الفن المعاصر

فصلية • علمية • محكمة • العددان 19 - 20

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامي

Open Mind: New Warped Face Sculptures
by Johnson Tsang

لوحة الغلاف الخلفي

Subjects: Fashion
Styles: Expressionism Portraiture Pop Art
Mediums: Acrylic Ink Airbrush
by darren crowley

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د أشـــرف زكـــي

مدير التحرير

أ. د حسن عطية

مستشارو التحرير أبجدياً

أ.د جابر عصفور

أ.د حسن شرارة

أ.د رضا رجب

أ.د عصمت يحيى

أ.د علية عبد الرازق

أ.د سمير سيف

أ.د فوزي فهمي

المسؤل الإداري

صفاء عباس

المراجع اللغوي

إيناس أحمد

شؤون المطابع

الشريف منجود

متابعة النشر

محمد درويش

محمد عرابي

الإخراج الفني

محمد الكومي

01

02

03

04

05

انفتاح الأكاديمية على الأقاليم والعالم العربي

يتزامن صدور هذا العدد، الذى يجمع مجموعة متميزة من الدراسات العلمية المصرية والعربية، تنفتح بدورها على آفاق جديدة من المعرفة السينمائية والمسرحية والشعبية وفنون الموسيقى والباليه وغيرها من فنون راقية، يتزامن صدور هذا العدد مع وقوع حدثين مهمين فى تاريخ الأكاديمية، يتبلور أولهما فإنشاء المعهد العالى لفنون الطفل، والذى يعد منارة جديدة للإشعاع العلمي والفنى على فنون الطفل المختلفة، لما لهذه المرحلة الأولى من عمر الإنسان من تلمس للموهبة، والإشارة إليها، لحمايتها ورعايتها والحدب عليها، وتوجيها التوجيه الصحيح حتى نكسب فى المستقبل المنظور مواطناً صالحاً وفناناً مبدعاً وواعياً بقيمة الفنفى المجتمع ، وقد جمعت الأكاديمية مجموعة من أساتذة التخصص فى مجالات الفنون المختلفة، جنبا إلى جنب المتخصصين فى حقول التربية وعلم النفس وغيرها من الحقول التى تساعد على سبر غور الطفل الموهوب، وتهذيبه وتسهيل مهمة تعبيره عن ذاته بالفن الذى يجد نفسه داخله، ويكتشف قدراته الخاصة المؤهلة للتعبير عبره .

كما يتزامن صدور هذا العدد من مجلة(الفن المعاصر) مع تأسيس الأكاديمية لفروع لها فى مدينة طنطا بوسط الدلتا، ومدينة أسيوط بوسط جنوب الوادى، فضلاً عن تطور قسم التمثيل بمدينة الإسكندرية ليصبح فرعاً كاملاً، لأبناء الثغر ، مضيفا مع فرعي طنطا وأسيوط نوافذ جديدة لتعليم وتدريس الفنون، وتسهيل هذه المهام الجليلة، ربطاً للعاصمة بأقاليمها، واستقبالاً لمواهب وقدرات راقية تمنعها المسافات عن الاستمرار فى تنمية قدراتها الفنية . هذا إلى جانب انفتاح الأكاديمية على العالم العربي، ليس فقط

عبر طلابها القادمين من غالبية الدول العربية الشقيقة لتلقى العلم، والعمل على نشره ببلادها، ولكن أيضاً عبر فتح مجال ترقيتها فى درجاتها العلمية، ونشر هذه الدراسات الجادة والمحققة للترقي بمجلة (الفن المعاصر) فتتجاور وتتجانس وتتفاعل الدراسات العربية فى مصر وبقية الدول العربية، لتصنع نسيجاً واحداً ذا خطوطا متعددة ومتفردة، علنا يوماً نمتلك نظريات عربية فى مجالات السينما والمسرح وغيرهما من الفنون الراقية . آمال كثيرة، وحقائق على الأرض نسعي بها لتطوير الواقع وتغيير نظرتنا للحياة، باعتبار الفنون هى أرقي السبل لتغيير هذا الواقع إلى ما هو أفضل وأرقي وأنصع وجوداً.

أ.د. أشرف ذكى

رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تعريب وتمصير المسرح

تهيأ المجتمع المصري لاستقبال فن المسرح خلال العقود الستة الأولى من القرن التاسع عشر، دعم هذا الاستقبال ظهور أول مسرح ناطق باللغة العربية، مكتوب وناطق بها، على يد اللبناني «مارون النقاش» (1817-1855) في بيروت، قدم عليه ثلاث مسرحيات، تتقدمها مسرحية (البخيل) L›Avare المعربة عن نص الكاتب الفرنسي «موليير»، بنفس العنوان، 1847 والمصاغة في قالب موسيقي غنائي، على غرار فنون الأوبرا والأوبريت اللذين شاهدهما «النقاش» في إيطاليا، والتي انتقلت أخبارهما إلى مصر، قبل وصول فرقة ابن أخيه «سليم النقاش» إليها عام 1876، بينما ظهر الكاتب والمخرج المصري «يعقوب صنوع» ليقدم عام 1870 نصوصاً مسرحية ممصر بعضها أو مقتبس أفكارها عن نصوص أوروبية، فلاقت نجاحاً جيداً خاصةً بين شرائح (الأفندية) التي كونها التعليم والوظائف الحكومية (الميري)، لتكون أبرز شرائح البورجوازية المتعطشة للمعرفة، والمتعطشة لفنون الحداثة الغربية ، وفي أعقابه ظهر «محمد عثمان جلال» الذي حرص على ترجمة النصوص الفرنسية للعامية المصرية في صيغة الزجل المحبب للمتلقي المصري ، وقدم باكورة أعماله عام 1873 بعنوان (الشيخ متلوف) تمصيراً لنص (تارتوف) للفرنسي أيضاً «موليير» .

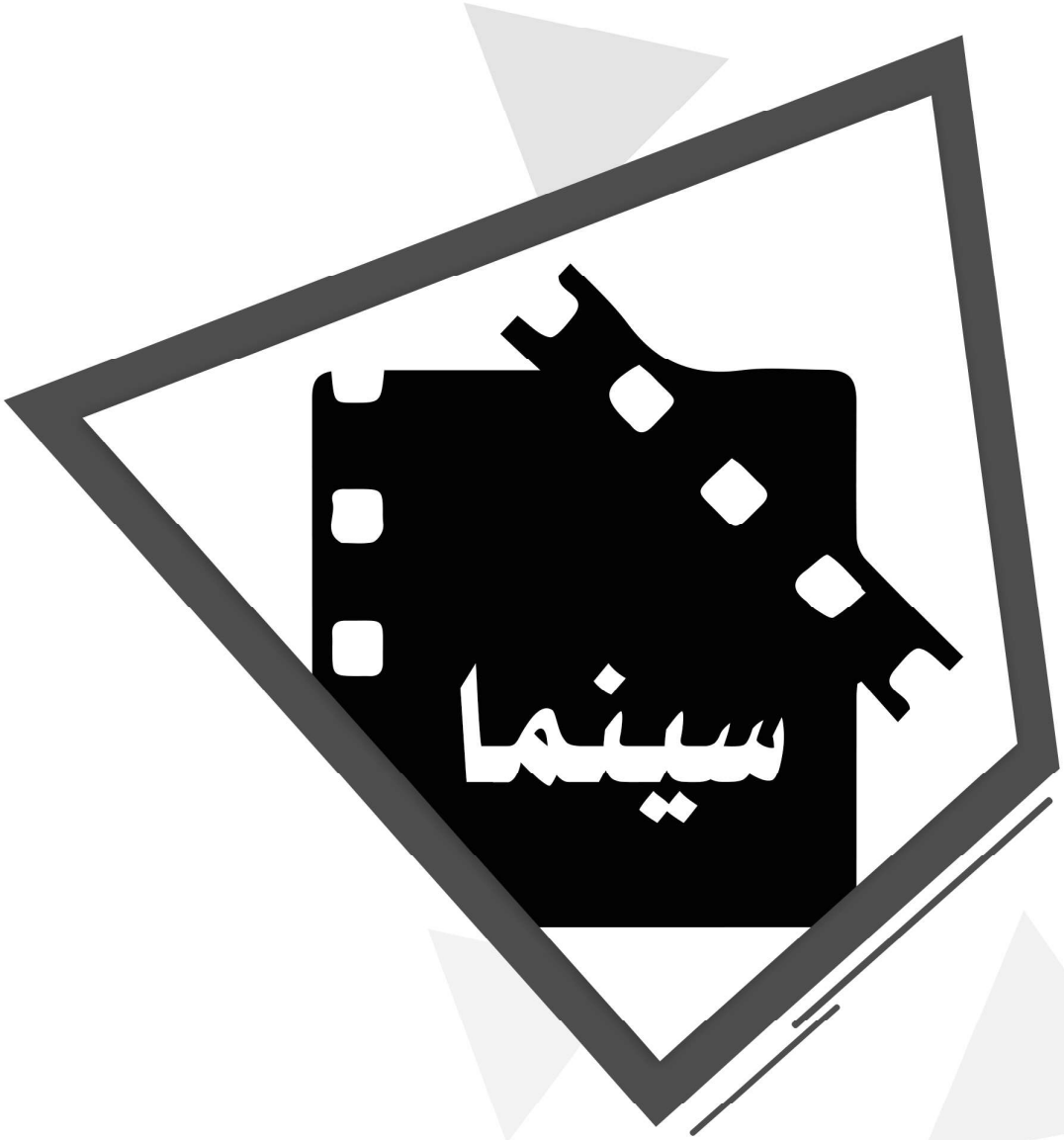
هل مازلنا فى دراساتنا المسرحية ننشغل ببدايات المسرح العربي، ونتنازع حول أسبقيته، رغم أننا لا نفعل ذلك مع فن السينما الذى عرفناه أواخر القرن التاسع عشر، عندما حلت بعثة التصوير الفرنسية، المرسلة من الفرنسي «لوميير» لعرض فيلميه فى العالم وتعريف الكون بهذا الفن الجديد، وعرضا فى الإسكندرية فى يناير 1896 بعد أسابيع قليلة من العرض الباريسى، وتزامناً مع العرض فأسبانيا، ونهضت أجيال مصرية تتقن هذا الفن السابع، وتقدم نماذج محلية له، ترتبط بمجتمعاتها، دون أن تتعارك حول بدايات (تعريب أو تمصير السينما)، والحال كذلك مع بقية الفنون الراقية، لم ينشغل أحد ببدايات فنون الأوبرا، التى عرفتها مصر مع افتتاح الخديوي إسماعيل لمبنى الأوبرا

