الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامـــعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللـــغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :

رقم التسجيل :D.ET /3C / 16/ 01

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD

ميدان : اللغة والأدب العربي

شعبة : دراسات أدبية **تخصص :** أدب مغاربي حديث

السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة

–دراسة فنية تحليلية –

من إعداد الطالبة: سلاف سعودي

تاريخ المناقشة : 06/ 07/ 2020

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	د. مفتاح خلوف	أستاذ محاضر " أ "	المسيلة	رئيسا
2	أ د. فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	المسيلة	مشرفا و مقررا
3	د. بلخير أرفيس	أستاذ محاضر " أ "	المسيلة	ممتحنا
4	د. خليفة عوشاش	أستاذ محاضر " أ "	المسيلة	ممتحنا
5	أ د. ليلى بن عائشة	أستاذة التعليم العالي	سطيف 02	ممتحنا
6	د. مبروك دريدي	أستاذ محاضر " أ "	سطيف 02	ممتحنا

السنة الجامعية : 2019 / 2020م

مقدمة

حلّ الفن المسرحي بالبلاد المغاربية بعد حدوث تأثر بالفرق المسرحية المشرقية، الوافدة إليه، والوافد معها المسرح، وبعد فعل التعرف الذي استنزف وقتا، انطلق مشغل المسرحية في العمل، وبدأت حركية أبو الفنون في الدوران، وفُتش عن مصادر أخرى للاستزادة في هذا الفن الجديد، بعيدا عن ما جاءت وجادت به الفرق المشرقية، وهُرع لتكييف المضمون المسرحي مع مستجدات المنطقة، بيد أنه تكييف فنيّ تخييليّ لا حَرْفي، يستدعي إثارة وتشويق المتلقي فتسويق الرسالة / المغزى.

والمسرحية كبقية أترابها من الأجناس الأدبية الأخرى؛ وإن كانت تتعالى بتعدد أطراف الإرسال (مؤلف، مخرج، ممثل) وإمكانية انتقال الملفوظات إلى أيقونات بصريّة، يهِم ويهيب كاتبها بثلة من الفنيات العاليات حتى يُبَلّغ عن قصده بكل شعرية، ويَبْلغ إمتاع وإقناع المرسل إليه، يتصيد هنّات مجتمعه وزلات إنسانية ليمسرحها، ممرّرا إياها على القالب الدرامي حتى تكون في صورة فنية مغايرة مثيرة.

ولأن الظرف حالك متهالك، ذاعت بالمسرح المغاربي نزعة خطابية بلاغية تصويرية نقدية تصويبية جمالية، تفي الحال وتنعى المصاب، تنتشل المآسي الظاهرة والموؤودة، غير أنّها لا تذرها على شاكلتها الأولى، تضخم فيها أو تقزم منها، على نحو يجعلها تقر وتحدّث عن نفسها بنفسها،إنها السخرية التي تخول أن تقلب المأساة إلى ملهاة، تدس معناها الأصح وتصرح وتصرخ بآخر مخادع مضحك؛ تطوع له ترسانة لفظية تؤدي إليه، في حين أنها تلمح لآخر مناقض مفارق له، يتوقف عنده كل ضحك ويستبدل بالحسرة والألم والندم عليه.

بالسّخرية يُقبض على المحظور الممنوع ويُردى مسموحا مسموعا مسرحيا؛ فهي قناع وملجأ منجٍ لمرسلها، للقول وللخوض والإبحار في ما لا يقال، تمسك به في سكونية تامة، تتلاعب به إلى حدّ التنكيل انتقاما من التكبيل في التصريح، ولمزاياها وامتيازاتها في تغشية المعنى ولذة المبنى، فجمالية تلق وتأثير تُوشّح بها متلقيها، شوهد ذلك السباق للحاق بتثبيت آلياتها داخل النصوص المسرحية المغاربية.

تجلٍ واستحواذ لهذه الظاهرة الأسلوبية والاستراتيجية الإقناعية والتنويع من محركات اشتغالها داخل المسرحية، وتفرغها وتفننها وتفانيها في الانتقاد والانتقام من المظالم وصناعها مهما علت هاماتهم، وتلك الملحة التي تصبغ بها السخرية تيمتها وموضوعها لتصنع منه طبقا نقديا لاذعا لادغا متمردا، تثير به شهية المتلقي، خاصة أنها عصية على التفسير والتأويل الذي يتعطل ويتعرض

لأعطاب في البداية لإتقان التمويه وإحكام التهويل، فهي – السخرية – تقنية قوية الوقع سديدة شديدة النقد والنقم، تثور على الاعوجاج وتُثوّر عليه، تزيده اعوجاجا علّه يستقيم ويستفيق صاحبه ومؤيده ومشاهده وضحيته، زيادة على جمالياتها فهي تضفي على نصها مشاكسة بين اللفظ ومعناه، ومقاصدها الهادفة الواعية، فنالت نصيبا من الدراسات عنها خاصة في السرد وفنونه والشعر أيضا، إلّا أنه وبالمسرح يُلحظ بعض القلة والعوز، كل هذا أوصلنا إلى أن نعنون بحثنا هذا بـِ " السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة – دراسة فنية تحليلية –"

عنوان نتوسم من خلاله تعقب مصطلح السخرية وتشاكله وتداخله إلى درجة التماهي مع فنون مجاورة، وبدايته في المسرح فوصوله إلى مسرحنا المغاربي، وتمظهراته فيه، والطريقة الكيفيّة والكميّة التي كانت السخرية تسيطر فيها على الفعل المسرحي ومفاصله الدرامية من حدث وحوار وشخصية، وكيف أنها ساعدت على الإثراء التيماتي ووفرت هامش حرية وإمدادات فنية للتفسح في الممنوع السياسي والأخلاقي، وعنيت بمشكلات الإنسان والأوطان في دراما مضحكة مبكية معززة لفعل التواصل والتفاعل، تشفر الرسالة والمغزى وتبعث بها في حلّة يسودها النّد، فتبعث على التفتيش عن تلك المعاني المتواريات.

واستتبنا في هدفنا هذا على نماذج مسرحية من المغرب والجزائر. مدونات كان معيار الانتقاء والاعتماد عليها هو شيوع السخرية بها، والتنويع الذي حصل في آليات إنتاجها. إضافة إلى عامل اللغة، حيث آثرنا المسرحيات الفصيحة اللغة، أو التي عاميتها قريبة من الفصحى وبالإمكان فهمها وجلاء السخرية بها، كمسرحيتي " عبد الكريم برشيد " المغربي " امرؤ القيس في باريس " و " اسمع يا عبد السميع " والجزائري " عز الدين جلاوجي " في " التاعس والناعس "، أما التي مزجت بين العامية والفصحى فكانت مسرحيتي " محمد الكغاط ".

مرامٍ لن تتأتى إلا بالمرور على إشكالية رئيسة فإشكاليات ثانوية ترفدها، أما الأولى فكانت:

– بأيّ آليات فنية نقدية تشكلت وتمظهرت السخرية في النصوص المسرحية المغاربية؟. وهل أفلحت في محاكاة السواد؟.

– هل السخرية خيار درامي أم أنها حتمية موضوعاتية؟.

- أيمكن عدّ المصطلحات المجاورة للسخرية مسميات نائبة عنها؟.أم هي مشتقات لها ومضاعفات عنها؟.

- متى يكون أسلوب السخرية ناجحا ناجعا لا جارحا مهرجا؟.

- ما علل تفوق السخرية المضمرة مسرحيا مغاربيا على الصريحة؟.

- لم الإجماع على صيغ معينة لإنتاج السخرية والامتناع عن أخرى بالمسرح المغاربي؟.

- متى تكون فكاهة السخرية سوداء؟.

- كيف تداعت اللغة وطوعت لتخدم أسلوب السخرية؟. وما محل الصراع المسرحي منها؟.

إشكالية فإشكالات رست بنا على خطة تشكلت من أربع فصول، أولٌ عرّجنا فيه على المؤتلف المسرحي بين الدول المغاربية وذلك التداعي الجميل بينها غداة تأسس هذا الفن، والظواهر المسرحية المشتركة كالاحتراف والهواية وتقنية الاقتباس التي باتت أزمة، والإلهام والنهم من مسرح " موليير "، ومخاض التأصيل والتجريب، وصولا إلى التمازج اللغوي لهذا المسرح.

وثانٍ عرضنا فيه السخرية مصطلحا شائكا متشابكا مع مصطلحات أخرى، وذلك الامتداد في المفهوم الذي يصل إلى علمي النفس والاجتماع فالفلسفة، ثم السخرية المسرحية، أصلها، أنواعها، فوصولها إلى المسرحيات المغاربية، والمسارح التي رفدتها.

أما الفصل الثالث أجلينا فيه أهم الآليات التي ارتضاها " برشيد " حتى يعبّر بالسخرية عن هموم الوطن العربي وفرده،كان ذلك في " امرؤ في باريس " التي كان الكاريكاتير اللفظي والغروتيسك رفيقين فنيين متحالفين لتقديم صورة هازئة نازلة بمنصب الأمير والإمارة، وأبانت المسرحية عن حالة الانفلات الهوياتي الحاصل لبعض العرب ببلاد الغرب " باريس ". أما " اسمع يا عبد السميع " كانت تراجيكوميديا طغت فيها السخرية السوداء، لتواكب مأساة هذا البطل الذي يتأرجح بين فكي الوعي والهذيان.

و رابع الفصول خصص لحجاج السخرية، والميتامسرح الساخر، فيمكن للسخرية أن تكون حجاجا وأداة إقناع قوية كما فعل " جلاوجي " في " التاعس والناعس " كما يمكن أن تستعمل في المسرح وضد المسرح " الميتامسرح " كما ألفينا ذلك في مرتجلتي " الكغاط " " المرتجلة الجديدة" و "

مرتجلة فاس " ففضح وأفصح بها عن تسلط المتسلطين في المسرح ووقوفهم حجرة عثرة أمام تقدمه، مصورا لنا ذلك التنابز بين أطراف العملية التواصلية في المسرحية. لنأتي بعدها على مجموعة من النتائج أفرزها البحث وجعلها خاتمة له.

ولبلوغ أهداف خطتنا لم نقتصر ونستقر على منهج واحد محدد، لأن ذلك سيقيدنا أكثر مما يفيدنا، ملتزمين المنهج التكاملي، الذي جمعنا فيه بين التاريخي وآليتي الوصف والتحليل وشذرات من السيميائي والتداولي، غايتنا من ذلك الإلمام أكثر وبقدر أكبر على تقنيات السخرية، كما أنه منهج أملته علينا طبيعة المدونات المختارة وأوجه السخرية فيها.

وموضوع بحثنا هذا سبقنا إليه باحثون آخرون، منهم من حصلنا على دراسته ومنهم من لم نتمكن، ومن الصنف الأول نذكر كتاب " الكوميديا السوداء في المسرح المغربي " لـــ " جميل حمداوي " والذي كانت طبعته الأولى سنة 2017م، دراسة عن نوع مسرحي حداثي قوامه السخرية، ويمكن نعت هذا النوع أيضا بمسرح السخرية السوداء، حلل الكاتب في كتابه هذا أعمال كتاب مسرحيين مغاربة ومنهم " الكغاط " إلا أن المؤلف لم يفرز لنا آليات واضحة لهذه السخرية، مؤثرا التعميم والشمولية والاختصار، مركزا على الموضوعات،مع غلبة الجانب التنظيري للكوميديا السوداء، والكتاب جاء في ثلاث وخمسين صفحة.وهناك مؤلف جماعي بين مجموعة من الكتاب منهم " جمال الدين الخضيري " و " فريد أمعشو " يحمل العنوان نفسه تقريبا " تجربة الكوميديا السوداء لدى لحسن قناني " به مقالات قيمة عن تمثلات الكوميديا السوداء بمسرحيات " قناني " وعن تشكلات السخرية عنده.

وللتفتيش عن مظان السخرية مصطلحا ومفهوما وبواعث وأوجها وفواعل وفاعلية استندنا على مصادر ومراجع أزالت بعض اللبس، من الأولى نذكر مسرحيتي عبد الكريم برشيد " امرؤ القيس في باريس " و "اسمع يا عبد السميع " و" التاعس والناعس لجلاوجي " وغيرهم، ومن الثانية: المعجم المسرحي لـــ " باتريس بافيس " و فن الكوميديا لـــ " محمد عناني " و المسرحية العالمية لـــ " الأراديس نيكول " وجملة أخرى من المراجع المهمة.

وبحثنا هذا لم يخل من صعوبات معيقات، منها قلة المدونات المسرحية المنشورة، فالمسرحية مغاربيا خاصة تكتب بنية العرض لا الطبع والنشر، عدا بعض المسرحيين من يحبذ نشر نصوصه ويتيحها للقراءة، زيادة على لغة المسرحيات والتي غالبا ما تجنح إلى العامية مما يعسر من عملية

كشف بلاغة السخرية، لذلك كان لزاما علينا انتقاء الفصيحة منها وبدرجة أقل التي عاميتها تدنو من الفصحى.

وفي الأخير الحمد لله دائما وأبدا أن وفقنا لهذا، كما أمتن لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور " فتحي بوخالفة " الذي كان نعم الناصح والمرشد، تحمل عبء استفساري، وصوب هنات بحثي، فله مني جزيل الامتنان والعرفان لكرمه العلمي وجوده التقييمي. ووافر الشكر وخالصه وكل التقدير للجنة المناقشة التي تحملت وزر القراءة والتمحيص والتدقيق. والله ولي التوفيق.

الفصل الأول: المسرح المغاربي طلائع التأسيس ووقائع التأصيل

1- المسرح والمسرحية.

2- المسرحية والانسان.

3- المغرب العربي والفن المسرحي.

3-1- الفرق المسرحية العربية.

3-2 - البداية المسرحية في المنطقة المغاربية.

3- 3- المسرح المغاربي بعد الاستقلال.

3- 4- مراسيم مسرحية.

4- المسرح المغاربي الاشتراك والانفضاض.

4-1 - الاحتراف والهواية في المسرح المغاربي.

4- 2- مولييز رجل المسرح المغاربي.

4- 3- الاقتباس / أزمة نص.

5- خيار التأصيل وحتمية التجريب في المسرح المغاربي.

5- 1- التأصيل المسرحي.

5- 2- التجريب المسرحي.

6- التمازج اللغوي في الكتابة / العرض المسرحي المغاربي.

1- المسرح والمسرحية.

المسرح أبو الفنون؛ ليس لأنه أقدمُها جميعها؛ لكن لأنه يجمعها ويحويها كلها ،يُظهرها ويستغلها لإنتاج جماليات خاصة به، منها الغناء والرقص والرسم والموسيقى وغيرها، وكانت اليونان مهد الميلاد فيها نشأ وبِها قُننت له ضوابط، قُسم إلى تراجيديا "المأساة " وكوميديا " الملهاة " ،كما كان لهيكل المسرحية حظٌ من التقنين، فلا المسرحية مسرحية إذا لم تركن إلى الوحدات الثلاث الفعل والزمان والمكان برأي " أرسطو " ولا مفر لها من العرض الذي ينقلها من الرسم الكتابي " الألفاظ " إلى الصورة المرئية/ المشهد/ الفُرجة على لسان ممثلين في مكان يسمى المسرح فضاء العرض /الفرجة قُبالة جمهور،ولذلك:

- ما المسرح ؟وما المسرحية ؟ وكيف يُكمل أحدها الآخر؟.

المسرح غير المسرحية؛ إذ يعود أصل لفظ " مسرح " " للكلمة اليونانية theatron، والتي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة ...حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو وعظه "[1] تبعًا للاختيار المسرحي (مأساة، ملهاة) ،فالمسرح مكان ،أرضية ،فضاء مادي،رقعة جغرافية أو مساحة معلومة محدودة تحتضن العرض المباشر العيني/المرئي، فهو " ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية "[2] التمثيلية ،وقد يكون مكانًا لا سقف له في أفضية مفتوحة ، مكان ليس ككل الأمكنة إذ يخضع أو يكيّف مع طبيعة ما يقام فيه ؛وحديثا هناك تقسيمات ،بِه حيزٌ للعرض وآخر للجمهور فالمسيرين وغيرهم .

ولابد للمسرح/ المكان من نص مسرحية تمثل فيه ليطابق تسميته ويكسب شرعيته بوقوع فعل التجسيد /التمثيل به ،والمسرحية هي " النص المسرحي القابل لأن يمثل "[3] يملك مقومات العرض داخله من شخصيات مشخصة ،سيرورة أحداث ،حركيه الصراع ،قوة حبكة ،دقة في الموضوع /الفكرة ،إدارة حوار، اختيار لغوي، كل هذا في مكان وزمان معلومين وقد يكونا مجهولين بحسب الرؤية الفنية للكاتب والمخرج معًا ونوع التيار المسرحي المُتبع. والمسرحية /النص أثناء كتابتها يُؤخذ في الحسبان

---

[1] - أحمد إبراهيم :الدراما والفرجة المسرحية، ط 1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الاسكندية ،مصر ،2006،ص37.

[2] - محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي ،د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص 02.

[3] - خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ ،تنظير ، تحليل) د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،دمشق سوريا، ص 21.

أمر العرض وإن لم يتم ذلك تفقد خاصية التمثيل الترجمة البصرية للنص وتحويله من حالة الجماد إلى الحركة وهذا ما " يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره "[4] البنائية التي تجتمع على دلالة معينة ،وتبرز به العلامات المتنوعة المصادر.

ويتجه آخرون إلى القول أن المسرحية " قصة تمثل ولها قواعدها وأصولها "[5] الجمالية والهيكلية ،بيد أنّه للقصة فضاءها الزماني والمكاني البائنين والتي لها حرية في استغلالهما؛ أما المسرحية مقيدة في ذلك وحال المسرحي يختلف عن القاص؛ فالأول مطالب بموازنة ومسايرة نصه للعرض الذي يكون فوق خشبة (التأثيث السينوغرافي) وأمام مشاهدين فيعمل على " حصر مناظرها وأفعالها داخل حدود هذا البناء ...فمن الصعب جدا ظهور الغابات أو الحقول "[6] أي الحَدّ من القدرة التخييلية للمكان والزمان المحتملين لمجريات أحداث المسرحية والتي يجب أن لا تطول " المدة " ولا جبهات متعددة للصراع ،فزمن العرض يُلقي بظلاله ويضغط عل الكاتب/ المخرج / الممثل ،ولا يسمح "أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التي تعالجها القصة "[7] ويمكن تعويض الحرية الزمنية بالتركيز المضاعف على اللغة وتنويع العلامات السمعية البصرية التي تختزل الكثير من الوقت والجهد ،وإصابة الصراع ومعه المضمون في العمق والتقليل من التحويط لهما.

فالسينوغرافيا فكّت أزمة المدة الزمنية للعرض ومكان الأحداث بفضل مكوناتها والقدرة على تغيير هذا الأثاث بين الفينة والأخرى للدلالة على تغيُر المَشاهد ،وجذبت المُشاهد ليدقق في إصداراتها وعلاماتها والتي بتفسيرها يقبض على المعنى بعد إسقاطه على خطاب الممثل فيتكون بذلك عنصر شغف الدلالة، فالمسرح فن يُضمر أكثر،يُلغز ،موحٍ، رامز ،وأي تصريح يُسقط بالتشويق الدرامي وتصبح المسرحية مجرد تحصيل حاصل، فيتملك الكل الملل ،وفي هذا خسارة للمؤلف والمخرج والممثل، وطردٌ سري للجمهور الذي يبقى عاملا جوهريا في نجاح العرض بتأثره به، وبما جاد عليهم

---

[4] – أحمد إبراهيم : الدراما والفرجة المسرحية،، ص 45.

[5] – عمر الدسوقي :المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،د ط ، دار الفكر العربي للطباعة، د ت ،ص 03.

[6] – محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي ،ص 21.

[7] – المرجع نفسه: ص 12.

من أفكار تشترك في الإحالة على موضوع رئيس ،لذلك لا مناص للنص المسرحي من العرض " وهذه الغاية أو هذا هو المصير الذي يجعل منها مسرحية "[8] لا نصا أدبيا.

2- المسرحية والإنسان.

نقلت المسرحية مذ حلولها على الفن والأدب صراع الإنسان مع كل القوى؛ خارجية كانت أو داخلية صراع يروم العدل والتغيير بعد التطهير والتنفيس عن النفس ،والمسرح اليوناني صوّر صراعا داميا بين الإنسان والآلهة والقدر ،فامتنع العرب عن النظر إليه مؤقتا ،ليصرف بعدها المسرح الحديث النظر عن هذا الصراع الإغريقي وينصرف إلى معالجة ومراجعة حال الإنسان، فالمسرحية وجدت كي " تعلم ،لا أن تسلي، فالكاتب المسرحي يفسّر الإنسان للإنسان ويُصور له ما انطوى عليه "[9] من تناقضات ومتاعب تتداخل فيها وضعيات وظروف الحياة؛ بعناصر الدراما تُشرح وتشَرّح بِنِيَة إظهار الاعوجاج ومحاولة تقويمه، درء المظالم ونشدان العدل والجمال ،وقول " فيكتور هيغو " يلخص ذلك " إن المسرحية أشبه في ذلك عروس الفنون الحديثة التي تنظر إلى الأشياء بطريقة أسمى وأوسع ،إنها تعلم أنه ليس كل ما في الخليقة جميلا من الوجهة الإنسانية، وأن الشيء القبيح يوجد والشيء الجميل جنبا إلى جنب "[10] وعلى المسرحية الإتيان بهما معًا وعلنًا ومقابلتهما وحتى مناظرتهما.

المسرح محاكاة بزعم أرسطو، محاكاة للخير تارة وللشر، أخرى للنبل حينا وللعفن أيضا ،كما هو الوضع في الحياة / الواقع ،ولا يكتفي التمثيل بعملية الرصد والنقل الفني له " بل هو الإيحاء أو الإيهام بواقع بديل "[11] منشود متخيل يُرغب فيه بخصائص المسرح الفنية حوارا وتصويرا ،إيماءً وقوة فعل، وإن كانت غاية المسرحية اليونانية الكلاسيكية إحداث تطهير للمشاهد / المتفرج ،فإن التمثيلية الحديثة تقصد وتتقصد التغيير الذي يسبقه تنوير لعقل المتلقي، وفي سباقها إلى ذلك اعتمدت تكنيك درامي مناقض ومنافي للتقليدي الصارم؛ فالظروف اليونانية لم يعد لها أثر اليوم، فما كان على المسرح سوى إنتاج خطط هيكلية تتعلق بالنوع المسرحي الجديد " التراجيكوميديا " وخلط عناصر البناء الفني لتتواءم مع سرعة الحياة وتغيرها مع الإبقاء على عنصر الصراع ولكن نسبيا وبدرجات متباينة ،لأن

---

[8] – حمادة إبراهيم : اللغة الدرامية العناصر الغير منطوقة والعناصر المنطوقة،ط 1 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،مصر ،2005، ص 08.

[9] – لابوس ايجري :فن كتابة المسرحية، ترجمة ، دريني خشبة، د ط، مكتبة الأنجلو مصرية، د ت، ص 464.

[10] – الأردايس نيكول :علم المسرحية، ترجمة، دريني خشبة، ط 2، دار سعاد الصباح ، الكويت، 1992، ص 89.

[11] – محمد عناني :المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي ، ص64.

الصراع في " الفن انعكاس للصراع الاجتماعي ولكنه ليس انعكاسا فوتوغرافيا " [12] بالاستلهام والاستلال الحرفي من الواقع، بل بإعادة المعالجة والكتابة الفنية ومستلزمات المسرح.

و" المسرح تجربة جمعية، رد الفعل الذي يثيره يحدث علنا "[13] ومباشرة، وهنا مكمن الخطورة والتمرد والتفرد على كل أطراف المسرحية خلاف الأجناس الأدبية الأخرى الذي يتوقف نجاحها على نسب مقروئيتها وجمالية نصوصها وحجم التأثر بها للتأثير الذي أوقعته، ويحدث هذا غالبا بعيدا عن أنظار صاحبها؛ أما المسرح ممارسة جماعية تقديما (مؤلف ،مخرج ،سينوغرافي ، ممثل) وتلقيا (الجمهور) ما قد يمنحه الريادة في سرعة التأثير وبلوغ القصد وإثارة الفكر، غير أن ذلك يزيده عبئا في انتقاء الموضوع وشكل العرض والأداء التمثيلي واتجاه الصراع وطرح النهاية أو الرسو على اللانهاية، وأي تعثر ينسف بالعمل المسرحي الصعب كتابة وإخراجا، لكنه يظل فن الإنسان فيه يرى فرحه وقهره ،به يبث نجاحاته وخيباته، يرمي بصراعه الداخلي والخارجي ينتظر المَخرج في قالب درامي وانضباط تقني مع فعل العرض، فلا وجود لنص مسرحي دون تمثيل ولا تمثيل سابق على النص ، والمكان / المسرح يحتاج للنص كي يعمر نشاطا والنص لا مفر له من العرض / المسرح وإلا يكون المآل الزوال ويرصّ في عداد الأجناس الأدبية الأخرى. وتشتغل المسرحية بنصها وعرضها على محور الإنسان وما يحويه يخفيه باطنا وما يظهره خارجا من قهر وضغط.

3- المغرب العربي والفن المسرحي.

تعددت وسائط ووسائل وفادة بعض الفنون الأدبية إلى البلاد العربية عامة والمغاربية خاصة ،وفن المسرح أو المسرحية إحداها ؛إذ لا يوجد له ذكر في أجناس العرب الأدبية ،فاهتدي ونودي إلى استيراده من البلاد الغربية وتوزيعه على المناطق العربية ليتعرف عليه ويتعرف هو الآخر إليهم، وإن كان السبق مشرقيا وسوريا تحديدا على يد " مارون النقاش، ثم انتقلت البادرة إلى أرض الكنانة على يد أبي الخليل القباني "[14] ليواصل بعدها المسرح زحفه وتوسعه، وفي الآن نفسه يتم التوغل في تقنياته النصية والإخراجية وما يصاحبهما، لأن المرحلة الأولى هي مرحلة تعارف أولي بين العرب والمسرح؛ وعدم معرفة العرب وبراعتهم فيه ليس بالعار والعيب " فالحقيقة أن لكل أمة من الأمم فنا

---

[12] – نجيب سرور: حوار في المسرح، د ط ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969، ص 89، 90.

[13] – مارتن إسلن :تشريح الدراما ،ترجمة أسامة منزلجي ، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ،1987، ص 118.

[14] – أديب السلاوي :المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين ؟ ،د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،1975، ص 07.

برعت فيه فإذا كان الإغريق برعوا في فن المسرح ،فسنجد أن العرب برعوا في فن الشعر "[15] وهكذا، يبقى فقط الوسيلة التي يُجلب بها ما تعذر عليهم إدراكه وتداركه سالفا.

غير أن هناك أصوات تحاول فرض منطق " عروبة المسرح " وأن لنا فيه أشكال يمكن أن تكون مسرحا أو شبيهه، في ذلك تضاربت الأقوال وتناطحت آراء فسرب يرى " المسرح بمفهومه الفني وبعناصره البنائية اختفى من تراثنا العربي ...واكتفى العرب بجذور ضعيفة تمددت في تراثنا الشعبي لترضي الحاجات الطائرة من رغبة الضحك والسخرية "[16] ومن تلك خيال الظل والقراقوز ،إلا أن المقارنة بين هذه الألوان والمسرح تؤكد صعوبة النسب والاشتقاق، لكنها تبقى اجتهادات ذكية و" محاولات طيبة، ولكنها لم تتفطن إلى أن هذه المظاهر ما هي إلا مظاهر تتطلبها الحياة "[17] ، اقتضتها الحاجة للترفيه، وبعيدا عن هذا السجال رسخت مقولة المسرح يوناني المصدر، وما على المسرحيين إلا الأخذ بالأشكال التراثية وتطويرها وتقديمها في شكل مسرحي حداثي بدل التوقف عند النقاشات التي لا طائل منها سوى المزيد من البلبلة.

وبُعيد استتاب الفن الرابع بالمشرق العربي وأخذ يطور نفسه ويعد عتاده من مسارح وتكوين فرق مسرحية ،كان المغرب العربي يسمع عن ذلك وينتظر قدومه وعبوره إلى حدوده

3-1- الفرق المسرحية العربية

يدين مغربنا العربي للفرق العربية المسرحية الزائرة له؛ لأنها أدخلت المسرح إليه، وأفلحت هذه الفرق في تعريف الشعوب المغاربية بأبي الفنون، فهي – الفرق – عامل مشترك بين هذه الدول وإن اختلفت أسماؤها وتوقيت الوفادة ومدة الإقامة ونوعية العروض واتجاه اللغة ،لكن المفعول والتأثير واحد "وكان لجولات الفرق المصرية لتونس والجزائر وليبيا في أوائل القرن عامل مساعد لتكوين فرقة "[18] أو فرق مسرحية على شاكلة الزائرة، تحاول جاهدة تلمس طريق نحو المسرح " وما كادت تزدهر الحركة المسرحية في المشرق العربي على يد كتاب ومقتبسين حتى انتقلت ظاهرة المسرح إلى بلدان المغرب، ففي كل من تونس والجزائر ظهرت فرق مسرحية خلال السنوات العشر الأولى من

[15] – علي إسماعيل :أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر ،دط ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة، ص20.

[16] – كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور،د ط ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة، مصر ،د ت ، ص 15.

[17] – علي إسماعيل : المرجع السابق ، ص 19.

[18] – بول ساركي :الأدب العربي الحديث ،ترجمة، هند تركي، مكتبة العبيكان ، ص 318.

القرن العشرين، ثم ظهرت أولى هذه الفرق في المغرب في الربع الأول من هذا القرن "[19] ويرجع تأخر الأخير عن أشقائه إلى الطريق أو المسار الجغرافي الذي سلكته الفرق المشرقية أثناء قدومها تونس فالجزائر ثم المغرب تواليا ،أي " التدرج أو التمرحل في انتقال المسرح من المشرق إلى المغرب "[20] فأُتبع ذلك بتدرج زمني وبنظام الدفعة، وكان " ما وصل إلى المغرب عن طريق الجزائر وتونس "[21].

وبالرغم من احتفاء البلدان المغاربية بهذه الفرق،إلّا أن تباينا بانيا للعيان حول جدواها ونسب تأثيرها التي تمايزت من بلد لآخر، عن ذلك نورد العنصر التالي الذي يوضح علاقة الفرق الزائرة بتاريخ النشأة المسرحية في كل دولة مغاربية.

3-2- البداية المسرحية في المنطقة المغاربية.

كانت الانطلاقة المسرحية مغاربيا متقاربة زمنيا إلى حد كبير، ولا يفصل بينهم فارق واسع، و هذا دليل على وحدة المغرب العربي ثقافيا، وإن حلّ بأحد البلدان جنس أدبي تداعت له بقية الأقطار بالتجاوب والتجاذب، وكان لعامل القرب الجغرافي والتواصل بين الشعوب الأثر اليانع، وتطل تونس في طليعة هذه الدول التي اقتنصت حظوة السبق الزمني والحضن الدرامي.

- **تونس** : كانت تونس أول محطة للفرق المسرحية المشرقية المصرية واللبنانية، والتفاعل أولا بها ومنها تسرب للبقية (الجزائر والمغرب)، ويحسب للجمهور التونسي تذوقه لما جادت به تلك الفرق، ما حفزها على اقتحام ودخول جغرافيا جارة لمواصلة الفتح المسرحي، ولم تلبث كثيرا حتى " تكونت أول فرقة مسرحية بالعاصمة تونس، وبإشراف محمد بورقيبة (شقيق الحبيب بورقيبة الرئيس التونسي السابق) في عام 1906 م والذي أقام معاهدة فنية أنذاك مع الدرامي الواصل من لبنان سليمان قرداحي "[22] وتردف بعدها الزيارات، فينتعش الحراك المسرحي بتونس التي كانت على موعد مع " فرقتين مسرحيتين مصريتين هما فرقة جورج في عام 1921م ثم فرقة يوسف وهبي في 1927م "[23] لتتراءى البداية الرسمية للمسرح تونسيا.

---

[19] – أديب السلاوي :المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين ؟ ،ص 07.

[20] – محمد الكغاط :بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات ،ط 1 ،دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ،1986 ،ص 24.

[21] – المرجع نفسه :ص 23.

[22] – كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور،ص 151.

[23] – كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص 151.

و" ما لبث الشباب التونسي أن تجمع وكون الجوق المصري التونسي "[24] الذي كان ثمرة الاحتكاك والتطعيم بالفرق الزائرة واستراتيجية للتعلم بدل الاكتفاء بالمشاهدة، وبدأ التفكير في إنشاء مسرح تونسي يحاكي قضايا الوطن وأهله، مع الاتكاء على تقنيات المسرح الغربي الذي حُولت إليه الأبصار أيضا، وما زاد الوضع عزيمة العناية الرسمية للسلطات التونسية بالمسرح من خلال إبرام اتفاقيات مسرحية.

– **الجزائر** :لم يكن الحال مخالفا عند الجزائر بل شأنها شأن جارتها، فتمهلت حتى وطئت أرضها الفرق المسرحية المشرقية، غير أن تاريخا واضحا لم ينصّب بخصوص سنة البداية، وبقي التضارب سيّدا؛ علة هذا غياب التوثيق وفجاعة الاستعمار، ففوج من المؤرخين والمسرحيين يرى أن المسرح في الجزائر كان " في 12 أفريل من عام 1926م ،أعطى سلالي علي المعروف بعلالو إشارة انطلاقته الفعلية بتقديمه مسرحية جحا"[25] فالتاريخ هنا حُدد وفق أول عرض مسرحي رسمي.

أما الفوج الثاني يؤرخ للمسرح في الجزائر إلى سنة 1921م، وعلى رأس قائمة هؤلاء " عبد الملك مرتاض " وهذا التاريخ يرتبط بإنشاء أول فرقة مسرحية جزائرية المسماة جمعية الآداب والتمثيل العربيتين[26] هذه الفرقة كُونت لضغط وفرط الزيارات المتكررة الغير منقطعة للفرق المشرقية خاصة فرقة جورج أبيض " التي جابت شمال إفريقيا وحققت نجاحا باهرا في تونس وطرابلس، لكنها أخفقت في الجزائر "[27] من جهة تقبل الجمهور لمضامينها فخابت في جذبه وجره؛ وعُلق وبُرر الفشل والوهن بنوع اللغة المستخدمة العربية الفصحى الفخمة "فلم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة "[28] والمنفعة؛ فالظرف التاريخي كان أشد ضراوة حال دون التمكن من لغتهم إلى حدّ الإجادة رغم تمسكهم الشديد بها، ولا يُعد هذا التعليل الترجيحي كافيا ومقنعا؛ بل يضاف إليه التيمات المعالجة في المسرحيات المعروضة من لدّن الفرق والتي لم تغادر تخوم التاريخ العربي وأمجاده، والجمهور الجزائري لم يكن على نفسية لتقبل هذا، إنها موضوعات في واد غير واد

---

[24] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1940،ص 422.

[25] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،د ط، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص 11.

[26] – عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931–1954،د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983، ص 192.

[27] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ،ط 2، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 44.

[28] – علي الراعي : المرجع السابق ،ص 459.

الشعب الجزائري؛ الذي هو في ظرف حالك، فالحالة عسيرة مريرة تتطلب مسرحا يعايشها، يتحدث عنها، فالمُشاهد يترقب عروضا منه وإليه تتعرض لما يعترضه ويعكر صفوه، فكان ذلك بمسرحيات دست الفكرة المقصودة ألا وهي القضايا الوطنية التحررية والاجتماعية في أسلوب فكاهي هزلي منةً من الرواد لتحقيق مغزى مرفوق بابتسامة في مرحلة فُقدت فيها الأخيرة ومُنعت وحجبت على الجزائريين من قبل مستعمر عاث في الوطن فسادا.

– **المغرب:** المسرح بالمغرب لم يتأن كثيرا؛ إذ " يُجمع مؤرخو المسرح بالمغرب على اعتبار سنة 1923م بمثابة الانطلاقة الفعلية لظهور هذا الفن بالمغرب وذلك ارتباطا بزيارة محمد عز الدين أو ما عُرف " جوق النهضة العربية بالمغرب" "[29] ، لكن المغاربة أقاموا هذا التاريخ وفقا لعروض الفرقة وليس عروضهم الأصلية، فسنة 1923م " تزامنت مع تعرف المغاربة على المسرح من خلال زيارة فرق مسرحية مشرقية للمغرب "[30] وجاز القول أنها مرحلة مخالطة أولية وليست ممارسة فعلية ذاتية، أودت إلى تشكل فرق مغربية على غرار ما حدث في تونس والجزائر، فبدا جليا " الأثر البالغ في نفوس شباب متشبع بثقافة مزدوجة :تقليدية وعصرية، ومتحمس لجعل المسرح نافذة على النضال الوطني... حيث تحفزت أسماء عديدة وبادرت إلى تأسيس فرق مسرحية وبدأت الأشغال في كل ما له علاقة بالمسرح تأليفا وإخراجا "[31] إلى أن طفت أسماء مسرحية نقلت المسرح المغربي من فكرة الفرق إلى الميدان تطبيقا وتنظيرا ،والمائز مغربيا أن فرقهم كانت محصلة " مبادرات من تلامذة الثانويات "[32] تحتكم إلى التنظيم والدراية فالتعلم والمشاهدة، ورجع ذلك بالإيجاب على المسرح المغربي آنيا ومستقبلا ،حتى سُجلت هذه المرحلة ضمن " أخصب فترات هذا المسرح، ففيها أُنشأت الفرق في مختلف المدن المغربية "[33] بتوزع الثانويات بها ،ولم تكن حكرا على مدن معينة للعدوى التعليمية، فرق جماعية لا فرق أشخاص هيأت الساحة لاستقبال " البوادر الأولى للمسرح المغربي "[34] والتي لحقتها مراحل ومراحل.

---

[29] – حسن بوسبعي :المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة ،ط 1 ،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ،وزارة الثقافة، المملكة،المغربية، 2015،ص 37.

[30] – المرجع نفسه : ص 23.

[31] – المرجع نفسه :ص 53.

[32] – المرجع نفسه: ص 57.

[33] – المرجع نفسه: ص 57.

[34] – المرجع نفسه: ص 57.

3-3- المسرح المغاربي بعد الاستقلال.

قُدّر لبعض دول المغرب العربي أن ينهال عليها استدمار واحد " الفرنسي "، ولكن بدرجات متباينة؛ تكالبت حدتها في الجزائر، وعرقل المستعمر الحركة الثقافية في البلاد المغاربية ووقف نداً لها ،حائلا مانعا توهج الفنون بها؛ بيد أن عناداً جميلا حصل من لدن أهل المسرح ،فأحيوه رغما عنه ما اضطر فرنسا لدعوة وسائلها الماكرة لوأده، تيقنا منها وتيقظا لخطورته على سياساتها ومصالحها، فهي تعلم علم اليقين قدرة المسرح على زعزعة مشروعها وهي المثال في ذلك ،إذ عرفت حرب كر وفر بين المسرحيين الفرنسيين والساسة من جهة ورجال الكنيسة من جهة ثانية، وبالإرادة عبرَ فنانو المغرب العربي عقبة فرنسا بصعوبة مجهدة، قدموا شذرات منه هنا وهناك، مسرحيات تفتقد لمستلزمات التمسرح بناءً فنيا وإخراجا ركحيا ،الغاية التملص من بصر المستعمر، ففي الجزائر حدث " هيجان الإدارة الفرنسية وتقلص النشاط المسرحي بفعل الرقابة المشّدّدة "[35] عليه وعلى أتباعه، والتعرض ذاته وقع بالمغرب ؛لأن " الخشبة المغربية ارتبطت في نشأتها بمسرح القضية أكثر مما ارتبطت بمسرح الفرجة "[36] واستعراض التقنيات وإحلال لذة المشاهدة ،لا صوت يعلو على صوت التقيد بتعاليم الدين الإسلامي والتشبث بالهوية للتحرر.

والمسرح "يحتاج أكثر من أي ضرب آخر من ضروب الفن إلى الاستقلال إن لم يكن يحتاج إلى الحرية"[37] داخل الاستقلال، بدونها لن يُفلح ويقلع في تقديم دراملياته، فانتظر مسرح المغرب العربي حتى طلوع هلال الحرية وراح يصنع نفسه بنفسه ويلتفت إلى جمالياته،إلى مكوناته ،المدارس المسرحية ،يسابق الزمن لبلوغ الركب الذي يبدو أنه قطع أميالا وأميالا ،فالهدف قبْلاً محاربه الاستعمار وبعْداً محاربة التخلف المسرحي ومحاولة الاستدراك بثلة من الترتيبات الإدارية والدرامية.

3-4 - مراسيم مسرحية.

غداة الاستقلال أُعيد النظر في ترتيب عديد المجالات، لم يستثن المسرح منها " فقد قررت الحكومة الجزائرية تأميمه، وتم ذلك بمقتضى المرسوم رقم: 12-63 المؤرخ في 08/ 01 / 1963م

---

[35] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 89.

[36] – محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي أنموذجا، ط 1، طوب برس ،الرباط، المغرب، 2010، ص 62.

[37] – نعيم عطية: اثنا عشر مسرحية مختارة من المسرح اليوناني الحديث، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص 22.

"[38] الذي وضع الكيفيات المنظمة المسيرة له، مع إصدار نصوص تشريعية تخص الهياكل المسرحية وأخرى تتعلق بالمواد المقدمة، في تونس " كانت بداية الستينات (1963)هي الفترة التي تجسمت فيها إرادة وطنية للعمل على بعث مسرح تونسي وذلك في شكل مجموعة من القرارات "[39] السياسية التي كانت وراء ازدهار المسرح بها " ومن بين الدول الثلاث، فإن تونس بالتأكيد هي التي أنتجت أكبر نشاط مسرحي متنوع موهوب منذ الاستقلال ،وبدا هناك نوعا من الثنائية في التطور المسرحي في إتباعه الإنتاج الغربي والإلهام المصري "[40] لتكاثر الفرق المسرحية المختلطة مصرية تونسية.

أمّا المغرب فشهد قفزة مسرحية نوعية بعد استقلاله، وبعد أن " أدى دوره التاريخي في الدفاع عن الوطن وثوابته الدينية واللغوية إبان الحماية، هو الذي ستتشكل ملامحه الفنية الأولى مع بزوغ فجر الاستقلال حيث شكل ظهور فرق مسرحية في بعض المدن، ومبادرة الدولة إلى فتح آفاق التكوين أعان الممارسين داخل الوطن وخارجه "[41] وكان حدثا استثنائيا في تاريخ المسرح المغربي حين " استقبل الملك الراحل الحسن الثاني ثلة من المسرحيين المغاربة وتداول معهم شأن المسرح المغربي، متوجا اهتمامه بهذا الشأن برسالتين ملكيتين وجههما تباعا مناظرتين، إحداهما خاصة بالمسرح الاحترافي والثانية بالمسرح الهاوي "[42] مناصفة .

عناية حريصة أولتها حكومات ما بعد الاستقلال في المغرب العربي للفن الرابع، لكن إشكالا يقدم نفسه، هل هذه العناية والرعاية بريئة تنم عن تقدير للفن ومنحه المنزلة التي يستحق؟ أم أنها رشوة سياسية وأن هذه القرارات ما زادت المسرح المغاربي إلاّ تكبيلا وخسارا؟ وأن الدعم الممنوح فرّق ولم يسد ،أحدث صراعات سرية وجهرية ،وسع وعمق الفجوة بين مسرح الهواة والمحترفين، الاتجاهين العمليين اللذين يشترك فيهما المسرح المغاربي.

---

[38] – أحمد بيوض: المرجع السابق، ص 177.

[39] – مجموعة من الباحثين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر،د ط، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون الحكمة، 1999، ص 171.

[40] – بول ساركي :الأدب العربي الحديث، ص 319.

[41] – حسن بوسبعي :المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة، ص 32.

[42] – المرجع نفسه : ص 34.

4- المسرح المغاربي الاشتراك والانفضاض.

4-1- الاحتراف والهواية في المسرح المغاربي.

يتجاور بالمغرب العربي صنفين مسرحيين هاوٍ ومحترف، كلاهما عمادا، ولهما سماتها، وبديهي البداية المسرحية المغاربية الهاوية؛ فالهواة يسند لهم الفضل في تحريك عجلة المسرح، ثم جاء المحترفون ليقننوا هذه التجارب الدرامية ويضيفوا لها المسحة التنظيمية الفنية تأليفا وإخراجا، في الأخير بات التدريب ضرورة على أبجديات السينوغرافيا والتمثيل ومعرفة آخر مستجداتهما عالميا، وعند الحديث عن الهواة والمحترفين تنهض تساؤلات لا حصر لها نذكر منها:

- إلى ماذا يوعز هذا التهميش للمسرح الهاوي ؟ ولماذا الدرجة المسرحية الثانية ؟.
- هل وجود الهواية في زمن الاحتراف خلل وانحدار مسرحي ؟ أم أنه تنافس درامي ؟.
- بأي آليات يمكن التوفيق بين مسرح الهواة والمحترفين مغاربيا ؟.

يتضح تعريف لمسرح الهواة يكاد يكون جامعا؛ إنّه " مسرح أشخاص أغلبهم من غير المتفرغين يعملون بدافع حب المسرح دون أن يكون ذلك مورد رزق لهم "[43] من باب التعلق والانجذاب، وبناءً على هذا لُقب بالهاوي، تسمية " ترتبط بطبقة العاملين فيه وبأسلوب تنظيمه أكثر من ارتباطها بشكل مسرحي معين"[44] وتعصب لتيار أو مدرسة مسرحية دون غيرها، فاللفظ " هواة " يقتصر وينزوي عند زاوية صفة المسرحيين الشخصية لا صفاتهم الفنية ورغبتهم الجامحة في اللحاق بالمسرح العالمي وبقواعده العصرية وتركيبته البصرية وصيغته التمثيلية وكان لهم ذلك، لكن بالاطلاع والتقليد لا التعلم والتكوين والتطبيق الذي أخذه المسرح المحترف المؤسس على تركة الهاوي أو انسل منه، فالمحترف متابع " للتكوين والوعي بأهمية التداريب والتدريس في تشكيل وعي المسرحيين وتوجيههم نحو المهنية في مختلف ممارسات هذا الفن، تأليفا وإخراجا وتقنيات وغيرها "[45] له منطلقاته القانونية، سننه العلمية،مصادره المالية التموينية ،منشآته القاعدية ،طاقاته البشرية (كتاب، مخرجين،ممثلين، سينوغرافيين)، التخطيط عبر البرمجة لنشاطات مسرحية.

ولحلك الظرف التاريخيّ وما أخرج من عسر ثقافي ،كان الولوج للمسرح مغاربيا هاويا، ترسم على يد مجموعة من مرتاديه، أودعوا فيه قضايا الأوطان التحررية، حاولوا به التوعية والتعبئة لا

---

[43] – ماري إلياس ،حنان قصب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان، لبنان، 1997، ص 514.

[44] – المرجع نفسه: ص 514.

[45] – حسن بوسبعي :المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة، ص 64.

الشهرة وتبعاتها، فحالفهم النجاح وتقدير الجمهور لهم،يكفيهم أنهم صنعوا من اللاشيء فرقا من إمكانياتهم الخاصة البسيطة،وحركة الهواة " متأصلة في المسرح الجزائري الذي بدأ هاويا في أولى محاولاته ...فقد كان الممثلون كلهم هواة ويستعملون المسرح ليس كحرفة يأكلون منها لقمة العيش ويتفرغون لها خصيصا ،بل كهواية "[46] ونشاط فكري شغوف للتحدث عن الأحوال والأهوال الاجتماعية والسياسية ،كما فعل الرواد المسرحيين الجزائريين خريجي الفرق الهاوية ،من بينها " فرقة مصطفى بن حفيظ ،أو فرقة الهلال الجزائري لـــ: رشيد قسنطيني ،أو فرقة التمثيل العربي لـــ: محمد منصالي ،أو فرقة الزاهية لـــ: علالو "[47] اللقب المسرحي لسلالي علي، وخاض الهواة معركة التأسيس أثناء الاستعمار ومعركة الاستمرار في الاستقلال وفرض توجههم .

و"يعتبر موسم 1949– 1950م الموسم الذهبي للمسرح الهاوي في الجزائر ما قبل الاستقلال ،حيث ظهرت العديد من الفرق الهاوية عبر أنحاء الوطن، منها فرقة هواة المسرح العربي لـــ: محمد الطاهر فضلاء وفرقة مسرح الغد لـــ: رضا حاج حمو المعروف ب رضا فلاقي وفرقة المزهر القسنطيني لـ بن دالي والأديب الشهيد أحمد رضا حوحو "[48] وعلى منوالهم كان الكثير،إلا أن تراجعا ووهنا حل بالهواة بُعيد الاستقلال لدخول الغريم الصديق المحترف ساحة المسرح ،بعد أن " شرعت الحكومة في تنظيم القطاعات المختلفة للدولة ومنها القطاع الثقافي ،حيث قامت بتأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائري عام 1963م لكن الاهتمام بالمسرح الهاوي تأخر نوعا ما، وهذا حتى عام 1967م حيث تأسس مهرجان مستغانم لمسرح الهواة "[49] وتأسس آخر للمحترف كانت له المنزلة العليا، ووجودهما معا فعّال للمسرح الجزائري بالتنافس الدرامي وبالتجريب المتنوع واستعراض التقنيات العالمية، انفتاح على التيارات الأوربية خاصة الملحمي والعبثي ، ثراء التيمات الدرامية .

فالهواية مسرحيا؛ حب المسرح لأجل المسرح. والاحتراف نهج ونظام، للأول فضيلته هي أسبقيته "كان دائما يمد الثاني منذ عهوده الأولى بالممثلين الموهوبين...إن المسرح الهاوي مشتلة المسرح المحترف وقاعدته الخلفية التي يرتكز إليها "[50] وهو ما عرفه المسرح الجزائري الذي يدين للهواة تأسيسا وتطورا وفرجة

---

[46] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 339.

[47] – المرجع نفسه: ص 339.

[48] – المرجع نفسه: ص 343.

[49] – المرجع نفسه: ص 343.

[50] – المرجع نفسه: ص 353.

وبالمغرب " ومع بزوغ فجر الاستقلال سنة 1965م ،تكاثرت الجمعيات المسرحية الهاوية "[51] وأخذت تلملم مواضيع ما بعد الاستقلال، متطلعة للتحكم الجيد في التكنيك الدرامي " متحديا بعض الممارسات الاحترافية بموضوعاته الجريئة "[52] التي لا تقيم للخطوط الحمراء وزنا، نقيض المحترف الذي يتخير ويتحيز في ذلك لعلة الدعم المالي من قبل السلطة فنُظر إليه " أنه مهادن ومنسجم مع التيار العام للدولة "[53] التي أحكمت قبضتها عليه وعلى موضوعاته فكان رهن إشارتها وفي ذلك خسارة فظيعة للمسرح المغاربي وعقبة أمام تطور المحترف الذي بات عقيما حبيسا إلا فيما ندر.

و " البداية التأسيسية لتجربة الهواة كانت في سنة 1947م وذلك من خلال بروز إرهاصات درامية أولى، تلمح إلى ترتيب عناصر الفرجة "[54] المتناثرة عشوائيا على الخشبة المغربية، ساعية إلى الانتشار، فالتوسع يعود بالمنفعة على المسرح من جهة التلقي، وتفاعل الجمهور مع ما يمسرح ،فالزيادة الكميّة للمسرحيين أعقبتها زيادة كيفية أثرت التجربة المسرحية بالمغرب التي عرفت سيلانا للاتجاهات الدرامية من احتفالية " ومسرح النقد والشهادة ،والمسرح الثالث والمسرح التجريبي ومسرح المرحلة والمسرح الفردي "[55] ولمعت أسماء كان لها ثقلها إقليميا وعالميا كعبد الكريم برشيد والطيب الصديقي والعلج ،والانفراد المغربي حدث بمصاحبة التنظير للتطبيق والشاهد كم الدراسات النقدية ونظيرتها من الإبداعات المسرحية، فهواة المغرب لم يكونوا يوما أقل درجة من المحترفين ،كل الفضل لهم في نشوء المحترف.

وهواة تونس على خطى أقرانهم المغاربة، فقص شريط المسرح كان بالهواة، إيعازا من فرق المشرق العربي، مع المحافظة على الريادة دائما ؛فبعد السبق الزمني جاء السبق الاحترافي، و" تعتبر سنة 1976م سنة تحول في تاريخ المسرح التونسي وذلك بانبعاث أول فرقة محترفة خاصة في شكل شركة ذات مسؤولية محدودة اختارت في البداية اسم " المسرح الحر " ثم " المسرح العمومي " وأخيرا

---

[51] – حسن بوسبعي :المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة، ص 60.

[52] – المرجع نفسه: ص 61.

[53] – المرجع نفسه: ص 64.

[54] – محمد صولة: مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض، ط 1، مطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2014،ص 33.

[55] – المرجع نفسه: ص 36.

استقر اسمها في شكل " المسرح الجديد " "[56] في بادرة تونسية مقننة وربحية ذات تنظيم إداري وتسيير مسرحي احترافي.

في ليبيا تناثرت فرق الهواة وعازها التنظيم إلى أن تم " إنشاء فرقة محمد حمدي المسرحية كأول فرقة مسرحية حكومية متفرغة "[57]، تشكيل الفرقة وغيرها من القرارات المسرحية جاءت بعد " أربع سنوات من قيام ثورة الفاتح من سبتمبر 1969م وصدر القانون رقم 104 لعام 1973م بإنشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، كقاعدة رسمية حكومية تشرف على هذه الفنون التعبيرية جميعا "[58] وتوجهها الوجهة المُرضية، ما انقلب سلبا على المشهد المسرحي الليبي وحال دون تطوره وتطور الموضوعات به،إنّه دعم بمقابل مسرحي عرقل الفن الرابع بليبيا التي ركن مسرحها في ذيل المسارح المغاربية حراكا وقل الضجيج الدرامي بها.

كان الهواة ولا زالوا يصنعون الفرجة المسرحية بموضوعاتهم الجريئة وبتجريبهم للقوالب المسرحية المختلفة، يهيمون في كل حدب درامي عربي أو غربي يقتبسونه ويكيفونه، بهم تشكلت فسيفساء مسرحية مغاربية عبّر عنها ريبرتوارهم الغني بكم التمثيليات، ونسبة إقبال الجمهور على عروضهم كان معتبرا ،ويُحسبون خزان المسرح المحترف ووقوده الذي لا قائمة له لولاه ،يمده بالمادة المسرحية الخام ، بالهواة تجنب المسرح المغاربي الركود ،خاصة وأن المحترف مناسباتي والهواة عنوان العطاء بدون مقابل همهم مجتمعهم ومشاغله.

4-2- موليير رجل المسرح المغاربي.

المسرح العربي بدأ مستوردا بعلم الجميع، واستمر هذا الاستيراد ردحا من الزمن، لم يختف كليا بل جزئيا فقط، اقتات في مستهل تأسُسه على المسرح الفرنسي، لينفتح بعد مدة على التجارب الغير فرنسية ويقتفي أثر التيارات المسرحية من ملحمية وتعبيرية وعبثية وغيرها، ومسرحنا المغاربي لم ينأ عن هذا الورد ولصق بالمسرح الفرنسي عامة والتراث المولييري خصوصا، حتى غدا هذا الالتحام ظاهرة غريبة لشدة النهم والنهل، وإن أوعز ذلك إلى التاريخ والجغرافيا، فكان أن عاش موليير بيننا في الفضاء النصي / التأليفي واحتل أسلوبه الفكاهي الركح.

- فلماذا كل هذا الفزع والولع المسرحي المغاربي بمسرح موليير؟.

---

[56] - مجموعة من الباحثين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 137.

[57] - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي،ص 418.

[58] - المرجع نفسه: ص 415.

على محور الدول الثلاث كانت " بوادر النهضة المسرحية المرتكزة على ثقافة فرنسية خالصة تبدأ في الظهور منذ عام 1930 "[59] وحتى قبل هذا التاريخ بقليل، ففي المسرحيات المغاربية الأولى حضرت نصوص " موليير " بقوة عبر تقنية الاقتباس، أمّا " التأثير الفرنسي فهو واضح جدا من ناحيتين،أما الأولى فرواد الإرهاص قد تثقفوا ثقافة فرنسية خالصة، وآخرا، فإن أكثر النصوص المترجمة والمعربة التي مثلت على خشبة المسرح كانت لكتاب من فرنسا وكان موليير أشهرهم "[60] وأوفرهم حظا في المكوث طويلا في المسرح المغاربي، فالمبرر التاريخي وضغط اللغة الفرنسية وأدبها أمالا الكفة للفن المولييري الفرنسي، في ظل العزوف والنفور من الدراما اليونانية لخلفيات دينية " لأن الآلهة تظهر في المسرح الإغريقي مجسدة على خشبة المسرح، وهذه الأبعاد الوثنية كانت كافية لعدم رغبة العرب في نقل هذا الفن "[61] وانتظروا وراقبوا حتى غابت الآلهة عن المسرح الحديث عندما انتقل إلى الديار الأوربية.

ومن أحد مؤسسي المسرح بالجزائر "علالو" اعتراف بالاغتراف من النبع المسرحي الفرنسي دون سواه، وهو المدون في مذكراته "نحن مدينون للفن الدرامي الفرنسي الذي أخذنا عنه تقنية لخلق مسرح وطني جزائري بأتم معنى الكلمة"[62] ومسرحيته "جحا " هي اقتباس عن "بخيل" موليير، وحذا حذوه اللاحقين من أمثال "محي الدين بشطرزي" و"رشيد قسنطيني " فالأول نقل عن "موليير" "المشحاح" و"ثري السوق السوداء" وغيرهما [63]، انكباب مسرحي لـ"قسنطيني" وسمه بموليير الجزائر، فجل انتاجاته المسرحية استلهما وصاغها من مسرح "موليير" ملقحا إياها بالفكاهة الشعبية المحلية، وشخصيات مسرحياته انتقاها من التراث الشعبي، كما في "زواج بوبرمة" 1928م [64] طامحا طامعا تحقيق فرجة ومتعة بخلق توازن نصي ودرامي مع المكان "الجزائر" وامتدت هذه العدوى إلى الفنانين اللاحقين.

---

[59] – كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص 149.

[60] – عمر الدقاق، محمد نجيب السلامي، مراد عبد الرحمان مبروك: ملامح النثر الحديث وفنونه، ط 1 ، دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، 1997، ص 129.

[61] – عمر الدقاق وآخرون : ملامح النثر الحديث وفنونه ،ص 120، 121.

[62] – علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926– 1932 ، ترجمة ، أحمد منور، د ط، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 70.

[63] – أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ط 1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 92.

[64] – تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة ،توفيق المؤذن، ط 1، دار الفرابي، لبنان، 1981، ص 203.

بالمغرب اعتلى هرم المسرح تأسيسا كل من " المهدي المنيعي إلى جانب كل من عبد الواحد الشاوي ومحمد القري ثالوثا مسرحيا بارزا، تكاملت إسهاماته بين التأليف والإخراج والتشخيص والإدارة الفنية "[65] ومخلفات " موليير " لم تنج منهم تصويرا وخطابا مسرحيا، إذ شكلت الغلبة على حساب الغير موليرية، فَـ " تطور الاهتمام بالمسرح في دول المغرب الخاضعة للسيطرة الفرنسية بنموذج مماثل من التأثير الاستعماري والحماسة المحلية وزرع البذور الأولى الرئيسية للاهتمام بأسلوب المسرح الغربي والأداء المسرحي بالفرنسية "[66] ويتم التحوير في المسرحيات المنقولة بما يخدم الذوق الجماهيري، فالحاجة وغياب تقاليد ومراجع مسرحية عربية أجبر المسرحيين في المغرب العربي إلى اقتناء المسرح من أقرب مكان ممكن وفي أسرع مدة، مع استثمار للإمكانيات الشخصية (اللغة، الثقافة) وعثروا في خصائص مسرح "موليير" الكوميدي المبني على الهزل والفكاهة الهادفة القاصدة الناقدة وعلى التلاعب بالألفاظ والتصوير الكاريكاتوري متنفسا ومنفذا للبوح عن هموم الأوطان وشعوبها.

بالمغرب " يمكن التأكيد على أن موليير قد احتل المسرح المغربي لمدة طويلة "[67] من الزمن، وقفز هذا الخيار من الرواد إلى جيل ما بعد المؤسسين، كالصديقي الذي " ساعده الحظ بأن استدعي إلى التدريب بفرنسا بدعوة من " هوبير جينو " "[68] وعكف على نصوص مسرحية لكتاب معينين يعلوهم " موليير " اقتبسها ومغربها، ما عرّضه للنقد الشديد نتيجة هذا الإسراف المسرحي الفرنسي، واتُهم بتغريبه للمسرح المغربي وحشره في دراما ضيقة، لأنه – الصديقي – " حرص على الإلمام بتقنيات المسرح الجديد في فرنسا التي اعتمدها أساسا لدى عودته إلى المغرب لتأسيس مسرح بلا هوية فنية حداثية وقد حرص بوعي أو بدون وعي على توظيف صفة تقنية تلائم صيغة أو صيغا مسرحية من ابتكار خطاب مسرحي وليد فعل حداثي عربي خاص "[69] لاغيا كل صلة للمؤثرات المغربية، وعمل على فرنسة المسرح المغربي ولا نقصد بالفرنسة اللغة وإنما الميكانيزمات التي لا تستجيب للواقع المغربي والامتداد العربي.

---

[65] – حسن بوسبعي :المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة، ص 52.

[66] – بول ساركي :الأدب العربي الحديث،ص 318.

[67] – أديب السلاوي :المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين، ص 113.

[68] – محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي أنموذجا، ص 64.

[69] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، د ط ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2014 ، ص 71.

وبعد " الصديقي " ينضم " الطيب العلج " إلى اللائحة المولييرية، فهو الرجل المسرحي الثاني في المسرح المغرب، إذ قدّم " أكثر من 22 مسرحية مقتبسة ومؤلفة ...أي 42% من إنتاج الفرقة ،وقد استقى مواضيعها من كتابات موليير "[70] وكأن المسرح الأوربي فرغ إلا من كوميديات موليير، وإن لُقب " قسنطيني" بموليير الجزائر فإن " العلج " رفيقه في المغرب، وخفت قليلا مسرح " موليير " بتونس مقارنة بالجزائر والمغرب؛ للغزو الدرامي المصري الذي يبدو أنه مكّن لنفسه مكانا عتيا، ووجد المسرحيون التونسيون صعوبة في التخلص من هذا الإرث للانفلات إلى المسرح الغربي.

و" لم يدم اعتماد التونسيين طويلا على الرّصيد المسرحي المشرقي، إذ أنّ النخبة المثقفة التي بدأت تتذمر من غزو ثقافي مصري "[71] مسرحي، وراحت تنقب عن البدائل الممكنة للتعويض، وكان الحل والمنفذ والمنقذ نصوص المسرح الأوربي " واعتمدت المسرحيات المترجمة على الأدب الفرنسي الكلاسيكي "[72] أولا في كنف التقاطعات الحاصلة من تأثير ثقافي وتحكم في اللغة الفرنسية للمترجمين،ووفرة النصوص المسرحية الفرنسية بالبلاد المغاربية، فحصل الاطلاع عليها سريعا ويسيرا.

فاللافت للسؤال هو هذا الغزو المولييري دون غيره من كوميدي فرنسا، ينسب ذلك إلى كوميدياته الرفيعة، التي تتخذ من الهزل وملحقاته سبيلا للنقد وإظهار المفاسد وسيلا من الفكاهة، كل هذا بحاجة إليه شعوب المغرب العربي القابعة تحت استعمار وحشي " وقد صادف الاحتكاك الأول بالمسرح الغربي أن كانت الريادة والسّيادة فيه للكوميديا بالمفهوم الاجتماعي الأخلاقي كما عُرف عند موليير "[73] فحدث الاغتراف حد الاجترار المسرحي بعد وقوع الشبع الدرامي، فمسرحية " البخيل " مثلا عمّرت لفترة طويلة وبصيغ مختلفة بلغت التشوّه الدرامي أحيانا " التلاعب بالنص "،كيف لا وهي النّص الذي قدمه " النقاش " استهلالا ليواصل بعدها العرب مسرحته، استهلاك مفرط هوى بالمسرح المغاربي في هاوية اللاهوية واللاخصوصية، حيث أن" هذا الحضور السافر للمسرح الغربي الفرنسي

---

[70] – محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي أنموذجا ، ص 68.

[71] – بوبكر خلوج: الترجمة في بدايات المسرح التونسيين التعريب والتغريب، الحياة الثقافية، ع 171، تونس، 2006، ص 75.

[72] – رفعت زكي، محمد عفيفي: المدارس الأدبية الأوربية وأثرها في الأدب العربي، ط 1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1992، مصر، ص 66.

[73] – عبد الرحمان بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 81.

أفقد النص الدرامي هويته الفنية ومشروعيته التاريخية ومبرراته الاجتماعية "[74] التي بات لزاما الالتفات إليها واقتناص مواد قابلة للأدرمة.

وبعد حالة الصخب والضجر الدرامي من تكرار نصوص " موليير " أُستدير إلى مسارح أخرى فحلّ الألماني " بريخت " بالمسرح الجزائري، واتجه مسرح تونس صوب إيطاليا ليحط عند عُلبتها المسرحية، أما المغرب كانت له تنظيراته وإبداعاته فيه، مع الاستعانة بخزانة الأدب المسرحي العالمي لغياب الكتابة المسرحية محليا، فحضرت آلية " الاقتباس " المُهلّل لها بداية والممل منها نهاية، تقنية اشتركت في الاستناد إليها المسارح المغاربية مجتمعة.

4-3- الاقتباس / أزمة نص.

استنجد به المسرح العربي، الانطلاقة كانت به، لانعدام إشارات أو آثار للمسرح بأدبنا العربي القديم، رغم وجود بعض الظواهر الشبه احتفالية / فرجوية التي لا ترتقي أن تكوّن دراما؛ للعوز في البناء الفني بها أو اضمحلاله. فالنّص المسرحي له تخييله الخاص من تركيبة الحوارات وتشخيص للشخصيات وندّية صراع، متتالية حوادث فنهاية، لينكشف العرض / الصورة، الذي له ضروریاته الإخراجية السينوغرافية التمثيلية ، ولتأثير المسرح البالغ غربا والاستشهاد به في أخذ الحقوق والدفاع عن الظلم وخلع الزَّيف، يستظهر الخير والشر، القبح والجمال، هُرع إليه على جناح السرعة عربيا، لم تكن تهم حينها الوسيلة بل الغاية هي بلوغه والإتيان به، ثم التدرب على تقنياته ،" وقد أخذ العالم العربي يستورد الأشكال والمضامين المسرحية من الغرب لأن الفن الدرامي أصبح من مستلزمات الحياة المعاصرة "[75] وتمت هذه العلمية تِباعا مشرقا ومغربا بواسطة " الاقتباس ".

الذي يعني " إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر؛ وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى المسرحية "[76] وحتى المسرحية إلى مسرحية بصيغة أخرى توافق البيئة الجديدة المنقولة إليها (المكان، الزمان، العادات...) وعملية الأقلمة والأدرمة والتكييف تتطلب وفرة إمكانيات فنية وممارسة عالية مع النصوص الأصلية والمقتبسة، فالاقتباس المسرحي هو "تلك القدرة على الخروج من بلد وزمان إلى بلد وزمان آخرين قد تفصلهما عشرات السنين وآلاف الكيلومترات، ونجاح

---

[74] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ،ص 09.

[75] – محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد، العراق، 1983، ص 92.

[76] – مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، د ط، مكتبة لبنان، 1984، ص 56.

عملية الاقتباس تتطلب ثقافة عالية وشاملة تجمع الماضي القديم بالحاضر الشاسع"[77] وإلا وقع خلل بين النصيين (الأصلي والمقتبس) يُفضي إلى فجاجة مسرحية تَنسف بالعمل الجديد وتسيء لصاحبه، لذلك " الاقتباس " تقنية دقيقة لا يُقدم عليها إلا الخبير بالتكنيك المسرحي الذي يُفلح في استبدال بناء فني بآخر يعادله الدرجة والقيمة والمصوغ.

هيمن الاقتباس على المسرحيات المغاربية، بأشكاله المتنوعة (كلي ، جزئي) حتى بات عصي الفطام الفصال عنه، صانعا لذاته ظاهرة درامية تأصلت وتجذرت إلى درجة يعسر التقليل منها أو خفض نسبها القصوى إلى متوسطة أو دنيا، ففي الجزائر والمغرب عُدّ حلاً مبدئيا، عُرضت من نافذته نصوص لكتاب غربيين على خشبات المسارح، ونُظر إليه على أنه تقنية لحالة ظرفية تمثلت في جهل القواعد الدرامية وللاستعمار الذي عرقل جهود الإبداع، هذا ما قال وقاد الرواد المسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس وفُقد التأليف والنص المسرحي الذي أُعلن أزمة، وهذه المعضلة " النص " " ليست وليدة اليوم والعصر، بل هي كانت قائمة ومطروحة منذ أن عرفت الجزائر المسرح سنة 1925م "[78] ووقعها إلى اليوم لا ينقطع.

فالخوف من خوض تجربة الكتابة الأولى، أدى إلى الجنوح أو الفرار إلى الاقتباس الكتابة الثانية " فالبناء المسرحي له قوانينه، وشروطه، إذا سقطت منها واحدة سقط كاتبها إلى غير رجعة "[79] والمُشاهد إلى غير عودة للمسرح، لتفادي هذا " كانت الكتابة تكاد تكون منعدمة تماما في المغرب إذا ما قيست بباقي الأجناس الأدبيّة "[80] نثرها وشعرها والتي فاضت بها نصوص المغاربة " وقد تجسدت تجربة المسرح المغربي في الأعمال المقتبسة والمُعدّة التي أخرجها المسرحيون المغاربة الرواد، وفي طليعتهم الطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج "[81] فقائمة مسرحياتهم تعج بالنصوص الغربية والعربية وإن كانت الأخيرة محتشمة، فالتوغل الدرامي غربا المبرر تقنيا استمر، وأضحى " الارتباط بالتجارب

---

[77] – حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط 1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص 302.

[78] – جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، د ط، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص 45.

[79] – أديب السلاوي :المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين، ص 107.

[80] – أحمد المديني: الأدب المغربي الحديث، د ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1983، ص 84.

[81] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح، ص 208.

المسرحية الغربية يمثل ضرورة فنية للمسرحيين المغاربة الذين بهرهم الشكل المسرحي الأوربي "[82] انبهار لم يتوقف أو يتقلص بمرور الوقت وتحسن الظروف وزوال الدواعي الأولى، فللمغرب العربي كينونته الخاصة التي بوسع الدراما محاكاتها والصياغة على منوالها.

