القيم الفكرية والفنية في أعمال محمد صبحي المسرحية
قراءة تحليلية في النص والعرض

د. منال محمود حسين فوده

مدرس بقسم المسرح - كلية الآداب

جـامعة الإسكندرية

تمهيد

بدأ محمد صبحي حياته الفنية في منتصف السبعينيات حين كان المسرح المصري يعاني فترة واضحة من الركود؛ بسبب سيطرة الرقابة بقوة على مقدرات مسرح الدولة من أجل تحجيم دوره في التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية المتفجرة في تلك الفترة. ففي حين سيطرت القضايا الاجتماعية والوطنية على جيل الستينيات للتعبير عن التجربة الناصرية، وتمخضت عن طفرة فكرية وفنية رائعة من خلال كتاب كبار من أمثال ميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب، سيطرت العشوائية الفكرية على جيل السبعينيات في وقت افتقر فيه الإنسان إلي الحرية السياسية والكرامة والعلاقة السوية بين الحاكم والمحكوم. وقد أدى هذا القمع والتحجيم إلى إهمال المسرح الجاد سواء من الفنانين أو الجمهور، وصعود المسرح التجاري، خاصة فرق البترودراما- وهي الفرق التي استهدفت الفئة التي تعمل في قطاع البترول بدول الخليج وتعود في الإجازات لقضاء وقت الفراغ- التي سعت لتقديم جرعة عالية من الامتاع البصري والحسي ودغدغة المشاعر، مع الابتعاد عن أية متعة فكرية أو ثقافية[1]. وقد أدى انتشار مثل هذه النوعية إلى حالة من الانحدار بمستوى المسرح في الوقت الذي سعى البعض ممن يحافظون على البقية الباقية من الفن إلى تكوين فرق خاصة لتقديم بعض التجارب المتميزة التي تحافظ على قدر مقبول من الامتاع الفني والفكري، ومن بينهم **محمد صبحي** الذي بدأ

---

1 راجع كل من: أحمد صقر: الكوميديا في المسرح المصري (دراسة في نظرية الكوميديا العربية)، الحوار المتمدن. ١١/٣/ ٢٠١١، العدد ٣٣٠٢، محور الأدب والفن.

أيضاً: راجع: نهاد صليحة: الحرية والمسرح- وراجع أيضاً : وفاء كاملو: الإبداع المسرحي وسلطة الرقابة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦

حياته الفنية بمجموعة أعمال متفرقة الاتجاهات إلى أن اشترك في تأسيس فرقة ستوديو- ٨٠ التي كانت بحق مصنعاً لإنتاج وتوليد طاقات إبداعية عالية المستوى مقارنة بما يحدث على ساحة المسرح المصري في تلك المرحلة.

ومن منطلق المكانة المسرحية الرائدة التي احتلها محمد صبحي بمسرحه المتميز كان من الضروري والملح أن نتعرض له بالدراسة، خاصة وقد استرعى انتباه الباحثة ظهور ثيمات متكررة في أعماله على المستويين الفكري و التقني، الأمر الذي أوجد خطاً مسرحياً متصلاً لمنهج أو أسلوب محدد تميز به مسرحه، ولاقى رواجاً على مستوى العالم؛ فقد عرض صبحي أعماله في أكثر من دولة أوروبية ولقيت أعماله إقبالاً جماهيريًا واضحاً من كافة الجنسيات العربية المتواجدة هناك.

من هنا يسعى البحث إلى تحليل وتفنيد عناصر العروض المسرحية- خاصة تلك التي تمثل فترة الازدهار، وهي التي تزاوج فيها فن صبحي مع دراما لينين الرملي القوية التي منحت صبحي المساحة الحرة للتعبير الجيد عن أفكاره- مع التركيز على النماذج والقيم الفكرية والفنية المتكررة التي حققت له التميز.

أولاً: القيم الفكرية وارتباطها بقضايا المجتمع

احتلت فكرة الحرية مكانة الصدارة في أعمال صبحي، وسعى للتعبير عنها بكافة الطرق. فكانت حرية الفكر والتعبير عن الرأي هي الأساس الذي تقوم عليه كافة الرسائل الاجتماعية والسياسية في أعماله. لم يسع صبحي لتقديم قضايا جزئية تخص فئة بعينها وإنما سعى لتقديم قضية الإنسان الأساسية في حق الحرية: حرية الفكر، حرية الرأي، حرية المشاعر، حرية الفرد في مجتمعه ومسئوليته تجاه هذه

الحرية، الإنسان ما له وما عليه. "فالناس يولدون أحراراً ولكنهم يستعبدون أينما ذهبوا"[1]، لهذا تخاطب أعماله الضمير الجمعي الإنساني، وتتسم بالشمولية التي تتحقق في الأعمال الجادة القادرة على التعبير عن الإنسان في العالم أجمع[2]. وفي ظل القهر متعدد الأشكال والأنماط التي نواجهها يومياً، خاصة في ظل التطور التكنولوجي الرهيب سيطرة رأس المال والقوة على مقدرات الشعوب، يحتاج الإنسان لمزيد من الدعم لاستعادة الحرية المسلوبة منه في كافة المجالات، سواء الحرية الاجتماعية أو السياسية.

وقد كان لوجود نصوص "لينين الرملي" أثر كبير في مسرح محمد صبحي للتعبير عن الأفكار الاجتماعية والسياسية بوضوح وبأسلوب فني مميز، الأمر الذي جعل منهما ثنائياً استثنائياً في المسرح التجاري المصري في تلك الحقبة حققت فكرة "المؤلف ومخرجه"[3]، أو "اللينيصبحيزم"[4] كما أطلق عليهما بعض النقاد، مما يعيد للأذهان ثنائي الريحاني وبديع خيري. فإن لينين،"هذا الرومانسي العنيد" كما اطلق عليه فؤاد دوارة "لا يغفل أبداً أصول فنون التسويق والإضحاك التي تلهث وراءها الفرق التجارية اجتذاباً لرضاء الجماهير.. إنه من الأسباب الرئيسية لإنجاح أعمال محمد صبحي الناضجة"[5]؛ فقد قدم لينين السهل الممتنع، الأفكار الواقعية الاجتماعية المغلفة بالطابع السياسي في وعاء مليء بالكوميديا ولا تخلو من احتياجات المسرح

1 Jean Jacques Rousseau: Emile or On Education. Trans: Allan Bloom. New York Basic book, 1979. .p39

2 راجع: ماريان جالاوي : دور المخرج في المسرح. ترجمة لويس بقطر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٠، ص ٣٧٦

3 أسامة أبو طالب: مغامرة المسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٢، ص١٩٦

4 راجع: محمد قابيل. أربعون نجماً بالعربي الفصيح. مجلة أكتوبر. ١٧ نوفمبر ١٩٩١

5 أحمد صقر. الكوميديا في المسرح المصري. مرجع سبق ذكره.

التجاري التي تجذب الجماهير بشدة. وعلى الرغم من أن بعض هذه الاحتياجات قد يضعف من القيمة الدرامية للعمل، غير أنها كانت إلى حد ما كانت مستساغة في وسط الكم الفكري الهادف الذي يشمل العمل برمته. ولم تخل أعمال لينين من أنواع الكوميديا المختلفة كما عرفناها في تاريخ المسرح، سواء كانت كوميديا الموقف comedy of situation ، أو كوميديا الشخصية comedy of character أو كوميديا السلوك comedy of manners [1]. وأعتقد أن مسرح صبحي وأفكاره الاجتماعية الثورية ما كان لها أن تلقى هذا الرواج الفكري والفني لو لم تقدم في الإطار الدرامي القوي الذي حققه له لينين الرملي مستخدما الكوميديا وليس الفارس أو الهزل "الذي يعتمد فقط على إثارة الضحك بالمبالغة والعنف- ليس بمعنى العنف وإنما بمعنى التطرف- وإنما الكوميديا الحقة التي تضحك ولكن تتوسل بالإضحاك إلى تجسيم رؤيا معينة للكاتب في الحياة وفي العلاقات الإنسانية وربما في المجتمع والعصر بأسره"[٢]. لقد أكد لينين في أكثر من موضع أن مسرحه هو مسرح الإنسان، وأنه يسعى لإيقاظ عقل الإنسان ولا يسعى لتأكيد توجهاً سياسياً معيناً، فعندما توقظ عقل الإنسان، تستطيع مواجهة كل الظواهر وإيجاد منهج فكري لتحديد أسلوب التعامل مع الواقع[٣].

ومن بين أهم الأعمال التي قدمها محمد صبحي في السبعينيات (انتهى

---

1 راجع أنواع الكوميديا في:

David Claudon. A History of Commedia Dell'Arte. 1999

2 سمير سرحان: المسرح المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٨، ص١٣.

3 لينين الرملي: حوار أجرته نادية خليفة. منشور على صفحة "لينين الرملي" www.elramly.blogspot.com

الدرس يا غبي[1] ١٩٧٥ – علي بيه مظهر[2] ١٩٧٦ – الجوكر[3] ١٩٧٩). ولم تخل تلك الأعمال من الرسالة الفنية والفكرية البسيطة في ذلك الوقت، والتي اعتبرت إرهاصات أولية جيدة لمستقبل مسرح صبحي. ففي عرض انتهى الدرس يا غبي – التي تعتبر بداية المشوار الفني بين لينين وصبحي– اتخذ العرض خطاً دراماياً بعيدًا عن صراع المسرح مع السلطة، ولجأ للتعبير الكوميدي عن قضايا إنسانية عامة من خلال شخصية كوميدية تحكم وتحدد مسار الدراما وهي شخصية "سطوحي" الذي ينتقد من خلاله استغلال العلم والعلماء للإنسان البسيط، واعتباره حقلًا للتجارب على اعتبار أنه فاقد للأهلية[4]، فقدم العرض صورة جيدة لأزمة الإنسان المعاصر المقهور تحت نير التطور التكنولوجي، ونمو الذكاء الإنساني الذي التهم كل شيء إلى أن التهم نفسه فلم يعد الإنسان يخشى القدر وإنما أصبح يخشى الأمراض والحروب والحوادث، لقد أصبح العلم أمر مرعب. وقدم الحل المثالي الأفلاطوني في ظل هذا الفراغ الأيديولوجي في الحب ونزع الكراهية. وتأتي الرسالة الفكرية واضحة على لسان الدكتور وليس على لسان البطل، فيقول:

"أنا دلوقتي عاوز اسأل سؤال، مين فينا المتخلف؟ أنا يا دكتور اللي عملت العملية لمريض وأنا عارف انه حايرتد من غير ما يكون عندي العلاج اللي اعالجه بيه، ولا المريض اللي اتعمل له العملية من غير ما يعرف مصيره ايه؟ أنا آسف يا سطوحي أنا كنت غلط لما قلت إن العالم محتاج للذكاء، انت كنت صح لما قلت إن العالم محتاج للمحبة... بس انا مش حاياس.. انا جبتك لدنيا كلها كدب كلها غش كلها ضلال، ارجع ياسطوحي لدنيتك تاني مش انت

1 عرض: انتهى الدرس يا غبي: اعداد لينين الرملي اخراج السيد راضي، ١٩٧٥.

2 عرض علي بيه مظهر: اعداد لينين الرملي اخراج أحمد بدر الدين، ١٩٧٦.

3 عرض الجوكر: تأليف يسري الابياري . واخراج جلال الشرقاوي، ١٩٧٩.

4 جلال العشري: تياترو في النقد المسرحي، ص ٢٤٥.

العيان ده احنا اللي عيانين ومتخلفين، احنا اللي بنجري ورا الشعارات الزايفة، انا دلوقتي اللي عيان وعاوز دكتور يعالجني"[1] .

ولكن لينين لم يستطع أن ينهي عمله الدرامي دون الصرخة السياسية الاجتماعية الساعية وراء حرية الإنسان، وهي الثيمة المتكررة في كل أعماله تقريبًا، فتأتي الإجابة الشافية لعلاج الإنسان في الزمن الحاضر على لسان البطل سطوحي حين يقول:

"إذا كان الإنسان اللي بينضرب على قفاه عقله بيضلم فالحل الوحيد إن الكل يرفض إنه ينضرب على قفاه"[2]

فهو يحسم القضية لصالح الحرية أيضاً، فحينما كان في حالة من التخلف العقلي كان فاقداً للأهلية ولم تكن لديه الحرية ليقبل أو يرفض. ثم يقدم صبحي ولينين علي بيه مظهر[3] والتي يعتمد فيها على كوميديا الشخصية حيث يتمحور الحدث كله حول شخصية البطل الذي يستخدم كافة طاقاته الجسدية والصوتية في توليد الضحك. لقد كان صبحي في هذا العرض أقرب لممثلي الكوميديا دي لارتي واعتمد اعتمادًا كاملًا على اللعب بأدواته الجسدية والصوتية. كما أن أداءه تشابه كثيرًا مع أدائه في "انتهى الدرس يا غبي". لقد كانت هذه الفترة بمثابة البلوغ لمسرح محمد صبحي التي يسعى فيها لاستخراج كافة الطاقات الممكنة واستغلالها جميعا بشكل مبالغ فيه ليثبت أنه ممثل ناجح ويستطيع اجتذاب جمهور تلك المرحلة بقدر كبير من الكوميديا. ولم يخل العمل من الرسالة الاجتماعية النهائية التي يطرح

---

1 لينين الرملي: انتهى الدرس يا غبي- انت حر- الهمجي. الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

2 المصدر نفسه.

3 علي بيه مظهر، مصدر سبق ذكره.

فيها سعي الجميع وراء المظاهر والكذب والنفاق الاجتماعي، وأن الصدق والأخلاق الرفيعة لا تلقى استحساناً أو رواجاً في تلك الفترة. فيقول:

"أنا كل اللي قولتيه علي واكتر.. كنت فاكر نفسي فتك طلعت أحمر واحد في الدنيا.. عندك حق أنا فعلاً بالونة منفوخه هوا.. عارف بس كنت باستعبط... انا لو بقيت واقعي مش حاعرف اعيش حاموت من الجوع حابقى كده زي ما انتم شايفني. انا ماسميش علي مظهر انا اسمي علي فجلة الجناييني.. بذمتكم لو كنت دخلت عليكم أول يوم وقلتلكم ان اسمي علي فجله كنتم حاتوافقم بيه.(ثم يوجه حديثه للجمهور) طيب انتم انا راضي حكمكم فيه بنت فيكم ترضى تتجوز واحد مهزأ زيي. فيه راجل يرضى يجوزني بنته ولا اخته.. طبعا لأ (ثم يحدث الممثلين) كلكم طلعتم بتوع مظاهر.. كلكم علي فجلة"[1].

ولكن مع أول موقف يعود لطبيعته فوراً، حيث أن الطبع يغلب التطبع. لقد أثبت صبحي بحق من خلال هاتين المسرحيتين أنه ممثل ذو قدرات فائقة، وثبّت أقدامه بشكل جيد على مسرح القطاع الخاص مما أتاح له الفرصة ليستمر على هذا النهج ويخلق كياناً مسرحياً اسمه "محمد صبحي".

أما في عرض **الهوكر** فيقدم شخصية "زكي الدبور"، وهو أقرب ما يكون لأرليكانو "الكوميديا دي لارتي"[2]، الفتى الشقي القادر على فعل أي شيء وتقليد أي شخصية واللعب بالأقنعة لاستعادة الحق، إنه روبين هود الفقراء الذي يعيد الحقوق المسلوبة بالحيلة والدهاء دون مواجهات حماسية، فكان الالتواء والمكر هما مهاراته في عصر أصبح فيه الكذب والخداع هو الأقوى، فكان لابد من الاستعانة بمثل هذه الصفات المقيته لاستعادة القوة للضعفاء. ويتجسد هذا في رسالة العرض على لسان زكي الدبور في نهاية العرض حين يقول:

---

1 عرض علي بيه مظهر. مصدر سبق ذكره. المشهد الأخير.

