Al-Academy Journal
*Issue 118*
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1663

# Variables of comic expression between text and actor in TV drama

*Abdul Basit Salman* [a] , *Ihsan Daadoush* [b]

[a] *College of Fine Arts / University of Baghdad,* [b] *postgraduate student College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

*Article history:*
Received 9 August 2020
Received in revised form 19 May 2025
Accepted 6 September 2020
Published 1 October 2025

Keywords:
Comedy- Actor- TV Drama

ABSTRACT

Art theorists did not care about comedy as much as they did with tragedy, and scholars placed most of that attention on personality, its dimensions, attributes, psychological and physical influences on it and the social aspects surrounding it, and somewhat neglected writing of comedy and the character that performed it. Even in Aristotle's book The Art of Poetry, he did not see comedy except through tragedy, and the comedy reached the site that it sought when the theory of laughter developed itself by entering psychological propositions that considered laughter a purification ritual similar to tragedic purification and it is also suitable for releasing what is repressed within the human psyche.

The research presents its problem with the following question: What are the variables that occurred in the comic expression in the cinematic discourse? Then he begins answering that question through a theoretical framework that includes two articles, the first of which came under the title: Comedy: The Philosophy of Shapes and Contents, as the recurring textual model is not available and inherited from comic writing, which created a positive environment for the comedian who found a great space in diligence and writing texts outside the restrictions and rules That shackles the author in some matters, but the positivity may not last long due to falling into the typical textual performance.

As for the second topic, it was entitled: Variables of comic expression in the cinematographic medium, in which the great effects of theater and cinema on the structure of expression in the comic series are discussed as all of them a purely dramatic structure, and the study of plot, language, idea and the view will lead us to the relationship between personality and the dramatic event and its impact on the structure of comic expression In the TV series.

The research came out with three indicators of the theoretical framework that were applied to the research sample. The research culminated in a set of results and conclusions, including the language spoken by the characters, the way they are pronounced, and the dialect that led to their role in the production of comic meaning and personal functioning within the comic dramatic structure.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1663
*Abdul Basit Salman, Ihsan Daadoush: Variables of comic expression between text and actor in TV drama*
*Al-Academy Journal* - Issue 118 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

# متغيرات التعبير الكوميدي بين النص والممثل في الدراما التلفزيونية

**عبد الباسط سلمان** [1]
**إحسان دعدوش** [2]

**الملخص:**

تستعين الكثير من الأعمال التلفزيونية بالكوميديا كجزء مهم في استقطاب المتلقين والتأثير بهم من حيث أن الكوميديا تشكل محطة لدى المتلقي، رغم ان الكوميديا ليست أمرا هينا أو سهلا كما مع باقي الأعمال غير الكوميدية، لاسيما وان المصادر العلمية نحو الكوميديا، ليس كم الأعمال الجادة، حيث لم يهتم منظرو الفن بالكوميديا بقدر اهتمامهم بالتراجيديا، ووضع الدارسون جل ذلك الاهتمام بالشخصية وأبعادها وصفاتها والتأثيرات النفسية والجسمانية عليه والجوانب الاجتماعية المحيطة به، وأهملوا نوعاً ما الكتابة للكوميديا والشخصية التي تؤديها. حتى إن أرسطو في كتابه فن الشعر كان لا يرى الكوميديا إلا من خلال التراجيديا، وقد وصلت الكوميديا الى الموقع الذي تنشده حينما تطورت نظرية الضحك نفسها بدخول الطروحات النفسية التي عدت الضحك طقساً تطهيرياً مشابهاً للتطهير التراجيدي وهو مناسب أيضاً لإطلاق ما هو مكبوت داخل النفس البشرية. ويطرح البحث مشكلته بالتساؤل الآتي:

**ماهي المتغيرات التي طرأت على التعبير الكوميدي في الخطاب السينماتوغرافي؟**

ثم يبدأ بالإجابة على ذلك التساؤل من خلال إطار نظري يضم مبحثين جاء الأول منها بعنوان: الكوميديا: فلسفة الأشكال والمضامين، إذ لا يتوفر النموذجي النصي المتكرر والمتوارث للكتابة الكوميدية، مما خلق بيئة ايجابية للمؤلف الكوميدي الذي وجد فسحة كبيرة في الاجتهاد وكتابة نصوص خارج القيود والقواعد التي تكبل الكاتب في بعض الأمور الا ان الايجابية قد لا تستمر طويلا بسبب الوقوع في الأداء النصي النمطي.أما المبحث الثاني فكان بعنوان: متغيرات التعبير الكوميدي في الوسيط السينماتوغرافي، وفيه تم مناقشة التأثيرات الكبيرة للمسرح والسينما على بنية التعبير في المسلسل الكوميدي باعتبارها جميعاً بنية درامية صرف، وسوف تقودنا دراسة الحبكة واللغة والفكرة والمنظر الى العلاقة بين الشخصية والحدث الدرامي وتأثيرها على بنية التعبير الكوميدي في المسلسل التلفزيوني. وخرج البحث بثلاثة مؤشرات للإطار النظري تم تطبيقها على عينة البحث وتكلل البحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات منها اللغة التي تتحدث بها الشخصيات وطريقة نطقها واللهجة قد أدت دورها في إنتاج المعنى الكوميدي واشتغال الشخصية ضمن البناء الدرامي الكوميدي.

**الكلمات المفتاحية: كوميديا- الممثل- دراما تلفزيونية**

## الفصل الأول- أولاً: مشكلة البحث:

تشهد الأعمال الدرامية التلفزيونية والأفلام الروائية السينمائية تغيرات كبيرة على مستويات الشكل والمضمون وبما يجعلها تحاول جاهدة أن تواكب التطورات التقنية الجديدة وآليات التلقي الحديثة التي سيكون لها علاقة وطيدة بالتغييرات الاجتماعية والثقافية التي بدأت تسود نتيجة لانتشار الثورة الرقمية الكبيرة في مجال التواصل الاجتماعي والمنصات الجماهيرية والقنوات الشخصية الحافلة بالمقاطع القصيرة المضحكة الحقيقية منها، وتلك المصنوعة بعفوية وبساطة، وكل تلك الممرات غير الآمنة جعلت من خيار الكوميديا من الصعوبة بحيث كان ينجح أحياناً ويفشل في أحيان كثيرة ولم يعد أمام صناع الكوميديا التلفزيونية والسينمائية إلا محاولة تبني مجمل طروحات تلك الأنواع والأشكال والأساليب منها الاعتماد على الممثل لغرض الإضحاك برغم شدة التنافس وندرة النصوص الكوميدية وخلو الكثير منها على عنصري الفكاهة والإضحاك واشتمالها على الكثير من التهريج والأداء المبالغ به بعد أن كانت الكوميديا في السنوات الذهبية الأولى للسينما تعتمد على تعبيرية الصورة بالدرجة الأساس وعلى جماليات الصمت وبلاغته. ويحاول هذا البحث أن يجري مقارنة بين مختلف أشكال التعبير الكوميدي والعلاقة التبادلية بين النص والممثل ومناقشتها من خلال التساؤل الآتي: ماهي المتغيرات التي طرأت على التعبير الكوميدي في الخطاب السينماتوغرافي؟

[1] كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد
[2] طالب دراسات عليا -كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

**ثانياً: أهمية البحث:**

تأتي أهمية هذا البحث من خلال تصديه لمجمل النتاج الكوميدي بمختلف أشكاله وتعدد مضامينه، والذي عانى من قلة الكتابة الخاصة بالكوميديا بسبب صعوبتها مثلما كان يعاني التنظيرات الخاصة بالكوميديا نتيجة لإهمالها من قبل المنظرين الذين كانوا يولون الأهمية "بالتراجيديا" على حساب "الكوميديا" واعتبار الأخيرة جزءاً من الثقافة الشعبية، غير آبهة بالبدايات ذات الطابع الكوميدي والترفيهي التي اعتمدتها السينما في أيام نشوئها الأولى، وهنا تكمن أهمية أخرى للبحث في كونه يقدم مجمل المتغيرات في التعبير الكوميدي بين النص والتمثيل والذي تشهده النتاجات التلفزيونية على حد سواء.

**ثالثاً: هدف البحث:**

يهدف البحث الى الكشف عن متغيرات التعبير الكوميدي في الأعمال التلفزيونية.

**رابعاً: حدود البحث:**

تنحصر حدود البحث بدراسة ثنائية النص والممثل في التعبير الكوميدي للمسلسل العربي (عفاريت عدلي علام).

