الضحك في مواجهة العدم: الكوميديا السوداء في مسرح العبث: قراءة في مسرحية "المنزل السعيد" لمالك المالكي.

Laughter Facing Nothingness: Black Comedy in the Theater of the Absurd - A Reading in the Play "The Happy House" by Malik Al-Malki.

وفاء بوزغاية[1]* ؛ حسين خالفي.[2]

[1]- مخبر التّأويل وتحليل الخطاب؛ جامعة عبد الرّحمن ميرة؛ بجاية (الجزائر).

-البريد الإلكتروني: *wafa.bouzeghaia@univ-bejaia.dz*

[2]- مخبر التّأويل وتحليل الخطاب؛ جامعة عبد الرّحمن ميرة؛ بجاية (الجزائر).

-البريد الإلكتروني: *hocine.khalfi@univ-bejaia.dz*

تاريخ الإرسال: 2025/12/30؛ تاريخ القبول:2026/04/10؛ تاريخ النشر:2026/06/15.

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على "الكوميديا السوداء" كنوع بارز يسم مسرح ما بعد الحداثة، يجسد تحولات جذرية في الدراما، تجاوز فيه كتاب التقاليد المسرحية الكلاسيكية، وتراجعوا عن نظرية "نقاء الجنس/ والنوع الأدبي"، فلم يعد المزج بين "الكوميديا" و"التراجيديا" مجرد خِيار فني فحسب، بل تعبيرًا عن القلق وجودي الذي يعتري إنسان هذا العصر، ويفضح عوالمه الهشة، من هنا قامت الكوميديا السوداء على فلسفة العبث والجنون، حيث يصبح البكاء صدىً للضحك، ويولد الضحك من عمق الألم والمعاناة، عبر

*المؤلف المراسل.

سخرية لاذعة ومفارقات كوميدية صارخة، تثير الدهشة أولا ثم الصدمة ثانيًا، وبذلك تتحول من مجرد وسيلة للترفيه، إلى أداة لإثارة الفكر والتأويلات. وهذا ما سنحاول إثباته بقراءة مسرحية "المنزل السعيد" للكاتب "مالك المالكي"، متخذين إياها نموذجًا تطبيقيًا تتجلى فيه سمات "الكوميديا السوداء" في المسرح العربي المعاصر.

الكلمات المفتاحية: الكوميديا السوداء؛ التراجيديا؛ العبث؛ السخرية؛ اللامعقول.

Abstract:

This study focuses to shed light on "black comedy" as an important genre in post-modern comic theatre, characterized by revolutionary changes, where playwrights have gone beyond classical theater traditions and deviated from the principle of "purity in literary style". The mixture of "comedy" and "tragedy" is no longer just an artistic choice, but has become an A reflection of the zeitgeist, which expresses our existential anxiety; our fragile reality. This comedy is based on the philosophy of absurdity and madness, where crying becomes an echo of laughter, humor arising from the depths of pain and suffering Through biting satire and tough comic contrasts creating shock, surprise. Therefore, comedy transforms from being means of entertainment to a tool for stimulating individuals' thought and interpretation, The play "The Happy House" written by "Malik al-Maliki" is an example where the characteristics of "black comedy" are expressed in modern comedy theater.

Keywords: Black Comedy; Tragedy; Absurdity; Irony; Irrational.

مقدمة:

عرف المسرح، منذ بداياته الأولى مع المسرح اليوناني، نوعين دراميين هما: التراجيديا والكوميديا، وقد فرض "أرسطو" مذهب

*المؤلف المراسل.

"نقاء الجنس الأدبي"، فأقام بينهما جدارا فاصلا، وجعل كل نوع منهما قائمًا بذاته، فمجّد المأساة باعتبارها أسمى أنواع الدراما، لقدرتها على تحقيق التطهير عبر إثارة عاطفتي "الشفقة والخوف"، بينما كانت الكوميديا أقل شأنا منها، على الرغم من أنها تهدف هي الأخرى للتغيير. ومع تطور الدراما المسرحية عبر العصور، بدأت القوانين الأرسطية تنتهك، فرفعت الأجيال المتلاحقة من المبدعين تلك الفواصل، وانزاحت التراجيديا نحو الكوميديا، وأصبح الجَدّ والهزل يسيران جنبًا إلى جنب، لتغدو المأساة "لاهية" والملهاة "مبكية" في مسرحنا الراهن، حيث تتحول المأساة في ذروتها إلى "كوميديا سوداء"، تعكس الوعي العبثي للعالم لإنسان هذا العصر، وصراع التناقضات داخل الذات الإنسانية.

أفرزت الرؤى الطليعية المعاصرة نزوعا تراجيكوميدي نحو ما يُعرف بـ: "الكوميديا السوداء"، وهي جنس أدبي هجين يمزج بين المأساة والملهاة في بوتقة الفلسفات المعاصرة، خاصة الفلسفة الوجودية، لتعكس قلق الإنسان الوجودي وهشاشة عالمه، ولم تعد تهدف لمجرد التسلية، بقدر ما تسعى لكشف الوجه الزائف والمشوّه للواقع، كما يدركه الوعي البشري، ليتحول الضحك فيها إلى صدى للألم وآلية دفاعية ضد اليأس والعزلة، وبلغ هذا الوعي والنضج الفني ذروته في "مسرح اللامعقول"، على يد ثلّة من الكتاب أمثال: (صامويل بكيت) و(يوجين يونسكو) و(آرثر أداموف)، و(هارولد بنتر)، الذين بالغوا في التمرد على القوالب المسرحية التقليدية شكلاً ومضموناً، واستخدموا السخرية اللاذعة كفعل "تحريضي" يهدف لإيقاظ وعي الجمهور، عبر

*المؤلف المراسل.

مفارقات صادمة تجمع بين الضحك والبكاء، قصد كشف زيف وتناقض المجتمع، وفضح المسكوت عنه، وتجسيد مأساوية الوجود الانساني بإثارة ضحك هستيري.

يبدو أن هذا المنحى المسرحي قد عرف طريقه نحو المسرح العربي، عبر بعض النماذج، عن طريق الترجمة والاقتباس أحيانا، والتأليف حينا آخر، وفي هذا الإطار، يبرز هذا المنحى واضحا في: "ثلاث مسرحيات: المنزل السعيد، حادث ليلي، الزوجة" لمالك المالكي، وتسعى هذه الورقة البحثية إلى دراسة استراتيجيات توظيف الكوميديا السوداء في مسرح العبث، من خلال تقديم قراءة لمسرحية "المنزل السعيد" وهي أولى مسرحيات الثلاثية، واتخاذها نموذجاً تطبيقياً لاستكشاف نزوعها التراجيكوميدي وسماتها العبثية على ضوء التحولات الدرامية المعاصرة. وانطلاقا من هذا تنبثق إشكالية البحث المتمثلة في محاولة الإجابة عن التساؤل الآتي: كيف وظف كتاب العبث الكوميديا السوداء كاستراتيجية جمالية وفكرية تؤسس لخطاب درامي هجين، يعكس عبثية الوجود الإنساني المعاصر، ويعيد بناء وعي المتلقي تجاه واقعه المرير؟

1. نشأة الدراما بين التراجيديا والكوميديا:

يُعد المسرح أقدم الفنون التي ظهرت إلى الوجود، وعرف النوع الكوميدي منه في المسرح اليوناني أولا، ومن الطبيعي أن تتسم الكوميديا بمفهوم وخصائص مختلفة عما هي عليه الكوميديا اليوم.

يَعود أصل مصطلح "**الكوميديا** *(COMEDY)*" اللغوي إلى نحت بين مصطلحي "كوموس" *(COMUS)*، التي تشير إلى موكب أو

*المؤلف المراسل.

احتفال ريفي صاخب ومعربد، و"**أودي** *(Ode)*" التي تعني الأغنية أو النشيد. ونشأ هذا المصطلح من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في الريف الإغريقي خلال موسم الحصاد، ولا سيما في موسم قطف الأعناب المرتبط بعبادة "**ديونيسوس**" إله الخمر والمسرح عند الإغريق (عثمان، 1984: 326)، وكانت مجموعة الكوموس تلبس غالبا أقنعة أو تتنكر في ثياب حيوان، فتظهر كأنها طيور أو خيول أو ضفادع (دياب، 2000: 13)، واستمرت هذه التقنية التنكرية في الملهاة القديمة كوسيلة لإثارة الضحك، وتقريب الشخصيات من عالم السخرية والمرح.