وعرض بها عام 1869 أول عرض أوبرالي وهو (ريجوليتو) للموسيقار الإيطالي «جوزيبي فردى» ، والأمر كذلك مع فنون الباليه والموسيقى الكلاسيك ، التى أنشأ لهما معاهد رسمية بالقاهرة عام 1959 . القضية أذن ليست من له سبق البداية، بل من القادر اليوم على توصيل هذه الفنون لمتلقيها فى كل مكان، فمجتمعنا العربي فى أمس الحاجة اليوم ، لمواجهة موجات التخلف والردة التى غامت على عقله، وعطلته عن التفكير فى مستقبله، فبالرغم من كثرة المهرجانات المسرحية والسينمائية، الجاذبة لجمهورها وإعلامها، إلا أنه مازالت هذه المهرجانات نخبوية، لا يتواصل الجمهور الحقيقي مع ما تقدمه من جماليات، دون أن يقترب من قضايا مجتمعه الحقيقية، ولا يقدمها بلغة هذا المجتمع، وأساليب تلقيه، فتحدث هذه القطيعة المعرفية بين مسرح وسينما وباليه ومجتمع فى أمس الحاجة إليها، وإلى أن يعرف نفسه عبرها، وهو ما يدعونا للعودة للفكرة التى تأسس عليها التعريب والتمصير، وهى فكرة استيعاب الأحدث عند العالم وإعادة سبكه ليتلاءم مع ذهنية المجتمع العربي، فالسبك أو الصياغة لابد وأن تكون محلية، وقادرة على التعبير عن هموم مجتمعها والتواصل مع راهنها، دون أن نغرق فى جماليات الجسد الموءود فى مجتمعنا المرتد للخلف.

أ.د. حسن عطية

مدير التحرير

SCENE
TAKE
DATE


سینما

SCENE
TAKE
DATE

نشأة الكوميديا وفلسفة الفكاهة
(ما بين المسرح والسينما)
(العالم في حاجة إلى الضحك)

ثناء أحمد هاشم

قسم السيناريو ـ المعهد العالي للسينما

مصر

يتفق الجميع كما يقول «جيروم ستولنيتز "على أن الأعمال الفنية «الجيدة" أو "القيمة" بمعنى ما، هي من الأشياء التي تجعل الحياة جديرة بأن تعاش، شأنها شأن نور الشمس والطعام الجيد والحب، فعندما يكون العمل الفني وحدة منظمة، ويكون إلى جانب ذلك مشحونا بالانفعال والوجدان يكون تقديرنا له رفيعا بحق ولا نكاد نجد ما هو أنفس منه.(١)

(١) جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة دكتور فؤاد زكريا صـ٣٩٩، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب ٢٠١٢.

يذكر جورج مايكس في مقال له:

"إن الفكاهة مشكلة من مشاكل الفلسفة، ولكن الفلاسفة ليسوا في ذلك أحسن حالا من الكتاب الهزليين ومثلما إن الكاتب الهزلي لا يكون بالضرورة خبيرا بفن الفكاهة كالمصاب بداء السكري، فهو ليس بالضرورة خبيرا بهذا الداء، فهو قد أصيب بداء الفكاهة والمرح ولكنه لا يدري كيف أصيب به؟ ولا كيف يتخلص منه؟ كذلك الفيلسوف لا يستطيع مهما أوتي من البراعة أن يعلمنا روح الفكاهة إذا هو افتقر إليها لأن فاقد الشيء لا يعطيه. (١)

والحق أن هناك الكثير من الفلاسفة والحكماء الذين أدلوا بدلوهم في فهم صناعة الضحك والفكاهة أمثال هيجل، وشوبنهاور، وبرجسون، وكيلر لعل أهمهم برجسون الذي كان يرى «أن الضحك وسيلة من وسائل التأديب والتهذيب وكان يدرك تماما (وقد وافقه فرويد على ذلك فيما بعد)، ما يتسم به الضحك من طابع القسوة والعدوان، فيقول: إننا نجد دائما في الضحك نية خفية لإذلال جيراننا، وبالتالي تأديبهم(٢)

- **نشأة الكوميديا:**

يرى الدكتور «رشاد رشدي» أن أرسطو أرسى مفاهيم أساسية في الدراما، أو بالأحرى في التراجيديا بينما لم تشغل الكوميديا إلا حيزا ضئيلا من اهتمام أرسطو، وقد كان لهذا أثره في الفكر المسرحي بعد أرسطو، إذ حذا حذوه كثير من النقاد ومؤرخو الدراما، فشغلت القسط الأكبر من اهتمامهم".(٣)

---

(١) جورج مايكس (مقال بعنوان أهمية الترويح عن النفس بالفكاهة والدعابة، مجلة اليونسكو، العدد ١٧٩ صـ٥).

(٢) المرجع السابق (بتصرف).

(٣) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، صـ ٦٩:٦٨ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٢.

"لقد نشأت الكوميديا من الأغاني الجنسية التي سادت الكثير من الاحتفالات في معظم المدن الإغريقية ثم تطورت إلى محاكاة لأفعال الناس السيئين، لا من ناحية كونهم يتصفون برذيلة أو أخرى، بل من ناحية كونهم مضحكين، فالضحك نوع من أنواع النقص أو العيب، ولكنه عيب لا يدمر أو يؤلم فالوجه المضحك مثلا وجه قبيح ولكنه ليس بالدرجة التي تدعو إلى الألم. فـقد نشأت الكوميديا كعروض خاصة يتطوع بها أصحابها، فقد مضى وقت طويل قبل أن يعترف بها رسميا ويسمح لعروضها بأن تكون عامة، وقد سجل التاريخ أسماء وأعمال كتاب الكوميديا بعد أن أصبحت شكلا أدبيا له مميزاته، ولكننا نجهل كيف تطورت؟ ومن – مثلا– كان أول من استعمل الأقنعة أو البرولوجات أو زاد في عدد الممثلين". (١)

يرى أرسطو «أن هناك مكونات أو أجزاء كيفية معينة ضرورية في

الكوميديا أو العناصر الكيفية الأساسية الخاصة بكل أنواع الكوميديا، وهي طريقة الإلقاء Diction والحبكة Plot والشخصية Character، والاستدلال العقلي Reasoning، ومن الحكمة أن يضاف إلى ذلك الأغنية والمشهد.

١- الحبكة: وهي حبكة يتم بناؤها بحيث تدور حول أفعال مثيرة للضحك.

٢- شخصيات الكوميديا: وهم المهرجون والمتهكمون والمتفاخرون أو المتباهون.

٣- الاستدلال العقلي: ويشتمل على جزأين هما الإفادة العامة بالإثبات أو البرهان.

(١) د. رشاد رشدي المرجع السابق ص٦،٧.

٤- أسلوب الإلقاء أو طريقة التعبير: فالشاعر الكوميدي ينبغي أن يحدد لشخصياته لهجتها الأصلية الخاصة بها ولهجة أسلافها، كما أنه يحدد لنفسه لهجة خاصة محلية أيضا.

٥- الأغنية: وهي خاصة بفن الموسيقى، وينبغي أن تنطلق من حدود هذا .

٦- المشهد: وهو أمر شديد الأهمية في الدراما بشكل عام.

كما يرى أن الكوميديا مكونات أو أجزاء كمية، ويقصد بها الفصول أو الأجزاء المنفصلة التي تنقسم إليها الكوميديا وهي:

١- المقدمة أو البرولوج Pro-logue .

٢- الكورال Choral.

٣- الحلقة المشهدية Episode .

