الكوميديا والتَّصْوير الدِّراميّ للصِّراع الوجوديّ "قراءةٌ موضوعاتيَّة" في مسرحيَّة "أُمّ رتيبة" تأليف يوسف السباعي

ا.م.د/ عزة حسن الملط

أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي

كلية التربية النوعية– جامعة طنطا

مُلخَّص البحث:

اتجهت الدراسات النقدية والجمالية المعاصرة للنظر في مفهوم الكوميديا، بوصفها الوجه الضاحك الذي يتشارك مع التراجيديا في هدف واحد وهو: البحث في معنى الوجود الإنساني والكرامة الإنسانية؛ وبينما ارتبط هدف الإصلاح بالشِّقّ التقويمي الاجتماعي للكوميديا، فإن مفهوم التصالُح المرتبط بالنهايات السعيدة قد اتخذ– طبقًا لتلك للدراسات– بُعدًا أخلاقيًّا يحمل في طيَّاته قيمة المقاومة والتحدِّي لكل الصعوبات التي تواجه الوجود الإنساني ، ولما كان القالب الكوميدي المنتهي بنهاية سعيدة، يشكِّل صعوبة في تصوير الصراع الوجودي، خاصةً الشق الميتافزيقي المرتبط بالموت، فقد استندت الباحثة إلى المنهج الموضوعاتيّ الذي يعتمد على المُقارَبة السياقية التي تسعي إلى دراسة الشكل الفنِّي للنص (البِنْيَة، اللُّغة، الشخصيَّات)؛ بُغيةَ اكتشاف العلاقة الخفيَّة التي تربط بينه وبين المضمون الأخلاقي العميق الذي يمتد نحو التجربة الإنسانية العامة.

ويهدف هذا البحث إلى: دراسةِ فنيَّةِ المُؤلِّف في تصوير صراع الشخوص في النص الكوميدي، ودراسة كيفية تشظِّي تردُّدات متنوِّعة، ومتماثلة من ذلك الصراع، عبر تفريعات متعددة في بنية النص، وتداخلات متضافرة تمتد إلى ما وراء الأحداث، بما يكشف عن الصراع الوجودي الإنساني العام طبقًا للفكرة العميقة المُهيمِنَة على النص.

وقد توصل البحث إلى : أن المؤلف اعتمد في تصوير الصراع على رسم صورة تعبيرية دلالية عاكسة لشمولية الصراع الإنساني الوجودي (بشقَّيْه: الاجتماعي والميتافزيقي)، وذلك عبر توليد علاقة دينامية تكاملية، تجمع بين عناصر النص المختلفة (شخوص، أحداث، لغة وحوار) بحيث يعكس كل جزء من تلك العناصر، مَلْمحًا من ملامح الصورة ، ويشترك مع غيره من الأجزاء والعناصر ، في توليد معنًى دلاليٍّ يرتبط بفكرة وجودية عميقة ، مما يعمل على تحفير عقل المُتلقِّي وإثارة خياله، لربط العلاقات الخفيَّة بين جزئيَّات النص

الكوميدي، واكتشـــاف المعنى الأخلاقي الكامن وراء الأحداث والمواقف المضـــحكة ،حيث جاءت المســـرحية تســـخر في أســـلوب فكاهي مَرِح من التفكير العبثي الذي يفتقد متعة العمل والحياة ؛ من أجل البحث عن الحقيقة المطلقة، كما كشـف تصـالح الشـخوص، في نهاية المسـرحية ،مع متناقضـات الوجود الإنسـاني، عن عقيدةٍ تتناسـب مع أفكار مجتمع المؤلف العربي الإسـلامي وأخلاقيَّاته، ومع المعنى الشـمولي العالمي للكرامة الإنسانية، طبقًا للفلسفة الوجودية.

Comedy and the Dramatic Portrayal of Existential Conflict

"Thematic Reading"

In the Play "Umm Ratiba", a Play Written by Youssef El Sebaei

Abstract:

Since, contemporary critical and aesthetic studies have tended to research the concept of comedy, which includes as a laughing face that shares with tragedy in one goal: researching the meaning of human existence and human dignity. Since, the goal of reform is linked to the social evaluative aspect of comedy, the concept of reconciliation associated with happy endings has taken - according to those studies - a moral dimension that carries within it the true meaning of the value of resistance and defiance of all the difficulties facing human existence. Since the comedic format that ends with a happy ending was difficult to depict the existential conflict, especially the metaphysical aspect associated with death, the researcher relied on the thematic approach that depends on the contextual approach that in turn studies the artistic form of the text in terms of (structure, language, characters); in order to discover the hidden relationship that links it to the deep moral content that extends towards what is known as the general human experience.

This research aims to: Artistic study of the author and his ability to depict the conflict of the characters in the comedic text and study how diverse and similar frequencies of that conflict are fragmented through multiple branches in the structure of the text. It also aims to study the combined interferences that extend beyond the events, revealing the general human existential conflict according to the deep idea that dominates the text.

Accordingly, the research concluded that: The author relied in depicting the conflict on drawing an expressive semantic image that reflects the comprehensiveness of the existential human conflict (in its two aspects: social and metaphysical), by generating a dynamic, integrated relationship that brings together several different elements of the text (characters, events, language and dialogue) so

that each part of these elements reflects a feature of the image. This in turn participates with other parts and elements in generating a semantic meaning related to a deep existential idea. This stimulates the recipient's mind and arouses his imagination to link the hidden relationships between the parts of the comedic text, and to discover the moral meaning behind the funny events and situations. The play came to mock, in a cheerful, humorous style, the absurd thinking that lacks the joy of work and life; in order to search for the absolute truth. The characters' reconciliation, at the end of the play, with the contradictions of human existence revealed a belief that is consistent with the ideas and ethics of the author's Arab-Islamic society, and with the universal, comprehensive meaning of human dignity, according to existential philosophy.

مُقدِّمَة البحث:

تُعدُّ الكوميديا من أهم الفنون الدرامية التي تحتاج إليها الشـــعوب، بمختلف فئاتها العمرية والثقافية، فكلما تحضَّـرت المجتمعات وتثاقلت هموم الإنسـان وازدادت الضـغوط الاجتماعية والاقتصـادية والسـياسـية، ازداد الإنسان تشوُّقًا للكوميديا؛ ذلك الفن الذي يمثل صمام الأمان لتحقيق التوازن النفسي والأمن الداخلي، ومقاومة مشاعر القلق والاكتئاب والكرب وغيرها من أمراض العصر.

ولا تعتمد الكوميديا الراقية على إثارة الضـــحك كقيمة ترفيهيَّة فقط، وإنما هي تعتمد على نَقْد الواقع الإنساني وتعريته بهدف إصلاح الفرد والمجتمع؛ حيث تأخذ الكوميديا – شأنها شأن التراجيديا – مَنْحًى كاشفًا للصـراع الإنســاني الناتج عن العلاقات المتضــاربة اجتماعيًّا وســياســيًّا وأخلاقيًّا، غير أن ذلك المنحَى في الكوميديا يختلف عن التراجيديا من حيث الأسلوب وفنيَّة المعالجة.

فإذا كانت التراجيديا تعكس صـراع الإنسـان مع قُوَى خارجة عن إرادته، وتكشـف في الوقت نفسـه عن رُقيّ الإنســان وقدرته على خوض معركته في شــرفٍ وإباء، فإن التطهير يصــبح هدفًا ووظيفةً أســاســية تخلِّص المُتلقِّي من مشاعر الخوف والشفقة على مصير الإنسان المحتوم؛ ومن ثَمَّ تتحقق الكرامة الإنسانية.

وغالبًا ما ترتبط الكوميديا بالهدف التقويمي الاجتماعي، الذي يســعى إلى التغيير والإصـــلاح عن طريق تضــخيم المســاوئ والآفات الإنســانية؛ بُغيةَ الكشــف عنها والســخرية منها، غير أن الرؤية الأدبية والنقدية المعاصـرة أخذت تبحث في الهدف التكامُلي للكوميديا، بوصـفه عاكسًـا لشـمولية الصـراع الإنسـاني بشـقَّيْه: الاجتماعي والميتافزيقي، فهي ترى أن الكوميديا تحمل بشكلٍ أو بآخر مضـامين بعيدة، تأخذ صـفة ميتافزيقية

كاشـفة عن الحقيقة الكلية للوجود الإنسـاني، سـواء جاءت الكوميديا مُتضـمَّنةً في قالب تراجيدي، أم جاءت مستقلةً بقالبها المميز الذي ينتهي بنهاية تصالُحيَّة سعيدة.

وبينما ارتبطت صـفة الإصـلاح بالشِّـقِّ التقويمي الاجتماعي للكوميديا، فإن صـفة التصـالح قد ارتبطت بالشـق الأخلاقي الميتافزيقي للصـراع الإنسـاني، حيث اكتسـب معنى التصـالح في الدراما، طبقًا للدراسـات النفسية التحليلية، معنًى مغايرًا للاستسلام والرضوخ لتناقض الوجود الإنساني، فقد اتخذ معنًى أخلاقيًّا يحمل في طيَّاته قيمة المقاومة والتحدِّي لذلك التناقض رغم كونه ممثلًا لمأسـاة الوجود الإنسـاني؛ ومن ثَمَّ اتجهت الدراسـات الأدبية والنقدية المعاصـرة للنظر في مفهوم الكوميديا بوصـفها الوجه الضـاحك الذي يتشـارك مع التراجيديا في هدف واحد، وهو البحث في معنى الوجود الإنساني والكرامة الإنسانية.

ولما كان تصوير شُموليَّة الصراع الإنساني يمثل صعوبةً في النص الكوميدي؛ خاصة الشق الميتافزيقي منه، لما يسـتوجب معه إثارة عاطفتَي الخوف والشـفقة، فقد تبنَّت الرؤية النقدية المعاصـرة توظيف آليَّات الضـحك الهَزْليَّة، بوصـفها اسـتراتيجية دينامية فعَّالة عاكسـة للصـراع الإنسـاني على المسـتوى الأخلاقي والاجتماعي معًا، حيث إنها تعكس المسـتوى النفسـي الداخلي بصـورة حركية خارجية تعمل على تفجير الضحك من جانب، وعلى إثارة عقل المُتلقِّي وذهنه لاكتشاف المعنى من جانبٍ آخر.

غير أن اعتماد الكوميديا على توظيف آليَّات الضـحك الهزلية لكشـف الأبعاد النفسـية قد يتوافق مع مزاج الأعمال الدرامية ما بعد الحداثية؛ مما يعطي الكوميديا مَنْحَى سوداويًّا عاكسًا لاستلاب الإرادة الإنسانية في ظِلِّ تناقضـات الواقع المعاصـر، كما إنه "قد يؤدي إلى إنتاج نهج عام يفشـل في مراعاة الطبيعة المحددة للكوميديا، باعتبارها متميزةً عن غيرها من أشـكال الإبداع النصِّـي"(١). ولعلَّ مسـألة ضـرورة انتفاء الكوميديا بقالبها المميز، من إثارة عاطفتَي "الخوف" و"الشـفقة" هي ما أثارت خلافًا في الآراء حول الحدود الفنية الفاصـلة بين الكوميديا والتراجيديا، فعلى سـبيل المثال، ترى "نهاد صـليحة" أن أهم ما يميز الكوميديا هو الطبيعة الاجتماعية للصراع التي تختلف عن الطبيعة القَدَريَّة أو الكونيَّة، التي تشكِّل التناقض المأسويّ للوجود الإنسـاني(٢)، بينما ترى الناقدة الإنجليزية "إديث هاملتون" أن الكوميديا لا تتوقف على مناقشـة موضـوع اجتماعي أو ميتافزيقي، وإنما تتوقف على فنيَّة تصـوير الشـخصـيَّة؛ ومن ثَمَّ فهي تؤكد على "أن الموت نفسه... لا يصبح موضوعًا تراجيديًّا إلا إذا واجهته نفسٌ تُحسه وتعانيه"(٣).

وعلى الرغم من اقتراب رأي "هاملتون" من نظرية الضـحك عند "هنري برجسـون"(٤)، الذي أكَّد في نظريته على أن التفريق بين الكوميديا والتراجيديا لا يعتمد على طبيعة الموضـوعات التي تطرحها كُلٌّ منهما، بقدر ما يعتمد على فنية تناول المؤلف لتلك الموضـوعات بصـورةٍ تتنافى مع إثارة عاطفتَي "الخوف" و"الشـفقة"، على

الرغم من ذلك، فإن رأى "نهاد صليحة" يجب أن يؤخذ – كما ترى الباحثة – في الاعتبار؛ ذلك لأن الصراع الإنساني مع قوًى حتمية مثل الموت أمر يستعصي على الضحك، بل ويأبَى إلَّا أن يثير حالة داخلية شاعرية من الكآبة على نحو ما يحدث في مسرح العبث، الذي اعتمد على آليَّات الكوميديا الهزلية؛ للكشف عن عبثيَّة الوجود الإنساني الناتجة عن صراعه الدائم ومعاناته، في حياةٍ شاقةٍ تنتهي به إلى الموت والفَنَاء.

وتُعدُّ قضية الموت من القضايا المهمة التي تؤرِّق الإنسان، وتشغل باله على مر العصور، غير أنها تبلورت في بداية القرن العشرين مع ظهور الفلسفة الوجودية؛ خاصة بين الحرب العالمية الأولى والثانية، فبدأ الإنسان يفقد الثقة في كل ما حوله ويتساءل عن معنى وجوده في عالمٍ مليءٍ بالحروب والدمار، والخداع والنفاق، غير أن "مسرح العبث" قد التقط الجانب السلبي من فكرة الصراع الدائم للوجود الإنساني على المستويين: الاجتماعي والميتافزيقي؛ وقدَّم صورة كوميديَّة سوداويَّة لصراع الإنسان المستمر والمُفْضي إلى الموت.

فعلى الرغم من أن الفلسفة الوجودية ترى أن الوجود الإنساني ما هو إلا صراع دائم في الحياة ضد كل ما يَحُول دون حريته ووجوده، فهو أيضًا صراع ينتهي بالموت؛ ولهذا أكَّدت الوجودية على أهمية الوجود الحقيقي الذي يحققه الإنسان لنفسه في الحياة، وهو وجود يختلف عن الوجود المادي المنتهي بالموت، وتنقسم الفلسفة الوجودية في ذلك إلى قسمين: قسم مُتديِّن يرى أن الوجود الحقيقي هو الذي يصنعه الإنسان في العلاقة مع ربِّه كما في الوجودية المُتصوِّفة عند "كيركجورد" و"هيدجر"، وقسم آخر يرفض الدين كمرجعيَّة، فيتمحور الوجود الحقيقي لديه في الفعل الحُرّ المسؤول أخلاقيًّا، بوصفه ممثلًا للضمير الإنساني وللكرامة الإنسانية، كما عند الوجوديَّة المُلحِدة مثل "جان بول سارتر" و"ألبير كامي" وغيرهم ممن وجدوا في الفن المسرحي، أرضًا خصبة لطرح فلسفتهم وأفكارهم السياسية والاجتماعية حول معنى الوجود الحقيقي، الذي يجب تحقيقه في ظِلِّ متناقضات الواقع المعاصر.

والبحث لا يتطرَّق إلى طبيعة ومفاهيم الصراع الفلسفي الوجودي في النص الكوميدي، بقدر ما يتطرق إلى سُبُل وطرائق التصوير الدرامي لهذا الصراع الإنساني العام، فلقد اهتم الوجوديون بالبحث في التجربة الإنسانية المُتغيِّرة ورفضوا المفاهيم والقواعد الثابتة التي تناقش الوجود الإنساني؛ ومن ثَمَّ جاء اهتمامهم بالتجربة الأدبية بوصفها عاكسةً لمعنى الوجود الإنساني، فعلى الرغم من كونها تجربة ذاتية خاصة بالبطل، أو بمجموعة من الشخوص الدرامية في موقف وظروف خاصة بها، فإنها يمكن أن تمنح المُتلقِّي تفسيرًا خاصًّا بمعنى وجوده الإنساني في كل زمان ومكان.

وجدير بالذكر أن مفهوم الفكاهة يرتبط عند الوجودية بمعنى الوجود الأخلاقي، حيث يربط "كيركجورد" بين الفكاهة وبين التصوُّف الديني، فالفكاهة تعمل على إيقاف أو تعطيل الشعور بالمعاناة وتحويله إلى الشكل الخارجي الذي يدعو إلى التأمُّل في معنى الوجود(٥). وجديرٌ بالذكر أيضًا، أن الرؤية الوجودية للفكاهة تتفق مع الرؤية الجمالية للنص الكوميدي، فالقيمة الجمالية في النص الكوميدي لا ترجع إلى ما يُنتجه النص من المفارقات اللفظية والجسدية من تسلية وضحك تهكُّمي على المشوَّه من السلوك والطبائع، بقدر ما ترجع إلى لذة اكتشاف الوعي العقلي بتناقض الطبيعة الإنسانية، وإلى فطنة الإدراك لمعنى إرادة الوجود في ظل تناقض تلك الطبيعة، وإنه "لا يوجد عجز في القوى الإنسانية أكثر تعارضًا مع الطبيعة الإنسانية "(٦) فعلى المرء أن يستوعب طبيعة وجوده المتناقض، بل عليه أيضًا أن يقاوم ذلك التناقض؛ ومن ثَمَّ يتحقق الوعي الأخلاقي بمعنى الكرامة الإنسانية.

فالاستجابة الجمالية في الكوميديا ترجع إلى فنيَّة تضمين النص الكوميدي عناصرَ تعمل على تحفير عقل المُتلقِّي وإثارته؛ لربط العلاقات الخفيَّة بين جزئيات العمل لاكتشاف المعنى الكلي الكامن وراء الغرابة المضحكة، بحيث تعمل هذه العناصر على استمرار بقاء الأشكال في الذهن، وعلى الربط بينها وبين المنهج الثابت لإدراكنا الأخلاقي بتناقض الطبيعة الإنسانية، حيث تعمل تلك العناصر على توليد مصدرين مزدوجين من مصادر اللَّذَّة في الاستجابة الجمالية؛ هما: لذة الاستجابة للإثارة الحِسِّيَّة والإدراكيَّة، ولذة المشاركة الوجدانية الخيالية والتمثيل العقلي لتجربة أخرى ملائمة، وممتدة داخل حياة أخرى(٧).

فإذا كان الهدف الجمالي للعمل الدرامي – بشقَّيْه: التراجيدي والكوميدي – هو التعبير الصادق عن المعنى الأخلاقي للإرادة الإنسانية في ظل تناقضات الوجود، فإنه يعتمد في التراجيديا على عمق تصوير الإحساس بمعاناة البطل، في حين أنه يعتمد في الكوميديا على فنيَّة تضمين النص عناصرَ تعمل على تحفير عقل المُتلقِّي وإثارة ذهنه لربط العلاقات الخفية بين جزيئات العمل؛ من ثَمَّ اكتشاف المعنى الأخلاقي للصراع الإنساني الكامن وراء الغرابة المضحكة، وربط هذا المعنى بالتجربة الإنسانية الممتدة عبر الزمان والمكان.

مشكلة البحث:

لما كان الإطار الكوميدي المنتهي بنهاية سعيدة، يشكِّل صعوبةً في تصوير شمولية الصراع الوجودي، خاصةً الشق الميتافزيقي منه؛ ونظرًا لأن الاعتماد على توظيف آليَّات الضحك الهزلية قد يعطي الكوميديا منحًى سوداويًّا عاكسًا لاستلاب الإرادة الإنسانية في ظل تناقضات الواقع، فإن البحث يتجه إلى الكشف عن فنيَّة المؤلف الكوميدي، في تصوير الموقف الإنساني وصراعه مع تناقض الوجود بشقَّيْه: الاجتماعي

والميتافزيقي، في إطار كوميدي قائم على التباعُد الانفعالي، وكاشـف في الوقت نفسـه عن رؤية إصـلاحية اجتماعية وأخلاقية، في إطار نهاية سـعيدة تصـالُحية مع تناقض الوجود الإنسـاني، وعلى هذا تتحدد مشـكلة البحث في:

كيفية تصوير "يوسف السباعي" لشمولية الصراع الإنساني الوجودي، وكيفية تصوير الصراع الميتافزيقي، كقوة قَدَريَّة مأسـاويَّة متغلغلة في نسـيج الوجود الإنسـاني، في مسـرحية "أُمّ رتيبة" بفنية درامية مراوغة؛ تعمل على إثارة وعي المُتلقِّي وذهنه لاكتشـاف المعنى الأخلاقي لتناقض الوجود الإنسـاني، في إطار كوميدي قائم على التباعد الانفعالي العاطفي؛ مما يفجِّر الضـحك رغم تعرُّض المؤلف لأعتى القضـايا التي تسـتوجب إثارة عاطفتَي الخوف والشفقة.

أهداف البحث:

لما كان تصوير الصراع الناتج عن حتميَّة الأقدار في النص الكوميدي يُعدُّ وسيلةً خطرةً غاية الخطورة – كما يرى ألارديس نيكول – في يد الكاتب المتوسـط، حيث يتوقف الأمر على حنكة المؤلف وقدراته الفنية والإبداعية في تصوير الصراع "**في أدقِّ صور الإجمال والتردد**"(٨) أي بصورة فنية تقوم على الإيحاء به، عبر أسـاليب جمالية رفيعة تعتمد على التكرار العاكس لتنويعات مختلفة من صـراع الشـخوص، فإن البحث يهدف إلى:

دراسـةُ فنيَّة المؤلِّف في تصـوير صـراع الشـخوص في النص الكوميدي، ودراسـة كيفية تَشـظِّي تردُّدات متنوعة، ومتماثلة من ذلك الصـراع، عبرَ تفريعات متعددة في بنية النص، وتداخلات متضـافرة، تمتد إلى ما وراء الأحداث، بما يكشف عن الصراع الوجودي الإنساني العام، طبقًا للفكرة العميقة المهيمنة على النص.

أهمية البحث:

ترجع أهمية البحث إلى نُدْرة الدراسـات التي تبحث في بنية النص الكوميدي؛ مما يسـاعد المؤلفين الشـباب على توظيف أفكار متنوعة في قالب الكوميديا المحبب للجماهير العريضـة، حيث تتجه معظم الدراسـات إلى الكشف عن آليَّات الضحك الهزلية باعتبارها كاشفةً عن تناقضات الواقع الإنساني، في حين يتجه البحث إلى دراسـة دور المؤلف في توليد فاعليَّة ديناميَّة بين عناصـر النص الكوميدي من جانب، وبين ذهن المُتلقِّي وخياله من جانب آخر؛ لاكتشاف المعنى الأخلاقي الكامن خلف الأحداث الكوميدية.

كما ترجع أهمية البحث إلى ندرة الأبحاث والدراسات المسرحية التي تناولت مسرح "يوسف السباعي"، رغم كونه كاتبًا وروائيًّا ومؤلِّفًا مسرحيًّا مشهورًا، وله عدة مسرحيات في المكتبة العربية.

كما ترجع أهمية البحث أيضًا – كما تزعُم الباحثة – إلى محاولة تطبيق منهج النقد الموضوعاتي على النص المسرحي، حيث تأتي أهميته – كما يرى النقَّاد – في أنه يعطي الأعمالَ الأدبيةَ "المُهملَة بُعدًا حَدْسيًّا يمنحها الحياة من جديد"[٩]؛ مما يوجه نظر الباحثين والمخرجين إلى إعادة قراءة النصوص المُهملَة برؤية جديدة تتوافق مع الواقع المعاصر.

المصطلح الإجرائي:

التصوير الدرامي للكوميديا هو:

فنيَّة المؤلف وقدرته على رسم صورة تعبيرية، إيحائية دلالية، كاشفة لرؤيته المعرفية والحَدْسيَّة عن معنى الوجود الإنساني، بحيث يكشف كل ملمَح من ملامح تلك الصورة عن جانب من جوانب الصراع الإنساني، ويعمل، في الوقت نفسه، مع غيره من الجوانب الأخرى على توليد علاقة دينامية، تجمع بين وحدات النص وعناصره المختلفة من: مستويات الأحداث المُتنوِّعة، ومن علاقات – متوافقة أو متعارضة – بين الشخوص ومن طرائق توظيف بنية اللغة والحوار؛ مما يعكس تردُّداتٍ متنوِّعةً ومتماثلة لشموليَّة الصراع الإنساني الوجودي (بشقيه: الاجتماعي والميتافزيقي)، ويستفزُّ خيال المُتلقِّي وذهنه لاستكمال الملامح المتناثرة لمفردات الصورة – التي تبقى عالقةً في وجدانه بعد انتهاء الضحك – وربطها بتفاصيل واقعه الخاص؛ ومن ثَمَّ اكتشاف المعنى الأخلاقي الجاد، الكامن خلف عرض الكوميديا للمُشوَّه من الأفعال والأحداث.

