزيونية، فنجح من خلالها في تحقيق الانتشار الفني وتأكيد قدراته ومهاراته الفنية. وتضم قائمة أعماله الدرامية المسلسلات التالية على سبيل المثال فقط: كبرياء الحب، فوتوغرافيا، حديقة الزوجات، طريق الذهب، تمساح البحيرة، الحل الوحيد، الدعوة خاصة جدا، الحب والثمن، الشاطئ المهجور، الدوامة، أبرياء ولكن، متاعب المهنة، فرصة العمر، بعد الغروب، الدنيا لما تلف، الأفعى، عيون الحب، فارس الأحلام، عيون، ميراث الغضب، وتفضلوا بقبول الحب، وتاه الطريق، قلب من ذهب، أعقل زوجين في العالم، عصر الحب، أنها مجنونة مجنونة، القاهرة 80، ثمن الخوف، نار ودخان، حكاية ماما زوزو، اللقاء الثاني، أنا وأنت وبابا في المشمش، مذكرات زوج، مواقف ساخرة، الحب وسنينه، صباح الخير يا جاري، شارع المواردي (ج1،2)، مملوك في الحارة، البحث عن فرصة، الحكم مؤجل، النوة، البريمو، ليلى زمانها جايه، الوقف، البحث عن عبده، المحاكمة، أرابيسك، أبناء ولكن، البحث عن زوج، لن أمشي طريق الأمس، لو حصل العكس، كلهن طيبات، سنوات الغربة، الصحيح ما يطيح (مسلسل كويتي)، التوأم، شقلباظ، القلب يخطئ أحيانا، عمو عزيز، بدارة، أحلام مؤجلة، تحت الصفر، ولسه فيه أمل، نهر العطاء، الرجل المنتظر، من غير ميعاد، للسعداء فقط، إجري .. أجري .. أجري، ماكو فكة، الكلام المباح، علماء على طاولة الشطرنج، آن الأوان، عسكر وحرامية، 30 شارع مصطفى حسين، العمر بالمقلوب، الصيف الماضي، راجل وست ستات (ج5)، عالم عم أمين، فوازير فطوطة الأفلام، فوزاير عمو فؤاد كنوز الأرض، فوازير عالم ورق ورق، تقديم برامج (ومن أشهرها: آخر كلام، لا أرى لا أسمع). وذلك بالإضافة إلى مشاركاته أيضا ببعض التمثيليات والسهرات التلفزيونية ومن بينها: نهارك أبيض، نص عمر، كفر الجنون، قلوب خضراء، عودة الحلم الوردي، حدث في كفر الطناشي، امرأة لها ماضي، الزواج في الزمن الصعب، الحب كلمة من حرفين، حلاوة الروح، الناس لبعض، حب وتخشيبة، أولية، الحب القاتل،

رابعا - إسهاماته الإذاعية:

شارك الفنان المنتصر بالله بأداء بعض الشخصيات الدرامية المهمة بصوته المميز وقدراته الأدائية العالية في عدد كبير من المسلسلات الدرامية والتمثيليات والسهرات الإذاعية، ولكن للأسف يصعب بل ويستحيل حصر جميع مشاركاته الإذاعية الكثيرة التي ساهم من خلالها في إثراء الإذاعة

المصرية على مدار ما يقرب من أربعين عاما، وذلك نظرا لأننا نفتقد وللأسف الشديد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وتضم قائمة أعماله الإذاعية مجموعة كبيرة من المسلسلات والتمثيليات الإذاعية ومن بينها على سبيل المثال فقط: مراتي عاقلة جدا، الأستاذ حاشر نفسه، كلمني عن بكره، عبد الودود عبر الحدود، عوام على بحر الهوى.

