**الكوميديا ونظريات الضحك :**

**الكوميديا في المسرح المصري قبل عام 1952   
 (علي الكسار وأمين صدقي نموذجا)**

**........................................................................**

**أحمد عبد الرازق أبو العلا**

تمهيد :

**إن اهتمام الباحثين والنقاد بهذا الموضوع ، يكاد أن يكون نادرا ، والكتابات التي تعرضت له- في معظمها- كتابات اهتمت بالشق التاريخي ، والنظري، وأهملت الشق النقدي التطبيقي .   
 وعندما أتحدث عن الندرة ، أعني بها غياب الكتابات التي تؤصل لهذا النوع من المسرح ( المسرح الكوميدي) وليس معني وجود بعضها متناثرا في الكُتب المتخصصة في هذا الفن ، أن نغفل الإشارة إلي الندرة ، لأن معظمها كتابات تاريخية ، وبعضها يتحدث عن المفهوم ، والخصائص والنوع ..**

**الندرة تتعلق بعدم اهتمام النقاد بتناول الكوميديا في المسرح المصري ، وربطها بالسياق التاريخي والنقدي والتحليلي ، الذي يمكن أن يُمثل إضافة ، ويقدم خلاصة التجربة للأجيال المُختلفة ، لتشكل همزة الوصل بين المسرحيين - وهو الهدف الرئيسي للندوة الفكرية المُرتبط بها هذا البحث - في إطار نقد التجربة ، محددا الفترة التاريخية التي لا ينبغي تجاوزها ، وهي النصف الأول من القرن العشرين وتحديدا من (1905-1952) ( 1)**

**وبعد مرور مائة عام ونيف ، يُصبح الحديث عن تجربة الكوميديا في المسرح المسرحي ، حديثا ضروريا ، لأنه سيكشف عن مناطق ظلت مجهولة بسبب الإهمال النقدي ، وبسبب ندرة المادة التي يستند إليها التطبيق ، وأستطيع أن أقول : إن لدينا - الآن - مادة لا يُستهان بها ، تتعلق بالنصوص التي كتبها مؤلفوها،وتُعد مادة جيدة ، نستعين بها ، أثناء حديثنا عن التجربة ، تلك النصوص ، ظلت لسنوات طويلة غائبة عن دراساتنا ، بسبب عدم توفرها وعدم السعي بحثا عنها ، وعدم الاهتمام - أيضا - بنشرها إذا توفرت .   
 والتجربة التي سنتحدث عنها - في هذه الدراسة - مر عليها مائة عام ونيف - كما ذكرت – منذ أن قام ( عزيز عيد ) بتقديم المحاولة الأولي للمسرحية الكوميدية في مصر في عام 1907 ، حين كوَّن فرقته ، وقدم - من خلالها - مسرحية ( ضربة مقرعة )(2) علي مسرح دار التمثيل العربي ، ولقد شهد ذلك العام - أيضا- ( ظهور أول ممثلين مصريين احترفا تمثيل الفصول المُضحكة - بعد أن كانت حكرا علي الشوام - وهما أحمد فهيم الفار(3) ومحمد ناجي (4) وكان الفار في بدايته يعرض فصوله المُضحكة ضمن برنامج الفرق المسرحية الكُبرى ، ومع إقبال الجمهور علي فصوله ، أصبحت له حفلات خاصة يعرض فيها فصوله المضحكة بصورة مستقلة ، وتطورت هذه الفصول فيما بعد لتصبح مسرحيات كوميدية مرتجلة ذات ثلاثة فصول ، عرض الفار بعضها بمسرح شارع عبد العزيز ، وبكازينو المنظر الجميل بالإسكندرية ، ومنها ( دخول الفلاح العسكرية ) و( العجائب والغرائب) و( الشيخ المتصابي) ، أما محمد ناجي فكان يقدم فصوله المُضحكة في نهاية عروض مسرحيات الفرق ، والجمعيات التمثيلية ، أمثال فرقة سلامة حجازي ، وفرقة أولاد عكاشة ، وشركة التمثيل الكبرى ، وجمعية التمثيل العصري ، ومجتمع الاتحاد المصري ) (5)   
 العام الذي شهد قيام أول فرقة لتقديم المسرحيات الكوميدي ، كان عاما حافلا علي مستوي السياسة المصرية ، وربما جاء قرار تشكيلها مصادفة ، إلا أنه تزامن مع الفترة التي اعتبرها المؤرخون بداية عصر الانقلاب الفكري في السياسة الوطنية ( 1907-1909 ) لأنه العام الذي شهد قيام الأحزاب المصرية ، وبداية نشاطها الفعلي : الحزب الوطني بزعامة ( مصطفي كامل ) صاحب جريدة اللواء - حزب الإصلاح بقيادة الشيخ ( علي يوسف) صاحب جريدة المؤيد ، وحزب الأمة الذي ألفه ( محمود سليمان وحسن عبد الرازق ) وأشرف علي تحرير صحيفته ( أحمد لطفي السيد) .   
 في ذلك العام فضلا عن تشكيل تلك الأحزاب ( كان الجو في مصر قاتما ، والاحتكاك يضطرم بين الخديو ( عباس حلمي الثاني) وكرومر ، ورجال الاحتلال ، وامتدت آثاره إلي كل المشروعات العامة ، بل والخاصة التي عُرضت في أوائل العام ، وامتد الاحتكاك إلي مشروع الجامعة وتأليفها ، والي مسائل الأزهر ومدرسة القضاء الشرعي ، والي علاقة الخديو بنظاره ، ولا سيما ( سعد زغلول باشا) ، كما امتد إلي شئون العائلة الخديوية الخاصة فتدخل الانجليز فيها ، وكان هناك نزاعا دائما بين سلطة الخديو وسلطة رجال الاحتلال ) (6)**

**ولا ننسي أيضا أن حادثة دنشواي في يونيه 1906 كانت قد تركت آثارها علي هذا كله ، حيث بلغ الاستياء غايته ( سواء في ذلك الخديو والشعب المصري، وعرف الانجليز أن نفوذهم الذي عمل اللورد كرومر علي تقويته وتدعيمه ، منذ تعيينه ممثلا لانجلترا خلفا للسير ( أدوارد مالت 1883) بدأ يتضاءل ويضعف علي يد (كرومر ) نفسه بسبب أخطائه ، ولاسيما فيما يختص بحادثة دنشواي ، التي صدعت من هيبتهم في نظر أوربا كلها ، ولما أحدثته هذه السياسة الغاشمة من رد الفعل ، وتقوية النزعة الوطنية ، وتنبه الأفكار بين عامة الشعب )(7)   
- تلك الإشارة التاريخية المُتعلقة بالأوضاع السياسة في عام 1907 ، لها أهمية كبري ، حين نتساءل : هل استطاع المسرح التفاعل مع تلك المتغيرات ، أم وقف في منطقة بعيدا عنها ، وكأن الأمر لا يعنيه ؟ سنعرف الإجابة حتما ، حين نقترب أكثر ، من تلك الفترة ، ونتعرف علي نشاط رجالها من المسرحيين .**مقدمة

**شعرت بأهمية هذا الموضوع منذ بدأت التفكير في المنهج الذي سأتبعه ، ليتحقق الغرض من تناوله نقديا ، وشعرت - أيضا- بمتعة الذهاب إلي مناطق مازالت مجهولة عند كثير من الناس ، وتحتاج لاهتمام أكثر من قبل الدارسين والباحثين .   
 والهدف الرئيسي لهذا البحث ، هو تقديم خلاصة لتجربة (الكوميديا في المسرح المصري ) خلال النصف الأول من القرن الماضي .. وذلك التاريخ البعيد يفرض علينا أن نكون أكثر تحديدا ونحن نكتب عنها ، ولذلك آثرت تحديد الموضوع ، متناولا تجربة ( فرقة أمين صدقي وعلي الكسار ) التي تمثل أهمية ، وتحدد مسارا - بدرجة ما - للكوميديا في المسرح المصري ، في تلك الآونة ، بما لها ، وبما عليها ..   
 وعلينا أن نعترف بأن ( أمين صدقي ) و( علي الكسار) لم يلقيا اهتماما - من قِبل الباحثين والدارسين والنقاد - يتساوي مع حجم عطائهما في هذا المجال ، وستظل الدراستان اللتان كتبهما الدكتور سيد علي إسماعيل عنهما ، ووضعهما مقدمتين للجزأين الصادرين بعنوان ( مسرح علي الكسار) (8) والمتضمنين عددا من النصوص المسرحية التي كتبها ( صدقي ) ومثلها ( الكسار) ستظلان من أهم ما كُتب عنهما ، ولن أكون مغاليا إذا قلت أنهما الوحيدتان اللتان تناولتا مسرحهما معا .   
 ووجود المادة الإبداعية في الجزأين - المُشار إليهما - كان حافزا لي ، لتحديد الموضوع الذي سأتناوله بالدراسة في إطار محور الحديث عن (الكوميديا في المسرح المصري) لأن النصوص المنشورة ، ستكون هي محور الشق التطبيقي ، النقدي والتحليلي ، في هذه الدراسة ، لتحديد السمات والملامح ، التي ميَّزتها ، وقام بتمثيلها ( علي الكسار ) علي مسرح ( الماجيستك ) خلال الفترة من (1919- 1925) وهي الفترة التي تكون فيها وانتهي ( جوق أمين صدقي وعلي الكسار) .**

**والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو هذا : لماذا تم اختيار ( أمين صدقي وعلي الكسار ) تحديدا ، والساحة - أيامها - كانت تذخر بعدد لا بأس به من المهتمين بالكوميديا ، فرقا ، وعروضا ، وكتابا ، وممثلين ؟**

**- تم اختيارهما لأسباب أُجملها في النقاط التالية :**

**أولا: أن كل واحد منهما له إسهاماته الواضحة في حركة المسرح الكوميدي في مصر ، في بدايات القرن الماضي ، وكل منهما بدأ نشاطه مبكرا ، وعاصر كل التجارب المسرحية ، الجاد منها والهزلي ، والتي قُدمت خلال الفترة التي تواجدا فيها.**

**ثانيا : تعاونهما معا حين كونا فرقتهما ، وكانت من الفرق المنتظمة ، والمستقرة ، والتي استمرت ست سنوات تجمعهما معا ( 1919-1925) ، ثم استطاعت بقيادة (الكسار) وبعد انفصال ( أمين صدقي ) عنها ،الاستمرار بشكل منتظم - أيضا - حتى عام 1939 .**

**ثالثا: أنهما سويا شكلا ملامح مشتركة ، وسمات انعكست علي أنواع الكوميديا المُتباينة التي قدماها علي مدار مسيرتهما معا ( الفرانكو آراب- الكوميديا ديلارتي- الفودفيل المصري- العروض الغنائية الموسيقية )**

**رابعا : وجود المادة التوثيقية المُتمثلة في بعض النصوص المسرحية التي كتبها ( أمين صدقي ) ومثلها ( علي الكسار) ونُشرت في الجزأين المشار إليهما من قبل .   
  
 ..........**

**تلك الدراسة ، تنطلق من منهج يعتمد علي شقين : الأول منهما هو الشق النظري ، الذي سأتحدث فيه بدون إسهاب عن (مفهوم الكوميديا ، وخطابها ) وأستعرض - كذلك - بعض (نظريات الضحك ) التي تساعدنا أثناء قيامنا بالإجراء التطبيقي في الدراسة .   
 والثاني منهما هو الشق النقدي التطبيقي، المُعتمد علي تحليل بعض النصوص المُختارة ، والتي كتبها ( أمين صدقي ) ومثلها ( علي الكسار ) وتم عرضها من خلال فرقتهما .   
- ولا أدعي - هنا- أنني أقدم تاريخا لمسرحهما ، فهذا أمر يحتاج إلي دراسات أخري ، توفيهما حقهما المهدور .**

**وما بين الشقين المذكورين ، يوجد شق ثالث ، يهتم بالجانب التوثيقي ، ذلك الجانب الذي حاولت وأنا أستعيده ، ألا أكون - فقط - ناقلا له ، وإنما أناقشه بالقدر الذي تتيحه طبيعة التناول، ومتطلبات البحث . فذهبت إلي رصد سريع للإرهاصات الأولي للكوميديا في مصر في النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، والتي أعتبرها بداية لهذا الفن الذي ازدهر مع بدايات القرن العشرين ، بفضل تلك الإرهاصات ،لأنه لاشيء يأتي من فراغ . وفي نفس الوقت أشرت إلي تجارب الفرق الكوميدية التي عملت - في مصر - قبل ظهور فرقة ( أمين صدقي وعلي الكسار ) وليس بعدها ، حتى نستطيع الوقوف علي أهمية تلك الفرقة ، أو عدم أهميتها وهي تتعارك مع وجود فرق تعاصرها ، أو فرق ظهرت قبلها ، سواء أستمر أصحابها أو لم يستمروا .   
- وفي الشق التوثيقي - أيضا - تحدثت عن بطلي هذه الدراسة ( أمين صدقي ) و( علي الكسار) متناولا بعض الوقائع الفنية المتعلقة بهما ، مبديا رأيا نقديا خاصا في بعض تلك الوقائع ، اعتمادا علي عملية استقراء الواقع، ومحاولة الاقتراب من تلك الفترة البعيدة من تاريخ مصر .   
- النصوص التي قمت باختيارها ، كمادة للشق النقدي التطبيقي ، هي : اسم الله عليه (1918) – أحلاهم( 1920)- البربري في الجيش (1923) – دولة الحظ ( 1924) ، وكل نص من هذه النصوص ، يعكس مظهرا ، أو سمة للتطوير الذي أراده ( أمين صدقي ) علي وجه الخصوص ،وهذا ستوضحه القراءة النقدية التحليلية ، التي قمت بها ، فضلا عن أنني وضعت تلك النصوص في سياقها التاريخي ، المرتبط بالأحداث السياسية ، التي حدثت أيامها ، والمتغيرات ، التي برزت علي الساحة .   
ووضعت مجموعة من الأسئلة ، محاولا الإجابة عليها ، بالقدر الذي إتاحته المرجعية أمامي .   
ومن تلك الأسئلة : هل استطاعت تلك النصوص التي مثلت الكوميديا في مصر ، مساعدتنا للتعرف ، والاستدلال علي الميول، والاتجاهات ، والسمات الفنية، التي ظهرت في مصر في بدايات القرن الماضي ؟**

**- وهل كانت تلك النصوص محاولة لإيجاد صيغة للكوميديا المصرية ، نستطيع بها أن نقول إن لدينا ما يُعبر عنا ، أم أنها سارت علي نفس النهج المُتعلق بكوميديا المسرح الفرنسي ، عند (موليير – جورج فيدو – موريس هينيكان – هيبوليت ريموند – روبير دي فلير ) هؤلاء وغيرهم الذين تم النقل من أعمالهم : تمصيرا واقتباسا وإعدادا ، وترجمة ؟**

**- هل استطاعت الكوميديا التعبير عن الواقع الاجتماعي ، نقدا أو كشفا وفضحا له ، أم أنها - فقط - اكتفت بعنصر الإضحاك ، الذي جاء علي حساب كل شيء؟**

**وفي نهاية الدراسة سنحدد النتائج التي توصلت إليها .**

الكوميديا : نشأتها وتطورها   
وأشكالها وخطابها

**الكوميديا عند أرسطو هي محاكاة الأدنياء ، ولكن لا بمعني وضاعة الخلق علي الإطلاق ، فإن " المضحك" ليس إلا قسما من القبيح ، والأمر المضحك هو منقصة ما ، وقبح لا ألم فيه ، ولا إيذاء ، ويُعتبر القناع الكوميدي المثير للضحك مثالا يوضح ذلك ، ففيه قبح وتشويه ، ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه (9) فهل يُسبب قناع ( كشكش بك ) الذي ارتداه ( نجيب الريحاني ) ألما ،وهل يسبب قناع ( البربري عثمان عبد الباسط ) الذي ارتداه ( علي الكسار ) ألما عندما نراهما ؟ بالطبع لا ، يمكن لنا أن نسخر من أفعالهما ، ويمكن لنا أن نضحك علي مواقفهما، لأنهما يعكسان قُبحا ، ربما في السلوك تبعا لطبيعتهما الشخصية داخل المسرحية ، وما ينقصهما من فهم خاص ، أو تصرف غير مقبول ، يكون كل هذا دافعا للضحك ..**

**وحين يتحدث ( أرسطو) عن نشأة الكوميديا ، نجده يُصرح - بشكل واضح - بعدم توفر المادة التي تُساعدنا علي معرفة تلك النشأة ، علي العكس تماما من التراجيديا ( لأننا لا نجهل التغيرات التي مرت بها ، ولا من تمت علي أيديهم هذه التغيرات ، أما الكوميديا فقد غمض أمرها لأنها لم توضع موضع العناية منذ نشأتها ، ولم يخصص السلطان جوقة من الكوميديين إلا في وقت متأخر ، وكانوا قبل ذلك من المتطوعين ، ولا يتذاكر الناس من يدعون بالشعراء الكوميديين إلا وقد اكتسبت الكوميديا أشكالا ما ، فليس يُعرف من الذي أمدها بالأقنعة، أو جعل لها المقدمات ، أو زاد عدد الممثلين وما إلي ذلك ) (10)**

**- ومع ذلك اجتهد الدارسون ، في البحث عن تلك النشأة ، باستقراء التاريخ ، والاقتراب من الوقائع ، والانطلاق من معرفة كيف بدأت الدراما - بشكل عام - ومن خلال هذه المعرفة ، حاولوا تتبع نشأتها ، وربما لم يكن هذا التتبع دقيقا من الناحية التاريخية - اعتمادا علي ما ذهب إليه أرسطو- لكنه علي أي حال محاولة مفيدة في إطار البحث والتقصي ، فكما نشأت الدراما عند الإغريق كطقوس احتفالا بإله الخصب والنماء ( ديونوسس) حيث كانوا يقومون بعد جني العنب ، وعصير الخمور ، بإقامة الأعياد ، فيعقدون حلقات الرقص والغناء ، ويلبسون الأقنعة ، وجلود الحيوان ، ويمرحون ، تمجيدا للمثل الأعلى في تحقيق الخصب والنماء ، تولدت - كذلك - الكوميديا من هذا اللون من المرح .   
   
 ولذلك اتسمت الكوميديا القديمة - كما أشار إلي ذلك بعض الباحثين- بالإسفاف ، ويرجع ذلك - في اعتقادي - لطبيعة نشأتها التي نتصورها في ظل تخيل طبيعة تلك الاحتفالات ، التي ربما سيطرت عليها أفعال المجون ، ولأن القرويين والفلاحين ( كانوا يضعون أوراق الأشجار ، ويلطخون وجوههم بالرواسب ، وبلون أبيض فضي ، ويزدحمون فوق العربات ، ويطوفون كل المنطقة ومعهم رمز الذكورة ، ويتبادلون المزاح الثقيل مع الجمهور من هذا التهريج ) (11) هذا الحالة التي يصفها ( ر. بينار r.pignarre) تجعلنا نتصور أنها تتم كطقس شعبي ، ومن منطلق تلك ( الشعبية ) وُلدت الكوميديا .. ووُلد التمثيل الكوميدي عند اليونانيين . تلك النقطة التي أشير إليها - في محاولة مني للفهم - تجعلني أتساءل - نفس التساؤل الذي طرحه د. (علي الراعي ) من قبل : كيف اطلع المصريون علي أعمال ( الكوميديا ) دي لارتي ؟(12) وبرغم أنه يقرر أنه من العسير الإجابة القاطعة عليه ، فإنني سأحاول الاجتهاد حين أقول : إن الحس الشعبي - بطبيعته - موجود في وجدان الإنسان أينما وُجد ، تنشأ تقاليده تبعا لثقافته ، ومع ذلك لن تكون هناك فروقا كثيرة في تقاليد الكوميديا الشعبية ، وبناء علي ذلك ، حين نجد الفنان المصري الذي قدم الكوميديا التي شاهدها الرحالة ( بلزوني) في عام 1815 - أي في أوائل القرن التاسع عشر - وكتب عنها مُحددا أنها ( كوميديا انتقاديه ) لم يكن ذلك الفنان ، علي علم ، بهذا الذي أشرت إليه ، وهو أن الكوميديا انطلقت من الطقوس والاحتفالات الشعبية ، عند الشعوب القديمة ، لكنه عبَّر بالسليقة وبالفطرة ، انطلاقا من تقاليد بيئته ، فكان (المحبظون ) مجرد جماعة شعبية يؤدون ، ويرتجلون ، ويعبرون عن واقعهم بالسخرية ، والتهكم ، وكلها أدوات من أدوات الكوميديا التلقائية .   
- وتلك الشعبية التي ميزتها - منذ النشأة الأولي - لم تظهر فقط عند اليونانيين ، لكنها ظهرت عند معظم الشعوب ، ظهرت عند الهزليين الفرنسيين في القرن السابع عشر ، ومسارح الأسواق ، والميادين والتمثيليات الموسيقية والاستعراضات الرومانسية .. وظهرت في روما ( وكانت معروفة باسم " الأتللاني" في المدن حول نابولي ، وكانت في بادئ الأمر مرتجلة من بعض الهواة ، أما المحترفون الذين تبعوهم فإنهم احتفظوا بحماية كرامتهم تحت القناع ، وكانت " الأتللاني" تمثل - علي الأقل في البداية - علي امتداد الخيش ، والممثلون يظهرون في شخصيات بقيت رمزا لصفات ثابتة ) (13)**

**هذا الارتجال القديم امتد - تلقائيا - ليكون سمة رئيسية لفنان (الكوميديا دي لارتي) - كما أطلقوا عليها – والكوميديا الشعبية المرتجلة، كما أطلقنا عليها نحن العرب .**

**وكان ( أرسطو فان) - رائد الكوميديا اليونانية - ( علي غرار يوروبيد ) في استخدام الأسلوب الشعبي القُح بصوره الساخنة الخشنة ، دون أن يترك لها الفن مسربا للفجور والقذع ، مثلما فعل شعراء الكوميديا في العهود السابقة ، كان كالرسام : مواده وخامته من التراب ، لكنه يرتفع بها في أبراج الفن إلي عنان السماء ، وفتح في الملهاة أبوابا جديدة ، ورسم لها أبعادا سياسية واقتصادية ، واجتماعية ، بحيث كانت كالنواقيس ، والمعايير التي نبهت إلي فساد النظم ، وإهدار الأصول ) (14)   
  
 وكنموذج تطبيقي ، يتوافق مع هذا التنظير ، نلاحظ أن ممثلا مثل (علي الكسار )- موضوع بحثنا- هو ابن ذلك المسرح الشعبي الارتجالي، المُمارس - بشكل فطري - لفعل الارتجال ، وربما تلك السمة هي التي ميزت أداءه ، برغم نمطيته ، وحين تخلي عنها ، كما يري د. علي الراعي ( حدد بنفسه مصيره ، ووضع نهاية لنجاحه السريع في المسرح ، يوم قرر أن يعتمد علي النص المكتوب ، وسيلة للوصول إلي جمهور كبير ، بدلا من أن يطور قدراته الارتجالية ، وحب الناس لأن يتبادلوا وإياه النكات ، فينتقل بهذا من مجرد الاشتباك المحدود مع الجمهور إلي مشاركة حقيقية وطويلة وفعالة بينه وبين فرقته من جهة ، وبين جمهور حي من جهة أخري ، جمهور جاء لا ليستمع فقط ، أو يتفرج ، بل وليوجه أيضا ويشارك .. هذا هو السبب الحقيقي في أن عمر هذا الفنان الشعبي الكبير قد كان قصيرا ، رغم ذكائه الوقاد ، وصبره الكبير علي تحمل المشاق ، ورغم أنه احتفظ من المسرح الشعبي بعدة عناصر أخري هامة ، مثل الحدوتة الشعبية ، والمغامرات، وقصص الملوك ، والأغنية والرقص ، والتهكم العذب علي المسرح الجاد ) (15)**

**- هذا الكلام الذي يقوله الدكتور (علي الراعي ) حقيقي ، لكن إعجابه المُفرط بالرجل ، وثقته العظيمة في موهبته الفطرية ، جاء بعيدا - علي ما يبدو - عن موهبة الكسار - التي لاشك فيها - لكنها مع ذلك محدودة ، في الإطار الذي حدده هو لنفسه ، ولو كانت لدية القدرة علي التطوير لقام به ، خاصة وأن النقد كان يوجه سهامه الحادة إليه ، وحاول التطوير، ولكنه لم ينجح ، إلا فيما اختاره لنفسه ، متوافقا مع موهبته ، خارج الطموح الكبير الذي افترضه فيه  
( د.علي الراعي ) .**

**- تحدثت بإسهاب عن الكوميديا المرتجلة ؛ لأنها النوع الذي اعتمد عليه ( علي الكسار) كممثل كوميدي ، برغم اعتماده علي النص المكتوب ، إلا أنه كان يعطي لنفسه مساحات للارتجال ، وكان الارتجال متوافقا مع طبيعة الشخصية التي يؤديها ، وهذا النوع من الكوميديا كان العامل الأساسي لظهوره هو ( ظهور فرق من الممثلين المحترفين، اتخذوا من الكوميديا الحديثة وسيلة للعيش ، كان هؤلاء الممثلون يخترعون أساليبهم حسب الظروف ، ويستكشفون طريقهم مستخدمين في ذلك ما وهبهم الله من قدرات ، وكان علي ممثل الكوميديا ديلارتي أن يكون ذكيا يتمتع بقدر كبير من المرونة التي تمكنه من ملاءمة الموقف بسرعة وخفة)(16)   
 وعلي هامش حديثنا عن الممثل الكوميدي ، ودوره في دعم الكوميديا - كمفهوم ونوع - أستدعي رأيا طريفا ل( جين ويلسون)(17) يتعلق بدور ممثلي الكوميديا ، حين تحدث عن النظرة السطحية التي تعتبر ممثلو الكوميديا مجرد قائمين بالترفيه ، و ينشرون مرحا من حولهم ، فحدد أن ( الوظيفة الاجتماعية لممثلي الكوميديا تتجاوز هذه النظرة السطحية ، إلي حد كبير ، فهم يقومون بوظيفة تربوية كذلك ، حيث إنهم يعرضون علينا أنانيتنا ، وحماقتنا ، وينقذوننا من بعض وجهات النظر شديدة الخطورة أو القتامة التي قد نتبناها حول الحياة ، لقد تعرفت المجتمعات القديمة علي أهمية المهرجين كفلاسفة ، ومعلقين علي الأحداث الاجتماعية ، وقد اسُتخدم مهرج البلاط والمضحك في العصور الوسطي كضمير للملك )(18)**

**والي جانب ( الكوميديا المرتجلة ) هناك أشكال أخري ومنها ( كوميديا المُحاكاة الساخرة ) تلك التي كان يقدمها - أيضا - ( علي الكسار) ،وفيها يحاكي شخصية ( البربري النوبي) وكانت محاكاته تتضمن السخرية،غير المتعمدة ، ولكن بسبب نمطيتها يحدث الإضحاك ، وأحيانا كنا نراها تهكمية .   
  
- وهناك الكوميديا السوداء ، التي تعكس إحساسا متباينا لدي الجمهور ، فإما يهاجمها ويكرهها ، أو ينصرف عنها ، أو يضحك عليها ، وكل تلك الحالات المتباينة ، يتوقف فيها رد الفعل علي مجموعة من العوامل المتعلقة بالمشاهد نفسه .. ثقافته .. طريقة تفكيره . موقفه من الحياة . حالته النفسية أثناء المشاهدة .   
- والهجاء الساخر - أيضا - في الكوميديا يقدم شكلا آخر من أشكالها ، وهذا الشكل يتضمن الدراما التي تهاجم العادات والتقاليد والأفكار اعتمادا علي السخرية أيضا .**

التعريف الجديد للكوميديا :

**يشير الدكتور (محمد عناني ) إلي أن هناك مجموعة من النقاد(19) في انجلترا ، اتفقوا علي أنه ينبغي التمييز بين الكوميديا والهزلية علي أسس تختلف عما توارثناه ، وأن نقلع عن الفصل الخارجي التعسفي بينهما ، بل أن نعتبرهما صورتين من صور المسرح تشتركان مع سائر صوره في المادة الإنسانية ، وتختلفان في وسيلة معالجة هذه المادة ، وتقوم الكوميديا - حسب التعريف الجديد - لا علي أساس أن أشخاصها أقل في المكانة ، أو من حيث الشُحنة البشرية عن أشخاص التراجيديا ، ولكن علي أساس أن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهم واستخدام العقل ......... ونحن نضحك في الكوميديا -حسب التعريف الجديد - ليس علي أناس أحط منا بالضرورة ، أو حتى علي من يمكن أن نعتبرهم أحطنا فكرا أو شعورا أو مقاما ، ولكن علي أناس لا يستطيعون لسبب ما التوفيق بين نزعاتهم ، وسائر أنماط سلوكهم فوقعوا في تناقضات ربما اشتركنا نحن فيها ، لكننا تحكمنا فيها وأخضعناها للمنطق الاجتماعي ولو لم نخضعها للمنطق الإنساني ) ( 20) هذا التعريف الجديد يتعارض - كلية - مع التعريف الذي وضعه ( أرسطو ) وأشرنا إليه آنفا ، لأن أرسطو إذا كان قد رأي أن القناع الكوميدي فيه قُبح وتشويه ، لأن الكوميديا هي محاكاة الأدنياء .. فهنا لم تصبح محاكاة بالمعني الأرسطي ، لكنها صارت كاشفة عن أنماط تكشف السلوكيات المتناقضة ، التي أصبحنا نحن جزءا منها ، أو مشتركين فيها .. ومن ثم لم يعد يُضحكنا - بالضرورة - انحطاط الشخصية أو الفعل ، كما كان في التعريف القديم .   
 واعتمادا علي هذا فإن خطاب الكوميديا من وجهة نظر الكاتب والشاعر الانجليزي ( بن جونسون ) - كمثال- يعتمد علي تقديم شخوص ( لا يقدمون صورة للعصر ، وإنما يستعرضون حماقات الإنسان ، لا جرائمه ، إلا إذا جعلنا الحُمق جريمة بتمادينا في أخطائنا الشائعة ، مع علمنا بأنها سيئة - أقصد تلك الأخطاء - التي تسلمون فعلا بأنها أخطاء - بضحككم عليها - والتي لا تستحق ذلك : فإذا فعلتم ذلك من أعماقكم فثمة أمل يبقي في أنكم - أنتم الذين كرمتم الامساخ - ستحبون السوي من البشر )(21)**

خطابها **:**

**والكوميديا – تستند - في خطابها - علي التهكم والسخرية ، واللعب باللفظ ، التهكم علي نفاق الإنسان ، وأخطائه ، وخطاياه وحماقاته ، ( ومهاجمة المؤسسات والأفكار التقليدية وكذلك كل جوانب النقص والسلوكيات الاجتماعية والسياسية الخاطئة ، لدي الجماعات أو المؤسسات وانتقاد الفساد ، وكذلك اللامبالاة الأخلاقية والسلوكية والانتحال ) (22)**

**- إن كوميديا الأنماط ، أو كوميديا ما يسمي الطبائع ، تعتمد كلية علي الشخصية ، وتركز علي خصيصة فيها ، وتبالغ في تصويرها بحيث تقترن كل شخصية بطبع معين ، ومحدد ، وكنموذج لذلك في مسرحنا الكوميدي الذي هو محل هذه الدراسة .. شخصية ( كشكش بك) عمدة كفر البلاص التي شخصها ( نجيب الريحاني ) أضاعته أضواء المدينة وحسانها ، وضاعت أمواله ، بسبب حمقه ، وعدم تقديره للأمور تقديرا صحيحا ، وتعكس سذاجته ، ولكل هذا كان مثارا للسخرية ، من قِبل الذي تعاملوا معه من شخوص المسرحيات ، وكان مثار تهكم- أيضا - علي سلوكه .   
وكذلك شخصية البربري ( عثمان عبد الباسط ) التي تبناها ( علي الكسار ) هي شخصية ، تطرح تناقضات كثيرة ، حتى وان تغير وضعها الاجتماعي ، فهي دائما تخطيء ، ودائما تمارس الكذب ، والخداع ، وربما في وقت من الأوقات تميزت بالحمق ، والغفلة ، والسطحية ، وكلها صفات ، تدفع المشاهد للسخرية منها ، لأنها لا تحسن تقدير الأمور ، وتضع نفسها في مشكلات كبيرة لا حصر لها .**

**وعندما تعكس الشخوص - بسلوكها - منطق الأشياء يظهر التناقض ، والتضاد ، وتولد المفارقة ، والمنطق المعكوس ، والمجاز ، والتورية .. وأحيانا تكون هناك مبالغة مقصودة في تصرفاتها ، لإحداث فعل الضحك عليها ، وعلي مواقفها .**

**والكوميديا ( تعالج أحداث الحياة السعيدة ، كالحب الرومانسي والزواج والتفوق بالحيلة علي الآخرين ، أو الإذلال الذي يلحق بالأشرار ضيقي الأفق ، في التراجيديا يتم إعلاء شأن الجنس البشري مع التأكيد علي أهمية الشجاعة والالتزام في مواجهة النزعات والخلافات التي يصعب تجاوزها أو حلها ، بينما ما يحدث في الكوميديا - عادة - وعلي نحو مألوف ، هو الاستخفاف بالإنسان من خلال الإشارة إلي أنانيته وغبائه وضعفه)( 23)**

نظريات الضحك   
 **يؤكد ( هنري برجسون )(24) علي أن الهزل لكي يُحدث ضحكا ، يحتاج إلي ما يشبه التخدير المؤقت للقلب ، بمعني أن التلقي تحكمه العاطفة التي تجعلك تشعر باللامبالاة بعيدا عن تأثيرات العقل المحض ، وربما تلك الفكرة التي يؤكدها ، تبرر لنا ما ذهب إليه المصريون حين يقولون عن الشخص الذي يضحك كثيرا ( فشته عايمة ) أو ( لا يحمل للدنيا هما) أو ( كثرة الضحك تميت القلب) كل هذه العبارات تؤكد علي تلك الفكرة ، فكرة الابتعاد قليلا عن تأثيرات العقل المحض - علي حد تعبيره-** **لأن المضحك لا يمكن ( أن يُحدث هزته إلا إذا سقط علي صفحة نفس هادئة تمام الهدوء ، منبسطة كل الانبساط ، فاللامبالاة وسطه الطبيعي ، وألد أعدائه الانفعال) (25) ويضيف ما يؤكد علي هذا المعني ( إن مجتمعا مؤلفا من عقول محضة قد لا يبكي أبدا ولكنه يظل يضحك ، أما النفوس المتأثرة أبدا ، المتصلة بأوتار الحياة ، فتهتز للحوادث رنينا عاطفيا ، فإنها لن تعرف الضحك ولن تفهمه ، حاولوا لحظة أن تعنوا بكل ما يقال وكل ما يفعل ، ,أعملوا بالخيال مع العاملين ، ,أشعروا مع الشاعرين ، أذهبوا بتعاطفكم إلي مداه ، تروا ، وكأن الأمر تم بضربة عصا سحرية ، إن اخف الأمور أصبح ذا وزن ، وأن لونا قاسيا مر علي الأشياء جميعا ، ثم انفصلوا عن هذا الموقف ، وانظروا إلي الحياة نظرة من يتفرج لا يبالي ، إن كثيرا من المآسي لتنقلب آنئذ إلي ملاه ، يكفي أن نسد آذاننا دون أصوات الموسيقي ، وفي قاعة رقص ، حتى يبدو لنا الراقصون مضحكين ) (26)**

**- ونجد ( برجسون ) يعارض - بدون أن يقرر ذلك صراحة - فكرة أفلاطون عن الضحك ، فإذا كان برجسون يضع شرط التخدير المؤقت للقلب ، لحساب العاطفة ، لكي يُحدث الهزل ضحكا ، فإن أفلاطون – صاحب الجمهورية الفاضلة – يري أن الضحك يمكن أن يقوَّض دعائم جمهوريته ، وينقلب دوره ليكون أداة ضد الحكام ، لأنه يمثل تهديدا ، ويمكن أن يقوم بدور " محكمة القانون" وإذا كان أفلاطون هو الأب الحقيقي لدراسات الضحك ، فان دخوله إلي ميدانه ( لم يكن مبعثه التبجيل لهذه الظاهرة ، أو الإجلال لها ، أو حتى السعي من أجل الكشف عن جذور التذوق الخاصة بها ، بل كان من باب التحذير منها ، لقد وضع أفلاطون في حسبانه – علي نحو خاص- قدرة الضحك علي تخريب الوضع الراهن – أيا كان – أو إفساده بكفاءة عالية ، وكذلك قوته الهائلة علي تحويل خطوط الدفاع القوية للسلطة إلي مجرد أبنية هشة من قش ، إن الضحك في رأيه كان أشد الخصوم المناوئة للسلطة ؛ فبضحكة واحدة منه يكون كل مواطن ، وبصرف النظر عن منزلته ، محاولة لقوة فعالة قادرة علي جعل الأشياء تتداعي بعيدا أو تسقط متهاوية هنا وهناك ) (27)**

