الكوميديا السوداء في الخطاب المسرحي

من الإضحاك إلى التطهير

د/ مفتاح خلوف –أستاذ محاضر "أ"–

جامعة محمد بوضياف –المسيلة–

meftah.khelouf@univ-msila.dz

الملخص :

يناقش هذا المقال آليات اشتغال الخطاب المسرحي في الكوميديا السوداء، وتفاعل عناصر صناعته من : الفعل ، القول ، الموقف ، المكان ، الزمان.....وتكاملية هذه العناصر فيما بينها، لخلق جو الإضحاك الهادف، وبناء فعل التطهير في ذات المتلقي، والتبادل الإرجاعي للفعل المسرحي الساخر بين الذات المبدعة (الكاتب ، الممثل) والذات المتلقية .

ولتحقيق ما سبق تثير هذه الورقة التساؤلات التالية :

- ما الكوميديا وما الكوميديا السوداء ؟
- إلى أي حد تسهم الكوميديا والكوميديا السوداء في الإضحاك ؟
- ما آليات إثارة الإضحاك؟
- ماذا بعد الإضحاك في الكوميديا السوداء؟
- كيف يتحقق التطهير بذلك في الذات المتلقية؟

الكلمات المفتاحية : خطاب، مسرح، كوميديا، سخرية، كوميديا سوداء، إضحاك، تطهير، تلقي.

1- تمهيد :

إن مدى حاجتنا لفن الكوميديا تعني مدى حاجة الإنسان للضحك بأنواعه، فالكوميديا الضاحكة لا تقف عند اللباس الغريبة المضحكة، و لا الحركات اللافتة للنظر أو الانتباه، ولا حتى النكت المباشرة، بل تتعدى ذلك بكثير حتى تصل إلى التلاعب بالألفاظ وتغيير الحروف، ولكن الأهم من ذلك أن نقف عند رسالة الكوميديا، وما فوائدها وما تأثيرها على المتلقي.

من هنا تتخذ الكوميديا قيمتها العلاجية فهي دواء كطهر يزيل من النفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتشاؤم، حتى لقد يصح أن نتحدث عن ضرب من التطهير الكوميدي... والحق أن الابتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا، ما هي إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة، وكلها إنما تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة، التي سرعان ما تمل حياة الجد والصرامة والعبوس فتلتمس في اللهو ترويحا عن نفسها، وتبحث في الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها وتسعى عن طريق النكتة نحو التهرب من الواقع الذي كثيرا ما يثقل كاهلها.

2- مفهوم الكوميديا المسرحية:

الكوميديا أو الملهاة نوع من أنواع التشخيص الجميل، بتجسيد شخوص معينة في صور وقوالب مرحة من صنع المفارقات وتكون عروضا مسرحية في الغالب[1]، أو هي المسرحية ذات الطابع الخفيف تكتب بقصد التسلية، في فصول سهلة تبنى على المفارقة[2] أو هي عمل أدبي تهدف طريقة عرضه المرحة إلى إحداث الشعور بالبهجة أو بالسعادة[3].

إن البداية التاريخية للملهاة أو الكوميديا المسرحية كانت عند الإغريق، في أعياد الإله "**ديونيسوس**" الذي يعتبر أنه إله الخصب والخمر... فكانت يقام لهذا الإله عيدان، وقت زرع

---

[1] ينظر ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي. مادة "كمد " ط5 دار النهضة العربية بيروت لبنان 2009 ص 187

[2] نفسه ص 188

[3] باتريس بافيس .معجم المسرح .ترجمة ميشال خطار .مراجعة نبيل أبو مراد . ط1 .مركز دراسات الوحدة العربية بيروت لبنان 2015ص 345

البذور ووقت حصاد العنب... إنها طقوس دينية لتمجيد هذا الإله وتقديم **القربان له**. ففي عيد الحصاد تقدم الاحتفالات الحزينة... لأن الإله سوف يموت مع الثمر... وفي أعياد الزرع فإن الاحتفالات تكون سعيدة لأن الإله سوف يحيا من جديد مع الزرع، لأنه إله الخصب... في هذه الأعياد السعيدة يبدأ الناس في الغناء والسخرية وتبادل النكت، وأما النساك أو خدمة المعبد فكانوا يحملون شعار إله الخصب للدلالة على الخصوبة.[4]

أما عند الرومان فقد نشأت الكوميديا وأدب الملهاة من الأغاني الجماعية الصاخبة، ومن الحوار الدائر بين الشخصيات التي تقوم بأداء شعائر الخصوبة في أعياد الإله **باخوس** ببلاد الرومان، وهي الأعياد التي تمخض عنها فن الدراما عندهم أو فن صنع المفارقة مبهجة كانت أو مروعة من الكوميديا أو الملهاة[5].

وتعد مسرحيات **أريستوفان** من أروع الأمثلة على فن الكوميديا القديمة في اليونان. أما فن الكوميديا الحديثة فيمثله **ميناندر**، الذي نسج على منواله كل من **بلاوتس وترنس**. وفي إنجلترا امتزج التقليد الذي سارت عليه من استعمال الفصل الإضافي في أثناء المسرحية بالمسرحيات الكوميدية الكلاسيكية في الأدب اللاتيني، في القرن 16 حتى بلغت المسرحيات الكوميدية الرومانسية في عصر الملكة **إليزابيث** ذروتها على يد **شكسبير** .

