العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

العدد 12 خريف 2011

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات
- الرقص الذى يؤدى فى القصور
- الألعاب الشعبية المصرية

- أسعد نديم ..
عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية

- زكى نجيب محمود ..
الفن بين النقد والتذوق

- متابعات فنية
مسرحية - سينمائية - تليفزيونية

مع العدد
ملحق ٢٥ يناير

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
صفاء عباس

جمع وتصحيح
خالد الجندى
ميرفت عباس
أمانى العطار

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

الكويت	عبد الله الغيث
الأردن	مخلد نصير
	على فياض
السودان	عصام أبو القاسم
مصر	محمد عبد العزيز السيد
مصر	ثناء هاشم
مصر	هناء نجيب
السودان	الفاتح حسين أحمد
مصر	كمال يوسف على
مصر	حسام محسب
مصر	عطارد شكرى
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن يوسف طه
مصر	عبد الفتاح غبن
مصر	حاتم حافظ
مصر	محمد سمير الخطيب
العراق	منصور نعمان نجم

ملحق العدد

العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

العدد 12 خريف 2011

فى هذا العدد

- دعوة على العشاء 07
- المخرج المغربى الطيب الصديقى 13
- حركة المسرح السودانى اليوم 39
- دلالة المكان فى الفيلم البوليسى 55
- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية 75
- الرقص الذى يؤدى فى القصور 109
- راهن النقد الموسيقى السودانى 131
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الشعوب 149
- الألعاب الشعبية المصرية رؤية تصنيفية 167
- مأساة البطل بين الحقيقة التاريخية والخيال الفنى المسرحى 203
- أسعد نديم... عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية 233
- أحمد الفار ... المسرحية الهزلية عند نجيب الريحانى 241
- زكى نجيب محمود ... الفن بين النقد والتذوق 257
- جورج أبيض ... وقصته مع الحياة والفن والمسرح الذى أحبه 271
- الخطيب والحفر فى مفاهيم المسرح التجريبى 289
- تقنية التناص فى الخطاب المسرحى 293
- المونتاج فى النص المسرحى 301

5

55

107

129

165

231

287

299

317

357 341 319

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهاً) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى– الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١.

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

فى البدء تكون الكلمة

ثم يجيء فعل الإبداع

خططنا لهذين العددين الصادرين فى مجلد واحد ، كى يصدر أولاهما فى شتاء العام الماضى ، ويصدر ثانيهما فى ربيع هذا العام ، غير أن تفجر أحداث الواقع العربى الثائرة ، رحلت صدورهما، وجمعت بينهما ، كى تتاح لقارئهما فرصة قراءتهما على ضوء ما حدث ومازال يحدث، وقراءة ما حدث ويحدث عبر أفكار كتاباتهما وأساليبهم · فالقراءة النقدية للإبداع والبحث فيه ، لا تنفصل لحظة عن حركة الواقع ، الذى يقرأه الإبداع بدوره من زاوية مغايرة ، مما يضع على الكتابة النقدية والبحثية عبء قراءة الواقع الماثل على الأرض ، والواقع المتمثل فى بنية فنية / أدبية ، وتثير فى الذهن فكرة (المرجع) المعتمد عليه فى هذه القراءة النقدية ، والتى تسمح بفك علامات العمل الفنى وإعادة تركيبها فى بنية نقدية ، تسمح بتفسير الإبداع وفهم أسراره والإمساك برسائله المضمرة ، وإدراك دوره فى تأخير المجتمع أو تثبيت بنيته أو دفعها للتغيير·

هذا التغيير الذى نادت به هبات الشباب العربى وألتفت حولها شرائح المجتمع الشاخصة للأمام ، وسعت فئات سياسية وعقائدية لسلب التغيير من محتواه المتجاوز لما هو قائم ، والانتقال لمرحلة تالية أكثر تقدما ، وجعله مجرد هدما لأنظمة فكرية دون بناء جديد ، أو إحلال أنظمة قديمة محل الفراغ الناتج عن عملية الهدم ، مما خلق نوعا من (التميع) الفكرى على أرض الواقع، وحبس الإبداع داخل حقل التوثيق لما حدث ، والغناء بما تم ، والبكاء على من راح ، دون قدرة على التبصر فى (جوهر) ما حدث ، والقبض على القانون الموضوعى الكامن خلفه ، من أجل صياغة أسس التغيير المطلوب تحقيقه لهذا المجتمع الذى ثار على أنظمته ، فهو لم يثر لمجرد تغيير الواجهة ، ولم يتحرك بهدف استعادة الماضى الذى ولى – مهما كانت قيمته فى الماضى السعيد – بل هو انتفض لعجز بنية الراهن عن تلبية احتياجاته الحاضرة وآماله فى مستقبل أفضل ، وهو يطالب مثقفيه ومبدعيه بحقه عليهم فى إنارة الطريق أمامه ، ألم يعلمهم لكى يكونوا طليعته ؟ ، ودور الطليعة ليس تطوعا ، بقدر ما هو مسئولية تجاه من علمه وثقفه ودفعه ليحتل موضعه فى المقدمة ، ومسئولية تجاه الغد الذى يطالبه بالفعل الجاد للوصول إليه ·

فى البدء كانت الكلمة ، كان وجودها المشرق ، وفيما بعد يكون فعل الإبداع المعبر عن صدق الكلمة وقدرتها الفذة على التبصر ، وإمكانياتها فى توعية العقل المثقل بهموم اللحظة المعيشة ، كى يدرك أن لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بل هو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا ، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به ، ولعلنا بهذا المجلد المزدوج نكون خطونا خطوة نحو هذا الغد القادم بتوجهه لا محالة ·

التحرير

لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بلهو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به.

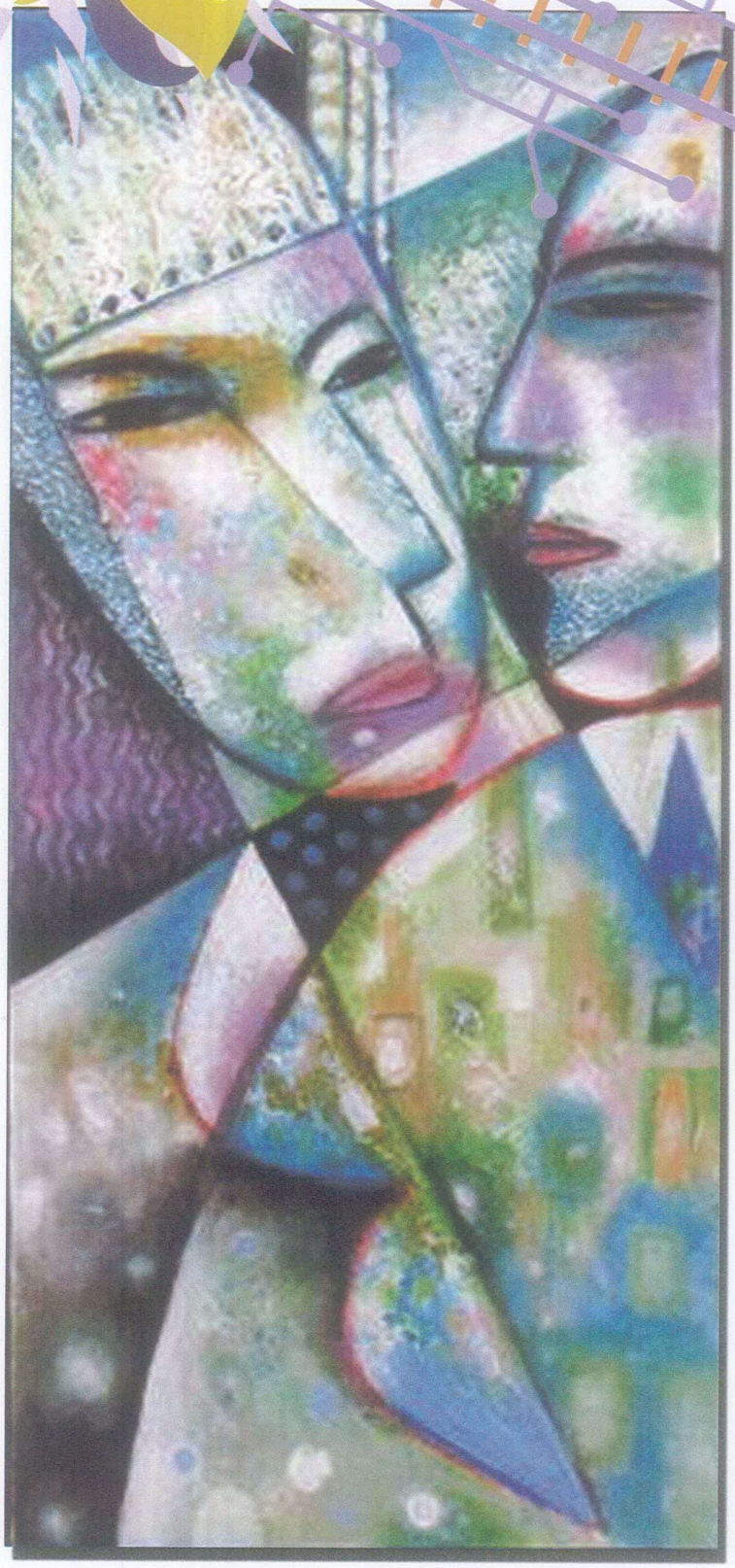
شخصيات

أسعد نديم ... 233

نجيب الريحانى ... 241

زكى نجيب محمود ... 257

جورج أبيض ... 271



اللوحة للفنان العراقى ستار كاووش (جدل الإنسان)