## الفصل الثاني / الاطار النظري

### المبحث الأول: الكوميديا: فلسفة الأشكال والمضامين

لا يمكن بأي حال من الأحوال الجزم بثبات الحال بالنسبة لما تقدمه الكوميديا اليوم وعدم قدرتها على الإضحاك بنفس الآليات القديمة التي كانت تملكها السينما الصامتة ووصولها آنذاك الى درجة متقدمة من البلاغة الصورية والتعبير العالي وهما يدفعان المشاهدين الى الضحك والتأمل على حد سواء، ولكن قبل ذلك لنحاول معرفة فلسفة الضحك بوصفه شكلاً من أشكال التعبير الانساني، فبقدر ما يشكل الضحك مشتركاً انسانياً، الا انه مستند الى حقائق علمية بيولوجية وحقائق علمية سيكولوجية، وذلك لأن هذه العملية تتدخل فيها كيمياء الجسد البشري، وتتدخل فيها أيضاً القدرات العقلية والنفسية التي تشكل جزءاً أساسياً من تركيبة كل انسان، وعلى مر العصور شكل الضحك نوعاً من الحضور الايجابي للمشاعر الانسانية وهو محاولة للوقوف في وجه الحزن الذي يطهر النفس البشرية، مما علق بها من أحزان كذلك الضحك يطهر النفس البشرية مما علق بها من مواقف مفرحة، لا يستوعبها العقل سريعاً فيعبر عنها الانسان بالضحك "فلا شيء هزلي خارج ما هو بشري بشكل خاص ((Henry)، 2007) وقد رأى بعض الباحثين ان الضحك ظاهرة سابقة على اللغة. وتمهد لها، وان الضحك ظاهرة مستقلة عن اللغة. فهو لغة خاصة لها قاموسها وتركيبها النحوي ومعانيها الخاصة التي أصبحت فيما بعد متداولة وذات استخدامات محددة ومعروفة حتى ان الضحكات صار لها انواع وأشكال مختلفة كالضحك الساخر والضحك الفاتر والقهقهة (Hamid، 2003).

وبنشوء الأنماط الاشارية ذات المضمون الساخر، وكذلك محاكاة الاشخاص في حركاتهم والتعليقات اللغوية القصيرة الضاحكة على الاشخاص في حركاتهم، والتعليقات اللغوية القصيرة الضاحكة على الأشكال والمواقف والاقوال الانسانية، نشأ فن الاضحاك الذي لم يكن في متناول الجميع من افراد المجتمع، وانما تخصص به القادرون على انتاج الضحك، وعلى سبيل المثال رصد الباحثان جزءاً من حياة سكنة الاهوار الجنوبية في العراق فوجد انهم يعتمدون على نظم الشعر والغناء الحزين وسرد الحكايات المضحكة، وهذه المنظومات الثلاث تساعد على تزجية الوقت في الأعمال الشاقة وفي جلسات السمر، وبالطبع الغناء لا يجيده الجميع، الا من امتلك صوتاً جميلاً وذاكرة تحفظ الشعر والأغاني وهي عبارة عن موالات حزينة، كذلك الأمر بالنسبة لقص الحكايات المضحكة، والقدرة على اضحاك المتلقين، وهي تتطلب مهارات كلامية في التلميح غير المباشر والتصريح المباشر، مع وجود الاستعارات والرموز والكلام الذي يغاير ظاهرة معنى باطنه أو ما يسمى بـ(الحسچه)(* [3]).

وكذلك تتطلب مهارات في استخدام الأيدي والوجوه بالإضافة الى امتلاك مخيلة جيدة تساعد في ربط المواقف بعضها بالبعض الآخر، فتنشأ المقارنات المضحكة التي تبدأ بالتقليد وتنتهي بأنماط عديدة من التلميحات الساخرة، وبحسب برغسون: (نحصل الأثر المضحك عندما نحاول ان نفهم تعبيراً ما بمعناه الحقيقي في حين انه استعمل بمعناه المجازي ((Henry)، 2007)) وهو ما يؤكد بأن فهم الموضوع واقترانه بمعلومات طارئة ومتطفلة يخلق حالة سوء فهم للمعلومة ومن ثم رد فعل غير متوقع، الامر الذي يؤسس لموقف غير مألوف وغير منطقي ربما وبالتالي يكون الموضوع سبب للضحك والكوميديا المبتغاة، ولا يمكن

[3] * الحسچه: هو كلام مرمز ومشفر يقال ليقصد به معنى آخر وعدم التصريح هذا يأتي منعاً لإحراج قائله "المرسل" وسامعه "المرسل إليه".

المقارنة بين الضحك كرد فعل والسخرية كسلوك وقتي أو دائمي لبعض الافراد والجماعات ويجب التمييز بينهما من ناحيتي الوظيفة والتأثير ومدى معرفة الحد الفاصل بينهما.

قد تكون السخرية نشأت من خلال التمايز بين البشر ولكنها تعمل في الدوام بإثارة الضحك على اولئك الأقل حظاً من الجمال والقوة والشكل السليم في بعض الاحيان كما انها تنشأ ايضاً من مجموعة المقارنات بين البشر ومختلف الحيوانات.. كالجمال والقبح والذكاء والغباء والقوة والجبن والضخامة والهزال والسرعة والبطء، ويرى ارسطو ان الهزل (تشويه ونقص في الطبيعة بغير الم ولا ضرر: فالقناع الهزلي قبيح ومشوه ولكن بغير ايلام (Leech M.، 1979).

يرى "برغسون" بأن (الضحك حالة من التصلب فكل شيء عكس ما هو ميكانيكي هو مدعاة للضحك والتصلب وهو التردد في النطق او عدم الانتقال من حركة الى أخرى بآلية عالية او التعثر او السقطة وهو عدم الآلية او الميكانيكية المنسابة (Leech، 1979)) وسوف تتفاوت نظرتنا للضحك بحسب المواقف التي اطلقته كالسعادة والخوف وحتى الحزن، وتأتي القوى الكامنة التي تنبع من ذواتنا لتشترك فيه لإطلاق مجمل طاقاتنا الدفينة التي تم تنظيمها بأنماط مع التوقع غير الصحيح للمواقف والتنبؤ في غير محله.

على الرغم من موقفه المتشدد من النماذج الناقصة وغير المكتملة في الكوميديا يتبنى أفلاطون العارض المتولد من الكوميديا، وهو فن الاضحاك والنقد الساخر وأعطاه اسماً باليونانية تمت ترجمته بعبارة (قول الحقيقة تحت ستار الاضحاك (Hamid، 2003)) وهنا يجد الباحثان ان افلاطون يعترف بقسوة طرح الحقيقة بشكل مباشر لأنها ستؤدي الى صدمة نفسية عميقة للشخص الرافض لها ويتم ابلاغه بها، لذا فإن تغليف الحقيقة المرة بستار الضحك، سيكون اكثر قدرة على تخفيف الآثار النفسية لصدمة الحقيقة. ولقد أكد هذا المفهوم فرويد بقوله: "بأن النكتة تسمح لنا ان نشارك الآخرين في الميول غير المقبولة (Al-Mukhtari، 1998)).

ربما يقودنا أعلاه الى ان هناك تفسير نفسي سلبي لعملية الضحك كناتج عن ميول غير مقبولة نفسياً واجتماعياً ينشأ عنها الضحك كالرغبة في الانتقاص من شخص، او الرغبة في الاساءة غير المباشرة لعاهة لدى انسان، او التصريح الجنسي غير المباشر كل تلك الميول تغلف بالضحك للتخفيف من الأثر السلبي لها. ولقد عادت تلك الاستخدامات الساخرة مجدداً لتكون احدى مظاهر التنمر الجماعي الذي ساعدته تقنيات التواصل على الانتشار ليصبح مظهراً اجتماعياً جديداً ومتغلباً على المنظومة القديمة للتعامل الأخلاقي.

باتت الكوميديا تشكل الفن الملغز والمليء بالأسرار والذي يعد من الفنون التي بقيت بدون قواعد ضابطة، مثل وجهها الآخر التراجيديا، وبالرغم من ان الكوميديا من الفنون الصعبة لكون عملية الاضحاك تعد أصعب من عملية استدرار الدموع والمواقف الحزينة ،حيث أن الانسان بطبيعته أميل الى الأشياء الحزينة المؤثرة، وذلك لكثرة ما يمر به من ظروف وأحداث غير سعيدة، كالغياب أو السفر البعيد، أو الموت والمرض والفاقة والفقر والظلم، وشتى انواع الاضطهاد والعبودية التي يمارسها الانسان ضد اخيه الانسان ،الا انه ووسط هذه الأحداث الحزينة لابد من ساعة فرح او ضحك بسبب موقف او نكتة او مفارقة كوميدية، تخفف من وطأة ما يعانيه الانسان، فليست التراجيديا وحدها هي المسؤولة عن عملية التطهير النفسي والتي يمارسها العمل التراجيدي على متلقيه، مسرحية هزلية" "**Comedy**" بأنها (أي اثر أدبي يغلب ان يكون مسرحية، أسلوبه اقل جدية وموضوعاته اقل سمواً من المأساة، بشرط أن ينتهي نهاية سعيدة. ومعان اثارة الضحك غالبة في هذا الأثر إلا انها ليست عنصراً ضرورياً في تكوينه (Engineer، 1979) فللضحك نفس التأثير وذات عملية التطهير تجري على المتلقي وتمنحه الايجابية في مواجهة اعباء الحياة وهمومها التي تحيط به، ولكنها أي الكوميديا تمد الانسان بالأفكار الخارجة عن المألوف والتقاليد الموروثة، فالشيء التقليدي المكرر لا يثير الضحك بقدر ما يخلق نوعاً من الرتابة التي يفرضها على الشخصيات وبالتالي فان هذه الشخصيات تفرض ذلك على متابعيها، مما يولد نوعاً من التراكم في العواطف والمشاعر السلبية.