٤- الخاتمة Exit [١] .

"وبينما كان النقاد منشغلين بوحدات أرسطو الثلاث، كانت الدراما تتطور وتأخذ أشكالا جديدة، ولقد بدأ التطور أول ما بدأ في الكوميديا، حتى إنه يقال إن كوميديا عصر النهضة، وهي الكوميديا التي أنتجت الفارسات والمسرحيات الأخلاقية الدينية التي نشأت في العصور الوسطى، كانت تحوي كل العناصر الفنية والاجتماعية التي كانت السبب في ازدهار الدراما بعد ذلك في عصر النهضة. [٢]

(١) د. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، مكتبة الأسرة ٢٠١٥ الهيئة العامة للكتاب صـ٨٤.

(٢) د. رشاد رشدي، مرجع سابق صـ٧٨:٧٩.

إن الضحك فعل إنساني عمره من عمر الإنسان، فهو نشاط وظاهرة إنسانية ترافقه في حياته اليومية وحياته الذهنية، وغالبية الدراسات التي تناولت الضحك فلسفيا أو نفسيا ولدت على يد فرويد وتلاميذه "والذي حين ألف كتابه «تفسير الأحلام»، كان شعاره «آن للإنسان أخيرا أن يفهم كل ظواهر حياته، الخفية والواضحة وألا يترك ظاهرة للغيب. ولكن عندما ألف برجسون كتابه العقلاني جدا عن الضحك نسب هذا الكتاب إلى الفلسفة الميتافيزيقية واعتبر من أعمالها الأساسية".(١)

يرى برجسون في كتابه بشكل عام "أن الضحك نوع من السلوك الاجتماعي، وبواسطته ينبه المجتمع مشيرا إلى الحس السليم، كل أولئك الذين ينحرفون عن النشاط الاجتماعي المستقيم والحقيقي.. كل أولئك المنحرفين أو الذين يريدون أن يظهروا غريبي الأطوار، أي كل تلك العناصر التي تسعى بوعي، أو من دون وعي إلى تفتيت التماسك الاجتماعي ونسيجه، كما يرى أن المرء لا يضحك في حقيقة الأمر إلا بالتواطؤ مع الآخرين، والضحك إنما هو رد فعل ضد كل ما يبدو لنا في الحياة ميكانيكيا (آليا).

لقد خصص برجسون فصلا كاملا أسماه «الكاركترات" معطيا أمثلة فائقة الأهمية مستفيدا من المسرح وهو بالنسبة إليه، وفي الوقت نفسه، المكان الذي يظهر فيه الهزلي شكلا من أشكال الفن، ووظيفة اجتماعية". (٢)

(١) ابراهيم العريس، مقال حول كتاب برجسون عن الضحك، منشور على موقع https://www.marefa.org

جريدة الحياة اللبنانية بعنوان "الضحك لبرجسون الفلسفة تدنو من الإنسان على غير توقع".

(٢) المقال السابق (بتصرف).

ولأنه لا مناص من التأكيد على "صدق الاستجابة الفنية وصحتها في مرحلة ما قبل التفكير، وهي بالضرورة استجابة لا عقلانية، وأن تسلم بأن أحكام القيمة والأثر الفني لا يمكن شرحها وتبريرها بصورة عقلانية تماما". (١)

فإن الكوميديا أو فن الضحك تعتمد هذه النظرية تماما، حيث يرى (لانكو لافرين) "إنه إذا كانت التراجيديا تتناول ما هو أساسي وحسي في الحياة، فمع ذلك فهي لكي تستحوذ علينا يجب أن تكون سطحية تشف عن الأعماق. إن الكوميديا في أعمق معانيها هي تراجيديا مقلوبة، فالكوميديا لا تصبح محكمة إلا حينما يتم فصل ما هو تراجيدي في الحياة وإعلائه إلى درجة تسمح للكاتب أن يلهو به في متعة خاصة، إن المهزلة (الفارس) إنما هي سطحية فحسب إن جوهرها ذاته ينحصر في أنها تتجاهل عن قصد كل ما هو عميق وتراجيدي، أما الكوميديا من الناحية الأخرى فيجب ألا تتجاهل الموقف التراجيدي بل يجب بدلا من ذلك أن تلقي عليه نقابا وتمنحه خفة إلهية. (٢)

فقد بدأ ازدهار الكوميديا في إيطاليا على أيدي مكيافللي (١٥٢٧ - ١٤٦٩) ومعاصريه أريتسو "Arietso وأرتينو Aretino، فقد كان ماكيافللي ومعاصره أرتينو يصور حياة العصر بقسوة وصراحة غير مألوفة.

(١) جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة د.فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب،

مكتبة الأسرة ٢٠١٢ ص٣٠.

(٢) يانكو لافرين، الرومانتكية والواقعية، ترجمة حلمي راغب حنا، الألف كتاب الثاني ١٨٧، صـ٦٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

وكان أرتينو يقول: إني أصور الناس كما هم لا كما يجب أن يكونوا، وكان هذا بدء خط درامي جديد" (١)

"وعلى الرغم من تأثير ميكافللي ومعاصريه على المحتوي الاجتماعي للدراما في عصر النهضة، فإن أثر الكوميديا التي كان يكتبها هؤلاء التي أطلق عليها اسم الكوميديا الإيروديتا Erudita، لم يكن ليقارن بأثر نوع آخر من الكوميديا نشأ وانتشر أيضا في إيطاليا في منتصف القرن السادس عشر، وهو الذي نعرفه باسم الكوميديا ديلارتي –com media dia'llarte أي كوميديا الصنعة، والصنعة هنا (Arte) تعني أن ممثلين محترفين عكس الممثلين الهواه الذين كانوا يقومون بأداء الكوميديا الإيروديتا، وفي هذا النوع من الكوميديا ديلارتي كان كل ما عند الممثل سيناريو بسيط يشير إلى موضوع المسرحية وعلى الممثل أن يفكر في الحوار المناسب للمشاهد المختلفة". (٢)

"لقد رأى أرسطو وجود ثلاثة أنواع من الكوميديا:

١- الكوميديا القديمة: وهي التي تبالغ أو تسرف في عرض الأشياء المضحكة، وذلك كما يفعل المهرج ذلك الذي تكون رغباته متمثلة في أنه يريد أن يمتع كل فرد بما في ذلك السوقة والرعاع.

٢- الكوميديا الجديدة: وهي التي تميل إلى التخلي عن تلك النزعة التهريجية الموجودة في الكوميديا القديمة، وتتجه أكثر نحو كل ما هو رفيع أو عظيم أو مهم، على أن يتخلل ذلك بعض النكات والمضحكات.

٣- الكوميديا الوسيطة: وهي التي تتوسط بين النوعين السابقين وتحدث مزيجا بينهما، وهي أفضل أنواع الكوميديا في رأى أرسطو، وقد ضرب مثالا عليها بتلك المسرحيات الكوميدية التي كتبها أريستوفان. (٣)

---

(١) ، (٢) د. رشاد رشدي (مرجع سابق) صـ٧٨:٧٩.

(٣) د. شاكر عبد الحميد (مرجع سابق) صـ٨٤ (بتصرف).

" وبينما كان الضحك لدى أفلاطون استجابة انفعالية ترتبط بالحقد وسوء الطوية والضغينة والغيرة، فإن أرسطو قد حرره من أن يكون مرتبطا بالشر في الحياة الواقعية التي تقدم بالضحك خطوة أبعد إلى الأمام. فلم يعد الضحك لديه مرتبطا بانفعالات الجسد السلبية المختلطة التي تمزج بين اللذة والألم وتبعث على الحقد وسوء الطوية، كما كان الحال لدى أفلاطون، بل أصبح انفعالا إيجابيا يسعى إليه الإنسان خلال بحثه الدائم عن السعادة، كما ارتبط الضحك لديه بالأخلاق أو اللياقة و الترويح والاسترخاء. بينما كان ضحك أفلاطون مرتبطا

بالواقع الحياتي، فضحك أرسطو انتقل خطوة أكثر تقدما فأصبح مرتبطا بعالم الدراما أو عالم المسرح، فإضافة إلى ما قاله أرسطو فإنه هو الذى بدأ بنظرية التناقض في المعنى كما تجلت بعد ذلك لدى كانط وشوبنهاور، تلك النظرية التي تقول إن الضحك هو الاستجابة الخاصة لإدراكنا لعدم الاتساق (أو التناقض) في الأفعال والأقوال، وليس مجرد استجابة لإدراكنا لجوانب النقص أو القصور لدى الإنسان". (١)

القناع الكوميدي:-

إن علماء الاستاطيقا (علم الجمال) يبحثون دائما عن الكوميديا في تلك الفصول المخصصة للقبح في الفن ما يعد أمرا غريبا ومحيرا، فهم يعتبرون أن الكوميديا تعتمد على الطرب البريء، ويخلعون عنها تلك الشواغل والموضوعات الجادة التي يعتمدها شكل مهيب كالتراجيديا ونستسلم معها للدعابة لكون كل ما فيها مضحكا باعثا على اللذة، ويرون أنها النقيض الواضح والمختلف اختلافا بينا عن التراجيديا.