أحمد الفار...
المسرحية الهزلية عند نجيب الريحانى

محمد شيحة
... مصر

تكتنف دراسة مسرح " نجيب الريحانى(١٨٩٢-١٩٤٩)[1] الكثير من الصعوبات والعقوبات التى تنطلق أولها من أن المادة المتاحة عنه وعن مسرحه يسودها بعض التعارض والإضراب بالإضافة إلى الكثير من الانطباعات الشخصية، فليس من السهل تقييم مسرحه بعيداً عن تلك الأحكام التى حاصرته، والتى بدأت فى وقت مبكر مع بدايات ممارسته للفن مطالبة بما شبه محاكمته محاكمة فنية لم يعفه منها سوى أن

ناقده "محمد تيمور" قد اعتبره نصف مؤلف فى محكمة يعقدها لمؤلفى الروايات التمثيلية "فرح أنطون" و "إبراهيم رمزى" و "لطفى جمعة" و "خليل مطران" ،ولكنه قام بنقده هو والممثلين المعاصرين له فى سلسلة من المقالات التى نشرها عام ١٩١٨ بجريدة "المنبر" ،وفى إحداها يطرح عدة تساؤلات عما إذا كان "الريحانى" من خادمى التمثيل أم من هادميه وينتهى إلى مقولة أنه من خادمى التمثيل عن غير قصد منه، ولم يخلص "تيمور" إلى هذا الرأى من فراغ وإنما هو نتيجة للمقدمات التى طرحها فى كتاباته عن التمثيل "الفنى واللافنى" (٢)

وقد انقسم معظم الذين تناولوا دور "نجيب الريحانى" بالنقد إلى فريقين أحدهما يؤيده إلى درجة التقديس، والآخر يرفضه ويصل فى رفضه إلى التهوين من شخصه ومن مسرحه، فقد طالب البعض بضرورة تدريس فلسفة الريحانى فى كليات الآداب، بينما رأى "طه حسين" أن الريحانى الذى أنفق حياته معلمًا للمصريين ومسليًا لهم عن الهموم والأحزان لم يجد من الدولة العناية والتشيجع اللازمين ويقول ما نصه والغريب أن الدولة تفكر فى إنشاء جامعة شعبية ولتعذرنى إذا قلت إن مسرح الريحانى هو خير قسم من أقسام هذه الجامعة الشعبية "(٣) وعلى الجانب الآخر يرى "سعد أردش" أنه إذا كان لنا أن نحاكم نجيب الريحانى" فكريا فى إطار عصره "فقد نلتمس له بعض الأعذار من واقع مجتمعه.. أما إذا ما حاكمناه من وجهة نظر معاصرة، فإننا مجبرون أردنا أو لم نرد على إدانة القاعدة الفكرية لمسرحه"(٤) وقد تحدى " يحيى حقى" أنصار الريحانى- أن يزعموا أن يكون قد اقتبس مسرحية واحدة تعتبر من الآثار الباقية فى تاريخ المسرح الفرنسى فيما عدا مسرحية "توباز" ، بل ويتهمه بأنه قد استورد لشعب مصر أكسد بضاعة وزوقها لهم بلفائف من التدليس والخداع وبختم مادة الغش التجارى فى قانون العقوبات على أمثال هذه المسرحيات فعلى أى شئ إذن تنطبق (٥) .

كما يرى "ألفريد فرج" أن الريحانى كتب مع زميل عمره"بديع خيرى" مسرحية واحدة بأسماء عديدة واضطلع ببطولة واحدة (٦) وتتمثل العقبة الثانية فى أن معظم الدراسات التى تناولت أعمال "نجيب الريحانى" قد اقتصرت على رسم الملامح والسمات العامة والإشارة إلى وسائل وعناصر الإضحاك دون أن تتناول بالتحليل نصوص مسرحياته، فلا توجد نصوص منشورة لهذه المسرحيات، وإنما توجد بعض مخطوطاتها بالمركز القومى للمسرح أو لدى بديع خيرى أو إيناس خيرى أو ابنة أمين صدقى فضلاً عن أن بعض هذه النصوص قد ضاعت أصولها ، ولا تكتمل أية دراسة عنه إلا بالفحص النقدى للأعمال التى كتبها له "أمين صدقى" ثم التركيز بصفة خاصة على أعمال شريكه فى الكتابة وفى رحلته الفنية "بديع خيرى" (٧) وتنطلق الصعوبة الثالثة من قناعة الباحث بأن "مسرح الريحانى" هو إحدى حلقات سلسلة تطور الأشكال الما قبل مسرحية وغيرها من فنون العرض خاصة خيال الظل وبابات "ابن دانيال" (١٢٣٨- ١٣١١) تلك الفنون التى شاهدها وكتب عنها الرحالة والباحثون المستشرقون من أمثال" إدوارد وليم لين" و "كورت بريفر" و "بلزونى" و "كارستن نيبور" وغرهم فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكانت تلك الأشكال بالسذاجة والبدائية والخشونة والبذاءة القولية والحركية والتى تكونت من تراكم مخزون الكوميديا الشعبية الممزوج ببعض أنماط الكوميديا الأوروبية الوافدة ويمثل مسرح "يعقوب صنوع" إحدى الحلقات الهامة فى هذه السلسلة أما الحلقة المفقودة فتمثلها من وجهة نظر الباحث مسرحيات "أحمد الفار"الشعبية التى حققها ونشرها وقدم لها وترجمها إلى اللغة الألمانية كل من "ما نفريد فويديش ويعقوب لنداو" تحت عنوان "المسرح الشعبى العربى فى القاهرة سنة ١٩٠٩ ، أما

العنوان الفرعى فهو "أحمد الفار ومسرحياته الشعبية" والكتاب صدر فى بيروت سنة ١٩٩٣، ولا شك أن دراسة النصوص المنشورة فى هذا الكتاب ومقارنتها بأعمال الريحانى المعروفة بالفرانكو آراب "ستفيدها فى الوقوف عند حدود التداخل والتعارض والتماس بينهما وتساعدهم فى كشف المزيد من خصائص وسمات الفارسات الشعبية المعروفة باسم "الفصل المضحك" خاصة وأن المعلومات المتاحة قبل نشر هذا الكتاب - محدودة- لا يوثق بها إذ يطفو اسمه بين الحين والآخر فى ذاكرة بعض الممثلين المعاصرين له، كما كتب عنه قلة ممن شاهدوا بالفعل أسلوبه وطريقته فى الأداء والتى "وصفت بأنها متدنية" [٨] وحتى يمكننا إلقاء الضوء على تلك الحلقة لا بد من دراسة هذه المسرحيات .

أحمد الفار ومسرحياته الشعبية، ونعتقد فى صحة ما ذهب إليه "ما نفريد فويديش" من أن "أحمد الفار" واحد من العديدين الذين ورد ذكرهم فى كتب النقاد ممن كانوا يتنافسون فى تقديم العروض والنمر الشعبية فى ذلك الوقت، وقد سبق أن أشار إليه على الراعى بقوله "وهناك مثل آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجده فى حالة "أحمد أفندى فهيم الفار" الذى منحه الناس لقب أفندى تمييزًا له عن فنان ارتجال آخر اسمه "أحمد الفار" وكان معممًا .. وكان أحمد أفندى يرتدى الملابس الأفرنكية وينادم أعيان البلاد وخاصة فى مجلس لهم كان ينعقد فى بار اللواء" [٩] .

وهو ينتمى إلى تلك الطائفة التى أشار إليها "على مبارك ١٨٢٣ - ١٨٩٣ " ففى رواية" علم "علم الدين"المنشورة سنة ١٨٨٢ يشير إلى طائفة تسمى "أولاد الرابيه" الذين كانوا يقدمون بعض المحاكيات الساخرة والأكروبات كما كانوا متخصصين فى تقديم الأسكتشات، ويبدو أنه كان مشهورًا "بابن الرابيه" فعنوان مسرحية "الطرقى" هو كشف الستار عن بلديات أحمد الفار الشهير بابن وقد أشار إلى "أولاد الرابيه" أحمد أمين " الذى يؤكد فى قاموسه على أنهم كانوا يقدمون عروضهم فى أفنية المنازل، وفى الشوارع وحفلات الزواج والطهور، وقد ظلوا يقدمون هذه العروض حتى ظهور السينما والمسرح ورغم أدائهم المتدنى إلا أنه يرى أن عروضهم كانت نواة العروض المسرحية الشعبية المصرية، ومع ما فى هذه العروض من بذاءة فقد كانت نسبة من النساء اللآئى كن يحببن مشاهدتها [١١] . ويذكر "كورت بريفر" أن " أحمد فهيم الفار" هو نفسه الذى يدعى " أحمد الفار" فقط، لذا فالباحث المدقق يقع فى حيرة مبعثها ليس فقط اختلاف الروايات حول الاسم الحقيقى لذلك الفنان ، بل وحول إمكانية وجود أكثر من "فار" فهناك إشارات إلى: أحمد فهيم الفار- أحمد فهيم - أحمد الفار- أحمد الفار المصرى - الفار الكبير ويختلف ما ذهب إليه "بريفر" عن رواية على الراعى، ويرى كل من ما نفريد فويديش ولانداو أنه لا يمكن تصور أن يطلق اسم أفندى على شخصية شعبية وأن يسمح لهذه الشخصية بمنادمة الأعيان، بل ويعتقدان أن "بريفر" قد أخطأ بإضافة "فهيم " إلى اسم الفار وأن اسمه "أحمد الفار" فقط، وهذا مطابق لما ذكره "إبراهيم رمزى" تحت عنوان " مسرحيات أيام زمان وتاريخ الفنانين القدامى فهو يطلق عليه اسم "الفار الكبير" تمييزًا له عن منافسيه [١٢] ونحن أقرب إلى الأخذ بما ذهب إليه المستشرق الألمانى "بريفر" فى هذا الصدد فأغلب الظن أنه هو الذى قام بتكليف أحد الكتبة المحترفين بكتابة هذه النصوص باعتباره أحد المهتمين بمثل هذه النوعية من المسرح الشعبى [١٣] فقد كان من النادر أن يقدم أحد على نشر مثل هذه النصوص فى لغتها الأصلية فضلاً عن نشرها باللغة الألمانية بسبب أصولها المبتذلة واستخدامها للعامية التى كانت موضع استهجان المحافل الأدبية[١٤] .