قد تكون هناك علاقات تشبه الكيمياء ما بين ممثل واخر لتنتج كوميديا منتظمة مثيرة وناجحة بل لها أبعاد قد تكون سياسية واجتماعية، إذ إن هناك خواص ومواصفات يتمتع بها الممثل غالبا ما تكون متناسقة مع الشخصية التي يؤديها وكأنها وفق مقاسات ومواهب وإمكانات يتمتع بها ذات الممثل، فعلى سبيل المثال لا الحصر "شارلي شابلن" الكوميدي السينمائي الذي بنيت على أساس شخصيته افلاماً وقصصاً عديدة في زمن صمت السينما، كذلك شخصية الممثل روان اتكيتون المعروف في اعمال عديدة شهيرة

باسم "مستر بن" او شخصية الممثل بيتر سلرز نجم شخصية "النمر الوردي" "المفتش كلوزو" وفي الدراما العربية ايضاً يقف نجوم الكوميديا كنماذج للنصوص الدرامية التي تكتب خصيصاً لهم مثل عادل امام وادواره المسرحية الشهيرة في "مدرسة المشاغبين" و"شاهد ما شفش حاجة" و"الزعيم" وغيرها من المسرحيات كذلك ممثل الكوميديا السياسية "دريد لحام أو ما متعارف عليه بشخصية "غوار" الشخصية التي تقدم الواقع السياسي والاجتماعي العربي بضحك أقرب الى البكاء، وربما قد يكون الامر ذاته في العراق لكوميديا وفق صورتها البسيطة على يد الثنائي سليم البصري وحمودي الحارثي في شخصيتي "حجي راضي" الحلاق الغاضب "وعبوسي" مساعده المشاغب، اللذان نجحا في تقديم صورة كوميدية ذات ابعاد سياسية، ونهج نقدي استمر تأثيره لأجيال يرافقهم "راسم الجميلي" و"خليل الرفاعي" في مسلسل "تحت موس الحلاق" وهذا العمل يمثل صدى لأعمال جاءت لتلائم النموذجين العالمي والعربي في بناء الحدث الكوميدي الذي يعتمد كلياً على شخصية الممثل الكوميدي، والتي لا فكاك عنها في جميع الوان الكوميديا مع غياب واضح لكوميديا الموقف، غير المعتمدة على الشخصية – وكذلك غياب الكوميديا التي تعتمد المجاميع في عملية سرد الأحداث، لتبقى الكوميديا جزءاً مهماً من الدراما قد تختفي اساسياته لكنه يظهر متجدداً بين الفينة والاخرى .

من الصفات التي يجب توفرها عند الممثل الكوميدي سرعة البديهية ورد الفعل والتلقائية في الأداء، ويوجه "توني بار" مؤلف كتاب التمثيل للسينما والتلفزيون خطابه الى الممثل حول التلقائية إذ يقول: (التلقائية لا تعني تلقائيتك انت بل تعني تلقائية الشخصية وعلى هذا ولكي يكون سلوكك تلقائياً وصحيحاً عن صدق فيما يتعلق بالأداء فيلزم ان تستجيب للدور حسب ما يتطلب الدور – وليس كما قد تستجيب انت شخصياً (Bar، 1993) وهذه الميزة مشتركة ما بين الممثل التراجيدي والممثل الكوميدي الا ان الممثل الكوميدي ينفرد عن التراجيدي بكونه اكثر تلقائية ويعيش الدور بانفصال تام عن شخصيته الحقيقية ويضيف الممثل الكوميدي الى التلقائية رد الفعل وسرعة البديهة في الاستجابة لأي طارئ يحصل في الاستديو او على المسرح ويقف في مقدمتها الخروج على النص المكتوب وبدلاً من ايقاف العمل او التصوير يواصل الكوميدي الرد والاستجابة مع زملائه ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك مسرحية "مدرسة المشاغبين" إذ بدأت المسرحية بثلاث ساعات لتنتهي في سنواتها الأخيرة للعرض الى خمس ساعات وكلها اضافات وحوارات ابتدعها ممثلو النص الكوميدي، ولعل السينما والتلفزيون لا تتقبل الاسراف في الحوارات.

ظهرت في العقدين الاخيرين موجة من الكوميديا الجماعية التي تقدم على شكل مواقف منفصلة عن بعضها البعض ولا ترتبط فيما بينها برابط قصصي وتناسب العرض التلفزيوني الذي لا يعتمد على الانتباه التام كالسينما والمسرح المحددين بأوقات العرض، ولكن في السابق لا نكاد نجد أي كوميديا سواء على المسرح أو السينما والتلفزيون بأنها كوميديا جماعية او تعتمد على المجموع وانما الكوميديا فن فردي، اذ يمكن للفنان الكوميدي، ان يدير عرضاً بأكمله لوحده ويكسب رضا الجمهور المتلقي وعلى سبيل المثال فنانو المونولوجست الغنائي الذي كان منتشراً في بلدان الوطن العربي امثال الفنان العراقي المونولوجست الفنان عزيز علي او اسماعيل ياسين وشكوكو وثريا حلمي ومن وغيره وكذا من الكويت احمد العامر، والامر يتطور مع نوع من الكوميديا الجماعية بفرق مختصة كأن تكون في الألعاب القتالية كما مع النجم "جاكي شان" الذي قدم كوميديا عبر الحركات الكروباتيكية التي يقوم بها بالتعاون والتناسق مع ابطال كاراتيه من امثاله، وهنا يجسد الباحثان ان الكوميديا دائماً وابداً ترتبط باسم فنان معين يذهب الجمهور لمشاهدته حتماً ولا يوجد غيره من يقوم بمثل هذا الدور على العكس من التراجيديا التي أدى فيها الممثلون ادواراً عدة والدور الواح مثله فنانون كثر في التراجيديا، إذ إن الكوميديا غالبا ما ترتبط بالفاعل الكوميدي الأوحد، فلا يوجد ممثل يعوض دور ممثل كوميدي آخر بذات النهج والأسلوب والطريقة، لذا الكوميديا إنما بصمة شخصية، فينفرد الممثل الكوميدي بطريقة اداء تختلف عن كل الممثلين وطريقة القاء الجمل الحوارية بشكل خاص دون تقليد الآخرين، وهكذا تفردت الكوميديا بكونها دراما الشخصية المرحة وذات رد الفعل السريع وسرعة البديهة وفق الموضوع الذي يفرض حيثياته فيما اذا كان الاداء الكوميدي سيكون جماعياً أو فردياً.

**المبحث الثاني: متغيرات التعبير الكوميدي في الوسيط السينماتوجرافي:**

لا يمكن إغفال التأثيرات الكبيرة للمسرح والسينما على بنية التعبير في المسلسل الكوميدي باعتبارها جميعاً "المسرح والسينما والتلفزيون" بنية درامية صرف، لذا تقودنا دراسة الشكل والمضمون وفق الحبكة واللغة والفكرة والمنظر والصوت جميعا الى العلاقة بين الشخصية والحدث الدرامي وتأثيرها على بنية التعبير الكوميدي في المسلسل التلفزيوني، إذ إن الشخصية القادرة على الظهور هي التي تنشأ بينها وبين محيطها مجموعة من العلاقات ولا تنفصل عن العلاقة بين الفرد والآخرين إلا في

اختيار العزلة التي ستوقف الفعل الدرامي وتصبح الحوارات داخلية بحتة، حتى إن الكوميديا لن يكون لها مكاناً فهي تتطلب تفاعلاً بين الشخصية ومحيطها الاجتماعي، لذا نرى على سبيل المثال ان شخصية "حجي راضي" كثيرا ما يعاني من صعوبة في فهم معنى جملة "زورق رزاق مقلوب" فيلجأ لمساعده "عبوسي" الذي يتململ من كثرة الأسئلة، فيرفض أن يجيبه، ليحاول حجي راضي معاقبته فيختبئ تحت الأريكة فتظهر شخصية أبو ضويه مدافعاً عن عبوسي "حجي أخاف الولد ما يعرف مصلاوي؟" معتقداً أن حرف القاف مرتبط باللهجة الموصلية التي يكثر فيها الاستخدام، ويفرض الوضع آنذاك أن ينخرط كبار السن في مدارس محو الأمية التي تعلمهم القراءة والكتابة وتحدث مفارقات ومواقف مضحكة للمتعلمين الجدد (الدراما التلفزيونية ليست في الأفكار أو القيم التي تريد توصيلها فقط، ولكن عبر آليات متداخلة في علاقات الشخصيات الفنية، وفي إيقاع الحركة وطريقة النطق وردود الأفعال وغيرها من أوجه التجسيد الدرامي المتسلسل (Al-Sahen، 2014).

