الكوميديا السوداء في مسرح ما بعد الحداثة "صهيل الذاكرة الجريحة" للحسن قناني أنموذجا

The post-modern black comedy": "The Screaming Memory" by Hassan Kannani as an example

طالبة الدكتوراه. سعودي سلاف
أ.د بوخالفة فتحي
قسم اللغة والأدب العربي- جامعة محمد بوضياف – المسيلة (الجزائر)
مخبر الشّعرية الجزائرية
soulaf.saoudi@univ-msila.dz

تاريخ الإيداع: 2019/08/21 **تاريخ القبول: 2019/09/26**

ملخص:

الكوميديا السوداء النوع المسرحي المابعد حداثي، المنشق عن الصرامة الأرسطية اليونانية، نتاج المزج هي بين النوعين " الكوميديا " و" التراجيديا "، على مستوى النص والعرض معا، فتضاءلت وظيفة التسلية والتطهير في المسرح، كاد الألم والدموع يوازيان الضحك والفكاهة؛ بفعل قوة النقد اللاذع والتعرية اللامحدودة لزيف الواقع الإنساني؛ مشهرة سلاح السخرية والتناقض، المحاكاة الساخرة،ونبش الماضي، إثارة الصدمة والدهشة عن طريق خلخلة البناء الفني من صراع وحبكة وشخصية، كُسرت وحدة الفعل بالخلط بين المواضيع، ووُضِع الجاد والهازل جنبا إلى جنب، فجُبر المتلقي / المشاهد على ولوج متاهة التأويل اللانهائي، وسعى كل من الكاتب /المخرج/ الممثل لإحداث التنوير فالتغيير، ومسرحية " صهيل الذاكرة الجريحة " للحسن قناني نموذجنا عن ذلك في مقالنا هذا.

الكلمات المفتاحية : الكوميديا السوداء، التراجيديا، السخرية، ما بعد الحداثة، العرض، الشخصية.

Abstract:

Black comedy is the modernist genre, dissident of the Greek Aristotelian rigor, it is the product of the combination of "comedy" and "tragedy", both in terms of the text and the presentation, so that the function of entertainment and purification is dwindling in the theater. The pain and the

tears almost equaled laught and comedy because of the criticism and the limitless criticism of the erroneous human reality, using the weapon of irony and contradiction, the sarcastic parody, exhuming the past to create an effect of shock and amazement to shake the artistic structure of conflict, intrigue and characters. The unity of the action was broken by the mixture of themes, seriousness and humor were put side by side. The viewer / receiver was thus forced to enter the labyrinth of infinite interpretation, the writer / director / actor aimed at enlightenment and change. To this end, Hassan Kanani's play "The Whinny of Wounded Memory" as an example.

Keywords: black comedy, tragedy, irony, postmodernism, presentation, personality.

مقدمة:

لم يكن المسرح يوما غافلا أو متغافلا عن كل ذلك الحراك الذي هز ولازال يخض الأجناس الأدبية بشعرها ونثرها، بل اقتحم تلك الزوبعة من أوسع أبوابها؛ فبعد أن سن أرسطو قواعد صارمة له جعلت منه المُهاب وكأن به حصن لا يدنو منه إلا من ملك وتسلح بالوحدات الثلاث (الفعل، الزمان، المكان) وأقام جدارا فاصلا بين النوعين المسرحيين ولا ثالث لهما التراجيديا (المأساة) والكوميديا (الملهاة)، بيد أن هذا الحصن الحصين الذي كان حارسه أرسطو لم يلبث حتى بدأت أسواره تُنتهك الواحد تلو الآخر، واضمحلت التراجيديا الخالصة ولم يعد لها وجود وبزغت مسارح تسلك تيارات مختلفة من رومانسية ورمزية وسريالية.

وهذه المسارح المواليد الجدد اتخذت لنفسها نعوتا من مسرح للقسوة وآخر طليعي فملحمي ومسرح للعبث وغيرها وتتفق كلها في ضرورة مواصلة التحديث وهدم كل ما يمت للمسرح الكلاسيكي بصلة باسم الحداثة وما بعدها، فلم يظل للمسرحية بناؤها الفني من حدث وحبكة ونهاية، ولا الزمن ولا المكان بقيا؛ بل تم جرفهما وإلغاؤهما أو اضطرابهما؛ فكان أن اهتز أبو الفنون اهتزازا فقد على إثره كل بنياته التقليدية في عهد ما بعد الحداثة الداعية لشن ثورة عنيفة على القوالب الأرسطية اليونانية الجامدة التي تجاوزها الزمن وإحلال مكانها تقنياتها النصية والسينوغرافية المتحركة المواكبة للعصر وتكنولوجياته آخذة في الحسبان تفعيل المتلقي وإلزامية إشراكه في العملية المسرحية.

وبُعيد الفراغ من تكسير الأنظمة الأرسطية الخاصة بالبنية الداخلية للمسرحية حان دور النوعين المسرحيين – التراجيديا والكوميديا – وكل ما يحيط بهما من شخصيات وأفعال ومحاكاة وصفات، وقُرر بشأنهما أنه لا عزف تراجيدي بمفرده، أما الكوميديا فقد تلونت بالسواد لاختلاطها بالتراجيديا المأساوية فظهر لنا ما يصطلح عليه بالتراجيكوميدي، لكن هذه التسمية تتغير باستمرار ولها مرادفات لا حصر لها منها الكوميديا السوداء التي تمزج الملهاة بالمأساة الضحك بالألم، وكل ما هو متناقض متنافر تحويه لتحاكيه.

ولأن عالمنا العربي على صفيح ساخن، وجد مسرح ما بعد الحداثة وما يحمله من مفارقات منفذا إليه، وكان للكوميديا السوداء نصيبها لسواد الرؤية العربية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا؛ فاحتفى بها المسرح العربي عامة والمغاربي خاصة وجاءت معظم نصوصه وعروضه قاتمة ناقمة غامضة رامزة ساخرة متشظية هاجية، أما الإخراج وافق السواد وعمل على تقشف غير مسبوق في الديكور الذي أضحى يشكل نقطة هامة ومحورية وسيطرت الجمل الموسيقية وكذا الضوء، ومُنح لحركة الممثل اهتماما شديدا يضاهي الحوار وطبيعة الصراع.

