سمات الأداء التمثيلي الكوميدي عند عبد المنعم مدبولي في المسرح "دراسة تحليلية"

د/ رانيا فتح الله محمد

أستاذ مساعد – قسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

مقدمة:

في خضم ظروف عائلية طاحنة اقتحم "عبد المنعم مدبولي" مجال التمثيل، وأثبت في كل خطواته إيمانًا كاملاً برسالة هذه المهنة، وحبه لها وخاصة التمثيل المسرحي. وعلى مدار تاريخه الفني الطويل– رغم اشتداد المرض عليه– فإنه ظل حتى النهاية محتفظًا بمكانته بوصفه علماً من أعلام الكوميديا في المسرح المصري، واستحق– عن جدارة – أن يكون مدرسة للكثيرين من ممثلي الكوميديا يتعلمون منه ويترك بصماته على أدائهم التمثيلي ولم لا؟ وهو المؤلف، والمخرج، والممثل، والمعلم، والرسام، والنحات، والمغني.

ولعل ما سبق كان السبب الرئيس الذي دعا الباحثة إلى تناول "عبد المنعم مدبولي" بالبحث والدراسة بوصفه أحد أهم رواد فن التمثيل في مصر، وبخاصة التمثيل الكوميدي على خشبة المسرح.. ذلك على الرغم من قدراته على أداء الأدوار التراجيدية بمذاق خاص لا يقل جودة عن أدائه للأدوار الكوميدية ومثل هذا النموذج نادر في تاريخ الكوميديا في المسرح المصري.. فهذا النموذج ظل متوهجًا منذ اشتغاله بالفن وحتى توفاه الله في ٩ يوليو ٢٠٠٦م عن عمر يناهز خمسة وثمانين عامًا لم يتوقف لحظة عن التوهج، ولم يقف في مرحلة ليترك الزمن يتخطاه، بل كان دائمًا مواكبًا لتقنيات التمثيل في كل زمن مر به، ولم يقتصر هذا التطور على مجال المسرح بل شمل السينما، والتلفزيون، والإذاعة أيضاً، فضلاً عن مجاله الرئيس وهو المسرح موضوع هذا البحث.

وتهدف هذه الدراسة إلى تناول سمات الأداء التمثيلي "عند عبد المنعم مدبولي" للوقوف على كيفية استخدامه لأدواته الداخلية والخارجية؛ لتكوين أسلوب خاص به في الأداء التمثيلي جعله منفرداً دون نظرائه بإطلاق اسم مدرسة خاصة به وهي مدرسة "المدبوليزم".

وتعد هذه الدراسة امتدادًا لدراسة سابقة قدمتها الباحثة عن الفنانة الرائدة "أمينة رزق" بعنوان: "أمينة رزق رائدة من رائدات المسرح المصري – دراسة في تطور أداء الممثل"(*). وذلك لإيمان الباحثة بأهمية دراسة أداء هؤلاء الأساتذة؛ لنتعرف على المقومات

الأساسية التي جعلت منهم رموزًا لفن الأداء التمثيلي في المسرح المصري وذلك بعدما تلاحظ للباحثة ندرة الدراسات الخاصة بعناصر التمثيل؛ حتى نتمكن من تحليلها، والخروج منها بنتائج تفيد الأجيال مفيدة للدارسين والمشتغلين في الحقل المسرحي سعياً إلى تطوير أدواتهم التمثيلية ارتكازًا على هذه الدراسات وما تصل إليه من نتائج.

وستعتمد الباحثة في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لأداء عبد "المنعم مدبولي" للوقوف على الأساليب التي اعتمد عليها في أدائه الكوميدي والتي جعلت منه قيمة وقامة في مجاله.

ولد "عبد المنعم مدبولي" في ٢٨ ديسمبر عام ١٩٢١، وهو الابن الثالث والأخير، توفي والده وعمره ستة أشهر. وكان يسكن في حي باب الشعرية بالقاهرة، ذلك الحي العريق، الذي يقول عنه عبد المنعم مدبولي "ولدت في حي باب الشعرية ذلك الحي الشعبي الذي يسكنه عدد كبير من رموز الفن في مصر، فقد مشى في دروبه "عبد الوهاب" و"نجيب الريحاني" و"زكريا أحمد" و"السنباطي".. ولم أكن أتجاوز السابعة من عمري وكانت متعتي الكبرى وقتها هي مشاهدة العروض المسرحية التي كانت تقدمها فرقتا- "فهيم الفار" و"الزعبلاوي"- وفي اليوم التالي أتوجه إلى زملائي في المدرسة بالتعليمات؛ حتى نتمكن من تمثيل العروض التي شاهدتها وهكذا بدأت موهبة الإخراج مبكرًا"(١).

ولعل تلك التجربة وهذه الفرق التي تربى "مدبولي" على مشاهدتها وتقليدها وما كانت تشتهر به من فن الارتجال هي التي رسخت في ذهن "عبد المنعم مدبولي" الصغير القدرة على الارتجال المنظم واستخراج اللزمات الكوميدية التي تستخرج الضحكات من الجمهور.

وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية. التحق بالمدرسة الثانوية الزخرفية، ثم التحق بالعمل في قصر المانسترلي كرسام، ثم عمل مدرسًا بكلية الفنون التطبيقية في قسم النحت ولعل عمله بالرسم والنحت قد أضاف إليه اهتمامًا بأدق التفاصيل في الشخصيات التي يقوم برسمها أو نحتها، وبلا شك فإنه قد استطاع أن يطوع هذه الاستفادة في رسم شخصياته التمثيلية التي كان يقدمها على خشبة المسرح.. ولأن رغبته في التمثيل كانت شديدة فقد قرر أن يلتحق أثناء وظيفته بالمعهد العالي للتمثيل العربي (المعهد العالي للفنون المسرحية حاليًا) وحصل على دبلوم المعهد عام ١٩٤٩م وفور تخرجه التحق بالعمل في فرقة "جورج أبيض" ثم بعدها فرقة "فاطمة رشدي" كما شارك في الفترة نفسها في الأعمال الإذاعية الخاصة ببرامج الأطفال ضمن حلقات "بابا شارو"(٢).

ومن خلال عمله ببرامج الأطفال في الإذاعة شارك في فرقة "ساعة لقلبك" التي ذاع صيتها في تلك الفترة من خلال تقديمها لفقرات كوميدية تسخر من بعض العادات والسلوكيات الاجتماعية والتي كانت سائدة في تلك الفترة "يعتبر البرنامج الإذاعي الفكاهي الشهير – ساعة لقلبك– هو البداية الحقيقية لشهرة عبد المنعم مدبولي حيث تميز أداؤه بالتلقائية والتمكن ونجح في النفاذ إلى قلوب المستمعين"(٣).

ومن خلال فرقة "ساعة لقلبك" عمل مع عدد كبير من ممثلي الكوميديا مثل "فؤاد المهندس" و"خيرية أحمد" و"محمد عوض" و"أمين الهنيدي" و"أبو لمعة" "محمد أحمد المصري" و"الخواجة بيجو" "فؤاد أحمد" و"محمد يوسف" وغيرهم.

بعدها شارك "عبد المنعم مدبولي" في تكوين فرقة "المسرح الحر" التي تكونت بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م مباشرة، وكان الهدف منها هو تهيئة المناخ لخريجي "المعهد العالي للفنون المسرحية" الذين لم تتح لهم فرصة التعبير عن أنفسهم باعتبارهم ممثلين دارسين؛ وذلك بسبب ضيق دائرة المسرح المصري قبل ثورة ٢٣ يوليو.