2 David MayerIII: Harlequin in His Element. The English Pantomime. Harvard University Press.1969.

الرسالة الاجتماعية في أماكن متفرقة من العرض، ففي حوار بين البطل وصديقته يوضح أن السلبية غير مجدية، وأن الخوف يعمق السلبية في ذات الإنسان ويؤدي لنهايته حتماً:

- مادام محدش يعرف اننا نعرف حاجة عن الجريمة خلاص كإننا ماعرفناش.
- انت بتتكلم ازاي؟ دي روح بني آدم حاتطلع، ثم مش ممكن يتعرضوا لنا احنا كمان؟
- ويتعرضوا لنا احنا كمان ليه هو احنا محمد عبد الرحمن؟ مادام احنا ساكين بابنا علينا وقي حالنا يبقى ماحدش حايتعرض لنا
- انت بقى مع البوليس ولا مع المجرمين؟
- انا مش مع حد..
- يبقى حاتفضل طول عمرك مهزوز يابني آدم لازم تاخد موقف..
- أيوه بس انا خايف اخد موقف تطربق الليلة كلها على دماغي.. أنا اللي شوفته في حياتي خلاني ابعد عن الناس، خلاني ابقى في حالي وامشي جنب الحيط، من يوم ما وعيت على الدنيا مالقتشي حد يساعدني ولا يقف جنبي"[1].

إنها تناقش السلبية والخوف من تحمل المسئولية أوالمشاركة الإيجابية في المجتمع، للحد الذي يجعل الفرد عاجزاً عن اتخاذ أي قرار في حياته، "إن حرية الفرد جزء من حرية الجماعة، فلن تتحقق للجماعة حريتها في تحديد مصيرها إلا إذا تمتع أفرادها بقناعة تامة بأهمية حريتهم الشخصية أولاً"[2]. يغلف هذا المفهوم العرض بأكمله، من خلال عرض كم هائل من المشكلات التي يقع فيها البطل

1 المصدر ذاته.

2 Derk Pereboom: Living Without Free Will. Cambridge Studies in Philosophy.p.119

"عزوز"، هذا الشخص غير المتزن الذي يستهلك وقتاً كبيراً جدًا في التفكير قبل اتخاذ أي قرار، للحد الذي يجعله لا يتخذ القرار في النهاية ويترك الآخرين يقررون نيابة عنه. إلى أن يكتشف أنه لابد للمرء أن يتخذ قراراته بنفسه، وأن هناك مواقف لابد فيها من القرار السريع، وأن الحياة مواقف تحدد مصير الإنسان وقد تفرق الحياة من الموت.

إن السلبية وفكرة "أنا ماليش دعوة- أنا ماشي جنب الحيط" إنما هي أفكار بالية لم تعد تصلح في عصر العلم والعولمة. إنها أفكار اجتماعية قدمها لينين وصبحي من خلال تلك الشخصيات التقليدية. وأعتقد أن هذا الشكل التقليدي في تقديم تلك الأفكار الاجتماعية الساعية نحو تعليم المتفرج لم يحقق النجاح المطلوب في عرض "المهزوز"؛ بحيث جاء العرض ضعيفاً ومستهلكاً، كما أنه لم يمنح صبحي- كممثل- المساحة الأدائية التي تحقق حلمه في العمل بحرية على المسرح والانتقال بين الشخصيات واستخدام الاقنعة وهذا العالم الذي يجد فيه ذاته، وبالتالي جاء الأداء بالنسبة لصبحي بارداً خالياً من الإبداع أو التميز الفني، وينسحب هذا على بقية الشخصيات فكان الأداء خاليا إلى حد كبير من التميز، وجاء متسقا مع فكرة الأداء في مسرح القطاع الخاص، مجرد تقديم نماذج متكررة من اللص والضابط والبواب والعشيقة.. الخ. كما أن الإخراج جاء باهتاً خالياً من الدلالات المميزة. لقد كان عرضاً ضعيفاً إذا ما قورن بأعمال صبحي اللاحقة، من هنا لا يمكن بلورة الاتجاه الذي يميز مسرح صبحي مع تلك المسرحية بالرغم من أنها البداية لفرقة ستوديو ٨٠.

وقد تبلورت فكرة الحرية مع "انت حر"؛ ففي هذه المسرحية استطاع لينين الرملي توجيه النقد اللاذع للمجتمع في صورة ساخرة، قدم من خلالها قراءة لجوهر

الشخصيات من خلال الأسئلة الوجودية التي كانت تطرحها[1]، وذلك في لوحات متعاقبة تعرض حياة الإنسان منذ لحظة الميلاد وحتى الوفاة. وتتحدد كل لوحة بعنوان يحدد مضمونها بالنسبة للمتفرج مثل (أنا جيت منين- الاستقلال التام- من علمني حرفاً- الأحلام اللذيذة- نهاية العالم- عروستي- يا بخت البقر- الغلطة التاريخية- شكوى الموظف- المجانين في نعيم- العمر ضاع- العد التنازلي) وتظل اللوحات المعنونة سمة أساسية من سمات المسرح الملحمي والتي استقاها لينين في أعماله. ونتتبع خلال تلك اللوحات رحلة الإنسان مع الحرية أو بمعنى أدق مع فقدان الحرية تدريجياً، "فالواقع دائماً مليء بالقيود التي تقهر الفرد وتجبره على فقد انسانيته ذاتها"[2]. وتتبلور الرسالة الاجتماعية في نهاية المسرحية بشكل خطابي مباشر للمتفرج على لسان البطل "عبده السخن" فيقول:

"حتى الهزيمة لا يمكن تتساوى هزيمة الحر وهزيمة العبد الأجير، كلنا حانموت لكن إذا كنت حر تبقى عايش وموجود.. واذا كنت مش حر يبقى عمرك ما عشت اصلا علشان تموت، انت مين فيهم.. وانت.. وانت انتم مين فيهم ولا انتوا قاعدين تتفرجوا وبس.. استنوا المسرحية انتهت لأن عبده السخن مات لكن لسه احنا وانتم في نفس المشكلة وخلوا بالكم ان ما حدش حايقدر يطلع ابنه حر حقيقي إلا إذا دافع عن حرية الناس التانيين وقبل ما نطلب الحرية لينا نطلبها لكل اللي حاولينا وخصوصاً اللي بيختلفوا معانا.. ده رأيي ولو حد مش عاجبه كلامي يسمحلي أقوله أنا حر وانت حر هو حر"[3].

---

1 جرجس شكري: لينين الرملي والكوميديا الجماهيرية. مجلة نزوى. العدد ٤٧- ٢٠٠٩/٧/١٩، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان.

2 Michael Sandel: Justice: What's the Right Thing to Do? (Farrar, Straus and Giroux, 2010. P.20

3 لينين الرملي: من مسرحيات لينين الرملي. الجزء الثاني "عفريت لكل مواطن- انتهى الدرس يا غبي- انت حر- الهمجي" .. مكتبة الأسرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣

وهذه المباشرة في إجمال المضمون الفكري للعمل بعد عرضه في أمثلة متعددة إنما هي وسيلة أساسية من وسائل المسرح الملحمي في بلورة الأفكار للمتلقي والتأكيد عليها لضمان وصولها واضحة جلية.

وتتكرر تيمة البحث في وجود الإنسان وحريته في الاختيار، فتأتي مسرحية "الهمجي"[1] لتناقش الخطايا السبعة، ومدى مسئولية الإنسان عنها، تبحث ما اذا كان الإنسان مصيراً أم مخيراً في أفعاله. وتبدأ أيضا منذ بداية الإنسان ولكن بصورة أخرى، فهي هنا تسير بشكل أفقي مع تطور الإنسان منذ الإنسان الأول البدائي الهمجي، إلى أن يصل للإنسان المعاصر، لنتبين أن أخطاءه السلوكية الشائعة تلازمه في رحلته مهما تطور أو تغير مظهره الخارجي، فالهمجية تظل جزءاً منه. فهي مواجهة مع الإنسان ليقف أمام ذاته ويتقبل أن يتحمل مسئولية أفعاله كاملة ولا يلقي باللوم على الظروف والأقدار.

ويقدم لينين هذا من خلال محاورة بين الملائكة والشياطين حول الإنسان "آدم عبد ربه" مفادها "هل استطاع الإنسان أن يتطور ويسمو على غرائزه وأخطائه أم أن الخطايا جزء لا يتجزأ من طبيعته وسيظل أسيراً لها متحملاً وزرها على عاتقه للأبد؟". وقد اختار لينين نفس الإطار الملحمي المقسم إلى لوحات معنونة؛ فجاءت لوحات :البداية- الرهان- الكذب- الفتنة- الغضب- الحسد- الطمع- الخيانة- الشك- وأخيراً القتل. ولم يتخل عن الإطار الكوميدي الاجتماعي الساخر الذي يجذب المتلقى.

وعندما يحاول الإنسان التخلص من همجيته ويتحالف مع الشيطان ويغيب عقله ومشاعره التي ميزه بها الله يخسر كل شيء. ويتضح هذا في الرسالة النهائية

1 عرض الهمجي: تاليف لينين الرملي. اخراج محمد صبحي . ١٩٨٥

للمسرحية والتي تدور في محاورة بين الملائكة والشياطين حول تقييم حياة "آدم"

"الشيطان: عقله كان تفاحته اللي لما جاع أكلها، وبكده اتحكم عليه إنه مايشبعش، إنه يفضل جعان.

الملاك: أبداً أبداً آدم بيناقش نفسه آدم بيحارب وضعه وحايكسب حتما معركته ومانتسوش ان التفاحه الفاسدة ممكن تعدي بقيت السلة..

الشيطان: آدم قدامكم اهو اسألوه .. "انت مين".

آدم: مين اللي بيسأل.. انا عاوز اللي يقولي انا مين

الملاك:انت الإنسان مخلوق من طين لكن جميل.

آدم: ادوني دليل.

الملاك: انت الأمارة وانت الدليل.

آدم: ادوني مراية اشوف فيها حقيقتي أنا بصيت في مرايتي ماشفتش فيها غير قبحي ودمامتي وعرفت المصير.

الملاك: انسى المرايا وانسى المصير انت الأمير، والدليل انك المخلوق الوحيد اللي وعيت انك مش كامل وعلشان تنشد الكمال لابد انك تتعذب وتناضل.

آدم: ولحد امتى حافضل اتعذب واعاني.

الملاك: يا راجل حد طايل يعيش هذا العذاب النبيل.

آدم: آه.. هذا العذاب النبيل..ما هو اللي إيده في الميه.

الملاك: مافيش جديد ممكن نقولهولك غير اللي قولته لنفسك، افتكر أول قصيده كتبتها "لا تكذب لا تسرق لا تقتل..."

آدم: أيوة افتكرت... لن تمتهن إلا إذا تلهفت ولن تحتقر إلا إذا توسلت، ولن تموت إلا إذا انبطحت أرضا وزحفت.. لن تموت.. لن تموت".

بهذا يصل بنا إلى حقيقة مفادها ان الإنسان لا يهرب من خطاياه ولا من طبيعته البشرية التي تحمل كافة بذور الخير والشر، ولكن عليه أن يواجه ويتحمل مسئولية كونه أفضل الكائنات الذي حمل الأمانة وقبلها. وبهذا على الإنسان ان يظل معتزا بكرامته وكبريائه وحريته، فلا يتذلل ولا يتوسل ولا يرضخ مهما كانت الضغوط والإغراءات. مازال لينين وصبحي يبحثان عن حرية وكرامة الفرد. إن هذا النص يحمل الكثير من القيم والتناول المبسط للخطايا السبع وتقريب هذه المفاهيم من المتفرج البسيط. لقد استطاع العرض تقديم جرعة مكثفة من خلال إطار فائق الدقة من الكوميديا رفيعة المستوى.

أما في عرض تخاريف[1] فيتناول أحلام الإنسان ومدى قدرته على تحقيقها، وهل هذه هي بحق الأحلام التي تستحق أن يحلمها الإنسان أم أنه يفني حياته معتقداً أنه يبحث عن سعادته ولكن في الطريق الخاطئ دائما؟ فكل واحد يحلم بما لا يستطيع تنفيذه ولا يشغل أحد أن يحاول اكتشاف قدراته الحقيقية والاستفادة بها وتطويعها في خدمه نفسه وتطوير ذاته. ويقدم لينين رحلة بحث الإنسان عن أحلامه من خلال لوحات منفصلة لمجموعة من الأخوة الذين يتنازعون فيما بينهم على نيل المكاسب المادية من وراء موت والدهم، وعندما تتاح لهم الفرصة لتحقيق احلامهم لا يختار أي واحد منهم شيئا ينفعه، فيتساءل العرض عن ما الذي يحقق السعادة للانسان؟ السلطة أم المال أم الجاذبية أم القوة.

ومرة أخرى يستخدم كافة تفاصيل المسرح الملحمي على مستوى النص، والتي تتيح للمتفرج الفرصة التعرف على الأفكار الرئيسية للعرض مسبقا وازالة

1 عرض تخاريف: فرقة ستوديو ٨٠ " تأليف لينين الرملي، اخراج محمد صبحي، انتاج سبوت ٢٠٠٠، ديكور حسين العزبي موسيقى محمد هلال، قدمت على مسرح نيو أوبرا ١٩٨٨

الحاجز الوهمي بينه وبين الممثل، فيتوافر هنا أيضا الراوي الذي يقدم لنا العرض وكأنه ساحر سيعرض علينا احلام كل شخصية من الشخصيات. وها هي اللوحات المنفصلة المعنونة مرة اخرى؛ اللوحة الأولى بعنوان "أمنية القوة"، والتي نصل في نهايتها لحكمة مفادها "القوة في العقل وليست في العضلات". والثانية بعنوان "الجاذبية" ونصل من خلالها إلى الأسس السليمة التي تقوم عليها العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي لا تحتل الجاذبية فيها المكانة الأولى وانما الكلمة الطيبة والمعاشرة بالمعروف..الخ.- والثالثة بعنوان "المساواة"، والتي تسعى فيها المرأة للحصول على كل شيء، على أنوثتها كاملة وعلى طاقات وقدرات الرجال، وتصل في النهاية إلى لا شيء، إلى أن أصبحت كائناً مشوهاً، من أشباه النساء ومن أشباه الرجال فلم تحصل على مزايا أي منهما. من هنا كانت امنية عقيمة وغير مجدية، واللوحة الرابعة بعنوان "الثروة" ونصل من خلالها إلى أن الثروة لا تكفي لتحقيق السعادة وأنه في المقابل يخسر الإنسان نفسه. واللوحة الخامسة والأخيرة بعنوان "التسلط" والتي يتمنى فيها أن يحكم ويتسلط دون وعى مما يؤدي للتلاعب بحياة الشعب وخراب البلاد.