الغرب فيه المسرح يتجدد لجديد الأزمات المارة عليه الواقعة عنده، يبني على أساسها فروعا مسرحية وانقلابات درامية، بينما الفن الرابع المغاربي يقتفي ويقتني ذلك في صمت، صحيح أنّه يقوم بعملية الترجمة البيئية، لكن ذلك لم يشفع له في حلول تنافر واللانسجام في مادة غربية لجمهور عربي يختلف وضعه الديني والأخلاقي والسياسي والاجتماعي عن الآخر الموجه إليه النص الأصلي، حتى وإن تم التّغيير والتّركيب،لكن جوهر الدراما الصراع الذي يرسل الموضوع/ الرسالة رُجع إلى صراعات البلاد العربية ساعتها تركب مسرحيات ناجعة ناجحة " إنّ شخصيات موليير ،وبريشت، ويونيسكو، وغيرهم من الكتاب العالميين تتفاعل مع عوالمها الخاصة، وتتجاوب مع مجتمعاتها وتتصارع مع أحداث أوطانها، بينما تتناقض مع أوضاع ومجتمع " [83] مغاربي عاش فيه المستعمر فسادا ،وبعده عاش ومازال يعيش تبعات العملية السياسية والاقتصادية الملغمة المتلعثمة.

المسرح التونسي لم يبتعد عن خط الاقتباس، لكن المثير تونسيا مسرحيا هو المزج الأول " حيث كان الأوائل يعودون إلى استلهام تجارب الأبطال العرب المسلمين "[84] أي تأرخة المسرح، في ذلك هو يحذو حذو الفرق المشرقية التي يبدو أنها فعلت فعلتها بالمسرح التونسي وأغدقت عليه وأغرقته بالمسرحيات التاريخية، فتعالت أصوات منادية بضرورة العودة إلى الواقع /الآنية، منه ولج الاقتباس مسرحيات تونس، التي يعيب نُقادها على مسرحييهم " الاقتباس ولكن الإقبال إلى درجة النهم أوقع المترجمين والمقتبسين والمسرحيين في العديد من المزالق "[85] الفنية الدرامية والأخلاقية التي تمثلت في إهمال نسب المسرحيات المقتبسة إلى مؤلفيها الأصليين عمدا، و" إنّ هذا السهو المتعمد لم يكن في صالح الأعمال المترجمة والمقتبسة، إذْ عادة ما ترافقه عملية تحريف وتصرف مفرط إلى حد التشويه للعمل الأصلي "[86] فينفلت الاقتباس إلى اختلاس علني، ما يتنافى وروح أخلاقيات هذه التقنية، التي لا بد من ذكر العمل المقتبس منه وصاحبه اتقاءً ودرءً للشبهات.

---

[82] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، ص 208.

[83] – أديب السلاوي: المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين، ص 114.

[84] – بوبكر خلوج: الترجمة في بدايات المسرح التونسي بين التعريب والتغريب، ص 151.

[85] – المرجع نفسه: ص 77.

[86] – المرجع نفسه: ص 77.

فالأرشيف المسرحي المغاربي يفيض بالنصوص المقتبسة وإن عُمل لها فرز فإن الكيل يميل لا محالة لنصوص غربية لا المحلية النادرة أو المفقودة، لكن أن يستمر الركون والاتكال على الاقتباس فذلك هو العجب، ممّا همّ بالباحثين إلى الدعوة والمناشدة بكبح جماح هذه الظاهرة، ومحاولة الكتابة للمسرح من قبل أهله، فالاقتباس " غير مجدٍ بالنسبة لوضعنا التاريخي والاجتماعي والحضاري"[87] مرآة الأمم مسرحها منه نعْلمُ أوضاعها ونستشف تطلعاتها، حرّي بمسرحيينا التفكير في هذا " العمق الدرامي "لا الاقتتات والتطفل على واقع آخر، كما أن الاقتباس سار بنفس الصياغة الروتينية (التغيير السطحي)، دون تفعيل في مفاصل درامية غير البناء الفني المعروف، ما "أفقد الأعمال المقتبسة قيمتها الدرامية ،وتحولت إلى مجرد عروض فرجوية "[88] مكرّرة ،يقل فيها التشويق الدرامي للدراية القبلية بالنص المقتبس واتجاه الصراع وأدوار الممثلين ولا تحول تيمي أو درامي يُعزز جمالية التلقي ويؤازر العرض، لأنه يمكن تعويض التقصير الكتابي بمزايا العرض الركحية الحركية.

لا ينفي هذا الاعتلال في الاقتباس المسرحي وجود نماذج ناجحة وجادة ،كمسرحية " جحا " لعلالو ونظرائه من المغرب أيضا، غير أن ذيوعها وتقبلها من طرف الجمهور/ المشاهد يوعز إلى المقادير العالية للفكاهة بها، فكاهة تخرج عن الإطار حينا " لأننا مطالبون بالصّدق مع قضايانا المجتمعية، وعدم الهروب عنها إلى استيراد الأشكال والأجواء الأجنبية "[89] ومواضيعها، وكان يمكن الاكتفاء باستيراد جماليات المسرح وصنع الحبكة محليا وما يتفرع عنها، فتتحقق " عملية مطابقة وانسجام بين العمل الفني الأصلي، ومتطلبات تقديمه في زمان ومكان محدد "[90] ينفرد عن الأول الأصل.

وفي غمرة هذا الاحتدام حول جدوى الاقتباس، يبقى له مؤيدوه الذين لهم فيه مصلحة فنية ،إذ يُحسب مرحلة تدريبية على أصول التأليف الدرامي ،لكن إلى متى هذا التدّرب والتّعلم؟ ألم يحن دور النّص المسرحي المصنع محليا من الجمهور وإلى الجمهور؟.

لا أحد يجحد مزية الاقتباس، فهو " في حد ذاته وبمقاييسه ليس عيبا، بل هو فن قائم بذاته...لكن الخطير في الاقتباس هو هذه السيطرة المطبقة على حركتنا المسرحية لمدة طويلة من الزمن "[91] وزاحم

---

[87] – أديب السلاوي :المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين، ص 114.

[88] – عبد الرحمان بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 208.

[89] – أديب السلاوي: المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين ، ص 27.

[90] – المرجع نفسه: ص 112.

[91] – بوبكر خلوج الترجمة في بدايات المسرح التونسي بين التعريب والتغريب: ، ص 113.

الرديء الجيد، و" لم يتطور الرصيد المسرحي لا على مستوى الكم أو الكيف "[92] وبلغ الأمر مرحلة خطرة الاقتباس عن الاقتباس الذي تلجأ إليه بعض الفرق المبتدئة و" ساعد على الارتماء في أحضان المسرح الأوربي غيبة النص المسرحي المؤلف عربيا "[93] والذي كان ممكنا سدُ به الفراغ الدرامي المغاربي ولو لبرهة.

أزمة النص المسرحي الذي له هيكله الخاص ومقاييس جمالية معتبرة وقواعد تشخيصية تخييلية هيب من دخول مغامرته، توجسا من الفشل، وهكذا " كتاب المسرح عندنا ما زالوا يميلون للسهولة واليسر، ومازال بعضهم عاجزا عن خلق عمل مسرحي أصيل "[94] وإعادة الكتابة أو المعالجة لنص سابق هي المخرج لاستمرار الفعل المسرحي، ولو لم يكن الاقتباس لركن المسرح المغاربي للراحة القصرية، فهذه النصوص المقتبسة وعروضها هي من ملأت المسارح نشاطا، رغم أنها أدخلت الفن الرابع " في حالة تبعية متواصلة للمسرح الغربي "[95] أفضت إلى ظهور محاولات للانفصال والفطام عنه، ولوحظ تحسن محمود في النص المسرحي العربي " لأن المسرحيين التصقوا بمجتمعاتهم وأوطانهم وامتاحوا مادتهم المسرحية من تجدد الأحداث الاجتماعية والسياسية ليكسب المسرح قوة مشاركة مؤثرة على المشاهد العربي "[96] فبالتأثر كان التأثير.

وبُعيد الرجعة للواقع العربي، تصاعدت مبادرات للدعوة إلى العودة إلى المنابع التراثية للتنقيب عن جذور تماثل أو تشابه المسرحية واصطلح على هذه المرحلة " الــتأصيل "، ولأن المغرب العربي جزء لا يتجزأ من الوطن العربي ،كان له دلو في هذه العملية تنظيرا وتطبيقا، والمسرحيين في خضم هذه المرحلة اضطروا واستعانوا بالتجريب.

- كيف بدأت صياغة التأصيل المسرحي؟ وبأي تقنيات مسرحية تم ؟.
- هل ساهم التجريب في التأصيل ؟أم أن التأصيل هو تجريب ؟

---

[92] – بوبكر خلوج الترجمة في بدايات المسرح التونسي بين التعريب والتغريب: ص 78.

[93] – عمر الدقاق وآخرون : ملامح النثر الحديث وفنونه،ص 132.

[94] – أديب السلاوي: المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين، ، ص 114.

[95] – بوبكر خلوج: المرجع السابق، ص 78.

[96] – عمر الدقاق وآخرون: المرجع السابق ، ص 154.

5- خيار التأصيل وحتمية التجريب في المسرح المغاربي

5-1- التأصيل المسرحي.

بات لزاما العودة إلى المنابع التراثية لاستقاء مادة درامية، و " الدعوة إلى خلق مسرح عربي جديد يحمل مقومات مسرحية عربية أصلية، ويبتعد في ذات الوقت عن مقومات المسرح الغربي "[1] لإيجاد أشكال قديمة قابلة للتشكيل المسرحي، لأن " أي أمة من الأمم عندما تتعرض إلى خطر ما يهدد كيانها ووحدتها القومية، فإنها لا تلبث أن ترتد دائما إلى الصور المشرقة في ماضيها "[2] فالماضي مفر من التكرار اللامجدي واللامفضي إلى تطور نصي وركحي، ويمتد أثره إل التلقي / المشاهد.

وتوظيف التراث بنّية التأصيل لمسرح عربي أخذ مناح عدة، حسب الأيدي الموظفة له وقدرتها الإبداعية وإحاطتها العلمية بالتراث، فالمسرح في المغرب العربي أراد استدراك خطأ البداية حين هم بنقل أجساد المسرحيات " ولم يستطع هذا المسرح الاستفادة من الأشكال الاحتفالية العتيقة التي خلفتها لنا الحضارة الإسلامية بعاداتها وآدابها ومظاهرها الاجتماعية إلا في وقت جد متأخر بالنسبة لظهور الخشبة المسرحية من جديد في الوطن العربي "[3] فكان أخذ عينات تراثية وفحصها بمنظور درامي متأخرا لكنه أتى أخيرا وأفلح وهلتها في قطع الصلة قليلا بالقالب الغربي، وكيفية توظيف التراث كانت تتبع موظفها " بحثا عن شكل مسرحي أصيل نابع من صميم الواقع الثقافي العربي، ويستمد تقنياته وآليات اشتغاله من الأشكال الشعبية، أي أن الأمر يتعلق بإعادة قراءة النصوص والحكايات الاحتفالية العربية "[4] وتطويعها للمسرح وإخضاعها له بناءً.

ولا يستقيم ذلك إلا بتشريح المادة التراثية والقيام بالفرز الابستمولوجي والجمالي، فالحكايات الشعبية وأترابها لا تنقل خاما " الصورة الجامدة " إلا بعد إعادة معالجتها والكتابة، والأقلمة مع العصر فالمسرحي كاتبا كان أو مخرجا وحتى ممثلا " لم يعد همه الأساسي أن ينقل إلينا الأحداث والشخصيات التراثية بصورة فوتوغرافية كما جاءت في مصادرها التراثية، بل أصبح مهماً مزج التراث بالعصر الحاضر"[5] ليتجنب ويتفادى الاختلال الزمني والموضوعاتي، فبدأت رحلة " البحث عن بعض الأشكال الأشكال المسرحية القابلة للاستغلال والاستلهام من أجل إغناء النشاط المسرحي العربي المعاصر

[1] – علي إسماعيل :أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر،ص 37.

[2] – المرجع نفسه: ص 145.

[3] – محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي، ص 92.

[4] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح، ص 185.

[5] – سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، ص 157.

وتأصيله "[1] وفي الجزائر أُرتد إلى " الحلقة " و" القوال " وأوتي بهما للمسرح كما فعل الراحلين " عبد القادر علولة " و" عبد الرحمان كاكي " فالأول في ثلاثيته " الأجواد ، اللثام ، الأقوال " والثاني في " ديوان القراقوز " و " القراب والصالحين ".

والملامح التراثية ليست وليدة الاضطرار، وُجدت قبل هذا في المسرحيات التأسيسية، فالمسرح الجزائري اقتبس من التراث وكان السباق مغاربيا [2] وبرز المسرح الشعبي من نافذة شخصيات المسرحيات (بوجميلن ، بوعقلين ، زعيك ، معيط...) زيادة على مسرحة المواقف الشعبية وإسقاطها على الحالية كالزواج والعلاقات الاجتماعية وغيرها [3] ،فأُخذ قبس تراثي كان في البداية على استحياء، لكن " منذ بداية السبعينات إلى بداية الثمانينيات من القرن العشرين لتبرز من جديد على يد كاكي ثم علولة الذي واصل البحث فيه وتطويره ليصبح شكلا قائما ويكسب جمهوره الذي يتذوقه "[4] ويميل إليه وإلى أسلوبه ،يرى فيه جذوره ،ونُعت هذا القالب المسرحي التراثي بمسرح الحلقة الذي يصبو إلى " مشاركة المتفرج كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت "[5].

هناك اشتغال كبير على جسد الممثل أثناء العرض فكل حركة هي علامة أو مجموع علامات تؤدي إلى فهم ظاهري وآخر عميق مؤول، أما اللغة وجمالياتها يتكفل بها القوال أو المداح وتوكل له الوظيفة التفاعلية الاتصالية وشد المُشاهد للمَشاهد من بداية العرض إلى نهايته، ولابد من توفره على القوة الصوتية والتعبيرية والحركة الموحية الموافقة للمقام الدرامي، وباتحاد حركات جسد الممثل والأيقونات التي يصدرها مع ملفوظات القوال يتشكل مسرح الحلقة مع سينوغرافيا بسيطة لعلولة وكاكي، فالتأصيل كان تيارا عربيا شاملا مشرقا ومغربا،كلاهما سعى إلى إحلاله، وبـِ" المغرب العربي الكبير فقد ظهرت أسماء تحمل نفس الهم التأسيسي إذ حاول كثير من الدراميين أن يوظفوا التراث باعتباره حضارة الإنسان العربي المسلم"[6] والتوجه المسرحي الجزائري للحلقة كان أيضا بالمغرب.

---

[1] – محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي أنموذجا، ص 41.

[2] – تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي،ص 201.

[3] – إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ص 70.

[4] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 260.

[5] – المرجع نفسه : ص 263.

[6] – مصطفى رمضاني: جمالية التراث في مسرح عز الدين المدني ، البيان الكويتية، ع 291، الكويت، 1940،

تزعم الحلقة "الطيب الصديقي" هذا المسرحي الذي يبدو أنه سئم النقل الدرامي الغربي الفرنسي ونُهر عن ذلك، فعاد أدراجه إلى تراثه " وقد ظهرت الحلقة في المسرح المغربي كتابة وإخراجا وتمثيلا وتقنية وفلسفة فهي موجودة في مسرحية ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب – حيث تدور الأحداث – من حيث النص في جامع لفنا "[1] بالمغرب، والمادة التراثية تُمرر على التقنيات المسرحية وتكسب صفة التمسرح، وبهذا " وفي أواخر الستينات تحول الطيب الصديقي إلى داعية لمسرح عربي مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي ولكنه يؤسس صيغته المستقلة عن طريق اللجوء إلى التراث"[2] بمختلف مشاربه والبحث عن نقاط التقاطع التراثية الدرامية، لذلك " قامت في المغرب دراسات حول التقاليد المسرحية المتجلية في الحلقة والبساط وسلطان الطلبة والتظاهرات الكرنفالية كما ظهرت مسرحيات تحاول أن تستفيد من تقنيات هذه الاحتفالات الشعبية"[3] وبثها على الخشبة/ العرض ،أي عصرنة التراث وإدخاله الصورة المرئية السمعية أو معاصرة التراث للمسرح.

وإن قُدر للممثل أن يحتفظ بكل خصائص الحلقة من تهويل جسدي (حركات متتالية) وإيماءات لتكييف الشكل الاحتفالي التراثي مع المكان " العرض " بعد إعادة الترتيب على مستوى البناء الفني والذي يتولاه الكاتب " ولقد ركز الصديقي على الممثل/ الحكواتي، الممثل الذي يعرف كل شيء، يمثل ويغني ويرقص ويقوم بالألعاب السحرية البهلوانية "[4] كاستراتيجية منه لاستدراج المتفرج للموضوع، ومشهود للحلقة التوافد الجماهيري عليها مغاربيا، لعل العدوى تصل المسرح الحلقوي " لقد ردّد الصديقي جملته المشهورة هذا مسرح بلا جمهور، وذاك جمهور بلا مسرح، تلك إذن هي المعادلة الصعبة "[5] التي حاول المسرحيون المغاربة فك شفرتها، بعد المكوث طويلا عند الاقتباس المسرحي الغربي الذي خلف أضرارا على مستوى التلقي / المشاهدة كان بُدا ترميمها.

والتأصيل " محاولة لإقامة شيء من التوازن النفسي والذهني وذلك بين الأصيل والدخيل، وبين الفرجة الشعبية والمسرح "[6] فيحدث الارتياح والتقبل ويضمن المؤلف والمخرج نجاح الإرسال نسبيا،

---

[1] – عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص102.

[2] – حسن المنيعي : البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث، آفاق، ع 03، 1989، ص 13.

[3] – عبد الكريم برشيد: المرجع السابق، ص 94.

[4] – المرجع نفسه: ص 102 ،103.

[5] – المرجع نفسه: ص 99.

[6] – عبد الكريم برشيد: في معنى التأصيل المسرحي، ضفاف،ع 07، المغرب، 2004،ص

و" التيار التأصيلي ينطلق من النحن الحضارية ،ومن الإحساس بالغبن والقهر الذي يقيم داخلنا"[1] ولمعالجة ذلك رُجع إلى مرابع التراث علها تداوي الدراما العربية، بيد أنه هناك من نفّر من هذه الرجعة أو الاستدارة وعُد " اللجوء إلى التراث إنما هو نوع من الهروب السلبي نتيجة انعدام الشجاعة في تناقضات الواقع بشكل مباشر"[2] والفشل الذريع في التحكم في تقانات النص المسرحي الموجه للعرض، والتراث مبرر فني لخيبة نصية بعد لا نتائج مفيدة للمسرح الغربي.

ومن مآخذ استغلال التراث ومسرحته عند الصديقي الذي و"إن تفوق في البحث عن قالب مسرحي عربي جديد من خلال توظيفه التراث الشعبي والعربي لم ينجح في عملية تنوير هذا التراث بشكل يجعل منه عاملا تحريضيا وتحفيزيا للمتلقي المغربي "[3] الذي يتمايز وضعه عن زمن التراث، فالمشكلة ليست في التراث بل هي إعادة معالجته وطرائق ذلك الدرامية، والنأي عن الحرفية والأخذ الجاف فالمسرح حركة، تفسير،جمال، علامات ، فقط أخذ ما يصلح مع وضع المسرح، و" عرف المسرح المغربي محاولات وتجارب مسرحية أخرى استلهمت التراث وعملت على توظيفه في أعمالها المسرحية كتجربة المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد ومسرح النفي والشهادة عند محمد مسكين والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير"[4] ممن أولوا عناية خاصة بعناصر التراث، ورفضوا الصيغ المتاحة الجاهزة واستنبات مسرح عربي أصيل لا يمكن أن يكون إلا من " خلال مساءلة الحقل العربي واستنطاق صامته"[5] واستنطق برشيد بعض الرموز العربية والشعراء تحديدا في "امرؤ في باريس" و"عنترة والمرايا المكسرة" و"ابن الرومي في مدن الصفيح" زج بهم في الحاضر وتركهم يدلون بدلوهم فيه.

تونس لم تتخلف عن الركب التراثي ورافقت البقية، و"يشكل مسرح عز الدين المدني علامة متميزة في مسيرة المسرح التونسي خاصة وفي مسيرة المسرح العربي عامة"[6] وأغلبية مسرحياته تؤكد هذا الخيار الدرامي، منها " "صاحب ثورة الحمار "والحلاج" "ديوان الزنج" و"التربيع والتدوير والغفران

---

[1] – المرجع نفسه: ص 24.

[2] – مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، ع 04، الكويت، 1987،

[3] – محمد قراح: المسرح المغربي وإشكالية التعامل مع التراث، آفاق، ع 83، 84، المغرب، 2015،

[4] – المرجع نفسه: ص ن

[5] – عبد الكريم برشيد: حدود لكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 128.

[6] – مصطفى رمضاني :جمالية التراث في مسرح عز الدين المدني، البيان الكويتية، ع 291، الكويت ،1940، ص13

" ومولاي السلطان الحسن الحفص ،والحمال والبنات"[1] والمدني في نتاجاته هذه " راح يستفيد من أسلوب المداح في الحلقة "[2] اقتداءً بزملائه، ما يؤكد على مغاربية وشمولية هذا الأسلوب الذي مُسرح للائتلاف الجزئي مع مكونات المسرح (الحركة ،الجمهور، الفعل).عودة مسرحية مشتركة للتراث بغية التأصيل حمِدها البعض ورأوا فيها إنصافا للتراث ومواجهة وردًا على الغزو الآخر دراميا ،ولأنه "نستطيع القطع بألا وجود للمسرح خارج دائرة التراث"[3] وكل المسارح العالمية نهلت من تراثها ،فلماذا يُحرّم ذلك على المسرح العربي "بل إن المسرح اليوناني نفسه ليس إلا كتابة جديدة للإلياذة والأوديسا"[4].

بيد أن المعارضين لهذه الاستدارة يعيبون الكيفية التي تم بها التعامل مع التراث فنيا ومسرحته، ولا يقصدون الرجعة؛ إذ بان التذبذب وسوء التكييف مع متطلبات العصر والركح " لهذا نجد أغلبها يتسم بالمباشرة في التعامل مع الأحداث والشخصيات التاريخية، كما أن هناك سطحية في الطرح "[5] للفجوات الدرامية الواقعة لعلة الإسقاط الغير سليم مع الزمان والمكان وحتى المضمون، وليكون التراث ذو منفعة مسرحية وتظهر فعاليته ،لابد من " إعادة تشكيله وفق شروط الحاضر ومتطلبات الواقع "[6] لتجنب الإخفاق المسرحي نصا وعرضا، وإبقاء للبعد التراثي هيبته وقيمته، ذلك هو غاية المسرحيين في المغرب العربي الذين كانت لهم محاولات طيبة فيه و" اتسعت عمليات التأصيل ،وتعددت أشكالها، وبات تعبيرها عن مسعى الهوية وشجونها ومشكلاتها واضحا "[7] عند " علولة " و" كاكي "وبرشيد " و"المدني " ومن لحقهم لكن هذا التأصيل لم يخل من التجريب وكان مقرونا به، دافعا بنا إلى السؤال التالي:

– ما التجريب المسرحي ؟ وهل التأصيل تجريب ؟ وهل التجريب إبداع أم اتباع ؟.

5-2- التجريب المسرحي

---

[1] – المرجع نفسه: ص 13.

[2] – المرجع نفسه: ص 23.

[3] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح، ص 203.

[4] – المرجع نفسه: ص 203.

[5] – مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، ص 81.

[6] – عبد الرحمان بن إبراهيم : ص 204.

[7] – عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر،قضايا ورؤى وتجارب،د طذ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 158،157.

شهد المسرح المغاربي ولا يزل مدا تجريبيا هائلا هائما، بانفتاحه على تيارات مسرحية عالمية، والتأثر بمدارس المسرح، والتجريب مفهوم يصعب القبض على حد له؛ في جملة ما يعنيه " هو فعل التأسيس لكتابة ما لم يكتب، واقتحام فضاءات بكر، بهدف تعرية المستور، وتجاوز الكائن إلى اختراق عوالم الممكن والمحظور "[1] والغريب والعجيب بالعمل على خلخلة وزعزعة البناءات الفنية التقليدية، وإلغاءها فإعادة البناء من جديد، أمّا التجريب المسرحي " يعني أيضا تغيير خارطة الإبداع المسرحي "[2] وتحطيم القواعد القيود السابقة والكلاسيكية اليونانية الأرسطية كمرحلة أولى ومهمة تليها مراحل تجريبية أخرى انقلاب تجريبي على مستوى النص والعرض معا / المؤلف والمخرج " كون التجريب يعكس الشعور العام بحتمية البحث عن بديل أو بدائل تستمد مشروعيتها الفنية ومصداقيتها الاجتماعية انطلاقا من كونها رسالة جمالية إلى مشاعر وعواطف الناس"[3] وعقولهم، لاستيعاب التطورات الحاصلة السريعة التي لا يمكن لأساسيات الكتابة السابقة أن تواكبها وتُلم بجزيئياتها.

فالتجريب المسرحي " أعاد الاعتبار للعرض، وقلص من أهمية الأدبي لصالح المسرحي"[4] أعلا من شأن المخرج على حساب المؤلف، الصورة على اللفظ ،الحركة على البلاغة اللغوية، ما فجر صراعا بين طرفي المسرحية (الكاتب والمخرج) .بالتجريب أمسى المسرح مسرح الحركة والإيماء والصورة ،حتى السينوغرافيا باتت خطابا داخل خطابه ،والممثل لم يعد مجرد ناطق /صوت ،أصبح جسده بؤرة اشتغال كبيرة ،لذلك كان المسرح المغاربي على موعد مع التجريب ومتطلباته في ظل البحث الدائم عن شكل مسرحي ملائم للظرفية التاريخية والفنية، مشكلا " فترة انتقال استثنائية فما أن تنتهي إلا وتعقبتها حالة استثنائية أخرى جديدة، حيث لا يتوقف التجريب كسنة من سنن الحفاظ على النوع "[5] المسرحي، ضرورة فنية هو وحتمية درامية لا مناص منها إلا إليها، وأي تأخر عنه وعن مستلزماته يُعرض المسرح لقطيعة تاريخية مع المسارح الأخرى وما جادت بها في حقل الدراما.

---

[1] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح، ص 126.

[2] – هدى وصفي: التجريب في المسرح المصري، فصول، ع 01، مصر، 1995، ص 114.

[3] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ص 129.

[4] – المرجع نفسه: ص 133.

[5] – أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،2004، ص 255.

والتجريب في المسرح الجزائري أخذ " من الستينات أشكالا متفردة من المسرحية التجريبية...وكان الشكل الملحمي شكلا آخر من أشكال المسرحية التجريبية "[1] فبريخت ومسرحه الملحمي / التعليمي كانا محط تجريب، واللجوء إلى " بريخت " لم يكن محض صدفة ،لكن للثورية التي اتسم بها مسرحه ،ليمكث طويلا بعد " مولييرِ " وجُربت تقنياته كالتغريب والإيهام، فالمسرح البريختي يسعى لإعمال التغيير لا التطهير، ولأن الأول مطلب اجتماعي فزع إليه، و" عبد القادر علولة " اتكأ كثيرا على بريخت و" جرّب المسرح الجزائري كذلك المسرحية التسجيلية في مسرحية " الجثة المقطوفة " "[2] للكاتب " كاتب ياسين " الذي اتبع خطى " بيسكاتور " فتمايزت الوسائل التجريبية من كاتب لآخر ومن مخرج لآخر ،وإن كان " التجريب هو فتح جديد وتجاوز لكل طريقة كتابة سبق وأن مورست "[3] فإنه بالجزائر لم يتجاوز دائرة التقليد لكتابات سابقة وتجريبها ،فقط تختلف الوجهة المسرحية، ولا وجود لسبق مسرحي، بل لاتباع فتبعيةٍ درامية و " في المسرح الجزائري عموما لم يخرج عن دائرة محاكاة التجارب العالمية "[4] فاندثر الابتكار والتجديد وحل الاجترار الذي كان سيكون علة لولا الاشتغال الجيد على العرض والتنويع السينوغرافي والاهتمام بالممثل وإشراك الجمهور في العملية المسرحية، فبقي المسرح هنا على دراية بما يُستجد هناك والتطبيق عليه.

وإذا انتقلنا إلى التجريب في المسرح المغربي، فإنه يظهر على درجة عالية من الوعي الفني والتنظيم العلمي والتنظير النقدي والإبداع المسرحي، ويُلحظ على هذا المسرح " أنه انصرف إلى التجريب على مستوى العرض والأداء والإخراج "[5] واستعراض أهم تقانات المسرح العالمي، زخم مرئي تداعى له النص وكانت " المستجدات المسرحية التجريبية على مستوى التأليف الدرامي والإخراج ،رافقها زخم هائل من التنظيرات يهدف إلى...البحث عن موقع متميز في الراهن الثقافي المغربي "[6] وإيلاء المسرح عناية يستحقها ولم يشف المسرح المغربي تجريب التراث " والسبب هو الارتباط الذي يكاد يكون عضويا بالمسرح الغربي والعجز عن الارتقاء بالفرجة الشعبية الاحتفالية إلى

---

[1] – حفناوي بعلي: مظاهر التجريب في المسرح الجزائري في الأشكال..في التأليف.. في الإخراج، الثقافة، ع 01، الجزائر، 2004، ص 60.

[2] – المرجع نفسه : ص 60.

[3] – المرجع نفسه: ص 61.

[4] – المرجع نفسه: ص 63.

[5] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح، ص 211.

[6] – عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح: ص 211.

درجة العرض المسرحي الحداثي ذي النزعة التجريبية الواضحة "[1] التي لا يمكن لعناصر التراث مجاراتها، و" تبقى تجربة المرحوم محمد الكغاط إحدى أقوى التجارب المسرحية التي جعلت من التجريب رهانها الأساس ...عكست ذلك أعماله المسرحية " كبشار الخير " ومرتجلة فاس و " المرتجلة الجديدة " و" مرتجلة شميسة للا "[2].

لهذا الكاتب أيضا حضور قوي في الميتامسرح أو المسرح داخل المسرح؛ إذ يعد مبدعا فيه واستطاع مسرحيو المغرب أن يبلغوا مع التجريب مستويات فنية عالية لأنهم " تشبعوا بتكوين مسرحي مفتوح على كل الآفاق المعرفية والفنية ناهيك عن ميولهم نحو الاتجاهات والحساسيات الجديدة في الممارسة المسرحية الغربية "[3] إرداف التعليم بالتكوين فالتطبيق هو ما ميز المسرحيات المغربية وأخرجها في أنساق جمالية معتبرة، وتعقبهم أثر الجديد في كل صوب درامي ،عكس الحال عند المسرحيين الجزائريين الذين كانوا عند تجريبهم / تقليدهم تيارا غربيا يتوقفون عنده طويلا ولا يبرحونه إلا بصعوبة.

6- التمازج اللغوي في الكتابة / العرض المسرحي المغاربي.

المسرحية المغاربية ومنذ وجودها عرفت تنوعا لغويا/ لسانيا كبيرا ،لم تستقر على لغة واحدة نصا وخطاب تمثيل، واللغة الدرامية ركيزة البناء الفني المسرحي ،بها تتكشف الشخصيات وتتضح الفكرة وتساق الأحداث ويتكون الصراع، وتلبس المسرحية بها شعرية خاصة وتكسب أفقا جماليا، لمركزيتها " أضحت قضية اللغة في المسرح من أخطر القضايا لأنها على الأقل أداة اتصال رئيسية بالجمهور المتنوع لأنها تتضمن رسالة مقصودة محددة الأهداف"[4] وبجملة الخصائص التي تقبضها تصل إلى المرسل إليه ؛وقبل انتقاء جمالياتها (انزياح إضمار، تورية...) تسبقها مرحلة تثبيت نوع اللغة، ومسرحنا المغاربي به ثراء لغوي وليد التنوع الحضاري والثقافي، فالمسرحية المغاربية بالفصحى حينا والعامية في أحايين كثيرة والأمازيغية كذلك لها مسرحها، لتحل الفرنسية أيضا.

العربية اكتسحت المسرح بفرعيها الفصيح والعامي، ففي التمثيليات ذات التوجه الديني التاريخي توظف الفصحى للدلالة على المقام والوقار وللاتصال المسرحي الأول الذي حصل مع فرق

---

[1] – المرجع نفسه: ص 214.

[2] – حسن بوسبعي :المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة، ص 93.

[3] – المرجع نفسه: ص 93.

[4] – محمد بري العواني: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، د ط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013، ص 17.

المشرق العربي لتتدخل العامية لحتمية جماهيرية موضوعاتية، وكان للأمازيغية حضور "في ظل الاعتراف الرسمي بالثقافة الأمازيغية، باعتبارها مكونا من مكونات الهوية"[1] المغاربية المشتركة ،بالجزائر ينظم مهرجان سنوي احتفاءً بالمسرحيات الناطقة بها، والمغرب كذلك " فجاء تنظيم مهرجان المسرح الأمازيغي كمبادرة من طرف بعض الفاعلين المسرحيين الأمازيغيين بالدار البيضاء وأكدير تتويجا لهذا الأفق"[2] الدرامي.

[1] – حسن بوسبعي: المرجع السابق، ص 123.

[2] – المرجع نفسه: ص 129.

الفصل الثاني: السخرية في المسرحية المغاربية بحث في الماهية والأصول.

تمهيد

1- السخرية والتنوع المفاهيمي/ المعرفي.

1- 1- السخرية في اللغة والاصطلاح.

1-2 - السخرية في علم النفس.

1-3 - السخرية في علم الاجتماع.

1-4- السخرية في الفلسفة.

1-5- السخرية في البلاغة.

2- السخرية والتداخل المصطلحاتي / المصطلحات المجاورة.

2-1- السخرية والهجاء.

2-2- السخرية والتهكم.

2-3- السخرية والفكاهة.

2-4- السخرية والمفارقة.

2-5- بين الأدب الساخر والسخرية في الأدب.

3- السخرية المسرحية الأصول، البدايات والأنواع.

3-1- السخرية المسرحية.

3-2- الأصول المسرحية للسخرية في المسرح.

3-3- أنواع السخرية المسرحية.

4- السخرية في المسرحية المغاربية الدوافع والروافد.

4-1- الدوافع.

4-2- الروافد.

تمهيد:

يتقصد كل جنس أدبي في اختياراته الأسلوبية واللغوية وحتى البنائية، تواؤما ومنطلقه ومضمونه وشكل التواصل مع المتلقي، فعل الانتقاء هذا ينعكس على التقديم العام للنوع الأدبي، قد يسمه بالمباشرة ووضوح الفكرة من بدايتها، ويُحال في أحايين كثيرة على اللامباشرة والغموض فيتشعب الفهم، بإخفاء المعنى في تراكمات لفظية وأساليب بلاغية ملتوية وتراكيب مبعثرة، تُشرك المتلقي في فعل الكتابة من خلال جبره على فك تلعثمات الدلالة، ما يضمن للكاتب تواصلا وتفاعلا مع نصه قد يدوم حتى ما بعد القراءة.

فالمسرح فن قليل الارتباط بالطرح العلني للموضوع، يعقِد ميثاقا مع الإيحاء والتلميح والرمز والتصوير المجازي، يثبّت الفكرة الرئيسة بتوزيعها بالتقسيط الدرامي على مجموع أحداث المسرحية، وإن التقت في الصراع تكون في هيئة مستعارة مستثارة، لزيادة منسوب التشويق الدرامي قوام الدراما الحديثة، مع استثناءات قد تحدث في المسرح التاريخي وقبلها الديني؛ التي تميل إلى التصريح والجهر بأطراف الصراع كوسيلة لبلوغ القصد.

في العصر الحديث انفتح المسرح على واقع الإنسان، على الفوهة التي هو عليها،حاول محاكاة تلك الظروف القابعة حوله،وحتى الكامنة داخله، استعان واستفاد من التيارات المسرحية المتلونة من واقعية وتعبيرية وسريالية ،ألغى التصنيفات الأرسطية للنوع المسرحي، تجنّب وانفلت من رقابة الوحدات الثلاث كليا أو جزئيا، تخلص من عقدة البطل المسرحي ووحدة الموضوع،تخلى عن الإعلان الرسمي عن الفكرة، مُسلما ذاك للمتفرج، موكلا له مهمة الكشف، سعيا من المسرح الحديث لتغيير وتحسين أحوال الإنسان بدفعه لإصلاح نفسه بنفسه بعد التفتيش عن مواطن الخلل به وبما حوله.

وبعد النأي عن إهداء المغزى المسرحي، دون تفعيل ذهن المتلقي بإثارة تأويله، رُجع إلى أسلوب أو استراتيجية وحتى تقنية تُكسب النّص المسرحي وحتى عرضه / الفُرجة مناعة تشويقية تسويقية،فالأخذ بها يُوفر لصاحب المسرحية قسطا وهامشا كبيرين للمناورة مع الموضوع المقصود، ويعزّز له فرص التفاعل المتبادل بين المتلقي/ المتفرج وعناصر النص/ العرض ،بالولوج إلى عمليتي الإرسال والاستقبال الفعالتين ،وتتقن هذه الآلية تغليف الرسالة في جملة من التقانات الإخفائية للمعنى تتصدرها الفكاهة / الضحك.

ضحكٌ ذو خلفية توضيحية إصلاحية ،إنها السخرية التي شِيع استخدامها قديما وواصلت الزحف إلى مرابع الأدب الحديث، لتمسي أحد أهم روافده وطرائقه الناجعة بعد استنفاذ بعض الوسائل الوعظية المباشرة لمفعولها على نصّها ومتلقيه، وحتى تفصيلات الحياة الحديثة وسيرورتها المفككة المتناقضة استدعت السخرية لفجاجة وفجاعة الوضع وخلعت عنها الخطاب الجامد السكوني المستهلك الذي يصب التعابير ودلالتها ويمليها قصرا على المرسل إليه، ولا يقيم للإثارة والتفاعل حسابا، كل الهم هو الإرسال لا جدواه وحدوده.

لشّدة علوقها ببعض الأجناس الأدبية وتوظيفها المتفاوت الدرجات والعتبات،بان ما يصطلح عليه " الأدب الساخر " أو " أدب السخرية " والذي تشكل فيه فعلا طاغيا غالبا، هي قناع تقني نصي يرتديه المؤلف ويُلبسه لخطابه حتى يستأثر وينفرد بالسخرية من اللاطبيعي في الإنسان / المجتمع/ السلطة،ولأن المسرح فنٌّ العلامات اللغوية وغير اللغوية ،الفعل والرد عليه فيه مباشر آني يُبنى على استقراءات عدة تغلغت فيه السخرية وتسربت إلى المفاصل الدرامية لتتوزع فيها بمقادير ومحاذير، فهي إن زادت وفاضت قد تختلط بالتهريج وإن نقصت وتضاءلت فقدت قوتها التبليغية.

لا همَّ للسخرية الهادفة في المسرح سوى التقييم والتقويم فتقليم المفاسد تخييلا قد يؤثر على الواقع بالضحك على المظالم لإجلائها وانتشالها من أغلفتها وأغشيتها فتبدو للعيان في المسرح لفظا فصورةً وصوتا، وقُبيل التفصيل في السخرية والسخرية المسرحية ،لزاما علينا أن نقتفي أجوبة أو محاولة الإجابة عن الإشكالات التالية التي تعزز لنا الوصول إلى السخرية في المسرح، في كنف تشابك وتداخل مُصطلحِي يعسر فصله لشدة الوصل مع مصطلحات مجاورة محاورة، وهذه أهم التساؤلات:

- ما حدود الوصل والفصل بين السخرية والهجاء فالتهكم والفكاهة؟وهل في هذا التشابك منافع؟.

- أيهما الأسبق والأوفر لإنتاج الآخر السخرية أم الفكاهة؟.

- هل المفارقة شرط من شروط بناء السخرية؟.

- متى تكون السخرية في الخطاب إمتاع وإقناع؟ ومتى تنزاح عن الجدية والندية لتلج التهريج؟.

- هل السخرية في الأدب هي البديل الخطابي والبلاغي والحجاجي الجديد؟.

- بأيّ شروط نصية تتشكل السخرية الرفيعة الدقيقة؟.

- هل تعدت السخرية دورها النقدي في التشريح إلى التجريح ؟.

- ما نقاط التقاطع والتنافر بين الأب الساخر والسخرية في الأدب؟.

1- السخرية والتنوع المفاهيمي.

1-1- السخرية في اللغة والاصطلاح.

تعرّض ولا يزال مصطلح السخرية لاضطرابات في التثبيت والتعريف،وإن قُدر لإجماع لغوي يبقى الاصطلاح مفتوحا على الإضافات ،إذْ هو مطاط متمدد يصعب السيطرة عليه إلا في حالة حصره في حالة أدبية واحدة، فجاء في لسان العرب" سخر: سخر منه وبه سخْرا وسخرا ومسْخرا وسُخْرا، بالضم وسخرية وسِخريا وسخرية: هزئ به... والسُّخرة: الضحكة "[1] والسخرية هنا هي الهزء والاستهزاء.

لا نكاد نعثر على تعريف اصطلاحي جامع مانع، ويتغير التعريف بتعدد الأوجه التي تظهر بها أو عليها السخرية والسياق التي تتخذه والأداة التي تهيكل بها مادة السخر، والأشكال التعبيرية المودية لها إلا أنها كثيرا ما تفيد في الاصطلاح أنها " نسبة عيب إلى شخص أو تفخيم عيب في شخص بغرض التهذيب والإصلاح ليبرأ منه أو من بعضه أو ليخافه إن لم يكن فيه ولهذا فهي- كونها أداة للتسلية – وسيلة لخدمة الفرد والمجتمع، لما فيها من تهذيب وتقويم وإصلاح وتطهير "[2] وردع فالتسلية التي بها واعية مقصودة لا مدمرة مجانية للاستهلاك، فهناك قران بينها وبين الضحك البناء.

والسخرية " فن يباغت الفهم دون استئذان ويستدعي الحواس دفعة واحدة وهي من طرق التعبير التي يستعمل فيها الشخص ألفاظ أو مواقف تقلب المعنى "[3] وتبدّله،أو تظهر الكاذب المضلل في الواجهة الخطابية وتبقي الحقيقي جوفا،فاللفظ المستعمل يغالط دلالته المعهودة المستنتجة المؤولة، وعلى المتلقي فرز أو فصل المعنى السليم من المشبوه، فازدواجية المعنى ركيزة السخرية، والرسالة هنا

[1] – ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955، ص 352، 353.

[2] – رابح محمد العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب " التربيع والتدوير " و "البخلاء " و " الحيوان "، دار الكتاب الثقافي ،ص 07.

[3] – حمدي التورج: السخرية واللقطة السحرية دراسة نقدية لأعمال الكاتب عمر طاهر،ص 105.

تكون في قمة تأثيرها وتكتسب ديمومة تواصلية حتى بعد زوال مفعول القراءة الآنية، " فالسخرية تريد شيئا وتظهر غيره بمعنى أنها تعبر عما تريد أن تقوله بقول مضاد له، فتجيء بالذم في قالب مدحي أو بالجد في قالب مازح أو تأتي بالحق في قلب الباطل "[4] تربط المعنى بنقيضه وغريمه ،تصدم الدال بغير مدلوله،إذ تلغي وتلفي وتنفي أي تقارب بينهما علناً.

وبهذا الصدام المثير بين اللفظ ومعناه واللامقابلة يقع علوق المتلقي؛ لأن ما يجذب المختلف الغريب وبدرجة أقل المؤتلف المتفق عليه، والسخرية تركيب وتعبير غير اعتيادي" والناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية "[5] ،هي في عموم الأدب تروم إعلاء اللاسوي في جبهات متعددة لفضحه بعد فحصه، من هنا ولجت باب النقد أو الانتقاد، إنها " بديل أخلاقي وإيديولوجي للاأخلاقي الرديء، فهي تقدم الزمان والفضاء البديلين ،لأنها وعي انتقادي أو انتقاد واع يفضح الخطاب المضاد مفشيا سر حقيقة وهمية "[6] تأرجحت في الخطابات التقليدية، فالسخرية على شراكة واستثمار مع النقد في فعل الهجوم على العيوب والانقضاض على مكامن العلل، بيد أن الأولى تمررها على آلياتها فلا تبدو من مُهلتها نقدا، تتريث فيه حتى تجتثه بأساليب التوائية خادعة مراوغة في التركيب وصياغة اللفظ ومخالفة السياق وعكس الإحالة وقلب العلامة وفوضى المعنى الذي نألفه يتصل بمعان أخرى لا تمده بصلة.

" فالسخرية تنظم العلامات اللغوية بغية توصيل معنى يختلف عن ما تفصح به الكلمات حرفيا، ويمكن أن يحدث هذا على مستوى الجملة أو على مستوى أحداث سردية أكثر تعقيدا، السخرية تقتضي إدراكا نقديا يتم التعبير عنه بخطاب متعدد المعاني "[7] يسكن خلف الكلمات المغلطة،لتحقيق فرادة أسلوبية تتموضع في اللاموضع، تخلف قرينة أو قرائن ملتبسة لا يمكن الوثوق بها إلا بعد القيام بالإسقاطات النصية وخارج النص، في ذلك استثارة واستنفار لذهن متلقيها، زاجة به في دوامة تفسيرها وردها إلى أصلها لأنه " هناك تعارض تناظري أيضا، إنها هنا ملفوظات متطابقة تختلف

[4] – عبد النبي ذاكر: العين الساخرة أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربية، ط 1، المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، 2000، ص 09.

[5] – محمد مشبال: البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، د ط، منشورات كلية الآداب،جامعة عبد المالك سعدي، تطوان، المغرب ، 2000، ص 87.

[6] – عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 15.

[7] – عبد الفتاح عوض: السخرية في روايات باييستير دراسة لغوية سيكولوجية، ط 1، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الهرم، 2001، ص 13.

عمليات تلفظها "[1] واستقبالها، وتمنح هنا الأولوية للإشارة الساخرة على حساب القول؛ فالأول مكشوف غير الثاني المتمنع المتمتع بحصانة تفسيرية تحظر بلوغ القصدية إلا بمشقة فك الباطن ببعض مؤشرات الظاهر.

والسخرية " ترفض المظهر لأنها تُذهب أثر اليقين ولكن السعي وراء هذا اليقين لا يعني أنها مرادفة له ولا تقدم لنا الضمان لبلوغه "[2] السريع واليسير،إنها تقوم على الشك وتشكيك المتلقي للانهائية فهمها؛ لمواراة المعنى، رغم تقديمها لمؤشرات عنه لكنها مقلوبة فكهة هازلة في موقع جاد ،لا تتورع في استظهار الغيظ والنقد ،تُشعر الخصم أو الموضوع المسخور منه أنه محل ضحك من قبل الجميع ،هنا مبلغ خطورتها ونجاعتها التبليغية، تثور ضد الظلمات وتُثَوِر عليها، تعمل على إغاظة المسخور منه ،وحتى الشاهد على هذه السخرية متلقيا كان أو مجتمعا، تحدث داخل المعني بها زلزالا نفسيا لم تحدثه ألفاظ الذم الصريحة، وتزيل عن مستعملها غصة القيد لأن بها مساحة حرية للإدلاء بما لا يُدلى به، لذلك تقترب وتتصل السخرية بعلم النفس.

1-2- السخرية في علم النفس.

تُلقب السخرية " فن المواجهة الإنسانية للأحداث والظواهر "[3] المنحرفة عن جادة الصواب، تجتهد بمكرٍ في تصويب البصر إليها والتقليص من انتشارها،" والدعوة إلى الثورة من غير هتافات عدائية ومن غير تنظيمات يُدان أصحابها وكأنما تهيئ للثورة على الظلم والانحراف "[4] في سكونية تامة تامة دون ضوضاء لفظية وهالة تعبيرية بلاغية ،تنتقي البنية اللادغة، فهي بتعريضها الاعوجاج للمساءلة الساخرة تنتقم منه، تريح من سبب له عاهة اجتماعية أو نفسية ،جاعلة إياه يضحك منه عاجلا،وفي ذلك راحة نفسية وشعور بالتفوق ولو معنويا، ويدخل المسخور منه / المتسبب في دوامة نفسيه يتصدرها احتقار الذات أو استعادة الضمير الحي جراء تواتر الفعل الساخر،ولمزاياها النفسية

[1] – تزفيتان تودوروف: شعرية النثر (مختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود،ترجمة، عدنان محمود محمد، مراجعة، جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 32.

[2] – عبد الفتاح عوض: السخرية في روايات باييستير دراسة لغوية سيكولوجية ، ص 46.

[3] – حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، د ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1982، ص 36.

[4] – المرجع نفسه: ص 35.

أُعتد بها ،إنها " سلاح من أسلحة الحرب النفسية "[1] مع الخصوم ، ولا نقصد بالخصم الأشخاص بقدر ما نعني التيمات المسكوت عنها القابعة في درك المحظورات.

و" لعل للسخرية جانبها السيكولوجي المتفرد الذي لا يرتبط بالتقاليد الأدبية، فنحن ربما نتحدى أو نرهب الأشياء التي تهددنا وتخيفنا، لكننا لا نضحك منها، أما عندما نضحك من شيء، فهذا دليل على شعورنا بالتفوق والسيادة "[2] والنصر، وحصول التفريغ النفسي الذي يترك هامشا من السعادة ولو مؤقتة، ويعبئ ذات الساخر أو من انتصرت لهم سخريته بالطاقة النفسية والإحساس بالمشاركة أو المحاكمة الجماعية لهذه الاعتلالات، ويشار للسخرية" أداة الضعيف القوية، بمعنى أنها بقدر ما تتيح تنفيسا يعيد للمرء بعض توازنه، تطور سلاحا يقلب المعادلة، فيسقط القوي من عليائه ويرفع الضعيف إلى منصبه يكون فيه القاضي والمنفذ "[3] داخل النص أو الخطاب، إذ هي " إحدى الوسائل الفنية والنفسية البارعة في ثقافة المقاومة بالحيلة عند الشعوب "[4] والحرب أو المحاربة الخفية السرية ذات الحصيلة العلنية واستخدامها عبر ممراتها الجمالية ومسالكها التقنية يولد " شيء من التحرر من أسر بعض مظاهر الانعتاق الوقتي من بعض مظاهر الكبت "[5] النفسي والإبداعي الذي كُون لعدم تجاوز بعض الخطوط والحدود أثناء معالجة موضوع معين.

فالكاتب الموظف للسخرية يجد فيها ملجأ للبوح، بأسلوبها المواري يحتمي من المضايقات التي قد يصادفها في التصريح ،فالسخر آلية لف وغموض وتحويط حتى تُجهز ثم تُجهر أخيرا على هدفها دفعة واحدة بشحنة نفسية عالية لأنها بصدد رفع الاستار إبداعا عن هنة ما، فَـ" السخرية في أسمى صورها آلية دفاعية ضد القهر مهما كان مصدره "[6] والجهة المسؤولة عنه،واستعانتها واستغاثتها

[1] – عبد الحليم حنفي: التصوير الساخر في القرآن الكريم، د ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1992، ص 12.

[2] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، 1996، ص 187.

[3]– رضوى عاشور: الحداثة الممكنة الشدياق والساق على الساق البداية الأولى في الأدب العربي الحديث، ط 1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009، ص 72.

[4] – محمد رجب النجار: الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، د ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2015، ص 22.

[5] – المرجع نفسه: ص 23.

[6] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ، ط 2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2012، ص 100.

بالضحك أو الفكاهة المنتجة له ما هي إلا خطة من المرسل " ليدفع الملل والسآمة عن القارئ أو السامع وهذا مذهب نفسي سديد "[1]وشديد الوقع.

1-3- السخرية في علم الاجتماع.

تختلط أو تلتصق السخرية في مفهومها مع علم الاجتماع؛ حيث يميل الفرد لها في مجتمعه" وقد يسخر الإنسان من نفسه لينجو من حملة المجتمع عليه، وذلك حين ينتبه إلى عيب، أو حين يشعر أن المجتمع منتبه لهذا العيب "[2] فيصرفه بالتفريط في ذاته والتنازل عنها وطرحها للسخر علنياً، ساعيا بهذا التوجه تغيير وجهة نظرهم إلى عيبه، في ذلك فلتان وتملص من العقاب الاجتماعي، و" يمنع نفسه من أن يكون هدفا للغير "[3] مُشرعا لهم في كل حين، هي بذلك " بديل مقبول للعقاب "[4]،وسيلة حماية اجتماعية وحتى ذاتية، ولكي لا تتجاوز ذلك لا بد أن تكون" سخرية غير عدوانية "[5] سلمية نافذة هادفة لا هادمة ،وما " عملية الإبداع الفني إلا إفرازا ضروريا بل حتميا لقوانين اجتماعية وتاريخية محددة "[6] أو الجغرافيا النازلة بها الوقائع " وهذه الظروف قد تحرك في الأديب والشاعر بواعث السخط أو الرضا، فيسخر منها ويتهكم ،إذا كانت غير موافقة لهواه أو هوى الجماعة التي ينتمي إليها، فكريا أو نفسيا أو اجتماعيا أو سياسيا "[7] وحتى أخلاقيا وثقافيا.

1-4- السخرية في الفلسفة.

لأن السخرية تعلق بفروع كثيرة، تتجاذب معها بطريقة ما،فامتدادها " يكشف عن صراع بين مجالات وتخصصات مثل (الأدب والفن والفلسفة) وكل تخصص يحاول أن يجعل من مفهوم السخرية

---

[1] – محمد نبيه حجاب: بلاغة الكتاب في العصر العباسي دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب، ط 2، مكتبة الطالب الجامعي، 1986، ص 123.

[2] – حامد عبده الهوال:السخرية في أدب المازني،ص 32.

[3] – المرجع نفسه: ص ن

[4] – المرجع نفسه: ص 33.

[5] – فرانشيسكو رويث رامون: تاريخ المسرح الإسباني منذ بداياته وحتى 1900، ترجمة، السيد عبد الظاهر، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، 2002ن ص 414.

[6] – مسلم حسيب نسيب: جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، ط 1، دار السياب، لندن، 2007، ص 19.

[7] – آصف دريباني: السخرية في شعر نديم محمد، ط 1، دار الجنان للنشر والتوزيع ، المملكة الأردنية الهاشمية، 2016، ص 17.

أحد مفاهيمه الأساس التي يعضد بها عمله "[1] وينسبها إليه ويوثق بها منهجه؛ فيستدل بها، ويقتنص بها التأثر والتأثير، ويوكل لسقراط توظيف السخرية في جداله وسجاله مع خصومه؛ إذ " منذ نشأتها الأولى في حقل الفلسفة الإغريقية، أي انطلاقا من إعادة مساءلتها للحس المشترك مع سقراط "[2] الذي سمي فرع منها باسمه " السخرية السقراطيه " التي لها منهجها الخاص في التشكل والاستهداف، المتمثل في " عملية التساؤل مع التظاهر بالجهل "[3] للإيقاع بالمجادل ومحاولة استدراج غباء خصمه وتظاهره بالجهل خطة لتقويله كل ما يجول بداخله من أفكار، قد لا يستظهرها – الخصم– في حالة المعاكسة أو الجدية ،وفي هذا الإدعاء بالجهل سخرية من المُناظر له وإطاحة معنوية به وبالسفسطائيين، حيث يطلب " سقراط من محاوريه تعريف المفاهيم وإبداء جهله منها أو فيها، وهذا يحتاج إلى إدراك ووعي وبصيرة بما تشخصه، فالحكم على شخص نتيجة موقف ما بأنه ذكي على حين نحن نقصد بأنه غبي... فالسخرية الهادفة لا تكترث لما تؤول إليه العواقب، لا تعرف المجاملة أو المخادعة "[4] تعترف بالصدق والحقيقة وإن كانت الوسائل المنقبة عنها مخادعة مراوغة مموهة.

فسقراط ومؤيدوه أفلحوا في إيلاج السخرية إلى حقل الفلسفة بعد أن كانت حكرا على المسرح اليوناني، وأشهرت في سبيل السعي الحثيث لإظهار المعرفة والأخلاق والحكمة ودحر الجهل والجهال والمدعين العلم،ولم ينج هو الآخر من السخرية منه " فقد كان إدعاء سقراط الحكمة والعلم الإلهي، كان محط سخرية أيضا عند أغلب سكان أثينا "[5] سخرية متبادلة هيأت الجو العام لاستقرار هذه التقنية بالفلسفة اليونانية والفلسفات الموالية ،وهذا التوجه " السخرية السقراطية " استلهم إبداعيا لإنتاج مشاهد ساخرة.

---

[1] – رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بيتر سلوترديك ، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2016، ص 21.

[2] – أمينة الدهري : الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ط 1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص 25.

[3] – أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مجلد1، تعريب، خليل أحمد خليل، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 2001، ص 708.

[4] – رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بيتر سلوترديك ، ص 49.

[5] – المرجع نفسه، ص 50.

1-5- السخرية في البلاغة.

للسخرية دلو ودنو من الدرس البلاغي؛آليات بلاغية جمّة تستند عليها كالمبالغة والتعريض والتورية وغيرها، فهناك من يركنها للبلاغة بعد انطلاقها من الفلسفة، رغم أننا " لا نجد في التراث العربي لفظا عاما مولدا لمعان تستوعب المفهوم الحديث للسخرية، وذلك برغم وجود ألفاظ كثيرة تصف تجليات عديدة للهزل باعتباره الخلفية الفلسفية للسخرية البلاغية "[1]التي أضحت أسلوبا في البلاغة الجديدة، خاصة وأنها من " الأدوات المهمة في التأثير على القارئ وجذب انتباهه...تشيعان في الأثر الأدبي حيوية وقوة "[2] ما يحيلها ويقربها من وظائف البلاغة وتفريعاتها، كلاهما يترصد الإقناع بعد بلوغ التأثير، وإن كانت البلاغة وسيلتها في ذلك قوة اللفظ والربط الوثيق مع السياق أي مطابقة المقال للمقام ،بيد أن للسخرية طرقها المناوئة لهذا؛ إذ تعمد إلى نقض المطابقة وفضها وترك مؤشرات ضعيفة عن المغزى، غايتها من هذا الفعل شغل مساحة مهمة في ذهن المتلقي وكسب أفق انتظاره.

التقاسم الوظيفي والربحي لا التركيبي الباني بين السخرية والبلاغة رمى بالأولى في أحضان الثانية؛ فالسخرية " ظاهرة للخطاب، من حيث إعادتها الأواصر مع قوة الكلمة في بعدها التواصلي، ونشدانها التأثير في مستمعيها والإقناع بطروحاتها ومن ثمة يأتي التفكير في التوجه الإقناعي للسخرية "[3] لكن قوة الكلمة بها ليس كلفظ وإنما بما يدسه هذا اللفظ من دلالة عصية على التفسير لمنافاته معناه الطبيعي، وهذه الاستبدالات اللفظية للمعنى وتقنية الاستدلالات على صحته بمسالك متنوعة منها البلاغية لإزالة اللبس / الزيف عن المسخور منه، فلا تصريح من الاستهلال إلا بتواتر الأدلة الموشحة بالسخرية، ما يعدها حجاجا أو الحجاج بالسخرية، لأنه " يمكن أن يكون الحجاج بالخطاب التلميحي أيضا "[4] الترميزي التضليلي، ففي التلميح والإيحاء توكيد ودليل على صحة قضية أو بطلانها بالدفع بالتركيب اللغوي الظاهري وستر الدلالة أو إخفائها.

والدراسات الحديثة كثيرا ما تحدثت عن تلك الروابط والعقود بين السخرية والحجاج ،فآليات الأولى أدوات حجاجية للبرهنة على صواب وسلامة رسالتها، ووعي المتلقي بها وحُسن استقبالها لها "

---

[1] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 85.

[2] – عبد الغفار عيد: أدب الفكاهة عند الجاحظ، ط 1،مطبعة السعادة، 1982، ص 117.

[3] – أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة ، ص 30.

[4] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، 2004، ص 500.

فتعمل على سلب المسخور منه ما يمنحه مصداقية القول والفعل بتجلية تناقضه واستدعاء سلبياته "[1] بكيفية خادعة لا يتفطن لها كمزج الجد والهزل ،المدح والذم ،الضحك والألم، فيفقد المقصود القدرة والمقدرة على الدحض أو المجابهة ويدخل في حالة ذهول لانكشاف حقيقته على هذه الشاكلة، ذهول لا يسمح له بالرد أو التعقيب، والتيمة المطروحة للسخر تتعرض لنفس الطريقة فتستنزف بإحالتها على التشريح في قالب يتراوح بين المبالغة والتمويه والتعجب الاستفزازي والتساؤل الفكاهي وحتى الدعابة واستحضار اللامتوقع والتداخل بين الأزمنة والأمكنة، حتى يستشعر المتلقي فيقتنع ويؤيد.

و " السخرية بكل أنواعها حجاجا مضادا يسمع صوت الساخر وأصوات أخرى تنحو من خلالها إلى أن تكون بانية لواقع بديل بواسطة وسائل لغوية مباشرة منصرفة إلى حد الدعابة والهزل، مما يتيح للصورة الساخرة استنفاذ الحدود المعقولة والمحتملة ويكسبها فعالية أنفذ إلى النفوس "[2] تستميز عن الفعاليات الموجودة في الخطابات الأدبية التي لا تسترفد بالسخرية ومشتقاتها، ففي السخرية قوة برهان على بطلان فعل أو ضعف رأي، سلبية موقف، والحجاج " آلية مهمة في محاورة الأطراف المشاركة في عملية التواصل والغرض من كل ذلك هو التأثير أو الإقناع، أو الحوار، أو مناقشة الآراء المطروحة بالتشكيك في صحتها أو معارضتها "[3] حين تدقق فضح كل بهتان، درء كل شبهة، اتهام طرف معين، إجلاء علل الفساد بكل أطيافه.

بيد أن حجج السخرية المقدمة تحيّر وتحتم على المرسل إليه إخراج الحد الأقصى من التفسيرات، ومجبر هو في الربط أو الوصل بين البناء اللغوي التعبيري وبين الصورة المجازية للتعرف على طبيعة القصد/ الرسالة مع قياس حجم الظاهر والمستتر الذي توكل له مهمة ترحيل المعنى الحقيقي بعيدا عن أنظار التأويل الأول حتى إشعار لاحق، هذا ما تمليه المواثيق الفنية لـِ " اختراق المحظور والعبث بتعاليم النظام العام "[4] في صياغة مبطنة تخلط الإحالات لتركيب غشاوة عن الممنوع ،وفي هذه التغشية وقاية من الرقابة والعقوبة ومُحسن جمالي.

---

[1] – أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ص 23.

[2] – المرجع نفسه: ص 24.

[3] – جميل حمداوي: من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، د ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 09.

[4] – عبد الله البهلول: في بلاغة الخطاب الأدبي بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم، ط 1، قرطاج للنشر والتوزيع، 2007، ص 118.

لقد بنت السخرية علاقة قوية مع البلاغة ومكوناتها حتى ولجت علمها وسلكت طريقها، وأخذت بوظيفتها، ولحقت بالحجاج ونظريته، ممهدة وممكنة لآلياته أن تكون حجاجا، اختلست منه منهجه في الاستدلال والتدليل حيازة للإقناع الذي لا بد أن يُسبق بالسخر، الذي يكون بالتداخلات الضدية التي تطبقها في خطابها والتنصل من المعنى الواضح، فترديه غريبا مشوها عجيبا، عميقا في مستواه الداخلي، مثيرا في استقباله ،محيرا في تفكيكه الذي يستلزم طاقة تأويلية هامة للتنقيب عن المغزى والجدوى والحدود التي تعنيها هذه السخرية.

فالسخرية أخطبوط يمد أذرعه في مناح أدبية عدة، يلتقي مع علوم أخرى خارج الإبداع الأدبي،ما يؤكد أنها ظاهرة عامة مشتركة أملتها ظروف متشابهة، اهتز لها الأديب والنفساني والاجتماعي، واستدعاها هؤلاء تبعا لحاجياتهم ،كما أن الصورة التي تبِين عليها تتماشى وتركيبة ذلك العلم وهدفه العام.

2- السخرية والتداخل المصطلحاتي / المصطلحات المتجاورة.

لم تكتف السخرية باندساسها في علوم شتى، كما رأينا آنفا، بل اشتبكت إلى حد يصعب فيه فصلها عن مصطلحات أخرى ومفاهيمها، بعضها تنتجه والآخر روافد لها لتصوغ هيكلها وتكمل وظيفتها وتتضح جمالياتها.

2-1- السخرية والهجاء.

إذا كانت السخرية ذات طبيعةٍ نقديةٍ أو انتقادية هجومية واعية بحدة لغوية وفهم دراماتيكي مثير للضحك، تأبى العلنية وتتبنى الانزياح الكلي للتركيب اللغوي عن مدلوله " بقصد انتقاد شخص أو مجموعة على مستوى الاعتقادات والأفكار "[1] وهذا الانتقاد يتصاعد تدريجيا بوتيرة مضمونية ولفظية بتراكم المعنى وتعداد صور النقص في إطار فني، ورسم دقيق للشخصية المسخور منها رسما ماديا واجتماعيا وفكريا حتى يبلغ مرتبة الهجاء، الذي هو انقضاض مباشر وسريع على المهجو منه، لا يتوخى التمهيد المثير للتأويل؛ أي الإتيان بموضوع مواز يربطه بالمحوري خيط رفيع أو إحالة خافتة ،نقيض السخرية التي تهرّب بعضا من أدوات الهجاء النقدية، و" الهجاء ناقد بطبعه عياب تستدعيه حماقات الناس وأخطاؤهم بأكثر مما تستدعيه فضائلهم "[2] التي ينبري وينبغي لها المدح، فالنقائص هي

[1] – أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ص 23.

[2] – محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، د ط، مكتبة الآداب بالجماميزت، دت ، ص 27.

لقاء السخرية مع الهجاء على مستوى المحاكاة، عدا الهجاء الشخصي ذو المبررات الذاتية لا الموضوعية بين طرفي الهجاء.

ويتقاسمان الكيفية الفنية في تكوين النقد وإظهاره؛ فالهجاء مثل السخرية " لا يؤدي فكرته أداءً مباشرا صريحا، ولكنه يشير إليها في حذق،ويلمح إليها في لباقة ويسخر من فريسته مداعبا "[1] ويأتي حينا على غير ذلك، ويكشف خصمه مبكرا دون ممهلات لفظية ملتوية المعنى، والسخرية في السرد كما في المسرح لا يمكنها النمو فنيا وبنائيا دون الاستدارة والاستعانة بالهجاء وأساليبه في تحنيط الموضوع أو الرذيلة السلوكية،والهجاء لا يفرّط في السخرية ويسترفد عليها ليشكل ماهيته وصوره ويؤدي غرضه النقدي فهو " يستخدم أدوات السخرية وينهج منهجها ويستعمل أسلوبها "[2] المتنازع مبنى ومعنى، ويضم أهم تصوير لها الكاريكاتوري، وكذلك الباروديا.

لا سخرية دون هجاء ولا هذا دونها، كلاهما يحوي الآخر ليصل مرتبة التشكل والبناء، وهناك من يجعل من الهجاء فرعا من فروعها " ساعد على إثراء السخرية وعلى تطويع العربية لها "[3] وتعبئتها بمزيد من العناصر التركيبية الجديدة المفضية لنقدٍ أشد، وتنزل السخرية منزلة الهجاء الخليع،إذا حتمت الحالة المهجوة ذلك، إذ تَهجم على " الفساد في عقر داره، مستخدمة أسلحة الهجاء الفاحش، إذ أن التعفن عندما يصل قمته، فإن التورية والتلميح والغمز أسلحة غير فعالة "[4] بالمَرة، فتخرج مؤقتا واضطرارا إلى هذا الفعل وتستخدم المباشرة في اللفظ وصراحة المعنى الصادمة، لا تتريث في الإطاحة به، لكن بمقادير موزونة لا تعادل نظيرتها في الهجاء الفاحش الذي به سبٌ وقذفٌ أحيانا، والسخرية إن وظفتهما تخرج عن مسارها الجمالي الإصلاحي التنويري ،إذ هي تُهذب مكونات ووسائل الهجاء وتعقلنها.

وعليه " فإنه من السهل وضع حد فاصل بين الهجاء الفاحش والإهانة والسباب الصريح وبين السخرية كفن له أصوله وأسراره "[5] وقواعده التسييرية، التي كفلت له التميز والإشاعة في الآداب والفنون، وسمت بفن المقاومة ونصرة الصلاح ،وإن هي نحت للهجاء الفاحش تكون قد جنت على نفسها أسلوبا،

---

[1]– محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية ، ص 29، 30.

[2] – حامد عبده الهوال:السخرية في أدب المازني،ص 252.

[3] – المرجع نفسه: ص 252.

[4] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص 177.

[5] – المرجع نفسه: ص ن.

تأثيرا وتلقيا، لا ننكر تداخلها مع الهجاء من جهة اشتراكهما في النقد، لكنهما يتمايزان في وسيلة التسيير والمعالجة وإجلاء العيوب، ويظل " الفرق الأكبر بين السخرية والهجاء هو أن الهجاء سخرية هجومية ومعاييره الأخلاقية واضحة نسبيا "[1] في النص أو الخطاب إضافة إلى معاييره النقدية المباشرة غالبا.

و " توجد بعض نقاط التلاقي الهامة بين الهجاء والسخرية: كلاهما يهدفان إلى النظر بعين الاعتبار إلى الأمر الذي يعبر عنه؛ إذ أنهما يعرضان التناقض والتنافر بين الجوهر والمظهر، بين القول والفعل، بين الدال والمدلول...فالهجاء يتميز عن السخرية من حيث كونه ذا سمة قاطعة حاسمة فضلا عن جوهره الإصلاحي والتأديبي وهدف الهجاء هو التشهير بأوجه القصور "[2] وتتبعه السخرية في تشريحها للاعوجاجات من كل النواحي ،فلا توجد فروقات جوهرية بينهما غير أن نقدهما مختلف كل له زاويته الفنية ومنطلقه الجمالي.

2-2- السخرية والتهكم.

مصطلح آخر تتنازع معه السخرية حد الترادف، وحتى المفهوم يتقاسمانه، إنه التهكم " طريقة أو خاصية مميزة في التعبير...طريقة تبدي ما تقصده لا بطريقة مباشرة "[3] على منوال السخرية، وإن وضع التهكم نصب عينيه الشق اللغوي التلفظي أكثر من التصويري، ويناصر معظما الصوت والحركة ويبين من بوابتهما، ويوجِه التهكم عادة أسهمه نحو الماديات والأشخاص في الطليعة، فلا ضرر" أن تشتمل السخرية على استخدام التهكم والاستهزاء لأغراض تصحيحية رقابية تحذيرية "[4] ولزيادة المفعول بمصاحبة التهكم والأخذ بتقاناته،" وأحيانا ما تجري التفرقة بين السخرية satire والتهكم irony على أساس أن السخرية توجه اهتمامها نحو الضعف وليس الشخص الضعيف، وأنها غالبا ما تتضمن حكما أخلاقيا، وهدفا تصحيحيا ومن أشكالها الأهجوة "[5] تنقب هي وراء النقص والوهن تيقنا منها أنه الأفيد للمعرفة،وليس المرحلة الأخيرة هي العينة التي تتقيد بها لكشف الشوائب وإنما ما قبلها،

---

[1] – نورثرب فراي: تشريح النقد محاولات أربع، ترجمة، محمد عصفور، د ط، الجامعة الأردنية، 1991، ص 288.