تجلت الإرهاصات الأولى للمسرح في المعابد الوثنية، كجزء لا يتجزأ من الشعائر والطقوس الدينية الاحتفالية عند الإغريق، ارتبطت بعبادة الإله " ديونوسوس"، حيث كانت المأساة أسبق ظهورا من الكوميديا، وقد أكد (أرسطو) (384 ق.م - 322 ق.م) أن بذور الكوميديا ريفية النشأة، ولدت من رحم الأناشيد الماجنة المرتبط بعبادة إله الخمر والخصب " ديونوسوس" (أرسطو، 2014: 81) ، وانبثقت من روح الاحتفالات التمثيلية والعواطف المتضاربة التي ميزت تلك العبادات؛ بين الحزن العميق المصحوب بالشكوى والأنين الذي كان أصلاً للمأساة، و بين نوبات البهجة والسرور والضحكات العالية التي تصخب المهرجانات الريفية، هي البذور الأولى التي نشأت منها الملهاة (دياب، 2000: 10)، ومن هنا، تشكلت النواة الأولى للجنسين الدراميين (المأساة والملهاة) في المسرح الإغريقي حين تلاقت صرخات الألم مع ضحكات البهجة.

*المؤلف المراسل.

أرسى أرسطو في كتابه: «فن الشعر»، دعائم النقد المسرحي عبر تقسيم الدراما إلى "مأساة" و"ملهاة" أو "التراجيديا" و"الكوميديا"، وفيه عرَّف الكوميديا من منطلق جمالي وفلسفي، بوصفها: «محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، (...)، هو الشيء المثير للضحك، والذي يعد نوعا من أنواع القبح. ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ، أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى. ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالا يوضح ذلك. ففيه قبح وتشويه، ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه» (أرسطو، 2014 :88)، تعد هذه المقولة حجر الأساس في تعريف أرسطو، حيث أسس لرؤية فنية تجعل من "الرداءة" أو "النقص البشري " موضوعاً للفن، شرط تجريده من صفة الإيذاء، فبينما تحاكي التراجيديا أفعال الأبطال والعظماء الذين يتجاوزون المستوى البشري العادي تنحرف الكوميديا نحو محاكاة النماذج البشرية "الأقل منزلة"، ليس من منظور أخلاقي بحت كما في التراجيديا؛ بل من خلال تسليط الضوء على نقائصهم الجسدية أو السلوكية، ويتحول هذا النقص إلى "شيء مثير للضحك" لأنه يمثل قبحاً جمالياً أو خطأً سلوكياً، ليظل أداة للمتعة لا للألم؛ أي أنه يثير الاستنكار الجمالي دون أن يثير الوجدان أو يسبب فاجعة أو يثير الشفقة والخوف في نفوس المتفرجين لتطهيرهم، كما هو في المأساة.

ومن هنا، تتحول الكوميديا مثلها مثل المأساة آلية سيكولوجية للتطهير *(Catharsis)* توازي في وظيفتها التراجيديا، ولكن عن طريق الضحك، بدلاً من إثارة الشفقة والخوف، فهي تمنح المتلقي شعورا

*المؤلف المراسل.

بالتفوق الواعي على النقائص البشرية التي تشخصها، بدون أن يتأذى بمرارتها، وتسمح له بتأمل عيوب وقبح الشخصيات وسخافات الواقع في قالب فني متزن، مما يدفعه للنفور من تلك العيوب والانحرافات وتجنبها مادامت موضع سخرية جماعية، وبذلك لا تكتفي الكوميديا بالترفيه فقط، بل تمارس دورها التقويمي والإصلاحي من خلال نقد العيوب وتصويرها كأخطاء قابلة للإصلاح، محولةً "القبح" إلى أداة للمتعة وإثارة الضحك والموعظة في آن واحد.

تعد دراسة الفيلسوف هنري برغسون (1859 -1941م) للكوميديا، في كتابه: (الضحك)، مقاربة فلسفية رصينة تضع الضحك في منطقة وسيطة بين الفنّ والحياة؛ بوصفه نشاطا يجمع بين المتعة والنقد الاجتماعي في آن واحد، فلذة الضحك ليست جمالية محضة أو تجريديّة تمامًا، بل هي: «دائمًا مشوبة بفكر مبطّن يكنّه المجتمع لنا، حتى ولو لم تكن لدينا عنه أية فكرة؛ إذ يدخل في لذة الضحك نية التحقير غير المعترف بها، وبالتّالي نية التّصويب أو الإصلاح ولو خارجيًا على الأقل». (برغسون، 2007: 91)، وبذلك يطور (برغسون) مفهوم (أرسطو) حول (القبح غير المؤلم)، مضيفا للضحك صفة (الآلية الاجتماعية) من خلال صفتي (التحقير -مع نية التصحيح)، لتقويم الانحراف السلوكي.

جعلت هذه الطبيعة الهجينة من الكوميديا أقرب للواقع من المأساة، لأن: «كلما كانت الدراما ذات عظمة، كلما عمق التصنع، (...)، وبالعكس في الكوميديا التي لا تنفصل عن الواقع إلا في أشكالها الدنيا، أي في المهزلة، فكلما ارتفعت الكوميديا وارتقت

*المؤلف المراسل.

كلما تداخلت مع الحياة» (برغسون، 2007: 91)، ومن هنا، تولد الكوميديا من قلب تناقضات الحياة الواقعية، فيتداخل المسرح مع الحياة ويصبح صورة عاكسة له، محولةً الضحك إلى أداة نقدية وإصلاحية تهدف لتصحيح انحرافات المجتمع والارتقاء به.

2. انزياح الكوميديا: من صفاء النوع إلى التعقيد والتهجين:

تتعارض مسألة الخلط بين المأساة والملهاة في نص مسرحي واحد، مع نظرية (نقاء الجنس الأدبي) *(The Purity of Literary Genre)*، التي أرساها أرسطو في: "فن الشعر"، والتي تفترض أن كل نوع أدبي يتمتع بالنقاء والاستقلالية عن الأنواع الأخرى، قصد تحقيقه التأثير الجمالي المتكامل، يقول: «تختلف التراجيديا عن الكوميديا. فالكوميديا تصور أناسا أسوأ مما نعهدهم عليه، بينما تصور التراجيديا أناسا أحسن مما نعهدهم عليه في المواقع» (أرسطو، 2014، ص: 68)، إذ يقوم تصور "أرسطو" على ضرورة الفصل الحاسم بين نوعي الدراما (التراجيديا والكوميديا)، بحيث أن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ووظيفة التطهير أو التغيير، معتمدًا في تصنيفه على معايير موضوعية ترتكز على طبيعة المضمون وأسلوب الأداء، فتظل التراجيديا مأساة صرفة، تعالج الجوانب الجادة والنبيلة، والكوميديا تحاكي النقائص البشرية التي تثير الضحك، دون ان تسبب ألما او فاجعة.

يرى الناقد نورثروب فراي *(Northrop Frye)* (1912 - 1991) في كتابه «التشريح النقدي» *"Anatomy of Criticism: Four Essays"*، رؤية ديناميكية للأنواع الأدبية، معتبراً **"التراجيكوميديا"**، تطورا

*المؤلف المراسل.

عضويا للأدب يمزج بين التراجيديا والكوميديا، في وحدة تعكس الدورة الأسطورية للحياة والموت، والبعث من جديد، أو كما يسميها "دورة الربيع"، حيث يرتبط بأسطورة الربيع (مثل أسطورة ديونيسيوس)، يقول: «إن المأساة والكوميديا هي أحداث في أسطورة سعي كبرى، فإننا نرى كيف يمكن للكوميديا أن تضم بذور المأساة في داخلها، (...)، ونرى أيضًا المأساة باعتبارها حادثة من حوادث كوميديا إلهية، هي الخطة الكبرى التي تنتهي بالخلاص والبعث.» (نورثروب، 1991: 277)، ويرى أن هذا التحول يرفض تفسير الأحداث تفسيرًا أسطوريا مقدرًا مسبقًا من الآلهة، بل هي نتيجة أفعالنا، أو ما يسميه" حلول الكارثة" وأصبح يتسم باللاعقلانية، وبذلك، تتحول الرؤية الدرامية من الخضوع للقدر الإلهي إلى مواجهة عالم غير المنطقي، يعكس تناقضات الوجود الإنساني.

