وسائل الإضحاك في مسرحيات الفصل الواحد علي سالم نموذجاً

إعداد

د/أمانى جميل على العطار

مدرس الإعلام التربوي–كلية التربية النوعية

جامعه طنطا

amany.elatar@sed.tanta.edu.eg

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2020.40134.1051

المجلد السادس العدد 28 . مايو 2020

الترقيم الدولي

E- ISSN: 2735-3346 P-ISSN: 1687-3424

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

وسائل الإضحاك في مسرحيات الفصل الواحد: علي سالم نموذجاً

د.أماني جميل على العطار

مستخلص البحث

يهدف البحث إلى التعرُّف على وسائل إثارة الضحك التي استخدمها الكاتب على سالم في مسرحياته ذات الفصل الواحد.

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، منجهاً لتحليل النصوص المسرحية عينة البحث.

توصل البحث إلي عدد من النتائج، أهمها هي :

- وضع "على سالم" مسرحياته ذات الفصل الواحد في قالب كوميدي، بغرض تعرية وكشف عيوب المجتمع المصري بشكل مقبول لدى لجمهور حتى لا ينفر منة.
- كان هدف الإضحاك في مسرحيات الفصل الواحد عند "على سالم"، هو جعل المتلقي مسرورا مبتهجا، أثناء طرح موضوعا يمس الحياة الواقعية أو الاجتماعية أو السياسية لعموم الجمهور، بشكل مباشر أو غير مباشر.
- استخدم "على سالم" عناوين ذات دلالات ضاحكة معتمدا على وسائل الاضحاك كالتناقضات أو آلية اللامألوف كما في مسرحيتي بير القمح، أغنية على الممر، والمفارقة كما في مسرحيات الكاتب والشحات، الكاتب في شهر العسل، الملاحظ والمهندس.
- استخدام "على سالم" اللغة العامية في أعماله المسرحية كى يساهم في توصيل الرسالة للمتلقي بسهولة ويسر، كما أنها تساعد على خلق حالة من الألفة بين العمل والمتلقي-

الكلمات الرئيسة:

الإضحاك، مسرحيات الفصل الواحد، على سالم، كوميديا

Means of laughing in one-chapter plays, Ali Salem as a model

Dr. Amany Elatar

Abstract

The research aims to identify the methods of inducing laughter that the writer Ali Salem used in his one-act plays.

The research is based on the analytical descriptive method, as a method for analyzing the theatrical texts, the research sample.

The study reached a number of results, the most important of which are:

- "Ali Salem" put his one-act plays in a comic format, with the aim of exposing the defects of Egyptian society in a way that is acceptable to an audience so as not to be alienated from him.
- The purpose of laughter in the one-act plays of "Ali Salem" was to make the audience happy and cheerful, while presenting a topic that touches the real, social or political life of the general public, directly or indirectly.
- "Ali Salem" used titles with laughing connotations depending on the means of laughter such as contradictions or the mechanism of the unfamiliar as in the two play "Bir al-Qamh, A Song on the Path" and Irony as in the plays of "The writer and Shahat, The writer in the honeymoon, The observer and the engineer "
- "Ali Salem" used the colloquial language in his theatrical works in order to contribute to the delivery of the message to the recipient easily and easily, as it helps to create a state of familiarity between the work and the recipient.

Key words:

Laughing,one-chapter plays ,Ali Salem, comedy

مقدمة البحث

الإضحاك" أحد الأشكال الفنية التي تُمارس دورًا اجتماعيًا فاعلًا ومؤثرًا من شأنه إضفاء مزيجٍ من البهجة والمتعة والترفيه، والعلاقة بين الضحك وفن المسرح علاقة قديمة قدم المسرح نفسه، فالأصل في المسرح أنه مجتمع مصغّر ينتقل كل شيء فيه بالمحاكاة وبالعدوى، فيضحك هذا إذا ضحك الآخر، وبهذا يكون الضحك موجودًا دائمًا، ليس فقط في الحوار والمواقف والشخصيات، بل في الجو العام للمسرح، وفي زمانه، وفي مناسبته، وفي شبكة علاقاته، وفي قابلية الناس على أن يضحكوا؛ وبغير هذه القابلية لا يمكن أن يُضحِك الناسَ شخصٌ من الأشخاص، أو يُضحِكهم موقف من المواقف، أو تضحكهم كلمة من الكلمات أو عبارة من العبارات.

فالهدف الأسمى للمسرح تفريغُ شحنات الغضب والحزن والتنفيس عن كل ما يمر بالإنسان من اضطهادات، حيث البحث عن تغيرٍ للواقع وإنتاج حالة التوازن بين الإنسان وواقعه، وكذلك بين الإنسان ونفسه.

وقد اتخذَّ كتَّاب المسرح من الضحك وسيلة لعرض قضايا مجتمعاتهم وكشف خباياها ونقد أوضاع تلك المجتمعات على كافة المستويات الفكرية والثقافية، وكذلك الاجتماعية والسياسية، أضف إلى ذلك ما تخلقه هذه الأعمال من إمتاع وترفيه مما يجعلها أكثر فاعلية وأشد تأثيرًا من مثيلاتها من الفنون الأخرى، وذلك لقدرتها على تصوير الواقع وتجسيده من خلال عرض نماذج واقعية وشخوص حقيقية في تلك المجتمعات، كما تستطيع تلك الأعمال أن تُحاكي تجارب المجتمع وتُماثل أفكاره التي ليس من اليسير نقلها إلى الإنسان العادي إلا من خلال مثل هذه العروض المسرحية.

ولقد لجأ كثير من الكُتاب في الوقت الحالي إلى مسرحيات الفصل الواحد التي تأسست منذ وقت بعيد في التقاليد المسرحية، بصفتها شكلًا دراميًّا عظيم الأهمية، لأنهم قد أدركوا أن الأمر لا يحتاج إلا إلى موضوع واحد يُناقَش في زمن قصير، ويكون في هذه المسرحيات تكثيف للأحداث بشكل سريع، وتحتوي على عدد قليل من الشخصيات، والديكور المصاحب غالبًا يكون ثابتًا لتحقيق وحدة الجو العام، كما أن هذة المسرحيات الأنسب للتعبير عن القضايا الاجتماعية سريعة التغيير، وتتلاءم مع الأحداث الساخنة المتسارعة في العصر الحالي.

يعد الكاتب المسرحي المصري على سالم(1936–2015) من أبرز الكتاب المسرحيين الذين قدموا مسرحيات الفصل الواحد في مصر، "وهو صاحب موهبة قادرة على اختزال ملامح مصر السياسية والاجتماعية في قوالب متنوعة جمعت بين الدراما والكوميديا السوداء، والميلودراما والفارس، والفودفيل .. الخ"(Nadia R. Farag-Badawi,1981)، متأثرا بأشكال مسرحية عديدة، كالعبثية، والملحمية في كل عمل فني يقدمه، ولدية قدره على نقد الذات قدَّمت منه نجمًا يحرك ممثليه كما يشاء، بموضوعات تجبر الجمهور على تذكرها، فهو صاحب أهم أعمال أضحت جزءًا مهمًّا من تراثنا المسرحي، مثل "أغنية على الممر" (1968)،و"إنت اللى قتلت الوحش" (1970)، و"بكالوريوس في حكم الشعوب" (1978)، و"الكلاب وصلت المطار" (1985).

مشكلة البحث:

لاحظتُ، خلال مشواري الأكاديمي وإخراجي بعض المسرحيات كـ"عفاريت مصر الجديدة" وأنت اللي قتلت الوحش" وغيرهما، وتدريسها لطلاب شعبة المسرح بكلية التربية النوعية بجامعة طنطا، أن كثيرًا من المسرحيات تحمل طابعًا كوميديًّا ساخرًا، وتثير الضحك لدى الجمهور، كما لمحت فيها همًّا وطنيًّا واضحًا، وبالبحث عن كاتب تلك النصوص وجدت أنه نفسه صاحب "مدرسة المشاغبين" (1971)، "إحدى المسرحيات المشهورة في تاريخ المسرح المصري والعربي(Maram Mazen,2015)، التي دشنت مجموعة من النجوم الذين أصبحوا علامات مضيئة في تاريخ المسرح والسينما المصرية والعربية، إنه الكاتب المسرحي "علي سالم"".

يعتبر "علي سالم" أحد كتاب المسرح الذين تأثروا بروح العصر، وعبر عن أحداث المجتمع المصري، من خلال أسلوب كوميدي في دراما اجتماعية، واتكأ على قضايا سياسية واضحة ومباشرة، وكان يعالج عبث الحياة والمآسي التي يعيشها في قالب كوميدي، فالعنصر الكوميدي في المسرح سمة ملتصقة بالإنسان والمسرح في شتى البقاع وفي مختلف العصور.

وعلينا ان نعترف بأنه بالرغم من القيمة الفنية للكاتب "على سالم" إلا أنه لم يلقي اهتماما – من قِبل الباحثين والدارسين والنقاد – يتساوى مع حجم عطائه في هذا المجال.

وتُرجِع الباحثة ذلك إلى اتجاهات علي سالم السياسية ومواقفه المناصِرة للتطبيع مع إسرائيل، وعلى الرغم من التضييق الذي عاناه، من الدوائر الثقافية المصرية، بسبب علاقاته مع الإسرائيليين، التي بسببها تم فصله من اتحاد الكتاب، إلا أن هذا القرار أُسقِط بأمر قضائي، لكنه رفض العودة.

وعلى الرغم من عدم اتفاقي مع آرائه في القضايا السياسية، ولي الحق في مهاجمة علي سالم السياسي، وتجاوزًا لفكرة الخلاف أو الاتفاق مع القناعات السياسية له، إلا أنه بموضوعيةٍ لا نملك إلا الإعجاب به بصفته كاتبًا مسرحيًّا تاريخَه حافل بالأعمال المسرحية التي أثْرَت تاريخ المسرح المصري خاصة، والعربي عامة.

ويبقى مسرح على سالم، ككاتب غريز الإنتاج، يستحق الدراسة فقد كتب أعمالا جماهيرية "تحمل قضايا فكرية لها طابع جدي يطرح قضايا خاصة بالمجتمع و الواقع"(أحمد صقر، 1999، 59).

لذلك ارتأت الباحثة أنَّ من واجبها إعادة قراءة بعض من مسرحياته كي يكون الاختلاف أو الاتفاق منهجيًّا، وأن تنقب في أعمال هذا الكاتب، لتوضح ما بها من إمكانيات، حتى تلفت نظر الباحثين إلى دراسة أعمال هذا الكاتب، لإثراء العمل الأكاديمي والمسرحي.

ويمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل الرئيس التالي: **ما أهم وسائل إنتاج الضحك في مسرحيات الفصل الواحد عند علي سالم؟**

تساؤلات البحث:

1- لماذا اختار الكاتب القالب الكوميدي لمسرحيات الفصل الواحد؟
2- ما هدف الإضحاك في مسرحيات الفصل الواحد عند الكاتب؟
3- ما العلاقة بين وسائل الإضحاك ،وبين عناوين النصوص المسرحية للكاتب؟
4- ما العلاقة بين طبيعة اللغة التي اعتمد عليها الكاتب ،وبين وسائل الإضحاك؟

5- ما أكثر وسيله اعتمدها الكاتب لإثارة الضحك في نصوصه المسرحية عينة الدراسة؟

6- هل نجحت وسائل الإضحاك في بلورة الهدف الدرامي من النصوص محل الدراسة؟

7- هل اعتمد الكاتب وسيلة واحدة، أم أكثر لإثارة الضحك في العمل المسرحي نفسه؟

8- هل وظَّف "علي سالم" وسائل الإضحاك في معالجة القضايا موضوع مسرحياته؟

أهمية البحث:

1. تأتى أهمية البحث من أهمية الموضوع الذى تتناوله وهو دراسة وسائل الإضحاك في مسرحيات الفصل الواحد لدى الكاتب "علي سالم"، حيث لم يسبق دراسة هذا الموضوع سلفًا ـ وفق معلوماتي ـ، وبشكل تفصيلي في المسرح، فهو يفيد الدارسين (الممثلين/ المخرجين/ المؤلفين) في معرفة آلية إثارة الضحك.
2. إلقاء الضوء على أهمية وسائل الضحك وتقنياته في معالجة الموضوعات والقضايا المجتمعية بشكل كوميدي وأهميتها للأخصائيين المسرحيين في تنفيذ الأنشطة التربوية بالمدارس من خلال ربط التعليم بالمتعة والفن.
3. يفيد البحث دارسي المسرح التربوي والعاملين في الحقل المسرحي، من خلال دراسة وسائل الضحك في مسرحيات "علي سالم" بما يساعدهم في مجال الكتابة والتأليف المسرحي.
4. إلقاء الضوء على الوسائل والتقنيات التي اعتمد عليها مسرح "علي سالم"، عسى أن تكون المحرك أو الدافع للاهتمام بأعماله بما فيها من قضايا بالغة الأهمية داخل شكل فني متميز ما زال يحتاج إلى كثير من الجهد والبحث.

أهداف البحث:

1. تَعرُّف وسائل الإضحاك في مسرحيات "علي سالم"، وذلك من خلال التطبيق على مسرحياته ذات الفصل الواحد.
2. تَعرُّف المقصود بمسرحيات الفصل الواحد.

3. تَعرُّف علاقة الضحك بالمسرح.
4. تَعرُّف طبيعة المسرحيات ذات الفصل الواحد عند الكاتب "علي سالم".
5. إلقاء الضوء على أهمية الضحك ودوره في حياة الإنسان النفسية والاجتماعية.
6. دراسة مسرحيات الفصل الواحد عند الكاتب المسرحي "علي سالم"، والقضايا ذات الاهتمام لديه.

مصطلحات البحث:

1-وسائل الإضحاك.

يمكن تعريف وسائل الإضحاك إجرائيا على أساس أنها أية وسيلة أو أداة يستخدمها الكاتب في بنية نصة المسرحي، يمكن بواسطتها إيصال فكرة أو غاية معينة إلى أذهان الجمهور بغرض إثارة الضحك.

2- مسرحيات الفصل الواحد:

تُعرِّف "مسرحيات الفصل الواحد" هذه الدراسة على أساس أنها " مسرحية ذات موضوع واحد يُناقَش في زمن قصير، يمتاز حوارها بالتكثيف وندرة التفاصيل ، وتبدأ قبل الذروة بوقت قليل، وتحتوي على عدد قليل من الشخصيات، وتتميز بوحدة الأثر العام". (أماني محمد فهيم،2011، 234).

3-علي سالم (1936: 2015)

كاتب ومسرحي مصري، تشمل أعماله 15 كتاباً و27 مسرحية أغلبيتها روايات ومسرحيات كوميدية وهجائية، بدأ علي سالم نشاطه بالتمثيل في عروض ارتجالية بدمياط، بلد نشأته في خمسينات القرن الماضي. ثم عمل بعدة فرق صغيرة، قبل أن يعين في مسرح العرائس ويتولى مسؤولية فرقة المدارس ثم فرقة الفلاحين .أول مسرحياته التي قدمته كاتبا محترفا كانت ولا العفاريت الزرق، ثم كتب مسرحية حدث في عزبة الورد، في (1963) كتب مسرحيته الأولى، "الناس اللي في السماء الثامنة في (1966). ثم مسرحية "أنقب"،"الرجل اللي ضحك على الملائكة" (1966)، "أنت اللي قتلت الوحش – كوميديا أوديب" (1970). دعم علي سالم المبادرة السلمية التي قام بها الرئيس المصري محمد أنور السادات في نوفمبر (1977) بشأن السلام بين العرب وإسرائيل، ولكنه لم يزر إسرائيل حتى سنة (1994)بعد التوقيع على اتفاقية أوسلو

الأولى، ومنذ زيارته إلى إسرائيل كان سالم من أشد المؤيدين للتطبيع مع إسرائيل من بين الأدباء العرب، ولم يتنازل عن موقفه هذا بالرغم من الإدانات التي نشرت ضده في الصحف والمجلات المصرية والتي انتهت بمحاولة لطرده من جمعية الأدباء المصرية وقد فشلت المحاولة لأسباب قضائية (https:// ar. wikipedia . org/wiki)، ظل علي سالم عاشقا للكتابة طوال أيام حياته، ورغم معاناته أمراض الشيخوخة التزم بكتابة مقال في صحيفة "الشرق الأوسط" السعودية، حتى أن آخر مقال نشره له في الصحيفة كان الأحد الموافق 21 سبتمبر 2015، أي قبل وفاته بيوم واحد.(https://www.filfan. (com/ news/ details/ 49016

حدود البحث:

أ- **الحدود الموضوعية:** تتمثل في وسائل الضحك وارتباطها بالمسرح، ومسرحيات "علي سالم "ذات الفصل الواحد وكيف وظَّف وسائل الإضحاك في تلك المسرحيات.

ب-**الحدود الزمنية:** تتمثل في الزمن الذي كَتَبَ خلاله الكتاب المسرحي "علي سالم" المسرحيات – عينة الدراسة- وهي تمتد من بداية ستينيات القرن العشرين، وحتى بداية العقد الأول من القرن الحالي.

منهج البحث:

يعتمد البحث الحالي المنهج الوصفى التحليلي منجهاً لتحليل النص الأدبي، بالاستعانة ببعض الأساليب الحديثة، وخاصة النقد الحديث، أمَّا تحليل الدراسة واستقراء وسائل الإضحاك فيها فاعتمد البحث أداة تحليل المضمون الكيفية.

عينة البحث:

اعتمد هذا البحث على العينة القصدية المتمثلة في كافة مسرحيات الفصل الواحد التي أنتجها الكاتب المسرحي "علي سالم"؛ وهي سبعة نصوص مسرحية، حتى تتمكن الباحثة من تحقيق هدف البحث المُتمثل في التعرف على وسائل الإضحاك لدى الكاتب "علي سالم ". وهذه النصوص هي:

1- بير القمح(1966م).

2- البوفيه(1968م).
3- أغنية على الممر(1968م).
4- الكاتب والشحات.(1971).
5- الكاتب في شهر العسل(1977م).
6- المتفائل(1978).
7- الملاحظ والمهندس(1982).

واختارت الباحثة الكاتب "على سالم" لأسباب من أهمها :

أولا: إسهاماته الواضحة في حركة المسرح الكوميدي في مصر، في النصف الثانى من القرن الماضي، وعاصر كل التجارب المسرحية، الجاد منها والهزلي، والتي قُدمت خلال الفترة التي تواجدا فيها.

ثانيا : أنه شكل ملامح وسمات لمسرحة انعكست علي أنواع الكوميديا المُتباينة التي قدمها علي مدار مسيرته (الفانتازيا- الكوميديا السوداء- الفودفيل المصري).

الاطار النظرى:

المبحث الأول: الضحك والمسرح.

المبحث الثاني: مسرحيات الفصل الواحد.

المبحث الثالث: وسائل الاضحاك في مسرحيات الفصل الواحد عند الكاتب على سالم.

المبحث الأول: الضحك والمسرح

يلعب المسرح دورا بالغ الأهمية في بناء الإنسان، "فبناء الإنسان هو متعة روح وعقل ووجدان، ورسالة المسرح متعددة الأوجه والأساليب، ومن أبرز أدوار هذه الرسالة السامية، هو القاء الضوء على المشاكل التي تؤرق حياة الإنسان ومحاولة طرح حلولها أو إلقاء الضوء عليها، أو يترك للمشاهد إمكانية التفكير في حلها، ومعرفة أسبابها، لتجاوز السلبيات والمشاركة في بناء مجتمع أكثر استقراراً"(أحمد العشرى،1994، 213).

