الفصل السابع

الطابع الدرامى

لم تكن النماذج المختلفة للدراما، كالتراجيديا والكوميديا وليدة الإرادة الحرة للمؤلف، وإنما هى انعكاسات لمزاج المشاهد، وأصداء لصوته. وإلهام الكاتب هو الذى جعلها تنهض بالحياة ثم رفع قدرها إلى مستوى النبل والجلال، ولكن أصولها الأولى تضرب فى أعماق الفولكلور[١].

ومع ذلك فإن الكلمتين: «تراجيديا» و«كوميديا»، تدلآن فى جوهريهما على وجهتين من وجهات النظر إلى الحياة متمايزتين تمايزا أساسيا. فقد ينظر المرء إلى الحياة وبه جوع شديد إلى الفهم، وتلك هى النظرة التراجيدية. وقد يتخذ من الحياة موقفا عقليا يضحك منه على حماقات البشر، وتلك هى النظرة الكوميدية. ولاشك أنه يستطيع كذلك المزج بين الموقفين بنسب متغايرة لانهاية لها فينتقل من موقف إلى موقف، أو يتراوح بين الضحك والبكاء فى نفس الوقت. وهذا فى الحقيقة هو ما اتجه إليه الكتاب الكبار، وخاصة منذ (شكسبير). ولن يستطيع إلا العارفون حقا بالتراجيديا أن يقدروا حق التقدير مدى ما أضافته الفكاهة من قيمة إلى مسرحيات رائعة مثل: (هاملت) و«أنطونى وكليوباترا» و«الملك لير»[٢].

---

(١) الجزء الخاص بالمأساة والميلو دراما فى هذا الفصل من محاضرات د. سامية أحمد على ـ قسم الاذاعة بكلية الإعلام أما الجزء الخاص بالكوميديا فمصدره كتاب: الأدب الفكاهى للدكتور عبد العزيز شرف؛ من سلسلة «أدبيات» دار النشر: لونجمان ومكتبة أبو الهول ١٩٩٣ ـ القاهرة:Ashley Dukes: Op.Cit. P.15. "Drama".

(٢) Calvin Guayle. "Hwnor in Tragedy" University of Minnesota. 1967)

إن معظم المصادر عن الدراما تكتفى اليوم بمناقشة الأنواع الثلاثة الواضحة وهى التراجيديا، والكوميديا، «والميلودراما»، وتشير إلى المهزلة باعتبارها أدنى صور الكوميديا. والأمانة تقتضى أن نذكر أن هذه التصانيف نظرية دراسية أكثر منها جوهرية أساسية. وتأسيسا على هذا، نتحدث عن أنواع الدراما والتى تندرج فى تصنيفها بطبيعة الحال الدراما التليفزيونية والإذاعية.

(أ) التراجيديا:

تعتبر التراجيديا أعظم صور الدراما. ومع أن التراجيديا تصف عادة الشخصيات وهى تعانى من مصائب فظيعة، فإنها تقدم لنا نظرة إلى الحياة متفائلة حرة فى جوهرها. والكاتب الدرامى فى الأغلب صاحب إيمان مطلق بقدرة الإنسان على أن يطور نفسه وأن يرتقى بها إلى مراتب عليا من الكمال. فهو يتخير أوقات الأزمات الشديدة فى حياة الشخصيات العظيمة، ويختبر من خلالها الحياة فى تعمق وعاطفة. ونكتسب نحن من مثل هذا الاختبار مزيدا من الحكمة والتبصر. ولابد لأفراد الأمة الناضجة أن يشتركوا فى مثل هذا الاختبار لأعماق النفس دون أن يطلبوا من الكاتب أن يكسو الحقائق التى يكشفها ألوانا رومانسية زائفة، أو أن يفتعل الخاتمة السعيدة، أو أن يلجأ إلى غير ذلك من الوسائل الميلودرامية.

وكلمة "تراجيديا" وتعنى " أغنية الماعز" تعيد إلى الأذهان النشيد الذى كانت ترده جماعة الراقصين فى الكورس عند تقديم القرابين " الماعز" على مذبح " ديونيزوس". ومن المعروف أن أول من أبدع التراجيديا الكلاسيكية" أسكيلوس" الذى ولد عام ٥٢٥ ق. م[١].

وفى رأى القدماء أن المأساة هى التمثيلية الجادة، ذات الفواجع والمواقف العصبية التى تعرض حياة الملوك والأمراء، وصور البطولة والجلال والتضحية المأخوذة من بطون التاريخ والأساطير، وهى تروى الصراع بينهم وبين القضاء والقدر وكيف كان يحركهم

(١) Frank M . Whiting : An introduction to the theatre. Op . Cit. P . 120

الطمع والانتقام والحب والأثرة والإيثار، وكل ما يبعث فى النفوس الخوف والرحمة والإعجاب.

وفى رأى المحدثين أن المأساة صورة حزينة متشائمة للإنسان الخاضع لهواه. ولا شك ان هناك فرقا جوهريا وأصليا بين النص المسرحى الذى تخيّم عليه الجدية والسواد والنص النابض بالحيوية.. وقد أطلق النقاد على هذين القسمين منذ أقدم العصور: (المأساة.. الملهاه).

وهذان هما القسمان الكبيران لتصنيف أى عمل درامى حسب نظامه الداخلى وصياغته ورؤية الكاتب التى أراد صبغه بها، ثم توجد غيرهما أشكالٌ أخرى يمتزج الشكلان فيها - بمقادير مختلفة- حيث يطلق عليها (الملهاه المفجعة Tragcomic) أو الكوميديا السوداء وهى تسمية غير واضحة كما نرى من الاسم وستطرق لها فيما بعد.

بد أن الدراما الجادة ليست بالضرورة كلها مآس وفواجع، وليست تلك الطافحة بالبشاشة كلها ملاه .. إذ أنه ليس هناك فاصل حاد بينهما. إلا أنه يمكن إدراج كل عمل منهما تحت أحد القِسمين، وهذا حسبما أراد الكاتب لعمله من صيغة ومخطط عمل ومغزى نهائى.

وإن قام الكثيرون بتقسيم الطابع الدرامى، فقصره البعض على الشكلين الرئيسيين: (المأساه والملهاه) ـ كما تقدم ـ و يندرج تحت كل منهما صور أخرى كثيرة. فقام آخرون بالتصنيف بجعل المأساه والميلودراما فى جهة، والملهاه والمهزلة فى جهة أخرى . ويقول آخرون بتقسيمها لثلاث.. المأساة والملهاَة المأساوية. ... وهكذا. إلاّ اننا سنقوم باستعراض أهم تلك الأنماط بشكل مبسط.

---

(١) Ashley Dukes: "Drama " Op . Cit., P.

اولا - المأساه

يذهب الدارسون إلى أن " اسخليوس[1] " هو اول من أرسى قواعد ثابتة للمأساة قبل أرسطو بقرن ونصف، وذلك بما تشبع به من المبادئ الأولية لهذا الفن التى تركها (آريون) ٦٠٠ق .م. و" فرينيخوس " ٥١١-٤٧٢ ق.م حيث أضفى على المأساة من قوته فى رسم الشخصية التى لم تكن ذات معالم محددة من قبل ، وقد فاز بجائزة المأساه عام ٤٩٦ ق.م، ثم قدم للمسرح بعدها حوالى سبعين مسرحية لم يصلنا منها إلاأسبع. و من اهم أعماله (الضارعات) التى تعد أول مأساه بالمعنى الحقيقى كتبت للمسرح ثم يأتى من بعده "سوفكليس"ويكون أكثر نضجا وحرفية وتمثيلا للروح اليونانى الخالص، وليصبح أهم وأعظم من كتبوا للمأساة الاغريقية، ان لم يكن فى العموم. وتعد رائعتاه عملين يحتذيان فى المأساه وهما "اوديب ملكا" ، " وأنتيجون"، ثم يأتى بعده "يوربيدز" لينزل بمستوى المحاكاه من الآلهة والملوك الى مستوى الانسان العادى متناولا مشاعره وغرائزه وأحاسيسه، ومن هنا كانت القيمة فى أعماله حيث كانت مليئة بالمشاعر والأحاسيس المتضاربة. مما يعرف . النهايات الأليمة دائما.. و من أهم أعماله مسرحية "ميديا".

وبالفعل كان النتاج الدرامى فى المأساة لهؤلاء الثلاثة قد ومدّ أرسطو بمادة غزيرة ليظهر من بعدهم مقّننا ومنّظرًا للمأساةَ لدى الإغريق.

ويعرف أرسطو المأساة بأنها (محاكاة لفعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاه تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والسرد، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات.[2]

وقد كثرت التعريفات بعد هذا وخاصة فى العصر الحديث. ولكن مما لا شك فيه أنها فى مجملها تتضارب وقد لا تتفق.. وإن عادت الأغلبية مؤخرا ليعيدوا فهم تعريف أرسطو .. ولاشك فى أن الفهم الصحيح لتعريف أرسطو يؤسس فهما مستقرا للمأساه. وإن حاولنا إن نطوع هذا التعريف لما وصلت اليه المأساة الجديدة فلن يكون أمرًا

(١) لويس عوض، المسرح العالمى «من اسخيلوس الى آرثر ميلر»، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤، ص١٧

(٢) ارسطو طاليس، فى الشعر، ترجمة شكرى محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧ ص ٢٩ ـ ٣٧

مستعصيا، وسيغطى الكثير من المفاهيم الحديثة للمأساة. وتناولنا سلفا المعنى المقصود من المحاكاه لفعل وعدم محدودية هذا الفعل.. وللفعل الدرامى صبغة خاصة فهو يختلف عن الفعل العادى .. فمثلا لو دخل شخص غرفة ما ! فهذا مجرد فعل، ولكنه لو دخل هذه الغرفة لوضع قنبلة فهذا فعل درامى، وان صورنا شخصًا ما يسير فى الشارع، فهذا مجرد فعل، ولكن لو صورنا هذا الشخص يسير فى الشارع ممسكا بمسدس أو يتحدث لنفسه بصوت مرتفع فهذا فعل درامى، وان قال أرسطو بنبل هذا الفعل فهو لم يقل بأنه يحاكى الآلهة والملوك او الامراء- كما فهم البعض-.. ولكن النبل فى الفعل هنا - على أنه ورد فى بعض الترجمات - لكتاب الشعر (فعل جاد) هو نُبل الحدث والتناول والفعل فى ذاته حيث يرقى الكاتب بالفعل إلى مستوى المفاهيم الجادة والفلسفية والعميقة، هذا مما يجعل من المأساة أرقى أنواع الدراما ككل وأصعبها كتابة وتعريفًا. ومن هنا أيضا تأتى دوليتها وقدرتها على اجتذاب المشاهد من شتى الأجناس وعلى مر التاريخ، ولأنها بهذا أيضا تتخطى حدود الإقناع والتسلية لاثارة اسئلة ذات طابع جدلى عميق كعلاقة الانسان بالقوى العليا وبالعالم المحيط وبالمجتمع وبغيره من الناس وبنفسه.. وعن مفاهيم الشر والخير والمسئولية والاختيار والحرية والعدل.... وهكذا نرى أن المأساة الحقيقية تتناول معنى وجود الإنسان فى هذا الكون وطبيعته الأخلاقية وعلاقته بما ومن حوله فى هذا العالم، ومن هنا جاء تصدرها للدراما وجاء نبل الفعل فيها.

وأما أن الفعل كامل تام فيقصد به أن معنى بذاته وفى ذاته، وان له بداية ووسط ونهاية يصل من خلالها هذا المعنى. فهذا العمل يحمل مفهوما فى حد ذاته كاملا كى يوصل للمشاهد الغاية النهائية للعمل.

وأما كونه له طول معين أو معلوم وإن اختلف هذا الطول من عمل لعمل وعلى مر الأزمنه فهذا يعنى أن يأتى العمل واضحا فى الحدود التى يمكن الإلمام بما فيه، والتوصل الى فهمه واستقرائه. فالشىء الصغير جدا الذى لا نلم بما فيه قد يبدو غامضا أو تافها، وهو بأى حال لا يبدو عظيما... وعلى نفس القياس الشىء الكبير جدا الذى لا نستطيع أن نلم بكل ما فيه (كوقوف الانسان تحت إحدى ناطحات السحاب). فيجب أن يكون

العمل وسطا، معلوم الطول حيث يمكن الالمام بما فيه، حتى حيث تستوفى الفكرة حقها من الابداع (مسلسلا ممطوطا سنجد انه قد اتسع وتفرع وتشتت أحداثه وتفرعت)...فهناك فرق كبير بين الإيجاز والإخلال وبين الإطناب والتطويل، فهذا هو المقصود بكلمة مدى أو طول معلوم.

ثم كونه كما جاء فى بعض الترجمات **فى لغة ذات ايقاع ولحن ونشيد** أو (لغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلف الأجزاء) وإن انطبق هذا على الدراما الى قرون قليلة ماضية، فقد اختلف الشكل فى الأعمال المعاصرة، وإن أمكن تطبيق نفس المفهوم سواء على النص أو الشكل المسرحى الحديث، فهذه اللغة التى تحوى اللحن والايقاع والنشيد وتواجد جزئياته فى بعض الأجزاء وأخرى فى أجزاء أخرى، مما لا شك فيه أنها تراعى، حيث أن كل مشهد أو جزئية من العمل له ايقاعه الخاص فى يالحوار، وأيضا فى شكل الحركات المادية ، ويتغير هذا الإيقاع من جزئية إلى أخرى، اذ نقول (الإيقاع الداخلى للمشهد متصاعد أو هابط أو إيقاع بطئ أو سريع)، وبالنسبة للحن فى العمل فإن لم يكن إسقاطا مباشرا على اللحن المصاحب (الموسيقى التصويرية) لكل مشهد واختلافها من سرعة إلى بطء واختلاف المزاج والنكهة فى كل جزئية داخل العمل الدرامى .. فمما لا شك فيه أن هناك لحناً داخلياً - وإن لم يكن العمل شعراً مقفى - فى اتساق روح وإحساس موحد داخل كل مشهد..

أما النشيد فإن لم يكن إسقاطا مباشرا أيضا، فيعنى وجود أجزاء من النص تحمل إنشادا بمفهومنا الحالى فهو ينشد أى 'يغنى '.. فالإنشاد عند الإغريق كان يأتى على لسان الجوقة، ... وينظرهَ فاحصة للأصل اللفظى لكلمة إنشاد وتأصيلها- والتى لم تختلف فيها أغلب الترجمات- فهو ينشد..إنشادا.. أى يناشد بمعنى يخاطب.. إذن فالمقصود بالمناشدة أو الإنشاد حقا هو مخاطبة الوجدان والعقل مباشرة، أى مناشدته لاقتفاء المعنى والتفكر فيه. من هنا فالإنشاد لا يعنى بالضرورة الصورة الغنائية للنشيد، انما يعنى يالتحدث بلغة سامية منسقة ومصاغة بشكل يحفل بالمعنى أو المعانى الرئيسية للنص مخاطبا وإحساس المشاهد ويمس عقله ووجدانه بشكل مباشر.. ويأتى هذا أشبه ما يكون بما كانت تنشده

الجوقة (**الكورس**) فى عهد الإغريق والرومان محملا بالعظة والحكمة فى كل مشهد فى النص أو فى نهايته.. ولا شك ان ما تحدثنا عنه لا يخلو منه أى شكل للدراما الحديثة.

أما قول أرسطو بأن تكون **المحاكاه بواسطة أشخاص يفعلون** لا عن طريق السرد فإن هذا الفعل يجب ان يكون مفعولا (تشخيص) على أن يكون هذا الفعل فى زمن مضارع(الآنية) - حتى وإن كان يحاكى ماضيا FLASH BACK او فى المستقبل FLASH FORWARD حيث يجب أن يقدم العمل للمشاهد فى زمن الحالية، وبالتبعية ليس سردا أو رواية للقصة.

هذا الفعل يثير الرحمة والخوف والشفقة - فى ترجمة أخرى- مما يؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات.. وقد أثار هذا العنصر فى تعريف الدراما تفسيرات كثيرة عند النقاد، وخرجت بسببه نظريات عديدة تحاول تفسيره وإعطاءه بعده الحقيقى. وببساطة فإن الشخصية التراجيدية النبيلة قد تخطىء، ليس لخسة فيها وانما نتيجة لظروف صعبة أو مريرة.. هذا يؤدى إلى شعور المتفرج بالعطف على هذه الشخصية والألم من أجلها والرعب مما يحدث لها أو منها، ثم فى النهاية يحمد الانسان ربه لأنه لم يوضع فى نفس تلك الظروف السيئة ، أو لأنه ليس هو هذه الشخصية التى عاش معها خلال العمل الدرامى، وهذا ما يسمى بالتطهير.

وبهذا فالقول بمحلية وتزامن تعريف أرسطو يعدّ ضرْبا من التفسيرات غير الواعية بأرسطو، والذى ما زالت مفاهيمه للتراجيديا تحتاج إلى مزيد من التفاسير والتحاليل .

إلى هنا يجب علينا العودة للاستعراض التاريخى للمأساة لما لبعض الأسماء والمذاهب فى عصر النهضة الاوروبية من أهمية قصوى فى التصور. فإن انتهينا الى عظماء الشعر الأغريقى الثلاثة وسيد من فنن للدراما "أرسطو"، فسنرى فى المأساة الرومانية "سنيكا" الذى من الإغريق وإن كانت مسرحياته أقل منهم جودة إلى حد كبير، حتى أن القليل منها هو الذى ذاع أمره وانتشر، فإن ذكر "سينكا" فى التاريخ أقرب ما يكون الى الفيلسوف والأستاذ المربى "لنيرون" طاغية روما أكثر من اعتباره الكاتب المسرحى.

المأساة الكلاسيكية الاتباعية :

وإن كان "سنيكا" ليس بدرجة الجودة إلتى كان عليها إلاغريق؛ فانه كان همزة الوصل التى وصلت بالمأساة الاغريقية وخاصة فرنسا وانجلترا. وهذا لكون اللغة اللاتينية فى عصر النهضة وبعده، هى لغة العلم والأدب والكنيسة، وبذلك كانت أكثر شيوعا من اللغة الاغريقية، حيث عرف الأوروبيون الإغريق فى أول الأمر عن طريق اللغة اللاتينية، ثم استطاعوا بعد ذلك ان يتعرفوا عليهم مباشرة. ظهرت آثار ومعالم هذا المذهب فى فرنسا خاصة إبان القرن السابع عشر أى فى عصر لويس الرابع عشر الذى كان من اقوى العصور الفنية فى فرنسا- ويعتبره "بوالو" الناقد الفرنسى ١٦٣٦-١٧١١م مشرع هذا المذهب وأستاذه... ويأتى من أهم رواد هذا المذهب "كورنَى" و مسرحية "السيد" و"راسين" ومسرحية "فيدرا". وتعتبر أهم القواعد التى راعتها هذه المدرسة : -

أ - محاكاة القدماء وخاصة الإغريق فى طريقتهم الأدبية لما وقر فى نفوسهم من جمال فنهم ونضجه.

