"القلب مازال ينتظر"

ورشة مسرحية في شعر أمل دنقل

د. محمد أبوالخير

القلب مازال ينتظر

ورشة مسرحية في شعر أمل دنقل

د. محمد أبو الخير

رقم الإيداع: 2018/16965

الترقيم الدولي: 978-977-90-5699-9

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

يحظر طبع أو نقل أو ترجمة أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب دون إذن كتابي سابق من المؤلف.

المحتويات

المحتويات 3
المقدمة 4
العنصر الأول: التفاعلية Interactive 5
العنصر الثاني: التعليم عن طريق العملLearning by Doing 5
منهـج العمـل Method of Work 5
مجموعة كبيرة One Group 5
مجموعات صغيرة Small Groups 7
استهلال إلى عالم أمل دنقل 9
حب الوطن / الشعر 9
الظلمة ومرارة الغبار 9
الميلاد / الوطن 10
لواء التجديد 10
أشعار أمل دنقل بين المشهد الدرامي وبيانية اللغة 12
منهـج الإخـراج 35
ملاحظات حول التجربة 41
صور من العرض المسرحي 42
المراجـــــع 44
التعريف بالمؤلف 45

المقدمة

إن الدراسة المنهجية في أكاديمية الفنون، بالمعهد العالي للفنون المسرحية، واحدة من العناصر الهامة في تكوين الفنان لكي يفكر خارج الصندوق، خارج المألوف، خارج النمطية، وفي نفس الوقت إن الدراسة خارج حدود العالم العربي حينما يركب الباحث الطائرة، ويحلق بها في عنان السماء، وينظر من أعلي علي كل الدائرة، ثم يهبط بالطائرة مرة أخري علي الشاطئ الآخر للمحيط لكى يكتشف عوالم في جامعة ليدز متروبوليتان بإنجلترا Leeds Metropolitan، ويلتقي مع أناس وثقافات متعددة ومغايرة، تتفتح له طرقاً جديدة، وتتبلور لديه وجهات نظر متعددة في مختلف الموضوعات والقضايا وبخاصة في أطروحات الفن، ومن ضمن هذه القضايا، الورشة المسرحية، كيف تتطور الفكرة من خلال أسلوب العمل الجماعي الذي يضم المخرج والمؤلف والممثلين ومهندس الديكور والموسيقي، وكيف تتطور الفكرة من كلمة إلي جملة حوار، ثم إلي موقف درامي يضم شخصيات متنوعة، وكيف تتم الصياغة للرؤية التشكيلية، وأيضا كيف تتطور الأحداث أثناء العرض المسرحي في علاقته مع الجمهور، وهذه التجربة التي بين يديك أيها القارئ العزيز إنما هي محاولة لرصد تجربة مسرحية حاولت الخروج عن تقليدية إعداد العرض المسرحي، لذلك أرجو أن تكون هذه التجربة ذات فائدة لمحبي المسرح.

يتناول هذا البحث دراسة حول " ورشة إبداعية " لدور المسرح وأهميته داخل قصر الثقافة، وذلك من خلال دورة تدريبية للإدارة المركزية للتدريب، الهيئة العامة لقصور الثقافة. كانت هذه الدورة تركز بشكل خاص على أهمية فن المسرح وذلك في إطار السياسات الجديدة للهيئة العامة لقصور الثقافة لتدريب العاملين، لكي يكون لديهم القدرة على التعامل مع مفردات الفنون داخل منظومة قصر الثقافة بأسلوب علمي، وأيضا لكي تكون لدى المتدربين رؤية يستطيعوا من خلالها البناء والتطوير، حيث أن الاهتمام بالفنون وبخاصة فن المسرح، هي إحدى الركائز الأساسية لبرامج التنمية المستقبلية، وكانت أهداف البرنامج: -

1-تزويد المتدرب بالمعارف والمعلومات عن فنون المسرح

2-إكساب المتدرب مهارات اكتشاف الموهوبين وأساليب رعايتهم من خلال فن المسرح الذي يجمع أنشطة مختلفة ومتنوعة.

3-إثارة اهتمام ووعى المتدرب بأهمية العمل من خلال فلسفة المسرح البسيط في إمكانياته المادية والغنى بقدراته الفنية، وتوظيف تقنيات وآليات العمل داخل قصر الثقافة لإنجاز أفضل منتج فني، وذلك بالنهوض بمستوى الأداء وتحفيز العاملين في مجال الأنشطة الفنية.

4-وعى المتدربين بدورهم الإيجابي داخل قصور الثقافة، وبخاصة في إطار العرض المسرحي منذ اختيار النص، وحتى ليلة العرض الأولى وما بعدها.

وانطلاقاً من هذه الأهداف آثر الباحث أن تكون هذه التجربة محققة بشكل علمي وعملي معتمداً على عنصرين جوهريين:

العنصر الأول: التفاعلية Interactive

نظرا لأن فن المسرح يحتاج إلى عديد من الفنون تتفاعل مع بعضها البعض لكي تنتجه، لذلك كان أول منظور للعاملين في هذه الدورة أن تكون المشاركة والتفاعل بين مجموعة المتدربين هي حجر الأساس لكي يعبر كل منهم عن ذاته ويبرز قدراته الفنية داخل إطار المجموعة في شكل فردى وجماعي سواء بالأفكار، بالتمثيل، بالرسم، تنفيذ الديكور، الإدارة المسرحية، المساعدة في الإخراج... إلخ.

العنصر الثاني: التعليم عن طريق العمل Learning by Doing

إن فن المسرح ليس فنا متخيلا، وإنما هو فن عملي يعتمد على تضافر وإنتاج الفنون مع بعضها البعض في إبداعه، ومن ثم كان من الضروري ممارسة هذه الفنون وتعلمها عن طريق الممارسة العملية، وخاصة أننا في مجال ورشة فنية، يجب أن تعتمد على الفعل وعلى التفكير وعلى تنفيذ هذه الأفكار في شكل عملي ومحاولة المقارنة بين ما هو متخيل، وما هو واقع حقيقي، وإلى أي مدى كان تنفيذ الفكرة عمليا يحمل قيما إيجابية أو سلبية وما هي المعوقات لذلك، وكيفية وضع الحلول، إنه النقد الذاتي ، ومحاولة استبصار المنهج الذي نعمل به في الورشة الفنية.

منهــج العمــل Method of Work

اعتمد منهج العمل مع المجموعة على فلسفة مجموعات النقاش، Group Discussion سواء كان ذلك في إطار المجموعة الكبيرة، والمجموعات الصغيرة، وكما يوضح مورجان Morgan حيث ان هذه الفلسفة " فعالة وجيدة في تبادل الآراء، والتعرف على وجهات النظر المغايرة، مما يساعد ذلك على خلق رؤى ابتكارية، وأيضا تحس على العمل التعاوني والجماعي، مما يشيع روح الألفة في العمل، وهذا يعين على تفهم الموضوع المراد بحثه"[1]. كما أنه من الضروري في طرح الموضوعات الأساسية أن تكون في إطار المجموعة الكبيرة، وذلك لتوضيح الهدف العام أو المشكلة الأساسية، ثم بعد ذلك للموضوعات الفرعية، تكون في إطار المجموعات الصغيرة، وذلك لمحاولة البحث بشكل أكثر دقة وأكثر عمق، ثم يحدث أن تتلاقى المجموعات مرة أخرى وهكذا.

مجموعة كبيرة One Group

تم اللقاء مع جميع الأعضاء المشتركين في الدورة في اجتماع عام لتوضيح الهدف الذي ترمى إليه الورشة الفنية، هو التعرف على فنون المسرح وعمل عرض مسرحي في نهاية الدورة تقوم به المجموعة (القادة الثقافيين)، وتم استعراض بشكل تفصيلي مراحل إنتاج العمل المسرحي، بداية من اختيار النص المسرحي وعناصر مقوماته الفنية، ثم اختيار فريق العمل من مخرج ومهندس ديكور وموسيقى، عمل البروفات الأولية ثم البروفات النهائية ثم العرض المسرحي، وذلك من منظور القائد في قصر الثقافة، وفى النهاية

[1] Morgan, David (1988) Focus Groups as Qualitative Research, London, A stage University Press, p. 17.

كان هناك تساؤل مع المجموعة عن كيفية اختيار النص الملائم للمشاركين، وأيضا الفترة الزمنية للدورة والتي تستغرق ستة أسابيع، هل يكون النص المسرحي من النصوص الأدبية المصرية أو العربية أو العالمية؟ أم تقوم المجموعة بابتكار وتأليف نص مسرحي عن طريق طرح فكرة ثم يتم تطويرها من خلال فلسفة الارتجال؟ ومن خلال فلسفة التفاعل والمشاركة والمناقشة الحرة، كانت هناك ثلاثة آراء مختلفة حول هذا الموضوع: -

أولا: البعض وافق على وجود نص أدبي منشور وذلك لأن:

1-المؤلف له خبرة عريضة بالكتابة وبالتالي مقومات النص محققة للعمل الفني

2-اختصار الوقت

3-عدم القدرة على الكتابة، وإعداد نص مسرحي جاهز للتنفيذ

ثانيا: البعض الآخر كانت له روح المغامرة وأيد فكرة كتابة النص وذلك:

1-محاولة اكتشاف والاقتراب من عالم الكتابة المسرحية بأسلوب عملي من خلال الممارسة

2-تفهم حرفية الكتابة المسرحية

3-الاعتماد على القدرات الذاتية

4-اكتشاف قدرات ومهارات الدارسين

ثالثا: رأى الفريق الثالث أن يأخذ جانب الوسطية والتعادلية في محاولة كتابة نص مسرحي، أو بمعنى أكثر دقة إعداد نص مسرحي من مادة أدبية موجودة بالفعل، وهي لمجموعة أشعار تدور حول فكرة، وخاصة وأنه كان ضمن الدارسين مجموعة من الشعراء. وبعد النقاش استقرت المجموعة على أن تكون الأشعار لأمل دنقل، لأن سمات لغته تتميز بالدرامية في بناء قصائده كما سنشرح فيما بعد في القصائد المختارة من ديوانه "أمل دنقل ... الأعمال الشعرية"[2].

لقد كان الطريق في ذلك العمل صعبا - إن جاز التعبير مع مجموعة من الهواه وليسوا من الممثلين المحترفين - حيث التعامل مع اللغة في أرقى صورها، وهى الشعر ، وهذا لا يحتاج فقط إلى تمكن من سلامة اللغة نطقا ونحوا ، وكذلك قواعد الإلقاء، وإنما يتجاوز ذلك إلى الإحساس والتعبير عن الحالة الوجدانية للحظة الدرامية الكامنة في باطن اللغة الشعرية، هذا بالإضافة إلى قلة خبرة المشاركين بالصعود

[2] دنقل، أمل، ديوان أمل دنقل...الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، 1995.

إلى خشبة المسرح وعمل أداء تمثيلي، ولكن الذى ساعد على تذليل هذه العقبات إنما هو حب المجموعة للغة العربية والرغبة الصادقة في اقتحام عالم الشعر، وأيضا الجدية الدؤوبة في التدريبات، والتعاون المثمر بين أفراد المجموعة، هذا دفعني كمخرج أن أبحث عن الجمال والشاعرية في اللغة المسرحية لكى ننسج منها عملا فنيا ثم بدأت مجموعات العمل.

مجموعات صغيرة Small Groups

تم تقسيم المجموعة الكبيرة إلى مجموعات صغيرة، وأعطى الباحث كل مجموعة اقلام وأوراق لكي تدون كل منها الأفكار التي يمكن أن يدور حولها النص المسرحي، بحيث تكون هذه الأفكار لها علاقة بالنصوص الشعرية المختارة، وبالفعل قامت كل مجموعة بتبادل الأفكار مع بعضها البعض، ومناقشة المفاهيم التي تطرحها كل قصيدة مع المجموعات الأخرى وكانت أهم هذه الأفكار: -

* الوطن * الاهتمام بالإنسان

*الاهتمام بالروح القومية *مصر نهر عطاء

*الانتصار على الهزيمة *رحلة إلى العالم الآخر

* طاقة النور في المستقبل

إن التنقل بين المجموعة الكبيرة، والمجموعات الصغيرة إنما هو محاولة للتعرف على الموضوع المناقش عن قرب، وأيضا لإيجاد أبعاد جديدة في القضية المطروحة للمناقشة، إن هذه العلاقة الجدلية، تولد الأفكار وتولد الابتكار إنه منهج Action Research [3] الذي يدرس المشكلة ويحللها عن قرب. واستخدام الباحث آلية أسلوب السؤال System of Question [4] مع المجموعة لكي يتعرف على الأفكار، وأيضاً لكي يربط بين الأفكار بعضها البعض، ويستبعد الأفكار المتشابهة، ويطور الفكرة إلى مراحل وأبعاد مختلفة، فمثلا كيف تكون البداية؟ كيف تتطور الأحداث من البداية إلى العقدة والذروة؟ كيف تكون الاقتراحات ونهاية العمل؟ كيف يمكن استنباط شخصيات مختلفة إنسانية أو حيوانية من داخل القصائد الشعرية؟ هل سيكون الصوت الواحد داخل القصيدة الواحدة يقوم به شخص واحد أم يمكن أن ينشطر هذا الصوت إلى أصوات متعددة.

