

الكوميديا والفارس دراسة في فهم المصطلح

د. إسماعيل شعبان الشوشان

قسم الفنون الدرامية، كلية الفنون، جامعة طرابلس

مشكلة البحث والحاجة إليه

أغلب المهتمين بالفن المسرحي يخلطون بين مفهوم الكوميديا ومفهوم الفارس ، وذلك نظرا لتقارب خصائص وأساليب كلا منهما اصطلاحا

وأداء مما سبب إرباكا في التفريق بين المفهومين ، وهذا البحث يحاول الإجابة عن التساؤل التالي:

ما هي مفاهيم الكوميديا والفارس و الأسس التي يقوم عليها كلا منهما ؟
لذلك فإن هدف البحث وأهميته ،تكمن في التعرف على كل نوع على حدا ،ومعرفة العلاقة الفنية التي تربط بينهما ،باعتبارهما لونين مختلفين وإن تشاركا في بعض الخصائص والأساليب.

الكوميديا كنوع درامي

يعتقد بعض الباحثين إن كلمة كوميديا مشتقة من الكلمة اليونانية komos التي تعني المرح الصاخب أو الأغاني المرحية التي يرددونها أهل الريف، فيقوموا باستعراضات ماجنة يتغنون فيها ويرقصون ،وقد لبسو ثيابا تنثير الضحك ،وتوجوا رؤوسهم بأكاليل من أغصان الشجر وأوراقه ومن خلال هذه الحفلات كانوا يتبادلون الشتائم اللاذعة ،ويبتكرون النكات (صقر، 1979ص28-38)ويرى أرسطو أن الدوريون* يزعمون إنهم من ابتدعوا التراجيديا والكوميديا وكذلك الميجاريون المقيمون في الأرض اليونانية الأم يزعمون أن الكوميديا نشأت في فترة الحكم الديمقراطي ،كذلك الميجاريون المقيمون في صقلية بالذات ادعوا ابتداء الكوميديا بحجة أن الشاعر إبيخاروموس** ينتمي إلى صقلية ،فهذب الأناشيد وألف منها لأول مرة ملهاة قصيرة وهو ما يؤكد د محمد

* الدوريون نسبة الى doris وكانوا يشكلون احد الاجناس الاربعة الرئيسية التي تكون منها الشعب اليوناني ولقد كان سكان ميجاراغلبية سكان البيلونيز وصقلية من

الدوريين نسبة الى ميجارا عاصمة احدى مقاطعات اليونان القديمة

** إبيخاروموس شاعر كوميدي من صقلية عاش في القرن الخامس ق م ولقد ألف مابين خمس وتلاتين واتنين وخمسين مسرحية كوميديا لم يبق منها غير خمسة وتلاتين عنوانا

حمدي إبراهيم بقوله (نشأت الكوميديا في صقلية حيث منحها ابيخاروس أول أشكالها الفنية)(حمدي، 1977، ص106) كما يرى أرسطو أيضا أن التراجيديا قد ادعى ابتداعها بعض الدوريون في البيلوبينز، مستنديين في ذلك على مصدر كلمتي كوميديا، ودراما، فهم يطلقون كلمة كومي komai على القرى الصغيرة التي بضواحي المدن، بينما يطلق عليها الأتنتيون كلمة ديموي K demoi يقول أرسطو(ومن هنا يزعمون أن الإسم الذي يطلق على الكوميديين لم يشتق من كلمة كومازين komazein أي يمرح في صخب ولكنه اشتق من لفظة كومي komai أي القرى الصغيرة التي كانوا يتقلون بينها، لأن أهل المدن كانوا يحتقرونهم ويطاردونهم (أرسطو ب. ت، ص83)

وتحدث أرسطو ووصف الكوميديا بأنها تعالج عيبا وقبحا لا يسبب ألما ولا ضررا، وهي تصور أناسا أقل من المتوسط وهي بذلك عكس التراجيديا التي تصور أناسا أفضل من الناس العاديين (حمدي، 1977، ص18) وبهذا نستطيع القول إن الكوميديا هي ذلك اللون المسرحي الفكاهي الساخر الذي يرمي إلى عرض نقائص البشر، عن طريق تصويرهم في مواقف النقص والضعف بهدف إثارة الضحك من العيوب والأخطاء التي فعلها الإنسان عن جهل، وبالتالي يحاول تجنبها مادامت ماثرا للسخرية الاجتماعية، والكوميديا هي أحد النوعين الرئيسيين في الفن الدرامي، وهناك تداخل بين الكوميديا والأنواع الدرامية الأخرى إلى حد أنه لا يمكن لنا الفصل بينها بشكل نهائي، ذلك لأن هناك عناصر متداخلة ومشاركة بين شتى الأنواع وتتألف الكوميديا النقية التي ليس فيها موسيقى وألحان من مقاطع كلامية وفعلية، لها صياغة خاصة بها، والهدف منها عندما تعرض الكوميديا مثلا على خشبة المسرح خلق جو عام مرح بين المتفرجين أو الجمهور، بحيث يشعر الجمهور أو المتفرج بأجواء المسرح والضحك، وبذلك يكون قد حدث ما يسمى التطهير أي تطهير النفس مما يمكن أن يعلق بها من حزن، أو أسى، أو قلق، أو يأس، أو إحباط، ولهذا السبب وفي مراحل تطور الكوميديا لا نجد مشاهد فيها كوارث، أو فواجع تحزن المتفرج أو تسبب له الهموم، لأن ما تحتويه الكوميديا من تناقض في أفعال الشخصيات وأقوالها وأشكالها تتوجه كلها إلى الجانب المرح في المتفرج أو الجمهور، ويعرف الدكتور جونسون الكوميديا، بأنها عرض مسرحي للحياة الإنسانية بغية إثارة الضحك(حمادة، 1989، ص252) ويرى د نبييل راغب أن الكوميديا في معظم أشكالها تتوجه إلى عقل المشاهد لكي يعيد صياغة

تفكيره، ومنظوره تجاه قضية فكرية وثقافية معينة (راغب، 2001، ص 10) وقد يتجه الكاتب في مضمونه إلى نظرة ساخرة أو تهكمية أو مرحة أو خفيفة أو فاحصة، لكنه في جميع الأحوال لا يتعاطف الكاتب في مضمونه، بمعنى وضع مسافة محددة بينه وبين شخصياته حتى تتلقى سهام السخرية والتهمك، إما لغرورها أو لحدلقنتها أو لسطحيتها أو لتفاهتها أو لإدعائها أو لزيفها أو لتناقضاتها أو لعبثيتها، ويرد في كتاب فن الشعر لأرسطو تعريف الكوميديا على الشكل التالي، محاكاة لأشخاص أزدياء أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والردالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط هو الشيء المثير للضحك، والذي يعد نوعا من أنواع القبح (أرسطو، ب. ت، ص 103) فالتراجيديا وفقا لأرسطو نشأت نشأة ارتجالية، على أيدي الكورس في ما يسمى بالأناشيد الدترامبية، فإن الكوميديا بدورها نشأت على أيدي ما يسمى بالكورس الإحليلي، وكما أن التراجيديا وفقا لأرسطو عبارة عن محاكاة لفعل نبيل يصدر عن شخصيات نبيلة، فإن الكوميديا هي أيضا محاكاة لأشخاص، ولكن هؤلاء الأشخاص ليسوا نبلاء بمعنى أقل مرتبة ومقاما من الشخصيات النبيلة، وبذلك نستطيع القول إن ما يضحكني قد لا يضحك فالمسألة نسبية وليست مطلقة، فالكوميديا تهدف إلى الإمتاع والضحك من خلال مواقف وشخصيات أدنى مما هم عليه في واقع الحياة، فهي تهتم بالجماعة ولا تهتم بالفرد كما في التراجيدية، فهي تهدف إلى تغيير ما نحن عليه وليس تطهيريا كما تسعى التراجيديا، ويرى كثير من النقاد أن الكوميديا هي تلك المسرحيات التي تنتهي نهاية سعيدة قياسا على التراجيديا التي تنتهي نهاية محزنة، ولكن هناك الكوميديات أو المسرحيات الكوميدية لا تنتهي نهاية سعيدة حسب المعنى الدارج لهذه العبارة فمسرحية موليير (1622-1673) التي تدعى كاره البشر 1666 ومسرحية فولين لجنسون، ومسرحية سيرانو ديبيجرجراك لروستان، كلها لا تنتهي نهاية سعيدة، ومع ذلك أصر مؤلفوها على إطلاق اسم الكوميديا عليها (مليت، 1989، ص 179-180) أما الكوميديا الإغريقية فهي تصنف تاريخيا إلى:

أولا: كوميديا قديمة وكانت سياسية اجتماعية في المقام الأول، ازدهرت في عامي (486-400) ق م، مثل كوميديات أرسطوفانس (446-385) ق م، مثل (الفرسان-السحب-الطيور).

ثانياً: كوميديا وسطية تميزت بالبذاءة واتجهت إلى السخرية من الأساطير، والتهمك على الأعمال الفلسفية والأدبية، وظهرت في الفترة (400) ق م، مثل مسرحية برلمان النساء و بلوتس لأرسطوفانس.

ثالثاً: كوميديا حديثة استمدت موضوعاتها في الغالب من الحياة الاجتماعية المعاصرة، واتسمت بشخصياتها بالمنطوية أي عدم انتمائها للواقع، وقد حلت الفكاهة محل النكات اللاذعة وأصبح الحب الرومانسي موضوعاً سائداً فيها، وبدأت بالانتشار تقريباً في عام (336) ق م، ومنها مسرحيات الكاتب ميناندروس (243-291) ق م.

وقد حدد أرسطو للكوميديا وظيفة أساسية، تمثلت في التغيير السياسي، البطولي، الاجتماعي، الديني، الأدبي، الفني وذلك بعد أن يتم عرضها في صورة تحقر من شخصية ما، فهي تهدف إلى نقد سلوكها، وبذلك يتحقق للكوميديا رسالتها، ونحن لا نرى في النقد وحده الهدف الأخير للكوميديا، إذ هناك التسلية والإضحاك والإمتاع أيضاً، وقد تميزت الكوميديا الإغريقية بمسرحيات أرسطوفانيس، والتي أهم ما يميزها من خصائص المرح، والسخرية، والهجاء المر، الجمال الغنائي، والتحليل الدقيق لأفكار أهل أثينا وأعمالهم، بمعنى أن الكوميديا عند أرسطوفانيس لم تكن مجرد محاكاة للشخصيات الوضيعة أو للواقع التي تتحرك فيه هذه الشخصيات، وإنما كان هناك موقف نقدي للواقع، وقد مزج أرسطوفانيس مسرحياته الكوميدية بأمر غريبة، تتناول الشعراء وهم في الجحيم أو تتناول مدينة الطيور، والكوميديا عند أرسطوفانيس كانت تعني له ثلاث أشياء

أولاً: مشاهد مرحة تدفع الجمهور إلى الضحك بصوت عال (القهقهة) وكأنه لا حدود لهذه القهقهة.

ثانياً: كان أرسطوفانيس في مسرحياته غالباً ما يهزل من شخصيات كثيرة منها ما كان معروفاً في ذلك الوقت، كالكتاب ومثل سقراط في مسرحية السحب وبوريديس في مسرحية الضفادع، وهذه السخرية كانت تدفع المشاهدين إلى التفكير في الأمور السياسية والاجتماعية والفكرية، ولعل هذا التفكير كان يساعد المجتمع على الإصلاح، إصلاح الفساد.