ب - تفضيل الصنعة على الدبقرية، والمقصود هنا بالصنعة: تلك القواعد التى تؤدى بالمأساة إلى الكمال، أما العبقرية فهى الموهبة الطبيعية فى الخلق والابداع.

جـ - عدم الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية أو السياسية أو الطبيعية، والاهتمام بالانسان فى حد ذاته، مع النظر إلى أنهم لم يبحثوا فى الانسان من حيث خلق وطبيعته ومصيره، وانما من حيث النفس الانسانية وأهوائها وطبيعتها وميولها.

د- الدعوة الى سيطرة العقل والمنطق فحسب وتمكنهما من العمل، والحد من الخيال والانقياد للعاطفة.

هـ - تجريد العمل الدرامى، أى أن يكون موضوعًا لا ذاتى .. مما يتطلب أمرين **أولهما:** العكوف على النفس البشرية ودراستها وتفهمها تمام الفهم على الرغم من اختلاف أنواعها ونزعاتها. **وثانيهما:** الفناء المطلق فى الشخصيات التى يريد الكاتب إبرازها. ومن منطلق الموضوعية أن يغمض الكاتب عينيه عن اتجاهاته الشخصية ونداءات

فكره، وأن ينصاع لروح شخصياته، ويغوص الى أعماقها ليستخرج مكنوناتها كما هى موجودة - وإن حادت الكثير من الأعمال لتلك المدرسة عن هذا.

و - عمومية العمل، أى العمد إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة فتكون شخصيات العمل رموزاً، سواء للحب أو البطولة أو التضحية أو الكراهية... الخ.. وبالفعل إن محونا الأسماء ووضعنا مكانها الألفاظ الدالة على النماذج وقلنا بدلا من زيد أو عمرو أو هند"محب" و"طاغية" و "أم" لما تبدل شىء فى العمل.. وهذا التعميم فى الشخصيات يفقدها الكثير من الحياة لأنها شخصيات لا تحس أنك تعرفها أو قابلتها، كما أن هذا التعميم يجعل العمل غير متلازم مع اللون المحلى والطابع الشخصى.. وإن كان هذا أيضا من عوامل انتشار مسرحياتهم وذيوعها، ولكنها افتقدت الكثير من الحيوية.

وقد ترتب على اتباع كتاب هذه المدرسة لتلك القواعد وحرصهم عليها أن ظهرت أعمالهم بسمات معينة وشكل بذاته كان أهم جزئياته:

أ- التزام قانون الوحدات الثلاث والتى نادى بها أرسطو وهى "وحدة الزمان والمكان والعمل".

أما وحدة الزمان فتتضح عندما يشير أرسطو إلى " الفرق بين المأساة والملحمة فى الطول، فالأولى تتحول بتحديد نفسها قدر المستطاع فى زمن مقداره دورة واحدة للشمس، اولا تتجاوزه إلا قليلا .. بينما الملحمة لا تحد بزمان " وان كان الشعراء فى البد- لم يتقيدوا بزمان لا فى المأساة ولا فى الملحمة.

وإن ظن الاتباعيون فى أن وحدة الزمن قد اقتضتها طبيعة المسرحية لكونها تمثل فى وقت محدود يقضيه المشاهد فى المسرح، وليس كالملحمة تقرأ فى كل مكان، ورأوا فيما أشاد به أرسطو الحق الذى يوجب الالتزام، فوجب لديهم ألا تتجاوز أحداث المأساة التى تمثل على المسرح دورة شمسية وبذلك كانوا يتخيرون من الحوادث أعقابها وحاشتها حاصرين أنفسهم فى زمن ضيق مما أدى الى افتقار مسرحهم الى الحيوية.

أما **وحدة المكان** فلم يأت بها أرسطو فى كتاب الشعر إطلاقا، وانما قاسها بعض

الايطاليين والفرنسيين على وحدة الزمن حيث قال بعضهم بالا يتعدى التمثيل المكان الذى بدأ فيه، ورأى آخرون بألا يتعدى حدود المدينة الواحدة، وآخرون بأنها الأماكن التى يمكن التردد عليها فى يوم واحد.. وقد أدى اتباع قانون وحدة المكان إلى اقتصار المسرحية على تصوير موقف واحد من مواقف الحادث، والاكتفاء بالإخبار عما يفترض وقوعه من الأحداث.. وينتج عن هذا جمود المسرحية وطول الحوار وفقدانها للحيوية.

أما **وحدة العمل** والتى أفرد لها أرسطو فصلا كاملا فى كتابه "فن الشعر"، فيقول فيها: "إن وحدة القصة لا تنشأ كما يزعم البعض من كون موضوعها شخصًا واحدًا، لأن حياة الشخص الواحد نتطوى على ما لا حد له من الأحداث التى لا تكون وحدة، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحدا .. فيجب أن يكون الفعل واحدا تاما، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل او بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف او لايضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل". ثم يعود أرسطو ويؤكد فى مكان آخر" إن المسرحية يجب أن تدور حول فعل تام كله، له بداية ووسط ونهاية، لانه إذا كان واحدا تاما كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به ". وقد حصر الاتباعيون انفسهم على عقدة رئيسية واحدة تتركز حولا المسرحية فلا فضول ولا حشو ولا عقد ثانوية، بل كل كلمة تقال فى النّص يجب ان تدفع به إلى غايته، وكل حركة يجب أن تكون مقصودة دافعة بالعمل للأمام. وحيث لا يحذف الكاتب من الموضوع عنصرا واحدا من عناصره الرئيسية ولا يضيف إليه آخر ثانويا.. وبهذا كانت تنحصر طريقة معالجتهم على عدد قليل من المشاعر الرئيسية تتفاعل مع بعضها البعض ولا تكاد تحس فى الرواية أثرا للعالم الخارجى . وقد ترتب على هذا لدى الاتباعيين قلة عدد الأشخاص فى العمل وطول الحوار والتبارى فى الخطب، مما يؤدى إلى شعور المشاهد بالملل - اللهم إلا اذا كان من هواة النصوص العميقة وسماع الخطب الفلسفية البليغة - وهذا بعيد عن صلب الدراما. وللحق فهذه إحدى الجوانب القوية فى كتّاب تلك المدرسة، حيث استطاعوا تناول حدث معقد من خلال ثلاث ممثلين أو أربعة، ومكان واحد، وزمن واحد، واخرجوا اعمالا اخذت صبغة العالمية، وان كانت هناك آراء تقول

إنه لو طلب منهم تناول العمل بطريقة أخرى فيها أكثر من عقدة مثلا لأخرجوا أعمالا ليست على مستوى الجودة إطلاقا.

ب - إقصاء الحوادث العنيفة والدموية فلا تمثل أمام المشاهد، متأثرين فى هذا بالإغريق .

جـ - الحرص على وحدة النغم فى العمل وأن يكون له طابع أى عدم الخلط فيما هو مأسوى وما هو ملهوى ، لكى يكون العمل مادة واحدة وله طابع واحد . وفى هذا خروج عن الطبيعة التى يحاول العمل محاكاتها، والذى غالبا ما يتضمن التضاد فى داخله .

د - تطابق العمل مع طبيعته الخاصة وانسجامه مع طبيعة المشاهد (فى هذا الوقت). وقد سلك الاتباعيون فى هذا طريقا لا يحيدون عنه متأثرين بأرسطو الذى اشترط اربعة شروط للمطابقة.

١ - أن تكون الاخلاق فاضلة.

٢ - أن تكون الأعمال متفقة مع الأخلاق.

٣ - أن يكون ثمة تشابه بين سلوك الشخص أو أخلاقه وبين العادات والتقاليد السائدة فى وقته، أى التشابه بين الشخصية فى العمل وما رسم التاريخ لها - وإن خرج الاتباعيون عن هذا فى كثير من أعمالهم.

٤ - ثبات خلق الشخصية فى العمل الواحد . أى أن تكون منطقية مع نفسها، متماسكة الصفات. وأرسطو أيضا يدعو الى تغيير الأخلاق الرديئة للشخصيات، لجعلها مجيدة ضاربا مثلا بالرسامين المهرة الذين إذا ارادوا تصوير الأصل ومحاكاته رسموا اشكالا اجمل وان كانت تشبه الصورة الأصلية. ومن هنا فقد عرض الاتباعيون شخصياتهم بمثالية تامة وغيروا أحيانا فى طبيعة التاريخ كما يشاءون كى تتناسب مع طبيعة جمهور المشاهدين فى ذلك الوقت.

هـ - عدم الالتجاء إلى العجائب والغرائب وخوارق العادات فى تطور العمل

المسرحي والوصول إلى الحل، حيث يجب ان يكون العمل محتمل الوقوع، وليس بالضرورة واقعيا، وهذا يتوقف على ذوق الجمهور واعتقاده، ويأتي هذا متفقا مع تلك المدرسة من سيطرة العقل، وعدم اللجوء للخوارق في تطور الحدث ووصوله سواء الى الذروة أو الحل، واتباع منطق جاد يتمثل في تقديم العلل والأسباب والمقدمات للحدث، وفي هذا تكلف في الصنعة مبالغ فيه ، فالانسان بالفعل لا يتحكم في مصيره وليس مصيره وليد أفعاله وحدها وإنما هناك المفاجآت والقضاء والقدر مما يجعلها أحيانا أموراً حتمية، وبهذا فهناك التطور الداخلي للحدث ثم هناك التطور الخارجي الذي أغفله الاتباعيون.

و - الاتجاه للتاريخ القديم وخاصة الاغريقي والروماني للاقتباس والاستفادة منه. وبهذا ابتعد هؤلاء الكتاب عن الموضوعات الحديثة وتاريخهم الحديث وشئونهم الاجتماعية والسياسية ومشكلات مجتمعهم. ولذلك حصرت تلك المدرسة شخصياتها في الملوك والأمراء والطبقة الحاكمة، فهؤلاء الذين أبقى التاريخ على ذكرهم، على أنهم لم يتناولوا هذه الشخصيات كتاريخ بحت بل كأنماط لشخصيات توغلوا داخل نفسياتها وأظهروها بما يتناسب مع روح عصرهم. ومن هنا أيضا افتقر مسرحهم ـ حتى كمسرح تاريخي ـ للحياة والحرارة والحركة وصار دروسا فلسفية لا قطعا من الحياة.

ز - لكل مأساة مغزى خلقي ترمي إليه، وان تضمن مسرحهم هذه الجزئية، وقال بها أرسطو - بل كانوا يرون أن ثمة جزئية في أخلاق البطل وأعماله وما جنته يداه هو المؤدي الى هذه النهاية، فأصبح المشاهد لديهم يذهب للمسرح ليرى الأسباب المؤدية إلى المأساه ويتابع المغزى الخلقي الذي يرمون إليه. وبهذا كانوا أقرب للمسرحية الأخلاقية، وفي هذا حقا مغالاة للهدف الاخلاقي من المأساة مما أدى لديهم لجعل البطل نموذجا متكاملا ومثلا أعلى تسير الحوادث وفق رغباته وإرادته، وينتصر في النهاية مهما كانت العوائق أمامه جمة، وحتى إن كانت طبيعة الأمور لا تؤدي لهذا الانتصار.. وهذا تحميل للعمل اكثر مما يطيق ومغالاة غير مقبولة تخرج بالعمل عن طبيعته التي يحاول أن يحاكيها.

ح - وأخيرا فإن تلك المدرسة كان لها أسلوب خاص في الإنشاء، فالمأساة لديهم لا

بد وأن تكون شعرا خالصا ومقفى بإحكام بحيث ينتهى عند نهاية كل قافية .... وهكذا فقد كان اهتمامهم بالصنعة أكثر من الموهبة وبالشكل الفنّى الشعرى أكثر من المضمون مما حد من حرية الشاعر وتصرفه.

ولعلنا مما تقدم نكون قد كونا فكرة مبسطة عن كيفية تطور المأساة لدى تلك المدرسة وفى هذه المرحلة من التطور، مع النظر إلى انها اختلفت كثيرا فى البلاد الأخرى وخاصة انجلترا وان لم تخرج عن هذا الحيز كثيرا.

المأساة الابداعية (الرومانتيكية)، وسيد الدراما وليم شكسبير:(١)

من المعتقد أن بدايات الحركة الرومانتيكية أو الإذاعية كانت عام ١٧٩٨ أى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر.. بيد أن الشاعر وليم شكسبير "١٥٦٤-١٦١٦م" بعبقريته الفذة وسبقه للزمن كان هو سيد ورائد تلك المدرسة، بل وباعث لكل المدارس الفنية من بعده، وإن لم تزد مكانة شكسبير فى حقبته عن أى شاعر معاصر له، ولم يفطن النقاد والأدباء لما خلفته عبقريته من إنتاج فذ، الا عندما قويت الحركة الابداعية ووضحت معالمها، فأقبل أنصارها على آثاره يدرسونها ويمجدونها، ومنذ ذلك الوقت احتل هذا الشاعر المسرحى منصب الزعامة فى الدراما فى جميع بقاع العالم.. وترجمت أعماله الى كل اللغات الحية تقريبا ترجمة قوية ودقيقة تكاد تقترب من أصولها. وسنكتفى هنا فى تقدير عظمة هذا الشاعر التاريخية بما كتبه اثنان من كبار الكتاب عنه. أحدهما مدحه والآخر قدحه. فها هو "جيته" الشاعر والفيلسوف الألمانى العظيم وهو فى الحادية والعشرين من عمره ١٧٧٥م. يقول معجبا ومقدرا لشكسبير "لاينتظر منى ان أطيل الكتابة أو أن اكتب بهدوء، فهدوء الروح ليس لباسا لائقا بالعبد، وللآن لم أفكر طويلا فى شكسبير : إن تقديسه، والشعور بعظمه شعره هو أعلى ما استطت أن أصل اليه، لقد جعلتنى أول صفحة قرأتها تابعا له مدى الحياة. وحينما انتهيت من اول مسرحية له وقفت كمن فى لحظة مسته يد المعجزة فمنحته البصر. لقد ادركت وشعرت شعورا قويا أن

(١) المرجع السابق

كيانى قد اتسع الى مالانهاية، وان كل شىء كان جديدا على ... كان مجهولا وان هذا الضياء المفاجئ آذى عينى وبالتدريج تعلمت كيف أنظر. وشكرا لطبيعتى الطبيعية، فلا أزال اشعركم افدت منه" والمقصود هنا أننى أشعر بأعمالى التى قدمتها كم افدت من شكسبير فى تلك الأعمال.

وهذا هو "فولتير" ينتقد شكسبير انتقادا مرا فيقول"هاملت مسرحية غليظه متوحشة ولا يمكن أن يكتبها أحقر حقير فى فرنسا أو إيطاليا، هاملت يجن فى الفصل الثانى وخليلته فى الفصل الثالث، والامير يقتل والد خليلته ويظن أنه يقتل فأرا، والبطلة فى المسرحية تلقى بنفسها فى النهر، ويحفرون قبرها على المسرح، وحفارو القبور يطلقون كلمات نابية لا تناسب المقام ويضحكون وهم يمسكون جماجم الموتى، ويرد عليهم هاملت بكلام لايقل سخفا عن كلامهم. وفى هذه الأثناء يغزو أحد الممثلين بولندا ونرى هاملت وأمه وحماه يعاقرون الخمر على المسرح ويغنون على المائدة ويتشاجرون ويتضاربون ويقتل بعضهم بعضا. ولقد يظن المرء أن المسرحية جميعها من نتاج شخص همجى سكران، ومع هذا يجد الانسان فى هاملت- وهذا من العجائب التى لا يستطيع المرء تأويلها- بعض النفحات الممتازة التى تليق بأعظم العبقريات"ويخيل الى ان الطبيعة قد سرها ان تجمع فى رأس شكسبير كل ما تستطيع أن تتخيله من عظمة وقوة مع كل ما يمكن أن ينتجه أغلظ الناس طبعا وأسخفهم ذوقا من كل شىء بالغ الغاية فى الدعة والقبح ".

وان قال "فولتير" بعدم قدرة المرء على تأويل تلك الغرائب والمتناقضات فى شخصية شكسبير، فتلك ببساطة كانت عظمة هذا الشاعر العملاق. وهكذا فقد أجمع مادحو شكسبير ومنتقدوه على أنه كاتب عملاق وعلامة رائدة على طريق المسرح العالمى .

وعلينا الآن ان نعود إلى عصر شكسبير لندرس المسرحية الابداعية، وان لم تأخذ هذا الاسم فى عصره، ولم يوضع لها قواعد وأنظمة كما وضع للمسرحية الاتباعية.. لأن شكسبير كان عبقرية فذة سبقت زمنها، ثم نأتى بعد ذلك لتعاليم هذه الحركة فى القرن التاسع عشر كما قررها الفرنسى " فيكتور هوجو".

والآن فإن السؤال الذى يطرح نفسه بخصوص تلك العبقرية الخالدة التى يكتب عنها آلاف الكتب والبحوث هو: هل أتى شكسبير بمسرحياته فى هذه الصورة الابداعية على غير سابق مثال ؟ .. وهل كان على دراية وعلم بمبادئ المدرسة الاتباعية وأرسطو؟؟... وان كان يعلم فلماذا خرج على تلك القواعد والمبادئ ؟؟... والإجابة عن تلك الأسئلة الثلاثة تتطلب قدراً من الإلمام لا بأس به عن شكسبير ومن قبله وبعده ممن كتبوا المأساة الإبداعية قبل بداية ذيوعها قرنين من الزمن.

وللإجابة عن السؤال الأول نقول إن شكسبير بحق قد استفاد من الكثيرين ممن قبله ومن عاصروه، كما استفاد أيضا من الاغريق والرومان وغيرهم، وتفاعلت تلك المصادر مع تلك الموهبة العبقرية لتنتج تلك الأعمال. ونلخص أهم ما أثر فيه وأفاد منه وليم شكسبير فى : -

١ - تقاليد المسرح الانجليزى السابقة له (تمثيلية المعجزات) التى يقوم بها أهل الصناعات والحرف، وظلت تمثل حتى أواخر القرن السادس عشر، ومنها أخذ شكسبير أنواع الخدم، والسادة، والجنود. كما أن المسرحية الخلقية كانت تمثل بجانب المسرحيات الاخرى فى بداية عصر شكسبير، ولها يرجع الفضل فى ايجاد العقدة فى المسرحية، وظهور البطل الأول لأن المسرحيات السابقة كانت استعراضا وليست مسرحا بالمعنى المعروف.. كما كان يتخلل المسرحية الخلقية بعض الترويح والمدح، وقد أبقى شكسبير على هذا فكان لشخصية المهرج مكان ملحوظ فى مسرحه.