[3] Elliott, Jphn (1991) Action Research for Educational Change, London, Open University Press, p.69.

[4] Heathcote, Dorothy (1984) Heathcote, Dorothy Collected Writings an Education and Drama, London, Oxford University Press, p 202-210

وانتهى النقاش إلى أن البداية لهذا المشروع المسرحي ستكون بالكلمة وأهميتها ثم تتطور الأحداث إلى مشكلة الإنسان وتأزمه في علاقته بالعالم الإنساني الكبير، والعالم الوطن، والعالم الذات، ثم الإنفراجة بطاقة النور ورفض البكاء والعمل بجد من أجل غد أفضل وأجمل في مصر الوطن. إن دور الفن من خلال هذه النظرة لم يعد مرآة للحياة وإنما مصباحا ينيرها ويضيف إليها عوالم جديدة، ولكي يكون هناك تنوع في الأداء وإعطاء فرصة للمشاركين من القيام بأدوار تمثيلية متعددة ومتنوعة، استقر الأمر على أن القصيدة يمكن أن تقسم إلى شخصيات وأصوات متعددة، وأيضا الصوت الواحد داخل القصيدة الواحدة يمكن أن يؤديه عديد من الشخصيات. ولقد كان من الضروري والجوهري لهذا العمل التعرف على سمات عالم أمل دنقل الشعرية من خلال القصائد المختارة للعرض المسرحي.

استهلال إلى عالم أمل دنقل

أمل ... واحد من أميز المبدعين، وأظهر الكتاب الشعراء الذين وقفوا شوامخ بين عمالقة كتاب مصر والوطن العربي، "مهما بلغت نسب التصفية التي تصور خريطة الموقع الأدبي والثقافي، فإن أمل يظل من بين أهم هذه الأسماء التي تحدد المعالم الرئيسية لتلك الخريطة ".[5]

حب الوطن / الشعر

ولقد أذكت قطرات محبرته ديوان الشعر العربي بكل ما هو فائق، وجاد، وحقيقي. يسعي بهذه القطرات دوماً نحو الحرية ولو برصد ملامح الانكسار حانقة، مدمرة، قاسية، ويسعى بهذه القطرات دوما نحو النور؛ والإشراق؛ ولو بإظهار كآبة.

الظلمة ومرارة الغبار

ولأنه شاعر لم يعرف لنفسه وظيفة –حتى بمفهومها الرتيب التقليدي- غير الشعر؛ فقد أجازه هذا الشعر إجازة التميز، فها هو يعلن عن نفسه. "أنا لم أعرف لي عملا أو مهنة غير الشعر، لم أصلح في وظيفة، ولم أنفع في عمل آخر.. إنني كنت راهبا في محراب الشعر وحده... أنت لا تستطيع أن تكون موظفا وكاتبا أو صحفيا وشاعرا، الكتابة موقف متصل، أن تكون أو لا تكون، تكتب أو لا تكتب" [6] وهو لم يخزل الشعر، ولا جمهور الشعر، ولا أحباء الكلمة عامة، ولا المتطلعين إلى مكامن القوة والتغير والتجديد أبداً "فعلى مستوى الساحة المصرية استطاع أمل منذ الستينيات بموهبته الصادقة ورؤيته المتقدمة أن يدفع في جسم القصيدة المصرية بدماء جديدة حارة، أنقذتها من ورطة الجمهور الذى بدت عند قصيدة الشعر الحر عند روادها، عاجزة عن أن تتجاوز ذاتها، وتكسر طوق بدياتها"[7] ، وظل بهذه القوة والطاقة ملتزماً بوطنيته، وحرية وطنه في كل موضع يرصده، وفى كل حرف ينطقه غير منخدع بأفكار القومية، أو الوطنية التي تقف بإسهاماتها عند الشعار ولكن لتتجاوزه إلى الفعل، الفعل الإيجابي الحق الصادق لتطوير الوطن.

---

[5] مقال، فن العزف على أوتار القصب، رضا الطويل، سفر أمل دنقل، تحرير عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 81.
[6] الغرفي، حسن: النشيد الأبدي أمل دنقل... سيرة شعرية ثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 7.
[7] مقال، أمل دنقل شاعر من هذا الزمان، سفر أمل دنقل، مرجع سابق، ص 120.

الميلاد / الوطن

"ولد الشاعر أمل دنقل في 23 يونيو 1940، في قرية القلعة، الواقعة في محافظة " قنا " بصعيد مصر، كان أبوه من خريجي الأزهر، يعمل مدرسا للغة العربية، ويكتب الشعر، تلقى " أمل " تعليمه في قنا، وحين أتم المرحلة الثانوية انتقل إلى القاهرة للالتحاق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، لكنه سرعان ما هجرها ملتحقا بالعمل فى مصلحة جمارك الإسكندرية، ثم استقال من عمله وعاد إلى القاهرة ليعمل بمنظمة تضامن الشعوب الأفرو– آسيوية (من الصعب القول بأنه استقر في عمل ما)".[8] ولد أمل ومعه ملامح كبرياء وطنه، ولد وانشق من ألفة الجماعة الصغيرة في قريته لينهض بأمته من خلال العاصمة. ولد والإنسان العربي، والمصري، والإنسان الإنسان غايته وهو بتجاوزه حيناً ليحادث الخيول والطيور والزهور في واقعة المرئي، ويتجاوزه حيناً آخر بحضور هذا الإنسان بوقته الآتي وملامحه الحالية إلى إنسان الخيال الحلم، الإنسان قديماً، أو الإنسان خيالاً؛ المهم الإنسان الذي يفعل ويقاوم ويتحرر.

لواء التجديد

وأخذ منذ هذه اللحظة، ومنذ حمله لواء فكرة، السعي لأن يكون واحداً من رواد جيله والجيل الذي سبقه، وثمة اختلافات بين جيل أمل والجيل الذي سبقه من المهم أن نوردها في المقدمة، لأنه بناء عليها وتماساً معها سوف يقف على كثير منها التحليل للنصوص المختارة – التي نسعى من خلال مجملها أن نعبر عن قضايا دنقل وسماته في الكتابة، ويجدر بنا أن نوردها على لسانه هو:

> إن قصيدة شعراء جيلي مختلفة في أشياء كثيرة جداً عن قصيدة صلاح وحجازي. بادئ ذي بدء إن استخدام صلاح عبد الصبور للأسطورة كان مختلفا عن استخدام جيلنا. كان جيل صلاح يعتمد التراث اليوناني والتراث الإغريقي، معتبراً أن الانتماء للتراث العالمي هو واجب الشاعر، بينما جيلي اعتبر أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي هو المهمة الأولى للشاعر، هذه نقطة فنية. وهناك الاهتمام بنقاء اللغة العربية؛ فقد كان يمثل أيضاً فارقاً بين جيلنا وجيل صلاح. فقد كان من الهام بالنسبة لجيل صلاح أن تقترب اللغة من اللهجة المحكية أو اللهجة العامية، في محاولة للاقتراب من الشعب ومن الناس، بينما رأى جيلنا أن التعامل مع اللغة لا يكون باقترابها من اللغة الشعبية، وإنما بقدرتها على التعبير الكامل عما يجيش في صدورنا، وأن تكون هناك لغة جديدة ليست اللغة القاموسية القديمة، وليست أيضا اللغة الرخيصة أو العامية. هذا فارق أيضاً. فارق ثالث هو الاعتماد على طرق التعبير الحديثة في

[8] الغرفي، حسن: النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص7.

الصورة؛ مثلاً استخدام تكنيك السينما، الاستفادة من تكنيكات الفنون الأخرى، سواء في الفنون التشكيلية أو في السينما والمسرح. كان هذا أوضح عند جيلنا من جيل صلاح.[9]

يمكن القول إنه بالنسبة للجيل السابق، لأمل دنقل وباستثناء بدر شاكر السياب، كان هناك وقوع في أسر السهولة واليسر في تركيب القصيدة، من حيث بساطة التركيب، وبساطة البناء، معبرة عن فكرة واحدة، بينما جيل أمل يرى أن القصيدة صورة من العالم، وبما أن العالم مركب فلابد أن تكون القصيدة مركبة. وهو في هذا السياق لم يكن نبتا دون جذور ودون تأثير فلقد ذكر وعلى لسانه هو أيضا " لقد تأثرت بشعراء كثيرين، ولكن أكثرهم تأثيراً في نفسي كان محمود حسن إسماعيل من جماعة أبوللو، وبدر شاكر السياب، وأحمد عبد المعطى حجازي، في بداية تأثري بحركة الشعر الحديث. أما الشاعر الذي أحببته كثيراً فهو ت. س. إليوت، وكذلك لوى أراغون".[10]

كونته اللغة وصهرته التجربة ليخرج بما تفرد به عن هؤلاء وهؤلاء " تسألني عن بعض المكونات التي كونتني؟: الأصل هو الإحساس باللغة؛ الإحساس باللغة بشكل جمالي. ثم كيف تستخدم هذا الاتساق اللغوي للتعبير عما في ذاتك. ثم إن الذات ليست منفصلة عن الآخرين، وإنما هي جزء من المجتمع. ثم إنك لابد أن تتمتع باستقلالية فردية، وهذا يستتبع أن تتخذ موقفاً مستقلاً عن الأشياء. ثم لابد من إدراك الأشياء بشكل مختلف عن المسلم به؛ إذا كان المسلم به هو كذا، فإذا نظرنا إلى المسألة من زاوية أخرى، فماذا يحدث؟ أي ما يسمونه بقلب المسلمات."[11] ويؤدي دنقل دوره بسلام؛ سلام القوة والتحدي لا سلام الذلة والانكسار، دوره باقي معنا، لم يغادرنا أبداً، فقد صدقنا في حبه لنا ولوطنه ولأمته، ونحن إذ نقوم بهذه التجربة نحاول أن نصدقه بعضاً من نبله وتضحيته.

[9] المرجع السابق ص 16.
[10] المرجع السابق ص 17.
[11] نفسه.

أشعار أمل دنقل بين المشهد الدرامي وبيانية اللغة

سيطرت الروح الدرامية على أمل دنقل في معظم كتاباته ولعل هذه الروح هي أميز القسمات الكبار التي ميزت أمل دنقل عن غيره من الشعراء، وجعلت منه صوتاً منفرداً في ديوان الشعر العربي " السيناريو والمونتاج خطان هامان من خيوط شبكة دنقل الإبداعية، بما يرفدهما من أناشيد داخلية، وتقطيع وحوار، وإيقاع داخلي، وكورس خارجي. وقد مكنته هذه الحيل المستعارة من عالم السينما والمسرح من تحقيق هدفين كبيرين ... أولهما إنقاذ قصيدته من رتابة الصوت الواحد المتواصل، باتجاه الأصوات المتعددة والدراما الحية ثانيهما ضمان حرية الحركة في الزمان فتتعد، وتتقاطع الأزمنة، والأمكنة."[12] ومن هذه الروح أيضاً تم انتقائها من قصيدة أمل ما يتناسب مع الفكرة الخالدة المتمكنة من شخصيته وهي الصمود وانتظار النصر والنور - مهما طال هذا الانتظار- في المسرحية موضع الدراسة " القلب ما زال ينتظر". وسوف نجد أن كل قصيدة تمثل قوة درامية في جزئية ما بحيث ينسجم الديوان المختار والمكون للمسرحية الغنائية – في عمل درامي متكامل الأجزاء.

ومنذ البداية، مفتتح المسرحية / الديوان المختار نجد أن قصيدة " ديباجة " تكون وترصد الحالة الأساسية لأمل دنقل وترسم بيان لمسار المسرحية / الديوان المختار الدرامي بحيث يقول هذا المفتح ما تريد أن ترصده المسرحية من تطورات ورغبات الملمح الأول من " ديباجة " رصد القسوة المتمثلة في الظلمة المحيطة، أو المسيطرة بالواقع في صورة الجدار وقدرته على حجب الضوء، وكأنه التحدي القائم بين الظلمة، والإشراق بين الإقدام والتراجع، وبين ضرورة الفعل أو الوقوف السلبي؛ وسنلاحظ أن هذه المتضادات الفكرية هي الأصل المسيطر على ديوان دنقل عامة وديوانه المختار خاصة. " إذ ننطلق من قصيدة الجدار ننطلق مع " المنطلق الفكري " عند هذا الشاعر، والذي نعبر من خلاله إلى قصائده، وهو الصراع أو فكرة التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد كل فكرة تقابلها فكرة أخرى، وكل شيء يعارضه شيء آخر، وعلى ذلك فالتناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها أن تبادل الحركة بينها هو الذي يخلق الشيء الموجب "[13] وهذا الذي من أجله كان يحيي دنقل، والأجل هذا كان المفتتح.

آه ما أقسي الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق

[12] مقال، الحداد يليق بالشعراء، حلمى سالم، سفر أمل دنقل، مرجع سابق ص 137.
[13] مقال، أزمة الشعر الجديد، جلال العشري، سفر أمل دنقل، مرجع سابق، ص 371.