ثالثاً: الأغاني أو الأغنيات، كانت تتخلل مسرحيات أرسطوفانيس فكانت تشبع البهجة في النفوس، وتجعل الجمهور يشعر بالرضا.

أما الكوميديا الرومانية، فقد كانت في معظمها عبارة عن إعداد لمسرحيات إغريقية فتنمّل في كوميديا المقعد والقرائية وكوميديا التمثيل، ومن أشهر كتابها الكاتب الروماني بلاوتس (254-184) ق م، والكاتب تيرنس (159-195) ق م، إلا أن مسرحياتهما تختلف عن مسرحيات أرسطوفانس لأنهم لم يكونوا مهتمين بتصوير مشاكل الواقع، أو بالأخبار السياسية أو الاجتماعية، لقد كانوا يسخرون في مسرحياتهم بشكل واقعي ومحدد خلافا للكوميديا اليونانية، التي كانت تحفل بمشاهد خيالية مثل مسرحية الضفا دع لأرسطوفانس وذلك لأن الكوميديا اليونانية ليست معنية بتصوير شخصيات فردية، أو أفراد لهم ملامحهم الخاصة، وإنما كانت تقدم أنماطا من الطبقة الوسطى التي تعيش في المدن، وهي شخصيات نمطية معروفة يقدمونها في مواقف مختلفة، بمعنى أن شخصية واحدة تجد نفسها بمواقف مختلفة ومتعددة، ولكي يحافظ الكتاب على انتباه الجمهور كانوا يلجئون إلى الحبكة المركبة أي وضع دسائس ومكائد متعددة في المسرحية الواحدة، وبالتالي يضحك الجمهور من هذه الدسائس، ومن هذه المواقف الذكية، مثلا كأن نشاهد جنديا متبجحا على خشبة المسرح يتحدث عن مغامراته، وبطولاته الكاذبة، أو نجد كيف أن خادما ذكيا يخلق عشرات الأكاذيب، أو كيف أن شابا يقع في مشاكل لا يعرف كيف يخرج منها لذلك فمهارة الكاتب الكوميدي عند الرومان، كانت في صياغة حبكة تثير الضحك، وبعد زوال المسرح الفني في منتصف القرن السادس عشر الميلادي إلى نهاية العصور الوسطى، لم توجد الكوميديا إلا في أشكال بدائية بسيطة، كذلك التي كان يؤديها ممثلون متجولون، فهؤلاء الممثلون المتجولون لم يكونوا محترمين من قبل الجمهور، أضف إلى ذلك أن الكنيسة كانت تطاردهم، قبل أن تعطى أي أهمية للمسرح دينيا وتحوله إلى أداة من أدوات الدعاية لها، لكي تبلغ رسالتها، ونجد هذا الشكل بوضوح في ما يسمى بالمسرح الديني بالعصور الوسطى، وفي عصر النهضة شهدت الكوميديا ولادة جديدة وهذه المرة قامت الكوميديا على أسس أدبية أي على نفس الأسس الشعرية التي قامت عليها الكوميديا الإغريقية والرومانية

أما الكوميديا في إنجلترا، فقد نشأت وتطورت في مراحلها المختلفة من عدة مكونات بعضها محليين وبعضها الآخر وافد، على سبيل المثال الدراما الدينية والدراما الأخلاقية (الموراليتي Morality) إضافة إلى الفواصل التمثيلية والألعاب الشعبية والعروض التي كانت تقدمها الفرق المسرحية الجواله، ولقد اعتبرت أفضل الكوميديات في أوائل العصر الأليزابيتي ذات

الطابع الرومانسي، في حين إن المسرحيات الكوميديّة في القرن السابع عشر كانت واقعية إلى حد بعيد، وفي القرن الثامن عشر ازدهرت الكوميديا العاطفية، إلا أن العودة إلى إعادة تقديم كوميديا السلوك الواقعية، أخذت تزاحم الكوميديا العاطفية قبل نهايات القرن، وفي بدايات القرن التاسع عشر انتشرت أنواع كوميديّة خفيفة (الابريت) ومن أشهر مؤلفيه في تاريخ الدراما الانجليزية (روبرت غرين، وليم شكسبير، بن جونسن، وليم كونغريف، ريتشارد شريدان، أوليفر غولد سمت، اوسكار وايلد، جورج برنارد شو)،

إلا أن النقاد والباحثون لم يتفقوا على أهم خصائص أو سمات الكوميديا، ولكن المميز الرئيسي للكوميديا عند بعض الجمهور، هو الانتماء الاجتماعي لشخصيات الكوميديا، أي الطبقة التي ينتمي إليها أبطال الكوميديا، إلا أن الكاتب وليم شكسبير (1564-1616) قد خرق القواعد الكلاسيكية فيما يتعلق بنظرية الأنواع الدرامية فنجد لديه شخصيات من الطبقة الأرستقراطية، وهي منغمسة في الكوميديا، في حين نجد أن كتاب مرحلة ما يسمى بعودة الملكية في إنجلترا حاولوا أن يخلصوا مسرحياتهم الكوميديّة من أبناء الطبقة الوسطى، بل وحتى أبناء الطبقة السفلى، لأن الكوميديا بالنسبة إليهم كانت تعني بشكل عام مجرد النهاية السعيدة، أو حل العقدة وغالبا ما كان حل العقدة، يكون مكافئة الطيبين والخيرين والشخصيات المحبوبة ومعاقبة الشخصيات الشريرة، أو غير القريبة من نفوس المشاهدين أو الجمهور وقد عرفت مرحلة العصر الأليزابيتي نوعين من الكوميديا

النوع الأول هو ما سمي بالكوميديا الرومانسية عند شكسبير، مثل (سيدات من فيرونا 1594) ومسرحية حلم ليلة صيف، ومسرحية كما تهواه، ومسرحية الليلة الثانية عشر، فهي مسرحيات تضم شخصيات من جميع الطبقات، وتعرض قصصا عن الحب والمغامرة، تنتهي هذه القصص نهاية سعيدة، والنهاية السعيدة تكون بزواج العاشقين السعيدين وأجواء الحب عند شكسبير تكون مستوحاة من أمكنة محددة شاعرية في الغالب، مثل الحديقة أو الغابة، أو البستان وقد كان هناك إشارات أيضا إلى الريف أو القرية، حيث البساطة والسحر، بينما بالمقابل أن المسرحيات الكوميديّة الواقعية غالبا ما تقع أحداثها في المدينة، في شوارع المدينة وبيوتها، ولم يكن الكتاب الكوميديون من أمثال شكسبير ومعاصريه يهتمون كثيرا بالمواقف الكوميديّة التي

تقوم على الدسائس والمؤامرات ، وإنما كانوا يهتمون بما يخاطبون به الجمهور من خلال القصة ،ومن خلال مشاعر وأجواء الحب التي تسود في النهاية.

أما النوع الثاني فهو ما يسمى بالكوميديا الواقعية عند بن جونسون (1572-1637) مثل مسرحية (السيميائي 1612) وظهر هذا النوع كردة فعل مضاد للملهاة الرومانسية ،لقد اتجه بن جونسون اتجاهها معاكسا ،إنه اتجاه الكوميديا التي تسخر من كل شي ،لأن السخرية هي الأساس لا صخب ولا لعب ولا مرح، إننا نضحك عندما نجد أن الشخصيات قد أصبحت موضع سخرية ،على سبيل المثال مسرحية (المرأة الصامتة 1609) فالمسرحية تحتوي على عناصر هزلية مثل زواج ذلك الشخص الناسك ،الذي يعيش في عزلة وانطواء ،من امرأة ثرثارة متوهما أنها امرأة صموت ،وما يتكشف عنه هذا الزواج من خدعة ، وهي أن المرأة الصامتة ليست سوى صبي(نيكول، ب. ت، ص96)،السخرية هنا هي مصدر الضحك إذا ،ولا نجد كبير العناء في معرفة السبب فبن جونسون واقعي يؤمن بأن للكوميديا وظيفة اجتماعية ،وإن عليها أن تحققها، إنه يسلط الضوء على عيوب ونقائص المجتمع، ويسخر من كل ما يعيب المجتمع ،وهو لا يختار شخصياته من الأمراء والأشراف ،فهو يعتقد أن الشخصيات الكوميدية يجب أن تنتمي للطبقة الوسطى والدنيا، لذلك نجد أن المكان الذي تجري فيه الأحداث هو مسارح لندن، والشخصيات كانت نمطية يمكن أن تلاحظ في كل مكان وكان بن جونسون قد استلهم شخصياته من أناس يعرفهم أو كان يراقبهم ،فكيف ما التفت كان يجد شخصية من هذه الشخصيات مصدر الضحك ،هو من جشع هذه الشخصيات وغرورها وعندما يضحك الجمهور من هذه الشخصيات ،يستطيع أن يتطهر من عيوبها ،يقول الأريديس نيكول إن ملاهي جونسون تتميز عن الملاهي الرومانسية بواقعيته الصارخة، ولقد كان فضل جونسون و افتخاره دائما هو أنه نزل بالملهاة من عالم المستحيل ذي الصبغة الرومانسية ،إلى مستوى الحياة العادية حيث الانتفاع بالأعمال التي يعملها الناس ،واللغة التي يتكلمون بها ويمكنه استخدام الأشخاص الذين يصلحون للملاهي ، إذا كان للملاهي أن تكون صورة للأجيال وأن تلهو بحماقات إنسانية لا بأتامها (نيكول، ب. ت، ص39) ويمكن الإشارة إلى أن هناك ثمة تشابها بين كوميديا بن جونسون وكوميديا موليير التي كان يقدمها في عهد لويس الرابع عشر ،لقد استمد موليير شخصياته من الحياة التي تحيط به ،وأدرك بحسه الفطري أن الكوميديا يجب أن تؤدي وظيفة اجتماعية تماما كما أدرك بن جونسون

، إلا أن موليير كان أكثر اعتدالا من بن جونسون ،لأن موليير أدرك أن إصلاح الناس عملية عبثية ،وفي الوقت نفسه نجد أن موليير كان يقدم شخصيته العميقة ،وكانت هذه الشخصيات أو شخصيات موليير تنهض على الصدام الذي لا بد منه، بين شخصيات تختلف في فهمها للحياة ،وفي أمزجتها أيضا (درويش، 1973،ص9-21) .

