اساليب الاضحاك وتمثلاته في اداء الممثل المسرحي العربي مسرحية(انتربيت) انموذجاً

Humor techniques and their manifestations in the performance of the Arab theatrical actor: The play "Interrupt" as a model

ابراهيم عظيم موسى

Ibrahim Azim Musa

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

fin195.ebrhim.adeem@student.uobabylon.edu.iq

أ.د. احمد محسن كامل

Professor Dr. Ahmed Mohsen Kamel

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

fine.ahmed.mohsen@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث.

إن هدف الاضحاك لم يكن في المسرح العربي مجرد وسيلة للترفيه وإثارة الضحك فحسب، بل مثل أداة فنية للتعبير عن قضايا عديدة في المجتمعات والكشف الحقيقي للتناقضات بأسلوب ساخر قريب من الجمهور، وقد أسهم في ذلك عدد من رواد المسرح في ترسيخ هذا الاتجاه وذلك عن طريق التأسيس للفرق مسرحية والتقديم للأعمال الكوميدية التي تحمل مضامين اجتماعية ونقدية واضحة. اهتم هذا البحث بدراسة (اساليب الاضحاك وتمثلاته في اداء الممثل المسرحي العربي مسرحية (انتربيت انموذجا)، تضمن البحث الحالي اربعة فصول: الفصل الاول (الاطار المنهجي) الذي ضم مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل الاتي: **ما اساليب الاضحاك وتمثلاته في اداء الممثل المسرحي العربي** ؟ وتضمن الفصل الاول على اهمية البحث حيث تنبع أهمية هذا البحث من كونه يتناول أساليب الإضحاك في أداء الممثل المسرحي العربي ويسعى إلى توضيح مفهوم الإضحاك من منظور فلسفي، والكشف عن أنواعه وتجلياته داخل الأداء المسرحي، مع تأصيل الأداء الكوميدي في سياقه العربي والغربي وربطه بأشكال الفرجة الشعبية والاشكال الاخرى التي أسهمت في تشكيل الوعي الكوميدي قبل نشوء المسرح بصورته الحديثة، اما الحاجة اليه في انه يسهم في تطوير المكتبة المسرحية العربية بدراسة تجمع بين التأصيل النظري والتحليل التطبيقي. وقد احتوى على هدف البحث الذي اقتصر على التعرف على اساليب الاضحاك وتمثلاته في اداء الممثل المسرحي العربي، واقتصرت حدود البحث التي تحددت بالمدة الزمنية من (٢٠١٣ – ٢٠٢٣م) ومكانيا في العروض المقدمة في الوطن العربي، وموضوعيا فقد حدد اساليب الاضحاك وتمثلاته في الاداء الممثل المسرحي العربي، واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها لغة واصطلاحا واجرائيا. وتناول الفصل الثاني (الاطار النظري) في مبحثين: المبحث الاول وضح مفهوم الاضحاك فلسفيا والمبحث الثاني تطرق للأداء الكوميدي في المسرح العربي. واختتم الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها

الاطار النظري. اما الفصل الثالث فقد تناول اجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعينته التي اختيرت بطريقة قصدية معتمدة على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها أداة للتحليل ضمن المنهج الوصفي (التحليلي) محللة العرض المختار (انتربيت). بينما احتوى الفصل الرابع على نتائج البحث ومناقشتها وكان ابرزها:

١. اعتمد الأداء الاضحاكي على التلاعب بالكلمات وسوء الفهم السمعي والمفارقة اللفظية كوسيلة لإنتاج الضحك.
٢. ظهر الارتجال المسرحي في العرض كوسيلة لإثارة الضحك وذلك من عند تحويل الخطأ العرضي الى موقف كوميدي من خلال سرعة بديهة الممثل وقدرة تفاعله اللحظي مع المواقف.

الكلمات المفتاحية: اساليب، التمثلات، الضحك

Abstract of the research:

In Arab theater, humor was not merely a means of entertainment and laughter, but rather an artistic tool for expressing numerous societal issues and revealing the true nature of contradictions through a satirical style accessible to the audience. Several pioneers of theater contributed to solidifying this trend by establishing theatrical troupes and presenting comedic works with clear social and critical themes. This research focuses on studying the methods and manifestations of humor in the performance of the Arab theatrical actor, using the play "Interrupt" as a model. The current research comprises four chapters: the first chapter (methodological framework) includes the research problem, which is the following question: What are the methods and manifestations of humor in the performance of the Arab theatrical actor? The first chapter highlighted the importance of the research, which stems from its focus on humor techniques in the performance of Arab stage actors. It sought to clarify the concept of humor from a philosophical perspective, revealing its types and manifestations within theatrical performance. The chapter also explored the origins of comedic performance within its Arab and Western contexts, linking it to forms of popular entertainment and other elements that contributed to shaping comedic consciousness before the emergence of modern theater. Furthermore, the chapter emphasized the need for this research as it contributes to the development of Arab theatrical literature through a study combining theoretical foundations with applied analysis. The research objective was defined as identifying humor techniques and their manifestations in the performance of Arab stage actors. The scope of the research was limited to the period from 2013 to 2023, geographically to performances presented in the Arab world, and thematically to identifying humor techniques and their manifestations in the performance of Arab stage actors. The chapter concluded with a definition of key terms, providing linguistic, technical, and operational definitions. Chapter Two (Theoretical Framework) was divided into three sections: the first section clarified the philosophical concept of humor, and the second section addressed comedic performance in Arab theater. The chapter concluded with a

review of previous studies and the indicators derived from the theoretical framework. Chapter Three discussed the research procedures, including the research population and the sample, which was selected purposively based on the indicators derived from the theoretical framework. This sample served as an analytical tool within the descriptive (analytical) method, analyzing the selected performance (Interbit). Chapter Four presented and discussed the research findings, the most prominent of which were:

١. The comedic performance relied on wordplay and auditory misunderstanding as a means of generating laughter, achieved by creating humorous linguistic paradoxes.
٢. Social satire and verbal irony emerged as key tools for generating humor. Satirical dialogue and colloquial language, accessible to the audience, were used to critique social realities while simultaneously eliciting laughter.

Keywords: Comic Techniques, Representations, Laughter.

الفصل الاول/ الاطار المنهجي

اولاً مشكلة البحث:

جاءت الكوميديا لتقدم رؤية مغايرة تعتمد على الإضحاك والسخرية والمفارقة كأدوات جمالية وفكرية تهدف إلى الانتقاد ومعالجة سلبيات او عيوب المجتمع ولكن بأسلوب رقيق وذات عمق في ان واحد. ولقد شكلت ظهور الكوميديا المضحكة منذ عهد الاغريق تحول مهم في طبيعة العلاقة بين الجمهور والممثلين، إذ لم يعد الهدف من الأداء مجرد التسلية للمشاهد، بل تجاوز ذلك الشيء فأصبح احد وسائل التأمل والتفكير في الواقع عبر الاضحاك، وفي المسرح العربي على وجه الخصوص فقد اكتسبت الكوميديا أهمية خاصة، لكونها عدت أسلوب فني قادر على تناول عدة قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية بروح ساخرة تثير الوعي بصورة ممتعة. واختلفت اساليب الإضحاك في أداء الممثل عبر الزمن او العصور تتطور فذلك يتبع السياقات الثقافية والاجتماعية، وتنتقل هذه الاساليب من مجرد ظاهرة تاريخية ورد ذكرها في النصوص إلى منظومة أداء حية ذات دلالات راهنة، إذ لم تعد مجرد تقنيات كوميدية منفصلة، بل أصبحت بنى تمثيلية قادرة على إنتاج مشاهد آنية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وهكذا يتحول الإضحاك من وظيفة جمالية إلى خطاب أدائي يكشف قدرة الممثل على إعادة تشكيل اللحظة المسرحية بما ينسجم مع معطيات الواقع ويجدد حضورها لدى المتلقي. وظهرت أساليب الإضحاك في أداء الممثل المسرحي العربي، فالممثل الكوميدي لا يسعى إلى الإضحاك لمجرد الإضحاك، بل وظف تلك الاساليب المضحكة كأداة فكرية ونقدية تعبر عن موضوعات او مشاكل تخص مجتمعهم، فتعددت المدارس والأساليب العالمية في الكوميديا او الاداء المضحك (كالتهكم، والموقف، والمفارقة، والتباس، والإيماءة)، وتستمر الاساليب الخاصة بالممثل الكوميدي العربي غير محددة المعالم. لذا وجد الباحثان ان

يصوغا مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي: (ما اساليب الاضحاك وتمثلاته في اداء الممثل المسرحي العربي).

ثانياً/ اهمية البحث والحاجة اليه:

- تنبع أهمية هذا البحث من كونه

- يتناول أساليب الإضحاك في أداء الممثل المسرحي العربي بوصفها ظاهرة تجمع بين البعد الفلسفي والجمالي والتطبيقي في الاداء المسرحي إذ يسعى إلى توضيح مفهوم الإضحاك من منظور فلسفي، والكشف عن أنواعه وتجلياته داخل الأداء المسرحي،
- تأصيل الأداء الكوميدي في سياقه العربي والغربي وربطه بأشكال الفرجة الشعبية والاشكال الاخرى التي أسهمت في تشكيل الوعي الكوميدي قبل نشوء المسرح بصورته الحديثة،
- يكتسب البحث أهميته من تركيزه على أداء الممثل تحديدًا بوصفه الأداة الحية لإنتاج الضحك عبر عدة تقنيات (الجسد والصوت والإيقاع)،

- واما الحاجه الية تكمن في انه يسهم البحث في تطوير المكتبة المسرحية العربية بدراسة تجمع بين التأصيل النظري والتحليل التطبيقي.

