مجلّة الواحات للبحوث والدراسات
ر ت م د: 7163 -1112 ر ت م د إ:2588-1892
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/2

خطاب السّخرية في مسرحية بني قردون" دراسة في آلية الاشتغال "

The speech of irony in the play of Beni Quardoun "A study of the mechanism of work".

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

تاريخ الاستلام: 2019/08/26 تاريخ القبول: 2021/03/23

ملخص:
ينزاح الخطاب المسرحي عن بقية أترابه من الخطابات الأدبية؛ بازدواجية تشكله (نص + عرض) وجماعية الإرسال والاستقبال، كما أن الرسالة لا تحافظ على كل مقوماتها أثناء مسار الترحال (اللفظ— الصورة، الحركة)، ويبقى لكل صاحب خطاب مرتكزاته الخاصة في إعلام القصد وزاده التعبيري التصويري في تحصين الدلالة للرسو على بر الإمتاع فالإقناع بعد حصول التأثير.وعليه ذاع بمسرحنا المغاربي استدعاء السخرية لتكون نعم الآلية الفنية في تعرية الموبوء الموؤود والدنو من المحظور؛ الذي لا ينفع معه التصريح والتجريح، بقدر ما يرديه الضحك منه والإضحاك عليه مذموما مفضوحا ممقوتا مرفوضا، ولأن العاهات بوطننا العربي أضحت تتناسل وجدت السخرية المناخ الملائم للاشتغال ولتنويع طرائقها البلاغية الماكرة الناقدة النافذة للمتلقي، و" بني قردون " مسرحية شرحت وشرّحت المأساة العربية في قالب كاريكاتوري ساخر، وعَلِقت وغُلفت المأساة بالملهاة، لذا سنعرض في مقالنا هذا أهم التقانات التي أفضت إلى تشكل خطاب مسرحي ساخر.

المؤلف المرسل: سلاف سعودي: soulaf.saoudi@univ-msila.dz

الكلمات المفتاحية:

الخطاب، السخرية، المسرح، الكاريكاتير، النقد،

Abstract:

The discourse of the theater distinguishes itself from the rest of literary discourses with its double formulation (text + representation) and the grouping of the transmission and reception.The message does not preserve all of its elements during the process of movement (speech, image, movement).

The author of the speech has its special bases concerning the informing of the intention and its expressive imaginable baggage in reinforcing the significance of anchoring on the ground of persuasion, persuasion after the effect.

Therefore, the theater of the Maghreb referred to use the irony to be the technical mechanism in order to remove the infested and to be near from the forbidden, which doesn't benefit with them declaration and defamation as much as what laughter and laughs want from himblameworthy and disgraceful and rejected.

Because of the fact that the handicaps in our Arab world are becoming transgenic, the irony has found the appropriate climate to work and to diversify therhetorical methods criticizing the recipient.

"BaniQardoon" is a play explained and analyzed the Arab tragedy in the form of caricature sarcastic, suspended and filled the tragedy with a comedy, so we will present in our article the most important skills that led to the formation of a satirical play.

Keywords:
discourse, irony, theater, caricature, criticism

1. -مقدمة:

تتعدد الخطابات الأدبية طبقا لتشكيلات الأجناس والمرامي، وطرق المعالجة للموضوع؛ دون التغاضي عن مرجعية المرسل ووظيفة المرسل إليه، فكل خطاب يبني قواعده وفق مرتكزات تخصه، يروم بها لقاء المتلقي للتأثير فيه فإقناعه، والخطاب المسرحي لا ينفك عن ذلك الغرض، بل وملزم لانفراده عن أقرانه بخاصية العرض البصري التمثيلي المترجم للنص المكتوب، والمواجهة المباشرة مع المرسل إليه / الجمهور / المشاهد. بناءً عليه تسلح هذا الخطاب بآليات عدّة علها تفي بالقصدية، منها آلية السّخرية التي تفد معها تقانات مساعدة في إنتاجها وأخرى محصلة لحدوثها، وحين استعان بها الخطاب المسرحي غدا خطابا ساخرا متهكما ناقدا فاضحا فكهاً عن الاقتباسات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية فالفكرية التي يلامسها.

الخطاب المسرحي ذو التوجه الساخر بدأ ينتعش ويتمفضل في المسرح المغاربي، يُطور في أساليبه البلاغية ومكوناته الحجاجية النصية، زيادة على أدواته السينوغرافية، وعُدت السخرية قناعا لقول ما لا يُقال في العلن، نزعة تمرد وهجوم على النقائص والمظالم المسلطة على الإنسان في هذه المنطقة، والاختلالات التي تكون عِللها هو، فالسخرية تقنية ردع وتنبيه قوية ونقد للأفعال بالبرهان والمقارنة والمفارقة والتنكيت ، فالكاتب المسرحي وفي خضم سعيه الحثيث لبناء هذا الخطاب يستحضر عناصر درامية وبلاغية بنائية موسومة بالتداخل والفوضى بنيَة التمويه ودسّ الرسالة المحظورة التي يتم التشهير بها بالسخر المصحوب بالفكاهة والضحك المؤقت الذي ما يلبث أن ينقلب إلى حسرة بانكشاف الرسالة الحقيقية ومؤشراتها، بيد أنها سخرية تقدم تفاعلا وتواصلا مع المرسل إليه بمقدار جرعاتها في الخطاب.

