مقدمة:

تمثل حقبة العشرينيات من القرن العشرين فترة هامة فى تاريخ تطور الحركة المسرحية فى مصر خاصة بعد انتشار الفرق والجوق المسرحية، وكان من أبرز تلك الفرق المسرحية فرقتا الكسار، والريحاني اللتان اشتعلت المنافسة فيما بينهما حيث مسرحيات الفرانكو آراب والفودفيل، فاعتمدت الفرقتان فى مسرحهما على الغناء والرقص والفكاهة.

وكانت المتغيرات السياسية –فى تلك الفترة– سببًا فى ظهورهما وانتشارهما بقوة على الساحة، حيث أعلنت انجلترا حمايتها على مصر، وتم فرض الأحكام العرفية، واستيلاء السلطة العسكرية على حبوب الفلاحين، وصدر قانون منع التجمهر، وتم تعطيل الجمعية التشريعية، واضطهد الإنجليز أعضاء الحزب الوطني الذى أسسه مصطفى كامل عام ١٩٠٦م، فكان طبيعيًا –فى هذه الظروف– أن يضعف تيار المسرح الجاد، وتجنح الميول إلى طلب الترفيه والتسلية، وأن يسود تيار المسرح الضاحك فى جميع العروض المسرحية.(١)

فعادة ما يلجأ المصريون إلى الفكاهة للسخرية من الأزمات ومآسي الحياة التى يمرون بها، فيضحكون ويتندرون عليها، فالسخرية وسيلتهم لتخفيف هموم الحياة وأعبائها وعدم القلق من المستقبل وما قد يحمله من عقبات ومشكلات، فالسخرية والضحك وسيلتهم للتغلب على المآسي والقيود الاجتماعية، والشعور بالقدرة على تجاوزها، والسيطرة عليها.

ووجد مسرح الكسار فى تلك الظروف نجاحًا كبيرًا يفوق مسرح الريحاني، بل دفعت الظروف الريحاني –فى هذه المرحلة– إلى أن يحتذي بما كان يقدمه الكسار، فيقول الريحاني فى مذكراته: رأيت أن كازينو "دي باري" المجاور لنا، والذى يعمل به الأستاذ الكسار قد احتكر إقبال الجمهور، وأدهشني أن أرى أن كل ما هناك عبارة عن استعراض يغلب عليه الطابع الإفرنجي، وتتخلله بضع مواقف فكاهية يظهر فيها الأستاذ الكسار، ولم يكن الاستعراض يحوي موضوعًا ما.(٢)

وبذلك انتعشت الحركة المسرحية على يد الكسار والريحاني، وأدى ذلك إلى ظهور كاتبين كان لهما دور كبير فى الحركة المسرحية آنذاك وهما: أمين صدقي، وبديع خيري، واللذان قدما عددًا كبيرًا من الروايات لمسرح الكسار، والريحاني.

ونجح الكسار –بفضل موهبته– فى خلق شخصية عثمان عبد الباسط التى حملت كل التناقضات الرئيسية المضحكة، وأصبح يعيشها كل ليلة على مسرحه ليحكى مغامرات بربري مصر الوحيد، وحماقاته، ونزواته، فقد وجد فيها الكسار الشرف والحكمة، والرغبة الجامحة فى الحياة، وحب الشراب والنساء، والافتتان الذى لا حد له بالمرح والشجار، والولع بالرقص والغناء، وطيبة القلب.(٣)

وكان لـ أمين صدقي وبديع خيري، دور كبير فى نجاح مسرح الكسار حيث قدم صدقي للكسار مسرحيات مثل: القضية نمرة ١٤، عقبال عندكم، فلفل، لسه، مرحب، أحلاهم، راحت عليك، فهموه، اللي فيهم، بشائر السعد، شهر العسل، البربري حول الأرض، البربري فى الجيش، سوء

تفاهم، دولة الحظ، الغجرية، عريس الهنا، حلال عليك، أنا لك وأنت ليَّ. أما بديع خيري فكتب لفرقة الكسار عدة مسرحيات مثل: ابن الراجا، الوارث، حكيم الزمان، الحساب، بدر البدور، حلم والا علم، غاية المنا، الشيخ عثمان، أبو زعيزع، مافيش منها، ملكة الغابة، قاضي الغرام، خير إن شاء الله، بتاع الزيت، هانت، يا بنت الإيه، الغول.(٤)

وتعامل أمين صدقي وبديع خيري مع شخصية البربري التى ابتكرها الكسار، كما تعامل معها كُتَّاب آخرون قدمت أعمالهم فرقة الكسار أمثال: عبد الحميد كامل، وأحمد كامل، وحامد السيد، فكان لنجاح شخصية "البربري" أثر كبير فى تمسك الكسار بتقديمها فى مسرحه، ورفض أن يخرج منها أو لم يتمكن من ذلك، وبذلك أصبح أسيرًا لشخصيه البربري.

وظل الكسار لفترة طويلة محافظًا على شخصية "البربري" التى أصبحت علامة فى المسرح المصري، ولم يتمكن من الخروج من أسرها كما فعل منافسه "الريحاني" الذى طور من نفسه، وترك شخصية كشكش بك، وبمرور الوقت أدرك الكسار أن الظروف لم تعد مناسبة لشخصية "البربري"، فسعى إلى مسايرة العصر وقدم مسرحية مقتبسة من مسرحية البخيل لموليير، كما قدم مسرحيات تاريخية إلا أنه عاد إلى الفودفيل مرة أخرى بعدما شعر بالفشل من الخروج من سطوة شخصية "البربري".

ويرى "على الراعي" أن قناع عثمان عبد الباسط الذى ارتداه الكسار وظل محافظًا عليه حتى النهاية قد حرمه من أن يتطور بفنه من شخصية البربري إلى شخصيات أخرى متنوعة ومغايرة، على نحو ما فعل نجيب الريحاني.(٥)

الدراسات السابقة:

ومن خلال الاطلاع على الدراسات السابقة تبين أن هناك عدد من الدراسات تعرضت للمسرح المصري فى تلك الحقبة الهامة وتناولته من زوايا مختلفة، فقدم (إسماعيل، ٢٠٠٦م) دراسة[٦] تأريخية نقدية لمسرح علي الكسار، أما (حافظ، ٢٠٠٦م) فقدم دراسة[٧] عن الفودفيل فى المسرح الفرنسي والمصري، بينما هدفت دراسة[٨] (بهجت، ٢٠٠١م) إلى دراسة مسرح بديع خيري، بينما اقتصرت دراسة[٩] (زعيمة، ٢٠٠٠م) على تناول عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيري، فى حين تناولت دراسة[١٠] (عانوس، ١٩٨٩م) المسرح الضاحك بتناول أعمال "أمين صدقي" المسرحية، أما دراسة[١١] (فكرى، ١٩٨١م) فقد ركزت على دراسة المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى اليوم.

مشكلة الدراسة:

من خلال إدراك الباحث لأهمية وضرورة دراسة المسرح المصري فى تلك الفترة الهامة والمؤثرة فى تاريخه خاصة أنها لم تنل حظها الوافر من الدراسات العلمية رغم اكتنافها الكثير من الغموض، حيث تعرضت –فى كثير من الأحيان– للإثابة وأحياناً أخرى للنقد اللاذع، أما الإثابة فكانت لرؤية البعض أنها تمثل المرحلة الأولى للكتابة المسرحية الخالصة –إلى حدٍ ما– بعيدًا عن التعريب والترجمة، كما أنها حققت الكثير من النجاحات واستطاعت كسب أرضية عريضة من الجمهور لا يمكن إنكارها، وتمكنت من الاستمرار فى فترة قاسية مرت بها البلاد من ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية، أما النقد اللاذع فكان نتيجة اعتماد المسرح على الفرانكو آراب والفودفيل الذى

كان سائدًا فى تلك الفترة بالإضافة إلى الجنوح لأمور لا تتناسب مع ثقافة وقيم وتقاليد الشعب المصري.

ومن خلال اطلاع الباحث على العديد من الدراسات والتراث العلمي تبين له –ما بين الشك واليقين– بعض الفرضيات التى يسعى للإجابة عليها، ومن خلال ذلك حدد مشكلة الدراسة فى تساؤلها الرئيسي: ما الشخصية النمطية؟ وكيفية تحولات الحكاية فى المسرح المصري؟، واتخذ شخصية "عثمان عبد الباسط نموذجًا" للدراسة.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة فى محاولة السعي لدراسة الشخصية النمطية، وكيفية تحول وتطور الحكاية فى المسرح المصري باتخاذ شخصية "البربري" نموذجًا لها، وذلك من خلال أعمال كاتبين هما: "أمين صدقي" و"بديع خيري" لرصد أهم أوجه الاتساق والاختلاف فى تناولهما لشخصية "عثمان البربري" النمطية، وإبراز أهم آليات الفكاهة لدى "البربري"، والقضايا التى طرحها لدى الكاتبين.

تساؤلات الدراسة:

وينبثق من التساؤل الرئيسي: ما الشخصية النمطية؟ وكيفية تحولات الحكاية فى المسرح المصري؟ "عثمان عبد الباسط نموذجًا" تساؤلان فرعيان هما:

- ما أهم آليات الفكاهة التى انتهجتها شخصية "عثمان عبد الباسط" فى المسرح المصري؟

- ما أهم القضايا التى طرحها مسرح الكسار؟

وتسعى الدراسة من خلال الإجابة على تساؤلاتها إلى التحقق من بعض فرضياتها وهى:

- إلى أي مدى تتسق شخصية "عثمان عبد الباسط" عند كل من "أمين صدقي" و"بديع خيري"؟
- إلى أي مدى يرسم الكاتب نموذج "البربري" بما يتناسب مع قدرة الممثل وطبيعة شخصيته؟
- إلى أي مدى يمكن أن يسيطر الممثل الكوميدي على الأفكار المطروحة داخل النص؟

منهج وعينة الدراسة:

تنتمي الدراسة إلى الدراسات الوصفية التى تستهدف دراسة شخصية "عثمان عبد الباسط" فى كتابات أمين صدقي وبديع خيري المسرحية، ولجأ الباحث إلى استخدام المنهج التحليلي الوصفي لملاءمته لطبيعة الدراسة، وتمثل مجتمع الدراسة التحليلية فى تحليل عينة عمدية من الأعمال المسرحية التى قدمتها فرقة "الكسار" لـ "أمين صدقي، وبديع خيري" فى الفترة من ١٩٢٠م : ١٩٢٩م".

وقد راعى الباحث أثناء اختيار العينة التوازن النسبي بين عدد النصوص المكتوبة لكل من الكاتبين، حيث شملت ثلاث مسرحيات لكل كاتب، كما حدد الباحث تلك الفترة الزمنية لدراستها من مسرح "الكسار" لعدة أسباب منها:

- تعتبر حقبة العشرينيات أكثر الفترات ازدهارًا لمسرح "الكسار"، كما أنها الفترة التى سبقت الأزمة الاقتصادية عام ١٩٢٨م، والتى شهدت فيها المسارح كسادًا ملحوظًا.
- الظهور القوى لمسرح "يوسف وهبي" –فيما بعد– وتقديمه للتراجيديا الراقية، وإقبال الجماهير عليها، بالإضافة إلى ظهور السينما وانتشارها مما أدى إلى كساد النشاط المسرحي، وتحول الكثير من المسارح إلى دور للسينما.
- انتعاش مسرح الكباريه فى الثلاثينيات فى مواجهة المسرح الميلودرامي والتراجيدي "مسرح يوسف وهبي" من جانب، والكوميدي والهزلي "الكسار ونجيب الريحاني" من جانب آخر.

وقد بلغت عينة الدراسة الإجمالية من النصوص ست مسرحيات، ويمكن أن نحددها فيما يلي:-

أولاً: روايات أمين صدقي. "البربري فى الجيش"، و"سوء تفاهم"، و"دولة الحظ".

ثانيًا: روايات بديع خيري. "مفيش منها"، و"قاضي الغرام"، و"الغول".

الحركة المسرحية بدايات القرن العشرين:

لا يمكن –بأي حال من الأحوال– محاولة تقييم تجربة مسرحية دون النظر إلى الظروف التى نشأت خلالها تلك التجربة، لذا قبل أن نتعرض لمسرح "الكسار" سوف نلقى بعض الظلال على الفترة التى مهدت لظهور مسرحه، وتحديدًا مع بدايات القرن العشرين.

فقد أوضح "سيد إسماعيل" انتشار الفرق والجوق المسرحية فى تلك الفترة، وأشار إلى تجاربها المسرحية، وما حققته تلك الفرق من نجاحات وإخفاقات، وأبرز مدى مساهماتها فى تطور حركة المسرح المصري، ومن بين تلك الفرق المسرحية فرقة اسكندر فرح، وجورج أبيض، وعبد الله عكاشة، وجوق الشيخ سلامة حجازي، بالإضافة إلى العديد من الأجواق العربية والأجنبية.(١٢)

واعتمدت الفرق والأجواق المسرحية –فى تلك الفترة– على الأعمال المسرحية المترجمة حرفيًا أو ممصرة، واستمر ذلك التخبط لعدم ظهور كاتب مصري قادر على تجاوز أزمة الكتابة المسرحية، أو محاولة تمصير الأعمال المسرحية المترجمة من المسرح الغربي بالشكل الذى يروق ذائقة الجمهور المصري.

