المسرح الكوميدي المصري في النصف الأول من القرن العشرين

 في ضوء نظريات الضحك.

 عبدالرحيم عبدالكريم أحمد محمد

 "عبدالكريم الحجراوي"

**مقدمة**

 تعالج هذه الورقة البحثية المسرح الكوميدي في مصر ما بين عام 1905: 1952، متناولة أشكال هذا المسرح، من فصول مضحكة، فودفيلات، وفرنكو\_ آراب، وريفيوهات، واسكتشات، وكيف وتطورت، وسعت الورقة إلى الكشف عن خطاب هذا المسرح الذي كان في جزء منه جادًا في مضمونه معبرًا عن أمال الشعب في البحث عن الحرية، فحوت على الكثير من الأغاني الوطنية مثل أنا المصري كريم الكريم العنصرين، وختام العروض بأغاني تنادي بحرية الوطن، خاصة في فترة ثورة 1919، وبسبب هذا الموقف الجاد منع الرقباء عرض العديد من هذه المسرحيات، وهناك عروض هزلية كانت تهدف إلى إضحاك المشاهدين فقط.

 وبلغت قوة المسرح الكوميدي أوجها فترة الحرب العالمية الأولى وما تلاها، وصولًا إلى 1939 التي تأثر بعدها المسرح عمومًا في مصر، وقلت الأخبار عنه بسبب الحرب العالمية الثانية، وبسبب السينما التي نافسته بقوة، واتجه إليها الكثير من المؤلفين والممثلين المسرحيين.

 وسلطت هذه الورقة الضوء على المسرحيات الكوميدية من منظور نظريات الضحك التي وصلت إلى أكثر من 100 نظرية، والتي يندرج أغلبها حول التناقض في المعني، أو الاستعلاء والسيطرة، ونظريات أخرى تمزج بين التناقض والاستعلاء، مثل نظرية برجسون عن الضحك والتي تسمى بالآلية، فالضحك تتقاطع دراساته بين مجالات عملية مختلفة منها الفلسفي والاجتماعي، والنفسي، والمسرحي، والنقد الأدبي. وكشفت هذه الدراسة كيف استعان المصريون بالمسرح الكوميدي المرتبط بالضحك كوسيلة لمقاومة الاحتلال وتسلط الأتراك على رقاب المصريين، وكيف كانت الكوميديا وسيلة للتنفيس للشعب المصري لما يعانيه من ظلم اجتماعي وسياسي، كما بينت العلاقة العكسية بين الحرية وانتشار الضحك.

 وتناولت الورقة وظائف الضحك بالمسرح الكوميدي المصري، وآليات الإضحاك التي اعتمد عليها الكتاب المسرحيين، والتي غلب عليها الطابع الشعبي، مما جعل المسرح الكوميدي حافظًا للعديد من أشكال الفكاهة التي لم تدون، مثل فن القافية، والردح، والنكات، والقفشات.

 \*\*\*

 راج المسرح الكوميدي في مصر في الفترة ما بين 1905: 1952، لأسباب عدة فهو أول ما عرفت مصر من ألوان المسرح، وشهدت بداية القرن العشرين تراجعًا للمسرح الكوميدي بينما ارتفعت أسهم المسرحيات التاريخية، والمترجمة، والمعربة فقد احتكرت فرقة إسكندر فرح بمطربها سلامة حجازي السوق المسرحي، ولم يستطع أحد أن يجاري نجاحها، حتى جاء عام 1905، والذي شهد انفصال حجازي عن فرقة إسكندر فرح، مما فتح الباب لعودة الكوميديا لجذب الجمهور إلى المسرح، وبذلك يكون من المنطقي تحديد عام 1905 لدارسة المسرح الكوميدي المصري من عام 1905 وهو العام الذي شهد عودة الكوميديا، ومن ثم تطورها مع ظهور نجيب الريحاني، وعلى الكسار وجيل من الكتاب الهزليين أمثال أمين صدقي، وبديع خيري، وبيرم التونسي، وعزيز عيد، وصولًا إلى عام 1952 والذي شهد الحركة المباركة التي جيشت المسرح المصري كي يعبر عن أهداف الحركة، فأخذ المسرح طريقًا آخر في نهضته([[1]](#footnote-1)).

 ومن الأسباب التي أدت إلى رواج المسرح الكوميدي في الفترة 1905: 1952، كما ذكرت انفصال سلامة حجازي عن إسكندر فرح مما ساهم في إعطاء فرصة لظهور فرق جديدة لتدخل المنافسة التي احتكرها إسكندر وحجازي لمدة 15 عامًا " تعود فيها الجمهور أن يسمع صوت حجازي مغنيًا للمنولوجات الطويلة في فرقة إسكندر فرح"([[2]](#footnote-2))، وفي عام 1907 كون عزيز عيد أول فرقة كوميدية في تاريخ المسرح المصري، وظهرت بعد ذلك فرقة كل من على الكسار، ونجيب الريحاني، فوزي الجزايرلي، وغيرها من الفرق إبان الحرب العالمية الأولى، وفي فترة الرواج هذه نجد الشاعر أحمد شوقي نفسه في مسرحيته علي بيك لم يستنكف عن إدخال بعض الأزجال والمواويل والأغاني العامية في مسرحيته علي بك الكبير([[3]](#footnote-3))، في بعض المواقف التي تستدعي ذلك مجاريًا الذوق الشعبي، ومتابعًا التقليد المسرحي الذي كان سائدًا في المسرح آنذاك"([[4]](#footnote-4))، كما أنه كتب هزلية في أواخر أيام حياته بعنوان "الست هدى".

 كما ساهم وجود حربين عالمتين في انتشار المسرحيات الكوميدية الخليعة، مثلما فعل "عزيز عيد الذي استغل ظروف الحرب العالمية الأولى وما استبعها من انهيار خلقي في تقديم هذا اللون من الفودفيلات المحشوة بصور جنسية فاضحة"([[5]](#footnote-5)).

 وذلك بالإضافة إلى عامل مهم متعلق بطبيعة المواطن المصري الذي اشتهر منذ القدم بميله إلى الفكاهة الضحك، وهو ما قاله عديد من المؤرخين والرحالة، فقد ورد عن ابن خلدون قوله في المقدمة " إن أهل مصر يميلون إلى الفرح والمرح والخفة والغفلة عن العواقب"([[6]](#footnote-6))، ونقل عنه أيضًا أنه حين رأى المصريين قال "أهل مصر كأنهم فرغوا من الحساب"، وقال عنهم المقريزي "من أخلاق أهل مصر الإعراض عن النظر في العواقب،.."([[7]](#footnote-7)).

**أنماط المسرحيات الكوميدية في هذه الفترة**

 أما عن أشكال الكوميديا فتمثلت في الفصول المضحكة وازدهرت هذه الفصول في العقدين الأولين من القرن العشرين، وكانت عبارة عن مسرحية من فصل واحد "تعرض عقب أو وسط المسرحيات التراجيدية أو التاريخية، وتأثرت بالكوميديا دي لارتي الإيطالية([[8]](#footnote-8))، وتناول الدكتور علي الراعي هذه الفصول، وعرض نماذجًا منها في كتابه الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، وفي كتابه فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني.