وعلى الرغم من أن موليير كان يسخر من عيوب المجتمع الذي يعيش فيه ومن سلبياته ،إلا أنه كان حريصا على تقديم بانوراما للعلاقات بين الرجال والنساء، ثم علاقة هؤلاء بالمجتمع ككل، فالضحك في مسرحيات موليير الكوميدية هو ذلك النوع الذي يمكن أن ندعوه بالفكري الراقى، الذي يبعث على التفكير في ما يراه المتفرج ،إن أعمال موليير تعرض اهتمامه الشديد بالقضايا الاجتماعية التي يثيرها المجتمع الذي يعيش فيه أفراد الطبقة البرجوازية ،لأنه يختار الشخصيات التي يريد أن يصور مثاليته، أو رذائلها أو الجوانب المضحكة فيها ،ويجعلها تعيش وتتحوّل وتتحرّك بين أصدقاء وأقارب، هم الآخرون أشخاص واقعيون موجودون وأحياء مميزي الطبائع محدودي السلوك تحديدا تاما، ويكونون حول الأبطال الذين اختار تصويرهم الوسط الاجتماعي الطبقي لمختلف الوجوه، حيث بدأت أشخاصه على معارضة بعضهم بعض، والتأثر ببعضهم البعض (القصاص، 1989،ص9-10) فالمسرحية المولييرية أهملت في بعض الأحيان بعضا من عناصر البناء الدرامي إلا أنها مع ذلك قد حققت نجاحا باهرا وهو ما يتكرر في مسرحنا المعاصر ذلك أن موليير قد أهمل العقدة أو حبكة القصة ومع ذلك فقد نجحت بعض هذه المسرحيات وفي المسرحيات التي كتبت في عهد عودة الملكية في انجلترا كانت ثمة نقاط مشتركة مع بن جونسون وموليير من حيث الوظيفة الاجتماعية للكوميديا إلا أن الكتاب لم يكونوا متحمسين للإصلاح ،كما كان بن جونسون ،ولم يكن لديهم اهتمام موليير العميق لتكوين الشخصية الأخلاقية ، كانوا يهتمون بتصوير حماقات الشخصيات ولكنهم لم يكونوا مهتمين بهدف أو غاية أخلاقية ،كانوا يريدون للجمهور أن يتسلى بسخريتهم من الحماقات التي ترتكبها الشخصيات، وهدفهم أن يعجب الجمهور بالحوار الرشيق بين الشخصيات،أما كوميديا القرن الثامن عشر، فقد عرفت كيف تستغل اهتمام الجمهور بالوعظ على خشبة المسرح ،واهتمامه بضرورة أن تنتصر الشخصيات الخيرة على الشخصيات الشريرة ،باستغلال عواطف الجمهور ،وتوظيفها بإثارة الدموع، وكانت كوميديا العواطف الراقية أو الكوميديا الدامعة هذه توجه رسالة

أخلاقية للجمهور تتطوي على خطاب ملي بالمواعظ ، ويقول الدكتور محمد مندور إن هذه الرسالة لا تثير حزنا شديدا ولا فزعا مفعجا ، بل تكفي بإثارة الأسي وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تنتحب بكاء (مندور، 2002، ص55) وفي القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، كانت المسرحية العاطفية تقدم للجمهور مشاهد مؤلمة كأن تكون الفضيلة في موقف محرج، فيذرف الجمهور الدموع، دموع العطف على الفضيلة وهي في مأزق ، وفي نهاية المسرحية ينسجم الجمهور ويتناغم مع انتصار الفضيلة وكأن المسرحية تقول كل شي على ما يرام، لا بد للفضيلة من أن تنتصر على الرذيلة مهما بغت وتجبرت هذه الأخيرة ، لذلك نستطيع القول أن بنية المسرحية الكوميدية ، لم تختلف الاختلاف الذي مثلته التراجيديا وصولا إلى الدراما الحديثة والمعاصرة، ذلك إن المسرح الكوميدي في أي عصر لا يختلف كثيرا عن المسرح الكوميدي الإغريقي ، والدليل على ذلك أن الرومان ترجموا الكوميديا الإغريقية واقتبسوها ، وأن المسرح الفرنسي نقل عن المسرح الروماني الكثير ، وكذلك تأثر شكسبير بالمسرح الروماني إلى حد ما ، وهو ما يؤكد على أن عناصر الكوميديا ثابتة لا تتغير ، كوميديا الكلمة والتكرار ، وكوميديا الحركة والقطع ، كوميديا الشخصية والنمط ، فضلا عن كوميديا التبادل والتناقض أو كوميديا المواقف ، ومن حق كل كاتب أن يضرب عرض الحائط بالقواعد المسرحية السابقة عليه ، ولكن بشرط أن يستحدث قواعد أخرى بديلة

فالكوميديا هي احتفال بالحياة أي احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار ، ومن تم فهي احتفال بالإنسان نفسه ، وقدرته على تخطي الصراعات وطاقته على العطاء ، الذي من شأنه أن يحدث التوثيق في النهاية التي عادة ما توصف بأنها نهاية سعيدة ، وقد انبثقت عن الكوميديا عديد الأنواع منها حسب رأي الدكتور محمد عناني (عناني، 1989، ص14-29) .

كوميديا الحب ---نشأ هذا المصطلح في عصر النهضة، والتي تطورت إلى الكوميديا الخلفية على أيدي جولدمت وشريدان ، ثم انتهت إلى نوع جديد على أيدي وايلد وبرناردشو ، فالتبسيط في رسم الشخصية والمبالغة التي كان التصوير الفكاهي يقتضيها قد انتهت، ليحل محلها نوع هام من التعقيد ،نتيجة للبعد الشعوري للكوميديا أي إمكانية التعاطف بين الجمهور والشخصيات التي يسخر منها، ونتيجة لانتقال التناقض عن الظاهر (من مظاهر السلوك والعلاقات) إلى الباطن، أي إلى التناقض الكامن في أعماق الشخصية البشرية نفسها، إن الموقف الذي تتبع

منه الكوميديا والذي نراه صغيرا على المسرح في الحركة والكلمة، هو جوهره موقف تنازع وتناقض داخلي، إما في كل شخصية على حده، أو فيما بين الشخصيات بعضها والبعض، أي المجال الذي تلتقي فيه النفوس كلها أو بعضها، وقد جرى الاهتمام بهذا النوع من الكوميديا ما نرى فيه ازدياد الإنسان بذاته بمشاعره وأفكاره وموقفه من المجتمع والوجود نفسه، بما يتماشى مع اكتشافه لمناطق كيانه التي لم يكن يحلم بوجودها من قبل، وما يعكس إدراكه الدقيق لما يدور بين جوانحه من نزعات متضاربة لم يكن يعرف لها تفسيراً.

كوميديا التورية الساخرة - التورية هي نوعا من التلاعب بالألفاظ، كما تسمى في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، أي أن استخدام اللفظ المفرد في موضع بحث يدل على معناه الأصلي، وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له، والكاتب المسرحي يعتمد على قدرة الموقف الدرامي على خلق هذه المعاني حتى لأبسط الكلمات ذات الدلالات المحددة، ويمكن بصفة عامة تقسيم التورية اللفظية غير الدرامية، إلى أربعة أنواع، فأولها استخدام الكلمة لتدل على أكثر من معنى مباشرة، وثانيها استخدام الكلمة بمعناها الاشتقاقي بدلا من معناها الاصطلاحي، وثالثها الاستخدام الحرفي أو الحقيقي للكلمات، أو العبارات ذات الدلالة المجازية، ورابعها إقامة توازيات بين المعنى المجازي، أو الاصطلاحي والمعاني الأخرى، وقد أطلق درايدن على الحيل المسرحية التي اقتضتها التورية الدرامية في عصره، السناثر المسرحية، بمعنى أن ثمة سناثر تقوم فيها بين الممثلين بعضهم البعض نفسيا وجسديا، تمكن بعضهم من معرفة ما لا يعرفه الآخرون وتمكن المتفرج دائما من الإطلاع على خبايا صدورهم .

كوميديا الكاريكاتير يرجع الفضل في هذا النوع إلى مسرح العبث، نظرا لأن كتابه يطرحون القضية بعد القضية، ويثيرون التساؤلات الجادة من خلال المواقف غير المعقولة، سواء منها ما يحاول هدم فكرة التبات والجمود في الشخصية، أو في قوانين المنطق واللغة، أو حياة الإنسان الفرد أو ما يحاول التركيز على استحالة النظرة إلى حياة الإنسان في القرن العشرين، نظرة جادة بعد أن تغيرت طبيعة العلاقة فيما بين الأفراد من ناحية، وبين الفرد والمؤسسات أو النظم الاجتماعية من حوله من ناحية أخرى، لتصبح علاقات تتفاوت نسب أجزاءها بعضها إلى البعض إلى حد التشوه الذي يثير الضحك والسخرية، بقدر ما يدفع إلى التفكير والتأمل الجاد العميق، وهكذا انتقل من السخرية في مسرح العبث إلى مرحلة الكاريكاتير اللفظي لتعكس حياة

الكاريكاتير الإنساني، في مبالغات الصورة والفكرة والحركة، بحيث نشأ لدينا لون من فن الكاريكاتير المسرحي، يجمع بين العديد من العناصر الدرامية التقليدية، ويفرد بما يتسع به من روح هجوم ساخرة تتوصل باللقطات القصيرة اللاذعة و اللاسعة في تركيزها وحدتها.

التراجيوميدي هي ليست مأساة لاهية، أو ملهاة ميكية، إنها أعمق من ذلك بكثير فهي محاولة الإنسان لرؤية حياته على مستويين مترامين مترابطين، مستوى الانفعال الجاد الصارم ومستوى الهزل الساخر، بحيث يكون قضايا الصراع هما هاذين المستويين، وبحيث نستطيع أحيانا أن نطل على باطن الشخصيات وننفلع بآلامها ومشاعرها الجادة، ثم نعود إلى المستوى الأول مستوى تناقضاتها الظاهرية وما يسود سلوكها ومواقفها من مفارقات، تدعونا إلى إدراك البعيد بيننا وبينها، أي تبيين المسافة الشاسعة التي تفصلنا عنها، ولا يعني ميلاد هذا اللون الجديد من الفن المسرحي انتقاء الملهاة النفسية، أو المأساة الكاملة، ولكنه يعني أن نظرة الإنسان الحديث أصبحت تتطلب رؤية الألوان المتعددة والظلال الرمادية فيما بين الأبيض والأسود، وقد كان ميلاد هذا المسرح الجديد مبشرا بميلاد آخر لنظرة إنسانية جديدة على أيدي رواد المسرح الواقعي، ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا.

العلاقة بين الضحك والكوميديا

تناول بعض الفلاسفة نظرية الضحك وعلاقتها بالكوميديا، مثل الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون في كتابه الضحك Lerire كما تناول البعض الأخر دراسة العلاقة بين علم النفس والدراما عامة، وجاء على رأسهم سيجموند فرويد، في دراساته العديدة والشهيرة في تفسير الأحلام والأفعال، وتقديم الكثير من الدراسات النفسية الدرامية للكثير من الأعمال المسرحية، هذا إلى جانب العديد من الدراسات التي تحدثت عن ظاهرة الضحك مند القدم وصولا إلى عصرنا الحالي، أمثال أرسطو نشرون، ديكارت، ولوك، هيجل، كانت، ستوبنهور، اسبنسر، برجسون، فرويد، مكوجال، هوفدنج، الذين قدموا الكثير من التعريفات والتعليقات لظاهرة الضحك وقد تناول أرسطو الضحك في كتابه فن الشعر في قوله، إن الملهاة هي محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبح إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر، فالقناع الهزلي قبيح مشوه ولكن بغير إيلام (ارسطو ب ت ص 16) أي أن أرسطو يرى في الملهاة مادة تثير الضحك عند المشاهد أو القاري، وغالبا ما يضحك الإنسان على شي

به نقص، وقد تحدث برجسون في كتابه الضحك عن الضحك وعرفه بأنه إنسانيا أوشبها بما هو إنساني وإنه ينشا بين الناس وهم مجتمعين، وإنه لا يبدأ إلا حين تكف عن التأثير فإذا تعاطفنا مع أي عيب فذلك يكون من المأساة، وأن يتسم بالتصلب من الحياة الاجتماعية ممن يسير في طريقه أليا من غير أن يعنيه الالتفات للآخرين يكون مضحكا وما وظيفة الضحك إلا أن يعاقب ذهوله وينشله من حلمه (برغسون، 1998، ص 93) فالضحك ظاهرة نسبية وشخصية مطلقة، ولما كان جمهور المتفرجين في السينما أو في المسرح ينتمي إلى شتى الطبقات الاجتماعية وإلى ألوان من المستويات الفكرية، فضلا عن تباين الأعمار والأمزجة يعين على المؤلف الهزلي أن يعمل على الوصول إلى جميع الأوساط و التأثير على جميع العقليات، ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بالجمهور (غانم، 1964، ص 27).