**وتتفق نظرية ( أرسطو) مع نظرية ( أفلاطون ) في أنها ربطت بين الفكاهة والعدوان ، وأن الضحك يحدث عندما يكتشف شخص ما ذلك الضعف أو تلك النقائص الخاصة بالآخرين ، أو عندما يستمد هذا الشخص - كذلك - المتعة من قيامه بإذلال الآخرين ، أو التقليل من شأنهم ، ( وفي عام 1974 قام "بريرست وبروير prerost brewer " بدراسة أشارت نتائجها إلي أن الأفراد الأكثر ميلا للعدوان من الذكور والإناث ، يفضلون الفكاهة الجنسية أكثر من الفكاهة غير الجنسية ) (28)   
وأشار فرويد) 6مايو 1856-23 سبتمبر 1939) إلي أن معظم النكات يمكن تحليلها إلي مكونين أساسيين هما : المادة الليبيدية " وهي في العادة جنسية وعدوانية " وهو ما يؤكد علي ما ذهب إليه (prerost brewer) واعتقد - أيضا - أن الفكاهة مفيدة باعتبارها صمام الأمان إزاء الجنس والعدوان المكبوت ( وتُركز نظريته المحدودة حول الفكاهة علي الجنس والعداوة باعتبارهما يقدمان القوة الدافعة لهذه الفكاهة ، لكن مصادر أخري للتوتر كالارتباك والخوف والحزن الشديد وحب الاستطلاع ، قد تعمل - أيضا - علي توليد الطاقة الخاصة بإحدى النكات ، وقد تكون العوامل العقلية المحضة ، أو المعرفية مهمة ، وتركز بعض نظريات الفكاهة علي تكوين ، أو تركيب النكات " الجانب الخاص بالتماس العذر والتسامح أو التساهل أو التبرير" بدلا من التركيز علي المحتوي الانفعالي الذي يجعلها قادرة علي إحداث المُتعة أو السرور ) (29)**

**- وعن فكرة العدوان المُرتبط بفعل الضحك ، يضيف ( كيسلر) في نظريته عن الضحك بُعدا جديدا ، عندما اعتبر الضحك تنفيسا عن الانفعالات التي لا يستطيع العقل التحكم فيها ( وهو يُدمج في نظريته - حول الفكاهة- بين عناصر التناقض في المعني من ناحية ، وبين التنفيس عن التوتر والتحول الإبداعي من ناحية أخري ، وذلك من خلال عملية الترابط الثنائي ، ومن ثم فإنه يضع النُكتة ، خاصة ، والفكاهة عامة ، في المستوي نفسه الذي يوجد فيه الفن ، والعلم والإبداع بشكل عام ) ( 30)**

**والفيلسوف ( نيتشه) يقول قولا طريفا ، مؤداه ( أن الآلهة تُحب التهكم ، ويبدو أنها ، حتى خلال الطقوس المقدسة ، لا تقوي علي الامتناع عن الضحك ) قال هذا الكلام في الفقرة التي تحمل عنوان ( الرذيلة الأولمبية ) والتي أكد فيها علي أنه يضع تراتبية للفلاسفة ، وفقا لرتبة ضحكهم ، صعودا إلي الذين يقدرون علي الضحك الذهبي ) (31)**

**باختصار نراه - هنا- ينتصر لغريزة الضحك ، ساخرا من الذين لا يستطيعون ممارسته ، حتى أن الآلهة - ويعني بهم آلهة الأوليمب في الإلياذة - يتقنون الضحك برغم تهكمهم . – ومن النظريات المعاصرة التي تحدثت عن الضحك ، نظرية ( أيزنك eysenck )(32) التي ربطت بين الشخصية والفكاهة ، وذلك لأن الشخصية ترتبط بمحورين : أحدهما هو المحور الاجتماعي ، الذي يهتم بعلاقة الشخص بالآخرين ، واستخدم معه مصطلح ( الانبساط والانطواء) والمحور الثاني : هو محور يتعلق بالانفعالية لدي الإنسان ، ويعبر النمط الانفعالي عن مشاعره ، بشكل صريح فهو يبكي أو يضحك . واهتمام ( ايزنك ) بأبعاد الشخصية كان منطلقه للنظرية التي تُحدد مفهوم الضحك لدي الإنسان ( يتوقف من ناحية علي الحالة المزاجية التي يُوجد فيها الإنسان لحظة استجابته للضحك ، كما يتوقف من ناحية أخري علي سمات الشخصية التي تحدد مدي تذوقه للفكاهة وإحساسه بالنُكتة ، وإدراكه للموقف الكوميدي ، فالضاحك المسرور قد يكون سروره زهوا بنفسه ، واحتقارا لغيره ، وقد يكون هذا السرور فرحا بغيره دون أن ينطوي علي عنصر الزهو بالنفس والاحتقار ( للغير ) والضاحك الساخر قد يكون ضحكه من نقائص الآخرين ، لأنه يستريح إلي وجود هذه النقائص في غيره لا في نفسه ، وقد يكون ضحكه من هذه النقائص تنفيسا عن شعور برفضها سواء في نفسه أو في الآخرين )(33) وبعد : أقول انه مهما تعددت النظريات التي تبحث عن ماهية الضحك وسيكولوجيته ، ووظيفته ، فإن الإنسان – بطبيعته – كائن ضاحك.**الإرهاصات الأولي للكوميديا في مصر   
 في القرن الثامن عشر \*

**سأذهب- سريعا- إلي تلك الفترة البعيدة من تاريخ المسرح في مصر ، بحثا عن الإرهاصات الأولي للكوميديا ، تأكيدا علي أن لها طابعا مستمرا في المسرح المصري منذ تطوره .**

**وكل المصادر التي تحدثت عن ميلاد المسرح العربي خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، أكدت علي أنه وُلد في ظل الإرساليات والمدارس الأجنبية ، التي وُجدت في بلاد الشام وفي مصر ، وكان النموذج الأوربي هو السائد ، وهو المصدر الرئيس لهذا المسرح .   
وكان له - وهذا هو ما يهُمنا هنا - طابع كوميدي غنائي يتجلي في قصص( يعقوب صنوع ) - كمثال- وظل هذا الطابع مُلازما له في مسيرة إثبات الوجود حتى أن الفرق التي كانت تُقدم عروضا درامية جادة في بدايات القرن العشرين ، لم تستطع الاستغناء عن الكوميديا ، فكانت تقدم فواصل هزلية بين الفصول لاجتذاب الجمهور .**

**وحين يشير الدكتور (علي الراعي ) إلي السائح الايطالي ( بلزوني) الذي جاء إلي مصر ، في عام 1815 وسجل بعضا مما شاهده من تمثيل الفنانين الجوالين المعروفين باسم المُحبظين . لمسرحيتين قدمتهما فرقة شعبية مصرية في حفل أقيم في شبرا في ذلك العام ، نراه يؤكد علي أن ( المسرحيتين اللتين شاهدهما ، هما كوميديا انتقاديه تنتزع موضوعها من الواقع الحي المحيط بالممثلين والنظارة ، وتُرضي جمهورها بالإمتاع والنصح معا، علي عادة الفن الشعبي عندنا ) (34)   
وعلي الرغم من هذا الكلام الجيد الذي قاله ( بلزوني) وأشار إليه الدكتور (علي الراعي ) إلا أنه - في نفس الوقت - اتهم فن المُحبظين بالفظاظة ، لماذا ؟ بسبب احتجاجه علي تقديم شخصية الرحالة أو السائح الأجنبي في المسرحية المُسماة ( الإعرابي الفقير والرحالة الأجنبي ) حيث رأي أن تقديمه كمضحك أو بلياتشو لا يخلو من فظاظة ( حين يظهر أمامنا بملابس أحد الفرنجة ، وفي أثناء تجواله ، ينتهي به المطاف في بيت الأعرابي ورغم فقر الإعرابي ، فإنه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم ، وعلي ذلك يُصدر أوامره إلي زوجته لكي تذبح عنزة في التو والحال ، وتتظاهر الزوجة هي الأخرى بإطاعة الأوامر ، ولكنها تعود بعد دقائق قليلة لتقول إن القطيع قد شرد بعيدا ، وإنها لن تستطيع أن تأتي بواحدة قبل مضي وقت طويل ، وعندئذ يُصدر المُضيف أوامره بذبح أربع من الدجاج ، ولكن الدجاج أيضا لم يكن يتيسر الإمساك به ، وفي المرة الثالثة يُرسل الزوج زوجته في طلب بعض الحمام ، إلا أن أسراب الحمام جميعها خارج أعشاشها ، وفي النهاية يكون كل ما يُقدم للضيف هو لبن رائب وعيش ذرة ، وهو في الواقع جميع ما في البيت من زاد ) ولعل إحساسهم بتلك الفظاظة (هو ما جعل الرحالة الأحياء ، يتحفظون علي تصويرهم بهذا الشكل المُزري ، عن طريق الإهمال المتعمد للتعليق المعتاد علي ما يشاهدونه (35)**

**ويُشير د. (علي الراعي) - أيضا - وهذا هو المهم في سياق تأكيدنا علي أن الكوميديا لها طابع مستمر - إلي أن (شخصيات الفصل الواحد - التي قُدمت في ذلك التاريخ القديم - حدث لها تحول ، لم يتم دفعة واحدة ، وإنما قطعت الكوميديا دي لارتي سنوات طويلة قبل أن تسيطر علي الكوميديا المصرية ، والدليل علي هذا أن (يعقوب صنوع ) استخدم شخصية السائح الأجنبي - في مسرحية السائح - علي نحو كثير القُرب من استخدام الفصل المصري له ، مما يدل علي أن السنوات مابين 1815-1870 ( خمس وخمسون سنة متصلة ) لم تُفلح في إجراء تغيير ذي بال في شخوص الكوميديا الشعبية ) (36)**

**- وهذا الذي سماه ( بلزوني) مسرحية ،وسماه ( لينداو ) مقطوعة.. أطلق عليه د. (علي الراعي ) اسم ( الفصل المُضحك) وهو ما نلاحظ استمراره ، حتى بدايات القرن العشرين ، فيما قدمه ( الريحاني وعلي الكسار ) قبل أن يظهرا علي المسرح كممثلين مسرحيين ، وقبل تكوين الفرق المسرحية التي اهتمت بتقديم النصوص المُقتبسة - كما سنشير إلي ذلك في هذه الدراسة -**

**ويصف المستشرق ( ادوارد ويليام لين ) الممثلون الكوميديون الذين رآهم عام 1834 بأنهم يسمون ( المحبظون) ويقومون ( بمسرحيات هزلية متواصلة تثير الاستهزاء ، ويجد المصريون فيها تسلية في أغلب الأحيان ، ونادرا ما تستحق عروضهم الوصف ، فهم يقومون بالتسلية ، وينالون التصفيق أساسا عبر نكات سوقية ، وأفعال فاضحة ، والممثلون رجال وصبية فقط ، ويؤدي رجل أو صبي دور امرأة مرتديا زيا نسائيا ) (37)**

**- وبعد أن أشرت إلي عام 1815 وما شاهده ( بلزوني) ، وعام 1834 وما شاهده ( ادوارد ويليام لين ) سأقفز سريعا إلي عام 1867 وهو العام الذي أنشأ فيه الخديو إسماعيل ( مسرح الكوميدي الفرنسي) في نوفمبر من العام نفسه ، كمشروع من المشروعات التي أنجزها استعدادا لاحتفالات افتتاح قناة السويس في عام 1869 ، هذا المسرح تم افتتاحه في 4يناير 1968 (38) وكان معظم ما قدم عليه خاص بالفرق الفرنسية الزائرة ، التي كانت تُمثل الرائج من الفارسات ، والميلودرامات الغنائية في باريس ، مما يُرضي ذوق الخديو وحاشيته ، والجاليات الأجنبية ، كما كانت تُقدم بالمسرح – أحيانا – عروض الفرق الشامية (39)**

**وكان مسرح الكوميدي يستخدم لعروض مسرحيات ( صنوع سنوا )(40) عام 1872 ، شاهد الخديو وأعيان آخرين هناك عرضا للمسرحية الكوميدية ذات الفصلين ( لعبة حلوان والعليل والمسرحية الكوميدية ذات الفصلين ( الأميرة الأسكندرانية ) وبعد عام عرض صنوع ( الحشاشين ) وأبو رضا( ريدة) البربري، ومعشوقته تُسمي ( كعب الخير) وكوميديا جديدة بعنوان ( البورصة المصرية ) أو بورصة مصر ، ومسرحية أخري تعرف باسم ( لعبة البربري النوبي أو لعبة أبو رضا(41)   
- ومنذ عام 1875 حتى عام 1879 كانت هناك أزمة مالية ( فرضت لجنة مراقبة أوربية علي ماليات مصر ، لم يتضح أن مسرح " الكوميدي" كان له موسم كامل بعد موسم ( 1876-1877) واستخدمت الأوبرا قليلا لثلاثة مواسم من عام 1877حتي عام 1880 ، وربما كان ذلك بسبب المقتضيات المالية في لائحة الميزانية لعام 1880 ، كان هناك فحسب مبلغ سبعمائة وخمسة وثلاثين جنيها مصريا مخصصة للإنفاق علي المسارح ، كما ورد في بند وزارة الأشغال العمومية ) (42)**

الكوميديا في بدايات القرن العشرين

قبل ظهور فرقة ( أمين صدقي وعلي الكسار)

**ذكرت في مقدمة هذه الدراسة ، أن العروض المسرحية الكوميدية - في مصر - بدأت في عام 1907 حين كوَّن عزيز عيد ( 1884-1942) فرقته بشكل رسمي، بالاشتراك مع الكاتب (أمين صدقي) ( كان نجيب الريحاني عضوا فيها) وافتتحها يوم 8 سبتمبر بمسرحية ( ضربة مقرعة ) التي كتبها ( أمين صدقي) (43) وقد نشرت جريدة المؤيد ، الصادرة في 20 يوليه سنة 1907 خبرا مفاده : ( يُحي حضرة سليمان أفندي حداد وعزيز أفندي عيد ليلة طرب في تياترو الشيخ سلامة حجازي ( دار التمثيل) تطرب الجمهور فيها أشهر مغنية في مصر علي تخت آلاتها المتقن ، وتشخص رواية ( مباغتات الطلاق ) أو ( الحماة وزوج بنتها) وهي رواية مُضحكة للغاية ، ذات ثلاثة فصول لم يسبق تمثيلها ، فتحث أهل الفكاهة والراغبين في الطرب لاغتنام هذه الفرصة ) (44)   
 ويتضح من تاريخ عرضها ، أنها جاءت قبل مسرحية ( ضربة مقرعة ) ، لكنها لم تكن من إنتاج فرقته ، وكانت محاولة قدمها ( الشيخ سلامة حجازي) متعاونا مع - سليمان حداد وعزيز عيد .**

**وتواصلت عروض الفرقة في العام نفسه ، ففي يوم 30 سبتمبر قدم مسرحية ( الابن الخارق للطبيعة ) وهي مسرحية كوميدية أيضا . وفي يوم 7 أكتوبر - من نفس العام- قدم عزيز عيد مسرحية ( الماسون ) وهي كوميديا مُضحكة- كما نُشر أيامها - ذات ثلاثة فصول مطولة (45) ثم قدم مسرحية ( الملك الباهق ) بتاريخ 18 أكتوبر، وهي من ثلاثة فصول مُضحكة (46)   
 وفي 28 أكتوبر ، قدم مسرحية ( الزفاف ) وهي مسرحية قام بتعريبها ( إلياس فياض) ، وجاء في إعلانها المنشور في جريدة المقطم : ( أن سامعها لايتمالك نفسه من الضحك المستمر )(47)   
ونُشر في جريدة مصر بتاريخ 4 نوفمبر سنة 1907 أن عزيز عيد سيقدم ( ملك الملاهي) وهي مسرحية ذات ثلاثة فصول مُضحكة (48)   
 - وقبل اليوم الأخير من عام 1907 وتحديدا في 28 ديسمبر ، نُشر في جريدة المقطم هذا الخبر ( يمثل غدا مساء في كازينو حلوان جوق المسرة العثماني بإدارة حضرة الممثل المشهور بكليان أفندي الصغير(49) رواية ( ابنة الصباغ) أو ( العشاق ذوو الألوان الثلاثة ) وتحتوي علي أربعة فصول مُضحكة من تأليف الممثل الفكاهي الشهير ( عبد الرازق أفندي ) الموظف الآن بمسرح السراي السلطانية بالأستانة العليا )(50)**

**كل هذا الأعمال التي قدمها ( عزيز عيد ) مُبكرا منذ أنشأ فرقته الأولي، حتى توقفت في نهاية شهر ديسمبر من عام 1908 ، وما تلاها من أعمال قدمتها فرقته الجديدة التي كونها في عام 1913وتوقفت بعد عروض متفرقة لم تستغرق سوي شهرين ( 51) كشفت عن اتجاهه الفني ، وحددت خصائصه ، حيث اهتم بالكوميديا وفن (الفودفيل )(52) وعهد إلي (أمين صدقي ) بتعريب أعمال الكاتب المسرحي الفرنسي ( جورج فيدو) من إخراجه .**

**وعنه تقول الفنانة فاطمة رشدي(53) : ( كان عزيز قمة في الأداء التمثيلي ، بمختلف ألوان وأنواع الكوميديا والفودفيل ، ولا يجاريه أحد فيها ، ولا يدانيه أحد في طبيعة الأداء والتمثيل ، كان لا يسف ولا يُهرج ، ولا يبالغ ولا يُلقي النكات المكشوفة التي تؤذي العين ، بل كان يتقمص الشخصية عن طريق التمثيل الكوميدي الأخلاقي الذي يُبرز عيوب الشخصيات المُختلفة ومحاسنها ، وكان لا يرتدي أثوابا شاذة ، كما يفعل غيره من ممثلي الكوميديا ) (54)**

**واقتران اسم (عزيز عيد ) بتقديم (الفودفيل) وتشجيعه ، يرجع سببه إلي أن ظروف المجتمع المصري - في تلك الآونة – كانت تتطلب هذه النوعية من العروض ، لتسلية جنود الاحتلال ، خاصة أثناء الحرب العالمية الأولي ، وبعد انتهائها ، وربما للسبب الذي ذكرته ( فاطمة رشدي) حين تحدثت عن (عزيز عيد ) وذكرت أنه لم يكن مُسفا ، ولا هزليا ، تحدث عنه الكاتب ( محمد تيمور ) حديثا جيدا برغم مقته للمسرح الهزلي ؛ الذي كانت تقدمه الفرق في ذلك الوقت ، خاصة أعمال ( نجيب الريحاني وعلي الكسار ) تحدث عن دوره في تقديم الكوميديا المصرية فقال:( كان عزيز عيد يري أن الروايات المصرية المصبوغة بصبغة البلاد والتي تدور حوادثها في مصر ، والتي يُحلل فيها المؤلف النفوس المصرية مفقودة ، معدومة لا أثر لها في بلادنا ، ولهذا يود ممثلنا الكبير من صميم قلبه أن يكون أول القائمين بهذه النهضة ، فإن انفرد بجوق يرأسه، ابتدأ بتمثيل (الفودفيل ) ليمتلك به قلب جمهوره ، ثم يسير به في طريق الكوميديا المصرية ، وان انضم لجوق من الأجواق الكبيرة ، اشترط علي رئيسه أن يسمح له بتمثيل الروايات التي تروق في عينه ليتسنى له أن يُمثل (الفودفيل ) ثم الكوميدي المصرية ، وكم من مرة جلست معه ، نتجاذب أطراف الحديث فكان يقول لي مبتسما " لقد عاكستني الظروف فلم أنجح ، ولكني سأعيد الكرة ، وأبدأ بالفودفيل الفرنسي حتى إذا شعرت بميل الجمهور إليه ، قدمت له رواية من نوع (الفودفيل ) المصري ، ثم رواية بين (الفودفيل) و (الكوميدي ) فإذا استحسن الجمهور عملي ، أخرجت له الكوميدي المصرية ، وبهذا أكون قد وصلت لتحقيق ذلك الأمل الكبير؛ بل ذلك الخيال الغريب البعيد) (55)**

**هذا الذي كان طمح إليه ( عزيز عيد ) وصرح به لمحمد تيمور ، لم يتحقق أبدا ، لأن الفرق التي ظهرت ، وقدمت أعمالا هزلية ، ومُسلية ، تحت هذا الاسم نفسه ( الفودفيل ) قد أساءت إليه - في اعتقادي- ولكن برغم الإساءة الفنية ، لاقت نجاحا جماهيريا ، وأصبحت نموذجا لكل من يريد أن يجذب الجمهور .   
   
- في عام 1908 وبعد أن توقفت فرقة (عزيز عيد) عن نشاطها ، قامت فرقة (الشيخ أحمد الشامي ) بتقديم عروضها ، وكانت فرقة متجولة ، تقدم عروضها في محافظات مصر المُختلفة ، وهي نفسها المسرحيات التي كتبها ( أمين صدقي ) وأخرجها ( عزيز عيد ) ، وانضم إلي هذه الفرقة الممثل والمغني (مصطفي أمين ) وكان يعمل مُنشدا في فرقة ( اسكندر فرح ) والتحق ( نجيب الريحاني ) بهذه الفرقة في أواخر عام 1910 ، كممثل ومترجم (56)**

**وللسبب الذي أشرت إليه أثناء حديثي عن ( موقف عزيز عيد من الجمهور ) اتجهت بعض الفرق الجادة للبحث عن وسائل يستطيعون بها جذب جمهور جديد .. ومنها فرقة ( جورج أبيض ) التي كانت نموذجا للمسرج الجاد ، الراقي ، المُستند إلي أصول فنية عظيمة .**

**حاول ( جورج أبيض) أن يقدم أعمالا كوميدية ، تكون باعثة علي الإضحاك بدون إسفاف ، فذهب إلي مسرحيات موليير( 1622-1673) التي ترجمها ( محمد عثمان جلال ) في عام 1912وهي (الشيخ متلوف) و( مدرسة الأزواج ) و( النساء العالمات ) و( مدرسة النساء).**

**وبرغم ( أن جورج أبيض كانت إحدى عينيه تقع علي المسرح الفني ، والعين الأخرى تقع علي رغبات الجمهور ، فلم يكن من باب الصدفة أن اتحدَّت فرقته في عام 1913 مع فرقة أولاد عكاشة ، وقدمت روايات لم تكن من الأدب الكلاسيكي ، ومنها روايات ( مصر الجديدة ) و( بنات الشوارع ) و( بنات الخدور) لفرح أنطون وغيرها ) (57)**

**واستمر - أحيانا - في تقديم بعض الأعمال الكوميدية جنبا إلي جنب الأعمال التراجيدية ، إلا أن محاولاته لم يُكتب لها النجاح ، خاصة بعد ظهور ( نجيب الريحاني ) في عام 1915 في شخصية كشكش بيه ، وظهور (علي الكسار) في عام 1916 في شخصية ( عثمان عبد الباسط ) .**

**وكانت الكوميديا التي قدمها مختلفة عن الكوميديا الهزلية السائدة ، فلم يُقبل عليها الجمهور ولم ( يستطع تحقيق النجاح وهو يـتأرجح بين المسرح الفني ، الذي يتقنه، والمسرح اللا فني أو التجاري الذي لم يكن مُعدا بطبعه وتكوينه للامتياز فيه )(58)**

**ويبدو أن ( عزيز عيد ) تخلي كثيرا عن ما كان يؤمن به ، وكان سببا دفع كاتبا مثل ( محمد تيمور) إلي مدحه في مقال - كما أشرت - وما تخلي عنه اتضح بعد تأسيس فرقة ثالثة سماها ( فرقة الكوميدي العربي ) قدمت أعمالها بشكل متقطع ، علي (مسرح برنتانيا ) وذلك في عامي 1915 -1916 ، كونّها بالاشتراك مع ( روز اليوسف – نجيب الريحاني – استيفان روستي - أمين عطا الله - عبد اللطيف جمجموم- حسن فايق ) وغيرهم ، وكانت تقدم مسرحيات الكوميدي (فودفيل ) من ترجمة وتمصير ( أمين صدقي) وكان يشترك في تمثيل بعضها .   
 في ذلك التاريخ أعاد تقديم مسرحيات فرقته الأولي التي شكلهَّا في عام 1907 بالإضافة إلي بعض الأعمال الجديدة ومنها ( خلي بالك من اميلي – ياستي ما تمشيش كده عريانة – القرية الحمراء – سكرة ليلة أنبارح ) وعندما عانت الفرقة من هبوط الإيرادات ، انضمت إليها ( منيرة المهدية ) التي كانت تعمل مع الشيخ ( سلامة حجازي) فزادت إيرادات الفرقة ، وكانت تقتسم الأرباح مناصفة مع الفرقة ، لكنها انفصلت عنها فيما بعد ، وأغلقت الفرقة أبوابها في يونيه 1916 ، ولاقت نفس مصير الفرقة الأولي (59)**

**- في تلك الفرقة قدم أعمالا مُسفه ، أحدثت ردود أفعال قوية ، ودفعت أحد النقاد إلي اللجوء للمحكمة ، لمقاضاة ( أمين صدقي ) مؤلف المسرحيات التي وجه لها الناقد ( ميخائيل أفندي أرمانيوس ) سهام نقده اللاذع ، واعتبرها أعمالا قذرة - علي حد تعبيره - حين نشر مقالا عن مسرحية ( ياستي ما تمشيش كده عريانة) وهي من المسرحيات التي قدمتها فرقة ( الكوميدي العربي) جاء فيه متحدثا عن ( عزيز عيد ) ( حبذناه في السابق ورفعنا قدره وافتخرنا بمؤلفيه ، وقد يتوافر لدي الخواجة (عزيز ) منه ما لو ظهر علي المسرح لنال به من الفوز والإعجاب مالا يناله من تمثيل النوع الخليع ، غير أنه ويا أسفاه هجر هذا النوع أيضا ، إلا قليلا منه ، وألف النوع القذر ، الدنس الرجس الذي يدور حول فعل الرجل والمرأة والسرير) ويواصل قائلا( وكانت آخر نتائجه ليلة أمس حيث مثلت جوقة الخواجة المذكور روايتين من نوع (الفودفيل ) في تياترو( برنتانيا ) لاحظ كل من شاهدهما أنه حذف منهما كثير من الألفاظ الفاحشة ، والعبارات الفاضحة ، والفضل في كل هذا يعود بالطبع إلي رجال حكومتنا الساهرين علي رعاية الآداب بعيون يواقظ ، لا تأخذها سنة ولا نوم ) (60)   
 ويبدو أن ( أمين صدقي ) لم يعجبه هذا المقال ، فوجه له سبابا ، جعله يلجأ للمحكمة ، مواجهة لتعديه عليه (61)**

**- وشاركه ( عزيز عيد ) في هذا الهجوم ، من خلال الإعلانات التي صاحبت عروض الفرقة ، والتي أشارت إليها جريدة الأخبار بتاريخ 12 مايو 1916 ومنها ما نشر فيها ( يتفنن الأستاذ عزيز أفندي عيد صاحب جوق ( الكوميدي العربي) في الإعلان عن رواياته التي يُمثلها الآن في مسرح برنتانيا ، وقد وزع أمس إعلانا لم يسبق له في اللغة العربية هذا نصه " جوق الكوميدي العربي يدعو للحكم حضرات أنصار المسرح والتمثيل ، وكذلك أدباء مصر المشهورين بسلامة الذوق في موضوع روايتيَّ ( بسلامته ما دخلش دنيا ) و( ياستي ما تمشيش كده عريانة ) وهما تمثلان مساء الخميس 11 مايو سنة 1916 وذلك بمناسبة المقالات التي نشرتها جريدة الوطن بإمضاء من يُدعي "أرمانيوس ميخائيل " طعنا في هذا الصنف من الروايات التي جُعلت خصيصا للتسلية ، وتُسمي عند كُتاب التمثيل بالفارص والفودفيل ) (62)**

**- لقد تعرض ( الفودفيل ) في المسرح المصري ابتداء من عام 1915 – كما تشير إلي ذلك المقالات التي نُشرت في صحف ( الأهرام- المؤيد – المنبر- الوطن ) لهجوم شديد ( وبلغ سخط المعارضين له حدا جعلهم يطالبون الحكومة بالتدخل لإيقافه ، فأثار طلبهم نقطة بالغة التعقيد تتصل بمدي حرية المسرح في تقديم العروض المبتذل منها والقيم )(63)**

**تلك المعارك التي واجهها هذا النوع من المسرح ، تكررت بنفس تلك الضراوة وأشد ، مع عروض المسرح التجاري في مصر ،خاصة في مرحلة السبعينات ، واستمرت حتى الثمانينات ، لأنها ،انتهجت نفس الطريق الذي سارت فيه عروض (الفودفيل المصري ) الذي لم يضع نصب عينيه الاهتمام بالقيمة ، فالإضحاك لا يعني أن تكون مسفا أو هزليا تماما .**

**ومن اللافت للنظر في تلك الآونة ،أن الدولة كانت تُغمض عينيها لكي لا تري ما يحدث في المسرح الهزلي ،لكنها في الوقت نفسه كانت تقوم بمصادرة بعض المسرحيات الوطنية مثل مسرحية ( دنشواي ) التي كتبها ( حسن مرعي) في عام 1906 ومسرحية ( الأزهر وقضية حمادة باشا ) وهي من تأليفه - أيضا- وكتبها في عام 1909 (64) ومسرحية ( في سبيل الاستقلال ) تأليف ( إبراهيم سليم النجار ) في عام 1908 وغيرها من الأعمال (65)**

**- في يناير 1917 تكَّون جوق ( الكوميدي المصري الراقي ) بإشراف الممثل ( عمر وصفي) لتمثيل مسرحيات كوميدية ، واستهل عروضه بمسرحية ( الشيخ وبنات الكهرباء) تأليف (فرح أنطون ) وتلحين ( سيد درويش ) وبعدها عرض - ليلة الدخلة - خد بالك يا أستاذ - شوف كيفك ، وانحل الجوق في شهر مارس من نفس العام لكساد عروضه (66)**

**وهنا نلاحظ أن مدير الفرقة أطلق عليها عبارة (الراقي ) برغم أن عروضها - كما هو واضح من عناوينها ، فضلا عن عدم قدرتها علي الصمود والاستمرار - ليست راقيه ،لكن ما دفعه إلي ذلك - في اعتقادي - اعتمادا علي استقراء وقائع رفض ذلك النوع من العروض ، كما أشرت إلي ذلك حين تحدثت عن ما حدث مع ( عزيز عيد ) قبل سبعة شهور من إنشاء هذا الجوق ، من هجوم كاسح علي عروضه المُسفه .. ولهذا السبب ظن ( عمر وصفي ) مدير الفرقة ، أن عبارة ( الراقي) سوف تنجيه من هجوم أي مُهاجم . وهذا الأمر يكشف شيئا مهما ، وهو أن وجود النقد - مهما كان قاسيا - إجراء مهم ، لتصحيح مسار الحركة الفنية ، لأن الهجوم الذي لاقاه ( عزيز عيد ) جعل ( أمين صدقي) يحذف بعض الألفاظ الخادشة - التي أشار إليها الناقد كما نُشر أيامها وأشرنا إليه هنا - من المسرحيات التي تضمنت تلك العبارات .**

**- في الفترة من 1916-1918 ظهرت فرقة الأربعة - لم نجد لها اسما محددا - لكنها ضمت كل من ( أمين صدقي – نجيب الريحاني - استيفان روستي - عبد اللطيف المصري) وعملت علي مسرح كباريه الابيه دي روز ، ثم مسرح لارينسانس ثم مسرح الاجبسيانا .**

**وقدمت هذه الفرقة الفصل المُضحك ، ويبزغ نجم نجيب الريحاني (1889-1949) بشخصية كشكش بيك ( عمدة كفر البلاص ) والتي كان قد قدمها قبل ذلك من خلال فرقة عزيز عيد في عام 1915 .. ووصل نجاح تلك الشخصية إلي الذروة في مسرحيته ( حمار وحلاوة ) التي قدمها في عام 1918 ..**

**وعن ميلاد تلك الشخصية التي استخدمها قناعا ، للإضحاك يقول الريحاني(ذات يوم سألني روزاتي " مدير مسرح الأبي دي روز" عن المشروع الذي اقترحه فقلت له إنني أريد تقديم اسكتشات تمثيلية استعراضية ، يدخل فيها التمثيل دون أن يخرج منها الرقص والموسيقي ، فمثلا عمدة من الريف يزور القاهرة بعد أن يبيع محصول القطن ويملأ جيوبه بالذهب ، فتسحره ملاهي القاهرة وفتيات المراقص ، وإذا به يخسر كل نقوده ، ولا يجد أجرة القطار التي يعود بها إلي قريته .. وما أن سمع " روزاتي" بالفكرة حتى أعجب بها ، وحبذ تنفيذها ، وهكذا بدأت شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص تري النور) (67)**

**أصبح الريحاني منذ تلك اللحظة مُمثلا هزليا لافتا ، وله جمهور يذهب إليه ، وكان ذلك تتويجا مرحليا ، لرحلة مضطربة ، وغير منتظمة ، يتأرجح فيها بين عمله الذي يأخذ عليه راتبا ، ومقره خارج العاصمة ، و بين حبه للمسرح ، الذي أدي به إلي ترك عمله ، ومنذ عام 1912 وهو يلتقي مع ( عزيز عيد ) فينضم إليه تارة ، ويتركه تارة أخري ، إلي أن انضم لفرقة (عزيز عيد) الثانية في عام 1913 ، ثم في فرقته الثالثة في عام 1915 ، كل هذا التواجد - برغم عدم انتظامه في إطار فني محدد - أوجد اسما للريحاني ، فلمع هذا الاسم بعد ارتدائه لقناع كشكش بك - كما ذكرت - في عام 1916 .   
 بعد انفصاله عن ( عزيز عيد ) شكلَّ ثنائيا مع ( أمين صدقي ) فكتب له أعمالا كثيرة ، ثم تركه وأنفصل عنه، وعن هذا الانفصال يقول الريحاني (لقد أغري نجاحنا في اللون الاستعراضي أمين صدقي إلي أن يفاتحني برغبته في الحصول علي نصف إيراد المسرح ، ولكني رفضت إجابته إلي طلبه ، فانفصل عنا ، وانضم إلي فرقة علي الكسار ومصطفي أمين التي كانت تعمل حينذاك بجوارنا علي مسرح كازينو دي باري ،وراح يؤلف له الروايات) (68)   
 هذا اللون الاستعراضي الذي تحدث عنه (الريحاني ) واعتبره سببا لنجاحه ، تبناه ، حتى يستطيع الصمود أمام منافسه ( علي الكسار) الذي قدم هذا اللون من خلال فرقة الأوبريت الشرقي بكازينو دي باري ، وهنا قدم الريحاني مسرحيات ( أم احمد - أم بكير - حماتك بتحبك ) في عام 1917**

**- في 18 أغسطس عام 1918 التقي الكاتب والشاعر ( بديع خيري) بنجيب الريحاني ، فأصبح توأما لروحه وزميلا لمشوار حياته ، حتى بعد موته ، ويقول فؤاد دوارة في مقال نشره في مجلة الكواكب ( إن هذا اللقاء التاريخي لو لم يتم - لسبب أو لآخر - لما أتيح لبديع خيري أن يحقق كل ما عرفناه بعد ذلك من إبداعات ، وإضافات لتراثنا الفني ، وهو ما يصدق أيضا علي نجيب الريحاني نفسه ) (69)**

**انفصال ( أمين صدقي ) عن فرقة (الريحاني ) أعطاه فرصة الانضمام إلي فرقة (الكسار ومصطفي أمين ) التي لم تكن قد قدمت أعمالا لمؤلفين متخصصين في مجال الكتابة المسرحية ، حيث إن ( الكسار) كان يكتب لنفسه ، وشاركه في كتابة بعض الأعمال رفيقه في الفرقة ( مصطفي أمين ) وشاركهما - أيضا - يونس القاضي (70)**

**- من هنا تكونت الفرقة التي تحمل أسمهما معا ( جوق أمين صدقي وعلي الكسار) في عام 1918 وهو العام الذي انتهت فيه الحرب العالمية الأولي في شهر نوفمبر ، والتي استمرت لمدة أربع سنوات حين بدأت في 28 يونيه 1914، لكن آثارها كانت ما تزال قائمة ، والجنود الانجليز يتسكعون في شوارع القاهرة ، يبحثون عن اللهو والمتعة والتسلية ..**

**وقبل أن أنطلق نحو الحديث عن ( أمين صدقي وعلي الكسار) - موضوع دراستنا - أود الإشارة - بعد الاستعراض السريع للفرق التي قدمت الكوميديا في مصر قبل ظهور فرقتهما -إلي أن العمر القصير للفرق التي قدمت الكوميديا كان سمة مشتركة بينها ، فضلا عن كثرة عددها ، واتجاهها لتحقيق الفكاهة والتسلية ، باعتبارها أعمالا لا تطمح إلي غير ذلك ، هذا المسرح الكوميدي ، انطلق أصحابه من الكباريهات التي كانوا يعملون بها ، وكانوا يقدمون فيها ما سُمي( بالفصول المُضحكة ) التي استمر تقديمها حتى بعد ظهور الفرق المتخصصة في تقديم المسرحيات الكوميدي .**

**وحتى الفترة التي ظهر فيها كل من نجيب الريحاني بشخصية ( كشكش بيك) وعلي الكسار بشخصية البربري ( عثمان عبد الباسط) والتي بدأت من أكتوبر 1916- يناير 1919 ( في تلك الفترة تبلورت الكوميديا المصرية في شكلين : الأول المسرحيات الكوميدية ، والآخر الفصول المُضحكة ، وأول فرقة خرجت علينا بمسرحيات كوميدية كانت فرقة (الشيخ أحمد الشامي ) في ديسمبر 1916 ، تلك الفرقة التي اعتادت علي تمثيل المسرحيات الكلاسيكية التاريخية الغنائية منذ تكوينها عام 1908فقد مثلت مجموعة مسرحيات كوميدية بكازينو دي باري ، وبمسرح الشانزليزيه بالفجالة ، منها علي سبيل المثال " سعادته عليه زار – اللي عليه عفريت يحضر – شملول بك عاوز يتجوز)(71)**