وعند إنشاء فرق التلفزيون المسرحية عاد "مدبولي" إلى حلم طفولته وموهبته الأولى وهي الإخراج المسرحي. فانضم لفرق التلفزيون وأخرج عددًا كبيرًا من المسرحيات الكوميدية نذكر منها على سبيل المثال "جلفدان هانم، أنا وهو وهي، مطرب العواطف، أصل وصورة، لوكاندة الفردوس" وقد تعاون في هذه المسرحيات مخرجاً وممثلاً مع عدد كبير من ممثلي الكوميديا والذين شاركهم في التمثيل من قبل في فرقة "ساعة لقلبك" أمثال "فؤاد المهندس" و"محمد عوض" و"أمين الهنيدي".. ومن الشباب في ذلك الوقت "عادل إمام" و"الضيف أحمد" ولعله من الملاحظ أن "مدبولي" قد ترك أثره في أداء هؤلاء الممثلين كلهم من حيث استخدام التباين الإيقاعي في الأداء للحصول على ضحكات المتفرجين مثلما هو الحال في "فؤاد المهندس" و"عادل إمام"، أو من حيث التكرار واستخدام اللزمات الكوميدية مثل "محمد عوض" و"أمين الهنيدي".

بعدها شارك "عبد المنعم مدبولي" المؤلف والمنتج "سمير خفاجي" في تأسيس فرقة "الفنانين المتحدين" وأخرج ومثل لها العديد من المسرحيات الكوميدية نذكر منها على سبيل المثال "حواء الساعة ١٢، أنا وهو وسموه، المغفل" ثم ترك الفرقة وانفصل عنها سنة ١٩٧٣م وعن سبب انفصاله عن الفرقة يقول عبد المنعم مدبولي "عشت حياتي ملتزمًا كفنان أحارب الإسفاف بكل صوره والآن – قد بلغت من العمر مرحلة بعد كفاح طويل– جعلتني في موقع المسئولية الأدبية، التي تحتم عليَّ أن أكون حريصًا على المستوى الفني والأدبي في كل عمل اشترك فيه ولما وجدت الهبوط الرخيص الذي انحدرت إليه مسرحية "مدرسة

المشاغبين وبعد أن استهان بعض أفرادها بكل القيم الأدبية والفنية والأخلاقية من أجل انتزاع ضحكات المتفرج. وبلغت هذه الاستهانة حدًا جعل مراقبة المصنفات الفنية تعترض بل تهدد باستخدام سلطتها واستصدار قرار بإغلاق المسرحية لمدة أسبوعين ولما فشلت في إقناع هؤلاء الممثلين بالالتزام وبح صوتي من كثرة الحديث. اضطررت إلى إعلان رفض التمثيل في هذه الرواية ما لم يلتزم الممثلون، "غير أن شيئًا لم يتغير"(٤).

أما في قضية الخروج عن النص فيقول "مدبولي": "الخروج عن النص الذي يؤدي إلى الإخلال مرفوض تمامًا، والخروج الذي يهدد القيم ويخدش الحياء عند المتفرج أيضًا مرفوض، ولكن الخروج عن النص يصبح مطلوبًا إذا أضاف الممثل ما يعمق دوره ويحدد معالمه أكثر؛ لكي تنجح الرواية وبهذا المعنى لا أعتبره خروجًا عن النص"(٥).

ولعل المتابع "لعبد المنعم مدبولي" منذ بداياته يعرف جيدًا قدرته على الإضحاك تمثيلاً وإخراجًا، ولعل بصماته ما زالت واضحة على الكوميديا المصرية منذ نشأة فرقة "ساعة لقلبك" وحتى الآن. ولعل المتابع أيضًا يرى التطور الذي مر به "مدبولي" على مستوى الأداء التمثيلي الكوميدي منذ بداية وحتى مماته فتراه في بداياته في ساعة لقلبك معتمدًا على المبالغة الصوتية وارتفاع الصوت وذلك للاستحواذ على المستمعين وأذهانهم حتى يتمكن من توصيل الجملة وصولاً لضحك المتلقي.. وحتى بعد أن انتقل إلى التمثيل المسرحي سواء في فرق التلفزيون أو فرقة الفنانين المتحدين فقد ظل معتمدًا على بعض المبالغة سواء في الملابس.. كاعتماده مثلاً على الملابس الضيقة والقصيرة ولبس الطربوش.. وكذلك المبالغة في الحركة حتى يتمكن من إثارة الضحك.. ومع تطور عبد المنعم مدبولي نراه يلجأ رويدًا رويدًا إلى الطبيعية والبساطة سواء في الأداء التمثيلي أم الملابس أم الأداء الحركي.. وكثيرًا ما كان يخرج بين الطبيعية والمبالغة فنراه مثلاً في مسرحية "حالة حب" وهو يعلم خطيب ابنته كيفية المغازلة ولجوئه إلى بعض المبالغة الحركية واستخدام الإكسسوارات في مسرحية "مطار الحب" فنراه وهو يحاول إخفاء طبق المكرونة تارة في جيبه وتارة تحت السجادة، وتعامله على المكرونة ذاتها وكأنها تلك الديدان التي تستخدم في صيد الأسماك ورغم بعض المبالغة في هذا المشهد فإنه استطاع انتزاع الضحكات رغم اعتماده في باقي المسرحية على البساطة في الأداء ولا شك في أن هناك العديد من الروافد المسرحية التي شكلت فكر "مدبولي"، وكونت معتقداته الفنية على مستوياتها كافة، فقد عاصر ما جاء به المسرح الأوروبي الحديث من مناهج ونظريات، ودرس الأساس الأول للمسرح بكل أشكاله، كل هذه الروافد، جعلته يشكل أسلوباً خاصاً به أطلق عليه "المدبوليزم" والتي اعتمدت على الضحك القائم على الموقف، ولكي يتضح هذا التطور والتنوع في استخدام الأساليب الكوميدية يجب أن نتناول بالبحث والدراسة عدد من المسرحيات التي قدمها عبد المنعم مدبولي خلال فترات متفاوتة من حياته الفنية.

وستتناول الباحثة فيما يلي تحليلاً للأداء التمثيلي للفنان "عبد المنعم مبدولي" عبر عينة من أهم مسرحياته، وهي:

- مسرحية "حالة حب"، ١٩٦٧م.
- مسرحية "هاللو شلبي"، ١٩٦٨م.
- مسرحية "ريا وسكينة"، ١٩٨٤م.
- مسرحية "الجنزير"، ١٩٩٧م.

أولاً: مسرحية "حالة حب":

انتجت هذه المسرحية سنة ١٩٦٧م، من خلال فرقة الفنانين المتحدين، التي انضم إليها "عبد المنعم مدبولي" و"فؤاد المهندس"، بعد أن كونا ثنائياً فنياً قدما من خلاله العديد من المسرحيات. والمسرحية من تأليف "سمير خفاجى"، وإخراج "فؤاد المهندس".

تدور أحداث المسرحية حول "رجب" "فؤاد المهندس" الشاب الخجول المجتهد في عمله الذي يحب "سوسن "شويكار" ابنة شريكه في العمل "متولي المضلع" "عبد المنعم مدبولي"، لكنها لا تشعر به وتحب صديقها المتفرنج "إلهام الملفوف" "عادل إمام"، ويشجعها على ذلك والدتها زهرة "زوزو شكيب"، ولكن "متولى المضلع" يحب أن يزوج ابنته من "رجب" الشاب المكافح الطموح، فيبدأ في تحويله ظاهرياً إلى شخصية أخرى؛ لجذب انتباه الفتيات ولا يجد وسيلة لذلك سوى نشر إشاعة ارتباط "رجب" بعلاقة عاطفية مع الفنانة الشهيرة "سنية ماكلين" "سهير الباروني"، وبعد انتشار الإشاعة ونجاح الخطة وتحول أنظار "سوسن" نحو "رجب" وإعجابها به واتفاقهما على الزواج، يقوم "إلهام الملفوف" بإخبار صديقه الغيور "محيي سليط" "سلامة إلياس" خطيب "سنية ماكلين" بالعلاقة العاطفية بين خطيبته وبين "رجب"، وعلى إثر ذلك يحضر "محيي سليط" إلى منزل "رجب" ويواجهه بالعلاقة، ومما زاد الطين بلة، حضور "سنية ماكلين" ومواجهة الجميع؛ ليكتشفوا الكذبة الكبيرة التي اخترعها "متولي المضلع" في النهاية.