 والنوع الثاني من الكوميديا هو الفودفيل وهو نوع من العروض والاسكتشات المسرحية الخفيفة وتحتوي على بعض الأغاني والرقصات، وغيرها من صنوف الترفيه الأخرى، وقد كان الفضل لعزيز عيد مع سليمان حداد في إدخال هذا اللون من المسرح إلى مصر عام 1907، عندما قدم فودفيل بعنوان "مباغتات اطلاق"، إلا أن هذا اللون المسرحي قوبل بعاصفة من النقد في الصحافة وامتنع الجمهور عن حضورها لما تهمت بها من خلاعة ومجون، مما اضطر عزيز عيد إلى إغلاق مسرحه عام 1908، ثم استغل ظروف الحرب العالمية الأولى وفي عام 1915 قدم عددًا من الفودفيلات التي مثل فيها نجيب الريحاني، وشنت عليها الصحافة أيضًا وقتها حملة شعواء، "استسلم له أخيرًا وبصورة رسمية عزيز عيد، في اعتذار نشره في جريدة المقطم عما قدمه في مسرحه بقوله الآن قد مات الفودفيل الخليع وقبرناه([[9]](#footnote-9)).

 أما الشكل الثالث فقد كان الفرنكو-آراب وهو نوع من الفودفيل، "عبارة عن مسرحية صغيرة مكونة من عدة تابلوهات مصحوبة بالغناء وبعض المواقف الكوميدية القصيرة، التي تمتزج فيها الأغنيات العربية والفرنسية، كما تختلط العامية المصرية بالفرنسية في الحوار"([[10]](#footnote-10)) وقد قدم هذا اللون نجيب الريحاني، وقام على الكسار بتقليده في هذه اللون في عدة مسرحيات مثل مسرحية "أحلاهم" تأليف أمين صدقي.

 وهناك ألوان كوميدية أخرى مثل "الريفيو" وهي عروض لا تتجاوز مدتها النصف ساعة راجت قبيل الحرب العالمية الأولى في الكباريهات المصرية قدمتها فرق أوروبية خاصة الفرنسية "جوهرها الرقص والغناء المصحوبين بحوار بسيط بين العربية والعامية"([[11]](#footnote-11))، وهناك أيضًا الأوبريتات الغنائية الكوميدية مثل التي قدمها "محمد تميور" في "العشرة الطيبة"، و"بيرم التونسي" و"عزيز عيد" في "شهرزاد"، "والأوبريت في الأصل أوبرا كوميدية قصيرة لكن بحلول القرن التاسع عشر أصبحت مسرحية طويلة تحتوي على موسيقى ويكون الصراع فيها ذو شكل هزلي أو فارس وغالبًا تحتوي على عناصر هزل اجتماعي أو سياسي"([[12]](#footnote-12)).

 وهناك الفارس وهي نوع الأدنى من الكوميديا وهي "نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضحك من خلال الحركة المبالغ فيها، ... وتكون المسرحية محشوة بالفكاهة والنكت والمواقف المفاجئة، والأحداث المصطنعة... وتصوير المتناقضات بقصد إثارة الضحك، وإدخال المرح إلى جمهور المشاهدين"([[13]](#footnote-13)) والفارس فن قائم على التسلية بغرض التسلية وحدها، وهي أبسط أشكال المسرح ولا يحتاج تذوقها إلى فكر لفرط سطحيتها([[14]](#footnote-14)).

 وذلك بالإضافة إلى تصنيفات أخرى للكوميديا، من حيث مضمونها سواء كوميديا الأخلاق والسلوك التي نقلها المسرح المصري عن المسرح الفرنسي، وخاصة موليير الذي أعجب به المسرحيون المصريون الأوائل أمثال يعقوب صنوع، الذي يفخر بأن الخديو "إسماعيل" قد لقبه بموليير مصر، ومحمد عثمان جلال الذي مصَّر خمسة من أعماله، وهناك الكوميديا العاطفية، التي تخلط بين الكوميدي والترجيدي، والمضحك والمبكي، وهناك الكوميديا التهكمية.

**الكوميديا ونظريات الضحك**

 ارتبطت الكوميديا بالضحك ومثلها القناع الضاحك، في مقابل التراجيديا التي اختصت بالبكاء والقناع الباكي، وفي المهرجانات الإغريقية كان على الكاتب أن يقدم ثلاث مآس، ورابعة كوميدية تمثل على التوالي في يوم واحد، وقد تعددت نظريات المتعلقة بالضحك الذي يرتبط بالمسرح الكوميدي بأشكاله وأنماطه المختلفة، فالضحك تتقاطع دراساته بين مجالات عملية مختلفة منها الفلسفي والاجتماعي، والنفسي، والمسرحي، والنقد الأدبي، مما أسهم في وجود "أكثر من 100 نظرية حول الضحك حتى الآن"([[15]](#footnote-15))، موزعة بين حقول معرفية متباينة.

ويمكن تصنيف نظريات الضحك كما تناولها الفلاسفة إلى 3 فئات

1. نظريات التفوق والسيطرة:- وتنضوي تحتها نظريات كل من أفلاطون وهوبز، وبرجسون، مع وجود تميز خاص بكل منهما في نظريته عن الضحك.
2. نظريات التناقض في المعنى ومن أقطابها أرسطو وكانط وشوبنهور.
3. نظريات تمزج بين التفوق والتناقض في المعنى ومن أقطابها أفلاطون، وكيركجورد، وكذلك برجسون الذي له نظرية في الضحك أطلق عليها اسم نظرية "الآلية".

 كما قدم علماء النفس العديد من النظريات المتعلقة بالضحك، يقع أكثرها ضمن الفئتين الخاصتين بنظرية التناقض في المعنى أو السيطرة أو التفوق، فيربط "جميس سلي" عالم النفس بين الضحك واللعب فيما يعرف بنظرية "مزاج اللعب" الذي يشتمل على رفض النظر إلى المواقف الحياتية بطريقة جادة، فيما اعتبر "سيجموند فرويد" الضحك آلية نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وربط "إرنست كريس" المحلل النفسي بين الضحك والشعور بالسيطرة.([[16]](#footnote-16))

 ومن خلال هذه النظريات للضحك يمكن تفسير سبب حب المصريين لكل ما هو مضحك ومرح، سواء مسرحيات أو الأفلام كوميدية، أو الولع بالنكتة، والمحاكاة الساخرة، والكاريكاتير..إلخ فعلي سبيل المثال عندما يقول برجسون " في مجتمع العقول الخالصة ربما لا نبكي وربما لا نضحك أيضًا، في حين أن النفوس جامدة العاطفة والمنسجمة مع الحياة \_حيث يستمر كل حدث كأنه صدى عاطفي\_ لا تعرف ولا تفهم الضحك"([[17]](#footnote-17)). فالمجتمع المصري منذ البدء مجتمع زراعي، والمجتمعات الزراعية ليست مجتمعات لعقول خالصة، فالمجتمعات الزراعية تعتمد على القوى الغيبة، والماورائيات، فما على الفلاح سوى أن يلقي البذور في الأرض، وينتظر، فما يحدث بعد ذلك ليس له يد فيه، على عكس المجتمعات الصناعية مجتمع العقول الذي يتعامل مع آلة، تعمل بنظام محدد لا دخل للغيبيات فيها، وهذه الغيبيات تخلق الحكايات الخيالية والأساطير.