ربما ننفق كل العمر.. كي ننقب ثغره

ليمر النور للأجيال مرة!

ربما لو لم يكن هذا الجدار

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق [14]

والصورة مفتتح المسرحية؛ إننا أمام جدار هائل يقف ضد الشروق؛ التطور، القوة، الفعل. وعلينا نحن الجموع أن نقف قوة متماسكة. تنفق نفسها من أجل النور، لو مرة. "إذا، فعشق أمل دنقل الحياة يختلف عن عشق الآخرين وشعوره بما فيها من ملذات راقية هو شعور لا يحس به إلا شاعراً كبير تمتلئ نفسه بمحبة كل شيء في محيط الحياة، الناس والبحر والنهر والشجر والضوء والظلال وما صرخته العاصفة في وجه الجدار الذي يمنع النور عن الانتشار والإضاءة إلا التعبير الأكمل عن عشقه لما في الحياة من فتنة وجمال، ومع ملاحظة البعد الرمزي الذي تعمده الشاعر في مدلول "الجدار" في مقابل النور".[15]

ودنقل يضع أمامنا أول اختيار، بل أرهقه وأنقذه في اختيار المصير إنها الكلمة، إنها الأمل والرغبة في الوجود.

نحن صغار في مدرسة الكلمة

غايتنا أن نتعلم حرف هجاء

فأمر أن تقطع ألسنة الضوء

حتى نستمع إلى الحكمة.[16]

وأمل دنقل بهذه الكلمات يدفعنا – كما كان يدفع كل عوالمه – إلى الفعل؛ كما دفعنا عبد الصبور، والشرقاوي من قبل، وهنا ملاحظاتنا في الصور الجزئية / اللغوية عند دنقل، فكان يكفي للشاعر أن يقول " غايتنا أن نتعلم حرف ..." ومعروف أن الأحرف جميعها في كل لغة تسمى أحرف هجاء، دون الإصرار على توضيح صنعة هذا الحرف، وهو كلمة " هجاء "، وبرغم بساطة التركيب إلا أنه يبرز تأكيد عظمة الكلمة عند دنقل. وأمامنا صورة تشبيه أخرى تسجل براعة أمل دنقل إذ جعل من نور الضوء ألسنة، هذه الألسنة / الساكنة جعلها دنقل مصدراً للإزعاج ينبغي قطعه حتى يتم السكون والسكينة اللازمة لسماع الحكمة. ويدخل بنا أمل دنقل بعد ذلك دفعاته، ويبدأ يضع أمامنا الإشكالات التي قد توقعنا عن الفعل؛ غير

[14] دنقل، أمل، مرجع سابق، ص 143.
[15] مقال، امل دنقل وتجديد الشعر العربي، عبد العزيز المقالح، جريدة الحياة، أكتوبر 2003.
[16] دنقل، أمل مرجع سابق، ص 143.

عابئ بأن يكون الجرس الموسيقى منسجم أو غير منسجم، وإذا كان الإيقاع الظاهري للقصيدة بين مما قد يشعر القارئ بالتقليدية فإن أمل لم يكن يعبأ بهذا ومن خلال رؤياه نضعها في مقدمة المسرحية فهذا هو قدرها، نعم قدر أمل، وما يفيدنا في هذا البحث هو المبتغى الدرامي

أيدوُم لنا بستان الزهر

والبيت الهادئ عند النهر

أن يسقط خاتمنا في الماء

ويضيع، يضيع مع التيار

وتفرقنا الأيدي السوداء

ونسير على طرقات النار

لا نجرؤ تحت سياط القهر

أن نلقي النظرة خلف الزهر

ويغيب النهر

أيدوم لنا البيت المرح

نتخاصم فيه ونصطلح

دقات الساعة والمجهول

تتباعد عنى حين أراك

.....

آه يا زهر

لو دقت لنا

أو دام النهر [17]

[17] دنقل، أمل، مرجع سابق، ص 71.

هل سنحفظ بستان الزهر، والبيت الهادئ، والبيت المرح، والبدر، أم سنستجيب للأيدي السوداء ونسير على طرقات النار، ولا نملك حتى وأن نلقى النظرة خلف الزهر" وإن كان أمل الآن يضعنا في موضع الاختيار ويدفعنا للحرص على الحرية / النور، فسنجده بعد ذلك يفجعنا بالسلبية التي يرصدها وقتذاك، ونلاحظ هنا درامية الأحداث وهو تعدد الأفعال وقوة الاختيار، ونلاحظ أن اللون الأسود بدأ يدخل بكل قوة ودون إشارة أو مواربة، حرياً بكل قتامته وعنفه في الأيدي السوداء " في حين " أشار لبعض دلائل اللون الأبيض بمعناه المضي في كلمة " البدر" وفى كان حرصه على التأكيد عليه في مفتتح المسرحية / الديوان المختار في كلمات ؛ الشروق، النور، الضوء. ولا زلنا نلاحظ بساطة التصوير عند دنقل، إلا من الصراع الخفي بين جنبات النص، ولا زلنا في مرحلة الطموح وتكثر أدواته ومفرداته (أيدوم، أيدوم لو ينمو، لو دمت، أو دام).

وتبدأ تجليات المصورة الدرامية / المشهدية عند دنقل شيئاً فشيئاً في النص، إننا الآن بحسب المفهوم الدرامي الكلاسيكي سنبدأ في مرحلة تكوين العقدة ، وسننتقل في قصيدة الطيور، وهى أحد أهم أعمال دنقل والتي ظل ملازمها هي وقصيدة الخيول بالعناية حتى آخر أيامه –إلى المشهد السينمائي/ الدرامي بقوة– وسننتقل من الصور اللغوية أو الصور الكلية حسب فهم نقد الشعر التقليدي إلى درجة أكثر براعة وتشابك، ولقد قدم دنقل هذا الفهم، ودافع عنه قائلا " في تقديري إن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر ، وموسيقي العصر مسألة أخرى تماماً .. وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقي إلى الإطار التشكيلي أو التصويري".[18] هكذا جاءت قصيدة الطيور،

الطيور " مشردة " في السموات "

ليس لها أن تحط على الأرض

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح! [19]

وسنلاحظ هنا أن دنقل صادر الرؤية أو بمعنى أدق أخبرنا بالنهاية الجزئية للطيور المشردة، وقسوة التعامل معها وأن مصيرها أن تتقاذفها فلوات الرياح! وحتى إن تنزلت، ولم يقل نزلت لأنه بقوله نزلت أي بقوتها وإرادتها الطبيعية، لكن قوله (تتنزل) يدل على المكابدة من أجل الوصول لمرادها

ربما تنزل

[18] الغرفي، حسن: النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص 23.
[19] دنقل، أمل، مرجع سابق، ص 445.

كي تستريح دقائق

فوق النخيل – النجيل – التماثيل

أعمدة الكهرباء

حواف الشبابيك والمشربيات

والأسطح الخرسانية

وحتى هذه الرغبة العادية/المكرهة لا تتم لها ويتم تقاذفها وبنفس قوة وتفاصيل الرغبة في السكينة، وتكون قوة وتفاصيل التأكيد على التشريد، ولا مكان بينهما لتوصيات الشاعر، أو الناظر، أو الراغب لسكينة هذه الطيور في رغبة الشاعر:

إهداء ليلتقط القلب " تنهيدة "

والفم العذب، تغريدة

والقط الرزق

إنه المصير التشريدى للطيور

سرعان ما تتفرع

من نقلة الرجل

من نبلة الطفل

من ميلة الظل عبر الحوائط

من حصوات الصياح

إنها ملاحقة متعمدة مقصودة، وفى حين يتم محاولة الراحة بكل طريقة وإن كانت غير مرتبة. النخيل، ..... تتم الملاحقة بقوة. وفى الصورة التالية لا نجد الطيور مكاناً لها إلا (التعلق) في السموات ولا اختيار

الطيور " معلقة " في السموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي للريح

مرشوقة في امتداد السهام المضيئة

للشمس

والبشر المستبيحون والمستباحون، صاحون

ليس أمامك غير الفرار

الفرار الذي يتجدد كل صباح!

مؤكداً على المصير المحتوم، وفاضحاً سلبية البشر أو التيه الذين هم عليه.

وتلح صياغة أمل دنقل الشعرية واللغوية عليه فى هذا التصوير، مظهراً استخدامات الأشياء على عكس التوقع منها، وهي مفارقة تصويرية، لغوية تضع مع تكاتفها فى النص المختار مفارقة درامية كبيرة وهي أصل من أصوله الكتابية،

" كما كان شعره نقلة هائلة ورائعة على مستوى جماليات القصيدة العربية المعاصرة، إذ ساهم فى نقل القصيدة من الغنائية إلى الدرامية، من البساطة إلى التركيب. وبقدر ولائه الفني لشعره، كان ولاؤه الاجتماعي، وكان وضوحه الفكري، ونقاء مشاعره وأحاسيسه تجاه محن وأوجاع الإنسان العربي العادي كما قدم صياغة رفيعة لأحزان جيل يمثله، تلك الأحزان التي تقطر أسى من أجل الأهداف النبيلة لوطننا العربي ".[20]

ويظل أمل في قصيدة الطيور يؤكد مأساة طيوره مشيراً بها للفعل الإنساني القائم وقتذاك، ومشيراً إلى السلبية أو السكينة على أقل تقدير، يقول:

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس

مرت طمأنينة العيش فوق من سرها

في تخت،

وبأعينها ... فارتخت،

وارتضت أن تقاقئ حول الطعام المتاح

ما الذي يتبقى لها ... غير سكنية الذبح

غير انتظار النهاية

[20] الغرفي، حسن: النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص 11.

إن اليد الآدمية ... واهبة القمح

تعرف كيف تسن السلاح

وأمل هنا يتعجب ويحذر، فالصورة السابقة، وإن كانت تتمحور حول الفرار إلا أنه ليس اختيار الطيور الذاتي على كل حال، فهي بالفرار تدين غيرها ، أولئك الذين يمنعونها من الاستقرار على حال؛ تدين الرجل، الطفل، الظل الصياح، لكنها هنا فى تصاعد القصيدة درامياً لا تدين إلا ذاتها، عندما مرت طمأنينة العيش لها مناسرها ... فانتخت ... ورضيت بالفتات، لكن هذا الفتات أبداً لن ينقذها – ما دامت استذلت – من سكينة الذبح، لأنه المصير حتمي لكل من رضى الذلة؛ وفى القصيدة نلحظ تكراراً كلمة الطيور، مظهراً جثامة المشهد وما آلت إليه من مصير، وهنا علينا أن نرى كيف كونت الفقرات الأربعة للقصيدة الواحدة الطيور، وحدة متكاملة بما يؤكد وحدة القصيدة عند دنقل، وهو الأمر التي ألحت عليه مذاهب النقد الشعري في العصر الحديث والمعاصر حيث لم تعد وحدة البيت هي ضمان سلامة القصيدة ، وهو يؤكد درامية القصيدة عند دنقل؛ فالقصيدة التي أمامنا الطيور بدأت باهتزاز المسلمات ثم إلى التورط في كونها علقت في السموات ثم وصلة الاختيار واختيار المصير في النهاية ونتيجة هذا المصير، وبهذا يكتمل المشهد، على أن هنا جملة فارقة معقبة على اللقطات الأربعة ، إنها جملة الخاتمة، والملاحظ هنا أنها جملة خارجة عن إطار المتابعة، ليظل أمل منيراً لنا الطريق، وليظل أيضاً يساهم في صياغة تطور الأزمة تطوراً طبيعياً غير مسيراً، ليقول لنا أن الجناح، وهو أداة الطير ووسيلة وجودة ومصدر قوته مهما كان قصير، فعلينا أن ننظر فيما نوظف هذا الجناح فاستخداماته عدة فقد يكون على حد تعبيره.

الجناح حياة

الجناح ردى

والجناح نجاة

والجناح سدى!

ليؤكد أن المعركة لم تحسم بعد، وأن الهزيمة أو الانتصار؛ الانتصار للطير أو ما يرمز إليه من خلاله لم ينته، بعد فالجملة بدت في منتهى الحياد، فقط علينا نحن الاختيار .....ومن هنا أيضاً كان لابد لنا واتساقا مع منظور أمل دنقل للواقع المأساوي الذي يتحدث عنه، وتأكيداً وتفعيلاً للتصاعد الدرامي الذي ابتغيناه في إعداد الديوان المختار " القلب مازال ينظر " أن تكون زرقاء اليمامة ماثلة أمامنا لمالها من طاقة هائلة لإظهار حجم الصمت العربي الذي أفنى أمل دنقل لأجله رقيق دمه. في مشهد درامي غاية في البراعة؛ يحمل صورة لفارس نبيل له ماض عريق يذهب لعرافة لا تقل عنه نبلاً أو مجداً وكلاهما مثخن بالجراح

أحدهما بجراح السيف، والأخرى بجراح الصمت، وما بينهما واقع مدان مستعيناً بعمق التراث. " وحين بدأ أمل كتابة القصيدة كان لابد في طفولته الباكرة من أساطير ورموز تاريخية وما يحمله ذلك المخزون من ايحاءات تتجاوز اللحظة الزمنية، كما تتجاوز الدلالات المعروفة إلى الإمكانات الفنية الهائلة التي استلهمها بنجاح في أقنعته الشعرية التي أعطت قصائده أبعاداً فنية ودلالية وتأثيراً غير مسبوق، وجاءت الأقنعة برموزها في سياق شعري وهموم الواقع العربي ".[21] وخير مثال لسبقه وفهمه للقناع قصيدة " زرقاء اليمامة "[22]

" يقول (متعجباً ومنادياً)

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك ... مثخناً بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء

عن صور الأطفال في الخوذات ... ملقاة على الصحراء

عن جارى الذي يهم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامة!