يؤكد هذا العرض على الدور السياسي والاجتماعي الذي يلعبه هذا النوع من المسرح، ويؤكد على قيمته الفكرية المغلفة بالقيمة الفنية الجيدة. فعندما نحلل لوحة "التسلط" التي قدم فيها صورة الحاكم الديكتاتور، وعندما نرصد الدلالات التي تحملها الأسماء نجدها دلالات مباشرة وتعليمية نحو تأكيد التناقضات الصارخة؛ دولة "أنتيكا"- الدكتاتور "سقيل الندمان"- رئيس الوزراء شيال اسمه "شي حا أو شيحه" - وزير الخارجية السيد الدكتور "سأسأ مأمأ"- وزير الاقتصاد "جيفة رمة النتن"- وزير الداخلية الشاويش "هوبه ها"- وزير التعليم "به به" الأخرس. ودلالة

ملابس الديكتاتور حيث يرتدي الديكتاتور بالطو على البيجامة ويمسك في يده مضرباً للذباب. نداؤه لشعبه "يا شعبي الحبيب الصبور المهاود" وما للصفات من دلالات تحمل الاستهانة بالشعب وقدراته. ويدل مشهد التقاط الصورة داخل اللوحة ذاتها على مدى غباء هذا الديكتاتور الذي يمسك زمام الحكم. وقد وردت آراء صريحة في الحكم السابق للبلاد وكأنه على دولة انتيكا لكنه مباشر جدا في هذا المشهد. وكان قد تنبأ بالثورة الواجبة على الأوضاع المتردية التي اصابت البلاد، خاصة في حواره مع المواطن "رقم ١٥٩٤"- وهذا اسمه؛ أي ان الإنسان اصبح مجرد رقم ليس اكثر- وحواره ثورة حقيقية سابقة للثورة بسنين- حيث قدمت تلك المسرحية منذ حوالي اربعة وعشرين عاما- حين يقول المواطن:

"الناس كانت عاملة اضراب بطيء وسري؛ بتديهم علاوة قليلة يشتغلوا اقل ترفع الضرايب ياخدوا رشاوي اكتر،بتقصبهم على مشروعات كرهينها بيبوظوها علشان يشمتوا فيك، ماهدش يقدر يضحك على الناس لا في أتيكا ولا في أي حته في العالم كله"

أما عرض **وجهة نظر**[1] فيعتبر من بين افضل العروض التي حققت نجاحا جماهيريا وفنيا، إنه يكشف حقيقة الفساد الاجتماعي والأخلاقي من خلال مجموعة من المكفوفين، إن العرض "ذو فكر عميق ورؤية سياسية واضحة وليس مجرد مجموعة كلاشيهات ناقدة لاستدرار الضحك، إنه عمل تحريضي"[2]. ويدور العرض حول المكفوفين، ليس بمعنى فاقدي البصر وإنما بمعنى فاقدي البصيرة، هؤلاء الذين يملكون البصر لكنهم عاجزين عن تكوين "وجهة نظر" في الحياة من

1 عرض وجهة نظر: تأليف لينين الرملي، اخراج محمد صبحي، قدمت ١٩٨٩، وتم تصويرها ١٩٩٣

2 رياض عصمت: المسرح العربي- سقوط الأقنعة الاجتماعية، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٤

حولهم[1]. وتأتي الأفكار واضحة ومباشرة على لسان البطل في أكثر من موضع؛ على سبيل المثال:

"الشوف مش نظر الشوف الحقيقي وجهة نظر"

"الورق مالهوش قيمة مادام مافيش حد بيقرا"

وقد اتسم النص بشاعرية عالية قد تكون اختفت من العرض؛ حيث كتبت بعض أجزاء النص بأسلوب شعري واضح كغيره من نصوص لينين التي لا تخلوا غالبا من هذه المونولوجات الشعرية ذات المعنى التعليمي:

"أيتها المدام المحترمة بتاعة الأمم المتحدة. احنا مش محتاجين مساعدة ولا شفقة، ولا عاوزين تدونا عكاز نمشي بيه، يكفي تدلونا على الطريق وتسيبونا نختار بمزاجنا المكان اللي نحب نكون فيه.. ليست المشكلة أيتها الست السبجله ان عيوننا مغلقة، المشكله فيكم انتم أصحاب العيون المفتوحة على وسعها، ومع كده لا ترى الا نفسها، انتو عايزنا نفضل نتخبط في الضلمة علشان تفضلوا اسيادنا وتتحكموا فينا، المشكلة انكم يا مفتحين فاقدين البصيرة وعلشان كده ما فيش قدامنا غير ان اعتمادنا يكون على نفسينا"[2]

أما في العرض فقد حذفت بعض الأجزاء المحققة للحالة الشعرية، ربما لتكثيف الرسالة وتعميقها وحتى لا ينسحب الأداء وراء شاعرية الكلمات:

"احنا مش محتاجين مساعدة ولا شفقة ومش عاوزين عكاز نمشي بيه، يكفي تدلونا على الطريق وتسيبونا نختار بمزاجنا المشكلة انكم عاوزنا نفضل نتخبط في الضلمة علشان تفضلوا اسيادنا ليس امامنا سوى حل واحد ان تكالنا يبقى على الله وعلى نفسنا."

هذا على الرغم من تكرار هذه الشاعرية والتنغيم في الإلقاء كثيراً في أعمال صبحي خاصة في الرسالة النهائية للعرض كما يظهر في **"انت حر"** و**"الهمجي"**و **"كارمن"** و**"ماما امريكا"**. وربما لأن هذه الجزء ليس هو نهاية العرض فلم يشأ تنغيمه.

---

1 لينين الرملي: مقدمة عرض وجهة نظر المصور تليفزيونيا.

2 لينين الرملي: وجهة نظر. المركز المصري العربي، ١٩٨٩، ص٩٨-٩٩

إن لينين يتجاوز في هذا العرض منظور رؤيته للعاهة في "انتهى الدرس يا غبي" ليجسد مأساة انسانية في قالب فني معقول بعيداً عن السخرية من العاهة"[١]. كما يعتبر العرض طفرة في المسرح التجاري حيث حقق مستوى جيداً من المتعة الفنية والفكرية. ولم يعتمد بناء العرض هذه المرة على كوميديا الشخصية، وإنما اعتمد على كوميديا الموقف[٢]، فتوزعت البطولة بين مجموعة الشخصيات بقدر جيد، ولم يتم التركيز المطلق على شخصية صبحي. "وقد استطاع صبحي أن يتعامل مع نص لينين الرمزي الرقيق بنعومة وشفافية إخراجية بلورت طاقته الشعرية وجسدت استعاراته المحورية... لقد قدم هذا العرض بناء دراماياً بديعاً يقوم على التقابل بين الدور الأعلى والدور الأسفل في المؤسسة، وبين قصة حب رقيقة وأخرى سوقية مبتذلة، ويرتفع بفكرة مؤسسة العميان إلى مستوى المجاز الشعري، فتغدو صورة رمزية للواقع ويوظف التناقض بين النور والظلام، والبصر والبصيرة، في تكوين مفارقة مركبة تفضح آليات التعمية والتزييف التي يمارسها ساكنو الدور العلوي في مؤسستنا الرمزية التي يشبهها لينين في موقع من النص بواحة خضراء وسط الصحراء"[٣] لقد جمعت المسرحية بين الفكرة والمرح واللحظة الانفعالية. وكانت من بين أبرز المفارقات في العرض أن المتفرج يظل حائرا في كشف اللعبة المسرحية منذ بداية العرض فيما إذا كان "عرفة الشواف" أعمى حقيقة أم انه يدعي العمى وأنه يرى كل شيء بوضوح.

ومع تسعينيات القرن العشرين بدأت مرحلة جديدة للنضوج الفني في مسرح محمد صبحي حين اختار أن يبدأ مرحلة جديدة من العمل، فقدم عروضاً متميزة

1 عبد الرازق حسين: مسرحية تدافع عن حقوق المكفوفين. آخر ساعة، ٢٦ يوليو.١٩٨٩

2 راجع: جرجس شكري : لينين الرملي والكوميديا الجماهيرية، مرجع سبق ذكره

3 نهاد صليحة: ومضات مسرحية. مكتبة الأسرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ١٤٢

مثل "**بالعربي الفصيح**" ١٩٩١ -"**ماما أمريكا**" ١٩٩٤ -"**عائلة ونيس**[١]"١٩٩٥. ثم بدأ في تقديم مهرجان "المسرح للجميع" الذي شمل مجموعة من بين أفضل عروضه حتى الآن من خلال إحياء التراث الفني سواء التراث المصري كما في "**لعبة الست** ١٩٩٨"و"**سكة السلامة** ٢٠٠٠" أو التراث العالمي كما في "**كارمن**"١٩٩٩، و"**الملك سيام**" – وهي تجربة لم تر النور وإنما قدم منها أجزاءاً في افتتاح المهرجان فقط – ولم يتخل صبحي في عروضه تلك عن المسئولية الاجتماعية والسياسية ولكن بشكل جديد.

أما عرض **بالعربي الفصيح**[٢] فكان آخر شكل للتعاون بين محمد صبحي ولينين الرملي. ويصفه صبحي فيقول "أراها اضحوكة عربية وعروبة دامعة فيها مرارة أخذت من الضحكة سخرية ومن الدمعة تطهيراً"[٣]. لقد أثبت هذا العرض بحق أن ظاهرة "اللينيصبحيزم" ليست ظاهرة فنية وحسب بل هي وطنية أخلاقية[٤].. يقدم العرض نقاط الضعف العربية وليست المصرية فقط كالكذب والادعاء والشعارات الجوفاء والتشنج والهستيريا واللاعقلانية وعدم الاتفاق على أي شيء سوى الفساد. إن العرض يرتقي بالساحة المسرحية لتكون مؤسسة شعبية نابضة برياح التغيير[٥]." لقد اعتبرها الكثير من النقاد من بين أهم الأعمال الفنية

1 عرض عائلة ونيس: تأليف لينين الرملي، إخراج محمد صبحي. قدمت على مسرح سينما قصر النيل، ١٩٩٧

2 عرض بالعربي الفصيح: تأليف لينين الرملي، إخراج محمد صبحي، قدم على مسرح نيو أوبرا ١٩٩١.

3 لينين الرملي: بالعربي الفصيح. المركز المصري العربي، ١٩٩٢، ص٥

4 راجع: محمد قابيل. أربعون نجما بالعربي الفصيح، مجلة أكتوبر، ١٧ نوفمبر ١٩٩١

5 فهمي حسين. روز اليوسف، ١١ نوفمبر ١٩٩١

السياسية العربية بعد "كأسك ياوطن"[1] لمحمد الماغوط. إنه بشهادة النقاد ديمقراطية مسرح لم تحدث في تاريخ المسرح العربي[2]. بينما يعتبرها البعض الآخر من النقاد إجحافاً شديداً للتاريخ العربي ولثوراته على مر التاريخ؛ حيث يثبت التاريخ أن كل جيل قد قام بدوره لأقصى مدى، لكن أبت قوى قاهرة غير متكافئة أن يتمه، وبعد مائتي عام لا معنى لإعادة الطرح مرة أخرى وكأنه اكتشاف جديد[3]. يقدم العرض مأساة الوطن العربي في الوهم الذي يعيشه على بقايا ذكرى الكرامة والشهامة العربية وكافة القيم التي اختفت من الشعوب العربية منذ زمن طويل، والتي مازلنا نحياها رغم أن العالم أجمع يرى الحقيقة بوضوح[4]. إنها تقدم مواجهة قاسية بين حضارتين أحدهما تملك مفاتيح المستقبل والثانية مازالت نائمة على قارعة الحاضر ملتحفة بالماضي مفتقدة أبجدية الآتي، مرتدية أقنعة طوطمية فقدت سحرها وطقوسها[5].

ولم يتخل مسرح صبحي في هذا العمل عن الخطاب المباشر الصريح التعليمي في كثير من الأحيان، ولكنه كان لاذعاً هذه المرة بشكل قاس وسخرية سوداء في عرض حالة الوطن العربي المتردية الذي لا يستطيع أن يجتمع العرب على قلب رجل واحد والتخلي عن الأهواء والنزعات الفردية، يحرصون على القناع أكثر من أي شيء آخر فهو بدون قناع بدون هوية:

---

1 وجيه أبو ذكري. الأخبار، ٢٢ نوفمبر ١٩٩١

2 راجع: نعم الباز: مصر بالعربي الفصيح الاخبار، ٢٦ نوفمبر، ١٩٩١

3 راجع: محمد عودة: بالعربي الفصيح والصريح. الأهالي، ٤ ديسمبر، ١٩٩١

4 راجع: محمد الرفاعي: عربة اسمها المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ١٨٩

5 راجع: محمد الرفاعي. مجلة صباح الخير، ٨ نوفمبر، ١٩٩١

"اللص: اخلعوا الأقنعة.(يبادر الجميع بخلع الأقنعة على التوالي فنجد كل منهم يرتدي قناعا ابيض بلا ملامح واضحة)

اللص: كله يخلع القناع الآخر.(كل منهم يتمسك بقناعه ويشهق متوسلاً)

اللص: (يضحك ثم يأمر بثقة) اسرع وإلا أخذت قناعك.. أموالك أو قناعك (على الفور يخرج الجميع نقودهم ويخلعون ساعاتهم وخواتمهم..الخ)[1]

لقد كان العرض واضحاً ومباشراً ولا يتخفى وراء ستار التأويل[2]. ففي الحوار الدائر بينهم يعرضون مشاكلهم بوضوح:

"مصطفى: واضح إننا كنا كلنا في الماخور. السؤال هو احنا ليه بنخبي على بعض مكسوفين ولا خايفين من بعض؟

صخر: هو احنا اخوان بجد؟؟

عنتر : وهل بنحب بعض؟

سؤدد: ولا احنا مزنزقين في بعض؟!

جاسر : ولا احنا بنحتقر عيوبنا. بنطلع همنا في بعض؟

خزاعة: ولأن الاجانب بيفوجونا بمراحل، ما نجدر نغير منهم ولهذا السبب بنتركهم ونتنافس مع بعض.

تمام: يعني احنا الضحايا ولا احنا الجناة؟

ادهم: الله معانا ياترى ولا مع الحج هو؟؟

مغوار: هل وحدتنا سر قوتنا ولا سر ضعفنا؟

ليث: وهل كوننا اخوة يلغي حجيجة اختلافنا بابلين وبرابرة.. فينجيين وفراعنة؟؟"[3]

---

1 لينين الرملي: بالعربي الفصيح، المركز المصري العربي، ١٩٩٢، ص ٤٠

2 راجع: جرجس شكري: لينين الرملي والكوميديا الجماهيرية، مرجع سبق ذكره.

3 لينى الرملي: بالعربي الفصيح، مصدر سبق ذكره، ص ص ١٢٣-١٢٤

إن لينين الرملي يكتب للبسطاء وهذا سر نجاحه، فقد قدم خمس عشرة لهجة مختلفة على المسرح وفهمها الجميع[١]. وقد كان العرض أول عرض من المسرح التجاري يرشح للاشتراك في مهرجان دولي (مهرجان قرطاج) ولكن رفض المهرجان استقباله لجرأته السياسية شديدة اللهجة[٢].إنه ينتمي بحق للمسرح إلسياسي الحقيقي وليس مجرد إضافة التوابل النقدية للحياة والناس."هذا العرض لا يشتري رضا المتفرج بنقد الحكومة، وإنما يجعلك تضحك من نفسك كمواطن، فالحكومات لم تهبط علينا من السماء انها شريحة منا ونظل نحن موطن الداء"[٣].

"إن الشخصيات المتباينة المرسومة بمهارة شخصيات فردية حقيقية من لحم ودم وليست أبواق للمؤلف، وفي نفس الوقت هي شخصيات رمزية تستوعب الدلالة القومية، كذلك الأحداث ذات مستويين واقعي مألوف ورمزي فلسفي"[٤]. فالنهاية تشير إلى الضياع العام الذي يعيشه العرب من خلال تداخل حوار مصطفى مع المحامي في التليفون متداخلا مع أغنية أمل "وطني الأكبر" فلم تعد القضية ضياع فايز "فلسطين" وإنما ضياع العرب جميعا[٥].

---

1 صالح ابراهيم: إشارة. الجمهورية، ٨ نوفمبر، ١٩٩١

2 راجع: شريف بديع النور: حوار مع المؤلف لينين الرملي. shabab.ahram.org.eg ،٢٠١٠

3 محمد أبو الحديد: الجمهورية، ٢٨ نوفمبر، ١٩٩١

4 أحمد عبد الحميد: البناء الدرامي .."بالعربي الفصيح". الجمهورية، ٣٠ نوفمبر، ١٩٩١

5 بالعربي الفصيح، مصدر سبق ذكرة، ص١٣٢

أما عرض ماما امريكا[1]، فيعتمد على الدلالات الاجتماعية والسياسية المباشرة إلى حد كبير بداية من أسماء الشخصيات، فالبطل- الذي يرمز لمصر- اسمه "عايش شحاته منافع" فاذا حللنا دلالات الاسم نراها تمثل حياة المواطن المصري الذي يعتمد اعتمادًا أساسيًا في حياته على التسول والاقتراض الخارجي والتمويل الأجنبي وذلك كله لسد الاحتياجات الأساسية في حياته بداية من القمح الذي أصبح يستورده بعد أن كان مصدراً أساسياً لتصديره. إن مصر أصبحت تعيش على الإعانات لسد الاحتياجات اليومية، فما يؤدي هذا إلا إلى التبعية الكاملة للممول الذي يتمثل في أمريكا. أما الأخوة والذين يمثلون الدول العربية بمختلف أجناسهم وألوانهم فتنعكس كل دولة في اسم الشخصية التي تجسدها. كما أن عائلة الشفاط التي سلبت اراضيهم وعليهم استرجاعها تمثل إسرائيل ومن ورائها أمريكا. وهذا يتضح بصورة واضحة من تنكر أهل الشفاط في شكل امريكان يأتون ليشتروا "العربية" التي هي رمز آخر للعروبة التي يريد الاخوة بيعها والتي يعرض عليهم فيها الأمريكان أعلى سعر ولكنها تحرق من قبل شومان "اسرائيل" حتى لا يصبح لها أي ثمن تشترى به وبالتالي يصبحوا مشردين. وكانت الرسائل صريحة جدا بشكل ملحوظ فيقول علام:

"العربية ضاعت..إيه يعني مالقومية قبلها ضاعت والاندلس ضاعت والقدس ضاعت".