وفى عام ١٩٠٦م بدأ نجم "عزيز عيد" فى الظهور، خصوصًا بعد دوره فى مسرحية الملك المتلاهي، وفى نفس العام قدمت فرقتان فرنسيتان مسرحيات فودفيلية على مسرحي النوفتيه وحديقة الأزبكية، وقد تعرضت هذه المسرحيات لهجوم شرس –خصوصًا مسرحية ليلة الزفاف– لما فيها من رذيلة وخروج عن الآداب العامة، ورغم ذلك قام "عزيز" بتمصيرها، وكون أول فرقة كوميدية مصرية فى تاريخ المسرح المصري بمساعدة سليمان حداد، وبدأ عروضه بمسرحية فودفيلية بعنوان "مباغتات الطلاق"، واستمر فى تقديم مسرحياته إلا أن الجمهور أحجم عن مشاهدتها.(١٣)

أما الشيخ "سلامة حجازي" فلم يكن ذا حظ أوفر من "عزيز عيد"، فعندما قدم مسرحية فكاهية كاملة، وهى مسرحية أبو الحسن المغفل انصرف

الجمهور عنها، فسعى فى ختام حفلاته إلى تقديم مسرحية قصيرة أطلق عليها اسم فارس، وكانت تصاغ بالزجل ويتخللها بعض الألحان، وتتطلب مجهودًا كبيرًا من حيث التأليف والإخراج فعدل عنه مكتفيًا بختام الحفلة بفصل مضحك.(١٤)

وفى عام ١٩٠٩م كون الأخوان عطا الله جوق التمثيل العصري الجديد الذى تخصص فى تقديم الكوميدي، كما انتشرت بعض الفرق الكوميدية التى لم يقو ساعدها بعد مثل فرقة حسن كامل، وجوق التمثيل الأدبي والكوميديا العربي لصاحبه محمد كمال المصري الذى عرف فيما بعد باسم "شرفنطح"، وكانت عروضه قاصرة على الأقاليم.(١٥)

"أما عزيز عيد فقد ارتبط اسمه فى تلك الفترة باسم أمين صدقي، بعد أن كلفه بتعريب المسرحيات لفرقته الكوميدية التى كونها عام ١٩١٥م، فقدم لها مسرحيات: خلي بالك من أميلي، وضربة مقرعة، وليلة الدخلة، وعندك حق تبلغ عنها، ولكن الجمهور لم يقبل عليها".(١٦)

وعندما حل "عزيز عيد" فرقته الكوميدية فى مارس ١٩١٥م، انضم هو وفرقته إلى إخوان عكاشة لتقديم مسرحياته الكوميدية، وفى عام ١٩١٧م ساند "طلعت حرب" فرقة إخوان عكاشة، وبذلك نالت الفرقة تأييدًا أدبيًا وماديًا، وتمكن "حرب" من تأسيس شركة مساهمة هى شركة ترقية التمثيل العربي، والتى حلت محل فرقة إخوان عكاشة بهدف ترقية الفن المسرحي العربي، وتشجيع التأليف المحلى.(١٧)

"ويبدو أن "طلعت حرب" قد أخطأ عندما وضع المسرح تحت سيطرة "العكاكشة" وخصوصًا زكى أفندي عكاشة، وبشكل ساذج حاول أن يكون كل منتج الجوقة مصريًا، ولكن الإدارة أساءت اختيار النصوص، وخصوصًا بعد سيطرة الممثلة "فكتوريا موسى" على الملعب بزواجها من أحد العكاكشة".(١٨)

ويعتبر "علي الراعي" عام ١٩١٨م عامًا بالغ الأهمية فى تاريخ الكوميديا المصرية الراقية، حيث أخرج "محمد تيمور" مسرحيتين جديرتين بكل اعتبار، الأولى:"العصفور فى القفص" قدمتها فرقة "عبد الرحمن رشدي"، والثانية "عبد الستار أفندي"، قدمها "عزيز عيد" على مسرح دار التمثيل العربي فى إطار فرقة منيرة المهدية.(١٩)

"وبعد أحداث ١٩١٩م دخلت إلى الساحة السياسية والاجتماعية قوى سياسية جديدة فقد وصل إلى السلطة التنفيذية ولأول مرة الطبقة البرجوازية، وتقلص نفوذ الارستقراطية الزراعية والأمراء، وانكمشوا خلف أسوار السرايات".(٢٠)

"وكثرة الفرق المسرحية فى تلك الآونة واشتدت المنافسة فيما بينهم، فشهدت القاهرة وحدها أكثر من فرقة تقدم عروضها ليلاً مثل فرق: جورج أبيض، ومنيرة المهدية، وعكاشة، وعبد الرحمن رشدي، ونجيب الريحاني، والكسار، واشتدت المنافسة فيما بينهم وبالأخص بين فرقتي نجيب الريحاني والكسار، حيث كان يجسد الريحاني شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص، وكان مسرحه ملاصق لمسرح الكسار الذى كان يجسد شخصية البربري".(٢١)

المسرح فى ظل سطوة الرقابة:

لعبت الرقابة دورًا بالغ الأهمية والخطورة على الإبداع الفكري والفني فى المجتمع المصري، فقد حددت ورسمت فكر وثقافة المجتمع بما تمنع عرضه أو تجيزه من مسرحيات، وفى محاولة لتقصي دور الرقيب على المسرح المصري فى تلك الفترة والتى كانت لها ظروف خاصة من سيطرة الاستعمار الأجنبي، والحكم الملكي، برز أمر فى غاية الأهمية، وهو أن الرقابة على المسرح –فى تلك الآونة– كانت شديدة القسوة على الكاتب المسرحي والفرق المسرحية فلم تسمح الرقابة بالتعرض –بأي شكل من الأشكال– إلى القضايا السياسية، والحكم، والاحتلال، والدين.

"ومن التجارب المسرحية التى يمكن الإشارة إليها التى تبرز دور الرقيب الذى قوض حرية الإبداع ما تعرض له مسرح صنوع والذى اتسم بالجرأة والرغبة الجامحة للإصلاح، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداة الحكومية، ونددد بظلم إسماعيل وتعسف الحكام فى عهده وبخاصة فى مسرحية الوطن والحرية".(٢٢) "والتى رأى الخديوي إسماعيل أن استخدام صنوع لكلمتي وطن وحرية يحمل تحريضًا للجماهير ودعوة إلى الاستقلال، ومن ثم غضب عليه وأغلق مسرحه".(٢٣)

"وفى عام ١٨٧٨م انتقل يوسف الخياط بفرقته إلى القاهرة وتوسط له بعض الوجهاء لدى الخديوي إسماعيل، فأصدر أمره أن تفتح له الأوبرا يمثل فيها رواياته، وكانت أول رواية مثلها الخياط رواية الظلوم من تأليف سليم النقاش".(٢٤) وتحكى قصة الحب والمؤامرات فى أحد القصور التى لم يحددها، ولكن فهمت ضمنًا على أنها تعني قصر إسماعيل، فشعر الخديوي

بأن المسرحية تنتقد نظام حكمه، فأمر بإخراج الخياط وفرقته من مصر فعادوا إلى سوريا.(٢٥)

والرقابة هنا تخضع لسلطة الحاكم، "وتمثل إحدى أهم الاستراتيجيات الفعالة التى يستخدمها النظام السائد لتحجيم الظاهرة المسرحية، ومقاومة وجودها، أو تزييفها واحتوائها بأسلوب يخفى طبيعتها الثورية بحيث تتخذ مسارها عبر تكريس السائد والكائن".(٢٦)

وعادة ما يمارس هذا اللون من الرقابة فى الحكومات الديكتاتورية التى تقيد المسرح، وتفرض عقوبات على الفنان الذى يتعرض للسلطة، أو يطرح وجهة نظره تجاه الحياة والمجتمع، ويسعى إلى تصحيح المسار الخطأ، وحث المتلقي على التغيير للأفضل.

فالعلاقة بين المسرح والديكتاتورية علاقة تنافر، فلا يوجد مسرح يطرح قضايا إيجابية يسعى من خلالها إلى تصحيح مسار المجتمع وتطوره ورقيه فى ظل مجتمع تسيطر عليه الديكتاتورية.. "فالعلاقة بين المسرح والديمقراطية علاقة عضوية، تبلور دائمًا الرأي الآخر، وتقوم بوظيفتها فى النقد البناء من أجل التصحيح والتطوير دون اللجوء إلى التوجيه المباشر والواعظ التقريري لأنها تدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف فكري وسلوكي متبلور".(٢٧)

فالرقيب يبحث وينقب عن أي سبب من الأسباب الواهية ليبنى عليه رفض المسرحية، وذلك إذا شعر بأن المسرحية تتحدث عن الوطنية، أو تمس –من قريب أو بعيد– الاحتلال والاستعمار، أو تقوم بالتركيز على أية سلبية من سلبيات الحياة فى مصر وقت كتابتها، فأي أمر من هذه الأمور كفيل بمنع

المسرحية، وبذلك وقفت الرقابة بالمرصاد أمام الإبداع المسرحي الخلاق والبناء من أجل عدم وصوله إلى المشاهد المصري المتعطش لمثل هذه الأفكار ليغير من واقعه فى ظل الاحتلال الأجنبي.(٢٨)

"وهناك الرقابة التى تخضع لمعايير القيم المجتمعية حيث يشير هذا اللون إلى الرقابة الدائمة التى تفرض على المسرح بسبب معالجته للموضوعات الجنسية، وهى رقابة يكون الحكم فيها على الأعمال المسرحية حكمًا نسبيًا، يتوقف على مدى ما يمكن أن تقبله الأخلاقيات الاجتماعية من السائد فى فترة تقديم العرض المسرحي".(٢٩) كما يتضمن هذا اللون من الرقابة الأعمال التى تتعرض للثقافات الغربية التى قد تتنافى مع قيم المجتمع وعاداته وتقاليده وثقافته.

فقد تعرضت فرقة "عزيز" لهجوم شرس من قبل جريدة المنبر التى تسلمت خطابًا من آنسة مصرية شاهدت بعضًا من فودفيلاته، وأبانت فى الخطاب أضرار العروض الفودفيلية على الأخلاق والعادات والتقاليد العربية والمصرية، وقد انتقلت القضية من التنظير الصحافي إلى التطبيق الجماهيري حيث قام طلاب الجامعة المصرية بإحداث ضجيج أثناء عرض مسرحيات عزيز بمسرح برنتانيا مما تسبب فى إيقافها.(٣٠)

ومن المستغرب كما تقول نجوى عانوس: "أن الرقابة قد تدخلت فى اسم الرواية الليلة ١٤، ولم توافق على التصريح بتمثيلها لجوق الكسار إلا بعد تغيير اسمها فأصبحت القضية نمرة ١٤".(٣١) وهذا يبرز ويؤكد أن الرقابة على المسرح والمؤلفات فى ذلك الوقت كانت شديدة جدًا.

ومن الطريف أنه فى عام ١٩٢٧م عرضت فرقة الريحاني مسرحية علشان بوسة لبديع خيري الذى ذكر فى مذكراته أن جريدة الأهرام رفضت الإعلان عن المسرحية إلا بعد أن غيرت اسمها إلى "من أجل قبلة"، وذلك حفاظًا منها على سلامة اللغة العربية.(٣٢)

"وهناك الرقابة التى تخضع للأمور الدينية والطائفية، ويتمثل هذا النمط من الرقابة فى الهجوم على المسرح باسم الدين، والذى يتمثل فى اتجاه بعض الفئات المتطرفة إلى تحريم وتجريم الممارسة المسرحية باسم الدين".(٣٣) "فقد أمر الخديوي توفيق بإيقاف عروض السوري "سليمان القرادحي" فى دار الأوبرا بسبب النفوذ الديني، ولم يفت ذلك فى عضد "سليمان القرداحي" الذى استغنى عن دعم الخديوي، وأخذ يجوب الأقاليم والأرياف مقدمًا عروض فرقته".(٣٤)

"وفى مارس ١٩٤٣م عرضت فرقة الريحاني مسرحية "حسن ومرقص وكوهين" المقتبسة عن مسرحية المقهى الصغير "لتريستان برنارد"، ويحدثنا بديع خيري عن هذه المسرحية فيقول: فور عرض هذه المسرحية قامت ضجة كبيرة من الأزهر، وبطريركية الأقباط الأرثوذكس، والحاخام الأكبر، واعترضوا على الأسماء الثلاثة، وطلبوا تغيير الأسماء فأجبتهم بأن هذه الأسماء من الحياة، ومن بين أصحابها مجرمون ومجانين وأغنياء وفقراء ولا معنى لهذا الاحتجاج".(٣٥)

"والرقابة المجتمعية من أشد أشكال الرقابة على الفنان والمبدع، وتتمثل خطورتها فى الأدوات والمسالك التى تلجأ إليها فعادة ما تتخذ من الإدانة بتهمة الكفر والإلحاد والخروج على التقاليد والأعراف ما يستوجب –

من وجهة نظرها- مجازاة المبدع، حيث تعمل على تحطيم صورة المبدع وتشويهها فينفض الجميع عنه ويأنفه الرأي العام".(٣٦)

وبذلك فقد تحول المسرح فى ظل السيطرة الاستعمارية إلى فن تسلية وتطريب وغناء علي يد الفرق المتنقلة بين بيروت والإسكندرية، مثل فرقة القباني وإسكندر فرح وأولاد عطا الله وغيرها من الجوقات الغنائية العديدة، وبوقوع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤م، اتجه نشاط المسرح إلى مآرب مختلفة قوامها الرقص والكباريهات التى غمرت شارع عماد الدين طوال سنوات الحرب، وبانتهاء الحرب وقيام ثورة ١٩١٩م عادت الحياة تدب فى أوصال المسرح من جديد، فظهر المسرح الغنائي السياسي على يد سيد درويش، والمسرح الاجتماعي الذى كتبه تيمور وفرح انطون.(٣٧)

وبذلك يمكننا أن نقول: إن الرقابة المتشددة على المسرح آنذاك أدت إلى تقييد الكاتب المسرحي، والفرق المسرحية، ووضعتهما فى دائرة ضيقة من حرية الإبداع فى التعرض للقضايا الهامة والمرتبطة بالمجتمع فى تلك الفترة التى مرت بها مصر.