ربما يفوق أداء الممثل الكوميدي عن التراجيدي بحكم ما يتطلب من استعداد سلفا اعده الكوميدي لإضحاك المتلقي وهذا الامر ليس بالهين لذا لا يمكن لاي ممثل ان يجيد الأداء الكوميدي وعلى العكس نجد ان الكوميدي قادر على التراجيديا والكوميديا في ان واحد (الجهد الذي يقدمه الممثل الكوميدي قياسا بالممثل الذي يقدم جهدا تراجيديا يعد كبير جدا كون المطلوب من الكوميدي ان يهيئ المتلقي للضحك في كل مشهد وهذا بحد ذاته جهد كبير (Kanehir، 2018)) وهنا يأتي دور الوسيط السينمتوجرافي في السينما والتلفزيون لخلق تعبيرات كوميدية من خلال ايماءة قد تكون بسيطة الا انها تقود الى فهم ومعنى كبير من خلال الاشتغالات التي يحققها الوسيط في حجم اللقطة مثلا او الانارة او حركة الكاميرا وكذا مع المعادلات الصوتية، فربما على سبيل المثال تكون حجم لقطة مكبرة لعين ما او لاي جزء في التكوين تسهم لإيصال الفكرة الموقف الكوميدي التي يصعب جدا تحقيقها على المسرح، ففي مسلسل النسر وعيون المدينة، يخبر رؤوف أخيه إبراهيم بصوت مرتفع وبتأتائه يعاني منها بأنه وأبيه سوف يبيتون ليلتهم في الفندق ليفسحوا له المجال في ليلته الأولى من زفافه، ويكرر رؤوف ذلك الإعلان ولكنه يردفه أخيراً بصوت منخفض وابتسامة ماكرة وهو يضع أصبعه على شفته بلقطة قريبة قائلاً: "أفتهمت إبراهيم؟" مشيرا الى تأويل قد يفهم ويفسر وفق تعبير رومانسي ولكنه بإطار كوميدي، فالكوميديا والضحك لا يعتمدان فقط على اللغة المكتوبة والمنطوقة، ولا يتحقق فقط من خلال التلاعب بالألفاظ، فعن طريق التمثيل الصامت نحصل على فكاهات غير ملفوظة، ولكن العوق الذي يعاني منه رؤوف كان يؤدي الى اشارات تراجيدية أكثر من الاشارات الكوميدية ولم يكن وجوده هنا للحصول على الضحك التي يكتفل بها العوق وما يقابله من سخرية من الآخرين حاله حال شخصية "كوازيمودو" في رواية أحدب نوتردام والتي كانت تثير الخوف والشفقة وليس الغرض منها الاضحاك، الامر يتطور مع اعمال مناظرة كما في التمثيلية التلفزيونية "حب على الهامش" إذ يقع المعاق "غلمة" وهو يعمل في ساحة للأدوات القديمة للسيارات، والمعاق جسدياً في قصة حب من طرف واحد مع امرأة استغلته، ويتعافى بفضل امرأة أخرى أحبته وساعدته، ولكنه وفي غمرة دفاعه عن حبيبته يدخل في شجار مع غريم له فيتحداه بالقول: "آني ماكل تشريب" وشخصية "غلمة" لا تنفصل عن كونها قادمة من وسط بائعي السكراب. ومصدر تلك الجملة هو ذلك الصنف من الطعام الذي يفضله العاملون في مهنة بيع قطع حديد السيارات، والذي يمدهم بالطاقة الكافية للقيام بأعمالهم الشاقة لكون الوجبة تحتوي على اللحم والخبز المغمس بالمرق، والجملة المكونة من لفظتين تعد تورية مناسبة للقدرة على المطاولة والقتال (يظهر التفكه اللفظي على مستوى الوحدة الصغيرة، أي على مستوى اللفظ الواحد، أو بضعة ألفاظ، وتعتبر التورية من أبرز الأشكال التي ينتج عنها الفكاهة المعتمدة على اللغة (Qwaider، 2009)).

تراجيكوميديا.. كوميديا مدمجة بالترجيديا تكون مؤثرة ذو حدين في الاستمالة العاطفية مع شخصية الكوميدي وما تتعرض لمأساة وبذات الوقت تبعث الفكاهة والملهاة مع التناقضات او المواقف بما يتوافق مع المقولة "شر البلية ما يضحك" ويلاحظ على سبيل المثال في تمثيلية بلابل أن هناك العديد من الشخصيات ذات الملامح الخاصة والتي تعاني كل منها من أزمة نفسية بسبب موت قريب أو تأخر الزواج، ولكن لكل شخصية بعداً كوميدياً يرتبط بالبعد التراجيدي الذي وضعت فيه، فالأخت الكبيرة عانس ولكنها مهتمة بأناقتها ومحتفظة بثوب عرسها الذي لم يحصل بسبب تخلي العريس عنها في اللحظات الأخيرة، والمعاناة الداخلية لتلك الشخصيات لا تأتي من مجرد العلاقات اليومية المعتادة، وإنما من عزلتهم عما حولهم، وانقطاعهم عن الحياة الخارجية إلا من خلال الأشخاص العاملين في خدمته كالطباخة "ريحة" والبستاني وقريبه "زكريا" وفي مشهد تراجيدي- كوميدي تقوم الأخت- الطفلة بسرقة ثوب زفاف أختها الكبرى فيحدث صراخ وعراك بينهما وتتدخل "ريحة" لفض ذلك النزاع الذي تم بناؤه

على فكرة الزواج الفاشل واللوم الذي يقع على المرأة وحدها بسبب ذلك الفشل إذ إن (الكوميدي يخاطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس وتبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهور الى حد ان الخطاب يتجه بشكل مباشر من جانب الشاعر الى جمهوره .. وغالباً ما يؤخذ رأي الجمهور بالشخصيات التي تمثل على المسرح وما ان تروق له ام لا (Ahmed، 1984)) لذا تتطلب المعالجة التلفزيونية للشخصية داخل البناء الكوميدي أن يكون لها صوتاً منفرداً ومميزاً وذو أبعاد اجتماعية ونفسية، ويعتمد ذلك الصوت على الانعكاسات التي تؤديها بإزاء مجموعة التأثيرات الخارجية من هنا (إذا أنتقل التناقض من طبيعة الشخصية الى نمط السلوك الاجتماعي أطلقنا عليها أسم كوميديا السلوك Comedy of Manners (Saliha، 1999)) وعند ذلك يمكن رسم العديد من الشخصيات ذات الصوت المتفرد بالاعتماد أدوات التعبير المرتبطة بصفاتها الخاصة وأبعادها والمرتبطة أيضاً بتطورات الأحداث والمواقف الدرامية، وتبدأ تلك التقنيات من خلال النص الذي يحمل السمة الكوميدية أو الحيز الخاص بشخصيات ذات سمة كوميدية داخل النص التلفزيوني العام، ولكن النص المبني على الكوميديا يفترض مجموعة من الاشتراطات التي تجعله ينبض بالكوميديا يرى الباحثان انها تكون على الأرجح وفق الأنواع الآتية:

1- كوميديا الأفكار والتي تناقش الأفكار الكبيرة بشكل ساخر.
2- كوميديا الأمزجة أو السلوك وهي انتقادية وساخرة، ومن كتابها أوسكار وايلد وبرناردشو في مسرحية "بيجماليون".
3- الكوميديا البطولية وهي مزيج من التراجيكوميديا، وتحمل في داخلها طابع المأساة والخطر ولكن ليس الخطر المؤدي الى الموت، وهي ذات خاتمة سعيدة.
4- الكوميديا البرجوازية وتكون موضوعاتها مستوحاة من الحياة اليومية ولكن شخصياتها من الطبقة البرجوازية.
5- كوميديا الحبكة أو كوميديا الموقف، وتتوالد الفكاهة فيها من الالتباس والإيهام، ومن أمثلتها "كوميديا الأخطاء" لشكسبير، هنا يرى الباحثان أن هذا النوع هو الأقرب الى بنية المسلسل الكوميدي التلفزيوني "موضوع البحث" لأنهما يشتركان في صناعة المواقف حول الشخصيات واظهار أفعالها وردود الأفعال وبما يتناسب مع سير القصة.
6- الكوميديا الدامعة، أو العاطفية، والضحك فيها ممزوج بالانفعال والدموع لكنها ذات خاتمة سعيدة.
7- الكوميديا السوداء، وهي ذات طابع مأساوي ونظرة تشاؤمية وإن كانت تعتمد على السخرية لإظهار المأساة، وهي ذات خاتمة غير سعيدة، ومن أمثلتها مسرحية "حلم ليلة صيف" لشكسبير.
8- كوميديا الصالون، الشخصيات فيها موجودة في صالون بورجوازي تناقش موضوعاً ما، وتتبادل الأفكار والحجج والنقد اللاذع المبطن، مثل "الشقيقات الثلاث" لتشيخوف.
9- كوميديا العادات "أو السلوك أو الطباع" يقوم فيها الحدث على العلاقات المتهتكة والدسائس والعلاقات الغرامية غير الشرعية، ومن أمثلتها مسرحية "المتحذلقات" لموليير.
10- الكوميديا الموسيقية، وتستخدم فيها الموسيقى للضحك والغناء عنصراً أساسياً الى جانب وجود الطابع الضاحك، وتقترب الى الأوبرا المضحكة(Sobchack, 1980) :

يرى الباحثان أن الأنواع آنفة الذكر يمكن اختصارها لأغراض البحث الى نوعين أو ثلاثة يمكنها أن تجمع المشتركات بين الأنواع المتشابهة، وكذلك الأنواع التي بقيت قيد الاستخدام، وهي كالآتي:

1- كوميديا الفارس Farce، وهي شكل من أشكال المسرح وقد ظهرت في العصور الوسطى، وأكدت على النقد والأداء الكوميدي الصاخب، وتميزت بالتلاعب بالشخصيات والأحداث، ويتم فيها الاستهزاء بالحياة من خلال ابتكار مواقف عبثية وشخصيات مبالغ فيها، ونجدها في بعض الأعمال التلفزيونية الكوميدية التي تعتمد صيغة الانتقاد للظواهر الاجتماعية والشخصيات العامة.
2- كوميديا الوقوف، وهي العروض الفردية التي يقدمها فنانون يقفون قبالة جمهور داخل الاستوديو، وتسمى show، وتحتوي عادة على مجموعة من النكات والقصص والمرحة القصيرة والتعليقات الفكاهية على أحداث وشخصيات عامة بمصاحبة فرقة موسيقية، ويتخللها الغناء أيضاً، وهي قريبة من كوميديا "دي لارتا" وشبيهة بنمر المونولجست التي اشتهر بها فنانون كثيرون كالفنان اسماعيل يس وشكوكو وأشرف عبد الباقي.
3- كوميديا الموقف، وهي تعتمد على خلق شخصيات ومواقف كوميدية تعتمد على الالتباس والإيهام، كالتي ظهرت في

المسلسل الكوميدي أصدقاء "Friends".

