

الاشتغال التراثي لأنطولوجيا خطابات الشخصية الساخرة في المدونة المسرحية

Heritage Work of the Anthology of Sarcastic Character's Speech
In the Theatrical Record

أ.م.د. علي عبد الامير عباس*

جمهورية العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

dr.alialzadee@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/01/20 تاريخ القبول: 2022/02/09 تاريخ النشر: 2022/03/31

ملخص:

تُزخر عوالم الذاكرة الانسانية بالعديد من الفعاليات الاجتماعية والثقافية والفنية والتي تمتد الى عمق التجربة البشرية لتثير دروبه، وهذه السيكلوجيا لأدب السخرية والفكاهة متمثلةً بشخصها في المسرح ممتدة منذ سالف الازمان، فمواطن الذاكرة المتقدمة تنتفع رمزاً فاعلاً من تلك التجارب التي أثّرت التاريخ البشري ومنهم تجارب ل (يوسف العاني، صادق القنطرةجي، أنطوان غندور، محمد الماغوط، سعد الله ونوس) وكثير من تجارب الكتاب الذين أثّروا المكتبة الادبية مسرحاً يستلهم التراث موضوعات تسخر من الواقع المعاش وتستهيئها الشخصيات التي حجزت في التاريخ مقعداً لا نظير له فسطر التاريخ اسمها بأحرف من ذهب كشخصية (جحا) التي ما أنفك التاريخ ان يُغادرها كنادرة من نواصره والتي احتفظ بها على مر الازمان. ان الفعل الكلامي والطرفة الحوارية هما من يشكل ثيمة الموضوع السخروي، اما الشخصية التي تأخذ على عاتقها حمل اوزار هذه الثيمة بروح عصرها، تصبح ذات كثافة سيكلوجية في ذهن المتلقي من خلال تقمص التاريخ شخصاً واختيار ما

* باحث وأكاديمي، أستاذ التعليم العالي والبحث العلمي العراقي / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية. dr.alialzadee@gmail.com

يناسب هذه الفعالية عصرنةً فجينات الحتمية التراتبية التي تستتر بالتراث تميل الى الهيمنة الموضوعاتية والصورية على حد سواء ولألية القراءة والتلقي وثقافة المقروء (التواصل الفعال للشخصية الساخرة في المسرح) تتبع من هذا المضمار التداولي ل(الخطاب المسرحي الساخر) كي تنال فاعلية العلامة في خطاباتها الساخرة سيميائية التفكيك لأيدولوجية خطاب المسرحية، وعندها سيكون انفتاح النص اشتغالاً تراثياً ل(الخطاب المسرحي الساخر) ولأنطولوجيته في ثنايا المدونة المسرحية.

الكلمات المفاتيح: التراث الشعبي، المسرح التراثي، الشخصية الساخرة، السخرية والفكاهة، النص المسرحي.

Abstract :

The worlds of human memory are rich with many social, cultural and artistic activities that extend to the depth of human experience to illuminate their paths. This psychology of irony and humor literature represented by its characters in the theater extends since ancient times. Burning memory, as an effective symbol, benefits from those experiences that have affected human history, and among these experiences are by (Youssef Al-Ani, Sadiq Al-Qandarji, Antoan Ghandour, Muhammad Al-Maghout, Saadallah Wannous) and many of the experiences of writers who have enriched the literary library as a theater inspired by heritage topics and have made use of the lived reality tempted by the characters who reserved an unparalleled seat in history in golden letters such as the character: 'Juha' which history has kept as a rarity of its anecdotes and kept over time. The verbal act and the dialogue joke are what constitute the theme of the satirical topic. As for the character which takes upon itself the burden of this theme in a spirit of its time, it becomes psychologically dense in the mind of the recipient through the reincarnation of history as characters and choosing what suits this activity in modernity. The genes of hierarchical determinism that hide in heritage are inclined to the hegemony of thematic and pictorial alike and to the mechanism

of reading, receiving and reading culture (effective communication of the sarcastic character in the theater) stemming from this deliberative field of (theatrical satirical discourse) effectiveness in the sarcastic discourses, i.e. the semiotic deconstruction of the ideology of the play's discourse, and then the openness of the text will be a traditional preoccupation for (theatrical satirical discourse) and for its ontology in the folds of the theatrical record.