ومسرح ما بعد الحداثة وما فجره من تقنيات جديدة أبرزها الكوميديا السوداء، هذه الأخيرة ستكون محور ورقتنا البحثية هذه، والتي ارتأينا فيها أن نستحضر مسرحية من هذا الصنف لكاتب تمرس على إنتاج نصوصه وعروضه وفقها، إنه المغربي " لحسن قناني " وإنها مسرحية " صهيل الذاكرة الجريحة " والتي سنُجلي منها أهم خصائص هذه الكتابة ما بعد حداثية، لكن كل ذلك لن يكون إلا بالمرور على الأسئلة التالية :

- ما الجذور الأولى لمسرح ما بعد الحداثة ؟.

- ما المقصود بالكوميديا السوداء ؟ وما هي أبرز المصطلحات المرادفة لها ؟.

- أي تقنيات نصية وإخراجية تستند إليها الكوميديا السوداء ؟..

- ما آليات إنتاج الكوميديا السوداء في مسرحية " صهيل الذاكرة الجريحة " ؟

- هل حاكت فعلا الكوميديا الصادمة سواد الوضع العربي ؟.

1- في مسرح ما بعد الحداثة.

إن مسرح ما بعد الحداثة لم يكن وليد اللحظة أو الصدفة، بل له خيوط تصله بمسارح أخرى سابقة له وظهر على أنقاضها موازيا ومواكبا تيار ما بعد الحداثة؛ إذ يُسند الفضل الكبير في قلب وخلخلة قوانين المسرح التقليدي وعكس حركة دورانه للألماني " بريخت " مهندس المسرح الملحمي أو السياسي وحتى التعليمي ومهما كانت المسميات " لقد احدث بريخت ثورة حقيقية في نظرية الدراما، وأتى بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماما، وجوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت يتلخص في جملة كارل ماركس الشهيرة التي تقول: لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم ...ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم بل تغييره "[1] وهذا ما ألهم بريخت وألهب به مسرحياته الثائرة.

فلا بديل عن التغيير وهذا لن يحدث إلا بالتحريض على الثورة لحصوله، فلا عجب أن يوسم مسرح " بريخت " بالمسرح الثوري على القيم الإنسانية الزائفة وعلى قيم أرسطو الصارمة فقام بدهس نظريته المسرحية القائمة على وحدات ثلاث وفرعين مسرحيين وهدفهما التطهير، فقلب الألماني التطهير تنويرا فتغييرا، والغاية القصوى من المسرح عنده هي أن يعي الجمهور الواقع ويحاول التدارك ولذاك أحل تقنية التغريب، ولحماسة هذا المسرح – البريختي – ولثوريته هُلل له وأُحتضن عربيا اقتباسا وإخراجا ولحاجة العرب للتغيير أكثر من غيرهم.

ولبريخت شركاء في بذر خصلات ما بعد الحداثة المسرحية، فقد كان لصناع مسرح العبث دورا لا يقل أهمية عنه، فأكملوا السير على منواله في تهديم البنيات الكلاسيكية وما بعدها ووضع أخرى بديلة وذهبوا في ذلك إلى أقصى التخوم، فعبثوا وعصفوا بالبنية الداخلية للمسرحية وتم إلغاء الزمان والمكان وحتى الصراع، بل وفكرة المسرحية ووحدة موضوعها لم يعد لهما حضور، لقد تمكن مسرح العبث من إحداث " قطيعة مع التقاليد المسرحية القديمة وصار في طليعة المسارح التجريبية التي أسست مسرحا لا أرسطيا، لا يدين بالولاء إلا للإبداع ويضرب عرض الحائط بتقاليد المحاكاة والنقل، كما يسعى إلى التجديد والابتكار على مختلف المستويات الفكرية والفنية والجمالية "[2] والإخراجية، فلا صوت يعلو عن صوت الهدم وإعادة البناء ولا مساحة للترميم.

ينشد هذا المسرح ويحتفل بالفوضى على مستوى النص والعرض معا والعبث على مستوى الرؤية فالإنسان برأيهم يحيا وضعا فوضويا عبثيا فاقدا لآلية

اتخاذ قرارات تخصه، وعليه " تفرد مسرح العبث بمجموعة من الأساليب في الكتابة الدرامية تختلف تماما مع ما كان سائدا في أدبيات المسرح الغربي ...ولم تعد هناك أية حكاية ذات حبكة محددة، بل هناك عرض لمواقف متضاربة ومتناقضة، مما يجعل الخط الدرامي يتراوح بين الصعود والنزول والخطية، ولم يعد هناك حديث عن بداية وعقدة ووسط ونهاية بل اختلط كل شيء وتشابك وتعقد وهذا ما يتماشى مع فلسفة العبث التي تتلاعب وتسخر من جميع التقاليد المبنية على أساس عقلي ومنطقي "[3] وخير مسرحية تمثل هذا الاتجاه العابث " في انتظار غودو" لصاحبها " صمويل بيكيت "، الكل بانتظاره، لكن لا يظهر له أثر، والأدهى أن المترقبون لا يعرفون المرتقَب ويتساءلون من يكون " غودو"؟.

تلك المسرحية " أحدثت ضجة هائلة في الأوساط المسرحية الأوربية حيث عرضت لأول مرة في باريس عام 1953م وفي هذه المسرحية تبلورت الملامح الفكرية والفنية لهذا النوع المسرحي الجديد ... تتخذ من السخرية المريرة والفكاهة السوداء أسلوبا لها "[4] ونُسجت مسرحيات لا حصر لها على المنوال نفسه وتدافعت النصوص المسرحية العابثة على خشبات المسرح إيذانا بهذا الفتح المسرحي ما بعد حداثي الذي " يحمل داخله الحركة والتغيير الخاضعة لغموض الوجود العالمي ولذلك فالتأليف في مسرح ما بعد الحداثة يعرف في الشكل والعلاقة بين المبدعين لمسرحية ما، واللغة الفنية التي يستخدمونها لاستكشاف واقتناء هذه العلاقة "[5]. وهذا اللون من المسارح شبيه بالمتاهة فهو يرمي بمتلقيه فيها ويتركه فارغا غارقا فاقدا الطريق، ولا يُتاح له الخروج إلا بالتأويل العميق الذي يرتبط بتفسير العالم وأوضاعه، وما يزيد الوضع سوءا التفكك المفجع للأحداث وتلاقي الصراع بكل أشكاله وكثافة الرمز.

