

Arabian Gulf Journal of Humanities and Social Studies

ISSN: 3080-4086

الإصدار السابع - العدد التاسع عشر || تاريخ الإصدار 2026-10-20



السَّخْرِيَّةُ السِّيَاسِيَّةُ فِي الْمَسْرَحِ الْفِلَسْطِينِيِّ الْحَدِيثِ بَيْنَ التَّعْبِيرِ وَالْمُقَاوَمَةِ، مَسْرَحِيَّاتُ عَدْنَانَ طَرَابِشَةَ أَنْمُودَجًا

Political Satire in Modern Palestinian Theatre Between Expression and Resistanc, The Plays of Adnan Tarabsha as a Model

الباحثة: رهام خليل موسى حرب

Reham Khalil Mousa Harb

إشراف أ. د نادر القاسم

Supervisor: Dr. Nader Al-Qasem

بحث مستل من أطروحة قدمت استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها
من كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين

DOI: <https://doi.org/10.64355/agjhss71932>

مجلة خليج العرب للدراسات الإنسانية والاجتماعية || هذه المقالة مفتوحة المصدر موزعة بموجب شروط وأحكام ترخيص مؤسسة المشاع الإبداعي (CC BY-NC-SA)

Clarivate | ProQuest

Ulrichsweb™



Crossref doi

ISSN

INTERNATIONAL
STANDARD
SERIAL
NUMBER
INTERNATIONAL CENTRE



Google Scholar

معرفة
e-Marefa



شبكة المعلومات العربية
Arab Educational Information Network

AskZad



Scilit

INTERNATIONAL
Scientific Indexing

المنظومة

الملخص:

تتأسس هذه الدراسة في سياق يربط الفن بالواقع؛ حيث يبرز المسرح السياسي الفلسطيني منصة للاحتجاج والمواجهة الفكرية، وفي هذا الإطار، يمثل الخطاب المسرحي الساخر أسلوبًا تعبيريًا وجماليًا لخلخلة خطابات الهيمنة، الأمر الذي يستدعي بناء تأصيل نظري وسيميائي رصين؛ لاستكشاف هذا الأسلوب، ومعالجة تجلياته الإبداعية في المنجز المسرحي للكاتب عدنان طرابشة.

وتسعى الدراسة إلى صياغة إطار مفاهيمي دقيق يحدد ماهية السخرية السياسية، وتهدف إلى تتبع مسيرة عدنان طرابشة الكاتب والممثل، وكيف استطاع التغلب على ظروفه المحيطة وكسر الحواجز لبناء فكر ووعي مناهض يؤثر في عقلية الجماهير، وتسعى أيضًا إلى بيان أنواع السخرية والكوميديا، والأدوات السيميوطيقية الموظفة في أعمال عدنان طرابشة التي مكنته من مواجهة السلطة، ونزع هالة القداسة والمثالية عن القوى المهيمنة والمحتلة.

وتتخذ الدراسة من المنهج الوصفي التحليلي أداة لمعالجة متنها؛ حيث تزوج بين المقاربة التأصيلية للمفاهيم في الجانب النظري، والقراءة النقدية المدعومة بالأدوات السيميائية في الجانب التطبيقي.

وقد جاء تقسيم الدراسة في تمهيد وفصلين؛ تناول التمهيد مفهوم السخرية، والخطاب الساخر بين التعبير والمقاومة، ونبذة عن حياة الفنان عدنان طرابشة، فيما كان الفصل الأول تطبيقًا لأنواع السخرية والكوميديا في مسرحيات طرابشة، أما الفصل الثاني فقد درس سيميائية العناوين المسرحية. وقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، أبرزها أن تجربة عدنان طرابشة المسرحية تتجلى كاستراتيجية بقاء ومقاومة نضالية؛ حيث يدمج الموروث الروحي والزموذج الأسطوري بالواقع الفلسطيني المعيش لتفكيك أشكال القمع والاستبداد، ويعتمد مسرحه على الكوميديا السوداء والسخرية متعددة المستويات لتجريد القوى المهيمنة من قدسيّتها، وتحويل الضحية إلى ذات فاعلة متفوقة أخلاقيًا، كما تتكامل في أعماله أبعاد النصّ والمفارقة في العناوين لإعادة تعريف مفهوم البطولة وصون الذاكرة الجمعية ضد عبثية الموت والتجهيز.

الكلمات المفتاحية: السخرية، المسرح السياسي، الكوميديا، التعبير والمقاومة.

Abstract:

This study is grounded in a context linking art with reality, where Palestinian political theater emerges as a platform for protest and intellectual confrontation. In this framework, satirical theatrical discourse represents an expressional and aesthetic method to destabilize dominant narratives, necessitating a rigorous theoretical and semiotic grounding to explore this approach and examine its creative manifestations in the theatrical work of writer Adnan Tarabsha.

The study seeks to formulate a precise conceptual framework defining political satire. It aims to trace the journey of Adnan Tarabsha as a writer and actor, highlighting how he overcame his surrounding circumstances and broke barriers to build an oppositional consciousness influencing the public mindset. It also aims to clarify the types of satire and comedy, alongside the semiotic tools employed in Tarabsha's works, which enabled him to confront authority and demystify the dominant and occupying forces.

The study adopts the descriptive-analytical approach to treat its material, combining a foundational conceptual framework in the theoretical aspect with a critical reading supported by semiotic tools in the practical application. Divided into an introduction and two chapters, the introduction addresses the concept of satire, satirical discourse between expression and resistance, and a brief biography of artist Adnan Tarabsha. The first chapter applies the types of satire and comedy to Tarabsha's plays, while the second chapter examines the semiotics of theatrical titles.

The study concludes with several key results, most notably that Adnan Tarabsha's theatrical experience manifests as a strategy of survival and activist resistance. He merges spiritual heritage and mythical symbols with lived Palestinian reality to dismantle forms of oppression and tyranny. His theater relies on dark comedy and multi-layered satire to strip dominant forces of their sanctity and transform the victim into an ethically superior agent. Furthermore, textual dimensions and titular irony integrate in his works to redefine heroism and safeguard collective memory against the absurdity of death and displacement.

Keywords: Irony, Political Theater, Comedy, Expression and Resistance.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الغر الميامين، أما بعد؛

فالظاهرة المسرحية تتجلى منذ بواكير تشكلها، بوصفها منصّة بالغة الجراءة في كشف عورات الواقع الإنساني، والمجال الأكثر اتساعاً لمساءلة موازين القوة ومآلات الصراع، ولما كانت السياسة تُمثّل في جوهرها الممارسة المعنوية بضبط علاقات الحكم وتوجيه أدوات السلطة، فإن المسرح السياسي لا يكتفي بمحاكات هذا الواقع، بل يطمح جأداً إلى زلزلة ثوابته وتعرية أنساقه الأيديولوجية المستترة، وفي المحطات التاريخية الكبرى التي يتصاعد فيها قمع السلطة أو يهيمن فيها الصمت السياسي، تضيق خيارات المواجهة العلنية؛ ليغدو الخطاب الساخر مساراً جمالياً، واستراتيجية فكرية ذكية للمقاومة، حيث يتداخل الجدّ بالهزل، وتتحوّل السخرية من مجرد أداة عابرة لاستدراج الضحك إلى أداة نقدية تفكّك خطابات الهيمنة وتندود عن الذات الجماعية ضدّ التلاشي، وفي هذه الدراسة الموسومة بـ "السخرية السياسية في المسرح الفلسطيني الحديث بين التعبير والمقاومة، مسرحيات عدنان طرابشة أنموذجاً" يتّجه الطرح حول تسليط الضوء على المسرح الفلسطيني المقاوم، واستنطاق الحوار المسرحي في أعمال الكاتب المسرحي الفلسطيني عدنان طرابشة أنموذجاً؛ لبيان كيف استطاع الفنّان تحطيم جدار الخوف والقمع بأدواته الفنية مع الحفاظ على خصوصية العمل المسرحي بوصفه منصّة للوعي والتحرّر؛ لتشكّل محاولة نقدية لتفكيك هذا الأسلوب التعبيري ومعاينة تجلياته الإبداعية، وذلك وفقاً للمحددات المنهجية الآتية:

مشكلة الدراسة وأسئلتها

تنبّلور مشكلة الدراسة في رصد الكيفية التي استطاع بها الخطاب المسرحي الساخر أن يتحوّل من أداة جمالية للإضحاك والتسليّة العفوية، إلى بنية فكرية مقاومة، واستراتيجية تعبيرية قادرة على تفكيك زيف خطابات السلطة والمحتلّ في الفضاء السياسي الفلسطيني، وتحديدًا من خلال الكشف عن الآليات والتقنيات التي وُظفّت في منجز الكاتب عدنان طرابشة المسرحي لصناعة توازن دقيق بين شروط الفنّ ومتطلبات المقاومة.

وبناءً على هذه المشكلة، تسعى الدراسة إلى الإجابة عن عدّة أسئلة أهمّها:

__ كيف تسهم الخصوصية التاريخية والسياسية للمجتمع الفلسطيني في توجيه المقاصد الأيديولوجية والجمالية للخطاب الساخر عند طرابشة؟

__ ما مدى نجاح الفنّان عدنان طرابشة في تحدّي محاولات محو الذات، والانغماس في هويّة وفكر مغايرين لمبادئه؟

__ كيف تسهم آليات المفارقة وسميانيات العناوين في إنتاج الدلالات المزدوجة المقاومة للسلطة؟

__ كيف استطاع طرابشة أن يبني مجموعاته المسرحية، ويحوّلها إلى خطاب ساخر في مهاجمة السلطة؟

أهداف الدراسة

تتطلّع هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الأكاديمية الآتية:

__ تأسيس إطار نظري وتأسيلي رصين لمفهوم السخرية السياسية وتمييزه بدقة عن الظواهر اللغوية والفنية المتقاطعة معه في الخطاب الدرامي.

__ استكشاف الأدوات السيميائية والجمالية التي اتّكأ عليها المنجز الإبداعي للكاتب عدنان طرابشة لفضح القوى المحتلة.

__ تحليل المكونات النصّية والبنوية لإنتاجات طرابشة المسرحية؛ لرصد كيفية تحويل البنية الكوميديّة التقليدية إلى ملهات مأساوية سوداء تخدم القضية والوعي الجمعي.

أهمية الدراسة

تتأصل الأهمية العلمية في محاولة لإغناء المكتبة الأدبية الفلسطينية بشأن آليات اشتغال المسرح الساخر وكوميديا المقاومة في فضاء الأرض المحتلة تحديداً؛ حيث يمتاز بخصوصية سياسية معقّدة، فالقيمة الفكرية هنا تكمن في تقديم المشهد النقدي المعاصر لتفكيك شفرات النصّ المسرحي المقاوم، واستنطاق أبعاده الرمزية والدلالية المخبأة وراء قناع السخرية السوداء، إضافة إلى المقاربة المنهجية التي تزوج بين سيميائية الخطاب البصري والمحمول النفسي للشخصيات، كما تتبدّى القيمة العملية في كون الدراسة تمثّل ارتياداً أكاديمياً موسّعاً لمدونة المسرح الفلسطيني عدنان طرابشة، عبر تشريح نصوص وعروض حيّة لامست الوجدان الشعبي وحفظت ذاكرته، وتنبثق دقّة هذا المسار من كونه يوثّق لمنجز مسرحي محلي كافح محاولات التهميش.

وينبثق اختيار هذا الموضوع من القيمة الإبداعية والجمالية التي ينطوي عليها المسرح الساخر وكوميديا المقاومة، بوصفها أداة نضالية واعية قادرة على تفكيك الواقع وإعادة صياغته بأسلوب يجمع بين الفنّ والرّسالة الوطنية، وقد جاء التركيز على تجربة المسرحي الفلسطيني عدنان

طراشة تحديدًا لعدة أسباب أهمها: الريادة والتميز الإبداعي؛ فطراشة له إسهامه وتميزه في إثراء المدونة المسرحية، مما يجعل دراسة نصوصه ضرورة أدبية؛ لتسليط الضوء على هذه التجربة التي لم يسبق لها أن درست، إضافة إلى الخبرة الميدانية المركبة للفنان؛ حيث جمع طراشة بين موهبة التأليف المسرحي وخبرة التمثيل، مما يعكس على البنية الدرامية والحوارية في مسرحياته.

علاوة على ذلك يتجلى الالتزام بالقضايا المجتمعية والسياسية؛ فقد ارتكزت أعمال الكاتب على ملامسة الواقع، واتخاذها من السخرية أداة نقدية واعية، مما يمنح نصوصه قيمة فكرية وتاريخية تستوجب التفكيك والتحليل، والغوص في كواليس منجزه الفني، والوقوف على كيفية توظيفه للكوميديا السياسية والسلوكيات الدرامية للتعبير عن الوجدان الشعبي، وتتأكد دوافع هذا الاختيار في الرغبة المعرفية لاختبار مدى فاعلية المناهج النقدية الحديثة على نصوص حية نبنت من رحم الأرض المحتلة؛ مما يتيح تقديم قراءة نقدية موسعة تتجاوز التلقي العابر، وتكشف عن البنى الرمزية والدلالية العميقة التي يخزنها هذا الفضاء المسرحي المتميز.

منهج الدراسة

تتخذ الدراسة من المنهج الوصفي التحليلي أداة رئيسة لمعالجة متنها النصي؛ لكونه المنهج الأكثر ملاءمة لرصد الظواهر الفنية وتتبع سياقاتها التعبيرية، وتحقيقاً لعمق المقاربة، يتم رفق هذا المنهج بآليات التحليل السيميائي والنقدي.

هيكلية الدراسة

تتألف البنية الهيكلية لهذه الدراسة من فصلين، تصدّرهما تمهيدٌ تأسيلي تناول مفهوم السخرية والخطاب الساخر بين التعبير والمقاومة وتسليط الضوء على سيرة طراشة الإبداعية والمهنية وتحولاتها؛ بدءاً من منطلقاته الفكرية المتمثلة في الانتقال من رفض التجنيد إلى مسرح الرفض.

وقد جاء الفصل الأول بعنوان: تقنيات السخرية والكوميديا في مسرح عدنان طراشة تطبيقاً لأنواع السخرية والكوميديا مستنداً إلى تحليل نقدي وإجرائي للمسرحيات المختارة، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان سيميائية العلامة في مسرح عدنان طراشة، وفي الختام ذيل هذان الفصلان بخاتمة تركيبيّة رصدت أبرز النتائج التي تم التوصل إليها.

حدود الدراسة:

تتحدد الدراسة مكانياً في فضاء فلسطين التاريخية، متتبعةً سياقات المسرح الفلسطيني المقاوم، أما الحدود الزمنية والموضوعية فتتسع في شقها التاريخي لتتبع مسيرة المسرح الفلسطيني المقاوم وتجربة الكاتب عدنان طراشة منذ التأسيس وحتى اليوم، أما في شقها التطبيقي، فتقتصر على خمس مسرحيات مختارة تغطي فترات زمنية متباينة تمتد لثلاثة عقود، وهي مرتبة تاريخياً كالآتي: مسرحية العكش (1993م)، علاء الدين (2005م)، مرضعة الجديان (2009م)، 1945 (2015م)، زهرة الأقحوان (2023م).