الكتابة للكوميديا ضمن الاشتراطات التلفزيونية هي النوع الأكثر تعبيراً عن متطلبات البحث، لأن القصة في هذا النوع من الكتابة تسير مساراً طبيعياً بوجود أحداث وشخصيات طبيعية تحيط بالشخصية الكوميدية الرئيسة، ويتم فيها أيضاً الاستفادة من العديد من الأنواع الكوميدية مثل كوميديا الموقف في ثنايا النص، وليس مطلوب من الشخصيات في النص الحديث ذي الطابع الكوميدي أن تكون مضحكة من البداية الى النهاية فهناك لحظات من التفكير ومن الحزن ومن التعليق على الأحداث، لنجد انها مزيج من الجد والهزل، وتتعامل مع الجانب الشرير لإظهار أهمية الجانب الخير، وتحمل في داخلها طابع الخطر حالها حال الكوميديا البطولية ولكن كما ذكرنا ليس ذلك الخطر المؤدي الى الموت حتى لا تتحول الى مأساة بحتة، وعادة ما تكون خاتمتها سعيدة أو مخففة بعض الشيء تجنبا أن يصاب متلقوها بالإحباط، فالشخصية الرئيسة في الكوميديا التلفزيونية تقود الأحداث وتدخل في صراعات مع الشخصيات المحيطة، ولكنها لا تفقد حسها الكوميدي أبداً ويلجأ الكثير من صناع العمل الى مساندة البطل الكوميدي بأبطال كوميديين ثانويين يسهمون في إغناء المسلسل وتنويع عناصر الفكاهة في خضم الأحداث، وتخضع الكوميديا الى نفس الشروط الثلاثة التي تتصف بها الكوميديا عموماً وهي: **شرط الإضحاك**: إذ لا فائدة من البناء الكوميدي للمسلسل إذا لم تثير مشاهده الضحك عند المتلقي، و**شرط محاكاة الحياة اليومية**: أي الاعتماد على مجريات الحياة وأحداثها ومشاكلها كموئل للكوميديا. وأخيراً **شرط استخدام اللغة الشعبية "العامية"**: فاللغة عموماً هي المصدر الرئيس للكوميديا، وبخاصة اللهجة المحلية التي تمكّن صانع العمل من التعبير بسهولة ويسر عن الموضوعات اليومية التي يريد انتاج الكوميديا الخاصة بها، والتي تحفل بالكثير من الاستعارات والتشبيهات والرموز والتورية التي يمكنها أن تجسد الفعل الكوميدي داخل البناء الدرامي، مجموعة من الخصائص اللغوية التي تنتمي إلى بيئة معينة، ويشترك فيها جميع أفراد هذه البيئة التي تعد جزء من بيئة أكبر تضم لهجات عدة وتتميز عن بعضها بظواهرها اللغوية، غير أنها تتفق فيما بينها بظواهر أخرى تسهل اتصال أفراد تلك البيئات بعضهم ببعض وفهم ما يدور بينهم من حديث (Ghaleb, 2010) ) وبالطبع يمكن تقديم الكوميديا باللغة الفصيحة كما في أعمال "الفرج بعد الشدة" و"مدينة القواعد" إلا إنها ليست بنفس مواصفات الكوميديا التي تستخدم اللغة المحلية أو اللهجة العامية.

إن أولى الأسلحة الكوميدية للشخصية هي اللهجة التي تستخدمها والتي يمكن بإختلافها أن تثير الضحك كما هو موجود في الأعمال التي تعتمد الفروقات بين بيئات الشخصيات ولهجاتهم ولغاتهم. وتنشأ مجموعة من مفارقات اللغة بين الشخصيات القادمة من بيئات مختلفة كتلك التي تحدث بين الريف والمدينة، وقد سبق الإشارة إليها في المبحث السابق، ويتم بناء الشخصية على وفق حالتها الاجتماعية ولغتها وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى، ومنذ زمن حفلت المسلسلات الريفية التي أنتجت في سبعينات القرن الماضي بتلك النوعية من كوميديا اللغة والبيئة كمسلسل الدواسر ومسلسل جرف الملح، وفيها تم التأكيد على اللهجة الريفية الخالصة مع بعض التعديلات التي تفرضها الضرورة الفنية ولكن اللافت للنظر هو أن الشخصيات في كلا المسلسلين لم تكن تهدف الإضحاك وإنما كانت الحوارات باللهجة الريفية هي من يثير الضحك فصارت الكوميديا جزءً لا يتجزأ من الفعل الدرامي وليست منفصلة عنه أو متكلفة لهذا الغرض، وشاعت في الكثير من الأعمال الدرامية التلفزيونية ثنائية الريفي – المدينة، أو البدوي – المدينة، حتى خرجت عن السيطرة وعُدت كإساءة لتلك الشرائح المجتمعية. إن تناول شخصية الريفي وانسحاقه أو صدمته في المدينة لم تكن الغاية منه وضع حلول لمشاكله الكبيرة كالفقر والجهل والمرض والحاجة الى الخدمات الصحية والانسانية وحرمانه المتواصل من التعبير الحقيقي عن ذاته بدون النبرة الكوميدية التي ارتبطت به والتصقت بشخوصه. ومثلما نشاهد النظرة الساخرة لأهل المدينة تجاه قبعة الكاوبوي والسخرية من القادم من الجنوب الأمريكي، وكذلك التميز العنصري ضد السود، نشاهد في الدراما العراقية صدى ذلك التناول في النظرة نفسها للعقال أو الزي الريفي بينما يتم الاحتفاء به في المسلسلات الخليجية بإعتباره زياً رسمياً. ولكن في مسلسل "أيام الإجازة" بنسختيه الأولى والثانية فكان يتبع النموذج الكوميدي الصرف الذي لا يدع مجالاً للتأمل والتفكير لأنه بني على أساس الاضحاك من دون أي جهد لقراءة اجتماعية أو نفسية لما يدور حول الشخصيات.

وجدير بالذكر إن المسلسلات الكوميدية الخليجية قد تعاملت بروح مرحة مع المقيمين من جنسيات متعددة وبخاصة المصريين منهم، ومنحتهم مساحة كبيرة في الحدث وفي بناء الشخصيات فكانت الكوميديا تنشأ من التباين الكبير بين اللهجة

الخليجية واللهجة المصرية ومحاولة الشخصيات التحدث بلهجة الآخر كما في شخصية "منجاوي" في مسلسل "خالتي كماشة" ومسلسل "الحيالة"، (يحدد جوهر الفكاهة، الذي يسميه "الكوميدي" في تباين بين ما هو متوقع وما يتم اختباره، على الرغم من أنه بدلاً من تسميته "التناقض"، يسميه "التناقض. " على سبيل المثال، "الأخطاء هزلية (Al-Khuwaildi, 2021)) .

يمكن تلمس الأثر الدال للبناء الكوميدي للمسلسل التلفزيوني من خلال تقصي مجموعة من السمات الخاصة بالبناء الكوميدي والتي يتبناها صانع العمل وتتمظهر في الشخصيات وفي الأحداث، فبسبب الوضع الاستثنائي للمجتمع العراقي إبان ثمانينات القرن الماضي وغياب الحرية بشكل تام، اقتصر البناء الفني للأحداث والشخصيات على النقد الاجتماعي وعلى تقديم شخصيات سطحية وغير معقدة ولا يتوضح فيها العمق الاجتماعي أو النفسي أو تكون لها أي وجهة نظر عن الحرب أو السياسة. ففي ظل الهيمنة الرقابية على الدراما ستظل البنية الواقعية غائبة حتى سقوط النظام في نيسان من العام 2003.

ويرتبط البناء الكوميدي للمسلسل التلفزيوني بالموضوعات التي يتناولها وبالشخصيات التي تتحرك داخل هذا البناء، وبالتالي يمكن قياس أثره الدال في تكوين الشخصيات وفي تناميها وتحولاتها أثناء مسيرتها السردية والحوارات المرتبطة بهيكل السرد، وهنا يؤكد الباحثان على إن لا يكون التعكز على الحوار في الدراما السينمائية والتلفزيونية، إذ (كل سيناريو يحمل كمية كبيرة من التجسيد لوصف الأحداث أو المواقف التي يراد منها في الطرح الفيلمي، يعد سيناريو من السيناريوهات المقبولة، أما العكس من ذلك كان يكون السيناريو بعيد عن الوصف للمشاهد، وبعيد عن الإيحاءات المرئية، ويعتمد على الحوارات التي تكشف الفكرة والموضوع للعمل، فان مثل هذه السيناريوهات ستكون غير مناسبة للعمل الفيلمي، الذي يعتمد الصورة ولا يعتمد الحاكي، بل انه نص لا يرتقي إلى أن يصنف مع السيناريوهات، أي انه نص إذاعي أو نص يصلح أن يكون قصة مقروءة لا منظورة (Salman, 2019) وتتميز الدراما العربية ومنها العراقية بإعتماد على الحوارات الطويلة لإيصال الفكرة وليس على الصورة والحركة والأداء، ولذلك تتعكز الكوميديا على الحوار الذي تلقيه الشخصيات بما يوفره من تهكم مناطقي والتلاعب في الألفاظ وقلبها والتورية واستخدام الأسماء والصفات التي تحتوي على تناقض داخلي أو لا تتناسب مع شخصيات حاملها. وكل تلك التقنيات اللغوية تعد بيئة خصبة للكتابة يمكن للشخصيات إنتاج المعنى المثير للضحك، فاللغة في الدراما لغتان: اللغة المكتوبة وهي الحوارات التي يكتبها الكاتب ويتميز بها وتعبر عن الشخصية، ولغة الجسد أو الأداء الحركي وهي خاصة بالممثل.