يؤكد الناقد (نورثروب فراي)، في سياق آخر، أن الأدب الحديث امتزجت فيه المأساة بالكوميديا للتعبير عن روح العصر، يقول: «وكلما سارت المأساة باتجاه السخرية كلما خبا الإحساس بحتمية الأحداث، وبدأت أصول الكارثة بالظهور، والكارثة في السخرية إما تعسفية لا معنى لها، وتأتي نتيجة لتأثير العالم اللاواعي أو الخبيث». (نورثروب، 1991: 374)، وبالتالي تصبح السخرية، من منظور نورثروب، أداة للكشف عن عبثية العالم، ويبدو متأثرًا بفلسفة نيتشه في كتابه "هكذا تكلم زرادشت" التي أعلنت نهاية عصر الإلهية، ليتصدَّرَ زرادشت بطلًا لعصر السخرية المأساوية.

*المؤلف المراسل.

يعد القرن العشرين إيذانا ببداية عصر المسرح الطليعي (التقدمي)، وفيه أصبح امتزاج المأساة بالملهاة ضرورة درامية، وأداة أساسية في المسرح المعاصر، قصد تصوير تعقيدات العصر الحديث، وتناقضاته الاجتماعية، وتمَّ تجاوزً نظرية "نقاء الجنس الأدبي" قصد تحقيق تثوير حقيقي في وعي المتلقي، تجلت بداياته الأولى مع المسرح الملحمي لبريخت في مسرحيته (الأم الشجاعة)، حيث قدم تراجيديا إنسانية عميقة حول فظائع الحرب ودمار الأسر، لكنه غلفها بكوميديا ساخرة وغروتيسكية؛ ليس بغرض الترفيه فقط، بل كأداة "للتغريب" لدفع الجمهور للتفكير والمشاركة الذهنية في عبثية الحروب والرأسمالية، وفيها أعلن رفضه التمييز بين التراجيديا والكوميديا في الدراما.

شهد المسرح تحولا جذريا من الصرامة الكلاسيكية لـ"أرسطو" القائمة على نظرية "نقاء الجنس الأدبي"، والفصل اللازم لضمان التطهير، إلى التهجين المعاصر، حيث قدّم "نورثروب فراي" رؤيته الديناميكية في امتزاج النوعين في رؤية "تراجيكوميدية" تعكس طبيعة الحياة والبعث الأسطورية، وعمق "بيرتولت بريخت" هذا الدمج بآلية "التغريب" والكوميديا الغروتيسكية لتحويل المتلقي من الاستلاب العاطفي إلى تثوير الفكر النقدي حول تناقضات المجتمع، ومن هنا أصبح هذا المسار في "الكوميديا السوداء" كإستراتيجية فلسفية تواجه سوداوية الواقع بضحك هستيري ممزوج بالدموع، لفضح الزيف الاجتماعي ومحاولة ايقاظ الوعي الإنساني.

3. الكوميديا السوداء: قصة الدراما المعاصرة بين السخرية والمأساة:

*المؤلف المراسل.

تجاوزت "الكوميديا السوداء" في مسرحنا المعاصر، كونها مجرد " نكتة ساخرة في الهامش، بل صارت خطابا نقدياً واعياً يدمج الضحك بالألم، تولد من رحم التناقضات والمفارقات المربكة للعقل، وتستمد هذه الكوميديا قوتها من استخدام السخرية اللاذعة كجرس إنذار، ومن اختراق المألوف لتصدم المتفرج، ومواجهته بمرآة قاسية تعكس واقعًا مشوهًا، يمتزج فيه الجِدّ بالهزل، بهذا الانزياح تتحول الكوميديا المعاصرة من شكلها التقليدي السطحي إلى آلية تفكير، تهدف لمواجهة عبثية الوجود، وكشف هشاشة العالم وزيفه، بضحك هستيري ممزوج بالدموع.

تخلق "الكوميديا السوداء" صدمةً عاطفيةً وفكريةً في المتلقي، من خلال إثارة ضحكٍ مبكٍ، يتسلل من الأعماق المظلمة، وتستمد هذه الدراما قوتها النقدية من التناقضات والمفارقات الصارخة بين المظهر والجوهر، والإحساس بالعبث الذي يخيم على الوجود الإنساني، إنها كوميديا قائمة على فلسفة العبث والجنون، الذي تحول فيه الهذيان إلى منطق، ويصبح البكاء صدىً للضحك، ضحك يولد من رحم الألم والمعاناة ليكون لغة المسرح الجديد للتعبير عن قسوة العالم وغرابته، «وقد تبلور هذا الجنس الأدبي الهجين في القرن العشرين متأثراً بالفلسفات اللاعقلانية والوجودية وتيارات مثل السريالية والدادائية و"مسرح اللامعقول"، والعدمية» (حمداوي، 2022: 68)، ونتيجة تراكم الأزمات والحروب (العالمية)، أفرزت رؤية متشائمة تجاه الحياة، واستعمال السخرية كوسيلة لمواجهة العبث واللاجدوى في المجتمعات الليبرالية المفلسة.

*المؤلف المراسل.

ساهمت الفلسفات اللاعقلانية كالوجودية في صياغة الخلفية الروحية لأدب اللامعقول، فكانت شكلاً من أشكال السخرية القاتمة، التي تتخذ من المآسي والموضوعات الصادمة مادة للضحك المر، بتناولها قضايا الجوهر والوجود الانساني، «الإحساس بالقلق الوجودي الذي يتم التعبير عنه بواسطة بنى لا منطقية للوضع الإنساني، حيث يعلن كتاب اللامعقول رفضهم للتدابير الفعلية والنقد الجدلي، ويتبعون شكلاً غرائبياً خالياً من الهدف ينبعث منه النشاز ولا معقولية الأحداث ضمن أجواء من انعدام التناسق تفجر الضحك من قلب المأساة». (البشتاوي، 2013: 256). ويبدو هذا من خلال تركيزها على أحاسيس القلق والضجر والرتابة في الوجود الإنساني، وشعوره بالتيه في عالم خالٍ من اليقين والمعنى، ومواجهته لعبثية العالم بفردانية، فكان من أهم الأسئلة التي طرحها فلاسفة الوجودية أمثال "سارتر" "البير كامو"، حول حرية الفرد والمسؤولية الفردية والعبث، أسئلة الهمت كتاب "الكوميديا السوداء" وحولوها لدراما تكشف الوجه الحقيقي للعالم من خلال الضحك في المأساة.

تبرز الكوميديا السوداء نزوعا نحو تشخيص أفكار وأحاسيس من قبيل: القلق، الموت، العدمية، الالتزام، الحرية المطلقة في عالم لا معنى له، التي تعد أهم الموضوعات التي تمحورت حولها "الكوميديا السوداء"، فكان: «الضحك المتألم الفلسفي من انحسار الإيمان وفوضى القيم وفساد اللغة، في استسلام ويأس، (...)، عانق الإنسان قدره اليائس في تحد، وجاء الاحتفال بالعدمية بعد أن تعذر الاحتفال بالحياة». (نهاد، 1997: 157)، وصورت لنا هذه الدراما شخصيات تعيش

*المؤلف المراسل.

على حافَة الانهيار تصارع يأسها، مبررة وجودها وسط هذه الفوضى، فغدا البطل يمجد العدمية، في حين لم يعد ممكنًا أن يحتفي بالحياة ذاتها.

يعد مسرح العبث *(Theatre of the Absurd)* **من** أهم التيارات الأدبية التي نمت في كنفها "الكوميديا السوداء"، حين التقى الضحك المر باللامعنى الوجودي، فيخلق لنا توترًا دراميًا يدعو الجمهور إلى التأمل في التناقضات الحياتية، فأصبح يعيش حالة من الضبابية الغامضة، معبرًا عن معاناته وحالات التيه التي يتخبط فيها، ويؤكد "جيلدرود": «إن الضحك ممكن حتى في لحظة تردى الانسان في أحلك الظلمات. وتطغى العناصر المبتذلة في الحياة اليومية على الأحزان العميقة وتغطيها بمظهر يشوه جلالها، فيبدو البطل المهيب في ملابس تهريجية بالية، فترسم مسحة من " الأبسوردية"، على قسمته و"البورليسكية"، على حركاته وسكناته». (عطية، 1992: 68)، ومعاناته التي لا تنتهي في بحثه الدؤوب عن معنى الوجود، في ظل أزمة الإنسان المعاصر مع الحروب وتداعياتها السلبية، مستكشفًا طبيعة النظام الاجتماعي، وبنى علاقاته ضد حالات الزيف والانحطاط التي اجتاحت قيم الإنسان ومبادئه.

