تمظهرات التراجيكوميديا في مسرحية " اسمع ياعبد السميع " لعبد الكريم برشيد

Tragi-comedian performances in the theatrical play "Listen O Abdul Samie"by AbdelKarim Berrachid

سعودي سلاف
مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة (الجزائر)
soulaf.saoudi@univ-msila.dz

تاريخ الاستلام: 2019/08/15 تاريخ القبول: 2019/09/09 تاريخ النشر: 2020/01/05

ملخص البحث

يلتمس هذا المقال محاولة الإحاطة بنوع مسرحي حديث إنه التراجيكوميديا، مفهوما وأصولا وبواعث.يقف عند تشكله في المسرح الغربي فالعربي، وحدود مصارحته لوضع الإنسان الخارجي والداخلي، أخذه الشّديد بالهزل والفكاهة للتنفيس ومحاكاة المأساة ضحكا مُرا، وكانت "اسمع يا عبد السميع" نموذجنا العربي المغربي، لنُجلي أهم التقنيات التراجيكوميدية منها .

الكلمات المفتاحية :التراجيديا، الكوميديا ، التراجيكوميديا ، الفكاهة ، الألم

ABSTRACT:

The current article tries to elucidate a new modern theatrical genre, which is tragicomedy, its concept, its origin and its source. This genre is remarkable in the Western and the Arab theater, the limits of its sincerity to the external and internal situation of man, its intense comedian style in order to create humor and to simulate the bitter tragedy.
We took the Arab and Maghreb theatrical play "Listen O Abdul Samie" as an example, through which we try to reveal the most important techniques of tragicomedy.

Keywords: tragedy, comedy, tragicomedy, laugh, pain

مقدمة:

بزوغ فجره على أرض اليونان؛ شُطر من قبل أهله إلى صنفين متباعدين متقابلين، التراجيديا والكوميديا، ونظر أرسطو لهما في كتابه الشهير " فن الشعر " وأوجد لكل منهما سمات وعناصر بنائية فنية وتركيبية ووحدات ثلاث فعل وزمان ومكان، لا تزول ولا تحول حسبه، وحرّم أي تداخل وتلامس بينهما، ووافقت جل المسرحيات المعروضة أيامها هذا الفصل وباركته وجسدته، والخروج عن هذه القوانين يُعد خرقا وتشويها للفن المسرحي، وإن كُتب لهذه التقنيات الكلاسيكية تراجيدية كانت أو كوميدية الحضور يونانيا ردحا من الزمن فإن الحال تبدل غداة ولوج المسرح الديار الأوربية فتم إخضاعه لإعادة المعالجة والتكييف مع ظروف تلك الديار، وهذا الفعل لم يكن آنيا بل أخذ فترة ليست بالوجيزة.

وبدأت بوادر التغيير والتحوير الدرامي تخض الأسس الأرسطية الكلاسيكية بوتيرة متأنية وناعمة وتجريبية درءا لردة فعل الجمهور/المشاهد ولشبهة الانقلاب السريع الغير مضمون العواقب، ولكن سرعان ما سارت الأمور بسرعة باقتحام المسرح عالم التيارات الأدبية الحديثة من رومانسية وواقعية ورمزية وتعبيرية؛ ففي كل تيار كانت المسرحية تخلع عنها قانونا أرسطيا وتستبدله بما يتواءم ومستلزمات التيار ومتغيرات الراهن، فلا الظروف اليونانية موجودة اليوم والدينية خصيصا(المواجهة مع الآلهة)؛ فكان أن شهدنا تغييرات بالجملة هزت أركان البناء الدرامي الداخلي للمسرحية(الحوار، الشخصيات الحدث، الصراع، الحل) بعد أن أجهزت على الهيكل الخارجي العام لها والذي يتصدره النوع المسرحي.

حتى الموضوع لم يعد هناك خط تراجيدي أو كوميدي على امتداد المسرحية (بداية ⇦ عقدة ⇦ حل)؛ بل تم الخلط والمزاوجة بينهما، ليلتقي الجدي بالهزلي، النبل بالرذالة ، الدموع بالضحك ، البرجوازي بالشعبي ،القوة بالضعف الموت بالحياة، وما ماثلها من لقاءات لم تكن لتقع لولا هذا التداخل المباح أخيرا، هذه الولادة المسرحية الجديدة تم وسمها بـ" التراجيكوميديا" إيذانا بفتح درامي وعهد مسرحي حديث ،ويسيطر هذا النوع التراجيكوميدي اليوم على جل الإنتاجات المسرحية غربا وشرقا، وللتذليل على هذه الهيمنة وعربيا خاصة استعنا بالنص المسرحي " اسمع يا عبد السميع " للكاتب " عبد الكريم برشيد " لتبيان أهم التقانات التي تبلور هذه التراجيكوميدية، وستكون محاولة الإجابة عن الإشكالات التالية محاور رئيسة في دراستنا هذه:

- أيُ مفهوم للتراجيكوميديا؟.
- هل التراجيكوميديا أصولها شكسبيرية؟.
- كيف يتأتى تحقيق التوازن بين التراجيديا والكوميديا مسرحيا؟.
- هل أفلح المسرح العربي في تجسيد التراجيكوميديا المسرحية بعد تلقفها؟.
- ما هي التمثلات التراجيكوميدية في " اسمع يا عبد السميع "؟.
- هل قُدر لعبد الكريم برشيد إحلال تعادل تراجيدي كوميدي؟ أم أن الأخيرة سادت؟.