مسرحية" بني قردون " لصاحبها " مصطفى رمضاني " كانت نعم المسرحية ذات الصوب الخطابي الملم بالسخرية وأدواتها من تصوير كاريكاتوري وبلاغة الكلمة، الثنائيات الضدية ، انتقاء الرمز ، تركيب الأحداث الدرامية ، سذاجة الصراع بين الذات / الذات ، الذات / الجماعة ، الآخر / الجماعة ، لذلك كانت النموذج الذي حاولنا إجلاء السخرية منه، وستكون غاية

مقالنا هذا محاولة الإجابة عن الإشكالات التالية المشكلة للخطوط العريضة لهذه الدراسة :

- كيف تمظهرت السخرية في خطاب " بني قردون " ؟ وما وسائل اشتغالها ؟.
- ما الخطاب المسرحي؟ وما حدود التماس والتنافر بين خطابي النص والعرض؟.
- أيُ علاقة للسخرية بإستراتيجية الإقناع ؟ وهل السخرية حجاج ؟.

وقُبيل التعرض لموضوع السخرية في المسرح كان لزاما علينا أن نمر على الخطاب المسرحي الذي يتمتع بعديد المزايا التي تُفرده عن الخطابات الأدبية والتشكيلية.

2. - في الخطاب المسرحي / النص / العرض / الممثل.

الخطاب المسرحي خطابات وليس خطابا واحدا. خطاب من صياغة الكاتب فخطاب العرض أو مسرحة النص المكتوب وجعله متاحا بصريا عبر السينوغرافيا والممثلين ويُشرف على هذه العملية " المخرج " لنصل إلى خطاب الممثل بالمنطوق الذي يتلفظه وبحركة الجسد التي يتقنها، وبتعاقب هذه الخطابات يجهز الخطاب المسرحي في صورته النهائية.

1.2. -خطاب النص / المؤلف.

ما ينتجه الكاتب من تخيلات إلى شبكة الحوارات المبرمجة، مع سلسلة الأحداث فالصراع حول فكرة معدة سلفا تُقدم بلسان " شخصيات متباينة الوعي تشكل منظورات مستقلة وأصوات خالصة غيرية لها منطقها الداخلي والخارجي الذي تتعصب له مسرحيا، بهذا يُولد خطاب النص / المتخيل / الورقي ، مُنبثقا ومُراعيا السياق العام والخاص الذي أُوجِد فيه، لأن الخطاب " ذلك الملفوظ الموجه للغير، بإفهامه قصدا معينا " [1] لا يصل إلا بتوفر ثلة من شروط المقام والنص (اللغة)، وأخرى تتصل بوضعية وحال المرسل إليه " فالمعرفة المشتركة هي الأرضية التي يعتمد عليها طرفا الخطاب في انجاز التواصل " [2] واقتناص التأثير بوضوح القصد وما يتبعه من علامات مساعدة ؛ ليغدُو الخطاب المكتوب خطابا ناجحا جامعا لا برزخا

بين المرسل والمرسل إليه، ويضم خطاب المؤلف المسرحي خطابا فرعيا هو " خطاب الإرشادات المسرحية ".

- **خطاب الإرشادات المسرحية**: خطاب شارح سابق واصف للعرض، يحدد فيه الكاتب تصوره لما سيؤول إليه نصه أثناء التجسيد الركحي، يقيم تصويرا لشخصياته أي الممثلين (الحركة ، الهيئة ، اللباس ...) بعد التشخيص المكتوب ، يضع سينوغرافيا قبلية (الديكور ، نوع الموسيقي ، الضوء...) و" يكتسب النص الإرشادي أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة " [تجعل المرسل إليه يعيش خطاب العرض قبل العرض ببنائه لجملة من التخيلات والتوقعات " وتجيب الإرشادات المسرحية عن سؤالين هامين هما " من " و " أين " "[، كيف ؟ ولماذا ؟ فالإرشادات آلية دفاعية، خطة مُوطِنة للخطاب الذي سوف يتعرض لإعادة معالجة ثانية على يد المخرج فالممثل، والمؤلف بإرشاداته هذه يريد أن يقول بأنه موجود أثناء العرض، وهذا نموذج لإرشادات مسرحية " بني قردون " التي حبذ كاتبها أن يسبق كل مشهد بإرشاد " الديكور عبارة عن قنينة خمر تتوسط الركح، بها باب يدخل منه الممثلون أو يخرجون عند الاقتضاء، على إيقاع موسيقى أغنية غزلية ماجنة يخرج أعضاء مجلس، توحي ملامحهم العربية بأنهم في مهمة مصيرية، يجلسون تباعا كأنهم أعضاء جوقة موسيقية ورئيس المجلس يوجههم بقضيب كأنه رئيس أوركسترا "[.

2.2. -خطاب المخرج/العرض.