أدى " عبد المنعم مدبولي" في هذه المسرحية شخصية "متولي المضلع" رجل ثري من أصحاب المصانع الكبيرة ووالد "سوسن"، لذا توافقت ملابسه مع طبيعة الشخصية ودلت على ثراء الشخصية ومكانتها الاجتماعية، فقد تخلى "مدبولي" عن ملابسه التي اعتاد ارتداءها في معظم أعماله المسرحية سواء بنطاله القصير أو الجاكت الفضفاض الذي يرقد تحته صديري رث، وهي التي كانت تمثل نوعاً من المبالغة في الملابس، ولجأ "مدبولي" إلى الشكل الطبيعي في الملبس؛ حيث ارتدى "روب" نوم فاخر في المشاهد الأولى*، وبدلة على الطراز العصري الحديث في بقية المشاهد، ولم يعتمد على الملابس باعتبارها وسيلة للإضحاك.

استطاع "مدبولي" في هذه المسرحية أن يمتلك أدواته بوصفه ممثلاً من صوت وجسد وجهاز انفعالي وأن يوظفها– جميعها– بصورة تخدم الشخصية التي يقدمها، واهتم مدبولي بإحداث توازن بين جهازه الخارجي والداخلي مستخدماً كلا منهما بما يتناسب مع الحالة الدرامية، ولا شك في أن "الإضحاك فن وموهبة وملكة، والشخص الموهوب في الإضحاك ذكي حاضر البديهة، له ذاكرة حساسة، وربما انضم إلى ذلك ملامح من شكل أو نطق أو تصوير للموقف، ولابد من أن يكون المضحك خفيف الظل، حلو الشمائل مقبولاً عند الناس"(٦)، وكلها صفات امتلكها "عبد المنعم مدبولي"، ووظفها أدائيًا في هذه المسرحية التي بدأ ظهوره فيها بمفارقة درامية حيث يدخل في شجار مع زوجته التي تشك في سلوكه، بعد أن اكتشفت أنه قضى طيلة الليل في سهرة مع إحدى السيدات، ولكنه لا يدري أنها قد علمت بذلك، فيحدثها عن سهرته مع صديقه "بلبع".

متولي : "أنا أتأخرت شوية في النوم.. أصل أنا رجعت امبارح الساعة واحدة بالليل"(٧).

يقولها متولي وهو يقوم بأداء تمارين الصباح بطريقة كوميدية وعندما ترد زوجته:

زوزو : "لا وأنت الصادق كانت الساعة أربعة"(٨).

يتوقف عن أداء التمارين فجأة، ويتسمر في مكانه كالصنم رافعًا يديه لأعلى، ويتجه نحوها وهو بهذا الوضع*...

متولي : "ياه الوقت بقه يجري قوي"(٩).

ومن هذا المشهد يتضح أن "مدبولي" قد اعتمد على شكل من أشكال المبالغة الحركية لإثارة الضحك، ونراه في موقع آخر يعتمد على الأقوال المتناقضة المفارقة الدرامية التقليدية الناتجة عن سوء الفهم باعتبارها وسيلة أساسية في الإضحاك ونرى هذا عندما ينخرط الزوجان "متولي المضلع" وزوجته في حوار طويل، تتولد عنه مفارقة درامية تبعث على الضحك، وبخاصة عندما تسأله عن صاحبه الذي قضى معه السهرة أمس.

زوزو: : "شكله إيه سي بلبع"

متولي : شكله راجل طبعًا.

زوز : ده أنا كنت فاكراه ست.

متولي : لا طبعًا ده أنا حتى كنت حاعزمه هنا امبارح لكن ما بيقدرش يطلع السلم أصله عجوز قوي.

زوز : والعجوز يقدر يسهر لأربعة الصبح؟

متولي : (متوترً) أصل الراجل ده فيه شباب ما حصلش.

زوزو : يا راجل أنت لسه بتقول عجوز ومكحكح

متولي :ده بالنهار بس... بس بالليل بقى بيقلب... يبقى حاجة تانية خالص.. خصوصًا لما الكلام يحلو"(١٠).

كما وظف "مدبولي" أسلوب التكرار اللفظي والحركي في هذه المسرحية؛ فعبر عن استيائه من "إلهام" صديق ابنته المرفه، بتكرار مصافحته بقوة وبطريقة عنيفة تؤدي إلى سقوطه أرضًا مكررًا كلمة (أهلاً أهلاً) *.

كما لجأ أحيانًا إلى الجانبيات، ويقصد بها: "أن تتحدث الشخصية إلى نفسها في حضور شخصيات أخرى على خشبة المسرح، ويفترض بتلك الشخصيات أنها لا تسمع ذلك الحوار مع أنه يتم على مسمع منها"(١١)، مثل جملة: (ده أنا حاطلع عينك) والحوار المباشر إلى الجمهور، الذي كان سائداً باعتباره أحد وسائل الإضحاك المباشرة، في هذه الفترة الزمنية.

كما اتجه مدبولي في بعض مشاهد المسرحية إلى أسلوب الفارس والضحك من أجل الضحك، عندما أخرج من جيب "رجب" شريط طويل من قطع الأقمشة والملابس الداخلية وكأنه وضع يده في جيب ساحر.

"متولي : إيه ده بقى؟

رجب : أصل كان عندي غسيل الصبح وكنت مستعجل

متولي : وعامل السطوح في جيبك (يمسك بفانلة داخلية) وده إيه ده شراب؟

رجب : لا دي فانلة.

متولي : دي فانلة؟ شبر؟!!

رجب: : أصلها فانلة قعاد.

متولي: لم الغسيل." (١٢).

وقد مال "مدبولي" إلى استخدام لغة الجسد التي كانت نابعة من الموقف وليست نوعًا من الاسترسال الارتجالي لحركات تثير الضحك دون أن يكون لها توظيف درامي. ولعل المشهد التالي الذي جمع بين متولي ورجب ومحيي سليط (خطيب سنية ماكلين) هو خير دليل على هذا.

محيي سليط : أنا متهيألي إن علاقتهم كانت مجرد إعجاب ودي ما فيهاش حاجة ماكلين كان لها معجبين كتير.

متولي : هاهاها يا سيدي الفاضل (يضع يده على كتفه) هو صحيح الست لها معجبين كتير لكن مالهاش غير رجب واحد.

محيي سليط : كده كده.

متولي : طبعًا.

محيي سليط : حكاية زي دي من الصعب تصديقها.

متولي : زي ما بقولك كده.. يا سلام.. حب إيه وصور إيه وجوابات إيه. مكنتش عارفة تعمل إيه عشان ترضيه.

رجب : بس أرجوك يا حضرة ... الكلام ده مش للنشر.

محيى سليط: الكلام ده ماحدش حيعرفه غير واحدة بس سنية ماكلين*.

متولي: هو حضرتك تعرفها.

محيى سليط : أنا خطيبها"(١٣).

كما نراه قد اعتمد علي المبالغة الصوتية والتعبيرية من خلال الصدمة التي تصيب "متولي" و"رجب"، ويعبران عنها جسديًا حيث يجثو "عبد المنعم مدبولي" مع "فؤاد المهندس" تحت أقدام خطيب الممثلة "سنية ماكلين".

وتعلو وجه كل منهما إيماءات من الدهشة الممتزجة بالخوف، والصوت يبدو مرتجفًا مرتعشًا، تغلفه نغمة التوسل والرجاء، وقد جاء توظيف جسد الممثل واستخدامه بصورة مبالغة في أداء الاستجابات والانفعالات سواء في الفعل أم رد الفعل خاصة وأن هذا الأمر هو مصدر خصب في إثارة الكوميديا والضحك.