أما في فرنسا فقد مزج **موليير** بين المسرحيات الكلاسيكية وما لها من تأثير على المتلقي، وبين المسرحيات التي أطلق عليها اسم: " **كوميديا الفن** ". وأسفرت الحركة المعادية للمسرحية الكوميدية في إنجلترا في عصر " **عودة الملكية** " والتي كان من أبرز كتابها **كونجريف وويتشرليي**، عن ظهور الكوميديا التي تتسم عند الإغراق بالانفعالات والعاطفة. وفي أواخر القرن 18، ظهرت المسرحيات الكوميدية الساخرة على يد **جولد سميث** و **شريدان**، وتابع **أوسكار وايلد** كتابة المسرحيات الكوميدية التي تدور حول سلوك الناس وأخلاقهم، وذلك في القرن 19. وقد برز في كتابة الكوميديا الاجتماعية في العصر الحديث كل من **بنيرو**، و **برناردشو**، و **موم**، و **نويل كوارد**.

---

[4] مارتن كارليسون، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتقديم زيد وجدي، ج1،دار الكتب العربية بيروت لبنان 1997، ص233

[5] المرجع نفسه الصفحة نفسها

يمكن للملهاة أو الكوميديا أيضاً بأن تكون النكت التي يقولها الناس لبعضهم البعض أو القصص المضحكة، ويقال بأنها بدأت على يد الإغريق منذ عصر اليونان القديمة. ويسمى الأشخاص الذين يمثلون الكوميديا بالكوميديين. ويعد **وليام شكسبير** و **موليير** من بين المشاهير الذين كتبوا عروضاً كوميدية. وقد عرفت الملهاة أو الكوميديا بأسماء مختلفة فالبعض سماها بالعبث وآخرون أسموها **بالقشمرة** (كما في تركيا) حيث يسمى الممثل الكوميدي **بالقشمر**[6].

هناك أنماط عدة من الكوميديا مثل: الهجاء أو الدراما الهجائية(Satire) ، التي تهاجم الأفكار والعادات والأخلاقيات والمؤسسات الاجتماعية بشكل يتسم بخفة الدم (الظرف) والسخرية أو التهكم .(Sarcasm) وهناك أيضاً الهزل (Farce) الذي يتم فيه الاستهزاء بالحياة من خلال ابتكار مواقف عبثية وشخصيات مبالغ فيها[7].

وهناك كذلك المحاكاة الساخرة (Burlesque) التي تتضمن السخرية من الاعمال الفنية الاخرى من خلال الكاريكاتير والمحاكاة التهكمية .(Parody) وهناك أيضاً الكوميديات السوداء أو القاتمة، وهي الأعمال الكوميدية ذات المذاق السيّئ التي يجد الجمهور صعوبة في تقرير ما إذا كان عليهم أن يهاجموها، أو الانصراف عنها أو الضحك عليها بشكل صاخب[8]

3- الكوميديا السوداء :

الكوميديا السوداء هي" نوع من الكوميديا والهجاء تمتاز بأنها تدور حول مواضيع تعتبر عموماً تابوهات أو أموراً محرما الخوض فيها، بحيث يتم التعاطي مع تلك المواضيع بشكل فكاهي أو ساخر مع الاحتفاظ بجانب الجدية في الموضوع[9].

تتضمن موضوعات الكوميديا السوداء: الموت والانتحار والحرب والإرهاب والعنف والجريمة والمخدرات والخيانة الزوجية والجنون والعنصرية والشوفينية والجريمة، إضافة إلى الجنس وما شابه.

وتدور الكوميديا السوداء حول موضوعات سوداوية، ويعتمد كتابها على أن يجعلوا هناك كوميديا في الموضوع ولكن سوداء، بمعنى أنها تعتمد على الشيء الذي يؤلمك وتدفعك للضحك، لذلك فهي كوميديا ليست بالسهلة ولا بد أن يكون المختص بتناولها شخصاً متمكناً .

---

[6]ينظر فيتو باندوفلي، تاريخ المسرح، ترجمة إلياس زحلاوي، ج3 منشوراتوزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية 1984 ص 187

[7]ينظر المرجع نفسه ص189

[8]نفسه ص 191

[9] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 1997 ص 177

4- فلسفة الكوميديا والإضحاك :

يحفز الفلاسفة الناس على تهديم المسلمات من خلال طرح التساؤلات حولها والشك في الأشياء العادية والمألوفة، فيطلب الفيلسوف من الناس أن يكونوا متشككين في كل مسلماتهم: من حقيقة الأشياء في العالم، إلى التساؤل فيما لو كانت عائلتك بشرا أو غير ذلك، ومن هذه الزاوية يظهر أن بين لفيلسوف والكوميدي أواصر قرابة، فالكوميدي أيضا يطلب منك أن ترى العالم من زاوية معاكسة: عالم تتحدث فيه الحيوانات فيما بينها وتصبح الأشياء الجامدة قادرة على الكلام [10]

إذن يطلب منك الفيلسوف والكوميدي أن تنظر للعالم كأنك دخيل عليه وكأنك قادم من كوكب أخر. الكوميدي الحقيقي إنسان جريء، فهو يجرؤ على رؤية ما يستحي منه المستمع ويخشى التعبير عنه، ما يراه هو حقيقة الناس، وأوضاعهم، وما يرعبهم ويجرحهم، النكتة تشد الانتباه.. لكن النكتة الجيدة عليها أن تطلق سراح الإرادة والرغبة، ينبغي عليها أن تغير الوضع القائم وهذا بالذات ما يقوم به الفلاسفة بأفكارهم الجريئة والغير متوقعة.