فبريخت ومسرح العبث يُعدان بامتياز قطبا مسرح ما بعد الحداثة فهُما من قاما بالتمهيد والتوطئة له، بتكسيرهم الممنهج للقوانين المسرحية السابقة فقد " قدمت أعمال بريخت وبيكيت وجودا لا سرديا خاصا يرفض أطروحات الواقعية وتعالي الرمزية في آن واحد " [6] ويكرس الدمج والغموض والتغريب والفوضى واللامنطقية والتداخل البنائي لأن " ما بعد الحداثة في مجال الفن تتحقق في صورة حدث قلق غير مستمر يتولد عن عملية مساءلة حادة وعنيفة "[7] تمزج بين الحلم والهذيان لتنتقل إلى المتفرج فتثير فيه الشكوك فيضطر لإعادة مراجعة مواقفه ومواقعه بفعل " درجة الغرابة أو اللاتوقعية التي تمارسها على المتلقي "[8]

من خلال نوعية الشخصيات المنتقاة وطغيان المقارنة، والمفارقة، إضافة إلى المفاجأة الصادمة الحابسة لأفق انتظار المتلقي العاطبة لفهمه، و مأساوية التقلبات التي تحدث بالمسرحية.

وإذا كانت هذه هي البواكير الأولى لنشوء ما بعد الحداثة المسرحية وأهم منظريها، يبقى لهذا المسرح سمات تعزله عن مسارح سابقة له وفي طليعتها المسرح الكلاسيكي وإن مازال للأخير حُظوته ومرتاديه إذ يلقبونه بالمسرح الذي " لا تنتهي صلاحيته "[9] صالح لكل زمان ومكان بيد أن ظروف اليونانيين الدينية وصراعهم مع الآلهة والتي كانت سببا في ولادته لم تعد موجودة اليوم، وبذلك كان بديهيا أن تُغادر صرامة وتيمات المسرحية اليونانية والرومانية وغيرهما المسرحية الحديثة المطالبة بالمواكبة والتكيف مع الراهن بل ومع كل التيارات المستجدة والطارئة على الساحة وإلا سيكون المصير والمآل هو التلاشي والاندثار لكل جنس أدبي يبقى متواريا عن الركب، ولكل ذلك ولج الفن الرابع ما بعد الحداثة رغم اتساع رقعة المعارضين والسجال الدائر بين أهله الذين يرون " أن المسرح ما بعد الحداثي له تاريخ صلاحية محدد، فهو يتنكر للمسرحيات الكلاسيكية، ويتميز بكونه ضد المعنى "[10] ومع الوهم والفوضى ويُلغي قيمة النص ويُعلي شأن العرض والحركة والإيحاء، هذا ما يقودنا لتبيان بعضا من الخصائص النصية والإخراجية لهذا المسرح.

2- مسرح ما بعد الحداثة وأيُ انفراد ؟.

مما لا جدال فيه أن المسرحية تكتب لتُعرض على خشبة مسرح وإن لم يُقدر لها ذلك فستُحال على رف النصوص الأدبية وتفقد خاصيتها الجوهرية وهي التمثيل (نص + عرض) ما ينتج عن ذلك ثلاثية (المؤلف + المخرج + الممثل) وفي ما بعد الحداثة تفجر صراع عنيف بينهم وكل طرف يحاول السيطرة على الآخر ومُنحت أهمية بالغة للعرض وما يرافقه من سينوغرافيا وللممثل وما يقوم به من حركات وإيماءات، والجمهور هو الآخر لم يستثن من العملية وأُشرك فيها عبر كسر الجدار الرابع تارة والتغريب أخرى والحوارية المتبادلة أيضا، وأُستبدل دور التصفيق بدور النقد والمساءلة، أما على جبهة البناء الداخلي الدرامي فأوقع تيار ما بعد الحداثة انقلابات بالجملة فيه ومن بينها:

• الأصل في المسرحية أن تقوم على حبكة أو عقدة رئيسية تتفرع عنها أحداث ثانوية ويتبلور بها الصراع صاعدا أو نازلا داخليا أو خارجيا وتتشكل الشخصيات لتظهر النهاية أو الحل، لكن مسرح ما بعد الحداثة أبى أن تخضع المسرحية " لأي حبكة، ولا استمرارية للفعل "[11] وفضّل تركها مفتوحة مشتتة متشظية الأحداث باترا تسلسلها المنطقي، وتحوي ثلة من الأفعال تبعا للمواقف، ما أفرز معان عدة ومتناقضة أحيانا في المسرحية الواحدة وهذا ما يتنافى مع العرف المسرحي الأرسطي ومن والاه من مسارح تحرص على وحدة الفعل.

• تم بتر مركزية الموضوع وباتت المسرحية تتربع على " أكثر من قصة واحدة في النص الواحد، وهي مراكز لجزيئيات متناثرة لا تلتحم ولا تكتمل، إنها شظايا وأحداث مبتورة، والنص يشير إلى وجود عناصر وتتداخل لتكون كولاجا متنافرا ، لتكون الوحدة قد هدمت "[12] تماما، فالمواضيع المقترحة في المسرحية الواحدة مستقاة من كل حدب مدلولي و لا يُعمل على ربطها بمسببات منطقية أو على لسان الشخصيات، فيتم القفز من موضوع لآخر دون سابق إنذار.

• ومسرح ما بعد الحداثة " يلغي أيضا الزمان والمكان، وبهذا... يلغي التاريخ "[13] وتنعدم الإشارة إليهما إلا فيما ندر، وهذه نتيجة طبيعية لغياب موضوع محدد وأحداث جلية.

وبهذا تم القضاء ودفعة واحدة على الوحدات الثلاث (الفعل، الزمان، المكان) وما يصاحبها فكان أن وقعت هذه " التجربة المسرحية المابعدية على النصية أو النص الذي يمتلك فوضاه بداخله تلك الفوضى التي تثير المشاعر وتعد سياحة معرفية "[14] عبر دهاليز نصية مفككة تُحيل على التأويل المستمر من قبل المتلقي المتفرج الذي يجد نفسه في حالة تيهان لتداخل النص المسرحي وغموضه واحتفائه بالغرابة والإدهاش، وفي الجهة المقابلة للنص يبرز العرض الذي كانت له حصته من ما بعد الحداثة.

• السينوغرافيا وما تتضمنه من ديكور وضوء وغيرهما كانت محط تبديل كبير وأصبح " يتسم بالمبالغة الشديدة في الحركة ... مع التأكيد على المفارقات المحسوسة الصارخة...وعلى المؤثرات البصرية المبهرة"[15] وأما الديكور أُتخذ " أداة تعبير درامية ... ولم يعد مجرد حلية ... بل أصبح عنصرا إيجابيا في الصراع

الدرامي لا يكتمل معنى الحدث دونه "[16] وكل قطعة منه هي رمز أيقوني وعلامة مسرحية تؤدي وظيفة ما.