**- وعلي الرغم من أن الجمهور استقبل عروض المسرح الكوميدي ، بأشكاله المتعددة   
( الفرانكو- آراب- الفودفيل – الكوميديا ديلارتي ) استقبالا جيدا ، بدليل استمرار فرقتَّي ( نجيب الريحاني - علي الكسار ) لسنوات طويلة ، إلا أن غياب الحركة النقدية الحقيقية لعب دورا - في اعتقادي- في استمرار تلك الفرق لتقديم نوع معين من الكوميديا بدون تطوير ، وبدون سعي حقيقي لتحديد مفهوم واضح للكوميديا في مصر .. تلك التي أخذت معظم أفكارها وموضوعاتها من نصوص المسرح الفرنسي، صحيح أن هناك كتابات نقدية حاول أصحابها تصحيح مسار الكوميديا في مصر ، ومنها ما كتبه ( محمد تيمور ) و( علي جرجس ) و( محمد عبد المجيد حلمي ) لكنها وقفت عاجزة أمام ذلك التيار الذي استفرد بالساحة وحده ، وتحول الأمر كما كتب أيامها ( عدلي جرجس) إلي ( فوضي مفتقرة إلي فئة من النقاد صالحة ترشد هؤلاء القوم إلي صحيح الفن من فاسده ، وتقودهم إلي حيث الأمثلة العليا ، اندفعوا من تلقاء أنفسهم مسوقين بفطرة الحياة المادية إلي تحويل الحركة المسرحية من غرض فني إلي مجرد استدرار الربح ... ونشأ من هذا ضرب من الغطرسة والتبجح وأسلوب غريب في الغرور والادعاء ، ونعرة لم يخجل أصحاب مسرح رمسيس من الصياح بها ، ألا وهي أنهم يمثلون الكمال الفني في البلد ) (72)   
 هنا نلاحظ أن كاتب المقال وجه سهام غضبه ، حتى إلي صاحب مسرح رمسيس( يوسف وهبي) الذي قدم عروضا جادة ، والناقد وجه له اتهاما بالغطرسة ، وتلك الغطرسة التي تحدث عنها الناقد - إن صحت - كان سببها - في اعتقادي - وعي يوسف وهبي والذين معه في فرقته ، أنهم يقدمون أعمالا جادة من المسرح العالمي ، بعيدا عن إسفاف ، وسطحية معظم عروض ( الفودفيل ) التي تُقدم علي الجانب الآخر ، وتشوه المشهد المسرحي ، أو علي الأقل تجعله هو المرآة الوحيدة التي نري فيها وجه المسرح المصري .**

**جوق أمين صدقي وعلي الكسار**  أمين صدقي كاتبا (1890-1944) **(73)**

**حين أنضم أمين صدقي ( 1890-1944) إلي فرقة ( عزيز عيد ) في عام 1907 ، وكان عمره لم يتجاوز السابعة عشر عاما ، لم تكن حركة التأليف المسرحي في مصر ، لها ملامح أو علامات تبين اتجاهات وتوجهات الفن المسرحي في ذلك الوقت ، وكلها كانت محاولات فردية ، تعتمد علي التأليف مرة ، وعلي التمصير مرة أخري ، وعلي الاقتباس أو الترجمة مرة ثالثة ، ولم تكن هناك أسماء لمؤلفين وكتاب مسرح أشارت لهم الصحف ، وذُكرت أسماءهم إلا القليل ومنهم : (حسن مرعي ) الذي كتب المسرحيات الوطنية الجادة : ( عرابي باشا) 1904- ودنشواي 1906 ، وكان هناك كاتب اسمه ( إبراهيم سليم النجار ) كتب مسرحية بعنوان ( في سبيل الاستقلال ) 1908 .. وهذا - بالطبع - إلي جانب الأعمال التي ترجمها ومصرها محمد عثمان جلال (1828-1889) الذي عاصر يعقوب صنوع (1939- 1912) وأحمد أبو خليل القباني(1833-1903) وسليمان القرداحي ( ؟- 1909) وكانت من أعمال كتاب فرنسا : موليير - راسين – كورني .**

**- وتغير الحال - قليلا - في المرحلة الثانية لتطور مسيرته الفنية ، حين أنضم إلي فرقة ( علي الكسار ) في عام 1918 أي بعد أحد عشر عاما من انضمامه لفرقة ( عزيز عيد ) .. في ذلك العام ظهرت أسماء جديدة في مجال التأليف المسرحي ، والاقتباس ، قدمت لهم المسارح أعمالهم ، ومن هؤلاء : إبراهيم رمزي الذي كتب مسرحيات ( الحاكم بأمر الله ) 1915 ( أبطال المنصورة )1915(74)- (بنت الأخشيد) 1916- (البدوية) 1918 (75) .. وغيرها من المسرحيات الاجتماعية ومنها ( دخول الحمام مش زي خروجه ) في عام 1916**

**وفي عام 1916 كتب ( عثمان صبري) " 1897- ؟ " مسر حية بعنوان ( شبابنا في أوربا ) وكان شابا لم يتجاوز عمره التاسعة عشر عاما حين كتبها ، أي أنه كان يماثل ( أمين صدقي ) حين بدأ حياته المسرحية ، لكن هذا الشاب ، لم تشر إليه الصُحف ، ولم يعرفه أحد أيامها ، لأن نصوصه لم تُقدمها المسارح ، وفي المقدمة التي كتبها لمسرحيته الوحيدة المنشورة عام 1922 ذكر سبب ذلك التجاهل ، أثناء حديثه عن أحوال المؤلف المسرحي في مصر : (إن المؤلف التمثيلي في مصر تتنازعه ثلاثة أحوال : الأول أن تكون روايته أدبية فنية راقية ، فلا يتذوقها جمهورنا لسقم ذوقه وتسقط الرواية ، لأن سواد الجمهور الأعظم من طبقة أرقي من الأمية بقليل ، هي أبعد طبقات البشر عن فهم الفن والجمال، وتقدير المسرات العقلية ، لا يُعجبون إلا بروايات تشبه روايات السينما البوليسية ، ومثل هذا المؤلف واجبه أن يطبع رواياته خدمة للأدب المصري ، الثاني أن تكون روايته من تلك الأنواع التُجارية التي تُجاري وتوازي دائرة الآداب والفن ، ولا تدخل فيها أي تلك الأنواع المُزيفة التي عليها طلاء الآداب دون جوهرها ، وهي التي لا هم لها إلا مجاراة الجمهور في أذواقه وعقليته ، ولا غرض لها الا تفكهته وتسليته وإضحاكه ...........- ويستطرد إلي أن يصل للحال الثالث- وهو أن تكون روايته مُنحطة سخيفة من كل وجهة فهي لا تُرضي أحدا مطلقا لا عالما ولا جاهلا ، ولا فنيا راقيا، ولا غير فني منحطا ، وانصح لمثل هذا أن يحرق روايته ) (76)**

**- آثرت أن أعطي لهذا الكاتب ، قدرا من الاهتمام في تلك الدراسة ، لأن استحضاره ،والإشارة إلي موقفه ، يعكس جديته المبكرة - وكان أصغر من أمين صدقي بسبع سنوات - وهذا الذي كتبه ، وقام بنشره - أيامها - يُعد فريدا ، ومتميزا ، وسط ما كان يقدم..   
 هذا الوعي المُبكر هو الذي أهال التراب عليه !! ، وربما كان السبب الرئيسي الذي جعله لا يتعامل مع المسارح ، برغم أنه تقدم - كما ذكر - بنص مسرحي كتبه لفرقة ( عكاشة ) وعنوانه ( الخلاعة ) ، وحين سأل عنه ابلغوه بفقده !! .**

**في تلك الفترة ظهرت - أيضا - بعض أعمال الكاتب ( محمد تيمور ) (77) (العصفور في القفص) 1918 وهي كوميديا مصرية ذات أربعة فصول ، ومثلتها فرقة عبد الرحمن رشدي لأول مرة علي مسرح ( برنتانيا ) يوم الجمعة أول مارس 1918 و(عبد الستار أفندي ) كوميديا أخلاقية مثلها لأول مرة ( عزيز عيد) علي مسرح دار التمثيل العربي ، وفي فرقة منيرة المهدية في ديسمبر 1918 (78)**

**وظهرت مسرحية (فيروز شاه) التي كتبها (مصطفي ممتاز) في عام 1918 (79)**

**ثم مسرحية توفيق الحكيم- غير المنشورة - (الضيف الثقيل ) 1919   
  
 - من خلال هذا الاستعراض السريع لأوضاع التأليف المسرحي في الفترة التي ظهر فيها ( أمين صدقي ) يتضح أن عددا من الكتاب ؛ حاولوا القيام بالدور المطلوب لتطوير المسرح ، ولكن الذي حدث أن الفرق ذاتها - كما هو واضح باستثناء الفرق التي قدمت المسرح الجاد بعيدا عن الكوميديا - فرضت شروطها ، وأصبح الجمهور لدي معظمها ، المعيار الذي علي أساسه يتم التعامل ، أو عدم التعامل مع الكُتاب ، فمن يستطيع المواءمة ، وإرضاء ذوق الجماهير التي تريد التسلية ، وتُقبل علي عروض المسرح الهزلي ، ولهذا السبب ، استطاع ( أمين صدقي ) التواجد بقوة ، والعمل مع معظم الفرق التي قدمت عروضا هزلية ، أو عروضا باسم ( فرانكو- آرب ) أو عروضا استعراضية ، أو اقتباسا من الفودفيل الفرنسي ، ومحاولة جعله مصريا ، فيما سمي بالفودفيل المصري .   
  
 فالمسرح المصري لم يبدأ ( في التطور ناحية الفودفيل الخالص إلا عام 1918 ، في هذه السنة قدمت فرقة أمين صدقي وعلي الكسار ثلاث مسرحيات ( مفيش كده – ليلة حظ – اسم الله عليه ) فقدت منهم مسرحيتان ، وهما في الأغلب الأعم مسرحيتان فرانكو – آراب أو مقتبستان عن الفودفيل باعتبارهما النوعين اللذين كرس أمين صدقي قلمه لهما .......... ونعتقد أن فرقة أمين صدقي وعلي الكسار التي تكونت عام 1918 هي أول فرقة قدمت الفودفيل المُقتبس ، وعلي الرغم من القطيعة التي حدثت بين الشريكين عام 1925 فان الفرقتين الجديدتين وجهتا اهتماميهما إلي نفس النوع : فرقة الكسار الذي استمر هو نفسه في التمثيل حتى عام 1949 ، تنقلت بين المصادر الفرنسية والايطالية ، وبين استلهام التراث العربي خاصة ألف ليلة وليلة ، وفرقة أمين صدقي الأقل انتظاما في عروضها المسرحية ، كرست جهودها لعرض ترجمات واقتباسات الفودفيل بقلم مؤسس الفرقة ) (80)   
- ( لقد قام بالمهمة الكبرى في مجال الفودفيل كل من أمين صدقي ونجيب الريحاني ، إذ كتب أمين صدقي مابين 1907-1925(81) خمسين مسرحية نُشرت عناوينها في العدد الخامس من مجلة التياترو ، كذلك فقد أحصينا حوالي ثلاثين عنوانا لاحقا مبعثرة في الصحف وسجلات الرقابة ) (82)   
 هذا النوع من المسرح الذي تبناه ( أمين صدقي ) فتح أبواب الهجوم عليه ، من قبل النقاد والكتاب الذي يرون ، أنه كان فاتحة للمسرح الهزلي ، الذي لا رسالة له سوي الإضحاك ، المستند إلي الإسفاف والانحطاط – كما أشرت إلي ذلك من قبل حين تحدثت عن نصه المشكلة ( ياست ما تمشيش كده عريانة ) - وفي الوقت نفسه أود الإشارة إلي أن الهجوم لم يكن مقصودا به ( الفودفيل ) بمعناه الفني ، لكن المقصود ، هو الانحراف ، وتشويه صورته .. ودليلنا علي ذلك ، أن معظم الكتابات التي كُتبت حوله - وقتها - ركزت علي تلك النقطة ، التي أوضحتها فها هو محرر جريدة المنبر الصادرة بتاريخ 21 أغسطس 1918 يكتب قائلا ( الذين ينقدون تمثيل الفودفيل لا يقصدون بنقدهم إلي محاربة التمثيل الهزلي نفسه ، ولكنهم يحاربون النوع الخارج منه عن حدود الآداب ، أما إذا استطاع كتابنا أن يقدموا للجمهور نوعا من التمثيل الهزلي الراقي فإننا ولا شك نشجعهم ونحبذ عملهم ، ولا نجد فيه غضاضة علي الإطلاق ونحن نذكر أن فرقة عبد الرحمن أفندي رشدي ، مثلت في العام الماضي رواية مُضحكة عنوانها " دوران دوران " فكانت من ألطف الروايات ، وأخفها ، وأجلبها للضحك والانشراح ، وهي مع ذلك لم تخرج عن حدود الأدب في شيء ، فما يضر الكُتاب أن يُجهدوا قراءهم قليلا في وضع روايات من هذا النوع ، وما يشابهه حتى يسدوا حاجة الجمهور من الضحك ، ولا يُفسدوا أخلاقه ويؤذوا عواطفه ) (83)**

**- التعاون المشترك بين أمين صدقي وعلي الكسار ، انعكست نتائجه الايجابية عليهما معا ، ولم يكن لأحدهما فضلا علي الآخر – من وجهة نظري – وذلك لأن اسم ( علي الكسار ) صار معروفا ومكتوبا في الصحف ، منذ عام 1914 ، خاصة بعد ارتدائه لقناع البربري ( عثمان عبد الباسط ) الذي لفت الأنظار إليه ، وأصبح - بالفعل- منافسا لنجيب الريحاني الذي سبقه بارتداء قناع ( كشكش بك) بثلاثة شهور فقط (84) وفي الوقت نفسه فان أمين صدقي ، استطاع أن يُثبت وجوده ككاتب من كتاب الكوميديا ، منذ بدأ مشواره مع عزيز عيد ، ثم مع نجيب الريحاني ، وأصبح أسمه - أيضا - معروفا وسط الفرق والمسرحيين والجمهور ، من هنا فإنه لا فضل لأحدهما علي الآخر ، لأن كل واحد منهما كان متحققا ، فتحققت الفائدة المُشتركة ، ودليلنا علي ذلك ، أنه حين شعر الكسار بأن( أمين صدقي ) يأخذ حقا أكثر منه بعد ست سنوات من المشاركة ، حين أصر علي وضع اسمه قبل اسم ( الكسار) هنا ، غضب الكسار ، وانصرف ( صدقي) ... ومع ذلك ظل الكسار ناجحا ، وظل أمين صدقي – هو الآخر ناجحا ، لم يسقط في الطريق أي واحد منهما . وتُعد تلك الفرقة ، نموذجا للفرق التي واصلت مسيرتها ، بشكل ثابت ولمدة طويلة ، وهي تقدم نوعا واحدا من الكوميديا ، كان يتطور من داخله – كما سنوضح حين نتعرض للنصوص التي كتبها مؤلف الفرقة .   
وحين قدمت الفرقة عرضها الأول في يوم الافتتاح ( 6 يناير 1919 ) كان هذا إيذانا بمولد فرقة جديدة ، قادرة علي منافسة كل الفرق الموجودة ، معها ، بما فيها فرقة ( الريحاني ) التي كان لعروضها جمهورا ، وروادا ومريدين. .**

**ويبدو أن العلاقة بين ( أمين صدقي ) و(الكسار) قد ساءت ، وحدثت قطيعة ، استشفها بشيئين : أولهما : أن الكسار لم يعد يتعاون مع ( صدقي ) كمؤلف ، ولم يقدم له أي نص ، لأكثر من ست سنوات بعد انسحابه من الفرقة ، حيث تعامل مع كتاب آخرين منهم ( حامد السيد - بديع خيري - زكي إبراهيم - محمد شكري ) وكان أول نص كتبه ( صدقي) للكسار بعد المقاطعة هو نص ( الغجرية ) الذي تم عرضه في ابريل 1931 (85)   
والثاني : أن ( ماجد الكسار ) حين كتب عن والده لم يتحدث كثيرا عن ( أمين صدقي ) بل أنكر وجوده أثناء حديثه عن النصوص التي كتبها ، وكان ينسب النجاح كله ، والوطنية كلها ، والدور الفني لعلي الكسار فقط ، وليس للثنائي الذي قدم هذا النجاح الذي تحدث عنه (86)**

**فقط حين تحدث عنه ، استحضره في سياق حديثه عن مصير علي الكسار بعد انتهاء الشراكة بينهما .. قال ( لقد حقق الشريكان علي الكسار وأمين صدقي النجاح في تياترو " ماجستيك" وتربع الكسار علي عرش الكوميديا وسار المجد في ركابه وتناثر الذهب من حوله ، إلا أنه كانت هناك أشياء تظهر بواطنها وتُعلن أن الصلة أصبحت غير وثيقة وأن الارتباط غير متين ... ) ونصل إلي قوله ( نجد أمين صدقي قد أعَّد بعض المسرحيات ، وأسند فيها البطولة لبعض أفراد الفرقة المشهود لهم ، بالكفاءة ، حيث قدم مسرحية مرحب – ولا كلمة – ست الكل للفنان محمد بهجت ، ومسرحية( سيرانو دي برجراك ) و( زبائن جهنم ) لبشارة واكيم ، ولم يتضرر علي الكسار من ذلك التصرف من جانب "أمين صدقي " بل كان يجد في ذلك الفرصة لإثبات قدره وعلو شأنه عند جمهوره الذي كان يتضاءل ويكاد يخلو المسرح منه عند تقديم هذه المسرحيات التي خلت من شخصية "الكسار " ليدلل بأن النجاح لم يكن لأمين صدقي وحده كما ظن ) (87)   
 هذه الكلمات الأخيرة توضح بالفعل موقف الكسار من أمين صدقي ، لأنه من الواضح أن ( أمين صدقي ) حاول أن يطور من عروض الفرقة ، ويخرج من إطار الشخصية النمطية ( عثمان عبد الباسط) التي تسيدت معظم العروض ، وكانت رغبة التطوير تلح عليه ، مع معارضة (علي الكسار) الذي حصر نفسه في إطارها ، وظن أنها - بمفردها - سبب نجاحه ، فإذا تخلي عنها خسر جمهوره !! .. هذه هي حقيقة الخلاف – كما أتصور- الذي أدي إلي انفصال الشريكين ، واستقراء الوقائع وملاحظة طبيعة النصوص الجديدة التي كتبها للممثلين الذين اختارهم ، بعيدا عن ( الكسار) يؤكد هذا ، وما ذكره ماجد الكسار ، دليل علي ما ذهبت إليه من رأي .**

علي الكسار ممثلا ( 1887- 1957) **(88)**

**البداية الحقيقية لعلي الكسار كانت في عام 1919 ، عندما كون فرقته مع ( أمين صدقي) ، قدم قبلها عددا من المسرحيات بداية من عام 1916 ( عشرون مسرحية ) ثم توالت أعماله بعدها لتصل إلي ( 56 مسرحية ) حتى يوليه 1925 ، وتلك المرحلة يسميها د. سيد علي إسماعيل ( مرحلة الصمود الفني ) تليها المرحلة الثانية – الممتدة من أكتوبر 1925 - يونيه 1939) والتي يسميها ( مرحلة التألق الفني ) وقدم فيها (84 مسرحية )(89)   
 ويبدو أنه تأثر بشكل مباشر بالقناع الذي ارتداه ( نجيب الريحاني ) باسم ( كشكش بك ) فآثر أن يبحث لنفسه عن قناع آخر ، فوجده سهلا بين يديه ، حين كان يتعامل مع النوبيين الذين رآهم حين عمل طاهيا في صباه ، فاستحضر شخصية النوبي ، وقلده ، وصبغ وجهه ، وظهر بقناعه المسمي ( عثمان عبد الباسط ) في عام 1916 ، وهذا القناع – في حقيقة الأمر - أثر سلبيا علي موهبته الفطرية ، لماذا ؟ لأنه أصبح ممثلا نمطيا ، تبعا لطبيعة تلك الشخصية النمطية ، التي لم تتطور علي يديه ، حتى وإن اختلفت وظيفته وحالته الاجتماعية ، فالأداء التمثيلي هو نفسه ، علي العكس تماما من نجيب الريحاني الذي استطاع الخروج سريعا من أسر شخصية ( كشكش بك ) فظهرت موهبته الحقيقية ، وقدم تنوعا جعله ممثلا كوميديا حقيقيا ، وفي الوقت نفسه ، يستطيع أن يؤدي أي عمل درامي آخر ، في إطار الميلودراما . ووجهة نظري تلك ، والتي يتبناها بعض النقاد ، يراها د. علي الراعي علي غير ما نراها ، لماذا ؟ لأنه يري أن الكسار وُلد في حضن ذلك النوع من الفن الكوميدي الشعبي الذي يعتمد في أساسه علي فن الممثل ، ويعتبر ، أن علي الكسار حين خصص جهده الفني كله لخلق وأداء شخصية واحدة بعينها ، وهي شخصية المهرج ( عثمان) ساعدنا علي رؤية ظاهرة فريدة حقا ، لأنه في بلادنا ودون اتصال مباشر أو قوي بفن الكوميديا دي لارتي الذي عرفته ايطاليا ، ثلاثة قرون أو يزيد قد ولد فنان ممتاز من فناني هذا اللون البالغ الصعوبة من فنون إضحاك الجماهير . ولهذا السبب يعلن اختلافه مع الذي يرون عكس ذلك – وأنا واحد من هؤلاء لأنني ضد النمطية ، فضلا عن إيماني بأن الكوميديا إذا نجحت في عصرها كلما قل أثرها في الأجيال القادمة ، فما بالك لو أن الكوميديا قامت استنادا علي فكرة النمطيه ؟ - و(علي الراعي ) يعلن اختلافه ، استنادا إلي غياب وعينا بطبيعة الكوميديا دي لارتي .   
 وقبل أن أطرح وجهة نظري حول تلك القضية ، استحضر رأيه الحاسم للموضوع حين قال( إذا ما وعينا هذا كله ، نكون قد وضعنا "الكسار" وفنه في أبعادهما الحقيقية ، وتُصبح المُشكلات التي تثيرها كوميديا الكسار ، أقرب إلي الفهم والحل معا ، وأول هذه المشكلات هي القناع الذي ارتداه علي الكسار ، وظل محافظا عليه حتى النهاية ، قناع عثمان عبد الباسط ، إن هذا القناع – في رأي البعض – قد حرم "الكسار" من أن يتطور بفنه من شخصية البربري إلي شخصيات أخري متنوعة ومُغايرة ، علي نحو ما فعل "نجيب الريحاني " والذين يرون هذا الرأي يحاسبون "الكسار" في غير مجاله ، ويطلبون إليه أن يقدم ما لم يتعهد بتقديمه أبدا ، إن موهبة الكسار الحقيقية كامنة في حقل الكوميديا دي لارتي وهذه الكوميديا تقوم علي أساس من الشخوص المثبتة ، أو الأقنعة ؛ وتسعي إلي بث الحياة في هذه الشخوص ...... والثاني التغير في طبيعة العلاقات بين هذه الشخصيات من مسرحية إلي أخري ، لكن الصفات الرئيسية للشخصية تبقي علي حالها في كل مسرحية ) .. ويقول في موقع آخر ( لن تتاح لكوميديا الكسار فرصه معقولة للعودة إلي الحياة إلا إذا تغيرت النظرة إلي الممثل ؛ من مجرد فنان مؤد إلي فنان خالق ، إذ ذاك يقوم مناخ فني نستطيع معه أن ننظر في منهاج " الكسار" الفني ، لنحدد أي طريق نسلك كي نفيد منه ) (90)**

**وأقول : هذا كلام كبير من ناقد كبير ، وبالفعل هو صحيح ، من الوجهة النظرية التي انطلق منها ، ولا نختلف حولها ، بل نستفيد مما طرحه ، ولكن : هل استطاع علي "الكسار" أن يحقق ما تحدث عنه د. علي الراعي بالفعل ؟ أم أنه اعتمد علي فطرته في الأداء ، دون محاولة أو قدرة منه علي الخلق ، وتلك هي النقطة التي وضعها د. علي الراعي شرطا لعودة مثل هذه الشخصية مرة ثانية إلي الحياة .. إنه ببساطة لم يستطع تحقيق هذا الشرط ، برغم التغير في طبيعة العلاقات ، لأنه حين حافظ علي الصفات ، كان يقدمها بنفس الطريقة النمطية ، ولم يطور أداءه ، ومعروف أن الأداء التمثيلي - بطبيعته - قابل للتطوير ، حتى في الموقف الواحد ، ولا يرتكن للثبات ، لأن الثبات عامل من عوامل ضرب الموهبة ، ومهما كان الممثل موهوبا ، فلن يستطع الصمود إذا لم يُطور أداءه التمثيلي .**

**وعلي الرغم من أننا لم نري عروضا مسرحية - مُسجلة - مثلَّها ( علي الكسار ) - لم يصلنا منها شيئا - ونعتمد فقط علي معرفة أدائه التمثيلي من السينما ، التي حافظت علي تراثه السينمائي ، إلا أننا - مع ذلك - نستطيع تحديد سمات الكوميديا عنده في بعض النقاط ، وقد أشار إليها بعض النقاد ، ومنهم د. علي الراعي ؛ وهي : البهلوانية وخفة الحركة ، التي اكتسبها منذ الصغر؛ حين أسرته شخصية البلياتشو الذي كان يتتبعه وهو يقدم نمره في الحواري ، حين كان طفلا ، بل وكان يقلده ، وخبرته مع الفصل المضحك الذي قدمه في مرحلة ما قبل تقديم المسرح ، في كازينو دي باري ، واعتماده علي القافية ( الكوميديا اللفظية ) والدخول مع الجمهور في حوار ، وسيتضح كل ذلك ، حين نقوم بتحليل بعض النصوص التي أظهرته في حالات مختلفة ، وأعطته فرصة تقديم وطرح كل هذه السمات .   
وتذكرني شخصية البربري التي تبناها (علي الكسار) بشخصية الأراجوز البربري عند يعقوب صنوع ، صحيح أنه لم يعاصره ، ولم ير عروضه ، إلا أن استحضاره جاء في إطار ، السوابق التي أشارت إلي وجود تلك الشخصية في تراثنا المسرحي .. ( في مسرحية أبو ريدة كعب الخير ، نري أبو ريدة يقوم بدور الأراجوز البربري؛ وخطيبته كعب الخير تقوم بدور الخطيبة العاصية ، ومبروكة الدلالة بنت البلد ذات الخبرة الواسعة في شئون الغرام والزواج ، المتلهفة دائما علي إتمام الصفقات لما تدخله في جيبها من مال ، وليس ما تجمعه في الحلال من رؤوس وتتركز المظاهر الأراجوزية في هذه المسرحية في المنظرين الخامس والسادس ، حيث يدخل أبو ريدة في المنظر الخامس علي الموجودين : بمبه وخطيبها نخلة ، والحاجة مبروكة ، فيدور بين النوبي والخاطبة الحوار التالي :**

**أبو ريدة : مين بيندهني ؟ هما المسماسيلات جاتت؟   
مبروكة : احنا ما أحناش في المسماسيلات ياأبو ريدة ، احنا في جوازك   
أبو ريدة: اتجوزيني ياهاجة ، اتجوزيني ، أهسن الهُب مموتني.   
مبروكة : يوه ، أنا أتجوز بربري ، بعد الشر ، البركة في أبو إبراهيم جوزي   
أبو ريدة : لا موش أنتي اللي تجوزيني ، أهنا ما نفسناش في العجايز   
مبروكة : هو أنا عجوزة يابربري ، جاك عجز في عينك ، والله ما تستاهل أني أتوسط لك(91)   
 ويستمر الحوار طويلا علي هذا النحو من الأداء الأراجوزي ، الذي تحدث عنه د. علي الراعي من قبل ، أثناء حديثه عن ( علي الكسار) والذي أشرت إليه ، في السطور القليلة السابقة .**

**استحضرت - هنا - هذا المشهد القصير لأوضح أن شخصية النوبي ، بأدائه الأراجوزي ، ليس من اختراع ، الكسار ، لكنه بنفس الصفة موجود في تراثنا المسرحي .   
 ولاحظ عنوان المسرحية التي ظهر فيها لأول مرة بشخصية البربري النوبي ( عثمان عبد الباسط) حسن أبو علي سرق المعزة .. العنوان في حد ذاته يوحي إليك ، بهذا البعد الأراجوزي ، ويكشف أن غايتها الإضحاك ، ولا شيء غيره .   
  
 وليحيي حقي رأي طريف عن القناع الذي ارتداه ( الكسار) ، وحقي كان يعرفه تمام المعرفة ، حتى من قبل انضمامه للمسرح الشعبي الذي كان ( يحيي حقي مديرا له ) هو - أيضا - من الذين ، أخذوا علي ( الكسار ) تمسكه بهذا القناع لأن الصورة الصادقة الساذجة التي كان يظهر بها ، أصبحت مألوفة مملة ، وأوقعته في مأزق التكرار ولم يستطع الخروج ، ولقد تقبله كل الناس في البداية ، لإعجابهم به ، لكن التكرار أوقف سعيهم إليه ( وفي السعي وراء طلاوة الجديد غشي جمهور الليفانتيين أيضا مسرح الكسار ، ولكنهم انصرفوا عنه سريعا ، فعم عثمان البربري هذا ؛ هو عندهم في الدار طباخ أو خادم مائدة أو بواب ، رجل من عباد الله يأكل رزقه بعرق جبينه ، قد تكون له قفشاته ؛ ومشاكله ؛ ومفارقاته ، ولكن حياته محصورة في الدار أو أمام الباب ، ولو سخروا منه وأرادوا استرضاءه ناولوه قرشا فيقبله علي الفم ، ويرفعه إلي الجبين ويضعه في جيبه ويشكرهم ، إنهم يريدون رجلا إذا أرادوا أن يسخروا به ويضحكوا عليه ، ناولوه كأسا في كباريه ، وتضاحكوا حين يسيل لعابه أمام فتاة جميلة تهزأ به ، ففي هذا وحده ترفيه عن أنفسهم ، وشعور بأنهم في منجي من عالم المغفلين ، فكانت ضالتهم شخصية كشكش بك ، لا عم عثمان البربري) (92)**

**وفي الوقت الذي كان ( علي الكسار ) يُقدم فيه فصوله المضحكة في كازينو دي باري في فبراير 1917 ، كانت هناك عروض مسرحية ، جادة تُقدم علي الجانب الآخر ، ويرتادها جمهور يُقدر المسرح ، وربما لا يذهب لمشاهدة تلك الفصول المُضحكة ، التي كان جمهورها ذو طبيعة خاصة ، جمهور يذهب للتسلية ، والنسيان ، ومعظمهم من الجنود الانجليز أيضا ، كان جوق سلامة حجازي يعرض في نفس التاريخ مسرحية ( هناء المحبين ) تأليف:إسماعيل عاصم ،وفي تياترو برنتانيا يقدم ( سلامة حجازي) أيضا رواية ( غانية الأندلس ) (93)**

**ولأسباب كثيرة منها ما ذكرته هنا ، وجدنا كاتبا مثل "محمد تيمور " حين كتب مقالات في الصحف والمجلات ـ متناولا فيها فن المسرح ، والممثلين ، كتب عن ( الريحاني - الشيخ سلامة حجازي - جورج أبيض - عبد الرحمن رشدي - عزيز عيد - روزا اليوسف- منيرة المهدية – مليا ديان- آل عكاشة - عبد العزيز خليل - عمر وصفي - أحمد فهيم) لكنه - مع ذلك- لم يكتب عن (علي الكسار ) وإذا ذُكر اسمه ، وضعه في سياق حديثه عن المسرح الهزلي الذي كان رافضا له ، فنراه مثلا يقول ( ليس فيما يقدمه لنا "الريحاني" و"علي الكسار " من الروايات شيء فني ، فهي خالية من كل بحث أخلاقي ، بل وليس فيها من المواقف التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة ( رواية ) ولكن جمهورنا يُقبل عليها إقبالا كبيرا ليقضي ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والأحزان ) (94)   
   
 وكان يعلن انحيازه - بعض الشيء - لنجيب الريحاني ، مع التحفظ علي ما يقدمه ، حين يتساءل ( ما ضر الريحاني لو بدل قليلا في نوع رواياته ، وتحول عن تلك الروايات التي لا نري فيها غير مجموعة من ألحان السوقة ، ما ضره لو قدم لنا نوعا يجمع بين الفن واللا فن ، ثم يسير في طريق التغيير والتبديل إلي أن يصل إلي الفن الصحيح )(95)   
ويبدو أن هذا الكلام ترك تأثيرا في نفس (الريحاني ) فأراد تلبية نداء ( تيمور ) فقدم له روايته ( العشرة الطيبة )(96) والتي عرضها في كازينو دي باري بتاريخ 28 فبراير 1920 - بعد نشر المقال بعامين - وبالفعل ، كان العمل مختلفا تماما عما سبق وقدمه الريحاني ،وما كُتب عنه - أيامها - وحتى اليوم يثبت ذلك .   
 ويبدو - أيضا - أن علي الكسار حاول الاستجابة ، لكنه لم يستطع الاستمرار ، حين حاول تقديم مسرحيات خارج إطار الفودفيل ، أو الفرانكو- آراب ، حين قدم المسرحية التاريخية ( عمرو بن العاص ) بتاريخ ( ديسمبر 1931) من تأليف أحمد زكي السيد وزكي إبراهيم ، ومسرحية ( أبو زعيزع ) وهي كوميديا خرافية من تأليف ( بديع خيري وحامد السيد ) في سبتمبر 1926- ومسرحية ( ورد شاه) وهي من نوع الميلودراما ، من تأليف ( بديع خيري ) قدمها في نوفمبر 1930 لكنه اكتفي بتلك المسرحيات ، وتمسك بما استهوته نفسه، ونجح فيه.   
  