عرف الضحك في "ابن منظور" ض ح ك :ضَحِكَ بالكسر ضِحْكاً بوزن علم وفهِم ولعِب و ضِحِكاً أيضا بكسرتين و الضَّحْكَةُ المرة الواحدة و ضَحِكَ به ومنه بمعنى

و تضَاحَك الرجل و اسْتَضْحَك بمعنى و أَضْحَكَهُ الله ورجل ضُحَكَةٌ بفتح الحاء كثير الضحك و ضُحْكَةٌ بسكونها يُضحك منه و الأُضْحُوكةُ ما يُضحك منه"(ابن منظور،1970،2557).

عرف "هربرت سبنسر" الضحك بأنه: " دلالة على جهد يلتقي فجأة الفراغ " (هنري برجسون، 2007، 16)، عرف " (Yahya Salim,2019) الضحك بأنه "حالة تلقائية لاشعورية تحدث لدى المتلقي نتيجة حركة أو إيماءة أو موقف خاطئ يتولد لديه نتيجة لمشاهدته لأمر غير مألوف وغير متوقع ومتناقض ضمن بنية المسرحية، مما يؤثر في تطور الشخصية وانسيابية الحوار نتيجة للنقص في قيمة فكرية معينة، واعتماد التفخيم والمبالغة في البسيط والتبسيط واللامبالاة في العظيم.

ويمكن تعريف "الضحك" إجرائيا على اساس انه " تلك الحالة اللاشعورية التى يصدرها المتلقي، نتيجة لقراءة/مشاهدة أمر غير متوقع فى بنية النص المسرحي.

يعتبر الضحك حفز لقدرة الإنسان على الفعل، وموقف فلسفي إزاء الأحداث، وهو ليس مجموعة من القفشات أو الدعابات تتبخر مع صدى الضحكات ، بل معنى راسخ يدوم حتى لحظة التغيير والثورة على انحدار المصير.

الضحك ظاهرة سيكو اجتماعية، تحدث تغيرًا على المستوى النفسي والاجتماعي، ويعد "وسيلة طيبة للتخلص من حالة التوتر التي يجد المرء نفسه يعيش فيها لأسباب خارجة عن إرادته، فالضحك أعظم دواء" في رأي عدد كبير من علماء النفس(لطفي عثمان الدبس،2004، 3).

يحقق الإضحاك "بوصفه شكلًا من أشكال الفن إذا ما كان مصحوبًا بأداء حي إشباعًا أكثر مما تحققه الأشكال الفنية الأخرى، والكاتب الكوميدي يتعرف على ذوق الجمهور عندما يسمع استجابته المفاجئة والفورية" (ملفن هيلترس، 2010، 16).

كان الضحك – ولا يزال – موضع اهتمام علماء النفس والاجتماع، في محاولة لتفسيره والوقوف على أسبابه، خاصة مع التطورات والتقلبات السريعة في العصر الحديث، فأصبح الإنسان يصاب بالكثير من الأمراض خاصة الأعصاب والقلب، والفرد الضاحك قلما يصاب بالأمراض النفسية والعصبية، ورأى الفلاسفة قديمًا الضحك من أهم وسائل الترويح عن النفس، وأنه مظهر من مظاهر السرور.

ثمَّة مفارقات كثيرة تتصدر كل خطاب عن الضحك، فمن السهولة بمكان أن نكتب عن الضحك، لكن من الصعب جدًّا أن نتمكن من إنتاج كتابة مضحكة، الكل يضحك في كل زمان أو مكان، لكن ليس ميسورًا على الجميع تفسير ظاهرة معقدة كالضحك.

يُعد الفيلسوف أفلاطون أول من تحدث عن فلسفة الضحك من خلال نظريته "اللذة–الألم"، وقال "إن الضحك لذة، وذلك لأن الضحك من غرور الآخرين وأوهامهم، هو بمنزلة الارتياح الخبيث من سوء حظهم، وإن هذا الارتياح يتضمن في جوهره نوعًا من الحقد وسوء الطوية، ويحدث هذا الحقد في ذاته شعورًا مؤلمًا .....، والأمر المضحك مزدوج المشاعر أيضًا، ففيه مزج بين اللذة والألم" (شاكر عبد الحميد، 2015، 71).

أكد أرسطو أن "المضحك ليس إلا قسمًا من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح ما لا ألم فيه ولا إيذاء" (شكرى عياد، 1993، 36).

يمكن إرجاع كثير من أفكار أرسطو حول الضحك بشكل أساسي إلى أفكار أفلاطون، إلا أن التطابق بينهما غير وارد؛ لقد اتفقا حول دور الحقد وسوئه، بوصفها مسألة جوهرية في الضحك، "وكذلك خلال حديثه عن الجوانب الجمالية للضحك، حين قال إن العنصر الضار والشائن، الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الضحك هو أمر غير مرغوب فيه من وجهة نظر جمالية" (شاكر عبد الحميد، 2015، 79).

نظريات الضحك

قدم (عبد الكريم الحجري،6،2019) تصنيفًا لنظريات الضحك كما تناولها الفلاسفة، وقسَّمها إلى ثلاث فئات:

1- نظريات التفوق والسيطرة: وتنضوي تحتها نظريات كل من أفلاطون وهوبز وبرجسون، مع وجود فروق خاصة لكل واحد منهم في نظريته عن الضحك.

2- نظريات التناقض في المعنى، ومن أقطابها أرسطو وكانط وشوبنهور.

3- نظريات تمزج بين التفوق والتناقض في المعنى، ومن أقطابها أفلاطون وكيركجورد، وكذلك برجسون الذي له نظرية في الضحك، أطلق عليها اسم نظرية "الآلية".

لقد طرح (لطفي فام، 1998، 19-25) ثلاث نظريات، ركزت اهتمامها على الكوميديا والضحك للفرنسيين (ميلنيان، لوسيانفابر، بانيول مارسيل) كما يلي:

1- ينجم الضحك كما يرى "ميلنيان" عن كل ما يدخل في نطاق السخف والحمق، وفي الوقت نفسه نشعر بأنه عادي مألوف لنا.

2- يُرجع "لوسيانفابر" أسباب الضحك بإيجاز إلى "كل ما يثير في النفس القلق والخوف في البداية ثم ينتهي بنهاية سعيدة".

3- قسم "بانيول مارسيل" الضحك إلى نوعين:

- **ضحك إيجابي** إنه الضحك السليم القوي الذي يستند إلى هذه القاعدة (إنني أضحك لأنني أشعر بتفوقي).
- **ضحك قاسٍ** مرير كئيب، وحالُ صاحبه يقول (إنني أضحك منك لأنك دوني وأقل مني، إنني أضحك من عجزك ومن ضعفك).

وظائف الضحك

ويشير "جيلين ويلسون" إلى أن "الضحك له عدة وظائف، منها التخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية، والنقد الاجتماعي، وأسلوب لمواجهة الخوف والقلق، واللعب العقلي" (جيلين ويلسون، 2000، 250-253).

وأكدت دراسة كلا من(Jakub Kazecki,2012)، (Linda Ben-Zvi,2018) أن الضحك "يساعد في التخلص من الضغط العصبي الناتج من طبيعة العمل الشاق". كما أثبتت دراسة(Ramon Mora Ripoll, 2017) أن الضحك يرفع مستوى الأداء العقلي، وقدرة الإنسان على الاحتفاظ بالمعلومات أطول مدة ويقوي الذاكرة، ويحد آثار الشيخوخة، ويزيد القدرة على التأمل والاسترخاء.

وهنا يمكننا القول إن للضحك وظائف نفسية؛ إنه يسمح للإنسان بأن يواجه المواقف الصعبة والأزمات التي يمر بها ويسخر منها، وهو في ذلك يحدث تطهيرًا على المستوى الوجداني والانفعالي للإنسان، كما كان يحدث في المأساة كما حددها أرسطو، وبذلك لا تختلف وظيفة الضحك في المسرح عنه في الحياة، فالمسرح صورة مصغرة للحياة، أو بصورة أخرى كما يقول شكسبير: "ما الدنيا إلا مسرح كبير".

وعلى الرغم من الكتابات القيمة التي خُصِّصت لمناقشة الضحك إلا أننا حتى الآن لا نجد اتفاقًا عامًّا على الحدود المفروضة لهذا النوع.

تعد علاقة المسرح بالضحك من أهم الجوانب التي وقف عندها الباحثون رغم اختلاف انشغالهم، فلا عجب أن نجد أحد منظري الضحك يستشهد بأمثلة من المسرح لتدعيم تصوره، وتتجسد أبرز الأمثلة لارتباط فن المسرح بالضحك في تلك العلاقة الأزلية التي تربط بين الكوميديا والضحك، التي ترجع إلى بدايات فن المسرح، "فخلال المهرجانات الإغريقية كان على الكاتب أن يقدم ثلاث مآس ورابعةً كوميدية، تمثل على التوالي في يوم واحد، ويشكل الضحك بالنسبة للكوميديا هدفًا تسعى إليه وتحاول بآليات مختلفة إدراكه" (وداد سعودي، 2017، 31).

لا يمكننا إنكار أن الإضحاك في المسرحية ليس بالأمر السهل البسيط، وهذا ما أكده "روجر.م.بسفيلد" بأن "فن الكتابة المسرحية الذي يقصد به إثارة الضحك عمل شاق يتطلب الكثير من الإتقان والإحكام، ولا بد أن يكون القائم به على قدر عظيم من حاسة الضحك والإحساس المرهف بمصادر الفكاهة" (روجر.م.بسفيلد، د.ت، 153).

إنَّ جوهر الضحك لا يكمن في الحركات الجسمية فقط؛ بل في المعاني والأفكار والانفعالات التي يستثيرها الكاتب في الجمهور، وترى الباحثة أنه لكي يتمكن الكاتب من إنتاج الضحك في كتاباته لا بد أن تتوافر لديه مجموعة من الخصائص؛ كأن يكون لديه إحساس مرهف وقدر عظيم من مصادر الفكاهة، وأن يتسم بالذكاء الحاد، ويكون قادرًا على إنتاج المواقف الفكاهية وإثارة الضحك، وتتوافر لديه ملكة الإبداع، ويتطلع إلى ذوق الجمهور وتقديم ما يرضيهم، كذلك المعرفة الجيدة بالتراث وأدواته ووسائله.

ولا يمكننا إنكار أن أسمَى غاية للكاتب المسرحي أن يحقق الضحك من خلال مواقفه المسرحية وأحداثها وحواراتها، لذلك وجب قبل الشروع في الكتابة أن يبحث عن

الفكرة الكوميدية المبتكَرة، ويصمم المواقف الكوميدية، ويحدد هيكلًا متكاملًا للمسرحية ككل.

سمات وصفات الشخصيات المضحكة

وفي بداية كتابه حدد "هنري بيرجسون" شروطًا للضحك لا بد أن تتوفر في شخصية المُضحك والظروف المحيطة به؛ ومنها: "أن يكون عملًا إنسانيًا، وأن يحصل في جماعة أو يرتبط بالتصرف في الجماعة؛ فالإنسان لا يضحك على شخصية هزلية أو موقف مضحك إلا إذا تعاطف مع هذه الشخصية" (عبّاس محمود العقّاد، 2012، 48).

وسائل الإضحاك

ويرصد بيرجسون الآليات التي تولد الضحك في كتابه، "التي تعود كلها إلى التصلب مهما اختلفت أشكالها، فكل تقاليد من شخص سوي لتشويه قد يولد الضحك، وكذا المبالغة الهزلية، والتكرار الهزلي للمواقف والإشارات والكلمات، وكذا قلب الأدوار، وتداخل السلاسل وما ينتج عنها من لبس ويولد مفارقات مضحكة" (عبد الكريم الحجراوي، 2019،10).

ونقل (Brian Boyd,2004,1-22) أربعة آليات يستخدمها المبدع أو الإنسان لإثارة الضحك "الكلمات، والشخصيات ، المواقف".

كما قدم عالم النفس البريطاني "سلي" "تصنيفًا يشتمل على اثنتي عشرة فئة سلوكية تستثير الضحك؛ هي: –المواقف الجديدة المدهشة.٢–التشوهات الجسمية. ٣– الرذائل والنقائص الأخلاقية. 4 – السلوك الأخرق Disorderliness 5– مواقف سوء الحظ Misfortune المحدودة أو الصغيرة. 6– الأحداث الطارئة المفاجئة. ٧– التظاهر. ٨– الرغبة في المعرفة، وربما بقصد التطفل، والمهارة في ذلك. ٩– الظروف المتناقضة والعبثية (أو اللامعقولية). ١٠– التلاعب بالكلمات. ١١– التعبير عن المزاج المرح أو الهزل. 12–الظرف البارع بدرجة كبيرة أو التفوق على شخص آخر" (شاكر عبد الحميد، 2015، 123).

نقل (حسن الزمرلي، 2018) أربع آليات يستخدمها الكاتب لتحويل موضوعاته إلى موضوعات مضحكة، تمثلت في: الإشارة والكلام والموقف والشخصية.

كما عرض كل من (علي رضا حسين وعامر حامد محمد، 2015، ص 1409) تصنيفًا يشتمل على اثنتي عشرة فئة سلوكية تستثير الضحك؛ منها الحركة والشكل والتكرار وتبادل الأدوار والمفارقة (الارتداد) والتورية والتلاعب بالكلمات والنقل المعاكس.

ويؤكد (عبد الكريم الحجراوي، 2019، 11) أن "آليات الضحك لا تختلف من زمن إلى زمن، لكن يكون شكل ما منها في زمن ما أو مكان ما له رواج أكثر دون أخرى، فالمضحك يضحك عادة حتى وإن كان قيل من آلاف السنين"، أي أن وسائل الإضحاك لا تختلف في المسرح عن آليات الضحك في الحياة.

المبحث الثاني: مسرحيات الفصل الواحد

"بدأت مسرحيات الفصل الواحد في فرنسا في القرن السابع عشر الميلادي على يد موليير، لتمثل أمام رجال البلاط الملكي الفرنسي في الأعياد والمناسبات، وقد لوحظ نوع منها في ألمانيا على يد ليسنج Lessing في مسرحيته (فيلوتاسا) Philotasa،هذه الظاهرة لهذا النوع من المسرحيات ذات الفصل الواحد تمتد كمسرحيات ترفيه لكل الطبقات الأرستقراطية في أوروبا، وفي القرن التاسع عشر كتب أوجست استرندبرج، وألفريد روموسيه، وأنطون تشيكوف، ويوجين أونيل عددًا من هذا النوع من المسرحيات، لكن فرنسا قدمت هذه المسرحيات القصيرة من باب الترفيه قبل العرض المسرحي ذاته تحت اسم Lever De Ridean بصفتها تقدمة للجماهير قبل جريان العرض الأصلي لمسرحية كبيرة. ونلاحظ وجود أوبرات من ذات الفصل الواحد كذلك عند موزارت (أوبرا باستين وباستاين) وعند ماسكاني Mascagni أوبرا شرف الفلاح، كما قدم الإيطالي بوتشيني Peceini أوبرا المعطف"(كمال الدين عيد، 2018).

تعد مسرحيات الفصل الواحد من أصعب المسرحيات كتابة على عكس الشائع من أن تلك الكتابة أسهل بكثير من المسرحيات الطويلة، بل إن مسرحية الفصل الواحد تحتاج إلى كاتب بارع ولديه قدرة على تكثيف العناصر الفنية والالتزام بها، تلك العناصر نفسها التي توجد في المسرحية الطويلة، كما "تطرح قضايا متميزة تمامًا كما تفعل المسرحيَّات الطويلة، حيث إن لها هدفًا جوهريًّا يبرز من خلال تقنياتها الخاصَّة التي يعتمد

عليها الكاتب لإيصال هذا الهدف إلى الجمهور حيث يثير اهتمامهم واستجاباتهم العاطفية" (عصام الدين أبو العلا،1990،20)،"ويعرض كاتب المسرحيَّة ذات الفصل الواحد لحادثة واحدة، ويلقى الضوء عليها بشكل مكثَّف ودقيق، وعند قيامه بذلك فإنه يعمل على تبسيط صورة هذه الحادثة أو تجسيد هذا الشعور بطريقة بارعة، وهو بذلك يقودنا إلى أفق صغير ومؤقت لكنه من الأهمية بحيث تتكشف من خلاله الحياة بأكملها"(ب.رولاند لوس،4،1982)، أى أن كاتب مسرحية الفصل الواحد يقع على عاتقه جهد أكبر في تصوري.

"لذا لا بد وأن تعرض مسرحيَّات الفصل الواحد لعناصرها الدرامية بشكل سريع دون توقّف أو استطراد، كما ينبغي أن تحرص كل الحرص على وحدة الموضوع فلا تختار موضوعًا يمكن أن يكون له تفريعات أو ذيول، أو يحتاج إلى علاج طويل يمتد في الزمان أو المكان سنوات طويلة أو تنتقل المسرحيَّة إلى جهات متعددة"(نبيل بهجت،2017 ، 8).

ونجد أن هذا النوع ليس موجودً على الساحة المصرية بشكل مؤثر لاتجاه الكتاب للمسرحيات الطويلة لأنها أسهل بكثير، وفى تاريخ المسرح الذى تجاوز ألفين وخمسمائة عام لا تعد مسرحيات الفصل الواحد شكلا مبتكرا، إلا أنه تطور في العصر الحديث، فنقتفى أثره في أعمال يونسكو وبكيت، وازدهر هذا النوع من المسرحيات في الخارج عندما ظهر ما يسمى المسرح التجريبي والمسرح الحر والمسرح المستقل عن الدولة، ونحن نحتاج إلى هذا النوع من المسارح فى مصر لانه يستطيع أن يقدم حلاً أزمة الإنتاج المسرحي مما يعمل على ازدهار الحركة المسرحية المصرية.

وعلى الرغم من توافر قاعات لهذا الشكل من المسرحيات، فالمسرح القومي به قاعة عبد الرحيم الزرقاني من أجل تقديم مسرحيات الفصل الواحد، وفى المسرح الحديث قاعة يوسف إدريس، ومسرح الطليعة قاعة صلاح عبد الصبور إلا انها مغلقة.

وسائل الاضحاك في مسرحيات على سالم ذات الفصل الواحد

لقد ترسخ في عقل البعض منا أن المسرحيات التي تعتمد على إثارة الضحك مسرحياتٌ دون المستوى، عن تلك التي تحمل موضوعات جادة، وهذه نظرة قاصرة؛ لأن إنتاج الضحك ليس بالأمر السهل، ويختلف التأثير المضحك الذي ينتجه كل عمل

مسرحي عن الآخر، على حسب تمكن الكاتب من إنتاج الضحك، والوسائل التي يستخدمها في إنتاجه لذلك العمل وغيره.

وبنظرة فاحصة على تاريخ المسرحية في العالم، ثبت أن "إنتاج الضحك في المسرحية بشكلها الناضج، يحتاج إلى أن يكون مؤلفها قد بلغ درجة عالية من الحنكة والتدريب على هذا الفن الشاف، تدريبا يؤهله إلى أن يقدم لنا مسرحا يمكن الاحتشاد له ، ومفهوما يكون في خدمة المجتمع الذي يعيش فيه، لأن الكاتب في هذه الحالة يكون قد ركز كل مجهوداته في خدمة هدف معين، يستريح مع رؤيته له نافذا سياراً"(أحمد سمير،1985،18).