حين ترتقي الكوميديا لمرتبة الفلسفة، يولد الضحك المتألم الفلسفي، يكشف التناقضات الاجتماعية، يقول الفيلسوف الدنمركي "سورين كيركيغارد" (1813 -1855م): «أينما توجد الحياة يوجد التناقض، وأينما يوجد التناقض توجد الكوميديا، وإذا كان التناقض هو عصب التراجيديا أيضًا، بل والدراما جميعها فإن ما يميز

*المؤلف المراسل.

التناقض الكوميدي هو طبيعته الاجتماعية التي تختلف عن الطبيعة القدرية أو الكونية أو الدينية للتناقض المأساوي». (نهاد، 1999: 120)، ولهذا السبب ثارت الكوميديا المعاصرة على تقاليد المسرحية القديمة، حيث تكمن التناقضات في كل ما هو شاذ وغير مألوف، فتصبح مصدرًا للدهشة والتسلية ونجد ذلك، على سبيل المثال، في مسرحية "صامويل بيكيت" "في انتظار غودو"، حيث يتحوّل انتظار قدوم شخص ما انتظارًا عبثيا إلى تناقض يثير الضحك المرير، يخفي وراءه يأسًا مريرًا من عدم قدوم غودو المنتظر، وبهذا تتحول "الكوميديا السوداء" إلى أسلوب تعبير وجودي، يحوّل غياب المُنتظر وسيلة تشخيص تناقضات الحياة، وأداة تعرية للواقع وكشف قبحه.

يقدم "يوجين يونسكو" وجهة نظره حول «الكوميديا السوداء" كأسلوب للتعبير عن الرعب واليأس الذي يعتري الفرد في العالم الحديث، وهو ما أوضحه في مؤلفه "مذكرات ومذكرات مضادة *"Notes and Counter Notes-* (1962م) في قوله: «أطلقت على كوميدياتي «مسرحيات مضادة»، ودرامات كوميدية، أطلقت على دراماتي اسم «درامات زائفة» أو «فارسات تراجيدية» فإنه يبدو لي أن العمل الكوميدي هو تراجيدي، وأن تراجيديا الإنسان ساخرة في جوهرها. ذلك أن روح النقد الحديث لا تأخذ شيئا على محمل الجدّ الكامل، أو الاستخفاف الكامل». (مولوين وكليفورد، 1979: 82)، تستكشف الكوميديا في مسرح اللامعقول الجانب المظلم من الوجود، وتحول الضحك من مجرد نشاط فيزيولوجي إلى أداة سخرية من الواقع المخيف، ويصبح الضحك آلية دفاعية ضد اليأس والعزلة.

*المؤلف المراسل.

الملاحظ أن مادة الضحك عند (يونسكو) تتخذ مستويات عدة، فهناك كوميديا المواقف، والكوميديا الآلية، والكوميديا اللفظية، فكان "التهكم" أسلوب (يونسكو) في التعبير عن عبث الحياة وموقفه من العالم، وهو أن يضحك الإنسان ساخرًا من شقائه ومن شقاء الآخرين، «فإن التهكم وسيلة يحاول بها الكاتب ألا ينخدع ويكون غرا ويطويه عبث الحياة، فهو تنديد بالعبث وتفوق عليه. ومثل هذا النوع من الكوميديا يحتاج إلى بصيرة نافذة ووعي فائق، وكاتب هذا اللون يدرك كل شيء حتى بطلان عواطفه الشخصية وتفاهتها، وهو لا يزيل هذه العواطف، فهذا مستحيل، وإنما يعيش هذه العواطف وهو مدرك تمامًا أنها عبث في عبث، بل باطل حتى ولو لم يستطع أن يحاربها» (حمادة، 2006: 200 -201)، فالكاتب التهكمي يرى أن الانسياق وراء أية عاطفة نوع من الخداع، وهو لا يحارب هذه العواطف أو يزيلها، بل يُعايشها مدركًا زيفها، ليبرهن على ما تنطوي عليه من خداع وتضليل، وهذا يعكس وعيه العميق بالعبث وتفوقه عليه، وبهذا يحول (يونسكو) شخصياته إلى "إطارات فارغة" تكشف عبثية الوجود، من خلال المفارقات الوجودية التي تزلزل العالم، وتكشف وجهه الزائف المشوه للواقع الإنساني، حيث يصبح التهكم وسيلتهم للسخرية من وضعهم في عالم بلامعنى.

وفي الأخير، لم يعد هناك ما يبرر للمسرح المعاصر إقامة حدود فاصلة بين الكوميديا والمأساة، بل يجب السعي نحو تحقيق التماهي الكلي بينهما، مما أدى لانبثاق ما يُعرف بـ"الكوميديا السوداء" أو "التراجيكوميديا" في المسرح المعاصر عموما، وفي المسرح الجديد أو

*المؤلف المراسل.

المضاد أو مسرح العبث خاصة، لأنها الشكل الأكثر واقعية، يمتزج فيها الجدّ بالهزل وتغدو المأساة لاهية والملهاة مبكية، بحكم طبيعة الواقع الذي ينبني على ثنائيات تضادية، تتراوح بين حياة وموت، وضحك وبكاء، وجد وهزل، يتم تشخيصها مسرحيا.

تُعد "الكوميديا السوداء" تجسيداً درامياً للحظة التي تبلغ فيها مأساة الانسان ذروتها فتنفجر بشكل ساخر وتهكمي، يشرح طبيعة المجتمع المعاصر المتأزمة، يعج بالفوضى والاستلاب، وانقلاب القيم وتدمير الكيان الإنساني، وقد سعى رواد هذا الاتجاه مثل: (تشيخوف أو جان جينيه أو يونسكو أو بيكيت) إلى كسر قوقعة النفاق والرياء والمكابرة التي أحاطت بالإنسان الحديث، فكان غاية مسرح اللامعقول السخرية من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب، وبتحويل المواقف اليومية البسيطة إلى تساؤلات فلسفية عميقة حول الوجود والعبث واللاجدوى، فأنتجوا لنا مواقف تبدو مضحكة ظاهريا، لكنها تنطوي على تأملات عميقة عن انسحاق الإنسان وانهيار إنسانيته.

4. ملامح العبث في الكوميديا السوداء في مسرحية "المنزل السعيد":

تأثر المسرح العربي المعاصر بالتيار العبثي الذي هيمن على توجهات الآداب العالمية المعاصرة، وهو التأثر الذي ترجم من خلال ترجمة وتعريب نصوص كبار العبثيين أو اقتباسها، وأحيانا خوض غمار التأليف على هديها في وقت مبكر من القرن الماضي، وهذا ما وجدناه عند توفيق الحكيم في "يا طالع الشجرة"، إلا أن التأليف فيها قليل جدا مقارنة بتيارات المسرح الأخرى، وهذا راجع إلى الطبيعة

*المؤلف المراسل.

الفلسفية لمسرح العبث الذي يبدو أقل ملاءمة في البيئة الثقافية العربية، وفي أحسن الأحوال تم الاكتفاء بالترجمة والاقتباس.

أصدر الكاتب العراقي "مالك المالكي" ثلاثة نصوص مسرحية صدرت في كتاب واحد بعنوان "ثلاث مسرحيات"، وهي: "المنزل السعيد - حادث ليلي -الزوجة "، عن دار نينوى للنشر عام 2022، وهي كما يبدو ابتداء من المقدمة، تندرج هذه المسرحية ضمن سياق المسرح العبثي والدراما الوجودية، حيث تشكّل النصوص الثلاثة معًا وحدةً فكرية وفنية متماسكة، تتناول بزوايا مختلفة صراع الإنسان المعاصر مع عبثية العالم وسخفه.