ونصوص مسرحيات "الفار" المنشورة فى الكتاب

المشار إليه بلغتها الأصلية مع ترجمتها إلى اللغة الألمانية ليست نصوصًا كاملة ويقسمها الناشران إلى مجموعتين الأولى ويرمز لها بالحرف L اختصارًا لكلمة Leuden تحت عنوان "كشف الستار عن بلديات "أحمد الفار" والثانية ويرمز لها بالحرف M وقد نشرت تحت عنوان "ألعاب أحمد الفار المصرى فى أفراح المصريين" وقد تم العثور على نصوص المجموعة الأولى سنة ١٩٧٨ بمكتبة لبيع الكتب القديمة فى "جوتنجن" وقد حصلت عليها مكتبة جامعة Leuden أما النصوص الأخرى فقد عثر عليها Muet Munzel وتشير معظم التخمينات إلى أن المستشرق "كورت بريفر" كان وراء التكليف بكتابة هذه النصوص وقد تم الانتماء من كتاب نصوص المجموعة الأولى سنة ١٩٠٩، أما نصوص المجموعة الثانية فتاريخها هو سنة ١٩١٠ ورغم أن هذين التاريخين لا يفيدان فى الكشف عن موعد كتابة هذا النص أو ذاك على نحو دقيق فإن هناك ما يرجع أن تكون هذه النصوص قد كتبت بعد عام ١٨٩٦ إذ ورد ذكر الترام فى إحداها وأول ترام تم تسييره فى القاهرة كان فى شهر أغسطس من هذا العام [١٥] .

وتختلف عدد صفحات النص وبالتالى أطوال مسرحيات المجموعتين اختلافًا كبيرًا رغم أن مسرحيات المجموعة الثانية هى نفسها مسرحيات المجموعة الأولى وبمراجعة ذلك إحصائيًا يتبين لنا الآتى: "الفرق بين المجموعتين إحصائيا" :

رواية ابن البلد ٩٧ تقليعة "ابن البلد"١٨
رواية الشيخ الطرقى ٢٦ حكاية الطرقى ٢٤
رواية الصعيدى ٤٣ تقليعة الصعيدى ٢٢
رواية الحجاز ٤٠ تقليعة الحجاز (الحجية) ١٢.
رواية النجار ٣٢ تقليعة النجار ١١
المجموعة١٢٨ - ٨٧ صفحة

ويرجع الناشران أسباب اختلاف أطوال هذه المسرحيات إلى أننا إزاء نوع من التمثيل يدخل فيه عنصر ٨ الارتجال وهذا يؤدى إلى أن النص قد قدم أحيانًا أقصر من المعتاد أو أطول نتيجة لما يحويه من مساحات للارتجال، وأن كاتب المجموعة الثانية ربما كان حاضرًا أثناء العرض القصر، بل وربما يرجع يرجع قصر مسرحيات هذه المجموعة إلى أن كاتبها لم يكن يدون كل شئ [١٦] .

ويبدو أنه قد فاتهما تلك السطور المنشورة فى مقدمة طبعة "M" وهى فقرة هامة تفيدنا فى التعرف على أسلوب عرض هذه النوعية من الألعاب وعلى عناصرها الفنية المختلفة ونصها: "ألعاب أحمد الفار المصرى فى أفراح المصريين" عم أحمد الفار المصرى رجل يحضره المصريين للأفراح عند زواج أولادهم ولكن الذين يحضرون ذلك الرجل هم أهل الطبقة الدنية قبل ليلة الدخلة بيوم أو يومين فى صحبته طائفة من رجال الطبل البلدى ورجل طبال آخر وزمار ومشاعلى يمسك المشعل والع أمامه عند اللعب، وتبتدى هذه الحفلة بدق الطبل البلدى وأصحاب العريس يرقصون على صوت الطبل من بعد العشاء لغاية الساعة أربعة عربى مساءً، بعد ذلك يخرج الخول فى صفة امرأة ويرقص على الطبلة والزمارة، وبعد رقص الخول يطلع "أحمد الفار" متعمم بعمة كبيرة جد ولابس زعبوط صعيدى وبيده عكاز كبير ويسمع الحاضرون محاوراته المضحكة حتى آخر الليلة تقريبا وله من الحكايات خمس، يشتغل فى الليلة الواحدة حكاية واحدة فقط تستغرق كل الليل"

ويفهم من هذا أنه لابد وأن تختلف أطوال المسرحيات المقدمة فى حفلات الزواج والطهور وغيرها مما يقدم داخل المنازل عن تلك العروض التى تقدم فى الشوارع أو المقاهى أو الحانات أو الدور المعدة للعرض، فالجزء المرتبط بالحكاية التى تقدم داخل المنازل هو بلا شك عنصر واحد من عدة عناصر تشكل فى مجموعها المظاهر الخاصة المرتبطة بالاحتفال بالمناسبة، فى حين أن النص نفسه قد يكون أكثر طولاً وتكاملاً عندما تعرض نفس المسرحية فى الأماكن العامة ولجمهور أتى

لمشاهدتها خصيصًا لا للمشاركة فى الاحتفال بتلك المناسبة الخاصة، ولا شك أن لمظاهر الاحتفال ولجو البهجة بالإضافة إلى مساحة الارتجال دورًا كبيرًا فى تحديد طول أو قصر زمن العرض وليس حجم أو طول النص .

ولا ندرى ما إذا كان اختلاف مسميات هذه المسرحيات ما بين رواية حكاية تقليع يرجع فى المقام الأول لناسخ هذه المسرحيات أم يرجع للمسميات الشائعة فى ذلك الوقت .

الملامح العامة لهزليات "أحمد الفار" تختلف رواية "ابن البلد" و "رواية الصعيدى" عن بقية الروايات وخاصة فيما يتعلق بالبناء الدرامى للنص، فالمسرحية الأولى مركبة من قسمين وهى من خمسة فصول، ومضمون أو محتوى الفصول من الثانى حتى الخامس يختلف كثيرًا عن الفصل الأول فى تنوع الموضوعات فبينما يستخدم المؤلف فى الفصل الأول عناصر الكوميديا الشعبية من صخب ومجون وحماقات وإشارات خليعة قذرة، فإن الفصول الأخرى يضمها نقدًا اجتماعيًا وأخلاقيًا إذ تحتوى على مقاطع منفصلة يعالج من خلالها موضوعات مثل: تعاطى الأفيون وغيره من المخدرات، بحث النساء والرجال عن المسرة خارج المنزل - توفير الأولياء والقديسين - فاعلية وإيجابية الأجانب فى مواجهة تقاعس المصريين، والأجزاء الكوميدية فى المسرحية تنبع الكوميديا فيها من الحوار القصير المتبادل والذى يتكون عادة من جملة من سطر واحد وترديدها، أما الأجزاء المتضمنة بعدًا أخلاقيا فتتكون من فقرات طويلة (مونولوجات طويلة)[١٨] .

ونسوق مثالاً يوضح مدى تباين وتناقض صورة المرأة فى المسرحية الواحدة، ففى الأجزاء الكوميدية تبدو المرأة مستهترة نزقة سهلة المنال تمضى مع الرجال وقتما تشاء، ولكنها فى المواضع التى يحرص فيها على النقد الاجتماعى والأخلاقى تبدو كزوجة وأم فى صورة امرأة محتشمة صاحبة صون وعفاف لا تخرج من منزلها إلا بإذن زوجها ويستنتج "فويديش" من ذلك أن "أحمد الفار" ليس فقط من المحبطين الذين كانوا يحرصون على الهزل والتهريج ، وإنما كان فنانًا يضع فى اعتباره معالجة المشاكل الاجتماعية والأخلاقية [١٩] .

وتتضح خصائص وسمات مسرحيات "أحمد الفار" من التحليل والمقارنة لرواية وتقليعة "ابن البلد" ثم رواية الحجاز.

تبدأ رواية "ابن البلد" بالصدام المباشر بين ابن البلد وشخص يدعى "الغريب" إذ يلقى عليه "الغريب" السلام فلا يرد على الفور لاعتقادة أنه لم يكن المقصود بذلك:

الغريب:

أنا بقولك سلام عليكم ابن البلد : طيب يا أخينا اللى يرد السلام يبقى جنس ملته أيه.