وتنتهي المسرحية بكشف الحقيقة وزواج "رجب" من "سوسن".

ثانياً: مسرحية "هاللو شلبي"

المسرحية تأليف يوسف عوف، إخراج سعد أردش، وأنتجتها فرقة الفنانين المتحدين سنة ١٩٦٨، ومن تمثيل عبد المنعم مدبولي، مديحة كامل، سعيد صالح، محمد صبحي، عبد الله فرغلي، سهير الباروني.

يتناول العمل في إطار كوميدي قصة فرقة مسرحية مغمورة تسعى للحصول على تمويل لعرض إحدى مسرحياتها، وتقيم بأحد الفنادق في انتظار وصول هذا الممول، وهي لا تملك المال حتى لدفع حساب الفندق، مما يوقع أفراد الفرقة في العديد من المشكلات والمفارقات الكوميدية.

قام "عبد المنعم مدبولي" في هذه المسرحية بأداء شخصية "عنبر" صاحب الفرقة، الذي يحيك الحيل كي يتهرب من "مدكور" صاحب الفندق.

وقد تنوعت صيغ الكوميديا في هذه المسرحية تنوعًا شديدًا من (المفارقة اللفظية) إلى (كوميديا الموقف) وتوظيف (التكرار) على مستوى الكلمة والحركة هذا فضلاً عن صيغ (التنكر) التي احتلت مساحة كبيرة من الدراما في هذا العرض المسرحي؛ حيث يعد فن التنكر من أكثر الفنون التي تتطلب من الممثل مهارة خاصة، وخبرة واسعة ودراية تامة؛ لأن الممثل يعتمد على تغيير تعبيرات وجهه واللجوء إلى رنة صوت وطبيعة لهجة مغايرة لصوته الحقيقي هذا فضلاً عن إتيانه بحركة مناسبة للشخصية الجديدة، ومن هذا المجموع من الصوت والحركة وملامح الوجه يستطيع الممثل انتزاع الضحك من الجمهور وهو ما نجح فيه الممثل "عبد المنعم مدبولي" في بداية ظهوره على المسرح متنكرًا في زي "اللورد" إنجليزي بوصفه "زبوناً" جديد للفندق، ومن خلال هذه الصيغة التنكرية تتولد العديد من المفارقات بينه وبين صاحب الفندق "مدكور بك".

ولعله في هذا كان متأثراً بشكل كبير "بشارلي شابلن"، فقد كانت الملابس شبيهة إلى درجة كبيرة بملابس "شابلن"؛ حيث ارتدى قبعة و"بالطو" طويلاً تحته صديري أسود و"بابيون"، وممسكاً بيده عصا، هذا فضلاً عن شارب قصير ولحية*، كما كان أداؤه الحركي متماثلاً مع أداء "شابلن" حيث الحركة السريعة المتتابعة التي لجأ إليها في بعض الأحيان.

"مدكور : أهلاً أهلاً... مستر؟!!

عنبر : مستر هوفمان عبد ربه.

مدكور : أهلاً وسهلاً (يصافحه بقوة).

عنبر : أي... (أي بالإنجليزي يعني أنا).

مدكور :هو سيادة اللورد بيتكلم عربي.

عنبر : مش أوي.

مدكور : لا دي حاجة ظريفة خالص.

عنبر : ظريفة دي تبقى خالتك.

مدكور : هو سيادة اللورد جه مصر قبل كده؟

عنبر : لا سيادة اللورد ماجاش مصر قبل كده لكن أنا جيت"(١٤).

كما اعتمد "مدبولي" في هذا المشهد على أسلوب (المفارقة اللفظية)؛ "حيث تعد اللغة واحدة من أغنى مصادر الكوميديا وعليها تعتمد معظم الفكاهات"(١٥).

مدكور : أنت بتتكلم عربي لبلب.

عنبر : لبلب دي مرات حسن يوسف"(١٦).

والمفارقة هنا عنصر كوميدي يكمن في الخصائص الشكلية للتضاد والتنافر بين اللفظ المنطوق واللفظ المتوارى، واستخدام لفظة يمكن تفسيرها بطريقتين مختلفتين تماماً.

وقد قامت مدرسة "المدبوليزم" على توليفة خاصة من عناصر أداء الممثل في الكوميديا الإيطالية المرتجلة المعروفة باسم: "كوميديا دي لارتي"(*) Comedia Del Arte، ويأتي في مقدمتها الارتجال، بوصفه عملاً تمثيلياً تلقائياً يعتمد على خبرة الممثل وقوة ملاحظته وسعة خياله، وقدرته على توسيع الحدث بحوار عفوي لا يخرج عن القالب الدرامي للموضوع، وهو ما نجح فيه الممثل "عبد المنعم مدبولي"؛ حيث اشتبك مع صاحب الفندق "مدكور بك"، في حوار خارج النص تقتضيه طبيعة الشخصية التي تتكر فيها؛ فأخذ يتحدث الإنجليزية بشكل فكاهي.

عنبر : سانك يو فري مانتش... أي هاف تو أيز... كنج سايز.

مدكور :أنا مش فاهم حاجة.

عنبر : أي وونت سليب... أي وونت إيت.

أي وونت... أي وونت!!! ... هي استحمى يعني إيه بالإنجليزي.

مدكور :ووش.

عنبر : وات؟.

مدكور : ووش.

عنبر : لا ما أخدنهاش دي في لندن"(١٧).

كما كانت ملابس "مدبولي" في بقية مشاهد المسرحية أقرب إلى ملابس المهرج "أرليكينو – Arelikino"(*) في الكوميديا الإيطالية المرتجلة دي لارتي، حيث ارتدى "جاكت" فضفاضاً، طبع عليه أشكال ملونة، مثل قلب كبير على الصدر(**)، وبنطال قصير، وعصا صغيرة.

كما لجأ مدبولي في أدائه التمثيلي في هذا العرض إلى أسلوب (التكرار) على مستوى الكلمة والحركة، وهو ما يعرف في الحقل المسرحي بـ (اللازمة)، وهو ما يعتبره هنري برجسون واحداً من أهم وسائل إثارة الضحك، "وتحدث نتيجة لوجود لفظ أو حركة أو مشهد ما ينفك يتكرر، سواء بين شخصيات واحدة، أم بين شخصيات مختلفة، وهي مضحكة على قدر ما يكون المشهد المكرر معقداً من جهة وطبيعياً من جهة أخرى"(١٨)، وهو أسلوب اشتهرت به مدرسة "المدبوليزم"، ويعتبر من أشهر عناصرها المثيرة للضحك، وفي هذا الصدد يقول مدبولي: "من الممكن إعادة شيء وتكراره في النص المسرحي إذا تأكد للممثل أنه مضحك، ولكن لابد من استخدام التكرار بذكاء شديد؛ حتى لا يضعف النص، وسرعة البديهة، والذهن الحاضر أمر ضروري بجانب البساطة والتلقائية"(١٩).

فعلى مستوى الحركة وظف "مدبولي" أسلوب (التكرار) من خلال فقد اتزانه مراراً وتكراراً عند اتكائه على العصا التي لازمته في مشهد اللورد الإنجليزي(*).

أما على مستوى (التكرار اللفظي) فقد لجأ إليه "مدبولي" في معظم مشاهد المسرحية، خاصة في المشهد الذي يعده فيه "مدكور بك" صاحب الفندق بمفاجأة كبيرة يظنها "عنبر" وليمة فاخرة، بينما هي في حقيقة الأمر مكيدة؛ حيث استأجر "مدكور بك" أربعة من البودي جاردات للنيل من "عنبر" وأفراد فرقته، عقاباً لهم على تهربهم من دفع فواتير إقامتهم بالفندق، فأخذ "عنبر" يكرر عبارة:

عنبر : ده إحنا حناكل أكل"(٢٠).

وكلما نطق بها ضج المسرح بالضحك نتيجة لغفلة "عنبر" وعدم تبصيره بالمصير السيئ الذي ينتظره".