 مع بداية عام 1939 ، ومع نشوب الحرب العالمية الثانية ( سبتمبر 1939 ) تأثرت معظم الفرق المسرحية ، بما في ذلك فرقة الكسار ، التي توقفت عن نشاطها الفعلي المكثف ، فتحول مسرح ( الماجستيك ) الذي ظل يعرض عليه طوال تلك السنوات ، إلي كباريه ( عرض عليه الكسار مسرحيات ؛ واستكشات ؛ وفقرات راقصة ؛ علي غرار ما كان يُقدم في الصالات ، وفي عام 1943 كان الكسار يعرض أعماله بكازينو سان استيفانو بروض الفرج ، وفي العام التالي كوَّن فرقة مسرحية جديدة جاب بها الأقاليم المصرية ، وبعض الأقطار العربية ، وظلت تعمل بنشاط متقطع حتي تم حلها عام 1950 ، فاتجه بعدها للعمل بالمسرح الشعبي التابع للدولة ، حتى وفاته في يناير 1957)(97)**

تحليل نقدي لنصوص مُختارة:   
  
**اسم الله عليه** ( 98)

**تُعد هذه المسرحية من الأعمال الأولي التي كتبها ( أمين صدقي) في عام 1918(99) ليمثلها ( علي الكسار ) وفيها ظهرت شخصية البربري ( عثمان عبد الباسط) التي تميز بها.**

**واستحضارها -هنا - مقصود ، لأن البدايات توضح لنا بعض الخصائص التي نتعرف بها علي طبيعة مسرح هذا الثنائي .   
ومنها : أن علي الكسار ظل لفترة طويلة لا يعرف طريقه ، وسط ما تقدمه المسارح والكازينوهات من عام 1914 – 1916 لأنها الفترة التي اعتبرها د. سيد علي إسماعيل علامة بارزة في تاريخ المسرح الكوميدي في مصر (100) وفيها اكتفي بتقديم ما كان يُسمي بالفصول المُضحكة ، وعندما ظهر اسم نجيب الريحاني في عام 1915 ضمن ممثلي فرقة عزيز عيد ، وكوَّن بعدها فرقته الكوميدية الأولي في عام 1916 وظهر بشخصية ( كشكش بيه ) سبب شهرته . مثل هذا عائقا فنيا – من وجهة نظري – أمام الكسار ، فأراد أن يكون منافسا للريحاني ، فابتدع – هو الآخر – شخصية ( عثمان البربري ) ليقدم من خلالها الفكاهة والاسكتش (101)**

**واستثمارا منه لنجاح تلك الشخصية ، اتفق مع ( أمين صدقي ) - بعد أن تعرف عليه - علي كتابة نصوص عروضه المسرحية ، فاستجاب له وتبني معه تلك الشخصية الفكاهية ، فكتب له عملين قبل المسرحية التي بين أيدينا - وهما(مفيش كده – ليلة الحظ ) (102)   
- ومن الخصائص - أيضا - المتعلقة بمسرحهما ؛ أن "أمين صدقي " استفاد من ثقافته الفرنسية ، ومعرفته بنصوص الفودفيل الفرنسي التي كتبها ( جورج فيدو وموريس هينيكان ) علي وجه الخصوص ، فاقتبس منهما ، ومصَّر بعض نصوصهما – هما وغيرهم - بدون الإشارة إلي ذلك ، علي عكس ما كان يفعله (نجيب الريحاني) حين يشير إلي مصادر- بعض- مسرحياته ، ولذلك فان كلمة (تأليف) المُرافقة لنصوص أمين صدقي ، ليست دقيقة تماما ،وهذا النص نفسه ( اسم الله عليه ) يُعد نصا مقتبسا ، وإن لم يشر إلي ذلك ، ( مقتبسا من مسرحية "طفلي" للكاتب الفرنسي : موريس هينيكان ) والتي نقلها - هو أيضا - عن الأصل الانجليزي للكاتبة ( مارجريت مايو ) (103)   
   
- وكمحاولة من الكاتب "أمين صدقي " للتقليل من نمطية شخصية عثمان البربري ،نجده حافظ علي الشكل الخارجي لها ( لون البشرة - اللهجة - طبيعتها ) وقام بتغيير وضعها الاجتماعي فقط ، وهو هنا يعمل وكيلا للدائرة ، وجارا "لحسن بيه" الشخصية المرموقة ، المتزوج بامرأة فرنسية .**

**وفي النص تتضح خصائص الكوميديا الأراجوزية - كما أشرنا إلي ذلك من قبل - ونموذجها في هذه المسرحية ، يكشفه الحوار الذي دار بين عثمان وامرأته ( أم أحمد ) - سنشير إليه حين نقوم بعرض موضوعها -**

**هذه الكوميديا الأراجوزية ، نجدها موجودة في معظم النصوص التي وصلت إلينا من تراث الكسار .   
- وهذه المسرحية لا تقدم لنا كاتبا من طراز فريد ، أو كاتبا علي معرفة جيدة بفنية الكتابة المسرحية ، فمعرفته باللغة الفرنسية ، وقربه من ثقافتها ، كل هذا لم يساعده علي تقديم مسرحية متماسكة البناء ، من الناحية الدرامية ، لأن الهدف الرئيسي - عنده - من الكتابة المُقتبسة ، هو الإضحاك ، وتقديم الكوميديا الهزلية ( الفارص) حيث المبالغة في تصوير الشخوص ، وتطوير الأحداث ، حتى ولو وقفت ضد الذوق العام ، وتبعا لهذا فإن الرسالة غابت تماما (لأن كمية الفكر في الفارص غالبا ما تكون هزيلة ؛ أو منعدمة تماما ، ومعظم المواقف والأحداث تكون مصطنعة ، والشخصيات نمطية ثابتة ، نراها من جانب واحد فقط ، من هنا ، يصبح كل شيء، سطحيا وضحلا، لأن الكاتب لا يهتم بالدراسة الإنسانية العميقة لشخصياته ، لأن كل اهتمامه مركز علي اختراع المفارقات واللمحات الكاريكاتورية التي من شأنها تقديم أكبر كم من التسلية والإضحاك للجمهور ) (104)   
 - هنا في مسرحية ( اسم الله عليه ) نجد كل تلك الخصائص متحققة ، فالمعالجة ساذجة ، ومحاولة الكاتب أن يعطي للمسرحية قيمة بالعبارة التي جاءت علي لسان الشخصية في نهايتها ( الست للراجل زي الشمس ، ساعات يحبها ، وساعات يكرهها ، لكن مش ممكن أبدا يقدر يستغني عنها ) وهي عبارة جاءت خارج الموضوع تماما ، كتبها ليوحي للمتفرج أن هناك قيمة ما تسعي المسرحية إليها .**

**- والآن ما هو موضوع هذه المسرحية ، التي ظن كاتبها أن جملته الأخيرة ستحقق هدفا أخلاقيا تسعي إليه ؟   
  
 المسرحية تُعالج موضوعا بسيطا مؤداه أن الأستاذ ( نفض) أبلغ صديقه ( حسن بك) بأنه رأي زوجته الفرنسية ( أليس) جالسة مع رجل غريب داخل حديقة الأزبكية ، وحين يسأل الزوج زوجته أين كانت ، تبلغه بأنها ذهبت عند الخياطة ، وحين علم بكذبها ، تركها وسافر إلي تونس ، ومن خلال المعالجة نعرف أن ( أليس ) امرأة لا تُنجب ، لأنها لا تحب الأطفال ، بينما زوجها (حسن بك ) يُحب الأطفال ، ويتمني أن يرزق بطفل ، ونعرف أيضا أن الرجل الذي كان برفقتها داخل الحديقة هو ( عثمان البربري) صديق العائلة وجارهما ، ويعمل وكيلا للدائرة ، وحين تتعقد الأمور ، تطالبه الزوجة بألا يخبر زوجها ؛ أنه هو الرجل الذي كان بصحبتها، حيث قابلها مصادفة وهي في طريقها للحديقة ، وهي التي طلبت منه مرافقتها حتى لا يتعرض لها أحد ويضايقها .**

**وهنا تشير زوجة ( عثمان البربري ) التي لا تعلم الحقيقة ، علي( أليس) بأن الطريقة الوحيدة لإرجاع زوجها هي إبلاغه بأنها حامل ، فترسل له رسالة تخبره فيها - بعد مضي ثمانية أشهر من سفره- بأنها قد أنجبت طفلا .. وهنا يُسرع الرجل للعودة ، وتتعقد الأمور ويكتشف في نهاية المسرحية ، أن الطفل استأجرته زوجته ، من جمعية لليتامى ، بمساعدة عثمان البربري وزوجته ( أم أحمد ) ، ويعلم - أيضا - أن الرجل الذي كان مع زوجته في الحديقة ؛ هو جاره وصديقه ( عثمان البربري ) وحين يعلم السبب ، يُخبر الجميع بأنه لا يمكن أن يشعر بالغيرة تجاه جاره ، لمعرفته بإخلاصه ، فهو أعز الأصدقاء ، وتنتهي المسرحية بالعبارة التي ذكرتها من قبل .**

**المُعالجة توضح لنا بعض النقاط المُتعلقة بشخوصها ، ومنها أن شخصية ( عثمان البربري ) التي أداها ( علي الكسار) حافظ الكاتب ( أمين صدقي ) علي سماتها التقليدية؛ وغيَّر - فقط - من وضعه الاجتماعي ، فجعله ( وكيلا للدائرة ) وليس خادما .   
 والحوار يكشف تلك الطبيعة ، ويوضح نظرة ( حسن بك ) لها تعبيرا وانعكاسا لوضعه الاجتماعي المُتميز .. يقول : ( لما أشوف رأي عثمان أفندي ايه في العبارة ديه اللي رايحة تجنني ، ولو أن عثمان أفندي بربري ، إنما أصدق صديق ليا ، والصداقة ما دخلتش في لون الوش ......) صفحة 86   
 ونري بعض شخوص المسرحية يتكلمون باللغة الفرنسية ، مثل أليس وزوجها ، وتلك كانت سمة من سمات مسرحيات ذلك الزمان ، فيما سُمي بمسرحيات ( الفرانك أراب ) حيث اختلاط اللغة الأجنبية باللغة العربية ، في نسيج واحد .   
- ولأن معالجتها جاءت هزلية ، حيث المبالغة في مواقفها وأحداثها ، نراها تعكس بعض السمات الفنية ، التي يمكن توضيحها علي النحو التالي :   
أولا : اعتمادها علي كوميديا الموقف ، فالضحك يأتي هنا نتيجة لمعرفة ( عثمان ) للحقيقة ، وأنه الشخص المُتهم من قبل جاره ( حسن بك) الذي لا يعلم الحقيقة . فتنشأ "المفارقة" من سوء الفهم بين الشخوص ، ويتضح "التناقض " في الفهم الذي يخلق الصراع الدرامي ويؤدي إلي الإضحاك . فحسن بك يتحدث عن شخص جلس مع زوجته في الحديقة ، ويسبه ، ويتوعده إذا رآه أمامه ، بينما نجد "عثمان" الذي يعرف الحقيقة ؛مرتبكا ، خائفا ، لعلمه بأنه هو الشخص المقصود ، وإخفاء الأمر هو سبب حدوث هذا الموقف ، ومن ثم جاء مقصودا ومتعمدا من الكاتب ، ومبررا فنيا ، بعيدا عن المبرر الواقعي ، الذي يفرض علي ( عثمان ) أن يخبر صديقه بالحقيقة ، لأنه لاشيء يجبره علي اتخاذ موقف مغاير .. لكنها الحبكة التي أرادها "أمين صدقي" لإحداث الضحك في مسرحيته .   
حسن : ايه لذة حياة الإنسان في الدنيا من غير أولاد ، والست مراتي ماهياش فاضية لحاجات زي دي ، والست مراتك راخرة دايرالي مع ......   
عثمان : أيوه دايرة مع مين ؟   
حسن : دايرة مع الست مراتي بسلامتها   
عثمان : آه .. افتكرت حاجة تانية . اسمع الراجل اللي شافوه أمبارح ويا مراتك ما عرفوش هومين ؟ حسن : لا.. ما تخافش ، أنا لازم أظبطولك في ظرف أربعة وعشرين ساعة ، لأن الشخص اللي شافهم أمبارح بعت له ، وزمانه جاي علي هنا ، أنا يكفيني أني أعرف منه ولو بالتقريب أوصاف الراجل ده اللي كان ويا مراتي ، أنا علي الباقي   
عثمان : طب وان قمت عطرت في الراجل ده ، اللي كان مع مراتك ، تعمل فيه إيه ؟   
حسن : أعمل فيه ايه؟؟ افعصه .. أدبحه وأسلخ جلده ، أطلع معاشه .   
عثمان : مسكين .. ده ما بقالوش معاش في الدنيا   
حسن : ده عرض يافندم   
عثمان : ( جانبا) أنا في عرضك ، طيب إنما اللي هتسلخ جلده ده ، مش تبقي تستفهم قبله عن تفاصيل المسألة ، يمكن يكون مظلوم ؟. (صفحة 93)   
حسن : مظلوم .. مش مظلوم ، لابد كوني أقتله وأشرب من دمه.   
عثمان : الله يرحمه .. هو بقي عنده دم .   
 ويستمر الحوار علي هذا النحو المُضحك ؛ كاشفا عن المفارقة .**

**وأسلوب الردح والتراشق بالألفاظ .. هو في حقيقة الأمر أداة من أدوات الكوميديا ديلارتي ( المُرتجلة ) والارتجال كان سمة من سمات مسرح علي الكسار - كما أوضحنا ذلك من قبل - قبل اعتماده علي النص المكتوب ، بعد تعرفه علي( أمين صدقي ) .**

**ثانيا : الكوميديا الأرجوزية كما أطلق عليها الدكتور (علي الراعي) حين ذكر أن فن الأراجوز ترك أثرا واضحا علي الكوميديا المصرية ، كان أبرز مظهر له هو تحول الأراجوز من دمية إلي شخصية إنسانية ، حدث هذا حين اكتشف علي الكسار شخصية ( عثمان عبد الباسط) ممثل الشعب الخفيف الظل ، الطيب القلب ، الطويل اللسان ، الذي يقول الحق دائما وأجره علي الله ،وشخصية عثمان عبد الباسط - لو دققنا النظر- هي الأراجوز وقد طلي وجهه باللون الأسود ،وخرج من أسر فنان بشري يحركه إلي نطاق أرحب - نسبيا - هو نطاق فنان يحرك نفسه ، ولكنه يحركها في حدود واضحة لا يتعداها ، هي الحدود المادية والنفسية ) (105)  
 - ان الشخصية الأراجوزية في تلك المسرحية يوضحها الحوار الذي دار بين عثمان البربري وامرأته ( أم أحمد ) علي النحو التالي :   
أم أحمد : عواف ياحسن بيه**

**حسن : أهلا ست أم أحمد   
أم أحمد : الست مش هنا ولا إيه ؟ أنا واخده علي خاطري منها قوي   
حسن : هي في أوضتها جوه ، عثمان أفندي ويايا أهه   
أم أحمد : أنت هنا يامنيل ؟   
عثمان : أيوه أنا هنا ، جتك نيله علي عين أبوكي   
أم أحمد : أنت كنت رايح البنك ، وجاي تعمل ايه هنا؟   
عثمان : أنا لقيت البنك قبض ومشي .   
 ويستمر النقار الأراجوزي .   
أم أحمد : كفي الله الشر .. حسن بيه ماله ؟   
عثمان : مالوش .. خناقة بسيطة بينه وبين الست بتاعته ، زي العادة   
أم أحمد : ولا من تحت راسك يامنيل ؟   
عثمان: كسر راسك ، علي راس أبوكي كمان .. أنا مالي .. ده بيقول مراته كان بتتفسح مع واحد في جنينة الأزبكية .   
أم أحمد : يوه قطيعة ، أنا اتخضيت ، كنت بحسبك أنت اللي رحت اتفسحت معاها .   
عثمان : أنا اتفسح إلا وياكي (صفحة 99)   
  
ثالثا : المُبالغة في الموقف الدرامي : نجد في المسرحية عدة مشاهد تعكس نوعا من المبالغة ، الهدف منها هو الإضحاك ، ففي الوقت الذي تحاول فيه ( أم أحمد ) زوجة عثمان مساعدة صديقتها للحصول علي طفل ، نجد الأحداث تتصاعد ، وحين يأتي الزوج من الخارج يجد ثلاثة أطفال ، وليس طفلا واحدا .   
اليس : ام أحمد : جبت الولد؟   
عثمان : أيوه ياستي اتفضلم ، آدي اسم الله عليه ، وآدي اسم الله عليها   
أم أحمد : اسم الله عليها ؟   
عثمان : أيوه دي بنت   
أم أحمد : طب روح رجع الولد الأولاني ايده لريسة الملجأ بعدين تفضحنا ، وأهو بكره تدور علي واحد تاني لأن حسن بيه عرف أنه جاله ولد .   
حسن : عثمان أفندي . أنت هنا؟   
عثمان : ( يسرع بإخفاء الولد تحت الجاكته ) لا أنا مش هنا   
حسن : أنت تملي تحب الهزار .. خد لك سيجارة ، لو أنك وحشتني طول مدة سفري ( الولد يشخ) ايه ده ياعثمان أفندي؟   
عثمان : دا الولد بيزحلق يابنت المركوب   
حسن : عملها ؟   
عثمان : دا أنا اللي عملتها**

**حسن : مش عيب عليك انك ... لكن مال جنبك منفوخ   
عثمان " طالع لي خراج ، اسمح لي أروح للحكيم ؟  
حسن : كل ده خراج ؟  
عثمان : ده كان أكبر من كده وفش  
حسن : ده كلام فارغ ، فرجني علي الخراج ( يرفع جاكتة عثمان ) الله ده أبني ،كنت واخده موديه فين ، وكاتم نفسه كده ليه تحت الجاكته ؟  
عثمان : جانبا ( لأم أحمد ) يعجبك كده؟  
حسن : موديه فين ؟  
عثمان : ده أنا بس رايح أفسحه .. يشم شوية طراوة.  
حسن : بلاش أمور طراوة .. بلا كلام فارغ ( يأخذ الطفل ويذهب إلي السرير فيري طفلا آخر) الله فيه ولد تاني هنا .  
أم أحمد : ده راخر اسمه اسم الله عليه نمرة 2  
حسن : نمرة 2  
عثمان : أيوه يابيه ماهو الست جابت اثنين في بطن  
حسن : طب ليه خبيتوا عليا؟   
عثمان : علشان تبقي فرحتك دُبل .  
حسن : ( يحمل الطفلين ) ولدين ولدين .. أديني بقيت أبو أتنين .(صفحة118 -191)**

**الطفل الأول تم إحضاره من دار الأيتام ، لكن أمه لم توافق علي تسليمه ، ولذلك فان مديرة الدار تطلب عودته مرة أخري ، وفي نفس الوقت وحلا للموقف ، يأخذ عثمان طفلا آخر من طفلين توأم ولدتهما ( الغسالة ) وتم الاتفاق مع شقيقتها علي أخذ واحد منهما .. ويأـي ( حسن) من السفر ، ليجد الطفلين في السرير ، وتتصاعد الأحداث ، إلي أن يأتي الشاويش الذي أحضرته مديرة الدار ليعرف ( حسن) الحقيقة كلها ، ولا يجد (عثمان) أمامه إلا الاعتراف بها ، ذاكرا أنه هو الرجل الذي كان مع زوجته في حديقة الأزبكية .**

**المواقف كما تري تعكس افتعالا ، ولا معقولية ، وعبثا ، يدفع المشاهد إلي الضحك ، وهذا هو الهدف الرئيس للمسرحية ، ولا شيء سواه ، حتى وان وضع الكاتب ( أمين صدقي ) تلك الجُملة المباشرة ذات الطابع الأخلاقي نهاية للمسرحية ( الست للراجل زي الشمس ، ساعات يحبها ، وساعات يكرهها ، لكن مش ممكن أبدا يقدر يستغني عنها ) .**

**أحلاهم :   
 بعد عامين من كتابة مسرحية ( اسم الله عليه ) وتحديدا في عام 1920 كتب ( أمين صدقي مسرحية ( أحلاهم ) (106) وأشار في صدر صفحتها الأولي ، إلي أنها رواية وطنية (107)   
وسواء هو الذي أشار إلي ذلك ، أو غيره ، فإنني لا أراها كذلك ، لأنها تتناول موضوعا ، اجتماعيا ، عالجه الكاتب في إطار الفودفيل المصري ، استفادة من النصوص الفرنسية التي كُتبت تحت هذا المسمي .**

**والإشارة إلي بعض القضايا الاجتماعية - كما سنوضح- من خلال الاستعراضات الغنائية لا يعني أنها رواية وطنية . لأن تلك الإشارات جاءت بعيدا عن النص نفسه ، وألحقت بالأغاني أما النص ذاته فلم يُشر من قريب ؛ أو من بعيد ؛ إلي هذا البُعد الذي يجعلها رواية وطنية ، فإذا قمنا - إجرائيا - باستبعاد تلك الإشعار ، سنجد أن النص يُقدم موضوعا هدفه الإضحاك ، ولا شيء آخر غير الإضحاك ، والتسلية .**

**المسرحية تحكي عن ( بكير ) الرجل الثري ، الذي يستعد لاستقبال ابنتيه ( فاطمة - زينب) القادمتين من سويسرا ، وتلك الفتاتان تؤمنان بالأفكار الغربية ، المُنحازة للمرأة وحريتها ، وإذا كان الكاتب قد ربط ذلك الإيمان بوجودها خارج مصر ، فهو من حيث لا يدري ، أو يدري ، قد تأثر بتلك الدعوات التحررية ، التي تبناها ( قاسم أمين ) قبل عشرين عاما من تاريخ تقديم تلك المسرحية ، حين نشر كتابه ( تحرير المرأة ) عام 1899 ،و بعده مباشرة كتابه الثاني ( المرأة الجديدة ) عام 1900 وانحياز النص لتبني تلك الأفكار التحررية ، جاء مُرتبطا بالظرف التاريخي ، فضلا عن رغبة الكاتب في طرح أفكار اجتماعية ، من شأنها النهوض بالمجتمع ، مع الحفاظ علي تقاليده ، وعاداته ، بما لا يضيع هويته ، وأؤكد ثانية ، أن كل هذا الذي أشار إليه جاء في الأشعار ، ولم يجيء في حوار المسرحية ، أو مواقفها ، أو أحداثها .   
 وفاطمة الابنة الكبرى ، وضعت شرطا لاختيار الرجل الذي سيكون زوجا لها ، مفاده : قدرته علي وضع كتاب يتضمن الأخطار الصحيحة التي تُهدد مصر في آدابها وأخلاقها، وحياتها الاجتماعية ، ويَعرض الكتاب عليها ، فإذا وجدت صاحبه قادرا علي ذلك تزوجته ، والعكس صحيح .   
- والكاتب بالمواقف المُتعددة والمُتناثرة ، التي عرضها أمامنا ، حاول أن يقدم هذا (الكتاب) باستعراض بعض المشكلات الاجتماعية ، والاقتصادية ،التي أشارت إليها الأشعار ، باعتبار أن العمل ، عملا استعراضيا غنائيا .   
- وقبل أن تبدأ أحداث المسرحية ، قدم لحنا غنائيا أسماه ( لحن اللوترية ) أدته مجموعة من النساء اللاتي يعملن في مهنة بيع أوراق اليانصيب ، وهي لعبة كانت معروفة في تلك الآونة باسم ( البلوتريه ) يكشف تعرضهن لمضايقات الرجال ، موضحا أن المجتمع كان ينظر إليهن باعتبارهن يشبهن بنات الهوي ، لكن الكلمات تؤكد علي أنهن يسعين للعيش الشريف ، ويحافظن علي شرفهن ، ويدين موقف الرجال الذين ينظرون إلي المرأة العاملة تلك النظرة المتدنية ( أجعصها بنت فيكم تلين بالجنيهات) . وتأتي نهاية اللحن لصالح المرأة العاملة ، انتصارا لها .**

**عرض البنت يا أفندية هيكل مقدس صيانته واجبة فوق الملة والإيمان   
 فوتي بنا با ادلعدي يامارية نسرح أنا وأنت بلوتريه(108)   
  
 ونتيجة لحالة البطالة التي سادت المجتمع في تلك الآونة - كما يشير النص - نجد بعض الشخوص المنحرفة ،التي أثر فيهم هذا الظرف الاقتصادي ؛ مارسوا النصب والسرقة ، خاصة شخصيتي ( دعبس) الذي كان يعمل حمارا ( صاحب حمار يستعمله كوسيلة نقل ومواصلات) والخواجة ( خرا لمبو) فاتفقا علي سرقة حقيبة رجل ، كان خارجا بها من البنك ، ويتضح أنه مغربي ، جاء إلي مصر ، تلبية للدعوة التي نشرتها ابنه الثري ( بكير) للبحث عن زوج يتوفر فيه الشرط الذي وضعته ، وتتطور المواقف ليتم القبض علي المغربي برغم أنه مجني عليه ، لأن العسكري أتهمه بالنصب والاحتيال ، وصحبه إلي قسم الشرطة . علي الجانب الآخر ، نري "دعبس وخرالمبو " يتتبعان ( زقزوق )(109) ابن أحد الأثرياء الذي جاء للقاهرة من زفتي ؛ بحثا عن بيت الخواجة (توم ) حاملا حقيبة فيها بعض إيصالات الإيجار ، يحاولان سرقتها ظنا منهما أن بها مالا ، ويسرقاها بالفعل ، وهنا يحدث اشتباك بين (زقزوق ) و( المغربي ) وكل واحد منهما يتهم الآخر بسرقة حقيبته ، فيقوم العسكري بالقبض مرة ثانية علي (المغربي) الذي نسي عباءته ، فيأخذها (زقزوق ) ويرتديها ، وهنا أصبح شبيها للمغربي ، وتبدأ اللعبة المسرحية .   
 عندما تراه ( أم أحمد ) الخادمة التي تعمل في بيت ( بكير) تظنه رجلا من رجال فتح المندل ، فتطلب منه الذهاب معها لسيدتها لإثبات براءتها ، حيث اتهمتها بسرقة فستان .. وينتهي الفصل الأول ، وتتطور الأحداث حين يذهب (زقزوق) إلي منزل الثري (بكير ) فيظنه (المغربي) الذي جاء للزواج من ابنته ، وحين اكتشف حقيقته ، طلب منه الاستمرار في هذا الادعاء ، ليتخلص من المغربي الحقيقي ، الذي لا يريده زوجا لابنته .   
 الفتاتان تكتشفان طريقة (زقزوق ) في الكلام ، تلك الطريقة التي لا تدل علي رقي أو تحضر ، فترفض فاطمة في البداية الارتباط به ، وهنا يشعر الأب بأن خطته قد نجحت ، لكن الموقف تأزم مرة ثانية ، بوصول تلك السيدة الفرنسية التي كانت علي علاقة ببكير ، فيستعين بزقزوق - أيضا- ليُخرجه من هذا المأزق ، حتى لا تحدث مشاكل بينه وبين زوجته ، وتتوالي الأحداث ، ويستطيع بالفعل تخليصه من تلك الورطة ، ويضعه أمام ورطة جديدة ، وهي ضرورة سداد مبلغ حدده الفندق ، كمصاريف إقامة تلك السيدة الفرنسية ،واضطر ( زقزوق ) بإبلاغهم بعنوان ( بكير) ليتم السداد ..   
 في تلك اللحظة يأتي ( المغربي الحقيقي ) إلي البيت ، لمقابلة فاطمة ، لكنها لم تسترح إليه حين رأته ، وفضلت زقزوقا ، معلنة موافقتها علي الزواج منه .**

**وحين يعترض أبوها بسبب فقره ، برغم انتمائه لعائلة من أعيان زفتي – كما ذُكر في النص - تواجهه فاطمة بشجاعة ، مدافعة عنه ، مؤمنة به :**

**فاطمة: الغاية فقير لكن قلبي حبه ،ومادام وفي الشرط اللي أنا طالباه لازم أتجوزه.   
زقزوق: خشي جواز   
بكير : أرجع ، أنا أجوزك بنت من بنات قرايبي ، أو معارفي ، بس سيبك من دي.   
زقزوق: قرايبك ومعارفك إيه الست دي مادام مهتمة بمصلحة بلادها... دي عندي أحسن بنات مصر وأحلاهم (110)   
والسؤال : كيف قدم ( زقزوق ) الكتاب الذي أرادته فاطمة شرطا لزواجها ، وتراه قد حققه كما قالت ؟**

**- قدمه بوسيلة فنية ، هي تلك الوسيلة التي ذكرت أن ( أمين صدقي) لجأ إليها ليُوهمك بأنه يكتب عملا وطنيا وسياسيا كما أشار إلي ذلك علي غلاف نصه ، والوسيلة هي الأشعار ، والغناء ، والألحان ، والاستعراض ، وكان زقزوق هو المُحرك للمجموعات التي تؤدي تلك الاستعراضات الفنية الغنائية ، وبها كان يستعرض كل الأخطاء؛ والسلبيات التي يموج بها المجتمع المصري في ذلك الوقت - من وجهة نظر الكاتب - فقدم تسعة ألحان لاستعراضات غنائية ، حمل كل لحن منهم عنوانا يُحدد مضمونه ( لحن اللوتريه – لحن المخدمين – لحن الكمسارية – لحن الاستقبال – لحن البلطجية – لحن المحاسيب – لحن الكوكايين – لحن اللقطة – لحن الهوانم ) وتنتهي المسرحية بلحن عاشر هو لحن الختام ، و من الكلمات التي جاءت فيه ما يلي :**

**مين ينكر فضل الروايات الكوميدي ياناس علي بلد   
أقله لغتها يفهمها العوام والشيخ والولد   
كل رواياتنا حاجة حلوة انتقاديه يابيه   
 لكن دي أحلاهم   
الشعب عايز ترضيه تشوف داؤه نداويه   
كوميدي ولا تراجيدي العبرة انك تخدم بلدك   
 والمفسود فيها ترضيه (111)   
   
 وعبارة ( أمين صدقي ) التي قالها في ذلك اللحن ( مين ينكر فضل الروايات الكوميدي ياناس علي بلد أقله لغتها يفهمها العوام ) تؤكد وعيه بأن الفكاهة- باعتبارها سلوكا إنسانيا - يكون الضحك تعبيرا جسميا وفسيولوجيا عنها ، كما تؤكد علي ذلك كل نظريات الضحك .   
 فهو يعلم أن الكوميديا ستُنتج الضحك الذي يفيد في مواجهة الضغط النفسي ، ليصبح الإنسان قادرا علي مواجهة الحياة ، ويكون أكثر تفاؤلا ، وأكثر إقبالا عليها ، خاصة بعد إشارته - في المسرحية - لبعض المُنغصات التي تقلل من قدرة الناس علي الاحتمال ، أو المواجهة .**

**هو- هنا- طبق - من حيث لا يدري - نظرية من نظريات الضحك ، تلك التي تؤكد علي أنه يُعد نوعا من القوة علي حد تعبير الفيلسوف ( الكسندر بين ) (112) حين قال : ( إن أحد الأسباب الرئيسة للضحك ، هو ذلك الشعور بالانتصار علي عدو ما ، أو علي تحد معين ، أو مهمة شاقة معينة ) (113)   
وأن المواقف المثيرة له ، ليست كلها مواقف سارة ( لكنها مواقف ستكون مسببة لدرجات متزايدة من الضيق والضرر؛ لو لم يتم الضحك منها ) كما صرح بذلك ( وليم مكدوجل) (114)  
  
 ولأن تلك كانت غايته فإننا نراه قد أسرف في بعض المشاهد الهزلية ، في محاولة منه للتخفيف من حدة ، نقده الاجتماعي ، الذي تضمنته الألحان المشار إليها .   
  
 - كتب ( أمين صدقي ) هذه النص ، بعد ثورة 1919 بشهور قليلة ، وكانت الثورة قد تركت آثارها الاجتماعية والاقتصادية ، التي دفع ثمنها البسطاء ، هؤلاء الذين أشار إلي معاناتهم ، في تلك المسرحية ، ففي شهر فبراير من عام 1920 أي قبل عرضها بشهر واحد ، كانت هناك مفاوضات مع الحكومة الانجليزية ، أجراها سعد زغلول ، كنتيجة من نتائج ثورته ، بغرض الوصول إلي ( وضع اتفاق يضمن استقلال مصر التام ، ومصالح انجلترا الخصوصية ، وأن يوضع نظام دستوري لتشكيل حكومة دستورية ، تكون أهلا للتعاقد علي تحديد العلاقات بين مصر وانجلترا ) وتلك الأجواء تكشف أن زخما سياسيا عارما سيطر علي أجواء تلك الفترة من تاريخ مصر،وكان سعد زغلول - وقتها - خارج مصر،في باريس ، وكانت محاولات التفاوض تتم بواسطته متعاونا مع اللورد( ملنر) للوصول إلي استبدال تحالف مصري انجليزي بالحماية ، وهو الذي تم بالفعل في شهر يونيه من العام نفسه (1920) (115)  
   
 ووسط تلك الأجواء ، شعر ( أمين صدقي ) بأن للمسرح وظيفة ، وضرورة ، ليكون مُعبرا عن بعض المتغيرات التي طرحها الواقع وقتها ، فكتب تلك المسرحية ، التي ذكرت أنها ليست سياسية أو وطنية بالمعني المُقاوم ، بقدر ما كانت مسرحية اجتماعية ، وضُعت في القالب الكوميدي ، بهدف التسرية ، والإضحاك ، والتسلية ، وفي نفس الوقت الإشارة إلي بعض ما يشغل أذهان الناس .   
  
 - المعالجة سارت في مسارين ، لا يلتقيان .. الأول منهما جاء متمثلا في الألحان والغناء والاستعراض ، والثاني متمثلا في الدراما ذاتها ( الحوار - الشخوص- المواقف - الأحداث - الصراع).**

**في المحور الأول أشار - كما ذكرت من قبل - إلي بعض المظاهر السلبية التي طُرحت في المجتمع المصري، وتولدت كنتيجة من بعض النتائج التي خلفتَّها الحرب العالمية الأولي التي بدأت في 28 يونيو 1914 وانتهت في 11 نوفمبر 1918 ، وما تبعها من متغير آخر تمثل في ثورة 9 مارس 1919 بقيادة سعد زغلول ، والتي اندلعت تعبيرا عن الغضب الشعبي ، واحتجاجا علي ضعف الإرادة السياسية لدي حكام البلاد ، وعلي رأسهم الملك فؤاد الأول ، الذي قام بإلغاء الدستور ، وفرض الحماية ، وإعلان الأحكام العُرفية ، وإتاحة الفرصة أمام طغيان المصالح الأجنبية علي الاقتصاد المصري .   
  
 هذان المتغيران الكبيران تركا أثارا عميقة في المجتمع المصري ، فضلا عن وجود الاحتلال الانجليزي ذاته .. هذا المناخ المُتردي ، فرض علي الكاتب أن يعبر عنه ويتفاعل معه ، لكنه لم يستطع أن يقدم تلك الرؤية ، وذلك الموقف من خلال الدراما ذاتها ، وأري أن السبب في ذلك يرجع – في اعتقادي – إلي سببين أولهما : اعتماده علي الاقتباس ، أكثر من اعتماده علي التأليف ، ولذلك لم نجد شخصا واحدا داخل النص ، يتحدث عن أي متغير من المتغيرات التي أشار إليها في الغناء ، ولم نجد أي موقف فكري ، تعكسه أي شخصية ، أو حدث داخل النص ، فجاءت الألحان حيلة فنية منه ، للخروج من هذا المأزق ، ومع ذلك نجد كلمات الأغنيات في هذا النص ، ضعيفة من الناحية الفنية ، ومباشرة ، وخطابية ، وزاعقة ، لأنه أراد تعويض النقص الذي أصاب النص ذاته .**

**والسبب الثاني يرجع إلي : أن طبيعة الفودفيل ، وهذا النص ينتمي إليه ، تستهدف إثارة الضحك ، كما هو معروف دونما سعي نحو أهداف اجتماعية ، أو أخلاقية ، ومع ذلك نراه قد خالف المتعارف عليه ، لأن الظرف التاريخي ، الذي أحاط به- أثناء كتابة النص - فرض عليه تلك المُخالفة .**

**الكلمات عبرت عن موضوعات اجتماعية متباينة منها : البطالة وأثرها في تغيير سلوك الأفراد ، بما أنعكس سلبيا علي المجتمع ذاته ، و انتشار المخدرات ، والاتجار فيها ، وبيع الكوكايين داخل الصيدليات ، مع اختفاء الدواء ، و المشكلات التي تولدت عن السُخرة كنتيجة من نتائج الحرب العالمية ، وتحدثت- أيضا - عن وجود الأجانب بكثرة ، مع تمتعهم بالحماية التي لا يحظي بها المواطن المصري ذاته ، وعن مظاهرات العمال ، الذين واجهوا ضغوطا كثيرة في حياتهم ، وعن العاطلين بالوراثة ، ومشكلة اللقطاء .**

**إشارات :**

**في لحن المخدمين ، يشير الي الحرب قائلا:**

**احنا ياسدنا الأفندي المخدمين**

**مين زينا شاف غلب وبهدلة مين   
الرجال كانوا بياخدوهم علي بلاد بره ضايعة   
والنسوان عاديك بقت أحوالها جنان   
كانت زمان أجعصها خدامة بجنيه تعمل شغلة ميه**

**حانقول ايه في الحرب وظياته   
خلو البلد بقت اندرادو   
هذا اللحن فيه جزء يُغني بالفرنسية ، بما يعني وجود نساء أجنبيات في العرض .  
 ودائما نجد ( أمين صدقي ) يُقحم اسم مصر ، والوطن ، حتى ولو لم تكن هناك ضرورة لهذا .. هو يظن أن إقحام اسم مصر وكلمة الوطن ، يجعلان عرضه وطنيا ، بصرف النظر عن حضور الضرورة أو غيابها .   
يارب توب علينا م الكار اللي كدا دي عيشتنا مرار   
مادام ما فيش حد بيخدم قولوا معانا ياأسيادنا   
يارب كتر لنا من يخدموا مصر بلدنا ( صفحة 113)   
  
وفي (لحن واستعراض الهوانم) يُوجه نقدا للنساء اللاتي يقلدن الأجنبيات في كل شيء ، حتى وان جاء مُخالفا للثقافة المصرية .**

**مين يقول المصريات أقل من الغربيات   
إن كان في محبة بلادهم أو في تربية أولادهم   
دي بنت النيل ملهاش مثيل ولها يابو خليل ميت ألف مزية   
دي حلوها بخيرها أوعي تنكرها تلوف علي غيرها تعيش بلية (صفحة 157)**

**البنات : دا يبقي جنان وعيشة بدنجان لما يانسوان تبقوا أفندية ، لما تزاحموا رجالكم ، وتقلبوا حالكم ، مين يطبخ ، مين يغسل ، مين يربي عيالكم ، والله المدنية ياست زكية ما هياش زي ما أنتم فاكرين ، يابنات القرن العشرين )**

**الجميع : لازم نعيش عيشة أخواننا الغربيين ، ليه ما نمشيش خالعين ، دا الفرنسية إلا قاسم أمين ، الهانم زي المدام ، برقع ايه كل دي أوهام ، المودة اتخلقت للستات بلا عادات بلا تقاليد ..( صفحة 158)**

**- انه الصراع بين القديم والجديد ، بما يشير لوجود الأجانب بكثرة في مصر .ومحاولة تقليدهم ، خاصة من قِبل بعض السيدات .**

**- وكذلك ينبه الحكومة لحظر الكوكايين في الأجزخانات في (لحن الكوكايين ):   
ذنبنا ايه طول ما الحكومة ساكته آهه عالمنوال الاهمال ده   
ما يشوفوا طريقة قانون لتلافي الحال ده   
فوقوا يا أخواننا ياشبابنا كوكايين ايه دانتو يتنتحروا   
ده اللي بيستعطاه في تعذيب وأخرته مستشفي المجاذيب ( صفحة 151)   
- وفي (لحن اللقطة ) يوجه نقدا للنساء اللاتي يتسببن في وجود اللقطاء من الأطفال :   
اللي بتبيع عرضها شوفوا ايه بتقاسي**

**لو ترمي ابنها تنساه ربنا مش ناسي   
ياهو دي تبقي أثام دا حرام ان دول يعيشوا في آلام   
لاقريب ولا حبيب ما في أحسن من الواحدة   
من خلفة حلال تكون كده صانت شرفها ودينها ( صفحة 154)**

**قلت إن ( أمين صدقي ) قام بإقحام اسم مصر والوطن في أكثر من أغنية ، فبالإضافة إلي لحن المخدمين ، نراه في (لحن الاستقبال) يقول :   
سافرنا أوربا وجينا ياما شفنا ياما رأينا   
حبونا وحبناهم والكل عطفوا علينا   
لكن الحب علي رأي العدا دا كلام مدنية اشتراكية   
والله ما في حب أحسن من حبك يا وطني (صفحة 128)   
وجاء في أغنية ختام الفصل الثاني :   
زقزوق: أنا مش مغربي يا أخوااتي ولا بربري ولا سوداني   
 فاطمة : السودانيين ايه مالهم لاتقول لاكاني ولا ماني   
 دي بلادهم بلدنا ورجالهم رجالنا   
 يا أخوانا مهما بعدنا عن بعض النيل يجمعنا وهو أبونا وأمنا ( صفحة 149)   
ويختم روايته - أيضا - بتلك الكلمات التي تضمنها لحن الختام :**

