الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

السخريــة فــي مسرحيــة (الهربــة)

لـ "غـازي زغبانـي"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد الطلبتين:

- بورزّاق جنّاة
- غاوي مفيدة

تحت إشراف الأستاذة:

– د/ليلى بوعكاز

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الجامعة	الصفة
د/ محمد زكور	جامعة جيجل	رئيسا
د/ ليلى بوعكاز	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
د/ عبد الله عيسى لحيلح	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية:2021/2020

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات وتتحقق برضاه الآمال

والغايات اعترافا بالفضل

وقوله تعالى :

"فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونْ" سورة البقرة الاية 152.

الحمد لله حمدا يكافئ نعمه، ويوافي أفضاله ،وندعوه بقلب خاشع خاضع أن يجازي عنا كل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد خير الجزاء.

أتقدم بأصدق آيات الشكر،والعرفان والإمتنان لأُستاذتنا الفاضلة

"ليلى بوعكاز" التي جاز فيها قول الشاعر :

قُمْ للمعَلِّمِ وَفِّهِ التَّبْجِيلَا كَادَ المُعَلِمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولَا

هذه الكلمات التي حملت عميق المعاني وأعظمها ... كلمات نتشرف أن تخطها أناملنا ثناءً وعرفانا بالجميل ... كلمات نوجهها لمن أحاطتنا بتوجيهاتها القيمة، وقدمت لنا من وقتها وعونها الشيء الكثير، فكانت نعم الموجهة ونعم الدليل .

فشكرا لتفضلها الإشراف على المذكرة ، ويمتد شكرنا إلى كل من أعاننا بتوجيهاته ودعمه لإنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

إهداء

إلى من خاطبته بقطرة ماء ففاضت كل مياه الأنهار طربا لاسمه .. إلى فرحة أيامي وبهجة قلبي ..

إلى من وهن عظمه وانحنى ظهره .. إلى الغالي أبي "عبد الله".

إلى تراتيل الحب .. إلى الحديقة الغناء التي تسمو بشداها .. إلى بلسم يطيب الجرح بذكراها..

إلى أمي حبيبة روحي "فطيمة" ..

إلى سندي الذي لا يميل إذا أسندت ظهري إليه .. إلى ركني الشديد الذي آوي إليه ..إلى قطعتيّ روحي..

إلى أخويّ " فاروق ويحي"..

إلى صفاء السماء وعبق الأرض وشعاع القمر.. إلى الموج الذي يراقص قلبي والنسمة التي تلامس رئتي .. إلى أختيّ الغاليتين " سارة ومنال"..

إلى من استوطن حبهما في قلبي وعقلي .. إلى من تتبعثر في حضورهما مخارج حروفي .. إلى "جدي وجدتي" ..

إلى كياني وروحي وعزف ألحاني .. إلى من جعلن قلمي يقطر عطرا بذكراهنّ ..

إلى جعلن حياتي شهدا نديّا .. إلى" عماتي الغاليات"..

إلى من تشع عيونها بالأمنيات .. إلى من تكتب على جبين الشمس حلو العبارات.. إلى من أشرقت خيوط آمالها في الشرفات .. إلى أستاذتي الغالية " ليلى بوعكاز" ..

إلى من جعلنني أرسم ملامح حلمي الجميل .. إلى اللآئي جعلن الحب ينسكب مني بأذواق الحنين .. إلى اللآئي جعلن سطوري المزجاة أقصوصة جميلة تجوب ردهات الأماكن .. إلى من يلبسنني ثوب الفرح كلما التقيت بهمنّ .. إلى صديقاتي الجميلات ..

جنّات

إهداء

.. هاهي ذي سفينة مشواري ترسو على ضفاف هذا العمل المتواضع، فجأة بعد ما كانت أمواج السنين تطفو بها رويدا ثم غدت تتسارع، لتخلف في بحر أيامنا ذكريات تتصارع، وكلمات لكم تتضرّع وحروف متناثرة في حضوركم ترص وتجمع، إليكم أخط:

إلى حبيبتي في الأرض...إلى مرفأ الأمان في دنيا الألم...إلى وحي كلماتي إلى مداد القلم...

إلى من تملك عرض الجنة تحت القدم...إلى من حملتني بكل صبر ووفاء...إلى من علّمتني الأرقام وحروف الهجاء...إلى من لا يعييها عنّي السؤال...إلى من لا يهدأ لها بال...حتى تراني في أحسن وأفضل الأحوال.

...إلى أمي حبيبة عمري...

إلى من كنت وردة جنانه...إلى من غمرني بحنانه...إلى من تجرّع من كأس الصبر والشقاء رشفة...كي يسقيني بحرا من الحب والسعادة...إلى روح تسكن جسد قلبي...إلى قدوتي في دربي...إلى درعي في حربي...إلى دعوتي في خلوتي مع ربيّ...إلى عشق لا ينتهي...إلى ذلك الوحي الالهي

...إليك أبي حبيبي...

إلى من لا أظن أن شمس ذكرياتنا معا ستغيب...إلى أولئك الذين كان قربهم لنا سحرا عجيب...إلى الأرواح التي سكنت قلبنا الغريب...إلى تلك الأيام الحلوة...التي جعلت من رباطنا هذا يقوى...وجعلت هذه الصداقة تغدو أخوة.

إلى لين القلوب وكنوز الدنيا وجنات النعيم..إلى أحلامي الجميلة، وسعادتي الغالية المشرقة، إلى ليلياي وهندها.

...إليكن صديقاتي...

مفيدة

مقدمـــــــة

عرف المسرح العربي الحديث والمعاصر إتجاها جديدا في الكتابة، فاتخذ من المفارقات منفذا له، وكان للسخرية نصيب لكشف قتامة المشهد العربي سياسيا ، واقتصاديا، واجتماعيا ، وثقافيا، على اعتبارها سلاحا ذا حدين، فجاءت معظم النصوص والعروض المسرحية قاتمة ناقمة رامزة ساخرة متشظية رافضة للأوضاع و السلوكيات، الأمر الذي دفع بعديد الأدباء والكتاب على اعتناق الأسلوب الساخر ، واعتماده بطريقة غير مباشرة في النقد والتطوير والتغيير، إما شخصيا و إما في جوانب الحياة المختلفة.

فكان لزاما على المسرح العربي أن يتكيّف مع الأوضاع الحالكة والمظلمة التي أرخت سدولها على المجتمع العربي الذي عايش حالة من الضياع والتشردم، لذا أحكمت الكوميديا قبضتها على المسرح، كونها المسلك الوحيد للتفسح في الممنوع السياسي والأخلاقي، والخوض في المحظور دون الجهر به ، فكان المنفذ والمنقد لإيصال المخفي والمسكوت عنه هو الإرسال الساخر، سواء كان في النص المكتوب أو المعروض، عن طريق التشريح باللفظ والصورة والحركة والصوت، ولبذل أكبر قدر من التأويل اللامنقطع، والتأثير المشوب بالصدمة والدهشة، الناتجة عن كوميدية وفكاهة المسرحية في مستهلها، قبل أن تتبنى الفاجعة الدرامية المبنية على أعمدة البؤس والشقاء.

و يعد " غازي زغباني" أحد أهم الكتاب والمبدعين المسرحيين الذين سخّروا أقلامهم وقريحتهم لنقد ولذع الواقع وكشف تناقضاته ، بطريقة إبداعية ساخرة ، ومن هنا جاء اختيارنا لأحد أعماله لتكون موضوع بحثنا الموسوم بـ: **السخرية في مسرحية " الهربة"، لـ: " غازي زغباني "**، وجاء اختيارنا لهذا الموضوع . نتيجة لاهتمامنا بالنصوص الساخرة ورغبتنا الملحّة في سبر أغوارها والكشف عمّا ورائياتها ومقاصدها المتسترة خلف حجاب اللامباشرة والتشفير، ضف إلى ذلك قلة الدراسات التي عنيت بالسخرية وتوظيفها في مجال المسرح، فارتأينا أن تكون دراستنا هذه إضافة لهذا الزاد بهدف لفت الانتباه لهذا الأسلوب الأدبي الناقد والفعّال.

أما إشكالية بحثنا فتتمثل في سؤال أساسي وهو :

- ماهي آليات اشتغال السخرية في نص مسرحية " الهربة" لـ: "غازي زغباني" ؟

و التي تندرج تحته مجموعة من التساؤلات، التي سنحاول الإجابة عنها في هذا البحث، وهي :

- ✓ كيف كانت إنتقالية خطاب السخرية عبر العصور؟
- ✓ كيف استطاعت السخرية أن تتماهى وعديد المصطلحات القريبة منها؟
- ✓ كيف أخضع غازي زغباني أساليب البلاغة في تلاعباته الساخرة؟ وما هي أهم عناصر البناء الدرامي التي ركز عليها في سخريته؟

ونظرا لطبيعة الموضوع فقد ارتأينا أن نضع له هيكلة ممنهجة اعتمدنا فيها على مقدمة ،و فصلين، وخاتمة؛ الأول نظري والثاني تطبيقي ، وفي الأخير وضعنا خاتمة تضمنت أهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها.

أما الفصل الأول والمعنون بـ:**ماهية الأدب الساخر**، فقد تطرّقنا فيه إلى تطور خطاب السخرية عبر العصور، ودرسنا فيه مفهوم السخرية. إضافة إلى أقسامها ووظائفها وتداخلها المصطلحاتي وعديد الألفاظ القريبة منها، كما تطرّقنا إلى السخرية في النثر بمختلف أشكاله مركزين حديثنا على استراتيجيات توظيف السخرية في المسرح العربي.

أما الفصل الثاني التطبيقي المعنون بـ: **تمظهرات السخرية وتشكلاتها في مسرحية(الهربة) لـ: غازي الزغباني**، فقد جاء عرضنا لأهم تقنيات الكاتب الساخرة ، وهنا قدّمنا (قراءة في العنوان، قراءة في المسرحية) لننتقل بعد ذلك للحديث عن أساليب السخرية في المسرحية وعلاقتها بالبلاغة ثم إلى أنواع السخرية المتجلاة في

النص المسرحي، ثم إلى الحديث عن السخرية وعناصر البناء الدرامي. لنكمل هذه الهندسة بخاتمة مثلث حوصلة لهذا البحث وما جاء فيه.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الوصفي التحليلي الذي كان لنا خير معين في رصد وتتبع ظواهر السخرية المشتغل عليها في نص المسرحية، وهذا لم يمنع من استعانتنا ببعض المناهج الأخرى في دراستنا كالمنهج التاريخي المناسب للتأريخ لمصطلح السخرية وتطوره وتتبع حياة الكاتب، بالإضافة إلى المنهج النفسي الاجتماعي.

واستلزمت دراستنا هذه الإستناد على مجموعة من المصادر والمراجع التي تناولت خطاب السخرية بالدّراسة، من أهمها: الفكاهة والضحك لشاكر عبد الحميد، الأدب الفكاهي لعبد العزيز شرف، السخرية في الأدب العربي لنعمان محمد أمين طه، المسرح في الوطن العربي لعلي الراعي .

كما اعتمدنا على مجموعة من الأبحاث الأكادمية السابقة ، مثل بحث: السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة . دراسة فنية تحليلية . لسلاف سعودي، وبحث السخرية والفكاهة في النثر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري لنزار عبد الله خليل الضمور. بالإضافة إلى مجموعة من المقامات الخادمة للموضوع ومنها: مقال الأستاذة المشرفة "ليلى بوعكاز" الذي سطرت له موضوع: المسرح العربي تفكيك للذات وإنتاج المعرفة . قراءة في مسرحية "الهربة" لغازي زغباني.

وكأي بحث ، لم يخل بحثنا هذا من صعوبات مثلت معيقات لسيرورته ، منها قلة المدونات التي تحكي عن نص المسرحية الهزلية بل قل إنعدامها، زيادة على لغتها العامية التي صعّبت من مهمة الكشف عن خبايا السخرية فيها، نظرا لمجيئها للّهجة التونسية، بالإضافة إلى صعوبة الحصول على بعض الدراسات الخادمة للموضوع.

وفي الأخير، لا يسعنا إلّا أن نتقدّم بعبارات الشكر والإمتنان للأستاذة المشرفة " ليلى بوعكاز" على ما خصّتنا به من نصائح إرشادات وتوجيهات تثبّت خطانا في طريق البحث، كما لا يفوتنا أن نشكر كل من ساهم في هذا العمل من الأساتذة والأصدقاء بما قدّموه من مساعدة.

و نسأل الله عزّ وجلّ التوفيق والسّداد في هذا العمل.

الفصل الأول

ماهية الأدب الساخر

I – الفصل الأول: ماهية الأدب الساخر:

1 – تطور خطاب السخرية عبر العصور:

يستظل الخطاب الساخر تحت ثنائية قوامها، الأصالة والحداثة؛ فهو قديم بقدم البيئة العربية، وحديث بما مستها من تغيرات، حيث أصبح أحد أهم مظاهر قوتها الأدبية، على اختلاف سياقاتها وعصورها انطلاقا من العصر الجاهلي – **كشخصيتي أشعب وجحا**– حتى العصر الحديث.

حيث احتفى التراث العربي القديم والحديث على حد السواء بعديد الصور الساخرة « التي لسنا في وضع يمكننا أن نحيط فيه بكل ما جاء في التراث العربي والإسلامي حول هذا الشأن، كل ما نستطيع أن نعطي بعض اللمحات والشذرات، هنا وهناك، ونلتقط في الوقت نفسه بعض العلامات المضيئة التي وردت لدى مفكرين وباحثين ونقاد».[1]

تختصر لنا فحوى ما جاء متضمنا في أدبنا العربي وتراثه.

1-1– السخرية في العصر الجاهلي:

ولعل الحديث عن هذا التراث يستهل من العصر الجاهلي كأول محطّة مر عليها قطار السخرية ، حيث كان البيئة العربية الجاهلية وقع وتأثير كبير، في ظهور هذا الفن، من خلال تلك الصراعات التي كانت تنشأ بين القبائل، والتي مهدت لظهور جملة من الأدبيات الفكاهية الساخرة التي كان ملؤها التهكم والهجاء.

ولعل الباحث في هذه الأخيرة والمتطلع فيها نجد أن أغلبها عمدت طابع الشعر وقابله على اعتبارات أن هذا الأخير كان مرآة عاكسة لعديد القيم الجاهلية وعديد صورها، بل قل ديوانها.

[1] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، عالم المعرفة المجلس الوطني، الثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2003م، ص 259.

ومن هنا كان لزاما علينا أن نحيط أدب هؤلاء الجاهليين بالتفتيش باحثين فيه عن ملامح السخرية واهم ما جاء متضمنا لها ولقريب ألفاظها، التي دار فلكها في « الضحك الفكاهة، السخرية، الدعابة،الهزء، التهكم... في أشعار الشعراء، كامرئ القيس والأعشى وأميمة بن الحلاج، وسلمة بن الحزشب الأنماري وقربط بن أنيف العنبري، وعبيد بن الأبرص، والراعي النّميري ... »[1].

وغيرهم من الذين لاقت أعمالهم الساخرة التفاتة واعترافا من النقاد والدارسين.

فما جاء بلفظ السخرية نجد قول عبيد بن الأبرص:

وَسَاخِرَةٍ منِّي وَلَوْ أَنَّ عَيْنَهَا رَأَتْ مَا رَأَتْ عَيْنِي مِنَ الهَوْلِ جُنَّتِ.

أَبِيتُ بِسَعْلَاةٍ وَغُولٍ بِقَفْرَةٍ إِذَا اللَّيْلُ وَارَى اللَّحْنَ فِيهِ أَرَنَتِ[2] .

وقول الراعي النميري:

تَغَيَّرَ قَوْمِي وَلَا أَسْخَرُ وَمَا حُمَ مِنْ قَدَرٍ يَقْدِرُ[3]

ومما جاء مرتبطا بلفظ التهكم نجد قول قريط بن أنيف المازني تيهكم بقومه:

يُجْزَوْنَ ظُلْما مِنْ أَهْلِ الظُّلْمِ مَغْفِرَةً وَمِنْ إَسَاءَةِ أَهْلِ السُّوءِ إِحْسَانَا

كَأَنَّ رَبَّك لَمْ يَخْلُقْ لِخِشْيَتِهِ سِوَاهُم مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانَا[4]

[1] عبد الناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، دار الكتاب الملكي، حرية الفكر وأمانة الرسالة، قسنطينة، الجزائر،د.ط ، د.س،ص48.

[2] الجاحظ: الحيوان تحقيق عبد السلام هارون، ج6، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده، القاهرة . مصر،ط2، 1967م، ص 160.

[3] نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدبي العربي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوقيعية، للطباعة والنشر بالأزهر، د.ب ،ط1،1978م، ص 97.

[4] المرجع نفسه، ص 61.

وقال حسان بن ثابت يحرض بني أبي البراء على عامر بن الطفيل:

بَنِي أُمِّ البَنِينَ لَمْ يَرْعَكُمْ وَأَنْتُمْ مِنْ ذَوَائِبِ أَهْلِ نَجْدِ

تَهَكَّمَ عَامِرٌ بِأَبِي بَـــرَاءٍ لَيَخْفِرَهُ، وَمَا خَطَأٌ كَعَمْدِ[1]

وبلفظ الهزء: قال عبد الله بن سلمة الغامدي:

عَلَى مَا أَنَّهَا هَزِئَتْ وَقَالَتْ: هَنْوِنْ، أَجُنَّ؟ مَنْشَأُ ذَا قَرِيبُ[2]

وبلفظ الضحك قول عبد يغوث:

وتَضْحَكِ مِنِّي كَهْلَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيرًا يَمَانِيَا[3]

هنا وقد كان للفظ الهجاء ودلالاته الحظ الأكبر من ذلك الارتباط ومصطلح السخرية في هذا العصر، على اعتبار أن البيئة الجاهلية كانت ساحة حرب كلامية تداول فيها الأدباء والشعراء رشق بعضهم البعض، فلم يسلم أحد من هجاء الآخر ومن هنا كان الهجاء « نواة السخرية او من العوامل المساعدة على نشوئها»[4] .

فبداية كل سخر هجاء ونهاية كل هجاء سخر.

فقد ظهرت ملامح السخرية جلية بين سطور الهجاء وابياته، فها هو ذا طرفة يهجو زوج أخته بعد شكواها، يقول:

وَلَا خَيْرَ فِيهِ، غَيْرَ أَنَّ لَهُ غِنًى وَأَنَّ لَهُ كَشْحًا، إِذَا، قام أَهْضَمَا

[1] نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ،المرجع السابق، ص،ص 59-60.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص 60.

[4] ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 47.

يَظَلُ نِسَاءُ الحَيِّ يَعْكُفْنَ حَوْلَهُ يَقُلْنَ: عَسِيبٌ مِنْ سُرَازَةٍ مُلْهَمَا[1]

إن القراءة السطحية اللامركزية لهذين البيتين الشعريين تظهر أن طرفة في موضع مدح لهذا النسيب، غير أن الحقيقة الساحرة تظهر في شطرهما الأخير، حيث أسند إليه ما لم يكن فيه، فقد شهة بعسيب النخيل في النحافة، الأمر الذي يغاير تماما الحقيقة، إذ أن زوج أخت طرفة كان سميننا، وهذا ما أصبغ هجاءه بروح السخرية.

ومن المؤكد أن طرفة لم يكن الشاعر الجاهلي الوحيد الذي نصّب الهجاء خادما للسخرية ممن حوله فهجاء الأعشى مثلا جاء هجاء ذو ذوق مختلف وبنكهة إبداعية مختلفة خالف فيها

« ذوق الجاهليين، وهو ذوق جاءه من طول اختلاطه بالحضر(...) هذا الذوق الذي جعله في أهاجيه ينحو نحو السخرية. »[2] ويتجه صوب أساليبها.

ويقول الأعشى في قصيدته السادسة في ديوانه والتي توجه بها إلى يزيد بن مسهر الشيباني، يهدده ويهجوه:

أَبْلِغْ يَزِيدَ بَنِي شَيْبَانَ مَأْلُكَةً أَبَا ثُبَيْتٍ أَمَا تَنْفَكُ تَأْتَكِلُ

أَلَسْتَ مُنْتَهِيًا عَنْ بَحْتِ أَثْلِتِنَا وَلَسْتَ ضَائِرَهَا مَا أَطَّتِ الإِبِلُ

تُعْزَى بِنَا رَهْطُ مَسْعُود وَإِخْوَتِهِ عِنْدَ اللِّقَاءِ فَتَرْدَى ثَمَّ تَعْتَزِلُ[3]

حيث تجلت سخرية الأعشى في توبيخ يزيد الشيباني وازدرائه له وتهديده له، ويقول في هجاء علقمة بن علاثة، ومدح عامر بن طفيل في المنافرة التي جاءت بينهما:

[1] طرفة بن العبد: الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط3،2002م،ص 70.

[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة . مصر، ط24،د.ت ،ص 350.

[3] ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير، القصيدة 06، ص 61.

عَلْقَمُ لَسْتَ إِلَى عَامِرٍ النَّاقِضِ الأَوْتَارِ وَالوَاتِرُ

يَا عَجَبَ الدَّهْرِ مَتَى سُوِّيَا كَمْ ضَاحِكٍ مِنْ ذَا وَكَمْ سَاخِرا[1].

وفي القصيدة الثانية مضى الأعشى يذم علقمة، ولشدة وقع السخرية في نفس هذا الأخير فإنه بكى عندما سمع ما قاله الأعشى:

تَبِيتُونَ فِي المشْتَى مِلَاءَ بُطُونِكُمْ وَجَارَاتُكُمْ جَوْعَى يَبِتْنَ خَمَائِصا

يُرَاقِبْنَ مِنْ جُوعٍ خِلَالَ مَخَافَةٍ نُجُومَ السَّمَاءِ الطَّالِعَاتِ الشَّوَاخِصا[2]

وهذه بعض الشواهد التي تبرز حضور السخرية في الأدب العربي الجاهلي،متخفية تحت عديد المسميات والألفاظ، ورغم قلتها ألا أننا لا يمكن أن نجزم بقلتها أو بضعفها على اعتبار

أنها« ضاعت مع هذا الشعر وهذا النثر الذي ضاع ولم يصلنا منه إلا القليل »[3]. الذي عوض بحضوره غياب ما ضاع.

1– 2 السخرية في صدر الإسلام:

بشروق شمس الإسلام وبزوغ فجره، أخذت السخرية منحى آخر لم تعهده من قبل؛ فقد لامس تطورها عديد المواضيع التي لم تكن لتطرح في العصر الجاهلي، والتي جاءت متماشية والدين الإسلامي متأثرة بكتابه الكريم، الذي يضم بين آياته عديد المواضع التي أوردت هذه المادة– سخر– أو أحد اشتقاقاتها وألفاظها منها قوله

[1] ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير، القصيدة 06، المرجع السابق، ص 141.
[2] المرجع نفسه، ص 149.
[3] نعمان أمين طه، السخرية في الأدب العربي، المرجع السابق، ص 61.

تعالى ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُواْ خَيۡرٗا مِّنۡهُمۡ وَلَا نِسَآءٞ مِّن نِّسَآءٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُنَّ خَيۡرٗا مِّنۡهُنَّ﴾ سورة الحجرات الآية 11.

وجاء معناها هنا مرتبطا بالاستهزاء.

وفي قوله تعالى في صورة الأنبياء ﴿وَلَقَدِ ٱسۡتُهۡزِئَ بِرُسُلٖ مِّن قَبۡلِكَ فَحَاقَ بِٱلَّذِينَ سَخِرُواْ مِنۡهُم مَّا كَانُواْ بِهِۦ يَسۡتَهۡزِءُونَ ﴾ الآية 41 .

وجاء فيها بلفظتي الهزء والسخرية.

وقوله عز وجل في سورة هود ﴿وَيَصۡنَعُ ٱلۡفُلۡكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيۡهِ مَلَأٞ مِّن قَوۡمِهِۦ سَخِرُواْ مِنۡهُۚ قَالَ إِن تَسۡخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسۡخَرُ مِنكُمۡ كَمَا تَسۡخَرُونَ﴾ الآية 38.

و في الآية تكرار واضح لكلمة " سخرية" ومشتقاتها والملاحظ عن هذه النصوص القرآنية – وغيرها من النصوص التي جاءت متضمنة لهذا الجذر– أنها نصوص رافضة للسخرية والهزء والتطاول من وعلى الآخر، بل أنها تنهى عن هكذا تصرفات تحذ من قيمة الأفراد وتذلهم.

حيث أن السخرية في هذا العصر، اكتست حلة « خلقية، ومسؤولية دينية وأسلوبا دعويا، وسلاحا وقائيا»[1] استخدمه الشعراء المسلمين للدفاع عن دينهم ومعالمه وقيمه، بأن سخروا من المشركين وعبادتهم في حرب كلامية جعلوا فيها من القرآن الكريم درعا لهم.

[1] محمد ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 55.

ومن أشهر شعراء هذا العصر حسان بن ثابت الذي نال لقب شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث عمد بشعره إلى نصرة الدين الإسلامي والدعوة إليه من جهة، والحرية من الكفر وأصحابه من جهة أخرى، يقول في هجاء أبي سفيان في الدفاع عن الرسول صلى الله عليه وسلم:

أَلَا أَبْلِغْ أَبَا سُفْيَـــانَ عَنِّي فَأَنْتَ مُجَوَّفٌ نَخْبٌ هَوَاءُ

بِأَنَّ سُيُوفَنَا تَرَكَتْـــكَ عَبْدًا وَعَبْدُ الدَّارِ سَادَتُهَا الإِمَاءُ

هَجَوْتَ مُحَمَّدًا فَأَجَبْتُ عَنْهُ وَعِنْدَ اللهِ فِي ذَاكَ الجَزَاءُ

أَتَهْجُوهُ وَلَسْتَ لَهُ بِكُفْءٍ فَشَرُّكُمَا لِخَيْرِكُمَا الفِدَاءُ[1]

وإلى جانب حسان بن ثابت يحظر الحطيئة كأحد أشهر الساخرين في هذا العصر، بأساليبه الساخرة المبتكرة التي لم يسبقه إليها أحد، كأن يسخر من أمه بقوله:

جَزَاكَ اللهُ شَرًّا مِنْ عَجُوزٍ وَلَقَّاكَ العُقُوقَ مِنَ البَنِينَا

تَنَحَّيْ فَاجْلِسِي عَنَّا بَعِيدًا أَرَاحَ اللهُ مِنْكَ العَالَمِينَا

أَغِرْبَالاً إِذَا اسْتَرْعَت سِرًّا وَكَانُونًا عَلَى المُتَحدِّثِينَا

حَيَاتُكِ مَا عَلِمَتْ- حَيَاةُ سُوءٍ وَمَوْتُكِ قَدْ يَسِرُّ الصَّالِحِينَا[2]

[1] حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، عبد أ.على مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط2،1994م، ص 20.

[2] الحطيئة: الديوان، شرح ابن السكيت (186-646هـ)، دراسة وتنويب: مفيد قميحة، دار الكتب العليمة، بيروت ـ لبنان،ط1،1993 م،ص 186-187.

حتى أن نفسه لم تسلم من هجائه وسخريته، يقول:

أَبَتْ شَفَتَايَ اليَوْمَ إلاَّ تَكَلُّما بِشَرٍّ فَمَا أَدْرِي لِمَنْ أَنَا قَائِلُه

أَرَى لِي وَجْهَا شَوَّهَ الله خَلْقُهُ فَقُبِّحَ مِنْ وَجْهٍ، وَقُبِّحَ حَامِلُه[1].

وفي هذا البيت خروج عن الفطرة الإنسانية، التي عادة ما يكون فيها الإنسان مجبولا على حب نفسه والنظر إليها بعين الرضا.

وبالتالي فإن السخرية في هذا، العصر جاءت وسيلة للشعراء في الدفاع عن الإسلام ورسله والدعوة إليه بطريقة لا تحط من قيمة الآخر في مقابل الأنا، لأن الدين الإسلامي الحنيف نهى عن التذليل والتحفيز ودعى إلى الإصلاح والتنبيه.

1- 3 السخرية في العصر الأموي :

نجد أن السخرية في هذا العصر، وقد طبعت بطابع مميز وخاص جاء وليدا لتلك التغيرات التي مست نظام الحكم آنذاك « حيث تحول هذا الأخير من كونه شوريا إلى كونه ملكيا، حيث نجم عن هذا التحول ظهور عديد الأحزاب السياسية المتضارعة حول الخلافة، والتي كان لكل منها شعراء يدافعون عنه، ويهجون خصومه ويطعنون فيهم، مما أنتج تهكما سياسيا عرف فيه هذا الصراع أوجه»[2]. من خلال تلك الحروب الكلامية الشرسة التي كانت السخرية اللاذعة سلاحها الوحيد.

[1] الحطيئة: الديوان، شرح ابن السكيت (186-646هـ)، المرجع السابق، ص 172.

[2] ينظر: ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 64-65.

ولعل أبرز ما ميز هذا الخطاب في خطوات تطوره، تمظهره بما يسمى فن النقائض« تطور هذا اللون بتطور الحياة السياسية والحياة الأدبية، واتساع قائمة من دخل في هذا المعترك السياسي من الأدباء والشعراء، وقد تطور حتى غذا نقائض كاملة»[1].

كانت صورته المكتملة،حيث كان أدب السخرية في هذا العصر التفكة والتسلية والدغدغة الفكرية التي كانت أدب النقائض مصبا لها، واشتهر في هذا الفن جرير والفرزدق والأخطل.

ومن أشعار جرير (33-114هـ) قوله هاجيا ساخرا من قوم الفرزدق (20-114هـ) الذين وصفهم بالسمن والترهل من قلة الغناء (الغنى):

مَتَى تَعْمُرُ ذِرَاعَ مَشَاجِعِيٍّ نَجِدُ لَحْمًا وَلَيْسَ عَلَى عِظَامِ

فَمَا صَدَقَ اللِّقَاءَ مُجَاشِعِيٌّ وَمَا جَمْعُ القَنَاةِ مَعَ اللِّجَامِ

تُوَلُّونَ الظُّهُورَ إِذَا لَقَيْتُمْ وَتُدْنُونَ الصُّدُورَ مِنَ الطَّعَامِ[2]

ويبالغ جرير في سخريته من قوم الفرزدق حين يصورهم يصعون السيوف وجرير وقومه يستعملونها بعد ذلك في الحروب،يقول:

كَأَنَّ العِنَانَ عَلَى أَبِيكَ مُحَرَّمَا وَالكَيْرُ كَانَ عَلَيْهِ غَيْرَ حَرَامِ[3]

إِذَا صَقَلُوا سَيْفًا ضَرَبْنَا بِنَصْلِهِ وَعَادَ إِلَيْنَا جَفْنُهُ وَجَمَائِلُهِ[4]

فَأَوْرَثَكَ العُلاَةُ وَأَوْرَثُونَا رِبَاطَ الخَيْلِ أَفْنِيَةَ القِبَابِ[5]

[1] ينظر: ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص65.
[2] جرير: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت . لبنان،د.ط، 1986م، ص 423.
[3] المرجع نفسه، ص 453.
[4] المرجع نفسه، ص 389.
[5] المرجع نفسه، ص 29.

تَصِفُ السُّيُوفَ وَغَيْرَكُمْ يُعْصَي بِهَا يَا بْنَ القُيُونِ، وَذَاكَ فِعْلُ الصَّيْقَلِ[1]

وَتُنْكِرُ هَـــزَّ المشْـــرِفِيِّ يَمِينَـــهُ وَيَعْرِفُ كَفَّيْهِ اللإِنَـــاءُ المكَتَّـــفُ[2]

أما الفرزدق فيهجو ويتهكم برجل من قومه، كان أقرضه مائة درهم، ثم ألح في طلبها حتى دفعها له الفرزدق، فقال ساخرا:

أَفِي مَائَةٍ أَقْرَضْتَهَـــا ذَا فرَايَـــة عَلَى كَـــلِّ بَابِ مَاءٍ عَيْنُكَ تَدْمَـــعُ

تَسِيلُ مَآقِيكَ الصَّدِيد تَلُومُنِي وَأَنْتَ اِمْرِؤٌ قَحْمُ العِذَارَيْنِ أَصْلَـــعُ

فَذُونَكَهَا، إِنِّي أَخَالُكَ لَمْ تَزَلْ لَدُنَّ خَرَجْتَ مِنْ بَابِ بَيْتِكَ تَلْمَـعُ

تُنَادِي وَتَدْعُو اللهَ فِيهَا كَأَنَّمَـــا زَرِئتْ ابـــنُ أمٍّ لَمْ يَكُـــنْ يَتَضَعْضَعُ[3]

وهنا أصبغ الفرزدق أبياته بالسخرية من خلال لومه وتوبيخه ومبالغته فيهما. ومن هؤلاء الذين اشتهروا بالفكاهة والنادرة في هذا العصر"أشعب" الذي عرف بأمير الطفيلين، وقد ساعده في هذا ذكاؤه وحيلته وفطنته التي كانت تعينه على نيل مبتغاه، حيث تروى له في هذا عديد الملح والنوادر والطرف.

ومما سبق نلحظ أن السخرية والتهكم والفكاهة في هذا العصر قد وجدت في بيئة الظروف الملائمة، التي دفعت بعجلتها إلى الأمام من مثل فن النقائض بنرينها لتطبع هذه الأخيرة بعدة خصائص ومميزات كان من أهمهما:[4]

[1] جرير: الديوان، المرجع السابق، ص 359.

[2] المرجع نفسه، ص 297.

[3] الفرزدق: الديوان، شرح وضبط وتقديم: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1987م، ص 350-351.

[4] ينظر: ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 72-73.

1- غلبة الطابع التهكمي السياسي، حيث عمد الشعراء إلى السخرية من السلطة في قالب زاوجوا فيه بين التهكم والسياسة.

2- كانت النقائض كثيرة الإقناع، مثال الهجاء أولى خطواتها والسخرية والفكاهة آخرها.

3- مثلت السخرية والتهكم سبيل العديد من الشعراء للتعبير عن مرارة واقعهم وخيبات أملهم وأحلامهم وما يشعرون به من فراغ روحي.

ومما سبق نلخص إلى أن فن السخرية في هذا العصر، جعل من الهجاء أساسا وقاعدة له ولتطوره.

1 – 4 السخرية في العصر العباسي:

كان لتغير الحياة العربية في العصر العباسي، الأثر الكبير في تعدد العناصر المشكلة لهذا المجتمع، وذلك من خلال « التمازج والتزاوج الذي حصل بين العنصرين العربي والأعجمي وما نشب بينهما من صراعات داخلية، ولدت مساحة وساحة واسعة تنازع فيها الأدباء والشعراء على اختلاف انتماءاتهم. هذا وقد كان للحرية على اختلاف أبعادها وصورها ودلالاتها أثرا في الحياة العامة لهذا العصر، بحيث أجازت للأدباء والشعراء أن يجهروا بكفرهم ومجونهم وزرندقتهم وشكهم في العقيدة وأسسها، مما أنتج لونا جديدا من السخرية يقوم على نقد المجتمع ومبادئ كل حسب رؤيته ونظرته للحياة»[1].

التي يراها البعض منبعا على التشاؤم، ويراها البعض الآخر مصدرا للتفاؤل والتطلع إلى ما هو أفضل.

كما كان للفقر والحرمان والظلم والعسر الذي عايشه الشعراء العباسيون أثر واضح في ظهور روح السخرية، من خلال ازدراء المجتمع لهذه الفئة واحتقاره لها الأمر الذي دفع بها إلى إنتاج أدب ساخر تهكمي، قسوا

[1] ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 73-74.

به على أنفسهم، وفي هذا ظهرت عديد الأسماء الساخرة التي امتهنت التهكم أمثال: بشار بن برد، وابن الرومي والمتنبي وبديع الزمان الهمداني وابن المقفع وغيرهم ممن تركوا دخيرة قيمة في هذا الشأن»[1] .

اختلفت أسلحتها وأنواعها التي مزجوا فيها بين السخرية والجد والحكمة والفلسفة والعقل والمنطق.

يقول ابن الرومي (221-283هـ) في وصف أحدب:

فَصُرتْ أُخَادِعُهُ وطَالَ قذَالُهُ فَكَأَنَّـهُ مُتَرَبِّصٌ أَنْ يُصْفَعَـا

وَكَأَنَّمَا صُفِعَـتْ قَفَـاهُ مَرَّةً وَأَحَسَّ ثَانِيَةً لَهَا فَتَجَمَّعَا[2].

إضافة إلى هذا يأتي نوع من السخرية يدعم الشعوبية وتحتمي تحت مظلتها، كقول بشار بن برد في سخرية من العرب واعتزازه بأصله الفارسي:

وَلَا حَد قَطُّ أَبِي خَلْفَ بَعِيرٍ أجْرَبِ

وَلَا أَتَى حَنْظَلَةُ يَثْقُبُهَا مِنْ سَغَبِ

وَلَا أَتَى عُرْفَطَةً يَخبِطُهَا بِالخَشَبِ

وَلَا شَرَينَا وَرَلا مُنَضْنَضًا بالذّنْبِ

وَاصْطَلَى قطّ أَبي مُفحجًا للَّهَبِ

كَلَّا وَلَا كَانَ أبي يَرْكَبُ شَرجي قَتَبِ[3]

[1] ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 76-77.

[2] حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . مصر، 1982م، د.ط، ص 50.

[3] بشار بن برد: الديوان، جمع وتحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، ج1، طبقة وزارة الثقافة الجزائر العاصمة، الثقافة العربية،د.ط،2007م، ص 390.

كما سخر هؤلاء من العيوب الخلقية والنفسية التي لا تتناسب مع المجتمع والأعراف، على اختلاف صورها كالبخل والبخلاء، والتي اعتبرت مادة خصبة للسخرية والساخرين على رأسهم الجاحظ الذي ألف فيهم كتابا بأكمله جمع فيه أخبارهم ونوادرهم، وعبّر من خلاله على نبذ المجتمع لهذه الفئة الغريبة.

يقول ابن الرومي في عيسى بن منصور:

يَقْتَرُ عِيسَى عَلَى نَفْسِهِ وَلَيْسَ بِبَاقٍ وَلَا خَالِـدِ

فَلَـــوْ يَسْتَطِيـعُ لِتَقْتِيرِهِ تَنَفَّسَ مِنْ مِنْخَرٍ وَاحِدِ[1].

وهو بيت بين فيه الشاعر مدى وشدة بخل عيسى بن منصور وشحه حتى نفسه.

خلاصة القول أن السخرية في العصر العباسي شهدت تطورا ورواجا كبيرا نظرا لتعدد منابع ومصادر استلهام لشعراء لمواضيعها التي كان الواقع العباسي يعج بها.

1- 5 السخرية في الأدب الأندلسي :

كباقي الآداب- التي سبقته - لم يخل الأدب الأندلسي من روح الفكاهة والسخرية والتهكم إذ «تعتبر رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد (...) والرسالة الهزلية للمخزومي خير دليل على ذلك، ضف إلى ذلك أشعار أولئك الشعراء الذين روت الكتب أسماءهم وسجلتها في قائمة الساخرين، أمثال يحي بن الحكم الغزّال الذي أتقن فن التصوير الكاريكاتوري»[2].

الذي عبّر من خلاله على الواقع وسلطته آنذاك بصورة تربّع فيها الأسود والأبيض على ورقات السخرية وألوان أقلامها.

[1] حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، المرجع السابق، ص 56.

[2] ينظر: ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق ، ص 85-86.

يقول في هجاء امرأة والسخرية بها:

جَرْدَاءُ صَلَعَاءُ لَمْ يُبْقِ الزَّمَانُ لَهَا إِلَّا لِسَـــانًـــا مِلِحًّـــا بِالمِلَامَـــاتِ

لَطَمْتُهَا لَطْمَةً طَارَتْ عَمَامَتُهَا عَنْ صَلْعَةٍ لَيْسَ فِيهَـا خَمْسُ شَعْرَاتِ

كَأَنَّهَا بَيْضَةُ الشَّارِي إِذَا بَرُقَتْ بالمِأْزِقِ الضَّنْـــكِ بين المشْرِفِيَّـــاتِ

لَهَا حَرُوف نُـوات فِي جَوَانِبِهَـا كَقِسْمَةِ الأَرْضِ حِيزتْ بِالتّخُومَاتِ

وَكَـاهِلٌ كَسِنَـــامِ العِيسِ جَرَّدَهُ طُولُ السنعَـارِ والحَاحُ القَتُـــودَاتْ[1]

1– 6 السخرية في العصر المملوكي والعثماني :

شهد العصر المملوكي العثماني رواجا كبيرا لفن السخرية وأدبياته، حيث أصبح هذا الأخير مرآة عاكسة للحياة الإسلامية بمختلف أوضاعها ومجالاتها، التي كانت تتخبط في التدهور والتخلف. الأمر الذي انعكس سلبا على خطاب السخرية وأساليبها وتراكيبها وصورها، حيث انتقلت قوته ومتانته وسموه– الذي عرفه في العصور السالفة– إلى ضعف وهشاشة وبساطة نقلة كان سببها الرئيسي« اشتغال الأدباء على نقل آلامهم وأحزانهم التي خلفتها تلك الحروب الصليبية، وطغيان الحكام والمسؤولين، وقد اشتهرت عديد الأسماء في هذا المجال كالبوصري، وابن سودون وغيرهما من الذين لم تكتف قرائحهم بالنقد الاجتماعي فقط بل طالت حتى أنفسهم وكل ماله علاقة بها وبمواقفها»[2] إزاء الحياة وما فيها.

[1] ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 87.

[2] المرجع نفسه، ص. ص 85–89.

ولعل ما عيب على أدب هؤلاء الساخر، أنهم أفرطوا في استعمال الأساليب البلاغية وأساليب البيان التي أصبغته بالصنعة والتكلف اللذين حطا من قيمة وأخفيا جوهره، كقول ابن الصائغ في علاء بن دقيق العيد لاجئا إلى التورية:

لِعَلَاءِ الدِّيـــنِ ذَقْنٌ تَمْلَأُ الكَفَّ وَتَفْضِلُ

فَاعْمَلِ المِنْخَلَ فِيهَا لِدَقِيقِ العِيـدِ وَانْخُلِ[1]

ضف إلى ذلك ضعف الأسلوب، واقترابه من العامية، كقول أحدهم يسخر من أحد الولاة العثمانيين وسوء مسلكهم:

يَا بَاشَا يَا بَاشَا يَا عِينْ القَمْلَة مِنْ قَالَ لَكَ تَعْمَلْ دِي العَمْلَة

يَـا بَاشَـــا يَـــا عِينْ الصِيرَة مِنْ قَالَ لَكَ تْدَبَّرْ دِي التَّدْبِيرَة[2]

مما تخلص إليه أن سخرية هذا العصر عرفت رواجا واسعا، إلا أنه لم يكن ذا قيمة قوة وذا مواضيع مهمة، بل كان ساذجا بسيطا متكلفا عبّر عن بيئة العصر وضعف حالته الأدبية والإبداعية.

1-7 السخرية في العصر الحديث :

كان للبيئة العربية الحديثة ولبعض العوامل الخارجية التي ارتبطت بها الأثر الواضح في ظهور فن السخرية في هذه الفترة الزمنية، كالاستعمار الذي كان أكثر العوامل تأثيرا في الوضع وتأزمه «من خلال ما خلفه من تشكيلة اجتماعية مزرية كان الفقر والتشرد والانحلال الخلقي وانهيار الحالة النفسية والمادية للشعوب العربية المستعمرة عناوين أساسية لها كتبت بالبند العريض، مما دفع ببعض المجاهدين- الغيورين- في سبيل تغيير هذا الواقع

[1] حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، المرجع السابق، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 95.

إلى استعمال عديد الأساليب التي حاولوا من خلالها فضح وقمع مختلف العيوب والنقائص والعمل على إصلاحها وقد كان أسلوب السخرية والتهكم أحد هذه الأسلحة وأكثرها فعالية»[1]

في مواجهة ما بالمجتمعات من سلبيات وإعوجاجات تعرقل حركة سير هذه الأمم وتحول دون تقدمها.

هذا ولاقت السخرية في هذا العصر اهتمام واتفاق كبرا ناحيتها، تجلت مظاهره في:

1- كثرة المؤلفات التي تناولت السخرية... منها ما كتبه عباس محمود العقاد عن ملكة السخر عند أبي العلاء المعري(...) وألف الأستاذ أحمد عطية الله كتابا سماه «سيكولوجية الضحك» والدكتور شوقي ضيف " الفكاهة في مصر" وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم " سيكولوجية الفكاهة والضحك" زيادة على المقالات الكثيرة التي نشرت في مختلف الدروايات... يضاف إلى كل ذلك مؤلفات خصصت كل واحدة منها دراسة السخرية عند أديب معين، أو في قطر خاص، إلى جانب الأطروحات والرسائل الجامعية (...) ثم الترجمات الكثيرة لبعض المؤلفات الأجنبية في الموضوع[2] .

كل هذه المصادر والمراجع من كتب ورسائل وأطروحات ومقالات وترجمات، دليل على العناية التي أحيطت بفن السخرية وأشكالها وأقطابها.

2- كثرة الصحف الهزلية الفكاهية المتهكمة، التي تأسست في مختلف أقطار العالم العربي « كصحيفة "أبو نظارة أو نظارة" في مصر وجريدة "هبّت" في لبنان، و"عصا موسى" و"أبو العجائب" في الجزائر»[3].

3- انتشار وحضور الروح الساخرة في الأدب العربي الحديث بمختلف أجناسه[4] فقد سجلت حضورها في الشعر والنثر ومختلف فروعه من رواية ورسائل وقصة ومسرح...

[1] ينظر: ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث،المرجع السابق، ص 93-94.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 94-95.
[3] المرجع نفسه،، ص 95-96.
[4] المرجع نفسه، ص 96.

من خلال ما سبق يمكن القول بأن السخرية في هذا العصر جاءت كوسيلة نقدية هادفة إصلاحية وتوعوية ، تضع الواقع صوب عينها وتحت مجهرها لتكشف عن علله وعيوبه وتعمد إلى إصلاحها ومداواتها.

ومن خلال تتبعنا لمسار هذا الفن عبر العصور، نخلص إلى أن: السخرية خطاب ضارب الجذور والعمق في الأدب العربي على اختلاف عصوره التي مثل كل منها خطوة جديدة لهذا الفن، كان آخرها الصورة المكتملة التي أعادت بث الروح في هذا الجسد ومنحته البلسم الشافي لعلله.