أسئلة البحث:

تتحدد أسئلة البحث في سؤال رئيسٍ؛ هو:

كيف صوَّر المؤلِّف تناقض الوجود الإنساني، بما يشمله من صراعٍ قَدَرِي مأساوي، في إطارٍ كوميدي ساخر ينتهي بنهاية أخلاقية تصالحية، تحمل رؤية إصلاحية تتناسب مع أيديولوجية المؤلف، وتعكس في الوقت نفسه، نقدًا ساخرًا للتعامل الإنساني مع الغيبيات بصفة عامة؟

وينبثق من هذا التساؤل تساؤلات عدة؛ هي:

- كيف ناقش المؤلف فكرة الصراع المأسوي الوجودي للإنسان، في إطار موضوع مَرِح شهير من موضـوعات الكوميديا وهو الرغبة في الزواج؟ وما الخلفية الثقافية التي اسـتقى منها المؤلف توجُّهاته الفكرية المنعكسة في المسرحية؟

- ما دلالةُ تسمية المسرحية باسم "أُمّ رتيبة" بخلاف ما تعارفت عليه النصـوص الكوميدية، التي غالبًا ما تحمل اسم البطل الأول في المسرحية؟ وما علاقةُ تلك الدلالة بفكرة المسرحية؟

- كيف صـوَّر المؤلف شـخوص المسـرحية بوصـفها ممثلةً لقوتَي الصـراع في المسـرحية؟ وكيف عكس تنوُّع صراع الشخوص شموليَّة الصراع الإنساني الوجودي طبقًا للفكرة المطروحة؟

- كيف جاءت شـخصـية البطل تحمل في تكوينها الدرامي صـفات الشـخصـية الكوميدية، رغم كونها ممثلةً لحيرة الوعي الإنساني إزاء قضية فلسفية مأساوية؟

- ما دلالة موت شخصية البطل – على عكس ما يحدث مع أبطال الكوميديا –، وما علاقة تلك الدلالة بفكرة المسرحية؟

- ما الأسـاليب الفنية التي وظَّفها المؤلف لتصـوير شـخصـية البطل، بوصـفها تحمل عيوبَ وصفاتِ الشخصية الكوميدية، طبقًا لنظرية الضحك عند "هنري برجسون"، وتحمل في الوقت نفسه صفاتِ وعيوبَ شخصية "المُتهكِّم الوجودي" كما عند "كيركجورد"، طبقًا للفلسفة الوجودية؟

- كيف عكست مستويات الأحداث المختلفة تنوُّع صراع الشخوص الدرامية في المسرحية؟

- كيف عكسـت مسـتويات الأحداث، عبرَ تناوب اسـتقلال العقدة الرئيسـة والعقدة الثانوية وتداخلهما، صورةً تعبيريَّةً كاشفةً لشموليَّة الصراع الإنساني بصفة عامة؟

- ما دلالةُ اختلاف أجواء نهاية المسـرحية عن أجواء النهايات المُتعارَف عليها في المسـرحيات الكوميدية؟ وكيف عكست تلك الدلالة فكرة المسرحية وأكَّدتها؟

- كيف جاءت النهاية السـعيدة في المسـرحية تتفق مع أيديولوجية المجتمع المحلي للمؤلف، وتحمل في الوقت نفسه، قيمة إصلاحية تناقش قضية الوجود الإنساني بصفة عامة؟

- كيف وظَّف المؤلف اللغة والحوار بفنيَّة دراميَّة تعمل على خلق صـورة لغوية تعبيرية دالَّة على صراع الشخوص الدرامية، وقائمة في الوقت نفسه على التباعُد العاطفي مع مشاعر المُتلقِّي؟

- ما الأسـاليبُ الفنية التي وظَّفها المؤلف في بنية اللغة والحوار؛ لتقديم صـورة لُغَويَّة تَهكُّميَّة دالَّة على نقد المؤلف للفكر المعارض لشـمولية تناقض الطبيعة الإنسـانية؛ مما يفجر الضـحك الناتج عن دهشـة اكتشـاف تناقض الوجود الإنساني؟ وكيف حققت تلك الأساليب الضحك الناتج عن الجمع بين المتناقضات؟

منهج البحث:

تتبع الباحثة منهج النقد الموضوعاتي بمدخله الوَصْفي التحليلي؛ حيث إنه يُعدُّ من أهم المقاربات السياقية التي تبحث في النص الأدبي، باعتباره تجربة إبداعية لأحداث تخيُّلية، تحمل مضامينَ بعيدةً كاشفةً عن معنى الوجود الإنساني.

فلقد تأثر النقد الموضوعاتي بالرؤية النقدية الفلسفية الحديثة، كالفلسفة الوجودية، والفلسفة الظاهراتية، التي تنظر إلى العمل الأدبي بوصفه تجربة خيالية بديلة، تكشف عن وعيٍ خاصٍّ بالمؤلف، وتحمل في الوقت نفسه وظيفة معرفية حَدْسيَّة يمكن أن تمنح المتلقي تفسيرًا خاصًّا بمعنى وجوده؛ ومن ثَمَّ رفضت الرؤية الموضوعاتية النظر إلى النص باعتباره نسقًا كليًّا مغلقًا، وإنما اعتمدت على المقاربة السياقية التي تبحث في دينامية النص وقدرته على توليد صور تعبيرية وتشكيلات دلالية، لا ترتبط بالمعنى الظاهري للنص فحسب، بل تتجاوزه لتكشف عن معانٍ أخرى متعددة؛ ترجع لجذور أيديولوجية أكثر عمقًا وأصالةً من المعنى الظاهري، وذلك من خلال تفاعل دينامي بين وحدات النص، يربط في إطار جمالي متماسك بين المعنَيَيْن معًا.

فالقراءة الموضوعاتية تنطلق من اكتشاف المعنى الضمني للنص الأدبي، الذي قد يتماثل ويتطابق مع المعنى المباشر الذي يقدمه النص، أو قد يتوارى خلفه ليكشف لنا عن طريقةٍ من طرائق الوجود الإنساني، حيث "يشير مصطلح "الموضوع" إلى كل ما يشكِّل قرينةً متميزةً الدلالة في العمل الأدبي عن "الوجود – في العالم"(١٠)؛ ومن ثَمَّ فهي تنظر للعمل الأدبي بوصفه تجربة روحية وإبداعية للمؤلف، تكشف بصورة قصدية أو غير قصدية (لاشعوريَّة) عن رؤية المؤلف للعالم من حوله، وعلى الرغم من ذلك فهي لا تهتم بالمؤلف بقدر ما تهتم بكيفية تصوير العلاقات التي تشكِّل صور اللاوعي لديه، والتي تكشف عن كيانٍ متماسكٍ يربط بين ظاهر العمل الأدبي وباطنه.

ويُشتقُّ مصطلح "الموضوعاتي (thématique)" في الحقل المُعْجَمي الفرنسي من كلمة (thème)، وهي "التِّيمَة" بينما ترِدُ هذه الكلمة بعدة معانٍ مترادفة في اللغة العربية، كالموضوع، والغرض، والمحور، والفكرة الأساسية، والحافز، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية، والجذر، وغيره من المعاني؛ مما أدى إلى صعوبة وضع تعريف جامع شامل لمفهوم الموضوعاتية، وعلى الرغم من ذلك فقد أجمعت معظم الآراء على أن النقد الموضوعاتي:

هو نقدٌ يعتمد المُقارَبة السياقيَّة للنص الأدبي؛ بُغيةَ الكشف عن الجذور الأصيلة للفكرة أو التيمة العميقة التي توحد بين أجزائه، حيث يعتمد مفهوم الموضوعاتية على البحث في أغوار النص وجذوره الدلالية؛ بُغيةَ

"استخلاص الفكرة العامة أو الرسالة المهيمنة... أو الدلالة المهيمنة أو البنية الدالة التي تتمظهر في النص أو العمل الأدبي عبر النسق البنيوي وشبكاته التعبيرية"، وبُغيةَ "البحث أيضًا عمَّا يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقًا وانسجامًا وتنظيمًا"، وفيه يعمل الناقد على تحويل "كل ما هو رُوحاني وزئبقي وجَوَّاني وشاعري إلى وحدة دلالية حسية مبنية موضوعيًّا وعضويًّا"(١١).

ولقد ظهر النقدُ الموضوعاتيُّ في أوربا في فترة الستينيات من القرن العشرين مع موجة النقد الجديد، كما ظهر في العالم العربي متأخرًا مع تصاعُد النقد المضموني وانتشار القراءات التأويلية والأيديولوجية وولادة التحليل الوصفي البنيوي، وغيرها من اتجاهات النقد ما بعد الحَدَاثيّ.

ومن أهم روَّاد المنهج الموضوعاتي وأبرزهم، جان بيير ريشار (Richard)، وجان روسيه (Rousset)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وجورج بوليه (Poulet)، وباستون باشلار (Bachelard)، ورولان بارت (Barthes) في مرحلته المبكرة، وغيرهم من أعلام النقد الغربي، وعلى الرغم من تفرُّد كُلٍّ منهم بأسلوب نقدي خاص به، فإنهم يشتركون جميعًا في المنحى التأويلي الأيديولوجي. المعتمد على القراءة الدلالية المنفتحة على معظم المناهج النقدية، كالنقد الجمالي والنفسي والبنيوي والسيميائي وغيرها من المناهج النقدية الحديثة، والمستقلة عنها في الوقت ذاته. فالنقد الموضوعاتي يعمل دائمًا على صَوْن استقلاليته عن المناهج التي تعتمد على اللسانيات والبنيوية الشكلية، وعن مناهج النقد النفسي التي تبحث في سيكولوجية المؤلف أو في التحليل النفسي للشخوص الدرامية(١٢).

وعلى الرغم من أن القراءة الموضوعاتية تنطلق من حَدْس الباحث لاكتشاف الموضوع أو التيمة المهيمنة على النص، فإنها يجب أن تستند إلى المرجعيات المعرفية الأساسية الخاصة بطبيعة العمل الأدبي، وجنسه، ونوعه، والاستناد إلى المرجعيات التناصِّية والفكرية(١٣) للتيمة المهيمنة في النص، وربط صور اللاوعي الخاصة بتلك التيمة أو الفكرة المهيمنة في النص، بمستوى المؤلف "البيوغرافي" والشخصي، أي بالخبرات المعرفية والتجربة الذاتية التي اكتسبها منذ الطفولة؛ ومن ثَمَّ يمكن للباحث الوصول لقراءة تحليلية حيادية وموضوعية قد تكون مختلفة عن الآراء السابقة التي كُتبت حول العمل.

ولقد استندت الباحثة في الإطار النظري المعرفي المعنون بـ "الكوميديا والتصوير التباعُدي لشموليَّة الصراع الإنساني بين نظرية الضحك والرؤية النقدية المعاصرة"، إلى الآراء النقديَّة الحديثة والمُعاصِرة حول طبيعة النص الدرامي الكوميدي وأهدافه، كما استندت الباحثة أيضًا إلى "نظرية الضحك" عند هنري برجسون، بوصفها نظرية أصولية تكشف بشكلٍ أو بآخر عن فنيَّة الكتابة في النص الدرامي الكوميدي، كما حاولت الباحثة إبَّان الدراسة التحليلية الرجوع إلى الآراء السابقة التي تناولت مسرحية "أُمّ رتيبة" موضوع البحث،

والاستناد إلى المستوى البيوغرافي والشخصي للمؤلف، هذا إلى جانب محاولة التعرُّض لملامح العلاقة التناصِّيَّة لتيمة الصراع الوجودي في المسرحية، وربطها بظهور تلك التِّيمَة بوضوح كفكرة أيديولوجية، في المسرح الغربي وفي المسرح المصري؛ من أجل محاولة للوصول إلى قراءة تحليلية موضوعية حيادية قدر المستطاع.

ولمَّا كانت الدراسة الموضوعاتيَّة للأعمال الضخمة نسبيًّا كالرواية والمسرحيَّة، تتطلَّب درجةً عاليةً من التركيز في الشرح والتعليق؛ نظرًا لأنها تعتمد على تفكيك عناصر النص من أجل إعادة تركيب تلك العناصر ورَدِّها للفكرة الرئيسة المهيمنة على النص، طبقًا لرؤية الباحث، فقد حاولت الباحثة العمل ببعض الآراء الإجرائيَّة [١٤] التي ترى أنه يمكن للباحث طرح رؤيته الشموليَّة للفكرة المُهَيمِنة، ثم تناول كُلِّ جزءٍ من جزئيَّات العمل بالتحليل، طبقًا لارتباطه بتلك الرؤية الشاملة المطروحة.

***

أولًا: الإطار النظريّ المعرفيّ

الكوميديا والتصوير التباعُدي لشموليَّة الصراع الإنسانيّ

بين نظرية الضَّحِك والرؤية النقديَّة المعاصرة

الفكاهة والضحك في الكوميديا بين الدور التصالُحي والدور الإصلاحي:

تختلف الرؤية الكوميدية عن الرؤية التراجيدية في تصـــوير تناقضـــات الوجود الإنســـاني؛ ذلك لأنهما تختلفان من حيث الهدف؛ فبينما تســـعى التراجيديا إلى التطهير الناتج عن الاندماج الانفعالي للمُتلقِّي مع مشاعر البطل ومعاناته، فإن الكوميديا تسعى إلى تحقيق الضحك القائم على التباعد الانفعالي للمتلقي؛ بُغيةَ إثارة الدهشة لديه؛ نتيجة لما تُحدثه الكوميديا من كشف المتناقضات الأخلاقية والاجتماعية، التي قد تعايش معها المُتلقِّي وأَلِفهَا، وأصـــبحت أمرًا عاديًّا ومقبولًا في واقعه الاجتماعي؛ ومن ثَمَّ يتحقق الهدف الاجتماعي الإصلاحي للكوميديا، والذي يسعي إلى تغيير سلوكنا تجاه المواقف وتجاه الآخرين.

وإذا كانت مهمة التطهير في المحاكاة التراجيدية تعتمد على "إعلاء قيمة الحياة والرغبة في التســـامي... وفقًا للقيم الوجودية الثلاث: الخير والحق والجمال، فإن الكوميديا تعمل أيضًـــا على تحقيق مهمة العلاج التطهيري من المخاوف ولكن بطريقة ساخرة؛ أي عن طريق الاستهزاء والسخرية... من مثلث القيَم المقلوب: الشر والزَّيْف والقُبْح"[١٥]، فعندما يكون الفعل موضع الضحك في الكوميديا فإن القيمة التطهيرية للضحك تأتي نتيجةً للنَّيْل الســـاخر من أفعال الفرد وأفكاره، التي قد تقف حائلًا بينه وبين وجوده وحريته أو بينه وبين حرية الآخَر، أو نتيجة للنَّيْل الساخر من عادات المجتمع وأفكاره التي تقف حائلًا ضد وجود الفرد وحريته.

فعلى الرغم من ارتباط الكوميديا منذ العصـــر الكلاســـيكي اليوناني بنقد الواقع الاجتماعي، فإن الكوميديا القديمة لم تكن تســـمح بالســـخرية من الشـــعب، وإنما اعتمدت على نقد الحياة الاجتماعية، وآثار الهزيمة والحروب، وعلى نقد حركات التغيير الاجتماعي والفكري، أو أسلوب سَنّ القوانين، ومشاكل الزعامة السياسية، وغيرها من القضـــايا الاجتماعية والســـياســـية، فقد أخذت الكوميديا دورًا نقديًّا ســـاخرًا من العيوب الاجتماعية والأخلاقية، كما في مســـرحيات "أرســـتوفانيس"[١٦] الذي تناولت مســـرحياته نقدًا صـــريحًا للأنظمة الأخلاقية والسياسية والاجتماعية.

فالقيمةُ التطهيريَّة للضحك في الكوميديا لا تعني التعالي والسخرية من سلوك الآخرين ونقائصهم، وإنما تعني دهشة اكتشاف ذواتنا واكتشاف التناقضات التي غابت عن وعينا، فإذا كان أرسطو – في إطار تعريفه لفن الكوميديا – يعرِّف الشيء المضحك بأنه "الشيء الخطأ أو الناقص، الذي لا يسبب ألمًا للآخرين"(١٧)، وهو يشبِّه هذا التشوُّه بالقناع الكوميدي الذي يحتوي على قبح وتشويه، ولكن رؤيته لا تسبب ألمًا أو إيذاءً، فإن "عباس محمود العقاد" يُرجِع ذلك الضحك على المشوَّه من الأفعال في الكوميديا إلى فطرة النفس البشرية، التي تجد في المأساة والملهاة مُنصَرفًا لما تنطوي عليه تلك الفطرة من العطف والشوق إلي الكمال واجتناب التشويه، وعلى هذا فإن "العقاد" يختلف مع الآراء التي ترى في الضحك والسخرية نوعًا من التعالي والاستهزاء من أخطاء الآخرين، فالإنسان "قد يضحك أحيانًا حين يشعر أنه قد انخدع، كما قد يضحك من عقله حين تجوز عليه الخديعة البيِّنة،... فالضحك ينجم عن مفاجأةٍ تتحوَّل بالفكر والشعور عن مجراه"(١٨)؛ ومن ثَمَّ تتضمن القيمة التطهيرية للضحك نوعًا – كما ترى الباحثة – من النقد الذاتي القائم على التقويم النفسي والأخلاقي لعيوب النفس البشرية.

ويقترب رأي "العقاد" – كما ترى الباحثة – من "هنري برجسون" الذي يؤكد على أن لذَّة الضحك في الكوميديا ليست لذة خالصة، وإنما هي لذة مَشُوبَة بِنيَّة خفية، يحملها المجتمع نيابةً عنا، إن لم نحملها نحن أنفسنا هي نيَّة الإهانة من أجل الإصلاح "إذ ليس ما يُضحك في المرء إلا الجانب المُحتجب عن وعيه من شخصيته"(١٩)، وعلى الرغم من تأكيد برجسون على أن الضحك على عيب ما في الكوميديا، لا يتوقف على طبيعة العيب بقدر ما يتوقف على قدرة المؤلف وتمكُّنه من تصوير صراع الشخوص بوصفه صراعًا كاشفًا للمتلقي عن جوانب خفيَّة محتجبة في نفسه، فقد وجَّهت بعض الدراسات النقدية المعاصرة نقدًا إلى نظرة برجسون وتحليله لدور الضحك في الكوميديا، كما سيعرض البحث لاحقًا.

وجدير بالذكر أن أبحاث عالِم النَّفْس الشهير "فرويد" قد منحت مفهومًا أكثر عمقًا للدور التطهيري الذي يقوم به الضحك في النفس البشرية، باعتباره نشاطًا عاكسًا للجوانب النفسية المكبوتة في عالم اللاشعور، ويُعدُّ فرويد أول من استخدم مصطلح "الفكاهة" وأشار إليه "كنوع من الآليَّة الدفاعيَّة التي تسمح للمرء بأن يواجه موقفًا صعبًا من دون أن يقع فريسةً للانفعالات غير السارة المصاحبة للموقف"(٢٠)، حيث أوْلَى فرويد اهتمامًا خاصًّا بالدور الإيجابي الذي يحققه الضحك والفكاهة ليس فقط على مستوى تفريغ الطاقة المكبوتة، وإنما أيضًا على مستوى ما تحققه الفكاهة في النكتة، بما تتضمنه من تراكيب لفظية وتصويرية متناقضة، في إثارة القدرات العقلية المعرفية لاكتشاف مَوَاطِن التناقض، كما كان لدراسات فرويد حول الفكاهة أثرٌ كبيرٌ على معظم البحوث النفسية والأدبية، التي ركَّزت على التصوُّرات العقلية الإبداعية المرتبطة بإنتاج الفكاهة وتَلَقِّيها.

ولقد أثرت تلك الدراســـات على تخطِّي الدور التقويمي الاجتماعي للكوميديا ليمتد نحو أهداف أخلاقية تصـــالُحية تعمل على ضـــبط – كما ترى "جلين ولســـون"(٢١) – اندفاعاتنا التي قد تحتوي على إمكان مُهدِّد للمجتمع المُتحضِّر؛ فقد يصبح الهجاء الساخر وسيلةً مؤيدةً تعمل على ترسيخ عضوية الجماعة بكل أنظمتها المعرفية والأخلاقية والاجتماعية، كما إنه قد يؤدي إلى الرغبة في تغيير شـــيء ما في هذه الأنظمة؛ ومن ثَمَّ يصـبح الضـحك نوعًا من اللَّعِب العقلي الذي يطلق العنان لقدراتنا في النظر إلى الحياة نظرة جديدة طازَجة، مفعمة بالنشـــاط والحيوية خارج طغيان التفكير المُقَوْلَب في قوالب العادة؛ مما يطلق العنان لقدراتنا على الأصالة والإبداع.

فعلى الرغم من ارتباط الكوميديا، في بداية القرن العشرين بروح القلق الاجتماعي في الفترة ما بين الحربين العالميتين، فقد اعتمدت على روح المرح المقترنة بتفكير جدِّي يعمل على التندُّر من المجتمع الحديث، حيث تطوَّر الجانب الأخلاقي إلى المرح الراقي المهذب نحو شخصيات سليمة ولكنها معرضة للأخطاء الإنسانية؛ ذلك لتقديم الفضـيلة على نحوٍ إيجابي يعمل على تعاطف المُتلقِّي جزئيًّا معها، ويأخذ في الوقت نفسـه شـكلًا نقديًّا فلسفيًّا يحلق بين الكوميديا والسيكولوجية الجادة، التي تكشف عن مظهر أكثر غِنًى لروح كوميديا السلوك والأنماط (٢٢)، كما في مسرحيات "برنارد شـو" التي اختصَّـت بنقد التقاليد الاجتماعية الزائفة، وسـمات الطبقة الرأسمالية الخاوية؛ حيث تميزت كوميديا "برنارد شو" بعنصر المناقشة الذهنية الذي يعكس مواقف الشخوص وتضارب الأفكار والآراء حول القضية المطروحة.

ولقد أدى تطور الأعمال الدرامية الكوميدية التي تضـــمَّنت الجوانب النفســـية إلى تبنِّي الدراســـات النقدية والأدبية لدور الكوميديا الشـمولي، في الكشـف عن تناقضـات التجربة الإنسـانية وصـراعها الدائم نحو تحقيق الوجود.

شمولية الصراع الإنساني والنظرة النقدية المعاصرة لدور الكوميديا:

أضـافت الدراسـات السـيكولوجية التحليلية للكوميديا – كما سـبق التعرُّض – بُعدًا أخلاقيًّا أعمَق من الدور التطهيري الذي يعمل على الإصـــلاح الاجتماعي، وهو البُعد التطهيري الذي يعمل على التصـــالح والتوازن النفســي مع تناقضــات الوجود الإنســاني؛ مما أدى إلى تبنِّي العديد من الدراســات النقدية والأدبية المعاصــرة لهدف الكوميديا باعتباره ممثلًا لشــمولية التجربة الإنســانية بشــقَّيْها: الاجتماعي والميتافزيقي، ســواء جاءت الكوميديا "في خط مشترك مع التراجيديا وضمن نطاق حدودها، أو مستقلةً بنفسها عن التراجيديا"(٢٣) ولا يعني الدور التصــالحي للكوميديا، بصــفته الميتافزيقية، الخضــوع والاســتســلام وإنما هو يعني الإرادة المســتمرة في

المقاومة بشكلٍ أو بآخر؛ وهو ما يعبر عنه كريستفر فراي بأن "الكوميديا مهرَب، ليس من اليأس: إنها مهرب يأتي في آخر لحظة يؤدي إلى الإيمان"[٢٤] والاعتراف بحقيقة الوجود الإنساني وقيمته.

ولقد وجَّهت بعض الدراسات المعاصرة نقدًا لنظرية الضحك عند "برجسون"؛ نظرًا لارتباطها بالجانب الاجتماعي فقط، فعلى سبيل المثال يرى "نلسون" أن الكوميديا لها دور أكبر من الضحك الانتقامي الموجَّه من المجتمع إلى الحمقَى وغير الملتزمين والمشوَّهين وذوي المكانة الأدنى، فالضحك في الكوميديا له وظيفة أكثر كرامةً وأكثر جدية؛ وظيفة تدعو إلى التكامل الأخلاقي للفرد والمجتمع[٢٥] ومن ثَمَّ فهي تكشف عن طرائق وجودنا الأخلاقي في الكون والمجتمع.

وعلى الرغم من أن نقد "نلسون" جاء في ضوء تحليله لأعمال شكسبير، فقد أجمع النقَّاد على استمرار الجانب الأخلاقي في كوميديات جونسون وموليير، فهي وإن كانت تهتم بتصوير مواقف وسلوكيات لشخوص تحمل نقائص بشرية لأفراد (مثل المنافق والبخيل والمتعالي) أو بتصوير طبقات معينة من المجتمع، فإن ذلك لا يهدف إلى السخرية والتندُّر، وإنما يهدف إلى تحريك العقول وإثارتها، فقد لا تأتي السخرية من عيبٍ أخلاقي، وإنما قد تأتي من الإفراط في الطِّيبَة والبراءة التي قد تُوقِع الفرد في مشكلات عدة مثل مسرحية "عَدوُّ البشر" لموليير[٢٦]؛ ومن ثَمَّ فهي تهدف إلى تحقيق الدور التطهيري التكاملي الذي يجمع بين الإصلاح الاجتماعي والتصالح القائم على مقاومة عيوب الطبيعة البشرية.