[2] – عبد الفتاح عوض: في الأدب الإسباني السخرية في روايات بابيستير، ص 51.

[3] – شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص 17.

[4] – المرجع نفسه: ص 53.

[5] – المرجع نفسه: ص 51.

لتكون الحصيلة جديرة بالإصلاح فالخوض في السطح دون لقاء الجوهر أثناء اشتغال السخرية يجانب الصواب موضوعية وإمتاعا.

والتهكم " ضرب من السخرية التي تستعين بتبديل اللهجة، أو بعدم إعطاء الكلمات قيمتها الحقيقية أو قيمتها الكاملة على إفهام السامع أو القارئ عكس دلالة القول "[1] دال أو علامة لغوية لا تتناسب مع تفسيرها الطبيعي أو المؤول الأنسب، مجموع الملفوظات في حالة معنى لا يتطابق ظاهريا مع ظروف سياقها التي وردت ضمنه، و " يصبح أسلوب التهكم أوسع من مجرد تناقض دلالتين؛ فقد ينظر إليه باعتباره سخرية من أسلوب أدبي متبع في نمط جمالي معين "[2] أو ما يصطلح عليه " المحاكاة التهكمية " التي تختص بالأدب ونصوصه، واحتماء السخرية بالتهكم يكون حين تتقصد الأشخاص لمزاياه النفسية وقوته التدميرية لحدته التعبيرية الإرسالية التي تلائم مبدأها العام في ترحيل العيوب قصرا مسبباتها ومسبّبيها.

في عالمنا العربي، ولغتنا العربية تعيش على فوضى مصطلحات يعوزها التصنيف والتدقيق ومنح لكل مصطلح مقابل وصفي، و" مازلنا نخلط بين السخرية والتورية اللفظية والتهكم وروح الدعابة واللماحية، مما يحتم ضبط هذه المفاهيم والمصطلحات حتى لا يحدث مثل هذا الخلط "[3] ونفوته بيسر،بدل ضم الألفاظ إلى بعضها ورصفها، فما إن نحاول أن نتعقب مصطلحا حتى نجد أنفسنا أمام فوهة من المصطلحات والمفاهيم التي تتداعى تباعا للأول، وما صعّب من عملية الفرز أن " الفروق بينها ضئيلة في لغتها الأصلية "[4] المنقولة منها إلينا، رغم أن التهكم يسيطر على منهجه العملي ضدية الدال والمدلول والأيقونة المصاحبة، تقنية لا يفارقها في اشتغاله خطابا كالمدح موضع الذم،التعظيم موضع التهوين، وهكذا؛ وهو نفس المعول الأسلوبي للسخرية.

والشاهد على هذا التلاقي والاشتراك الأدائي الوظيفي أن" بين الهجاء والسخرية والتهكم صلات شتى تجعل كل واحد منها قريبا من الآخر بحيث يمكن أن ينظر إليها كلها على أنها تنبع من

---

[1] – ياسين بوعلي: بيان الحد بين الهزل والجد دراسة في أدب النكتة، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1996، ص 149.

[2] – محمد مشبال : بلاغة النادرة، ط 2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، المغرب، 2001، ص 35.

[3] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص 119.

[4] – إلرودإش وجان كوهن وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وتقديم ، محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996، ص 95.

نفس واحدة"[1] وتصب في المجرى ذاته أي وحدة الهدف، مع الاقتيات على العناصر البلاغية النصية المتشابهة بعد الانطلاق من نفس الخط الموضوعاتي ،تصليح الأعطاب بمهاجمتها نقدا،لتحفز المتلقي لأساليبها الغريبة الطافحة بالفكاهة المسفرة عن الضحك ،بيد أن فكاهة السخرية أو السخرية الفكهة تفيض حزنا وألما معظما، وتجانب الفكاهة العادية التي موردها النكتة أو الطرفة أو الدعابة لطبيعة المعروض.

2-3- السخرية والفكاهة.

تعود إشكالية اختلاط السخرية بالفكاهة إلى السبق والأولوية؛أيهما يكوّن وينتج الثاني؟ هل الفكاهة نتيجة حتمية لسخرية ما؟ أم أن السخرية هي منتوج الفكاهة؟ فالسخرية لا تبلغ الذروة الوظيفية إلا بإثارة الفكاهة التي تتهيكل لزوما لتبعات الاستخدامات المتناقضة على مستوى اللفظ والتركيب اللغوي المتلاعب به لصالح ردم المعنى العميق وبيان الظاهري الفكه الذي يعضد الأول ولو على شفا كلمة أو علامة، لكنه لا يُشترط أن يقترن الضحك بهذه الفكاهة فقد لا يحصل؛ لأن المكشوف عنه بها صادم مفجع مخيب عند العثور على القصد السليم للسخرية التي دفعت باللاسليم الفكه أولا، وهنا تتملص من أسْر الفكاهة كفكاهة والتي" غرضها الإضحاك، في حين لا يكون الإضحاك هو غرض السخرية الأساسي.بل غرضها الأساسي هو غرض يهدف إلى بيان ما في الفرد والمجتمع من هفوات وأخطاء "[2] بأساليب بها بعضا من نفحات التفكيه وطرائقه وما عكس وتبديل الدلالة الإيجابية بالسلبية إلا دليلا.

وحتى " الفكاهة لا تعني بأية حال من الأحوال التسلية والتهريج الذي يصل حد التفاهة "[3] حين تغيب وتزول المنفعة من ورائها نقدا بناءً لآهات الذات وعاهات الواقع، والفكاهة كالسخرية تحمي قائلها والمرسلة إليهم من فيض الضغط والحرمان اللفظي والقولي، فما يتردد ويرتبك في الإدلاء به عبر القنوات الرسمية يكون مقدورا عليه بنافذة الفكاهة وعناصرها، والفكاهة التي مصدرها السخرية؛ ذو خلفية جدّية تحتمل قدرا من التعليل وتستقبل كقيمة وفكاهة في الآن نفسه، فالسخرية " ترقى بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاء ولباقة، فتجعل لها معنى وتعطيها قدرة خاصة على أن يكون لها هدف، وأن

[1] – عبد اللطيف حمزة : الفاشوش في حكم قراقوش ، ص 87.

[2] – آصف درييباني: السخرية في شعر نديم محمد، ص 15.

[3] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص 237.

تخدم هذا الهدف، وأن تحتال لتحقيقه "[1] بابتسامة تُكِن دلالة أو دلالات مترامية،غير أنه توجد فكاهة لأجل الفكاهة وإن ندرت في حقل الأدب الذي تلجه متعة ومنفعة لا للترفيه المجاني صفر المقاصد.

ومن خطوط التماس والاحتكاك بين السخرية والفكاهة؛ أن الأولى " تلتقي مع وجوه الفكه في كونها إحدى قوادحه ومهيآته"[2] وآلية رئيسة في تشكله،وبتضمين السخرية في الخطاب يصبح حدوث الفكه ضرورة وطبيعة وغلة، وتنبني " الفكاهة في بعض الأحيان على جدل أو ابتهاج ونجاح أو انتصار فهي في بعض الأحيان الأخرى تنم عن ألم دفين وتشف عن كرب خفي ويريد من يلجأ إليها أن يداوي ألمه بالضد ويشفي كربه بالنقيض "[3] تماما كما في السخرية،التي تتلاعب بوعي مع اللاأخلاقي محاولة أخلقته في إطار فني قوامه الإدهاش وطرح العجيب مألوفا، إنها " سخرية تعكس شعورا بالكارثة "[4] سواء وقعت أو أوشكت على الوقوع، تفكك مادتها المسخور منها إلى شذرات مع الربط السببي الشفاف الغير مرئي، ولتعزيز نسبة الدهشة والتوتر في التلقي اهتدت إلى الاندساس مع آلية بلاغية تصويرية بنائية أخرى ألا وهي المفارقة التي بها تكسر أفق انتظار القارئ / المرسل إليه وترديه خائبا ملغيا رغما عنه فهمه السالف متهيئا لتكرار التفكيك بعد حدوث القراءة المستجدة الطارئة.

2-4- السخرية والمفارقة.

- هل كل مفارقة سخرية؟.

من هذا السؤال نحط على عوالم التقارب والتمادي بين السخرية والمفارقة التي هي " بنية تعبيرية وتصويرية متنوعة التجليات ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ...بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة "[5] مع التركيز على الثنائيات الضدية ومقابلتها تصريحا وتلميحا.بنيتها التركيبية تخالف القراءة العامة، أساسها الفني الرؤية الانهيارية لمستقبلها بفعل الانبهار لخيبة أفق التوقع، من تقاليدها اللغوية تكثيف الألفاظ

[1] – حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، ص 16.

[2] – أسماء خوالدية: الفكه في قصص كرامات الصوفية بين التقديس والتحميق، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت ،لبنان، 2015، ص 178.

[3] – عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، 1996، ص 413.

[4] – عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1984، ص 160.

[5] – قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، ط 1، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، 2007، ص 63.

وتضخيمها لمعنى بسيط لا يستحق كل هذا الزخم اللغوي والموقف، فمجموع الوحدات الخطابية يتعدى بكثير ويجاوز حجم المعنى، هذا الاختلال والقياس المتعمد يسفر عن اللاتوافق المحبط للمتلقي المثير لشكوكه لكنه ملهم في الوقت نفسه، بهذا تنفرد عن باقي الأنماط الخطابية.

و " المفارقة أسلوب أدبي وبلاغي يشير إلى وجود تعارض أو افتقار للانسجام عن ما يقوله المتحدث وما يعنيه أو ما يفهم بشكل عام وكذلك تسير المفارقة إلى التناقض بين فهم الواقع أو توقع بعض أحداثه أو ما يحدث فعلا، وكذا عندما يكون تعارض بين الحقيقة المنطوقة وبين الحقيقة المدركة "[1] المؤولة، في جانب التعارض تدخل السخرية ،لأنها في مناطق خطابية تنشأ من التعارض بالجمع بين نقيضين ما يقربها من دائرة المفارقة ،وينعت هذا التقارب " المفارقة الساخرة " لكن " المواقف التي تثير السخرية ليست بالضرورة كلها مفارقة أو أنها تنطوي على التعارض والتناقض "[2] قد تحوي السخرية هذين العنصرين بعيدا عن المفارقة التي لها بناؤها الخاص تركيبا ودلالة وتأويلا، وإن قدر لها النهم من الهجاء والتهكم والفكاهة فإن الحال غير ذلك مع المفارقة ،التي هي " أعم من السخرية والتهكم والتورية بل لها إمكانية أن تستوعب كل تلك المعاني "[3] فالسخرية أحد بناءات المفارقة وليست كل البنية، و" القول بأن السخرية نوع من المفارقة مسألة فيها نظر،كان من شروط المفارقة أن تحس بقوة المعنى الظاهر والحقيقي معا "[4] بنفس الميزان ،أما السخرية تقوم على مبدأ المفاضلة بينهما وقوة الظاهر هي من تكشف الباطن الخافت الأساس.

وإن اختلفت الطرق النصية بين المفارقة والسخرية، فإن " الأساس الذي تنبني عليه المفارقة اللغوية هو مفارقة التعبير المنطوق للمعنى المقصود "[5] هذا ما تقوم به السخرية أيضا، فتوسم كلتاهما بشعرية خاصة، فالمفارقة بعمدٍ أو لا تجذب السخرية التي تتشكل " على التقابل الثنائي قد يكون القول

---

[1] – محمد حسام الدين السماعيلي: ساخرون وثوار دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي، العربي للنشر والتوزيع، ص 28.

[2] – محمد أحمد أنقار:بلاغة التصوير في قصص مصطفى يعلى، د ط، الخليج العربي، تطوان، المغرب، ص 76.

[3] – المرجع نفسه: ص ن.

[4] – موسوعة المصطلح النقدي :عبد الواحد لؤلؤة ،مجلد 4، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993، ص 74.

[5] – محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ط 2، مكتبة الآداب ،القاهرة، مصر، 2006، ص 16.

الساخر، إذا في ظاهره مناقضا لأفكار ومشاعر المتكلم "[1] ويحال على المفارقة، وليس كل السخر مفارقات بأنواعها، تتداخلان صحيح حتى الالتصاق، فبتمعن في التركيب اللفظي ومجرى السياق مع القراءة يتراءى الفرق أو جزء منه، لكنهما يعملان معا على مباغتة ومراوغة المتلقي ،يمكنان من ربط جمالية التلقي بالتأثير، والمفارقة لا تروم دائما توليد السخرية قد تتخلى عن ذلك وتتحلى بالأضداد العينية للمقام الذي ترد فيه، وما المفارقة الساخرة إلا ظرفية استثنائية استدلالية، أما السخرية المفارقة فهي ذو حضور نوعي خاصة بالمسرح.

2-5- بين الأدب الساخر والسخرية في الأدب

تسللت وتزحلقت السخرية إلى ساحة الأدب بكل أجناسه، بعد أن ظلت حكرا على المسرح ردحا من الزمن، وأخذ هذا التسرب صيغا عدة، وجرعات متفاوتة، تعلو حينا وتنخفض أخرى، ما يتماشى ورؤية الأديب ومقدرته على تثبيتها، وتحكمه في تنويع تقنياتها المنتجة لها، مع مراعاة الفئة المستهدفة والموجه إليها هذا الأدب المشوب بالسخرية، و" السخرية نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائض الإنسانية الفردية منها والجمعية "[2] ومحاولة الإشارة لها لدغا لاذعا، في منحى يتراوح بين الجد الهازل والضحك القاتم، مع العلامات المعكوسة وتبادل الأدوار.

وغداة اقتحام السخرية عالم الأدب وتربعها ببعض ضروبه كالرواية والقصة بعد المسرح، واصلت المسير إلى أن صنعت لنفسها مكانا عليا وأدبا منسوبا عليها بفضل امتدادها الواسع، السريع، مع فعالية في الإرسال، التحجج، الفكه الثاقب، شعرية المعالجة للتيمة، التأويل اللامتناهي، الغموض الباني، ونُعت هذا الأدب الجديد القديم بالأدب الساخر أو الأدب الفكاهي وحتى الأدب الضاحك رغم التباينات الموجودة بين هذه المصطلحات،غير أن هذا الفرع " الأدب الساخر " يبتعد ويخرج عن السخرية في الأدب ؛التي تعد أداة أو تقنية، فالأدب الساخر هو من استحوذت واختَلَت السخرية بخطابه ولا نعثر فيه على فجوات أو مساحات خطابية دونها، أي أن السخرية من الاستهلال فالخاتمة ونسبها

[1] – دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مرتجعة، ميشال زكرياء، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2008، ص 231.

[2] – شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، ص 51.

عالية جدا فيه،تسيل بالإضحاك الذي هو غاية لوسيلة السخرية،هو ضحك ذو نجاعة ونفسية خاصة ومآرب أخرى تتصل بالترميم، أو إعادة البناء.

لا يلغي هذا أو ينفي تلاشي الضحك أو الإضحاك المجاني بوسائط التنكيت أو المقالب الهزلية، ويكون المبرر وقتئذ يخص ويحضّ على نفسية المتلقي حين يمنحه هذا الضحك ارتياحا وترويحا ويستقيل من التأويل برهة، في هذه الاستقالة استعداد لبدء واستئناف قراءات جديدة لسخريات عديدة مشبعة بالدلالات الشاق استئصالها من مثالب تقلبات اللفظ ومعناه، فالسخرية العابرة وإن ندرت فإن بثها لا يخرج عن الحاجة والضرورة الفنية للمرسل والارتياحية للمرسل إليه، ووجب على من يعكف دراسة السخرية ومشتقاتها من تهكم وهجاء وهزل وعبث أن يقيم جدارا عازلا وحدودا بين الأدب الساخر كفن قائم بذاته له معماره الخاص،وبين السخرية كأسلوب يتدخل بين الفينة والأخرى على جسد النص أو الخطاب لأداء وظيفة معينة إقناعية أو جمالية وحتى تمويهية.

تمييز لا بد منه، وألح عليه " نبيل راغب " في مؤلفه الخاص " هناك فرق بين الأدب الساخر كمفهوم شامل سواء على مستوى الشكل أو المضمون وبين عنصر السخرية الذي يمكن أن يوظفه الأديب في عمل من أعماله "[1] دفع ظرفي مرحلي، وإن تم اللقاء بين الساخر والأقل سخرية في تقفي أثر المفاسد والمظالم ورفضها بقوة، و" النص الساخر في الأخير يهدف إلى هدم سلطة معينة أو تحديها "[2] وكسر جبروتها، ويتطرف عن الخطابات السائدة المألوفة بتغيير الطريقة التواصلية نظرا للانقلاب العلني للألفاظ على مدلولاتها والمواقف على نتائجها،والمَشاهد على عللها،والقرينة على سياقها،ما يفرز السبيل لإعلاء الضحك في الأدب الساخر والذي لا يشبهه في السخرية.

" فالسخرية ليست بالضرورة مثيرة للضحك؛ لأنها يمكن أن تكون مرة خاصة عندما تهاجم الجانب المتجهم من المجتمع، وربما أثارت ابتسامة المتلقي، لكنها ابتسامة مريرة ساخرة من الأوضاع المقلوبة للمجتمع...فليست كل ابتسامة تعني السعادة والانشراح، وغالبا ما تحمل ابتسامة السخرية شحنات من الأسى والهم، تفوق في درجتها وكثافتها الشحنات الكامنة في البكاء والعويل "[3] فضحك السخرية إن وقع يكون من شدة الألم وتحت رحمته والغيظ والرفض فالتنديد ،وشتان بينه وبين الضحك

[1] – نبيل راغب: الأدب الساخر، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص 09.

[2] – محمد حسام الدين السماعيلي: ساخرون وثوار دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي ، ص 16.

[3] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص 187.

الطبيعي،إنه ضحك كالبكاء على حد تعبير " المتنبي " لأصله ومصدره الحزين الكئيب، خلفيته المتذبذبة الغير سارة، ففي السخرية حماية وقتية من الانهيار الكلي للمستعمل " الأديب " والمستعملة إليهم " المتلقين " في عصر النكبات والخسران المبين.

فلا عجب أن يتوارى الحزن وأقرانه خلف السخرية، وإن أضحكت " ضحك لا يستمر غير لحظة قصيرة، وحالما ينطفئ يجد نفسه من جديد "[1] في كومة ومتاهة البحث عن القصدية الحقيقية وركنها عن الهزلي، وبُعيد حصول ذلك يصاب بالذهول، وأنّا له أن يضحك على ذلك القبح مهما كانت صورته،فكري،أخلاقي، سياسي، ويستأنف الترتيب المنطقي للأحداث كي يتمكن من كشف المزيد من العاهات التي فاتته سهوا أثناء حملة السخرية عليها بنية الجزر والردع، ويُشاد بالدور البناء للسخرية كعنصر في الأدب؛ إن هي تقيدت واحتكمت إلى الضوابط الأخلاقية أثناء تأبطها على تيمة معينة، وجانبت كل مظاهر التنابز والمغالاة والقذف والتشويه الغير مبرر ولا يستند إلى حقائق ودلائل، ويعج تاريخ أصحابه بالنجاح في توجهاتهم، وهناك من خاب لسوء تدبير فيها.

ووجدت السخرية طريقها إلى الأدب العربي ، بل شكل الوضع الذي هي عليه البلاد العربية مرتعا خصبا لها، مفعولا تجاوب بسرعة رهيبة مع عنصر السخرية، ليخرج لنا تركيبة من الأعمال الأدبية الطافحة بها والمتكئة عليها " في شكل خطابات غيرية مستترة "[2] واخزة بالنقد والفضح فالتعرية للراهن المفجع، سخرية تقي من ردة فعل الطرف المشار إليه فيها، " فقد استفاد الخطاب الساخر من تردي المجتمع العربي الإسلامي فاكتسحت السخرية ساحة الخطاب الأدبي "[3] وغدا مهتم ومأخوذ بها كاستراتيجية لغوية وتصويرية حجاجية قوية داخل الخطاب، وظلت العلاقة بينها وبين المتلقي في حالة مد وجزر فهمي مستمر.

يدين أسلوب السخرية في وفادته للأدب العربي في الشق النثري خاصة للجاحظ؛ الذي كيّفها مع منهجه في الكتابة، واستغلها لأغراض ذاتية وموضوعية تأثيرية، هذا لا يلغي سريان السخرية منذ القدم والشفوية خاصة، وما حكايات " جحا " إلا شاهدا ،وبالعودة إلى الجاحظ الذي كان " في أمة

[1] – إلرودإش وجان كوهن وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 94.

[2] – محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفينية،ط 1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2016، ص 58.

[3] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 112.

العرب مثل أرسطو عند الإغريق "[1] وأرسى قواعد لعلوم شتى وفنون، منها السخرية، وتقاليد " فن السخرية ترسخت في الأدب العربي على يدي الجاحظ في القرن الثاني الهجري القرن الثامن ميلادي، الذي أوضح المنهج الجديد لفن السخرية "[2] واستغلالها الأمثل للمفاهيم المجاورة المحاورة،فالجاحظ هو من استغل السخرية بمفهومها وبنائها الحداثي، ونسج على منواله من عاصره وحتى اللاحقين.

استطاع " الجاحظ " أن يرسم الخطوط الفنية للسخرية والبلاغية والتصوير الكاريكاتوري الهزلي للأشخاص خاصة، ويصيغ لها متطلباتها الأسلوبية والتركيبية، ويقنن لها فروعا، ونسب البعض هذا التفوق الجاحظي في السخرية إلى العاهات الشخصية ،وقلب السخرية انتقاما؛ لكن " لم تكن سخريته لمجرد إثارة الضحك والازدراء وإنما كانت أداة للغوص في أعماق الأشياء، ولإلقاء الأضواء الكاشفة على مثالب الفرد وعيوب المجتمع "[3] وإبدائها للعيان دون محسنات في كاريكاتورية مضحكة تعيسة، وسخرية الجاحظ أنذاك كانت مثلما كان شأن السخرية بعده وإلى الآن " إحدى المرايا الصافية، إن لم تكن أفضلها التي تنعكس عليها أحوال مجتمع بعينه "[4] ما يقع في جوفه من فوضى وزور،متواريان عن البصر والبصيرة، وما على السخرية إلا إجلاء الزلل، لكن بوسيلة فنية جمالية لا الحافية الجافة.

ومنذ الجاحظ والسخرية تأخذ مجراها في الأدب بأنماطه، لتبلغ الرواية والقصة وما شابههما من سرد، راسية عند أعتاب المسرح الذي هو أصلها ومنشأها الأول، في الفن الرابع تكون نصا وصورة ،بانت أكثر، اتسعت أفضل، تشعبت أساليبها الماكرة، بدت رهيبة، هذا ما سنحاول تقصيه في عنصرنا التالي الذي أفردناه للسخرية المسرحية التي مخصوصة خصوصية الركح.

[1] – محيي الدين اللاذقاني: آباء الحداثة العربية مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، ط 1، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2003، ص 21.

[2] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص 191.

[3] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص.191.

[4] – محمد رجب النجار: الشعر الشعبي الساخر، ص 23.

3- السخرية المسرحية الأصول والبدايات والأنواع.

3-1- السخرية المسرحية.

لا ضير أن السخرية سخرية، سواء في قصة أو قصيدة ، ونفس الوقع يكون في المسرحية،إلا أن الأخيرة اتخذت لنفسها بعض الامتيازات والتنويعات؛ ويعود الامتياز لامتياز الصورة المرئية، التي تمنح السخرية فضاءً أوسع للاشتغال والتمدد والتنوع، فالتوظيف يشمل الأيقونات والإشارات التي تكون على مستوى السينوغرافيا وملحقاتها،والممثل / الشخصية المسرحية وما يتبعه، وقبل التطرق لذلك وجب علينا أولا النزول عند مفهوم السخرية المسرحية / الدرامية، وهل تتحالف أم تتخالف عن السخرية في بقية الفنون؟.

" السخرية المسرحية حالة يفترض فيها أن تجهل شخصيات المسرحية ما يعرفه النظارة "[1] فتبدو تبعا لذلك غبية جاهلة ساذجة، بيد أن هذا التعريف أو هذا الحصر للسخرية كلاسيكي يخص المسرح الأرسطي، وانزواء السخرية عند زاوية محددة ألا وهي الجهل عند الممثل مقابل العلم عند المتفرج الذي يخص المواقف المؤداة والمستقبلية، التوجه ذاته استلهمه "باتريس بافي " في معجمه المسرحي، إذ رأى أنه " غالبا ما تكون السخرية الدرامية مرتبطة بالموقف الدرامي، ويشعر بها المشاهد عندما يفهم عناصر الحبكة التي تبقى خفية على الشخصية وتمنعها من التصرف الواعي للأمور، فالسخرية الدرامية تبقى دوما على درجات مختلفة... وبهذا المعنى فإن السخرية هي موقف درامي بامتياز، لأن المشاهد يكون بوضع تفوق بالنسبة إلى ما هو ظاهر على خشبة المسرح "[2] ويحيط بكل الخبايا الدرامية التي لم يحط بها الممثل سهوا أو عمدا، لتتشكل السخرية من هذا التعارض بين المرسل والمستقبل.

ومع تقدم فن المسرح وانطلاق محاولات عتقه من تقاليد المسرح الكلاسيكي، تطورت أساليب السخرية وتحررت من سجن الموقف الدرامي القابع بين الشخصية ومُشاهدها والمَشاهد بينهما وفقط، لتشمل وتسطو على جل عناصر البناء المسرحي وتبتعد عن العلنية في الظهور وتعمد إلى التخفي

[1] – مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 189.

[2] – باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة، ميشال ف خطار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2015، ص 296.

الشديد تاركة بعضا من العلامات لغوية لفظية أو سمعية مرئية " الصورة "، وباتت السخرية ثنائية التركيب نصية وغير نصية، ولكل سماتها وعناصرها وأبعادها " حيث ينتظر المسرحي استجابة في المكان والزمان فيقدم بين يديه سخر فيه الكثير من الضمانات اللغوية والسياقية (أو القرائن حسب التعبير البلاغي)، والإشارات (الحركات الجسدية) والموسيقية والتصويرية (الديكور)، وهذه كلها ضمانات لا تتوفر في السخرية الكتابية "[1] وهنا مكمن التفرد والانفلات السخراتي المسرحي.

وهناك من يقرن السخرية المسرحية بالمتلقي / المشاهد، بنسبة تناهز النص والعرض معا؛ فهو المحرك الرسمي الآذن لها؛ لأنها " عملية فكرية وشعورية تدور في داخل المتلقي أكثر من سريانها في داخل العمل الأدبي ذاته "[2] إذ بمقدوره تفعيل دورها وحتى تعزيزه بالتجاوب معها وترجمتها أو إن أنزلها الحقيقة المقصودة، وفك وفصل عنها لبوسها أو غلافها الهزلي الضاحك، فللسخرية المسرحية أطراف عملية كثيرة تتشارك في إنتاجها وتصديرها مؤلف/مخرج/ ممثل/ سينوغرافي للمتلقي، فالربط التقليدي بين السخرية والمشاهد كان لغرض إثارة الثاني أي حيلة واسترتيجية إرسالية لإيقاع السجال بينهما بغية الإمتاع والإقناع، وتسريع وتيرة الفعل الدرامي والرد عليه،" ذلك أن المسرحية وظيفيا تقوم بالتطهير للنفس البشرية"[3] حسب العرف اليوناني ،الذي زيدت عليه وظائف أخرى اقتلعت الأولى " التطهير " من مركزها ونصبت مكانها " التغيير " بعد " التثوير " أو " التنوير ".

ويرى دعاة هذا أو المنصبون المسرحيون الجدد أن هذه الوظائف هي الأجدى والأجدر والأخطر، تحرك المتلقي وتجعله يحاول التغيير لا التطهير وكفى، مبررهم " المسرح لا يؤدي فقط إلى إيقاظ الخيال لدى المتفرجين وإنما أيضا – أحيانا إلى صحوة الوعي – بما في ذلك الوعي السياسي "[4] الذي تنهمر له أو يجر معه أشكال أخرى من الوعي أخلاقيا كان أو اجتماعيا وحتى الثقافي.

وفي موضع آخر " السخرية الدرامية pramatic irony من عناصر التخطيط الدرامي أيضا عنصر السخرية... وهو قائم على المعارضة، المعارضة بين جانبين للشيء الواحد، سواء أظهرت هذه

[1] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 92.

[2] – نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص 49.

[3] – عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، 19992، ص129.

[4] – آن أوبرسفليد: قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، د ط، المجلس الأعلى للآثار، مصر، ص 58.

المعارضة في الحال أم لم تظهر إلا فيما بعد"[1] وهنا تم قصر السخرية على مبدأ المعارضة لظاهرة واحدة من هذا تولد السخرية بعد التمهيد لفعل الولادة بجملة من المسببات الفنية الدرامية (حدث عارضي، شخصية مجهولة) وما إلى ذلك من الألاعيب أو الخدع الدرامية، من هذه التعريفات يتراءى نسب السخرية في المسرح إلى المواقف المعكوسة المغلوطة التي تنجزها الشخصية المسرحية / الممثل، تعارض يتم على مستوى بنيتين حيث " ينشأ عنصر السخرية من معرفتنا لحقيقة الموقف وجهل الشخص لها والنوع الآخر من السخرية هو سخرية الأقوال، وينشأ من معارضة المواقف والأعمال، بل عن معارضة في الكلام الذي يقال، وذلك حين يقول شخص ما كلاما يؤدي معنى أوليا هو الذي يقصده هذا الشخص ولكن له أيضا معنى آخر وراء الأول قد يجهله الشخص المتكلم نفسه ونفهمه نحن، وذلك حين يقصد الأشخاص إلى معان "[2] فالقول والفعل " الحركة " المقرونين بالتضاد والخلاف الباني والمستتر كلاهما مسؤول عن إفراز عنصر السخرية في المسرح.

والسخرية إن حصلت على مستوى البنيتين السالفتي الذكر، تداهم وتصيب العدوى باقي الأبنية الدرامية للمسرحية، كالحدث والصراع بجرعات يتحكم في كميتها المستخدم مع مراعاة الإطار العام للمسرحية، وتوجهها وما يستدعي الانتباه في المفاهيم السابقة أنها اتخذت المسرح الكلاسيكي القديم نموذجا في تقديم هذه التعريفات، وبالتحديد الدراما اليونانية، ومسرحيات المذهب الرومانسي، لأن السخرية المسرحية حديثا تعدت وتجاوزت بكثير هذا التقنين والتجزيء والقصر البنائي، مكتسحة غازية النص والعرض، منوعة وسائلها غير البدائية ،ساترة إياها، وحتى غايات التوظيف لم تعد لصيقة بإراحة المتلقي وفقط،أو إنتاج الفكاهة، وتطهير النظارة، بل باتت خطابا معاديا لكل صنوف الاعوجاج ، وقيل أن " السخرية نشيد النصر " [3] إن حصل أو المنشود الذي لم يقع لكنه كتابة وإخراجا يُعمل على إعلانه تخيلا.

فتنهال السخرية على موضوع أو شخصية لها شراكة مع هذا الفساد، فيساور الكاتب أو المخرج وحتى المتلقي شعورا بالانتصار الشكلي والعزيمة على تحطيم بعض القدسية في التعبير

[1] – أحمد أمين: النقد الأدبي، ج 1، د ط، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1952، ص 159.

[2] – المرجع نفسه: ص 160.

[3] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 109.

لالتواء المعنى "ويكمن وراء تلك رغبة المؤلف في التشويه، رغبته في أن يقول إن هذا لا يمكن أن يستمر "[1] وبأنه سيداهم الجميع بسخريته دون استثناء.

3-2- الأصول المسرحية للسخرية في المسرح

لا شك أن الأسلوب الساخر في المسرح، لم يكن وليد اللحظة الدرامية، هو نزعة لها بداياتها ومؤسسيها ومنتسبيها، حتى روادها، وإن كان الفن الرابع ذو أصول إغريقية فإن الأصل ذاته للسخرية في المسرح، تبِعت هي أيضا أرض اليونان، عالقة بالدرامي اليوناني " أريستوفان " " ولم ينفرد برسمها بحال من الأحوال، لكن المعاصرين اعترفوا له بالتفوق "[2] فيها، مكّن لها داخل مسرحه، أتاح لها البروز كظاهرة مخصوصة، أما النموذج المسرحي لها كان مسرحية " الضفادع " التي عُدت فتحا واستهلالا لبدء نشاط السخرية بالمسرح، لتتوالى بعدها الدراميات على الشاكلة ذاتها" فأريستوفان يعتبر أن هدفه من كتابة مسرحية الضفادع ليس مجرد إثارة الضحك ...والسبب الذي حذا به إلى السخرية هو الفساد الذي ساد المجتمع إبان الحرب البليبيونيزية، أما الهدف هو إصلاح ذلك الفساد "[3] بعد إشاعته وسط الجمهور، والسخرية خير معين ومشيع.

حيث يظهر الفساد في هيئة مهينة تدر الضحك، وإن صُرح بأن أريستوفان هو البادي وضفادعه هي الإعلان الرسمي للسخر المسرحي، فهذا يُبرر لفنيات خصت هذه المسرحية دون غيرها أوضحها وأغربها تقنية " المفاجأة الصادمة " " فأريستوفان – انطلاقا من موقعه كمسرحي –حاول إنقاذ مدينته باعتماد مفاجأة مسرحية coupde theatre تمثلت في عودة أسخيلوس "[4] وتلفظه بحوارات ساخرة طغت على المسرحية، دار موضوعها حول السياسة والأدب في رحاب السخرية ،و الضفادع " فازت بالجائزة الأولى، يدور موضوعها حول النقد الأدبي التراجيدي، وبالتحديد مباراة أدبية ساخنة تدور بين أسخيلوس ويوربيدس في العالم الآخر ...ويعكس أسلوب أريستوفان طبيعة الموضوعات التي

---

[1] – رامون ماريا انكلان: أضواء بوهيمية، ترجمة، ثريا سعد الدين شلبي، ط 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2008، ص 20.

[2] – الأرديس نيكول: المسرحية العالمية، ترجمة، عثمان نوبة، مراجعة، حسن محمود، ج1، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 2000، ص 129.

[3] – فن الساتورا دراسة في الأدب الساخر عند اليونان: ترجمة ودراسة، هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2001، ص 25.

[4] – عمر سعادة: المسرح وجمالياته، د ط، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2015، ص 94.

يعالجها في كوميدياته فهو يستخدم لغة متعددة الألوان ...كل ذلك في أسلوب ساخر استهدف الساسة البارزين والشعراء المعاصرين له، وأهل الفن والعلماء والفلاسفة "[1]عرضهم هم وأعمالهم للنقد والمساءلة فالمحاسبة بالسخرية.

فبداية السخرية في المسرح كانت مع أريستوفان، ومع كوميدياته، التي لم تغرف من الخيال إلا القليل، تشبثت وحاكت الظرف اليوناني أنذاك، حيث " نشأت الكوميديا وسلكت طرق النقد الساخر الموجه، فالمزج بين المتناقضات في الكوميديا اليونانية القديمة، التي بلغ أريستوفان الذروة في تصويرها بعبقريته الفذة قدم لنا صورة واقعية للمجتمع الأثيني المتناقض ...فالثابت أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية وآثار الحرب والهزيمة وحركات التغيير الاجتماعي والفكري ومشكلة الزعامة السياسية "[2] وما يستخلص من ذلك أن آلية السخرية أو أسلوبها كان وليد الظرف الحالية التاريخية وما حواه من تصدعات، انبرت السخرية لها لتواكبها وتبينها وتحاول جبرها بعد كشف علل الاضطراب باستدعائها يكون المسرحي قد اتخذها أداة وسلاح مواجهة مع الخصم في ساحة لا يصلح معها الخطاب الصريح بقدر ما يفلح الخطاب المحبط المستفز للعدو المفترض ،فكان السخر أوفر الأدوات الخطابية البلاغية التأثيرية.

وإن قدر لأريستوفان براعته وسبقه في تقنية السخرية، لكنه ليس بالكوميدي الوحيد المنهمك بها مسرحيا، فسوفوكليس التراجيدي نحا مجراها وثبت " الأسلوب الساخر المليء بالمفارقات التراجيدية وتجنب كل ما هو فوق مستوى البشر واقترب من كل ما هو آدمي "[3] واقعي، ليدنو من استعمال السخرية ويسيرها وفق مقصديته، فنظرية البداية لهذا الصوب الأسلوبي التصويري الإيمائي، كانت نقدية أو انتقادية، تُوسل وتوسم بها للإصلاح والتشهير وتنبيه المشاهد إلى الانتكاسات اليونانية، ثم إرداف هذا الهدف بغاية جمالية فنية تركيبية لما تدفقه السخرية إن جانبت التجريح والتهريج وأمت نقدها بالإشارة القوية من اهتمام والهام للمتلقي، وإن بدت مفككة أو ناقدة صريحة مباشرة تتواتر رسائلها الغير مشفرة، فتصطف مع الخطابات النقدية الكلاسيكية، فيخيب انتقادها ويضمحل مرماها ويخفت تأثيرها بزوال أو بهت جمالياتها.

---

[1] – فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988، ص 89.

[2] – المرجع نفسه: ص 83.

[3] – فايز ترحيني: المرجع السابق: ص 89.

ففي التراث المسرحي الإغريقي السخرية نقد وأي نقد هو سخرية، و" الحفريات البحثية في دلالة مصطلح السخرية، في الثقافة اليونانية في عصورها القديمة وتحولاتها الحديثة يظهر أن المعنى الطاغي على دلالتها هو النقد السياسي، إلا أن هيمنة الجانب السياسي لا يمنع حضور معان أخرى كانت سببا في صيرورتها ، مثل الآثار الاجتماعية والفكرية ...لذلك السخرية عند ظهورها كظاهرة من النقد وإصدار الأحكام وإبداء المواقف، تعتمد على النخب الواعية في المجتمع اليوناني، فكانت السخرية أنذاك هي سخرية نخبوية "[1] غير مطروحة ومتاحة للجميع، بل للخاصة فقط، وهذا يدل على مهمتها الرفيعة الخطيرة وكأن بها سلاح أو رصاصة لا بد لها من مستعمل ماهر حاذق كي لا تخرج عن هدفها فتهلك وتضر.

في اليونان ليس كل من هوى السخر سخر، لها أصحابها ذوي المقامات السامية وأحكامها، والحكمة من وراء ذلك تكوين سخرية واعية هادفة خادمة لأغراض تصحيحية، لا وضيعة تروم الإنزال والإذلال دون سبب وجيه، وإن وجدت فهي حالات شاذة،التي تتوسع لفجاجتها، ورسخ المنهج النقدي واستمر يصاحب السخرية المسرحية، التي طورت من محركاتها الاشتغالية أدبا ومسرحا، وحدث ذلك على بناءات عدة أشهرها اللغة والصورة الفنية وكذا الزمان والمكان ،وغيرها من الاستحداثات التي سوف نأتي على ذكرها في الجزء التطبيقي إن شاء الله.

فالسخرية في المسرح تسلقت وعلقت بالنوع الكوميدي، ومعروف أن " أرسطو " قسم المسرح إلى " كوميديا وتراجيديا " فالأولى هازلة شعبية والثانية جادة برجوازية " وتاريخيا عرفت الكوميديا الإغريقية من عهد أريستوفان في المسرح الإغريقي القديم، ومن خلال مواقف سياسية واجتماعية عرفها الشعب الأثيني حق المعرفة وقبِل وفهِم سخرية الكاتب الدرامي "[2] الذي عثروا في مسرحه ما يمس قلقهم وتطلعهم، في سخريته هو نافذة لهم للتفريغ والتعبير عن خوالجهم ومقتهم لما يحصل بالديار اليونانية، هذه الوظيفة التبليغية مازالت تصدح إلى يومنا في المسرح المعاصر، وفي استثناءات أو حالات خاصة التحقت والتحفت التراجيديا بالسخرية قديما لغاية هي كسر النفس التراجيدي المأساوي القوي الصاخب على المشاهد، فاستنجد وطُلبت السخرية لإعادة بعضا من التوازن النفسي للجمهور وتهيئته لاستيعاب المزيد من المؤثرات أو الأحداث المأساوية الصادمة وقعا المفجعة نهاياتها.

[1] – رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك، ص 39.

[2] – كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة إبراهيم حمادة، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 540.

فالاستغلال العقلاني للسخرية في المتن المسرحي وحتى العرض، وفر للمسرح مزايا نصية وتمثيلية وعلى جبهة التلقي كذلك، الذي وسم بالانبهارية الاقناعية، وليس فعل الاستخدام للسخرية شاملا كل المسرحيات، بل يبقى التوظيف من عدمه رهين الموظف وطبيعة الموضوع المسرحي وحتى النوع الدرامي، وإن قصر المسرحيون اليونانيون السخرية عند تخوم السياسة وحجزوا لها مساحات واسعة في تمثيلياتهم ، و" عنصر السخرية السياسية الصريحة التي لم تعرفها الكوميديا الإغريقية في مرحلتيها هاتين المتأخرتين وإن كانت الكوميديا القديمة سياسية بالدرجة الأولى، صريحة في النقد كما لم يتكرر أو يحدث في تاريخ المسرح حتى الآن "[1] الذي بات يناصر الأدوات الغير إفصاحية الغامضة الترميزية التلميحية الغامزة العامرة بالتهكم الغامرة بالفكه الموجه المؤسس على خلفية معينة، كما أنه أضيف عن السياسة أركان أخرى.

تدحرجت ظاهرة السخرية في المسرح من أريستوفان إلى من لحقه وأقام على نهجه أو استبدله، بيد أن التعامل كان باقتدار وبغيره، من المسرحيين البارعين المشتغلين عليها الكوميدي الفرنسي "موليير" الذي خلف كوميديات ساخرة ناقدة قاتمة، مع استمرار واضح للسخرية مع الكوميديا على حساب المأساة فالكوميديا وخصائصها الفنية من جهة المحاكاة الهزلية والتصوير الناقص التهكمي المعيب تتفاعل وبشدة مع أدوات السخرية، راغبة في " المحافظة على الكيان الفردي واستتاب عمليات الضبط الأخلاقي وإعادة الأوضاع المنحرفة إلى شكلها الطبيعي وتعديل مظاهر النقص والتشوه "[2] في الفرد والمجتمع وحتى السلطة، وهذه التوأمة التاريخية والفنية للسخرية مع الكوميديا استدعت الانتباه ونقب عن سر هذه العلاقة التي وصفها البعض بالطبيعية وآخرون بالمشوهة.

هذه العلائقية جعلت " بعض النقاد يتصورون أن الكوميديا مقصورة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ إلى باطن الإنسان، وأنها لتركيزها على كل ما يمكن تغييره لا تتصل بالجوهر، بل تتناول المظهر فحسب؛ ولكن هذا الرأي قاصر (بطبيعة الحال) لأن الكوميديا في هجومها على الظاهر تعري الباطن وتكشف ما يكمن خلفه "[3] ولو بسبيل الضحك، الذي يمكن أن يعده

---

[1] – أحمد عثمان: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، د ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص 17.

[2] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص 57.

[3] – محمد عناني: فن الكوميديا، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 50.

البعض نقيصة، لكنه خطة هجومية بديلة على السلبيات، إنه " الضحك الذي يخفي وراءه الدموع "[1] دموع الحسرة على الشرور، ويدلي " موليير " عن كوميدياته المشبعة بالسخر: " أن الكاتب لا يصور شخصيات ساخرة إذ أن رسالة الملهاة هي تصوير معايب الناس تصويرا عاما، لاسيما عيوب العصر، لذا يجب على الكاتب أن يظل متحررا من تلك القيود التي يريد أن يقيده بها نفر تافه من الكتاب عجزوا بدورهم عن تمييزها صورة من علاج يصلح به المجتمع "[2] كما فعل هو في مسرحياته المثيرة المتخطية للخطوط الحمراء والحواجز.

ناقد هو "موليير" يصيب من يقصده بالدهشة، تطرق إلى الأوضاع الفرنسية بأقساط من الفكاهة، إذ "استطاع أن يفرض نفسه كمؤلف مرح من الدرجة الأولى وأن يدخل الضحك في كل مسرحية من مسرحياته على الرغم من هذه اللهجة الجادة التي يصطنعها"[3] والتي لا بد منها لكسر الخط الدرامي الهازل ، فلا يحتمل الجمهور البقاء فترة زمنية طويلة وهو يتلقى الأنفاس المسرحية الكوميدية الفكهة تباعا والجدة والحدة هذه نسبية مؤقتة، وإن أعترف لليوناني "أريستوفان" بالأولوية في توظيف السخرية مسرحا، فالبراعة نفسها منحت لموليير وشهد له بأنه أنتج " علما كوميديا يضعه بين أعظم كتاب الملهاة، وقد بدأ بتصوير الأفراد ثم اهتم بتصوير النماذج ...أما اتجاهه الرئيسي، فقد قام على الإدراك السليم وقبول الدنيا قبولا صريحا...احتوت مسرحياته على صور هزلية كثيرة، وحوت أحلك ملاهيه كثيرا من المرح، ولكنه برع براعة فائقة في إثارة الضحك الفكري حيث حلت الابتسامة محل القهقهة "[4] وهذا دليل على أن الرجل المسرحي كان يكيل حجم السخرية والفكاهة خوفا من الزيادة التي تؤدي إلى لا إفادة.

ونستطيع أن نضيف إلى موليير اسم مسرحي آخر كانت للسخرية معه نصيب، حتى اقترن اسمه بها، إنه "برنارد شو " الذي دعا إلى " تهذيب الأخلاق عن طريق السخرية "[5] وطفح أدبه بها بما في ذلك مسرحياته، لتسيطر حتى على أقواله العامة، وهو القائل عن " لحيته مقابل صلعته، كثرة إنتاج

---

[1] – الأراديس نيكول: المسرحية العالمية، ج3، ترجمة، عبد الله عبد الحافظ متولي، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 2000، ص 86.

[2] – الأراديس نيكول: المسرحية العالمية، ج2، ترجمة، محمد حامد شوكت، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 2000، ص 132.

[3] – محمد علي الكردي: الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 45.

[4] – الأراديس نيكول: المسرحية العالمية، ج 2، ص 148.

[5] – عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، ص 156.

وسوء توزيع "[1] و" أدب شو أدب النقد الاجتماعي، وأسلحته في هذا النقد الفكاهة والسخرية والتعريض "[2] وانزوى عند اللون الكوميدي أيضا المثير للضحك ، فهو يعارض الصرامة والقسوة في الطرح " وثانيا لاعتقاده أن إقبال الناس على الكوميديا يسهل له عملية إقناعهم بآرائه. كذلك فقد حرص وكان هذا متفقا مع مذهبه في احترام الحقيقة على أن يكون تصويره لشخصيات مسرحياته تصويرا واقعيا باعتبار أن الإنسان خليط من الصفات الحسنة والسيئة... وأن الذي يسخر منه ليس الصفات الأصلية ولكن التظاهر بها وإلصاقها عشوائيا بكل من هب ودب "[3] ومن أشهر مسرحياته الساخرة " الإنسان والسوبرمان ".

3-3- أنواع السخرية المسرحية

انقسمت السخرية في المسرح الكلاسيكي ومنذ أول عهد لها إلى أنواع، ولكل اتجاه مؤهلاته الدرامية التي تبقيه تحت تصرف نوع مسرحي صنفي معين، من هذه الصنوف نذكر:

3-3-1- السخرية التراجيدية

نسبة إلى النوع المسرحي التراجيديا / المأساة، لكن هذا النوع مخصوص ومحدود، فالمأساة غير الملهاة، شروطها الأرسطية صارمة مقيدة، و" سخرية القدر هي نوع من السخرية الدرامية يكون فيها البطل مخطئا تماما في ما خص وصفه ويسرع في طريق القضاء على نفسه، فما يعتقد أنه قادر على تدبر أمره، والمثل الأكثر شهرة هو أوديب الذي يقوم بالتحقيق حتى يكتشف في النهاية أنه هو نفسه المذنب، فالسخرية التراجيدية تقترب من الطرافة السوداء "[4] وتكاد تنعدم وتنحبس فيها الفكاهة لهول المفارقة القاتلة بين الفعل ونتيجته العكسية تماما،أو مفارقة الحدث لروافده أو لحله /الخاتمة، سخرية تصيب متلقيها بصدمة وخيبة غير متوقعة ولا مبرمجة على قائمة التأويل أو القراءات المحتملة المرجحة وبكل درجاتها.

---

[1] – هشام جابر: النكتة السياسية عند العرب بين السخرية البريئة والحرب النفسية، د ط، الشركة العامية للكتاب، بيروت، لبنان، 2009، ص 72.

[2] – لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 136.

[3] – جورج برنارد شو: السلاح والإنسان، كانديدا، رجل المقادير، ترجمة وتقديم، محمود علي مراد، مراجعة، عبد الراق العدواني، د ط، وزارة الإعلام، الكويت، 1973، ص 08.

[4] – باتريس بافي: معجم المسرح، ص 296.

و" دور السخرية المأساوي إظهار كيف أن البطل خلال الدراما يؤخذ بكلمته وهي كلمة تنقلب ضده فيما تسبب له الاختيار المؤلم للمعنى الذي كان يصر على عدم فهمه "[1] وهذا التحاشي في الفهم والاستهزاء من قبل الشخصية أو البطل هو الممهل والممهد الدرامي لانقلاب الوضع المسرحي إلى فظاعة مشهدية، ويندم على كل الإشارات والمعطيات التي منحت له ولم يعرها اهتماما أو يحللها ويبني عليها، أو حتى يُخطِئها، وكل شخصية تتعرض لنفس منوال " أوديب " يحدث لها سخرية تراجيدية.

3-3-2- السخرية الرومانسية

نوع آخر للسخرية، رغم ندرة التعاريف المسلمة لها، لكن " هذا الاكتشاف للسخرية في قلب النزاع المأساوي حديث العهد نسبيا في تاريخ النقد الأدبي، إنه يعود إلى العصر الرومانسي حيث ظهرت السخرية كمبدأ في العمل الفني في ضمير المؤلف وفي التباين غير القابل للإلغاء بين ذاتية الفرد وموضوعية القدر"[2] وهي سخرية شبيهة بالتراجيدية من جهة الالتفاف عند القدر وفقط، الذي يجد لها مبررات للتجسيد في العرض، فالسخرية لم تنفصل عن تخوم الدين في التراجيدية والرومانسية.

3-3-3- السخرية السقراطية

نسبة لــ" سقراط "، الذي كان له نمطه الخاص في بناء السخرية وحتى في صيغة تخريجها، اختصت به دون سواه، فاستحق أن تصطلح باسمه، وظهرت سخريته أثناء حواراته الفلسفية، و " السخرية السقراطية هي طريقة الحديث والجدل تنطوي على ثورة من المسلمات واليقينيات وتثير الشك حولها وتدعو إلى فحصها من خلال ذوات متحررة من الاكراهات الخارجية الفكرية والاجتماعية "[3] وسخريته تتبع السياق الذي يتموضع فيه الجدال، مع كثير من التحوير والقلب، والمتمعن في أبعاد سقراط الساخرة يجد أنها تنحو نحو الحجاج، بالتغليط والتكذيب المخادع للخصم المحاور حتى يفرغه من الصواب ويغالط الخصم نفسه وينقلب على يقينياته، لأن سقراط يعمل على استدراجه للخطأ فيصير مثيرا للسخرية بعد وقوع السخرية منه " فاستحقت هذا الاسم لما تنطوي عليه من خصوصية ستبقى

[1] – باتريس بافي: معجم المسرح، ص 297.

[2] – المرجع نفسه: ص 297.

[3] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 95.

ملازمة للسخرية خاصة المظهر الخادع وإمكانية الضحك "[1] فعند سقراط السخر حيلة لاقتياد المحاور المجادل إلى منصة الفشل الذريع المرفوق بالتهوين والإهانة العلمية دون عنف لفظي أو جهد إقناعي.

هذه بعض أنواع السخرية التي عرفها المسرح الكلاسيكي وحتى الرومانسي، لتصدر وتضاف في مراحل لاحقة وببروز تيارات مسرحية جديدة وبتأثير من الحداثة ومخلفاتها أشكال ثانية مختلفة عن السخرية القديمة تتكئ على الالتواء والبناء اللغوي المخادع مع غطاء دلالي ركيزته الفوضى الخلاقة التي تمنحها قوة الحضور والحماية، ومنها:

3-3-4- السخرية السوداء

سخرية مأساوية كئيبة، نسبة الفكاهة فيها ضئيلة؛ لأن المراد من السخرية يثير الشفقة والتضامن وهي سخرية معقدة وغير طبيعية، كما أنها " نوع من أنواع السخرية الذي ورد ذكره في أدبيات ما بعد الحداثة أو بعد ما بعد الحداثة ويقصد بها ذلك النقد الناقم من كل فكر ميتافيزيقي وهي تعبر عن الموقف التشاؤمي الذي يجسد حالة من اليأس المصحوب بالهذيان الثقافي "[2] والغزو الحضاري الاستيلابي والضياع الإنساني، ويحتمى في هذه الحالة المأساوية الانتقالية المحبطة بالسخرية كبديل احتياطي نفسي وخيار لغوي تعبيري شعوري مكان الأدوات اللفظية وحتى الأدائية التواصلية والأساليب المباشرة كالهجاء والذم وغيرهما، وكأن بمستخدمها ينتقم بواسطتها لدرايته المسبقة بجدواها عليه وعلى الأفكار المسخور منها.

وهنا تختلط " السخرية السوداء بالموقف الفكري والجمالي الصريح "[3] للمرسل الذي يواريه جوفها ويتستر عليه، وللتعرف عن توجهه السياسي والفكري وجب التنقيب وسط كومة البناء الملعوب به، أما الفكاهة " التي تنشأ في هذا الجو المسرحي ضربا من الفكاهة الشرسة "[4] العدائية الانتقامية، وهي أيضا تؤدي وظيفة نقدية قاسية، وأمكننا القول أنها فكاهة كاذبة مصطنعة وإجبارية حتى تتصف بالنجاح وإبداء الرضا الزائف لترهيب الخصم أو الموضوع، وكثيرة هي النصوص والعروض

---

[1] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 95.

[2] – رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك ، ص 36.

[3] – عمر سعادة: المسرح وجمالياته، ص 113.

[4] – محمد علي الكردي: الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، ص 67.

المسرحية التي تشغل هذا النوع من السخرية للإفراج عن قلقها إزاء عوالم مختلفة وتناقضات مستمرة في الحياة.

3-3-5- المحاكاة الساخرة" الباروديا "

تتبع السخرية؛ غير أن لها شروطا نصية، لا بد من توفر نصين نص أصلي مسخور منه ونص ثان ساخر منه، يتم النسج على منوال النص الأول لغة وتصويرا لكن تحريفا بغاية تشويه النص الأصلي وإتاحته للإضحاك بنقض كل ما جاء به، والباروديا " مسرحية أو جزء من نص، تحول بسخرية نصا سابقا ليسخر منه بكل أنواع التأثيرات المضحكة "[1] الممكنة، وإزالة كل ما هو إيجابي من النص المسخور منه وتعويضه بالسلبي الهزلي المضحك، وليس فقط السلبي، حيث يتم إفراغ النص الأول من محتوياته الجادة، والمحاكاة الساخرة ليست دائما تنوي الإضحاك أو التشهير والتشويه بالنص المستحضر "إنها تؤسس لعملية من المقارنات والتعليقات مع الأثر موضوع الباروديا ومع التقليد الأدبي والمسرحي إنها تشكل الخطاب المابعد نقدي حول المسرحية الأصلية، وأحيانا يحصل العكس إنها تفيد وتتناول كتابة الدراماتوجيا وإيديولوجية المسرحية المقلدة وتحولهما وهذه هي حال ماكبث ليونيسكو الذي حول ماكبث شكسبير إلى الشكل البارودي الساخر"[2].

ولا تلتزم المحاكاة الساخرة في المسرح دائما بالنصوص المسرحية فقط، لكنها تتعداها إلى نصوص مجاورة شعرية كانت وحتى سردية ، وقد تكون أصوات وحركات وتخضعها للتقليد الساخر، فالباروديا بفعلها هذا يمكن أن تشغل وظيفة النقد الأدبي أو المسرحي بإعادة معالجة نصوص سابقة وتبيان ما عليها من هفوات أو ضخ قصور بها من باب هذا ما كان يجب أن يكون، إنها تشرح النص وتستنكه أغواره، والاستخراج هذا لا يحدث في صمت وعرض عادي لكن بتمريره على فعل المحاكاة الثانية، أي مسرحية ثانية مصححة للأولى بطريقة خاصة ، بيد أن هذا لا ينفي وجود واحتمال فرضية الإطاحة بالنص الأصلي محل السخرية وإنزاله من عليائه خاصة إذا كان ذو رفعة أدبية، أو استغلال شهرته للنسج على شاكلته، ويبقى هذا نسبي الحصول مقارنة بالمسعى النقدي.

[1] – باتريس بافي: معجم المسرح، ص 379.

[2] – المرجع نفسه: ص 380.

صنفت الباروديا " نوع من الأنواع الأدبية في التعبير يقوم على التقليد الساخر عبر إضافات على الأصل المقلد ...في كثير من الهزل المتضمن النقد "[1] الحاوي للفكاهة، إذ " أن حالات التشابه المنطوية على محاكاة ساخرة أصبحت ظاهرة شائعة في الأدب المشبع بالروح الكرنفالية "[2] الغروتيسكية أين يتعايش أو يتجاور الحسن والقبح، وتتفرع السخرية في كل حين إلى فروع تبعا للمستجدات الفنية، مواكبة الحداثة وتحديد النوع يعود للموضوع المشتغل عليه وكذلك رؤية المستخدم، وهي أثناء سيرها ومسيرتها من اليونان حتى الآن في المسرح التجريبي تتبدل باستمرار تخلع عنها لبوسا وتعوضه بآخر، تحور في تقنياتها الدرامية ، لتصل إلى علاقتها بالمتلقي / المشاهد من خلال درجة التأويل الذي يمنحه لها وهي المعتنية به، لزيادة جمالياتها وتغطية مساحة أكبر في النص / العرض، واستيطان هذه المساحة كان في كل مرة يزداد ضبابية تعرقل قراءة القارئ للفوز بالدلالة السليمة والذي يستلزم الربط والتنسيق ، عليه عُد السخر نزعة عصية على التفكيك والتفسير، لأنه يتحرك داخل النص بحيل بنائية ومهارات لغوية وبلاغة مستترة وفوضى الأنساق وفي الاتساق ،ما وسمها بشعرية عالية في المسرح خاصة العالمي والعربي فالمغاربي الذي استوردها واحتمى بها وكانت نعم المدين في تيمات شائكة .

4- السخرية في المسرحية المغاربية الدوافع والروافد:

4-1- الدوافع:

بدأ المسرح المغاربي في شق طريقه متأخرا ومتأثرا بالمشرق العربي، وشهدت هذه البداية مرحلة أولى تم فيها التعرف على قِوامات المسرح الفنية، لتعقبها مباشرة مرحلة الانفتاح على التجارب المسرحية العالمية، وتصّدر المسرح المولييري الكوميدي المشهد، ولعل الرائدة والرائجة لهذا الاختيار هي فكاهية مسرحه، فالشعوب المغاربية ومعها كُتابها كانوا على وقع حرب شرسة أزالت وأزاحت عن إنسان هذه الجغرافيا حقه في الضحك، في السعادة، بل حتى في إمكانية الشعور بهما، فبدا يؤوسا محبطا لكنه صابر ولأن المسرح فن الإنسان يحاكي حاله فنيا لا تصويرا فوتوغرافيا، أُلتفت إلى تلك الكآبة وروعيت مسرحيا مع الأخذ بأسبابها.

---

[1] – كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ص 581.

[2] – ميخائين باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، مراجعة، حياة شرارة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 186.

وحين كان المسرح يخط أولى التجارب، وإذا عزلنا المسرحيات ذات البعدين الديني والتاريخي، فإن البقية الباقية أظهرت علامات فارقة في توظيف السخرية بصورة جزئية اتقاءً لخطر رقابة المستعمر الذي كانت تستهدفه وتضعه على رأس لائحة المسخور منهم ومن سياساتهم، سعيا للتعبير عن المكبوت والتنفيس والترويح عن القلوب، ولو كان الضحك مؤلما مؤقتا، وتضاف السخرية الاجتماعية لمنغصات أوجدها المستعمر، لكن السخرية في البدايات المسرحية كانت مباشرة وتجنح للتفكيه العام وتركن إلى الدعابة والتنكيت والأقوال الشعبية المأثورة، كمسرحيات " رشيد قسنطيني " وعمل على استحضار مستمر لشخصية " جحا " التراثية،أو المواقف الطريفة كما في مسرحية " زعيط ومعيط ونقاز الحيط " لمحمد التوري التي حاول كاتبها استدرار الفكاهة ولكن ذلك لم يحدث لسذاجة الحبكة.

ويعود التوظيف الأول المنخفض القيمة للسخرية إلى الخبرات المبدئية المحدودة للمسرحيين المغاربة، وإلى تقنية " الاقتباس "التي عرقلت أيضا استغلالا أفضل وأعمق لهذا الأسلوب، وعُجز عن اقتباسه وإعادة ضبطه على البيئة المحلية، وتغير الحال حين بات للمسرح المغاربي عاداته الدرامية وازدياد الدراية بفن المسرح بفضل الاطلاع، وسارع في شيوع السخرية في المسرح التغيرات المتلاحقة التي شهدتها المنطقة، فكان أن وظفت وطبقت بكثير من الحيطة والشعرية، حضور تفاوت من بلد لآخر كما تراوحت آليات إنتاجها نصا وعرضا بين الكمية والكيفية ، عليه سنبحث في مسببات توظيف هذه النزعة عبر إشكالية مفادها:

– هل اشتغال السخرية في المسرح المغاربي كان لحتمية فنية درامية؟ أم لدوافع ذاتية وموضوعية تخص البلاد المغاربية؟

4-1-1- دوافع فنية

تمثلت في أساليبها الجذابة التي توقع تلذذا في التلقي، وفي نسبها الوافرة في الإقناع ، فالسخرية في الخطاب تكسبه " قيمة دلالية مزدوجة متباينة، إذ أنه في الوقت الذي يؤكد حقيقة ما يقوم بقلبها "[1] وفي هذا القلب تحسين للنص وإمتاع للمتلقي الذي يفتش عن العلاقة بين الدلالتين لإزالة الستر عن الرسالة التي كيفت مع معايير السخرية التي " تتطلب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيما أو تصغيرا،

[1] – عبد الفتاح عوض: السخرية في روايات باييستير دراسة لغوية سيكولوجية ، ص 42.

تقديسا أو تحميقا ، ضمن معيارية فنية هي النقد اللاذع في سياق من الفكاهة والإمتاع "[1] اللذين تفقههما وتؤطرهما وتصوبهما خدمة لغرض محدد، وما أحوج المسرح المغاربي إلى جمالية في النقد والتقويم بدل النقد المباشر الذي بات لا يصلح أحيانا ولا يستشعره المرسل إليه، مما يُغيب التأثير، خاصة في فن المسرح الذي يجانب التصريح، و" مسرح الحياة بوجه عام لا يخرج على أن يكون إما نقدا للحياة أو محاولة لبنائها "[2] وتفادي الأغلاط السابقة.

لذلك يكتسي النقد في المسرح طابع الصورة الفنية المجازية والحجة المناسبة مع الإسقاط العقلاني على خصائص المسرح، وإلا سيؤول نقدا عابرا " أقرب إلى الكاريكاتير المضحك منه إلى النقد الإنساني العميق"[3] الذي يسمو بكرامة الإنسان وقضاياه، هذا المنحى النقدي أو واجب المسرح ارتأى أهله أن يكون خاصا بمسالك بلاغية (الحوار) وسينوغرافية غير معهودة "فالرمز والإيحاء والتلميح في نظرهم عوامل خلاقة تولد المعاني في ذهن القارئ أو المتفرج ... بينما الجهر والفضح والتصريح من عوامل الهدم وتخريب الصور الفنية وتعويد ذهن القارئ أو المتفرج على البلادة"[4] والجهوزية وتسليم المعنى من الاستهلال أما غير ذلك فيترك وقعا في الخطاب ومتلقيه وتستفزه، فسلك سبيل الانزياح وما يترتب عنه حتمية درامية والسخرية كفيلة بفعل ذلك حين تنزاح عن معناها الظاهر،وتتضارب الدلالات عبر " كسر ظاهر اللفظ وتكثيفه باستخدام لغة غير تقليدية مجازية مزدوجة المعنى تبعث على الطرافة "[5] والتهكم.

فالسخرية في المسرح مبدؤها الفني وشعارها النقدي هو " القدرة على التخيل وطرح المغزى بين سطور الموضوع، بعيدا عن المباشرة في الطرح، والإلغاز إلى إثارة تفكير القارئ وحدسه ودفعه لإدراك الفكرة بعيدا عن طرحها المباشر"[6] الذي لا يُحظى بالمقبولية ما يحد من فرص انتشاره ويتضاءل فيه الإقناع، وإذا لم يقع الأخير غادر النص إلى غير رجعة، أما في اللامباشرة احتفاظ

---

[1] – أسماء خوالدية: الفكه في قصص كرامات الصوفية بين التقديس والتحميق ، ص 167.

[2] – محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط 3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 32.

[3] – المرجع نفسه: ص 32.

[4] – جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، ط 1، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2009، ص 98.

[5] – مجموعة من المؤلفين: القصة القصيرة الروسية الساخرة، ترجمة، نزار عيون السود، ط 1، دار لمدى، بيروت، لبنان، 2006، ص 61.

[6] – المرجع نفسه: ص 06.

بالمغزى مدة تفوق بكثير مدة العلنية، وإن حاب المسرح المجاز وملحقاته فإن التصريح يحضر عند الحاجة لتأدية وظيفة مسرحية ما، ويوعز نجاح السخرية في المسرح إلى " قضية حسن توزيع ومقدرة خاصة على تفجير الضحك في قلب المتناقضات "[1] خاصة الواقعة بالأوطان العربية وهي ليست كأي متناقضات، التي جبرت المؤلف المسرحي والمخرج فالممثل على التوكؤ عليها،" لذا فمقومات الهزل والسخرية والتصوير الكاريكاتوري حاضرة بقوة في المسرحية، نظرا لكونها آليات أساسية في نقد الواقع "[2] وكون المسرح فن لا بد له من انفراد " والعمل الفني الذي هو صورة طبق الأصل سيظل دائما عملا ناقصا أو على أكثر تقدير سيظل عملا في مستوى النسخ وليس في مستوى الفن "[3] لذا فتمرير الفكرة والموضوع المسرحي على آلات الإبداع ليبدو في زي آخر غير الواقعي.

4-1-2- دوافع موضوعية وذاتية

جبرت الظروف الراهنة في الوطن العربي المسرحيين على انتهاج آلية السخرية في أعمالهم المسرحية، لما تمده لهم من هامش حرية يختفي أو يتقلص في التصريح، بها تعالج المواضيع المحظورة والسياسية خاصة، وينظر إلى كل العاهات الأخلاقية والاجتماعية " وكما يقول بيكيت لا شيء يثير الضحك والسخرية أكثر من البؤس "[4] بؤس استوطن مساحات شاسعة من البلاد العربية وأهلها، وكان مبررا وافيا لإعلان السخرية في المسرح كأسلوب قار، رغبة من الكتاب والمخرجين في إجلاء النقائص والنقائض، التي تتناسل بسرعة رهيبة وتتكاثر عنها أخرى أشد سوءاً، " فقد استفاد الخطاب الساخر من تردي المجتمع العربي الإسلامي فاكتسحت السخرية ساحة الخطاب الأدبي "[5] ومنها المسرحي لتحاكي هذه الرداءة وزمنها ، و" شر البلية ما يضحك ".

وأهم بنية اشتغل عليها مسرحيا وفي النص خاصة " اللغة " والتي كانت دعامتها الحوار الدرامي فالتركيز على الشخصية المسرحية والصراع الذي هو مركز لتوزيع السخرية إلى باقي مفاصل المسرحية، وعملية التسريب هذه تخضع لتقديرات الكاتب، وفي العرض تكون الأيقونات

---

[1] – محمد علي الكردي: الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، ص 53.

[2] – عمر سعادة: المسرح وجمالياته، ص 264.

[3] – رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 22.

[4] – صمويل بيكيت: في انتظار غودو، ترجمة وتقديم، بول شاوون، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2009، ص14.

[5] – محمد العمري: المرجع السابق، ص 112.

البصرية هي مصدر السخر والمخرج هو المسؤول المباشر عليها، فعنصر السخرية يفرض تأطير عقلاني وتثبيت مؤسس، حتى لا تفيض فتنتقل إلى تهريج، فكل جرعة زائدة غير مدروسة تعرض النص أو العرض إلى فوضى غير صائبة، فالمسرحي يجب أن يكون "مسؤولا عن تحديد معنى وحدود هذه السخرية "[1] حتى لا تنفلت عن غرضها الهادف التوعوي.

" إن المسرح الحديث الحقيقي والفعلي هو المسرح الذي يدفع ثمن الكفاح والنضال الذي تدفعه إليه الجماهير دفعا "[2]. جماهير تود أن ترى همومها على خشبته، بالسخرية من اللاعدالة يمكن لها أن تعلم بما لم يكن معلوما، ما يجري في الخفاء تلتقطه ، قد تضحك عليه، لكنه ضحك انتقامي جماعي وإمكانية التغيير فيه واردة، فالمسرح " هو أقصر طرق الأدب للوصول إلى الجمهور، ولكنه أكثر الطرق امتلاءً بالعوائق والصخور "[3] وأكثر الفنون عصيا على الكتابة فيه، والإقناع فيه ضروري لأن المتلقي حاضر مراقب في مواجهة مباشرة معه ، وأي خلل درامي يرمي بالمسرحية خارج أسوار المسرح، والاستعانة بالسخرية مسرحيا بدا جليا، أكثر تأثيرا، بوسائل متعددة، فما غدا الجد والوعظ يجديان مع ضروب الفساد، وتراجعت العروض المسرحية التاريخية التي كانت تتغنى بالأمجاد.

حدث كل هذا التجديد المسرحي " عقب الحدث التاريخي الذي هز كيان الأمة العربية وخلخل بنياتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ألا وهو هزيمة يونيو 1967 "[4] هزيمة قاسية تداعى لها الأدب نقدا ومحاسبة ومكاشفة، واضطر المسرح إلى تغيير بنائه التعبيري وشكله المرئي، ولأن الحدث كان صادما مخيبا، لم يعد ينفع الانصراف الدرامي السابق والتقيد الحرفي بتعاليم المسرحية تنظيما ونوعا، بل تم الخلط في العناصر الدرامية وإدراج بعضها في النص الواحد والتخلي عن بناءات كانت محورية كالزمان والمكان المسرحيين، فالوقع " هزيمة يونيو " كان أشد " لقد طبع هذا الحدث الكتابة المسرحية العربية بميزات خاصة، لعل أبرزها خلخلة مفهوم الكتابة في حد ذاته، فأغلب المسرحيين اقتنعوا بأن العرب دخلوا زمنا جديدا هو زمن التساؤل والتشكيك في السائد وإعادة النظر فيما تكرس من أفكار

---

[1] – وين بون: بلاغة الفن القصصي، ترجمة، أحمد خليل غردان، علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، 1415ه، ص 101.