Keywords : folklore, traditional theater, satirical character, irony and humor, theatrical text.

1. الفصل الأول

1.1 مشكلة البحث

يُعرّف قاموس (لاروس) الثقافة بأنها: كلّ التمثّلات والأحكام الإيديولوجية، والمشاعر التي تنتقل داخل المجتمع، في هذا المعنى، فالكلمة تشمل على نطاق واسع جدًا، المفاهيم التي تندرج ضمن اختصاص الأدب والفنون الجميلة، وبالمثل المعرفة العلمية الفردية، وغالبا ما يشار إليها (الثقافة العلمية)، التي ليست سوى جزء واحد للثقافة بالمعنى السوسيولوجي للمصطلح. فالثقافة بالتالي تشمل جميع طرق تمثيل العالم الخارجي، والعلاقات بين والشعوب والأفراد، ويدخل أيضا في هذا التعريف، أيّ حكم صريح أو ضمني على اللغة أو الممارسات. أما الدراسات اللسانية فتتطوي على إنشاء العلاقات بين اللغة والثقافة، فاللغة تحتوي في (Jean Dubois, 2002, p 128) الواقع على سلسلة من الخيارات لطريقة تمثيل العالم". (ويبدو سيميائا التراث الثقافي من هذا المنظور، مثل فضاء حوارى تلتقي فيه كما يمكن أن تتعارض أو تتفاعل، عناصر معرفية أو تواصلية أو صيغ قولية وتلفظية مختلفة (يوري لوتمان، 2010، ص8) لكن مفهوم التراث الثقافي فقد غُني وفقا لما نصّت عليه المادة الأولى من اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي، التي جاءت في المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة المنعقد بباريس من (17 إلى 21 نوفمبر عام 1972) في

دورته السابعة عشر (17) على ما يلي: "يعني مصطلح * التراث الثقافي * لأغراض هذه الاتفاقية: (الآثار المجمّعات المواقع) قد أغفل تراث المجتمعات من الناحية الفكرية وراح يتقمص تلك الآثار المادية دونما التوغل في الآثار الفكرية. إذ ان للمصطلح التراثي والشخصيات التي تؤديها أهمية بالغة، مع العلم ان ذلك الزخم المعرفي الكبير الذي يتمتع به تراثنا الادبي والبلاغي، جاء ثمرة مخاض فكري متنوع، استطاع على مدى قرون زاهية من الموارد الإنسانية المتهينة مبدئياً لعملية التفاعل المعرفي الخصب" (لعربي سعاد و جودي مرداسي، 2020، ص182). وقراءة التراث اللغوي والبلاغي واستلهاهم مكوناته من منظور المحدثين ذو قيمة في التأصيل، إذ ان الادب العربي بتراثه المادي والمعنوي يزدان حيوية ونشاط ففي هذا الاستلهاهم خلق للفكر العربي المعاصر، وتأسيس لحاضر مستقبلي ذي أواصر حضارية مُستقاة من الزخم الذي في وجدان التراث العربي، ولعل الخوض في غمار البحث في الفكر الانساني تجربة استلهمها التراث بعداً أيديولوجياً وواقعاً معاشاً لمن العلوم التراثية والحيوية التي تأتي أكلها بين الحين والآخر فتناول الشخصوس والحكايات لها مدلولات مجتمعية عند بعض الشعوب ومن هذه الشعوب العرب الذين امتلكوا ارثاً غنياً ومحافلاً تستثار بها المناقب وذكراً فيصلاً للأحداث وشخصاً باتت رموزاً للحرية ومناراً للاستثمار بها ومنازل تحكي من على المنابر والبحث الحالي يبحث في الإجابة عن التساؤلات التالية وهي:

- كيف تجلّي التراث الأدبي مسرحاً عربياً بشخصية ساخرة.
- ماهي الشخصيات التي تجلّت في التراث الادبي المسرحي سخريّة.

1.2 هدف البحث

- التعرف الى: آلية استجلاء لخطاب الشخصية المسرحية الساخرة في ثنا المدونة المسرحية.