٢-وعلى الرغم من أن عصر إلياصابات قد ظهر قليل المعرفة بالأدب الاغريقى، فقد كانت هناك بعض الترجمات القليلة لمسرحيات يونانية أفاد منها شكسبير كل الإفاده.

٣ - وإن قل تأثر الانجليز فى هذا العصر بالإغريق فقد تأثروا كثيرا بالمسرح الرومانى وخاصة "سنيكا" الذى كان لا يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفزعات على المسرح، وايضا الأشباح والساحرات والمناظر الحزينة، وقد لاقى هذا فى عصر إلياصابات إقبالا وتشجيعا من الجمهور... وكان لهذا كله أثره فى شكسبير.

٤ - مهد الطريق لشكسبير مجموعة من الأدباء لقبوا انفسهم بـ"فطناء الجامعة" ١٥٨٠-١٥٩٥" وهذا ليميزوا أنفسهم عن الكتاب غير الجامعيين، وهؤلاء مع علمهم بالتقاليد الاغريقية والرومانية للمسرح إلا انهم خرجوا عنها احيانا.. فمزجوا المأساة بالمناظر المرحة.. واستخدم بعضهم النثر فى المسرحية وكان على رأسهم ممن أفاد من شكسبير بشكل قوى: "مارلو" ١٥٦٤ - ١٥٩٣م. الذى كان له أثره الكبير فى المسرحية الإبداعية أيضا وكتب سبع مسرحيات أهمها "فاوست".

ونلخص الجوانب الأساسية التى مهد فيها مارلو الطريق لشكسبير فى :-

أ- خروجه على قانون الوحدات الثلاث.

ب - جعل موضوع المأساة أحيانا صراعًا نفسيًا داخليا يضرم فى نفس البطل

جـ - إباحته المناظر الفظيعة وسفك الدماء على المسرح.

د - عنايته أحيانا بالشخصيات الثانوية.

هـ - اعتداد الفرد فى المسرحية بشخصيته.

و - استخدامه الشعر المرسل بتوسع وقوة وبلاغة - وان سبقه إلى هذا اثنان من أول من استخدوا هذا النوع من الشعر فى المسرح كان اولهما (سرى) SURREY فى ترجماته ثم "ماكفيل" فى مسرحية "جوربودك"

وللإجابة عن السؤال الثانى نقول إن شكسبير بالفعل كان على دراية بتعاليم الاتباعية وبأرسطو، وايضا بكل الكتاب الانجليز الذين خالفوا تلك القواعد فى القرن السادس عشر.. ولكن تلك التعاليم فى الغالب جاءتهم مصبوغة بصبغة رومانية، وفى هذا الإجابة عن السؤال الثالث.. فقد أثر سنيكا" عليهم أكثر من أرسطو، فأعجبوا بخطابته وكلامه المنسق وتعطشه للدماء.. ولكن المسرحيات التى كتبت بتلك الطريقة إنما كتبت للطبقة الارستقراطية لأن المشاهد العادى فى عهد إليصابات كان يحب العمل والحركة فى المسرحية مما لا يتواجد فى مآسى "سنيكا" التى تحفل بالخطب الطويلة والحوار الممل

وإن أرضاهم عنده ظهور الجن والأشباح وظهور مشاهد الانتقام والتأثر فى مسرحه. والى جانب هذا وذاك فمما لا شك فيه أن عبقرية شكسبير كان من الصعب أن تصب فى قواعد وقوانين أرسطو والاتباعيين، او فى أى قانون غير قانونه الخاص.

المأساة الابداعية الحديثة :

إن الفرق بين إبداعية عصر إلياصابات (الشكسبيريات) وعصر "وردسورث" القرن التاسع عشر فى انجلترا يتضح فى أن الأول كان عصر العمل والنجاح، والثانى كان عصر التأمل، وعلى الرغم من تشابه الحركة الابداعية فى عصر "شكسبير" وعصر "ورد سورث" إلا ان الطابع العام للحركة فى القرن التاسع عشر هو عدم الاهتمام بالمسرحية، بل اتجاه الشعر وجهة غنائية والنثر وجهة قصصية. وعلى الرغم من هذا فقد رأوا فى أدب "شكسبير" من وجهة نظرهم أنه منشئ الإبداعية فى انجلترا، وقد عكفوا على مسرحه يدرسونه ويحللونه ليخرجوا منه بما يؤيد حركتهم.

أما فى فرنسا فقد ساد المذهب الاتباعى طوال القرن السابع عشر، ثم بدأت تضعف مع ضعف الحكم السياسى الملكى . ومع تطور الأمور وانتقال الحكم الى الشعب فى القرن الثامن عشر بات تطور الادب مرهونا بالحالة الاجتماعية للطبقة الوسطى، لما أصابته التجارة والصناعة من رقى بعيد.. ذلك لأن هذا التحول الاقتصادى كان من شأنه ان تؤثر طبقات الشعب العاملة فى كل المجالات ، وتزداد قوتها السياسية ازديادا مضطردا؛ أضف إلى هذا أثراً بالغ العمق هو تسرب الأدب الانجليزى إلى فرنسا، ثم تدفقه بعد ذلك، فكان من أثره أن خفت وطأة الأدب الاتباعى نوعا ما . ومثالا على ذلك "فولتير" الذى لم يستطع التخلص من تأثير شكسبير عليه وإن التزم بالاتباعية وقواعدها.

وظهرت فى هذا القرن أيضا فى فرنسا ما يسمى بـ "المأساة البرجوازيه"والتى حملت كثيرا من طابع المدرسة الإبداعية، وكما يظهر من اسمها فقد دأبت على معالجة المأساة من خلال الطبقة الوسطى والشعب عامة، وبعدت عن محاكاة الملوك، لتكون أقرب الى الواقع فى هذا الوقت.

وتنقسم الحركة الابداعية فى فرنسا إلى مرحلتين: الأولى ما قبل ١٨٢٠م الذى سيطرت فيه "مدام دى ستيل" وكانت ترمى إلى تجديد ينابيع الإلهام والاطلاع على أدب الانجليز... والألمان وتجديد أصول الفن الأدبى . والثانية سيطر فيها "هوجو" ١٨٢٠-١٨٣٠م. وسعى فيها لتجديد الفن المسرحى والتعمق فى طبيعة الشعر وإعطاء النثر مثلا أعلى جديدا . وأخيرا ومما لا شك فيه فقد أثرت الثورة الفرنسية تأثيرا بالغا فى الحركة المسرحية لدى الفرنسيين واتجهت بالمسرح إلى الابداعية.ويمكننا تلخيص الفرق بين المأساة الكلاسيكية الاتباعية والابداعية الرومانتيكية فيما يلى : -

١ - حافظت الاتباعية على التفرقة بين المأساة والملهاة، بينما خلط بينهما الابداعيون فاخذوا الحياة كما هى، فنرى لديهم فى المشهد الواحد ما هو هزلى وجاد ومرح وحزين، وأيضا نرى الشخص الواحد يأتى بحركات مضحكة يستغرق لها الجمهور فى الضحك ثم يعود بحركات محزنة حتى يستدر دموعهم.

٢ - استمد الاتباعيون موضوع المأساة من الإغريق والرومان أما الابداعيون فقد حاكوا تاريخهم الحديث ومشاكلهم المعاصرة.

٣- حافظ الاتباعيون على وحدة الزمان والمكان بينما لم يتقيد بها الابداعيون.

٤ - قلل الاتباعيون من عدد شخوصهم فى المسرحية بينما أكثرت منها الابداعية.

٥ - لم يسمح الاتباعيون بالمناظر العنيفة على المسرح بينما وضعها الاتباعيون امام عيون المشاهد.

٦ - لم يحافظ الاتباعيون على الدقة التاريخية، بينما حاول الابداعيون إخفاء اللون المحلى على أعمالهم فى الحوادث والمناظر والملابس.

٧- شخصيات الاتباعيين من الملوك والأمراء، بينما فى الابداعية ثراها شخصيات مألوفة لدينا.

٨- لم يكن هناك أثر للأغنية لدى الاتباعيين بينما سمعت كثيرا عند الابداعيين.

٩- كتب الاتباعيون مسرحياتهم شعرا صرفا بينما كتب الابداعيون شعرا مرسلا ونثرا، وشعرا أحيانا.

ولأن الكاتب الاتباعى يرى لنفسه رسالة عليه أداؤها فقد جعل لأدبه هدفا تعليميا تهذيبيا يلتزم به، أما الابداعى فيعبر عما يجيش فى نفسه، غرضا او هدفا او لم يؤده، وكان حب الطبيعة من أهم سمات الحركة الابداعية بالاضافة الى الاهتمام بمشاعر الفرد مما جعل أدبها ذاتيا لا موضوعيا . وانطلق الإبداعى فى غنائه الشعرى دون قيد أو تحفظ ليعبر عما بوجدانه من مشاعر. وتلك كانت أهم سمات الإبداعية.

ثانيا: الميلودراما : MELODRAMA

الميلودراما مأخوذة من الكلمة اليونانية MELOS ومعناها اللحن وهى أشبه ما تكون بالأوبريت فى المسرحية، ثم اختفت منها الموسيقى على الزمن ، واقتصرت على التمثيل، ولكنها ظلت نقيض المأساة الرفيعة (الحقيقية) على كل حال . وهى تتميز بالمواقف المثيرة، والأحداث المفجعة والشخصيات الغريبة، والانتقال المفاجئ فى الأحداث التى تعتمد على المبالغة والتهويل، وعلى أن الفضيلة ترتبط بالفقر، والرذيلة ترتبط بالثروة، وتكون النهاية فيها سعيدة فى معظم الأحيان، والغرض منها هو إثارة المشاعر والتأثير على المشاهدين واللعب بعواطفهم. ومعظم أفلام الجريمة والرعب والأفلام التى تعالج مشاكل الأسرة الاجتماعية تدخل فى هذا النوع ، وتعرف فى اللغة الدارجة باسم (الميلودراما) أو (المأساة الشعبية) (١).

الميلودراما وان كانت أحداث أكثر إثارة للفجيعة والرعب، فإن نهايتها يمكن أن تكون حزينة أو سعيدة. وتعتمد الميلودراما على وسائل مفتعلة لإثارة الألم والرعب فى نفوس المشاهدين، وهى تخاطب العواطف والانفعالات عند الجمهور دون أن تحدث بالضرورة ذلك التطهير المرتبط بالمأساة.

وقد أتى اسم " ميلودراما"(٢) من السيمفونيات التى كانت تسبق دخول الشخصيات فيها ، وتصحب الأحداث الهامة. ولكن معناها الفنى أصبح يتجاوز هذا المعنى اللغوى للإسم وتطورت طبيعة الميلودراما منذ أطلق هذا الإسم. على المسرحيات التى تصاحبها

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢١٥.

(٢) تعنى كلمة دراما أى نوع من الآداء التمثيلى الصامت أو الناطق - انظر : نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، صـ٦٥.

الموسيقى قليلا أو كثيرا. والميلودراما كانت رائجة أوائل القرن التاسع عشر، ثم بدأت الموسيقى تقل تدريجيا وأصبح الوصف لها منذ ذلك التاريخ، أنها ذات حوار مذهل وخاتمة مثيرة أو رومانسية(١).

وللميلودراما علاقة وثيقة بالمأساة من حيث أنها تهتم بالكوارث أو الصراعات الموجودة فى التجربة الانسانية، ولكن اهتمامها هذا له تأثير مختلف عن تأثير الميلودراما. فالميلودراما تخاطب العواطف والانفعالات عند الأفراد، دون أن تحدث بالضرورة ذلك التطهير المرتبط بالمأساة. والميلودراما تميل إلى التعقيد، وتصور قضايا الحياة بصفتها صوابا محضا أو خطأ محضا، ولبست غامضة أو متداخلة كما تصورها التراجيديا. كما أنها تشدد على العقدة والموقف أكثر من التشديد على عمق الشخصية. ونزعة الميلودراما إلى وضع فواصل حاسمة جعلت منها شكلا أدبيا مناسبا لعرض المشاكل السياسيةً والاجتماعية. وفى الميلودراما الجادة نجد أن الفضيلة لا تنتصر دائما. أما الميلودراما الشعبية فالفضيلة لاشك فيها منتصرة دائما (٢).

ومعنى كلمة ميلودراما مأخوذ من الميلودرامات المتعلقة بالمؤثرات الحافلة بالإثارة، والأحداث المثيرة، والشخصيات البراقة. وهى توحى بالبذخ والمكائد، كما فى مسرحيات عصر النهضة (٣).

ويلاحظ فى الملودراما دائما بعض المستويات الأخلاقية، فالفضيلة مثلا ترتبط بالفقر والرذيلة ترتبط بالثروة، وأبطال الميلودراما هم نفس شخصيات الكوميديا التقليدية وقد صبت فى هذا القالب لتستهوى الخيال الشعبى (٤).

وبينما "التراجيديا" ترتبط فى الأذهان بأعلى صور الدراما وأنبلها، فإن " الميلودراما" ترتبط بأسوأ هذه الصور وأقلها قيمة. والواضح أن مثل هذا التعميم لا مبرر له، فهناك من التراجيديات ما يعد مجرد مسرحيات سخيفة، وهناك من المسرحيات العظيمة- بما فى ذلك "هاملت" و "مكبث" - ما يحتوى على عناصر ميلودرامية قوية، ومع ذلك يمكن

---

(١) Ashley Dukes: "Drama" , Op.Cit., P .17.

(٢) William F . Irmscher: the Nature of literature. holt. (N . Y . Rinehart and Wiston, I . N . C . 1975) . B. 156.

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٥٩.

(٤) Ashley Dukes: "Drama" OP. Cit .. P 17.

القول إن الميلودراما تنشغل بالقيم العارضة أكثر من انشغالها بالقيم الثابتة الخالدة. كما أنها تتسم فى الغالب بالافتعال وينقصها الترابط العضوى بين أجزائها . وهى عادة أكثر تعلقا بالإثارة والغرابة منها بالنفاذ الى بواطن النفوس وتحليلها، وأقرب الى الاتجاه الرومانسى منها إلى الواقعية، ودائما تتوخى الخاتمة السعيدة بدلا من النهاية المنطقية.

لقد مهد الرومانسيون لهذا النوع من الدراما، حيث لم تكن المأساة على أيديهم جدا خالصا، وانما اختلطت فى كثير من الأحوال بما هو مثير للضحك . فكانوا يزجون بشخصية أو اثنين لكسر حدة الجدية فى العمل كالمهرج مثلا، أو شخصية فكاهية من أصدقاء البطل لإدخال الفكاهة والتخفيف من حدة التوتر.

والتراجيكوميك نوع وسط بين الملهاة والمأساة، وإن كان يندرج اساسا تحت شكل المأساة، ولكننا نراه أيضا يأتى بالنهاية السعيدة ويستخدم الفكاهة. ولعل أوضح معالم الميلودراما إن حاولنا تميزها هو مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة، فمهما كانت المآسى التى يعانى منها الفضلاء ، ومهما كانت قوة الخبثاء الشريرين فنحن نجد أن الميلودراما تكافئ الفضيلة، وتعاقب الرذيلة، ونرى دائما فيها انتصار العناصر الطيبة فى العمل، وانهزام وهلاك العناصر الشريرة، وهى تصور عالما تنفصل فيه الاعمال عن الشخصيات بفواصل أخلاقية واضحة، وهى أيضا لا تهتم ببناء الشخصيات وتفاصيلها الداخلية بقدر ما تهتم بتطور الحدث، وتيلازم فيها دائما وجود شخصية ثانوية لإحداث الأثر المضحك لكونها شخصية بلهاء ، بها صراحة زائدة عن المألوف.. أو .. أو ... الخ. وأشخاص الميلودراما الأساسية لا يخرجون عن بطل وبطلة وشرير واصدقاء بطل، وتدور الأحداث فيما بينهم، والحدث فى الميلودراما يتطور غالبا من خلال أفعال الشرير، وهو حدث غالبا ما يكون بسيطا خاليًا من التعقيدات حتى تكون القضية الأخلاقية التى تهدف اليها القصة واضحة. والحدث كما قلنا غالبا ما يطوره الشرير، ودائما تتخلله المفاجآت والمصادفات التى تؤدى إلى النهاية، وان كانت هذه النهاية السعيدة بانتصار البطل وانهزام الشرير غير منطقية أحيانا.

والشخصيات فى الدراما، خاصة فى صورتها المتطرفة التى سادت فى القرن التاسع عشر شخصيات نمطية، كلها سوادا تاما أو بياضا خالصا . فالشرير فيها شرير مطلق لا ذرة من الفضيلة فيه، أما البطل أو البطلة فهما المثال الحى لكل ما فى الدنيا من نبل وشهامة،

ويدخل فى ذلك قدرة البطل على أن يصل دائما فى الوقت المناسب [١] . ولهذا استحقت "الميلودراما" أن توضع فى الدرك الأسفل بين الأعمال الدرامية، كما تستحق "التراجيديا" فى نماذجها العليا أن تنزل تلك المنزلة الرفيعة التى نالتها فى أذهان الناس.

ثالثا:الكوميديا :

والنظرة الكوميدية على العكس من النظرة التراجيدية، فصاحبها يختار أن يضحك من حماقات البشر بدلا من أن يبكى عليها. والموقف الكوميدى قد يكون مؤلما لمن هم فيه، ولكنه عادة لا يكون مؤلما بالنسبة للمشاهدين. أما الخاتمة فهى على عكس التراجيديا، لا تأتى فى الكوميديا وقد ماتت الشخصيات الرئيسية أو بلغت من اليأس حدا لا تريد معه الحياة.

ويعتبر التهكم عادة أعلى صور " الكوميديا" وأبرع من استخدمه فى السخرية من حماقات البشر:"ارستوفان" و " موليير" وبرنارد "شو". وليس من شك ان المهارة فى رسم الشخصيات، والبراعة فى الفكاهة اللفظية، والقدرة على إحكام الحبكة، كلها عناصر أضافت الكثير من المرح والفكاهة فى مسرحيات هؤلاء الكتاب. ولكننا نجد فى هذه الكوميديات وراء كل صورة من صور الضحك - حتى إذا كان من النوع الذى يعتمد على الضرب والعراك- فكرة أو احتجاجا أو هدفا يثير التفكير ويستدعى المناقشة.

والضحك صفة من صفات البشر، ينفردون بها، وهو دليل ذكائهم بل إنه فى الواقع من علامات الصحة. ومن الأمور التى تستدعى الإعجاب فى الأمم والأفراد أن نراهم يحاولون إصلاح أخطائهم وحماقاتهم بالضحك منها بدلا من البكاء أو الشجار أو التطاحن بسببها [٢].