- فما هي السخرية إذن؟

2- مفهوم السخرية:

وفيه نبحث عن جواب التساؤل الذي ختم به الجزء الأول.

2- 1 في المعاجم:

ارتبطت السخرية بألفاظ كثيرة تحمل مدلولاتها، فقد وردت لها في المعاجم العربية معان مختلفة أحيانا ومتداخلة أحيانا أخرى.

فهي عند ابن منظور« سخر منه وبه سَخُرًا وسُخْرًا أو مَسْخَرًا وسخْرًا، بالضم، وسُخْرَةً وسِخْرِيًا وسْخَريًا وسُخْرِيَةً، هزئ به (...) يقال سخرت منه، ولا يقال سخرت به، قال تعالى ﴿ لا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ﴾ وفي الحديث: أتسخر مني، أي أتستهزئ بي(...) السخرة: الضحكة ورجل سُخْرَةٌ: يسخر منه الناس (...) وسُخْرَة: يسخر منه، كذلك سِخْرِيٌّ وسُخْرِيَّةٌ،والسُّخْرَةُ: ما تسخرت من دابة أو خادم بلا أجر ولا ثمن، ويقال: سَخَّرْتُهُ(...) أي قهرته وذللته. قال الله تعالى:﴿ وَسَخَّرَ لَكُمْ الشَّمْسَ وَالقَمَرَ﴾ أي ذللهما. سخرت السفينة: أطاعت وطاب لها السير»[1] .

[1] ابن منظور جمال الدين أبي الفضل محمد مكرم: لسان العرب، م ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، مادة (سخر).

وهنا جاءت السخرية مرادفة للاستهزاء والاستصغار والتحقير والتسخير والتذليل والانقياد للآخر، وقد ورد هذا الترادف في معجم مقاييس اللغة.

يقول ابن فارس « سخر: السين والخاء والراء أصل مطرد مستقيم يدل على احتقار واستذلال. من ذلك قولنا سخر الله عزوجل الشيء وذلك إذا ذلله لأمره وإرادته... يقال رجل سُخْرَةٌ: يُسَّخَرُ في العمل، وسُخْرَةٌ أيضا، إذا كان يسخر منه... قال سفن سواخر مواخر... سخرت منه إذا هزئت به»[1] مرتبطة بالهزء.

وقد جاء في معجم الوسيط « يسخر منه وبه سَخْرًا وسُخْرًا، وسُخْرِيَةً وسُخْرِّيَةً، هزئ به».

وفي التنزيل العزيز ﴿ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ﴾.

«سَخَّرَهُ: كلفه ما لا يريد وقهره، وكلفه عملا بالا أجر... استسخر منه: سخر، السُخْرَةُ: ما سخرته من دابة او رجل بلا أجر ولا ثمن... (السُّخْرَةُ) من يسحر من الناس، (المِسْخَرَةُ) ما يجلب السخرية (ج) مساخر (السُّخْرِيَّةُ والسَّخْرِيَّةُ): الهزء»[2] .

وهنا ارتبطت بالتسخير والاستهزاء والهزء.

إذا ما تتبعنا مفاهيم وتعريفات هذه المعاجم العربية للفظة "سخرية" نجد أنها تعريفات تصب في قالب واحد متعدد الأوجه والأقنعة، فنجد ما يحمل معنى الاستهزاء والتسخير والتذليل والقهر والتهكم وغيرها من الألفاظ ذات المعنى القريب للمصطلح.

2- 2 في الاصطلاح:

إن الحيوية التي يتميز بها مصطلح السخرية وقابليته للتغير والتجدد من جهة، وتداخله مع عديد المفاهيم التي تقترب منه من ناحية الدلالة والمعنى من جهة أخرى، عوامل جعلت من البحث فيه ميدانا شاسعا يصعب

[1] ابن فارس أبو الحسين احمد بن زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، مكتب الإعلام الإسلامي للنشر الطباعة، د.ط، د.ت، مادة (سخر).

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر القاهرة، ط4، 2005، ص 421.

الإلمام به ورسم حدوده وجغرافيته التي تعزز كينونته ومفهومه، خصوصا وأن هذا المصطلح قد حل ضيفا على عديد العلوم كالبلاغة والفلسفة وعلم النفس والاجتماع...الخ.

غير أنه يمكن رصد جملة من التعاريف التي لامست معنى السخرية وجوهرها، إلا أنها لم تكن جامعة مانعة له. ومن هذه التعاريف ما جاء في المعجم الأدبي الجبور عبد النور:

« السخرية نوع من الهزء، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كله، على الكلمات والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام، بعكس ما يقال»[1].

أي أنها نوع من أنواع الاستهزاء الذي يقوم على التمويه والتزييف، بإسقاط المعاني على الكلمات التي لا علاقة بينها إلا التناقض والعكسية. ويعرفها باتريس بافي في معجمه بقوله: « من اليونانية euronia dissmulation، بالإنجليزية irony، بالألفاظ ironi، بالإسبانيةironia.

يكون النص ساخرا عندما يتخطى معناه البديهي والأولي، والمعنى العميق والمختلف وحتى المتناقض(...) وتشير بعض الإشارات(...) بشكل مباشر نوعا ما، إلى أنه يجب تجاوز المعنى البديهي »[2] .

أي أن السخرية تتجاوز الواقع البديهي وتستبدل المعاني الحقيقية بكلمات وإشارات توحي بعكسه بأسلوب معبر عنه وغير بعيد، يتفنن الأديب الساخر في توظيفه بذكاء.

والسخرية « نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية والجمعية، كما لو كانت عملية الرصد، أو المراقبة لها، يجري هنا من خلال

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت . لبنان ط1، 1984 م، ص 138.
[2] باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مراجعة: نبيل أو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت . لبنان ،ط1، 2015م، ص295.

وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية »[1].

أي أن السخرية نص يعكس حقيقة البشر وجانبهم المظلم بطريقة يكتنفها التهكم والاستهزاء، خطاب يعمل على إظهار وتعريه مختلف اضطرابات النفس البشرية وعيوبها ومساوئها بغية تقويمها وتعديلها أو التخلص منها.

ويقول عبد الحليم حفني في السخرية أنها:« سلاح يوجهه الساخر نحو الشخص الذي يسخر منه، أو الموضع الذي يوجه إليه السخرية، وهذا السلاح مصوغ في أسلوب قد تشتد حدته وقد تلين ولكنه في كل الأحوال محاط بهذا الغلاف المحبب إلى النفوس وهو غلاف الفكاهة، أو التصوير الطريف»[2].

وفي هذا القول إشارة إلى أن السخرية أسلوب أو سلاح عدائي، مهما كان مضمونها ودافعها ومقامها، ومهما صغرت درجتها أو كبرت، يختلف عن غيره من الأساليب العدائية بكونه مختلف الصياغة من ناحية أنه ذو طابع فكاهي هزلي طريف.

أما أفلاطون فيؤكد على موقفه الرافض لروح السخرية والضحك، باعتبار أنهما يولدان التطرف والفساد والعنف ، مما يؤدي إلى هد وتقويض العلاقات في المجتمع الواحد يقول: « ففي لحظة واحدة ينطلق هذا الضحك، غير المهذب، مع ما يصاحبه من سخرية أو سباب، أو تجاوز في الألفاظ، فيهتز الوقار والاحترام، ويندفع العدوان، وهو سلوك لا يليق البتة بمواطني الجمهورية»[3].

[1] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، المرجع السابق، ص 51.
[2] عبد الحليم حفني: التصوير الساخر في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، د.ب، د.ط، د.ت، ص 11.
[3] شاكر عبد الحميد: الفكاهة واضحك، المرجع السابق، ص 65.

ولكن وبالرغم من هذا فإن أفلاطون لم يستطع الهروب من الفكاهة والضحك والسخرية، فقد« تحولت أفكاره شديدة الجدية والنظام والصرامة إلى أشكال جميلة ولغة ساحرة شديدة الحركة والمرونة والحرية والتهكم والإضحاك»[1].

غير أنه حاول إخفاء شخصيته المرحة وروحه الساخرة حفاظا على وقاره مستبدلا إياها بشخصية أخرى « ولم يكن هناك من طريقة أفضل لكشف عن آثار الفكاهة لديه من ابتكار شخصيته معينة يمكنها أن تتحدث عن الأمور الجادة من خلال حس ساخر، وقد كان سقراط هو المجسد لهذه الشخصية»[2] حيث عمل على كشف آثار الفكاهة والسخرية في روح أفلاطون وإظهارها.

هذا وقد جاء الفيلسوف الدانماركي سورين كيركجورد- أحد كبار ممثلي نظرية التناقض الوجودية في المعنى في مجال الفكاهة- متحدثا عن السخرية وجوهرها، إذ يقول :« حيث توجد حياة، يوجد تناقض وحيث يجد تناقض، يكون المضحك موجودا»[3].

فالحياة بما تحويه من متناقضات، هي منبع الضحك ومصدر السخرية ومثيرهما في النفس، وقد قال بهذا الرأي أيضا: هيجل الذي أقرهو الآخر بأن « الفكاهة تنشأ عن التناقضات(...)، والفكاهة في رأيه تحدث بشكل عام نتيجة التناقض بين الواقع والذات الإنسانية، أو بين العالم الحقيقي(...) وبين عالم لطيف لا وزن له»[4]

فخروج الشيء عن المألوف وتضاديته وعكسيته مع الموجود، يدفع بملاحظه إلى الضحك.

[1] شاكر عبد الحميد: الفكاهة واضحك، المرجع السابق، ص 67.
[2] المرجع نفسه، ص 67.
[3] المرجع نفسه، ص 100.
[4] المرجع نفسه، ص 120.

أما سخرية الجاحظ فقد ارتبطت بروحه المرحة، وطبيعته الفنية، ومواقفه اتجاه الحياة التي رأى بضرورة إصلاح ما يعيبها، « فالسخرية عنده لم تقم على عاطفة شخصية عارضة، كما تبدو عند من سبقه، ولم تقم على الهجاء الممض، ولا الشتم المقنع، وإنما هي راجعة غلى طبيعته ومزاجه: فقد كان رجلا مرح النفس، متهلل الخاطر، منطلق الوجه، نزاعا إلى الضحك»[1] محبا له ومقبلا عليه.

أما الدكتور نعمان طه فيرى أن السخرية هي: « النقد المضحك أو التجريح الهازئ»[2].

فهذا هو مسعى الأديب الساخر، أن يعري الواقع الإنساني ويكشف عن قتامة وسواد ما وراء القناع، ويصوره وينقده، من خلال تجاوزه وخرقه لقوانين المعتاد الذي يولد شعورا بالضحك ورغبته خفية في التغيير والإصلاح.

من خلال ما سبق من التعاريف والمواقف يتضح لنا جليا أن السخرية فن فكاهي راق، وطريقة كلامية لجأ إليها الكثير، ليعبروا عن تهكمهم واستهزائهم ورفضهم لواقع ما أو شخص ما بطريقة غير مباشرة أهم مقوماتها المراوغة والذكاء وسرعة البديهة لا لشيء سوى لرغبتهم الملحة في تغيير ذلك الوضع وتقويمه وإصلاحه والدعوة إلى البعد عنه.

3- أنواع السخرية:

ليس من السهل أن نحصر أنواع وأنماط السخرية، ذلك أن هذه الأخيرة ترتبط بالبيئة التي تنبت فيها، هو ارتباط تجلى في قدرة هذا الفن على عكس تركيبة المجتمعات ونياتها السطحية والعميقة التي تختلف من أمة إلى أخرى، وذلك قصد إحداث تغيرات فيها، سواء كان المراد بها التخلص منها أو تعديلها أو تقويمها.

[1] عبد الحليم محمد حسين: السخرية في أدب الجاحظ، انظر الموقع الالكتروني: شبكة الألوكة www.alukah.net، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1988م، ص 99-100.

[2] نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي، المرجع السابق،ص 14.

تنوعت وتعدد تقسيمات أنواع الخطاب الساخر، حيث عرفت عديد الضروب والأنماط أهمها:

3-1 السخرية الانتقادية:

وتمثل أبرز الأنواع وأشهرها، وهي ذلك الأدب الساخر الذي يلتفت فيه إلى مشاكل الواقع والفرد وعيوبهما . على حد السواء ويتوجه إليهما بالنقد، بصياغة ذات قالب ساخر تهكمي ناقم، الهدف منه توجيه الراي العام للنظر في الوضع ومحاولة إحداث ثورة عليه، قصد تغييره أو ذمة أو حتى تعديله وتقويمه، فالأديب الساخر يحمل على عاتقه مهمة « السخر من الظواهر المدانة في الحياة ونقدها من خلال أفراد بعينهم، أو جماعة بعينها، أو تقليد بعينه، سواء كانت هذه الظواهر المنقودة، المسخور منها اجتماعية، أم سياسية أم أدبية، أم سلوكية شخصانية»[1].

وهذه هي المجالات والجوانب التي يجب على الأديب أن يبحث في ظواهرها، محيطا إياها بالنقد واللدغ والسخرية، كالمجتمع وتقاليده وسلطته وسلوك أفراده، عامدا إلى تصحيح ما فيها من شوائب وعيوب وإزاحتها.

هذا وتعد السخرية من أقسى الأنواع وأشدّها إيلاما؛ ذلك تعمد إلى التشهير بعيوب المسخور منه المتهكم عليه، من خلال تعريتها وإبانتها أما الجميع، ليشعره بالخزي والعار والنقض والألم.

« فالسخرية عملية تأديب مؤلمة ومخزية، لأنها ما وجدت وأتممت بسمة النقد الا لتخزي وتؤلم في آن واحد، ولهذا كان لا بد من أن يشعر الشخص المسخور منه، المنقود، بالخزي والألم»[2] ليستفيق ويتفطن ويؤمن بضرورة تغيير حاله وواقعه.

[1] شمس واقف زادة: الأدب الساخر، أنواعه وتطوره، مدى العصر الماضية، فصلية دراسات الآداب المعاصر، العدد12، ص 106.
[2] شمس واقف زادة: الأدب الساخر،أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، المرجع السابق، ص 107.

3-2 السخرية العقلية:

ويرتبط هذا النوع من السخرية في هذا العصر بالبيئة الفكرية الساخر، التي ترفض كل ما لا يتفق ونزعتها العقلية المحضة أو تخرج عنها، ولعل أفضل مثال على ذلك ما كان معهودا لدى الفكر الاعتزالي الذي اشتهر بنظرته المتعالية لذاته ودونيته ما دون ذلك « فقد كان المعتزلة يحسون بأنهم من طبقة أخرى غير طبقات الناس المادية وقد كان هذا الإحساس يدفعهم في كثير من الأحوال إلى السخرية من الناس والتهكم بهم»[1].

إلا أن تهكم هؤلاء لم يكن سخرية من أجل السخرية وفقط، بل جاء نقدا صادرا نابعا من فلسفة هؤلاء الاعتزاليين في الحياة، التي يرون أن الإصلاح والتوجيه ضرورة حتمية فيها، تحقق هدف التغيير، بعيدا عن صدى كل ما هو شخصي القاعدة التي منحت للمعتزلة فرصة الإبداع في عديد المجالات التي كان بخل البخلاء أحدها[2] وقد كان الجاحظ خير هؤلاء المبدعين الساخرين.

3-3 السخرية الفكاهية:

وهي السخرية التي تنصب الضحك والتندُّر والتفكُّه ملوكا على جميع أدبياتها وكتباتها دون أن يكون لهذا العرش وريث آخر، إذ أن مقصدها الوحيد يتمحور حول إخراج النفس البشرية من دوامة آلامها ومتاهة أحزانها وتعريها إلى عالم المزاح والفرح والمتعة « الذي ينبغي عنها ما طرا عليها من سأم، ويزيل ما بالقلب من هم »[3].

غير أن هذا النوع من السخرية نوع مراوغ بعض الشيء إذ أنه يعمد إلى تزيين ظاهر مقصده، في حين أن باطنه يشير: أحيانا- إلى الهزء والاستصغار والاستهزاء.

---

[1] المرجع نفسه، ص 106.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 106-107.

[3] المرجع نفسه، ص 107.

نخلص في نهاية المطاف إلى أن أنواع السخرية كثيرة متنوعة تنوع البيئة والمجال وباختلاف الدرجات، إذ نجد إضافة إلى ما سبق عديد الأنواع الأخرى، كالسخرية السياسية والاجتماعية الثقافية والجسمية وغيرها، والتي سنشير إلى بعضها بصورة مقتضية.

3-4 السخرية الاجتماعية:

تعد السخرية طريقة خاصة للتعبير عن القضايا الشائكة في المجتمعات، بلغة ساخرة تدعو إلى الضحك بقصد تأزيم المعنى والقبض على الحقيقة المشوهة، ذلك أن السخرية مرآة صادقة عاكسة للحقيقة، فاضحة لمختلف الاضطرابات والتشوهات التي تعتري بنى المجتمع وتهدد استقراره، فهي درع اجتماعي، ووسيلة لمحاربة الآفات الاجتماعية،ومظاهرها السلبية ونتيجة تماديها « فقد استمد الشعراء مادة صورهم الجزئية من واقع مجتمعهم، بل صوروا هذا الواقع في شتى مجالاته، فصوروا الجوع والفاقة والحرمان وأبرزوا واقع التحلل الخلقي والاجتماعي»[1] بأسلوب ساخر متهكم سعوا من خلاله إلى تغيير ما هو سلبي وإصلاحه وتقويمه.

« وينطوي تحتها فن الشكوى، ونراه في النقد الاجتماعي أو في الشعر الفكاهي، ولعل الفكاهة كانت أمس به وألصق، بل لعلها كانت مظهرا من مظاهره ووسيلة من وسائله»[2]

فقد كانت السخرية الاجتماعية نقدا واضحا لتلك العيوب التي تقف عائقا دون تطور المجتمعات وتقدمها، كالبخل والحسد وغيرها.

[1] نفين محمد شاكر عمرو: السخرية في العصر المملوكي الأول (684هـ-784هـ)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الدراسات العليا، برنامج اللغة العربية،جامعة الخليل، الخليل، فلسطين،2009/2008، ص 02.

[2] المرجع نفسه، ص 03.

3-5: السخرية السياسية :

ارتبطت السخرية بالسياسة ارتباطا وثيقا موغل العمق في تاريخ الأدب، حيث ظهر ما يسمى بالنقد السياسي « وهو نوع إيجابي من الهجاء يتجاوز حدود الفردية الضيقة، ليتناول المثالب ذات الآثار السلبية في المجتمع»[1] وليتغلب على تناقضاته.

هذا ويعمد هذا النوع من السخرية إلى تعريه وفضح فساد الأنظمة السياسية وما بها من انحراف وتسلط واستبداد سياسي قواده الملوك والحكام والسادة، وذوي السلطة الذين يجعلون من رعاياهم عبيدا لهم ولمصالحهم، مما يستوجب على هؤلاء أن يلجؤوا إلى السخرية كأسلوب غير مباشر يعبرون به عن المسكوت عنه، بطريقة مستترة تعوض غياب الحريات ووسائل التعبير الحقيقية، ومخافة بطش ذوي السلطة. أما السخرية في المسرح، فقد انقسمت إلى عديد الأنواع، شهد المسرح الكلاسيكي أغلبها، من هذه الأشكال نذكر:

3 – 6 السخرية التراجيدية :

نسبة إلى الشق الثاني من المسرح، التراجيديا أو المأساة، ويطلق عليها اسم سخرية القدر.

« وهي نوع من السخرية الدرامية التي يكون البطل فيها مخطئا تماما في ما خص وضعه ويسرع في طريق القضاء على نفسه، فيما يعتقد أنه قادر على تدبر أمره. والمثل الأكثر شهرة هو أوديب• (Oedipe) الذي يقوم بالتحقيق حتى يكتشف في النهاية أنه هو نفسه المذنب، فالسخرية التراجيدية تقترب من الطرافة السوداء»[2] .

---

[1] نفين محمد شاكرعمرو: السخرية في العصر المملوكي الأول،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،المرجع السابق، ص 04.

• أو عقدة اوديب: كلمة استخدمها سيغموند فرويد للدلالة على الابن الذي يتعلق بأمه ويغار عليها فيكره أبيه، وهي مستوحاة من قصة صبي يوناني اسمه أوديب، عاش في القرن 5 ق م، أحب أمه لدرجة قام بقتل والده عن غير قصد، ليتزوج أمه جوكاستا، وكتب هذه القصة الروائي اليوناني سوفوكليس وهي عكس عقدة ألكترا.

[2] باتريس بافي: معجم المسرح، المرجع السابق، ص 296.

أي أن هذا النوع من السخرية المسرحية، يركز على البطل أو الشخصية الرئيسية، ويقوم بتتبع قراراتها التي يتفاجئ وينصدم، . البطل- بنتيجتها العكسية التي لم تكن مبرمجة ضمن مخططاته وتوقعاته وحسبانه للأمور، إذ تنقلب الأمور عكس ما يريده، لا لشيء سوى لأنه لم يعر انتباهه وتركيزه على تلك الإشارات التي منحت له وراح يتجنبها متمسّكا بآرائه

« وبالتالي سيكون دور السخرية المأساوي إظهار كيف أن البطل خلال الدراما يوخد بكلمته وهي كلمة تتقلب ضده فيما تتسبب له الاختبار المؤلم للمعنى الذي كان يصر على عدم فهمه»[1] إلا أن إدراكه للوضع واستدراكه يأتي متأخرا.

3-7 السخرية الرومانسية :

نوع آخر للسخرية المسرحية، التي يبدو جليا أنها ترتبط باتجاه الرومانسية التي لم تظهر إلا في سنة 1654 كتسمية، حيث أن « 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 الفنّي في ضمير المؤلف وفي التباين غير القابل للإلغاء بين ذاتية الفرد وموضعية القدر القاسي والأعمى، وكذلك الوعي الواضح للاضطراب الأبدي، والفوضى الكاملة اللامتناهية»[2].

قول يوضح ارتباط هذا النوع من السخرية بطريقة غير مباشرة وضيقة الأفق بالتراجيديا الساخرة ونزاعاته التي أفضت إلى ظهور حس مسرحي . ساخر. جديد يتبنى فيه المخرج العاطفة المحاطة بقيود القدر وأحكامه.

[1] باتريس بافي ،معجم المسرح، المرجع السابق، ص 297.
[2] المرجع نفسه، ص 297.

3-8 السخرية السقراطية (المفارقة السقراطية):

يجمع الباحثون على أن المفارقة تنسب إلى سقراط، عندما وصفها بأنها طريقة في الحوار، تقوم على أساس هو: التظاهر بالجهل، والتسليم بآراء الآخرين حتى يكتشف الطرف الآخر جهله بالجواب الصحيح، وتتمثل في الاستفهام الذي يقوم على طرح مجموعة من الأسئلة المستمعين بغية تحريك العقول وجعلها تفكر وتؤمن بأن ما تسلم به متناقض ينبني على مبدأ التجاهل « فالمفارقة عند . اليونان- مفهوم يقلل من حجم الواقع أو ينتقص منه ويرفض الاعتراف بمزاياه الخاصة، ويخفي معرفته من خلال التظاهر بالجهل والبحث والاستفهام المصطنع عن حقيقة الأشياء، وقد بنى الفيلسوف سقراط الحكيم قديما هذا الموقف قبل إعدامه حينما سألته زوجته وهي تصرخ: سيعد موتك مظلوما، فرد عليها وهل كنت تأملين أن اعدم وأنا ظالم»[1].

قطعة حوارية لخصت فلسفة سقراط الساخرة، التي بنت حضور شخصيتين، إحداهما عارفة تلقي الأجوبة، والثانية سقراطية تتجاهل الجواب وتعيد بناءه وتأويله من خلال السياق الذي ورد فيه، بطريقة تستدرج الخصم المحاور إلى الخطأ الذي يضعه في حيز السخرية والفشل والإهانة العلمية دون مباشرة للطرف الثاني في تصنيفه أو إقناعه.

3-9 السخرية السوداء (الكوميديا السوداء comédie noire):

يشكو هذا المصطلح عجزا مفهوميا كبيرا، بقلة التعاريف الخاصة به وندرتها« نوع يقرب من المأساوي الهزلي وليس في المسرحية من الهزل سوى الاسم فقط، فالرؤية تشاؤمية وخائبة حتى ومن دون وسيلة للحل المأساوي»[2].

[1] علاء الدين سعد أبو بكر: كاركاتير الفكاهة السوداء، دراسة تحليلية تاريخية، مجلة التربية الفنية والفنون، ص 172.
[2] بارتيس بافي: معجم المسرح، المرجع السابق، ص 127.

فهي فرع ساخر يتبنى النقد الحاد والجاد، الصورة هزلية، هازئة تداهم وكر المحظور، سياسيا أو أخلاقيا، فتعريه وتكشف قتامة سواده المتخفي، نقد لا تتشكل صورته النهائية إلا إذا أخضع وأصبغ بعديد الدهانات الساخرة التي تشكل قوامه فالسخرية السوداء «سخرية مركزة وأشد نقدا ولذعا ووقعا، قد تأخذ بكل التقنيات المكونة لها دفعة واحدة، كاستخدام الهزل والتهكم والمفارقة في التركيب اللغوي نفسه، مؤلفة توليفة من كل هذه العناصر الناقدة الفكهة خدمة لغرضها التوعوي، فهي توضح وتفضح وتفصح على طريقتها الخاصة ما تراه نقيصة »[1].

وهي تسخر عديد الفنون الأخرى التي تعترب منها ومن فحواها، لتشكل مزيجا ساما تقضي به على كل ما هو سلبي، وتخيط ستارا شفافا تكشف به عتمته المستور وسواده

3- 10 الباروديا (المحاكات الساخرة parody):

وهي: « مسرحية أو جزء من نص، تحول بسخرية نصا سابقا ليسخر منه بكل أنواع التأثيرات المضحكة»[2].

من خلال إعادة تعريف وصياغة الكلمات والأنماط والمواضيع الخاصة بمواضيع أدبية أخرى، لكي تصور النقص فيه بأسلوب ساخر ناقد متشدد.

وعليه فإن التقليد الساخر « نوع من الصدم والتفكيك الذهني في مقابل العمل الأصلي، مما يؤدي إلى خلق هيكل جديد، عن طريق التلاعب بالتعابير والألفاظ والكلمات، وعليه فإن المحاكاة الساخرة ما هي سوى عملية استدعاء عمدي وقصدي لنصوص جادة وإفرادها من محتواها، والعمل على تطويعها، ثم محاولة إبدالها

[1] سعودي سلاف: شكلات السخرية السوداء في مسرحية واك واك ألحق للحسن قيناني، إشراف فتحي بوخالفة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف- المسيلة، الجزائر 2019/08/19، ص 122.

[2] باتريس باني: معجم المسرح، المرجع السابق، ص 379.

وتحويلها ثم تجريدها من معانيها القبلية، وشحنها بمعاني ودلالات ساخرة، خدمة لمقاصد وغايات الكاتب، كإشاعة الروح، والسخرية والضحك وإبراز التناقض الصارخ وخلق المفارقات العجيبة، عن طريق الكشف عن التضاد الحاصل بين القبلي والحاضر»[1] .

أي أن المحاكاة الساخرة نوع أدبي . ساخر طبعا . يقوم على تبديل وتغيير وتحريف الشكل الجدّي لأحد الأعمال الأدبية ، أو أحد نصوصها الموجودة سابقا، إلى هزل وسخرية بهدف نقدي يبرز الفروق بين معمار وهيكلة ما كان موجودا وما أعيد بناؤه وصياغته.

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية في مفهوم التقليد الساخر « أي محاكاة أو تقليد ساخر لعمل أدبي أو شخصي أو حدث جاد، ويستهدف هذا التقليد الساخر السخرية والاستهزاء إما بطريقة الهراء أو اللغو أو بالانتقاد المبني على المطابقة الساخرة للأصل »[2] .

بمعنى أن هذا التقليد يهدف إلى السخرية عن طريق النقد من خلال المشابهة والمماثلة للنص المبدع مقابل النص الأصلي.

4- وظائف السخرية:

تعتبر السخرية أداة مهمة في المجتمع تعبر إما عن المرارة والإحساس بالقهر أو الإحساس الظلم، وأما للتنفيس حين تبلغ الضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية مداها، لذا نجدها دائما تنبع من الشعوب التي تعاني وترى في يومها الكثير، لكن مع اختلاف هذه الأحاسيس لا يمكن حصر هذه الأخيرة بوظائف محدودة.

[1] مأمون عبد الوهاب وتحريشي عبد الحفيظ: التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية من خلال تقنيات (التهجين، الأسلبة، التنضيد والمحاكاة الساخرة، رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض، المجلة الأكاديمية للأبحاث والنشر العلمي، الإصدار الخامس عشر،2020/7/5.

[2] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر الثلاثية الأولى، صفاقص . تونس د.ط،1986، ص101.

لكن للسخرية وظيفتين بارزتين هما: الوظيفة الاجتماعية والوظيفة النفسية.

4-1 الوظيفة الاجتماعية :

تتداخل هذه الوظيفة مع وظيفة أخرى هي الوظيفة التربوية، ذلك من خلال سعيها التي تتبع سلبيات المجتمع التي تجانب التطور، وتناهض الحركة نحو المستقبل ورصدها ثم إخضاعها لمختلف أساليب النقد الساخرة، بغرض تقويمها وتوجيهها وإصلاحها فهي« أسلوب نقدي له مميزاته الفنية، ويعتبر في واقعه بناء للحياة وحارسا للمثل العليا»[1].

أي أن السخرية تؤدي دورا هاما في بناء المجتمعات، من خلال إشرافها على ترسيخ كل ما هو إيجابي ونبذ كل ما هو سلبي خارج عن قيم المجتمع، بطريقة تأديبية غير مباشرة تحقق التوازن لهذا وذاك.

فالأديب الساخر الحق الواعي، هو القادر على جعل سخريته رسالة يبعث بها إلى المسخور منهم، ليساعدهم على كشف ما بهم من نقص ويطهّروه، خدمة لأنفسهم من جهة، ولمجتمعهم من جهة أخرى.

« وتقوم السخرية بوظيفة تربوية مهمة أيضا، وهي مساعدة الإنسان على تثقيف نفسه وتقويم مخيلته، وذلك بتمرين ذهنه على التفكير السليم، وتدريبه على توخي المنطق السديد»[2].

أي أن السخرية تؤدي وظيفة تربوية أخلاقية تقويمية للأفعال والسلوك البشري من خلال الدّعوة إلى انتهاج المنطق الصحيح السليم.

« كما تقوم السخرية بوظيفة تربوية أخرى، تتمثل في تعويذ الناس وتدريبهم على ملكة النقد الذاتي، وتنبيههم إلى أخطائهم وأغلاطهم»[3] .

[1] حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، المرجع السابق، ص 08.
[2] ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 39.
[3] المرجع نفسه ، ص40.

بمعنى أن السخرية تعمل على نبذ روح التعالي والمفاخرة بالذات وتنزيهها من النقص ونسبته الكمال لها، وتبين أيضا أن وجود الأنا من وجود الآخر، وحضور أحدهما يستدعي بالضرورة حضور الآخر ولهذا وجب التعايش والتأقلم بينهما.

إذن فعلاقة السخرية بالمجتمع وأفراده،علاقة تأثير وتأثر، أخذ وعطاء، فالأديب الساخر يتأثر بما يراه ويشهده في واقع بيئته وشخص أفرادها، فيأخذها ناقدا إياه محاولا بسخريته وتهكمه أن يؤثر فيها قصد إصلاحها وتقويمها.

4-2 الوظيفة النفسية :

تلعب السخرية دورا مهما في الحياة النفسية للإنسان إذ أنها «تساهم في الروح المعنوية والثقة بالنفس، بالاستعلاء على الخوف والقلق،والمواقف المحرجة، والشعور بالتفوق والقدرة على الانتصار وتشكيك العدو في نفسه ومواقفه، فيما يسمى بالحرب النفسية»[1] .

وفي هذا القول إشارة إلى تاثير السخرية في نفسية الساخر من جهة، إذ تعزز ثقته بنفسه ف حين مواجهته لمسحور منه، التي تمنحه فرصة التقدم والغلبة وتأثيرها في نفسية المسخور منه من جهة أخرى؛ إذ تعمل على بث الشك في نفسيته وزعزعة ثقته وإخضاعه وهذا ما يمكن أن نقول أنه الجانب الطريف من السخر.

هذا ويذهب بعض علماء النفس إلى أن « للفكاهة طابعا سويا صحيّا، باعتبارها وسيلة نافعة للتهرب . وقتيا. من بعض مشاغل الحياة وهمومها العادية (...) فالمرء حين يضحك ينسى كل همومه وآلامه بل قد ينسى حتى أوجاعه الجسمية نفسها»[2].

[1] نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي،دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، 1433هـ، ص 25.
[2] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، الشركة العالمية للنشر لو نجمان، الجيزة . مصر، ط1، 1992، ص 20.

أي أن السخرية بحر يقصده الأدباء، ليفضفضوا عما يشغلهم من هموم وآلام وأحزان علّها تلين وتخّف، بمعنى آخرالسخرية وسيلة الأدباء ومنهجهم في التعبير عما يشغل فكرهم ويثقل كاهلهم، بطريقة تجعل نفوسهم قادرة على معايشة الواقع الحاضر ومستعدة للمستقبل، فالسخرية « تحقق ضربا من التعويض الراقي»[1] الذي يريح النفس ويساعدها على الاسترخاء.

مما سبق طرحه، نلحظ أن السخرية، ليست إيجابية دائما لأنها تصل أحيانا إلى درجة التجريح والمساس بكيان الإنسان ومشاعره، كما أنها ليست بذلك القدر كونها تعمل على إثارة الوعي واليقظة في نفسية الفرد وتطالبه بإبراز ذاته بعيدا عن كل ما هو سلبي.

5- السخرية والتداخل المصطلحاتي (إشكالية المصطلح):

كثيرا ما يتداخل مصطلح السخرية مع عديد المصطلحات الأخرى المرادفة له، أو القريبة منه ، مثل الفكاهة والتهكم والهجاء والمفارقة...،والتي لها وشائج عميقة بهذا المصطلح، الأمر الذي حال دون التمييز المطلق بينها، غير أن هذا لا ينفي وجود عناصر مشتركة تجمعها، ومواضع اختلاف تميزها عن بعض.

وفيما يلي عرض لمواطن الالتقاء والاختلاف بين هذه المصطلحات:

5-1 السخرية والفكاهة:

ترتبط الفكاهة في معاجمنا العربية بالضحك والمزاح.

يقال « فَكِهَ: فَكْهًا وفُكَاهَةً: كان طيب النفس مزَّاحًا (...) (فَاكَهَهُ): مازحه (...) (تَفَاكَهَ) القوم: تَمَازَحُوا(...) (الفُكَاهَةُ) المزاح- ما يتمتع به من طُرَفِ الكلام (الفَكْهُ) الفَاكِه. هو- الطيب النفس الذي يكثر من الدعابة (...) (الفَيْكَهَانُ): الضحاك اللعوب»[2].

[1] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي،المرجع السابق، ص60.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،المرجع السابق،مادة (فكه).

بمعنى أن الفكاهة ترتبط بالتسلية والمرح.

« تشير الفكاهة، إذن، إلى ذلك الاتجاه، الباسم أو البسام أو الضاحك الساخر تجاه الحياة وتجاه نقائصها، واتجاه مظاهر عدم اكتمالها، أي ذلك الاتجاه الذي يتضمن فهما خاصا لمظاهر التناقض في الوجود أو الحياة أو يتضمن شعورا خاصا مصحوبا بالبهجة أو غير ذلك من الدوافع والمبررات»[1].

أي أن الفكاهة تفكير مازح ضاحك يحمل في ثناياه شعورا جادا بنقائص الحياة وعدم اكتماليتها لوجود عديد المتناقضات التي تتصارع فيما بينها.

وفي علاقة السخرية بالفكاهة فإنها « ترقي بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاء ولباقة، فتجعل لها معنى، وتعطيها قدرة خاصة على أن يكون لها هدف، وأن تخدم هذا الهدف، وأن يحتال لتحقيقه، وأن تكون لها إمكانية التأثير وهي لذلك تتخذ مادتها من العيوب والنقائص التي لا تطيق لها وجودا، ولا ترضى بأن تتركها تعيش في سلام وأمان، دون أن تدق عليها دقا خفيفا أو ثقيلا، حتى تنبه إليها أو تنبه فيها عوامل المقاومة وتثير الرغبة في الانتصار عليها»[2] .

أي أن توظيف السخرية للفكاهة لا يأتي بهدف السخرية من أجل السخرية والضحك فقط، بل أن لهذا التوظيف معنى إصلاحي تقويمي ، يهدف إلى سد تلك الثغرات التي تظهر في بنية المجتمعات السطحية وشخص أفرادها من خلال التأثير فيها وإخضاعها للمنطق بأسلوب غير مباشر يمنع توغلها وتفشيها« فالسخرية كفكاهة تعتبر أرقى أنواع الفكاهة، لأنها تحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والخفاء والمكر»[3]. الذي يجب أن يكون لباسا مرافقا للأديب الساخر الفكهية.

[1] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، المرجع السابق، ص 16.
[2] حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، المرجع السابق، ص 16.
[3] المرجع نفسه، ص 17.

« ولا ريب أن السخرية تلتقي مع وجوه الفكه في كونها إحدى قوادحه ومهيئاته غير أن غالبا ما تكون مباشرة في حين يكون الفكه اقل حدة»[1].

بمعنى أن السخرية تمثل إحدى أهم آليات الفكاهة وتشكلها مع اختلاف درجة النقد في كليهما يقول الدكتور وئام محمد أنس: « الفكاهة والسخرية فنانان متحدان متآلفان ومتلازمان، لا غناء لأحدهما عن الآخر، عدا أن السخرية تأتي أحيانا غير مضحكة، تعوم على النقد والإيلام وحدهما، وتدع التفكه جانبا وكذلك يندر أن تأتي الفكاهة خالية من السخرية»[2].

هنا إشارة على مدى ارتباط هذين المصطلحين بعضهما ببعض، واهم مقاصد كل منهما: إذ تعمد السخرية إلى النقد اللاذع المؤلم الإصلاحي في جل حالاتها، في حين تعمد الفكاهة إلى الضحك والمزاح والسخرية كمقصد وحيد لها.

هذا وقد ميز العزيز شرف بين الفكاهة والسخرية بقوله: « إن الفكاهة تقوم على العواطف بينما تقوم السخرية على العقل (...) ذلك أن الفكاهة تضحك (من) لكن السخرية تضحك(على) »[3].

من الطرح السابق يتضح لنا أن السخرية والفكاهة يختلفان من عدة نواحي:

الأهداف: بحيث أن هدف السخرية هدف إصلاحي تقويمي ،على عكس الفكاهة التي تجعل من الضحك والمرح هدفا وحيدا لها.

الكلية والجزئية: الفكاهة شاملة السخرية، أي أن العلاقة بينها علاقة كل بجزء.

---

[1] أسماء خوالدية، الفكه في قصص الكرامات الصوفية، بين التفسير والتحميق، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015، ص 178.

[2] الفكاهة والسخرية في أدب ربيع السملالي: لطفة أسير، انظر: الموقع الالكتروني https://www.alakah.net/sharia/0/98320/ 11:48 2021/05/26

[3] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، المرجع السابق، ص 62.

التداخلية: الفكاهة تكون دوما في قالب فكاهي بينما لا تكون السخرية كذلك بالضرورة.

5- 2 السخرية والتهكم :

وردت للتهكم معاني لغوية كثيرة، انصبت جلها في معاني مختلفة دار فلكها في التعالي على الناس والتبختر والتكبر والاستهزاء والسخرية والتهزر. يقال: «هكم-(تَهَكَّمَ) عليه اشتد غضبه و(المتهكم) المتكبر»[1]

ويعرف معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي التهكم بأنه: « تعبير بلاغي يجيء فيه المعنى الحرفي للكلمة أو العبارة عكس المقصود»[2].

وهنا إشارة إلى مبدأ الضديّة، الذي يقوم على عكسية الكلام؛ بحيث يكون المعنى المقصود غير المعنى المعبر عنه، بمعنى آخر التهكم طريقة تعبيرية تبدي ما نقصده بطريقة غير مباشرة. وفي علاقة السخرية بالتهكم، هناك من جعل التهكم مساويا للسخرية في قولهم: « التهكم: الاستهزاء أو السخرية، وهو ما كان ظاهرة جدا، وباطنه هزلا، وطريقة السؤال عن شيء مع إظهار الجهل به»[3].

أي أن معنى السخرية من معنى التهكم، فهما يشتركان في دلالتهما على الهزء.

« وأحيانا ما تجري التفرقة بين السخريةsatire والتهكمIrony على أساس أن السخرية توجه اهتماما نحو الضعف، وليس الشخص الضعيف، وأنها غالبا ما تتضمن حكما أخلاقيا، وهدفا تصحيحيا، ومن أشكالها الأهجوة lampoon »[4].

[1] الرازي محمد ابي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل بيروت . لبنان،د.ط، 1996، ص 290.
[2] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المرجع السابق، ص 12.
[3] جميل صليبا: المعجم الفلسفي: الألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، ج1، بيروت . لبنان،د.ط، 1982م، ص 356.
[4] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، المرجع السابق، ص 51.

بمعنى أن السخرية تهتم وتركز على دراسة النقص والوهن وملاحظته، تأكيدا منها بأنه جوهر تجربتها الإصلاحية وليس العينة في حد ذاتها، عكس التهكم الذي غالبا ما يوجه هجومه ناحية الأشخاص.

ويعرف شاكر عبد الحميد التهكم بأنه: « شكل من أشكال الكلام أو الخطاب، يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى المعبر عنه بالكلمات المستخدمة، وغالبا ما يأخذ هذا المعنى أشكال الهجاء والاستهزاء الذي تستخدم فيه تعبيرات هازئة متلبسة كي تتضمن إدانة أو تحقيرا أو تقليلا ضمنيا مستترا من شأن شخص أو موضوع أو كليهما معا»[1].

بمعنى أن التهكم خطاب كلامي يلجأ فيه الأديب إلى قول الجد وقصد الهزل، بطريقة غير مباشرة، يعمد فيها إلى تدمير ذات الآخر وتذليلها بأبشع الصور.

والفرق بين السخرية والتهكم مرجعه إلى طبائع الناس ونفوسهم، فهناك من يسخر من ذاته ليهوِّن آلامه، وهناك من يسخر من مجتمعه لينتشله من آفاته، أما التهكم فيصدر عن النفوس التي ترى نفسها دون الآخرين وعليتهم. مزحا أوجدا بكيفيته يكون فيها القول عكس القصد.

مما سلف نجد أن بين التهكم والسخرية علاقة وطيدة، تزيد درجة الالتباس بين المصطلحين، تبرز أهم معالمها في:

* ترد السخرية نقدا للآخر بهدف إصلاحي تقويمي بطبعه الفكه، عكس التهكم الذي يجيء نقدا من أجل الاستهزاء والهدم دون مراعاة مشاعر الناس.

* يتبدّى لنا أن التهكم فرع من جذر السخرية ولون منها.

[1] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، المرجع السابق،ص 44.

5- 3 السخرية والهجاء:

ورد مفهوم الهجاء في المعجم الوسيط بأنه: «السب وتعديد المعايب»[1] بمعنى أنه نوع من الذم الكاشف للنقائص والعيوب وتعدادها.

ويعد الهجاء أقدم أبواب الشعر العربي القديم وأشهر أغراضه وهو « أدب غنائي يصور عاطفة الغضب أو الاحتقار والاستهزاء ، وسواء في ذلك أن يكون موضوع العاطفة هو الفرد أو الجماعة أو الأخلاق والمذاهب. فالهجاء لا يصطنعه – كما يقول برونويسر. إلا وسيلة للتعبير عن طريقته في الحس والتفكير. معارضا طرق الآخرين في حسهم وتفكيرهم تلك الطرق التي تشير بالمعارضة ذاتها غضبه أو سخطه واستسناعه أو خوفه واحتقاره أو استهزاءه »[2] .

وفي هذا التعريف خروج عن المألوف المعروف، إذ جعل الهجاء أدبا شاملا يضم تحت لوائه الشعر والنثر على حد السواء، دون ميل لأحدهما وعبّر عن الفرد والجماعة وكل ما تعلق بهما من أخلاق وتقليد ومذاهب ناقما إياها وساخطا عليها بأسلوب مباشر يبرز فيه عاطفة الغضب والاحتقار والاستهزاء ويمكن أن نسميه فن الشتم والسباب.

حتى أن هناك من أدرج الهجاء ضمن أنماط الكوميديا تحت مسمى الدراما الهجائية satire «التي تهاجم العادات والأخلاقيات والأفكار والمؤسسات الاجتماعية بشكل يتسم بخفة الدّم (الطرف) والسخرية والتهكم sarecasm»[3] . الشقاوة المضحكة.

---

[1] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، المرجع السابق،مادة (فكه).

[2] م. محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، مكتبة الآداب بالجما ميزت، د.ب، د.ط، د.ت، ص 12.

[3] جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الآداب، تر: شاكر عبد الحميد، مر: محمد عناني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2000م، ص 233.

وفي هذا القول ربط واضح بين الهجاء والسخرية من ناحية الموضوع الخاضع للنقد مع اختلاف طريقة التهجم وتباين درجتها بين هذا وذلك.

« والفرق الأكبر بين السخرية والهجاء هو أن الهجاء سخرية هجومية: ومعاييره الأخلاقية واضحة نسبيا. وهو يقيم مستويات يقيس بموجبها ما هو سخيف أو يثير الاشمئزاز. والسباب الخالص أو الشتائم هجاء يكاد يخلو من السخرية: لكن عندما تساور القارئ الشكوك حول اتجاه المؤلف أو حول ما ينبغي أن يكون اتجاهه هو من الناحية الثانية فإننا نحصل على سخرية تكاد تخلو من الهجاء»[1].

أي أن الهجاء يستند في أحكامه إلى جملة من المعايير التي تساعده في معرفة درجة السخف والاشمئزاز، في الموضوع المثبت تحت مجهر النقد، حتى لا يكون سخطه ونقمته عليه في غير محله أو جائرا وهذا اختلاف بين المصطلحين.

إلا أن السخرية تعد لونا من ألوان الهجاء« ولكن بفارق وهو أن للهجاء لسانا حادا ومرا ونحن لا نجد الصراحة الموجودة في السخرية كما نجدها في الهجاء ومن جهة أخرى، الغاية في السخرية هي الاستهزاء من شخص في حالة جعل الشخص أضحوكة للآخرين مع الاستحقار»[2] .