ولذا يهتم الأنثروبولوجيون بالدعابة لأنه من خلال استخراج أنماط قول النكتة في المجتمع، فسوف تدرك كيفية سير المجتمع، بمعنى آخر، تفهمه سلبا. يجب مقارنة النكت بالطقوس، والطقوس هنا تعني الأشياء التي تستمد معناها من الرموز الاجتماعية، مثلا كطقس الجنازة فبقدر ما تتلاعب النكت بأنماط المجتمع فإن هذه النكت قد تُرى على أنها نقيض الطقوس، فالنكت تسخر من طقوس مجتمع ما وتستهزئ بها، يقول الأديب التشيكي **ميلان كونديرا** في كتابه "**الضحك والنسيان**": "النكتة مثل قبعة شخص تقع على التابوت في قبر قد حُفر للتو، فتفقد الجنازة معناها ويولد الضحك"[11].

يجب تصور هذا المشهد حيث يضع الناس القبعات على رؤوسهم، ويتم إنزال التابوت، إلى القبر وينزل أحدهم رأسه، فتقع القبعة على الفور وينفجر الناس بالضحك.. هذه هي الفكرة: أن الطقس يتحول، إلى نقيض الطقس، وعندها تضحك وتنهار الطقوس المقدسة

---

[10] هنري برغسون، الضحك ، ترجمة علي مقلد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ص 49

[11] مارتن كارليسون ، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر،ص 154

تقول الانتروبولوجية البريطانية **ماري دوغلاس:** "أن النكتة تلاعبُ بالأساليب يتيح فرصة إدراك أن نمطا مقبولا معينا ليس أمرا حتميا، النكت إذن تتلاعب بالممارسات المقبولة في المجتمع وتظهر أن هاته الممارسات ليست أمرا حتميا يجب الانصياع له، يُظهر مفهوم "**تقيض الطقوس**" في النكت أن الطقوس التي نمارس في الحياة ليست سوى إمكانيات محددة من عدة إمكانيات ويمكن تجاوزها وعدم التقيد بها، للنكت وظيفة نقدية للمجتمع وتُظهر أن ما نُعرّفه على أنه ثابت في المجتمع الإنساني وغير متحرك أو متغير مجرد إمكانية من الإمكانيات ويمكن تغييره."[12]

يقول الفيلسوف الفرنسي **بيرغسون:** " أنه لكي نفهم الضحك يجب أن نضعه في مكانه الطبيعي، ألا وهو المجتمع وأن نحدد وظيفته وهي فائدة اجتماعية، يجب على الضحك إذن أن يستجيب، إلى متطلبات معينة في الحياة المشتركة وأن يحتوي على الأهمية والخصوصية الاجتماعية لمجتمع معين"[13].

يفصل الفيلسوف **بيرغسون** بين الكوميديا والتراجيديا بكون الكوميديا تعتمد على الطابع الجماعي أما التراجيديا فهي ذات طابع فردي، فالإنسان يضحك مع الجماعة ولكنه يتألم وحده ويموت وحده، وفي بداية كتابه وضع بيرغسون شروطا للضحك لابد أن تتوفر في شخصية المُضحك والظروف المحيطة به ومنها الصلة الإنسانية فالإنسان لا يضحك على جماد أو حيوان إلا في حالة وجود شيء فيه يذكره بالإنسان، والصلة العقلانية فالإنسان لا يضحك إلا على شخصية هزلية أو موقف مضحك إلا إذا تعاطف مع هذه الشخصية، والصلة الجماعية فالإنسان لا يضحك إلا وسط الجماعة ومن هنا نلاحظ زيادة الضحك في قاعة السينما على لقطة فيلم قد تضحكنا بنسبة أقل لو شاهدناها لوحدنا.

لذلك تفشل النكت في إضحاك أشخاص من مجتمعات أخرى، إلقاء النكت لعبة لا يلعبها اللاعبون بنجاح إلا حينما يفهمون القواعد ويتبعونها، يذكر الفيلسوف **فيتجنشتاين** هذه الفكرة في كتاباته ويتساءل كيف سيبدو الأمر إن لم يمتلك الناس حس الدعابة نفسه؟ لن يتفاعلوا مع بعضهم كما ينبغي كلعبة رمي الكرة والتي من المفترض إعادة رمي الكرة فيها لكن عوض ذلك يضعها الشخص الأخر في جيبه.

---

[12] المرجع نفسه، ص 156

[13] هنري برغسون ، الضحك ، ص 65

5-التطهير في الكوميديا السوداء:

لقد أثبت تاريخ المسرح أن الكوميديا هي المسرح الذي يتحول فيه المتفرج إلى مشـــارك ومحاور في الوقت نفسه مع كسر الجدار الرابع الذي يعزل فضاء المسرح عن فضاء الجمهور ليظل الهدف هو التخلص من المتفرج الملقن الصامت، وهو في غايته الأساسية محاولة لإدخال – توريط – المتلقي في حالة من النشوة المسرحية عبر اقتراحـــه اللعـــب داخـــل المســـرحية واقتراحه نهايات وتحويلات وحلولاً للنص المسرحي، وكل ذلك من أجل المشاركة فـــي إنتـــاج الحالة الاجتماعية.

كما أن ثمة ظواهر مســـرحية تولـــدت عـــن المســـرح الكوميـــدي، ومنهـــا: مســـرح المضطهدين،القائم على السخرية من الواقع الاجتماعي بنوع من النقد الفكاهي الهادف، و مسرح القسوة القائم على صدمة المتفرج وتطوير ردة فعل الجمهور،في حين مسرح الجريدة فيتلخص في قراءة الأخبار والتعليق عليها تعليقا تهكميا من خلال العرض المسرحي.