ومصر من البلاد التي وظف مسرحها العنصر الكوميدي، لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية، بهدف ربط المسرح بالمجتمع المعاصر، من خلال النقد الذي يتجسد في المواقف والشخصيات، وبالتالي يصبح المسرح من أهم أدوات التغيير، والتطوير في فكر المجتمع وثقافته وسلوكه.

ويعد الكاتب على سالم أحد رواد التأليف المسرحي في ستينيات القرن الماضي، فشارك مع أبناء جيله من كتاب المسرح أمثال محمود دياب والفريد فرج وميخائيل رومان...وغيرهم، في تحقيق نهضة الستينيات المسرحية، والتعبير عن الواقع المصري ومتغيراته آنذاك، والانحياز إلى الجموع والدفاع عن مكاسب ثورة ٢٣ يوليو، وكذلك الدعوة إلى القومية العربية.

كما أنه يُعد من أبرز الكتاب المسرحيين الذين قدموا مسرحيات الفصل الواحد في مصر، ذلك الجنس الأدبي الذي تميز فيه عدد من الكتاب المسرحيين، مثل "الفرنسي ألفريد دي موسيه" والأيرلنديين "جون ملينجنتون سينج" و"جورج برنارد شو"، واستطاع علي سالم أن يقدم بعض الأعمال المسرحية المميزة التي تنتمي لمسرحية الفصل الواحد، التي ضمَّنها كلها في كتابٍ صدر له عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في عام 1990؛ يضم سبعة نصوص مسرحية(البوفيه، بير القمح، أغنية على الممر، الكاتب والشحات، الكاتب في شهر العسل، المتفائل، الملاحظ والمهندس)، أتسمت هذه

المسرحيات جميعا بالبساطة، تلك البساطة التي لا يبلغها الكاتب الا بقدر من الحرفية والمهارة والموهبة الحقيقية، مما أهله كى يكون من أهم رواد كتابة المسرح في مصر.

غلب القالب الكوميدي في مسرحيات الفصل الواحد عند "على سالم"، لأنه كان يهدف إلى تعرية سلبيات المجتمع المصري، ولهذا دارت تيمات مسرحيات الفصل الواحد عنده حول هيمنة كرسي السلطة في "البوفية"، صمود الإنسان المصري، وصلابته في مسرحية "أغنية على الممر"، البيروقراطية الميتة في "بير القمح"، علاقة المثقف بالسلطة السياسية وصور القهر الذى يتعرض له في مسرحيات "الكاتب في شهر العسل"، الكاتب والشحات، المتفائل".

ولان العنوان " يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة المناسبة له، ويعلن كذلك قصدية ونوايا المبدع ومراميه الايديولوجية"(جميل حمداوي،109،1997)، كما أنه أول ما يصادفه الجمهور في النص المسرحي للتعرف على معنى المسرحية وفكرتها، وهما كائنتانِ في دلالة العنوان، مما يسمح للجمهور أن يبني على أساس ذلك مجموعة من المعاني والتأويلات، كان لا بد لنا من الوقوف أمام العتبة الأولى للنص لبيان دلالتها على النحو التالى:

-دلالة العنوان:

تحمل عناوين المسرحيات دلالة معينة اجتهدت الباحثة في التعرف عليها والوصول إلى مدلولاتها؟

البوفيه*:

ورد في معجم المصطلحات أن البوفيه "مكانٌ يُخَصَّص لتناول الطَّعام والشَّراب"(**معجم الوجيز،1999، 70**)، وتحرج الدلالة من حيز المعنى المباشر إلى معناها الدلالي الذي يُعبِّر عن الظلم والقهر داخل المؤسسة الحكومية، ونأتي على

* تناقش مسرحية (البوفية) قضية العلاقة بين المثقفين والسلطة، فيعرض لقهر المؤسسات السيادية لكل رأي جرئ وكل قلم حر لمجرد أنه يخالفه الرأي والفكر والتوجه في صورة من صور الإسقاط التي تكشف لنا مدى هيمنة القوى السياسية الحاكمة وسطوتها ونفوذها، وذلك من خلال المؤلف المسرحي الذي يستدعيه مدير المسرح بمكتبه ليناقشه حول العمل المسرحي الذي كتبه، ويدور بينهما حوار مطولٌ عن مشكلات المسرح، ويخبره عن مناصرته للكتَّاب الشباب وتأييده لهم ، ورغبته في مساعدتهم ، ولكن عندما تتعارض آراء ذلك الكاتب الشاب مع آراء ذلك المدير يتخلَّى الأخير عنه ويمتنع عن مناصرته وتأييده، ويستعين بعامل البوفيه الذى ابرم معه عقد ان لا ينفذ إلا اوامر الشخص الجالس على كرسي المدير، و يستطيع المؤلف أن يصل الى كرسي المدير على حين غفل من الاخير، إلا ان المؤلف يكتشف في النهاية ان الوضع لن يتغير، فيستسلم ويجرى كل التعديلات المطلوبة منة التي اصبحت فصلا كاملا بعد ما كانت جملة.

الكلمة فنجدها معرفة بـ"أل"، كما أنها مفردة ؛ حيث يعرض لنا صورة واحدة من صور القهر وضياع الهوية الذي يتعرض لها المثقف داخل المجتمع، والبوفيه مكان موجود داخل كل مصلحة حكومية، مما يدل على أن القهر والظلم يحدث لأى شخص داخل هذا المجتمع.

كذلك يمتاز العنوان بالإيجاز والتركيز؛ حيث يجذب المتلقي للوهلة الأولى، ويهيمن على ذهنه بأدوات معرفة يتسلح بها حتى يستطيع الإجابة عن تساؤلاته، فينهمك في قراءة المسرحية بشغف يشفي غليله المعرفي، ويتساءل عن الهدف من العنوان هل يهدف إلى أيديولوجيا سياسية؟ أم اقتصادية، جعلت المدير ممثل السلطة هو المحرك الأساسي لخطاب المعرفة ؟

ثم يتساءل المتلقي من جديد، لماذا البوفيه؟ و ماذا يحدث داخله؟ وما يفعل المسؤول عن البوفيه في رواده؟ لم يذكر الكاتب سوى كلمة واحدة دلالة على وعي الكاتب بقوة تأثر هذا المكان وما يحدث فيه.

بير القمح[*]**:**

يتكون العنوان من مكونين أساسين: "البير: هو مكان على بعد من سطح الارض يوجد به ماء، والقمح: جنس نبات حولي من الفصيلة النجيلية"، ولا يمكن أن يوضع القمح في البير، وتلك مفارقة ساخرة مفادها أن هؤلاء الأشخاص يبحثون وينقبون عما يتوقعون من الخير الكثير والرزق الوفير لكنهم عندما يصلون ـ بعد تعب ولأي ومشقة وجهد ـ إلى لا شيء، مجرد وهم وسراب .وهنا نجد أنفسنا أمام بعض الكوميديا التي نتجت عن ذلك الموقف وكأن الكاتب أراد سخرية الإنسان من نفسه ومن ظروفه.

أغنية على الممر[†]**:**

[*] وتدور مسرحية (بير القمح) حول قضية سطوة السلطة وسيطرتها على كل اكتشاف او فكرة أو ملكية لأى فرد دون أية مبررات أو أسباب ولعل الكاتب يوجه نقداً حاداً، وانتقاداً محدداً، لتوجهات وإجراءات جرت في عهد عبد الناصر، فتدور الاحداث حول عم حسين الذي كان يعمل نادلًا في المتحف المصري لسنوات طويلة، وبعلاقاته مع أساتذة الآثار تمكن من قراءة أي بردية كتبت بالهيروغليفية، وقرأ جملة غريبة تقول: في الأعياد وفي كل المناسبات.. اذهب إلى قماحة المدينة وضع فيها قليلًا من القمح. ذهب إلى أحد المواقع بحثًا عن القماحات، وأنفق كل مدخراته على هذا المشروع، بعد أن قام بالحفر مع اثنين من المأجورين لمدة سبع سنوات، أحدهما مخلص وبسيط بينما الآخر طموح وأناني، وبمجرد إعلان خبر اكتشاف آبار القمح يسرع أحد علماء الآثار وينسب الاكتشاف لنفسه، وينحون حسين جانبًا، ويتذكرونه عندما يتلقون استفسارات لا يملكون إجابتها، إلا أنه ينفي كل المعلومات عن تلك الاكتشافات.

[†] مسرحية(أغنية على الممر) تدور حول قضية قومية وطنية هي قضية أمة بأسرها؛ أمة قضتْ عليها الظروف أن تكون قليلة الموارد، قلية الإمكانات تعاني قسوة في ظروفها الاقتصادية والاجتماعية ولكنها رغم كل ذلك عليها أن تصمد وتناضل وتكافح حتى يكتب الله لها النصر،وعليها أن

جمع: مَمَرَّاتٍ. [م ر ر]. (مصدر مَرَّ: مَمَرٌّ ضَيِّقٌ : مَكَانُ الْمُرُورِ"(معجم الوجيز،1999،590)، فيها دلالة على التفاؤل والضحك والترفيه من خلال تلك الأغنية التي يغنيها أولئك الجنود على الرغم من قسوة ظروفهم؛ فهم على خط النار يواجهون نيران العدو وصواريخه .وربما نجد فيها دعوة إلى أنه لا بُدَّ أن يأتي اليسر بعد العسر؛ فالممر ما هو إلا معبر وفي الغالب يكون قصيرًا وتأتي بعد الرحابة والسعة والبراح .فكأن الكاتب يتنبأ بالخير في المستقبل القريب، ويبشِّر بانزياح تلك الغمَّة .

الكاتب والشحات*:

يتكون العنوان من مكونين أساسين :"الكاتب"، و"الشحات"، ووضع واو المشاركة بينهما يثير هنا التساؤل عن سبب الجمع بينهما.

ولعل العنوان هنا مبتدأ خبره داخل النص، فعند الشروع في قراءة النص نجد الخبر الذي يخبرنا أن الكاتب "علي سالم" يهجو نوعًا معينًا من الكتَّاب غير الموهوبين، والذين نراهم في سعيهم الحثيث إلى البقاء يقتربون من السُلطة ويُداهنون أصحابها مهما كانت توجهاتها، ومن هنا يكون لهم تأثير على عقول قُرَّائهم ومُريديهم الذين يقتنعون بهم، ليؤكد لنا أن "الكاتب"، و"الشحات" وجهان لعملة واحدة.

الكاتب في شهر العسل†:

تتحمل وتعاني وتكابد من أجل حريتها ومستقبلها ومستقبل أبنائها، ربطت بين المعاناة الخاصة وبين جذور هذه المعاناة في الواقع الاجتماعي المتجسدة في معاناة الجماعة ككل، تدور أحداث المسرحية في اربع لوحات، حول قصة خمسة جنود مصريين فى أحد المواقع العسكرية، يحاصرهم العدو الصهيوني في ممر في صحراء سيناء، وتعطلت أجهزة الاتصال التي بحوزتهم فانقطع اتصالهم بقياداتهم، فكان عليهم الصمود، برغم تناقص الماء والطعام والذخيرة، وعليهم أن يقاتلوا العدو ويعيقوا تقدمه بما تبقى معهم من ذخيرة حتي أخر نفس، وتحت قصف دبابات وطائرات العدو، يتمسك الجنود بمكانهم.. يواجهون مصيرهم بشجاعة.

*مسرحية (الكاتب والشحات) تعرض لقضية النفاق الاجتماعي والسياسي الذي ينتهجه بعض الكتاب وحملة الأقلام حيث دأبوا على منافقة السلطة وأصحاب النفوذ والسلطان، فتجد الكاتب يتلون في كتاباته كما تتلون الحرباء؛ فتارة يؤيد ويناصر ويساند ،وتارة أخرى يتحول إلى ثائر ومناهض والغريب في الأمر أن محور تلونه واحد لا يتغير، وإنما هو الذي ينافق ويجامل دون أن يدري ذلك الكاتب أن له مريدين ومؤيدين يتأثرون به وبكتاباته ،فهو يُشكل ميول وتوجهات غيره من القراء دون أن يدري حتى بات هؤلاء القراء في حيرة من أمرهم فهم لا يستطيعون إدراك حقيقة الأمور ولا يستطيعون رؤية الأشياء بوضوح كما يجب. تدور أحداث المسرحية حول الشحات الذى يمد يده للكاتب عند اشارة المرور، الشحات هو أحد قراء الكاتب الذي حاول أن يوهم قراءه من خلال ما يكتب انهم يعيشون في عالم وردي تتساقط فيه الأموال على الناس كأنها المطر، هذا العالم الزائف الذي لا وجود له في دنيا الواقع هو الذي دفع بالشحات وهو رجل عال الثقافة حامل للماجستير بالتراخي في عمله حتى انتهى به الحال إلى أن يمد يده ويمتهن الشحاتة ليكسب من المال "ضعف مرتب الكاتب"، ودار حوار طويل بين الكاتب والشحات تبين من خلاله أن الكاتب والشحات وجهان لعملة واحدة ، وتنتهي الأحداث يطلب الشحات من الكاتب أن يقتله بغرس المفك في صدره

†تناقش مسرحية (الكاتب في شهر العسل) قضية العلاقة بين المثقف والسلطة، أو بمعنى آخر تسلط الأجهزة الحكومية والرقابية وقهرها لمثقفيها ، من خلال بطل المسرحية "الكاتب" الذي يشعر بالخوف والقلق المستمر من وجود بعض الأعين والجواسيس التي تتجسس عليه وتتابع كل حركاته وسكناته في شكل إسقاط آخر على أجهزة الدولة في أحد العصور السالفة، وفى النهايه يكشف لنا على سالم أن كل مخاوف الكاتب حقيقية حتى أن زوجتة أحد الجواسيس المساعدة لهذا الجهاز.

جاء العنوان معرفا بـ"أل" ليصف لنا صراعًا داخليًا للذات، هذا الصراع يحول ذات الكاتب إلى سلسلة متواصلة من الصراعات فهي عملية بحث متواصلة، بحث بكل ما تعنيه كلمة بحث، عن ذلك الجهاز الذي يراقبه.

وكل هذا يجعلنا نسأل دوما عمَّا يفعله الكاتب في شهر العسل؟ و كيف يقضي وقته ؟ ،وكيف علاقته بزوجته؟

كل هذه التساؤلات تُحيلنا إلى أحد الكتّاب الموهوبين وقد تسلطت عليه أجهزة المخابرات سواء في الداخل أو الخارج .. وفى الجزء الأول من المسرحية يتركنا المؤلف لتصور أن الكاتب يبالغ كثيرًا في توهمه لهذا التسلط ، ويفاجئنا المؤلف دون أي تمهيد أن أوهام الكاتب كانت على حق.

المتفائل*:

جاء في معجم المصطلحات أن "المتفائل" :"هو مكان مُتَوَقِّعٌ لِلْخَيْرِ. نَظْرَةٌ مُتَفَائِلَة(معجم الوجيز،571،1999)، وتنطلق الدلالة من المعنى المباشر إلى معناها الدلالي الذى يُعبِّر عن الفنان المثقف "المتفائل" في مواجه السلطة التي ترمز إليها المسرحية "بالسكرتيرة"، ونأتي على الكلمة فنجدها معرفة بـ"أل"، وكذلك مفردة فهو يعرض لنا صورة واحدة من صور القهر وضياع الهوية الذى يتعرض لها المثقف داخل المجتمع.

كذلك يمتاز العنوان بالإيجاز والتركيز: حيث يجذب المتلقي للوهلة الأولى، ثم يتساءل المتلقي من جديد، لماذا التفاؤل؟ هل يظل المتفائل على حاله إلى آخر المسرحية؟ لم يذكر الكاتب سوى كلمة واحدة دلالة على وعي الكاتب بقوة تأثير هذا الشعور.

*مسرحية (المتفائل) تعرض لقضية الأوهام التي بثتها السلطات الحاكمة والأجهزة المخابراتية في نفوس شعوبها حيث صورت لهم الحاكم في هيئة كائن أسطوري لا يمكن رؤيته ولا الوصول إليه مهما كانت المحاولات ومهما طرقت من أبواب، والمسرحية عبارة عن منولوج طويل يلقيه المتفائل الذي يسعى لمقابلة المسئول الكبير، وفي سعيه يحاول عبثا أن يتواصل مع السكرتيرة التي لا تجيب المتفائل الا بإشارة من يدها أو ايماءه من رأسها، ويدرك أنه لن يستطيع مقابلته الا إذا كان مفكر عالمي أو يحمل توصية من صديق للمسئول ، ومعنى ذلك أن أي انسان عادي لن يتمكن من هذه المقابلة، ويستغل المتفائل عدم إنتباة من السكرتيرة ويسرع لفتح باب المكتب ليكتشف ان المسؤول غير موجود.

الملاحظ والمهندس*:

يتكون العنوان من مكونين أساسين: "الملاحظ"، و"المهندس"، ووضع واو المشاركة بينهما، يثير التساؤل عن سبب الجمع بينهما.

ولعل العنوان هنا مبتدأ خبره داخل النص، فعند الشروع في قراءة النص نجد الخبر الذي يخبرنا أن الملاحظ هو الشخص الكادح والمهندس الارستقراطي يخاف على نفسه وعلى أمنه الشخصي، ليؤكد لنا أن الكاتب والشحات هما شخص واحد، وأنهما وجهان لعملة واحدة.

أما في بنية نصة المسرحي، فقد استخدم علي سالم عددًا من العناصر الفنية في تقديم الموضوعات والأفكار والأحداث، معتمدًا على وسائل تثير الضحك سوف أتحدث عنها في هذا البحث، من خلال نصوصه المسرحية على اختلافها، على أن يتم رصدها في كل النصوص ذات الفصل الواحد التي انتجها المؤلف، على أن نعرض لكل أسلوب في كل نص مسرحي عرض فيه.

أولًا: اللفظ:

اللفظ هو الكلمة المنطوقة التي تستخدم في تكوين حوار المسرحية، عن طريقها يتم توصيل الأفكار وتحقيق الحدث، "ولقد فرضت ظروف كثيرة على الحضارة العربية أن تكون حضارة لفظية، وكان لا بد أن تتكشف هذه الظاهرة في المسرح بوجه أو بآخر، تقف الشخصية أمام الكلمات محاولةً التلاعب بها، والإضحاك من خلالها تماماً كما يحدث في حياة الناس عندما يستخدمون اللغة في ترف ذهني، وكان لهذا انعكاسه على الحوار الذي يكتبه مؤلف المسرحية" (أحمد العشري، 1994، 29).

إن عناصر الإضحاك التي تُستَخدم للَّفظ بصفتها وسيلةً عناصرُ عِدَّة، وسأحاول التعرض لمثل هذه العناصر التي شاع استعمالها في مسرح الكاتب "علي سالم"، ومن ثم لا أدَّعي حصر كل العناصر الشائعة بصفتها وسائل مضحكات لغوية كما يراها "إبراهيم حمادة"، وهي: النكات– القفشات – الهجاء – التعليقات السريعة – المفارقات

* مسرحية (الملاحظ والمهندس) فيعرض لنا والتفاوت الشاسع بين الطبقات المصرية في حياتهم الاجتماعية وطريقة تفكيرهم وتعاملاتهم مع الاخر، عن طريق علاقة تدور بين ملاحظ مأكينات و مهندس يخاف على نفسه وعلى امنه الشخصى بشكل هستيرى.

– التوريات – المغالطات – القافية – الغمزة – التلقيع – التلاعب بالألفاظ (محمد زعيمة، 2000، 34).