**ياما في مصر بلدنا عيوب وآفات الهي ألطف بنا   
وفتح عنينا لما فيه الخير وقوي قلبنا   
يا هوو حب بلدنا دا فوق الإيمان وشيء غريزي في دمنا (صفحة 161)**

**أما فيما يتعلق بالنص المكتوب بعيدا عن الأشعار والألحان ، نري أن ( أمين صدقي ) قدم عملا مسرحيا ينتمي - من الناحية الفنية - إلي ما عُرف - أيامها - بمسرحيات الفرانكو - آراب ، لامتزاج الفرنسية بالعربية في حوارها . وهو أيضا فودفيل غنائي ، تتميز أغانيه بالسخرية من بعض الأوضاع الاجتماعية ونقدها - كما أوضحت - ويستهدف النص إثارة الضحك ، والتسلية وجذب الجمهور بتوظيف كل عناصر الكوميديا الشعبية والارتجالية .**

**و يُعد نموذجا لمحاولة ( أمين صدقي) لتطوير الأعمال التي كتبها لعلي الكسار ، ويعتبر – من الناحية الفنية – متطورا – من وجهة نظري عن النص الذي تناولته من قبل ، وأعني به نص ( اسم الله عليه ) هنا كان التعديل في نوع العرض ( الذي يعتمد في جوهره علي ارتجال الكسار ، وبدون مقدمات أنتقل نمط البربري عثمان عبد الباسط من التابلوهات الراقصة إلي حبكة الفودفيل ، برغم أن الشخصية لم تتغير كلية ، وإنما تغير الإطار الذي تتحرك فيه ، كذلك فان تكنيك الأداء التمثيلي ظل علي ما كان عليه ، ذلك لأن أستاذ الارتجال المصري كان يسيطر علي المسرح بفنه الكوميدي الخاص ، سواء في الريفيوهات أو الفودفيلات ) (116)**

**والأعمال التي طورها ( أمين صدقي) لاقت تشجيعا من النقاد ، ونجاحا أشارت إليه بعض الصُحف في تلك الفترة ، لأن الجماهير حاولت مواجهة قسوة الظروف الاجتماعية ، فضلا عن تعطشها للخروج من الهموم اليومية (117)**

**وبعيدا عن كل هذا ، أؤكد علي أن التطوير الذي حاول( صدقي ) تحقيقه هو تطوير نسبي ، في إطار ما قدمه من نصوص – معظمها جاء مقتبسا- وقراءتي تلك ، تبحث عن هذا التطوير كلما أمكن ذلك ، اعتمادا علي النص المكتوب ، وقد يختلف الأمر بالطبع ، عندما قُدم العرض علي خشبة المسرح .**

**هنا يقدم الكوميديا اعتمادا علي الأدوات ذاتها ، التي دائما ما يلجأ إليها ، وهي نفسها التي ميزت عروض ( الفودفيل ) بشكل عام . والتطوير الذي أضافه يتعلق بكيفية توظيف تلك الأدوات دراميا ، لتحقيق فعل الإضحاك بشكل غير مسف كما كان يحدث مع نصوص أخري . وأستطاع - أيضا- الخروج من إطار الشخصية النمطية ، فقدم شخوصا تتميز بالجدة ، مثل شخصية ( الخواجه خرا لمبو ) وشخصية (زقزوق ) وشخصية (المغربي ).**

**وأتصور أن ( أمين صدقي ) استطاع أن يُطوع ما يكتبه لفرقته هو وعلي الكسار ، تبعا لإمكانياتها الفنية ، والبشرية . حيث إن الفرقة ( ضمت اوركسترا مؤلفا من 15 عازفا برئاسة الماسترو ( باسترنيو ) وفرقة راقصات أوربيات ، وكان يشرف علي تصميم المناظر المهندس ( لاريتشي) مصمم مناظر دار الأوبرا ، وقد انضم إلي الفرقة بعد ظهورها كل من : حامد مرسي مطربها الأول لأكثر من ربع قرن ، ورتيبة رشدي مطربة أولي ، وزكي إبراهيم ومحمد سعيد ، وماري بورسيلي ، وفتحية أحمد ، وفكتوريا كوهين ، وفاطمة رشدي التي كانت تُلقي منولوجات ومقطوعات غنائية بين الفصول )(118)**

**ولقد كان أمين صدقي يعلم – أيضا- أن علي الكسار يعتني اعتناء كبيرا بالموسيقي والغناء ، لأنهما الوسيلة المضمونة لجذب الجماهير ، ونجاح العروض - من وجهة نظره - ولهذا السبب أسند تلحينها إلي كبار الموسيقيين في ذلك الوقت وفي مقدمتهم سيد درويش(119) وكامل الخلعي وداود حسني وزكريا أحمد وإبراهيم فوزي .   
وكانت كلها عوامل تطلبت ضرورة التطوير الذي أشرت إليه ، وساعدت ظروف الفرقة وإمكانياتها علي تحقيقه .**

عناصر الكوميديا في النص :

**- المُفارقة التي تحدث نتيجة اصطدام لغتين بعضهما بالبعض الآخر ، وفي هذا النص تحدث بين اللغة العربية باللهجة العامية ، واللغة الفرنسية مع وجود شخوص يتحدثون بها .**

**(زقزوق) يدعي أنه يعرف الفرنسية ، ليخرج من المأزق الذي وضعه فيه ( بكير) حين أراد التخلص من المرأة الفرنسية التي كانت علي علاقة به من قبل ، وظهرت فجأة ، لتذكره بالماضي ، وزقزوق تحمل مسؤولية إبعادها عنه حتى لا تعلم زوجته .**

**ولننظر إلي هذا الحوار الكوميدي الباعث علي الإضحاك .**

**زقزوق: فوزيث كوشون كومس كومساه من أبو كبير للصالحية لأبو كساه**

**الفرنسية : la loxalea   
الست: بتقول ايه المدام؟   
زقزوق : من فضلك طولي بالك ، أنا ما بعرفش أترجم الا بالجملة .. بلاش لخبطة  
الفرنسية : est- cequ il ace garagunesles commerce ،mais qu  
commelea un larlorin**

**زقزوق : بغبغان   
الست : بتقول ايه الست؟   
زقزوق : دي ولية قبيحة بتقول أن وشك زي البغبغان .   
ويستمر الحوار علي هذا النحو من الكوميديا ، فيولد الالتباس ، وتولد المفارقة ، فعل الإضحاك . ونجد ذلك العنصر متكررا في أكثر من موقع داخل النص المسرحي .**

**- والتلاعب بالكلمات ، وتعريبها بطريقة كوميدية ، بسبب عدم الفهم ، فتتحول الكلمة الفرنسية valadeا إلي كلمة بلد ، وتتحول كلمة deranse إلي تدرس ، وكلمة chercke إلي مسيو شرشر، وهكذا .. كل هذا في سبيل الإضحاك.**

**- الضحك الناتج عن سوء الفهم والالتباس بين موقفين متشابهين ، لكن كل شخص يستخدمه بدافع مختلف . ويتضح ذلك كمثال في الموقف الذي كانت تتحدث فيه ( أم احمد ) خادمة أسرة ( بكير) حين أتهمتها سيدتها بسرقة فستان العرس( واسمه العروسة ) وبينما يتحدث ( المغربي ) عن العروسة التي جاء ليتزوجها ، تظن أنه يتحدث عن الفستان المسروق .. وكانت قد أحضرته إلي المنزل ظنا منها أنه الشيخ المغربي الذي سيفتح المندل لمعرفة السارق .. والحوار - هنا – لا يتسم بالمنطقية ، بسبب سوء الفهم ، فيحدث الضحك.   
أم أحمد : تقرا الفاتحة ، تقرا القافلة .. القصد تفتح لنا المندل وخلاص   
المغربي : كيف تقول لي يازعرة ، أنا مولاك الحاج بين قاسي جاي باغي نشوف العروسة .   
أم أحمد : ما هو المصيبة علشان العروسة.   
المغربي : فين هي العروسة ؟   
أم أحمد خدوها أولاد الحرام من تلات أيام   
المغربي : وليش تروح معاهم ، وين أبوها وأنا العنه اللي يترك العروسة تروح مع أولاد الحرام . أم أحمد : ياندامة ، دا بيخرف ، هما اللي سرقوها يا ادلعدي   
المغربي : ( بحده ويخرج من جبه الخنجر ) فين هما اللي سرقوها السلالين ، وأنا أقطعهم واقطع رقبتهم؟ أم احمد : الراجل عامل زي بتوع البسبوسة ، إحنا عارفين هما فين ، أمال احنا جايبينك تعمل ايه ؟( صفحة 159)   
- ويتضح كذلك في الموقف الذي تظن فيه ( زينب) ابنة بكير أن ( زقزوقا ) هو الأمير المغربي الذي جاء للتعرف علي شقيقتها والزواج منها ، وتتحدث معه بتلك الصفة ، بينما لايعلم عن هذا الأمر شيئا .   
زينيب : احنا أتشرفنا يا مولاي   
زقزوق : مولاي؟ ( يلتفت حواليه) مين مولاي ياستي؟   
زينب : حضرتك   
زقزوق : ( للمتفرجين) أوعي يكونوا فاكريني صلاح الدين   
فاطمة : أمير ايه ده يابابا .. ده كلامه بلدي خالص (صفحة 134)**

**- الكوميديا المعتمدة علي استخدام كلمات وألفاظ سوقية ، وبذيئة .**

**فالكاتب اختار اسما عجيبا للخواجة وهو ( خرا لمبو) ويتبن لنا أن الاختيار جاء مقصودا لتوليد الضحك ؛ حين يسأل زقزوق الخواجة عن اسمه ، فيخبره به .   
فيرد زقزوق : اسفخص .. روح من وشي بقي بلا قرف ، امشي روح جتك داهية ، ريحتك وحشه .   
أو حين يستحضر كلمات تصدمك ، ظنا منه أن الصدمة تولد الضحك .   
خرالمبو : أخ ( ينعل دينو) البخت المافرو بتاعي .. عربيات .. ستات .. خواجات ، أفنديات .. بهوات .. ييجي كدا .. يروخ كدا ، داخ الراجل ، دنيشي برادس أخ.( صفحة 115)**

**البربري في الجيش(120)   
  
 في يوم الرابع من شهر مارس عام 1923ألقيت قنبلة يدوية في مطعم سمك بجوار ( ايدن بالاس أوتيل ) في حي الأزبكية أمام ميدان الخازندار ، فجرحت ثلاثة من الجنود البريطانيين كانوا يأكلون في ذلك المطعم ، وبينما الناس منشغلين بهذه الحادثة إذ ألقيت قنبلة أخري من نافذة الطابق الأرضي من ( إيدن بالاس أوتيل ) محل إدارة مخابرات الجيش البريطاني في مكتب الإشارات بمركز القيادة العامة ، ولكن هذه القنبلة لم تنفجر ، ولو أنها انفجرت لعطلت المواصلات البرقية الحربية تعطيلا خطيرا - كما قال مراسل الديلي تلغراف - أما الجُناة فقد اختفوا برغم ازدحام الشوارع . وقبل هذين الحادثين بأسبوع ، ألقيت قنبلة يدوية علي خمسة من الجنود الانجليز كانوا سائرين بشارع نوبار باشا ( الجمهورية الآن ) تجاه جامع أولاد عنان (121)   
 كل هذه الأحداث بنتائجها حدثت خلال الشهر الذي عُرضت فيه مسرحية ( البربري في الجيش ) بل وقبل عرضها بثلاثة أسابيع تقريبا ، حيث إنها عُرضت بتاريخ 23 مارس 1923.**

**أذكر هذا لأوضح الأجواء التي عاشتها القاهرة ، في منطقة لا تبعد كثيرا عن شارع عماد الدين مكان عرض المسرحية علي مسرح ( الماجستيك ).**

**وعلي الرغم من أن المسرحية تُؤكد - من خلال بعض الأغاني التي كُتبت لها ، وقام بتلحينها الشيخ سيد درويش - علي أهمية الجيش وقيمة الجندية ، وأهمية الدفاع عن الوطن ، إلا أنها تُقدم موضوعا كوميديا في الأساس ، ولا علاقة له بتأكيد تلك القيمة ، بل علي العكس تماما ، قدمت شخوصا مشوهة أخلاقيا وسلوكيا – بهدف تحقيق قيمة الإضحاك – بصرف النظر عن قيمة المضمون ذاته ، وكما سيتبين لنا ذلك أثناء تحليلنا للنص المسرحي . وتلك المسألة توضح أن الأحداث السياسية - في تلك الآونة - كانت تسير في خط ، والمسرح يسير في خط آخر ، لا يلتقيان أبدا ، برغم ظهور بعض الإشارات التي تتحدث عن الوطنية ، والجُندية ، والدفاع عن الوطن - كما أوضحت - وتلك كانت سمة معظم العروض المسرحية ، التي كان هدفها الرئيسي هو التسلية ، وعلي وجه الخصوص العروض الكوميدية ، التي اندرجت - نقديا - تحت ما سمي بالمسرح الهزلي .   
  
 - ومع ذلك أستطيع أن أقول : إن هذا النص- برغم هزلية أحداثه ، وعدم منطقيتها ، ومعالجته للموضوع اعتمادا علي المصادفات فقط ، وليس علي التطور المنطقي للأحداث - أراه متماسكا – من الناحية الفنية – محققا لكثير من عناصر الفرجة ، مُفصحا عن بعض القيم الأخلاقية ، التي تدعونا لطرح أسئلة كثيرة حولها - لطبيعتها السلبية غالبا ، والايجابية أحيانا - فضلا عن أنه يُعد نموذجا لمحاولة التطوير الذي كان يسعي إليه ( أمين صدقي) متخلصا من اللغة الفرنسية ، التي استعان بها في حوار بعض الشخوص في المسرحيات التي كتبها تحت ما يعرف ب (الفرانكو آراب ) .. مُقدما نوعا آخر من الكتابة ، التي مثلتها عروض مسرح ( الفودفيل المصري ).   
 وكان دافعه للتطوير - فيما أري - أن ( نجيب الريحاني ) و( بديع خيري) كانا - علي الضفة الأخرى - يحاولان التخلص من مسرحيات ( الفرانكو آراب ) ، حين قدما (الفودفيل المصري) الذي لاقي استحسانا من جمهور ذلك الزمان .   
 صحيح أن ( أمين صدقي ) تخلص من الفرنسية كلغة في النص ، لكنه لم يستطع التخلص منها كبناء فني ، فأصبحت مسرحيات الفودفيل المصري كلها فرنسية ، ممصرة ، أو مقتبسة ، من نصوص كتابها ( جورج فيدو ) و( يوجين لابيش) .   
  
 - ( البربري في الجيش) هي المسرحية الثانية التي كتبها ( أمين صدقي ) تحت اسم البربري ، فقد كتب قبلها مسرحية ( البربري حول الأرض) (122)**

**وعرض ( علي الكسار) ست مسرحيات أخر تحمل اسم (البربري ) (123) الشخصية الأثيرة لديه ، تلك التي تميز وظهر بها ، في معظم مسرحياته ، وكانت سببا في شهرته ، البربري ( عثمان عبد الباسط )   
- وهذه المسرحية تندرج تحت ما يسمي ب( فودفيل اللبس ) (124)وهو الذي يستخدم اللبس ( من الالتباس) كثيرا أو قليلا في بناء الحبكة .وهو ما ينطبق - أيضا - علي مسرحية ( اسم الله عليه ) السابق تناولها هنا .   
 وكما انتحل ( زقزوق ) في مسرحية ( أحلاهم ) شخصية ( المغربي) الذي جاء إلي مصر للتعرف علي ابنة ( بكير ) والزواج منها تلبية للإعلان الذي نشرته لهذا الغرض ، نري في هذه المسرحية ( الدكتور فوده ) ينتحل شخصية ( عثمان عبد الحافظ ) المُجند في الوحدة العسكرية التي يعمل بها طبيبا بيطريا ( 11 جي أرطة في حلفا ) ، مستبدلا معه ملابسه العسكرية ، ليصبح هو (عثمان ) بينما يصبح (عثمان) هو الضابط الطبيب ، وذلك بغرض الذهاب إلي منزل ( درية هانم ) وهي شقيقة الضابط ( محسن ) الموجود بنفس الوحدة ، تقربا منها ، ومغازلا إياها ، إعجابا منه بها ، حين سرق صورتها من حجرة زميله وشقيقها .**

**- لماذا انتحل الشخصية ؟؟ انتحلها حين علم أن تلك السيدة أرسلت رسالة إلي عسكري المراسلة ( عثمان عبد الباسط ) تدعوه فيها لزيارتها في منزلها ، لمكافأته بقبلة في عينيه ، جزاء ما فعله تجاه شقيقها ، عندما أنقذه من الحريق الذي شب بحجرته ، حين لفه ببطانية ، وخرج به من وسط النيران .**

**( إن شاء الله إذا حضرت لمصر ، ضروري تمر علينا بمنزلي بشارع شبرا نمرة خمسة لأحتفي بك وأكرمك ، أقبلك في عينيك ، وتأكد أني منتظرة أن أري وجهك في بيتي كأنه القمر في ليلة 14 )**

**وهو بهذا الانتحال ينتهز الفرصة ، ليقدم لها نفسه بوصفه ( عثمان ) العسكري ، وليس بوصفه ( فودة ) الطبيب؛ وبالطبع فان عثمان لا يعرف سر ذلك ، لكنه استسلم للأمر .   
- وحين ذهب فوده إلي منزلها ، أوفت بوعدها واستقبلته مرحبة به ، وقبلته في عينيه ، وفي تلك اللحظة يدخل عليهما - فجأة - عمها الضابط ( هيبت) فيظن أن فوده ( المنتحل لشخصية عثمان ) هو زوجها ( حلمي ) ولأنها تخاف إذا قالت الحقيقة من أن يحرمها من الميراث ، نتيجة هذا الفعل ، تُكمل اللعبة ، وتقدم عثمانا - الذي هو فوده - باعتباره زوجها ( حلمي) ، فيصبح هنا الدكتور (فوده) منتحلا لشخصيتين : عثمان العسكري - وحلمي زوج السيدة درية . وهذا هو الخيط الأول للعقدة في هذه المسرحية . علي الجانب الآخر ، تدعي تلك السيدة بأن زوجها هو العسكري المراسلة (عثمان ) وذلك حين يراه العم معها ، ويوافق الرجل علي ذلك ، حين أقنعه بأن عمها سيحرمهما من الميراث لو علم الحقيقة ، وهذا هو الخيط الثاني من العقدة. في هذه الأثناء تحضر إلي المنزل – فجأة – (دولت ) صديقة السيدة (درية ) ونكتشف أن زوجها هو الدكتور (فوده ) جاءت إليها لتطلب وساطة عمها لكي يساعد زوجها الدكتور( فوده) في الحصول علي أجازة ميدانية ، وهذا هو الخيط الثالث في عقدة المسرحية ، وتتشابك الخيوط ، وتكثر ، إلي أن يحضر (عثمان عبد الباسط) الحقيقي بنفسه ، فتنكشف اللعبة ، وتظهر الأمور المختلطة علي حقيقتها ، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة ، بأن يُسامح كل شخص الشخص الآخر الذي أخطأ في حقه ، ويشترط العم علي ابنة شقيقه ، بأن تأتي له بطفلين يراهما في زيارته القادمة إليها ، وتسمي أحدهما ( فوده ) والآخر ( حلمي ) وتنتهي المسرحية.   
   
 ذكرت أن تلك المسرحية تُعد نموذجا ( لفودفيل اللبس ) تعتمد معالجتها علي المصادفات - المُولدة لهذا اللبس - ومعظمها لا يخضع للمنطق ، لكنها حيلة من الكاتب ، لإيجاد صيغة للأحداث تعكس تشويقا ، وانتظارا للنتيجة ، وإضحاكا .   
- الصدفة هي التي أتت بدولت إلي بيت ( درية هانم )، لتكتشف كذب زوجها وخداعه ، وهي التي تثق فيه ثقة عمياء ، وتفخر بإخلاصه لها ، والصدفة وحدها - أيضا - هي التي أتت بعم ( درية هانم ) فجأة من السفر ، ليكتشف – هو الآخر – أنها كذبت حين أخفت زوجها الحقيقي ، حين تورطت ، وهي تُقبل عثمان في عينية ، باعتباره ( عثمان عبد الباسط ) كمكافأة له علي إنقاذه لشقيقها من الحرق داخل حجرته بالوحدة العسكرية . والصدفة أيضا تجعل هذا العم يقوم بتوصيل السيدة درية إلي القاهرة ، بسيارته ، وهو لا يعرف أنها صديقة ابنة أخيه .**

**تلك المصادفات صنعت التباسا ، وعدم فهم ، أدي إلي عدم منطقية الأحداث ، وأحيانا عبثيتها ، ولذلك نري المُصادفة ، واللبس ، والمفارقة ، والعبث – كلها - وسائل اعتمدت عليها تلك المسرحية ، في حبكتها ، لتوليد الكوميديا ؛ وتحقيق فعل الضحك .**

**وهذا نموذج من الحوار الذي يكشف طبيعة هذا الالتباس بشكل مباشر :**

**يقول عثمان مخاطبا ( حلمي باشا) زوج ( درية هانم ) : أحسن عبارة أني أهرب من هنا ( لحلمي) اسمع ياعثمان عبد الباسط ياللي هو يبقي حلمي ، تبقي من فضلك تقول لعثمان عبد الباسط اللي هو يبقي فودة ، ان عثمان عبد الباسط اللي هو عثمان عبد الباسط الصندراكي مستنيك في الصندرة(صفحة 278)**

**ولأن المسرحية غايتها الإضحاك ، نري -أحيانا – انفلات الجانب الأخلاقي فيها ، لأنها لا تسعي إلي تأكيد القيم الأخلاقية ، فتلك ليست مهمتها كمسرحية كوميدية ، وأعني بالانفلات ، تلك المواقف ، التي تتعارض مع قيمنا ، وثقافتنا ، القائمة علي فكرة الشرف ، والكرامة ، ومنها موقف ( حلمي باشا ) زوج ( درية هانم ) حين رأي بنفسه ، أنه لم يعد زوجها الفعلي أمام العم ، ووافق علي انتحال رجل غريب لشخصيته ، من أجل الحفاظ علي قيمة ما ستحصل عليه زوجته من ميراث العم ، وهي التي أخبرته بذلك ، فنراه ، يُمعن في الكذب ، والادعاء ، وإخفاء الحقيقة ، حتى ولو تعارض مع مفهوم الشرف والكرامة والعزة ، لكنها الكوميديا ، التي لا تهتم بكل هذا ، كما ذكرت .**

**حلمي : مش ده عمك هيبت باشا اللي كان في القدس .   
درية : هو بعينه ، وأهه طب علي غفلة ، وبعدين أفتكر أن سي عثمان ده أنت .   
حلمي : ما شاء الله ، طيب وأنت ليه ما قلتيلوش علي الحقيقة ؟   
درية : موش ممكن ، أقول ازاي ؟؟ لأنه وقت ما طب علينا ، لقاني بأبوس سي عثمان ده من عينه ، علشان كنت حالفة يمين   
حلمي : ما شاء الله ، أمشي يا راجل ، اطلع من بيتي حالا .   
درية : يا سلام ، يطلع من بيتك بعد ما عمي افتكره أنت ؟ دلوقت حيث إن عمي مسافر الليلة ، لازم حفظا لشرفي أنا ، وكرامتك أنت ، يبقي عثمان ، ده يفضل جوزي كده علي طول ، لحد ما يسافر عمي . حلمي : كويس خالص ، ويعني فاكراني حضرتك أني هقبل بكده ، وأسكت ؟   
درية : هس ، أوعي تفتح بقك ، أحسن بعدين أرسي عمي علي حكاية الجواب الغرامي إياه .**

**- وفي مواجهة كل تلك التهديدات من الزوجة - التي تتحدث عن الشرف والكرامة - نجده يُوافق، وينفذ رغبتها في إخفاء شخصيته ، وإذعانه للأمر الواقع . وبالطبع كل هذا يصنع الكوميديا ويدفع الجمهور إلي الضحك ، بصرف النظر عن القيمة الأخلاقية .**

**ولكنه في نهاية المسرحية أراد التأكيد علي قيمة أخري ، وكأنه أراد معالجة الخطأ الذي وقع فيه ، وذلك حين قدم العم ( هيبيت ) معاتبا للسيدة دولت ، انه ينبغي عليها أن تُلقن زوجها درسا لكي لا يقوم بخيانتها مرة ثانية ، فترد عليه قائلة :   
دولت : ما أظنش ياعزيزي   
هيبيت: ازاي؟   
عثمان : درس ايه يا سيدي ، لازم جنابك تعرف إن الست الحُرة الشريفة ، مهما عمل فيها جوزها ، لازم تسامحه ، وتحترم واجب الزوجية .   
 فودة ودولت : آه يا عثمان   
دولت : آه يا عزيزي صحيح احنا ستات ، مهما قلنا ومهما عملنا ، برضنا إحنا الضعاف ، والرجالة هم الأقوياء .( صفحة 286)**عناصر الكوميديا في المسرحية :   
**- انتحال الشخصية الأداة التي تحدثت عنها ، أحدثت مفارقات ، والتباسات فجرت الكوميديا في ذلك النص ، بالإضافة إلي حيلة اللعب بالألفاظ ، التي وظفها ( أمين صدقي ) كثيرا ؛ أثناء كتابته للنص ، وسأذكر أمثلة توضح كيف استخدمها في الحوار بين الشخوص .   
- رئيس مجلس القرعة الذي وجه حديثه لعثمان عبد الباسط ، يكتشف أنه يحاول التملص من اختياره جنديا في الجيش ، حين يدعي ( العبط) فيقول له : ياسلام .. حضرتك فاكر إن العباطة بتاعتك دي تمنعك عن دخول الجهادية ؟   
عثمان: ربنا يخليك ، دخلني أي جهة تعجبك ، إلا الجهة ديَّ   
- هنا يقوم بتقسيم كلمة (الجهادية) إلي كلمتين ، فيحدث الضحك بسبب إعطاء معني مخالف (صفحة 220)   
 أو حين يسأله : أنت مولود فين؟   
فيرد : مولود في بيت خالتي أم يوسف**

**أو حين يقول له : الغاية .. دللوقت حتما من فرزك ، وإذا كنت صاغ تلبس .**

**فيرد عثمان : لا أنا مش صاغ   
الرئيس : أمال إيه ؟   
عثمان : أنا تعريفة (125)   
وأثناء قيام الطبيب بقياس طوله يكتب : ( متر وخمسة وستين )   
فيرد عليه عثمان قائلا: يعني ستة وستين متر (صفحة 225).**

**- وفي موقع آخر في المسرحية ، حين يري الضابط (هيبت) ، عثمانا مختبئا فوق الصندرة يسأله : أنت بتعمل إيه؟**

**عثمان : كركون سلاح ، حانطور ، يانهار أسود.   
هيبيت : أنت ايه ؟ ضابط!!   
عثمان : مضبوط   
هيبت : يارنة ، أمال مالك كده حركاتك مش منتظمة ؟   
عثمان : لا بس علشان أنا ضابط سكالنس   
هيبت : سكالنس ازاي؟   
عثمان : يعني نصي الفوقاني ضابط ، ونصي التحتاني نفر خالص .   
هيبت: نفر ازاي؟ أنت مش ضابط ، مش عندك دبابير؟   
عثمان : دبابير ونحل وسفاريت.   
هيبت : وحضرتك جاي منين ؟   
عثمان : جاي من الصندرة ، صندرجي أورطة.**

**ويستمر الحوار علي هذا النحو من الكوميديا المُعتمدة علي اللفظ التي هي سمة من سماته (صفحة 274) .   
  
- والمُفارقة التي ذكرتها كعنصر من عناصر الإضحاك هنا ، تتضح في بعض المواقف ، فنجد ( دولت ) حين تتحدث عن زوجها د. ( فوده ) ، مؤكدة علي إخلاصه ، وحبه لها ، نراه في نفس الوقت ، يلعب لعبة الانتحال ، ليغازل درية هانم .   
 دولت : جوزك مش بيحبك يادرية ؟ حقه أنا جوزي صلاة النبي بيحبني حب ، يعني لو قطعت رقبته يستحيل يبص لواحدة غيري أبدا ( صفحة 247).   
وحين تتعقد الحبكة ، وتتصاعد الأحداث ، تطلب درية هانم من صديقتها ( دولت ) أن تقيم معها في منزلها مدة الزيارة ، وهنا يضحك الجمهور ، لأنه يعلم ما سيحدث نتيجة لذلك ، فمن الممكن أن تري زوجها المُنتحل لشخصية (عثمان ) موجودا معها في البيت وينكشف أمره .   
وتستمر أدوات توليد الضحك في النص ، وتتصاعد ذروتها ، حين تطلب ( دولت ) من (هيبت) عم (درية هانم) التعرف علي زوج صديقتها ( حلمي باشا) .. والجمهور يعلم هنا ، أن زوجها مزيف لأنه ينتحل شخصية (عثمان ) وحين ستراه ( دولت ) ستعرفه ، وتكشف أمره.   
دولت : لكن فين أمال درية علشان نفسي أشوف جوزها ، حلمي بيه اللي قالت لي عليه ، شكله إيه ؟   
هيبت: أوه .. دا راجل في غاية الظرف ، أما يعني صحيح ما جمع إلا ما وفق ، لتنين حتة دين جوز بوسنجيه لكن ياحفيظ .   
دولت : برافو ، يعني زي أنا وجوزي تمام ، هو يدوب فيا دوبان ياحفيظ .   
  
 - الكوميديا تأتي هنا ، نتيجة انتظار كشف الأمر المُلتبس ، لأن العم لا يعرف زوج ابنة شقيقه ، و يتحدث عن رجل آخر ، هو زوج ( دولت نفسها ) ، التي لا تعرف - هي الأخرى - أن زوجها جاء منتحلا شخصية غير شخصيته .   
  
- والكاتب إمعانا في إفساح المجال أمام الكوميديا ، لا يجعل الحدث ينتهي ، كما قد يتوقع المُشاهد ، خاصة في المشهد الذي جمع بين ( دولت وزوجها) الذي حاول أن يُوهمها بأنه ليس زوجها ، وأن الأمر تشابه عندها ، بل ويقدم لها الدليل علي أنه عثمان وليس ( فوده ) بإطلاعها علي تصريح الأجازة المذكور فيه اسم (عثمان ) فتصدقه .   
دولت : اللي يشوف حضرتك يقول تمام جوزي ( صفحة 258)   
 فيرد عليها : دا من حسن حظي يا هانم .   
هيبت : أوه .. يخلق من الشبه أربعة وأربعين يا هانم .   
دولت : يعني كأني أنا ودرية أتجوزنا أتنين أخوات ، بس الفرق بينهم أن جوزي له دقن .**

**وتستمر لعبة الكاتب مع Hداة الالتباس ، التي لا يريد لها أن تنتهي .   
 وذلك حين تقدم ( درية هانم ) زوجها الحقيق ( حلمي) إلي ( دولت ) فترتبك وتتساءل : أمال ايه حلمي بيه دكهه ، اللي قدمه لي الباشا عمك ؟   
درية : لا يا شيخة .. دكهه يبقي النفر المراسلة بتاع أخويا اللي في السودان ، حاكم الباشا عمي كان جه علي هنا الصبح ، أنا كنت بالصدفة باأبوس المراسلة عثمان ده في عينيه فساعتها أفتكر أنه جوزي .**

**ولم تنتهي لعبة الالتباس في النص إلا بمجيء عثمان الحقيقي إلي البيت ، فتتضح كل الخطوط وتُفك كل الخيوط التي تشابكت علي مدي المعالجة النصية .**

ألحان وأغاني المسرحية   
 **- علي عكس الأغاني التي جاءت في مسرحية ( أحلاهم ) ولم تكن لها علاقة – كما ذكرت – بالسياق الدرامي للمسرحية ، جاءت أغاني مسرحية ( البربري في الجيش) متوافقة ، ومرتبطة بموضوعها ارتباطا وثيقا ، فكل لحن من ألحانها يُعبر عن موقف من مواقفها ، أو حدث من أحداثها .   
لحنها سيد درويش ، بعد أن التحق بفرقة ( أمين صدقي وعلي الكسار ) في عام 1919 ، ولحن لهما أول مسرحية وهي ( ولسه )(126)   
 وأشعر أن (سيد درويش) كان له تأثير كبير علي (أمين صدقي ) حين كتب كلمات تلك الأغاني ، لأنها جاءت أكثر فنية ، بل وأكثر شعرية ، من تلك التي كتبها في مسرحيات أخري ، وإيقاعها كان أقرب لإيقاع الأغاني الوطنية التي لحنها (سيد درويش ) وكان بارعا فيها .**

**ونقرأ أول أغنية لحنها ( سيد درويش ) في تلك المسرحية ، وفيها يتغني بقيمة الجندي ، ووطنيته ، من أجل الدفاع عن بلده .. ومن كلماتها :   
  
كده العسكري من دول ياحلاوته لما يفوت كده رافع ياقته**

**يبرك تحت العلم المصري مين يشوفه كده ولا يسلمشي   
دا احنا مهما ولفنا عا الغربة واعتادنا برضه نفوسنا تمللي بتحن لبلادنا   
ازاي ننساها ولا نعيش بلاها مصر دي أمنا وأبونا ( صفحة 228)**

**وبالإضافة إلي كلمات اللحن الافتتاحي ، توجد في المسرحية ثلاث أغنيات أخر ، فضلا عن كلمات اللحن الختامي التي لا توجد في مخطوطة المسرحية قبل نشرها (127)**

**- في لحن الأجازات يقول :   
آدي شهر الأجازات هل هلاله   
والعسكري منا حا يرجع لبلاده وعياله   
  
وهناك أغنية زجلية ، متعددة الأصوات ، يؤديها كل من ( حلمي ) وزوجته ( درية هانم ) في محاولة منه للصلح بينهما بعد أن وجدت في ملابسه خطابا غراميا من امرأة .منها :   
بزيادة بقي جننتيني يا روحي ليه قلبك قاسي   
ولحد امتي تعامليني معاملة تجرح إحساسي   
دي كلمة واحدة تحبيني تريحي قلبي وحواسي   
فترد عليه :   
بقي تعشق غيري وعايزني أعاشرك**

**مش كتر خيري لما أحمل هجرك   
  
- استحضرت نموذجا من أزجال الأغنيات المُرافقة للنص ، لأوضح مدي ارتباطها بالسياق الدرامي ، واتصالها بالموضوع الذي عالجه الكاتب ( أمين صدقي ) ، في محاولة منه لتطوير المسرحية الكوميدية – الموسيقية .**

**دولة الحظ (128)**

**في عام 1924 وهو العام الذي عُرضت فيه تلك المسرحية ، كانت الحياة السياسية في مصر تجتاز دور انتقال كبير بعد صدور دستور 1923 ، مع إلغاء الأحكام العرفية ، وعودة سعد زغلول من المنفي ، وتوليه - بعد المعركة الانتخابية للأحزاب المصرية - رئاسة أول حكومة دستورية ، وكانت الاضطرابات العمالية - في ذلك العام- علي أشدها ، فأعتبرها سعد زغلول إشارة البدء في تنفيذ الفكرة الشيوعية ، بالاستيلاء علي المصانع ، وكان ضد ذلك تماما ، وقاومه بشدة .   
 وفي شهر سبتمبر 1924 بدأت محاكمة المتهمين بنزعتهم الشيوعية ، وصدرت أحكام بحقهم (129)**

**وسط تلك الأجواء بدأ العبث بالدستور ، والانحراف بحياة مصر الدستورية ، وحدث صدام بين سعد زغلول والملك فؤاد ، انتهي بتقديم استقالته تحت الضغط البريطاني في شهر نوفمبر 1924 - قبل عرض تلك المسرحية بأيام - ورأس الحكومة في ذلك الوقت ( زيور باشا) الذي كان يرأس منصب رئيس مجلس الشيوخ.**

**- وسط تلك الأجواء الملتهبة ، عُرضت مسرحية ( دولة الحظ) متناولة موضوعا هزليا ، يخفف عن الناس ، ويسعي لبهجتهم ، وتلك هي رسالة المسرح التي أختارها صانعوه في تلك الآونة ، خاصة هؤلاء الذين اهتموا بتقديم الكوميديا .**

**\*\*\***

**اكتشف ( عثمان عبد الباسط) السر الكامن وراء تغير موقف الأمير( باباظ ) تجاهه ، عندما عامله معاملة طيبة ، بعد أن كان قد اتخذ قرارا بإعدامه ؛ احتفالا بيوم جلوسه علي العرش - كتقليد يتبعه سنويا ، حين يقوم بإعدام أحد المواطنين باستخدام ( الخازوق) - والسر هو : أن الفلكي ( مرزا) أخبر الأمير - حين علم بنيته في إعدام عثمان - بأن نجمه مرتبط بنجمه ، فإذا مات ( عثمان) فسيلحقه الأمير ، ويموت بعد أربع وعشرين ساعة من موته .**

**لجأ الفلكي ( مرزا ) لتلك اللعبة ، نكاية في الأمير لأنه أوصي بدفنه معه في قبره ، بعد وفاته بربع ساعة .. ولماذا أوصي الأمير بذلك ؟ ليمنعه من التصريح بشيء ضده ، أو التآمر عليه ،وهو بهذه الوصية يُجبره علي المحافظة علي حياته ، لارتباط الحياتين ببعضهما.**

**وعقدة المسرحية ، تقوم ، علي هذا الربط الذي لجأ إليه المؤلف ، أثناء المعالجة، ارتباط حياة كل شخص بحياة الآخر يُولد الصراع ، ويفتح المجال لتتحقق الدرامية في النص .   
 -عندما اكتشف ( عثمان ) كل هذا ، وعلم به - أثناء استماعه مصادفه لحوار الأمير مع الفلكي ؛ استغله ، وأخضعه ، لينفذ طلباته ، وبالفعل استجاب (الأمير باباظ ) ، بل وفعل أكثر مما كان يطمح إليه ( عثمان ) حين جعله أميرا علي المملكة ، بدلا منه ، وبرضائه.   
 بالحظ - وحده - تغيرت حياة ( عثمان ) وأصبح أميرا ، وتزوج صديقه ورفيقه ( زقزوق ) بالأميرة (شمس ) ابنه الأمير ( كعب الدولة الأفغاني ) والتي أرسلها ليتزوجها (الأمير باباظ) وتنازل عنها استجابة لطلب عثمان ، وإرضاء لزقزوق الذي أحبها ولم يكن يعلم أنها أميره.   
 إنها دولة الحظ ، تلك التي ساقهما القدر إليها ، لتتحقق لهما أشياء لم يكنا يحلمان بها .   
- هذه المسرحية متماسكة فنيا ، وتعكس تطورا - من وجهة نظري - في مسيرة ( أمين صدقي ) حين كتب الكوميديا اقتباسا أو تمصيرا ، وتتجلي علامات تطوره في طريقة تقديمه للشخوص ، حيث التنوع ، والمُغايرة ، صحيح أنه حافظ علي نمطية شخصية ( عثمان عبد الباسط) لكنها متطلبات ( علي الكسار ) نفسه ، ورغبته في أن يظل أثيرا لها ، لأنها سبب شهرته ، وسبب إقبال الناس علي مسرحه .. هنا حافظ علي الشكل الخارجي للشخصية ، لكنه غير دورها ، ووظيفتها ، وجعلها أكثر قدرة علي التواجد بشكل درامي ، وأخضعها لحكاية ، ومعالجة ، ولدَّت الدراما التي غابت عن نصوص أخري ، ومنها - كما أشرنا - نص ( اسم الله عليه ) - كمثال- هنا تبدأ (الحبكة ) أكثر تعقيدا ، والصراع أكثر سخونة ، والمتابعة تخلق لدي المشاهد ، رغبة الاكتشاف ، ورغبة معرفة النهاية ، أي كيف سيتم حل العقدة ..**

**صحيح أن ملامح ( الكوميديا الشعبية ) تتضح في هذه المسرحية ، خاصة فيما يتعلق بشخصية ( عثمان) - كما سنوضح - لكن الكاتب لم يُسرف في عناصرها بطريقة تجعل الحوار - مثلا - يبدو مُسفا ، أو مُبتذلا ، وبرغم أن موضوعها يعتمد علي صيغة المبالغة ، ويعكس - أحيانا - سخرية من بعض شخوصها ، إلا أنها مع كل هذا ، استطاعت أن تقدم فكرة بسيطة مؤداها : أن الخوف من الموت ، يدفع الإنسان إلي المحافظة علي الحياة ، مهما كان الثمن .**

موضوع المسرحية :

**الأمير (باباظ) يشعر بحيرة شديدة ، لأنه لا يجد شخصا سيئا يقوم بإعدامه علي الخازوق ، وكانت تلك عادته كلما احتفل بيوم مولده.   
  