ويرى "ألارديس نيكول" أنه بالرغم من الاختلاف النوعي لطبيعة القوالب الكوميدية، من الكوميديا الرومانسية، التي تعتمد على الخيال، إلى كوميديا الطباع، التي تنتقد أسلوب طبقة معينة من المجتمع، وكوميديا السلوك التي تختص بنقد سلوك متطرف لفرد ما قد يصل إلى حد التعصُّب والمرض الذي يؤذي صاحبه ومن حوله؛ بالرغم من هذا التنوع، فإن بقاء تلك الأعمال الكوميدية واستمرارها عبر الأزمنة والأمكنة، يرجع إلى قدرتها على تصوير شموليَّة التجربة الإنسانية؛ ذلك لأنها تعتمد على عنصرين مهمَّيْن: "أولهما أن الشخصيات ليست شخصياتٍ خاصة بجيلٍ واحد أو ببلدٍ واحد، والثاني أن الملهاة في جملتها ما هي إلا جزء من عالم أكبر لمجتمع أعلى منها، أو أنها رمز لهذا العالم"[٢٧]؛ ومن ثَمَّ يتحقق الروح العالمي الشامل للكوميديا، وجدير بالذكر أن "نيكول" اعتمد في هذه الدراسة على آراء برجسون في نظرية الضحك.

ويمكن القول أن معظم الدراسات المعاصرة قد أجمعت على أنه بالرغم من ارتباط النص الكوميدي بالواقع الاجتماعي الذي أُفرِز فيه، فقد أخذت الرؤية الأدبية والنقدية المعاصرة تنظر في دور الكوميديا بنظرة أبعد من الدور الاجتماعي التقويمي، الذي يقتصر على إثارة الاستنكار والسخرية لما يُرتكب من حماقات ومشكلات اجتماعية وسياسية، بل تخطته إلى دور الكوميديا ونظرتها الثاقبة في الكشف عن شمولية الصراع

الإنســـاني، بما تحمله من مضـــامين بعيدة تأخذ "صـــفة ميتافزيقية"[٢٨] تكشـــف عن الحقيقة الكلية للوجود الإنسـاني، والتي تظهر في كوميديات أرسـتوفانيس، وشـكسـبير، وموليير، وبرتولد بريخت، حيث تشـترك تلك الأعمال مع التراجيديا في عمق التصـوير للوجود الإنسـاني، وفي الهدف الشـمولي للكوميديا الذي يجمع بين النقد الاجتماعي والدور التصالُحي لتحقيق التوازن مع تناقضات الوجود الإنساني.

وفي السـياق نفسـه، يرى "محمد عناني" أنه على الرغم من تخوُّف بعض الآراء المعاصـرة وتأكيدها على ضـرورة ألَّا تمسَّ الكوميديا مناطق معينة من التجربة الإنسـانية تتسـم باسـتحالة التوافق وانعدام التصـالح (أي تدمير إمكانية الاســتمرار)، فإنه من الخطأ أن يظن النقاد أن الكوميديا تقتصـــر على الســـخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ إلى باطن الإنســـان، فالكوميديا في هجومها على الظاهر تعمل على تعرية الباطن وتكشـف عمَّا يكمن خلفه وما يؤدي إليه[٢٩]؛ ومن ثَمَّ كان للجانب النفسـي أهمية في طرحِ مفهومٍ أعمق لدور الكوميديا.

ولقد أدى الاهتمام بالبُعد الشـعوري، الذي يحقق إمكانية التعاطف بين الجمهور وبين الشـخصـيات، في الكوميديا الحديثة إلى تعريف جديد لمفهوم الكوميديا بحيث "تقوم الكوميديا – حســـب التعريف الجديد – لا على أساس أن أشخاصها أقل في المكانة، أو من حيث "الشَّحْنة" البشرية، من أشخاص التراجيديا، ولكن على أساس أن الصراع المتولِّد فيها مرتبط بأوضـاع معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهمُّ واستخدام العقل؛ ومن ثَمَّ يمكن حلُّه والتوصـــل إلى التآلف والتوافق"[٣٠] حيث تفترض الكوميديا وجود معايير ثابته لأفكار ومشـــاعر الإنسان ولأنماط سلوكه، في مجتمع له حدوده وقيَمُه ومبادئه الحسية المجسمة؛ ومن ثَمَّ لا يقوم الضـحك فيها على أساس صراع نابع من نزعة بشرية جامحة، ولكن على أساس صراع نابع من إساءة فهم الإنسان لنوازعه ورغباته وطبيعته البشرية.

ولما كانت الكوميديا الراقية لا تعتمد على النهايات السـعيدة بقدر ما تعتمد على كشـف التناقضـات، فإن "عنصر الاكتشاف والتعرُّف في الكوميديا يعمل – بخلاف التراجيديا – على جلب السعادة والاحتفال والنهاية السعيدة"[٣١] نظرًا لأنها تهدف إلى الإصلاح والمصالحة، وإلى اكتشاف مَوَاطِن التناقض على مستوى معتقدات الإنسـان ومواقفه تجاه تلك المتناقضـات، ويتم ذلك على المسـتوي الأخلاقي والاجتماعي والسـياسـي، "فالصـلة الجوهرية الوحيدة بين الضـحك والكوميديا هي شـعورُنا بالصـدمة الناتجة عن شـذوذ الأحداث والأشـخاص عمَّا أَلِفْناه في حياتنا العادية"[٣٢]، وهي صـدمة تدعو للضـحك الناتج عن اكتشـاف تناقضـات الطبيعة البشـرية، وتعمل في الوقت نفسه على الإصلاح الاجتماعي والتصالح الوجودي مع تلك المتناقضات.

ولأن الكوميديا تعتمد على النشـاط الذهني أكثر مما تعتمد على المشـاعر، فقد اتجهت النظرة النقدية إلى ضـــرورة تقييم توظيف آليَّات الضـــحك، مثل التلاعب بالألفاظ والأقوال وعمليات التنكُّر والمفارقات الحركية والجسدية، بوصفها تعمل على تقديم فكرة أو احتجاجٍ أو هدفٍ، يثير التفكير ويستدعي المناقشة داخل العقل البشري الذكي، فالنصُّ الكوميدي يجب أن يُقَيَّم "على أساس الهدف الذي يقصد إليه الكاتب من وراء استخدام كل هذه الوسـائل"(٣٣) وتوظيفها بفنيَّة دراميَّة وجماليَّة، تعمل على إثارة عقل المُتلقِّي لاكتشـاف المعنى الكامن خلف المواقف والأحداث المضحكة، وخلف النهايات السعيدة في إطار الفكرة المستهدفة من النص.

ولقد تبنَّت النظرة النقدية والأدبية المعاصـرة، الأسـاليبَ الهزليَّة السـاخرة في الكوميديا بوصـفها اسـتراتيجية دينامية عاكسة لأزمة الإنسان المعاصر، حيث اتفق النقاد المعاصرون على عدم الفصل الخارجي التعسُّفي بين الكوميديا وبين الهزلية، باعتبارها اسـتراتيجية فعَّالة تعكس الصـراع الإنسـاني على المسـتوى النفسـي والاجتماعي معًا، حيث أنها تعكس المسـتوى النفسـي الداخلي بصـورة حركية خارجية تعمل على تفجير الضـحك، وإثارة عقل المُتلقِّي وذهنه في الوقت نفسـه، ويتم ذلك – كما يرى محمد عناني (٣٤) – عن طريق ثلاث طرائق؛ الطريقة الأولي: ترى أنه يمكن للحركة الجسدية أن تتمشَّى مع الحركة النفسية، بأن تترجمها أو تؤكدها أو تفسـرها أو تعلق عليها. أما الطريقة الثانية، فترى: أنه يمكن للحركة الجسـدية أن تتناقض مع الحركة النفسـية، فيتولَّد إحسـاس بأن ما يراه المُتلقِّي يدل على خطأ ما في "التركيب النفسـي – السـلوكي" للشـخصـيات وهو خطأ يُباعد بينها وبين الواقع، كما يباعد بين المُتلقِّي وبينها. بينما ترى الطريقة الثالثة: أنه يمكن تصوير العلاقات البشرية في إطار اللامعقول، بحيث يكشف اختلالها عن نسيجٍ متباينٍ غريبِ الوشائج من المعقول واللامعقول، غير أنه ينحو في النهاية إلى انتصار المعقول وعودة الصورة الطبيعية إلى العالم.

مما سبق يمكن القول:

– أضـافت الدراسـات السـيكولوجية التحليلية للكوميديا بُعدًا أخلاقيًّا أعمَق من الدور التطهيري الذي يعمل على الإصـلاح الاجتماعي، وهو البُعد التطهيري الذي يعمل على التصـالح والتوازن النفسـي مع تناقضـات الوجود الإنساني.

– أدى تطوُّر تضمين الجوانب النفسية في الأعمال الدرامية الكوميدية الحديثة، إلى تبنِّي الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة للدور الشمولي الذي تحققه الكوميديا في الكشف عن تناقضات التجربة الإنسانية وصراعها الدائم نحو تحقيق الوجود.

– أكَّدت الرؤية النقدية والأدبية المعاصـرة على الدور التكاملي للكوميديا باعتباره ممثلًا لشـمولية التجربة الإنسانية بشقَّيْها: الاجتماعي والميتافزيقي؛ نظرًا لما تحمله الكوميديا من مضامين بعيدة تأخذ صفة ميتافزيقية تكشـف عن الحقيقة الكلية للوجود الإنسـاني؛ ومن ثَمَّ فقد أكَّدت تلك الدراسـات على أهمية توظيف آليَّات الضحك الهزلية، بوصفها استراتيجية فعالة في انعكاس الصراع الإنساني على المستوى النفسي والاجتماعي معًا، فيمكن لها التعبير عن المستوى النفسي الداخلي ولكن، بصورة حَرَكيَّة خارجيَّة مما يَحُول دون التعاطف مع الشخوص ويعمل على تفجير الضحك من جانب، وعلى إثارة عقل المُتلقِّي وذهنه لاكتشاف المعنى من جانبٍ آخر.

وترى الباحثة أنه على الرغم من تبنِّي الدراسات النقدية المعاصرة للأساليب الهزلية الساخرة بوصفها استراتيجية دينامية عاكسة لشمولية الصراع الإنساني، فإن توظيف آليَّات الضحك، قد تَوافَق مع مزاج الأعمال الدرامية ما بعد الحداثية؛ مما يعطي الكوميديا مَنْحًى سوداويًّا عاكسًا للصراع الإنساني المأسوي في ظل تناقضات الواقع المعاصر، في حين يتجه البحث إلى دور المؤلف في توليد فاعلية دينامية في بنية النص وعناصره الدرامية المختلفة، من شخوص وأحداث ولغة وحوار، وبين عقل المُتلقِّي وذهنه؛ لاكتشاف المعنى، مما يستوجب التعرُّض لنظرية الضحك عند هنري برجسون؛ لمحاولة استنباط آرائه حول فنيَّة تصوير الصراع في بنية النص الكوميدي بوصفه عاكسًا لشمولية الصراع الإنساني.

نظرية الضحك وانعكاس الصراع الإنساني في بِنْيَة النَّصّ الكوميدي:

يحدد هنري برجسون، في نظريته حول الضحك، أساليب فنية تعمل على انعكاس الصراع في المسرحية الكوميدية، بوصفه صراعًا شموليًّا يعكس بشكلٍ أو بآخر جانبًا من جوانب صراع المُتلقِّي بصفة عامة؛ ونظرًا لأن قالب الكوميديا له طبيعة تتنافى مع التعمُّق في تصوير الصراع، حيث أنه يعتمد على التباعد الانفعالي مع مشاعر المُتلقِّي، كما إنه يهدف بطبيعته إلى تقديم الشخصية النموذج، فإن برجسون يركَن إلى أساليب فنية تعمل على انعكاس تردُّدات أو تكرارات متنوعة لصراع الشخوص في بنية النص الدرامي، متنوعة ومتماثلة في الوقت نفسه، والتكرار هنا لا يعني تكرار كلمة أو جملة يرددها شخص وإنما هو – كما حدده برجسون – "تكرار مجموعة من الظروف، تعود كما هي، مراتٍ عديدة، فتطفو بذلك على مجرى الحياة"(٣٥)، كما إنه ليس تكرارًا حرفيًّا وإنما يتم "التكرار" مع بعضٍ من الانحرافات؛ نظرًا لكونه مقترنًا بتقنيَّات فنية أخرى مثل تقنية "التداخل" وتقنية "القلب"، تكشف عن فروقٍ نوعيَّة متنوِّعة تمثل مجتمعةً الواقع الإنساني العام.

وسواء جاءت تلك الترددات أو التكرارات على مستوى مواقف وأقوال الشخصية الواحدة، أم على مستويات متباينة بين الشخوص، فإنها تكشف عن سلسلة متنوعة من الأحداث والورطات تتقابل فيما بينها تقابلًا تناظريًّا؛ ومن ثَمَّ فهي تعكس مظهرًا لتناقض الصراع الإنساني بصفة عامة.

ويعتمد جهد المؤلف الكوميدي وصدقه الفني، على إقامة مقارنات بين الحالات المتماثلة، والمتناقضة في الوقت نفسه؛ بتوظيف أساليب التكرار والتداخل والقلب، وعلى تقريب المعطيات المتفرقة لعقل المُتلقِّي وإثارة ذهنه لاكتشاف تناقضات الصراع الإنساني، ويتم ذلك على مستوي عناصر النص الدرامي: مستوي الشخوص الدرامية، ومستوى الأحداث، ومستوى بنية اللغة والحوار.

انعكاس الصراع الإنساني على مستوى الشخوص والأحداث:

يفرِّق "برجسون" بين التراجيديا والكوميديا من حيث طبيعة تصوير صراع الشخوص الدرامية، حيث تعتمد التراجيديا على تصوير حالات نفسية فردية غير متكررة، خاصة بالبطل وحده؛ ومن ثَمَّ يعتمد صدق التصوير في التراجيديا على جهد المؤلف في التعبير عن الحالات النفسية والمشاعر الداخلية العميقة، التي تُبرز أنواع الصراع الداخلي للنفس البشرية بصفةٍ عامة.

ولما كانت الكوميديا تتجه نحو ما هو عام؛ لأنها تعمل على تصوير نماذج عامَّة من شخوص موجودة في الواقع، فإن صدق التصوير يعتمد فيها على قدرة المؤلف في الكشف عن صراع الشخصية، بوصفها لا تمثل نماذج لطبائع عامة، وإنما لطبائع فردية يمكن أن تتكرر، بل ويمكن أن تكشف للمُتلقِّي في الوقت نفسه، عن الجانب المحتجب عن وعيه من تصرفاته وأفكاره[٣٦]، ويتم ذلك عن طريق تصوير تردُّدات أو تكرارات متنوعة لصراع الشخوص في المسرحية، فإذا كان مناط العيب يكمن في سلوك وطباع شخصية البطل، فعلى المؤلف أن يعمل على تصوير شخوص أخرى تحوم حول شخصية البطل، وتتصف بنفس ملامحها العامة؛ ونظرًا لأن كل شخصية تحمل سماتٍ وخصوصياتٍ خاصة بها، فعلى المؤلف أن يختار من الخصوصيات ما يمكن أن يُكرر بحيث تظهر وكأنها خصوصيات عامة.

وعلى المؤلف – كما يرى برجسون – أن يراعي في تكرار النماذج الشبيهة بالبطل بعض الانحرافات التي تعمل على تنوُّع صراع الشخوص، فبالرغم من كونها نُسخًا شبيهة بالبطل، فإن هذا الشبه يجب أن يختلف اختلافًا نوعيًّا في بعض السمات، بحيث تكشف تلك الاختلافات عن نماذج متنوعة لطباع وسلوكيات مشتركة؛ ونظرًا لأن الكوميديا تهدف إلى التعليم والتصحيح فمن المفيد "أن ينال هذا التصحيح دفعةً واحدةً أكبر عدد من الشخصيات"[٣٧]، فيكتشف المُتلقِّي من خلال النهاية السعيدة أسباب صراع الشخوص ونتائجه.

ولأن صراع الشخوص في المسرحية يأتي نتيجة لتصادم أفكار لمجموعات متناظرة حول موضوع واحد، فإنه من الطبيعي أن تنقسم شخوص المسرحية إلى فئتين متصارعتين، تمثل كل فئة منهما إحدى قوَّتَي الصراع، طبقًا لفكرة المسرحية، ومن الطبيعي حتمًا أن ترتبط شخوص كل فئة بسلسلة من الأحداث تبدو مستقلة، وغير مستقلة في الوقت ذاته عن أحداث شخوص الفئة المناظرة لها، فعلى المؤلف أن يكشف عن تداخل جزئي بين سلاسل الأحداث الخاصة بكل فئة رغم استقلالها؛ ومن ثَمَّ يكشف هذا التداخل عن صور متنوعة للصراع الإنساني الذي تخلقه متناقضات الحياة، وقد يَعمدِ المؤلف إلى تداخل سلسلة من الأحداث الخيالية مع سلسة أخرى واقعية(٣٨)، كما فعل شكسبير في مسرحية "حُلْم ليلة صيف"؛ ليكشف عن صراع الإنسان تحت وطأة قُوَى خارجة عن إرادته تتلاعب به وتتحكم في مصيره.

ويؤكد "ألارديس نيكول" في ضوء نظرية برجسون، أن تداخل عقدة المسرحية الثانوية المستقلة – جزئيًّا – بشخوصها وبأحداثها وبرمزية الأماكن التي تدور فيها تلك الأحداث، يؤكد أن تداخل العقدة الثانوية مع العقدة الرئيسة، تُعدُّ من أهم الفنِّيَّات التي تحقِّق الروح العالمي الشامل للنص الكوميدي، ذلك الروح الذي يعكس شمولية الصراع الإنساني عبر الزمان والمكان(٣٩)، وقد يظهر هذا بوضوح في الكوميديا ذات الطابع الرومانسي والتي تعمِد إلى كشف العالم الواقعي عبر عوالم الخيال المتعددة.

ويكشف "برجسون" عن الطرائق الفنية التي يمكن توظيفها في على مستوى الأحداث؛ بُغيةَ انعكاس تردُّدات متنوعة وكاشفة عن شمولية الصراع الإنساني، وذلك عن طريق توظيف أساليب ثلاثة؛ هي: التكرار والقلب والتداخل، فهو يرشد مؤلف الكوميديا بكيفية توظيف الأساليب الثلاثة على مستوى الأحداث، فيقول:

"فإن تعمد إلى "سلاسل الحوادث" فتكررها في لهجة جديدة، أو في وسط جديد، أو تقلبها مع احتفاظك لها بمعنًى ما، أو تخلطها بحيث تتداخل دلالاتها الخاصة فيما بينهما، فهذا... يضحك لأنه يُظهر الحياة كلها آلة"(٤٠)، ويُظهر في الوقت نفسه انعكاساتٍ متنوعةً لصراع الشخوص بوصفه صراعًا إنسانيًّا عامًّا.

وتمثل الأساليب الثلاثة – كما ترى الباحثة – استراتيجيَّة فنيَّة متشابكة، تعمل على خلق تراكيب دينامية تكشف عن تناقض الصراع الإنساني، وتعمل في الوقت نفسه على تفجير الضحك الناتج عن دهشة اكتشاف ذلك التناقض، فمن خلال تلك الاستراتيجية يمكن عكس الأدوار، أو تبادلها في بعض المواقف، أو تصويرُ موقفٍ ينقلب على مَنْ أوجده في أحيانٍ أخرى، وغالبًا ما تزخر الكوميديا بهذه المواقف بين طبقتين متفاوتتين اجتماعيًّا واقتصاديًّا، فتُكرِّر إحداهما الأفعال والأقوال والمواقف الخاصة بالفئة الأخرى، أو قد يجمع المؤلف بين تصرفاتِ كُلٍّ من الفئتين حول "تِيمَة" واحدة، كتيمة الحب مثلًا، فيكشف المؤلف من خلالها عن علاقات التوافق والتعارض بين مواقف كُلٍّ من الفئتين تجاه تلك التيمة؛ ومن ثَمَّ تصبح تلك المواقف كاشفة لمرجعية

الشـــخصـــيات، اجتماعيًّا وثقافيًّا واقتصـــاديًّا، وممثلة في الوقت نفســـه للصـــراع الناتج عن تصـــادُم الأفكار والتصرفات والمواقف التي تكشف عنها الشخوص في كل من المجموعتين.

مما سبق يخلص البحث إلى:

نظرًا لأن الكوميديا تعمل – بعكس التراجيديا – على تصوير نماذج عامَّة من شخوص موجودة في الواقع، فإن برجسون يرى أن صدق تصوير المؤلف لشمولية الصراع الإنساني وتنوُّعه، يعتمد على خلق تردُّدات أو تكرارات متنوِّعة لصراع الشخوص الدرامية، ويتم ذلك بالطرائق الآتية:

– على المؤلف أن يكشف عن صراع الشخوص بوصفها لا تمثل نماذج لطبائع عامَّة، وإنما تمثل طبائع فردية يمكن أن تتكرَّر بحيث تثير عقل المُتلقِّي وذهنه لاكتشاف معنى يختص بوجوده وبواقعه.

– يعتمد تكرار نماذج الشخوص وتنوُّعه، على تصوير نماذج شبيهة بالبطل تحوم حوله وتمثل معه طرفًا من طرفَي الصـــراع في المســـرحية، أو على تقســـيم الشـــخوص إلى فئتين متقابلتين تمثل كُلٌّ منهما طرفًا من طرفَي الصراع، وتتشابه شخوص كل فئة منهما في الأفكار والظروف.

– يتم تنوُّع تردُّدات أو تكرارات الصراع عن طريق تشابُه صراع شخوص الفئة الواحدة مع بعض الانحرافات التي تكشف عن اختلافات نوعية لأسباب الصراع ونتائجه.

– يتم انعكاس ترددات متنوعة لصراع الشخوص عن طريق تداخل جزئي بين مستويات الأحداث الخاصة بكل بفئة، مثل تداخل أحداث العقدة الثانوية مع العقدة الرئيســة، أو تداخل ســلســلة من الأحداث الخيالية مع سلسلة أخرى واقعية.

– على المؤلف توظيف أســـاليب التداخل والقلب والتكرار، عبر التداخل الجزئي بين مســـتويات الأحداث المستقلة، وذلك عن طريق قلب المواقف، وتبادل الأدوار، أو عكسها بين الفئتين الممثلتين لقطبَي الصراع في المسرحية؛ مما يكشف عن تباين الصراع الناتج عن اختلاف المرجعية الثقافية والاجتماعية والأخلاقية.

توظيف منهج التنكيت في بنية اللغة والحوار وانعكاس التناقض الإنساني:

ترتبط اللغة في الكوميديا بمُواضَعات المجتمع وأخلاقيَّاته وعاداته، بما تشمله تلك اللغة من رموز وإشارات إيمائية وحركية، بل وحتى اختلاف طريقة نطق الكلمة الواحدة عبر المواقف المختلفة؛ كل هذا يكشـــف عن

معانٍ خاصــة بالمجتمع المحلي الذي أُفرز فيه النص الكوميدي، ويعمل في الوقت نفســه على اســتفزاز عقل المُتلقِّي وإثارته للكشف عن المعاني التي تكمن وراء الكلمات.

ولقد أثبتت دارسات عدة[٤١] أن ما يُضحك في مجتمعٍ ما، قد لا يُضحك في مجتمعٍ آخر، ويرجع هذا فقط إلى أن قدرة العقل البشــري في ترجمة اللغة والإيماءات لا يمكن أن تتم إلا في ظل وســط اجتماعي متجانس، فقدرة المجتمعات على اكتشـــاف الدهشـــة الناتجة عن المفارقات اللغوية، ترجع لخلفيتها الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، طبقًا للتوظيف اللغوي في المجتمع.

ويفرّق "هنري برجسون" في نظريته حول الضـحك بين "الكلمة المضـحكة.. والكلمة النكتة"، فهو يرى ضرورة التمييز بين الشيء المضحك الذي تخلقه المفارقات اللغوية، والذي يمتنع عن الترجمة والنقل لبيئة مغايرة، وبين الشــيء المضــحك الذي تعبّر عنه اللغة، والذي يمكن ترجمته ونقله من مجتمع لآخر لكونه يُبرز الدهشة في تصرفات البشر وفى الحوادث.

فالتنكيت يأخذ "نوعًا من الأسلوب المسرحي" حيث يحوّل المُنكِّت الأفكار إلى صورة تعبيرية وشخوص تتحاور ثم يُدخلها في مشـــهد، وهو يفعل ذلك من أجل لذَّة اســـتخلاص الحكمة من ورائها؛ ومن ثَمَّ فهو ينفصل عن الواقع عاطفيًّا، ويجعل أفكاره تتحدث مع بعضها البعض في اتصال دائم مع الحياة ليستشفَّ مَوَاطن الدهشة الهزلية فيها، وهذا هو ما يفعله المؤلف الكوميدي حيث "يصور مشاهد هزليَّة عابرة، على أن يكون هذا التصـوير من الخفاء والخفَّة والسـرعة بحيث يكون كل شــيء قد انتهى متى بدأنا بأن نلمح هذه المشاهد"[٤٢].