1.3 حدود البحث

الحدود المكانية: جمهورية مصر العربية

الحدود الزمانية: 1951

حدود الموضوع: دراسة واقع حال الشخصية الساخرة ومحاولة التأثير والاثّر في ثنايا التاريخ الانساني من خلال المدونة المسرحية التي تحويها.

1.4 أهمية البحث والحاجة إليه

تعتبر بحوث الادب لها اولوية في بناء سُلم البحث الانسانية والاجتماعي من حيث الأهمية في نشرها للثقافات المتعددة على مر الازمان، فهي كمن يعطي الدواء لداٍ في مواعيده المحدود وإفادة شعوب العالم قاطبة لمصادر الفكر البشري وإنتاج ونشر العلوم على صُعدٍ شتى. أما حاجة البحث الادبي فتكُن في زيادة الوعي الأكاديمي، بالمعلومة المتشاقفة لخطاب المدونة المسرحية وبالأخص تلك التي ارادت لذاتها التحرر وزرع روح المفارقة من خلال رسم الفكاهة من على وجه متلقيها مسرحيا.

1.5 التعريف بمصطلحات البحث

وردت في المعاجم والقواميس العربية عن مادة "سخر" ألفاظ كثيرة، كاستخفاف والمداعبة والتعريض والضحك والهزء والتندر والسخرية والتهكم، وسنعرض معاني أهم هذه الألفاظ من حيث الاستعمال والتداول في اللغة، وهي: الهزء والتّه كم، والتندر، والسخرية، أما مادة "هزء" ففيها حرفا "الهاء والزاي"، وهما يوحيان بالحقّة واللّين، وأصلهما من قولهم: أهزأه البرد، إذا قتله، وهزأ الرجل إيلَه. (قتلها بالبرد، وهزأت الراحلة: قتلها بالبرد، وهزأت الراحلة: إذا حركتها)

أما مادة "سخر" فأصلها من التسخير بمعنى التذليل، إذ جاء: سخرته: أي قهرته وذلّته، وسخره تسخيراً: كلفه عملاً بلا أجره. وكذلك سخره، يسخره، سخرها وسخرها: كلفه ما لا يريد وقهره، وكلّ مقهورٍ مدبر لا يملك لنفسه ما يخلصه من فهي هنا بمعنى القهر والتذليل. (ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، 2005، ص 144) والسين

والخاء، والراء أصل مطرد مستقيم، يدلُّ على احتقار واستدلال (ابن فارس، أبو الحسين أحمد، 1980، ص144).

وجاء في معجم تاريخ الأفكار لتعريف "irony" بأنها "التصارع بين معنيين، يوجد في البنية الدرامية المتميزة لذاتها بداية المعنى الأول هو الظاهر، الذي يقدم نفسه بوصفه حقيقة واضحة، لكن عندما يتكشف سياق هذا المعنى، سواء في عمقه أو في زمنه، فإنه يفاجئنا بالكشف عن معنى آخر متصارع معه، هو في الواقع في مواجهة المعنى الأول، الذي أصبح الآن وكأنه خطأ، أو معنى محدود على أقل تقدير، وغير قادر على رؤية موقفه الخاص (Wiener Philip P, 1973, P:26)

2. الفصل الثاني (الإطار النظري)

2.1 المبحث الأول (السخرية/ المصطلح والمفهوم تاريخياً)

يُنظر الى سقراط على أنه أستاذ السخرية بلا منازع، فقد ظهرت السخرية لأول مرة في العالم على يد سقراط، ومن خلال هذه الدراسة التاريخية ينتهي إلى أن يميز عند سقراط بين ضربين من السخرية: السخرية بوصفها طريقة في الحوار وإدارة الحديث بين الناس، والسخرية بوصفها أسلوباً في الحياة، وطريقة في الوجود، وهو ينتهي إلى سقراط في الحالتين إلى ضرب من (العدمية) عندما يفضيان إلى نتيجة واحد وهي " السلبية اللامتناهية المطلقة" (إمام عبد الفتاح إمام، 1983، ص 13) وجاء في قاموس أكسفورد أن مصطلح (Ironia) مشتق من الكلمة اللاتينية (Irony) التي تعني: التخفي تحت مظهر مخادع والتظاهر بالجهل عن قصد، وهو ينقسم إلى ثلاث أقسام: (The Shorter oxford English Dictionary on Historical principles, 1956, P 1045)

1. شكل من أشكال القول يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى الذي تعبر عنه الكلمات المستخدمة، ويأخذ - عادة - شكل السخرية، حيث تستخدم تعبيرات المدح، وهي تحمل في باطنها الذم والهجاء.