ثالثاً/ هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى : تعرف اساليب الاضحاك وتمثلاته في اداء الممثل المسرحي العربي.

رابعاً/ حدود البحث:

١. الحد الزماني: العروض المسرحية خلال المدة الزمنية(٢٠١٣- ٢٠٢٣ م) اخذ الباحث هذه الفترة الزمنية المحددة وذلك لوجود ارشيف متكامل لنموذج البحث.
٢. الحد المكاني: يقتصر البحث على نماذج مختارة من المسرح العربي، يمكن أن تشمل تجارب من بلدان مثل مصر، العراق، سوريا، دول الخليج العربي، لتمثل تنوع البيئات المسرحية العربية.
٣. حد الموضوع: يتناول البحث دراسة اساليب الاضحاك في اداء الممثل المسرحي العربي.

خامساً /تحديد مصطلحات:

اولاً/الاسلوب- لغة:

عرف توماس مورونو كلمة **الاسلوب** (style) لغويا على انها قد" اشتقت من الاسم اللاتيني لأداة الكتابة stylus الذي امتد معناه الى (طريقة الكتابة أو التعبير)".( ) [١]

اصطلاحا:

عرف **الاسلوب** في معجم المصطلحات العربية على انه" طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، ... وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعتبر إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال". ( ) [٢]

وعرف الكواز مصطلح" **(الأسلوب)** في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير ووسائل الصياغة، وله وظيفة حددها أرسطو بالإقناع". ( ) [٣]

الاجرائي:

ويقصد به الوسائل والطرق التي يعتمدها الانسان في التعبير عن شيئاً ما، لغرض اقناع المتفرج او المتلقي.

ثانيا/ الضحك- لغة: يعرف المعجم المسرحي **الضحك** لغويا بانه استجابة انسانية مرتبطة ب" كلمة المضحك في اللغة العربية مشتقة من فعل ضَحِكَ. أما المصدر (الإضحاك) الذي لا يُقابله مرادف محدد في اللغات الأجنبية، فيدل على العملية التي تؤدي إلى الضحك وتتوضع في شيء ما يوصف بأنه مضحك". ( )

اصطلاحا: يعرف جميل صليبا **الضحك** هو" انبساط في بعض عضلات الوجه ، مصحوب بزفير متقطع،وصوت مسموع ، بسبب تعجب او سرور شديد يحصل للضاحك". ( ) [٥]

وعرف الجرجاني **الضحك** على انه هو" كيفية غير راسخة يحصل من حركة الروح إلى الخارج دفعة بسبب تعجب يحصل للضاحك ، وحد الضحك ما يكون مَسْمُوعًا له لا لجيرانه". (٦)

الاجرائي: هو الاستجابة التي تحصل لدى الانسان تحدث على شكل صوت وحركات جسدية نتيجة لحدوث فعل مضحك امامه او تعرضه لموقف ما او لشعوره بالمرح.

ثالثا/ التمثلات – لغة: " في اللغة العربية تمثل بالشيء = تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه متوجه بذاته، ويستعمل أيضاً تعبير التماهي". (٧)

اصطلاحا: عرف صليبا التمثل "هو حصول صورة الشيء في الذهن، أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني، أو تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه"(٨)

اما هيجل فقد عرف التمثل بأنه "تلك القدرة التي ترد الصور الحسية الى الوعي حيث تتجمع مقولات عامة وحيث تقوم فينا عن طريق الخيال، فالإنسان يدرك عملاً فنياً حين يقوم بتجميع اجزائه في داخله بحيث يفهم العلاقات المختلفة من هذه الأجزاء باطار الوحدة التي يقوم بها التمثل". (٩)

الاجرائي: يقصد بالتمثلات الصور او الافكار الذهنية التي يكونها الانسان عن الافكار او الاشياء او الاشخاص، نتيجة لخبرته او ادراكه وثقافته.

التعريف الاجرائي: اساليب الاضحاك وتمثلاته: هي مجموعة الطرائق والانماط التي يوظفها المؤدي لغرض عرض موقف او فكرة بصورة ساخرة او ونقدية، التي من خلالها يكشف المتلقي الرسالة المراد ايصالها بما يكشف للمتلقي شيئا ما يثير ضحكه، وتعتمد هذه الأساليب على عدة مهارات جسدية وايمائية ولغوية وايقاعية التي تمكن المؤدي من إقناع الجمهور وخلق تأثير كوميدي مضحك فعال.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول: البعد الفلسفي لمفهوم الاضحاك

تعددت الرؤى الفلسفية حول ماهية الضحك بوصفه ظاهرة انسانية تجمع بين عدة ابعاد النفسية والاجتماعية والجمالية، وان كل فيلسوف حاول تفسير هذا السلوك الإنساني وفق رؤيته الخاصة او من زاوية فكره الخاص،

وكل منهم حلول ان يبين العوامل التي تدفع الانسان للضحك، وما يحمله هذا الفعل من دلالات اخلاقية او اجتماعية ولهذا السبب ظهرت عدة طروحات تشرح كل ما يثير الضحك وما نتائجه الايجابية على الانسان ومنها تعزيز الاحساس الثقة بالنفس وتفريغ المشاعر السلبية الموجودة في دواخل البشر التي ترتبط بالصراعات الاجتماعية، ويسعى الباحث في هذا المبحث الى تبين تلك الرؤى الفلسفية المتعددة لمفهوم الاضحاك وماهي طرقه او اساليب اثارته حسب تلك التنظيرات وعرض موسع لأبرز هذه الرؤى وطرائق إثارة الضحك.

ارسطو طاليس (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م)

ربط الفيلسوف والمعلم اليوناني أرسطو بين مفهوم الضحك والنوع الكوميدي في المسرح، حتى أصبح الضحك والكوميديا عنصرين لا ينفصلان، فالكوميديا تعتمد في جوهرها على إثارة الضحك لدى المتلقي باعتباره وسيلتها الأساسية لتحقيق أثرها الفني، ولا ننسى تعريف مفهوم " الكوميديا – عند أرسطو محاكاة لأناس أراذل ، أقل منزلة من المستوى العام". ( )

فقد كان ارسطو دقيق جدا في تعبيره الفلسفي عن المسرحيات الكوميدية التي تثير الضحك، فتبين ذلك من خلال اقسام الشعر عنده " لأنه وضع فيها مبحثا خاصا يتبع فيه المسرحيات المضحكة من أصولها منذ كانت ضربًا من الهجاء والأغاني الشهوانية إلى أن أصبحت موضوعًا للإضحاك والتسلية؛ ولهذا جاءت في الترجمات العربية باسم الأهاجي والتهريجات، ولم يبتدعوا لها اسمًا يقابل اسم (الكوميدية) كما صنعنا في العصر الحديث؛ إذ سماها بعضهم بالمهزلة وبعضهم بالملهاة، وعربها بعضهم بلفظها اليوناني فسماها (الكوميدية)". ( )

لا ينظر ارسطو إلى الضحك كوسيلة للتسلية فقط، بل كان يعامله مثل الاداة التي يمكن أن يعزز بها ما يتم قوله وتسهم في التأثير على المتلقي إذا استخدمت بقدر من الحكمة والاعتدال، وقد أشار أرسطو إلى أن الدعابة والنكتة تعدان اليات مفيدة للخطيب لا نها يمكن ان تدعم عنده براهين الخطاب، لكنه شدد على ضرورة استخدامها بحذر، وتجنب الالفاظ غير المناسبة، ورأى أن التهكم قد يكون أسلوب فعال للمتحدث بشرط ان لا يتحول إلى تهريج، من خلال ما تم تقديمه فان أرسطو قدم دعوة واضحة إلى الاعتدال في الفكاهة فالإفراط في الضحك أو السخرية يؤدي إلى فقدان الوقار، فان أرسطو اول من وضع الأسس النظرية لدراسة آليات الضحك، إذ تناول أنواع النكات والتوريات والدعابات، فان التغييرات الرشيقة او الانتقالات الذكية في الكلام عند أرسطو تقوم على المجاز والتلاعب الخفي بالألفاظ إذ يسمع المتلقي المعنى المباشر أولًا، ثم يكتشف المعنى الخفي

فجأة، فينتج الضحك من هذا التحول غير المتوقع، وأفضل هذه الأساليب ما يوحي بمعنى أعمق من ظاهر اللفظ، فيمنح المتلقي متعة ذهنية وضحك في آن واحد. [١] [٢]

فيما يخص مبدأ الوسط في فلسفة التوجيه عند ارسطو ولا يقتصر ذلك على الضحك فحسب بل شمل كل سلوك الانسان فقد اكد في هذا المبدأ على" أهمية الاعتدال أو (الوسط العدل) بوصفه أفضل مرشد يعيننا على تنظيم حياتنا وفقا للفضيلة، والسلوك يكون فاضلا بحق إذا كان يسير في طريق وسط بين طرفي الإفراط أو التفريط، كما هي الحال عندما نكون (شجعانا) بدلا من أن نكون (متهورين) من ناحية، أو (جبناء) من ناحية أخرى". [١] [٣]

رأى أرسطو أن للضحك أهمية واضحة، بشرط أن يبقى ضمن حدود اللياقة والاعتدال دون إفراط أو تجاوز ورغم أن جانباً كبيراً من أفكاره في هذا المجال يعود إلى تأثير أفلاطون، فإن التطابق بينهما ليس كاملاً، فقد وافقه في اعتبار الحقد والسوء عنصرين جوهريين في تفسير الضحك، لكنه تجاوز هذا الإطار عبر التفريق بين الكوميديا والتهكم، وعبر إبراز البعد الجمالي للضحك، وأوضح أن وجود عنصر مؤذي أو غير مرغوب فيه هو جزء لا يمكن فصله عن طبيعة الضحك، لكنه من منظور جمالي يظل عنصراً غير محب كما أشار أرسطو إلى أن الضحك قد يصبح وسيلة لإسقاط جدية الخصم، وفي المقابل يمكن للجدية أن تُبطل هزل الآخرين. [١]

إيمانويل كانت (١٧٢٤-١٨٠٤ م)

يعد الفيلسوف الالماني كانت من اهم الفلاسفة تأثيرا في تاريخ الغرب في القرن الثامن عشر، حيث كانت له عدة اسهامات في مجالات عديدة فوضع فلسفة تخص النقد وسماها بالنقدية، والنظرية المعرفية، وفلسفة تخص الجمال والاخلاق، وايضا تطرق لموضوعة الاضحاك التي يمكن ان تعتبر رؤية عامة تخص الفكاهة وسنتطرق لتنظيره بخصوص هذا المفهوم.