وإذا كان المسرح سابقا يتفرع إلى لونين هما التراجيديا والكوميديا فإن في ما بعد الحداثة ظهر ما يسمى بالكوميديا السوداء أو الصادمة وغيرها من المصطلحات، لذا سنقف عند حدود هذا النوع المسرحي الجديد.

3- الكوميديا السوداء المعنى والمبنى.

الكوميديا السوداء هي محصلة " المزج بين الكوميديا والتراجيديا لتتولد عن ذلك التراجيكوميديا، أو الملهاة السوداء، وهي المسرحية التي تدفع المتفرج قدما بإثارة العقل أو القلب ثم تشتته ،وتحيره فيضطر مرة تلو الأخرى إلى أن يعيد النظر في فاعليته الخاصة "[17] وفي علاقته بمحيطه القريب والبعيد، وتدعوه للتنقيب بداخله عن مكامن متوارية، ولها- الكوميديا السوداء – مرادفات عدة تشترك كلها في الألم والضحك عليه منها " الكوميديا المرة، الكوميديا الإنتقادية أو الوحشية "[18] وحتى الصادمة والقاتمة، أو الداكنة وهي قبس من الحياة التي " تجمع بين الحزن والفرح والضحك والبكاء ولا يمكن أن تمتد أو تستطيل بأحد الاتجاهين على الدوام "[19] فجُمعت التراجيديا والكوميديا ليحاكيا ويسايرا الحياة الانسانية.

وطغت على جل نتاجات الفن الرابع عالميا وساعدها على ذلك الواقع المتشعب والإنسان المعاصر المفكك لأنها " فلسفة تأملية مأساوية تندد بعبثية الواقع، وتهجو عدمية المجتمع وتشدد على انحطاط القيم الإنسانية الأصيلة، وتحتفل بحياة العبث والإخفاق والفشل، والسقوط التراجيدي، إنها فلسفة الضحك الممزوج بالبكاء الهستيري "[20] القابع وراء قضبان الألم والهذيان، والمنطقة العربية تعج بالمتناقضات والمآسي والدموع والدماء؛ فانتفضت الكوميديا السوداء ترصد وتهجو وتنقد وتحارب تلك الفجائع والفظائع والفضائح، مستحضرة أدواتها بل أسلحتها المتمثلة في " السخرية اللاذعة والنفي بالشذوذ والارتكاز إلى البارروديا، والمبالغة في الكروستيك، والميل إلى التعبير الكاريكاتوري "[21] والخلط بين السياسي والاجتماعي والثقافي وفق أسلوب متوار يعتمد الرمز والتكثيف والغموض ويُؤثر العجيب والغريب، ويستلهم الماضي ويسقطه على

الحاضر العربي قصرا، وفي مسرحية "صهيل الذاكرة الجريحة" تتكشف تلك الآليات وتُعلن عن نفسها تباعا.

4- آليات إنتاج الكوميديا السوداء في مسرحية " صهيل الذاكرة الجريحة ".

ضمت هذه المسرحية شبكة من المواضيع،تتقاطع كلها عند بؤس المواطن العربي ووهن الوطن العربي واضمحلال القيم الأخلاقية وتلك المصادرة للحقوق وضياع الواجبات واكتساح الجهل مختلف المستويات وتراجع دور المثقف وتصاعد وتنامي المحسوبية، كل هذا زرع الفوضى والعبث فجاءت مسرحية " صهيل الذاكرة الجريحة " محاولة " أن تعرض فلسفة العنقاء فلسفة النهوض من الرماد، إنها بحث عن فضاءات الوجود الحقيقي وراء وجود صوري هو قرين للعدم، هذا العدم الذي استطاع أن يجد له مكانا فسيحا في الواقع العربي "[22] الكئيب السوداوي والذي لا يحاكيه إلا السواد الذي يتخلله أحيانا بياض هو الضحك على هذا الواقع " فالضحك في الكوميديا السوداء تنفيس عضلي عن توتر عميق مدمر ينتج من إدراك المتفرج لموقف بالغ القتامة، لا أمل في علاجه إلا بالضحك أو الموت أو الجنون "[23] أو الانفجار، ولذا يُقدم الضحك بديلا للترويح المؤقت لا غاية بديلة عن العقاب والعتاب.

4-1 - تيمة السياسة:

تضرب السياسة بقوة في المسرحية وتعد مصدرا لا غنى عنه لكثافة صورها وقوة حضورها، فالاشتغال على هذه التيمة يولد دلالات لا حصر لها

" الرسام: الفضاء رمادي كثيف، لضباب الرؤية العربية.

الجوقة: الشِّعر.

الرسام: الشعر أسود في حلكة ليل بهيم، منساب كصرخة المعلبين في مخازن التعذيب.

الجوقة: الشفتان.

الرسام: شفتان وابتسامة طفل، وربما حزن أرملة، وقد يكون هو انحباس الكلام في زمن الكمامات الأصلية والمستوردة "[24] هي صفات لامرأة عربية تُرسم نيابة عن الوطن العربي.

" الرسام: والآن وداعا يا لوحتي العزيزة... وداعا يا فلذة من كبد الحلم... لقد سميتك عيشة قنديشة ...تحولي، ففي التحول تلقى راحتها الأشياء "[25] فتتحول عيشة قنديشة في كل مرة إلى امرأة من صنف آخر لتحاكي واقعا عربيا آخر، ويعلل " لحسن قناني " استتابه على رموز نسائية " إنها المرأة / الحلم المصادر، المرأة / اللحظة العربية المريضة ... وذلك من أجل الشهادة على ما في اللحظة العربية المريضة من زيف وخيانة وبهتان "[26] فالمرأة في المسرحية هي الوطن العربي بمآسيه التي ترفض المغادرة.

واستعان الكاتب لتمرير رسالته بثلة من الرموز والصور الاستعارية، ومن بين النساء المستدعيات " ليلى خالد " المناضلة الفلسطينية " الرسام: سترون عيشة الآن في عرس كلكم مدعوون إليه عرس سيقام الليلة في هذه المقبرة طبعا هو عرس لا يشبه الأعراس ..هو عرس قيس بليلى وليلى بقيس ..ولكن عروستنا الليلة ليست ليلى العامرية وإن كانت تشبهها في التمرد والعناد، عروستنا الليلة هي ليلى خالد، أما قيس فليس هو المجنون بن الملوح، وإن كان يشبهه في التشرد والضياع، عريسنا الليلة هو الحلم الجريح هو الوطن المستباح "[27] من الخارج والداخل بفعل السياسات العرجاء والقرارات التعسفية.