بمعنى أن طبيعة النقد الساخر وحدتها اللغوية المثيرة للضحك يختلف تماما عن طبيعة النقد الهجائي ذات الحدة المبالغ فيها والتي تعمد إلى الانقضاض المباشر الصريح على المهجو بلا خوف ولا تستر ولا مقدمات ولا تبرير حتى.

[1] نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، مكتبة نرجس الجامعة الأردنية، عمان، الأردن،د.ط، 1412هـ/1991م، ص288.

[2] شمس واقف زادة: الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، المرجع السابق، ص 109.

إذا فهدف الهجاء هجومي بحت يرمي إلى كشف عيوب الخصم وذمها بشكل قاس « إذ بعث صاحبه بمن يهجوه عبثا ليس فيه رقة ولا خفة بل فيه الفظاضة والخشونة فصاحبه لا يهمه شعور الضحية المسكينة التي يتعدى عليها إنما يهمه أن يخنقها خنقا وأن يبلغ من ذلك الغاية»[1] .

أي أنه يعمد إلى احتقار المهجو والحط من شأنه والهزء به ما أمكن إلى ذلك سبيلا ولا اعتبار لأي شيء.

يمكن القول أن السخرية بمبادئها هي أشد الظواهر الأدبية تأثيرا على البنية النفسية والاجتماعية، ذلك أنها قادرة على قلب الموازين من خلال طريقتها الفكاهية، التي تثير الضحك في الجمهور علنا، وتخلّف لديهم إحساسا بضرورة التخلص من ذلك العيب أو إصلاحه أوتقويمه باطنا ، على عكس الهجاء الذي يخلّف في النفس المهجوة أثرا سلبيا، كأن يفقد الثقة في نفسه فينطوي عليها وينغلق.

ويمكن مما سبق استنتاج الفروق الآتية:

* طابع الهجاء هجومي لاذع وقاسي على عكس السخرية التي تحمل طابعا فكاهيا هزليا.

* يلتقي الهجاء مع السخرية في الهدف أحيانا إذ يكون في مرات قليلة ذو هدف اصلاحي تقويمي على رغم طريقته الفظة في التعامل مع الموقف.

* يتبنى الهجاء أسلوب المباشرة والصراحة والتشهير، على عكس السخرية التي تتحاشى الموارات والتشهير.

وأخيرا تتمتع السخرية بقاعدة جماهيرية كبيرة، ذلك جديتها الفكاهية التي تعطيها إمكانية السرعة في النفاذ إلى العقول والتأثير بها، مقابل قاعدة الهجاء التي ينفر منها الجمهور بسبب طبيعتها الهجومية القاسية اللامبالية بشعور الآخر.

[1] شوقي ضيف: الفكاهة في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3،د.ت، ص 11.

4-5 السخرية والمفارقة :

لقد ربط الدارسون في أحيان كثيرة بين السخرية والهجاء، وبين السخرية والفكاهية، وبين السخرية والتهكم...، ووجدوا أن ثمة علاقة تنتظم بين هذه الفنون وتنظمها، ولكن هذه العلاقة تزداد قوتها عند الحديث عن علاقة السخرية والمفارقة ، نظرا لاشتراكها في نفس الحقيقة والمصدر وهو التناقض والتضاد والتباين.

جاء في مفهوم المفارقة أنها: « (فَرَقَ) بين الشيئين، فَرْقًا، وفرقانا، فصل وميز أحدهما عن الآخر وبين الخصوم»[1].

وبهذا يدور معنى المفارقة اللّغوي في فلك التفرقة والتمييز والتباين والاختلاف.

أما في المعجم الأدبي فإن المفارقة تعني« رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور، وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به»[2] .

أي أن المفارقة سفينة أدبية تتخذ من العكسية والتناقض تيارا ودافعا لسيرورتها؛ بحيث تخالف الموجود المألوف وتتحاشاه رغبة في إبراز كينونتها وضحد ما هو مسلم به.

وقد عرف ديسي ميويك المفارقة بأنها «صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد، والمفارقة أخف من الهزء والسخرية ولكنها أبلغ أثرا بسبب أسلوبها غير المباشر لذلك يتطلب إدراكها ذكاء وحسا مرهفا»[3].

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،المرجع السابق، ص 685.

[2] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، المرجع السابق، ص 258.

[3] قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل. العراق، ط1، 1427هـ-2007م، ص 51.

أي أن المفارقة لون بلاغي يتناقض فيه القول مع المقصود من ورائه، ويختفي بين ثنايا كلماته التي تستوجب على المتلقي أن يكون ذكيا لفك شفراتها وفهم رسالتها المتسترة . كما نجد القول إشارة واضحة إلى أحد الفروق بين السخرية والمفارقة، وبحيث أشير إلى أن اعتماد هذه الأخيرة للأسلوب غير المباشر منحها الأفضلية في حدة الأثر باعتبارها تدعو إلى إعمال العقل وإشغاله على عكس السخرية أو الهزء اللذان يكتشفان عن أفكارهما بصفة مباشرة لا تستلزم تمعنا ولا قراءة ما روائية.

وفي السياق نفسه يحدد سعد مصلوح فرقا آخر بين المصطلحين من خلال قوله: « ان ثمة فنونا من القول والكتابة ك[...] السرية وغيرها تعتمد في تشكيلاتها الأسلوبية وفي بلوغ غايتها من التأثير والإبلاغ على المفارقة القائمة بين أجزاء المقال، أو المفارقة القائمة بين المقال والمقام. وما ينشأ من هذه المفارقات من خدلان التوقع يتحقق به التأثير الأسلوبي المراد ومن ثمة. فإن العلاقة بينهما في هذا الصدد يراد بها أن يخالف قصدا عن المألوف والمتوقع على نحو لا يتحقق الغرض من المقال إلا به، وهو نمط من العلاقة العكسية غير المباشرة»[1].

ويشير صاحب هذا القول إلى أن المفارقة أساس لعديد الفنون الأدبية القولية ومن أهم مقوماتها، منها السخرية التي تجعل من تلك الاختلافات والتناقضات التي ينطوي علها المقال الساخر وسيطا لبلوغ غاياتها ومراميها ومرتكزا أساسيا يضمن تحصيلها لأكبر قدرمن التأثير، فال سخرية بلا مفرقة ولا مفارقة بلا سخرية فهما مصطلحات يكملان بعضهما البعض.

وأن هناك فروقا أخرى بين السخرية والمفارقة لأن « السخرية هي هجوم متعمد على شخص بهدف سلبه كل أسلحته وتعريته من كل ما يمتلكه والمفارقة تقرع لحقائق بعضها بعضا دون أن يتمكن أحدهما»[2].

[1] قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد ، المرجع السابق، ص 63.

[2] علي عندليب والسيد حيدر فرع شيرازي: صراع المفارقة بين السخرية والمناقصة، دراسة لغوية ودلالية بحوث في اللغة العربية، ع 20، 1440هـ/1398هـ، ص 127.

وهو اختلاف في الهدف، إذ تسعى السخرية إلى الإطاحة بالطرف الثاني وإخضاعه والتأثير به، على عكس المفارقة التي تسعى إلى التفرقة بينهما دون غلبة أحدهما على الآخر« فالمفارقة على أنها لغة تعني الابتعاد والتباعد لكنها تدل على الضدية والتناقض بغاية السخرية والتهكم بالخصم في الجدال الكلامي في كثير من الأحيان»[1] أي أن السخرية هي الهدف المنشود للمفارقة.

والمفارقة من جهة المصطلح هي: « مشترك لفظي تستعمل تارة للسخرية وتارة للمناقضة ولكنها ذات مصدر واحد وهو الإبعاد والتنحي »[2].

فالمفارقة تتجاذب غايتها بين السخرية والتضاد في حين أن منبعها الوحيد ينبثق من التنحية والتفرقة.

فالتشابه الأساسي بين المصطلحين irony السخرية وparadox المفارقة فهو أن ظاهرهما تضاد وأضرار، وباطنهما إكامل وإفادة.

مما سبق نخلص إلى أن العلاقة بين هذين المصطلحين علاقة معقدة ومتشابكة الأطراف سببها الرئيسي تلك الترجمات العربية التي تجاذبتهما وأخلطت باقي أوراقهما مما زاد من حدة الالتباس والتداخل بينهما وصعوبة الفصل القاطع بين ملامحهما.

أما ما يمكننا استخلاصه حول معالم هذه العلاقة فإننا نجد أنها تتخلص فيما يلي:

* اللامباشرة في القصدية بالنسبة للمفارقة منحت لها أفضلية التأثير وبلاغته في نفسية الفرد؛ على عكس السخرية التي تأتي بسيطة مباشرة لا يحتاج لقراءة ما روائية تستدعي إعمال العقل.

* السخرية هدف المفارقة وغايتها، والمفارقة خادم للسخرية وأحد أهم مقوماتها وعناصرها.

[1] علي عندليب والسيد حيضر فرع شيرازي: صراع المفارقة بين السخرية والمناقضة ،المرجع السابق، ص 128.
[2] المرجع نفسه، ص 130.

* يلتقي المصطلحات في الهدف والغاية السامية اللاظهارة التي يسعيان إليها، بالرغم من اختلاف طريقة كليهما في بلوغها، حيث يرميان إلى التأثير في الفرد ونفسيته وتوعية بضرورة الإصلاح والتقويم.

5 – 5 السخرية والضحك :

قال الله تعالى ﴿ وَأَنَّهُ هُوَ مَنْ أَضْحَكَ وَ أَبْكَى﴾ سورة النجم – الآية 43. يقال "إضحك تضحك لك الدنيا"، عبارة رغم قليل كلماتها إلا أنها تحمل عديد من الحقائق والدلائل والمعاني التي يحتاجها الإنسان في حياته الاجتماعية والنفسية واستقرارها وحتى توازنها فالضحك لغة عالمية مطلقة لا تحتاج لفهمها إلى ترجمان يفسر لك ما هيتها، فهي بكل بساطة اللغة الوحيدة الجامعة والمشتركة بين جميع بني البشر.

والضحك مصطلح آخر يلتبس مع السخرية ويرتبط بها بشكل كبير، من ناحية أنه أثر لها مصاحب في أغلب الحالات، التي نستثني منها تلك لا تستدعي مواقفها الضحك وتكون أقرب إلى الجدية ،إذ أننا «نجد أحيانا سخرية غير مشبعة نحو الضحك، وجانب المرح فيها خفيف وهادئ، ونستطيع أن نستشف منها أن الكاتب لا يعمد إلى النكتة ولا يريد الإضحاك، وأنه في نفس الوقت ربما يعاني إحساسا بالمرارة لم يتوقف به عند حافة الحزن، والألم، ولكنه ثار عليه»[1].

إلا أن هذا الغياب المؤقت . ليحس الفكاهة . لا يعني أن الأديب الساخر قد تجرد من روح فكاهته، فحالته النفسية والعقلية هي من أحاطت مزاجه بنوع من السلبية التي قيدت حسه بأغلال الألم والحزن، ومنعته من ولوج عالم الضحك لفترة معينة، تختفي ملامحها باختفاء هم الأديب وحزنه، عبر سخريته التي تمثل لحظة الانفراج بعد التوتر.

[1] حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، المرجع السابق، ص 20.

وهناك من جعل السخرية ضحكا في قوله: «ويمكننا أن نتصور السخرية وهي تعني الضحك والاستهزاء والتهكم وهو الاستخفاف بالشيء والعبث الهادف به»[1].

وهنا ربط واضح لعديد المصطلحات بعضها البعض، لتصب في معنى واحد هو السخرية الهادفة. « وتشير السخرية بالكلام وطريقة تركيبه ضحكا أو ابتساما»[2].

إشارة واضحة المعالم إلى العلاقة بين المصطلحين، وهي علاقة مثير واستجابة، حيث يأتي الضحك رد فعل لا ذاتي وعفوي على مثير خارجي تمثل السخرية مركزه ورسالته. ضف إلى ذلك أن هناك العديد من المصطلحات الأخرى التي تتداخل مع السخرية، والتي تقترب منها، ولكن ليس بالشكل والدرجة التي عرفتها سابق المصطلحات.

فإذا بحثنا في معنى الدعابة نجد أنها: « لون من المزاح الخفيف، يعمد إليه الأصدقاء أحيانا، أي أنه يحمل روح التبادل الاجتماعي مما يجلب المسيرة والضحك، فيعمدون فيها إلى الصور الساخرة المضحكة وتصل أحيانا أخرى إلى حالة الإدعاء الكاذب»[3].

فالدعابة فن المزاح والإضحاك بامتياز، فهي تعمد إلى التسلية والترويح عن النفس.

إذن فالدعابة تشترك مع السخرية في الغرض، المتمثل في الإضحاك، بفرق بسيط تتجلى ملامحه في أن ضحك السخرية سطحي ذو هدف عميق إصلاحي، على عكس ضحك الدعابة الذي يقتضي الضحك من أجل الضحك والمزاح فقط، بالإضافة إلى أن كليهما يتوجهان إلى نقاط ضعف المسخور منه، الأول مصلحا وناقدا والثاني مازحا.

[1] حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، المرجع السابق، ص 16.
[2] المرجع نفسه، ص 18.
[3] نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، المرجع السابق، ص 61.

وتعد النكتة أحد المرايا . الأخرى . العاكسة للمجتمع، لأنها تفضح ذلك الخلل والتلفيق الذي يتستر خلف قناع الصلاح، وتكشف ذلك السواد الذي يجعل من البياض حجابا له، وهي هنا تتداخل والسخرية من حيث عملها على فضح الواقع وتشريحه« لغرض حسن، وهو إضحاك الجمهور دون المساس شعور أحد، أو النيل من ذاته، فهذا هو السبيل الصحيح لها، والذي من شأنه أن يعالج أمراضا نفسية، واجتماعية وينشر السرور بين الأصحاب، والأهل، وهذه الحالة تدل على وضع نفسي طيب لأبناء المجتمع»[1].

فالنكتة الصادقة هي السبيل إلى إدراك ما بالمجتمع من فساد بطريقة يتخللها جوا من الضحك واعتبارا للآخر ووجوده، الأمر الذي يحقق توازنا وراحة نفسية وذهنية كبيرة تحدث توافقا بين فئات المجتمع.

وهناك الهزل والطرفة والنادرة، كلها مصطلحات تدخل تحت ملكة واحدة هي ملكة السخر، بل يمكننا القول أن هذه المفاهيم ما هي إلا درجات لهذا الحقل الكبير الذي ضم في زرعه عديد البذور التي اختلفت ثمارها وتباينت.

6 – السخرية في النثر العربي:

عرفت الثقافة العربية عبر أطوارها المتعددة أنماط أدبية ولغوية انحازت في أغلبها إلى الشعر تأليفا وإبداعا، فهو ديوان العرب، والجامع لتراثهم، والناطق الأول باسمهم وعلى الرغم من سيطرته على المشغل الأدبي الإبداعي الغربي، فإنه أخلى مكانا ومساحة منه للكتابة النثرية وأشكالها، التي تجاوزت معه عبر عصور الأدب المتعاقبة، وكانت أحيانا تفوته وتبعده عن مسارها، وفي الأغلب الأعم تتقاسم المتن اللغوي معه وتشاركه إياه.

واستطاعت السخرية أن توقع حضورها في عديد الأجناس الأدبية النثرية العربية؛ كالرواية والقصة والمقامة والرسالة ...، حيث اعتبرت أحد أهم الأساليب التي يلجأ إليها الأدباء في بناء وهيكلة أعمالهم الفنية الأدبية

[1] نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، المرجع السابق، ص20.

وصياغتها بشكل يضمن تحقيق مساعيهم اللامباشرة الخفية التي يتربع الإصلاح الاجتماعي والتقويم الأخلاقي على عرشها، وبأسلوب ضاحك ساخر يحمل بين سطوره عديد القيم والعبر.

6 – 1 السخرية في الرواية:

وتعد من أهم الأشكال النثرية الحديثة التي حازت على اهتمام عديد الأدباء والكتاب، من خلال قاعدتها الجماهيرية الكبيرة التي دفعت بهؤلاء إلى توجيه أنظارهم وقرائهم نحوها.

هذا وقد اعتمدت هذه الأخيرة على عديد الأنماط الساخرة التي أشار إليها بول لوس في كتابة عن تأثيرات المضحك يقول: « إن الفكاهة قد تستخدم في بداية هذه الأعمال لتكوين إحساس مؤقت بالألفة والعادية والاسترخاء والأمن، وذلك قبل أن تتصاعد الأحداث بشكل عنيف، وقد تستخدم الفكاهة أيضا كطريقة للمواجهة، أو التقليل من الآثار الخاصة بالأحداث المخيفة وقد تستخدم الفكاهة في هذه الأعمال بواسطة قوى خارقة تمثل الخير أو الشر للتأكيد والاحتفال بقوتها وتفوقها. كذلك قد تستخدم الفكاهة هنا بواسطة ضحايا الخوف لتأكيد مجالدتهم لآلامهم وعولهم عليها. وقد تستخدم الفكاهة كعلامة على التلبس الشيطاني أو الوقوع في براثن جنون»[1] .

وهنا إحصاء لمختلف الأغراض التي تؤديها الفكاهة والسخرية في الأعمال الروائية والقصصية، التي تختلف باختلاف الموضوع وتصاعد الأحداث وتطورها وهناك روايات استلهمت روح الضحك والسخرية، طرح فيها أصحابها ومؤلفوها رؤية خاصة من خلال قناع الضحك الرمزي المكثف اللامباشر، أو من خلال قناعه الشفاف المباشر.

وقد اخترنا بعضا من هذه الروايات من الأدبين العالمي والعربي.

[1] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، المرجع السابق، ص 309-310.

ففي الأدب الغربي نجد أن من بين الروايات الساخرة الرائدة:

* **رواية الدون كيخوته دي لامانشا–Donquijote de la Manch–**: أو"**دون كيشوت**" عند العرب ل" **ميغيل دي ثيربانتس سابيدار**" : التي حاول العديد من روائيّ هذا القرن أن يفيدوا من عنصر السخرية فيها، خدمة لنقدهم الاجتماعي حيث « تعد أجمل عقدة روائية فكاهية معروفة (...) يكمن مغزى الرواية كله في التناقض بين "كيشوت" و"سانكوبانزا"، ثم في تناقضين ثانويين داخل إطار هذا التناقض: الأول بين سمو تفكير " كيشوت" وحماقات مسلكه والثاني بين أنانية " سانكو" الريفية الفجة وبين ولائه الأعمى لسيده»[1].

هذا التناقض الذي سعى " سرفاتش" من خلاله إلى بيان الزيف والتصنع واللامعقول الذي يعيشه الإنسان ويتبناه كنوع من المثالية التي تخرجه من واقعه الذي يرى فيه شيئا من النقص واللإكتمال «إذ تعد هذه الرواية بمثابة النص الذي تزول فيه الفواصل بين حقيقة ما ينبئنا وبين خيالته، كما تزول الفواصل بين الشيء ونقيضه وبين المنطقي واللامنطقي»[2].

من خلال التشويش الكوميدي المتبنى في الرواية، والذي عمد إلى إلغاء تلك الحدود الفاصلة بين مملكة الواقع ومملكة الخيال بأسلوب ضاحك تعددت مواقفه في الرواية.

* **رواية الرجل الضاحك –L'homme qui rit– "لفيكتور هيجو"**: وهي رواية كشف بها مؤلفها عن رأيه في «الظلم وانعدام العدالة في قسوة البشر وبرودة مشاعرهم، انعزال من بيدهم مقاليد الأمور في انجلترا وبشكل غير مباشر في فرنسا التي ينتمي إليها هوجو وفي أي مكان في العالم وفي أي زمان، ذلك الانعزال الخاص المغلف بضحك مضاد الأشد حاجة إلى الرحمة والشفقة والعطف والإحسان والدفء الإنساني»[3].

[1] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، المرجع السابق، ص 112.
[2] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، المرجع السابق، ص 517.
[3] المرجع نفسه، ص 524.

الذي مثلت شخصيته "جوينبلان" معالمه؛ وهي شخصية عبر بها هوجو عن رأيه في طبقة النبلاء الحاكمة، وفي السلطة المنعزلة عن شعوبها وظلمها واستبدادها لرعاياها، بأسلوب ضاحك ينم عن الألم والحسرة الدفينة للبطل، ولا جدوى نضاله لتحقيق العدالة.

أما الأدب العربي فقد عرف عديد الروايات الساخرة، ونظرا لطبيعة بيئته وظروفها التي حتمت على كاتب الرواية الساخر أن يخوض في «جميع الغايات التي يتعياها الأدب الفكاهي كالتعريض، وتصوير عيوب المجتمع، ونقد الأوضاع والتقاليد الشائعة ومناهضة الاستبداد والنظم السياسة القائمة»[1] والثورة عليها قصد تغييرها وتحقيق ما هو أفضل ومن هذه الروايات نجد :

* **رواية الضحك" الخماسيل السوال غالب هلسا:** وهي رواية جاءت لتصور الضحك العبثي الناجم عن الانهيار السريع والشامل للأفكار والأحلام الكبيرة « هذا الضحك ضحك هستيري، ضحك يحدث من دون توقف، وبال انقطاع، ومن أشياء كثيرة في جوهرها لا تستدعي ضحكا أنه ضحك من السقوط والانهيارات وعدم تحقق الأحلام الكبرى والأمنيات. ومن ثم يكاد يكون ضحكا عبثا»[2] ينم عن شعور دفين لا جدوى ولا قيمة الحياة بما فيها.

* **رواية حجر الضحك" للكاتبة اللبنانية هدى بركات:** وفيها تصور الضحك وهو يمتزج برائحة الموت وعبيق الاستغلال والانتهازية من خلال كشف « تلك المتناقضات التي تدعو إلى الضحك بين الناس والسلطة وكيف يختلط العام بالخاص والضحك السوي بالضحك المرضي، والضحك بالأفكار السياسية والمعتقدات الدينية، وكيف يبرر كل حزب ضحك أصحابه وسلوكهم»[3] بالإيجابية أو بالسلبية التي يحدد طبيعة المواقف وغاياتها.

[1] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، المرجع السابق، ص 114.
[2] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، المرجع السابق، ص 336.
[3] المرجع نفسه، ص 340.

* **رواية الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشاكل لـ اميل حبيبي الفلسطيني:** إذ تزخر الرواية « بالحكايات الكثيرة المحتشدة بالمتناقضات والأمور والأقوال والأفعال غير المتوقعة والتي تستبر جميعها الضحك، والتي تبع من حس عالٍ بالسخريّة والتهكّم قل أن نجد له نظيرا في الأدب العربي المعاصر»[1] كحديثه عن إسرائيل وسخريته منهم ومن واقع وطنه فلسطين.

وله من الأعمال الروائية الساخرة أيضا: أخطية التي واجه فيها العالم بقناع الجدية الذي أخفى وراءه شخصيته شديدة السخرية والتهكم، حتى لا يسلب هذا السلاح منه.

6 – 2 السخرية في القصة والقصة القصيرة :

عرفت القصة الحديثة والمعاصرة اتجاها جديدا في الكتابة، اتخذت فيه من السخرية أسلوبا وطابعا مميزا لها؛ فقد يحدث في قراءتنا إحدى القصص أن تستوقفنا بعض المقاطع التي يشرفنا حالات إضحاك متفاوتة؛ وذلك بالفعل وقائع وأحداث تشكل الواقع القصصي الذي يعمد الكاتب لخلقه انطلاقا من الواقع الحقيقي المعاش بتحدياته وتناقضاته، وهذا بتفاعل الشخوص القصصية مع الأحداث في إطار مكاني معين، شخوص تحس بانتمائها العميق للمجتمع فتسعى في ظل انتشار الظلم والفساد لتحسين وضعها وتحقيق التوازن والتكافؤ الاجتماعي، إلا أنها سرعان ما تنهار وتتحطم بفعل تعرضها للقمع والاضطهاد من قبل أصحاب المال والأعمال، فلا يبقى لها سوى أن تسخر من الوضع وتستنكره، وكأن السخرية في هذه الحالة وجه آخر للتمرد والثورة على الواقع.

[1] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، المرجع السابق، ص 342.

فقد وجد « الكاتب الساخر مادة فائضة لتصوير الفضائح الاجتماعية، وتقاليد المجتمع المتبدلة بدافع الرغبة في إصلاحها»[1] وتغييرها لأن ذلك يغير من وضعه.

وممن اشتهر بهذا اللون من الأدب القصصي: الإنجليزي " **تشارلز ديكنز**" الذي مزج أحزان الطبقات الفقيرة وأوضاعها بـ « السخرية والتحكم من الأوضاع الاجتماعية الشائعة»[2] بغية إصلاحها وتعديلها إلى ما يخدم كل الطبقات الاجتماعية، التي تسير وفق مصلحة من لهم السلطة والمكانة.

« ومن القصص التي تمثل هذا النوع من أدب ديكنز " مارتن شزلويث"»[3].

كأحد أهم الأعمال الساخرة لهذا الكاتب. أما حضور السخرية في الأدب العربي الحديث . في هذا الجنس الأدبي . فقد اكتملت ملامحها عند المازني الذي ورغم بساطة سخريته إلا أنها لامست من العظمة الكثير، حيث« التفت الروح الفكهة المصرية عنده بالروح الفكهة الغربية وما تطويه من سخرية وتهمكم على طبائع البشر ومفارقات الحياة»[4] وتناقضاتها التي تبعث في النفس شعورا بالضحك اللإرادي والعفوي.

«ونحن نجد هذه الشخصية ماثلة في مقالاته الأولى التي نشرها في قبض الريح وهي قطع من الأدب الرائع»[5] التي توجه فيها بالنقد الساخر اللاذع لعديد المظاهر الاجتماعية السلبية التي يرى أنها دخيلة على البيئة العربية.

وأنها مستجلبة من الغرب« وينشر المازني بعد ذلك مجموعة من مقالته الأدبية البديعة باسم " صندوق الدنيا" وهي مقالات ساخرة في أكثرها، تنتشر فيها فكاهته أو دعابته المستملحة»[6] التي تتضح مفارقاتها من خلال العنوان أولا ومن خلال مضامينها ثانيا.

---

[1] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، المرجع السابق، ص 115.
[2] المرجع نفسه، ص 115.
[3] المرجع نفسه، ص 115.
[4] المرجع نفسه، ص 121.
[5] المرجع نفسه، ص 121.
[6] المرجع نفسه،ص 122.

حتى أن سخرية المازني وتهكمه طالا نفسه وأهله وزوجه، ومجموعة القصصية في الطريق خير عمل جمع هذا كله.

وهناك من الأسماء الأدبية العربية . المشرقية والمغربية . الكثير من هؤلاء الذين نصّبوا السخرية خداما لأعمالهم القصصية وطابعا غالبا عليها، من أمثال عبد القادر صيد في مجموعة القصصية المعنونة بـ "الموت وسط الجمهور"، والسعيد بوطاجين الذي عرفت أعماله القصصية طوفانا من السخرية والتهكم الذي اختلفت قضاياه، من هذه الأعمال:

"37 فبراير"،"للضفادع حكمة"، "اعترافات غير مهذبة"، و"وفاة الرجل الميت"، " السيد صفر فاصل خمسة"، "ما حدث لي غدا" .وهو العنوان الجامع لأغلب القصص وأبرزها.

6 – 3 السخرية في الرسائل:

وهو نوع لآخر من المدونات النثرية التي اتخذت من السخرية وسيلة دفاعية، ذات أبعاد توقيمية وإصلاحية، ولها في الأدب العربي حضور مشرف، شهد العصر العباسي أغلب أوجهه.

و من هذه الرسائل:

* **رسالة الصحابة لابن المقفع.**

* **رسالة التربيع والتدوير للجاحظ وهو أول ما ألفه في السخرية.**

* **رسالة الإنسان والحيوان أمام محكمة الجان لإخوان الصفا** وهي «تجري مجرى القصص الطريف متأثرا بكليلة ودمنه، من حيث شكل المعالجة، وعرض الحكايات وتداخلها دون انقطاع، حيث تشتكي الحيوانات لملك

الجن من البشر الذين يحاولون استعبادها ثم تبدأ المحاكمة التي تغلب عليها روح الفكاهة »[1] والسخرية الاجتماعية والسياسية.

*** رسائل الخوارزمي (ت383 هـ) :**

محمد بن العباس الخوارزمي كان يعاني من « ضيق العيش والهوان، والتغلب بين أبواب الوزراء، ويكابد في طلب الرزق الكثير مع توقر وإستيحاء، إلا أنه كان له فكاهة ودعابة وصور فكاهية عرف بها بين أهل زمانه، فقد استخدم السخرية في رسائله لتوجيه النقد إلى كل من لا يتفق مع أهدافه ومصالحه، ودفع القارئ لمشاركته في الرأي من خلال الضحك»[2] وأجوائه التي تدفع بالمتلقي إلى تغيير مواقفه إلى مواقف الخوارزمي وآرائه.

ومن رسائله رسالته إلى أبي الحسن البديهي.

*** رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي.**

وهذه أهم الرسائل الساخرة التي حملت في رحمها عديد الإشارات ، للعديد من المعضلات الاجتماعية والسياسية خاصة في قالب هزلي تهكمي ساخر إصلاحي.

6 – 4 السخرية في المقامات:

ويعتبر هذا الفن تقليدا راسخا من تقاليد القصة الفكاهية والذي سيطر على فن القصص العربي ردحا طويلا من الزمن، إذا كان غرضه تعليميا أخلاقيا محظا. « ثم مالبث هذا الفن القصصي أن اتّخذ مسارين في الحضارة الإسلامية: الأول يتمثل في توظيفه للإرشاد والوعظ كما هو الحال عند الزهاد والمتصوفة والعلماء. والثاني

[1] نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، المرجع السابق، ص 47.
[2] المرجع نفسه، ص 47.

يتمثل في المسار الساخر. كما هو الحال عند " الكدية" "المكدين" الذي تلقى منهم بديع الزمان الهمداني ..." هذا الفن" »[1]، بحيث تعتبر مقامات هذا الأخير. بديع الزمان الهمداني . من أشهر ما كتب في هذا الفن.

هذا وتعد مقامات الحريري نموذجا آخرا عن هذا الفن الذي تجاوز فيه صاحبه بديع الزمان الهمداني إبداعيا، ولقي اهتماما كبيرا في الآداب الغربية من خلال النقد الخلاّق الذي نهض به وأبرز قيمته.

6 – 5 السخرية في الكتب:

بحيث ظهرت عديد المؤلفات التي جعلت السخرية طابعا مميزا لها من هذه المؤلفات:

* **كتاب "كليلة ودمنه" لابن المقفع**: وهو كتاب ساخر إصلاحي محض، ترجمه ابن المقفع وتصرف فيه ، « وأخفى في ثناياه تعريضا بالخليفة، وظلمه، وحبه لسفك الدماء، حيث اتخذ من الحيوان الأعجم لسانا ناطقا، يعبر به عن سخريته بالخليفة، الذي لم يكن أحد يجرؤ على مجابهته والاعتراض عليه، فأخذ يعرض به ويلمح إلى ذلك في سخريه جادة حزينة، ليست بالضاحكة ولا بالخفية، فهي أشبه بأن تكون صارمة، وبأن يكون منبعها رجل مفكر عظيم التفكير، ونستطيع أن نطلق عليها السخرية الحكيمة أو الحكمة الساخرة»[2].

وهي نوع أدبي يتخذ من فلسفة النقد اللامباشر والحكيم الساخر أسلوبا له، وهي مهارة تستدعي الفطنة والذكاء وسرعة البديهة ،حتى تستطيع الوصول إلى مراميها الإصلاحية التقويمية.

* **كتب الجاحظ (ت 255هـ)**: ومنها كتاب "البخلاء"، و"نوادرالحسن"، و"الملح والظرف" وفلسفة الجد والهزل...[3].

[1] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي: المرجع السابق، ص 105-106.
[2] نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، المرجع السابق، ص 42.
[3] المرجع نفسه، ص 42.

* **عقد ابن عبد ربه (ت 327هـ)**: وهو كتاب « جمع فيه ابن عبد ربه جواهر اللغة من الأمثال والحكم والنوادر والملح، وأفرد بابا لأخبار المتنبئين والبخلاء، وختمه بباب في الفكاهات»[1] سيرا على نهج الأولين في الترويح عن القارئ وإبعاد الملل عنه.

* **فهرست ابن النديم (ت 380هـ)**: وهو جمع للفكاهيات التي كتبت حتى القرن الرابع الهجري « ومنها نوادر جحا وكتاب نوادر أبي ضمضم وكتاب نوادر أبي أحمد وكتاب نوادر أبي علقمة »[2] والتي لم تصل إلينا ولم يعرف مؤلفوها.

* **كتاب لامتناع والمؤانسة للتوحيدي (ت400هـ)**.

وغيرها من الآثار التي كان مضمونها السخرية أو بابا قد خصص لها.

7- الفن المسرح عند العرب :

❖ المسرح في بلدان المشرق العربي :

واجه المسرح العربي مشكلة اختلاف بيان المصادر التي اعتمد عليها المسرح العربي المعاصر، إذ انقسم الباحثون والدارسون والنقاد إلى شقين كل منهم متعصب للمعتقد الشخصي على حساب الآخر فمن الباحثين من يرى أن النشأة الأولى للمسرح العربي كان منبته عربي محض، فيما تبنى آخرون الاعتقاد بأن المسرح العربي من مصادر أروبية لا غير، وأن التربة العربية كانت بمثابة نمو هذا الفن .

الأمر الذي جعل مسالة التأصيل تجوب وتدير أطراف الخطاب المسرحي العربي على مدى قرنين من الزمن، أي منذ الوهلة الأولى من عمر التجربة العربية للفن المسرحي.

[1] نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي،المرجع السابق، ص 45.
[2] المرجع نفسه ، 47.

حيث يرى الصنف الأول من الباحثين أن البدايات الأولى للمسرح العربي كانت في مصر مع الحضارة الفرعونية، التي اقترنت بالطقوس والشعائر الدينية « هذا إلى أن أرجح الظن أن المسرح في مصر القديمة كان وثيق الارتباط بالرقص والباليه، وكانت تتخلله الحوار والأغاني والموسيقى، وكان يعرف التمثيل بالإيماء والمحاكات»[1].

وقد طرأت على المسرح الفرعوني بعض التغيرات والتطورات، إذ انتقلوا من مرحلة المسرح البدائي الذي يعنى بالشعائر الدينية والطقوس الكهنوتية إلى مرحلة الاحتفالات بالأعياد المقدسة التي اشتملت على الدراما والرقص والغناء..

« والثابت أن مصر القديمة عرفت المسرح الدنيوي الذي يقوم بأدواره ممثلون من عامة الناس لا من صفو الكهنة وأنه كانت تجوب أطراف البلاد حتى عهد قريب، تقوم برامجها على تمثيليات تتولد من وحيالظروف ووفقا لما يطلبه الجمهور [...] وعرفنا منها أنه كان لهم المسرح الديني الصرف الذي يصور الأساطير ويتوسل بها إلى انبعاث الخصب وتجديد دورة الحياة، كما لهم الكوميديات التي تسخر من الناس بل تتناول مقام الآلهة بالدعاوالعبث والمرح كما صنعوا أيضا مسرحا خلقيا يدعو إلى الاستمساك بأهداب التعليم السامية بل نحن نحس في بعض مشاهدهم المسرحية رمزا عن الموقف الميتافيزيقي للإنسان»[2].

ويرى بعض الدراسيين بأن العرب عرفوا ملامح المسرح في تراثهم دون أن يتعرفوا عليه كفن قائم بذاته لعدم ممارستهم له- إلا بعد الإطلاع عليه وأن المسرح اليوناني الأوروبي ليس النموذج الوحيد الذي يحتدى به، فحتى عرب الجاهلية كان لهم مواسم أدبية خاصة مع موسم الحج، كسوق عكاظ، ومجنة، وذا المجاز...

[1] إدوارد خراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني، القاهرة. مصر، د.ط ،2003م، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

كما كانت لهم المسجلات الشعرية والحكواتي الذي يتلف حوله المستمعون، محاولا تقمص شخصيات الحكاية مستعينا في بعض الأحايين بزميلين يساعدانه في التمثيل، إضافة إلى فن الأراجوز (أو القراكوز) تلك الدمى التي قامت مقام الممثلين، وتطورت لتعرف بمسرح خيال الظل ومسرح العرائس لامتلاكها بعض سمات المسرح ، وهذا في عصر الخلافة العباسية.

وقد فسر « مؤرخو الدراما ذلك بأن العرب كانوا يعتزون بأدبهم وبلاغتهم، وصناعة الكلام التي جعلوا لها سوقا (سوق عكاظ) الذي كان يشهد المناظرات الشعرية والخطب التي كانت تجري بين الشعراء العرب، ولذلك فعندما اطلعوا على المأساة والتراجيديا الإغريقية اعتبروها تقابل عندهم شعر الرثاء، وعندما أطلعوا على الملهاة أو الكوميديا، اعتبروها تقابل عندهم شعراء الهجاء وهو الأمر الذي يفسر لنا سبب إحجام العرب قديما عن ممارسة مثل هذا الفن كغيره من الشعوب الأخرى»[1].

وقد قدّم علي الراعي عدة ظواهر تحمل في طياتها بعض السمات المسرحية في عصر الخلافة العباسية، مشيرا إلى أنّ المسلمين في ذلك الوقت كانوا يعرفون على الأقل شكلا واحدا من أشكال المسرح وهو مسرح خيال الظّل.

وقد كان الخليفة المتوكّل « أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط وأنه كان يميل إلى التهريج والأغاني الهزلية ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكانا للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية. وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء [...] أما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليتهم المحببة عند قصاصين منتشرين في طرق بغداد يقصون في طرق بغداد»[2].

[1] أمير إبراهيم القرشي: المناهج والمدخل الدرامي، عالم الكتب، الرياض . السعودية، ط1، 2001م، ص 26.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، د.ب، ط2، 1999م، ص 30.

ويرى أمير إبراهيم القرشي أن الإرهاصات الأولى للفن التمثيلي في البلاد العربية يعود إلى جود الأشكال الفنية الآتية:

« – شاعر الربابة: الذي كان يروي القصص الشعبية مصحوبة ببعض من أبيات الشعر الملحن على آلة الربابة.

– الحكاوتي: الذي كان يسرد القصص مع قيامه بتقليد شخصياتها وأحداثها.

– السامر: الذي كان يجتمع فيه جمع من الناس في مكان عام، ويقوم أحد الأشخاص أو المؤدي بتقليد شخصيته معينة، ثم يقوم الجميع بالغناء.

– صندوق الدنيا: وهو عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من الصور والأحداث والأبطال ي تم تكبيرها عن طريق عدسات، وهذا النمط يدخل من باب التمثيل على سبيل المجاز»[1].

أما بالنسبة للباحث سموئيل موريه، فقد اتخذ منحى مخالفا لما سلكه أغلب المستشرقين حول نشأة الفن المسرحي ؛ فهو يؤكد على أن المسرح العربي قد تطور عن اللّهو والتقليد والسخريّة من الخصوم ونقد تصرفاتهم ، إلى نقد تصرفات بعض الحكّام والقضاة في الوقت الذي تطور فيه المسرح اليوناني الأوروبي عن الطقوس الدينية.

لكن تلك المعايير التي عرفناها من خلال المسرح اليوناني والأوروبي، لا ترقى إلى عدها مسرحا، فهي تبقى في ذاته ولا تتعدى حدودها الدينية أو الاجتماعية.

– أما الصنف الآخر من الدراسيين فيقر بأن « الأدب التمثيل لم يكن موجودا في تراث الأمة، إنما هو فن مستورد وافد، قدم مع الحملة الفرنسية على مصر عام 1798 فسمع به العرب، ولم يعرفون إلا على يد مارون النقاش في منتصف القرن التاسع عشر في البلاد السورية»[2].

[1] أمير إبراهيم القرشي: المناهج والمدخل الدرامي، المرجع السابق، ص 28.

[2] غسان عتيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، م27، ع3، 2011م، ص 162.

حيث أكدوا أن المسرح العربيّ قد شهد ولادة عسيرة في خضم النهضة الثقافية الأوروبية، ليكون فنا وافدا مكتسحا للساحة الثقافية ، والفكرية، والروحية العربية في مطلع القرن التاسع عشر.

ويمكن القول أن ظهور المسرح العربي الحديث ونشأته قد اختلف من قطر لآخر، وذلك حسب الظروف والأوضاع التي كانت تعيشها البلدان العربية من الناحية السياسة والاجتماعية والثقافية.

7 – 1 المسرح في لبنان :

يذهب الكثير من الدارسين إلى أن العرب عرفوا المسرح في الشام بفضل "مارن النقاش"، الذي أتى به من أوروبا إلى بيروت عام 1848، إذ أسس مسرحا في منزله ليكون بذلك أول نص درامي يعرض في تاريخ المسرح العربي الحديث من خلال مسرحية "البخيل" لـ " موليير".

وقد قال عمر الدّسوقي أن « أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية هو مارون النقاش اللبناني الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في 1841، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدّمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية " البخيل" المعرّبة عن " موليير" وذلك في أواخر سنة 1848، ثم قدّم روايته الثانية " " أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" في سنة 1849، ويجدوا أن جمهوره لم يقدر ذلك الفن حق قدره»[1].

بعد ذلك شق المسرح العربي عدة طرق لاستنبات المسرح الغربي ، حيث اعتمد على الترجمة، والاقتباس، والتعريب، والتأليف، والتجريب، ودراسة نظريات الإخراج المسرحي، وكذا الإطلاع على المدارس المسرحية الأوروبية.

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة. مصر، د.ط ، د.س ، ص 17.

وقد قُسمت حركة المسرح في لبنان إلى أربع مراحل مختلفة:

« 1- المحاولات الأولى- مارون النقاش .

2- الترجمات، وفيها عرض شبلي ملاط مسرحية " الذخيرة" عن الفرنسية ومسرحية "شرف العواطف، أو صاحب المعامل الحديدية" عن "جورج أونه الفرنسي"، وترجم أديب إسحق [إسحاق] " مأساة راسين" أندروماك"، شعرا ونثرا وعرض فارس كلاب وليشاع كرم مأساة " زاييز" لفوليتر ونقلاها إلى الشعر العربي .

3- مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي، وفيها وضع نجيب حداد مسرحية شعرية تتناول حياة عبد الرحمن الداخل: " السباق بين عيسى [عبس] ونبيان.

ومن ثم كثرت المسرحيات التي تتخذ موضوعاتها من التاريخ العربي [...] .

4- مرحلة الواقعية الاجتماعية، وقد وصلت موجتها إلى لبنان من وراء المحيط الأطلسي كمظهر من مظاهر حركة أدبية نشطة هي حركة أدباء المهجر في أمريكا. وكانت هذه الحركة قد شملت المسرح أيضا، إلى جانب فنون القصة والنقد، فكتب جبران خليل جبران مسرحية "إرم ذات العماء" وكتب ميخائيل نعيمة مسرحية" الآباء والبنون" »[1].

وكان روجيه عساف سبّاقا إلى بلورة المسرح اللّبناني، والمؤسس الحقيقي للمسرح الحكواتي، فنيا وجماليا، ودراميا، إلى جانب رفيق أحمد علي، ونضال الأشقر، وعبيدو باشا، وغيرهم... .

وقد دعا روجيه إلى التمرد على القالب الكلاسيكي للمسرح الأرسطي الذي يتسم بالصرامة في توظيف وحداته الثلاث . وحدة الحدث ووحدتي المكان والزمان- ، فهو بذلك يدعو إلى توظيف الأصالة العربية في المسرح، واتخاذ الثقافة العربية الشعبية في تكوين القالب الدرامي للمسرح الحكواتي.

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 198-199.

7 – 2 المسرح في سوريا :

رغم تأخر المسرح السوري الديمشقي عن المسرح اللبناني، إلا أن الجهود التي قدمها خليل قباني كانت كبيرة في أرض سوريا، من أجل تعريف الساحة الثقافية والجماهيرية بالفن المسرحي ، فبدأ بتقديم فرحات تراثية تاريخية .

« امتاز مسرح أبو خليل القباني بأنه لم يتقلد بالقالب الغربي للمسرح كما رآه كما سمح عنه، إذ قدم المسرح في إطار خارج عن المؤلوف بعيدا عن المسرح المتداول في الغناء والرقص ورواية الشعر»[1].

متخذا من بيته خشبة للعرض، لكن جهوده باءت بالفشل لاصطدامه بمجتمع متعنت وقف في وجهه معاديا ومعارضا، بدعوى أنه يفسد أخلاق الشّباب ويخلُّ بآداب المجتمع، ما جعل الحاكم العثماني إلى إغلاق مسرحه وإحراقه، فيضطر للهجرة إلى مصر لتنفرج وتفتح له آفاق واد النيل، ليفجر إبداعه المسرحي هناك .

وقد كان للاستعمار الفرنسي تأثيرا كبيرا على الثقافة السورية إذ يرجع بعض الدارسين أن النهضة المسرحية كانت على يد « كل من رفيق الصبان وشريف خزندار، اللّذين [اللّذان] كانا قد عادا إلى سوريا من فرنسا بعد أن تدربا على يديّ الفنانين الكبيرين جان لوي بارو وجان فيلار فأخذا يقيمان نماذج من المسرح العالمي، محاولين وضع أسس الثقافة مسرحية واعية، تضمن في الوقت نفسه، إقبال الجماهير. وأسس الدكتور رفيق الصبان في هذه الفترة أيضا نواة فرقة مسرحية، كان لها أكبر الفضل في دعم مسيرة المسرح في سوريا، وأطلق على طاقمه الفني هذا الاسم: " ندوة الفكر والفن"»[2].

[1] عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت . لبنان، ط1، 1999م، ص65.

[2] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 175.

ويعتبر مسرح الشوك أحد أهم التجارب المسرحية العربية التي حاولت تجديد الكوميديا العربية المعاصرة، باتخاذ طابع سياسي انتقادي . لكن التغيير الذي طرأ على الأوضاع السياسة العربية جعل مسرح الشوك بالتقهقر والفشل.

«وبالتالي لم يعد الذوق المحلي يستسيغ ذلك المسرح الممل في مواضيعه وقوالبه الفنية والجمالية»[1].