ومع تسلسل الأحداث من خلال عايش وإخوته "مصر والدول العربية" وعلاقتهم بأمريكا ومحاولة الدخول تحت عباءتها في محاولة لكسر قوتها يخسرون الكثير، وتتوالى الدلالات الصريحة والمباشرة لدرجة السذاجة. وكان هذا العرض

1 عرض ماما أمريكا: فكرة محمد صبحي، كتبها: مهدي يوسف، اخراج محمد صبحي ،قدم العرض في ٣١ يوليو، ١٩٩٤ ،على مسرح سينما قصر النيل

هو تتويج لفكرة "كفى... إلى أي مدى سوف نقدم تلميحات ولا تفي بالغرض، هل الأمور بهذا التعقيد حتى لا يفهم العرب ما يحدث، هل ما يقدمه الفن الجاد من دلالات سياسية لا يصل حتى نحتاج إلى هذا القدر من المباشرة والصراحة الطفولية؟؟ فالرسالة التي يلقيها عايش مباشرة جداً فيقول:

"ملعون اليوم اللي نسيت فيه وصية أبويا ومشيت في سكتك، سكتك اللي بدأت بتنازل وبعدها تنازلات كتير، ملعون اليوم اللي صدقت فيه إنك ممكن تقفي مع الحق ضد ابن عمك، نظام إيه ده اللي عايزة تاخدي بيه بيتنا وارضنا وميتنا وفوق منهم كرامتنا. وعلشان تفضلي كرامتي.. مدام انت طالق"[1].

في هذه اللحظة ينفجر تمثال الحرية – رمز أمريكا– بما يؤكد أنها ضعيفة ولا تحيا إلا على استسلام الآخرين، ولكن اذا تخلى عنها الجميع تصبح أضعف من الصورة التي يتوهمها العالم. ويؤكد صبحي على الرسالة المتكررة في أغلب عروضه، وهي حرية الإنسان في تقرير مصيره، وغرس الحب القادر على تحقيق المعجزات:

"اكمني عربي عايزين مخي يتمسح، يانطلعوني ارهابي، لأ انا حاتكلم وافضحكوا قدام العالم كله، حاتكلم واقول انتوا أيه،.. لو قمحنا على قدنا لو قلبنا على بعضنا انا كنت احدد سكتي مادام بأيدي لقمتي ومن دماغي كلمتي واخواتي واياي تأكد عزتي. واسمعني ياعالم خلوا الدنيا تحب، الحب بيغلب أي بارود، الحب يدوب أي حدود ويهد سدود.نداء من مواطن مصري عربي غلبان لكل عواصم العالم انتبهوا لهذا النظام العالمي الجديد الذي وضع خصيصا لتدمير امتنا بيد قتلة الأنبياء، يا كل جنس وكل ملة وكل لون اسمعني في كل حته مافيش ضعيف ومافيش قوي، مافيش فقير ومافيش غني مافيش ابيض ولا اسود مرفوضة العنصرية.. الحب بالإنسان والمجد بالإنسان والدنيا بالإنسان"

1 عرض ماما أمريكا: مصدر سبق ذكره.

اعتقد أن العرض مباشر إلى أقصى درجات المباشرة رغم اتباع المنهج الواقعي في الأداء التمثيلي، فلم يستخدم أدواته الملحمية، وقد أثّر هذا كثيراً على الجوانب الفنية بالعرض بداية من الرسم المسطح للشخصيات مع التركيز بالطبع على عايش البطل والذي لم يفقد فيه صبحي روحه المرحة ورغبته في استعراض ذاته كممثل ومخرج. كما كانت الشخصيات مسطحة للغاية، مجرد دلالات عامة لرموز محددة فلم يكن هناك أي مساحات لرسم شخصيات مسرحية متفردة. أما الديكور فكان بسيطاً بساطة الموضوع يؤدي الغرض منه في وضوح وهدوء وتجلت فيه الدلالات السيميولوجية في مشهد غرفة النوم حيث كان الفراش محاطاً بديكور مرعب وكأنه الشيطان الذي يبارك تلك الزيجة واللوحة المعبرة التي تجسد يد نسائية "أمريكا" وفي أناملها خيوط يتعلق بكل واحد فيها أحد الأشقاء ولكنها دلالات مباشرة جداً أيضاً. ولكن يظل محمد صبحي يجد تميزه وتفرده في الاستخدام المتكامل لأدوات المسرح الملحمي لأنه يمنحه الفرصة الكاملة لفرض ذاته وأفكاره على العمل ككل، أما هذا الشكل التقليدي من المسرح فلا يتيح المساحة الكافية لعرض المطلوب في شكل فني جمالي، فعلى قدر وضوح الفكرة للعمل على قدر تقييدها داخل الإطار الزماني والمكاني الذي حدده العمل. وتبقى تلك المسرحية من أجرأ الأعمال لصبحي، ولكنها فنياً ليست بقوة الهمجي أو تخاريف أو حتى وجهة نظر.

وفي عائلة ونيس[1] يناقش القضايا الاجتماعية المختلفة والقيم الإنسانية من خلال المواقف المتعددة التي يمر بها مع أسرته وفي كل تجربة يعلمهم درساً. فكانت تلك المسرحية استكمالاً لمشوار ونيس التعليمي الذي استمر في التليفزيون

1 عرض عائلة ونيس: تأليف واخراج محمد صبحي، قدمت على مسرح سينما قصر النيل، ١٩٩٧

منذ ١٩٩٤ باسم يوميات ونيس وعلى مدار سبعة أجزاء آخرها ونيس وأحفاده. ولكن عرقل هذا العرض تكرار نفس القضايا بتفاصيلها التي وردت في الحلقات التليفزيونية فكانت تكراراً باهتاً لما تم تقديمه من قبل. وتأتي معظم المفارقات الكوميدية من أن يقع الآباء في نفس الأخطاء التي يحذرون منها الأبناء. وكالمعتاد لا ينسى أن يردد دائما تيمة الدفاع عن حرية العقول قبل أي شيء فهي الأهم والأبقى.

وفي لعبة الست[1] تتكرر ثيمة الصراع بين السلطة والمال والحب والشهرة، وهي تقريباً ما وجدناه في "تخاريف" ولكن هذه المرة من خلال إحياء التراث الريحاني، في إعادة لمسرحية "حكاية كل يوم" وحاول فيها صبحي إحياء شخصية الريحاني ذاتها بكل تفاصيلها الصوتية والجسدية ولزمات شخصية نجيب الريحاني ذاته وليس احياء للقصة ذاتها[2]، وكان هذا من أسرار نجاح تلك المسرحية، فالقصة مكررة، ولكن تقليد شخصية الريحاني وإحيائها بهذا الصدق والوفاء منح العرض قوة ونجاح جماهيريا كبيراً. لقد كان عرض "لعبة الست" بالفعل إحياءاً حقيقيا وفعالاً لتراث الريحاني ولتراث المسرح بشكل عام، لقد استطاع تحقيق رسالة المهرجان التي أقرها محمد صبحي قبل العرض وهي:

"مسرح للجميع مسرح يتمسك بجذوره يحافظ على تراثه لا ينسى فضل الرواد الأوائل لا يتعالى عن جمهوره وانما يحترمه لا ينفصل عن الواقع ولا يبتذله لا ينسى قضاياه ولا يرغمك على تبنيها مسرح يمنحك المتعة ولا يتخلى عن رسالته، يتبنى هموم الوطن ويدعوك للتفاؤل.

---

1 عرض لعبة الست : مأخوذة عن حكاية كل يوم لبديع خيري ونجيب الريحاني، اعداد مهدي يوسف، ومحمد صبحي، اخراج محمد صبحي، عروض مهرجان المسرح للجميع.

2 راجع: محمد صبحي: لعبة الست. أمس واليوم. مهرجان المسرح للجميع. القاهرة، المركز المصري ١٩٩٨، ص١١

مسرح للجميع يتبنى قضايانا الإنسانية النبيلة ويبحث عن الخير والحق والعدل والجمال، إنه مسرح منكم وبكم ولكم".

كما أن العرض في مغزاه الفكري دعوة أخرى للحرية، ليست حرية الفرد تجاه السلطة وإنما حرية الفرد تجاه ذاته، حريته في إيجاد معنى لحياته، فليس للمال أو السلطة أو الشهرة أو الحب معنى دون ان يصبح الفرد حراً في اختيار أي منها:

"ياناس يا خلق ياهو، كلامنا اهو اسمعوه، الحب والنفوذ، الشهرة والفلوس من غير حرية نو، إيه يعني تكون مشهور وفي سجن الشهرة اسير، الشهرة في سجن تفور لو كان مفروش بحرير. من غير ماتعبر عن حبك وتعيش الحب بحرية،من غير ماتقول اللي في قلبك ياتموت انت ياتموت هي. لو مال الدنيا معاك ومافيش صحة مساعداك، راح تعمل إيه بالمال، طول ما المحتل وراك وبيحكم بالكرباج، راح تعمل إيه بالمال. ياللي بتسمعنا اسمعنا علشان يبقالك معنى اتمسك بالحرية، الله على كلمة تقولها لو بتقولها بحرية، الله على لحظة حب لو بتعيشها بحرية، الله على طعم القرش لما بتجيبه بحرية، الله على نقطة مية لو تشربها بحرية، واذا عشت لوحدك حر والناس مش حرة معاك ملهاش معنى الحرية، ومدام الدنيا دي فانية يبقى وداعا للدنيا لو عشنا بدون حرية.. حانعيش بحرية".

ورغم وضوح الفكرة وعرضها بشكل مباشر في أغنيتي الافتتاحية والفينال، فإن بعض الإحصائيات الميدانية أثبتت أن نسبة الجمهور التي استطاعت الوصول للتأويل المقصود من العرض لا تتجاوز الربع[1]. مما يؤكد أن أغلبية الجمهور استجابت واندمجت بشكل فعال مع التقليد الجيد لشخصية الريحاني دون الالتفات للمغزى الفكري وراء العمل، وقد يكون تكرار الثيمة الفكرية في أعمال صبحي قد صرفت المتفرج عنها وجعلته ينشغل بالجوانب الفنية الممتعة التي أثرت العرض

1 راجع في ذلك: نسرين البغدادي: جمهور المسرح المصري، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ٢٠٠٠

بشكل فعال. كما أن تميزه بتقنية التقليد التي ظهرت بوضوح في هذا العرض جذبت الانتباه عن العناصر الأخرى التي تكررت في أغلب العروض. إن المتفرج يسعى دائماً وراء الجديد المبهر مهما كانت قوة العناصر الأخرى المتكررة.

ولم يحدث هذا الانصراف عن المغزى الفكري في سكة السلامة[1] حيث انخرط العرض بشكل زاعق في النقد السياسي المباشر خاصة في الجزء الأخير من العرض، فكانت المباشرة والخطابية الزاعقة محرضاً لا مفر منه للمتفرج. لقد ناقش في هذا العرض فكرة التعبئة الاجتماعية التي تقوم بها الدولة تجاه المواطنين والتي حولتهم جميعا لمسوخ لا يقولون لا، مؤيدون بشكل مستمر مقابل توفير ابسط الاحتياجات الآدمية. إن التعبئة الاجتماعية للمواطنين هي احدى آليات الحكم للسيطرة سياسياً وفكرياً واجتماعياً واقتصادياً على المواطن، وهذا جزء من العقد الاجتماعي الضمني بين الدولة والمواطن، تنازل فيه المواطنون عن حقوقهم في المبارة الاقتصادية والسياسية للدولة لتقوم هي بكل شيء نيابة عنهم في مقابل الولاء والطاعة بل والتأييد الحماسي. وهذا ما يتضح جليا في سكة السلامة حيث الشخصيات نماذج للطبقة الجديدة، رموز الأنانية والانتهازية والجبن والغش والنفاق وتجلى ذلك في قرعة أبو المجد[2]. إن النص الذي اختاره صبحي هذه المرة يحمل الكثير من ملامح الصبغة السياسية التي ميزت الدراما في مصر[3]، فلم يتطلب

1 عرض سكة السلامة: تأليف سعد الدين وهبة. إخراج محمد صبحي، قدمت على مسرح راديو يناير ٢٠٠٠، ثالث عرض في مهرجان المسرح للجميع.

2 راجع: حمدي عبد العزيز:المسرح المصري المعاصر. رسالة دكتوراه منشورة، المعهد العالي للنقد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ص ١٧٧

3 راجع: وفاء حامد كاملو: الإبداع المسرحي وسلطة الرقابة، مرجع سبق ذكره، من ص ٣٨- إلى ص ٥٠.

مجهوداً كبيراً من المخرج لفرض الرؤى السياسية عليه.

وكانت الشخصيات الطفيلية هي ذاتها التي تقدم الآن ولكن بعد أن اصطبغت بصبغة جديدة حتمتها ظروف مختلفة فرضت نفسها على المجتمع، أهمها الانفتاح وتحرر رأس المال من قيود المجتمع الاشتراكي في ظل العولمة. ولم يطرأ التغيير على كافة شخصيات العمل وإنما شمل بعضها فقط؛ فظل كل من السائق الغافل الذي انحرف بالأوتوبيس عن الطريق وظلت سوسو الممثلة التافهة المدعية، وجلنار التي تبحث عن أعمال السحر، والهام ومحمد الخائنين والفتى المخنث والمحامي الساخط دائماً، والعمدة عضو مجلس الشعب. أما الشخصيات الأخرى فنالها التغيير لأنها أرضية خصبة لطرح مشكلات المجتمع الحالي؛ فها هو رئيس مجلس الإدارة السطحي المغرور أصبح نموذجا لرؤساء مجالس إدارات شركات القطاع العام الخاسرة التي تسعى الحكومة لخصخصتها، والتاجر إسماعيل ممثل الرأسمالية الوطنية في الستينيات أصبح وسيطاً تجارياً خرب الذمة يسعى للربح من كافة الأطراف.أما أبرز الشخصيات فهي الصحفي "فكري" الذي تسبب في حدوث المشكلة عندما أشار على السائق بالانحراف في الطريق الخطأ، فكان في الستينيات لديه عمل في مرسى مطروح، اما الآن فهو يجرف الأوتوبيس في طريق سيناء بدلا من شرم الشيخ لأنه يرغب في الذهاب إلى القدس في مهمة تتعلق بالسلام مع إسرائيل، وهو من يتولى عملية التفاوض مع وردية الحدود الإسرائيلية في آخر العمل ويساومها على انقاذهم بشرط أن يقبلوا الذهاب إلى إسرائيل، ولكن يقبل فقط كل من خان نفسه طوال العمل لتشمل خيانته خيانة الوطن أيضا مثل فتوح والهام ومحمد، أما الآخرون فيرفضون. وتتبلور شخصية رضوان حارس القبور بشكل أكثر حيوية هنا، ويرفض التطبيع قلباً وقالباً حيث إنه عاش الحرب مع إسرائيل

وقتل زوجته ودفنها بنفسه بعد أن اعتدى عليها الجنود اليهود. إن رفضه هنا مبرر. أما قرني فقط شمله التطور حيث جعل من هذه الشخصية التي عركتها الحياة وطحنتها هي الشخصية الحاملة للحكم والرؤية والبصيرة طوال العرض، ولو أن هذا كان أمراً مبالغا فيه ومقحماً بشكل واضح على الشخصية، بل إنه من تولى المكالمة ذات المغزى السياسي:

"ألو يا مصر .. سامعه ولادك يا مصر.. دي المكالمة الأخيرة.. ولادك تايهين يا مصر"

وهو من أوجز بحكمة بالغة مشكلة التطبيع مع إسرائيل، وهو من اكتشف المقبرة الجماعية وأثار حملة لرفض التطبيع بشكل ثوري مبالغ فيه. مما هدد العرض بالميل للخطابة والميلودرامية[1].