كما استخدم مدبولي المفارقة الدرامية الكوميدية التقليدية؛ فعندما وصل "محفوظ أبو طاقية" إلى الفندق الذي أدى دوره الممثل "سعيد صالح"، وهو مؤلف رواية "هاللو شلبي" التي ستقوم فرقة "عنبر" بتمثيلها، وهو شاب ريفي حالم بالشهرة والنجاح، تبهره أجواء المدينة وأضواؤها، يأتي "محفوظ" للحصول على حقه المادي، وهي المرة الأولى التي يتقابل فيها مع "عنبر"؛ حيث كانت اتفاقاتهم بخصوص شراء النص المسرحي عن طريق البريد فيحسبه "عنبر" الممول الذي سينقذ الفرقة من عثرتها، ويعامله على هذا الأساس، ومن هنا تنشأ المفارقة الدرامية، والتي أداها "مدبولي" بكثير من التلقائية والبداهة وخفة الظل.

محفوظ : عاوز أقابل عنبر بيه.

عنبر : أنا يا فندم عنبر بيه... وأسفين لتأخرنا على سيادتكم... يا مرحبا بمن حبا ودبا وقالت له العظماء كاف ولام وباء... على فكرة فيه ناس جم عرضوا عليا يصرفوا على المسرحية دي ألوفات... أنا دافع للمؤلف لوحده ألفين جنيه.

محفوظ : (مندهشاً) ألفين جنيه.

عنبر : ألفين جنيه ورقة واحدة قد كده هو..

محفوظ : افتكر كويس يمكن تكون غلطان في صفرين.

عنبر : لا لا زي ما بقولك.

محفوظ : حيث كده إيدك.

عنبر : (يمد له يده) اتفضل.

محفوظ : لا هات حاجة من تحت الحساب.

عنبر : البيه بيحب يهزر.

محفوظ : لا والنبي أنا بأكلم جد.

عنبر : أنا أول مرة أشوف ممول عايز يقبض.

ابنة صاحب الفندق : ده أستاذ محفوظ المؤلف"[٢١].

هنا تثور ثائرة "عنبر" ويأتي بحركات جسدية كمحاولة نزع شعر رأسه، أو تقطيع ملابسه كما تأتي إيماءات وجهه معبرة عن حالة الغضب واليأس[*]، وزيادة العبء الذي سيقع على كاهله بعد وصول مؤلف الرواية ومطالبته بمستحقاته المالية، ويقول "مدبولي" في هذا الصدد: "كوميديا الموقف هي عبارة عن موقف به سوء فهم، يعني مثلاً أنا رايح عند واحد والراجل ده لديه كلب يرغب في بيعه، ولكن أنا رايح لأجل أن أخطب ابنته، فأنا بكلمه على بنته، وهو فاكر أني بكلمه على الكلب، ده موقف يخلق نوعاً من الكوميديا، وكوميديا الموقف هي أحسن ما يكتب في الكوميديا لأنها بتعطي الفرصة للممثل لكي يضيف ويبدع في دوره"[٢٢].

وقبل أن يكتشف "عنبر" حقيقة شخصية المؤلف "محفوظ أبو طاقية"، وظنه أنه الممول كان يكرر جانبياً، ودون أن يسمعه:

"عنبر : ده أنا حأهبر منه هبر"[٢٣].

لقد أثار هذا المشهد ضحك المتلقي لأنه في الأساس مبنياً على المفارقة الدرامية التي تولدت من جهل "مدبولي" بحقيقة الشخصية، وتعامله معها بوصفها شخصية أخرى.

وتنتهي المسرحية بنجاح "عنبر" وأفراد فرقته في عرض مسرحيتهم التي نالت استحسان الجمهور، "والمسرحية في عمومها تبرز كفاح الفنان ليصل إلى الجماهير ويؤدي رسالته الفنية رغم قلة الإمكانات المادية المتاحة والعقبات التي تواجه الفرق المسرحية الناشئة"(٢٤).

ثالثاً: مسرحية "ريا وسكينة"

قدم "مدبولي" مسرحية "ريا وسكينة" من إنتاج فرقة الفنانين المتحدين سنة ١٩٨٤م، تأليف "بهجت قمر"، ومن إخراج "حسين كمال" والذي تعامل معه "مدبولي" من قبل في مسرحية "بمبه كشر"، وعنه يقول "مدبولي": "مخرج فاهم وواع وميزته الكبرى هي كيفية تقديم الممثلين الكبار والشباب في إطار جديد يختلف عما هو معروف عنهم في السابق"(٢٥).

تدور المسرحية حول حادثة حقيقية حدثت في الإسكندرية من خلال شقيقتين فقيرتين تقومان بقتل زوجة أبيهما "أمونة" بعد محاولتها الضغط عليهما للعودة معها إلى بلدهن، ومن خلال الحوار نكتشف أنها قامت بقتل أمهما كي تفوز بالزواج من الأب، ويحتدم الحوار فيقدمان على قتلها ثم الاستيلاء على الذهب الموجود معها، ومن أجل المساعدة في دفن زوجة الأب تتزوج "ريا" من "حسب الله"، كما تتزوج "سكينة" من "عبد العال" "العسكري" في قسم الشرطة حتى تبتعد عنهما الشبهات، وتبدأ "ريا" و"سكينة" في جلب السيدات إلى منزلهما وقتلهن والاستيلاء على مصوغاتهم وهكذا حتى تنتهي المسرحية بلحظة ندمٍ جماعية، وبقدر تراجيدية الحادثة ومأسويتها فإن "حسين كمال" عالجها لتصبح عرضاً كوميدياً مستخدماً طاقة ممثليه في الإضحاك، وما يهمنا هنا هو كيف استطاع "عبد المنعم مدبولي" من خلال أدواته أن يصنع ضحكات الجمهور، معتمداً على العديد من تقنيات التمثيل الكوميدي، منها التناقض حيث يثير ضحك الجمهور من خلال عدم التوافق بين ما يراه وما يسمعه، وفي هذا تقول نهاد صليحة: "إن التناقض هو الباعث الرئيس للضحك"(٢٦)؛ ففي مشهد حفل زواج "ريا" من "حسب الله" يتوجه الأخير إلى المأذون الكهل العجوز ويسأله في منتهى الجدية(*):

" حسب الله : إيه يا مولانا مش تشد حيلك وتتجوز؟

المأذون : لما أكون نفسي الأول.

حسب الله : تكون نفسك ليه هو في مشاكل؟

المأذون : أخلص جيش.

حسب الله هما رفعوا سن التجنيد لتسعين سنة؟؟!!"(٢٧).

كما لجأ "عبد المنعم مدبولي" إلى (كوميديا العاهات) باعتبارها مصدراً من مصادر الضحك، ووظفها أيضاً في مشهد حفل الزواج؛ حيث ظل يسخر من عاهة الصمم والبكم التي يعاني منها أحد الشهود الذي كان يعمل في الأصل مطرباً في فرقة "حسب الله".

" حسب الله : ده مش غريب ده كان شغال معايا.

سكينة : شغال إيه؟

حسب الله : مطرب.

سكينة : مطرب أخرس ؟؟!!

حسب الله : قبل ما يتخرس.... الخرس جاله في حادثة.

سكينة : إزاي؟!

حسب الله : الواد ده طول عمره مطرب، وملعلع عقبال ما تشوفي ولاد الحبايب".

سكينة : بيعمل إيه؟

حسب الله : الواد ده كان يقول يا ليل قبل العشاء يخلص منها تاني يوم الضهر، يا ليل بس... يا عين يقولها في فرح تاني، لحد ما جه فرح منيل بنيله

سكينة : فرح مين ده يا خويا.

حسب الله : فرح واحد جزار، قال يا ليل ما قالش يا عين.