الكسار.. رحلة حياة مع البربري:

"يعتبر الكسار نوعًا نادرًا فى المسرح المصري، فلم يكن ممثلاً مؤديًا لنص مسرحي بل كانت لديه القدرة على الخلق والإبداع إلى جانب الأداء، فالنص المسرحي بالنسبة له هيكل عام يتطور ويضيف إليه ويحذف منه، فهو ممثل ومؤلف فى وقت واحد، وعن ذلك يقول الكسار: أنا أحرص دائمًا أن تكون الصالة قوية ومستمرة، فإذا اتضح لي أن الكلام الذى وضعه المؤلف

على لساني لم يوفق فى إضحاك الناس فإنني لا أتردد فى أن أرتجل ما أعتقد أنه يضحكهم".(٣٨)

واستطاع الكسار منافسة الريحاني فى مرحلة المحاولات الأولى التى سادت فيها مسرحية الفرانكو آراب، فأنشأ فرقة استعراضية عاصرت فرقة الريحاني، واعتمدت –فى أول الأمر– على الغناء والرقص والفكاهة، وسايرت الظروف الاجتماعية فى ذلك الوقت، وسيادة مسرحية الفرانكو آراب تمثل أرضًا صالحة للمنافسة بينهما.(٣٩)

ويحدثنا الكسار عن اختياره لشخصية البربري إلى عام ١٩١٦م، فيقول: كنت أعمل قبل ذلك مع "جورج دخول" الذى ابتكر شخصية "كامل الأصلي"، وكان يهدف إلى إضحاك الناس على اللهجة السورية، ولكن حدث فى هذا العام أنني كنت مشتركًا مع "مصطفى أمين" فى العمل، وفكرنا فى إخراج قصة عنوانها حسن أبو على سرق المعزة فاخترت لنفسي شخصية خادم بربري اعتقادًا منى بأن هذه الشخصية غنية بما يستطيع الممثل أن يجد فيها مجالاً واسعًا للعمل والابتكار، ولم يكن أحد من الممثلين قد مثل هذه الشخصية من قبل. ويجب هنا أن نوضح أمرًا قد لا يعلمه الكسار، هو أن شخصية "البربري" قدمها يعقوب صنوع فى مسرحية أبو ريده، وكعب الخير قبل ذلك.(٤٠)

"وهدفت كوميديا الكسار إلى الإمتاع فى المحل الأول، الإمتاع بفن الممثل العبقري، البهلوان، الخفيف الظل، الصاحي الفؤاد، ووسيلة هذا الإمتاع الأولى هي شخصيه عثمان عبد الباسط وما يجري لها من مآزق، تدور كلها فى إطار فني ينبع من تقاليد الفصل المضحك المصري من

خصائص الكوميديا دي لارتي التى شاءت طبيعة موهبة الكسار أن تصب فنه فى إطارها".(٤١)

"وكان من أهم المآخذ على "الكسار" جموده وإصراره على تقديم شخصيه البربري، فلم يحاول تطوير نفسه كما فعل منافسه الوحيد "نجيب الريحاني" الذى تخلى عن شخصية كشكش بك بعد أن شعر أنها فقدت بريقها، وقوة جذبها للجماهير فقدم الكوميديا الاجتماعية، أما الكسار فاستمسك بشخصية البربري التى ملتها الجماهير وبالتالي انصرفت عن مسرحه".(٤٢)

"كما أن الكسار قد حدد مصيره، ووضع نهاية لنجاحه السريع فى المسرح يوم أن قرر أن يعتمد على النص المكتوب كوسيلة للوصول إلى جمهور كبير بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية.. وهذا هو السبب الحقيقي فى أن عمر هذا الفنان الشعبي الكبير كان قصيرًا، رغم ذكائه الوقاد، وصبره الكبير على تحمل المشاق، ورغم أنه قد احتفظ من المسرح الشعبي بعدة عناصر أخرى مثل: الحدوتة الشعبية والمغامرات وقصص الملوك والأغنية والرقص والتهكم العذب".(٤٣)

"فلم يدرك الكسار متغيرات العصر، ولم تدفعه الظروف ليطوف بفرقته وبفنه الشعبي القرى، وظل فى العاصمة يواجه مصيره المحتوم، إلى أن سرح باقي أعضاء فرقته، وانضم إلى المسرح الشعبي، وهو الفرقة التى تكونت من ممثلي الفرق المنحلة".(٤٤)

"ولقد شاهدت المسارح عام ١٩٢٨م كسادًا ملحوظًا بسبب الأزمة الاقتصادية التى كانت تمر بها البلاد آنذاك، ومنافسة السينما التى أصبحت

خطرًا يهدد المسارح وقتئذ.. وبالرغم من هذا الكساد إلا أنه فى عام ١٩٢٩م عرضت فرقة الكسار لبديع خيري مسرحيات: قاضى الغرام، ومملكة الغابة، ومفيش منها".(٤٥)

"كما انتعش مسرح الكباريه فى الثلاثينيات وأصبح الكباريه مكانًا لتقديم الاسكتشات الغنائية والرقصات الخليعة التى انجذب إليها الجمهور، ووقفت هذه الاسكتشات فى مواجهه المسرح الميلودرامي والتراجيديا "مسرح يوسف وهبي"، والكوميدي والهزل "الكسار ونجيب الريحاني"، وانتعش مسرح الاستعراض على يد "بديعة مصابني" التى كانت تسمى نفسها ملكة الاستعراض، ولم تكن راقصة فحسب بل كانت ممثلة ومؤدية لأدوار غنائية".(٤٦)

"وفى تلك الفترة أراد الكسار أن يساير العصر فقدم عام ١٩٣١م اقتباسًا عن مسرحية البخيل لموليير، وجاء تمصيرها مشوقًا اقترب من مجال الكوميديا الراقية، فاعتمدت على أحداث عصرية وشخصيات واقعية، وخلت من النمر الراقصة، واستمدت فكاهتها من المواقف والشخصيات بدلاً من النكت، فضلاً عن شمولها على مغذى أخلاقي اجتماعي وهو مساوئ البخل".(٤٧) "كما قدمت بعض التراجيديات التاريخية مثل: فتح مصر أو عمرو بن العاص من تأليف أحمد زكى السيد، ومثلت على مسرح الماجستيك، و"وردشاه" إلا أنه سرعان ما عاد إلى الفودفيل".(٤٨)

"ولم يستطع الكسار أن يلبي احتياجات الطبقة الجديدة، ومن ثم فقد الأرض التى يستطيع الوقوف عليها، واضطرته صفاته الجسمانية واللغوية أن ينحصر فى شخصية عثمان البربري، فانصرف عنه جمهور: الطبقة

الراقية والمتعلمون، وجمهور الطبقة الوسطى.. وانتقل الكسار منذ عام ١٩٣٤م إلى روض الفرج، وراح يقدم اوبريتاته القصيرة، وبعض النمر التى تعتمد على الرقص والموسيقى والمونولوج، وهو لون من الفن الشعبي استهوى –بحق– جماهير الشعب".(٤٩)

"وهكذا انتهت حياة صاحب شخصيه "البربري" تلك الشخصية المميزة والخالدة فى مسرحنا المصري، والتى حاول تقليدها وتقديمها العديد من الفنانين منهم: "فوزي منيب" الذى كان يقدم نفس الشخصية، ويطلق على نفسه لقب بربري مصر الراقي، والممثل زكي سعد الذى كان يعمل متنقلاً بين مدن وقرى مصر، وانتهى مسرح الكسار الذى عمل فيه كبار الفنانين أمثال: حسين رياض، وبشارة واكيم، وفتحيه أحمد، وحامد مرسي، وعقيلة راتب، وماري منيب، وفاطمة رشدي، ووضع ألحان مسرحه: سيد درويش، وكامل الخلعي، وزكريا أحمد".(٥٠)

"ومع كل هذا فلا يزال مسرح الارتجال الشعبي حيًا بصورة أو بأخرى فى وقتنا الراهن، فنجده فى المسرح الكوميدي حيث لا يزال يسمح للممثل بأن يضيف الحركة أو النكتة أو الإيماءة، شريطة أن يجذب كل هذا ضحك الجمهور.. كما تظهر ظاهرة تجريب النص على الجمهور وإدخال التعديلات التى تتلاءم مع نتائج هذا التجريب، كذلك نجد النكتة الفورية المرتجلة التى تتغير على مدار الليالي".(٥١)

تحولات الحكاية فى المسرح المصري:

يسعى الباحث من خلال تناوله بالتحليل لعدد من الأعمال المسرحية التى قدمتها فرقة الكسار، لرصد كيفية تحولات الحكاية فى المسرح المصري، وكذلك الكشف عن مدى الاتساق والاختلاف فى شخصية "عثمان عبد الباسط" عند كل من "أمين صدقي" و"بديع خيري" من حيث: رسم الشخصية دراميًا، والقدرة على تحول الحكاية فى المسرحية، وآليات الفكاهة التى انتهجتها الشخصية، وأهم القضايا التى طرحتها، وذلك للإجابة على تساؤلات الدراسة والتحقق من فرضياتها.

أولاً: الشخصية النمطية وتحولات الحكاية

اعتمد مسرح "أمين صدقي" على العديد من الشخصيات النمطية التى أسهمت فى تطور بنية الحكاية من خلال الاستنتاج الخاطئ، وتبادل الأدوار والتخفي حيث تظهر من خلالهم المفارقات المستمرة، كما تتجلى الفكاهة نتيجة عدم الفهم الذى توضع فيها الشخصيات، فالجمهور كطرف يفهم هوية الشخصية فى حين تجهل الشخصية الدرامية الأخرى الأمر، ففى مسرحية "البربري فى الجيش" تتبدل الأدوار منذ اللحظات الأولى للمسرحية فالضابط "فودة" يستبدل تصاريح الإجازة وملابسه مع المراسلة "عثمان"، ويذهب متنكرًا إلى منزل "درية" الذى أعجب بصورتها، وتتعقد الأحداث وتتطور الحكاية فيما بعد منطلقة من ذات المبدأ، فالمراسلة "عثمان" يصبح الظابط "فودة" فى نظر "هيبت"، و"حلمي" زوج "درية" يصبح المراسلة عثمان فى نظر "هيبت"، وتأتى زوجة "فودة" إلى "درية" ساعية لإيجاد واسطة لإعطاء زوجها "فودة" إجازة من الجيش، فإذا بها تلتقي بزوجها بعد أن حلق لحيته

فتشك فى أمره، لكنه يتعامل معها على أنه المراسلة "عثمان"، واعتمد "صدقي" بذلك على تطور الأحداث فى بنية الحكاية المسرحية، كما نتج عن ذلك التطور فى الأحداث العديد من المفارقات التى تثير الفكاهة.

وفى مسرحية "دولة الحظ" لصدقي تتطور بنية الحكاية على فكرة الترابط بين شخصيتين، فالأمير "باباظ" يعلم أن طالعه مرتبط بطالع "عثمان" كما أشارات النجوم وعلم الفلك، وأن موت عثمان يعنى الموت الحتمي للأمير، وكان هذا الارتباط هو منبع تطور الحكاية فالأمير يخاف على حياة "عثمان" لأن موته يعنى موت الأمير نفسه، كما لم تخل المسرحية كذلك من فكرة الاستنتاج الخاطئ والذى ساهم فى تطور الحكاية وتعقد الأحداث، فعثمان يعتقد أن الفتاة التى يحبها "زقزوق" هى زوجة السفير، فيهدد الأمير بأن يلقي بنفسه من الشباك ويموت إذا لم يقبض على السفير، فيخشى الأمير على حياته وينفذ كافة رغبات عثمان.

عثمان : والله اللي تشوفه ياسي مولاي.. أدى الراجل جوزها اهه.. وادي الشباك اه.