يطرح "المالكي" من خلال هذا العمل الثلاثي رؤيته الفلسفية في التحول الدرامي الجذري، الذي كان يحتفى فيه الانسان ببطولاته رغم قسوة قدره، والتوجه نحو إدانة الوضع الإنساني العام، وقد استمد رؤيته هذه من كتاب المسرح العبثيين الذين ألهموه في صياغة نصوصه، مثل "يونسكو" و"بكيت" و "آرثر أدامـوف"، وأكثرهم إلهامًا له الكاتب المسرحي البريطاني "هارولد بنتر"، يبدو في عالمهم المسرحي تحول الإنسان إلى كائن يجسّد التناقض الأليم لكونه "الجلاد والضحية" في الوقت نفسه، ووسط عالم كل ما فيه يتأمر ضد وجوده، وهذا ما يمكن أن نستشفه من قوله في مقدمة كتابه: «إنَّ الإنسان وحيد في مواجهة العالم، ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد، فالصراعات الاجتماعية هي الأخرى ما زالت موجودة بين الإنسان وأخيه الإنسان، كان من المفترض أن يحب الانسان أخاه؛ إذ إنَّ الإنسانية جمعاء تبحر في قارب واحد، إلا أنه من اللامعقول أصبح الإنسان ثقلًا

*المؤلف المراسل.

على الإنسان، ومن هذا المفهوم العبثي ينطلق هذا النوع من الكتابة». (المالكي، 2022: 09)، إذ تعكس هذه الرؤية نظرته الوجودية العميقة، التي تصوّر الإنسان في صدام دائم مع محيطه وذاته، مما يجعل النص مرآةً لقلق العصر وإحساس الإنسان المعاصر بالاغتراب والسخف والرتابة وغياب المعنى والعبث.

يجسد المالكي هذه الرؤية ابتداء من نصه الأول من الثلاثية: "المنزل السعيد"، الذي يمكن تلمس منحاه المأساوي والعبثي انطلاقا من عنوانه، الذي يظهر نظرة متفائلة يكشف عنها وصف المنزل السعيد، بينما يضمر في الواقع مكانا مغلقا كالسجن، تقبع فيه شخصيات تعاني الرتابة والملل في يومياتها المتشابهة، خاصة مع وجود من يتحكم في إرادتها ويقيد حريتها بلطف، لكنه لا يختلف كثيرا عن معاملة السجَّان للمسجون، لكن ما يخفف على المسجون، هو أن هذا السجَّان المتحكِم خاضع للظروف نفسها، ووفقا لهذا فالعنوان يبدو مضللا للمتلقي، لأن العنوان الأنسب للنص هو السجن الحزين، أو قبر الشيخوخة، وليس المنزل السعيد، إلا أن البنية البسيطة والتفاؤلية للعنوان، تكشف عن تضمينه أبعادا مأساوية وعبثية في المسرحية.

وتجسدت ملامح "الكوميديا السوداء" في مسرحية **"المنزل السعيد"** بدايةً من العنوان، بوصفه عتبة نصية ساخرة، تدمج الفلسفة الوجودية بالمفارقات الساخرة، بين دلالتَيْ "السعادة" و"الاستقرار" اللَّتَيْنِ يوحِي بهما اللَّفْظُ، وبين الفضاء الدرامي الفعلي الذي تدور فيه الأحداث المسرحية وهو "دار المسنين"، عنوانا تهكميا يجمع بين ضدين (السعادة) و(واقع الشيخوخة المرير)، كما يجسد دورة (الحياة)

*المؤلف المراسل.

و(الموت) في ذروة تماهيهما، في دورة الوجود العبثية، فالعنوان يمثل تناقضات مربكة عبر التضاد بين المظهر المثالي والجوهر المأساوي، حين تتحول حياة المسنين إلى تراجيكوميديا يسعى فيها الإنسان للبحث عن "سعادة" موهومة فيصطدم بحقيقة واقعه الزائف، الذي يعكس عزلة الإنسان وانسحاقه في عالم يفتقر للمعنى، وبذلك يتحول "المنزل السعيد" إلى آلية للتحريض الاجتماعي، تحول الضحك الناتج عن هذه المفارقة إلى صدى للألم وتأمل في عبثية الوجود الإنساني وهشاشته.

4.1. مميزات الحبكة الدرامية: يتأكد هذا المنحى على صعيد الحبكة الدرامية أيضا، حيث يجري سرد القصّة المسرَحي داخل فضاء مُغلق في إحدى صالات "دار المسنّين"، حيث يتجاوز هذا الفضاء وظيفته المادية ليصبح استعارة بصرية للاغتراب الوجودي، ويغدو المكان بمثابة مرآة تعكس عوالم العزلة التي يَعيشُ تحت وطأتها البطلان "السِيد دلير" و"السِيد ويلي"، لا لسبب سوى أنهما بلغا سن الشيخوخة، الذي يفترض عزلهما عن بقية المجتمع، ويتركان وحيدان لخوض غمار صراع تراجيدي مع رتابة الانتظار اللانهائي لحلول نهاية مساءهما المنذر/ أو المبشر بالموت، يحولان هذا الصمت الوجودي إلى محاكاة ساخرة للحياة، تعكس عبثية حياتهم السابقة واللاحقة أيضا، ويتجسد هذا في الشخصية الرئيسية للمسن "السيد دلير"، الذي يعكس صراعه الوجودي من خلال محاولته المستميتة للتمسك بالحياة عبر لوحة يرسمها (لمدينة باريس)، ويعتبرها ملاذه الأخير للهروب من واقع الدار، واستحضار ماضيه عبر ذكريات يحاول من خلالها مواجهة

*المؤلف المراسل.

مرارة واقعه المليء بالعجز والوحدة، بينما تسيطر عليه هواجس الضياع، يعبر عنها بضياع أدوات رسمه (مثل فرشاة الرسم)، في حدث يتكرر برتابة على مدار المسرحية، يعكس حالة السخف والرتابة وغياب المعنى، لتنتهي الأحداث بطريقة مأساوية حين يكتشف "دلير" أن لوحته الفنية قد مزقت وشوهت، يمثل هذا الحدث الأخير تلاشي أخر أمل لتحقيق الذات للشخصية البطلة، ليكون بمثابة تجسيد رمزي من الكاتب لحالة الانسحاق الوجودي الذي يعانيه الفنان/ الإنسان، حين يتبدد حلم وهدف إكمال العمل، فتتلاشى معه مبررات وجود الذات امام واقعه العبثي.

كما تشاركهما البطولة والمصير موظفة الاستقبال "لافير"، التي تعمل تحت إشراف "السّيّد داميان" الذي يمثل رمز السلطة الإدارية وتجسيد البيروقراطية؛ ويبدو شخصية متمسكة بالقوانين والتعليمات الصارمة التي يفرضها على حياة النزلاء المُسِنِّينَ، أو قل المسجونين، والذي يرى في التخلي عنها ستؤدي إلى الفوضى، ليصبح المسنون "السيد دلير" و "السيد ويلي" مجرد أرقام او ملفات في خزانة داميان الإدارية، يفتقدون هويتهم امام سطو البيروقراطية، وتصل ذروة هذا التجسيد من خلال صرخات "داميان": "الأوراق! الأوراق! لا شيء غير الأوراق"(المالكي، 2022: 24)، مما يعكس تبرمه من انشغاله الدائم والرتيب بالشكل الإداري عن الواقع الإنساني، ولكنه يعكس أيضا وضعا يتساوى مصيره فيه بوضع النزلاء، وقد ينتهي به الأمر هو أيضا كنزيل من النزلاء بعد حياة طويلة من السأم والملل من العمل المكتبي.

*المؤلف المراسل.

تتجسد "الكوميديا السوداء" في هذا النص الدرامي حين تحاول الشخصيات كتمان واخفاء حزنها العميق بالصخب والهزل، فيكون الضحك كقناع يخفي من ورائه ألامهم، فالضحك هنا ليس مجرد تعبير عن البهجة، بل هو آلية دفاعية وصدى للألم الدفين في أعماقهم، والمواقف التي تبدو في ظاهرها كوميديةً بين العجوزين، ما تلبث أن تكشف لنا الوجه الحقيقي لها وللعالم، مما يجعل الأحداث نسيجًا دراميًا يتأرجح بين الكوميدي القاتمة والطابع المأساوي للحياة.