قام كانت بالتمييز بين ما يبعثه الاعجاب العقلي وبين ما تسببه متعة الحس، فالمتعة مرتبطة براحة جسد الانسان اي بصحته، ولا يمكن تعميمها لأنها ترتبط بالجسد، بينما بالإمكان تعميم الاعجاب لأنه يعتمد على عمل العقل، ومن خلال هذا يمكننا فهم ان المتعة او الضحك لا ينشأ من اللذة الجسدية وحدها، بل من تحول مفاجئ في التوقعات العقلية يؤدي الى انطلاق طاقة ذهنية يرافقها إحساس ممتع، اي ان متعة الانسان التي عادة ما تولد الاضحاك تقع بين العقل والجسد، حيث يعد الضحك عند كانت هو امتزاج الاحكام العقلية ولذة

جسدية حسية. ( ) حيث يرى كانت في " أنّ المتعة التي يحصل عليها المرء من النكتة لا تكون بعمق المتعة التي يحصل عليها نتيجة تلك البهجة الناتجة من الجمال أو الخير الأخلاقي. ومع أن التسلية هنا ناتجة من اللعب العقلي بالأفكار، فإنها تمثل كذلك نوعا من الإشباع الحسي الذي يقوم على أساس مشاعر الصحة أو الشعور بحسن الحال. وقد أشار كانت إلى أنه عندما يستمع المرء إلى نكتة، فإنه ينمي بداخله حالة خاصة من التوقع تتعلق بالانتظار إلى النقطة التي سيتغير الأمر عندها ... أحيانا ما تسمى هذه النظرية بنظرية الرجاء الخائب، لكنه رجاء خائب لا ينتهي بالحزن أو البكاء ككل الرجاءات الخائبة، بل بالبهجة والضحك)". ( )

تطرق كانت الى مفهوم الاضحاك في كتابه نقد ملكة الحكم، وبالتحديد فقرة رقم (٥٤)، حيث قال كانت " في كل ما ينبغي أن يثير ضحكاً شديداً مقهقهاً لا بد من وجود شيء لا معقول لا يستطيع حتى الفهم نفسه أن يجد ما يسره فيه). والضحك هو انفعال ناتج عن تحول مفاجئ لتوتر إلى العدم. وهذا التحول بالذات، وهو بكل تأكيد لا يسرُّ الفهم، إلا أنه يسره مع ذلك بشكل غير مباشر وبقوة شديدة للحظة. ومن هنا يجب أن يكون السبب في تأثير التمثل على الجسد وتفاعله مع النفس؛ وذلك ليس بالفعل لأن التمثل يشكل موضوعياً موضوع متعة". ( )اي ان الفكرة تتحول الى لاّ شيء وتعد فارغة في دلالتها!

ويعود كانت بنظريته التي تخص المتعة والذي ينتقد فيها الضحك، " فيقرر أنه لما كان ثمة تقابل بين انسجام أفكارنا وانتظام سير وظائفنا العضوية ، فإن من شأن عملية الانقباض والبسط التي تصاحب انفعال الضحك أن تحدث لدينا حركة ملائمة للصحة الجسمية ؛ وهذه الحركة قد تنعكس آثارها على العقل فتتولد عنها لذة عقلية (وإن كنا هنا بإزاء فكرة سارة حقا ، ولكنها لا تعنى في صميمها شيئا)". ( ) ٨

لم يكن كانت يهتم " بالنتائج الأخلاقية والاجتماعية للضحك، ذلك لأنه أدركه على أنه خبرة تتعلق بالوصول إلى الجسد من خلال الروح، وهي خبرة توظف الجسد المصلحة الروح. وقد وضع كانت الضحك قريبا من العالم الجمالي (الاستطيقي)، أما من وجهة نظر أخلاقية. فلم يقم كانت بإدانة الضحك، كما أنه لم يقم أيضا بامتداحه". ( ) ١ ٩

عالج كانت التناقض الذي يثير الضحك لدى البشر بطريقته الخاصة، فكان يرى أن الضحك ينتج عن الانتقال الذهني المفاجئ من منظور عقلي إلى آخر او الى وجهة نظر اخرى، وهذا الأمر هو الذي يقوم بخلق

صدمة فكرية صغيرة او انفعال يشبه التقلب السريع بين التوتر والانفراج. [١] ونصت نظرية كانت على نوع الطابع الذي يحمله الضحك وبالقول الذي ينسب اليه ف" لكي يشعر المرء بالفكاهة في شيء ما تنص نظريته على ما يلي: النكتة هي انحلال حالة توقع متوتر في اللا شيء، ذهابها أدراج الرياح. كما يُنسب إلى كانت أيضاً الادعاء القائل إن الضحك ذكري، بينما البكاء أنثوي". [٢]

يرى الباحثان ان كانت من أبرز الفلاسفة والاب الحقيقي لنظريات التناقض، ومن الذين ساهموا في المعرفة والنقد والاخلاق والجمال، وتناول مفهوم المتعة او الضحك، وميز بين متعة الحس واعجاب العقل، واوضح أن الضحك ينشأ عادة من تحولات مفاجئة في توقعات العقل تثير انفعال عقلي وجسدي وينتج الضحك، ووصف الضحك على أنه انتهاء حالة الترقب العقلي او التوتر إلى العدم، فيتجلى جسديًا في حركة عضلية وانبعاث الهواء، ويعتبر أن الضحك تجربة جمالية بحتة لا ترتبط بالنتائج الأخلاقية أو الاجتماعية.

سيغموند فرويد (١٨٥٦- ١٩٣٩م)

ويأتي الباحث الآن الى دور الفيلسوف سيغموند فرويد في تفسيره للضحك والفكاهة، من خلال عرض أبرز نظرياته حول كيفية نشوء الضحك والاليات التي تثيره، مبينين كيف تسهم الفكاهة في تحرير الفرد من الكبت النفسي والتوتر الداخلي، وما النتائج التي يحققها هذا التفريغ من آثار نفسية وسلوكية. حيث يعد مبدأ الطبيب النفسي فرويد الشهير وصاحب مدرسة التحليل النفسي من ابرز الطروحات التي انطلقت من فكرة أن الإنسان تحركه دوافع داخلية خفية كامنة في اللاوعي اذ سعى مذهبه الى تفسير اعماق النفس البشرية، وقد أصبح مذهبه واحداً من أهم التفسيرات التي حاولت فهم ما يرتبط بالأخلاق والعادات والدوافع الفردية والاجتماعية، حيث " شاع وشاعت مصطلحاته على الألسنة حتى أصبح حديث الوعي الباطن والعقد النفسية ومركب النقص وما إليها من أحاديث الخاصة والعامة، وكاد هذا المذهب أن يستأثر بتفسير خفايا النفس البشرية في مسائل الأخلاق والعادات والبواعث الفردية والاجتماعية، وقد أفرد الطبيب النفساني رسالة مسهبة للكلام على النكتة ومدلولاتها الاجتماعية والفنية ومواطن الشبه بينها وبين الأحلام والرؤى في الوظيفة التي تؤديها للفرد والجماعة". [٣] ويظهر هذا الطرح أن النكتة في منظور التحليل النفسي ليست مجرد وسيلة للترفيه بل تعد آلية نفسية واجتماعية تكشف المكبوت وتخفف التوتر بصورة رمزية.

أن نظرية فرويد في الضحك ينشأ غالبًا من الطرفة التي تقوم على المفارقة اللغوية او مبنية على المفارقة المنطقية، كالنكات التي تبنى على المفاجأة أو قلب المعنى بصورة غير متوقعة، ويؤكد فرويد أن فهم آلية

الفكاهة يتطلب النظر إلى الأسباب البسيطة والمباشرة التي تبدو كأنها (عارية) أو غير مبررة التي تظهر بدون تزيين، لأنها تساعدنا على الربط بين الموقف والعنصر المدهش في الطرفة، ومن خلال هذا الربط تتولد النكتة التي تحقق ضحكًا مفاجئًا يصعب التنبؤ به، لأنها تكشف عن رغبات أو أفكار مكبوتة يتم تحريرها عبر الضحك. ( )قدم فرويد رايه في النكتة الّمثيرة للضحك بصورة موجزة وّزبدة ذلك الرأي في فلسفته هو " أن النكتة ضرب من القصد الشعوري والعملي يلجأ إليه الإنسان في المجتمع ليعفي نفسه من أعباء الواجبات الثقيلة ويتحلل من الحرج الذي يوقعه فيه الجد ولوازم العمل، وأن النكتة تشبه الحلم في أساليبه وهي التورية والتأويل والاختزال والمسخ والتلفيق، أي جمع الصورة الواحدة من أجزاء صور متفرقة لا تجتمع في الواقع". ( )

يرى الباحثان من خلال ما تقدم ان فرويد اعتبر الضحك الية دفاعية تساعد على تخفيف الكبت والتوتر النفسي، حيث نشأت تلك الالية من كشف الدوافع المكبوتة أو قلب المعنى وتقديمه بطريقة امانة ومقبولة لدى المجتمع، وقسم الخبرات المبهجة إلى المضحك، النكتة، والفكاهة، وميز النكات إلى تصورية ولفظية، ففي المسرح وظفت هذه الأفكار وعبر عنها بواسطة الطرائف والحوار الفكاهي والمواقف الساخرة، لتسمح للجمهور بالتنفيس عن التوتر وتحويل الانفعالات السلبية إلى متعة وضحك.