سكينة : ليه؟

حسب الله : الواد ده من عادته لما يلعلع لسانه يطلع لبرة ويدلدل، بس لسانه مش زي لسانا، لسان قد كده (يشاور بيده) يسلم بيه على المعازيم ويلم به النقطه (يقلده)، يا ليلي يا ليلي، العريس شاف الواد ده بيطلع لسانه فافتكر إنه بيغيظه والعروسة أصلها كانت وحشة، فراح العريس قايم وطوح العروسة على يمينه والمعازيم على شماله وراح للواد ده وهو بيغني وراح قطع له لسانه"[٢٨].

كما يوظف "مدبولي" أسلوب "القفلة" فيكسب المتلقي الشعور بالتفوق نتيجة معرفته ما يدور بالأحداث في وقت جهل "مدبولي" بها، فبعد زواج "حسب الله" من "ريا" تطلب منه الأخيرة حمل الغسيل إلى البدروم، فيوافق دون أن يدري أن ما يحمله ليس سوى جثة "أمونة" التي قامت "ريا وسكينة" بقتلها.

" ريا أنا عايزاك با حسبو يا حبيبي تخلصني من الغسيل اللي على الكنبة دي.
حسب الله : الغسيل بس ده أنا أشيل الغسيل وأصحاب الغسيل والكنبة....
ريا : تعالى (جانبيا) ولا كأننا قتلنا قتيل.
حسب الله وده حاجة ده... ده أنا زمان كنت بأشيل قد ده ميت مرة وبصباع واحد... زمان أنا... زمان بقه... ها ها ها
(يتحسس الغسيل) (يتوقف فجأة عن الضحك وينظر متجها نحو الغسيل) (*)
أيه ده.. هو غسيلكم معضم كده له...
ولا يهمنا حأشيله... أنا زمان كنت أشيل (يتحسس الجثة) ... أنتوا غاسلين بالوظة... (يتحسس الرأس)... ها ها ها يا لؤمة غاسلين قلقاس.."[٢٩].

يرفع الغطاء عن الجثة فيتصلب مكانه فاتحاً فاه، ترتسم إيماءات الدهشة والذهول على وجهه ثم يسقط أرضاً مغشياً عليه، وعن هذا المشهد بالتحديد يروي "عبد المنعم مدبولي" أنه: "أثناء حمله للجثة سقطت المخدة من الملاءة التي توضع بداخلها على أنها جثة، وعندما حدث ذلك أمام الجمهور، قال مدبولي محاولاً انقاذ الموقف:

الحمد لله أنها طلعت مخدة ومطلعتش جثة
كان الواحد راح في داهية"[٣٠].

وضحك الجمهور، وهذا إن دل على شيء، إنما يدل على سرعة بديهة الممثل وتمتعه بالحضور الذهني.

كما لجأ "مدبولي" إلى تقنية (التكرار اللفظي والحركي) (اللازمة)، واستخدمها في معظم مشاهده خاصة في مشهد اليوم التالي لزواج "سكينة" من "عبد العال"، حيث طلبت منه "ريا" ايقاظهما فقدم هذا الفعل البسيط بأسلوب كوميدي بتكرار اللازمة لفظياً وحركياً بأن يدق عليهما باب الغرفة منادياً "عبد العال" بتنويعات صوتية وحركية تثير الضحك(*).

ورغم المفارقات والتناقضات التي كانت أساساً لخلق الضحك، فإن "عبد المنعم مدبولي" قد استثمر طاقته التمثيلية في المشاهد التي تعتمد على المشاعر الإنسانية، ولجأ لأسلوب المعايشة الذي يعود لمنهج "استانسلافسكي" معتمداً على أدائه الصوتي والحركي.

وتضح هذا جلياً في المشهد التالي:

حسب الله : أنا بقيت منكم وعليكم، لكن عبد العال بقه زي الكلب السعران وأول ما حيعض حيعض صحابه، وعلاج الكلب السعران حاجة واحدة... قتله.

سكينة : لا يا "حسب الله" قتله ازاي... تقتله ازاي... عيب يا جربوع يا شحات (تصفعه على وجهه).

حسب الله : غلط يا "سكينة".. غلط اللي أنتي عملتيه ده...

عشان عيني اللي أنتي ضربتيها دي هي اللي شافت كل بلاويكم، ولساني حطيت عليه ميت حجر...، عشان ما يقولش على فضايحكم... عينا شافت ولساني سكت وده كله عشان بحب "ريا"...، وافقت أبقه قتال قتلة وأحط دماغي في الخية ومنتظر الإعدام بين لحظة والتانية وده كله عشان بحب "ريا" وعارف إنها ما بتحبنيش.

ريا : "حسب الله".

حسب الله : استني يا "ريا" أختك بتعايرني بأني جربوع وشحات، أنا كنت باشحت عشان لقمة عيش بس كنت باكل لقمة عيش شريفة وأنام مرتاح البال ضحيت باللقمة الشريفة وضحيت براحة البال، ودفنت مزيكتي مع الأموات، وبقيت شبشب في رجلكم تقلعوه، وترموه مطرح ما يعجبكم، وفي الآخر بانضرب بالقلم على وشي"(٣١).

لقد وظف "مدبولي" النقلات الصوتية والشعورية في هذا المشهد بشكل جيد يعكس الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية وشعورها بالندم والضآلة؛ حيث بدأ المشهد بصوت هادئ منخفض وظلت نغمة الصوت تقوى وتعلو (كيرشندو) حتى وصلت إلى قمتها في جملة (وفي الآخر بانضرب بالقلم على وشي) (*).

وأكمل "مدبولي" المشهد بصوت متهدج يجسد مشاعر الحزن التي تعتريه.

"حسب الله بعد كل ده رقبة مين اللي تستنى؟؟!!

رقبتي أنا... أيوه رقبتي أنا... أنا اللي إديت وماخدتش أنتم أخدتوا فلوس ورجالة تخدمكم لكن أنا مأخدتش غير التريقة وقلة الكرامة... يبقى لازم أعيش اللي باقي من عمري إن شاء الله على حساب رقبتك ورقبة أختك ورقبة "عبد العال"..." (٣٢).

رابعاً: مسرحية "الجنزير"

تعد مسرحية الجنزير "أول عمل مصري إبداعي يتصدى للإرهاب، فقد كتبت عام ١٩٩١م، ونشرت عام ١٩٩٢م، وعرضت على مسرح السلام التابع لمسرح الدولة عام ١٩٩٧م، قبل أن تصبح الكتابة عن الإرهاب طرازاً مألوفاً، أو حتى مقبولاً من الأجهزة الإعلامية والثقافية في مصر، وتحمل المسرحية علامات البداية بالمعنى الذي ينطوي عليه رد الفعل الإبداعي الأول إزاء ظاهرة هي نقيض الإبداع والحياة على السواء..." (٣٣).

وقد أخذ كاتبها "محمد سلماوي" بتلابيب اللحظة التاريخية التي يمر بها الوطن دون أن يسمح لنفسه– شأن غالبية المبدعين– برفاهية الانتظار حتى يتحقق بعد زمني كاف يتيح له تأمل القضية عن بعد قبل تناولها دراميا"(٣٤).

تنطلق أحداث المسرحية من إرهابي يحتجز أسرة صغيرة مكونة من الأم "زهرة" والجد والابن والابنة في منزلها تنفيذاً لأوامر جماعته التي يريد الانضمام إليها، ويتخذهم رهينة لحين الإفراج عن معتقلين من الجماعة على ذمة إحدى القضايا الإرهابية، وعند اندماجه مع الأسرة، يشعر شيئاً فشيئاً بالتردد بين إيمانه بقضية نشر الدين بالعنف واقتناعه بأن الأسرة التي يحتجزها هي نموذج للإسلام الوسطي، الجد عاش ثورة ١٩١٩م، وتظاهر ضد الإنجليز، والأب الغائب شارك في بناء السد العالي إبان الفترة الناصرية، أما الأبناء فأحدهم يهرب من واقعه، أما الابنة فهي تدرس الآثار المصرية القديمة، والأم "زهرة" هي رمز لمصر التي تعاني وتطلق صرختها في نهاية المسرحية، وتتصاعد الأحداث عندما ترفض الشرطة الإفراج عن الإرهابيين فتقرر الجماعة التخلص من الأسرة فرداً فرداً، وهنا يدخل الإرهابي مرحلة الوعي، ويقرر عدم الانصياع لأوامر الجماعة، ليكون مصيره الاغتيال على يد جماعته.