عن الفم والمحشو بالرمال والدماء!

فالمشهد حتى الآن يظهر لنا الشكل والثوب والحالة التي جاء عليها الفارس المتسائل (مطعون، يزحف في معاطف القتلى منكسر السيف، مغبر الجبين) إنه خارج من معركة لابد أنه منهزم فيها، وهو بتساؤلاته يحشد الزرقاء لفعل شيء يسألها مستنهضاً عن فمها الياقوتي، الأطفال الموتى وجاره المقتول مستخدماً صوراً صريحة كاشفة تقريره إلى الحد الذي يفضح فيه الصمت وانعدام الفعل، متعمدا على الصورة الكلية

[21] مقال، امل دنقل وتجديد الشعر العربي، عبد العزيز المقالح، جريدة الحياة، أكتوبر 2003.
[22] دنقل، أمل، مرجع سابق، ص 159.

أكثر من اعتماده على بيانية اللغة التي قد تحتمل الكفاية أو التشبيه أو الاستعارة. ويعود السؤال مرة أخرى أن تفكر معه أن تفعل شيئاً:

أسأل يا زرقاء

عن وقفتي العزلاء بين السيف ... والجدار

عن صرخة المرأة بين السبي ... والفرار

كيف حملت العار

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟!

تكلمي أيتها النبيلة المقدسة تكلمي بالله .....

تكمي لشد ما أنا مهان

وهكذا في صورة درامية خالصة طرف من أطرافها ثائر، حائر، متسائل، يضع أمام الطرف الآخر كل دوافع التحرك، والوثوب، والفعل؛ يكشف حالة التمزق (بين السيف والجدار) و (السبي ... والفرار) و (العار) ولكن الطرف الثاني صامت، لا يتلكم، فغمض العينان. حتى يصل الشاعر لمقولة تقريره صرف –ربما يتوجه النقد لها بالمباشرة الخالصة، لولا موضعها ضمن هذا السياق، وهذه المشهدية الدرامية، اعتماد أعلى الوحدة العامة وليس التصوير الجزئي قائلاً لها بكل وضوح (تكلمي ... لشد ما أنا مهان) ثم يتم رسالته بأدوات أمل الشاعرة جاعلاً من الليل ستراً يخفى العورة مستخدماً أحد قرائنه وهي الظلمة حيناً، ومباشراً حيناً آخر باستخدام الجدار، والصحيفة.

لكن عرافته/النبية المقدسة، لا موضع عندها للفعل، ولا قيمة تستفزها للمواجهة، مهما ذكرها الشاعر بقسوة عدوة وقائله، ومهما استفزها بقدسيتها:

أيتها العرافة المقدسة

لا تشتكي ... فقد سكتي سنة فسنة

لكي أنال فضيلة الأمان

تكلمي أيتها النبيلة المقدسة

تكلمي ... تكلمي

فها أنا على التراب سائل دمى

وهو ظمئ يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يحتقن:

(ما الجمال مشيعا وئيدا ..... ؟!)

ولا أبين للمباشرة والاستغناء عن جماليات الشعر بمفهومه المألوف من هذه الأسطر الشعرية ؛إنها لا شيء أكثر من (تكلمي ... تكلمي ... تكملي ... لا تسكتي ... دمى سائل في التراب ، والعدو يطلب المزيد) لكن قيمة هذه المباشرة تعلو كثيراً لإظهار البراعة الدرامية في مكانها اللائق بها ، وما يزيد في صعود الحدث، وقسوته ومرارته ، أن الزرقاء العملاقة/النبية المقدسة، لا تملك شيئاً فعالاً وحقيقياً ، لا تملك غير التذكير بالماضي ، لكنها لا تملك من مفردات الحاضر وقوته شيئاً ، إنها تذكرهم بالمواقع المنتصرة ، إنها تذكرهم بمسيراتهم الغازية لكن الشاعر يحثها على ما هو أكبر وأهم عن الفعل ، لكنها لا تفعل ويضغط الواقع بفراغه على الحياة وتظل زرقاء وحيدة.

وأنت يا زرقاء.

وحيدة ... عمياء!

نعم فليس الأمر عنده إيقاع ووزن بل قوة وفعل " الشاعر في العالم العربي، وفى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مطالب بدورين: دور فني، أن يكون شاعراً ودور وطني؛ أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية وليس عن طريق الصياح والصراخ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة وإيقاظ إحساسها بالانتماء، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها. على الشاعر أن يلعب دور الشاعر والمفكر".[23]

وهنا سوف نلاحظ أن القصيدة داخل العمل الدرامي ككل تمثل مرحلة في تعقد الأحداث ، وتصنع الذرة التي تتكاتف كي تصنع الأزمة، أو مرحلة الذروة الدرامية .هذا من ناحية كونها وحدة ضمن عمل متكامل ، أما من ناحية كونها وحدة واحدة مستقلة بذاتها فهي تمثل كياناً درامياً مستقلاً، ولأن الشاعر في رؤياه العامة لا تمثله قصيدة، بل تمثله حياة قصائده جمعياً ، ولأننا في هذا البحث نطرح قيمة أعمال أمل الدرامية والأدبية عامة فكان علينا أن نأخذ منه ما يؤدى إلى فهم إبداعاته ومبتغاه من ورائه إجمالاً، لا عند حدود قصيدة واحدة ، حالة شعرية واحدة ، ومن هنا كان لابد من البحث عن الانفراجة أو محاولة الانفراجة لهذه الأزمة الجزئية وهى الوقوف السلبي لزرقاء اليمامة ، ومن هنا جاءت قصيدة و " أغنية الكعكة الحجرية "[24] لترفض جزئياً الحل السلبي الذى يرفضه أمل ذاته وحتى إن لم ينصح به ، فقد كانت هذه إحدى وسائله

[23] الغرفي، حسن: النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص 49.
[24] دنقل، أمل، مرجع سابق، ص 336.

الكبار للإدلاء بما يريد قوله ضمناً عبر المفارقات التي يصنعها في كتاباته؛ المفارقات اللغوية، والتصويرية ، والدرامية. نعم فيهز أمل دنقل الوقوف السلبي لحماة الوطن، الحرية، الكرامة قائلاً:

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة

سقط الموت، وانفرط القلب، كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة،

والزنازين أضرحة،

والمدى ... أضرحة

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة عينها

دفعته كعوب البنادق في المركبة

دقت الساعة التعبة

دقت الساعة التعبة

عندما تهبطين على ساحة القوم؛ لا تبدئي بالسلام

فهم الآن يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام

بعد أن أشعلوا النار في العش والقش والسنبلة!

وغداً يذبحونك .. بحثاً عن الكنز في الحوصلة

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب

ها هم الآن يقتربون رويداً ... رويداً

يجيئون من كل صوب

والمغنون – في الكعكة الحجرية – ينقضون

وينفرجون، كنبضة قلب

يشعلون الحناجر

يستدفئون من البرد والظلمة القارسة

يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب

يشبكون اياديهم الغضة البائسة

لتصبر سياجاً يصد الرصاص

والقصيدة بهذا التشكيل تعد رداً حاسماً على السلب والضعف والمذلة " فالشعر يجب أن يكون رافضا للواقع دائما حتى ولو كان هذا الواقع جيدا، لأنه يحلم بواقع أفضل منه ... فالشاعر يريد دائما أن يحول الواقع إلى حلم والحلم إلى واقع، وهكذا".[25]

ولقد نجح الشاعر في استخدامه التقطيعي العروضى لنهايات أسطره الشعرية، وكأن الجنود في ميدان القتال، ويخرجون أصواتهم من أعماقهم لتتعاون مخارج الألفاظ في جلاء المعنى المطلوب، وكأنها دفعات متتالية، وكأنها بميدان تدريب هكذا (المذبحة، الأسلحة، الطيبة، المسبحة، المركبة، المتعبة، أضرحة، السنبلة، الحوصلة، القاسية، الخاوية، الدانية، الخامسة، القارسة، البائسة) والذي يقرأ هذه المفردات تباعاً كما جاءت في النص، لابد وأن يذهب لساحة القتال مدافعاً هو الآخر عن وحدته وعروبته. وهكذا يقف جرس كلمات قصيدة (سفر الخروج) بقوته وحسمه، أمام نعومة نهايات موقف القصيدة. ولم تأت الصورة الكلية الدرامية المضمنة لقصيدة (الكعكة الحجرية، أو سفر الخروج) بعيداً عن هذه الدفعات أو الوقفات والأنفاس بل جاءت متسقة معها تمام الاتساق تحمل في طياتها صورة درامية متناغمة الأجزاء فها هو صوت من بعيد ينادى.

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة

ويغذى هذا الصوت المشهد الدافع لهذا الإشهار حيث الموتى الملقاة في كل مكان، وحيث لا يوجد ما يبكي عليه (المنازل أضرحة، الزنازين أضرحة، المدى أضرحة) ونحن نسمع أصوات المساعدة المرهقة تدق

[25] الغرفي، حسن: النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص 36.

وتتكرر دقاتها وكأنها الخلفية الصوتية لدقات طبول الحرب، هذه الدقات التي تظهر في وسطها الصراع القائم بين طرفين العدو وحالته (اقتسام الصغار فوق صحاف الطعام، إشعال النار في العش والقش والسنبلة) والآخر المدافع وهو (يظهر ممسكا دروعه، يشعلون أنفسهم من أجل الانتصار، يقفون صفاً وحداً ضد الرصاص). إنها الحركة التي تنتهي إلى فعل الثبات، لكنه ثباتاً إيجابياً صمودياً ...(لتصير سياجاً يصد الرصاص) وبانتهاء هذا المشهد من قصيدة (سفر الخروج / أغنية الكعكة الحجرية) وعندما نكون في قمة تصعيدية للحدث ، بل أن نستغل لحظة الصمود التي كونها لنا دنقل من خلال قصيدته السابقة فيكون اختيار جزءاً من قصيدة (الموت فى الفراش)[26] تصنع تطوراً داخل النسيج الدرامي للديوان المختار.

أيها السادة: لم يبق اختيار

سقط المهد من الاعياء

وانحلت سيور العربة

ضاقت الدائرة السوداء حو الرقبة

صدرنا يلمسه السيف

وفى الظهر الجدار

وهذه المقطوعة هي نصف بيان مفتتح القصيدة، وهي صورة محفزة للجند والمدافعين عن كرامتهم ووطنهم وحريتهم، وهي صورة مركبة لجماعة من الجند سقط جوادهم وانحلت عربتهم، وضيق عليهم العدو وصاروا بين السيف والجدار، فليس أمامهم إلا الفعل، الدفاع فلا مكان الآن للفرار، لكن الإلحاح العميق على دنقل، والمرارة التي تلاحقه دوماً أنه كثيراً مما يكتشف أن الفعل غاب مستحيلاً، وإن كان برغم ذلك يلح عليه ويؤكد ضرورة تجاوزه؛ فالشعر عنده ثورة. "طبعا الشعر يجب أن يرتبط بالثورة لأنه هو نفسه يجب أن يكون ثورة. فالرؤية الشعرية، هي رؤية سابقة على الواقع. وهي رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود وترفضه حتى لو كان مقبولا من كثير من الناس. أي أنها تحلم بواقع أفضل للإنسان وبعلاقات أفضل بين الناس".[27]

أيها السادة ... لم يبق انتظار

[26] دنقل، أمل، مرجع سابق، ص 308.
[27] الغرفي، حسن: النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص 56.

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعره الوالي " ابن هند "

ليس ما نخسره الآن

سوى الرحلة من مقهى لمقهى

من عار لعار !!

والوقوف هنا مع نهاية افتتاح " بيان " قصيدة الشاعر يعجز الرؤية عن اتصالها وتواصلها على المستويين، الديوان الأصل، والديوان المختار المكون لمسرحيتنا " القلب مازال ينتظر " فالقصيدة بالديوان الأصل وإن كانت تنتهي نهاية مفجعة بموت المحارب المغوار على فراشه والاكتفاء بالدعاء على الجبناء، وإلا تنام أعينهم، ربما يكون صورة درامية مستقلة للقصيدة، لكنه لا يعبر عن رؤية دنقل لضرورة الفعل والانتصار على الواقع المظلم، لذلك فقد جاءت قصيدته التالية. " ليعبر عن فكرته الحياتية عامة، وتوافقاً مع رؤية دنقل التي نسعى رصدها من خلال قصائد مختارة من ديوانه والمعبرة عن حاله درامية كبرى، وكان التوجه لقصيدة " لخيول "[28] من ديوانه الأخير " أوراق الغرفة. لتدق طبول المعركة، وتدفع الفوارس للفعل، والدراما للتصاعد بالتذكير بماضينا:

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك. رسمتها السنابك

والركابات: ميزان عدل يميل مع السيف

حيث يميل

أركضي أو قفي الآن ... أيتها الخيول

وها هي كوكبة الحرس الملكي

تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات

بدق الطبول

[28] دنقل، أمل، مرجع سابق، ص 459.