"ملعون ابو ده اتفاق لو كان اللي ماتوا دول هما التمن"

لم يسع صبحي في هذا العرض لتقليد شخصية الممثل "توفيق الدقن" أو استعادة ملامح شخصية "قرني" – كما حدث في لعبة الست عندما قلد نجيب الريحاني– وإنما قدم شخصية ممزوجة بملامح غريبة؛ توليفة تجمع بين البساطة والعفوية والوعي السياسي والفكر الحر والتلاعب بالآخرين، فتأتي على لسانه الكثير من الرسائل الفكرية والسياسية الزائدة عن النص الأصلي مثل:

"شوف يابيه الدنيا دي علمتني تبقى فاهم وعندك مبدأ تخسر، تعمل نفسك مش فاهم وماعنددكش مبدأ وروح ياقرني وتعال يا قرني حاتكسب اكتر.أنا اكتشفت ان الوحيد اللي لا يمكن يخسر في

1 أمير سلامة.. الكوميديا والمسرح المصري المعاصر،(١٩٧٥-٢٠٠٠). الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٣٦١

الدنيا دي هو السمسار "الوسيط" حتى لو الاثنين خسروا هو كسبان حياخد من ده حاجة ومن ده حاجة واجي انت شأيف حال البلد دلوقت لا فيها بأيع ولا شاري، وسيط".[1]

لقد كانت كوكتيلاً غير مبرر داخل الأحداث الدرامية. ويؤكد أمير سلامة على المبالغة غير المبررة التي حلت بشخصية قرني "حيث بالغ جداً في تحميل شخصيته فوق طاقتها وخرج بذلك من منطقية الشخصيات، رغم أن كافة الشخصيات الأخرى تتحرى الصدق والواقعية في تكوينها، وإلا إذا كان هذا الوعي الفكري والسياسي هو حال هذه الشخصية البسيطة النابعة من بين أدنى الطبقات الاجتماعية والتي طحنتها الظروف فهنيئا لمصر بشعبها المليء بهذا النموذج البسيط، ولكن هذا ليس صحيحا وغير مبرر في العمل ولا في الواقع"[2]. أعتقد أن الاهتمام الأول في سكة السلامة كان بالناحية التحريضية التي تحققت في الجزء الأخير من العرض، كما أن بداية العرض قد وجهت المتفرج إلى الاتجاه الوطني مع أغنية الافتتاحية"

"يامصر حضنك رباني والقلب شايل همومك، ده انتي اميره خيالي وانا المتيم بنورك، ساعة ماتفرد دراعك تعرف بنفسك طريقك، الريح يحرك شراعك والبحر يصبح صديقك، لو كل واحد يشارك يعرف حدوده ودوره نخوض جميع المعارك والحق يرجع بنوره، تعرف قدمنا اللي تايهه سكة صباحنا الجميل، النور ده هو املها يصحى في وادي النيل"

---

1 عرض سكة السلامة. مصدر سبق ذكرة. وقارن مع النص الأصلي: سعد الدين وهبة: سكة السلامة، مكتبة الاسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦

2 أمير سلامة. الكوميديا والمسرح المصري المعاصر، (١٩٧٥-٢٠٠٠)، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦٤

كما حرص صبحي على التأكيد على الرسائل المباشرة للمتفرج داخل العرض وإن كانت تأتي على لسان الشخصيات غير المناسبة لها، حيث اعتمد في البناء الدرامي على الشكل التقليدي الواقعي النفسي بينما كانت الرسائل تحمل الكثير من الملحمية والمباشرة غير المبررة من قبل أسلوب التمثيل الذي يشمل معظم الشخصيات في العرض ليعرضوا الدرس على المشاهد:

"ملعون أبو ده اتفاق لو اللي ماتوا دول كانوا التمن، الحرب ما انتهت بعد. والاختيار قدامكم، سكة السلامة وسكة الندامة وسكة اللي يروح مايرجعش".

أما مشهد النهاية فهو نموذج صريح لاستخدام الأدوات الملحمية من صور ومشاهد معروضه على الخلفية للجرائم التي يرتكبها المستعمر مع الأغنية التي تحمل معاني الخلاص والنجاة من هذا الواقع المرير:

"اطلعي بقى من سكاتك باللي ساكته من سنين، وارفعي في ايديك راياتك مهما كانوا منكسين،مستحيل النيل حايجري عكس مجراه الأساسي من هنا سكة سلامتك صحصحي العقل اللي ناسي، الخطر بيزيد بصمتك والتاريخ دايما في صفك،افردي دراعك وضمي لمي كل الخلق لمي، انهضي وقومي وهي اطلعي بقى من سكاتك. من هنا سكة سلامة من هنا سكة ندامة والسكك مليانه ياما بالديابة والخواجة واللئيم ابو نجمة زرقا فاكر إن الأرض لعبة،أرضنا شرف العروسة والعروبة شرفها غالي أغلى من العالم بحاله. من هنا سكة سلامتك اطلعي بقى من سكاتك وارفعي بايدك راياتك".

ويرى بعض النقاد أن النهاية لم تكن موفقة حيث كانت مزيجاً من الخطابية والانفعالية الزاعقة مختلطة بالإسقاط السينمائي لمأساة فلسطين وما يحدث بها من كوارث، ولم يكن ذلك متوافقاً مع عرض ينحو إلى الواقعية الرمزية في مجمله[1].

1 أمير سلامة: الكوميديا والمسرح المصري المعاصر(١٩٧٥-٢٠٠٠)، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦١

وتختلف النهاية تماما عن النهاية الأصلية للنص[1] المحملة بالرموز. فكانت واقعية ومباشرة النهاية في العرض تحميل مكثف خلق نهية ثورية عارمة قد لا تتناسب مع طبيعة العرض.

ولم يحاول صبحي أن يخرج بالمتفرج من الحالة الثورية التي تركه عليها وإنما دعمها بالتحية المسرحية التي لم تتبع الأسلوب المتعارف عليه وانما ظلت الشخصيات في أماكنها وحييوا الجمهور مرة واحدة لم تستغرق ثوان معدودة لتعاد أغنية الفينال مرة أخرى تدعيما وإحياء للحالة الثورية. وقد استعاض صبحي باغنيتي المقدمة والفينال عن المقدمة التي كان يلقيها بوصفه مقدم العرض. لقد التزم صبحي في هذا العرض بتقنية المناقشة الذي يغلب على الواقعية الاجتماعية الذي يقلب القضية من كافة وجوهها مع إيقاف الحدث الدرامي لإتمام المناقشة والوصول لرؤية واضحة في القضية. وهذا ما حدث في نهاية العمل حين تجردت كل شخصية من خصوصيتها المسيطرة طوال العمل وتحولت الشخصيات لأفكار تتناقش وتتحاور إلى أن التقوا جميعا في فكرة واحدة رغم خلافهم طوال العرض[2].

أما كارمن[3] فهي صورة أخرى من صور البحث عن الحرية ورفض فكرة الديكتاتور، رفض فكرة الإله الذي تصنعه الجماهير وتعبده. إنه رفض لأسلوب التفكير ذاته وليست ثورة ضد نظام حكم بعينه. إن الثيمة الثورية موجهة ضد صناعة القيد، ضد خلق الكذب وتصديقه، ضد الاستسلام والتواكل. ضد التفكير

---

1 راجع سعد الدين وهبة: سكة السلامة، سبق ذكره، من ص ٢٠١ إلى ٢٠٦ . وقارن مع مشهد النهاية في العرض : سكة السلامة. سبق ذكره.

2 راجع: سمير سرحان: المسرح المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧. ص ٤٠

3 عرض كارمن: تأليف الكاتب الفرنسي : بروسبير ميريميه، إعداد: د. يسري خميس، إخراج محمد صبحي، قدمت لأول مرة على مسرح سينما راديو،١٩٩٩

السلبي بأن القوى الحاكمة قوى إلهية تقدس وغير قابلة للمعارضة. ويقدم صورة الديكتاتور في هيئة مخرج الفرقة المتزمت والذي يمثل القيد أو الحاكم، ومن خلال شخصية "خوزيه" الضابط الاسباني الذي يقع في حب كارمن. وكامن بالطبع هي التجسيد لفكرة الحرية والانطلاق وعدم التقيد بأي قيد حتى لو كان الثمن هو الحياة ذاتها.

إن مقولة برخت "إن الاضطهاد والاستغلال الفظيعين الذين يمارسهما الإنسان ضد الإنسان، من المجازر أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال أيام السلم أصبحا مألوفين في العالم كله؛ "فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان يبدو لكثير من الناس وكأنه أمر طبيعي كاستغلال الطبيعة مثلاً، إنهم يعتبرون الإنسان وكأنه حقل أو مزرعة أبقار كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالنسبة لعدد كبيير من الناس كالهزات الأرضية.[1]" تنطبق هذه المقولة تماما على مجتمعنا المصري لفترات طويلة من الزمان، وحتى الآن هناك فئات كاملة تؤمن بهذا ولا تقتنع أبدا بأن هناك فرصة للتغيير. إن صبحي يؤكد دائما أن التغير أولى وسائل التغيير، ابدأ بنفسك دائماً. وقد كانت كارمن نموذجاً صارخاً للحرية والتحدي والبحث عن الذات.وكانت متخمة بالرسائل المباشرة الصريحة الساعية للبحث عن حرية الفرد ولكن في إطار كوميدي مقبول:

"انا عامل معالجة ما بين أوبرا كارمن وما بين اللي بيحصل في العالم كله من خلال مناقشة ما بين الحرية المطلقة والديكتاتورية. هل الحرية المطلقة اللي ممكن توصل بالناس لحد الجموح والجحود والفوضى تستلزم وجود ديكتاتور علشان يكبح جماحها؟ ولا وجود الديكتاتور أصلا

1 برتولد برخت: حوارية شراء النحاس، المسنكاوف، الليلة الثانية، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤-٥ ، دمشق ،١٩٧٨.، مقتبس من : أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، ١٩٨٩ ، ص٩٤

هو اللي بيدفع الناس لطلب المزيد من الحرية لغاية ما يوصلوا للفوضى. ده تساؤل كبير باطرحه بالشكل اللي يخلي الناس قاعدين في الصالة مش فاهمين حاجة. مبسوطين بس مش فاهمين، يتفرجوا يقولوا ده كارمن وبعدين يقولوا لأ ده بيحصل في الواقع، وبعدين فجأه يلاقوا ده في كارمن. أنا شغلتي هنا اني الخبط الناس".

يبرز التضاد بين الحرية والاستسلام بين نموذج كارمن ونموذج راضي الذي هو نموذج صارخ للمستسلم المستكين الراضي بالأمر الواقع، ومن خلال الحوار بينهما يقدم نموذجين متنافرين ومتطرفين من المواطنين، المستسلم جدا والمتمرد جدا وذلك في شكل غنائي:

"راضي: انا اللي حلمي سجني والعمر ضاع في التمني. كان حلم عمري اغني والحظ فاتني وهيد.

كارمن: مش فاهمة ليه انت راضي ومسالم جدا وهادي والفن جواك ينادي اما انت امرك عجيب. وسجنت روحك بإيدك افرح وغني نشيدك، وغني للي بريدك وخليك زيي عنيد"

وقد اختار صبحي إطار التمثيل داخل التمثيل ليدخل ويخرج من إطار الشخصيات بحرية، وهذا الاطار يسمح أيضا بالجمع بين معظم التقنيات المسرحية المتاحة ما بين الواقعية السيكولوجية وبين التقنيات الملحمية بشكل سلس ومرن. كما ولد مواقف كوميدية على مستوى عال من الحرفة والقوة، كما ظهر في مشهد موت منيوليتا:

"إيه اللي انت عملتيه ده.. انت موتيها.. أيوه موتها.. قتلتيها.. أيوه قتلتها.. كويس نكمل بروفة بكره الساعة سبعة".

ومشهد التآمر على قتل "الأستاذ":

"أيمن: نقتل الأستاذ؟ ده هو اللي علمنا.

زكي شبانة: ماهي دي كانت غلطة عمره مش هو اللي علمنا، يشرب بقى.

أيمن: طيب أنا حاقف أراقب من بعيد علشان مايشكش في ويفهم إن أنا معاه ولو انتم فشلتم في قتله أنا بقى اللي حاقتله.

زكي شبانة: جاي جاي.. ها.. مستعدين لقتله

المجموعة: مستعدين

الأستاذ: ايه اللي بتعملوه ده (تقع النجفة بجانبه)

أيمن: الله اكبر.. الله اكبر ان نجاك يا استاذ.. هجوم (يهجم الجميع عليه)

الأستاذ: حاعيد المشهد ده من الأول، حاعيده تاني، مش حلو، قلت لكم ميت مرة ماتتكوموش عند الستارة. المفروض نبيل بس اللي واقف علشان تقع عليه. وبعدين المشهد اللي قبل دخولي وحش جدا مشهد التآمر علي وحش وبعدين وانا بابارزكوا مش حاسس ان كل واحد مستفز كفاية علشان يقتلني

المنتج: طب ممكن نعيد المشهد وكل واحد يركز بقى علشان نخلص".

وتعتبر الرسالة النهائية نموذجا صريحا للخطابية والمباشرة السياسية الاجتماعية. وتحمل الكثير من الانفعال الزاعق:

"أنا قتلتها علشان كان لازم تموت.وانا مين علشان ابقى ديكتاتور. انا مافيش في إيدي كرباج ولا نبوت، ده انا لسه ديكتاتور صغير باستهجى أول حروفي في القهر والاهانة، من كتر خوفي من خوف ابن الجبانة والكذب والخيانة، قلت اعمل ديكتاتور، ولو ان لسه كتير علشان اكمل علام واخد شهادة، شهادة الديكتاتوراه والعب لعب الحواه وافسد الحياه وادوس على الجباه واشطل الحرايق واظلم الخلايق واطيح في خلق الله. كارمن هي اللي حرة وانا ديكتاتور وانتوم عأيشين كماله ولا عايشين عواله ولا كمالة طابور. كارمن رمز الحياة وانا اللي شرير وقاتل، الدنيا من البداية محترفة في صناعة الشخص الديكتاتور، من يوم بدء الخليقة مش قادرة تحمي

حق ولا ترد ظلم ولا قادرة عالحقيقة ولا تمنع ديكتاتور من كل صنف ولون . تعالوا نشوف ونقرا في كتاب الإنسانية انواع ملهاش نهاية من الديكتاتورية"[1].

ثم يبدأ في سرد درس اجتماعي سياسي معددا فيه أنواع الديكتاتور وأنواع الظلم المتقنعة بزي الحق. إنه خطاب مباشر بشكل مبالغ فيه. ولكن هذه هي السمة الغالبة على أعمال صبحي والتي تجدها طريقة واضحة وصريحة في مخاطبة الجمهور المصري. ولم يستطع ان ينهي العرض دون الإشارة الصريحة لرفضه للأمريكان واليهود- رغم ان الرسالة قد وصلت ضمنيا وسط الخطاب المطول السابق- لكنه اختار المباشرة إلى النهأية:

قولوا لأ وانا معاكم، قولوا لأ للأمريكان والصهاينة ولعنف الاحتلال، قولوا لأ لكوبنهاجن وبلاش ذل وهوان، قولوا لأ وبلاش نفاق قولوا لا للي بيحصل في الخليج والجولان، قولوا لا للمدابح في جنوب لبنان اقفوا مع كل ثائر في القدس والجولان قاطعوا في يوم البضايع والوجبات السريعة، اصرخ بعزم صوتك وأنا حاصرخ معاك،، قولوا لا للي باع ولسه حايبيع.. قولوا لا والسلام".

وأعتقد ان كتابة تلك الأجزاء المباشرة من النص في صياغة شعرية أو مقفاه غالبا ما يسمح بتلك النبرة الخطابية المتكررة في كل الأعمال تقريبا.وقد تلقى هذه الطريقة قدراً كبيراً من النجاح مع صبحي بسبب تقبل الجمهور له كممثل، ولكنها بشكل مجرد تعتبر زيادة ومبالغة في المباشرة التي قد تفقد العمل الفني رونقه وإبداعه؛ فالمتفرج – حتى لو استطاع الوصول إلى المغزى الفكري القوي والمؤثر من العمل- لن يغفر أبداً ألا يكون الأثر النهائي للعمل الفني مبدعاً وممتعاً فنياً ويترك حالة من الإمتاع الفني قدر حالة الإمتاع الفكري.

1 عرض كارمن: مصدر سبق ذكره، مشهد النهاية.