إن أسرة "زهرة" "تمثل المجتمع المصري كله وانتماءاته كافة، فالجد ينتمي إلى ثورة ١٩١٩م، والأم والأب ينتميان إلى ثورة السد العالي، أما الأبناء فيمثلون الجيل الحالي الضائع بين الخيالات، والأوهام، والعنف، والطاعة العمياء"(٣٥).

يقول مخرج العرض "جلال الشرقاوي": "العرض هو استمرار لخط المسرح السياسي المباشر الذي بدأته بمسرحية"ع الرصيف" يعالج مختلف القضايا بأمانة وبأسماء الأشخاص، والأشياء الحقيقية دون اللجوء للرمز، والأسطورة، وقضية اليوم المشتعلة هي الإرهاب في العالم كله"(٣٦).

وقد قام "عبد المنعم مدبولي" بأداء دور الجد الذي يعاني من مرض الشلل إلى جانب معاناته من الضعف السمعي، وكان أداؤه التمثيلي في هذه المسرحية أقرب إلى الأداء التراجيكوميدي، أو ما يمكن أن نسميه الكوميديا السوداء.

وقد لجأ "مدبولي" إلى إثارة الضحك في هذه المسرحية من خلال التلاعب بالألفاظ وقلبها وتوظيف ضعف حاسة السمع إلى جانب إصابته بالزهايمر وضعف الذاكرة، الأمر الذي يجعله يتحدث إلى الإرهابي "محمد" على أساس أنه "أحمد" حفيده، على الرغم منتهديده له بالسلاح(*).

"الجد : إزاي يا ولد أنت تهدد أمك بالمسدس؟ كل ده من الهباب البلابيع اللي بتتعاطاها واللي خلتك ما تعرفش إزاي تحترم أمك وترعاها... أنتم جيل ما يعرفش ربنا صحيح... يا أبني دي أمك... عارف يعني إيه أمك؟

محمد (يصرخ) دي موش أمي...

الجد : استغفر الله العظيم... ربنا يصبرك يا زهرة يا بنتي...

(غير مصدق) تهدد أمك بالمسدس؟ وجبته منين المسدس ده... لا حول ولا قوة إلا بالله... الحق عليكي يا "زهرة" يا بنتي أنك بتديله مصروف يروح يشتري بيه مسدسات وبنادق... إخص عليك ولد"[٣٧].

كما عاش "مدبولي" لحظات من التأمل وهو يعود بالذاكرة إلى الماضي؛ ليعقد مقارنة بينه وبين الحاضر المؤلم الذي يعيشه الآن، وكان صوته مغلفاً بالألم والحسرة، في نغمة متهدجة، ونبرة حزينة هادئة؛ حيث جاء الأداء راسخاً؛ ليليق برجل عجوز.

الجد : أعوذ بالله!! البلد جرى فيها إيه؟ ماعدش فيه لا قيم ولا مبادئ... ده أنا مكنتش أقدر أرفع عيني في وش أبويا، مرة روحنا أنا ومجموعة من زملائي بيت الأمة نقابل سعد باشا مع طلبة المدارس الثانوية وأتأخرت عن ميعاد الغدا نص ساعة بس... أبويا رنني علقة ولا قدرت أتكلم ولا أفتح بقى ولا حتى أبص في وشه... دلوقتي الأولاد بيتهجموا على أبهاتهم وعايزين يقتلوهم. "[٣٨].

وقد تميزت حركة "مدبولي" في هذا العرض بالاقتصاد الشديد؛ حيث يجلس طوال المسرحية على "كرسي متحرك"، فاقتصرت حركته في مجموعها على الدوران المتقطع البطيئ في دائرة ضيقة وفق إيقاع الحوار أو "مونولوجاته" المنفردة(*).

ولم يخالف هذا النسق الذي يشي بالعجز والحيرة ويجسد فكرة السجن داخل عباءة الماضي إلا بعد تعرفه على حقيقة الوضع وأن عائلته تقع تحت رحمة ذلك الإرهابي، وهو ما يمثل لحظات الذروة في تطور الصراع الدرامي.

وقد أدى التقابل بين مساحات الحركة الدائرية البطيئة الثابتة في المكان وبين لحظات التغير الفجائية في هذا النسق إلى تكثيف حدة التوتر في هذه اللحظات المشحونة خاصة بعد أن تلقى الإرهابي "محمد" أمراً من أمير الجماعة بقتل أفراد الأسرة المحتجزين واحداً بعد الآخر، وهنا يتبارى أولئك الأفراد في التضحية بأنفسهم حماية للآخرين.

الجد :لما نفوا سعد باشا يابني... كان نفسي أروح أفديه بروحي... قلت لهم خدوني أن بداله.. قالوا لي أنت مجنون؟ تطلع مين أنت علشان تفدي سعد باشا؟ حياتك ملهاش أي قيمة.... (يرفع رأسه وينظر لمحمد) أنت النهارده اللي ممكن تجعل لحياتي قيمة يا محمد... قدر غريب! بعد ما عجزت وبقت رجلي خلاص في القبر... تجيلي أخيراً الفرصة اللي عشت أحلم بيها...، تعالى هنا يا محمد... فين مسدسك...، هاته هنا.... صوبه على دماغي ودوس على الزناد...، خليني أفدي بنتي وولادها "[٣٩].

وقد التزم "مدبولي" في تشكيل جسده بانحناءة بسيطة للكتفين تشي بالضعف، ووظف وجهه المعبر وعينيه ويديه وصوته العميق الرنان توظيفاً بليغاً في التعبير عن الحالات المتباينة كافة، فجاء تجسيده لها بالغ الدقة، يتميز بإيقاع صوتي وشعوري محسوب.

أما فيما يخص الكوميديا داخل نص "الجنزير"، يقول "عبد المنعم مدبولي": هي كوميديا لها ما يبررها في الأساس؛ لأن هؤلاء الإرهابيين الذين لا يعقلون تصرفاتهم، هم أناس (مضحوك) عليهم، أي إن وصفهم ذاته يثير السخرية وهذه المفارقة تدعو للاستثمار الكوميدي"[٤٠].

وقد توصلت الباحثة في نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج، يمكن إجمالها فيما يأتي:

١- استطاع "عبد المنعم مدبولي" أن يمتلك أدواته بوصفه ممثلاً من صوت، وجسد، وجهاز انفعالي يهتم بإحداث توازن بين جهازه الداخلي والخارجي مستخدمًا كلاً منهما بما يتناسب مع الحالة الدرامية التي يقدمها وما يخدم الشخصية.

٢- تأثر "مدبولي" بشكل كبير بـ "شارلي شابلن"، وهو ما اتضح من خلال تنكره في شخصية اللورد الإنجليزي في مسرحية "هاللو شلبي".

٣- كانت ملابس "مدبولي" في معظم أعماله المسرحية أقرب إلى ملابس شخصيات الكوميديا الإيطالية المرتجلة المعروفة باسم "كوميديا دي لارتي.