وتعتمد بنية النكتة كخطاب سـردي – كما أشـار الباحثون[٤٣] – على مُكوّنين أسـاسـيين؛ الأول: هو البدء بتكوينِ توقُّعٍ ما يعتمد على معرفة المُتلقِّي وخبراته، أما الثاني: فهو حد الضـــحك، أو الحد المثير للضــحك، ويعتمد على الدهشــة لوجودِ أمرٍ ما انتهك حالة التوقُّع أو غيَّر مســارها بطريقةٍ غير متوقعة، وهنا لا بد أن يقوم المُتلقِّي بإعادة تأويل أو تفسير لما حدث عند حد الضـحك، ومحاولة التصـور السـريع لما يربطه بالبداية الخاصة للنكتة.

ولأن توظيف اللغة بمنهج التنكيت هو ما يجعل منها لغة معبرة عن تناقضـــات الواقع الإنســـاني، في دهشـــة تدعو إلى التحليل المنطقي الذي يســـتخلص منه الحكمة بعيدًا عن التعاطف الانفعالي، فإن "برجســون" يكشــف للمؤلف الكوميدي كيفية توظيف اللغة في المســرحية بمنهج التنكيت، فيقول مخاطبًا المؤلف الكوميدي: "خُذِ الكلمة فضــخِّمها أولًا حتى تغدو مشــهدًا ممثلًا، ثم ابحث عن الزمرة الهزلية التي

ينتمي إليها المشهد"[٤٤]، وكما أن "سلاسل الحوادث" يمكن أن يتردد فيها أصداء الصراع الإنساني عن طريق أساليب التكرار والتداخل والقلب – كما سبق التعرض – فأنه يمكن خلال تلك الأساليب – كما يرى برجسون – أن تتحقق أيضًا ما يسميها "الإحالة المضحكة للجمل"[٤٥] والتي يتردد أو يتكرر من خلالها معنى التناقض الذي يحياه الإنسان بوجه عام؛ ومن ثَمَّ تأخذ الجملة معنًى دلاليًّا يختلف عن المعني الحرفي لها، فإذا قُلبت الجملة أخذت تؤدي معنًى ما مرتبطًا بفكرة المسرحية، وإذا تداخلت مع جملة أخرى عبَّرت عن تصارع مجموعتين من الأفكار مستقلتين كل الاستقلال ومتشابكتين في واقعٍ حياتيٍّ واحد، وإذا انتقلت من وسط اجتماعي خاص بها، وتكرر نطقها على ألسنة شخوص في بيئة مختلفة وبلهجة مغايرة؛ كشفت عن معنى آخر وراء هذا التكرار، معنى يحمل أبعادًا اجتماعية واقتصادية وثقافية، وعلى هذا فإن أساليب التكرار والتداخل والقلب يمكن أن تُنتج صورًا لغوية تعبيرية دلالية، يوظِّفها المؤلف بصور فنية عدة للكشف عن تناقضات الصراع الإنساني طبقًا لفكرة النص.

وإذا كانت النظرة النقدية المعاصرة قد تبنَّت آليَّات الضحك الهزلية بوصفها استراتيجية – كما سبق التعرض – دينامية عاكسة لشمولية الصراع الإنساني بشقَّيْه: الاجتماعي والميتافزيقي، فإن الباحثة ترى أنه يمكن توظيف أساليب التكرار والتداخل والقلب للكشف عن الصراع النفسي الداخلي للشخوص؛ نظرًا لأن لغة الحركة الجسدية والإيمائية من اللغات التعبيرية المؤثرة في تصوير الصراع الداخلي للشخوص، كما يمكن توظيفها للجمع بين لغة الحوار وبين لغة الجسد والإيماءة في تراكيب لغوية متناقضة؛ للكشف عن صورة تعبيرية دالَّة على شمولية الصراع الإنساني.

مما سبق يخلص البحث إلى:

- نادَى برجسون بتوظيف منهج التنكيت في بنية لغة المسرحية وحوارها؛ لتقديم صورة لغوية تعبيرية دالَّة على تناقضات الصراع الإنساني، بحيث تقوم تلك الصورة على المفارقات التعبيرية بدلًا من المفارقات اللفظية.
- يعتمد منهج التنكيت في بنية اللغة والحوار على توظيف أساليب "التكرار" و"القلب" و"التداخل"؛ لإنشاء تراكيب لغوية تعبيرية عاكسة لتناقض الصراع الإنساني في إطار الفكرة المُستهدفَة من النص.
- يمكن توظيف أساليب منهج التنكيت لتقديم صورة لغوية تعبيرية دالَّة على الصراع النفسي الداخلي للشخوص؛ ومن ثَمَّ تفعيل الدور المتكامل – وفقًا للنظرة النقدية المعاصرة – للكوميديا بوصفه عاكسًا لشمولية الصراع الإنساني بشقَّيْه: الإصلاحي الاجتماعي والتصالحي الميتافزيقي.

ثانيًا: إجراءات الدراسة التحليليَّة:

التصوير الدرامي للصراع الإنساني الوجودي في مسرحية أُمّ رتيبة

أُمُّ رتيبة بين الهزليَّة والفلسفيَّة – رُؤًى سابقة:

وقع اختيار الباحثة على مسرحية "أُمّ رتيبة" للكاتب والأديب الكبير يوسف السباعي، والتي نشرها عام ١٩٥١، وقد أثار انتباه الباحثة ما قد سطَّره مؤلف بحجم يوسف السباعي، في مقدمة مسرحية "جمعية قتل الزوجات" التي كتبها بعد مسرحية "أم رتيبة"، حيث كتب: "إلى النقاد الذين أثارتهم "أم رتيبة" واتهموني بالإسفاف والتهريج.. أُهدي مزيدًا من الإسفاف والتهريج"(٤٦).

فعلى الرغم من نجاح المسرحية جماهيريًّا على مستوى العرض المسرحي، إلى حد إعادة تناولها في السينما بنفس الاسم، فقد لاقت "أم رتيبة" هجومًا نقديًا حادًّا يحمل في طيَّاته نوعًا – كما لاحظَتِ الباحثة – من التناقض، فقد انصبَّ هذا الهجوم على اعتماد المؤلف على القالب الكوميدي الذي يثير الضحك من أجل الضحك دون التعرض لقضية جادة، كما أشار هذا الرأي في الوقت ذاته إلى تضمين المسرحية لمناقشات فلسفية جدلية حول "نظام الطبقات... والموت.. وما بعد الموت"؛ مما يُحَمل المسرحية الكوميدية أكثر مما تحتمل(٤٧).

غير أن هناك من الآراء، التي ظهرت لاحقًا تنتقد الهجوم الذي تعرضت له المسرحية، ويُرجع هذا الرأي نجاح مسرحية "أم رتيبة" جماهيريًّا، إلى فلسفة المؤلف التي تكشف عن روح شمولية للصراع الدرامي بين الأضداد، تلك الروح التي يعبِّر عنها قناع الوجه الضاحك الباكي الذي يعكس دلالة الصراع الإنساني في المسرح، والذي كشفت عنه أعمال السباعي الروائية والمسرحية(٤٨)، فمسرحية "أم رتيبة" – طبقًا لهذا الرأي – تدخل في منظومة، مع غيرها من المسرحيات التي كتبها السباعي؛ مثل "جمعية قتل الزوجات" (١٩٥٣) و"مسرحية أقوى من الزمن" (١٩٦٦)، منظومة تعكس رؤية شمولية مُكثَّفة للصراع الإنساني بين "الحياة والموت، الليل والنهار، العمار والفَنَاء، البناء والهدم، الرغبة في القتل والرغبة في التوالُد والتزاوج"، وتعكس في الوقت نفسه مفهومًا فكريًّا للمؤلف ينتصر فيه الحب، والرغبة في الحياة؛ مما يكشف عن رؤية شمولية لفيلسوف اجتماعي يهدف إلى الإصلاح والتحرُّر والنهضة(٤٩). لتناقض الوجود الإنساني، في إطار كوميدي ساخر، ينطلق من واقع وبيئة مجتمع المؤلف المحلي، ويعكس في الوقت نفسه رؤية إصلاحية تصالحية مع ذلك التناقض المأسوي بصفة عامة.

وعلى الرغم من تبنِّي البحث لهذا الرأي، إلا أنه جاء بصورة إجمالية تتحدث عن فلسفة المؤلف بصفة عامة، بينما يحاول البحث الكشف عن فنية تصوير المؤلف لتناقض الوجود الإنساني، في إطار كوميدي ساخر، ينطلق من ثقافة المؤلف ووعيه الفلسفي المحلي، ويعكس في الوقت نفسه رؤية إصلاحية تصالحية مع ذلك التناقض المأسوي بصفة عامة.

قصَّةُ المسرحيَّة:

تقع أحداث المسرحية في أجواء اجتماعية واقعية، وفي الزمن الفعلي لكتابة المسرحية، حيث تبدأ المسرحية في حارة من حواري الشوارع المصرية، في منزل "عبد الصبور" بطل المسرحية، ومُدرِّس الخط، الذي تجاوز سن الستين ولم يتزوج؛ فقد كان يعدُّ الزواج أمرًا من أمور الحياة الزائلة، وأن لديه رسالةً أكبر وأسمَى من أن ينشغل بالزواج؛ وهي البحث فيما يحدث بعد الموت وفي كيفيةِ سُموِّ الروح وارتقائها إلى السماء؛ ولهذا فهو منشغل بعلم تحضير الأرواح حتى يستطيع أن يستدعيها إلى الأرض ليسألها عن أسرار الحياة بعد الموت، بينما تعاني أخته "أم رتيبة" تعسُّفَ أخيها ورفضه تزويجها رغم أنها تجاوزت الأربعين عامًا.

ومع بداية الفصل الأول يحيط المؤلفُ المُتلقِّي بأجواء الحارة الشعبية المصرية بكل تلقائيتها وعفويتها، حيث تنشغل "سَنيَّة" الشغَّالة في "خَرْط الملوخية" وهي تغني، بينما "أم رتيبة" تقف في الشباك، وتمسك بيدها حبلًا يتدلى منه سَبَت وهي تشتري الخضار من بائع متجوِّل وتناقشه بروح الفكاهة المعهودة في معظم نساء المناطق الشعبية حيث تتهمه بالسرقة في السعر والوزن، وينتقل حوار "أم رتيبة "من الحديث مع البائع إلى الحديث مع إحدى الجارات في الشرفة المقابلة لها، وهي "أُمّ سيِّد" التي تطلب منها الزيارة للحديث معها في أمر مهم فتطلب منها "أم رتيبة" الحضور في الحال، وقبل حضور الجارة تصرِّح "أم رتيبة" لسَنِيَّة الشغالة بشعورها الخَفيّ بأن "أُمّ سيد" قد تطلبها للزواج من ابنها "سيد"، وبتخوُّفها من رفض أخيها "عبد الصبور" كالعادة، وبالفعل تحضر "أم سيد" وتصارحها برغبة ابنها "سيد" في الزواج منها، وفي حين تصرِّح "أم رتيبة" بتخوُّفها من رفض أخيها "عبد الصبور"، فإن" أم سيد" تُطمئنها بتمسك ابنها بالزواج منها، فهو على استعداد لتلبية كل طلبات أخيها.

ويلعب المؤلف على نفس "التِّيمَة" في الفصل الثاني، حيث يكشف عن رغبة "زينهم" الشغَّال في الزواج من الخادمة "سنية" وعن خوف "سنية" من تعسُّف سيدها "عبد الصبور" وعدم موافقته، غير أن "أم رتيبة" تشجعها على الموافقة، وعدم الالتفات لرأيه؛ فموقف "سنية" أفضل من موقف أُمّ رتيبة لأنها أخته ولا تستطيع مخالفته.

وتمرُّ الأحداث ويحضر "سيد بَنْجَر" العريس لمقابلة عبد الصبور، ويحاول "زينهم" الشغال توعية "سيد" والتأكيد عليه بعدم ذكر الأشياء التي يكرهها عبد الصبور، وبما يجب أن يُقال وما لا يجب أن يذكر؛ ذلك لأنه يمتلك شخصية حادة الطباع، ورغم حرص "سيد" العريس على إرضاء "عبد الصبور" فإن الأخير يتعسَّف معه ويرفض تزويجه من أخته، وينتهي المشهد بمُشادَّة كوميدية بينهما؛ حيث يتعمَّد "سيد بنجر" ذِكْر كل الأشياء التي يكرهها عبد الصبور؛ فينهار "عبد الصبور" ويطرد "سيد بنجر" الذي ينصرف غاضبًا.

وعلى الرغم من حزن أم رتيبة على فقدان العريس، فإن عبد الصبور يستدعيها، ويطلب منها أن تشاركه في هدف أسمَى – من وجه نظره – وأعلى من الزواج؛ وهو أن تشاركه في اكتشاف عالم الأرواح، وما يحدث بعد الموت، ويخبرها بأنه يشعر بقرب موته، وبأنه يحتاج أن يجعلها وسيطًا يعود من خلاله إلى الدنيا مرةً أخرى؛ ليخبرها بأسرار الحياة بعد الموت، ويطلب منها أن تنتظر عودته في منتصف ليلة ذكرى الأربعين الخاصة بموته، على أن تقوم بارتداء ملابسه، وانتظاره وحدها في غرفته، حتى تنزل روحه من السماء؛ ليخبرها بالأسرار التي حيرته، وحيرت غيره من الفلاسفة والعلماء، ويؤكد عبد الصبور على ضرورة حضور رفقاء جلسات تحضير الأرواح: "**أنا عاوز التلامذة بتوعي زي الشيخ جاد والأستاذ زكي والأستاذ محجوب، يكونوا موجودين عشان يشوفوا التجربة وينشروها على العالم**"(٥٠).

وعلى الرغم من عدم تصديق "أم الرتيبة " لكلام عبد الصبور؛ لأنه كما تقول "**بقالُه أربعتاشر سنة.. ناوي يموت.. مابيموتش**"(٥١)، فإن "عبد الصبور" يموت بالفعل، حيث يبدأ الفصل الثالث في ذكرى الأربعين الخاصة بعبد الصبور، وقد اجتمع "زينهم "و"سنية" و"سيد بنجر" وأصدقاء عبد الصبور – رفقاء جلسات تحضير الأرواح – بعد واجب العزاء في انتظار الساعة الثانية عشرة، وهم في حالة من الرعب والتوجُّس، بينما تدخل أم رتيبة – طبقًا للوصية – غرفة عبد الصبور، وبينما الكل منتظر في حذر وترقُّب، تخرج "أم رتيبة" وهي مُتقمِّصة روح "عبد الصبور" وتتحدث بلهجته، فتهين وتطرد "سيد بنجر" الذي يخرج غاضبًا لفقدانه أمل الزواج منها مرةً أخرى خاصة بعد زوال عقبة عبد الصبور، وظن الجميع أنها فقدت عقلها، وإذ "بالشيخ جاد" أحد رفقاء عبد الصبور ومأذون الحارة يتدخل ليُنهي الموقف: "**إيه أصله ده... مالكم ومال الأرواح والأسرار... يعني لو كان كل واحد يمشي على قدُّه ويعرف اللي على قده مش يبقى أحسن... لازم يكون فيه فرق بين اللي يعرفه ربنا.. واللي يعرفه العبد... خلِّي اللي للَّه.. للَّه، واتقِّ اللَّه.. واخشَ اللَّه**"(٥٢)، وبدأ في قراءة القرآن فتعود "أم رتيبة" إلى طبيعتها ويسعد الجميع بانتهاء الغُمَّة، ويقرر الشيخ جاد بصفته مأذونًا، عقد قِرَان زينهم وسنية، وسيِّد وأم رتيبة.

فكرة المسرحية وصراع البحث عن الحقيقة المطلقة

تناقش فكرة المسرحية صراع الإنسان ورغبته الدائمة في امتلاك الحقيقة ومعرفة أسرار الوجود الإنساني، ويبلور المؤلف تلك الفكرة العميقة التي تناولها مؤلفون مسرحيون عديون على مَرِّ العصور، يبلورها "يوسف السباعي" ويناقشها في إطار كوميدي ساخر، وفي إطار موضوع من الموضوعات الشهيرة في الكوميديا، وهو موضوع الرغبة في الزواج.

وغالبًا ما يأتي موضوع الزواج في المسرحية الكوميدية في مقابل عقول متحجرة، أو أفكار بالية تَحُول دون ذلك؛ بُغيةَ نقد عادات وأفكار اجتماعية بالية، أو فروق طبقية ظالمة، غير أن "السباعي" يطرح موضوع الرغبة في الزواج والتي تمثل الرغبة في الحياة، في مقابل الرغبة في معرفة المجهول والمتمثل في الموت ومصير الإنسان بعد الموت.

ويناقش يوسف السباعي تلك الفكرة من خلال شخصية "عبد الصبور" الذي يزهد في الدنيا وفي الزواج، وينشغل بفكرة البحث عن الحقيقة، فنجده يقول لأم رتيبة:

عبد الصبور: أنا حاموت ومش زعلان إني أنا حاموت، أنا مش خايف من الموت، لكن اللي أنا خايف منه، إن أنا أروح كده هَدَر، زَيّ كل الحمير اللي ماتوا قبلي...أنا عايز أرجع تاني... بس أكون بقى عرفت كل حاجة، أكون كشفت الستار، وهتكت الحجاب، ونوَّرت العتمة اللي بتخبّي العالم الواسع.. أكون... اطَّلعت على المستخبّي، وعرفت الأسرار المخفية، وعرفت تركيب السماوات ووضع الكون، وجليت سر الموت، والروح... (٥٣).

ويضع "يوسف السباعي" في مقابل شخصية "عبد الصبور" التي تبحث عن الحقيقة، شخصية "أم رتيبة" تلك الشخصية التي تأخذ الحياة ببساطة، والتي ترى أن قيمة الحياة تتمثل في سُنَّتها التي سنَّها اللَّه – عز وجل – وهي الزواج والتمتُّع بنَعم الحياة التي سخَّرها اللَّه للإنسان.

عبد الصبور: كل الحاجات اللي حار فيها الفلاسفة والعلماء... حاعرفه، وبعدين حارجع لكم واكشف لكم المستخبّي واشرح لكم المستتر.

أم رتيبة: يعني حتعرف مثلًا.. أنا هتجوز إمتى؟

عبد الصبور: إنتي جنسك إيه؟ مخلوقة من إيه؟ أقولّك أسرار الكون، والعالم المجهول.. تقوليلي حاتجوز إمتى؟ يا بجحة يا أم عين فارغة؟ إيش يكون جوازك في المهمات الكبرى اللي حتكون ورايا؟(٥٤).

العلاقات التناصِّيَّة لتِيمَة البحث عن الحقيقة بين "أم رتيبة" والنصوص الأخرى:

يُعدُّ الصراع الإنساني بين المعرفة والجهل، بين الحياة والموت، بين الرغبة في امتلاك الحقيقة وبين الخوف من المجهول، صراعًا دائمًا بدوام الحياة، فمهما ادَّعى الإنسان المتحضر الوصول إلى أعلى درجات العلم، فإنه تبقى في الكون أشياء يجهلها، تؤرّقه وتشغل عقله، وقد انعكس هذا الصراع في العديد من المسرحيات، غير أنه ظهر بوضوح كفكرة أيديولوجية تناقش طبيعة الصراع الإنساني، في مسرحية "كاليجولا"، التي كتبها المؤلف والفيلسوف الوجودي "ألبير كامي" عام ١٩٣٨.

وتُعدُّ مسرحية "كاليجولا" من أهم المسرحيات التي تعبِّر عن فلسفة "كامي" في التمرُّد الذي يعني مقاومة عبثية الحياة الإنسانية وفنائها رغم إقرارها؛ مما يحقق قوةً وانتصارًا هائلًا لكرامة الإنسان ووجوده.

وترجع علَّة الشعور بالعبث عند "ألبير كامي" إلى التناقض بين واقعين: الأول رغبة الإنسان في المعرفة والكشف عن أصول الأشياء وعلَّتها، أما الثاني فهو صمت الكون واستعصاؤه على التفسير المنطقي الذي يرضى به العقل(٥٥).

وتُعدُّ شخصية "كاليجولا" بطل المسرحية رمزًا لفشل العقل الإنساني في البحث عن حقيقة الكون وتفسيره، فقد تحوَّل أمام فكرة الموت إلى ملكٍ قاسٍ يأمر بالقتل العشوائي دون أي سبب سوى محاكاة قسوة الموت، كنهاية حتميَّة للوجود الإنساني.

وتكشف شخصية "شيريا"، الذي انتصر في النهاية، عن فلسفة "كامي" في التمرد على تناقضات الحياة التي تستعصي على المنطق الإنساني، حيث يقول لصديقه كاليجولا:

شيريا: لأنني أرغب في الحياة، وأرغب في السعادة، وأعتقد أن هذه وتلك تستحيلان إذا تركنا العقل يركب هواه وينطلق إلى حيث يريد... ولو أننا اتبعنا المنطق وحده... لما استطعنا أن نحيا ولا نسعَد(٥٦).

ويبدو أن "يوسف السباعي" أراد أن يناقش تلك الفكرة عبر قالب الكوميديا المُحبَّب للبسطاء من عامَّة الشعب، في وقتٍ انتشر فيه الفكر الفلسفي الوافد من الغرب، الذي انعكس في المسرح الوجودي والمسرح العبثي، ويبدو أيضًا أنه كان – كما تعتقد الباحثة – من أوائل المؤلفين المسرحيين الذين عكسوا ملامح هذا

الفكر في المسرح المصري – ولكن بصورة كوميدية تفاؤلية –، حيث ظهرت ملامحه وتبلورت في المسرح المصري بعد ظهور "أم رتيبة" بعشر سنوات في مسرحية "يا طالع الشجرة" عام ١٩٦٢ للمؤلف توفيق الحكيم، فعلى الرغم من الاختلاف النوعي بين المسرحيتين، فإن كُلًّا من الكاتبين يناقشان فكرة حيرة الإنسان وصراعه في البحث عن الحقيقة، وبينما يناقش الحكيم تلك الفكرة في قالب مسرحي شاعري، أقرب إلى قوالب مسرح العبث، حيث استقى "الحكيم" منابع الفكر الفلسفي الأوربي خلال دراسته للأدب والمسرح في فرنسا، فإن يوسف السباعي يناقش تلك الفكرة في قالب واقعي كوميدي تفاؤلي، وهو ما يستدعي التوقف أمام منابع ثقافة السباعي المعرفية وتجاربه الذاتية، التي أثَّرت في رؤيته الفنية في مسرحية "أم رتيبة" لصراع البحث عن الحقيقة.

صراع البحث عن الحقيقة بين الوعي الفلسفي والتجربة الذاتية ليوسف السباعي:

إذا كان "توفيق الحكيم" قد استقى منابع الفكر الفلسفي الأوربي خلال دراسته للأدب والمسرح في فرنسا، فإن يوسف السباعي استقى منابع الفكر الفلسفي الأوربي والإسلامي معًا؛ نتيجة تأثُّره بوالده "محمد السباعي" الذي عاش مُتعمِّقًا في الفلسفات الأوربية الحديثة، وفى الآداب العربية معًا؛ ونظرًا لأن "محمد السباعي" كان مُتقنًا لِلُّغة الإنجليزية فقد ترجم "رُباعيَّات الخيَّام" إلى اللغة العربية، وقد حفظها "يوسف السباعي" وتأثر بها في مرحلة مبكرة من عمره(٥٧).

ويمكن القول إنه إذا كان يوسف السباعي قد استقى فلسفته عن الحياة والموت من تأثُّره برباعيات الخيام التي تتحدث عن الأمور السَّرْمديَّة، مثل نهاية الكون، وعدم قدرة البشر على الإحاطة بهذه الأشياء علمًا، وحقيقة الموت والحياة، وهي فلسفة تشاؤمية شبيهة بفلسفة "أبو العلاء المِعَرِّي"(٥٨)، فإن تأثره الحقيقي جاء نتيجة تجربة حياتية شكَّلت فلسفته عن الموت، في العديد من أعماله الروائية والمسرحية، التي انتهت بانتصار الحياة، حيث تأثر يوسف السباعي بموت أبيه تأثرًا بالغًا، حتى إنه ظلَّ عامًا كاملًا في حالة نفسية مضطَربة، يتوقع عودة أبيه بين لحظةٍ وأخرى، غير أنه خرج من تلك التجربة أكثر تماسكًا وأكثر مقاومةً حيث تحول حزنه إلى حُبٍّ للحياة والتمسُّك بها؛ حتى لا يقع ابنه إسماعيل في تجربة موت والده مرةً أخرى، وقد تأثر يوسف السباعي أيضًا بشخصية أبيه ذاتها، والتي وصفها بأنها كانت شخصية مَرِحة مُحبَّة للسخرية(٥٩).

وبالعودة إلى مسرحية "أم رتيبة"، فقد لاقى يوسف السباعي نقدًا حول تضمين المسرحية آراءً فلسفية جدلية حول الإيمان والموت وما بعد الموت الحياة، والمشكلات الاجتماعية والدينية، حيث يرى "علي متولي صلاح" أن تلك الآراء تُعد عيبًا من العيوب الذي يُحمِّل المسرحية الكوميدية ما لا تحتمل، وهو يُرجع ذلك إلى

"أن مردَّ ذلك القلق عند مؤلفنا الفاضـل إلى رُباعيَّات الخيَّام التي ترجمها والده محمد السـباعي وعاش مؤلفنا في جوها... وأخذ يرددها منثورةً في مسرحية"(٦٠)

وربما يرجع هذا الرأي – في اعتقاد الباحثة – إلى اعتبار المسرحية نوعًا من الهزليَّات التي تثير الضحك من أجل الضحك، أو إنه يرجع إلى اعتبار الصراع الناتج عن الفكرة الرئيسة في المسرحية لا يخرج عن كونه رَفْض أخٍ تزويج أخته، فالفكرة تُعد – كما سبق التعرض – بمثابة الهدف الذي يقصد إليه المؤلف أو الهدف الكامن في تكوينه اللاشعوري؛ والذي على أساسه يمكن تفسير أقوال وأفعال الشخصيات في المسرحية، أو تفسير العلاقات التفاعليَّة بين عناصر النص الكوميدي كما سيتوجه البحث لاحقًا.