" ليلى : أراك حزينا كيوسف ترقب قافلة قد تجيء وقد لا تجيء.

قيس : اغتالني خنجر الانتظار.

ليلى : وأراك صبورا كيوسف في السنوات العجاف

قيس : ولكني اندبرت اندبرت

ليلى: لهفي عليك أيها الوطن المتنكر بين القصائد ... يا وهجا ينام فوق النشرات الخبرية ..ويلتحف الجرائد.

قيس: ... اعذريني يا ليلاي ..ليس معي إلا غصن الزيتون هدية..فأنا لن أهديك لآلئ من مطر ..من بلد لا يسقط فيه المطر ..لا.. ولن أصوغك تمثالا من رخام في مجاري لا يصمد فيها سوى الحجر "[28].

فالسياسة وأهلها قضوا على ما تبقى من الأمل العربي البصيص وقلبت الفرح حزن والبياض سواد " ليلى: لبيك يا قيس، ولنرقص رقصة الأرض الحبلى والحلم

الجريح..لم يعد في القلب متسع للبكاء .. فلنرقص يا وطن الفرحة المستقبلية والهجعة المستحيلة..قادمة أيها الفرح المتسكع في الخطب الأنيقة والإدانات الخجولة "[29].

وفي هذا المشهد والذي كان حوارا دائرا بين قيس (الوطن) (موت الوطن) وليلى (المناضلة) المعاصرة لأحداث وطنها (تحاول انتشال الوطن)، حوار اتسم بالكثافة في الرموز وبالتركيز الشديد على البؤس، وكانت المقاطع الحوارية تحمل شعرية وعاطفة قوية واعتمد على الإيحاءات بدل الوضوح؛ والانقضاض مباشرة على الفكرة المستهدفة دون إطالة عبر اختزال المواقف، وتقليص الحوار ليستقر على الجوهر مشهرا – الحوار – أسلوب السخرية والتهكم، لأن الكوميديا السوداء في مجملها "أداة للاحتجاج السياسي الهادئ "[30]ظاهرا، الواخز اللاذع اللادغ باطنا، والمعلب بالضحك والبكاء " قيس: لقد رأيتك في المنام .. يا منة الهاجس المحموم.. رأيتك ترتدين فستانا أبيض كبيانات المؤتمرات العربية...وليلتنا عرس .. فناجني واسقني كؤوس الحلم..ودعينا نقرع أنخاب الشهداء.. يا أجمل ما يمكن أن يتصوره الفقراء "[31] الذين لا يلتفت إليهم في الوطن العربي الطويل العريض.

4-2- الفضح والتعرية:

الكوميديا السوداء آلية لتشخيص الواقع، ورصد مظاهره المنحرفة وفضح الممارسات الشاذة، فكان لزاما عليها أن تقتحم عنوة المسكوت عنه، وتنفذ وتتسرب إلى ما وراء الظاهر المستعار لتُجلي المخفي الحقيقي وتطرحه علنا وتُجهر به وتقارن بين الوجهين، فهي تحاول وبكل ما أوتيت من قوة بلاغة وحجة ونقد وبراعة تمثيل،أن " تمتد لتدمر الطابوهات وتكسر حواجز الممنوعات باعتبارها تدعم ذلك القهر وتدخل ضمن قيوده "[32] وتتيح له التكاثر إلى أشكال أخرى من الاستغلال، فالتشهير بتلك المحظورات يكبح جماحها ويُلفت نظر المجتمع إليها،فيصير مراقبا لها وإن كان ذلك بدرجات.

وفي " صهيل الذاكرة الجريحة " هناك هجوم وثورة عنيفة على الطابو فأُفرد له مشهد بكامله، وهو المشهد الأطول في المسرحية " تظهر عيشة هذه المرة في هيئة عاهرة تغطي المساحيق وجهها في إسراف تدفع أمامها عربة مليئة بالدمى الكبيرة "[33] لتباشر بعدها عرض سلعتها الرائجة والقيام بعملية الإشهار الإضافي "

تقدموا أيها السادة مالي أراكم مشدوهين ..ماذا .. لم تفهموا معاني هذه الكلمات ؟ ابحثوا عنها في قواميس الأجداد .. لقد تفنن أسلافنا في نحت المصطلحات في علم الأنوثة .. تجدون عندي كل الألوان البيضاء والسوداء .. وعندي كل الأوزان .. فاسمي مشهور على امتداد الخريطة وسلعتي نافذة ....هيا تعالوا يا عشاق البوبيات الكبيرة"[34] وفي هذا المشهد وغيره تطفو إلى السطح آلية محورية في الكوميديا السوداء ألا وهي السخرية.

3-4 – السّخرية:

ازدحم بها النص المسرحي وهي إحدى ركائز الكوميديا السوداء مضحكة أحيانا ومؤلمة محيرة أخرى تتناسق والمشهد العربي الغارق في الظلام، والسخرية " وسيلة للإغاظة وخلق بؤر التوتر...بناء على التلاعب اللفظي "[35] وغرابة المواقف وتناقض الشخصيات،وتداخل الأزمنة والأمكنة وتداخل الواقع واللاواقع، وطغيان اللامألوف وقلب المعنى والتصوير الكاريكاتوري،وغيرها من التقنيات الساخرة التي تمد الكاتب حرية أوسع للتنفيس ولقول ما لا يُقال بالمباشرة والتصريح، فهي قناعه وسلاحه الفتاك للجهر بالمظالم والمفاسد خاصة وأن المناخ العربي معروف عنه تكميم الأفواه ومصادرة الحريات كما بينه الكاتب في مستهل مسرحيته، والمسرح مكان خطير بالنسبة لأصحاب السلطة الساعين لوضعه تحت تصرفهم ورهن إشارتهم، فكانت السخرية المنفذ المنقذ للكاتب والمسرح معا والهالكة للمسخور منهم.

ومن بين المقاطع الحوارية الطافحة بالسخرية حوار "العاهرة" مع " الزبون " زبون ليس كغيره من الزبائن منافق متملق (حسب الإرشادات المسرحية) يحمل معه كاميرا وآلة حاسبة لإحصاء سيئات العاهرة " الزبون : معذرة يا سيدتي... ولكن ملاحقتي لك ضرورية.

العاهرة: ضرورية !