ولقد استطاع سعد الله ونوس من أن يكون أحد أهم رواد المسرح العربي، ومركز خارطة المسرح السياسي في العالم العربي، إذ جعل خشبة المسرح تستهدف تنوير الجمهور وتوعيته، قصد تغيير مجتمعه والذي سمي فيما بعد « بمسرح التسييس الموجه للطبقات الشعبية من أجل الرفع من وعييها الكائن، ودفعها إلى التغيير والنهضة الحقيقية»[2].

وقد واصل المسرح السوري تطوره في الستينيات، ولم يتوقف عند تلك النصوص الأدبية التي كتبتها أصحابها للتعبير عن أنفسهم، بل شق طريقه نحو التنفيذ والتجسيد، فظهرت كوكبة من المسرحين أمثال: أسعد فضة، علي عقلة عرسان، خضر الشعار، وغيرهم... حيث عملوا بجد وحماسة عالية من أجل خلق مسرح خاص بهم وببلدهم.

7- 3 المسرح في مصر:

كانت مصر سباقة للفنون الأدبية على الدوام إلا أنّ الظهور الأول للمسرح العربي كان في لبنان. ثم انتقل إلى مصر إذ ترعرع فيها وتطور من جميع النواحي، وكان ذلك في نهاية القرن التاسع عشر وبادية القرن العشرين في عهد حملة نابليون بونابرت، الذي جلب فيها نخبة من الفنانين والموسقيين واهتم بشؤون المسرح والتمثيل حتى يرفه عن جيشه.

[1] جميل حمداوي: المختصر في تاريخ المسرح العربي، دار الريف، تطوان . المملكة المغربية، ط1، 2020م، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

«وقد أنشأ نابيلون بعد ذلك مسرحا ضخما بوجه البركة وقد مثلت فيه الروايات باللغة الفرنسة، ترفيها عن الجنود وتسلية لهم، ولكن هذا المسرح دمر خلال ثورة 1899م، فأعاد الجنرال مينو بناءه من جديد وأطلق عليه مسرح الجمهورية، وكان موقعه بالقرب من شارع غيط النوبي»[1].

ولكن الحياة الأدبية في مصر لم تتأثر إلا بعد خروج الفرنسيين، ليبدأ المصريون في التقليد على ضوء ما شاهدوه في المسرح الفرنسي وتجسيدهم لنصوص مسرحية فرنسية بعد ترجمتها إلى العربية.

وبقي المسرح على هذه الحالة إلى أن أنشأ يعقوب صنوع أول مسرح بالقاهرة مقتبسا إياه من إيطاليا التي مكث فيها ثلاث سنوات للدراسة « وقد مثل في خلال سنتين عاشهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صيغة محلية، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية وإن غلبت على لغة مسرحياته اللغة العامية، وبعضها يحتوي على فصل واحد وبعضها على خمسة فصول، وقد راجت رواجا عظيما على الرغم من أنها تمثل المجتمع المصري بعيوبه في سخرية لاذعة أحيانا، وقد شجعه إسماعيل واثابه على جده في وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها، وحضر بعض مسرحياته ولقبه بموليير مصر»[2].

لكن انتقاده الساخر من الأمراء، وتنديده بظلم إسماعيل أثار غضب الطبقة الحاكمة خاصة بعد عرضه لمسرحية " الوطن والحرية"، فأمر إسماعيل بإغلاق مسرحه.

واختلفت مواضيع المسرحيات التي قدمها يعقوب صنوع، ما بين غرامية وهزلية، وكوميدية، أصبغها بالطابع الشعبي للموضوع، كما كان أسلوبه سهلا قريبا من العامية، ليتمكن العامة من تتبعه وفهمه .

[1] محمد سيد كيلاني: في ربوع الأزكبية، دار العرب البستاني، مصر، ط1، 1958م، ص 108.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق، ص 17-18.

ولقد ازدهر المسرح المصري مع مجيء المبدعين الشاميين من أمثال: أبي خليل القباني، سليم النقاش، فرح أنطون ، وجورج أبيض، الذين أسسوا فرقا مسرحية وغنائية في القاهرة والإسكندرية مثل:

« فرقة أحمد أبي خليل القباني، وفرقة إسكندر فرح وفرقة سالمة حجازي، وفرقة سليمان القرداحي وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة جورج أبيض، وفرقة يوسف وهبي... فنشأت قاعات للمسرح سواء كانت قاعات عروض خاصة أم قاعات مسرحية أنشأتها الدولة لرعاية الفنون والآداب في أثناء المرحلة الملكية والثورة الناصرية»[1].

وبالرغم من التّسلط والظلم الذي كان سائدا في تلك الفترة إلا أن العروض المسرحية كانت تندد بالمستعمر وتسخر من أصحاب السلطة والجاه.

إضافة إلى تشبعهم بالثقافة العربية، ما جعل جهود هذه الفرق تغلغل في وجدان المتلقي العربي من خلال استلهام التراث العربي وقصص التاريخ الإسلامي للتعبير عن الموضوعات الإنسانية.

7 – 4 المسرح في فلسطين:

كان لفرقتي " جورج أبيض" و"سالمة حجازي" الفضل في نشأة المسرح الفلسطيني عام 1914م، بعد تقديمهما المسرحيات: " لويس الحادي عشر" " تاجر البندقية" هذه العروض حفزت الشباب الفلسطيني لتأسيس نادي للتمثيل في القدس أسموه " نادي الإخاء الكاثوليكي" ثم تأسيس " المنتدى الأدبي" عام 1917م، "والنادي السياسي" عام 1920م وغيرها من الفرق التي فاق عددها الثلاثين فرقا مسرحية في القدس وحدها.

« وقبل النكبة عام 1948 كان عدد الفرق المسرحية في القدس وحدها ينوف على ثلاثين فرقة مسرحية، ولكنها كانت فرقا ضعيفة وكان يحمل إلى جوارها كتاب غزيروا الإنتاج على رأسهم: جميل حبيب بحري»[2].

[1] جميل حمداوي: المختصر في تاريخ المسرح العربي، المرجع السابق، ص 21.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 226.

فالانطلاقة الفعلية للمسرح الفلسطيني كانت مع الانتداب البريطاني لكنه تعرض للكساد والركود بعد نكبة 1948 « لم يكد المسرح الفلسطيني يبدأ حتى ووجه بالصدمة العنيفة التي ذهبت به بعيدا، ألا وهي صدمة استيلاب فلسطين من قبل الصهيونية العالمية المدعومة بنفوذ وأموال ومخططات الإمبريالية العالمية، وعلى هذا تشتتت شمل فناني المسرح الفلسطيني، وهاجر معظمهم إلى الأردن حيث بدأ نشاطا مسرحيا فلسطينيا هناك»[1].

وقد جسد المسرح الفلسطيني الواقع المرير لحالة الضياع والتشردم الذي يعيشه الفلسطينيون من طرف الاحتلال الصهيوني الإسرائيلي، فراحت مؤسسات الحركة المسرحية في فلسطين من إقامة مهرجانات صيفية تهدف إلى زيادة الوعي عند الفلسطينيين.

وقامت «فرقة العمل الكاثوليكي بين الاعوام 1951 و1960 بتقديم عدة مسرحيات في الناصرة وحيفا ويافا والقدس، مثل مسرحية " نكبة البرامكة"، كما قامت مجموعة من الشبان بتأسيس رقة مسرح شفا عمرو في سنة 1954 .

وقد قدمت الحركة المسرحية في رام الله عدة مسرحيات لكبار الأدباء مثل مسرحية " مجنون ليلى" ومسرحية " البخيل" ومن أهم كبار أدباء المسرح حبيب كركبي من شفاعمرو وقد كتب وأخرج العديد من المسرحيات. كما كان للمخرج طارق مصاورة هيمنة في المسرح الفلسطيني حيث أنشأ عدة فرق مسرحية مختلفة مثل " المسرح الشعبي" و"المسرح الحديث". كما كانت حاضرة في غزة فرق مسرحية مختلفة مثل " المسرح الوطني الفلسطيني الذي قام بتشكيلة الاتحاد العام للفنانين الفلسطينيين. »[2]

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 225.

[2] كمال أحمد غنيم: المسرح الفلسطيني، دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، دار الحرم للتراث، القاهرة ـ مصر، د.ط ، 2003م، ص 28-29.

وكان الغرض من هذه المسرحيات هي استنهاض الهمم، وحث الأفراد للالتفات إلى أمجاد الماضي وتلمس العبرة، قصد الاستمرار المادي والمعنوي، وتمهيدا للانطلاق نحو مستقبل مزهر. وبدأت الحركة المسرحية تأخذ حيزا كبيرا في فترة 1967م إلى 2000 .

حيث لم تكتف عند إنشاء المسارح والفرق فحسب، بل أيضا بتطويره وإرساء أسسه، ولعل أشهر الفرق التي تأسست في عام 1970م، هي فرقة " بلالين" التي قدمت الكثير من العروض المسرحية ، والتي كانت سببا في ظهور فرق جديدة مثل: فرقة " النجوم" ، وفرقة "دبابيس"، وفرقة " الفرافير" ، وغيرها من الفرق التي أثرت المسرح الفلسطيني .

7- 5 المسرح في الأردن :

لم تعرف الأردن فرقة مسرحية محترفة إلا بعد الانتداب البريطاني من بلاد الشام، وبعد أن ضمت الأردن الضفة الغربية من فلسطين إليها ازداد الوعي الوطني والقومي.

فاتخذ المسرح كوسيلة طليعة في هذا المضمار، وكانت المرة الأولى التي تشارك فيها النساء في العروض المسرحية من خلال فرقة الهواة حيث كان باعثا على التشجيع ، وكانت أول مسرحية تقدم من طرف هذه الفرقة هي مسرحية " الفخ" ، التي تم إعدادها بمعايير وأسس فنية من خلالها ظهرت البوادر الأولى للنقد المسرحي التي كانت تطبع في الصحف.

« وبعد نكبة يونيو 1967، كان للمسرح أن يسارع بقديم أعمال تناسب الواقع الجديد، فقدمت مسرحيات المقاومة على غيرها ، وقدمت الفرقة مسرحية: " أفول القمر" لجون شتينيك، ونجح عرضها نجاحا كبيرا وتلقت الفرقة دعوة من سوريا لتقديمها هناك، فمثلت بالفعل اربع مرات على مسارح دمشق ، ونقلها وسجلها التلفزيون السوري ، وحذا العراق حذو سوريا، فقدمت المسرحية في بغداد، وسجلها تلفزيون العراق. وعادت الفرقة من

رحلتيها هاتين أكثر حماسا وأوثق إيمانا بمهمتها ، فقدمت مسرحية " موتى بلا قبور " للكاتب الأمريكي إيروني شو، وفي الموسم الرابع قدمت المسرحيات التالية:

1- بيت الدمية- ألكسي أبسن.

2- الوعد – ألكسي أريزوف.

3- البورجوازي النبيل- موليير

وقد نجح هذا الموسم المنوع المشارب في إرضاء الجماهير، ونجحت بصفة خاصة " البورجوازي النبيل" فامتد عرضها أسبوعا آخر »[1].

لكن هذه الفرقة لاقت صعوبات كثيرة، وكان من بينها أنها لا تملك مسرحا خاصا بها، وكذا افتقارها إلى فناني الديكور والأزياء والإخراج والإضاءة.

ولعل أهم تجربة مسرحية في الأردن، اتخذت بعدا احتفاليا بامتياز هي تجربة مسرح " فوانيس"، وقد تأسست هذه الفرقة في عام 1983م، حيث أصدرت عدة بيانات احتفالية مع مختلف فرق الأقطار العربية، ولعل أولها كان عام 1984م.

وبعد ذلك « تحول هذا المهرجان المسرحي المحلي إلى مسرح دولي منذ سنة 1994م ، ومن أهم أعضاء هذه الجماعة نادر عمران رئيسا . وهاني سلامة، وفؤاد أبو حجلة، وإبراهيم الفار، وعامر اشتيه، ومروان حمارنة ، وهؤلاء أعضاء الهيئة الإدارية للجمعية »[2].

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص280. 281.

[2] جميل حمداوي: المختصر في تاريخ المسرح العربي، المرجع السابق، ص19.

ومن العروض المسرحية التي قامت بها هذه الفرقة ولاقت رواجا محليا وعربيا مسرحية " دم دم تك"، ومسرحية " عاش جلجامش عاش" ، ومسرحية " طيبة تصعد إلى السماء" ومسرحية "عيون ماريا والسندباد" ، وغيرها الكثير... وتضاف إلى هذا كله جهود " الشريف فواز" الذي كان يسعى من أجل تطوير المسرح والنهوض به، وكذا إتاحة الفرصة لتقديم ألوان متعددة من العروض المسرحية.

❖ **المسرح في بلدان المغرب العربي:**

7 – 6 المسرح في ليبيا:

كانت معرفة بلدان المغرب العربي للمسرح متأخرة قليلا، مقارنة بما وصلت إليه بلدان المشرق وتعد مسرحية " وطن" لـ "محمد قدري المحامي" أول مسرحية ليبية عام 1908م، بيد أن الانطلاقة الحقيقية للمسرح الليبي تحققت مع دخول المستعمر الإيطالي، فانجز عن ذلك ظهور الفرق المسرحية، والإبداع في المجال الفني التمثيلي .

« وقد تأثر هذا المسرح في بداية انطلاقه بالمسرح الإيطالي، كالتأثر . مثلا– بفرقة الديولاكورو (ما بعد العمل) من جهة، والمسرح المصري من جهة أخرى، وخاصة التأثر المباشر ببعض الفرق المصرية المشهورة في تلك الفترة مثل: جورج أبيض، وفرقة منيرة المهدية، وفرقة يوسف وهبي لذا اتجه المسرح الليبي في بداية نشأته اتجاها اجتماعيا، وتاريخيا، كوميديا»[1].

[1] جميل حمدواي: المختصر في تاريخ المسرح العربي، المرجع السابق، ص 49–50.

وبعد زيادة نمو الوعي السياسي انتهج منهجا تحريضيا للاستقلال من المستعمر الإيطالي، ومقاومته بأي وسيلة لكنه ضيق الخناق على المسرح الليبي، مما أدى غلى ركوده لمدة من الزمن ، « وعلى الرغم من ذلك الحصار، فقد كانت ثمة محاولات مسرحية تقدم من حين إلى آخر، كمحاولات إبراهيم الأسطي عمر»[1].

كما لعبت البعثات العلمية، والتجارية، والرحلات الفنية دورا هاما في تعرف الليبيين على الصورة المتكاملة للفن المسرحي، من خلال زيارات فرقة جورج أبيض، وفرقة منيرة المهدية، وفرقة يوسف وهبي التي لاقت إقبالا كبيرا لدى المواطنين الليبيين تشجع "احمد قنابة" وزملاءه « بهذه الزيارات وقوى بها عدوه فأسس الفرقة الوطنية الطرابلسية عام 1936 وقدمت الفرقة مسرحيته الأولى "و ديعة الحاج فيروز" وأعقبتها بمسرحية "الحلم المأمون" من تأليف وإخراج أحمد قنابة [...] وقد كانت هذه الفرق وغيرها ما بين محلية وزائرية تعمل في وجه مقاومة شرسة من سلطات الاستعمار الإيطالي التي أحست بخطر المسرح وقدرته على إيقاظ العواطف، فكانت تعمد إلى محاربة فرقة مدرسة "الفنون والصنائع [...] كان هذا في طرابلس، أما في درنة فقد بدأت فرقة "هواة التمثل" عملها هناك عام 1928 وكان في درنة إذ ذاك ممثل كوميدي محبوب هو: محمد عبد الهادي الذي برع في تمثيل الأدوار الكوميدية، وإلقاء المونولجات الفكاهية»[2].

ونجد أن محمد عبد الهادي أول من أنشأ فرقة مسرحية في طبرق والتي كانت أول عروضه هي مسرحية " خليفة الصياد". أما في بنغاري فأول فرقة مسرحية كانت مع " رجب البكوش"، حيث قدم فيها مسرحية " رعاة الغنم".

[1] جميل حمدواي: المختصر في تاريخ المسرح العربي، المرجع السابق، ص 50.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 386. 387.

وقد تلاحقت جهود الفرق المسرحية لتأسيس مشهد مسرحي ليبي أصيل يدعو إلى الإعجاب والاحترام، وإثراء الفن التمثيلي.

7 – 7 المسرح في المغرب :

لقد كانت البدايات الأولى للمسرح المغربي في بدايات القرن العشرين بالطريقة التي بدأت فيها بقية الأقطار على الرغم من وجود تنوع وغنى الفولكلور المغربي.

اشتغلت الشرارات الأولى للمسرح المغربي من خلال:

« زيارات الفرق المسرحية العربية في مصر، كما أسهمت الفرق الأوروبية أيضا في بث فكرة المسرح ولو على نطاق ضيق، في طائفة من المغاربة مكنهم إلمامهم بالفرنسية من متابعة العروض الأجنبية »[1].

وقد اختلفت زوايا النظر عند الباحثين المغاربة في تأصيلهم للفن المسرحي، حيث يرى "محمد خراف" :

« 1- أن المسرح المغربي عرف منذ القديم، ورأس هذا التوجه الدكتور حسن المنيعي، وبخاصة من خلال كتابه "أبحاث في المسرح المغربي الذي يؤصل فيه للعديد من المظاهر الفرجوية الماقبل مسرحية في الثقافة المغربية[...]

2- المسرح المغربي لم يبدأ إلا بعد مجيء الفرقة الشرقية التي زارت المغرب في بداية القرن العشرين، ومن أنصار هذا الاختيار الباحث المغربي عبد الله شقرون.

3- المسرح المغربي لا يعتبر مسرحا مغربيا محليا إلا في سنة 1912، بعد زيارة الفرق الفرنسية، ويمثل لهذا التوجه جماعة من الشباب المغاربة المتشبعين بالثقافة الفرنسية من هواة المسرح الفرنسي »[2].

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 467.

[2] محمد خراف: المسرح المغربي، وإسهامات الطيب صدقي، مجلة الاقلام، دار الجاحظ بغداد . العراق، ع06، 1980،ص04.

وتعد فترة منتصف الثلاثينات إلى أواخر الأربعينات فترة انطلاق المسرح المغربي زمنيا متأثرا بالمسرح المولييري من جهة، والتأثر بالمسرح العربي المصري من جهة أخرى حيث كانت الفرق المسرحية في تلك الفترة تتشكل من تلاميذ المؤسسات التعليمية.

لكن جاءت مرحلة أنهكت المسرح المغربي وألقت به في غياهب الركود والضعف، خلال الحرب العالمية الثانية بسبب تشديد الرقابة على المسرح التي فرضها الاستعمار الفرنسي ما جعل الشباب ينفرون عن كل نشاط أدبي..

« وكان أن تأثرت الحركة المسرحية بذلك، حيث فقدت حيوتها كما أنحصر النشاط المسرحي في النتاجات التي تذاع على أمواج إذاعة فاس ومراكش، وإن كانت بعض السكيتشات تقدم في بيوت خاصة .وكان على الفنانين أن يتحملوا هذا الوضع البائس إلى نهاية الحرب حينذاك، أحدث الحركة المسرحية تحقق بعض الأهداف البسيطة»[1].

حقق المسرح المغربي قفزة نوعية عند خروج الاستعمار في سنة 1947 لتظهر فرق مسرحية جديدة تحمل لواء النهضة المسرحية ، ولعل أبرزها " فرقة الأحرار بالرباط" التي قدمت العديد من العروض المسرحية منها: « "إسلام عمر" و"الفقيه القباني" وفرقة النجم المغربي للتمثيل العربي بفاس الي قدمت مسرحيات، " هارون الرشيد" و" مولاي إدريس الأكبر" و" الذئب الأغبر"، وجمعية الطالب المغربي التي عرضت مسرحية "لولا أبناء الفقراء لضاع العلم"، وجمعية إخوان أُلفت التي شخصت مسرحية " الوزير والفنان" ومسرحية " قف أيها المتهم" لعبد الواحد الشاوي، ومن أهم ممثلي هذه الفرقة الفنان أحمد الطيب العلج »[2].

[1] جميل حمداوي: المسرح العربي، المرجع السابق، ص 80.

[2] المرجع نفسه، ص 81.

وحضي المسرح في هذه الفترة إقبالا جماهيريا كبيرا وبالأخص المثقفين والفنانين على تعلم الفن التمثيلي والدرامي.

ومنه ازداد النضج الفني المسرحي، وكان الشباب من هواة المسرح يرحلون غلى فرنسا لتلقي علوم المسرح، ورغم تلك العقبات التي عرقلت نشاط هواة المسرح في المغرب، إلا أن مسرح الهواة قدّم «خدمات جليلة لفن الخشبة علاوة على أنه كان دوما مسرحا نضاليا وقد ظهرت قيمته في عروض المهرجانين العاشر والثاني عشر»[1].

ومن أبرز الهواة الذين أثروا على المسرح المغربي " عبد القادر بدوي" الذي كون فرقة من العمال أسماها "العهد الجديد" ، وسعى إلى توسيع رقعة الفرجة لتشمل العمال والطلاب والموظفين، كما مثل بلاده في أحد المهرجانات التي أقيمت في بلجيكا عام 1958.

إضافة إلى زكي العلوي الذي فاز بالجائزة الأولى لمهرجان الهواة والثنائي " الغالي الصقلي" و" كريم بناني" وغيرهم..

7 – 8 المسرح في الجزائر:

لقد شكلت مسألة النشأة والأصل في المسرح الجزائري جدلا واسعا إذا انقسم الباحثون إلى ثلاث اتجاهات :

– يرى الاتجاه الأول أن الظاهرة المسرحية في الجزائر قديمة، إذ تتجلى في المسارح الرومانية، « إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر سيجد نفسه لا محالة يريد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجدورها في أعماق التاريخ، الذي بقيت آثاره

[1] جميل حمداوي: المسرح العربي، المرجع السابق، ص 81.

قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوخ وتأصل هذا الفن في الجزائر، ولترد على مزاعم أولئك الذين يجرعون ظهور هذا الفن إلى عهود متأخرة نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثر»[1].

– بينما يميل الاتجاه الثاني كل الميل إلى جهود الاستعمار الفرنسي، في نشأة هذا الفن، من خلال جلبه للمسارح، والفرق الاستعراضية، والمسرحية حتى بلغ عدد لمسرحيات بين عامي 1830 و1925، ما يفوق ثلاثا وأربعين مسرحية، ومن أبرز تلك المسرحيات التي لاقت إقبالا كبيرا، هي مسرحية "عبد القادر في باريس" ومسرحية " أسير الداي" لموقيرو، ومسرحية "عروج بربروس" لـ جوبيان.

– أما الاتجاه الثالث، فيرى أن المسرح الجزائري نشأ بعد الحرب العالمية الأولى، وذلك بعد زيارة الفرق المسرحية المشرقية للجزائر، ما حفز بعض رجال الحركة الوطنية في بعث الحركة المسرحية في الجزائر.

ومن بينها جهود الأمير خالد الذي يسعى إلى إرساء دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاول إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية، حيث أسس ثلاث جمعيات فنية عام 1911م، الأولى في العاصمة، والثانية في البليدة ،والثالثة في المدية، وقد قدمت العديد من النشاطات والعروض المسرحية.

« وفي الثلاثينات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني (1887-1944) الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، وتقول إرليث في كتابها " المسرح الجزائري" إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وإسكتش قرابة ألف أغنية وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور [...] في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك»[2].

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة . الجزائر، ط2، م2007، ص 09.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 461.

ويتفق الكثري من الباحثين الجزائريين على أن الثالوث الجزائري "علالو، باشطارزي، رشيد القسنطيين " الذي قاد المسرح الجزائري في بداياته، قدم "علالو" عام 1923م، بعض العروض الفكاهية، كمسرحية "جحا" ومسرحية "المشحاح والمخادع"...، أما رشيد القسنطيني فكانت بدايته مع مسرحية " العهد الوفي" 1927م، ومسرحية "زواج بوبرمة" في حين كانت بداية " بشطارزي" مبكرة عام 1919م ، لما قدم مسرحية " جهلاء مدعون بالعلم".

« وانطلاقا من فشل المحاولات المسرحية الأولى المكتوبة باللغة الفصحى وعدم نجاحها في إحداث التجاوب المطلوب فإن المسرح الجزائري لم ينطلق بصيغة جادة وفعلية سوى في عام 1926م،على يد سلالي علي الذي سبق زميله في استعمال العامية، لغة الأوساط الشعبية في أول مسرحية جزائرية "جحا"»[1].

وكانت بداية ميلاد المسرح الجزائري بمعايير فنية، بعد الاستقلال عام 1962م، حيث أعلن عن إنشاء المسرح الوطني الجزائري عام 1963م، واشتهر عدد من الكتاب الجزائريين من أمثال: عياد أحمد المشهور باسم (رويشد)، كاتب ياسين، مصطفى كاتب، عبد القادر علولة،أبو العيد دودو، وغيرهم الكثير...

ومن المسرحيات التي عرضت ولاقت إقبالا وتركت أثرا طيبا في المتلقي:

- مسرحتي " حسان طيرو" و" الغولة" ومسرحيت " البوابون لـ: " رويشد".

- مسرحيتي " الغراب والصالحين و" كل واحد وحكمو" لـ "عبد الرحمن كاكي".

- مسرحية " أبو العيد دودو" "البشير".

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشاته وتطوره، دار هومه، الجزائر، ط2، 2011م، ص 144.

لقد حاول المسرح الجزائري بعد الاستقلال أن يرتقي إلى تلك التحولات التي حدثت في شتى المجالات، لذا حاول تغير المواضيع التي تناسب المرحلة الجديدة التي شهدها المجتمع، ومن بين ما جاء في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني عام 1963م.

«[...] إن المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب، وسوف لا يتجنب المناقضات ولا ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري [...] ولا يمكن أن يتصور فن درامي مسرحي بلا صراع إذ بغيره سيتجرد الأشخاص من الحياة والرونق »[1].

وقد حافظ المسرح الجزائري على تلك القيم والمبادئ التي حارب من أجلها وناضل عليها قبل الاستقلال فنشأت المعاهد الفنية والمسارح الجهوية.

7- 9 المسرح التونسي :

لم يعرف التونسيون العاديون المسرح والتمثيل إلا في حقبة متأخرة من الزمن، مقارنة بالدايات والبايات التونسيين وحواشيهم، الذين عرفوا المسرح منذ عهد بعيد بفضل توافد الفرق المسرحية الإيطالية إلى قصورهم.

لكن عام 1908م كان بمثابة نقطة التحول، عندما قدمت فرقة كوميدية شعبية يرأسها "محمد عبد القادر المغربي"، الذي اشتهر باسم "كامل وزوز" ومثلت مسرحية "العاشق المتهم"، التي اقتبست عن مسرحية إيطالية أتت بعدها محاولات التونسيين من بعد تكوين فرقة مسرحية أطلق عليها اسم " نجمة". لكن المحاولة باءت بالفشل حتى أواخر 1908م، بمجيء فرقة " سليمان القرداحي" التي قدمت العديد من المسرحيات، والتي أثارت اهتمام التونسيين المثقفين بهذا الفن الجديد لتتوالى من بعدها زيارات كثيرة من قبل الفرق المسرحية المصرية.

[1] مخلوف بوكروح: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقلام، دار الجاحظ ، بغداد . العراق، ع06، 1980م، ص 168.

كفرقة الشباب المصري، وفرقة محمد المغربي في عام 1909م، وفي عامي 1911 و1912م، أسس الشباب التونسي فرقتي جماعة الآداب وجماعة الشهامة العربية.

« وزادت الفرق المصرية من دعمها لفن المسرح التونسي الوليد، فجاءت عام 1914، فرقة الشيخ سلامة حجازي وقدمت فن الشيخ الغنائي، وكان معه نخبة من أبرز فناني العصر، كان على رأسهم الموسيقار كامل الخلعي، ثم حدث على الساحة التونسية حدث مهم بالنسبة لمستقبل المسرح التونسي وهو زيارة فرقة جورج أبيض لتونس عام 1921م، وتقديمه مسرحياته العالمية المعروفة ومع أن الفرقة لم تلق نجاحا ماديا كبيرا، فإنها تركت أثر فنيا وثقافيا ملحوظا [...] وفي عام 1927 جاءت فرقة رمسيس قدمت مسرحياتها المعروفة، وقد لقيت تشجيعا عظيما من التونسيين لحسن أدائها ومقدرة الممثلين وانضباط الفرقة»[1].

وقد اشتد التنافس في عام 1932، بين فرقتين مسرحيتين هما: "فرقة المستقبل التمثيل" التي تقدم أوبرا كوميك، و" فرقة السعادة" التي تعنى بتقديم مسرحيات فصيحة.

لتتوالى بعد ذلك تأسيس الفرق المسرحية في ظل الفترة الاستعمار الفرنسي الذي كان ينكد عليها ويضايقها مدركا خطورته في توعية الجماهير ضد الاستعمار، وبعد الاستقلال بدأت الحركة المسرحية في النشاط لتوفر عدة عوامل لتطورها « لعل أهمهما إنشاء وزارة الشؤون الثقافية سنة 1961م، والتي بدأت تعنى بالمسرح أما العامل الثاني هو مواصلة رعاية المسرح على كافة المستويات»[2].

وتستمر عقبات المسرح التونسي حتى الخمسينيات وأهمهما على الإطلاق غياب العنصر النسوي، لكن في أواخر الخمسينيات كون " المنصف شرف الدين" جمعية "المسرح الحديث" كانت مشاركة النساء تظهر

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 422-423.

[2] المرجع نفسه، ص 430.

بشكل كبير ومتزايد ، وكان معظمهم أقارب يستطيعون العمل مع بعضهم لتلقى هذه التجربة نجاحا كبيرا من خلال مسرحيتي " عطية وشهود" و"مدرسة الأزواج".

لكن عام 1962 كان فيه تحول كبير؛ إذ تغير الموقف في المسرح التونسي من حيث الدراما وذلك بعد الحكم الوطني « وبخاصة بعد اللقاء الذي تم في 7 نوفمبر 1962، بدار الإذاعة والذي حضره إطارات المسرح التونسي ليستمعوا إلى توجيهات رئيس الجمهورية السيد الحبيب بورقيبة»[1]

ومن بين التوجيهات التي أوصى بها الرئيس هي إرساء بعثه من المسرحيين إلى الخارج كي يتلقنوا تقنيات المسرح التونسي ونوعيته فكريا وثقافيا.

وفي عام 1964 كان الاحتكاك كبيرا بالمسرح المغربي بغية الاستفادة في التجارب الأخوية في الفن المسرحي، فأقيمت عدة مهرجانات عرضت فيها مجموعة كبيرة من المسرحيات وبعد ذلك تأسس مركز الفن المسرحي في عام 1966، ليتحول إلى المعهد العالي للفن المسرحي.

«ويمكن الحديث عن مجموعة من المؤسسين لمسرح التونسي الحديث أمثال: حماد الجزيري، محمد بن عبد العزيز العقربي، وحسن الزمرلي، وعلي بن عياد والحبيب بولعراس، والزبير التركي، والمنصف السويسي...

ويعد بن عياد المؤسس الفعلي لمسرح التونسي الاحترافي بعد أن أشرف على إدارة فرقة بلدية تونس منذ سنة 1963م »[2].

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 426.

[2] جميل حمداوي: المسرح المغاربي بين النشأة والتطور، دار الريف، المملكة المغربية، ط1، 2019م، ص 36.

لقد حمل علي بن عياد مشعل تأسيس لمسرح التونسي، وأرسى دعائم هذا الفن بكل مقوماته الفنية والجمالية، وتهييئه لأرضية صلبة يستند عليها الأجيال ليتقدموا بالفعل المسرحي وفق أسس علمية وتقنية.

« فضبط أداء الممثلين والممثلات ضبطا صارما سعى معه إلى إزالة الصورة التقريبية في الأداء وضروب التصرف والارتجال محاولا من ذلك التأليف بين مكونات العرض المسرحي في رؤية إخراجية مكتملة، فكان له أن أرسى بذلك تقاليد جدية للعمل الاحترافي في قائمة أعلى الدقة»[1].

وتحققت نهضة الفن المسرحي لتتأسس عدة فرق من بينها فرقة بلدية تونس، فرقة الكاف، فرقة المغرب العربي... كما نشأت مؤسسات مسرحية مثل المراكز الوطني لفن العرائس، المسرح الوطني الناشئ، فرقة مسرح فو ليقدم التونسيون لفن المسرح نقله نوعية امتازت بالجودة والتجريب.

7 – 10 السخرية في المسرح (السخرية المسرحية) :

صحيح أن السخرية تبقى نفسها في جميع الأجناس الأدبية، إلاّ أن سخرية المسرح حازت لنفسها على العديد من الإمتيازات التي وضعت الحد الفاصل بينها وبين تلك التي تحويها باقي الأجناس، باعتبار أن المسرح فضاء يحمل من الإتساع ما يمنحه المجال للتمدد والتنوع الدلالاتي.

حيث شهد المسرح العربي الحديث عدّة محاولات لعتق رقبته من تقاليد المسرح الكلاسيكي الأرسطي « حيث تطورت لأساليب السخرية وتحررت من سجن الموقف الدرامي القابع بين الشخصية ومشاهديها والمشاهد بينهما

[1] محمد المديوني: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في تونس، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009م، ص 66.

وفقط لتشمل وتسطو على جل عناصر البناء المسرحي وتبتعد عن العلنية في الظهور وتعمد إلى التخفي الشديد، تاركة بعضا من العلامات اللغوية اللفظية أو السمعية المرئية»[1] .

حيث اتّبعت السخرية الحداثية منهجا جديدا تخلت فيه عن العلاقة بين الشخصية والقارئ والرسالة، لتعمد إلى جل عناصر البناء المسرحي مكتملة في إطار يسوده قالب تجمع فيه بين المباشرة والعلنية واللامباشرة والتخفي.

فالسخرية في المسرح تسلقت وعلقت بالنوع الكوميدي، حيث يقرُّ أرسطو أن « الملهاة لم تحظ بالإهتمام الذي حظيت به المأساة في مراحلها الأولى فلم تحظ برعاية الحاكم، ولاقام بالإنفاق عليها هيئات عامة إلا منذ أمد قريب، فقد كانت في البدء عرضا يقوم به بعض الأفراد من تلقاء نفسهم، ثم اتّخذت لها شكلا معينا، واكتسبت انفسها حظا من النظام ».[2]

من خلال وظيفة التطهير التي قال بها أرسطو، والتي تستدعي إثارة عاطفتي الخوف والشفقة، فالأرسطية أو الكلاسيكية عمدت إلى فصل الملهاة عن المأساة فصلا تاما؛ بحيث لا نلقى من مظاهر إحداهما في الأخرى.

بيد أن هذا التعامل مع هذين الشكلين المسرحيين اختلف وتغير؛ حيث ظهرت أوجه جديدة استطاعت أن تمزج بينهما، منهم موليير الذي ضرب بالقاعدة عرض الحائط، إذ نجد كوميديا موليير قد مزجت بين النوعين.

فإذا كانت أولوية توظيف السخرية في المسرح "لأرسطو فان"، فإن الإبداع والبراعة منحت ل"موليير"، من خلال تطرقه إلى الأوضاع الفرنسية بطريقة كوميدية ساخرة، رغم اللهجة الجادة التي كان يصطنعها.

[1] سلاف سعودي: تشكلات السخرية السوداءفي مسرحية واك واك، المرجع السابق،ص59 .60.

[2] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، المرجع السابق، ص128.

وقد ارتقى هذا النوع من الكوميديا إلى مستوى الأدب المسرحي الذي سمي"بالكوميديا الراقية"، التي جعلت هذا النوع من الخطابات المسرحية نقد مصحوب بالألم والأسى، والتهكم والهزل المأساوي، لينتقل هذا النوع من المسرح إلى الوطن العربي عن طريق ترجمة مسرحيات موليير، من قبل العديد من الكتّاب والمسرحيين العرب، وفي مقدّمتهم "مارون النقاش".

وقد مرّ المسرح العربي بمرحلة كان لزاما عليه أن يتكيّف مع الأوضاع الحالكة والمظلمة التي أرخت سدولها على المجتمع العربي الذي عايش حالة من الضياع والتشردم، لذلك أحكمت الكوميديا قبضتها على المسرح، لكونها المسلك الوحيد للتفسح في الممنوع السياسي والأخلاقي، والخوض في المحظور دون الجهر له،فكان المنفذ والمنقد لإيصال المخفي والمسكوت عنه هو الإرسال الساخر، سواء كان في النص المكتوب أو المعروض، عن طريق التشريح باللفظ والصورة والحركة والصوت، ولبذل أكبر قدر من التأويل اللامنقطع، والتأثير المشوب بالصدمة والدهشة، الناتجة عن كوميدية وفكاهة المسرحية في مستهلها، قبل أن تتبنى الفاجعة الدرامية المبنية على أعمدة البؤس والشقاء.

« لقد كوّن المسرح اللبناني لنفسه جمهورا يطلب السخرية السياسية السوداء على حساب القضايا الجبرية والمصيرية.

و لما كانت طبيعة هذا المسرح قد تلونت بلون الإقتصاد اللبناني القائم على الخدمات وإرضاء الجمهور، كان لابدّ من توفير السلعة المسرحية التي يضمن رواجها وإقبال الناس عليها بأهون السبل وأقلها جهدا، كانت سلعة التهكم على الأمة العربية بعد 67 قد أبدت فاعليتها...»[1] .

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص213.

ولعل أشهر المسرحيات في لبنان هي:"مسرحية جمهورية الشاطر حسن"، التي تسخر من الأوضاع السياسية في تلك الفترة، وكذا" مسرحية إضراب الحرامية"، التي قدّمتها فرقة محترف بيروت، التي تدور حول عقد اتفاق بين اللصوص بتقديمهم جزء من المال المسروق للشرطة، شريطة أن تقوم بحمايتهم، فكان مغزاها الأساسي هو كيفية عيش لصوص الدولة في حماية القانون.

وقد طوّر شوشو فنه المسرحي في الكوميديا الإنتقادية من خلال مسرحيتي" آخ يا بلدنا" و"خيمة أرجوز"، التي تطرق فيها إلى الظلم الذي كان يعانيه الفقراء، ولاقت مسرحياته رواجا كبيرا، لكن تم القبض عليه من طرف السلطات.

أما في فلسطين فقد تصدرت" مسرحية قرقاش" لسميح القاسم القائمة كأشهر مسرحية سياسية جدية اصطبغت بسخرية لاذعة أدانت الطغيان في الأدب المسرحي.

وقد عرف العراق « إذ ذاك المسرحية التاريخية، والمسرحية القومية الاجتماعية المكتوبة باللغة الفصحى أو الدارجة أو كلتيهما معا، كما عرف المسرحية الشعرية، والميلودراما وقليلا من المسرحيات الهزلية »[1] .

حيث أن مسرحية "رأس الشليلة"لـ يوسف العاني قد اتخذت أسلوب تمثيلتها من خلال الجمع بين واقعية التصوير، والسخرية التي تحمل بين فكاهيتها نقدا يفضح الفساد الذي ساد الدوائر الحكومية.

في سوريا نجد سعد الله ونّوس الذي تطرق للعديد من القضايا السياسية في مسرحه من خلال سخريته التي تكشف علاقة المواطن بالسلطة كمسرحيتي "الفيل يا ملك الزمان" و"الملك هو الملك"، حيث اعتمدت على الترميز والإيحاء واستخدام دلالات ساخرة في مسرحياته التي حملت في طياتها ثنائيات تمحورت حول: الحكم والمحكوم، التسلط والخوف، البذخ والفقر.

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص305.

أما يعقوب صنوع، فقد استوحى مسرحياته الهزلية من مسرحيات " موليير" و"شريدان" في الوقت ذاته ظهر الثلاثي "بشطارزي والقسنطيني وعلالو" في الجزائر، وكان أول عمل مسرحي قدّم على خشبة المسرح بالعامية، وهو كوميديا جحا، الذي حقّق نجاحا كبيرا وهذا ما شجّع علالو لبذل مزيد من الكوميديا فألّف مسرحية "زواج بوعقلين" والتي لقيت نجاحا لايقل عن نجاح مسرحية جحا.

واعتبر علي الراعي أن الكوميديا العربية قد اصطبغت بالطابع الشعبي الذي مكنها أن تجد أرضا صلبة في الساحة المسرحية، فكانت العروض الساخرة التي تقدم أكثر حيوية من العروض الجادة.

8- روافد السخرية في المسرح الغربي:

احتل المسرح الأوروبي الغربي فترة طويلة من الزمن مكان الصدارة في تدريج الفنون على اختلاف أشكالها وأجناسها فاستقطب حوله عديد الجماهير والقراء المتلهفة له.

كانت المهمة صعبة أمام المسرح العربي لكي ينافس مسرحا عريقا كالمسرح الأوروبي، ذلك أن العرب اعتادوا على تمجيد الشعر لقرون طويلة، فلم تكن لهم براعة في التمثيل كثيرا، الأمر الذي جعل من عملية إدراج وإقحام نوع أدبي جديد كالمسرح، على الذوق العربي محاكاة وتقليدا ليس بالسهل ولا باليسير.

لتأتي المحاولات الأولى لهذا الفن عربيا، محاكاة وتقليدا واقتباسا ظاهرا للنصوص الغربية من، مختلف آدابها الفرنسية والإنجليزية وغيرها، إلا أن تلك التحولات التي شهدتها البيئة العربية والمغاربية بشكل خاص، أسهمت في ظهور جيل مسرحي عربي جيد، انتعش فيه المسرح النقدي أو الانتقادي الذي مثلت السخرية أحد أساليبه وأسلحته الفعالة في تغيري الواقع وتقويم الإعوجاج فيه.

لتتبدى معالم السخرية في المسرح العربي من خلال عدة روافد وعوامل، رآها هؤلاء سبيلا لتطوير هذا الفن ووسيلة تمنحه فرصة منافسة ومجابهة نظيره الأوروبي.

وهذه الروافد هي:

8 -1 المسرح الكوميدي:

إن المتتبع لمسار المسرح العربي على اختلاف أقطاره يجد أنه مسرح كوميدي محض، تولت فيه الملهاة زمام العروض، إذ أن « ميلاد المسرح العربي لم يكن ممكنا، لو لم يتأسس على تفادي التراجيديا منذ البداية»[1].

وتجنبها لكثير تعقيداتها وتشابكات تراكيبها التي لم يستطع المسرحيون العرب على تفاديها وتجاوز عقباتها، حيث هاجر هؤلاء لي شق الثاني من المسرح وهو الكوميديا، التي كان لحضورها تميزا كبيرا واضح المعالم في المسرح العربي، الذي تأثرت فيه « الكوميديا المغربية والعربية بالإبداعات الطليقة في أوروبا وقد صادف هذا الاحتكاك الأول بالمسرح الغربي إن كانت الريادة فيه للكوميديا بالمفهوم الاجتماعي والأخلاقي»[2] .

حيث عمد مسرحيوا العرب إلى صياغة واقعهم المعاش وما انتشر فيه من مظاهر السلبية من قهر وظلم وانحلال خلقي، بأسلوب ساخر ظاهره فكاهة وباطنه جد وثورة هدفها الإصلاح والتغيير، فالسخرية استجابت وعثرت في ظرفية وأهوال الوطن العربي على مادتها الأولية الخام، التي ساعدتها في بناء صرحها الذي كان النقد والهجو الهادف الإصلاحي أهم أعمدته.

وإن من الأسباب الأخرى التي تدخلت في هذا الخيار المسرحي الغربي،أن « المأساة تلعب على ضيقنا النفسي وقلقنا العميق، والكوميديا تلعب على آليات دفاعنا ضد ما يحزننا»[3].

أي أن بين التراجيديا والكوميديا إحساسين متعارضين يشتركان في الهدف؛ بحيث المأساة تثير شعور الخوف والقلق والشفقة على عكس الملهاة التي تعمد إلى إحداث نوع من البهجة والسرور في نفسية المتلقي والذي يظهر،

[1] سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة . دراسة فنية تحليلية . ، المرجع السابق، ص 79.
[2] المرجع نفسه، ص 79.
[3] باتريس بافي: معجم المسرح، المرجع السابق، ص 122-123.

سطحيا، في تأثير الضحك، الذي يكون أكثر رغبة عند الجمهور، أما الهدف من كلا الإحساسين فهو تطهير النفس من كل أحزانها ومخاوفها ومنحها القدرة على مواجهها.

هذا المزج الأدبي الذي أفضى إلى بروز ثنائية ضدية، جمعت بين التراجيديا والكوميديا تحت مسمى واحد عرف بـ"**التراجيكوميديا** " أو " **الكوميديا السوداء**"، نوع عُبِّر عنه بالمثل القائل: « شر البلية ما يضحك»[1].

أي أن ضحك الكوميديا السوداء ضحك ينفس به عن توتر عميق ناتج عن إدراك المنعرج لقتامة وسواد الموقف المعروض الذي لا أمل في علاجه.

فهذا النوع من الكوميديا« يرتكز أساسا على إحساس عميق باللاجدوى أو العدمية، وهو إحساس يتخطى مرحلة الإحساس بالمأساة أو الفجيعة ولا يمكن التعبير عنه إلا بالضحك المتشنج الهستيري»[2] الذي يأتي كرد فعل عن العجز وعدم القدرة على التغيير.

« والتراجيكوميديا ضربت بقوة في الدراما المسرحية، وبات لها منظروها ومطبقوها، من أبرز كتباه " لحسن قناني" ومصطفى رمضاني" خاصة الأول الذي بات ينتج سلسلات خاصة لها، منها، "صهيل الذاكرة الجريحة" وحتى كتاب الاحتفالية بدت على نصوصهم هذه النزعة التجديدية كعبد الكريم برشيد حين تشابك الجد الهازل مع الهزل المر في كاركاتورية مضحكة»[3].

8 – 2 المسرح السياسي :

وهي تلك الخشبة التي جعلت من الظروف السياسية للبلدان العربية نصوصا وعروضا لها، حاولت فيها بلغة ساخرة أن يحرك مشاعر المتلقي المتفرج، بالضحك الفعال الهادف الحاوي لمقاصد فكرية إصلاحية، يتعذر

[1] نهاد صليحة: التيارات المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، دط، 1997م، ص 155.
[2] المرجع نفسه ، ص 156.
[3] سلاف سعودي:السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة، المرجع السابق، ص 81.

المباشرة والخوض فيها لفظيا، إذ قال عنه مؤسسه **"أروين بيسكاتور"**: « أنه برلمان، وفي الجمهور هيئة تشريعية»[1].