غ :

يبقا راجل مسلم

ابن البلد:

لا يا سيدنا أنا منيش مسلم

غ:

أمال أنت أيه؟

ابن البلد:

أنا مؤمن

غ:

طب يا ابن البلد المسلم والمؤمن حالة واحدة

ابن البلد:

" لا يا سيدى عندنا المسلم هنا مرة

غ:

والراجل

ابن البلد:

مؤمن (المسرحية: رواية ابن البلد ص٩٢-٩٤) ويخبره "الغريب" بأنه من أسرة من كبار التجار من الاسكندرية يقومون

ببيع "المواجير" وأنه بعد نزاع بينه وبين والده كسر دولابه وأخذ منه مبلغ خمسمائة جنيه وهرب بها إلى القاهرة هابطاً على الحسين للزيارة:

غ:

وبعدين خرجت من سيدنا الحسين رحت على أهوة حشيش.

ابن البلد:

(يا بن الأحايب) بأه تخرج من الجنة على الخمارة

غ:

يا سيدنا طوف وأسعى واعمل التسعة

ابن البلد:

اعمل أنت حدا شر

غ:

دخلت القهوة وبشرب فى التعميرة وتفوت على حتة بنت جميلة أيه يا سيدنا وتفوت على حتة بنت جميلة أيه يا سيدنا لاطول توصف ولا عرض توصف.

ابن البلد:

هى طول المدنة يا سيدنا (ابن البلد ص ١٠٢: ص١٠٤) وتستدرجه هذه البنت وتسلبه بالحيلة كل ما معه من أموال، وعندما يعلم هذا "الغريب" من القهوجى أن "أحمد الفار" هو وحده الذى يمكنه أن يعيد إليه أمواله ينطلق بحثًا عنه فيكتشف أن الواقف أمامه هو " أحمد الفار" نفسه.

ابن البلد:

أحمد الفار أهو

غ:

هو مين

ابن البلد:

يا أخى أهو قدامك

غ:

هو فين

ابن البلد:

أهو يا أخى قدامك اللى جتته بره القفطان

غ:

فين يا أخى مش شايفه

ابن البلد:

إيدك اللى مبتكلش بيها فين

غ:

أهيه

ابن البلد:

هات إيدك أهوه ده أحمد الفار

غ:

أنا أيدى محطوطة على أيه

ابن البلد:

على القفا (ابن البلد ص ١٠٦: ١٠٨) تمر أمامها امرأة يطلق عليها المؤلف البنت ، ونعرف أنها هى التى احتالت على الغريب وتنبع الكوميديا هنا من الحوار الدائر بينها وبين الفار وهو حوار يصعب نقله لما يحيويه من عبارات تتسم بالفحش والقذارة ثم ينتقل المؤلف نقلة أخرى إذ يترك "الفار" الفتاة وما يلبث أن يظهر الشرطى فيغازلها هو الآخر:

العسكرى:

د هده مرة يا خويه طب وأنا

مبصبص لها (ويمشى العسكرى وراها)

إننى يا بت ده أنا بوليس ده أنا أحكم على حدا شر نفر.. ده أنا بتاع الضبط والرابط

دة أنا ماهيتى تلاتين أرش (البت تضربه وتقوله)

البت:

يا ندامتى ده عسكرى

العسكرى:

العسكرى ده كان خدام أمك ولا أيه (ابن البلد ص ١٢٠: ص ١٢٢)

تنتصر عليه الفتاة أيضًا بالحيلة وبدلاً من أن يقبض عليها لتسكعها فى الطرقات تغافله وتسرق بندقيته ، ثم تحدث نقلة أخرى يطلب فيها الشرطى من "أحمد الفار" أن يتوسط له فى الزواج من هذه الفتاة ولكن الفار يقنعه بالزواج من فتاة أخرى اسمها "نبوية" فيعجبه الاسم .. يرسل "الفار" البنت إلى زوجته كى تشاهد العروس فهى ابنة الفاركى، تعود وتدلى بأوصافها للشرطى ، وهنا ينتهى الجزء المنشور من المسرحية التى تنتهى بإعادة السلاح للجندى ولكنه يبقى بلا زواج حتى نهاية المسرحية [٢٠] أما تقليعة "ابن البلد" المنشورة فى المجموعة الثانية فهى أقصر من المسرحية الأولى ولكنها لا تختلف عنها كثيرًا إلا فى الإشارة إلى استخدام الطبول والموسيقى، كما أن النهاية تبدو مغايرة بعض الشئ ففيها تظهر زوجه " أحمد الفار" الجديدة والقديمة بالإضافة إلى أمه وعندما يحترم النزاع بينهم نشهد وصلة "ردح" بينه وبين زوجتيه وهذا الجزاء الذى نقتطعه من الحوار هو أكثر الأجزاء تهذيبا : (ملحوظة: ق القديمة -ج: الجدية - ف الفار وهذه الاختصارات من المؤلف نفسه)

ق:

جرى أيه يا مرة اللى يخشوا عندك فقها يطلعوا برابرا

ج:

امشى يا مرة يا مكنسة الشوارع يا وحشة (فيقوم الفار يقول استنى يا دلعدى (للجديدة وبعدين يبص للقديمة ويقول لها) أنت اللى قالك تجى هنا مين يا مرة يا بنت الكلب

ق:

أنت بتشتمنى أنت راخر يا بو شخة

ف:

شخة إيه يا مرة.. أنت يا دلعدى جية عاوزه خناقة.

ق:

أمال

ف:

وح تخدى الخناقة فى أيه

ق:

فى سبت (تقليعه) ابن البلد ص ٤٥٦

وتبدأ رواية "الحجاز" بالدعاء إلى الله والرسول وهذا عين ما كان يحدث عند "ابن دانيال" فقد أشار "لانداو" أن باباته وخاصة "طيف الخيال" تحوى بعد المقدمات "توحيد الله وذكره ومدح النبى والصلاة عليه والابتهال إلى عدالة الحاكمين [٢١]

وبعد الدعاء يعلن "أحمد الفار" عن اعتزامه الحج بعد أن أمرته أمه بذلك ويسأل الحاج "محمد" أن يساعده ويرشده فينصحه بالذهاب إلى أحد البدو ليستأجر منه جملاً يسافر به إلى مكة والحوار الدائر بينه وبين هذا البدوى يعكس قدرة "الفار" على خلق موقف كوميدى ينبنى فى البداية على سوء التفاهم عند الاتفاق على الأجر، ثم تصل الكوميديا إلى ذروتها عندما يحاول "الفار" ركوب الجمل إذ يخاف منه ويزداد خوفه بعد أن يعقره الجمل ، وعندما يقدم على الركوب يرفض الجمل أن ينهض به من موضعه لأنه يشعر بثقل "الفار" وما معه من زاد وفى مرة يوجه "البدوى" هذه العبارات للجمل:

"قوم يا غندور ودوس الدور.. انظر بهية النور بعيوناتك" والجمل يرفض:

الجمل:

لاع..لاع..لاع

فيطلب "البدوى" من الفار فى البداية أن يترك ما يحمله معه ثم يطلب منه أن يخلع ملابسه كى يخفف الحمل عن الجمل الذى يرفض النهوض بعد كل فعل من هذه الأفعال، ثم يطلب منه أن يقطع ذراعيه، ثم أنفه ثم يسلبه عينيه، ثم أذنيه ويستمر فى تقطيع أجزاء جسد "الفار" وعندما يعود هذا الأخير إلى زوجته تطلب منه الطلاق على الفور إذ

أنه ذهب للحج ليحمل اسمين عند عودته (الحاج أحمد) ولكنه عاد وقد أصبح يحمل اسمًا ثلاثيًا : "الحاج أحمد أغا" وتستفسر زوجته عن معنى هذا اللقب

مراتى:

إنما يعنى أيه يا خويا

أحمد:

يعنى طواشى يعنى طهرونى العرب! (المسرحية ص ٢٨٨)

والطرق أن "الجمل" لا يصل إلى أبعد من حى العباسية ثم يعود "الفار" بعد ذلك إلى زوجته على أنه قام بالحج بالفعل، أما تقليعة الحجية فتحمل بعض الاختلافات إذ أن أعمال التقطيع من أجزاء جسده تبدو أقل قسوة فلا يفقد إلا عينيه وأذنيه، كما أن "الفار" هو الذى يعلن عن رغبته فى الحج ولا يفعل ذلك من أجل مرضاة أمه كما فى النص الأول والمؤلف يشير إلى كيفية عمل "الجمل" بقوله "رجلين عاملين جمل لركوب الجمل وهم بدل الجمل ولكنه لا يشير بالطبع إلى كيفيه تنفيذ المشاهد التى تتسم بالخشونة المفرطة [٢٢] .