[2] – جورج لوكاتش: تاريخ تطور الدراما الحديثة، ج 1، ترجمة، كمال عيد، تحرير، ماجد مصطفى العيني، ط 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2016، ص 101.

[3] – توفيق الحكيم: فن الأدب، د ط، دار مصر للطباعة، ص 133.

[4] – عمر سعادة: المرجع السابق، ص 218.

ومواصفات في مجالات الفكر والسياسة والثقافة، وعليه تحول النص المسرحي أيضا إلى مختبر لتجريب صيغ فنية جديدة تلائم طبيعة التحول الذي طبع المرحلة "[1] ووقع الاختيار والاختبار على آلية السخرية.

سخرية أشفت غليل المسرحي المطالب برفع الحظر والستر فالستار المسرحي عن ما قبل الهزيمة وما بعدها، يفتش عن العلل والانعكاسات ، هذه الموضوعات الجديدة والجريئة لم يكن مسموحا مسرحتها بأدوات درامية بانية ومباشرة، ولجرأة الطرح أقتيدت السخرية لتكون ملجأ آمنا للكاتب والمخرج وسندا في الحجاج فالإقناع، وذا وقع قوي على الجمهور الذي يستأنس وهو يشاهد أو يتلقى كيف يسخر مِن مَن كان فاعلا في بلوغه حالة السوء هذه، نزع المسرح عنه تلك اللغة الناعمة الشاعرية الهادئة وحتى اللغة البطولية التي تتغزل بالمآثر، فالأهم هو الحاضر والمستقبل " لذا تم تعويضها بلغة ساخرة تعكسها فلتة اللسان la psus "[2] وحتى حوادث المسرحية جاءت فاقدة لتسلسل منطقي متشظية حتى تموه عن الفكرة المحظورة، ولا ريب في ذلك لأن الخيبة أعادت المسرح العربي إلى مسرح العبث وخصائصه الفنية، حجتهم في ذلك عبث الراهن الذي لا يصلح له إلا العبث الجاد، عبث كان على مستوى التبعية الفنية لا الفكرية التي يؤمن بها العبثيين المؤسسين.

فالسخرية استجابت وعثرت في ظرفية وأهوال الوطن العربي على المادة الأولية الخام، لتجهر بمركباتها التكوينية " إما مباشرة عن طريق التعريض الصريح، والتهكم الساخر، وإما تورية عن طريق التلميح والهجو المبطن الذي لا يضحك الناس آنيا، إلا أنه أشد مرارة وأبلغ أثرا، وأكثر ديمومة، وهو أرقى طرق النقد والهجو والسخرية "[3] وأنفعها، فتحريك مشاعر المتلقي بالضحك الفعال القاصد،الحاوي لمدارك فكرية إصلاحية يعزف عن إدراكها بمحاكمات لفظية مباشرة، فالمعنى مع بعض أوجه الفكه يتوغل أكثر في دواخل المرسل إليه، ويتلذذه، أي لذة السخرية الهادفة الساعية لتغيير رذيلة بفضيلة مع معاقبة شكلية لصاحب الأولى، هي – السخرية – " تدفع بالسياسة نحو الظرف... فهناك المسافة الشاسعة بين وعود الحكام وبين ما يفي به، وهناك الفارق الكبير بين الماضي المجيد، رغم شح الموارد وبين الحاضر الأليم رغم تفجير الثروة "[4] هذه المفارقة العجيبة كانت كافية لتحل

[1] – عمر سعادة: المسرح وجمالياته، ص 218.

[2] – المرجع نفسه: ص 219.

[3] – هشام جابر: النكتة السياسية عند العرب بين السخرية البريئة والحرب النفسية ، ص 58.

[4] – المرجع نفسه: ص 72.

السخرية كأداة تحلل وتفسر الخلل وتقدم الحل المتوقع أو الافتراضي، كانت لكتاب المسرح بلسما تعبيريا وخاصية نفسية، وجهودهم في عقد قران بينها وبين الضحك مكشوفة، إلا أنها بقيت حبيسة الصدمة " فمصدر الضحك، ومصدر السخرية واحد ولكن كيف اتفق أن يكون الضحك سارا بهيجا، وأن تكون السخرية محزنة كئيبة "[1] تبلغ مرتبة الرثاء والبكاء.

ويبطل العجب والتساؤل عقب الإطلاع على السياق الذي تمت فيه، والذي لا يخرج عن دوائر المظالم والتسيب، لذلك توظيف السخرية " يصل حد المرارة التي تخنق الضحك "[2] وتجمده ، ويضطر المتلقي إلى البحث عن الكيفية التي تم بها الانتقال وانعكاس الضحك إلى غصة، هنا يتجلى البعد التنويري التغييري للسخرية، والمسرحي " محمد الماغوط " لم يتردد في إشهارها ، حيث يقر " أن الأسلوب الملائم لمرحلة الاهتزاز السياسي والثقافي هو السخرية "[3]، وإذا لوحظ إجماع واتفاق على دخل الظروف العربية بتشعباتها على الاستعانة بهذا المكون التعبيري البلاغي الموقفي في المسرح، فإن للذات الموظفة دلو وقدم في الأخذ بها، فهي أسلوب غير متاح ومفروش للجميع، بل مستعمليها لهم حِكمهم فيها.

وأخرى متعلقة بشخصية المسرحي، كاتب كان أو مخرجا، " فالسخرية تترجم حاجة روحية...وفي السخرية شجاعة استثنائية "[4] وجرأة تواصلية تفاعلية، ولها مآرب ندية، وحماية نفسية وخارجية " في مواجهة المواقف التي تعترض حياته فكان أسلوب مواجهته لها يمثل زادا فنيا ونفسيا يدعو إلى الضحك والابتسام "[5] واجهة، أما الرحم فهو ذم لتصرفات يرمقها ويمقتها سرا، ويعسر الكتابة فيها، فالسخرية أداة احتياطية ذو مهارة كشفية في الخفاء، بها يتم التصعيد في وتيرة الخطاب، وجمع أجزائه البعيدة بالقريبة، فالتيمة السياسية تستحضر من زوايا نقدية عدة، لأن السخرية تتبع الهمز والتلميح والتمويه والمبالغة، ما يضمن تغطية على الرسالة الحقيقية، التي لا تعلن عن نفسها إلا بمسالك تأويلية معقدة ومتواصلة للإخفاء الجيد الهزلي الذي توخاه المرسل.

---

[1] – عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، ص 11.

[2] – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 107.

[3] – عمر سعادة: المسرح وجمالياته، ص 219.

[4] – علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ط 3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص 40.

[5] – محمد إسماعيل الجاويش: ابتسامات جحا الساخر، د ط، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ص 03.

و" لاشك في أن المستوى الثقافي للساخر يحدد قدرته على بناء السخرية فكلما ارتفع الساخر كلما اعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس وكلما تدنى المستوى كلما اختل هذا التوازن بالميل إلى النقد الفج أو الإضحاك المجاني، وذلك باللجوء إلى أسهل الوسائل، كالظهور كمظهر الصعاليك والتحدث بلغتهم على الخشبة التي يفترض المستمع أنها مكان محترم "[1] لمشاهدة المفيد، وإن كان مسليا فكها، غير الفكه المصطنع المؤسس من اللاجدوى، وبمقدور الكاتب أن يتجنب ذلك ويقتفي أثر السخرية الصافية من أي تشوه أخلاقي وعنصرية في التوجه.

ومهما بلغ حرص المسرحي على إضفاء صفة الموضوعية على نصه، إلا أن هذا الحرص والرقابة تسقط في لحظة زمنية معينة وفي موقف ما، وتتسلل ذات المسرحي، خاصة وأن " النص المسرحي الحداثي يهدف إلى التعبير عن حيرة الذات وشكلها وسلبيتها "[2] واستظهار رأيها في قضية ما،والانزواء إلى جبهة معينة، واضعا كل عناصر المسرحية خادمة لهذه الذاتية، فتسير في خط درامي صاعد أو نازل وفقا لتدفقات الذات، فنصوص المسرحيات التي يغلب عليها " التذويت " ترمي بانطباعاتها في شخصيات نصها وتجعلهم أبواق لهم، فيحضر الأنا بدل النحن، وما يثير الانتباه أن أبطال المسرحيات أغلبهم مجانين أو مصابين بأمراض نفسية، فيهم وبهم تنطلق السخرية في حوارات كلها صدق ووعي، هذا التناقض التشخيصي للشخصية ما هو إلا درء للشبهات وتمرير الممنوع عبر المجنون أو الجنون السليم فالكاتب المسرحي قد " يثور، ويؤثر أحيانا أن يخفي في نفسه الغضب والثورة، ويقصد إلى ضبط أعصابه متكلفا الضحكة أو البسمة، لينال من خصمه بطريقة أخرى هي هذه الطريقة التي يعدل فيها عن الهجو والسباب إلى لون آخر من ألوان الأدب سمي السخرية "[3] الذي يظل انتعاشه راجع إلى خيارات فنية جمالية حجاجية وحتمية ذاتية " فالسعي إلى التحرر قائم، ولكن الخوف من الافتقار إلى قاعدة كافية من الاستقرار، قائم أيضا، وهكذا في معظم الأحيان، يحوي

[1] – محمد العمري: المرجع السابق، ص 92.

[2] – أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ط 1، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ص 220.

[3] – عبد اللطيف حمزة: الفاشوش في حكم قراقوش لابن مماتي، ص 76.

العملاق في جوفه الخصم، ويخفي التمرد الحاجة إلى نظام يخضع له والسخرية ليست سوى الحاجة إلى مسوغ ذاتي "[1] ومستودع للمحظور وفتح للأفق التعبيري والفائدة السيكولوجية.

4-2- الروافد

إذا كان للسخرية في المسرحية المغاربية مبرراتها الموضوعية والذاتية، فإن ذلك لا يمنع من وجود ضغط مسرحي قوي في صياغتها للفعل الدرامي، هذا الضغط تنوعت مصادره لاختلاف الاتجاهات المسرحية التي تدفقت بها السخرية كآلية محورية في تكوين الفكرة الأساسية وحتى الفرعية للنص الدرامي، هذه المسارح الأكثر استلهاما مغاربيا تبنت النهج السخرياتي على بناءات متنوعة، ولا مراء في أن عملية التجريب تأثرت بالتحديثات الدرامية التي قامت بها تلك التيارات،وكان صداها الجمالي ذا موافقة عند مسرحيينا، وبهذا تكون هذه الأنواع روافد في تنشئة السخرية في محركات النص أو العرض.

4-2-1- المسرح الكوميدي

من العلامات الفارقة في المسرح العربي مشرقا ومغربا؛ هو ذلك الغياب الكلي للتراجيديا، مقابل ذيوع للكوميديا، ما أوجد وفرة كمية بريبرتوار المسرح العربي، و " لم يكن ميلاد المسرح العربي ممكنا، لو لم يتأسس على تفادي التراجيديا منذ البداية "[2] لاختلاطها بالجانب الديني، وكذا تركيبة البطل فيها، وذروة الصراع الخيالي، والتعقيدات النفسية التي تصدرها، وما من سمات عسيرة النقل والاقتباس فهيب منها فتُركت، ورغب في الصنف الثاني " الملهاة " التي وقعت ميلاد المسرح العربي ببخيل مارون النقاش،" إذ تأثرت الكوميديا المغربية والعربية بالإبداعات الطليعية في أوربا، وقد صادف هذا الاحتكاك الأول بالمسرح الغربي أن كانت الريادة والسيادة فيه للكوميديا بالمفهوم الاجتماعي والأخلاقي "[3] فتتبع ذلك عربيا، ومعلوم أن هذا الشق المسرحي قوامه السخرية المؤدية إلى الفكاهة، والمرسلة لإشارات جادة، وليس بسخر لعبي لكنه فرجوي ذات مقاصد وحتى مراجع، في عز

---

[1] – فيتو باندولفي: تاريخ المسرح، ترجمة، إلياس زحلاوي، ج3، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1984، ص 187.

[2] – عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2013، ص117.

[3] – عبد الرحمان ابن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص81.

وغرة الأزمات الحاصلة، " حيث تجسد الضحك كضرورة ملحة في عوالم القهر والإحباط واليأس"[1] الذي يكابده إنسان المنطقة، ولم يعد هناك من ملجأ تقني وركحي سوى حزمة مكونات السخرية و"هدف الكوميديا هو التوازن الاجتماعي، فالملهاة تسخر من المحتال وفاعل الشر والإنسان الخطر"[2] وكل ما يمد بصلة للاتوازن.

وجاءت الأعمال المسرحية المغاربية الأولى ذات طابع كوميدي؛ كمسرحيات " الطيب الصديقي "و " الطيب العلج " و" عبد الكريم برشد " ومن الجزائر " عبد القادر علولة " " محمد التوري " ومن تونس " توفيق الجبالي " وغيرهم كثير، وانعكس هذا الخيار المسرحي على فعل التلقي، حيث رحب بها جماهيريا، يوعز ذلك إلى " الشخصيات تنحدر من طبقة اجتماعية متواضعة وحل العقدة مبهج وغايتها النهائية إطلاق الضحكة عند المشاهد ... الكوميديا تلعب على آليات دفاعية ضد ما يحزننا "[3] في ذلك تطابق مع مقام وحالة المشاهد، أي موافقة السياق الكوميدي مع مثيرات التلقي، والكوميديا أو النص المسرحي هو دليل فني وثقافي عن فترة زمنية ورقعة مكانية ، بمجرد فحص دقيق تتكشف منغصات وإيجابيات تلك اللحظة،إنها شاهد، ففي الكوميديا " معلومات أفضل مما تقدمه الحياة الحقيقية "[4] فكل المحاكاة تتم في القالب الهزلي الذي فيه محاسبة خفية قاسية، وأن " المجتمع ينتقم عن طريق الضحك للحريات التي أخذت منه، ولا يبلغ الضحك هدفه إن هو اتسم بالود والطيبة "[5] بل إن ناشد تصغير وإذلال العلة وفاعلها.

هذا الضحك المأساوي استثار الكتاب المسرحيين الذين تفطنوا إلى أنهم يمزجون بوعي تام عناصر الكوميديا مع غريمتها التراجيديا، وذلك حتمي وطبيعي، وأن عصر الفصل ولى ليخلفه عصر الوصل، وسنة ودورة الحياة تفرض ذلك، هناك فرح وقرح، ضحك وبكاء، كل الثنائيات الضدية الانسانية، عكسية لا بد من مقابلتها بضدية مسرحية(المأساة والملهاة) فظهرت " التراجيكوميديا " أو " الكوميديا السوداء " وهي تعني " ذلك الشكل من الدراما يشبه التراجيديا في جدية أحداثها والكوميديا في

---

[1] – عبد الرحمان ابن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 80.

[2] – مارتن كارلسون: نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتقديم، زيد وجدي، ج 1، كتب عربية، 1997، ص 57.

[3] – باتريس بافي: معجم المسرح، ص 122، 123.

[4] – هنري برغسون: الضحك، ترجمة، علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 49.

[5] – المرجع نفسه: ص 127.

مواقفها الهزلية وشخصياتها الفكهة"[1] هذا التحول المسرحي العالمي كان ذا تأثير مغاربي مع توفر مادة المحاكاة (المأساة اللاهية) في حاضر المنطقة، إنه "عصر الإنسان الذي يضحك بلا فرح ويبكي بلا دموع، الإنسان ينظر ولا يرى، ينصت ولا يسمع، يتكلم ولا يقول شيئا"[2] والتراجيكوميديا ضربت بقوة في الدراما المسرحية، وبات لها منظروها ومطبقوها، من أبرز كتابه "لحسن قناني" و"مصطفى رمضاني " خاصة الأول الذي بات ينتج سلسلات خاصة بها منها " صهيل الذاكرة الجريحة " وحتى كتاب الاحتفالية بدت على نصوصهم هذه النزعة التجديدية كعبد الكريم برشيد حين تشابك الجد الهازل مع الهزل المر في كاريكاتورية محبكة.

4-2-2- المسرح السياسي

نوع مسرحي آخر كان له تداعياته وفضله على الاهتمام بأسلوب السخرية، مسرح بذوره كانت مع نشأة المسرح، وإن لم يصرح بذلك، إنه السياسي الذي كان همه " البحث عن شكل فني جديد يتلاءم مع المضمون السياسي والطابع التعليمي "[3]، قال عنه مؤسسه " أروين بيسكاتور " أنه " برلمانا، وفي الجمهور هيئة تشريعية "[4] يحق للمسرح أن يحاسب الساسة والانصراف إلى أحوال السياسة بكل حرية، " فالرسالة السياسية – الاجتماعية التي تهدف إلى كشف ما يراه صاحبها ظلما وبالتالي إيقاظ الوعي بهذا الظلم – تحتاج إلى الاستفادة من تقنية الدلالة "[5] هذه الدلالة يلزمها ترتيب لغوي وعلى مستوى الصورة والمعنى المضمر، والدلالة في المسرح تنقسم إلى التي هي في النص عبر الحوار وما يدفقه من مجازات والتي يعضدها العرض " المنطوق "، فأي ضوء ولون وموسيقى وإيماء إلا ويشير ويفيد إلى مرجعية ومقصدية، لتترجم مع السياق، وما يلاحظ على الدلالة في المسرح السياسي أنها تنبني على السخرية في صياغة الفكرة، ويشهد للمسرحي العربي "سعد الله ونوس" و "محمد الماغوط" وحتى "توفيق الحكيم" انفرادهم بذلك، وحتى "علولة" طفحت مسرحياته بالسياسة في قالب كاريكاتوري، وما "حمق سليم" إلا مثالا حين جعل من "سليم" المجنون العاقل بطل موندراماه ينتقد السياسيين.

---

[1] – إبرهيم حمادة: طبيعة الدراما، د ط، دار المعارف، 1977، ص 33.

[2] – جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص 251.

[3] – عبد الرحمان ابن إبراهيم: المرجع السابق، ص 150.

[4] – إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث مدخل إلى المسرح والدراما، ترجمة، يوسف عبد المسيح ثروت، ط 2، در الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق، 1986، ص 90.

[5] – نديم معلا: لغة العرض المسرحي، د ط، المدى، ص 09.

فالمسرح المغاربي كنظيره العربي " شارك أيضا منذ البداية في أغلب الحركات السياسية في المجتمع العربي وكان له – بطبيعته الجماهيرية – أثر عظيم في إحياء الوعي القومي وإذكاء روح الكفاح في جماهير الشعب العربي "[1] التي ما فتئت تتعاقب وتتكالب عليها المصائب السياسية من كل فج، جارة معها مصاعب هي من مضاعفاتها، فالفرد العربي قبل المسرحي انتشى بعنصر السخرية في تعليقه على تلك الظروف واتخذها وسيلة للدفاع ومواساة وتعزية له، وللجماعة ، وانتهجت مسرحا " وما دام الأمر يتعلق بإحباط سياسي أساسا،فإن هذه السخرية اكتست طبعا سياسيا "[2]وحاكته بالتصوير الكاريكاتوري، واستعين أيضا بتقنية الألسنة للتصعيد من درجات الخطاب السياسي الساخر، وكذا للمزية الاخفائية واغشاء المغزى لا إفشائه.

" إن المسرح السياسي بشكل عام سواء كان مسرح عربي أو غربي هو مسرح يحمل فكرا من أجل التحريض والاستفزاز والتغيير على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي "[3]، وما ساعد على ارتمائه في الدراما المغاربية " نظريات بريخت الملحمية " والمعروف عنها ثوريتها العنيفة ومناهضتها كل أشكال الاستغلال، " لذلك نجد " المسرح السياسي، المتأثر بالمدرسة البريختية، سائدا عقب نكبة حزيران وطوال عقدي السبعينات والثمانينيات "[4] وإن لم يفلح هذا المسرح في تحديث تقنياته، وظل بين فكي الغياب أو التغييب للمضايقات التي كان يتلقاها، ولغلبة صوت الذات وفرض الكاتب أو المخرج لرؤاه السياسية.

لكن السخرية تبوأت في هذا المسرح مقاما رفيعا، بواسطتها مُرر ما لم يسمح بتمريره ، و" كان المبدأ الأساسي هو استخدام سلاح السخرية اللاذعة في محاولة لتدمير جميع المبادئ والنظريات التي تحكم الأنظمة السياسية في جميع أشكالها "[5] الظاهرة والباطنة، لقد فتح " بيسكاتور " للمسرحيين العرب جبهة كانوا في حاجة بالغة لها، وأضاء لهم معبرا دراميا لاقتناص مواضيع سياسية وعلى

[1] – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 31.

[2] – عمر سعادة : المسرح وجمالياته، ص 226.

[3] – وضاء قحطان حميد: المفهوم السياسي في النص المسرحي، ط 1، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة، العراق، 2019، ص 104.

[4] – نجم الدين سمان: إضاءات مسرحية: مقالات عروض، آراء، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010، ص 77.

[5] – نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 184.

الملأ، حيث رُفع " المضمون السياسي الذي احتل المركز الأول بهدف تعرية الواقع وتناقضاته الاجتماعية والثورة عليه، أما التقنيات الاصطناعية فقد كان التركيز أكثر على الوسائل التكنولوجية التي تتيح المزاوجة بين ما هو فني جمالي وعلمي آلي، وتساعد على وصف البيئة المنظرية للعرض المسرحي حيث يكون فعل التأثير قويا لدى المتلقي "[1] .

ووافق المسرح السياسي ومتطلباته الجديدة الوضعية المغاربية ،لأن " بيسكاتور " سعى " لتقويض المسرح البرجوازي التعبيري الذي كان يعتمد على الوسائل التكنولوجية التي تتطلب سيولة مادية ضخمة، وهو ما لم يكن في وسع المسرح السياسي لبسكاتور تحمله فكان البحث عن تقنيات بديلة ومتواضعة في سيولته المادية، ومؤثرة في الوقت ذاته على المتفرج "[2] ما هلل له العرض المغاربي، فعمد إلى الاستغاثة بسينوغرافيا بسيطة إن لم نقل فقيرة أثاثا غنية الارسالات، إذ بها حمولات دلالية وشحنات تأثيرية، وتخضع لتقلبات في الفهم، فإن كان المقصود فكرة سياسية مأساوية تنطلق في العرض موسيقى صاخبة، مع الاتكاء على ثنائية الضوء والظلام في إرسال بعض الإشارات.

4-2-3- مسرح العبث أو اللامعقول

أبان كتاب هذا المسرح عداءهم وسخطهم من قواعد النص المسرحي الكلاسيكي وحتى التعبيري والرومانسي فالواقعي، ناعتين إياه بالجامد الجاهل دراميا، المتخلف تقنيا، البدائي ركحا، شكلت عروض مسرحياتهم منعرجا حاسما في تاريخ المسرح العالمي، لأن ما جاءت به هذه المسرحيات جانب كل صواب وفاق كل توقع، وناهز كل عجيب، تجديدات هزت كيان المسرحية، ولأن التغيير كان عميقا وجذريا تلعثم النقاد والمسرحيين في إطلاق تسمية واحدة على هذا المسرح الذي اصطلح عليه مسرح " العبث " أو " اللامعقول " لأنه استبدل كل معقول بلامعقول، فالفترة الزمنية الذي جاء على إثرها كانت كافية لكل هذه الثورة والتحطيم العنيف والمستمر للقواعد الأرسطية وما بعدها، هو " ظاهرة من ظواهر ما بعد الحرب العالمية الثانية "[3] وما رسمته هذه الحرب من انهيارات إنسانية والاهتزاز النفسي والعصبي لإنسان هذه الحرب نعثر عليه عند أعمال هذا التيار الذين أفرغوا شحنات هائلة من الضغوط الداخلية، وثاروا ثورة هوجاء على كل ما هو سابق معهود.

---

[1] – عبد الرحمان ابن إبراهيم: المرجع السابق، ص 149.

[2] – المرجع نفسه: ص 150.

[3] – حسن حمادة: مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، د ط، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، 2002، ص 55.

هذا الخط المسرحي الجديد أفاض في استعمال السخرية، " لقد فتح مسرح العبث عن طريق تدمير المتعارف عليه، عن طريق الإسراف في استعمال السخرية والهزء "[1] في مهاجمة ومسرحة المواضيع، والمنظر المسرحي العام للعبثيين هو اليأس، يبين ذلك في " رؤيته التشاؤمية للوضع البشري الذي يستبعد أية إمكانية للتطور والتغيير "[2] هذا التشاؤم لم يكن خالصا وصافيا بل تخالطه فترات أمل، التشاؤم الباني كان ساخرا، سخرية تخطت حدود اللغة والصورة لتجني على مكونات أو تركيب المسرحية فتيار العبث " جاؤوا أكثر غضبا وتشاؤما فخرجوا عن كل ما هو مألوف في تاريخ المسرح العالمي شكلا ومضمونا "[3] وخربوا كل ما هو موضوع سلفا من حبكة وصراع صاعد أو نازل، داخل أو خارج، خلت مسرحياتهم من كل هذا وأكثر، هدمت وحدة الموضوع أو الفعل، وهم في فعلتهم هذه يسخرون من التقاليد المسرحية القديمة.

" حيث ضرب كتاب مسرح العبث ... بعرض الحائط كل المفاهيم والمعايير التي كانت تقاس عليها الدراما، فهم يتجاهلون في ثورة واضحة المعالم عبقرية أرسطو وطروحاته الثلاثة في الحكم على العمل الدرامي الجيد، وهي العقدة والزمان والمكان، فلم تظهر أي عقدة في مسرحياتهم واستبدلوها بالحوار"[4] ولكن الحوار العبثي الفاقد للمعنى، أو لدلالة آنية والفاقد أيضا لخيوط تربطه بالموضوع المعالج ويعمل على إحلال تنافر بين الحدث وحواره، أما الشخصيات في هذا المسرح تبدو تائهة متشردة لا تدري من هي، وماذا تريد، وعن ماذا تتلفظ، شخصيات " تشبه المهرجين وتشبه الصعاليك "[5]، هو مسرح شعاره الفوضى والخلط في كل شيء، واللعب الدرامي، يحتفي " بالعديد من المفاجآت غير المتوقعة، أو الصدف أو الحيل المفتعلة في جو مفعم بالفكاهة والهزل المبنيان على سوء الفهم أو مصيدة الأخطاء "[6] المقصودة لغرض تبيان عبث أفعال الإنسان بزعمهم.

---

[1] – جان بيير رينجر: قراءة المسرح المعاصر، ترجمة، حمادة إبراهيم، مراجعة، رفيق الصبان، مركز اللغات والترجمة، ص 108.

[2] – المرجع نفسه: ص 215.

[3] – جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص 276.

[4] – المرجع نفسه، ص 276.

[5] – صمويل بيكيت: مرجع سابق، ص 15.

[6] – مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2013، ص 34.

ومسرح العبث " لا يريد أن يعرض العالم، ولكنه يريد محاكاته بسخرية، أي كف النقاب عن وجهه الحقيقي من خلال هذه التقنية، التي تكشف أن التجانس بين الناس ظاهري فقط أما في العمق فإن هناك شرخا كبيرا يفصل بين كل واحد منا "[1] وبلغت السخرية فيه ذروتها البلاغية التبليغية والنقدية، حتى سمي باسمها " مسرح العبث أو مسرح السخرية واللامعقول "[2] ورغم هذا اللامعقول والتشابك البنائي والوهن والتناطح الموضوعاتي العياني والعجائبي والفجائعي الذي يستوطن نصوصهم، والذي له مؤيدين ونسجت مسرحيات لا حصر لها على المنوال نفسه، كانت له حصة لا يستهان بها في المسرح العربي الذي وإن تخلى وبتر الجانب الديني لهذا المسرح محتفظا ببقية التقنيات .

وتربع ومازال هذا التيار، والسبب أن " مسرح العبث لم يكن في معظمه مسرحا لليأس أو الرضوخ وإنما هو في أساسه مسرح للاحتجاج والغضب والرفض "[3] ما أعجب المسرحيين هنا، وأغراهم فأغرموا به، زيادة على فكاهية هذا المسرح التي هي سوداء، و " صمويبل بيكيت هو أعمق كتاب دراما اللامعقول وأعظمهم شأنا "[4] وأرفعهم حظا في الاقتداء بمسرحياته، ومسرحية " في انتظار غودو التي تعد النموذج الأولي لهذا الضرب من المسرح، والتي أحدثت ضجة هائلة في الأوساط المسرحية الأوربية حين عرضت لأول مرة في باريس عام 1953 وفي هذه المسرحية تبلورت الملامح الفكرية والفنية لهذا النوع المسرحي الجديد... وعن رؤية عبثية قاتمة للوجود الإنساني تخلو من الجلال المأساوي وتتخذ من السخرية المريرة والفكاهة السوداء أسلوبا لها "[5] وقناة عبور للمتلقي، الذي تصيبه مسرحيات هذا النوع بنوع من الذهول والتشتت الفكري والتأويلي باستحالة الفهم الصحيح، ولا يخرج بنتيجة كاملة، بل بأنصاف فقط أو أرباع، وحتى بلا حلول وفهم.

لأنه في مسرح العبث لا وجود لعقدة ولا حل، وإن كان فإنه من صنف " الحلول المفاجئة أو المفتعلة أو التي تأتي من خارج مجتمع المسرحية "[6] وعندها يتوقف كل تفسير، ويلغى السابق تماما كما حصل في " في انتظار غودو " " فهناك شخصيتان لا نعرف عن طبيعتهما ولا علاقتهما غير اسمهما يجلسان

[1] – جمعة أحمد قاجة: مرجع سابق، ص 318.

[2] – المرجع نفسه: ص 300.

[3] – حسن حمادة: مرجع سابق، ص 130.

[4] – مارتن إسلن: دراما اللامعقول، ص 12.

[5] – نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 125.

[6] – مجيد حميد الجبوري: المرجع السابق، ص 154.

على قارعة الطريق ينتظران موعدا مع من يدعى " غودو " وندرك من الحوار أنهما لا يعرفان شيئا عن ذلك الذي ينتظرانه "[1] وبدا حوارهما مفككا ومضللا يغرق في العبثية اللغوية وحتى الموقفية، وهذا مقطع من المسرحية:

" استرجون: (إلى بوزو) ألست السيد جودو يا سيدي ؟.

بوزو: (بصوت رهيب) أنا بوزو... ألا يعني لكما هذا الاسم شيئا؟ ...من يكون جودو؟.

فلاديمير: يعني... هو...بالكاد نعرفه.

استرجون: أبدا... بالكاد نعرفه.

فلاديمير: طبعا.. لا نعرفه جيدا ..ولكن نوعا ما ....

استرجون: بالنسبة إلي...قد لا أتعرف عليه إذا رأيته.

بوزو: ظننتماني إياه."[2] ويستمر الانتظار ومعه جهل المنتظرين للمنتظر،في متاهة وشبكة من الحوارات المفككة والعديمة.

مسرحي عبثي آخر لا يقل منزلة عن " بيكيت " عرفت مسرحياته نزعة عبثية كبيرة،إنه " يوجين يونيسكو " صاحب مسرحيتي " الكراسي " و " المغنية الصلعاء " و " الدرس " ،" يستعمل يونسكو السخرية العبثية إلى جانب نوع من الجدل الجاد "[3] الذي يخدم فكرة معينة، ونجد في مسرحياته محاولة لإيجاد نوع من التوازن الدرامي بين السخرية الأليمة ونظيرتها الفكاهية البحتة، فهو " يرى العالم موضوعا مثيرا للسخرية والألم في آن واحد "[4] فتزاحمت في نصوصه الحوارات الحزينة والمضحكة،ففي " الدرس " وبعد سلسلة الدروس التي يقدمها الأستاذ لتلميذته في " الحساب " باديا بالجمع

" الأستاذ: كم يساوي واحد وواحد.

---

[1] – رشاد رشدي: مرجع سابق، ص 243.

[2] – صمويل بيكيت: مرجع سابق، ص 61، 62.

[3] – عمر سعادة: مرجع سابق، ص 116.

[4] – ج ل ستيان: مرجع سابق، ص 359.

التلميذة: وواحد وواحد يساوي اثنين.

الأستاذ:...أوه شيء عظيم .إنني أرى أنك متقدمة جدا في دراستك. سوف تحصلين بسهولة على الدكتوراه الكلية، يا آنسة."[1] لينتقلا بعد ذلك للطرح وتبدأ المشاكل

" الأستاذ: هائل، أنت هائلة. أنت مرموقة...والآن إلى الطرح. قولي لي بشرط ألا تكوني متعبة، كم يساوي أربعة ناقص ثلاثة؟

التلميذة: أربعة ناقص ثلاثة؟ ...أربعة ناقص ثلاثة؟...

التلميذة: الحاصل... سبعة؟ "[2] ليستبدل الأستاذ هذه الطريقة ويلجأ إلى التطبيق أو الأمثلة المادية في هزلية تامة

" الأستاذ: فلنأخذ أمثلة أسهل. إذا كان لديك أنفان، ونزعت لك منهما واحدة ...فكم أنفا يتبقى لديك ؟

التلميذة: ولا واحدة.

الأستاذ: كيف ولا واحدة ؟

التلميذة: أجل، لأن لي الآن أنفا واحدة ، وأنت لم تنتزعها . أما إذا انتزعتها فلن تصبح لي هذه الأنف .

الأستاذ: أنت تفهمين المثال. افرضي أنه ليس لديك سوى أذن واحدة.

التلميذة: نعم، وبعد؟

الأستاذ: وأضفت لك عليها واحدة، فكم تصبح؟

التلميذة: اثنتين.

الأستاذ: عظيم .وإذا أضفت واحدة أخرى فكم تصبح؟

التلميذة: ثلاث آذان.

---

[1] – أوجين يونسكو: مرجع سابق، ص 56.

[2] – المرجع نفسه، ص 57.

الأستاذ: وإذا أخذت منها واحدة...يبقى لديك...كم؟

التلميذة: اثنتان.

الأستاذ: عظيم. وإذا أخذت واحدة أخرى ، فكم يتبقى لديك

التلميذة: اثنتان.

الأستاذ: أكلت منهما واحدة...واحدة

التلميذة: اثنتان

الأستاذ: واحدة "[1]

ليترك بعدها دروس " الحساب " وينتقل إلى " فقه اللغة " عن اللغات والترجمة ومخارج الحروف ، لتنتهي المسرحية نهاية مفجعة فالأستاذ قتل " التلميذة " بالسكين لتوافق الكلمة مدلولها، ولتعترف الخادمة بأن هذا دأبه مع 39 تلميذة سبقت الحالة الأربعين، لينتاب المتلقي ذهول وصدمة لفجاعة المشهد الختامي

" الخادمة: هذه هي المرة الأربعون، اليوم...وكل يوم نفس الحكاية.. كل يوم لا تشعر بالخجل، في مثل سنك .. ولكنك ستصيب نفسك بالمرض .. ولن يبقى لك تلميذات بعد ذلك

الأستاذ: ليس غلطتي.. لم تكن تريد أن تتعلم ..

الخادمة: سنقوم بدفنها.. هي والتسع والثلاثين الأخريات، سنقوم بدفنهن..سيصبحن أربعين نعشا ..وسأستدعي عمل الجنازات...وحبيبي الخوري أغسطس..ثم نوصي ببعض الأكاليل...

الأستاذ: ولكن لا ينبغي أن تكون الأكاليل باهظة الثمن، فهي لم تدفع أجر دروسها ."[2]

لقد فتح مسرح العبث ممرات درامية جديدة، لا مكان فيها لأي تراتبية أو تنسيق في المواد المكونة للمسرحية، ولا حتى بناء منطقي للفكرة والموضوع المسرحي، وأصبحت المسرحية شبه خالية من أي تنظيم، أشبه ما تكون بالمتاهة، هذا الانفتاح والهدم المستمر لشروط قيام المسرحية كان لصالح الكتابة

[1] – أوجين يونسكو: مرجع سابق، ص 58، 59.

[2] – المرجع نفسه: ص 71، 72.

المسرحية المغاربية؛ لما قدمه من هذا المسرح من تيسير درامي، وعسر تفسيري، وما يحسب للمسرحيين المغاربة أنهم كيفوا تقانات العبث مع مستجدات المنطقة، وتجنبوا الجانب الديني، والميتافيزيقا ، العبث المغاربي اهتم أكثر بهيكل المسرحية وبناءها الفني ولكنه لم يمس باللغة التي حافظت على فاعليتها الابلاغية الاقناعية عكس العبثيين الذين ألغوا دورها معوضين إياها بالمواقف المتضاربة وحركة الممثل.

واحتضن المسرح الاحتفالي نظيره العبثي، وجسد بعضا من خصاله في نتاجاته ، كما كان الحال في " اسمع يا عبد السميع " لعبد الكريم برشيد " وما ذهب إليه كتاب الاحتفالية العربية في المغرب ... هو في الواقع خليط من عناصر العبث والقسوة والملحمية والأرسطية وعناصر التراث أسلوبا ومحتوى "[1]

[1] – أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ص 137.

الفصل الثالث: تمظهرات السّخرية وتشكلات التراجيكوميديا في مسرح " عبد الكريم برشيد "

تمهيد

1- آليات اشتغال السخرية في مسرحية " امرؤ القيس في باريس ".

1-1- مفارقة العنوان / العتبة المتضادة

1-2-الكاريكاتير المسرحي

1-2-1- الصورة الكاريكاتورية المسرحية " المبنى والمعنى "

1-2-2- المسار المسرحي للكاريكاتير.

1-2-3- العناصر الكاريكاتورية في مسرحية " امرؤ القيس في باريس "

1-3- الحوار الساخر.

1-3-1- الحوار الاسترجاعي / الاستذكاري.

1-3-2- الحوار الداخلي / المونولوج.

1-4- الغروتيسك.

1-4-1- هامشية المركز ومركزية الهامش.

1-4-2- تحويل الثابت / قلب الصورة.

2- المأساة الملهاة / التراجيكوميديا في " اسمع يا عبد السميع ".

2-1- الهذيان السليم / الغباء الذكي.

2-2- لعبة القناع / التنكر.

2-3- تبادل الأدوار / الشخصية داخل الشخصية.

2-4- الواقع في اللاواقع / المعقول واللامعقول.

2-5- تراجعية الأحداث.

2-6-ثنائية الرجل والمرأة / العطاء والجفاء.

1- آليات اشتغال السخرية في مسرحية " امرؤ القيس في باريس ".

تمهيد:

ولأن " امرؤ القيس في باريس " مسرحية لكاتبها " عبد الكريم برشيد " تقفت أثر ملك عربي " امرؤ القيس " أثناء تواجده بباريس، وفي غمرة هذا التعقب تناسلت حوادث المسرحية وصراعها، ليزيد عن حال الملك وضع العربي المقيم بهذا المكان "' باريس " واضعا الواقع العربي السياسي والاجتماعي والأخلاقي على مشجب التشريح والتعرية؛ ليظهر على حقيقته، ناسجا علاقات متشعبة بين أفراد " شخصيات " من هذا المجتمع الذي رحل وهجر عينات منه إلى الضفة الأخرى المقابلة، ليدلي بما هو محرم الإدلاء به هنا وينزع عنه الزيف الذي يقيم فيه وحوله، هذه الصورة المصطنعة تتصادم وتتناقض مع الأصلية المروج لها، ما حمل المؤلف على إتباع أسلوب السخرية ليقارن بين الصورتين وينتزع عنوة علل هذا الخلاف، مداهما الفرد العربي مسرحيا.

ولم يكن ذلك ممكنا دون مداهمة الوطن أيضا، ليزيل عنه ستار البهتان هو الآخر الذي لا ذنب له فيه، وطن كانت له يد في هجرة جماعية صوب " باريس " وكذلك لأن المسرح أن نرفع الستار والإستار، ليس فقط بعرض المسرحية، بل بعرض أصل الأشياء بوسائط فنية فرجوية، كما أنه لم يكن بالمستطاع الجهر الصريح ببعض مواطن الفساد بالأوطان وحاكميها وشعوبها إلا بالأخذ السديد بقناع حامٍ للكاتب وممول مركزي لفنيات عالية في التعبير وشعرية في التصوير والتلقي، إنها السخرية؛ التي وفرت للنص هامش حرية ملموس في التوجه قدما والانغماس في مفاصل الداء.

والناقد المغربي " عبد الرحمان بن زيدان " يقر بذلك عند تقديمه لنص المسرحية، إذ يقول: " لقد هرب كل أبطال مسرحية " امرؤ القيس في باريس " من أوضاع مزرية كانوا يعيشونها في أوطانهم واجتمعوا في باريس للكشف عن هوياتهم وأحلامهم في احتفال مسرحي فيه من يحلم بالحلم وفيهم من يحلم بالعشق وفيهم من يحلم بالرفض، وفي خطاب الحلم والعشق والرفض تولدت لغة الكتابة وتولد فيها كلام الكاتب الذي كان يختفي وراء خطاب السخرية والرفض وبناء الحلم والواقع الذي جمع فيه صورة المجتمع العربي التي قدمها في هذه المسرحية الجريئة"[1] والقوية دراميا الفائضة بالشخصيات،

[1] – عبد الكريم برشيد: " امرؤ القيس في باريس " – احتفال مسرحي،د ط، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، 1997، ص 20.

العامرة بالتقلبات الموقفية، المبنية على شعرية الحوارات، وعلى صراع دراماتيكي، اختلط فيه ساحل الشرق بالغرب ، الملك والرعية، الصالح والفاسق، البادية والحضر.

وطفق الرمز ممددا عل جسد المسرحية، يهيئ للسخرية السياق العام كي تشتغل دلاليا، وإن كُتب للغة أن تكون الحامل الرئيس لها، ومنفذا لعبورها، فإنها – السخرية – أحاطت نفسها واحتاطت بآليات هامة تعضد مقصدها، عليه سنحاول انتزاع أهم هذه التقنيات التي عقدت معها حلفا في التعبير بعد التركيب،ذلك من ممر كانت إشكاليته كالتالي:

– ما تقنيات السخرية وأدواتها المؤازرة في نص " امرؤ القيس في باريس " ؟ وهل طابقت فنيا الراهن العربي؟.

– أيهما ساد وأفاد في " امرؤ القيس في باريس " السخرية بالتلميح أم بالتصريح؟.

1-1- مفارقة العنوان/ العتبة المتضادة.

عتبة أولى هو، درج أولي في سلم ولوج النص، قد يمنحنا بل ويسلمنا طواعية دون مشاورات مفاتيح مبدئية لمغاليق أبواب النص الموصدة، وقد تكون هذه الممنوحات والاتفاقيات إغراءات وهدايا مضللة مخادعة ماكرة، وحتى وهمية، تتصل بالمعنى في زاوية ضيقة محصورة، فدلالته تجيء مفسرة مختزلة لما يصول في المضمون، كما أنه إعلان لانطلاق ممارسة التأويل، فالعنوان يعلن رسميا عن بدايته بقص شريطه، لأهميته القصوى وخطورته عُني به كثيرا ورُكز على تثبيته، فباتت له حظوة تماثل النص وفنياته. إنه " العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول والرفض بين القارئ والنص فإما عشق ينبجس – وتقع لذة القراءة – وإما نكوص ليتسيد الجفاء مشهدية العلاقة "[2] ولا أحد يرضى أن يؤول إبداعه أو نصه إلى حالة النفور والطلاق من القراءة الأولى.

لهذه " الخطورة الأنطولوجية الجسيمة التي يتمتع بها العنوان "[3] عُمل على شحنه وتلقيحه بأشكال وفنيات متفاوتة، كي يبدو مثيرا غريبا مستفزا منسجما متنافرا متناثرا وغير مستقر، فالاستقرار عدو أفق الانتظار، فكل السبل الفنية البلاغية التصويرية المخادعة مباحة لجر القارئ، ولأن العنوان

[2] – خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية، في شؤون العتبة النصية، د ط، دار التكوين، ص 06.

[3] – المرجع نفسه: ص 06.

مغناطيس لغوي دلالي أولي فإن تمت عملية الجذب له ضُمن العبور الآمن للنص " الرسالة " وتم كسب القارئ مبدئيا بانتظار ما يسفر عليه المتن وحتى بقية العتبات المصاحبة.

ولا تتمايز العنونة في الخطاب المسرحي عن رفيقاتها من الأجناس الأدبية؛ كذلك هي تحتاج إلى نسب عالية من التركيب المثير والتلغيز، فالوظيفة عسيرة هي الدعوة للإقبال على النص فعرضه، إلا أنه وفي تاريخ مسرحنا العربي روئي ذلك التفاوت الفني، ففي " الحقبة الممتدة بين الستينات والتسعينات وفيها ستنهض العنونة القائمة على الاختلاف والمفخخة بالوظيفة الترميزية للدال في بنية العنوان ...وتمتاز بقوتها الدلالية عبر الترميز ومجاوزة الطابع التقريري للعناوين السائدة في المراحل السابقة عليها "[4] التي عرفت بغلبة العناوين التقليدية الكلاسيكية الكوميدية؛ كأن يكون اسم البطل وصفته وما شابه ذلك وما جاء على شاكلته ، في إلغاء كلي للغموض والتشويق فكسب ولو ضئيل لأفق انتظار القارئ.

لكن كيميائية العنوان تبدلت؛ منذ اعتناق المسرح العربي ومعه المغاربي التيارات المسرحية الحديثة، كالرمزي والتعبيري والعبثي، ونزول الفن الرابع إلى الواقع ليقتبس منه مواضيعه، ويعتزل الكوميديا الضاحكة ويرتبط بالمأساوية أو "الكوميديا السوداء"، فالحال أو الظرف مفخخ ومتوتر ومربك وتراجيدي، فكانت كذلك العناوين محاكية لهذا، جاءت ملتوية عصية احترازية، لتشكل " عناوين المفارقة والتسييس تحولا نوعيا في سميوطيقا العنونة العربية "[5] والمسرحية منها، فالتهم الرمز هذه العتبة وقبر المعنى، دافعا بمعنى بديل مموه إلى الواجهة لإبعاد ضرر التلقي السلبي وإنماء التوقع، فالرمز وتبعاته فتركته تثير الشهية القرائية بعد الشبهة الدلالية.

ومن حملة إغواء العنوان وإغرائيته جعله مفارقا، هذه المفارقة تُكوّن سخريته وصدمته التواصلية وتحيطه بالدّهشة، فتنهمر آلية التأويل ويبلغ درجات عُلا في سلم التفسير، وفي هذا توفيق مبدئي في استمالة فكر المتلقي وحجزه وتبقيه في ترقب لما يجود به ما بعد العنوان، والعنوان " امرؤ القيس في باريس" مفارق على مستوى الزمان والمكان، فالشخصية غريبة عنهما تماما، متضادة معاكسة للمكان " باريس " الآنية، الحضارة، فتنبت السخرية من هذا التعارض واللامنطقية؛ لأنه " قد

[4] – خالد حسن حسين: المرجع السابق، ص 426.

[5] – المرجع نفسه: ص 442.

تتبع السخرية من وقوع العنوان في تناقض دلالي "[6] وهذا ما حصل في " امرؤ في باريس " حين اجتمعت دلالة الجاهلية بالمعاصرة، واشتمل العنوان على تركيبهما، كيف يمكن لامرؤ القيس أن يحل بباريس؟ وما الذي أتى به؟ وهل ممكنا عودته؟ وما فاعل هو بها؟ ولماذا باريس؟ وكيف لشاعر عاش في القفار والخيام أن يرتمي في باريس؟ هي سلسلة لا متناهية من الأسئلة والظنون التي يفيضها القارئ؟ ممنيا النفس بوجود إجابات لها في " النص " ومعزيا خيبته في تفكيك شفرة العنوان.

فَـــ " العنوان لدى السيميائيين بمثابة سؤال إشكالي بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال ...كما أن العنوان يؤدي وظيفة إيحائية "[7] إشارية، كذلك ينتظر ويترقب متلقي عنوان " امرؤ القيس في باريس " من هو امرؤ القيس؟ وما وظيفته في باريس ؟ بعد التنبه لهذه الإشارات اللامعقولة، فهو عنوان مركب من دلالتين متناطحتين انتقاهما " برشيد " حيث رمى بالزمن الغابر " الجاهلية " الممثلة في رمز " الشاعر" في جوف الحضارة ، الانبهار "باريس " وفق رؤية العربي، عجائبي هو هذا العنوان وغامض ورامز حد اللغز، معادلة طرفها الأول زمان والثاني مكان، وحرف الجر " في " إشارة تحتمل السلب (–) أو الإيجاب (+) .

وللعنوان قراءة أخرى جمع العربي بالغربي، فالأول ممثله " هذا الشاعر الذي بعثه المؤلف من الماضي، فخرج من التراث المحنط ومن ظلمة النسيان ليدخل باريس مدينة المتناقضات العربية والعالمية"[8] فهو شخصية استعارية استعارها الكاتب ليسند لها وظيفة محددة ومركزية في نصه واتخذها رمزا دقيقا ومقصودا ليكشف عن الممنوع والسياسي خاصة، أما " باريس هي الوجه الآخر للمدينة العربية المكلومة، وهي الصوت الناطق ببحة الوجدان العربي في منفى الذات داخل الوطن وخارجه، إن باريس هي قبلة امرؤ القيس "[9] وعدد غير معلوم من العرب، الذين حلّموا بها، لكن ماذا قبل الحلم وبعده؟ ، فَـــ" امرؤ القيس في باريس " عنوان مستفز مستنفر لقارئه، بتركيبته الغريبة المكثفة المضمرة الانزياحية، ما أحاله على شعرية خاصة واستثنائية تلتقط المتلقي وتلقيه في دوامة التأويل على بعد أمتار زمنية من مرحلة " قراءة النص " وكان اتكاء الكاتب في هذا الانتقاء الرمزي والإحالة

---

[6] – بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط 1، وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، 2001، ص 158.

[7] – عبد الناصر حسن محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د ط، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002، ص 09.

[8] – عبد الكريم برشيد: " امرؤ القيس في باريس " – احتفال مسرحي ص 09.

[9] – المصدر نفسه، ص 12.

مؤسسا على المفارقة بين الماضي والحاضر ليعلن من البداية أن السخرية الموجودة بالعنوان وأنها ستنتقل إلى المضمون، عنوان يحبس الضحك ويعطله لهول الفجوة الزمكانية .

1-2- الكاريكاتير المسرحي.

المسرحية نقل فني لجوانب واقعية، وتصوير مجازي لمضامين شتى، قد تجنح لخيار اللغة بالاتكاء على جمالياتها؛ فتشحن الحوارات بشعرية عالية ومؤثرة، ويسمو ذلك بالمستوى التعبيري لها ويراعى بعناية التركيب الفني الذي لا مناص له من ضخ صور متعددة الدلالة، تفرز تأويلا لا محدودا ونهائيا، ما يعزز تلقيها عند المرسل إليه، هذه الصورة النهائية التكوين يسبقها تصوير متنوع مسالك الصياغة، وتتدخل اللغة بوصفها المنظم أو المادة التي تهيكل وتؤطر هذا التصوير، وتوجهه إلى الصوب المقصود، وتمده بالمفاتيح الخاصة كي يبلغ درجة الذروة التصويرية الإبداعية ، ويطابق السياق الذي وقع فيه والوظيفة المودعة فيه.

ولأن المسرح فن يُجانب ويتحاشى التصريح في الطرح، يُرافع لصالح التلميح والمجاز والرمز والصورة الخادعة الفكهة في سعيه للإعلام والجهر عن المعنى ، فضبابية الرسالة الحقيقية واهتزازها في المسرح الجديد فعل معهود لغايات حداثية، وأخرى تخص المتلقي / المشاهد، لشدّه مدة أطول نحو النص / العرض، وتوطيد التفاعل يتم بوسائط فنية وسينوغرافية، تغشي القصد، منها ازدواجية الصورة التي قد تحمل معنى خارجي مضلل وآخر داخلي سليم، وإن اشتركا في مسعاهما النقدي الذي يمس المستور المخفي أو الرسمي المغلوط ومن بين أهم وأنجع الآليات والمذاهب التصويرية في المسرح، الكاريكاتير أو التصوير الكاريكاتوري، الذي يتوزع في ثنايا المسرحية، ولا يتورع عن تقديم نقد شديد اللهجة والوقع لجزيئية أو جهة معلومة.

وإن كان الكاريكاتير في أصله يتبع الصحافة ويتخذ من الرسم والخطوط مادته ورسالته، فإنه في الفن الرابع يستعين باللفظ ويتصرف فيه، ويصنع منه صورا كاريكاتورية لمواضيع وحتى أشخاص وحوادث، ورغم منفعته النقدية التوعوية الإصلاحية، إلا أنه يفرز جرعات من السخرية الهادفة التي تتدخل بكثافة في تركيبته، وتكون الفكاهة والضحك النتيجتين الحتميتين لذلك، ما يولد تفاعلا وتأثيرا وإقناعا لدى المتلقي. انعكاساته الإيجابية هذه أحالته على الحجاج، والحجاج بالتصوير الكاريكاتوري في المسرح لا يقل قيمة عن نظيره بالكلمة وشيع توظيفه في المسرح الحديث كالسياسي والملحمي ومسرح العبث خاصة فالكوميديا والتراجيكوميديا نوعان مسرحيان مهمان يترعرع فيهما هذا النوع

من التصوير، وسماتهما البنائية والمضمونية كافيتين لتيسير تشكله وتطوره وتفرعه إلى أساليب التوائية يعسر القبض على فهمها وتجاوز بنية الشخصية التي كان لا يغادرها سالفا إلى بنيات جديدة في المسرحية كالحدث والصراع وغيرهما.

وعليه سنحاول أن نقف عند حدود هذا الشق التصويري " الكاريكاتير " وآليات اشتغاله على امتداد مسرحية " امرؤ القيس في باريس " لعبد الكريم برشيد، وملزوم بحثنا المرور على الإشكاليات التالية:

- ما الكاريكاتير المسرحي؟.

- هل يشكل المسرح حالة خاصة للكاريكاتير؟.

- متى يكون الكاريكاتير المسرحي هادفا خادما خاضعا لسيطرة اللفظ؟.

- كيف يمكن للتتابع اللغوي الوصفي هيكلة صورة كاريكاتورية ؟.

- ما هي أهم العناصر الفنية المسرحية التي كانت عرضة للتصوير الكاريكاتوري في " امرؤ القيس في باريس"؟.

1-2-1- الصورة الكاريكاتورية المسرحية - المعنى والمبنى -

علّق الكاريكاتير منذ نشأته، كفن له قواعده بالصحافة، ولا يكاد ينزاح عنها، وهو " حديث النشأة إذ نشأ مع الصحافة ولم نستطع أن نرصد جذورا له أبعد من صحائف المواويل الشعبية التي سادت أوربا في القرن السادس عشر، وكانت تصور في بادئ أمرها غرائب الطبيعة وغرائب الحياة الاجتماعية ثم تطورت على مدى قرنين لتصبح وسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي "[10] والذي أُحتفظ به إلى يومنا هذا وبات سلاحا ذو فاعلية ملحوظة في الترويج للاعوجاجات بُغية لفت البصر إليها، وإثارة التفكير حولها للوعي بها.

يتأسس كاريكاتير الصورة من الرسومات، أي أنّ الرسم ومستلزماته هي مواد بنائه وقيامه. بالرّسم والخطوط يؤم رسالته النقدية الموشحة بالفكاهة ويرمي بها، بعد أن صاغها من مرجعيات مختلفة المصادر، بيد أن المرجع الاجتماعي والسياسي يغلبان على قصديته، هذا النقد الجاد والحاد، الذي لم يتأخر الكاريكاتير في إظهاره، وتعج به الصحافة، كان مثار إعجاب المسرحيين، فالمسرح

[10] - محمد عناني : فن الكوميديا، ص 28.

يشترك مع هذا النوع من الرسم، في الوظيفة والدلالة والخلفية، ويفترقان عند نقطة مادة الاستعمال، فبرز تصوير على شاكلة الكاريكاتير، إنه الكاريكاتير المسرحي.

قام باستثمار الألفاظ وعبر التركيب والتعبير كوّن مادة صالحة لإنتاج صور كاريكاتورية مسرحية أي الرسم بالكلمة " وفي تحريف الكلمات تنعكس اليقظة ويوقد الذهن "[11] وتدور عجلة التأويل للإمساك بالمعنى، هذا الاشتغال يُكسب النص / العرض أفقا عاليا من التوقع والانتظار عند المتلقي، والكاريكاتير المسرحي توليفة " من العناصر الدرامية التقليدية وينفرد بما يتسع به من روح هجوم ساخرة تتوسل باللقطات القصيرة اللاذعة اللاسعة في تركيزها وحدتها "[12] وقوة بلاغة تصويبها للجهة المنتقاة، غير أن هذه اللقطات أو المشاهد التصويرية لا تكون على طبيعتها، بل يُعمل على إحلال اختلال واعتلال بها حتى تبدو في حالة كاريكاتورية تستدعي التوقف عندها للتعقيب والتنقيب عن سبب وجودها على هذه الشاكلة، المستفزة المثيرة للسخرية والضحك.

وتشويه الصورة الفنية العادية حتى تمر وتنسب للكاريكاتير، يمر بواسطة " المبالغة في التصوير بحيث تختل الأشياء... فيبرز التناقض أمامنا في الحركة والحديث "[13] فالتضاد والتشابك المفضي للامعقول يكون معبرا ورافدا جماليا لتبلور هذا النوع من التصوير، فالمبالغة والتضخيم وتكبير حجم الأشياء إلى حد اللاطبيعي، والتهويل المرافق لمعنى لا يحتاج كل هذه الهالة التعبيرية، أي تهوين الضخم، وتعظيم الهين، وتكون هذه المبالغة في أحايين كثيرة نافعة إن توخت السلامة في المغزى، بعيدا عن تصفية الحسابات الشخصية الغير شريفة والمنافية لروح العمل الأدبي.

وقد شاع هذا النمط التصويري في الأدب العربي القديم، حيث كانت " الصورة الكاريكاتورية : هي الصورة التي تهدف إلى مسخ شخص أو شيء وتشويه شكله وواقعه الذي هو عليه، القصد منه السخرية والإضحاك ومثل هذا كثير في شعر الهجاء عند العرب كالحطيئة وابن الرومي وفي النثر كما في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ "[14] فعرفه الشعر والنثر العربيين ليتدحرج إلى فن المسرح "

---

[11] – وولفجانج إتش كليمن : تطور الصورة الشعرية عند شكسبير ، ترجمة ، جمال عبد الناصر وآخرون ، ط 1 ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 2004 ، ص 58.

[12] – محمد عناني : فن الكوميديا ، ص 28.

[13] – المرجع نفسه : ص 16.

[14] – محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، ج 1 ، دار الكتب العلمية ، 1994 ، ص 592.

ومسرح الحياة بوجه عام لا يخرج على أن يكون إما نقدا للحياة أو محاولة لبنائها "[15] وإعادة البناء تتطلب إجلاء وإشهار المزيد من الصور السلبية التي حيكت في قالب كاريكاتوري للدلالة على بشاعتها ومأساويتها، ولجلب أكبر قدر ممكن من المتابعين لها لتوسيع دائرة الاهتمام والامتداد وحصول التأثر والتأثير بين الصورة والجماعة.

وسلبية دلالة الصورة الكاريكاتورية يكون من خلال " تشكيل النماذج المقلوبة، التي تخاطب العقل بفضل تصعيدها لعنصري الضحك والهزل من أكثر الحالات شذوذا وبؤسا لتدل على أوجاع لا يمكن مداهنتها "[16] والمرور عنها مرور الكرام، وتبقى سجينة السكوت، بل وجب إحاطتها بضوضاء تصل مرتبة السخرية منها لتتضح أكثر، من هنا كانت ومازالت السخرية ومشتقاتها من هزل وتهكم ومفارقة فهجاء ومضاعفاتها من فكاهة وضحك خير معين للكاريكاتير المسرحي أثناء مرحلة البناء وحتى بعدها (التلقي).

1-2-2- المسار المسرحي للكاريكاتير.

ارتبط الكاريكاتير المسرحي بالكوميديا خاصة، التي تهيئ بناءاتها وفعلها مناخا دراميا ثريا لاشتغاله، وتحديدا على محور الشخصية التي انفتحت على هذا التصوير الهزلي، فالكوميديا " محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك ... ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألما ولا أذى "[17] والكاريكاتير يتفاعل بشدة مع الكوميديا ومجريات الفعل فيه وتركيبة الحوادث، فالكاريكاتورية هنا " هي التكبير والتشويه وإعطاء صورة ساخرة تهكمية للتعبير الفني في الفن، وهي بالنسبة للأشخاص أو الشخصيات الدرامية تعني تضخيم وتهويل سلبياته لإعادة إظهارها في صورة مضحكة غريبة "[18] فالتشخيص السلبي للشخصية يكون ظاهرا وباطنا لانتشال عدد معتبر من العيوب وتبيانها على الملأ، مرأى ومسمع المتفرج، لاقتناص

[15] – محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص 32.

[16] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، ص 51.

[17] – أرسطو : فن الشعر ، ترجمة ، إبراهيم حمادة ، د ط ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د ت ، ص 88.

[18] – كمال الدين عيد : قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، ص 524.

ضحكه وهو هدف أولي للكوميديا " إثارة الضحك الفكري "[19] لا المجاني التهريجي وكان للمسرحي اليوناني " أريستوفان " يد فنية في تدشين توظيف الكاريكاتير أو الصورة الكاريكاتورية بالمسرح فـــ " الكوميديا القديمة التي عرفت بنكاتها التقليدية، وأسلوبها الساخر، ونقدها الكاريكاتوري، تصور ظروف العصر والمجتمع الذي نشأت فيه، فهي مستوحاة من مشاكل أثينا "[20] التي تم التنبيه إليها بوضعها على مشرح التصوير الكاريكاتوري الذي قام على " المزج بين المتناقضات، اللاحقيقي الغير ممكن التصديق والحقيقي الفعلي المعاش " [21] كما حصل في مسرحية الضفادع للكاتب نفسه.

ليواصل الكاريكاتير المسيرة، وهاهو الكوميدي الفرنسي " موليير " يتفنن فيه، إذ له باع درامي وأفاد بذلك في مسرحياته " البخيل " وغيرها ، وعد الانكباب على تصوير الشخصية في هيئة مضحكة أهم تقنية درامية عنده، وبها حوّل الأنظار إلى بؤر اجتماعية كانت مغطاة، وما أبطال مسرحياته أو شخصياتها إلا نماذج اجتماعية قابلة للتعميم، وصالحة للإسقاط عل شخصيات مجتمعية.

فبمجموع الصفات والحركات التي يشخص بها الكاتب شخصيته يمكن للمتلقي / المشاهد تكوين صورة قبلية لها حتى قبل مشاهدته لها على الخشبة، ويعزز انطباعه بكاريكاتوريتها مسبقا، وما يحسب لموليير أنه تجاوز وانتقل بالكاريكاتير المسرحي من الخاص إلى العام (الظواهر بدل الأشخاص)، وشهد الكاريكاتير المسرحي بعد موليير قفزة نوعية وخطوة فنية عملاقة مع مسرح العبث، هذا المسرح الذي عبث بالبناء الفني للمسرحية ونسف كل القواعد الفنية الأرسطية الكلاسيكية من وحدة فعل ومكان وزمان وأمكننا نعته بمسرح الفوضى الداخلية للمسرحية والغموض والضحك المأساوي الذي كان يصدره التصوير الكاريكاتوري المفجع المؤلم.

هذا المسرح يُلمح في مسرحياته أنها " لا تناقش الظرف الإنساني، بل تحاول ببساطة تصويره في أسوأ أحواله من خلال صور ساخطة بقصد تحرير الساذج من أوهامه وتوجيه صدمة للقانع بواقعه "[22]بزعمهم، وإن كانت الصور التي يتقنها في مسرحياته تُضحك فإنها تبهت وتؤلم بقدر، وتقوم بالجمع بين المتناقضات، والانتصار لجعل الموجب والسالب يتعايشان في الشخصية والحدث والموقف وما إلى

[19] – الأردايس نيكول : المسرحية العالمية ، ج2 ، ص 148.

[20] – فايز ترحيني : الدراما ومذاهب الأدب ، ص 83.

[21] – المرجع نفسه، ص 83.

[22] – ج ل ستيان : الدراما الحديثة بين النظريةوالتطبيق ، ترجمة محمد جمول ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1990 ، ص 346.

ذلك من مواد درامية، بيد أن هذه المزاوجة المتنافرة تخضع لشروط جمالية حتى تبلغ مرتبة الكاريكاتورية كالمفاجأة الصادمة واللامعقولية وتستدعى السخرية بقوة، حتى سمي باسمها ، فهي تُغشي المعنى وتُخلط الإحالات وتقلب الرموز وتبدل المدلول " وهكذا انتقل فن السخرية في مسرح العبث إلى مرحلة الكاريكاتير اللفظي ليعكس حياة الكاريكاتير الإنساني "[23] كاريكاتير صنعته أوزار الحروب، فمعلوم أن مسرح العبث جاء ليحاكي تركات الحرب العالمية الثانية التي بان عقبها، ورغم الطابع التشاؤمي العام له لعلة الحرب وخرابها، إلا أنه " لم يكن معظمه مسرحا لليأس أو الرضوخ وإنما هو في أساسه مسرح للاحتجاج والغضب والرفض "[24] وتصويره الكاريكاتوري الذي شدد على سلبية الإنسان والمجتمع، ما هو إلا ردة فعل ووجهة نظر بُثت في مسرحياتهم، وأداة درامية مهمة لاستدرار خيبة المتلقي / المتفرج.

ولا يروم الكاريكاتير المسرحي غالبا إلى الإضحاك أو محاولة إيجاده عنوة، أو لأبعاد جمالية جاذبة للمشاهد، لكنه يسعى إلى أبعد من ذلك، إنه " يقوم على التقاط هذه الحركة غير المرئية أحيانا وجعلها مرئية أمام كل الأعين وذلك بتكبيرها، إنه يجعل نماذجه تكشر كما تكشر بذاتها ...وهو يكشف تحت الانسجامات السطحية في الشكل، حالة العصيان العميق في المادة "[25] فالكاريكاتير إن اشتغل وسُلط على الشخصيات أو التيمات يجبرها على البوح بحقيقتها، فتفرج وتصرح بهناتها وزلاتها دون أن تدري ويُحوّط هذا الشق التصويري بكل ملابسات فريسته، فما استعصى على الصورة الفنية العادية يَيْسَر بالكاريكاتير " إذ توجد صور كاريكاتورية أكثر أمانة من الصور الحقيقية، صور كاريكاتورية تبدو المبالغة فيها شبه معدومة "[26] تُطابق السياق على أوسع نطاق، وإن تُمعن في قصدها، وما تـــخفي بطُل كل ضحك وتظل الحقيقة وحدها قائمة.

---

[23] – محمد عناني : فن الكوميديا ، ص 27.

[24] – حسن حمادة : مفهوم العبث بين الفلسفة والفن ، ص 130.

[25] – هنري برغسون : الضحك ، ص 24.

[26] – المرجع نفسه: ص 28.

1-2-3- العناصر الكاريكاتورية في مسرحية " امرؤ القيس في باريس "

1-2-3-1- كاريكاتير الشخصية / البطل المسرحي.

تنهض مسرحية " امرؤ القيس في باريس " على مجموعة من الشخصيات رسمها الكاتب ، بيد أن اللافت للانتباه تعدادها (34 شخصية) أغلبها ثانوية، باستثناء البطل " امرؤ القيس " ومرافقه " عامر الأعور" يحركان الأحداث ويديران الحوار ، لذلك أُحسِن تشخيصهما، وصُوِّرا بتقنية " الكاريكاتيرية" هذا ما كشف عنه ومن بداية المسرحية غداة تقديم الكاتب لبطله في الإرشادات المسرحية " يظهر امرؤ القيس وهو في زي أمير عربي يمشي في شبه رقص، عاري الرأس حافي القدمين يحمل حذاءه بيده ، يظهر أنه خرج لحينه من حانة أو مرقص، وأنه فضّل أن يمشي في شوارع باريس وشوارعها "[27] وهذا تصوير مس الهيئة الخارجية من لباس وطريقة مشي ، حالة تخالف المألوف عن الأمراء الذين يتخيرون الانضباط في القول والتصرف والملبس وغيرهم؛ تواؤما ومنصبهم السياسي والاجتماعي الذي يبقيهم تحت الأنظار والمراقبة .

أما التشخيص الداخلي فخضع أيضا للتشويه والنقصان ، فأحدث خللا ونشازا في تفكير الأمير القريب والبعيد والذي حشره في محيط اللذة وفروعها، بالكاد يغادرها حتى يعود إليها في دورة فكهة ، فامرؤ القيس وهو حالة سَكر، يفكر في فتح باريس وإدخالها الإسلام ، على شاكلة الفتوحات الإسلامية " أنا امرؤ القيس وأنت باريس، حرت كيف أسميك وأناديك محضتي أو مولاتي ؟ إني أفكر في أن أعود إليك يوما، أعود في جيش كبير ، وأدخل أرضك هذه فاتحا غازيا منتصرا"[28] سخرية من الكاتب ليقيم على الأمير الحجة ، فالكلام والإدلاء جاء معاكسا للسياق الذي ورد فيه " السكر" ، تصريح واع في موقف اللاوعي ، أم أن امرؤ القيس تذكر في لحظة عقل إمارته ، فالسخرية هنا نتجت من مغالطة المقال للمقام ، والقول عبر الألفاظ التي ليس لها محل من الفعل (الغزو ، الفتح ، الانتصار) .

والكاريكاتورية الخاصة بالبطل كانت تنسل من تلك الفجوات والهفوات ،بين الصحو والسكر ، الجد والهزل ، إثبات الذات وانكسارها ، الألم والضحك، الانبهار والانهيار ، المعرفة والجهل " امرؤ القيس: أين الحلم في باريس وأين اليقظة؟ أين؟ ما عرفته لحد الآن أن هذه الأرض لا تغفو ولا تنام.

---

[27] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس – احتفال مسرحي – : ، د ط ، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، 1997، ص35.

[28] – المصدر نفسه: ص 35.

فهل تراها تنام واقفة؟ باريز. مولاتي محضيتي، خبريني عنك. هل أنت عرس أبدي؟ هل أنت مأتم وجنازة...في الواقع لا أعرفك. لا أعرفك "[1]

1-2-3-2- كاريكاتير الموقف : عقب التصوير الكاريكاتوري الذي مسّ كيان الشخصية الرئيسية " امرؤ القيس " وركز على البعدين الجسمي والنفسي خاصة، ليتفرغ الكاتب بعدها للموقف الذي يتخذه " البطل " ومساعده " عامر الأعور "، حيث عرفت مواقفها الأولية كاريكاتورية متصاعدة وسريعة، بجعلها تفيض بالهذيان والصدمة واللاوعي، هذا الرسم المستفز غير المستقر المشوه، بدأ مع مشاهدة الشخصيتين للمكان " باريس " وهما القادمين من الوطن / المملكة / القبيل، والصدام الحضاري الذي تم هنا بباريس ، صيغ في قالب فكاهي ساخر فالمسرحية خاضت في موضوع الانسلاخ والانفلات والانقلاب الذي يؤديه بعض الوافدين العرب طوعا أو المنفيين كرها، وعدة مواضيع لها حبل بذلك.