أي أن هذا النوع المسرحي يملك من الحصانة والحرية ما يؤهله لأن يخوض في القضايا السياسية وأن يعالجها ويتوجه إليها بالنقد والتمحيص؛ فيحاسب الملوك والحكام والرؤساء وحاشيتهم ، ويكشف عن ظلمهم واستبدادهم الممارس على الرعايا الذين لا حول لهم ولا قوة.

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»[2].

ليزرع في الأنفس ضرورة الثروة على مخلفات ومضاعفات تلك الأنظمة السياسية الجائرة، وتدمير مبادئها المقنعة من خلال استخدام سلاح السخرية الذي استطاع الخوض والتعمق في المحظور وكان واسطة مرور لما لم يُسمح بمروره.

كما أن « المسرح السياسي بشكل عام سواء كان مسرحا عربيا أو غربيا هو مسرح يحمل فكرا من أجل التعريض والاستقرار والتغييرعلى المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي»[3].

من خلال عرضه لتلك التجاوزات المفتعلة عبر خشباته، ودعواته المتخفية بين نصوصه إلى حتمية التغيير والإصلاح، وشهد للمسرح السياسي العربي ما كتبه "سعد **"سعدالله ونوس"**، و**"توفيق الحكيم"**، و**"عبد القادر علولة"** من مسرحيات أصبغت بروح السخرية في صياغة عروضها.

[1] سلاف سعودي:السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة، المرجع السابق، ص 81.
[2] المرجع نفسه، ص 82.
[3] المرجع نفسه، ص 82.

8 – 3 مسرح اللامعقول أو العبث:

استطاع مسرح اللامعقول . رغم معافاته للعقل والمنطق– أن يبرز المعاناة والعزلة التي يعيشها الإنسان، وكيف أنه يعيش في مجتمع لا يكترث لأحلامه ومعاناته ومشاكله، ولا حتى من يسمع إليه، لذلك أصبح العالم في نظره مخيفا وقاسيا، عبر عن ضياعه وشتاته فيه بهذه الطريقة المجنونة العبثية التي لا معنى لها، حتى ينبه الآخرين بحالهم علهم يدركون ما هم فيه وينهضوا من سباتهم الذي طال أمده.

فما هذه التصرفات الجنونية إلا الواقع الذي نحياه دون أن ندركه. وجاء تعريف إبراهيم فتحي لمسرح العبث بأنه: « أسلوب تجريبي في كتابة المسرحيات وعرضها وفيه يتجاهل المؤلف العرف المسرحي في هيكل التمثيلية والحبكة والتشخيص أو يقوم بتحوير كل ذلك أو تشويهه. وهذا الشكل المعاصر من الدراما يشدد النبر على ما في الطبيعة من غياب للعقلانية ويجعل من انعزال الانسان ووحدته واغترابه عناصر محورية في الصراع »[1].

يقصد أنه حركة مسرحية ثارت على كل ما هو مألوف في الحياة وكانت تنادي بعثية أشيائها ومجودتها ولا لقيمتها، وأن الإنسان يعيش في ركام من الفوضى. في حين أنه في عزلة تامة عمن حوله، بل في غربة حتى عن نفسه، فهو يعيش في عالم غير حقيقي ومملل. ومن هؤلاء الكتاب في الغرب نجد:

بكيت، ويونسكوionesco، أداموفadamov، وإدوارد أكبي وغيرهم ...، الذين لاقت أعمالهم المسرحية العبثية رواجا وشهرة كبيرين، كان ثمنها الخروج عن المعتاد.

[1] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبي، المرجع السابق، ص ص 322-323.

« وضرب عرض الحائط كل المفاهيم والمعايير التي كانت تقاس عليها الدراما، فهم يتجاهلون في ثروة واضحة المعالم عبقرية أرسطو وطروحاته الثلاثة في الحكم على العمل الدرامي الجيد، وهي العقدة والزمان والمكان، فلم تظره أي عقدة في مسرحياتهم واستبدلوها بالحوار»[1].

الذي يفتقد إلى المعنى والمنطقية حتى في شخصياته التي « قد تظهر في هويات مختلفة وأشكال مختلفة، وقد تغير جنسها وسنها وذاتيتها، وقد لا يكون للفعل الدرامي موضعا ثابتا أو قابلا لتجديد ، كما أن يعاقب الزمان شديد السيولة يفتقر إلى اتجاه محدد»[2] .

إنها العبثية الفوضوية الهزلية التي تترك في النفس غرابة مقلقة ومحيرة.

هذا اللون المسرحي الجديد أفرط في استخدام السخرية ، من خلال نقده للأوضاع وثورته عليها « فلقد فتح مسرح العبث، عن طريق تدمير المتعارف عليه وعن طريق الإسراف في استعمال السخرية والهزء، فتح الأبواب أمام إدماج لحظات عابرة في العرض ليس لها مرجعية إلا فضاء المنصة»[3]. أي لا وجود لها خارج خشبة المسرح، خيالية، تنتقل بنا إلى نوع آخر من المسارح يطلق عليه "المسرح داخل المسرح".

وتعتبر مسرحية **"في انتظار غودو"** • waiteng for godot **لصامويل بكيت** « النموذج الأول لهذا الضرب من المسرح، والتي أحدثت ضجة هائلة في الأواسط المسرحية الأوروبية حيث عرضت لأول مرة في باريس عام 1953. وفي هذه المسرحية تبلورت الملامح الفنية والفكرية لهذا النوع المسرحي الجديد بصورة حادة

[1] سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية، دراسة فنية تحليلية، المرجع السابق، ص 84.

[2] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المرجع السابق، ص 323.

[3] جان بيررينجر: قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، مر: رفيق الصبان، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، د.ط، د.س، ص 108.

• كتبها في شهر واحد عام 1952م، وترجمت إلى تسعة عشر لغة، والتي محورها يدور حول العزلة والقلق والأمل والانتظار الذي لا ينتهي والفراغ، واسم جودومشابه لكلمة جود god التي تعني(الإله)الله، لذلك فمجيؤه هو الذي سيمنحهم الاطمئنان وكأنه يتسير بانتظارغود وغيرالمتحقق إلى الفراغ الروحي الذي يعيشه الفرد الغربي: الأدب والنقد في الغرب: المدعي فؤاد.

واضحة، وكشفت عن أصولها في الفلسفة الوجودية والفكرالسريالي، وعن رؤية عثبة قاتمة للوجود الإنساني تخلو من الجلال المأساوي، وتتخذ من السخرية المريرة والفكاهة السوداء أسلوبا لها »[1].

فالعبثية ارتكزت في قيامها على عديد العوامل التي أثرت في تشكيلها وإخراجها؛ والتي كانت الوجودية والسريالية والدادئية اللّبنة الأساسية في إكتمال صورتها؛ التي كشفت فيها عن سواد الوجود الإنساني ولا قيمته ولا أهميته بأسلوب تراجيكوميدي محض ،خلف عديد التساؤلات المحيرة لدى (المتلقي) المتفرج.

هذا ويعد المسرح العبثي بنظرته « ورؤيته التشاؤمية للوضع البشري التي تستبعد أيّة إمكانية للتطور والتغيير»[2].

حركة مسرحية عرفت ظهورا قبالا عربيا محتشما، تعد محاولاته على الأصابع ويرجع هذا . ربما إلى النزعة الدينية الإسلامية المؤمنة التي طبعت البيئة العربية، إلا أن الكتابة المسرحية المغاربية استطاعت أن تستفيد من ذلك الهدم المستمر، والانفتاح الذي عرفه هذا التيار المسرحي بأن « كيّفوا تقنيات العبث مع مستجدات المنطقة، وتجنبوا الجانب الديني، والميثافيزقيا، العبث المغاربي اهتم أكثر بهيكل المسرحية وبناءها الفني ولكنه لم يمس باللغة التي حافظت على فعاليتها الإبلاغية الإقناعية عكس العبثيين الذين ألغوا دورها معوضين إياها بالمواقف المتضاربة وحركة الممثل»[3]. التي أصبحت لغة مسرحهم ورسالته.

وتعتبر مصر أكثر الأقطار العربية تأثرا بهذا التيار المسرحي العابث الساخر، إذ ظهرت عديد العمال التي لامست جانب اللامعقول والعبثية كان أهمهما: **"يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم**.

إذن هذه هي أهم الروافد التي ساعدت وسهلت ولوج السخرية إلى عالم المسرح العربي.

[1] نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص 125.
[2] جان بيررينجر: قراءة المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص 215.
[3] سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية، المرجع السابق، ص 89.

الفصل الثاني

تمظهرات السخرية وتشكلاتها في مسرحية " الهربة " لـ"غازي زغباني"

1 – تقديم المدونة :

1 – 1 قراءة في العنوان:

" **الهربة**" مصطلح قديم ظهر في المدن الشمالية ،إذ يحمل العنوان في مضمونه العام مكونات أساسية تهيئ نفسية القارئ لاستقبال النص وهضم محتواه، فهو العتبة الأولى التي يلج بها المتلقي إلى عالم النص، والتي « تحدد نوعية القراءة بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراء والتأثير عليهم، بمعنى مفهوم تصورا مسبقا للنص يكون له تأثير على نوعية إدراكهم له »[1].

وفهم فحواه ومحتواه من خلال تقريب الصورة لهم عبر ومضات العنوان وملامحه.

لذا يلجأ الكاتب المسرحي لاختيار العنوان المناسب لأحداثه وأشخاصه والممثلين هذا من جهة، ومن جهة أخرى،فهو يعمد بهذا الإختيار إلى شد المتفرج أو القارئ فيرسخ له انطباعا أوليا ونظرة مبدئية حول محتواه، كونه المرآة العاكسة لحياته وجتمعه.

وهكذا فالعنوان تسمية للنص وتعريف به وباب لولوجه، وذلك من خلال تلك العلاقة الإستقلالية التي تجمعه مع المتن المسرحي الذي يؤطره ويرتبط به.

يقول جميل حمداوي: « فالنص هو المولود، والعنوان هو المولود الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية »[2].

[1] حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، ع46 ، مج12، جدة، 2002م، ص23

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج25، 2007م، ص107

علاقة جدلية ترابطية، بحيث أن حضور النص من حضور العنوان والعكس صحيح، فالا استغناء لأحدهما عن الآخرإلا في بعض الحالات الإستثنائية.

كما أن القارئ ينطلق من العنوان إلى خبايا النص، ومن النص إلى نقطة الإنطلاق، مع ضرورة مراعاة السياقين الداخلي والخارجي ومبدأ التأويل ومعرفة مقاصد النص وما ورائياته ونوايا كاتبه التي يمثل العنوان بنيتها السطحية في حين يمثل النص بنيتها العميقة.

يتركب عنوان المسرحية التي تناولها بالدراسة من وحدة لغوية هي: (الهربة) وهي كلمة «تحمل طابع اللهجة العامية التونسية ويقصد بها الهروب والفرار عكس المكوث والتراجع»[1] لكن من ماذا وإلى أين؟ عنوان يكتنفه الغموض واللبس الذي زاد من حدته الحذف من عناصر الجملة المعنونة.

أما إذا ربطنا العنوان بالنص فإن كلمة الهربة تتجلى لنا في النص . العرض . من خلال مجموعة من العلامات والإشارات. توضّح تلك المعاني من خلال إظهار تجلياتها والبحث عن ومضات توحي بها.

إذا ما ولجنا عالم العرض المسرحي ونصّه، فإننا نجد أن كلمة الهربة مرتبطة بشخياته على النحو الآتي:

1. هروب الملتهي أو المتشدد الديني من رجال الشرطة وكلابها الذين يطاردونه بسبب تلك اللحية التي دعت إلى الشك في هويته، وضمته إلى خانة الإرهاب المطلوبين والمشتبه بهم في أمور العنف والفوضى.

2. هروب الهي من عالم الفضيلة والأخلاق إلى عالم الرذيلة والإنغلاق، إلى عالم يباع فيه جسد المرأة وشرفها بأرخص الأثمان في مزاد علني يدعى الدعارة، زبائنه الجنس والمال والقذارة.

3. هروب "الحريف" من زوجته، ولجوئه إلى المومس التي تقضي رغبته الجنسية بمقابل نقدي يضمن لها قوت يومها.

[1] ليلى بوعكاز: الفن المسرحي، ترياق الشعوب وورشة لتطهير الذات الإنسانية قراءة في مسرحية الهربة ل غازي زغباني، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة ، ع1، مجلة 17، ص 63.

4. « الهروب من سجن إزدواجية الشخصية(الإنفصام) والعودة إلى الذاتية/الآنا »[1] بمساعدة من سجناء آخرين كان المجتمع وأحكامه قضاة جلساتهم وسجانّهم.

5. « الهروب إلى واقع آخر يلغي الصراع بين العقل والقلب، وتلرجيح الكفة للإنسانية أي الوعي الذاتي والتصالح معها»[2].

من خلال التفكير العقلاني الذي يوضح أهمية الحياة ولحظاتها وضرورة عيشها والإحساس بها.

6. « تكسير أغلال العبودية الفكرية بالهروب من معبدها الذي يحكمه المجتمع ومافيه من عادات وتقاليد، ودين وحب وجنس..»[3] بمفتاح التواصل مع الآخر وتضييق الهوة معه.

7. « الهروب من الحقيقة »[4] وانقشاع الضبابية التي تحيط بها وتغطي إدعاءاتها.

من خلال هذا التجلي العلاماتي للعنوان في النص المسرحي، نجده قد ارتبط بواقع هذه الشخصيات وخلفياتها الدينية والسياسية والفكرية والإجتماعية على الترتيب، ولكن بشكل لم يأت إراديا، بل بدوافع خارجية حتمت على هؤلاء إتباع سياسة الهربة التي كانت قارب نجاة لبعضهم وقارب موت للبعض الآخر.

وبالتالي يتضح لنا جليا أن وظيفة العنوان في هذه المسرحية الهربة وظيفة تعينية وكذلك وصفية إيحائية، لأننا نجد فيه . العنوان . مايدور في النص وموحي به تماما، فكلمة الهربة أو الهروب لها من الوجود الدلالي الكثير في نص العرض.

[1] ليلى بوعكاز: الفن المسرحي، ترياق الشعوب وورشة لتطهير الذات الإنسانية قراءة في مسرحية الهربة ل غازي زغباني . ، المرجع السابق، ص63.
[2] المرجع نفسه، ص 63.
[3] المرجع نفسه ،ص 63.
[4] المرجع نفسه، ص 64.

1– 2 قراءة في المسرحية :

مسرحية اقتحم بها غازي الزغباني عوالم المحظور وقتامتها وسوادها، ومس بها زوايا الثالوث المقدس واغتصب قدسيتها، في قالب جريء حمل بين معانيه الساخرة والمتهكة دعوة مباشرة إلى الإصلاح والثورة على الواقع العربي الإسلامي ،المتعفن وضرورة التعجيل بتغييره، والحد من مظاهر السلبية .

نصٌّ مسرحيٌّ استطاع فيه كاتبه أن يصور درجة العهر الثقافي التي بلغتها المجتمعات العربية الإسلامية على اختلاف أقطارها، حتى غدا هذا التعفن خلايا سرطانية تنهش ماتبقى من أجساد هذه الأخيرة، التي ارهقتا صفقات البيع والشراء، حول كرامتها وعزتها التي بيعت في مزاد الإنحطاط الخلقي وانحلاله بأثمان بخصة لاتكاد تستحقها حتى.

فُسْقٌ ثقافي، وأخلاقي، واجتماعي، وفكري، جسده الكاتب من خلال "مومس" عاهرة استطاعت ببساطتها الفكرية التي لم تخرج عن حدود قوقعة عملها ومنزلتها الاجتماعية المهمشة والحقيرة في أعين الآخر، وبجسدها الذي باعت أقذر ما فيه لأقدر ما في الوجود، أن تغير تفكير صاحب اللحية أو الأزرق كما سمته، الذي يحمل من الأفكار والمهارات والشهادات الكثير ، والتي لم تشفع له أمام امرأة تمتهن الإغراء لتكسر هيبة وتكبرو كبرياء هؤلاء من اشباه الرجال الذين يلبسون قناع الكمال والإحترام إذا ما الناس حضروا، ويخلعونه إذا ماهم غابوا.

ليكشفوا عن وجههم الحقيقي الذي يعتريه من النقص والسذاجة واللإحترام ما يكفي لإخفاء الرجولية التي كانوا يدعونها ويزيد، كيرا يحول من يرتمي في أحضانها طفلا صغيرا لم يعرف الحياة قط ، وصفحة بيضاء تأخذها رياح الحياة الى مطابعها ودون نشرها لتخط عليها من حبر درنها ووساختها ما يفسد براءتها وبياضها الذي كان في يوم من الايام أعز ما تملك.

وتتشكل هذه المسرحية من خمسة مشاهد رئيسية، كان أولها تصويرا لذلك الدخول المفاجئ والسريع للمتشدد الملتحي على المومس في غرفتها، أو بالأحرى مكان عملها.

هروبا وتخفيا من الرجال الذين لم ولن يتوقعوا دخول رجل بهذه الهيبة الى مكان قذر كهذا، ينافي معتقداته ومبادئه في الحياة، ليصور بعد ذلك تلك الحوارات التي دارت بينهما. بائعة الهوى والمتشدد في محاولة هذا الأخير إقناع المرأة بالتسترعليه وإلغاء فكرة الإخبار عنه والإتصال بالشرطة في:

« هو: فاش تعمل

هي: هاك تشوف .. نطلب

هو: في شكون تطلب

هي: في البوليسية

هو: (يجدب خيط الهاتف بعنف)

تطلب فيهم لاش البوليسية

هي: ماهو أحنا يجي فرخ كبول يقلقنا.. يال نعيطولو الماكرو..يانطلبولو البوليسية، وأنا يظهرلي البوليسية خير.. يتصرفومعاه بلوشي.. الماكرو يرحل بالملمة واللي قمة..(صمت).. باهي توة تنجم تتفضل تقلب عليا منظرك من هوني...(تشير له بأن يغادر)..تجبد.

هو: منجمش

هي: جرب تو تنجم.. باش تقلب وجهك توة توة.. حط في بالك.. أحنا زادا أنجموا انتنرفزوا زادا.. (تعيد نفس اشارة الانصراف).. تجبد.

هو:تنجم تسمعني شوية.. شوية برك ».[1]

وهذا أحد المقاطع الحوارية التي تضمنها المشهد.

هذا المشهد حاول الكاتب فيه ان يشير الى صراع الحياة ومتناقضاتها التي تنجدب الى بعضها البعض. رغم معادنها ومادتها وطبيعة تشكلها التي لا تستطيع مجابهة القدر وصد احكامه.

أما لمشهد الثاني فقد جاء عبارة عن حوارية بين المومس والحريف الذي جاء ليقضي حاجته ورغبته الجنسية التي لم تستطع زوجته قضاءها له رغم مثالية التي يراها فيها.

« هي: سامحني (تقترب منه وتمسك بيده وتاخده إلى السرير)..

هي: ..ايجا

الحريف: طيرتلي ام الكيف .. ماعادش عيني ..تفكرني بمرتي وليت

هي: مرتك ؟

هو: سكّر فمك ... متتكلمش عليها .

هي: أنت اللي تتكلم عليها. »[2]

وهي قطعة حوارية عمد فيها الكاتب المسرحي الى إيصال فكرة جوهرية تمحورت أساسا حول نظرة المجتمع لهذه الفئة الاجتماعية المغلوب على أمرها؛ نظرة إحتقارية ومتعالية ملؤها الاشمئزاز والتحقير والتذليل والتحسيس بالدونية والنقص والضعف وحتمية الخضوع للآخرالذي يتحدث وكأنه منزه عن الخطأ، في حين أنه بذرة الفساد وحقله؛

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، ط1، 2019،ص1-2.
[2] المرجع نفس، ص08.

فلو كان حقا يدعي الصلاح والإستقامة ما كان يوما قصد هذه البيوت وأقفل أبواب غرفها على نفسه مع امرأة أجنبية أقل ما يقال عنها "عاهرة أو بائعة هوى".

فالعهر والفسق الحقيقي هو أن تستطيع التغيير ولكنك ترفض ذلك، فأميال هذا الشخص في المجتمع هم أسباب التعفن والعهر الفكري والأخلاقي ودعاته، فقد كان باستطاعتهم إنقاذ شرف هذه المرأة وكرامة أمثالها من النسوة الاتي بعن أجسادهن طلبا للقمة العيش،التي لم يستطع المجتمع . القاسي المشغلْ . أن يمنحها إياها بلا مقابل بل صعب عليها ذلك واستغل عجزها، ورمى بها في مستنقع القذارة غياهب الرذالة، إلى مكان يعّج بالوحوش البشرية التي أبت إلاّ أن تجعل ضعف وقلة حيلة هذه النسوة لظة وفرصة هجوم المبتغى الوحيد منها لنيل تلك الفريسة، أو بالأحرى بقاياها، التي خلّفتها صراعات الحياة وخيباتها وتلاعب الأقدار فيها، ونهش ماتبقى منها.

لينتقل بنا الكاتيب إلى مشهد ثالث، صوّر فيه الكاتب محاولة المومس في التعرف على الازرق ذو اللحية، من خلال وابل من الأسئلة التي استطاعت من خلالها . بشكل جزئي . أن تكشف عن ملامح هويته وشخصيته ومستواه الفكري ومهاراته التي راح يستعرضها في قالب لغوي مزج فيه الكاتب بين اللهجة التونسية واللغة الفرنسية الأمر الذي وإن دلّ على شيئ فإنّه يدل على ثقافة المتشدد الديني وملكته الفكرية مقابل ثقافة المومس، « فالخطاب العام الذي بني عليه النص جاء للتمييز بين المستوى الثقافي بين الممثلين هذا من جهة، وضمان وصول الفكرة للمتلقي من جهة أخرى »[1] وضمان فهمه العميق للصورة المعروضة أمامه وقراءة ما ورائياتها التي توضح له الهدف الحقيقي منها.

« هي: زروقيتك وكاريكاستك ماهيش متاع خدام ولا واحد sportif .

هو: ممكن موش ظاهر أما نعمل sport

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص04.

هي: أسمع يا سيدك وشنهوة هالsport اللي تعمل فيه؟...رقبي ولازمقتال؟

هو: نعمل fu.kung

هي: شنوة؟

هو: fu. kung

هي: وعلاش؟

هو: شنو اللي علاش؟

هي: علاش اسمو كنيق فو؟

هو: اسمو هكاكة كيفاش علاش؟

هي: pou معناها حاجة متاع مهبّلة؟

هو: fu.kung .. fu.kung

هي: باهي فهمتك

هو: لا مفهمتيش يكتبf-kung .. fu f..u » [1]

وهذا أحد تلك الحوارات التي تبين تلك الهوة الثقافية بين الشخصين.

ليحط بنا الكاتب رحاله في مشهد رابع، مثل لحظة ونقطة التحول في مسار المسرحية، حيث استطاعت"الهي" أن تحدث تواصلا كلاميا افضى إلى تواصل جسدي جنسي مع"الهو" أو لزرق كما سمته وهو

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص12.

مشهد حاول الكاتب من خلاله تبيان تأثير المرأة على الرجل وعدم قدرته على صد ومفاومة اغراءاتها ولغة جسدها التي تعتبر الناطق الرسمي لها في هكذا مواقف للتعبير والإفصاح عن عديد الرغبات والمشاعر.

«هو:(بحنان)موش مشكل.

هي: سامحتني؟

هو: بالطبيعة..سامحتك..ان شاء الله معملتش عليّ بالعاني..

هي:ما عملتش عليك بلعاني..أنت متحبش تمّن بالزهر ياخي كليت برشة شلابق..(تدفعه قليلا لتنظر في عينيه)..جاك النوم؟

هو: نهار كبير تعدّى عليا اليوم.

هي:(تحضنه بقوة فلا تسمح له بالتحرك).. توّ ترا..توّ نسيك كل شيئ..»[1].

وهذا تصوير لتلك اللحظة ، وذلك الحدث الذي قلب الموازين.

ليختم الكاتب مسرحيته بمشهد خامس، صور فيه صبيحة ليلة الخطيئة التي جمعت بين الشخصين . المومس والملتحي . ، ليلة فقد فيها "الهو " الكثير، فقد فَقَدَ عذريته وكرامته وخسر صورته التي استطاعت "الهي" أو المومس بخدعة منها أن تقنعه مرغما على تغييرها متخذة من رحمها وسيلة في ذلك؛ بأن أوهمته بحملها المزيف الذي ضغطت به عليه لتحقيق ماكانت تسعى إليه، بأن كشفت على وجهه الحقيقي الذي أخفت ملامحة تلك اللحية التي منعته من اكتشاف نفسه.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة ، المرجع السابق،ص 20.

هذه المومس التي تسترت بمأزر الطب، الذي استطاعت من خلاله . في نهاية المطاف . أن تحقن الرجل أو مريض التطرف بإبرة التغيير، التي أجهضت عديد أفكاره المتعصبة والمتزمتة للدين وذلك بأن « حركت رأيه في العدول عن الكثير من المفاهيم المغلوطة التي اكتسبها من تجار الدين »[1].

ومتكسيه الذين يسعون إلى خلط ما جاء فيه، وإعادة تصفيته وفق ما يتناسب ومصالحهم.

مشهد عمد فيه الكاتب إلى إعادة توزيع الأدوار وترتيب الأفكار وفض الصراع بين الأنا ونظرته المركزية والآخر وهامشيته من خلال أنه :

« أعاد للهامش مركزية وحقق وجوده رغم انعزاله "استبعاد بائعة الهوى عن الوجود الإنساني" فدورها ينحصر في تلبية الرغبات الجنسية بمقابل، إلاّ أن المؤلف منحها لسان شهرزاد لتعري المجتمع وتكشف مواطن العفن الفكري وتشخص عاهاته كالخيانة والتدين الزائف، تحقير المرأة واستغلال ضعف الإنسان»[2]. وعجزه وقلة حيلته لمصالح شخصية.

« هو: مالا حكاية شنّوة.. مانفهم شيئ..نحب حاجة برك..اطيحو وفيسع فيسع.

هي: أستغفر الله.. بالرسمي حبني نطيّحو؟ أنا ماشي في بالي لحرام.. ياخي أنت هاك تقلي طيّح بالرسمي ماعاد فاهمة شيئ.. باهي انطيحو أما بشرط..

هو:اللي تحب.. قداش؟

هي: منحبش فلوس..

[1] ليلى بوعكاز: الفن المسرحي، ترياق الشعوب وورشة لتطهير الذات الإنسانية قراءة في مسرحية الهربة ل غازي زغباني ،المرجع السابق,ص62.
[2] غازي زغباني: مسرحية الهربة ،المرجع السابق، ص 07.

هو: شنوة تحب ملا؟

هي: (تحضر له موس حلاقة).. نحب نراك..

هو: ما فهمتكش (ينظرإلى موس الحلاقة)

هي: كان شادد الصحيح باش انّحي الصغير يلزم تنحي اللحية قبل.. الزوز ماعندهمش لازمة.. مانعاودش مرتين ولا نبطل ما تنحي شيئ..

هو: (بقي جامدا لوهلة قصيرة في يده موس الحلاقة.. ثم يتجه إلى الحنفية فيحلق ذقنه.. ينظر لنفسه في المرآة ثم يستدير إليها بخجل..) »[1]

مقطع يوضح تأثير المرأة ودورها في المجتمعات، بالرغم من خيانة الأقدار لها أحيانا.

مسرحية عبثية ساخرة إصلاحية، صوّر من خلالها غازي الزغباتي ثنائيات الحياة الضدّية واستمرارية صراعاتها التي تحاول فيها الأقطاب المتنازعة إثبات ذاتها على حساب الأخرى،فصوّر صراع المركز والهامش والآنا والآخر، الرجل والمرأة، المجتمع والفرد، الدين، السياسة والجنس...

في قالب أبرز وفضح عديد التشوهات الأخلاقية والإجتماعية، النفسية، الدينية والثقافية والفكرية،التي مست جوهر البيئة العربية الإسلامية وضربت عمق بنيتها، ليصنع الكاتب من نصه المسرحي "الهربة".

«حلبة جديدة تصوّر الواقع حين ركّز موضوعها العام على الإنتماء والحرية والإختيار والتفكير،ليفض بكرة الصمت ويحدث هزة فكرية تعيد عملية تشكيل بناء الذات، فقد كسر المنحى المعتاد للنص المسرحي وأخرجه من

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص24.

عباءة التهريج والذي قذف به إلى ساحة الصراعات الإيديولوجية »[1] التي اتخذت من الواقع وقضاياه وعاهاته وعيوبه مواضيع لها هدفت من طرحها إلى الإصلاح والتقويم وإجهاض المشوه منها.

مسرحية اقتبسها غازي الزغباني من نص لحسن الميلي؛ وهي روايته **الناطقة باللغة الفرنسية** « العاهرة المثقفة »[2] عملين حاولا فيهما تصوير الواقع المرير من خلال المزاوجة بين المقدس والمدنس الذي صورت علاقتهما بصورة عكسية قلبت فيها الحقيقة المسلم بها، بطغيان الأول على الثاني.

2- أساليب السخرية في المسرحية وعلاقتها بالبلاغة :

ينتقي الأديب ألفاظه وتراكيبه ليعبر بها عن مكنون مشاعره وعصارة أفكاره، فيبني من كل ذلك أساليب ينتقيها ليبلغ غايته في إقناع المتلقي، ما يريد إيصاله إليه بطريقة يتوخى فيها الصنف في التعبير عن المواقف والأفكار ذات العمق والكثافة الهادفة والمميزة، التي تحمل دلالات بيّنة عن شخصية الكاتب ومواقفه وآرائه.

وللسخرية أساليبها البلاغية الخاصة التي تستخدمها في صياغتها وفي التأثير الذي تسعى إلى نقله للغير، والواقع أنها تعبير حر فيه إنطلاقة وقدرة على الصياغة واختيار ما يؤدي الى الغرض فليس هناك ضوابط حتمية للأسلوب الساخر؛ لأنه معرض دائما للإبتكار من خلال الأديب الذي يستطيع طرح وتناول ما يشاء من أمور الحياة الخاصة والعامة بالأسلوب الذي يختاره.

و من أهم الأساليب البلاغية للسخرية التي احتوت عليها المسرحية نذكر:

[1] ليلى بوعكاز: الفن المسرحي، ترياق الشعوب وورشة لتطهير الذات الإنسانية قراءة في مسرحية الهربة ل غازي زغباني ،المرجع السابق,ص 60.

[2] https://al.ain.com//article/cinema interview: 9/6/2021, 18:25

2- 1 الاستفهام:

إن الإنسان بطبيعته محب للإستكشاف والبحث ومعرفة المستور من خلال التفكير والتأمل، فإذا لم يستطع لجأ إلى الإستفهام والسؤال واستخدمه وسيلة للإطلاع وعرفة الجواب، وبهذا أصبح الإستفهام جوهر التواصل والتداخل مع الآخر. تنوع أغراضه وأساليبه وأدواته. وهو نوعان حقيقي ومجازي، وله حروف وأغراض تخرج عن طبيعتها ومقصديتها المتعارف عليها.

وفي تعريف الإستفهام جاء في معجم التعريفات:

« طلب حصول صورة الشيئ في الذهن »[1] أي تشكيل معرفة أو جواب حول ما يدور في الذهن من تساؤلات.

وفي تعريف آخر للإستفهام: « طلب العلم بشيئ لم يكن معلوما من قبل»[2] أي طلب المعرفة بما لم يكن معروفا.

للإستفهام أدوات كثيرة تنقسم إلى نوعين: **الأول: حرفان وهما الهمزة وهل**(...) **والثاني أسماء (ما، من، أي، كم، أين، أنّ، متى، أيّان**[3] ، كل منها له معنى يؤديه ويفضي إليه.

وقد ورد أسلوب الإستفهام في المسرحية حيث خرج عن معناه الحقيقي، وجاء في قول الكاتب في شخصيته الممثلة بال"هو":

« آه وليتو تعديو أيامات باهيين؟

طحت بضربة صحيحة اليوم؟».[4]

---

[1] علي بن محمد الصديق الجرجاني: معجم التعريفات، ت ود، محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة . مصر،د.ط، د.ت، ص18 .

[2] احمد مطلوب وحسن البصير: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العمي، بغداد . العراق ، ط2، 1999م، ص131.

[3] المرجع نفسه، ص 131. 132.

[4] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق،ص1.

إستفهام تهكّمي ساخر، بحيث يستفهم المتطرف من بائعة الهوى ويستهزئ منها في ذات الوقت، ذلك لتعميق دلالة السخرية الإستفهامية التي تعطي للنص تنوعا دلاليا مكثفا، وغرض هذا الإستفهام هو التحقير والتصغير والتهكم.

كما أن في المشهد الثاني جملة من الإستفهامات التي خرج معناها إلى التعجب الذي يثير في نفس الملتقي أو المشاهد، وذلك في:

« الحريف:مشبّقةلباس؟

هي: لباس..علاش؟

الحريف: نحيتلي سوريتي سابق؟

هي: ما نعرفش..ما يظهرليش

أش قام عليك اليوم مالا؟ »[1].

وهذه الجمل والردود الإستفهامية جاءت عبارة عن تساؤلات ذات طابع تعجبي يحمل بين كلماته كثير الإستغراب، إذ تفاجئ الحريف بتصرفات بائعت الهوى الإعتيادية التي دفعت به إلى التساؤل عن السبب والتثبت والتأكد من حالتها التي أثارت فيه حالة من الصدمة في قالب إستفهامي تطغى عليه روح السخرية والاتصديق بما هو حاصل على غير العادة.

هذا وقد وردت في المسرحية عديد الإستفهامات التي لم تخرج عن معناها الأصلي ومنها:

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق ، ص7.

«هو: فاش تعمل؟» [1] إستفسار موجّ للعاهرة، عما كانت تفعله وهي تستعمل الهاتف، وكانت إجابتها:

«هاك تشوف نطلب في الشرطة »[2].

وهناك «تنجّم تمدّلي كاس ماء» [3]. طلب توجه به المتطرف الى المومس بأن تأتي له بكأس من الماء، في قالب حمل في ملامحه التأدب والتهذيب.

وهذه بعض النماذج الإستفهامية التي وردت في المسرحية المعنية بالدراسة، والتي لم تخرج عن معناها الأصلي في أغلب المواضع:

2– 2 الأمر:

إلى جانب الإستفهام نجد أسلوب الأمر وما يتميز به من طرق وقدرة على التأثير في الملتقي. ويعرف الأمر على أنه: « قول القائل لمن دونه: أفعل»[4] .

أي أنه طلب من ذوي السلطة أو مدعوها ممن دونهم فعل شيئ ما على سبيل الإستعلاء أو على سبيل دلالات أخرى يحددها السياق الموجودة فيه، وبهذا تتنوع صيغها وكيفية طلبها فحنى الملامح والإيماء اتتدخل في الأمر. وهذا ما دفع بصاحب النص إلى توظيف هذا الأسلوب البلاغي في مسرحيته.

كقوله: « أرقد.. شكون شدك؟» [5] فالأمر هنا أخد طابع السخرية والإستهزاء بالطريقة الفكاهية الهزلية التي تدعو المتلقي إلى الضحك من هذه المواقف، وهو أمر توجه به المتطرف إلى بائعة الهوى بعد دخوله عليها في مكان

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص1.
[2] المرجع نفسه، ص1.
[3] المرجع نفسه، ص13.
[4] احمد مطلوب وحسن البصير: البلاغة والتطبيق، المرجع السابق،ص
[5] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص2.

عملها بشكل فجائي غير متوقع.

وقبل هذا أمرها بالسكوت في قوله: « أسكت »[1] وذلك عقب تصريحها أنه أخطأ في العنوان.

نجد أيضا فعل أمر: « تجبّد »[2] وهو بمعنى أخرج "أو ابتعد في مواطن غيرهذا" وقد أرفقه الكاتب بإشارة تدعم الرغبة في آداء الفعل، الخروج، وقد صرح بها في قوله: « تشير له بأن يغادر»[3].

ويعيدها في قوله :« تعيد نفس إشارة الإنصراف »[4] وهي التلويح بالأصبع طلبا وتأكيدا بضرورة القيام بفعل الخروج والإصرار على ذلك، وهذا هو مثير السخرية والضحك في الموقف من جهة، وذلك الإستعلاء والرغبة في السيطرة على الموقف من جهة أخرى.

وقد كان هذا عرض لهذا الأسلوب في مشهد المسرحية الأول.

أما في المشهد الثاني من المسرحية، فنجد تكرارا ملحوظا للفعل:(إيجا) وهو بمعنى تعال . إلى هنا . في عديد المواضع منها: « (يشير إليها لتأتي).. إيجا

(يشير إليها ثانية لتأتي)..تي ايجا » .[5]

وهذا الأمر موجه من الحريف إلى بائعة الهوى لتأتيه، وتسلم له نفسها التي تعيش حالة لاشعورية، لا تدرك فيها ما تفعله بسبب وجود المتطرف الذي يقبع تحت سريرها متخفيا ومختبئا، حيث رأت أنه من غير الائق أداء ما اعتادت عليه في حضوره.

وفي موضوع آخر ..يتكرر الفعل نفسه، وذلك في:

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص1.
[2] المرجع نفسه، ص2.
[3] المرجع نفسه، ص6.
[4] المرجع نفسه،، ص2.
[5] المرجع نفسه، ص7.

« (تقترب منه وتمسك بيده لتأخذه إلى السرير).. هيّ.. ايجا »[1] طلب منها إلأيه بأنه يباشر ماجاء من أجله.

وهناك فعل آخر إستخدمه الكاتب للدلالة على الإستعلاء وتحقير الآخر وتذليله وهو الفعل: (سكّر) بمعنى: أغلق في قوله:

« سكّر فمّك...ماتتكلمش عليها »[2] وجاء كرد فعل من الحريف على رد واستفهام المومس حول زوجته.

هذا وقد حوى المشهد الرابع فعل أمر آخر هو: (هاتهم) وهو بمعنى: وهو بمعنى أعطيني اياهم ، وذلك في:

« هو: ثمانبن دينارا الpart متاعي فالكرا

هي:(تمشيلو)..هاتهم »[3].

وتقصد النقود التي صرح بامتلاكها،إلاّ أنه ذو طباع هزلي ساخر وفكاهي يدعو المتلقي إلى الضحك من جهة وإلى الإختلاء مع النفس وأفعالها من جهة أخرى، قصد تقويم الإعوجاج بها.

2- 3 الذم بما يشبه المدح:

و يعرفه ابن أبي الأصبع بقوله:

« هو أن يقصد المتكلم إلىهجاء إنسان فيأتي بألفاظ موجهة مظهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه.. يمدحه وهو يهجوه »[4]. أي أنه أسلوب بلاغي يعالج الشيئ الحقيرعلى أنه عظيم إيجابي. وهو طريقة من طرق الإستهزاء

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة ،المرجع السابق، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص8.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] شعيب بن أحمد بن محمدبن عبد الرحمن الغزالي:أساليب السخرية في البلاغة العربية . دراسة تحليلة تطبيقة .، اشراف: عبد العظيم ابراهيم، رسالة علمية في البلاغة والنقد لنيل درجة الماجستير، قسم البلاغة واللغة، فرع الأدب، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1414هـ، ص16.

التي يستخدمها الساخر للحط من قيمة المسخور منه ومواجهته بسلبيته بطريقة عكسية لا مباشرة، ظاهرها مغاير تماما لباطنها والقصد منها.

ومن مواضعه في المسرحية:

« (...).. سامحني يا شسمك.. مافيباليش بيك جاي ولاراني ركبتلك تلفزة وبافاوات وكريتلك أفلام... ياخي وين تسخاب روحك؟.. المرة الجاية كيف يشدو جرتك تخبّي في برديلquatre etoiles.. »[1]. يجد فيه ما يحتاجه وما هو معتاد عليه.

وفي موضع سابق لهذا نجد: « اية تعوم بجبة نتصورك »[2] حيث عمد إلى قول أنها تسبح"بجبّة" أو القندورة في حين أنه قصد العكس.

أو ما يوافقها، أو شعرا أو نثرا مع الإشارة بذلك.

2 – 4 الإقتباس والتضمين:

وهو لون من ألوان علم البديع في البلاغة العربية وهو:

« أن يقتبس شيئا من القرآن أو الحديث "ولا ينبه عليه للعلم به" أو يضمن شعره شيئا من شعرغيره مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا »[3] .

وهو بذلك أن يضمن المتكلم في كلامه ألفاظا من القرآن الكريم أو حديث رسوله، إذا نظرنا إلى الإقتباس في المسرحية "الهربة" نجد أن غازي الزغباني أبدع في إيصاله إلى ذهن القارئ والمتلقي اذ جاء في المشهد الخامس:

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق ، ص18.
[2] المرجع نفسه، ص17.
[3] شعيب بن أحمد بن محمدبن عبد الرحمن الغزالي:أساليب السخرية في البلاغة العربية . دراسة تحليلة تطبيقة .، ص311.

« هي: ايه عندك الحق ما تجيش بابا.. مازلت صغيرا.. مازلت كي تولدت البارح أنت عيسى متاعي..

هو: أنا عيسى متاعك؟ فاش تحكي؟ ياخي لباس؟.. أستغفر الله..

هي: من غير لاتستغفر مانيش نحكي على في بالك.. عمري لاطلبت من حد باش يعاوني.. ممكن حاجة ترتح المخ آما عمرها لاتفرهد السطوش.. نحكي عليك أنت..

هو:تحكي عليّ أنا؟؟

هي: ايه نحكي عليك.. كي تجي تشوف سلكتها على مريم العذراء..

هو:مريم العذراء؟.. أستغفر الله العظيم

هي: يزّيني من غير لا تدخل بعضك.. هاني باش نفسرلك

هو: ما عندك ما تفسرّلي..

هي: أنا والسيّدة مريم عنّا حاجة كيف كيف زادا.. الزوز صارولنا حكايتين موش نورمال .. هي جابت للدنيا وليد من غير لاترقد مع حتى حد..(صمت)entout cas هذا اللي قالوه.. وأنا جبت للدنيا الراجل اللي رقدت معاه.. اللي حبيتو خير.. »[1] .

وهنا استحضار وتضمين لقصة سيدنا عيسى عليه السلام وقصة ولادته من السيدة مريم العذراء، صورة حملت من الإبداع الساخرالكثير،ما منح للموقف طابعا خاصا، فقد وقف الكاتب في تركيب هذا الإقتباس القرآني والذي أراد به بيان نظرته للحياة التي تتشابه مواقفها بالرغم من اختلاف حقيقتها وطبيعتها وإمكانية حدوثها مرة أخرى بالشكل والصورة الأصل.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص23.

وهذا هو مكمن السخرية في هذا الاقتباس، حيث أنه من المستحيل أن تتكررمعجزة السيدة مريم العذراء التي جعلها الله تعالى آية للعلمين، وصورة من صورقدرته العظيمة، فكيف لعاهرة أن تضع نفسها في منزلة الصّديقة مريم وتجعل من رجل غريب أجنبي عنها إبنا لها، وهنا يمكن جوهر التلاعب والسخرية .

2 – 5 أسلوب التعريض (التلاعب بالمعاني) :

من الأساليب التي تعتمد على التلاعب بالألفاظ والمعاني، وهو أسلوب غير مباشر، حيث يلجأ الساخر إلى العيث بالمسخور منه بطريقة مضحكة ومؤلمة .

« وهو نوع لطيف من الكناية يطلق فيه الكلام مشارا به إلى معنى آخر يفهم من السياق أو المقام الذي يتحدث فيه (...) ولهذا قيل: لايحسن التعريض إلا ثلبا (ذما) وهو أخفى من الكناية »[1].

فالتعريض من أقسام الكناية التي تجعل من التعبير أكثر جمالية ، والقول أكثر طرافة.

وقد استخدم هذا اللون من الأساليب في "مسرحية الهربة" لتسلط الضوء على قتامة واسوداد بعض الأفكار التي جعلت المجتمعات العربية في تقوقع وهمي، وتغييب تام للحقائق، ولعل أخطر القضايا التي جعلت المجتمع العربي مهلهلا هي قضية " التعصب الديني" ، التي شوبت الدين الإسلامي الذي يراه العالم أنه دين دموي مرعب وخطير.

فعند الغوص في أغوار النص المسرحي نجدأنّه، « يقرأ السلوك الجمعي وكيفية تأثره بالمعتقدات والعادات والمسلمات، فيقدم صورة عامة لحالة لبعض النماذج البشرية التي تعاني من أمراض نفسية تجعلها منبوذة في المجتمع

[1] محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس . لبنان، ط 1، 2003م، ص248.

ومتصادمة مع ذواتها (الفطرة الخيرية) وهنا يضع المؤلف أصبعه على جرح غائر يعاني منه العالم اليوم وهو الإرهاب الفكري والديني.»[1]

حيث نجد أن التعريض لعب دورا في كشف المسكوت عنه، والتنفيس عما كان ينغص صفوة عيش النّاس العاديين، وفض بكر الصمت للتعبير عن انشغالاتهم واهتماماتهم، فمن خلال المشهد الأول للنص المسرحي نجد أن أسلوب التعريض بارز بين ثنايا الحوار.

من خلال السخرية التي تضمرها "هي" العاهرة في حديثها مع "هو" المتعصب أو الأزرق، ترمي إلى تحقير وتقزيم الأفكار التي يروّجون لها أمثاله، لتسقط أقنعة المتشدقين والمتزلفين الذين اتخذوا من الدّين سفينة للوصول إلى مصالحهم بأمان دون إثارة عواصف الشكوك حولهم.

« هو: (يفلت منها ويرفع يديه إلى الأعلى دافعا الباب بظهره فتتوقف عنده)

كان تدزني لبرّة مشيت زيزي .. باش تكون انت قبل آخر واحد باش يشوفني حي ..

هي: كان تعرف قداش مايهمنيش حتى طرف .. par contre ماضيّ نعرف علاش موش أنا آخر وحدة باش نشوفك قبل لا تتقصف .. حط في بالك مانجمش نكون آخر وحدة .. ماتنساش بالإمام اللّي باش يتهلى بال voyage متاعك للدنيا الأخرى .. كان مزروب تو أنا نتلهالك بكل شي وفك عليك من الحكايات الفارغة .. تو نهبّط عليك البركة متاعي كان عندك ماتوصي ولا عندك حاجات مقلقينك تحب تقولهم y-vas.. تخاف من الموت؟ »[2] .