المبحث الثاني: الأداء الكوميدي في المسرح العربي

مارون النقاش(١٨١٧-١٨٥٥م) شهد العالم العربي مع منتصف القرن التاسع عشر ولادة المسرح الذي أصبح فيما بعد وسيلة للتعبير الفني والاجتماعي، وقد جاء مارون النقاش رائد المسرح العربي اللبناني ليضع البدايات الحقيقية لهذا الفن في المنطقة، تأثر بذلك بمسرحي فرنسا وايطاليا من خلال رحلاته إلى أوروبا لغرض التجارة، وقد قام النقاش بترجمة او تعريب واقتباس مسرحية (البخيل) لموليير ليقدمها للجمهور العربي، سعى بها الى نشر المسرح وتوسيع رقعة حضوره، ليصبح المسرح العربي فنا يعكس القضايا الاجتماعية والثقافية في العالم العربي. ( ) ولعل النقاش كان محط اسْتوقاف امام هذه الشخصية الّمضحكة او الكوميدية وكيفية نقلها بأبعادها الاجتماعية الى الانسان العربي.

كان مارون النقاش شديد الإعجاب بفن المسرح وشغوفًا به، مما دفعه عند عودته إلى بيروت إلى تأسيس أول فرقة مسرحية عربية تتكون من أصدقائه، حيث درب أفرادها على التمثيل وقدم معهم أول عرض عربي وهو رواية (البخيل) عام ١٨٤٨م، وكانت هذه الخطوة الشرارة الأولى التي ساعدت على انتشار هذا الفن في مختلف البلدان العربية، ليصبح في وقت لاحق موضع اهتمام وإقبال واسع، وقدم هذا العرض في بيته حيث جعل

المسرح في داخل منزله. ( ) لتصبح هذه الخطوة مهمة لدى النقاش في كشف الجانب الفني الجديد لفرقته المسرحية وكيفية التعامل مع مثل هذه النصوص الكوميدية.

ويعد مارون النقاش أول من وضع أسس المسرح العربي الحديث، وكان له دور بارز في تأسيس المسرح الكوميدي العربي فقد تأثر بما شاهده من عروض مسرحية كوميدية هادفة في أوروبا، واعجب بأساليب التمثيل هناك، ويمكن الاستشهاد بذلك بعبارات من خطبته عند احتفاله بتمثيل إحدى رواياته(البخيل) عام ١٨٤٨ حيث قال" قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطبائع، مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة، ويقصون فيها قصصًا عجيبة. فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها، من ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح، حتى إنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرتهم، فيأتونها ويفوزون بحسن سياستهم ومسرتهم." ( ) وضع مارون النقاش أسس الكوميديا الهادفة للضحك [٢] والانتقاد الاجتماعي والسياسي في المسرح العربي، وبدأت تجربته تنضج تدريجياً نحو نصوص أكثر تماسكاً ووضوحاً في البناء والشخصيات، مما مهد لظهور أعماله المتقدمة في هذا المجال، فكانت " آخر مسرحياته فهي (الحسود السليط)أو (السليط الحسود)عام ١٨٥٣، وهي من تأليفه، وتتمتع ببناء راق بالقياس إلى ما قبلها، وهي كوميديا أخلاقية اجتماعية معاصرة، أجاد فيها المؤلف صياغة الحوار، والتزم الموقف الاجتماعي لكل شخصية من الشخصيات". ( ) اهتم النقاش بهذا اللون بوضوح إلى جانب تجربته في المسرح الغنائي، فقد رأى أن الموضوعات الكوميدية التي اقتبسها من الغرب أكثر التصاق بالواقع وقابلية للتكيف مع البيئة العربية، فضلاً عن ذلك لها القدرة على جذب الجمهور المحلي، ولذلك ألف مسرحيات هزلية ذات مضمون عربي لكنها مع محافظتها على قالب كوميدي كلاسيكي من حيث البناء ذي الفصول الخمسة، والحبكة المتنامية والنهاية السعيدة، واعتمد النقاش في هذا الإطار على الفصحى الممزوجة باللهجات المحلية، وهي تقنية إضحاك بارزة تتجلى بوضوح في أعماله الكوميدية مثل (البخيل) و (السليط الحسود) (١٨٥١)، مما جعله من أوائل من رسخ اسس الكوميديا المسرحية العربية. ( ) وقدم ايضا مسرحية (أبو الحسن المغفل) (١٨٥٠م) وتعد عمل كوميدي عربي مستمدة من التراث، إذ كانت قصتها مبنية على حيلة مازحة دبرها هارون الرشيد ووزيره، وقام الهزل هنا على المفارقة بين بساطة أبي الحسن وهيبة منصب الخلافة، وهذه التمثيلية اربكت البطل ووضعته في مواقف

طريفة، فحدثت عدة اخطاء وتصرفات عفوية ادت الى توليد الضحك ، فأنتج بهذه المسرحية عمل اصيل وفكاهي وممتع. ( )

يرى الباحثان ان بعض مسرحيات او روايات مارون النقاش الهزلية قد أسهمت في نمو الاداء الكوميدي العربي لأنها قدمت نموذج محلي يعتمد على المزحة والحيلة واللغة المحلية او (الدارجة) والمفارقة لتوليد الهزل بأسلوب قريب من ذائقة الجمهور، وقريبة ايضا من اقاربه وقومه، حيث استخدم لنقد اللاذع للوضع الاجتماعي في ذلك الوقت عن طريق الهزل الكوميدي.

يعقوب صنوع(١٨٣٩-١٩١٢ م) شهدت مصر في أواخر القرن التاسع عشر بدايات المسرح الوطني، وكان أبرزها تأسيس يعقوب صنوع لمسرحه في حديقة الأزبكية عام ١٨٧٠ بالقرب من دار الأوبرا الجديدة، وقدم صنوع عروض مقتبسة من المسرحين الفرنسي والإيطالي، لكنه منحها روح محلية ومضامين أخلاقية واجتماعية تعبر عن تناقضات المجتمع المصري في عصر الخديوي إسماعيل وقد روى لاحقا في محاضرة بباريس عام ١٩٠٢ أن مسرحه ولد على منصة مقهى موسيقي في الهواء الطلق وسط حديقة الأزبكية، ليكون أول محاولة جادة لتأسيس مسرح مصري. ( )

اذ جاء تأسيس صنوع للمسرح المصري نتيجة احتكاكه المباشر بتجارب الفرق الأوروبية التي زارت مصر، واطلاعه على أنماط مسرحية متنوعة شكلت وعيه الفني، ومهدت لولادة مشروعه المسرحي الخاص، وحيث أطلق عليه لقب (أبو المسرح المصري)، وأسس أول مسرح في مصر وقدم العديد من المسرحيات التي تمزج بين الفكاهة والجد،" ويصف هو نفسه كيف تلقى مرانه المسرحي بالاشتراك بالتمثيل في مسرحيات فرقتين أوروبيتين، فرنسية وإيطالية زارتا مصر عام ١٨٧٠ ، وأن المسرحيات التي قدمتها الفرقتان قد توزعت بين الكوميديا والفارس والأوبريت، مما أوحى له بأن ينشئ مسرحا عربيا يغترف من هذا المعين، فأتجه من الممارسة العملية إلى دراسة الأعمال كل من جولدوني بصفة خاصة الأصلية ومولبير، وشيريدان، كل في لغته الاصلية". ( )

وبرز الدور الريادي ليعقوب صنوع في المسرح المصري الكوميدي، إذ أسس فرقة مصرية قدمت خلال عامين اثنتين وثلاثين عرض مسرحي اغلبها ذات طابع كوميدي نقدي حتى وصلت عروضها إلى قصر الخديوي إسماعيل الذي اطلق عليه لقب بـ (موليير مصر) تقديرا لبراعته، ورغم توقف نشاطه المسرحي لاحقا، ظل تأثيره حاضرا في الصحافة، ( ) استطاع صنوع أن يمزج بين الحس الشعبي والبناء الدرامي لإنتاج مسرح

شعبي عربي في ان واحد فأستلهم شخصيات المجتمع المصري وطباعه ليقدم صورة فنية أصيلة تعكس نبض الشارع وروح الناس ومن بين أبرز سمات أدائه قدرته اللافتة على تقمص الشخصيات الشعبية وتجسيد همومها بروح ساخرة ووعي نقدي، في انه " قد برع صنوع في تقمص شخصية الفلاح المصري ، وكان عندما يندمج في تمثيل دوره، يندفع في سيل جارف من الملاحظات الساخرة ، والفكاهات اللاذعة، وكان في استطاعته ، بما اوتي من المواهب الخارقة ، ان يجمع في شخصيته شعباً باسره". ( ) [٤]

وكان صنوع يظهر الشخصية امام الحاضرين بصورة مضحكة او هزلية (كاريكاتيرية)، لهدف نقد الوضع السياسي والاجتماعي، ولإظهار صفات معينة سواء كانت سلوكية او اخلاقية، حيث" كان أول من استخدم الكاريكاتير بالصورة واللفظ وكان هذا الكاريكاتير هو سبيله إلي النفي من مصر لفرنسا وإيقاف جريدته التي ذاعت شهرتها (أبو نضارة زرقا) بسبب هجومه اللاذع لسياسات الخديوي إسماعيل". ( ) [٥].ولعل المسرح السياسي عند صنوع ارتبط بالمسرح الكوميدي لإنشاء فكرة جديدة هدفها ربط المسرح الغربي بالمسرح العربي الكوميدي

مما تقدم يرى الباحثان أن يعقوب صنوع أسس لبداية المسرح المصري الحديث عبر تقديم مسرح عربي قريب من الناس استخدم فيه السخرية لفضح فساد السلطة وتصوير واقع المجتمع، وتتجلى موهبته في تمثيل الشخصية الشعبية، إذ برع في تقديم او تقمص شخصية الفلاح المصري، مقدما في أدائه الكوميدي الملاحظات الساخرة والفكاهات.