دخول الأمير العربي " امرؤ القيس " باريس بنيّة التعلم بجامعاتها، قرار أصدره والده " الملك " " اليوم عصرا على بركة الله سيقلع بك الطائر الميمون ليحط بك في الديار الفرنساوية ... أريدك يا ولدي أن تكون عالما علامة... لقد تسكعت ما فيه الكفاية ذقت من كل الثمرات المحللة والمحرمة والآن يكفي.. ضياعا وتصعلكا "[2] فانقلب انجاز الفعل " الدراسة " إلى طلب المزيد من الملذات في المكان المرسل إليه، وكان لقاء الأمير بباريس إيذانا بمغامرات جديدة قديمة مع الخمر والنساء، والذوبان والانبهار حد التيهان بها، ونطق بذلك " أنا امرؤ القيس وأنت باريز، حرت كيف أسميك وأناديك محضتي أو مولاتي ... مسكين أنت أيها الشيخ .. آفة أبي يا مولاتي أنه قارئ مدمن للكتب الصفراء... باريز مولاتي ومحضيتي، خبريني عنك هل أنت عرس أبدي ؟ "[3] أسئلة وفيرة ظل الأمير الأمير يرددها ولا يجد لها حلا فيتحول سبب الزيارة من الضرورة العلمية إلى الانحلال الأخلاقي في المكان " وطفت كل أرجاء باريس .. رأيت الحدائق والكنائس والمتاحف وأرصفة المومسات، رأيت الأسواق والحانات ... إلا الجامعات والمعاهد، كذبوا عليك يا أبي فما في باريس غير أسواق اللذة، وقد اغترفت من بضاعتها الكثير والحمد لله الشيء الكثير، هذه هي شواهدي وعلومي، ومن كان يملك

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس – احتفال مسرحي – ص 36.

[2] – المصدر نفسه: ص 103 ، 104.

[3] – المصدر نفسه : ص 35 ، 36.

أحسن منها فليتقدم "[1] هذا الضياع العلني لامرئ القيس قدم كاريكاتوريا ، وجبره على التصريح بالفضائح والفخر بها دون أدنى حياء.

وبعيد دخول " عامر الأعور " باريس التي جاءها على عجل، للبحث عن الأمير الضال وإبلاغه خبر مقتل أبيه " الملك " وتسليمه وصيته، وترغيبه ودعوته للثأر له، لم يحد عن خط الأمير في تمجيده الكاريكاتوري لباريس، ووظف الأسلوب الساخر في تبيان ملامح اللقاء بالمكان، وكان المطار مسرحا للقول " آه يا عامر يا أنا ، كنت لله ، فكان الله لك من يصدق ؟ عامر الأعور في باريس ؟ لقد أخطأت يا عكرمة يا بن عمي عندما قلت : سيكون من أعجب العجائب أن يصل عامر إلى بلاد العجائب لكني بعون الله وصلت، نعم، ومن كان طموحا مثلي لابد أن يصل "[2] ويتدرج التصوير لمواقف " عامر " اتجاه المكان وأهله، وارتأى الكاتب الزج بحدث عارضي فكه، ويجري حوارا بين " عامر " وصوت نسوي بالمطار يوجه المسافرين، واللافت للانتباه هذا التصويب على علاقة الرجل المشرقي بالمرأة الغربية.

" الصوت النسوي: سيداتي سادتي – المسافرين القادمين على متن الخطوط الشرقية – أهلا بكم في باريس.

عامر الأعور: أهلا بك يا مدام، أنا والله عشقتك من صوتك فقط، وحق جدك المسيح عشقتك صوتك سكر وعسل يا مدام.

الصوت النسوي: سيداتي وسادتي .. درجة الحرارة في باريس منخفضة.

الصوت النسوي: أيها المسافر الكريم.

عامر الأعور: الله يكرمك، نعم يا صبية.

الصوت النسوي: معك جواز سفر، أليس كذلك ؟.

عامر الأعور: نعم، ولونه أخضر، أخضر مثل لون عينيك يا بنت سيدنا المسيح، المصلوب ظلما وعدوانا، قبح الله الظلمة والكافرين المجرمين.

---

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس – احتفال مسرحي –، ص 82.

[2] –المصدر نفسه، ص 41.

الصوت النسوي: إذا تقدم نحو الباب الرابع.

عامر الأعور: أتقدم يا مدام .. ولكن أين هو الباب الرابع ؟ أين هو؟ دلوني عليه ؟ دلوني وأجركم على الله تعالى .. يا أمة المسيح ترفقي بي، فهذا عامر الأعور قد جاءك من مؤخرة الأرض، ترفقي بي ، فهذا نظري ضعيف وقلبي أضعف، أما سمعي فهو والحمد لله سليم لذلك فإني لا أعشق – حين أعشق – إلا بالسمع .. أريد أن أرى صاحبة الصوت أريد أن أراها ، أين هي "[1] خِطة تعبيرية لإعطاء دلالة سلبية عن الزائر العربي ولهث "عامر "ومن قبله " الأمير " على النساء كبدهما خسائر مادية ونفسية واندفاعها وتهورهما حاكته ألفاظ هازلة، وتراكيب متضادة، فالمواقف بالأضداد تتضح، والتهكم رافق كل مجريات الأحداث، والفكاهة هي الناتج العام لكل هذه الاستخدامات ، فكل تصوير كاريكاتوري تقابله دلالة ويحيل على مرجعية، وكأن بهذا الاختيار والجنوح للكاريكاتير اختفاء واختباء لقول ما لا يقال، قناع لرصد سقطات الشخصيات بباريس وإدانتها والحكم عليها، فما جادت به في باريس كان خطرا الإدلاء به هناك.

ولم يكن ممكنا الاستمرار في النسق الهزلي العالي للشخصيتين، فتم العدول عن ذلك، لتُوكَل لعامر مهمة مصيرية تمثلت في إنقاذ " الأمير " أي " سائس خيل الملك " يتوازى دراميا معه، ويحاول رده إلى جادة الصواب، وتبعا لهذا التغير الدرامي يبدأ المنحنى التصاعدي الكاريكاتوري لعامر الأعور في النزول، وباتت هذه الشخصية هي التي تصدره في حق أميرها، وهاهو عامر الأعور يخبر " امرؤ القيس " بحقيقة من يصاحب في الحانة.

" امرؤ القيس :... تعالى يا عامر تعالى... وقل لي، هل رأت عيناك – قبل الآن – مثل هذا الحسن ؟ انطق.

عامر الأعور: نعم يا مولاي، فليس أمامك لا حسن ولا ووسامة ولا جمال، ما هؤلاء النسوة غير عجائز ميتات – مع وقف التنفيذ – عجائز محنطات من عهد آمون ورمسيس وخوفو وورع ..والجيلالي بوعلام...

هاته..؟ شمطاء شاب وليدها، وربما مات أيضا ولا أحد يدري بذلك ..

امرؤ القيس: وهاته ما قولك فيها ؟.

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس – احتفال مسرحي – ، ص 42.

عامر الأعور: هذه يا مولاي جدتي.

امرؤ القيس : جدتك؟.

عامر الأعور : نعم لكن في ترجمة إفرنجية، إنها نسخة مزيدة ومنقحة ، ليس بما أتاها الله ولكن بما أتاها العطار من الأصباغ والألوان والغبار الأبيض "[1] إجابة قامت على فعل التصوير الحسي للنسوة، وبها إشارات على أن الغرب لا يمنحك إلا الأشياء المنتهية الصلاحية في كل المجالات.

1-2-3- 3- كاريكاتير الهوية :حظي خطاب الهوية بنصيب هام في نص " امرؤ القيس بباريس " وعُنِي بذلك التضارب، والمد والجزر، الذي يحصل بداخل بعضا من العرب الوافدين باريس، حين تغرُبِه وغلوه بها لشساعة مساحة الحرية، تتلاحق أسئلة كثيرة عن ما كان وما سيكون في كنف هذه الحرية، وإلى أي مسلك ستقود، والمحطة التي توصل، في باريس كشفت شخصيات المسرحية عن موقفها من الهوية " العروبة " ، والمقطع التالي يوضح ذلك:

" الشرطي 2: كل ما أعرفه هو أنك عربي

عامر الأعور: عربي، أي نعم.

الشرطي 1 :... وأنه – على ما يبدو – لا بد أن تكون غنيا جدا أليس كذلك يا أمير؟.

عامر الأعور: أنا أمير ها ها

الشرطي: أي نعم، ملابسك تقول هذا بالإضافة إلى صمت الجواز عن مهنتك ...

عامر الأعور: أنا عربي – أي نعم – ولكن من الدرجة التاسعة والتسعين بعد الألفين

الشرطي 2: هل يعني هذا أن العرب فيهم أنواع ودرجات؟.

عامر الأعور : نعم يا خواجة، تماما مثل مشتقات البترول، فيهم النوع الغالي والنوع الرخيص ،فيهم من ثقلت موازينه – وامرؤ القيس أحدهم – ومنهم أيضا من خفت موازينه وأنا أحدهم ، .. آه يا خواجة، ما أقسى أن تكون محسوبا على قوم خطأ، تكون محسوبا عليهم ولا تكون منهم " [2] اعتراف

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 79 ، 80.

[2] – المصدر نفسه، ص 43.

يدل على تلك الفجوات أو الطبقية في المجتمع العربي والتي ماثلها بمشتقات البترول، وكل فرع أو طبقة لها انطباعها الخاص عن الهوية طبقا للاستفادة والامتيازات التي حصل أو سيحصل عليها، ومن الطبقة الكادحة ينتقل الكاتب مباشرة للطبقة الحاكمة " الأمير " ليورد وجهة نظره في " العروبة " ، كان ذلك في مشهد بعنوان " باريس في آخر الليل " حيث يلتقي "الأمير" بعمال نظافة من المغرب العربي (تونس ، المغرب ، الجزائر) يتعرف إليهم وإلى عملهم ، ويقدم لهم نفسه " أنا امرؤ القيس ... أمير وحفيد أمير ، أرضي هناك، نار الشمس تقتلها ونار البترول تحييها ، ألا فليبارك الله هذه النار التي تحيي وتميت ، أما نار الخمرة في باريس فهي نار ... لماذا تشتغلون أيها الأغبياء ؟ لماذا ؟ وأموال أبي موجودة بكثرة ؟ دع عنك هذه المكنسة واتبعني

العامل 2 : ولكنها سبيلي إلى الرزق يا مولاي

امرؤ القيس : الق بها جانبا قلت لك وأنا أعطيك ما تريد ...(بعد أن أخرج رزمة من الأوراق البنكية) نصيبكم مما أعطت أرض العرب ألستم عربا مثلي ؟ تكلموا

العامل 3 : بلى نحن عرب

امرؤ القيس : إذن لكم نصيب في خيرات هذه الأرض ... خذوا

العامل : لا .. لا نريد مالا لم نتعب فيه

امرؤ القيس : ها ها ، وهل تعبت أنا وأبي ؟ خذوا قلت لكم "[1] هي نقاط جوهرية رست عندها المسرحية وتلك الإدلاءات غلفت بالهزل، ليرفع من حدتها ، ويوسع من دائرة الإقناع، بعد أن رغب بالخوض فيها بإثارة الفكاهة اتجاهها، بيد أنها فكاهة بالكاد تظهر لتتمنع، لقتامة مثيراتها ، وتوغل في المأساوية ، فـــ " عامر الأعور " يقترب من مرحلة متقدمة في البوح عن هويته التي نبذها هناك سرا، وفي باريس جهرا " تالله أن هذا لهو الفوز الأكبر، الآن فقط عرفت يا عكرمة لماذا كنت أعور ؟ نعم فمن كان يعيش مثل عيشتنا ليس أعور فقط ، إنما هو أعمى وأبكم وأصم و.. مسخوط الوالدين والله والملائكة والناس أجمعين، الدنيا بخير في هذا البلد .. لقد أضعت عمري – قبحني الله – وأنا في الاصطبلات أشتغل سائسا للخيل ، كل أيامي الخوالي قضيتها بين حيوانات أخرى ... ربي هذا البلد ما

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس ، ص 37 ، 38.

أجمله "[1] وبتوالي الحوادث المسرحية يتراجع عن الإشادة بباريس، وعامل التجربة هو الفيصل ، غير أن هذا التراجع لم يردفه تراجع عن ندمه ورفضه لهويته العربية، التي حملها مسؤولية عاهاته النفسية والجسدية، وظل يطرح السؤال ذاته " ربي لماذا خلقتني عربيا "[2].

1-2-3-4- كاريكاتير المجتمع العربي في باريس: انتقى " برشيد " شخصيات رامزة ، كانت باريس مأواها ومنفاها من بلدان عربية مختلفة اجتمعوا بها، وجمع شملهم في مسرحيته، ليستشف أفعالهم الجديدة والتي قد تكون استمرارية علنية للقديمة، وتتقاطع هذه الشخصيات في حالة النفاق الجماعي الذي تعيشه وتمارسه، نفاق تخطى الذات ووصل للنحن، وكان التصوير الكاريكاتوري خير معين للكشف عن ذلك التناقض الداخلي والخارجي.

" الأزهري: من دلني منكم – يا عباد الله من ذكر أو أنثى على القِبْلَة فأجره على الله رب العالمين، أين القِبْلَة يا عباد الرحمان، دلوني عليها، أين هي ؟.

البدوي: أنا أيضا دلوني عليها

الأزهري : حتى أنت تبحث عن القِبلة مثلي ؟.

البدوي: لا أنا أبحث – يا شيخنا المبجل – عن .. المومسات

الأزهري : المومسات، أعوذ بالله ، أعوذ بالله ، أعوذ بالله ، أستغفر الله العظيم من كل ذنب عظيم ، أنا الذي ظننتك – يا عدو رب العالمين – مثلي تبحث عن القبلة ؟

البدوي : الله أكبر، سيدنا ومولانا المبجل يبحث عن القبلة وأين ؟ في حي بيكال ؟ تالله أن هذا لهو النفاق العظيم.

الأزهري : قبحك الله أيها الفاسق المارق ... ألا تحترم فينا – على الأقل – لحيتنا وعمامتنا وعكازنا وزبيبتنا التي في جيبها ؟ وهذه كلها يا عدو الرحمان من لوازم الإيمان وملحقاته.

الطالب 1 : أطلبوا المناضل الأحمر من أجل غد أفضل

---

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس ، ص 52.

[2] – المصدر نفسه : ص 147.

العامل : يعيشك خويا اقرأ لي هذا المكتوب آش فيه

الطالب : اقرأ المناضل الأحمر

العامل : آه ، لو كنت أقرأ لقرأت الرسالة أولا.

ميمون التاجر: ... أنا لا أحسن إلا البيع، أما الشراء ، فأنا والحمد لله ، لا أشتري من أحد

العامل : تبيع ولا تشتري .. ولكن كيف؟.

ميمون التاجر : كيف ؟ هنا تكمن الحكمة يا بن عمي.

الأفندي : يا إخواننا خبرونا عن أحوال البلد هي مصر أحوالها إيه وناسها عاملين إيه" [1]

نموذج مصغر لبعض أطياف المجتمع العربي في باريس، عينات منتقاة لتواكب سيرورة التحول الذي يطرأ على بعض العرب رغبة منهم في التجانس مع حضارة المكان الجديد، و" الإنسان العربي من خلال باريس يظهر بشكل أوضح وأنصح ، لأنه وقد تحلل من شرع القبيلة والشيخ يمكنه أن يتعرى كليا، يمكن أن يكشف عن نوازعه التي ظل قرونا متلاحقة يخفيها بأقنعة زائفة "[2] مخادعة، واستتب الكاتب على إجراء مقارنة بين سلوكيات العربي الذي رمى بهم في صور كاريكاتورية تراجيكوميدية ونظيره من بلدان غربية أخرى ، وأخذ " بابلو " نموذجا ، إذ يقول عن باريس " باريس للمتخمين مراقص ومتاحف وخمارات وأضواء وسياحة، ولكنها- يا عامر- منفى للفقراء والغرباء، منفى للعاملين واللاجئين والهاربين، لقد هاجرت إليها يوما ولا شيء معي، غير حفنة من تراب وطني ، جئت وحدي من غير أرض ولا وطن ، ولكن في صدري وقلبي كل قضايا الوطن ..خبأت رأسي في حقيبة وهربته عبر الحدود، هربت بنبضي وأنفاسي وكلمات الحق، هربتها خوفا من رجل يدعى فرانكو ، هل سمعت به ؟

عامر الأعور : ومن أين لي أن أسمع وقد جئت من أرض تقع على هامش الدنيا "[3] "بابلو " هذا المعارض القادم من إسبانيا يرى " باريس " خلاف ما يراها " عامر " وبني جلدته، هي عنده استمرارية

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 151 ، 152 ، 153.

[2] – المصدر نفسه : ص 28.

[3] – المصدر نفسه: ص 75.

للنضال، ولإسماع الصوت المعارض، هو ميزان فكري وأخلاقي كال به الكاتب التيارين العربي والأجنبي فالأول أوقع به خللا في التفكير على المدى القريب والبعيد ، ومنح " بابلو " قيما إنسانية رفيعة، وأحاطه " برشيد " علما بما يصنعه العربي بباريس، ويتجلى ذلك في إرشاده لعامر أثناء تمشيطه " باريس " للعثور على الأمير " امرؤ القيس " .

" عامر الأعور: امرؤ القيس هذا جاء باريس منذ سنوات، أرسله أبوه الملك ليدرس

بابلو : آه في هذه الحال يا عامر يا أخي يمكن أن تبحث عنه في ..

عامر الأعور: المعاهد ؟.

بابلو : لا

عامر الأعور: الكليات ؟.

بابلو: بل في الحانات يا عامر، ألم تقل لي بأنه أمير وابن أمير كذلك... قلت لك ابحث في الحانات ولا تضيع وقتك أنا أعرف منك بهذه الأرض "[1] ليصدق قوله ويلتقي عامر بأميره في إحدى حانات باريس وواصلت صورة " بابلو" الارتقاء في سلم التصوير الإبداعي الملهم الراقي، بينما يتم الإنزال والحط من صورة الأمير ومن والاه باستثناء " عامر " الذي فصله الكاتب منهم مباشرة عقب لقائه " بابلو " إثر التأثر الذي حصل له منه ، ليقابلهما معا (بابلو ، امرؤ القيس) كنوع من الحجاج ، وتوريط الأمير الذي يقول " لقد تخيلت كل شيء .. وتصورت كل شيء .. وتوقعت كل شيء ، إلا أن أصبح صيدا يطارده القتلة المحترفون ... ما الفرق بين الأمس واليوم ، سوى لأنني كنت أميرا واليوم أصبحت رجلا مشردا ؟.

بابلو: يا امرؤ القيس، إن هناك حياة أهم من حياتك، وهي التي يجب أن تعيش لها ، من أحل حمايتها ، هذه الحياة التي هي حياة شعب بأكمله ، فكر في أولئك الذين يعيشون تحت حكم السيف والرصاص ... فكر في آلام الناس ، قبل أن تفكر في ملك ضاع منك ومن أبيك ، بلادك ليست ضيعة تدعي أنت ملكيتها أو غيرك ...باريس التي ما أوسعها ليست خمارات فقط ، ليست طاولات خضراء للقمار،

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس ،ص 76 ، 77.

ليست ما خورا يا هذا ، باريس أيضا منفى لكل الذين يعشقون العيش مع الكرامة فضع يدك في يد الآخرين وانس أنك أمير" [1]

1-2-3-5- كاريكاتير المكان : ولأن المسرحية غير الرواية ومثيلاتها ، ليس فقط من جهة الهيكل الفني، والتشكيل اللغوي (السرد مقابل الحوار)، بل كذلك لشق ازدواجيتها (نص + عرض) (مؤلف + مخرج) (كتابة + صورة) وما إلى ذلك من استثناءات، والمكان إحداها، إذ يثير وجوده داخل المسرحية استثناءات عدة ، ويُبين داخل النص بوسائط متعددة أهمها " الإرشادات المسرحية " أو يكشف الحوار عن ماهيته، وفي العرض تتكفل قطع السينوغرافيا بتحديده ، وإن كان أرسطو في كتابه " فن الشعر " قد جعله ضمن الوحدات الثلاث، وطبق ذلك في المسرحيات الكلاسيكية وما عقبها ، لكن الحال تبدل مع التيارات المعاصرة.

وفي مسرحيتنا هذه قيد الدراسة فائض في الأمكنة، ما يعد انزياحا نسبيا عن أعراف المسرح المعاصر الذي يتقشف في الأمكنة، وتطفو في " امرؤ القيس في باريس " باريس كمكان مركزي لتتناسل منه أمكنة وأمكنة (حي بيكال، الفندق، الحانة، الشوارع، المتجر، النفق، الأرصفة...) تبعا وتحركات الشخصيتين الرئيسيتين (امرؤ القيس وعامر الأعور)وتعاقبية الزمن أو تداركيته ، " فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة متبادلة وجوهرية، علاقة تماهي وتلازم وتكامل لأنها تشخص جدلية الواقع الحياتي وتشخص جدلية الواقع المسرحي المتخيل في حد ذاته، فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه بوصفه الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[2] وتُدار وسطه الحوارات المسرحية بين الشخوص، ويعطي المكان للصراع دفعا للذروة أو نكوصا إلى الوراء، وله علاقة تناسبية مع نوع اللغة.

وإن كانت باريس قد أحكمت سيطرتها في المسرحية كمكان قار، فإن ذلك لم يكن حائلا لوجود مكان سابق / المملكة / القبيلة / القصر، كان ذلك عبر تقنية " الاسترجاع " أو " الاستذكار" والحتمية الإبلاغية أيضا، مكان اُستنهض من خزائن الذاكرة، وفعل الاستذكار هذا صاحبه وصف كاريكاتوري،

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس: ص 149 ، 150.

[2] – علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح ، ط 1 ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2012 ، ص 180.

ينم عن خلفية سلبية ذاتية وجماعية صوب المكان، وضغط الذكرى، والمقطع التالي يوضح كاريكاتير المكان / الوطن / القبيلة.

" الجمركي: أنت رجل ظريف، فمن أين أتيت يا أمير ؟.

عامر الأعور: من أين أتيت؟ من أرض أوسع من هذه وأرحب

الجمركي 2: وهذه الأرض ؟ هل فيها مظاهر للحضارة ؟.

عامر الأعور: ماذا تقصد يا خواجة ؟.

الجمركي 1 : يعني .. هل لديكم مصانع وطائرات وعربات وقاطرات ؟.

عامر الأعور : آه فهمت ، إن كل ما يمكن أن أقوله لكما – يا خواجات يا محترمين – أن الدنيا أخذت تتغير لدينا في الأيام الأخيرة.

الجمركي 2 : لا ، غير ممكن.

عامر الأعور : لقد عرفنا مؤخرا حادثين كبيرين عظيمين اهتزت لهما الأرض والسماء وما بينهما

الجمركي 1: الأول، ما هو يا أمير ؟.

عامر الأعور: هو أن ارتداء النظارات لم يعد محرما كما كان من قبل.

الجمركي 2 : والثاني ما هو ؟.

عامر الأعور: هو أن الكهرباء – التي تضيء بالأسلاك – قد دخلت البلاد مؤخرا.

الجمركي 1: لا أتقول حقا يا أمير؟.

عامر الأعور: وشرف جدك المسيح لا أقول إلا الحق ، ودخول الكهرباء إلينا ، يا خواجات يا محترمين ، له قصة .. قصة غريبة وعجيبة.

الجمركي 2 : آه وماذا يكون الشرق لولا الحكايات والقصص

عامر الأعور:... لقد أصيب أمير البلاد بالبواسير – حفظكم الله – ووقاكم من كل مكروه، فكان أن أشار عليه مستشاروه بالسفر إلى بلدكم هذا ... عالجوه وكان ذلك بالكي الكهربائي في .. فهمتما ؟ وبهذا جاءته فكرة إدخال الكهرباء إلى البلاد ، فالناس لديكم يفكرون برؤوسهم أما أميرنا فإن أفكاره تصعد من مؤخرته"[1]

لم يمر ذكر موطن " عامر " بسلاسة وسلامة، بل قدمه في قالب نقدي فكاهي، ووضع الآخر " الجمركيين " في عمق الصورة . جمركيان يسرعان ويسرّعان في تقويل " عامر " ثم الضحك على تصريحاته هزءا منه واستهزاءا بالمكان الموصوف، بينما تنفجر لغة عامر بالشوق واللهفة والحماسة والتسريع في وتيرة الوصف، وهذا يشعره بالراحة النفسية ورمي المكبوت خارجا مع التنكيل به، يتلذذ بالانتصار المعنوي على خصمه / المملكة فوحده البؤس واليأس من أنطقا عامر، إنه يرد بطريقته على المظالم التي تعرض لها هو وأمثاله هناك، وهذا التصوير السيئ، الذي بان مباشرة بعد أن وطئت قدماه " باريس " وفي المطار، يحيل على كبت قديم دفين، وأقام الكاتب بعدها مقارنة مكانية رمزية ووهمية بين " باريس " والوطن ليدين الأخير أكثر ، يلبسه التهمة، يقيم عليه الحجة ويذنبه، " ويكمن وراء ذلك رغبة المؤلف في التشويه، رغبته في أن يقول إن هذا لا يمكن أن يستمر "[2] ولا بد أن يشهر ليعرف فيفضح ، وفي سخرية " عامر " من سياسة وطنه وإضحاك الآخر عليها ، ثأر وثورة وتفريغ وتعويض نفسي ، لأن " المجتمع ينتقم عن طريق الضحك للحريات التي أخذت منه ...الضحك يعاقب بعض العيوب كما يعاقب المرض بعض التجاوزات "[3] وخط الذم للمكان / الوطن لم يركن عند نزلاء الطبقة الكادحة، بل تخطاه إلى الحاكمة نفسها، ما يعد خروجا عن المألوف إلى الغريب والعجيب، وإحالة ودلالة على لاوعي المتحكمين في زمام المملكة / القبيلة / وامرؤ القيس أحدهم، إذ ورغم ما منحه له من متعة مالية، إلا أنه لم يقنع بذلك وراح يذمه " بماذا يمكن أن تحدثني يا عامر سوى عن الصحراء والضباء وحروب الثأر والنار ؟ أنت الآن في أرض أخرى مغايرة، فحاول أن تفهم هذا عش لحظتك الآن، وانس ما كان، أنت في باريس، ولست هناك ، باريس عرس دائم يا عامر، فانظر حولك تأمل أضواءها وناسها ودروبها، هنا يمارس الناس العشق جهرا يا عامر، فلا شيء محرم أو ممنوع، كل شيء مباح، أما هناك فكل مرغوب محرم، العشق حرام، الهمس حرام ، كل شيء حرام . حرام ...

[1] – عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس : ، ص 46 ، 47 .

[2] – رامون ماريا باي إنكلان : أضواء بوهيمية ، ص 20.

[3] – هنري برغسون : الضحك ، ص 127.

شرع القبيلة من جهة وشرع أبي من جهة خنقا في الناس لذة الحياة وفرحة العيش "[4] رؤية الأمير لمكانه الأصلي انحصرت في زاوية ضيقة (النساء) والحرية الشخصية لا التفكير في الجماعة، وفي ذلك تقزيم لدوره ورسم كاريكاتوري لشخصه، وحط من قيمته السلطوية والمعنوية ، أي أن هذه الرؤية للوطن تتضاد مع المكانة الاجتماعية لامرئ القيس.

1-2-3-6- كاريكاتير الحدث: قوام المسرحية مجموع حوادثها التي تنسج حبكتها، وتخدم الفكرة المستهدفة بتتابعها المنطقي السائر وفق الترتيب المسرحي أو المتناثر، حيث كل حدث يقابله فعل، أي تهديم وحدة الموضوع،وكسر حركة الفعل، وقد تتقاطع هذه الحوادث في مبدأ السببية الموجودة بينها أحيانا فالمسرحية الجديدة لم تعد تعبأ بتنظيم موادها وهيكلتها، تأخذ كامل حريتها في بناء أحداثها، لا تتقيد بشرط الحدث المركزي ورميه لحوادث هامشية خاضعة له، فدهست قوانين الحدث ونهض على أنقاضه تقنية التقطيع المسرحي له، ما حقن النص والعرض بجمالية خاصة و" ليست العبرة بوحدة الحدث بل بوحدة التيما " [5] والتيمات العالقة بها أو التي لها تماس مباشر معها.

ومسرحية " امرؤ القيس في باريس " تقوم على وتر النقد الحاد للأفراد والمؤسسات في البلاد العربية، ووفق منظور الاحتفاليين المغاربة أن " مهمة النقد هي أن يستنطق الصامت ويحرك الساكن ، وأن ينتقل بالأشياء من الخفاء للتجلي "[6] ولا يرسو عند ذلك فقط، بل يتعداه لعقد ميثاق دلالي ولغوي بين هذا النقد والضحك الذي تبعث عليه المفارقة والتصوير الكاريكاتوري والسخرية خاصة " باعتبارها مبدأ كاريكاتوريا، تمجد وتعلي في إسهاب حقيقة الأشياء "[7] وبعض أحداث المسرحية قيد الدراسة تم تعليبها في كاريكاتورية ذات مغزى وأججت وضخمت صورة العربي عند الآخر / الغربي الذي يعادل بينه وبين المال والبترول والجنس، وهذه الحوادث حملت عناوين مستفزة " آبار البترول لم تمت " " غدا هل يصل البترول أو لا يصل ؟ " وحوادث أخرى أسهبت في وصف ضياع الأمير في باريس، منها " خطاب موضوعه الشجر " و " ستذهب للبحث عن قوتين " والتي منها نورد المقطع التالي :

---

[4] – عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ، ص 81.

[5] – رشاد رشدي : فن كتابة المسرحية ، ص 37.

[6] – عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن ، ط 1 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1985 ، ص 163.

[7] – مجموعة مؤلفين : السرد والمسرح وإعداد النص السينوجرافيا منطقف الحس الدرامي ، ترجمة ، الشرف الضباع، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000 ، ص 354.

"امرؤ القيس : أملك الشباب والجاه والمال والفراغ ثم يأتي ليسألني أن أكون عاقلا، آه ومن أين آتيك بالعقل يا امرؤ القيس ، وأنت زير نساء مجنون طاردت بنات الحي عند النبع وفوق الجبل ؟ لا هم لي في مملكة والدي سوى ملاحقة الراعيات والساقيات ... خبرني يا عام ، لو – مثلا – اتكلت على الله مثلا وعولت على تغيير نظام عيشي مثلا هل تعتقد أنه من الممكن أن أنجح وأفلح

عامر الأعور : تفلح ؟ يعني أن تصبح صالحا مصلحا ؟ ها ها .. رؤية النجوم في الظهيرة أقرب إليك من هذا الأمر ألا فلتعلم – يا أمير البلاد والعباد – أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يتغير فيك هو ملابسك هذه ... كما أنه من الممكن جدا أن يفتح الله عليك فتنتهي بعد جهد جهيد إلى معرفة كلمتين في لغة الفرنسيس وستستخدمها بالتناوب مرة هذه ومرة تلك ... ستكون بلا شك مولاي كذلك الجحش المحترم

امرؤ القيس: أي جحش تعني ؟.

عامر الأعور: ذلك الذي ذهب يا مولاي للبحث عن قرنيين كبيرين فكان أن عاد المسكين بلا أذنين ؟ أنت ذاهب لباريس، لتزداد علما وتفقها ... ولكن الظاهر أنك سوف تعود بإذن الله تعالى، وقد فقدت البقية الباقية من عقلك هذا "[8] هذا قول عامر للأمير ووجهة نظره من حدث مغادرته البلاد صوب باريس للتعلم " وهو موقف نقدي لا يرى قدسية في أي شيء تمنع من التأمل تفسيرا وتأويلا، نقدا ونقضا، بل إن كل شيء خاضع للجدل والحوار والتعرية، وهو موقف قوامه النقد العلمي والشك في حقيقة كل ما هو قائم اجتماعيا بهدف الكشف عن كافة التناقضات الاجتماعية ليقدم البدائل بالوعي "[9] والمنطق ومراعاة الوضع.

وعلامات المصلحة الغربية بالفرد العربي بائنة، لا تغادر تخوم المادة، وصاغ الكاتب هذه العلاقة في شبكة من التناقض والسخرية والتشفي أيضا، مع فكاهة نسبية " فالفكاهة كما لا يخفى على المتأمل تعتمد على التلميح الدال والإشارة السريعة ، ولا تحتمل التحليل والاستقصاء "[10] إلا أن الكاتب نقض شروط الفكاهة هذه المرة وأسال التفسير وكشف عن معناه وقصده في مباشرة تامة وفكاهة عامة تجذب المتلقي فهي مغناطيس قرائي إبداعي ، ونستدل بالحوار التالي :

[8] – عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ، ص 106 ، 107.

[9] – محمد بري العواني : مرجع سابق، ص 18.

[10] – أحمد عبد الغفار عبيد : مرجع سابق ، ص 123.

امرؤ القيس: هل تعلمن يا بنات حاييم بأنه لا علم أكبر وأخطر من علمكن، لهذا فإنني اعترافا بالجميل فقد قررت شيئا

غينات : وما هو هذا الشيء يا مميكا الغني جدا ؟

امرؤ القيس : قررت أن أمد أنبوبا من البترول

سارة : جميل جدا

امرؤ القيس: يربط بين الصحراء وباريس

راحيل: ويصل لحد بيتنا أليس كذلك ؟

امرؤ القيس: يصل لحد بيتكم وأكثر

غينات: عاش امرؤ القيس

امرؤ القيس: وسأبني لكن بنكا " أيضا "[11] وأُردف بحدث كاريكاتوري آخر " غدا هل يصل البترول أو لا يصل؟" تساؤل وحيرة بدت على بنات حاييم فور تلقيهم نبأ مقتل الملك / أب امرؤ القيس ، واستعلموا عن مصيرهم المادي بعد أن جفت منابع التمويل عليهم، وفي هذا موازنة ومقابلة الحجة بالحجة المضادة لدحض أوهام الأمير الذي أغباه " برشيد " وعبأه بالحمق، وكانت ذاتية الكاتب جلية في نصه

"عامر الأعور : أتبكين من جديد لموت أبيه يا غينات ؟

غينات : بل أبكي لأنه ضحك علي

سارة : وضحك علي أنا كذلك يا أختي

غينات: يا ويلي لن يصل البترول إلى بيتي، وأنا التي منيت نفسي وحدثت كل الناس بذلك، أين راح وعدك أيها الخائن ؟ انطق ...

[11] – عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ، ص 82 ، 83 .

سارة: يجب أن تعرف يا امرؤ القيس بأنني حين أحببتك لم أحببك وحدك، بل أحببتك أنت وأباك وما ملكت يداك .. الخائن "[12]

ومكنت العلاقة بين العربي (امرؤ القيس / عامر الأعور) والغربي/ الآخر (الشرطيين، الجمركيين بابلو ، بنات حاييم) من توفير المزيد من الصور الكاريكاتورية الاستعارية ، وسياقا مناسبا لاستدعائها صور عبدت طريق الفرجة في العرض حين تعكسها السينوغرافيا وحركة الممثلين، وحتى اجتماع العربي بالعربي بباريس لم يسلم من الحبك الفكاهي واللعب بالألفاظ واللغة الساخرة، و" امرؤ القيس في باريس " مسرحية حبلى بالكاريكاتير انطلاقا من عنوانها الساخر المفارق .

1-3- الحوار الساخر.

الحوار في المسرحية مركز ثقلها وعمودها الفني، به تنحاز عن الرواية ومثيلاتها السردية، حتى اقترن بها دون غيرها من عناصر البناء الدرامي، كالصراع والحدث فالشخصية التي نألفها أيضا في السرود المختلفة، إذ له – الحوار – ميكانيزماته اللغوية والهيكلية، فهو " عصب الدراما "[13] الذي يجمع شملها وينسق بين وحدات الحدث، الموضح للفكرة المعقب عن الصراع، المقدم للشخصية العابث بالمواقف. هو " عقل المسرحية المنظم والقائد لفكرها وحركتها "[14] ويصدر الأوامر للحدث كي يتحرك فيتداعى الصراع لذلك، أما الشخصية فهي المصرحة بماهيته، والحوار في مدونتنا قيد الدراسة " امرؤ القيس في باريس " طُبع في بعضه اللفظي بالسخرية، وانقسم إلى طبيعي عادي بين شخصيتين أو أكثر، وحوار استرجاعي " استذكاري " وحوار داخلي ، وكل نوع حمل مقادير من السخر.

1-3-1- الحوار الاسترجاعي " الاستذكاري ".

حيث قام " امرؤ القيس " بفعل التذكر، والإرشادات المسرحية في النص أشارت إلى ذلك (قد تذكر شيئا) وهذا الشيء كان عبارة عن حوار مسترجع من الذاكرة ومهرب من الوطن / المملكة / البادية وأبان عنه في باريس لـِ "عامر الأعور "، وعملية الاسترجاع هذه ساهمت في كسر خطية الأحداث واستخدمت كممهل درامي للصراع حتى يتجنب الذروة المبكرة، حيث توقف لبرهة، وفترة استرخائية لشخصيات المسرحية، واستراحة لمتلقيها ومشاهدها، عدا ضخ المزيد من الهزل والتهكم في

[12] عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ، ص 94 .

[13] – سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، د ط، مكتبة غريب، القاهرة، ص 23.

[14] – أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 146.

حق الأمير "امرؤ القيس" الذي يجهر به دون استحياء، في ذلك نهج استمراري للكاتب في تلطيخ صورة بطله الأمير/ الحُكم، وجعله مثارا للفكاهة، حيث يصدر السخرية بحق ذاته وعن ذاته أي "تذويت السخرية ".

وهلّ " الحوار الاسترجاعي " في النفس الثاني من المسرحية، وفي " ستذهب للبحث عن قوتين" " خطاب موضوعه الشجر " " عودة الذاكرة الموشومة " ومن الأخيرة نقتبس ما يلي :

" امرؤ القيس: آه من كان يصدق أن ذاكرتي التي عليها ألف وشم ووشم، ذاكرتي حملتها هويتي والتي بصمت عليها بحروف النار والنور والدم والجمر، ذاكرتي هذه يمكن أن تضيع مني لقد ضيعت نفسك يا امرأ القيس، ضيعتها وبقيت بلا وجه ولا ذات، هل تدري يا أنا أنك والهباء سواء، أنت لا شيء لا شيء ...لهذا كان لا بد أن أعلن أمام الملأ بأنني أتبرأ منك، نعم لست مني ولست منك ... هذا قصر أبي ، كيف عاد إلي؟ وكيف عدت إليه؟ لست أدري ...من هنا يا امرأ القيس كانت البداية ...بداية غزواتك الكبرى والصغرى . من هنا كنت تخرج غازيا لتفتح المماليك والأمصار والمدن والقلاع ، قلاع أم الحويرث – وما أصعبها من قلاع – وجارتها أم الرباب ...قلاع أم جندب وفاطمة، وعنيزة ابنة عمي شرحبيل "[15] تذكر فسخرية وندم فألم، تعنيف للذات وتأنيب لها على اقترافاتها في حق نفسها، وطرح الشق المظلم من حياة الأمير " الترف والمجون " الذي جعل الكاتب من بطله يُعظمه كتهكم وانتقام من ذاته، وشبّه رابطته مع النساء ومغامراته ونزواته معهم بالفتوحات لمماليك جديدة والتي هي الأجدر بفعلها، مصورا طيشه النسائي في سخرية عالية علنية مستغلا التشبيه وأدواته.

فالسخرية هنا مخرج مريح للتنفيس عن الأخطاء المرتكبة، وفي حوار آخر من خزائن الذاكرة وفرصة للكاتب ليدين ويبين ضياع الأمير / المملكة، خطاب تجريبي ألقاه " امرؤ القيس " على " الرعية " واختار الملك لوريثه " اليوم العالمي للشجرة " وقد صور الحوار بعناية فائقة كيفية تحضير الخطب ومراحلها التقنية بصور مجازية تقترب من الحقيقة ولغة تهكمية فاضحة، وكأن المسرحية تقول هذه هي الخطب العربية العبثية؟.

" دهشان: ماذا يفعل مولاي هنا وحده؟.

[15] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 101، 102.

امرؤ القيس: ماذا أفعل؟ إنني خائف يا دهشان ...من مواجهة العامة، أنا ما تعودت أن أخطب في الجموع ..

عنبسة: اطمئن يا مولاي، لقد هيأنا لك كل سبل النجاح والفلاح، فهذا شيخنا وحكيمنا دهشان بن مروان قد أفتى بدس الهتافين المحترفين بين الناس

امرؤ القيس: قلت الهتافين يا عنبسة المنجم؟

دهشان: أجل يا مولاي، وستجد فيهم- إن شاء الله تعالى – نعم المولى ونعم النصير- أما أخونا وصفينا عنبسة المنجم فقد استنطق لك النجوم في السماء...

امرؤ القيس: نعم، وماذا قالت هذه النجوم التي في السماء؟

عنبسة: قالت يا مولاي بأنك – بعون الله تعالى – سوف تنجح

امرؤ القيس: أنا؟.

عنبسة:... فتوكل على الله يا مولاي، ولن يكون لك – عهد الله- إلا ما شاء الله.

دهشان: ارهف السمع يا مولاي واسمع.

امرؤ القيس: ماذا أسمع؟.

دهشان: هذه حناجر كريمة لأناس كرماء ...هذا الهتاف يا مولاي ليس هتافا مجانيا، لا وألف ألف لا ..

عنبسة: لقد دفعنا فيه ثمنا محترم.ا

دهشان: قل له يا عنبسة لماذا صرفنا كل هذا المال الوفير؟.

عنبسة:... لتهتف له الحناجر بإخلاص هتافا يليق بشخصكم المبجل.

دهشان: والمال الذي دفعناه يا عنبسة من أين أتينا به؟

عنبسة: من أين أتينا به؟ من بيت المال يا دهشان، لقد اكتريت لك مجموعة من الهتافين، تكون مهمتك – إن شاء الله تعالى – سمنا على عسل"[16] فقد وضح الحوار وفصل وفصّل في الطريقة التي يتم بها تحضير وتهيئة الجو العام لإلقاء الخطب العربية عامة وخطبة " امرؤ القيس " خاصة، والتي ما هي إلا النموذج الذي تتبعه نماذج، خطاب سيلقيه الأمير رغما عنه، لتعارضه مع مؤهلاته الشخصية المحدودة والمركونة في زاوية الخمر والنساء وما والاهما" امرؤ القيس : سامحك الله يا أبي، ألم تجد من كل أيام ربّ العالمين غير هذا اليوم؟ يوم الشجرة؟ لو كلفتني – مثلا – بيوم الخمرة أو المرأة لكنت نجحت بلا شك "[17] عتب من الابن على أبيه لسوء الاختيار.

وتم الاستذكار بالترتيب المنطقي لأجزاء " الخطبة "، دون حذف أو قفز على مرحلة ما، وكأن به حدث آني لا مسترجع، فكل التفاصيل الدقيقة قُدمت، لولا الإرشادات المسرحية التي أكدت على فعل الاستذكار الزمني، وحوار " امرؤ القيس " مع " عامر الأعور" الذي يسترد ويسرد على مسامعه حوار هذه الخطبة الأولى التدريبية التمهيدية لاستلام مقاليد المملكة.

" امرؤ القيس: كانت المناسبة يوم ذاك هو اليوم العالمي للشجرة.. كان من سوء حظي أن ساءت صحة أبي فجأة "[18] وكان الخطاب المزمع إلقاؤه محطة تعليمية، ويتلقى التصويبات من " عنبسة" و" دهشان "

بداية الخطبة(الاستهلال)⇦" امرؤ القيس: سيداتي أوانسي "[19] ⇦" " الرجل: ها ها .. وأين الأوانس في هذا البلد ؟ ما فيه يا مولانا غير الرجال والنعاج و.. الحمر الوحشية "[20]

" امرؤ القيس "⇦ " أشكر لكم هذا التعبير التلقائي عن مشاعر الحب الخالص، هذا الحب الذي كلفنا وكلف خزينتنا أموالا محترمة "[21] ⇦ " عنبسة هامسا: مثل هذا القول لا يصح "[22]

---

[16] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 119، 120، 121.

[17] – المصدر نفسه: ص 127.

[18] – المصدر نفسه: ص 118.

[19] – المصدر نفسه: ص 121.

[20] – المصدر نفسه: ص 121.

[21] – المصدر نفسه: ص 121.

[22] – المصدر نفسه: ص 122.

"امرؤ القيس" ⇦" الشكر لكم جميعا أيها الناس، الشكر للجالسين والقاعدين...أما الشكر الأكبر والأخطر فإننا نخص به جماعة الهتافين المحترفين "[23] ⇦ " دهشان: ما هكذا تكون الخطب في الناس يا مولاي "[24] ثم يدخل الأمير إلى الموضوع الرئيس للخطبة.

موضوع الخطبة: " امرؤ القيس: ... حضرنا اليوم لنتحف أسماعكم الكريمة بما لذ وطاب من أنواع المهذورات الطيبة فاستمعوا لنا أيها الناس ...سنحدثكم إن شاء الله عن الشجرة، تلك التي لها جذور في التراب وفروع وثمار في السحاب تلك التي تعطي المشمش والموز والإجاص والبرقوق ...أعرف أنكم تجهلون كل هذه الأسماء، وهي أسماء علمية دقيقة جدا لذلك فإني أعدكم بالعودة إليها مستقبلا، وذلك من أجل فك رموزها وتوضيح غامضها وشرح معانيها القريبة والبعيدة "[25] لتبدأ بعدها تراجيديا خروج الخطاب عن إطاره " الشجرة " إلى مجالات أخرى صريحة كالنساء والخمرة، ومضمرة كالثورة والتحرر، ما أوقع نص " الخطبة " في تذبذب مضحك، ونزع عنه وحدته الموضوعية، فتشظى بفعل التصحيحات وسذاجة الخطيب/ الأمير، هذا الاضطراب والاهتزاز الخطابي كان مطية لانسلال الألفاظ التهكمية (المدح بقصد الذم)، هذا الأسلوب الذي صعد إلى قمة الخطبة، ما صرف القصد المعلوم إلى جهة أخرى " امرؤ القيس: إن من طبيعة الشموع التي تضيء أن تحترق دائما من رؤوسها لا من سوقها ...كونوا – حفظكم الله ورعاكم – أصحاب عزة وأنفة، لأنه لا أحد يصبر على الجور إلا الثور "[26] ولأن القول الأخير خطير تدخل " دهشان: اسحب جملتك الأخيرة يا مولاي ...لأنه من الممكن أن تفسد أخلاق الرعية "[27].

ليتواصل سيناريو الخطبة في النزول المباشر والسقوط في اللاموضوع، رغم التصحيحات التي يمليها المرافقون من منجم وغيره، لكن الخط الانحداري لنص الخطاب زاد من سرعته، لنشهد انحرافا كليا عن موضوع الشجرة بعدما كان جزئيا وتهريجيا، في هذا لعب بشخصية " الأمير " وحاشيته، وتبيان استهتاره جهرا " امرق القيس: ...وأيها الناس. إن الأشياء السوداء لا يمكن أن تكون في كل

[23] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس: ص 122.

[24] – المصدر نفسه: ص 122.

[25] – المصدر نفسه: ص 123.

[26] – المصدر نفسه، ص 124.

[27] – المصدر نفسه: 124.

الحالات فحما...وأن الأشياء البيضاء لا يمكن أن تكون كلها شحما كما أن كل شيء مكور لا يمكن ن يكون حتما كرة، وأن ما ينزل من السماء ليس دائما نعمة وبركة.

الرجل1: هذه الحكم البديعة يا مولاي ما علاقتها بالش..؟.

الهتاف2: هش..اسكت قلت لك.

امرؤ القيس: واعلموا أيضا- حفظكم الله – بأنه ليس في القنافذ أملس ...وأنه ليس في الحيات الصالحات ...لا تجعلوا كل همكم في الخمرة والنساء والصيد والخيل، كبعض الفاسقين المارقين الذين زين لهم الشيطان أعمالهم "[28] والمعنى هنا ينطبق على شخصه؛ إذ هذه النصيحة موجهة له أولا ومن هم على نفس السبيل أو يشاركونه الوضعية، فحين خاب " الأمير " في جمع بضع كلمات حول الشجرة، استعان بمعجمه الخاص الذي كان له المنقذ، بعد أن فرت منه تراكيب " الشجر "، عودة اضطرارية للأصل، وخلع التصنع " خطيب ".

خاتمة الخطبة: كسرت أفق انتظار المتلقي / السامع، كما أنها كسرت وهدمت الأعراف المعمول بها قديما وحديثا في شكليات وترتيبات الخطبة، التي عادة ما تختم بتوجيه الشكر والامتنان للحاضرين بعبارات غامرة عامرة بالود والتواضع، لكن "" امرؤ القيس " اختار أن يبتعد عن المألوف ويعتنق المثير والمختلف، الذي يدعو للتوقف عنده وتحليله بإجلاء ما يتوارى خلفه من مرجعيات، وهاهو ذا في ختام خطبته الهزيلة أو الخطبة المهزلة الهزلة، لكنها ذات جودة عند الحاشية " عنبسة: لقد كانت خطبك ناجحة والحمد لله.

امرؤ القيس: أتقول حقا يا عنبسة؟.

عنبسة: وشرف قدرك لا تنقصها إلا خاتمة جيدة، خاتمة تكون في مستوى مقدمتها الغراء، تفضل يا مولاي وأكمل خطابك.

" امرؤ القيس " يعود مجددا لمجريات خطابه منتشيا بعد أن أخذ اطمئنانا من " عنبسة "وها هو يختم " امرؤ القيس: أيها الناس " لنفسه " ماذا سأقول...إن السماء فوقنا والأرض تحتنا ونحن نمشي والزمن يمشي والفصول تمشي.. إن النوق لا يمكن أن تعطي العسل، كما أنه لا يمكن للنحل أن يعطي البصل

[28] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 124، 125.

وعليه.. فأنا أيضا – يا أبناء الأبالسة – لا يمكن أن أكون خطيبا لا اليوم ولا غدا ولا حتى بعد ألف سنة، من كان منكم يسعى إلى سماع الخطب فليذهب إلى غيرنا أما من وجد لديه الموهبة والرغبة في التهتك والفجور والمجون فأهلا به وسهلان انفرقوا من حول، انفرقوا يا زبناء صناع الهذر، إليكم عني قلت لكم "[1] لتكون الخاتمة طرد ونهر وزفر، سبقه اعتراف وجهر بوجود الشخصية في المكان الخطأ، وتوضيح للمكان الأنسب والأصلح، لينهي الخطاب العبثي على وقع النقض والإخلال والتلاعب بمكوناته، ليتحول أمير البلاد إلى شخصية " تشبه المهرجين وتشبه الصعاليك "[2] في أقوالهم وحتى أفعالهم، ويصل الكاتب إلى مرحلة متقدمة من التصوير السلبي للشخصية الأميرية " المهرج " التي وطّن التهريج بها من خلال ألفاظها المتوجه بها إلى الجموع (الطين، العجين، البصل...) وقياسا على رد فعل الجمهور الذي أبانت الإرشادات المسرحية (ينفجر الحضور ضاحكين) وحوارات الرجل1 والرجل2 (يحاولون كتمان ضحكهم) ضحك قام " امرؤ القيس " بإيجاد مثيراته في خطابه.

امرؤ القيس ⇦ الخطاب ⇦ إضحاك

الجمهور ⇦ متلقي الخطاب ⇦ ضحك

فعل لا يقدم عليه إلا المهرجون وغيرهم، ويعاكس تماما مقام الأمير ذو الرفعة، لكن " برشيد " أراد من هذه السخرية تبيان الصورة الأصلية لبعض الحكام، وأتى بهذه الخطبة مجازا وإسقاطا، وأوضح كيف تحضر الخطب السياسية العربية، وكيف يُهزأ بشعوبها فهزأ منهم .

1-3-2- الحوار الداخلي " المونولوج "

غالبا ما تضمه المسرحيات، ولا يستغنى عنه إلا نادرا؛ لمزاياه الإعلامية وخططه في الأحداث، وتأثيراته على الشخصية المسرحية فيكشف ما خفي، و" المونولوج الداخلي فهو الدعامة التقنية التي ينهض عليها البناء الدرامي فالتسلسل الدرامي والتعاقب الزمني الطردي التقليديان يفسحان مكانهما لانطباعات ذهنية موقعها اللاوعي "[3] وتتدفق في انسيابية تامة، فيجهر بما لا تعلمه الشخصيات الشخصيات الأخرى ويرتد ذلك على الشخصية نفسها، فيعدل الحكم عليها وعلى موقفها وموقعها

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 126.

[2] – صمويل بيكيت: في انتظار غودو، ص 15.

[3] – فيدريكو غرسية لوركا: حين تمضي خمس سنوات (أسطورة الزمن) وماريانا بيتيدا، ترجمة، محمد أبو العطا، ط ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص 09.

الدرامي، كما أنه يمكن للمونولوج أن يغير ويرسم مسارا آخر لحوادث المسرحية، ويأتي بفكرة منسجمة أو معارضة للموضوع الدرامي، " ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات، ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لا بد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد "[1] ويكون الحوار الداخلي للشخصية هو الحل الدرامي، أو الوسيلة والضرورة الحتمية عند الشخصية.

ويشكل المونولوج أحيانا استشرافا لما سيؤول إليه التوتر الدرامي، أو تفسيرا لغموض اكتنف موقفا معينا، وقد يولد تيمة مسرحية جديدة ، كل ذلك بيد الكاتب/ المخرج، وجاءت أغلب الحوارات الداخلية لامرؤ القيس ضمن محوري السخرية من الذات وعليها والتأنيب / ضحك/ ألم، وتصدر القلب الدلالي وتداخل الألفاظ واستبطان النفس، كما صاغ " امرؤ القيس " حواره مع نفسه بأساليب متنوعة تراوحت بين التعجب والاستفهام، كان يدخل في حوار عميق ليصل إلى نتيجة تفسر له وضعيته ، هو في حالة إقناع شخصية لمآلاته " امرؤ القيس: أملك الشباب والجاه والمال والفراغ ثم يأتي ليسألني أن أكون عاقلا آه ومن أين آتيك بالعقل يا امرأ القيس، وأنت زير نساء مجنون طاردت بنات الحي في كل مكان، عند النبع وفوق الجبل ؟ لا همك لي في مملكة والدي سوى ملاحقة الراعيات والساقيات "[2] تبريرات " الأمير " لعلة ضياعه وفساده، التي حصرها في المال وتبعاته.

وحتى " عامر الأعور" كانت له حواراته الداخلية، أزال فيها بعض اللبس عن مواقف سابقة كان بطلها كتعرضه للسرقة على يد مومس غداة دخوله باريس، مستظهرا مستعرضا غباءه في سخرية ذاتية " ربي ..هذا البلد ليس آمنا، لقد بت ليلتي وفي نيتي أني ضيفها، ضيف المدام، المكرم، آه وآه لقد فاتك يا عامر يا مغفل بأنك تدخل فندقا حقيرا، وأن مضيفتك المدام ليست أكثر من مومس من الدرجة العاشرة بعد الألفين، أحمد ربي أن عكرمة ابن عمي لم يكن معي وإلا لكان ذكري قد شاع وذاع...لقد أغمضت عيني بالقرب من صبية حلوة ثم فتحتها ولا شيء معي لا صبية ولا مال ولا أي شيء، لقد سرقت يا أمة محمد ..سرقت "[3].

---

[1] – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 35.

[2] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 106.

[3] – المصدر نفسه: ص 55.

ليتطور بعدها الحوار الداخلي إلى حوار أعمق، إنه مناجاة النفس الذي غلب على النفس الأخير من المسرحية؛ نظرا لدخول الشخصية الرئيسة " الأمير " في دوامة نفسية جراء علمه بمقتل أبيه " الملك " وملاحقة العسكر له، وتشرده، فمناجاة النفس كانت الآلية الحوارية الأمثل لسياق ومستجدات المشهد الثاني للمسرحية، ولتحاكي الحالية التي عليها " امرؤ القيس " و " مناجاة النفس أكثر من المونولوج، تستند بمرجعيتها إلى حالة تتأمل فيها الشخصية في وضعها النفسي أو المعنوي أو الأخلاقي ...وتكشف تقنية مناجاة النفس للمشاهد روح الشخصية أو لا وعيها " [1] فهي أكثر صدقا ومصداقية عند المتلقي، كما أنها تعكس حقيقة الشخصية حسناتها ومساوئها " امرؤ القيس: أنا امرؤ القيس، أمير من غير إمارة، ملك بلا مملكة..ما أنا غير إنسان مشرد ضائع وتائه في بلاد النصارى، أنا الملك الضليل، أجر الخطو ورائي وألعق هزيمتي وخيبتي في صمت..إلا ما أوسع أرضك يا باريس ..فلا أحد يعرفني أو يحس بي ..إلا فاشهدي أنني على أرضك اليوم أموت.. ولكن اشهدي أيضا، أني قد عشت كذلك عشت حتى التخمة، لقد نبئت أن الفرح لا يكون له موسم واحد. وقد يأتي هذا الموسم أو قد لا يأتي. أما أنا، فإن فرحي قد طال واستطال وكان لي فيه مواسم ومواسم، فوداعا وداعا مواسم الأفراح، وسلاما سلاما مواسم الألم والعذاب "[2] وفي هذه المناجاة تختفي مؤقتا كل مظاهر والمسالك اللغوية المؤدية للسخرية، بل فيها انقلاب تعبيري على ما سبق من حوارات كان " امرؤ القيس " يصدر ما يشبه " التنكيت "، وكأن بنا أمام شخصية ثانية غير السابقة، و" الشخصية التي تناجي نفسها تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار "[3] تتأرجح بين القول والفعل وبين القرار واللاقرار والتشتت " امرؤ القيس: ...هل أحمل هذا السيف وهو أثقل مني؟ هذه الكف يا ربي ما تعودت غير لمس الضفائر المجدولة، ما تعودت غير قطف الورد والزهر ومداعبة النجوم التي في السحاب، ما تعودت فأسا ولا معاول، ما تعودت سيفا ولا رمحا ...آه وألف آه، ما أقسى أن أصنع ذاتي ونفسي من جديد ...أن أقتل بداخلي امرأ القيس الذي كان ...أهجر عاداتي ولذاتي في رمشة عين، يا باريس يا غجرية الروم خبريني هل إذا حاولت توصلت "[4] وطبقت مناجاة النفس بشعرية عالية نقلت وأوفت الحزن حقه، وحتى الندم، ليلحق الضحك

[1] – باتريس بافيس: معجم المسرح، ص 502.

[2] – عبد الكريم برشيد: المصدر السابق، ص 92، 93.

[3] – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 35.

[4] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 34.

بهم في تمازج تركيبي دلالي وفي جمع بين الفعل الجاد والهازل، بعد أن كانت السيطرة للثاني، مع تمرير للأول به.

1-4- الغروتيسك.[1]

هو سمة كتابية / خطابية حداثية بروافد قديمة تعود إلى عصر المغارات والكهوف والرسومات التي كانت تحويها، لن نفصل في أصل الكلمة ومسارها، بل نلج المفهوم الذي يعرف سجالا، وفي خضم هذا تطل علينا بعض المفاهيم، إذ " قد يتشكل الغروتيسك grotesque وهو يتمثل على مستوى الهيئة والفكر كرؤية انثربولوجية، وذلك بالنظر إلى كيفية حياة المجتمعات الإنسانية وطرق عيشها التي تمثل الأبعاد الثقافية المتعددة كالكتابة والطقوس الدينية"[2] وعند آخرون grotesque هو القبح و"القبح، شأنه شأن الهجاء، يندرج تحت مظلة الملهاة (الكوميديا)، ويصعب تعريفه تعريفا مقبولا إذ تتغير معانيه من حقبة لأخرى، ومن حركة فكرية ثقافية لأخرى ...فقد نظر السابقون إلى القبح بوصفه صورة مفرطة من "النشاز" البصري أو الهزل الفج؛ لكن المعاصرين اعتبروه صيغة جمع النقيضين أو الصراع التصادمي بين الأضداد...والمعنيون بدراسة القبح يشيرون إلى أنه يسود في المجتمعات والحقب التاريخية المتسمة بالصراع أو التغير الحاد أو البلبلة "[3] وفي العصر الحديث ابتعد الغروتيسك عن الهيئة / الجسد، ليدنو أكثر من المضمون، ألا وهو الفكر وما يحويه من خطوط متناقضة متداخلة، ووجد في ذلك مادة مهيأة للصياغة الغروتيسكية، فالجسد قد يكون معافى بينما العلة في الفكر / التفكير،

---

[1]– سلاف سعودي: الغروتيسك واشتغاله في مسرحية " امرؤ القيس في باريس " مجلة جماليات، ع 01ــ مختبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2019.

[2] – منصور عمايرة: تحولات في الفرجة المسرحية، ط 1، دار مكتبة المحتسب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013، ص 109.

[3] – ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 202.

و" الغروتيسك عندئذ بعد تلك النظرة اهتم به المجتمع الحديث لدراسة الحالة الإنسانية المتشكلة عبر الزمن، في إطار البنية المكانية والزمانية "[1] المعلومة.

والمسرح بحكم قضاياه وارتباطه بالإنسان رحّل الغروتيسك من عالم الرسومات والأشكال إلى عالمه، مستفيدا من بعض أساليبه مكيفا إياها على خصوصيته البنائية، واستُغل على مستوي الوحدات الخطابية والصورة ، وحتى الشخصيات، ففي الفن الرابع " نستطيع أن نتبينه من خلال البعد التعبيري، وتحولات التعبير التي تبين عن حالات انفصالية بين رؤية تعبيرية وأخرى "[2] فينفذ الغروتيسك ليحاكي هذه الهوة مرتكزه الفني هو الأشكال المتنافرة، الغير عادية ، فهو " يلح على الغريب "[3] ويقترب من دوائر العجائبي وفي المسرح العربي فعل لاستنكاه الخلل الفكري فرادى وجماعات، و" امرؤ القيس في باريس " استلت بعض ملامحه الفنية، ولكن:

– على أي محور غروتيسكي اشتغلت المسرحية؟.

1-4-1- هامشية المركز ومركزية الهامش: تتحرك المسرحية وتصنع توترها على محور تقلبات الأمير " امرؤ القيس " النفسية والمادية، وإن كان للملك المستقبلي منزلته السياسية والاجتماعية المتعارف عليها، فإنه في المسرحية قلبت هذه المكانة، حيث عُبث بها، عبث وصل حد المساواة مع الهامش، وأحيانا يسمو الأخير عن المركز، فالهامش كان يراقب المركز في صمت إلى أن أضحى يعقب عليه وينقده ويهاجمه في صراحة تامة، وهنا و " عبر هذه الشخوص يتحقق بعد الكتابة الغروتيسكية التي تتجلى في فعل الإنزال"[4] السريع واللامتوقع من حالة أو درجة سامية إلى درجة دنيا، ولم يكتف في مسرحيتنا المدروسة الجمع بين النقيضين التقليديين " الهامش والمركز " بل استبدلت أدوارهما، فبات الهامش مركزا والمركز هامشا صحيح أن " عامر الأعور " لم يُنصّب ملكا، لكن بثت فيه كل صفات الإمارة المنشودة، وكذلك " بابلو " النموذج المثالي لما يجب أن يتحلى به الفرد العربي في باريس من قيم إنسانية " فإذا كانت الكتابة الغروتيسكية تقوم في بعض مبادئها على الجمع بين شخوص متسامية وأخرى وضيعة أو تجعل الهامش ينتقم من المركز فإن من أهدافها إبراز أجساد

[1] – منصور عمايرة: المرجع السابق، ص 110.

[2] – منصور عمايرة: تحولات في الفرجة المسرحية : ص 110، 111.

[3] – المرجع نفسه: ص 130.

[4] – حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ط 1، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، 2011، ص 121.

منغلقة على ذاتها، ولكنها تنقاد إلى الانفتاح في شموليتها على العالم الطبيعي الذي يحيط بها "[1] كما فعل " امرؤ القيس " حين هرول في طلب النصيحة من " العامل المصري أيوب " و" بابلو "، وقبلهما " عامر الأعور " سائس خيل أبيه، وفي هذا خروج على شروط المركزية ومعاييرها البرجوازية؛ والتي لا تسمح بمخالطة الهامش وقاطنيه، إلاّ أن الحاجة الغروتيسكية فعلت هذا في مسرحية " امرؤ القيس في باريس " .

"امرؤ القيس: أيوب يا ابن عمي، أية ريح طيبة ألقت بك إلي؟ آه وما أحوجني اللحظة إليك وإلى كلماتك لقد قلتها يوما وما صدقت

أيوب: ماذا قلت يا باشا؟.

امرؤ القيس: قلت بأن الفلاح يكون ويبقى فلاحا، أما الباشا فمن الممكن جدا أن يصبح شحاذا وأنا الآن يا ابن عمي على باب أن أصبح شحاذا كما ترى

أيوب: وماذا تريدني أن أفعل من أجلك؟.

امرؤ القيس: أنت حكيم يا أيوب وأريد أن تفيدني في محنتي.

أيوب: الجرح جرحك وأنت أدرى الناس به.

امرؤ القيس: أشر علي بشيء يا ابن عمي.

أيوب: وكيف؟ لو فعلت هذا كنت كمن يريد أن يعلم اليتامى فن البكاء، الجرح جرحك وهو وحده الذي يمكن أن يعلمك.

امرؤ القيس: جرحي يدعوني أن أفعل شيئا، ولكنني أجهل هذا الشيء.

أيوب: لك عقل يا باشا فسله ينبئك بما تفعل.

امرؤ القيس: عقلي؟ أنت تسخر مني بلا شك، وهل كان لي من قبل حتى يكون الآن؟...مازلت أسألك يا أيوب، ماذا أفعل؟.

[1] – المرجع نفسه: ص 121، 122.

أيوب: لك ساعدان اثنان يا باشا...ساعداك إذن يعاوناك على أن تفعل.

امرؤ القيس: ومع كل ذلك فأنت مازلت لم تخبرني، ماذا علي أن أفعل؟

أيوب: لك محاور يا باشا، فحاول أن تعرف؟ بأي الأشياء تحاور.

امرؤ القيس: لم أفهم قصدك.

أيوب: إن كان بالكلمة فحاور بالكلمة.

امرؤ القيس: محاوري لا يفهم غير لغة الرمح والبارود.

أيوب: وفي هذه الحال يا باشا؟ أسرج خيلك وأمشق رمحك وسيفك.

امرؤ القيس: وكيف يا ابن عمي؟ كيف أخوض حربا وهذه نفسي بها ساحات وميادين قتال واقتتال بيني وبينها عداوة، أدعوها يسرة فتذهب يمنة، سؤال آخر يا أيوب، هل تعتقد بأنه من الممكن أن أسترد ملك أبي.

أيوب: أتريد الصدق أم ابن عمه؟.

امرؤ القيس: أريد الصدق يا أيوب.

أيوب: آه ما دام الأمر هكذا فيمكن لأيوب الفلاح أن يقول بأنك تطلب المحال ...هل تعرف يا امرأ القيس بأنه لم يكن بين الناس وأبيك إلا شعرة دقيقة جدا وقد تمزقت الشعرة، لأنه كان لا بد أن تتمزق، ومن العبث الآن أن تحاول جبر كسرها لأن ذلك غير ممكن لا الآن ولا بعد الآن ..

امرؤ القيس: غير ممكن.. لكن لماذا يا أيوب؟ لماذا؟

أيوب: لماذا؟ لك عقل يا باشا فسله ينبئك لماذا؟ أنا ذاهب الآن عائد من حيث أتيت

امرؤ القيس: بل انتظر قليلا..

أيوب: لا يمكن لقد مكثت أكثر مما يجب. وقد آن الأوان لأرحل...

امرؤ القيس: أنت أخي يا أيوب.."[1]

لقاء " أيوب " بالأمير وهو اللقاء الثاني بعد الأول الذي كانت تغلب عليه الرسميات، لقاء لم يكن عاديا إذ راح " امرؤ القيس " يناشد بل ويتوسل " أيوب " النصيحة ويستجديه لقول رأيه، طلب وصل مرتبة الاستغاثة، فالهامش " أيوب " ترفع عن النصح، إلا بعد محاولات متكررة من " امرؤ القيس " وحتى بعد أن تم القبول ذكّره بمركزيته التي تمنعه من الإقدام على طلب الحكمة من أفواه الهامشيين، ولزاما أن يوازي عقله وقراراته هذه المكانة، متجل ذلك في عبارة " لك عقل يا باشا فسله.." ورغم نزول " الأمير " إلى درجة أيوب، بيد أن هذا الأخير بقي يعامله على أساس مركزيته الضائعة أو المرتبة السابقة، فكانت لفظة "يا باشا" لا تفارق لسان "أيوب" أما "امرؤ القيس" مقتنع تماما ببيئته الجديدة المستجدة، وما ألفاظ مثل "ماذا أفعل، لم افهم قصدك، كيف يا ابن عمي، انتظر قليلا .."إلا دليلا، وكلها أفعال طلبية.

فالأمير يطلب من " أيوب " وينتظر الرد الإيجابي، وإذا كان سلبيا يعاود الطلب، وهذه الدورة الطلبية هي أسلوب للسخرية منه بالحط من قيمته، التي فقدها بفضل الترف الزائد الذي أفقده عقله ليمسي ويعيش على نفقة عقول الآخرين، سخرية مأساوية، و " تعايش هذين العنصرين (المأساوي السخري) في هذه المسرحية هو الذي جعل منها دراما حديثة تقوم على بعد غروتيسكي ومن ثم فإذا كانت وظيفة الغروتيسك لا تنحصر في الاتجاه إلى حدود الواقع، وإنما في تقديم صورة أمينة عنه "[2] وكيف يمكن أن يتصاحب المركز والهامش زمنا ما وفي مكان ما، ولا تقتصر العلاقة على التعايش فقط فقد تفوته إلى تبادل المراكز، ولكن بُعيد حدوث هذا فما الذي يمكن أن يقع؟ الانسجام؟ أم الانتقام؟.

ويبلغ الغروتيسك مداه حين يغوص الأمير في طلب النجدة النُصحية بعدما كان الناصح الأمين لعطب أصابه " خسارة المال والجاه " وبعد العامل المصري " أيوب " ينزل " امرؤ القيس " مرة أخرى عند " بابلو " هذا العامل الاسباني الذي فقد بصره في المنجم، لكنه حاضر البصيرة، يعزف على آلة موسيقية للحصول على قوت يومه، هو في باريس لأنه منفي كونه معارض سياسي، " بابلو " الذي رصعه " برشيد " بكل القيم الإنسانية النبيلة، تقول عنه كنزة الشحاذة " كل الشحاذين أذكياء قل له يا بابلو بألا يضحك الآن.

---

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 134، 135، 136.

[2] – حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ، ص 121.

عامر الأعور: بابلو؟! أتعرفينه يا كنزة؟.!

كنزة: .. وكيف لا أعرفه؟! أهل الهامش في باريس يعرف بعضهم بعضا، تماما يا مولاي كما تعرف أنت أهل المال والجاه والسلطان.