ونحن الآن في أرض المعركة ، وأصوات الدقات تعلو شيئا فشيئا هذه الدقات التي سمعناها وئيدة بعد دفع الشاعر للركب والعرافة ، والناس أن يفعلوا شيئا ، سمعناها في البداية متعبة (دقت الساعة المتعبة ، دقت الساعة المتعبة ، دقت الساعة المتعبة ، دقت الساعة القاسية، دقت الساعة الخامسة) وعندما كانت في قصيدة (أغنية الكعكة الحجرية) بدأت الدقات متعبة، ثم منفعلة قاسية ، ثم صريحة حاسمة ، وتكون المعركة ، وتعلو لأجلها ركض الخيول بدقاتها الحافرة ، وتعاونها دقات الطبول الفاصلة في قصيدة (الخيول)، تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات بدق الطبول، لكن أمل يحيلنا إلى الحقيقة التي لا يتجاوزها أبدا، فليس الإتيان بالفعل تكفيه الذكريات وهنا تكمن المأساة ، وهنا أيضا يبدو أن الحركة الدرامية ستبدأ في اتخاذ مسار مختلف، فربما يقودنا الشاعر كعادته إلى انفراج الأزمة، ولكنه هنا ومع استعانة بأكبر دليل على الحرية والنشاط والنخوة ، والفروسية، وهى الخيول، يؤكد أن الخيول لم تعد ... لم تعد كما كانت، فقد وقفت حدودها بين الأشكال المتحفية، وبين الخيالات التذكرية، وكلهما ينبأ باستحالة الفعل .

ويبدأ دنقل في إقران الخيل بالناس صراحة في قصيدته (الخيول)، أو مجازا في استخدام أحد القرائن مثلما سنرد فيما بعد جعله للورد بطاقات في قصيدة (زهور) والتي هي أحد دلائل الإنسان مقرنا إياها بقصيدة (بطاقة كانت هنا) للإنسان التائه الذي لا يحمل بين جنباته غير السدى والصدى! وتعد هذه أحد منجزات أمل الدرامية/التصورية جامعا بين معالم الحيوات الثلاثة، الإنسان، الحيوان، النبات، حيث يوجد بينهم أحيانا، ويفرق أحيانا أخرى، كان هذا التوحيد، أو التفريق –على كل– يضعهم متجاورين في نسق درامي وحياتي واحد، ويهدف إلى نهاية واحدة، تجاوز السكون، والتحرك نحو الحرية.

كانت الخيل – في البدء – كالناس

برية تتراكض عبر السهول ...

كانت الخيل برية ...

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس.

وفى ذلك الزمن الذهبي النبيل.

.....

وسلال من الورد

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها فى بطاقة

.....

المنزل الثالث بعد المنحنى

الطابق الأخير

بطاقة صغيرة كانت هنا

هذا التوحد الذي أشرنا إليه في السطور السابقة، أدى باتحاده – كما قلنا سابقاً – إلى تحرك الأزمة نحو الصعود، في مشهد درامي ممتلئ بالحيرة، والتيه، والفراغ، والأسى، الأسى الذي ينتهى إلى الصمت، الصمت السلبى الموجع، (ماذا تبقى لكم الآن.. مـــاذا؟ صارت الخيل ناساً تسير إلى هوة الصمت).

وبرغم أن هناك بعض الصور والحركات الحيوية، إلا أنها – كما قلنا – تقف ما بين المتحف والذكريات، أما الصورة الحاضرة التي نراها ماثلة أمامنا، والتي تكشف الواقع المعاش، فهي تنحدر بنا انحدار القصيدة لنهايتها إلى الصمت.

وننتقل بقصيدة (الزهور)[29] إلى الأزمة، الأزمة الحقيقية لأمل، ولوطنه، ولأمته، إنه التيه والانكسار المؤكدين، والتي تؤكده وحدة قصيدة (الزهور) في ذاتها – كسوابقها – من مقدمة طبيعية لحال سلال الورد من:

اسم حاملها في بطاقة

والوسط الدائم الذي هو بين صعود وهبوط دائمين، إلى أن يصل للنهاية المؤسفة والتي كانت كثيرا ما يوردها أمل للتحريض وهي:

وعلى صدرها حملت- راضية.

اسم قاتلها في بطاقة.

وتؤكده أيضا سياقها ضمن الديوان المختار/ مسرحية " القلب ما زال ينتظر " والذي تعلن عنه صراحة بكل تفاصيلها قصيدتنا المختارة التالية (بطاقة كانت هنا) ومن العنوان تبدو ملامح التيه، وفقدان الهوية في البحث عن بطاقة الهوية واستخدام الفعل الماضي (كان). حتى نكون في داخل القصيدة فتضرب بنا

[29] المرجع سابق، ص 442.

ملامح هذا التيه من كل حدب وندب، ومنذ بدايتها (بعد المنحنى، الطابق الأخير، بطاقة ... كانت هنا، ضوء كان ينير، الوحشة السوداء، سدى، سدى، حزينة، وحشة، عنكبوت، النسيان، لا مكان، ضاعت معالم الطريق، غروب، ارتباك، سدى، صدى). وكل هذه المفردات المأساوية تتجسد في أسطر شعرية قليلة وفى صورة درامية ما أن يحاول الإشراق أن يدخل لها حتى تبدده سدى، أو يتحول لصدى، وتنسجم مع هذه الحالة قصيدة (ظمأ ظمأ)[30] والتي تعد المحاولة الأخيرة لاستنهاض الهمة، والتي تؤكد أيضا انعدام هذا الاستنهاض ما دامت قواه تقف عند حدود الذكرى، حيث هذه المدافعة بين الممكن والمستحيل، تنتهي بجملة، والشطوط العراض تتنائى.

ويهوى البياض.

ولابد أن نقف أمام هذه الصورة أو المشهد الدرامي الكائن بين ثنايا القصيدة، فهذا هو الراوي، سواء كان جنديا أو إنسانا عاديا، أو عجوزا، أو شخصية مستعارة، (فإن جسده صار صخرة تتفتت، والبحر بعد ذراعين، بعد السماء). وما هنا من صورة جزئية حيث جعل من المسافة الكائنة بينه وبين البحر، والتي تعد بالمسافات بعد ذراعين، جعلها لاستحالت الوصول إليها بعد السماء، وما في ذلك من مشقة وإرهاق، استحالة، وفى هذا البحر (فرس الموج/البحر تنتفض أعرافها، تعدو بالمركبة وتتحطم)، والإحساس المسيطر هنا هو العطش والنداء الذي لا استجابة له، وبين هذه الأحاسيس والنداءات تكون الذكريات الأليمة، يكون انطفاء المصابيح، ويكون العصفور الدامي، ويكون انعدام الشهامة، تلك التي امتدت آثارها إلى الكلب، كلب الصيد، الفريسة تجرى ..... ولكن كلبك يرضى الذنب وهو يكتم في رئتيه النباح! إن الوقوف عند حدود الذكرى لا يغنى من الحرية شيئا، لتكون الذروة في أعلى حالاتها:

مصفوفة حقائبي على رفوف الذاكرة

والسفر الطويل

يبدأ دون أن تسير القاطرة.

رسائلي للشمس، تعود دون أن تمس رسائلي للأرض،

تعود دون أن تفض وها أنا في مقعدي القانط.

وريقة ... وريقة ... يسقط عمري من نتيجة الحائط

[30] المرجع سابق، ص 202.

وقد أردنا أن نوصل قصيدة (الموت في لوحات) بقصيدة (ظمأ) ليكون الإعلان للنهاية، نهاية الاعتماد على التذكر والماضي المجيد/ التليد، إعلانا على لسان مؤلفنا وشاعرنا أمل، ونحن نسعى للتوافق معه، ورصد مبتغاه ومقصده من خلال هذا الانتقاء والترتيب، إنه لا شيء أبدا غير السقوط والانتهاء أي الطفو على بحيرة الذكريات تلك التي – أيضا تختفي دائرة فدائرة. والآن وقد أيقنا أن ذروتنا أدت بنا إلى الحقيقة الثابتة، وهي الموت، كان لزاما أن نرى قصيدة " ضد من "[31]، والتي تعد أحد كبريات أعمال أمل دنقل الشعرية والتي تتجسد فيها المفارقات اللغوية، واستخدام الأشياء والأوان في غير موضعها المألوف، والتي ينبغي الوقوف أمامها قليلاً حتى وإن كانت لا تساهم في التصاعد الدرامي بشكل حاد، ولكنها تخلف جواً عاماً لرؤية دنقل للحياة والوطن خاصة، إذا رأيناه مقارناً ببعض إسهامات غيره من أبناء جيله. فلو أننا نظرنا إلى دنقل وكيف يخلق دنقل من جو مأساته بعمقها وآثارها المتعددة على نفسه، لنظرنا إلى رجل يخلق في شعره ما يمكن أن يطلق عليه " كادر " سنيمائي إنه ليس " كادر " فقط بل يكاد ويكون حياة سينمائية متكاملة

كان نقاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض

أردية الراهبات الملاءات لون الأسرة

أربطة الشاش والقطن قرص المنوم أنبوبة المصل

كوب اللبن

كل هذا يشيع بقلبي الوهن

كل هذا البياض يذكرني بالكفن

فلماذا إذا مت، يأتي المعزون

تشخيص بشارات لون الحداد؟

هل لأن السواد

هو لون النجاة من الموت

[31] المرجع سابق، ص 440.

لون التميمة ضد الزمن؟

ولنتأمل معاً المشهد الإنساني في البداية تدور الكاميرا بالديكور والإكسسوار نقاب الأطباء، المعاطف، تاج الحكيمات، أردية الراهبات الأسرة، أربطة الشاش، قطن، قرص منوم، أنبوبة مصل، كوب اللبن، لقطة على وجه الممرض يبدو حزينا عيناه ذاهلتان وهنا يصدر صوت الشاعر المريض. وهو ينظر لما هذه الأشياء وكلها ذات لون أبيض. قائلاً كل هذا يشيع بقلبي الوهن كل هذا "البياض" يذكرني بالكفن وها هي المفارقة الدرامية التي تبحث عنها السينما دائما، مفارقة ما ينبغي أن يعبر عنه لونان الأبيض والأسود، فالأبيض في الحياة هو المعتاد، لون البهجة والسرور، لكن هنا لون الموت، والأسود لون الكآبة لكن هنا لون النجاة من الموت. فأي عبقرية في التصوير هذه ويتألق المشهد عندما يشير الشاعر/المصور بأن هذا السوداء هو كالتميمة ضد كوارث الزمن فيكون ما يسمي بالانقلاب والكشف. وأمل دنقل لا يتعامل مع صوره هذه بحرفية الصانع بل بعبقرية الملهم، وتلقائية الشاعر الإنسان وتأتى بعدها قصيدة " الكمان "[32]؛ الكمان الذي ربما ينقذ بداخلنا شيئاً، ويدفعنا لشيء، ربما نقوم به، أو ربما يمنحنا حياة؛

لماذا يتابعني أينما سرت صوت الكمان!

أسافر في القاطرات العتيقة

أرفع صوتي ليغطي ضجة العجلات

وأغفو على نبضات القطار الحديدية القلب

لكنها بغته

تتباعد شيئاً فشيئاً

ويصحو نداء الكمان.

وهكذا في هذه اللوحة التي يعد بطلاها راوينا / فارسنا ويعد الطرف الثاني الكمان، وكلاهما في مجاهدة ربما يصل أحدهما للآخر، وبرغم أن النهاية كانت مفجعة فعلى كل لقد كانت محاولة؛ محاولة غابت عنا في القصائد السابقة، وهي الاشراقة التي يؤكدها أمل ويسعى لها دوماً مهما كانت العقبات والحواجز وهذا جانباً من المجاهدة:

أسير مع الناس في المهرجان

[32] الرجع السابق، ص 374.

أصغى لبوق الجنود النحاس

.....

رويدا يعود إلى قلبي صوت الكمان.

لماذا إذا ما تهيأت للنوم يأتي الكمان.

فأصغى...