[1] ليلى بوعكاز: الفن المسرحي، ترياق الشعوب وورشة لتطهير الذات الإنسانية قراءة في مسرحية الهربة ل غازي زغباني، المرجع السابق، ص62.
[2] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص2.

فمن خلال هذا المقطع نرى أن "هو" يحاول إستعطافها وإثارة مشاعرها كي لا تقذف به إلى الخارج بقوله أنها ستكون آخر شخص يراه قبل أن يقتل، لترد عليه بطريقة ساخرة ، بأنها لا تكترث إلى مصيره وما سيؤول إليه، حتى وإن كانت نهايته فاجعة قاسية فلن يجد إماما يتكفل بمراسم الدفن والدعاء له، لأنه مشغول بأمور أهم منه.

وهنا يبرز المعنى الخفي الذي ينتج التناقض بين الظاهر والباطن، أو بين البنية السطحية والبنية العميقة، فالسخرية من الذين يدّعون التدين والخوف من الله، في حين أنهم منشغلون بالرقص والتطبيل إلى أسيادهم للتودد والتقرب منهم في الخفاء وهذا يحيل عن مدى سطحية تفكير المتشددين، وتدني مستوى الوعي الفكري المخذر من قبل فاعلين.

ثم تتوجه "هي" بسؤال استنكاري للمتشدد تقول:

« هي: تخاف من الموت؟

هو: نخاف من البوليسية

هي: إنت

هو: مستغربة؟

هي: عالإخر

هو: علاش

هي: خاطر كيف شفت منظرك .. ماظهرليش تنجم تخاف من أي حاجة .. خايف من البوليسية؟ (تضحك).. أنا يظهرلي العكس أصح .. آش يحبو من عندك ؟ ..»[1].

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 2.

فمن خلال الاستفهام البلاغي كان الغرض من سخريتها منه، إيصال انطباعها إلى المتشدد، فالهيئة التي هو عليها لا توحي أنه يخاف من شيء، بل هو من يوجس في نفس الآخر الخوف والحذر، فهو رهينة وقعت تحت الجمود الفكري، وانحراف معايير العدالة العقلانية، التي تتسبب في إشكالية عدم تقبل الاختلاف، الذي يجعل من الأخر عدوا له، وعدِّ التعددية والاختلاف أمورا محظورة وغير شرعية.

كما نجد أسلوب التعريض في مقطع آخر من النص المسرحي :

« هي: ما عملت شيء أيه .. خالطين عليك مالقلق .. يقصّروا في الوقت

هو: مكش مصدقتني

هي: (بتهكّم) .. لا مصدّقتك .. شنوّة تحب من عندي توّة ؟

هو: تعاوني

هي: كيفاش ؟ .. نخدّمك معايا مثلا ؟

هو: تخبّيني

هي: وين ؟ .. في شوني ؟

هو: (ينظر للغرفة) .. هوني »[1].

نرى أن "هي" تعرض المتشدد، في استنكار تام لما يقوله لها؛ إذ تكمن جمالية التعريض في الأسلوب الساخر والطريف في الرّد على المتشدد بأنها تصدقه، وأن الشرطة لم يبق لها هم إلا الركض خلفه للترفيه عنه لشعوره بالقلق والضجر.

كما نجد أنها تعرض عن طلبه لها للمساعدة، فهي تدرك جيدا أنه يريد الاختباء في إحدى زوايا الغرفة إلا أنها، أجابته بطريقة ساخرة جدا، متجاهلة الجواب عن سؤاله، حين قالت:

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 3.

« هي: كيفاش؟ .. نخدمك معايا مثلا ؟ » [1].

فهي لا تقصد أن يجعل من نفسه امراة كي يعمل معها في بيع المتعة، فذلك لا يصلح لأي رجل مهما كان ـ إنه أمر منافٍ للفطرة الإنسانية السليمة ـ، خاصة ولشخص متشدد مثله.

فجوابها الاستفهامي يعرض عن عدم مدِّ يد المساعدة له، لكونها لاتملك إلاّ غرفة وسريرا واحدا مهترءا تقضي فيه حياتها الليلة ، تحت سلطة الضغط الاجتماعي الذي جعل منها سلعة رخيصة تباع وتشترى بدراهم معدودة، ناهيك عن تماديه في تهميشها وتحقيرها.

فالتعريض استخدم كآداة تعكس الضحك والسخرية إلى غصة وحسرة، بعد الإطلاع على السياق الذي تمت فيه، ومنه يتحقق البعد التنويري والتغييري للسخرية.

2– 6 التشبيه الساخر (الكاريكاتوري) :

وهو أحد الأساليب البلاغية التي تجعل المسخور منه في صورة مضحكة. والمبالغة في تشخيص ملامحه الخُلقية والخَلقية؛ فيضخمها بشكل مبالغ فيه ليراها الناس مشوهة ومشوبة، حيث تكون لها غايتين: إما التحقير والتقزيم والانتقاص، أو من أجل الضحك والتهكم والتسلية.

فالتشبيه الساخر أقرب مايكون إلى وسائل الإيضاح « التي تهدف إلى زيادة التأثير في النفس، وتثبيت المعاني فيها، إذ يعقد صلة بين أمرين أو أكثر يشتركان بصفة أو أكثر يقصد إبراز هذه الصف في أحدهما وتجسيمها وتوضيحها، فإذا كان ذما جاء مؤثرا موجعا أبلغ في الذم وأكثر تأثيرا في الخصم. »[2].

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 2.

[2] شعيب بن أحمد بن محمد عبد الرحمن الغزالي: أساليب السخرية في البلاغة العربية، دراسة تحليلية تطبيقية، المرجع السابق، ص 154.

وقد احتوى النص المسرحي على أسلوب وصف الشخصيات وصفا ساخرا وطريفا، بهدف إيصال أفكار وحقائق قد تغافل عنها المجتمع وتجاهلها.

« هي: خاطر كيف شفت منظرك ..مظهرليش تنجم تخاف من أي حاجة..

خايف مالبوليسية ؟ (تضحك) .. أنا يظهرلي العكس أصح ..آش يحبو من عندك ؟ »[1].

فمن خلال خطاب "هي" مع المتشدد كان قد برز تصوير ساخر خفي بين ثنايا الكلام، حيث أنها تشير إلى الهيئة المخيفة التي كان عليها المتشدد، فهي لم تذكر كيف كان منظره او ثيابه او البنية الجسمية، لكن طريقة ردها عليه عندما علمت أنه خائف من الشرطة، كانت تحيل أن الناظر إليه سيولى مدبرا في حال ما إذا رآه.

فالشكل الخرجي للانسان يلعب دورا كبيرا في الحياة الاجتماعية ، كما أنه يعكس في بعض الأحيان طريقة تفكير الشخص وخلفيته الثقافية والدينية. بالإستناد إلى بعض التحيزات والصور النمطية المسبقة.

أما فيما يخص الملامح، فقد بدت السخرية واضحة جدا في عدة مقاطع من النص للكشف عن عيوبه.

« هي: ما تتنبزش من كلامي .. آما اللي يشوف الفاطشة متاعك هكّة .. مدخّن وأزرق ما ينجّمش يصدّق اللّي عندك مواقف وأفكار .. (بسخرية) ما نجّموش نفكّرو وأحنا شايحين..

أغزر لروحك قدّاش شايح ومدخّن .. لحيتك مصّتك بكلك ..اللي تاكلو تشفطو اللحية.. »[2].

المغالات في الوصف جعلت من الشخصية تبدو في صورة قبيحة ومستهجنة، فالتحقير والتصغير وهو الهدف الأساسي من السخرية لعل المسخور منه يتفطن للحالة التي آل إليها.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص2.
[2] المرجع نفسه، ص 5.

« هي: حتى أنا قلت .. انت ظاهر فيك ما تحب كان الحاجات اللي موش نرمال .. هذاكا علاش شايح وأزرق .. لقيتها .. ما دام ما تحبش تقلي على اسمك باش نسميك الأزرق..

وشنوّة تقراو على القمل .. بالكشي كيفاش يلبسوا ؟ ولاّ بشكون يمّنوا ؟ »[1].

تبقى مركزة على وجهه الكالح الأزرق الشاحب، لتطلق عليه لقب " الأزرق" نسبة إلى لون وجهه. كما أنها في مرات تنعته بصاحب القمل، ربما لا لأن منظره أشعث وأغبر يثير الإشمئزاز « باش تخرج من غادي ولا لايا مقمل.. »[2].

فالسخرية واضحة وصريحة من حيث النعت الذي يدل على سخطها من شكله وعدم الرضابه.

« عندك أفكار كي وجهك تدرع لخلايق البشر.. »[3] .

فهي تحاول أن تستفزه، ليبوح عن الأسباب التي جعلت منه يظهر بمظهر موحش ومؤذ للنظر، مجتهدة في إعادة بلورة شكله وفكره، رغم محدودية تعليمها وثقافتها.

3 – أنواع السخرية في المسرحية :

وظّف غازي زغباني في نصه المسرحي" الهربة" عديد أنواع السخرية التي تم طرحها والتعرض إليها في الفصل النظري، حيث عمد من خلالها إلى بلورة أفكاره ونقده للواقع، رغبة منه في بث الوعي وإيقاظ الضمير من سبات فساده وبحر تعفنه، وعودتهإلى الإصلاح والتعقيم والتغيير.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص13.
[2] المرجع نفسه، ص 14.
[3] المرجع نفسه، ص 17.

ومن هذه الأنواع في المسرحية نجد:

3 – 1 الكوميديا السوداء: (التراجيكوميديا)

وهي ذلك المزج الشاذ بين عناصر المأساة والملهاة والعمل على تداخلها، في قالب تصويري هادف. ونعنى بالكوميديا السوداء « تلك الفلسفة التأملية المأساوية، التي تندد بعبثية الواقع، وتهجو عدمية المجتمع، وتشدد على انحطاط القيم الإنسانية الأصلية، وتحتفل بحياة العبث، والإخفاق، والفشل والسقوط التراجيدي. إنها فلسفة الضحك الممزوج بالبكاء الهستيري »[1].

فلا نسمع صداه ولانرى آثاره، ولكن نلمسه في ذلك التأثر والانفعال الشديد الذي ينتاب المتلقي بعد سبره الأغوار تلك الرسائل وتعريتها وكشف مقاصدها وأهدافها الحقيقية.

ولأن الواقع العربي أمسى عامرا بعديد مظاهر وعلامات الفاجعة على اختلاف أشكالها، كان لزاما على الأدباء عكس ذلك السواد القاتم في مرايا أدبياتهم وابداعاتهم، عن طريق ذلك النقد الساخر المواكب للمقام والحال العربي، فكان أن أصبحنا على كوميك صادم غزى الخطابات المسرحية.

حيث ضمت . هذه الأخيرة . في نصوصها وعروضها نقدا ولذعا وقذفا، مصحوبا بنكهة الأسى والحسرة والتهكم والهزل، محولة المأساة ملهاة، بسخرية واخزةٍ مُرَّةٍ ، تحمل من روح الفكاهة كمًّا وافرا، ولكنها بلا نفع ولا جدوى فهي مشلولة معطوبة لا تسير اتجاه الضحك، وان حدث وحصل فإنّها تجيء ضحكا باكيا رافضا واحتياجا صداه الروح وغايته طلب الإصلاح.

[1] كتاب السخرية السوداء في المسرح المغربي: انظر الموقع الالكتروني https// www.otitheatre.oe 24/06 /2021 . 18:55

وبالعودة إلى نص الدراسة نجد أنّ "غازي زغباني" قد لجأ إلى هذا النوع الساخر، ليعبر عن الواقع العربي الراهن . تونس أنموذجا . بما ساد فيه من مظاهر الانحلال الخلقي، والتعفن الفكري والثقافي الذي شوَّه واجهته وصورته ورمت بها إلى مستنقع الذل والهوان.

صورة كوميدية صادمة عمد بها الكاتب إلى كشف عبثية العالم . العربي . ولا معقوليته ، التي أفقدته عذريته وإنسانيته وكرامته واحترامه، في قالب لغوي بلاغي ساخر ساعد الكاتب على خلخلة ومهاجمة واختراق تابوهات المحظور وكشف قتامتها، حيث صال وجال في عالم الجنس والدين، بنص حاول من خلاله أن يثبت طغيان وسيطرة الجنس . المرأة . على حياة الفرد ومبادئه، ومعتقداته، وتأثيره عى توجهاته وأفكاره.

وتندرج تحت هذا النوع الساخر عديد الأنواع الاخرى التي جاءت متضمنة تحت لوائه، منها:

3 – 2 السخرية الاجتماعية:

وهي ذلك النوع الساخر الذي يتخذ من عيوب المجتمع قضايا له.

عانى المجتمع العربي العديد من المشاكل الاجتماعية التي أفضدت إلى كثرة الصراعات والتصادمات الطبقية، التي ولدّت مجتمعا عربيا مشوّه الصورة واهن الروح سقيم الجسد ، سادت فيه كل مظاهر الانحطاط من عهر وفسق وفساد.

ليسلط الكاتب الضوء على ما يعانيه أفراد المجتمع العربي من تفكك، وظلم، وإحساس بالتهميش والعزلة، مستدلا ببعض النماذج التي عبّر بها عن الكل ، **وهي** :

. **شخصية "المومس"**: التي اعتمد عليها في نقل صورة المرأة العاهرة المقهورة نفسيا المنبوذة اجتماعيا، لا لشيء سوى أنها أرغمت على جعل جسدها لوحة يرسم عليها متعفنوا العقول رغباتهم، التي لم يستطيعوا إبرازها وهم يرتدون قناع الاحترام ،والهيبة، والوقار.

. **شخصية "المتشدد"**: الذي صوّر من خلاله واقع المثقف العربي المهمش، والمقذوف به في غياهب التصلب الفكري، المشكوك في أمره بالتطرف الديني وإثارة العنف والفوضى، لا لشيء سوى التضييق عليه وقطع سبله، اعتراضه، وإجباره على انتهاج مالا يريد انتهاجه.

كل هذا لخصه الكاتب في عبارة قصيرة ضمنها في القطعة الحوارية :

« هو: متخرج نسنى

هي: (تضحك بصوت عالي) .. ستنى مالا .. والله عرفتك. »[1]

حيث حاول المؤلف أن يبيّن حال هؤلاء المثقفين وواقعهم الضبابي وبحرهم الهائج، الذي حمل بين زبد أمواجه عديد السفن والقوارب المحملة بالأحلام والأماني والتطلعات، التي عصفت بشراعها تلك الصراعات السياسية والسلطوية لتشدّد الخناق على هؤلاء ولتجعل منهم أسرى لواقع ومجتمع يكون فيه المثقف عالة ومجرما فيه.

ويمكن القول أن هذه السخرية، سخرية اجتماعية حاول فيها الكاتب من خلالها تصوير الواقع الثقافي الغربي واجرميته في حق هؤلاء إلى أفراد المثقفين.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 12.

3 – 3 السخرية الإنتقادية:

وهي سخرية تعنى بنقد وتعرية مظاهر السلبية في المجتمعات، في قالب ضاحك ساخر تهكمي، الغرض منه تنقيته وغربلة تلك الشوائب التي تعكر صفو المجتمع وتشوه ملامحه.

صحيح أن السخرية – المسرحية- تهدف إلى إثارة الضحك والتسلية والامتاع، ولكن بأسلوب إسقاطي نقدي يهدف إلى التصويب والتقويم والتهديب، من خلال التوجه بالإنتقاد اللاذع إلى تلك السلوكات . الفردية والجمعية الشادة التي تشوه لوحة المجتمع ، وتفسد فنيتها وتخلخل تشكيلها .

باتباع أسلوب ساخر متهكم ذو قالب ضاحك فاتر لا ينبض من الأعماق؛ فسرعان ما نكتشف أننا نضحك على أنفسنا التي يعرضها الكاتب على خشبة المسرح بشخصيات تنوب عنّا وتمثلنا.

وهذا ما سعى إليه كاتب نص الهربة، إلى حشوه في أذهاننا توسيعا لإدراكنا، وخلق نظرة ورؤية صافية، توضح لنا حقيقة الأشياء وفهم قصديتها وراء حجاب الضحك أو بالأحرى الإضحاك الهادف إلى تعقيم واستئصال أورام الفساد والتعفن، وذلك بتطرقه لقضية الدعارة والغلو الديني كقضيتين عانتا فسادا في المجتمعات العربية وهلهلت استقراريتها وثباتها، ودعوته إلى ضرورة إعادة النظر في هذا الوضع والاستعجال بتغييره والثورة عليه.

3 – 4 السخرية التراجيدية :

وقد تجلت ملامح هذه السخرية في ذلك التناقض في شخصية المتطرف الديني، الذي لم يكن متوقعا أن تستطيع بائعة هوى أن تعري زيفه، وتكشف عيبه، وتغير تفكيره وشكله، حيث انقلبت به الموازين، وكُسِرَ أفق توقعه، من ناحية ثباته وصموده ونجاحه في الإختيار.

« هو: سامحني على اللي صار الكل .. القدر جابني هوني ..

هي شكون اللي جابك يا لزرق؟

هو: القدر جابني هوني بحداك.. اختبار من عند المولى..

هي: اختبار؟.. ضاع عليك اختبارك وليدي.. »[1].

وهذا ما يسمى بسخرية القدر وتلاعباته؛ حيث أنه تظهر مالا يتوقعه الممثل . الشخصية الرئيسية . ويثبت أنها على خطأ في أحكامها المتسرعة، التي يعمد هذا النوع من السخرية إلى دحضها وتغيير اتجاهها بطريقة غير مبرمجة وغير مخطط لها.

3 – 5 السخرية السقراطية :

وقد تجلت في تلك المفارقات الحوارية الاستفهامية الساخرة التي تبادل أطرافها "هو" و"هي"، والتي يتظاهر فيها كل منها بالجهل والدراية بالجواب الذي يستدعي من الطرف الآخر البحث فيه والكشف عنه.

« هي: سكّر عليّ فمك .. فيبالك باش تعدّيها عليّ هكة ؟

(صمت) .. يلزمك تقوم بكري

هو: علاش ؟

هي: شنوّة اللّي علاش ؟

هو: علاش يلزمني نقوم بكري ؟

هي: وفهمك ثقيل زادا..

هو: شنوة يلزمني نفهم ؟ »[2].

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص 3.

مفارقة حوارية ساخرة أبرز من خلالها غازي زغباني إدعاء "الهو" بجهله للجواب ،و سبب تقديم " المومیس" توضيحا لأمر قد تبدو ملامحه مكشوفة في موقف كهذا.

« هي: موش مشكلتي آنا قهوة .. وحدك ؟

هو: كنت مع جماعة .. صحابي

هي: تعاركتو ؟

هو: لا .. علاش باش نتعاركو ؟

هي: سؤال آخر ونعطيك مشطة على محاشمك .. كنت في القهوة مع صحابك.. ومبعد ؟

هو ومبعد شنوة ؟ ».[1]

وهذه مفارقة ساخرة أخرى.

إذن هذه أهم الأنواع الساخرة التي أدرجها غازي زغباني في مسرحيته، ليدعم الغاية التي يصبو ويرنو إليها، في بث وعي الإصلاح والتعيم.

4 – السخرية وعناصر البناء الدرامي :

4 – 1 الشخصية:

تتميز الشخصية بالإدراك والتفكير والإحساس، كنقاط عبور تسمح لها بالعايش داخل مجتمع واحد يحدد كيانها ويبرز وظيفتها، لتبرز على السطح علاقة بينهما، يحكمها التأثر، لأن أي تغير في الحياة بالضرورة سيؤثر على طبيعة الفرد في جميع النواحي، سواء كانت مادية أو نفسية أو عضوية.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 4.

ومن هنا جاءت السخرية مسيطرة على النص المسرحي منذ البداية، وتجلى هذا من خلال اختيار المكان وانتقاء الشخصيات المناسبة لآداء الأدوار.

فنجده يتخذ من الغرفة فضاءً مغلقا لعرض أحداث مسرحيته، أما شخصياته فقد حصرها في شخصيتين رئيسيتين مثلتا تناقضات واضحا، جمع فيه بين المقدس والمدنس.

هذا التناقض الذي حمل بين طياته تلاعبا ساخرا ضمنيا، دعانا إلى التساؤل عن مواصفات الشخصيات المسخور منها، والتي تستدعي السخرية. نحددها انطلاقا من صفات الشخصيات الآتية:

1. الصفات السيكولوجية: وتتمثل في العواطف والانفعلات والأفكار...
2. الصفات الخارجية: وتتمثل في الشكل الخارجي للشخصية كاللباس ولون الشعر والوجه ...
3. الصفات الاجتماعية: وتتمثل في طبقة الشخصية ومهنتها وثقافتها ...

وفي هذه المسرحية وصفت الشخصيات بعدة أوصاف ساخرة، نجملها في الجدول التوضيحي التالي:

الشخصية المسخور منها	الصفات السيكولوجية	الصفات الخارجية	الصفات الاجتماعية
المتطرف في شخصية "هو"	– الضعف والخوف والغضب. – طلب النجدة من المومس – التخلي عن القوة والاستسلام والرضوخ للواقع. – التناقض في الأفكار . – مؤمن.	– مدخن، أزرق ، شايح. – ذو هيئة أفغانية إسلامية تطبعها لحية. – تغير المنظر بحلقه للّحية والهندام	– متخرج جامعي. – مثقف. – عاطل عن العمل. – متطرف مطلوب اجتماعيا ومن المشكوك بهم.

بائعة الهوى في شخصية "هي"	- ذكية. - ذات تفكير وشخصية. - قوية. - عصبية أحيانا. مرحة وتملك روح الدعابة.	- جسم مغري. - لباس فاضح (ملابس داخلية نسائية).	- بائعة الهوى. - منبوذة اجتماعيا إلا الذين يرون فيها قضاء لحاجاتهم. - متعلمة ولكن غير مثقفة إلا في مجالها الضيق.
الحريف	- العصبية ، وردود الأفعال العنيفة (كالضرب والشتم) - إعطاء الأوامر والاستعلاء على الآخر النسوي. - سليط اللسان.	- هيئة غريبة. - قميص مهدع. - أقفال مفتوحة وتظهر على صدره سلسلة من الذهب غليظة.	-متزوج وأب ورب أسرة -غني من أصحاب المال والجاه.

حيث اتخذ الكاتب من السخرية استراتيجية فنية، للوقوف على المخفي والمضمر في المجتمعات والتعريض به وفضحه في صور مضحكة مؤثرة مطبقة على شخصيات محددة تنوب عن الكل.

وكأداة فنية ووسيلة للتعبير عن الرؤى المجتمع وواقع المهمشين فيه، سواء المثقفين المتفتحين منهم أو المنغلقين والحريفين، كما سعى لكشف اختلالات الواقع وقهريته الممارسة على الأفراد، وكشف وتعرية تناقضاته، كل هذا بهذه الشخصيتين اللتين أصبغ روحهما بالسخرية التي رصدت كل سلبيات هذا الواقع ، وبلورت الوعي الجمعي في التعبير عن أزمة الذات وضرورة إصلاحها.

سخرية استندت إلى مقارنة واقعين وعالمين مختلفين: عالم القدسية، أو المقدس الذي مثلته شخصية "الهو" ، وعالم الدنس، أو المدنس الذي مثلته شخصيتا " الحريف وبائعة الهوى".

❖ **شخصية المتطرف "هو":**

وقد تجلت ملامح السخرية من هذه الشخصية، في إبراز ذلك التناقض الذي اعترى أفكارها، أظهر ضعفها، وكشف عيبها، وعرّى شخصها.

تناقض كان متستر خلف شعيرات تلك اللحية المنسدلة التي مثلت حجابا وحاجزا أخفى عن الآخر الحقيقة الكاملة، وخلف ذلك الهندام الإسلامي المتشدد، الذي غطى معالم ورغبة الرجل في الحياة والعيش.

« هي: برشة عندهم لحي

هو: موش كيما لحيتي

هي: تقول سبركة غاطسة في الغرم ..وجهك ياسر مدخّن .. نحّيها تو يضوى..

علاش ما تحجّمهاش توّة وترتاح وتمشي رايض على روحك..

هو: يشدّوني حتى كان نحجّمها

هي: على الأقل تقابل القاضي وجهك ضاوي. »[1]

أقنعة استطاع الكاتب أن يخلعها ويسقطها بأسلوب ساخر ابداعي، أعزى فيه المهمة إلى بائعة هوى استطاعت ـ كطبيبة ـ أن تشخص مرض المتشدد الذي عانى طويلا من انفصام الشخصية وصراعاتها الدائمة، وتعالجه عبر حقنه بإبرة التغيير التي ساعدته على اكتشاف ذاته وعقد صفقة صلح معها، الأمر الذي ساهم في اجهاض عديد الأفكار وانزياح عديد الأمور وتغيرها وبروز صور مغايرة تماما للبداية.

« هي: أستغفر الله .. بالرسمي تحبني انطيّحو ؟ .. أنا ماشي فيبالي حرام .. ياخي انت هاك تقلي طيّح بالرسي ماعاد فاهمة شيء .. باهي انطيّحو آما على شرط..

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص5.

هو: اللي تحب .. قدّاش ؟

هي: ما نحبّش فلوس

هو: شنوّة تحب مالا ؟

هي: (تحضر له موس حلاقة) .. نحب نراك..

هو: ما فهمتكش (ينظر إلى موس الحلاقة)

هي :كان شادد الصحيح باش انحّي الصغير يلزم تنحّي اللحية قبل .. الزوز ما عندهمش لازمة..

ما نعاودش مرتين ولاّ نبطّل وما نحّي شيء..

هو: (بقى جامدا لوهلة قصيرة في يده موس الحلاقة .. ثمّ يتجه إلى الحنفية فيحلق ذقنه .. ينظر لنفسه في المرآة ثم يستدير إليها بخجل ..)

هي – ما أشبّك .. باش نزيد نحبك أكثر هكّة..

هو – يلزم نمشي..

هي – ستنى نشوف فماشي شكون البرّة ..(تخرج في حين يتوجّه للمرآة ليرى وجهه ثانية..)

تنجّم تخرج ما فمّة حد .. »[1].

مقطع يظهر عديد المبادئ والمسلمات ، التي كان يؤمن بها الرجل المتشدد.ليبين ويكشف ويعري الوجه الحقيقي له، الذي استطاعت امرأة مومس أن تفضح زيفه.

[1] غازي الزغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 4 2.

❖ **شخصية المومس "هي" :**

أحد أقطاب الثنائية التي استدل بها الكاتب على عالم المدنس، ليصور من خلالها سخرية القدر وتلاعبات، التي تحتم ـ أحيانا ـ على الفرد القيام بما لا يرغب فيه ولا برضاه لنفسه ولا لغيره حالا. شخصية سخر بها ـ أو عبرها ـ المؤلف من المجتمع ـ العربي ـ الإنساني الذي ألغى كينونة المرأة ووجودها كشخص ذا عقل وقلب.

وعرى بها نظرة المجتمع الإستغلالية الشهوانية للمرأة، التي ترى في جسدها مفرغة لجل سلبياته وحالاته الجنسية الحيوانية والوحشية التي تنهش ماتبقى من أنفاس هذه الروح التي تحتضر.

وقد تجلت سخرية الكاتب حول هذه الشخصية في عكسية للأدوار، حيث منح لها المركزية والأولوية في دفع عجلة الأحداث المسرحية، وذلك عكس ما نعرفه ونألفه عن هذه الفئة في الواقع المعاش، الذي تعاني فيه الذل والمهانة والتهميش، وتتحمل فيه ألم الكلمات وسهام النظرات الجارحة التي يملؤها الإشمئزاز والتعفف.

« هي: سامحني ..(تقترب منه وتمسك بيده لتأخذه للسرير).. هيّ .. إيجا..

الحريف – طيّرتلي أم الكيف .. ما عادش عيني .. تفكّرني بمرتي وليت..

هي: مرتك ؟

الحريف: سكّر فمك .. ما تتكلّمش عليها

هي: إنت اللّي تتكلم عليها..

الحريف: أنا هذاكا .. فهمت .. أنا .. نتكلّم كيما نحب .. فالإخر مرتي .. تعرف شمعناها مرتي..

و نحبّها حط في بالك .. نحبّها عالإخر هاذيكا .. خاطيها مرتي .. منظّمة..

مرتي .. تعرف شمعناها مرتي .. لاهية بكل شي .. الصغار..الدار .. أنا.. القضية حاجة برك..

هي: (تقاطعه) .. ماهيش في الفرش..

الحريف: (يضربها صائحا) .. ماهيش باهية .. ماهيش باهية بالكل ..»[1].

مقطع بيّن به الكاتب عما تعانيه هذه الفئة الاجتماعية خلف جدران تلك المواخير، التي عملت ككاتم صوت، لهذا المسدس، منع خروج صدى تلك الآهات المضطهدة وقمعها وعنفها.

ليقوم المؤلف بحركة ساخرة ركز فيها على تغيير صورة بائعة الهوى، وبيان قدرتها على التغيير وفرض نفسها على الآخر لإذلاله وجرح كبريائه وتخويفه.

« هي: أنا نقول اللّي انت Presque راجل راجل.

الحريف: وعلاش Presque ؟

هي: خاطر .. (صمت) .. ناقصك الرسّمي..

الحريف: وشنوّة هالرّسمي اللي ناقصني ؟؟

هي: ناقصينك كرارز .. كرارز بالرّسمي .. خاطر ما يهمّنيش باش نكون مرا مرا كيما فيبالك ..

خاطر مانيش نلوّج باش نعرّس .. أنا عالأقل نشيّخك .. الشيخة اللّي ساقيك تحفى على خاطرها باش تجي تحطلي خلاص نهارك .. الشيخة اللي تنجّم في جرّتها تطلقك مرتك كان تعرفك تجيني (بغضب شديد تتمدّد على السرير)

هيّ إيجا أقضي قضيتك .. حاضرة أنا..

الحريف: (يهمّ بالخروج) .. ما عادش جايك .. بالك فمّة كان انت..

هي: ما نسيت شي ؟؟ .. أمورك كان ما عملت شي .. تعرف كيفاش تصير الأمور..

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق ، ص 8.

(يرجع يضع ورقة نقديّة .. ينظر إليها نظرة أخيرة ويغادر..) »[1].

وفي هذا المقطع نلمس خطابا ذو نبرة جريئة وتهديدية، توجهت بها العاهرة إلى الحريف، حيث أبانت له عن عن مكانته الحقيقة، بأن خدشت رجولته وحطت من قيمته.

❖ **شخصية الحريف** :

وهو ثاني أقطاب الثنائية – الشخصية– التي استدل بها الكاتب على عالم المدنس والقذارة الاجتماعية المتسترة خلف قناع النزاهة والأخلاق.

شخصية كشف بها غازي زغباني عن وساخة ودناءة أصحاب النفوذ وعيوبهم، التي جعلها المال والجاه والسلطة ضمادات تخفي نذوبهم وتشوهاتهم التي تكشف حقيقتها للملأ.

وتعتبر شخصية الحريف عينة من عينات المجتمع التي تعري وتفضح عيوب الآخر وتنسى عيوبها؛ حيث جاءت نظرة هذا الأخير للمرأة – زوجته مثلا على ذلك– متوافقة ومعايير المجتمع وقوانينة، التي تقر بأنّ مثالية المرأة وكماليتها تكمن في حسن علاقتها مع الرجل من حيث آداء واجباتها دون تقصير، أو إهمال، أوتدمر.

في المقابل نجد الحريف قد خرق هذه الأسس والمبادئ الاجتماعية، وانتهك قدسية الزواج ، وداس على حقوق المرأة في هذا الارتباط، بأن تغاظى وتناسى واجباته اتجاه زوجته (الوفاء، الاحترام ، التقدير...).

ليجعل من المرأة مفعولا فيه بأن تلبي رغباته ونزواته.

« الحريف: طيّرتلي أم الكيف .. ما عادش عيني .. تفكّرني بمرتي وليت..

هي: مرتك ؟

الحريف: سكّر فمك .. ما تتكلّمش عليها

هي: إنت اللّي تتكلم عليها..

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 09.

الحريف: أنا هذاكا .. فهمت .. أنا .. نتكلّم كيما نحب .. فالإخر مرتي .. تعرف شمعناها مرتي ..

و نحبّها حط في بالك .. نحبّها عالإخر هاذيكا .. خاطيها مرتي .. منظّمة..

مرتي .. تعرف شمعناها مرتي .. لاهية بكل شي .. الصغار..الدار .. أنا.. القضية

حاجة برك..

هي: (تقاطعه) .. ماهيش في الفرش .. »[1].

وهنا تكشر السخرية عن أنيابها لتفترس مجتمعا فحوليا ذكوريا قد تمادى في تهميش المرأة وطمس كينونتها بتضييق مجال حرّياتها؛ إذ اقتصرت ممارساتها الفعلية على حدود البيت ومسؤولياته، لتكون بذلك حبيسة فكر اجتماعي متصلب يعلو ولا يعلى عليه من جهة، ومن جهة أخرى حبيسة جدران يُخيّلُ إليها أنها ركن شديد تأوي إليه، لتحمي ماتبقى لها من حرية.

في حين أنّ حقيقة الأمر عكس ذلك، فالدرع الحامي – جدران البيت – ماهي إلا زنزانة سجّانُها المجتمع ومعتقداته الواهنة.

من خلال ما سبق نجد:

أنّ هذه الشخصيات تساعد بعضها البعض بطريقة لا مباشرة وساخرة على اكتشاف ذواتها وطبيعة وجودها وقصديتها.

✓ أنّ كل هذه الشخصيات تهرب من واقع لا مرغوب فيه، إلى عالم آخر يتوافق ورؤاها، ويلبي حاجاتها وتطلعاتها.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة ، المرجع السابق، ص 08.

✓ أنّ الكاتب بسخريته المطبقة على هذه الشخصيات قد فضح زيف بنية المجتمعات العميقة، وتشكيلة أفرادها السلبية التي تجعل من البنيات السطحية الظاهرة الإيجابية أقنعة تنكرية.

4 – 2 الحوار الساخر:

وردت في المسرحية على اختلاف مشاهدها الخمسة، عديد الكلمات والمصطلحات والمعاني التي تتداخل مع مصطلح السخرية وضمن مجالها وتتقاطع معه، والتي تسترت خلف قناع الأحاديث والحوارات . الخطابات . التي دارت بين الشخصيات الممثلة.

يعتبر الحوار من أهم سمات العمل الدرامي، فهو العنصر الذي يميز المسرحية عن غيرها من فنون الأدب الأخرى بصورة واضحة المعالم وبيّنة الحدود، وعلى اعتبار أنه أداة تخاطب تكشف بها الشخصيات عن مكنوناتها وصراعاتها، لتقرّب المعنى إلى سمع ونظر المتلقين، الذين يبحثون عن شفرات تلك الرسائل الحوارية ورمزيتها، محاولين فكها وتأويل معانيها.

ويعرف عبد المالك مرتاض الحوار بأنّه :

« اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية. ويجري الحوار بين شخصية وشخصية.»[1].

أو بين عديد الشخصيات الأخرى التي ينتقيها المبدع ويوظفها داخل حلقة عمله المسرحي.

نجد أنّ غازي زغباني عمد في حوارات شخصياته إلى السُّخرية لينقل لنا صورة المجتمع العربي وصراعاته والتناقض الذي يعتريه، متبعا في ذلك طريقة ساخرة ناقدة ملؤها التهكم واللّذع .اعتمد فيها على عدة استراتيجيات هي :

❖ **استراتيجية المباشرة والتصريح :**

وهي إستراتيجية يعمد فيها الكاتب المبدع إلى إرسال رسالة عن طريق ظاهر العبارة، بعيدا عن التلميح.

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1990م،ص 116.

وبالعودة إلى نص المسرحية نجد أن غازي زغباني عمد على تعرية المعنى الحقيقي من القول، بتوظيف لبعض المصطلحات الدالة على السّخرية أو المندرجة تحت حقلها الدلالي ضمن القول في حداثته، ومن مواضع هذه المصطلحات نجد

"مصطلح السخرية" :

« هي: (تقاطه) .. أفكارك ومواقفك ؟!!

هو: إيه أفكاري ومواقفي .. علاش باهتة؟!

هي: ماتتنبزش من كلامي .. أما اللي يشوف الفاطشة متاعك هكة .. مدخن وأزرق..

ماينجمش يصدق اللي عندك مواقف وأفكار .. (بسخرية) مانجموش نفكرو وأحنا شايحين .. أغزر لروحك قداش شايح ومدخن .. لحيتك مصتك بكلك ..

اللي تاكلو تشطفو اللحية.»[1] .

وهي هنا تسخر هيئة المتطرف وشكله الخارجي الذي يظهر حسبها . أن لا أفكار ولا مواقف له.

وتقول أيضا :

« هو: عيشك .. نعمل اللي تطلب عليه ..كان لزم نغسلك الماعون..

هي: ملتنجمش

هو: والله نغسل

هي: مانحكيش على غسيل الماعون .. نعرف الchiffre d'affaires متاعي .. على القليلة سبعة ولاثمنية كيلونا كيف يبدى نهار مقيّن.. أنت باش تخلصني فيهم ؟ »[2].

[1] غازي زغباني ، مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص 06.

هذا وقد حوت حوارات هاذين الشخصين عللى مصطلحين آخرين هما التكبر والإستهزاء، حيث جاءا معلنين في عديد المواضع منها:

« هي: (تتجاهله) ..ما كنتش نتصوّر تليفون مهم برشة كان كي فسد وطاح الريزو..

كيف يقعد بكّوش جمعتين كاملين ما عندك حتى فكرة على الفرحة اللّي تحسّها كي يتصلّح.. شيخة .. شيخة كبيرة.. هذاكا آش قعدلنا حتى أحنا..

هو: وقت العجايب والعالم المقلوب .. (بتكبر) .. إنتوما عندكم مشكلة متاع تواصل (باستهزاء) »[1].

وهنا يستهزء بالمومس ويتكبر عليها، ويطعن في قدرتها على التواصل مع الآخر الذي يختلف عنها.

وفي موضع آخر:

« هو: وقت الأخبار توة .. ماعندكش تلفزة ؟..

هي: (باستهزاء) .. سامحني يا شسمك .. مافيباليش بيك جاي ولا راني ركبتلك تلفزة وبافلوات وكريتلك أفلام .. ياخي وين تسخاب روحك ؟ .. المرة الجاية كيف يشد وجرتك تخبي في برديل quatre etoiles .. »[2].

رد فعل طبيعي، أصبغ بروح الهزء والاستهزاء، فمن يتوقع أن نجد تلفازا في أمكنة كهذه، لا تتوفر فيها أدنى شروط العيش ومستوياته.

نجد أيضا :

« هو: خبر باهي ؟

هي: باش يولي عندك خو..

هو: (باستهزاء) .. هي باهي .. وليد ولا بنية ؟) [3]

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق ، ص 01.
[2] المرجع نفسه، ص 18.
[3] المرجع نفسه، ص 23.

وفي هذا المقطع نجد أن شخصية "هو" المتطرف تساير شخصية "هي" بائعة الهوى وتوافقها في أقوالها المتخيلة، متخذا من السخرية طابعا لموقفه المستهزء.

بالإضافة إلى مصطلح آخر أتم به الكاتب تشكيلة سخريته وهو التهكم، حيث ورد مصرحا به في عديد المواضع منها :

(هو: ماعملت شيء

هي: ما عملت شيء ايه ..خالطين عليك ما القلق .. يقصروا في الوقت

هي: (بتهكم) .. لا مصدقتك .. شنوة تحب من عندي توّة ؟ »[1] .

في استفسارها عن سبب خوف وهروب الملتحي من الشرطة، تُشكِّكُ فيه بأسلوب يغلب عليه طابع التهكم، على أنها تصدق أقواله التي ينكر فيها عن عدم قيامه بأيّ مخالف يستدعي مطاردتهم له واللحاق به.

وفي موضع آخر :

«هي: شفت ؟ ..تعرف علاش رقدت بالقدا ؟

هو: عادي باش نرقد بالقدا بعد نهار صعيب تعدّى عليا

هي: تغلط عزيزي .. رقدت بالقدا خاطر رقدت مرتاح .. متسامح..

هو: مع شكون متسامح ؟

هي: متسامح مع روحك .. مع بدنك..

هو: (متهكّما) .. الحقيقة ما فيباليش اللّي يكونوا فيكم بالقدا هكة .. ما نعرفش قداش تخلصوا بالضبط على كل client آما الحاجة المتأكّد منها .. تخلصوا أقل من قيمتكم..»[2].

[1] غازي زغباني ، مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص 2. 3.

[2] المرجع نفسه، ص22.

إنّه اعتراف مباشر ساخر بمهنة المومس ، ومدى تأثيرها في نفسية زبائنها، في المقابل لا تلقى منهم إلاّ الإجحاف والإذلال.

هذه هي إذن –بعض– المواضع التي جاءت فيها روح السخرية مصرحا بها، غير مجموعة من القرائن المصطلحاتية ذات التداخل الواضح ومصطلح السخرية، الذي غالبا ما يكون غاية لها.

❖ **إستراتجية اللامباشرة والتضمين والتلميح:**

و هي إستراتجية تقوم على دس المعنى خلف ظاهر العبارات وبين ثناياها، لتدفع بالمتلقي إلى البحث عن القصد الحقيقي بفك تلك الرمزية التي أحيطت بها الرسالة أو الخطاب المرسل والعمل على تأويل شيفراتها واستخلاص رقم المرور للقبض على المعنى الحقيقي وضبطه.

وإذا رجعنا إلى المدونة نجد أن " غازي زغباني" يتلفظ بعبارات ساخرة متهكمة . على لسان شخصياته . تنبني على الغمز والهمز واللمز والقذع واللذع، يفهم معناها من السياق الذي وردت فيه، منها:

« هي: يظهرلي غالط في الأدريسة

هو:(يقاطعها).. أسكت

هي: شفت الوقت؟.. السبعة متاع الصباح توّة..

هو: من وقتاش ولّى عندكم وقت متاع خدمة »[1] .

بحيث أن السياق الذي وردت فيه العبارة أوحى بملامح ساخرة ضربت بها شخصية" الهو" كيان شخصية "الهي" وكرامتها؛ حيث أنكر مستهزءا أن طبيعة عملها تحتاج إلى مواعيد مسبقة.

[1] غازي زغباني ، مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص1.

« هي: خاطر كيف شفت منظرك.. ماظهرليش تنجم تخاف من أي حاجة.. خايف ما البوليسية؟(تضحك).. أنا يظهرلي العكس أصح..آش يحبوا من عندك؟..

إن شاء الله متكونش عامل مصيبة..

هو: ما عملت شيئ

هي: ما عملت شيئ إيه.. خالطين عليه مالقلق.. يقصّروا في الوقت »[1] .

وقد حوت هذه القطعة الحوارية على موضوعين ساخرين مضمرين، بطلتهما بائعة الهوى، تجلّى الأول في سخريتها من حالة المتطرف النفسية . الخوف من الشرطة . التي لا تمتّ بصلة عن شكله الخارجي ولا تعكسه،فهيئته مثيرة للخوف والهلع،في حين تجلّى الموضوع الثاني في سخريتها من إنكار "الهو" القيام بأمر خارج عن القانون يستدعي مطاردة الشرطة له، لتفترض ساخرة أن الشرطة تحاول ملء فراغاتها وتضييع أوقاتها بمطاردة أمثاله بدون سبب.

« هو: آه وليتوا تعديو آيامات باهيين؟

طحت بضربة صحيحة اليوم؟

هي: مالا حط في بالك يا جربوع اللي عديت نهار باهي برشة اليوم..

موش خاطر طحت بضربة صحيحة.. آما خاطر رجعولي الريزو

نحس روحي شايخة عالاخر.. نهاري تعدّى charge برشة.. جماعة التليكوم

نهار كامل داخلين خارجين عليّ..يشوفو في الريزو ويجربوا

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص2- 3.

في التيليفرن ويعاودوا..

(بإعجاب)..آي مالاخدمة خدموهالي.. أربعة رجال بكميوناتهم الكبيرة

جاوني لي أنا..

باش يرجعولي الريزو..ما تصيرش ديما رجال يخدموني من غير شيئ.

هو: ماضبيّ نعرف شكون ينجّم يطلبك..الاّ إذا وليت تخدم بالروندیفو..»[1] .

قطعة حوارية ساخرة أخرى، بطلها المتشدد الديني بسخريته وتهكمه واستعلائه واستهزائه من طبيعة عمل هذه المومس؛ وطريقة حديثها وإعجابها بنفسها، متفاخرة بالاشيئ الذي لا يستدعي هذا الرياء والتعالي، حيث أخفى الكاتب وراء كلمات "الهو" عديد المعاني والمقاصد المتستّرة التي تطعن في ذلك، تاركا للسياق مجال الإبانة عن ذلك وفضحه.

« هو: أستغفر الله العظيم من كل ذنب عظيم.. ياخي هبلت.. فاش تعمل..؟

هي: مانيش مصدقة.. فاش تشوف؟

هو: ماكش في البحر على حدّ علمي

هي: مانيش فالبحر.. آما في داري نلبس كما نحب.. وزيد سخونة برشة..ماعجبتكش؟

عندي مايو..تحب نقيسهولك..

هو: أستغفر الله العظيم..ما تقيسلي شيئ..

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص1.

هي: أما موش سينيي..عمري لاعمت بيه في البحر

هو: ايه تعوم بجبّة نتصورك.. »[1] .

وهو أحد تلك المقاطع الساخرة الأخرى التي أبان السياق والمقام عن مقاصدها المخفية المتسترة خلف قناع الكلمات ومعانيها الظاهرة التي تحجب الغاية الحقيقية للقول الذي يحمل بين ثناياه عديد الرسائل التي تحتاج إلى التعرية والكشف والتأويل.

❖ إستراتجية الصمت:

يعيش المبدع مع كل ولادة إبداع له حالة مخاض عسير، فنراه مؤجّج الأفكار، ويطوع اللغة، ويستنجد بحروفها، حتى تكتمل تقاسيم وملامح هندسته ومعماريتها، إلاّ أنه وفي حالات أخرى قد لا تنجده هذه الحروف ولا تلبي نداءه إمّا اختيارا أو اضطرارا، فيلجأ إلى تعويض ملفوظاته بلغة أخرى، هي لغة الصمت، متخذا منها قالبا يشكل به أفكاره ويطرح من خلالها رؤاه وقضايا تشغله، لم يستطع الكلام أن يعبّر عنها ويفسّرها.