لكن تجدر بنا الإشارة في البداية، إلى أننا لا نقصد بـــ "الوسيلة العلاجيـــة" أن المســـرح الكوميدي السوداوي يحمل خصائص الطب النفسي أو حتى يتم التعامل معه ضمن هذا الحيّـــز. لكننا نقصد أنه يسعى من خلال آلياته إلى التغيير، وغالباً ما ينجح إذا ما تمت الاستعانة به فـــي الزمان والمكان المناسبين وبطريقة صحيحة تقوم على مبادئه التي أسســـها الناشـــط السياســـي والمسرحي البرازيلي **أوغستو بوال**. وهو وباعتباره مسرح تحفيزي، يحدث أن يمتلك وســـائل درامية بأبعاد ثورية متمردة، فنياً واجتماعياً وسياسياً.

يكسر مسرح الكوميديا السوداء القالب المتعارف عليه للمتلقي فـــي المســـرح التقليـــدي، يحارب سلبيته ويضعه في قلب الحدث. يحفزه على التفكير والتساؤل ومن بعدها على التغييـــر. عدا عن أنه يغيّر بالعاملين فيه، كونه ينطلق بقصته وأحداثه من قضاياهم ويسمح لهـــم بـــالكثير من البوح. بالإضافة إلى تمارينه المحفزة علـــى التفاعـــل وكســـر الحـــواجز الروتينيـــة فـــي

المجتمعات، حتى أنها تخرج الأشخاص إذا ما مارسوها بشكلٍ صحيح من حالة الانكفاء على الذات، الشيء الذي يؤدي فعلاً إلى تغيير جذري ترافقه غالباً راحة نفسية.

من هنا، انطلق المتخصصون في هذا المجال إلى الأماكن التي يجتمع فيها المتضررون بشكلٍ مباشر من ضغط الراهن والواقع المؤلم ، مثل مخيمات اللجوء. حيث قاموا بورشات مسرح كوميدي ساخر بنوع من القسوة للكبار والصغار، تكللت بعروض أثبتت بدورها أن هذه الوسائل الفنية قادرة على التغيير الإيجابي، وعلى التخلص من آثار العنف والدمار عن طريق الفن، حتى أنها في بعض الحالات قادت إلى تغييرات واسعة على مستوى شرائح بأكملها، يمكننا الجزم أنها فتحت أمام المشاركين فيها فضاءات من الحياة على الصعيد الإنساني والمهني في الوقت نفسه. وهو ما قصدنا به التطهير في صورة ومغايرة لها أشار إليه **أرسطو**. وقد نلحظ هذا أكثر في الكثير من العروض المسرحية المقدمة للأطفال.

فالمسرح الكوميدي وبخاصة الكوميديا السوداء منه وسيلة فاعلة يحتاجها البشر اليوم، للوصول إلى حالة من التصالح الحقيقي مع الذات، وليتمكنوا من التعايش من جديد مع واقعٍ مؤلم يحيط بهم من كل جانب. ويقدم "**وسام عبد العظيم**" تعريفا لمسرح الكوميديا السوداء على أنه : "مسرح حي للتنشيط النفسي يتيح للجمهور إمكانية التواصل والتفاعل والتفكير والتعبير والتنفيس مع الممثلين وفيما بينهم بكامل الحرية وفي جميع الحالات والمواقف وهو بذلك يشجع الجمهور على مراجعة معارفهم ومواقفهم وسلوكياتهم"[14].

وعلى اعتبار المسرح الكوميدي أحد وسائل العلاج النفسي فإن **مورينو** قد انطلق في طرحه **للسيكودراما** من مفاهيم الفيلسوف الفرنسي **هنري برغسون**– الذي مر بنا سابقا– عن تيار الوعي، ومن أبحاث عالم النفس النمساوي **سيجموند فرويد** في التحليل النفسي، ومن تجربة المسرح العفوي التي قام بها **مورينو** نفسه .

[14]وسام عبد العظيم " الكوميديا السوداء " مجلة مسرحنا العدد 10 وزارة الثقافة المصرية2017 ص 34

وفي سياق العمل المسرحي الكوميدي تجري مجموعة من التفاعلات التي تشارك في صناعة الجو المرح الذي يعد الرحم لولادة المتلقي المتفاعل، فإن أحد هذه التفاعلات هو الإجراء العلاجي للمرضى النفسيين ودراسة حالاتهم ومدى قدرة تفعيل العلاج بالمسرح الكوميدي كأحد طرق العلاج المجتمعي، عبر ممارسات حياتية يومية أو معالجة لها من قبيل التدريب والتمرين، هذا هو الحال مثلاً في المسرح الكوميدي العلاجي الذي يتراوح بين الطب العقلي والتمثيل النفساني.

إن المداواة بالتمثيل المسرحي ممارسة طبية موجودة منذ اليونان، والتي تجلت في بروز نظرية التطهير، وتطورت في العصر الحديث مع التحليل النفساني الفرويدي، والتي تنطلق من المسرح الكوميدي العفوي ونظرية **فرويد** بغية العلاج النفسي وإعانة الذين يعانون من الكبت أو صعوبة الاتصال والاندماج النفسي والاجتماعي.

إن نظرة مغايرة لمفهوم التطهير يدفعنا إلى اعتباره وسيلة علاجية بشكل درامي، وذلك بإعطاء تدريبات وتمارين على الأداء والارتجال، نحقق من خلاله هدف كسر حاجز الخوف وبناء الثقة عند المتلقي عن طريق الحوار بينه وبين الآخرين، وتعزيز القدرة على التعبير عن نفسه، كما في الخجل –مثلا– حيث يقوم في الإفصاح عما في داخله بطريقة درامية، وهذا يساعده في بناء حياته الاجتماعية والنفسية والشخصية، حيث يتخلص من الاضطرابات التي يعاني منها، وبالتالي يصبح إنسانا فاعلا ومنفعلا في حياته الاجتماعية، من خلال شخصيته التي تبلورت وتماسكت لتصبح شخصية قوية، وبالتالي يصبح قادرا على المساهمة في بناء مجتمع واع ومتحضر وقادر على مواجهة الصعاب مستقبلا .