بابلو: يا كنزة. هذا الرجل ليس أميرا... إنه مجرد فقير مثلنا "[3] " بابلو " كان محل طمع " امرؤ القيس " علّه يدّر عليه بتوجيهات في ظلمته هذه وضلاله، ولم يميز " الأمير " في سعيه بين أهل الهامش عربا كانوا أو غربا، فهم عنده سواء " امرؤ القيس: حائر أنا أيها العالم ومعذب فأرشدني يا هذا ماذا أفعل.

بابلو: فكر في آلام الناس، قبل أن تفكر في ملك ضاع منك ومن أبيك، بلادك ليست ضيعة تدعي أنت ملكيتها أو غيرك...باريس التي ما أوسعها ليست خمارت فقط ليست طاولات خضراء للقمار، ليست ماخورا يا هذا؟ باريس أيضا منفى لكل الذين يعشقون العيش مع الكرامة فضع يدك في يد الآخرين وانس أنك أمير ... واعلم أيضا يا امرأ القيس بأنه إذا كان لا بد لك أن تموت فلا تمت وحدك ...دع عنك هذه الحقائب يا عامر وتعالى معي، دعه وحده يفكر أي الطرق عليه أن يختار ويسلك؟ هل يموت من أجل الموت؟ أو أن يموت ليحيا في الآخرين ؟ "[4] وبهذه المساعدات المتمثلة في النصائح اختار الكاتب أن يشوه بعد أن شوش تفكير " الأمير " الذي لم يسمع لأي من النصائح التي بذل جهدا معتبرا وشاقا في طلبها واستنطاق الناصحين بها، وأمكننا القول أنه حصلت تغبية للشخصية الرئيسة التي كانت تميل بين قطبي الفعل واللافعل، الاستجابة واللاستجابة، وهذا التحميق خطة تعبيرية لزيادة نسبة الإدانة وإقامة الحجة على " الأمير " دون غيره، موقعا الضدية والنقضية داخله ، هذه " الازدواجية الضدية العميقة والأساسية التي يتم بها الغروتيسك حين لا يرى سوى تضخيما معيبا متحققا لأغراض هجائية صرف "[5] إذ به سخرية هادئة لا تنكشف سريعا وآنيا إلا بعد مدة أو في الخواتم، لأن الغروتيسك سخريته ناعمة أحيانا تحصل في البواطن ويكتفي بالإشارات الوامضة، والكاتب في استخدامه الغروتيسك وقضية الهامش والمركز لا يتقصد الأمير وحده، بل كل من هم على نحوه ، والطبقة

[3] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 138.

[4] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 149، 150.

[5] – ميخائيل باختين: أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم، شكير نصر الدين، ط 1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2015، ص 392.

السياسية العربية برمتها " امرؤ القيس: آه يا عامر، هل تدري أن اتصالي بمن حولي قد كلفني انفصالي عن ذاتي ونفسي؟ كم أنت بليد يا امرأ القيس.

عامر الأعور: الحمد لله أنك أنت الذي قلتها ولست أنا.

امرؤ القيس: ربطت خيلك في رباط اللحظة، واللحظة يا امرأ القيس عجلة والعجلة تدور وتدور فكان أن رحلت كل اللحظات وبقيت وحدك، رحلت خيلي ونسائي وخمرتي وفرحتي..الأطلال وحدها تبقى يا عامر حين يمضي الناس والأشياء ...ضيعت نفسك يا امرأ القيس، ضيعت المكان والزمان في عصر يعيش بلا قلب ولا كبد "[6] ليكون آخر الغروتيسك الندم فالألم.

1-4-2- تحويل الثابت / قلب الصورة: هي آلية غروتيسكية أخرى ضمنت في هذه المسرحية، واشتغلت على محور قلب المعتقد الاجتماعي خاصة وتبديله، وهو بهذا هجاء للأعراف المتفق عليها دون قواعد أساسية وأطلقت باتفاق الجماعة، وعدت مقدسا لا يمكن تدنيسه، قاعدة لا تتغير، رغم عدم صلته بالجانب الديني الذي يتوقف عنده كل كلام، هي معايير ما زالت سارية المفعول رغم انتهاء مبررات صلاحيتها بفعل التطور السريع وانقلاب القيم، عادت المسرحية إلى هذا لتقف عند العرف وتشوهه، أو تعري زيفه، وتؤكد على انتهاء سريانه، وفي " الغروتيسك؛ فما يتعرض للسخرية هو ظاهرة سلبية مضبوطة، شيء لا ينبغي له أن يكون "[7] أو يستمر، فمواصلة تقديس بعض النماذج والمظاهر قد ولى ولم يعد صحيحا كليا، خاصة من " إيديولوجيات أو معارف اجتماعية تأخذ دور المعتقد، وهذا هو الذي يجعل من الغروتيسك تشويها بعيدا عن النمطية، بل هو التشويه الفكري، ولكنه لا يلوذ بالقالب بل يبدو متحررا من قيود الهيئة والتشكل إلى دائرة إحداث التغيير "[8] المنشود للفكر والتصرف.

وسلطت المسرحية على نماذج منتقاة معروف عنها الانطباع الحسن عند العامة العربية، فأخذتها كعينات غروتيسكية، وهم " الأزهري " و" البدوي " و" الأفندي "؛ فالأول الرجل خريج مدرسة عريقة في العالم الإسلامي حريص على أداء العبادات ومتمكن وضليع في علوم الدين، وفي اسمه نسب لجامع الأزهر، والثاني " البدوي " وحين تذكر هذه الصفة فإننا نذكر الالتزام والحياء والشدة والشجاعة

---

[6] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 154.

[7] – ميخائيل باختين: أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة ، ص 394.

[8] – منصور عمايرة: تحولات في الفرجة المسرحية، ص 128.

والأنفة وغيرها بحسب المعتقدات، أما " الأفندي " فهي المنصب الرفيع والمقام المليح، لكن هل ستبقى هذه الصفات الصالحات؟ أم أن الغروتيسك سيأتي عليها؟ وبأي تقنية ستحور؟.

وحذا "برشيد" حذو الغروتيسك الغربي؛ حين استعمل ضد الكنيسة ورجالها، و "الغروتيسك شهد استهزاء ببعض الظواهر الاجتماعية (فجور الرهبان) ... وذلك بالمبالغة في هذه الرذائل إلى الحد الأقصى، وفي هذا السياق فإن الضحك غير مباشر، إذ ينبغي للقارئ أن يعرف الظواهر الاجتماعية المستهدفة "[9] ويقارن بين الصورتين القبلية والبعدية، ومزية الغروتيسك حسب موظفوه في الغرب أنه " نتعرف في هذه الصورة المبالغ فيها على فساد الأخلاق والفجور الفعلي الذي يسود الأديرة، أي أننا نعيد وضع هذه الصورة في الواقع؛ ثانيا نشعر برضا معنوي، لأن فساد الأخلاق ذاك وذلك الفجور تسلط عليهما سياط الكاريكاتير والسخرية "[10] مما يفضي إلى إزاحة أو إزالة للصور النمطية الاعتقادية.

والعينات المأخوذة في المسرحية، رفع من نسبة السخر منها، بالغة السخرية السوداء، التي يعقبها التحسر على هذه النماذج التي تخدع نفسها والآخرين، تاركة للمتلقي سلطة الحكم، وركن في التعرية والفضح بنزع القناع الاجتماعي وحتى الديني الذي كانت تتستر به، أو تهديم المرجعيات والخلفيات التي بها تطلق الألقاب والأحكام، وتُسن الأوصاف النهائية التي لا جدال فيها، بداية مع التصريح المتهكم عن الأزهري والمقطع الحواري التالي بين " الأزهري " و " عامر الأعور " يؤكد " الأزهري: هل تعرف أيها الرجل الكريم بأنني، من أول نظرة توسمت فيك الخير؟ لهذا جئتك مسترشدا مستهديا، ورجائي ألا يخيب ظني فيك إن شاء الله.

عامر الأعور: اسأل يا مولانا.

الأزهري: أنت عربي يا ولدي، أليس كذلك؟.

عامر الأعور: أنا عربي.

الأزهري: ومسلم كذلك يا ولدي؟.

عامر الأعور: أجل يا مولانا.

---

[9] – ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص 393.

[10] –: ميخائيل باختين: أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة ، ص 349.

الأزهري: أنا حائر يا ولدي فأدركني، فهذا البلد الذي أسماه الله باريس يعيش بلا قلب ولا كبد، سأموت في دروبه إن لم تدركني وتخرجني من ورطتي وعذابي، الحق أخاك قبل أن يموت في بلاد الكفر.

عامر الأعور: ماذا تريد يا مولانا؟

الأزهري: اطمئن. لا أريد منك مالا لأنني رجل غني.

عامر الأعور: غني؟!.

الأزهري: عن الناس وفقير إلى محبة الله تعالى، فقط يا ولدي أريك منك شيئا واحدا وهو أن ترشدني إلى الخير والفلاح ، قل لي أين هي ؟.

عامر الأعور: يا ويلي ! ! حتى هو يسأل عنها.

الأزهري: أريد أن أتوجه بهذا الوجه، المشع بنور العالمين- إليها-

عامر الأعور: هي، هي من يا مولانا؟.

الأزهري: القِبلة يا ولدي القِبلة.

عامر الأعور: ماذا؟

الأزهري: أي نعم القبلة فمن اليوم الذي جئت فيه هذا البلد وأنا أسأل، سألت كل عابري السبيل ولا أحد منهم أعطاني رأس الخيط، هل كتب علي أن أبقي بلا صلاة؟ قل لي يا ولدي ألا تكون القِبلة من هنا؟.

عامر الأعور: محتمل جدا، كما أنه يحتمل أن تكون من هنا أو من هناك..

الأزهري: ولما لا تكون من هنا يا ولدي الذي توسمت فيه الخير ؟.

عامر الأعور: الله أعلم يا مولانا.

الأزهري: حتى أنت تقول الله أعلم؟ ... ألا تعرف على الأقل من أين تشرق الشمس؟.

عامر الأعور: عجبا، وهل في هذا البلد شمس حتى تشرق أو تغرب؟ ما رأيت فيها غير الأضواء الاصطناعية.

الأزهري: إذن السلام عليك يا ولدي، بل الوداع الوداع فلا أراني الله وجهك لا في الصحو ولا في المنام"[11]

فمبرر القبلة كان كافيا وواهيا للأزهري للتخلي عن الصلاة، ورغم ذلك يتحرى عن إسلام مُجاوبه " عامر الأعور " وعروبته، والمقطع الحواري في مجمله اتكأ على صيغ استفهامية تعجبية ساخرة تواكب سياق الموضوع، فخلع قناع التدين كان عبر فريضة الصلاة، وبتركها من قبل الأزهري وتبريراته (جهل القبلة) ومغالطته للآخرين، يكتشف ما وراء القناع / الحقيقة عبر الإضمار والتلميح، وما القبلة إلا انزياحا ومجازا.

أما البدوي فقد صرح عن فساده بكامل العبارة، ما أحدث مفاجأة صارخة وصادمة ألغت كل التوصيفات السابقة، وخيبت أفق انتظار المتلقي، تصريحات دنت من العجائبية والغرائبية، قد تحدث سرا، لكن جهرا تعسر، والبدوي أعلن عن ذلك بحكم المكان " باريس " الذي يعده ضامنا وحاميا، فنزع فيه شخصيته الاستعارية وأبقى على الأصلية، وأذهب كل حياء أُلصق به هناك بالوطن الأم، حياء لا يشاركه فيه أحد حسب ما جادت به المواثيق الاجتماعية؛ التي تمنح هذا وتمنع ذاك، و " برشيد " من خلال نماذجه هذه ينتقد بل ويهاجم معيارية إطلاق الأحكام، وينبذ ويعيب المعتقدات المتوارثة، والتي كانت غطاء لانتهاكات جمة واستغلت لأغراض دنيئة، ومنها القيمة الخلقية للبدوي على حساب الحضري والمسرح كان الوسيلة في التبيان والفصل، لأن " ما يعنيه بنية المجتمع وبكل توهمه بقضه وقضيضه، بنقصانه وكماله المتوهم، وهذا الاستدعاء للخروج من إطارية السكون، والبحث عن إطارية متحولة "[12] قد تحمل الحقيقة أو قبسا منها، وها هو " البدوي " يدلي لـِ" عامر " عن شخصيته الباريسية المهربة من البادية " البدوي: هل تعرف يا أخي؟.

عامر الأعور: أنا لا أعرف شيئا، لاشيء، ثم لا بد أن تعرف أيضا بأنني لست أخا لأحد، هل فهمت؟ إذن ابتعد عن طريقي ودعني أسير.

البدوي: ألا تريد أولا أن تسمع سؤالي؟ إنه سؤال بسيط وصغير أيضا، صغير جدا، إنه في حجم القنفذ أو الضب أو أقل منهما قليلا ، سؤالي مثل حالي، رقيق ودقيق لا يملأ أرضا ولا يسد سماء، وإنني ما قصدتك يا أخي إلا لأنني متيقن تماما بأنك تملك الجواب وفصل الخطاب.

---

[11] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 56، 57.

[12] – منصور عمايرة: المرجع السابق، ص 122.

عامر الأعور: إذا تكلم، قل سؤالك ودعني أنتشر في الأرض.

البدوي: ألا تعرف يا أخي، فندقا محترما ترتاده النساء المومسات؟

عامر الأعور: يا ويلي !! هل قلت؟.

البدوي: نعم، واسمح لي إن كنت لا أخجل ولا أستحي لأن الحياء من الإيمان ومن أين آتيك يا قلبي بالإيمان في باريس؟ إنني أبحث عن فندق أشترط فيه أمورا ثلاثة..

عامر الأعور: وما هذه الأمور يا أخي؟.

البدوي: هي أن يكون مستورا بستر الله تعالى، ويكون صحيا، لأنني أخشى وخز الحقن، وأخيرا أن يكون رخيصا، لأن جيبي مثل حالي عفيف وخفيف، فأنا يا سيدي – ولا فخر – زير نساء ولكنني والحمد لله جبان إنني أخاف والخوف سيد الأخلاق وقديما قالوا بأن الخوف من علامات الرجولة، أخاف على سمعتي وجيبي وصحتي كن رجلا شهما يا أخي وأرشدني ... أرشدني إلى ما فيه صلاحي وفلاحي ولكن إياك أن تأتي ما أتاه غيرك من أعمال منكرة.

عامر الأعور: وما الذي أتاه هؤلاء الآخرون؟

البدوي: لقد أشار علي رجل توسمت فيه الخير وقرأت في جبهته الصلاح والفلاح – أشار علي أن أدخل بناية كبيرة فكان أن دخلتها – على بركة الله – بعد أن بسملت وحوقلت وقرأت الفاتحة ثلاثة مرات وتوكلت على الله وسألت عن.. لم أجد أمامي غير الرجال المسلحين، لقد وجدت نفسي داخل مركز للشرطة، لقد كذب علي اللعين مع أني قرأت في جبهته الصلاح والفلاح.

عامر الأعور: هذه المرة يا أخي لن تجد نفسك في مركز الشرطة.

البدوي: وأين سأجدها يا أخي، في الماخور أليس كذلك.

عامر الأعور: بل في المستشفى أيها القذر... ابتعد عني قلت لك أنت لا يمكن أن يكون مكانك إلا هناك.

البدوي: في الماخور.

عامر الأعور: بل في مستشفى المجاذيب والمعتوهين والمرضى "[13] فالبدوي كان مكاشفا مغايرا معايرا بحقيقته، بعد أن أزال عنها غطاءها الشريف الذي منح له بالمجان، كما منح له الغفران مجتمعيا عربيا وثقافيا، وانتقل البدوي من مرحلة السرية إلى الجهرية وحتى الاعتيادية حين سرد مغامراته، التي أبانت عن تعود وعن اكتساب، وفي الحوار اعتراف تعدى المعقول والمألوف إلى نديهما، وتذكير بالوثوقية أو الميثاق المعتقدي (قرأت في جبهته، وقديما قالوا...) المغلوط أحيانا، والذي لا يصلح كأساس للتصنيف اليوم والغروتيسك هنا غير من تركيبة البدوي الأخلاقية وحل محلها توليفة من الفساد والمجون والجبن والحمق.

لينتقل الكاتب بعدها للأفندي الذي التقى " عامر " أيضا، والملاحظ أن هذه الشخصيات كلها اعترفت له دون غيره من العرب الموجودين بباريس، لأنه الواصل حديثا " باريس " ومازال لم يفقه الوضع الباريسي جيدا فانكب عنده هؤلاء مستغلين الظرف، " الأفندي: أنت يا ولد يا حبيبي، أخبار البلد فيها إيه؟

عامر الأعور: أخبار البلد لا أعرف عنها شيئا، ولست أدري – يا حبيبي – إن كان فيها إيه أو أوه.

الأفندي: ظاهر عليك يا واد يا حبيبي أن دمك ثقيل.

عامر الأعور:.. هذا شيء أعرفه جيدا ولكن أنت هل تعرف يا واد يا حبيبي أن عقلك خفيف !.

الأفندي: أعوذ بالله، رجل أعور من عينه ومن كلامه كمان السلام عليكم يا واد أنت يا اللي مش حبيبي"[14] سيطرت الألفاظ الهازئة المستهزئة على نص الحوار وكانت متبادلة من طرفيه، مع إدخال للغة العامية لتثبيت أسلوب السخرية من الجهتين، وهذه التقلبات الصادمة والتي توالت تباعا على " عامر " في باريس من قبل أبناء جلدته، فاجأته حد الدهشة وهو الوافد من المملكة، ليطل على انسلاخ كامل لبعض العرب هناك، فولج أبواب الحيرة والتساؤل، ولكنه تفطن وراح يرد عليهم بأسلوب ساخر يناسب هذا الانفلات ويليق به، ليقدم بعدها على النأي عن تقديم إجابات، وتساءل بينه وبين نفسه قائلا: " ربي .. أين باريس في باريس؟ لحد الآن ما رأيت غير مظاهر أعرفها جيدا، ما رأيت غير وجوه بلادي متخمة بها"

[13] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 62، 63، 64.

[14] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 64.

2- المأساة الملهاة / التراجيكوميديا في مسرحية " اسمع يا عبد السميع "

من المسرح الاحتفالي هي " اسمع يا عبد السميع "، هذا المسرح الذي نادى له ثلة من المسرحيين وأقاموا له بيانات وتنظيرات، رغبة منهم في الانزواء بتيار درامي جديد، والكف عن التقليد الغربي، وتقدم " الاحتفالية نفسها بديلا للمسرح القائم، ذلك لأن هذا المسرح قد أضاع أشياء كثيرة نتيجة ابتعاده عن مفهوم الاحتفال الحق "[15] حسبهم، وسعى " برشيد " ومعاونوه لتأسيس وتأصيل هذا النوع، وجعله رائدا مغربيا فعربيا، ليس فقط بخواصه الفنية التراثية الفرجوية، كذلك بجدية أفكاره وكيفية معالجة المواضيع وتقديمها للجمهور، " وهنا كان المسرح الاحتفالي مطالبا بتعرية الواقع من قشوره والنفاذ إلى

[15] – محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي، ص 94.

أغواره السحيقة، وتصوير مظاهره المختلفة بشكل يعتمد على إعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادي مبتذل "[16] والاحتفاء بالغرابة، والتضارب في مواقف الشخصيات، والتنافر في الأحداث أيضا.

أما اللغة ففاضت سخرية ومفارقة، ويقر " عبد الكريم برشيد " عن الاحتفالية " كونها لا تخفي بحثها النقدي في الواقع الاجتماعي والسياسي بالبلاد لكن في حدود ضيقة وغالبا مضمرة "[17] جدا، ومشبعة بالرمز والتلميح والتورية، والفكاهة المدمرة، يدس موقفه في شخصياته التي غالبا ما يصيبها بالجنون والاختلال حتى تغطي عنه ويتركها تنتقد، وتجول في المحظور، مسلحا ألفاظها بالسخرية حين لا يوافق الدال مدلوله، والرمز وظيفته، سخرية غايتها لفت الأنظار والأبصار والتنوير، والضحك الجماعي الجمالي يزيد من فرص تبيان الأخطاء وإصلاحها، فالاحتفالية " نقد عنيف يقوم على أساس الرفض، رفض السائد والجاهز والعادي والبديهي وذلك بحثا عن البديل الغريب والمدهش والمرعب والمثير "[18] لاستمالة المشاهد.

عنيفة هي وقوية وخفية في نقدها أو هجائها، وفي استظهار اللاعدل ، ويعلل موقعوها هذاالعنف كون " مهمة النقد هي أن يستنطق الصامت ويحرك الساكن، وأن ينتقل بالأشياء من الخفاء إلى التجلي "[19] وغير ذلك فهو نقد قاصر فاشل، ولا يشفي الاحتفالية الجلي والتجلي بل يفوت إلى مرحلة الفضح وتقديم المخارج الممكنة، وفي " اسمع يا عبد السميع " تقنين لذلك حين تشابك المأساوي مع الملهاوي السخري وتداخل الفعل الجاد مع الهازل في تراجيكوميديا درامية، لكن:

– بأي صياغة درامية تم المزج بين الجد والهزل؟ أو كيف أمكن للسخرية المأساوية المضاعفة أن تكون الجد والحقيقة المركزة؟.

2-1- الهذيان السليم / الغباء الذكي: في النفس الثاني من المسرحية والذي حمل عنوان " عبد السميع كان مخترعا " بدأه الكاتب بفقد بطله في النص توازنه النفسي، ومنحه ازدواجية تصويرية (مخترع، طفل) مرجعا مستوى تفكيره من الراشد إلى الطفل، إلا أن هذا التذبذب لم يؤثر على تقديم حقائق، فالهذيان كان سبيل " عبد السميع " للخلاص من بعض المقولات، وأثناء هذيانها – شخصية

[16] – المرجع نفسه: ص 100.

[17] – عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 126.

[18] – المرجع نفسه: ص 128.

[19] – المرجع نفسه: ص 163.

عبد السميع – يمكن أن " توصف بأنها منعزلة منفصلة عن العالم نتيجة لانعدام التفاهم بين أفرادها "[20] ومأساة الواقع المعاش فالهذيان ملجأ ومنفى ومفر من الجحيم / الواقع، وعده نعيما مؤقتا، ينتج عبره الأمل والسعادة الزائلة بزوال استخدامه " الخامسة: أنك تهذي يا رجل..

عبد السميع: الهذيان مفاتيح يا الخامسة..

الخامسة: مفاتيح لأي شيء.؟

عبد السميع: مفاتيح لكل الأقفال الصدئة.. لكل أبواب هذه المدن الموصدة..هل تعرفين يا امرأة بأننا محاصران.؟

الخامسة: أعرف..ولكن ما دخل الهذيان؟...

عبد السميع: إنه يفك الحصار عنا ويخلصنا...يعطينا حصانا أشهب.. يعطينا السرج واللجام والزاد لنرحل ..."[21] هو تبرير منه لزوجته " الخامسة " المذهولة لتصرفاته التي ليس وقتها ولا مرحلتها، فادعاؤه الاختراع وأنه مخترع من الدرجة الأولى أكد استهلاله عالم الهذيان فالجنون أي التمرحل في الانتقال فيه من درجة دنيا إلى أخرى قصوى أو العكس، ما شوش على الفعل الدرامي وهزه فانفلتت الأحداث من عقد التتابع المنطقي إلى التراجعية، أو النكوص الدرامي / صحو / هذيان / صحو.

بيد أن هذا الهذيان المبرمج أزال جزء من الستار عن الفكرة المسرحية الأصل، ويحصل المتلقي على نصف المعنى / الرسالة في أعقاب هذا الهذيان ومخلفاته، أو في " عالم حاشد من الأحلام والجنون والمتاهات حيث يضمحل دور العقل والمنطق الحياتي العادي، ويتصدر اللاشعور واللامنطق والحلم والفوضى "[22] تصرف الشخصية / الممثل، " عبد السميع " الرجل المخترع يحتفل بصبيانية باختراعاته / لعبه، في فرح تهكمي " عبد السميع: الطاحونة يا الخامسة.. الطاحونة..لقد دارت أخيرا .. دارت ..افتحي عينيك جيدا وتأملي.. تأملي ما صنعت واخترعت ..حقا إنني عبقرية مغمورة ..ألا

[20] – أوجين يونسكو: الأعمال الكاملة ليونسكو، ج1، ترجمة، حماة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 2006، ص17.

[21] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص54.

[22] – عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، د ط، دار دجلة، 2010، ص 32.

قاتل الله الجهل والجهلاء ..لم يقدرني في هذا البلد احد..ولكن لا يهم ..دوري أيتها المروحة .. كل شيء مصنوع بحساب

الخامسة: لاشيء يدور غير عقلك ..إنه يدور في الفراغ المطلق .. تصبح وتمسي لتصب على مسمعي هذا الكلام الفارغ.

عبد السميع: أفيقي أيتها المرأة ..وأيقظي كل هذه البشرية النائمة ما هذا وقت النوم ...

الخامسة: إنك تخلط بين الأشياء بشكل غريب .

عبد السميع: الأشياء كانت دائما مختلطة ..قبل أن أعرفها أنا أو أنت ..انظري يا الخامسة ..تأملي مصنوعاتي وكفي عن الكلام ..تأمليها في صمت ..وإنها تدور كما تدور الأفلاك والكواكب...

الخامسة: لست أدري كيف يمكن لهذه المراوح أن تدور وأبوابنا مقفلة؟ نحن بحاجة إلى الهواء والريح والنور والشمس..

عبد السميع: يا الخامسة..هذا علم صعب وخطير، أسراره لا يعرفها كل الناس، له سلم يصعد إلى فوق ..فوق علم يحتاج إل صبر كثير..

الخامسة: لقد صبرت ما يكفي .. صبرت على حمقك وهذيانك .. صبرت .. ولقد جاء الوقت لأعرف ما أصابك ..أخبرني ماذا أصابك يا عبد السميع "[23] وفي هذا المقطع يتضح هذيان البطل ومحاولة إبطاله أو إيقافه من قبل الزوجة " الخامسة "، فالحوار قام على الفعل ونفي الفعل، من هذه الثنائية المتضادة توالدت السخرية لتكون النتيجة الحتمية لذلك، القول والقول المناقض الرافض، والخروج المفاجئ عن الموضوع الآني إلى آخر، فتشظي الحوار وتشذيره هيمن على هذا النفس الاستهلالي، ما صعب من التوقع لمجريات حوارية أو أفق الصراع القادم.

وفي فترة درامية تالية يُقلب الموقف الدرامي أو الهذيان ليعبر من " عبد السميع " إلى " الخامسة " وكأننا أمام عدوى أو المماثلة الدرامية، ويكرر نفس المنوال الهذياني الساخر، هذه المرة في تيمة أخرى غير " الاختراع " " اسم الخامسة " خلفيته ومأساته، حال المرأة في الوطن العربي، انطلاقا

[23] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 54، 56.

من الاسم " العلامة " الذي تناسلت عنه علامات، فاسم " الخامسة " مؤشر لترتيب عددي للبنات في الأسرة أو النسل، وقد يكون ترتيب لملوك مروا (الرابع والخامس).

الخامسة: أنا الخامسة: رقم ضائع بين الأرقام الضائعة ... والدي لم ينجب غير البنات ...جاءته الأولى وكانت بنتا... أما عن الثانية فقد قال... وجاءت المرة القادمة تحمل بنتا كذلك ... ثم جاءت الرابعة ... ثم من بعد جاءت الخامسة .. جئت أنا يا عبد السميع ..

عبد السميع:فكنت كارثة على المستوى الأسروي والوطني والدولي ...هل تعرفين يا الخامسة بأنه بالرغم من كل شيء فأنت محظوظة جدا ... أفرضي يا بنت السي مأمون أنك ولدت في الجاهلية الجهلاء.

الخامسة: الجاهلية ما زالت مستمرة حتى الآن.

عبد السميع: كنت ستكونين في التراب يا عزيزتي

الخامسة: وهل أنا فوقه؟!

عبد السميع: هل سمعت بالوأد يا الخامسة..

الخامسة: سمعت.. وعشته أيضا "[24] استرجاع " الخامسة " لماضيها ودلالة اسمها وما رفقه من ظلم وتذمر أبوي، أحبطها حد الهذيان الذي سبقه " حلم " أو تمن، من خلال عبارة " لو كان " ، و" عبد السميع " كان عضوا فعالا في تهذية زوجته، خطة منه لحدوث التطابق الهذياني " عبد السميع: افرضي قلت لك فالافتراض جزء من العلم يا بنت السي مأمون ... تصوري أنك كنت ولدا يا الخامسة ..هل تصورته الآن؟

الخامسة: نعم تصورت

عبد السميع: ماذا ترين إذن؟

[24] - عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 64، 65.

الخامسة: أرى كل شيء قد تغير... لم أعد مجرد رقم كما كنت. لم أعد هذا الحمل الثقيل .. لم أعد أشحذ العطاء وأتوسل ركنا في قلوب الآخرين ... لن تخدعوني أبدا أيها الناس لأني أعرف القناع.. أعرف ماذا وراءه، أعرفكم جيدا..

عبد السميع: ماذا وراءه يا الخامسة..؟

الخامسة: وراءه وجوه عابسة... أنظر إلى هذه العيون.. أنها ليست للنظر يا عبد السميع. ليست كعيون الناس.. إنها مناجم للحقد والقهر والغضب...

عبد السميع: إنك تهذين يا امرأة

الخامسة: الهذيان مفاتيح

عبد السميع: هذيان لأي شيء ؟

الخامسة: مفاتيح لكل الأقفال الصدئة...(نفس الحوار السابق)

عبد السميع: كان لابد أن تكوني الأولى يا... الخامسة

الخامسة: هذا ليس حلا

عبد السميع: ولماذا..؟

الخامسة: لأن واحدة غيري كانت ستكون هي الخامسة..إنني الآن لست متأسفة على شيء . ما يهمني أنهم قادمون غدا... الحسن والحسين... ورازق ومرزوق والراضي ورضوان وحميد وحميدان ..سيملؤون الأرض حبا وفرحا... ولكن ترى لماذا أبطأوا بالمجيء؟ هل لأنك لا تريد مجيئهم؟... أنت عاقر بلا شك وعقيم يا عبد السميع.

عبد السميع: أبدا.. وهذه المخلوقات التي ترين إنها جزء مني... مخترعاتي العجيبة طبعا ستصبح الطاحونة مرجانة، مرجانة ابنتي.

الخامسة: لن تكون غير دمية.

عبد السميع: أما الحصان فقد أسميته من الآن ...الراضي...

الخامسة: .. لقد مرّ بالدنيا يوما عبد السميع الصغير .. مر من هنا واختفى "[25] وتتواصل طيلة النفس الأول الهذيان التناوبي بين الشخصيتين، مع غلبة لعبد السميع، لأبعاد أي شبهة عنه وعن شخصيات مسرحيته، فالاختلال النفسي وإن كان اختلالا تطغى عليه السلامة في القول عكس الحركة، والموقف، في باقي الأنفاس المسرحية، فمأساة الشخصيتين بادية للعيان ليس فقط من حجم الحزن المبثوث والمشتكى الذي أبانته الألفاظ المنتقاة والتعبير المزدحم بالشعور، بل كذلك بالتصرفات التي دنت من " الجانب الرثائي الذي تبلغ فيه السخرية حدها الأدنى "[26] وتتساوى مع الحقيقة العادية المباشرة، فتضمحل الفكاهة وإن كانت بوادرها حاضرة، فهناك دفع بها، غير أن الحصول لا يتم لقتامة السياق المحاك، وحين خفتت مركبات السخرية عادت ولو خطفا الفكرة الدرامية، بعد أن تمزقت أغشية السخرية، واللغوية خاصة تاركة المعنى يظهر، فأمسى الخطاب مألوفا.

وإن لوحظ بين ثنايا خطاب النفس الأول سخر محدود لكنه داخلي مأساوي، لكنها " سخرية مرة خالية من حلاوة الفكه ولطافته، سخرية تنم عن ألم دفين وكرب خفي "[27] فينفي المتلقي ويلغي هذه السخرية ويعدها مأساة وفاجعة، رغم اقتناعه داخلا بوجود بذور أو ذرات سخر مجهرية، وما نشدان " عبد السميع " الموت ورغبته فيه ليتخلص من أوجاع وضعيته التي لا تنكف عنه بمرور الزمن، هذه اللاإنجازية للبطل عطلت حدوث توتر درامي وذروة الصراع الخارجي التي ترك مكانه للداخلي المحموم، ما جعلنا نحيل المسرحية من البداية على المسرح السيكودرامي، الذي يكون فيه الباطن هو الأساس صراعا وحوارا، فعبد السميع بين الوعي واللاوعي، الهذيان والواقع .

2-2- لعبة القناع / التنكر.

القناع المسرحي استهل مع المسرح الإغريقي، وكانت لا تخلو مسرحية منه، لغايات درامية متنوعة، أعلاها التنكر، وإضافة عنصر جديد للبناء الفني وإحلال تطور بالشخصية المسرحية، كما له علاقة بالجمهور، وفي المسرح المعاصر خفت ظهور القناع بفعل امتدادات السينوغرافيا" الماكياج " وإن وجد فهو بوسائل أخرى غير التقليدية، ولمناح ترميزية أكثر منها شكلية هامشية، في مسرحيتنا النموذج قيد الدراسة وظف القناع بمفهومه الحديث لغاية تنكرية، ولتوريط الشخصية البطلة " عبد

[25] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع ، ص 66،67، 68.

[26] – نورثرب فراي: تشريح النقد محاولات أربع ، ص 307.

[27] – أسماء خوالدية: الفكه في قصص كرامات الصوفية بين التقديس والتحميق ، ص 166.

السميع " ودفعها لإنتاج سخرية أكبر بتصنعها موقفا جديدا مخادعا؛ إذ أن بيت " عبد السميع " غابت عنه الكهرباء لاهترائه، فخرج ليفتش عن مصلح للعطب ولكنه يعود في هيئة المصلح " الكهربائي " مباغتا زوجته وممتحنا إياها في غيابه الكاذب، إقناعها بعظمة اختراعاته / لعبه، فالتنكر خطة من الشخصية للبوح عن المختلج باطنا، بعد أن منع أو رفضت أقاويله السابقة، فهو يشكو أزمة حرية في الكلام، أملت عليه هذا الخيار " القناع " واصطناع شخصية الكهربائي " أبا مسكين ".

" أبا مسكين: .. ما هذه الأشياء يا امرأة؟.

الخامسة: هذه؟ لست أدري...

أبا مسكين: ما أظنها إلا أشياء خطيرة، وخطيرة جدا...

الخامسة: لا، إنها مجرد لعب.. لعب حقيرة.

أبا مسكين: يا سبحان الله..أتقولي عن هذه المخترعات بأنها حقيرة؟! ما أظنك إلا تجهلين قدر مخترعها ..لقد تأكدت الآن بأنه ليس مهما أن نصنع العجائب ولكن المهم أن نجد من يفهم هذه العجائب ويقدرها..فدقة هذه الاختراعات تدل بالتأكيد على دقة صاحبها.

الخامسة: آه عبد السميع دقيق جدا (بسخرية)

أبا مسكين: ..كما أن نظامها المحكم يدل على أنه منظم أيضا، أليس كذلك يا الخامسة؟

الخامسة: إن كان على النظام فهو صاحبه ومولاه..

أبا مسكين: يا سبحان الله... حقا إن الدنيا لازالت تلد العباقرة "[28]

استغل " عبد السميع " سابقا، " أبا مسكين " الفرصة ليؤكد على تفوقه وذكائه، الذي لا يماثله فيه أحد ولا يعترف له به أحد، حتى أقرب المقربين " زوجته " وهو يمني النفس من فعلته التنكرية هذه أن تتراجع " الخامسة " عن موقفها السابق " المخترعات اللعب " لكنه أخفق في ذلك، بعد تجريبه للهذيان بداية، وبقي الفعل الدرامي مستقرا لا هو يصعد ولا ينكص، والحدث ينطلق من نقطة ليعود إليها، رغم العمل الكبير على الشخصية " عبد السميع " لإنجاز الفعل والمرور لآخر، ويعود سبب

[28] – عبد الكريم بشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 81 ،82.

ركود الفعل ومعه الحدث إلى " الخامسة " الشخصية المثبطة والمضادة للرئيسة، وكلاهما استعان " بالضحك والسخرية باعتبارهما نوعين من الإنقاذ الطفولي "[29] ويتم بهما النجاح المؤقت المفقود في الجدية والواقع.

أبا مسكين: أتيتم بي؟! ولكن لماذا؟!

الخامسة: لأنك وحدك القادر على إصلاحها... أنت يا أبا مسكين العظيم ... فحاول أن تتذكر.

أبا مسكين: اسمعي يا بنت السي مأمون .. هذه الدار لست بحاجة إلى (معلم).

الخامسة: كيف؟! وهذه الأسلاك المتدلية؟!.

أبا مسكين: إنها في حاجة إلى معجزة ربانية تنزل عليك من السماء لتعيد الحياة لهذه العظام النخرة... الخيوط تتبرأ من بعضها البعض .. إنها تنكر بعضها سرا وجهرا وتعلن عليها الحرب...أنا ذاهب يا امرأة، سلمي لي على زوجك عبد الغفور

الخامسة: أبا مسكين.. لقد سقطت منك لحيتك.

أبا مسكين: عجبا!! أوتسقط اللحية يا امرأة؟!

الخامسة: نعم تسقط.. خصوصا إذا كانت مستعارة كهذه.

أبا مسكين: مستعارة؟! ولكن لماذا نستعار اللحي وما أكثر الشعر في مملكة الله... هذه ليست لحيتي

الخامسة: هل أنت متأكد..؟

أبا مسكين: كل التأكد... فأنا شعري اسود.. وهذا الشعر أشيب ... إنها لحيتك أنت بلا شك أليس كذلك.

الخامسة: النساء ليست لهن لحي يا رجل..

أبا مسكين: حقا؟!نسيت هذا..؟ إذا فهي لحية زوجك عبد السميع ...

[29] – عمر سعادة: جماليات المسرح، ص 94.

الخامسة: نعم.. إنها لحية ذلك الوغد الحقير، هل تعرف يا أبا مسكين بأنه ليس في الدنيا من هو أحقر وأبلد وأبرد همة من زوجي...

أبا مسكين: لا...أنت تظلمينه حقا... لقد رأيته وخبرته وسألت الناس عنه ... وتأكدت في الختام أنه سيد كل الناس من عرب ومن عجم...

الخامسة: انزع عنك هذه الملابس المسرحية .. انزعها حالا، قلت لك، انزع وإلا.. "[30] فيتلقى " عبد السميع " وابلا من الانتقادات القوية من زوجته، تزيد من حدة الخلل النفسي، وتبصره بحيل جديدة إصرارا على عبقريته المهملة، وأشكال مثل هذا البطل " ينتمون إلى تلك الفئة المهدورة حقوقهم وهم من الدرجة الثانية ...وبالتالي فقد حكم عليهم سلفا بتلك المأساة التي يعيشونها "[31] والتي لا تغادرهم حتى دراميا وتخييليا.

ويستمر نهج المأساة الملهاة في " اسمع يا عبد السميع " الذي يفعل كل شيء إلا السمع، فحين انكشاف حيلته الأخيرة " القناع " فكر ورغب بالموت كخلاص نهائي ومريح لعذابات النفس والجسد " عبد السميع: لا تخشي شيئا.. أنا والموت شقيقان .. لا يرهبني ولا أرهبه..

الخامسة: إنك تهذي كعادتك.

عبد السميع: اللهم إني نويت الموت .. نويت التحرر والتبخر... يا الخامسة لقد مت... يمكنك الآن أن تبكي أسمعيني صوتك النشاز يا الخامسة بنت السي المأمون.

الخامسة: ولكن ليس لي دموع يا عبد السميع .. اسمع يا عبد السميع، هل تريد أن أستعين على البكاء ببعض البصل؟.. إنه وصفة سحرية لاستدرار الدمع بسهولة.. إنني متيقنة بأنه من الممكن أن أبكي بالبصل.. هل تسمح؟

عبد السميع: استعيني بما شئت ... بالبصل أو الطماطم أو الحمص..المهم أن تبكي يا عديمة الإحساس.

---

[30] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 87، 88،89.

[31] – مجموعة من المؤلفين: السرد والمسرح إعداد النص السينوغرافيا– منطلق الحس الدرامي،تجمة، أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 88.

الخامسة: هل تريد أن تموت حقا ؟.

عبد السميع: سؤال بليد حقا.. كيف لا أريد والموت خلاصي وراحتي وهنائي "[32] هذا آخر حل توصل إليه " عبد السميع " بعد سلسلة من الحلول التجريبية السابقة، وألفاظ المقطع السابق لا تتواءم مع حدث الموت وفيه خروج عنه إلى ألفاظ متبادلة تعتصر فكاهة، كما أن طريقة تلفظ " عبد السميع " وأسلوبه لا يوحيان على أنه يطلب الموت ما انساقت وراءه " الخامسة " وتتهكم على حاله، وحتى حل الموت باء فيه بالفشل " عبد السميع " وهذا متوقع كونه البطل المسرحي " عبد السميع: كل الأبواب مقفلة في وجهك يا عبد السميع ..كل الأبواب إلا باب الموت .. ومن يدري فلعله هو أيضا موصود "[33] وما طلب الموت مبكرا إلا استراتيجة درامية للتعمق في مأساة شخصية " عبد السميع " وتبيانها بالملهاة حين يمزج الجد والهزل ليوضح العاهات.

2-3- تبادل الأدوار.

لكل شخصية دور منوط بها في المسرحية تشخص وفقه، وتؤديه حسب ما يقتضيه الرسم الكتابي (النص) أو تعليمات المخرج / العرض، وبأقوالها وحركاتها وإيماءاتها يتضح مركزها من سيرورة المسرحية وفي قدرتها على تبليغ الفكرة، أو الفعالية الإرسالية للمؤلف والمخرج معا، " ولا شك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري "[34] وتأثرها بالحدث أو تأثيرها فيه، وبالحوار والإرشادات المسرحية تعرف أبعادها الثلاث.

و شخصية "عبد السميع" منقلبة منفلتة تتبنى موقفا لتتخلى عنه بعد ذلك، هذا ما يعلل العنوان " اسمع يا عبد السميع " فكل ما تفعله هذه الشخصية هو عدم السماع للآخرين ومواصلة تطبيق أفكاره والدعوة لمشاركتها ودعمها، وإن كانت مخالفة للمألوف جانحة للعجيب اللامعقول، فَـ "عبد السميع" يمكن صفه ضمن الشخصية الهزلية " تشكو من عناد الفكر وعناد الشخصية"[35] يسخر من ذاته كما من غيره، عناد ساهم في رفع وتيرة الصراع بعدما كان ساكنا وقوي الحوار لغة ومقابلة، ومن قرارات

---

[32] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السيع، ص 95، 96،98.

[33] – المصدر نفسه، ص 96.

[34] – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، 21.

[35] – هنري برغسون، الضحك، ص 120.

"عبد السميع " الرجوع إلى عالم الطفولة لاستدراك ما فاته، ويفر من ضغط المسؤولية (رجل) التي تجاوزته، لم يتوقف عند الاختراعات / اللُعب ليصلها باللعب الطفولي بجسد رجل، هو رجوع قصري ساخر انتقامي.

الخامسة: ولكنك تتصرف كطفل يا عبد السميع..

عبد السميع: وليكن...

الخامسة:...أنت لا تفعل سوى أن تلعب .. تلعب في وقتك الأول والثاني والثالث، ترفض أن تترك مكانك هذا...

عبد السميع: ولماذا أتركه ما دمت مرتاحا فيه بشكل غريب..؟"[1] ولتكتمل صورة " عبد السميع " الطفل الطفل طلب من زوجته " الخامسة " تقمص دور أمه " الغالية " المتوفاة، بينما هو يقوم بدور الولد المتمدرس.

"عبد السميع:... سأكشف لك عن طفولتي لتعرفيني وتعرفي الدنيا والناس والتاريخ وكل شيء.. تصوري يا الخامسة أنك أمي..

الخامسة: أنا أمك؟!

عبد السميع: تصوري فقط، هناك فرق يا امرأة بين أن تعيشي الأشياء أن تتصويها

الخامسة: إنني لا أستطيع أن أتصور السيدة أمك ..لأني لم أراها من قبل..

عبد السميع: اسمعي يا الخامسة.. يكفي أن تتصرفي بكل صدق لتجدي نفسك فيها.. إنكما وجهان اثنان لحقيقة واحدة إنها أنت وأنت هي.. "[2] وفي الشخصية المتقمصة " الطفل " هامش حرية لاسترجاع الذكريات وتعنيف الماضي ونقده لقهره وحجم النهر فيه، ماضي حرمه من نعمة الطفولة واللعب فتم فعل التعويض كآلية لإشباع المسرحية بالسخرية، ودس دلالات سياسية من خلال تلميحات الشخصية الطفل واستعين بالرمز للتغطية والتمويه، كما باستبدال الألفاظ بمعان بعيدة الفهم، فهو لا يلوم أمه البيولوجية بقدر ما يعتب على الوطن الأم وحكامه، وطن وجد نفسه فيه ضالا " عبد السميع: ...فأمي

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السيع، ص 92، 93.

[2] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السيع، ص 110.

كانت هكذا ..لا تلقاني إلا وأوصتني بشيء ..لا تمش ..لا تفعل، لا تتكلم، ..لا تغن..لا تلعب.. من كل الحروف العربية لم تكن تعرف غير اللام والألف كانت تقول لي دوما .. أنّ لا تدفع البلاء..وأنت أيضا مثلها لا تعرفين غيرها...

الخامسة: غير ماذا؟.

عبد السميع: غير ذلك الذي يسمى لا الناهية.

الخامسة: وما هي لا الناهية هذه؟

عبد السميع: هذا شيء صعب عليك فهمه ..فاسألي عن غيره "[1] لا الناهية هي التي أفضت إلى أوضاع مزرية كهذه، أصبح الحلم والهذيان والجنون المخلص ، وحلولا أخيرة للهرب منها " عبد السميع: ضيعت زمن الحلم يوم حشرت طفولتي بغير رهان ..عشت الفقر في كل شيء حتى في الحلم.. إنني الآن يا الخامسة أسترد بعض ما ضاع مني، فلا تحرميننني من لذة الفرح..أنا ما طالبت بمال ولا جاه ولا أي شيء .. يكفيني عالمي هذا "[2] وإذا قلنا الطفولة تظهر المدرسة كوسط طبيعي في هذه المرحلة العمرية، مدرسة احتدم حولها حوار ساخر عن ما تقدمه برامجها للمتمدرس المفترض " عبد السميع " ووجهة نظر أم عبد السميع " الغالية " " الخامسة " في مادتي " الحساب " و" التاريخ " خاصة ؛إذ رفضتهما لأنهما لا يتواءمان مع حالتها الاجتماعية، الحوار اعتمد على الحجاجية ، الحجة ودحض الحجة من طرفي الحوار، " الخامسة: ..ليس لدي دور ولا أبقار ولا أغنام ولا سيارات وعربات ولا ضيعات، ولا عمارات ولا شيء شيء.. وماذا تريد أن تفعل بالحساب؟ قلت علموك الجمع أليس كذلك؟

عبد السميع: نعم يا أمي..

الخامسة: وماذا تنوي إن شاء الله أن تجمع يا ولد النحس؟ ماذا؟...

عبد السميع: قبح الله الجهل .. لو عرفت الحساب لأحببته اسمعي يا أمي.. في عملية الجمع مثلا نقول..واحد وواحد اثنان..

الخامسة: اثنان من ماذا؟

---

[1] – المصدر نفسه: ص 112.

[2] – المصدر نفسه: ص 109.

عبد السميع: اثنان واثنان أربعة

الخامسة: من ماذا؟

عبد السميع: أربعة وأربعة ثمانية.

الخامسة: ثمانية من ماذا؟

عبد السميع: ثمانية من لاشيء ..يا أمي ثمانية وكفى..

الخامسة: حقا أنت " فالصو" كأمك غيرك يجمع الفيلات والضيعات والسيارات وأنت تعد ثمانية وكفى ... ستبقى يا عبد السميع فقيرا، غريبا ومغفلا "[1] وبعد أن أبت أم عبد السميع الاعتراف بأهمية الحساب دون ربطه بالماديات الموجودة، ألقت اللوم على الفاعل " المعلم " المفعل للحساب " الخامسة: ... قل يا عبد السميع معلم الحساب هذا هل لديه من متاع الدنيا شيء؟.

عبد السميع: ليس لديه شيء يا أمي..

الخامسة: عجبا! ومع ذلك يعلم الحساب!"[2] الحساب لمن يملك الثروة هم الأولى بتعلمه، أما التاريخ فيدخله الجميع دون استثناء أفواجا أفوجا في تهكم صريح وسخرية مريرة ، كما في هذا دلالة على الزور أو بعض من التدليس في التاريخ العربي والمقاييس التي يؤرخ بها لهذا وذاك " عبد السميع: لقد درسونا علما جديدا يسمى التاريخ يا أمي.

الخامسة: التاريخ؟ لا أعرفه..

عبد السميع: لقد حدثونا عن الناس الذين كانوا مهمين في حياتهم ثم ماتوا.

الخامسة: والمرحوم أبوك يا عبد السميع؟.

عبد السميع: ما له أبي؟!.

الخامسة: لم يحدثوك عنه أيضا؟.

---

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع ،ص 116، 117، 117.

[2] – المصدر نفسه: ص 117.

عبد السميع: ماذا تقولين؟ أبي لم يكن يوما مهما حتى يدخل التاريخ يا أمي..

الخامسة: لم يكن مهما؟! أنت تقول هذا عن أبيك يا وجه الشؤم؟ لعنك الله يا ولدي ويا فلذة كبدي ... هل تعرف سجن المدينة العظيم؟

عبد السميع: أعوذ بالله.. لقد سمعت عنه فقط..

الخامسة: اعلم إذا أن أباك الشهم الكريم هو من بناه وأعلى أسواره.

عبد السميع: من يمكن أن يفعل هذا المعروف غير أبي؟.

الخامسة: أبوك سيد الرجال يا عبد السميع ومن الغبن أن تقرأ للآخرين ولا تقرأ عن أبيك "[1] ساد التهكم والندية اللفظية والتعبيرية الحوار حين " يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى المعبر عنه في الكلمات"[2] فالتهكم أحد قوادح السخرية للهجوم ويشتغل على مستوى الفظ ودلالته حيث يتم خرق الميثاق الواصل بينهما وقلب الفهم، وفي ذلك يحوز التأويل على مساحة واسعة من فكر المتلقي كي يثبت الفهم السليم للتهكم الساخر، فالسخرية ومحركات اشتغالها داخل النص المسرحي تمنع طفو المعنى الحقيقي وتبقيه مغيبا وتظهره ومضا فقط بين الفينة والأخرى حتى لا تدع مفسرها يخطئ التفسير أو يميل به إلى غير وجهته، فالسخرية " ترتكز على الإنتاج المستمر للالتباس الذي لا يزول إلا بحلول التباس وغموض جديد، كما ترتكز أيضا على فقدان التحفيز عند الشخصيات وعلى استراتيجية القراءة التي تسمح بالتعبير وعكسه، مع رفض القرار الحاسم الصريح "[3] ولذلك كان عبد السميع أكثر من شخصية، كل شخصية تلغي السابقة ولا تذر لها خيط وصل مع التالية، (مخترع، كهربائي، رجل، طفل ، سياسي) وبهذا التلاعب التشخيصي يبقى على الإثارة والتشويق الدرامي مستمرا ومتشعبا طوال المسرحية، و يواصل الفعل المسرحي الحركة فيظل أفق التوقع عند المتلقي متجددا متأهبا.

2-4- الواقع في اللاواقع/ المعقول واللامعقول

مزج هو الذي حصل في هذه المسرحية، حين أضيف وخلط الواقع للاواقع ، المألوف في صورة العجيب، هذا متوقع كون الاحتفالية سبق وأن رسمت مسارها المسرحي وأعلنت أن نقدها

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 118، 119.

[2] – شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، ص 44.

[3] – باتريس بافي: معجم المسرح، ص 296.

مضمر، فلجأت إلى هذا التصوير الفني اللامتناسق لتنبه على الوضع القائم، فكلما كانت الصورة غريبة يعوزها الانسجام اجتمع حولها وتعددت القراءات عنها، خاصة بالفن المسرحي الذي " يكشف عن دواخل المجتمع ومواطن ضعفه أو فساده "[1] لكنه تنقيب بوسائل فنية منها اللغوية والتصويرية، هذه التوليفة بين الواقع واللاواقع كانت على مستوى التركيب اللغوي وعنصري الزمان والمكان بهذا يتخفى النقد ولا يظهر مباشرة فيكسب قوته التأثيرية والجمالية ، فالمسرح ووظائفه و" لأنه فن خالص لا يقنع بغير الإيحاء "[2] وانعراجات المعنى وتقلبات الشخصية، ولا منطقية الأحداث أحيانا وتلاشي الحبكة، فمعارضة " عبد السميع " لسياسة حكم بلده نثرت بوسائط تعبيرية مراوغة،حيث رجع للعصر الجاهلي، لكنها عودة مدروسة وتواكب المقامية ، وتمت عملية مقارنة ساخرة بين الجاهلية والآن.

"المداح: لقد حدث الناس بأنه رافق الصعاليك

الخامسة: عبد السميع يفعل هذا ؟! مع أني أوصيته بألا يرافق المتشردين والصعاليك.

المداح: لقد أخبرت بأنه رافق الشنفرى وتأبط شرا وعروة.. وأنه شاركهم زادهم وطريقهم وأنه ركب الفرس وأمسك بالسيف والرمح مثلهم..

الخامسة: الشنفرى؟! تأبط شرا؟! عروة؟! هذه أسماء لا أعرفها، ولكنه لا يمكن أن تكون سوى لقطاع الطرق أليس كذلك أيها المداح؟.

المداح: أخطأت يا امرأة بل هم رجال رفضوا شرعا أعور وأعرج... لقد قال أنه نزل إلى وادي عبقر ...هذا الاسم أيضا لا تعرفينه ... عبقر يا أمة الله مدينة...مدينة يسكنها شياطين الشعراء بعضهم قال أنها باريس ... وقال الآخر بأنها هوليود، والقول الحق هو هذا..

الخامسة: وهل رأى االجن والشياطين هناك؟.

المداح: نعم رآها وكلمها ورافقها وأجرى معها استجوابات طريفة نشرتها الصحافة يومئذ ...لقد رأى شياطين الشعراء كل من المجاطي وبنيس وراجع وابن ميمون والسرغيني والسولامي "[3] هو تبيان غير مباشر ومضمر لرفض " عبد السميع " البقاء في وطنه واستحضرت الرموز المتمثلة في الشعراء

[1] – جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986، ص 69.

[2] – رشاد شدي: فن كتابة المسرحية، ص 23.

[3] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 41، 42.

الصعاليك، وكان التلميح سيد التعبير، والتلاعب بالألفاظ الذي خلق ارتدادا لغويا، زد على ذلك التداخل الزمني المفضي للامعقولية، فعبد السميع رافق الصعاليك لكنه التقى بشعراء مغربيين معاصرين، الذين كان ذكرهم للدلالة على الوطن/ البلد/ المغرب، وليبنه في النص المسرحي " الخامسة: لمن هذه الأسماء يا مداح؟

المداح: إنها لشعراء من المغرب... هكذا قال خرافة والله أعلم.

الخامسة: المغرب؟! وما هو المغرب؟!.

المداح: آه... هذا سؤال صعب وخطير وشائك ويحتاج إلى قدر كبير من العلم والجهل أيضا...لقد قال أصحاب المسالك والمماليك– والله أعلم دائما – بأنه أحد البلدان في هذه الأرض.

الخامسة: لقد عرفت بأنه بلد ... ولكن أين يقع؟

المداح: أين يقع؟ لقد زعموا – يا أمة الحق – والله أعلم دائما وأبدا بأنه يقع في أسفل الأرض... ليس وراء هذا البلد شيء يا امرأة ..ما وراءه غير المياه... والمياه وحدها وقد سماها العارفون بحر الظلمات... ومن دخلها فهو هالك ..الموت خلفه وأمامه، وقانا الله من كل شر ووقاك من كل ما تكرهين يا امرأة "[1] هذا الدمج الزمني والوصف المكاني مبرر لتوليد الدلالة، كما أن الاختيار الساخر حتم هذه التقابلات الزمنية، وحتى في الشخصيات وفي الاتكاء على الغرابة ومشتقاتها و" للغرابة هنا مثل الطرفة والهزل وظيفة جمالية "[2] وحتى حجاجية إقناعية، ترفع من نسبة الانتباه والتركيز لتتبع أثر المعنى وإخراجه من فوهة الغريب، " فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية المضحكة"[3]فكان أن بات الغريب والعجيب من الآليات التي تستنجد بها السخرية المسرحية خاصة في الموقف ونمو الأحداث الدرامية حيث يتم بتر تسلسلها المنطقي والمعقول لتظهر بصورة حدث غريب يثير التعجب والتوقف عند مراميه.

2-5- تراجعية الأحداث.

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 42، 43.

[2] – محمد مشبال: البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، 2010، ص 87.

[3] – المرجع نفسه: ص 87.

ما المسرحية إلا محاكاة لفعل كما أكد على ذلك " أرسطو " فمسار الفعل هو الذي يكون أحداث المسرحية وتعاقبها من عدمه، وما يلحظ في " اسمع يا عبد السميع " تلك التناقضية في ربط الأحداث أو تطورها وكانت تتبع اضطرابات " عبد السميع " النفسية ، لأن " الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة "[1] يكملان بعضهما البعض، فتقلبات الشخصية البطلة قلبت الأحداث أيضا، وفرضت عليها الخط الدرامي النازل بدل الصاعد

وكل حدث في المسرحية كان يراوح بين الجد والهزل بين الحقيقة والوهم، بين العقل والجنون، واستند فيه على " تشكيل النماذج المقلوبة التي تخاطب العقل بفضل تصعيدها لعنصري الضحك والهزل من أكثر الحالات شذوذا وبؤسا لتدل على أوجاع لا يمكن مداهنتها "[2] والمرور عليها في صمت وصياغة لغوية عادية، بل وجب الإشارة إليها والتهويل منها برفع التهليل ضدها، حتى لا تتكرر هذه المأساة " مأساة عبد السميع " حين أفقده وضعه الاجتماعي سلامته النفسية وحتى العقلية، وعلى غير المعهود والمحمود مسرحيا بدأت المسرحية بالنهاية، أي النهاية في البداية، لتتوالى بعدها الأحداث التي انعدمت فيها السببية في الائتلاف، وأحالها على التشظي وتلافي الذروة في الصراع، وهو ما فسره " عبد الكريم برشيد " في مقدمة المسرحية قائلا:" اسمع يا عبد السميع مسرحية تنتهي لتبدأ أو تبدأ لتنتهي وبين البدء الذي ليس بدء والختام الذي ليس ختاما تتمدد الحياة "[3] فـــ " الخامسة " في انطلاق المسرحية تعلن رحيل " عبد السميع " لأسباب تجهلها " الخامسة: أين أنت يا لعين؟ أين أنت؟ كبر الناس وأنت لم تكبر بعد، شاخوا ثم ماتوا، وأنت مازلت صبيا تلعب لعب الأطفال الأشقياء، تختفي وأجري خلفك، تنسى نفسك وأتفقدك تقتلني يا عبد السميع،... لست أدري كيف ترحل وتختفي ولا تسأل عني؟ نسيتني بلا شك، نعم نسيتني، نسيتني ولك عذرك "[4] وفي نهاية المسرحية أو الحل الذي لم يعد حلا في المسرح الحديث بل تأزيما جديدا للحبكة والتي كانت سالفا انفراج لعقدة الأحداث ، وفي مسرحيتنا قيد الدراسة الحل كان بداية لأحداث جديدة قوية يتخيلها المتلقي، بعد منحه مفاتيح إشارات يدبر بها توقعاته، أبرزها وعي " عبد السميع " وتلفظاته التي ألغت السابقة، ألفاظ إيحاءات، وصيغت عبر تقنية " الحلم " تارة

[1] – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 21.

[2] – إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين ، ص 51.

[3] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 09.

[4] – المصدر نفسه: ص 32.

والحقيقة أخرى لتعيد بالتدرج الدرامي إلى نقطة البداية بدل الختام مأساويا كان أو ملهاويا " الخامسة: ماذا قالوا يا عبد السميع؟

عبد السميع: قالوا أنهم توصلوا بمكالمة هاتفية من مجهول.. وأنه جاء في المكالمة أن بالحقيبة قنبلة زمنية.. ولما فتحوها..

الخامسة: لم يجدوا شيئا طبعا؟.

عبد السميع: بل وجدوا يا الخامسة...وجدوا كتابا ودمية ونايا وباقة ورد ..قالوا بأنني خائن ومجنون ومارق. هل تصدقين هذا يا الخامسة؟.

الخامسة: أبدا لا يمكن.. إنني أعرفك جيدا.

عبد السميع: ...قالوا بأنني أشدو للحب في زمن الكراهية وأغني للحياة في زمن الموت وأدعو للسلم في زمن الحرب وللبناء في زمن الهدم.. هذا قولهم وتلك حجتهم في اتهامي ومحاكمتي... قالوا بأنني مهرب مخدرات قاتلة، هل تصدقين هذا أيضا... ومهرب أفكار ومبادئ ...مملكة الناس جائرة .. جائرة جدا، الجور فيها مكتسب ومصنوع ومحدث ... له مصانع ومعامل يا الخامسة...له رأس مال ضخم وجنود وحراس ودعاة في كل مكان .. ولكن إلى متى؟ ...كل محدث مآله العدم ..هكذا علمونا.. وقد رحلت أيضا إلى مملكة الجن والشياطين ... لقد أخذت حقيبتي ورحلت إلى وادي عبقر "[1] هذا الوعي النوعي المتأخر وفي الأخير لشخصية " عبد السميع " التي كانت وطوال أحداث المسرحية بين الصحو واللاوعي، لتعطي في الختام بانطباعها الجديد ديناميكية لمسرحية أخرى خارج حدود هذا النص داخل ذهن المتلقي، الذي يمحي كل الصور السابقة عن " عبد السميع " ليركّب أخرى تواكب فعل الصحو والهجرة والمعارضة النضال والتحرر، كما أن الكاتب أفرغ وأطلق يده عن " عبد السميع " بعد أن أحاطه بالهذيان وشبه الجنون أثناء انتقاده للوضع السياسي خاصة ومكنه من السخرية، منتجا لها ومتعرضا لها ساخرا ومسخور منه، ليتحول بعدها إلى شخصية جدية تماما.

2-6- ثنائية الرجل / المرأة/ الجفاء والعطاء.

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 135، 136.

استتبت مسرحية " اسمع يا عبد السميع " على شخصيتين رئيسيتين لا ثالث لهما "عبد السميع" و"الخامسة " وقاما بصياغة الحوار المسرحي الذي لم يشبه كثيرا " المونولوج " رغم أن عوامل تدخله وفيرة بقوة، نظرا لسيطرة العامل النفسي على الأحداث والصراع معا، وجاءت الحوارات مباشرة متقابلة، كما حاول الكاتب رفع الستار عن غيظ من تلك العلاقة الزوجية وبعض مشكلاتها في الأوطان العربية، وما شخصيتي المسرحية إلا ناطقين عن هذا الحال، " إن عبد السميع يخاف ألا يفعل شيئا سوى أن يكرر مأساته ومأساة الخامسة، يخاف أن يلد أكثر من عبد السميع، وأن تلد الخامسة جيشا من الخامسات والرابعات "[1] ولهذه الخلفية تأخر الإنجاب، وتسبب في معايرة " الخامسة " لزوجها ما أدى إلى زيادة في التضخم النفسي له، وكان هذا التنابز بالتخريج الساخر " فالخامسة وعبد السميع ينتظرون أطفالا – ليس فيهم إلا الذكور– ولكن الأطفال لا يحضرون ... هل هو العقم؟ ...أم أنه غياب الضمانات؟... هل يعقل أن توجد مخلوقات جديدة داخل عوالم قديمة ومهترئة؟ أكيد أن هذه الأعمار (الجديدة) لن يكون فيها أي شيء جديد "[2] ورأفة بهم غيبهم برشيد رغم إلحاح " الخامسة " في مسرحيته التراجيكوميدية، التي عالج فيها مأساة بأدوات الملهاة والسخرية إحداها " الخامسة: اسمع يا عبد السميع .. ضيوفك سيأتون قريبا وأنت منشغل في لعبك هذا.

عبد السميع: من سيأتي يا الخامسة..؟

الخامسة: الحسن والحسين..

عبد السميع: ومن غيرهما..؟

الخامسة: رازق ومرزوق والراضي ورضوان وحميد وحمدان.. سيطرقون بابك غدا. فماذا أعددت لهم يا عبد السميع؟.

عبد السميع: أعددت لهم كل شي ..نعم كل شيء..انظري يا الخامسة ..هذا حصان من خشب سيمتطونه ويلعبون سيفتحون حصونا ومماليك .. سيرفعون راياتنا في كل مكان...

الخامسة: لكن يجب أن يأكلوا أولا...

---

[1] – المصدر نفسه: ص 27.

[2] – المصدر نفسه، ص 27.

عبد السميع: أنا مخترع يا امرأة ..وليس ممكنا أن أنزل إلى السوق لأشتري البطاطس والطماطم والملوخية وأشياء أخرى لا أعرف اسمها...

الخامسة: لكنك تأكلها..

عبد السميع: حقا .. وهذا من حقي ..لأنني عنصر منتج لهذا المجتمع ..إنني مخترع .. تجاوزت همومي الصغيرة "[1] فالحوار كان على صيغة سؤال وجواب، فالخامسة تستجوب زوجها وتضعه في صورة المستقبل، الصورة الراغبة هي فيها التي تحاول تقريب وترغيب " عبد السميع " فيها ، بيد أن الأخير فاقد لآلية الإجابة وحتى التحاور السليم، وكان يخرج عن السياق إلى اللاسياق الذي هو " الاختراع " فهو يشوش على اتساق خطاب " الخامسة " محاولا كسره وإدخال خطابها إلى سياقه عبر التلهية والترهيب، وكانت السخرية فعلا محاكيا لهذا التعارض الخطابي وناقلة له " والحال أن السخرية موصولة بخرق العادة، كما يمكنها أن تصبح إجراء استفزازيا يذهب إلى حد إيقاف التواصل أو التعالي عن الحوار إذا ما ظهرت بمظهر الصمت، واختارت أن تحرج عوض أن تضحك "[2] وأن تغيظ بدل أن تفيد، وتمسك بها عبد السميع ليدفع ويخرج " الخامسة " من تخوم خطاب الأطفال/ الإنجاب، وهنا أوكلت لها وظيفة تغيير النسق الخاص للقول مما لجأ إلى التكرار اللفظي كخطة من الزوجة للدفاع عن مطلبها " الخامسة: ...إنني الآن لست متأسفة على شيء. ما يهمني أنهم قادمون غدا..

عبد السميع: من تقصدين..؟.

الخامسة: الحسن والحسين طبعا..

عبد السميع: مرة أخرى؟!.

الخامسة:... ورازق ومرزوق والراضي ورضوان وحميد وحمدان..سيملؤون الأرض حبا وفرحا.. سيعوضونني عن سنوات الجدب والفقر.. ولكن ترى لماذا أبطأوا بالمجيء ..؟ هل لأنك لا تريد مجيئهم ؟

عبد السميع: ماذا تخرفين؟.

---

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السيع: ص 60، 61.

[2] – أمينة الدهري: ، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة ص 34.

الخامسة: أو لأنك غير قادر على العطاء؟ أنت عاقر بلا شك وعقيم يا عبد السميع.

عبد السميع: أبدا .. وهذه المخلوقات التي ترين ..إنها جزء مني ..انظري يا الخامسة، هذه طاحونة هوائية...

الخامسة: إنها أخشاب فقط..

عبد السميع: وهذا حصان خشبي..

الخامسة: إنه جماد.

عبد السميع: وهذه اختراعات أخرى.

الخامسة: إنها لا شيء..لا شيء غير ألواح فقط.. ما أريده هو تلك المخلوقات التي تحمل أسماء.

عبد السميع: سأعطيها أسماء هي كذلك.

الخامسة: من تقصد؟.

عبد السميع: مخترعاتي العجيبة طبعا ستصبح الطاحونة مرجانة مرجانة ابنتي ...أما الحصان فقد اسميته (بعد تفكير) الراضي..

الخامسة: اللعنة عليك يا عبد السميع، لقد سرقت اسمه ألا تعرف بأن الراضي هو ولدي وأنه سوف يأتي غدا...إنك مشغول دائما بهذه اللعب التافهة... إنك تنسى أن اللعب له زمنه..وقد مضى هذا الزمن "[1] وبعيد فشل " الخامسة " في تمرير خطابها وإقناع " عبد السميع " بفكرة الإنجاب وحتى أنها خابت في إيقاع التأثير به لعلة دحض خطابها بالسخرية ومقابلته باللاسمع واللاهتمام، فالرسالة غُير لها مجراها وحورها المرسل إليه " عبد السميع " باستبدال دلالتها من المطالبة بالأطفال إلى الاكتفاء بتسمية المخترعات/ اللعب، ما حذا بـِ " الخامسة " إلى المرور إلى رسالة أخرى (المادة / المال) لإسماع صوتها وتحقيق ذاتها " الخامسة: أنت لا تهتم إلا بنفسك ..أما أنا فتنساني دائما.. تنساني وتنساهم كذلك. هل تعرف يا زوجنا الوقور بأنني لا أملك أساور ذهبية؟.

عبد السميع: غير معقول؟.

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 68، 69، 70.

الخامسة: ولا أقراط ولا خواتم ولا فساتين ولا أي شيء..

عبد السميع: اطمئني يا بنت السي مأمون ..سآتيك بكل ما تريدين...

الخامسة: سمعت منك هذا الكلام كثيرا ...

عبد السميع: لا بأس ..أسمعيه مره أخرى ولتكن الأخيرة..

الخامسة: أنت لا تحبني يا عبد السميع.

عبد السميع:.. خطأ..إنني..

الخامسة: لا تقل شيئا أرجوك.. لقد تكلمت بما فيه الكفاية وأرجوك أن تصمت قليلا. اصمت

عبد السميع: أمرك يا سيدتي.

الخامسة: أريد أن يتحدث بدلا عنك هو...

عبد السميع: هو من؟.

الخامسة: جيبك طبعا.

عبد السميع: ولكن جيبي أبكم ...وأصم أيضا ..ليس لي شيء ..لا شيء يا الخامسة، اسمعي سآتيك بكل ما تبغين..

الخامسة: حقا؟!.

عبد السميع: فقط اصبري بعض الشيء...سآتيك بالكهربائي العظيم ...ويعود الضوء إلى هذه الدار العتيقة "[1] ليخرج بعدها ويأتي في شخص الكهربائي كما ذكرنا سابقا، وعلى امتداد المسرحية و" الخامسة " تتوسل العطاء " المنح " ويظهر لها " عبد السميع " المنع والرفض ليس لقناعة فيه، لكن كقناعة ظرفية (فقر وحرمان) و " فاقد الشيء لا يعطيه " هذا ما أراد الكاتب توصيله لجمهور المتلقين، واحتماء " عبد السميع " بالسخرية ومكوناتها والتهكم خاصة ما هو إلا تعويض لهذا الفقد والعوز وحتى يتحسس فيها بعضا من الراحة والانتصار على " الزوجة " فهناك طلب والاستجابة

[1] – عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص 71، 72.