( أخ ياناري بقي أنا الأمير باباظ الأول بجلالة قدري مانيش قادر أعتر في كل رعيتي دي ، علي واحد يذم في شخصي أو في حكومتي ، أما أنا حاتجنن ياهو ، معلوم ، لأن النهاردة بعد تلات أربع ساعات ، حايحتفل الشعب بتاعي هنا بعيد ميلادي ، والعادة بتاعتي ، في كل سنة إني اسلي شعبي المحبوب ، واشبرق أنظاره بإعدام واحد من المجرمين بآلة الخازوق ، ولكن السنة دي مفيش في كل مملكتي جنس واحد مجرم علشان كده تلاقوني داير من الصبح متخفي بالشكل ده وباتحرش بكل أفراد الشعب ، يمكن ألاقي واحد يغلط في حقي ، علشان أجد مبرر لإعدامه ، لكن لا موش ممكن أبدا ، لازم النهارده قبل الاحتفال بعيد ميلادي أكون عترت علي الشخص اللي حيكون من نصيبه الخازوق ). صفحة (527)   
  
 - وحين يطلب من العالم الفلكي ( مرزا خان شور) معرفة الطالع ، وما فيه ، ليطمئن .. يكتشف أن هذا الفلكي يُخبره في سياق الحديث ، أنه يضطر لرؤية طوالع بعض الأثرياء ، لأن راتبه لا يكفيه ، وهنا يشعر الأمير بالخوف ، ويقول للفلكي ( يعني مش ممكن أنتظر منك إخلاص كبير ، في مقابل الماهية البسيطة ، فيرد عليه الفلكي ردا أوقعه في الشر   
( تمام قوي ، لأن الإخلاص أبو تلاتين جنيه طبعا يبقي إخلاص اورديناري يامولاي .)   
وهنا تجيء الفكرة في رأس الأمير .. وهي أن يوصي بدفنه معه في القبر بعد وفاته بربع ساعة .. ضمانا لإخلاصه ، وعدم التآمر ضده .   
ومن هنا تبدأ العقدة الأولي للمسرحية .   
- ( عثمان ) ومعه ( زقزوق ) جاءا من مصر للتجارة في المملكة .. نراهما في سوق المدينة ، يتجولان ويقابلان رجلا ، معه امرأتين ، تجذب إحداهن نظر ( زقزوق ) فيحبها ، وهي أيضا تنجذب إليه ،لا يعرف أنها الأميرة ( شمس ) التي جاءت بصحبة سفير (كعب الدولة الأفغاني) وزوجته ، لإتمام زواجها بالأمير (باباظ ) ويظنهم تجارا كما أخبروه ، إمعانا في إخفاء شخصياتهم الحقيقية .   
 في نفس الوقت يُقابل الفلكي ( مرزا) عثمان، ويعرض عليه الاطلاع علي طالعه ، فيستجيب ، ويطمئنه بأنه سيعيش عمرا طويلا ، فيعطيه عثمان ( شرابا صوفيا ) يسعد به الفلكي . ويتركه ويرحل .**

**- حين علم (عثمان) بالمأزق الذي وقع فيه صديقه ( زقزوق ) الذي أحب الفتاة ، وعلم من الرجل الذي معها بأنها زوجته ( السفير ادعي ذلك إمعانا في الإخفاء ، والحفاظ علي سرية المُهمة الموكل بها ) سبب له الأمر توترا وحزنا ، أثر علي (عثمان) فشعر بالحزن نفسه ، وأعلن سخطه علي الحب ومن يحب ، متحدثا بصوت عال مع نفسه ، وبالصدفة يسمعه الأمير ( باباظ ) فيسعد لأنه رأي شخصا غاضبا ، فيتحاور معه ويدفعه لارتكاب الأخطاء ، ليجد مبررا لاصطحابه ،وتنفيذ حكم الإعدام فيه ؛ استكمالا للاحتفال السنوي الذي يقيمه .   
 وحين يأخذه إلي ساحة الاحتفال ، ليضعه فوق الخازوق ، يظهر ( مرزا ) الفلكي ، ليُخبر الأمير- مُدعيا - أن الطالع يري أن ( عثمان ) إذا مات ، فإنه سيموت بعده بأربع وعشرين ساعة ، لارتباط حياتهما ببعضهما البعض ، يفعل هذا عرفانا بالجميل ، لأن عثمان أعطاه ( شرابا صوفيا ).   
 هنا يأمر الأمير بوقف عملية الإعدام .. وتلك هي العقدة الثانية في المسرحية .**

**- بعد ذلك نري اهتماما كبيرا من قِبل (الأمير) تجاه ( عثمان) ، وخوفا علي حياته ، يتفق معه علي تهريبه من المملكة ، حتى لا يتعرض للخطر ، هو و(زقزوق ) ويعلن موافقته علي مساعدته لتنفيذ أي طلب يطلبه منه ، فيطلب مساعدته علي زواج ( زقزوق ) من الفتاة التي أحبها ، ويعده الأمير بذلك ، وهو لا يعلم أنها الأميرة (شمس) التي جاءت من بلادها لتتزوجه ، ويعده بإلقاء القبض علي السفير ، ظنا منه أنه زوجها- كما أخبره عثمان - ليزيل العقبة من أمام (زقزوق).   
 وتتصاعد الأحداث ، وتتعقد المواقف ، ويتمادي (الأمير) في إرضاء ( عثمان) فيطلب منه القيام بمرافقة ( زقزوق وشمس) ، لمساعدتهما علي الهرب ، بتجهيز مركب لهما للخروج عبر البحيرة ، فيطارده السفير حين علم بالأمر ، ويصوب النيران نحو المركب ، ويظن أن ( عثمان ) مات غرقا في مياه البحيرة ..**

**حين علم ( الأمير) بذلك، هيأ نفسه للموت ، إيمانا بطالعه .   
لكن (عثمان ) نجا ولم يمت ، ويكتشف اللعبة ، التي لعبها ( الفلكي ) مرزا ، ويعلم مدي خوف الأمير علي نفسه من الموت ، فيقرر توظيف تلك المعرفة لصالحه هو وصديقه .   
الأمير : خلاص مش فاضل لي في عالم الحياة دي إلا تلات ساعات بس.   
السفير : ازاي ده؟   
الأمير: ولاحظ إن كل ده من تحت رأسك أنت ، لأنك أنت اللي أمرت الحراس بإطلاق النار علي البربري المسكين .   
عثمان: آه يا سفير الكلب أنت !   
السفير : عجيبة دي ، وإيه علاقة حياتك بحياة البربري ده يامولاي؟   
الأمير: العلاقة ، إن نجمي أنا ونجمه مرتبطين ببعض ، يعني بعد وفاة المرحوم عبد الباسط ده ، حتما لازم أموت بعده بأربعة وعشرين ساعة .   
عثمان : اهه هنا السر بقي ياخوي   
السفير : أما غريبة الحكاية دي ، مسكين يامولاي   
مرزا: لا والألعن من كده إن حياة محسوبك كمان ، مرتبطة بهم هم الاثنين .   
عثمان : براوة عليك يا بتاع الفلك ، حلال عليك الشراب يا عم .**

**- منذ تلك اللحظة قرر ( عثمان) ادعاء موته ، وظهر كشبح للأمير طالبا منه ما يريد ، وهو يعلم أنه سيلبي له أي شيء .**

**وأخبره عثمان ( الشبح) بأنه سيقوم بالشفاعة لدي مجلس الأموات من أجل عودة ( عبد الباسط) مرة ثانية إلي الحياة ، وبذلك سيستمتع الأمير بالحياة ؛ ولن يموت ، بشرط أن يلبي كل طلبات ( عثمان عبد الباسط ) بعد عودته .. ويوافق ( الأمير) علي هذا الشرط ؛ وعلي زواج ( زقزوق ) من (شمس ) بعد علمه بأنها الأميرة التي جاءت ليتزوجها هو .   
 ويعود (عثمان عبد الباسط ) دون أن يتبين للأمير تفاصيل اللعبة كلها ، وفرحا بحياته ، يُصدر أمرا بتولي ( عثمان ) إمارة البلاد ، ويكون ( زقزوق ) وليا للعهد .   
وتنتهي المسرحية بتلك النهاية السعيدة التي تتميز بها كل المسرحيات الكوميدية . ويتم الغناء للحظ ولعبته .**   
  
**أهي دولة الحظ كملت واتهني العريس بعروسته**

**مين زي أبو سمرة ياختي علي بطته وعلي ننوسته   
يا الله أفرحوا وغنوا وهيصوا واتهنوا   
الحظ قوت قلوبنا ومالهاش غني عنه(صفحة 566)**   
  
عناصر الكوميديا :

**- هذا النص لا يسعي لتأكيد قيمة معينة ، برغم انتصاره للحياة ، من خلال الفكرة البسيطة التي طرحها ، وأشرنا إليها ، أثناء تلخيصنا لموضوعه ، وفي الوقت نفسه ، انتصر لفكرة ( الحظ) ، فقدمها - أي الفكرة - باعتبارها قُوتا للقلوب ، التي لا تستطيع الاستغناء عنه ، كما أشارت إلي ذلك كلمات اللحن الختامي ، وبالطبع فإنه - علي المستوي الواقعي لا يمكن قبول فكرة الارتكان إلي الحظ ، لأن اجتهاد الإنسان وسعيه ، هما السبيل الوحيد القادر علي تغيير حياته ، نحو الأفضل ، وليس الحظ الذي يُمكن أن يجيء ، ويمكن ألا يجيء ، أما علي المستوي الفني ، فهو الحيلة التي لجأ إليها الكاتب ، ليغير بها واقع الشخوص ، ويكشف طبيعة النفس حين تواجه أقدارا لا تستطيع الفكاك منها ، ولأنه نص كوميدي ، فإن البُعد الواقعي؛ ليس مطلوبا - كما أراده المؤلف- حتى لا يظل (عثمان ) هو عثمان ؛ ويظل (زقزوق) هو زقزوق ، ويظل (الأمير) وما يفعله كل عام أثناء الاحتفال بيوم مولده ، كما هو ، ولهذا السبب - وحده - أصبحت حيلة الكاتب فنية ، تطلبَّها النص بطبيعته الكوميدية ، التي انطوت علي المُبالغة ، والسخرية ، وعدم منطقية الأحداث ، وافتعال المواقف ، وكلها من خصائص ( الكوميديا الشعبية ) التي تسعي للإضحاك ، ولا شيء آخر غيره .   
 في النص يمكن تحديد بعض عناصرها ، علي النحو التالي :   
(1) - التلاعب بالألفاظ ، فيما يُسمي بكوميديا اللفظ :**

**يتضح هذا - كمثال- في الحوار الذي دار بين (عثمان ) و(زقزوق) حول المرأة التي أحبها الأخير:**

**عثمان: معلش . طول ما أنا موجود في الدنيا دي ، أمك وياك ماتزعلش ، لكن قولي ، اللي أنت حبيتها هنا دي جنسها ايه ، عجمية ؟   
زقزوق : يظهر كده.   
عثمان : عجمية !   
زقزوق: أيوه   
عثمان : برضها فكرة ، علشان لما يجوع يروح ياكلها .   
  
 هنا تلاعب بلفظ (أعجميه ) فجعله (عجمية) ليُحدث الضحك . - وأيضا في الموقف الذي قرر فيه ( زقزوق ) الذهاب بحثا عن المرأة التي أحبها ، قال له عثمان:   
 (بس حاسب علي روحك ، لما تلاقي نفسك تهت ولا حاجة ، تعالي اديني خبر )**

**وحين علم ( عثمان) أن الفتاة التي أحبها ( زقزوق ) ما هي إلا الأميرة شمس التي جاءت ليتزوجها (الأمير) باباظ قال :   
عثمان : مادامت الجوازة للباباظ ، كل ترتيبنا أه باظ   
زقزوق : بتقول إيه يا عم عثمان؟   
عثمان : أهي الحكاية بقت شقلباظ**

**(2) - استخدام الأسماء الغريبة ، أداة من أدوات الإضحاك : المأذون ( الحاج شيش بيش جهار مأذون الدولة ) - الفلكي ( مرزاخان شور)- السفير ( مرزخان خليل الدولة ) - الأمير كعب الدولة .   
(3) - كوميديا الموقف :   
حين يدخل الأمير علي ( عثمان عبد الباسط) ويراه غاضبا ، تعبيرا عن حزنه علي رفيقه المطعون في قلبه ، ينتهز تلك الفرصة ، ويدفعه للخطأ ، ليجد مبررا لإعدامه .ولأن عثمان لا يعلم شيئا عن الرجل ، يتمادي في غضبه ، ويعلن عن عصبيته ، للدرجة التي يضطر فيها لضرب الأمير؛ وتندلع الكوميديا في الحوار بين الطرفين ،ويحدث الإضحاك نتيجة سوء الفهم**

**عثمان : الله يلعن الحب ، وسنة ما طلعوا الحب**

**الأمير : أيوه ، واحد زرابينه طالعة أهه   
عثمان : الله ينعل أبو دا كان مشوار ، علي أبو اللي شار عليَّ به ( يهم بالخروج )   
الأمير : اسمع هنا يا ....   
عثمان : إيه عايز إيه أنت كمان ، روح لحالك روح   
الأمير ( لنفسه) : دا باينه قبيح ، قل لي هنا يابو سمرة أنت ؟   
عثمان : وبعدين وياك ياتقيل أنت؟   
الأمير : إيه رأيك في الحكومة الباباظية ؟   
عثمان" باباظية ايه ، وزفتيه ايه ؟ أنا مالي ما تندعق أنت والحكومة بتاعتك سوا   
الأمير : أندعق أنا والحكومة بتقول ؟(130)   
عثمان : ما هو ان ما كنتش تروح من وشي دللوت ، أرقع لك اصداغك ، وستين سِنة.   
الأمير : إيه ، طيب رقع كده أما أشوف   
عثمان : اللهم أخزيك ياشيطان ، يعني خلاص صممت علي كده؟   
الأمير : أيوه   
عثمان : طيب هه( يضربه)   
الأمير : آه برافو برافو .. يامرزخان شور ، أديني لقيت الراجل اللي بدور عليه .(صفحة 538-539)   
(4) - الالتباس:   
 وهو السمة التي تتميز بها معظم مسرحيات ( أمين صدقي) الكوميدية ، وأشرنا إليها في النصوص السابق تحليلها، وفي هذا النص استشهد ببعضها .   
- العنصر الخاص بكوميديا الموقف – الذي أشرت إليه – يعكس الالتباس ، الذي يؤزم الموقف ، ويدفع المشاهد للضحك ، لإدراكه للحقيقة وعلمه بها ، بينما لا تعلمها الشخصية الدرامية ، علم المشاهد وجهل الشخصية الدرامية ؛يُحدث - كذلك - مفارقة .   
إذن الحوار الذي استحضرته كاملا من المسرحية ، يحتوي علي التباس ، ومفارقة ، فضلا عن سوء فهم ، وكل هذا جعل الموقف الدرامي ، موقفا مُضحكا ، وكوميديا .   
 واستحضر - كذلك - موقف الأمير ، حين وعد ( عثمان ) بتنفيذ طلبه المُتعلق بمساعدة صديقه ( زقزوق ) ليتزوج (شمس) بينما لا يعلم أن الفتاة التي يريدها ( زقزوق ) هي نفسها الأميرة (شمس ) التي جاءت بصحبة سفير بلدها لتتزوجه هو دعما للتجارة والتعاون بين البلدين . ولم يكن يعلم - أيضا - أن السفير المُصاحب لها ، ليس زوجها ، وأنه أدعي ذلك حفاظا علي سرية المهمة الموكل بتنفيذها .   
الحوار المتضمن كل هذا الالتباس ، يخلق الكوميديا التي تؤدي إلي الإضحاك .   
السفير: إذا سمحت يا مولاي ، بعد عشر دقايق حاكون هنا مع الأميرة ، وبعدها نعمل المقابلة الرسمية ، ونتبادل جوابات الاعتماد .   
الأمير : وهو كذلك   
السفير: عشر دقايق بس ، لأن الأميرة بره هنا في انتظاري   
الأمير : (موجها كلامه إلي عثمان ) أنت فيه بينك وبينه حاجة   
عثمان : حاجة وبس ؟ دي حاجات مهمة يا مولاي   
الأمير : ازاي؟   
عثمان : لأن الراجل ده هو جوز البنت اللي بيحبها صبي .   
الأمير : وإيه العمل دلوقت ، بعد ما حلفت لك بشرف باباظ أني لازم احبس لك جوز الشابة دي؟  
عثمان : والله اللي تشوفه ياسي مولاي . آدي الراجل جوزها أهو ، وآدي الشباك أهو .   
( مهددا بالانتحار) .   
الأمير ومرزا : لا لا في عرضك .   
الأمير : حيث كده ، دللوقت مافيش قدامي غير حل واحد إني أصدر أمري حالا بالقبض علي الجنرال ده .   
عثمان : لكن ازاي الراجل الملعون ده يبقي سفير ، وكان مخبي نفسه وعامل تاجر نيله؟ الغاية دللوقت مادام الأمير تعهد بحبسه ، بعدها يخلي لنا الجو ، ونجوز البنت مراته للولد زقزوق .(صفحة 545)**

كلمات أغاني المسرحية   
 **تتضمن هذه المسرحية الغنائية الموسيقية أحد عشر لحنا ، موزعة علي المسرحية ، ومرتبطة بأحداثها وشخوصها ومواقفها ، وليست منفصلة عنها ، ولذلك تقوم بدور درامي برغم غنائيتها .   
 (1)- اللحن الافتتاحي ، عبرت كلماته عن الحيرة ، وحالة الغضب التي شعر بهما (الأمير) حين لا يجد من يقوم بإعدامه ، احتفالا بيوم مولده ، وهو لحن اعتمد علي تعدد الأصوات ، فهناك غناء فردي ، يرافقه غناء جماعي .   
 خدوا بالكم يا جماعة لحسن سمعنا إشاعة   
 إن أميرنا باباظ الأول ألف اسم الله عليه   
 نزل من قصره متخفي ولا حدش عارف ليه   
 وبيتحرش باللي فايتين اللي رايحين واللي جايين   
 محدش عارف غرضه إيه وبيتجنش علينا ليه؟   
 (باباظ)   
 أنا الأمير الأول داير متخفي أتجول   
 محدش عارف ايه غايتي في كل رعاية مملكتي**

**(2)- هناك كلمات تضمنها اللحن الذي مهدَّ لمشهد استقبال ( عثمان وزقزوق ) من قِبل أهل بلاد العجم ،الذين يحبون المصريين ، ويحترمونهم .   
زقزوق : دي جميلة منكم ما ننسهاش كده الشهامة والإنسانية   
 كده الحفاوة وإلا بلاش إيه رأيك في الحفاوة ديه   
عثمان: دا شيء بسيط ما تستغربش دول زينا موش غربيين   
 النخوة دي وحب الغريب دا شيء في دم الشرقيين**

**احنا كده يا ولاد النيل لطاف وذوق خفة وراسيين   
 أولاد كرام نرعي الزمام كفاية إننا مصريين**

**(3)- الكلمات الرومانسية التي تحدثت عن الحب والولع واللهفة ، ومثلتها مجموعة من الألحان المُوزعة علي مناطق المسرحية : وعددها ثلاثة ألحان ، بما يعني احتفاء المسرحية بقيمة الحب ، والتغني بها ، والانتصار لها ، والتأكيد علي أنه لا يفرق بين غني وفقير ، أو بين أمير وغفير ، لأنه يوحد بين القلوب .   
 دولة الحب يا روحي مافيهاش أبدا كبير   
 تجتمع فيه الملوك ويا الرعية الفقير وابن الأمير   
 العبرة ما هيش باللقب أو بالنياشين والرتب   
 الراجل اللي بهمته وعلو نفسه ونخوته   
 من غير لقب من غير رتب يجعل له شأن في أمته ( صفحة561)**

**(4)- أتت كلمات اللحن الختامي للمسرحية ، معلنة انحيازها – كما ذكرت أثناء التحليل السابق – للحظ ، الحظ الذي أصبحت له دولة ، صنعها خيال ( أمين صدقي ) ، وقدمها في نصه ، بحبكة متماسكة ، وبناء فني ، ميز تلك المسرحية عن غيرها من المسرحيات التي كتبها لعلي الكسار ، علي الأقل في المرحلة التي تعاون فيها معه ، حين شاركه مسؤولية فرقته.  
 أهي دولة الحظ كملت واتهني العريس بعروسته   
 مين زي أبو سمرة ياختي علي بطته وننوسته   
 يالله أفرحم وغنوا وهيصوا واتهنوا   
 الحظ قوت قلوبنا ومالهاش غني عنه   
 يالله خدوا العريس والعروسة علي قصري   
 هي حلوة وشرقية وهو خفة وعصري   
 يالله خدوا عم عثمان وودوه علي قصري   
 فليحي كل شرقي وليحي كل مصري (صفحة 566)**

نتائج الدراسة

**(1) - الكتابات التي تؤصل لهذا النوع من المسرح ( المسرح الكوميدي) نادرة ، وليس معني وجود بعضها متناثرا في الكُتب المتخصصة في هذا الفن ، أن نغفل الإشارة إلي الندرة ، لأن معظمها كتابات تاريخية ، وبعضها يتحدث عن المفهوم ، والخصائص والنوع فقط دون اهتمام بالشق التطبيقي ..   
(2) - العام الذي شهد قيام أول فرقة لتقديم المسرحيات الكوميدي ، كان عاما حافلا علي مستوي السياسة المصرية ، وربما جاء قرار تشكيلها مصادفة ، إلا أنه تزامن مع الفترة التي اعتبرها المؤرخون بداية عصر الانقلاب الفكري في السياسة الوطنية ( 1907-1909 ) لأنه العام الذي شهد قيام الأحزاب المصرية ، وبداية نشاطها الفعلي : الحزب الوطني بزعامة ( مصطفي كامل ) صاحب جريدة اللواء - حزب الإصلاح بقيادة الشيخ ( علي يوسف) صاحب جريدة المؤيد ، وحزب الأمة الذي ألفه ( محمود سليمان وحسن عبد الرازق ) وأشرف علي تحرير صحيفته ( أحمد لطفي السيد).**

**(3) - ( أمين صدقي ) و( علي الكسار) لم يلقيا اهتماما - من قِبل الباحثين والدارسين والنقاد - يتساوي مع حجم عطائهما في هذا المجال ، وستظل الدراستان اللتان كتبهما الدكتور سيد علي إسماعيل عنهما ، ووضعهما مقدمتين للجزأين الصادرين بعنوان ( مسرح علي الكسار) والمتضمنين عددا من النصوص المسرحية التي كتبها ( صدقي ) ومثلها ( الكسار) ستظلان من أهم ما كُتب عنهما .**

**(4) - حين تحدث ( أرسطو) عن نشأة الكوميديا ، صرح - بشكل واضح - بعدم توفر المادة التي تُساعدنا علي معرفة تلك النشأة ، علي العكس تماما من التراجيديا.   
(5) - اتسمت الكوميديا القديمة - كما أشار إلي ذلك بعض الباحثين- بالإسفاف ، ويرجع ذلك - في اعتقادي - لطبيعة نشأتها التي نتصورها في ظل تخيل طبيعة تلك الاحتفالات التي خرجت منها ، والتي ربما سيطرت عليها أفعال المجون.**

**(6) - إن الحس الشعبي - بطبيعته - موجود في وجدان الإنسان أينما وُجد ، تنشأ تقاليده تبعا لثقافته ، ومع ذلك لن تكون هناك فروقا كثيرة في تقاليد الكوميديا الشعبية ، وبناء علي ذلك ، حين نجد الفنان المصري الذي قدم الكوميديا التي شاهدها الرحالة ( بلزوني) في عام 1815 - أي في أوائل القرن التاسع عشر - وكتب عنها مُحددا أنها ( كوميديا انتقاديه ) لم يكن ذلك الفنان ، علي علم ، بأن الكوميديا انطلقت من الطقوس والاحتفالات الشعبية ، عند الشعوب القديمة ، لكنه عبَّر بالسليقة وبالفطرة ، انطلاقا من تقاليد بيئته.**

**(7) - (علي الكسار ) هو ابن ذلك المسرح الشعبي الارتجالي، المُمارس - بشكل فطري - لفعل الارتجال ، وربما تلك السمة هي التي ميزت أداءه ، برغم نمطيته ، حين تخلي عنها ، كما يري د. علي الراعي حدد بنفسه مصيره ، ووضع نهاية لنجاحه السريع في المسرح ، يوم قرر أن يعتمد علي النص المكتوب ، وسيلة للوصول إلي جمهور كبير ، بدلا من أن يطور قدراته الارتجالية .   
(8) - الوظيفة الاجتماعية لممثلي الكوميديا تتجاوز النظرة السطحية التي تري أنهم يقومون بالترفيه فقط ، لكنهم يقومون بوظيفة تربوية كذلك ، حيث إنهم يعرضون علينا أنانيتنا ، وحماقتنا ، وينقذوننا من بعض وجهات النظر شديدة الخطورة أو القتامة التي قد نتبناها حول الحياة .**

**(9)- إلي جانب ( الكوميديا المرتجلة ) هناك أشكال أخري للكوميديا ، ومنها ( كوميديا المُحاكاة الساخرة ) تلك التي كان يقدمها - أيضا - ( علي الكسار) ،وفيها يحاكي شخصية ( البربري النوبي) وكانت محاكاته تتضمن السخرية،غير المتعمدة ، وبسبب نمطيتها يحدث الإضحاك ، وأحيانا كنا نراها تهكمية.**

**(10) - الكوميديا – تستند - في خطابها - علي التهكم والسخرية ، واللعب باللفظ ، التهكم علي نفاق الإنسان ، وأخطائه ، وخطاياه وحماقاته ، ( ومهاجمة المؤسسات والأفكار التقليدية وكذلك كل جوانب النقص والسلوكيات الاجتماعية والسياسية الخاطئة ، لدي الجماعات أو المؤسسات وانتقاد الفساد ، وكذلك اللامبالاة الأخلاقية والسلوكية والانتحال).**

**(11) - (هنري برجسون ) يعارض بدون أن يقرر ذلك صراحة ، فكرة أفلاطون عن الضحك ، فإذا كان (برجسون) يضع شرط التخدير المؤقت للقلب ، لحساب العاطفة ، لكي يُحدث الهزل ضحكا ، فان أفلاطون – صاحب الجمهورية الفاضلة – يري أن الضحك يمكن أن يقوض دعائم جمهوريته ، وينقلب دوره ليكون أداة ضد الحكام ، لأنه يمثل تهديدا ، ويمكن أن يقوم بدور " محكمة القانون".**

**(12) - تتفق نظرية ( أرسطو) مع نظرية ( أفلاطون ) في أنها ربطت بين الفكاهة والعدوان ، وأن الضحك يحدث عندما يكتشف شخص ما ذلك الضعف أو تلك النقائص الخاصة بالآخرين ، أو عندما يستمد هذا الشخص - كذلك - المتعة من قيامه بإذلال الآخرين ، أو التقليل من شأنهم.**

**(13) - من النظريات المعاصرة التي تحدثت عن الضحك ، نظرية ( أيزنك eysenck التي ربطت بين الشخصية والفكاهة ، وذلك لأن الشخصية ترتبط بمحورين : أحدهما هو المحور الاجتماعي ، الذي يهتم بعلاقة الشخص بالآخرين ، واستخدم معه مصطلح ( الانبساط والانطواء) والمحور الثاني : هو محور يتعلق بالانفعالية لدي الإنسان ، ويعبر النمط الانفعالي عن مشاعره ، بشكل صريح فهو يبكي أو يضحك.**

**(14)- كل المصادر التي تحدثت عن ميلاد المسرح العربي خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، أكدت علي أنه وُلد في ظل الإرساليات والمدارس الأجنبية ، التي وُجدت في بلاد الشام وفي مصر ، وكان النموذج الأوربي هو السائد ، وهو المصدر الرئيس لهذا المسرح .**

**(15) - العروض المسرحية الكوميدية - في مصر - بدأت في عام 1907 حين كوَّن عزيز عيد ( 1884-1942) فرقته بشكل رسمي، بالاشتراك مع الكاتب (أمين صدقي) ( كان نجيب الريحاني عضوا فيها) وافتتحها يوم 8 سبتمبر بمسرحية ( ضربة مقرعة ) التي كتبها ( أمين صدقي).**

**(16)- الأعمال التي قدمها ( عزيز عيد ) مُبكرا منذ أنشأ فرقته الأولي، حتى توقفت في نهاية شهر ديسمبر من عام 1908 ، وما تلاها من أعمال قدمتها فرقته الجديدة التي كونها في عام 1913وتوقفت بعد عروض متفرقة لم تستغرق سوي شهرين ، كشفت عن اتجاهه الفني ، وحددت خصائصه ، حيث اهتم بالكوميديا وفن (الفودفيل )؛ وعهد إلي (أمين صدقي ) بتعريب أعمال الكاتب المسرحي الفرنسي ( جورج فيدو) من إخراجه.**

**(17)- حاول ( جورج أبيض) أن يقدم أعمالا كوميدية ، تكون باعثة علي الإضحاك بدون إسفاف ، فذهب إلي مسرحيات موليير( 1622-1673) التي ترجمها ( محمد عثمان جلال ) في عام 1912وهي (الشيخ متلوف) و( مدرسة الأزواج ) و( النساء العالمات ) و( مدرسة النساء).**

**(18)- عندما أنشأ ( عزيز عيد ) فرقتة الجديدة ( الكوميدي العربي) (1915-1916) قدم - من خلالها- أعمالا مُسفه ، أحدثت ردود أفعال قوية ، ودفعت أحد النقاد إلي اللجوء للمحكمة ، لمقاضاة ( أمين صدقي ) مؤلف المسرحيات التي وجه لها الناقد ( ميخائيل أفندي أرمانيوس ) سهام نقده اللاذع ، واعتبرها أعمالا قذرة - علي حد تعبيره - حين نشر مقالا عن مسرحية ( ياستي ما تمشيش كده عريانة) وهي من المسرحيات التي قدمتها الفرقة وكتبها ( أمين صدقي).**

**(19)- تعرض ( الفودفيل ) في المسرح المصري ابتداء من عام 1915 – كما تشير إلي ذلك المقالات التي نُشرت في صحف ( الأهرام- المؤيد – المنبر- الوطن ) لهجوم شديد ( وبلغ سخط المعارضين له حدا جعلهم يطالبون الحكومة بالتدخل لإيقافه ، فأثار طلبهم نقطة بالغة التعقيد تتصل بمدي حرية المسرح في تقديم العروض المبتذل منها والقيم )**

**(20)- كانت الدولة – في تلك الآونة- تُغمض عينيها لكي لا تري ما يحدث في المسرح الهزلي ،لكنها في الوقت نفسه كانت تقوم بمصادرة بعض المسرحيات الوطنية مثل مسرحية ( دنشواي ) التي كتبها ( حسن مرعي) في عام 1906 ومسرحية ( الأزهر وقضية حمادة باشا ) وهي من تأليفه - أيضا- وكتبها في عام 1909 (64) ومسرحية ( في سبيل الاستقلال ) تأليف ( إبراهيم سليم النجار ) في عام 1908 وغيرها من الأعمال.   
(21)- وجود النقد - مهما كان قاسيا - إجراء مهم ، لتصحيح مسار الحركة الفنية ، لأن الهجوم الذي لاقاه ( عزيز عيد ) جعل ( أمين صدقي) يحذف بعض الألفاظ الخادشة - التي أشار إليها النقاد.**

**(22)- انفصال ( أمين صدقي ) عن فرقة (الريحاني )1918 أعطاه فرصة الانضمام إلي فرقة (الكسار ومصطفي أمين ) التي لم تكن قد قدمت أعمالا لمؤلفين متخصصين في مجال الكتابة المسرحية ، حيث إن ( الكسار) كان يكتب لنفسه ، وشاركه في كتابة بعض الأعمال رفيقه في الفرقة ( مصطفي أمين ) وشاركهما - أيضا - يونس القاضي..**

**(23)- تكونت الفرقة التي تحمل أسمهما معا ( جوق أمين صدقي وعلي الكسار) في عام 1918 وهو العام الذي انتهت فيه الحرب العالمية الأولي في شهر نوفمبر ، والتي استمرت لمدة أربع سنوات حين بدأت في 28 يونيه 1914، لكن آثارها كانت ما تزال قائمة ، والجنود الانجليز يتسكعون في شوارع القاهرة ، يبحثون عن اللهو والمتعة والتسلية ..**

**(24)- العمر القصير للفرق التي قدمت الكوميديا كان سمة مشتركة بينها ، فضلا عن كثرة عددها ، واتجاهها لتحقيق الفكاهة والتسلية ، باعتبارها أعمالا لا تطمح إلي غير ذلك ، هذا المسرح الكوميدي ، انطلق أصحابه من الكباريهات التي كانوا يعملون بها ، وكانوا يقدمون فيها ما سُمي( بالفصول المُضحكة ) التي استمر تقديمها حتى بعد ظهور الفرق المتخصصة في تقديم المسرحيات الكوميدي.**

**(25)- وعلي الرغم من أن الجمهور استقبل عروض المسرح الكوميدي ، بأشكاله المتعددة   
( الفرانكو- آراب- الفودفيل – الكوميديا ديلارتي ) استقبالا جيدا ، بدليل استمرار فرقتَّي ( نجيب الريحاني - علي الكسار ) لسنوات طويلة ، إلا أن غياب الحركة النقدية الحقيقية لعب دورا - في اعتقادي- في استمرار تلك الفرق لتقديم نوع معين من الكوميديا بدون تطوير ، وبدون سعي حقيقي لتحديد مفهوم واضح للكوميديا في مصر .. تلك التي أخذت معظم أفكارها وموضوعاتها من نصوص المسرح الفرنسي،**