ومما سبق يتضح أن الفنان المتميز المنتصر بالله يعد فنانا من أهم نجوم الكوميديا بالنصف الثاني من القرن العشرين الذين قدموا أعمالا جماهيرية ومتميزة ومؤثرة بجميع القنوات الفنية (سواء بالمسرح أو السينما أو التلفزيون أو الإذاعة)، وذلك بالرغم من حصوله على عدد قليل جدا من الأدوار الرئيسة والبطولات وفي فترة متأخرة نسبيا، وهذا يؤكد - وبما لايدع مجالا للشك - موهبته الحقيقة وانتمائه إلى فئة الممثلين الكبار الذين يستطيعون وضع بصمة مميزة في كل دور يشاركون في تقديمه حتى ولو كان دورا صغيرا جدا. فقد كان - رحمه الله - صاحب حضور محبب و"كاريزما" خاصة، وكان يتمتع بخفة الظل والقدرة على إشاعة البهجة والسرور وكذلك القدرة على الإرتجال الفوري، كما كان بارعا وبحرفية في التقاط التفاصيل الصغيرة، ويجيد فن معايشة وتقديم الشخصيات والأنماط التي يقوم بتجسيدها، لذلك حرص طوال مشواره الفني على عدم تكرار أدواره، وعلى تقديم عدد كبير من الأنماط والنماذج البشرية المتناقضة، فنجح في تجسيد شخصيات الفلاح والصعيدي والعامل الأجير والموظف المطحون والقيادي والمسؤول الكبير ورجل الأعمال الثري وعضو العصابة، كما نجح وتفوق في تجسيد بعض الشخصيات الميلودرامية والتراجيدية بنفس درجة إجادته وتميزه في تقديم الشخصيات الكوميدية.

أجاد فن تقديم الكوميديا وتقليد الشخصيات والأنماط البشرية بمهارة فائقة

وللأسف الشديد برغم تميزه وشعبيته الكبيرة فإن المحصلة النهائية لمجموعة أعماله تعد حصيلة ضئيلة جدا ولا تتناسب أبدا مع عمق واتساع وتنوع موهبته الكبيرة، ويكفي أن نرصد له بعض أدواره المهمة في سنوات النضج، كذلك يجب التنويه إلى نجاحه وتميزه الكبير بالمسرح، حيث حققت بعض المسرحيات التي شارك ببطولتها – سواء بفرق الدولة أو الفرق الخاصة - أكبر الإيرادات أثناء عرضها بالقاهرة وذلك بخلاف تحقيقها للإيرادات الكبيرة من خلال تنظيم بعض الجولات المسرحية الناجحة لها ببعض الدول العربية ومن بينها جولات بكل من دولتي الكويت والإمارات والسعودية.

وأخيرا إذا كنا قد افتقدنا جميعا برحيله فنانا متميزا عاشقا لفنه فإنني أيضا بصفة خاصة قد افتقدت على المستوى الشخصي صديقا رائعا متواضعا مخلصا لأصدقائه ومحبا للحياة وقادرا على إشاعة جو من البهجة والسرور، ويكفي أن أذكر أن صداقتي معه قد استمرت منذ مشاركته ببطولة عرض "عائلة سعيدة جدا" بفرقة المسرح الكوميدي عام 1985، ثم توثقت أكثر مع بدايات الألفية الجديدة حينما جمعتنا سويا فعاليات الدورة الأولى لمهرجان "الفجيرة الدولي للمونودراما" بدولة الإمارات الشقيقة، وكم أسعدني بمتابعاته لمجموعة كبيرة من مقالاتي وبعض إصداراتي الأدبية، وكذلك بحرصه على دعوتي لمشاهدة بطولته المطلقة لعرض "ابن حسب الله" بفرقة "أنغام الشباب" وهو العرض الذي أبدع الراحل حسن عبد السلام في إخراجه. رحم الله الفنان القدير المنتصر بالله الذي عشق الفن ومهنة التمثيل بكل الصدق فأخلص في جميع أعماله وبذل قصارى جهده في تجسيد مختلف الشخصيات الدرامية، كما حرص على المشاركة في الأعمال الكوميدية وتقديم أدواره بصورة كاريكاتيرية محببة بهدف إسعادنا وخلق البسمة على شفاهنا، فوفقه الله في وضع بصمة مميزة له وفي كسب ثقة وحب المشاهدين.