معدومة للعدم المادي الذي يحيا فيه البطل، و" البطل الكوميدي ينتقل إلى النقيض، أي من حال الــتأزم والارتباك إلى حال السعادة أو إلى الحل المرضي المريح للنفس "[1] وعليه كان " عبد السميع " يجيب ويحاور في أريحية تامة ويتمهل ويدعي وينكت أحيانا ليبعد ضغط السؤال عنه.

[1] – إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، ص 30.

الفصل الرابع: حجاج السخرية والميتامسرح الساخر في المسرح المغاربي

1- حجاج السخرية في " التاعس والناعس " لـ" عز الدين جلاوجي " و " واك واك أ الحق " لـ" للحسن قناني "

تمهيد

1-1- المغالطة الساخرة.

1-2- المفاجأة الصادمة.

1-3- مفارقة التناص.

1-4- اللامعقول المعقول.

1-5- التكرار.

1-6- الكناية الساخرة.

1-7- المحاكاة الساخرة / الباروديا

1-8- التراث الجحوي.

1-8-1- فكاهة الاحتجاج والحجاج.

1-8-2- التمويه / التخفي.

2- الميتامسرح الساخر في " المرتجلة الجديدة " و " مرتجلة فاس " لـــ " محمد الكغاط ".

2-1- الميتامسرح تعدد المصطلح وتقلص المفهوم

2-2- المؤلف / المخرج

2-3- المضمون المسرحي / الجمهور.

2-4- الشخصية / الممثل.

2-5- ابتذال الأقوال

1- حجاج السخرية في " التاعس والناعس " لــ " عز الدين جلاوجي " و " واك واك أ الحق " لــ " لحسن قناني "

.تمهيد:

المسرح الجزائري لم يحد هو الآخر عن التشبث بالسخرية نصا وعرضا، وثبت عندها، مسك واستمسك بها لمحاكاة الراهن، وباستعمالها ييسر القبض على المخبوءات وإظهارها دون حرج، لكنه بدا حذرا متوجسا مرتبكا؛ إذ يندر تسمية الأشياء بمسمياتها، عامدا إلى التعميم والإشارة، تاركا للقارئ حرية الإسقاط وترتيب المشهد ورد المفاسد إلى أصحابها، و" عز الدين جلاوجي " ألفيناه كذلك؛ إذ أن جل مسرحياته تحوم حول تخوم السياسة ولواحقها، متخذا من قصور الملوك مكانا مركزيا لسريان أحداث دراملياته، متتكرا بالملك وحاشيته والقصر وخدمه، واضعا موضوعه عندهما، مكان درامي يصلح هنا وهناك، واللافت أن المسرحي استعان بالسخرية ومضمراتها وأقحمها كآلية حجاجية ليؤكد على تعفن الوضع وتفنن أهل القصور في ممارسة الجور، لذا سنقف عند هذا الحجاج، وعند إشكالات منها:

- كيف يمكن أن تكون السخرية حجاجا؟. وبأي آلية قدم " جلاوجي " اللاسليم سليما والفاسد صالحا؟.

- متى يكون اللامعقول معقولا مقبولا؟. والعبث جِد وصدق؟.

1- 1- المغالطة الساخرة.

يتوخى أيّ خطاب مسرحي الفوز بإقناع وإجماع وعلى الفور، بحكم أن الرسالة والمواجهة تكون مباشرة في حالة العرض، ولا مناص من اقتناص القبول، لذلك يتيح المرسل ويمنح نصه كل ما من شأنه أن يؤثر ويلمس أو يدنو من فكر متلقيه أو عاطفته، و " لما كان الإقناع هدف كل عملية تخاطبية، فالأمر يتطلب توجيه كلام يستلزم بشروط نظرية وعملية تراعي عدم التغاير بين المفهوم والمقصود"[1] وقد يخالف الأول الثاني ولا يحالفه ظاهريا، حين يخرج عن طبيعته ومألوفيته. وليحوز جلاوجي على نصر لفكرته اضطر إلى خيار حجاجي، ألا وهو " المغالطة " بيد أنه أردفها ولطمها بالسخرية، فالسياق حتم عليه هذا الفعل وهذا الخلط، فبدءا نلج باب المغالطة من جهة المفهوم، يقول

[1]- حسان الباهي : المغالطات في الخطاب اليومي: مقاربة تداولية،ط 2، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2014، ص 379.

عنها "محمد العمري: "أنها" إيهام الصدق لا عن طريق الاحتمال، كذب لا تقام عليه قرائن تجيبه وتنفيه، غرضه الإيقاع في الخطأ"[2] أو أن الخطأ بات يعتد بصحته، ويحسب على السلامة، فتتضاءل نسب الإيهام فيه، وإن بقي في أصله علة، والسبب هو تكرار الاستعمال أو شبه الموافقة على بداية انتقاله من الكذب إلى الحقيقة، وتتحرى" المغالطة هنا في أنه يبرهن على نتيجة أخرى غير النتيجة المطلوبة التي يتعين عليه أن ينصرف إليها دون غيرها "[3] حتى وإن كانت النتيجة المطلوبة المرغوبة والسليمة علما وعرفا وتواضعا خلعت عن نفسها كل هذا في الحالية، وشوهد القيام بعملية تبادل بين النتيجتين، حيث توضع " مقدمات القياس على ترتيب يوهم بالصحة، أو بناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بالصادقة، أو ترتيبها على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح دون أن يكون ذلك "[4] عاما، لكنه قد يصدق فعلا أحيانا، وتحل محل الإيهام الصدق، لأن المعطيات الموجودة والاستدلالات المؤدية للنتيجة سليمة، متحقق منها، متفق عليها بين جماعة معينة وليس كل الجماعة، وأثناء فعل الاستدلال والاستبدال تتسرب السخرية لوجود التضاد والتناقض مغناطيسيها، أي" سفسطة السخرية...وفي هذه السفسطة عوض التدليل بالحجاج القويم يتم اللجوء إلى أسلوب السخرية والاستهزاء...يسعى فيها المحاور إلى بيان سخف الدعوى باعتماد أسلوب استدلالي يعرف بطريفة الاستخفاف "[5] بالنتيجة الأصل، وقد يحدث وأن يكون الاستخفاف استحقاق وحقيقة، هذا ما برهن عليه جلاوجي في نصه " التاعس والناعس " حين جعل الثاني الذي لا يعرف ويعترف بالعمل وافر الحظ، عظيم الشأن، شديد الثقة، سديد الرأي، قدوة أمته، وهاهو يخاطب " التاعس "

– " ألا تراني أنا؟ انظر إلي.

– بلى أراك..أنت أمامي بلحمك وشحمك.

– تأكد جيدا من أنك تراني.

– أنا أراك وأحسك، وألمسك وأشمك.

---

[2]– محمد العمري: المغالطة في فضاء الاحتمال ، سياقات اللغة والدراسات البينية، ع 5، أبريل 2017، ص 02.

[3]– عادل مصطفى : المغالطات المنطقية طبيعتنا الثانية وخبزنا اليومي(فصول في المنطق غير الصوري)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2017، ص 59.

[4]– حسان الباهي : المغالطات في الخطاب اليومي: مقاربة تداولية، ص 382.

[5]– رشيد الراضي: الحجاج والمغالطة من الحوار في العقل إلى العقل في الحوار، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2010، ص 30.

– جميل جميل، هل تراني أعمل؟.

– أعوذ بالله أبدا أنت والعمل كالملائكة والشياطين "[6] فالتاعس ورغم صيامه عن العمل بل وإنكاره ورفضه له، يعيش قرير العين موفور الصحة في معادلة لا تصح وتصلح منطقا، لكنه خالف الأخير وتجاوزه " –– هل تراني مت جوعا يا صاحبي التاعس؟.

– بل أنت في صحة جيدة.

– أحسن منك.

– صحيح والله أنت أحسن مني، عضلاتك قوية ووجهك ممتلئ.

– أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم...أنا لم أمت جوعا منذ ولدت "[7] هي سلسلة من الحجج الواهية / السليمة، التي أطبق بها المحاجج خصمه، محاولا رده عن جادة الصواب / العمل/ الحياة، وإن اقتصر في البداية على الماديات (الأكل، الجسم..). كما أورد " العاطل " للعامل مثالا عن سلامة حججه، متخذا من السلم أداة " الناعس: أرأيت ذلك السلم؟.

– نعم رأيته، وما دخل السلم في حياتنا.

– الحياة تشبه هذا السلم.

– لقد صرت يا صاحبي فيلسوفا، لم أفهم قصدك.

– لا فلسفة ولا هم يحزنون، الدنيا كالسلم بالضبط، تأمل ماذا سأفعل.

– أهنئك وأخيرا تحركت، حتما ستتخلص من كسلك.

– افهمني، الدنيا كالسلم، تصعد لتنزل، وما دمت ستنزل فلم تتعب نفسك في الصعود "[8] مثال حي به لفحات من السخرية التي نشأت من الغباوة والحمق اللتين هو عليهما الناعس، وذكائه في إقناع التاعس، والذي رغم هطول هذه الحجج عليه، والتي حرص مرسلها على صبغها ببعض الفكاهة ظنا منه في استمالة محاججه، ولكن حجج مرت بسلام دون أن تحدث إقناعا لدى المرسلة إليه، وبقي

[6]– عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، د ط، دار المعرفة، الجزائر، 2013، ص 16، 17.

[7]– المصدر نفسه: ص 17، 18.

[8]– المصدر نفسه: ص 15، 16.

الصمود ساريا " التاعس: أومن أن الإنسان بعمله يستطيع أن يغير واقعه، وسأغير واقعي، سأصنعه بعرق الجبين "[9] رغم أن براهين " الناعس " تتقاطع جزئيا مع بعض النماذج، ما يقربها من دوائر الصدق والمصداقية، " فقد يأتي الخصم بحجة مقبولة ظاهريا، لكنه في الباطن هي حجة أخرى، بشكل يفقد الخطاب مقاصده "[10] فالمحاجج في مدونتنا يقوم بتجميع وتسخير السلبي وقلبه إلى إيجابي، اللاعمل⇦ الحياة، العمل⇦ اللاحياة، مستعينا متحدا مع القياس الخاطئ، أو " يوهم خصمه بأنه حكيم دون أن يكون كذلك فهو يتظاهر بالحكمة مع أنه يبطن عكس ما يظهره "[11] ويحسن ويحكم ويتقن التظاهر حتى يتمكن من الإيقاع بإقناع محاججه، وقد تكون تلك قناعة خاصة ولست تظاهرا، قناعة اكتسبت بفضل وبفعل التمادي المكشوف للمفاسد فأصبح يثق في الخطأ ويعتد به، بل ويحاول إظهاره سليما.

1-2- المفاجأة الصادمة.

صعد الناعس في سلم طموحاته اللامشروعة / المشروعة، ليبلغ درجة الطموح أو التمني المفاجئ، أو الحلم الهذياني، الذي يحبس أنفاس المتلقي لشدة غرائبيته ولا معقوليته ومنافرته الحالة ويتعارض مع تشخيصات الشخصية" الناعس " الذي تخطى الطبيعي إلى اللاطبيعي، والمفاجأة هذه انبت في تكوينها اللغوي وحتى المشهدي على عناصر السخرية؛ إذ جاءت في غير محلها وصدرت من غير مستحقها، وهناك فجوة عميقة بين المرغوب به والراغب، فـ " الناعس " الناكر المنكر للعمل ويرى كل عامل معاق فكرا وجسدا، يحلم بالحكم، إن لم نقل يسعى له، فهو على يقين بسهولة الحصول، وهو القائل " أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم...أنا لم أمت جوعا منذ ولدت"[12] ومادام هذا الحصول قد تم فلم لا تعقبه حصولات أخريات؟ كالحُكم مثلا، فكل نائم ناجح حسبه.

" – أنا أحلم أن أكون أميرا.

– ماذا قلت؟ ماذا قلت؟ أميرا.

– أنا أحلم ..أن..أكون..أميرا

---

[9]– عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، ص 13.

[10]– حسان الباهي : المغالطات في الخطاب اليومي: مقاربة تداولية، ص 374.

[11]– المرجع نفسه، ص 382.

[12]– عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس،ص 17، 18.

– أمير دفعة واحدة ..هههه..كدت تقتلني ضحكا يا مجنون.

– بل ملكا عظيما..ملكا تخضع له الرقاب وتركع له الهامات وترتعد له القلوب "[13] فالإمارة شيء قليل وهين للناعس ولا تتناسب وقدراته الهائلة في النوم ومضاعفاته، والتي لا يماثلها سوى الملك الذي يراه قوة وجبروتا، هذه الهوة بين الطلب وطالبه واستحالة الحدوث أو حتى التخمين في ظل عزوف الطالب عن التغيير، هي التي مكنت للسخرية أن تتشكل وتسايرها، واستغلتها لإنتاج الفكاهة، فالكاتب يتهكم مبدئيا من شخصيته ويُعرضها للضحك، مقربا إياها من دوائر التهريج مغريا إياها بأحلام اليقظة التي تنقلب بعد حين لصالح هذه الشخصية.

" تزداد مفاجأة التاعس فيتظاهر بالولاء للملك

– أمرك يا مولاي، نبايعك على السمع والطاعة، في السراء والضراء ...أنت تحلم بالمستحيل.

– ليس في الحياة مستحيل يا تاعس..يا أتعس خلق الله أجمعين، ليس في الحياة مستحيل، كل الحقائق التي تراها أمامك كانت أحلاما، يكفي أن تحلم والبقية على حظك "[14] وكما كان الحال مع الكساء والغذاء سيكون كذلك مع الحكم والملك، ليتراجع بعدها " التاعس " عن خطه التحبيطي التهكمي من صاحبه ويخفض من حدة السخرية منه ومن أحلامه اللامعقولة، بفعل دفعات ودفقات الحجج التي يرسلها ويصبها " الناعس " عليه صبا، فينفلت وينقلب إلى حالم بالحكم أيضا، في ارتداد كاريكاتوري يفيض ضحكا ويغص في المأساوية، والتراجعية المفارقة " وهل يمكن أن أكون أنا أيضا ملكا؟.

– ممكن جدا.

– لقد أفرحتني ..أفرحتني.

– ولكن بشرط.

– ما هو؟. لقد صدمتني يا صديقي.

– أن تؤمن بذلك بعمق.

– ولكنـــ .نـــ لكن؟؟ نعم نعم أنا مؤمن بهذا.

---

[13]– عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، ص 18، 19.

[14]– المصدر نفسه: ص 19، 20.

– أ رأيت؟ أنت متردد، ألم أقل لك؟ لقد رسخ في ذهنك أنك ستبقى تعيسا.

– لا لا أرجوك، أرجوك، لقد آمنت بك آمنت بما تؤمن به تماما "[15] لترتفع خطية الحلم، وسقف الطموح وتتعدى التنصيب وبروتوكولاته إلى المشاريع المستقبلية، في ارتفاع مثير وسريع لحجم المفاجأة، مع الاعتماد على المقابلة والمقارنة بين الحصيلة اللغوية للناعس مع التاعس، توخيا للإدانة اللاحقة، كما تروم إلى احتفاظ المتلقي بها، ليكون على بينة في الأحداث الموالية، وتحضيرا له لتقبل المزيد من المفاجآت الفرعية، وهاهما الناعس والتاعس يطرحان تصورهما لما سيكون عليه الحكم.

" وإذا صرت ملكا حاكما عظيما ماذا ستفعل؟ (يندفع التاعس مجيبا دون تفكير يحمل عصا كانت مهملة على الأرض ويجلس جانبا على صخرة كأنه ملك على عرشه).

– شعبي العزيز، سأملأ البلد عدلا ..سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة، سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها ..كلها.."[16] مشاريع العامل كلها عدل وحق، ما أزعج الناعس العاطل واستفزه و رأى خطرا على حجاجه السابق، وأنه عاد مع صاحبه إلى النقطة الصفر، ليستعد لموجة وجولة جديدة من عمليات الإقناع التي بها أيضا دفع بالتهكم والسخرية باعتبارهما دعامتين أساسيتين في عملية التأثير، فيورد " الناعس " قصة للتاعس عساه يفتك إقناعا نهائيا" اسمع يا تاعس سأقص عليك قصة

– قصة، قصة؟ لن نخرج اليوم من الأحلام والقصص. هات يا صاحبي إني أسمعك وأمري لله.

– فيما مضى كان لملك شعب كسول.

– شعب ناعس.

– هو بالضبط.

– وأنت منهم؟ من مخلفاتهم.

– المهم أن الملك قد جمعهم في صعيد وخيرهم بين أن يعملوا أو يرموا في البحر.

– واختاروا العمل طبعا.

---

[15]– عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس: ص 20.

[16]– المصدر نفسه: 21.

– يا لك من غبي..بل اختاروا البحر...وارتضوا البحر على العمل ..اعترض ملك آخر الباخرة وعلم بقصتهم فدعاهم إلى العيش ببلده رغم اشتراطهم الخلود للراحة، فلما سمع ملكهم بالأمر لحق بهم لأنه بقي في مملكته دون رعية..

– هذا الملك أصيل.

– لكنهم رفضوا. نعم يا تاعس رفضوا.

– ومع من ذهبوا يا ناعس؟.

– عادوا مع ملكهم.

– الحمد لله أقنعهم بالعمل؟ هذه هي الحقيقة لا مفر لحياة دون عمل، العمل سر الحياة..

– صمتا يا تاعس لا تتسرع أرجوك.

– وإذن لماذا جاؤوا.

– بشرط أن يعمل هو ويخلدوا هم للراحة "[17] ليتسمر التاعس بمكانه، متعجبا مندهشا مؤثرا الصمت، بفعل الإنزال الكثيف عليه واللاتوقعية في أحداث القصة التي خالفت مجرياتها احتمالاته المنطقية، مفاجآت بالقصة كادت توقع بإقناعه، وتبديل قناعته، إلا أن الكاتب ينقذ شخصيته، وفي هذا الإنقاذ إنقاذ لحدمية الصراع وتجنبا لوأد التشويق الذي" لا ينفصل عن الدرما، وهو كثيرا ما يتخذ أشكالا ماكرة "[18] ولو على حساب العقل والتوقع، وكذلك للإبقاء على عنصر التضاد الموقفي الذي يعد ناقلا فاعلا لشحنات السخرية على مستوى هذا التقلب الذي أبانه العنصر اللغوي.

1-3- مفارقة التناص.

تمثلت في اختيار الغراب للملك الجديد، وعلّل " جلاوجي " هذا الانتقاء بأنه عرف سار منذ أزل بهذه المملكة؛ إذ يقوم شيخ من شيوخها بعد أن يقف على مكان مرتفع معصبا للغراب عينيه، ثم يقوم بإطلاقه على جمع من الناس، فمن حطّ عليه هذا الغراب عُين ملكا، وفي هذا بعض التقاطع مع قصة "قابيل وهابيل" وكيف علمنا الغراب عملية حفظ موتانا، يقول الله سبحانه وتعالى: **{فَبَعَثَ اللّهُ غُرَابًا**

[17]– عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس،ص 22، 23.

[18]– داوسن، س و: الدراما والدرامية، ترجمة، جعفر صادق الخليلي، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1989، ص 49.

يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَـذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِين}[المائدة:31]

الشيخ " أدعو كل سكان المدينة إلى الحضور الآن في صعيد واحد فقد حان وقت إطلاق الغراب المقدس، وليخرجوا إلى هذا اليوم المبارك في زينتهم وأفراحهم ليبارك الله مسعانا ولتكن قلوبهم صافية ومشاعرهم اتجاه الغراب طاهرة "[19] وحان اليوم الموعود وكان في الموعد " التاعس والناعس " وهما يمنيان النفس بهبوط الغراب عليهما، خاصة الناعس الذي تملكته الغبطة حين سماعه تفاصيل اختيار الملك، طريقة استكان لها ورأى فيها تفصيلا على مقاسه" ما أعظم هذا الموروث ! أجدادكم أعظم منكم وأذكى والله الذي لا إله إلا هو والذي نفسي بيده، ما وجدت طريقة عبقرية مثلها أبدا، أنتم مدرسة عظيمة في تسيير شؤون الحكم .."[20] والناعس هنا يتوسم بالمدح في معرض الذم، استهزاء، فهو في قرارة نفسه مدرك فظاعة هذه الوسيلة كما يعي في الآن ذاته أنها فرصته في زخم هذا الخلل والجهل، وهو القائل " أمة تؤمن بالغراب وتفوضه في اختيار حاكمها أمة ليست جديرة بالاحترام "[21] ويجوز فيها ما لا يجوز من إذلال، ليتحول الحلم إلى حقيقة، وتنتقل السخرية من مرحلة اللاتصديق إلى التصديق والخيبة، فتستحضر كل الأفعال والأقوال السابقة التي كانت تستقبل ليضحك منها وعليها، بينما هي توطئات واستدلالات لسخرية أكبر " الحكم للناعس " والهدم للتاعس، الذي ما فتئ يردد " لو يقع الغراب علي لحققت حلمي في إقامة العدل بين هؤلاء المساكين ...وسأقضي على هذه العادة الخبيثة "[22]ليقع كل هذا ويُرفع الناعس ملكا، وتنتاب الناعس نوبة ندم وألم من فرط التعجب والعبث " ما أحقر الدنيا ! ما أحقر الصدف !أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسا..ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما "[23] ويكرم بالتهليل والتبجيل ويذعن له، والكاتب " جلاوجي " لا يتقصد الغراب في حد ذاته، وإنما أراد من خلال رمزه أن ينتقد ويهجو آليات اختيار الحكام والعشوائية التي تصحبها، ورجوع الأمور إلى غير مستحقيها، آليات تتسم بالعمى الفكري والمنطقي،فالظلام أنتج ظلاما وظلالا.

تناص به تحوير، كما به مساس بالمقدس، وكان بإمكان الكاتب الاستتاب على طائر آخر أو حيوان آخر مادام الأمر يتعلق باللاعقل، غياب لأدنى درجات الوعي أدى فيما بعد إلى حيوانية اتجاه

---

[19]– عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص 35.

[20]– المصدر نفسه: ص 35.

[21]– المصدر نفسه: ص 49.

[22]– المصدر نفسه: ص 36.

[23]– المصدر نفسه: ص 37.

الرعية، شعوب لم تمر عليها المسرحية دون أن تنتقدها أيضا وتعاقبها بالسخرية، فحمّلوا ما حمّلوا، فهم لهم الورد الأكبر لما يحصل من ضياع ودموع، من نافذة " من يهن يسهل الهوان عليه " وهاهو الناعس مباهيا متشدقا بسطوته وفنونه في احتقار رعيته " لقد بدأت في استعبادهم، سأمعن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم إلى كلاب تجوع وتهان لتتبع وتطيع "[24].

1-4- اللامعقول المعقول.

نقصد بهذا إدراج مشهد أو موقف أو حركة تتجافى والمنطق والتصديق، وفي الآن نفسه تتطابق مع الواقع، إذ قد يحتمل أن تكون موجودة معاشة، وبالتالي يثبت هذا اللامعقول ويمسي معقولا مقبولا، كما حدث في " اللوحة الرابعة " من " التاعس والناعس " حين استلم الناعس مقاليد الحكم، حصل هذا غداة سأم " الناعس " في إقناع صاحبه باستحالة تحقيق أمنياته (العلم والعمل والعدل) فقرر أن يهديه ويمنحه الحكم ليجرب بنفسه " من الغد سأمنحك فرصة لتكون ملكا عليهم وأرجو أن تطبق فيهم إصلاحك، ولننتظر النتيجة "[25] في موقف لم يكن متوقعا، فلم يحدث أن يتنازل ملك عن عرشه لرفيق له، إهداء جاء عاجلا، وهذا ما تدل عليه " من الغد سأمنحك " وتفيض هذه الألفاظ بالثقة التي تدنو من التأكد التام من فشل الصديق الغريم، في وظيفته الجديدة / الحكم، وتبين هذه الحركة أيضا كتلة التلاعب بالمناصب واستخفاف بالقرارات والمصائر، في هذا سخرية مبطنة من " الحاكم " و" المحكوم ".

وفور استلام المنصب أبرق " التاعس " مخاطبا شعبه، متلهفا لردهم إلى الصواب، جادة العلم والعمل" أردت لهذه الأمة الخير. أردت لها الرقي والتقدم، أردت أن تكون في طليعة الأمم جميعا، وأنتم تعرفون أن ذلك لن يتحقق إلا بطريقتين اثنتين لا ثالث لهما: العلم والعمل، ...يا قوم هذه خرافة عقولكم أرقى وأسمى من الغراب، إن هو إلا طائر بليد "[26] ورغم ضخ وصب الخطيب الأريب لكل صنوف البلاغة وضروب الإقناع إلا أن الاستجابة كانت عند درجة الصفر، أو حتى دونه، بينما هو ينهاهم عن الغراب هم يتعلقون به، ويعدون من ينهاهم عنه ليس منهم، فالغراب رمز الديمقراطية والحكمة عندهم " الشيخ: أعزنا الله بالغراب يا مولاي فإذا ابتغينا العزة في غيره أذلنا ...وإن أردت أن

---

[24]- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس: ص 49.

[25]- المصدر نفسه: ص 50.

[26]- المصدر نفسه: ص 55.

تكون منا فعليك أن تقرأ موروثنا وتحسن عقيدتك المنحرفة وتترك ما أنت فيه من بدع وخرافات "[27] ولم يرض الرعية بالتاعس لأنه لم يرض بغرابهم وأعرافهم، وطالبوه بإعادة الملك للناعس، في مبادلة ساذجة وكاريكاتورية هزلية تبعث على التعجب لهول هذا اللامعقول معقولا.

العلم+ العمل+ العقل= الضرر.

الجهل+ الكسل+ العرف= المنفعة.

كما أن رمز الغراب والاستمرار في الاقتداء به منقبا عن الحكام هو تصريح من الكاتب في تمدد الظلم ومواصلة سيره وتثبيته على العقول، وعلامة لغوية على الموت بالتقسيط الذي يحدث للأوطان، وأن لا أمل في تحسين الأوضاع، ليبقي على التشاؤم سيدا وهو بهذا يشارك صناع مسرح العبث خاصيتهم الأساسية التشاؤم.

1-5- التكرار.

آلية حجاجية مهمة في أي خطاب، ولكن " التكرار المبدع الذي يدخل ضمن عملية بناء النص أو الكلام "[28] والتكرار ضروب؛ قد يكون باللفظ، أو مقطع، وحتى بالحروف، أو ما يسمى " الروابط الحجاجية " وتكرار الأولى- اللفظ - " في أكثر من موضع يعد من أفانين القول الرافد للحجاج "[29]. والتكرار في " التاعس والناعس " استغل لإحلال اشمئزاز عند المتلقي، وإعمال الضحك عنده، من ذلك الخلل الموجود عند الجماعة التي تشد على الغراب وتشدد على صلاحية وفعالية معتقداتها، وتصر على سريانها، بل وتلح على جودة النتائج وامتياز فاعلها، و " الغراب " الذي يبدو أن الكاتب يحقد عليه بشدة؛ ليس كحيوان وإنما لرمزيته عند القوم، ويريد أن يسرب هذا الاشمئزاز والمقت إلى المتلقي، لينفر هو الآخر ويقر بفساد هكذا أنظمة تستند على الجهل وما ماثله في اختيار ولاة أمورها، والغراب ما هو إلا رمز لغياب الشفافية وحضور الوسائل الغير ديمقراطية، والمقطع الحواري التالي والذي يجري بين الشيخ ومجوعة من الأشخاص يوضح: " نعوذ بالله من الطعن في الغراب..

- الولاء للغراب..الولاء للغراب.

---

[27]- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، ص 55، 56.

[28]- أبو بكر العزاوي: الخطاب والحجاج، ط 1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2010، ص49.

[29]- سامية الذريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 168.

- علم الغراب وحي من عرش الله. الغراب أول من أوحي إليه.

- الولاء للغراب.. الولاء للغراب.

- الغراب لا ينطق عن الهوى.

- الولاء للغراب..الولاء للغراب.

- وقد اتخذناه هادينا على مدى الحقب.

- الولاء للغراب..الولاء للغراب "[1] وهنا صورة عن الهيام بالغراب، الذي نلحظ إلحاحا على تكرار اسمه بنية تمجيده وعدم تحييده مستقبلا، وهذا لإغاظة " التاعس " الرافض له الناهي عنه مخيرا للملوك، وقد تعدى التكرار من اللفظ إلى المقطع " الولاء للغراب..الولاء للغراب " وفي هذا التهليل الذي صاحبه إيقاع خفي وكأنه نشيد رسمي للمملكة. انتقاد وانتقام ساخر من تلك الجماعة ووضعها في موقف مضحك وحصر تفكيرها في زاوية ضيقة أو نزع التفكير عنها، فقد أحبوا الغراب فقط لأنه يختار الملوك فباتوا يقرنون اسمه مع اسمه " الولاء للغراب..الولاء للغراب..عاش الملك..يحيا الملك..عاش الملك.يحيا الملك"[2]

1-6- الكناية الساخرة:

من الصور البيانية الشائع استخدامها بالإبداع، لمّا تكنه من ملمس جمالي، وحتى حجاجي" فالكناية تعطي المعنى مصحوبا بالدليل والبرهان فيكون ذلك في الذهن وتأكيدا "[3]، يحرص موظفها على إرسائها لإرسال رسالة في حلة بهية؛ ليحرّض المرسل إليه على الاستجابة والتواصل، ولأنها من " كنيت الشيء إذا سترته..هذا الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره ولذلك نسميه كناية"[4] فالوحدات اللغوية المكونة لها تخفي آخر تمنع طرحه، وهي هنا تأتلف مع السخرية، كما كما في الباعث الوظيفي، فـــ " الكناية هي الوسيلة الوحيدة التي تيسر للمرء أن يقول كل شيء وأن

---

[1]- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس،ص46.

[2]- المصدر نفسه: ص 47.

[3]- أبي منصور الثعالبي : الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق، عائشة حسين فريد، دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص44.

[4]- المرجع نفسه: ص 43.

يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطره"[1] ويشير إلى قصده وهدفه، دون تصريح، ولسقوطها المثير المنير على ذهن المتلقي، ونسب العلوق بها ودورها الإقناعي الذي ينحدر من غموضها والتباسها المستفزين المستنفرين تأويل المرسلة إليه، استغاث بها المسرح، وفي مسرحية " واك واك أ الحق " لـــ "لحسن قناني" ألفينا الكناية الساخرة؛ إذ طعمت بالسخرية حتى تكون في ذروة النقد والاستهزاء والانتقام ممّن أقاموا للباطل منهجا وسراجا وألقوا بالحق خارجا، مسرحية ناقمة قاتمة، فتش فيها الكاتب عن الحق والعدل إلا أنه لم يعثر إلا على الجور وأقرانه، متخذا من شخصيات مسرحيته نطاقا عنه، كما دهست المسرحية وفي لوحة " أكلة البطاطس " الوضع السياسي العربي المهلهل المهلل للوحدة المزعومة الموهومة.

في حصة الجغرافيا انطلقت الكناية لتستأنف عملها النقدي وتساير الواقع والوقائع، وبعد إحضار كل تلميذ لسطل، " المعلم: والآن مع دروس الجوع..رافيا خذوا كل خرائط... الدول العربية.. أريدكم أن تعصروها حتى تختفي الحدود.. إعصروا.. إعصروا.. هيا يا أعزائي مزيدا من العصر ..اعصروا فقد لا تجدون فرصة أخرى..من يدري؟..فقد تنبثق العبقرية العربية عن قرار يقضي بحرمان الجيل الجديد من الإطلاع على جوع..رافية الدول الشقيقة...[ثم لأحد التلاميذ] عنداك عنداك فلسطين راها طاحت ليك ملسطل.. رد فلسطين للسطل... وأنت عنداك أولدي.. راها مصر تزلعتلك..وأنت حظي العراق مزيان راهي باغية تهرب لك ملبيدو"[2] حاول التلاميذ وبجهد كبير وعرق كثير وتحت أنظار وتشجيعات معلمهم، إزالة الحدود بين الدول العربية علّها تذوب في سطل واحد/ وطن واحد / موقف واحد، فالعصر على ما يظهر هو آخر حل للنصر، بيد أنه لم يفد، وتناثرت الخرائط وفرّت، فانفصلت من الخريطة الواحدة خرائط، كأن العصر زادها انكسارا وانفلاتا (العراق، فلسطين)، والتجربة المادية المقدمة تمثل ذروة السخرية السوداء، وتنم عن مقدار الإحباط والتشاؤم المستشري في النفوس، ويؤكد على أن درجة الثقة عند الصفر أو تحته. كناية تنم عن حجم الرغبة في توحيد الصف العربي، وما التخييل من المعلم وتلاميذه إلا دليلا، كناية يسيل منها الألم والندم ويرحل عندها كل ضحك كانت لصالحه كل المؤشرات اللغوية.

---

[1]– أبي منصور الثعالبي : الكناية والتعريض، ص 44.

[2]– لحسن قناني، مسرحيتان، صهيل الذاكرة الجريحة، واك واك الحق، مطبوعات الأندلس، وجدة، المغرب، ط 1، 2016، ص 89.

وبحصة التاريخ ومراجعتها مع التلاميذ " حسنا..حسنا..لنبدأ بدروس التاريخ [يمزق التلاميذ بعض الأوراق من الدفاتر ويأخذون في عصرها داخل السطل] "[1] حبذ المعلم أن يثير تدوين وتوثيق التاريخ بالعالم العربي، وما يشوب هذه العملية من مزايدة ومبالغة وتجميل/ متوسما بالكناية حتى يتقي المباشرة ويعبر عن قصده بأريحية وتفريغ أكبر ليعبر إلى المتلقي بأمان مع تصوير هزلي يجذبه " هيا يا أعزائي.. إعصروا. هيا مزيدا من الجهد مزيدا من العصر والكبس" عصر أولدي عصر..عصر وزيد عصر... حبذا لو تأخذون المصفاة بالنسبة لدروس التاريخ لأنها مليئة بالمواد الدسمة التي يصعب هضمها بالنسبة لأدمغتكم الطرية...

تلميذ(3): معلم..معلم..معلم؟!

المعلم: أشنو كاين..ياك لباس؟

تلميذ(2): [يعرض عليه ما علق بالمصفاة] ويا المعلم شحال كذوب؟!"[2]فالمصفاة أداة الكناية الساخرة كشفت كمية الزور والتزوير الذي ببعض التاريخ العربي والمودع بالمقررات الدراسية حتى يثبت على العقول، تدوين فقير الموضوعية، غني التمجيد والتدليس، مما يضيع فرصة معرفة الحقيقة.

وتصل الكناية المرفوقة بالسخرية أقصاها حين تعرض للشأن العام " دروس الشأن العام والمحلي" الذي أوفته حقه وصفا وانهالت عليه ذما وأصابت كبد الحقيقة، صدق وحق، وتعرية للزيف، وتنفيس عن الضيق، كناية درجات الإضمار بها متوسطة، لهول الموصوف، صدحت بها الرموز الساخرة "..حسنا..حسنا ..والآن خذوا صناديق التوابل... خذوا الملاعق.. أضيفوا إلى العصير ثلاث ملاعق من عقار الإرادة.. ملعقتين من عقار الثقة بالنفس.. جميل.. جميل.. لم أكن أعرف أنكم تثقون في أنفسكم إلى هذا الحد ..حسنا.. حسنا .. أضيفوا نصف ملعقة من عقار النباهة.. ثلاث ملاعق من عقار العزيمة.. والآن أضيفوا عشر ملاعق من عقار الأمل.

تلميذ(4): معلم.. معلم..سرق لي ملعقة ديال الأمل.

المعلم: أسيدي ردلو أملو ..كل واحد يخدم بأملو.. أضيفوا عشرين ملعقة من عقار الانتظار... والآن لم يبق إلا أن تمزجوا هذا الخليط..هيا اخلطوا ..اخلطوا كل شيء.. بكل شيء..اخلطوا يا أعزائي ..اخلطوا ولا تخجلوا ..اخلطوا فكل الناس في هذا الزمن يخلطون..يخلطون الحابل بالنابل ..والعميل

[1]– لحسن قناني، مسرحيتان، صهيل الذاكرة الجريحة، واك واك الحق، ص 88.

[2]– المصدر نفسه: ص 88.

بالمقاتل، يخلطون المفعول بالفاعل، والحدائق بالمزابل... والآن يا أعزائي.. شربو.. شربو بالصحة والراحة.. شربو فلن تجدوا دواء أنجع من هذا لصد الصدمات "[1] وتعويض الحرمان والنقص، عصير عقاقير معد بمقادير دقيقة، عصير مخدر يمنح بعض الأمل لشاربه، ويمنع عنه شبح الانهيار النفسي والجسدي، غير أن الكاتب أوضح أن الأمل بصيص (عشر ملاعق) والحل في الانتظار(عشرون ملعقة) لعل فرجا يدب، فكيل الملاعق ونوع العقار ما هي إلا كنايات عن أمراض أوبئة يفترشها الفرد العربي وتفترسه، فهناك عناية وبلاغة في انتقاء العقاقير والكيل، حتى تؤدي الكناية وظيفتها الهجائية وتعكس المقصود في جمالية محبكة، تحفز على التأثر بها وبدلالتها، تعلق فأثر يدنو من فعل المواساة والرثاء من هول المفصوح عنه المفضوح، وهي بهذا تحقق حجاجا وبرهانا على قصديتها.

1-7- المحاكاة الساخرة / الباروديا.

في " واك واك ألحق " محاكاة ساخرة؛ حين استعار المسرحي خطابا سالفا، ومن الحكاية الشعبية " أكلة البطاطس " " التي كانت تدرس في المقررات المدرسية المغربية، والتي تحكي حكاية الأم التي رفض ابنها أكل البطاطس، فاعتمدت الحيلة حتى يأكل ابنها البطاطس دون إكراه مادي أو معنوي "[2] وقام " الكاتب " بعملية القلب أو الاستبدال والنفي والنقض وحجته لا منطقية وواقعية استنتاجات هذه الحكاية " قالت العصا اضربي الولد...قالت العصا أنا لا أضرب الولد...قال القط أنا لا آكل الفأر..."[3] فتدخل " المعلم " مصححا مسار الحكاية معقلنا إياها" غلط وستين غلط..يظهر أنكم لن تعتبروا أبدا.. متى كانت القط متى كانت القطط لا تأكل الفئران أيها البلداء.

تلميذ(1): ولكن يا معلمي ..منطق الحكاية يحتم على الفأر أن لا يأكل الفأر.

المعلم: هذا صحيح ولكن عند هذه اللحظة بالضبط يصبح منطق الواقع هو المتحكم في نسيج الحكاية...ومنطق الواقع هو منطق القوة ..ومنطق القوة هو منطق الغاب.. ومنطق الغاب يقول إن القوي يأكل الضعيف ..."[4] لتستهل الحكاية من ذيلها/ الخاتمة لتصعد إلى الرأس /البداية، (قال القط أنا آكل الفأر... قال الولد أين هي البطاطس) وتختفي البطاطا.

---

[1]- لحسن قناني، مسرحيتان، صهيل الذاكرة الجريحة، واك واك الحق، ص 90، 91.

[2]- حميد طولست، ما أشبه قصة " أكلة البطاطس " بقصة " المقاطعة " مع الفارق ، تاريخ النشر2018/05/15، تاريخ الاطلاع :04/ 07/ 2019
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2018/05/15/463944.html

[3]- لحسن قناني: المصدر السابق، ص 82.

[4]- لحسن قناني، مسرحيتان، صهيل الذاكرة الجريحة، واك واك الحق، ص 82، 83.

" تلميذ(2): وهل أكل الولد البطاطس يا معلمي !.

المعلم: للأسف يا ولدي لم يأكل الولد البطاطس.

ولماذا يا معلمي؟

المعلم: لأنه خلال المدة التي استغرقتها الحكاية كان قد ارتفع ثمن البطاطس

التلاميذ: وماذا فعل الولد المسكين يا معلمي؟.

المعلم: أكل كسرة من خبز الشعير وكوب ماء ونام...وفي الحلم رأى ... السماء تمطر بالبطاطس، ورأى الأطفال مهللين، يغادرون بيوتهم وهم يتصايحون..رآهم ينتشرون في الساحات والأزقة والدروب..

تلميذ(1): إذن أكل الصبية البطاطس يا معلمي؟

المعلم: للأسف... لم يأكل الصبية البطاطس...كانت تسقط فوق رؤوسهم كلما حاولوا الإمساك بها، فترديهم صرعى ..."[1]

وعلى المنوال السابق تم التقليد وبناء حكاية جديدة ناقدة للوضع ساخرة منه، " المعلم:... لست أدري أي كسل غريب، هذا الذي يجعلكم تعزفون عن غسل وجوهكم وإزالة العمش المتراكم فوق عيونكم أيتها الخنازير الصغيرة... ألا تعلمون أن العقل السليم في الجسم السليم؟.

تلميذ(1): بلى يا معلمي والجسم السليم في البيت السليم

تلميذ(2): والبيت السليم في الحي السليم

تلميذ(3): والحي السليم في المدينة السليمة

تلميذ(4): والمدينة السليمة في الإقليم السليم

تلميذ(1): والإقليم السليم في البلد السليم

تلميذ(2): والبلد السليم في الوطن السليم

تلميذ(3): والتاريخ السليم في...

المعلم: ستوب.. لن تستنتجوا أكثر من هذا .. لا تحملوا السلامة مالا تطيق

تلميذ(1): ألم يكن الاستنتاج منطقيا يا معلمي؟

[1]– لحسن قناني، مسرحيتان، صهيل الذاكرة الجريحة، واك واك الحق، ص 85، 86.

المعلم: بلى إنه كذلك

تلميذ(4): إذن لماذا تعترض يا معلمي؟

المعلم: لأنه..لأنه..لأنه استنتاج خطير.

تلميذ(2): ولكن الخطورة ليست حجة على فساد الاستنتاج إذا كان منطقيا.

المعلم: هذا صحيح.. ولكن إذا ثبت بأن شيئا مما ذكرتموه ليس سليما، انهارت بناية السلامة كلها وسيحدث تماما كما ما حدث في حكاية أكلة البطاطس "[1] فالاستمرار في الاستنتاج يؤدي لا محالة إلى الدخول في المحظور والسياسي تحديدا، وتنتهك الخطوط الحمر، وهذا ما يخشاه " المعلم "، الذي يعلم علم اليقين بأن السلامة مفقودة معدومة في هذا الوطن، وبالتالي أي بناية أو سلسلة لها ستنفرط، وما بني على باطل فهو باطل، واستحضار الحكاية الشعبية " أكلة البطاطس " ومحاكاتها بارروديا لم تفرضه الغاية لإنتاج الضحك، بقدر ما أملته الضرورة الانتقادية والحاجة للتخفي، وقول ما لا يقال، حكاية بمنزلة القناع الواقي من المتابعات وبلوغ جوف الأزمات، كما أن " المعلم " ارتد على أقواله السابقة حين عاب على حكاية"البطاطس " السلامة، وهاهو يرتكب نفس الخطأ متعمدا

1-8- التراث الجحوي.

ببعض المسرحيات المغاربية تم الاستعانة والاستغاثة بالتراث الشعبي، لما فيه من درر، ولدوره من جهة الاستقبال، وما ينثره من بهجة، إلا أن هذه المرة احتمي ونودي خصيصا على " نوادر جحا " أو فكاهياته. " جحا " بدأ مع المسرح المغاربي، ولنا في " جحا " لعلالو مثالا، استئناس له ولطرائفه وطرائقه الممتعة في السرد ونقل الصورة الواقعية أو المتخيلة، فتمت مسرحتها، لكن " بعد أن أعيد تأويلها "[2] ومعالجتها دراميا فعصرنتها واستغلالها واختبارها حجاجيا، واحتجاجا على ما لا يروق " وهو ما جعل المسرحيين المغاربة يقبلون على هذه النوادر لتكوين النص المسرحي الساخر من الواقع بحيل جحا التي تبني خطابها على اللعب وعلى النقد الفاضح لأسباب الخلل في المجتمع "[3] فدُفع به الى الواجهة واستخدم كقناع أو شخصية تخوض في الممنوع ، فهو " القناع المجازي للكتابة المسرحية في

[1]- لحسن قناني، مسرحيتان، صهيل الذاكرة الجريحة، واك واك الحق، ص 80، 81.

[2]- عبد الرحمان بن زيدان: جحا وفن الحيلة والسخرية في المسرح المغربي المعاصر من المسرح الشعبي عند الطيب العلج إلى الضحك المركب عند عبد الكريم برشيد، عالم الفكر، ع 1، 2000، الكويت، ص 296.

[3]- المرجع نفسه: ص 285.

المغرب...له أكثر من حيلة يسرق بها ليسترد حقا ضائعا "[1] وركن في هذا الاستدعاء الجحوي على درجات مقبوليته المرتفعة في الأوساط العربية التي مازال يذكر ويطفح فيها اسمه وما جاء به.

وبهذا يكون الكاتب /الداعي قد أرسى لنفسه ولموضوعه طوق نجاة ما يتيح له التوغل أكثر لانتشال الموبوء ونشره على أوسع نطاق والبرهنة عليه عبر المستدعى " جحا " وساعد أكثر وجود " حمار جحا " فكان الانتقاء مركزا والتفكيه مضاعفا والحجاج متصاعدا.

- فكيف تم تطويع هذا التراث الجحوي وقلبه احتجاجا وحجاجا؟.

1-8-1- فكاهة الاحتجاج والحجاج:

في مسرحية " جحا لن يبيع حماره " حضر "جحا" و " حماره " كرمزين استعاريين، لتبليغ احتجاج الكاتب / الذات، أو " النحن " إلى الآخر / السلطة، الجماعة، و " ترتبط شخصية جحا في النص المسرحي – كما في التراث العربي – بالفكاهة والضحك، فنوادره تحضر حينما كان القهر خاصة "[2] لينوب هو بكشفه ويقوم بالإخبار عنه، لذلك كان كثير وكثيف التواجد مسرحيا، فالقدرات الجحوية أسالت لعاب المسرحيين فأعادوه إلى الركح متخذين منه أداة أو شخصية حجاجية بمقدورها جلب المتلقي وإقناعه وأمسى " جحا " معاصرا أحداث قومه، يحيط بها علما ويحاكيها نقما.

وقد اختار " قناني " كعنوان للوحاته لفظ " التزعريطة "، " إشارة إلى السلوك الاحتجاجي عند الحمير "[3] ما يحيل إلى علامة عدم الرضا وأن الرفض علته فاجعة ألمت بجحا وحماره، ومن العنوان يظهر أن " جحا " كان قد قرّر بيع حماره بيد أنه تراجع في آخر لحظة (لن يبيع) آنيا ومستقبلا، " ممثل 1: الله غالب ولا واحد قرب الحمار ولا واحد سامو..جحا حس بالتعب والحمار ثاني عيا ما صابر "[4] إلى أن استعان بخدمات " الدّلال " الذي تعهد بتقديم إشهار جذاب ومغر للحمار بمقابل مالي، " الدلال: دير لحمارك العز ...إذا بغيتو يتباع يا أبا جحا...إذا بغيت تبيع حمارك لازم تمدحو المحاسن اللي ما فيهش ديرهم فيه.

---

[1]- عبد الرحمان بن زيدان: جحا وفن الحيلة والسخرية في المسرح المغربي المعاصر من المسرح الشعبي عند الطيب العلج إلى الضحك المركب عند عبد الكريم برشيد، ص 284، 285.

[2]- لحسن قناني: جحا لن يبيع حماره مسرحية كوميدية صادمة، ط1، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، 2014، ص03.

[3]- المصدر نفسه: ص 03.

[4]- المصدر نفسه: ص 27.

جحا: يا سبحان الله، هذي أول مرة نسمع فيها إنسان يطالب بالعز للسلالة الحمارية "[1] وبعد سلسلة الإقناع التي مارسها الدلال والتي بان مفعولها على الموجهة إليه، استسلم جحا وصدّق جزئيا وسلّم حماره للدلال، مترقبا مرحلة التصديق الفعلي / الواقعي، التي حلت سريعا بمجرد استلام المهام، " الدلال: أجيو أجيو هنا، إلى شرا تبرع واللي ما شرا يتمتع ...حمار أصيل ولد الأصل ..صغير في السن كبير في العقل ...الديركسيون عندو مريقل ..حمار صبار عمرو ما شكا ..عمرو ما بكا ولا دلع ..حمار مسرار عينيه كبار يخدم بالليل والنهار ...معروف بالإخلاص والوفاء..بالمسؤولية والشهامة..بالنضال والكرامة خاطيه المحسوبية..تحاسبوني اللانهقة ديالو على إيقاع لا سانكيام ديال بيتهوفن "[2] أوصاف عجيبة قوية لولا بعض العلامات اللغوية الخاصة لحسبت وأُرجعت على شخصية عظيمة لا حيوان أليف، والدلال هنا وصفه عام ينطبق على الحيوان وعلى بعض الأشخاص " المترشحون في الانتخابات " وهو المتعود على إقامة الدعاية لهم في الموسم الانتخابي، فاختلط عليه الأمر، أو أنه رأى تشابها بين السياقين، وأن هذا السوق لا يختلف عن سوق آخر " الانتخابات " فاستظهر معجمه وزاده القديم ووظفه لجلب زبائن للحمار.

مدح وغزل اهتز له السوق وهرول المشترون من كل صوب،" الدلال: غير بشويه أسيادنا ..ما تزاحموش الله يخليكم ..ما تدافعوش ...خليو الحمار يتنفس "[3] لتنهمر بعدها وتسيل المبالغ المالية في مزاد علني وأسهم الحمار في ارتفاع جنوني، وغداة هذا الوصول نقض " جحا " قراره السابق، بعد أن قاده فكره إلى مشروع جديد مع حماره سيدر عليه عوائد خيالية، وهو الشاهد على هذا التزاحم بعد أن أشهر وأعلن الزيف والخداع " جحا: حمار بحال هذا فيه كاع هذا الخصال الحميدة ميلزمش يتباع ...بالدارجة بالفصحى غادي نرشحو فالانتخابات.

الدلال: لحمار ما شي مواطن علاحقاش حمار...واش عمرك شفت حمار ترشح في الانتخابات.

جحا: وهذون اللي رشحو ريصانهم باش فايتين حماري، الفطنة والذكاء حتى حماري عندو..الإخلاص والوفاء حتى حماري عندو...مشي أنت اللي قلت هذا السي؟ !.

الدلال: آجحا نعل الشيطان هذا راه غير كلام الدلالة.

---

[1]– لحسن قناني: جحا لن يبيع حماره مسرحية كوميدية صادمة، ص 30، 31.

[2]– المصدر نفسه: ص 32، 33.

[3]– المصدر نفسه: ص 34.

جحا: إوا أسيدي حتى الانتخابات هذا الشيء علاش راها قايمه ..غي على كلام الدلالة وزايد كاع صحابك الدلالة مشاو يخدموا في الانتخابات.

الدلال: إذا شفيتك...ندير الدعاية لذاك المناضل الكبير ديال حمارك !"[1]

أراد الكاتب أن يقوم بعملية الإسقاط بعد المقارنة والمقاربة بين عملية بيع حمار في سوق وبين فوز مترشح في انتخابات بلدية، وأن المراحل متشابهة متساوية، وإن كان هو يحتج ويرفض هذا العفن لكنه يحاجج للإقناع بهذه المشابهة حد المطابقة، ويتبدى اشمئزاز الذات الكاتبة من خلال إبداء تهكمها الصارخ من الحمار والدلال " المترشح وحاشيته " وذهب إلى أبعد الحدود في مسخهما معربا عن غضبه، عاكفا على تسفيه أطراف العملية الانتخابية، ويتوغل في تحديد أوجه الشبه، بدءا من الملصقة الإشهارية للمترشح وسيرته " جحا: أجي الصباح خوذ لحمار دوشلو ...ديرلو سشوار...وديه يتصور...باش نديرولو لي زافيش...وما تنساش كاع لخصايل اللي ذكرتهم كبيلة في الدلالة "[2].

وتغص أقوال جحا / الكاتب بالعجائبي المدهش رغم أن المعنى سُلّم مبكرا للمتلقي، لكن تسليم متوتر يربك لا يستحسن ويهضم بادئا إلا بمرور بعض الزمن لقوة النشاز وجرعات الغريب المثير المسكوب المسكوك، فيلجأ القارئ إلى مسايرة الوضع وتخيل السياق الانتخابي لموازاته مع سياق الفهم، حتى" لو افترضنا بأن للمرسل والقارئ الخصم نفسه وبينهما اتفاق على حجة مشتركة ورأي واحد "[3] لكنه يبقى يحتاج لهذه الاستعدادات.

وبين انسحاب الذات الكاتبة وتبرئة نفسها من هذا الوحل والمشهد المأساوي الهزلي " جحا: وعلاه أنا حمار باش نعطي صوتي لحمار.

الدلال:..إوا إلى ما عطيتوش صوتك أنت اللي مولاه..شكون غادي يعطيه صوتو؟.

جحا: ما تخافش عليه..لحمير عطا الله الخير..."[4] ما يحيل على أن هناك السليم المعافى وأن جحا / الكاتب من المعارضين لهذا الفحش السياسي، إلا أنه مضطر لمسايرته مسرحيا حتى يبينه ويقنع

---

[1]– لحسن قناني: جحا لن يبيع حماره مسرحية كوميدية صادمة، ص 36، 37.

[2]– المصدر نفسه: ص 37.

[3]– فتيحة بلمبروك: خطاب السخرية ودلالته في الشعر العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي ، إشراف الدكتور، مصطفى منصوري، جامعة لجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014، 2015، ص73.

[4]– لحسن قناني المصدر السابق، ص 38.

بوجوده، وأنه استعار شخصية " جحا " وهام بها وراح يحدّث عبرها بكل صغيرة وكبيرة سياسية أخلاقية، وكأن هذا الجحا راحل قريبا ولا بد من التفريغ التام والسريع، وكأن به لم يصدق وأن عثر عليه وعلى حماره حتى يقوم بـــ " الثأر السلمي العادل أو القصاص أو الجزاء الاجتماعي التي تحافظ به الجماعة على صميم كيانها الاجتماعي"[1] عن طريق السخرية السوداء والتشويه المشمئز ومحاكاة الفاجعة بالتهكم والهزل، " لذا لاذت بالتراث، فصار العزاء في المحنة والسلوان في الكآبة، والمعين على ما يعانيه العرب من شقاء، فقدم الخطاب الساخر تلك النصوص أو الأحداث القديمة في طبق جديد، فاخر"[2] يعج باللذة القرائية والندامة والحسرة أثناء الإطلاع على المعنى الجديد لهذه النصوص.

حوادث المسرحية بها ذهول متزايد وانغماس عميق في المحظور، فجحا " أنطقه الوجدان القومي بما يدور في خلده وضميره- حين عز القول- نحو حكامه "[3] وإن بدت المسرحية فكهة، إلا أنها الفكاهة القاصدة؛ التي " تنتصر للحرية وتحرر الإرادة وتطلق فيها مكبوته تقصد بها ترويض العقول "[4] حتى لو كانت الوسيلة لا علاقة لها بالعقل وتخاطب العقل في تناقضية تامة مدمية مبكية، فكاهة سوداء يروم منها الكاتب جلب المرسلة إليه إلى جنبه وصفه إلى جوار فكرته السياسية هذه.

1-8-2- التمويه / التخفي:

و" تتمثل هذه الآلية في الخداع والتمويه وجعل بعض الأمور غامضة وذلك من خلال إخفاء بعض العناصر، واستخدام الرموز الخاصة أو المجاز والمعاني المزدوجة "[5] وحصل ذلك في هذه المسرحية، وفي " خطاب الحمار " تحديدا الموجه للجمهور (الأنصار) إذ به زحام مرموزاتي ، ويجنح لتهريب المعنى مؤقتا، خطاب لغته محشورة محشوة العلامات اللغوية والاستعارات " فكل كلمة وكل جملة ليست سوى سر يحيل على سر آخر "[6] وفي هذا الخطاب خشي الكاتب على نفسه رغم أنه يرتدي قناعا واقيا يجنبه الرقابة، بيد أنه آثر التلميح والإشارة على التصريح لخطورة القصد، وآثر تقنية

---

[1]- محمد رجب النجار: جحا العربي، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 123.

[2]- فتيحة بلمبروك: خطاب السخرية ودلالته في الشعر العربي المعاصر، ص 179.

[3]- محمد رجب النجار: المرجع السابق، ص 86.

[4]- حسين خربوش: الفكاهة الأندلسية دراسة نقدية تطبيقية، منشورات جامعة اليرموك، عمان، الأردن، ص 11.

[5]- شاكر عبد الحميد وآخرون: الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي،ط 1، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، 2004، ص 11.

[6]- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم، سعيد بنكراد، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2016، ص 12.

الإخبار عن طريق الأسرار المودعة جوف الخطاب " حمار جحا: معشر الحمير..أبناء جلدتي وعشيرتي جحشات وجحوش سلالتنا الموقرة، يا وجدان هذه الأمة ..عزيزاتي الحمارات...أعزائي الحمير إن كنت قد عقدت العزم على مخاطبتكم في هذا اليوم الأغبر فذلك أن ما يجمعنا نحن بني حمير أكثر بكثير مما يفرقنا: لغتنا واحدة ...أجل يا أعزائي ...يا سلالة بلا دماغ ..النهيق هو لغة الصدق..لغة على بياض..لقد ظل النهيق لأمد بعيد ..هو لغزنا ..هو سرنا الجميل هو أسطورتنا الساحرة، لولا أن أبناء الحرام ..من الجواسيس والفضوليين وشوا بنا للسباع والضباع ..وأبناء آوى ..وفضحوا أمرنا عندما أخبروهم بعدم التناسب بين قوة نهيقنا وقوة أجسامنا ..فكم من أسد أصيب بسكتة قلبية بمجرد سماع نهيقنا..وكم من نمر تساقطت أنيابه ومخالبه من فرط القوة العنيفة 15 درجة على سلم ريشتر .."[1] فشتان بين القول والفعل، هناك هوة وفجوة بين التصريح والتطبيق، وأن ما يدلى به مرارا وتكرارا ما هو إلا لغو، ولا أثر لمفعول هذا الكلام / الصوت، وما زال فن القول أو الكذب الذي يتقنه ويتفنن فيه الساسة سائدا ساريا، كما أنه خطة وخدعة طالت الجميع، ومجالس العرب واجتماعاتهم السياسية خير دليل، عليه لم يعد يصغى لهم ولصراخهم أو حتى هسيسهم، فالآخر/ الغرب/ العدو خبّر بعد أن علم ذلك، وأن هذه القوة الصوتية اللغوية لم تعد تجد ولا محل لها من الفعل / الواقع، لا ترهب وتهيب، ويعلل الكاتب عبر الحمار هذا الخنوع والخضوع والاستكانة والمهادنة التي عليها العربي اليوم، فبات فأر ومخبر تجارب تتم عليه عمليات اختبار السياسات محليا وخارجيا، دون أن تكون له ردة فعل، إنه يستقبل فقط دون أن ينفعل" حمار جحا: نعم أيها الأعزاء ..إن الحمار يظل حمارا بغض النظر عن اللون...أسودا كان أم أصهبا...بغض النظر عن الجنس...سواء كان يجر عربة أو محراثا..فالحمار يظل حمار...أتعرفون لماذا؟ الجواب بسيط للغاية، إنها البردعة ...فالبردعة عندما تم تفصيلها، فصلت أساسا على مقاس ظهر الحمار..فهل تليق البردعة على ظهر قط ..على ظهر نسر..كلا ثم كلا إنها لا تلائم إلا ظهر الحمار ..أتعرفون لماذا؟..لأن كل الحيوانات امتنعت عن تقديم مقاسات ظهورها لخياطي اللعبة السياسية ما عدا الحمار المسكين "[2].

[1]– لحسن قناني: جحا لن يبيع حماره مسرحية كوميدية صادمة، ص 43، 44.

[2]– المصدر نفسه: ص 45، 46.

2- الميتامسرح الساخر في " المرتجلة الجديدة " و " مرتجلة فاس " لـــ " محمد الكغاط ".

لم يهدأ ويهنأ بال المسرحيين عند انتقاد الأهوال السياسية والاجتماعية بوسيلة السخرية، بل تعداه إلى مناقشة قضايا المسرح أيضا، فهو حسبهم ينضح بالإعاقات والأعطاب، ومثلهما بالآهات، ومثلما كان الحل عند السرد بصعود ما يصطلح عليه " الميتاسرد "، وفد على المسرح " الميتامسرح " مستغلا ومنشغلا بحيثياته وخفاياه، واضعا واصفا موضحا إياها على خشبته وبلسان صناعه، وقبالة محبيه / الجمهور، ليضطلعوا على ما لا يطلع عليه، ليكونوا على نبأ بما يسبق المسرحية وما يلحقها من تحضير وتفسير وأخذ ورد بين أطراف خطابها (مؤلف، مخرج، ممثل) وحتى نزاع. فالميتامسرح أسقط الستار عن الستار ليفصح عن جماله وخصامه وخصومه، لذا وقبيل الكشف عن ذلك من خلال نموذجين مسرحيين، نتريث بادئا عند المصطلح والمفهوم، وما يعوزهما ويشوبهما من تعدد واهتزاز.

2-1- الميتامسرح تعدد المصطلح وتقلص المفهوم.

كبقية أقرانه من المصطلحات الداخلة علينا، يحوز هذا المصطلح على حصيلة كمية في تناسل أسماء له، ويجوز الزيادة في ذلك من أجل الريادة، في كنف " عدم استقرار المقابل العربي للمصطلح "[1] ووهن الصناعة المصطلحية المحلية، وكل يضع تسميته التي تتوافق ورؤيته البحثية النقدية، وبقي التواضع والوقوف عند مصطلح واحد معلقا إلى أجل لاحق، وأمام هذا الجدل والشغور سالت المصطلحات و " يمكننا أن نضع مقابلات عديدة لمصطلح meta heatre إضافة إلى ما وراء المسرح، كالمسرح الواصف، المسرح الشارح، والمسرح الممسرح، والمسرح الانعكاسي "[2] الذي قنع به " عواد علي " واتخذه رفيقا في بحوثه المسرحية، ويضاف إلى القائمة السابقة مصطلح " المرتجلة " ويمسي تابعا " لمصطلحات أخرى من قبيل الميتامسرح أو الميتامسرحية "[3] والمسرح داخل المسرح، وأمام هذه الشبكة المصطلحية والشائكة النقدية نستقر على " الميتامسرح " كمصطلح مصاحب في دراستنا، لما له من حظوة استعمالية.

---

[1]- عواد علي : غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، د ط ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص 41.

[2]- المرجع نفسه: ص 41.

[3]- بشرى سعيدي: نظريات التحليل النفسي والمسرح ، د ط، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ص 77.

أما إذا اتجهنا صوب المفهوم، فإنه نقيض المصطلح؛ إذ نجد معايير مشتركة به، ونلحظ الإجماع والائتلاف فيه، فهو " إذن، نقد ممسرح، أي يتم بأدوات مسرحية، ولكونه كذلك فإنه يخلق طرقا جديدة لممارسة النقد وبالتالي لممارسة المسرح بشكل يتحقق معه الانسجام والتلاؤم "[1]. هو من وعن المسرح، وإليه وعليه، يفسر بنيته، مدارسة، جمالياته، يرافع لصالح تيار درامي ويوبخ آخر، مع التعليل والاستشهاد، يعرض قضاياه الفنية ويناقشها مع محيطه وأهله، ومع الجمهور، وفي ذلك شعرية خاصة تحسب له، وزيادة موضوعاتية، فـــ " الميتامسرح هو الوجه الثاني لشعرية مسرحية قائمة داخل الإبداع تساهم في بلورة الأفكار المسرحية وتطويرها، لكنها ليست شعرية منغلقة على ذاتها ما دامت لها امتدادات داخل النسق الأدبي العام للعصر الذي أفرزها "[2] وبالميتامسرح تتم المصارحة والمطارحة، ويشتعل النقد " على مرأى ومسمع من الجمهور "[3] و " تشغل آليات مختلفة كالتحويل والسخرية والقلب وتنويع المنظورات وخلق المواجهة والصراع بين التيارات المسرحية وبالتالي بين الأنساق الأدبية "[4] والمضمرة خاصة، بغية التنبيه إلى المستور المسرحي.

وهناك صنفين من الميتامسرح: أول " يتخذ موضوع المسرح ذاته مادة للفعل الدرامي فيُعنى مثلا بتفكيك نصّ مسرحيّ من خلال توظيف الحبكة، لمواجه أحد عناصر بنائه الدرامي "[5] ويأتي بارروديا على نسق المسرحية الأصل، إذ يُقلب الجاد فيها إلى هزل، ويحول الإيجابي إلى سلبي مع تثبيت الشوائب،ويخول المفكك لنفسه تدنيس أركان هذه الحبكة، والشعار المرفوع هنا هذا ما يجب أن يكون، هذا هو المستقيم لا الذي كان فهو سقيم. وصنف ثان يتمثل في " المسرحية التي تؤكد اللعبة المسرحية بوصفها لعبة، وتكسر حالة الإيهام، وتلغي مظاهر التماهي بين الممثل والشخصية...معتمدة في إحداث ذلك أساسا على مبدأ التغريب البريختي "[6] ويتكلم الممثل عن الشخصية المتقمصة، كيف هو معها؟ وكيف حصل عليها؟، وأن ما يجري على الخشبة مجرد تمثيل ولعبة، لكن " عواد علي " لم يذكر

---

[1]– حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ص 67.

[2]– المرجع نفسه : ص 69.

[3]– المرجع نفسه: ص 221.

[4]– المرجع نفسه: ص 64.

[5]– عواد علي : غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ص 43.

[6]– المرجع نفسه: ص 43.

الصنف الثالث الذي يتمحور حول العملية المسرحية برمتها وعرضها ، واكتفى بالمسرحية البارودية وحالة التغريب.

والميتامسرح ليس وليد العصر الحديث، بل ترتد أصوله إلى اليونان، وعرف " منذ بداية تاريخ المسرح في المسرحيات الساتيرية الساخرة التي كانت تَعْقب العروض التراجيدية في المسرح اليوناني وازدهرت في العصر الإليزابيثى "[1] وتُعَقب عن حال ومآل التراجيديا، ويمكن أن يكون حلول الميتامسرح مع كوميديات أريستوفان والضفادع تحديدا، التي حملت " مباراة أدبية ساخنة تدور بين أسخيلوس ويوربيدس "[2].

ومغاربيا وميتامسرحيا صنع المسرح المغربي الاستثناء بإيلائه عناية بالتيمة الميتامسرحية، ويكاد يكون متفردا ووحيدا في هذا عربيا، ولعل التراكم المسرحي تنظيرا وتطبيقا هو العامل الفاعل في هذا السبق، فشوهد تنويع في الأنساق والإتيان على مقومات الحداثة وما بعدها ، ومسايرة التجارب العالمية، ويطل " محمد الكغاط " كأحد أقطاب هذا التوجه، إذ أبان عن مشكلات المسرح والمغربي خاصة، كاشفا عن ما لا يرى ويسمع" ما وراء الصورة " / العرض، ما قبله وما بعده، مفضلا الميتامسرح الكوميدي الساخر مفصلا في سيرورة العملية المسرحية، مؤثرا الشرح المقرن بالنقد، انزوى في مسرحيتيه " المرتجلة الجديدة " و " مرتجلة فاس " إلى خبرته في الكتابة والإخراج والتمثيل ليعلن علنا عن منغصات المسرح، حاول لم فتات العملية التواصلية المسرحية في مرتجلتيه، تاركا شخوصه تتصارح قليلا وتتعاير تتنابز كثيرا ، ويتدخل هو طويلا ليدعم هذا ويدحر ذاك، وينصر فكرته.

وفي غمرة هذا الزحام المسرحي ابتغى " الكغاط " أن يشد الرحال إلى " اللغة الساخرة " لتكون له السند في نقل مشاهد الصدام الدامي بين أطراف المسرحية إلى الجمهور، وهاهو يبرر فعلته هذه: " ولأن مسرحنا يعاني من كل أنواع المصاعب والعراقيل فقد لجأت إلى كتابة المرتجلة من أجل طرحها أمام الجمهور، وذلك بعد أن تبين لي أن الحديث عن المشاكل ليس كمعايشتها أو رؤيتها مجسدة...ولجأت في المرتجلة الجديدة إلى السخرية والضحك وتضخيم المواقف سعيا مني لخلق ما يعرف بالكوميديا السوداء، وقد بالغت في سوداوية هذه الكوميديا لأصل لا إلى أن من الهم ما يضحك،

---

[1]– عواد علي : غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ص 43.

[2]– فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988، ص 85.

ولكن إلى أن الهم إذا زاد عن حده صار مضحكا ...وأن البياض إذا اشتد صار برصا "[1] ويظهر من إدلاء الكاتب أن حجم المصاعب بالمسرح المغربي مهول وقد وصل مرتبة المصائب، هذه المصائب المسرحية لا تفلح وتقنع معها اللغة النقدية الرسمية المباشرة الهادئة المعاتبة، فتحريك هذا المكدس المقدس مسرحيا لا بد أن يكون ملطوما بشيء من التشهير والتشويه الذي قد يحل معهما التجريح، بقصد التشريح، والتفتيش الجيد لجسد المسرحية وكذا التيارات المسرحية المتبعة بالمسرح المغربي والتي لم يستسغ الكاتب النهم الدائم منها وخلل تكييفها مع الخصوصية المغربية.

وكان لممتهني الفن الرابع وِرْد ورَدٌ بالمرتجلتين، فالكل بات محللا مسرحيا مهللا لهذا منفرا من ذاك، وعنهم يعقّب الكغاط ويتوعد " لقد حاول كثير من المهتمين بالمسرح والباحثين فيه، التنبيه إلى ما يعتري مسرحنا من فوضى وتسلط وتصدوا للمتسلطين بمقالات كثيرة تركز الضوء على هذه الجوانب السلبية وممارساتهم وكنت ممن أسهم في هذه الكتابات بمقالات تصدت للرد على أدعياء الكتابة والإخراج والإدارة، ووجدت أخيرا أن المرتجلة خير وسيلة لتبليغ مواقف المسرحيين إلى الجمهور "[2] وبها خير وحيز من الحرية للمناورة بما أن أدوات الكتابة والعرض تشفي غيظ الكاتب، ويشفر عبرهما الرسائل، ويهاجم وينقضّ على فريسته / خصمه المسرحي، هجوا وقدحا، ومدحا يراد به ذما، ومن أهم المناحي المسرحية التي خصها الكغاط في مرتجلته بالسخرية، والتي سنفصل فيها نذكر:

2-2- المؤلف / المخرج.

طفا مؤخرا إلى العلن، صراع الكاتب مع مخرج نصه، احتدام مكث ردحا من الزمن في غياهب الصمت والسّر، لينفجر أخيرا، وارتحل حتى إلى النصوص والعروض، ونوقش بهما، وأُعلمت نقاط الخلاف ، ليتعرف الجميع على حقيقته، فالكاتب صاحب التخييل الورقي مجبر على إهداء ومنح إبداعه طواعية للمخرج، حتى يتسنى له الوقوف على مسرحته، والانتقال إلى حالة الصورة، والفرجة، وأي ارتباك أو تردد في إخراجها يعرض نصه للخطورة الأجناسية، وتفوته المشاهد المرئية، فهو – المؤلف– مجبر لا مخير، غير أنه حائر " وهو يرى وليده وكائنه الإبداعي، وقد انتقل إلى حاضنة

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ط1، المغرب، 1991، ص 07.