و بالعودة إلى نص الدراسة نجد أن المؤلف لجأ إلى اعتماد إستراتجية الصمت ولغته في أغلب أحداث المسرحية، من خلال حوارات شخصياته التي زاوج فيها غازي زغباني بين اللغتين، الكلام والصمت، في قالب ينم عن السخرية الدفينة وعن الواقع الإجتماعي العربي المرير الذي عجز اللسان بكلماته أن يعبر عنه.

« هي: ايه أنطق.. آش سماك ربي.. نتصور بها اللحية رأس السبركة ما ينجم كان يكون اسمك عند الحاكم مسطّرين تحتو بالأحمر..(صمت).. بلعت لسانك؟

هو: مايهمش

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق ،ص17.

هي: لا يهم.. على القليلة نعرف سخط اسمك ياهم.. مانيش بوليس أنا.. أسهل كي نعرف اسمك مدامك مازلت مطول القعدة..(صمت).. مكش مثيّقني بعد اللي عملتو معاك الكل..

موش لازم.. انجم نعرف آش تعمل على القليلة؟ »[1] .

و كذلك في:

« هي: حكي على مواقفك

هو: شبيهم مواقفي؟

هي: أنت اللي باش تحكيلي عليهم عاد

هو: (صمت)

هي: نحلف عليهم راهم زرق كيف وجهك سي لزرق.. مهريّين..بالحين..مسخّين.. فاتهم الفوت غلبهم الوقت.. اسمع كلامي ما خيرش مال:pord deteint.. »[2] .

ففي هذه الأمثلة –وغيرها في النص كثير– نجد أن بعد القول الصمت ، وليس أي صمت بل هو سكوت من نوع خاص يحمل في طياته وبين ثناياه عديد الدلالات والمعاني، التي عمد الكاتب إلى ترسيمها كمحفزات ومثيرات تدفع بمتلقي هذه الرسائل إعمال عقله إكمال ذلك البياض أو الفراغ باعتباره منتجا ثانيا للنص.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق،ص12.

[2] المرجع نفسه، ص15.

مشكلا من تلك الخطابات التي ساقها له الكاتب في طابع ساخر حمل في جعبته ثنائيتي؛ الجدّ والهزل، والكلام والصمت نقطة انطلاق وجسر عبور يساعدانه في كشف ما بين السطور وتأويل سبب الغياب/ الظهور.

« هو: تخبيني؟

هي: وين؟.. في شوني؟

هو: (ينظر إلى الغرفة).. هوني

هي: هوني؟.. مهبول أنت.. تحبني نوزّر.. شدّيت ربطية على حكاية فارغة وأقل من هاذي برشة خدمت في النوار من غير كوارط..(صمت).. في بالي حكاية ما تهمّكش..

هو: بالعكس

هي: سكّر عليّ فمك.. فيبالك باش تعدّيها عليّ هكة؟

(صمت).. يلزمك تقوم بكري »[1] .

حيث عمد غازي زغباني بهذه الإستراتجية إلى إرسال رسالة هادفة ذات صبغة كوميدية مضحكة تسهّل وتسرّع عملية التأثير وتعمد إلى إحداث ردود فعل واستجابة إيجابية تتمحور في التأثير وذلك من خلال شخصيتين متناقضتين فكرا واعتقادا وثقافة ووجودا، جمع بينهما القدر وحتميته، ليصور هذا التناقض الواقع الإنساني عامة العربي الإسلامي خاصة، في قالب لغوي احتدم فيه الصراع بين لغة الصمت ولغة الكلام داخل حلبة السخرية والنقد حكما.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق ، ص3.

ووسط جمهور متلق متابع يحاول كشف أسرار ونقاط قوة هذين الخصمين واستغلالها ضمن زواياه وتدريباته الإبداعية الخاصة به، للكشف عن زيف الواقع ومرارته والعمل على هزيمته وتغيير مساره وتعديله.

وهذه هي أهم الإستراتجيات التي أخضع غازي زغباني نصّه لها، ليقرب المعنى للمتلقي ويدخله عالم النص ولعبة الكتابة ومتاهاتها.

4 – 3 الزمكان:

يعدّ المكان من أهم العناصر المشكلة لأي عمل إبداعي، يستخدمه الكاتب كوسيلة يقدّم من خلالها أفكاره وآراءه وتصوراته، التي تعبر عن نظرته للحياة ومواقفها، ولكن وحدة المكان وحدها لا تكفي لأن تشكل نصا متكاملا خاضعا لجميع شروط الإبداعية.

حيث أنه من الضروري أن يقيم عديد العلاقات التي تضمن تنظيم الأحداث وتنسيق مادتها؛ كعلاقته بالشخصيات والزمان..، وهي علاقات توهم المتلقي باحتمال واقعية الأحداث وإمكانية حصولها ومعايشتها او مصادفتها في الحقيقة.

وفي هذا العمل المسرحي نجد أن الكاتب والمؤلف قد خرج عن النمط المألوف في بناء مسرحيته التي ألغى فيها التعددية المكانية

حيث: « حصر كل الأحداث في غرفة نوم تتكون من سرير وباب رغم أن دلالة السرير أعظم من أن تكون فقط لممارسة البغاء، فالسرير يكتسب دلالة وجودية أكثر عمقا، فهو مكان البعث والوجود والراحة والخلوة

وإعادة التفكير والحب والعشق والهدوء والسكينة النفسية، أنه الفردوس بالنسبة للإنسان إلاّ أن عبثيته في المسرح كانت كان هدفها إيديولوجي، حيث ربطه بجسم المرأة كموقف رافض وتمرد صارخ لعقلية المجتمع ».[1].

التي ترى في جسم المرأة ومفاتنها خادما لشهوات الرجل ورغباته الجنسية التي لا تنتهي، متناسية أن لهذا الجسد عقلا يفكر وقلبا يحس ويشعر، ورحما يمثل منبع الوجود وأرضه الخصبة التي تحمل من الزرع ما لا يتشابه ولا يتلاقى.

مكان مغلق ذو جو إنفتاحي، إستطاع من خلاله الكاتب أن يبيّن إمكانية جمع المتناقضات ذات الأقطاب المتنافرة في مكان واحد يلغي الهوة والقوّة بينها، ليمنحها فرصة التعارف أو بالأحرى التجادب، الذي يتجاوز الحدود والفواصل بينها.

هذا وقد حوى هذا المكان المغلق ـ الغرفة ـ عديد الأشياء التي مثّلت ديكورا له، حمل ترسانة من الدلالات والرموز.

*(Le lavabo):

شغلت إحدى زوايا الغرفة وهي مكان تشير دلالاته الظاهرة إلى الطهارة والنظافة والغُسل.

« " le lavabo".. لهنا.. حجّاجي يطّهروا رواحهم مني.. بعد ما تمرغوا في الحرام »[2].

في حين يدل المعنى المضمر لهذا الحيز المكاني على محو آثار الخطيئة والتخلص من الدلائل التي تشير إليها.

*(petite coiffeuse):

وهو مكان للتزين والتجمّل من أجل الإستعداد لاستقبال الزبائن الحرفيين الذين يقصدون الماخور للترويح عن أنفسهم.

[1] ليلى بوعكاز: الفن المسرحي، ترياق الشعوب وورشة لتطهير الذات الإنسانية قراءة في مسرحية الهربة ل غازي زغباني، المرجع السابق، ص 66.
[2] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص6.

« "petite coiffeuse".. هوتي نتزيّن.. للخدمة موش لروحي.. سلعة مضرحّة.. ماكانش نتهرّى مصروف»[1] .

*(**التوالات" المرحاض"**):

ويوجد في ركن مترو من الغرفة، حيث تستخدمه "هي" . وفي بعض الأحيان زبائنها . من أجل قضاء حاجاتها الفيسيولوجية، وذلك للبقاء والإستمرارية، كما تستخدمه لرمي بعض النفايات، فالمرحاض هنا ليس مجرد آداة للتخلص من الفضلات، وإنّما هو المنقد الأساسي للحياة وديمومتها وللحفاظ على الطهارة والنظافة الشخصية، وحماية لكرامتها المتبقية.

« التوالات على برة ما عندي ما نعملك.. موش باش نغزرلك.. »[2].

*(**الفريجيدار" الثلاجة"**):

وهو المكان الذي تضع فيه الأطعمة للحفاظ عليها لمدة أطول، كما يختلف الطعام الذي بداخلها من مكان لآخر، حسب الوضعية الإقتصادية التي يعيشها الإنسان، فهي عند الغني؛ ممتلأة بكل ما لذّ وطاب من أكل وخضر وفواكه...، أما عند الفقير فتكون فارغة تماما، وفي أحيان كثيرة لا توجد حتى الثلاجة.

« أنا باش نعرف الأخبار نحل الفريجيدار.."تضحك".. مشعرب آه.. فريجيداري عمرو لا كذب عليّ.. نحل الباب يعطيني نشرة أخبار الماكلة من غير زيادات.. آش فمة وآش مافماش.. موش كي التلفزة أخبارها لكل مفبركة.. هذاكة علاش ماعنديش تلفزة.. »[3] .

إذ أنها لا تقل أهمية عن نشرة الأخبار للمهتمّين بالسياسة، وأحوال المجتمع.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص6.
[2] المرجع نفسه، ص16.
[3] المرجع نفسه، ص19.

ففي نظرها أن الثلاجة أصدق شيئ تمتلكه، لكونها تعطيها أخبارا صحيحة عن كميات الأكل الموجود عندها من دون زيادات، وهذا يدل على أن عملها لايسدّ أدنى الحاجات الضرورية للعيش والإستمرار.

فمن حيث الأثاث والديكور الموجود، نكون قد استخلصنا أن " العاهرة" وقعت دهينة مجتمع سجينها في غرفة مظلمة تفتقر إلى متطلبات العيش الكريم.

ناهيك عن التهميش الذي طالها، والإحتقار والذي طمس وجودها وقتل كينونتها، فلا الراحة تعطى لها ولا الحرية نفسها قد امتلكتها وفي إشارة لسخرية الزمن نجد أن الكاتب حدد أحداث المسرحية في مدة زمنية قدرها يوم واحد امتدّ من الساعة السابعة صباحا

« هي: يظهرلي غالط في الأدريسة

هو:(يقاطعها).. اسكت

هي: شفت الوقت؟.. السبعة متاع الصباح توّة.

هو: من وقتا ش وك عندك وقت متاع خدمة؟ »[1] .

إلى ... « في صباح يوم جديد مع آذان الفجر أو بعده بدقائق: (تتغير الإضاءة.. صباح يوم جديد.. تسمع آذان الفجر.. هو بجانب السرير ينهض ينظر إليها. ويتوجّه إلى الحنفية يتمتم ويغتسل.. ثم يعود ويجلس أرضا متكئا على السرير) »[2]

فالمتعارف عليه أن للمسرح قواعده الزمنية الخاصة، والتي لا يثير . عادة . الضحك إلا إذا ارتكب مبدع النّص خرقا يكسر به أفق توقع القارئ.

[1] غازي زغباني: مسرحية الهربة، المرجع السابق، ص1.
[2] المرجع نفسه، ص21.

حيث يظهر للمتلقي من الوهلة الأولى أن أحداث المسرحية ـ الهربة ـ قد استنزفت مدة طويلة من الزمن، إلاّ أن حقيقة الأمر غير ذلك؛ فقد عمد غازي زغباني إلى حصر زمنية أحداثه وإلغاء تعدديتها ليصيب الزمن بالخلل، للتّدليل على السخرية والغرابة والهشاشة.

وتكمن ملامح السخرية الزمنية في رغبة الكاتب في تبيان قدرة المرأة ـ المومس ـ على فرض أفكارها وفلسفتها في الحياة، على غيرها ممن لا هدف لهم ولا غاية سامية يسعون إليها في نطاق زمني محدود بيوم واحد، رغم اختلاف طرقها وتصادم ثقافتهما وتعارض أفكارهما ومصادرها وإتباعها لأسلوب الحيلة داعما لها.

الخاتمـــــة

وبعد الطواف العلمي الذي جاب ردهات المسرح الساخر ، ونكتشف من خلاله أبعاد السخرية في مسرحية " **الهربة**" لـ "**غازي الزغباني**" ، يأتي الخلاص إلى جملة الاستنتاجات المتمثلة في النقاط الآتية :

- ✓ اختلفت وتداخلت مفاهيم وتعاريف السخرية باختلاف منابعها ومجالاتها التي حلّت ضيفة عليها كالفلسفة والبلاغة وعلم النفس والإجتماع...، إلاّ أنها اجتمعت في معنى واحد تضمن التفاوة والإستهزاء والإحساس بالفوقية، مقابل التحقير والقهر والإخضاع والتذليل للطّرف الآخر.
- ✓ كان لحضور السخرية في عديد المجالات الحياتية والعلوم عظيم الأثر في توليد أنواع ساخرة كثيرة اختلفت بتعدد مشارب ومصادر المواضيع المتطرّق إليها بالنقد، الأمر الذي أفضى إلى تشكيلة ساخرة ذات أوجه متباينة تعنى كل واحدة منها بجانب حياتي معيّن.
- ✓ تتمحور وظائف السخرية في وظيفتين رئيسيتين هما: الوظيفة الإجتماعية التي تسعى إلى نقد سلبية المجتمع وكشف عوراته وإبراز الخلل فيه قصد إصلاحه وتقويمه، والوظيفة النفسية التي تعنى بتشكيلة الفرد النفسية . الساخر والمسخور منه . حيث تعمل على تقوية مناعته ضد ما يعترضه من مواقف تسعى إلى إذلاله أو تجريحه أو السخرية منه بإعادة النظر في سلوكياته وتقويم الإعوجاج والنّقص الذي يعتريها.
- ✓ ألبست السخرية بعديد المصطلحات التي تماهت معها في المعنى وتداخلت وتشابكت في ثنائيات الغاية والوسيلة، مثل الفكاهة والضحك والتهكم والهجاء والمفارقة.
- ✓ سجّلت السخرية حضورها في عديد الأشكال الأدبية النثرية العربية قديما وحديثا، والتي كان المسرح أحد أهمّها؛ حيث عملت خشبات هذا الأخير على احتضان هذا الفن الأدبي بسلبياته وإيجابياته، بعروض تهدف إلى بث الوعي الجمعي والفردي بضرورة الإصلاح والثورة على الواقع بتطوير تناقضاته وزيفه وفضحه.
- ✓ جاء نص غازي زغباني المسرحي كثير الدلالات مشبّع المقاصد والأهداف، حيث عمد من خلاله إلى رمي مجموعة من الأفكار وتعريتها وضحد بعضها الآخر؛ مثل أنه ألغى مركزية الرجل في المجتمع وسلطويّته وهيبته

وأبان ضعفه ولا قدرته على الصمود أمام المرأة أو بالأحرى العاهرة التي ألغى المؤلف هامشيتها في المجتمع، وأبان على قدرتها في التأثير على فكر الأفراد وتغييره بالرغم من مكانتها الإجتماعية المهمشة ومحدودية ثقافتها، ليصور عبر هذا قدرة المرأة على تحويل وعكس تيّار الأحداث قلب الموازين وتكسير أفق التوقعات وتحطيمه.

- ✓ نص مسرحي يبدي اغتصابا واضحا للثالوث المحرم المقدّسيته، إنتهاك هاول من خلاله الكاتب أن يتوجه للمتلقي برسالة يبيّن فحواها خطورة الوضع الذي آلت إليه المجتمعات العربية، والذي استدعا منه أن يخوض في تابوهات المحضور ليوضح صورة ذلك التعفّن والعهر الذي يجب علينا أن نصلحه ونعقّم أجواءه.
- ✓ اعتمد المؤلف غازي زغباني على عدّة أساليب في سخريته، ارتبطت بفن البلاغة، منها الإستفهام والأمر... ليعزّز سخريته ويضمن غايته وما يرمي إليه.
- ✓ قدّم المؤلف مجموعة من الحقائق الفاضحة المشوهة في قالب ساخر، زاوج فيه بين عديد الأنواع التي أشار من خلالها إلى تفشي وباء وفيروس الإنحلال الخلقي والعهر الثقافي في المجتمعات العربية.
- ✓ ارتبطت سخرية غازي زغباني في المسرحية بعديد العناصر المشكلة لبناء هذه الأخيرة، كالشخصية والحوار والزمان والمكان.
- ✓ استطاع الكاتب تطويع نصّه وتقديمه من خلال شخصيتين رئيسيتين متناقضتين، فكرا ومركزا اجتماعيا وثقافة، عبّر بهما نيابيا وغيابيا عن تلك الحقائق الغائبة والمستر عليها في المجتمعات تحت أقنعة الصلاح وشعاراته المزيفة التي عمد المؤلف بطابع نقدي ساخر أصبغ به روح شخصياته إلى كشف مكامن الخلل فيها وإصلاحها.
- ✓ عمد الكاتب إلى عديد الإستراتيجيات الخطابية التي سيّجت حوارات شخصياته وطبعتها، وحدّدت ملامح السخرية والتهكم من خلالها، مزاوجا فيها بين ثلاثية التصريح والتلميح والصمت التي لوّنت لوحته الساخرة بألوان التأثير والتأثر والتغيير والتغير.

- ✓ استطاع الكاتب بسخريته الاذعة أن يخرج عن المألوف ويكسر غشاء بكارته، ليدخل إلى رحم التغيير والتجديد بأن ألغى تعددية المكان والزمان،ليثبّث على جدار هذا الأخير بصمة تكتب له ولدت إبنا أسماه التغيير.
- ✓ وعلى سبيل الختام فإن قراءة مسرحية "الهربة" لغازي زغباني واكتشاف تمظهرات السخرية فيها، ليست سوى خطوة تهدف إلى تسليط الضوء على الواقع العربي وكشف عيوبه وأسقامه ومداواتها ببلسم شاف يضمن تطلعها إلى الأمام متناسية تلك النذوب والآلام.

قائمة المصادر والمراجع

غازي زغباني : نص مسرحية الهربة، ط1 ،2019.

- **المعاجم:**

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر الثلاثية الأولى، صفاقص . تونس د.ط،1986 . الرازي محمد ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح، دار الجيل بيروت . لبنان،د.ط، 1996.

2. ابن فارس أبو الحسين احمد بن زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، تح، عبد السلام محمد هارون، ج3، مكتب الإعلام الإسلامي للنشر الطباعة، د.ط، د.ت .

3. ابن منظور جمال الدين أبي الفضل محمد مكرم: لسان العرب، م ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

4. باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مراجعة: نبيل أو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت . لبنان ،ط1، 2015م.

5. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت . لبنان ط1، 1984م.

6. جميل صليبا: المعجم الفلسفي: الألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، ج1، بيروت . لبنان،د.ط، 1982م.

7. علي بن محمد الصديق الجرجاني: معجم التعريفات، ت و د، محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة . مصر،د.ط، د.ت .

8. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر القاهرة، ط4، 2005.

- **الدواوين :**

1. بشار بن برد: الديوان، جمع وتحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، ج1، طبقة وزارة الثقافة الجزائر العاصمة، الثقافة العربية، د.ط ،2007م.

2. جرير : الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، د.ط ، 1986م .

3. حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، عبد أ.على مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط2،1994م.

4. ديوان الحطيئة : شرح ابن السكيت (186-646هـ)، دراسة وتنويب: مفيد قميحة، دار الكتب العليمة، بيروت . لبنان،ط1،1993م .

5. طرفة بن العبد: الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ، ط3، 2002م.

6. الفرزدق: الديوان، شرح وضبط وتقديم: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1987م.

7. ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير، القصيدة 06.

- **الكتب :**

1. أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشاته وتطوره، دار هومه، الجزائر، ط2، 2011م.

2. أحمد مطلوب وحسن البصير: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العمي، بغداد . العراق ، ط2، 1999م .

3. إدوارد خراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني، القاهرة . مصر، د.ط ،2003م.

4. أسماء خوالدية: الفكه في قصص الكرامات الصوفية، بين التفسير والتحميق، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

5. أمير إبراهيم القرشي: المناهج والمدخل الدرامي، عالم الكتب، الرياض . السعودية، ط1، 2001م.

6. الجاحظ: الحيوان تحقيق عبد السلام هارون، ج6، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده، القاهرة . مصر، ط2، 1967م .

7. جان بيررينجر: قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، مر: رفيق الصبان، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، د.ط، د.س.

8. جميل حمداوي: المسرح المغاربي بين النشأة والتطور، دار الريف، المملكة المغربية، ط1، 2019م.

9. جميل حمداوي:المختصر في تاريخ المسرح العربي، دار الريف، تطوان . المملكة المغربية، ط1، 2020م.

10. جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الآداب، تر: شاكر عبد الحميد، مر: محمد عناني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2000م.

11. حامد عبد الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . مصر، د.ط ، 1982م .

12. شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، عالم المعرفة المجلس الوطني، الثقافة والفنون والآداب ، الكويت، د.ط ، 2003م.

13. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة . مصر، ط24، د.ت .

14. صالح لباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة . الجزائر، ط2، 2007م.

15. عبد الحليم حفني: التصوير الساخر في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، د.ب، د.ط، د.ت.

16. عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت . لبنان، ط1، 1999م.

17. عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، الشركة العالمية للنشر لو نجمان، الجيزة . مصر،ط1، 1992.

18. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1990م.

19. عبد الناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، دار الكتاب الملكي، حرية الفكر وأمانة الرسالة، قسنطينة، الجزائر،د.ط ، د.س.

20. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، د.ب، ط2، 1999م .

21. قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل . العراق، ط1، 1427هـ-2007م.

22. كمال أحمد غنيم: المسرح الفلسطيني، دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، دار الحرم للتراث، القاهرة . مصر، د.ط ، 2003م.

23. م. محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، مكتبة الآداب بالجما ميزت، د.ب، د.ط، د.ت .

24. محمد أحمد قاسم : علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس . لبنان، ط 1، 2003م.

25. محمد المديوني: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في تونس، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009م.

26. محمد سيد كيلاني: في ربوع الأزكبية، دار العرب البستاني، مصر، ط1، 1958م.

27. نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان،ط2012،1م،1433هـ .

28. نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوقيعية، للطباعة والنشر بالأزهر، د.ب ، ط1،1978م.

29. نهاد صليحة: التيارات المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، دط، 1997م.

30. نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، مكتبة نرجس الجامعة الأردنية، عمان، الأردن،د.ط، 1412هـ/1991م.

- **المذكرات :**

1. سعودي سلاف: تشكلات السخرية السوداء في مسرحية واك واك ألحق للحسن قيناني، إشراف فتحي بوخالفة، مذكرة لنيل شهادة الماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف- المسيلة، الجزائر 2019/08/19.

2. شعيب بن أحمد بن محمد بن عبد الرحمن الغزالي:أساليب السخرية في البلاغة العربية دراسة تحليلية تطبيقية، اشراف: عبد العظيم ابراهيم، رسالة علمية في البلاغة والنقد لنيل درجة الماجستير، قسم البلاغة واللغة، فرع الأدب، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1414هـ .

3. نفين محمد شاكر عمرو: السخرية في العصر المملوكي الأول (684هـ-784هـ)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الدراسات العليا، برنامج اللغة العربية،جامعة الخليل، الخليل، فلسطين، 2009/2008 .

- **المجلات :**

1. جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج25، 2007م .

2. حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، ع46 ، مج12، جدة، 2002م .

3. غسان عتيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، م27، ع3، 2011م.

4. محمد خراف: المسرح المغربي، وإسهامات الطيب صدقي، مجلة الاقلام، دار الجاحظ بغداد . العراق، ع06، 1980.

5. مخلوف بوكروح: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقلام، دار الجاحظ ، بغداد . العراق، ع06، 1980م.

- **المقالات:**

1. شمس واقف زادة: الأدب الساخر، أنواعه وتطوره، مدى العصر الماضية، فصلية دراسات الآداب المعاصر، ع12، د.ت .

2. علي عندليب والسيد حيدر فرع شيرازي: صراع المفارقة بين السخرية والمناقصة، دراسة لغوية ودلالية بحوث في اللغة العربية، ع 20، 1440هـ/1398هـ .

3. ليلى بوعكاز: المسرح العربي تفكيك للذات وإنتاج للمعرفة قراءة في مسرحية الهربة لغازي الزغباني . ،جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل . الجزائر.

4. مأمون عبد الوهاب وتحريشي عبد الحفيظ: التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية من خلال تقنيات التهجين، الأسلبة، التنضيد والمحاكاة الساخرة، رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض، المجلة الأكاديمية للأبحاث والنشر العلمي، الإصدار الخامس عشر،2020/7/5.

- **المواقع الإلكترونية :**

1. عبد الحليم محمد حسين: السخرية في أدب الجاحظ، انظر الموقع الالكتروني: شبكة الألوكة www.alukah.net، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1988م.

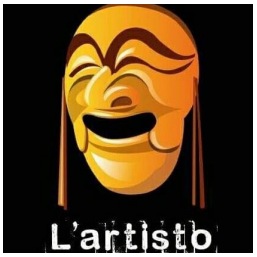
2. الفكاهة والسخرية في أدب ربيع السملالي: لطفة أسير، انظر: الموقع الالكتروني https://www.alakah.net/sharia/0/98320/ 2021/05/26 11:48.

3. https://al.ain.com//article/cinema interview: 9/6/2021, 18:25

4.كتاب السخرية السوداء في المسرح المغربي: انظر الموقع الالكتروني:

https// www.otitheatre.oe 24/06 /2021.18:55

الملاحـــق



La fuite الـهربـة

دراماتورجيا غازي زغباني
عن نص باللغة الفرنسيّة لحسن ميلي

المشهد الأوّل

الزمان : صباح يوم جديد
المكان : غرفة ذات سرير قديم كبير ..ستائر و إضاءة ميميّة

(هو يفاجئها بدخوله السريع للغرفة)

هي - يظهرلي غالط في الأدريسة
هو - (يقاطعها) .. أسكت
هي - شفت الوقت ؟ .. السبعة متاع الصباح توّة
هو - من وقتاش ولّى عندكم وقت متاع خدمة
هي - ملّي ولينا نخلّصوا في الـ impots
نحبك تعرف اللي يلزمنا وقت نرقدوا فيه ..
هو - أرقد .. شكون شدّك ؟
هي - إنت .. مانيش عارفة شنوة اللّي مخلّيني صابرة عليك ؟
تنجّم تفهمني آش جاي تعمل عالصباح ..
ريت ناس بعوجهم الوان و أشكال .. آما موش كي رهطك
هو - تنجّم تسكت ؟ .. (مستدركا) يعيّشك ..
هي - حتى كيف نعدّي نهار باهي لازم يجي شكون يفسّدو ..
هو - آه وليتوا تعديوا آيامات باهيين ؟
طحت بضربة صحيحة اليوم ؟
هي - مالا حط في بالك يا جربوع اللّي عديت نهار باهي برشة اليوم ..
موش خاطر طحت بضربة صحيحة .. آما خاطر رجّعولي الريزو
نحسّ في روحي شايخة عالإخر .. نهاري تعدّى chargé برشة .. جماعة التليكوم
نهار كامل داخلين خارجين عليّ .. يوشوفوا في الريزو و يجرّبوا في التليفون و يعاودوا ..
(باعجاب) .. آي ملاّ خدمة خدموهالي .. أربعة رجال بكميونتهم الكبيرة جاوني ليّ أنا ..
باش يرجعولي الريزو ..ما تصيرش ديما رجال يخدموني من غير شيء .
هو - ماضبيّ نعرف شكون ينجّم يطلبك .. إلاّ إذا ولّيت تخدم بالروندیفو ..
هي - (تتجاهله) .. ما كنتش نتصوّر تليفون مهم برشة كان كي فسد و طاح الريزو ..
كيف يقعد بكّوش جمعتين كاملين ما عندك حتى فكرة على الفرحة اللّي تحسّها كي يتصلّح ..
شيخة .. شيخة كبيرة ..هذاكا آش قعدلنا حتى أحنا ..
هو - وقت العجايب و العالم المقلوب .. (بتكبر) .. إنتوما عندكم مشكلة متاع تواصل (باستهزاء)
هي - (تتوجه إلى الهاتف و تحاول أن تطلب رقما)
هو - فاش تعمل ؟
هي - هاك تشوف .. نطلب

هو - في شكون تطلب ؟
هي - في البوليسيّة
هو - (يجذب خيط الهاتف بعنف)
تطلب فيهم لاش البوليسيّة
هي - ماهو أحنا كيف يجي فرخ كبّول يقلقنا .. يا نعيطولو الماكرو .. يا نطلبولو البوليسيّة .. و أنا يظهرلي البوليسيّة خير .. يتصرفو معاه بلّوشي ..الماكرو يرحل بالملمّة و اللّي فمّة .. (صمت) .. باهي توّة تنجم تتفضّل تقلب عليّ منظرك من هوني .. (تشير له بأن يغادر) .. تجبّد ..
هو - ما نجّمش
هي - جرّب تو تنجّم .. باش تقلب وجهك توّة توّة .. حط في بالك .. أحنا زادا إنجموا نتترفزوا زادا .. (تعيد نفس إشارة الإنصراف) .. تجبّد ..
(تأخذه من يده في اتجاه الباب و هو يحاول أن يقاوم بهدوء)
هو - تنجّم تسمعني شويّة .. شويّة برك ..
هي - قديمة راني .. مانيش نرضع في صبعي .. ماكش باش تعدّيها عليّ
هو - آمان .. شويّة برك تو نفهّمك كل شيئ
هي - تجبّد لبرّة الساعة و بعد فهمني
هو - كيفاش جات هاذي ؟؟
هي - أحنا زادا عندنا الـ logique متاعنا ..
(نحاول أن تدفعه خارجا) .. آما موش ديما يخطف ..
هو - (يفلت منها و يرفع يديه إلى الأعلى دافعا الباب بظهره فتتوقف عن دفعه)
كان تدزني لبرّة مشيت زيزي .. باش تكون انت قبل آخر واحد باش يشوفني حي ..
هي - كان تعرف قدّاش ما يهمنيش حتى طرف .. par contre ماضبيّ نعرف علاش موش أنا آخر وحدة باش نشوفك قبل لا تتقصف .. حط في بالك ما نجّمش نكون آخر وحدة ..
ما تنساش الإمام اللّي باش يتلهى بالـ voyage متاعك للدنيا الأخرى .. كان مزروب تو أنا نتلهالك بكل شي و فك عليك من الحكايات الفارغة .. تو نهبّط عليك البركة متاعي .. كان عندك ما توصّي ولا عندك حاجات مقلقينك تحب تقولهم vas-y ..تخاف من الموت ؟
هو - نخاف مالبوليسيّة
هي - إنت ؟
هو - مستغربة ؟
هي - عالإخر
هو - علاش ؟
هي - خاطر كيف شفت منظرك .. ما ظهرليش تنجم تخاف من أي حاجة .. خايف مالبوليسيّة ؟!
(تضحك) .. أنا يظهرلي العكس أصح .. آش يحبوا من عندك ؟ ..
إنشاء الله ما تكونش عامل مصيبة ..
هو - ما عملت شيء

هي ـ ما عملت شيء أيه .. خالطين عليك مالقلق .. يقصّروا في الوقت
هو - مكش مصدقتني
هي - (بتهكّم) .. لا مصدّقتك .. شنوّة تحب من عندي توّة ؟
هو - تعاوني
هي - كيفاش ؟ .. نخدّمك معايا مثلا ؟
هو - تخبّيني
هي ـ وين ؟ .. في شوني ؟
هو - (ينظر للغرفة) .. هوني
هي - هوني ؟! .. مهبول انت .. تحبّني نوزّر .. شديت ربطيّة على حكاية فارغة و أقل من هاذي برشة خدمت فالنوار من غير كوارط .. (صمت) .. في بالي حكاية ما تهمّكش ..
هو - بالعكس
هي - سكّر عليّ فمك .. فيبالك باش تعدّيها عليّ هكة ؟
(صمت) .. يلزمك تقوم بكري
هو - علاش ؟
هي - شنوّة اللّي علاش ؟
هو - علاش يلزمني نقوم بكري ؟
هي - و فهمك ثقيل زادا ..
هو - شنوة يلزمني نفهم ؟
هي - سيّب عليك .. (تجلس على السرير بوضع مثير نوعا ما)
باش ترصّيلك في قداش من عام ؟ .. طيّحت روح ؟
هو - لا
هي - سرقة ؟
هو - لا
هي - (تصيح فجأة) ..ما تبداش تتبهلل على ...
باش تقلّي علاش البوليسيّة في جرتك .. و ما تقلّيش ما عملت شيء ..
هو - لا
هي - شنوّة اللّي لا ؟؟
هو - لا ما عملت شيء
هي - أسمع أنا تنجّم تحكيلي .. مانيش حاكم ..و كان خايف لا نكعبرهالك تو نبيعك توّة كان تقعد ساكت تحب نعاونك ولاّ لا ؟
هو - حاجة ما ننساهلكش حياتي لكل
هي - على هالمعدّل ما نتصورهاش باش تطوّل .. متّبت تحب نعاونك ؟
هو - (يجيب برأسه موافقا)
هي - موش باش تندم ؟
هو - علاش باش نندم ؟

هي - يزيني من الأسئلة ؟...
هات نبداو الحكاية مالأوّل .. وين كنت قبل لا تجي هوني ؟
هو - في قهوّة .. القهوّة اللّي في راس النهج ..
هي - موش مشكلتي آنا قهوة .. وحدك ؟
هو - كنت مع جماعة .. صحابي
هي - تعاركتو ؟
هو - لا .. علاش باش نتعاركو ؟
هي - سؤال آخر و نعطيك مشطة على محاشمك .. كنت في القهوة مع صحابك .. و مبعد ؟
هو - و مبعد شنوة ؟
هي - آخر مرّة نذكرك اللّي أنا برك اللي نسئل
هو - و كيف ما نفهمش السؤال
هي - تجاوب quand même .. واضح ؟
هو - واضح على الإخر ..
هي - كنت في القهوة مع صحابك .. و مبعد ؟
هو - baga متاع حاكم وقفت
هي - شنيّة المشكلة ؟ بالكشي فمّة ضو..
هو - فمّة كلاب في الـ baga
هي - تخاف مالكلاب ؟
هو - لا آما كلاب في baga ما نتصورهمش جايبينهم باش يصلحوا ماص متاع ضو ؟
هي - نحكي على الضوء الأحمر
هو - ايه الضوء أحمر
هي - ساعات يبدى أخضر ..ولاّ orangé .. موش موضوعنا .. و مبعد ؟
هو - تحب تعاوني ولا تحب تمهمشني ؟
هي - ما عندي علاش نمهمشك .. آما يظهرلي فهمت اللي البوليسيّة متاعك وقفوا قدام القهوة اللي انت فيها وقت اللي شعل الضوء الأحمر
هو - بالضبط
هي - أيه شنيّة المشكلة في الحكاية ؟
هو - المشكلة الكل غادي
هي - كيفاش المشكلة الكل غادي ؟
هو - البوليسيّة ما ياقفوش في الضوء .. ماضابيك ما تعملش كيفهم
هي - أموركم مع الضوء .. ما عنديش كرهبة .. نرجعوا لحكايتك مع البوليسيّة .. مالا قتلي تعدّاو في الـrouge ؟
هو - أنا قلت تعدّاو في الـrouge ؟
هي - أيه قتلي ما ياقفوش في الضوء .. و مبعد ؟
هو - (يغزرلها مصدوم و ساكت)

هي - بلعت لسانك ؟
هو - ما عادش باش نتكلّم
هي - تخاف نبلّغ عليك ؟
هو - تبلّغ عليّ ؟ .. تي ما تعرفش شنوّة عملت .. شنوّة باش تقوللهم ؟
هي - حكاية الضوء الأحمر مثلا
هو - مافمّاش ضوء من أصلو .. لا أحمر و لا أزرق ..
هي - علاش وقفوا مالا ؟
هو - عندهم مدّة يتبعوا فينا
هي - و مازلت تقول ما عملت شيء ..
هو - ما عملت شيء
هي -علاش هربت مالا ؟ .. عندك ڤنبلة ؟
هو - عندي لحية
هي - برشة عندهم لحي
هو - موش كيما لحيتي
هي - تقول سبركة غاطسة في الغرم.. وجهك ياسر مدخّن .. نحّيها تو يضوى .. علاش ما تحجّمهاش توّة و ترتاح و تمشي رايض على روحك ..
هو - يشدّوني حتى كان نحجّمها
هي - على الأقل تقابل القاضي وجهك ضاوي
هو - (يبتسم غير راض)
هي - و مادام باش يوقّفوك باللحية ولا بلاش لازم فمّة علاش ..
هو - أيه ما فمّاش كان اللحيّة
هي - حتى أنا قلت ..
هو - أفكاري و مواقفي ..
هي - (تقاطعه) .. أفكارك و مواقفك ؟!!
هو - أيه .. أفكاري و مواقفي .. علاش باهتة ؟!
هو - ما تتنبزش من كلامي .. آما اللي يشوف الفاطشة متاعك هكّة .. مدخّن و أزرق .. ما ينجّمش يصدّق اللّي عندك مواقف و أفكار ..(بسخرية) ما نجّموش نفكّرو و أحنا شايحين .. أغزر لروحك قدّاش شايح ومدخّن .. لحيتك مصّتك بكلك .. اللي تاكلو تشفطو اللحية ..
هو - و إيماني .. شتنجم تقول عليه
هي - إيمانك بينك بين روحك .. نلوج برك كيفاش نعاونك و تخرج من هوني .. حط في بالك ما نجّمش نزيد نخليك أكثر من هكّة ..
هو - خليني هوني .. أقسمت بالله لا ترا منّي شي خايب
هي - يا حاج نخدم هوني راهو .. موش نمرقد آكاهو ..(بنوع من الأسف و المرارة و السخرية و هي تتجوّل في الغرفة) .. نخدم هوني .. هذا ماتريالي (السرير) .. دهك لين عيا .. ماعادش انجّم نرقد فوقو .. و زيد موش pratique باش نرقد وين نخدم .. ما تحسّش روحك مريقل ..

(le lavabo) .. لهنا حجّاجي يطهّروا رواحهم منّي .. بعد ما تمرّغوا في الحرام ..
(petite coiffeuse) .. هوني نتزيّن .. للخدمة موش لروحي .. سلعة مضرّحة ..
ما كانش نتهرّى مصروف .. (تأخذ قلم شفاه أحمر) .. هذا signé و غالي برشة ..
هي - ندلّل روحي ساعات .. presque ما يبوسونيش على شفايفي .. ما نخافش عليه كيف نحطّو ..
هو - و مبعد ؟
هي - فدّدتك بحكايات مكياجي .. موش مشكل هاك باش ترتاح منّي ..(تشير له بأن يغادر) تجبّد..
(صمت .. لا يتحرّك .. فتقترب منه و تأخذه من يده لكنه لا يتحرّك)
باش تخرج ولاّ نقول فيها ووه تلعلع ؟ ..
هو - عيّشك .. نعمل اللّي تحب عليه .. كان لزم نغسلك الماعون ..
هي - ما تنجّمش
هو - والله نغسل
هي - ما نحكيش على غسيل الماعون .. نعرف الـ chiffre d'affaires متاعي .. على القليلة سبعة ولاّ ثمنية كليونات كيف يبدى نهار مقيّن .. انت باش تخلّصني فيهم ؟
بالطبيعة واحد شايح و أزرق مدخّن كيفك ما يخمّش في الحكاية .. (بسخرية) عندو مواقف و أفكار و سخط على راسو ..

(طرق على الباب)

هو - ça y est .. عرفتهم .. خلطوا عليّ .. البوليسيّة ..

(تأخذه من يده بسرعة و تخبئه تحت السرير و تذهب لفتح الباب)

المشهد الثاني

(حريف ذو هيئة غريبة .. قميص مهدّع وأقفال مفتوحة .. و تظهر على صدره سلسلة ذهبيّة غليظة يدخل الغرفة و يبدو من هيئته و تصرّفاته تعوّده على المكان)

هي - هاهي تحلّت .. الكوبة متكونسية ..
الحريف - هاك حيّة تتكلم .. حاسّك انت المتكونسية .. آش كنت اتزمّر الوقت هذا الكل ..
(يتوجّه للسرير .. يجلس و يشرع في نزع حذائه .. في حين تبقى هي واقفة في مكانها)
شبيك تمسمرت غادي كي البهلولة ..
هي - لا شي ..
الحريف - لا شي ؟! ..هيّ باهي .. (يشير إليها لتأتي ..) .. إيجا ..
(يشير إليها ثانية لتأتي ..) ..تي إيجا ..
هي - موش توّة .. ستتّى ..
الحريف - (بخوف مفاجئ) .. لا .. لا لا .. ما تقليش عندك سخط الراقلوات عالصباح ..
و يلزم يطيحو نهار الكونجي متاعي ؟؟! .. السخط متاع وذني .. علاش ما حليتش فمك ملّي دخلت .. إلاّ ما نحّي صباطي ؟ .. (ينهض) ..
هي - ما عنديش سخط الراقلوات .. (يجلس) .. ريّض روحك .. (تجلس بجانبه)
الحريف - تخلّي فيّ نستتّى على عصابي علاش مالا ؟!
انجّم نعرف ؟
هي - شي .. نحس في روحي مانيش ça va وبرّه ..
الحريف - مكش ça va ؟!
هي - أيه تاعبة ..
الحريف - خدمت ياسر البارح ؟ .. تعمل في سوايع زايدة ؟ رد بالك مالفيسك .. و سايس لا تطيح انبا ..
هي - ما عندي ما عملت البارح ..
الحريف - تي أومورك تعمل ولا ما تعملش .. كل حد حر في زنبيلو ..
المهم سرفيسي مريقل .. (تبدأ بفتح أزرار قميصه) .. لاباس .. أشبيك اليوم ؟؟
هي - (بكثير من النعومة) .. انحّيلك في السورية
الحريف - متّتة لاباس ؟
هي - لاباس .. علاش ؟
الحريف - نحيّتلي سوريتي سابق ؟
هي - مانعرش .. ما يظهرليش ..
الحريف - آش قام عليك اليوم مالا ؟
هي - قاعدة نقوّي في الـ services متاعي ..
الحريف - أيه موش كاينو السرفيس أقوى مالالزم ؟
(تقترب منه و تحاول أن تقبّله من فمه .. فيدفعها بعنف)

الحريف - لا ماكش نرمال اليوم .. هبلت ؟ .. تحب تبوسني ؟ ..
هي - (بخيبة) ما تحبّش ؟ .. ما تحبّش نبوسك ؟ !!
الحريف - (متفاجئ) تبوسني ؟!!.. لاش تبوس فيّ ؟
هي - (غير مصدقة و متفاجئة بردة فعله)
الحريف - أيوه بديت نفهم توّة .. حاجة مالإثنين .. يا ماشي في بالك بوجادي و بوهالي .. يا تحب تسحرني .. (يثور هائجا) .. و ماضبيك تفهّمني و توّة لا الجداق متاعك نكسّرهولك تفهم فيّ .. جداقك نكسّرهولك ..
هي - تكسّرلي جداقي خاطر حبيت نبوسك ؟!
الحريف - أيه جداقك نكسّرهولك .. تعاود فيها .. تحب تبوسني ؟ .. لاش تبوس في ؟ .. أسمع مانيش جاي عالصباح باش نسمع تخرنينك .. نقضي أموري و نروّح .. مانيش باش نحل معاك مزدوج .. ضيّعتلي وقتي ..
هي - سامحني .. (تقترب منه و تمسك بيده لتأخذه للسرير) .. هيّ .. إيجا ..
الحريف - طيّرتلي أم الكيف .. ما عادش عيني .. تفكّرني بمرتي وليت ..
هي - مرتك ؟
الحريف - سكّر فمك .. ما تتكلّمش عليها
هي - إنت اللّي تتكلم عليها ..
الحريف - أنا هذاكا .. فهمت .. أنا .. نتكلّم كيما نحب .. فالإخر مرتي .. تعرف شمعناها مرتي .. و نحبّها حط في بالك .. نحبّها عالإخر هاذيكا .. خاطيها مرتي .. منظّمة .. مرتي .. تعرف شمعناها مرتي .. لاهية بكل شي .. الصغار..الدار .. أنا ..القضية حاجة برك ..
هي - (تقاطعه) .. ماهيش في الفرش ..
الحريف - (يضربها صائحا) .. ماهيش باهية .. ماهيش باهية بالكل ..
هي - أيه هذاكا آش قلت أنا ولاّ لا ؟
الحريف - أيه هذاكا آش قلت
هي - مالا علاش تضرب فيّ ؟
الحريف - (غاضبا) .. خاطر تدخّل روحك في حاجات ما تخصّكش ..
هي - ملايكة ما مسّها حد .. ما هيش باش تبقى ديما مغمّضة ..
الحريف - (يصيح) .. باش تسكّر فمك ولاّ لا ؟؟
هي - علاش جايني مالا ؟ .. مكش جاي باش تحل معايا مزدوج ..
الحريف - فيبالي نخلّص فيك باش نقضي أموري و نعمل جو كيما قتلك .. موش باش تقرّيني و تعطيني دروس .. الدنيا ولات بالمقلوب .. وقتكم توّة .. شسمو هذاكا اللي حاسب روحو أذكى من الناس .. قلبها سافيها على عاليها .. على طرطوشة لساني .. عزا فيه .. هذاكا متاع المرا ..
هي - الحداد ..
الحريف - الحداد .. صحيت .. هذاكا ..

الحريف - يسخاب روحو جاب الصيد من وذنو و عمل عملة باهية .. كان يعرف شكون دبّرها في جرتو..

هي - و شكون دبّرها في جرتو ؟

الحريف - لكلكم دبّرتوها في جرتو .. إنت مثلا ..

هي - بالكشي موش مرا أنا ؟؟ .. هذا آش حبيت تقول ؟

الحريف - (غير واثق) .. ما نعرفش ..

هي - لا قولها .. قول اللّي أنا موش مرا مرا .. مرا موش كاملة

الحريف - ما قلتش ماكش مرا مرا .. آما نقصد مرا من نوع آخر ..

هي - أنا نقول اللّي انت presque راجل راجل

الحريف - و علاش presque ؟

هي - خاطر .. (صمت) .. ناقصك الرسّمي ..