إشكالات نروم من خلالها تعقب مفهوم لهذا النوع المسرحي المستحدث، والولوج إلى العناصر الدرامية لتشكله، وتسلله الواضح للمسرح المغاربي عامة والمغربي بالتحديد.

2. التراجيكوميديا والانقلاب عن الأرسطية الكلاسيكية:

خطّ كتاب " فن الشعر " لأرسطو حدودا بين التراجيديا والكوميديا؛ فالأولى" محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف "[1] أما غريمتها الكوميديا" محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك "[2] وشتان بين الخوف والضحك وبين الرداءة والبطولة، وأولى أرسطو رعاية ملحوظة بالتراجيديا وفصل في تركيبتها؛ وانعدم أي ذكر أو تلميح للتقريب بين ما هو تراجيدي بالكوميدي؛ خلفيته في ذلك المسرحيات اليونانية والتي أحجمت عن " المزج بين التراجيديا والكوميديا لأن هذا المزج من شأنه أن يفسد أثر كل منهما على حده "[3] ويدخل المسرح في فوضى أنواع وموضوعات، ويُقزم وظيفة التطهير فيه، ويُخلط اتجاهات المحاكاة بزوال الصرامة بين الفعلين التام والناقص ويبعثر عناصر التكوين الدرامي ويُلعثم أداء الممثل.

وبوفود التيارات الأدبية المختلفة والتي لم تستثن المسرح " أصبحت الأشكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية "[4] وغير مرغوب فيها وتمثل الجمود والتخلف والصرامة الغير مبررة المنافية لروح الفن والعصر، فبات المقدس الأرسطي مدنسا، فالحياة تمضي ولا بد للدراما المسرحية أن تسير معها وتُسايرها بهندسة نصية وركحية

مغايرة وتيمات حديثة وقوالب متحركة ورؤية مخالفة، فكان أن أشرفت التراجيديا على الزوال و" لم تعد المأساة كما الكلاسيكيين مأساة النبلاء في صراعهم مع القدر، وإنما هي مأساة هؤلاء الناس العاديين الذين يعيشون حياة عادية ويوحي مظهرهم بالتفاهة والبساطة "[5] وحُق للمسرح أن يستدير إليهم ويقتبس من مأساتهم وملهاتهم بعد أن كانوا عرضة للضحك والنبلاء فرجة مع القدر يونانيا؛ ولأجل الإنسان البسيط المقهور وتناقضات الواقع وترسبات النفس وزلزلة المسرح وانتشاله من الوأد الكلاسيكي " تمت إزاحة الحدود التي كانت تفصل وتحدد الأجناس الدرامية، مما أدى إلى الخلط بين ما هو تراجيدي وما هو كوميدي، ليس بحثا عن التصوير الاحتمالي للواقع فحسب وإنما عن التفسير عن كل ما به من أمور مضحكة "[6] عللها مأساوية صادمة. وكان عنوان هذا الخلط دمج للمصطلحين " التراجيكوميديا ".

3- ما التراجيكوميديا ؟:

تتفق أغلب الدراسات المسرحية على إعطاء تعريف يكاد يكون واحدا لهذا اللون المسرحي" التراجيكوميديا" وهي " مسرحية تحتوي في الوقت ذاته على التراجيديا والكوميديا "[7] أي تلتقي بعضا من آلياتهما التشخيصية للشخصية والتراتبية للأحداث وتوليفة الفعل الدرامي(تام، ناقص) وتناقض الصراع(عميق ، سطحي) وجدل النهاية(موت، ضياع، عبث)؛ فالتراجيكوميديا تتجه إلى خوالج النفس؛ فهي " ليست مأساة لاهية أو ملهاة باكية .. إنها أعمق من ذلك بكثير فهي محاولة الإنسان لرؤية حياته على مستويين متزامنين مترابطين، مستوى الانفعال الجاد الصارم ومستوى الهزل الساخر بحيث يكون قطبا الصراع هما هذين المستويين "[8] المتنافرين المتعايشين في الإنسان والمسرح في عمومه والتراجيكوميديا تحديدا تتيح لهذه التقلبات النفسية الباطنية الظهور علنا لتُعرف بها وتمسرحها؛ وفاعلها المجتمع وتناقضاته والحياة ومفارقاتها.

" الضحك والبكاء في الحقيقة وجهان لعملة واحدة بل إنهما يمثلان نشاطا يرتكز على أساس نفسي مشترك ألا وهو تفريغ التوتر "[9] وتصويبه نحو المنحنيين السابقين فيحدث التطهير الداخلي المؤقت، وتدخل الذات في مواجهة مع نفسها إما للمحاسبة أو المواساة، وخشبة المسرح/العرض فرصة مواتية لطرح العميق المركون أمام مشاهد ربما يكون حاملا للأعراض النفسية نفسها، ويُحسب للتراجيكوميديا إتلافها للحواجز الفنية والتقنية بين النوعين المضمومين، ليكون لها سبق دمج الشخصيات المسرحية وأمست " الشخصيات تنتمي إلى الطبقات الشعبية والبرجوازية"[10] في النص/العرض المسرحي الواحد فتضمحل الفوارق وتنقلب الأفعال الإنجازية الدرامية والسلوكات القبلية، وتُمزج اللغة (الرسمية، الشعبية)ويحضر النبل والعفن، المال والفقر، السلطة والشعب، وهذه اللقاءات تتم للمكاشفة فالمعالجة بمحاولة التغيير والتثوير لا التطهير فحسب، كما كان الوضع كلاسيكيا. فالتراجيكوميديا مسرح الإنسان بعيدا عن مركزه الاجتماعي وانتمائه الحضاري، تعمل على جعله يُبصر نفسه بنفسه، ويُفتش عن علله وعلل محيطه المأساوية الملهاوية يضحك منها مكرا وأسى ويبكي عنها هزلا.