ولم يكتفي الامر بوجود الكتاب الذين اسهموا في وجود المسرح الكوميدي العربي، بل جاءت فرق مسرحية كوميدية مساهمة ايضا في تطوير الفن الكوميدي، واضافت هذه الفرق الى المسرح العربي بشكل عام والى المسرح المصري بشكل خاص مواهب تمثيلية كوميدية، ويمكننا الان ان نذكر هذه الفرق ومنها:

فرقة نجيب الريحاني (١٨٨٩- ١٩٤٩ م) تجلت بصمات الجزء المضحك او الكوميدي في بدايات الريحاني، خصوصًا في مسرحيات التي تسمى ب(الفرانكو آراب)، من خلال اعتمادها على الشخصيات النمطية والميل إلى المجون والإيماءات الجريئة، ويكشف ان هناك تقارب واضح بين مسرحيات الفرانكو اراب والكوميديا ديللارتي، من حيث كلاهما يعتمدان على الشخصيات النمطية والارتجال، مع الاحتفاظ بملامح محلية خاصة وفي مقدمة هذه الشخصيات هي شخصية (كشكش بك)، وبرفقته خادمه زعرب الذي يشغل أيضًا منصب شيخ الغفر، إضافة إلى شولح أخ زوجته المتخلف عقليًا، وكما تظهر دائمًا شخصية القواد الأجنبي الذي يجلب الحسناوات لإغراء كشكش. ( ) ومما سبق ظهور فرقة الريحاني واضافها ايضا الى مسيرته الكوميدية هو ظهوره [٣]

بشخصية (كشكش بك)، والتي ظهرت " في منتصف العقد الثاني من هذا القرن ز. ابان الحرب العالمية الاولى". ( )، وكانت عروض هذه الشخصية عبارة عن اسكتش فكاهي يستغرق عشرين دقيقة، يقدم كل اسبوع برواية جديدة، صاغ هذه الشخصية فكانت عبارة عن قصة عمدة من الريف يذهب الى القاهرة فيخدع ويعود نادم، حيث جعل هذه الشخصية محور اول اسكتش كوميدي قدمه بعنوان (تعالي ليل يا بطة).( ) اما بخصوص فرقة الريحاني الكوميدية التي جاءات بعد (الفرانكو اراب) فهي فرقة مسرحية كوميدية كونها بالتعاون مع الفنان بديع خيري(١٨٩٣-١٩٦٦م) * في اواخر العقد الثاني من القرن العشرين تقريبا وشارك بديع خيري في كتابة معظم المسرحيات التي قدمتها هذه الفرقة، وظل يواصل العمل والرسالة بعد رحيل الريحاني حتى وفاته. لم يعد الريحاني مجرد مدير لفرقة كوميدية، بل كان في الأساس ممثل كوميدي موهوب، وهذه الموهبة هي التي دفعته إلى تأسيس فرقته الخاصة وصناعة مشروعه المسرحي، ودليل ذلك من خلال قاله بديع خيري بتقديمه في

٨

مذكرات الريحاني، هي صورة " الممثل الكوميدي ، الذي أجبره جمهوره إجبارا على المسير في الاتجاه الكوميدي. ولقد كان الريحاني يحب الدراما، وربما كان ذلك بسبب الظروف القاسية التي مرت به. وكان على قدر مرحه وفكاهته، يعاوده الحزن في فترات متقطعة لمأساة اصغر اخوته". ( ) لقد اصر الريحاني صاحبْ الفرقة او المسرح الفكاهي على أن يقدم نفسه كما هو، بلا تزيين ولا تصنع، ليترك للقارئ صورة صادقة عنه، ثم يقول الريحاني متحدثا عن روايته الكوميدية في مقدمة مذكراته: "(هذه سطور، بحلوها ومرها بهنائها وشقائها، بكأسها المُترعة وكأسها الفارغة.. إنها تسلية للذين أحبوني وشاقهم أن يروا صورتي بغير (ماكياج)، وتَذْكِرَةً للذين سيحيون من بعدي، حينما يروق لهم أن يطالعوا قصة دراما ضاحكة، عذابها أَعْذَبُ من راحتها)". ( )

يرى الباحثان ان بروز المسرح الكوميدي في الساحة العربية باسمه الواضح يعود إلى الفنان نجيب الريحاني، الذي بدأ مسيرته بالتمثيل الكوميدي من خلال شخصية كشكش بك في مسرحيات الفرانكو اراب، ثم انتقل لاحقًا إلى تأسيس فرقته المسرحية الخاصة بمساندة بديع خيري، وهو ما أتاح له تقديم أعمال نقدت الأوضاع الاجتماعية والسياسية بأسلوب كوميدي ومضحك مباشر وقريب من الجمهور، وبعيد عن التصنع ويميل الى الوضوح.

فرقة علي الكسار (١٨٨٧-١٩٥٧م) شهد المسرح المصري في نفس الفترة التي ظهر فيها نجيب الريحاني كذلك بزوغ نجم الفنان الكوميدي علي الكسار، والتي من خلاله ظهر مسرح كوميدي مصري واضح الملامح، وذلك بعد عدة محاولات سبقته، وخدم المسرح كثيرا بخبراته التمثيلية في ذلك الزمن.

مما ساعد الكسار في وصوله الى هذه الدرجة من التألق وشهرته هو حبه الخالص لفن التمثيل الكوميدي حيث " كانت تجربة الكسار في بداياتها، أقرب إلى تجارب الهواة حيث تحول تعلقه بمتابعة عروض كانت تقدمها في مسارح منطقتي السيدة زينب والحسين، إلى مشاركة في تلك العروض حين كون فريقاً صغيراً قدم عروضه في دار التمثيل الزينبي وشيئاً فشيئاً، بدأ الناس يعرفون هذا الممثل الناشئ". ( ) كشفت الدراسات أن علي[1] الكسار بدأ يلفت الأنظار عام ١٩١٤ حين قدم فصولًا مضحكة في ختام عروض السينما، ثم برز عام ١٩١٦ بشخصية (البربري عثمان عبد الباسط) في مسرحية (زقزوق وظريفة)، واصل الكسار نجاحه فكتب أولى مسرحياته الكوميدية ومثلها ايضا (اللي في الدست تطوله المغرفة)عام ١٩١٧، واصبح شريكا في إدارة الجوق الشرقي في كازينو دي باري، ثم أسس مع أمين صدقي (١٨٩٠- ١٩٤٤م) * فرقة كوميدية افتتحت عروضها عام ١٩١٩،

سميت ب(جوق امين صدقي وعل الكسار)، وفي العام نفسه شهدت الإسكندرية أول مواجهة فنية بينه وبين نجيب الريحاني، إذ حقق الكسار إقبالًا جماهيريًا واسعًا مقابل تراجع حضور الريحاني وتوقف فرقته لفترة، ما منح جوق الكسار موقع الصدارة في الكوميديا، بوصفه يقدم هزلًا راقيًا بمضمون جاد. ( ) وتطورت تجربة الكسار [٢] وصدقي وازداد نضجها الفني، حيث بدأت الفرقة توسع نشاطها المسرحي بصورة ملحوظة، الأمر الذي جعل عروضها تحظى بإقبال جماهيري متزايد، وتتحول تدريجيًا إلى علامة مميزة في المشهد الكوميدي المصري،" وظل الجوق في عمل متواصل حتى افتتح مسرح الماجستيك بعد تحسينه بمسرحية (كان زمان) تأليف أمين صدقي وبطولة بربري مصر الوحيد علي الكسار كما جاء في الإعلان – يوم ٢٣ / ١٠/١٩٢٠ ، وبدأت مسرحيات الجوق تُصبح النموذج المحتذى لبعض الفرق الكوميدية الأخرى، التي بدأت تسطو على مسرحيات جوق صدقي والكسار، وتقدمها لحسابها الخاص، أملًا في جذب جمهور أكثر". ( ) اصبحت مسرحيات الفرقة تقدم في مسرح الماجستيك وكذلك اثرت كثيرا بل صارت مثال يحتذى به، حتى إن بعض الفرق الكوميدية بدأت تنسخ أعمالهم وتقدمها لجمهورها تأملا في تحقيق نفس الإقبال.