(١) د. شاكر عبد الحميد (مرجع سابق) صـ ٨٥ ، ٨٦.

ومع ذلك فإن هؤلاء المفكرين قد نبهونا إلى أمور غريبة، وهي "تلك النواحي التي تقرب بينها وبين التراجيديا على نحو لا يخلو من المفارقة، ويرون أن أرسطو الفيلسوف الأول والأكبر قد أدلى بعبارة فيها تلميح خفي إلى هذا التشابه في محاورة المأدبة لأفلاطون. قد علق الكاتب الفكاهي المشهور جيمس ثيربر James Thurber على هذا الموضوع بقوله (إن أقرب شيء إلى الفكاهة هو المأساة (التراجيديا)". (١)

" لقد كان أرسطو هو من أدرج الكوميديا صراحة في كتاب الشعر ضمن مشكلة القبح الفني: فالكوميديا هي محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة ولكن ليس بالمعنى الكامل للسوء، إذ أن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح، فقوامها نوع من النقص أو القبح ليس مؤلما ولا هداما ... فالقناع الكوميدي قبيح مشوه ولكنه لا ينطوي على ألم". (٢)

(١)،(٢): جيروم ستولنيتز (مرجع سابق) صـ ٤٣٢، ٤٣٣ بتصرف.

لقد حاول العديد من النقاد والفلاسفة فهم ماهية الضحك وما الذى يضحك الإنسان حقيقة، وهل نحن جميعا نضحك على شيء واحد؟ على الرغم من أن المحللين النفسيين قد أعلنوا أن الجادين هم أقدر الناس على تذوق الضحك والفكاهة والنكتة من أولئك الذين يضحكون على كل شيء ومن أي شيء.

" فهوبنز مثلا يرى أننا نضحك من الآخرين أو من حال آخر غير حالنا لإحساسنا بالتفوق والفخر تجاه حالات أو مظاهر النقص وعدم الاكتمال التي نراها في الآخر فنصاب «بالبهجة المفاجئة» مثلما نصاب أيضا «بالغم المفاجئ» عندما نكتشف أو نستشعر العكس، فيما يرى الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط في كتابه الشهير حول علم الجمال (نقد الحكم) أن الضحك يتولد من عملية التوقع التي لا تؤدي إلى شيء، فعندما يستمع المرء إلى نكتة فإنه ينمي بداخله حالة من التوقع تتعلق بالانتظار إلى النقطة التي سيتغير الأمر عندها، وعند حد ذروة النكتة «punch line" يتبدد ذلك التوقع فجأة ويفضي الأمر كله إلى

لا شيء، إن العقل هنا لا يصل إلى غايته، بل يسير في طريق مغاير يدرك عنده حدوث التناقض بين كل ما كان يتوقعه وما استطاع أن يمسك به أو يصل إليه عقليا، واعتبر الضحك خبرة تتعلق بالوصول إلى الجسد من خلال الروح، ومن ثم اعتبر كانط الأب الحقيقي لنظريات التناقض في المعنى، أما «شوبنهاور" فقد أوضح أن الضحك ينشأ نتيجة الافتقار إلى التجانس، وفسر الضحك ببساطة أنه ذلك الإدراك المفاجئ للتناقض بين تصور معين وبين الموضوعات الواقعية المحددة التي تم الاعتقاد من قبل بوجود علاقة معينة بينها وبين هذا التصور، لكنها الآن علاقة جديدة أخرى غير متوقعة، والضحك نفسه هو مجرد التعبير عن هذا التناقض". (١)

*** ماذا عن السينما؟**

" لقد تعلمنا أن نرى كما يقول بيلا بلاش في كتابه "نظرية السينما"، والقصة التي يرويها بلاش عن الرجل الإنجليزي الذى عاش طويلا في إدارة المستعمرات في مجتمع متخلف أثناء الحرب العالمية الأولى، وعاد بعد الحرب، والتي لم يكن متاحا له في مكانه أن يرى سوى صور لنجوم الأفلام في المجلات التي كانت تذهب إليه لمامًا، ثم قرر أن يدخل السينما بعد عودته وهو الذى لم يشاهد فيلما قط، ولكنه لم يفهم موضوع الفيلم على الرغم من أنه لاحظ وجود أطفال صغار على مقربة منه بدوا مستمتعين بالفيلم ".(٢)

فهو أصلا لم يكن مدربا على الفرجة، لم يكن قادرا على تلقي حكاية بالصور المتحركة، وبالتالي لم يكن بمقدوره أن يحزن أو يضحك على شيء لم يفهمه أصلا، لقد تعلمنا أن نعي العملية النفسية المعقدة اللازمة لإجراء الفرجة حتى إن الأفلام القديمة كما يسوق لنا بيلا بلاش في كتابه تبدو لنا مضحكة حتى لو لم يكن موضوعها فكاهيا إننا حتى نضحك فيها على أكثر المآسي كآبة لأننا نقيس واقعنا الآن وسرعة تطوره ببدائية وسذاجة أفلامنا القديمة.

وفي مادة « تاريخ السينما العربية « التي أقوم بتدريسها لطلاب الفرقة الأولى المستجدين في دراسة السينما، أعرض لهم أحد أفلامنا القديمة الرائدة ، وبينما كنت أعرض لهم فيلم العزيمة لرائد الواقعية كمال سليم ١٩٣٩ ينفجر الطلاب ضاحكين في مشاهد رومانسية أو تراجيدية، فهم يقيسون أداء فاطمة رشدي وحسين صدقي المسرحي والمفتعل بعالمهم يقيسون مفردات الحب التي يتبادلاها والعبارات المنمقة وخلجات النفوس والملامح بتقنيات حياتهم اليوم فتصبح المفارقة مضحكة، والمدهش أن بلاش في كتابه يسأل سؤلا طريفا: لماذا لا تبدو الفنون الأخرى القديمة كالرسم و النحت مضحكة مثلما يحدث في السينما مهما بلغت بساطتها وسذاجتها وبداءتها؟

---

(١) شاكر عبد الحميد (مرجع سابق) من صـ ٩٠ : ٩٤ بتصرف .

(٢) بيلا بلاش، نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضري، أنور المشري، فؤاد دوارة، وزارة الثقافة المركز القومي للسينما، مركز الثقافة السينمائية ١٩٩١ صـ ٣٠ : ٣١.

الإجابة ببساطة كما يسوقها بلاش، "أن أي فن قديم يعبر عادة عن عقلية عصر سابق في شكل مناسب له ولكننا نربط بين ما نراه في الفيلم وبين أنفسنا، إذ لم تصبح السينما تاريخا بعد، ولهذا فنحن نضحك

على أنفسنا في الفترة الحالية، فالأزياء لم تصبح بعد أزياء تاريخية، ويمكن أن تكون جميلة ووقورة مهما بدت غريبة، إنها موضة العام الماضي لكنها تبدو لنا اليوم مضحكة، فالفن البدائي هو التعبير المناسب للذوق البدائي والبراعة البدائية، أما بدائية الأفلام فتعطينا انطباعا بالعجز المضحك". (١)

*** القصص المضحكة:**

– "إن القصص بشكل عام موجودة في عقول كثير من الناس، وقد تكون قصصا جدية اعتمدت على تجارب شخصية، ولكن معظم هؤلاء الناس تنقصهم المعرفة الواعية أو غير الواعية للطريقة التي يجب بها سرد هذه القصص، فالانطباع الحي لأية حادثة أو تأثير أو تجربة أو حتى أمانة القصاص لا تكفي لتمكينه من سرد القصة، فالمحامون والقضاة والأطباء يعلمون مدى الصعوبة في استخراج حقائق حدث ما حتى من شخص ليس لديه نية إخفاء أي شيء.

---

(١) بيلا بلاش مرجع سابق صـ٣١ : ٣٢ (بتصرف).

وعلى العكس ، فعلى الرغم من الرغبة الملحة في أن يروى أحدهم كل شيء عن حالة أو مرض فقد يعجز الشخص في جعل القصة مفهومة وذلك بسبب الحاجة إلى بناء درامي». [١]

"هناك أشخاص أو مجموعة من الناس تستمع لنكتة فينفجرون من الضحك في حين إنه في حالة أخرى يقوم شخص بإلقاء النكتة نفسها فينتج عنها صمت محير، فمع أنها النكتة نفسها يقع الخلاف في إضحاك الناس أو مللهم في طريقة إلقاء النكتة، وهنا يقع البناء؛ فالقصة نفسها التي يعالجها كاتبان مختلفان يمكن أن تكن شائقة للغاية في الحالة الأولى وسطحية ومملة في الحالة الأخرى، فالقصة هي ما يحدث بالفعل من أحداث، و البناء الدرامي هو الطريقة التي نحكي بها ما يحدث». [٢]

*** الفكاهة السينمائية كبناء درامي:–**

للكوميديا مثل التراجيديا تقاليدها الخاصة بها؛ الشخصية الخطأ ومشاجرات العشاق والتوافقات وخلط الأنساب والسخرية من المتباهي والتحايل والخداع والتنكر، ولديها أيضا معرضها الخاص للشخصيات مثل الأب السريع الغضب والزوج المنحرف والخدم الأذكياء والمتغندرين واللقطاء والزوجات العاشقات حيث يبالغون كلهم في كلامهم، وفي التلاعب بالألفاظ والاستعارات والمنابع التقليدية للكوميديا الشفاهية. وعلى الرغم من أن الفيلم الكوميدي يغترف من المنابع المضحكة نفسها مثل الكوميديا المسرحية، فإن لديه الأنواع المختلفة الخاصة به ككوميديا الحمقى مع الكوميديا الرومانسية، وكوميديا الصالون التي تدور غالبا في حجرة معيشة أنيقة مع شخصيات ترتدي ثيابا حسب الموضة، حيث يتسم حوارها بالتكلف وسرعة الخاطر.