الدراسات السابقة:

1- مقارنة توثيقية تحقيقية للثيمات المشهدة والأدائية والمذهبية والدرامية في المسرح الفلسطيني من عام (2000م) حتى عام (2021م)، للباحثة روى رزمق (2026)، جامعة القدس المفتوحة: فلسطين، وهي رسالة ماجستير، التقت دراستي مع هذه الدراسة في وحدة البيئة الجغرافية والوطنية؛ حيث اتخذنا من المسرح الفلسطيني فضاءً موضوعياً للبحث، وفي الامتداد الزمني المشترك؛ فكل الباحثين يغطيان الحقبة الزمنية المعاصرة، لكنهما تختلفان كون الأولى، وكانت دراسة أفقية للمسرح في الضفة وغزة والداخل الفلسطيني، أما دراسة السخرية تتعمق في تشريح الخطاب الساخر والكوميديا كآلية دفاع ومقاومة إلى جانب الرصد التوثيقي للحركة المسرحية الفلسطينية.

2- الحركة المسرحية في فلسطين 2000-2018، نماذج مختارة، للباحثة دلال النيص (2021)، جامعة النجاش: فلسطين، تناولت الدراسة تاريخ الحركة المسرحية في فلسطين؛ فدرست نماذج مختارة من مسرحيات فلسطينية ألّفت ما بين 2000-2018م، ذات موضوع سياسي وتاريخي واجتماعي، واتخذت من أعمال أحمد رفيق عوض نموذجاً للتحليل، فهي دراسة تاريخية للمسرح الفلسطيني لا تركز على الجانب الساخر وما يؤديه من دور في التعبير أو المقاومة، كما أنها رصدت نماذج مختارة لأكثر من كاتب، بينما تركز دراستنا على جانب محدد وكاتب محدد.

3- آلية اشتغال المخرج فرانسو أبو سالم في فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني، لعمر نقرش، ويحيى عيسى، (2014)، مجلة جامعة النجاش: فلسطين، وهي دراسة تلقي الضوء على تجربة المخرج فرانسو أبي سالم، وتأثيرها في المسرح العربي والعالمي، كما قرأت الواقع الفلسطيني قراءة سياسية معاصرة، وكشفت عن العلاقة بين الفن والمجتمع، ودور المسرح النضالي في التوعية بثقافة المقاومة، وتتشابه

دراستي معها في الحديث عن دور المسرح المقاوم في الوعي الجمعي، لكنها تلقي الضوء على المخرج فرانسو أبي سالم، الذي مثل مرحلة من مراحل العمل المسرحي الفلسطيني المقاوم الذي تم تناوله في هذا العمل بصورة أوسع.

4- **توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني، ليحيى عيسى، وعمر نقرش، ونقرش، عمر، ويحيى عيسى (2013)، مجلة جامعة النجاح (27):** فلسطين، تتقاطع دراستي مع هذه الدراسة في تناول المسرح الفلسطيني كحقل تطبيقي، ورصد سعي المبدع الفلسطيني لترسيخ خصوصية فنية وموضوعاتية تستلهم الموروث العربي والإسلامي، بيد أن هذه الدراسة تختلف عن موضوع السخرية عملياً؛ فبينما ركز الباحثان على تتبع روافد التراث ومظاهره الجمالية بغية تأصيل الهوية المسرحية شكلاً ومضموناً عبر عينة تمثلت في مسرحيتي: الباب لغسان كنفاني، ولُكع بن لُكع لإميل حبيبي، تتجاوز الدراسة الحالية عتبة الرصد الجمالي والتأصيلي إلى العمق السيميائي والدلالي، مستقرّة متن مسرحيات عدنان طرابشة؛ للكشف عن كيفية تحول الذلات التراثية إلى آليات سخرية وتهكم؛ لتشكيل خطاب مقاوم.

5- **نصري الجوزي والحركة المسرحية في فلسطين قراءة في ذاكرته وأوراقه، لجابر سليمان (1996)، مجلة الدراسات الفلسطينية (28):** فلسطين. التقت دراستي مع هذه الدراسة بالرصد التاريخي للحركة المسرحية في فلسطين، والعوامل المؤثرة في مسيرته، واختلفت كون الأولى تركز على المسرح الفلسطيني نصري الجوزي وفرقة المسرحية وأعماله، فيما تبحث هذه الدراسة إلى جانب تاريخ المسرح الفلسطيني، إرث الكاتب المسرحي الفلسطيني عدنان طرابشة، ومسيرته وأعماله.

6- **نحو مسرح فلسطيني: دراسة نقدية عن المسرح المحلي، ليعقوب إسماعيل (1984)، مجلة العهد (21):** فلسطين، تلتقي دراستي مع هذه الدراسة في رصد مسيرة المسرح الفلسطيني وتطوّراته التاريخية والجمالية داخل الأرض المحتلة، وفي إبراز دور مسرح الحكواتي بوصفه يمثل قفزة نوعية رائدة، ونقطة تحول جوهريّة في تشكيل هوية المسرح الفلسطيني الحديث في مواجهة محاولات الطمس، لكن الدراسة الأولى تناولت ظاهرة الحكواتي من منظور تاريخي، وتوثيقي؛ لرصد التطور العام للمشاهد والفرق المسرحية، وتتبع كيف أسهم هذا القلب في بلورة كادر ومسرح محلي، مع ربط ذلك بالظروف المحيطة والجمهور والصحافة، في حين تتعطف الدراسة الحالية نحو الوقوف ليس فقط عند الرصد التاريخي للحكواتي ممثلاً قالباً تراثياً، بل في كيفية استدعاء الكاتب والمخرج عدنان طرابشة لآليات الحكواتي وتوظيفها سيميائياً؛ لتمرير الخطاب المقاوم.

7- **الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، لمحمد أنيس (1979م)، (ط 1). رام الله: دار العامل، وهو كتاب يدرّس النشاط المسرحي في الأراضي الفلسطينية المحتلة، ويلقي الضوء على فترة محدّدة في تاريخ المسرح في الأرض المحتلة؛ أي تلك التي بدأت فيها فرقة بلالين نشاطها المسرحي في أواخر عام 1972م، وبينما تركز دراسة محمد أنيس على متابعة مسيرة المسرح في المناطق المحتلة، تركز دراستنا على الجانب السياسي الساخر، وعلى الكاتب عدنان طرابشة بشكل خاص.**

التمهيد

مفهوم السخرية

تعددت تعريفات السخرية وتعدّد وضع تعريف جامع؛ لمرونة هذا المصطلح واضطرابه؛ فهو مفهوم مطّاط وغامض يختلف عبر العصور والبلدان (العمرى، 2012، صفحة 84)، وفي المنظور الأوروبي تعدّ طريقة تعبير تُقَلَّب فيها الألفاظ إلى عكس مقصدها، وهي صورة فكاهية تعرض السلوك المعوج لتكون في يد الفنان سلاحاً نقدياً قوياً (طه، 1978، الصفحات 13-14)، فهي فنّ يُعكس ظاهره باطنه، ويستدعي الضحك؛ ليكشف الرّّل إذا أحسنت صياغته.

الخطاب الساخر بين التعبير والمقاومة

يتحوّل الخطاب الساخر من أداة تعبيرية ترصد مفارقات الواقع، إلى فعل مقاومة واع يفكّك بنى الاستبداد والزّيف، ويخلق مساحة للحرية من قلب الحصار.

تكتسب السخرية قيمتها التعبيرية في النّقد والمساءلة؛ فهي تجعل الإنسان يتأمّل العيوب ويضحك أو يبكي منها كشكل من أشكال التطهير النفسي، وملاذ واق حين تخاف الذات على وجودها (أشهوبون، 2014، صفحة 34)، فهي آلية دفاعية للذات الجماعية أمام التهديد والإقصاء.

وتتجاوز السخرية السياسية الترفيه؛ لتؤثّر في المشهد العام بنقد سلبيات السلطة؛ "فالتكات تمثل ثورة على السلطة، وتحرّراً من نيرها" (القشطيني، 1988، صفحة 19)، فهي تسعى إلى لفت انتباه الجماهير إلى السلبات والقصور في الأنظمة الحاكمة، وتحفيزهم للضغط من أجل الإصلاح والتغيير في جوهرها، فتنبيه الوعي واليقظة لدى الجمهور؛ فهي لغة ناطقة للغالبية الصّامتة (رادفر، 2011)، وفي المسرح تعدّ السخرية استراتيجية دفاعية تهدف إلى تعرية القوّة الزّائفة للمحتل؛ إذ "إن سرورنا بروية رفيعي الشّأن في مستوى منخفض، هو بمثابة التفرغ الذي يسمح لنا بإطلاق

بعض التوتّر النفسي، وبقاؤنا جديين هو دليل على نجاح القمع" (إيغلتن، 2019، صفحة 27). ويكمن دورها المقاوم في دعوة الجمهور للتوّرة دون هتافات عداوية، أو تنظيمات تُدان، مسقطه المشهد من الدميم لتسقطه إلى عالم المثل والجمال (الهوال، 1982، صفحة 35)؛ وهنا يبدو دورها كقوة تدميرية؛ لتشكلها في وعي الجمهور أمام قوة السلطة؛ حيث تتبنّى في تعبيرها نهجاً معارضاً ومخالفًا؛ إنّ "السخرية سلاح شائع عند جميع الكتاب،.. وتكون السخرية في أغلب الأحيان سمة دالة على قمة اليأس" (طه، 1978، الصفحات 13-14)، ولأنّ الانعتاق من ظلم النظم القمعية يستلزم أدوات تعبيرية مغايرة يرى هشام شرابي إلى أنّ "العودة إلى اللغة التقليدية لتفسير الخطاب الجديد لا تكون إلّا تعزيزاً للغة التقليدية وخطابها الأبوي، من هنا يرتبط الانعتاق الفكري ارتباطاً عضوياً بالتحرّر اللغوي" (شرابي، 1990، صفحة 18)؛ لتخضع السلطة لإذلال معنوي يصنع توازنًا نفسيًا.

والفنان الساخر هو المتحدث الرسمي للشعب؛ فتكون السخرية خير مرآة تعكس حال المجتمع، وما مرّ به من أحداث، وما اكتسب من مقومات (إبراهيم، 1958، صفحة 78)؛ فهي تدعو إلى تحرير المعرفة من سلطة العقل المهيمن من قبل السلطة في سبيل فكر يبحث عن الحقيقة حيث لا يجد سبيلًا سوى الفكاهة ورفض روح الجدّ (شرابي، 1990، صفحة 93)، كما أنّها تخبّي حنيئًا إلى الشفاء الروحي؛ حيث تشكّل في النظام الذي يسير العالم حين تلاحظ أنّ وراء هذا الخلط الظاهري خللاً باطنياً يهدّد العالم (أدونيس، 1979، صفحة 40)، وهذا العمل المسرحي هو بناء لعالم جمالي ناتج عن تفكير إبداعي، وقدرة على التأثير الفاعل في التاريخ وأحداثه (هيغو، 1994، صفحة 40)؛ حيث تتبدّى ثورية الفنان الساخر في مهاجمة الوضع الزّاهن، وتحذير المجتمع من الممارسات الخاطئة التي تحميها السلطة؛ ليغدو الأدب بالسخرية والمواربة سلاحًا مقاومًا يكشف عيوب المسخور منه ويمنع سيادته دون أن يفقد قناعه الفني مراميه النقدي.

سيرة عدنان طرابشة

الفنان الفلسطيني عدنان طرابشة هو سليل عائلة جُبلت أرواحها على الفن؛ فوالده عازف الناي أسعد فندي يوسف طربوش، وأمّه التي أطلق عليها اسم الكاشفة هي بيكه حسين شوفاني (طرابشة ع.، 2021، صفحة 2)، فهو ينحدر من بيت يتنفس الفن، وكانّ قدره الفني قد رُسم له بين نغم وكشف، ولم يكن لقب الكاشفة الذي حملته والدته مجرد اسم، بل كان نبوءة ورمزًا مكتفًا لإرثه الروحي والفني؛ فكما يكشف الضوء المسرحي عن الممثل المعزول في قلب العتمة، كانت هي البصيرة التي كشفت عن موهبته الكامنة، وسلّطت عليها ضوء اليقين الأول؛ فالكاشفة هي التي أزاحت الأفعنة عن الحقائق الخفية، وعلمته أن يرى ما وراء ظواهر الأشياء، وهي ذات الرسالة التي يحملها المسرح في جوهره، ومن خلالها تدفقت ينباع الإلهام الأولى، فكتشفت له عن عوالم الإبداع الرّحية، مانحة إياه البصيرة التي تحوّل الرّؤى إلى فنّ خالد.

وُلد الفنان عدنان طرابشة في قرية المغار الجليلية 1958/11/3م، التي يعيش فيها أبناء الطوائف الثلاث: المسلمون والمسيحيون والدرّوز، على سفح جبل حزون المطلّ على بحيرة طبريا (طرابشة ع.، 2021، صفحة 5)، وهو يصف نفسه بقول: "أنا ابن الزيت والزّعتر، ولدت وترعرعت في الجبال الوعرة مع قطعان الماعز وكلاب أمينة حارسة للقطيع، رُضعت حليب أمّي حتّى سنتي الخامسة، وكنت سلطان نفسي لا قيد يكبّلني، ولا أرضخ لمسلّمات وإملاءات" (طرابشة ع.، 2021، صفحة 6)، فبدأت حرّية الفنان المطلقة، وملامح الرّفص يتشكّلان في شخصيته هذه الفترة.

كانت سياسة التّجنيد الإجباري هي الجرح الأعظم في روح الفنان، لم تكن مجرد سياسة، بل كانت مأساة شخصية تجسّدت في مقتل أخيه يوسف بعد إصابته على يد الفدائيين في وادي عربة عام 1968م (طرابشة ع.، 2021، صفحة 11)، والذي كانت تربطه به علاقة قويّة، وهذا الفقدان فجّر في عقله أسئلة الوجود الكبرى: "لماذا يجب أن نتجنّد وفي سبيل ماذا نُقتل؟! (طرابشة، 2021م، صفحة 12)، هذا السؤال الوجودي هو الذي أشعل فتيل الرّفص المطلق في داخله؛ فلم يعد يرى في الرّي العسكري إلّا كفنًا، وفي الطّقوس العسكرية إلّا جنازة للرّوح.