وقد بدأت الكوميديا، كما بدأت التراجيديا فى أعياد"ديونيزوس"، واسمها مشتق من كلمة "Domos" وهى الأغنية المرحة التى كانت ترددها جماعة المطربين . ولا شك أن حيلهم الساذجة للإضحاك كانت أساسا لطبيعة المهزلة[٣] .

(١) Frank M . whiting : An introduction to the theatre, Op. Cit . . P . 13

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١٢٨.

(٣) Ashley Dukes:Krama . OP . Cit . . P. 17.

والكوميديات الجيدة تقابل دائما بالترحاب، ولكن تأليفها صعب للغاية. وهى تشبه الصحف : تكتسح السوق فى يوم صدورها ولكنها تموت بسرعة.

والكوميديا: Comedy تعنى فى اللفظ اليونانى القديم أغنية العيد، إذ كانت تغنى فى الأعياد الدينية مدحا فى الآلهة وشكرانا على عدم إلحاقهم الضرر بالناس. وقد بدأت كما بدأت المأساة فى أعياد (ديونيسوس) واسمها مشتق من كلمة كوموس Komos فى اليونانية، وهى الأغنية المرحة التى كانت ترددها جماعة المطربين. وقد كانت حيلهم الساذجة للاضحاك أساسا لطبيعة الملهاة. ثم تحول هذا المعنى إلى أى قصة أو قصيدة تمثل على مسرح عام.

وأما معناها الحالى فقد كان أول ظهوره فى القرن السابع عشر وهو عبارة عن حبكة تضمن شخصيات من طبقة اجتماعية متواضعة فى عرض متشابك من المفارقات والمتناقضات والمفاجآت التى تكشف عن طبائع الناس، وعادات المجتمع، ونقائض الحياة، بطريقة نقدية ساخرة ودعابة محببة، على أن تنتهى نهاية سعيدة، ولم تكن حوادثها مستمدة من التاريخ بل مبتكرة مع كونها ممكنة ومعقولة، لكى تصبح صورة معبرة وصادقة عن حياة المجتمع والناس. وهناك معنى آخر للملهاه ظهر فى أوروبا فى القرون الوسطى، وهى القصة التى تسمو بأبطالها من البؤس والشقاء إلى الغبطة والخلاص فى الدنيا أو فى الآخرة. وكان هذا المعنى هو المقصود بكلمة (الكوميديا) فى عنوان الكوميديا عندما استخدمها «دانتى» لملحمته الشعرية المشهورة التى سما فيها من الجحيم إلى الفردوس(١).

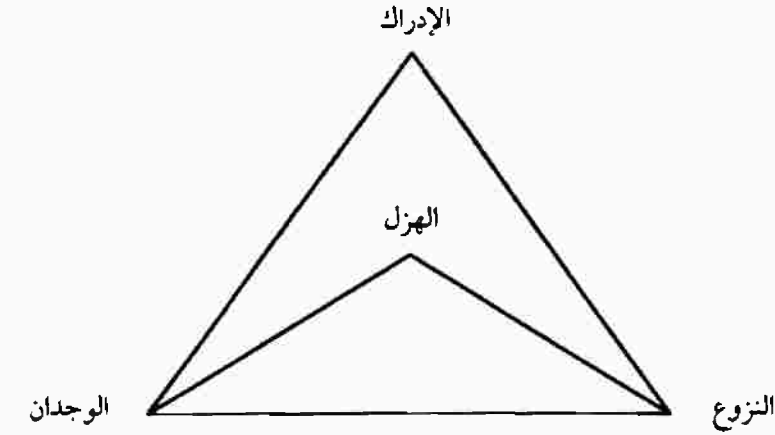
ويصنِّف علماء النَّفس الهزل إلى ثلاثة أنواع هى: **الفكاهة، والنكتة والكوميديا،** ويرون أن هذه الأنواع الثلاثة تقابل فى حياتنا النفسية: **الوجدان، والنزوع، والإدراك،** على التعاقب. كما يذهب «أيزنك» إلى أن هذه الجوانب الثلاثة فى ظاهرة الضحك تتمثل فى مثلث متساوى الضلعين على النحو التالى(٢):

---

(١) أحمد كامل مرسى ومجدى وهبه: **معجم الفن السينمائى**، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠) ص٧٦.

(٢) زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك ص٢١٧.

Eysench, H.J., Les dimensions de iapersonalité, Paris, 1950, P. 253.



ومن هذا الشكل يتبين لنا أن «الكوميديا» هى أقرب ضروب الهزل جميعًا إلى «قطب الإدراك أو العرفان أو المنطق» وهى بالتالى «فن عقلى» يقوم كغيره من الفنون على النشاط الإبداعى. وإذا صح ما قاله «دولاكروا» من أن الفن صناعة وخلق أكثر مما هو وجدان وعاطفة ـ فإن المسرحية الكوميدية هى الأخرى قدرة عقلية على تنظيم الأحلام وبعثها فى جسم حى، وهو ما نسميه الأثر الفنى. ولكن الأثر الفنى فى حالة «الكوميديا» أو الملهاة» ليس تصويراً للقيم العليا والمثل الأخلاقية السامية؛ وإنما هو تصوير لمثالب الناس وعيوبهم ونقائصهم ومظاهر ضعفهم فى إطار فنى ينطوى على «انسجام معكوس» harmonie in-versée[1].

ويؤخذ مما بقى من حديث «أرسطو» فى «الملهاة» أنها «محاكاة للأراذل من الناس». وفى مخطوطة يونانية ـ اكتشفت حديثا ـ موضوعها الحديث عن الشعر، ترجع إلى عهد

(١) زكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص٢١٨.

Lalo: Esthétique du rire. Paris. Flammarion. 1944. P. 245.

المشّائين، وتسير على نهج كتاب «الشعر» لأرسطو ـ تعرف الملهاة بالتعريف الأرسطى[1]، ثم تضيف إليه تكملة تماثل خاتمة تعريف أرسطو للمأساة، فتقول: **«والملهاة محاكاة فعل هزلى ناقص يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات»**. فخير للمتلقى ـ إذاً ـ أن يتطهر من انفعالات الضحك، غير المبرر، بمشاهدة الملهاة على المسرح، حيث يتاح له أن يضحك فى سياق اجتماعى مبرر.

وفى هذا ما يتفق ورأى أفلاطون وأرسطو معا فى الضحك، إذ يريان أنه يظهر من الانفعالات الخطيرة. فيذهب أفلاطون إلى أن المحاكاة فى «الملهاة» خطيرة الأثر، ويود ألا يشهد الملاهى المسرحية سوى الأرقاء والمأجورين من الغرباء. ويقرر أرسطو فى كتابه «السياسة» أنه لا ينبغى للمشرّع أن يسمح للشبان بشهود الملهاة قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة.

فالملهاة ـ إذن ـ تقوم بنوع من التطهير يجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام. يذكر أرسطو فى موضع من الخطابة: أننا نكون هادئين فى الحالات المضادة للغضب، مثلاً فى حالة اللعب والضحك. وهذا نوع من التطهير هو مداواة الشىء بضده allopathie. ويذهب أرسطو إلى أن الملهاة أعظم شأنا من الهجاء الشخصى، وإن تكن ناشئة فى الأصل عنه؛ ولذلك يذهب إلى أن «هوميروس» كان أسبق من «قراطيس» فى رسم معالم الهجاء الدرامية العامة[2].

يقول أرسطو: «وينفرد هوميروس بموقف فذ بين الشعراء جميعًا، فكما أنه فى القصيد

---

(١) وتسمى الرسالة الكولينية Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin من المكتبة الأهلية بباريس، وقد طبع هذه المخطوطة J.H. Craner فى مجموعته المسماة Anecdota Graeca ١٩٣٨ وتاريخ المخطوطة نفسها يرجع إلى القرن العاشر الميلادى، ولكن تأليفها يرجع إلى حوالى القرن الأول فى ق.م. من عهد المشائين من تلاميذ أرسطو.

(٢) محمد غنيمى هلال، المرجع السابق، ص٩٨.

عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهى؛ القاهرة؛ مكتبة أبو الهول، مؤسسة لوخمان؛ ١٩٩٣

الجاد شاعر الشعراء، لا للإجادة الشعرية فحسب، ولكن للروح الروائية فى محاكاته، كذلك كان هو أول من رسم مجملاً لفكرة الملهاة؛ حين انصرف عن الهجاء المقذع إلى تصوير المضحك، ووهب للسخرية سمة روائية. ولقصيدته Margites شبهُ، بالكوميديا، كما أن لقصيدته الإلياذة والأوديسيا شبها بالتراجيديا. وطالما أبرزت التراجيديا والكوميديا إلى الوجود تعلق الشعراء المحدثون بالواحدة أو الأخرى كل حسب طاقة عبقريته؛ فأصبح المُفكهون كوميديين هزليين لا هَجائين»[1]. وربما كانت هذه الفكرة لأرسطو فى نشأة المأساة والملهاة ـ الكوميديا ـ وراء ترجمة «ابن رشد» للتراجيديا بقصيدة المديح؛ لأنها جادة وتتناول عظائم الأمور، وللكوميديا بقصيدة الهجاء؛ لأنها تصور الأشياء فى صور قبيحة»[2].

وفى موضع آخر يقول أرسطو: «إذن فالمأساة والملهاة كلتاهما قد نشأتا بطريقة جافية مرتجلة. فنشأت الأولى من الترانيم الإلهية، ونشأت الأخرى ـ الملهاة ـ من أغانى الطبيعة، تلك الأغانى التى لا تزال دارجة إلى اليوم فى كثير من المدن، ثم تمشت كل واحدة منهما نحو الكمال تدريجيا بما أصابها من تحسينات متتالية لا يخفى أثرها». فالملهاة ـ فى رأى أرسطو ـ «محاكاة للشخصيات الرديئة ـ لا باعتبار أنها تحوى كل نوع من الرذيلة؛ ولكن باعتبار نوع واحد هو: المضحك. والمضحك نوع من القبح أو «مخالفة الخلقة السوية»[3]. وقد يعرف المضحك بأنه خطأ أو نقص من نوع ما، لا يثير ألماً أو أذىً فى نفوس الآخرين. فالقناع التنكرى الذى يستثير الضحك مثلا هو شىء بشع مشوه، ولكنه لا يثير ألما».

ويقرر أرسطو أن «الملهاة» لم تحظ بالاهتمام الذى حظيت به «المأساة» فى مراحلها الأولى «فلم تحظ برعاية الحاكم، ولا قام بالإنفاق عليها هيئات عامة إلا منذ أمد قريب. فقد كانت فى البدء عَرَضاً يقوم به بعض الأفراد من تلقاء أنفسهم، ثم اتخذت لها شكلا معينا، واكتسبت لنفسها حظا من النظام»[4].

---

(١) مقدمة كتاب الشعر لأرسطو، ترجمة إحسان عباس، ص١٤.

(٢) محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع فى مائة عام. الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٨ ص١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص١٥.

(٤) كتاب الشعر لأرسطو، ص٣٢

ذلك أن الكوميديا بدأت، كما بدأت التراجيديا فى أعياد ديونيزوس. واسمها مشتق من كلمة كوموس Komos ـ كما تقدم ـ وهى الأغنية المرحة التى كانت ترددها جماعة المطربين، واستهوت المعالجة الكوميدية للأسطورة كثيراً من العامة منذ وقت مبكر؛ ولكنها ما لبثت أن انسلخت سريعا منذ عصر «أرستوفان» [ولد عام ٤٤٤ ق.م]؛ عن الدين؛ وتميزت عن «المأساة» فى اتجاهها نحو الواقع؛ واستقاء موضوعاتها منه؛ بل وتحولت بفضل «أرستوفان» إلى نوع من الهجاء السياسى والاجتماعى. وربما نستطيع اليوم تفسير حديث أرسطو عن الملهاة كفن متميز عن «المأساة» من حيث ارتباط الأولى بالواقع واتصالها به منذ أقدم العصور، واتجاه الأخرى إلى الأسطورة على النحو الذى أدى بالمحدثين إلى ألا يقنعوا بترجمة لفظة «الميتوس» بالأسطورة؛ لما يلاحظونه من أن المسرحية عبر القرون قد تنوعت مصادرها التى تستقى منها موضوعاتها. ومن هنا يترجم البعض لفظة «ميتوس» بالقصة كلفظ عام، أو بالحدث. ويقترح الدكتور مندور أن «نستبدل بهذه اللفظة اليونانية لفظة «التجربة البشرية» التى تعددت مصادرها، على نحو ما هو واضح من التراث الدرامى العالمى؛ بل وأصبح الواقع الإنسانى والاجتماعى فى العصر الحاضر أهم مصادرها وأكثرها أهمية فى فن الدراما، فضلاً عن فن الكوميديا الذى اتصل بهذا الواقع منذ أقدم العصور»(١).

ذلك أن المسرحية ـ وظيفيا ـ تقوم بالتطهير للنفس البشرية، كما ذهب إلى ذلك أرسطو، بإثارة عاطفتىْ الفزع والشفقة على مصير بطل المأساة، وبالتطهير الكوميدى فى الملهاة؛ لتتجاوز الهجاء الذى صدرت عنه فى بواكيرها، على نحو ما فعل أرستوفانيس فى هجومه على «كليونٍ» الزعيم الشعبى الذى سماه مهرجًا. وكذلك فى هجومه على سقراط فى كوميديا «السحب» هجومًا ظالمًا. ذلك الهجوم «الذى مهد الرأى العام للحكم على هذه الفيلسوف بالإعدام. ومثل هجومه على «يوربيدس» فى مسرحية «الضفادع» ومحاولة النيل منه، وتفضل «أيسكيلوس» و«سوفوكليس» عليه واتهامه بأنه تلميذ سوفسطائى، ومن دعاة الشك فى التقاليد والمعتقدات»(٢).

---

(١) محمد مندور: الأدب وفنونه. القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٤. ص٨٢.

(٢) محمد مندور، المرجع السابق ص٣٦.

ذلك أن الملهاة عند أرستوفان كانت أقرب إلى الهجاء، ولكن «كراتينوس»، وهو معاصر لأرستوفان، أعطى الكوميديا طابعًا سياسيا ملحوظًا. وإذ أبيح لشعراء الملهاة قدر كبير من الحرية فقد حفلت مسرحياتهم بالغمزات والإشارات والرموز المستهجنة والسخرية اللاذعة؛ ولكنهم كانوا فى نفس الوقت يختارون لغتهم بعناية. وشجع التصرف فى أوزان الشعر ظهور المسرحية الخيالية الخفيفة، ولم تكن هذه الحرية مباحة لشعراء المأساة. وعلى ذلك فالكوميديا القديمة، وقد نبعت من تدفق روح السخرية، أصبحت بمثابة «صمام الأمن بالنسبة للأشراف من أهالى أثينا، وما لبثت أن أصبحت سوطًا للرذيلة والحماقة»(١).

وإذا كانت التراجيديا عند الإغريق لا تتناول غير الموضوعات التاريخية أو الأسطورية ـ فإن الكوميديا كانت تستقى موضوعاتها من حياة الأثينيين المعاصرة للشاعر لنقدها وتوجيهها.

ويُفضل أرسطو السخرية التى يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام على الدعابة، لأن الأولى أليق بالرجل السَّرِىّ. كما أن السخرية ترمى إلى تسلية القائل وتشفّيه، أما الدعابة فترمى إلى تسلية الآخرين.

ويذكر أرسطو أن الملهاة كالمأساة موضوعها الأمور الكلية، لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلا. «وهذا واضح ـ لأول وهلة ـ بالنسبة للملهاة؛ لأن الشعراء ـ بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق ـ يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق، وذلك بعكس الإيامبيين (شعراء الأهاجى الشخصية) الذين يؤلفون عن أفراد. أما فى المأساة فإن الشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا، والسبب أنهم بذلك «يحملون على الاعتقاد بالممكن، فإذا كان الأمر الذى لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة ـ فإن ما وقع فعلاً من البين أنه ممكن لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع».

فالمأساة اليونانية تبدأ غالبًا بشخص معروف، أو ديبوس مثلاً؛ على حين تبدأ الملهاة اليونانية بعامة بمعنى محدود، ونموذج إنسانى، يوضع له اسم ما.

---

(١) Ashley Dukes: Drama. op. cit.p.19

وتنطلق الكلاسيكية من ذلك؛ فتذهب إلى فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلاً تاما كما كان عند اليونان القدماء.

ذلك أن الفن المسرحى قد انقسم عند اليونان القدماء ثم عند الرومان إلى نوعين، هما: التراجيديا أى المأساة، والكوميديا أى الملهاة. وكان النوعان منفصلين أحدهما عن الآخر، فلا تتخلل المأساة مناظر فكاهية ولا تتخلل الكوميديا مناظر مأسوية. وجارى الكلاسيكيون الرومان واليونان القدماء فى هذا التقسيم؛ بل اتخذوه مبدأ أصيلاً لا يصح التهاون فيه. فهم«لا يقبلون من أى شاعر أن يمزج بين النوعين فى المسرحية الواحدة، ويرون أن مثل هذا المزج يؤدى إلى إضعاف الأثر النوعى الذى يريد المؤلف أن يحدثه فى جمهوره بمسرحيته. فتراجيديات «راسين» و«كورنى» لا تتخللها مشاهد فكاهية أبدًا، وليست فيها شخصية مضحكة مثل شخصية «فولستان» أو المهرج عند شكسبير»(١).

وأما الكوميديا عند «موليير» فلا تتخللها أيضًا «مشاهد محزنة؛ ولكننا نلاحظ أنه يبتدئ بعض مسرحياته الكوميدية أو يختمها بمشهد أو خاتمة جادة ومفزعة أحيانًا، مثل خاتمة «دون جوان» الذى صعقه التمثال، وخاتمة «طرطوف» التى تنتهى بحضور ممثل الملك للقبض على هذا الأفاق، واسترداد صندوق الوثائق، ثم عقود التنازل عن الأملاك التى كان قد احتال على أخذها من بنى أراجون. ولم يعتبر الكلاسيكيون مثل هذه الخاتمة خروجًا على مبدأ فصل الأنواع ما دام جسم المسرحية نفسه قد خلا من المشاهد الفكاهية؛ بل استمرت المشاهد تتابع لإثارة الضحك فى الظاهر والأسى فى الباطن من هذه المشاهد. والواقع ـ كما يقول د. مندور ـ أن هذا المبدأ لم يطبقه الكلاسيكيون تطبيقًا صارمًا إلا على التراجيديا، التى رفضوا إطلاقًا أن تتخللها مشاهد فكاهية أو أن تنتهى بخاتمة مضحكة، بينما تساهلوا إلى حد كبير فيما يختص بالكوميديا. ويرجع د. مندور هذا التساهل إلى سببين رئيسيين.