---

(١)، (٢) يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني ٢٥٦، ١٩٩٧ صـ ٨٣ ، ٨٤.

وأحيانا نجد الطعام متوفرا في مطعم آلي كما في فيلم (الحياة سهلة)، أو نمرا مطلق السراح كما في فيلم هوارد هوكس (تربية طفل).[١]

"أو تحطيم الممتلكات أو التراشق بالمأكولات من أجل تأثير الكوميديا وهو أمر شائع في هذا النوع

من الكوميديا حتى في أفلامنا المصرية القديمة والحديثة».

عادة يعتبر النقاد كوميديا الحمقى (كالفيلم الأسود) «إذ يفضلون وصفها وليس تعريفها، حيث يكون إحدى الشخصيتين الأساسيتين أو كليهما أحمق، وتكون طبيعته الغريبة الأطوار مسئولة عن المواقف غير التقليدية . وتتسم كوميديا الحمقى بالحوار الحاد السريع البديهة والذى يشبه مباراة، تتغلب فيها إحدى الشخصيات على الأخرى محققة نصرا عليها، ويعتبر النقاد أيضا أن كوميديا الحمقى هي في الواقع الكوميديا الرومانسية حيث من المتعذر السيطرة على اللاعقلانية في وجود رجال ونساء منبوذين بدلا من مراهقين بلهاء، ولكنهم مثل المراهقين في حاجة إلى الحب – فيما عدا كونهم بالغين ومحترفين فإنهم لا يستطيعون الإفصاح عن ذلك". (٢)

ولعل فيلم مثل "إشاعة حب" مثلا، إخراج فطين عبد الوهاب، هو نموذج مثالي لهذا النوع من الكوميديا الرومانسية المنبثقة من كوميديا الحمقى ذات الجاذبية الدائمة لدى المتفرج والتي لا تبلى أبدا.

---

(١)،(٢) برنارد .ف. ديك تشريح الفيلم، ترجمة وتقديم مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠٠٦ صـ ١٦١.

"إن الفيلم الساخر حينما يتطور إلى نوع من العديد من الكلاسيكيات ويصبح له اسمه مثل كوميديا الحمقى أو الفيلم الموسيقي فسوف نظل نشاهده، وأكثر ما نستطيع قوله إن الغبار الإنساني يجد له دائما مكانا على الشاشة حيث يجري معالجته أحيانا برقة وأحيانا بقسوة، ومن مزاياه أن صناعة السينما لا تعفي نفسها أبدا من صحبة الأغبياء الذين يعملون من أجل إمتاعنا، ولكن علينا أن نتذكر حقيقتين مهمتين:

إن النوع لا يموت ولكنه قد يبلى لفترة أو يعيد تكوين نفسه، وحينما يظهر من جديد فقد يبدو إبداعا جديدا تماما، فكل ما يحدث أن الفيلم يعكس كل تقاليد النوع والإضافات، أي اللغة والقيم والأخلاقيات الخاصة بعصره. (١)

"فـفي عام ١٩٣٧ كانت الفكرة نفسها في استخدام لغة قوية في كوميديا الحمقى مثل فيلم (الحياة سهلة) غير مطروحة، ولكن في عام ١٩٩٩ فإن كوميديا الحمقى في فيلم (نوتيج هيل) والذي صنف كذلك من أجل اللغة، ومع ذلك فقد راعى صناعه كل تقاليد كوميديا الحمقى بقدر ما هي نتاج عصرنا فإنه لا يمكن تصنيف الأنواع بأكثر مما يصنف البشر". (٢)

مثلما يتم تصنيفنا جميعا بطريقة واحدة أو بأخرى؛ الجنس، العرق، فهذه أيضا الطريقة التي تصنف بها الأفلام، إذ من الأفضل أن ندرك أن أي فيلم يجسد الخصائص الأساسية لنوع معين، ولكنه يحتوي على عناصر أخرى مثل امرأة أو رجل تتجاوز خصائصهما الحدود المنصوص عليها الحادة للذكر والأنثى (امرأة بـميت راجل) مثلا كما يقال .. إلخ.

---

(١) Peter Biskind " seeing is believing : how Hollywood taught us to stop worrying and love the fifties (new york : pantheon books ١٩٨٣) (١٥٩ – ١٥٢)

(٢) برنارد ف. ديك مرجع سابق صـ١٦٤

أما الفارس (farce) فيعتبره العديد من النقاد أنه غير ملائم للسينما تماما مثلما تلائم دراما الحمقى

السينما بشكل طبيعي، لأنهم يرجعون الهزل إلى "الكوميديا الهابطة " وهو اصطلاح سيء الحظ بالنسبة إلى شكل فني محترم جلب السرور على مر العصور لجماهير لا تعد ولا تحصى. فكوميديا الهزل نعرفها في السينما المصرية في غالبية أفلام إسماعيل يس وفؤاد المهندس حيث تمتلئ بمواقف مستحيلة، رجال يتنكرون في زي نساء والعكس وعصابات تقوم بعمليات غير منطقية ومليئة بالثغرات ولكن الجمهور يتقبلها، وكذلك المقالب الدرامية الهزلية.

إلا أن "بعض الكوميديات العظيمة المكتوبة للمسرح تحتوي عناصر هزلية، فكتاب المسرح اليوناني على سبيل المثال لم يفكروا في أن الهزل أقل منهم، فمسرحية أريستوفانيس "ليزستراتا" التي تقرر فيها نساء أثينا مقاطعة الرجال إلى أن تنتهي الحرب، بها بعض المشاهد المضحكة بشكل كبير، إذ يدخل الرجال في حالة هياج في ثياب تشمل عضو الذكورة وبالمثل حشو البطن والأرداف وتتظاهر إحدى السيدات بأنها حامل وتضع خوذه تحت ثيابها».[1]

إذن تحتوي الكوميديا مواقفا هزلية ولكن المسرحيات نفسها ليست هزلية تماما، حيث تعالج موضوعات جادة مثل الحرب والتعليم والسياسة والمثالية والعلاقات الاجتماعية...إلخ وهو ما قدمه محمد صبحي في مسرحيات عديدة مثل تخاريف ووجهة نظر وغيرها، وكذلك مسرحيات الريحاني القديمة والتي أعاد تقديمها الممثل عادل خيرى، ومسرحيات فؤاد المهندس القديمة وبعض مسرحياته الحديثة.

*** الكوميديا الارتجالية في مصر:-**

في كتاب "السندباد مصري" يحكي الدكتور حسين فوزي والأسي يملأ فؤاده قصة المخايل المصري الذي صور كيف ظفر السفاح التركي "سليم شاه" ب. «طومان باي"، ثم شنقه على باب زويلة، ويحكي قصة تصور هذه الواقعة عن طريق فن المخايلة، فيروي المشهد كما يلي:

على الشاشة تصاوير من الورق، تمثل رحبة باب زويلة، تحيط بها جنود غرباء. يخرج من البوابة رجل يركب جملا وينزل مرفوع الرأس طويل اللحية، يتسلمه المشاعلية ويضعون الحبل حول عنقه ثم يشدون الحبل فينقطع مرة، فيعاود المشاعلية وضعه حول عنق "طومان باي"، فينقطع الحبل مرة ثانية، وفي المرة الثالثة يتدلى الرجل وتستدير لحيته لأعلى وتلعب ساقاه في الهواء برهة ثم تسكن حركته.

---

(١) برنارد. ف ديك. مرجع سابق صـ ١٦٢

يلقي المخايل أثناء ذلك أزجالا وفكاهات يضحك الصبيان المردة من فحشها وسلاطتها، العثمانيون يضحكون أيضا دون أن يفهموا ما يقال، السلطان الغازي ينشرح صدره، وينعم على المخايل المصري ويخلع، ويدعوه لزيارة إسطنبول ليتفرج ابنه على فنه.

لحظة مؤلمة تلك التي اختارها المخايل المصري ليعرض فنه على جمهور راق، ومناسبة الاشتراك فيها جريمة ترتفع لمرتبة الخيانة الوطنية.