لعبت المرحلة الابتدائية دورًا هامًا في تأجيج روح الرّفص لديه؛ فكان في داخله يثور ضدّ رموز الكيان، كعيد الاستقلال، والنشيد الوطني، يقول: "العروض المسرحية، والمسيرات الكشفية كانت كلّها تهدف إلى غسل أدمغتنا" (طرابشة ع.، 2021، صفحة 13)، كانت هذه المرحلة مسرحًا لصراع آخر، صراع الهوية، يصف عدنان الطّقوس الصباحية في المدرسة، حيث كان يُفرض عليهم تحية علم دولتهم الفتية إسرائيل بنشيد كلماته مقرّزة، بأنّها عملية "غسل أدمغة وأسرة ممنهجة" (طرابشة ع.، 2021، صفحة 11)، لقد كره هذه الطّقوس ممّا جعله يرفض كلّ رمزيّات الاحتلال، وفي حادثة شهيرة، قام بصنع خليط من الفلين المحروق والقهوة ليصيب جسده وهن واعتلال شديد، ويتجنّب بذلك المشاركة في احتفال عيد الاستقلال الذي كان يكرهه (طرابشة ع.، 2021، صفحة 14)، هذا التّمرّد المبكر يظهر شخصية رافضة لا تقبل التّرويض، فيصف ذلك بقوله: "تعرّضت وأبناء جبلي لعملية غسل دماغ منهجية، والهيئة التدريسية عملت ما بوسعها مرّعة لغرس التّجنيد في جيش الاحتلال في أدمغتنا كأفضل ما نصبوا إليه في المستقبل، وأنّ التّعليم ليس بالشّيء المهم" (طرابشة ع.، 2021، صفحة 15).

لقي ضالّته في كلّية الجليل المسيحية في قرية عيلبون التي انتقل إليها في الصّف التاسع؛ حيث الوعي السياسي الذي تمتّع به طاقم المعلّمين، والأنشطة اللّامنهجية، الأمر الذي ساهم في بلورة هويته الفلسطينية، إلى جانب وعيه الذي تشكّل في المرحلة الثّانوية؛ فاستطاع أن يدرك ذلك من خلال حديثه: "كان ضحية مشروع صهيوني فاشي كان السّبب في طرد الشعب الفلسطيني من أرضه وتثريده، وهو السّبب في تمزيق من تبقى، وزرع الفتنة بين الطوائف والأديان" (طرابشة ع.، 2021، صفحة 16).

في مواجهة حتمية التجنيد الإجباري، وفي ذروة الصدام الذي كان يمثل بالنسبة له خيانة للذات والذاكرة بعد مقتل أخيه يوسف، لم يلجأ طرابشة إلى الرّفص المباشر فحسب، بل استثمر أعمق ما في موروثه الروحي وهي "عقيدة التّقصّ الرّاسخة في وجدان طائفة الموحّدين الدروز" (طرابشة ع.، 2021، صفحة 17)، لم تكن حيلة ادّعاء الجنون مجرد تمثيلية عابرة، بل كانت مسرحية وجودية متكاملة حول عدنان طرابشة من خلالها معتقداً روحياً إلى سلاح سياسي؛ لقد استخدم فكرة تناسخ الأرواح لخلق حالة انفصام في الشخصية (طرابشة ع.، 2021، صفحة 18)، التي جعلت من تجنيده خطراً على المؤسسة العسكرية نفسها، لم يكن يرفض التجنيد فحسب، بل كان يقدم نفسه كجسد تسكنه روح معادية لا يمكن السيطرة عليها، لقد أجبر هذا الأداء المؤسسة العسكرية في النهاية على التراجع، ومنحه شهادة مجنون التي كانت في حقيقتها شهادة ميلاد لحريته، وثيقة انتصاره في معركته الصّامته من أجل البقاء وفيّاً لذاته (طرابشة ع.، 2021، صفحة 19).

إنّ تجربة التّقصّ التي عاشها كحيلة للنّجاة، لم تنته بانتهاء معركته مع التّجنيد، بل تركت أثراً لا يُمحى على رؤيته الفنّية، وصقلت أدواته كممثل؛ فقد أدرك من خلال هذه التجربة أنّ الممثل ليس مجرد مؤدّ لنصّ، بل هو وعاء لأرواح متعدّدة، وقناة تعبر من خلالها حكايات وشخصيات مختلفة، هذه التجربة منحتة فهمًا عميقاً لما يعنيه أن يعيش شخصية أخرى (طرابشة ع.، 2021، صفحة 17)، لقد تعلّم كيف يبني شخصية من الصّفر، بأبعادها التّفسيّة والفكرية، وكيف يتنقل بين عالمين متناقضين: عالم عدنان الطّالب الجامعيّ الذي يريد أن يعيش بسلام، وعالم صالح الثّائر الذي لا يعرف إلّا المقاومة (طرابشة ع.، 2021، صفحة 18)، هذا الصّراع الدّاخلّي الذي جسّده أمام الطّبيب التّفسيّ أصبح تمريناً مكثّفاً على فنّ التّمثيل في أرقى صوره؛ لقد خرج من هذه المحنة ليس فقط حراً من قيود التّجنيد، بل ممثلاً يمتلك قدرة فريدة على فهم التّركيب المعقّد للشّخصية الإنسانيّة، فأصبحت فكرة التّقصّ جزءاً من منهجه الفنّي؛ فكلّ دور يلعبه هو بمثابة روح جديدة تتقصّ جسده مؤقتاً، وكلّ شخصية يقدّمها هي عالم قائم بذاته له تاريخه وألامه وأحلامه، لقد علّمته هذه التجربة أنّ المسرح هو فنّ استحضار الأرواح، وأنّ الممثل العظيم هو ذلك الذي يستطيع أن يخلّي ذاته ليترك متسعاً لأرواح أخرى كي تتكلّم من خلاله.

تقنيات السّخرية والكوميديا في مسرح عدنان طرابشة

تنتقل السّخرية من مستواها المفهوميّ إلى حيّز التّجسيد الفعليّ فوق خشبة المسرح، حيث تلتقي التقنيات الأدائيّة بالبنى الكوميديّة؛ لإنتاج خطاب نقديّ متكامل، وتعتمد الدّراسة التّطبيقيّة عيّنة تشمل خمسة أعمال مسرحيّة شكّلت علامات فارقة في مسيرة الفنان عدنان طرابشة، وتجدر الإشارة إلى أنّ مسرحيّة (العكش) هي العمل الوحيد المتاح كنسخة مطبوعة ومنشورة؛ بينما تُمثّل الأعمال الأخرى، وهي: (علاء الدين، زهرة الأقحوان، 1945، ومُرضع الجديان) رصيذاً مسرحياً حيّاً تمّ استقاؤه من العروض الممثّلة على الخشبة.

استراتيجيات الأداء السّاخر

يعدّ الأداء السّاخر صياغة جماليّة تعيد تشكيل الواقع عبر قوالب رمزيّة لاذعة، ومن خلال استنطاق النّماذج المسرحيّة المختارة، يمكن رصد آليات هذا الأداء وتجلياته وفقاً للتّقسيمات الآتية:

السّخرية اللفظيّة

وهي سخرية تستعمل لتقوية عبارة؛ لإجبار المستمع على البحث عن معناها الحقيقيّ، فيستخدم المتكلّم عبارة عكس الواقع (المؤلّفين، 1999، صفحة 205/12)، وتمثّل مسرحيّة (علاء الدّين) نموذجاً للسّخرية اللفظيّة؛ حيث وظّف الفنّان الكلمة كأداة نقدية حادة، وتنوّعت مستوياتها؛ إذ إنّ "لغة قيمتها الحركيّة؛ فهي تكاد ترغم الممثل على أن يتبنّى الموقف الملائم" (أوين، 2011، صفحة 196)، ومن أساليب السّخرية اللفظيّة: المدح في معرض الذّم والاستهزاء، وجاء ذلك في تحقيره السلطانية:

السّطان: "وينو هالفهمان؟"

الوزير: "يا سيدي السّطان ... يا سيدي السّطان"

السّطان: "شو يا وزير الحمير؟" (طرابشة، 2005، صفحة 32)

استخدم السّطان لفظ الفهمان وهو مدح؛ ليتبعه فوراً بلقب ذمّ وهو وزير الحمير، في صورة للجلد السّياسي داخل أروقة الحكم ذاتها، مستخدماً سخرية لفظيّة لاذعة تمثّل ذروة التّحقير السّياسي؛ فالسّطان هنا لا يشتم شخص الوزير فحسب، بل يمارس تعريّة للمنصب ذاته، محوّلًا الوزارة من مقام الوعي والتّدبير، إلى مقام رعي الحمير، تكمن السّخرية اللاذعة هنا في أنّ السّطان وهو رأس السّلطة يعترف بجهل منظومته؛ فإذا كان الوزير الفهمان هو في الحقيقة وزير حمير، فإنّ ذلك يحيل إلى طبيعة المحكومين أو الدّولة التي تُدار في هذا الفضاء، هذا التّراشق اللفظيّ يعكس التّردّي المؤسّساتي، حيث تتحوّل العلاقة بين أقطاب السّلطة الدّاخلية إلى علاقة تحقير متبادل تفتقر لأدنى مستويات الرّؤية الوطنيّة.

ويمثل التعريض في الكلام أحد أساليب السخرية اللفظية؛ حيث لا يقصد به المتكلم معناه الحقيقي؛ إنما يقصد معنى آخر، وليس بين المعنيين تلازم أو ارتباط (الهوال، 1982، الصفحات 42-44)، ووصف الوزير هذا لا يستهدف شخص الوزير بالتحقير فحسب، بل يمتد ليعرض بطبيعة الرعية؛ فحين يُسمى المسؤول السياسي وزيراً للحمير فإن التعريض يقع هنا على الشعب؛ وكأن السلطة في وعيها الباطن تظن أن هذا الشعب الذي يمثل علاء الدين الجائع قد تم تدجينه وتحويله إلى قطع لا يحتاج إلى حكمة سياسية، بل إلى سوط وراع، وفي الوقت ذاته فإن التعريض يشمل هيكل الدولة؛ فالسلطان الذي يمنح الألقاب هو نفسه الذي يسحقها، مما يوحي بأن الوزارة في ظل هذا النظام ليست مكاناً لصناعة القرار أو حماية الأميرة، بل هي وظيفة شكلية لإدارة الفراغ والجهل.

وتعتمد المبالغة كأسلوب ساخر على الإفراط في الوصف، وتجسيم الصورة، والعيب المقصود (الهوال، 1982، صفحة 49)، هذه المبالغة في التحقير تُسقط الهيبة عن المسؤول السياسي وتحوّله إلى أضحوكة، وهي سخرية لاذعة تهاجم صورة السلطة، فالفرقة الغنائية تصف السلطة بقولها: "شبعانين.. ومنفوخين" (طرابشة، 2005، صفحة 1)

وهنا مبالغة لفظية في وصف الأغنياء بالانتفاخ بدلاً من السمنة، للإشارة إلى التخمّة السياسية الناتجة عن أكل حقوق الناس، وهي سخرية لاذعة تضع حداً فاصلاً بين الفنانين الفقراء، وأصحاب الملايين، كما يلجأ إلى السبب السياسي المباشر على لسان باسم الأطرش في كلامه عن الأمريكان: "يلعن البابور اللي جابكو؟" (طرابشة، 2005، صفحة 9)

استخدام اللعن كأداة سخرية لاذعة ضد الوجود الأجنبي، فاللفظ هنا حادّ ومباشر يعبر عن رفض شعبي صريح، كما لجأ إلى قلب المفهوم القيمي بين القوة والتخاذل:

علاء الدين: " (يعوي كالذئب)

حارس ثانٍ: وغير هذا الحيوان... (يرتجف من الخوف ويحتمي بالحارس الأول)

حارس أول: دخيلك يما الهربية ثلثين المراحل... وراي؟" (طرابشة، 2005، الصفحات 14-15)

فال معنى الأصلي للمرحلة في الوعي الشعبي والسياسي هو الإقدام، والثبات، لكن طرابشة يمارس انقلاباً قيمياً؛ فالحارس وهو الأداة العسكرية يعيد تعريف المرحلة لتصبح هي الهروب؛ ولم تعد البطولة في الدفاع عن الأميرة فلسطين، بل في النجاة بالفرد، هذا القلب يحول الجبن من رذيلة إلى فضيلة أو حكمة يبرّر بها الحارس تخاذله، وهي سخرية باردة؛ فالحارس لا يشعر بالذنب، بل يطرح المثل كأثمة قاعدة ذهبيّة، والسلطة وأدواتها الحراس قد أصبحوا مجرد موظفين يهربون عند أول مواجهة.

سخرية الشخصيات

وتستخدم الشخصية اللغة بصورة قادرة على السخرية من خلال كلامها؛ فالشخصيات تهزأ من بعضها بعضاً، وتظهر تفوقها، فيلعب الطرف دوراً بارزاً في إظهار الشخص الذي على خطأ من خلال نبرة أو حركة أو إشارة (بافي، 2015، صفحة 296).

يشمل مفهوم الشخصية مختلف تجلياتها الفعلية، وصفاتها المتحققة؛ إذ إنها تمثل مجموعة العلامات والبنى التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن يُنظر إليها في ذاتها، وفي مقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزر بها النص الحكائي (بقطين، 1997، صفحة 88)، وهي تُبنى من خلال الأفعال التي تقوم بها، أو الصفات التي تتسم بها، أو تُسند إليها من شخصيات أخرى، فهناك صفات خارجية تتعلق بالمظهر الخارجي، ومواصفات اجتماعية تتعلق بقيمتها الاجتماعية، ومواصفات سيكولوجية ترتبط بالأفكار والانفعالات والعواطف (بو عزة، 2010، صفحة 40)، ويبرز هذا البناء في مسرحية (1945) وتحديداً في شخصية عطية المجنون؛ حيث يتم توظيف الهذيان الظاهري كبناء سيكولوجي لتمرير رسائل سياسية ونقدية، فيصبح المجنون هو صوت الحقيقة الذي يتجاوز الرقابة؛ ففي قوله:

"السما مكرّزه... سيعه صخو وسيعه شتا. هههه" (طرابشة، 2015، صفحة 15)

يسخر عطية هنا من حالة التذبذب، وعدم الاستقرار السياسي، مستخدماً لغة جسدية قاسية للسخرية من عجز جيل الشباب عن حسم مواقفهم المصيرية، مما يعكس حالة التخبّط التي سبقت المواجهة الكبرى، و "الشخصية تكون مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تماماً، ولا تفتن إلى عيوبها، وتتصرف تصرفاً طبيعياً؛ فالمضحك لا يشعر بذاته، وكأنه يحتجب عن نفسه ويتبنّى لكافة الناس (الدسوقي، 1954، صفحة 247)، وشخصية أبي صالح هي مدعاة للتباين بين عظم المخاطر المحيطة بالأرض، وبين انشغال الشخصية بالمنفعة المادية الضيقة، والمظاهر التقليدية، الأمر الذي يعكس مفارقة للوعي التجاري القاصر آنذاك، فعندما يصف حبه للمال بقوله:

"حبيبي يا قرش، من غيرك ما فـش.. بتسوى كل الدنيا، بني آدم وطرش" (طرابشة، 2015، الصفحات 7-8)

تبرز سخرية الشخصية من قيمة الإنسان والوجود أمام المادّة، وفي ذلك إشارة رمزيّة للركون للمكاسب الفرديّة في وقت كان يتطلّب تكاتفًا وطنيًا لمواجهة التغلغل الصهيونيّ المدعوم برووس الأموال، أمّا شخصيّة أمّ الزينات فهي دالّة على التّهمك والسّخرية من سلطة المحتلّ؛ فالشّخصيّة تستخدم السّخرية المباشرة من الرّموز السّياسيّة للاحتلال البريطانيّ؛ لكسر حدّة الرّهبة النّفسيّة، وتأكيد الهويّة الوطنيّة، إذ تقول ساخرة:

"ليش مفكرني الأميره إليزابيث بنت الملك جورج؟! وماله الشّاي إنجليزي؟! " (طرابشة، 2015، صفحة 14)

حيث تنزع بسخريتها هذه هالة القداسة عن رموز الإمبراطوريّة عبر وضعها في سياق يوميّ هزليّ، الأمر الذي يعزّز موقف المقاومة الشّعبيّة الرافضة للاعتراف بالشرعيّة السّياسيّة للانداب البريطانيّ ومظاهره الثّقافيّة.