أرحل في مدن لم أزرها

شوارعها فضة

وبناياتها.. من خيوط الأشعة

إنه الإصرار على الوجود، على نحيف الحلم، على النور والإشراق ولكن تكون المفارقة التصويرية غير المتوقعة، إذ الكمان ملازم راوينا وعليه بالمقدمات السابقة أن يعاونه ولكنه كالعادة يخيب رجائه، فالكمان مهما كان جزء من العالم المحيط بالشاعر الذي يصدمه في كثير من أفكاره ومعتقداته، ورغباته

صار الكمان.. كعوب بنادق

وصار يمام الحدائق

قنابل تسقط في كل آن

وغاب الكمان

ويتجدد الأمل، الأمل الذي بلى كان انكسار والذي ينقذنا من ذروة الأحداث المرة، ويصل إلى النهاية المبشرة، النهاية التي يعمد إليها أمل في كل نفس، وفى كل حرف:

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويرحل المطر

ويذبل الشجر

.....

وتهبط الأحزان

ويرحل المطر

فتمحى الألوان

والقلب يا حبيبي مازال ينتظر

"والقلب مازال ينتظر" إنه الحل الآني، الحل المستطاع حتى الآن، وهو فى قصيدة "المطر"[33] وليس غريباً أن يقع اختيارنا على هذه الجملة/مفتاح الحل من ديوان عنوانه "مقتل القمر" وليس غريباً أن نختار قصيدة واحدة من هذا الديوان بالذات، فكل ما نسعاه الوفاق مع هذا الشاعر الكبير انتقاءاً، وحياتاً، واسلوباً، فأمل برغم طول مأساته لا يزال ينتظر الفعل، لازال ينتظر لوطنه الانتصار ولأمته الوحدة، ولفرسانه العودة، عودة النصر والكبرياء!

وفى النهاية. يدلى أمل في القصائد المختارة، بتوصياته إلى "صديقته الدمشقية "[34] محيا بها لكل أرجاء الوطن، ألا ينسوا ماضيهم، ويناطحوا له.

ياكم تمنت زمرة الأشرار

لو مزقوا تنورة في الخصر.. بنية

لو علموك العزف في القيثار

لتطربيهم كل أمسية

حتى إذا انقضت أغانيك الدمشقية

تناهبوك

الآن.. مهما يقرع الإعصار

نوافذ البيت الزجاجية

لن ينطفئ في الموقد المكدود رقص النار

[33] المرجع سابق، ص 86.
[34] المرجع سابق، ص 54.

إنها الرؤية التي لابد وأن تتحقق مع أمل، والنهاية المؤكدة ضرورة الفعل، والقوة، ونحن إذ ننتقل من دمشق بأجوائها إلى مصر بأرجائها، إنما نعلق مع أمل ونقول الرجاء في مصر، الرجاء في قلب العروبة، وطن الشتات المتباعدة ومن هنا فالجندي الذي يمت على أرضها لم يمت ميتة تستحق البكاء، بل تستوجب الفخر والكبرياء. فتأتى قصيدة الخاتمة " لا أبكيه "[35]

مقطوعة الأمل، والنور والإشراق، ومن هنا أيضاً كان الحافز للوحدة والانتصار، لأن أمل أبداً ما كان يرضى بالهزيمة المؤقتة التي تمت لمصر، فلا يمكن أن نحد حدود مصر بمعركة واحدة، فهي لا تقرر مصير شعب وكيانه، فكما أن المعركة الواحدة لا تدل على تاريخ بلده، فإن القصيدة الواحدة لا تدل على تقدير شاعر، ولا تنبأ عنه؛ ومن هنا كانت هذه الخاتمة الانتصارية، فبرغم أن أمل يعتقد كثير من القراء أنه شاعر مأساوي، إلا أننا نؤكد أنه شاعر تفاؤلي، وأكبر دليل إشاعة الإشراق والنور في أكثر مفرداته ذلك النور الذى يبزغ دائماً من وسط المآسي التي يتحدث عنها.. ومن هنا كان الختام

مصر لا تبدأ من مصر القريبة إنها تبدأ من أحجار طيبـــة

إنها تبدأ منذ انطبعـــــت قدم الماء على الأرض الجديدة

ثوبها الأخضر لا يبلـــى إذا خلعته.. رفث الشمس ثقوبـــه

فمصر ليس محمية من أبنائها فقط بل من الكون، والكون بأسره، وكأنه يقول لنا سلامة وطننا من سلامة الدنيا بأسرها.

ونخلص من هذا التحليل لسمات أمل دنقل الشعرية، وأدواته في التعبير عن قضاياه وهي:

أولاً: وحدة القصيدة، أساس تعامله مع الشعر وليس وحدة البيت الواحد كما كانت من قبل وذلك تمثله معظم قصائده، وخاصة الطيور، زرقاء اليمامة، أغنية الكعكة الحجرية، وظمأ، والكمان.

ثانياً: استخدام المفارقات اللغوية، والتصويرية في أكثر قصائده " مفارقة " واقعية " مفارقة الواقع المتناقص ذاته، ومن خصائص أمل أيضاً قدرته على التصوير الدقيق وغنائيته الفائقة بالتفاصيل، كما تمثل في الخيول، وضد من، والكمان والمطر.

ثالثاً: التحول من اللغة الغنائية إلى اللغة الدرامية، فالشخوص تتحاور أمامنا وتتحرك بشكل تمثيلي، ويتلاشى الظل بها تدريجياً فلا تستبين ملامحها، والإضاءة التي يوظفها الشاعر لا تكشف عن الأشياء

[35] المرجع سابق، ص 69.

المادية فحسب، بل تغمر بظلالها المرهقة منطقة الحلم لتجسد المشروع الإنساني العميق لصوت القصيدة ورؤيته للوجود، كما تجلى ذلك في قصيدة أغنية الكعكة الحجرية وزرقاء اليمامة.

رابعاً: قلب المسلمات، الأصل هو الإحساس باللغة؛ الإحساس باللغة بشكل جمالي. ثم كيف تستخدم هذا الاتساق اللغوي للتعبير عما في ذاتك، بشكل مغاير للمسلمات والمألوف.

خامساً: الاهتمام بالقضايا الوطنية والعربية، واعتبارها أحد أهم ركائزها والتي من أجلها كتب الشعر، وهذا يتجلى في أغلب قصائده تقريباً.

سادساً: الاقتباس من التراث، والانصهار به، والاندماج معه لدرجة أنه يحيى أمامنا في قصائده، حتى أن لغته ورموزه ساهمت بكل تفاصيلها في هذا الاقتباس وتجلى ذلك بوضوح في القصائد المختارة مثل: الخيول وزرقاء اليمامة.

منهــج الإخــراج

ونظرا لأن اللغة تفيض بالتدفق والتعبير عن مكنون النفس الإنسانية، وتحمل صرخة الروح المعذبة من مشكلات الواقع، كما تحمل اللغة موسيقى داخلية وخارجية في جرس الأحرف والكلمات والجمل، وأيضا تحمل التعبير الرمزي، حيث اللغة الشعرية هي التعبير عن عالم الشاعر " والتعبيرية ـ كما يتضح من اللفظة نفسها ـ مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها، ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعا مشروعا للإبداع الفني"[36] ونظرا لأن القصيدة نفسها تحمل أبعداً تركيبية غير تقليدية في بنائها كما تمتلئ بالنبرة الانفعالية وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز، إنها صرخة الروح التي تعبر عن أعماق الإنسان لكى تصل الى المتفرج وتهزه من داخله كما تم ذكره في التحليل، وأيضا إعداد القصائد المختارة لا يحمل بعداً أرسطياً في البناء الدرامي وإنما في نسيج متتالي، حيث الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى تعتمد على الحالة النفسية في التوجه نحو الهدف العام للصياغة الدرامية، لذلك كان منطلق الرؤية الإخراجية هي "التعبيرية EXPRESSIONISM " في تناول هذا العمل، حيث إن الهدف الحقيقي للتعبيرية هو في رؤية الفن تعبير عن مشاعر الفنان بدلا من محاكاة الواقع أو الطبيعة، لأن " الأصول الحقيقية للتعبيرية تكمن في تلك النظرة الجديدة للعالم والفن والإنسان"[37] كما حاول المخرج أن يحقق وجهة نظر آبيا في العمل المسرحي هو البحث " عن المعنى الداخلي النابع من المركب الشاعري (اضاءة / موسيقى/حركة) "[38]

الممـثل

إن المخرج يدرك مدى معرفة هؤلاء المشاركين في الدورة بالتمثيل كحرفة، انها محدودة، والبعض قد شارك في عروض الثقافة الجماهيرية، ومن هذا المنطلق، كان هناك شرح الى أهمية دور الممثل في العرض المسرحي، وأيضا أهمية التدريبات التي تساعد على أداء وفهم الدور، وتم التطرق الى دور الممثل بشكل عام في العمل المسرحي ودوره هنا في إطار القصائد المختارة والتي تكون عملا مسرحيا أيضا. وكما ينادى كوبو Copeau [39] قد حاول المخرج أن يكتشف مع المجموعة مضمون الفكرة والنص

[36] صليحة، نهاد: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1986، ص 73.
[37] المرجع السابق، ص 75.
[38] أردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص 108.
[39] Games Roose Evans (1984) Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook, Routledge& Kegnpaul, London.

الدرامي الشعرى الذي تم إعداده – والذي يقوم بإخراجه – من خلال الكلمات، والصور التعبيرية، وأن يحس إيحاءاته، وأن يحس المساحات الزمنية، والحركة، والإيقاع داخل النص .....لأنه على الممثل أن يدرس وذلك حتى يدرك قواعد اللغة، وجمالياتها البلاغية لكي يتفهم الكلمة والمضمون الكامن فيها وراء الكلمة من دلالات واقعية أو رمزية أو تعبيرية ...ومن ثم يتفهم الممثل المعنى، وبالتالي يكون قادرا على التعبير عنه بوعي وصدق فني. إن الرؤية في هذا العمل تنطلق من توجه أبيا حيث " أن الممثل عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحى، وحركة الديكور، والإضاءة، على أن تكملها الموسيقى "[40] وفى هذا الإطار كان الوعى بالحركة الجسدية للممثل الفرد والمجموعة ذات دلالة هامة، حيث كانت حاملة للمشاعر والأحاسيس التي تثيرها المواقف والأحداث، إنها المحاولة في الغوص في أعماق الحالة الداخلية، وأن يعكس الجسد الإنساني كل الخلجات والانفعالات النفسية للحظة الدرامية، أن الشكل والفعل هنا في نسيج واحد مثل تلاحم الروح والجسد، فقد كانت هناك كثير من القصائد شكلت بعدا حركيا غير واقعى لقد كان للإحساس والعاطفة توهجات انعكست على حالة الجسم الإنساني، كما في قصيدة " الطيور" حيث تحولت المجموعة إلى طيور تتحرك في جنبات المسرح وتتشكل جسديا بين الطيران والهبوط والخنوع والضعف طبقا للحالة النفسية للحظة الدرامية وأيضا عكست حالة الجسم حالة التشرزم وحالة الضياع للطيور التي لا تجد مأوى لها لأنها مطاردة. فقد كانت قصيدة " الكعكة الحجرية " وما تحمله من مرارة ومذلة وظلم تصور كم العذاب الإنساني للمجتمع العربي في وقت النكسة، وأيضا امتدادا لما يحدث على أرض فلسطين، لذلك كانت فطرة وصدق التعبير يعبر عن خلجات النفس الإنسانية في تفاعلها مع الحدث، وأيضا في قصيدة الخيول حيث تتحول المجموعة بين خيول تجرى في حركة قوية تعبر عن ميدان القتال والحرب "الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول"، وفى لحظة أخرى تعبر عن حركة ضعيفة ذليلة " أركضي كالسلاحف "، وخيول تقف صامته جامدة كما لو كانت معروضة في متحف أو في الميادين أركضي نحو زوايا المتاحف.. صيري تماثيل من حجر في الميادين" وأيضا قصيدة "لا أبكيه" حيث حاولت أن تجسد المجموعة حركة أمواج النيل.

تنوع أداء الممثل بين تعبير جماعي وفردي، وهذا أتاح الفرصة للتدريب على مهام الجوقة في العمل المسرحي سواء بالتعليق المحايد أو بالتدخل الإيجابي أو السلبي في الحدث المسرحي، وأيضا أعطى الفرصة لعمل حوار فردى وجماعي. وتنوع الأداء بين قصائد ذات شحنات انفعالية رقيقة مثل قصيدة "بستان الزهر" و"الكمان" و"زهور" و"بطاقة كانت هنا" و"ضد من"، وقصائد ذات شحنات انفعالية عنيفة مثل قصيدة الكعكة الحجرية، والبكاء على زرقاء اليمامة، والخيول. وبذلك كانت الشخصيات تنقسم

[40] أردش، سعد، مرجع سابق، ص 110.

وتزدوج وتتكرر ويذوب بعضها في بعض، والأحداث تجرى وتكتسب معناها من اللحظة الكلية للموقف الدرامي. فقد كانت القصائد الطويلة يتم تقسيمها إلى أصوات متعددة يكمل بعضها بعضا، وفى نفس الوقت تصنع تطور متنامي للحدث داخل القصيدة الواحدة مثل قصيدة البكاء على زرقاء اليمامة والخيول والكعكة الحجرية، والقصائد القصيرة كانت ذات صوت واحد حيث تتكامل الحالة الشعورية في دفقة واحدة مثل قصيدة " بستان الزهر "، " ضد من "، " الكمان "، " المطر ".