ونظرًا لأن الفكاهة تعمل على نوعٍ من التوازن بين تناقضـات الواقع والحياة وبين تحقيق الوجود الخاص الذي هو تفرُّد وترفُّع عن ذلك الواقع؛ فإن الفيلسوف الوجودي المُتصوِّف "كيركجورد" يربط بين الفكاهة وبين عوالم الوجود الأخلاقية والدينية، فالشخص المُتفكِّه أقرب إلى النزعة الدينية، فهو يشعر بأن البشر جميعًا في قارب واحد، وأن المعاناة ليست خاصة بطائفة دون غيرها؛ مما يجلب له فكاهة واعية بالمعاناة كشرط جوهري ملازم للوجود الإنسـاني؛ فالفكاهة تقترن بالتأمل العميق – الذي يكون على مَبْعدَة من المعاناة – حيث يدرك المُتفكِّه أن المعاناة موجودة للجميع وبأشكال متنوعة ويدرك، في الوقت نفسه، أنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا لمن يعانون، بعكس المُتهكِّم الذي يدَّعي أنه أكثر تفوقًا وسُموًّا ومعرفةً من البائسين الآخرين الذي يوجه إليهم تَهكُّمه(٦١).

مما سبق تخلص الباحثة إلى أن "يوسف السباعي" يتعرض في المسرحية للصراع الإنساني الوجودي، من منطلق نابع من تكوينه الثقافي المعرفي المتأثر بثقافة أبيه الفكرية المنفتحة على الفلسـفات الأوربية والعربية، ومن تجربته الذاتية المتعلقة بموت أبيه، هذا إلى جانب انتمائه إلى الفكر الديني الإسـلامي، الذي يؤمن بأهمية العمل في الدنيا، وبقيمة الحياة بعد الموت؛ كل ذلك ارتبط بصور اللاوعي لدى يوسف السباعي في مسرحية أم رتيبة، والتي جاءت تسخر في أسلوب فكاهي مَرِح من العقول التي تفتقد معنى الحياة؛ من أجل البحث عن الحقيقة المطلقة.

الفكرة ودلالة العنوان في مسرحية أم رتيبـة:

تتكشَّف دلالة اسم المسرحية في إطار فكرة المسرحية من خلال المواقف والأفكار التي تتبنَّاها الشخصية، حيث يضع السباعي في مقابل شخصية البطل "عبد الصبور" الذي يعاني صراعَ البحث عن الحقيقة، شخصية "أم رتيبة"، حيث يرفض "عبد الصبور" الزواج من أجل البحث عن الحقيقة، بل ويرفض أيضًا تزويج

أخته "أم رتيبة" ذلك لأنه لا يرى في الحياة والتكاثر قيمةً ولا معنى؛ مقارنةً بمعاناة الإنسان في الحياة وبالنهاية الحتمية التي تئُول إلى الموت، أما "أم رتيبة" فهي تأخذ الحياة ببساطة، وترغب في الزواج، بوصفه قيمةً من قيَم الحياة الإنسانية، وسُنَّةً من سُنَن التمتع بها.

وإذا كانت عناوين كبريات الكوميديات الكلاسيكية؛ مثل البخيل، عَدوّ البشر، مريض بالوهم، المتحذلقات، وغيرها من العناوين التي تشير إلى سلوك أو طبع ما، يكون هذا السلوك أو ذاك الطبع مناط التهكُّم والضحك في المسرحية، فإن يوسف السباعي يُعَنْوِن المسرحية باسم "أم رتيبة" بخلاف المتعارف عليه، كما إنه لم يعنونها باسم بطل المسرحية؛ مما يستدعي التوقف أمام دلالة العنوان في المسرحية، والتي تؤكِّد إعلاء قيمة الحياة بكل تناقضاتها، على ألم معاناة البحث عن الحقيقة، قيمة إعلاء الحياة والسعي فيها على الخوف من النهاية الممثلة في الفَنَاء والموت، وتؤكد نهاية المسرحية دلالة العنوان، حيث يموت بطل المسرحية "عبد الصبور" بينما تتحقق أهداف "أم رتيبة" فالحياة مستمرة ومنتصرة دائمًا، بينما التفكير العَدَميّ، الممثل في الرغبة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة، هو تفكير يؤدي إلى اليأس والعدم، فهو إن حاول إيقاف عجلة الحياة، فإن تلك العجلة الجارية سوف تسحقه أسفلها.

ويمكن القول إن دلالة العنوان تؤكد قيمة الحياة الإنسانية بكل ما فيها من متناقضات، وتنتصر لفكرة الصراع الوجودي بشقِّيْه: الاجتماعي والميتافزيقي، حيث تنتصر "أم رتيبة" في النهاية وتتخلص من سطوة أخيها وأفكاره التي كانت تَحُول دون تحقيق إرادتها، كما نجدها تستكمل حياتها وتتزوج رغم حقيقة الموت الذي هو سُنَّة أيضًا من سُنَن الحياة.

ونظرًا لكون فكرة المسرحية تتمحور – كما ترى الباحثة – حول الصراع الإنساني الوجودي، فإن البحث يتوقف أمام كيفية طرح المؤلف للصراع الوجودي الإنساني في إطار كوميدي عاكِس لتردُّدات متنوعة من صراع الشخوص في المسرحية عبر مستويات بنية النص الدرامي، من تصوير علاقات الشخوص بالموقف الدرامي، ومن علاقات التضارُب أو التوافق بين مستويات الأحداث في المسرحية، هذا إلى جانب فنيَّات توظيف التراكيب اللفظية في اللغة والحوار، بوصفها عاكسةً لصراع الشخوص من جانب وكاشفةً لتناقض الوجود الإنساني من جانبٍ آخر؛ مما يثير الضحك القائم على التباعُد الانفعالي بين صراع الشخوص وبين تعاطف المُتلقِّي رغم كونه ممثلًا لذلك الصراع.

أُمُّ رتيبة وتردُّدات الصراع الوجودي في بنية النص الدرامي

إذا كان الصدق الفني للمؤلف التراجيدي يعتمد على فنيَّة تصويره للمشاعر والانفعالات الإنسانية في كل زمان ومكان، فإن صدق المؤلف في المسرحية الكوميدية يعتمد – كما سبق التعرض – على تصوير شمولي للصراع الإنساني مع تناقضات الواقع المَعِيش، ويتم ذلك من خلال الجمع بين المتناقضات المتصارعة، والكشف عنها في ترددات أو تكرارات متنوعة ومتباينة، في إطار فكرة المسرحية، أو الهدف الذي يقصد إليه المؤلف والذي من خلاله يعمل على إثارةِ احتجاجٍ أو موقفٍ يستدعي المناقشة داخل العقل البشري، ويتم ذلك على مستوى الشخصيات والأحداث والحوار.

أولًا: الشخصيَّات الدراميَّة ورمزيَّة الصراع الوجودي في الكون والمجتمع:

من المعروف أن الشخصية في المسرحية الكوميدية تختلف – كما سبق التعرض – عن الشخصية في المسرحية التراجيدية، حيث تمثل الشخصية في الكوميديا نموذجًا من النماذج المختلفة للشخصيات في المجتمع، فهي لا تمثل مشاعر عميقة ناتجة عن ظروف فردية خاصة بها وحدها، وإنما هي تحمل صفاتٍ مُضخَّمة ممثلة لمساوئ وصفات بعض الشخصيات الموجودة في المجتمع، أو إنها تحمل صفات رمزية ممثلة لشريحة مجتمعية معينة.

وفي إطار موضوع الرغبة في الزواج، يجسِّد "يوسف السباعي" الصراع الإنساني وحيرته بين المعرفة والجهل، بين الحقيقة الواقعية والحقيقة المطلقة، بين الحياة والموت، فتنقسم الشخصيات إلى قسمين ممثلين لقُوَى الصراع الإنساني في الكون والمجتمع:

القسم الأول:

هي شخصيات تسعى للسعادة والحياة، واستكمال مسيرتها عن طريق الزواج، وترى فيه سُنَّة الحياة، بينما يقف الآخر "عبد الصبور" دون تحقيق إرادتها.

ويعطي المؤلف تصويرًا شموليًّا للصراع الوجودي مع الآخر، من خلال تنوُّع صراع الشخصيات في المسرحية على مستوى طبقتين مختلفتين؛ هما طبقة السادة: وتتمثل في شخصية "أم رتيبة"، وشخصية "سيد بنجر" (العريس)، بينما تمثل الطبقة الأخرى مستوًى اجتماعيًّا أقل من حيث المستوى الثقافي والاقتصادي هي طبقة الخدم: وتتمثل في شخصية "سَنيَّة" الخادمة، وشخصية الخادم "زينهم"، فعلى الرغم من اختلاف الطبقتين

من حيث التوجُّهات والأفكار والأقوال، فإن الرغبة في الزواج تجمع بينهما، في مقابل رفض "عبد الصـــبور" وتعسُّفه الذي يقف حائلًا ضد رغباتهم.

القسم الثاني:

شـخصـيات تسـعى للسـعادة التي تحققها المعرفة واكتشـاف المجهول، والوصـول إلى الحقيقة المطلقة، والمتمثلة في شخصية بطل المسرحية "عبد الصبور"، ويحقق المؤلف التنوع الخاص بهذا الصراع الذي يحيط شـخصـية البطل بنُسَـخ متنوعة منها، ومختلفة عنها نسـبيًّا من حيث الدوافع التي تدفعها نحو البحث عن المعرفة، وهي شخصيات أصدقاء جلسات تحضير الأرواح، أو بالأحرى "تلاميذ" عبد المقصود كما يطلق عليهم، وهم: "الشيخ جاد" و"الأستاذ زكي حنجل" و"الأستاذ محجوب الود".

وعلى الرغم من أن شخصيات القسم الثاني لا تدخل في وشائج الصراع مع "عبد الصبور" ضد القسم الأول من الشخوص، فإن المؤلف وظَّفها – كما سيعرض البحث – للكشف عن صراع البطل وحيرته في البحث عن الحقيقة، وذلك من خلال مشهد تحضير الأرواح الذي يكشف عن طبيعة شخوصهم من جانب، ومن خلال حوار فلسفي طويل في نهاية المسرحية مما يكشف عن دواخل أفكارهم المتصارعة من جانبٍ آخر، وذلك على نحو ما سيعرض البحث لاحقًا، ويتوقف البحث أمام شـخصـية عبد الصـبور باعتبارها شخصية البطل، وباعتبارها شخصية مُحرِّكة للأحداث ومُؤثِّرة فيها.

شخصية البطل والتصوير التباعُدي عن مشاعر المُتلقِّي:

على الرغم من أن صراع البحث عن الحقيقة هو صراع إنساني عام، وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية الحديثة أصبحت تنظر – كما سبق التعرض – للشخصية الكوميدية بعين التعاطف لما تعكسه من صراع إنسـاني عام، وترى أن الضـحك في الكوميديا أصـبح لا يعتمد على تعالي المُتلقِّي والسـخرية من عيوب الشـخصـية، بقدر ما يعتمد على الصـدمة من تناقضـات الواقع الإنسـاني، على الرغم من هذا وذاك، فإن "يوسف السباعي" يحيط شخصية البطل ويُغلِّفها بمجموعة من صفات أبطال كوميديا السلوك والطباع؛ فيجعل منها شخصية أنانية، مُتسلِّطة، لا ترى عيوبها ولا تشعر ولا تتعاطف مع غيرها من الشخصيات، مغرورة، تتهم الجميع بالجهل والتخلُّف، حتى أصدقاءَها أو أصدقاء جلسات تحضير الأرواح.

وترتبط الفكاهة – كما سـبق التعرض – بعوالم الوجود الأخلاقية والدينية لدى الفيلسـوف الوجودي "كيركجورد"، حيث يرحب بالنظرة المُتفكِّهة في مقابل تناقض الوجود الإنسـاني، بينما يرفض النظرة المتأملة التي تتلاعب باحتمالات وجوديَّة عدة، دون التزامات بقيَم أخلاقيَّة محددة أو أخلاقيَّات عالميَّة

مشتركة؛ ولهذا فهو يطلق عليها "النظرة التهكُّميَّة " الساخرة؛ تلك النظرة التي تقع في المنطقة الفاصلة بين إمكان العيش والتعايش مع الحياة وبين التأمُّل فيها على المستوى الجمالي الفلسفي، فالمُتهكِّم "يظل يتأمل فيها، لكنه وعلى نحو دائم، يؤجل أيضًا... القرارات الحيوية الحاسمة التي تتعلق بوجوده الخاص... وليس لدى المتهكم من شيء إيجابي يقدمه خلال إقامته في الوجود الجمالي" (٦٢).

فالمُتهكِّم طبقًا للفلسفة الوجودية يمثل حيرة الوعي العقلي في تفسير معنى الوجود؛ ومن ثَمَّ تغلُب عليه نزعة السخرية والتعالي على الواقع الإنساني؛ نظرًا لانغماسه في التأملات الفلسفية مما يَحُول بينه وبين تحقيق وجوده في الحياة، فالنظرة التهكمية تنتهي إلى العدم، فهي تثبِّط إرادة صاحبها وتعزله عن الواقع، وعن تحقيق وجوده وإرادته الحُرَّة في الحياة، وهي ذات نظرة تَهكُّميَّة ساخرة من طبيعة وجودها المتناقض، بينما تنظر النظرة المُتفكِّهة – طبقًا للفكر الفلسفي الوجودي – إلى التناقض المأسوي للوجود الإنساني بنظرة التغاضي المُتبسِّم، من أجل التمرُّد على هذا التناقض؛ ومن ثَمَّ تحفيز إرادة الصراع الدائم نحو تحقيق الوجود الفعلي في الحياة.

ويمكن القول إن شخصية البطل "عبد الصبور" هي شخصية تَهكُّمية من الطراز الأول طبقًا للفلسفة الوجودية، بل إن المؤلف يحيطها أيضًا بمجموعة من الصفات التي تجعل منها شخصية غير أخلاقية على المستوى الوجودي الاجتماعي، حيث يُظهرها تفرض فلسفتها وأفكارها العَدَميَّة على الشخوص من حولها؛ مما يَحُول دون تحقيق وجودها.

ويكشف المؤلف عن شخصية "عبد الصبور" من قبل ظهورها من خلال حديث شخصيات (القسم الأول): "أم رتيبة" و"سنية" وأيضًا "زينهم الخادم"، الذي يحكم عليه عبد الصبور بارتداء قناع على وجهه لمجرد أن رؤية وجهه تثير غضبه. يكشف حديث الشخصيات عن رعبهم من "عبد الصبور" وخوفهم الدائم من تعسُّفه وسلاطة لسانه، كل هذا رغم تأكيدهم الدائم بأنه شخصية تتسم بالطِّيبَة، وما إن تظهر الشخصية حتى يتأكد المُتلقِّي من تلك التركيبة العجيبة التي تجمع بين التسلُّط والعفوية والطيبة.

وعلى الرغم من أن شخصيات القسم الأول تبدو غير مستسلمة تمامًا في صراعها مع شخصية "عبد الصبور"، بل إنها تعترض على تعسُّف أفكاره وتسلُّطه، كُلٌّ حسب أخلاقيَّات العلاقة الاجتماعية التي تربطهم به، سواء أكانت أخته أم كان العريس المُتقدِّم لها، أو حتى الخادم الذي يعمل لديه. على الرغم من مواجهة تلك الشخصيات بصورة أو بأخرى لشخصية البطل، فإن أفعالها وأقوالها تكشف عن تعسُّفها وصلابة تفكيرها وتعاليها عليهم في كل موقف؛ مما يكشف للمتلقي عن شخصية مُتصلِّبة منعزلة عن السياق الاجتماعي السائد، ومُستفزّة للمحيطين بها.

ويُعدُّ "التصلب" في الفِكْر والفعل من أهم الفنيَّات التي تعمل على تحقيق التباعُد العاطفي بين الشخصية وبين مشاعر المُتلقِّي؛ حيث يعمل المؤلف على "عزل" الشخصية على المستوى الاجتماعي والانفعالي، بحيث تظهر على أنها حالة ذات وجود مستقل؛ مما يُباعد بينها وبين تعاطف المُتلقِّي؛ ومن ثَمَّ يتفجر الضحك، فالذي يُضحك في عيوب الشخصية – كما يرى هنري برجسون – هو كونها "غير اجتماعية لا كونها غير أخلاقية"(٦٣). ولأن التصلُّب ينسحب على صفات الشخصية فيظهر في صورة تكرار آليّ للأفعال والأقوال والحركة، فإن "يوسف السباعي" وظَّفه – كما ترى الباحثة – بفنية درامية في حوار البطل؛ خاصةً في موقف موته، حيث كان يكرر كلمة "أنا حَمُوت" دائمًا؛ مما جعل المُتلقِّي وشخوص المسرحية لا تتعاطف معه ولا تصدقه، حينما أعلن عن شعوره بموتة وذهب إلى مخدعه ليموت بالفعل في نهاية الفصل الثاني.

أم رتيبة: (سنية مستمرة في البكاء) بس يا بِت بلاش كُهْن وبِدْع.. إيه المسخرة دي؟ دا بقاله أربعتاشر سنة ناوي يموت.. مابيموتش.. عمر الشقي بقِي(٦٤).

وبينما ينتهي الفصل الثاني على التشكيك في أمر موته، فإن المُتلقِّي يكتشف في بداية الفصل الثالث أنه مات بالفعل وأن الأحداث تجري في ذكرى الأربعين، ليؤكد المؤلف مرةً أخرى حالة التباعُد العاطفي من خلال حوار زينهم:

زينهم: واللَّه عملتها يا سي عبد الصبور.. هو أنا كان داخل عقلي إنك حاتموت حقيقي. أربعتاشر سنة على رأي أم رتيبة وإنت كل يوم بتقول إنك حاسس إن أجلَك قرَّب، وتصبح زي الحصان. صاغ سليم. يعني إشمعنى المرة دي اللي صدقت... إنت مش ممكن تسيبنا كده بالساهل، مش ممكن تحِلّ عنِّنا كده للَّه في للَّه.. ياما انا خايف تكون ناوي ترجع حقيقي.. ما انت أصلك ما تستبعدش عليه حاجة أبدًا، أهو كده تبان طيب وعلى نيَّاتك.. لكن في الحقيقة قرم ابن قرم(٦٥).

وترى الباحثة أن فنيَّة تصوير يوسف السباعي لشخصية البطل بفكرها المُتصلِّب وطبيعتها الأنانية والمنعزلة عن المجتمع من حولها، هي ما حققت للشخصية البُعد الكوميدي الذي يفجر الضحك التهكُّمي، فعزل الشخصية عن واقعها الاجتماعي هو ما يخلص المُتلقِّي – كما سبق التعرض – من مشاعر الخوف والشفقة؛ مما يحقق التباعد الانفعالي العاطفي لدي المُتلقِّي.

وترى الباحثة أن موت الشخصية في النهاية، هو ما حقق التوازن النفسي لباقي شخوص المسرحية، سواء التي كانت تشاركه في صراع البحث عن الحقيقة (القسم الثاني) أم التي كانت تعاني سطوةَ تصرفاته وأفكاره السوداوية (القسم الأول) فعن طريق موت البطل والتأكُّد من خطأ معتقداته، ومن عدم عودته مرةً أخرى –

كما أكَّد لهم مرةً أخرى – تصالحت الشخوص مع تناقضات طبيعتها الإنسانية وتناقضات واقعها الاجتماعي، واكتشفت معنى الوجود المثمر، فكانت النهاية السعيدة.

وترى الباحثة أن أجواء ذكرى الوفاة التي تتم فيها النهاية السعيدة للمسرحية، هي أجواء غريبة على النهايات المُتعارَف عليها في المسرحية الكوميدية، والتي غالبًا ما تتم في أجواء وأحداث سعيدة كحفلات الزفاف وغيرها من الأحداث السعيدة مثلًا، والتي تتداخل فيها، كما يرى برجسون[٦٦] سلاسل الأحداث المستقلة في المسرحية الكوميدية، وتتلاقى الشخوص المُمثِّلة لقوى الصراع المتعارضة؛ ومن ثَمَّ يكتشف المُتلقِّي علاقة تداخل الأحداث بفكرة المسرحية.

ثانيًا: مستويات الأحداث وانعكاس شموليَّة الصراع في بنية النص:

إذا كانت الكوميديا تشترك مع التراجيديا، كعملٍ درامي، في الكشف عن الصراع الإنساني، فإن طبيعة الكوميديا التي تقوم على التباعُد العاطفي مع مشاعر المُتلقِّي هو ما يشكِّل صعوبة – كما سبق التعرض – في تصوير ذلك الصراع باعتباره صراعًا عامًّا شاملًا، يمثل التجربة الإنسانية في كل زمان ومكان؛ مما يستوجب توظيف تكرارات متعددة ومتنوعة لصراع الشخوص في المسرحية، على أن تتم تلك التكرارات بصورة إيحائية متناثرة عبر مستويات الأحداث، بحيث يعكس كل مستوى من مستوياتها جانبًا من جوانب معاناة الشخوص، فتعمل تلك المستويات مجتمعةً على اكتمال الصورة في نهاية المسرحية، تلك الصورة التي تبقى عالقةً في ذهن المُتلقِّي بعد انتهاء الضحك، بل وتستفزُّ ذهنه وخياله لاكتشاف ملامحها الدقيقة، وربط تلك الملامح بتفاصيل واقعه الخاص ومعاناته الشخصية.

ويتوقف البحث أمام كيفية انعكاس صراع الشخوص عبر مستويات الأحداث، بوصفه صراعًا عاكسًا لشمولية الصراع الإنساني، وكيفية تردُّد أصداء ذلك الصراع تردُّدًا متماثلًا عبر مستويات الأحداث المختلفة، بما يعكس تنوعاتٍ مختلفةً لصراع الشخوص الدرامية، بوصفها ممثلةً لنماذج إنسانية متعددة وشاملة للنموذج الإنساني بصفة عامة.

فإذا كانت الشخوص في المسرحية جاءت مُمثِّلةً – كما سبق التعرض– لقوَّتَي الصراع الوجودي بين الحياة والموت، فإن ترددات صراع الشخوص تعتمد في الظهور بصور متماثلة في تنوُّعها عبر تناوب استقلال الأحداث وتداخلها، بفنيَّة درامية تستفزُّ عقل المُتلقِّي وتثير ذهنه لاكتشاف المعنى الكامن خلف العلاقات الناتجة عن تداخل مستويات الأحداث.

ويعتمد تداخل الأحداث في المسرحية، على تداخل مستويين منفصلين من حيث الأحداث والشخوص، يمثل كُلٌّ منهما عقدة مستقله بذاتها، بينما يجمع بينهما شخصية عبد الصبور:

المستوى الأول:

العقدة الرئيسة، وتتمثل في رغبة "أم رتيبة" في موافقة أخيها "عبد الصبور" على زواجها من "سيد بنجر"، وتصل تلك العقدة إلى ذروتها عند فشل التفاهم والاتفاق بين "سيد بنجر" العريس، وبين عبد الصبور أخي العروس، والذي يصل إلى حد التصادُم والتراشُق بالألفاظ بما يستحيل معه إتمام الزيجة.

المستوى الثاني:

العقدة الثانوية، وتتمثل في رغبة "عبد الصبور" وزملائه في الوصول إلى أسرار ما بعد الموت، ومحاولة تحضير أرواح أقاربهم من المُتوفَّيْن، وتتم أحداث تلك العقدة أثناء جلسة تحضير الأرواح في منزل "عبد الصبور" في أحداث مستقلة عن أحداث العقدة الرئيسة، في المشهد السابع من الفصل الأول.

ويصوِّر المؤلف هذا المشهد في صورة هزليَّة ساخرة تجمع بين عالَم الواقع وعالَم الخيال، ويستمد المؤلف توظيف الخيال في هذا المشهد من منطقة وسطية، يتداخل فيها عالم المنطق العقلي مع عالم الخيال العلمي، حيث إن علم تحضير الأرواح، هو علم معروف على المستوى العالمي، ولكنه لا يخضع للاستنتاجات المنطقية.