**مؤشرات الإطار النظري:**

1- تشكل الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمانية التكوين العام للشخصية وبعدها الأدائي كوحدة تامة الوظيفة في العمل الكوميدي.
2- للغة وطريقة نطقها واللهجة دورٌ في إنتاج المعنى الكوميدي واشتغال الشخصية ضمن التعبير الكوميدي.
3- تلعب عناصر اللغة الصورية في الوسيط السينما- توغرافي دوراً مهماً في تفعيل متغيرات التعبير داخل النص الكوميدي.

## الفصل الثالث / منهجية البحث واجراءاته

### إجراءات البحث

لغرض إنجاز هذا البحث اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل والذي يمنح النتيجة المرجوة منه في البحث عن الشخصية وأدائها، ودورهما في إثراء التعبير في المسلسل الكوميدي، وتحليلهما، وتفسيرهما عن طريق العينة، وكانت وحدة التحليل الموقف والمحدد بالثانية والدقيقة من زمن الحلقة، واعتمد الباحثان على الملاحظة كاداة للتحليل وفقا لمعيار التحليل عب مؤشرات الاطار النظري، وقد اختارا مسلسل تلفزيوني واسع الانتشار، ومن ثم استخراجا الباحثان النتائج والاستنتاجات للمشكلة التي قدمها البحث.

**تحليل العينة:** الحلقة الثانية والحلقة الخامسة عشرة من مسلسل عفاريت عدلي علام، وتجدر الإشارة الى أنه وبرغم ما تعرض له ذلك المسلسل من نقد إلا إنه حظى بنسب مشاهدة عالية ودخل قائمة المسلسلات الأكثر مشاهدة، خصوصاً أنّه قدّم قصّة غير متداولة كثيراً بالدراما العربية من قبل، والمسلسل من تأليف يوسف معاطي واخراج رامي إمام، تمثيل عادل امام، هالة صدقي، غادة عادل، كمال أبو رية، عزت أبو عوف.

**1- ملخص الحلقة الثانية:**

كان عدلي المثقف وكاتب المقالات منهمكاً بكتابة مقال ساخر ينتقد فيه وزارة الداخلية، مثل غيره من كتاباته التي تتسم بالحدة ضد الحكومة والتي ينشرها رئيس التحرير باسمه. فيذهب (شوقي) الى (ماجد) ليخبره بأن وزير الداخلية لا يريد مقالات تهاجم وزارة الداخلية مثل المقالات السابقة، فيطمئنه، ثم يذهب (عدلي) ل(صديق) لكي يحضر له عدد من الكتب ليشتريها، ليساعد ابن زينات على النجاح، ثم يتصل (مدكور) به، فيذهب إليه فيعرف منه أن (حياة) و(زينات) (وأنيسة) و(عربي) تم القبض عليهم بسبب مشاجرتهم، ثم تأتي الشرطة وتأخذه للقسم، وهناك يتصل عليه (ماجد) ليخبره بأن المقالة تهاجم الداخلية، فيقول له (عدلي) بأن يضيف بعض الكلمات لتتحول المقالة من هجوم إلى مدح، ويطلب منه توصية من وزير الداخلية، وبعد ذلك تجلس (ملك) لتطالع كتب وألبوم صور والدتها حتى يقع نظرها على كتاب اسمه النظرات ووجدت بداخله صورة وإهداء من شخص اسمه (عدلي علام)، ثم تذهب (حياة) بالسمك إلى (الشيخ صادق) وهي التي كانت طلبتها من (عدلي)، ويخبرها بعدد من الطلبات لأن أحد ما حضر لها عمل، وهو سبب نفور زوجها (عدلي) منها، وبعد ذلك يتحدث (عدلي) عن القراميط وإلى من ذهبت، ويخبر (سامي) بأن ذهبت لرجل نصاب ورث مهنته من أبيه وهو (الشيخ صادق)، ثم يذهب (عدلي) و(سامي إلى (حورية) ليعطي ابنها (محي) كتب الإحصاء، وهناك يرى صورة (ملك) التي كان يحبها، فيذهب لقراءة الفاتحة في المقابر عليها، وفي الصباح في العمل تأتي له فتاة شابة وعندما يراها من بعيد يعتقد أنها (ملك)، وينادي عليها باسم أمها.

**المؤشر الأول:** تشكل الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمانية التكوين العام للشخصية وبعدها الأدائي كوحدة تامة الوظيفة فى العمل الكوميدي.

في المشهد الثاني يبدي رئيس التحرير ماجد امتعاضه من التأخير ومما سماه (التقاعس والتهاون في أداء الواجب) والذي أصبح صفة للعاملين وهو ينتظر انتهاء كتابة مقاله الافتتاحي الذي يكتبه له عدلي علام، ولأن اللواء شوقي ممثل وزير الداخلية لا يعرف ذلك فهو يطلب منه أن يضيف جملة الى المقال فيتصل رئيس التحرير هاتفياً بالعم عبد الله ليطلب اضافة تلك الجملة قائلاً: إدي الواد اللي عندك الجملتين دول خليه يضيفهم في المقال.

وبرغم هذه اللهجة المتعالية فإنه يتقمص مع ممثل الوزير دور الكاتب الرومانسي الذي يمتلك طقساً خاصاً للكتابة وقلماً خاصاً وورقاً خاصاً فيشعر ممثل الوزير بأنه يجلس بجوار شاعر وهو في الحقيقة ليس سوى سارق للمقالات. ولكن يمكننا هنا أن نلاحظ البعد الأدائي لرئيس التحرير الذي يتملق السلطة ممثلة باللواء شوقي ممثل وزير الداخلية ويتعامل معه بود ومرح ولا يرفض له طلباً بينما يتحول الى أداء آخر من التسلط والسوقية حينما يدعو عدلي علام (بالواد) برغم سنه الكبيرة وبرغم كونه يكتب له مقالاته. وهنا تلعب أبعاده النفسية بإعتباره (يدعي الكتابة) والاجتماعية بكونه يرأس تحرير الصحيفة التي يعمل فيها عدلي بنظام القطعة أو التكليف وتسهم هذه العوامل جميعاً في تكوين شخصيته ويساعد على تغيير أنماطه الأدائية كوحدة تامة الوظيفة فى العمل الدرامي الكوميدي.

وفي المشهد الثالث يتوقف عدلي عند مكتبة صغيرة ويسأل صاحب المكتبة العم صديق عن كتب على الأرض فيخبره إنها لورثة يبيعون كتب أبيهم، ويعرض عليه كتاباً بعنوان (لطائف الحيوان وسر لغة الغربان)، فيجيبه عدلي (غربان؟ غربان إيه؟ كفاية

الغربان اللي في البيت) وهو يشير من طرف خفي الى زوجته وأخيها. إن أهم ما يمثله هذا المشهد على المستوى النفسي لشخصية عدلي هو كونها مأزومة على الدوام بتسلط زوجته (حياة النفوس) – لاحظ المفارقة في الاسم- على حياته والتي جعلت منه رجلاً متذمراً ويستغل كل فرص للحوار في إبراز تذمره وتعاسته التي يعيشها مع زوجته المتسلطة. وفي المشهد اللاحق (الرابع) سيتكرر ذلك الأداء الذي ترافقه الشكوى من الزوجة حينما يذهب الى المقهى حيث ينتظره مدكور ومدني الذي يخبره بأن الشرطة قبضت على زوجته الكئيبة وأخيها البلطجي وزوجته بسبب مشاجرة فيرد عدلي بالقول (وهو يخفي فرحه بالخبر): سبحان الله يمهل ولا يهمل، أنا لسه قاري الصبح دعاء تفريج الكرب.

**المؤشر الثاني:** للغة وطريقة نطقها واللهجة دورٌ في إنتاج المعنى الكوميدي واشتغال الشخصية ضمن التعبير الكوميدي.

في الدقيقة 22:39 المشهد الثامن يقود سامي سيارته ويجلس عدلي بجانبه ويدور بينهما الحوار الآتي:

عدلي: شيخ مين وبتاع مين؟ ده نصاب، الراجل ده أصله وارث الشغلانه من أبوه وجده، بس أبوه كان على قده، أنا لحقته في الآخر، الراجل ده كان إيه، كان ياخذلو جوز فراخ، كم بيضة، شوية رز معمر، إنما دا منشار.