البناء الدرامى: البناء الدرامى لمسرحيات الفار ضعيف لا يتخذ أى خط متطور، إذ سرعان ما يترك المؤلف التيمة الرئيسة إلى تيمة أو تيمات فرعية قد لا ترتبط عضويًا بموضوع المسرحية، مما يجعل المسرحية تبدو بأكملها وكأنها مجموعة من "النمر الكوميدية" ، وتصبح بذلك أقرب إلى الفصول المضحكة، بل أن بعض هذه النمر تتكرر حرفيا فى أكثر من مسرحية وذلك مثل ظهور أم الفار أو وصلات الردح بين الزوجة القديمة والزوجة الجديدة. والحوار من أهم وسائل التعبير فى هذه المسرحيات حيث تتخلله النكتة اللفظية واللعب بالألفاظ كما يحوى كمًا كبيرًا من الألفاظ السوقية الماجنة والداعرة وينصب إهتمام المؤلف فى المقام الأول على تحقيق التسلية والتشويق ووسيلته الأساسية لتحقيق ذلك هى الاعتماد على مواقف سوء الفهم والأخطاء والحركات الخشنة والسوقية ويعتمد "الفار" فى كل مسرحية من مسرحيات على شخصية أساسية تطرح مجموعة من التساؤلات حول بعض الأمور أو بعض الجمل أو التعبيرات الأمر الذى يترتب عليه أن يكون الجمهور فى حالة تعاطف أو توحد مع هذه الشخصية ويبدو فى حالة ترقب لإجابة توضح الموقف فى حين لا تحتاج هذه الساؤلات إلى أى إيضاح والشخصية الرئيسة يلعبها دائماً "أحمد الفار" نفسه وعادة ما يدخل إلى المسرح فى صحبة طبال وزمار، أما باقى الشخصيات فهى مجرد أنماط يطلق عليهم وصف بلدياته مثل العسكرى والشيخ والصعيدى والبدوى والترجمات ثم الخواجة والمسرحيات مكتوبة بالعامية كما سبق أن أشرنا، إلا أن المنولوج الذى تبدأ به مسرحيات المجموعة الثانية بالذات فهو مكتوب شعرًا ، كما توجد بعض أبيات من الشعر فى مواضع قليلة ومتفرقة فى هذه النصوص وموضوعات المسرحيات منتزعة من الحياة العادية اليومية فى عالم المدينة وخاصة مدينة القاهرة وتدخل فى دائرة العلاقات الإنسانية فهو يتعرض إلى جانب الموضوعات التى أشرنا إليها لموضوعات مثل السرقة والنصب والسخرية من الأجانب والضرب وتبادل السباب والعمل على طرد الأرواح الشريرة والطلاق وتنبع معظم العناصر الكوميدية فى مسرحه من الموقف ، ويُعتبر العبث بالمعنى الحرفي للكلمة أحد العناصر الباعثة على الإضحاك فى المواقف المختلفة "فابن البلد" فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم يصر على أن الأسبوع ثمانية أيام أربعة منها أيام "سبت" وأنه لا يوجد يوم اسمه "الجمعة" لأن جمعة "اسم شخص"

ابن البلد:

لا ما فيش يوم اسمه جمعة

غ:

فيه يوم اسمه جمعة وأحاط صوابعى فى

عينيك

ابن البلد:

مفيش يوم اسمه جمعة أبدًا

غ:

الجمعة كام يوم

ابن البلد:

الجمعة تمن تيام يأبوا ويغطسوا وأحنا على وش الدنيا

غ:

طيب احسبها لى

ابن البلد:

أحسبها لك يا سيدنا صلى على النبى أولنا السبت والسبت والسبت والسبت (المسرحية ص١٠٢)

كما أنه يزعم أنه قد أتى من اللامكان الكائن بجوار مكان آخر اسمه أيضًا اللامكان أنا من اللا.. اللى جنب اللا (المسرحية ص ١١٦) كما أنه عندما يرشح ابنته "نبوية " للزواج من العسكرى يخبره بأنها لا تحسن سوى لعب الكوتشينة وأنها لا تعرف "تطحن ولا تطبخ" وكأن ذلك هو كل ما يريده الرجل من المرأة (المسرحية ص ١٣٢) ويؤكد "الصعيدى" فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم أنه يستطيع أن يعيش فى القاهرة عامين كاملين وليس فى جيبه سوى ثلاثة مليمات:

ع:

معاك كام

ص:

(صعيدى): معايا ثلاثة مليم وكسرة وحتة جبنة مرة

ع:

طيب وأنت عاوز تبات كام يوم

ص:

أبات سنتين على بال ما أضيع الفلوس (رواية الصعيدى ص ١٧٨) وكما كان "صنوع" يتعهد اختيار أسماء بعض شخصياته وخاصة الأجنبية منها بحيث يصبح فقد بالغ "الفار" فى نحت أسماء شخصياته، بل أنه كان يسخر أحيانًا من اسمه هو نفسه ليظهر لنا أن روح الدعابة الشعبية المصرية تسمح بأن يسخر الفرد حتى من نفسه (٢٣) .

ويرى كل من "فويديش ولانداو" أن هذا الكم الهائل من عبارات السب والمجون البذيئة التى ترد على ألسنة الطبقات الدنيا منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر كانت تبدو وكأنها من مفردات اللغة العادية ولم تكن موضع استهجان ، كما كانت مشاهدها تنتمى إلى جنس الكوميديا الخشنة المتسمة بالعنف والمعروفة باسم 24) slapstick) ويؤكد على الراعى نفس الرأى ويرى أن مثل تلك الألفاظ الصارخة والبذيئة من تراث "المسرح الشعبى" منذ عهد "ابن دانيال" ويرى أن كثيرًا مما يعتبر اليوم نابيًا لم يكن كذلك منذ نصف قرن، ذلك أن الأعضاء المستترة للجسم والإشارة إليها وذكر العملية الجنسية ليس موضع حظر صارم فى حياة الطبقات الشعبية مثلما هو فى حياة الطبقة الوسطى مثلاً (١٥) .

كما سبق أن ذكرنا فإن مسرحيات "الفار" لا تخلو من الإشارات الفاضحة علاوة على ذكر العملية الجنسية والأعضاء التناسلية بمسمياتها بمناسبة وبغير مناسبة علاوة على الشتائم المتضمنة إشارات إلى هذه الأعضاء .

الريحانى والفرانكو آراب

أحد تعريفات المسرحية الكوميدية "أنها مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف ونهاية سعيدة" وقد طرحت عدة مفاهيم للكوميديا على مر العصور من الممكن تلخيصها فى ثلاثة تيارات تنحصر فى الآتى:

التيار الأول:

ويعتبر "الكوميديا" نشاطًا اجتماعيًا بالدرجة الأولى يرتبط بالواقع ويتناول الإنسان فى إطاره

الاجتماعى ويسعى هذا التيار للانتقاد الساخر من العيوب الاجتماعية والأخلاقية بهدف إصلاحها.

التيار الثانى :

ويرى فى الكوميديا احتفالاً بالحياة ويربطها بالاحتفالات الطقسية بعودة الربيع وتجدد الحياة .

التيار الثالث:

ويرى فى الكوميديا أنها وسيلة للترفيه والتنفيس تؤدى إلى الخروج المؤقت على النظام السائد [٢٧] .

وإذا بحثنا عما يربط بين الإنتاج الدرامى والعروض المسرحية عند كل من يعقوب صنوع فى سبعينيات القرن الماضى، والفار سنة ١٩٠٩، والكسار اعتبارًا من سنة ١٩١٢، ونجيب الريحانى أثناء الحرب العالمية الأولى وماتلاها من سنوات رغم ما بين إنتاجهم من فروق زمنية، ورغم اختلافهم فى الأسلوب ، فإننا نلاحظ أنهم يتفقون جميعًا فى استخدام اللغة العامية، وفى اختيارهم لبعض الموضوعات ، وفى اللجوء لبعض أساليب ووسائل الإضحاك، كما أنهم كانوا يكتبون ومخزونهم من التراث العالمى الوافد ضئيل، فضلاً عن بدائية الأشكال الشعبية المحلية التى وقعوا تحت تأثيرها.

والكاتب المسرحى الكوميدى محكوم فى إبداعه بماذا يكتب- ولمن يكتب - كما أن شخصياته تعبر عن ذاتيتها بالطريقة التى تتحدث بها وباللغة التى يتبناها الكاتب والتى قد تختلف من مشهد إلى آخر فى بعض الأحوال والتقنيات التى يستخدمها هذا الكاتب تدلنا على ما يجعل الناس تضحك ولكنها لا تخبرنا لماذا يضحكون.

"ونجيب الريحانى" وإن كان يفهم الكوميديا على أنها مسرحية ذات طابع مسل ونهاية سعيدة مثله فى ذلك مثل غيره ممن عاصروه أو سبقوه فإن الهدف الاجتماعى لم يكن خافيًا عليه خاصة بعد تخليه عن شخصية "كشكش بك" وبداية نضجة الفنى.

لقد بدأ الريحانى عمله كممثل بداية لا تختلف عن مهرج السيرك فى شئ فقد قام بالاشتراك مع زميله "عزيز عيد" بتقديم بعض "النمر الكوميدية" على مسرح "دار التمثيل العربى" لحساب الفرقة التى كونها "سلامة حجازى" مع "عبدالله عكاشة" فبعد انتهاء التمثيل كان نجيب وعزيزة يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطورًا ويخرج لسانه ويهز جسده [٢٩] .

ثم تطور به الأمر ليصبح مجرد شخصية ظليلة يؤدى دوره من خلف ستار شفاف حيث تقدم راقصة أجنبية حسناء "نمرة مثيرة" بمصاحبته ويقتصر دوره على الاستجابة لحركات الرقصة المثيرة بحركات هزلية أو مغازلتها والتلاعب بزرار الطربوش إذ كان يرتدى زى خادم نوبى يحمل على رأسه طربوشًا مراكشيا [٣٠] .