**(26)- حين أنضم أمين صدقي ( 1890-1944) إلي فرقة ( عزيز عيد ) في عام 1907 ، وكان عمره لم يتجاوز السابعة عشر عاما ، لم تكن حركة التأليف المسرحي في مصر ، لها ملامح أو علامات تبين اتجاهات وتوجهات الفن المسرحي في ذلك الوقت ، وكلها كانت محاولات فردية ، تعتمد علي التأليف مرة ، وعلي التمصير مرة أخري ، وعلي الاقتباس أو الترجمة مرة ثالثة ، ولم تكن هناك أسماء لمؤلفين وكتاب مسرح أشارت لهم الصحف ، وذُكرت أسماءهم إلا القليل.**

**(27)- عندما انضم ( أمين صدقي) إلي فرقة ( علي الكسار ) في عام 1918 أي بعد أحد عشر عاما من انضمامه لفرقة ( عزيز عيد ) .. في ذلك العام ظهرت أسماء جديدة في مجال التأليف المسرحي ، والاقتباس ، قدمت لهم المسارح أعمالهم ، ومن هؤلاء : إبراهيم رمزي الذي كتب مسرحيات ( الحاكم بأمر الله ) 1915 ( أبطال المنصورة )1915(74)- (بنت الأخشيد) 1916- (البدوية) 1918 (75) .. وغيرها من المسرحيات الاجتماعية ومنها ( دخول الحمام مش زي خروجه ) في عام 1916**

**وفي عام 1916 كتب ( عثمان صبري) " 1897- ؟ " مسر حية بعنوان ( شبابنا في أوربا ) وكان شابا لم يتجاوز عمره التاسعة عشر عاما حين كتبها. أي أنه كان يماثل ( أمين صدقي ) حين بدأ حياته المسرحية ، لكن هذا الشاب ، لم تشر إليه الصُحف ، ولم يعرفه أحد أيامها ، لأن نصوصه لم تُقدمها المسارح.**

**(28)- في تلك الفترة- أيضا - ظهرت بعض أعمال الكاتب ( محمد تيمور ) و(العصفور في القفص) 1918 وهي كوميديا مصرية ذات أربعة فصول ، ومثلتها فرقة عبد الرحمن رشدي لأول مرة علي مسرح ( برنتانيا ) يوم الجمعة أول مارس 1918 و(عبد الستار أفندي ) كوميديا أخلاقية مثلها لأول مرة ( عزيز عيد) علي مسرح دار التمثيل العربي ، وفي فرقة منيرة المهدية في ديسمبر 1918 وظهرت مسرحية (فيروز شاه) التي كتبها (مصطفي ممتاز) في عام 1918 ثم مسرحية توفيق الحكيم- غير المنشورة - (الضيف الثقيل ) 1919**

**(29)- قام بالمهمة الكبرى في مجال (الفودفيل) كل من أمين صدقي ونجيب الريحاني ، إذ كتب أمين صدقي ما بين 1907-1925 خمسين مسرحية نُشرت عناوينها في العدد الخامس من مجلة التياترو..**

**(30)- الهجوم الذي تعرض له فن (الفودفيل ) لم يكن موجها له - كنوع فني – لكنه كان موجها ، لمن انحرفوا به ، وقاموا بتشويه صورته .**

**(31)- التعاون المشترك بين أمين صدقي وعلي الكسار ، انعكست نتائجه الايجابية عليهما معا ، ولم يكن لأحدهما فضلا علي الآخر – من وجهة نظري – وذلك لأن اسم ( علي الكسار ) صار معروفا ومكتوبا في الصحف ، منذ عام 1914 ، خاصة بعد ارتدائه لقناع البربري ( عثمان عبد الباسط ) الذي لفت الأنظار إليه ، وأصبح - بالفعل- منافسا لنجيب الريحاني الذي سبقه بارتداء قناع ( كشكش بك) بثلاثة شهور فقط ؛ وفي الوقت نفسه فإن أمين صدقي ، استطاع أن يُثبت وجوده ككاتب من كتاب الكوميديا.**

**(32)- تُعد فرقة ( أمين صدقي وعلي الكسار) نموذجا للفرق التي واصلت مسيرتها ، بشكل ثابت ولمدة طويلة ، وهي تقدم نوعا واحدا من الكوميديا ، كان يتطور من داخله.**

**(33)- حين كتب ( ماجد الكسار ) عن والده لم يتحدث كثيرا عن ( أمين صدقي ) بل أنكر وجوده أثناء حديثه عن النصوص التي كتبها ، وكان ينسب النجاح كله ، والوطنية كلها ، والدور الفني لعلي الكسار فقط ، وليس للثنائي الذي قدم هذا النجاح الذي تحدث عنه.**

**(34)- حاول ( أمين صدقي ) أن يطور من عروض الفرقة ، ويخرج من إطار الشخصية النمطية ( عثمان عبد الباسط) التي تسيدت معظم العروض ، وكانت رغبة التطوير تلح عليه ، لكنه كان يواجه معارضة (علي الكسار) الذي حصر نفسه في إطارها .**

**(35)- موهبة الكسار - التي لاشك فيها - محدودة ، في الإطار الذي حدده هو لنفسه ، ولو كان لدية القدرة علي تطوير أدائه لقام به ، خاصة وأن النقد كان يوجه سهامه الحادة إليه ، حاول التطوير، ولكنه لم ينجح ، إلا فيما اختاره لنفسه ، متوافقا مع موهبته ، خارج الطموح الكبير الذي افترضه فيه( د.علي الراعي ) عندما تحدث عن موهبته الكبيرة ، واحتفاظه من المسرح الشعبي بعدة عناصر هامة ، مثل الحدوتة الشعبية ، والمغامرات، وقصص الملوك ، والأغنية والرقص ، والتهكم العذب علي المسرح الجاد .**

**(36)- شخصية البربري ( عثمان عبد الباسط ) التي تبناها ( علي الكسار ) هي شخصية ، تطرح تناقضات كثيرة ، حتى وان تغير وضعها الاجتماعي ، فهي دائما تخطيء ، ودائما تمارس الكذب ، والخداع ، وربما في وقت من الأوقات تميزت بالحمق ، والغفلة ، والسطحية ، وكلها صفات ، تدفع المشاهد للسخرية منها ، لأنها لا تحسن تقدير الأمور ، وتضع نفسها في مشكلات كبيرة لا حصر لها.**

**(37)- قناع البربري( عثمان عبد الباسط ) الذي ارتداه ( علي الكسار) أثَّر سلبيا علي موهبته الفطرية ، لأنه أصبح ممثلا نمطيا ، تبعا لطبيعة تلك الشخصية النمطية ، التي لم تتطور علي يديه ، حتى وإن اختلفت وظيفته وحالته الاجتماعية ، فالأداء التمثيلي هو نفسه ، علي العكس تماما من نجيب الريحاني الذي استطاع الخروج سريعا من أسر شخصية ( كشكش بك ) فظهرت موهبته الحقيقية**..

**(38)- - شخصية البربري التي تبناها (علي الكسار) تذكرنا بشخصية الأراجوز البربري عند يعقوب صنوع ، برغم أنه لم يعاصره ، ولم ير عروضه ، إلا أن استحضاره جاء في إطار ، السوابق التي أشارت إلي وجود تلك الشخصية في تراثنا المسرحي خاصة الشعبي منه.**

**(39)- - وفي الوقت الذي كان ( علي الكسار ) يُقدم فيه فصوله المضحكة في كازينو دي باري في فبراير 1917 ، كانت هناك عروض مسرحية ، جادة تُقدم علي الجانب الآخر ، ويرتادها جمهور يُقدر المسرح ، وربما لا يذهب لمشاهدة تلك الفصول المُضحكة ، التي كان جمهورها ذو طبيعة خاصة ، جمهور يذهب للتسلية ، والنسيان ، ومعظمهم من الجنود الانجليز أيضا**.

**(40)- كلمة (تأليف) المُرافقة لنصوص أمين صدقي ، ليست دقيقة تماما، لأن معظمها كان مُقتبسا من بعض نصوص المسرح الفرنسي .**

**(41)- أول مسرحية كتبها ( أمين صدقي ) للكسار وهي ( اسم الله عليه ) ، توضح إمكانياته الضعيفة ، برغم اقتباسها من مسرحية ( طفلي ) للكاتب الفرنسي : موريس هينيكان ، وعلي الرغم من معرفته باللغة الفرنسية ، وقربه من ثقافتها ،إلا أن كل هذا لم يسعفه ليكتب مسرحية متماسكة البناء ، من الناحية الدرامية ، لأن هدفه الإضحاك ، وتقديم الكوميديا الهزلية ( الفارص) المعتمدة علي المبالغة في تصوير الشخوص والأحداث .**

**(42) - كتب ( أمين صدقي ) نص ( أحلاهم) ، بعد ثورة 1919 بشهور قليلة ، وكانت الثورة قد تركت آثارها الاجتماعية والاقتصادية ، التي دفع ثمنها البسطاء ، ووسط تلك الأجواء شعر بأن للمسرح وظيفة ، وضرورة ، ليكون مُعبرا عن بعض المتغيرات التي طرحها الواقع وقتها ، فكتب تلك المسرحية ، التي ذكرت أنها ليست سياسية أو وطنية بالمعني المُقاوم ، بقدر ما كانت مسرحية اجتماعية ، وضُعت في القالب الكوميدي ، بهدف التسرية ، والإضحاك ، والتسلية ، وفي نفس الوقت الإشارة إلي بعض ما يشغل أذهان الناس .**

**(43)- - يُعد نص ( أحلاهم ) نموذجا لمحاولة ( أمين صدقي) لتطوير الأعمال التي كتبها لعلي الكسار ، والتطوير شمل نوع العرض ، الذي يعتمد في جوهره علي ارتجال الكسار ، وبدون مقدمات أنتقل نمط البربري عثمان عبد الباسط من التابلوهات الراقصة إلي حبكة الفودفيل .**

**(44) - كان أمين صدقي يعلم أن علي الكسار يعتني اعتناء كبيرا بالموسيقي والغناء ، لأنهما الوسيلة المضمونة لجذب الجماهير ، ونجاح العروض - من وجهة نظره - ولهذا السبب أسند تلحينها إلي كبار الموسيقيين في ذلك الوقت وفي مقدمتهم سيد درويش وكامل الخلعي وداود حسني وزكريا أحمد وإبراهيم فوزي .**

**(45)- نص ( البربري في الجيش) برغم هزلية أحداثه ، وعدم منطقيتها ، ومعالجته للموضوع اعتمادا علي المصادفات فقط ، وليس علي التطور المنطقي للأحداث - أراه متماسكا – من الناحية الفنية – محققا لكثير من عناصر الفرجة ، مُفصحا عن بعض القيم الأخلاقية ، التي تدعونا لطرح أسئلة كثيرة حولها - لطبيعتها السلبية غالبا ، والايجابية أحيانا - فضلا عن أنه يُعد نموذجا لمحاولة التطوير الذي كان يسعي إليه ( أمين صدقي).**

**(46)- اتضحت ملامح ( الكوميديا الشعبية ) في مسرحية ( دولة الحظ) ، خاصة فيما يتعلق بشخصية ( عثمان) والكاتب لم يُسرف في عناصرها بطريقة تجعل الحوار - مثلا - يبدو مُسفا ، أو مُبتذلا ، وبرغم أن موضوعها يعتمد علي صيغة المبالغة ، ويعكس - أحيانا - سخرية من بعض شخوصها ، إلا أنها مع كل هذا ، استطاعت أن تقدم فكرة بسيطة مؤداها : أن الخوف من الموت ، يدفع الإنسان إلي المحافظة علي الحياة، مهما كان الثمن .**

هوامش الدراسة

**(1)- كُلفت بهذا البحث للمشاركة به في أعمال المؤتمر الفكري ( نقد التجربة همزة وصل - الحلقة الأولي : المسرح المصري من 1905-1952 الذي عقد ضمن فعاليات الدورة الحادية عشرة من مهرجان المسرح العربي – مصر من 10-16 يناير 2019 ، والذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح .   
(2)- نُشر في جريدة المؤيد – 4 سبتمبر سنة 1907- ص6 ما يلي:   
( ألف الممثل عزيز أفندي عيد جوقة لتمثيل الروايات المُضحكة من صنف الكوميدي وهي الروايات التي تمثل أخلاق الهيئة الاجتماعية العصرية بشكل مُضحك ، وسيوالي التمثيل في تياترو عبد العزيز في كل أحد وخميس وسبت من كل أسبوع ، وسيبدأ في 8 سبتمبر الجاري بتمثيل رواية ( ضربة مقرعة ) وهي من الروايات التي مثلتها الأجواق الأوربية ، فحازت استحسانا عظيما)- أنظر : المسرح المصري 1906-1910 ( الجزء الخامس) تقديم : د. أحمد سخسوخ – سلسلة توثيق المسرح المصري – المركز القومي للمسرح – القاهرة – رقم (5) 1998- صفحة 126**

**(3)- هذا الممثل كتب عنه د. سيد علي إسماعيل هامشا في كتابه ( مسرح علي الكسار ج1) - سلسلة تراث المسرح المصري – رقم 12 – القاهرة – المركز القومي للمسرح 2006- إشارة جاء فيها (إنه ممثل هزلي يختلف عن الممثل الجاد أحمد فهيم ، رغم تشابه الأسمين ، فالفار هو المعني هنا ، أما الممثل أحمد فهيم فقد ظهر في التمثيل في أواخر القرن التاسع عشر ، وتحديدا عام 1897 ضمن ممثلي فرقة اسكندر فرح ، وظل يتنقل بين الفرق سنوات طويلة ، حيث عمل في فرقة الشيخ سلامة حجازي ، وفرقة جورج أبيض وفرقة عكاشة ، وفرقة عزيز عيد وفرقة منيرة المهدية ، وفي عام 1922 أصيب بالمرض ومات .( صفحة 27).**

**(4)- أشار - أيضا - د. سيد علي إسماعيل في المرجع السابق ،وفي هامش صفحة 28 قائلا : من المحتمل أن يكون وجودهما الفني أسبق من ذلك بكثير ، ولكننا نقصد بظهورهما هذا ، أي ظهور اسم كل منهما في الصحف المصرية ، خصوصا جريدة المقطم التي ذكرت اسم أحمد فهيم الفار في عددها المؤرخ 6/8/1907 ، وذكرت اسم محمد ناجي في عددها المؤرخ 13/8/1907**

**(5)- د. سيد علي إسماعيل – مرجع سابق- صفحة 27**

**(6)- أحمد شفيق باشا – مذكراتي في نصف قرن – الجزء الثاني – القسم الثاني – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة ذاكرة الكتابة رقم 143- القاهرة – 2013- صفحة 105   
(7)- أحمد شفيق باشا – مرجع سابق – صفحة 117   
(8)- مرجع سبق الإشارة إليه   
(9)- يمكن مراجعة كتاب أرسطو طاليس( فن الشعر ) الذي نقله أبي بشر متي بن يونس القنائي من السرياني إلي العربي – حققه مع ترجمة حديثة د. شكري عياد – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة 1967 – الصفحات 44-45، وكذلك نفس الكتاب ترجمة وتقديم : د. إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية – صفحة 88**

**(10)- أرسطو طاليس – فن الشعر – مرجع سابق – ترجمة د. شكري عياد – صفحة 46 (11)- تاريخ المسرح – ر. بينار – ترجمة : أحمد كمال يونس – سلسلة الألف كتاب رقم 394 – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - مصر - 1963- صفحة 18   
(12)- د. علي الراعي – الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري – والكتاب نشر مع الكتابين الآخرين للكاتب وهما : فنون الكوميديا من خيال الظل إلي نجيب الريحاني – مسرح الدم والدموع – في كتاب واحد صدر بعنوان \_ مسرح الشعب – دار شرقيات – القاهرة – 1993- صفحة 64   
(13)- ر. بينار r.pignarre- تاريخ المسرح – مرجع سابق – صفحة 35   
(14)- علي نور – أريستو فانيس – عصره وعمله المسرحي – دراسات مسرحية – دار المعارف – مصر – 1965- صفحة 22   
وكان المؤلف ( علي نور) مديرا للقسم اليوناني بإذاعة القاهرة ، ومنتدب لتدريس اللغة اليونانية الحديثة بآداب عين شمس ، أعد الدكتوراه بجامعة أثينا حيث درس اليونانية القديمة والوسيطة . (15)- د. علي الراعي – فنون الكوميديا من خيال الظل إلي نجيب الريحاني- مرجع سابق – صفحة 65-66**

**(16)- قاموس المسرح – إشراف د. فاطمة موسي – ج1 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1996- صفحة 223-124**

**(17)- أستاذ علم النفس بجامعة نيفادا – رينو- الولايات المتحدة - نشر عددا من البحوث والمقالات التي تطبق مفاهيم علم النفس ونظرياته علي فنون الأداء المختلفة - ومن مؤلفاته : الحب والغريزة 1981- الانقسام الجنسي الكبير 1989 – سيكولوجية فنون الأداء .   
(18)- سيكولوجية فنون الأداء – تأليف : جلين ويلسون- ترجمة : د. شاكر عبد الحميد – مراجعة : د.محمد عناني – عالم المعرفة رقم 258 – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – يونيو 2000- صفحة 264**

**(19)- في العيد الخامس والعشرين لميلاد مسرح الضحك في بريطانيا ، وهو المسرح الذي وضع أساسه وطوره ( بريان ركس ) وأصبح من التقاليد الثابتة في لندن ، أصدر مجموعة من نقاد المسرح دراسة جادة عن طبيعة الهزلية ، وما يفرق بينها وبين الكوميديا ، وما يربط بينها وفنون المسرح الأخرى . ومن خلال هذا الكتاب تم وضع تعريف جديد للكوميديا ... أشار إليه د. محمد عناني في كتابه ( فن الكوميديا ودراسات أخري).   
(20)- د. محمد عناني – فن الكوميديا ودراسات أخري - مكتبة الأنجلو المصرية – 1980- صفحة 76**

(**21)- الكوميديا والتراجيديا – مولين ميرشنت – كليفورد ليتش- ترجمة د. علي أحمد محمود – عالم المعرفة – الكويت – العدد رقم 18- يونيو 1979 – صفحة 13-14**

**(22)- د. شاكر عبد الحميد – الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي - رقمي - بدون تاريخ - كتب عربية - صفحة 35-36**

**(23)- سيكولوجية فنون الأداء – مرجع سابق – صفحة 240**

**(24)- هنري برجسون ( 18 أكتوبر 1859-4 يناير 1941) فيلسوف فرنسي – حصل علي جائزة نوبل للآداب عام 1927- من أعماله : الضحك – المادة والذاكرة – التطور الخلاق – الطاقة الروحية .**

**(25)- هنري برجسون - الضحك- ترجمة : سامي الدروبي – عبد الله عبد الدايم - طبعة مكتبة الأسرة - سلسلة الأعمال الفكرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998- صفحة 16   
(26)- هنري برجسون – مرجع سابق – صفحة 17**

**(27)- د. شاكر عبد الحميد - الفكاهة والضحك - رؤية جديدة - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - 289 يناير 2003 - صفحة 65   
(28)- د. شاكر عبد الحميد - التراث والتغير الاجتماعي ( الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي) - كتب عربية - بدون تاريخ – صفحة21   
(29)- د. شاكر عبد الحميد – سيكولوجية فنون الأداء – مرجع سابق – صفحة 248-249  
(30)- د. شاكر عبد الحميد – التراث والتغير الاجتماعي – مرجع سابق – صفحة 18   
(31)- فريدريش نيتشه – ما وراء الخير والشر " تباشير فلسفة للمستقبل " – ترجمة : جيزيلا فالور حجار – دار الفارابي – بيروت – 2003 – الفقرة رقم 294**

**(32)- هانز يورغن آيزنك ( 4مارس 1916- 4 سبتمبر 1997) عالم نفس ألماني – بريطاني ، أكثر ما أشتهر به هو عمله في مجال الذكاء والشخصية .   
(33)- جلال العشري - الضحك فلسفة وفن - سلسلة كتابك - دار المعارف - رقم 85- 1979 - صفحة 34**

**\*- في هذا البند أتحدث فقط عن كل ما يتعلق بالكوميديا ، لأنها هي موضوع دراستنا ، مستبعدا الإرهاصات المتعلقة بالمسرح ، الذي قدمه المسرحيون بعيدا عن الكوميديا .. كمحاولات الشيخ سلامة حجازي – واسكندر فرح حين جاء إلي مصر في عام 1891، وغيرها من المحاولات والعروض المتعلقة بالفرق الشامية التي جاءت إلي مصر .**

**(34)- د. علي الراعي – المسرح في الوطن العربي – عالم المعرفة – رقم 25 – يناير 1980 - الكويت - صفحة37   
(35)- د. حمدي الجابري – المونودراما والمُحبظين ( مسرح خدعنا والآخر ظلمناه ) - المكتبة الثقافية - رقم 478 -الهيئة المصرية العامة للكتاب - صفحة 98-100- ولقد استشهد الدكتور حمدي الجابري كما ذكر في الهامش بحكاية مسرحية (الإعرابي الفقير والرحالة الأجنبي) – مستعينا بما جاء في كتاب لنداو ( دراسة في المسرح والسينما عند العرب ) صفحة 106-107**

**(36)- د. علي الراعي – المرجع السابق – صفحة 38**

**(37)- المسرح المصري في القرن التاسع عشر ( 1799-1882) فيليب سادجروف – ترجمة : عمرو زكريا عبد الله – تقديم : أحمد شمس الدين الحجاجي – مكتبة الأسرة - 2014- الهيئة المصرية العامة للكتاب- صفحة 49**

**(38)- انشئ ذلك المسرح في نفس الموقع الذي تشغله حاليا هيئة البريد بميدان العتبة .**

**(39)- قاموس المسرح – إشراف د. فاطمة موسي – المجلد الرابع ( غ- ل) الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998- صفحة 1342 وأنظر أيضا : كتاب ( مصر في كتابات الرحالة الأتراك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر – سامية جلال – المجلس الأعلى للثقافة- 2014- صفحة 163   
(40)- حين أذكر هنا ( يعقوب صنوع ) ، يهمني ما قدمه من عروض علي مسرح الكوميدي ، ولا تعنيني - هنا- الآراء التي تدور حوله – رغم أهميتها - ، و كذلك السياق الذي بسببه لقب بموليير مصر ، أذكر هذا بعد أن طعن في صحة ما قيل عنه من قبل الدكتور سيد علي إسماعيل ، مُعتمدا علي الأوراق ، ومراجعة الصحف القديمة ، محددا أن معظم ما نعرفه عن صنوع ، جاء علي لسانه هو ، بعيدا عن أية مصادر أخري - يمكن الرجوع إلي ما كتبه الدكتور سيد علي إسماعيل في مقدمة كتاب ( ألبوم أبو نظارة ( يعقوب صنوع) – تأليف : بول دي بينيير - ترجمة د. حمادة إبراهيم - المركز القومي للمسرح – القاهرة - سلسلة دراسات في المسرح المصري – رقم 10 - 2009**

**(41)- راجع كتاب : – المسرح المصري في القرن التاسع عشر ( 1799-1882) فيليب سادجروف – ترجمة : عمرو زكريا عبد الله – تقديم : أحمد شمس الدين الحجاجي – مكتبة الأسرة - 2014- الهيئة المصرية العامة للكتاب- الصفحات 157-158 .. وقبل هذه الطبعة صدرت طبعة أخري من نفس الكتاب بترجمة مختلفة قام بها د. أمين العيوطي ، وقدم للكتاب وعلق عليه الدكتور سيد علي إسماعيل – المركز القومي للمسرح – سلسلة دراسات في المسرح المصري – رقم 9 – 2007 (42)- المسرح المصري في القرن التاسع عشر – مرجع سابق – صفحة 126**

(**43)- اعتمد أمين صدقي الذي لم يكن قد تجاوز السابعة عشر من عمره ( 1890-1944)علي مسرحيات الكوميدي فودفيل ، المنتمية الي القرن التاسع عشر من تأليف اسكريب (1791-1861) ولابيش( 1815-1888) ، ومن هذه المسرحيات : ضربة مقرعة – الأبن الخارق للطبيعة – عندك حاجة تبلغ عنها .   
(44)-المسرح المصري – 1906-1910 ( الجزء الخامس) تقديم : د. أحمد سخسوخ – سلسلة توثيق المسرح المصري – المركز القومي للمسرح – القاهرة – رقم (5) 1998 – صفحة 123- والإعلان منشور في صفحة 6 في جريدة المؤيد .   
(45)- المسرح المصري – ج5 – مرجع سابق - صفحة 134   
(46)- المسرح المصري – ج5 – مرجع سابق - صفحة 137 المرجع السابق .   
(47)- المسرح المصري – ج5- مرجع سابق - صفحة 140   
(48)- المسرح المصري – ج5- مرجع سابق- صفحة 142**

**(49)- ليست هناك أية معلومات تشير إلي هذا الممثل علي الرغم من أن الخبر أشار إلي شهرته . وأشارت بعض الأخبار إلي أنه كان مديرا لجوق المسرة العثماني . لكن يبدو أنه لم يستمر ، لأن أخباره انقطعت ، فيما نشر بعد ذلك .**

**(50)- المسرح المصري- ج5- مرجع سابق- المرجع السابق صفحة 148**

**(51)- يذكر الدكتور سيد علي إسماعيل في مقدمة كتاب ( مسرح علي الكسار) ج1 – مرجع سابق - أن تاريخ إنشاء الفرقة الكوميدية الثانية تم في عام 1913 ، مثل من خلالها في المنيا مسرحية ( ليلة الزفاف ) وذكر أن جريدة الوطن الصادرة بتاريخ 5/7/1923 قد طالب محررها إيقاف تمثيل رواية ليلة الزفاف حفظا للآداب العمومية ، وذكر – أيضا – أن جريدة مصر الصادرة بتاريخ 27/8/1913 ، 13/8/1913 ذكرت أن الفرقة لم تستمر طويلا وتوقفت عن عملها ، بعد عروض متفرقة لم تستغرق سوي شهرين فقط ، وفي كتاب ( عزيز عيد ) الذي كتبته فاطمة رشدي لم تذكر أي تواريخ تتعلق بإنشاء تلك الفرقة ، لكن كتاب ( تاريخ المسرح العربي ) تأليف : د. فؤاد رشيد( مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة ذاكرة الكتابة رقم 77 - 2006- صفحة 83) قد ذكر شيئا مختلفا فيما يتعلق بتاريخ تلك الفرقة ، إذ حدد أنها قامت في عام 1915 عقب الحرب العالمية الأولي وقدمت عروضها علي مسرح برنتانيا ، ولم تستمر وانحلت وتشرد أفرادها واتخذوا أحد المقاهي مقرا لهم . وعليه فإن أمامنا تاريخين يشيران لتكوين تلك الفرقة ، واستنادا إلي المصادر التي أعتمد عليها ، ورجع إليها الدكتور سيد علي إسماعيل ، وذكرتها في هذا الهامش ، سيكون التاريخ الصحيح لإنشائها هو عام 1913 .**

**(52)- الفودفيل كما جاء في كتاب ( دليل الناقد الأدبي) للدكتور نبيل راغب – مكتبة غريب – 1981- هو ( اصطلاح يعود إلي القرن الخامس عشر ، عندما كان يُطلق في فرنسا علي الأغاني الشعبية المُرتبطة بشرب النبيذ ، ومهرجاناته بصفة خاصة ، وكانت الأغاني زاخرة بروح الكاريكاتير الساخر الذي يتهكم من الأنماط الاجتماعية الشاذة والغريبة والطفيلية ، ويُقال أن هذا الاسم كان تحريفا للاسم الفرنسي val de vire أو " وادي النزهة " الذي يقع في منطقة نورماندي بفرنسا حيث كان أوليفييه باسيلان يؤلف أغانيه الساخرة التي أرست تقاليد فن الفودفيل في مراحله المبكرة ، وحتى أوائل القرن الثامن عشر ، عندما بدأت بعض مسارح فرنسا في إدخال مثل هذه الأغاني في مسرحياتها الهزلية ) – للتوسع أنظر الصفحات من 147-151  
(53)- فاطمة رشدي هي زوجة عزيز عيد – لم تكن قد ولدت بعد حين كون فرقته لأنها من مواليد 1908 تعرَّف عليها - كما ذكرت- ذات ليلة من عام 1923 وكانت تُغني بعض المقطوعات الغنائية في ملاهي روض الفرج بالقاهرة ، فشجعها علي التمثيل ، وقام بتدريبها لتمثل دورا في مسرحية ( القرية الحمراء) وألحقها بفرقة يوسف وهبي بمسرح رمسيس ، وفي عام 1924 تزوجها ، وباستقالة الفنانة (روز اليوسف) من فرقة رمسيس اتيحت لها فرصة القيام بأدوار البطولة ، فقدمت أول بطولة لها في مسرحية (الذئاب) ..واستمرت مع (عزيز عيد) طوال زواجها منه حتى تم الطلاق بينهما . ( للتعرف علي معلومات عنها يُمكن الرجوع إلي ( قاموس المسرح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - د. فاطمة موسي - الجزء الثاني - 1995 - صفحة677).   
(54)- فاطمة رشدي - الفنان عزيز عيد - المكتبة الثقافية رقم 384-الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1984-صفحة 92**

**(55)- محمد تيمور – حياتنا التمثيلية ( دراسات نادرة عن فجر الحياة المسرحية في مصر ) – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة ذاكرة الكتابة – رقم 51- 2003- صفحة 162   
(56)- راجع المقدمة التي كتبها ( محمود فاضل) لمسرحية ( اسم الله عليه ) الصادرة ضمن مطبوعات المسرح الكوميدي – البيت الفني للمسرح – القاهرة – 1996 –صفحة 14-15**

**(57)- رشدي صالح – المسرح العربي – مطبوعات الجديد – العدد الرابع – 5 يونيه 1972- صفحة 69 (58)- رشدي صالح – المسرح العربي – مرجع سابق – صفحة 70   
(59)- محمود فاضل – المرجع السابق – الصفحات 18-19   
(60)- نُشر هذا المقال في جريدة الوطن بتاريخ 12 مايو 1916- ص3 – بعنوان ( الحركة الطائشة في تياترو برنتانيا ) وأعيد نشره ضمن المادة التوثيقية التي ضمها كتاب ( المسرح المصري 1916) الجزء السابع – مطبوعات المركز القومي للمسرح – سلسلة توثيق المسرح المصري – رقم 7- القاهرة – 2000- الصفحات من 308-309   
(61)- نشر خبر في جريدة الوطن الصادرة بتاريخ 12 مايو1916 وهو نفس تاريخ نشر المقال محل الهجوم ، لأنه جاء استكمالا من الناقد لمقالات سابقة ، أثارت عليه المؤلف أمين صدقي، وكان فحوي الخبر ( تحددت جلسة يوم 15 الجاري بمحكمة جنح الأزبكية لمحاكمة حضرة أمين أفندي صدقي المعرب الروائي بجوقة الكوميدي العربي ، من أجل تعديه علي حضرة الكاتب الفاضل ميخائيل أفندي أرمانيوس) الذي يقوم عنه بطلب الحق المدني حضرة صاحب العزة المحامي الشهير اسكندر بك عمون ، هذا وقد قدم حضرته بلاغا آخر إلي النيابة العمومية ضد المتهم المذكور لاشتراكه مع جناب الخواجة عزيز عيد مدير هذا الجوق علي التشهير به بواسطة النشر في إعلانات عمومية ) - ( المسرح المصري 1916) - مرجع سابق – صفحة 310- ومن خلال الأخبار التي نشرت ، في تلك الآونة عن هذه المعركة الفنية ، أن صلحا قد تم بين جميع الأطراف ، بعد أن قدم ( أمين صدقي ) اعتذارا مكتوبا في رسائل موجهة للناقد ، الذي ذهب للمحكمة وقدم تنازلا عن بلاغه .   
(62)- أعيد نشر هذا الخبر في كتاب ( المسرح المصري 1916) – مرجع سابق – صفحة 310   
(63)- للتعرف أكثر علي طبيعة هذا الهجوم وما جاء فيه من آراء نُشرت في تلك الصحف ، يمكن الرجوع إلي كتاب ( اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة 1919) – د. رمسيس عوض – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة -1979 - الفصل المعنون ( الفودفيل وحرية المسرح ) الصفحات 235- 251**

**(64)- نُشرت مسرحية – الأزهر وقضية حمادة باشا لمؤلفها ( حسن مرعي) مع دراسة وافية كتبها د. سيد علي إسماعيل – سلسلة تراث المسرح المصري – المركز القومي للمسرح – رقم 13 - 2006**

**(65)- للتعرف علي تلك الأعمال وما تعلق بها من وقائع يمكن الرجوع إلي كتاب ( التاريخ السري للمسرح قبل ثورة 1919 – د. رمسيس عوض – مطبعة الكيلاني – القاهرة - 1972**

**(66)- نشر في جريدة المقطم بتاريخ 6 فبراير 1917 ( افتتح مساء أول فبراير تياترو كازينو الجلوب وراء مخازن شكوريل باحتفال كبير حضره جمهور غفير من أدباء العاصمة وحلوان ، حتى لم يبق به مكان مع أنه يتسع لأكثر من 1500 شخص ، وقد مثل " جوق الكوميدي المصري الراقي" الجديد ، رواية الشيخ وبنات الكهرباء ، وهي من نوع الكوميدي الراقي تأليف فرح أنطون وهي مسرحية غنائية موسيقية يقوم ببطولتها : عمر وصفي وألمز ستاتي ) – انظر : قاموس المسرح – الجزء الرابع – مرجع سابق – صفحة 134**

**(67)- نجيب الريحاني – المذكرات المجهولة – دراسة وتقديم شعبان يوسف – منشورات بتانة – القاهرة – 2017 – صفحة 74- وكان أول ظهور لتلك الشخصية في مسرحية ( تعالي لي يابطة ) وهي من نوع مسرحيات الفرانكو آراب – عُرضت في يوليه 1916**

**(68)- مذكرات نجيب الريحاني – مرجع سابق – صفحة 81   
(69)- لم يُستدل علي رقم العدد ، وهذه العبارة نشرها كاتب السيناريو ( مصطفي محرم ) في كتابه : بديع خيري – مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي -1999، ولم يذكر أيضا تاريخ العدد.**

**(70)- يمكن الرجوع إلي الجدول الذي تضمن العروض المسرحية التي قدمها علي الكسار في مرحلته الأولي ، والمنشور في كتاب ( مسرح علي الكسار ) ج1 – مرجع سابق – الصفحات من 105-108**

**(71)- د. سيد علي إسماعيل – مسرح علي الكسار ج1- مرجع سابق – صفحة 39 (72)- يمكن الاطلاع علي تلك المقالات التي تحدثت عن أزمات المسرح المصري في مراحل تطوره المختلفة – والمنشورة ضمن كتاب ( أزمة المسرح ) الجزء الأول – تقديم : سامي خشبة – مطبوعات المسرح الكوميدي- البيت الفني للمسرح – القاهرة - رقم 6 – صفحة 21   
(73)- أمين صدقي ولد بالقاهرة من أب مصري وأم فرنسية ، وتعلم في مدارس الفرير ونال شهادة البكالوريا ثم عُين مترجما بوزارة الحقانية ، لكنه استقال ليتفرغ للمسرح .. كون عدة فرق بعد انفصاله عن علي الكسار في عام 1925 ، ثم توقف عن تكوين الفرق مكتفيا بالكتابة لها ، ومنها فرقة علي الكسار ، بعد انسحابه منها بسنوات ، وكذلك فرقة الريحاني وفرقة منيرة المهدية ، في عام 1944 أكتشف أمين صدقي أنه قد أصيب بسرطان البروستاتا ، تم نقله إلي مستشفي القصر العيني ، ثم بعد ذلك إلي مستشفي بابا بانو بالدقي ، ثم مات في يوليه 1944   
(74)- أبطال المنصورة - مسرحية (إبراهيم رمزي) – تقديم ودراسة د. إبراهيم درديري – المركز القومي للمسرح – سلسلة تراث المسرح المصري – رقم (8) – 1997والكاتب ( إبراهيم رمزي ) وُلد في المنصورة في 6 أكتوبر 1884 وتوفي في 27 مارس 1949 علي أثر أزمة قلبية   
(75)- نُشرت هذه المسرحية مع مسرحيات : الحاكم بأمر الله – صرخة طفل – في كتاب (روايات الهلال) تحت عنوان ( مسرحيات إبراهيم رمزي – العدد 398- فبراير 1982   
(76)- عثمان صبري – المقدمة الضافية التي كتبها مصاحبة لنصه ( شُبانُنا في أوربا ) التي كتبها في عام 1916 و نشرها في عام 1922 – ثم أعيد نشرها مرة أخري بعد مرور كل تلك السنوات بمقدمة كتبها : نبيل فرج – سلسلة نصوص مسرحية – العدد الأول – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مارس 2000 – صفحة 81-83**

**(77) نُشرت هذه المسرحيات في كتاب : مؤلفات محمد تيمور – الجزء الثالث – المسرح المصري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1974**

**(78)- محمد كمال الدين – رواد المسرح المصري – المكتبة الثقافية العدد 252 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1970 – الصفحات 109-110**

**(79)- أنظر كتاب ( مخطوطات مسرحيات مصطفي ممتاز) – دراسة وتقديم د. سيد علي إسماعيل – المركز القومي للمسرح – سلسلة تراث المسرح المصري – رقم (18) - 2008**

**(80)- د. جلال حافظ – الفودفيل في تاريخ المسرح المصري – ملفات المسرح – رقم 1- أكاديمية الفنون – 2006- صفحة 67**

**(81)- تلك الفترة التي أشار إليها الدكتور جلال حافظ - هي الفترة التي عمل فيها أمين صدقي مع عدة فرق ، ومنها ( عزيز عيد – نجيب الريحاني – علي الكسار) .**