سامي: بس اللي أنا اسمعتو الراجل ده واصل، وناس كتير بتبعتلو وبتعتمد عليه، ناس مهمين، زي الفنانين، رجال الأعمال، لعيبة الكورة.

عدلي: بقا دي الخيبة يا سامي، الفقراء بيروحو للسكة دي علشان إيه، قشاية يتعلقوا بيها.

سامي: يعني انت مش مؤمن بالكلام ده يا عدلي؟

عدلي: اسمع يا سامي، هم الجن والعفاريت دول سابو الدنيا كلها وقعدو هنا في مصر، لو كان قادر ينفع كان نفع نفسه، العفريت بتوعهم ما ضبطوهوش ليه؟ بس هو الراجل ده احقاقاً للحق وعلشان ما ضلموش عمل معجزة مش قادر أنكرها.

سامي: معجزة إيه؟

عدلي: زوجني الولية الزبالة اللي مش قادر أخلص منها.

سامي (يضحك): يا راجل!

عدلي: هي أصلها كانت عانس، راحتلو عمل لها عمل، ما فيش أسبوع كنت متجوزها، الله يخرب بيتك يا جعفري الكلب .

وفي هذا المشهد كان للحوار وللغة وطريقة نطقها واللهجة دورٌ كبير وواضح في إنتاج المعنى الكوميدي واشتغال الشخصية ضمن البناء الدرامي الكوميدي وهو يؤكد ما تم تأشيره من صراع داخلي تعيشه شخصية عدلي الذي لا يترك أي فرصة للحوار دون أن يستغلها لتوجيه سهام شكواه ومعاناته من زوجته المتسلطة ويكشف الحوار عن مجموعة من المعلومات التي تدلي بها الشخصيات ولكن من وجهة نظرها فعدلي يتخف بالجان واختيارهم العيش في مصر وهو يوجه اللوم لهم لذلك الاختيار غير المناسب فيؤكد الرغبة الشائعة عند المصريين بأن العيش في الخارج هو أفضل من من العيش في مصر حتى بالنسبة للعفاريت.

**المؤشر الثالث:** تلعب عناصر اللغة الصورية في الوسيط السينما- توغرافي دوراً مهماً في تفعيل متغيرات التعبير داخل النص الكوميدي.

في الدقيقة 18:19 المشهد السابع تصور الكاميرا من منظر علوي وبزاوية عين الطائر قدوم سيارة الشيخ صادق الجعفري، وترافق حركة الكاميرا موسيقى الدفوف مع اكتظاظ الحارة بالناس الذي يستقبلون الشيخ ويتمسحون بالسيارة ويفتحون له بابها للتبرك به، وتدخل نغمات (آلة السكسفون) المتصاعدة مع أصوات هلاهل النساء فرحاً بقدوم الشيخ لتؤكد تلك العناصر الصوتية والصورية جميعها الأجواء الروحية التي يريد صانع العمل تدعيم فكرة الناس عن القادم، فالإضاءة الواطئة والكاميرا التي تصور من الأعلى والتي تظهر الناس بأحجام صغيرة الأمر الذي يحيلنا الى أن تفكيرهم ضيق هو الآخر وهم يعيشون في عصر ظلام فكري بسبب إيمانهم بقوى الشيوخ والعرافين وممتهني السحر والشعوذة والتي ترتبط عادة بقوى عليا حيث يسكن الجان والعفاريت. وفي هذه الأجواء يسير الشيخ صادق مخترقاً صفوف الناس بصعوبة في دار واسعة ومليئة بالبخور وبالنساء والبخور وهن ينتظرن مقابلة الشيخ لحل مشاكلهن مع أزواجهن وما يعانين الأخريات عدم الانجاب ومن العنوسة والاكتئاب وغيرها من الأمراض النفسية.

**2- ملخص الحلقة الخامسة عشرة**

لم يصدق شوقي ما جرى مع عدلي في مركز الشرطة بعدما وجدت معه المخدرات التي اختفت ليخرج عدلي من الاحتجاز

في اليوم التالي، ويعرف (شوقي) ما حدث في القسم ويفهم أن هذه الطريقة لم تفلح مع (عدلي)، أما (عدلي) فيعود للحارة وسط فرحة (حياة) وأهل الحارة، بعدها تأتي (سلا) إليه ويعرف أن (شوقي) هو من أراد سجنه، فيشكرها على ما فعلت، لكنه يقول لها أنه لا يعرف الآن من أي شيء يخاف، هل من (سلا) أم من (زكي) وغيره، أما (شوقي) فيذهب ويتفق مع (زكي) على أن يتزوج (تامر) من (ملك) بعد خروجها من المصحة، بعد ذلك يذهب (زكي) ل(عدلي) لكي يحذره بأن يبتعد عن (ملك)، أما (شوقي) فيستدعي (محي) ويهدده بسجنه إذا لم يبتعد عن (ملك)، بعد ذلك يذهب (فادي) ل(محي) ليخبره أن (زكي) يريد أن ينفق على عملية والدته من جيبه الخاص وفي فرنسا، لكن (محي) يرفض، بعد ذلك يذهب (محي) ل(عدلي) ليخبره أنه يريد أن يهاجر لما حدث له من ضرب وتهديد، فيخبره (عدلي) أن ذلك خطأ وأنه سيجلب له حقه، بعد ذلك تخرج (ملك) من المصحة وتأتي على منزل والدها (زكي)، وتدور بينه وبينها مناقشة انتهت على أنه خيرها بينه وبين (محي)، بعد ذلك تأتي (أنيسة) وتخبر (حياة) أن عفاريت في الشقة، فتدخل (حياة) غرفتها وتجد شخص أسود وشعره كثيف وله جسد عريض وكبير، فيغمى عليها، وعندما يعود (عدلي) يقول لها أنه حرامي وليس عفريت وأن الحرامي سرق الذهب الذي تمتلكه.

**المؤشر الأول:** تشكل الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمانية التكوين العام للشخصية وبعدها الأدائي كوحدة تامة الوظيفة فى العمل الكوميدي.

في الدقيقة 4:10 يبدأ المشهد الأول بدخول الضابط صلاح الذي قبض على عدلي وتحفظ على دليل جريمته (1 كغم من الهيروين)، ويفاجأ الضابط بأن حقيبة عدلي ليس فيها سوى أوراق وحافظات بلاستيكية فيرتبك أمام ضابط التحقيق ويرفع صوته بالصياح قائلاً:

الضابط: أقسم بالله أنا محرزه بإيدي وجايبو بإيدي كمان وأنا جاي يا أفندم.

المحامي سامي: يا أفندم احنا لا يمكن نسكت على اللي حصل ده، أنا بطالب بتعويض مادي لموكلي عما لحق به، موكلي بات ليلة في الحجز مع المجرمين والحرامية والدهماء، دغير الأذى النفسي اللي تعرض ليه نتيجة التشهير به، يا أفندم، أنا بأختصم القسم، وأختصم حضرة الضابط، وبأختصم الجورنان اللي كتب في الموضوع ده.

عدلي: وبأختصم حياة كمان.

على الرغم من وقوف عدلي طيلة هذا المشهد ساكتاً ويشير برأسه موافقاً على دفاع محاميه، لكنه كان ينتظر اللحظة المناسبة ليقول الكلمات الثلاثة الأخيرة التي ختمت المشهد بالاعتماد على ما تكون من أبعاد النفسية واجتماعية ومن التراكم في تكوين شخصيته وردود أفعاله وأقواله المرتبطة دوماً بالسخرية من نفسه ومن علاقته بزوجته المسيطرة (حياة النفوس). ويرى الباحثان بأن صاحب العمل لم يعتمد كلياً على الشخصية الرئيسة في إنتاج الكوميديا وإنما كان عدلي علام يعلق على ما تقوله الشخصيات الأخرى ويختتم المشاهد بما يشبه التوقيع لينتج السخرية والضحك وذلك بالاعتماد على ذلك البعد الأدائي الذي ينجح في تحقيق الوظيفة المطلوبة داخل مبنى العمل الدرامي الكوميدي. ويرينا ذلك المشهد القدرة على إنتاج الكوميديا بأقل عدد ممكن من الإشارات والكلمات وبدون الدخول في ثرثرة لا طائل منها غير تشتيت انتباه المتلقي، ويرى الباحثان أيضاً بأن البعد الجسماني للممثل وكبر السن كانا سبباً في اختيار هذه الطريقة في الأداء والذي ساهم في التكوين العام للشخصية. وهذا ينطبق على المشهد اللاحق (الثالث) في الدقيقة 6:24 وفيه نشاهد (الزفة البلدي) التي استقبل فيها عدلي علام بعد خروجه من الحجز وكانت زوجته حياة النفوس ترقص فرحة بخروجه لأنها تبر بنذرها قائلة:

حياة النفوس: بس يا نسوان، وحياة النبي، لفرّق لحمة وفول نابت عشان سيدي أبو العلا اللي ما كسفني ولا خلا حد يشمت فيا، عدلي رجع من حبستو، رجع لفرشتو.

عدلي: خلاص يا حياة هو أنا تاجر حشيش وخارج من السجن؟

حياة النفوس: يوه، وحياة النبي، أنا نذراها يا سي عدلي، انك انت يوم ما تخرج، لفك شعري وأرقص في الحارة.