ومعنى هذا أن بداياته لم تخرج عن إطار "الفصل المضحك" وهو نوع من الفن الشعبى ظهر خلال القرن التاسع عشر وازدهر وتطور فى السنوات الأولى من القرن العشرين، وكان يأخذ فى البداية شكلاً تمثيليًا تلقائيًا شديد البدائية والسذاجة وكانت عروضه تقدم بواسطة فرق متجولة تعرض مسرحياتها فى المدن والأقاليم.

وقد ظل هذا النوع الشعبى بعيدًا عن أى تأثير أجنبى حتى السنوات الأخيرة من القرن التاسع ، ثم لم يلبث أن تطور فى شكل عروض تقدم فى المقاهى فقد شاهد "كورت بريفر" عروضا تحمل بعض ملامح كوميديا ديلارتى، ثم أصبحت هذه النوعية من العروض تقدم بمسارح الفرق الكبيرة عقب نهاية العروض التراجيداية [٣١]

ثم ابتكر "الريحانى" شخصية "كشكش بك" أو اقتبسها وفقًا لبعض الروايات وقدمها من خلال مجموعة من المسرحيات التى تعرف باسم "الفرانكو آراب" وهى عبارة عن مسرحية صغيرة مكونة من عدة تابلوهات راقصة مصحوبة بالغناء وبعض المواقف الكوميدية القصيرة التى تمتزج

فيها الأغنيات العربية والفرنسية، كما تختلط العامية المصرية بالفرنسية فى الحوار[٣٢]

وقد استمد موضوعها وشخصياتها ونكاتها من واقع البيئة المصرية وهى من ناحية المضمون بسيطة وساذجة وبطل أحداثها هو دائمًا "كشكش بك" ذلك العمدة الذى باع محصول القطن وأتى من قريته إلى العاصمة بمحفظة منتفخة بالمال فيلتف حول مجموعة من الفتيات الحسناوات فيعود إلى قريته بمحفظة خاوية وإحساس بالندم يقسم معه أن يثوب إلى رشده، وعلى ألا يكرر هذا الفعل مرة أخرى.

ولأنه كان يقدم هذا العمل داخل أحد الكباريهات فقد كان يقدم ضمن برنامج حافل بالمنوعات يشتمل القسم الأول منه على "نمر راقصة" وأغان ويقدم فى القسم الثانى "المسرحية"[٣٤] .

وإلى جانب هذه الشخصية المحورية هناك نماذج أخرى نمطية ظهرت بالتدريج من خلال التنويعات المختلفة على نفس الموضوع وذلك فى أعمال مثل (تعاالىلى يا بطة - بستة ريال - بكرة فى المشمش - خليك تقيل - هز ياوز - أديلو جامد - بلانش أونطة - ابقى قابلنى - كشكش فى باريس - أحلام كشكش بك - ووصية كشكش بك" وغيرها وتتمثل النماذج النمطية فى "زغرب" وهو خام خاص وخفير القرية فى نفس الوقت، أم شولح الحماة، الشيخ ينسون وهو صديق يتكلم بالفصحى فيثير الضحكات المتوالية على طريقته غير المفهومة لدى العامة ، والقواد "أبو الدبل" نصف المتفرج الذى تنحصر مهمته فى جلب الحسناوات "الكشكش بك" ثم الخواجة الذى يحتال على كشكش لسلب أمواله وامرأة أوروبية - أو عدة نساء - تقوم بإغراء كشكش بك بفتنتها [٣٥].

وهذا يعنى أن أعمال الريحانى هذه والمعروفة - بالفرانكو آراب - قد احتفظت بما كان " الفصل المضحك" يشتمل عليه من شخصيات نمطية ومجون وشتائم وموسيقى ولكنها كانت تختلف عنه اختلافًا واضحا فى ثلاثة مواضع :

- إن نصوصها مكتوبة وليست مرتجلة.
- إن حوارها مزيج من اللغة العربية وبعض اللغات الإنجليزية والفرنسية .
- إن الأدوار النسائية التى كان الصبية والرجال يؤدونها قد أسندت إلى ممثلات راقصات فاتنات [٣٦].

ومن أهم عناصر الإضحاك فى هذه الأعمال كوميديا اللغة - إن صح التعبير والتى تعتمد على سوء التفاهم اللفظى والإجابات الفكهة وتكنيك الشخصيات المغلوطة.

وواضح مما ذكرنا مدى سذاجة وبساطة هذه العروض التى تعتمد على عنصر الفرجة والإثارة فى المقام الأول، وهذا ما جعلها موضع هجوم النقاد المعاصرين وأصحاب الفرق التى تقدم أعمالاً جادة بل لقد كانت استعراضات الريحانى والكسار سببًا فى إغلاق بعض الفرق لمسارحها لتحكمها فرق الميوزيك هو.

وعندما فشل "جورج أبيض" فى التأقلم مع هذا الوضع، كما فشل فى الاستمرار فى تقديم مسرحه الكلاسيكى هاجر إلى لبنان بعد أن قال جملته الشهيرة "وداعاً يا بلد كشكش!" [٣٧] .

ورغم ذلك فقد وجدت مثل هذه العروض قبولاً حسنًا لدى الجماهير الباحثة عن المتعة والتسلية، بل ووجدت من يدافع عنها بقوله إن من الظلم القول أن استعراضات "كشكش بك" كان الغرض منها الإضحاك فحسب أو التهريج كما يقول "جورج أبيض" وزملاؤه ولكنه كان يمثل نمطًا ونموذجًا من مجتمعنا، بل إنه كان يصور مجتمعنا القديم بسلوكه فكشكش بك صورة للإقطاع بما يمثله من انحرافات [٣٨].

وتلاحظ "ليلى أبو سيف" أن كشكش بك الريفى البسيط ينتصر دائمًا على الأجنبى أو ساكن المدينة المتفرنج، كما لاحظت أن هذه المسرحيات تظهر

مدى التناقض الواضح بين أساليب كشكش الشريفة الماكرة والأساليب الممقوتة الملتوية التى كان يتبعها المغامرون الأوروبيون [٣٩].

وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك بالقول بأن الريحانى قدم فى هذه الأعمال الأناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية فى مسرحيته "رن" التى يدعو فيها إلى حب الوطن بالأفعال وليس بالأقوال وهو يغنى فى أحد المشاهد قائلاً الحق كله على الأغنياء

إحم ! يا فرحتنا بكترتهم
ملهيين فى روزه "و" سنيه"
والسيف نازل على أمتهم
أمتى بقى نشوف قرش المصرى
يفضل فى بلده ولا يطلعشى
أنتم بمالكم واحنا بروحنا
دى إيد لوحدها ما تسقفش [٤٠].

ويفسر "محمد تيمور" سر الإقبال الجماهيرى على هذه العروض بأن الجمهور كان لا يزال طفلاً يقبل ما يناسب مزاجه الصغير، كما أنه قد سئم مشاهدة الفرق الجادة وهى تتقهقر فأعرض عنها[٤١].

وقد ظل " الريحانى" واقعًا تحت تأثير تلك الشخصية خاصة فى بداية المرحلة التى بدأ يتحول فيها من الهزل إلى النقد الاجتماعى ومواكبة بعض الأحداث السياسية والتحولات الاقتصادية والاجتماعية، ورغم أنه يصعب تحديد تاريخ هذه البداية تحديدًا قاطعًا فقد ظهرت بشائر هذا التطور فى مسرحية "أيام العز" سنة ١٩٢٣، وفى مسرحية "البرنسيسة" سنة ١٩٢٤ يؤدى فيها الدور الذى أصبح معروفًا به فيما بعد وهو دور الرجل الغلبان الشهم الذى يتمسك بقيم الشرف مهما كانت المغريات ولا يرضى بديلاً بوضعه ومكانه بين صفوف الشعب [٤٢].

وهناك مجموعة أخرى من النصوص مثل "الفلوس" و "مجلس الأنس" و "لو كنت ملك" عالج فيها موضوعات الحب وعلاقة المال بالسعادة وشرور المال إلا أن هذه الفترة سادها بعض الاضطرابات وذلك لعودته مرة أخرى لتصوير شخصية " كشكش بك" فقد قدم فى الفترة من سنة ٢٦ حتى سنة ١٩٣١ أعمالاً مثل " ليلة جنان- مملكة الحب - الحظوظ - عشان بوسة - آه من النسوان - ابقى أغمزنى ، ولم يعد كشكش هذه المرة مجرد عمدة القرية الباحث عن اللذة والمتعة وإنما هو عجوز أحمق فقير تصبح سذاجته الريفيه هدفًا للنكات [٤٣].

على أن بداية النضج الحقيقى للريحانى كفنان كوميدى تجلت فى مسرحية "الجنيه المصرى" سنة ١٩٣١ التى اقتبسها عن مسرحية "طوباز" للكاتب الفرنسى "مارسيل باينول" والتى فشلت عند عرضها فشلاً ذريعًا لخلوها من الموسيقى والغناء ومن كوميديات الحيل التى بالغ الريحانى فى استخدامها فى أعماله السابقة [٤٤].