وتتجلّى سخرية الشّخصيّات في مسرحيّة (زهرة الأقحوان) كتقنيّة واعية، تهدف إلى كسر الجمود التّاريخيّ وتحويل الذاكرة إلى فعل مقاوم؛ حيث لا تستخدم المرأة الفلسطينيّة السّلاح فحسب، بل تستخدم أنوثتها اليوميّة وسيلة للتّهمك من غطرسة الجنديّ البريطانيّ:

المجموعة: "جنود مسكوا لطيفة.. وسألوا لوين؟!.. قالت والله اتشحرنا

الكاتبة: باعوا مصاغن كلّهم.. واشتروا سلاح جوا الفستان خبّوه" (طرابشة ع.، 2023، صفحة 17)

حيث ترتدي المناضلة قناع المرأة الفلسطينيّة الرّيفيّة البسيطة؛ لتمارس نوعًا من الخداع السّياسيّ والعسكريّ، وتتجلّى السّخرية في المفارقة الصّارخة بين مظهر الفستان الموحى بالستر والوداعة، وبين حقيقته كمخزن متنقّل للرصاص والقنابل، وعندما يسأل الجنديّ بسلطويّة: "لوين؟"، تأتي الإجابة بلكنة ريفيّة ممعنة في البراءة، توحى بأنّ هذه المرأة لا تفقه من السّياسة شيئًا، بينما هي في الحقيقة تقود ثورة، هذه البراءة المصطنعة هي ذروة السّخرية؛ لأنّها تحوّل الجنديّ من مراقب مسيطر، إلى مراقب مخدوع يتمّ تمرير الثّورة من تحت ناظره.

كما تمتد سخرية الشّخصيّات لتشمل الرّموز النّسائيّة التّاريخيّة التي استدعى النّصّ سيرتهنّ مثل مهيبّة خورشيد وأسمى طوبي، حيث تظهر سخريتهنّ من خلال الفعل التّنكّريّ الذي يتحدّى عقليّة المحتلّ، فالشّخصيّات لا تظهر كضحايا مستسلمات، بل كشخصيّات متهمكة تمتلك زمام المبادرة، وتستخدم السّخرية والتّهمك من ذهنيّة الجنديّ البريطانيّ الذي لا يتوقّع أن تكون هذه المرأة البسيطة مخزنًا متنقّلًا للذّخيرة، ممّا يحوّل السّخرية من مجرد سمة شخصيّة، إلى فعل نضاليّ يرفض الاستكانة للواقع.

السّخرية السّقراطيّة

هي عمليّة تطهيريّة عقليّة؛ تهدف إلى انتزاع اليقين الرّائف من نفس المحاور، وتمثّل جسّرًا بين الجهل، والمعرفة؛ حيث تنقل الإنسان من الجهل المركّب أنّه يجهل ويظن أنّه يعلم إلى الجهل البسيط أنّه يجهل ويعلم أنّه يجهل (كرم، 2012، صفحة 69).

ويظهر هذا ادّعاء الجهل في المشهد الأوّل من مسرحيّة (مرضع الجديان)؛ حيث يبدأ البطل بشر بحجز مقعد خاصّ في الصّفّ الأماميّ كُتب عليه الدّكتور سعيد ويقول للجمهور:

"مسا الخير وأهلا وسهلا بالجميع... إحنا راح نبدا بس بترجّاكو... ما حداث يقعد على هذا الكرسي... محجوز للدّكتور سعيد" (طرابشة ع.، 2009، صفحة 2).

يمثّل الدّكتور سعيد السّلطة الطّبيّة التي من المفترض أنّها تعرف مصلحة بشر أكثر من نفسه، وقد قرّرت أنّه مريض ويحتاج لعلاج، وبشر يتظاهر طوال المسرحيّة بأنّه المريض المطيع الذي ينتظر توجيهات الدّكتور، وأنّه بصقّ تمامًا أنّ مشاكله هي مجرد خلل يحتاج للصّعق بالكهرباء؛ هو يمثّل دور الشّخص الذي لا يفهم ما يدور حوله ويترك القيادة للدّكتور؛ فهو يدّعي الجهل ليعرّي سياسة قمع المؤسّسة، ففي المشهد الرّابع عشر بعد أن عبّر بشر للدّكتور أنّه قد حفظ الدّرس جيّدًا "يجلس على الكرسيّ بعد ما يضع منشقة بين أسنانه، تتمّ الضّربات الكهربائيّة" (طرابشة ع.، 2009، صفحة 46)، فهو بطواعيّة يتقمّص دور المريض المصدّق بمرضه، والمؤمن بضرورة العلاج القمعيّ، لكنّ صرخاته المتزامنة مع الأغنية تكشف للجمهور أنّ الجهل الحقيقيّ يكمن في سلطة الدّكتور سعيد التي تظنّ أنّ الصّعق يصنع إنسانًا سوياً، وبينما كانت هذه السّلطة غائبة في بداية المسرحيّة، بخلو المقعد طوال فترة العرض، وهو ما يثير لدى الجمهور سؤالاً: كيف يمكن لسلطة معالجة أن تدّعي الحكمة وهي غير موجودة في قلب المعاناة؟، يجد المشاهد أنّ هذه السّلطة حاضرة في نهاية المسرحيّة بأدوات القمع؛ لتصل الإجابة للحاضرين.

السّخرية الدّراميّة

وهي غالبًا ما ترتبط بالموقف الدّراميّ، محسوسة من المشاهد بقدر ما تكون الشّخصيّة التي تبدو حرّة في الواقع خاضعة للمؤلف، وهناك تواصل داخليّ بين الشّخصيّات، وخارجيّ بين المسرح والقاعة يسمح بالتعليقات السّاخرة؛ فالمؤلف متواطئ مع الجمهور من خلال استخدام معرفته بالنّظام الأيديولوجيّ، ونشاطه التّأويليّ، فتكسر السّخرية الوهم المسرحيّ في دعوة للجمهور إلى عدم التّمسك بحرفيّة النّصّ؛ فهي تدعو إلى عدم التّسليم

بأي شيء قبل إخضاعه للنقد؛ وكأنها تقول: يجب استخدام كل ما هو ظاهر في الخيال المسرحي على مسؤوليتكم الخاصة (بافي، 2015، صفحة 296).

تميل السخرية إلى أن تصبح نوعاً مستقلاً وتقنية تكشف عن طريقة فنية عبر إلحاح كبير على سمات الأداء المسرحي من تضخيم الخطابة، والمعاناة، والمأساة، والتأثيرات المشهدية، فهي مبدأ بنيوي خاص بالعمل الدرامي بمجرد أن تُعرض خيوط الحبكة، وتخضع للتواصل الداخلي إلى التواصل الخارجي (بافي، 2015، صفحة 380)، وتكون المفارقة في الثقة التي تظهرها الشخصية في المستقبل، بينما يراقب الجمهور الحدث ويعلم بمدى ما سيكون عليه المستقبل من ظلام (د. سي ميوك، 1993، صفحة 63)، فهي مظهر آخر للسخرية المسرحية؛ لأن الجمهور يكون عالمًا بأمور، وظروف يجهلها البطل، فتمتد إلى موقف هزلي يبعث على الضحك (وهبة و كامل، 1984م، صفحة 198)، وتظهر السخرية الدرامية في مسرحية (1945) كتقنية بنيوية في مشهد الناطور عندما سمع صوتاً خافف على غمار القمح:

زهور: "اسم الله عليك يا بوي، بتحكي مع حالك ورافع دبستك! مالك شي؟!"

الناطور: "زهز؟! لا ولا شي يا بنتي...فكرتك حدا جاي يسرق الغمار"

زهور: هو حدا بسترجي يقرب صوبك؟!"

الناطور: الحذر واجب يا زهور... عالعين؟!" (طرابشة، 2015، صفحة 5)

حيث يمضي الناطور وقته في حراسة غمار القمح، والبيدر من لصوص القرية العابرين، بينما تتجلى السخرية الدرامية هنا في الفجوة بين حرصه على حماية حزمة قطن، وبين معرفة الجمهور بأن الأرض التي نبت فيها هذا القمح ستُسلب بالكامل بعد ثلاث سنوات، الناطور يخشى السارق الصغير، بينما يغفل عن السارق الكبير الذي سيسرق الحقل والوطن، تعب الناطور وسهره يحرس قمحاً سيأكله المحتل لاحقاً، هو تضخيم للمأساة يولد ضحكاً مرّاً؛ فالناطور يسهر الليالي، يترصد الأنفاس، ويحرس غمار القمح من لصوص عابرين ربّما هم جائعون مثله، وهذا السهر يمثل أقصى درجات الإخلاص، لكن السخرية تكمن في المفارقة بين الجهد والنتيجة؛ هو يظن أنه يحمي مستقبله من خلال القمح الذي سيتحول إلى خبز، بينما الواقع التاريخي في مهبط الريح، وأموال الدكان التي يجمعها ويحرص عليها أبو صالحة في غنائه:

"إن غبت عني نهار بحالي شو بصير

بوزوز محتار زي الدبابير" (طرابشة، 2015، صفحة 8)

ستتحول هي والدكان قريباً إلى ركام أو أملاك مهجرة، الجمهور يرى أبا صالحة يجمع رماداً، وهو يظن أنه يؤمن مستقبل ابنته، وهذا الجهل بالمصير هو جوهر السخرية الدرامية.

وفي حين ينشغل الفريتيك وزهور بترتيبات جهاز العرس الموعود من بيروت والقدس، وكانت نورة تغني لزهور:

"خليك برا يا حاسد خليك ورانا.. تعمى عينك يا حاسد قبلن ترانا" (طرابشة، 2015، صفحة 35)

فإن الجمهور يرقب أحلامهما بأسى؛ لأنه يدرك أن هذا العرس لن يكتمل، أو سيزف إلى خيمة لجوء، الشخصيات في هذا المشهد تخطط لبناء بيت مستقبلي وعائلة، بينما الجمهور يدرك أن الشجرة نفسها أوشكت على الاقتلاع، وفي مشهد آخر بينما تحنفي أم الزينات والنساء بقدم المولود الجديد كرمز للاستمرارية، فتجوب الشوارع تحمل ملابس طفل وتغني وترقص:

"باركوا يا أهل البلد.. أم سارة جابت ولد"" (طرابشة، 2015، صفحة 57)

تصل السخرية الدرامية لمدى مأساوي؛ فالشخصيات تستقبل حياة جديدة، بينما الجمهور يدرك أن هذا الطفل ولد ليكون لاجئاً، أو مقاتلاً منذ لحظته الأولى، وهو ما تؤكده أصوات دوي الانفجارات وموسيقى المعادن.

السخرية التراجيدية أو سخرية القدر

وهي نوع من السخرية الدرامية يكون البطل فيها مخطئاً في ما يخص وضعه، ويعتقد أنه قادر على تدبير أمره، وهي أبعد من الشخصية حيث يعي الجمهور ما في الكلام من غموض، وقيم أخلاقية وسياسية، فالبطل يقترب خطأ بسبب فرط الثقة لديه، ويكون دور السخرية المأساوي في إظهار كيف أن البطل يؤخذ بكلمته التي تنقلب ضده وتسبب له الاختبار المؤلم (بافي، 2015، صفحة 297).

وتتجلى سخرية القدر في مسرحية (علاء الدين) من خلال تحرك الأبطال في فضاء يجمع بين الفقر والقدرات الخارقة، مما يخلق فجوة بين الواقع المرير، والخيال العبيث؛ حيث تُفتتح المسرحية بمفارقة ساخرة تضع الفن في مواجهة الجوع؛ إذ تتحول الفرقة الاستعراضية من مصدر للبهجة إلى

جماعة من المستجدين، تكمن سخرية القدر هنا في أنّ هؤلاء الذين يمنحون الجمهور العرض والبهجة هم في الحقيقة يبحثون عن لقمة للعيش في غنائهم:

" شكل اللّحمة.. مش فاكرين.. إحنا مين؟ .. إحنا شلّة فنانين" (طرابشة، 2005، صفحة 2)

إنّ القدر جعل من صانعي المتعة شحّاذين، ومن الفنّ وسيلة لتسوّل الحسنة من أصحاب المراكز والجاه.

وتمثّل الأمّ في المسرحيّة ذروة سخرية القدر؛ فهي تعيش في عزلة حسيّة حيث ضعف السّمع والبصر، وتمارس طقس طبخ العدم، إنّ "أمّ علاء الدّين لا ترى، ولا تسمع جيّدًا تقوم بطبخ حساء الحجارة في قدر يعلو منه البخار" (طرابشة، 2005، صفحة 5)، إنّ القدر قد سلبها الحواس، وسلبها القوت، وتكمن سخرية القدر في أنّ علاء الدّين الذي يحمل اسمًا أسطوريًّا يشي بالمعجزات، يبحث عن القوت؛ فالواقع حوّل أدوات النّضال إلى أدوات للبقاء.

كما تكمن السّخرية التّراجيديّة في أنّ القدر قد اختار أضعف حلقة في السّلم الاجتماعيّ وهو الخادم الفقير الأطرش؛ ليكون المستودع الوحيد لسرّ الدّولة والمؤامرة التي تحاك ضدّ السّلطان، فباسم هو الوحيد الذي كان حاضرًا خطّة جعفر والوزير للانقلاب، في حين أنّ السّلطان نفسه غارق في غفلته يعبر باسم الأطرش عن ذلك:

"في مؤامرة ضدّ السّلطان ولازم أخبره..." (طرابشة، 2005، صفحة 10)

هذه السّخرية تضع المشاهد في حالة توتر؛ فالحقيقة موجودة، لكنّها محبوسة داخل جسد معطلّ ومقيّد، ممّا يجعل الحقيقة نفسها تبدو عاجزة، ولا يكتفي القدر بجعل باسم أطرشًا، بل تجعله المسرحيّة مقيّدًا بجنزير في قدم صاحب المقهى، هنا تتحوّل السّخرية إلى مأساة حركيّة؛ فكلّما حاول باسم الرّكض لإنقاذ الوطن، شدّه القيد ليعيده إلى واقع العبوديّة.