الأمير : دلوقتى مافيش قدامى غير حل واحد.. أنى أصدر أمري بالقبض على الجنرال ده."مسرحية دولة الحظ، ص٥٤٥"

ولم تختلف مسرحية "سوء تفاهم" عن سابقتيها فى تطورات بنية الحكاية حيث اعتمد فيها "صدقي" على الاستنتاج الخاطئ وتبادل الأدوار، فعثمان يستنتج عن طريق الخطأ أن "المتر" يخطط لجريمة قتل لذلك أخبر صديقه "زعتر" الذى يعمل بالمحافظة بالأمر، وحقيقة الأمر أن "المتر" يعشق التأليف وقام بتكوين فرقة مسرحية تقوم بالبروفات على مسرحية تدور

فكرتها حول جريمة قتل، وكان قد أخفى الأمر عن "عثمان" حتى لا ينقله إلى زوجته التى تغار عليه، كما تأتى "الحماة" متنكرة إلى المكتب لتكشف خيانة زوج ابنتها، وبعد أن يكتشف "عثمان" حقيقتها يستنتج –بالخطأ– أنها قد ماتت فى الخزانة مما يجعلها مادة خصبة للفكاهة عند ظهورها فيما بعد، وليست هى الوحيدة المختبئة بل هناك –أيضًا– "زعتر" والذى يعتقد هو الآخر أنهم يدبرون جريمة قتل، وكذلك "عزت" الذى يعتقد أن زوجته تريد قتله بالاشتراك مع المتر.

عزت : بقى مراتى اللي كنت باعتقد فيها الحب والطهارة والإخلاص ألاقيها خاينة وعايزة تقتلني كمان."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٣٥"

وتستمر الحكاية فى التعقيد من خلال تلك الاستنتاجات الخاطئة فعندما يلتقي "عثمان" بزناتي الذى يشارك "المتر" فى مسرحيته، نجده يعتقد أنه الزوج الأول لزوجة المتر، وأنه عاد من منفاه أو السجن فى الحبشة ويتعامل معه على هذا الأساس، وتتأتى المواقف مبنية على كل هذه التخمينات والاستنتاجات الخاطئة، وتتعقد المواقف وتتجلى المواقف الكوميدية نتيجة سوء الفهم.

عثمان : حبشة وبتوع نم نم.. ده لازم جوز مرات المتر.. جوزها نمرة واحد."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٤٤"

وليس "عثمان" وحده الذى يستنتج خطأ ويسئ فهم الأمور، بل وقعت معظم الشخصيات المسرحية فى الاستنتاج الخاطئ رغم اختلاف مكانتها الاجتماعية كما نجد فى "سوء تفاهم" حيث تستنتج "المدام" زوجة المتر أن

"روز" التى جاءت إلى منزلها لتبحث عن زوجها أنها زوجة "زناتي" وتقدم لها عنوانه، معتقدة أنه شريك زوجها فى الجريمة التى قاما بها، فجاءت كلمة "جريمة" مبهمة فى سياق الحوار الدرامي، فأحد أطراف الشخصيات يأخذ الكلمة بمعناها الفعلي وهو أن هناك مخطط لجريمة قتل، فى حين أن الطرف الآخر يقصد بالجريمة اسم الرواية التى يقومون بتمثيلها، ومن هنا كانت المفارقات الكوميدية.

المدام : مسكينة.. لازم رخرة زيي جوزها مخبي عنها الجريمة دي اللي اشترك فيها مع جوزي."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٤٨"

كما يعتقد "المتر" أن "عزت" الزوج الأول لزوجته وقد جاء بعد عودته من الحبشة، وليس زوج "روز"، ويقوم بينهما شجار، نتيجة هذا الاستنتاج الخاطئ، بل لم يتوقف الأمر على هذا، بل يعتقد كل منهما أنه قتل الآخر نتيجة هذا الشجار.

عزت : قل لي هنا يا ندل.. فين مراتى فين.

المتر : آه.. دا لازم جوز مراتى القديم."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٤٩"

أما شخصية "زعتر" الشرطي بالمحافظة فلم تختلف عن باقي الشخصيات المسرحية، فرغم اعتقاده أنه أكثر ألماحية وذكاءً، إلا أنه يقع فى الاستنتاج الخاطئ فيعتقد أن "المدام" قامت بقتل زوجها "المتر"، وأن "عزت" زوج "روز" هو شريكها، فيتم القبض عليهما.

وبالتالي جاء تطور الحكاية فى مسرح "صدقي" من خلال الاستنتاجات الخاطئة للشخصيات فتتبدل الأدوار، ويتم ذلك التبدل إما بقصد

بين الشخصيات المسرحية، أو نتيجة الاستنتاج الخاطئ أو سوء الفهم من الشخصية المسرحية، وإن كانت النتيجة واحدة، وبالتالي فقد اعتمد "صدقي" فى مسرحياته: "البربري فى الجيش"، و"سوء تفاهم"، و"دولة الحظ" على تطور الحكاية المسرحية من خلال الاستنتاجات الخاطئة نتيجة سوء الفهم وتبدل الأدوار والتخفي.

وبالنظر إلى تحولات الحكاية وتطورها فى مسرح "بديع" فإننا نجده يلجأ –أحيانًا– إلى الجو الخيالي كما فى مسرحية "الغول" حيث استلهم حكايته المسرحية من حكايات ألف ليلة وليلة، فالأميرة "نواره" ترفض كل من يتقدم للزواج منها، ونكتشف أنها معرضة للهلاك بعد إتمام عامها التاسع عشر على يد وحش مفترس يخرج عليها من البحر، كما أخبرهم الساحر "ابراجوش" عندما قرأ طالعها.

عثمان : مكتوب عليها ومقدر تعرض حياتها للهلاك على يد وحش مفترس.. يجى من البحر من جهة الشرق."مسرحية الغول، ص٥٧٥"

ومن أجواء الليالي فى "الغول" يظهر الأمير المنقذ الذى يأتيه فى المنام هاتف يخبره بالخطر المحدق بالأميرة "نواره"، ويتكرر ظهور الهاتف له، ويشترط عليه أن يخرج من مدينته فجرًا، ويدخل مدينة الأميرة عندما تتوسط الشمس كبد السماء، وأن يدخل المملكة من بابها الشرقي، وهذه الشروط عادة ما تزخر بها الليالي، ويبدأ الأمير فى رحلته لإنقاذ الأميرة.

كما أن التخفي والتنكر لم يغب فى "الغول" فالأمير "سندس" يذهب إلى قصر والدها متنكرًا فى ملابس طباخ إلا أنه يظهر فى تعامله مع الملك

وابنته أدبًا جمًا، ويكتشف "عثمان" حقيقته ويعلم أنه الأمير "سندس" الذى قد قام بتربيته منذ ولادته قبل أن يترك قصر أبيه، ويعلم المهمة المكلف بها لإنقاذ الأميرة.

ولم يختلف "بديع" عن"صدقي" فى اعتماده على الاستنتاج الخاطئ وسوء الفهم فى تطور حكايته المسرحية ففى مسرحية "مفيش منها"، نجد "عثمان" ذلك الثري الذى يستعد لإتمام عقد قرانه يتعرض لأحد المواقف المثيرة حيث يأكل "حصان الكارتة" التى كان يركبها برنيطة "فيفي" والتى تطالبه بأن يحضر لها نفس البرنيطة، وترفض ترك منزله هى وعشيقها بدونها، وتتطور الحكاية ويضطر إلى الذهاب لقصر "أنس الوجود" التى اشترت نفس البرنيطة بالأمس ليحاول شراءها منها بأي ثمن ويخرج من مأزقه إلا إنها تعتقد أنه مطرب تونسي جاء ليغنى فى حفلتها فتتطور الحكاية وتتأزم الأحداث وتتبع الفكاهة، كما يلتقي "عثمان" بزوج "فيفي" فى الحفلة الذى يرى جزءًا من البرنيطة فى يد "عثمان" فيعلم أنها لزوجته، ويخفى شخصيته عن "عثمان" لتحدث المفارقة، فعثمان لا يعلم أن "زعتر" زوج "فيفي" بينما يعلم الجمهور ذلك، ويبدأ "عثمان فى التحدث عن "فيفي" وأفعالها وخيانتها وهنا تكمن المفارقة.

زعتر : لما أوقعه كده بصنعة لطافة من غير ما يعرف أنى جوزها.. أنا يا ربي شفت البرنيطة دي على دماغ مين؟

عثمان : على دماغ بنت المركوب اللي دايره تتفسح لي مع بسلامته."مسرحية مفيش منها، ص٣٨٠"

أما مسرحية "قاضي الغرام" فتدور أحداث حكايتها فى مدينة سمرقند، وجاء "عثمان" فى هذه المرة تاجر ماعز، ويقع فى غرام "سكر" الذى يرفض والدها التركي زواجها بعثمان لضآلة مكانته الاجتماعية، ويشترط عليه أن يصبح قاضيًا لإتمام الزواج.

ويطور "بديع" الحكاية من خلال لعب الأدوار والتنكر، فتلجأ "بسيمة" إلى حيلة بالاتفاق مع "عثمان" حيث تذهب متنكرة على أنها زوجته إلى متصرف سمرقند الأمير "كابش" لكي تتوسط له ليكون قاضيًا، وتنجح حيلتها، ويعين "عثمان" قاضي الغرام، ويحضر الأمير "كابش" للبحث عن المغنية "بسيمة"، وتحدث المفارقة فالمتصرف سبق وأن قابل "بسيمة" على أنها زوجة "عثمان"، لذا يعتقد أن "سكر" هى "بسيمة"، فيضطر "عثمان" إلى التنكر فى ملابس عمته ليخدع "كابش"، ويكتشف "كابش" الحيلة ويتم القبض على عثمان وزوجته سكر.

كابش : أنت لسه بتتعوج لي وأنت نصك عثمان.. ونصك أسمهان.. يا حراس.. اقبضوا عليهم."مسرحية قاضي الغرام، ص٤٣٣"

وفى بعض الأحيان يأتي الكشف عن هوية الشخصية من خلال الشخصية نفسها عن طريق الإيقاع بها فى الحوار، فيقرر "عثمان" فى "الغول" أن يكتشف حقيقة "سنقر" فيسعى للإيقاع به فى الكلام، فعندما يبدى "عثمان" إعجابه بالملبس الذى يرتديه فيقول "سنقر" بعفوية.. دي تفصيل أبويا، ويكتشف بذلك أنه ابن الخياط الذى سرق ملابس الأمير "سندس" وجاء متنكرًا فيها، ويعتمد هذا التكشف على المقابلة بين الذكاء والغباء.

عثمان : أنا دلوقت لازم أوقعه فى الكلام.. وارسي منه على كل حاجة."مسرحية الغول، ص٥٩٨"

وبذلك يبدو لنا جليًا اعتماد كل من "صدقي"، وبديع" على الاستنتاج الخاطئ وتبادل الأدوار والتخفي فى تحولات البنية الدرامية لأعمالهم المسرحية فلا تخلو مسرحية من تلك العناصر حتى عند اعتمادهما على النمر الشعبية كما فى "البربري فى الجيش" لصدقي أو الجو الفنتازي كما فى "الغول" لبديع نجدهما يلجآن إلى نفس العناصر لتطوير الحكاية.

ورغم اختلاف الوظائف والمكانة الاجتماعية لشخصية البربري إلا أنه لا يوجد اختلاف فيما بينها، فلم تختلف شخصية عثمان فى مسرحية "سوء تفاهم" عن نظيرتهما فى "البربري فى الجيش"، و"دولة الحظ"، فعثمان الذى يعمل وكيلاً لمحامى فى "سوء تفاهم" يتسم بالسذاجة المفرطة الأمر الذى يجعله يعتقد للوهلة الأولى بأن "المتر" الذى يعمل لديه يخطط لجريمة قتل بمجرد أن سمعه يتحدث مع زملائه عن جريمة.

أما "عثمان" فى البربري فى الجيش فاتسم كذلك بالسذاجة وعدم إدراكه للأمور التى تحيط به، ورغم ذلك فهو الرجل الشجاع الذى أنقذ "الدكتور" من موت محقق، إلا أن وجوده فى الجهادية، وسعي "صدقي" إلى تحقيق الفكاهة جعله يقوم ببعض الأمور الساذجة، وجعل حواره يعتمد على المفارقات من أجل الإضحاك، وذلك من خلال الكلمات التى يسمعها لأول مرة عن الجهادية والتى يرد عليها بعفوية، فعندما يقرر الدكتور قبوله فى الجهادية لأن أباه أسواني، يطلب "عثمان" المعافاة لأنه طالع لأمه البربرية..

وتتعدد مواقف "عثمان" الذى يترك بندقيته لأنه مش رايح مظاهرة، ويربط الحزام بالمقلوب، ويلف "الالشين" على قدمه.

الظابط : نمرتك يا عسكر.

عثمان : ما عنديش لا نمرة ولا رخصة.

الظابط : نمرتك يعنى لما اللي قبلك يقول تسعة تقول أنت عشرة."مسرحية البربري فى الجيش، ص٢٣٢"

وإذا اختلف المكان الذى تدور فيه أحداث الحكاية إلا أن شخصية "عثمان" تظل محتفظة بسماتها، ففى مسرحية "دولة الحظ" والتى تدور أحداثها فى بلاد العجم، فقد جاء "عثمان" فى هذه المرة تاجرًا فقيرًا إلا أنه لا يزال يتسم بالبساطة وخفة الظل وحبه لمن حوله.