لقد حاول "الريحانى" فى هذه الفترة الارتفاع بذوق الجمهور الذى ساهم هو نفسه على امتداد سنوات طويلة فى إفساد ذوقه، ففشل فى ذلك، وكان رد فعله هو العودة لتقديم استعراض "فرانكو - آراب" بعنوان المحفظة يا مدام" وقد وصف الريحانى رد الفعل هذا بأنه بمثابة انتقام من الجمهور [٤٥] .

لقد استمر "الريحانى" منذ بداية الأربعينيات وحتى وفاته فى تقديم عدد من المسرحيات التى تعتبر من أنضج أعماله مثل " حسين ومرقص وكوهين وإلا خمسة وسلاح اليوم.

كان الهدف من ذلك العرض هو بيان أن المدخل لدراسة " مسرح الريحانى فى بداياته إنما هو امتداد لدراسة الظاهرة المسرحية وبصفة خاصة لتطور الأشكال "الماقبل مسرحية" والمسرحية الشعبية فى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتى سيطر عليها الطابع

الهزلى القائم على الإثارة والمبالغة، واستخدام النكت اللفظية والمواقف التى تبعث على الضحك من أجل الضحك وتسلية الجمهور المتلقى وليس من السهل الحكم على هذه الأعمال دون ربطها بحركة المجتمع وبالأسباب والعوامل المؤدية لظهورها ونموها وبطبيعة ونوعية الشرائح المتباينة من الجمهور المصرى والأجنبى الذى كانت تقدم إليه عروض الفرانكو - آراب، وقد حاول كثير من النقاد إثبات أن الريحانى قد اقتبس شخصية كشكش من أكثر من مصدر ، فهناك أكثر من نمط يقترب منه إن لم يكن يماثله، ومن ذلك على سبيل المثال "الأمير وصال" فى بابة طيف الخيال لابن دانيال الذى يمثل نمط الثرى الذى ضيع ثروته فى السكر والعربدة والقمار والنساء والذى ينتهى به الحال إلى التوبة.

كما تُعد مسرحية "صدق الإخاء" لإسماعيل عاصم فى نظر أحد الدارسين واحدة من المسرحيات التى تطرح صورة جنينية للفرانكو - آراب فأحداثها تدور حول الشاب الوارث المتلاف "نديم" الذى يبدد ما ورثته آسرته عن أبيه فى الحانات والذى يلوك على لسانه الألفاظ الأجنبية[٤٦]. كما يلاحظ أن الدراما المصرية منذ أن التقت تبا بالنماذج الأوروبية فى مسرح صنوع "كلما نحتت إلى التمصير من أصول أجنبية واتجهت إلى الزمن المعاصر لها بما فيه من أوضاع وما يطرحه من نماذج سلوك كى تتخذ منه مادة للتشكيل الدرامى كلما كانت النتيجة بشكل أو بآخر فرانكو آراب أو درجة من درجاته تلتقى فيه وتتفاعل الشخصيات المصرية الصميمة بالمتفرنجة منها أو الأجنبية عنها من مختلف المشارب والأجناس" [٤٧].

ولا يفوتنا أن نشير فى هذا الصدد إلى صورة الأجنبة فى العرض التى شاهدها وكتب عنها الرحالة والمستشرقون الأجانب فى مصر فى القرن التاسع عشر والتى يبدو الخواجة فيها دائمًا موضع سخرية واستهزاء والنماذج كثيرة فى استعراضات الريحانى، وهناك نموذج جيد فى رواية النجار لأحمد الفار.

المسرح الهزلى ومشكلة المصطلح فى عام ١٩٢٧

وفى الفترة التى تصفها ليلى أبو سيف بالفوضى الفنية وهى الفترة التى كان الريحانى يحاول فيها الفكاك من أسر شخصية "كشكش بك" كتب أحد النقاد مشككًا فى إمكانية استمرار نجاحه ويصف أغانيه واستعراضاته بأنها قد أصبحت مبتذلة عند جمهور المسارح الذى أصبح يعرض عن هذا اللون المحلى من التهريج ويشكل كاتب هذا المقال فى زعم الريحانى بأنه سوف يبتعد عن الفودفيلات والهزليات ويتجه إلى الكوميديا الجادة والميلودراما ويورد فى نهاية المقال أغنية يؤكد بها على فشله فى التمثيل الجاد بقوله:

كشكش ظهر بين النتايات بعد الدرام ورجع كشكش الجد إن كان ما يفيدش سيبك من الجد وبكش [٤٨] هذا الكم من المصطلحات التى استعملها هذا الناقد يقودنا إلى قضية الشكل الدرامى ،وهى قضية تواجه دارس الدراما وتحتاج إلى وقفة متأنية ويشير "هربرت هفنر" فى هذا الصدد فى مقالة نحو تعريف للشكل الدرامى إلى هذا الموضوع بقوله "لقد اعتدنا على أن نسمى نوعين أو فصيلتين من الشكل باسم " التراجيديا والكوميديا ، ولكن هناك مواصفات أخرى ضرورية للشكل التراجيدى الخالص والشكل الكوميدى الخالص، وقبل أن ندرس بعض هذه المواصفات أود أن أوضح أن مصطلحى التراجيدايا والكوميديا ليسا بذى قيمة فى ذاتيهما ولكنهما مجرد دلالتين للشكل ، فهناك تراجيدايا جيدة وتراجيديات متوسطة الجودة وتراجيديات ردئية ويمكن أن يقال ذلك عن الكوميديا أيضًا [٤٩] الشكل إذن هو " تنظيم أو صياغة العمل المسرحى تبعًا لرؤية كاتبه[٥٠] ويخطئ من يعتبر التراجيدايا ذات رتبة

أرفع من الكوميديا على طول الخط، كما يخطىء من يعتقد أن وظيفة الكوميديا تقتصر فقط على مجرد السخرية أو الاستنكار لما يرتكبه البشر من حماقات [٥١] وتشير كافة الأفلام التى تعرضت لدراسة الظاهرة المسرحية فى مصر فى بدايات القرن العشرين إلى العديد من المصطلحات التى تصنف أشكال الدراما والعروض المسرحية فى تلك الفترة ومن هذه المصطلحات الفصل المضحك - الفارس أو الهزلية - الفودفيل - الريفيو وغالبًا ما يشار إلى الفارس و الفودفيل كمترادفين يؤديان معنى واحدًا ومن هذا ما ورد عند جيروفون فيلبرت فى معجمه عن مصطلحات الأدب الذى يرى فيه أن تطور مصطلح "الفارس" أو الهزلية فى القرنين التاسع عشر والعشرين قد أدى إلى أنه قد أصبح يستخدم بمعنى واحد فيما يتعلق بالـ posse والـ Schwank والمسرحيات الفودفيلية ومسرحيات البوليفار التى تقوم أحداثها على المبالغات فى استخدام أساليب ووسائل الإضحاك [٢٥]

وقد كان "الفارس" يشير فى البداية إلى الفقرات الكوميدية الخشنة والمشاهد التى تؤدى بين الفصول فى مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات الدينية فى فرنسا ثم تطور فى القرن الخامس عشر والسادس عشر وأصبح مسرحية ضاحكة قصيرة مستقلة بذاتها وغالبا ما تكون مجهولة المؤلف، وبالتدريج أصبح هدف "الفارس" بمساعدة الشخصيات النمطية المقبولة والمواقف المتنوعة المرسومة آلياً تسلية الجمهور [٥٣].

أما "الفودفيل" فقد استخدم فى الأصل للإشارة إلى الطقاطيق والأغانى الشعبية البهيجة التى غالبًا ما تكون هجائية لاذعة ، ثم أصبحت هذه الكلمة تشير إلى الكوميديا الخفيفة التى تحوى فقرات غنائية ومع مرور الزمن زادت مساحة النص على حساب الجانب الاستعراضى ولكن تمت المحافظة على الحشوات الغنائية والتى تقدم عادة فى نهاية المشاهد أو الفصول، والآن تشير كلمة "فودفيل" بصفة عامة إلى الهزليات الغنائية بينما يشير المفهوم نفسه فى إنجلترا وأمريكا إلى ما يرداف "الكباريه" [٥٤] .

الفودفيل إذن يمزج الحوار بالغناء وغايته ترفيهية صرف، وقد سار مع التطور فى اتجاهين أساسيين فودفيل الحدث حيث يتحول موقف مبدئى بسيط إلى لوحات أخلاقية صغيرة، فودفيل الهجاء وهو أقرب إلى أساليب الفارس ولهجته[٥٥].

وإذا نظرنا إلى أعمال "الفار" نجد أنها أقرب إلى "الفارس" بالمفهوم الذى أشرنا إليه بينما تقترب أعمال الريحانى الأولى من الفودفيل الذى يمثل الاتجاه الثانى من الاتجاهين المشار إليهما وواضح من هذا العرض أنه لا يمكن الفصل الحاد بين هذا وذاك، فحدود التداخل والتقارب والتماس واضحة، لذا فقد آثرنا أن نطلق على مسرحياتهما معًا وصف المسرحية الهزلية وهو وصف يصدق على ما قدماه من أعمال شكلاً ومضمونًا .