4- جذور التراجيكوميديا المسرحية:

لم تنبثق التراجيكوميديا من فراغ مسرحي، ولم تقتحم المسرح عُنوة وفجأة، بل لها خيوط قديمة وإن كانت رفيعة ولا عيب وعجب في أن " ترتقي الدراما أحيانا من خلال ثورات متتالية، إلا أنها دائما تعتمد على اختبار الأفكار لدى الجمهور ومستفيدة من مجموع الخيارات المسرحية الماضية "[11] وإن لم تستسغها وتستحسنها كاملة، إلا أنها تأخذ منها قبسا وتنأى عن ما لم يعد صالحا " ولا يعني ميلاد هذا اللون الجديد من الفن المسرحي انتفاء الملهاة النقية أو المأساة الكاملة ولكنه يعني أن نظرة الإنسان الحديث أصبحت تتطلب رؤية الألوان المتعددة والظلال الرمادية فيما بين الأبيض والأسود"[12] والتغلغل في أعماقه، واقتحام رحم المجتمع لرصد المثير المستتر المبكي والظاهر

المزيف المضحك، فتم " الاحتفاظ بعاملي الكوميديا والتراجيديا في آن واحد "[13] هذه الأخيرة التي ظن الجميع أنها غادرت برحيل صراع البطل مع الآلهة / القدر ، بيد أن صراعا جديدا لاح في الأفق حتّم رجوعها في ثوب مغاير.

يرجع أن تعود جذور التراجيكوميديا إلى عصر النهضة، وإلى شكسبير هذا العملاق المسرحي الذي خلد اسمه في تاريخ المسرح، وخلف لنا روائع تراجيدية آسية آسرة، مازال صداها مستمرا، وشكسبير لجأ في تراجيدياته إلى تقنية مسرحية أُصطلح عليها " الارتياح الكوميدي، وهو حلقة أو موقف أو فاصل كوميدي مرح في مسرحية جادة مأساوية، وكان الهدف الواضح من هذا العنصر إتاحة الفرصة للمتفرج، كي تسترخي أعصابه المشدودة نتيجة للتوتر النابع من تتابع الأحداث التراجيدية "[14] المنافية لتوقعات العقل، والصادمة الضاغطة على نفسية المتفرج لتوالي مشاهد الدم والموت وقوة الصراع الصاعد وصور مقاومة البطل التراجيدي، فكانت الشكسبيريات أول من سرّب وهرّب الكوميديا للتراجيديا جهرا ومقننة. و"ظل الارتياح الكوميدي في مآسي شكسبير من أبرز الملامح المميزة لمسرحه "[15] عبر الدفع والزج بـ " شخصيات المهرجين والخدم والأصدقاء وعامة الناس " [16] لتطبيق هذا الارتياح وإراحة الجمهور فترة، ليستعد مجددا لتقبل المزيد من الأفعال الجادة في مواجهتها للقوى الضالة، وتشابك الحبكة لترقب المصير.

أبانت هذه الآلية – الارتياح الكوميدي -على أنها " دليل عملي على مقدرة الكوميديا على وضع نفسها في خدمة التراجيديا، كما أن التراجيديا يمكن أن تضيف لمسات من الجلال والوقار للكوميديا "[17] وأن الجمع بينهما قريب ممكن الحدوث إيجابي النتيجة، فمآسي شكسبير لم تتأثر بهذا الزواج، وبقي النهج الدرامي التراجيدي على جسد المسرحية (البناء) وعلى مضمونها أيضا، لأن استعمالها كان كإستراتيجية استئنافية نفسية خاصة بالمتفرج، وهذا يبرهن رعاية شكسبير بجمهوره وعده رقما صعبا في المعادلة التراجيدية وعنايته بشخصيات مسرحياته بتوفيره فقرة استراحة، وليس ببعيد عن شكسبير أقحمت مسرحيات التيار الرومانسي المأساة في الملهاة أو الملهاة في المأساة، وهذا بَيِّنٌ لأنها " لا تلتزم بتصوير الشخصيات النبيلة التي كانت محورا للأحداث في التراجيديا الكلاسيكية ... فلقد جمع المسرح الرومانسي بين السادة والأوغاد في موضوعاته، وضم إليهم طائفة من الأشخاص العاديين الذين عزف عنهم المسرح الكلاسيكي "[18] وغض الطرف عن كينونتهم، وهم الذين يُشكلون الأغلبية الصامتة.