وبجانب شخصية عثمان عبد الباسط نجد "هناك شخصيات أخرى كثيرة، ولكنها فى معظمها نمطية، وأغلبها موجود فى مخازن الكوميديا الشعبية، جاهزة لاستعمال كل من أراد، أي أنها ملكية مشتركة لكتاب وفناني الكوميديا".(٥٢) فقدم "صدقي" شخصية "الحماة" فى "دولة الحظ" تلك المرأة الماكرة التى تسعى دائمًا إلى الإيقاع بزوج ابنتها، وشخصية "أم أحمد" تلك الخادمة التى تتسم بالذكاء والخفة، فهي المرأة التى تنتمي إلى طبقة اجتماعية أدنى، وتأتى ألفاظها معبرة عن البيئة الشعبية بكل مكونتها: أمثالها، ذكائها، إخلاصها..إلخ، وهى المقربة إلى سيدة المنزل، وتأتى ردودها ساخرة فى "سوء تفاهم" لتبين كذب الزوج، ولإثارة الضحك، وإظهار عدم معقولية ما يقدمه من مبررات، ومن الشخصيات النمطية التى قدمها صدقي شخصية "زناتي" فى مسرحية "سوء تفاهم" ذلك الفنان المغمور الذى يتحدث بغرور،

ويستخدم لغته المقعرة أحيانًا بغرض الفكاهة، وفى نفس الوقت يسخر الجميع منه.

أم أحمد : بقى كده يا دلعدى انتو هنا هايصين وأحنا بره لايصين ما تعرفوش أن بسلامة سيدي البيه بايت بره.. وادينى أنا والدلعدي ستى.. دايرين نسأل عليه لما قلبنا انقطع."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٣٨"

ولم تختلف شخصية البربري فى مسرح "بديع" عن "صدقي"، فقدمه "بديع" فى "مفيش منها" رجلاً ثريًا، وجاء فى "الغول" مربيًا للأميرة شمس، وفى "قاضى الغرام" تاجر ماعز، أما "صدقي" فقدمه فى "البربري فى الجيش" ريفيًا بسيطًا، وفى "سوء تفاهم" وكيلاً لمحامي، وفى "دولة الحظ " تاجرًا فقيرًا، ورغم ذلك يمتلك "البربري" نفس أبعاد شخصيته التى لازمته فاتسم بالبساطة والطيبة، وخفة الظل، والتفاني فى مساعدة الغير، والصدق والإخلاص.

كما نجد تشابهًا كبيرًا بين شخصيات "بديع، وصدقي" ويرجع ذلك لأن جميعها مستوحاة من مخازن الكوميديا الشعبية، لكننا يمكن أن نضيف أن مسرح "بديع" زخر بتلك الشخصيات النمطية التى كانت تظهر فى المسرحية الواحدة أكثر من مرة، فقدم بديع شخصية "الأطرش" فى "مفيش منها" من خلال شخصية "جمعة بك، وفى "قاضي الغرام" قدمها من خلال شخصية الوالي "مندور"، واستغل "بديع" شخصية "الأطرش" من أجل الفكاهة، فالحوار يأتي فى سياق غير متصل وغير متناسق فعندما يلتقي الوالي "مندور" بعثمان"

معتقدًا أنه أحد القضاة، و"عثمان" يجهل كون "مندور" أطرش فتكون الفكاهة ناجمة عن سوء الفهم، والردود غير المتوقعة من كل شخصية.

مندور : عن أذنك بقى أما أشوف الظابط اللي راح يجيب عثمان.

عثمان : ما هو أنا عثمان يا مولاي.

مندور : أوه من فضلك ماتبقاش لحوح.. أنا أمرت خلاص."مسرحية قاضي الغرام، ص٤٤٠"

كما قدم "بديع" نماذج لشخصيات نمطية كشخصية مثل "قرنفل" في "قاضي الغرام" تلك الشخصية المريضة بالعظمة والذى يتعامل مع من يقابله كأنه المتصرف رغم كونه ابن صاحب الخان، وتتأتى المفاجأة عادة بعد الكشف عن هويته الحقيقية، ومعرفة هويته، إلا أن الفكاهة تصاحب الشخصية فالجمهور يعلم هويته فى حين تجهلها الشخصية المسرحية.

عثمان : فاهم يا مولاي.. هو سيادتك عايز تعريف.. موش مولاي المتصرف؟

قرنفل : يا سلام.. مين اللي قال لك.

عثمان : هو لازم حد يقولى.. هو أنا ماعنديش نظر."مسرحية قاضي الغرام، ص٤٠٦"

ويبدو أن "بديع" قد ركز على أن تكون جميع شخصيات المسرحية قادرة على الإتيان بالفكاهة، فالبياع يغالط عثمان فى عدد الكحك والكبدة التى تناولها، وتدور بينهما مشادة تنبع منها الفكاهة، ولم تحتف شخصية "البياع" بعد هذا المشهد بل يكون لها ظهور آخر عندما يصبح "عثمان" قاضى الغرام للمدينة، ويحكم على البياع نتيجة خبرته السابقة معه فى مغالطته للزبائن.

بياع : بس ماتقاوحنيش.. أنا عاددهم.

عثمان : وأنا اللي وأكلهم يبقى مين الأصدق.. مين اللي عارف ميزانية معدته يا بارد."مسرحية قاضي الغرام، ص٤٠٥"

وعادة ما تأتى الحلول فى نهاية مسرح "صدقي" سريعة بعد فك الالتباس، والاستنتاجات الخاطئة التى أقام عليها تطور الحكاية، وتظهر كل شخصية بهويتها الحقيقة، ففى مسرحية "البربري فى الجيش" يسامح "هيبت" "درية وحلمي" شريطة أن ينجبا له حلمي الصغير، و"دولت" تسامح زوجه "فودة" على خيانته، وعثمان يقرر أن ينجب طفلاً ليصبح بربريًا فى الجيش، وكذلك فى مسرحية "سوء تفاهم" حيث تنتهي المسرحية على لسان "زعتر" الذى يوضح سوء التفاهم الذى تسبب فيه "عثمان" مما أدى إلى توتر الأحداث وتشابك شخصياتها.

المتر : تعالى هنا أنت يا طور يا مغفل.

عثمان : لا مؤخذه.. والله أنا كنت فاهم العبارة غير كده. "مسرحية سوء تفاهم، ص٤٦٤"

فالنهاية عادة ما تكون فى اللحظة التى ينفك فيها التشابك بين الشخصيات، ووضعها فى نصابها الطبيعي، وعقد التصالح فيما بينها، فمسرحية "دولة الحظ" تنتهي بفرض "عثمان" قراراته على الأمير الذى يوافق عليها خوفًا على حياته لارتباطها بحياة "عثمان"، فيتزوج "زقزوق" من الأميرة شمس، ويصبح ولي عهد الدولة.

الأمير : أتمنى علي.. تحب أسلمك مملكتي فى أيدك.

عثمان : على أيه يا مولاي.. كفاية أن روحك فى أيدي."مسرحية دولة الحظ، ص٥٦٦"

ولم تختلف نهاية المسرحيات فى مسرح "بديع" عن صدقي، فجاءت صورة طبق الأصل، فبالإضافة إلى النهاية السريعة التى تأتى على لسان إحدى الشخصيات التى توضح سوء التفاهم الناجم، تأتى –دائمًا– المكافأة "لعثمان"، ففى "قاضي الغرام" ينال حريته، ويأمر الأمير "غازي" بتعيينه متصرفًا على مدينة سمرقند بدلاً من "كابش"، وفى مسرحية "مفيش منها" يعلن "زعتر" براءته، ويعلم أهل عروسه نزاهته، أما فى "الغول" فينتصر الأمير "سندس" على الغول، ويتزوج الأميرة، وينعم "عثمان" بالمكافأة نتيجة إخلاصه وطيبة قلبه، فيصبح رئيسًا للقصر.

ثانيًا: آليات الفكاهة فى المسرح المصري

تعددت آليات الفكاهة فى المسرح المصري فى تلك الحقبة من تاريخه، واعتمدت الفكاهة على أسلوب الكاتب فى تحولات الحكاية داخل البنية الدرامية، واللغة المستخدمة كآلية للفكاهة، ويمكن أن نحدد أهم آليات الفكاهة فيما يلي:-

أ- البنية الدرامية والفكاهة

- **الشخصية النمطية:**

تعتبر الفكاهة الصادرة عن الشخصية النمطية ليست كوميديا نابعة من طبيعة الشخصية بل هى كوميديا المؤلف والنابعة عنه ولا تعبر عن الشخصية بل هى وسيلة سطحية للإضحاك.(٥٣) ولم يخل مسرح "صدقي" من

شخصية نمطية تقوم بأفعال مكررة، وتتحدث بآلية مما يثير الضحك لدى المتفرج، فنجد شخصية "جاد" فى "البربري فى الجيش" الذى بمجرد أن يسمع كلمة يبدأ فى تكرار الكلمة بما يناسبها دون الإجابة على السؤال بشكل آلي عشوائي.

الرئيس : أما نكته الأفندي ده.. أنت بتشتغل فى إيه؟.. أيه صنعتك؟

جاد : صنعتك؟.. صان عتك.. صان ودك.. صان فرانسيسكو.. صندوق.. صندوتش.."مسرحية البربري فى الجيش، ص٢١٧-٢١٨"

كما زخر مسرح "بديع" بتلك الشخصيات النمطية كشخصية "جمعة بك" ذلك الشخص الأطرش الذى لا يسمع أية كلمة والتى وظفت لتقديم الفكاهة من خلال المفارقات، فجاء حواره لا يتناسب مع ما يقال له مما يثير الضحك لدى المتفرج.

شحتوت : أنت يا هباب الطين.

جمعة بك : ورحمة الله يا بنى وبركاته.

شحتوت : وايش حدفك علينا الساعة دي.

جمعة بك : حفظت شكرًا.. لسه شارب تلات فنجايل دلوقت."مسرحية مفيش منها، ص٣٦١"

- الاستنتاج الخاطئ:

تقوم بنية المسرحيات عند "صدقي، وبديع" على الاستنتاج الخاطئ وسوء الفهم الذى يُعد وسيلة أساسية فى مسرحهما لتقديم الكوميديا، مما يجعل الأزمات مستمرة، والضحك النابع عن سوء الفهم مستمرًا طوال المسرحية،

فعثمان يستنتج موت "الحماة" وعندما تظهر له تتجلى الفكاهة باعتقاده أنها شبح، ويبدو فى حوار "عثمان" خوفه الذى لا يخلو من كلماته البسيطة التى تثير الضحك لدى المتفرج.

عثمان : أنا فى عرضك يا روح المرحومة.

الحما : بيقول إيه ده؟

عثمان : أيتها الروح السماوية الحماوية البقلاوية.. سواء هبطي من دار النعيم.. أو حدفت بك نيران جهنم."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٥٤"

- التنكر والتخفي:

ظهر التنكر فى المسرح كآلية للفكاهة حيث تتنكر الشخصيات وتقوم بأدوار مغايرة لأدوارها إلا أن الجمهور يكون على علم تام بذلك التنكر فى الوقت الذى تجهله الشخصية المسرحية الأخرى على المسرح مما يثير الضحك، فتتنكر الحماة فى "سوء تفاهم" لتكتشف خيانة زوج ابنتها، ويتنكر "فوده" فى"البربري فى الجيش" فى شخصية المراسلة "عثمان"، وتدعي الأميرة "نواره" الجنون عندما تلتقي بالأمير الذى تقدم لخطبتها حتى يفر مع عماته، وجاء تنكر "نواره" ليس بتغيير هيئتها الخارجية إنما الداخلية، والمفارقة تأتى بعد أن عبر الأمير عن إعجابه بها وبجمالها وهدوئها، وفجأة تلجأ "نواره" لحيلتها فتثير الضحك.

نواره : تلاقوني على غفلة أتغيرت.. زعقت صرخت.. المياه المالحة أتصورها دمى يتعكر.. الأمواج هياجها يدوى فى ودانى.. جتتى تتلبش من أول شعر رأسي لحد ضفر رجل."مسرحية الغول، ص٥٧٩"

- **المبالغة فى تضخيم الأمور:**

عادة ما يلجأ "صدقي، وبديع" فى مسرحهما إلى التضخيم والمبالغة فى بعض الأمور، ويرجع ذلك لسببين أولهما: محاولة تعقيد الفكرة وبلورتها وإثارة الأزمات، وثانيهما: توظيفه كأحد آليات الفكاهة خاصة إذا كان الأمر المضخم أكثر بساطة مما ينبغي، ففى مسرحية "مفيش منها" تقوم بنية الحكاية على أكل حصان "عثمان" برنيطة "فيفي" التى تأتى إلى منزله مع عشيقها "المتر" تطالبه بنفس البرنيطة، ومن هنا تتأتى الكوميديا حيث يقرر "عثمان" معاقبة الحصان على تجاوزه، ثم تتطور الحكاية من خلال محاولات "عثمان" إيجاد برنيطة أخرى تشبه نفس البرنيطة التى أكلها حصانه.

عثمان : لكي علي أرنه علقة تورم جتة أبوه.

المتر : ده مش كفاية.

عثمان : أمال يعنى أوديه اللومان.. انزله درجة يبقى حمار."مسرحية مفيش منها، ص٣٦٦"

كما نجد مبالغة فى شخصية "الأمير بابظ الأول" فى مسرحية "دولة الحظ" حيث يولع بما تخبره به الكواكب والنجوم مما جعله يؤمن أن حياته مرتبطة بحياة "عثمان"، وأن موته سيكون عقب موت "عثمان" مباشرة مما يجعله يحافظ على حياته، ويلبي كل رغباته.