1–القلب:

من وسائل تفجير الضحك في المسرح استخدام أسلوب القلب بأشكاله المختلفة، من قلب للمواقف رأسًا على عقب، أو قلب الموقف بحيث تنعكس الأدوار؛ فيأمر الخادم سيده، أو يعلم التلميذ أستاذه، كما نلمح أسلوب القلب أيضًا في موقف الظالم الذي يقع ضحية ظلمه، وكل ما يندرج – كما يرى برجسون – تحت عنوان (العالم المقلوب). كذلك يتولد الضحك إذا امتدت فكرة عبارة محددة لتقلب المعنى إلى ضده، كأن يطلب المدرس من التلميذ ألا يؤجل عمل اليوم إلى الغد، فيجيب التلميذ: "أمرك سيدي، سأؤجله إذًا إلى بعد الغد" (احمد العشرى، 1994 ، 68).

استخدم الكاتب أسلوب القلب في بعض أعماله المسرحية، وإن لم تكن سمة غالبة في إنتاجه؛ ففي مسرحية "البوفيه" عندما يغادر المدير كرسيه بحثًا عن بعض الأوراق، يقوم الكاتب بخداعه ويحتل كرسيه، فتتبادل الأماكن، ويستطيع الكاتب أن يأمر عامل البوفيه ليقوم بأي طلب يطلبه منه.

المؤلف: أنا اللى أطلب .. العقد فيه كده (المدير يلتفت له مصعوقا)

المدير: الكرسى بتاعى...

المؤلف: اخرس .. (لعامل البوفيه) .. قعدة.. (عامل البوفيه يرغم المدير على الجلوس بالقوة).

(عامل البوفيه يرغم المدير على الجلوس بالقوة).

هنا انعكس الدور الذي يقوم به المؤلف؛ فبدلاً من أن يكون هو المقهور المجبر أصبحتْ في يده السلطة، وأصبح صاحب القرار، وحالة الارتياح النفسي لمجرد تخيل أن المؤلف يستطيع أن يأخذ حقه ممن ظلمه، مما يفجر الضحك لدى الجمهور.

في مسرحية "الكاتب والشحات" يتجلى شكل آخر من أشكال القلب؛ فعندما تأزم الموقف بين الشحات والكاتب من جهة وأمين الشرطة من جهة أخرى، اعتقد الأخير أن الكاتب دهس الشحات بالسيارة، إلا أن الشحات تدخل بسرعة:

الشحات: مفيش حاجة يا أمين ٠٠ ده حوار بين أصدقاء..

أمين الشرطة: حوار في الإشارة سايبين الحتت اللي فيها الحوار وجاين تعملوه عندي .. عشان يلبسني في الآخر وأروح في ستين داهية.. من فضلكم.. اطلع يا بيه ٠٠ اطلع يا بيه ٠٠

اوعى يا راجل من قدام العربية (الكاتب والشحات، 169).

ينبع الضحك في الموقف السابق من قلب الأحداث الناتج عن سوء الفَهم، فأمين الشرطة اعتقد أن الكاتب هو الجاني وأن الشحات المجني عليه، رغم أن الشحات هو من اختار أن يقف أمام السيارة، وأراد سالم أن يطرح سؤالًا جدليًّا: مَن المخطئ الكاتب أم الشحات؟ كما اعتمد على التكرار الآلي لأمين الشرطة لكلمة "حوار" وجملة "اطلع يا بيه" لإثارة الضحك، وهذا يدل على الضغط الذي يقع على المسئول في أثناء تأدية عمله، وأنه قد يصدر قرارات خاطئة تقع بالظلم على بريء.

في موضع آخر من العمل نفسه يستخدم الوسيلة نفسها لإثارة الضحك؛ فعندما يكتشف أمين الشرطة أن الشخص الموجود في السيارة هو الكاتب زرومبيح، دار الحوار الآتي:

أمين الشرطة: أهلا يا فندم .. أهلا وسهلا .. دي فرصة عظيمة إن كاتب مشهور زي حضرتك يقف في الإشارة بتاعتي ... (الكاتب يخرج من السيارة ويصافح أمين الشرطة).

الكاتب: حالا حانزقها بعيد عن المرور.

أمين الشرطة: خليك مستريح يا بيه .. أنا حا تصرف بطريقة تانية .. ولا تزق ولا تتعب نفسك.

(وأمين الشرطة يمسك بإشارة المرور، يبتعد بها ويضعها في عمق المسرح، يأتي بحواجز خشبية من النوع المستخدم في المرور ويغلق الشارع خلف السيارة".

أمين الشرطة: دلوقت أنا قفلت لك الشارع منعا للإزعاج ٠٠اللى عاوز يروح الزمالك لازم يلف من شبرا ..

الكاتب: عزيزي .. أنا متشكر جدًّا.

أمين الشرطة: تحب يا بيه أطلبلك حاجة من الوزارة باللاسلكي) ..الكاتب والشحات، 171).

اعتمد الكاتب في الموقف السابق على قلب الموقف رأسًا على عقب؛ فأمين الشرطة – وهو ممثل السلطة – عندما أدرك أن الذي في السيارة هو كاتب كبير غيَّر موقفه وطريقة تعامله وتصرفاته مع هذا الكاتب بطريقة مبالغ فيها، مما يثير الضحك والتهكم من ممثل السلطة الذي طبق القانون على أناس دون غيرهم، وهو بذلك يؤكد تناقضات المجتمع، ومن ثم تفاوت الطبقات الاجتماعية التي تعكس لنا مقولة هيجل المعروفة بجدلية السيد والعبد.

2- الشتائم أو السباب:

أكد (علي الراعي، 1993، 47) أن "للشتائم دائمًا قيمة ترويحية نفسية تخفف الضغط عن المتفرجين، كما أنها تكسر جمود الأدب الذي يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم، ومن هنا يحييها المتفرج دائمًا بالضحك، فهي تعبر عن رغبته في أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفي غليله، وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه، ولا احترام الغير له".

وقد استخدم الكاتب أسلوب الشتائم في بعض أعماله المسرحية، وإن لم تكن سمة غالبة في إنتاجه؛ ففي مسرحية "البوفيه" اعتمد الكاتب على هذا الأسلوب في أكثر من موضع داخل المسرحية لإثارة الضحك، ففي بداية المسرحية استخدمه ليرسم لنا صورة مثالية عن المدير المتحضر الذي يرغب في أن يكون الفن نظيفًا بعيدًا عن أي شتائم، وما لبث أن قام المدير بشتم المؤلف لمجرد أنه خالف رأيه كما في الحوار الآتي:

المؤلف: اشمعنى انت اللي تسأل..

المدير: علشان أنا مدير المسرح يا كلب... يا سافل...يا قليل الأدب.... فاهم؟ (البوفية،20).

استخدم الكاتب أسلوب الشتائم هنا بصفته مصدرًا من مصادر الإضحاك يعتمد على اللفظ، حيث يقارن الجمهور بين الصورة الذهنية لمدير المسرح منذ بداية المسرحية والصورة التي يراها، فالمتفرج لا يتوقع من المدير الذي احتفى بالمؤلف وأكرم ضيافته ورفض السباب أن يقوم هو بالسباب، وهذا التناقض بين القول والفعل للمدير نوع من التهكم والسخرية التي يوجهها الكاتب إلى ما يتعرض له المثقف من إهانة من السلطة لمجرد اختلاف بسيط في الرأي.

ويستخدم الوسيلة نفسها في مسرحية "بير القمح"، فنجد بسيوني دائم الشتائم ويقلل من قدر متولي:

حسين: ... اشمعنى متولى بيشتغل وهو ساكت..

بسيوني: عشان غبي ....عشان جاهل...

متولي: (بهدوء وباحترام شديدين) أستاذ بسيوني .. شوف أنا باقولك أستاذ إزاي .. أستاذ بسيوني.. أنت قليل الأدب.. (بير القمح، 62).

هنا يلعب أسلوب الشتائم دورًا مهمًّا في المسرحية بوصفه مصدرًا للإضحاك، وعلى الرغم من أنه ليس صفة من صفات شخصية بسيوني إلا أن الكاتب أراد أن يؤكد

أن بسيوني شخصية هشة ضعيفة لا يستطيع ضبط انفعالاته، في حين يؤكد اتزان متولي واحترامه الشديدين، كما رسم منذ أول المسرحية.

ويستمر الكاتب في استخدام الشتائم في مواضع عدة من المسرحية؛ فنجد متولي بطبيعته البسيطة يجلب على نفسه هذا الكم من الشتائم في كل موقف بينه وبين بسيوني، فنجده يتلقى الشتائم.

متولي: أنا أصدق أي حاجة يقولها عم حسين..

بسيوني: طبعًا .. علشان أنت غبي .. ما هو يا غبي يا مجنون زيه.. (بير القمح، 67).

3-النكتة:

"النكتة هي سرد فكاهي يقال بطريقة معينة يشتمل على تناقضات في الأحداث وكسر للتوقعات، من أجل إحداث التسلية أو إثارة الضحك، وغالباً ما تكون النكتة في شكل لفظي شفاهي مختصر، ويجري سرده خلال تفاعل اجتماعي مرح، وأحياناً تكون النكات مكتوبة يقرأها القارئ بمفرده أو مع الآخرين، وغالباً ما تكون هذه النكات المكتوبة قد ظهرت أولاً في شكل منطوق، جرى تداوله وتواتر من شخص إلى أشخاص آخرين ثم جرى حفظه وإثباته من خلال الكتابة" (شاكر عبد الحميد، 2003، 388).

قد وظف الكاتب النكتة بصفتها إحدى وسائل إثارة الضحك، وجعلها تخدم العمل الدرامي، أو الحدث الدرامي، بل تؤكد الكثير من تفاصيله، فأجرى النكات على لسان بعض الشخوص، في بداية مسرحية "بير القمح"، بهدف التهكم من قناعات متولي الذي يتسم بالبساطة والسذاجة والفطرة.

بسيوني: أسيبكم.. أسيبكم وأرجع مصر أقولهم إيه ... أقول لأهلي إيه كنت باشتغل إيه؟ إوعى تكون بتدور على كنز مدفون ومعاك الخريطة بتاعته .. الحاجات دى بتحصل في السيما بس ..

متولي: وربنا مرة واحد لقى عندنا كنز في السيدة .. (بير القمح، 64).

يتولد الضحك في الحوار السابق من خلال نكتة متولي، فالعثور على الكنز يكون في العادة بالأماكن الأثرية، بينما السيدة منطقة تراثية ذات طابع شعبي، وهذا القول مفاجأة ومبالغة تفجر الضحك.

أما في مسرحية "الكاتب والشحات"، في الحوار الذي دار بين الشحات والكاتب، في أثناء محاولة الشحات إثبات قدرته على إصلاح سيارة الكاتب لأنه يملك النوع نفسه، يتفاجأ الكاتب.

الكاتب: لو الواحد يعرف ان الشحاته مكاسبها كتير للدرجة دي .. كان الواحد اشتغل فيها ...

الشحات: (بعد نظرة طويلة باردة) حضرتك ما بتشتغلش فيها ..؟

(الشحات ينفجر في الضحك والكاتب يجاريه)

الشحات: (لا زال يغالب الضحك) لا مؤاخذة يا بيه .. انت عارف ان المصري ابن نكتة وأصل النكتة حبات..

يتولد الضحك في الحوار السابق من خلال النكتة، التي بدأ أول طرفها عند الكاتب وانتهت عند الشحات بنكتة مغلقة، تثير الضحك والحرج معًا، طرحت تلميحًا لا تصريحًا. وهكذا أكد الكاتب أن "النكتة عنصر من عناصر الشخصية المصرية ومقوم من مقوماتها بما لها من دور وظيفي وسلوكي في صراع الشخصية المصرية مع الأحداث التاريخية" (شاكر عبد الحميد وآخرون، 2015، 15).

4-التلاعب بالألفاظ:

"يمكن توظيف اللفظ أحيانًا ليعطي معنيين متناقضين، أحدهما جاد والآخر ساخر، أو أن اللفظ يحمل معنيين، معنى قريب وآخر بعيد، ومن هنا يكون اللفظ والتلاعب به وسيلة فعالة لخلق المواقف المضحكة" (فوزية مكاوي، 1993، 249)، وينشأ الضحك عندما يشعر المتلقي بسعادة نتيجة فهمه لهذه التورية، بينما الشخص المخاطب لا يفهمها.

ففي مسرحية "البوفيه"، خلال الحوار الذي دار بين المؤلف والمدير عن جملة أوردها المؤلف في نصه، اعترض عليه المدير كما يلي:

المؤلف: جملة إيه...؟

المدير: هى مش جملة.. هى تقريبًا كلمة..

المؤلف: إيه هى..؟

المدير: يابن الكلب...

المؤلف: نعم... (البوفيه، 14).

اعتمد الكاتب في الحوار السابق على إثارة الضحك من خلال التلاعب اللفظي في جملة "ابن الكلب"، إذ يراها المؤلف نوعًا من السباب الموجه له من المدير، بينما مدير المسرح يقصد بها الكلمة التي يرغب في حذفها من النص، وهنا اكتسب اللفظ معنى مختلفًا لدى الطرفين، وهو ما يثير الضحك لدى الجمهور.

في موضع آخر من المسرحية استخدم الكاتب الوسيلة نفسها، في الحوار الذي دار بين المؤلف والمدير في أثناء الحديث عن الجملة التي يرغب المدير في حذفها من النص، وفي أثناء الحوار وجدنا الآتي:

المؤلف: (بجد) هو انتم يهمكوا المسائل دى... أنا كتبت يا ابن الكلب

المدير: امسك لسانك يا قليل الأدب واحترم نفسك.... (البوفيه، 16).

هنا تلاعب الكاتب بالألفاظ في جملة "يا ابن الكلب" مرة أخرى؛ فعمد إلى إظهار جزء من شخصية المدير الدكتاتورية التي ستنكشف مع تطور الأحداث، وإن كان هذا ردَّ فعلٍ منطقيًّا لمدير مسرح، إذ يوبخه مؤلف مغمور كما يعتقد، وهدفُ "سالم" إظهارُ مدى تسرع المدير وسطحية حكمه على الأشياء.

في مسرحية "أغنية على الممر" استخدم الكاتب الطبيعة المرحة لشخصية مسعد، لرفع الروح المعنوية لزملائه كما يوضح الحوار التالي:

شوقي: يا فندم انتم عاوزين تطلعونى بطل بالعافية.. أي واحد فيكم كان حايعمل اللى أنا عملته.. المسألة مجرد صدفة.. هم داخلين الممر وأنا اللى على المدفع ساعتها..

مسعد: يا رجل .. ده انت كنت بتنشن على الواحدة وتروح عازقها، وهى العزقة (يشير بيده).. ولا ..بوشكاش.. (أغنية على الممر، 127).

نشأ الضحك في الحوار السابق نتيجة تلاعب بسيوني بالألفاظ؛ فجملة "بتنشن على الواحدة" تحمل معنيين؛ فقد يُقصَد بها الدبابة أو فتاة، وبخاصة إذا كانت متبوعة بحركة آلية باليد مما يثير الضحك، واستخدام الكاتب المقارنة بين الإنجاز الذي حققه شوقي وأسطورة الكرة بوشكاش يحمل نوعًا من المبالغة لتعظيم ما قام به الجندي الشجاع.

في مسرحية "الكاتب والشحات" اعتمد الكاتب على اللفظ بصفته مصدرًا لإثارة الضحك، فنجده استخدم لفظ "يخفيك" بدلًا من "يخفي"، بصفة ذلك نوعًا من المبالغة للتدليل على شهرة الكاتب، كما في الحوار الآتي:

الكاتب: انت تعرفنى يا عزيزى؟

الشحات: أعرفك .. وهل يخفك القمر .. مين ما يعرفش حضرتك .. اللي يعرف النيل والهرم .. يبقى لازم يعرفك. (الكاتب والشحات، 165).

5-المفارقة:

تعد أكثر الوسائل الفنية المستخدمة لدى كُتاب المسرح، وهي مفارقة لفظية تعتمد على قدر من الجهل عند الممثل وقدر من العلم لدى المتلقي، حتى ينشأ الأثر المرجو منها، ويشعر المتلقي بتفوقه على الشخصية المسرحية التي أمامه بكونها ساذجة، ولوعيه بهذه المفارقة اللفظية فينشأ الضحك، وآخر يكمن في الحدث ذاته وفي مراحل تطوره. وربما تكون مفارقة درامية تتمثل في لحظة الانقلاب التي تؤدي إلى الاكتشاف (عبد العزيز حمودة، 1998، 84)، "وهي الجمع بين الشيء ونقيضه" (أحمد أمين، 1999، 437).

في مسرحية "الكاتب في شهر العسل"، اعتمد على المفارقة بصفتها وسيلة لإثارة الضحك، معتمدًا على الجمع بين الشيء ونقيضه.

الكاتب: حبيبتي انتى بتقولي إيه أنا واحد من أهم دارسي التحليل النفسي في البلد .. أنا حاصل على الدبلوم في التحليل النفسي.

الزوجة: وده معناه انك تبقى أسرع من الآخرين في الإصابة بالمرض

الكاتب: ممكن .. احتمال كبير. بس أنا مش مريض. (الكاتب في شهر العسل، 206).

يتفجر الضحك في الحوار السابق من خلال التناقض بين الظاهر والباطن، فالكاتب ذو الشهادات العلمية، دارس التحليل النفسي، يحتاج إلى طبيب نفسي، ويتهكم الكاتب من وضع التعليم الذي أصبح ينتِج متعلمًا هشًّا ضعيفًا لا يستطيع مساعدة نفسه أو مجتمعه.

في موضع آخر من العمل نفسه، عندما حاول الكاتب أن يسترضي زوجته حتى لا تتفاقم الأزمة بينهما، نجد الحوار التالي:

الكاتب: (معتذرًا بصوت عال): حبيبتي أنا آسف جدًا وه أنت فهمتيني غلط ... أنا كان كل هدفي أهزر معاكي بس هزاري كان تقيل شوية .. مفيش حد بيفتش فيه يا حبيبتى ... ماحدش بيراقبنى... قال سلك قال طالع من تحت الفرن ... وقال إيه لابس ساعة من غير ماركة .. فيه ساعة في الدنيا مالهاش ماركة..؟ .. ليها ماركة طبعًا .. بس أنا ماشفتهاش.. (يمسك بالنظارة وينظر من خلال النافذة .. يهمس) ولا عمره اشتغل في البطاطا .. والساعة دي لا يمكن تكون ساعة .. ابن الآية

لابس في إيده قمر صناعي ٠٠ (يرفع صوته). وحكاية التسجيلات والميكروفونات اتلغت من زمان ٠٠ إذا كانت الرقابة نفسها اتلغت .. (الكاتب في شهر العسل، 223: 225).

يتولد الضحك في الموقف السابق من التناقض بين الظاهر والباطن؛ بين ما يشعر به الكاتب من وجود شخص ما يراقبه، ومحاولة إرضاء زوجته، وإنَّ كل ما قاله عن وجود جهاز يراقبه كان من باب المداعبة، والمرارةُ التي يتحدث بها الكاتب تثير الشفقة والسخرية، فسالم ينتقد النظام الذي يقهر الكاتب ويحد من حريته في التعبير.

ويعيد الكاتب استخدام الوسيلة نفسها في موضع آخر بالمسرحية، حيث أظهر الزوجة وهي تقوم بتهديد زوجها.