2. نتاج متناقض لأحداث كما في حالة السخرية من منطقية الأمور.
3. التخفي تحت مظهر محادع، أو الادعاء والتظاهر، وتستخدم الكلمة – بشكل خاص – للإشارة إلى ما يسمى بـ (السخرية السقراطية) من خلال ما عرف بفلسفة السؤال، وكان سقراط يستعملها ليدحض حجة خصمه)
- ويذهب (رنييه وليك) في الجزء الثاني من (تاريخ النقد الأدبي) إلى أن (شليجل) هو أول من أدخل مصطلح السخرية، في مجال الأدب، ولم تكن هناك أية إشارة، واستعمله بشكل يختلف عن المعنى البلاغي القديم، وعن فكرة التراجيديا عند (سوفوكليس)، الذي طوره في أول القرن التاسع عشر (كونوب ثرول) (Connop Thirual) حيث صارت له أهمية كبرى في النظرية النقدية (سميرة الكنوسي، 2001، ص 82)
- والسخرية عند (شليجل) هي "إدراك لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تناقض" (دوغلاس كولن ميويك، المفارقة وصفاتها، 1993، ص 35) وهو مفهوم حديث للسخرية، يختلف عما كان سائداً من مفاهيم، كذلك يجد (شليجل) (أن السخرية وعي جلي بالفوضى الكاملة الالتهائية وهي وعي بالذات بدرجة عالية، لأن السخرية عنده محاكاة ساخرة، فهي الهزل الغامض الذي يحاول أن يرتفع فوق إبداع الإنسان وفضيلته ونبوغه، كذلك تقتزن السخرية عنده بـ (الشعر الغامض) وبـ (شعر الشعر) والذي يجده عن (بندار Pindare) و (دانتى Danté) و (جوته Coothe) وهو المعنى نفسه للسخرية، الذي أكدته الناقد الإنجليزي (أيفور أرمسترونغ تشاردز) في كتابه (مبادئ النقد الأدبي) حين كان يناقش موضوع الخيال، مشيراً إلى أن الشعر الذي ليصمد أمام السخرية ليس شعراً من الطراز الأول، كما أن السخرية ذاتها هي دائماً من الصفات المميزة للشعر الرفيع (دوغلاس كولن ميويك، المفارقة وصفاتها، 1993، ص 15)، يبدو مما تقدم أن (شليجل) كان سباقاً إلى إدخال مصطلح السخرية في مجال الأدب، وخاصة ميدان الشعر الذي قرنها به، مما جعل النقد من بعده يعدونها من الصفات المميزة للشعر الرفيع والجيد.

فالسخرية كما يقول (برجسون) «شيء حي قبل كل شيء» وهذه الحيوية التي يتميز بها المصطلح هي جعلت من السخرية ميداناً شاسعاً يصعب الإلمام به ورسم حدوده. (هنري برجسون، 1964، ص 13) وقد عبر عن ذلك ميشال لوغبيرون (Michel leguern): قائلاً "إنها ميدان شاسع حدوده غير موضوعة بدقة، والكلمات داخله خادعة" (Le Guern, M, 1976, P 47-49).

أما (محمد أمين طه) فيؤكد من أن للسخرية دورها كـ "أداة للنقد وإبراز البعد النفسي والترفيهي الذي يلعبه الممثل في الإضحك وآلية ذلك" (نعمان محمد أمين طه، ص 47)، أما (شاكر عبد الحميد) فيعدها "نوع من التأليف أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للذرائع والحقائق هنا تجري والنقائص الإنسانية الفردية منها والجماعية كما لو كانت عملية الرصد والمراقبة لها من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها أو التقليل من قدرها أو جعلها مثيرة للضحك). أو غير ذلك من الأساليب" (شاكر عبد الحميد، 2003، ص 51) أما (محمد التونجي) فيعدها "نوع من الأسلوب الهازئ الذي لا يستخدم فيه الأسلوب الجدي أو المعنى الواقعي بعضه أو كله بأن يتبع المتكلم طريقة في عرض الحديث بعكس ما يمكن أن يقال وهو أسلوب شائع بين العامة والأدباء على السواء وقدموه بشكل ساخر" (محمد التونجي، 1999، ص 522).