في عام ١٩٢٥-١٩٢٦ انفصل الكسار عن صدقي، وأسس فرقته الخاصة وافتتحها بمسرحية (الطمبورة) على مسرح الماجستيك واشترك في كتابة ازجالها الفنان بديع خيري، ورغم الشائعات التي توقعت فشله بعد الانفصال، نجح الكسار نجاحًا كبيرًا بفضل استعداداته الدقيقة وتمويله الخاص للديكور والملابس والمكياج، وقدمت مسرحياته رسائل اجتماعية في ذلك الوقت حذرت من عدة كانت تحدث في البلد، وإضافة إلى قيم الوفاء والإخلاص، في إطار كوميدي جعل الجمهور يتقبلها بمحبة. ( ) [٤]

مما تقدم يرى الباحثان أن نجاحات الفنان علي الكسار، خاصة من خلال ابتكاره لشخصية (بربري مصر) التي نافست شخصية (كشكش بك) في زمانها، إضافة إلى موهبته التي ظهرت في العديد من العروض المسرحية، أسهمت في تعزيز حضور المسرح الكوميدي في العالم العربي، وقد أحب الجمهور هذه الشخصية وتفاعل معها، كما ساعدت اللغة البسيطة والقريبة من الناس في انتشار هذه المسرحيات ونجاحها.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يرى ارسطو أن الضحك عادة ما يرتبط بالكوميديا بوصفها محاكاة لأفعال ناقصة تثير الضحك دون إحداث أذى، وينشأ إما من التلاعب بالكلمات بألفاظها واسلوبها والتكرار فيها أو من المفارقة والمفاجأة او قلب التوقعات في الأحداث والسلوك غير المنطقي، ويؤكد ضرورة الاعتدال فيه وفق مبدأ الوسط.

٢. يفسر كانت الضحك بأنه تحول مفاجئ من توقع عقلي متوتر إلى لا شيء، حيث ينهار التوقع فجأة فينشأ انفعال عقلي ينعكس جسديًا في صورة ضحك، ويعده تجربة جمالية قائمة على التناقض، ويؤكد شوبنهاور ايضا أن الضحك ينشأ من إدراك مفاجئ للتعارض بين الفكرة الذهنية والواقع المحسوس.

٣. يعد الضحك عند فرويد آلية دفاع نفسي تفرغ التوتر والكبت، وينشأ من كشف رغبات أو دوافع لا واعية بطريقة مقبولة اجتماعيًا عبر النكتة والفكاهة.

٤. تسعى الاساليب المسرحية العربية القديمة على نقد الواقع الاجتماعي من خلال اليات فنية معتمدة ومنها السرد والارتجال وتقليد الشخصيات والحوار الساخر والمحاكاة الساخرة والاقنعة، وتؤسس هذه الفنون لآليات الضحك الشعبي.

٥. تهدف الكوميديا العربية الى الشعبية في طرح الموضوعات الاجتماعية والسياسية واسلوب الاداء المنمط للشخصية المسرحية واعتماد اللهجة المحلية والفارقة الساخرة لإثارة ضحك المتلقي

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

عينة البحث: اعتمد الباحثان عرض مسرحية (انتربيت)

ت	اسم العرض	تأليف	اخراج	سنة ومكان العرض
١	انتربيت	حسين النجار	حيدر منعثر	المسرح الوطني/ ٢٠١٣

وتم اختيار عينة البحث وفق المسوغات التالية:

١- اختيار هذه العينة كونها تتماشى مع طبيعة مشكلة البحث الحالي ويمكن أن تحقق النتائج.

٢- تنطبق عليها بعض مؤشرات الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض الأخرى.

٣- تمكن مشاهده الباحث للعرض خلال الفترة الزمنية المحددة.

اولا/ منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

ثانيا/ اداة البحث: تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كأداة للتحليل.

تحليل العينة:

مسرحية (انتربيت)

تأليف: حسين النجار

اخراج: حيدر منعثر

سنة ومكان العرض: المسرح الوطني / ٢٠١٣

المتن الحكائي:

تتناول مسرحية (انتربيت) قصة عائلة عراقية ثرية يختلفون أفرادها حول الميراث بعد دخول الأب المستشفى وكذلك كانت هنالك مؤامرة تحاك ضده من سكرتيرته ومحامي الشركة للاستيلاء على ثروته، وإشاعة فقدانه للذاكرة بخطة ذكية قبل طبيبته لكشف المتآمرين عليه وفضحهم، حيث تعد المسرحية من أبرز التجارب الكوميدية العراقية بعد عام ٢٠٠٣، اذ تمزج بين الكوميديا والدراما لتعكس التحولات الاجتماعية والنفسية في المجتمع العراقي، مؤكدة عبر رسائلها الإنسانية على أهمية تماسك الأسرة بوصفه الركيزة الأساسية لمواجهة الأزمات وتحقيق الاستقرار.

ما يتضح من خلال عرض مسرحية (انتربيت) للمخرج حيدر منعثر بأن الإضحاك لم ينتج من خلال النص المسرحي فقط، بل صارت اليات الاداء التمثيلي في هذه المسرحية موجهة من قبل الخرج وشكلت شيء اساسي في تشكيل العرض، فقد اعتمد على توظيف اليات الصوت والجسد واعتبارها ادوات لإنتاج الضحك وتحفيز المتلقي على التفكير، ابتدأ المشهد الاول دقيقة (٠٠:٠٢)، وبتوظيف الديكور الواقعي لمبنى البيت بأسلوب الانتقاد الساخر عبر الحوار بين الفنان (محمود شنيشل وعدي عباس)، وقد استند الأداء على المفارقة اللفظية التي تحيل إلى الواقع الاجتماعي والسياسي وقد تمثل ذلك بدخول الفنان (قاسم السيد) إلى الخشبة دقيقة (٠٠:٠٤)، انتقل الإضحاك هنا إلى مستوى الأداء الجسدي، واستخدم الحركات الراقصة المبالغ بها، هذا ما جعل الضحك هنا ضحك نقدي وليس ترفيهي فقط، وان هذا النوع من الضحك يندرج ضمن ما يمكن تسميته بالكوميديا الاجتماعية التي يعتمد عنصر الضحك بهذا النوع على المفارقة والسخرية الاجتماعية التي تتولد من خلال بنية لغوية سريعة ومباشرة لانتقاد سلوك اجتماعي غير مرغوب فيه وطرحه بصورة غير متوقعة تثير الضحك عند الجمهور وتمثل ذلك في الحوار الاتي: **قاسم : ابويا من البيت للملهى،** حيث انتج هذا القول ضحك ناتج عن المفارقة ما بين الدور الاب اجتماعيا الذي عادة ما يعد رمز للوقار وبين السلوك العبث الذي يحيله للملهى، فقد تشكلت صورة مضحكة وناقدة للواقع المجتمعي، كما اعتمد الممثل على استخدام الشتائم والتحشيش اللفظي المناسب للسياق الذي يخدم طابع العرض الكوميدي، وازداد تفاعل الجمهور عند ظهور العجز وفقدان (قاسم) في السيطرة على العطاس على خشبة المسرح امام الجمهور، حيث تحول هذا الحدث العفوي إلى وسيلة إضحاك، حيث ان تحكم الجسد في الفعل والارادة تحكم غير مناسب للموقف الحاضر حيث يساهم ذلك في الاضحاك. وقد دعم العرض بأبرز اسلوب للضحك في العرض وهو كسر الجدار الرابع، الذي تكرر لأكثر من مرة ، كما في مخاطبة (قاسم) للفنان (محمود) **بعبارة: شعرك أبيض وجاي يتمثل.** ففي هذه

اللحظة تحول الضحك إلى ضحك ملحمي، إذ يذكر المتلقي بأنه أمام عرض مسرحي لا واقع حقيقي، وهذا التذكير يولد متعة ترفيهية تقوم على كسر الايهام المسرحي وتشرك الجمهور في العرض بوصفه صانع للحظات الضاحكة، وما يبدو أن هذا الكسر لم يكن عفوي بالكامل، بل جزء من الرؤية الإخراجية المتفق عليها حيث تهدف إلى خلق تواصل مباشر ومستمر مع الجمهور. وعند دخول الفنان (ماجد ياسين) في دقيقة (٠٠:١٢)، احدث الضحك قبل أن يبدأ بأدائه التمثيلي الفعل نتيجة لمعرفة الجمهور بهذه الشخصية انها مشتهرة بأدوارها الكوميدية التي تحملها، وهذا ما يدل على اعتماد العرض على الكاريزما الشعبية للممثل واستثمار ثقة الجمهور لقيامه بهكذا ادوار بوصفها أداة إضحاك، وهذا الشيء معروف في المسرح الشعبي الذي يعتمد على الشخصية النمطية للممثل، وحيث وتجلى هذا الضحك من خلال أدائه المشترك مع (قاسم) ولا سيما في مشهد صفعه ل(ماجد)، واستخدام المخرج للتحشيش اللفظي وسوء الفهم السمعي وعدم فهم المعنى بين ما يقال وما يفهم كما في الحوار التالي:

قاسم السيد: تافه، ماجد ياسين: تافل عليك، قاسم السيد: وارعن هم، ماجد ياسين: وين يرحن