الأول: أن كل مبادىء الكلاسيكية بما فيها مبدأ فصل الأنواع مأخوذة عن أرسطو من

---

(١) محمد مندور، المرجع السابق، ص٣٤.

كتاب «فن الشعر» ومن المعلوم أن ما كتبه أرسطو فى هذا الكتاب عن الكوميديا قد ضاع ولم يصل إلينا؛ وإنما وصل إلينا فقط حديثه عن التراجيديا وقواعدها وأصولها، ثم عمت بعد ذلك هذه القواعد حتى شملت الكوميديا أيضًا، مع العلم بأن الكوميديا عند اليونان والرومان، ثم عند من تلاهم حتى اليوم ـ تختلف اختلافًا كبيرًا عن التراجيديا فى قواعدها وأصولها. فالتراجيديا مثلاً لا تتناول غير الموضوعات التاريخية أو الأسطورية بينما كانت الكوميديا عند «أرستوفان» تستقى موضوعاتها من حياة الأثينيين المعاصرة للشاعر لنقدها وتوجيهها، بل كانت تتحول أحياناً عند هذا الشاعر إلى ما يشبه الهجائيات الشخصية لبعض رجال السياسة الذين كانوا يخالفون «أرستوفان» فى الرأى والمذهب السياسى، كما تقدم.

والثانى: أننا نستطيع «أن نتصور عقليا إمكان خلو التراجيديا من كل المشاهد المضحكة؛ لأن المآسى قلّما تترك مجالاً للضحك. وأما الكوميديا فأمرها مختلف؛ لأن كثيرًا من الأشياء قد تضحكنا فى ظاهرها بينما تحزننا فى باطنها وحقيقتها. والضحك نفسه قد يكون تغطية أو تغليفا للحزن والأسى مما تشاهد. ومن المؤكد أن كثيرًا من المضحكات تنطوى على مآس، حتى قالت الحكمة الشعبية «إن شر البلية ما نضحك». ولهذا لا يعتبر افتعالاً أو خطأً إثارةُ الكوميديا أحيانًا لنوع من الشجن فى النفوس. ولا أدل على ذلك من أفلام «شارلى شابلن» كبير الممثلين المضحكين فى العصر الحديث، حيث نضحك من حركاته وتصرفاته، ولكن عند إمعان النظر لابد أن نحزن لحقيقة المآسى البشرية التى يعرضها، ونجد مثلاً واضحاً لذلك فى فيلم «العصر الحديث» حيث نشاهد «شابلن» واقفًا على آلة يقدم لها قطعًا من الحديد لتشكلها الآلة، وهو مشدود العصب والانتباه لا يستطيع أن يغفل هنيهة، وإلا دارت الآلة وهى فارغة، وأصابها التلف، ولقى جزاءً صارمًا. وفى أثناء هذه العملية المستمرة المرهقة يتعثر «شابلن» أحيانًا فنضحك منه، لكننا لا نلبث أن نحزن لمصير الإنسان الذى أصبح مشدودًا إلى الآلة التى لا ترحم، والتى تحطم أعصاب العامل وترهقه أيما إرهاق. لحالة التوتر العصبى والانتباه الشديد التى تستمر ساعات فى غير توان ولا رحمة».

وهكذا نرى مع د. مندور؛ أن طبيعة الكوميديا تسمح بأن تتخللها مشاعر حزينة ولا تعتبر دخيلة مقحمة عليها، كما أنه من الممكن أن تختتم الكوميديا بحادث مفجع؛ لأن الخاتمة ما هي إلا الجزاء النهائي الذي يوقعه المؤلف على ما تخلل أحداثها من عبث أو خروج على أوضاع الحياة وتقاليد المجتمع ومألوفات البشرية، خروجًا يجد جزاءه بالضحك عليه والسخرية منه. «وإذا كان الضحك على هذا الأساس ـ يعتبر فلسفيا ـ نوعًا من العقوبة أو الجزاء ـ فإننا لانرى فى البداهة مانعًا من أن نضيف إلى عقوبة الضحك عقوبة أخرى قد يستلزمها الموقف؛ مثل الحادثة المفجعة التى تنتهى بها بعض كوميديات «موليير» ويستريح لها المشاهدون؛ لأنها تشفى غليلهم من بطل الكوميديا العاهر المستهتر أو الفاسد، فتراهم يستريحون عندما يرونه فى النهاية وقد نزل به جزاء صارم، كهلاكه أو قبض السلطات ـ التى تمثل المجتمع ـ عليه لتنزل به مايستحق من عقاب».

وهكذا يوضح أستاذنا الدكتور محمد مندور ـ رحمه الله ـ ما فى مبدإ فصل الأنواع بين الكوميديا والتراجيديا عند الكلاسيكين من خطأ فى التعميم، ويفسر أسباب هذا الخطأ ومصدره التاريخى، ويشير إلى أنه لم يطبق تطبيقًا حاسمًا إلا على التراجيديا، على نحو ما نرى فى تراجيديات «راسين» و«كورنى» التى تمثل المذهب الكلاسيكى أوضح تمثيل، بينما نلاحظ أن عملاق الكوميديا الكلاسيكية وهو «موليير» لم يلتزم دائماً بهذا المبدإ فى خاتمة بعض كوميدياته الكبيرة.

فكل من «طرطوف» و«دون جوان» تنتهى بمعجزة، وتنتهى «النساء العالمات» بخطاب افتراضى، و«البخيل» سلسلة من ضروب التعرُّف. ومما يزيد فى جعل هذه الحلول محل نظر أنها ـ كما يقول «لانسون» ـ تتعارض تعارضًا واضحًا مع السير «الطبيعى للشخصيات والعواطف، فهى تلغى التطور الطبيعى والنتائج المنطقية لتضفى ثوب السعادة والرضا على الجميع».

إن هناك من الأسباب القوية ما يقتضى أن يكون نوعٌ معين من عقدة المسرحية ملائمًا

للمأساة، ونوع آخر ملائماً للملهاة، على النحو الذى يجعل نهاية المسرحية متفقة مع بقية أجزاء العقدة. فهى بمفردها لا تقرّب طابع العمل المسرحى. وقد عالج الدكتور جونسون Samuel Johnson (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) مشكلة «النهاية السعيدة» فى كتابه: «مقدمة عن شكسبير» بقوله: «إن الممثلين الذين قسموا أعمال شكسبير فى طبعاتهم إلى ملاه ومسرحيات تاريخية ومآسٍ ـ لم يبنوا تقسيمهم للأنواع الثلاثة فيما يبدو على أية أفكارٍ دقيقة أو محددة؛ فالفعل ـ وبالأحرى الموضوع ـ الذى كان ينتهى بسعادة الشخصيات الرئيسية، كان يعد فى نظرهم ملهاة، حتى ولو كانت الأحداث التى يتألف منها هذا الفعل أحداثا جادة أو حزينة. وقد استمرت هذه الفكرة عن الملهاة سائدة بيننا فترة طويلة. وهكذا كُتبت مسرحيات وغُيرّت فيها النهاية فصارت يومًا مأساة، ويومًا آخر ملهاة».

وحسبنا أن نقرأ المشهد الأول من الفصل الثالث من ملهاة «حلم ليلة فى منتصف الصيف» لشكسبير، وذلك حينما تستيقظ «تيتانيا» وهى واقعة تحت تأثير السحر فتقع فى غرام «بُطُم» وقبل أن يبدأ هذا المشهد بقليل يكون «بُطُم» قد ظهر على المسرح لابسا رأس حمار، فينفضّ عنه زملاؤه، وقد تملكهم الرعب.

وإذا كان منظر رجل برأس حمار أمراً يبعث على الضحك ـ فإن الملهاة «ليست مجرد عدم إنسجام جثمانى تمامًا، كما أن «المأساة» ليست مجرد إلقاء للرعب فى النفوس. فذلك النوع من إثارة العواطف والمشاعر الذى يسمى «مهزلة» عندما يكون مضحكًا، والذى يسمى خطأ «ميلودراميا» عندما يكون بشعاً مخيفًا ـ ليس فى ذاته مضحكًا ولا مبكيًا. ومع ذلك فإن الملهاة قد تحتوى على عنصر الهزل، كما أن الملهاة قد تكمن فى المهزلة، كما فى هذا المنظر. وليس فى هذا ما يفيد؛ فإن شكسبير ـ الذى كان يحب أن يستميل جمهوره بمستوياته المختلفة، ويجعل من هدفه إحداث كل أنواع التأثير الدرامى والمسرحى ـ كان يعتمد كثيرًا على الهزل فى إحداث الإثارة الأولى لمشاعر الجمهور. «ولكن رأس الحمار ليس مجرد أداة مسرحية. إنه رمز؛ فالنساج «بُطُم» رغم دماثة أخلاقه ـ هو كالحمار سواء بسواء لطيبته وقلة تفكيره؛ فهو لا يستطيع حتى أن يفهم النكتة القديمة. والواقع أن شكسبير قد بذل جهدًا فى توضيح وجهة نظره بالتهكم الفكاهى، الذى يبدو فى قول

«بُطُم»: «إنهم يريدون أن يجعلوا منى حمارًا». وكان «بطم» قبل ذلك قد لفت الأنظار إلى هذا التحول دون أن يدرى ـ فعندما قال له سنوات: «أواه بُطم! لقد تغيرت! ما هذا الذى أراه يعلوك»! أجاب «بطم»: ماذا ترى؟ إنك ترى رأس حمار يضحك. أليس كذلك؟ وهو الآن يتخذ رأس الحمار لنفسه دون أن يدرى أيضًا. إن المتفرج يتبين على الفور المغزى، كما يدرك التناقض بين مسلك «بُطُم» الذى يبعث على الثقة وبين الحماقة التى تتجلى فى مظهره. ولكن مغزى المنظر الرئيسى لا يكمن فى بلاهة «بُطُم» ولكن فى غفلة «تيتانيا» الرائعة؛ فكل كلمة تقولها تبعث على الضحك؛ وبخاصة عندما تستخدم فى حديثها مع «بُطُم» كلمة «رقيق أو لطيف» التى كانت حتى عصر شكسبير لاتزال تحمل معناها القديم الذى يشير إلى رقة الجسم ولطف العقل عند الإنسان والحيوان جميعًا.

وليس هذا فحسب، بل إن أسلوبها كله فى الحديث، بما فيه من تنميق وتصنع ومبالغة فى الوزن والإيقاع والأسلوب لما يتميز به الشعر العاطفى فى عصر الملكة إليزابيث. يبعث أسلوبها كله على الضحك بطريقة مؤثرة عندما تتحدث»[1]. إن هذا التناقض أو هذه المفارقة بين «تيتانيا» و«بُطُم» هى جوهر الملهاة. وقد كررها شكسبير فى عدة صور: فى ملهاة «الليلة الثانية عشرة» و«جعجعة ولا طحن» و«كما تهواه».

وعندما أخذ المذهب الرومانسى يتكون فى أوائل القرن التاسع عشر، رأينا أدباءه يبدءون حياتهم بترجمة مسرحيات «شكسبير» إلى الفرنسية؛ فترجم «فكتور هوجو» هذه المسرحيات، كما ترجم واقتبس «ألفريد دى فينى» بعضها مثل «عطيل» و«تاجر البندقية». ومن المعلوم أن شكسبير كان قد كتب مسرحياته قبل أن تظهر الكلاسيكية؛ لذلك لم يتقيد بقواعدها، ولا بأية أصول أخرى غير التى هدته إليها عبقريته الخاصة.

ولذلك كان من الطبيعى أن يستند «هوجو» إلى مسرح شكسبير، الذى لم يعرف القواعد الكلاسيكية الجامدة، ولم يأخذ بها، ويهاجم جميع المبادىء الكلاسيكية الخاصة بالأدب التمثيلى والتأليف المسرحى، فنراه فى مقدمة مسرحية «كرومويل» يهاجم مبدأ الوحدات الثلاث، كما يهاجم مبدأ فصل الأنواع فى معقله وهو التراجيديا نفسها؛ ويستند فى هجومه إلى أساسين:

(١) بونس، ل. ج: المرجع السابق، ص٢٣.

الأول: النظرية العامة للمسرح التى تقول بأن **المسرح مرآة للحياة**، وما دامت الحياة **تجمع أحيانًا كثيرة بين المضحك والمبكى فى** نفس الوقت ونفس المكان، فلماذا لاينعكس هذا فى مرآة المسرح؛ أى لماذا لا تتتابع المشاهد المضحكة والمشاهد المحزنة فى المسرحية الواحدة ما دام التتابع لا يؤدى إلى تبدّد الأثر الذى تريد المسرحية أن تحدثه، وبشرط ألا يؤدى هذا التتابع إلى مثل هذه النتيجة؛ ففكتور هيجو لا يدعو البداهة إلى إطلاق الزغاريد فى مأتم مثلاً، وإلا أصبح هذا حماقة يمجّها الذوق فى المسرح وفى الحياة، فضلاً عن أنها تؤدى إلى بلبلة الإحساس.

والثانى: هو ما لاحظه الرومانسيون من أن شكسبير يلجأ فى تراجيدياته العنيفة إلى الزج بشخصية أو منظر فكاهى خلال أحداثها العنيفة للترويح عن المشاهدين، وهذا هو ما يسميه النقاد بالترويح الشكسبيرى. إن الزجّ بهذا العنصر الفكاهى وسط المأساة لا يضعف من الأثر النهائى الذى يريد المؤلف أن يحدثه فى جمهوره؛ بل نراه أحيانًا كثيرة يزيد هذا الأثر قوة بحكم التأمل الفكرى الذى يثيره تجاور المضحك والمحزن»(٢). وإن يكن من الواضح أن «الخروج على هذا المبدإ ـ مبدإ فصل الأنواع ـ يجب أن يكون خروجًا واعيًا مدركًا للهدف منه، وأما إذا افتعلت المناظر المضحكة فى داخل المأساة افتعالاً، أو تخللت الأحداث المحزنة دون تقدير دقيق للتأثير الذى يمكن أن تحدثه على الأثر العام للمسرحية؛ فإن الخروج على هذا المبدإ يعتبر عندئذ خطأ وجهلاً وتخطيًا لايجوز أن يحدث».

ويصنف النقاد الكوميديا أو «الملهاة» حسب طبيعة مادتها وأسلوبها الذى يلتزمه الكاتب: «فتلك التى تضحك المتلقى بأسلوب لاذع بارع يعتمد على الفطنة الفكرية، وتواكب ذوق طبقة خاصة من المجتمع تسمى «ملهاة عالية» high comedy، والتى تعتمد على الأسلوب الذى يناسب العامة فى إضحاكهم ولا يرتفع كثيرًا تسمى «ملهاة عادية» Low comedy ، والتى تعنى بالأحداث المكونة للإنسان تسمى «خلقية»، والتى تتشبث بالعادات والسلوك تسمى «ملهاة الآداب»(٢).

---

(١) محمد مندور، المرجع السابق، ص٤١.

(٢) ناصر الحانى: المصطلح فى الأدب الغربى. بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٦٨. ص١٥٨.

وملهاة السلوك (أو الآداب) comedy of manners تسخر من النقائص الاجتماعية التى «تسود العصر عامة ولا تميل إلى نقد النقائص الأساسية التى لا تختلف اختلافًا كبيراً باختلاف العصور؛ ولذلك نجد البطل أو الممثل فى هذا الصنف من الملهاة يطبع بخلة أو صفة من الصفات التى تكونت خلال فترة طويلة؛ كالتحدث بلغة النوتية مثلاً، أو لغة طبقة من المجتمع، أو إساءة استعمال الألفاظ وعدم التزام القواعد المعروفة فى اللغة الفصيحة».

وتمتاز ملهاة السلوك بأسلوبها اللاذع الذى يعتمد على الفطنة وسرعة الخاطر، وقلما تميل إلى الأساليب الشائعة فى السخرية التى تعتمد على الحركات والألفاظ والنقد غير الفنى. وقد انتشر هذا النوع من الملهاة خلال القرن السابع عشر فى فرنسا وإنجلترا، حيث تدور الملهاة السلوكية حول شخصيات تميزت بخصائص معينة، أصبحت لازمة لها بحكم العادة؛ فهذه اللوازم ليست من فعل الغريزة ولا من أثر الاستعداد المزاجى الغريب بل من أثر البيئة والتعاليم، فالبخيل الذى يفتن فى أساليب الشح، والطفيلى الذى يعيش على موائد الكبراء ـ نماذج يستهدفها المؤلف الكوميدى بسهامه اللاذعة.

ويقال إن أعظم العقد الكوميدية فى عالم التأليف المسرحى توجد فى مسرحيات «موليير» Moliére (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣) أشهر كتاب فرنسا؛ ذلك أنها تعرض كل النماذج الكوميدية الجيدة التى تحرك الحدث المسرحى بقوتها الطبيعية. ولذلك حفل مسرح موليير بنماذج بشرية تمثل البخلاء والمنافقين، والمتحذلقين والأدعياء، والخلعاء والغانيات، والمغفلين والدجالين، والقوادين والمتملقين والأنانيين.

وفى المسرحيات الخفيفة لم يحاول «موليير» دراسة الشخصية المعقدة، بل كان يكتفى بأن يرسم بدقة خطين أو ثلاثة من ملامح الشخصية، ثم يسهل علينا تخمين المواقف التى تحدث عن ظهور الشخصية المقصودة على المسرح، بل نستطيع أن نتنبأ بسلوكها فى كل من هذه المواقف. وينطوى هذا التخمين أو التنبؤ على متعة ذهنية عند المتلقى.

وتنحصر مسرحيات «موليير» الرئيسية فى: المتحذلقات المضحكات (١٦٥٩)، مدرسة النساء (١٦٦٢)، وطرطرف (١٦٦٤ ـ ١٦٦٩) دون جوان (١٦٦٥) عدو البشر

(١٦٦٦) البخيل (١٦٦٨)، البرجوازى مدعى النبل (١٦٧٠)، النساء العالمات (١٦٧٢)، المريض بالوهم (١٦٧٣) وطبيب رغم أنفه (١٦٦٦).

فى مسرحيته «المتحذلقات المضحكات» Les précieuses tidicules يقدم «موليير» نمطًا من النماذج البشرية، من خلال قصة شابين يخطبان ودّ سيدتين شابتين من النساء المتصنّعات المتحذلقات، فترفض السيدتان ودهما. ويدفعهما الغيظ إلى أن يدسّا على السيدتين خادمين أريبيْن من خدمهما فى ثياب اثنين من أعلى النبلاء. وتتورط السيدتان مع الخادمين، ويمضيان نصف ساعة مجنونة، يكشف فيها الخادمان تمامًا عن زيف الفتاتين وحمقهما وضحالة أفكارهما وأسلوبهما المتصنع فى الحياة. ولقد استمد «موليير» مادته، كما فعل «أرستوفان» من قبل، من الحياة المحيطة به مباشرة؛ فبالرغم من أن تلميحاته لم تصل إلى حد تحديد من يعنيه بالذات ـ فإن جمهوره كله كان يعرف أن كل ما فى المسرحية من تعريض يوجه إلى سيدة بالذات، هى مدام دى رامبوييه Madame de Rambouillet. وأثارت المسرحية بالطبع حنق المتحذلقات؛ ولكن لم يكن فى مقدورهن أن يصنعن مع «موليير» الذى كان متمتعًا بالرعاية الملكية إلا أن يحاولن تقويم مسلكهن. وهكذا نرى الكوميديا تعود مرة أخرى إلى أداء أسمى وظائفها؛ فهى تقدم التسلية والفكاهة؛ ولكنها فى الوقت نفسه تنهال بسوط من التهكم على حماقات المجتمع وسخافاته.