6– ومضات من الكوميديا السوداء:

أ– بلارج "الدالية" والبطولة المطلقة في الحكم

عبر آلية التحقيق وعن طريق الحوار التراتبي، أو مكانة كل شخصية في العمل الدرامي، وبسرعة الأداء في الفعل، ونبرة الأداء في السؤال ونبرة الأداء في الإجابة، وعلاقة كل

شخصية بحركاتها وأقوالها، مزامنة مع باقي شخصيات الفعل المسرحي.يجسد **عزالدين ميهوبي** في مسرحيته "**الدالية**" لحظات من الكوميديا السوداء " **فسرعة الأداء هي حيز التحقيق في علاقته مع الزمن، الذي يشغله أداء مسرحية، فترفع من إيقاع المشهد ، بوصفه لحظات مصيرية، في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها** .[15]

ويشغل التحقيق الحواري في الفعل المسرحي الكوميدي حيزا هاما وجليا في النص الدرامي " **الدالية** "، فلعل التحقيق الذي يجريه" **الهايل**" مع" **الهايم**"، خير دليل على ذلك، إذ تجسَّد في جملة من الاستفهامات والإجابات، كانت فاتحة للفعل المسرحي الكوميدي:

"**الهايل: قول يا الهايم شكون يغلب الرجال.**

الهايم: النساء.

الهايل: وشكون يغلب النساء.

الهايم: أولادهم.

الهايل: وشكون يغلب أولادهم.

الهايم: النعاس.

الهايل: واش يغلب النعاس.

الهايم: السهرات.

الهايل: واش يغلب السهرات.

الهايم: النار.

الهايل: شكون يغلب النار.

الهايم: الماء.

---

[15] – حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، 1997ص 151.

الهايل: وشكون يغلب الماء.

الهايم: العقبة.

الهايل: وشكون يغلب العقبة.

الهايم: الرجال."[16]

وقد أخذ هذا التحقيق الحواري سياق السؤال والجواب، وبقي في حلقة دائرية، بدأت بـــ "**الرجال**" وانتهت بـــ"**الرجال**". فتركب التحقيق الحواري الساخر في هذا النص الدرامي في شكل سؤال وجواب، سواء بين شخصيتين أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات. في شكل حديث كلامي تتضام فيه الجمل، في أنساق تركيبية. ومنه " **فإن التحقيق مواجهة بين إرادتين، ومسرحيا فهو قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة، التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل**"[17] كما قد يكون التحقيق بين شخصية ومجموعة من الشخصيات، كما هو الحال بين "**بلارج**" والجميع:

"**(يدخل السلطان) .**

بلارج : فهمتوا ولا مفهمتوش .

جزء : افهمنا .

جزء: ما فهمناااااش

بلارج : فهموا رواحكم ، افهمتوا ولامفهمتوش

الجميع: افهمنا....ش .

بلارج : اللي فهم يهز صبعو.

جزء : (يرفعون أصابعهم)

---

[16] عزالدين ميهوبي . الدالية .ص1

[17]. حازم شحاتة.الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان.ص147.

بلارج: أرو احوا منا، وانتم لي مفهمتوش ارواحوا منا .

شوفوا لي فهموا ليهم السجن ولي ما فهموش ليهم الحبس.

الجميع : علا ه واش درنا .

بلارج : واش درتوا .... لي فهموا حبوا يكونوا خير مني، ولي ما فهموش حبوا يعرقلوا المسيرة الثورية ،لي رايح نقوم بها.

الجميع : أمالا فهمنا واش نديروا.

بلارج : أنا اللي ندير انتم صفقوا.

(الجميع ، يصفق). "[18]

وهكذا يمكن تقديم أكثر من قراءة لهذا المشهد، بتحديد طبيعة العناصر الثلاثة (السرعة ، الحركة والنبرة)، فنبرة الأداء يمكن رؤيتها في ضوء علاقة" **بلارج**" بالجميع، حيث يمثل السلطة ،وهم يمثلون المواطنين البسطاء، وبالتالي يكون حيز التحقيق الحواري الساخر في أقل وأقصر زمن ممكن، وسوف تكون الحركة في هذا المشهد حركة هجوم من" **بلارج**"، وحركة دفاع من الجميع .

والأسئلة والأجوبة حيز متكرر في حوارات هذا النص الدرامي ،تكون صادرة من أعلى إلى أسفل، من "**بلارج**" إلى الجميع، أو يتساوى السائل والمسؤول في أقطاب الإرسال بين:" **الهايم**" و"**الهايل**"، الجميع و "**الضاوية**"،و يكشف هذا التحقيق جانبا من جوانب درجات الحرية المسموحة للفرد في هذا العالم الدرامي، الذي تسيطر عليه قوة" **بلارج**".إذ يعتبر كل إجابة تدخلا في شؤون الحكم، لذا فكل مواطن متهم إلى أن تثبت براءته، ولهذا

فنبرة "**بلارج**" جازعة ونبرة الجميع هادئة ويتبين ذلك في:

بلارج : يعني راكم حابين تعرقلوا المسيرة انتاع بلارج .

---

[18] عز الدين ميهوبي، الدالية، ص55

الجميع : والحل ياسيدنا .

بلارج : اسكتوا ومن الآن و رايح نصدر قانون السكات .

الجميع : موافقين .

بلارج: قلتلكم السكات ماوش الهدرة....فاهمين .

الجميع: (يطأطئون رؤوسهم بالموافقة)" [21].