فالتيارات المسرحية وقفت ضد هذه التصنيفات وألغتها انطلاقا من الموجود لا الذي كان، وبات لزاما أن تتجه "الموضوعات والأشكال والتيمات إلى خلق دراما تكاد تكون مضادة للدراما النيوكلاسيكية "[19] ولا ريب في ذلك بما" أن تاريخ المسرح هو تاريخ الثورة والتفاعل حيث الأشكال الجديدة تتحدى القديمة "[20] وتبني على أنقاضها، واستوت التراجيكوميديا على عودها بفضل الكاتب المسرحي " أنطوان تشيخوف " لأنه " أول من استغل جميع إمكانيات التراجيكوميديا إذ بنى مسرحياته على حدود الحماسة والفكاهة "[21] الجد والهزل، قوة الصراع وتوهنه، واتخذ من هذا التداخل قناعا لنقل الاختلالات الإنسانية والإعوجاجات السياسية " والضحك في تراجيكوميدياته ليس ضحكا نابعا عن فكه أو خلل ما وإنما يتعلق بالقهقهة الهستيرية التي يُطلقها إنسان صعقته الكارثة، إنه بالدرجة الأولى ضحك اليأس "[22] وشدة الحزن والغيظ الذي فاض ضحكا، وواصل رواد مسرح العبث المسيرة التراجيكوميدية بسيل جارف من الفوضى والضحك المأساوي والعدمية والملهاة المفجعة.

المسرح العربي كان يقتفي آثار نظيره الغربي وجرّب الخط التراجيكوميدي ووجد ضالته فيه لمأساوية الوضع العربي وإنسانه المفكك المنهك الذي غدا ملهاة، ومن بين النماذج المسرحية التي سلكت هذا السبيل المسرحي " اسمع يا عبد السميع " للمغربي " عبد الكريم برشيد ".

5- تمظهرات التراجيكوميديا في مسرحية " اسمع يا عبد السميع ":

" اسمع يا عبد السميع " مأساة هذه الشخصية تداعت لها زوجته " الخامسة ". شخصيتان تعيشان ضياعا رهيبا وتفككا مفجعا داخل الضياع / الوطن / المجتمع / الشبه غرفة، وللانفلات المؤقت من زحمة الفقر والفقد أُضطرا إلى محاكاة مأساتهما بالهزل والسخرية منها والضحك عليها، والقيام بدور المجنون الذي فقد آخر الخيوط التي تربطه بعقله بفعل فاعل وسلاحهما في ذلك التلميح والتهريج والرمز لتقديم النقد الفاضح، ودفع الضرر عن صاحب النص والهروب من الرقابة، ومن بين أبرز ملامح التراجيكوميديا شكل وصورة البطل.

1-5 البطل التراجيكوميدي " عبد السميع ":

1-1-5 البطل الخرافة: البطل المسرحي يثير الموضوع ويُدير الحبكة، بناءً على أفعاله (حركاته أثناء العرض) وأقواله (جملة حواراته) تتقرر المقصدية المسرحية ،وبمجموع صفاته وشكل تسييره للأحداث ولغته تتضح تراجيديته من كوميديته أو خليط من الاثنين، " عبد السميع " ومنذ البداية بدا بطلا غامضا متقلبا، يغيب عنه وعيه أحيانا ينسى يقظته ليستظهر باطنه؛ وقد سبقنا كاتب المسرحية إلى ذلك باعترافه الصريح بغرائبية بطله، بل وتساءل عن أصله " هل أنت شخصية واقعية ؟ أم أنك شخصية أسطورية ؟ أم أنك مزيج من الاثنين...هذه الشخصية الغريبة هل يمكن أن نحدد أوصافها ؟ هل يمكن أن نعطي ملامحها الحسية والنفسية "[23] .هو كومة من التداخلات والتناقضات عسير فرزها وسبب هذا قهر الواقع " عبد السميع يبدأ عمره بأشياء لم يخترها، أشياء تفرض عليه أن يكون على غير ما يريد ويهوى إنه يبدأ من الفقر واليتم ثم يخرج إلى العالم ليحيا الفقر واليتم في صورة أكبر وأعمق "[24] يحاول صده بالهذيان والأحلام والانشطار (رجل / طفل) والسذاجة، فأضحى خرافة واقعية.

2-1-5 البطل المهرج: لا نقصد بالتهريج الحركات البهلوانية الصادرة عن الشخصية، إنما نعني الفعل الغير طبيعي المنافي لماهية الموضوع والمضاد لتراتبية الحوادث ويشكل حالة نشاز مع محددات تشخيصات الشخصية(السن، العمل، الحالة الاجتماعية) يتنافر معها ما يودي إلى أفعال وسلوكات تهريجية كوميدية مضحكة، لكن مرجعها مأساوي سوداوية الوضع مخاض اللحظة التي يحيا فيها البطل، وفي التراجيكوميديا " المهرج يمكن أن يكون بطلا"[25]، وتهريجه فيه انتقام من الصدمة بغية التخريج النفسي والانتقال إلى النشوة والفرح المزيفين، وهذا النوع من الضحك " يترك غصة في الحلق ويغيض النفس لأنه لا يترك في النهاية إلا الحسرة والأسى على نماذج مؤسفة من البشر "[26] اغتالهم البؤس.

" الخامسة: إنك تهذي يا رجل..

عبد السميع: الهذيان مفاتيح يا الخامسة.

الخامسة: مفاتيح لأي شيء ؟.