تعريف الفارس

يرد تعريف الفارس في المعجم المسرحي بأنه تسمية تدل على مسرحية خفيفة وتهدف إلى الإضحاك، وتقوم على تناحر شخصيات تخدع بعضها بعضا ومع إنتشار هذه المسرحيات ورواجها صارت الفارس نوعا من الأنواع المسرحية الكوميديية، فكانت تستعمل كلمة الفارس أحيانا لوصف طابع مسرحي تهريجي بغض النظر عن النوع، وكلمة Farce فرنسية تعني حرفيا الحشوة وهي مأخوذة من الفعل اللاتيني Farcire الذي يعني ملئ الجوف أو حشا، وتستعمل هذه الكلمة اليوم بلفظها الفرنسي في كل اللغات تقريبا، ومن بينها اللغة العربية، وقد درجت العادة على ترجمتها أحيانا إلى المهزلة، لكن هذه الكلمة تحمل معنى إنتقاصيا (الياس، قصاب، 1997، ص 334) وفي معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية يرد تعريف الفارس بأنه إحدى التصنيفات الأساسية للدراما غير الموسيقية، وهي المأساة، الملهاة المسجاة، ومصدر المصطلح الأجنبي هو الكلمة اللاتينية Farcire بمعنى يحشو وكان المقصود بذلك هو حشو بعض المشاهد المضحكة في العروض التمثيلية الجادة، ثم تطور مفهوم الكلمة ليصبح تمثيلية كاملة قد تكون طويلة أو قصيرة تنشط في توظيف المسرح والتهريج، وخلق التناقضات الجادة والحركات البدنية بصفة أساسية والهزلية لا تقوم بمسخرة الآداب والموضوعات الاجتماعية، والذوق العام والمؤسسات المصطلح على جوهريتها، وإنما تعرض كل ذلك عرضا سيئا حتى وكأنها تحول أعمدة المجتمع المقتنة إلى أطلال وخراب، ولا شك أن الوسائل الهزلية لا تنقيد بضرورة توفير عنصر احتمالية التصديق للأحداث أو الشخصيات أو الأفكار لأن الغرض الجوهرى من المسرحية

الهزلية هو إثارة الضحك، وتحقيق الترفيه والتسلية (حمادة، 1989، ص285) وفي رفيق اكسفورد المسرح The oxford-com panion to the theater -يرد تعريف الفارس بأنه كلمة مهزلة Farce -تطلق على مسرحية كاملة الطول تعالج موقفا عبثيا، يعتمد عادة على الخيانات الزوجية، ومن هنا نشأت عبارة مهزلة مخدعيه (بننلي، 1968، ص232) ويرد تعريف الفارس أيضا بأنها التمثيلية المحشوة بالفكاهة الهابطة والنكت المسرفة (نيكول، ب. ت، ص16) أما الدكتور محمد مندور فيرى أن الفارس معناها الاشتقاقي في اللغة الفرنسية الحشو الذي يحشى به ورق العنب أو الكوسة مثلا، وقد تطرقت هذه اللفظة إلى لغة المسرح منذ القرون الوسطى إذ أطلقت على مشاهد هزلية كانت تعرض في فترات الاستراحة بين كل فصل وآخر من فصول المسرحيات الدينية، التي كانت منتشرة في القرون الوسطى، وشيئا فشيئا أخذت تلك المشاهد الهزلية تستقل بذاتها لتكون فنا مسرحيا قائما بنفسه، وبذلك نشأت المسرحية التي تسمى الآن بالفارس، أي الهزلية وهي مسرحية لا هدف لها غير الإضحاك، وفي الغالب تعتمد في ذلك على النكات اللفظية والحركات البهلوانية والمواقف غير المعقولة الخالية من كل دلالة (مندور، ب. ت، ص54).

ومن خلال التعريفات السابقة نجدها أنها تلتقي حول إثارة الضحك والتهريج والحشو والانتقاص، ويشير الدكتور إبراهيم حمادة بشكل واضح إلى الحركات البدنية الهزلية مضيها إلى إثارة الضحك، وإثارة الترفيه والتسلية واللا معقولة، وبذلك يلتقي في نقطة الموقف العبثي الذي يتحدث فيه قاموس اكسفورد، ويبدو أن المقصود بالموقف العبثي هو عدم احتمال تصديق الأحداث في حين أن الدكتور محمد مندور يشير أيضا إلى الحركة البدنية والحشو والنكته اللفظية، وتشير بعض الدراسات إلى أن مصطلح الفارس لم يصبح دراميا إلا في وقت متأخر بعكس التراجيديا والكوميديا، وارتبط وجود الفارس دائما في الدراما الأدبية باعتباره نوعا من الفواصل المريحة، تسمح للمتفرج بالتقاط أنفاسه، وثمة من النقاد من يرى أن الفارس لم يحظ في بادئ الأمر على مكانة مرموقة في مجال النقد الأدبي (نلسن، ب. ت، ص41).

الفارس في أوروبا

أولا إيطاليا -عرف الفارس في إيطاليا كنوع درامي مفكك، فهو ليس بالتراجيدي ولا بالكوميدي وأبعد ما يكون عن الأصول الكلاسيكية، وهذا النوع أو الجنس الدرامي بدا مناسبا لفناني السرك والمهرجين المحترفين، أي أنه أقرب إلى العرض البصري منه إلى النص الأدبي، فالارتجال كان

السمة المميزة للفارس البعيد عن الأدب ،وقد ساعدت دراسة التراث الكوميدي الروماني في الجامعات في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ،على بعث تذوق الموقف المسرحي ،هذا الموقف الذي كان ينظر إليه على أساس أنه مشين وهزلي في نفس الوقت ، وهناك من يرى أن أول تأليف مسرحي بالمعنى الدقيق للكلمة هو (باولوس) لكاثبه ببيريا ولوفرنجيريو عام(1389)كذلك مسرحيته الأخرى ،من أجل تهذيب أخلاق الشباب ، وترجع شهرة مسرحيات فرنجيريو للأثر الذي استقاه من مسرحيات الكاتيين الرومانيين بلاوتس وترنس ،بالإضافة إلى فارس جانوس كامنا، لمؤلفها غاسبارينو (1427) ومثلت في بافيا في أيام الاجتماعات المسائية (بداية المسرح الهزلي الايطالي)ومسرحية فيلوجينيا لمؤلفها أوغولينو بيزاتي ،والتي ظهرت قبل عام (1437) ومسرحية درس الطباخ الممتاز زانينو، وقد تميزت مسرحيات الفارس السالفة الذكر بالتشابه من خلال صياغة الإسلوب ،فهي شكل مسرحي متحرر قادر على توفير تسلية من خلال المحاكاة ،وقد برزت في نفس الوقت أنواع مختلفة من الفارس ظهرت الإيمائية أو البانتوميم ،الذي كان يقدمه شعراء جوالون إلا أن هذا البانتوميم لم يكن على نفس الدرجة من التسلية والدعابة التي يتميز بها الفارس

مسرحية فيلوجينا وهي كوميديا حقيقية تركزت على طباع البطة فتصور من خلالها مشكلة اجتماعية تتعلق بالمرأة ،وهي تخلف المرأة وتبعيتها ،فقد وقعت فيلوجينا ضحية لإغراء ايبفيوس ،فما كان منه إلا أن أخفاها لدى بعض أصدقائه وذلك لكي يجنبها غضب أهلها، ولم تكن تلك الحيلة سوى محاولة للتخلص منها والأسوأ من ذلك أنه تركها متنازلا عنها لأصدقائه ،و لم يكتفي بذلك بل أجبرها على الزواج بإنسان فظ وغلظ ،وقد استطاع أن يقنعه بها بعد أن عرض عليه مهرا ضخما ،ويشارك في هذه الحيل كاهن أطلق عليه من قبيل السخرية اسم المعجزة والنتيجة أن الفتاة تخضع للضغوط ،وحين تخلو وتتفرد بنفسها تشعر بالأسى للوضع المأساوي الذي تعيشه، حيث أنها تضطر للخضوع لرغبات الآخرين ، ففي هذه المسرحية سخرية من سداجة المرأة في تلك الفترة ،وسخرية من رجال الدين

مسرحية درس الطباخ الممتاز زانينو-تختلف عن المسرحية السابقة ففيها كل شي يخضع للمحاكاة الساخرة ،إنها تبدو وكأنها عبارة عن نسخ لاحتفالات الطلاب في أعيادهم ،وليس فيها حوار مباشر أو صريح ،فهي تتحدث عن الحماقات البشرية الأولى وتظهر انتقادات واضحة

لرجال الدين ذوي الأخلاق السيئة، وفي النهاية يتقدم عدد من الممثلين لكي يمتدحوا الطباخ زانينو على الطريقة التي كان يكال فيها المديح للطالب الذي كان مسؤولاً عن الحفلات المسائية، بمدائح تتطوي على سخرية مريرة إذ يجري الحديث عن زانينو القدر والأحمق، في حين أن الوجبات التي يعدها توصف بكلمات المجاملة، ويصفق الحضور لفن زانينو في الطبخ، الذي يساعد البشرية على الحياة، وفي الختام يتوج الطباخ على طريقة الاحتفالات الرومانية القديمة، فهذه مثل هذا الاحتفال الذي يغلب عليه طابع التهريج، انتقاد المؤسسات والأشكال المدرسية، ففي النموذج السابق نجد أنه يوضح دون أي لبس أصول المسرح الإيطالي وثوابته، المسرح الذي رأى فيه الجمهور الإيطالي نفسه واستمتع به، فهو قبل كل شيء هزل (فارس) يذهب بوسائله إلى أقصى الحدود وينطلق من إرادة المحاكاة، ويتجه الانتباه فيه نحو الشخصيات ذات الوضع المختلف التي تتعرض للسخرية، ولكن ينتهي بها الأمر إلى التغلب عليها.

ثانياً فرنسا

الفارس أصبح مستقل الهوية في فرنسا خلال القرون الوسطى، وخاصة في القرن الخامس إذ تشكل الفارسات الفرنسية تفاصيل وابتكارات مسرحية متجددة، وذلك من خلال رغبة المشاهد الفرنسي في أن يحقق رغبته في التسلي والضحك على أسلوب المسرح الديني، فقد ازدهرت جماعة إخوان الآلام وتخصصت في تقديم نوع من التمثيليات الدينية، تدعى تمثيليات الأسرار، فقامت على هذا الغرار جماعات أخرى الجمعية المرحية، جمعية القضاء، جمعية الحمقى، جمعية الأطفال اللامبالين، وهي منفصلة عن الطابع الديني وذات طابع ترفيهي تعني بالمسرح الهزلي، وعلى أيدي هؤلاء ازدهر المسرح الهزلي في فرنسا، إلا أن أهم الفارسات فارس طشت الغسيل وفارس الأستاذ بتلان، يتراوح تأليفها 1464-1469 وهما لمؤلفان مجهولاً الهوية وقد تطور الفارس وفرض استقلاليته ولعب دوراً هاماً في الأعمال المسرحية، ومع حلول القرن السادس عشر كانت قوافل الفارس قد ازدادت داخل المسرحيات الدينية إلى درجة أنها لفتت انتباه كثير من الممثلين المحترفين، فقد شهدت سنة 1545 في فرنسا توقيع العديد من العقود مع الممثلين لتشكيل فرق متجولة، ولعل أهمية الفارس وتطوره هي التي دفعت الكثير من الممثلين للتكسب منه (سلامة، 2001، ص53-54).