وقد اعتمد هذا الحوار على التلاعب باللغة، واستخدم (ماجد) اسلوب كسر التوقع في لحظة اوهم الجمهور او خدعهم بالبكاء وتبين لاحقا انه يتثاوب، وكذلك تقليده لحركة شرب الماء من مقدمة خشبة المسرح فان المحاكاة للأشياء غير المرئية أسهمت في توليد الضحك. وباستمرار ماجد ياسين بأدائه الحواري ما بينه وبين (قاسم) ومثل التعبير في أدائهم إسهام كبيرا في إثارة الضحك ومن خلال أدائهم قاموا بانتقادهم لموضوع الكهرباء في البلد وفي دقيقة (٠٠:١٩)، تجسد الضحك فيما قام به (قاسم) عند مروره بسرعة من جانب الممثلين (ماجد ومحمد حسين) واحداثه لصوت السيارة **وقول ماجد: ليش ماخذت رقمة**، حيث حدث الضحك بسبب التناقض في هذه اللقطة ما بين الواقع وما حدث أمام الجمهور او من التناقض البصري المتعمد، وكما بني الأداء على عدم ترابط المعنى وعلى التنمر الكوميدي للإسهام في توليد الاضحاك وتمثل ذلك بالحوار: **محمد حسين: أمك ضلت حامل بيك ١٨ شهر ١٦ شهر حامل بحنچك وشهرين بيك.** و رد (ماجد) بحكمة غير متماسكة: **إذا كان بيتك من زجاج امسح الجامه بابا**، في دقيقة (٠٠:٢٥)، وقع خطأ خارج عن سيطرة الممثل (ماجد) عندما اصطدم الدرج الذي يحمله بالمايك المعلق على سقف خشبه المسرح، فقد تحولت بفضل سرعة البديهة لدى (ماجد ومحمد حسين) في تبرير هذا الخطأ إلى لحظة إضحاك، وبرزت كذلك القدرة الارتجالية للممثلين وتحول الاخطاء الى فعل جميل، أي ان اعتماد الية الارتجال في هذا المشهد تعد كونها احدى اليات المعتمدة في اثارة الضحك عند المتلقي. ومع دخول الفنان والمخرج حيدر منعثر في دقيقة (٠٠:٣٣)، أسهم حضوره وشهرته الكوميدية ايضا في إثارة الضحك بشكل فوري، إذ وظف رؤيته الإخراجية من خلال الزي الذي يرتديه (القميص الممزق) والمشية المترنحة والإيقاع السريع للحركة والكلام، حيث ان الزي الساخر او الجسد الكاريكاتوري يعد احد الاساليب الذي تعتمد من قبل المخرج لإنتاج الضحك، في الدقيقة (٠٠:٤١)، ظهر التكنيك جسدي الجماعي والتفاعل المباشر مع الجمهور عبر كسر الجدار الرابع مرة اخرى، ولا سيما حينما قامت الفنانة (ميلاد

سري) بإشراكها الجمهور عن طريق السؤال واشارتها على الجمهور : **ذولة الكاعدين شنو؟**. وفي الدقيقة (٠٠:٤٢)، أثار سقوط قاسم السيد على الأرض الضحك الموظف حسب رؤية المخرج، بوصفه تصرف ميكانيكي جامد الذي لا ينسجم مع مرونة الحياة الطبيعية وانسجم ذلك مع ان الضحك ينتج عن طريق التصرف الالي الذي يشكل منبع للضحك لأنها تقدم الجسد بوصفه الة تعمل خارج اراد الوعي ومفروض على الكائن الحي. في الدقيقة (٠٠:٥٠)، اعتمد المخرج مرة اخرى الأسلوب الواقعي المضحك في طرح مشكلات مجتمعية، واستخدم تقنية سوء الفهم السمعي كذلك، كما في الحوار: **ميلاد: أنت مكدي ، ماجد: إني أكبر منج** وفي الدقيقة (٠٠:٥٣)، ساهم دخول الفنان رزاق أحمد بأدائه التحشيشي والنكتة وخطابه المباشر للجمهور في تعزيز الضحك، ولا سيما بحركاته المنسجمة مع الحوار، واتسم أداء الممثلين عمومًا بالعفوية وقلة الانفعال المفتعل فان عدم الاندماج الشكلي في الادوار او رفض التقمص العاطفي يساهم ذلك في انتاج ضحك جمالي ادراكي، وفي (١:٠٣:٠٠) أثار تغيير أزياء (قاسم) إلى أزياء هزلية بمجرد ظهورها حدث الضحك كما ازداد الضحك في (١:٠٧:٠٠) عندما أسقط حيدر منعثر الفنان ماجد ياسين، نتيجة للفعل الغريب الذي اصدر وذلك لارتباطه بكبر سنه، واعتمد (ماجد) أسلوب التكرار اللفظي بالكلمات في جملة: **انكطع الواير عدنان** (ثلاث مرات)، بوصفه تقنية إضحاك واضحة.

في المشهد الثاني (١:١٤:٠٠)، لجأ المخرج إلى توظيف الديكور الواقعي الذي يحاكي فضاء المستشفى بوصفه مكان مألوف لدى الجميع لخلق حالة من سهولة التلقي وقد ارتكز الأداء الممثلين في هذا المشهد على استخدام الأغاني والكولات الشعبية المعروفة لدى الجمهور المستمدة من الحياة الشعبية، وبواسطة هذا الاسلوب جعل المتلقي كشريك وجداني في الاحداث حيث تجلى ذلك بوضوح في التصفيق والتصفير والضحك الجماعي الذي بلغ ذروته في (١:١٦)، مما يدل على نجاح الأداء في تحويل الفضاء الواقعي إلى لحظة تفاعلية و ضاحكة في نفس الوقت تقوم على المشاركة وجعل المتلقي كناقد واعي يضحك من تناقضات الواقع الاجتماعي.

أما في المشهد الثالث (١:١٩:٠٠)، فقد واصل المخرج ايضا اعتمد على الديكور الواقعي، ففي هذه المرة تمثل بفضاء المكتب أو الشركة، وهو فضاء يرتبط بالروتين الوظيفي اليومي، وقد استغل الفنانان (رزاق وماجد) هذا الفضاء لتقديم أداء قائم على النكات والتحشيشات اللفظية، حيث استخدمت اللغة الساخرة والعامية الدارجة لتفكيك واقع الوظيفة وانتقادها بأسلوب كوميدي ومضحك وفي هذا السياق عاد المخرج حيدر منعثر إلى توظيف السخرية النقدية بوصفها أداة فنية إذ لم يكن الضحك هنا غاية بذاته، بل وسيلة لكشف المفارقات الاجتماعية والإدارية التي يعاني منها الفرد في حياته اليومية.

وفي المشهد الرابع (١:٣٢:٠٠)، ومع العودة إلى فضاء المستشفى، برز اعتماد المخرج مرة اخرى على كسر الجدار الرابع فقد توجه الفنان محمد حسين مباشرة إلى الجمهور مجيبًا عن سؤال صدر منهم، بأسلوب هزلي وساخر قريب من لغة الحياة اليومية لانتقاد الواقع الاجتماعي وبجعل الضحك كأداة للإصلاح، وأسهم الزي

الهزلي الذي ارتداه الممثل في تعزيز هذا الأثر الكوميدي، حيث عمل الزي بوصفه علامة بصرية تدعم المفارقة وتنتج الضحك.

الفصل الرابع/ نتائج البحث ومناقشتها

اولا/ النتائج ومناقشتها

١. اعتمد الأداء الاضحاكي على التلاعب بالكلمات وسوء الفهم السمعي والمفارقة اللفظية كوسيلة لإنتاج الضحك.
٢. ساهمت العناصر البصرية التي ترتبط بأداء الممثل المسرحي مثل الايماءات الجسدية والمشية الكاريكاتيرية والازياء الساخرة بتعزيز الاثر المضحك بوصفها اشارات بصرية موحية.
٣. استخدام اللغة العامية القريبة من الجمهور او المتلقي وذلك بوصفها وسيلة من وسائل التعزيز الكوميدي مما يساعد ذلك على سهولة التلقي واثارة الضحك.
٤. ظهر الارتجال المسرحي في العرض كوسيلة لإثارة الضحك وذلك من عند تحويل الخطأ العرضي الى موقف كوميدي من خلال سرعة بديهة الممثل وقدرة تفاعله اللحظي مع المواقف.
٥. ادت الكاريزما الشعبية للممثلين والشخصيات النمطية في انتاج الضحك قبل البدء بأي اداء صوتي حركي او صوتي وهذا ما يعكس اعتماد المسرح على شهرة الممثل وثقة الجمهور بأدائه هكذا ادوار.

ثانيا/ الاستنتاجات :

١. يتضح أن التلاعب بالكلمات وسوء الفهم السمعي والمفارقة اللفظية شكلت أدوات مركزية لإنتاج الضحك، إذ أسهمت في خلق مواقف كوميدية قائمة على التوقعات المقلوبة والتضاد اللغوي، مما يبرز الدور المحوري للغة في استثارة الاستجابة الضاحكة لدى المتلقي.

٢. ساهمت العناصر البصرية المرتبطة بأداء الممثل، مثل الإيماءات الجسدية، المشية الكاريكاتيرية، والأزياء الساخرة، في تعزيز الأثر الكوميدي، إذ تعمل هذه المؤشرات البصرية الموحية على توسيع نطاق التفاعل الفكاهي بين الممثل والجمهور.

٣. لعبت اللغة العامية القريبة من الجمهور دورًا مهمًا في تعزيز التأثير الكوميدي، حيث سهّلت التلقي وفجّرت الانفعالات الضاحكة، مؤكدًا أهمية التواصل المباشر بين النص المسرحي والمتلقي في بناء التجربة الكوميدية.

٤. ظهر الارتجال المسرحي كوسيلة فعالة لإثارة الضحك، إذ تحوّل الخطأ العرضي إلى موقف كوميدي من خلال سرعة بديهة الممثل وقدرته على التفاعل اللحظي مع المواقف، ما يعكس مرونة الأداء المسرحي وقدرته على استثمار الحدث العرضي في خدمة الكوميديا.

٥. أظهرت الدراسة أن الكاريزما الشعبية للممثلين والشخصيات النمطية أسهمت في إنتاج الضحك حتى قبل البدء بأي أداء صوتي أو حركي، مما يدل على اعتماد المسرح على شهرة الممثل وثقة الجمهور في قدرته على تجسيد الشخصيات الكوميدية، ويبرز الدور النفسي والاجتماعي لشخصية الممثل في تكوين التجربة المسرحية المضحكة.

ثالثاً / التوصيات:

يوصي البحث بالتركيز على توثيق وتحليل أساليب الإضحاك في الأداء التمثيلي العربي من خلال الملاحظة الميدانية والمقاربة النظرية مع إيلاء اهتمام خاص بالتمثلات الجسدية والصوتية والإيمائية للممثل وربطها بالموروث الشعبي والثقافي.