 والضحك عند برجسون مرتبط بالخيال. الخيال الذي يكثر في المجتمعات التي تؤمن بالغيب، كما المجتمع المصري ذو العاطفة المتطرفة في الضحك والحزن وليس جامدًا في عواطفه مما يجعله أميل للضحك والبكاء. هو أمر ليس بغريب حيث إنه "لم ينظر في أحوال كثيرة عبر التاريخ إلى الضحك والبكاء، والسعادة والحزن على أنها بمنزلة الانفعالات المتعارضة... وارتبطت فكرة الانفعالات المختلطة بالتراث الشرقي.. ولم تر الثقافات القديمة أي تناقض في هذا الاختلاط الظاهري بين الانفعالات؛ ولكن مع مزيد من التعلم والثقافة وميل الأمور إلى التحدد والتخصص، مال الناس والمفكرون والعلماء إلى الفصل بين الانفعالات وتصنيفها مثلما فصلوا بين المعادن والنباتات، والحيوانات والصخور... فجذور الكوميديا وكذلك التراجيديا قد نشأت من طقس واحد، ثم أصبح هناك تمايز بين الاثنين إما من خلال التأكيد على موت البطل فتصبح تراجيديا، وإما على انبعاثه وعودته إلى الحياة وزواجه فتنشأ الكوميديا"([[18]](#footnote-18)) وكان ذلك موجود في الديانة المصرية القديمة عبادة إيزيس وأوزوريس، ففي يوم قيامة أوزوريس (شم النسيم) كان يحتفل المصريون بذلك بشكل صاخب مملوء بالبهجة والضحك، وما زال هذا الاحتفال ممتد حتى الآن.

 ومن منظور نفسي يعد الضحك وسيلة من وسائل المقاومة تسمح للإنسان بأن يواجه المواقف الصعبة والأزمات التي يمر بها ويسخر منها كما قال العديد من علماء النفس مثل "فرويد" و"مكدوجل"، والشعب المصري عانى أغلب فترات تاريخه من الظلم سواء من الاحتلال أو الحكام، فلجأوا إلى الضحك كوسيلة للمقاومة، للنكبات التي مر بها وتعلق نفوسة زكريا على كتاب "هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف" بأن المعاني التي طرقها المؤلف سطحية، وأن هدفه من أول الكتاب إلى آخره كان إثارة الضحك لأن الضحك في ذلك الوقت كان وسيلة الشعب للتنفيس عما يعانيه من ظلم الحكام واستبدادهم([[19]](#footnote-19)). وعادل حمودة يرى في النكت التي أطلقها المصريون بعد النكسة القرص المهدئ الذي أنقذ المصريين من الجنون والانتحار([[20]](#footnote-20))، وفي هذا الإطار سخر المصريون من الأتراك ومن الإنجليز في المسرح، كما في أوبريت شهرزاد، والعشرة الطيبة، وهناك الكثير من المسرحيات الكوميدية قامت الرقابة بمنعها مثل مسرحية "دار العجايب" لمؤلفها محمد إبراهيم منصور، وغيرها من المسرحيات التي تم رفضها لأسباب سياسية لأنها تعرض بالحاكم أو الاحتلال الإنجليزي الناهب لخيرات الوطن[[21]](#footnote-21) مثل منع مسرحية زكي مابرو "الوطن" ومنع مسرحية "حياة مصطفى كامل لعبدالحميد أفندي كرارة، فالمسرح الكوميدي في هذه الفترة \_خاصة إبان ثورة 1919 وارتفاع شعار مصر للمصريين، وظهور القومية المصرية، والدعوة إلى تمصير اللغة مع "أحمد لطفي السيد" الذي لقب بمنشئ الوطنية المصرية الحديثة\_ كان شكلًا من أشكال المقاومة للاحتلال الإنجليزي وتسلط الأتراك التاريخي على مصر.

**الضحك والحرية**

يقول برجسون "إن المجتمع ينتقم عن طريق الضحك للحريات التي أخذت منه"[[22]](#footnote-22) وليس هناك حرية أكبر من حرية الوطن، فبفدانها يفقد المرء جميع الحريات الأخرى، فلا يجد المرء أمامه سوى سلاح الضحك، فيسخر من السلطة السياسية بالنكتة، أو بالتحايل في الأعمال المسرحية حتى لا تعصف بها أيدي الرقباء، فيمنعون عرضها، وما يهمنا هنا هو النوع الثاني من السخرية، ففي أوبريتي العشرة الطيبة لمحمد تيمور، وشهرزاد لبيرم التونسي وإن اختلفت الأقوال في نسبته إلى بيرم التونسي، الأوبريتان يعرضان بالأتراك والإنجليز، وممصران عن الفرنسية فالعشرة الطيبة عن المسرحية الهزلية الفرنسية "ذو اللحية الزرقاء" والثانية عن "الأميرة العظيمة" قدم الأول عام 1920، والآخر 1921، وعزيز عيد صاحب أول فرقة كوميدية في مصر مشترك في المسرحتين أخرج الأولى وفي بعض الآراء هو من اقتبس نص شهرزاد عن الفرنسية بينما بيرم التونسي هو من كتب الأشعار، فيما قام بديع خيري بكتابة أشعار العشرة الطيبة، ولحنهما سيد درويش، وأوبريت العشرة الطيبة هو النص الكوميدي الوحيد الذي كتبه محمد تيمور والذي يقول عنها شقيقه ومترجم حياته محمود تيمور أنه كتبها " نزولا على رغبة الجمهور، لأن الجمهور لم يكن يستسيغ في ذلك الوقت سوى المسرحيات الهزلية الماجنة... وأنه من خلال كتابته كان يعمل على رفع مستوى المسرحيات الهزلية، ومن ناحية أخرى أن يتوخى فيها بعض أصول الفن وأن يجعلها ذات موضوع"([[23]](#footnote-23)) وقد عرض فيها محمد تيمور صورة فساد الحكم في مصر، ويصور الأتراك بصورة كاريكاتورية مضحكة، ... وكذلك عرضت شهرزاد بنظام الملكي للحكم في مصر فشو زاد، كان اسم المسرحية في البداية وتم تعديله إلى الاسم الحالي وهي عن أميرة تتحكم غرائزها في أمور الدولة، وقيل أن بهذه الشخصية تعريض بالأميرة فوقية بنت السلطان فؤاد، التي هجاها بيرم في قصيدة لسلوكها المشين بقصيدة بعنوان "القرع السلطاني" بعد أن انتشر كلام عن استهتارها في علاقاتها لدرجة تعيين عشيقها محافظًا للقاهرة، كما أنه هاجم الأتراك في القصيدة من خلال شخصية قرة آدم قائد الجيش الجبان المتظاهر بالشجاعة.

 فالشكل الساخر في المسرحتين ربما كان حيلة من المؤلفين كي تتفادى النصوص المنع، كما أن بنية الحكايات الشعبية الموجودة بالمسرحيتين دور في الإيهام بأن الأحداث لا تتناول الشأن المصري، فبنية الحكاية الشعبية تتمثل في تسطيح للشخصيات، وعدم الاهتمام بمكونات الشخصية الثلاثة النفسية والاجتماعية والجسمانية، كما أن الأماكن في العملين غير محددة، ففي الحكايات الشعبية لا يوجد اهتمام بشكل قاطع بتحديد المكان أو الزمان، والأحداث قائمة بشكل كبير على الصدفة، وتسير في خط زمني مستقيم، ويمكن اعتبار كل ذلك نوع من "الفهلوة" التي يتميز بها الشعب المصري للتحايل على الممنوعات، وعندما ينجح في تقديم ذلك يكون قد انتصر على مانعيه، الأمر الذي يحيلنا إلى نظرية التفوق والسيطرة التي تفسر الضحك، فما فعله الكاتبان ينتمي بشكل ما إلى التهكم، فرغم تقيد الحرية إلا أنهما نجحا في التفوق على الرقيب، "فالتهكم يحرر صاحبه كما يقول كيركجورد من أعباء المعيشة والواقع الإمبيريقي العملي... فالمتهكم يحصل على لذة عندما لا يتم فهمه"([[24]](#footnote-24)) وبالتحديد من الرقابة المسرحية بينما الجمهور تصله الرسالة في النهاية، مما يزيد من قيمة العمل.