الزوجة: لو فكرت انك تضايقنى ٠٠ حاتعبك قوي .. علتي نصها محامين قدام من كلهم من المعجبين بفنك... (الكاتب في شهر العسل، 226).

نبع الضحك في الحوار السابق من التضاد في موقف أقارب الزوجة المحامين، فأساس عملهم الدفاع عن المظلوم، وهم من معجبي الكاتب، وعلى النقيض تؤكد الزوجة أنها ستستعين بهم لتحصل من زوجها على ما تريده من غير مراعاة لأيَّة اعتبارات أخلاقية أو قانونية، وهنا يوجه "سالم" انتقاده بشكل ساخر لفئة المحامين عديمي الضمير الذين يدافعون عن المال والمحسوبية من غير حق.

6-التورية اللفظية:

تعتمد التورية على التناقض بين الظاهر والباطن، أو بين المعلوم والمجهول، فهي تتمثل في جملة يكون لها معنيان مستقلان، لكن هذا يكون ظاهرًا فحسب، أو أنَّ هناك جملتين مختلفتين يظهر بخلطهما الصوتُ نفسه (فوزية مكاوي، 1993، 249).

إن أسلوب التورية اللفظية لم يستخدمه الكاتب في كثير من أعماله المسرحية، إلا أننا اقتفينا أثره في مسرحية "الملاحظ والمهندس"، فعندما يرى الملاحظ الأدوات التي أحضرها معه المهندس لتنقية المياه يدور بينهما الحوار الآتي:

الملاحظ: يا نهار أسود .. كل الطين ده في شوية المايه دول ٠٠؟

المهندس: آديك شفت بنفسك

الملاحظ: يعني أنا في السنين اللي فاتت شربت كمية طين، تعمل بيت في بلدنا .. هاها ..

(المهندس لا يستجيب للدعابة..وجهه جاد تمامًا،يعيد تركيب الفلتر ويملأ كوب ماء ويناوله للملاحظ).

الملاحظ: (باستياء) .. مالهاش طعم.. عند اقتراح.. حضرتك تشرب بالفلتر ٠٠ وأنا أشرب من القلة.. خلاص جسمي تعود.. بقيت مدمن لو شربت مايه نقية ممكن يحصلي حاجة.. (الملاحظ والمهندس، 271).

رسم الكاتب الموقف من أوله إلى آخره على التورية الدرامية؛ فجملة (شربت الطين) استخدمها لتدل على أكثر من معنى، فمعناها المباشر أنه شرب المياه الملوثة، ومعناها الباطني أنه تعرض للكثير من المواقف والظروف الصعبة، وجملة "بقيت مدمن" معناها القريب التأقلم مع الظروف التي يعيش فيها، أما المعنى البعيد – وهو المراد – اليأس من تغير الحال للأفضل، و"سالم" يعرِّي عيوب المجتمع المصري وسلبياته، إلى جانب عيوب النفس البشرية.

في موضع آخر من المسرحية استخدم الوسيلة نفسها كما في الحوار التالي:

المهندس: اللي ما حصلش قبل كده، ممكن يحصل بعد كده ..

الملاحظ: حضرتك ولا مؤاخذة .. عليك دم (يشير بزهق) (الملاحظ والمهندس، 272).

اعتمد الكاتب في الحوار السابق على التورية اللفظية في جملة "عليك دم" لإثارة الضحك، فالمعنى الظاهري الثأر، بينما المعنى الخفي الذي يقصده أنه ثقيل الظل.

7-القافية:

وهي تنشأ من افتراض اسم أو عمل معين ثم التلاعب بهذا أو العمل تلاعبًا يعتمد على سرعة البديهة واللمماحية، وينشأ الضحك من عدم الانسجام (محمد عنانى،1980، 33)

استخدم الكاتب هذه الوسيلة لإثارة الضحك بشكل محدود داخل نصوصه المسرحية، وإنها تفيد في الحدث الدرامي، ففي مسرحية "بير القمح" عبَّر عن شخصية بسيوني باستخدامها، فنجد الحوار الآتي:

عم حسين: إيه يا بسيونى .. في إيه..؟ .. مالك..؟

بسيوني: ماليش .. زهقت.. طهقت .. قرفت...(بير القمح، 59).

استخدم القافية معتمدًا على اللفظ الذي تنتج عنه مستويات مختلفة كما في الحوار السابق، فـ"الزهق" يؤدي إلى جعل الإنسان غير متحكم في انفعالاته، فينشأ الضحك من الصورة التي ينتجها خيال الجمهور للشخصية، ويقرر أن يتعاطف معه أو ضده.

8-أسلوب النقل وتداخل السلاسل:

في مسرحية "البوفيه"، في أثناء الحوار بين المدير والمؤلف، يحاول المدير إثبات مدى تحضره ووده وتعامله بأسلوب راقٍ مع المؤلفين الشباب.

المدير: سبب بسيط .. مدير المسرح ما بيعرفش يبتسم ..

المؤلف: ياسلام .. ماهو ده اللى الناس بتسميه الوش السمح..

المدير: والعكس.. الوش اللى يقطع الخميرة من البيت...

المؤلف: قصدك، من المسرح.. (البوفيه، ص9).

اعتمد الكاتب على أسلوب النقل، أي نقل التعبير من مستوى إلى مستوى آخر لإثارة الضحك، فالمؤلف يدعو إلى التفاؤل، بينما يقابله المدير بتشاؤم حتى في اختيار الكلمات، مما يثير الضحك.

في موضع آخر من المسرحية، اعتمد الكاتب على الوسيلة نفسها، كما في الحوار التالي:

المؤلف: (مواصلًا بضحكة خفيفة): .. وبالليمون وبالقهوة .. ناقص...

المدير: (باهتمام) أجيب لك سندوتشات؟.. هات له ساندوتشات .. تحب تاخد ايه..؟ (البوفية، 7).

ينبع الضحك في الموقف السابق من أسلوب النقل من صنف إلى صنف آخر؛ فالقهوة والشاي يُشرَبان، بينما السندوتشات تُؤكَل، كذلك رد فعل المدير واهتمامه المبالَغ فيه مما يثير الضحك.

في موضع آخر من المسرحية، نجده يعتمد على اللغة بصفتها وسيلةً لإثارة الضحك، فخلال الحوار الذي دار بين حسين وبسيوني نجد ما يلي:

حسين: حاتعرف بعدين...

بسيوني: بعدين إمتى..؟

حسين: لما نلاقيه...

بسيوني: نلاقي إيه...؟

حسين: إللي بندور عليه... (بير القمح، 61).

يتولد الضحك في الحوار السابق من اللغة، بسبب تداخل الجمود والآلية، فيضحك الجمهور من الجمود الذي ينشأ من وراء الجمل الجاهزة، والعبارات المكررة.

ثانيًا: التكرار:

"إن التكرار بشكل آلي، لا يقصد به فقط تكرار كلمة، أو جملة، وإنما يقصد به أساسًا تكرار لموقف أو مجموعة مواقف من الظروف، تعود كما هي على دفعات بارزة، من خلال المجرى المتغير للحياة" (أحمد العشري، 2015، 105).

إن آلية التكرار يستخدمها الكاتب في كثير من أعماله المسرحية، وهو ما يساعد على تفجير الضحك والتركيز مع العمل المسرحي؛ ففي مسرحية "البوفيه" اعتمد على هذه الآلية في أكثر من موضع، ففي بداية المسرحية يحاول المؤلف استمالة المدير ليوافق على عرض نصه المسرحي، فيأتي التكرار على النحو التالي:

المدير: بتسمع مزيكا طبعًا.

المؤلف: (بحماس) طبعًا .. طبعًا.

المدير: كل ما اسمع مزيكة حلوة ما بتمالكش نفسى و..بعيط.. بتعيط طبعًا لما بتسمع مزيكة؟

المؤلف: طبعًا .. طبعًا..

المدير: .. أي فنان لازم تكون دموعه قريبة.. دموعك قريبة طبعًا؟..

المؤلف: قريبة، مفيش أقرب منها طبعًا (البوفيه، 9).

إن تكرار المؤلف لفظة "طبعًا" بالصورة الآلية تثير الضحك، وعلى الرغم من أن هذا التكرار من واقع الموقف – وهو رد فعل طبيعي لشخصية المؤلف الذي أشبه ما يكون بالدمية ذات الخيوط بين يدي المدير – إلا أن الكاتب استطاع أن يرسم صورة لشخصية المؤلف الضعيفة، مما يثير ضحك الجمهور من تلك الصفة. وكما في تنويعه في المشهد السابق، الذي اعتمد على تكرار اللفظ، نجد المؤلف يكرر جملة واحدة أكثر من مرة.

المؤلف: متشكر جدًا.. الواقع أنا باخجل لما باسمع تشجيعك ده.. (يحاول الدخول في موضوع المسرحية).. أنا سعيد قوى إنك قريت المسرحية.. وسعيد إنك قريت المسرحية..... وسعيد إنك حتناقشنى فيها.. عجبتك..؟ (البوفية، 11).

هذا التكرار بصورة آلية لجملة "سعيد قوى" يؤدي إلى إثارة الضحك، خاصة أن المؤلف مجبر، فكلما حاول التحدث عن نصه المسرحي يتهرب منه المدير، واغتنم المؤلف الفرصة الوحيدة التي أشار فيها المدير إلى نصه المسرحي، وأراد التمسك بتلك اللحظة حتى لا يراوغ المدير معه مرة أخرى.

واعتمد الكاتب على الآلية نفسها في موضع آخر من المسرحية على النحو التالي:

المؤلف: تلاقى أن مفيش كلمة تانية تنفع هنا إلا كلمة يا ابن الكلب

المدير: أرجوك ماتقولهاش.. يا أخي اتعلموا من شعبنا.. اتعلموا من الناس البسطاء.. شعبنا لما بيجى يقول كلمة من النوع ده.. يقول ...البعيد... البعيد يا ابن الكلب... وفيه ناس تقول الأبعد.... الأبعد يا ابن الكلب.. أنا مش ممكن أوافق على كلمة زي دي..(البوفية،12)

في الحوار السابق نجد أن تكرار المدير كلامه بطريقة آلية وترديده على فترات منتظمة مما يولد الضحك والتهكم من موقف المدير المتلون؛ فالمدير منذ بداية المسرحية يؤكد أنه ضد أي ضغط يتعرض له شباب الكتاب، ثم ما لبث أن استخدم الطريقة نفسها مع المؤلف، هذا التناقض بين الظاهر والباطن، أو بين الشعارات والمبادئ المعلنة والواقع نفسه، مما يثير الضحك لدى الجمهور.

في موضع آخر من العمل نفسه اعتمد "سالم" على تكرار حركة عامل البوفيه، ليؤكد أنه يتلقى الأوامر فحسب، من غير أي رد فعل من جانبه "حسب الإرشادات المسرحية".

(عامل البوفيه وجهه جامد تمامًا كأنه لم يسمع حرفًا واحدًا، المدير يستغرق في نوبة ضحك طويلة) (البوفيه، 37).

إن آلية تكرار الحركة التي يقوم بها عامل البوفيه تثير الضحك، وينشأ الضحك من خلال توقع تدخل عامل البوفيه بأي رد فعل، فالتكرار تم على دفعات تتمثل في تكرار أوامر الشخص الجالس على كرسي المدير فقط، كما ذكر في عقد البوفيه.

في مسرحية "بير القمح" هناك الكثير من المواقف التي اعتمدت على التكرار، ففي أثناء الحوار الدائر بين متولي الذي ينصحه بسيوني بالهدوء ويتعامل معه من منطلق الأخوة والزمالة، يأتي رد بسيوني بطريقة مبالغ فيها، تثير الضحك.

بسيوني:"ماتقوليش بسيونى.. فاهم؟.. ماتقوليش يا بسيونى.. صاحبي يعني وإلا صاحبي..؟ ماتقوليش يا بسيوني.. فاهم؟ (بير القمح، 59).

إن هذا التكرار بصورة مبالغ فيها يولد الضحك لدى الجمهور، والجمهور لا يضحك على اللفظة من المرة الأولى، لكن عندما تتكرر يبدأ الضحك، كما أن شعور الجمهور بالتناقض الظاهر والباطن بين شخصيتَي متولي وبسيوني هو ما يثير الضحك في كل حوار بين الشخصين.

وفي تنويعه للمشهد التكراري على ثورة بسيوني فعندما حاول حسين تهدئته، شعر الاخير بعدم ارتياح من الطريقة التي تحدث بها بسيوني معه، فجاء ردة فعله كما في الحوار التالي:

حسين: .. خلاص.. خلاص.. خلاص... كفاية .. حاقول كل حاجة.. إحنا بحثنا كان حاينتهي الليلة. (بير القمح، 66).

إن هذا التكرار الآلي لكلمة "خلاص" هو ما يثير الضحك لدى الجمهور.

في مسرحية "الكاتب في شهر العسل" استخدم التكرار في أكثر من موضع، فخلال محاولة الكاتب إقناع زوجته أنه كان يمزح معها، في كل ما صدر عنه من أفعال، نجده يقول:

الكاتب: حبيبتي خلاص بقى .. أنا آسف .. آسف جدًا

الزوجة: يعني مفيش جواك جهاز بينور أحمر..

الكاتب: فيه جهاز.. بس جايز عطلان.. بينور على الفاضي ..(يضحك) اضحكى يا شيخة والنبي تضحكى ..(ينفجر ضاحكًا) أما حتة موقف .. اللهم اجعله خير.. آسف آسف جدًا)يحاول احتضانها فتفلت منه في خشونة وتبعده) (الكاتب في شهر العسل، 223).

اعتمد الكاتب على التكرار بصفتها وسيلة لإثارة الضحك، وإن كان المشهد بكل ما فيه من تناقض بيَّنَ ما يظهره الكاتب لإرضاء زوجته، وما يشعر به بوجود جهاز ما يراقب كل تحركاته، وهذا يعمل على إثارة الضحك لدى الجمهور.

في موضع آخر من المسرحية استخدم الآلية نفسها، فخلال الحوار الذي دار بين الكاتب وزوجته، واتهامها له بأنه سيتسبب في انفصالهما، ثار الكاتب وأخذ يسرد حياة زوجته المليئة بالأزواج المثقفين الذين لم يستمر زواجهم شهورًا، بل أيامًا، وجاء رده التالي على زوجته التي اعترفت أن مستواها في الكتابة يقل عن مستواه.

الكاتب: ولا في مستوى أي حد ربع موهوبة .. أن با ترعب جدًا من أرباع الموهوبين .. أسرع ناس يبيعوا نفسهم للشيطان .. ولذلك أنت بتكرهى الفنانين جدًا.. بيفكروكي بعجزك.. انت أرض بور.. تحقدي على الخضرة، عاقر بتحقدي على القادرين على الإنجاب.. واحنا القادرين على الإنجاب.. احنا القادرين على إعطاء الدنيا أجمل الإنجاب ما فيها .. (الكاتب في شهر العسل، 228).

في الحوار السابق يثير الكاتب "على سالم" الضحك من خلال تكرار المعنى نفسه، ذلك المعنى الذي يثير غضب الجمهور ومفاجأتهم من السقطة غير المبررة لشخصية الكاتب، الذي يعلم كل هذه المعلومات عن زوجته، ومع ذلك تزوجها، هذه

المفاجأة هي التي تثير ضحك الجمهور، فالجمهور يضحك على اختياراته الخطأ رغم معرفته بالحقيقة كما فعل الكاتب.

أما في مسرحية "المتفائل" فيؤدي التكرار الآلي لتحركات السكرتيرة وردودها على المتفائل إلى إثارة الضحك، "فحسب الإرشادات المسرحية" نجد:

"وهي تكتفي في الرد على المتفائل بإشارات من رأسها أو بنظرات من عينها، أو بتعبيرات ترتسم على وجهها ثم تختفي لتنهمك في العمل من جديد" (المتفائل، 235).

وكرر الكاتب الآلية نفسها عندما تسرب الملل لقلب المتفائل، وأراد أن يتأكد من السكرتيرة ما إذا كان المسئول موجودًا في مكتبه أم لا؟

(المتفائل بتململ في مكانه، تمر نصف دقيقة .. يجب أن تمر ثلاثون ثانية كاملة بعد رفع الستار)

المتفائل: هو عنده حد ...؟

(لا ترفع بصرها إليه .. منهمكة في الكتابة)

المتفائل: سمعاني حضرتك ..؟

(لا حركة منها، يرتفع صوته إلى حد يقرب من الصياح)

المتفائل: باقول إيه سامعانى حضرتك ..؟

(تنظر له بدهشة واستنكار ثم تومئ إيجابًا)

المتفائل: باقول عنده حد ..؟ .. عنده حد (المتفائل، 236).

في الحوار السابق يعتمد الكاتب على التكرار لإثارة الضحك والسخرية، من الإهانة التي يتعرض لها المتفائل عندما يحاول الدخول لمقابلة المسئول، وهنا يتهكم "سالم" من المسئولين الحكوميين الذين يستخدمون السكرتيرة حاجزًا بينه وبين المواطن، وعندما يثير سالم الضحك بسبب الردود والحركة الآلية للسكرتيرة فإنه يثير السخرية منها في الوقت نفسه، من غير أيَّة شفقة أو تعاطف معها، لأنه يلزم الجمهور باتخاذ موقف الاحتقار لها، ويقود الجمهور إلى اتخاذ موقف معادٍ لمثل هذا النوع من الشخصيات.

أما في مسرحية "الكاتب والشحات" استخدم التكرار عندما أراد الشحات أن يقتص للكاتب من أمين الشرطة، فرد عليه الكاتب:

الكاتب: يا عزيزي عيب.. عيب كده.. ده مثل القانون .. ومن حقه يشوف شغله) ..الكاتب والشحات، 171).

اعتمد "سالم" على إثارة الضحك من خلال تكرار الكاتب اللفظ "عيب"، وجاء هذا التكرار صادمًا لكلٍّ من الشحات والجمهور في الوقت نفسه؛ فالشحات يحاول إرضاء الكاتب بكل الطرق لكن من غير جدوى، والجمهور يضع نفسه مكان الشحات الذي يرى الكاتب مثله الأعلى ويعتنق كل أفكاره لدرجة الجنون، فردُّ الفعل غير المبالي من الكاتب يثير ضحك الجمهور وسخطهم في الوقت نفسه.

في مسرحية "الملاحظ والمهندس"، في أثناء ترحيب الملاحظ بالمهندس في أول لقاء جمعهم، نجده يكرر:

الملاحظ: أهلًا ..أهلًا .. أهلًا أهلًا وسهلًا .. أهلًا .. أهلًا.. نورت البلد)الملاحظ والمهندس، 268).

إن آلية تكرار كلمة "أهلًا" بصورة آلية تثير الضحك، وترسم لنا منذ البداية صورة عن الطبيعة السمحة الكريمة للملاحظ.

ثالثًا: الموقف:

يُعد الموقف "الأساس الذي تقوم عليه عقدة أي ملهاة، وإن أتاح للكاتب الفرصة الكاملة بتمامها لإبراز المضحكات في روايته" (الأراديس،1913، 31)، فقد يلعب اللفظ أو الشكل الوجداني دورًا في تحقيق الضحك، ولعب الموقف دورًا كبيرًا، ففي مسرحية "البوفيه" نجد مواقف عدة تثير الضحك، أهمها عندما ذكر المدير أسماء بعض المخرجين الأجانب، ويسأل المؤلف إذا كان عليّ يتأثر بهم أم لا؟ رد الفعل الذي يصدره المؤلف داخل الموقف يثير الضحك، ولعل الكاتب بمثل هذا الموقف يلمح إلى صعوبة التوافق بين تفكير الشخصين.