يُخط النص المسرحي بغية عرضه على خشبة المسرح، قبالة جمهور ، ولا مناص للنص من العرض، كي لا يبقى رهين الرفوف في طي النسيان والكتمان، متوقف عند فئة قراء معينة، و" يتميز الخطاب المسرحي عن الخطاب الأدبي أو اليومي بقوته التحقيقية، أفعال تتحقق لدى قولها، وقدرته رمزيا على انجاز فعل " [كان بلسان شخصيات متخيلة ليصير مرئيا بوسيلة الممثلين، فالعرض يعمل على " تحويل العمل المسرحي وتقنياته من مفردات وأحداث لغوية إلى علامات وإشارات دلالية "[ضوئية، وأيقونات وجمل موسيقية، حركات تمثيلية متتابعة ، مشاهد تتناسق وتتنافر تبعا

للرؤية الإخراجية، ويأخذ زمام الترجمة والتحويل " المخرج " " باعث الحياة في النص المسرحي "[□] الذي انفلت إلى خطاب ثان " الإخراج "؛ الذي هو " تنظيم للمواد النصية والمسرحية بحسب الإيقاع واستقلالية خاصة بالعرض "[لج□] وقد يتقاطع خطاب المخرج " العرض " مع نظيره غريمه خطاب المؤلف " النص " ومن المرجح أيضا أن ينفيه ويُلغيه " فالممثل والمخرج لديهما فرصة التنصل من النص وإعطائه شكلا وتركيبة طبقا لموقف العرض والبيان أي لعملية القول "[□□] وما يلزم الخشبة " مساحة العرض ومدته " وما يفرضه الممثل بصفته ناطقا معلنا عن الموضوع، هذه المعالجة الجديدة لخطاب الكاتب أفرزت صراعا بدأ خفيا لينجلي بعد ذلك على الملأ ، صراع بين المؤلف والمخرج ؛ فالثاني يدعو إلى موت الأول والأول يُرافع لصالح كبح جماح ونفوذ الثاني " المخرج " فأمسى " الخطاب حقل توتر بين اتجاهين متواجهين أي اتجاه لعرض خطابات نمطية ومجانية ومميزة لكل من الشخصيات تبعا لوصفه الفردي، واتجاه آخر لتجانس الكلام المتنوع للشخصيات بسمات المؤلف "[بر□] وتشخيصاته لها، والدور المسنود لها، والصراع فالحوار الموكل لهذه الشخصيات الميتة " الورقية " الحية عرضاً وإخراجا ، لأن " العرض المسرحي مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة مختلفة ، تتعلق بعملية الاتصال "[تر□] والتأثير المباشر على الجمهور المشاهد، هذه العلامات ذات الطبيعة المتعددة وحركات جسد الممثل تقوم بعملية التعويض للملفوظ (بعض أجزاء الخطاب) الملغى عمدا لإشراك العلامات النائبة له ، و" بنيات رسالة النص الأدبي المفترضة والحقيقية (الشعرية) تختفي أو يتعذر إدراكها حيث يمحوها نسق العرض ذاته "[بر□] ونسق السينوغرافيا خاصة، فالتعاقب الزمني مثلا يمكن التعبير عنه بألوان الضوء والموسيقى، والمكان تتولاه قطع الديكور، وكل هذا يصطلح عليه مسرحيا بالسينوغرافيا التي فرضت خطابها داخل العرض.

- **خطاب السينوغرافيا**: هيمن هذا المصطلح وتقنياته على المسرح الحديث، وأخذت رقعة انتشاره تتسع لتُضيقَ مساحات أخرى ،" لقد انتهى عصر الديكور وأمسى جزءا من كل وبرزت السينوغرافيا وتشكيلاتها وأنساقها

المتحركة "سمة" البصرية والسمعية، وغدت خطابا داخل الخطاب المسرحي " ومن خلال السينوغرافيا تظهر قوة الزمان وقوة المكان للنص إنها تتجلى عيانية حسية مادية، بعد أن أفلتت من الكلمات المجردة (النص)"□□، فكل قطعة في فضاء العرض وكل لون وكل صوت تقابله علامة أو علامات تُحيل المرسل إليه على مقصدية معينة ومرجعية خاصة، والممثل له نصيب ليس فقط بما ينطق به، بل بمجموع حركات جسده على الخشبة، به – الممثل – وبقدرته وتمكنه يتراءى فلاح الخطاب من فشله في بلوغ الهدف المسطر من قبل الكاتب والمخرج معا.