عبد السميع: مفاتيح لكل الأقفال الصدئة، لكل أبواب هذه المدن الموصدة، هل تعرفين يا امرأة بأننا محاصران؟.

الخامسة: أعرف..ولكن ما دخل الهذيان.

عبد السميع: إنه يفك الحصار عنا ويخلصنا "[27] ولأن الهذيان الذي يفد معه التهريج برزخا فاصلا عن الألم أُبدعت وسائله ونستدل باختراعات " البطل " (مجموعة ألعاب) التي عدّها فتحا في تاريخ البشرية.

" عبد السميع: الطاحونة يا الخامسة..الطاحونة..لقد دارت أخيرا ..دارت ..افتحي عينيك جيدا وتأملي .. تأملي ما صنعت واخترعت .. حقا .. إنني عبقرية مغمورة .. ألا قاتل الله الجهل والجهلاء..لم يقدرني أحد في هذا البلد لا أحد...

الخامسة: لا شيء يدور غير عقلك .. إنه يدور في الفراغ المطلق ..

عبد السميع: أفيقي أيتها المرأة..وأيقظي كل هذه البشرية النائمة ما هذا وقت النوم "[28]. والشخصية الرئيسية في العمل المسرحي التراجيكوميدي تقبع دائما بين فكي " المأساة والتهريج " [29] يكملان بعضهما البعض ،وإن غاب التهريج حضر الموت، ومن السلسلة التهريجية لـ" عبد السميع " تدحرجه إلى صورة طفل في جسم رجل، هذه الكاريكاتورية

ضاعفت من جرعات الضحك المر، الذي مرده " تفككا كاملا للروح "[30] والرسو عند نقطة الصفر في سلم دمار الذات في مجابهتها للمأساة، والعودة القصرية للطفولة محطة استسلام وملاذ آمن من الضغط.

" الخامسة: ولكنك تتصرف كطفل يا عبد السميع ... تبقى طول النهار منشغلا بلعبك هذه ..

عبد السميع: هذه ليست لعبا يا بنت السي المأمون ..إنها اختراعات علمية ..

الخامسة: لا.. أنت لا تفعل شيئا سوى أن تلعب.. تلعب في وقتك الأول والثاني والثالث، ترفض أن تترك مكانك هذا

عبد السميع: ولماذا أتركه ما دمت مرتاحا فيه بشكل غريب "[31].

مسار تصوير البطل " عبد السميع " كان عاملا حاسما في تصعيد الصراع إلى الذروة حينا (رجل، بطل، وعي) وإنزاله فجأة ودون ممهلات درامية لدرجة دنيا(طفل، مهرج) ما أفضى إلى عبث تشخيصي، وهذه التعرجات والاختلالات هيكلت نمو الأحداث وفوضويتها وحققت تعادلا كوميديا تراجيديا على مستوى الشخصية جادة/هازلة، وللحفاظ على هذا الميزان المسرحي جيء بشخصية" الخامسة" المعارضة للبطل في مشاهد درامية كثيرة والمساندة له مناح قليلة، وقامت بتوليد توتر درامي بالحوارات المضادة والمواقف المناوئة ومحاولة تصحيح الأفعال الغير سليمة التي ينتجها " عبد السميع "، وهي بذلك تكبح الكوميدية الزائدة له وتُجبره على العودة للمأساة / التراجيديا / الحقيقة / الجد.

2-5 الموضوع التراجيكوميدي في " اسمع يا عبد السميع ":

يُعد الموضوع المنتقى من لدن الكاتب المسرحي، بسالف النظر عن طبيعته، محركا رئيسا لنشوء الحبكة المسرحية وصيغة لتمايز الشخصيات، وقاعدة لإدارة الحوار، بطريقة معالجته تنفذ أحداث المسرحية تباعا ويتكون الصراع حدة أو نكوصا. بالموضوع المطروح تتم المساءلة والمكاشفة للذات / الآخر / المجتمع / السلطة ، ويظهر النوع المسرحي الذي ارتضاه المؤلف / المخرج ؛ ولأن مسرحيتنا موضوع الدراسة من الشق التراجيكوميدي الذي ينزع الغطاء عن " طبيعة المجتمع المعاصر باعتباره مجتمعا يقوم على الفوضى والاستيلاب وانقلاب القيم وتدمير الكيان الإنساني " [32] فاستُدعي واستُخدم الهزلي ليُغلف الجاد المفجع وينقده والجاد الصارم لينتشل الملهاة.

1-2-5 الجاد الملهاوي / المضحك: لأن " الدراما متعددة الأوجه في صورها، ومتناقضة في معانيها مثل العالم الذي تعكسه هذا هو موطن قوتها، وتفردها كنمط للتعبير "[33] وإحاطتها بشروخ الإنسان الذي يتعايش بداخله الفرح والقرح، الهزل والجد، القبح والجمال، فسايرت المسرحية التراجيكوميدية هذه الطبيعة السيكولوجية المرافقة للمقام وأفرجت عن مواضيع ظاهرها هزل باطنها جد أو جادة هزلية، والمقطع الحواري التالي يوضح ذلك

" الخامسة: ماذا تفعل ؟.

عبد السميع: اسكتي ولا تفسدي علي موتي.. دعيني أعانق صمتي وسكوني وأغرق في لجة الأبدية...كان عليك أن تبكي يا امرأة.