وعندما يبتسم القدر لعلاء الدّين ويمنحه المصباح السّحريّ وقوة الجنّيّ سعدون، تصبح السّخرية صارخة؛ حيث ينكمش طموح الإنسان المقهور، فيفاجئ علاء الدّين الحضور بطلبه:

علاء الدّين: "أنا جوعان..."

الجنّي: والمطلوب؟!

علاء الدّين: بدّي حاجة مشويّة تودّيها عالييت

الجنّي: شو إنت بتتمسخرني؟ حاجة!!" (طرابشة، 2005، الصفحات 23-24)

إنّها سخرية القدر التي تجعل من يملك قوّة تغيير العالم يكتفي بدجاجة مشويّة، لدرجة أنّ الجنّيّ نفسه يسخر من تفاهة الطّالب؛ فالفقير المسحوق قد يمتلك أدوات التّعبير والقوّة لكنّه لا يدرك قيمتها الحقيقيّة بسبب انشغاله بسدّ رمقه الأساسيّ، فيظلّ يبحث عن حلول صغيرة بينما يمتلك الحلّ الإعجازيّ، كما تتجلّى سخرية القدر في مشهد تبديل الفوانيس؛ حيث يتمّ التخلّي عن الجوهر وهو القديم، مقابل المظهر الجديد بقولها عند استبداله:

"ملّا أهبل... علاء الدّين راح ينبسط كثير بالفانوس لجديد" (طرابشة، 2005، صفحة 29)

وهو انعكاس لسهولة تزييف الوعي الشعبيّ؛ فالأمّ تصف الفانوس السّحريّ بالمخلّع، وتظنّ أنّ ابنها جاء به من مزبلة، بينما تهرع للفانوس الجديد اللّامع، إنّ القدر يمنح الإنسان كنزًا، لكنّ الجهل يحوّل هذا الكنز إلى نفايات في عين صاحبه، ممّا يمهد الطّريق لانتصار شرّ جعفر مؤقتًا، فالسّخرية في مسرحيّة علاء الدّين هي سخرية وجوديّة تفضح هشاشة الإنسان أمام سلطة الفقر، وسلطة الحاكم، وحتّى أمام معجزاته الشّخصيّة التي لا يحسن استخدامها.

السّخرية من النّفس

ويعبّر الفنّان من خلالها عن تحسّر الشّخصيّة على نفسها؛ فقد تسخر الشّخصيّة من نفسها لتتنازل عن موقفها، وتسلم برأي غيرها في سبيل تحقيق غاية لها، أو لتتخلّص الشّخصيّة من الملامة أو العقوبة، ويمكن أن تكون السّخرية من النّفس وسيلة للتخلّص من الخيبة، والعذاب، أو لتسخر ضمناً من أشياء في الحياة من حولها، وفقت في طريقها، كالأنظمة والروتين (الهوال، 1982، الصفحات 65-67).

وفي بداية المشهد الثّالث من مسرحيّة (مرضع الجديان)، يظهر بشر بملابس أنيقة جدًّا كأنّه نجم عالميّ، لكنّه سرعان ما يبدأ بالسّخرية من هيئته هذه أمام الجمهور؛ حيث منظره يوحي لنا بنجم من نجوم هوليوود في حفل توزيع الأوسكار، فهو يحاول تقمّص دور الشّخص السّويّ والنّاجح حسب

معايير المجتمع، بينما هو في الحقيقة يشعر بالتشتت والضيق؛ بسبب المعايير التي تفرضها المنظومة القمعية على الأفراد؛ حيث تطلب منهم الظهور بمظهر المثقف المهذب بينما هي تسحق جوهرهم من الداخل.

وتتجلى السخرية من الذات في مواقف بشر ليس كفعل انكسار فردي فحسب، بل كفعل توريط للآخرين؛ انطلاقاً من المبدأ القائل: "قد يضحك الإنسان من نفسه إن كان الاستهزاء لا يناله وحده" (العقاد، 2012، صفحة 25)، وعندما يسخر بشر من نفسه أمام الجمهور، هو لا يقدم عرضاً يعذب به ذاته، بل يشرك الجمهور معه في السخرية من المنظومة التي جعلت حياته بهذه الصورة المسلوقة، الاستهزاء هنا لا ينال بشراً وحده بل ينال الأب وهو السلطة الأبوية، والمعلم عادل وهو السلطة التعليمية، والدكتور سعيد السلطة الأمنية، وتصل السخرية السياسية إلى ذروتها في المسرحية عند ربط مفهوم المستقبل برمز الفحولة؛ فحين يقول الأب لابنه:

"يا بشر يا ابني، لولا المستقبل لضاع العلم والعمل" (طرابشة ع.، 2009، صفحة 10)

فإنه يمارس نوعاً من التجهيل السياسي عبر حصر الكرامة والعلم والعمل في الأمانة الجسدية، وبناءً على ذلك فإن بشراً ينطلق من نفسه ليسخر من المنظومة التي أقنعت لسنوات أن مستقبله محصور في تكوينه الجسدي، بينما هو يُسحق سياسياً ونفسياً تحت وطأة الصدمات الكهربائية والملاحقة الاجتماعية التي تظهر في نهاية المسرحية.

المحاكاة الساخرة

تعدّ المحاكاة الساخرة شكلاً أدبياً متطوراً من أنواع السخرية، وتتميز بكونها تركيباً نصياً مزدوجاً يقوم على الحوار بين نصين: النص الأصلي الجاد، والنص الجديد الذي يقلده، فبينما تكتفي السخرية العادية بالمفارقة داخل النص نفسه، تعتمد المحاكاة على التناص؛ حيث يدمج الفنان النص القديم في قالب جديد بأسلوب الكاريكاتير أو الإحلال، محوّل التقليد إلى استراتيجية نقدية تهدف إلى تعرية الواقع، وتحقيق وظيفة تصحيحية (نوسي ع.، 2002، صفحة 476)

يأخذ عدنان طرابشة نصاً يعرفه الجميع بأنه جاد ووقور، ثم يضعه في سياق هزلي أو مأساوي ليكشف خللاً ما؛ ففي مسرحية (1945) فإن النص الجاد هو اسم الملك جورج رمز الإمبراطورية العظمى، وتتجلى المحاكاة الساخرة حين تضعه أم الزينات في سياق شرب الشاي بقولها:

"ليش مفكرني الأميرة إليزابيث بنت الملك جورج؟! وماله الشاي مع ميريّة يا إنجليزي؟!" (طرابشة، 2015، صفحة 14)

الكاتب يربط بين هيبة الانتداب، وبساطة القرية، والهدف من هذا الربط هو إظهار أن هذا المحتل، برغم عظمتها، غريب عن هذه الأرض ولا يفهم تفاصيلها، وهي وظيفة تصحيحية لنزع الرّهبة من قلوب الناس، بتحويلها من كيّان مهيب إلى ماذة للتندر الشعبي، ممّا يكسر حاجز الخوف النفسي ويعيد صياغة موازين القوى داخل وعي المتلقّي.

فاستثمار الساخر موقع المتحدث المسخور منه، يزيد من كشفه لمكونات نفسه، ويقدمه بصورة أكثر سخرية، ويتفنّن باستنطاقه؛ لأنّ المتهمك يتظاهر بأنّه يلعب لعبة عدوّه، ويتكلّم لغته، ويضحك من كلماته الساذجة، ويزاود على حكمته وأساليبه وأعماله المضحكة (العوا، 1989، صفحة 144)، وتقوم المحاكاة التّهكميّة على إبدال أحداث وكلمات في المسرحية وإحلال أشخاص وكلمات أقلّ أهميّة؛ فيحدث تناقض بين المسرحية الأصلية والعمل الجديد الذي يحاكيه (عبد الحميد ش.، 2003، صفحة 98)، ففي مسرحية (علاء الدين) يستحضر الكاتب الأسطورة التقليدية التي يُنتزع علاء الدين من واقعه ليصبح بطلاً أسطورياً يمتلك القصور والجيوش بضربة حظ، أمّا في محاكاة عدنان طرابشة الساخرة، فإنّه يُجرّد البطل من بريقه ليعيده إلى أصله كإنسان مسحوق يحركه الجوع لا المجد؛ ففي اللحظة التي يُتوقع فيها من علاء الدين أن يطلب ملكاً عظيماً أو تغييراً قديراً، يصدم النص المشاهد بإحلال الحاجة البيولوجية محلّ الطمّوح العظيم، فكان الطلّب دجاجة في حوار مع الجنّي:

علاء الدين: "مشوية ومحمرّة بالفرن اسبقتي فيها عالييت

الجنّي: جاجي جاجة... وأنا مالي حاجة... بلقيك في البيت" (طرابشة، 2005، صفحة 24)

حيث تعتمد المسرحية على المحاكاة الساخرة بوصفها وظيفة تصحيحية، حين يتمّ تجريد البطل من هالته الأسطورية، وإعادته إلى واقع الحاجة البشرية الصّرفة؛ ويظهر ذلك بوضوح في طلب علاء الدين من المارد في مفارقة صارخة بين الفرصة التي أتحت لعلاء، وبين الطلّب.

لقد حدّد أفلاطون أول الحاجات، وأهمّ الأسس لقيام المدينة وهو القوت؛ فهو قوام الحياة، معتبراً تأمين الغذاء هو المبدأ الأول والأساسي الذي تقوم عليه الدول (أفلاطون، 2017، صفحة 62)، ومن هنا، يمارس عدنان طرابشة جلدًا سياسياً لاذعاً؛ فعندما يرتدّ البطل إلى هذه الحاجة الأفلاطونية الأولى وهي القوت، فإنّه يمارس فعلاً تصحيحياً يكشف زيف الوعود السلطوية؛ فالدولة التي تعجز عن توفير قوام الحياة لمواطنيها، تُحوّل أبطالها إلى جياح لا يرون في المصباح السحري إلّا وسيلة لسدّ الحاجة، وتكشف هذه المحاكاة مكر المنظومة السياسية المتمثلة في السلطان وحاشيته الذين

أوصلوا البطل لمرحلة صار فيها البقاء هو الأسطورة، إنّه يتكلّم لغة الأسطورة في طلبه من المارد؛ ليثبت عبثيّة الواقع الفلسطينيّ الذي لم يترك مجالاً حتّى للخيال.

تجليات الكوميديا وأنماطها

المهابة شبيهة بالإلهام الجادّ: السياسة، والسّلم، والعدل، والآلهة، لا تأتي مكبّلة بقواعد ثابتة؛ فاسم كوميديا فيه مرونة، ومعايير الكوميديا هي: أن تصف عيوب أهل العصر، وتصور النّاس على طبيعتهم، وترضي ذوق الجمهور، وأن تسلي، وتفضح الرّذائل، وهي تجهر بأنّها لعب ومغالطة (ستالوني، 2014، الصفحات 76-77)، والكوميديا تهدف إلى إمتاع الجمهور وتسليته عن طريق تقديم الأحداث والشّخصيّات بروح الفكاهة، وإذا كانت التّراجيديا تحقّق التّطهير عن طريق الشّفقة، فإنّ الكوميديا تهدف إلى نوع آخر من التّطهير عن طريق الإضحاك، وهي تقوم على الدّكاء والحكمة مع عدم استبعاد العاطفة (رشدي، 1998، صفحة 88)، فهي من ضروب الهزل، وتمثّل فنّاً عقليّاً لا يصوّر القيم العليا للمثّل الأخلاقيّة السّامية، إنّما يصوّر مثالب النّاس وعيوبهم في إطار ينطوي على انسجام معكوس (إبراهيم، 1958، صفحة 183)، كما تقوم على السّخرية بهجومها على الظّاهر، وتعريتها للباطن لتكشف ما خلفه، وما يؤدّي إليه، فهي بنشاطها الذّهنيّ تبرز الأخطاء وتكبّرها وتبالغ فيها حتّى تتغيّر النّسب التي تتحكّم في العلاقات فيما بين الشّخصيّات (عناني، 2002، صفحة 50).

تنهض الكوميديا في نصوص عدنان طرابشة بوصفها لغةً احتجاجيّة تكشف المسافة الفاصلة بين ادّعاءات الشّخصية وانكساراتها الوجوديّة، وهنا تشرح لأنماط الكوميديا وتجلياتها في النّصوص المسرحيّة.

الكوميديا الرّاقية: وهي تثير ضحكات الجمهور بأسلوب لاذع وساخر، يستخدم أسلوب التّلميح ويّنجّه للدّوق الرّاق في المجتمع (راغب، 1996، صفحة 41)، والعلاقة بين الكوميديا والديمقراطيّة علاقة عضويّة؛ فهي تبلور دائماً الرّأي الآخر في أعمال فنيّة متقنة يُقبل على قراءتها أو مشاهدتها المسؤولون الحكوميّون مثل أفراد الشعب، وهي تقوم بوظيفة النّقد البناء والتّوعية بعيداً عن العواطف؛ لأنّها تخاطب العقل والإدراك؛ لذلك لا تستطيع أيّة تهويمات خادعة أن تصمد تحت الضّوء الموضوعيّ للكوميديا الرّاقية والوعيّة التي تُشعر المتلقّي باحترامها لعقله حين تضعه في موقف الحكم (راغب، 1996، صفحة 35)، وبناءً على هذه المعايير التي تحدّد جوهر الكوميديا الرّاقية، تأتي المفارقة المعرفيّة في مسرحيّة (علاء الدّين)؛ لتضع العقليّة البيروقراطيّة والسّلطويّة في مواجهة العفويّة الجماليّة، ويتجلّى ذلك في مشهد البستان؛ حيث تظهر السّلطة المتمثّلة في شخصيّة السّلطان والوزير وهي تحاول علاج أزمة وجوديّة تتمثّل في صمت وحزن الأميرة بأدوات ماديّة، فيقرّر تزويجها بمن يدفع مبلغاً أعلى:

"بنتي ياسمين راح تتجوّز أغنى واحد بالدّنيا يللي راح يجلي أغلى هديّة" (طرابشة، 2005، صفحة 30)

هنا يجدد الكاتب سياسيّاً تلك السّلطة التي تظنّ أنّ الجماد المتمثّل في الذهب والبخور كفيل بإحياء الرّوح، بينما تأتي الاستجابة الإنسانيّة من الهامش عبر مزمار علاء الدّين، ممّا يفضّر الكوميديا الرّاقية النّاتجة عن دهشة السّلطان وعجزه الذّهنيّ عن الحلّ الحقيقيّ، عندما قال الحارس للسّلطان في حوارهم معه:

السّلطان: "وينها إمّه؟"

الحارس الأول: تعبت وهي تستنّى. أعطتني المزمارة وسلّمت عليك وروّحت بعد ما قالتلي لازم علاء الدّين يبجي يعزف على المزمارة على شان يشفي بنتك..." (طرابشة، 2005، صفحة 32)

إنّ ممكن الرّفعة في هذه الكوميديا هو تحوّل الوزير المتحذلق إلى شخصيّة هزليّة تحاول الدّفاع عن الملكيّة أمام زحف الجمال البسيط، ليثبت النّص أنّ قسبة من خشب في يد فقير صادق، تفوق في مفعولها السّياسيّ والنّفسيّ دهاء الوزراء وجيروت السّلاطين، وتمثّل شخصيّة ياسمين الجائزة التي يتصارع عليها الجميع، لكنّها في حزنها ومرضاها تمثّل الشّرعيّة التي لا تنطق، رغم أنّ السّلطان يملك النّاج، والوزير يملك الدّهاء، وجعفر يملك السّحر، لكن لا أحد منهم يملك صوت ياسمين، فهي ترمز للشّعب الذي يعيش في حالة خرس سياسيّ؛ هو موجود جسديّاً في الوطن المتمثّل في القصر، لكنّ روحه غائبة من قبل البطانة الفاسدة، وهذا الشّعب لا يحتاج إلى صدقات الحاكم أو عود الوزير الماديّة، بل يحتاج إلى هويّة وهي المزمارة الذي يرمز إلى الفنّ الشّعبيّ ويمتلكه علاء الدّين، فشفاء ياسمين على يد علاء الدّين هو رمز لاستعادة الشّعب لوعيه من خلال الالتحام بطبقاته الكادحة والمبدعة.