3.2. - **خطاب الممثل.**

خطاب المرحلة الأخيرة، مرسل لخطابي النص والعرض ؛ بيد أن " الممثل يعيد إنتاج ما ينقله يتحسسه، يشعر به، بل يفكر فيه، وقد يصل إلى مرحلة التأمل كما يفعل الممثلون " ه□ البارعون الذين يتحملون وزر الوظيفة الإبلاغية والإقناعية للخطاب " وليس صحيحا أن الممثل مجرد وعاء يملأ بأفكار الكاتب المسرحي، صحيح أنه ناقل الخطاب المسرحي، إلا أنه ليس أداة صماء "□□ مسيرة، بل فعالة متحركة، قد تنقص أو تزيد لجرعات الخطاب ما يتناسب وظروفها وموازاة للسياق العام الذي يرد فيه الخطاب، وتبرز فيه المؤشرات فالممثل في مواجهة مباشرة مع الجمهور؛ ما يُجبره على التصرف وفقا للقراءة التأويلية والسيميائية للمرسل إليه. في المسرح الحديث لم يعد الملفوظ أو المنطوق الذي يُصدره الممثل محل التركيز ، بل جسده بؤرة الاهتمام كله وعُد بلاغة ما بعدها بلاغة ، لأن " الممثل ليس لسانا ... وإنما هو رأس وعينان وذراعان وساقان وعليه أن يتقن استعمال ذلك كله على خشبة المسرح"□□ في سبيل الرسالة المستهدفة.

ويظل الخطاب المسرحي يصنع الحدث بهذه التفرعات وكذا الانشقاقات والخلافات التي تنشب بين الفينة والأخرى بين المؤلف والمخرج من جهة ، وبين المخرج والممثل من جهة ثانية ، ومرد عدم التفاهم إلى الممثل "الدمية تحديدا " لج بر وجعله مجرد آلة ناطقة يتحكم بها المخرج متى شاء وكيف شاء ، ما حذا بالبعض نعت المخرج " ديكتاتور العرض المسرحي "□ بر يسعى وبكل قوة

تمرير خطابه وتقزيم خطابي الممثل والمؤلف، خاصة الأخير الذي يغيظه " وهو يرى وليده وكائنه الإبداعي، وقد انتقل إلى حاضنة أخرى "[22] وتغيرت ملامحه، لكن رغم التنابز والتصادم " من الغبن أن يُلغي أحدهما الآخر ، فكلاهما لا يقوى على الوقوف وحيدا، لابد للمخرج من أن يعود إلى نص الكاتب ولذلك لا يستطيع إلغاءه، والنص المكتوب – نص الكاتب – لا يفصح أو يكشف عن جانبه الفرعي أو قسمه الفرعي البصري، إلا من خلال التجسيد (العرض) واندماج النصين وتولد دلالات ثرية، من هذا الاندماج، إنما يتم بوساطة الممثل "[23] القناة الأخيرة المرسلة للرسالة . فالمسرح " خطاب إنساني جميل فيه تتمثل خلاصة الفنون "[24] وعصارة التجارب، واضطرابات الحياة الإنسانية المتأرجحة بين كفي الخير والشر، الجمال والقبح، ولأنه كذلك استفاد واستعان بآليات جمة، لكسب المزيد من التأييد والفعالية والتنفيس عن المتلقي ، من بين هذه التقانات السخرية الحاضرة بقوة وبأساليب متنوعة لأغراض شتى في خطاب المسرح المغاربي.

3. - الحجاج بالسخرية في الخطاب المسرحي.

إذا كانت السخرية " تقنية خطابية ذات بعد تواصلي مفارق يميز بين المتكلم والمتلفظ (تعدد الأصوات) أو بين المتكلم وكلامه (نظرية الصدى) أو احتمال ملفوظ للإثبات والنفي للحجة والحجة المضادة (القيمة الحجاجية للسخرية) "[25] والمقابلة لتوطين الإقناع بعد تمكين التأثير، لأن السخرية " ظاهرة للخطاب، ومن حيث إعادتها الأواصر مع قوة الكلمة في بعدها التواصلي ونشدانها التأثير في مستمعيها والاقناع بطروحاتها ومن ثمة يأتي التفكير في التوجه الإقناعي للسخرية "[26] وعدّه استراتيجية لها، يُعمل على تثبيته بوسائل فنية وتقنية، ميزتها الجمع بين " الحجة السالبة والموجبة "[27] لتوليد الدهشة والمقارنة الصادمة للضغط جماليا على المرسل إليه الذي " تغيرت ثقافته وإدراكه لكثير من الأمور ولم يعد، بالتالي يستقبل بعض الاستراتيجيات، كما أن استراتيجيات دغدغة العواطف لم تعد تنطلي عليه "[28] فانقُلب على هذا بمسارات تقوم على الوخز والهزل والضحك المفجع وطرح المواضيع " وفقا لدواعي السياق "[29] الذي أباح توجها غير

معهود للخطاب المسرحي، هذا الأخير اتسم بالتلميح والخفاء، يحتفظ بالمقصدية في كومة من الألفاظ والحركات والأضواء ضمن تقابلات ضدية. ومسرحية " بني قردون " لمصطفى رمضاني اتجهت نحو هذا الصوب الخطابي الجديد " السخرية " ليُبدي صاحبها ما يراه واقعا مُعاشا ومفروضا.

4. - تمظهرات الخطاب الساخر في مسرحية " بني قردون ".

يزدحم خطاب المسرحية بآليات وافرة، استحضرت كلها لإنتاج السخر الجاد، وانتقينا بعضا منها ، لشدة تأثيرها.