مسرحية طشت الغسيل تتحدث عن جاكينو، وهو زوج ضعيف الشخصية تعودت زوجته وحماته على اطهاده، فكانتا تأمرانه بجميع الأعمال المنزلية بدءاً من الاعتناء بالأطفال وانتهاءً بطبخ الطعام، ورغم قيامه بالعمل على أكمل وجه دائماً ما تحقرانه وتشكيان من عدم قيامه بالواجب بالشكل المطلوب، وكل محاولة له بالتمرد والرفض تقابل بالضرب المبرح، ونتيجة لكثرة طلباتهما قرر أن يدون طلباتهما في ورقة طويلة، حتى إذا فرغتا من طلباتهما طلب منهما التوقيع على الورقة ويضعها في جيبه، كل هذا حتى يتجنب العقاب، وكان يحاول أن يعطي الأوامر وحتى ولو قليلاً وينتهاز الفرصة الملائمة لكي يرد لهما عدوانيتهما، وعندما يبدأ الزوج والزوجة في عصر الثياب المغسولة، وحين يكون كل منهما ممسكاً بطرف ثوب الغسيل ليلويه باتجاه عكسي، يرخي الزوج قبضته عن الثوب فيؤدي ذلك إلى وقوع الزوجة في طشت الغسيل، ولأنها بدينة لم تستطع الخروج من الطشت فتصرخ الزوجة وهي وسط الماء الساخن مستجدة بزوجها، في حين أن الزوج لا يحرك ساكناً ويكتفي بقراءة قائمة الأعمال الواجب تنفيذها فقرة فقرة، وعند كل فقرة يشتد صراخ الزوجة من الألم، حتى إذا أتى إلى آخر القائمة أعلن أن ما تطلبه الزوجة من مساعدة غير مدون في القائمة، فتعود الزوجة للصراخ ويعود الزوج إلى قراءة القائمة ويكرر الإجابة نفسها، والمشكلة أن الحماة غير قادرة على انتشارال الزوجة من الطشت الساخن ولا بد من مساعدة الزوج لها، فالزوجة المستبدة تفر وهي خاضعة ومتدلة بما ارتكبه من خطأ في حق زوجها، وتعاوده على تكون مند الآن الزوجة المطيعة، وتنتهي المسرحية بقول الزوج ما أجدرني بالغبطة لو دامت الصفقة (صدقي، ب. ت، ص 166-169).

ثالثاً ألمانيا

أتاحت أعياد الاحتفال لأيام ما قبل الصوم الفرصة للشاعر هانز ساكس 1494-1576 أن يؤلف الطالب المتسلسل في الفردوس 1550، وسارق الحصان 1553 ومسرحية الحديد الساخن 1551، وكلاهما فارسات ذات خلفية ريفية وقروية وكان الممثلون يتجولون وينتقلون من منزل لآخر لعرض هذه التمثيليات، وهي فارسات مرتبطة بالوضع الراهن لتلك الفترة، فجعلت الجمهور يتجاوب معها لما تحويه من هجاء وطرافة وممتعة (نيكول، 2000، ص 259-264) وتعد الفارسات التي كتبها هانز ساكس رغم بساطتها مليئة بالبهجة والمرح وهناك من يرى أن مسرح ليلة الصيام لعب دوراً أساسياً في تطور الدراما الألمانية، وهي مسرحيات مضحكة وضيعة

المستوى، إلا أنها سارت نحو الزوال، ليحل مكانها ما يعرف بالدراما المدرسية الإنسانية، بعد الحركة الإصلاحية البروتستانتية (روتمان، 1989، ص24)

مسرحية الرجل المتماوت وفي هذه المسرحية نرى فيها زوجا سانجا يشك بأن زوجته تحبه، فيقرر أن يختبر حبها بحيلة، حيلة ساذجة وهي أن يرقد متظاهرا بأنه ميت، ولكن زوجته تكتشف حيلته وتشرع في تعذيبه بالتعبير عن فرحها بما ستتعلم به وهي أرملة، عندها ينهض الرجل مذهولا متضايقا، ومع أن الزوجة تعترف له أخيرا بأنها لم تكن تقصد إلا إغاضته ومداعبته، فإن الرجل المضطرب والمتردد لم يعد قادرا أن يتأكد من هذا أبدا، فقد أدت حيلته إلى المزيد من الشك والعذاب، وهكذا يصح القول خير للرجل أن لا يحتال أبدا على امرأة (هوبينج، ب. ت، ص44)

مسرحية سارق الحصان لهانز ساكس عام 1553، تدور هذه المسرحية حول لص كثير الحيلة، ففي بادئ الأمر نجده وهو تحت رحمة ثلاثة من الفلاحين وقد أمسكوا به متلبسا، ويتداولون فيما بينهم حول أي يوم يكون فيه شنق هذا اللص، يقرروا أن يكون الموعد هو الاثنين، ولكن سرعان ما يخطر في بالهم أنه لو حدث وقت إد لأفسد القمح في حقولهم جراء موقع أقدام الناس الذين سيمسكونه، ولذلك انقادا للمحصول وتفاديا لإطعام اللص، يقررون إطلاق سراحه، ولكن بشرط أن يعدهم بالعودة من تلقاء نفسه إلى السجن بعد أربعة أسابيع أي بعد الانتهاء من الحصاد، وهنا اكتشف اللص سذاجة هؤلاء القوم فقال لهم اللص، هل يقول الناس بأن أهل القرية من البخل بحيث يتركونه يبحث عن طعامه طوال فترة الانتظار، فتأثر الفلاحون بقوله هذا وسرعان ما جمعوا له بعض المال، فشرع اللص بالذهاب وهو مسرور تاركا لهم قبعة مهترئة كرهن، فراح في مرح يسرق ذات اليمين وذات الشمال ويبيع ما يسرقه لآخرين في القرية، لتنتهي المسرحية بأن هذا اللص المحتال جعل من في القرية يضربون بعضهم أشد الضرب .

رابعا إنجلترا

بالرغم من أن الفارس لم يكن معروفا بالاسم في إنجلترا خلال القرن السادس عشر أي لم يكن مألوفاً من الناحية النظرية، إلا أنه عرف من خلال الممارسة العملية أي من خلال الأداء التمثيلي كان معروفا من قبل الجمهور والممثلين على حد سواء ولكن بعد عصر النهضة انتشر اسم الفارس وخاصة بين المسارح الجديدة التي كانت متأثرة بالطابع الفرنسي الحديث للمسرح

وقد كان الإنجليز يعتبرون الفارس أجنبيا باعتباره فرنسا أو إيطاليا، إلا أنهم ينظرون إليه على أنه فن جديد ومبدع ومرن، وبالمقابل نجد من الكتاب الإنجليز من يعارض الفارس وينتقده بشدة وعلى رأس هؤلاء جون درايدن الذي أبدا أسفه تجاه هذا النوع من المسرح، ذلك أن ما يسمى بالمهارات الأدبية واللفظية والتي كانت تنطوي عليها الأعمال الأدبية الدرامية، أصبحت مهددة بالحركات المادية الحسية والمرحة التي يقدمها الفارس (سلامة، 2001، ص55) بمعنى أن النص الأدبي أصبح مهددا من قبل الفارس القريب من الحياة اليومية، فأصبح الفارس في البداية دخيلا على المسرحيات الأخلاقية وهي نوع من المسرح الشعري البسيط ازدهر في القرون الوسطى الأوروبية في القرن الرابع عشر حتى القرن السادس عشر كشكل درامي تعليمي يعالج النواحي الأخلاقية المتعلقة بالغواية التي يتعرض لها كل إنسان في الحياة إلا أن موضوعاته تغيرت وشملت نواح سياسية ودينية، وتعرض عادة صراعا بين قوى الخير وقوى الشر متمثلا في شخصيات رمزية تحاكي قيما معنوية مطلقة مثل الموت، الرحمة، الخطايا، وغيرها وأشهر مسرحية أخلاقية إنجليزية وهولندية تدعى كل إنسان، ومن المؤلفين الذين كتبوا فواصل تمثيلية، المؤلف جون راسل الذي كتب مسرحية كالتوميليا، والكاتب هاى وود الذي كتب مسرحية تأثير الطقس ومسرحية الزوج جوهان وزوجته ثيب والقسيس سيرجون، وواصل تمثيلي بعنوان بائع صكوك الغفران، كذلك فاصل يدعى ثيرستيز 1530 ولقد تحقق لفن الكوميديا كيان مستقل بفضل هذه الفواصل بالرغم من كون هذه الفواصل فظة وهزلية .

مسرحية كل إنسان Everyman يهاجم بطل المسرحية Mankinel ثلاثة أعداء هم nowte الآن و newgays الجديد المبتكر و nowadays الزمن الراهن ولا يجد صديقا له سوى الرحمة، وهؤلاء الأعداء هم عبارة عن شخصيات معاصرة حقيقية تتسم بالفظاظة والإسفاف والقدرة على الإضحاك، وهذه سمات الفارس أما مسرحية بائع صكوك الغفران وراهب وقسيس الأبرشية والجار، فيدور موضوعها أو الفاصل حول بائع صكوك الغفران وراهب يتجهان إلى إحدى الكنائس ويتنافسان في الإنفراد بإلقاء الموعظة، مما يؤدي ذلك إلى نشوء عراك حاد بينهما وبين قسيس الإبراشية وبين الجار برات، ويتسم هذا العراك بالفظاظة والهزل

سمات القارس وملامحه

أولاً: العنف القارس يجمع ما بين الصخب والضحك والعدوانية، والعدوانية في القارس تعود إلي الصراع الدائم بين قوى التسلط التقليدي والقوى التي تحاول أن تتمرد عليها، وما العدوانية إلا ضرب من ضروب العنف، فهناك من يرى أنه من الضروري أن يعالج الفن مسألة العنف، لأنه إن لم يعالج العنف فإنه يعجز عن التغلغل إلى قلب الأشياء، وإذا انتفى العنف لن يكون في الدنيا إلا الطيبة والأدب يدور بصفة رئيسية حول الشر، فوجود العنف بالفارس طبيعي والعنف مرتبط بشخصية الفارس ولا بد من وجود العنف لكي تتحرك الأحداث، فالشخصية في القارس يسمح لها بالعنف والفظاظة، على أساس أن هذا العنف يثير الضحك، كما أن العنف في الفارس مرتبط بحركة الجسد التي تترجم الجوانب النفسية، وغالبا ما تكون هذه الحركة سريعة الإيقاع، وسرعة الإيقاع هي ما تضاعف من الضحك كما أنها توضح المسافة التي تفصل القارس عن الحياة الواقعية، فإذا كانت الكوميديا تقدم شخصا يحلم أن يصبح راقصا للباليه مثلا، بينما في الحقيقة هو لا يصلح فإن القارس يقدمه وهو يرقص للباليه فعلا وفي ذلك نجد أن القارس لا يأخذ بعين الاعتبار معقولية الواقع (عنابي، 1998، ص77-78) فالقارس يعتمد على المبالغة في عرض الصفات وملامح الشخصية وعلى الفعل الذي تقوم به، والذي غالبا ما يكون عنيفا فالعنف في القارس ليس هدفا للإصلاح وإنما الإضحاك والترفيه.