الخامسة: نعم..لكني أخشى أن أزعجك وأنت في موقفك الرهيب هذا..

عبد السميع: لا تخشي شيئا .. أنا والموت شقيقان .. لا يرهبني ولا أرهبه... اللهم إني نويت الموت.. نويت الرحيل عن هذه الدنيا اللئيمة نويت التحرر من أسر الجاذبية.. نويت التحرر والتبخر "[34] هزل وسخر يقودنا بعضه للضحك، بيد أن الأخير سرعان ما يضمحل ليترك مكانه للحسرة والأسى " إنها السخرية السوداء التي تحاول أن تنتصر على الألم بالضحك أو الإضحاك ... وهي سخرية تعكس شعورا بالكارثة "[35] وانهيار الذات، ويتدخل الهزل لإنقاذها أو ترميمها. ونموذج حواري آخر يبلغ فيه الهزل مراتب عُلا، دار بين " عبد السميع " و" أمه " التي نابت عنها" الخامسة " في لعبة مسرحية.

" الخامسة:...أخبرني يا ولد ماذا درسوكم؟.

عبد السميع:.. نعم .. لقد علمونا جدول الضرب والطرح والجمع والقسمة..كل هذا في يوم واحد فقط..

الخامسة: الحساب ؟! وما شأنك أنت بالحساب... ألم تقل لهم إن أمك أرملة...وبأنه ليس لديها شيء تحصيه

عبد السميع: أنت دائما تخلطين بين الأشياء ..

الخامسة : .. ليس لدي دور ولا أبقار ولا أغنام ولا سيارات ولا عربات ولا ضيعات ولا عمارات ولا أي شيء،وماذا تريد أن تفعل بالحساب ؟...قل يا عبد السميع معلم الحساب هذا، هل لديه من متاع الدنيا شيء؟.

عبد السميع : ليس لديه شيء يا أمي.

الخامسة: عجبا، ومع ذلك يعلم الحساب!"[36] ومن ضروب الهزل الجاد احتجاج " الأم " " الخامسة " مؤقتا عن غياب زوجها عن صفحات برامج التاريخ.

" عبد السميع: لقد درسونا علما جديدا يسمى التاريخ يا أمي..

الخامسة: التاريخ ؟! لا أعرفه ..

عبد السميع: لقد حدثونا عن الناس الذين كانوا مهمين في حياتهم ثم ماتوا.

الخامسة: والمرحوم أبوك يا عبد السميع؟ ... ألم يحدثوك عنه أيضا ؟.

عبد السميع: ماذا تقولين أبي لم يكن مهما حتى يدخل التاريخ يا أمي.

الخامسة: لم يكن مهما؟! أنت تقول هذا عن أبيك يا وجه الشؤم ؟ ...أبوك هذا أيها الولد الشقي كان مقاولا كبيرا.

عبد السميع: بل مجرد بناء صغير..

الخامسة : هل تعرف سجن المدينة العظيم ؟ ... اعلم أن أباك الشهم الكريم هو من بناه وأعلى أسواره

عبد السميع: ومن يمكن أن يفعل هذا المعروف غير أبي ؟

الخامسة: أبوك سيد الرجال يا عبد السميع.. ومن الغبن أن تقرأ عن الآخرين ولا تقرأ عن أبيك.. "[37] جِد معلب بهزل ينم عن غبن كبير وبه تم رسم الخط التراجيكوميدي.

2-2-5 الهزل المأساوي: قد يُفلح الجِد بوضعيات عدّة في بلوغ المراد وتوصيل المقصود، لكن يتكفل الهزل كذلك بالتنقيب عن الحقيقة وينتشل كل مستور محظور عصي البوح به جهرا، وليس كل هزل مرماه الإضحاك لا غير، بل يُستعان ويُؤخذ به محمل الجد للتغلب على ألم الحالة الظرفية وتثبيت توازن نفسي مرحلي، هو سلاح المقهورين والمكبوتين، يُقدم بوسائط وحوامل متباينة أشهرها السخرية والمفارقة والرسم الكاريكاتوري والفكاهة وما جاورها من آليات، فالهزل المؤدي للفكاهة التي هي "عنصر احتجاج وعنصر تخريب وعنصر تدمير وعنصر رفض "[38] آلية أثبتت فاعليتها وجدارتها في تشريح الأمراض السياسية والأخلاقية والاجتماعية وحتى الثقافية بالبلاد العربية. وفي مسرحية " اسمع يا عبد السميع " وُظف الهزل كتيمة مسرحية وغاية تراجيكوميدية وحالة للتطهير ومحطة للثورة والتغيير، ونذلل على ذلك بالمقطع الحواري التالي الذي به هزل على اسم "الخامسة " و" الخامسة " خلفية ومستقبلا.

" الخامسة:... ثم جاءت الرابعة.

عبد السميع : .. فكانت مصيبة ...

الخامسة: ثم من بعد جاءت الخامسة..جئت أنا يا عبد السميع.

عبد السميع: .. فكنت كارثة، على المستوى الأسري والوطني والدولي... هل تعرفين يا الخامسة بأنه بالرغم من كل شيء فأنت محظوظة جدا ...

الخامسة: أنا محظوظة ؟!

عبد السميع : نعم .. افرضي يا بنت السي المأمون أنك ولدت في الجاهلية الجهلاء...