**(82)- د. جلال حافظ – مرجع سابق – صفحة 78**

**(83)- - هذا الجزء المُستشهد به جاء ضمن المقال ، الذي أعيد نشره ضمن المواد التوثيقية في كتاب ( المسرح المصري الموسم 1917-1918 ) – المركز القومي للمسرح – 2001 صفحة 268**

**(84)- يذكر الدكتور سيد علي إسماعيل أن أول ظهور لشخصية كشكش بك كان في يوليو 1916 – مسرح علي الكسار ج1 – مرجع سابق**

**(85)- يمكن مراجعة قائمة النصوص التي نشرها الدكتور سيد علي إسماعيل في كتاب ( مسرح علي الكسار ) بجزأيه الأول والثاني – مرجع سابق للتعرف علي النصوص والمؤلفين الذين تعاونوا مع فرقة علي الكسار التي استمرت تعمل بشكل منتظم حتى عام 1939 .**

**(86)- أقصد كتابه ( علي الكسار بربري مصر الوحيد ) - كتاب اليوم - العدد (328)-1991   
(87)- ماجد الكسار - بربري مصر الوحيد – مرجع سابق - صفحة 109-110   
(88)- علي خليل سالم ، ولد في حي السيدة زينب عن أبوين فقيرين ، كان أبوه سروجيا ، اهتم منذ طفولته بالبلياتشو الذي يجوب الحواري ويقدم مشاهده الهزلية ، فظهرت ميول الطفل في محاكاة زملائه في الكُتاب الذي أرسله أبوه إليه ، عمل طاهيا لدي أسرة ثرية . في عام 1905 طُلب الفتي للجهادية ، وأشفقت الأم علي ابنها فباعت الفُرن الذي تملكه ، وكان المورد الوحيد لدخل الأسرة لتدفع ثمنه قيمة البدلية لإعفائه من الجهادية ، وحمل الابن هذا الجميل لأمه ، وعندما اجتذبه المسرح اختار لقب أمه ( الكسار) ليصبح أسمه ( علي الكسار ) في عام 1907 ألف فرقة مسرحية من بعض الهواة بحي السيدة أخذت تمثل بالمسرح الزينبي بالمواردي ، ثم انقطع عن التمثيل فترة وعاد إليه في عام 1912 ( موسوعة المسرح – المجلد الرابع – مرجع سابق ) – ماجد الكسار - بربري مصر الوحيد – مرجع سابق.**

**(89)- مجموع المسرحيات التي قدمها الكسار ( 140 مسرحية ) قام برصدها ، وتحديد بياناتها كاملة د. سيد علي إسماعيل – مسرح علي الكسار ج1 ج2 – مرجع سابق .**

**(90)- د. علي الراعي – فنون الكوميديا من خيال الظل إلي نجيب الريحاني – والكتاب نُشر مع كتابين آخرين وهما الكوميديا المُرتجلة في المسرح المصري و مسرح الدم والدموع – في كتاب واحد تحت عنوان ( مسرح الشعب ) – دار شرقيات – القاهرة 1993 – أنظر الصفحات من 266- 271**

**(91)- مسرح يعقوب صنوع – نجوي إبراهيم فؤاد عانوس – سلسلة دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984 – الصفحات 134-135   
(92)- يحيي حقي – الريحاني هذا الوافد الذي سخر بنا – مجلة الكاتب 1964- مجلة المسرح مايو 1970- والمقال نشر ضمن المقالات المرفقة بكتاب ( مذكرات نجيب الريحاني المجهولة ) - مرجع سابق**

**(93)- لمعرفة تواريخ تلك العروض ، يمكن الرجوع إلي كتاب ( المسرح المصري – موسم 1917-1918) تقديم : د. لطفي عبد الوهاب – مطبوعات المركز القومي للمسرح – القاهرة – 2001- الصفحات 51-52-53   
(94)- محمد تيمور – حياتنا التمثيلية ( دراسات نادرة عن فجر الحياة المسرحية في مصر ) – تقديم : زكي طليمات – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة ذاكرة الكتابة - رقم 51 – 2004 – صفحة 25**

**(95)- محمد تيمور – مرجع سابق – صفحة 26   
(96)- هناك من يُؤكد أن مسرحية ( العشرة الطيبة ) اقتبسها (محمد تيمور) عن مسرحية فرنسية اسمها ( ذو اللحية الزرقاء) – ولو صح ذلك كما قال الناقد الكبير (فؤاد دوارة )( فالمؤكد أنه لم يقتبس سوي الفكرة العامة للأوبريت ، ثم نسجها نسجا جديدا ، تماما باللون المصري المحلي الخالص ) يمكن مراجعة هذا الرأي في كتابه( في النقد المسرحي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر – 1965 – صفحة 151   
(97)- د. سيد علي إسماعيل – مسرح علي الكسار ج2 – مرجع سابق – صفحة82   
(98) – اسم الله عليه – مسرحية – أمين صدقي – مطبوعات المسرح الكوميدي – سلسلة صدرت عن المسرح الكوميدي- العدد الثاني – البيت الفني للمسرح- مصر – دراسة وتحقيق : محمود فاضل - 1996  
(99)عُرضت هذه المسرحية – لأول مرة – علي مسرح كازينو دي باري بتاريخ 16 أغسطس 1918 ، كما جاء في الإعلان المنشور في صحيفة الأهرام ص 2 والمشار إليه في الفقرة رقم ( 5208 ) من موسوعة ( المسرح المصري الببلوجرافية 1900-1930) - د. رمسيس عوض- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983، والتي أشارت - أيضا - إلي بعض الأعمال التي قدمها (الكسار) لهذا المسرح في العام نفسه وهي : البربري في اليابان 15فبراير - 1918الأهرام ص2 (الفقرة رقم5156) – مفيش كده: تأليف : أمين صدقي 25فبراير 1918 الأهرام ص2( الفقرة رقم 5158) - البربري في استكهولم 6مايو 1918الأهرام- (الفقرة رقم 5177) - رواية : دي في دي 18 مايو 1918 الأهرام ص2 ( الفقرة رقم 5180) - ليلة الحظ - تأليف : أمين صدقي 29 مايو 1918 الأهرام ص2( الفقرة 5183) - ده بختك من تأليف: علي الكسار في 26 يونيه 1918الأهرام ص2 ( الفقرة رقم 5193) .   
 (100) د. سيد علي إسماعيل – مسرح علي الكسار – الجزء الأول – تراث المسرح المصري رقم 12 – المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية -2006- صفحة 30**

**(101)- يذكر الدكتور سيد علي إسماعيل أن أول مسرحية لعلي الكسار ظهر فيها بشخصية البربري – تبعا للوثائق التي بين يديه- كانت مسرحية ( زقزوق وظريفة ) يوم 23أكتوبر 1916 عندما كان ممثلا بجوق الأوبريت الشرقي بكازينو دي باري .. ويذكر أيضا - فيما يتعلق بمسرحية( اسم الله عليه ) - أن أثر شخصية ( عثمان البربري) في تحقيق الإضحاك ، دفع بعض الفنانين في ذلك الوقت لتقليدها .. حين قدم ( فوزي منيب) هذه المسرحية في سوريا في عام 1920 ، عندما كون فرقة كوميدية حملت اسم ( جوق كشكش والبربري) في محاولة منه لجذب الجمهور العربي اعتمادا علي الشخصيتين المشهورتين ( كشكش بك وعثمان البربري) بل وأطلق علي نفسه لقب ( بربري مصر الوحيد ) وهذا لقب علي الكسار .( أنظر كتاب : مسرح علي الكسار – الجزء الأول – د. سيد علي إسماعيل – سلسلة تراث المسرح المصري رقم (12) - المركز القومي للمسرح – 2006- صفحة96   
وعن هذه الواقعة – المُتعلقة بتلك المسرحية أيضا - يذكر ابنه ( ماجد الكسار ) أن ( الكسار تمكن من أن يضع حدا لفوزي منيب الذي استباح لنفسه كل هذا وهو ما لم يرتح إليه الكسار ، فعلم في ذات ليلة أنه يقدم روايته ( الطنبورة ) بكازينو ليلاس في روض الفرج ، فدبر له خطة استعان في تنفيذها ب(أبو العلا) فتوة مسرحه ، وذهبا إلي الكازينو في الليل أثناء عرض فوزي منيب للمسرحية وكان قد أفهم أبو العلا تفاصيل الخطة ، ,أثناء العرض تسللا حتى وصلا إلي الكمبوشة ، حيث يجلس المُلقن ، وهو يقوم بعمله بإسعاف الممثلين بكلمات الحوار ، وانهال الفتوة عليه بالضرب حتى غشي عليه ، وسحب علي الكسار الرواية من تحت يده ، وسرعان ما خرجا من الكازينو ، وهنا لم يتمكن الممثلون من استكمال عرضهم ، وارتبكوا ، وهاج الجمهور مما اضطر معه إلي إسدال الستار ، وخرج فوزي منيب للجمهور معتذرا عن عدم استطاعته استكمال العرض، لأن النص تمت سرقته ) – أنظر كتاب ( علي الكسار بربري مصر الوحيد - ماجد الكسار - كتاب اليوم - القاهرة - العدد 328 -1991 - صفحة 121**

**(102)- مفيش كده تأليف : أمين صدقي 25فبراير 1918 الأهرام ص2( الفقرة رقم 5158)- ليلة الحظ - تأليف : أمين صدقي 29 مايو 1918 الأهرام ص2( الفقرة 5183)- الإشارات جاءت في موسوعة د.رمسيس عوض – المشار إليها من قبل.**

**(103)- يمكن الرجوع إلي كتاب ( الفودفيل في تاريخ المسرح المصري ) د. جلال حافظ – سلسلة ملفات المسرح رقم 1 – أكاديمية الفنون – القاهرة – 2006 – خاصة في الفصل الذي يحمل عنوان ( المسرحيات المُقتبسة ) الصفحات 73- 105وفيه يشير إلي أن هذا النص قُدم في مصر مرتين ، مرة بعنوان ( اسم الله عليه ) للكسار في عام 1918 ، والمرة الثانية بعنوان ( الستات ما يعرفوش يكدبوا ) لنجيب الريحاني في عام 1939 – كما قدمت فرقة فيكتوريا موسي عام 1927 مسرحية ( المرأة الكدابة ) لعباس علام ، الذي يذكر أنه اقتبسها عن مسرحية انجليزية باسم ( طفلي) لمارجريت مايو ، والجدير بالذكر أن موريس هينيكان كتب مسرحيته الفرنسية نقلا عن هذا الأصل الانجليزي .**

**(104)- د. نبيل راغب – دليل الناقد الأدبي – مكتبة غريب – القاهرة – 1981 – صفحة 141  
(105)- د. علي الراعي – فنون الكوميديا من خيال الظل إلي نجيب الريحاني – ضمن كتاب ( مسرح الشعب ) – دار شرقيات – القاهرة – 1993 – صفحة 202**

**(106)- كان قد كتب قبلها مسرحيات : مرحب 1919- ولسه 1919- فلفل1919- ما فيش كده 1919- عقبال عندكم 1919- (القضية نمرة 14) 1919- اسم الله عليه 1918 ( يمكن مراجعة تواريخ تلك المسرحية في الجدول الذي وضعه الدكتور سيد علي إسماعيل في الجزء الأول من كتاب ( مسرح علي الكسار ) – مرجع سابق . وينبغي التنويه هنا إلي أن الدكتور سيد علي إسماعيل يُشير في كتابه المذكور إلي أن المسرحية قد عُرضت بتاريخ 8/2/1920 ، بينما يشير الدكتور رمسيس عوض إلي أنها عرضت بتاريخ 4/2/ 1920 – في موسوعة المسرح المصري الببلوجرافية – الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب – 1983 – الأهرام صفحة 1 – تياترو الماجستيك ( البند رقم 5605) صفحة 280**

**(107)- سنعتمد هنا علي النص المنشور في كتاب ( مسرح علي الكسار – الجزء الأول ) - د. سيد علي إسماعيل - المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية – سلسلة تراث المسرح المصري - العدد رقم 12- 2006 . وانوه إلي أن هذا النص نفسه نُشر ضمن كتاب ( دولة الحظ ) ومسرحيات أخري - الصادر عن سلسلة تراث المسرح – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2013**

**(108)- مسرحية ( أحلاهم ) مسرح علي الكسار – الجزء الأول - مرجع سابق – صفحة 111**

**(109)- زقزوق هو نفسه شخصية ( عثمان عبد الباسط ) ولا أعرف سبب تغيير الاسم في النص المكتوب ، علي الرغم من أن ( ماجد الكسار ) ابن علي الكسار ، استخدم اسم ( عثمان عبد الباسط ) بدلا من زقزوق ، حين تحدث عن تلك الشخصية في كتابه ( علي الكسار بربري مصر الوحيد ) .   
(110)- (أحلاهم ) – هو اسم ابنة علي الكسار ، وكما يذكر- ماجد الكسار - في كتابه ( علي الكسار بربري مصر الوحيد ) : إن الكسار أطلق أسم ابنته علي هذه المسرحية تفاؤلا بها حيث جاءت ولادتها أثناء تقديمه لمسرحية نالت نجاحا كبيرا ، وذات ليلة - بعد سنوات- انتابت ابنته حالة سيئة من المرض ، فاضطرت الأسرة لاستدعاء الطبيب ، لكن القدر سبقه وفارقت الحياة ، وهي في ريعان الشباب - صفحة 183 من الكتاب المذكور - سلسلة كتاب اليوم – دار أخبار اليوم – العدد 328 – 1991**

**(111)- أحلاهم – مسرح علي الكسار – الجزء الأول – مرجع سابق – صفحة 162**

**(112)- الكسندر بين – فيلسوف وعالم نفس اسكتلندي ( 1818- 1903) قدم إسهاما كبيرا في مجال علم النفس من خلال تأكيده أهمية الإرادة والانفعالات في السلوك ، وقد تعامل مع موضوع الضحك تحت عناوين مثل ( انفعال القوة ) وأيضا ( الانفعالات الجمالية ) .**

**(113) – أنظر كتاب : الفكاهة والضحك - د. شاكر عبد الحميد – سلسلة عالم المعرفة رقم 289- يناير 2003 – الكويت – صفحة 122**

**(114)- وليم مكدوجل – عالم نفس بريطاني ( 1871-1938) والإشارة جاءت في كتاب : الفكاهة والضحك – مرجع سابق – صفحة 124**

**(115)- د. عبد العظيم رمضان – تطور الحركة الوطنية في مصر ( 1918- 1936) – الجزء الأول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998 – صفحة 248**

**(116)- د. جلال حافظ – الفودفيل في تاريخ المسرح المصري – ملفات المسرح العدد الأول – أكاديمية الفنون – القاهرة – 2006 صفحة 68**

**(117)- كتب ( حسين سعيد ) في جريدة الأهرام في عددها الصادر في يوم السبت 5 يناير 1924 عن أمين صدقي ، وتطور أدواته ، صحيح أن المقال كتب في عام 1924 ، ومسرحيتنا عرضت في عام 1920 ، ألا أن الناقد كان يشير إلي محاولات أمين صدقي لتطوير كتابته فيما قبل هذا التاريخ خاصة وأنه كتب للكسار خمسة نصوص قبل هذا النص .. يقول ( للأستاذ أمين أفندي صدقي الروائي المعروف مجهودات وأفكار في فن التمثيل لا تخطر علي بال المشتغلين في هذا الفن ، ويري منه كل يوم فكرة جديدة في ترقية الفن وإنزاله منزلة تستحق كل ثناء وتشجيع ، وهذا ليس ببعيد عن أستاذ قضي زهرة شبابه في الدرس والتعمق في اكتشاف مكنونات هذا الفن وإلباسها لباس العصر ، وليس تاريخ التمثيل الكوميدي ببعيد عن ناظرنا فلفتة صغيرة إلي الوراء أيام أن كان هذا النوع يقرب من أعمال الحواة والشعوذة في الشوارع ، واليه الآن كيف أرتقي به حتى جعله في مستوي التمثيل الراقي ، بل انه اخترع نوعا جديدا من التمثيل يمكن أن يُطلق عليه التمثيل الدرام الكوميدي بحيث أنه يمكنك أن تشاهد نوعين من التمثيل في رواية واحدة .) .**

**- وهذا الجزء جاء ضمن مقال كتبه الناقد عن مسرحية ( سيرانو دي برجراك) ملك الشعراء ، والتي قدمها جوق أمين صدقي وعلي الكسار علي مسرح الماجستيك في 4 يناير 1924 .   
- والمقال نشر ضمن ما جاء في كتاب : توثيق التراث المسرحي – الموسم المسرحي 1924 – الجزء الأول من بداية يناير حتى نهاية يوليه – تقديم د. حسن عطية – مطبوعات المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية – سلسلة ( المسرح المصري) رقم 14 – 2006 – صفحة 39**

**(118)- أنظر كتاب : المسرح المصري – الموسم المسرحي 1922 – سلسلة توثيق التراث المسرحي - المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية رقم 11 -تقديم : د. أسامة أبو طالب - القاهرة - 2003- صفحة 354**

**(119)- المسرحيات التي لحنها سيد درويش لجوق أمين صدقي وعلي الكسار هي: ولسه- مرحب- أحلاهم- قلنا له- راحت عليك – أم 44- البربري في الجيش- الهلال- الانتخابات – اللي فيهم .   
 – راجع في هذا الشأن كتاب ( من أجل أبي سيد درويش) حسن درويش – طبعة مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2005 صفحة 277 ،**

**(120)- عرضت هذه المسرحية علي مسرح الماجستيك بتاريخ 28/3/1923 .. والنص منشور ضمن مسرحيات أمين صدقي في كتاب ( مسرح علي الكسار – الجزء ألأول ) دراسة : د. سيد علي إسماعيل- مرجع سابق – الصفحات من 215- 288**

**(121)- د. عبد العظيم رمضان – تطور الحركة الوطنية في مصر ( 1918-1936 ) - الجزء الأول - الطبعة الثالثة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – صفحة 388**

**(122)- البربري حول الأرض – أمين صدقي – عرضت بتاريخ 23/ 11/1922 – كما جاء في الجدول المُرفق بمسرحيات علي الكسار والمنشور ضمن الكتاب الصادر عنه – مرجع سابق**

**(123)- هذه المسرحيات الست هي : البربري الفيلسوف – لا نعرف مؤلفها – عرضت بتاريخ 16 /10/1917- البربري في باريس – تأليف ( علي الكسار) عرضت بتاريخ 16/4/1917- البربري في مونت كارلو عرضت بتاريخ 24/9/1917- لا نعرف مؤلفها – البربري في اليابان – لا نعرف مؤلفها- عرضت بتاريخ 15/2/1918 ( الأهرام ص2 البند رقم5156) من موسوعة د. رمسيس عوض الببلوجرافية – مرجع سابق – البربري في استكهولم – لا نعرف مؤلفها - عرضت بتاريخ 6/5/1918-البربري في الهند – تأليف : محمد شكري عرضت بتاريخ 24/11/ 1932- اعتمدنا هنا علي التواريخ التي ذكرها د. سيد علي إسماعيل في كتابه عن مسرح علي الكسار – مرجع سابق . ويبدو أن ( علي الكسار ) قام بتأليف المسرحيات التي لم يذكر مؤلفها ، خاصة وأنه حاول ممارسة التأليف ، وله أعمال تدل علي ذلك .**

**(124)- ورد هذا المصطلح في كتاب الدكتور جلال حافظ ( الفودفيل في تاريخ المسرح المصري ) - مرجع سابق - حين قال : فودفيل اللبس هو مصطلح استخدم في بدايات القرن 19 قُصد به إظهار التعارض مع مصطلح الفودفيل المتعدد الحبكات ، وذلك بهدف تمييز المسرحيات التي تستخدم اللبس كثيرا أو قليلا في بناء الحبكة ، عن الفودفيلات الهجائية ذات الطابع القصصي ، ولقد اتخذ فودفيل اللبس طابعا خاصا مميزا بفضل تطوير سكريب الذي اقتبس تكنيك بومارشيه ، ليُبدع نوعا قائما كلية علي اللبس الذي يتطور في نسق شديد التعقيد محكم البنية .. صفحة 76   
(125)- الصاغ المقصود به القرش وهو يساوي عشرة مليمات .. أما التعريفة فهي النصف قرش ، وتساوي خمسة مليمات ، بعملة ذلك الزمان .**

**(126)- عُرضت مسرحية (ولسه) علي مسرح الماجستيك في أول أكتوبر 1919 – راجع الموسوعة الببلوجرافية – مرجع سابق – الأهرام – بند رقم ( 5525) – وكذلك كتاب : من أجل أبي سيد درويش - والذي أكد نفس التاريخ - مرجع سابق – صفحة 277 - وجاء في كتاب ( مسرح علي الكسار ) الجزء الأول - د. سيد علي إسماعيل - مرجع سابق - أن المسرحية عُرضت بتاريخ 11 أغسطس 1919- صفحة 107   
- وقد نُشر خبر في صحيفة الأهرام بتاريخ 19 أغسطس1919 ، يقول : انفصال سيد درويش عن جوق الاجبسيانا ، وانضمامه إلي فرقة (أمين وعلي الكسار ) بند رقم ( 5483) – الموسوعة الببلوجرافية – د. رمسيس عوض .   
(127)- هذا هو ما ذكره الدكتور سيد علي إسماعيل في الهامش المُرفق مع نهاية المسرحية المنشورة - ( مسرح علي الكسار- ج1) - مرجع سابق – صفحة 288   
(128)- عُرضت بتاريخ 8/12/1924 ويذكر الدكتور سيد علي إسماعيل في هامش هذه المسرحية - مرجع سابق - أنه مكتوب علي غلاف مخطوطة المسرحية الخارجي عام 1924 ، ولكن تصريح الرقابة علي الصفحة الأولي من المخطوطة مؤرخ في 25/3/1926 ، كما أن الرقيب قام بشطب بعض الكلمات والجُمل والعبارات ، وحدد صفحات ذلك في تصريحه ، كما يوجد تصريح رقابة آخر بتاريخ 27/11/1943**

**(129)- يمكن مراجعة كتاب د. عبد العظيم رمضان – تطور الحركة الوطنية في مصر - الجزء الثاني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998**

**(130)- يذكر الدكتور سيد علي إسماعيل في هامش الصفحة المحتوية علي هذا الحوار : أن عبارة ( أنا مالي ماتندعق أنت والحكومة بتاعتك سوا) مشطوبة من قبل الرقيب ، وكذلك جملة ( اندعق أنا والحكومة بتقول ؟)- مسرح علي الكسار ج1 – مرجع سابق.**

المراجع:

**(1)- د. سيد علي إسماعيل – مسرح علي الكسار – الجزء الأول – تراث المسرح المصري رقم 12 - المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية -2006 - الجزء الثاني رقم 13-2006**

**(2)- المسرح المصري 1906-1910 ( الجزء الخامس) تقديم : د. أحمد سخسوخ – سلسلة توثيق المسرح المصري – المركز القومي للمسرح – القاهرة – رقم (5) 1998   
(3)- أحمد شفيق باشا – مذكراتي في نصف قرن – الجزء الثاني – القسم الثاني – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة : ذاكرة الكتابة رقم 143- القاهرة – 2013**

**(4)- أرسطو طاليس( فن الشعر ) الذي نقله أبي بشر متي بن يونس القنائي من السرياني إلي العربي - حققه مع ترجمة حديثة د. شكري عياد – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة 1967 44-45، و نفس الكتاب ترجمة وتقديم : د. إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية - 1983**

**(5) تاريخ المسرح – ر. بينار – ترجمة : أحمد كمال يونس – سلسلة الألف كتاب رقم 394 - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - مصر – 1963   
(6)- د. علي الراعي – الكوميديا المُرتجلة في المسرح المصري – والكتاب نشر مع الكتابين الآخرين للكاتب وهما : فنون الكوميديا من خيال الظل إلي نجيب الريحاني – مسرح الدم والدموع – في كتاب واحد صدر بعنوان - مسرح الشعب – دار شرقيات – القاهرة – 1993**

**(7)- علي نور- أريستو فانيس -عصره وعمله المسرحي - دراسات مسرحية - دار المعارف - مصر - 1965**

**(8)- قاموس المسرح – إشراف د. فاطمة موسي – ج1 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1996**

**(9)- جلين ويلسون - سيكولوجية فنون الأداء - ترجمة : د. شاكر عبد الحميد – مراجعة : د.محمد عناني – عالم المعرفة رقم 258 – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – يونيو 2000**

**(10)- د. محمد عناني – فن الكوميديا ودراسات أخري - مكتبة الأنجلو المصرية – 1980**

**(11)- مولين ميرشنت – كليفورد ليتش - الكوميديا والتراجيديا - ترجمة د. علي أحمد محمود – عالم المعرفة – الكويت – العدد رقم 18- يونيو 1979**

**(12)- د. شاكر عبد الحميد – الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي - رقمي - بدون تاريخ - كتب عربية**

**(13)- هنري برجسون - الضحك- ترجمة : سامي الدروبي – عبد الله عبد الدايم - طبعة مكتبة الأسرة - سلسلة الأعمال الفكرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998**

**(14)- د. شاكر عبد الحميد - الفكاهة والضحك - رؤية جديدة - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - 289 يناير 2003**

**(15)- فريدريش نيتشه – ما وراء الخير والشر " تباشير فلسفة للمستقبل " – ترجمة : جيزيلا فالور حجار – دار الفارابي - بيروت – 2003   
 (16)- جلال العشري - الضحك فلسفة وفن - سلسلة كتابك - دار المعارف - رقم 85- 1979**

**(17)- د. علي الراعي – المسرح في الوطن العربي – عالم المعرفة – رقم 25 – يناير 1980 - الكويت (18)- د. حمدي الجابري – المونودراما والمُحبظين ( مسرح خدعنا والآخر ظلمناه ) - المكتبة الثقافية - رقم 478 - الهيئة المصرية العامة للكتاب**

**(19)- المسرح المصري في القرن التاسع عشر ( 1799-1882) فيليب سادجروف – ترجمة : عمرو زكريا عبد الله - تقديم : أحمد شمس الدين الحجاجي - مكتبة الأسرة - 2014- الهيئة المصرية العامة للكتاب.**

**(20)- قاموس المسرح – إشراف د. فاطمة موسي - المجلد الرابع ( غ- ل) الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998**

**(21)- مصر في كتابات الرحالة الأتراك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر – سامية جلال – المجلس الأعلى للثقافة- 2014   
(22)- د. سيد علي إسماعيل – مقدمة كتاب : ( ألبوم أبو نظارة ( يعقوب صنوع) – تأليف : بول دي بينيير - ترجمة د. حمادة إبراهيم - المركز القومي للمسرح - القاهرة - سلسلة دراسات في المسرح المصري - رقم 10 – 2009**

**(23 )- د. نبيل راغب ( دليل الناقد الأدبي)– مكتبة غريب – 1981**

**(24)- قاموس المسرح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - د. فاطمة موسي - المجلد الثاني - 1995   
(25)- فاطمة رشدي - الفنان عزيز عيد - المكتبة الثقافية رقم 384-الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1984**

**(26)- محمد تيمور – حياتنا التمثيلية ( دراسات نادرة عن فجر الحياة المسرحية في مصر ) – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة ذاكرة الكتابة – رقم 51- 2003**

**(27)- كتاب ( المسرح المصري 1916) الجزء السابع – مطبوعات المركز القومي للمسرح – سلسلة توثيق المسرح المصري – رقم 7- القاهرة – 2000   
(28)- د. رمسيس عوض ( اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة 1919) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1979**

**(29)- د. رمسيس عوض ( التاريخ السري للمسرح قبل ثورة 1919 - مطبعة الكيلاني - القاهرة - 1972**

**(30)- نجيب الريحاني – المذكرات المجهولة – دراسة وتقديم شعبان يوسف – منشورات بتانة – القاهرة - 2017**

**(31)- مصطفي محرم - بديع خيري – مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي -1999**

**(32)- تقديم : سامي خشبة ( أزمة المسرح ) الجزء الأول - مطبوعات المسرح الكوميدي- البيت الفني للمسرح – القاهرة - رقم 6   
(33)- أبطال المنصورة - مسرحية (إبراهيم رمزي) – تقديم ودراسة د. إبراهيم درديري – المركز القومي للمسرح – سلسلة تراث المسرح المصري – رقم (8)**

**(34)- عثمان صبري - مقدمة مسرحية ( شُبانُنا في أوربا ) - سلسلة نصوص مسرحية - العدد الأول - الهيئة العامة لقصور الثقافة – مارس 2000**

**(35)- محمد كمال الدين - رواد المسرح المصري - المكتبة الثقافية العدد 252 - الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1970**

**(36)- دراسة وتقديم د. سيد علي إسماعيل : ( مخطوطات مسرحيات مصطفي ممتاز) –– المركز القومي للمسرح – سلسلة تراث المسرح المصري – رقم (18) - 2008**

**(37)- د. جلال حافظ – الفودفيل في تاريخ المسرح المصري – ملفات المسرح – رقم 1- أكاديمية الفنون – 2006**

**(38)- ( المسرح المصري - موسم 1917-1918 ) تقديم : د. لطفي عبد الوهاب – مطبوعات المركز القومي للمسرح – القاهرة – 2001**

**(39)- ماجد الكسار- علي الكسار بربري مصر الوحيد - كتاب اليوم - العدد (328)-1991**

**(40)- مسرح يعقوب صنوع – نجوى إبراهيم فؤاد عانوس – سلسلة دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984**

**(41)- يحيي حقي – الريحاني هذا الوافد الذي سخر بنا – مجلة الكاتب 1964- مجلة المسرح مايو 1970**

**(42)- فؤاد دوارة - في النقد المسرحي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر – 1965  
(43)- د. رمسيس عوض- موسوعة ( المسرح المصري الببلوجرافية 1900-1930) -- الهيئة المصرية لعامة للكتاب 1983   
(44)- د. عبد العظيم رمضان - تطور الحركة الوطنية في مصر ( 1918- 1936) - الجزء الأول – الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998- الجزء الثاني – الطبعة الثالثة – نفس التاريخ**

**(45)- توثيق التراث المسرحي – الموسم المسرحي 1924 – الجزء الأول من بداية يناير حتى نهاية يوليه - تقديم د. حسن عطية – مطبوعات المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية – سلسلة ( المسرح المصري) رقم 14 – 2006**

**(46)- المسرح المصري – الموسم المسرحي 1922 - سلسلة توثيق التراث المسرحي - المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية رقم 11 - تقديم : د. أسامة أبو طالب – القاهرة - 2003**

**(47)- ( من أجل أبي سيد درويش) حسن درويش – طبعة مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب - 2005**

المسرحيات :

**(1)- اسم الله عليه – مسرحية – أمين صدقي – مطبوعات المسرح الكوميدي – سلسلة صدرت عن المسرح الكوميدي- العدد الثاني – البيت الفني للمسرح- مصر – دراسة وتحقيق : محمود فاضل - 1996**

**(2)- أحلاهم – مسرحية - أمين صدقي - ( مسرح علي الكسار - الجزء الأول ) – د. سيد علي إسماعيل - المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية – سلسلة تراث المسرح المصري – العدد رقم 12- 2006 – الصفحات من 109-162**

**(3)- البربري في الجيش – مسرحية – أمين صدقي –( مسرح علي الكسار – الجزء الأول) – المرجع السابق – الصفحات من 215- 288**

**(4)- دولة الحظ - مسرحية - أمين صدقي - ( مسرح علي الكسار - الجزء الأول ) - د. سيد علي إسماعيل - المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية – سلسلة تراث المسرح المصري – العدد رقم 12- 2006 .الصفحات من 525- 566**

**بيان بالنصوص التي كتبها أمين صدقي وقام ببطولتها علي الكسار(1)**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **م** | **عنوان المسرحية** | **تاريخ العرض** | **المسرح** |
| **1** | **مافيش كده** | **25/2/1918** | **كازينو دي باري** |
| **2** | **ليلة الحظ** | **29/5/1918** | **كازينو دي باري** |
| **3** | **اسم الله عليه** | **16/8/1918** | **كازينو دي باري(2)** |
| **4** | **القضية نمرة 14** | **6/1/1919** | **الماجستيك** |
| **5** | **عقبال عندكم** | **3/3/1919** | **الماجستيك** |
| **6** | **فلفل** | **19/6/1919** | **الماجستيك** |
| **7** | **ولسه** | **11/8/1919** | **الماجستيك** |
| **8** | **مرحب** | **19/11/1919** | **الماجستيك** |
| **9** | **أحلاهم** | **8/2/1920** | **الماجستيك** |
| **10** | **راحت عليك** | **10/6/1920** | **الماجستيك** |
| **11** | **كان زمان** | **23/10/1920** | **الماجستيك** |
| **12** | **فهموه** | **29/11/1920** | **الماجستيك** |
| **13** | **اللي فيهم** | **5/2/1921** | **الماجستيك** |
| **14** | **بشائر السعد** | **25/4/1921** | **الماجستيك** |
| **15** | **ست الكل** | **25/6/1920** | **الماجستيك** |
| **16** | **شهر العسل** | **10/11/1921** | **الماجستيك** |
| **17** | **أم 44** | **16/2/1922** | **الماجستيك** |
| **18** | **شيء غريب** | **23/3/1922** | **الماجستيك** |
| **19** | **ولا كلمة** | **22/5/1922** | **الماجستيك** |
| **20** | **ألف ليلة أو ايدك علي جيبك** | **10/6/1922** | **الماجستيك** |
| **21** | **التلغراف** | **15/7/1922** | **الماجستيك** |
| **22** | **أهو كده** | **12/10/1922** | **الماجستيك** |
| **23** | **البربري حول الأرض** | **23/11/1922** | **الماجستيك** |
| **24** | **زبائن جهنم** | **25/1/1923** | **الماجستيك** |
| **25** | **البربري في الجيش** | **28/3/1923** | **الماجستيك** |
| **26** | **الانتخابات** | **27/9/1923** | **الماجستيك** |
| **27** | **الأفراح** | **22/11/1923** | **الماجستيك** |
| **28** | **امبراطور زفتي** | **14/2/1924** | **الماجستيك** |
| **29** | **سوء تفاهم** | **13/6/1924** | **الماجستيك** |
| **30** | **أحسن شيء** | **3/7/1924** | **الماجستيك** |
| **31** | **الأمير عبد الباسط** | **2/10/1924** | **الماجستيك** |
| **32** | **دولة الحظ** | **8/12/1924** | **الماجستيك** |
| **33** | **ناظر الزراعة** | **12/3/1925** | **الماجستيك** |
| **34** | **الغجرية** | **أبريل 1931** |  |
| **35** | **حماتك تحبك** | **مايو 1931** |  |
| **36** | **عريس الهنا** | **مايو 1931** |  |
| **37** | **حلال عليك** | **يونيه 1931** |  |
| **38** | **أنا لك وانت ليا** | **16/10/1931** |  |

(**1)- اعتمدنا في إعداد هذا الجدول علي :**

**أ- ما أشار إليه الدكتور سيد علي إسماعيل في كتابه ( مسرح علي الكسار) بجزأيه – المركز القومي للمسرح -2006   
ب- موسوعة المسرح المصري الببلوجرافية - د. رمسيس عوض – الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1983**

**ج- ما جاء في الدراسة والتحقيق الملحقين بكتاب ( مسرحية اسم الله عليه ) بقلم : محمود فاضل - مطبوعات المسرح الكوميدي – البيت الفني للمسرح – مصر – العدد الثاني -1996   
 (2)- بعد نجاح المسرحيات الثلاث ( مفيش كده - ليلة الحظ - اسم الله عليه ) التي قام ببطولتها علي الكسار في دور عثمان البربري ، انسحبا معا ( صدقي والكسار) من كباريه كازينو دي باري ، وكونا فرقتهما الخاصة ( جوق أمين صدقي وعلي الكسار) وافتتحا مسرح الماجستيك في يناير عام 1919 بمسرحية (القضية نمرة 14).**

**- كان مسرح الماجستيك عبارة عن قطعة أرض فضاء مسقوفة بالخيام ، ومفروشة بالرمل ، رُصت عليها الكراسي ، وفي آخرها منصة .واستمرت هذه الفرقة تعمل تحت هذا الاسم ، حتى عام 1925 ، وهو العام الذي تركها ( أمين صدقي ) بعد خلاف بينه وبين الكسار .   
- وعن هذا الأمر يقول علي الكسار ( مجلة الكواكب 6/7/1954) ( مضينا نعمل بجد أنا وأمين صدقي ، هو يؤلف وأنا أمثل حتى عام 1925 ، ثم تركني ليستقل بفرقة أخري ضم إليها محمد بهجت ، وفتحيه أحمد ، وأقام مسرحا مُؤقتا في مواجهة الماجستيك ، ولكن لم يقدر لفرقته النجاح بسبب عدم درايته بالإشراف علي إدارة الفرقة المسرحية ، وظلت الحالة رائجة والأشيا معدن حتى عام ( 1930) عندما حلت الأزمة الاقتصادية بمصر ، فعدنا نواجه شظف العيش في رحلات تمثيلية لم تكن في الغالب تفي بمصروفاتها . وفي عام 1938 ترك مسرح الماجستيك لأنه فقد مدخراته وأملاكه .( هذا الجزء من كتاب ) محمود فاضل المُشار إليه في هذا الهامش . صفحة 29**

**- كل أرقام الصفحات المُتعلقة ، بالاستشهادات الخاصة بالنصوص المسرحية – محل الدراسة – هي من كتاب : مسرح علي الكسار – ج1 – مرجع سابق**