رابعا/ المقترحات : يقترح الباحث التالي

- الإضحاك وتمثلاته في الأداء المسرحي العربي: دراسة تحليلية لمسرحية (انتربيت)

احالات البحث:

١. توماس مونرو: التطور في الفنون، تر: محمد علي ابو درة واخرون، ج٢، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤)، ص٩٨.

٢. مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤)، ص ٣٤.

٣. محمد كريم الكواز: علم الاسلوب، (الزاوية: جامعة السابع من ابريل، ٢٠٠٦)، ص ٥٣.

٤. ماري الياس وحنا قصاب: المعجم المسرحي، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص٤٦٨.

٥. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ص ٧٥٤.

٦. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، (القاهرة: دار الفضيلة، ١٨٤٥)، ص١١٦.

٧. ماري الياس وحنان قصاب: مصدر سابق، ص ١٤٧.

٨. جميل صليبا: مصدر سابق، ص ٣٤١.

٩. المصدر نفسه، ص ٣٤٢.

١٠. ارسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ٢٠١٩)، ص ٢٨.

١١.عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ص ٣٥.

١٢.(ينظر): ليلى العبيدي: الفكه في الاسلام (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٠)، ص ٣١.

١٣.شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، (الكويت: مطابع السياسة، ٢٠٠٣)، ص ٧٦.
١٤. (ينظر): يحيى البشتاوي: الكوميديا وفلسفة الضحك، مجلة الافكار، ع: ٢٩٦، الاردن، ٢٠١٠، ص ١١٢.
١٥. (ينظر): ايمانويل كنت: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥)، ص ٢٦٢-٢٦٣.
١٦.شاكر عبد الحميد: مصدر السابق، ص ٩١.
١٧.ايمانويل كنت: مصدر سابق، ص ٢٦٥.
١٨.زكريا ابراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، (القاهرة: مكتبة مصر، ب ت) ص، ٣٤.
١٩.شاكر عبد الحميد: مصدر السابق، ص ٩٣.
٢٠.(ينظر): تيري ايغلتون، فلسفة الفكاهة، تر: ماجد حامد، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٩)، ص ٨٥-٨٦
٢١.برباره روتينغ: الضحك يعطيك الصحة، تر: الياس حاجوج، (الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠٠٤)، ص ٣٩.
٢٢.عباس محمود العقاد: مصدر سابق، ص ٥٢.
٢٣. (ينظر): ماثيو هيرلي واخرون: في جوف النكتة، تر: قيس قاسم العجرش، (بغداد: دار سطور للنشر والتوزيع، ٢٠٢١)، ص ١٤٣.
٢٤.عباس محمود العقاد: مصدر سابق، ص ٥٢.
٢٥. (ينظر): حورية محمد حمو: مصدر سابق، ص٣٠-٣١.
٢٦.(ينظر): مارون النقاش: ارزة لبنان، (بيروت: المطبعة العمومية، ١٨٦٩)، ص١٠.
٢٧.سيد علي اسماعيل: مصدر سابق، ص ٢٢.
٢٨.حكمت سمير: المسرح العربي المعاصر، (الرياض: الجنادرية، ٢٠١٦)، ص ٦٥.
٢٩.ينظر: ماري الياس وحنان قصاب: مصدر سابق، ص ٣٨٢.
٣٠.ينظر: مارون النقاش: أبو الحسن المغفل(رواية هارون الرشيد - رواية مضحكة مُلحنة ذات ثلاث فصول): (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧).
٣١.ينظر: مكاوي سعيد: القاهرة وما فيها حكايات، أمكنة، أزمنة، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٨)، ص ٥٢.
٣٢.علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٩)، ص ٦٨.
٣٣.ينظر: سيد علي اسماعيل: محاكمة مسرح يعقوب صنوع، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ص ٣٤-٣٥.
٣٤.محمد يوسف نجم: موليير مصر يعقوب صنوع ابو نظارة، (مجلة الاديب، ع: ٤، لبنان، ١٩٥٣)، ص ١٧.
٣٥.فتحي عبد العليم: النشاط الصهيوني في مصر، (القاهرة: مكتبة جزيرة الورد، ٢٠١٠)، ص٦٥.
٣٦. (ينظر): كمال رمزي: مع كتاب نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، (مجلة البيان، ع: ١٠٤، الكويت، ١٩٧٤)، ص٤٤.
٣٧.محمد فكري: المسرح والكوميديا(من نجيب الريحاني الى اليوم)، (القاهرة: دار الهلال، ١٩٨١)، ص ١١١.
٣٨.ينظر: نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ص ٥٧-٥٨.
٣٩.نجيب الريحاني: مصدر سابق، ص ١٢.
٤٠.يوسف شعبان: نجيب الريحاني (مذكرات مجهولة)، (القاهرة: مؤسسة بتانة، ٢٠١٧)، ص٢٠-٢١.
٤١.اشرف غريب: مُبدعا التأويز في المسرح...لماذا استمر الريحاني وأفل الكسار؟، (جريدة المدن) ، بيروت، بتاريخ الثلاثاء ١٤/٦/ ٢٠٢٢.

٤٢. (ينظر): سيد علي اسماعيل، مسرح علي الكسار، ج٢، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢١)، ص٩-١٠.
٤٣.سيد علي اسماعيل، مسرح علي الكسار، ج١، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢)، ص٦٦-٦٧.
٤٤.سيد علي اسماعيل: مسرح علي الكسار، ج٢، مصدر سابق، ص ١٥-١٦.

قائمة المصادر والمراجع

١. ارسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ٢٠١٩)، ص ٢٨.
٢. اشرف غريب: مُبدعا التأويز في المسرح...لماذا استمر الريحاني وأفل الكسار؟، (جريدة المدن) ، بيروت، بتاريخ الثلاثاء ٦/١٤/ ٢٠٢٢.
٣. ايمانويل كنت: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥)، ص ٢٦٢-٢٦٣.
٤. برباره روتينغ: الضحك يعطيك الصحة، تر: الياس حاجوج، (الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠٠٤)، ص ٣٩.
٥. توماس مونرو: التطور في الفنون، تر: محمد علي ابو درة واخرون، ج٢، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤)، ص٩٨.
٦. تيري ايغلتون، فلسفة الفكاهة، تر: ماجد حامد، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٩)، ص ٨٥-٨٦
٧. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ص ٧٥٤.
٨. حكمت سمير: المسرح العربي المعاصر، (الرياض: الجنادرية، ٢٠١٦)، ص ٦٥.
٩. زكريا ابراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، (القاهرة: مكتبة مصر، ب ت) ص، ٣٤.
١٠.سارة عابدين: يعقوب صنوع.. (موليير مصر) الذي هدد عرش الخديوي، مقال منشور، مصر، الجزيرة، ٢٠١٩.
١١. سيد علي اسماعيل: محاكمة مسرح يعقوب صنوع، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ص ٣٤-٣٥.
١٢.سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي ، (الكويت: مؤسسة الهنداوي، ٢٠١٦)، ص ٢١.
١٣.سيد علي اسماعيل، مسرح علي الكسار، ج١، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢)، ص٦٦-٦٧.
١٤. سيد علي اسماعيل، مسرح علي الكسار، ج٢، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢١)، ص٩-١٠.
١٥.شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، (الكويت: مطابع السياسة، ٢٠٠٣)، ص ٧٦.
١٦.عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ص ٣٥.
١٧. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط٢، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٩)، ٦٨.
١٨.علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، (القاهرة: دار الفضيلة، ١٨٤٥)، ص١١٦.
١٩.فتحي عبد العليم: النشاط الصهيوني في مصر، (القاهرة: مكتبة جزيرة الورد، ٢٠١٠)، ص٦٥.
٢٠. كمال رمزي: مع كتاب نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، (مجلة البيان، ع: ١٠٤، الكويت، ١٩٧٤)، ص٤٤.
٢١. ليلى العبيدي: الفكه في الاسلام (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٠)، ص ٣١.
٢٢. ماثيو هيرلي واخرون: في جوف النكتة، تر: قيس قاسم العجرش، (بغداد: دار سطور للنشر والتوزيع، ٢٠٢١)، ص ١٤٣.
٢٣. مارون النقاش: أبو الحسن المغفل(رواية هارون الرشيد - رواية مضحكة مُلحنة ذات ثلاث فصول): (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧).
٢٤. مارون النقاش: ارزة لبنان، (بيروت: المطبعة العمومية، ١٨٦٩)، ص١٠.

٢٥.ماري الياس وحنا قصاب: المعجم المسرحي، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص٤٦٨.
٢٦.مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤)، ص.
٢٧.محمد فكري: المسرح والكوميديا(من نجيب الريحاني الى اليوم)، (القاهرة: دار الهلال، ١٩٨١)، ص ١١١.
٢٨.محمد كريم الكواز: علم الاسلوب، (الزاوية: جامعة السابع من ابريل، ٢٠٠٦)، ص ٥٣.
٢٩.محمد يوسف نجم: موليير مصر يعقوب صنوع ابو نظارة، (مجلة الاديب، ع: ٤، لبنان، ١٩٥٣)، ص ١٧.
٣٠. مكاوي سعيد: القاهرة وما فيها حكايات، أمكنة، أزمنة، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٨)، ص ٥٢.
٣١. نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ص ٥٧-٥٨.
٣٢. يحيى البشتاوي: الكوميديا وفلسفة الضحك، مجلة الافكار، ع: ٢٩٦، الاردن، ٢٠١٠، ص ١١٢.
٣٣.يوسف شعبان: نجيب الريحاني (مذكرات مجهولة)، (القاهرة: مؤسسة بتانة، ٢٠١٧)، ص٢٠-٢١.