يطرح "المالكي" طيلة الأحداث المسرحية تساؤلات وجودية جوهرية، تعيد إلى أذهاننا حيرة وجودية جسدها من قبله رواد مسرح اللامعقول (أمثال بيكيت ويونسكو)، فيغوص من خلالها في العوالم الخفية للشخصيات، التي تعاني القلق والضياع فكان من أبرز هذه التساؤلات:

سؤال الجدوى والهدف من الفعل الإنساني (ماذا نفعل: هنا الآن؟): يعكس هذا التساؤل تخبط الشخصيات في حالة التيه والركود واللاجدوى التي يعيشها المسنون في الدار، فتجد الشخصيات نفسها عالقة في دائرة من الأحداث اليومية المتكررة، يتحول فيها الوقت إلى عبء ثقيل، يمر بلا غاية او هدف حقيقي سوى انتظار القادم، الذي قد يأتي بسرعة وقد يبطئ، وكلما أبطأ كان وقعه ثقيلا على الانسان، الذي قُدر له دائما أن ينتظر قدوم شخص أو حدث ما، قد يأتي وقد لا يأتي أبدا. ويظهر هذا في الحوار بين "ويلي" و"دلير":

ويلي : إنني أتساءل.

دلير: ماذا؟

*المؤلف المراسل.

ويلي: ماذا نفعل اليوم؟

دلير: هل علينا فعل شيء ما؟

ويلي: هل علينا؟

دلير: هممممم أجل.

ويلي: هل ينبغي لنا فعل شيء ما؟

دلير: لكن ماذا لو لم نجد ما نفعله؟

ويلي: الطبيعة ستجد لنا ما نفعله(المالكي، 2022: 33).

سؤال استحالة التجديد واستهلاك الوجود (هل من جديد؟ أم أننا محكومون باستهلاك وجودنا؟): طرح "المالكي" فكرة أن الإنسان المعاصر يعيش حالات من "الاجترار الوجودي"؛ وحياته استهلاك مستمر لما هو قائم، حيث بات البحث عن "جديد" ضربا من الخيال المستحيل، فقد جرب كل شيء في الحياة، مما يجعل أي محاولة للابتكار تبدو مكررة وباهتة وبلا معنى، يتجلى هذا في حوار **"لافير" مع "دلير"** حين تسخر من رغبته في الإتيان بجديد، في قولها:

"لافير: ما الذي تقصده يا سيد دلير؟

دلير: لماذا لا تأتين بالجديد؟!

لافير: وما الجديد الذي يمكن أن أضيفه؟!

دلير: أرسمي، ألا تعرفين الرسم؟!

لافير:لقد رسم آلاف من البشر من قبل. فهل هذا أمر جديد؟!

دلير:حقاً؟!" (المالكي، 2022: 16).

ويعكس هذا المقطع مقدار المسافة بين الذوات الإنسانية، وانقطاع التواصل والفهم بين هذه الذوات، التي تتحدث لكنها لا

*المؤلف المراسل.

تتواصل ولا تتفاهم ولا تتشارك الرؤى، ولا تتعاطف فيما بينها، فالفنان المسن الذي يريد أن ينقل شغفه بالرسم للمشرفة، تقابله بالاستخفاف والسخرية من هوايته هذه، على الرغم من أن الشخصيات جميعا، بما في ذلك المشرفة نفسها، تعيش حالة من الرتابة والتشظي يولدان "سخفًا" وجوديًا، ويصارعون "اللامعنى" داخل عالمٍ يبدو وكأنه نسخة مكرّرة ومستنفذة من ذاته.

الموت بوصفه تجربة "مستهلكة": حول "المالكي" قضية "الموت" من حدث بيولوجي محتوم ينتظر الانسان، وقد ينتظره الانسان، إلى فعل قد استُنفِد، ولم يعد يحمل أي شكل من أشكال "الجدة"، جرب فيه البشر كل الاحتمالات من "السم" إلى "حبة الموت الرحيم" مما أفقد الموت رهبته وعنصر المفاجأة فيه، خاصة وأن إحساس الانسان بالحياة شبيه بإحساسه بالموت، عندما يلمس الرتابة والجمود في حياته: «لقد بات الإنسان يجرب كل الأشياء الممكنة بحثًا عن الجديد، تخيل أن الناس قد جربت طرقًا مختلفة للموت، أحدهم يقتل نفسه بالسم، والآخر كان يظن أنه أكثر عبقريةً إن اكتشف حبة الموت الرحيم، لقد جربوا كل شيء.. وهذا يعكس التوق إلى تجارِب جديدة أو معنى في وجود متكرر على ما يبدو. ويشير إلى أن البشر قد جربوا كل شيء بحثًا عن الحداثة، حتى الطرق المختلفة للموت» (المالكي، 2022: 16).

تجسد شخصيات "المالكي" حالةً وجودية متطرّفة، تعيش على حافة الهاوية حيث يتلاشى الفارق بين الحياة والموت، ونجدنا أمام حقيقة مؤلمة، هي أن الاحتضار يبدأ بمجرد أن نولد، وبالتالي يتحرر الموت في عالمه المسرحي من كونه حدثًا مأساويًا خالصًا، بل يتحوّل إلى

*المؤلف المراسل.

لحظة تحرُّرٍ، تضع الإنسان وجهًا لوجه مع حريته المطلقة، ويُعد ملاذًا آمنا وهروبًا من واقع تحكمه اللاجدوى والعبث، وبهذا التحول الجذري للمفاهيم والقيّم، ينتقل الموت من كونه حادثًا مفجعًا مأساويا الى حدث عادي، نكتب ونرسم ونغني ونرقص على إيقاع خطواتٌه المقتربة منا بهدوء وروية.

4.2. كسر خطية الزمن: يتميز الزمن في مسرح العبث بكونه عنصرا دراميا، كسر من خلاله كتاب العبث القوانين التقليدية للتسلسل المنطقي للأحداث (بداية، ذروة، نهاية)، فبدلاً من أن يكون وسيلة لنمو وتطور الحبكة واتجاهها نحو الذروة، يتحول إلى أداة لتعميق الشعور بالاغتراب والضياع واللاجدوى، بتحطيم خطية الزمن وتحويله لزمن متشظٍ، يعالج عناصر الزمن بوصفها أوهاماً زائفة، ومن هنا، ذهب النقاد إلى وصف «مسرح اللامعقول بأنه مسرح اللازمن أو مسرح الساعات المكسورة» (البشتاوي، 2013: 287)، حيث تنفصل الأحداث فيه عن الزمن الفيزيائي الطبيعي وتتجه إلى زمن نفسي لامنطقي.

وفي هذا الحيز، يتطور الفعل الدرامي بشكل بعيد تماماً عن الشكل المنطقي الواقعي، حيث يختلط الماضي بالحاضر دون مستويات زمنية محددة أو دلالات واضحة، كما يتسم الزمن في مسرح اللامعقول بالدائرية والتكرار الممل الذي يحبس الشخصيات في دوامة من الثرثرة العقيمة والحوارات المكررة، التي تعكس جمود الوجود الإنساني وفقدانه للمعنى والهدف، وهو ما يتجلّى بوضوح في تساؤلات "السيد ويلي" المستمرّة والمملة عن الوقت، مما يدل على رتابة الحياة

*المؤلف المراسل.

وافتقادها للمعنى، وبلوغ الحدث ذروته في جميع المسرحية من بدايتها إلى نهايتها متأزمة تنتظر فيه الشخصيات انفراجا لا يأتي:

"ويلي: كم الساعة الآن؟

لافير: العاشرة.

ويلي: بقيت ساعتان على الأقل.

لافير: ساعتان! لماذا؟

ويلي: وقت الغداء والدواء.

لافير: أجل أجل.

ويلي: والدواء مثل البارحة؟

لافير: أجل." (المالكي، 2022: 19).