وقد أشار العالم البريطاني كريستي ديفيز "إلى وجود علاقة عكسية بين النكت السياسية والحرية السياسية"[[25]](#footnote-25) ففي البلاد القمعية تكثر النكت السياسية، والكتابات الإبداعية الساخرة؛ لأنها لا تجد الطريقة الشرعية في وسائل الإعلام والصحف لتعبير عن رفضها للظلم الواقع عليها، فالنكتة تقدم التناقضات الداخلية داخل أي نظام التي تقوده في النهاية إلى السقوط ما لم ينتبه لتحذيرات التي تقدمها، وكذلك المسرح الكوميديا التي تحوي النقد السياسي للنظام والمجتمع؛ ولكن بشكل أقل مقارنة بالنكتة سريعة الانتشار والتي يصعب رصد قائلها، بينما المسرح يحتاج إلى آليات أكثر تعقيدًا ويحتاج إلى الحرية لكي يعبر عن مشاكل المجتمع، وإن لم يجدها يتحايل كما فعل المسرح الكوميدي المصري.

**وظيفة الضحك**

 لا تختلف وظيفة الضحك في المسرح عنه في الحياة، فالمسرح هو صورة مصغرة للحياة أو بصورة أخرى كما يقول شكسبير "ما الدنيا إلا مسرح كبير" وعند برجسون الضحك له عدة وظائف منها وظائف اجتماعية ونفسية، ففي كوميديا العيوب مثل البخيل لموليير، تكون وظيفة الضحك تهذيب الأخلاق والآداب، فالضحك نوع من العلاج للعيوب، ويقمع الميول الحادة للانفصالية وجعل الفرد يتلاءم مع مجتمعه وإلا يتعرض للسخرية، والضحك أو التخجيل يهدف إلى الإصلاح، كما أنه يحمي المجتمع من التصلب، وظيفة الضحك أيضًا الإراحة من تعب الحياة.([[26]](#footnote-26)).

 ومن وظائف الضحك التخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية، والنقد الاجتماعي من خلال الاستهزاء بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية والتقليل من شأنها، وكذلك مواجهة الخوف والقلق وغيرها من الوظائف([[27]](#footnote-27))، وفي الأوبريتين السابقين بهما استهزاء بالمؤسسات السياسية الفاسدة في مصر، وتدور مسرحية "أحلاهم" لأمين صدقي والتي عرضت عام 1920 أحداثها في إطار هزلي فرانكو\_آراب حول الأخطار التي تتهدد مصر في أدبها وأخلاقها وحياتها الاجتماعية ([[28]](#footnote-28)). وتعتمد هذه المسرحية على تقنية تداخل سلاسل الأحداث التي تحدث عنه برجسون كآلية من آليات الضحك، حيث يولد سوء الفهم الناتج عن هذه التداخل الضحك والعديد من المفارقات.

 وفي مسرحية الجنيه المصري لنجيب الريحاني وبديع خيري التي مصراها عن مسرحية توباز للكاتب الفرنسي "مارسيل بانيول" وأخرجاها عام 1931م، نوع من الكوميديا الاجتماعية والتي تعرض لمشكلة الفساد المؤسسات الحكومية والرقابية، وفساد الضمائر، وكيف يغير المال في المبادئ والقيم، من خلال بطل المسرحية ياقوت المدرس الشريف الذي يبيع مبادئه بعد أن تورط مع رجل أعمال في صفقة مشبوهة، فيكسب المال والاحترام، وتكشف أحداث المسرحية عن زيف المجتمع فهناك الصحفي الذي يبيع ضميره بالمال، والأب "ناظر المدرسة" الذي يسعى لبيع بنته لياقوت أفندي بعدما أصبح ثريا، وكان من قبل قد رفته من المدرسة؛ لأنه تقدم لخطبتها لفقره([[29]](#footnote-29))، معتمدة في ذلك على تيمة القلب أو عكس الأدوار التي تحدث عنها برجسون كإحدى الآليات التي تولد الضحك.

 وفي المسرحيات السابقة كانت وظيفة الضحك المقاومة السلمية للفساد الذي يضرب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في مصر.

 كما أن وظيفة الضحك في الفترة من 1905: 1952 بالمسرح الكوميدي كانت الترويح عن النفس، بالإضافة إلى المقاومة التي ذكرناها، فالمسرح الكوميدي في هذه الفترة كان لونًا عميقًا من ألوان المقاومة بالحيلة، ونوع من التنفيس فـ"الضحك له دور في السلوك التنفيسي، ويعمل بشكل خاص على تصريف بعض الطاقات التي لو تراكمت لأصبحت ذات فاعلية سلبية في المجتمعات المختلفة، ويساعدنا الضحك على مواجهة القلق والخوف لأنه يجعل الإنسان يعلو على المواقف المربكة، والمخاوف المقلقة، والصراعات المهلكة، ويعني أننا نسيطر على المواقف ونعلو عليها، ونتجاوزها"([[30]](#footnote-30)) وهو يحيلنا في هذه المسرحيات إلى نظريات التفوق والسيطرة، فرواج المسرح الكوميدي في هذه الفترة لم يكن وليد الصدفة فهي أكثر فترة قلقة في تاريخ العالم بأسره، وتاريخ مصر والعرب، شهدت حربين عالمتين، وثورة 19 التي تطالب بالاستقلال والدستور، وما تبع هذه الثورة من عنف من قبل قوات الأمن لردع المتظاهرين، بالإضافة إلى نكبة الجيوش العربية في فلسطين عام 1948، والكوليرا التي ضربت مصر عام 1947،والذي راح ضحيته أكثر من عشرين ألف مصريًا فقد تعرضت مصر لثلاث مرات وباء الكوليرا في ظل الإنجليز، في أعوام . 1902، والذي راح ضحيته خمسة وثلاثين ألفًا بينما في عان 1883م بلغ عدد الضحايا أكثر من أربعين ألفًا([[31]](#footnote-31))، ناهيك عن الأزمات الاقتصادية التي مرت بها مصر خاصة في أعوام الحرب العالمية الأولى وفي عامي 1930: 1931 حين مصَّر الريحاني وبديع خيري "الجنيه المصري" " كانت إعلانات المسرحية يرسم عليها الجنيه ومكتوب ""بنك الريحاني الأهلي" بدلًا من البنك الأهلي المصري، وكان هذا يكفي لإغراء الجماهير بالسعي إلى المسرح لعلهم يطفئون مرارة شوقهم إلى المال"([[32]](#footnote-32)) فعام 1930 ضربت العالم أزمة اقتصادية امتد أثرها على مصر.

 فكل تلك الأمور رغم مأسويتها جعلت من صناعة الضحك تجارة رائجة في جميع أشكاله من النكتة، إلى الكاريكاتير والصحف الفكاهية([[33]](#footnote-33))، والسخرية، والتهكم، والمضحك في الفنون والآداب الكوميدية، والمسرحيات الكوميدية بأشكالها المختلفة خاصة في الثلث الأول من القرن العشرين، قبل اتجاه مؤلفي ومثلي المسرح إلى السينما، وإن كانوا قد مثلوا أيضًا الأفلام الكوميدية([[34]](#footnote-34)).