يعتبر صبحي بحق خليفة بريخت في المسرح العربي، وينطبق على مسرحه التعريف الذي أورده برخت للعمل المسرحي الذي يعرف لا بشكله ولكن بهدفه ودوره الاجتماعي، والذي يشمل المتعة والدهشة ومخاطبة العقل. فعندما يتحدث صبحي عن عرض "**ضيعتنا**" على سبيل المثال- والذي ألفه في سبع سنوات، وفقد تأثيره بعد الثورة، حيث لم يعد مناسباً للمرحلة. فكان من المزمع تقديمه في مرحلة الحكم الفائت لأنه نقد صارخ للنظام- يؤكد على ضرورة تعديله بما يتلاءم والوضع الجديد، وجعل ما كتبه طوال السبع سنوات فصل واحد منها ويستكملها بما يلائم المرحلة[1]. فهو كبرخت الذي كان ينتج مسرحياته لجمهور مكان محدد في زمان محدد. ان الممثل عند صبحي معلماً كما عند برخت. إن صبحي لم يسع لتغيير نظام سياسي بعينه وإنما كان يسعى لتغيير الإنسان ذاته، أسلوب تفكيره في حياته، الثورة على الظلم بكافة أشكاله مجسداً غالباً للطبقة المتوسطة ومعبراً عن مشكلاتها وضرورة التصدي لها[2]. فعندما يذكر اسم محمد صبحي فلابد وأن يبرز فوراً مفهوم حرية الإسقاط السياسي الذي برع في استخدامه بلباقة ورشاقة قلما وجدناها في مسرحنا المصري.

ثانياً: آليات توظيف التقنيات الاخراجية:

يعتبر محمد صبحي واحدا من رواد المسرح المعاصر الذين لم يشغلوا بالهم كثيرا بالتنظير للمسرح، قدر اهتمامهم بترسيخ تقنياته، وتدعيم ممارسة المسرح وتحمل مسئولية خلق أجيال مسرحية جديدة خلاقة، تسير وفقاً لقواعد واضحة وراسخة في المسرح العالمي، أجيال مستنيرة تقنياً وحرفياً وليست أجيالاً مثقفة

1 محمد صبحي: حديث مصور تليفزيونياً مع الاعلامي عمرو الليثي، على قناة التحرير ،٢٠١٢

2 مقدمة في نظرية المسرح السياسي، سبق ذكره، ص ٩١

نظرياً فقط، مما أنتج أجيالاً جديدة تحمل من القوة والثقة بالنفس ما يؤهلها لتحمل مسئولية المسرح من خلال مشاركتهم لأستاذهم في ابداعاته المتعددة. مما يجعل صبحي بارقة الأمل المشرقة في طريق النهوض بالمسرح المصري في وقت استباح الكثير لأنفسهم استخدام اسم "المسرح" لتقديم قدر من الاسفاف والبضاعة الرخيصة التي تخدم التنشيط السياحي خاصة في المدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية، مما أفقد المسرح معناه الأساسي وجعل الكثير من الموهوبين حقاً يبتعدون عن المسرح حفاظاً على البقية الباقية له من احترام الذات.

ومن حيث كونه مخرجا فإنه يعد نموذجاً حياً لمخرجي المسرح الملحمي على المسرح المصري، بدءاً من اختيار الرسائل الاجتماعية السياسية المباشرة، مرورا بتطويع كافة تقنيات العرض لتقديم جرعة مكثفة للمتفرج، تخرجه من عالم الخضوع للقدرية واستمراء الشكوى دون السعي إلى التغيير. لقد سلك صبحي طريق الملحمية البرختية التي سار على نهجها عدد من الرواد في المسرح العربي كسعد أردش مخرجاً والماغوط مؤلفاً ودريد لحام ممثلاً ومخرجاً وبالطبع المؤلفين سعد الله ونوس وممدوح عدوان وغيرهم في المسرح المعاصر. ويعتبر مسرح صبحي كما وصفه فؤاد دوارة قطاع عام و خاص في ذات الوقت؛ "إنه عام في توجهه ولكنه خاص في إنتاجه. إنه مسرح المعادلة الصعبة التي ينبغي أن يسعى كل مسرح يحترم فنه إلى تحقيقه. وقد بحثنا في الجزء الأول من هذا البحث الثيمات الفكرية الاجتماعية التي ذات الهدف الواحد الذي سعى صبحي إلى تأكيده في مسرحه، والذي حقق من خلاله واحداً من أبرز سمات الملحمية وهي الرسالة الاجتماعية المباشرة.

وفي هذه الجزء يختص بتفنيد عناصر العرض الأخرى واستبيان ملامح الملحمية المتكررة في العروض والتي تتكامل لتحقيق الهدف الاجتماعي الأسمى.

بالنسبة لتقنيات الأداء التمثيلي فقد تميز صبحي في مجالي التمثيل والإخراج، وإن كان- من وجهة نظري- تفوق على نفسه كمخرج أكثر من كونه ممثلاً، حيث قدم معظم أدواره الناجحة في أعمال من إخراجه، ويتضح هذا في أسلوب مراقبته لزملائه على المسرح أثناء التمثيل، فلم يستطع التخلي عن هذه المراقبة والدخول الكامل في إهاب أي شخصية، وذلك رغم تفوقه الحرفي كممثل بارع في أداء مختلف الأدوار.

تأثر صبحي بتقنيات المسرح الغربي الذي درسه وشاهد العديد من أعماله، وانعكس هذا في بناء شخصيته وتكوينه كممثل وكمخرج؛ فعلى مستوى التمثيل وجدناه متبتلاً في معبد المسرح، مانحاً ذاته راضياً بكل ما فيها من قدرات لخدمة فنه، محاولاً في هذا إيجاد نموذج جلي للممثل المقدس الذي حدثنا عنه جروتوفسكي. فأعتقد أنه لو سنحت الفرصة في مسرحنا المصري لخلق تجارب مسرحية من نوعية أعمال جروتوفسكي ذات الأبعاد الروحانية العميقة[1]، والقائمة على تحطيم الذات للدخول في ميتافيزيقا الجسد، لكان صبحي واحداً من أقدر المسرحيين المصريين تحقيقاً لهذا التوجه. فإنه نموذج جيد للممثل الشامل وكما وصفه رياض عصمت، حيث "ينحدر من تراث الكوميديا الصامتة في عهدها الذهبي، كما أنه امتداد لخط الريحاني ومدرسته في المسرح المصري والعربي وإنما بنزوح اكبر نحو التعبير الحركي والكوميديا الجسدية"[2]. وقد ظهرت قدراته

1 Jerzy Grotowski, Toward a Poor Theatre,NewYork1968,p19..

2رياض عصمت: المسرح العربي، سقوط الأقنعة الاجتماعية، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٤

التمثيلية عالية الجودة منذ بداياته، خاصة القدرات الجسدية، سواء في اللياقة الجسدية العالية كما ظهر في "**البغبغان**"[1] عندما قدم دور البهلوان في السيرك واستطاع تقديم مشاهد جيدة تعبر عن اللياقة البدنية والقدرات الجسدية الخاصة التي تميزه عن غيره من فناني عصره. وفي "**الجوكر**" حين قدم نسقا حركياً سريعاً ومتوهجاً لشخصية "زكي الدبور". أو التحكم العضلي العصبي كما شاهدناه في "**انتهى الدرس يا غبي**" حين قدم شخصية "سطوحي" بهذا النسق المعاق حركياً واستمر أكثر من ثلثي العرض محافظاً عليه دون أن يشعر المتفرج بأي عبء يواجهه الممثل في تحمل هذا الضغط العصبي الناتج من هذه الوضع. وفي "**المهزوز**" عندما تعمد استخدام قدراته الجسدية في مشهد التعلق بالنجفة. وفي "**كارمن**" سعى صبحي لتقديم استعراض لقدراته التمثيلية وهو يعلم "كريمة" كيفية التحكم العضلي العصبي الواجب توافره لدى الممثل. وهذا الجانب التعليمي جزء واضح في شخصية صبحي لا يحاول تجنبه وإنما يسعى لإبرازه كلما سنحت له الفرصة، فيحاول أن يظل معلماً على المسرح، معلما لزملائه وللجمهور في ذات الوقت، ولا ينفي ذلك بل يصرح به عندما يسأل أيهما تفضل أن تكون: الممثل أم المخرج أم المؤلف أم المعلم، فاختار المعلم دون تردد[2].

كما أتقن بعض المهارات الخاصة على المسرح – كفنون المبارزة – التي ظهرت في "**كارمن**"، وفنون السيرك– كما في "**البغبغان**". لقد آمن صبحي بفكرة الممثل الشامل القادر على اللعب بكافة التقنيات والأدوات المتاحة له على الممثل للوصول لأعلى درجات الجودة.

---

1 عرض: البغبغان. تأليف ماهر مراد، إخراج جلال الشرقاوي، مسرح الفن.

2 محمد صبحي: حوار مصور مع عمرو الليثي، قناة المحور.

أجاد في اللعب بالأقنعة واستغلالها في خلق شخصيات نمطية على المسرح ذات بنية خاصة بها؛ وقد ظهر هذا في "**انت حر**" و"**الجوكر**"، و"**تخاريف**" التي لم يستخدم فيها الأقنعة ولكنه استخدم فن تخطيط الوجه "المكياج" والملابس في خلق شخصيات نمطية جديدة ومتميزة[١]، وأعتقد أن هذا اللعب بالأقنعة مع المهارة الجسدية يرجعنا إلى فناني الكوميديا دي لارتي[٢]، ويشجعنا على القول بأن صبحي قد يكون متأثراً بشدة بهذا الفن العالمي، خاصة شخصية "أرليكينو"[٣]، حيث اللياقة العالية ورشاقة القوام وسرعة الحركة والانتشار على المسرح والتفاعل مع المتفرج وحيوية الأداء والقدرة على التهكم والسخرية من أي شيء بلباقة عالية الجودة وسرعة بديهة حاضرة. وقد ظهر هذا جلياً في "**الجوكر**" حيث المبالغة في الحركات الجسدية المضحكة والمنمطة، وسرعة الأداء والتحول من شخصية لأخرى ببراعة بمساعدة القناع، واستدرار الضحك بكوميديا الشخصية وتوليد مواقف كوميدية نمطية. وكان لكل قناع يستخدمه نسقا صوتيا دالاً عليه ومميزا له جعل شخصية حية، وهذا بالضبط ما كان يحدث في الكوميديا دي لارتي، حيث كان يطلق على الشخصية اسم "قناع" مثل قناع ارليكينو وقناع الدكتور..الخ. وقد تجلى هذا عند صبحي في "**الجوكر**"- رغم وجوده المسبق بشكل مبسط في "**انت حر**"- من خلال

---

1 عرض مسرحية تخاريف، مصدر سبق ذكره، لوحة "الجاذبية"

2 الكوميديا دي لارتي هي "كوميديا الفن أو "مسرحية يعدها ممثلون محترفون" وهي شكل مسرحي نشأ في أيطاليا في منتصف القرن السادس عشر الميلادي، معتمدا على الارتجال، ويعتمد الأداء فيها على السيناريو العام للعرض وارتجال الممثلين مع اللعب بالأقنعة وتقديم "اللازي" وهو حركات وإيماءات جسدية ثابتة ونمطية تبعث على الاضحاك مثل لازي تناول الطعام بسرعة أو لازي ملاحقة الذباب.
للمزيد راجع: حنان قصاب وماري الياس: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٨٨.

١. عرض للكوميديا دي لارتي: Benevento- Universo Teatro 2009- Arlecchino servitor di due padroni.festival internazionale di teatro universitario

قناع "عم أيوب" و"عطيات" و"الدكتور حجاب". لقد أوجد لكل منهما أسلوبا حركيا وصوتيا متميزا عن الآخر مع شخصيته الأساسية "زكي الدبور". لقد كان هذا العرض من بين أهم العروض التي فردت مساحة أدائية واضحة ومتميزة بالنسبة لصبحي، واستغل فيها معظم التقنيات التمثيلية التي يجيد اللعب بها ويجيد التعبير عن نفسه من خلالها.

إن صبحي كممثل يجد ذاته وتألقه الفني في هذا النوع من التمثيل أو التشخيص كما يسميه رواد التمثيل، وهو النوع المعتمد على تطويع الأدوات التعبيرية الخارجية بشكل جيد لخدمة الشخصيات المختلفة،" إن الممثل لا يعيش في دوره، إنه يمثله، إنه يظل بارداً إزاء الهدف الذي يستهدفه بتمثيله، غير أن فنه لابد أن يكون كاملاً"[١]. وهذا لا يجعل الممثل متقمصا للشخصية المسرحية تقمصاً فنياً مكتملا – كما يتضح في الواقعية السيكولوجية عند ستانسلافسكي ومريديه– وإنما يجعله يخدم الأهداف الواقعية الاجتماعية ويقدم إطاراً فنياً كوميدياً للشخصية يسمح له بالدخول والخروج منها وإليها كيفما شاء. وفي هذا يطبق الكثير من ملامح نظريتي الآلية الحيوية والملحمية؛ فإن أحلام صبحي المسرحية تتجسد في مقولة ميرهولد "بودي لو ألتهب بروح عصري، بودي لو يدرك العاملون في المسرح رسالتهم العظيمة. ما يقلقني هو أن زملائي لا يستطيعون الارتقاء إلى أعلى من المصالح الفئوية الضيقة، وأنهم بعيدون عن المصالح الاجتماعية. أجل، إن المسرح

---

١٩ قنسطنطين ستانسلافسكي :إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٢٩

وانظر: فن التمثيل الآفاق والأعماق،ج٢، ادوين ديور ترجمة مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٩، ص١٢٣

قادر على أن يقوم بدور هائل في تغيير كل ما هو موجود"[١].

حاول صبحي الاستفادة بشكل ملحوظ من مفهوم "الجروتيسك"[٢] في الأداء التمثيلي؛ حيث أنه قادر على تكثيف الطبيعة بالشكل الذي يجعلها تصبح غير طبيعية، فيرى المتفرج فيما هو مألوف ما هو غير مألوف، فيفهم المغزى المطلوب من وراء العرض. ويتجلى هذا التكثيف والمبالغة في أعمال صبحي في عروض "**انتهى الدرس يا غبي**" و"**تخاريف**" و"**الجوكر**" بوضوح؛ ففي عرض "**انتهى الدرس يا غبي**" استطاع تكثيف الأداء التمثيلي والمبالغة في التعبير عن صفات الشخص المختل أو الذي يعاني قصورا ذهنياً بالشكل الذي يعبر فعلياً عن أبعاد القضية التي يناقشها دون الإخلال بالجانب الكوميدي بها. وفي "**تخاريف**" تجلت سمات الجروتسك في رسم شخصية الديكتاتور "سقيل الندمان" من خلال تكثيف سمات الشخصية المتسلطة دون خبرة أو دراية بالأمور مما يدفع الأمور دائماً للأسوأ، وتقديم شخصية "سونيا" بهذه الصورة الفجة للمرأة المتسلطة حتى تثير اشمئزاز المتلقي. لقد سعى صبحي لتكثيف أدواته التعبيرية الصوتية والجسدية وتحديدها لأقصى حد ممكن للدرجة التي لم نر فيها أي خروج عن النسق المنمط المرسوم للشخصية.

أما في "**الجوكر**" فكان أداؤه الحركي والصوتي يتسم بالمبالغة في السرعة

---

١ مقتبس من: سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

2 يُطلق تعبير الغروتيسك(كلمة إيطالية **Grotesco**)على النوع الكوميدي الفظ في الأدب والموسيقى والفنون البلاستيكية،وهو من حيث الجوهر عبارة عن خلق فكاهي غريب وشاذ يربط بين أكثر المفاهيم تباينا دون سببية ملحوظة، ذلك أنه إذ يهمل الجزئيات،ويعمل وفق قوانينه الخاصة،يستأثر دائما بما يتوافق وعلاقته البهيجة الساخرة المتقلبة بالحياة. راجع حنان قصاب، معجم المصطلحات الدرامية. سبق ذكره.