وترى الباحثة أن المؤلف عمل على توظيف الخيال في هذا المشهد توظيفًا فنيًّا بارعًا يتوافق مع فكرة المسرحية؛ ذلك لأنه يكشف عن المفارقات الهزلية الناتجة عن سوء الفهم، وسوء التفاهم بين الشخوص؛ مما يؤكد عجز العقل البشرى عن تفسير الظواهر الغيبيَّة أو حتى توقعها، فبينما يأخذ "عبد الصبور" الجلسة بجدية تامة، ويطلب من الحضور أن يسموا بتفكيرهم إلى عالم الأرواح، فإذا به يستحضر بعض الأرواح بطريق الخطأ، أو أنه يكتشف أن الروح التي تم استحضارها عبر عالم السُّموّ والروحانيات، ما زالت تتحدث بنفس لهجتها السوقية الحادة، التي كانت تتحدث بها في عالم الواقع، وفي موقفٍ آخر نجده يعجز عن فَضِّ مشاجرة بين الأرواح التي قام باستدعائها، بينما تخبرهم إحدى الأرواح التي تم استدعاؤها بطريق الخطأ، بأن الروح التي يبحثون عنها، مشغولة في مشاجرةٍ مع روحٍ أخرى.

وما إن تصل تلك العقدة الثانوية إلى ذروتها، وذلك باستحضار الروح المطلوبة، وهي الشخصية الممثلة لروح حبيبة "محجوب الود"، فإن الجلسة تفشل؛ بسبب إغماء "محجوب" الذي يكتشف أن حبيبته لم تنتحر من أجله وإنما بسبب الفقر والحرمان.

محجوب:(للروح) يعني مامُتِّيش علشاني؟ يعني ما كنتيش بتحبيني يا خاينة؟

الشيخ جاد: بلاش لماضة بقى.. قالت لك ماتت من الجوع.. يعني ماتت م الجوع.

محجوب: (للروح) وأنا اللي كنت فاكر إنك انتي انتحرتي عشـــان خاطر مش قادر أتجوزك، أنا اللي كنت مخدوع فيكِ... أنا إللي لابس عليكي بدلة سوده وكرافتة سوده، وحالف ما اقلعهم أبدًا[٦٧].

ومن المُلاحَظ أن الحوار السابق يكشف جانبًا مختلفًا من صراع الشخوص، يرتبط بالواقع الاجتماعي والاقتصادي، الذي يأخذ منحًى وجوديًّا مختلفًا عن صراع البطل "عبد الصبور"، فبينما عاش "محجوب" عمره نادمًا على عدم قدرته الاقتصـــادية على الزواج من حبيبته، التي ظن أنها انتحرت من أجله، فإن (روح) شخصية حبيبته تتحدث في حوار[٦٨] طويل عن أسباب ودوافع انتحارها التي تتمثل في الحاجة إلى المادة، وفي الحرمان والظلم الناتج عن الفروق الطَّبَقيَّة والاقتصـــاديَّة، التي تســبَّبت في حيرتها وعذابها فاختارت أن تترك الدنيا وتنتحر، ولقد كشــف المؤلف في مناطق عدَّة من حوار المســرحية[٦٩] عن غلاء الأســعار، بما يوحي بجوانب مختلفة من الصراع الإنساني الخاص بالواقع الاجتماعي والاقتصادي.

وبينما تجمع معاناة الفقر والقهر الاجتماعي بين شخصية "محجوب" وشخصية حبيبته، فإن كليهما تعامل مع معاناته بســـلبية تعوق إرادته في تحقيق وجوده الحقيقي، حيث انغمس محجوب في أوهام خيالية لحب ضائع، بينما اختارت حبيبته الموت بالانتحار.

ويكشف تداخل مستويات الأحداث في نهاية المسرحية، عن تردُّدات متماثلة تكشف عن معاناة شخصية "محجوب"، التي ظهرت في حواره في أحداث جلسة تحضير الأرواح (العقدة المستقلَّة)، وتماثلت أيضًا مع حواره عند التقاء شخوص العقدتين في ذكرى الأربعين، في نهاية المسرحية، حيث كشفت الشخصية عن معاناتها الناتجة عن الفروق الاقتصـــادية والاجتماعية بين البشــر **"لزومه إيه التعب والشــقاء في الحياة... الحياة اللي بيأكل فيها الكبير الصغير واللي عمره ما داق فيها الإنسان سلام ولا شاف هدوء ولا استريح باله... إيه قيمة الفترة اللي بيقضيها مغمور في الشقا والتعاسة والظلم"**[٧٠].

ويُعدُّ الصـراع الإنسـاني ضـد عوامل القهر الاقتصـادية والاجتماعية، من أهم ركائز تحقيق الوجود في الفلسـفة الوجودية، فعلى الرغم من اعتراف الفكر الفلسـفي الوجودي بأن الموت هو الحقيقة الوحيدة الثابتة في التجربة الإنسـانية[٧١]، فإنه لا يبحث في إرادة الوجود الإنسـاني الميتافزيقي، بقدر ما يبحث في إرادة الفعل الإنساني في مقاومة كل ما يَحُول دون تحقيق حريته وإنسانيته؛ ومن ثَمَّ اتجه مسرح "جان بول سارتر"، على سـبيل المثال، إلى كشـف معنى الإرادة الإنسـانية عبر العديد من القضـايا السـياسـية والاجتماعية التي تنتقد الواقع الإنساني.

وبينما يكشـف مشـهد "تحضـير الأرواح" عن طبيعة شـخصـية "الشـيخ جاد"، وعن رغبتها في اكتشـاف الغيبيَّات في عوالم الجِنِّ والسـحر، التي كان يعتقد فيها نتيجة لمعتقدات المجتمع التي تربَّى عليها؛ ونتيجةً لحضـوره جلسـات الزَّار مع أمه وهو صـغير، فإن هذا المشـهد يكشـف أيضًـا عن انتقاد المؤلف لتلك العادات الاجتماعية على لسـان "عبد المقصـود" نفسـه: "**دا شـغل دجل، شـعوذة، نصـب واحتيال بيضـحكوا بيه على المهافيف والمخابيل.. إحنا هنا مش بندجّل**"[٧٢]. فالمؤلف لا ينتقد الأفكار التي يتبنَّاها عبد الصبور فحسب، وإنما هو ينتقد أيضًا المعتقدات الغيبيَّة الخرافيَّة التي كانت سائدةً في المجتمعات الشعبية.

ولقد تكررت أصداء ذلك النقد الاجتماعي في نهاية المسرحية أيضًا، وذلك عندما صوَّر "يوسف السباعي" جميع الشخوص مرتعبةً في نهاية المسرحية، ظنًّا منهم أن "أم رتيبة" قد تلبَّستها روح شريرة، غير أن المؤلف يقدم رؤيته النقدية عبر موقف "الشـيخ جاد" نفسـه، والذي تعلَّم الدرس بعد خوض التجربة الفاشـلة في جلسـة تحضـير الأرواح، فنجده يعود إلى أصـوله الدينية، ويُنهي الصـراع بقراءة القرآن؛ ومن ثَمَّ تعود أُمُّ رتيبة لطبيعتها.

ويتم التداخل بين مستويات أحداث العقدتين في المسرحية، على مستويين من التداخل: الأول يظهر على شكل "تقاطُع صوتي" خاص بشخوص العقدة الرئيسة، وبالرغم من كونه مجرد تقاطع صوتي، فإنه يعمل على تعطيل سير أحداث العقدة الثانية (جلسة التحضير)؛ مما يكشف في صورة كوميدية تهكُّمية عاكسة لسطوة الحياة الواقعية، على محاولات البحث عن الحقيقة المطلقة.

ففي حين يتهيَّأ عبد الصـبور لعالم الروحانيَّات يقاطعه صـوت دَقّ "سَـنيَّة" للكفتة في الهَاوُن تارةً[٧٣]، وصوت هزار "سنية "مع "زينهم "تارةً أخرى.

عبد الصبور: نجرب تاني، ركزوا أذهانكم. اسموا بتفكيركم، فكروا في الآخرة والملايكه والجنة والنار.. سكون.. سكون.

سنية: (من المطبخ) آى.. آى.

عبد الصبور: مالك يا بت بتصرخي ليه؟

سنية: زينهم قرصني(٧٤).

أما المستوى الثاني، فيتم عند تلاقي شخوص العقدتين في انتظار عودة البطل – كما وعدهم – في ذكرى الأربعين لوفاته، وينشأ بين الشخوص حوار يعتمد على المناقشة الذهنية التي تكشف عن تصارُع الأفكار المتضاربة حول حيرة الوجود الإنساني:

زكى: لو كان صحيح الأستاذ عبد الصبور حايقدر يوفِّي بوعده وينزل! يبقى معجزة قرنه!

محجوب: .....

سيد: عبد الصبور يبقى معجزة قرنه؟!...

زكى: أومَّال.. هو فيه حاجة محيَّرة البنى آدم، غير جهله... البنى آدم اللي ماعجزش عن شيء أبدًا. البني آدم اللي فهم كل حاجة وكشف كل سر، عجز عن فهم نفسه. جي منين. ورايح فين؟ أصله إيه؟

محجوب: .....

زكى: ... فهم كل حاجة.. ما عدا روحه.. روحه اللي هي كل حاجة عنده معرفش عنها حاجة أبدًا، بتطلع إزاي؟ بتنزل إزاي بتعمل إيه؟ بتروح فين؟

سيد: حقيقي معاكم حق.. لكن لزوم إيه يعرف.. وحيعمل إيه لما يعرف؟ مادام مايملكش من أمر روحه حاجة.. ليه عايز يعرف عنها حاجة، لا هو اللي بيجيب روحه.. ولا هو اللي بيطلَّعها، يبقى ماله ومالها هو كل اللي عليه إنه يعيش... إنه يسيب نفسه للي خلقه... ماله ومال روحه! ... يا شيخ.. إنت وهوه ريَّحوا نفسكم بلاش فلسفة فارغة.. كان غيركم أشطر.

زكـــى: هو حقيقي مش حايقدر يوقَّف طلوعها، لكن على الأقل يبقى عارف هي طالعة فين، يبقى عنده فكرة.. مش يفضـــل في حياته داير حيران، كل اللي يعرفه عن روحه حاجات ما يقبلهاش عقله، ويضطر يصدقها من غير تفكير (٧٥).

ولما كانت شخصية "عبد الصبور" هي القاسم المشترك بين شخوص العقدتين الممثلتين لقوى الصراع في المسرحية، فإن الباحثة تلاحظ أن حوار شخصية "زكي" ما هو إلا تكرارٌ حرفيٌّ لحيرة العقل الإنساني، التي كشف عنها حوار "عبد الصبور" مع "سنية" في بداية المسرحية (في إطار العقدة الرئيسة) حيث كان يقنعها بعدم الموافقة على الزواج نهائيًا؛ ذلك لأن الزواج والإنجاب ليس لهما أي قيمة أمام نهاية الوجود الإنســـاني بالموت.

ســـنـية: ولمَّا نموت إحنا.. الدنيا تخلص؟

عبد الصبور: يا ستي تخلص... ربنا اللي نظمها وخلقنا فيها، خلَّانا عرضة لعذابها، وعذاب الآخرة.. مفيش داعي يسيبنا فيها حيرانين، لا إحنا عارفين جايين منين.. ولا رايحين فين...

ســـنـية: أستغفر اللَّـه العظيم.. من كل ذنب عظيم.. إنت جرالك إيه يا سيدي؟ إنت ماكنتش كده أبدًا؟ إنت طول عمرك مؤمن وموحِّد باللَّـه!

عبد الصبور: هو أنا قلت مش مؤمن. أنا بس.. حيران قلقان(٧٦).

ويكشـــف موقف الخادمة "ســـنية"، وردودها التلقائية عن أهمية الإيمان بالفطرة، الإيمان بالقلب، وأهمية التسليم بحكمة اللَّـــه في تنظيم الكون، في الرد على التساؤلات العقيمة التي ينتهجها العقل الإنساني، محاولًا تخطِّي حدوده البشرية للوصول إلى المعرفة المطلقة؛ والتي قد تنتهي به إلى الجنون أو الكفر، أو حتى العجز عن تحقيق وجوده الحقيقي في حل مشكلاته مع الواقع من حوله، وهو ما تردد صداه على لسان "الشيخ جاد" في نهاية المسرحية، فحينما اشتد الحوار الذهني بين الشخوص، يتنبَّه الشيخ جاد، إلى خطورة الكلام الذي يتعارض مع الفِكْر الديني ومع المجتمع الشرقي، والذي قد يصل بالعقل إلى الجنون أو الانتحار.

الشيخ جاد: وجِّدوه يا جماعة.. إيه أصـــل الكلام اللي بتقولوه ده.. إيه أصـــل الكلام اللي عمَّالين تكفروا بيه ده.. أســـرار إيه اللي عايزين تكشـــفوها! هو كل من أنعم عليه ربنا بحتة مخ.. خلاص صـابه الغرور واسـتكبر على خالقه. ده في حاجة اسـمها ربنا، سـيدي وسيدك وسيد الكون.. اللي منظمه، واللي مساويه...

زينـــهم: أيوه واللَّـــه يا شيخ جاد، يسلم بوقَّك.. ده العبد له حدود.. أسرار إيه وبلاوي إيه اللي عايز يعرفها؟ كفاية عليه يعرف ربنا كويس كفاية عليه يؤمن بضميره، وبقلبه...

الشيخ جاد: أصـل البني آدم ضـعيف ومغرور، وعقله مهما كبر برضـك عاجز.. ولو سـاب لعقله العاجز حايضـلَّله.. عشـان كده ربنا وضـع الإيمان في القلوب، القلوب بتهدِي أكثر من العقول (٧٧).

وترى الباحثة في اعتماد المؤلف على المناقشة التي تأخذ منحًى فلسفيًّا تتصارع فيها الأفكار والآراء، في نهاية المسرحية، يجعل المسرحية تقترب من كوميديا "برنارد شو" التي تعرض المشكلة، وتعتمد في تقديم الحل على المناقشـــة الذهنية التي تعكس تضـــارب وجهات نظر القوى المتصـــارعة، وتعكس في الوقت نفســـه نقدًا للواقع السياسي والاجتماعي طبقًا للفكرة المطروحة في المسرحية.

ولا يتوقف دور الحوار عند حدود عرض الأفكار المتصـــارعة، وإنما يوظِّفه المؤلف بتقنية فنية تعمل على تقديم صـورة تعبيرية تهكُّمية عاكسـة لتنويعات مختلفة من صـراع الشـخوص، وتعمل في الوقت نفسـه على تحقيق التباعُد الذي يفجر الضحك من جانبٍ آخر.

ثالثًا: بنية اللغة والحوار والصورة التعبيريَّة لشموليَّة الصراع الإنساني

تعتمد اللغة والحوار في المســـرحية الكوميدية، على بنية النكتة التي تعمل على تحويل اللغة من أفكار مجردة إلى صور لغوية تعبيرية مُجسَّدة، عبرَ شخصيات ومواقف تكشف عن متناقضات الواقع الإنساني بفَنيَّة تباعُدية تحقق الدهشة المُفجِّرة للضحك؛ نتيجة لاكتشاف متناقضات الواقع الإنساني.

ويأخذ منهج التنكيت – كما سـبق التعرض – أسـاليب فنية عدة مثل التكرار والقلب والتداخل، بحيث تعمل تلك الأسـاليب على تحويل صـراع الشـخصـيات مع الواقع الاجتماعي الخاص بها، إلى صـراع عام يكشـف عن تناقضـات الواقع الإنسـاني بصـفة عامة، ويتم ذلك بتوظيف المؤلف لتلك الأسـاليب بفنية

درامية، تعمل على إنتاج صـــور لغوية تعبيرية؛ تأخذ فيها الكلمة أو الجملة معنًى دلاليًّا يرتبط بفكرة المسرحية ويوضحها.

ويعتمد الحوار في مسـرحية "أُمّ رتيبة" على تقنيَّات التكرار والقلب والتداخل في مناطق عدة، غير أن "يوسف السباعي" يوظِّفها في بعض المناطق بفنية درامية، تجمع بين أكثر من تقنيَّة في المشهد الواحد أو حتى في الجملة الواحدة.

ولقد سبق أن تعرض البحث إلى أسلوب "التقاطُع الصوتي" الذي يشكِّل تداخلًا بين مشهدين منفصلين؛ أحدهما يؤدَّى أمام المُتلقِّي، والآخر يصل إلى مسامعه في شكل "تقاطُع صوتي" بما يعطل سير الأحداث المرئية؛ أحداث مشهد جلسة "تحضير الأرواح".

ويعمل هذا التداخل الصوتي في المسرحية على خلق صورة لغوية ساخرة، تتكرر أكثر من مرة لتكشف عن ســـطوة الواقع، بكل ما فيه من لغة ملذَّات الحياة، مثل الأكل (دَقّ الكُفْتَة في الهَاوُن) والعلاقات الاجتماعية، مثل الحب (هزار الحبيبين زينهم وسنية)، يكشف هذا التداخل الصوتي عن سطوة لغة الحياة على الرغبة في البحث عن حقيقة الوجود الإنساني، أو في أسرار الموت، أو عن الحقيقة المطلقة وكل ما فيه تدمير وتعطيل لهذه الحياة؛ ومن ثَمَّ فهو يكشـف صـورة لغوية سـاخرة كاشـفة عن تباين طبيعة قوى الصراع المُمثِّلة لفكرة المسرحية.

كما يوظِّف المؤلف تقنيَّة التداخل في حوار الشـخصـية الواحدة؛ حيث يزاوج بين أسـلوبين مختلفين في حوار شـخصـية البطل؛ الأسلوب المتحفظ الذي يعبر عن شـخصـيته، والأسلوب الشـعبي المتدنِّي الذي يعبر عن شـخصـيات الأرواح التي يسـتدعيها، حيث يصـل كلامهم إليه مكتوبًا على ورقة، أعدَّها تحت كوب من الماء للتواصُل معها، فيقوم بقراءة حوارها كوسيط يجمع بين أسلوب وكلمات الشخصيات المُستحضرَة وبين أسـلوبه، فعلى سـبيل المثال يشـعر المُتلقِّي بالفرق الشـاسـع بين حوار "عبد الصـبور" وهو يقرأ كلام "روح شخصية أم الشيخ جاد" وبين حوارها.

عبد الصبور: إنت مين؟ (يقرأ) مين إيه.. يا عومر.. أنتوا حتتلمُّوا ولَّا أضـلِّمهالكمو.. واشـدلكوا الكوباية دي على نفوخكو.. ونافوخ اللي يتشددلكو.. (للشيخ جاد) لا.. دي حاجة ما تنطَقْش أبدًا.. دي روح شلق أوي!

الشيخ جـاد: هي أمي ما مفيش غيرها (صـائحًا بأعلى صـوته) إزيَّك يامّ، سـلامات يامّ... (لعبد الصبور) اطلع انت منها بقى وسيبني مني لها.

عبد الصبور: (في ثورة) دي بقت حاجة هزؤ خالص. دي ما بقتش جلسة أرواح، دي بقت جلسة أودباتية (الكوب يهتز) خلاص يا ستي... اتفضل يا سيدي كلمها.

الشيخ جاد: سلامات يامّ، عاملة إيه في السماء يامّ؟

عبد الصبور: (يقرأ) بردك ماشية بالدراع.. زي ما كنت في الأرض.. ما فيش روح تقدر تدوس لي على طرف، مدوَّخاهم روح.. روح...

الشيخ جاد: وإزاي أبويا؟

عبد الصبور: (يقرأ).. مدوَّخني في السماء، زي ما كان مدوخني في الأرض.. كنت زمان في الأرض بَعْرَف أعفقه.. لكن دلوقتي... طول النهار يعُطّ في السماء، ما أنا عارفة له قرار... لكن لما بيوقع في إيدي عينك ما تشوف إلا النور.. لسَّه دلوقتي كنت طابقة في زمَّارة رقبته، مخلَّصوش مني غير الولية صالحة قاصدين(٧٨).

وعلى الرغم من أن اللغة المسرحية "تميل بطبيعتها إلى التجسيد، وإلى رسم حركة الشخصيات، ونبرها، ونغمتها"(٧٩)، فإن يوسف السباعي استغلَّ تلك الخاصية في التزاوج بين "تقنية" التداخل وتقنية "القلب" عبر خاصية لعب الدور ونقيضه، والذي كشف عنه حوار "عبد الصبور" الذي يعبر عن شخصيته وعن الشخصيات التي يستدعيها عبر قراءة حوارها في الوقت ذاته؛ مما يعمل على كشف المفارقة الحادة بين الأسلوب الجاد لشخصية "عبد الصبور" وبين الأسلوب المتدنِّي الذي تعبر عنه لغة تلك الشخصيات، بما تكشفه من مفردات؛ خاصةً عندما يؤديها "عبد الصبور" بأسلوبين مختلفين في الوقت ذات؛ الأسلوب الجاد الخاص بشخصيته، والأسلوب المُتدنِّي الخاص بالشخصيات التي يستدعيها في جلسة تحضير الأرواح، ويؤكد ذلك تعليق عبد الصبور نفسه "**دي ما بقتش جلسة أرواح، دي بقت جلسة أودباتية**".

ويكشف حوار شخصية "عبد الصبور" الذي يجمع بين أسلوب شخصيته، وأسلوب ولغة الشخصيات الأخرى، علاوة على تعليقه الساخر، يكشف – كما ترى الباحثة – عن صورة لغوية تعبيرية، ساخرة، تفجِّر الضحك الناتج عن الجمع بين الأساليب المتناقضة في حوار الشخصية الواحدة، بما تجمعه من مفردات متناقضة، ولغة تحتِّم على حوار الشخصية الواحدة، نغماتٍ متباينة، ونَبْرًا متفاوتًا ومتناوبًا طبقًا للتعبير عن طبيعة الشخصيات التي يؤديها.

مما سبق يمكن القول إن المؤلف يعمل عبر التزاوج بين تقنيَّة "التداخل"، وتقنية "القلب" في حوار شخصية الواحدة (شخصية البطل) على خلق صورة لغوية تَهكُّميَّة ساخرة؛ ناتجة عن المفارقة الهزلية بين الأفكار الفلسفية التي تبحث عن المعرفة الغيبية، والتي تتبنَّاها شخصية البطل الجادة، وبين النتائج الهزلية لهذا

البحث المتمثلة في أسلوب الشخصيات التي يستدعيها في جلسة تحضير الأرواح، وفي ذلك قيمة فنية تعمل على تحقيق الضحك من جانب، وعلى تأكيد فكرة المسرحية من جانبٍ آخر.

فإذا كانت مواصفات "المُتهكِّم الوجودي" تنطبق – كما سبق التعرض – على شخصية "عبد الصبور"، فإن المؤلف يزاوج بين تقنيات التداخل والقلب في حواره؛ لتفعيل نظرة تهكمية تباعدية ساخرة من قِبل المجتمع لطبيعة الشخصية التهكمية، حيث يتفجر الضحك لدى المُتلقِّي؛ نتيجة لاكتشاف المفارقة الشاسعة بين الأوهام والاعتقادات الفكرية الخطأ التي تعتنقها الشخصية، وبين حقيقة الحياة الإنسانية بصفة عامة.

ومن المُلاحَظ أن السباعي يوظِّف تقنية "القلب" أيضًا في حوار "أم رتيبة"، حيث تتقمص دور "عبد الصبور" في نهاية المسرحية، فتتبنَّى طريقته في الملبَس والحركة، وفي أسلوب الحوار ومفرداته، حتى مع شخصية "سيد بنجر" الذي كانت تتمنى الزواج منه طوال المسرحية.

أم رتيبة: (بلهجة عبد الصبور وهي تتقدم تجاه سيد) سيد إيه؟ سيد بنجر.. إنت هنا يا بوز الإخص.. يا وِشّ الخرتيت.. يا لمامة اللمامة (يكاد الجميع يُصعقون من فرط الدهشة)

غيرَ أن المؤلف يوظِّف تقنية القلب في أسلوب الحوار منفردة، دون تقنية التداخل حيث يعتمد حوارها على لعب الدور وتقمُّصه، بدلًا من لعب الدور ونقيضه كما في حوار شخصية "عبد الصبور"، ويرجع ذلك – في رأى الباحثة – إلى أن المؤلف لا يهدف إلى السخرية من الشخصية ذاتها – كما في حوار عبد الصبور –، ولكنه يوظِّفها بهدف السخرية من بعض العادات والأفكار الخرافية، المسيطرة على المجتمعات الشعبية، حيث تجتمع آراء الشخوص كلها على الظن بأن "أم رتيبة" قد تلبَّسها روح "عبد الصبور" بعد موته.

وما يلبث المؤلف أن يباغت المُتلقِّي والشخوص بتلك المفارقة الدرامية، حتى يقدم الحل على لسان شخصية "الشيخ جاد" التي تُنهي أوهام جميع الشخوص، وتذكِّرهم بالدين والبُعد عن الخرافات، وتقوم بقراءة بعض الآيات من القرآن الكريم، فتعود "أم رتيبة" إلى حالتها الطبيعية، ويتم تصالح الشخوص مع واقعها في نهاية المسرحية، وفي ذلك – كما ترى الباحثة – نقدٌ للأفكار الخرافية التي يعتنقها البسطاء من عامَّة الشعب.

وقد يظن البعض أن تحول موقف شخصية "الشيخ جاد " في نهاية المسرحية، يُعدُّ تحوُّلًا مفتعلًا من قِبل المؤلف؛ نظرًا لكونها من تلاميذ "عبد الصبور"، غير أن الباحثة ترى أن المؤلف قد مهَّد لذلك التحول خلال سير الأحداث في مشهد جلسة تحضير الأرواح، حيث تحولت مواقف الشخصية من حالة الخوف والرهبة من عالَم الجِنّ والعفاريت في بداية الجلسة، تلك الحالة التي كان يسخر منها "عبد الصبور"

نفسه[٨٠]، إلى حالة من السخرية مما يحدث بصفة عامة؛ نظرًا لاكتشاف "الشيخ جاد" خطأً معتقداته الشخصية من جانب، واكتشافه خطأً معتقدات "عبد الصبور" من جانبٍ آخر.