الكوميديا الشّعبيّة: تتّجه للعامة من الجمهور بأسلوب مباشر ولاذع، لا يعتمد المباشرة بقدر ما يركّز على المفارقات الصّارخة. (راغب، 1996، صفحة 41)، ويقدم عدنان طرابشة في مسرحيّة (1945) لوحة من الكوميديا الشّعبيّة؛ رسم شخصيّاتها لتكون مرايا للمجتمع القرويّ الفلسطينيّ في تلك الفترة؛ فالنّاطور يمثّل الجيل القديم، الحارس الأمين للبيدر الذي يعيش حالة من الحذر الدائم، زهور: الفتاة القرويّة التي تجمع بين البساطة والطموح المدنيّ، فهي تتدلّل بكونها عروس الفريتيك، وتطمح لجهاز عرس من بيروت، وأمّ الرّينات هي داية القرية، أمّا عطية مجنون القرية شخصيّة محوريّة في الكوميديا الشّعبيّة؛ فهو المبروك الذي يتحدّث بلسان طليق، كما سجّل الحوار بين هذه الشّخصيّات الواقعيّة القرويّة بكلّ بساطتها؛ حيث تجمع الشّخصيّات في حوارها بين المفارقة السّاخرة، واللّغة العاميّة الدّارجة، والأمثال التي تعكس عقليّة الفلاح الفلسطينيّ وتطلّعاته

في تلك الحقبة؛ فالنَّاطور كان يغني للبيدر، وعندما سمع حركة، يرفع دبسته استعدادًا للمواجهة وهو يكلم نفسه، لكن الكوميديا تظهر في دخول ابنته زهور التي تسخر من هيئته قائلة:

"اسم الله عليك يا بوي، بتحكي مع حالك ورافع دبستك! مالك شي؟! (طرابشة، 2015، صفحة 5).

هذا التصادف بين تأهب الأب البطولي، وواقع أن القادم هي ابنته المرححة يخلق جوًا كوميديًا خفيفًا، وفي حوارهما معها:

النَّاطور: "الحذر واجب يا زهور... عالعين؟!

زهور: "لا عيروت... هههه"؟! (طرابشة، 2015، صفحة 5).

فهو يقصد إن كانت ستملأ الجرّة من عين الماء، بينما تستخدم هي المناكفة الشعبيّة بسخرية؛ فقد كانت يافا وحيفا وبيروت والقاهرة تمثل حواضر ثقافيّة واقتصاديّة متصلة جغرافيًا واجتماعيًا، والذهاب من الجليل إلى بيروت لم يكن مستحيلًا، فبيروت ليست مدينة قريبة فحسب؛ بل رمزًا للوجاهة بالنسبة لزهور، وهي مصدر الجهاز الذي يليق بها، الكوميديا هنا تكمن في أن ابنة ناطور بيدر في قرية صغيرة، تضع شروطًا مدنيّة، وتريد أن يتميز جهازها عن بقية بنات القرية اللواتي يكتفين بما هو متاح محليًا، ويردّ الأب ليدلّ على المماثلة مستخدمًا المثل الشعبي:

"عيش يا كديش... أي هو كان اله لزوم تطليبي منه هيك طلب؟!؟! (طرابشة، 2015، صفحة 5).

الأب لا يرى السّفَر مستحيلًا تقنيًا، بل يراه مستحيلًا ماديًا، أو وعدًا فارغة من عريس يماطل منذ ثلاث سنوات، الكوميديا هنا في تصادم أحلام العروس مع خبرة الأب الذي يعرف أن الموسم قد لا يكفي لسدّ الرّمق، فكيف بشراء جهاز من بيروت؟.

وبذلك يقدّم طرابشة لوحة متكاملة الأركان من الكوميديا الشعبيّة؛ حيث الحوار الشعبي القائم على المناكفة، والأمثال والبساطة، وفي ذلك تجسيد للهويّة الفلسطينيّة في لحظة زمنيّة فارقة، متمزجة بروح النكتة والبيدهة.

الكوميديا السوداء: كوميديا تقترب من المأساوي، وليس في المسرحيّة من الهزل سوى الاسم؛ فالرؤيا تشاؤميّة خائبة، حتّى دون وسيلة للحلّ المأساوي، والقيم المنكرة، وهي لا تنتهي عادة إلا بعودة للقوة السّاحرة (بافي، 2015، صفحة 127)، وتتسلّح بالضحك وتستند على السّخرية اللاذعة؛ فهي تمزج بين التراجيديا، والكوميديا؛ لتدمير كلّ الثّوابت التي تستند إليها الأنظمة السياسيّة، إنّها فلسفة الضّحك الممزوج بالبكاء؛ فهي تدفع المتفرّج قدماً بإثارة العقل أو القلب، ثمّ تحيّر، فيضطرّ إلى إعادة النّظر في فاعليّته في مشاهدته للمسرحيّة (قاجا، 2009، صفحة 320).

وتنهض نصوص عدنان طرابشة المسرحيّة على الكوميديا السوداء بصورة عامّة؛ فمسرحيّة (العكش) هي لوحة عبثيّة للواقع الفلسطينيّ المرير، حيث يكسر الكاتب فيها هيبة المقدّس والمهيب وهو الموت، عندما يحوّل العكش المقبرة إلى بوتيك ينقل ينزع جلال الموت الخوف منه إلى شغف، فيستخدم أسلوب النّداء الشعبيّ المأخوذ من عالم الباعة والأسواق:

"قرب وشوف.. يا ملهوف" (طرابشة ع، 1996، صفحة 3)

وفي ذلك جلد للواقع المرير؛ فالإنسان الفلسطينيّ، وتحت وطأة الحصار والموت اليوميّ، لم يعد يرى في القبر نهاية مفزعة، بل ربّما يراه خلاصًا، أو مكانًا يستحقّ المشاهدة. وهو يحوّل الشعب إلى زبائن دائمين؛ فعندما يعدّد العكش كلّ المراحل العمرية:

"قبور للشباب.. قبور للخيارية.. للحبالي والعذارى.. والرّضّع بالكمية" (طرابشة ع، 1996، صفحة 4)

هو يقول ضمناً إنّ دورة الحياة في فلسطين تبدأ من الرّحم، وتنتهي في القبر بسرعة خاطفة، الكوميديا السوداء هنا تجعل من الفلسطينيّ مشروع جيّة منذ لحظة تكوينه، والضّحك يأتي من الصّدمة؛ صدمة أن المقبرة أصبحت تتسع لكلّ أحلام الشعب بمختلف أعمارهم، ويجعل كتابًا خاصًا بمأكولات المقبلين على الموت:

"على كلّ من يقدّم على الموت ألا يتناول المأكولات التّالي ذكرها.. (طرابشة ع، 1996، صفحة 6)

فبدلاً من الانشغال بتوبة الإنسان قبل الموت، ينشغل العكش بوزن الجيّة ورائحتها، وكأنّه يريد تنظيف أمعاء الموتى قبل مجيئهم للمقبرة، فيجعل لهم قائمة طعام خاصّة وكأنّهم في فندق، فالكوميديا السوداء في كتيّب المأكولات تعكس العجز البشريّ أمام منع الموت، فيما أن القبور صارت مسكنًا للمراحل العمرية في فلسطين، فإنّ العكش يتجرّأ على تصويره بهذه العبثيّة؛ فالواقع الفلسطينيّ مليء بالشهداء والضّحايا، فكان تجريد الألم وصياغته في قالب مضحك وسيلة دفاعيّة؛ لكي يقوى الفلسطينيّ على تحمّل مشاهد الموت اليوميّة؛ وإلا هُزم أمامها، ففي المسرحيّة تعايش مع الموت اليوميّ بدلاً من البكاء المستمرّ، فهو يسخر من القبر ليتمكن من الاستمرار في العيش.

وفي مسرحية (1945) فإنّ هذه التّقنيّة قد مكّنت النّصّ من طرح مأساة وجوديّة ووطنية بأسلوب يمزج بين الضّحك والوجع؛ حيث تُنتزع الابتسامة من قلب الكارثة، تنبثق الكوميديا السّوداء من فجوة الوعي بين الشخصيات والجمهور؛ فبينما صفوان يعيش قلقاً وجودياً ليشير إلى الهجرة الصّهيونيّة والغرباء والعمالة التي تزداد يوماً فيقول:

"العمالة مثل النّار بتخوّف الشّياطين يا نورة. وأنت؟ مش خايفة؟!" (طرابشة، 2015، صفحة 21)

فهو يحاول أن يحدّر من تحوّل الوضع السّياسي في فلسطين، وينبّه للخطر القادم؛ فالأمر أصبح خارجاً عن السيطرة، فتبرز الكوميديا السّوداء في سلوك نورة التي تتعامل مع هذا الحدث وكأنّه أمر عاديّ يمكن تجاهله، فتردّد عليه:

"أنا بهمني نفسك ببقى قريب؟!" (طرابشة، 2015، صفحة 21)

الضحك هنا أسود نابع من تهاوة الانشغالات اليوميّة أمام عظمة الكارثة السّياسيّة القادمة، إنّها سخريّة مريرة تصوّر كيف يحاول الإنسان الفلسطينيّ التّشبّث بأحلام الزّواج والقرب الشّخصيّ في لحظة تاريخيّة فارقة يتهاوى فيها الأمان العامّ، حيث تبدو الرّومانسيّة هنا فعل هروب مضحك ومبكٍ من واقع الكسر الذي بدأ يلتهم البلد.

وتصل الكوميديا السّوداء إلى ذروتها في المشهد الثّلاثين؛ حيث يظهر مشهد الولادة فيتقاطع صوت الطّفل المنتظر مع نعيب اليوم:

"الولد بيكي... طرقات مفاجئة... أم الزّينات تُصاب بذعر شديد؟!" (طرابشة، 2015، صفحة 47)

يتحوّل التّزامن الصّوتيّ بين صرخة الولادة وصوت اليوم إلى أداة لتعميق الكوميديا السّوداء في النّصّ؛ إذ يظهر نوع من التّهكّم المرير على الوجود الفلسطينيّ؛ فبدلاً من أن تُحاط الولادة ببهجة البدايات، يجري استقبالها بالشّؤم، لتصبح الولادة ذاتها دعابة سوداء واختزاً عبثياً يدمج أوّل النّفس بأخر الوجود في مفارقة ساخرة من مصير الإنسان الفلسطينيّ، وينتج الضّحك المرير من مفارقة استقبال حياة جديدة في لحظة اندثار عالم قديم؛ حيث تتحوّل الرّغاريد المفترضة إلى صرخات لجوء وضياح، ممّا يجعل فعل التّجدّد يبدو عبثياً ومؤلماً في آن واحد، وتتجلّى المفارقة في منطق شخصيّة أبي صالحة المتعانة مع الاحتلال، والتي ترى في صوت اليوم مؤشّراً مُغيّراً:

أمّ الزّينات: "أبو صالحة بقول ببلاد الإنجليز صوت اليوم فال مليح... ؟!" (طرابشة، 2015، صفحة 47)

فيبرز التّواطؤ الصّمنيّ للانتداب من خلال تزييف وعي شخصيّة أبي صالحة؛ حيث يرى في صوت الخراب والهجرة وجهاً للحضارة المستوردة، فتنتج الكوميديا السّوداء هنا من إعادة تعريف نذير الخراب والتّهجير، وكأنّ الطّفل يُستقبل بمنظور الاحتلال الذي يُجمل الفناء.

الكوميديا التّاريخيّة

وهي تبين الشبكة السّياسيّة أي الدّسائس التي يُقدم على فعلها السّياسيون لبلوغ أهدافهم، وهي عادة ما تسفّ بأعيان القوم إلى الأسفل، فهي تجرّد السّاسة من هالتهم المصطنعة التي تحجب عيوبهم عن النّاس، وتعالج هذه العيوب بطريقة ساخرة، وهي ترى في التّاريخ مستنقاعاً للآثام، وتتفرد بصياغة الأحداث، وتستند على النّفس الهزليّ بدلاً من المأساويّ، فتوظّف لهذا الغرض عدّة وسائل وتقنيّات كالمفارقة التّاريخيّة؛ لإظهار أصحاب القرار في غير مظهرهم المعتاد (الصّلعاوي و العوري، 2017، الصفحات 303-304).

تتجسّد الكوميديا التّاريخيّة في مسرحيّة (1945) من خلال الصّدّام بين الوعي البدنيّ للشّخصيّات، وحتميّة الحدث التّاريخيّ الجلل؛ فالمنظومة الاجتماعيّة تظهر عاجزة عن استيعاب التّحوّلات الكبرى، بل تحوّلها إلى هذيان أو نكات محلّيّة؛ فعندما يتمّ التّعامل مع نبوءة عطية الذي طالما حدّرهم، لكنهم يواجهونه بالتّهميش والشّفقة، وهو يضحك على غيبتهم، ومن ذلك قوله:

"غيمت واللي ما شافها يعمى... هههه... شفتها... أنا من زمان بشوف..."