مرزا : الطالع بتاعك مرتبط بطالع الراجل ده.. يعنى إذا مات حتمًا أنك حتموت بعده بأربعة وعشرين ساعة. "مسرحية دولة الحظ، ص٥٤٠"

وعندما يعتقد "الأمير" أن "عثمان" قد مات، وأن موته وموت "مرزا" أصبح حتميًا، يبدأ الأمير و"مرزا" بالقيام بأفعال كوميدية يبدو منها سذاجتها كتأخير الساعة حتى لا يمر الوقت ويموتان، وعندما يظهر لهما "عثمان" يعتقدان أنه شبح قد ظهر لهما.

عثمان : والله حمرقت تانى.. علشان مارضيوش يقبلوني فى القرافة.. قالوا أنت شقي وبتعاكس الميتين."مسرحية دولة الحظ، ص٥٥٩"

- **الأمثال الشعبية:**

"توظف الأمثال الشعبية لإثبات أصالة وواقعية الشخصيات المصرية فضلاً عن استخدامها كحيلة أو زينة لتكسب الحوار جمالاً".(٥٤) وقد زخر مسرح "بديع" بالأمثال الشعبية التى تنطلق على ألسنة جميع شخصياته رغم اختلاف مكانتها الاجتماعية بمجرد أن تتاح الظروف لذلك، فمسرحية "الغول" تكتظ بالعديد من الأمثال الشعبية ومن بينها: كل اللي يعجبك وألبس ما يعجب الناس/ موت يا حمار / تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات / الحذر ما يمنعش قدر/ إن كان لك عند الكلب حاجة قول له يا سيدي.

- **عدم منطقية المواقف والحوار:**

لا يخلو مسرح "صدقي، وبديع" من عدم منطقية المواقف والحوار والتى ينتج عنهما الكوميديا، ففى "سوء تفاهم" يلتقي "عثمان" وجهًا لوجه بالمتر الذى اتُهمت زوجته بقتله، ومع ذلك نجد "عثمان" يلغى الحقيقة الماثلة أمامه ويحدثه قائلاً: "دلوقتى بالاختصار الست مراتك متهمة بأنها قتلت

حضرتك، وحضرتك دلوقتى من تلامتك بتدعي إنك حي ومامتش، فإيه رأيك.. حضرتك ميت والا صاحي؟".(٥٥)

أما فى "البربري فى الجيش" فنجده يجيب على سؤال "هيبت": وأول ما نزلت مصر.. نزلت فين؟ فيرد بشكل عفوي.. نزلت فى المحطة، وهذا يتنافى بالطبع مع ما يقصده "هيبت"، وما يتوقعه الجمهور من إجابة فتكون الفكاهة، كما أن الاعتقاد بتشابه الحالات من الأمور غير المنطقية والتى تثير الضحك، ففى "دولة الحظ" عندما يفقد "عثمان" ما معه من نقود، فيعود حزيناً إلى صبيه "زقزوق" فيجده هو الأخر حزيناً، فيسأله بسذاجة مفرطة قائلاً: "وله يا زقزوق مالك بتعيط ليه.. وقع منك فلوس أنت لأخر؟".(٥٦)

أما فى "قاضي الغرام" فعندما يقرر "عثمان" الانتحار لعدم قدرته على الزواج من "سكر" حبيبته، نجده لا يجد طريقة مناسبة للانتحار لأسباب تتنافى مع الواقع الذى سيصبح عليه بعد الانتحار وهو الموت، فيحدث نفسه قائلاً: "لكن انتحر بإيه؟.. سم أقعد أتلوى ساعتين تلاتة أضحك الناس عليَّ، أضرب نفسي سكينة، يتصفى دمى وأموت معنديش دم".(٥٧)

وبذلك نجد أن كلاً من "صدقي، و"بديع" وظفا تحولات الحكاية داخل بنية النص فى مسرحهما بغرض إثارة الكوميديا فى المقام الأول، وإن جاء ذلك على حساب البنية الدرامية المتماسكة، فوظف كل منهما الشخصيات النمطية المتعددة، واعتمدت بنية الحكاية على الاستنتاجات الخاطئة، وحيل التنكر والتخفي، والمبالغة فى تضخيم الأمور، وعدم منطقية المواقف والحوار، والأمثال الشعبية التى زخر بها مسرح "بديع" بصورة أكبر من "صدقي".

ب- اللغة كآلية للفكاهة:

- **السباب:**

"للشتائم قيمة ترويحية نفسية، تخفف الضغط على المتفرجين، كما أنها تكسر جمود الأدب الذى يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم.. فهي تعبر عن رغبة مكبوتة فى الجمهور فى أن يتنازل الأشخاص والأشياء بسباب يشفى غليله، وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه ولا احترام الآخرين له".[٥٨] فالشتائم إحدى الآليات التى اعتمد عليها المسرح آنذاك لإثارة ضحكات المتفرج خاصة إذا استشعر المتفرج أن الشخص يستحق هذا بل أكثر من هذا نتيجة تصرفاته الغريبة أو غبائه، ويتجلى هذا فى العديد من الشخصيات كشخصية "جاد" تلك الشخصية النمطية التى ما تلبث أن تظهر سوى أن تكرر كلمات الشخص المقابل، ويأتي بالكلمات المتشابهة بما يتنافى مع معقولية الحوار.

دكتور : أما نوع جنان لكن صحيح مسبوك.

جاد : مسبوك، محبوك، مشبوك، ملبوك، مربوك.

الجميع : أف يلعن أبوك، وأبو اللي جابوك، واللي خلفوك، واللي نفضوك."مسرحية البربري فى الجيش، ص٢١٨"

فالسباب عادة ما يكون له وقع السحر على المتفرج خاصة عندما يكون من الأقل شأنًا إلى الأعلى شأنًا ومكانة، ويزداد عندما يكون الأقل شأنًا جاهلاً وضعية الأعلى شأنًا الذى يلقي عليه السباب، وأحيانًا يكون المتلقي على دراية بأن هذا السباب سيؤول بصاحبه إلى فقدان حياته كما فى "دولة الحظ" فالأمير يخرج متنكرًا للبحث عن رجل يسبه أو يسب حكومته ليقوم

بشنقه على الخازوق أمام شعبه فى عيد ميلاده لكنه يعجز عن إيجاد ذلك الرجل، فرجال مملكته يعرفون ما يقوم به، ويلتقي "بعثمان" فى لحظة ضيق فيكون الرد عليه قاسيًا.

عثمان : بابظية إيه وزفتية أيه.. أنا مالي ما تندعق أنت والحكومة بتاعتك سوا.. ما هو أن ماكنتش تروح من وشي دلوقت.. أرقع لك أصداغك."مسرحية دولة الحظ، ص٥٣٩"

فالسباب عنصر محرك للكوميديا داخل بنية النص ولا غنى عنه فى المسرح المصري فى تلك الآونة، وإذا عجز الكاتب أن يجعل شخصية أقل شأنًا تصب السباب على شخصية أخرى أعلى شأنًا حفاظًا على مكانتها وأبعادها والبنية الدرامية، فلا مانع أن يلجأ إلى السباب بشكل غير مباشر حيث تتنحى الشخصية جانبًا وتقول ما تريد، فالجمهور يسمع السباب ويضحك، أما الشخصية التى ينهال عليها السباب فلا تسمع منه شيئًا.

عثمان : أهلا وسهلا خطوة عزيزة (على حده) خطوة منيلة بنيلة، يادى الساعة اللي ماكنتش عالبال (على حده) الساعة اللي هنروح فيها فى حديد."مسرحية قاضي الغرام، ص٤٢٤"

ويتضح بذلك أن الفكاهة اعتمدت –بشكل أساسي– فى مسرح "صدقي، وبديع" على السباب الذى يثير الضحك فجاء متكررًا وبكثرة فى مسرحياتهما مثل: خيبة الله عليك/ لعنة الله/ ملعون/ زفت/ صدامات.. ندامات/ يا ابن الرفضي/ حمار/ طور/ الندمان.. الصدمان/ فشر، ورغم أن "بديع" قدم شخصية عثمان فى "مفيش منها" كرجل ثري متزن إلا أنه أقحم

السباب من خلال شخصية "جاد" ذلك الأطرش الذى يبدأ فى سباب "عثمان" دون مبرر درامي معتمدًا على سوء الفهم بينهما.

- **التلاعب اللفظي:**

اعتمدت الفكاهة على التلاعب اللفظي الذى يعتمد على الألفاظ المتجانسة أو الفكاهة الناجمة عن التشابه فى الألفاظ مع اختلاف منطوقها بغرض الإضحاك، أو الألفاظ التى تحمل أكثر من معنى يفهمه كل طرف بطريقته بغرض إثارة الفكاهة، ففى قاضي الغرام يقول "كابش" مستنكرًا تحايل "عثمان" عليه قائلاً: "أنت فاكرني إيه، حمار؟.. فيرد عثمان: العفو أنت أكبر من كده يا مولاي".(٥٩) وكذلك عندما يلتقي بالعالم "مرزا" فى "دولة الحظ" ويخبره أنه عالم فيرد عثمان قائلاً: "عالم بالحال؟(٦٠) أما فى "البربري فى الجيش" فنجد عمدة قرية "فرس" يصر على أن "عثمان" من مواليد فرس وهو بالطبع يقصد المكان، أما "عثمان" فيرفض لأنه من مواليد بنى آدم، ومنا هنا تأتى المفارقة فى استخدام اللفظ بأكثر من معنى.

العمدة : لا يا أفندم دا من مواليد فرس.. وكل أهالي فرس يشهدوا انه ابن فرس أبًا عن جد."مسرحية البربري فى الجيش، ص٢٢٠"

وقد تأتى أحيانًا المفارقة والضحك من الإتيان بالألفاظ غير المتوقعة، فالمتفرج يعلم المثل القائل: يوضع سره فى أضعف خلقه، إلا أن "بديع" يغيره على لسان "عثمان" فى مسرحية "الغول" قائلاً: يوضع سره فى أطبخ خلقه، متحدثًا عن الأمير "سندس" الذى جاء يعمل طباخًا.

- **اللهجات:**

وظفت اللهجات المختلفة الناتجة عن الشخصيات الأجنبية وأصحاب اللهجات المصرية المختلفة لإثارة الفكاهة فى الأعمال المسرحية، ففى "قاضي الغرام" وظفت شخصية "فيظ" التركية التى تتحدث العربية بطريقة غريبة مما يثر الضحك، أما فى "مفيش منها" جاءت اللهجة الريفية وتصرفات الفلاحين مجالاً للسخرية والفكاهة.

فيظ : اخرس ديوث ممصوص.

سكر : بس روق دمك يا باب.

فيظ : روق لوق موق مافيش."مسرحية قاضي الغرام، ص٤١٥"

- **القفشة والنكتة:**

ومن خلال الاعتماد على القفشة والنكتة تتجلى الفكاهة حيث اعتمد عليها كُتَّاب تلك الفترة، فينتهز الكاتب أية فرصة لإقحام القفشة أو النكتة على الموقف كما فى "البربري فى الجيش" فعندما يسأله "هيبت" مستفسرًا عن كونه ضابطًا سودانيًا، نجد "عثمان" يرد ساخرًا قائلاً: "سوداني ومقشر".(٦١) وعندما يخبره "الرئيس" بأنه يجب أن يتعرض للفرز أولاً، وإن طلع صاغ سوف يدخل الجهادية، فنجد عثمان يرد عليه قائلاً: "لا أنا مش صاغ.. أنا تعريفة".(٦٢) أما فى "سوء تفاهم" فنجد عندما دخلت الحماة والزوجة على "المتر" فى المكتب، قام مسرعًا بأخذ أحد الملفات مدعيًا أنه يقرأ قضية هامة إلا أن الزوجة –بطبيعة الحال– تكتشف أنه يمسكه بالمقلوب، فتبدأ الزوجة والحماة باستخدام القفشة والنكتة من أجل إضحاك المتفرج.

الحما : لا يا بنتي.. حاكم هو لما يكون مستعجل يقوم يقرا القضية من الآخر.

المتر : لا ..لا.. يا حماتي.. دي بس كانت نقطة قانونية قالبه كياني خالص.

الحما : آه.. وعشان كده كنت قالب كيانها أنت لاخر.. وبتقراها بالمقلوب."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٢٥"

- **السجع:**

اعتمد "بديع" بصورة أكبر من "صدقي" على توظيف الكلمات التى تحمل سجعًا بغرض إثارة الفكاهة مستغلاً فى ذلك براعته فى كتابة الزجل، ومن الكلمات التى جاءت سجعًا وإن فرغ محتواها من أي معنى: جناب الأمير باباظ/ مخترع الجمباز/ الحكاية بقت شقلباظ.. مخدعك الملوكانى/ وكانى مانى/ ودكان الزلباني.. ارمي بياضك/ بياضي وإلا سوادي.. يا رجال مملكة باباظ/ وكنترباظ/ ومعمل قزاز/ والحمام الهزاز.. عثمان، عمران، جعران/ لا ستات.. ولا سبعات.. ولا تسعات، كما نجد "عثمان" فى مسرحية "مفيش منها" يتحدث ساخرًا إلى المأذون متحدثًا بنفس لغته وأسلوبه.