وخير ما يمكن أن نختم به هذه الدراسة التأكيد على أن المسرحية الهزلية ليست مجرد وسيلة للإضحاك يلجأ إليها المسرح غير الهادف وإذا كانت المسرحيات الهزلية التى تعرض لها تمثل قيمة تاريخية فقط فإن هناك من يرى "أن فى تركيب المسرحية الهزلية إذا ما أعدنا تقييمها ونظرنا إليها نظرة جديدة ما يجعلها تشارك فى توضيح الرؤية الاجتماعية وحتى السياسية فى هذا المجتمع .. وإذا عرفنا ميكانيكية الإضحاك فى الفارس لعرفنا كيف نستغل هذا النوع فى الإسهام فى حياتنا ما دام قد ثبت أن جمهورنا يقبل عليه"[٥٦].

هوامش

١- ليس هناك اتفاق بين النقاد والمؤرخين على عام مولد نجيب الريحانى فهو عام ١٨٩١ عند يعقوب لنداو فى كتاب دراسات فى السينما والمسرح عند العرب وهو عام ١٨٨٤ عند سيد أحمد على أحمد فى رسالته للماجستير حول أنماط الكوميديا بين الوافد والموروث - دراسة بنيو - توليدية للمسرح المصرى بين الحربين العالميتين وقد اعتمدنا فى ذلك على "د.ليلى أبو سيف" فى كتابها نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر" وهو من أدق الأبحاث التى تعرضت لنجيب الريحانى ولمسرحه

٢- محمد تيمور: حياتنا التمثيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ ص١٥٦.

٣- أزرده "جلال العشرى: الريحانى والريحانى". مجلة المسرح العدد ٣، السنة الأولى أغسطس سنة ١٩٨١ ص ٣٦.

٤- المرجع السابق: ص٣٦، ص٣٧.

٥- المرجع نفسه: ص ٢٧.

٦- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكى إلى المسرح، مؤلفات ألفريد فرج، مجلد رقم (٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ ص ٨٣.

٧- انظرالجدول المرفق الذى أوردته "د.ليلى نسيم أبو سيف" فى نهاية دراستها عن نجيب الريحانى.

د. ليلى نسيم أبو سيف: نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر، دار المعارف ب.ت ٣٠٠ : ص ٣٠٤ .

وقد رصدت فى هذا الجدول مسرحيات الريحانى وترتيب عرضها مع الإشارة إلى وجود النص من عدمه ومكان وجوده.

٨- ما نفريد فويدش، جاكوب لنداو: المسرح الشعبى العربى فى القاهرة سنة ١٩٠٩.

"أحمد الفار ومسرحيات الشعبية" بيروت سنة ١٩٩٣ ص ١٧.

٩- د. على الراعى: الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى، العدد ٢٢٢ دار الهلال نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ٢٨.

١٠- مانفريد فويدش: جاكوب لنداو: المرجع السابق ص ٢٣، ص ١٣٦ .

١١-نفسه ص٢٥ .

١٢-نفس المرجع ص٢٢ وانظر أيضًا ما أشار إليه سهيل فى تطورات فى مصر، الدنيا المصورة عدد ٧٧ فى ٦ يوليو سنة ١٩٣٠ بقوله: أما فى الأفراح والسهرات فقد كان هناك بطل اسمه "أحمد الفار" وما زال إلى اليوم حيًا يرزق وهو قدير أصوات الطيور والحيوانات المختلفة، كما أنه عازف ماهر (موسيقى القرب) وقد كان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل إلى اليوم والمسمى "سعد الدين باشا مدير الغربية " ويعتبره سهيل" آخر ممثل فيما أسماه بالعصر القديم لتمثيل الهزلى فى مصر .

١٣- انظر ما نفريد فويديش.. مرجع سابق ص ٢٩.

١٤- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٦.

١٥- مانفريد فويدش: المرجع السابق ص ٢٩: ص ٢١.

١٦- المرجع نفسه ص ٣٤،٣٥ .

١٧- المرجع نفسه ص ٣٥ .

١٨- المرجع نفسه ص ٣١.

١٩- المرجع نفسه ص ٣١.

٢٠- المرجع نفسه ص ٣٦.

٢١- يعقوب.م. لانداو: دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ترجمة أحمد المغازى الهيئة المصرية العامة لكتاب سنة ١٩٧٣ ص ٦١.

٢٢- ما نفريد فويدش: مرجع سابق ص ٤١٤.

٢٣- المرجع نفسه: المقدمة ص ٤٥.

٢٤- وهى تعنى (أ) مقرعة التمثيل والتهريج وهى مقرعة مؤلفة من قطعتى خشب مسطحين مثبتتين من طرف واحد بحيث تحدثان مدويا ويضرب بهما الممثل أو الهرج شخصًا آخر .

(ب) كوميديا رخيصة متسمة بالخشونة المفرطة ? Slap stick Comedy انظر: منير البعلبكى قاموس المورد، داتر العلم للميلامين ص ٨٦٣.

٢٥ ? على الراعى الكوميديا المرتجلة: مرجع سابق ص٥٢.

٢٦- مولوين ميرشنت : الكوميديا ترجمة د. على أحمد محمود ، عالم المعرفة رقم ١٨ الكويت، يونيو ١٩٧٩ ص١٧- ١٨.

٢٧- د. نهاد صليحه: الضحك والكوميديا فى المسرح احتفالية تصالحية أو كرنفالية تفكيكية مجلة المسرح

العدد ٦٠ نوفمبرسنة ١٩٩٣ ص ٦.

٢٨- انظر B erger,Arhur Asa Comedy writing Transaction Publis hers New Branwick,New Cersey 1997 p2-3.

٢٩- د. على الراعى: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، دار الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر سنة ١٩٧١ ص ٢١٥.

٣٠- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٠.

٣١- انظر : د.جلال حافظ: الفصل المضحك فى المسرح المصرى فى بدايات القرن، مجلة القاهرة العدد ٩٤ سنة ١٩٨٩ ص ٧٦.

٣٢- د.جلال حافظ: الفرانكو آراب، مجلة القاهرة العدد ٩٥ سنة ١٩٨٩ ص ٧٧.

٣٣- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٣.

٣٤- المرجع نفسه ص ٤٧.

٣٥- المرجع نفسه ص٤٤ وأيضًا د.على الراعى : فنون الكوميديا: مرجع سابق ص ٢٢٧ .

٣٦- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٤.

٣٧- انظر يوسف وهبى: مذكرات يوسف وهبى، مجلة المسرح العدد ٣٠ ص ٩٩.

٣٨- د.مصطفى على عمر: الواقعية فى المسرح المصرى، دار الكتب الجامعية سنة ١٩٦٨ ص٢٢٦.

٣٩- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٦.

٤٠- أمين بكير: كشكش بك، سلسلة رواد المسرح المصرى (١) المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة ص ٤١-٤٢.

٤١- سمير عوض : محمد تيمور ونقد الممثلين، مجلة المسرح العدد (٤٨) نوفمبر١٩٩٢ ص ٩١.

٤٢- د. على الراعى: فنون الكوميديا ص ٢٣١، ص ٢٤٣.

٤٣- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ١٣١ ؟ ص ١٣٢.

٤٤- نفسه ص ١٥١.

٤٥- المرجع نفسه ص ١٨١.

٤٦- سيد أحمد على أحمد: أنماط الكوميديا بين الوافد والموروث - دراسة بنيو توليدية للمسرح المصرى بين الحربين العالميتين ، رسالة ماجستير (غير منشورة) سنة ١٩٩٥ ص ١٥٣.

٤٧- المرجع نفسه: ص ١٥٣.

٤٨- نقلاً عن نجوى عانوس : المسرح الضاحك "مسرح أمين صدقى" دار الهلال العدد ٤٦٦ أكتوبر سنة ١٩٨٩ ص ٤٩.

٤٩- هربرت هفنر: نحو تعريف للشكل الدرامى فى :مقالات فى النقد الأدبى د.إبراهيم حمادة ، دار المعارف ب.ت ص ١١٨.

٥٠- د. إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف ب. ت ص ٢٨.

٥١- قارن: مولوين ميرشنت: مرجع سابق ص ١٦، ص١٧.

٥٢- انظر: Von Wilpert Gero Sashworteebluch der litertur Alfrd Kroner verlag,Stuttgart,7Au-flage 1989 S.290

والـ Posse هى المسرحية الشعبية الألمانية القائمة على استخدام أساليب الدعاية والمجون بهدف الإضحاك وقد تعتمد على الموضوعات والشخصيات ذات الطابع المحلى وكانت تقدمها فى البداية الفرق الجوالة فى نهاية العروض المسرحية مثلما فى ذلك مثل عروض الفصل المضك (انظر Brauneck ص ٦٩٢ والـSchwank وهى أيضًا مسرحية هزلية تعتمد على نسيج من المواقف والشخصيات النمطية وهى تختلف عن سابقتها فى أنها لا تربط نفسها بالطابع المحلى لمدينة أو قرية تستمد فيها موضوعاتها وشخصياتها، بل تستمدها من الحياة العادية اليومية (انظر Brauneckص ٧٧٩)

٥٣: انظر Manfred, Schneilin Herausgeber Brauneck Theaterlexikon,Rowohlt Tascenbuch Ver-lag Gmbh,Hambrug S. 334 F. 54: Eenda S.1028 ? 1029

55: د. سامية أحمد أسعد : حول الكوميديا والفودفيل مجلة المسرح العدد الثانى السنة الولى، يوليو سنة ١٩٨١ ص ١٧.

٥٦: د. سمير سرحان : المسرح المعاصر، مطبوعات الجديد، العدد ١٩ سبتمبر سنة ١٩٧٣ ص ٢٠ د.