(للسماء) مطر مش جايبي معك...؟! إن تشو إلك عنا ها؟!!" (طرابشة، 2015، صفحة 28)

إنّ مواجهة أقوال عطية بالتّهكّم، يعكس المنطق التّاريخيّ المعطل لدى العقلاء الذين يصعّرون الكارثة لتتناسب مع إدراكهم المحدود، في الوقت الذي يتجاوز عطية لغة الهذيان؛ ليوافق المجتمع بحقيقة عمامهم؛ إنّهُ يستثمر موقع المتحدّث الذي يضحك منه الآخرون؛ ليصبح هو الرّائي للغيمة التي ترمز تاريخياً للكارثة الشّبيكة، والضحك الذي يطلقه عطية هو ردّ فعل على حماقة الذين يملكون عيوناً ولا يبصرون بها إلا المصالح الضّيقة، وفي هذا الحوار بين الشّخصيّات حول مستقبل البلاد، وإعدام بريطانيا الشّهداء الثّلاثة: محمّد جمجوم، وعطا الزّير، وفؤاد حجازي:

نورة: " شو بتفرق إن كان بومة أو كنار؟! أنا مشقادر أفهم ليش تنك بتحب الديك والبومة صوتها دمار؟! "

الفرتيك: قال لما اليوم بزق فوق سطح الدّار، بموت صاحبها

صفوان: اليوم أملي البلد يا فرتيك.

نورة: يعني راح نموت كلنا؟ هههههه؟! (طرابشة، 2015، صفحة 23)

يتحول نعيب اليوم من مجرد خرافة ريفية إلى نبوءة فناء جماعي، لكن المجتمع يواجهها بالصّحك المذعور، ممّا يكشف حماقة الوعي الذي يدرك دنو الموت لكنه يعجز عن الفعل، محوّلًا الكارثة الوشيكة إلى نكتة تعكس عمق الاستلاب التاريخي، كما تظهر المفارقة بين زمانين: الزمن النفسي، مقابل الزمن الواقعي؛ حيث تبدو الشخصيات متوائمة مع منطق الانتظار، كما في قول النّاطور لابنته زهور حيث أخبرته أنّها ستذهب بعد الموسم إلى بيروت، فكان الزمن من منظور الأب بعيدًا فقال لها:

"عيش يا كديش؟! (طرابشة، 2015، صفحة 5)

وهي كوميديا نابعة من محاولة قياس حركة التاريخ المتسارعة عام 1945 بمقياس البطء الّيفي، ممّا يصوّر الإنسان في حالة غيبوبة تاريخية تجعله يضحك في الوقت الذي يقتضي فيه الأمر الاستنفار، فتظهر هنا كوميديا الوعي الغائب؛ لأنّ الشخصيات تعيش الحياة بصورتها العادية فوق صفيح ساخن، الأمر الذي يحوّل سلوكياتهم اليومية إلى مشاهد مضحكة؛ لعدم ملائمتها لخطورة اللحظة التاريخية.

لقد شكّلت السّخرية والكوميديا في مسرح عدنان طرابشة سلاحًا نقديًا، وسيلة للمقاومة الوجودية والسياسية؛ فقد كشف الفصل عن قدرة الأعمال المسرحية للفنان طرابشة على تطويع أنماط السّخرية لتفكيك هيبة الاحتلال وتعرية الانكسارات الداخليّة، وقد منح تداخل أنواع الكوميديا هذه الأعمال القدرة على جلد الواقع المرير بمرارة الصّحك، محوّلًا خشبة المسرح إلى محكمة فكرية تعيد مساءلة المفاهيم الرّاسخة حول البطولة، والتّبعيّة، والوعي التاريخي، وبذلك، يغدو الصّحك في هذا السياق فعلًا ثوريًا يرمّم الهوية ويمنح الصّحيّة تفوقًا أخلاقيًا على الجلاّد.

بنية العنوان المسرحي ودلالاته الرّمزية: مقارنة سيميائية

تمثّل عتبة العنوان في المسرح بوابة قرائية تعكس فلسفة العرض، وتشتبك مع دلالات الوجود والواقع الإنسانيّ المتشظّي؛ "إنّ العنوان لدى السيميائيين بمثابة سؤال إشكالي، بينما النّصّ هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال، إنّ العنوان يحيل إلى مرجعية النّصّ، ويحتوي العمل الأدبي في كليّته وعموميّته" (محمد، 2002، صفحة 9)، ومن هذا المنطلق يتمّ استنتاج الرّموز الكامنة خلف عناوين الأعمال المسرحية التي تختزل صراع الهوية والذاكرة فوق خشبة الحياة.

مسرحيّة (العكش)

حينما تتكفّف العتبة النّصّية في لفظة مفردة، فإنّ دلالاتها لا تنحصر في وظيفة التّعيين فحسب، بل تمتدّ لتشكّل بؤرة إشعاع تتوزّع على حقول دلالية بعينها؛ تشمل الحقل الاجتماعيّ الذي يحدّد الموقع الطّبيقي، وحقل الألفاظ الطّبيعية المتّصل بالبيئة المادية، والحقل النفسيّ المترجم للصّراعات الداخليّة، وصولًا إلى الحقل الأسطوريّ الذي يمنح اللفظة أبعادًا رمزية متعالية (محمد، 2002، صفحة 36)، ويمثّل هذا العنوان بؤرة دلالية تختزل فلسفة النّصّ، وتوجّه بوصلة التّأويل؛ فاجتماعيًا يعكس الاسم مرتبة الهامش؛ فالعكش لغويًا هو: "اللّواء الذي يتّقشع الشّجر ويلتوي عليه" (ابن منظور، 2003، صفحة 242/10)، وهذا يدلّ على المتداخل والمضطرب، ممّا يحيل الشّخصيّة إلى طبقة العمّال الكادحين حقّاري القبور الذين يعيشون على هامش المجتمع السياسيّ، لكنّه داخل الحفرة يعيد إنتاج الفوارق الاجتماعيّة؛ حيث يمارس في هذه المقبرة دور السيّد على الجنث تعويضًا عن تهميشه الخارجيّ.

وفي حقل الألفاظ الطّبيعية فكلمة العكش بجرسها الصّوتيّ الخشن، تحيل في الموروث الشّعبيّ إلى النّباتات البرية المتشابكة، وهي إشارة لصلابة الشّخصيّة، وتمزّدها في مواجهة الهامش، ومن خلال ال التعريف العهديّة، ينتقل الاسم من الفردية الضّيقة إلى النّمطية الجمعيّة؛ ليصبح العكش أيقونة للإنسان الفلسطينيّ الذي يحمل عبء التّاريخ فوق كتفيه؛ فهو ابن الأرض، وجسده وتاريخه، وهو امتداد طبيعيّ لتراب الحفرة، ممّا يجعله تجسيدًا للفلسطينيّ الملتصق بأرضه حتّى في أحلك صورها، أمّا الدّلالة النفسيّة فيجسّد الاسم حالة التّشظّي الدّخليّ؛ فالعكش يعيش صراعًا بين حقيقته كإنسان مقهور، وبين رؤيته المثاليّة لذاته كمهندس للموت، فالاسم يختزل التّخبط النفسيّ بين الرّغبة في السّيادة، وواقع الارتهاق والعجز تحت وطأة الاحتلال؛ فهو الحاكم الفعليّ لمملكته التي استطاع فيها إرساء عدالة مفقودة خارج أسوار المقبرة، ممّا يجعل من العنوان علامة شاهدة على صراع البقاء، وحقّ الملكية في وطن يُسلب من الأحياء ويُستردّ في ذاكرة الموتى، ويتمثّل الحقل الأسطوريّ حيث يتحوّل العكش إلى رمز لحارس الفناء، أو الكائن الذي يربط بين عالمين، يحاول ترويض الفناء بقوانين وضعيّة، محوّلًا فعل الحفر من نهاية طبيعيّة إلى طقس أسطوريّ للبقاء والخلود في ذاكرة الأرض.

مسرحية (علاء الدين)

ينطلق عدنان طرابشة في مسرحيته من رؤية نقدية تجعل من الاسم عتبة أولى لبناء المفارقة؛ حيث يغدو اسم البطل دالاً تراثياً محملاً بانتظارات تتصادم بعنف مع واقع الشخصية الصعب، وفي هذا السياق يبرز دور اسم العلم في تشكيل الوعي السيميائي للمتلقى، إذ إن "هذا الاسم حين يقترن بشخصية بعينها لها مقومات ومكانة بعينها، ولها تاريخ، فإن اسم العلم يتحول هنا إلى رمز لمواصفات سيميوطيقة محددة طبقاً لما تركته هذه الشخصية من تراكم تاريخي" (محمد، 2002، صفحة 40).

وتتشكل سيميائية العنوان بوصفها عتبة تضليلية تعتمد استراتيجية تخيب التوقعات؛ فالدال: علاء الدين يحيل سيميائياً إلى مخزون تراثي لقصص ألف ليلة وليلة بكل ما يكتنزه من أبعاد أسطورية، وقدرة خارقة على التغيير عبر المصباح السحري، إلا أن المسرحية تمارس إزاحة دلالية كبرى حين تقدم بطلاً شعبياً مسحوقاً يعاني الجوع والحرمان، حيث يسقط هذا البطل الأسطوري أمام الحاجة البيولوجية؛ من خلال كسر علاء الدين لتوقعات المارد.

وهنا تتحول سيميائية العنوان إلى أداة لتمثيل الجلد السياسي؛ فهي تعري الفجوة الصادمة بين الماضي الأسطوري المجيد، والحاضر المثقل بالانكسار؛ حيث غدا الإنسان الفلسطيني مستلباً ومحاصراً بفقره لدرجة أنه لم يعد يرى في هذا المصباح أداة للتحرر أو للقوة، بل مجرد وسيلة لسد جوعه، إن هذه الإزاحة تؤكد أن المصباح السحري لا قيمة له في يد إنسان مسلوب الإرادة، والجوع ينخر في وعيه؛ فالعود الكبرى بالخلوص والسيادة تسقط دائماً أمام عجز الواقع عن توفير القوت الأساسي، مما يجعل من العنوان صرخة احتجاجية على واقع حول الأبطال إلى باحثين عن لقمة العيش.

وبذلك، تغدو المسرحية بياناً نقدياً يعري واقعاً استبدل فيه رغيف الخبز بالقوة السحرية، لتؤكد أن استعادة الرموز التاريخية والبطولية تظل ضرباً من العبث ما لم تتحرر الشعوب من قيد حاجتها البيولوجية أولاً، إنها سخريه مريرة من حاضر أجهض أساطير الماضي، وحول البطل من صانع للأقدار إلى باحث عن لقمة العيش وسط ركام الشعارات.

مسرحية (مرضع الجديان)

تشكل سيميائية العنوان العتبة الأولى للدخول في بوتقة السخرية السياسية؛ حيث يحمل في طياته دلالة التقويض الجذري للهوية، وقلب الأدوار الفطرية؛ فإسناد فعل الإرضاع وهو فعل أمومة بيولوجي، إلى ذكر يعكس سخرية النظام السياسي من الرجولة والكرامة الإنسانية، وتحويلها إلى وظيفة رعوية، وهنا تتحول السخرية إلى محو سيميائي لاسم بشر العلم؛ فالسلطة لا تعترف بكيانه الإنساني، بل بمدى كفاءته كمصدر للتغذية.

إن العنوان يختزل في ثناياه العلاقة بين السلطة المتمثلة في الجديان، والفرد المتمثل في المُرضع؛ فإضافة المُرضع إلى الجديان قد قيد مهمة بشر؛ حيث تتحول أدوات السلطة الكامنة في الجديان إلى كائنات تستهلك كينونة الإنسان، وتستنزفه حتى في خصائصه البيولوجية، فتكمن السخرية السياسية هنا في التسليم للمسح؛ فالعنوان يوحي بمهنة عادية ظاهرياً، لكنها في الجوهر تمثل ذروة الاستبداد الذي يُعيد صياغة هوية الفرد ليصبح مجرد أداة لإشباع غرائز النظام، حيث يدين العنوان عالماً سقطت فيه الاختلافات بين الإنسان والحيوان تحت وطأة القمع، إن السخرية هنا تتجاوز الموقف لتصل إلى بيولوجيا القمع؛ حيث يُجبر الإنسان على تغذية جلاذه ونتاج سلطته من روحه وجسده، في مفارقة ساخرة تجعل من الضحية شريكاً رغماً عنه في تسمين القوى التي تسحقه.

وبما أن الدال يحمل أكثر من مدلول؛ فإن العنوان له بنية سيميائية مركبة تختزل جدلية الصراع بين الفرد المستلب، والكيان الشمولي، وتبرز الجديان هنا كدال مزدوج؛ فهي من جهة أخرى تمثل الوعي الجمعي المستلب من قبل السلطة؛ فهذه الجماعة الإنسانية قد فقدت ملامحها الفطرية، ووظيفتها في الدولة، لتتحول إلى قطيع غريزي يكتفي بالبقاء المادي من أكل وشرب، فهي تستنزف تضحيات أبنائها دون أن تنور أو تتغير، الأمر الذي يجعل بشراً ينفق عمره في سبيل قطيع لا يملك إرادة الفعل والتغيير.

مسرحية (1945)

تتجلى سيميائية العنوان في المسرحية بوصفها عتبة نصية مكثفة تختزل زمن الانتظار القلق الذي يسبق الانفجار الكبير؛ حيث لا يحيل الرقم إلى دلالة تاريخية مجردة، بل يعمل كشيفرة زمنية مشحونة بالتناقض بين نهاية الحرب العالمية الثانية، وبداية التأسيس الفعلي للنكبة الفلسطينية، وبشكل العنوان بؤرة تؤثر تربط بين الكوني والمحلي؛ فبينما يشي الرقم عالمياً بالانتصار على النازية، فإنه محلياً يعكس ارتباك الهوية، وسقوط الوعي تحت وطأة الوعود الزائفة، وبواخر الهجرة الوشيكة، فاخترار هذا العام تحديداً يضع المشاهد في حالة من السخرية القدرية؛ حيث يصبح العنوان بمثابة ناقوس خطر صامت يمنح الأحداث اليومية البسيطة داخل المسرحية بعداً ذا طابع مفجع، محولاً الزمن من وعاء للأحداث إلى بطل تراجمي يتربص بالشخصيات الغافلة عن مصيرها المحتوم؛ فالعنوان يمثل مرحلة تحول بين الوجود الفلسطيني على أرضه، واللجوء والضياع، فيتحوّل هذا التاريخ إلى مساحة للمفارقات والضحك المر؛ فالكاتب يسخر من عظمة التاريخ عبر حصره في مواقف هزلية تجري في قرية صغيرة.

مسرحية (زهرة الأقحوان)

يُمثل هذا العنوان وظيفة إحيائية وتعيينية مركبة، تتجاوز التسمية المجردة لتصبح بنية دلالية تختزل الصراع الدرامي والتاريخي في النص؛ فالعنوان يتشكل من مركب إضافي يجمع بين دال الزهرة بما يحمله من حملات الرقة، والنمو، والانبعاث الدوري، وبين مخصص النوع الأقحوان الذي ينقل الدلالة من السياق الجمالي العام، إلى سياق رمزي وطني خاص؛ فبدلاً من الاكتفاء بالزهرة، اختار الكاتب الأقحوان من البيئة الفلسطينية وهي نبتة تخرج من بين الصخور وفي البراري، ولا تحتاج إلى عناية مترفة، وكذلك المقاومة هي فعل طبيعي ينبت من الأرض نفسها، تمامًا كما تنبت هذه الزهرة في ظروف صعبة.