ويلاحظ أنه منذ بداية عامي 1938: 1939 أصبحت الأخبار شحيحة عن المسرح في الصحف بسبب انتشار دور السينما، والحرب العالمية الثانية التي نشبت، وقلت العروض المسرحية عما كان في الأعوام السابقة، فعلى سبيل المثال نجد في عام 1950 على الكسار يحل فرقته الكوميدية([[35]](#footnote-35)).

**آليات الضحك في المسرح الكوميدي.**

 حدد برجسون ثلاث شروط للضحك بأنه لا شيء هزلي خارج ما هو بشري، والشرط الثاني غياب الانفعال أو الشعور العاطفي فاللامبالاة هي بيئة الهزل الطبيعة، والشرط الثالث أننا لا نتذوق الضحك إن شعرنا أننا وحدنا([[36]](#footnote-36))، ويرصد بيرجسون الآليات التي تولد الضحك في كتابه التي تعود كلها إلى التصلب مهما اختلفت أشكالها فكل تقاليد من شخص سوي لتشويه قد يولد الضحك، وكذا المبالغة الهزلية، والتكرار الهزلي للمواقف والإشارات والكلمات، وكذا قلب الأدوار، وتداخل السلاسل وما ينتج عنها من لبس ويولد مفارقات مضحكة.

 وينقل "نيكولاس ركس" إحدى عشر فاعلية أو آلية يستخدمها المبدع أو الإنسان لتحويل موضوعات الواقع الحقيقية أو المتخيلة إلى موضوعات مضحكة من خلال وضعها في سياق مختلف أو متناقض أو مثير للدهشة "ونذكر منها العلاقة الترابطية كتشبيه وجه إنسان بالكمثرى، والنقل والتحويل والتناقض المتمثل في قلب الأشياء رأسًا على عقب، والمبالغة، والمحاكاة التهكمية والسخرية...إلخ([[37]](#footnote-37)).

 وقدم عالم النفس البريطاني "سلي" تصنيفًا يشتمل على اثنى عشرة فئة سلوكية تستثير الضحك منها المواقف الجديدة المدهشة، والتشوهات الجسمية، الرذائل والنقائص الجسمية، السلوك الأخرق، سوء الحظ، العبثية، التلاعب بالكلمات"([[38]](#footnote-38)).

 وتجدر الإشارة إلى آليات الضحك لا تختلف في المسرح عن آليات الضحك في الحياة فالدراما كما يقول برجسون " تعطي الطبيعة الفرصة لكي تنتقم من المجتمع... فتكشف لنا ببراعة تكون أحيانًا معقدة تناقضات المجتمع مع ذاته، حتى نتمكن من الوصول إلى عمق المشكلة، والفن عمومًا عند برجسون هو رؤية مباشرة للواقع لكن بوسيلة منحرفة([[39]](#footnote-39)).

 كما أن آليات الضحك لا تختلف من زمن إلى زمن لكن يكون شكل ما منها في زمن ما أو مكان ما له رواج أكثر دون أخرى، فالمضحك يضحك عادة حتى وإن كان قيل من آلاف السنين. "فكهوف العصر الحجري تحفل بصور هزلية جلية، والفراعنة رسموا صورا تتهكم على الحكام حين صورهم بأجسام ضخمة تحملها أكتاف عبيد ضئيلي الأجسام، وحين صور الراعي هزيلًا وأبقار النبلاء مفرطة في السمنة"([[40]](#footnote-40))، ذلك مع الأخذ في الاعتبار أن التكرار يقتل الدهشة، واختلاف العادات والتقاليد، والفروق الفردية بين الأشخاص له دور في جلعنا نضحك على الأشياء المضحكة أم لا. وفي المسرح الكوميدي من الممكن أن تظهر جميع الأشكال التي تؤدي إلى الضحك مثل السخرية، والنكتة والتنكيت، والتهكم، والمحاكاة التهكمية، والدعابة والتورية، ورسم الشخصيات بشكل كاريكاتيري، والحماقة، والمفارقات...إلخ.

**أ-القافية، والتنكيت:**

 حفظ المسرح الكوميدي في هذه الفترة على يد مؤلفي المسرح مثل أمين صدقي، وبديع خيري، ومحمد شكري وعزيز عيد و بيرم التونسي وغيرهم، النكات والقفشات، والتوريات، المضحكة الشعبية([[41]](#footnote-41)). ومن أمثلة ذلك ما نجده في مسرحية البربري في الجيش لأمين صدقي، التي تضم في حواراتها نوعًا من التنكيت هو فن "القافية" الذي يعرفه أحمد أمين بقوله " القافية على لسان عوام المصريين نوع من المزاح، يقول أحدهم كلمة فيرد عليه الآخر بكلمة تثير الضحك... ولذلك يحترسون عند الكلام الجد فيقولان بلا قافية يريد أنه لا يمزح أي يجد"([[42]](#footnote-42)).

الرئيس: الغاية. دلوقت انده لنا الأولاني فيهم. لفندي ده إللي اسمه جاد عبدالموجود.

العمدة: أيوه حالًا أهه. إنما بلا قافية.

الرئيس: قافية إيه كمان.

العمدة: لفندي ده لابد يطلع معافاة يا سعادة المجلس.

الرئيس: معافاة ليه عنده عاهة؟

العمدة: أيوه. زي إللي عنده في عقله، اللهم أحفظنا لطشان، كل ما حد يقول قدامه كلمة يقعد ويصنف له ليها كلام لما يقول يا بس.

الرئيس: طيب إنده له هنا نشوفه.

....

العسكري: أه استلم يافندم. دا من الصبح قاعد داوشنا بره. وعم يرص في كلام فارغ لما فلجنا.

جاد: فلجنا؟ فلجنا. فمجلس، فلسطين. فكس.

الجميع: هيء هيء هئ. إيه ده؟

الرئيس: إنت بتقول غيه جناسات.

جاد:جناسات؟ جناسات. جناينية. جنا جناية. جانا الهم.

الجميع: هو هو هو.

الرئيس: أما نكتة لفندي ده. إنت بتشتغل إيه. إيه صنعتك؟

جاد: صنعتك، صان عك. صان ودك. صان فرنسيسكو. ثان فيريان مون آمي...[[43]](#footnote-43)

ومن التنكيت أو القفشات "القلش" ما نجده في أوبريت شهرزاد في مشهد لقاء مخمخ مع جواري شهرزاد.

قمع الدولة: نسيت أعرفكم بسيادته. حضرته رسول بابا. الميرميران مخمخ.

البنات: (ضاحكات) مخمخ

بنت: قال مخمخ قال!! (ضحك)

بنت أخرى: وده إيه إللي مخمخه؟

بنت ثالثة: يمكن حد ضربه على مخه قام اتمخمخ. (ضحك).

بنت: لا يا بنات هو مولود كده....إلخ[[44]](#footnote-44)

فهكذا حفظ المسرح الكوميدي طرق قفشات وتنكيت وسخرية المصريين كما كانت تحدث في حياتهم الفعلية.