وقد يبث الخطاب الكوميدي الساخر عبر تقنية المونولوج انه بمثابة إثارة لخيال المتفرج أو القارئ ،فعندما يقف الممثل ليسرد قصة من الماضي، فإنه وبطريق مباشر يأسر لب المتفرج، فيفعل الشيء نفسه، ويجعله يدرك معنى جديدا لمواقف وانفعالات سابقة، فيخلق تخيلا في ذهن القارئ والمتفرج، مما يجعله يشترك معه في الفعل الدرامي. " أما المونولوج – دراميا – فهو يقرب المتفرج من الشخصية، وهو – مسرحيا – تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج إتحادا مباشرا بين المتفرج والممثل.".[22]

وهو مناجاة داخلية تقوم بها الشخصية، فتنفرد بذاتها في المسرح، فهو عادة ما يكون يعمل على محور الزمان، وليس على محوري الزمان والمكان، وبهذا فكأنه استيقاف للزمن في لحظة معينة، أو هو أشبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية ، حيث يتجمد الحدث عند لحظة معينة. والمونولوج في النص ا لدرامي "**الدالية**"، يتأتى لحظة الانفجار النفسي لـــ "**بلارج**"، وكشفه عن خبايا نفسه عندما يقول:"**سبحان مغير الأحوال، الصباح كنت كناس، ولعشيه نحكم في الناس ، الله يرحمك يا"الحداية"**.[23]

---

[21] عزالدين ميهوبي الدالية ص 31

[22] - حازم شحاتة الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان ص 188

[23]- عزالدين ميهوبي الدالية ص 33

وبهذا، فالمونولوج أفضل التقنيات للتعبير عن ذلك الانفجار النفسي، الذي يولده موقف ما والذي يتأتى كما يرى "**ميخائيل رومان**": "**بعد توتر طويل ،و حوار حاد ،يبدو من وجهة نظر البطل عقيما.إنه لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم ، لحظة كشف النفس للآخرين**".[24]

فيقذف "**بلارج**" الحقيقة للجميع في إيقاع سريع، تعبيرا عن التناقض الصارخ، الذي نتج عن البطولة المطلقة للحكم، وعدم قبول المشاركة من الشعب، فيقذف الحقيقة في وجه الشعب قائلا :"**آخر كلمة نقولها لكم هي: صحيح أنا عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية، رأس مالي خبزة وزيتونة، كنت نخرج كل صباح باش أنظف الطرق والساحات**".[25] وبعد تصفحه لحياته ينفرد بالحديث، ويخلص إلى النتيجة الحتمية التي تبرّر وجوده، وتعطيه شرعية لحكم "**الدالية**" قائلا: "**شوفو لي ينافقني نعرفو، واللي يجاملني نعرفو، ولي يعاوني نعرفو،. واش نقولكم ربي أعطالكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير كان ابعث لكم واحد من أهل الخير بلا ما جيبوا حداية**"[26].ومنه فإن المونولوج في "**الدالية**" اعتراف ومحاسبة للذات، وخلق للشرود في العرض والدراما وللمشاهد والقارئ على حد سواء، فنبرته تكون نبرة القرار والإجابة النهائية، وحركته حركة التأكيد على الصمود والثبات.

ب – البنية الدرامية الساخرة لـــ "الدالية" ونسق المحتوى الجاد

يبدو أن النص الدرامي" **الدالية**" له دلالات مختلفة، سياسة، ثقافية، دينية فلسفية، اقتصادية واجتماعية، حيث صيغت بوصفها عناصر في البنية الدرامية الكبرى للنص الكوميدي. فهو أوفر حظا في تفعيل العلاقة بين الأبعاد السابقة وتأرجحها بين الموضوعية و الذاتية، وتمظهر الصراع بين الذوات المتهكمة من الوضع. إذ، إن المؤلف وجد في هذا النص الدرامي

---

[24]- حازم شحاتة الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان ص 189

[25] - عزالدين ميهوبي الدالية ص 34

[26] - عزالدين ميهوبي الدالية ص 35

ملاذا لتعميق رؤيته، لقضايا العصر، واستيعاب المشكلات المعاصرة، والأزمات المتشبعة، فمزج بين الطابع الكوميدي السوداوي وقرع الضمائر الذي يتجلى في:

"**السلطان الدايم الله، الله يرحمك يا سلطان الدالية، كنت إنسان طيب، ما كناش نستاهلوك**"[27]. ثم تتضاعف المعاناة وتزداد الأزمات وتتعقد في قوله : "**الدالية**" **بلا سلطان وغنمها بلا راعي**"[28]. ويتجلى الطابع الهزلي الكوميدي في ذات "**الواهم**" وتخللات أحاديثها في:

"**بوخبزة: والحداية قالت**

الواهم: كيفاه لحكاية واش من حكاية

الفاهم: الحداية الحداية، روح سرح وذنيك يا الواهم يرحم والديك.

الواهم: آه، واش بيه الديك، وينا ديك؟[29]

وقد جعل المؤلف ذات "**الفاهم**" ملازمة لذات "**الواهم**"، تعقب على أفعالها وأقوالها، فإذا أدّت ذات"**الواهم**" دور المُطهِّر في النص الدرامي الكوميدي عن طريق الضحك وإثارة السخرية، فإن ذات "**الفاهم**" قد أدت دور الموجه، والمنظم للأقوال والأعمال مثل دور الجوقة في المسرح الكلاسيكي. فارتبطت الدلالات، السياسية، الدينية، الثقافية، الاجتماعية.....بشخصيات الفعل الدرامي.