عثمان : يعنى يا قدم الشوم واللوم، مانتش شايف الواحد أزاي مسموم من الحاجات اللي تطلع العريس من الهدوم."مسرحية مفيش منها، ص٣٩٥"

وبذلك يتضح اعتماد "صدقي، وبديع" على اللغة بجانب البنية الدرامية كوسيلة للفكاهة، فوظفا السباب، والتلاعب اللفظي، واللهجات المختلفة المصرية والأجنبية، واعتمدا على القفشة والنكتة، والسجع، وإن كنت أرى أن

"بديع" –ذلك الزجال الماهر– قد برع بصورة أكبر من "صدقي" فى توظيف اللغة كإحدى آليات الفكاهة والضحك فى مسرحه.

ثالثًا: أهم القضايا المطروحة

لم يركز المسرح المصري –فى تلك الفترة– على طرح قضايا جوهرية تمس المجتمع المصري، فكان من الصعوبة التعرض بالنقد للمجتمع وطبقاته، ويرجع ذلك لطبيعة وخصوصية الفودفيل، فيرى بديع خيري.. "أن الفودفيل يهدف إلى الضحك من أجل الضحك، والضحك رسالة وغاية فى حد ذاته، كما أن الكتابة المسرحية فى الثلاثينيات والأربعينيات تختلف عن العصر الحالي وفقًا للمتغيرات المتلاحقة من ثورة فكرية وعلمية واقتصادية حيث يتطلب هذا التغيير من الكاتب أن يتشكل مع العصر".(٦٣)

كما يؤكد بديع خيري ذلك قائلاً: "عند عرض مسرحية إلا خمسة اتهمت الفرقة بإهانة كرامة المحاماة، فرغم أن المسرحية لم تمس مهنة المحاماة بسوء إلا أن "جبريل شحاتة" رفع قضية على الفرقة متهمًا إياها بإهانة المحاماة، ورغم ذلك شعرت والريحاني بالسعادة لأنه بمرور الزمن أصبح هناك إمكانية تتيح للمسرح نقد المجتمع وطبقاته". (٦٤).. وهذا يبين الصعوبات التى كانت تواجه المسرح فى تلك الآونة إذا شرع الكاتب فى التعرض لنقد المجتمع.

وجاء طرح بعض القضايا فى نصوص "صدقي، وبديع" بشكل سطحي غير معمق، فطرحت مسرحية "الغول" فكرتها حول حق الفتاة فى اختيار شريك حياتها، فرغم محاولات الأب "لوغوس" من تزويج ابنته لأي

أمير يتقدم لخطبتها إلا أنها ترفض وتصر على أن تختار من يستريح لـه قلبها، كما أكدت المسرحية على صورة الأمير الحكيم الذى يدرك أهمية منصبه وخطورته، فنجد "لوغوس" يرفض طلب زوجته بقتل الأمير "سندس" الذى طالب بأحقيته فى الزواج من الأميرة بعد أن أقسم "لوغوس" بأن يزوجها لأول من يدخل القصر طالبًا يدها.

لوغوس : ما تعرفيش أن الحروب اللي اندكت منها الجبال واتخربت منها مداين أصلها تكون امضة أمير.. الأهوال اللي ضجت منها الإنسانية سببها امضة أمير."مسرحية الغول، ص٦٠٢"

أما فى "البربري فى الجيش" فطرحت فكرة الخيانة الزوجية وما تؤول إليه من مضار، ورغم ذلك لم تدعم نهاية المسرحية الفكرة والقضية المطروحة، حيث انتهت بالتسامح بين شخصياتها دون أية مبررات حتمية لذلك، ورغم أنه أمر مقبول بل وحتمي فى الكوميديا إلا أنه جاء بشكل سطحي، فالمرأة ليس بيديها أي شيء، وأنها مرغمة على تحمل زلات الرجل، وارتبط هذا الحل بالمعتقد الشعبي فى تلك الآونة.

عثمان : لازم جنابك تعرف أن الست الحرة الشريفة مهما عمل جوزها فيها لازم تسامحه."مسرحية البربري فى الجيش، ص٢٨٦"

كما طرحت مسرحية "قاضي الغرام" صورة مغايرة لما طرحته مسرحية "البربري فى الجيش" حول صورة المرأة، حيث طرحت المسرحية صورة المرأة العفيفة التى ترفض أن تبيع عفتها مقابل المال والجواهر وتتمسك بحبيبها، بينما أظهرت مسرحية "دولة الحظ" إحدى صور الوفاء

الذى اتسم به "عثمان" تجاه صبيه "زقزوق" فيقرر مساعدته على الزواج ممن يحبها، وفى المقابل يبادله "زقزوق" نفس الوفاء.

عثمان : أنا يستحيل أتخلى عن واحد صاحبي وخصوصا ابن جنسي فى بلاد الغربة."مسرحية دولة الحظ، ص٥٤٢"

أما الغيرة الزائدة فكانت التيمة المحركة للأحداث فى "سوء تفاهم"، فزوجة "المتر" تغار عليه وترفض أن يشارك فى التأليف أو التمثيل، وزوج "روز" يرفض أن تعود للعمل بالفن مرة أخرى لغيرته الشديدة عليها، وكانت هذه الغيرة هى السبب الذى جعل "المتر" يسعى لتقديم روايته سرًا، مما جعل "عثمان" يعتقد أنه يدبر جريمة قتل مما أدى لتطور الأحدث، وقد جاء اسم المسرحية مناسبًا لما قامت عليه البنية الدرامية.

المتر : لأنها راخره لما عرفت أنى غاوى تأليف روايات وباختلط بممثلين وممثلات.. اشترطت عليَّ من كتر غيرتها.. إنها إذا شافتنى باحتك بممثلة تروح سايبانى وتطفش على طول."مسرحية سوء تفاهم، ص٤٢٠"

ويبدو لنا أن مسرح "بديع" وإن تشابه مع مسرح "صدقي" فى تحولات الحكاية داخل بنية النص إلا أنه يمكننا القول أن مسرح "بديع" كان أكثر عمقًا –إلى حدٍ ما– فى طرح القضايا وتقديم صور إيجابية لبعض شخصياته.

نتائج الدراسة

من خلال العرض السابق للإطار التحليلي لأعمال كل مـــن: أمـــين صدقي، وبديع خيري فى مسرح الكسار، تبين للباحث ما يلي:-

- اعتماد كل من "صدقي، وبديع" على بعض الاستراتيجيات فى تحولات الحكاية داخل بنية النص، ومن أهم تلك الاستراتيجيات: الاستنتاج الخاطئ وتبادل الأدوار وحيل التخفي والتنكر، بالإضافة إلى المبالغة فى تضخيم الأمور، وعدم منطقية المواقف والحوار، والأزجال التى جاءت بسيطة وارتبطت ببنية النص، وعبرت عن الحالة النفسية للشخصية، والأمثال الشعبية التى زخر بها مسرح "بديع" بصورة كبيرة.
- لم تخل أعمال "صدقي، وبديع" من تلك الاستراتيجيات التى تعتبر ثوابت فى النص المسرحي، وقد وظفت تلك الاستراتيجيات لسببين رئيسيين، أولهما: تطوير الحكاية فى النص، وثانيهما: إثارة الفكاهة حتى وإن جاء ذلك على حساب تماسك البنية الدرامية للنص.
- لم تختلف شخصية البربري فى مسرح "بديع" عن "صدقي" فجاء رجلاً ثريًا، ومربيًا للأميرة، وتاجر ماعز، وريفيًا بسيطًا، ووكيلاً لمحامي، ورغم ذلك يمتلك "البربري" نفس أبعاد شخصيته التى لازمته فاتسم بالبساطة والطيبة، وخفة الظل، والصدق والإخلاص.
- زخر مسرح "صدقي، وبديع" بالعديد من الشخصيات النمطية بجانب شخصية "البربري"، والذى نجد تشابهًا كبيرًا فيما بينها، ويرجع ذلك لأنها جميعًا مستوحاة من مخازن الكوميديا الشعبية، لكننا يمكن أن

نقول: إن مسرح "بديع" قد اكتظ بتلك الشخصيات التى كانت تظهر فى المسرحية الواحدة أكثر من مرة، وكان هدفه إثارة ضحكات المتفرج طوال العرض.

- اعتمد "صدقي، وبديع" على اللغة بجانب البنية الدرامية كوسيلة للفكاهة، فوظفا السباب، والتلاعب اللفظي، واللهجات المختلفة المصرية والأجنبية، واعتمدا على القفشة والنكتة، والسجع، وإن تبين للباحث أن "بديع" –ذلك الزجال– قد برع بصورة أكبر من "صدقي" فى توظيف اللغة كآلية للفكاهة والضحك فى مسرحه.
- لم تختلف نهاية المسرحيات فى مسرح "بديع" عن "صدقي" حيث جاءت الحلول سريعة بعد فك الالتباس بين الشخصيات، وظهور كل شخصية بهويتها الحقيقة.
- عادة ما يسعى الكاتب إلى أن ينال البطل المكافأة فى نهاية المسرحية نتيجة حسن خصاله، ففى "قاضي الغرام" يعين "عثمان" متصرفًا على مدينة سمرقند، وفى مسرحية "مفيش منها" يعلن "زعتر" براءته، ويعلم أهل عروسه نزاهته، أما فى "الغول" يصبح رئيسًا للقصر، وفى "دولة الحظ" تنتهي بفرض "عثمان" قراراته على الأمير فيتزوج "زقزوق" من الأميرة "شمس"، ويصبح ولي عهد الدولة.
- طرح المسرح المصري –فى تلك الآونة– بعض القضايا طرحًا حثيثًا دون عمق، فطرحت مسرحية "الغول" فكرتها حول حق الفتاة فى اختيار شريك حياتها، وأكدت المسرحية على صورة الأمير الحكيم

الذى يدرك أهمية منصبه وخطورته، أما فى "البربري فى الجيش" فطرحت فكرة الخيانة الزوجية وما تؤول إليه من مضار، كما طرحت مسرحية "قاضي الغرام" صورة المرأة العفيفة التى ترفض كافة المغريات وتتمسك بحبيبها، أما فى "سوء تفاهم" فكانت الغيرة الزائدة هى التيمة المحركة للأحداث، بينما أظهرت "دولة الحظ" إحدى صور الوفاء بين الأصدقاء، ويبدو لنا أن مسرح "بديع" وإن تشابه مع مسرح "صدقي" فى تحولات الحكاية داخل بنية النص إلا أنه يمكننا أن نقول: إن مسرح "بديع" كان أكثر عمقًا –إلى حدٍ ما– فى طرح القضايا وتقديم صور إيجابية لبعض شخصياته.

- أثبتت الدراسة أن المسرح المصري –فى تلك الفترة– لم يطرح قضايا جوهرية تمس المجتمع المصري، وقد يرجع ذلك لطبيعة وخصوصية الفودفيل، والتركيز على الكوميديا من ناحية، بالإضافة إلى الرقابة المتشددة التى آلت إلى تقييد الكاتب المسرحي، والفرق المسرحية ووضعتهما فى دائرة ضيقة من حرية الإبداع، بجانب معايشتهما لظروف سياسية صعبة ألمت بالبلاد فى تلك الفترة.

- عكست الدراسة وجود اتساق كبير بين الشخصية النمطية "عثمان عبد الباسط" عند كل من "أمين صدقي" و"بديع خيري"، ويمكن أن نفسر ذلك بعدة احتمالات، أولها: أن الكاتب المسرحي كان يعي جيدًا طبيعة شخصية "الكسار" وإمكانياته الجسدية، وقدراته كممثل فألبس شخصية "البربري" بما يتناسب معه، وثانيها: سيطرة الممثل الكوميدي البطل على الأفكار المطروحة داخل النص منذ لحظة ولادته على يد الكاتب،

وتحكمه فى إمكانية التغيير والحذف والإضافة بما يراه مناسبًا لطبيعة شخصيته وقدراته، وثالثها: خشية الكاتب المبدع أن يقدم شخصيات مغايرة لما اعتاد على تقديمه للجمهور، ورابعها: ارتباط الفودفيل بآليات محددة فى البنية الدرامية والفكاهة لا يمكن للكاتب الخروج من دائرتها، والخشية من عدم تقبل الجمهور لما هو جديد.

الهوامش

١. عانوس، نجوى (١٩٨٩). المسرح الضاحك، كتاب الهلال، العدد ٤٦٦ أكتوبر، القاهرة: دار الهلال، ص١٨: ١٩.
٢. فكري، محمد (١٩٨١). المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى اليوم، كتاب الهلال، العدد ٣٦١ يناير، القاهرة: دار الهلال، ص١٣٣.
٣. الراعي، علي (٢٠٠٦). مسرح الشعب "الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا – مسرح الدم والدموع"، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٦٥.
٤. راجع:
- إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الأول"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٢)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٣٣: ٩٨.
- إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٣)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٩: ٧٣.

٥. الراعي، علي (٢٠٠٦). مرجع سابق، ص٢٦٩.
٦. إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"، مرجع سابق.
٧. حافظ، جلال (٢٠٠٦). الفودفيل فى تاريخ المسرح المصري، ملفات المسرح، القاهرة: أكاديمية الفنون.
٨. بهجت، نبيل (٢٠٠١). مسرح بديع خيري، كتاب الهلال، العدد ٦٠٧ يوليو، القاهرة: دار الهلال.
٩. زعيمه، محمد (٢٠٠٠). عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيري، الكتاب الأول "٣٩"، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
١٠. عانوس، نجوى (١٩٨٩). المسرح الضاحك، مرجع سابق.
١١. فكري، محمد (١٩٨١). مرجع سابق.