٤- استخدم "عبد المنعم مدبولي" الكثير من تقنيات الأداء الكوميدي، وهي:

- المبالغة الحركية، وقد استخدمها في مسرحية "حالة حب".
- المفارقة اللفظية، وقد استخدمها في مسرحيات: (حالة حب، هاللو شلبي، والجنزير).
- التكرار اللفظي والحركي (اللزمات)، واستخدمها تقريبًا في جميع مسرحياته، سواء المدرجة في هذا البحث أم غير المدرجة.
- الجانبيات، وقد استخدمها في مسرحية "حالة حب".
- الانفعالات الصوتية والحركية، وقد استخدمها في جميع مسرحياته.
- أسلوب الارتجال، متأثرًا أيضًا بالكوميديا دي لارتي، وقد استخدم هذا الأسلوب في كل مسرحياته.
- نجح "مدبولي" في الأداء التمثيلي التراجيدي مثلما نجح في الأداء الكوميدي واستطاع توظيف إيماءات وجهه وتنويعات صوته، فأبكانا على قدر ما رسم الابتسامة على الشفاه.

ومما سبق يتضح أن هناك بعض التقنيات التي استخدمها "عبد المنعم مدبولي" في بداياته فقط، ثم تخلى عنها فيما بعد نظرًا لعدم مواكبتها للأساليب الحديثة للكوميديا والتطور الطبيعي الذي طرأ عليها كما استقر على مجموعة من التقنيات التي شكلت في مجملها أسلوب "عبد المنعم مدبولي" في الأداء الكوميدي والتي تبلورت في مدرسة "المدبوليزم"، وهي:

١- التكرار وصناعة اللزمات اللفظية والحركية.
٢- المفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية التقليدية.
٣- الاعتماد على تغيير الإيقاعات الصوتية والحركية.
٤- الانفعالات الصوتية والشعورية.
٥- استخدام الارتجال متأثرًا بفناني كوميديا دي لارتي.

ملحق صور

مسرحية "حالة حب":

صورة (١)

صورة (٢)

صورة (٣)

صورة (٤)

مسرحية "هالو شلبي":

صورة (٥)

صورة (٦)

صورة (٧)

صورة (٨)

مسرحية "ريا وسكينة":

صورة (٩)

صورة (١٠)

صورة (١١)

صورة (١٢)

مسرحية "الجنزير":

صورة رقم (١٣)

صورة رقم (١٤)

هوامش البحث

(*) رانيا فتح الله: أمينة رزق رائدة من رائدات المسرح المصري- دراسة في تطور أداء الممثل- مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، يوليو ٢٠٠٨.

(١) سهير حلمي: فيلسوف الكوميديا، حوار مع عبد المنعم مدبولي، مجلة نصف الدنيا، العدد ٦٣٢، ٢٤ مارس ٢٠٠٢.

(٢) موسوعة ويكيبيديا، عبد المنعم مدبولي: http:ar.wikipedia.org

(٣) موسوعة الجزيرة Alja3eera Encyclopedia

(٤) حسين عثمان: الكومبارس عاد بطلاً لفرقة الريحاني، مجلة الكواكب، ١٩٧٤/١٠/١٥، ص ٢٣.

(٥) سهير حلمي: فيلسوف الكوميديا، مرجع سبق ذكره.

* انظر صورة رقم (١)

(٦) سعد ظلام: الإضحاك في مسرح شوقي، مجلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص٦٧.

(٧) سمير خفاجي: مسرحية "حالة حب"، حوار مأخوذ من أسطوانة (CD)، إخراج فؤاد المهندس، إنتاج فرقة الفنانين المتحدين، ١٩٦٧.

(٨) المصدر السابق.

* أنظر صورة رقم (٢)

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدر نفسه.

(*) أنظر صورة رقم (٣)

(١١) نادية أيوب: الحديث الجانبي؛

http://www.proz.com

(١٢) سمير خفاجي، مسرحية "حالة حب"، مصدر سبق ذكره.

(*) أنظر صورة رقم (٤)

(١٣) المصدر السابق.

(*) أنظر صورة رقم (٥)

(١٤) يوسف عوف: مسرحية "هاللو شلبي"، حوار مأخوذ من أسطوانة (C.D)، إخراج: سعد أردش، إنتاج: فرقة الفنانين المتحدين، ١٩٦٨م.

(١٥) ت. ج. أ. نلسن: نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، ترجمة: ماري إدوارد نصيف، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٦٥.

(١٦) يوسف عوف: مسرحية "هاللو شلبي"، مصدر سبق ذكره.

(*) نوع من الملهاه ازدهر في إيطاليا في القرن السادس عشر واستمر حتى القرن الثامن عشر، وكان عمادها الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدون، وكان كل ممثل يكرس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التي يؤديها على الدوام.

راجع: جيرهارد إيبرت: الارتجال وفن التمثيل المسرحي- دراسة في إبداعية الممثل، ترجمة: حامد أحمد غانم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٩.

(١٧) يوسف عوف: مسرحية :هاللو شلبي"، مصدر سبق ذكره.

(*) أرليكينيو: خادم، داهية، ذكي، دائماً يساعد الشبان في مخططاتهم، كما ينجح في خداع "بنتالون" وملابسه طقم مخطط بمربعات.

(**) انظر صورة رقم (٦)

(١٨) هنري برجسون: الضحك، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٦٥.

(١٩) سهير حلمي: فليسوف الكوميديا، مرجع سبق ذكره.

(*) انظر صورة: (٧)

(٢٠) يوسف عوف: مسرحية "هاللو شلبي"، مرجع سبق ذكره.

(٢١) المصدر السابق.

(*) انظر صورة: رقم (٨)

(٢٢) حنان الهمشري، حوار مع عبد المنعم مبدولي، مجلة الوطن العربي، العدد ٩٢٦، الجمعة ١٩٩٤/٢/٢.

(٢٣) يوسف عوف: مسرحية (هاللو شلبي)، مرجع سبق ذكره.

(٢٤) محمد فكري: المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى اليوم، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨١، ص١٥٤.

(٢٥) محمد الدسوقي: عبد المنعم مدبولي وحوار لا تنقصه الصراحة، مجلة الكواكب، ١٩٨٣/٣/٢، ص٦٥.

(٢٦) علي سالم إبراهيم: ندوة تحت عنوان "المسرح الضاحك"، الأهرام، ١٩٩٤/١١/١٨.

(*) انظر صورة: رقم (٩).

(٢٧) بهجت قمر: مسرحية "ريا وسكينة"، حوار مأخوذ من أسطوانة (C.D) للعرض المسرحي، إخراج حسين كمال، إنتاج فرقة الفنانين المتحدين، عام ١٩٨٤م.

[٢٨] المصدر السابق.

[*] انظر صورة: رقم (١٠)

[٢٩] المصدر السابق.

[٣٠] ----------: أوراق قديمة، عبد المنعم مدبولي والجثة الأونطة، السنيما والناس، ١٩٩٦/٤/٢٠، ص٣٢.

[*] انظر صورة: رقم (١١)

[٣١] بهجت قمر، مسرحية "ريا وسكينة"، مصدر سبق ذكره.

(*) انظر صورة: رقم (١٢)

[٣٢] المصدر السابق.

[٣٣] جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءة في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٣٤٦.

[٣٤] نهاد صليحة: مقدمة مسرحية "الجنزير"، تأليف: محمد سلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١٥.

[٣٥] رجاء النقاش: تذييل كتاب، الإرهاب والمسرح الحديث، لجون أور، دراجان كليك، ترجمة: أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٦٢.

[٣٦] نهاد إبراهيم، الجنزير، تحاور مع الإرهاب فوق المسرح، جريدة الوفد، الأحد، ١٧ ديسمبر ١٩٩٥.

[*] انظر صورة: رقم (١٣)

[٣٧] محمد سلماوي: "الجنزير"، حوار مأخوذ من العرض المسرحي على أسطوانة (C.D)، إخراج: جلال الشرقاوي، إنتاج المسرح الحديث، عام ١٩٩٧م.

[٣٨] المصدر السابق.

[*] انظر صورة: رقم (١٤)

[٣٩] المصدر نفسه.

[٤٠] شريف الشافعي: مبارزة العنف بزهرة اللوتس، مجلة نصف الدنيا، ١٩٩٥/١٢/١٠، ص٦٣.