الزبون: للأسف يا سيدتي ..لأني أحد الموظفين الملازمين لحضرتك ..أعني الموظفين المختصين بتسجيل السيئات والحسنات.

العاهرة: آه.. نعم .. نعم ولكن أين رفيقك .. وأي كفة تراقب أنت ؟.

الزبون: أنا أراقب كفة السيئات يا سيدتي.

العاهرة: (ساخرة) أهلا وسهلا... ولكن لا أثر لرفيقك صاحب الحسنات ؟.

الزبون : خرج كونجي ألالة.

العاهرة: خير ما فعل.. لماذا لا تفعل بالمثل وتتركني وشأني.

الزبون : مستحيل يا سيدتي .. فواردات الشر كثيرة هذه الأيام.. الأمر شبيه بما وقع لقهوة البرازيل في سنوات الأزمة فكيف يوافق المدير العام على عطلة في مثل هذه الأيام "[36] هو حوار محموم بجرعات متفاوتة من السخرية بين الطرفين، وتدل مما لا شك فيه على المعرفة الجيدة بينهما وما يريده كل واحد من الآخر، وأن هذه الظاهرة أضحت مقننة ولها روادها بل ومديرها، ما حذا بالعاهرة إلى التفكير في إنشاء نقابة لذلك " العاهرة : ... لماذا لا ننشئ نقابات للعهر .. فليست هذه بالفكرة السخيفة.

الزبون : بل هي كذلك يا امرأة... هل تريدين خراب الضمير.

العاهرة: دعك من الضمير .. فما هو إلا بذلة بيضاء تلبس عند الاقتضاء "[37] .

ويواصل الكاتب المسرحي تحطيم الجدار الذي يختلي وراءه العفن الأخلاقي والسياسي ويكشف عن المزيد بالسخرية وهذا " أتاح له حرية الانتقال من حالة إلى أخرى، بحيث يفاجئ جمهوره ويحقق عنصر المفارقة "[38] الذي تستخدمه السخرية؛ وهو من تقنياتها الرئيسية المولدة للصدمة والإدهاش عبر توالي المواقف والقرارات الغير متوقعة والخارقة للمألوف، وهذه هي التوترات والأحداث المتصاعدة :

العاهرة ⇦ محاولة تعليل وضعها (القهر، الضياع، الخطيئة...)

العاهرة ⇦ إنشاء نقابة (منع ومكافحة الفائض، التنديد بالوضع المأساوي ...)

العاهرة ⇦ القيام بمظاهرات للحصول على المزيد من الامتيازات.

العاهرة ⇦ وضع بيان ورفعه لجهات مختلفة (الرجال ،البلدية ، وجهاء المدينة ، محكمة لاهاي)

أما الزبون فكانت له أيضا مواقف متضاربة وظهر وجهه الحقيقي خلف المستعار بطريقة دراماتيكية ساخرة تبرزها خطاباته المتقلبة والمتدرجة تنازليا اتجاه العاهرة " مفارقة الحدث "، وتتمثل في ما يلي :

الزبون ⇦ موظف رسمي مكلف بعد السيئات ⇦ يا سيدتي.

الزبون ⇦ الشفقة على العاهرة والاستجابة لمبرراتها ⇦ يا امرأة ، يا بنيتي.

الزبون ⇦ العفو عنها مقابل صفقة ⇦ يا ملاكي، يا سيدة الفاهمات.

وبعد سلسلة المواعظ التي ألقاها الزبون على مسامع مواطنته، هاهو ينزع قناع الزيف وفي مدة وجيزة ليظهر على سليقته، التي لا تختلف كثيرا عن بعض وجوه أمثاله من الأشخاص وكذلك الأوطان العربية وأصحاب القرار، (الموظف هذا مرسل من جهة رسمية) فالزبون مخاطبا العاهرة غداة تفكيرها في الجهة التي ترفع إليها بيان النقابة وتساندها.

" الزبون: عموما إياك أن تفكري في محكمة لاهاي.

العاهرة: إلا هذه أعرف مسبقا.. أنني لو فعلت ستكون أول مرة في التاريخ سيرفع فيها العرب حق الفيتو"[39] هذا العفن الأخلاقي ولد عفنا سياسيا واقتصاديا وضاعت ودمرت بسببه بلدان وشُردت وتغربت أقوام، وهاهي العاهرة تُصدر خطابا في وضعية معكوسة ساخرة بعد أن خلعت عن الزبون القناع الواهم الذي كان يلبسه وكله طهارة ونزاهة وصرامة وخلفه بطلان وزور وبهتان، وهذه الأقنعة وأصحابها عششوا في الوطن العربي وعاثوا فيه بحسب الكاتب، فاستحقوا أن يسلط عليهم سوط السخرية لردعهم وزجرهم، علهم يتوبون إلى الله عز وجل، وعسى أن يُثار ضد هذه الأشكال ويرجع الحق وتكفكف الدموع وتُصان الأوطان "العاهرة: باسم هذا القناع تحول الأوطان إلى أوراق تمزق فوق طاولة القمار.. وباسمه جعلوا الأرض امرأة حبلى بالدمار .. والآن هل تأكدتم أننا في العهر سواء...نعم ليس عهري بل هو عهر جيل فجيل.. فمن يلبس الدرع كاملة .. من يوقد النار شاملة.. من يأخذ الثأر..من يستولد الحق من أضلع المستحيل"[40]وبانتظار ذلك يبقى المسرح مواكبا لها بكشفها والسخرية منها.

ولعبت السخرية دورا هاما في عملية إجلاء الأمراض الاجتماعية وإن حملت ألما ومرارة في طياتها، وفي المسرحية اشتغلت السخرية على إضمار المعنى واستعانت

بالحذف لتحل محله علامات الوقف وأيضا الفكاهة في بعض المشاهد منها سخرية عيشة من الحفيد (رجل عربي ذا مال وجاه) حسب ما تخبرنا به الإرشادات المسرحية التي توضح الديكور المستعمل المكيف مع السخرية " يظهر الحفيد راكبا عربة ...عبارة عن برميل بعجلات .. يرتدي كوفية وعمامة ..يبدو من حركاته مخمور .. يدخل وهو يدندن ..."[41] عيشة تسخر من العمامة الهادرة للعرض والمال القابعة تحتها كل أنواع الاستغلال " إن كان لا بد من طلب ..فهو أن تزيل عن رأسك تلك العمامة.. وتخلي السبيل إلى شعاع الشمس .. كي يذيب الجليد الذي راكمته القرون على دماغك ...أي جشع هذا .. من أين سنأتي بقماطات الصبيان، وبأكفان الموتى إذا ظلت رؤوسكم تستهلك هذا الكم من منتوجات النسيج البلدي.