ويعتبر «لانسون» هذه المسرحية من نوع المسْلاة التى يغلب عليها التهريج الكاريكاتورى المقترن «بقرْع العصا». وعلى هذا الاعتبار يمكن للممثلين أن يظهروا بأسمائهم الحقيقية، أو باسم النموذج البشرى الذى يمثلونه. وكانت هذه أول مرة يتخذ فيها مؤلف من العادات والتقاليد المعاصرة موضوعًا لمسرحيته، ولذا كان نجاحها منقطع النظير، كما كان من نتائجها الحطُّ من شأن المبالغات التى عرفتها روح الحذلقة.

ولذلك يذهب الدكتور على درويش؛ إلى أن مسرح «موليير» يدل على تصور «واقعى» للإنسانية بشتى ما تتميز به من رذائل وعيوب، وأنه بتصويره لها يبرز ما يحدث من عواقب وخيمة فى المجتمع. «وإذا كانت نهاية المسرحية المولييرية تجئ فى معظم الأحيان مفتعلة؛ فإنها ـ بالرغم مما توحى به من تفاؤل ـ لا تحجب هذه الرذائل وهذه

العيوب التي يشكل تصويرها أحد أهداف الكوميديا على كل حال. النهاية سعيدة ولكنها لا تأتى مثلاً فى «طرطوف» إلا بعد أن يكون المشاهد قد وقف على الأضرار الجسيمة التى يجرها النفاق: ألم ينته الأمر بذلك المجرم الأثيم ـ الذى أشفق عليه أورجون» Orgon وآواه فى بيته ـ إلى مراودة زوجة ولى نعمته عن نفسها، بل إلى تجريد أسرته من أملاكها؟ ولا تأتى فى «البخيل» إلا بعد شوط طويل يجول فيه «هاربا جون» ويصول؛ يصر على تزويج ابنته من شيخ هرم فراراً من دفع مهر لها، ويدفع بتصرفاته الشاذة ابنه إلى الالتجاء إلى المرابين، ويلعنه ويحرمه من الميراث! ولا تأتى فى «النساء العالمات» إلا بعد أن تكون قد تجسمت أمامنا المشاكل الوبيلة التى تحدثها حذلقة المتعالمين والمتعالمات: ألم تحول «فيلامانت» و«بيليز» و«أرماند» بيت الأسرة إلى ما يشبه مجمعًا علميا زائفًا، تدور فيه أتفه الأحاديث؟ ألم تكن الفتاة المسكينة «هانرييت» على شفا أن تجد نفسها وقد زوجت من متحذلق وصولى، تنحصر كل مؤهلاته فى مهارته فى اجتذاب رضاء أمها وعمتها وأختها عن طريق التملق، وإعجابهن عن طريق الغث مما يطالعهن به من الأشعار؟ على أن العيوب الخلقية والآفات الاجتماعية التى يتصدى لها «موليير» ولآثارها الهدامة لا تشيع فى مسرحياته أى نوع من الكآبة؛ على العكس إن هذه المسرحيات مليئة بالمرح»(١).

ولعل هذا يؤدى بنا إلى الوقوف وقفة قصيرة عند تلك التفرقة المشهورة التى أقامها «برجسون» بين **«المأساة»** و**«الملهاة»** حينما قال: إن الأولى منهما تتجه دائما نحو **«الفردى»** أو **«الخاص»** بينما الثانية منهما لا تتجه إلا نحو **«الكُلىّ»** أو العام. ذلك أن الهدف الذى ترمى إليه الملهاة هو أن تقدم لنا بعض **«النماذج العامة»**، فى حين أن موضوع **«المأساة»** هو فى الغالب **شخصية واحدة** تكون هى المحور الذى تدور حوله كل أحداث الرواية.

وحتى حينما تصور لنا المأساة بعض الأهواء أو الرذائل التى تحمل اسمًا مشتركًا ـ فإنها تدمجها فى «الشخصية»، لدرجة أن أسماءها لابد من أن تُنسى كما أن سماتها العامة لابد من أن تمحى، فلا نعود نفكر فيها أبدًا، بل تجتزىء بالتفكير فى «الشخصية» التى امتصتها واستوعبتها. ولعل هذا هو السبب فى أن عنوان الدراما غالبًا ما يكون اسمًا من أسماء الأعلام.

---

(١) على درويش: دراسات فى المسرح الفرنسى. القاهرة، هيئة الكتاب، ١٩٧٣. ص١٢.

وأما بالنسبة إلى **الكوميديا أو الملهاة** فإن الأمر على العكس من ذلك؛ لأنها تحمل فى العادة اسمًا مشتركًا أو اسم معنى، كما فى «البخيل» أو **«لاعب القمار»** أو**«عدو المجتمع»**.. إلخ. ويقول د. زكريا إبراهيم: «ولو أننا طلبنا من القارئ أن يتصور مسرحية يمكن تسميتها باسم «الغيور» Le Jaloux ـ مثلاً ـ لخطر على باله فى الحال اسم «سجانارل» Sganarelle أو «جورج داندان» George Dandin، ولكننا لا نظنه يفكر فى «عطيل» Othello ! والواقع أن اسم «الغيور» لايمكن أن يكون إلا عنوانًا للملهاة أو مسرحية هزلية. وربما كان السر فى ذلك راجعًا إلى أنه مهما ارتبطت الرذيلة المضحكة بأية شخصية من الشخصيات المسرحية ـ فإنها لابد من أن تظل محتفظة بوجودها المستقل القائم بذاته، حتى إنها لتكاد تكون هى الشخصية الأساسية اللا مرئية التى تتكلم بلسانها شتى الشخصيات الحية الماثلة فى الرواية الهزلية. ومن هنا فإن مهمة الكوميديا إنما تنحصر فى تصوير بعض النماذج البشرية العامة كالبخلاء أو الأدعياء أو أنصاف المتعلمين أو المتحذلقين أو المرضى الموهومين أو النساء المغرورات أو الفاتنات العالمات... إلخ»[1].

فى هذا السياق نذهب إلى أن **تصنيف الملهاة** إلى: ملهاة **عادات وأخلاق**، وملهاة **نماذج بشرية**، تصنيف تعسفى، قد نوظفه للدراسة العلمية؛ ولكنه فى حالة مثل مسرحيات «موليير» ستلاحظ مع «لانسون» أنها تجمع بين العناصر الكوميدية المختلفة بدرجات متفاوتة. فإذا كانت ملهاةُ «المتحذلقات المضحكات» ملهاةَ عادات وتقاليد معاصرة أولاً وقبل كل شىء؛ فإنها أيضًا ملهاةُ نماذج بشرية مادامت تكشف عن اعوجاج نفسى دائم. وملهاتا «عدو البشر» و«طرطوف» اللتان توضَعان عادة بين مسرحيات النماذج البشرية هما أيضًا من مسرحيات الأخلاق والتقاليد لأن كلا منهما تعالج الشخصيات العامة من خلال الصور الفردية التى تتقمصها هذه الشخصيات، فى الوقت الذى كُتبت فيه الروايتان.

أما **ملهاة الفُكاهة** comedy of humours أو **كوميديا «الأمزجة»** فيعرض فيها المؤلف كل شخصية من الشخصيات المسرحية تحت تأثير مزاجى خاص. فهى تتحرك وتتكلم وتفكر نتيجةً لهذا التكوين المزاجى. وأكثر الأمراض النفسية كالمخاوف الهستيرية

---

(١) زكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص٢٢٩.

والهوس يدخل فى نطاق المزاج كما كان يعرفه القدماء. ذلك أن مصدر الفكاهة فى كوميديا الأمزجة هو «الشذوذ فى السلوك، حيث لكل شخصية من الشخصيات التى تظهر على المسرح «لازمة» عُرفت عنها؛ ولهذا فإن المتلقى يتنبأ بما سوف يأتى به صاحب الشخصية قبل حدوثها».

وكثيرًا ما تستعين هذه الكوميديا بشذوذ الخلْقة فى تقوية عنصر الفكاهة؛ فتعرض السكير العربيد فى صورة رجل بدين ضخم الجثة؛ ليكون منظره أكثر استدرارًا للضحك. وقد نبغ فى هذا اللون من أدب المسرح الكاتب الإنجليزى «بن جونسون» Ben Jonson الذى عاش فى عصر شكسبير. وتقوم نظرية «بن جونسون» على هذا الأساس، كما يتضح فى ملهاته «كل إنسان ومزاجه» Every man out of his humour ؛ حيث يتحكّم فى أبطالها هذا العنصر أو ذاك من مكوّنات الخلْقة. وقد يتحكم فى البطل أكثر من عنصر يظلُّ أسيره، وقد تتحكم بعض العواطف بالأبطال أيضاً وتكون مددا للرواية كالحسد والغيرة والجشع».

كان «بن جونسون» (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) يُعدّ أبرز المعاصرين المنافسين لشكسبير فى كتابة الكوميديات؛ بل إنه ـ كما يقول «هوايتنج» ـ يتفوق عليه تفوقًا واضحًا فى الكتابة فى ميدان التهكم الاجتماعى. وكان «بن جونسون» ـ تمشيًا مع اتجاهه الأكاديمى ـ يحب أن يكون له فى كل ما يعمل سببٌ، واضح ونظرية. ولذلك أصبح ـ أيضًا ـ شخصية ذات أهمية كبرى فى تاريخ النقد المسرحى. وقد اشتهر ككاتب وناقد مسرحى بنظريته فى كوميديا الأمزجة. ومفهوم «المزاج» بمعنى الأخلاط البدنية مفهوم خرج عن النظريات السائدة فى العصور الوسطى عن وظائف الأعضاء. وكانت هذه النظريات تقرّر أن مزاج المرء وخلقه متوقفان على التناسب والتوازن فى وجود العناصر الأربعة التى هى: الرطوبة واليبوسة والحرارة والبرودة فى جسمه. وقد شاع استخدام كلمة «المزاج» بهذا المعنى فى عصر «بن جونسون» شيوع استخدام كلمة مثل «العقدة النفسية» فى أوربا وأمريكا، فيما بين الحربين العالميتين. وكان «بن جونسون» يرى أن العناصر الأربعة إذا توازنت جعلت الشخصية طبيعية غير مضحكة. فإذا فقدت هذا التوازن، أى زاد واحد منها زيادة مسرفة، أصبحت الشخصية غريبة الأطوار تصلح لإثارة الضحك. ولا يحاول «بن جونسون» بالطبع أن يقصر نفسه على الأمزجة الأربعة؛ بل هو يتتبع فى كل شخصية أية

صفة أو سمة يمكن بالمبالغة فى تصويرها أن تحيل الشخصية إلى شخصية مضحكة. يقول «هوايتنج»:

«ونستطيع اليوم أن نسخر من الأساس الفسيولوجى الذى أقام عليه «بن جونسون» نظريته؛ ولكننا لانستطيع أن ننكر أنه اقترب اقترابًا شديدًا من اكتشاف حقيقة جوهرية هامة. فكل مشتغل بالتهكم الاجتماعى سواء أن كان من رسامى الكاريكاتير أو الرسوم المتحركة، أم كان من الطلبة الذين يحبون فى الحفلات أن يقدموا تصويرًا فكهًا لأساتذتهم ـ ما من أحد منهم إلا وعرف قيمة المبالغة فى محاكاة السمات والتقاطيع التى لها شىء من البروز فى السخرية من ضحاياهم»(١).

وأولى المسرحيات الكوميدية الهامة لبن جونسون هى مسرحية «كل إنسان ومزاجه» Every man out of his humour. وبالرغم من أنها كانت مسرحية قوية مثيرة؛ فإنها لاتقارن بمسرحياته الأربع الكبيرة، وهى: «فولبونى» Volpone، «الكيميائى» Alchemist، و«أبيسين» Epicoene، و«عيد القديس بارتولومى». وتتمثل مهارة «جونسون» فى صناعة الحبكة المسرحية فى مسرحيته «أبيسين» (المرأة الرجل) أو المرأة الصامتة. وهى تدور حول رجل عجوز نكد اسمه «موروز» Morose ومزاجه الخاص الذى هو عبارة عن حساسية شديدة للصوت. فالرجل يثور ثورة عنيفة عند سماعه لأقل الأصوات فيما عدا صوته. ويختلف الرجل العجوز مع ابن أخته الذى هو قريبه الوحيد، وبالتالى وريثه الشرعى، فيعزم على أن يخيب آمال الشاب الشقى، وذلك بأن يتزوج بمجرد أن يلقى امرأة صامتة. ويبتسم له الحظ فيجد امرأة شابة غاية فى الجمال والصمت؛ فسرعان ما يتقدم لخطبتها وتقبل. ويتهيأ الرجل لعقد الزواج، وما يكاد يحل الموعد المحدد لعقد القران حتى تجد المرأة فجأة صوتها الضائع، وتنطلق ضوضاؤها، ويمتلىء البيت بضيوف العرس الذين كان بينهم جماعة من الشباب يطلبون ود العروس، عازمين على استغفال الرجل النكد فى أقرب فرصة ممكنة. وينتهى الفصل وقد استحال بيت الرجل إلى مكان يبعث على الجنون بما فيه من صخب وضوضاء.

ويلجأ «موروز» النكد من يأسه إلى المحامين طالبًا منهم أن يجدوا له حلاً لإبطال عقد

---

(١) هوايتنج، فرانك م : المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرين. القاهرة، دار المعرفة، ص ٦٥.

الزواج؛ ولكنهم يزيدون من يأسه بما يثيرونه من نقاش لاينتهى حول الشروط القانونية لإبطال الزواج. ومع أن الرجل يقبل أن يعترف على نفسه بتهمة مهينة فإنه لايستطيع أن يتخلص من عروسه، ولا مما أثارته فى حياته وبيته من اضطراب. وعند ذاك يظهر على المسرح ابن أخته الشاب الخاسر «دومثين»، ويتظاهر الشاب بأنه فوجئ بحزن خاله وألمه، ويعلن أنه على استعداد لإصلاح الأمور جميعًا على شرط أن يقبل «موروز» كتابة أمواله كلها له، ولما كان الرجل يكاد يفقد عقله فإنه يقبل الشرط، وإذا «بدومثين» يعلن أن الزوجة ليست إلا غلامًا، هو خادمه الشاب، تنكر فى زى امرأة. ولنا أن نتصور أثر الصدمة التى أحدثها هذا الاعتراف فى البخيل العجوز وفى الشبان الطامعين فى شرف زوجته على حد سواء.

لم يكتب «بن جونسون» المسرحية لمجرد الإضحاك والتسلية، بل أراد أن يضمنها «إدانته للجنس البشرى لما ركّب فيه من شر». وقد كتب مسرحية «أبيسين» فى نفس الوقت الذى كان فيه شكسبير يكتب تراجيدياته. ولذلك يصح لنا أن نقول مع «هوايتنج» إن الكاتبين تأثرًا فيما كتبا بما بدأ يسود الحياة حولهما من انهيار وفساد متزايد. فهاجم ذلك «شكسبير» بالتراجيديات، وهاجمه «بن جونسون» بالكوميديات. وقد سبق «ليوريبديس» و«أرستوفان» قبلهما بألفى سنة أن كان كل واحد منهما مكملاً للآخر على نفس هذا النحو أيضًا.

وتعتمد **كوميديا الأخطاء** comedy of errors على نوع آخر من الأخطاء، من خلال المشاهد المفاجئة التى تخلقها الصدفة أو الخطأ غير المقصود، فاللص الذى يلجأ فى هربه إلى أحضان رجل من رجال الأمن يستثير الضحك لهذه المفاجأة المبنية على خطأ غير متعمد؛ لهذا تعتبر كوميديا الأخطاء قريبة الصلة بالكوميديا الفكاهية، ويختلف المؤلف فى مدى اعتماده على عنصر المفاجأة، وكلما تعددت ألوان المفاجآت أصبحت المسرحية كالصورة الكاريكاتورية تستثير الضحك؛ لأنها تصوير ممسوخ للحقائق. «والمسخ فى حد ذاته مصدر أصيل من مصادر الفكاهة؛ لهذا نرى مؤلفًا عظيمًا كشكسبير لا يتورع عن أن يستخدم الخطأ والمفاجأة استخدامًا شاملاً فى بعض مسرحياته الكوميدية، كما جرت وقائع مسرحية «كوميديا الأخطاء» التى أصبحت فيما بعد علَمًا على هذا اللون من الأدب المسرحى».

وتدور مسرحية «كوميديا الأخطاء» هذه حول مبلغ الشبه بين توءمين وما جرّ ذلك عليهما من متاعب ومشكلات كادت تؤدى بهما إلى السجن، ففى تاريخ معين يولد فى مدينة معينة توءمان آخران لامرأة عجوز ويعملان خادمين للتوءمين الأولين. ويحدث أن تفرق عاصفة بين هذه التوائم؛ فيقوم التوءم وخادمه للبحث عن صنوهما حتى يهبطا المدينة التى لجأ إليها الأخوان بعد العاصفة، وهكذا تبدأ سلسلة من المشكلات والمفارقات، قوامها خطأ التوءم فى خادمه، والخادم فى سيده، وخطأ الزوجة فى زوجها التوءم. فبينما يسير أحد التوءمين فى الطريق يقدم له صائغ عقدًا من الذهب بينما يطالب التوءم الآخر بثمنه؛ ويقابل التوءم زوجة أخيه فتظنه زوجها النافر فتسترضيه وتعود به إلى المنزل الذى يُقفل بابُه فى وجه صاحبه الحقيقىّ، وتتكرر المفاجآت على هذا النحو فيضحك المتلقىّ لهذه الأخطاء.

ذلك أن هذا اللون من الملهاة يعتمد على عنصر المفاجأة، أو قد يعزو الخطأ إلى قصد مُبيّت، أو إلى ضعف فى شخصية من الشخصيات، وهو فى ذلك يعرض صورة للحياة ليس فيها إغراق أو غلو؛ ذلك أن المسرحية الحديثة تستخدم عنصر المفاجأة استخدامًا محدودًا.