4. 1. - التمويه (التضليل): تأبط الكاتب بتقنية التمويه أو التضليل ، مواراة للمعنى الحقيقي، الذي يتكفل المرسل إليه بمهمة البحث عنه فالعثور عليه ، وكذلك اتقاء لمخاطر وعواقب الجهر المباشر. لحصوله – التمويه – تكون التراكيب الخطابية مشوشة غامضة ، تخلط في المواضيع ، تفتقد حينا للاتساق والانسجام ، تضيق بشدة لتعسر من الفهم ، تفيض مرات إلى حدّ غزارة المعنى ، بيد أن في هذا التداخل والاضطراب " بنية من العلاقات المتشابكة الدالة التي تكشف تفاعلها عن المعنى المستتر في بنية الخطاب "[لج تر] وعملية سِتر القصد في الخطاب المسرحي توكل لشخصيات المسرحية رئيسة أو ثانوية، من خلال اهتزاز حواراتها ، تقلب مواقفها، غرابة حركاتها وإيماءاتها، "البعد الانزياحي للذات عن ملفوظاتها "[□ تر]، ضبابية الصراع المسرحي وعدم وضوحه، وحتى الأحداث تتداعى لذلك فتصير متفرقة متشظية، مع الإبقاء على خيط درامي يشدها ببعضها (أحداث في خدمة بعضها بنسب ضئيلة) وتؤدي كلها إلى المُراد عن طريق التنويع، وكل هذه الاختلالات الخطابية هي منافذ لعبور السخرية إيذانا ببداية اشتغالها داخل الخطاب، وتتخذ لنفسها – السخرية – خطابا موازيا للأصلي تتشكل بالانسجام أو الانفصال عن المرجعية والقصدية أحيانا ، ولتعزيز آلية التمويه الساخر يُلجأ إلى الجمع بين الجد والهزل أي تعليب الأول بالثاني ، فهذه هي " الطبيعة المفارقة للسخرية المثبتة لظاهر كلام يُبطله باطنه سواء كانت نفيا للشيء بإجابة، أم ذما في معرض المدح، أم هزلا يراد به الجد

" بر تر كلها تزيد من حدتها وتضاعف نسب حضورها داخل الخطاب المسرحي، ليتراءى الإقناع المنشود من المرسل، ويتضح التمويه في المقطع المسرحي التالي من الحركة الثانية (المسرحية مقسمة إلى حركات).

" السكير:... هذا راسو عامر.

سرحان : نعم عامر بالهم والغم... كفى من اللغو وعد إلى رشدك يا هذا.

السكير : وما يجدي إذن يا بطل ؟.

سرحان : أنا لست بطلا ولا أحلم بالبطولة في زمن الهزائم والخيانات.

السكير: بل أنت بطل لأنك تشبه أبطال المسلسلات والأفلام... أنت رامبو العربي

" تر تر وأراد الكاتب أن ينحرف قليلا عن بؤرة توتر الخطاب الرئيسي (رداءة الوضع وسلبية الإنسان العربي) وعمد إلى إقامة حوار بين سكيرين (1 و2) وسرحان الذي دار حول اسمه نقاش ، الغاية من هذا التأكيد أو التنبيه للتفوق في اختيار الأسماء للأشخاص، ويمكن تصنيف هذا ضمن الخطاب الاستهلالي (مجموع حوارات الحركة الأولى)، الذي لم يكن سوى تمويها وتورية وإضمارا للقصد، الأسماء الجميلة مقابل الأفعال المخيبة

" السكير : تعجبونا غير في الأسماء ...

سرحان : عفوا.

السكير: لا شيء.. لا شيء، فقط مثل هذه الأسماء تستفزني.

سرحان: كيف ؟.

السكير: لأنها ممنوعة من الصرف.. بمعنى أنها لا تملك حركات حقيقية، وأنا أكره كل شيء خال من الحركة " بر تر

2.4. -التهويل (المبالغة): استند خطاب مسرحية " بني قردون " على التهويل والمبالغة وتهييج المعنى وتضخيمه إلى درجة الإفراط، تم ذلك عبر التتابع والترابط السريع لبنية الأحداث وتركيبها الذي يصعد مباشرة تحت ضغط هذه الآلية، و " تصبح السخرية هي النتيجة الحتمية لفائض الخطاب والمعنى والتصديق والتسليم "سم تر بفضل الرسائل المتتالية على المرسل إليه، لأن إيقاع خطاب المسرحية فرض ذلك بركونه للغزارة والتلاحق الحواري المركز لغويا والمضاعف فهما " فالخطاب الدرامي كناية عن شبكة ما في

الأقوال "□ تر والعلامات التي تساهم في رفع وتيرة المبالغة، و" تكتسب العلامة المسرحية حتما معاني ثانية لدى الحضور الذي يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والإيديولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمي إليها المؤدون والمشاهدون " □ تر فيقوم بترجمتها ويوازيها مع خطاب كل من النص / الممثل / الصورة، خاصة الأخيرة التي يتم " الإضافة إلى حواشيها واستقصاء حواشيها وتتبع جزيئياتها لتبدو أكثر سخرية "□ تر وكشفا وإدهاشا وصدمة.