الحفيد (يغني في نخوة وقد أخذته نشوة السكر)

تعيرني بالعمامة وهي الدولار*** يا ليتها عيرتني بما هو عار

إلا هذه يا امرأة السادة لا يخلعون العمائم "[42]

4-4- المحاكاة الساخرة:

هي من بين آليات الكوميديا السوداء لإنتاج الضحك والسخرية ولو مؤقتا وتمنح النص جمالية فنية، وهي " نوع من الأنواع الأدبية في التعبير تقوم على التقليد الساخر عبر إضافات على النص المقلد...في كثير من الهزل المتضمن النقد "[43] وفي " صهيل الذاكرة الجريحة تحضر قصيدة الشاعر محمود درويش ،بنسختها الجديدة الساخرة " العاهرة: ...سجل أنا عربية..أهلي هم صيارفة اللحم البشري .. سماسرة الموت هوايتي نزع القناع عن الوجوه .. رقم بطاقتي لا أعرفه .. لأنه لا يعرفني .. أما مستواي المعرفي.. فأنا التي عرفت أركان البيوت، عندما تضيق في النفس كالرزق العنيد... أنا التي عرفت الرعب إذا احترق الطبيخ أو حمض العجين .. أنا التي عرفت أن عمر الساعة لا تدل عليه العقارب" [44].

4-5- استحضار الماضي:

يغلب على النصوص المسرحية ما بعد حداثية خاصية نبش الماضي واستدعائه قصرا للحاضر وإسقاطه عليه، ويتم ذلك بوسائل مختلفة؛استحضار شخصيات تاريخية، أو أحداث غابرة ليتشكل " الاندماج الواعي بين الحاضر

والماضي في عوالم إبداعية جديدة في تحولاتها وتغيرها "[45] والعودة إلى الماضي في هذه المسرحية كانت لغاية التذكير والعتاب والعقاب،عبر شخصيات رامزة أنتجت خطابا مكثفا غامضا غموض الحاضر العربي المفَرّط والجاحد لإنجازات الرعيل الأول ،والمميز في هذه المسرحية جمعها لشخصيات ثورية ومناضلة.

ويكون الحاضر أحيانا استمرارا للماضي أو خروجا عنه، والكاتب يقوم بالموازنة بينهما ليدينه بالنقد والجدل وإقامة الحجة والإقناع، والرمز جميلة بوحيرد وعند حضورها في المسرحية تفاجأت وصُدمت،ووصل بها الأمر إلى أن مُنعت من زيارة مقبرة الشهداء؛ لأنها لا تحوز على ترخيص رسمي من السلطات.

" الرجل: بالترخيص يعم النظام.. وبالنظام نوفر للشهداء ما استحقوه من الراحة والهدوء ...انظري قبور من رخام .. وأسماء كتبت بماء الذهب .. هل كانوا يحلمون بكل هذا.

جميلة: فعلا..ما هكذا كانت أحلام الشهداء .. يظهر أنه وقع خطأ في تفسير أحلامهم "[46].

ويتواصل حوار جميلة والرجل (حارس المقبرة) حول موضوع خيانة الأمانة وضياع الكرامة، وهذا الحوار عماده التلميح فيتحول فعل المنع من الزيارة إلى فعل مساءلة التاريخ وما طرأ عليه من تزييف وتلميع والمقبرة كانت منبر المكاشفة وهي التي ستُحاط بجدار ضخم يحول دون أن يرى الشهداء أكواخ القصدير وأقرانها أو رؤية الحقيقة.

" الرجل: تصوري..لقد اضطرنا هذا الجدار إلى قروض خيالية من البنك الدولي .. بل وإلى عبور أنابيب الكونغريس.. ولعك تعلمين كم هو صعب هذا العبور .. لا يجتازه إلا من تعلم .. لا يجتازه إلا من تعلم كيف يسير على البطن.

جميلة: ... فما الذي كلفكم عناء الزحف على البطون.

الرجل : ... ليس من المعقول .. أن تترك هذه المناظر القبيحة .. تعكر على الشهداء صفو مقرهم الجميل... اطمئني حتى ... حتى الجن لا تنفذ منه.

جميلة: ولكن الأحلام ستنفذ منه .. ستنسل من القبور .. وتتابع زرع المشاعل.

الرجل: نحن الذين تسلمنا المشاع .. ونحن المسؤولون عن الإنارة.

جميلة : ... مشاعل لا تضيء إلا على نفسها ..

الرجل: (في غضب) هذا قذف شنيع يا امرأة.. لولا حرمة المكان .. لما عفونا عنك ... هيا انصرفي لحال سبيلك .. وحذاري أن تعاودي زيارة الشهداء دون ترخيص.."[47]

من موضوع منع الزيارة تناسلت مواضيع تصب كلها لصالح الانقلاب التاريخي الذي حصل، وأوضح الكاتب عبر شخصيتي جميلة (الماضي العريق) والرجل (الحاضر الملوث) عملية إلغاء الحاضر للماضي، بعد التمرد عليه (انحراف عن المسار) والحوار اتسم بالندية واستخدام الصور البيانية (الكناية خاصة) من الطرفين بغرض التأثير ومن ثم الحصول على التأييد وأيضا الكاتب يريد من ذلك التمويه، شغل المتفرج ؛بإنهاكه لتفسير المقصود عن طريق التأويل، بدل بث الفكرة مباشرة ما يسبب خمولا فكريا للمتلقي ويتلافى التشويق المسرحي، لذلك ترتكز إبداعات ما بعد الحداثة على الاستعمال المفرط للرموز بكل أشكالها لتعميم الغموض على النص المسرحي وجعله مغارة أو متاهة وربما لغزا يترقب حلا.