أما **«الكوميديا العاطفية»** sentimental comedy فقد انتشرت فى منتصف القرن الثامن عشر، وبرع فيها عدد من كبار كتاب المسرح. وهى لاتهدف إلى السخرية من أخطاء الغير عن طريق إظهارها فى صورة منفرة، أو مهاجمة القبائح والرذائل والتعريض بأصحابها؛ ولكنها على النقيض من ذلك تسعى إلى استعراض الفضائل الإنسانية والطبائع الخيرة التى يشيع ذكرها روح الرضا والراحة فى النفوس. فالبطل فى الكوميديا العاطفية رجل طيب القلب، تجيش نفسه بحب الخير، ويسعى جاهدًا لأداء الواجب المفروض عليه نحو غيره؛ ولكن مثل هذا الرجل كثيرًا ما يضلّ الطريق، ويخطىء القصد، ويكون هدفًا لذوى المآرب الخسيسة كالدجالين والمحتالين.

فمصدرُ الفكاهة فى الكوميديا العاطفية هو ما تجرُّه الفضيلة من متاعب وآلام لصاحبها؛ ولهذا قيل إن الكوميديا العاطفية كانت تذرف فيها الدموع بقدر ما كانت تذرف فى المآسى، ولكنها دموع تمتزج بالعطف؛ لأنها تذرف فى سبيل الفضيلة المهيضة الجناح المعتدى عليها، وتمتزج بالابتسام لهذه المصائب التى يقع فيها بطل المسرحية بسبب

غفلته أو لانصرافه إلى أداء واجب مفروض عليه. وأخطاء مثل هذا الرجل مغفورة؛ لأنها لازمة من لوازم طبيعته السهلة؛ فهو يتقمص عادة شخصية الرجل الودود الذى يتفانى فى خدمة أصدقائه ولو كان فى ذلك تفويتُ، لمصالحه، أو الرجل الجواد المسماح الذى يضحّى بماله فى سبيل غاية إنسانية فيتورط فى الديون ويقع فريسة للمرابين. ومن أشهر مسرحيات هذا النوع «مدرسة الفضائح» لشريدان، و«تمسكَنتْ فتمكّنَتْ» لجولد سميث.

أما مسرحية شريدان Sheridan (١٧٥١ ـ ١٨١٦) مدرسةُ الفضائح» The School for Scandal فتعدُّ من روائع الأدب الإنجليزى، تتهكم بالسلوك الاجتماعى وحماقات المجتمع الراقى فى عصر «شريدان». إذ ينسج فيها حبكة معقّدة تقوم على الكثير من النميمة وتناقل الفضائح والدسّ. ويصوّر فيها إلى جانب تصويره لعلاقات أخرى كثيرة، مغامرات زوجة شابة متوفّزة هى «ليدى تيزل» Lady Teazle بعد أن تزوجت من رجل عجوز هو «سيربيتر» Sir Peter رقد لايكون فى مثل هذا الموقف شىء غير عادى يجعلنا نذكره، إلا أنه تميز عند «شريدان» ببراعة الفكاهة التى تجرى على لسانيهما وهما يتشاجران:

سيربيتر: هكذا إذَن ياسيدتى! هكذا إذن! ألا يكون للزوج أى تأثير أو ولاية على زوجته؟

ليدى تيزل: ولاية! لا بالطَّبع! لو أنك أردت الولاية لكان أجدر بك أن تتبنانى لا أن تتزوجنى، إن سنك تسمح لك بذلك.

سيربيتر: عنَّى ياسيدتى! لو أنك نشأت على مثل هذا لما تعجبتُ مما تقولين، ولكنك نسيت كيف كانت حالتك عندما تزوجتك.

ليدى تيزل: لا، لا، لم أنس، إن حالتى كانت سيئة جدا، وإلا لما تزوجتك.

سيربيتر: تلك كانت حالُك ياسيدتى فانظرى الآن ماذا فعلتُ لك؟ جعلتك امرأة مجتمع، وصاحبة ثروة ومقام، وباختصار جعلتُك زوجتى.

ليدى تيزل: حقا، ولكـن يبقى شيء آخر لو أنك فعلته لزدتَ حقـا من فضلك. عليك أن تجعلنى..

سيربيتر: أرملتك فيما أظن!

ليدى تيزل: تمام! تمام!

كنت أظن من ناحيتى أنك تحب أن تعرف أن زوجتك صاحبة ذوق!

سيربيتر: حقا. مرة أخـرى الذوق، عليه اللعنـة هذا الذوق. لم يكن لديـك منه شيءٌ عندما تزوجتنى.

ليدى تيزل: إنك على حق تمـامًا فى مثل هذا ياسيـربيتر. وحقا إن الناس لايـتكلمون مثل هذا الحديث فى حياتهم العادية، ولكن كم من النسـاء تمنّت لو تستطيع!

وليس «سيـربيتر» و«ليدى تيـزل» هما كل ما فى المسرحـية من فكاهة. فهـناك ـ أيضًا ـ ذلك المنظر الذى نرى فيه «تشارلز»، وهو شاب مـرح طروب، يبيع مجموعته من الصور الـعائـليـة دون أية عـاطفـة أو تحرُّج مـن أن أصـحاب الـصور كـانوا بمـحض المـصادفـة الفسيولوجـية أجداده وأسلافه. هو يحاول أن يبيع هـذه الصور دون أن يدرى أن الشارى هو عَمه الغنى الذى تنكّر فى هذا الدور، وقد أساء إليه كل الإساءة أن يقوم ابن أخيه بهذا الفعل.

أما أوليـفر جولد سـميث Oliver Goldsmith (١٧٢٨ ـ ١٧٧٤) فقـد كان عـاطفـيًا بطبعه؛ ولكـنه كان بتفكيره وبعقلـه واتجاهه النظرى من دعاة كوميديـا التهكم. وقد رأى ـ كما يقـول ـ أن المسرح خلا من الضحـك، فعزم على أن يعـيد إليه روح الفكاهـة؛ فكتب مسـرحية «الـرجل الطـيب القـلب» The Goodnatured man ومسرحـية «تَمْسكَـنَت فتمكَّـنَـت» She stoops to conquer . وتعدُّ هذه المسرحية التى كتبت فى الفترة ما بين «شكسبير» و«شو» أكثر قربا إلى قلوب الجماهير.

ولقد تحمَّس من قبل «سير ريتشارد ستيل» Sir Richard Steale (١٦٧٢ ـ ١٧٢٩)

وهو من كتاب المقال المشهورين ـ للدفاع عن الكوميديا العاطفية وعبّر عن حماسته لها بالكتابة النظرية والتطبيقية على السواء. وتعتبر مسرحيته الكوميدية «المحبون الواعون» The Conscious rovers و«الزوج الرقيق» The Tender husband من أحسن نماذج هذا النوع من الكوميديا العاطفية، التى تحاول أن تثبت أن الإنسان خيّر فى جوهره؛ حتى لنقول مع «هوايتنج»: إنه إذا كانت كوميديات «أرستوفان» و«جونسون» و«موليير» و«كونجريف»، تحاول بتهكمها أن تصلح المجتمع عن طريق إبراز الرذيلة فى صورة مُضحكة ـ فإن كوميديات «ستيل» تحاول أن تحقّق نفس الغرض بأن تعرض الفضيلة فى صورة جذّابة. فلم تكن مسرحياته تستهدف إثارة الضحك الذى يستنكر ويزدرى؛ وإنّما كانت تستهدف إثارة الضحك الرقيق الممتزج بالدموع. وهى تصور دائما العلاقة بين الوالد وابنه، أو العلاقة بين الطبيعة والإنسان فى صورة مثالية خالصة، ثم هى تهتم قبل أى شئ آخر بأن يكون للفضيلة مكافأتها، وأن تنفضح الرذيلة، وأن تنتصر السعادة آخر الأمر.

وفى المسرح الفكاهى نوع من الكوميديا يسمى **«المهزلة أو الفارْس»** farce وهى مشتقة من اللاتينية بمعنى «أنا أحشو»، وسمّاها الأستاذ الزيات **«الملهاة العامية»** ومن هنا «سميت المسرحية المحشوة بالفكاهة المستقلة مهزلة، وأطلق الاصطلاح أواخر القرن السابع عشر على كل رواية هزلية قصيرة، ولكنه الآن يستعمل لكل رواية هزلية تعتمد على الغلوّ فى تصوير الأحداث والمشاهد تصويرًا قد يتعدّى حدود الأدب والحشمة والذوق والإمكانية. وتسمى ـ أيضًا ـ المهزلة الرخيصة أو التافهة»(١).

على أن هذا النوع من الكوميديا قديم؛ ولذلك يذهب الدارسون إلى أن مسرحيات «أرستوفان» كانت هزلية إلى حد كبير فى طابعها العام، ويوحى القناع الكوميددى نفسه برحابة المزاج الهزلى، وكانت الكوميديات المتأخرة عند الرومان وكذا المسرحيات الصامتة مهازل شعبية، ولم يكن ثمة خط واضح بين المهزلة والكوميديا فى إيطاليا

(١) ناصر الحانى، المرجع السابق، ص١٦٥.

وإنجلترا إبان عصر الملكة إليزابيث، وكانت المسرحيات القصيرة التى وضعها «موليير» تفيض بالحوادث الهزلية، ثم تطور من «الفارْس» المهزلة إلى مهزلة المواقف، وروعى فيها أن الشخصية مهما كانت مغلوطة والحوادث مهما كانت معقّدة متشابكة ـ فإنها يجب بالضرورة أن تتبع غرضا خاصا تدور حوله فى تطورها. والمهزلة الجيدة ـ كما يرى «ديوكس» ـ أيا كان موضوعها، لها كيان رياضى من حيث المقابلة بين الحوادث، وهى تنقلها إلى أرض المسرح، وتثير تشوقنا إلى البقاء، ولو لمدة ساعة أو ساعتين فى عالم مرح طروب، ابتدعته عبقرية الكاتب المسرحى.

وقد تكون «الفارْس» من أكثر صور الدراما صعوبة فى تحديدها، وأكثرها إثارة للاضطراب فيما يكون لها من أفكار. غير أن الاتجاه العام هو «اعتبار» الفارْس، بالنسبة للكوميديا بمثابة «الميلودراما» بالنسبة للتراجيديا؛ أى أنها صورة من الكوميديا أدنى درجة وأكثر شعبية، يقوم المسرح الصاخب فيها على التطور السريع للأحداث، وعلى المواقف المصطنعة؛ بل وعلى التلاعب بالألفاظ والأقوال الخارجة»(١).

يقول هوايتنج: «وبالرغم من أن هناك شيئًا من الصحة فى مثل هذه النظرة العامة إلى «الفارْس» ـ فإن التأمل العميق فى هذه الصورة المسرحية يكشف لنا أنها قد تكون أكثر تعقيدًا أو عمقًا. وإذا كنا قد رأينا فى تراجيديات شكسبير بعض عناصر الميلودراما القوية؛ فإننا نستطيع أن نلحظ فى الكثير من الكوميديات العظيمة اعتمادًا كبيرًا على العناصر الهزْلية. وأرستوفان وموليير على الخصوص لاينقطع استخدامهما لمثل هذه العناصر، ويكفى أن نشير هنا إلى منظر الستار الشهير فى مسرحية «مدرسة الفضائح» لشريدان، أو منظر المبارزة فى مسرحية **«الليلة الثانية عشرة»** لشكسبير، أو منظر الساحة فى «أندرقليس والأسد» لبرنارد شو، لنذكر القارئ بعدد قليل من المناظر الهزلية الكبيرة التى استخدمها الكتاب المسرحيون الكبار؛ ليجعلوا تهكمهم أقوى وأنفذ».

فليس هناك تعارض ـ إذن ـ بين التهكم والمهزلة، وقد يتساندان فى العمل الواحد؛

(١) هوايتنج. فرانك م. المرجع السابق. ص١٩٣.

ولهذا يجب علينا إذا أردنا أن نقيم الصورة المختلفة للكوميديا ألا يكون ذلك على «إساس الوسيلة المستخدمة، سواء أن كانت تلاعبًا بالألفاظ، أو وقوعًا وضربًا ماديًا، أو براعة فى السؤال والجواب؛ بل يجب علينا أن «نقيم» حكمنا على أساس الهدف الذى يقصد إليه الكاتب من وراء استخدامه كل هذه الوسائل. فإذا استخدمنا مثل هذا المعيار تبيناً أن الكثير مما نعدّه من نوع الكوميديا العالية هو فى الحقيقة أعمال تافهة لا قيمة لها، وأن كثيرًا من المهازل المنخفضة الصاخبة بالضحك توجّه ضربات شديدة لبعض من أخطر شرور المجتمع. فأفلام «شارلى شابلن» ـ مثلاً ـ فيها الكثير من الهزل الغليظ والإسراف فى الخيال؛ ولكنها تحتوى قدرًا كبيرًا من النقد الاجتماعى الذى كان ولاشك من العوامل التى أدت إلى قرار أمريكا المؤسف بنفيه منها»(١).

وفى مقاله عن سيكولوجية «الفارْس»؛ يدافع «إريك بنتلى»(٢) عنها، ويشير إلى أن الكثير من الأفعال التى تؤدى فى «المهازل» لها قيمة علاجية كبيرة. وكاد يقول: إن المهزلة جديدرة بأن تستخدم بدلاً من العلاج النفسى؛ لأنها تفسح المجال للتخفيف عن الكثير من ألوان الكبت التى يعانيها الإنسان فى المجتمع الحديث.

أما **الكوميديا المرتجلة** Commedia dell'arte فقد كانت تمثل مسرحًا يقوم أساسًا على الممثل وليس على الكاتب المسرحى؛ فكان الممثلون فى هذا النوع موهوبين، يرتجلون أدوارهم دون دليل غير سيناريو أو تخطيط مختصر للمناظر، ويقدمون لجمهورهم مع هذا أفكه ما شاهد من عروض. وكان مسرح هذه الكوميديا فى إيطاليا فى عصر النهضة هو المسرح الشعبى الذى يتجه إليه جمهور الناس.

وأبطال هذا المسرح هم الممثلون الذين لم يستخدموا أية نصوص أو عبارات مستظهرة، أو مؤثرات منظّرية مفخمة؛ بل كانوا يكتفون بمسودة لخطوط الأحداث،

---

(١) نفسه، ص١٩٤.

(٢) Eric Bentley. : Introduction to Let's Get a Divorce and other Plays. New York. Hill and Wang Inc., 1955.

ويواجهون الجمهور بعدها فى جرأة وهم على استعداد لأى شىء. وهكذا يلتقى الغناء، والرقص، وسرعة البديهة، ويقظة المخيلة لتنسج لنا أروع مسرح تلقائى عرفه العالم. ويستفاد مما كتب فى هذا الموضوع «أن جعبتهم جميعًا كانت مفعمة بالخبث والفطنة... فلم يكن يرُضيهم أن يفعلوا فعل صبية المدارس الخائبين، ولا يرّددوا إلا ما لقّنهم إياه المعلّم؛ وإنما كان يكفيهم أن يحصلوا على ملخص لقصة ما، خَطه بعضهم مستندًا إلى ركبته، وأن يلتقوا بمدير المسرح فى الصباح للاتفاق على خطة الأحداث. وفيما عدا ذلك يترك للقريحة والاختراع. وكان لديهم مَعينُ، لا ينضب من الأمثال، والنوادر، والأحاجى، والألغاز، والمحفوظات والحكايات، والأغانى. وكانوا يقتنصون السوانح اقتناصًا، ويحيلون أى طارئ لمصلحتهم، ويستلهمون أفكارهم من مَجريات اليوم، وظروف المكان، ولون السماء، ومشكلات العصر، ويقيمون بينهم وبين الجمهور تيارًا دافقًا تنبع منه تلك الهُزليات الماجنة التى أسهم الجميع فى نسج خيوطها»(١).

المسرح وروح الفكاهة

وهناك كثير من الأعمال المسرحية التى لا تدخل فى نطاق «الكوميديا» الخالصة؛ ولكن روح الفكاهة تشيع فيها، وذلك حين يلجأ الكاتب إلى توظيف الفكاهة داخل البناء الدرامى: إما لحماية المتلقى من الملل أثناء متابعة المسرحيات الأخلاقية، أو ذات المغزى الأخلاقى، أو لغرض درامى من طريق إضفاء الروح الفكاهية على شخصية أو موقف يستدر الضحك.

ويعتبر «شكسبير» زعيم هذه المدرسة؛ وذلك أنه «مزج المسرحية الرومانسية والمسرحية التاريخية والمأساة بعنصر الفكاهة، لهذا جاءت هذه المسرحيات صورة متكاملة للحياة. ومع أن الشخصية التى تمثل عنصر الفكاهة قد تكون محدودة الدور إلا أن حيويتها الفائضة كفيلة بأن تجعلها معقد الأبصار والأسماع؛ فتتضاءل أمامها الشخصيات الرئيسية». ومثال ذلك شخصية «فولستاف» أبرع الشخصيات الضاحكة فى الأدب الإنجليزى.

---

(١) هوايتنج، فرانك م. المرجع السابق، ص٢٣٤.

وقد ظهرت هذه الشخصية Sir John Falstaff في مسرحية «هنرى الرابع» بجزأيها، وفى مسرحية «نساء وندسور المرحات».

على أن أهم تطور حدث للملهاة يتمثل فى المزج المتكرّر بين الأنماط الكوميدية، واستخدامها لبث بعض الأفكار الخاصة بمؤلفيها ومذاهبهم، كما هو الحال فيما كتب «برنارد شو» (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠) ذلك أن ملاهى «برناردشو» تتناول فكرة أو عقيدة فى معظم الأحيان، وتعبر عن مذهبه الذى اعتنقه وهو الاشتراكية الفابية، فيعبر عن هذه الفكرة أو العقيدة من خلال المواقف أو التعريض واللمز أحيانًا، وأحياناً بالتصريح والبوح»[1].

ويُوصف «برنارد شو» أحيانًا بأنه كاتب مسرحيات «مُشكلة» أكثر من كونه كاتبًا فكاهيا. وكما يقول «بوتس» فإن بعض مسرحياته ـ «كبيوت الأرامل» من جهة، و«عربة التفاح» من جهة أخرى ـ هى مسرحيات مُشكلة. على أن النقاد يفضلون ما قاله «شو» فى مقدمة مجموعة مسرحياته التى صدرت عام ١٩٣٤ من أنه كاتب كلاسى للملاهى، وأن هدفه هو «تهذيب الأخلاق عن طريق السخرية». ونحن نجد أن شخصياته تتحدث كثيراً عن مشكلات العالم الذى نعيش فيه، والذى يعيش هو فيه، ولكنه يدعها تقول فى ذلك ما تقول؛ فنحن نعرف منها عن أوهام العقل البشرى وخلقه أكثر مما نعرف عن المشكلات التى تتحدث عنها.