4.3. ضيق المكان وانغلاقه: يتسم المكان في مسرح العبث بطابع سوداوي يكشف عن ضيق وانغلاق ومحدودية، يوحي بغموض الأحداث، ويعمق شعور الشخصيات بالاغتراب، جراء ضيق آفق العالم من حولها، ففي مسرحية "المنزل السعيد" لمالك المالكي، يتجاوز المكان وظيفته الجغرافية التقليدية ليصبح عنصراً دراماياً فاعلاً، حيث تتحول صالة "دار المسنين" إلى حيز مكاني منغلق يجسد العزلة الإنسانية، بوصفها شكلا من أشكال الفراغ الوجودي، هذا الاختيار المكاني ينسجم مع رؤية كتاب العبث الذين وظفوا الأماكن المغلقة (كالغرفة) لتجسيد مشاعر عدم الراحة وغياب الأمان والاستقرار، ففي مسرحيات "يونسكو" مثل مسرحية "الكراسي" أو "الدرس"، أو مسرحية "الغرفة" "هارولد بنتر" ، تتحول الغرفة إلى سجن وجودي،

*المؤلف المراسل.

يعزل الشخصيات ويعمق أزمتها، وهو ما يذكّرنا بغرفة سارتر في "أبواب المغلقة" حيث لا مخرج للشخصيات سوى للقاء الموت أو العدم.

كذلك تؤدي صالة "دار المسنين" في المسرحية وظيفة درامية مركبة، إذ تتحول إلى منفى أو سجن محكمٍ ومزمن، تتكرر فيه الأحداث برتابة مميتة، مشكّلة حلقة مفرغة، تتماهى فيها البدايات مع النهايات، في استعارة صريحة للاغتراب الوجودي، ويتحول المكان لمرآة عاكسة لعوالم العزلة التي تزيد من شعور القلق وعدم الأمان، حيث يخاف من بداخلها من كل شيء خارج نطاقها، وتكمن المفارقة الدرامية في أن هذا المكان يمثل مصدر قلق لعدم ملاءمته لشاغليه، لكنه في الوقت نفسه يتحول إلى ملجأ يحميهم من مخاطر خارجية محدقة بهم، كأن العالم خارج أسوار المنزل عالم مهترئ وشرير على شفا الهاوية. ويؤدي هذا التناقض إلى انهيار الثقة بين الشخصيات، وكل هذه العناصر تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة، فلم يجد العجوزان سوى الخيال والأحلام والذاكرة سبيلا لهم للبحث عن ملاذً آمن يهربون به من الملل الوجودي والفراغ القاتل.

تُختزل حياة العجوزين في ثالوث (الأكل، الدواء، النوم)، كأن حياتهم انتهت واختزلت في هذه المهام فقط، هذا التكرار النمطي القاتل يجعل من الزمن فضاءً راكدا، لا نميّز فيه بين اليوم والأمس، فتصبح أفعالهم مجرد محاكاة تسخر فيها الشخصيات من ذواتها، لأنها تعيد نفسها بلا غاية أو معنى، ويصبح الروتين اليومي دليلًا على العزلة والوجود الخالي من المعنى، شخصيات تدور في حلَقات مفرغة من العبث تتماهى فيها البدايات مع النهايات.

*المؤلف المراسل.

4.4. اللغة والحوار ومنطق اللاتواصل: يتحول الحوار واللغة في مسرح العبث إلى أداة لكشف وهمية الحياة الحقيقية، حيث تعكس لغة المسرح هشاشة الإنسان وخذلان الحياة له، حيث «فقدت اللغة أهميتها كوسيلة للتخاطب وذلك من أجل إظهار التناقضات في الحياة من خلال حالات الصراع المستفحلة بين الشخصيات البشرية، التي تسهم في تعميق المفارقة بين الواقع الحياتي المعاش وبين حلم الإنسان في تلك الحياة». (البشتاوي، 2013: 285)، وفقدان الانسان قدرته على التواصل مع الآخر ومجتمعه وحتى مع ذاته حوَّل حياته لمنفى لغوي، فخلف سخف الحوار ورتابته يختفي ضيق أفق الوجود الذي يحول النقاش إلى مشاحنات كلامية فارغة، لا تفضي الى شيء وبلا معنى، هكذا يتشظى الحوار ليصبح عبارة على "غمغمات مفككة" ولا منطقية تصل في ذروتها للصمت، حين يفقد الكلام جدواه وتتلاشى وظيفة اللغة، وفي هذا كون صاخب لكنه أصم، ولم تعد اللغة جسرا للتواصل والتفاهم، بل تحولت إلى منفى وعزلة، تحاصر الشخصيات وتعمق من احساسهم باغترابهم ووحدتهم.

لقد تجسد انهيار التواصل اللغوي بوضوح في مسرحية "المنزل السعيد"، حيث تحول الحوار بين العجوزين "السيد دلير" و "السيد ويلي" من وسيلة للتواصل إلى "ثرثرة فارغة" لا تحقق التقارب الوجداني، كأن كل شخصية فيها تعيش في عالمها الخاص، المنفصل روحيا ووجدانيا عن العالم، حيث يعيش كل قطب درامي في منفى لغوي خاص به، ابطال المالكي يستغلون اللغة كغطاء لمخاوفهم ووحدتهم، ويظهر عجز

*المؤلف المراسل.

التواصل بوضوح في الصرخة العبثية لـ "ويلي" حين يربط الشيخوخة بـ "الصمم"، قائلاً:

"ويلي: (مرتابا) من؟

دلير: أنا.

ويلي: من؟

دلير: لا أسمعك جيدًا، ولكني أنا، إن كنت تسأل من.

ويلي: لا أسمعك جيدًا، من؟

يطرق دلير الباب مرة أخرى.

ويلي: من؟

دلير: أنا دلير، أتسمعني؟ أنا دلير.

ويلي: لعنة الله على الصمم، ما إن يشيخ المرء حتى يفقد سمعه!

دلير: وسمعي أيضاً ملام.

ويلي: لا ألوم سمعك، فلو سمعتك لما حدث كل هذا". (المالكي، 2022: 29 -30).

ولكي يعمق "المالكي" معاناة الشخصيات ويظهر مدى حالة الضياع الذي يتخبط فيها أبطاله نجده يستعمل اللغة الساخرة وإثارة الضحك المر الذي يكشف زيف الحياة، فتتبع سخريته من فلسفته التي ترى أن العالم فقد منطقه، وأصبحنا نعيش في عالم اللامنطق، لذلك لجأ الكاتب إلى الكوميديا السوداء وأسلوب التهكم لوصف مأساتنا الجماعية، المتجسدة في مأساة العجوزين:

"ويلي: إنني أتساءل.

دلير: ماذا؟

*المؤلف المراسل.

ويلي: ماذا نفعل اليوم؟

دلير: هل علينا فعل شيء ما؟

ويلي: هل علينا؟

دلير: أجل.

ويلي: وأنا أيضًا أعتقد ذلك.

دلير: من الأفضل ألا يتعارض مع موقفنا.

ويلي: أجل، يجب ألا ننسى ذلك.

دلير: لكن ماذا لو لم نجد ما نفعله؟

ويلي: الطبيعة ستجد لنا ما نفعله.

دلير: هممممم. (صمت)". (المالكي، 2022: 33)

يفتتح "المالكي" المشهد الخامس من المسرحية بأغنية يدندنها "السيد دلير": «دلير جالس أمام اللوحة من جديد ويدندن: أيتها السماء حدثيني، وعن جمالي هل سمعت؟ إنني اليوم سعيد، وأنتِ اليوم سعيدة، ابحثي عني كي أجدك، وأخبري الآلهة أنني اليوم سعيد (يتوقف) (مدة)، أيتها الآلهة وبعد؟ حسنًا، إنني اليوم سعيد. أيتها المدينة التي أصاب شعبها النعاس، إنني اليوم سعيد. لماذا ناموا؟ لم يناموا. لماذا لا أكون سعيدًا؟ إنني سعيد، لقد خاطبتني الذكريات، محاكاة، أسرع، من تعجبي». (المالكي، 2022: 35)، هذه الأغنية التي يناجي فيها "السيد دلير" ذاته، هي في ظاهرها منولوج بلغة ساخرة يسخر بها من حياته.

والمتأمل في جُمَلها القصيرة المكثفة يجدها أغنية يملأها الحزن والشجن، كأنها" سوناتا للموت"، فهو يناجي (السماء، الآلهة، المدينة،

*المؤلف المراسل.