ولما كان الحوار المسرحي الجيد يكشف "عن رمزية تجسيد الصراع الدرامي بمعنى ترجمة الأفعال ومُسبِّباتها ونتائجها إلى أقوال"[٨١]، فإن تحوُّل مواقف شخصية "الشيخ جاد" يظهر من خلال حوارها الساخر من النتائج الهزلية لجلسة تحضير الأرواح: **"سماويات إيه بس؟ يا سي عبد الصبور، هو بعد اللي حصل ده يبقى فيه سماويات؟ بلاش تضيَّع وقت يا شيخ"**[٨٢].

ويعتمد المؤلف في الكشف عن تحول موقف شخصية "الشيخ جاد" على فنية درامية تجمع بين تقنية التكرار والتداخل في حواره؛ مما يكشف عن تحوُّل موقفه من اعتناق أفكار "عبد الصبور" إلى السخرية منها؛ وذلك عن طريق التكرار الساخر لكلمات "عبد الصبور" التي يفتتح بها جلسة التحضير بعد توقفها في كل مرة، حيث يكررها "الشيخ جاد" بأسلوبٍ ساخرٍ في أكثر من موضع: **"سكون.. روحانيات.. سماويات.. أبوك السقَّا مات.. عارفين المنولوج كله"**[٨٣]. وفى موضعٍ ساخرٍ آخر يكرر"الشيخ جاد" الجملة نفسها، حيث كان يحكي عن حبيبته "هانم" التي زاغت منه، والتي كان يلاحقها قبل حضوره للجلسة **"سماويات.. روحانيات.. يا خسارتك يا هانم.. يا سكر نبات"**[٨٤].

وجدير بالذكر أن تحوُّل شخصية "الشيخ جاد" عن موقفها لا يتوقف عند حدود التحول عن معتقداتها الخطأ، وإنما يتخطاه إلى التشكُّك في معتقدات وأفكار شخصية "عبد الصبور" أيضًا؛ ومن ثَمَّ فقد عادت الشخصية لخلفيتها الدينية، بوصفها تمثل رجلَ الدين في المجتمع؛ وجعلت من الإيمان بالقلب مرجعيتها في التصدِّي لمعتقدات الشخوص الأخرى، سواء أكان هذا على مستوى الحوار الفلسفي في نهاية المسرحية – كما سبق التعرض – مع الشخوص المنتمية إلى معتقدات البطل في رغبة للوصول إلى الحقيقة، أم كان على مستوى المعتقدات الحياتيَّة الخرافيَّة التي تجمع بين الشخوص كلها في نهاية المسرحية.

وتلاحظ الباحثة أن المؤلف يعتمد أيضًا على التضافُر بين تقنيَّات التكرار والقلب والتداخل على مستوى الجملة الواحدة في حوار شخصية "الشيخ جاد"؛ للكشف عن صورة تعبيرية لغوية ساخرة على لسانه، من أفعال وأقوال شخصية بطل المسرحية "عبد الصبور"؛ مما يكشف للمتلقي عن تباين التوجُّهات الفكرية لكُلٍّ من الشخصيتين من جانب، ويفجر الضحك الساخر من شخصية البطل من جانبٍ آخر.

ففي تكرار "الشيخ جاد" للنصف الأول من كلمات الجملة التي يفتتح بها "عبد الصبور" استدعاء الأرواح، مع "قلب" المعنى في النصف الثاني من الجملة، و"تداخُل" هذا المعنى مع كلمات أخرى، رغم الحفاظ على سجع كلمات الجملة الأصلية، في هذا التكرار والتداخل والقلب للمعنى في الجملة الواحدة نوعٌ من السخرية والتهكُّم على قائل الجملة الأصلية.

ولا يعتمد "يوسف السباعي" منهج التنكيت في الحوار بتوظيف تقنيات التكرار والقلب والتداخل فقط، ولكنه يستخدم أيضًا إحدى وظائف النكتة وهي "النقل بطريقة مستترة ضاحكة مَرِحة لبعض المعلومات عن بعض الأفراد أو فئات المجتمع"(٨٥)؛ وذلك للتهكُّم على الأفكار الفلسفية العقيمة التي تنتمي إليها شخوص جلسة تحضير الأرواح، حيث يربط المؤلف، في بداية المشهد، بين موقف مُجسِّد للشخوص، وبين النكتة المَحكيَّة التي يسردها "زينهم" للتعليق الساخر على طرائق تفكيرهم.

زكي: (يضع طربوشه على الشماعَّة ويضع محجوب طربوشه بجواره) ابعد طربوشك لحسن يتلخبط مع طربوشي.

محجوب: إي واللَّه أنا حاسس برضك إنهم حايتلخبطوا سَوَا ومحدِّش فينا حيعرف طربوشه أنهو.

زكي: أقولَّك (يأخذ طربوش محجوب ويجذب زرَّه فيقطعه ثم يرده إليه.. قائلًا في ارتياح) دلوقي نعرف نميزهم كويس.. طربوشك اللي من غير زِرّ (زينهم يدخل ويقف لمشاهدتهم)

محجوب: (ينفعل ثم يجذب زر طربوش زكي فيخلعه) نبقى كده خالصين.

زكي: (متأسفًا) كويس كده؟ أهوم حيتلخبطوا ثاني (يهم بأن يأخذ طربوش محجوب لينزع خصوته، ولكن زينهم يتدخل في الأمر)

زينهم: ليه؟! وعلشان إيه؟! إنتوا حتعملوا زي الاثنين البرابرة اللي اشترى كل واحد منهم معزة وخافوا لَلْمعزتين يتلخبطوا مع بعض!

محجوب: وعملوا إيه؟(٨٦).

ويقوم "زينهم" بسرد نكته طويلة يقوم فيها "الاثنان البرابرة" بمحاولات عدة للتفرقة بين المعزتين من قطع إحدى الأذنين، لقطع إحدى القدمين، لفقء إحدى العينين وهكذا، حتى تكتشف الشخصيتان في نهاية النكتة أن هناك ما يميز بين المعزتين تمييزًا واضحًا، وهو أن إحداهما لونها أبيض والأخرى لونها أسود.

وبينما يضحك الجميع على غباء تفكير شخوص النكتة، يكون المؤلف قد مهَّد للمتلقي للتهكُّم الساخر على طرائق التفكير العقيمة لشخوص المشهد؛ وذلك من خلال المقارنة التي عقدها "زينهم" بين فعل وتفكير شخوص المشهد المُجسَّد، وبين غباء شخوص النكتة التي سردها "زينهم"؛ فالحقيقة واضحة بينما الشخوص في الموقف المجسد والموقف السردي لا تراها.

ويربط المؤلف بين الموقفين في إطار نمط مهم من أنماط بنية النكتة، وهو نمط "الحلقة المُفرَّغة" أو نمط بنية النكتة الدائرية(٨٧)؛ حيث تدور الأحداث في حلقة مفرغة تؤدي بدايتها إلى نهايتها ونهايتها إلى بدايتها، وعلى الرغم من توظيف ذلك النمط بصور متعددة في مسرح العبث، للسخرية من عبثية الوجود الإنساني؛ خاصةً في مسرحية "انتظار جودو" للمؤلف "صمويل بيكيت"، فإن السباعي يوظفه – على العكس – للتهكم والسخرية من الأفكار الفلسفية العقيمة التي تنتمي إليها شخوص جلسة تحضير الأرواح منذ بداية المشهد، وهو ما يتناسب مع فكرة المسرحية؛ ويكشف في الوقت نفسه عن طبيعة الصراع العَبَثيّ لشخوص العقدة الثانوية المستقلة.

وجدير بالذكر أن توجُّهات مسرح العبث تتنافى مع أفكار الفلسفة الوجودية(٨٨)، فبينما تعترف الوجودية بالصراع الإنساني الدائم وترى في مقاومة ذلك الصراع؛ تحقيقًا للحرية والكرامة الإنسانية، سواء اكان هذا الصراع على مستوى وجوده في المجتمع أم على مستوى وجوده البيولوجي في الكون، فبينما تعترف الوجودية بأهمية الصراع الإنساني لتحقيق وجود الإنسان الفعلي وكفاحه من أجل حياة أفضل، فإن مسرح العبث يسلط الضوء على سلبية الوجود الإنساني وعجزه عن المقاومة؛ ولذلك فهو يوظِّف آليَّات الكوميديا لتقديم صورة تعبيرية تهكُّمية على الوضع المأسوي للوجود الإنساني.

غير أن الباحثة ترى أن يوسف السباعي يوظف صورًا لغوية تعبيرية تهكمية على مستوى شخوص العقدة الثانوية فقط، حيث تعتمد تلك الصور التهكمية على تضافر آليات التنكيت في اللغة (التكرار – القلب – التداخل) تضافرًا مكثفًا، بينما يعتمد السباعي على توظيف آلية واحدة فقط من تلك الآليات لتحقيق صور لغوية تعبيرية فكاهية للكشف عن صراع شخوص العقدة الرئيسة، فعلى سبيل المثال وظَّف المؤلف آليَّة القلب فقط – كما سبق التعرض – في حوار "أم رتيبة" أثناء تقمُّصها لشخصية عبد الصبور، في نهاية المسرحية؛ للكشف عن صراع شخوص العقدتين مع المعتقدات المجتمعية الخرافية.

وتعتمد الفكاهة في اللغة على طرح مدلولاتٍ مختلفةٍ لدالٍّ واحد في اللحظة نفسها، كما يحدث في اللعب بالألفاظ حيث يعتمد التفكُّه اللفظي بصفة عامة، على الغموض وعلى استخدام لفظ أو مجموعة ألفاظ يمكن تفسيرها بطريقتين مختلفتين تمامًا(٨٩)، غير أن اللَّعِب بالألفاظ يظهر على مستوى الوحدة

الصـغيرة من اللغة، أي على مسـتوى اللفظ الواحد أو بضـعة ألفاظ؛ لذلك أشـار نقَّاد القرن العشـرين إلى أهمية توظيف التورية بمعناها الواسع، كما جاء في مسرح شكسبير.

ويرى الناقد الإنجليزي "جوناثان كولير" أنه ليس من المنطق أن تعتمد التورية في الكوميديا، على المعنى الضـــيق الخاص بالتلاعب بالألفاظ، وإنما يمكن أن تعمل التورية على نوع آخر من التلاعب بالألفاظ، الذي يمكن أن يتشـابه مع نظرية "فرويد"، القائلة بأن حقيقة اللاشـعور تتكشَّـف من خلال الربط بين الألفاظ[٩٠]. ولأن التورية تخاطب أهم مناطق الذكاء التي تعمل على إثارة ذهن المُتلقِّي في اكتشـــاف العلاقات المُضـــمَرة خلف المعاني، فمن الممكن أن يلجأ المؤلف إلى اســتخدام اللفظ الذي يتناســب مع المعنى، ويعبر في اللحظة نفسـها، عن موقفين متناقضـين؛ وهو ما يكشـف عن صـراع الشـخصـية الناتج عن التباين المتناقض بين حوارها وبين أفعالها ومواقفها.

وبناءً على ما سبق يمكن القول إن "يوسف السباعي" اعتمد على توظيف التورية في حوار "أم رتيبة" بفنية درامية، لا تعتمد على التلاعب بالألفاظ بقدر ما تعتمد على كشـف صـــراع الشـــخصـــية ومعاناتها الداخلية، كما يتضح في الحوار الآتي بينها وبين "عبد الصبور":

عبد الصبور: عايز أعمل حاجة معملهاش حد قبلي.. أنا عايز أرجع تاني.. عايز أموت وأرجع.. أروح وآجي.

أم رتيبـــة: (تضرب بيدها على صدرها) يا نصبتي!
عبد الصبور: مالك كده بتضربي على صدرك.. خضِّتيني.. يا مصيبتك ليه؟ عشان حاموت؟

أم رتيبـــة: لأ.. عشان حاترجع. موتك حقيقي مصيبة.. لكن رجوعك مصيبة أكثر... يا لطيف.. يا لطيف ودي مين تستحمل الغلب ده؟ اللي ما إحنا طايقينك وانت بني آدم.. نطيقك وانت عفريت؟
عبد الصبور: برضه الوليَّة بتقول عفريت، افهمي يا مخ راكب. يا بَجَم[٩١].

ومن المُلاحَظ أن المؤلف يوظِّف لفظ "يا نصـبتي" مع حركة ضـرب الصـدر كما هو موضـح في الإرشـاد المسـرحي، بصـورة تحمل معنيين مختلفين في موقف واحد؛ الأول موت الأخ، والثاني حسـرة الأخت على اسـتمرار معاناتها في حال وجوده، ومن المُلاحَظ أيضًـا أن المؤلف يوظف التورية بغرض التباس المعنى لدى الشـخصـية المشـاركة في الحوار "عبد الصـبور"، وما يلبث أن يفكَّ المؤلف ذلك الالتباس في اللحظة نفسها، على لسان "أم رتيبة" التي تصارحه بحقيقة مشاعرها؛ مما يكشف عن صراع شخصية "أم رتيبة" الناتج عن القيود المفروضة عليها من قِبل أخيها، ويكشف أيضًا عن طبيعة شخصيتها القوية، والمُتحفِّظة في الوقت نفسـه طبقًا للقواعد المجتمعية التي تمنعها رغم كِبَر سِـنِّها من الزواج رغمًا عنه.

وفي كشـف المعنى المُلتبس على الشـخصـية، وقلبه في الوقت نفسـه على تصـرفاتها وأفعالها، تفجير للضحك التهكمي الساخر من شخصية "عبد الصبور" والضحك الفكاهي من صراحة "أم رتيبة" وقوتها في المواجهة، رغم أن الموقف يكشف عن معاناتها وصراعها في المسرحية.

ولا يتوقف كشف صراع شخصية "أم رتيبة "عند حدود التورية في الحوار السابق، وإنما هو يتردد في مناطق عدة من الحوار عبر التصـريح، من خلال حديثها – كما سـبق التعرض – مع "سـنية" الخادمة وحوارها مع "أُمّ سـيِّد" والدة العريس، وعبر التلميح من خلال توظيف لغة الحركة الموجودة في النص المُوازي أو الإرشـاد المسـرحي، والكاشـفة لردود أفعالها تجاه تصـرفات وأقوال أخيها "عبد الصـبور" فبينما تتوسـل إليه لمقابلة العريس، يكون هو منشـغلًا بأفكاره، بل ويبدو من الحوار أنه معتاد على فرض تلك الأفكار عليها:

عبد الصبور: ... أنا كده كويس.. مأتنِس بنفسي.. مش عايز أقابل حد.
أم رتيبـــة: والضيف اللي جاي ده نطرده ده؟... أهو قابله واقعد معاه شويَّه، واجبر بخاطره.
عبد الصبور: ع العموم.. مش وقتـه دلوقت.. المهم.. إني أقرالـك دلوقت بقيـة البـاب الرابع.. وبعدين يبقى يحلَّها ربنا.. دلوقت اسـمعي كويس، وخلِّي مخك معايا.. إحنا كنا بنقرأ في باب "أشباح الأحياء" ووقفنا لغاية "البحث النفساني".
أم رتيبـــة: حاضر يا أخويا، سامعاك كويس أوي..
عبد الصبور: (يمسك كتابًا ويأخذ في القراءة.. وأم رتيبة تنعس أثناء القراءة): ولا يجب أن ننسى أن المكان هو الذي... فاهمة يا أم رتيبة[٩٢].

ويكشف الإرشاد المسرحي في وصف حركة أم رتيبة **(تنعس أثناء القراءة)** عن لغة الجسد المعارضة لقولها: **(سمعاك كويس أوي)** عن يأس أم رتيبة واستسلامها للأمر الواقع، ولما كانت الإرشادات المسرحية الخارجة عن الحوار، "تصنع إطارًا للحوار يفيد في تفسير أو تدعيم وضع القارئ في علاقته مع ذلك الحوار، فإنه يمكن في بعض الأحيان وضع الإرشادات المسرحية في موقفٍ متعارضٍ مع الحوار"(٩٣)، حيث تكشف الحركة والإيماءة وتعبيرات الوجه عن معنًى أكثر عمقًا ودلالةً من الكلمات نفسها فتكتمل الصورة للمُتلقِّي.

ويوظِّف المؤلف التعارُض في لغة الشخصية بين دلالة الكلمات المنطوقة، ودلالة لغة الجسد الحركية، في إطارٍ قائمٍ على التباعد الانفعالي مع المُتلقِّي؛ مما يفجر الضحك الناتج عن التناقض بين قول الشخصية وفعلها، ويكشف في الوقت نفسه عن صراع الشخصية الداخلي ومعاناتها اليائسة من موقف أخيها وتَعنُّته.

وبينما يعتمد المؤلف في تقديم صورة تعبيرية لصراع "أُمّ رتيبة" الداخلي على التناقض بين اللغة المنطوقة وبين لغة الجسد؛ فإنه يكشف عن الصراع الخارجي الناتج عن اختلاف الرأي بين البطل وبين "سيد بنجر" العريس، عبرَ التراشُق بالألفاظ، حيث يغتاظ "سيد بنجر" من تعسُّف "عبد الصبور"، فيقرر "سيد" نطق كل الكلمات التي حذَّره "زينهم" الخادم من نطقها أمامه لأنه يكرهها:

سيد: يا سي عبد الصبور اللَّه لا يسيئك.
عبد الصبور: (في حدَّة) خلاص انتهينا.
سيد: (ثائرًا) هو إيه أصله ده! ده استبداد! ده.. ظلم.. ده تحكُّم!
....
سيد: ده جبر.. دي قسوة.. دا انت ربنا مش حيورِّيك نصفَه.
عبد الصبور: مش مهم... ابقي خدها انت.
سيد: روح يا شيخ، ربنا يرزقك بحلة كرنب محشي.
عبد الصبور: (في فزع) آه أي.. اخرج من هنا.
سيد: ولَّا بمفتش نمرة ٥ يكبس على أنفاسك.
عبد الصبور: الحقوني.. ياهوه.
سيد: ولا براس عبد.. تطبع على نافوخك.

عبد الصبور: جاي.. يا عالم.

سـيـد: (مسـتمرًا) ذكية الملدنه.. سـنية القرعة.. أبو علي الأحول.. كبسـة زيت حار.. أبو قردان.. سمك بكلاه.

عبد الصبور: جـاي.. جـاي.. الحقوني.. ابعـدوا المجرم ده.. اخرج برًا يـا مجرم (يتشـنَّج ويُغمى عليه)(٩٤).

يقدم المؤلف في الحوار السابق صورة لغوية تعبيرية عن التصادُم الحادّ بين طبيعة شخصية "عبد الصبور" وشخصية "سيد بنجر"، الذي يقابل تعسُّف "عبد الصبور" بتعسف لفظي غاضب، حيث ينطق في عصفٍ لفظيّ بكل الكلمات والأسماء التي تسببت – كما حددها له زينهم – في ذكريات مؤلمة لشخصية "عبد الصبور" الذي ينهار بدوره في النهاية، بينما يخرج "سيد" منتصرًا لكرامته رغم خسارته للزواج من "أم رتيبة".

وقد يعتقد البعض أن اعتماد الكوميديا على اللغة الهزليَّة الغَثَّة يهدف في أساسه إلى الضحك، ولكنها تعمل كما يرى – النقاد الحداثيون – في مجالين: الأول كمرجعية ذاتية للألفاظ، والثاني كتعليق على الواقع، حيث أشارت الناقدة الإنجليزية "إليزيبيث سيويل" إلى أن اللغة التي لا معنى لها، أو اللغة التي ترتبط بوظيفة مادية نفعية كالأحذية، والسفن، والكرنب، والملوك وغيرها من الكلمات التي تتردد في الواقع يمكن أن تعمل، في الكوميديا بصورة إبداعية، على إثارة عقل المُتلقِّي لاكتشاف تناقضات الواقع؛ وذلك "بوضع الاستخدامات البراجماتية المباشِرة لِلُّغة في تناقضٍ غريبٍ مع الاستخدامات الغامضة أو الصريحة المضحكة"(٩٥).

ولما كانت التراكيب اللغوية للكلمات العادية يمكن أن تعمل بطريقة إبداعية على إثارة عقل المُتلقِّي وذهنه لاكتشاف الواقع الدرامي، وربطه بالواقع المَعِيش، فإنه يمكن القول أن "يوسف السباعي" لم يعتمد في توظيفه للحوار القائم على التراشُق بالألفاظ، على إثارة الضحك فقط، وإنما كشف الحوار أيضًا عن الفارق بين غباء شخصية "عبد الصبور" وتعسُّفه الفارغ، وبين قوة شخصية "سيد بنجر" وعن عدم استسلامه، بل وعن ذكائه الحاد في مواجهة التعسف الفارغ بتعسف آخر، يعتمد على ترديد الكلمات بصورة آليَّة سريعة مُفرَّغة من معناها؛ مما يكشف عن فكرة المسرحية التي ترى أن التمسك بالبحث عن المعرفة المطلقة ما هي إلا "فلسفة فارغة" – كما جاء على لسان "سيد" نفسه، في نهاية المسرحية – مما تَحُول دون تحقيق الوجود الحقيقي للإنسان.

مما سبق يمكن القول: اعتمد يوسف السباعي على توظيف منهج التنكيت في لغة وحوار المسرحية؛ من أجل رسم صورة لغوية تعبيرية مُجسَّدة تأخذ فيها الكلمة أو الجملة والإيماءة، معنًى دلاليًّا يرتبط بفكرة المسرحية ويوضحها، حيث عمل على توظيف تراكيب لغوية متضافرة ومتناقضة في الوقت نفسه، بفنية درامية إبداعية تعمل على خلق صورة لغوية تعبيرية ساخرة من أفكار البطل ومعتقداته، وكاشفة في الوقت نفسه عن جوانب مختلفة من طبيعة الشخوص، وطبيعة صراعها في إطارٍ قائمٍ على التباعد العاطفي؛ مما يفجر الضحك الناتج عن اكتشاف تناقضات الواقع الإنساني.

***

نتائج الدراسة التحليليَّة:

أولًا: نتائج خاصة بفكرة المسرحيَّة:

- تناقش فكرة المسرحية الصراع الإنساني ورغبته الدائمة في امتلاك الحقيقة ومعرفة أسرار الوجود الإنساني، ويبلور يوسف السباعي تلك الفكرة العميقة، التي تناولها المسرح على مَرِّ العصور، يبلورها في إطارِ قصةٍ من القصص الشهيرة في الكوميديا، وهي الرغبة في الزواج.

- كشفت "تيمة" البحث عن الحقيقة في مسرحية "أم رتيبة" عن علاقة تناصِّيَّة مع "التيمة" نفسها في مسرحية "كاليجولا"، التي كتبها المؤلف والفيلسوف الوجودي "ألبير كامي" عام ١٩٣٨، حيث ظهرت بوضوح كتِيمَةٍ وفكرةٍ أيديولوجية تناقش طبيعة الصراع الإنساني بين المعرفة والجهل، بين الحياة والموت، بين الرغبة في امتلاك الحقيقة وبين الخوف من المجهول، كما تماثلت أيضًا مع "تيمة" مسرحية "يا طالع الشجرة " التي كتبها "توفيق الحكيم" عام ١٩٦٢؛ أي بعد ظهور "أم رتيبة" بعشر سنوات.

- جاءت المقابلة بين شخصية البطل "عبد الصبور" التي ترفض فكرة الزواج، سخرية من تناقضات الحياة، وبين شخصية "أم رتيبة" التي تؤمن بالحياة، رغم كل ما فيها من تناقضات، جاءت تلك المقابلة مُؤكِّدةً لفكرة انتصار الحياة على الموت.

- كشفت دلالة اسم المسرحية "أم رتيبة" عن فكرة المسرحية التي تؤكِّد قيمة الصراع الإنساني وأهميته من أجل الحياة رغم تناقضاتها، وهو ما أكَّده موت شخصية البطل في النهاية بخلاف ما هو مُتعارَف في الكوميديات بصفة عامة.

- استقى "يوسف السباعي" أفكاره حول الصراع الوجودي (بشقَّيْه: الاجتماعي والميتافزيقي)، من منطلق نابع من تكوينه الثقافي والمعرفي؛ الناتج عن تأثره بثقافة أبيه المنفتحة على الفلسفات الأوربية والعربية، وعن تجربته الذاتية المتعلقة بموت أبيه، إلى جانب انتمائه إلى الفكر الديني الإسلامي؛ كل ذلك ارتبط بصور اللاوعي في مسرحية "أم رتيبة"، حيث جاءت تسخر في أسلوب فكاهي مَرِح من العقول التي تفتقد متعة الحياة؛ من أجل البحث عن المطلق.

ثانيًا: نتائج خاصة بالشخوص:

- اعتمد المؤلف في تصوير شموليَّة الصراع في المسرحية على تقسيم الشخوص إلى قسمين؛ يمثل كل قسم منهما جانبًا من جانبَيْ قُوَى الصراع المتعارضة.