" جميلة: أين أنتم يا معشر العطاش ... أطلبوا الماء الزلال ... بلغني لهاثكم وأنا في عرصات الخلود ...فملأت قربتي من عين الوجود .. وطرت إليكم ...لا تخجلوا مني أنا جميلتكم .. أنا الأم المطعونة في ثديها ...فاشربوا كي تبرعم في جوفكم كلمات الرفض... جئت أربطكم بشرايين التاريخ .. أنا الذاكرة المطعونة بالغدر..."[48]

خاتمة:

تأثر المسرح كغيره من الفنون بتيار الحداثة وما بعدها،وتوشح بعدة تقنيات مست النص المكتوب (شخصيات ، حبكة ، صراع ، حوار ...) والعرض المترجم للنص (ممثلين ، ديكور ، ضوء ...) ومن هذه التقنيات المستحدثة تعرضنا للنوع المسرحي ما بعد حداثي ألا وهو الكوميديا السوداء، ولمعرفة أهم آليات اشتغالها استعنا بمسرحية كوميدية سوداء صادمة إنها " صهيل الذاكرة الجريحة " للحسن قناني وعن كل ذلك خرجنا بنتائج؛ هذه أهمها :

- مسرح ما بعد الحداثة قام على مبدأ هدم كل القوانين المسرحية السابقة عامة والأرسطية خاصة.

- رحيل التراجيديا وميلاد الكوميديا السوداء المازجة للمأساة بالملهاة لتوافق طبيعة الحياة (الفرح والحزن الخير والشر).

- يوازن هذا اللون بين المشاهد والمواقف والحوارات والشخصيات المؤلمة ونقيضها من المبتهجة.

- لا تحاكي الكوميديا السوداء موضوعا واحدا بل تُجهز على مواضيع شتى في المسرحية الواحدة، لاغية وحدة الفعل، وتهمل الصراع ولا تنضبط بزمان ومكان محددين.

- تنتهج الكوميديا السوداء الفوضى والعبث والتلاعب بكل البنية المسرحية، لا تحدد بداية ولا نهاية في مسرحها كل شيء مفتوح على كل الاحتمالات والتأويلات.

- السخرية والسياسة والباروديا والغموض والتكثيف والخلط بين الهذيان والحلم أهم أعمدتها الفنية والجمالية للنفاذ للمتفرج.

- تغلق المعنى بإحكام عن طريق غزو الرمز لنصوصها وعروضها.

- ستة مشاهد منفصلة ضمتها مسرحية " صهيل الذاكرة الجريحة " وكل مشهد به حوار شخصيتين (رجل وامرأة) وهذا الحوار اتصف بالاقتصاد اللغوي والتضخيم في المعنى وبلاغة علامات الوقف والطابع الجدلي والتلميح من الطرفين.

- وظفت مسرحية " صهيل الذاكرة الجريحة " رموزا نسائية عربية ثورية وأطلقتها تحاور وتحاكم سوداوية المشهد العربي وعلى جميع الجبهات السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

- تم التوسل بآليات الكتابة الما بعد حداثية على مستوى الشكل والمضمون فجاء الأخير ساخرا باروديا غروتيسكيا.

الهوامش :

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص 189.

[2] - جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها ، ط1 ، وزارة الثقافة والفنون والتراث ' الدوحة ، قطر ، 2009 ص 310.

[3] - المرجع نفسه: ص 311.

[4] - نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 125

[5] - جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص 354.

[6] - نيكولاس رزبرج: توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة، ناجي رشوان، ط ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 47.

[7] - نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية: ترجمة، نهاد صليحة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1999، ص 223.

[8] - نيكولاس رزبرج: توجهات ما بعد الحداثة، ص 19.

[9] - علي عواد: المسرح ما بعد الحداثي خلخلة القناعات وتعليق المعنى، مجلة الجديد، ع 25، 2017، ص 84 http://aljadeed

[10] - المرجع نفسه: ص ن.

[11] - المرجع نفسه: ص ن.

[12] - شاكر عبد العظيم: مسرح ما بعد الحداثة النص – العرض، مجلة الفرجة، ع 37، 2013 http://www.alfurja.com/12/?p=960magazine.com/?id=1868.

[13] - نجم الدين سمان: إضاءات مسرحية مقالات، عروض، أزياء، د ط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، سوريا، 2010، ص 61.

[14] - شاكر عبد العظيم: مسرح ما بعد الحداثة النص – العرض

[15] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 158.

[16] - المرجع نفسه: ص 130.

[17] - جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص 320.

[18] - المرجع نفسه: ص 109.

[19] - عاشور نعمان: الكوميديا الداكنة ودراما العصر الحديث، مجلة الدوحة، ع 11، قطر، 1977، ص 29.

[20] - جميل حمداوي: الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، ط1، المغرب، 2017، ص 08.

[21] - المرجع نفسه: ص ن.

[22] - لحسن قنان : مسرحيتان 1-صهيل الذاكرة الجريحة 2- واك واك أالحق سلسلة الكوميديا الصادمة 13، ط1، مطبوعات الأندلس، وجدة، المغرب، 2016 ، ص 02.

[23] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 156.

[24] - لحسن قناني: صهيل الذاكرة الجريحة، ص 05.

[25] - المصدر نفسه: ص 07.

[26] - المصدر نفسه: ص 01.

[27] - المصدر نفسه: ص 40.

[28] - المصدر نفسه: ص 43.

[29] - المصدر نفسه: ص 42.

[30] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 139.

[31] - لحسن قناني: صهيل الذاكرة الجريحة، ص 42.

[32] - أمحمد أمحور، أحمد الكبداني وآخرون: تجربة مسرح الكوميديا السوداء لدى لحسن قناني، ط1، منشورات دار الريف للنشر والطبع والتوزيع (الدكتور جميل حمداوي)، الرباط، المغرب، 2013، ص 49.

[33] - لحسن قناني: صهيل الذاكرة الجريحة، ص 24.

[34] - المصدر نفسه: ص 25.

[35] - أمحمد أمحور، أحمد الكبداني وآخرون: تجربة مسرح الكوميديا السوداء لدى لحسن قناني، ص 26.

[36] - لحسن قناني: صهيل الذاكرة الجريحة، ص 36.

[37] - المصدر نفسه : ص 29.

[38] - محمد عبد الله الثقفي: الكوميديا القاتمة والمسرح المعاصر، مجلة الفكر المعاصر، ع 02، مصر ، 1965 ، ص 71.

[39] - لحسن قناني: صهيل الذاكرة الجريحة، ص 32.

[40] - المصدر نفسه : ص 33.

[41] - المصدر نفسه: ص 09.

[42] - المصدر نفسه : ص 11.

[43] - كمال الدين عيد: قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة، إبراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 581.

[44] - لحسن قناني: صهيل الذاكرة الجريحة، ص 28.

[45] - نيكولاس رزبرج: توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة، ناجي رشوان ، ص 98.

[46] - لحسن قناني: صهيل الذاكرة الجريحة، ص 37.

[47] - المصدر نفسه : ص 38، 39

[48] - المصدر نفسه: ص 36.