ويتساءل د. علي الراعي في كتابة مسرح الشعب «ولكن منذ متى كان فن الارتجال قائما على تحكيم الضمير، وهو الفن الذي يعتمد على الانتهاز في كل شيء؟ حادثة تقع خارج المسرح لشخصية كبيرة تصبح على الفور موضوعا لفن الارتجال، مأزق يقع فيه متفرج أو قل ينزلق إليه لسانه يدخل فورا في صميم العرض، تطور مفاجئ يلحق بواحد من الممثلين أو أكثر، انزلاق مفاجئ على الخشبة أو تعثر في الكلام أو إسهال يصيبه، كل هذا يضم إلى

ما يجري عرضه، ما دام الفنان يستطيع أن يحوله إلى ما يضحك أو يثير الانتباه من أي سبيل، إنه من الحرف البدائية الأولى".[1]

يرى العديد من النقاد أنه مهما يكن، فنحن مدينون لخيانة ذلك الفنان المصري القديم بشيء يقدره فنانو الكوميديا اليوم، ذلك إن ارتباطه الانتهازي هذا بلحظة كبرى من لحظات التاريخ، قد ضمن حفظ ذكره وأرغم الرواة على تسجيل وصف لفنه، نعرف منه اليوم أنه فن المخايلة أو خيال الظل الذي كان موجودا في ذلك التاريخ، ثم نعلم بعد ذلك كيف يعمل ذلك الفن من الناحية التقنية، وأخيرا وهو الأهم، ماذا كانت الروح التي عمل بها ذلك الفن، وهي روح الفن المرتجل العريض الصدر والمجال. كان يعقوب صنوع أحد الآباء المؤسسين للمسرح المصري متأثرا بالمسرح المحترم الذي شاهده، وقال إنه درس مؤلفاته في أوروبا إلى هذا الارتجال الذى هو بمقياس أوروبا يعتبر فضيحة، ولكنه كان يضطر للنزول راضيا على طلب الجمهور، واعتبار أي مشهد عفوي يضحك الجمهور ويحفز ابتهاجه جزءا من العرض.

(١) د. علي الراعي مسرح الشعب، دار شرقيات ط ١، ١٩٩٣ صـ٢٦.

ودائما ما كان هناك مفاجآت في العروض التي من هذا النوع، كأن يخاطب أحد المتفرجين الممثل أو الممثلة على المسرح، ويدخلون معه في سجال فيما نسميه نحن «القافية « فينبهون الممثل للخطر الذي سيقع فيه أو يسبون حماقته أو ثقل ظله.

" وقد ولدت في هذه الظروف في بلادنا المسرحية المرتجلة وأصبحت عناصرها الرئيسية:

- نص مكتوب قابل للتغيير حسب الأحوال.

_ممثلون يؤدون هذا النص على الخشبة وهم مهيؤون نفسيا لتقبل أي تغيير طارئ عليه.

_ ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة، يختبئ في المرة الأولى وراء كلمات نصه الأصلي.

- ويختبئ للمرة الثانية في الكواليس حيث يلقن الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص، فيجري إذ ذاك نوع طريف من التأليف الفوري، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبي بما يجري أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكي، الذي يتابع وينقد ويحكم ".[1]

*** الشتائم والردح:**

في الكثير من الأحيان يتشكي البعض من الشتائم الفردية، والشتائم المتبادلة (الردح) في العديد من أعمالنا الدرامية ولا سيما الكوميديا، ويعتبرونها أمرا خارجا عن الشكل المحافظ للمجتمع، بيد أن هذا الأمر يعد قديما قدم نشوء فنون الفرجة ذاتها في مصر، وإن اختلفت بالطبع الألفاظ والمحتوى والإيحاءات طبقا لمعايير كل فترة زمنية.

١) د. علي الراعي ، مرجع سابق صـ٢٩: ٣٠.

فمنظرو المسرح القدامى يرون للشتائم حتمية ترويحية نفسية تخفف الضغط عن المتفرجين، كما أنها تكسر جمود الأدب الذي يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم. ومن هنا يحييها المتفرج دائما بالضحك العالي. فهي تعبر عن رغبة مكبوتة فيه، في أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب وشتم

يشفي غليله وهو ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه ولا احترام الغير له. " أما الردح فهو تطوير السباب الفردي إلى مباراة عامة في التراشق بالألفاظ، وهو يجمع بين لذة التنفيس الفردي الذي تحويه الشتائم وبين لذة تتبع الفعل والفعل المضاد التي نمارسها جميعا في المباريات بما في ذلك من ترقب وإثارة يخلقها توقع أن يكون الفائز أو الآخر من المتباريين، والردح أكثر ما يكون إمتاعا حين يأخذ شكل التراشق العام بين عدد من المشتركين، إذ يؤدي وظيفة درامية محددة ويجيء نتيجة منطقية لما سبقه دراميا من كشف للشخصيات جميعا. (١)

– ولعل غالبية أفلامنا الكوميدية الأولى في الثلاثينيات والأربعينيات ظلت مرتبطة ارتباطا واضحا بتقاليد الارتجال وفواصل الردح المتبادلة بين الأبطال في الفيلم، ولعل أبرز الكوميديانات الذين كانوا يصيغون هذه الفواصل من الردح بمهارة وخفة ظل فائقة هو نجيب الريحاني، فمشهد السباب المتبادل بينه وبين (شرفنطح) مدرس الإلزامي في مشهد (سلم البيت) ومشهد تعطل أتوبيس التلاميذ في الشارع في فيلم (سلامة في خير) إخراج نيازي مصطفي ١٩٣٧، من المشاهد المصاغة بعناية في إطار مفهوم الردح حيث يمكن تحميل هذه الفواصل بدلالات كثيرة كاشفة لجوهر الشخصيات وثقافتها ومخاوفها ومواقفها من الحياة، أيضا «فؤاد المهندس» كان يقدم هذا الأداء والمفهوم بمهارة شديدة من الردح والسجال في مسرحياته ربما بأطر أخرى وأشكال أخرى، ولكنها كانت تضيف الكثير من الوهج لبعض الدراما، ولعل مشهد الردح الشهير في مسرحية (السكرتير الفني) والذي أخذ شكل مباراة شديدة الظرف وهو يتبارى مع السيدة الأرستقراطية «شويكار» في استعراض جذور العائلتين فيما يعرفه الجمهور بمشهد (أبوك كان قائد طابية).

---

(١) د. علي الراعي، مرجع سابق صـ٤٧.
وهو تراشق يحمل سخرية ومفارقة تفجر الضحك بذكاء وطرافة فيما يلمح أيضا إلى تهكم واضح حول أولئك الذين يعيشون على أمجاد زائفة غابرة.
"لقد استفادت السينما كما أوضحنا من تراث الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ومسرح «القرة قوز» وخيال الظل وقدمت خليطا من تراث هذه الكوميديا، ويعد فيلم «مدام لوريتا» أول محاولة كوميدية مصرية في السينما وهي محاولة تسترعي الانتباه في عدد من جوانبها، فهي تمتد بموضوعاتها إلى البدايات الأولى للكوميديا المصرية، وتكاد تكون تكرارا لموضوع شائع في الكوميديات الشعبية في المسرح المرتجل، حيث قدم فنان الارتجال "محمد ناجي" في مطلع القرن العشرين فاصلا مسرحيا مضحكا بعنوان «مدام روجينا" عن خادم مصري يسخر من سيدته الأجنبية، بينما تظهر عصا «القرة قوز» الشهيرة وتختم الفصل المضحك كما تختمه دائما. لم تكن مصادفة أن يكون بطل أول كوميديا في تاريخ السينما المصرية خادما، لقد كان امتدادا لتراث الكوميديا المرتجلة نفسها التي كان بطلها الرئيسي الخادم الذي يسخر من مخدوميه الأغنياء أو الأجانب على حد سواء، والذي يقدر على فعل كل شيء، وإن كان هذا لا يحول دون أن يلقى جزاءه في النهاية ضربا بالعصا على انتهاكه للتفاوتات الطبقية كما هو الحال في مسرحيات فناني الارتجال القدامى جورج راؤول، ومحمد المغربي، وشخصية الخادم جمعة التي تصل لقمة سخريتها من

المالك الذي يخدمه، وكما هو الحال في مسرحيات فنان الارتجال المعروف محمد سلامة الشهير بسلامة القط، فقد كانت هذه الشخصيات وغيرها من تلك التي حفظها المسرح المرتجل منذ أن أغلق يعقوب صنوع مسرحه في عام ١٨٧٢ بعد أن حقق نجاحا كبيرا لمدة عامين، والذي استمدها بدوره من المسرحيات الشعبية القديمة في نهاية القرن الثامن عشر في مصر".[١]

يجدر هنا التوقف قليلا عند شخصية الخادم الذي اختاره الفنان الشعبي كبطل لأعماله، فالواقع أن المزاج النفسي الشعبي كان لابد وأن يختار شخصية يفرض عليها وضعا من الحق الاجتماعي، ويختاره في الوظيفة التي تتيح له أن يحتك بالأجانب المستعمرين الذين يتمتعون بامتيازات خاصة ويعيشون في مجتمع مغلق للجاليات الأجنبية المتمتعة بالحماية، والتي لا تخالط أبناء الشعب، وإنما تخالط فقط طبقة الإقطاعيين وكبار ملاك الأرض والفئات العليا من المجتمع.