ثانياً: الزواج يسخر كتاب الفارس غالبا من الزواج ويتبعون الكثير من النكات عن العلاقة الزوجية، والسخرية من الزواج تعني ببساطة أنه ليس تلك المؤسسة المنزهة التي يزعمها الكثيرون، فقضايا الأسرة والعلاقات الزوجية هي أقرب ما وجده القارس، لأنه موضوع كوني بشري، ثم من الطبيعي اللجوء إلى الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي، في غياب الموضوعات السياسية على شكل إشارات إنتقادية للطبقة السياسية ورجال الدين، وقد أشار إريك بنتلي إلى الرغبات البذيئة التي تشبه فكاهات فرويد الساخرة إلى حد ما تهدف كلية إلى تدمير الأسرة وانتهاك قدسيتها على أن الملاحظ أن جميع هؤلاء الكتاب لا يرون ضرر هذه الفكاهات التي تقال ضد الزواج كما لا يرون أن لها دلائل ثورية (نلسن، ب. ت، ص64-65) والخيانة الزوجية هي الفكرة الأساسية المسيطرة على كتاب القارس، مما يثير الملل من تكرارها لأنهم يرون أن أفضل الحلول هو معالجتها على طريقة الممثل الهزلي وتجريدها من جديتها، وتحويلها

إلى خيال ويكون بذلك التمييز بين الفن والحياة والخيال والحقيقة، والتلاعب بين الاثنين هو جوهر الفن الهزلي.

ثالثاً: النكتة يرى فرويد أنه لا بد من توافر ثلاثة عناصر كي تتحقق النكتة

1-الذي يطلق النكتة

2-الذي يكون موضوع النكتة

3-المتلقي

إن من يطلق النكتة لا يحتاج إلى من يسمعه، أي إلى الجمهور، لأنه يحتاج إلى من يقدر هذه النكتة والحكم عليها من خلال الضحك، يقول راموت فرناندز لن يتوهم أحد إذا كان الجمهور يضحك أم لا (بنجلي، 1968، ص237) والقراس هو التكتيت ممسرحا أي مجسدا في أشخاص ومشاهد، وهدفه باستمرار هو الضحك، والضحك في القراس لا يمكن أن يكون منتظم الإيقاع مستمرا، أي لا يمكن أن نبدأ به ثم نصعد ونضخمه إلى ما لا نهاية إنه مرتبط بالجهاز التنفسي والصوتي والنفسي وهناك نوعان من النكت يميز فرويد فيما بينها :

- البريء غير المؤدي

- الذي له هدف وغاية موضوعية

يختلف الموقف في النكتة، بعض الناس يريدونها أن تكون مجرد تسلية وغير مؤدية ومن المؤلف أن تكون المهزلة مسلية والموضوع الذي تتناوله يمكن أن يكون غير مستساغ لولا النكتة، لذلك يرى برغسون بأنه يكون مضحكا كل ترتيب للأفعال وللأحداث يوحي لنا وهما بأن الحياة قد دبت ضمن التركيب الميكانيكي (أسلن، 1980، ص50) وغالبا ما تكون النكتة المؤدية هي التي تثير الضحك، لأنها تخرج على الواقع وهذا الخروج هو الذي يثير الضحك، والقول المؤدي يعني غير البريء والقراس إذا تخطى عن تهجمه، يكون عاجزا، والنكتة البريئة الحقيقية لا تضحك أحد إذ لا بد من شحنها بالمؤدي، ويوضح شيترون الفرق بين التهكم والنكتة بقوله التهكم إضحاك لحساب شخص، أما النكتة فإضحاك لحساب المجتمع Severeludere إنها شكل من أشكال الفكاهة والهزل حين نقول شيئا يختلف عما نحس به، بمعنى أن نهزل في جد (نور، ب. ت، ص63).

كوميديا ديلارتي والفارس

ازدهرت الكوميديا ديلارتي في إيطاليا منذ القرن السادس عشر حتى نهاية القرن السابع عشر، وهي تقوم على ما يمكن أن يسمى بالإرث الارتجالي الشعبي الذي ينهض بدوره على الممثلين الجوالين والمهرجين، بل إن الممثلين في هذه الكوميديا يقومون بخدعهم القديمة مرتجلين تمثيلية فارس بكل ما لديهم من خلط يجمع بين القوة والفن والابتدال (تشيني، 1989، ص317) بمعنى أن الفارس لبعده عن الأدب جعلها قابلة لمختلف المؤثرات التي تلتقي معها، فالفضاضة والخشونة والخطاب المباشر الساخر، هي سمات الفارس لذلك وجد الفارس تربة صالحة في الكوميديا ديلارتي من حيث الموضوعات والأنماط، حتى وإن كانت كوميديا ديلارتي تستخدم الأقتعة فإن ذلك لا يغير من جوهر الموضوع شيئاً، لأنها ليست أكثر من إضافات خارجية، لأن الممثل في كوميديا ديلارتي عرف ببراعته في الأداء و إستحداثه لطرق مختلفة لانتزاع الضحك من الجمهور، وهي تعد أشكالاً من السلوك الفكاهي مثل الفارس والموسيقى والتمثيل الصامت، وقد تتضمن هذه الكوميديات سخرية سياسية أو سلوكيات حركية تهريجية أو حتى تعبيرات جنسية (عبد الحميد، 2003، ص383) ونظراً لغياب النص فإن كوميديا ديلارتي اعتمدت على التهريج والارتجال والإسراف في القول والنقل، مما جعلها تفرط في الواقعية الشعبية والقرب من حياة الناس العاديين، فسهل بذلك تأثير الفارس في كوميديا ديلارتي حيث أنهما يشتركان في بحثهما عن التسلية والضحك، بعيداً عن الموضوعات أو المضامين الجادة والعميقة

الفودفيل والفارس

يرد في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية تعريف الفودفيل على النحو التالي يقال بأن مصدر المصطلح هو بالفرنسية Vav-de-vire أي وادي فيري الذي يقع في إقليم نورماندي، وهناك عاش في القرن الخامس الميلادي الشاعر اوليفر باسل (اوليفيه باسيليري) الذي اشتهر بكتابة الأغاني الهجائية الخفيفة المرححة، والتي كان يسخر فيها من الغزاة الإنجليز، وهناك رأي آخر يقول بأن مصدر المصطلح هو Voixdeailles أي أغنية شوارع المدينة، ومهما كان المصدر الأجنبي فيمكن أن يشتق المصطلح العربي من الفعل يلي أو يعرب على الوجه المبين، أو القطعة المسلوقة، و الفدفيلية في موطنها الفرنسي كانت تعني في بادئ الأمر الأغنية الضاحكة أو الهجائية التي تسخر في مرح من الشخصيات المعروفة، ثم تطور الأمر وأصبحت

تتكون من أغنيات ورقصات، ومشاهد تمثيلية قصيرة ونكات وحركات بهلوانية و إيماءات (حمادة، 1989، ص243) فهذا يعني أن الفودفيل هو نوعا هزليا في المسرح الفرنسي، أي أنه مسرح موجه إلى الجمهور، لأنه يحتوي على إمكانيات واسعة في مجال الضحك، وقد تطور هذا النوع من المسرح في فرنسا منذ القرن السابع عشر وحتى بدايات القرن العشرين كنوع غنائي، تتميز أغانيه بالمرح والمكر وهذه الأغاني تتخذ طابعين ساخر مستمد من الأحداث الجارية والنكت المشهورة، وماجن يتمثل في غنائيات باخوسيه، واتخذ الفودفيل الغنائي أشكالاً عدة قبل أن يتحول إلى نوع مسرحي، بدأ بداية متواضعة في النصف الأول من القرن السابع عشر بكوميديات فودفيلية أي كوميديات مصحوبة بأغاني الفودفيل، والمشاهد الراقصة، ومن أشهر كتاب الفودفيل لوساج بيكريب، لابيش فيدو، الذين اكتشفوا الضحك الذي يلاءم عصرهم بالاعتماد على الهجاء والسخرية وسيلة لتحقيق الهدف المنشود، حاثين على التجديد من خلال تقنية الأداء بابتكار الممثل لحركات جديدة، وإيماءات جديدة، ومواقف جديدة، وهي تقنية ترجع إلى الفارس، فالفودفيل ينتمي إلى الكوميديا الشعبية والتي تضع الضحك في المقام الأول ولا شي غيره، يقول جلال حافظ أما الأنواع الكوميديا الشعبية فإنها كثيرا وليس دائما ما تتخذ المجون محورا أساسيا أو موضوعا مفصلا كما هو الحال في بعض أنواع الفارس القديم، وفي بعض مسرحيات الفودفيل (حافظ، 2006، ص المقدمة هـ) وقد كتب فيدو فودفيل بعنوان أنا لا أخون زوجتي، يعالج فيه موضوع الخيانة الزوجية، وهي تتحدث عن زوجة اكتشفت أن زوجها يخونها، فتستسلم لليأس رغم تعلقها بزوجها، وتقرر الذهاب إلى صديق كان يحبها في السابق قاصدة أن تهبه نفسها كردة فعل على خيانة الزوج، وفور وصولها إلى هذا الصديق تتفاجأ بأنه خطب لتوه، وكان يهدف الكاتب من كتابته لهذا الفودفيل في أن يجعل المتفرج يضحك لموقف المرأة الذي لا يحتمل، ويتطلب الشفقة على حالها.