في موقف آخر، عندما ضغط المدير على المؤلف ليعترف أن هناك من يشجعه على الكتابة ضد الحكومة، استسلم المؤلف وأخذ يذكر بعضًا من أسماء المؤلفين الذين ذكرهم المدير سابقًا، فيتفاجأ المؤلف أن المدير ينكر معرفته بتلك الأسماء، وعنصر المفاجأة هو ما يثير الضحك في نفوس الجمهور، ويسخر الكاتب من طغيان السلطة، ومدى سيطرتها على المؤلف، وعلى حريته وإرادته، والموقف هنا بين شد وجذب، استخدم فيه الكاتب أسلوب قلب الموقف، والمبالغة لتأكيد جمود التفكير والعقلية المتعفنة للمدير.

المدير: نكتفي بدول دلوقت...

(يرفع سماعة التليفون وتعود له رقته القديمة)

ألو.. خد أسماء المؤلفين دول.. بس بسرعة والله.. كافكا.. لوركا.. همنجواى.. شو.. نعم (بغضب) مفيش حاجة اسمها ميتين.. تجبهم لي من تحت طقاطيق الأرض.. (البوفيه، 24).

كذلك الموقف الذي دار بين المدير والمؤلف، عندما خرج الأخير منهك القوى من البوفيه، وبدأ المدير يعتمد على التهديد، وجاء رد فعل المؤلف المهزوم بالموافقة على كل التعديلات التي يريدها المدير حتى لو كانت جوهرية في نصه المسرحي.

المدير : حاتشيلها..

المؤلف: حاشيلها..

المدير :جملة حقيرة..

المؤلف: فعلا..

المدير : فيه كام جملة كمان...

المؤلف: أشيلهم.

المدير : وفيه شوية تعديلات

المؤلف : أعملها

المدير : الأحداث عاوزة شوية تغير...

المؤلف : أغيرها

المدير : البطل يبقى ست ...

المؤلف : أقليه

(تختار سكنات نستمع خلالها لأجزاء صغيرة من موسيقى شرقية مغرقة في التطريب)(السابق، ص30).

في الحوار السابق، نجد الردود الآلية للمؤلف تثير الضحك، فالمؤلف هنا أشبه بالدمية ذات الخيوط، مجرد لعبة بين يدي المدير، يتلاعب بها، وأكد سالم طغيان السلطة وسيطرتها على المؤلف، وعلى حريته وإرادته.

أما في مسرحية "بير القمح" فتبدأ بموقف اعتمد على أكثر من وسيلة لإثارة الضحك، فنجد اللفظ والحركة الآلية التي يكررها متولي من غير الاكتراث بما يظهره بسيوني من اعتراض، وعودة بسيوني بشكل متكرر للغطاء والنوم بطريقة آلية تثير في نفس الجمهور الضحك، فاستطاع الكاتب بذكاء من خلال هذه الموقف الافتتاحي، المبني على عيوب الشخصيات، أن يهيئ المشاهد لمواقف أكثر ستعيشها الشخصيات

مع تطور الأحداث؛ فمتولي شخص متلقٍّ للأوامر يفعل ما يؤمر به، أما بسيوني فمتمرد لا يكترث إلا لمصلحته في المقام الأول، أما حسين فهو العقل المدبر الهادئ الرزين الذي يحاول تهدئة الوضع.

في موقف آخر من المسرحية نفسها نجد الكاتب يستخدم اللفظ والحركة لإثارة الضحك.

بسيوني: (ينقلب موقفه لتوسل صريح).. والنبي يا عم حسين.. والنبي.. إلهي يخليك يا شيخ.. أبوس رجلك (ينهار باكيًا).. إحنا بندور على إيه. (بير القمح، 65).

هكذا يغيِّر الجمهور من انطباعاته السابقة إلى انطباعات جديدة، غير التي صاغها في الصورة الذهنية في هذه الحالة، مما يولد الإضحاك.

فالصورة الحالية التي ظهر عليها بسيوني في الموقف – من ضعف وتوسل – تجعل الجمهور يغيِّر من انطباعاته السابقة إلى انطباعات جديدة غير التي صاغها في الصورة الذهنية، في هذه الحالة يتولد الضحك والسخرية من الشخصيات الانتهازية مقتنصة الفرص، المنتشرة في المجتمع، أمثال بسيوني الذي لم يحترم فارق العمر بينه وبين حسين منذ البداية، وعندما يريد معلومة لا يتهاون في التذلل للحصول عليها، مما يثير الضحك لدى الجمهور على هذا التناقض.

خلال الموقف الذي كشف فيه حسين لبسيوني أنه نادل فحسب، فتعلَّم من موظفي دار الآثار دائمي التردد على الكازينو الذي كان يعمل فيه.

حسين: أيوه.. بدأت أدرس الحاجات اللي كانوا بينسوها في الكازينو.. كان معايا زميلي الله يرحمه .. كان غاوي الآثار الرومانية.. ده راح يدور على قبر الإسكندر في الإسكندرية .. وأنا أخدت تحويشة العمر كله.. وجيت أدور على القماحات...

بسيوني: قما....إيه..؟

حسين: قماحات.. مفردها.. قماحة.. (بير القمح، 69).

في الحوار السابق، ينشأ الضحك نتيجة الألفاظ داخل الموقف، وهذه الألفاظ تثير الضحك لعدم اتساقها مع الواقع، فتضخيم شغف جارسون بالتاريخ لن يحوله إلى عالم آثار، إضافة إلى أن المفاجأة التي ذكرها عم حسين عن صديقه المرحوم لها وقع يثير الضحك عند الجمهور، وعدم فَهم بسيوني لكلمة "قماحة" وطريقة النطق مما يثير

الضحك. ولا تزال تعج المسرحية بالكثير من المواقف؛ فحين اكتشف حسين القماحات دار حوار بينه وبين بسيوني على النحو التالي:

حسين :(بفرحة جنونية).. قمح.. قمح.. قمح كتير قوي.. قمح يكفينا خمسين سنة على الأقل.. أنا اكتشفت القمح.. أنا دخلت التاريخ..

بسيوني: (يتحداه).. أنت اللي اكتشفته؟.. وأنا..؟ كنت بالعب معاك؟ هـ..؟ حضرتك عاوز تدخل التاريخ لوحدك.. أيوه كده.. اظهر على حقيقتك..

حسين: حقيقتى إيه..؟

بسيوني: أناني.. بتفكر في نفسك بس.. كل اللي عاوزه أنك تدخل التاريخ لوحدك..

حسين: عاوز تدخل..؟.. تعال خش.. حد حاشك..؟

في الموقف السابق اعتمد الكاتب على عنصر المفاجأة غير المنتظرة في إثارة الضحك، فالمفاجأة التي فاجأ بها حسين الجمهور باكتشافه القماحات مفاجأة غير منتظرة، ولا يزال يؤكد لنا "سالم" الطبيعة الانتهازية لبسيوني، فبعد أن كان يرى حسين مجنونًا يريد الآن أن يدخل معه التاريخ.

مِن المواقف المؤثرة في المسرحية، عندما حكى متولي الموقف الذي حدث معه في أثناء اختبار القدرات في نادٍ كبير، كما يلي:

متولي: أنا رحت فعلًا.. واحد خدني نادي كبير قوي .. ولطعوني تمنتاشر ساعة لحد ما جه المسؤول يشوفنى وأنا بلعب.. تمنتاشر ساعة والله يعم حسين.. ولما جه المسؤول يشوفني.. (صوت يختنق).. ما عرفتش ألعب.. ماقدرتش أجري..

حسين: ليه.. كنت خايف..؟

متولي: أنا ما أخافش أبدًا..(بانكسار وخجل).. أنا ما كنتش فطرت (بحسرة).. لو كانوا قالولى إنهم حايلطعونى مدة كبيرة لحد ما لعب.. كان الواحد اتصرف بأي طريقة وفطر... كان زمان اسمي زي الطبل دلوقت. وكان زمان الأستاذ بسيوني بيقوللى يا كابتن.. (بير القمح، 79).

ينشأ الضحك في الموقف السابق من الصورة المتخيلة التي يرسمها الجمهور للموقف، مما يثير الضحك والتهكم والسخرية من الآلية التي يتعامل بها مع الموهوبين وأنصاف الموهوبين على حساب الموهوبين، فيُثار ضحك الجمهور على الهموم، وهذا أصعب أنواع الضحك.

أما في مسرحية "أغنية على الممر" فنجد مواقف عدة تثير الضحك، معتمدة على اللفظ والحركة، فرد الفعل الآلي لمسعد بخفة ظله يثير الضحك، وإن كان الموقف يحمل داخله سخرية وتهكمًا من الوضع الذي وصلوا إليه:

شوقي: خرمان .. محدش معاه نفس.. (ينظر للأعقاب الملقاة على الأرض)

مسعد: ماتبصش للأعقاب دي.. الأستاذ منير ربنا يديله الصحة، عاد عليها كلها امبارح..

حمدي: (يخرج من جيبه نصف سيجار)..خد يا شوقي..

شوقي: شكرًا يا حمدي .. اهي دي تكفينا كلنا.. لو ألحانك زي أخلاقك كان زمانك بقيت ملحن عظيم ..

حمدي: أنا معرفش أخلاقي ايه.. بس اعرف أن ألحاني عظيمة..

(شوقي يأخذ نفسًا طويلًا من السيجارة ويمر بها عليهم)

(مسعد يخرج علبة كبيرة يلتقط منها بصعوبة عقب السيجارة)

مسعد: (بكبرياء)...شكرًا.. أنا معايا علبة كبيرة..خمس وانتم..(أغنية على الممر، 122-123).

يعج الموقف بالكثير من الوسائل التي استخدمها الكاتب لإثارة الضحك؛ إذ استخدم الألفاظ، وهذه الألفاظ تثير الضحك، فعنصر المفاجأة غير المنتظرة التي تعرض لها شوقي من رد مسعد عليه يثير الضحك لدى الجمهور، وحمدي لا يستطيع أن يحكم على أخلاقه، بينما يبدي رأيًا قاطعًا في ألحانه، هذا التناقض يثير نوعًا من الضحك، والحركة المبالغ فيها التي أخرج بها مسعد عقب السيجارة من العلبة تولد الضحك لدى الجمهور، وعلى الرغم من تغليف الموقف بالضحك إلا أن الكاتب حاول أن يوضح الضغوط النفسية والمعنوية للجنود المصريين في فترة ما بعد النكسة، إلا أنهم لم ينكسروا.

إن المواقف المضحكة في هذه المسرحية متنوعة، فها هو موقف بين أبطال المسرحية الخمسة، والمحور الأساسي مسعد وطرافته وافتخاره ببلده، فاعتمد الكاتب في الموقف على أكثر من وسيلة لإثارة الضحك، كما يلي:

مسعد: شوف.. مادام مسعد أبو المعاطي معاكم.. متحملوش هم حاجة.. خليها على الله. الموقع ده تقعد فيه وتحط في بطنك بطيخة صيفى .. أخ نفسي في بطيخة بس تكون متلجة، لما نرجع إن شاء لله حاكل عشر بطيخات..

منير: لما ترجع..

مسعد: اطمن .. اطمن قوي .. حاترجع إن شاء الله .. أنا حاسس إني حارجع .. وأنا اعرف إحساسي..عمره ماخاني ..حرجع بلدنا تاني..

حمدي: إنت منين يا مسعد ..

مسعد: من البلد اللي اليهودي ماعرفش يعيش فيها ..

الرقيب: دول ولا كلب .. بيعرفوا يعيشوا في كل بلد ويمصوا دمها ..

مسعد: إلا بلدنا .. دمياط ..

شوقي: اشمعني..

مسعد: بيقولو زمان .. من حوالي ميت تلتميت خمسميت، ييجي ألف سنة كده.. واحد يهودي وصل دمياط راكب حمار .. حب يختبر الأهالي.. يشوف حاهيعرف يستخبلهم ولا لأ.. قام فات على واحد قاعد فى خص وقال له.. أنا معايا تعريفة وعاوز أتعشى، واتحلى، واتسلى، والحمار يتعشى.. قام الراجل خد التعريفة وجاب له رغيف بمليم وبمليم طعمية وبطيخة بمليم وقال له.. خد يا عم.. اتعشى واتحلى.. وقشر البطيخ اديه للحمار يتعشى. وأدى اللب أتسلى بيه.. وعشان خاطرك إذا الدنيا بردت بالليل خد قشر اللب ولعه واتدفى بيه.. من يومها محدش عتب البلد..

حمدي: ما هي البلد اللى يخسروا فيها نكلة مالهمش عيش فيها..

الرقيب: (منشغلًا في إصلاح الجهاز) .. نكلة تاريخية.. أول نكلة يخسرها يهودي..

مسعد: المصيبة بقى لو اليهود عرفوا إن فيه واحد دمياطي في الموقع ده .. (أغنية على الممر، 126).

هكذا يستخدم "مسعد" اللفظ لإثارة الضحك داخل الموقف، خاصة أن هناك بعض الألفاظ والمفردات التي تتعلق ببلده، وهذا يجعله في صورة متسقة مع الواقع، حيث لا يفصل بين عمله (جندي) وحياته (مدني)، وأيضًا أسلوب المبالغة والتكرار في كلام مسعد، مما يساعد على إثارة الضحك، كما اعتمد الكاتب على النكتة لإثارة الضحك والسخرية من اليهود، والفخر والاعتزاز بأهل دمياط الذين تغلبوا عليهم، كما أن القافية التي استخدمها مسعد للرد في الحوار تثير الضحك عند الجمهور، وتوضح مدى خفة هذه الشخصية.

في مسرحية "الكاتب في شهر العسل" نجدها تعج بالمواقف التي تثير الضحك، خاصة أن سالم اعتمد على كاريكاتير الفكرة بوصفه آلية لإثارة الضحك في المسرحية من بدايتها لنهايتها، للتعبير عن الخوف والوهم اللذينِ يعيشهما الكاتب، ووصل بالمبالغة التي رسمها للمؤلف من خلال تصرفات وأقوال إلى الفانتازيا، واختارت الباحثة

الموقف التالي من بين مواقف المسرحية جميعها، لأنه الموقف الذي ساعد على تأزم الأحداث.

الكاتب: شايفه إيه؟

الزوجة: عربية بطاطا

الكاتب: برافو..عليها إيه عربية البطاطا...؟

الزوجة: بطاطا

الكاتب: إيه كمان ..؟

الزوجة: الفرن.. فرن صغير..

الكاتب: دققى في الفرن.. مش ملاحظة حاجة..

الزوجة: فرن عادي

الكاتب: لا ..هو مش فرن عادي.. ده فرن ستانلس سيل، متشطب حلو قوي، هه يعني مش إنتاج محلي.. أكيد عاملة مصنع أوروبى

الزوجة: والله أنا مش خبير بأفران البطاطا

الكاتب: ولا أنا .. مش ده المهم .. دققي شوية في الفرن .. حاتلاحظي سلك صغير طالع من تحت الفرن، وملفوف على المدخنة..

(الزوجة تبعد من النافذة، تلقي بالنظارة في السرير)

الزوجة: أيوه .. سلك صغير ملفوف على المدخنة وطالع من عربية البطاطا ومتصل بقمر صناعي .. عشان سجل كلامك الهايف ..

الكاتب: أنا ما قلتش إنه يسجل .. السلك ده سللت صورة من سلك صوت وفيه احتمال بكون متصل بكاميرات...

الزوجة: (تكاد تفقد صوابها) .. مش ممكن مستحيل .. أنا في عرضك .. لازم تقاوم الخيال المريض ده .. ما تستسلمش ليه ..

الكاتب: من غير نرفزة .. أنا مش بتكلم عمياني .. أنا عشان اتأكد، رحت اشتريت منه بطاطا .. الراجل بتاع البطاطا لابس فانلة اتحداكى تلاقي زيها في السوق .. ولابس ساعة مليانة أزرار .. ومن غير ماركة.

الزوجة : وفيها إيه لما واحد يلبس ساعة من غير ماركة ..؟

الكاتب: تبقى مش سماعة .. لأن مفيش ساعة من غير ماركة .. في الغالب الساعة دي استوديو صغير ..

الزوجة: استوديو..؟ ..لا.. ده إحنا وصلنا قوي ...

الكاتب: ما احنا اتفقنا مفيش نرفزة ...

الزوجة: مش جايز الماركة بتاعتها مكتوبة على جنب ٠٠ وماعرفتش تقراها .. مش جايز الماركة بتاعتها مكتوبة وراها ..

الكاتب: جايز والفانلة الغالية ..؟

الزوجة: شاحتها والا سارقها

الكاتب: جايز .. كل ده جايز.. ومع ذلك تظل علامات الاستفهام.. وشه أبيض، وده معناه إنه بيتعرض للشمس قليل .. أو ما يتعرض للشمس خالص..

الزوجة: وفيها إيه يا أخي.. متعود يقف في الضل يبيع البطاطا... (الكاتب في شهر العسل، 210: 212).

فمن خلال الحوار بين الكاتب وزوجته يفاجأ الجمهور أن هناك مجموعة ضخمة من التفاصيل، حصل عليها هذا الكاتب خلال أقل من لحظات، بنظرة واحدة بالميكروسكوب، وهو ما يفجر الضحك من تلك المبالغة، فهذا الكاتب بهذه المواصفات التي رسمها لنا "سالم" قد يحتاج إلى المساعدة، وأن تمد له زوجته يد العون بكل ما تستطيع من قوة.

على السلطة والقوى العليا واجب تجاه هذا الكاتب، الخائف المقهور؛ فواجبها تجاهه أقوى وأعمق، فعليها أن تنتشله من هذا القهر والشعور المؤلم، وتعيد له أمنه، وحياته المسلوبة منه، هذا واجبها المفروض، إلا أننا نفاجأ أنها تحاصره وتلاحقه، وذلك برصد كل حركاته، وكذلك معاقبته عليها، وهذا يتضح في نهاية المسرحية.

في مسرحية "الكاتب والشحات"، خلال الموقف الذي دار بين الكاتب والشحات الذي يعكس مدى تلون الكاتب مع كل تيار سياسي، في المقابل نجد تأثر الشحات بالكاتب بوصفه أحد متابعيه، كأننا ندور في دائرة مغلقة تبدأ وتنتهي عند النقطة نفسها.
الكاتب: بالعكس يا صديقي (يختار ألفاظه في أناقة) أنا مش ضد الاشتراكيين لأني أنا نفسى اشتراكى ..بس اشتراكى وطني مصري مؤمن بالعروبة، ومؤمن بالأديان، مؤمن بالنيل والأرض الطيبة والهوا والفلاحين والعمال والرأسمالية الوطنية والجنود والمثقفين .. أنا ضد الشيوعيين فقط.

الشحات: ربنا ينصرك عليهم يا بيه ٠٠ ربنا يخرب لك بيت أبوهم .. ربنا يخرب لك بيت شيوعية أبوهم) يرفع يده إلى السماء) إلهى يا رب بحق من جمعنا من غير ميعاد .. أمريكا تاكلهم وتجيب عاليهم واطيهم ٠٠بگره.

الكاتب :ومع ذلك .. أنا مش ضدهم كلهم، وفيهم أصدقاء حميمين لي وفيهم عناصر وطنية حقيقية ومتدينة ومؤمنة بالقيم والنبل والهوا والأرض الطيبة والفلاحين والعمال والرأسمالية الوطنية والمثقفين والجنود ..