الحريف - و شنوّة هالرّسمي اللي ناقصني ؟؟

هي - ناقصينك كرارز .. كرارز بالرّسمي .. خاطر ما يهمّنيش باش نكون مرا مرا كيما فيبالك .. خاطر مانيش نلوّج باش نعرّس .. أنا عالأقل نشيّخك .. الشيخة اللّي ساقيك تحفى على خاطرها باش تجي تحطلي خلاص نهارك .. الشيخة اللي تنجّم في جرّتها تطلقك مرتك كان تعرفك تجيني (بغضب شديد تتمدّد على السرير)

هيّ إيجا أقضي قضيتك .. حاضرة أنا ..

الحريف - (يهمّ بالخروج) .. ما عادش جايك .. بالك فمّة كان انت ..

هي - ما نسيت شي ؟؟ .. أمورك كان ما عملت شي .. تعرف كبفاش تصير الأمور ..

(يرجع يضع ورقة نقديّة .. ينظر إليها نظرة أخيرة و يغادر ..)

المشهد الثالث

(هي تتأكّد من إغلاق الباب و تعود إلى السرير متمتمة ..)

هي - السخط .. الهم اللّي خرج و الهم اللّي مزال ..
هو - (من تحت السرير) .. انجّم نخرج توّة ؟
هي - ما تنجّمش
هو - ماكش وحدك ؟
هي - لا وحدي
هو - علاش ما نجّمش نخرج مالا ؟
هي - خاطرني قاعدة نخمّم
هو - أقسمت بالله لا نقلقك ولا ندور بيك .. ما نحكيش معاك بالكل .. انجّم نخرج ؟
هي - عريانة
هو - آه .. سامحني .. ما فيباليش
هي - ما تحسّش في الدنيا سخونة ؟
هو - باش نتخنق بالسخانة
هي - هذاكا علاش نحّيت حوايجي أنا ..(بتهكّم) تنجّم تنحّي انت زادا .. خوذ راحتك
هو - انحّي ؟؟ .. لا لا هاني بحوايجي
هي - مثبّت اللّي انت لاباس
هو - لاباس الحمد لله
هي - الحمد الله .. آما باش تقعد هكّة نهار كامل ؟
هو - علاش نهار كامل ؟
هي - خاطر مازلت مانيش باش نلبس توّة .. (تتناول تفّاحة و تأكل ..)
تحب تفّاحة ؟
هو - لا يعيّشك مدام ..
هي - مدام ؟؟؟ (تضحك بقوّة) .. مدام .. هاهو ولّى متربي السيّد ..
ما بدّلتش رايك ؟ .. ما تحبّش تفاح ؟..
هو - لا يعيّشك .. بارك الله فيك
هي - باهي .. monsieur ما يحبش تفاح .. موش لازم .. آما انت سلّكتها ..
هو - فاش سلّكتها ؟
هي - قبيلة
هو - آه أيه قبيلة .. كي ضرب الباب .. تفجعت نسخاب الحاكم هد عليّ ..
هي - وأنا ما نسخابكش بهيم ياسر هكّة
هو - علاش ؟
هي - كيف قتلك سلّكتها ما نحكيش عالحاكم ..

هو - على شكون تحكي مالا ؟
هي - نحكي على الرهط اللّي كان هوني ..
هو - أيه ؟
هي - أيه ؟ .. تعرف علاش جاء لهنا
هو - (متردد) .. يظهرلي نعرف
هي - يظهرلك ؟؟ .. لا هاذي قالتلهم أسكتو .. توّة انت حشّام لها الدرجة ولاّ عامل روحك ؟ رد بالك تلعب معايا اللعب هذاكة .. ما ولدتوش أمّو اللي يعديها عليها
هو - مانيش نعدي فيها عليك
هي - مالا هاني باش نقلك آش جاء يعمل .. جاء باش نشيّخو .. هز شوية الملحفة باش يدخلك الهواء و تسمعني بالباهي ..
هو - أيه ؟
هي - أيه ؟؟ .. و تقول أيه ؟
هو - أيه ما عمل شي في الإخر ..
هي - ما عمل شي خاطرو ما حبّش يعمل .. طارلو الكيف .. آما تصوّرو كان حب يعمل
هو - أيه ؟
هي - عصا .. فدتني بالأيه متاعك .. حبيت نقلك الي كان حب يعمل راهو كل شي تعمل فوق قبك .. تتخيّل فيها ؟ .. هو ينهج كي الحلّوف الهايج .. و السرير يقزقز تقول باش يتقطع .. ما عندك حتى فكرة على الراغلة اللي منعتك منها .. en tout cas أنا بكوني professionnelle ما نقبلش باش يعملوا بحذايا .. خاصّة كي يبدى الشي قريب برشة كيما كنت انت قبيلة .. و حط في بالك عملت كل شي باش هججتو و ما عمل شي ولّى راهي لحيتك .. راس السبركة الغاطسة في الغرم راهي بياضت و ضفرت الشيب .. (تضحك) .. تولي سبركة غاطسة في الجير .. allo .. وينك ؟ .. مازلت هوني ؟
هو - أيه .. أيه .. هوني ..
هي - ما فغّمتش بالسخانة غادي ؟
هو - فغّمت و القاعة يابسة ..
هي - أيه فيبالي موش وتيل quatre etoiles غادي .. تنجّم تخرج كان تحب ..
هو - لبست حوايجك ؟
هي - لا .. علاش ؟
هو - شي .. هكاكة نسئل
هي - تحب مخدّة ؟
هو - أيه ماضابيا ..(ترمي له المخدّة فيخرج يده لامساكها) .. يعيّشك ..
هي - مثبّت ما تحبّش تفاح ؟..
هو - لا .. يعيّشك ..
هي - باهي .. راجل ما تكنصوميش انت .. حتى كان يدكوك في قلبو ما تتشكاش من قلة الماكلة .. تصدّق عندك مديدة هوني و لا نعرفك شكونك ولا شتعمل ..(صمت) .. أيه ؟

هو - أيه شنوّة ؟
هي - أيه أنطق .. آش سماك ربي .. نتصوّر بها اللحية راس السبركة ما ينجم كان يكون اسمك عند الحاكم مسطّرين تحتو بالأحمر ..(صمت) .. بلعت لسانك ؟
أنطق يا شسمك .. آش اسمك ؟
هو - ما يهمش
هي - لا يهم .. على القليلة نعرف سخط اسمك يا هم .. مانيش بوليس أنا .. أسهل كي نعرف اسمك ما دامك مازلت مطوّل القعدة .. (صمت) .. مكش متيّقني بعد اللي عملتو معاك الكل .. موش لازم .. انجم نعرف آش تعمل على القليلة ؟
هو - متخرّج نستنّى
هي - (تضحك بصوت عالي) .. ستنّى مالا .. والله عرفتك ..
هو - و كيفاش عرفت ؟ .. تشوف ؟
هي - زروقيتك و كاركاستك ماهيش متاع خدّام و لا متاع واحد sportif
هو - ممكن موش ظاهر آما نعمل sport
هي - أسمع يا سيدك و شنوّة هالـ sport اللي تعمل فيه ؟ .. رقبي و لا زمقتال ؟
هو - نعمل kung-fu
هي - شنوّة ؟
هو - kung-fu
هو - و علاش ؟
هو - شنوة اللي علاش ؟
هي - علاش اسمو كينق فو ؟
هو - اسمو هكاكة كيفاش علاش ؟
هي - fou معناها حاجة متاع مهبّلة ؟
هو - kung-fu .. kung-fu
هي - باهي فهمتك
هو - لا ما فهمتنيش يتكتب f..u .. fu .. kung-fu
هي - باهي و شنوّة هالـ kung-fu موش fou
هو - art martial
هي - يا عيني هاهو فن .. موش قتلي sport قبيلة ؟
هو - فن من نوع آخر .. art martial
هي - و آش معناها هالـ art martial ؟
هو - sport متاع combat معناها .. فهمت ؟
هي - فهمت مانيش بهيمة .. معناها تكسير جداق واحد .. آما بفن ..
هو - لا ما فهمتنيش جملة .. بالعكس يعلمك تمتريزي روحك
هي - عيني شفتها ؟ .. ما تنجّمش خاطرك تحت الفرش ..
فن ولا موش فن يا شسمك عرك معناها عرك عندي أنا

هو - لا مكش حابة تفهمني ..
هي - انت اللي موش حابب تفهمني يا شسمك .. عرك نشوف فيه كل يوم في هالحفرة الناتنة .. ما تحكيليش معناها .. عندك ساعة مطيّش تحت هالفرش اليابس زعمة زعمة متربي و متغزرش لمرا عريانة .. ما تحبش تغزر خاطر ما تعرفش روحك شنوة باش تعمل كي تشوفني عريانة .. خايف لا تغلبك روحك و ما تشدّش شهوتك .. تتغلب مع نفسك و ما تمّنهاش .. تخونك روحك و ما تعرفهاش .. قول الي انت خايف ما تمتريزيش روحك .. pourtant متراني ..
هو - تنجّم تمدلي كاس ماء ؟
هي - (تتجه إلى الثلاجة و تخرج قارورة خمر لكنها مملوءة بالماء و تضعها أمامه) تاخو يا شسمك .. خليها بحذاك تستحقلها ..
هو - (يمد يده ويأخذ القارورة) .. شنوة هذا .. أستغفر الله العظيم ..
هي - ماء هذاكا من غير لا تستغفر عيش بنتي .. مازلت ماتحبّش تفاحة ؟
هو - لا يعيّشك
هي - أنا الكلبة مكبّشة باش تاكل تفاحة .. مالا قتلي متخرج ؟ ..
هو - أيه تخرّجت و نستنّى
هي - أيه هاك مازلت تستنّى ممدود تحت الفرش .. تو نشوفو مبعد .. (صمت) .. و منين خرجت ؟
هو - informatique
هي - يعطيك الصحّة يا شسمك ديما تختار حاجات صعاب كي الـ sport كيف القراية .. و باهي توّة كان ما كرفتوكش و سلّكتها شنوّة تنجّم تخدم ؟ طبيب ولاّ محامي ؟
هو - لا هذا لا هذا
هي - شنوّة مالا ؟ .. بطّال
هو - informaticien
هي - سماالله عليك .. و شنيّة هاذي ؟ .. علم شواطن ولا ملايكة ؟
هو - علم متاع puces
هي - علم شنوّة ؟
هو - puces علاش ؟
هي - نسخابك قتلي putes
هو - puces .. puces أستغفر الله ..
هي - فهمتك يا شسمك من غير لا تتترفز و تقوم تستغفر على كل كلمة .. الـ puces ما نعرفوهم كان هوما ..ديما الطبيب يكنترلينا و يقول attention مالـ puces البنات .. أيه و انت قريت عليهم كيفاش يعملوا و يرقدوا و ياكلوا هالـ puces ؟
هو - لا .. لا ..
هي - حتى أنا قلت .. انت ظاهر فيك ما تحب كان الحاجات اللي موش نرمال .. هذاكا علاش شايح و أزرق .. لقيتها .. ما دام ما تحبش تقلي على اسمك باش نسميك الأزرق .. و شنوّة تقراو على القمل .. بالكشي كيفاش يلبسوا ؟ ولاّ بشكون يمّنوا ؟
هو - لا هذوما puces informatiques ..حاجة أخرى .. شادّة صحيح باش تعرف شنوما ؟

هي - آه فهمتك .. تحب تقول اللي أنا بهيمة و ما نجّمش نفهم
هو - أستغفرالله .. حاشاك .. آما الحكاية يلزمها برشة وقت باش نفهّمهالك ..آكاهو
هي - باهي .. مادام خايف لا ما نفهمش آش قاعد اتزمّر مع القمل .. شوفنا حاجة أخرى نفعلوها
هو - حاجة أخرى نفعلوها ؟
هي - ما يجيش ؟ .. يلزم نقصّروا لين تخرج سيادتك من هوني سي الأزرق .. بدات تطيرلي منّك و يظهرلي باش نجيبك على برّة كان باش تقعد تحت سخط الفرش .. (بغضب) .. باش تخرج من غادي ولاّ لا يا مقمّل ..
هو - اسمعني هاهو باش نفهّمك شنوّة الـ informatique
هي - ما عندي ما نندب بأمّو الـ informatique متاعك
هو - أسمع .. voila .. الـ puces اللي نحكيلك عليهم ماهمش خليقة .. composants electroniques .. متاع ordinateur .. قطايع electroniques في وسطو معناها .. تعرف آش معناها ordinateur ماهو ؟
هي - لا بالكشي بهيمة عندك ..
هو - باهي هو عبارة على memoire artificielle .. ذاكرة معناها صانعينها باش نصطوكيو فيها معلومات و نخرّجوهم وقت نستحقوهم ..
هي - كان باش تكمّل هكّة ماعادش باش نسمعك راهو ..
هو - باهي كان جماعة الفيسك مثلا يعملولك redressement ماهمش باش يكسّروا روسهم في طرناطة أوراق باش يشوفك قدّاش صوّرت في عشرة سنين ... يبدى عندك fichier عندهم ينزلوا على ثلاثة .. أربعة بوطونات يخرجلهم الشي الكل ..
هي - و انت زادا يلزم يكون عندك fichier ..
هو - أنا ما ثمّاش علاش يعملولي fichier مدامني ما نخدمش ..
هي - البوليسيّة أكيد عامليلك أكثر من fichier
هو - (متجاهلا ملاحظتها) أحنا نخدموا على سيستامات متاع gestion .. آما فمّة حاجة مهمّة .. كل سيستام عندو لوغة خاصة بيه ..
هي - لوغة ؟!
هو - أيه كي تكون قدّام ordinateur يلزم تكون تحكي نفس اللوغة معاه ماكانش ما تنجّمش تكومينيكي معاه ..
هي - معناها إنت كي تكون قدّام الـ ordinateur متاعك تحكي معاه نفس اللوغة ؟
هو - بالطبيعة
هي - و علاش ما تحكيش مع البشر اللي عندهم لوغة بالرسمي ؟
هو - ما فهمتكش
هي - أيه صعيبة .. أنا نفهم ..
هو - أش تفهم
هي - تحكي في لوغة ما تفهمها كان انت
هو - ما فهمتش فاش قاعدة تحكي

هي - ما قلتش recherché على مواقفك ؟
هو - أيه آش مدخّل هذا في هذا ؟
هي - مادامك قاعد تحت السرير ما ينجّم يكون عندك شي
هو - فاش تحكي ؟
هي - حكي على مواقفك
هو - شبيهم مواقفي ؟
هي - انت اللي باش تحكيلي عليهم عاد
هو - (صمت)
هي - نحلف عليهم راهم زرق كيف وجهك سي الأزرق .. مهرّيين .. بالحين .. مسّخين .. فاتهم الفوت غلبهم الوقت .. اسمع كلامي ما خيرش مالـ fond de teint ..
هو - كيفاش تحكم على أفكاري و أنا ما حكيتلك شي
هي - من غي لا تحكيلي .. ممكن تراني بهيمة آما نجّم نفهم برشة حاجات .. كاني مانيش غالطة أفكارك و مواقفك الكل ملخّصين في حاجتين .. لحيّة ماهيش مواتيتك حتّى طرف و مغطّيتلك شوية الوجه اللي عندك .. و ممدود كي الحنش تحت السرير خاطر ما تنجّمش تتحمّل باش تشوف مرا عريانة (صمت) .. حتى كين جيت عريانة يا مقمّل ..
هو - ماكش عريانة ؟
هي - لا
هو - لبست ؟
هي - ما لبستش
هو - مالا .. مازلت عريانة ؟
هي - ماني قتلك مانيش عريانة ..
هو - أستغفر الله .. كيفاش ماكش عريانة و ما لبستش ؟!
هي - شفت كيفاش ؟ .. هاذي حاجات ما يقرّيوهاش في الـ fac ..
هو - أستغفر الله ..قلّي .. ما عادش انجّم ..
هي - فيبالي
هو - كيفاش ؟
هي - ساهلة يا شسمك .. السويت اللي ركشت فيه باش يخليك تفغّم بالسخانة و تشفط دبوزة الوسكي أستغفر الله .. دبّوزة الماء الكل .. أيه آش تحب يصير مبعد ؟ .. ماك باش تتحصر لين تترشق ..
هو - عالإخر .. ماعادش انجّم ..
هي - التوالات ماك تعرفها
هو - لبست ؟
هي - فدتني بلبست لبست .. ما لبستش و مانيش باش نلبس يا الأزرق ..
هو - بجاه ربي .. ماعادش انجّم نتحمّل .. لبست ؟
هي - ما يفدّش .. شادد صحيح بولحية .. هي ما تكسّرليش راسي أكثر من هكّة .. التوالات ماك تعرفها .. أومورك .. انتهى .. أنا باش نعلّق ..

هو - تعلّق ؟! .. ياخي تتكلم في التليفون ؟
هي - أيه .. باش نعلّق .. تعبت يا شسمك .. لهوني و يزّي عاد .. عندي قريب ساعتين نحكي معاك من غير لا نشوفك .. التوالات على برّة ما عندي ما نعملك .. موش باش نغزرلك ..

(يخرج من تحت السرير و يتجه مباشرة إلى المرحاض دون أن ينظر اليها أو أن يرفع رأسه .. في الأثناء تبقى هي بمايو)

المشهد الرابع

(هو يستدير بعد الانتهاء من ترتيب لباسه فيتفاجئ بها بلباس فاضح ..)

هو - أستغفر الله العظيم من كل ذنب وإثم عظيم .. ياخي هبلت .. فاش تعمل ؟
هي - ما نيش مصدقة .. فاش تشوف ؟
هو - ماكش في البحر على حد علمي
هي - مانيش في البحر .. آما في داري نلبس كيما نحب ..و زيد سخونة برشة .. ما عجبتكش ؟ عندي مايو .. تحب نفيسهولك ..
هو - أستغفر الله العظيم .. ما تقيسلي شي ..
هي - آما موش سينيي .. عمري لا عمت بيه في البحر ..
هو - أيه تعوم بجبّة نتصورك ..
هي - تي هاك تعرف تتذومر يا متخرّج .. هذوكم نساكم و بناتكم يعومو بجبب و برانس .. أنا ممكن نظهر بهلولة آما عمري لا نعوم بروبة ..
هو - باش تعوم مالا ؟
هي - نعوم من غير حتى شيء
هو - أستغفر الله العظيم .. تعوم عارية ؟؟؟
هي - (تضحك) نعوم عارية أيه .. علاش لا .. القرآن يقول ربي جميل يحب الجمال .. en tout cas بدني يشرّه باش يشوفوه و يغزرلو و يحبّوه .. موش كيف لحيتك .. و عمري لا عمت عريانة .. ما نعومش بالكل .. مانمشيش للبحر .. ما عندناش كونجي خالص .. نهارت اللي ما نخدموش ما ناكلوش .. (صمت) .. لزّيتني باش نخبيك .. آما ما نجّمش نوكّلك .. في جرّتك نهار كامل ما خدمتش .. توّة كان تطوّل القعدة و نكمّل نخبيك على أفكارك النيّرة .. شباش ناكلو زعمة ؟ .. عندك أفكار كي وجهك تدرع خلايق البشر .. توة يلزم تلقالنا أفكار توكّلنا .. نحلف عليك راك قريرو ما عندكش فلوس ..
هو - عندي .. آما موش برشة ..
هي - قدّاش ؟
هو - ثمانين دينار الـ part متاعي في الكراء
هي - (تمشيلو) .. هاتهم
هو - الكل
هي - الكل أيه .. علاش برشة ؟ .. (تأخذ النقود .. تعدّهم ثم تأخذ مبلغا تضعه في ملابسها ..) باش نبعث شكون يقضيلنا .. ما تتحرّكش من هوني .. راجعة .. (تخرج) ..
هو - (وحيدا) .. ما نتحرّكش من هوني .. وين عندي نتحرّك ؟ ..
(هي تدخل و تجلس على حافة السرير)
هو - ما عندكش كرسي ؟

هي - صدقني خمّمت .. كلامك صحيح ناقص كراسي .. ناقص برشة حاجات .. خممت نشري شوية كراسي و طاولة صغيرة نحط عليها شوية مجلاّت و كعبات حلوى .. و نعمل salle d'attente .. (صمت) .. ياخي وين عايش ؟ .. بالكشي تسخايب روحك عند الـ dentiste ..

هو - سامحني .. تعبت من بكري واقف .. حبيت نقعد شوية ..

هي - آش عندي نندب بيهم الكراسي .. الرجال ما يجيوش هوني باش يقعدوا .. كان تعبت تنجم تجي تقعد هوني عالفرش ..

هو - و باش تقعد برشة هكّة ؟

هي - آش معناها هكّة ؟

هو - موش باش تلبس معناها ؟

هي - تفدّد راك يا لزرق .. مانيش باش نلبس و كان ما عجبتكش هكة انجّم انحّي ..

هو - (بفزع) .. لا لا ما تنحّي شيء .. آش تنحّي ؟؟ ..

هي - انت الخاسر .. آما باش تندم ..

هو - علاش باش نندم ؟

هي - حط في بالك كان يحكموا عليك مؤبد ما عادش تجيك الفرصة حياتك الكل باش تشوف ..

هو - شنوّة نشوف ؟

هي - تشوف اللي خايف منّو .. (صمت) .. خايف آه ؟

هو - موش خايف آما جيعان

هي - (تمدلو التفاحة) .. تنجّم تشد قلبك بهاذي لين يجي اللي بعثتو يقضي ..
(يتقدّم يأخذ التفاحة و يعود إلى مكانه)
ما فدّيتش مالوقفة غادي ؟ ..

هو - لاباس

هي - موش قتلي تعبت مالوقفة ؟

هو - (ما يجاوبش)

هي - إيجا أقعد عالفرش .. (لا يتحرّك) .. هيّ .. إيجا .. (لا يتحرّك .. تنهض تتجه إليه و تأخذه من يده إلى السرير فيجلس على حافة السرير متضايقا) .. سرّح روحك شبيك متكونسي ؟ تحب مخدّة ؟ .. وين مشات المخدّة الأخرى ؟ .. آه خليتها تحت الفرش ..
(تنزل رأسها بشكل مغري تحت السرير .. و يستغل هو الفرصة لأوّل مرّة لينظر لمؤخرتها)
آه عجبتك الفرجة ؟

هو - آنا فرجة ؟

هي - موش مشكل .. أنسا

هو - وقت الأخبار توّة .. ما عندكش تلفزة ؟ ..

هي - (باستهزاء) .. سامحني يا شسمك ..ما فيباليش بيك جاي ولاّ راني ركّبتلك تلفزة و بافلوات و كريتلك أفلام .. ياخي وين تسخاب روحك ؟ .. المرّة الجاية كيف يشدّو جرتك تخبّى في برديل quatre étoiles ..

هي - أنا باش نعرف الأخبار نحل الفريجيدار .. (تضحك) .. مستغرب آه .. فريجيداري عمرو لا كذب عليّ .. نحل الباب يعطيني نشرة أخبار الماكلة من غير زيادات .. آش فمّة و آش ما فمّاش .. موش كي التلفزة أخبارها لكل مفبركة .. هذاكة علاش ما عنديش تلفزة ..

هو - ما قصدت شيء .. حبيت نعرف كان عندك تلفزة باش نشوف الأخبار .. و نعديو الوقت ..

هي - آه .. قلقت ؟

هو - (منافقا) .. لا موش قالق .. آما ..

هي - آما أيه .. قالق .. نرمال .. قريب يتعدّى نهار تو و أحنا مسّمرين هوني من غير لا نعملو شيء .. و الحقيقة نهار كامل معاك .. ياسر كبّي و قينيا .. انت فمّة حاجتين برك يهمّوك .. لبست حوايجي ولاّ عريانة .. و فمّاشي تلفزة باش تشوف الأخبار .. شوف هاك الأخبار الباهية .. معديّة نهار كامل مع متخرّج فرماتيك باش ما نتعلّم شيء ؟.. ما قراوكم شيء في الفاك ؟ .. و ما تقليش أيه خاطر يجيوني اتيديونات أنواع و أشكال كيف يسيّبولهم الـ bourse في راس الشهر .. ماحلاهم .. صحاب جو موش كيفك .. أسمع مانيش نطيّحلك في المورال آما ياسر متكونسي راك .. و صبغت عليّ راك وليت نحس في روحي نطفى و نتكونسى بالشوية .. (صمت) .. اسمع انسى اللي قلتهولك الكل .. إيجا نبدّلوا الجو .. (صمت) .. تحب ؟ .. (تخرج لعبة أوراق من الدرج) .. هيّ إيجا .. أقرب ..

هو - (يلتفت لها دون أن يقول شيئا)

هي - موش قتلي قالق و تحب تعدّي الوقت ؟

هو - أيه

هي - برّا نعملو جرية كارطة .. آش قلت ؟ (تبدأ في توزيع الأوراق)

هو - ما عينيش باش نلعب

هي - هيّ فك على ديني عاد .. نفختهملي

هو - باهي هاني باش نلعب على خاطرك .. آما ما نعرفش نلعب بالباهي ..

هي - ألعب بركة .. تو تشوف ساهلة مافيها شيء .. هيّ قص .. ستتّى الساعة .. باش نلعبوا عالشايح ؟

هو - نعم ؟

هي - أيه ماناش باش نلعبوا هكاكة .. على حتى شيء ..

هو - أستغفر الله العظيم .. تحب تلعب عالفلوس ؟

هي - من غير لا تستغفر منين جاك ماهو ما عادش عندك فلوس .. (صمت) .. نلعبوا عالشلابق ..

هو - شلابق ؟؟

هي - اللي يخسر جرية ياكل شلبوق ..تو ترى الجو .. و خير ملي ما نلعبوا على شيء .. نبداو باردين آما ما نضربوش بالقوي آه .. (توزّع الأوراق) .. آه آش عندك ؟ .. (يكشف أوراقه ثم تكشف له أوراقها .. و تفاجئه بضربتين على وجهه ..تضحك) .. سامحني .. آما أمورك .. موش غلطتي

كان انت خسرت .. مازلنا كيف بدينا .. بالكشي تو تربح .. مشكي هي .. (يوزع الأوراق في

ذهول) .. مزمّرة عليك صاحبي موش حالّة معاك اليوم .. أقرب شوية ..
هو - آه (تضربه على وجهه ضاحكة ..)
هي - (تعاود توزيع الأوراق) .. هي قص .. (تربح ثانية .. تضحك .. تضربه على وجهه .. يرمي أوراقه بغضب و يهمّ بالوقوف فتمسكه من يده و لا تتركها)
هو - (بغضب) .. يزّي .. ماعادش نحب نلعب ..
هي - صدّقني لا غشّيتك ..
هو - ما قتلكش غشّيتني آما ما نحبّش لعب الزهر .. و زيد العب هذا حرام عندنا ..
هي - هوني تغلط عزيزي .. برشة حاجات في الدنيا ماشية بالزهر ..
هو - أنا ما نحبّش الزهر ..
هي - مالا آش تعمل هوني سيادتك ؟ .. موش زهرك اللي جابك عندي ؟ .. موش زهرك اللي خلاك مخبّي سوايع تحت فرشي ؟ ما نجّموش نتوقّعوا كل شيء .. و ما نجّموش نفسّروا كل شيء بلوجيك صحيحة .. (لا يجيبها) يزيني من غزرة البهتة و الحيرة .. كان تبّعت اللوجيك متاعك راهو عندك مدّة مطيّش البرّة .. ناكل في خبزة هوني ..
هو - سامحني على اللي صار الكل .. القدر جابني هوني ..
هي - شكون اللي جابك يا لزرق ؟
هو - القدر جابني هوني بحذاك .. اختبار من عند المولى ..
هي - اختبار ؟؟ .. ضاع عليك اختبارك وليدي ..
هو - علاش تقلّي هكّة ؟
هي - عملت عليك مزيّة ولاّ لا ؟
هو - عملت
هي - و آش خذيت عليها المزيّة
هو - (بتردّد) .. مدّيتلك حق الكراء اللي كان عندي ..
هي - فدّتني بزوز السوردي متاعك .. ما حاجتيش بالفلوس .. كنت في الخرا للعنكوش و أنا منّعتك و قمّرت بخدمتي و كنت انجّم حتى نشد الحبس في جرتك .. و انت توّة ؟ .. شنوّة تعمل باش تعاوني ؟ .. (تحاول أن تترك يده متأثرة فيمسكها .. و يقترب منها فتضع رأسها على كتفه و تبكي ..) .. سامحني على الكفوف قبيلة .. (يواصلون الحديث في نفس الوضعيّة ..)
هو - (بحنان) موش مشكل ..
هي - سامحتني ؟..
هو - بالطبيعة .. سامحتك .. انشاء الله ما عملتش عليّ بالعاني ..
هي - ما عملتش عليك بالعاني .. انت ما تحبّش تمّن بالزهر ياخي كليت برشة شلابق .. (تدفعه قليلا لتنظر في عينيه) .. جاك النوم ؟
هو - نهار كبير تعدّى عليّ اليوم ..
هي - (تحضنه بقوّة فلا تسمح له بالتحرّك) .. تو ترا .. تو نسّيك كل شيء ..
هو - نسيت اللي بعتّو يقضي .. ما كلينا شيء ..

هي - تو ناكلو غدوة ..

المشهد الخامس

(تتغير الإضاءة .. صباح يوم جديد .. نسمع آذان الفجر ..هو بجانب السرير ينهض ينظر إليها و يتوجه إلى الحنفيّة يتمتم و يغتسل .. ثم يعود و يجلس أرضا متكئا على السرير)

هو - سامحني على البارح ..
هي - ما فمّة حتى مشكلة .. ديما هكّة المرّة الأولى .. (تبتسم) .. موش خايبة حتى طرف ..
هو - (لا يجيب)
هي - انجّم نقول باهية .. باهية برشة .. أيه باهية برشة ..
هو - أستغفر الله العظيم .. موش لازم نحكيو فيه الموضوع ..
هي - أنا المرّة هاذي نحب نحكي فيه الموضوع ..
هو - ما سمعتش شنوّة قتلك
هي - سمعت .. أوّل مرّة أه ؟
هو - آسنغفر الله من كل ذنب .. موش لازم تسمع الحيوط و السقف ..
هي - عاد شبيه .. يلزم تكون فمّة أوّل مرّة .. حاجة برك ..
هو - حاجة برك ؟
هي - الأوّل مرّة متاعك مخّرة شوية .. فاش كنت تستنّى باش تبدى ؟
هو - موش حكاية ساهلة .. نستغفرك يا ربي ..
هي - ما نتصوّرهاش أصعب من إنّك تاخو الكلمة في A.G
هو - في شنوّة ؟ .. من جبتها الكلمة
هي - جبتها منين جبتها .. ما تحقرنيش .. نعرف برشة كلام .. نعرف اللي يصير في الفاك الكل .. ماهو قتلك يجيوني كي يصبولهم البورس و محلاهم يهرّوا يقولوا كل شي موش كيفك .. موش هكاكة يقولوا ؟ .. A.G .. ماحلاها خفيفة .. الـ G نعرفها .. و الـ A مانيش مثبّتة كان يقصدوا بيها assemblée ولا abstinence ..
هو - abstinence ؟
هي - أيه abstinence .. صعيبة زادا و منين نعرفها ؟؟ .. و يظهرلي abstinence generale أصح من assemblée generale .. كل شي مبني عندكم بالغايب ولا كيفاش لتوّة صايم على نعمة ربي .. هاك ماعادش vierge .. (تضحك)
هو - أستغفر الله العظيم .. فدّتني راك ..
هي - باهي ماعادش باش نفددك مادامك ماعادش vierge .. رقدت بالقدا البارح ؟
هو - علاش ؟
هي - رقدت بالقدا البارح ؟
هو - الحمد الله رقدت بالقدا ..

هي - شفت ؟.. تعرف علاش رقدت بالقدا ؟
هو - عادي باش نرقد بالقدا بعد نهار صعيب تعدّى عليا
هي - تغلط عزيزي .. رقدت بالقدا خاطر رقدت مرتاح .. متسامح ..
هو - مع شكون متسامح ؟
هي - متسامح مع روحك .. مع بدنك ..
هو - (متهكّما) .. الحقيقة ما فيباليش اللّي يكونوا فيكم بالقدا هكة .. ما نuرش قداش تخلصوا بالضبط على كل client آما الحاجة المتأكّد منها .. تخلصوا أقل من قيمتكم ..
هي - حاجة أخرى تأكّد منها .. أنا وياك كيف كيف ..
هو - أنا وياك كيف كيف ؟!
هي - أنا وياك أيه .. يا خسارة لحيتك .. نعرف اللي موش حاجة تشرّفك باش نكون أنا وياك كيف كيف و pourtant عنّا حاجة كيف بعضنا
هو - أستغفر الله العظيم .. و شنيّة هالحاجة
هي - باش نحكي بلوغة تنجم تفهمني .. أنا وياك الزوز شهداء .. شرايك ؟ .. تحب تستشهد ؟ عجبتك الحكاية ؟ .. آما موش كيما انت أكيد خممت .. أحنا شهداء حيّين .. باش نستشهدوا كل واحد بطريقتو .. انت لحاجة باهية و أنا لحاجة خايبة ..
هو - يظهرلي فلسفتك هوني غلبتني شوية ..
هي - تنجم تتمقعر عليا و تحقرني آما كان ماشي في بالك اللي انت أذكى منّي يبطى بابا ..
هو - مانيش عارف شبيك قايمة تهتري عالصباح ..آما صحّة ليك ..
هي - و علاش صحّة ليّ
هو - ما عندناش ربع ساعة ملّي قمنا .. ظاهر فيك تبدى نهارك بقوّة ..
هي - انت ممكن مازلت كي قمت .. أنا ما غمّضتش عينيّ .. مانيش عارفة روحي فين ..
هو - لين تعرف روحك فين .. تنجّم تقلي شنيّة الحاجة اللّي عنا كيف كيف
هي - فيبالي ما تهمّكش الحكاية
هو - فضول و برّه
هي - حلوّة فضول .. آما رد بالك يلعب بيك الفضول ترصّيلك ما تلقاش روحك .. و ما تنساش اللّي ديما فمّة زهر ..
هو - أيه ويني الحاجة اللي بينا كيف كيف في هذا الكل ؟
هي - أنا وياك عنّا مشكلة متاع démarrage
هو - démarrage ؟ .. ظاهر فيك بدّلت مالفلسفة للميكانيك .. موش نتبّع فيك برشة آما موش مشكل يلزمني نفصع توّة ؟
هي - ما نتصوّرهاش فكرة باهية
هو - كيفاش ؟
هي - شي .. عاد قتلك الزوز عنّا مشكلة متاع démarrage .. أنا ديماريت على بكري في الدنيا .. هاك تشوف وين وصلت ..
هو - وأنا شبيني ؟

هي - انت مازلت كي ديماريت توّة ..
هو - كيفاش توّة ؟
هي - اسمع بابا ..
هو - اسمع انت .. ما عادش تعيّطلي بابا ..
هي - أيه عندك الحق ما تجيش بابا .. مازلت صغير .. مازلت كي تولدت البارح ..انت عيسى متاعي ..
هو - آنا عيسى متاعك ؟ فاش تحكي ؟ ياخي لاباس ؟ .. أستغفر الله ..
هي - من غير لا تستغفر مانيش نحكي على اللي فيبالك .. عمري لا طلبت من حد باش يعاوني .. ممكن حاجة ترتح المخ آما عمرها لا تفرهد السطوش .. نحكي عليك انت ..
هو - تحكي عليّ أنا ؟؟
هي - أيه نحكي عليك .. كي تجي تشوف سلّكتها على مريم العذراء ..
هو - مريم العذراء ؟ .. أستغفر الله العظيم ..
هي - يزّيني من غير لا تدخل بعضك .. هاني باش نفسّرلك
هو - ما عندك ما تفسّرلي ..
هي - أنا و السيدة مريم عنّا حاجة كيف كيف زادا .. الزوز صارولنا حكايتين موش نرمال .. هي جابت للدنيا وليد من غير لا ترقد مع حتّى حد .. (صمت) .. en tout cas هذا اللي قالوه .. و أنا جبت للدنيا الراجل اللي رقدت معاه .. اللي حبيتو خير ..
هو - يظهرلي يلزمك تمشي تشوف طبيب
هي - ما تحسّش اللي حكايتي أصح ؟ (لا يجيب) .. تعرف علاش ؟ .. خاطر أنا رقدت معاك .. ماكانش كيفاش انجّموا نجيبو صغير .. كونشي بالـ pollen .. و حتى بالـ pollen يا ذنوبي كان يخطف بالهم و الزبابل اللي ولاو في الدنيا .. تي توّة ترقد و تعاود مع راجل و شوف تخطفشي .. كيفاش نرقد معاك مرّة برك و بعد شوية سوايع نطيح enceinte .. لا و بعد بالضبط نولد .. هاك في الدنيا حي لاباس عليك .. ماكش مهضّمها الحكاية pourtant ساهلة هديتلي الدنيا و رجّعتهالك .. انت البارح عطيتني الشيخة .. الشيخة اللي نبيعها و ما نحسّهاش .. عمري لا حسّيت بحاجة كيما اللي حسّيتها معاك .. حبلت بيك .. توة انجّم نموت نرمال .. (يقترب منها و يأخذها في أحضانه .. فتبكي ..) .. تحب تكون ولدي ؟
هو - نحب
هي - بوسني .. (يقبّلها من جبينها) .. حاشمة آما نحب نقلك يعيّشك .. تعمل كيما يعملوا الصغار مع أمّاتهم .. يبوسوهم على جبينهم .. ما دامك قبلت تكون ولدي باش نقلك خبر باهي ..
هو - خبر باهي ؟
هي - باش يولي عندك خو ..
هو - (باستهزاء) .. هي باهي .. و وليد ولا بنيّة ؟
هي - هاك تتمقصص مكش مستغرب
هو - ما عاد نستغرب شيء منك

هي - أيه آما المرّة الهاذي بالرسّمي
هو - شنوة تحب تقول ؟
هي - بالرسمي متأكّدة اللي أنا حبلة
هو - (باستنكار) .. و علاش تحبني نكون أنا ..
هي - على خاطر في العادة نرد بالي .. و نستعملو هذا .. (تلوّح بواقي) تعرفو شنوّة ؟ .. ماهوش composant électronique ..
هو - ما يهمنيش .. علاش ما لبستش ..
هي - انت تلبس موش أنا .. ما نعرفش .. ما نعرفش شنوة صارلي البارح .. نسيت روحي .. سامحني ..
هو - (بغضب) سامحني ؟ .. هذاكا اللي تنجّم تقولو .. تي .. اس ..
هي - أسمع ما تتنرفزش .. كانت تنجّم تكون وحدة ساقطة و ما تقلكش ..
هو - (بغضب) .. لا قلّي موش صحيح .. كانت جيت نعرف هكّة يشدني الحاكم خير .. و ستّى الساعة .. كيفاش تعرف اللي انت حبلة .. و الحكاية صارت البارح ..
هي - ماني قتلك رقدنا من غير preservatif .. و البارح في تنبك الـ ovulation .. نعرف روحي جيّابة .. مجرّبتني .. سامحني .. آما حسّيتك عالإخّر البارح نسيت كل شيء ..
هو - أيه آش باش نعملوا توّة ؟ .. عندك حل نتصوّر ؟؟
هي - ممكن
هو - كيفاش ممكن
هي - ما نعرش .. يلزم نشوفو ..
هو - آش باش تشوف ؟ .. شنوّة تحب .. فلوس ؟ .. قدّاش ؟
هي - موش حكاية فلوس ..
هو - مالا حكاية شنوّة .. ما نفهم شي .. نحب حاجة برك .. اطيّحو و فيسع فيسع ..
هي - أستغفر الله .. بالرسمي تحبني انطيّحو ؟ .. أنا ماشي فيبالي حرام .. ياخي انت هاك تقلي طيّح بالرسي ماعاد فاهمة شيء .. باهي انطيّحو آما على شرط ..
هو - اللي تحب .. قدّاش ؟
هي - ما نحبّش فلوس
هو - شنوّة تحب مالا ؟
هي - (تحضر له موس حلاقة) .. نحب نراك ..
هو - ما فهمتكش (ينظر إلى موس الحلاقة)
هي - كان شادد الصحيح باش انحّي الصغير يلزم تنحّي اللحية قبل .. الزوز ما عندهمش لازمة .. ما نعاودش مرتين ولاّ نبطّل و ما نحّي شيء ..
هو - (سبقى جامدا لوهلة قصيرة في يده موس الحلاقة .. ثمّ يتجه إلى الحنفية فيحلق ذقنه .. ينظر لنفسه في المرآة ثم يستدير إليها بخجل ..)
هي - ما أشبّك .. باش نزيد نحبك أكثر هكّة ..
هو - يلزم نمشي ..

هي - ستنى نشوف فماشي شكون البرّة .. (تخرج في حين يتوجّه للمرآة ليرى وجهه ثانية ..)
تنجّم تخرج ما فمّة حد ..
هي - (ينظر لها) .. باش انطيّحو .. (يخرج فتلحق به) ..
مانيش حبلة .. (صوت غلب باب)

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ-د
الفصل الأول: ماهية الأدب السّاخر	
1-تطور خطاب السخرية عبر العصور	6-22
1-1 السخرية في العصر الجاهلي	6-10
1-2 السخرية في صدر الإسلام	10-13
1-3 السخرية في العصر الأموي	13-16
1-4 السخرية في العصر العباسي	16-18
1-5 السخرية في العصر الأندلسي	18-19
1-6 السخرية في العصر المملوكي والعثماني	19-20
1-7 السخرية في العصر الحديث	21-22
2-مفهوم السخرية	22-27
2-1 في المعاجم	22-24
2-2 في الإصطلاح	24-27
3-أنواع السخرية	28-35
3-1 السخرية الإنتقادية	28-29
3-2 السخرية العقلية	29
3-3 السخرية الفكاهية	29-30
3-4 السخرية الاجتماعية	30
3-5 السخرية السياسية	31
3-6 السخرية التراجيدية	31-32
3-7 السخرية الرومانسية	32
3-8 السخرية السقراطية	33
3-9 السخرية السوداء	33-34
3-10 الباروديا	34-35
4-وظائف السخرية	35-38

4-1 الوظيفة الاجتماعية	37-36
4-2 الوظيفة النفسية	38-37
5-السخرية والتداخل المصطلحاتي	51-38
5-1 السخرية والفكاهة	40-38
5-2 السخرية والتهكم	42-41
5-3 السخرية والهجاء	45-43
5-4 السخرية والمفارقة	49-46
5-5 السخرية والضحك	51-49
6-السخرية في النثر العربي	60-51
6-1 السخرية في الرواية	55-52
6-2 السخية في القصة والقصة القصيرة	57-55
6-3 السخرية في الرسائل	58-57
6-4 السخرية في المقامات	59-58
6-5 السخرية في الكتب	60-59
7- فن المسرح عند العرب	83-60
7-1 في لبنان	66-64
7-2 في سوريا	68-66
7-3 في مصر	70-68
7-4 في فلسطين	71-70
7-5 في الأردن	73-72
7-6 في ليبيا	75-73
7-7 في المغرب	77-75
7-8 في الجزائر	80-78
7-9 في تونس	83-80
7-10 السخرية في المسرح (المسرحية)	87-83
8- روافد السخرية في المسرح العربي	93-87
8-1 المسرح الكوميدي	90-88
8-2 المسرح السياسي	91-90

3-8 مسرح العبث أو اللامعقول	93-91
الفصل الثاني : تمظهرات السخرية وتشكلاتها في مسرحية (الهربة) لـ غازي زغباني	
1- تقديم المدونة	106-95
1-1 قراءة في العنوان	97-95
1-2 قراءة في المسرحية	106-97
2-أساليب السخري في المسرحية و علاقتها في البلاغة	120-106
2-1 الإستفهام	109-106
2-2 الأمر	111-109
2-3 الذم بما يشبه المدح	112-111
2-4 الإقتباس والتضمين	113-112
2-5 أسلوب التعريض	118-113
2-6 التشبيه الساخر (الكاريكاتوري)	120-118
3- أنواع السخرية في المسرحية	126-120
3-1 الكوميديا السوداء (التراجيكوميديا)	122-120
3-2 السخرية الاجتماعية	123-122
3-3 السخرية الانتقادية	124-123
3-4 السخرية التراجيدية	124
3-5 السخرية السقراطية	126-125
4-السخرية وعناصر البناء الدرامي	148-126
4-1 الشخصيات	134-126
4-2 الحوار	144-134
4-3 الزمكان	148-144
الخاتمة	153-151
قائمة المصادر والمراجع	161-155
الملاحق	
الملخص	
فهرس المحتويات	

الملخص بالعربية:

لا نقاش في تلك المهمة الإنسانية التي يسعى إليها المسرح، والتي سيّجت موضوعاته وطبعتها، باعتباره ساعي بريد أمين، ووسيط فني ينقل رسائل مجتمعه المحملة بين سطورها بعديد المشاغل والقضايا التي تشغله وتشوه لوحته وتعيق مسيره .

خشبة سعى من خلالها الكتاب والمؤلفون والمخرجون إلى تصوير مصاب الوطن العربي؛ الذي أصبح يعج بالآهات ويغط في متاهات التيه الفكري والشذوذ الثقافي والظلال الأخلاقي ، قالب ساخر ناقد لاذع، ابتعدوا فيه عن الجدّ والصرامة التي طبعت هذا الجنس الأدبي في أولى خطواته.

هذا ما شجع هؤلاء من المسرحيين أمثال " غازي زغباني" على التجرأ على المجتمع، وفضح زيفه ومتناقضاته وتعريتها بغرض موافقة المقال للمقام ، وتكييفه مع الحالة العربية الحالكة وتغييرها وإصلاحها.

ليكون نص "الهربة" المسرحي التونسي أجرأ هذه الأعمال.

الكلمات المفتاحية : المسرح ، المجتمع ، السخريّة ، الإصلاح ، التغيير.

Summary in English:

There is no discussion in the humanitarian mission that the theater seeks, which has fenced its subjects and its themes, as an honest postman and artistic mediator who conveys the messages of his society loaded between its lines with many concerns and issues that occupy it, distort its painting and hinder its path. A stage through which writers, and directors sought to portray the affliction of the Arab world; Which became filled with groans and drawn in the lntellectual loss, cultural anomalies and moral deviations , a sarcastic and stinging form in which they moved away from the seriousness and rigor that characterized this literary genre in its first steps. This is what encouraged these playwrights, such as "Ghazi Zaghbani", to dare society, unveil its falsity and contradictions, and expose it with the aim of agreeing the article to the context, and adapting it to the dark Arab situation, changing and reforming it.

SO that the Tunisian theatrical text "Escape" is to be the boldest of these works.

Keywords: theater, society, irony, reform, change.