---

(١) د على الراعي، مرجع سابق ص ٥٥ (بتصرف).

"لقد كانت وظيفة الخادم هي الوظيفة الوحيدة التي تتيح لأحد أبناء الشعب مخالطتهم، بل ويصل الخيال بفنان الارتجال أن يجد في هذه المهنة الوضيعة الفرصة كي يقتحم هذا العالم ويفضحه على مستوى تقاليده وعاداته التي تبدو غريبة ومخالفة للعادات الشعبية، بل وتتجاوز ذلك إلى المخالطة الجنسية، وهو شكل من أشكال الانتصار الذي يتحقق على المستوى الغرائزي البحت في محاولة إذلال هذه الطبقة التي تعامل أبناء الشعب بتعال وترفع، وتحقق أول كوميديا سينمائية مصرية «مدام لوريتا» هذه المعادلات جميعا، وإن كان أسلوب الضرب بالعصا (القرة قوز) الساخر في نهايتها لا يأخذ بعدا خاصا بالنسبة لفعل الانتهاك الموجه تجاه المرأة الأجنبية، وإنما يأخذ بعدا أخلاقيا ودينيا فيما يتعلق بجريمة الزنا.

يلاحظ أن المشاركين في الضرب هم الجيران وليس الأجانب، أي السلطة الاجتماعية للشعب وليست الطبقة العليا أو الجاليات الأجنبية أو حتى الشرطة كممثل للسلطة الحاكمة. [١]

في عام ١٩١٩ وفي أعقاب تلك الثورة الوطنية العظيمة التي أججت المشاعر الوطنية والوحدة القومية في مواجهة الاستعمار الإنجليزي، نمت في نفوس المصريين مشاعر الانتماء والثقة وعدم الإحساس بالدونية تجاه الأجانب، ومن هنا كان من الحتمي اختفاء النغمة القديمة السائدة في الفن الشعبي في مصر، وأصبح على الخادم أن يترك العمل في منازل الجاليات الأجنبية وفي القصور الملكية، ويتخلى عن موقع البطولة في المسرح الشعبي وفي السينما على حد سواء، وأصبح من الضروري أن يصعد إلى الصدارة بطل جديد في مواجهة أوضاع مختلفة.

ليقدم «علي الكسار» العرض السينمائي « الخالة الأمريكانية « من إخراج بونيفللي الذي كان يملك عددا من دور العرض السينمائي، وهو عرض كوميدي من نوع الفرانكو آراب تمثيل أمين صدقي وممثلة أجنبية تدعي كلود ريكانو، مأخوذا عن المسرحية الإنجليزية العمة شارلي، ثم فيلم (الخاتم المسحور) من إخراج لاريتش، وتصوير ألفيزى أورفانيللى، وهو عرض كوميدي للممثل فوزى منيب وفرقته في عام ١٩٢٠.

(١) د . محمد كامل القليوبي ومحاضرات في تاريخ السينما العربية، المعهد العالي للسينما (بتصرف).

ويعلن ميلاد البطل الجديد لهذه المرحلة في السينما المصرية عوضا عن الخدم السابقين في فيلم «برسوم يبحث عن وظيفة « عام ١٩٢٣ سيناريو وإخراج وتصوير رائد السينما المصرية محمد بيومي.

حيث يعلن عن ميلاد البرجوازي الصغير المشرد والصعلوك كنموذج يصعد إلى مكان الصدارة بعد ثورة ١٩١٩، ففي هذا الفيلم يتغير البطل وتتغير أيضا همومه وصورته على الشاشة في قفزة مفاجئة تتخذ نموذجا لها من السينما العالمية حيث يبدو تأثر محمد بيومي بأفلام شارلي شابلن الصامتة".[١]

١) د. محمد كامل القليوبي (محاضرات) مرجع سابق.

وفي الوقت الذي كان على الكسار يواصل تقاليد الكوميديا الشعبية مع جمهوره في المسارح الشعبية بروض الفرج مخرجا لسانه للمسرح النظامي الوافد، مخالفا لتقاليد مسرح يوسف وهبي الذي كان يصيح في جمهوره إذا ما صدر منه أصوات أثناء العرض قائلا Silence يا غنم، فيما يدخل جمهور على الكسار المسرح بأواني الطعام ويتبادلون القافية مع الممثلين، فشلت الكوميديا الشعبية أن تجتاح السينما لتحل محلها الميلودراما الشعبية حيث لم تحتو أفلامنا العشرة الأولى الطويلة في تاريخ السينما المصرية إلا على فيلم كوميدي واحد وهو (البحر بيضحك) في عام ١٩٢٨.

*** عندما نطقت الكوميديا:-**

يرى بيلا بلاش «أن طبيعة الكلمة وما تتضمنه من تصور وفكر تجعل الفيلم الكوميدي الناطق يمثل مشكلة خاصة، فتغيير معالم الأشكال المرئية، لا يبدو أنه تغيير أو تحريف إلا إذا تذكرنا الشكل الأصلي الذي حرف عنه، وأدركنا كيف تم تحريفه في الكاريكاتير، و ما لم يحدث ذلك فلن نري أكثر من مجرد شكل آخر لا صلة له بأي شيء حي، فالكاريكاتير الضاحك يصبح أقوى تأثيرا كلما شابه الأصل، ولكن الصوت ليس قابلا لاختلاف الزوايا، وأي تغيير فيه يحدث ببساطة صوتا آخر لا صلة له بالصوت السابق».[١]

كيف يمكن إذن، بناء على نظرية بلاش أن نخترع أصواتا بعيدة عن الواقع خرافي مثلما يمكننا أن نفعل بالصور، فـنرسم شخصيات غريبة كالغول والجنية كما هو الحال في الحكايات الخرافية، ولكن كيف يمكننا اختراع أصوات مستحيلة لا يمكن أن نحاكيها أو نسمعها في الحياة؟

(١) بيلا بلاش، مرجع سابق صـ ٢٣٠.

يرى بلاش «أنه لا يمكن أن يكون الصوت نفسه غير محتمل، ولكن مصدر الصوت نفسه هو الذي يمكن أن يكون غير محتمل أو غير ملائم، فزئير الأسد نفسه ليس خرافيا ولكنه يصبح كذلك إذا خرج من فم فأر، ومن ناحية أخرى فرؤية مصدر صوت غير مناسب قد يكون مضحكا إلى أبعد حد. فقد استخدمت أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية هذه الخاصية بشكل خلاق، فحين يبصق ميكي ماوس، يحدث وقع بصاقه على الأرض ضجة تشبه صوت طبلة كبيرة «.[١]

– إن عناصر وإمكانات الضحك في الكلام محدودة جدا كما يرى بلاش، لطبيعة الكلمة المحدودة

كصورة وفكرة. فـجميع الأفلام الكوميدية تعتمد على المبالغة أو الانحراف في أسلوب الكلام، ليحدث الممثل تأثيرا ضاحكا، وهو تقريبا ما كان يفعله إسماعيل ياسين في حركاته وطريقة نطقه للكلمات، وكذلك فؤاد المهندس في بعض أعماله، وهو أيضا الأسلوب الذي بنى عليه ممثل معاصر مثل محمد سعد في أفلام مجده من أول فيلم اللمبي مرورا بغالبية أعماله تقريبا.

لكن ينبغي أن نعي أن تجاوز الحدود في تحريف الكلام أو الصوت مرتبط بمدى ذكاء الحوار فالكلمات والجمل الغبية لا يمكن أن تكون مضحكة، وهو ما يفسر فشل بعض أفلام محمد سعد على الرغم من المجهود الكبير الذي يبذله في تغيير صوته وتحريف الكلمات، وهو ما يرجع إلى غباء الكلمات أو بلادة الحوار .

و مثلما كان إسماعيل ياسين استثناء لدينا، كان شابلن أيضا استثناء في السينما الأمريكية، عندما قرر أن تكون أفلامه ناطقة.

---

(١) بيلا بلاش، مرجع سابق صـ ٢٣٠.

كان على شابلن أن يقرر كيف يتحدث بهيئته الغريبة المضحكة؛ القبعة الطويلة فوق رأسه وملابسه الفضفاضة الرثة، ومشيته وحذائه الذي يشبه القارب، وعصاه الصغيرة وحركته المترنحة، هذه الهيئة كان لا بد أن يكون لها أسلوب مضحك في الحديث يناسب هيئته الضاحكة، وكان من ذكاء شابلن أنه في فيلم «مسيو فريدو» غير من هيئته، فتخلى عن عصاه، ولم يعد حذاؤه كبيرا كما كان من قبل، وتخلى في بعض الأحيان عن قبعته الكبيرة، وفي فيلم (الديكتاتور العظيم) حلق شاربه الصغير ليبتعد عن شبهه بهتلر.