الشحات: أمال حضرتك ضد مين يا بيه ٠٠ ضد مين عشان ادعيلك عليه دعوة بحق هذا اليوم المفتوح أخليه يروح في ستين داهية..

الكاتب: أنا ضد العملاء .. ضد اللي بياخدوا أوامرهم من موسكو .. أو بكين

الكاتب: (محتجًا) عزيزي المسائل الدولية لا تحسم بهذه الطريقة .. في الأول لازم ٠٠

الشحات: (مقاطعًا) انت حيرتني معاك يا بيه .. تحب ادعى لك على أمريكا كمان عشان أروح في داهية باختصار يا بيه ربنا ينصرك على كل من يعاديك (إشارة المرور تعطي ضوءًا أصفر) (الكاتب والشحات، 167).

برع الكاتب على سالم في رسم موقف مبني على اللفظ والحركة، باطنه السخرية والتهكم من الشحات الذي تأثر بالكاتب لدرجة إلغاء عقله، فجعل الجمهور يضحك من تصرف الشحات رغم أنه يمكن أن يقوم بالتصرف نفسه في الواقع، كأن "سالم" يوجه لطمة لجمهوره أن استيقظوا ولا تسيروا كالقطيع.

أما في مسرحية "الملاحظ والمهندس"، التي تعج بالمواقف، فنجد الحوار الذي دار بين الملاحظ والمهندس، الذي ظاهره الاتفاق وباطنه الاختلاف بين الشخصيتين، الذي دار على النحو التالي:

المهندس: الأوضة دي ممكن نعملها جنة.

الملاحظ: ياالله يا خويا إيدي على كتفك .. أنا نفسي من زمان .. (يضحك) .. بس بصراحة ما عرفش تبقى جنة إزاي .. أصل أنا ما شفتش الجنة قبل كده .

المهندس: أنا أعرف.

اعتمد الموقف السابق على اللفظ مصدرًا لإثارة الضحك، فالمفارقة اللفظية كائنة في لفظ "جنة"، فالمهندس يقصد بها أن يجعلها مكانًا جميلًا، والملاحظ أخذها بمعنيين: جمال المكان وبمعناها الديني.

رابعًا: الشخصية:

في مسرحية "بير القمح" اعتمد على الشخصية بصفتها إحدى وسائل إثارة الضحك، فخلال حوار متولي وبسيوني وحسين نجد ما يلي:

متولى: ... ولو إنك كنت من سبع سنين كنت بسيوني بس.

بسيونى: الكلام ده كان من سبع سنين.. لكن دلوقت مش هسيب حق من حقوقى، عاوز اعرف احنا بنعمل إيه؟

متولي: بنفجر في الصحرا...

بسيوني: أنا ما باكلمكش أنت يابنى أدم.. أنا بكلم عم حسين.

عم حسين: (بهدوء).. بتكلمنى يا بسيونى؟

بسيونى: أمال بكلم أبويا...؟

عم حسين: عاوز تعرف إيه بالظبط.

بسيونى: بقى لنا سبع سنين بنفجر في الصحرا..... بندور على إيه؟

عم حسين: وكنت ساكت ليه من سبع سنين...؟

بسيوني: أنا حر... (بير القمح، 60).

اعتمد في الحوار السابق على الآلية التي تؤدي بها الشخصية أفعالها بصفتها وسيلة لإثارة الضحك، فالآلية الهادئة في ردود متولي على غضب بسيوني تجعله شخصية مثيرة للضحك، بل يتعاطف معه الجمهور لأنه يثير غضب بسيوني، مما يفرز الضحك على كل كلماته وحركاته، وعلى النقيض شخصية بسيوني المثيرة للشفقة المضحكة عند الجمهور، سواء نتيجة الآلية في الحديث أو الآلية في الطباع.

استخدم الكاتب خلال حوار بسيوني وحسين صفة العصبية في شخصية بسيوني لإثارة الضحك، كما يلى:

حسين: أنت عاوز تشتمه ويسكت لك.. اسمع يا بسيونى.. اهدأ يابنى..اهدأ واعقل .. أنا عارف إن أعصابك تعبانة اليومين دول.. هو القعاد في الصحراء بيعمل في الواحد كده..

بسيوني: (بهستريا) ..لأ.. أنا هادى قوى وعاقل قوى.. الصحراء ماعملتش في حاجة.. أنا ممكن أقعد ميت سنة فى الصحرا وأنا هادى وأعصابى سليمة... (بير القمح، 62).

ينبع الضحك في الحوار السابق من خلال المفارقة الواضحة بين القول والفعل؛ فبسيونى الذي يتحدث عن الهدوء والعقل يتحدث بعصبية وعدم اتزان، مما يثير الضحك لدى الجمهور.

كما استطاع الكاتب بوعي رسم صورة ذهنية عن "متولى"، تلك الشخصية المرحة التي تثير الضحك معتمدًا على اللفظ والحركة، وهدف الكاتب أن تكون مقابلة لشخصية بسيوني، فالهدوء أمام ثورة بسيوني عندما اكتشف أن عم حسين نادل أثار الضحك من تلك الردود الساذجة، فمن يستوعب أن إنسانًا يعيش سبع سنوات من عمره في الصحراء معتمدًا على ثقته في شخص يعرفة معرفة سطحية.

متولى: جارسون، عالم، مايهمنيش...أنا اللى يهمنى أنه عم حسين وبس... (بير القمح، 65).

كما اعتمد الكاتب على الردود الآلية للشخصية في إثاره الضحك، فعندما اكتشف بسيوني أنهم يبحثون طوال السنوات السبع المنقضية في الصحراء عن قمح، جاء رد فعله على النحو التالي:

بسيوني: إيه.....؟

حسين: قمح.. بير قمح..

بسيوني: قمح هو فيه أبيار قمح..؟

حسين: أيوه... فيه..

بسيوني: إنت مش مجنون وبس.. إنت مجنون وأنا أهبل اللى مشيت وراك.. سامع ياسى متولى.. بيدور على القمح.. قمح تحت الصحرا.. القمح ماحدش بيلاقيه يا عم حسين.. القمح بيزرعوه.. (يستنجد بمتولى)... متولى.. انت فلاح أصلًا، القمح.. مش بيزرعوه..؟

متولي: أنا أصدق أي حاجة يقولها عم حسين.. (بير القمح، 67).

بهذا الرد الآلي، الذي يثير الضحك من شخصية بسيوني الانفعالية، أضفى الكاتب روح الفكاهة على الموقف، كما أن شخصية متولي ذات بعد واحد، فهي شخصية مسطحة صفاتها لا تتغير وأسلوبها كما هو طوال أحداث المسرحية، حتى أننا نجد حوارًا آخر مع بسيوني، تكرر فيه ما سبق بالأسلوب نفسه، ورد الفعل نفسه، وهو ما يثير ضحك الجمهور.

في موضع آخر من المسرحية اعتمد الكاتب على ردود الأفعال الساذجة لشخصية متولي لإثارة الضحك، كما يلي:

متولي: أنا مصدقك يا عم حسين..

بسيوني: لكن أنا مصدق.. وافرض أن احنا لقينا القماحات بتاعتك دى.. حاتكفينا قد إيه..؟ يوم؟ ولا تكفينا طقة واحدة.

متولي: إن شاء الله يا أخي كل واحد ياخد لقمة.. أهى برضه حاجة تسند. (بير القمح، 72).

استطاع الكاتب إثارة الضحك من شخصية متولي، فردُّه الساذج بعد معرفته أنه يبحث سبع سنوات عن القماحات يفجر الضحك لدى الجمهور من الصورة المتخيلة هنا، من خلال التصور الذي يرسمه الجمهور في مخيلتهم، مما يثير الضحك.

في مسرحية "أغنية على الممر" استخدم الكاتب الشخصيات بصفتها مصدرًا لإثارة الضحك، كما استخدمها في مسرحيات أخرى، إلا أنه أفرد لشخصية من شخصيات المسرحية مساحة أكبر، وجعلها تفجر طاقاته الإبداعية في تصوير الشخصيات، وتلك الشخصية هي مسعد؛ إذ لعب مسعد دورًا كبيرًا في دفع الأحداث دائمًا إلى الأمام وتخفيف حدة التوتر الذي يشعر به زملاؤه، لما يتمتع به من خفة وحركات عفوية وقدرته على التلاعب بالألفاظ، فمنذ بداية الأحداث نجده يحاول التخفيف عن "شوقي" الذي لم ينل قسطًا كافيًا من النوم بطريقة تثير الضحك.

شوقي: هو أنا لحقت أنام عشر دقايق..؟

مسعد: عشر دقايق..؟.. ده انت نمت دلوقت يجى اتناشر دقيقة.. اصحى أغسل وشك كده واتشطف على ما احضر لك الفطار.. ولا اقولك.. قوم خد لك دش علشان تفوق .. حالا حاولع السخان (ويمسك بقنبلتين يدويتين) تحب البيض إيه..؟.. مقلى ولا مسلوق؟.. ولا أوم ألت والا أوم ألت واعجن..هاها..ظريف أنا والله.. (أغنية على الممر، 121).

في الحوار السابق، اعتمد الكاتب أيضًا على التلاعب بالألفاظ بصفتها وسيلة من وسائل إثارة الضحك الملائمة لطبيعة الشخصية، كما اعتمد أيضًا على تداخل سلاسل اللغة، إذ تتداخل سلسلتان من الأفكار (البيض، العجن، كثرة الكلام) بحيث اكتسبت الجملة أكثر من معنى.

كما استطاع الكاتب أن يثير الضحك من شخصية حمدي من خلال إبراز عيوب شخصيته كما في الحوار التالي:

شوقي: أدينى زمزمينك يا حمدي..

(شوقي يتناول جرعة ويمر بها على الآخرين)

حمدي: على مهلكم عليها.. لو كل واحد خد بق صغير حاتكفينا بكرة كمان..

الرقيب: بكرة..؟ اللى فاضل فيها شوية صغيرين قوى.. خد اشربهم وبعدين ربنا يفرجها..

حمدي: هاتهم.. مش هاشرب دلوقت..

منير: غريبة.. اشمعنى مايتنا خلصت من امبارح وانت لا..

حمدي: أصل أنا مابشربش كتير.. زى ماانت شايف.. أنا نحيف جدًا.. يكفينى بق واحد في اليوم.. (أغنية على الممر، 122).

عرض الكاتب لمثل هذا النموذج الحريص لدرجة البخل، مما يثير الضحك والسخرية من هذا النوع من الشخصيات، أي أنه ينتقد السلوك الاجتماعي للشخصية، والضحك هنا بمثابة عقوبة اجتماعية للسلوك الخطأ، وفي الوقت نفسه وسيلة إصلاح.

ويستمر الكاتب خلال اللوحة الثانية والثالثة في الاعتماد على الطابع المرح وخفة ظل شخصية مسعد، ليضفي جوًّا من البهجة والسرور على المسرحية، خاصة مع تصاعد الأحداث الدرامية وقربها من النهاية، كما توضح الحوارات المتفرقة الآتية لمسعد:

مسعد (كأنما يقرر أمرًا هامًّا) في الفرح بتاعي مش حاوزع شربات.. حاوزع ليمون مثلج. (أغنية على الممر، 130).

مسعد: يبقى اسمك ملحن من منازلهم.. (أغنية على الممر، 131).

مسعد: ده انت مش جواك جواهر.. ده انت جواك شارع الصاغ كله.. (أغنية على الممر، 131).

مسعد: ليه .. ده انت جواك شارع الصاغ كله.. (أغنية على الممر، 131).

في مسرحية "الكاتب والشحات" اعتمد الكاتب على الشخصية بصفتها مصدرًا لإثارة الضحك، كما يلي:

الشحات: مساء الخير يا بيه .. مش عاوز أكذب على حضرتك وأقول لك أنا ماكلتش من ثلاثة أيام.. ومش عاوز أخدعك وأقول لك إن مراتى عيانة ومش لاقي الدوا) يصمت لحظة) أنا فعلًا ماتغديتش .. وأرجوك مفيش داعي تتصور آن قرش صاغ يحل مشكلتي.. لكن اذا أصريت انك تدينى قرش فأنا ماعنديش اعتراض .. وأتوسل إليك بعد ما تديني اللي حاتديهولي مش عاوز حضرتك تحس بمرارة من أي نوع .. مش عاوزك تحس بأي ندم.. أنا مش هاخد حاجة بدون مقابل، أنا هادعيلك .. ومن كل قلبي وأرجوك إوعى تتصور للحظة واحدة إني بامارس على حضرتك ضغط من أي نوع ٠٠ (الكاتب والشحات، 164).

اعتمد الكاتب في الحوار السابق على أفعال الشحات وصفاته في إثارة الضحك، فكسَر الصورة النمطية للشحات المرسومة في ذهن الجمهور، فجعله متعلمًا ومثقفًا يجيد أسلوب المراوغة مما يثير الضحك.

قد يوجه البعض اللوم للكاتب الذي أنطق على لسان الشحات كلمات يصعب أن يتحدث بها شحاذ، لكن مع تطور الأحداث نكتشف أن الشحات حامل لشهادة

الماجستير، ومن أهم قراء الكاتب، فمن الطبيعي أن شخصًا يحمل كل مؤهلاته أن يتحدث بهذا المنطق والفصاحة في الحوار.

استخدم الكاتب الوسيلة نفسها في موضع آخر من المسرحية، معتمدًا على الألفاظ والحركات الخاصة للشحات، التي عادة تكون في صورة سجع، بصفتها وسيلة لإثارة الضحك، فالجمهور يعلم أن دعاء الشحات للكاتب من باب الابتزاز العاطفي للحصول على المال.

الشحات: روح يا شيخ إلهي ربنا يسترها معاك دنيا وآخرة .. ربنا يسلم لك طريقك ربنا يبارك لك في صحتك، دلوقت اتغذى فول وطعمية وسلطة (يشير له بقطعة النقود) العشرة صاغ ممكن تغطى ده كله، صحيح بعد كده حاحتاج سيجارة وواحد شاي لكن ربنا يفرجها.. المحسنين من أمثالك كتير روح يا شيخ ربنا يجبر بخاطرك .. ربنا يكفيك شر سكتك) الكاتب تتسع ابتسامته وهو يعطيه قطعة معدنية) (الكاتب والشحات، 165).

أما في مسرحية "الملاحظ والمهندس" اعتمد الكاتب على طباع شخصية المهندس، ورسمها بشكل مبالغ فيها، وجعلها مصدرًا للسخرية، كما يلي:

الملاحظ: (هامسًا .. صوته لا يكاد يخرج) ده ٠٠ ده رشاش؟

المهندس: أيوه أنا اللى عامله

الملاحظ: بحق وحقيق ٠٠؟

المهندس: طبعًا .

الملاحظ: يعنى بيرش؟ .. قصدى ٠٠ بيضرب ويطلع رصاص ٠٠ ويموت

المهندس: طبعًا .. مرخص ٠٠ (الملاحظ والمهندس، 275).

نبع الضحك في الحوار السابق من خلال القفشات والتعليقات الساخرة للملاحظ على المهندس الذي يبالغ في عمل حساب لكل شيء في حياته، ويثير ضحك الجمهور على أفعال المهندس خشية أن يكرر تلك الأفعال والصفات في الحياة، ويجد نفسه بعيدًا عما تفعله تلك الشخصيات.

خامسًا: الكاريكاتير:

"يؤكد برجسون على أن جوهر الكاريكاتير يكمن في قدرة الفنان على رؤية النزعة الكامنة في النفس، وإخراجها إلى السطح، فهو فن لا يتوسل بالمبالغة، لمجرد المبالغة في إحدى قسمات الوجه أو الجسم مثلاً ولكنه يدرك معنى إحدى القسمات فيخرجه إلى

السطح، عن طريق التكبير... وبرجسون هنا يحاول إدخال فن الكاريكاتير، في إطار نظريته العامة عن الكوميديا والضحك، وذلك بالتأكيد على التحجر والجمود الذي يمكن استشفافه، في النفس ولا يستطيع إلا رسام الكاريكاتير أن يضع يده عليه"(محمد عناني، 1980، 13: 14)

في مسرحية "بير القمح" قد لا يكون الإطار العام لهذه المسرحية هو الشكل الكاريكاتيري، إلا أننا نجد أن هناك بعض المواقف التي اعتمدت على الكاريكاتير لإثارة الضحك.

(يخرج ورقة كبيرة وطويلة من تحت جزامة)

بسيوني: حاتقرأ إيه...؟ ماهو أنت تقدر تخترع أي حاجة.

حسين: بلاش أقرأها أنا.. اتفضل اقرأ أنت يا متعلم...

بسيوني: أنا حاعرف هيروغليفى منين؟ (بير القمح، 70).

اعتمد "سالم" على كاريكاتير الموقف لإثارة الضحك؛ فحجم الورقة التي يخرجها حسين وشكلها يثيران الضحك لدى الجمهور، والتهكم والسخرية من التعليم الذي ينتج أنصاف المتعلمين، فالنادل غير المتعلم يستطيع قراءة برديات هيروغليفية لمجرد اختلاطه بمجموعة من الموظفين بدار الآثار، ولم يستطع المتعلم قراءتها.

أما في مسرحية "الكاتب في شهر العسل"، التي تنتمي إلى مسرحيات التراجيكوميدي، يثير سالم الضحك من خلال أسلوب الكاريكاتير، معتمدًا على "المواقف والفكرة والشخصية"، إلا أنه اعتمد على الأخيرة بشكل ملاحَظ في تلك المسرحية، كما يلي:

الكاتب: بالاقي الراجل قاعدلى تحت..

الزوجة: راجل مين؟

الكاتب: الراجل اللى بيقعد لى .. كل ما اقعد اكتب.. يقعد لى على الترابيز اللى ورايا...

الزوجة: انت لسه مصر على الحكاية دى .. لسه مصر ان فيه راجل بيراقبك في الأوتيل؟

الكاتب: (يضحك مبتهجًا) .. النهاردا بقى فكرت أخبطه مقلب، نزلت بدري، لما وصل هو كنت أنا خلصت كتابة، رحت لأمم ورقى وقايم.. طبعًا اتغاظ جدًا.

الزوجة: قال لك إنه متغاظ جدًا؟

الكاتب: لا.

الزوجة: كان باين عليه؟

الكاتب: هم متعلمين كويس.. مدربين أنه ما يبانش عليهم حاجة. (الكاتب في شهر العسل، 204).

في الحوار السابق ينبع الضحك من الشكل الكاريكاتيري الذي رسمه الكاتب، تضخيمًا وتكبيرًا لهواجس الكاتب وسيطرة الخوف والقلق عليه، وجعل تلك السمات تطغى على سائر السمات التي فيها التوازن والاستواء، مما نتج عنه اختلال نسب عناصر الشخصية، نتيجة لتكبير خصيصة نفسية بعينها، وتضخيمها أكثر مما ينبغي، وهنا يتولد الضحك. واستخدم الكاتب في الحوار نفسه وسيلة أخرى لإثارة الضحك، معتمدًا على الصور الذهنية التي تولدت لدى الجمهور عن الرجل المسن وهو قادم بكل أدواته لمراقبة الكاتب، ويتفاجأ بتغير الكاتب لروتينه اليومي، تلك الصورة كفيلة لإثارة الضحك لدى الجمهور، ويكون الضحك الأكثر من قِبَل الجمهور على ردود الزوجة التي لم يمر على زواجها ثلاثة أيام، وتجد زوجها يهذي بكلام غير مفهوم، فتوجه له الكلمات كأنها لكمات على وجهه كي توقظه من أوهامه.