موليير والفارس

تسلل الفارس إلى أعمال الكاتب الفرنسي موليير، وقد استفاد من كوميديا ديلارتي في توظيف الفارس من خلال أعماله، إلا أن الفارس في مسرحه يختلف عن الفارس في أشكاله الشعبية، لأن موليير يعد من الكلاسيكيين، لذلك

لا يقبل أن يكون مسرحه وضيعاً أو مجرد مسرح مثير للضحك، وقد استقى موليير من القارس موضوعات الزواج، الخيانة الزوجية، بالإضافة إلى البناء الدرامي للفارس من حيث الحكمة التي تعتمد على الخدعة، فتكون الضحية موضع سخرية وغالبا ما تكون رجلا كبيرا في السن إما زوجا مخدوعا، أو أبا متسلطا أو شيخا عاشقا، وبذلك كانت رسالته المسرحية أخلاقية، وهناك من يقول يختلف القارس عند موليير عن القارس الخاص بالعصور الوسطى، فهو يوجه مسرحياته وجهة جديدة، ففي حين الفارس القديم يسخر من جميع الأشخاص، فإن موليير يجعل الجمهور يتعاطف مع فريق من الأشخاص على حساب آخر (حمادة، 1985، ص38) وفي المراحل الأولى لكتابة موليير لم يجد أفضل من القارس، فهي الوسيلة الأسهل لكسب الجمهور عن طريق فن هزلي محسوب ومقصود، أي كان موليير يحاول أن يكسب أعدادا من الجمهور لا يستطيع أن يكسبها إذا بدأ مباشرة بالكوميديا الراقية الكلاسيكية، والانتقال فيما بعد من مسرحيات القارس إلى المحاكاة الساخرة والنقد الاجتماعي والكوميديات الراقصة، وقد كتب موليير عدة من مسرحيات القارس منها الطبيب العاشق، والأطباء الثلاثة المتخاصمون، والطبيب المتحذلق، يقول الكاتب دونوديه فيزيه في قصصه عام 1663 إن موليير ألف قارسات فاقت بنجاحاتها القارسات العادية، ولأقت في جميع المدن تقديرا فاق ما لآفته قارسات سواه من الهزليين (سكر، 1970، ص354) والحكمة في مسرحيات موليير تدور حول شخصية واحدة، يقوم بعرض الشخصية المحورية من الخارج عن طريق تصرفاتها وسلوكها، ومن الداخل عن طريق المونولوجات التي تصرح فيها الشخصية بحقيقتها وتكشف فيها عن أهدافها، أما الشخصيات الأخرى فلا يتم التركيز عليها، فرغم أن موليير مدين للفارس، إلا أنه حاول تطويره كي يجد جمهورا يغدي عقله وليس ما يضحكه، لذلك لجأ إلى عرض الحقيقة المرة ومزجها ببعض عناصر القارس الهزلية لكي يثير الضحك، وإذا رأى العيوب التي يصورها ظاهرة تنطوي على القليل من الهزل ضخمها لتصبح ظاهرة للجميع، وهذا الهدف المزدوج موجود في كل قارسات موليير، لأن موضوعات موليير ليست مرحة في كثير من الأحيان، وذلك لأن الرذائل والعواطف والشهوات والعيوب الاجتماعية التي يعالجها تحطم الأفراد وتصيبهم بالإحباط، ولكن مهارة موليير تكمن في إثارة الضحك ونزع الكآبة من خلال بحثه على الجوانب المضحكة فيما تنطوي عليه النفس والحياة من خفايا محزنة، وهكذا كلما ضعف عنصر الإضحاك في الحقيقة الواقعة عالجه موليير علاج المسلاة (القارس).. (جوستاف، ب. ت، ص 305) بمعنى أن موليير لم

يعتمد على الكلمات وإنما على الحركة المرتجلة في بعض الأحيان والتي تنتشر المرح بعد أن يبالغ بها، ويصعد من إيقاعها وهي ملامح أساسية للفارس، وبالرغم من الرصانة الكلاسيكية التي فرضتها الكلاسيكية الجديدة لم تستطع أن تجعل من موليير أن يتخلى عن الفارس.

الفارس في المسرح الحديث

مع إطلالة القرن العشرين والتغير الجوهري الذي طرا على بنية المجتمع الأوروبي وتزايد نسبة العمال والحرفيين الذين يرتادون المسارح، تغيرت موضوعات الفارس فاتجهت إلى الاهتمام بالحياة اليومية وبالطبقة العاملة، وابتعدت عن مواضيع العشاق والحب فأصبحت الحياة اليومية بذلك مركزا لاهتمام الفارس غير أن مع نهاية القرن التاسع عشر عاد الفارس الفرنسي المعاصر بموضوعاته السابقة، الزواج والخianات الزوجية، وبذلك جرى اقتباس سلسلة من المسرحيات الفرنسية التي تقوم على المغامرات التي يقوم بها عشاق الطبقة الأرستقراطية، مثل أعمال بينيرو وأوسكار وايلد القاضي 1885، والغندور 1887، أهمية أن تكون جادا 1895، وفي حملة شتم روح الصليبية شرع الكاتب المسرحي برناردشو يحول تكنيك الفارس إلى هدف درامي قويم، كان غرض شو أن يحاول تأسيس مادة الفارس التقليدية المتحجرة وأن يرفع جمهوره فوق التسلية المجردة، والنتيجة كانت مسرحيات مثل لا تستطيع أن تقول 1894، والتأهيل للزواج 1908، وهي مسرحيات بديعة ولكن مثقلة من حيث الحدث الدرامي فيها يتحول مرتبكا من الفارس إلى التعاطف إلى المناقشة الذهنية ثم إلى الفارس ثانية (سلامة، 2001، ص56).

ولم يكن شو الوحيد الذي يقف هذا الموقف، وإنما كان يشاطره الرأي العديد من النقاد الذين يرون أن الفارس يحتاج إلى العاطفة، إلا أن هناك من يدافع عن الفارس ضد مزاعم برناردشو، على أساس أن الفارس لا ينكر وجود الطموحات الإنسانية وإنما ينظر إليها ببساطة، باعتبارها مزحة، إنه ببساطة لا يقدم شخصيات خالية من العواطف أو الطموحات، وإنما يقدمها على أساس إنها ليست أكثر من نكتة والنكتة غالبا نابعة من فشل محاولة الإنسان، والفشل هو الذي يخص الجمهور باعتبار النكتة تقوم بيننا جميعا كبشر، فبرناردشو عدم قبوله للفارس يأتي من متطلباته العقلانية فوق خشبة المسرح، والفارس يرفض بشكل قاسي كل قوانين المعقولة والجدية فهو يميل إلى اللا معقولة، وهو جانبا هاما من جوانب الحياة الإنسانية

ولذلك امتد تأثير القارس ليصل إلى ما يعرف بمسرح العبث، ففي كثير من مسرحيات العبث نجد ملامح القارس، وخاصة التي تحتوي على التهريج أو الدعابات المباشرة بالرغم من أن بعض النقاد يشيرون إلى تأثير مسرح العبث بالسيرك، فقد يندهش المنقرج الذي يسمع الحوار الدائر بين صعلوكي بيكت ويرى حركاتها التهريجية، لكنه إذا تذكر عروض السيرك مثلا سيذكر الكثير من المهرجين الذين يتبادلون مثل هذا الحوار، ويؤدون تلك الحركات ذاتها (عطية، 1992، ص23) إلا أن ما يحسب حركات سيرك في نظر البعض، ماهوإلا في حقيقة الأمر إلا صخب القارس وحركاته الآلية، وهناك من يرى أن إسلوبي العبث والقارس المترابطين يتميزان بنفس الطبيعة المركبة، ويستشهد ا.ب. هنتشليف في كتابة العبث بالقوة التالية، من دراسة يونيسكو لموضوع الطبيعة العشوائية للتصنيفات الدرامية فيقول أطلقت على كوميديا تي مسرحيات مضادة ودرامات كوميديية، وأطلقت على دراماتي اسم درامات زائفة، أو قارسات تراجيديية، فإنه يبدو لي أن العمل الكوميدي هو تراجيدي، وأن تراجيديا الإنسان ساخرة في جوهرها، ذلك أن روح النقد الحديث لا تأخذ شيئا على محمل الجد الكامل، أو الاستخفاف الكامل (مرشنت، 1979، ص108) وقد تأثر مسرح العبث بالقارس في أعمال كل من بيكت، ويونسكو، وأريال، وآخرون، فالدعابة في مسرحيات العبث لا علاقة لها بمسائل الوجود، وبمعنى آخر لا علاقة مباشرة للدعابة بعلاقة الإنسان بالكون الذي يعيش فيه، فالشخصية العبتية رغم تفردا فهي ترمز للجنس البشري، وبالتالي معاناة الإنسان في مسرح العبث تعطي فكرة الضحك والرعب، الذي ينتج عن هذه المسرحيات فعندما تجاور القارس مع التراجيديا أو مع الكآبة فإن الإنسان على هذا الأساس يشعر بالرعب والخوف، وفي الوقت نفسه يضحك، وهذا ما عني به يونيسكو عندما وصف مسرحياته بأنها قارسات تراجيديية فالمزج بين المأساوي والمخيف، والمرعب، والمضحك الساخر في نفس الوقت، هو من تأثير القارس في العبث فشخصيات مسرحية انتظار جودو لصمويل بيكت مثلا نجدها ترتدي ملابس معينة، ويتصرفون كمهرجين، كما أن ثرثرتهم تشبه ثرثرة ممثلي القارس، ومع ذلك فإن المسرحية تشير إلى موقع الإنسان المأساوي في العالم الأجوف، الذي يتضمن معنى ولكن المعنى غامض ومخفي لا تستطيع إدراكه، ومثل هذه الحالة هي عبارة عن تمثيل هزلي، أداء يشبه أداء القارس، ولكنه بدلا من أن ينتج المزيد من الضحك فإنه لا ينتج سوى التأثير المأساوي، وكأن الحياة لا تستحق رغم مأساويتها، أن تأخذ على محمل الجد (أسلن، 1980، ص78) فالعودة إلى القارس كنوع درامي قديم هو الذي يعبر عن

السخرية من الوجود نفسه، رغم ما يترتب على هذه السخرية من كآبة، إن الضحك والكوميديا وسيلتان من الوسائل اللتان تعتمد عليهما في الحياة اليومية أو في المسرح، من أجل استبقاء الحياة الجمعية على ما هي عليه لأنه يسمح، أي الضحك وكذا الحال للكوميديا لكل جماعة بأن تحافظ على كيانها في حدود تقاليدها وعرفها وهو ما لم يختلف عليه الكثير من الباحثين، إذ اتفقوا على ما للضحك أو الكوميديا من دلالات اجتماعية، جعل الجميع لا يجدون الاختلافات القاطعة بين الضحك والكوميديا أو الفكاهة بل اتفقوا على أن الكوميديا هي أكثر أنواع الفكاهة اعتمادا على العقل، فإن لهذا النوع من الفكاهة منطقه الخاص الذي يخاطب من العقل أكثر مما يخاطب العاطفة والوجدان (زكريا، ب. ت، ص 217) فالضحك والكوميديا يلتقيان في أنهما لا يشتركان في الانفعال أو التعاطف مع ما يحدث بل يبني اتفاقهما في أنهما يجتمعان على أساس نفورهما من الانفعال، وسعيهما من أجل تواجد حالة الانبساط والهدوء الذي يجعل الضحك يتطور وتكتمل هنا صورة تحقيق الضحك إذ أننا لا نشفق ولا نتعاطف بل نضحك مما نراه يتجسد أمامنا بغية تغييره من أجل بقاء المجتمع واستمراره، وهذا يدل على أنه لا يوجد اختلافا جادا أو قاطعا بين الضحك والكوميديا، بل هناك تواصل وانسجاما لأنهما يشتركان في الهدف وإن اختلفت وسائل كل منهما، إلا أنهما يلتقيان في هدفهما في إحداث حالة من السرور والانسراح، وإن اعتقد البعض أن الكوميديا بالرغم من ذلك تتضمن القيم الجمالية أكثر مما يتضمن الضحك.