[2]– المصدر نفسه: ص 08.

أخرى "[1] والمقام نفسه ينطبق على المخرج الذي لا بد له من نص، فهو مادته الأولية الخام وبسواها لا يمكنه التحرك، فالمخرج مترجم بصري، بيد أنه مترجم غير أمين، لا يستقر على ما جاد به النص، يحوّر فيه وفق رؤيته وإمكانياته المادية ومتطلبات الخشبة، دون استشارة، وهنا مربط الخصام، فنُعت بـــ" ديكتاتور العرض المسرحي "[2] ولتجاوز هذه العقبة، سارع الكتاب إلى حيلة " الإرشادات المسرحية " والاحتماء بها عن بطش المخرج، و" يكتسب النص الإرشادي أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة "[3] تجعل المرسل إليه يعيش خطاب العرض قبل العرض ببنائه لجملة من التخيلات والتوقعات. " تجيب الإرشادات المسرحية عن سؤالين هامين هما " من " و " أين " "[4] ، كيف ؟ ولماذا ؟ فالإرشادات آلية دفاعية، خطة مُوطِنة للخطاب الذي سوف يتعرض لإعادة معالجة ثانية على يد المخرج وكسبيل للحفاظ على نسلهم، وفي المرتجلة الجديدة حضر هذا التسلط ومن الجانبين.

المتسلط المؤلف: ثلاثة دلباكيات ونص.

والقرعة السابعة وصلت للنص.

وما زال ما كتبتش حرف في النص.

اللي قالك النص ساهل يكتب غير نص النص.

غير ربع النص..غير حرف من النص.

غير نص حرف من النص.

" المتسلط المخرج: ما كايناش ما أسهل من كتابة نص مسرحي ..2..3..4..5..100 ديال الناس كيهدرو وها أنت عندك النص.

المتسلط المؤلف: عندي..عندي.. مانقول..دماغي كيقلي ..خصني غير الموضوع..فأين هي الفكرة؟..أعطيني موضوع نعطيك مسرحية، أعطيني فكرة نعطيك نص، خصني راس الخيط، واش

---

[1]– نديم معلا : لغة العرض المسرحي ، ص 34.

[2]– المرجع نفسه: ص 39.

[3]– أن أوبرسفلد : قراءة المسرح ،ص 24.

[4]– المرجع نفسه، ص25.

ظهرلك نتعاونوا على هذا النص "[1]. يحيط هنا المؤلف بمطبات التأليف لصالح المسرح، ويقر أنه فعل عسير رغم استعانته بالسجائر والخمر ويلتهم زمنا ممتدا وجهدا معتبرا ، متحديا من يدلي بالضد، ويجلي علل هذا الصعب، منها الفكرة وقابليتها للأدرمة والموضوع وصناعة حبكة له، مع أحداث وصراع وشخصيات، بينما يستهزئ المخرج بكل هذا ويستصغر أمر الكتابة ساخرا منها ومن صاحبها، معظما الإخراج، " المتسلط المخرج: أنا مخرج..لو كان بغيت نكون مؤلف ما كيناش أسهل منها..شكون يقدر يقول لا "[2] مقترحا حلا ناصحا به " المؤلف " أو " شبه المؤلف " حتى يتحول إلى آلة في إنتاج النصوص، حل عبارة عن تقنية " الاقتباس " أو " الاختلاس " الذي تكاثرث بمسرحنا المغاربي ويكاد ضررها يغلب نفعها وتحولت إلى " اختلاس " فانسلخت النصوص وبهتت جمالياتها، وفرّ منها نفر من الجمهور والنقاد لوقع الاجترار.

" المتسلط المخرج: فكر مزيان ..خوذ شي فكرة ديال شي أحد وأصبغها.

المتسلط المؤلف: خصني نذكر سميتو..وأنا باغي ندير تأليف.تأليف فلان أنا.

المتسلط المخرج: ما شي ضروري تذكر اسم الملهم اديالك..بزاف كيحوفو على النصوص ديال عباد الله وكيقولو ديالهم...ووجهم أحمر...شوف شي نص قديم..
وعجنو..وعركو..ومخضو..وقلبو..وشقلبو..وشوهو..راه الناس ما كيقرو والو..وخا حافظين العناوين

المتسلط المؤلف: وخا...فكر أنت في الإخراج اديالك علا ما نوجد لك النص...

المسلط المخرج: أنا الإخراج ديالي تقريبا واجد ...خصه غير النص اللي يلبسو..."[3]

المخرج يسخر من كيفية صنع ووضع النص ومن اليسر الذي بها، حين يلجأ للاحتيال والنصب وكان نصحه للكاتب بألفاظ هجينة مترادفة أصر على تكرارها والتنويع فيها ، وهي التي لها نفس المعنى تقريبا ألا وهو إخفاء ملامح النص الأصل وإتقان السرقة حتى لا يفضح أمره، نصيحة وعملية منافية لأخلاقيات الفن الدرامي، والتي يبدو من جملة أقوال المخرج أنه متعود على التعامل مع هكذا مؤلفين، وحتى المؤلف المنصوح متواطئ وله سوابق في ذلك، فهو لم يعلق ولم يرفض النصيحة، بل تقبلها ببهجة، وتذكر أن نصه جاهز للعرض أو على وشك ذلك، مؤلف لم يصدق عرض المخرج،

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 20.
[2]– المصدر نفسه: ص 20.
[3]– المصدر نفسه، ص 21،22.

وانتظر حتى يدله على هذا المسلك، رغم أنه دائم العبور منه. مدعيا متظاهرا اللامعرفة تجنبا للمعايرة، وعدم ائتمانه المخرج، الذي هو الآخر خطته الإخراجية حاضرة في غياب النص، في مفارقة عجيبة لآليات العمل المسرحي تدعو للتحسر والخيبة.

يحدث هذا أمام أنظار وأسماع " الناقد " الذي لم يرحمه " الكغاط " بعصاه الساخرة، متهمه باللاموضوعية، والحياد مع الفساد، متخلفا عن الخلق وعن النقد الفذ،الذي ينْصب على النص والعرض، ملحقا إياه بالمؤلف والمخرج، فهو لا يقل عنهما استهتارا، نقاد آثروا مصالحهم وعلاقاتهم الشخصية يجملون القبيح ويقبحون الجميل، وفي عز هذا التخاذل والتواطؤ النقدي عششت الرداءة، وبات الفن المسرحي سوقا مفتوحا يلجه من يشاء، وحتى طرفي الخطاب المؤلف والمخرج لم يعدا يقيمان للناقد وزنا، فحوارهما حول سرقة النصوص كان أمامه، والناقد جالس أعلى السلم ويملك منظارا كبيرا لكنه لا يرى ولا يسمع.

" المتسلط المخرج: رد بالك من ذاك السيد...

المتسلط المؤلف: هداك ما فراسو ما يعاود..ولا أدوى قهوة تسكتو...فأينما بغاها "[1] فأزمة النقد ومأزقه يضاف إلى علل المسرح العربي، إذ لم يتشكل تراكم نقدي قوي، وهناك وهن في مسايرة ومواكبة بعض الأعمال خاصة الهاوية والأسماء الجديدة، وبقي النقد لاصقا عند مسرحيين بعينهم، منكبا عند قضايا محددة كالتأصيل والتجريب واللغة، ما أودى إلى تدهور في الجودة النصية والإخراجية، وتهور بعض المؤلفين والمخرجين في غياب النقد، فاللغة المسرحية كانت وما زالت تصنع السجال نقديا وحتى العراك، أيجب أن نكتب بالفصحى؟ أم بالعامية؟. عادت" المرتجلة الجديدة " إلى هذا، ونطق الناقد عن ذاك، ولم يتفوه عن الاحتيال والصفقات التي أبرمت أمامه، قضية اللغة لم يستطع النقاد الانفصال والفطام عنها، وتركيزهم هذا أضر بالمسرح.

" المتسلط الناقد: ...أعتقد ...بل أظن ...لأن الظن غير الاعتقاد، والاعتقاد غير الظن وأن كان كلاهما ينطوي على حمولة تقترب أولاهما من ثانيتهما بمقدار ما يقترب نص النص من نصف النصف...

والنص بالدارجة يعني النصف...في حين لا يعني النصف بالفصحى النص بالدارجة...ومن هنا وتأسيسا على ما قيل...وانطلاقا مما سيقال...فإن النص المسرحي تركيبة معقدة ...تحتاج إلى تركيبة

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص23،24.

أعقد هي الإخراج"[1] فاتخاذ موقف صريح من لدن الكاتب معدوم في مسألة "اللغة" أو أنه متوجس من إعلانه، مترنحا الوسط، محاولا التمويه والتغطية بشرحه للفظتي "النصف، النُص" "الظن، الاعتقاد " داسا نصرته للفصحى التي تؤكدها الاختيارات اللفظية، التي باشر رصفها والتلاعب بها، حتى يغالط وينتقم من السامعين (المؤلف، المخرج) واتكأ على التركيب الغريب للوحدات اللغوية المعبأة بالنقد واللوم لهما، مع التشديد على إعمال إيقاع ساخر .

" المتسلط الناقد: وتأسيسا على ما تقدم وما تأخر من خروج الخارجين، وإخراج المخرجين ...واستخراج خراج مخارج الخواجات يمكن القول: أن هناك أزمة نصف مسرح بالدارجة...أي أزمة نص بالفصحى ...أي نصف النص، ونص النصف..أما النص الكامل والذي لا يكتمل إلا بالنص الثاني بالدارجة...فيعاني من نقصان الكوادر ..ووفرة الكيادر...وللخروج من هذه الأزمة النصف نصية لا بد من توفر معطيات عديدة...إذا توفرت استطاع مسرحنا أن يخرج بالإخراج على الخوارج "[2] هناك جنوح وهبة إلى تجميع الألفاظ والمبالغة في استخراج اشتقاقات منها، وأحيانا يكفي التشارك في الحروف لتبدو في تراتبية نغمية ملفتة، بغرض السخرية من الطرفين السابق ذكرهم، فسلط عليهم لغته " المتسلط الناقد: الإخراج من فعل خرج الذي تعدى بالألف أي الهمزة...ذلك الألف الذي يشبه العصا على المسرح...فإن الخروج على قواعد الإخراج ...ككتابة الإخراج قبل خروج النص من بطن المؤلف...يعتبر عملية جريئة على الإخراج ...وخروجا على المألوف الذي تعود عليه الخارجون على الإخراج الداخلون ميدان التجديد من أبوابه التي لا محتسب لها "[3] وتفسير كلمة"الإخراج " جاء مطابقا لنظرة الناقد، واستغل حرف الألف وشكله (ا) ليقوم بالتشبيه والتشويه واتهام المخرج بالسطوة، وبعد العصا، رصه مع الخوارج، للإقصاء الذي يقوم به، واستحواذهم على العملية المسرحية وردها منهم وإليهم، وكان هنا التذويت بارزا، من خلال هذا الكيل من الانتقاد الحاد، وأن "الكغاط" كان ضحية للجلاد "المخرج" وحتى "الناقد" فرد وأورد هذه التعسفات والتأسفات في مرتجلته، ليبلغهم إياها،

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 24.

[2]– المصدر نفسه: ص 24،25.

[3]– المصدر نفسه: ص 24.

بمفردات بها سخر، فالكغاط "كمبدع مسرحي اكتوى بنار هذه الممارسات اللامسرحية السائدة في الوسط الفني المغربي، فعمل على معالجتها في قالب مسرحي هو " مسرح داخل المسرح "[1].

2-3- المضمون المسرحي/ الجمهور

عادت مرتجلة " فاس " " والجديدة " إلى مسألة التيمة أو موضوع المسرحية، ووسائط المعالجة الدرامية والتصدير التيماتي لها، والتصوير النهائي، والشد والجذب الذي يحصل بين مؤسسي الإرسال والثبات عند خيار درامي محدد، بقصد الحصول على قبول عند الجمهور، وتلك مهمة محفوفة المخاطر، فالمتفرج / المتلقي متنوع التوجهات، متفرد القراءة والتأويل، وحينها تكون العملية التواصلية في عسر أكبر. وهناك من المسرحيين من لا يأبه ويعتبر لجماليات المسرح وتنقيح إبداعه من الشوائب وتلقيحه بالفنيات التي من شأنها أن تمد رسالته بمناعة ضد صد المتلقي، وعينه على حاجة أخرى ألا وهي العائد المالي، وفي هذا خسران مبين لوظيفة المسرح الإنسانية العلاجية التنويرية.

" المتسلط المؤلف: يكفي أن يعجب الجمهور بما أقدم له..

المسرحي: الجمهور درجات...

المتسلط المؤلف: وأنا أرضي كل درجاته...

المسرحي: يمكن أن ينخدع أحيانا...

المتسلط المؤلف: لا يهمني موقفه بعد أن يغادر القاعة...هكذا أصحاب الأبناك: راجع الحسابات المقبوضة أو المدفوعة قبل مغادرة الشباك..لا مسؤولية على المسرح بعد ذلك

المسرحي: ما يفكر فيه الجمهور...أو ما يفعله بعد مغادرة القاعة هو الأهم...

المتسلط المؤلف: أنت تريد أن تكون مسرحيا خارج الخشبة

المسرحي: لأني أنظر إلى الفن في علاقته بالإنسان...لأني أريد أن أخاطب إنسانية الإنسان...لأني أرى المسرح جسر يصل الإنسان بالإنسان.

[1]- محمد عبد الفتاح: ترويض الحكاية المسرحية مدرسة التمثيل الارتجالي في المسرح الحديث دراسة نقدية ،ط 1، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص 98.

المتسلط المؤلف: تلك مصيبتك...انظر إلى المسرح في علاقته بجيب الجمهور...دغدغ عواطفه بأناملك السحرية دب إلى إبطه كما يدب الفأر إلى الجونة...ليقفز من الضحك وأحيانا ادفعه إلى البكاء..جمهور بسيط يضحك للكلام التافه ...ويقهقه للمواقف التافهة...ويرتاح للمواضيع التافهة.

المسرحي: أنت وأمثالك علمتموه ذلك.

المتسلط المؤلف: وأنت وأمثالك أغرقتموه في الرموز ...والمعميات والمتاهات "[1] فكل الطرق مباحة مفتوحة بحسب المؤلف وتؤدي إلى الجمهور، وإن كان في ذلك مخالفة وخيانة لمبادئ المسرح الإنسانية الجمالية، التي كلها منفعة ومتعة، هذا ما أنزل بعض المسرحيات إلى الابتذال والتهريج، فهكذا أصناف من المؤلفين يؤثرون المادة على الفكرة، مصلحتهم قبل غاية المسرح، تهمهم الآنية لا ما بعدها، ملغين تماما وظيفة المسرح التربوية التثويرية، كما فعل بريخت الذي لا يعترف إلا بالمسرح الذي يثور ويثوّر فيغير.

" الكغاط " ومن الحوارات الممنوحة لـــ " المتسلط المؤلف " منحه كل صفات الطمع والجشع، التي بات يجاهر ويدافع عنها دون أدنى حياء، في ذلك مسخ له، ويعلن أن التفاهة والفكاهة هي المبدأ الجديد لكسب المزيد. وعن الأسلوب أو المدارس المسرحية المتبعة والتي يتم التجريب وفقها أقيمت محاكمات في " مرتجلة فاس " " القاضي1: التهمة: نبش الماضي، والماضي مقدس لا ينبش ...استلهم التراث، والتراث ثروة الأجداد...استعمال التورية...وهي معروفة في البلاغة...وكان عليه أن يستعمل الغموض، وهو الشائع في وقتنا

القاضي2: مجرم خطير وخطير جدا...أتساءل عن كلمة أخطر من خطير...تليق بوصف هذا الخطر تهديد لمصالح العامة والخاصة...تهديد لمصالحنا..استعمال " كذا " بدل الإشارة إلى الكلمة المقصودة...يسمح لنفسه بإضحاك الناس...وهم يريدون البكاء...أحداث داخل ديكور غير مفهوم

القاضي3: ملابس فقيرة لا تبهر المشاهدين الإخلال بقواعد الإلقاء كما قننها الأوائل.

القاضي1: جرائم يعاقب عليها بالإبعاد والنفي والعزل والترحيل والإقصاء "[2]. القضاة يعترضون ويمنعون استعمال الحركة وازدواجية المعنى والغموض الذي يتبعثر عنده تأويل المتلقي، ويداوم في

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 28.

[2]– المصدر نفسه: ص 68.

التفسير، ويقترحون السهولة التعبيرية وسيولة المعنى، حيث كل دال يوافق مدلوله، والمتفرج مثله مثل الإناء الذي يصب أو يفرغ فيه، وهم- القضاة- بفعلتهم هذه يدعون إلى التخلي عن أساسيات الكتابة الحداثية وما بعدها، التي تضبب الفهم وتمسي المسرحية متاهة ولغزا، ذات أحداث منفصلة مقطوعة، نهج درامي اتبعه المسرحيون المغاربة لما يدر من حرية في تحريك المحظور وبلوغ أعماقه، وانتشال كل أطرافه، فلا يمكن للكاتب أو المخرج أن يتخذ من المباشرة أسلوبا وهو يحاكي المآسي والفاجعات الواقعات، فاستعاض عنها بالتلميح والإضمار والرمز والسخرية والفكاهة السوداء، ونعني هنا بخاصة التيمات السياسية، وضياع الحقوق وتصريفها إلى غير أهلها، " ممثل: صار الذيل رأسا، والرأس ذيلا: تذيلت الرؤوس، وترأست الذيول: " تأرذلت " ...و " ذيأست " ...مقبرة على امتداد البصر، قبور مبعثرة بغير نظام ..."[1] .

2-4- الشخصية / الممثل

لم تغف المرتجلة وتخف مشاكل الممثل، المرسل الأخير في العملية الإرسالية المسرحية، فالمؤلف يضع له بعض التحديدات المتمثلة في التشخيصات المختلفة، ويمده بسلسلة أو مجموع الحوارات المؤداة، وفي أحايين كثيرة يمنحه مجموعة من الحركات الجسدية ووضعيات الجلوس والوقوف وحتى اللباس عبر " الإرشادات المسرحية " ولكن تبقى اختيارية، عكس المخرج الذي تكون اختياراته إجبارية على الممثل تطبيقها، هذا ما أفضى إلى نبوع وذيوع خلاف بينهما ، " وليس صحيحا أن الممثل مجرد وعاء يملأ بأفكار الكاتب المسرحي ، صحيح أنه ناقل الخطاب المسرحي ، إلا أنه ليس أداة صماء "[2] بل فعالة متحركة، قد تنقص أو تزيد لمقادير الخطاب ما يتناسب وظروفها وموازاة للسياق العام الذي يرد فيه الخطاب، وتبرز فيه المؤشرات فالممثل في مواجهة مباشرة مع الجمهور؛ ما يُجبره على التصرف وفقا للقراءة التأويلية والسيميائية للمرسل إليه، صراع خفي سابقا جلي حاليا. ومرد عدم التفاهم قُصر على الممثل "الدمية تحديدا "[3] وجعله مجرد آلة ناطقة يتحكم بها المخرج متى شاء وكيف شاء. رجع هنا إلى تلك الحرب الصامتة الباردة بينهما، ضمن المحاكمات الساخرة التي يترأسها القاضي " يزرف "، حوارات أبانت عن ذلك الحمل الثقيل الذي هو على كاهل الممثل، وزر لا

[1]- محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 70، 72.

[2]- نديم معلا : لغة العرض المسرحي، ص 27.

[3]- المرجع نفسه، ص 39.

يراه أو يسمع حسيسه أحد، كشفت أقوال الممثل أيضا عن الدور الموكل وما يسبقه ويلحقه، وأمام القاضي شكا الممثل وبث تعبه والظلم الذي يتعرض له.

" الممثل: كنت نعمسيدي كنمثل فواحد المسرحية...كنت كنقوم بدور الحمار.

يزرف: آه..آه..واش ما وصلكش بلي التمثيل حرام؟ ! ما قريتش كتاب " إقامة الدليل على حرمة التمثيل"

الممثل: قريتو نعماس..

يزرف: هذه حجة ضدك..لوكان مخفتش يقولوا يزرف ظالم. لو كان صفتك الحبس غير على هذي...واش ما كتعرفش باللي تقليد الكفار حرام...

الممثل: عندك الحق نعماس...لكن الحمار– حشاك– اللي قلدت ما كانش كافر...مولاه نعماس ما كانش كافر..وهما بزوج مزالين بالحياة.

يزرف: والحمار..يمكن يشهد؟

الممثل: يمكن له.."[1] والممثل بالمجتمعات العربية ما زال يقبع تحت النظرة الدونية له النافرة منه، بفعل الجدل الجديد القديم حول تحريم التمثيل، وعد هذا السجال من أكبر عوامل تأخر وتعذر دخول المسرح الديار العربية، ويضاف إلى هذه الوضعية الحرجة التي عليها الممثل من تصرفات المخرج، الآمر الناهي، الذي لا حل بيد الممثل سوى الإذعان والطاعة، وإلا سيكون المآل هو الطرد أو الاستبدال.

" الممثل: كنت كنمثل دور الحمار في واحد المسرحية...وبقى صاحبي كينزل علي الثقل.

يزرف: هاد صاحبك حمار، ولا كيمثل دور الحمار؟ !.

الممثل: ممثل ...كمثل مول الحمار..نزل علي في الأول البردعة والشواري...وقالي هذا الديكور..قلت ما كاين باس..من بعد نزل علي دور كبير.

يزرف: بالسلك ولا بلاش؟

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 83، 84.

الممثل: كل حرف في الدور أثقل من الرحى، وكل كلمة أثقل من جبل، وكل جملة أثقل من الأرض وما عليه، وهاد الدور طويل...أطول من ليل امرئ القيس...

يزرف: خلي الموتى عليك...دور لدورك..واختصر..."[1] . الممثل توسل بآليتي التشبيه والكناية الساخرتين في وصفه لوعورة دوره وصعوبة الحوارات المسندة إليه، إذ حلل وبالتتابع الحرف والكلمة فالجملة، التي لم يتمكن من حفظها، ولا يمكنه استظهارها بيسر وسلامة لغوية، هذا ما يورطه مع المخرج والجمهور وقبلها الرسالة المسرحية، مع عدم تحمله عبء قطع الديكور، فاهتدى إلى" انتقاد هذا الواقع، وتقديمه إلى القراء / المتفرجين، في صيغة كاريكاتورية تعتمد السخرية كبعد يفجر اللغة "[2] ويجذب شفقة المتلقي وشوقه لمعرفة المزيد، ومنهم القاضي، تيقنا منه أن هذه الحمية الساخرة للأقوال والشكاوى قد تفلح في إحداث تأثير.

يلحظ خشية الممثل من ذكر الفاعل مع انسيابية في عد جرمه والتسلسل المضحك في ذلك، محتاطا ببنائه للمجهول، لأنه مدرك عواقب الجهر، بيد أن القاضي بات يلح على تسميته علنا، ويذكر ويشدد على الاختصار " الممثل: ...بقيت كنحفظ فيه سنين، حتى مشالي ضو البصر...بلا خروج العقل..

يزرف: ادخل للموضوع..

الممثل: سنين وهو..

يزرف: شكون؟.

الممثل: المخرج

يزرف: وهاد المخرج حمار ولا كيمثل دور الحمار؟

الممثل: بزوج نعماس...سنين وحنا..زد للقدام..لا ارجع للور..لا سر لليمين..لا سر لليسار..اجلس..لا أوقف..لا غني..لا انبح..وما كاين نعمسيدي غير الوالدين والأديان كتشير "[3] وبعد أن أبان الممثل عن المتهم، أعلم أيضا بمتاعب التدريبات التي تكون تحت إشراف المخرج، وأن العرض الذي يشاهد تسبقه

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 84، 85.

[2]– محمد عبد الفتاح: ترويض الحكاية المسرحية مدرسة التمثيل الارتجالي في المسرح الحديث دراسة نقدية ،ص 93.

[3]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 85.

استعدادات ضخمة طويلة وشاقة، تستنزف جهدا من الممثل حتى يكون في جاهزية تامة، ويؤدي كل حركة في مكانها وزمانها المعلومين، لكن ماذا لو أراد الممثل إضافة حركة أو كلمة؟ ماذا لو تخلى عن مقطع وإيماء وعوضه بآخر؟ ماذا لو أبدى رأيه بقطع السينوغرافيا؟ هل سيرضى بذلك ولي عمله المخرج؟ هذا ما سرده الممثل على القاضي، مستعملا الكاريكاتير أثناء سرده المشهد، مشهد من مسرحية سابقة، حيث غلبت وعينت ألفاظ القسوة والمأساة التي تلتصق باللاصدق والعجائبي والتخييل داخل الحقيقة. فالممثل يريد الانتقام من مخرجه، ويقدم كل الأدلة التي يمكنها أن تورطه، فيكون حكم القاضي لصالحه

" الممثل: واحد نهار سخفت...وطحت للأرض..جاو الأصدقاء اديال.و

يزرف: شكون هو؟.

الممثل: المخرج.

يزرف: اختصر.

الممثل: جاو يساعدوني باه نوقف..واحد من اليدين وواحد من الرجلين ، وواحد من الرأس ...كنت سخفان ولساني خارج بغا المخرج يقعدني من لساني تقطع لو في يدو...حقي في حجر الله وحجرك أسيدي يزرف"[1] . هناك إعادة للصياغة التعبيرية، فكرر القاضي طلبه باختصار، والتكرار من طرف الممثل يحيل على هول المعاناة وعلى حجم الكبت، مع استمرار البناء للمجهول، للعقدة النفسية للمثل اتجاه المخرج، في تقابلية منتجة للفكاهة.

عبء ظلم المخرج أو تسلطه، يضاف إلى هم الرسالة / المغزى، المطالب الممثل بإيصاله المحكم، يؤسفه أن يحاكي المآسي " المسرحي: أيها الضوء المنبعث من مكان ما من الأعلى، ورغم سرعتك ...يستطيع أي جسم جامد لا إحساس له إيقافك... لكنك لا تبخل بنورك رغم ذلك..تطوف..تدور..كما سيزيف يدور..كما الأرض تدور..كما العربي يدور..يدور حول بقعة الضوء...لا يدخلها...لا تدخله..الضوء في واد ونحن في واد "[2] وحده الظلام مسيطرا في انتظار حلول البياض.

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص 85، 86.

[2]– المصدر نفسه: ص 26.

2-5- ابتذال الأقوال.

كما اصطلح عليها حسن يوسفي، أي القيام البعثرة للدال والمصحوبة بالعبثية فيه كذلك، ويتم هذا بالتلاعب الساخر بالألفاظ والإتيان بها من كل حدب، وتثبيتها دون ضرورة سياقية، حيث تبدو غريبة شاذة، متطرفة غير متطرقة لمعنى معين، وهذه " المؤثرات العبثية في لغة الحوار، منها على الخصوص ما يسميه التداوليون بابتذال الأقوال "[1] وجنوحها إلى البذاءة، وشوهد هذا في مسرح العبث، وكأن المهم هو القول لا فائدته، فلتكن الوفرة الكمية للدال، وهي عملية تستخدم عادة للتمويه وإحلال فترات من الراحة للمرسل إليه، ووضعه في جو مضحك تماما، طريقة تتقاطع مع "الارتياح الكوميدي "لشكسبير، و"الكغاط" ركن إلى هذا في بعض النواحي المسرحية في مرتجلتيه، حيث تخرج الشخصيات تباعا عن السياق الحواري وتلج آخر، دون أدنى تمهيد أو تسبيق، حوارات بها خواء دلالي ولا تستلزم استهلاك هذا الكم والحشد الملفوظاتي، إذ أن هذا التضخيم والتهويل يتحول إل مهرجان ألفاظ

" المتسلط المخرج: أنا عرفتو آش بغا يقول

المتسلط المؤلف: ما يهمناش آش بغا يقول

المتسلط الناقد:باش ما يحسابوش راحنا حمير

المتسلط المخرج: حمير..احنا حمير

المتسلط المؤلف: قالك احنا حمير؟ !

المتسلط الناقد: لا..قالك احنا بحال الحمير..

المتسلط المخرج: لا ..بغا يقول..الجمهور ما كيفهموش

المتسلط المؤلف: لا..بغا يقول: احنا ما نركزوش

المتسلط المخرج: لا ما بغاش يقول

المتسلط الناقد: لا.. بغا..ما بغاش

المتسلط المؤلف: يقول

[1]-حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي،ص 222.

المتسلط الناقد: ما يقولش

المتسلط المخرج: أنا نقوللكم

المتسلط المؤلف: هو يقولنا

المتسلط الناقد: انت تقولنا "[1] هي دورة لفظية بين المتسلطين الثلاث، تتسم بالفوضى واللامعنى، مبتغاها إطالة الحوار، حوار منزوع الفاعلية، ينزع إلى التهريج والتداول على القول المتلاعب به، وكأنها لعبة أقوال للتسلية ، ويتحول المتحاورين إلى مهرجين مؤقتا عبر هذا اللغو الساخر، ويستهدفون أي سانحة للخروج بالحوار إلى الهراء، وتمديد الجمل والتفسير الاعتباطي، " المتسلط المخرج: على الكرسي الذي يدور...أو الذي لا يدور..إذا كانت شخصية المدير تدور..فالأحسن أن يدور الكرسي، وإذا كانت شخصيته لا تدور..فالكرسي لا يدور.."[2] ويزج بهذه الآلية لاستدرار الفكاهة، وهنا أحالت على حالة الهرج التي تسبق المسرحية وحالة التضارب الحاصل بين المسرحيين، كل يفرز سبيلا لفكرته وبرمي اقتراحات الطرف الآخر.

[1]– محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ص38،39.

[2]– المصدر نفسه: ص 40.

خاتمة

تفرعت السخرية في المسرح المغاربي إلى أساليب عدّة، وتفرغت لمحاكاة أفعال شتى، واتُخذت كأداة نقد وردع وانتقام وتفكه، واتحدت مع تقنيات أخرى في سعيها هذا، وبتوطينها على جسد المسرحية يُترقب ويتوقع وقوع جمالية تلق وتأثير، وعن هذه التقنية الفنية والاستراتيجية اللغوية الإقناعية بالمسرحية المغاربية، نقدم النتائج التالية كخاتمة لبحثنا هذا:

– حلول الفن المسرحي بالديار المغاربية كان متأخرا ومتأثرا ؛ إذ عُرف مشرقا بادئا، وبعد أن غُرف منه هناك، تم السفر به إلى هنا عبر الفرق المسرحية.

– شكل المسير والمسار الجغرافي للفرق المسرحية المشرقية عامل حسم في السبق المغاربي للفن الرابع، فكانت لتونس الريادة والمغرب الختام.

– افتك المغاربة من الفرق المسرحية المصرية والسورية خيوط وخطوط العملية الدرامية بنصها وعرضها، متحفظين ممتنعين عن الموضوعات، التي كانت متوقفة عند التاريخ الغابر وانتصاراته، فأخذوا التقنية وراحوا يمسرحون حاضرهم المحاصر المعاصر.

– توغل المفعول المسرحي التاريخي للفرق المشرقية بتونس، تشرب وتسرب عسر اقتلاعه واستبداله إلا في وقت لاحق، إذ ظل مسرحها راكنا راكدا عند حصون التاريخ وفخامة اللغة والهوة مع السياق الخارجي والخصوصية المحلية.

– يحسن للمغرب البداية العلمية المدرسية للفن المسرحي، إذ نشأ من داخل الثانويات أيضا.

– كُبل الفعل المسرحي المغاربي أثناء الاستعمار بالرقابة عليه لمقاصده التنويرية الدعائية للحرية، فاكتفي بمسرحيات تزج بالفكاهة سطحا وتعج بقيم الشجب للآخر/ المستعمر، والجذب للهوية الإسلامية العربية.

– بعد الاستقلال هرعت وفزعت حكومات المنطقة لتأميم المسارح، تأميم بمنزلة التكميم، أعاد العمل المسرحي إلى التقييد والتقليم مرة أخرى.

– يحسب لهواة المسرح المغاربي تفانيهم في التنويع الموضوعاتي والتجريب اللامتناهي والمواكبة والجرأة في المحاكاة، لغياب الدعم المالي الحكومي وحب المسرح لأنه مسرح.

– موليير ومسرحه جثما على المسرح المغاربي لفترة ليست بالوجيزة؛ لمبرر التاريخ واللغة والتقنية الفنية المرحة لهذا المسرحي، والمصادفة التي حصلت مع الظرف المغاربي الحرج، فصودق على اقتباس أعماله، أخذ بلغ مرحلة الإفراط فكان النهي والتحذير منه للنأي عنه.

– هناك شبه شلل في التأليف المسرحي مغاربيا، فنودي على الاقتباس لتجنب مضار الفراغ الدرامي، بيد أن هذه المناداة انقلبت إلى مشاداة عشية التوكؤ على هذه الآلية والعبث وسوء التصرف في النصوص والتكاسل عن الكتابة للمسرح، فتحولت الخشبة إلى مستهلك مجتر مجبر.

– بين التأصيل والتجريب جال المسرح المغاربي وتاه، فالحفر عن شكل مسرحي أصيل كان شاقا مع تباين في الحصيلة، وغاب التوازن، وأعيب عليه التقليد للتراث والتقليل من تجديد هذا التراث، فرجع إلى التأصيل بالتجريب.

– يضع الخطاب المسرحي الإمتاع والإقناع كهدف لا بد من تحصيله وتجميع وتصنيع وتحصين كل ما يؤدي إلى ذلك، عليه سالت تقنيات عدة لتؤازر هذا المنشود، وتصطف لإبلاغ المقصود، قصدية يتعذر مراتٍ الجهر بها لإقامتها بين جنبات المحظور، ففُرّ إلى السخرية ومدخراتها البلاغية التصويرية.

– تتجاور وتتحاور السخرية كمصطلح مع مصلحات أخرى تكاد تكون مرادفة وتكوّن معها شبكة مصطلحات متعاطفة متقاطعة في نقاط كثيرة ومنفصلة في قليلة، ومنها التهكم والهزل والهجاء والنقد والمفارقة والفكاهة.

– بعربيتنا وأدبها تُقرن السخرية بالهزل ولا تفترق عنه، وكغيره من المصطلحات يئن من سوء الفرز والضبط والماهية.

– السخرية في مفهومها لها أذرع في علوم أخرى خلاف الأدب، على غرار الفلسفة وعلمي النفس والاجتماع، إلا أنها تلتقي عند دورها الشديد في المعالجة إن قَدر وقُدر استعمالها لا هي تنزل منزل التهريج ولا تعلو لتبلغ التجريح.

– أسلوب السخرية قوامه المعنى المزدوج؛ إذ تلقي بواحد أولي مخاتل مخادع وتحتفظ بالثاني السليم، وبين الأول والثاني مسافة من التضاد والتناقض، وتلفي للمتلقي عملية التفسير بالفرز بينهما وتتبع بعض الطُعم الملقى الذي به تثير طَمَع متلقيها.

– تُحدث السخرية حركية غير طبيعية واعتيادية داخل التركيب اللغوي والمشهدي، شعارها الخلط وتبديل الدوال لمدلولاتها.والسياق لألفاظه.

– الخلل الذي تصنعه السخرية بغرائبية وعدم مطابقة التعبير لمعناه المسلّم من التأويل الأول ، يحدث هزة وأزمة عند المرسلة إليه حين يحس بهذا الجدل الجمالي فيلجأ إلى إعادة ترتيب التركيب على وجه آخر غير المهدى المفخخ.

– نسب سطوتها هي من تحدد إن كانت هذه المسرحية ساخرة، أو بها ملمح لها، فكلما تزايدت السخرية بالمسرحية كانت ساخرة، وإذا تضاءلت كانت بها سخرية وفقط.

– أصل السخرية المسرح؛ ومنه مشت إلى بقية الأجناس الأدبية، يشار إلى أريستوفان أنه الرائد السباق، وأن ضفادعه كانت الإشهار الأول للسخرية، لتتوالى بعدها الأعمال.

– مسرحيون كانت السخرية ونوعية توظيفها وصلح هدفها طريقا لشهرة أعمالهم كموليير وبرنارد شو، ومغاربيا كان " رشيد قسنطيني " " سلالي علي " و" الطيب العلج " " الصديقي " وغيرهم.

– ذاتية وموضوعية فنية؛ هي أهم الدوافع التي أدت إلى تأسس السخرية كركن جمالي وطرف نقدي هجائي إصلاحي بالمسرحيات المغاربية، وتمنح الذات الموظفة معبرا للنفاذ إلى أعماق التيمة المعالجة، خاصة إن كانت على مشارف الخطوط الحمر أو متجاوزة إياها قليلا.

– سجلت السخرية حضورها مع الطلائع الأولى للمسرح المغاربي؛ الذي حل كوميديا خالصا، ثم أُرغم على مزجها بالتراجيديا / المأساة، لمأساة الحالية، فلم يكن مجديا ومعقولا الاستمرار في إتباع والإبداع في أسلوب الفكاهة البيضاء المشمئز منها لتنافرها مع المقام، لتترك مكانها للسوداء، فكان أن أمسينا نشاهد مسرحيات من الكوميديا السوداء أو التراجيكوميديا.

– عثر في مسرح العبث على بعض الشبه مع الفعل الدرامي العربي، ألا وهو فوضى السياسة والمجتمع ، والبعثرة في القرارات والتعثر الاقتصادي والثقافي، إلى جانب بث العبث في عناصر البناء الدرامي، لم يعد يُأبه بالوحدات الثلاث (الفعل، الزمان، المكان) ويعتد بالصراع والحدث والحبكة.تخلِ جاء في زمنه وتزامن مع وهن في الكتابة للمسرح والشروط الفنية للمسرحية.

– ألفينا بمدوناتنا المقترحة والمدروسة قسطا من السّخر، سخرية تباينت آليات إنتاجها وتصديرها للمستهلك/ المتلقي، حيث تراوحت بين الصريحة الظاهرة والمضمرة الخافية، والآليات هذه تتواءم والمعنى المقدم.

– " عبد الكريم برشيد " المغربي المسرحي، اختار من السخرية منهجا وموقفا وملجأ للانتقاد والانتقام من السلوكات العرجاء، وأسلوبا في محاكاة ومحاكمة بعض النماذج العربية المريبة، فطفا في مسرحيتيه " امرؤ القيس في باريس " و" اسمع يا عبد السميع " اللغة الساخرة مع الكاريكاتير اللفظي المفضيين للفكاهة؛ ضحك بالكاد يطل حتى يبطل لبشاعة المثير والمؤشر.

– يختفي " عبد الكريم برشيد " وراء الشخصيات التراثية العربية ليحتفي بالسخرية معهم من الحاضر، وكأن به يقول الماضي مستمر ولا حاضر يلحقه، وما " امرؤ القيس " إلا مثالا.حين أعاده من التاريخ ليبعثه يحاور ويناور الزمن العربي الحالي لكن في شخصية أمير عربي مدلل مدجج بالمال والجاه، واختار أن تكون " باريس " مكان هذا الحوار والخواء الفكري والسياسي والهوياتي، الذي قدمه للمتلقي فأحسن تقديمه عبر السخرية ومشتقاتها.

– الصورة الكاريكاتورية / الكاريكاتير اللفظي، أو حين ينوب اللفظ عن الرسم والخط وتحركاته، لكن يعضده في الوظيفة النقدية الهجائية الإشهارية، فتتحد بنية لغوية نازلة هازئة بالمعنى متلاعبة به لتشكل صورة بصرية متخيلة غاية في الدقة، وما على المتلقي سوى تعويض اللفظ بالرسم، والبحث عن الدلالة السليمة من السقيمة.وفي " امرؤ القيس في باريس " كاريكاتير مس المكان / الوطن / القبيلة(الجاهلية المعاصرة)، والزمان (الماضي في الحاضر)، والمجتمع العربي / الاستلاب الهوياتي.

– تضع السخرية المقصود بها في مزار ومزاد علني للضحك منه والإضحاك عليه، وتضخ كل ما من شأنه إعلاء هذا الضحك والإعلام به، كالتهكم المأساوي والمدح في معرض الذم، والتغبية والتهويل والتمويه والتورية، كما فعل بـــ " امرؤ القيس " الأمير العربي الضال الذي زاده الكاتب ضلالة وحمقا وفسقا وكأن به مهرج لا أمير على مشارف أن يكون ملكا.

– في " اسمع يا عبد السميع " توسم بالملهاة لترصد وتنقل المأساة، مأساة " عبد السميع " الذي يعيش الضياع الذاتي / الداخلي والخارجي / الاجتماعي، فكان الضياع على الضياع، فتشكلت هنا التراجيكوميديا التي تكون سخريتها سوداء ناقمة تكاد تجف من الفكاهة، سخرية تتكئ على ألفاظ القسوة

والشفقة وتضعها في سياق ساخر، ليكون المرسل إليه على موعد مع سباق مع التأويل الذي يتم بإزالة الغلاف الخارجي الهزلي للمعنى والإبقاء على الأصلي المؤلم.

– في "اسمع يا عبد السميع" يجابه البطل "عبد السميع" البؤس ويدفع به بالسخرية من ذاته والآخرين، فالكل يَصِفُه ويَصِفه بالجنون والهذيان ويرد عليهم باللاسمع ويبالغ في جنونه وجنونهم، بالتنكر حينا وعيشه اللاواقع في الواقع.

– التأبط بأسلوب السخرية وبلاغتها بالمسرحية يوفر لصاحبه فرصة التنصل من مسؤولية أقواله وأفعاله حال وقوعه في المساءلة أو المتابعة؛ لأن المعنى المقدم المضلل عادة ما يكون في حماية وتمويه الحقيقي الذي به القصدية.

– القبح / الغروتيسك يضخم السخرية؛ لأنه فن التشويه والتشهير، يلعب ويعبث بالمقصود حد البشاعة المودية للاشمئزاز، وحين يبلغ التشويه مداه ودرجاته القصوى يقدم للمتلقي في صورة غريبة تبعث على الدهشة والخيبة لفرط التداخل بين المتناقضات وانسجام اللامعقول، كأن يصير الأمير " امرؤ القيس " شحاذا يتسول النصيحة والتدبير، نزع عنه الكاتب عقله وجعله يعيش على نفقة عقول الآخرين عربا وعجما، قالبا مركزيته هامشا أم تحته.

– تهكم " برشيد " في مسرحيتيه، لم يكن تهكما شخصيا يعني به شخصياته، بقدر ما يهزأ بالسياسة المتبعة في اختيار الحكام والعشوائية في التسيير، ويقبع خلف هذا الكم من السخر كتلة من الصدق والألم.

– اللفظ في الكتابة الساخرة لا يؤتمن ظاهره المشع بصدق وأمانة دلالته، إلا بفحص السالف والتالي من الألفاظ مع حسن التنسيق وتتبع المقام المقول فيه، ولنا في المدح في معرض الذم والجد في سياق الهزل مثالين عن ذلك.

– عقلنة اللامعقول وجعله ساري المفعول، تقنية لا تترك لإدراك سخرية أشد نفعا ووقعا؛ بها مفارقة صادمة تهدم أفق توقع المتلقي هدما يصعب ترميمه من فرط الدهشة والعجائبية التي تحل به، وهنا تبلغ جمالية التأثير والتلقي درجات علا، ويدوم هذا الأثر أو اللذة حتى ما بعد التلقي، ببقاء الصدى بذهن المتلقي.

– يمكن ويوكل للسخرية أن تكون حجاجا، أي الحجاج بالسخرية؛ لما لها من سلاسة وسلامة في النفاذ إلى عقل وعاطفة المتلقي فترديه ضاحكا أو باكيا، وترده مقتنعا، فالمراوغة والمشاكسة التي تحصل مع المعنى والمعني والتي تتبناها السخرية تخلف تذوقا جماليا مميزا يشرع شهية المتلقي لها، وكذلك شرحها اللعوب للمستور.

– لم يكتف باستراتيجية السخرية في المواضيع السياسية وما يشتق عنها، بل وصلت أيضا إلى المسرح واستعملها الميتامسرح، مباشِرة توضيح عمل كل طرف إرسالي مؤلف / مخرج / ممثل وغير إرسالي كالناقد والجمهور، مبينة الخلل الذي تشهده المسرحيات العربية والصراع الدامي بين هؤلاء، إذ بالغت من حجم هذه الأخطاء بزيادة الشوائب المضحكة عليها، كما كان ذلك في " مرتجلة فاس " و " المرتجلة الجديدة " للكغاط.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: المصادر.

01- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، د ط، دار المعرفة، الجزائر،2013.

02- عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

03- عبد الكريم برشيد: " امرؤ القيس في باريس " – احتفال مسرحي،د ط، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، 1997.

04- لحسن قناني، مسرحيتان، صهيل الذاكرة الجريحة، واك واك الحق، مطبوعات الأندلس، وجدة، المغرب، ط 2016،1.

05- لحسن قناني: جحا لن يبيع حماره مسرحية كوميدية صادمة، ط 1، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، 2014.

06- محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس مشروعا عرضين مسرحيين، ط1، المغرب، 1991.

ثانيا: المعاجم.

07- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984

08- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج 1، دار الكتب العلمية، 1994.

09- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955

ثالثا: المراجع العربية.

10- إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986.

11- إبرهيم حمادة: طبيعة الدراما، د ط، دار المعارف، 1977.

12- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط 1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ،مصر ،2006.

13- أحمد المديني: الأدب المغربي الحديث، د ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1983.

14- أحمد أمين: النقد الأدبي، ج 1، د ط، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1952.

15- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،د ط، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

16- أحمد عثمان: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، د ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

17- أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ط 1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

18- أديب السلاوي :المسرح المغربي من أين ؟ وإلى أين ؟ ،د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،1975.

19- أسماء خوالدية: الفكه في قصص كرامات الصوفية بين التقديس والتحميق، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت ،لبنان، 2015.

20- آصف دريباني: السخرية في شعر نديم محمد، ط 1، دار الجنان للنشر والتوزيع ، المملكة الأردنية الهاشمية، 2016.

21- أمينة الدهري : الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ط 1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

22- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط 1، وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، 2001.

23- بشرى سعيدي: نظريات التحليل النفسي والمسرح ، د ط، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن.

24- بكر العزاوي: الخطاب والحجاج، ط 1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2010.

25- جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986.

26- جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، د ط، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

27- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، ط 1، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2009.

28- جميل حمداوي: من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، د ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

29- حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، د ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1982.

30- حسان الباهي : المغالطات في الخطاب اليومي: مقاربة تداولية،ط 2، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2014.

31- حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ط 1، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، 2011.

32- حسن بوسبعي :المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة ،ط 1 ،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ،وزارة الثقافة، المملكة،المغربية، 2015.

33- حسن حمادة: مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، د ط، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، 2002.

34- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر،2004.

35- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف.

36- حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، منشورات إتحاد كتاب المغرب.

37- حسين خربوش: الفكاهة الأندلسية دراسة نقدية تطبيقية، منشورات جامعة اليرموك، عمان، الأردن.

38- حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط 1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

39- حمادة إبراهيم : اللغة الدرامية العناصر الغير منطوقة والعناصر المنطوقة،ط 1 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،مصر ،2005،.

40- حمدي التورج: السخرية واللقطة السحرية دراسة نقدية لأعمال الكاتب عمر طاهر،

41- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية، في شؤون العتبة النصية، د ط، دار التكوين06.

42- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ ،تنظير ، تحليل) د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،دمشق سوريا.

43- رابح محمد العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب " التربيع والتدوير " و "البخلاء " و " الحيوان "، دار الكتاب الثقافي .

44- رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بيتر سلوترديك ، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2016.

45- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

46- رشيد الراضي: الحجاج والمغالطة من الحوار في العقل إلى العقل في الحوار، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2010.

47- رضوى عاشور: الحداثة الممكنة الشدياق والساق على الساق البداية الأولى في الأدب العربي الحديث، ط 1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009.

48- رفعت زكي ومحمد عفيفي: المدارس الأدبية الأوربية وأثرها في الأدب العربي، ط 1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1992، مصر.

49- سامية الذريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

50- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، د ط، مكتبة غريب، القاهرة.

51- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

52- شاكر عبد الحميد وآخرون: الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي،ط 1، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، 2004.

53- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ،ط 2، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007.

54- عادل مصطفى : المغالطات المنطقية طبيعتنا الثانية وخبزنا اليومي(فصول في المنطق غير الصوري)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2017، ص 59.

55- عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1984.

56- عبد الحليم حنفي: التصوير الساخر في القرآن الكريم، د ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1992.

57- عبد الرحمان بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، د ط ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2014.

58- عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، 1999.

59- عبد الغفار عيد: أدب الفكاهة عند الجاحظ، ط 1،مطبعة السعادة، 1982.

60- عبد الفتاح عوض: السخرية في روايات باييستير دراسة لغوية سيكولوجية، ط 1، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الهرم، 2001.

61- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987.

62- عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، 1996.

63- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن ، ط 1 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1985.

64- عبد اللطيف حمزة: الفاشوش في حكم قراقوش لابن مماتي.

65- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر،قضايا ورؤى وتجارب،د طذ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

66- عبد الله البهلول: في بلاغة الخطاب الأدبي بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم، ط 1، قرطاج للنشر والتوزيع، 2007.

67- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954،د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983،.

68- عبد الناصر حسن محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د ط، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002.

69- عبد النبي ذاكر: العين الساخرة أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربية، ط 1، المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، 2000.

70- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، 2004.

71- عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ط 1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2013.

72- عبد الواحد لؤلؤة :موسوعة المصطلح النقدي،مجلد 4، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993.

73- عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، د ط، دار دجلة، 2010.

74- علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ط 3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979.

75- علي إسماعيل :أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر ،دط ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة.

76- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1940.

77- علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح ، ط 1 ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2012.

78- عمر الدسوقي :المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،د ط ، دار الفكر العربي للطباعة، د ت.

79- عمر الدقاق، محمد نجيب السلامي، مراد عبد الرحمان مبروك: ملامح النثر الحديث وفنونه، ط 1 ، دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، 1997.

80- عمر سعادة: المسرح وجمالياته، د ط، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2015.

81- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، د ط ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان.

82- فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988.

83- قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، ط 1، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، 2007.

84- كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة إبراهيم حمادة، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

85- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور،د ط ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة، مصر ،د ت.

86- لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

87- ماري إلياس ،حنان قصب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان، لبنان، 1997.

88- مجموعة من الباحثين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر،د ط، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون الحكمة، 1999.

89- مجموعة من المؤلفين: القصة القصيرة الروسية الساخرة، ترجمة، نزار عيون السود، ط 1، دار لمدى، بيروت، لبنان، 2006.

90- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2013.

91- محمد أحمد أنقار: بلاغة التصوير في قصص مصطفى يعلى، د ط، الخليج العربي، تطوان، المغرب.

92- محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد، العراق، 1983.

93- محمد إسماعيل الجاويش: ابتسامات جحا الساخر، د ط، العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

94- محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ط 2، مكتبة الآداب ،القاهرة، مصر، 2006.

95- محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ، ط 2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2012.

96- محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات ،ط 1 ،دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ،1986.

97- محمد بري العواني: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، د ط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013.

98- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفينية،ط 1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2016.

99- محمد حسام الدين السماعيلي: ساخرون وثوار دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي، العربي للنشر والتوزيع.

100- محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية،د ط، مكتبة الآداب بالجماميزت، دت

101- محمد رجب النجار: الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، د ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2015.

102- محمد رجب النجار: جحا العربي، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

103- محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي ،د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ،1980.

104- محمد صولة: مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض، ط 1، مطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2014.

105- محمد عبد الفتاح: ترويض الحكاية المسرحية مدرسة التمثيل الارتجالي في المسرح الحديث دراسة نقدية ،ط 1، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.

106- محمد علي الكردي: الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

107- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي عربي، د ط، مكتبة لبنان، 1996.

108- محمد عناني: فن الكوميديا، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

109- محمد مشبال: بلاغة النادرة، ط 2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، المغرب، 2001.

110- محمد مشبال: البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، د ط، منشورات كلية الآداب،جامعة عبد المالك سعدي، تطوان، المغرب ، 2000.

111- محمد مشبال: البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، 2010.

112- محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط 3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

109- محمد نبيه حجاب: بلاغة الكتاب في العصر العباسي دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب، ط 2، مكتبة الطالب الجامعي، 1986.

113- محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي أنموذجا، ط 1، طوب برس ،الرباط، المغرب، 2010.

114- محيي الدين اللاذقاني: آباء الحداثة العربية مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، ط 1، دار مدارك للنشر ، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2003.

115- مسلم حسيب نسيب: جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، ط 1، دار السياب، لندن، 2007.

116- منصور الثعالبي : الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق، عائشة حسين فريد، د ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

117- منصور عمايرة: تحولات في الفرجة المسرحية، ط 1، دار مكتبة المحتسب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013.

118- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

119- نبيل راغب: الأدب الساخر، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

120- نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، 1996.

121- نجم الدين سمان: إضاءات مسرحية: مقالات عروض، آراء، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

122- نجيب سرور: حوار في المسرح، د ط ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969،.

123- نديم معلا: لغة العرض المسرحي، د ط، المدى.

124- نعيم عطية: اثنا عشر مسرحية مختارة من المسرح اليوناني الحديث، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،2009.

125- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

126- هشام جابر: النكتة السياسية عند العرب بين السخرية البريئة والحرب النفسية، د ط، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 2009.

127- وضاء قحطان حميد: المفهوم السياسي في النص المسرحي، ط 1، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة، العراق، 2019.

128- ياسين بوعلي: بيان الحد بين الهزل والجد دراسة في أدب النكتة، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1996.

رابعا: المراجع المترجمة.

- الأردايس نيكول:
129- المسرحية العالمية، ج 2، ترجمة، محمد حامد شوكت، ط 1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 2000.
130- المسرحية العالمية، ج 3، ترجمة، عبد الله عبد الحافظ متولي، ط 1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 2000.
131- علم المسرحية، ترجمة، دريني خشبة، ط 2، دار سعاد الصباح ، الكويت، 1992.
132- المسرحية العالمية، ترجمة، عثمان نوبة، مراجعة، حسن محمود، ج 1، ط 1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 2000.
133- أرسطو : فن الشعر ، ترجمة ، إبراهيم حمادة ، د ط ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د ت.
134- إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث مدخل إلى المسرح والدراما، ترجمة، يوسف عبد المسيح ثروت، ط 2، در الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق، 1986،.
135- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم، سعيد بنكراد، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضلء، المغرب، 2016
136- إلرودإش وجان كوهن وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وتقديم ، محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996.
137- آن أوبرسفليد: قراءة المسرح، ترجمة، مي التلمساني، د ط، المجلس الأعلى للآثار، مصر.
138- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مجلد1، تعريب، خليل أحمد خليل، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 2001.
139- أوجين يونسكو: الأعمال الكاملة ليونسكو، ج 1، ترجمة، حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
140- باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة، ميشال ف خطار، مراجعة، نبيل أبو مراد، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2015.
141- بول ساركي :الأدب العربي الحديث ،ترجمة، هند تركي، مكتبة العبيكان
142- تزفيتان تودوروف: شعرية النثر (مختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود،ترجمة، عدنان محمود محمد، مراجعة، جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
143- تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة ،توفيق المؤذن، ط 1، دار الفرابي، لبنان، 1981.

144- ج ل ستيان : الدراما الحديثة بين النظريةوالتطبيق ، ترجمة محمد جمول ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1990.

145- جان بيير رينجر: قراءة المسرح المعاصر، ترجمة، حمادة إبراهيم، مراجعة، رفيق الصبان، مركز اللغات والترجمة.

146- جورج برنارد شو: السلاح والإنسان، كانديدا، رجل المقادير، ترجمة وتقديم، محمود علي مراد، مراجعة، عبد الراق العدواني، د ط، وزارة الإعلام، الكويت، 1973،.

147- جورج لوكاتش: تاريخ تطور الدراما الحديثة، ج 1، ترجمة، كمال عيد، تحرير، ماجد مصطفى العيني، ط 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2016.

148- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مراجعة، ميشال زكرياء، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2008.

149- داوسن، س و: الدراما والدرامية، ترجمة، جعفر صادق الخليلي، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1989.

150- رامون ماريا انكلان: أضواء بوهيمية، ترجمة، ثريا سعد الدين شلبي، ط 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2008.

151- صموييل بيكيت: في انتظار غودو، ترجمة وتقديم، بول شاوون، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2009.

152- علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926- 1932 ، ترجمة ، أحمد منور، د ط، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.

153- فرانشيسكو رويث رامون: تاريخ المسرح الإسباني منذ بداياته وحتى 1900، ترجمة، السيد عبد الظاهر، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، 2002.

154- فيتو باندولفي: تاريخ المسرح، ترجمة، إلياس زحلاوي، ج 3، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1984.

155- فيدريكو غرسية لوركا: حين تمضي خمس سنوات (أسطورة الزمن) وماريانا بينيدا، ترجمة، محمد أبو العطا، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009.

156- لابوس ايجري :فن كتابة المسرحية، ترجمة ، دريني خشبة، د ط، مكتبة الأنجلو مصرية، د ت.

157- مارتن إسلن :تشريح الدراما ،ترجمة أسامة منزلجي ، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ،1987.

158- مارتن كارلسون: نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتقديم، زيد وجدي، ج 1، كتب عربية، 1997.

159- مجموعة من المؤلفين: السرد والمسرح إعداد النص السينوغرافيا- منطلق الحس الدرامي،ترجمة، أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

- ميخائيل باختين:

160- أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم، شكير نصر الدين، ط 1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2015.

161- شعرية دوستويفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، مراجعة، حياة شرارة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

162- نورثرب فراي: تشريح النقد محاولات أربع، ترجمة، محمد عصفور، د ط، الجامعة الأردنية، 1991.

163- هنري برغسون: الضحك، ترجمة، علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

164- وولفجانج إتش كليمن : تطور الصورة الشعرية عند شكسبير ، ترجمة ، جمال عبد الناصر وآخرون ، ط 1 ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 2004.

165- وين بون: بلاغة الفن القصصي، ترجمة، أحمد خليل غردان، علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، 1415.

166- فن الساتورا دراسة في الأدب الساخر عند اليونان: ترجمة ودراسة، هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2001.

خامسا: المجلات.

167- بوبكر خلوج: الترجمة في بدايات المسرح التونسيبين التعريب والتغريب، الحياة الثقافية، ع 171، تونس، 2006.

168- حسن المنيعي: البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث، آفاق، ع 03، 1989.

169- حفناوي بعلي: مظاهر التجريب في المسرح الجزائري في الأشكال..في التأليف.. في الإخراج، الثقافة، ع 01، الجزائر، 2004.

170- عبد الرحمان بن زيدان: جحا وفن الحيلة والسخرية في المسرح المغربي المعاصر من المسرح الشعبي عند الطيب العلج إلى الضحك المركب عند عبد الكريم برشيد، عالم الفكر، ع 1، 2000، الكويت

171- عبد الكريم برشيد: في معنى التأصيل المسرحي، ضفاف،ع 07، المغرب، 2004.

172- سلاف سعودي: الغروتيسك واشتغاله في مسرحية " امرؤ القيس في باريس " مجلة جماليات، ع 01ــ مختبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2019.

173- محمد العمري: المغالطة في فضاء الاحتمال ، سياقات اللغة والدراسات البينية، ع 5، أبريل 2017.

174- محمد قراح: المسرح المغربي وإشكالية التعامل مع التراث، آفاق، ع 83، 84، المغرب، 2015.

175- مصطفى رمضاني: جمالية التراث في مسرح عز الدين المدني ، البيان الكويتية، ع 291، الكويت، 1940.

176- مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، ع 04، الكويت، 1987.

سادسا / الأطروحات الجامعية:

177- فتيحة بلمبروك: خطاب السخرية ودلالته في الشعر العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي ، إشراف الدكتور، مصطفى منصوري، جامعة لجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014، 2015

سابعا: المواقع الإلكترونية:

178- حميد طولست، ما أشبه قصة " أكلة البطاطس " بقصة " المقاطعة " مع الفارق ، تاريخ النشر2018/05/15، تاريخ الاطلاع :04/ 07/ 2019 .

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2018/05/15/463944.html

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

مقدمة.....أ- د

الفصل الأول

المسرح المغاربي طلائع التأسيس ووقائع التأصيل.

1- المسرح والمسرحية..... 06

2- المسرحية والإنسان 08

3- المغرب العربي والفن المسرحي..... 09

3-1 الفرق المسرحية العربية..... 10

3-2 البداية المسرحية في المنطقة المغاربية. 11

3-3 المسرح المغاربي بعد الاستقلال. 14

3-4 مراسيم مسرحية. 14

4- المسرح المغاربي الاشتراك والانفضاض 16

4-1 الاحتراف والهواية في المسرح المغاربي. 16

4-2 موليير رجل المسرح المغاربي. 19

4-3 الاقتباس/ أزمة نص. 23

5- خيار التأصيل وحتمية التجريب في المسرح المغاربي 28

5-1 التأصيل المسرحي. 28

5-2 التجريب المسرحي..... 33

الفصل الثاني

السّخرية في المسرحية المغاربية الحديثة بحث في الماهية والأصول

تمهيد..... 38

1- السخرية والتنوع المفاهيمي 40

1-1 السخرية في اللغة والاصطلاح..... 40

1-2 السخرية في علم النفس..... 42

1-3 السخرية في علم الاجتماع. 44

1-4 السخرية في الفلسفة 44

1-5 السخرية في البلاغة..... 46

2- السخرية والتداخل المصطلحاتي / المصطلحات المتجاورة..... 48
2-1 السخرية والهجاء. 48
2-2 السخرية والتهكم. 50
2-3 السخرية والفكاهة. 52
2-4 السخرية والمفارقة..... 53
2-5 بين الأدب الساخر والسخرية في الأدب 55
3- السخرية المسرحية الأصول والبدايات والأنواع..... 59
3-1 السخرية المسرحية. 59
3-2 الأصول المسرحية للسخرية في المسرح 62
3-3 أنواع السخرية المسرحية..... 67
3-3-1 السخرية التراجيدية..... 67
3-3-2 السخرية السقراطية..... 68
3-3-4 السخرية السوداء..... 68
3-3-5 المحاكاة الساخرة" الباروديا " 69
4- السخرية في المسرحية المغاربية الدوافع والروافد 70
4-1 الدوافع..... 71
4-1-1 دوافع فنية..... 71
4-1-2 دوافع موضوعية وذاتية 72
4-2 الروافد..... 79
4-2-1 المسرح الكوميدي 79
4-2-2 المسرح السياسي..... 81
4-2-3 مسرح العبث أو اللامعقول..... 83

الفصل الثالث

تمظهرات السّخرية وتشكلات التراجيكوميديا في مسرح "عبد الكريم برشيد"

1- آليات اشتغال السخرية في مسرحية " امرؤ القيس في باريس 91
تمهيد 91

1-1 مفارقة العنوان / العتبة المتضادة..... 92
2-1 الكاريكاتير المسرحي..... 95
1-2-1 الصورة الكاريكاتورية المسرحية – المعنى والمبنى 96
2-2-1 المسار المسرحي للكاريكاتير..... 98
3-2-1 العناصر الكاريكاتورية في مسرحية " امرؤ القيس في باريس"..... 101
1-3-2-1 كاريكاتير الموقف 101
2-3-2-1 كاريكاتير الهوية 102
3-3-2-1 كاريكاتير المجتمع العربي في باريس..... 105
4-3-2-1 كاريكاتير المكان..... 107
5-3-2-1 كاريكاتير الحدث: 110
1-3 الحوار الساخر 113
1-1-3 الحوار الاسترجاعي " الاستذكاري "..... 116
2-1-3 الحوار الداخلي " المونولوج " 116
1-4 الغروتيسك..... 122
1-1-4 هامشية المركز ومركزية الهامش: 125
2-1-4 تحويل الثابت / قلب الصورة:..... 126
2- المأساة الملهاة / التراجيكوميديا في مسرحية " اسمع يا عبد السميع "..... 137
1-2 الهذيان السليم / الغباء الذكي: 138
2-2 لعبة القناع / التنكر..... 143
3-2 تبادل الأدوار..... 146
4-2 الواقع في اللاواقع/ المعقول واللامعقول..... 151
5-2 تراجعية الأحداث..... 153
6-2 ثنائية الرجل والمرأة / الجفاء والعطاء 155

الفصل الرابع

حجاج السخرية والميتامسرح الساخر في المسرح المغاربي.

-1 حجاج السخرية في " التاعس والناعس " لـ" عز الدين جلاوجي" و"واك واك أ الحق" لـ "لحسن قناني

.تمهيد: 161

1-1 المغالطة الساخرة. 161

1-2 المفاجأة الصادمة. 164

1-3 مفارقة التناص. 167

1-4 اللامعقول المعقول. 169

1-5 التكرار. 170

1-6 الكناية الساخرة: 171

1-7 المحاكاة الساخرة / الباروديا. 174

2- الميتامسرح الساخر في " المرتجلة الجديدة " و " مرتجلة فاس " لـ" محمد الكغاط "..... 182

2-1 الميتامسرح تعدد المصطلح وتقلص المفهوم 182

2-2 المؤلف / المخرج. 185

2-3 المضمون المسرحي/ الجمهور 190

2-4 الشخصية / الممثل 192

2-5 ابتذال الأقوال. 196

خاتمة 199

قائمة المصادر والمراجع 206

الفهرس التحليلي 220

الملخص:

ملخص الدراسة :

يعرض هذا البحث لتقنية فنية شاع التوكؤ عليها بالمسرحيات المغاربية؛ لغنائمها الوفيرة في إحلال جمالية التأثير والإقناع وعوائدها في التنوير والإمتاع، يدفع بها كقناع نقدي هجومي هجائي إصلاحي يمنع النَهْرَ ويمنح ويمتّع مستخدمه بالحصانة ضد عواقب تحريك الممنوع المقموع، الذي ينقلب مسموحا مسموعا بفضلها؛ تسفله وتسفهه، تشوهه وتشهر به، فترديه مذموما مدحورا ممقوتا؛إنها السخرية؛ التي صُرّح وشُرِح وشُرّح بها الواقع العربي والسياسي خاصة،غاصت في الفظائع والفضائح الظاهرة والباطنة لتخرجها إلى العلن، لكن بطريقتها الخاصة، التي تجيز محاكاة الجاد بالهازل والفجيعة بالفكاهة، والمأساة بأدوات الملهاة " التراجيكوميديا ". فيحتار المتلقي في تفعيل الضحك أو إعلان البكاء.

وعثرت السخرية في المسرح وأدواته الدرامية على مناخ ملائم للبوح، مناسب لتنويع آلياتها وطرائقها الفنية الملتوية التي تراوحت بين التصوير الكاريكاتوري واستدعاء الغروتيسك والاحتفاء بالهذيان وعقلنة اللامعقول، فالمفارقة والبارووديا وغيرها، ممّا ألفيناه بالمسرحيات المدروسة، التي تأتلف في الغاية وتختلف في الوسيلة. مسرحيات كان فيها اللفظ / الحوار مسخرا لإنتاج السخرية، بيد أن هذا اللفظ يدخل في لغط جمالي مع دلالته وسياقه، فيتداعى لذلك التأويل بالتبعثر والتعثر المؤقت لهول الفجوات المقننة بين المودع والمقصود وكذا تثبيت الرمز الذي لا تفرط فيه لزيادة سيولتها ومضاعفة نقدها ونقمها، وإرساء بعض الغموض والإضمار حول رسالتها بدل إرسالها واضحة .

الكلمات المفتاحية: السخرية، النقد، المسرح، الفكاهة، الدلالة، المأساة، السياسة.

Résumé de l'étude :

Cette recherche présente une technique artistique amplement utilisée dans les pièces maghrébines pour ses nombreux butins en matière de l' influence et la persuasion esthétiques et ses retours dans la clarification et la jouissance, en apparaissant comme un masque satirique critique, offensif qui empêche la rivière et accorde à l'utilisateur une immunité contre les conséquences de déplacer l'interdit, ce qui est permis, déformé et diffamé, de sorte qu'il se transforme en un répréhensible et répugné, c'est l'ironie qui expliquait la réalité arabe et politique, plongée dans les atrocités et les scandales apparents et dissimulés pour la mettre au grand jour, mais à sa manière, ce qui permet de simuler le sérieux avec humour et la tragédie avec les outils de la comédie "tragicomédie". Le destinataire est confus quant à l'activation du rire ou l'annonce du cri.L'ironie du théâtre et ses outils dramatiques ont trouvé une atmosphère appropriée pour la divulgation, adaptée à la diversification de ses mécanismes et des méthodes artistiques tordues qui variaient entre caricatures, recours au grotesque, célébration du délire et rationalité de l'irrationnel. Le paradoxe, la parodie et autres sont ce que nous nous sommes habitués de les constater dans des pièces de théâtre, qui consistent en un but et se diffèrent dans les moyens. Pièces dans lesquelles le mot / dialogue ont été utilisésafin de produire l'ironie. Cependant, ce mot entre dans la confusion esthétique avec sa signification et son contexte, de sorte que l'interprétation est disséminée par la dispersion et le trébuchement temporaire vu les écarts stupéfiants entre le déposant et le destinataire ainsi que la fixation du signe qui ne sera pas trop utilisé pour augmenter sa liquidité et multiplier ses critiques et sa vengeance, et établir une ambiguïté sur son message au lieu de l'envoyer clairement

Mot clés : ironie, critique, théâtre, satire, signification, tragédie, politique.

Abstract:

The following research presents an artistic technique that is extensively used in Maghreb plays for its ample spoils in bringing aesthetic influence and persuasion and its returns in clarification and enjoyment, pushing it as a critical, offensive, satirical mask that prevents the river and gives and its user immunity from the consequences of moving the forbidden, which is permissible, permissible, distorted and defamed him, so it transforms to a reprehensible and detested; it is the irony that explained the Arab and political reality, dipped into the atrocities and scandals apparent and hidden to take it out into the open, but in its own method, which allows simulating the serious with humor and the tragedy withtools of the comedy "tragicomedy". The recipient is confused about activating laughter or announcing the cry.The irony in the theater and its dramatic tools found an appropriate atmosphere for disclosure, suitable for diversifying its mechanisms and artistic twisted methods that ranged between caricatures, summons of grotesque, celebration of delirium and rationality of the irrational. The paradox, parody and others are what we get used to observein the theatrical plays, which consist in purpose and differ in the means. Plays in which the word / dialogue was used to produce irony.However, this word enters into aesthetic confusion with its significance and context, so that interpretation is scattered by scattering and temporary stumbling of the staggering gaps between the depositor and the intended as well as fixing the symbol that does not go too far to increase its liquidity and multiply its criticism and vengeance, and to establish some ambiguity about her message instead of sending it is clear.

Key words: irony, criticism, theater, humor, significance, tragedy, politics.