الخامسة: الجاهلية مازالت مستمرة حتى الآن.

عبد السميع: كنت ستكونين تحت التراب يا عزيزتي.

الخامسة: وهل أنا فوقه ؟!

عبد السميع: هل سمعت بالوأد يا الخامسة.

الخامسة: سمعت ..وعشته أيضا.

عبد السميع: المسألة مسألة توقيت فقط .. لو تقدم مولدك قليلا لكنت الآن عظاما زائدة لا يمكن أن تنفع الرمل في شيء "[39]. فالمضمون المسرحي في هذه المسرحية تراوح بين قطبي الجد والهزل تناوبا سعيا لاستنطاق المخفي وإجلاء المآسي وشد المتلقي لآخر المسرحية" النهاية "

3-5 الحل / النهاية التراجيكوميدية في مسرحية " اسمع يا عبد السميع "

من الفوارق الجوهرية بين الكوميديا والتراجيديا الحل، ففي الأولى لا حل يعلو عن السعادة وانصراف الجميع تحت وقع الابتسامة، أما الثانية فهاجس الموت يضرب بقوة، ولأن التراجيكوميديا تعد " فعلا له طبيعة جادة إلا أن هذه الجدية ليست مستمرة – كما هو الحال في التراجيديا – وإنما وقتية "[40] وظرفية، هذه الجدية الوقتية استثارت النهاية المسرحية، فجاءت عبثية مربكة وغامضة مستفزة مفتوحة.

1-3-5 الحل العبثي / التراجيدي: تمثل في فوضوية مصير البطل " عبد السميع " والضبابية التي اكتنفت رحيله، ومن ثم العودة المفاجئة لاستئناف الحوار مع زوجته " الخامسة:...ولحد الآن لم يعد .. دارت الكواكب في دوامتها ولم يعد خرج من هذا الباب يوما ولم يعد .."[41] وحين ينشغل المتلقي / المشاهد بتأويل المصير / الموت / السجن ، يعود التفسير لنقطة البداية بظهور " عبد السميع " مجددا، وإن كان ظهورا توهميا إلاّ أنه شارح لعلل الرحيل " عبد السميع: اسمعي قلت لك .. ليس في الأمر ما يخيف يالخامسة .. هدئي من روعك ... لقد أخذت حقيبتي ورحلت إلى واد عبقر"[42]، إلى جانب هذه النهاية ألفينا أخرى.

2-3-5 النهاية / البداية / الوعي: حلٌ أبان عن بداية جديدة في مسيرة البطل؛ صادمة منافية لكل ما سبق (التهريج، الطفل، الهذيان، الأحلام، اللامسؤولية) والتي لا تدع مجالا لتسرب أفكار سياسية والاتجاه صوب المنفى، فتم تعديل المسار التراجيكوميدي للبطل وتحويله إلى وعي شديد يفوق مرتبته وثقافته في المسرحية، أفي ذلك جِد أم هزل ؟ " عبد السميع : قالوا بأنني أشدو للحب في زمن الموت ...هذا قولهم وتلك حجتهم في اتهامي ومحاكمتي ... قالوا بأني مهرب مخدرات قاتلة ... ومهرب أفكار ومبادئ كذلك ...مملكة الناس جائرة .. جائرة جدا، الجور فيها مكتسب ومصنوع ومحدث ... له مصانع ومعامل يالخامسة .. له رأس مال ضخم وجنود وحراس ودعاة في كل مكان ... ولكن إلى متى " [43] في هذا القول والصرخة إعلان صريح عن عهد جديد في حياة البطل ،وانقلاب درامي على الصراع العلني والخفي الفائت والتلميح لصراع آخر مع نهاية المسرحية.

6- خاتمة:

وافقت ورافقت التراجيكوميديا المسرحية العربية راهن المنطقة وحاكت مأساويته، انطلاقا من مقولة " شر البلية ما يضحك " ولقي هذا النوع المسرحي حفاوة كبيرة من قبل الكتاب المسرحيين لتفجير المحظور والسياسي على وجه التحديد بمسلك غير مباشر يتخذ من الهزل وضروبه قناعا لتعرية الزيف والإفلات من الرقابة ،فجادت النصوص المسرحية بشتى ألوان المآسي اللاهية وعنها نوجز النقاط التالية كمحطة ختام لدراستنا هذه:

- التراجيكوميديا هي محصلة المزج بين الكوميديا والتراجيديا / المأساة والملهاة، ليتعايشا جنبا إلى جنب في مسرحية واحدة.

- ثارت التراجيكوميديا في المسرح على القواعد الأرسطية الصارمة، التي تم العمل على تحطيمها لانتهاء تاريخ صلاحيتها حسبهم، فتم العمل بالوصل لا الفصل بين المأساة والملهاة لتُطابق سنة الحياة.

- يُحسب لتراجيديات شكسبير سبقها التاريخي في جمع التراجيديا مع الكوميديا ولو بجزء يسير عبر تقنية " الارتياح الكوميدي " ليستكمل " انطوان تشيخوف " المسيرة وتبلغ على يديه التراجيكوميديا مراحل مهمة رفقة رواد مسرح العبث.

- تحتفي المسرحية التراجيكوميدية بعبثية غير مسبوقة على مستوى البناء الفني الهرمي، فلا تحتكم إلى البداية والعقدة والحل وتسلم بناءها لفوضى الأحداث ولا منطقيتها، لتهندس سياسة الهزل.