**ب- كرة الثلج:**

ومن تقنيات الضحك التي تحدث عنها برجسون ما يطلق عليه كرة الثلج، كتلة الثلج التي تتدحرج وتكبر وهي تتدحرج، بحيث أن السبب التافه أصلًا يؤدي إلى تطور الأحداث ويوصل إلى نتيجة غير متوقعة، ويضرب لها مثلا بمشهد دون كشيوت في الأوتيل حيث يؤدي تسلسل الأحداث الغريب الفريد أن يضرب صاحب البغال سانشو، الذي يصفع مارتيون، التي ينقض عليها صاحب الفندق...إلخ، ويضرب لهذه التقنية مثلًا آخر من المسرح الكوميدي حول مسرحية تتناول الحديث عن قبعة قش أكلها حصان وهناك قبعة وحيدة مماثلة لها في باريس، ومن الواجب العثور عليها، وعندما يقترب هذا الأمر تبتعد القبعة، فتركض الشخصيات وراءها مرة أخرى من أجل البحث عنها، وأخيرًا بعد حادث يجر آخر، يبين أن القبعة المبتغاة هي ذاتها القبعة التي أكلها الحصان([[45]](#footnote-45)). تلك المسرحية التي يتحدث عنها برجسون نفسها التي مثلتها فرقة على الكسار 25 إبريل 1929 بعنوان "ما فيش كده" أوبريت من 3 فصول؛([[46]](#footnote-46)) ولكن على أنها من تأليف وبقلم بديع خيري لا من تمصيره أو تعريبه أو ترجمته.

**ج- المحاكاة التهكمية:**

وهو أسلوب قديم واستخدمه "أريستفون" في مسرحية الضفادع التي سخر فيها من أسلوب أسخيليوس ويوريبيديس، والمحاكاة التهكمية أو الساخرة عمل إبداعي أدبي أو فني يقوم بالمحاكاة ثم التغيير على نحو متزامن لشكل أو مضمون عمل آخر أو لكليهما، أو لأسلوبه وموضوعه أو للتركيبة الخاصة به أو معناه([[47]](#footnote-47))، واستعملت هذه التقنية في المسرح الكوميدي المصري في الفترة ما بين 1905: 1952 فقد عمل المترجمون في الربع الأول من القرن العشرين على "تحويل المسرحيات التراجيدية إلى كوميدية مثلما حدث في تراجيدية روميو جوليت لشكسبير"([[48]](#footnote-48))، واستخدمت هذه الآلية أيضًا في الفصول المضحكة، فرقة محمد المغربي قدمت محاكاة ساخرة لمسرحية أوديب ملكًا، في مشهد واحد من مسرحية "الابن اللقيط"، وفي مسرحية الدلالين يجمع كامل المصري بين المحاكاة الساخرة لموقف من عطيل وشكسبير وبين الاقتباس من مسرحية زواج بالإكراه لموليير([[49]](#footnote-49)).

**د- التهكم:**

التهكم من لآليات التي استخدمت في المسرح الكوميدي المصري، فجوهر التهكم يكمن في قول المرء عكس ما يقصد بهدف السخرية، وينقسم التهكم إلى تهكم لفظي، ويكثر ذلك في المسرح الكوميدي المصري، ففي مسرحية الجنيه المصري الكثير من هذا التهكم اللفظي، فعندما تسأل فتاكات امرأة التي تخدع ياقوت المدرس بالمسرحية تسأله عن مرتبه فيرد

ياقوت: أدي الأسئلة إللي تقل القيمة، باخد يا فندم 270 قرش.

فتاكات: ميتين وسبعين قرش في الشهر.

ياقوت: لا يا فندم في الجمعة([[50]](#footnote-50)).

والنوع الثاني من التهكم هو التهكم الموقفي، هو ما نجده في المسرحية نفسه من تهكم على الطبقة الراقية، وعلى الذين يبيعون ضمائرهم من أجل المال، وكذلك يظهر في مسرحية "ما فيش منها" حيث السخرية من أن كل المجهودات والأحداث التي قام بها أشخاص المسرحية انتهت إلى لا شيء، وهو ما يحيلنا إلى نظرية كانط في الضحك، الذي ينتج عن التوقع الذي يؤدي في النهاية إلى لا شيء " فإخفاق التوقعات أو خيبة التحقيق للرجاء تؤدي إلى الضحك لأمرين أولهما يتعلق بتحول الجسم من حالة التوتر المصاحبة للتوقع الشديد، إلى حالة الراحة واستعادة التوازن الأول، أما الأمر الثاني فيتعلق بتلك الدهشة أو تلك العبثية التي يقوم على أساسها الموقف المضحك"([[51]](#footnote-51))، وتعد نظرية اللاشيء في الضحك لكانط من ضمن نظريات التناقض في المعنى التي تفسر الضحك.

**هـ- الضحك من الجهل والغباء:**

الضحك من الجهل والغباء من التيمات التي كثرت في المسرح الكوميدي المصري، الذي تظهر فيه شخصيات جاهلة أو غبية أو حمقاء تثير الضحك، ففي مسرحية الجنيه المصري هناك شخصية "جاد" يعمل سماكًا ويتصف بجهل، يخرج ابنه من المدرسة، لأن المدرس يخبره أن الأرض تدور حول نفسها.

جاد: يا أخي جتك أربعة وعشرين عقربة تلوش جتتك. أنا تايه..واكل بعقلي طاطوره. الأرض بتلف. الأرض إللي إحنا فوقها بتلف وأنا وانت واقفين دلوقت على الأرض وبتلف وبادفع 30 صلغ علشان تبوطوا عقل الواد وتقولوله الكلام ده. الأرض بتلف يا جاموسة ولابس بدلة. بتلف.

ياقوت: أيوه يا جاهل ياغبي...([[52]](#footnote-52)).

فتمية الجاهل والغبي من الشخصيات النمطية في المسرح المصري الكوميدي.

**و- النقائص الأخلاقية:**

 ناقش برجسون في كتابه هذه القضية في كوميديا العيوب مثل البخيل والكذاب، والنمام، والخليع، والجبان.. إلخ .. وتكون وظيفة الهزل الضحك من هذه الشخصيات تهذيب الأخلاق والآداب، وكل هذه الأنماط نماذج للشخصية الكوميدية في المسرح المصري متكررة، ففي أوبريت شهر زاد على سبيل المثال هناك شخصية الجبان "قرة آدام أوغلي" الشخصية الوحيدة التي تنطق بالتركية وتسم بالغباء والجبن، ورغم ذلك هو قائد الجيش في المملكة، ما يولد تناقضًا مثيرًا للضحك، ودائما ما تتظاهر بالشجاعة مكررة قول" ضربات يمين، ضربات شمال، خازوق في النص، ثم انتصار" ما يولد الضحك من آلية التكرار التي تحدث عنها برجسون، وهو ما يبرز أن آليات الضحك قد تداخل مع بعضها البعض.

**ز- اللهجات، والفكاهات اللفظية:**

 اللهجات آلية مهمة من الآليات التي اعتمد عليها المسرح الكوميدي المصري بشكل وافر، وسواء اللهجات داخل القطر المصري من صعايدة، وبربر، وفلاحين، أو عرب شوام و مغاربة، أو أجانب أتراك، أرمن، وإيطاليين ويونانيين، ففي مسرحية أحلاهم لأمين صدقي اعتمد فيها على لهجتي المغربي، واليونانية للخواجة خرالمبو، وفي مسرحية شهر زاد هناك اللهجة المصرية والشامية والتركية، وشخصية عثمان عبدالباسط لعلي الكسار اعتمدت في إضحاكها على اللهجة البربرية، وكشش بيه العمد الريفي ذو العمة والقفطان الشيخ المتصابي التي مثلها نجيب الريحاني تشترك معها في هذا الأمر.

وتعد السخرية من اللهجة التركية في أوبريتي العشرة الطيبة، وشهرزاد وإظهار الأتراك في صورة الجبناء والأغبياء من قبيل الفكاهة العرقية والتي تسم بأنها "تبسيطية ذات صورة نمطية، معظمها فكاهات محقرة من شأن الآخرين، كما أنها تنطوي على سخرية مريرة، وتعكس هذه النكات طبيعة العلاقة الخاصة بين الأنا والآخر"([[53]](#footnote-53)) فكما كان يحقر الأتراك من الفلاحين المصريين ويتعالون عليهم رد عليهم المصريون احتقارًا باحتقار من خلال الكوميديا.