أكد الكاتب المعنى نفسه بالآلية نفسها في موضع آخر بالمسرحية، فبعد حوار طويل قائم على المبالغة من قبل الكاتب وتبسيط الأمور من قبل الزوجة نجد الحوار الآتي:

الزوج: تفتكر حطولك في سماعته قنبلة زمنية..؟

الكاتب: لا.. ميكروفون.. الأجهزة دلوقت عندها أنواع ميكروفونات مدهشة.. تتصوري فيه ميكروفون في حجم السمسم.

الزوجة: حبة السمسم؟

الكاتب: أيوه.

الزوجة: يا سلام

الكاتب: وده نوع قديم قوي.. فيه أصغر من كده

الزوجة: أصغر من حبة السمسم؟

الكاتب: أيوه .. بيتحط في الشوربة

الزوجة: في إيه؟

الكاتب: في الشوربة ..الشوربة أم شعرية بالذات.. الإنسان بيبلعه مع الأكل .. عنده قدرة أن يلتقط الأصوات من جوه معدة الإنسان لمدة ساعتين..

الزوجة: أه.. عشان كده أنت بتصفي الشوربة قبل ما تشربها (الكاتب في شهر العسل، 207).

بنى الكاتب المشهد من أوله إلى آخره معتمدًا على كاريكاتير الشخصية والوهم المبالغ فيه من قبل الكاتب، وتصادمه مع منطق الزوجة البسيط، كما استخدم التلاعب بالألفاظ، ومعانيها المتعددة في الذهن ليفجر الضحك، ويبقى الحوار قائمًا أساسًا على الوهم المبالغ الذي يعطل تطور الأحداث.

على الرغم من اهتمام الكاتب بتصويره وتضخيمه وتكبيره لمخاوف هذه الشخصية الكاريكاتيرية وقلقها، إلا أنه لا يلبث أن يدهشنا في كل مرة بحوار وتفاصيل أدق تثير الضحك، كما أثرى مواقفه بوسائل أخرى، وذلك كما يلي:

(يدخل سفرجي يحمل صينية عليها الفطور يضعها وينصرف بينما يتبعه الكاتب بنظراته)

الزوجة: منهم ده كمان

الكاتب: مش متأكد

الزوجة: مش متأكد ..؟ يعنى فيه احتمال يكون منهم

الكاتب: أيوه

الزوجة: ماسك الصينية باهتمام قوى هو راخر..؟

الكاتب: لا.. الجزمة البني.. الجزمة البني أم نعل عريض، والجلد المنقوش.. الجزمة الإنجليزي الشيك بتاعة زمان.. والشراب الكاكى.. أنا دردشت معه النهارده الصبح.. كان بيشتغل في سميراميس قبل ما يتهد.. بعد كده اشتغل في قهوة ريش.

الزوجة: وساب قهوة ريش وجه اشتغل هنا ..

الكاتب: في نفس اليوم اللى احنا جينا فيه .. شوفي الصدفة (الكاتب في شهر العسل، 208-209).

إن السؤال المفاجئ غير المتوقع من الزوجة للكاتب هو الذي يثير الضحك عند الجمهور في الحوار السابق، كما أن الرد الآلي المبالغ فيه غير المتوقع من الكاتب والتفاصيل الدقيقة التي ذكرها مما يساعد في إثارة الضحك.

كما استخدم الكاتب الأسلوب الاستنكاري لتضفي الزوجة روح الفكاهة على بعض المواقف، كما يلي:

الكاتب: حبيبتي أنت الوحيدة اللي تعرف عني الحكاية دى .. وصدقيني مش كل حاجة باقولها لك.

الزوجة: (باستنكار) وهو لسه فيه حاجات تانية..؟

الكاتب: كل اللي قلت لك عليه .. حاجات خفيفة .. فيه حاجات تقيلة مش عاوز أقول لك عليها.. لأنك حاتفتكرينى ببالغ قوي.. مش حاتصدقينى.. ومش بعيد تقولي على مجنون ..

الزوجة: أعوذ بالله .. لا قول .. حاصدقك والله..

نجد أن تبادل الجمل بهذه الآلية بين الكاتب وزوجته مما يثير الضحك، ويستمر الكاتب بأسلوب الهلع والخوف الذي يجعل الزوجة في فترة متقدمة فيما بعد تشك في القوى العقلية والنفسية لزوجها، وهو ما يجعل الزوجة تطلب الطلاق، وتنتج مواقف مضحكة.

سادسًا: المهزلة أو الهزل المهني:

عمل مسرحي قصير يكون فيه الموضوع تافهًا، والهدف الوحيد إثارة الفرح والسرور (ل.ج.بوتس، 1964، 200)، أي أن هدف المهزلة في العمل الدرامي إثارة الضحك.

لقد استخدم الكاتب تلك الوسيلة – وإن لم تكن سمة غالبة في إنتاجه – لكننا نجد لها حضورًا في مسرحية "الكاتب والشحات"، ففي افتتاحية المسرحية يتجسد أمامنا شكل من أشكال الجمود المهني الذي يتمثل في الشحات.

الشحات: خمسة صاغ كمان ٠٠ الخير على الأرض طول ما فيه أمثالك .. أرجوك ما تمدش ايدك في جيبك تانى٠٠ حارفض.. وبإصرار .. ربنا يبارك لك في أولادك إلهى يا رب بحق هذا اليوم يوسع رزقك ويعلي مراتبك وينصرك على مين يعاديك ٠٠(الكاتب والشحات، 165).

إن تكرار دعاء الشحات للكاتب بصورة آلية تلقائية يثير الضحك، كما أن الدعاء من مفردات مهنته (الشحاذة) لاستدرار تعاطف من حوله، ويبالغ الكاتب في رسم شخصية الشحاذ ليقود الجمهور إلى اتخاذ موقف محدد من مثل هذه الشخصية، كما أن التناقض بين فعل الشحات وقوله مما يثير الضحك.

النتائج العامة للبحث:

- وضع "على سالم" مسرحياته ذات الفصل الواحد في قالب كوميدي، بغرض تعرية وكشف عيوب المجتمع المصري بشكل مقبول لدى لجمهور حتى لا ينفر منه.
- كان هدف الإضحاك في مسرحيات الفصل الواحد عند "على سالم"، هو جعل المتلقي مسرورا مبتهجا، في أثناء طرح موضوع يمس الحياة الواقعية أو الاجتماعية أو السياسية لعموم الجمهور، بشكل مباشر أو غير مباشر.
- استخدم "على سالم" عناوين رمزية ذات دلالات ضاحكة معتمدا على وسائل الاضحاك كالتناقضات أو آلية اللامألوف كما في مسرحيتي بير القمح، أغنية على الممر،

والمفارقة كما في مسرحيات الكاتب والشحات، الكاتب في شهر العسل، الملاحظ والمهندس.

- استخدام "على سالم" اللغة العامية في أعماله المسرحية كى يسهم في توصيل الرسالة للمتلقي بسهولة ويسر، كما أنها تساعد على تحقيق حالة من الألفة بين العمل والمتلقي-
- وضع "على سالم" لغة مشهديه تتسم بالإيجاز والاقتصاد فعباراته مختصرة وحواراته قصيرة.
- اعتمد "على سالم" في مسرحه على العديد من وسائل الإضحاك منها(اللفظ، التكرار، الموقف، الشخصية، الكاريكاتير والمهزلة والهزل المهني).
- اهتم "على سالم" اهتماماً واضحاً بتكرار نهايات الجمل كلازمة لإثارة الإضحاك أكثر من تكرار الكلمة أو الجملة بالكامل، وجعل "التكرار" في المرتبة الاولى كوسيلة لإثارة الضحك، فنستطيع اقتفاء أثره في كل مسرحياته ذات الفصل الواحد، فكل انحراف للحياة في اتجاه الآلية لابد أن يولد لدينا الضحك، سواء أتخذ هذا الانحراف صورة سلوك الى رتيب، أو فعل متكرر أو باعتباره معاده، يرددها اللسان على فترات منتظمة(هنرى بيرجنسون،1978، 55).
- اعتمد "على سالم" في مسرحه على اللفظ لإثارة الضحك، حيث وظفه في كثير من الأحيان ليعطي معنيين متناقضين ،أحدهما جاد، والآخر ساخر، مما ينتج التورية الساخرة دراماياً، فالموقف يتضمن شيئاً تعرفه إحدى الشخصيات وتجهله شخصيات أخرى.
- تميز "على سالم" بالجمع بين فكاهة الكاتب التي تتشكل طبقاً لمتطلبات العمل الفني، وفكاهة الشخصية التي تميزها، وتحدد ملامحها، وتؤثر على سلوكها وتفكيرها، وإن كان النوع الثاني هو الأكثر شيوعاً في مسرح الكاتب.
- وظف "سالم" الكاريكاتير، خاصة في مسرحية "الكاتب في شهر العسل"، التي تعتمد على كاريكاتير الشخصية، من خلال تضخيم وإبراز عيوب ومخاوف الشخصية، ولم يقتصر اهتمام الكاتب على هذا النوع الكاريكاتيري فحسب، بل اهتم أيضاً بكاريكاتير الموقف، والفكرة، في كثير من مسرحياته.

- على غرار استخدام الكاريكاتير كوسيلة لإثارة الضحك استخدم "سالم" الفنتازيا، الذي يعتمد على خلط الواقع بالخيال، والوهم بالحقيقة، وكانت مسرحية "الكاتب والملاحظ" ، هي المثال الصارخ لمثل هذا النوع المسرحي الجديد، الذي يحاول كشف النقاب عن التناقص بين الجوهر والمظهر، والأكثر من ذلك إظهار التناقض الموجود داخل الشخصية الإنسانية الواحدة، مما يؤكد ثراء هذا المسرح الخاص بالكاتب "على سالم"، واهتمامه بالشخصية الإنسانية وتقلباتها، إلى جانب اهتمامه بقضايا وهموم المتجمع الذي نعيش فيه.
- تعد الكوميديا السوداء من أهم ملامح مسرح الكاتب "على سالم"، الذي يدعو للضحك، ليس من أجل الضحك للضحك، وإنما من أجل التفكير والتغيير والتطور، فالكوميديا السوداء تصور مفارقات الحياة وتناقضاتها، التي تحدث لأناس عاديين ليسوا إبطالا بالمعني الأرسطي، فهي تثير الشجن رغم ما تفجره من ضحك .والكوميديا السوداء تؤكد أن الكوميديا ليست مقصورة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية فحسب، وإنما تسعي إلى النفاذ إلى بواطن الشخصيات فهي تعري الباطن، وتكشف ما خلفه، وما يؤدي إليه، لذلك كانت النهايات المفتوحة أو المعلقة هي أنسب نسق للحبكة في هذا اللون الكوميدي، كذلك كان الاعتماد على عنصر الخيال، واختلاطه بالواقع "الفنتازيا"، من أبرز ملامح الكوميديا السوداء، فكانت التركيبة الدرامية التي قدمها "سالم" تعتمد على اكبر قدر من الضحك، مع أكبر قدر من الحزن والأسى في ان واحد.
- عندما يثير " سالم" الضحك، من إحدى شخصياته فهو يثير السخرية منها في الوقت نفسه، من غير أية شفقة أو تعاطف معها، لأنه يلزم الجمهور باتخاذ موقف الاحتقار لها، أي أن الإضحاك عند "سالم" ليس معناه الترفيه عن الجمهور، ولكنه يقود هذا الجمهور إلى اتخاذ راي محدد في مثل هذه الشخصية وما تمثله، وبالتالي فإنه يشارك الكاتب في الإحساس بالمشاعر نفسها التي تثيرها المسرحية. وكان الضحك من شخصية محددة في موقف حرج يثير السخرية والضحك، والكشف عن مكنونات النفس الداخلية فإننا لا نضحك من نابعة من وعيه بمعاناة مجتمعه، كما قدم لنا أعماد كوميدية خالية من التهريج.

- استطاع على سالم توظيف وسائل الإضحاك في بلورة الهدف الدرامي، فركز في كل عمل من أعماله على بعض المتناقضات الموجودة في المجتمع والشخصية المصرية بأسلوب ساخر، يمكن أن يطلق عليها كوميديا راقية، ذلك أن أعماله المسرحية خلت من أي إسفاف أو ابتذال، وكانت تعتمد على ذكاء المتلقي في استقبال الشفرات التي يرسلها له المؤلف واستيعابها، ولهذا زخرت هذه الأعمال المسرحية بالعديد من المواقف المضحكة، إلى جانب ذلك فإننا نجد أن هذه الأعمال بيان لأحوال الوطن وأفراده المعيشية في فترات زمنية مختلفة.
- اعتمد "على سالم" على أكثر من وسيلة لإثارة الضحك في كل عمل من أعماله ، لتحقيق التنوع وجذب انتباه الجمهور.
- استطاع على سالم توظيف وسائل الاضحاك في معالجة قضايا نصوصه المسرحية فجمع، ما بين الكتابة الضاحكة والنقد والسخرية من الواقع الصعب للمجتمع المصري، كما أنه استطاع تحويل الهموم الى كوميديا مضحكة، والوجع الى ابتسامة تنتقد الواقع وتسخر منه وقد تجلى ذلك بشكل خاص في مسرحيات "الكاتب في شهر العسل، المتفائل، الملاحظ والمهندس" كذلك تناول مواضيع الفساد في المؤسسات الحكومية في مسرحية "البوفيه" والنفاق بين رجال السلطة بالأسلوب ذاته والفوارق الاجتماعية بين الطبقات في "الملاحظ والمهندس"، والبيروقراطية الميتة في "بير القمح".

المراجع والمصادر:

أولاً: المصادر

1. على سالم.(1990). **مؤلفات على سالم، مسرحيات ذات الفصل الواحد،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
2. مجمع اللغة العربية.(1999).**المعجم الوجيز**، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، القاهرة.
3. محمد ابن منظور(1970).**لسان العرب**، دار صادر، بيروت.

ثانيا المراجع:

1. أحمد أمين(1999).**قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية**، تقديم ومراجعة محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة .
2. احمد سمير(1985).**المسرح العربي فى القرن التاسع عشر**، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، القاهرة.
3. أحمد صقر.(1999). **دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر**، مركز الاسكندرية، القاهرة.
4. أحمد العشرى.(1994). **الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود**، ط(1) ،شركة الخليج لتوزيع الصحف، الكويت.
5. ارسطو(1993).**فن الشعر**، ترجمة: شكرى عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
6. أماني محمد فهيم.(2011). **تقنيات مسرحية الفصل الواحد عند سعدالدين وهبة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
7. الإراديس نيكول(1913). علم المسرحية ، ت: دريني خشبة، الألف كتاب (فنون)، وزارة التربية والتعليم، مصر.
8. ب.رولاند لوس(1982). **مسرحيَّة الفصل الواحد نمط محَّدد**، ترجمة سعد الحسيني، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد.

9. جيلين ويلسون(2000).**سيكولوجيه فن الأداء، ترجمة شاكر عبدالحميد، سلسلة عالم المعرفة** ،المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت.
10. حسن الزمرلي(2018). وسائل اثارة الضحك. جريد الوقائع، متاح على: **https://www.vetogate.com/Section_4104/%D8%A7%D9**
11. روجر.م. بسفيلد(1964) **فن الكتابة للمسرح والاذاعة والسينما**، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
12. شاكر عبد الحميد(2003). **الفكاهة والضحك** ، عالم المعرفة، الكويت.
13. شاكر عبدالحميد وأخرون(2015).**الفكاهة والضحك رؤية جديدة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
14. عبد العزيز حمودة.(1998). **البناء الدرامى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
15. عبّاس محمود العقاد(2014). جحا الضاحك المضحك، مؤسسة هنداوي، متاح على:
/https://www.hindawi.org/books/14685395
16. عبدالكريم الحجري(2019).المسرح الكوميدي في مصر في النصف الأول من القرن العشرين في ضوء نظريات الضحك، **مهرجان الهيئة العربية للمسرح**، الدورة الحادية عشر،القاهرة.
17. عصام الدين أبو العلا.(1990). دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق، ع(14)، **مجلة المسرح**، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
18. علي رضا حسين وعامر حامد محمد.(2015). مفهوم الضحك لدى برجسون وتطبيقاته في العرض المسرحي العراقي، م(23)،ع(3)، مجلة جامعه بابل، العراق.
19. علي الراعي.(1993).**مسرح الشعب**، دار شرقيات للنشر، القاهرة.

20. فوزية مكاوي(1993) ، **الكوميديا في المسرح الكويتي** ، دار ذات السلاسل للطبع والنشر، الكويت.

21. ل ج بوتس.(1994).**الملهاة في المسرحية والقصة**، ترجمة إدوارد حليم – القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

22. لطفي عثمان الدبس.(2004).**الفكاهة عند العرب**، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان.

23. لطفى فام(1998). **المسرح الفرنسى المعاصر**، الدار القومية للطباعة، القاهرة.

24. ملفن هيلترس.(2010). **أسرار كتابة الكوميديا** ، ترجمة صبري محمد حسن ، ط1، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، مصر.

25. محمد زعيمة(2000).**عناصر الأضحاك في مسرح بديع خيرى**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

26. محمد عناني.(198). **فن الكوميديا ودراسات أخرى**، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

27. نبيل بهجت(2017). **البِنَاءُ الدِّرَامِيُّ لِمَسْرَحِيَّاتِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِعِنْدَ يُوسُف وَهْبِي**، م(6)،ع(1)، مجلة كلية الآداب، جامعه حلوان.

28. وداد سعودي.(2017). الكوميديا في مسرح علي أحمد باكثير مسرحية "الفلاح الفصيح" نموذجا، **رسالة ماجيستير**، كلية الآداب واللغات، الجزائر.

29. هنري برجسون.(1993). **الضحك**،ط(1). ترجمة. سامي الدروبي و عبدالله عبدالدايم، دار العلم للملايين، بيروت.

30. هنري برجسون.(2007). **الضحك. البحث في دلالة المضحك**، ط(2)، ترجمة. سامي الدروبي و عبدالله عبدالدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

31. Brian Boyd (2004).Laughter and Literature: A Play Theory of Humor, **Philosophy and Literature**, 28(1):1-22

32. Jakub Kazecki.(2012). **Laughter in the Trenches: Humour and Front Experience in German First World War Narratives**, Cambridge.
33. Linda Ben-Zvi.(2018). Laughing Matters in the Theatre of Samuel Beckett and Edward Albee". **Revue pluridisciplinaire du monde anglophone .**
34. Maram Mazen.(2015).Ali Salem, Famed Egyptian Satirist Shunned at Home After Israel Visit, Dies at 79,avalibal on **https://www.haaretz.com/famed-egyptian-satirist-ali-salem-dies-at-79-1.5401652Multidisciplinary peer-reviewed journal on the Englishspeaking World.**
35. Nadia R. Farag-Badawi.(1981).Ali Salem(Alī Sālim): a Modern Egyptian Dramatist,**Journal of Arabic Literature**, Volume 12: Issue1.
36. Ramon Mora Ripoll.(2017).Simulated Laughter Techniques for Therapeutic Use in Mental Healt**, Journal of Psychology** & Clinical Psychiatry, eISSN: 2373-6445.
37. Yahya Salim.(2019). THE PHILOSOPHY OF LAUGHTER WITHIN THE STRUCTURE OF TUTATER COMEDY W EN, **The Journal of Academic Social Science Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, ISSN: 2148-2489.