- كشفت شخوص القسم الأول عن تردُّدات متنوعة لصراع الرغبة في الحياة، والمتمثل في الرغبة في الزواج، فقد جاء التنوع على مستوى طبقتين مختلفتين اجتماعيًّا؛ طبقة السادة المتمثلة في شخصية "أم رتيبة" وعريسها "سيد بنجر"، وطبقة الخدم المتمثلة في شخصية "زينهم" وشخصية "سنية".

- كشفت شخوص القسم الثاني عن تردُّدات متنوعة لصراع التمرُّد على الحياة، والمتمثل في رغبة شخصية البطل في امتلاك الحقيقة المطلقة، وفي رغبة الشخوص التي تلتفُّ حوله (في جلسة تحضير الأرواح)، وقد جاء التنوع في اختلاف دوافعهم الاجتماعية والاقتصادية عن دوافع البطل الميتافيزيقية.

- صوَّر المؤلف شخصيَّة البطل بفنيَّة درامية تتوافق مع قواعد الكتابة الكوميدية – طبقًا لنظرية الضحك عند برجسون – حيث تم "عزل" الشخصية عن واقعها الاجتماعي؛ مما يفجِّر الضحك التهكُّمي الساخر لدى المُتلقِّي نتيجةً للتصلُّب الآليّ في أفعال وأقوال الشخصية.

- أضاف المؤلف لعيوب شخصية البطل، عيوبَ وصفاتِ شخصية "المُتهكِّم الوجودي" عند كيركجورد، طبقًا للفلسفة الوجودية، حيث جاءت الشخصية منغمسةً في تأمُّلاتها العَدَميَّة التي تفصل بينها وبين وجودها المتفاعل مع الواقع الاجتماعي.

- وظَّف المؤلف صفات "المُتهكِّم الوجودي" بفنيَّة درامية تَحُول دون إثارة عاطفتَي الخوف والشفقة رغم موت البطل في النهاية، وتعمل في الوقت نفسه على تأكيد فكرة المسرحية.

- كشف موت شخصية البطل في نهاية المسرحية، عن الفارق بين الصراع الإنساني الفعَّال الذي يحقق الوجود الحقيقي في الحياة والواقع، كما عند الفلسفة الوجودية، وبين الصراع العَبَثي المأسوي الذي يعجز أمام الموت كنهاية حتميَّة للوجود الإنساني.

- جاء موت شخصية البطل بمثابة عقد تصالُح بين الشخوص وبين تناقض الوجود بشقَّيْه: الاجتماعي والميتافيزيقي؛ مما يؤكد رؤية المؤلف الإصلاحية الاجتماعية والتصالحية الميتافزيقية في النهاية السعيدة للمسرحية.

ثالثًا: نتائج خاصة بالأحداث:

- اعتمد المؤلف في تصوير شموليَّة الصراع الإنساني، على انعكاس تردُّدات متماثلة ومتنوعة لصراع الشخوص في المسرحية، وذلك عبر تداخل مستويات أحداث العقدة الثانوية المستقلة (جلسة تحضير الأرواح)، مع أحداث العقدة الرئيسة (رغبة أم رتيبة في الزواج من العريس المتقدم لخطبتها) في المسرحية.

- على الرغم من انفصال العقدة الثانوية، عن العقدة الرئيسة من حيث الأحداث والشخوص، فقد جمعت بينهما شخصية البطل "عبد الصبور" بأفكارها وأفعالها المؤثرة في أحداث وشخوص العقدتين.

- اعتمد المؤلف في تداخل أحداث العقدتين المنفصلتين على تقنيَّة "التقاطع الصوتي"، وعلى تقنية الالتقاء المباشر بين شخوص العقدتين في نهاية المسرحية.

– وظَّف المؤلف تقنية تداخل أحداث العقدتين المنفصلتين بفنيَّة درامية، تعمل إثارة عقل المُتلقِّي وذهنه لاكتشاف المعنى الكامن خلف العلاقات الناتجة عن تداخل مستويات الأحداث.

- أدَّت تقنية "التقاطع الصوتي" من قِبل شخوص العقدة الرئيسة، إلى تعطيل جزئي لسير أحداث العقدة الثانوية (جلسة تحضير الأرواح)؛ مما يؤكد سطوة الحياة الواقعية على المحاولات الفلسفية العقيمة في البحث عن الحقيقة المطلقة.

- كشفَ تلاقِي شخوص العقدتين في نهاية المسرحية عن رؤية شمولية للصراع الإنساني، الذي تردد بمفرداته في كل عقدة على حِدَة؛ مما عكسَ التباين بين الطبيعة السلبية لتمرد شخوص العقدة الثانوية، وبين الطبيعة الإيجابية لإيمان شخوص العقدة الرئيسة.

- بلورت تقنية تلاقي شخوص العقدتين في نهاية المسرحية، ملامح الصراع المتردد في العقدة الثانوية المستقلة، والخاصة بالقهر الاجتماعي والاقتصادي.

- كشفت دلالة اختلاف مشهد النهاية، الذي تم في ذكرى الأربعين لوفاة البطل، عن أجواء نهايات المسرحيات الكوميدية المُتعارَف عليها، عن قيمة فنية تؤكِّد فكرة المسرحية وتعكس دلالة انتصار الحياة على الموت.

- كشف تصالح الشخوص مع متناقضات الوجود (بشقَّيْه: الاجتماعي والميتافزيقي) في نهاية المسرحية، عن عقيدة تتناسب مع أفكار وأخلاقيَّات مجتمع المؤلف العربي الإسلامي من جانب ومع المعنى الشمولي العالمي للكرامة الإنسانية، طبقًا للفلسفة الوجودية من جانبٍ آخر.

نتائج خاصة بتوظيف اللغة والحوار:

- اعتمد يوسف السباعي على توظيف منهج "التنكيت" في بنية اللغة والحوار؛ من أجل رسم صورة لغوية تعبيرية تأخذ معنًى دلاليًّا يرتبط بفكرة المسرحية ويوضحها، ويكشف في الوقت نفسه عن صراع الشخوص ومعاناتها؛ مما يعمل على تفجير الضحك ويَحُول دون الانفعال العاطفي مع صراع الشخصيات.

- وظَّف المؤلف تقنية التكرار في حوار شخصية البطل؛ للكشف عن تصلُّب أفكار الشخصية وتعنُّتها من جانب، وعن عدم تصديق الشخصيات لها بتوقُّعات موتها من جانبٍ آخر.

- اعتمد المؤلف على أسلوب التزاوج بين تقنية "التداخُل"، وتقنية "القَلْب" في حوار شخصية البطل خلال أحداث العقدة الثانوية؛ للكشف عن المفارقة الهزليَّة بين الأفكار الفلسفية التي تبحث عن المعرفة الغيبية، التي تتبنَّاها شخصية البطل الجادة، وبين النتائج الهزلية لهذا البحث، والمتمثلة في أدائه الصوتي للأسلوب المتدنِّي الذي تتسم به الشخصيات التي يستدعيها في جلسة تحضير الأرواح.

- كشف الجمع بين أسلوبَي "التداخل" و"القلب" في لغة وحوار شخصية البطل، عن صورة تعبيرية ساخرة، تفجِّر الضحك الناتج عن الجمع بين الأساليب المتناقضة في حوار الشخصية الواحدة، وذلك لما تعكسه من نغمات صوتية متباينة، ونبر متفاوت ومتناوب طبقًا للأداء الصوتي المتباين بين أدائه المعبر عن الشخصيات التي يستدعيها، وبين أسلوب أدائه الجاد في الحياة.

- وظَّف المؤلف أسلوب الجمع بين تراكيب لغوية متناقضة، في حوار شخصية "الشيخ جاد" للكشف عن تحوُّلها عن أفكار البطل ومعتقداته، وذلك عن طريق "تكرار" الشخصية للنصف الأول من كلمات الجملة التي يفتتح بها البطل استدعاء الأرواح، مع "قلب" المعنى في النصف الثاني من الجملة ثم "تداخُل" هذا المعنى مع كلمات ساخرة، مع الحفاظ على سجع كلمات الجملة الأصلية، وفي الجمع بين تقنيَّات التكرار والقلب والتداخل في الجملة الواحدة، نوعٌ من السخرية والتهكُّم على قائل الجملة الأصلية.

- مهَّد التكرار الساخر لكلمات البطل من قِبل شخصية "الشيخ جاد "في مشهد تحضير الأرواح، لأسباب تحوُّل موقف الشخصية الدرامي في نهاية المسرحية من جانب، ولدوافع تخلِّيها عن معتقداتها الاجتماعية الخرافية من جانبٍ آخر.

- قدَّم المؤلف صورة صوتية تعبيرية ساخرة من كل ما فيه تدمير وتعطيل للحياة الإنسانية؛ وذلك عبرَ أسلوب "التقاطع الصوتي" لمشهد تحضير الأرواح؛ للكشف عن سطوة الحياة الإنسانية بكل ما فيها من ملذَّات مثل الأكل (دَقّ الكفتة في الهَاوُن) والعلاقات الاجتماعية، مثل الحب (هزار الحبيبين زينهم وسنية)؛ مما يؤكد سطوة تلك الحياة بحرارتها وفاعليتها، على التفكير العدمي الذي يبحث عن المعرفة في عالم الموتى.

- قدَّم المؤلف صورةً لُغوية تعبيرية ساخرة من تصلُّب الأفكار التي ينتمي إليها البطل وأتباعه، عن طريق الجمع بين موقفين متوازيين؛ الأول: موقف مجسَّد عبر أفعال الشخوص، والثاني: موقف مَحْكيّ، عبرَ سرد نكتة للتعليق الساخر عليهم، وفي انتماء النكتة إلى نمط "الحلقة المفرغة" المقتبس من بنية النكتة الدائرية، نبرةٌ ساخرةٌ وصورةٌ تعبيريةٌ ساخرةٌ من غباء التفكير العبثي المتصلب الذي تنتمي إليه تلك الشخوص.

- كشف الحوار الفلسفي الذهني عند تلاقي شخوص العقدتين والمواجهة بينهما، عن تضارب وجهات النظر حول صراع الوجود الميتافزيقي للإنسان، كما كشف في الوقت نفسه نقدًا للواقع الاقتصادي والاجتماعي.

- كشف تطابق حوار شخصية "زكي" في العقدة المستقلة، مع حواره عند تلاقي العقدتين عن صراع خاص بالقهر الاجتماعي والاقتصادي، يُفقده حريته ووجوده الإيجابي؛ مما يؤكد تباين دوافعه، في الاتجاه نحو التفكير العدمي، عن دوافع بطل المسرحية؛ مما يفسِّر تحوُّل الشخصية عن أفكارها في النهاية.

- قدَّم المؤلف عن طريق تقمُّص "أم رتيبة" لشخصية البطل، صورةً لغوية تعبيرية ساخرة، وناقدة في الوقت نفسه للمعتقدات الشعبية في الغيبيَّات.

- قدَّم المؤلف صورةً تعبيريَّةً دالَّة على صراع شخصية "أم رتيبة"، تعتمد على كشف التناقض بين حوار الشخصية وبين لغتها الإيمائية؛ مما يفجِّر الضحك الناتج عن التناقض الحادّ بين قول الشخصية وفعلها.

- عكسَ أسلوب "التورية اللفظية" في حوار "أم رتيبة" صورةً تهكُّميةً ساخرةً من شخصية البطل، وذلك بالتباس المعنى لديه، وفك ذلك الالتباس على لسان أم رتيبة في اللحظة نفسها فينقلب المعنى على تصرفاته وأفعاله؛ مما يفجِّر الضحك التهكُّمي الساخر من شخصيته وأفعاله.

- وظَّف المؤلف صورة تعبيرية تعتمد على "تراكيب لفظيَّة لكلمات مرتبطة بوظيفتها النفعيَّة" على لسان شخصية "سيد بنجر" وترديدها، ترديدًا آليًّا تعسفيًّا مناقضًا لدورها الدرامي؛ للكشف عن صراعه ومعاناته الداخلية الناتجة عن تعسُّف شخصية البطل ورفضه تزويجه من أخته دون أسباب.

- كشف توظيف الاستخدامات النفعية المباشِرة للغة، عن التصادم الحاد بين طبيعة شخصية البطل "عبد الصبور"، وبين طبيعة شخصية "سيد بنجر" الذي يقابل تعسُّف أفعال وأفكار البطل بتعسُّف آخر لفظي يعتمد على تراشق، غاضب، سريع، بكل الكلمات والأسماء التي يُبغضها "عبد الصبور" الذي ينهار بدوره في نهاية الحوار؛ مما يفجِّر الضحك التهكُّمي على التعنُّت الهَشّ الذي تتَّسم به شخصية البطل.

- عكسَ توظيف تقنيَّة "التعسُّف اللفظي" صورة تعبيرية لغوية تؤكد فكرة المسرحية، وتوضح أن التمسك بالبحث في المعرفة المطلقة ما هو إلا "فلسفة فارغة"، تعتمد على تمسُّك الشخوص المتفلسفة بكلمات آليَّة تعسُّفيَّة هشَّة مفرَّغة من معناها المنطقي.

- اعتمد السباعي على توظيف أساليب التكرار والقلب والتداخل في بنية اللغة والحوار، إلى جانب توظيف الاستخدامات البراجماتية المباشِرة للغة؛ لخلق تراكيب لغوية تجمع بين المتناقضات، وتعمل في الوقت نفسه على تقديم صورة لغوية ساخرة من التفكير المُعارِض لتناقض الطبيعة الإنسانية؛ مما يفجِّر الضحك الناتج عن دهشة اكتشاف تناقضات الوجود الإنساني.

- وظَّف السباعي بنية اللغة والحوار في المسرحية توظيفًا فنيًّا، لا يعتمد على الضحك القائم على المفارقات اللغوية والحركية، بقدر ما يعتمد على خلق صورة لغوية تعبيرية تأخذ الجملة فيها أو الكلمة أو تأخذ الحركة فيها والإيماءة أيضًا، معنًى دلاليًّا يرتبط بفكرة المسرحية ويوضحها، ويكشف في الوقت نفسه عن صراع الشخوص ومعاناتها، بفنية درامية تباعُدية، تحقق الدهشة المُفجِّرة للضحك الناتج عن اكتشاف تناقُض الوجود الإنساني.

***

قائمة المراجع :

(1) Gillian Pye: "Comedy theory and" ,the journal HUMOR, De Gruyter Mouton, May 2, 2006 Comedy theory and the postmodern (degruyter.com).
(٢) راجع، نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص١٢٠.
(٣) مقتبس في: محمد عناني: الشعر والتاريخ في المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص ص ٣٨، ٣٩.
(٤) راجع هنري برجسون: الضحك، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١، ص٩٥، وراجع أيضًا ص ٩٣.
(٥) راجع، شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك - رؤية جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥، ص ١٠٨.
(٦) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال - تخطيط النظرية في علم الجمال - ، ترجمة: د محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١، ص٣٤٥، وراجع أيضًا ص ٣٥٠.
(٧) المرجع نفسه، ص٣٣٧ وراجع أيضًا، ص ص ٣٤١،٣٤٢.
(٨) ألاردیس نیکول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، سلسلة الألف كتاب، العدد ١٦٩، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة د. ت.، ص ٢٧٠، وراجع أيضًا، ص٢٨٦، ص٢٨١.
(٩) دانييل برجيز: النقد الموضوعاتي (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف: مجموعة من الكتاب، ترجمة: د. رضوان ظاظا)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٧، ص١٦١.
(١٠) المرجع السابق، ص١٩٣.
(١١) راجع، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي - جميل حمداوي (المغرب) (aladabia.net)
(١٢) دانييل برجيز: النقد الموضوعاتي، سبق ذكره، ص١١٧.
(١٣) راجع، صالح الحسيني: المقاربة الموضوعاتية، قراءة في نقد ما بعد الحداثة - العنود المطيري، مجلة فرقد الإبداعية https://fargad.sa/?p=
(١٤) راجع، دانييل برجيز: النقد الموضوعاتي ، سبق ذكره، ص ١٥٩.
(١٥) صالح سعد: الأنا والآخر - ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد ٢٧٤، الكويت ٢٠٠١، ص ٦٦.
(١٦) راجع، أحمد عتمان: الشعر الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٤، ص٣٢٤.
(١٧) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٣، ص ٨٨.
(١٨) راجع، عباس محمود العقاد: جحا الضاحك الباكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة٢٠٠٠، ص ص٤٢، ٤٣، وراجع أيضًا ص٣٩.
(١٩) هنري برجسون: الضحك، سبق ذكره، ص ١١١. وراجع أيضًا، ص ص ٩٣، ٩٥، ٩٦.
(٢٠) شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، سبق ذكره، ص ١٣٠ وراجع أيضًا ص ١٥١.
(٢١) راجع، جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، العدد٢٥٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٠، ص٢٥٢: ص٢٦٤.
(٢٢) راجع، ألاردیس نیکول: المسرحية العالمية، ترجمة: نور الشريف، الجزء الخامس، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٦ ص١٤٨، وأيضا، ص١٥٤: ص١٥٦.
(٢٣) مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: علي أحمد محمود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ١٩٧٩، ص ١٠٠.
(٢٤) مقتبس في، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٢٥) راجع، Nelson, Tim G. A.: "Comedy: the theory of comedy in literature, drama, and cinema", Oxford, Oxford University Press, 1990; paper; p. 197.
(٢٦) راجع، مارفين كارلسون: نظريات المسرح، ترجمة وتقديم: وجدي زيد، ط ١، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٠، ص١٤٠: ص ١٤٤، وأيضًا ص ٢٠٩.
(٢٧) ألاردیس نیکول: علم المسرحية، سبق ذكره ص ٢٧٣.
(٢٨) راجع، الكوميديا والتراجيديا، مرجع سبق ذكره، ص ص ٢١، ٩١، ٩٢، ٩٥.
(٢٩) راجع، محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، ص ص ٢٨٤، ٢٨٥، وراجع أيضًا ص ص ٢١٣، ٢١٤.
(٣٠) المرجع نفسه، ص٣٠٣.
(٣١) ت. ج. إ. نلسن: نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، ترجمة: ماري إدوارد نصيف، أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ١٩٩٩ ص ٤٧.
(٣٢) ل. ج. بوتس: الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة: إدوار حليم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة د. ت.، ص ١٦.
(٣٣) فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك ١٩٧٠، ص١٩٤.
(٣٤) راجع، محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث، سبق ذكره، ص٣٠٣: ص ٣٠٥، وراجع أيضًا ص ص ٢٦١، ٢٦٢.
(٣٥) هنري برجسون، الضحك، مرجع سبق ذكره، ص٦٤.
(٣٦) راجع، المرجع نفسه، ص ص١١٠: ١٠٧.
(٣٧) هنري برجسون، سبق ذكره، ص ١١٢.
(٣٨) المرجع السابق، ص ٧٠.
(٣٩) ألاردیس نیکول: علم المسرحية، سبق ذكره، ص٢٧٤.

(٤٠) هنري برجسون: الضحك، سبق ذكره، ص ٨٠.
(٤١) راجع، شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك - رؤية جديدة، سبق ذكره، ص ٢٣٣: ص ٢٤٠.
(٤٢) هنري برجسون، سبق ذكره، ص٧٤ وراجع أيضًا، ص ص ٧٢، ٧٣.
(٤٣) راجع، شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك - رؤية جديدة، سبق ذكره ص ص ٣٩٤ ، ٣٩٥.
(٤٤) هنري برجسون: الضحك، سبق ذكره، ص٧٤.
(٤٥) المرجع نفسه، ص٨٠، وأيضًا راجع ص ٨٠.
(٤٦) يوسف السباعي: مقدمة مسرحية جمعية قتل الزوجات (أم رتيبة - جمعية قتل الزوجات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٤٢.
(٤٧) راجع، علي متولي صلاح: "مسرحية أم رتيبة"، مقال منشور بتاريخ ٢-٢-١٩٥٣ بمجلة الرسالة، العدد ١٠٢٢ مسرح وسينما، موقع ويكي مصر https://ar.m.wikisource.org/wiki/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_1022/%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD_%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7
(٤٨) فتحي سلامة: سيكولوجية الفرجة "يوسف السباعي ومسرحه الغائب..... أم رتيبة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص١٨٢، وراجع أيضًا ص١٧٩.
(٤٩) راجع، المرجع نفسه، ص١٨٤، وأيضًا، ص ١٦٣: ١٨٦.
(٥٠) يوسف السباعي: أم رتيبة، مصدر سبق ذكره، ص ١١٤.
(٥١) المصدر نفسه، ص١١٥.
(٥٢) المصدر السابق ص ١٣٦.
(٥٣) المصدر نفسه، ص ص ١١١، ١١٢.
(٥٤) السابق، ص ١١٢.
(٥٥) رمسيس يونان، مقدمة مسرحية كاليجولا، تأليف: ألبير كامي، ترجمة وتقديم: رمسيس يونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢، ص ١٣.
(٥٦) ألبير كامي: كاليجولا، المرجع السابق، ص ص ١٢٢، ١٢٣.
(٥٧) راجع، موقع المعرفة، يوسف السباعي:
https://m.marefa.org/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D9%8A
(٥٨) راجع، علاء مبارك: رباعيات الخيام - مقالات مفهرس -https://mofhras.com/%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%8A%D8%A7%D9%85
وراجع أيضًا، سارة ساويرس: فلسفة "عمر الخيام" في الحياة والموت.. وما هي حكاية رباعياته؟ موقع الدستور:
https://www.dostor.org/4681968
(٥٩) يوسف السباعي – ويكيبيديا:
https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D9%8A
(٦٠) على متولي صلاح: مسرحية (أم رتيبة)، ١٩٥٣، القاهرة، مجلة الرسالة/ العدد ١٠٢٢/ مسرح وسينما - موقع، ويكي مصر:
https://ar.m.wikisource.org/wiki/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_1022/%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD_%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7
(٦١) راجع، شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك - رؤية جديدة، سبق ذكره، ص ١٠٣: ص١٠٩، وأيضًا، ص١٥١.
(٦٢) راجع، شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك - رؤية جديدة، سبق ذكره ص ص ١٠٧، ١٠٨.
(٦٣) هنري برجسون: الضحك، سبق ذكره ص٩٤، وراجع أيضًا ص ص٩٥، ٩٦.
(٦٤) يوسف السباعي، أم رتيبة، سبق ذكره، ص١١٥.
(٦٥) المصدر السابق، ص١١٦.
(٦٦) راجع، هنري برجسون، الضحك، سبق ذكره ص ٧٠.
(٦٧) يوسف السباعي: أم رتيبة، سبق ذكره، ص٦٧.
(٦٨) راجع، نفسه، ص ٦٦.
(٦٩) راجع، حوار شخصية "محجوب" عن الظروف المادية السيئة، ص٦٥، وأيضًا راجع حوار شخصية "الشيخ جاد" عن غلاء الأسعار، ص ٦٤ وأيضا ص ٥٥.
(٧٠) المصدر السابق، ص ١٢٥.
(٧١) راجع، ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة د. ت.، ص ٩٩: ص١٠٣.
(٧٢) يوسف السباعي: أم رتيبة، سبق ذكره، ص٤٤.
(٧٣) راجع، نفسه، ص٥٦.
(٧٤) المصدرالسابق، ص٥٩.
(٧٥) نفسه، ص ص ١٢٣، ١٢٤.

(٧٦) نفسه، ص٨٥.
(٧٧) السابق، ص ص ١٢٦، ١٢٧.
(٧٨) المرجع السابق، ص٥٣، ٥٤.
(٧٩) حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥، ص ٤٠.
(٨٠) راجع، أم رتيبة، مصدر سبق ذكره ص ص ٣٤، ٤٣.
(٨١) نهاد صليحة: نافذة على المسرح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، ص ٤٩.
(٨٢) أم رتيبة، مصدر سبق ذكره، ص ٥٣.
(٨٣) نفسه، ص٦٠.
(٨٤) المصدر السابق، ص٦١.
(٨٥) راجع، شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك - رؤية جديدة، سبق ذكره، ص ٣٩٠.
(٨٦) أم رتيبة، سبق ذكره، ص ص ٤٢، ٤٢.
(٨٧) راجع، شاكر عبد الحميد، مرجع سبق ذكره، ص ٣٨٩.
(٨٨) راجع، عزة حسن محمد الملط: التعادلية في مسرح توفيق الحكيم بين الاتجاهين العبثي والوجودي، مخطوط رسالة ماجستير - جامعة الإسكندرية - كلية الآداب، قسم المسرح، ١٩٩٥ ص٧٠: ص٧٢.
(٨٩) راجع، نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١١٩.
(٩٠) راجع، ت. ج. أ. نلسون: نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، سبق ذكره، ص ص ١٦٨، ١٦٩.
(٩١) أم رتيبة، مصدر سبق ذكره، ص١١١.
(٩٢) المصدر السابق، ص٧٩.
(٩٣) إلين إستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة ١٩٩٦، ص ١٨٢.
(٩٤) أم رتيبة، مصدر سبق ذكره، ص١٠٧.
(٩٥) مقتبس في، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، تأليف ت.ج.أ. نلسون، سبق ذكره، ص١٨٤