 أما عن الفكاهات اللفظية من التورية والنكتة والدعابة والطرفة، والقفشات والتنكيت في قد كانت عماد الكثير من المسرحيات الكوميدية في هذه الفترة، وهناك أيضًا المبالغات التي تؤدي إلى الإضحاك، قد كان تأثر كتاب المسرح الكوميدي في مصر بالأدب الشعبي كبيرًا جدًا واضح في أعمالهم، بأشكال متنوعة، سواء في الصراع أو الحبكة أو متيفات الحكايات الشعبية داخل المسرحيات، وتأثروا بالأرجوز، وببات ابن دنيال، وألف ليلة وليلة، كمسرحية ليلة من ألف ليلة لبيرم التونسي التي تأخذ منها طابعها العام، وكذلك السير الشعبية، كمسرحية عزيزة ويونس لبيرم التونسي، بالإضافة إلى شخصيات هذه السير التي ظهرت في حوار الشخصيات داخل المسرح الكوميدي، وأخذ شخصيات نمطية منها على غرار ما في الحكايات الشعبية، هو ما انعكس على المسرح المصري فكثرت فيه آليات الضحك الشعبية التي يتميز بها الشعب المصري، فحتى المسرحيات التي نقلت عن المسرح الغربي تم تمصيرها حتى تتماشى مع ذوق الجمهور المصري، مثل ليلة من ألف ليلة لبيرم التونسي التي مصرها عن نص لو كنت ملكًا الإنجليزي، ووضع لها إطار الحكاية الشعبية، فالتمصير كان مصدرًا من مصادر الفرق المسرحية الكوميدية التي كانت من الممكن أن تعرض في الشهر الواحد أكثر من مسرحية، مما دفع الكتاب إلى التمصير وإدخال الصبغة الشعبية بإضافة النكات والفكهات اللفظية الموجودة في الشارع المصري، كي تروق للجمهور الذي يشاهدها.

وبشكل عام هناك آليات أخرى عديدة للضحك استخدمها كتاب المسرح المصري في النصف الأول من القرن العشرين، سواء من كوميديا الطبائع أو الأنماط، والتورية والسخرية، من قافية وردح، والمبالغة في رسم الشخصيات أو وصفها ما يبرزهم بصورة كاريكاتيرية مضحكة، بالإضافة إلى كاريكاتيرية المواقف داخل المسرحية، أو كاريكاتيرية الفكرة نفسها القائمة عليها، والاعتماد على "الفارس" في توليد الضحك عن طريق الحركات الجسدية والمشاهد العبثية.

**قائمة المصادر والمراجع**

• أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، 2013

• أحمد شمس الدين الحجاجي،

\*المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، القاهرة، الهلال

\*النقد المسرحي في مصر 1876: 1923، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ط3، 2001

• جلال علي حافظ،

\*الفصل المضحك في المسرح المصري في بديات القرن، مجلة القاهرة، العدد94، 15مايو 1989م.

\*الفرنكو- آراب، مجلة القاهرة، العدد95، 15 مايو 1989، ص77

\*الفودفيل في تاريخ المسرح المصري، أكاديمية الفنون، 2006.

• عادل حمودة، النكتة السياسية كيف يسخر المصريون من حكامهم، الفرسان للنشر، د: ت.

• عزيز عيد، بيرم التونسي، شهرزاد، تحقيق محمد السيد عيد، القاهرة، المركز القومي للمسرح 2006.

• عمار علي حسن، التغير الآمن مسارات المقاومة السلمية من التذمر إلى الثورة، القاهرة، دار الشروق، 2012.

• سيد على إسماعيل،

\*مسرح علي الكسار، ج1، المركز القومي للمسرح، 2006.

\*مسرح على الكسار، ج2، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017.

\*محاكمة يعقوب صنوع، سيد على إسماعيل، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2001.

\*الرقابة والمسرح المرفوض، 1923: 1988، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

• شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015.

• فليب سادجروف، المسرح المصري في القرن التاسع عشر، ترجمة أمين العيوطي، القاهرة، المركز القومي للمسرح، 2007.

• محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1967.

• مجموعة مؤلفين، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، كتب عربية، د:ت.

• مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2002.

• مصطفى صابر النمر، الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية، الدار العربي للنشر، 2016.

• مصطفى عبيد، هوامش مصر من دفاتر مصر المنسية، الرواق للنشر والتوزيع، 2018.

• نجيب الريحاني- بديع خيري، الجنيه المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.

• نجيب سرور، حوار في المسرح، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969، ص44

• نجوى عانوس، المسرح الضاحك مسرح أمين صدقي، القاهرة، دار الهلال، أكتوبر 1989.

• نفوسة زكريا، تاريخ الدعوة إلى العامية، الإسكندرية، دار النشر للثقافة، ط1، 1964.

• نورهان مصطفى، يوم أن تفشى وباء الكوليرا في مصر، موقع المصري لايت، https://lite.almasryalyoum.com/

• هنري برجسون، الضحك، ت: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د:ت.

1. () ويشير نجيب سرور إلى أن الدولة في ذلك الوقت قد دعمت الفرق المسرحية بإرسالها البعثات بعد الثورة إلى بلدان أوروبا الشرقية والغربية، والعناية البالغة من الدولة بالمسرح وتدعيم الكوادر التي تعمل به بوصف المسرح جهاز ثقافي، وسلاح لتجنيد الجماهير حول مبادئ الثورة وتوعيتهم بقضاياها وأهدافها انظر نجيب سرور، حوار في المسرح، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969، ص44 [↑](#footnote-ref-1)
2. () أحمد شمس الدين الحجاجي، النقد المسرحي في مصر 1876: 1923، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ط3، 2001، ص33، ويرى الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه هذا أن عام 1905 هو بداية الفترة الرومانسية للمسرح المصري، فقد كان الاتجاه الرومانسي هو السائد ليس بين إسكندر فرح وسلامة فقط؛ ولكنه أيضًا في معظم الفرق الصغيرة التي كانت تقوم بالتمثيل بجانب فرقتهما، ولم يشذ عن هذا الاتجاه سوى الفرقة التي كونها سليمان حداد وعزيز عيد سنة 1907. [↑](#footnote-ref-2)
3. () للمزيد حول استخدام شوقي للعامية في مسرحية علي بيك الكبير انظر أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، القاهرة، الهلال، ص 36: 40. ومما يجدر ذكره أن أحمد شوقي قام بمعالجة مسرحيته "علي بيك "، مرتين الأولى في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، والثانية في سنواته الأخيرة وهي المشهورة بين الناس، وتختلف كثيرًا جدًا عن لغتها الأولى، فقد تخلى عما جاء في الأولى من عاميات، ولا يعني هذا أن شوقي، لم يدرج قدرًا من الألفاظ العامية، في مسرحه وذلك في مسرحية "الست هدى". [↑](#footnote-ref-3)
4. () محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1967ص309 [↑](#footnote-ref-4)
5. () أحمد شمس الدين الحجاجي، النقد المسرحي في مصر، المرجع السابق، ص39 [↑](#footnote-ref-5)
6. () مصطفى عبيد، هوامش مصر من دفاتر مصر المنسية، الرواق للنشر والتوزيع، 2018، ص121 [↑](#footnote-ref-6)
7. () انظر أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، 2013.