وفيما يلي تفصيل لمختلف هذه الدلالات ومدلولاتها، بداية بدلالة "**بلارج**" السياسية،إذ هي الطاغية على النص الدرامي"**الدالية**"، وعليه تتوقف الأفعال وردود الأفعال والحالات، والوحدات البنائية للنص، فهو منطلق الفعل ونهايته، الذي يبدأ من موت السلطان المفاجئ ، للذوات والأنوات، ثم تفطنهم فيما بعد إلى فراغ الفعل الذي سيحدث، وحلول فعل التيه و الضلال في تفسير الوصية التي تركها السلطان الراحل، ثم لجوء الذوات الفاعلة إلى الاسترشاد بفعل التوجيه "**الضاوية**"، وفعل الإعلام "**بشار**"، وأخيرا الاستسلام للفعل الميتافيزيقي"**في قَبول**

---

[27] - عز الدين ميهوبي الدالية ص2

[28] - عز الدين ميهوبي الدالية ص3

[29] - عز الدين ميهوبي الدالية ص4

اختيار الحداية"للسلطان الجديد، وصولا إلى حد الانقلاب على الفعل برد الفعل، والتآمر على السلطان ومحاولة الوقيعة به، والتحول من حالة إلى حالة.

كل هذا ترجم في استشارة الذوات الفاعلة الـ:"**أنا**"، والـ"**نحن**"لـذات "**الضاوية**" في اختيار ذات القوة والقهر والتسلط ذات"**بلارج**". ومحاولة الإيقاع بها في فخ الحيل، ثم صراع الذوات في إيجاد الحل، والخروج من بوتقة الصراع الأزلي بين الواقع والحلم والطموح. وتتجلى الوقيعة والمكيدة للتخلص من السيطرة والقهر في طرح "**الواهم**". "**شوف يا بلارج، الحداية طير عمرو ما يتجاوزش عام ويموت، وإذا كان مات كل واحد حط على راسو يموت بعدو بأسبوعين، وأنت عندك تسع شهور ومناش عارفين إذا كان تعيش ثلاث شهور ولا يوم؟**"[31] . في ظن الذوات المقهورة الـ"**أنا**"والـ"**نحن**"، أن زوال الذات القاهرة "**بلارج**" من الحكم بزوال الشرعية التي منحته الحكم، والتي كانت سببا في الاختيار، والمتمثلة في ذات "**الحداية**".

ويحدث الانقلاب الدرامي في نص "**الدالية**" عندما ينسب فعل الانقلاب على الذّات الفاعلة القاهرة المتسلطة ذات "**بلارج**" إلى ذات التوجيه والإرشاد، "**الضاوية**"فتزداد بؤرة الصراع في العمل الدرامي، وتنقلب ذات التوجيه و الإرشاد على الذوات التي استرشدت بها من قبل،بطريقة عرفية ميتافيزيقية فتقول "**الضاوية**": " **يقدر السلطان ما يموتش إذا قدم قربان ودار زردة ووعدة**"[32]

هذا القربان الذي ينبع من فعل انقلاب السحر على الساحر، وخروج سفينة إنقاذ "**الدالية**"عن الواجهة التي أرادها لها ربانها، فتجري رياح الحركة الدرامية عكس ما كانت تتمناه نفوس الذوات المقهورة، وتزداد معاناتهم عندما تجيب "**الضاوية**" على سؤال "**بلارج**".

" **بلارج : واش من قربان؟**

---

[31] - عز الدين ميهوبي الدالية ص17

[32] - - عز الدين ميهوبي الدالية ص51

الضاوية: حضر ثمن رجالة، واجلدهم في الطحطاحة ألف ألف جلدة للواحد"[33]

هذا الانقلاب في الحركة الدرامية، يدل على انقلاب تتسم به اللّعبة السياسية، المحبوكة في الكواليس، خاصة عند ما تكون شعرة "**معاوية**" التي تجمع بين ذوات الفعل السياسي هشة، تقوّيها المصالح المتبادلة، وتضعفها الخلافات التافهة.

ويتكشف الفعل الموجه" **الضاوية**" عن حقيقة خفية مفادها ، أن "**كل جلدة تساوي يوم في عمر السلطان، وكلما يزيد الجلد يزيد يطول عمر السلطان**"[34] .وهو لغز سياسي يدل على أن دوام الحكم بدوام القوة وفعل القهر.

وتخفف معاناة الذوات المقهورة الـ"**أنا**"و الـ"**نحن**" في الفعل الدرامي ولكنها تدوم وفق جدولة زمنية، وحل أشبه ما يكون بحلول صندوق النقد الدولي بتدخل ذات الإعلام "**بشار**". "**أنا نقول إذا كان لازم يتجلدوا الجماعة، مرة وحدة ثمن آلاف جلدة، نديرولهم جدولة، ونجلدوهم كل يوم عشر جلدات، وأنت يا سيدي راك عايش، وهما عايشين، والدالية راهي عايشة في حمايتك**"[35] وينتهي الفعل والصراع الدراميين باعتراف رسمي بالذات القاهرة، وأن الجزاء من جنس العمل والفعل، وكيفما تكونوا يُولّ عليكم. "**واش نقولكم؟ربي أعطاكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير، كان ابعثلكم واحد من أهل الخير، بلا ما تجيبو ا حداية**"[36].وتخرج الذوات المقهورة مستسلمة منهزمة كسيرة، قابلة سلطة الذات القاهرة معلنة بقولها: "**بلارج سلطانا.سلطانا واعر بزاف**"[37].

وتتعدد طروحات الذوات الفاعلة ، وتختلف لتحط رحالها عند طرح"**الزاهي**" الذي بناه على ثلاثية : "**الروك**" و"**الريغي**" و"**الراي**" فأسهم في بناء الدلالة الثقافية "**للدالية**" ، وهي ثلاثية تكشف عن انغماس الشباب في الثقافات الأجنبية، خاصة ما تعلق منها بالطرب والغناء ، دونما مناعة .