ويحمل العنوان مفارقة دلالية؛ فاختيار الزهرة الرقيقة للنساء لعمل عسكري خطير وهو نقل السلاح والمنشورات يجعل منه قناعاً يخدع به الخصم الذي يتوقع أسماء حربية مخيفة، بينما تتخفى المقاومة خلف رقة الزهر، هذه المراوغة في العنوان هي أول رسالة مقاومة من النساء في النص، ولأن الأقحوان مرتبط بالربيع، والربيع والخصب على موعد بالعودة، فالقضية والمقاومة التي انتهجتها المنظمة وحملت شعارها ليست حدثاً يندثر بالنكبة؛ بل هي دورة حياة تتجدد، فالجنود باقية تحت التراب، والزهرة ستخرج في كل ربيع فلسطيني جديد.

وعلى الصعيد التاريخي فقد تأسست منظمة (زهرة الأقحوان) في يافا عام 1947م على يد الأخنتين: مهيبه وناريمان خورشيد، وانطلقت كجمعية نسائية خيرية اجتماعية، سرعان ما تحولت بفعل تصاعد الصراع إلى منظمة سرية مسلحة انخرطت في العمل الفدائي وتأمين السلاح والتأمين للمقاومين، مشكّلة بذلك أنموذجاً مبكراً لتأنيث الفعل النضالي في التاريخ الفلسطيني الحديث (صادق، 2021)، فمارس العنوان وظيفة التناص التاريخي؛ إذ يغدو مدلولاً مباشراً للمنظمة النسائية المسلحة التي نشطت قبل النكبة، وهذا الربط السيميائي ينقل النص من حيزه الأدبي إلى حيز الوثائق النضالي؛ حيث تكتسب الزهرة هنا دلالة سياسية قاطعة تُخرج الأنثى من إطار الصورة النمطية للجمال والرقة إلى إطار الأيقونة الثورية، وبذلك فإن سيميائية العنوان تعمل على مستويين: مستوى أيقوني يرمز للأرض والولادة المتجددة، ومستوى رمزي يحيل إلى التنظيم السري المسلح، مما يجعل من العنوان وحدة دلالية متكاملة تؤسس لخطاب تأنيث المقاومة، وجعل الذاكرة التاريخية حيزاً حياً لا يطاله الدبول.

تأسيساً على ما سلف من مقاربات سيميائية، يمكن القول إن الفضاء المسرحي في النماذج المدروسة برزت قدرة العنوان على الاشتغال كبوصلة تأويلية تمنح المتلقي مفاتيح عالم يضجّ بالمفارقات السياسية والوجودية.

الخاتمة

أفضى هذا التقصي في بنية النصوص المسرحية المختارة إلى رصد مجموعة من النتائج الجوهرية التي كان أبرزها:

- تمثل تجربة عدنان طرابشة حالة استثنائية في توظيف الموروث العقدي والروحي كأداة للمقاومة السياسية، والنجاة من التجنيد الإجباري؛ حيث تحول الأداء المسرحي لديه من فنّ على خشبة إلى استراتيجية بقاء حقيقية، هذا التقمص الوجودي لم يحزّره من القيود العسكرية فحسب، بل صقل أدواته الأدائية بجعل الممثل وعاءاً للأرواح القادرة على تجسيد صراع الهوية بصدق وتعديّة، بعيداً عن الأنماط الجاهزة.
- شكّلت السخرية عند طرابشة أداة معرفية تعمل على محورين: الأول هو تفكيك هالة القداسة عن القوى المهيمنة سواء كانت الانتداب البريطاني، أو الاحتلال الإسرائيلي، أو السلطة السياسية الجائرة، أو المؤسسة الطبقية القمعية، والثاني هو إعادة بناء وعي المتلقي من خلال تحويل الضحية من كائن مُستلب، إلى ذات فاعلة تمتلك القدرة على التّهمك، مما يمنحها تفوقاً أخلاقياً ونفسياً على الجلاّد.
- يعتمد مسرح طرابشة بشكل جوهري على استدعاء الرموز الأسطورية مثل علاء الدين، أو الشخصيات الثائرة كما في مسرحية زهرة الأقحوان، ثم إسقاطها في المعاناة اليومية من الجوع، والفقر، والحاجة النفسية، في مفارقة تكشف زيف الوعود السياسية الكبرى أمام عجز الإنسان المقهور.
- تكامل البناء الفني والدلالي في مسرح عدنان طرابشة؛ فالسخرية السياسية في المتون المسرحية لعدنان طرابشة تُشكّل أداة نقدية وبنوية متكاملة؛ إذ يتلاحم الفضاء الدرامي من المكان والزمان مع حركة الشخصيات وأثوابها لتفكيك بنيات القمع والاستبداد، وتحويل المكان من خلفية للأحداث إلى عنصر مقاوم يحفظ الذاكرة الجمعية ويُغذي صمود الإنسان الفلسطيني.
- توظيف الكوميديا السوداء في أعمال طرابشة يمثل آلية دفاع نفسية، وهو أحد أهمّ التقنيات التي صوّرت الواقع الفلسطيني في مواجهة عبثية الموت واللجوء؛ فتحويل المقبرة إلى بوتيك، أو مشهد الولادة إلى نذير للتّهجير، هو محاولة لترويض الفجيعة بالضحك المر؛ لكي لا ينهزم الإنسان أمام هول الكارثة الوشيكة.

- استطاع الكاتب صهر مستويات متعددة من السخرية في فضاء مسرحي واحد يتسم بالحركية؛ حيث تنتقل السخرية من الكلمة في السخرية اللفظية، إلى الجسد في التندر وادعاء الجهل، لتصل إلى سخرية القدر التي يشارك فيها الجمهور كشاهد واع يرى مأساة الشخصيات التي لا تدرك مصيرها، وهذا التعدد في الآليات جعل من خشية المسرح محكمة فكرية تعيد تعريف البطولة؛ فأبطل ليس من يحمل السيف، بل من يمتلك المزمار والكلمة القادرة على تعرية المنظومة.
- اشغلت العناوين المسرحية وفق بنية المفارقة التضليلية؛ إذ عمدت إلى استدعاء مخزون تراثي أو طبيعي كما في مسرحية علاء الدين، وزهرة الأقحوان، ثم مارست إزاحة دلالية لتعميق الهوية بين المتخيل الأسطوري، والواقع المعيش، مما يجبر المتلقي على إعادة قراءة الواقع الفلسطيني بعيداً عن القوالب النمطية.

التوصيات

في ضوء المقاربة التحليلية التي اتبعتها هذا البحث، يُمكن طرح التوصيات الآتية الرامية إلى تطوير هذا الحقل المعرفي:

- 1- تعميق البحث الأكاديمي في جماليات المفارقة المسرحية، وازدواجية الدلالة كأدوات بنائية أصيلة تم الكشف عن مركزيتها في هذه الدراسة، مع الانتقال بالتحليل النقدي من التقييم الوصفي للإضحاك إلى الخوض في الأبعاد النفسية للكوميديا السوداء والمحاكاة الساخرة بوصفها آليات دفاعية للتغالي على الألم، وتحويل المأساة إلى تمرّد ذهني.
- 2- توجيه الجهود البحثية نحو استكمال توثيق وحفظ الإرث المسرحي الريادي للكاتب المسرحي عدنان طرابشة، وإتاحته طباعياً، بالتوازي مع التوسع في رصد وتتبع التجارب المسرحية المعاصرة في الداخل والشتات عبر حقبة زمنية مختلفة؛ وذلك بهدف تحليل آليات تحوّل الخطاب الساخر من رصد للمعاناة، إلى بنية مقاومة وجودية.
- 3- الدّعوة إلى إجراء بحوث مقارنة وموسّعة تدرس تقاطعات السخرية السياسية بين المسرح الفلسطيني والمسارح العربية والأجنبية الأخرى.
- 4- بحث دور الأدب التفاعلي، والمنصات الاجتماعية في إيصال الصوت الفلسطيني للعالم، وتجاوزه الألم والمعاناة عن طريق استخدامه للكوميديا السوداء في عروض (ستاند أب) كوميدي، واختبار مدى قدرته الميدانية والرقمية على التكيف مع المنصات العالمية والعولمة المعاصرة لصياغة هوية جمعيّة قادرة على مواجهة الرقابة.
- 5- توسيع دائرة البحث الأكاديمي ليشمل دراسة المسرح الفلسطيني في الشتات والمنافي، والبحث في آليات وبواعتوظيف الكوميديا السوداء والسخرية لديهم؛ بهدف رصد النماذج أو التكاملات الجمالي والموضوعي بين نتاج الداخل، ونتاج الشتات، واستكشاف كيف تحوّلت السخرية في أدب المغتربين من أداة للتعبير عن ألم اللجوء إلى آلية حيّة لمقاومة طمس الهوية وصناعة الوعي بالعودة.

ثبت المصادر والمراجع

- إبراهيم، زكريّا. (1958م). سيكولوجيا الفكاهة والضحك (د.ط). مصر: مكتبة مصر.
- أدونيس. (1979م). مقدّمة للشعر العربي (ط 3). بيروت: دار العودة.
- إسماعيل، يعقوب جميل. (1984). نحو مسرح فلسطيني: دراسة نقدية عن المسرح المحلي. مجلّة العهد (21): فلسطين.
- أنيس، محمّد. (1979م). الحركة المسرحية في المناطق المحتلة (ط 1). رام الله: دار العامل.
- أوين، فردريك. (2011م). برتولت بريخت حياته، أعماله، عصره (ط 1). (إبراهيم العريس، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- أبغلتون، تيري. (2019م). فلسفة الفكاهة (ط 1). لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- بافي، باتريس. (2015). معجم المسرح (ط 1). (ميشال خطّار، المترجمون) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- بو عزة، محمّد. (2010م). تحليل النصّ السردّي تقنيّات ومفاهيم (ط 1). بيروت: الدار العربية للعلوم - ناشرون.

- الجوزي، نصري. (2011م). تاريخ المسرح الفلسطيني 1918-1949 (ط 2). رام الله: دار الأرض.
- د. سي. ميويك. (1993م). موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها الترميز الرعوية (ط 1). (عبد الواحد لؤلؤة، المترجمون) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الدسوقي، عمر. (1954م). المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (ط 1). مصر: مكتبة الإنجلو المصري.
- راغب، نبيل. (1996م). أصول الكوميديا الراقية (د.ط.). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- رزق، رؤى. (2026). مقارنة توثيقية تحقيقية للثيمات المسرحية والأدائية والمذهبية والدرامية في المسرح الفلسطيني من عام (2000م) حتى عام (2021م). فلسطين: جامعة القدس المفتوحة.
- رشدي، رشاد. (1998م). فن كتابة المسرحية (د.ط.). مصر: الهيئة المصرية العام للكتاب.
- ستالوني، إيف. (2014). الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي (ط 1). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- سليمان، جابر. (1996). نصري الجوزي والحركة المسرحية في فلسطين قراءة في ذاكرته وأوراقه. فلسطين: مجلة الدراسات الفلسطينية (28).
- الصّلعاويّ التيجانيّ، والعوريّ، رمضان. (2017). معجم اللغة المسرحية (ط 1). الرياض: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي.
- طرابشة، عدنان. (2021م). حكاية الكاشف الحكواتي والثمانية والأربعين (ط 1). عمان: مكتبة دار الشامل.
- طرابشة، عدنان. (2023). زهرة الأقحوان.
- طرابشة، عدنان. (1996). العكش (ط 1). الناصرة: مطبعة الحكيم.
- طرابشة، عدنان. (2005). علاء الدين.
- طرابشة، عدنان. (2009). مرضع الجديان.
- طرابشة، عدنان. (2015). 1945.
- طه، نعمان محمد أمين. (1978م). السخرية في الأدب العربي (ط 1). مصر: الدار التوفيقية.
- عبد الحميد، شاكر. (2003م). الفكاهة والضحك (د.ط.). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- العقاد، عباس محمود. (2012م). برنارد شو (د.ط.). القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
- العمرى، محمد. (2012م). البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول (ط 2). المغرب: إفريقيا الشرق.
- عناني، محمد. (2002م). فن الكوميديا (د.ط.). مصر: مكتبة الأسرة.
- العوّاء، عادل. (1989م). أخلاق التهم (ط 1). دمشق: دار الحصاد.
- قاجه، جمعة أحمد. (2009م). المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر (ط 1). قطر: إدارة الثقافة والفنون.
- القشطيني، خالد. (1988م). السخرية السياسية العربية (د.ط.). بيروت: دار الساقى.
- كرم، يوسف. (2012م). تاريخ الفلسفة اليونانية (د.ط.). القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والنشر.
- مجموعة من المؤلفين. (1999م). الموسوعة العالمية العربية (ط 2). الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة.
- محمد، عبد الناصر حسن. (2002م). سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب النياتي (د.ط.). القاهرة: دار النهضة العربية.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (2003م). لسان العرب (ط 3). بيروت: دار صادر.
- نقرش، عمر، ويحيى عيسى. (2013). توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني. فلسطين: مجلة جامعة النجاش (27) 3.

نقرش، عمر، ويحيى عيسى. (2014). *آلية اشتغال المخرج فرانسو أبو سالم في فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني*. فلسطين: مجلة جامعة النجاح (6).

النّيص، دلال ياسر حسن. (2021). *الحركة المسرحية في فلسطين 200-2018 نماذج مختارة*. فلسطين: جامعة النجاح .

الهؤال. (1982م). *السخرية في أدب المازني (د.ط.)*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هيغو، فيكتور. (1994). *مقدمة كرومويل (ط1)*. (علي نجيب إبراهيم، المترجمون) دمشق: دار الينايع.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. (1984م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

يقطين، سعيد. (1997م). *قال الراوي البنات الحكائية في السيرة الشعبية (ط1)*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

المقالات الصحفية

أشهبون، عبد المالك. (2014). *السخرية في الرواية الفلسطينية. مجلة البيان (523)*، الصفحات 33-44.

نوسي، عبد المجيد. (12 ، 2002م). *السخرية ومراتب المعنى*. مجلة جنور 6 (11)، الصفحات 472-498.

المواقع الإلكترونية

1. رادفر، أبو القاسم. (29 1، 2011م). *السخرية؛ لغتها، أشكالها، ودوافعها*. تم الاسترداد من ديوان العرب:

<https://www.diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%AE%D8%B1%D9%8A%D8%A9%D8%9B-%D9%84%D8%BA%D8%AA%D9%87%D8%A7%D8%8C.html>

2. طرايشة، عدنان. (27 8 ، 2024). *زهرة الأفحوان*. الاسترداد من: <https://youtu.be/362jx48RB2Q?feature=shared>