العلاقة بين الكوميديا والفارس

هناك خلطا متكرر بين الكوميديا والفارس، ونجد هذا الاختلاط واضحا في المسرحيات اليونانية والرومانية، ويلاحظ أيضا أن كتاب المسرح ونقاده لم يكونوا يميزون بين الفارس والكوميديا إلا في عصر عودة الملكية، بل إن ذلك التمييز ليس هو الذي يجب أن نتوقف عنده في عصرنا، فالناقد الحديث يرى اختلافا بين الكوميديا والفارس، وعلى الرغم من أنهما تتداخلان في أحيان كثيرة فإننا نستطيع أن نميز وجود نمط من المسرحيات الفكاهية والمتدنية من خلال لغة خطابها، وهذا ما نسميه بالفارس، وينظر كثيرا من الدارسين إلى الفارس باعتباره نوعا من أنواع الكوميديا، أي أنه ليس مستقلا بذاته، وتحديد الكوميديا الهابطة، على أساس أن الفارس خلافا للكوميديا لا يهتم بحض المنفرد أو القاري على التفكير أو التأمل وإذا كانت الكوميديا تهتم بالجانب النفسي

قياسا إلى الفارس، فإن هذا الأخير يكتفي بأن يركز على الملامح والسمات الجسدية للشخصيات، أي على شكل الجسد الطول العرض، القصر، ثم على الملابس التي ترتديها الشخصيات وحركاتها وإيماءاتها ثم على الطريقة التي تنطق بها الشخصية (الكلمات) وقد يلجأ كاتب الفارس أو الممثل فيما بعد إلى المبالغة في الأصوات أو في الحركات، بهدف واحد وهو إثارة الضحك دون تفكير، وقد يلعب ممثل الفارس أو كاتب النص بالألفاظ فتكون النكتة لفظية، ويمكن أيضا الاستفادة من الحركات والإيماءات لإثارة الضحك أيضا

ويبدو أن الفارس كأنه أخذ جانبا واحدا من جوانب الكوميديا، وهو ما يمكن أن نسميه الجانب الخارجي للشخصيات، أي الجسدي في حين أن الكوميديا تبدو الشخصيات فيها مقنعة وواقعية تدب فيها الحياة وتثير في نفس المتفرج التأمل والتفكير في حياتها وسليباتها، فإن الفارس تضخم الحركات واللامح وتقدمها بشكل كاريكاتوري، ولأنها توغل في الكاريكاتورية تبتعد عن الواقع، لذلك فإن الكوميديا والفارس يشتركان في إثارة الضحك، إلا أن الفارس سرعان ما يفقد قدرته على التأثير في المتلقي بمجرد خروج هذا الأخير من المسرح، يقول محمد حمدي إبراهيم إن الهزلية الخالصة تختلف عن الكوميديا اختلافا رئيسيا في أنها تعطي لنفسها رخصا في الخروج على الموضوع بسبب أو دون سبب، وهدفها من ذلك الإغراق في الضحك (حمدي، 1977، ص 160) ومعنى ذلك أن الكوميديا تتضمن في تركيبها وبنائها الدرامي الفارس، في حين أن الفارس لا يستطيع أن يتضمن المغزى الذي تتضمنه الكوميديا، فالفارس يعتبر ناجحا من وجهة نظر كاتبه إذا أستطاع أن يضحك الجمهور، وأن تسمع ضحكاته في المسرح مجلجلة عالية، وهذا الضحك لا علاقة له بالتفكير، لأن الضحك في الفارس لا علاقة له بتركيب الشخصية وفي بعض الأحيان لا علاقة له بموضوع الشخصية، أما الكوميديا فتثير في المتفرج انفعالات مختلفة والضحك أحد هذه الانفعالات وليس كلها، وفي الكوميديا نجد تعاطفا، ونجد توترا، ونجد تشويقا، ونجد الارتياح الذي يشعر به المتفرج وقد خرج بإحساس بأن النظام أخذ مكان الفوضى (حمدي، 1977، ص 160)، لذلك فالضحك في الفارس ليس وسيلة بقدر ما هو غاية، إنه الغاية الوحيدة بينما في الكوميديا وسيلة، بمعنى أن الضحك في الكوميديا يدعو إلى التغيير بينما الفارس مجرد تسلية لعب لا طائل منه، وتقول الدكتورة نهاد صليحة إننا يجب أن نميز بين مبدئين المبدأ الأول تندرج تحته كل العروض الهزلية (الفارس) سواء كانت مسرحيات كاملة أو

إسكتشات والتي تستهدف أولاً وقبل كل شيء إلى دغدغة المتفرج وإثارة الضحك حتى تنهكه عضليا إنهاكا كاملا، بحيث لا يصبح قادرا على التفكير في أي شيء ، أي أنها كانت جيدة تنهك جسده لتريح عقله أو هي إذا كانت سيئة تنهك جسده وتنهك عقله في نفس الوقت، وتحت المبدأ الثاني يندرج كل ما نسميه بالكوميديات الراقية التي ترتفع إلى مستوى الأدب المسرحيين إذ هي لا تعتمد على المفارقات الصارخة ،سواء في الحركات الجسدية أو المواقف السطحية كما تفعل المسرحيات الهزلية ،بل تحاول إثارة الضحك عن طريق تنبيه المتفرج إلى مواطن الشذوذ في واقعه الاجتماعي والإنساني ،بحيث يصبح الضحك انتقادا للواقع وتعليقا عليه أملا في إصلاحه (صليحة، 1999، ص 135)، ومعنى ذلك أن الكوميديا تسعى إلى لفت الانتباه للمتفرج أو المشاهد إلى عيوب المجتمع ومواطن الخلل فيه أملا في إصلاحه، في حين إن الفارس لا يدعي مثل هذه المهمة ،إنه لا يطمح إلى أكثر من إثارة الضحك ،وربما بعبارة أخرى أنه كلما أثير الضحك كلما أعلن الفارس عن غايته القصوى ،ليس ثمة ما يدعو إلى التفكير في الفارس، الجسد هو الذي ينهك وليس العالم الداخلي للإنسان ، ويفرق سيجموند فرويد بين الكوميديا والفارس بقوله يكاد لا يحمل الهزل (الفارس) الذي لا يضر إلا على الابتسام والمتعة التي تنشأ عنه ،هي تلك التي تأتي بها مهارة المؤلف ولمحاته (توشار ، 1971، ص 144) ويرى فرويد دان أن الفارس رجولي ينطوي على عدوانية فاضحة جريئة شجاعة ،ويقصد من ذلك أن الخشونة التي يتميز بها الفارس وإن كانت عدوانية فإنها تثير الضحك غير عابئة بمنظومة أخلاقية متعارف عليها وكأننا وبرغم معرفتنا بالمباشرة التي ينطوي عليها الفارس ،فإننا نضحك ،والضحك هنا وكما يشير فرويد لا تحمل العدوانية أو الفضيحة لأنها غير مباشرة، ولأنها أيضا تحمل قيما معرفية قد تتفاوت من عمل كوميدي إلى آخر ،والكاتب الجيد هو من يستطيع أن يجمع بين ما هو ممتع وما هو مفيد، ليس هناك حدود يقف عندها الفارس خلافا للكوميديا ،ففي الفارس يمكن أن تجد السخرية في كل شيء بصرف النظر عن مكانته أو موقعه الأخلاقي أو الأدبي وعبارة أخرى لا شيء ولا طبقة ولا شريحة في المجتمع إلا وهي معرضة للضحك والهزاء ،وبالتالي فإن الكوميديا في هذا السياق أكثر محافظة من الفارس، لذلك يمكن القول أن الفارس نشأ من الكوميديا ولكنه أستطاع أن يتميز عنها وشكل نوعا مستقلا ،وبقدر ما كانت الكوميديا تنزع نحو الكشف عن نقائص أو عيوب المجتمع لكي يتجنبها ويبتعد عنها ،فإن الفارس أباح لنفسه كل

المحظورات، ولم يهتم بنقد عيوب المجتمع بقدر اهتمامه بإضحاك المجتمع، إنه ضحك يكاد يكون مجانيا إذا ما قيس بالضحك في الكوميديا .

قائمة المصادر والمراجع

- 1 إبراهيم حمادة، بانوراما المسرح الفرنسي والكلاسيكية، مصر، الهيئة المصرية، 1989
- 2 إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985
- 3 إبراهيم سكر، الدراما الرومانية، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1970
- 4 الأرديس نيكول، المسرحية العالمية، الجزء الأول، عثمان نوية، الجيزة، هلا للنشر، 2000
- 5 الأرديس نيكول، علم المسرحية، ت دريني خشبة، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع، ب ت
- 6 أرسطو، فن الشعر، إبراهيم حمادة، الجيزة، هلا للنشر، ب ت
- 7 أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ت جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المكتبة العصرية، 1968
- 8 افورايفانو، موجز الدراما الانجليزية، ت الشريف خاطر، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1999
- 9 أمير سلامة، الكوميديا في المسرح المصري المعاصر، مصر، الهيئة المصرية، 2001
- 10 بيراجيه توشار، المسرح وقلق البشر، ت سامية احمد سعد، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1971
- 11 ت نلسن، نظرية الكوميديا في الادب المسرحي والسينما، ت ماري ادوارد ناصيف، مصر، الاعلى للثقافة،
- 12 جلال حافظ، الفودفيل في تاريخ المسرح المصري، مصر، مطابع القارية، 2006
- 13 جوستاف لانسون، تاريخ الادب الفرنسي، الجزء الاول، ت محمد القصاص، القاهرة، المؤسسة العربية، ب ت
- 14 روثمان، تاريخ الادب الالمانى، ت سليمان عواد، بيروت، 1989
- 15 زكريا ابراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة، مكتبة مصر، ب ت
- 16 شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 2003، 289
- 17 شلدون تشيني، المسرح في ثلاثة الاف سنة، الجزء الاول، ت حنا عبود، دمشق، وزارة الثقافة، 1998
- 18 عبدالرحمن صدقي، المسرح الديني في العصور الوسطى، مصر، الهيئة العامة للنشر، ب ت
- 19 علي درويش، دراسات في الادب الفرنسي، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1973
- 20 علي نور، ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي، القاهرة، دار المعارف، ب ت
- 21 فرانك، هوبيتتج، المدخل الى الفنون المسرحية، ت كمال يوسف، القاهرة، دار المعارف، ب ت
- 22 فرد ب مليت، فن المسرحية، ت صدقي خطاب، بيروت، دار الثقافة، 1989
- 23 لطفي غانم، المسرح الفرنسي المعاصر، القاهرة، الدار القومية للطباعة، 1964
- 24 مارتين اسلن، تشريح الدراما، ت يوسف عبد المسيح، بغداد، دار النهضة، 1980

- 25 ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان، 1997
- 26 مالوين مرشنت، كليفور دليتش، الكوميديا والتراجيديا، ت علي احمد محمود، عالم المعرفة، عدد 1979، 18
- 27 محمد عنابي، فن الكوميديا، الهيئة المصرية للكتاب، 1998
- 28 محمد مندور، الادب ومداهبه، القاهرة، دار النهضة، 2002
- 29 محمد مندور، في المسرح العالمي، القاهرة، مصر للطباعة، ب ت
- 30 محمد القصاص، موليير وما دخله على الكوميديا، مجلة المسرح، السنة الاولى، العدد 1989، 7
- 31 محمد حمدي إبراهيم، دراسات في نظرية الدراما الاغريقية، القاهرة، دار الثقافة، 1977
- 32 محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية، القاهرة، دار الثقافة، 1977
- 33 محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، القاهرة، مكتبة الانجلو، 1979
- 34 نبيل راغب، أفاق المسرح، القاهرة، دار غريب، 2001
- 35 نعيم عطية، مسرح العبث مفهومه جدوره وأعلامه، مصر، الهيئة المصرية، 1992
- 36 نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر، 1999
- 37 هنري برجسون، الضحك، ت سامي الدروي وعبد الله عبد الدائم، دار الكتاب المصري، 1994
- 38 هنري برجسون، الضحك، ت علي مقلد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، 1989