---

[33] - عز الدين ميهوبي الدالية ص51
[34] - عز الدين ميهوبي الدالية ص51
[35] - عز الدين ميهوبي الدالية ص51
[36] - - عز الدين ميهوبي الدالية ص53
[37] - - عز الدين ميهوبي الدالية ص54

كما يدلي "**بوخبزة**" بثلاثيته ، "**الموز**" و"**اللّوز**" و"**الجوز**" ليكشف بدلالته الاقتصادية ازورار المسؤولين عن هموم الشعب ، وعدم اكتراثهم به ، وتركه يتخبط ، وأكثر من هذا السخرية منه فهو شعب جائع ولكنه لا يبحث إلا على الثلاثية السابقة .

والأدهى والأمرّ أن الدلالة الإعلامية ظلت تنافق، متجاهلة الحقيقة، بل أكثر من هذا تهوى التدليس والتعتيم في طرح "**الهايم**" لثلاثيته "**الإعلام**" "**الأقلام**" و"**الأقدام** ". فهي ثلاثية لتنويم الشعب عبر الصحف، المسلسلات المدبلجة ومباريات كرة القدم.

وتتواتر الدلالة العسكرية في هذا الفعل الدرامي خاصة في أقوال وأفعال "**بودبزة** "، فطروحاته مصبوغة بصبغة القوة تبدأ بحوار "**الهايل**" مع "**الزاهي**" حول الفرق بين "**السياسة**" و"**البوليتيك**"،فيجيبه بودبزة قائلا:"**البوليتيك هي هذه(ثم يشير إلى الدبزة)** [38]وتميل شخصية هذه الدلالة إلى تشخيص دلالاتها عن طريق الفعل، من خلال سلوكاتها، حركاتها ومواقفها في الأزمات وخارجها. وأفعالها مطابقة لرغباتها ومشاعرها، في تلك اللّحظة، ففعلها الدرامي حوصلة لواقع كثير من المجتمعات والأمم، فسياسة القوة هي الأجدر نفعا لفصل بعض المواقف ، هذه الأخيرة التي تتصلب وتتعصب حتى تصل إلى درجة الخناق ، فيبلغ الفعل الدرامي ذروة الانفعال في قول "**بودبزة**" :" **راك تعرفني كلمة زوج يطلعلي الغاز**"[39]. وفي خضم الصراع المحتدم بين القوى السياسية المختلفة حول كرسي السلطة ، يقترح الفاعل "**بودبزة**" حلا للظفر بكرسي الملك قائلا : " **أنا نقترح نتعافروا ولي يغلب نعينوه سلطان** "[40] .

ويبلغ التشنج الدرامي ذروته في فعل القوة ومنطق "**الدبزة**" عند الطرح النهائي للمشروع السياسي في ثلاثية : "**البوس**" "**الموس**" و"**الدبوس**" فهذه الثلاثية وإن حملت جرسا موسيقيا عذبا ، فإنها تحمل مرارة الاضطهاد ، والعذاب لدى شعب الدالية.ويتجلى ذلك أكثر في طرح المشروع خطوة خطوة . والمثير للعجب والغرابة أن يكون المشروع مبنيا على طرفي نقيض ، ففي البداية يطرح طرحا سلميا معتمدا على الأخوة والعناق والرحمة في قول "**بودبزة**

---

[38] - - عز الدين ميهوبي الدالية ص55
[39] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص53
[40] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص54

": "**اسمعوا مليح ، البوس هي المرحلة الأولى نتعاملوا فيها مع الشعب ، بالحب والهدوء ، ونفهموه الأمور بطرق ديبلوماسية** "[41]. وتزداد غرابة هذا الطرح عندما يعلق الباهي قائلا : " **شوف شوف بودبزة يعرف الديبلوماسية ، وكي يطلعلو الغاز بوه مايعرفوش** "[42].

ويتجلى الطرح الثاني في مرحلة "**الموس** "، ويعكس هذا الطرح المرحلة السياسية الحرجة التي مرت بها الجزائر في العقد السالف من القرن الماضي ، إذ تعددت الحلول وتشعبت وصبت كلها في طرح "**بودبزة**" قائلا :"**الموس نقطع بيه ألسنة لي يطالبونا بالتغيير ، والمشاركة في التسيير ، والموس هو لي نديروا بيه القطيعة**"[43] . هذا الفعل الدرامي الذي يحمل دلالات الاستئثار بالحكم ورفض واقصاء الآخر ، بتحقيق ديمومة الكرسي . ويشرح تفاصيل القطيعة بقوله : " **هيه القطيعة يعني قطع الألسنة لي تتكلم في الشي لي مايهموش ، والوذنين لي يسمعوا وما يفهموش،والنيف لي يشم ريحة البوليتيك، ويعطس في غير وقت**"[44].

وتتجلى مجازية الطرح في قطع كل علاقات الأسباب بالمسببات ، فكل هذه العلامات السيميائية ، "**الألسنة**" ، "**الوذنين**" ، "**النيف**" .....هي مجازات مرسلة علاقتها السببية.

ويبلغ المشروع الانتخابي الدرامي نهايته عند طرح المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة الدبوس وتنفيذ المشاريع بالقوة ،وإحقاق القناعات بالعنف في قول "**بودبزة**" :" **الدبوس هو آخر مرحلة في التعامل مع الشعب ، وهاذي ماتمش غير يلا وصلنا لدرجة تاغنانت وتاخسارت ، وهنا يولي منطق الدبوس أفضل وسيلة للحكم** "[45] .

---

[41] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص6
[42] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص7
[43]-- - عز الدين ميهوبي الدالية ص7
[44] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص7
[45] - - - عز الدين ميهوبي الدالية ص8