خطاب العلامات المسرحية(السينوغرافيا)+ خطاب النص= تهويل،تكثيف، سخرية ، ونستدل عن ذلك التهويل بالمقطع الحواري التالي :" السوبرمان: ... أنا السوبرمان لا لا، أنا فقط السوبير هكذا قال قومي من علماء اللغة، فنحن أهل لغة وشعر وكلام ...لأن تصغير الاسم يفيد معنى التجميل ... وأنا جميل واسمي جميل، سوبير سوبر بدل سوبرمان "□ تر مبالغة عن تجميل الاسم، غير أنها مبالغة مشفوعة بالسخرية، وتزيد حدة التهويل المصحوب أيضا بالسخر في الشاهد التالي السوبرمان " الحاكم " و" عدنان " من الحاشية " " أنا أرفض الحجر ، لقد نغص عنا الأطفال العيش بالحجر ، أكره الحجر ، أرفض الحجر ، الأطفال يدمرون الحياة بالحجر ...الحجر، الأطفال ، الحجر ، الأطفال ... أقسم بأني سآمر بتسطير قانون مقتضاه القضاء على كل الأطفال، وسأبدأ بمنع المخالطة بين الرجال والنساء" □ ير هناك تكرار لفظي(الأطفال، الحجر ..)، سعيا إلى تثبيت التهويل، وتيقنا من الكاتب بمكانة هاتين اللفظتين عند الحاكم.

3.4. -العبث: يتم بجعل المواقف حبلى بالفوضوية واللاانتظام، والتمكين للعجيب والغريب بالتعايش مع المنطقي والواقعي، و "العبث أسلوب فكاهي يرتبط بلاغيا بكتابات السرياليين الذي يعتمد على تركيب الجملة الغريب والمواقف العبثية التي لا تحمل أي معنى "□ ير وقد تكون بمعناها البعيد الصعب القبض عليه آنيا، يتيح للكاتب خلخلة المفاهيم السائدة والقناعات الراسخة حول تيمة معينة، فيفيض خطابه بالضحك المأساوي على الذات والآخر، و"كان العبث بما فيه من تعبير وهزء بمثابة الشرارة القادحة، لأن

وراء ذلك خيبة أمل ناتجة عن طول انتظار وتولد طمع " ترقب " كبير ، وترقب لمصير ونتيجة ، ويُصدر العبث سخرية من الحال، بخرقه الترتيب المنظم للرسالة ، وازدواجية معايير الخطاب، الشاهد التالي من المسرحية حمل عبثا تراجيديا طابق عبث المقام.

" عضو 1: سي.. سي .. سي .. أنا أقترح التنديد بالفاعل.

عضو 2: (يقوم بسرعة معارضا) أنا لست متفقا مع زميلي العضو الأول.

رئيس المجلس: وماذا تقترح أنت ؟.

عضو 2: (بارتباك كأنه لم يكن ينتظر السؤال)أنا أقترح التنديد بالمفعول به.

عضو 3: وأنا مع زميلي الثاني ضد زميلي الأول.

عضو 4: وأنا مع زميلي الأول ضد زميلي الثاني.

رئيس المجلس: يا جماعة، يا جماعة ... زملائي أعضاء المجلس الموقر، اسمحوا لي أن أشكركم على حسن انضباطكم وعلى هذه الجدية والحماس في النقاش ... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على جديتكم وعلى غيرتكم على وطننا العزيز... وبما أنكم لم تتفقوا لمن نوجه التنديد هل للفاعل أم للمفعول به ؟...

عضو 1: للفاعل.

عضو 2 : للمفعول به.

رئيس المجلس : يا جماعة .. يا جماعة ... أنا أقترح التنديد بنائب الفاعل.

أعضاء المجلس : ...لا والله.

رئيس المجلس: لأن فعل نائب الفاعل يكون دائما مبني للمجهول " ترقب " هو تصوير كاريكاتوري عبثي لاجتماع مجلس لم يحدد نوعه في المسرحية ، لتدارس قضية ما ، هي الأخرى لم يصرح بها الكاتب واكتفى بالقول أنها مصيرية ، وإذا كان لتيار العبث أو مسرح العبث في الغرب مبرراته الدينية ، فإنه في خطابنا المسرحي العربي أملته التصدعات الاجتماعية والأخلاقية والفكرية الحاصلة بفعل التقلبات والصراعات السياسية والمذهبية في بعض البلاد العربية ، فالعبث المنتج للفكه في الكتابة طريقة " عنصر احتجاج وعنصر

تخريب وعنصر تدمير وعنصر رفض " "لما آل إليه الوضع ، ومحاولة للإصلاح.