١٢. إسماعيل، سيد علي(٢٠٠٥). تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩٧: ٢٠٤.
١٣. إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦) مسرح علي الكسار "الجزء الأول"، مرجع سابق، ص٢٥: ٢٦.
١٤. محرم، مصطفى (١٩٩٩). بديع خيري، الكوميديا في السينما المصرية (١)، القاهرة: مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ص٤٥: ٤٦.
١٥. إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الأول"، مرجع سابق، ص٢٩.
١٦. فكري، محمد (١٩٨١). مرجع سابق، ص١٠٤.
١٧. إبراهيم، منير محمد (١٩٨٦). من رواد المسرح المصري، المكتبة الثقافية، العدد ٤٠٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٦: ٣٧.
١٨. الفيل، محمد (٢٠٠٥). رؤية وبيان حالة المسرح العربي "التأسيس"، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٤.
١٩. الراعي، علي (٢٠٠٦). مرجع سابق، ص٢٤٩.
٢٠. الفيل، محمد (٢٠٠٥). مرجع سابق، ص٢٤٣.
٢١. برنامج سهرة مع فنان، تقديم: أماني ناشد، ضيف الحلقة: بديع خيري، إخراج: حسن الصغير، تم إذاعة الحلقة على قناة "ماسبيرو زمان". متاح على اليوتيوب. https://www.youtube.com/watch?v=ASFmISku9b8&t=128s
٢٢. الدسوقي، عمر (٢٠٠٣). المسرحية "نشأتها – تاريخها – أصولها"، القاهرة: دار الفكر العربي، ص١٥.
٢٣. عانوس، نجوى إبراهيم فؤاد (١٩٨٤). مسرح يعقوب صنوع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٥٨.
٢٤. الفيل، محمد (٢٠٠٥). مرجع سابق، ص١٠٢.
٢٥. لاندو (١٩٨٠). تاريخ المسرح العربي، ترجمة: يوسف نور عوض، لبنان: دار القلم، ص٥٨.
٢٦. كمالو، وفاء حامد (٢٠٠٦). الإبداع المسرحي وسلطة الرقابة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٥٠.
٢٧. راغب، نبيل (١٩٩٦). أصول الكوميديا الراقية، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٤.
٢٨. إسماعيل، سيد علي (١٩٩٧). الرقابة والمسرح المرفوض ١٩٢٣– ١٩٨٨، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٣٥: ١٣٧.
٢٩. عاشور، نعمان (١٩٨٥). عالم المسرح، القاهرة: دار الموقف العربي، ص٥٢.
٣٠. إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦) مسرح علي الكسار "الجزء الأول"، مرجع سابق، ص٣٦: ٣٨.
٣١. عانوس، نجوى (١٩٨٩). المسرح الضاحك، مرجع سابق، ص٢٨: ٢٩.
٣٢. بهجت، نبيل (٢٠٠١). مرجع سابق، ص٤٢.

٣٣. صليحة، نهاد (٢٠٠٠). المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٤.
٣٤. لاندو (١٩٨٠). مرجع سابق، ص٦٢.
٣٥. بهجت، نبيل (٢٠٠١). مرجع سابق، ص٥١.
٣٦. أبو غازي، نادية (٢٠٠٣). حرية الإبداع والرقابة الذاتية، مجلة الديمقراطية، السنة الثالثة، ع١١ يوليو، القاهرة: مؤسسة الأهرام، ص٧٣.
٣٧. عاشور، نعمان (١٩٨٥). مرجع سابق، ص٣٣: ٣٦.
٣٨. إبراهيم، منير محمد (١٩٨٦). مرجع سابق، ص٩٧: ٩٨.
٣٩. فكري، محمد (١٩٨١). مرجع سابق، ص١٣٢.
٤٠. إبراهيم، منير محمد (١٩٨٦). مرجع سابق، ص٩٠: ٩٢.
٤١. الراعي، علي (٢٠٠٦). مرجع سابق، ص٢٦٨.
٤٢. إبراهيم، منير محمد (١٩٨٦). مرجع سابق، ص٩٨.
٤٣. الراعي، علي (٢٠٠٦). مرجع سابق، ص٦٥: ٦٦.
٤٤. فكري، محمد (١٩٨١). مرجع سابق، ص١٣٧.
٤٥. بهجت، نبيل (٢٠٠١). مرجع سابق، ص٤٣.
٤٦. عانوس، نجوى (١٩٨٩). المسرح الضاحك، مرجع سابق، ص٥٤.
٤٧. فكري، محمد (١٩٨١). مرجع سابق، ص١٣٤.
٤٨. عانوس، نجوى (١٩٨٩). المسرح الضاحك، مرجع سابق، ص٥٠: ٥١.
٤٩. فكري، محمد (١٩٨١). مرجع سابق، ص١٣٥.
٥٠. إبراهيم، منير محمد (١٩٨٦). مرجع سابق، ص١٠٠.
٥١. الراعي، علي (٢٠٠٦). مرجع سابق، ص٦٧.
٥٢. الراعي، علي (٢٠٠٦). مرجع سابق، ص٢٨٤.
٥٣. زعيمه، محمد (٢٠٠٠). مرجع سابق، ص٨٠.
٥٤. عانوس، نجوى (١٩٨٩). مرجع سابق، ص١١٨.
٥٥. رواية سوء تفاهم، تأليف: أمين صدقي، العرض الأول بتاريخ ١٩٢٤/٦/١٣، "مخطوطة: إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٢)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٤٦٠".
٥٦. رواية دولة الحظ، تأليف: أمين صدقي، العرض الأول بتاريخ ١٩٢٤/١٢/٨، "مخطوطة: إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٢)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٥٣٨".
٥٧. رواية قاضي الغرام، تأليف: بديع خيري، العرض الأول بتاريخ ١٩٢٩/١١/٢٨، "مخطوطة: إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٣)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٤١١".

٥٨. الراعي، علي (٢٠٠٦). مرجع سابق، ص٤٧.
٥٩. رواية قاضي الغرام، مرجع سابق، ص٤٣٧.
٦٠. رواية دولة الحظ، مرجع سابق، ص٥٣٣.
٦١. روايـة البربـري فـى الجـيش، تـأليف: أمـين صـدقي، العـرض الأول بتـاريخ ١٩٢٣/٣/٢٨، "مخطوطـة: إسـماعيل، سـيد علـي (٢٠٠٦). مسـرح علـي الكسـار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصـري (١٢)، القـاهرة: المركـز القـومي للمسـرح والموسـيقى والفنـون الشـعبية، ص٢٧٤".
٦٢. رواية البربري فى الجيش، نفس المرجع السابق، ص٢٢٠.
٦٣. برنامج لقاء المشاهير، تقديم: سلوى حجازي، ضيف الحلقة: بديع خيري، إخراج: سميحة الغنيمي، تم إذاعة الحلقة على قناة "ماسبيرو زمان". متاح على اليوتيوب. https://www.youtube.com/watch?v=pEBVXZRG79w
٦٤. برنامج سهرة مع فنان، مرجع سابق، متاح على اليوتيوب.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١. روايـة **البربـري فـى الجـيش**، تـأليف: أمـين صـدقي، العـرض الأول بتـاريخ ١٩٢٣/٣/٢٨، "مخطوطـة: إسـماعيل، سـيد علـي (٢٠٠٦). مسـرح علـي الكسـار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصـري (١٢)، القـاهرة: المركـز القـومي للمسـرح والموسـيقى والفنـون الشـعبية، ص٢١٥: ٢٨٨".
٢. روايـة **سـوء تفـاهم**، تـأليف: أمـين صـدقي، العـرض الأول بتـاريخ ١٩٢٤/٦/١٣، "مخطوطـة: إسـماعيل، سـيد علـي (٢٠٠٦). مسـرح علـي الكسـار "الجـزء الثـاني"، وزارة الثقافـة، دراسـات فـى المسـرح المصـري، سلسـلة تـراث المسـرح المصـري (١٢)، القـاهرة: المركـز القـومي للمسـرح والموسـيقى والفنـون الشـعبية، ص٤١٥: ٤٦٥".
٣. روايـة **دولـة الحـظ**، تـأليف: أمـين صـدقي، العـرض الأول بتـاريخ ١٩٢٤/١٢/٨، "مخطوطـة: إسـماعيل، سـيد علـي (٢٠٠٦). مسـرح علـي الكسـار "الجـزء الثـاني"، وزارة الثقافـة، دراسـات فـى المسـرح المصـري، سلسـلة تـراث المسـرح المصـري (١٢)، القـاهرة: المركـز القـومي للمسـرح والموسـيقى والفنـون الشـعبية، ص٥٢٥: ٥٦٦".
٤. رواية **الغول**، تأليف: بديع خيري، العرض الأول بتاريخ ١٩٢٥/١/٢٠، "مخطوطـة: إسماعيل، سيد علـي (٢٠٠٦). مسرح علـي الكسار "الجـزء الثـاني"، وزارة الثقافـة، دراسـات فـى المسـرح المصـري، سلسـلة تـراث المسـرح المصـري (١٢)، القـاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٥٦٧: ٦٠٥".

٥. رواية **مفيش منها**، تأليف: بديع خيري، العرض الأول بتاريخ ١٩٢٩/٤/٢٤، "مخطوطة: إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٣)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٣٥٧: ٣٩٧".

٦. رواية **قاضي الغرام**، تأليف: بديع خيري، العرض الأول بتاريخ ١٩٢٩/١١/٢٨، "مخطوطة: إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٣)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص٣٩٩: ٤٤٢".

ثانيًا: المراجع العربية

١. إبراهيم، منير محمد (١٩٨٦). **من رواد المسرح المصري**، المكتبة الثقافية، العدد ٤٠٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢. أبو غازي، نادية (٢٠٠٣). **حرية الإبداع والرقابة الذاتية**، مجلة الديمقراطية، السنة الثالثة، ع١١ يوليو، القاهرة: مؤسسة الأهرام.

٣. إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). **مسرح علي الكسار "الجزء الأول"**، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٢)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

٤. إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٦). **مسرح علي الكسار "الجزء الثاني"**، وزارة الثقافة، دراسات فى المسرح المصري، سلسلة تراث المسرح المصري (١٣)، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

٥. إسماعيل، سيد على(٢٠٠٥). **تاريخ المسرح فى مصر فى القرن التاسع عشر**، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦. إسماعيل، سيد على (١٩٩٧). **الرقابة والمسرح المرفوض ١٩٢٣– ١٩٨٨**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٧. الدسوقي، عمر (٢٠٠٣). **المسرحية "نشأتها – تاريخها – أصولها"**، القاهرة: دار الفكر العربي.

٨. الراعي، علي (٢٠٠٦). **مسرح الشعب "الكوميديا المرتجلة- فنون الكوميديا – مسرح الدم والدموع"**، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٩. الفيل، محمد (٢٠٠٥). **رؤية وبيان حالة المسرح العربي "التأسيس"**، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٠. بهجت، نبيل (٢٠٠١). **مسرح بديع خيري**، كتاب الهلال، العدد ٦٠٧ يوليو، القاهرة: دار الهلال.

١١. حافظ، جلال (٢٠٠٦). **الفودفيل فى تاريخ المسرح المصري**، ملفات المسرح، القاهرة: أكاديمية الفنون.
١٢. راغب، نبيل (١٩٩٦). **أصول الكوميديا الراقية**، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٣. زعيمه، محمد (٢٠٠٠). **عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيري**، الكتاب الأول "٣٩"، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
١٤. صليحة، نهاد (٢٠٠٠). **المسرح بين الفن والحياة**، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٥. عاشور، نعمان (١٩٨٥). **عالم المسرح**، القاهرة: دار الموقف العربي.
١٦. عانوس، نجوى (١٩٨٩). **المسرح الضاحك**، كتاب الهلال، العدد ٤٦٦ أكتوبر، القاهرة: دار الهلال.
١٧. عانوس، نجوى إبراهيم فؤاد (١٩٨٤). **مسرح يعقوب صنوع**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٨. فكري، محمد (١٩٨١). **المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى اليوم**، كتاب الهلال، العدد ٣٦١ يناير، القاهرة: دار الهلال.
١٩. كمالو، وفاء حامد (٢٠٠٦). **الإبداع المسرحي وسلطة الرقابة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٠. لاندو (١٩٨٠). **تاريخ المسرح العربي**، ترجمة: يوسف نور عوض، لبنان: دار القلم.
٢١. محرم، مصطفى (١٩٩٩). **بديع خيري**، الكوميديا فى السينما المصرية (١)، القاهرة: مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي.

ثالثًا: المواقع الالكترونية

١. برنامج سهرة مع فنان، تقديم: أماني ناشد، ضيف الحلقة: بديع خيري، إخراج: حسن الصغير، تم إذاعة الحلقة على قناة "ماسبيرو زمان". متاح على اليوتيوب.
https://www.youtube.com/watch?v=ASFmISku9b8&t=128s
٢. برنامج لقاء المشاهير، تقديم: سلوى حجازي، ضيف الحلقة: بديع خيري، إخراج: سميحة الغنيمي، تم إذاعة الحلقة على قناة "ماسبيرو زمان". متاح على اليوتيوب.
https://www.youtube.com/watch?v=pEBVXZRG79w