- تولي التراجيكوميديا حرصا بالغا للدواخل النفسية لشخصياتها، وتقوم باستخراجها ومسرحتها والتفتيش عن مظانها.

- " اسمع يا عبد السميع " مسرحية تراجيكوميدية، لعب فيها البطل " عبد السميع " و" الخامسة " الأدوار التناوبية تراجيديا كوميديا، الخامسة فعل القول والتنبيه والتصحيح و " عبد السميع " فعل اللاسمع اللامشاهدة.

- تلاشى الصراع الخارجي في المسرحية ليحل محله الصراع الداخلي النفسي للبطل، وبخطيته حينا وتشظيه أحيانا سيقت الأحداث التي لم تخرج عن ثنائية رجولة وطفولة " عبد السميع " لتنسل النهاية / الحل، الذي لم يكن حلا بقدر ما كان فاتحة لتكهنات أخرى.

- أفلح الهزل والسخرية في ترحيل الرسالة بعيدا، بعد التنبيه إليها في بداية المسرحية، وإعلانها وإعلامها جهرا للجمهور في الخاتمة، وهذا دأب المسرحيين العرب حين يتعلق الموضوع بفكرة سياسية.

الهامش

[1] أرسطو، فن الشعر، تر، إبراهيم حماده ، دط ، (مكتبة الأنجلو المصرية) ، ص 95.

[2] المرجع نفسه : ص 88.

[3] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي ، ط 1 ، (مصر الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، 1996)، ص 48 .

[4] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ، د ط ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص 11.

[5] عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث : الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل ، د ط ، (دمشق،منشورات إتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2011)، ص 32.

[6] فرانشيسكو رويث رامون ، تاريخ المسرح الإسباني منذ بداياته وحتى 1900 ، تر، السيد عبد الطاهر، مجلد 1 ، ط 1 ، (المجلس الأعلى للثقافة ، 2002)، ص 381.

[7] باتريس بافي، معجم المسرح ، تر، ميشال ف خطار، مراجعة نبيل أبو مراد ، ط 1 ،(بيروت،المنظمة العربية للترجمة ، لبنان ، 2015)، ص 577.

[8] محمد عناني، فن الكوميديا ، د ط ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر)، ص 53.

[9] المرجع نفسه، ص 48.

[10] باتريس بافي ، معجم المسرح ، ص 597.

[11] ج ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر، محمد جمول ، د ط ، (دمشق، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1995)، ص 07.

[12] محمد عناني، فن الكوميديا ، ص 53 ، 54.

[13] جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة ، ترجمة ، كمال الدين عبد ، مراجعة ، ماجد مصطفى الصعيدي ، ج 2 ، ط 1 ، (القاهرة،المركز القومي للترجمة ، مصر، 2016)، ص 361.

[14] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 48.

[15] المرجع نفسه، ص ، 48.

[16] المرجع نفسه، ص 49.

[17] المرجع نفسه، ص 57.

[18] محمد حمدي إبراهيم، رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق م حتى القرن العشرين، ط 1، (القاهرة،الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش م م ، مصر، 2007)، 129.

[19] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، (هلا للنشر والتوزيع)، ص 102.

[20] ج ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ص 07.

[21] جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها ، ط1 ، (الدوحة،وزارة الثقافة والفنون والتراث ، قطر، 2009) ص 296.

[22] المرجع نفسه، 276.

[23] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع ، ط 1 ، (الدار البيضاء،دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1987)، ص 19.

[24] المصدر نفسه، ص 26.

[25] أمير سلامة، الكوميديا والمسرح المصري المعاصر، (1975 – 2000) ، د ط ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2001)، ص 34.

[26] محمد علي الكردي، الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، د ط ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002)، ص 67.

[27] عبد الكريم برشيد،اسمع يا عبد السميع، ص 54.

[28] المصدر نفسه، ص ، 53.

[29] صمويل بيكيت، في انتظار غودو، ترجمة وتقديم ، بول شاوون ، ط 1 ،(لبنان، منشورات الجمل ، 2009)، ص 08.

[30] مولوين ميرست كليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة، علي أحمد محمود، مراجعة، أحمد السكري ، علي الراعي ، (الكويت،عالم المعرفة ، ، 1979)، ص 93.

[31] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع ، ص 92 ، 93.

[32] حسن يوسفي،المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي ، د ط ، (المغرب،منشورات إتحاد كتاب)، ص 62.

[33] مارتن إسلن، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي ، ط1 ،(عمان،دار الشروق للنشر والتوزيع ،الأردن ، 1987)، ص 138.

[34] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع ، ص 94 ، 95.

[35] ركان الصفدي، ابن الرومي الشاعر المجدد، د ط ، (دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2012)، ص 160.

[36] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع ، ص 114 ، 116.

[37] المصدر نفسه، ص 118 ، 119.

[38] صمويل بيكيت، في انتظار غودو، ص 15.

[39] عبد الكريم برشيد : اسمع يا عبد السميع ، ص 64 ، 65.

[40] إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما ، د ط ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 33.

[41] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع ، ص 127.

[42] المصدر نفسه، ص 136.

[43] المصدر نفسه، ص 135 ، 136.