وانظر أيضًا التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، مجموعة مؤلفين، كتب عربية، د:ت، حيث يورد في الفصل الخامس عدد من أقوال الرحالة والمؤرخين الأجانب والعرب والمصريين الذين رصدوا قديمًا وحديثًا طبيعة الشعب المصري الفكاهية المحبة للضحك. [↑](#footnote-ref-7)
8. () جلال علي حافظ، الفصل المضحك في المسرح المصري في بديات القرن، مجلة القاهرة، العدد94، 15مايو 1989م. [↑](#footnote-ref-8)
9. () انظر سيد علي إسماعيل، مسرح على الكسار ، ج1، المركز القومي للمسرح، 2006، ص38

هناك دراسة لدكتور جلال حافظ، الفودفيل في تاريخ المسرح المصري، أكاديمية الفنون، 2006. [↑](#footnote-ref-9)
10. () جلال حافظ، الفرنكو- آراب، مجلة القاهرة، العدد95، 15 مايو 1989، ص77 [↑](#footnote-ref-10)
11. () جلال حافظ، الفرنكو\_ آراب، المرجع السابق ص80 [↑](#footnote-ref-11)
12. () مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2002، ص72. [↑](#footnote-ref-12)
13. () مصطفى صابر النمر، الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية، الدار العربي للنشر، 2016، ص127 [↑](#footnote-ref-13)
14. () انظر مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، مرجع سابق، ص70: 71. [↑](#footnote-ref-14)
15. () شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص25. [↑](#footnote-ref-15)
16. () انظر شاكر عبدالحميد المرجع السابق، ص61: ص156. [↑](#footnote-ref-16)
17. هنري برجسون، الضحك، ت: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د:ت، ص11 [↑](#footnote-ref-17)
18. () شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص62. [↑](#footnote-ref-18)
19. () نفوسة زكريا، تاريخ الدعوة إلى العامية، الإسكندرية، دار النشر للثقافة، ط1، 1964 ص248 [↑](#footnote-ref-19)
20. () عادل حمودة، النكتة السياسية كيف يسخر المصريون من حكامهم، الفرسان للنشر، د: ت ص6 [↑](#footnote-ref-20)
21. () للمزيد انظر سيد علي إسماعيل، الرقابة والمسرح المرفوض، 1923: 1988، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997. [↑](#footnote-ref-21)
22. () برجسون، الضحك، مرجع سابق، ص127 [↑](#footnote-ref-22)
23. ) نفوسة زكريا، تاريخ الدعوة للعامية مرجع سابق، ص285: 286 [↑](#footnote-ref-23)
24. ) شاكر عبدالحميد، مرجع سابق،ص104 وص105 [↑](#footnote-ref-24)
25. ) المرجع السابق، ص229 [↑](#footnote-ref-25)
26. () برجسون، الضحك، مرجع سابق. [↑](#footnote-ref-26)
27. () انظر مجموعة مؤلفين، الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي، مرج سابق، ص27: 29 [↑](#footnote-ref-27)
28. () مسرح على الكسار، ج1، مسرحية أحلاهم ص112 [↑](#footnote-ref-28)
29. ) انظر نجيب الريحاني- بديع خيري، الجنيه المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013. [↑](#footnote-ref-29)
30. () شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق ص39. [↑](#footnote-ref-30)
31. () نورهان مصطفى، يوم أن تفشى وباء الكوليرا في مصر، موقع المصري لايت، 30 أغسطس، 2018، الخميس8: 45 ص. https://lite.almasryalyoum.com/extra/146688/ [↑](#footnote-ref-31)
32. () نجيب الريحاني، بديع خيري، الجنيه المصري، مرجع سابق، ص20. [↑](#footnote-ref-32)
33. () بلغ عدد الصحف الفكاهية ما بين عامي 1876: 1952 أكثر من مائة وسبعين مجلة وصحيفة. [↑](#footnote-ref-33)
34. ) في عام 1917 قدم أول فيلم كوميدي صامت في مصر بعنوان البحر بيضحك ليه، بطولة عدد من نجوم المسرح على رأسهم علي الكسار، وفي عام 1918 قام مصور إيطالي بإخراج فيلم مأخوذ من مسرحية كوميدية لفوزي الجزايرلي الذي قام ببطولته هو ابنته إحسان وعدد من ممثلي الفرقة المسرحية التي علمت بمسرح دار السلام بحي الحسين، وفي عام 1923 قام محمد بيومي بإخراج عدد من الأفلام الكوميدية الصامتة على غرار أفلام شارلي شبلن، وبعد الحرب العالمية الثانية شهدت انتشار للأفلام الكوميدية التي تعتمد على النكتة اللفظية، ومشاهد والرقص والإغراء، ففي موسم 1943: 1944 16 فيلمًا، وموسم 1945: 1946 67 فيلمًا، وعام 1946 كان عدد دور السينما في مصر194 وفي عام الذي يليه ارتفع العدد إلى 230، وفي عام 1952 وصلت إلى 315 دارًا للسينما. انظر مجموعة مؤلفين، الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي مرجع سابق، ص70: 72. [↑](#footnote-ref-34)
35. () انظر سيد علي إسماعيل، مسرح على الكسار، ج2، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017، ص77 وما يليها. [↑](#footnote-ref-35)
36. () برجسون، مرجع سابق ص10: 13 [↑](#footnote-ref-36)
37. () للمزيد انظر مجموعة مؤلفين، الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي، مرج سابق، ص35: 37 [↑](#footnote-ref-37)
38. () شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، ص123. [↑](#footnote-ref-38)
39. ) انظر برجسون، مرجع سابق، ص104: 106 [↑](#footnote-ref-39)
40. () عمار علي حسن، التغير الآمن مسارات المقاومة السلمية من التذمر إلى الثورة، القاهرة، دار الشروق، 2012، ص95 [↑](#footnote-ref-40)
41. () انظر الجزء الأول من الفصل الثاني الخاص بروافد المسرح الشعبية عند أمين صدقي، لنجوى عانوس المسرح الضاحك مسرح أمين صدقي، القاهرة، دار الهلال، أكتوبر 1989. [↑](#footnote-ref-41)
42. () أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصري، مرجع سابق، ص303. [↑](#footnote-ref-42)
43. ) انظر مسرحية البربري في الجيش، أمين صدقي، مسرح على الكسار، ج1، مرجع سابق، ص206. [↑](#footnote-ref-43)
44. () عزيز عيد بيرم التونسي، شهرزاد، تحقيق محمد السيد عيد، القاهرة، المركز القومي للمسرح 2006، ص99. [↑](#footnote-ref-44)
45. ) انظر برجسون، مرجع سابق، ص57: 59. [↑](#footnote-ref-45)
46. () انظر مسرح علي الكسار، ج2، مرجع سابق، ص53، وانظر المسرحية ص421. [↑](#footnote-ref-46)
47. () انظر شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص48: 50 [↑](#footnote-ref-47)
48. () نجوى عانوس، المسرح الضاحك، مرجع سابق ص18. [↑](#footnote-ref-48)
49. () انظر حافظ جلال، الفصل المضحك في المسرح المصري بدايات القرن، مرجع سابق، ص79: 80. [↑](#footnote-ref-49)
50. () الجنيه المصري، ص61 [↑](#footnote-ref-50)
51. () شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص92. [↑](#footnote-ref-51)
52. () الجنيه المصري، ص39: 40. [↑](#footnote-ref-52)
53. للمزيد حول سمات الفكاهة العرقية انظر شاكر عبدالحميد مرجع سابقن ص222 [↑](#footnote-ref-53)