*** نجيب الريحاني .. مدرسة الكوميديا التي لا تغيب:-**

"في عام ١٩٣٢ قرر نجيب الريحاني أن يدعم الخط الكوميدي الانتقادي الذي بدأه بقوة في مسرحية «أموت في كدة" فقرر أن يتخلص من المشوقات والمشهيات التي حفلت بها الكوميديا الشعبية آنذاك، وأن يتجه بقوة إلى لب الكوميديا الانتقادية بلا تحابيش، وبدأ بمسرحيته «الجنيه المصري» التي تدور أحداثها حول مدرس اسمه ياقوت أفندي، متواضع، خجول، شديد الشرف، يعمل في مدرسة أهلية، ويصر على أن يقول الحق مهما كانت النتائج، فينتهي به الأمر إلى الطرد من المدرسة، وهي الشخصية التي كان يحاكيها في غالبية أفلامه، وعلى رأسها غزل البنات ١٩٤٩م، إخراج أنور وجدى.

يرى الدكتور على الراعي أن مقومات الكوميديا الريحانية قد اكتملت لبديع خيري ونجيب الريحاني حين قدما للناس في عام ١٩٣٧م مسرحية «لو كنت حليوة"، حيث نجد ذلك الرجل المسحوق فصيح اللسان ذا الموهبة، الذي يمد لسانه بالنقد للطبقة المترفة التي يلتصق بها بطريقة أو بأخرى، وبنقلة أو بأخرى يصعد إليها فعلا، وهو ما جسده بشكل سينمائي في فيلميه "سلامة في خير" في عام ١٩٣٧م و»سي عمر" في عام ١٩٤١م إخراج نيازي مصطفي.

يرى د. الراعي أن الريحاني لم يكن ثوريا ولا ثائرا، ولكنه كان مجرد ناقد للمجتمع داخل حدود آمنة له شخصيا وللطبقة التي كان يحرص على أن يتوجه إليها، وفي داخل هذه الحدود فعل الريحاني وبديع خيري الكثير لخدمة الكوميديا المعتمدة على الرسم المتقن للشخصيات وعلى المواقف المخلوقة

بقوة واقتدار، والبناء المتماسك للدراما، والاستفادة القصوى من تراث الكوميديا الشعبية كلما وجدا لهذا التراث قيمة أو نفعا". [1]

---

(١) دكتور على الراعي، مرجع سابق من ص ٣٣٣ : ٣٤٠ (بتصرف).

الكوميديا الجديدة:-

لعل هذا الاغتراف من الكوميديا الشعبية هو ما جعلها قريبة من قلب الناس إذ أن مولد الكوميديا الجديدة والتي استمرت ملامحها حتى وقتنا هذا بعد أن انقضت مدرسة الريحاني بوفاته وترك الكسار مجال الكوميديا عمليا، حيث تحولت الشخصيات الكوميدية إلى كائنات حية فقط تاركة جذورها ولا يعود لها من الأصل إلى المظهر الخارجي.

وربما اكتسبت الكوميديا الجديدة بعض العمق الفكري والفني والتقني معا، ولكنها خسرت الكثير إزاء رغبة صانعيها في الانتشار، وهو ما حدث عندما حدثت ردة كبرى للسينما المصرية منذ فيلم "إسماعيلية رايح جاي" في عام١٩٩٧م إخراج كريم ضياء الدين، بعد تواري نجم رؤوس الكوميديا الكبار في التسعينيات عادل إمام وجيله، وطغيان تيار الواقعية الجديدة في الثمانينيات، وانهيار السينما الشامل في فترة السبعينيات قبل ذلك، إذ بالغت السينما في التسطيح والنأي عما ألفه الناس من شخصيات وحوادث وموضوعات دون الاستناد إلى أي تراث، وتغيرت تركيبة الشعب المصري تماما منذ انفتاح السبعينيات كما يري المخرج والسيناريست داوود عبد السيد في لقاء أجريته معه في مجلة سطور «أن الشكل الحالي للكوميديا الباهت المبتذل يرجع إلى الوضع العام الذي أصبحنا عليه، إذ علينا أن نعترف بانهيار الطبقة الوسطى الأصيلة بمشاكلها، لتحل محلها طبقة تحاول إيجاد حلول فردية وليست جماعية أو نهضوية فالناس تسير بلا هدف في الشوارع غير مبالية بشيء. يقف بعضهم تارة أمام بائع الملابس وتارة أمام بائع الآيس كريم أو الفشار، ثم في النهاية يدخل السينما، فالناس يدخلون السينما بالصدفة، هؤلاء لا يبحثون عن مشكلاتهم، نحن في حالة كاملة من التسيب، لم تعد الناس قادرة على مواجهة مشكلاتها وعلى الرغم من تحفظنا على ما يقدم من كوميديا مبتذلة، فإنه لابد وأن نجد صيغة تجعل أصحاب الجراح يذهبون لرؤية ما يؤرقهم بأقل قدر من الألم، وهو في الحقيقة لب الكوميديا". [1]

---

(١) داوود عبد السيد، لقاء صحفي بمجلة سطور (شهرية)، مارس ٢٠٠٢ ، القاهرة.

خاتمة:-

الضحك هو الحياة، هكذا يكون الضحك في رأي كونديرا، "حالة من الاستغراق العميق في الحياة وفي الوجود، حالة ينسى خلالها الإنسان كل ما عداها من ذكريات أو آمال أو رغبات أو أحزان، لكنها أيضا حالة يتذكر من خلالها الإنسان أنه إنسان وأنه موجود، وموجود بشكل حقيقي وعميق.

إننا جميعا نتذكر ذلك المشهد الذي شاهدناه في عشرات الأفلام، فتى وفتاة يركضان، يدا بيد، وسط منظر طبيعي ربيعي جميل، يركضان ويركضان، يركضان ضاحكين، والحق أن ضحك هذين الراكضين لحري به أن يعلن للعالم بأسره ولمشاهدي كل الأفلام، أننا في غاية الفرح، وأننا لمسروران بأن نكون في العالم ونحن في عز كياننا. ولئن بدا هذا المشهد غبيا وكأنه كليشيه، فإنه لا

يعبر عن وضع بشرى أساسي، الضحك الجاد، الضحك لما بعد المزاح، ويجمع على هذا الضحك كل الكنائس وكل صانعي القماش وكل الجنرالات وكل الأحزاب السياسية، فكل هؤلاء يتسابقون لكي يضعوا صورة هذين الراكضين الضاحكين على ملصقاتهم، حيث يقومون بالدعاية لديانتهم وسلعهم وعقائدهم وشعوبهم وجنسهم ومسحوق لغسل الأواني".[1]

إن الضحك لدى كونديرا مرتبط بالحياة، بالمرح، والسعادة، والحب، والدين، والشعر، والنقاش، والبيع والشراء، والسلع، والرقص، والموسيقى، والتعبير عن الشعوب والعقائد والأجناس والأنواع وعن الحياة في جوهرها وتدفقها وتميزها وحضورها الدائم ،حضور الكائن الخاص في الحياة وشعوره العميق بتوافقه الخاص والفريد معها.

الفهرس :-

- تقديم
- نشأة الكوميديا وعلاقتها بالتراجيديا
- أنواع الكوميديا
- القناع الكوميدي
- ماذا عن السينما؟
- القصص المضحكة
- الفكاهة السينمائية كبناء درامي
- الكوميديا الارتجالية في مصر (النشأة والتطور)
- عندما نطقت الكوميديا
- نجيب الريحاني (مدرسة الكوميديا التي لا تغيب)
- الكوميديا الجديدة
- خاتمة

---

(١) ميلان كونديرا (كتاب الضحك والنسيان) ترجمة أنطوان أبو زيد ، صـ ٧١ بيروت، دار الآداب ١٩٩٠.

المراجع:-

- مؤلفات عربية:

١) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٢.

٢) د. شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب ٢٠١٥.

٣) د. على الراعي، مسرح الشعب، دار شرقيات ط ١. ١٩٩٣.

٤) د. محمد كامل القليوبي، محاضرات في تاريخ السينما العربية، المعهد العالي للسينما.

- مؤلفات مترجمة:

١. برنارد ف. ديك، تشريح الفيلم، ترجمة وتقديم، مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة ق. ٢٠٠٦.

٢. بيلا بلاش، نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضري، أنور المشري، فؤاد دوارة، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، مركز الثقافة السينمائية ١٩٩١ .

٣. جيروم سولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢.

٤. جورج مايكس، (مجلة اليونسكو) العدد ١٧٩.

٥. ميلان كونديرا، (كتاب الضحك والنسيان) ترجمة أنطون أبو زيد ، بيروت دار الآداب ١٩٩٠ .

٦. يانكو لافرين، الرومانتيكية والواقعية، ترجمة حلمي راغب حنا، الألف كتاب الثاني ١٨٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

٧. يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني ٢٥٦ ، ١٩٩٧ .

- مجلات ودوريات:-

(داوود عبد السيد) مجلة سطور، شهرية، مارس ٢٠٠٢ القاهرة .

- مواقع إلكترونية org.maref.www//:https

إبراهيم العريس، مقال منشور بالموقع.

*** مراجع أجنبية:-**

Peter Biskind " Seeng Is Beliving : How Hollywood Taught us to stop worrying and love the fifties (new york : panthe-on Boks , ١٩٨٣