4.4 . - الميتامسرح الساخر/ المسرح داخل المسرح : في مسرحية " بني قردون " حضر الميتامسرح، ونعني به " بنية موضوعاتية تقوم على مسرحة قضايا المسرح الأدبية والفنية والاجتماعية والسياسية... وبنية خطابية تسمح للمؤلف بالانخراط المباشر في متخيله والتعبير عن مواقفه المسرحية "" وما يراه ضرورة للمسرح، يُدلي برأيه في أحواله، يقترح حلولا، يُناصر فنيات على حساب أخرى، يتحدث عن الكاتب والمخرج فالممثل، وكل ماله صلة بالفن الرابع، ولا يتوقف الميتامسرح عند تخوم ظروفه ومحيطه، بل ينغمس في رصد الشوائب " ويشغل آليات مختلفة كالتحويل والسخرية والقلب وتنويع المنظورات وخلق المواجهة"" والصدام مع المقصود بالرسالة (أصحاب السلطة، المسرحيين) ، فالميتامسرح " رؤية للعالم تعكس منظور المؤلف أو العصر الذي ينتمي إليه " "ومشاركته لها مع قارئه للخروج بقراءة واحدة أو متعددة تخص الظرف المشترك، وإدانة ونقد ما يجب نقده، فهو يعد " مسرحا مضادا " " قوي الرسالة، غني الدلالة، كثيف العلامة، جريء الطرح، متعدد المرجعية، يروم الحقيقة عبر" تفكيك العملية المسرحية وكشف حقيقتها للمتلقي "" مباشرة، ليكون على بينة تامة به ، كما يوضحه المقطع المسرحي التالي:

" الممثل:... أنا سأمثل دور الخليفة العربي، الخليفة الذي تعرفه قصور بغداد والشام، أنا الذي أفوح جنسا وبترولا، أنا الذي أوقع صفقات الأمان مع الفرس والروم.

الممثل 2:... وأنا مسرور، سأمثل دور مسرور السياف، وبسيفي هذا سألاعب الرؤوس وأعلقها كعناقيد العنب، عبرة لكل من سولت له نفسه المريضة أن يخرج عن القانون ...

الممثل 3: أما أنا سألعب دور وزير مولانا الخليفة، أنا الرأس المدبر والعقل المخطط ...

المثلة: وأنا المرأة، المرأة التي تملأ حياتك بالبهجة والدفء ...فالمرأة كما تعلمون نصف السلطة... " [لحسمه] وبعد توزيع الأدوار الذي تم بين المثلين، تلتها مرحلة التعقيب عن هذه الاختيارات التمثيلية، التي مست المناصب الكبيرة دون سواها؛ أي مناصب بضواحي السلطة ، وشهدنا محاكمة بينية ، كما أعلن المؤلف موقفه من التمثيل وعلاقته بالذات ، وناصر هنا تقنية الإيهام البريختية الملحمية " ما يجري أمام المتلقي ليس سوى تمثيل "[□سمه] كل ذلك يمثله الحوار المسرحي التالي:

" سرحان: ... برافو، برافو على الممثلين ... ها الخليفة، ها السياف، وها الوزير ، وها الأميرة، وها .. ما كاين غير الشخصيات المهمة، ألا تعرفون أن التمثيل مجرد لعبة، لعبة نمارسها مدة من الزمن ثم نعود لأدوارنا الحقيقية في الواقع ، ولكن أراكم تقمصتم أدواركم التي تحلمون بها لتبرهنوا على انتهازيتكم وأنانيتكم.

الوزير: ولكننا اتفقنا على أن يختار كل منا دورا يقدمه أمام هؤلاء الناس.

سرحان : ولم تجدوا غير هذه الأدوار ؟ ...أين الحمال والإسكافي أين الموظف والفلاح... أين المهمشون ؟ أم أن حقهم مهضوم حتى في التمثيل ؟ حتى في الخيال ؟ ...محرومين في الواقع، ومحرومين حتى في التمثيل.

المثلة: ولكن هذا مجرد تمثيل، يعني وهم في وهم.

سرحان: التمثيل ليس وهما يا (يناديها باسمها) ولكنه موقف من الناس والصراع والمجتمع.

الوزير : وحين نعبر عن أحلامنا، فإننا نعبر بالضرورة عن سارق هذه الأحلام ، وهل يأتي الصراع بغير التضاد والصراع " [برسمه].

5. -خاتمة:

يظل الخطاب الساخر ملجأً يفد إليه الكاتب للتنفيس عن غربته في خضم الرقابة المفروضة على المسرح، وأداة فعالة يشهرها في وجه الفساد بكل أصنافه، غاية منه في الإصلاح أو الترميم، فالسخرية تقنية حجاجية تلمز المرسل إليه وتدغدغ مشاعره وعقله بإثارة ضحكه على الموبوءات، ضحك ليس ككل ضحك لأنه سرعان ما يتغير طعمه وشكله إلى ألم ودموع ،

لسواد المثير للضحك ، وعن الخطاب المسرحي الساخر في " بني قردون " وأهم آلياته نوجز النتائج التالية كخلاصة لبحثنا هذا:

- الخطاب المسرحي خطابات تتوزع بين ما يؤلفه الكاتب ، وبين خطاب للعرض يتولاه المخرج ويتدخل فيه السينوغرافي، ليصل إلى الممثل الذي له خطابه إما بمسايرته تعاليم المخرج أو الخروج عنها قليلا.
- الاختلاف الخطابي أفرز خلافا وسجالا بين الأقطاب المنتجة له، كل يدافع عن رؤيته الخطابية (المؤلف، المخرج، الممثل).
- الخطاب المسرحي الناجح الناجع لا يستقيم إلا بتكامل عناصره الثلاث (النص، الإخراج، التمثيل)، وأي عناد يؤثر عليه سلبا، ويزيد من احتمال ظهوره المحتشم والباهت والمفكك أثناء العرض (الصورة البصرية للنص).
- استخدمت السخرية داخل حدود الخطاب المسرحي للحجاج بها، والحصول على الإقناع والإمتاع، تضمن إثارة المرسل إليه لتوسلها بالمفارقة والمفاجأة الصادمة والفكاهة.
- هي تقنيات عدة استنجد بها خطاب مسرحية " بني قردون " ، صبت كلها لصالح إنتاج السخرية من عبث وميتامسرح ساخر ، إلى تمويه وتهويل.

6. -هوامش البحث:

[1] - عواد علي : غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، د ط ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص 21.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، ط 1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص 37.

[3] - المرجع نفسه : ص 49.

[4] - أن أوبرسفلد : قراءة المسرح ، ترجمة ، مي التلمساني ، د ط ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، ص 24.

[5] - المرجع نفسه : ص 25.

[6] - مصطفى رمضاني : بني قردون مسرحية ، ط 2 ، منشورات جمعية كوميدراما للمسرح والثقافة بدعم من وزارة الثقافة ، 2016 ،ص 09.

[7] - باتريس بافي : معجم المسرح ، ترجمة ، ميشال ف خطار ، مراجعة ، نبيل أبو مراد ، ط 1 ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، 2015 ، ص 182.

[8] - محمد سالم سعد الله : أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر ، د ط ، عالم الكتب الحديث ، ص 106.

[9] - أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص ، ط 1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، 2004 ، ص 13.

[10] - باتريس بافي : معجم المسرح ، ص 181.

[11] - المرجع نفسه : ص 183.

[12] - المرجع نفسه : ص 181.

[13] - أن أوبرسفلد : قراءة المسرح ، ص 28.

[14] - المرجع نفسه : ص 20.

[15] - نديم معلا : لغة العرض المسرحي ، د ط ، المدى ، ص 104.

[16] - المرجع نفسه : ص 102.

[17] - المرجع نفسه : ص 27.

[18] - المرجع نفسه : ص ن

[19] - المرجع نفسه : ص 47.

[20] - المرجع نفسه : ص 39.

[21] - المرجع نفسه : ص ن

[22] - المرجع نفسه : ص 34.

[23] - المرجع نفسه : ص 27.

[24] - جمعة أحمد قاجة ، المدارس المسرحية وطرق إخراجها ، ط1 ، وزارة الثقافة والفنون والتراث ، الدوحة ، قطر ، 2009 ، ص 445.

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

[26] - المرجع نفسه : ص 30.

[27] - المرجع نفسه : ص 29.

[28] - عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، ص 446.

[29] - المرجع نفسه : ص 86.

[30] - علي محمد هادي الربيعي : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح ، ط 1 ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، عمان ، 2011 ، ص 158.

[31] - أمينة الدهري : الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة ، ص 25.

[32] - المرجع نفسه : ص 30.

[33] - مصطفى رمضاني : بني قردون ، ص 16.

[34] - المصدر نفسه : ص 17.

[35] - أسماء خوالدية : الفكه في قصص كرامات الصوفية بين التقديس والتحميق ، ط 1 ، منشورات ضفاف ، بيروت ، لبنان ، 2015 ، ص 169.

[36] - كير إيلام : سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة ، رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، ص 245.

[37] - المرجع نفسه : ص 18.

[38] - فوزي عيسى : الهجاء في الأدب الأندلسي ، ط 1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، 2007 ، 173.

[39] - مصطفى رمضاني : بني قردون ، ص 73.

[40] - المصدر نفسه : ص 78 ، 79

[41] - محمد حسام الدين إسماعيل : ساخرون وثوار دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي ، د ط ، العربي للنشر والتوزيع ، ص 30.

[42] - أحمد خصخوصي : الحمق والجنون في التراث العربي من الجاهلية إلى أواخر القرن الرابع ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1993 ، ص 108.

[43] - مصطفى رمضاني : بني قردون ، ص 10 ، 11 ، 12 ، 13.

[44] - صمويل بيكيت : في انتظار غودو ، ترجمة بول شاوول ، ط 1 ، منشورات الجمل ، بيروت ، لبنان ، 2009 ، ص 15.

[45] - حسن يوسفي :المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي ، د ط ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، ص 54.

[46] - المرجع نفسه : ص 64.

[47] - المرجع نفسه : ص 54.

[48] - المرجع نفسه : ص 59.

[49] - عواد علي : غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، ص 42.

[50] - مصطفى رمضاني : بني قردون ، ص 25 ، 26 ، 27.

[51] - عبد الرحمان بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، د ط ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2014 ، ص 152.

[52] - مصطفى رمضاني : بني قردون ، ص 30 ، 31 ، 32.