والبهلوانية بشكل ملحوظ، خاصة التحكم في حركة الجزء السفلي من الجسد واستحضار بعض الحركات المنمطة من الكوميديا دي لارتي لاستدرار الضحك، وقد ساعده في هذا طبيعة شخصية زكي الدبور القادر على فعل أي شيء والمدعي الجنون في ذات الوقت، فجاء بناؤها الدرامي متسقاً مع البناء الفيسيولوجي لها. كما كثف السمات المتعلقة بكل شخصية يقدمها بالأقنعة حتى يخلق لها تميزها عن الشخصيات الأخرى. واستطاع بهذا الجروتيسك السعي بخطى واسعة نحو قلوب الجماهير وتقبل الرسائل الاجتماعية والسياسية منه بصدر رحب وسط هذا الكم الهائل من المتعة الفنية التي يحققها لهم. وفي "الهمجي" كان الأداء التمثيلي في لوحة "الكذب" من بين أفضل المشاهد المعبرة عن المسرح الملحمي من حيث تضافر عنصر الأداء التمثيلي مع عنصر الديكور؛ ولكن هذا التمثيل لتلك الشخصيات لم يحمل ملامح الواقعية السيكولوجية التي نادى بها ستانسلافسكي وإنما كان الأداء التمثيلي يحمل الكثير من ملامح البرختية حيث كان يحمل في طياته نقداً ذاتياً للشخصية التي يقدمها فيقول المعلومة بشكل لا يصدقه هو ذاته، وذلك بالإفراط في واقعية أسلوب إلقائه مع التعبير الرافض له مع الصورة المرئية المبالغ في رفضها للمعلومة. لقد كان الضحك الذي تثيره تلك المشاهد بقوة مفارقتها الدرامية وقوة استخلاصها من واقع المشاهد ذاته، كانت من بين أبلغ الطرق التي تدفع المشاهد للمراقبة والتفكير والنقد والإمتاع في ذات الوقت. ويعتبر هذا من أسباب نجاح هذا العمل في توصيل رسالته الاجتماعية ومن بين انتمائه المباشر للمسرح البرختي.

كما تميزت لوحة "الفتنة" بقدرة الممثل على التعامل المباشر مع المتفرج وإشراكه في الحدث ولو أن الجمهور المصري لمسرح القطاع الخاص لم يعتاد على المشاركة الإيجابية في العمل المسرحي من منطلق أن هذا لا يصح، فكانت

استجابته للأمر لا تتعدى الضحك فقط ولكن تخطى الممثل هذا واستطاع تقديم لوحة متماسكة محققا لهدفه منها دون اللجوء لاستدرار الضحك رغماً عن المتفرج أو التسفيه من الأمر أو الخروج من شخصيته، بل استطاع النزول لصالة المتفرجين والاختلاط بهم وارتجال بعض الجمل داخل سياق العمل نتيجة التعامل مع المتفرج، وجاءت جيدة وغير مسفة وغير مناقضة لطبيعة المشهد، وربما يعد هذا عنصراً آخر من عناصر تميز مسرح صبحي، الذي لا يخرج بمشاهده من سياق الحدث لمجرد إثارة الضحك، حيث أنه لا يحتاج لهذا نتيجة قوة الموضوع الذي يناقشه، وقوة تأثيره على المتفرج، وقدرته على إيجاد عناصر أخرى حقيقية فعالة في إثارة الضحك الحقيقي الهادف دونما الاضطرار للجوء للضحك الرخيص.

وقد استخدم تقنية تجسيد الجنس الآخر أو "القلب"؛ لاستبيان ملامح معينة في الشخصيات المقدمة وليس بهدف استدرار الضحك الرخيص كما نجد في القطاع الخاص. وتعتبر تلك التقنية احدى تقنيات التدريب على الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي، حيث يستكشف الممثل أبعاداً جديدة في الشخصية حين يمثلها أمامه الجنس الآخر، كما تتجلى أمامه نقاط الضعف والسخرية فيها فيتمكن من نقدها أثناء عرضها. ويتضح هذا في لوحة "المساواة" في "**تخاريف**" حيث يقوم صبحي بدور المرأة التي تبحث عن مساواتها بالرجل . ويتولد من هذه الأمنية مفارقة كونها تصبح نصف رجل ونصف امرأة كما تمنت ونواجه أصناف الرجال وأصناف النساء. فلا يقوم أي منهما بواجباته وبالتالي لا يأخذ حقوقه.

ورغم هذا التفوق التمثيلي في التحكم بأدواته كممثل، فإنني أعتقد أن الـــذي يعيقه فعلاً هو الخطابية الزاعقة التي يصر على أن يختم بها بعض أعماله، والتـــي يستكمل بها دور المعلم حتى النهاية كما حدث في "**الهمجي**" و"**كارمن**" و "**المهزوز**".

ففي بعض هذه الخطب التي يلقيها بشكل مباشر على المتفرجين لا يستطيع التغلب على رتابة الإلقاء المقفى-"كارمن"- ويحاول أن يلقيها بسرعة كبيرة لتجنب تلك الرتابة، مما يجعله يزيد من حدة الصوت والانفعال اللحظي الذي قد يكون غير منسجم مع شخصيته المقدمة في المسرحية، بل وغير متسق مع أسلوب الأداء التشخيصي الذي اختاره للعمل. إنه غالباً ما يعود لشخصيته الحقيقية في نهاية كل أعماله فيحدثنا بشخصية "محمد صبحي" الممثل والمخرج وقائد العمل. وقد استطاع أن يهرب من تلك الخطابية الزاعقة في توصيل الرسالة النهائية للعرض بأغنية الفينال التي قدمها في "**لعبة الست**" و "**ماما امريكا**" فهرب بذلك من نهاياته التقليدية التي تختتم الشكل الملحمي الذي يفضله في كافة اعماله، وفي "**سكة السلامة**" يدعم أغنية الفينال بالصور والأفلام المتزامنة معها لتوصيل الرسالة المباشرة.

وبهذا استطاع هذا الفنان بلورة دراسته الأكاديمية لمناهج التمثيل والفنون العالمية المتنوعة- كنظرية الآلية الحيوية عند ميرهولد ومنهج جروتوفسكي لإعداد الممثل المقدس- وحاول جاهداً تحويلها إلى واقع مادي وتقني يستخدم ببراعة على المسرح المصري. ولم يتخل عن فكرة اللعب، أو التشخيص حتى في تلك الأعمال التي انتهج فيها نهج الواقعية، فكان يخرج بين الحين والآخر مداعباً الجمهور بقفشة أو دعابة تخرج من صميم اللحظة الدرامية، أو ينزل إلى المتفرجين ويتبادل معهم أطراف الحديث ولكن في إطار الدور المقدم كما حدث في "**الهمجي**" في لوحة "الفتنة"، وكما حدث في نهاية عرض "**المهزوز**". أما الأعمال ذات الأسلوب الملحمي المتكامل فكان يدخل ويخرج ما بين الشخصيات بسلاسة فائقة. فقد ساعد باختيار هذا الأسلوب التمثيلي متعدد المصادر أن يتواءم مع الأسلوب الإخراجي الشامل الذي استعان به كثيراً في عروضه.

ولكن مما يحسب عليه كقائد للعمل أنه لم يمنح بقية الممثلين تلك الفرصة للتحرر على المسرح واتخاذ تلك المساحات الأدائية المتنوعة إلا في أضيق الحدود، فتظل أسرار اللعبة في جعبته ويدور الكل من حوله في فلكه، يساعدون في خلق الحالة الملائمة له لكي يستعرض قدراته التمثيلية. وهذا في اعتقادي لا يعيبه وحده وإنما يعيب فكرة النجم الأوحد. ولكن لا يمكن إغفال مساندته لبعض الفنانين للظهور على المسرح وتعليمهم الأصول المسرحية إلى أن أصبحوا نجوما الآن، ولكن ليس معه على خشبة مسرح واحدة. خاصة في "**وجهة نظر**" و"**تخاريف**". حيث أعطى مساحات جيدة لغيره من الممثلين بالظهور بشكل جيد. و"**بالعربي الفصيح**" التي تخلى فيها تماماً عن نجوميته وأعطى الفرصة كاملة للشباب الموهوبين لاستعراض طاقاتهم التمثيلية بشكل جيد.

أما بالنسبة **لتقنيات الإخراج** فقد تميز صبحي بقدراته الإخراجية خاصة في تضفير بعض من عناصر الملحمية مع الواقعية السيكولوجية. ونجحت أعماله التي تضافرت فيها تلك العناصر بشكل أكثر وضوحاً عن الأعمال ذات الطابع الواقعي مثل "**علي بيه مظهر**" أو "**البغبغان**" . ومن بين أهم عناصر الملحمية التي تكررت في أعماله هو بناء العرض في شكل لوحات معنونة، لوحات تعليمية ذات رسائل مباشرة كما ظهر في "**انت حر**" و"**الهمجي**" و"**تخاريف**". ولكي يحقق الرابط بين اللوحات كان لابد له من راوي يقدم العمل، ويسير بالمتفرج نحو الهدف الفكري مباشرة حتى لا يخضع العرض للتأويل. وكان غالباً يقوم هو بهذا الدور في بواكير أعماله؛ ففي "**انت حر**" يبدأ بعرض ما سوف يقدم وتوضيح الرسالة النهائية من العرض، وذلك بعد مشادة كلامية مع ممثل آخر وكأنه أحد جواسيس الرقابة المندسين في القاعة لمراقبة العرض، فيقول وهو يقف أمام الستارة المغلقة:

"حانعيش حرين ونموت جعانين.. قصدي حرين، دي الموعظة اللي حانخرج بيها من مسرحية الليلة.. وآدي احنا بنقول اه علشان نبقى من أولها على بلاطة علشان ماحدش يطلع في الآخر يقول هما عاوزين يقولوا ايه.. ومسرحية الليلة عبارة عن حكاية ولد اسمه عبده السخن.. كل مشكلته انه كان عاوز يعيش حياته قال إيه بكيفه ومستقل الرأي.. وحانقدم لكم حكاية عبده السخن.. آسف اقصد حكايتي ما انا اللي حامثل دوره من طقطق لسلامو عليكم.. وحانقدم لكم المسرحية في شكل مشاهد سريعة وحانلعبها على المكشوف.. والآن تطفأ الأنوار وترفع الستار عن بداية الحكاية"[1].

وفي "تخاريف" يبدأ العرض بمقدمة مطولة يقدمها بنفسه عن ماهية العرض ورسالته ويشرح تقنيات العرض، فيكشف بذلك اللعبة كلها للمتلقي حتى لا يترك له أي فرصه للاندماج مع الشخصيات. كما أنه يبدأ تلك المقدمة بخلق علاقة حميمية بينه وبين المتفرج ليخرج بهم من الإطار التقليدي للمسرح ويشركهم معه بشكل صريح في اللعبة، فيقول:

"مساء الخير.. على فكرة مستنيكم من الساعة سبعة اتأخرتوا ليه، بس على العموم ما فيش داعي نعض في بعض من أولها.. ده نص المسرحية هو مش كبير ٥٠٠ صفحة بس.. هاقراه لكم.. ايه حد وراه حاجة، على العموم لو حد نام عندنا غطى كفاية. الصفحة الأولانية دي فيها الشويتين اللي قلتهم من شوية، سهلة خالص خلصت، الصفحة التانية حانعديها لأن كلها صور ملونة. الصفحة التالتة بيقولك فكرة المسرحية بتدور حول الأحلام والأماني اللي بنحلم بيها.....الخ..والصفحة الرابعة المؤلف ماكتبهاش سابهالكم انتوا اللي تكتبوها، احلموا واحنا نحقق لكم كل احلامكم.. اللي عاوز فلوس نحضرها واحنا اللي نصرفها له....الخ.. احلموا بس في الحدود اللي تسمح بيها الرقابة..وعلشان نسهل عليكم حانقدم لكم خمس احلام مختلفة وتشوفوا انتم وتحكموا على كل حلم كان ايه وكانت نهايته ايه.. فاليفتح البرفان ولتبدأ الحكاية"

1 عرض انت حر، مصدر سبق ذكره، المقدمة.

ويفتح البرفان الكامن وراءه، والمزين بصور عشوائية وكأنها أجزاء من أحلام متناثرة، ويقدم لنا الشخصيات ويعرفنا بها ثم يستأذن ليعود في كل شخصية منهم. وهذه المقدمة التي بدأ بها العرض أوفت بالغرض الملحمي تماما وسارت بالعرض على الدرب الصحيح دون أدنى شك. وتلك بالطبع من الأدوات الملحمية الأساسية التي استخدمها بكفاءة. ولم يكتف بهذا؛ ففي مقدمة العرض المسجل تليفزيونيا يشرح صبحي ولينين للممثلين أسلوب التمثيل الواجب اتباعه في هذا العرض حتى يتقبل المتفرج كافة الشخصيات بنفس المستوى من التلقي والاستجابة، فلا يفضل احدها ولا يكره الأخرى. وهذه المقدمة في حد ذاتها توجها ملحميا يخرج بالمتلقي للعرض المسجل من سيطرة الوهم الواقعي إلى الخوض في لعبة مكشوفة يستعرض من خلالها مجموعة الأفكار والقيم في إطار من الكوميديا الراقية.

وفي "**الهمجي**" يبدأ العرض بالمناقشة الجدلية بين الملائكة والشياطين حول الإنسان ومدى استحقاقه أن يكون مكرماً في الأرض، وفي إطار هذه الجدل بينهما يعقدان رهانا عليه بأنه لن يستطع التخلص من خطاياه أو الترفع عنها، ويستكمل صبحي بصوته الجملة التالية التي تضعه في مصاف الراوي الأعلى بالنسبة للعرض:

البني آدم ظهر من حوالي مليون سنة لكن احنا مش حانرجعكم كتير يكفينا مية متين الف سنة".....

واستمر دور الرواة في "**الهمجي**" طوال العرض فكانوا هم الرابط بين اللوحات والمعلقين عليها، بينما لم يظهر هذا في **تخاريف** أو "**انت حر**"؛ حيث توالت الأحلام في تخاريف واحدة تلو الأخرى. كذلك في انت حر توالت اللوحات تباعاً دون فاصل سردي. كما انه لم يختتم مسرحية "**تخاريف**" بالراوي أو التعليق

المتعارف عليه في أعمال صبحي، وإنما اكتفى بأن تكون نهاية لوحة "السلطة" هي ختام المسرحية، وقد يرجع هذا إلى الإيعاز السياسي الذي تصدره اللوحة للمتفرج، والأثر المترسب منها والذي يريد صبحي أن يحافظ عليه لفترة أطول مع المتفرج، فكانت تلك اللوحة ابلغ من التعليق النهائي لدى صبحي، وبما ان رسالته النهائية لا تخلوا أبدا من التوجه السياسي حتى لو ابتعد هذا عن مضمون العرض، فأعتقد أنه لم يجد تعليقاً سياسياً يجمع بين اللوحات المختلفة فاكتفى بالأثر السياسي للوحة الأخيرة. بينما يختتم كل من "**انت حر**" و" **الهمجي**" بتلك التعليقات الفكرية الملخصة للرسالة الأخلاقية من العمل.

واعتمد صبحي في اخراج "**بالعربي الفصيح**" على المشاهد السريعة التي يتم الربط بينها والتعليق عليها وابداء وجهات النظر من خلال مقدمي البرامج، على اعتبار أن الحدث الرئيسي هو البرنامج التليفزيوني الذي يعرض حياة نموذج لطلابنا في لندن، فكان عنصر الراوي متأصلاً في النص. وإذا لم يتواجد دور الراوي سردا بالشكل المتعارف عليه، فيستعيض عنه بأغنية تعرض الرسالة – كما في "**لعبة الست**" و"**ماما أمريكا**". أو يتضمن المشهد الأول وصفا تفصيلياً لما سيقدم – كما في "**كارمن**".. وهكذا ، فكان المهم بالنسبة له ان تكون الرسالة واضحة منذ بداية العمل حتى لا يخضع للتأويل أو عدم الفهم.

لقد تأثر صبحي بالملحمية في التركيز على الخطاب الأيديولوجي للعمل أولا: ثم البحث في طريقة تقديمه. من هنا جاء الاختلاف في أسلوب التمثيل من الإختلاف في الهدف من وراء التمثيل "فهو في الملحمي هدف معرفي تعليمي، وفي الواقعية السيكولوجية هدف عاطفي تطهيري"[1]. من هنا لم يرفض صبحي تماماً أن

١ مقدمة في نظرية المسرح السياسي، مرجع سبق ذكره، ص١١٦

يؤدي الممثل دوره بحرارة، كما لم يشغله هذا الموضوع بالقدر الذي أثير حولـــه، وإنما كان ما يشغله هو ذاك الممثل الذي ينسى مهمته الأسمى من العمل المسرحي- ألا وهي تحقيق الأهداف التعليمية- في سبيل تقمص الشخصية، مما يسيء للخطاب الأيديولوجي الموجه للجمهور، وهذا ما يرفضه صبحي، من هنـــا كـــان اهتمامـــه الأسمى موجه للهدف الأعلى من العمل وتوصيله بشكل مباشر وصريح.