وترقص حياة النفوس بقوة لتصدم جسم عدلي النحيف والمتعب الذي يكاد يقع جانباً، ثم تطلق حياة النفوس هلهولة طويلة وتختمها بحركة من يدها تدفع جسم عدلي مرة ثانية، وفي كلا هاتين الحركتين يتحقق الفعل الكوميدي الذي يعتمد على الأبعاد الجسمانية للشخصيات والتفاوت الكبير بين أحجام الشخصيات وقوتها الجسمانية، وهذا ما كان يحدث في عمليات إنتاج الكوميديا منذ السينما الصامتة بالاعتماد على التفاوت بين أحجام الشخصيات فظهرت ثنائيات البدين والضعيف من أمثال

لوريل وهاردي وما كان يحصل بينهما من مفارقات ومواقف مستمدة من الاختلاف في الأبعاد الجسمانية.

**المؤشر الثاني:** للغة وطريقة نطقها واللهجة دورٌ في إنتاج المعنى الكوميدي واشتغال الشخصية ضمن التعبير الكوميدي.

في المشهد الرابع وبعد أن تدعو حياة النفوس زوجها محي للاستحمام بعد خروجه من السجن يتعذر هو بحاجته الى النوم ويذهبان ويبقى عربي الذي يمد يده نحو زوجته أنيسة قائلاً:

عربي: ما تيجي نصحح الواجب؟

أنيسة: يهدك!

عربي: يهدني إيه؟ خدي يا بت.

وفي عبارته (تصحيح الواجب) دعوة للفراش ولكنها مرمزة باستخدام عبارات غير مباشرة يتم انتاجها في الكثير من اللهجات كمثل عبارة (ما تيجي نصحح الواجب؟) باللهجة المصرية والتي تقابلها في اللهجة العراقية عبارة (تعالي نحل الواجب) وهي مشابهة لها تقريباً، وكلا العبارتين تثيران الضحك وتنتجان الكوميديا وفي نفس الوقت توحيان بالرمز الجنسي ذاته ولكن بلهجتين مختلفتين.

**المؤشر الثالث:** تلعب عناصر اللغة الصورية في الوسيط السينما- توغرافي دوراً مهماً في تفعيل متغيرات التعبير داخل النص الكوميدي.

في المشهد الأخير من الحلقة الخامسة عشرة تخبر أنيسة أخت زوجها حياة النفوس بوجود عفاريت داخل الشقة تضع التراب على طعامها وإنها تسمع أصواتاً غريبة وإنها رأت أفعى كبيرة مرت بجانبها وتتفاعل معها حياة النفوس بردود أفعال خائفة وحينما يسمعان صوتاً قادماً من غرفة حياة تسقط أنيسة مغشياً عليها، فتدخل حياة النفوس الى غرفتها وتفاجأ بوجود شخص أسود اللون ذي شعر غزير يفتش في دولابها الخشبي فتظنه جنياً، وحينما يرمقها بنظرة غاضبة تصاب بالرعب وتسقط هي الأخرى مغشياً عليها. وهذا المشهد يتم تصويره بالكامل بكاميرات على الكتف تهتز مع حركات الشخصيتين لتوحي بالقلق العام للمشهد، بالإضافة الى استخدام الأحجام الكبيرة والزاوية المتعددة التي تصور وجهي الشخصيتين فيتم اظهار أكبر قدر ممكن من الأفعال وردود الأفعال الخائفة على الوجهين حتى إن المونتاج ساهم من خلال القطعات السريعة بين مختلف الزوايا والأحجام ليتم ضبط إيقاع المشهد ليعطي طابعي الخوف والكوميديا معاً. وتساعد الموسيقى التصويرية على زيادة جرعة الرعب الممزوج بالكوميديا من الورطة التي تعيشها فيه الشخصيتان وهما امرأتان عادة ما تصدقان عالم الجن والعفاريت. وكذلك كانت الإضاءة خافتة بعض الشيء وبذلك تم تفعيل العديد من عناصر اللغة الصورية لتحقق أدواراً مهمةً في تفعيل أداء الشخصيتين داخل البناء الدرامي الكوميدي للمشهد.

## +الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

### أولاً:- النتائج

بعد تحليل العينة المختارة وجد الباحثان بأن اشتغال الشخصية الكوميدية بواسطة أبعادها ولغتها التي يحددها النص المكتوب وكذلك عناصر اللغة الصورية يحققان التعبير الكوميدي للمسلسل التلفزيوني، وقادت الباحثان الى النتائج الآتية:

1- تبين أن كتابة النص ضمن الاشتراطات الكوميدية تخلق التعبير المطلوب في المسلسل الكوميدي.
2- تبين أن التأثيرات النفسية المتراكمة التي مرت بالشخصية الرئيسة (عدلي علام) تساهم في تكوينها ورسم أدائها داخل منظومة البناء الكوميدي.
3- تجلت العوامل الاجتماعية المحيطة بالعديد من شخصيات المسلسل (وبحسب تكويناتها الاجتماعية) في تصنيفها وترتيبها على وفق المكانة الاجتماعية داخل البنية الكوميدية للمسلسل.
4- وجد الباحثان أن اعتماد الفوارق الجسمانية بين الشخصيات يمكنها أن تكون موئلاً ثرياً للمواقف الكوميدية.
5- كشفت اللهجة والمفردات الخاصة بكل شخصية (كل بحسب ) عن قدرتها على خلق مشاهد كوميديا داخل المبنى العام للعمل.
6- تبين أن الاستخدام الذكي للتباين بين المرئي والمسموع في مشاهد اجتماعات الجن يمكن توظيفها بشكل كبير لإنتاج الكوميديا.

**ثانياً الاستنتاجات:**

1- شكلت الأبعاد النفسية مجموعة من الأداء التي كانت تظهر بشكل أفعال وردود أفعال للشخصية ضمن البناء الكوميدي وذلك بسبب تأثيراتها الواضحة التي رسخت في باطن الشخصية.

2- أحاطت الأبعاد الاجتماعية بالشخصية ورسمت علاقتها بالآخر ضمن مجموعة من التعبيرات ذات الطابع الكوميدي.

3- كان للأبعاد الجسمانية التي كونت صورتها وهيأتها الخارجية التكوين العام للشخصية وبعدها الأدائي كوحدة تامة الوظيفة في العمل الكوميدي.

4- أدت اللغة التي تتحدثها الشخصيات وطريقة نطقها واللهجة دورها في إنتاج المعنى الكوميدي واشتغال الشخصية ضمن النص الكوميدي.

5- لعبت عناصر اللغة الصورية وبخاصة التصوير والمونتاج في الوسيط السينما- توغرافي أدواراً مهمةً في تفعيل أداء الشخصية داخل البناء الكوميدي.

**Conclusions:**

1. The psychological dimensions formed a set of performances that appeared in the form of the character's actions and reactions within the comedic structure, due to their clear influences embedded within the character's inner being.
2. The social dimensions surrounded the character and outlined its relationship with others within a set of comedic expressions.
3. The physical dimensions, which formed its image and external appearance, shaped the character's overall composition and its performance dimension as a fully functional unit within the comedic work.
4. The language spoken by the characters, their pronunciation, and their dialect played a role in producing the comedic meaning and the character's functioning within the comedic text.
5. The elements of visual language, particularly photography and montage in the cinema-graphic medium, played important roles in activating the character's performance within the comedic structure.

**References:**

1. (Henry), B. (2007). *Laughter Life in Drama, trans. Jabra Ibrahim Jabra, 3rd ed. (Beirut:.* Beirut: Majd University Institution for Studies, Publishing and Distribution.
2. Ahmed, O. (1984). *Greek poetry.* Kuwait: World of Knowledge.
3. Al-Khuwaildi, Z. (2021, July 1). *The Philosophy of Humor: Between Pretending to Be Funny and Taking Things Seriously*. (Kitabat) Retrieved 7 1, 2021, from kitabat: https://kitabat.com/
4. Al-Mukhtari, Z. (1998). *Introduction to the theory of psychocriticism, the psychology of the poetic image from the criticism of purity as a model.* Damascus: Publications of the Arab Writers Union.
5. Al-Sahen, S. (2014, 11 1). Visual Discourse on Television. *Academic Journal , 69*, 186.
6. Bar, T. (1993). *Acting for Film and Television - Tony Bar.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
7. Engineer, M. W. (1979). *Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Volume 1.* Beirut: Lebanon Library.
8. Ghaleb, A. N. (2010). *Arabic Dialects, Asad Tribe Dialect.* Amman: Dar Hamed for Publishing and Distribution.
9. Hamid, S. A. (2003). *Humor and Laughter: A New Vision.* Kuwait: The world of knowledge.
10. Kanehir, A. K. (2018, 2 19). The comedian's performance in Molière's plays. *Academic Magazine, 87*(87), 75.
11. Leech, M. M. (1979). *Comedy & Tragedy.* Kuwait: World of Knowledge.
12. Leech, M. M. (1979). *Comedy and Tragedy* . Kuwait: [World of Knowledge.
13. Qwaider, J. A. (2009). *Humorous Poetry in Abbasid Poetry, Unpublished Master's Thesis.* Homs, Syria: Faculty of Arts, Al-Baath University, Homs, Syria.
14. Saliha, N. (1999). *Theatre between Text and Performance.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
15. Salman, A. (2019). *senario & script.* Cairo: Dar Althqafya.
16. Sobchack, T. &. (1980). *An introduction to film.* Boston- USA: Little, Brown and Company.