والواقع أن فن الكوميديا لم يتحجّر فى قوالب جامدة كما حدث بالنسبة للتراجيديا. وربما كان السبب فى ذلك ـ كما يقول د. مندور ـ هو أن القواعد والأصول التى وضعها «أرسطو» للكوميديا لم تصل إلى اللاحقين، كما وصلت الأصول والقواعد التى وضعها للتراجيديا؛ فتقيدوا بها وأسرفوا فى هذا التقيد إلى حد الجمود الذى قتل التراجيديا كلها، وإن تكن تلك القيود «قد جعلت من التراجيديات الكلاسيكية روائع لا مثيل لها، استمرت مؤثرة حتى وقتنا الحاضر».

---

(١) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص ٣٨.

فى كتابه «تخليص الإبريز فى » يبدى الرائد الكبير رفاعة رافع الطهطاوى إعجابه بالمسرح الفرنسى، وينبه إلى أهميته، وينقل بعض أعمال كبار مسرحيه.

وكان لاهتمام خديو مصر إسماعيل بن إبراهيم بن محمد على بنهضة مصر الحضارية واللحاق بأوربا ـ أثر كبير فى تشجيع الفنون المسرحية والفرق الفنية، وهو الذى كلف الموسيقار «فيردى» بتأليف «أوبرا عايدة» لتمثل على دار الأوبرا المصرية التى أنشئت بمناسبة افتتاح قناة السويس. وقد وفد إلى مصر بعض أصحاب الفرق اللبنانية وأدوا عروضهم فيها، كما أنشأ يعقوب صنوع فرقة مسرحية نالت إعجاب الخديو بما قدمت من تمثيليات فى القصر(١).

وقد أورد الدكتور محمد يوسف نجم فى رسالة الدكتوراة التى تقدم بها لكلية الآداب بجامعة القاهرة فى سنة ١٩٥٥ عن الأدب المسرحى بمصر والشام فى العصر الحديث حتى الحرب العظمى الأولى ـ ما ذكره أبو نضارة يعقوب صنوع (١٨٣٩ ـ ١٩١٢) نفسه عن تأسيس مسرحه فى محاضرة ألقاها فى باريس نة ١٩٠٣ حيث قال:

«ليس من السهل أن أروى قصة مسرحى، ذلك المسرح الذى كان فى الواقع يستدر دموع الفرح فى عينى، غير أنها كانت فى الغالب مصحوبة بالألم. ولد هذا المسرح فى مقهى كبير، كانت تعزف فيه الموسيقا فى الهواء الطلق، وذلك فى وسط حديقتنا الجميلة (الأزبكية)، فى ذلك الحين؛ أى فى سنة ١٨٧٠، كانت ثمة فرقة فرنسية قوية، تتألف من الموسيقيين والمطربين والممثلين، وفرقة تمثيلية إيطالية، وكانتا تقومان بتسلية الجاليات الأوربية فى القاهرة، وكنت أشترك فى جميع التمثيليات التى تقدم فى ذلك المقهى؛ إذ كانت الفرنسية والإيطالية اللغتين اللتين أحببتهما حبا جما، ودرست كبار كتّابهما المسرحيين.

«وإذا كان لابد لى من أن أعترف؛ فلأقُل ـ إذن ـ إن الهزْليات Les Farces والملاهى

(١) محمد زغلول سلام: المرجع السابق، ص٨٣.

Les Comedies والغنائيات Les Operéttes والمسرحيات العصرية Les Drames التى قدمت على ذلك المسرح، هى التى أوحت إلىّ بفكرة إنشاء مسرحى العربى. ولقد منّ الله إذ ساعدنى فى هذا السبيل. وقبل أن أقدم على إنشاء مسرحى المتواضع قمت بدراسة جدّية للكتّاب المسرحيين الأوربيين، وبخاصة Goldoni وموليير، وشريدان Sheridan وذلك فى لغاتهم الأصلية.

«وعندما أحسست أننى أصبحت متمكنا، إلى حد ما، من الفن المسرحى، كتبت غنائية من فصل واحد باللغة العامية، وأقحمت فيها بعض الأغانى الشعبية الشائعة، وعلمت أدوارها لعشرة من الشبان الأذكياء، الذين اخترتهم من بين تلاميذى.

«ثم مضيتُ إلى قصر عابدين، وقدمتُ مخطوطة هذه الغنائية إلى خيرى باشا، وهو الذى كان يتولى الإشراف على احتفالات الخديو إسماعيل، ورجوتُ سعادته أن يقدمها ـ مع أصدق الاحترام ـ إلى سموه. كما قلت له: إنه يعدُّ تنازلا منه أن يسمح مقامه السامى بمساعدتى لإرشاد مواطنّى، فى الطريق الشائك الذى يؤدى بهم إلى الرقىّ والمدنية، فيتكرم سموّه أن يشرّف مسرحتّىَ الصغيرة بأنظاره السامية، ويشجعنى على إقامة مسرح للمواطنين، الذين لا يزالون لا يألفون الفن المسرحى، ولا يفهمون شيئًا من الأوبرات الإيطالية الكبرى، والكوميديات الفرنسية الرائعة، التى أقام الخديو المحبوب من أجلها مسرحين عظيمين.

«ويبدو أن خيرى باشا ـ الذى كانت تربطنى به صداقة وثيقة ـ قد استخدم كل ما أوتى من بلاغة كى ينهى إلى السيد العظيم رسالتى. وقد وفق إلى أن يقرأ له غنائيتى، وأن يحصل على الإذن بتمثيلها على المسرح الموسيقى Theatre concert فى حديقة الأزبكية.

«وقد ابتعث هذا الخبر السعيد الهمة فى نفوس ممثلىّ وفى نفسى، ودفعنا إلى التوفر على استظهار أدوارنا، كما قمت باستظهار خطابى الذى أعددته لأبسط فيه فوائد المسرح.

«كان افتتاح مسرحى العربى حدثًا من أحداث القاهرة ولن أنسى تلك الليلة على الرغم من الاثنتين والثلاثين سنة التى تفصل بينى وبينها.

وقد غصت الصالة والألواج بالجمهور منذ الساعة الثامنة، وكان عدد الواقفين منهم يربو على عدد الجالسين. وشهد الحفلة رجال البلاط، والوزراء جميعًا، ورجال السلك السياسى الأوربى. وقامت «الأوركسترا» الوطنية، بعزف النشيد الخديوى، ثم ارتفعت الستارة عن المسرح، حيث كنت أقف محاطا بممثلىّ. وأخذت فى تقديم التمثيلية إلى الجمهور».

إلى أن يقول صنوع:

«وبعد مرور أربعة شهور على قيام هذا المسرح القومى دعانى الخديو إسماعيل وفرقتى إلى التمثيل على مسرحه الخاص فى قصر النيل، وبعد أن مثلنا مسرحيتين قال لى أمام الوزراء وكبار رجال القصر:

«نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومى، فإن كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك ـ قد عرفت الشعب على الفن المسرحى. فاذهب؛ فإنك موليير مصر، وسيبقى اسمك كذلك أبدًا».

بهذه الكلمات الدالّة يتضح لنا أن النموذج الكوميدى فى المسرح كان يتطلع إلى «موليير»؛ ولذلك اتجهت حركة الترجمة إلى أعماله، كما اتجهت إلى الأعمال الكلاسيكية الفرنسية الأخرى عند «راسين» و«كورنّى» ثم اتجهت بعد ذلك إلى شكسبير».

وقد نقلت لموليير عدة مسرحيات قام على ترجمتها كبار أدباء العصر وكتابه ومسرحييه. «ولم يكن موقف هؤلاء من الملهاة كموقفهم من المأساة، بمعنى: أنهم لم يترجموا الملهاة مباشرة؛ بل لجئوا إى التعريب والتمصير والاقتباس، أو مجاراة الروح العامة مع الحفاظ على الخط الدرامى الرئيسى فى المواقف والانقلاب والكشف فى المسرحية، أما ما دون ذلك فإن قلم المترجم قد غير فيه فاتخذ شخصيات عربية أو مصرية قريبة إلى نفس المشاهد، كما عمد إلى لغة قريبة من اللغة العادية الجارية، ولم يلجأ الكتاب إلى اللغة الفصحى؛ لأن الملهاة فى طبيعتها شعبية. ومن هنا كان تعريب الملهاة

قائمًا على استخدام العامية، سواء أكان التعريب أو التمصير نثرًا أو نظمًا في صورة الزجل أو الأوزان الشعبية القريبة منه»(١).

وإذا كان مسرح «صنوع» قريبًا من روح موليير، حتى أطلق عليه الخديو لقب «موليير مصر» ـ فإن مارون النقاش هو أول من أشاع روح موليير في المسرح؛ بتأليفه وتمثيله مسرحية «البخيل» سنة ١٩٤٧م في لبنان. وهو لم يقتبسها عن موليير، ولم يترجمها؛ بل كانت من تأليفه. وترجم لموليير بعض الأدباء الذين ترجموا لراسين وكورنى مثل نجيب الحداد الذى ترجم مسرحية «الطبيب المُرغم» أو «طبيب رغم أنفه» Le Médicin mal-gré lui.

وقد التزم نجيب الحداد بنّص «موليير» وإن عرّب أسماء الأبطال، وحافظ على الروح الموليرية وجوّ مسرحها الفرنسى مع تفهم صحيح لفكاهته وسخريته.

وقام إسكندر صقلىّ بتعريب المسرحية نفسها بعنوان «الطبيب المغصوب»؛ ولكنه خالف فيها طريقة نجيب الحداد، فقد تصرف في الشخصيات من حيث عددها وأسماؤها، كما تصرّف في الحوار الفرنسى، فاختصره في بعض المواضع وأسهب في بعضها الآخر في لغة بين الفصحى والمبسطة، دون تقيد بقواعد اللغة، مازجًا بين العامية في مصر ولبنان. يقول في مقدمة المسرحية: «يرى مطالع هذه الرواية أننا لم نراع القواعد النحوية في أغلب المواقف، حيث إن الأدوار الهزلية لا تنال تمام الاستحسان عند الجمهور إلا إذا كانت طبيعية؛ ولذلك نرجو غضّ النظر عن هذا القصور المقصود».

ومن أشهر من مصّر مسرحيات «موليير» أو كوميدياته محمد عثمان جلال، إذ مصّر أربع مسرحيات نشرها في كتاب بعنوان «أربع روايات من نخب التياترات» وضمت مسرحيات: «طرطوف» أو الشيخ متلوف، كما سماها بعد التمصير، و«النساء العالمات» وهو الاسم الذى اختاره لمسرحية Les Femmes Savantes ومدرسة الأزواج L'Ecole des Maris ومدرسة النساء Ecole Des Femmes. ثم مصّر مسرحية خاصة لموليير هى: «الثُقلاء» أو Les Facheux.

---

(١) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص٩٧.

ويذهب د. سلام إلى أن محمد عثمان جلال قد راعى فى تمصيره لمسرحيات موليير مزاج الشعب المصرى، وخاطبه باللغة القريبة إليه، فى قالب زجلى مرح، كما راعى تقاليد الشرق الإسلامى. يقول محمد عثمان جلال فى مقدمة «الأربع روايات»: «ثم أخذت فى ترجمة التياترات، وبدأت بكتاب يسمى الشيخ متلوف نظير «طرطوف» الذى عمله موليير بفرنسا، مع التزام نظمه كأصله، ومراعاة عوائد الشرق».

وفى سوريا ولد المسرح العربى عام ١٨٤٨، ثم انتقل بعض السوريين واللبنانين إلى مصر لمواصلة نشاطهم المسرحى، وكان أول جوق جاء إلى مصر جوق سليم النقاش».

وإبان الحرب العالمية الأولى شاعت مسرحيات «الفارْس»، ومثلتها بعض الفرق المسرحية الكوميدية فى بداية نشأتها، مثل فرقتىْ على الكسار ونجيب الريحانى. وبعد عودة يوسف وهبى من إيطاليا مالت فرقته إلى «الملودرام» وأصبحت هذه الفرقة معشوقة الجماهير، على حد تعبير «لنداو». ولكن يوسف وهبى لم يلبث أن اتجه إلى الكوميديا تحقيقا لرغبة الجمهور. كما قدمت فرقة عكاشة مجموعة مسرحيات لتوفيق الحكيم منذ سنة ١٩٢٣، منها المسرحية الكوميدية «العريس» التى مصّرها عن مسرحية فرنسية، وهى من الكوميديا الخفيفة التى تعتمد على المفارقات والمفاجآت وسوء التفاهم. و«خاتم سليمان» التى يشير إعلانها إلى أنها «أوبرا كوميك ذات ثلاثة فصول»، وكتب توفيق الحكيم مسرحية أخرى لفرقة عكاشة مستوحاةً من ألف ليلة وليلة اسمها «على بابا».

ويعتبر نجيب الريحانى وعلى الكسار نجمىْ المسرح الفكاهى فى هذه المرحلة. وقد بدأ عملهما قبل الحرب الأولى واستمرا بعدها بنجاح «بعد أن طوّر كل منهما نفسه وأداءه المسرحى. وقد بدأ نجيب الريحانى اتجاهه الفكاهى بتمثيل شخصية «كشكش بك» التى اخترعها، واستمر فى أدائها فترة طويلة. وهى تمثّل عمدة ريفيًا ينفق فى بذخ على الحسناوات، اللائى يحدث له معهن كثير من المفارقات والمواقف المضحكة».

ولم يكن نجيب الريحانى أول من صّور شخصية العمدة فى مسرحيات كوميدية، وعلى تلك الصورة التى عرض بها، فقد سبقه عزيز عيد إلى ذلك الدور. ولاشك فى أن

الريحانى ـ وقد تتلمذ على عزيز عيد ـ تأثر به فى هذا الدور. يقول «النداو»: «إن شخصية كشكش بك تعكس روح الرجل الطيب البسيط الذى يتلقى كل الأمور ببساطة وصدر رحب، من مشكلات الدنيا والمال والأحوال الاجتماعية والأخلاقية».

واتصل الريحانى بعد ذلك ببديع خيرى، واشتركا معًا فى كتابة الكثير من المسرحيات الناجحة التى عرف بها مسرح الريحانى، وذاعت شهرته. ومن بين تلك المسرحيات الناجحة «حسن ومرقص وكوهين»، التى أعيد تمثيلها أكثر من مرة لنجاحها، ولغرضها الاجتماعى، على النحو الذى يبين لنا أن مسرح الريحانى وبديع خيرى كان يتجه نحو معالجة قضايا المجتمع المصرى فى السخرية من الأوضاع السائدة، وذلك دون أن يؤذيا أحدًا بتلك السخرية؛ مما جعل الريحانى محبوبًا لدى الناس جميعًا فى مصر»(١).

واشتهر على الكسار بأداء دور بربرى مصر الوحيد، وكان مسرحه من نوع «الفارْس»، على النحو الذى يظهر تطور المسرح الكوميدى فى العالم العربى الحديث تطوراً يستجيب لأذواق الطبقات الجديدة.

هذا التطور اتجه نحو التأليف إلى جانب الترجمة والتعريب والتمصير فى المأساة والملهاة، إلى جانب المسرح الغنائى والاستعراضى. ومن أبرز المؤلفين فى هذا المرحلة: إبراهيم رمزى، ومحمود تيمور؛ وأمين صدقى، وأنطون يزبك، وبديع خيرى، وتوفيق الحكيم، وأمير الشعراء أحمد شوقى، وعباس علام، وعلى أحمد باكثير، وأحمد زكى أبو شادى. كما شارك فى الترجمة من كبار الأدباء: خليل مطران، ومحمد السباعى.

ويتوقف توفيق الحكيم عند أرستوفان رائد المسرح الكوميدى عند الإغريق، ويجد فى مسرحه الساخر دافعًا لمسرحه السياسىّ، فيعالج مشكلة الحكم فى مسرحية «براكسا» التى ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٣٩، عقب الأزمة التى أثارها الحكيم عن البرلمان عام ١٩٣٨، وكان ذلك إثر مقال له فى مجلة آخر ساعة ـ قدمه مصطفى أمين بعنوان «أنا عدو المرأة والنظام البرلمانى؛ لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة: الثرثرة!».

وينشر الحكيم فيما بين عامىْ ١٩٣٠ و١٩٤٠ سبع مسرحيات، ثم ينشر إحدى

(١) نفسه، ص١٤٨. رشاد كامل: شهريات السينما، فى مجلة الكاتب المصرى عدد ١٧ فبراير ١٩٤٧.

وعشرين مسرحية أخرى من ذوات المشهدين إلى ذوات الفصول الأربعة، جمعت تحت عنوان «مسرح المجتمع» معظمها كوميدى اجتماعى، يعمد فيه إلى نقد بعض عيوب المجتمع. وإن كان أحيانًا يعالج بهذه الكوميديا بعض المآسى، انطلاقًا من أن شر البلية ما يضحك. ولهذا فقد جعل مأساة الأخذ بالثأر فى صعيد مصر موضوعًا لإحدى مسرحياته تلك بعنوان «أغنية الموت».

ومسرحية «ليلة الزفاف» التى تحولت إلى فيلم سينمائى، من هذا اللون الكوميدى الاجتماعى؛ يتعلق موضوعها بالمرأة، ويتهكم فيها بالنساء، كتبها فى فصل واحد بالعامية. وفى أعمال أخرى يتناول مشكلات التخلف الاجتماعى، ويعالج جانبًا منها فى مسرحية «الزمار» وهى كوميديا مستمدة من الريف المصرى.

وفى مسرحيته التى كتبها بعد ثورة ١٩٥٢ بعنوان «الأيدى الناعمة» ـ يمجّد العمل، ويرى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش ـ يوظّف الكوميديا للفكر الاجتماعى؛ فيدير المسرحية حول شخصيتين رئيسيتين، هما أمير من أمراء الأسرة المالكة السابقة التى أطاحت بها الثورة وصادرت أملاكها؛ فأصبح لايملك غير القصر الذى يسكنه، وبعض ما يحفظ عليه حياته من راتب يجئ بلا عمل، وصديقه الأستاذ عالم اللغة المتخصص فى «حتّى» التى أصبحت علماً عليه دلالة على تخصصه. وكان لهذا الاتجاه أثره فى توظيف الكوميديا للفكر الاجتماعى.

لقد أصبحت الفكاهة عنصراً وظيفياً فى الدراما الحديثة عند توفيق الحكيم، وعند كثير غيره من الكتاب المسرحيين، الذين أثروا المسرح العربى بما قدموه من مسرحيات كوميدية مؤلفة أو مترجمة أو مقتبسة. الأمر الذى يشير إلى أنها الفكاهة ـ أصبحت وسيلة اجتماعية فعالة من خدمة النقد الاجتماعى والتقويم الخلقى، وهذا ما يجعل للأدب الفكاهى فى الدراما الإذاعية والتليفزيونية مكانة متميزة؛ وجماهيرية كبيرة.