الذكريات)، في تسلسل تصاعدي يكشف عن يأس متزايد، بحثا عن كيان يسمعه، يشاركه آلامه، يشاطره عزلته، هذا الحوار يعكس عجزه التام عن التواصل، سواء مع الآخرين أو مع قِوَى ميتافيزيقية، فيجد نفسه وحيدًا في مواجهة سكون العالم وصمته، ولتعميق الشعور بالألم، يطرح تساؤلات عنها بنفسه: «لماذا ناموا؟ لم يناموا» و «لماذا لا أكون سعيدًا؟ إنني سعيد»، وهي محاولة يائسة لخلق سعادة من الفراغ والعدم، وإقناع نفسه بالفرح في عالم بارد.

يجسد "السيد دلير" هنا النموذج الإنساني في مسرح اللامعقول، يحاول عبثا إيجاد معنى في عالم فقد منطقه، مستخدمًا لغة مشوشة، يخاطب بها الفراغ الكوني، ولا يسمع سوى صدى صوته، وهذا المشهد دليل عن عجز اللغة في التعبير عن أوجاعه ونزاعاته الداخلية، ففي مسرح العبث تفقد اللغة قدرتها التواصلية، ويبقى "دلير" يسخر من واقعه سخرية سوداء عبر كلمات لا تجد من يصغي إليها.

4.5. البناء الدائري للحدث الدرامي: اتخذ البناء الدرامي للحداث في مسرحية "المنزل السعيد" نسقاً دائريا، حيث يختم "المالكي" مسرحيته من النقطة ذاتها التي انطلق منها، متبنياً تقنية حكي تجعل من النهاية وجهاً آخر للبداية، هذا البناء يُفقد المتلقي القدرة على تحديد الإطار الزمني للأحداث، فلا يعود بمقدوره التميز بين ما إذا كانت الأحداث تدور في الماضي أم الحاضر أو المستقبل، فهو غارق في حالة من التشظي الزمني، ويحول الزمن من خط مستقيم إلى "ساعات مكسورة" لا تعترف بالتعاقب المنطقي.

*المؤلف المراسل.

تنطلق الأحداث في مسرحية "المنزل السعيد" من مشهد يجمع العجوزين "السيد دلير" و "السيد ويلي" في صالة دار المسنين، وهما يتبادلان أحلاماً طوباوية؛ حيث يطمح "السيد ويلي" في العزف على البيانو في مسرح شكسبير، بينما يغرق "السيد دلير" في حلم امتلاك منزل في مدينة باريس، لتعود الحلقة وتنغلق في الختام، منتهيةً من حيث ابتدأت، لتستمر في حبس الشخصيات في صالة دار المسنين، يغرق العجوزان في انتظار عقيم، فحياتهم محاكاة ساخرة لتكرر أحلامهما الضائعة، يبرهن على عقم الفعل الإنساني، واستحالة التجديد في عالم استهلك احتمالاته وبات ينتظر الفناء، بل يعيشه أيضا في يومياته.

قصد تجسيد الجماليات الدرامية لمسرح العبث، يفتقر النص للحبكة التقليدية القائمة على (البداية، العقدة، والحل)، فالأحداث في المسرحية لا تتطور وهي سمة من سمات مسرح العبث؛ فتنساب الأحدث برتابة قاتلة، تصف ملل الوجود وتكراره النمطي في حياة هذين العجوزين، رغم كل محاولاتهم اليائسة في كسر هذا الروتين، إلا أن كل جهودهم تذهب سدىً، فهم عالقين في دائرة من الأحداث المكررة التي لا تنتهي، عالقين في "نقطة الصفر" الدرامية؛ حيث يظل الانتظار هو الفعل الوحيد المستمر، وبذلك فأن هذا البناء الدرامي الدائري الذي يبني عليه كتاب اللامعقول مسرحياتهم لا يهدف للسرد فقط؛ بل يسعى لتعميق الشعور بالعبث واليأس، محولاً الجهد الإنساني إلى محاكاة ساخرة لواقع يفتقر تماماً للجدوى والمعنى.

*المؤلف المراسل.

خاتمة:

في ختام بحثنا، تبيّن لنا تأثر المسرح المعاصر بتيّاري الحداثة وما بعد الحداثة، مما دفع كتاب المسرح إلى تطوير وتوظيف تقنيات درامية جديدة، طالت بنية النص المسرحيّ ومضامينه وأنواعه، ومن بين هذه الأنواع التي تناولناها بالتحليل "الكوميديا السوداء"، التي لجأ إليها الكتّاب للتعبير عن تناقضات العصر وعبثيته، وقد أسفرت الدراسة عن جملة من النتائج، أبرزها:

يعتمد المسرح المعاصر على مبدأ هدم كل القواعد والقوانين المسرحية التقليدية، بما في ذلك التقاليد الأرسطية، وإلغاء فكرة "نقاء الجنس الأدبي"، مما أدى إلى دمج المأساة والملهاة في "الكوميديا السوداء"، ويبدو هذا الامتزاج ضروريا وطبيعيا يهدف للتعبير عن روح العصر، وعن القلق الوجودي، وعوالمنا الهشة، وجعل المسرح منصة لإثارة التساؤلات وتثوير الفكر.

تستمد دراما "الكوميديا السوداء" في مسرح العبث قوتها، من التناقضات والمفارقات الصارخة بين المظهر والجوهر، والإحساس باللاجدوى الذي يطبع الوجود الإنساني، كوميديا قائمة على فلسفة العبث، يصبح البكاء صدىً للضحك، الذي يولد من عمق المعاناة.

تنتمي مسرحية "المنزل السعيد" لمسرح "الكوميديا السوداء"، أثار فيه "المالكي" مواضيع كثيرة أرهقت كتاب العبث السابقين، مثل صراع الإنسان المعاصر مع عبثية العالم وسخفه، حالة التيه والوحدة والعزلة من خلال شخصيات مثل العجوزين "السيد دلير"

*المؤلف المراسل.

و"السيد ويلي"، فالنص مرآةً لقلق العصر وإحساس الإنسان المعاصر بالاغتراب، الرتابة، وغياب المعنى.

يجسد النص معظم خصائص مسرح العبث الفنية، ابتداء من شخصياته غير النامية، التي تصارع العزلة والوحدة، مرورا بلغتها المشوشة والمفككة، وحواراتها المكررة بلاجدوى، والتي لا تفضي إلى معنى، ووصولا إلى أحداث دائرية ننتهي حيث بدأت، بالإضافة إلى تلاشٍ وتشظٍّ للزمن، مما يجعل مسرح اللامعقول مسرحا للازمن واللا مكان.

يجمع كتاب العبث بين الجِدّ والهزل في نص واحد، قصد إثارة وتثوير فكر المتلقي، وخلق متلقٍ إيجابي نشط، وليس سلبي، من خلال إسقاط الأحداث المسرحية على الواقع الذي نعيشه، مما يعزز الوعي بالمشكلات الإنسانية.

قائمة المصادر والمراجع:

1 -أحمد عثمان. (ماي 1984). **الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا**، ط1. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

2 -أرسطو. (1982). **فن الشعر**. (تر: إبراهيم حمادة)، ط1. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

3 -البشتاوي يحيى سليم. (2013). **أزمة الإنسان في الأدب المعاصر**، ط1. عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع.

4 -حمادة إبراهيم. (2006). **بانوراما المسرح الفرنسي بالمسرح الحديث**، ط1.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5 -حمداوي جميل. (2022). **المدارس المسرحية الغربية**، ط1.الأردن: دار ركائز لنشر والتوزيع.

6 -عبده دياب. (1999). **الدراما الضاحكة**، ط1. القاهرة: مطابع ماهر الحديثة.

*المؤلف المراسل.

7 -عطية نعيم. (1992). **مسرح العبث (مفهومه، جذوره، أعلامه)**، ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

8 -المالكي مالك. (2022). **ثلاث مسرحيات (المنزل السعيد، حادث ليلي، الزوجة)**،ط1. سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

9 -مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش. (1979). الكوميديا والتراجيديا. (تر: علي أحمد محمود).**مجلة عالم المعرفة**،ع18 .الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1 -219.

10 -نهاد صليحة. (1997). **التيارات المسرحية المعاصرة**، ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

11 -نهاد صليحة. (1999). **المسرح بين النص والعرض**، ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

12 -نورثروب فراي. (1991). **تشريح النقد**. (تر: محمد عصفور)،الأردن: الجامعة الأردنية.

13 -هنري برغسون. (2007). **الضحك**. (تر: علي مقلد)،ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

*المؤلف المراسل.