ونظرا لأنه داخل العمل لم تكن هناك شخصيات محددة المعالم لها أبعاد اجتماعية وجسدية ونفسية، لذلك كان هناك قدر من الحرية لممثلين أن يتخيلوا نوعية الشخصيات وصفاتها طبقا لحالة الكلام، والموقف الدرامي وأن يجسدوا ذلك التخيل بأسلوب عملي في الحركة، والإشارة، والإيماءة، وأيضا في التعبير عن الحالة النفسية للحظة الدرامية ومن خلال أسلوب الارتجال والبحث والنقاش بدأت الشخصيات تتبلور وتظهر ملامح لها لدى المتدربين وتجسدت شخصيات مثل، الجنود على جبهة القتال، الأم التي فقدت ابنها في الحرب، راوي يحكى الحدث، زوجة تتمنى حياة سعيدة، محب يبحث عن حبيبته، حبيبة ترسل باقة زهور لحبيبها، مريض في اللحظات الأخيرة في مستشفى، مسافر في الطرقات ، عجوز يعيش على شاطئ بحر، وأيضا كانت هناك شخصيات للحيوانات مثل الطيور والخيول.

تنوع الأداء بين لغة شعرية تمثيلية وبين لغة غنائية أوبرالية، توضح المعنى وتؤكده بنسيج فني مختلف عن لغة الكلام، فقد حقق هذا المزج بعداً حوارياً شيقاً بين اللغة المنطوقة واللغة المغناة والمصحوبة بالموسيقى الحية. كما أتاحت المعاني المختلفة في مضمون اللغة الشعرية فرصة كبيرة للتعبير الحركي مع اللغة في آن واحد مثل الجري وإلقاء القصيدة وبخاصة في قصيدة الطيور وأيضا قصيدة الخيول لقد كان ذلك صعبا في البداية ثم بعد ذلك بالتدريبات والمران أصبحت الحركة مقبولة، كما أعطت اللغة الدرامية أيضا فرصة للتعبير والحركة الصامتة للجسم، وإبراز دور التعبير الصامت للمعنى الكامن في اللحظة الدرامية.

الصـورة المرئيـة

ونظرا لتعدد القصائد الشعرية، وبالتالي تعدد اللحظات الدرامية، مما فرض تعدد في المناظر التشكيلية، والتي بدورها تعبر عن الحالات والمعاني المختلفة داخل القصائد الشعرية، ومن هنا تم عمل حلول مختلفة وبأساليب متعددة لخلق البيئة المكانية والزمانية والنفسية للحظة الدرامية. عبرت الصورة المرئية - والتي قام بتصميمها وتنفيذها د. عبد المنعم مبارك مع مجموعة العمل من الدارسين ـ للمنظر العام عن الحالة التعبيرية، حيث تكون المنظر من بانوراما خلفية من التل مرسوم عليها بالقماش الملون لوحة تعبيرية تعبر

عن خلجات النص الدرامي من أشكال طيور وورود وأشجار وسحب وغيوم متداخلة، يتوسطها قرص شمس ذهبية كبيرة، تبدأ صغيرة ضعيفة مع بداية العرض المسرحي، وتتدرج مع تطور الأحداث حتى تصعد في النهاية، مكتملة عالية مشرقة فى منتصف المنظر المسرحي مع قصيدة لا أبكيه. كما كانت هناك قطع للديكور مكملة تنزل من أعلى المسرح في منتصفه تتقدم البانوراما الخلفية. لكى تكون منظرا وشكلا جديدا فمثلا في قصيدة الكعكة الحجرية نزل من أعلى المسرح الوشاح الفلسطيني عليه بقع دم متناثرة يوحى ويعكس حالة الحرب التي تحياها الأمة العربية، وفى قصيدة " ضد من" حيث نجد كل الأشياء على خشبة المسرح تتحول إلى اللون البيض، وينزل من أعلى المسرح أيضا وشاح أبيض مرسوم عليها وجوه بشرية غير محددة المعالم بلون أبيض ناصع ، تعبر عن مشهد المستشفى وحالة المرض، واكتملت الصورة حينما ارتدت المجموعة الملاءات البيضاء، ما عدا شخص واحد يرتدى ملاءة سوداء، وقناع مشوه يدخل إلى المسرح في لحظة معينة، وكأنه شبح الموت يخيم بظلالة، وكانت هذه اللوحة بمثابة صرخة الإنسان ضد المجهول. كانت الملابس للرجال عباءة سوداء مطرزة باللون الذهبي ذات رسومات عربية، أما بالنسبة للسيدات فكانت أيضا عباءة بيضاء مطرزة بالألوان الأصفر والأخضر والبنفسجي، وهى أيضا ذات أشكال عربية، وهذه الملابس تنسجم مع الخلفية والديكورات المتدلية من أعلى المسرح، أما الملحقات فكان لها دور مهم في رسم المنظر العام، والتعبير عن مضامين القصائد، ففي قصيدة زرقاء اليمامة والكعكة الحجرية، تم لبس الوشاح الفلسطيني على الرقبة والأكتاف، وأيضا تم استخدام مجموعة من الورود في قصيدة " وسلال من الورد " تضافرت هذه الورود في رسم الصورة مع الكلمة، وفى قصيدة "ضد من" كانت الملاءات البيضاء التي ارتداها مجموعة الممثلين لها قيمة كبيرة في تغير المنظر إلى اللون الأبيض، والذى أوحى بجو المستشفى، وأيضا واستخدام القناع الذى يعبر عن شبح الموت في نفس القصيدة، حيث أضفى رهبة وخوف لتلك اللحظة، وكذلك الملحقات المتخيلة عن طريق التمثيل الصامت في قصيدة الكمان ومحاولة تجسيد العزف على الكمان من خلال الحركة الصامتة، كان لها قيمة جمالية مع استخدام صوت الكمان الحقيقي.

كما لعبت الإضاءة دوراً هاماً في تصوير المناخ النفسي الداخلي للحدث الدرامي، من خلال الظل والنور بدرجاتهما المختلفة. ومحاولة الربط بين القيم الشاعرية في الكلمة مع القيم الشاعرية للإضاءة والموسيقى. لقد خلقت الحالة النفسية للحظات درامية مختلفة، ومتدرجة من القوة والضعف ومن البرودة إلى السخونة، وساهمت في رسم الصورة للمنظر المسرحي، وتتجلى هذه اللحظات في قصيدة الخيول حيث عبرت الإضاءة عن حالة المتحفية التي فيها الخيول، وفى قصيدة البكاء على زرقاء اليمامة خلقت الإضاءة بعدا باردا يعبر عن حالة العمى التي أصابت زرقاء اليمامة. وفى قصيدة الكعكة الحجرية عبرت الإضاءة عن الحالة الشعورية التي وصفها الشاعر حيث " المنازل أضرحة والزنازن أضرحة والمدن أضرحة " إنها

حالة القبور فقد كانت الصورة بها كثير من الظلال وأشباه الظلال المعتمة. وأيضا حالة الدكانة والموت في قصيدة " ضد من" حيث نجد كل الأشياء على خشبة المسرح تتحول إلى اللون البيض حتى الخلفية لونها أبيض مرسوم عليها وجوه بشرية غير محددة المعالم بلون أبيض ناصع، والإضاءة يغلب عليها اللون الأبيض بدرجات مختلفة تصنع ظلالا على أرضية المسرح، وفى خلفية المنظر، توحى بعالم كئيب مما يعكس حالة الوهن والموت التي يتحدث عنها الشاعر ولقد عكست أجساد الممثلين حالة الحزن. ثم تكون قصيدة لا أبكيه تتحول الإضاءة إلى القوة والنورانية لكي تعكس حالة الأمل والرؤية المشرقة للغد، والمستقبل لمصر، لأن مصر الماضي المجيد، والحاضر الخصيب والمزهر. كما أن استخدام البروجيكتور المتحرك للمغنى كان له أثر فى التركيز على الأداء الغنائي ومتابعتها.

المـوسيـقى

كان هناك حواراً مع المجموعة حول دور الموسيقى داخل العمل المسرحي من حيث أنها نسيج سمعي يعبر عن الأحداث الدرامية ويطورها، يعبر عن الشخصيات المختلفة عن طريق اللحن الدال، كما يمكنها أن تكون فواصل للانتقال من مشهد إلى أخر، وكذلك كيف يمكن الاستفادة من فريق الموسيقى داخل قصر الثقافة، مع ضرورة استخدام الإمكانيات المتاحة في تحقيق رؤية موسيقية من خلال آلة واحدة أو آلتين وأيضا باستخدام صوت واحد أو صوتين. ومن خلال النقاش لم يكن هناك من بين المجموعة من يجيد العزف على آلة موسيقية، أو له القدرة على التلحين أو الغناء لكي يشارك بمجهوداته في التجربة المسرحية، وكان هناك تساؤل هام حول استخدام الموسيقى داخل العمل الفني الذي نحن بصدده، هل ستكون مسجلة، أم موسيقى حية؟ وكانت نتيجة المناقشة استخدام موسيقى حية لكي تتضافر وتتناغم مع اللغة الشعرية، وبالفعل كان المؤلف الموسيقى شريف محى الدين يقوم بتدريس مادة تذوق موسيقى لهذه الدورة وتم اللقاء وشرح الموضوع، ثم تم اختيار مجموعة من القصائد تغنى من خلال صوت نسائي ـ نفين علوبة ـ وصوت رجالي ـ أشرف سويلم ـ بطريقة الغناء الأوبرالى الذي يتفق تماما مع شاعرية الكلمة عند أمل دنقل، وهذه القصائد موزعة على مدار العرض المسرحي حتى يكون هناك تنوع بين الشعر الدرامي التمثيلي والشعر الدرامي الغنائي. وكان لحضور التدريبات مع فريق الممثلين تأثير فعال فى الإحساس بتطور الأحداث، وهذا جعلهم وكأنه جزء عضوي من نسيج العمل الفني، وبذلك جاءت الألحان موحية بالجو النفسي ومعبرة عن المعاني في اللحظات الدرامية المختلفة، أما بالنسبة لاستخدام الآلات الموسيقية فتم الاتفاق على أن تكون آلة البيانو مصاحبة للغناء وموقعها جزء من الديكور على خشبة المسرح في جهة منتصف اليسار، وأيضا أوركسترا صغير من الوتريات وبعض آلات النفخ مثل الأبوا والفلوت في حفرة الأوركسترا بمسرح الجمهورية.

لقد تضافرت الكلمة والموسيقى في نسيج هارموني، وكانت أيضا الموسيقى وسيلة لاستبطان الصورة الداخلية للشعر، وأيضا للتعبير عن المعاني للمواقف المختلفة، وأيضا في الانتقال من حدث إلى حدث آخر، وكذلك تنوع الأداء الموسيقى للآلات فقد كانت هناك أغاني تؤدى بمصاحبة البيانو فقط، وأغاني أخرى تؤدى بمصاحبة أوركسترا الوتريات مثل قصيدة بستان الزهر وكيف عبرت الجملة الموسيقية بتنوع عدد الآلات عن حالة التمني لدوام البيت المرح، وهذا التنوع في استخدام الآلات خلق تنوعا في اللحن. وكذلك تنوع الصوت البشرى الغنائي بين السوبرانو نفين علوبة والتينور أشرف سويلم، لقد صنع هذا التنوع صراعا دراميا في النسيج الموسيقى الغنائي. وتلعب الموسيقى دورا حواريا بارزا مع لغة الشعر في قصيدة الكمان، حيث نجد الشاعر كلما مر من شارع، أو ذهب إلى النوم، أو سافر بالقطار يطارده صوت الكمان، وكان للموسيقى الحية تأثير كبير على وضوح هذه الصورة الجميلة التي رسمها الشاعر، وجسدها المشهد الدرامي على خشبة المسرح في حوار فني حي بين كلمات الشاعر، ونغمات آلة الكمان، فكانت تتخلل الكلمات والجمل اللفظية نغمات صوت الكمان محققة انسجاما بين الكلمة والنغمة. لقد كانت الموسيقى جزء من البناء الدرامي للعمل الفني وفى نسيجه، علاقة الروح والجسد.

لقد حاول المخرج أن يصنع إيقاعا عاما منسجما بين الكلمة والحركة والموسيقى والغناء والإضاءة، بحيث تخلق حالة من الشاعرية الساحرة.

ملاحظات حول التجربة

*أن قصر الثقافة هو مؤسسة تربوية وعلى القائد الثقافي مسئولية إعطاء الفرصة للمشاركين لممارسة خبراتهم التخيلية وألعابهم الابتكارية التي تعتبر الاساس لحياة طبيعية، سعيدة، يتمتعون فيها بالخبرة والحساسية الفنية. فمن خلال النشاط المسرحي في قصر الثقافة، تنمو الثقافة العامة للمشاركين، وتزداد خبراته ومعلوماته، عن الانشطة المختلفة التي تمارس من خلاله: دراسة للنصوص المسرحية والتي تنمى على التعبير وتزيد من الحصيلة اللغوية، وتنمى ملكة التذوق الأدبي، الى تدريب على فن التمثيل والالقاء المسرحي. الى معرفة بفنون الرسم والمناظر والإخراج وادارة المسرح والاضاءة والملابس وغير ذلك، إنها السمة المعروفة للمسرح لا مناص لقصر الثقافة، من أن يأخذ بها، وهي سمة التركيبة. فالصيغة المسرحية المتطلبة، ينبغي أن تضع في اعتبارها فتح المجالات المختلفة للفنون وألوان النشاط التي تجتمع، وتتضافر في التجربة المسرحية، من أداء تمثيلي ونصوص أدبية أو مقرونة بمسرحة المناهج وموسيقى وفنون تشكيلية ... الخ.