واعتمد بشكل أساسي على المشاهد المتلاحقة السريعة؛ كما في "**انت حر**" و"**تخاريف**"، ففي انت حر تسلسلت المشاهد التي تجسد رحلة "عبده السخن" في مراحل حياته المختلفة. وفي تخاريف تنوعت اللوحات تبعا لأمنية كل شخصية. كما قدم "**بالعربي الفصيح**" في فصلين مقسمين إلى مشاهد متعاقبة ذات إيقاع سريع، تتخلل مشاهده الاستعراضات والأغاني، ولم تكن الاستعراضات عنصراً ترفيهياً ولكنها تضافرت مع الجانب الدرامي فأصبحت مكملة للأحداث. وقام صبحي بترجمة المصطلحات التليفزيونية إلى لغة حركية بالغة الروعة وقدم على المسرح لغة حركية تقترب من لغة الصورة التليفزيونية، وقدم كادرات ثابتة ومتحركة من خلال التشكيلات الجماعية التي تنطلق منها تشكيلات فرعية يتم تصنيفها تدريجيا إلى ثلاثيات وثنائيات وتحركات فردية متناغمة، كما استخدم بعض التقنيات السينيمائية مثل الفلاش باك[1].

وقد جمع في الديكور بين الواقعية والرمزية بل والكاريكاتورية في بعـــض الأوقات؛ كما في "**الهمجي**" حين استخدم الديكور المـــصغر جـــداً لتأكيـــد أبعـــاد اجتماعية للشخصيات؛ وذلك في لوحة "الكذب" حين اســـتخدم موتيفـــات متناهيـــة الصغر والتعامل معها على أنها المنزل الذي يقطنه هو وزوجته، وكان مـــن بـــين

1 راجع: صالح ابراهيم: إشارة.. الجمهورية، ٨ نوفمبر، ١٩٩١

أفضل الوسائل البرختية المعتمدة على المبالغة الكوميدية والتي أعطت الكثير من المعاني بشكل بسيط ومعبر ومثير للبهجة والكوميديا، وقد أثار هذا مجموعة أفكار أساسية أولها: كيف هي حياة الإنسان المصري البسيط في ظل تكدس البشر في مساحات غاية في الضيق ، ثانيها: كيف يتعمد الإنسان المصري عدم الالتفات لمشكلاته الحقيقية والتفكير في المشكلات الصغيرة الناتجة عن المشكلة الرئيسية دون السعي لتغيير واقعه، ثالثاً: كيف يرائي الإنسان وينافق ذاته على اعتبار ان أوضاعه الكائنة أفضل الأوضاع الممكنة دون محاولة مواجهتها أو تغييرها، فكانت فكرة القدرية والأمر الواقع مسيطرتين بشكل أساسي على تفكيره، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.

وفي "**ماما امريكا**" استخدم مزيجاً بين الديكورات الواقعية والرمزية، فكان مشهد التزاوج بين "عايش" و"أميرة كامل" أو التزاوج بين مصر وامريكا مقدما في ديكور يميل إلى الرمزية وتجلت به الكثير من الدلالات السيميولوجية الواضحة؛ فك درجة الان الفراش محاطاً بديكور مرعب وكأنه الشيطان الذي يبارك تلك الزيجة، وعلى يسار المسرح لوحة كبيرة تجسد يد نسائية "أمريكا" وفي أناملها خيوط يتعلق بكل واحد منها احد الأشقاء. ولكن دلالاته تميل نحو المباشرة الساذجة. أما "**وجهة نظر**" فكان ديكور العزبي في مشهد الدور الارضي بألوانه الباردة المحايدة ودلالاته الرمزية تجسيداً حياً لكآبة الحياة التي يحياها هؤلاء المكفوفين على العكس من الألوان الزاهية للدور العلوي المعبر عن ترف وسلطة ساكنيه[1].

1 راجع: نهاد صليحة: عناق الشعر والكوميديا في وجهة نظر، الإذاعة والتليفزيون، ٥ اغسطس، ١٩٨٩
وأيضا: محمد عودة: وجهة نظر، روز اليوسف، ٧ اغسطس، ١٩٨٩
وأيضا: عبد القادر شهيب: عملية سنية، روز اليوسف، ٧ اغسطس، ١٩٨٩

وفي "**بالعربي الفصيح**" لم يقدم الديكور معادلاً تشكيلياً عن النص المكتوب بل اكتفى بخلفية بسيطة للأحداث؛ فاعتمد على وحدة ثابتة شغلت معظم مساحة خشبة المسرح وأجرى فوقها وأمامها تنويعات بوحدات متحركة تمنح المكان ملامحه وتشعرنا بالانتقال من مكان لآخر[1].

كما اعتمد على التلاعب بعنصر الاضاءة بواقعية شاعرية، فكان للضوء والظل بتدرجاته أثر كبير في تجسيد المشاهد وقام بتوظيف مصادر الضوء ومساحاته المختلفة في مشاهد ناطقة بالشاعرية في كافة عروضه فكانت الاضاءة ذات البؤر الملونة عنصرا فعالا دائما في عروضه لتعميق اللحظة الشعورية[2]. واستخدم الخدع والحيل المسرحية كما في "**ماما امريكا**" و"**سكة السلامة**" ، والأقنعة والماكياج بشكل هزلي كما في "**الجوكر**" و"**انت حر**" و"**تخاريف**".

1 راجع: عصام رأفت: بالعربي الفصيح أو الشخصية العربية المشوهه. الأهرام المسائي، ١٨ نوفمبر،١٩٩١

أيضا مدحت ابو بكر: إعادة صياغة لتركيب المسرح المصري، الوفد، ٢١ نوفمبر، ١٩٩١

2 راجع: مدحت ابو بكر. الوفد. ٢١ نوفمبر، ١٩٩١

راجع: اقبال بركة. روز اليوسف. ١١ نوفمبر ١٩٩١

نتائج البحث:

- كانت ثنائية محمد صبحي ولينين الرملي دوراً أساسياً وقيادياً في نجاح أعمال صبحي المسرحية حيث استطاع بلورة الأفكار الإنسانية والسياسية بشكل مناسب. فلا يعتبر الانفصال بين صبحي ولينين نقطة انطلاق أو بداية لنجاح صبحي، وإنما تحقق النجاح له في الفترة التي جمعت بينهما، والتي أفرزت مجموعة من بين أفضل عروضه.
- من بين أهم السمات التي ميزت مرحلة "اللينيصبحيزم" الامتزاج الكامل بين المتعة الفنية والفكرية وعدم تغليب الجرعة الفكرية على الإمتاع الفني، كما ابتعدا عن المباشرة الفجة، ويستثنى من هذا عرض "بالعربي الفصيح" الذي اتسم بمباشرة صارخة قد تكون أخلت ببعض مميزات عروضهما الأخرى.
- تعددت القيم الفكرية في مسرح صبحي ما بين قضايا إنسانية عامة وقضايا سياسية واجتماعية تخص المرحلة، وغلفها جميعاً بقيمة إنسانية عامة ألا وهي الحرية. من هنا يمكن القول بأن قيمة الحرية تكررت في أعماله من خلال أنساق مختلفة ومتميزة تبلور مختلف القيم الفكرية الأخرى.
- لم تكن الملحمية في مسرح صبحي كاملة وإنما كانت استخداما لبعض العناصر بشكل متكرر في أغلب العروض، متضافرة مع بعض عناصر الواقعية فخرج بتركيبة مسرحية ناجحة مؤلفة من: الثيمة الفكرية الواضحة المباشرة- الأداء التمثيلي المتقن- الشكل المسرحي الذي يجمع بين الواقعية والملحمية- الخطاب المباشر للمتلقي-

الديكورات الموحية- الموسيقى والإضاءة المدعمة للحظة الانفعالية. وقد استطاع بتلك التوليفة المسرحية أن يكسب قلب وعقل متفرجيه.

- رغم تناثر آليات الملحمية هنا وهناك بين أرجاء أعمال صبحي كافة بشكل أو بآخر، فلم يستطع صبحي التخلي تماماً عن تقاليد ،المسرح الواقعي المتعارف عليه في عدة عناصر منها على سبيل المثال:

١- استخدام الشكل التقليدي لخشبة المسرح. فلم يحاول تغيير شكل خشبة المسرح وإنما حافظ على شكل العلبة الإيطالي مهما تجاوز في إخراجه الحدود التقليدية.

٢- الحفاظ على شكل العلاقة بين المتفرج وخشبة المسرح، فرغم تخطيه الخشبة ونزوله للصالة لم يحاول أن يغير من شكل المسرح ذاته، أو أن يغير من مكان المتلقي ليقحمه في العملية المسرحية.

٣- استخدم الإضاءة ذات البؤر الملونة والمركزة التي تساهم في تعميق اللحظة الانفعالية؛ خاصة في "**الهمجي**" و"**كارمن**" و"**ماما امريكا**" "**وجهة نظر**"، وهو ما يخالف بشكل واضح المسرح التجاري المعتمد على الإنارة الكاملة في أغلب الأوقات، كما أنه في اعتقادي يعد هذا إخلالاً واضحاً بشروط اللعبة الملحمية.

٤- تخدم الموسيقى في أغلبها اللحظة الدرامية، فلم تساهم بشكل فعال في تحقيق أبعاد ملحمية واضحة. بل أنها في بعض العروض مثل "**وجهة نظر**" تذوب الموسيقى للحد الذي يجعل المتفرج يستشعرها ولكن لا يدركها[1]. وقد

---

1 راجع: نهاد صليحة: عناق الشعر والكوميديا في وجهة نظر. الإذاعة والتليفزيون. ٥ اغسطس. ١٩٨٩
وأيضا: محمد عودة: وجهة نظر، روز اليوسف، ٧ اغسطس، ١٩٨٩
وأيضا: عبد القادر شهيب: عملية سنية. روز اليوسف، ٧ اغسطس، ١٩٨٩

تشابهت الموسيقى في معظم أعمال صبحي للحد الذي يمكن القول أمامه أنها تنويعات على ثيمة واحدة أساسية

- تعتبر الواقعية الاجتماعية أقرب لطبيعة مسرح صبحي؛ فلم يخل تصويره للشخصيات عن أبعادها الاجتماعية بشكل مباشر، وقليلاً ما لجأ للأبعاد السيكولوجية في بناء الشخصيات.
- تجلت براعة محمد صبحي التمثيلية في تشخيص النماذج النمطية المعتمدة على الأداء الخارجي – الصوتي والحركي- أكثر من الاعتماد على الأداء النفسي القائم على الجهاز الانفعالي للممثل. وبهذا اقترب من ممثلي الحرفة الخارجية كما ظهر في الكوميديا دي لارتي، وممثلي ميرهولد وبرخت.
- نجح صبحي في إيجاد الشكل المسرحي المتميز الذي يستطيع التفاعل مع المتلقي المصري في المسرح التجاري دون أن يفقد قيمه الجمالية والفكرية. فجمع بين الأداء العفوي البسيط ممزوجاً بالتقنية واللياقة الجسدية العالية، وجمع بين النقد اللاذع والسخرية المريرة.

ثبت المصادر والمراجع:

أولا المصادر

١. سعد الدين وهبة، سكة السلامة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦
٢. لينين الرملي بالعربي الفصيح، ستوديو ٨٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢
٣. ------، وجهة نظر، ستوديو ٨٠ ،المركز المصري العربي،القاهرة،١٩٨٩
٤. ------، مؤلفات لينين الرملي، الجزء الثاني، عفريت لكل مواطن- انتهى الدرس يا غبي- انت حر- الهمجي، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ٢٠٠٢

ثانيا المراجع العربية والمترجمة

١. أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩
٢. أحمد صقر، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز اسكندرية للكتاب،١٩٩٩.
٣. إدوين ديور: فن التمثيل الآفاق والأعماق،ج٢،ترجمة مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات،الطبعة الثانية ١٩٩٩.
٤. أسامة أبو طالب: مغامرة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢
٥. أمير سلامة: الكوميديا والمسرح المصري المعاصر(١٩٧٥-٢٠٠٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١
٦. حمدي عبد العزيز:المسرح المصري المعاصر، رسالة دكتوراه منشورة، المعهد العالي للنقد، أكاديمية الفنون، القاهرة
٧. حنان قصاب وماري إلياس: معجم المصطلحات المسرحية،مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧.
٨. رياض عصمت: المسرح العربي- سقوط الأقنعة الاجتماعية، الإصدارات الشخصية الخاصة.، سوريا، ١٩٩٤
٩. سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨
١٠. سمير سرحان: المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
١١. قنسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الابداعية، ترجمة د. شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٧
١٢. ماريان جالاوي : دور المخرج في المسرح، ترجمة لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.
١٣. محمد الرفاعي: عربة اسمها المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

١٤. مصطفى عبد الغني،" المسرح المصري في السبعينيات"، المكتبة الثقافيةع٤٢٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٨٧.
١٥. نسرين البغدادي: جمهور المسرح المصري، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة ٢٠٠٠
١٦. نهاد صليحة: الحرية والمسرح، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١
١٧. --------: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩
١٨. --------: ومضات مسرحية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
١٩. وفاء حامد كاملو: الابداع المسرحي وسلطة الرقابة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦

المراجع الأجنبية:

1. David Claudon. A History of Commedia Dell'Arte. 1999.
2. David MayerIII: Harlequin in His Element. The English Pantomime. Harvard University Press.1969.
3. Derk Pereboom: Living Without Free Will. Cambridge Studies in Philosophy.p.119
4. Jean Jacques Rousseau: Emile or On Education. Trans: Allan Bloom. New York Basic book, 1979. .p39
5. Jerzy Grotowski, Toward a Poor Theatre,NewYork1968 ,p19..
6. Martin Green & John Swan: The Triumph of Pierrot. McMillan, New York. 1986.
7. Michael Sandel: Justice: What's the Right Thing to Do? (Farrar, Straus and Giroux, 2010. P.20

الدوريات:

١. مجلة الحياة المسرحية العدد ٤-٥ دمشق ١٩٧٨.
٢. مجلة المسرح عدد: ٢٠-٢١-٢٢، مسرح الحكيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، اغسطس١٩٦٥./ عـــدد٢٦، فبراير، مارس، أبريل١٩٦٦

ثالثاً: المواقع الالكترونية:

1. www.nazwy.com
2. www.shabab.ahram.org.eg
3. www.elramly.blogspot.com

رابعاً المشاهدات:

1. Arlecchino servitor di due padroni- edizione 1994
2. Arlecchino. Carnevale di Venezia 2010
3. Benevento- Universo Teatro 2009- Arlecchino servitor di due padroni.festival internazionale di teatro universitario

٤. انتهى الدرس يا غبي: إعداد لينين الرملي، إخراج السيد راضي، ١٩٧٥
٥. البغبغان. تأليف ماهر مراد، إخراج جلال الشرقاوي، مسرح الفن.
٦. تخاريف: فرقة ستوديو ٨٠ ، تأليف لينين الرملي اخراج محمد صبحي ،١٩٨٨
٧. الجوكر: تأليف يسري الإبياري، إخراج جلال الشرقاوي، ١٩٧٩
٨. سكة السلامة: تأليف سعد الدين وهبة، اخراج محمد صبحي،٢٠٠٠
٩. عائلة ونيس: تأليف لينين الرملي، اخراج محمد صبحي، ١٩٩٧
١٠. علي بيه مظهر: إعداد لينين الرملي، إخراج أحمد بدر الدين، ١٩٧٦
١١. كارمن: تأليف الكاتب الفرنسي : بروسبير ميريميه، إعداد: د. يسري خميس، إخراج محمد صبحي ١٩٩٩
١٢. لعبة الست : مأخوذة عن حكاية كل يوم لبديع خيري ونجيب الريحاني، إعداد مهدي يوسف ومحمد صبحي، إخراج محمد صبحي، مهرجان المسرح للجميع.
١٣. ماما أمريكا: فكرة محمد صبحي، كتبها: مهدي يوسف، إخراج محمد صبحي، ١٩٩٤
١٤. المهزوز: تأليف لينين الرملي، إخراج محمد صبحي،١٩٨١
١٥. وجهة نظر: تأليف لينين الرملي، إخراج محمد صبحي، قدمت ١٩٨٩

الحوارات المسجلة:

١. محمد صبحي: حديث مصور تليفزيونياً مع الاعلامي عمرو الليثي، على قناة التحرير، ٢٠١٢
٢. محمد صبحي: حوار مصور مع عمرو الليثي، قناة المحور، ٢٠١١.