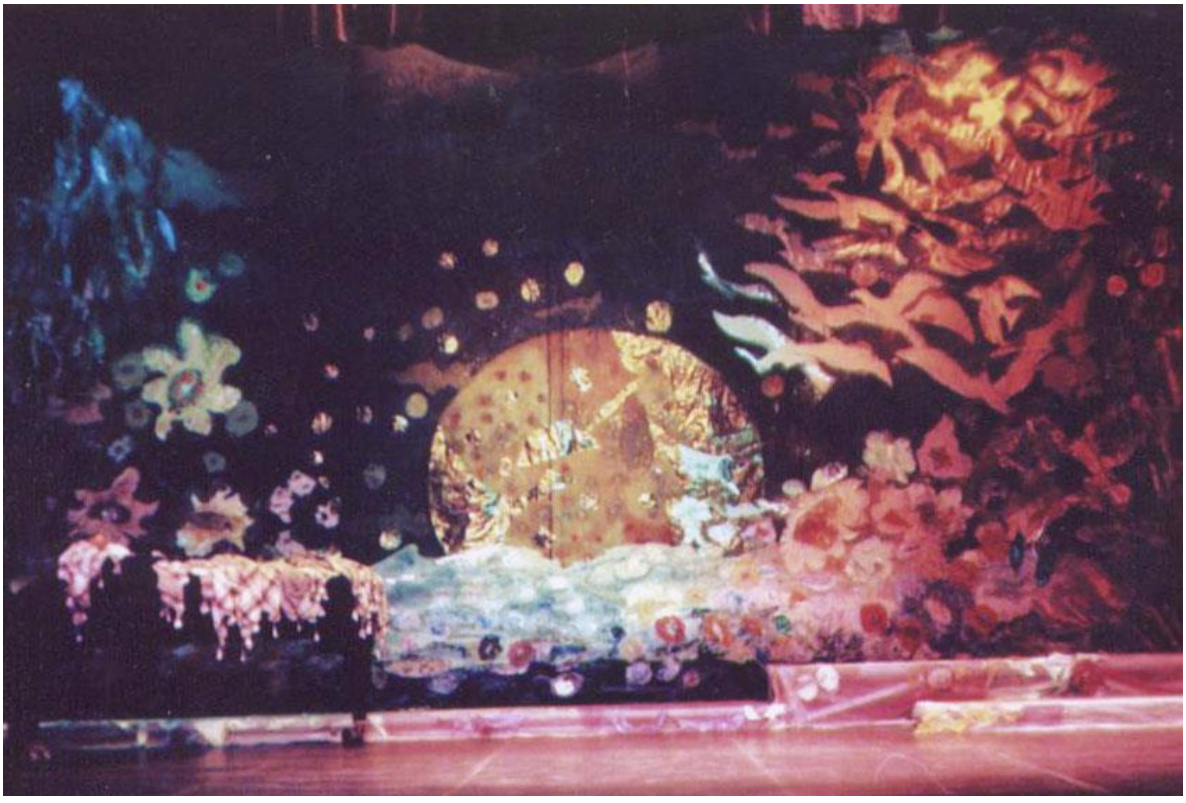
* إن أسلوب العمل الجماعي إنما هو واحد من أهم العوامل لكي يشجع المشاركين على التعاون، وإطلاق قدراتهم الإبداعية، والتخيلية. فقد كانت مجموعة الدارسين بها إمكانيات متنوعة وبالفعل تم استخدام هذه الطاقات البشرية في ورش العمل سواء في إعداد النص المسرحي، وأيضاً في تصميم وتنفيذ الديكور والملابس، ومساعدة الإخراج.

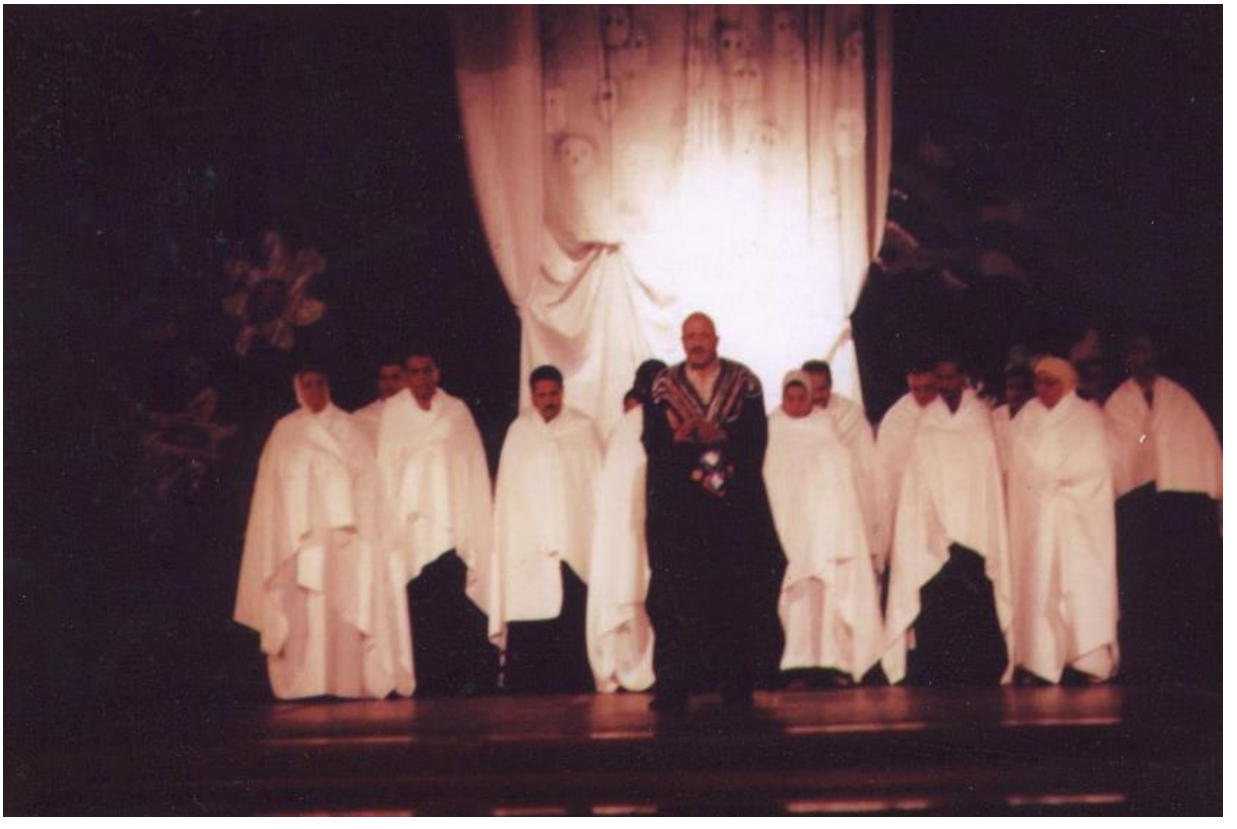
* إن المخرج كان يطمح إلى أن تكون لغة الحركة لها روح شاعرية تنعكس على كل أجزاء الجسم، وهي أيضا محددة فالإشارة والإيماءة والحركة محسوبة بدقة في إطار الحدث والموضوع، إن كل ذلك لابد له أن يكون منسجما ومتوافقا مثل انسجام الأصوات والنغمات الموسيقية في القصيد السيمفوني، ولكن عدم مرونة الجسم لدى المشاركين، وأيضا عدم الخبرة المعرفية بفن التمثيل جعلت القيام بالحركة في أضيق الحدود.

*استخدام أسلوب المسرح البسيط في الإمكانيات التقنية ورسم المنظر المسرحي والملابس والإكسسوار والبعد عن التعقيدات الفنية المعقدة لهو خير سبيل في إنتاج العمل الفني داخل قصر الثقافة.

*الحث على أسلوب العمل الجماعي والتعاون من أجل هدف فني وتربوي، تسعى كل الجهود لكي تصل إليه في أفضل صورة فنية ومن هنا يجب أن يكون قصر الثقافة هو أشبه بمصنع يعمل فيه عمال كثيرين، كل فريق يعرف عمله جيداً، يؤديه في مشاركة إيجابية من قبل المشاركين في مختلف ألوان الفنون والأعمال التي يضمها هذا النشاط مؤكدين في ذلك مبدأ من أهم مبادئ التربية الحديثة الا وهو "التعليم عن طريق العمل Learning by doing".

صور من العرض المسرحي





المراجـــــــع

1- أردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1979.

2- الغرفي، حسن: النشيد الأبدي أمل دنقل.. سيرة شعرية ثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

3- دنقل، أمل، ديوان أمل دنقل...الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، 1995.

4- صليحة، نهاد: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1986.

5- مقال، أمل دنقل وتجديد الشعر العربي، عبد العزيز المقالح، جريدة الحياة، أكتوبر 2003.

6- مقال، فن العزف على أوتار القصب، رضا الطويل، سفر أمل دنقل، تحرير عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

7-Elliott, Jphn (1991) Action Research for Educational Change, London, Open University Press.

8-Games Roose Evans (1984) Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook, Routledge& Kegnpaul, London.

9-Heathcote, Dorothy (1984) Heathcote, Dorothy Collected Writings an Education and Drama, London, Oxford University Press.

10-Morgan, David (1988) Focus Groups as Qualitative Research, London, A stage University Press.

التعريف بالمؤلف

الأستاذ الدكتور / محمد أبو الخير

- أستاذ الإخراج المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون. مصر.
- حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة ليدز متروبوليتان، Leeds Metropolitan إنجلترا.
- تقلد العديد من المناصب القيادية بوزارتي الثقافة والشباب منها رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة، وكيل الوزارة لقطاع الطلائع والبرامج الشبابية والتعليم المدني بوزارة الشباب.
- رئيس اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة والأساتذة المساعدين، المعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون (2014 حتى الآن).
- عضو اللجنة العلمية لتطوير المناهج الدراسية بأكاديمية الفنون.
- أستاذ زائر جامعة القاهرة، كلية الآداب، الدراسات العليا، تدريس مادة فنون المسرح
- شارك بعضوية العديد من الهيئات منها: لجنة الشباب باليونسكو، عضو مجلس الإدارة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عضو لجنة التنمية المستدامة وزارة البيئة، عضو لجنة ثقافة الطفل ولجنة المهرجانات بالمجلس الأعلى للثقافة، عضو مكتبة الإسكندرية (2004 -2007) وعضو اتحاد الكتاب مصر.
- أخرج وأشرف لأكثر من خمسين عملا فنياً مسرحياً على المستوى المحلى والعربي والدولي منها:
  - احتفالية " اليوم العالمي للفرنكوفونية " معبد الكرنك بالأقصر،2012. – احتفالية " الأولمبياد المصري الأول" أستأد القاهرة، 2002.
  - مسرحية "سامر والطبق الطائر" مسرح التليفزيون، 2000.
  - مسرحية " الأم الخشبيـــة " البيت الفني للمسرح، 1999.
  - مسرحية "رحلـة الحـلاج" لفرقة الغد للعروض التجريبية، 1995.

- أصدر أكثر من ثلاثين كتاباً بين مؤلف ومراجعة وقصص للأطفال منها:
  - مراجعة كتب " الإدارة المسرحية" و " تراجيديات شكسبيرية " و " الإدارة المسرحية" و "السينوغرافيا" و "لا تمثيل من فضلكم" مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (2000-2009).
  - "دراما الأطفال" المركز القومي للترجمة، 2013.
  - " النجاح والتميز في ظل العولمة " و "التنوير قضايا وشخصيات" الدار المصرية اللبنانية، 2008.

- مسرح الأطفال بين الكلاسيكية والإنترنت، دار الطلائع، 2009.
- الإشراف والمناقشة لأكثر من أربعين رسالة لدرجتي الماجستير والدكتوراه.

- شارك ومثل مصر في العديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات المحلية والعربية والدولية.

- حصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير وخطابات الشكر على المستوى المحلى والعربي والدولي منها:

- الجائزة الفضية في مهرجان القاهرة السادس للإذاعة والتليفزيون، يوليو 2000.
- درع المدير المتميز "المتميزون"، وزارة الدولة للتنمية الإدارية، 2006.
- جائزة الدولة التشجيعية في الآداب والفنون، 1999.
- درع قطاع شؤون الإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة، 2014.
- شهادة تقدير للمشاركة في "المؤتمر العلمي الدولي الأول لأكاديمية الفنون، 2016.