ويعاود (نعمان محمد أمين طه) ليعرفها بقوله "النقد الضحك أو التجريح الهازئ وغرض الساخر هو النقد والإضحك ثانياً وهو تصوير الإنسان تصويراً مضحكاً أما بوضعه في صورة مضحكة بواسطة التشويه الذي لا يصل إلى حد الإيلام. أو تكبير العيوب الجسمية أو العضوية أو الحركية أو العقلية أو ما فيه من عيوب حين سلوكه مع المجتمع وكل ذلك بطريقة خاصة غير مباشرة" (نعمان محمد أمين طه، 1978، ص 14)، أما موسوعة النظرية

الثقافية فتجد ان السخرية هي "شكل من أشكال الكلام فيه يكون ما ينطق به القائل عكس ما يعنيه" (أندرو ادغار _بيتر سيد جويك، ص 347)

خلاصة الحديث ان السخرية وعبر التاريخ البشري للإنسانية مرت بعدة مراحل لتعرفها على أنماط تسيدتها من خلال الدور الذي تلعبه في متن المدونة النصية بشكل عام والمسرحية على وجه الخصوص، لكنها وبشكل عام هي مبتغى مؤجل لهدف المتحدث يرمي من خلاله الوصول الى الهدف بشكل غير مباشر لان المباشرة قد توقع المتحدث في مأزق، وان ظاهر الحديث لا يدل على مغزى المتكلم الا بعد التمعن والتفحص بحديث المتكلم الذي يرمي للوصول الى الحدث بطريقة غير مباشرة او عن طريق الحركات الجسمانية او الاطالة في نطق حرف دون آخر او بالتحديق بالنظر والى كثير من الامور الاخرى التي اوجدتها السخرية باباً لها لتعبر عن كينونتها.

2.2 المبحث الثاني (أنماط السخرية والدراما)

يُعد مصطلح السخرية هو وصف للأسلوب في كلام إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة، المسمى (إيرون) (Eiron) وكانت هذه الشخصيات تتميز بالضعف والقصر مع الخُبث والدهاء، وكانت دائماً تتغلب على شخصية (Alazon) الفخور الاحق، وذلك عن طريق الخداع واخفاء ما يتميز به من قدرة وذكاء (مجدي وهبة وكامل المهندس، 1984، ص 198)، وتعني كلمة (آيرون) عند (ديموسثينيس) "الرجل الذي يتهرب من مسؤولياته كمواطن بادعاء عدم اللباقة، كما تعني الكلمة عنده "إنساناً مراوِغاً لا يلتزم بحال، يخفي عداوته، يدعي الصداقة، يسيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبداً"

اما عند الرومان وتحديدًا عند (شيشرون) (Cicern) فلا تفيد كلمة (إيرونيثيا) ما تُفيدة الكلمة الإغريقية من معنى الإساءة، فهي تظهر لديه إما على شكل صيغة بلاغية

أو على شكل ذلك التظاهر المتمدن العجيب عند (سقراط) عادة المراوغة في الحديث لذلك عندما نستخدم كلمة (سخرية) في وصف طريقة (سقراط) بالتظاهر أن له آمالاً كبيرة أن يتعلم من محدثه (معنى القداسة والعدالة، يكون مفهومنا عن السخرية رومانياً وليس اغريقياً. (Wiener Philip P, 1973, P:62)، ونجد أن للضحك قاسم مشترك بين السخرية والفكاهة، لكن ضحك الفكاهة هو هدفها وغايتها، وليس لها من غرض غيره، والباعث في ذلك هو الترويح عن النفس لا غير، فهي مرادفة للمزاح والمداعبة تبعث على الضحك الذي يدخل بدوره الانبساط في النفوس أما ضحك السخرية فهو ضحك مر، شبيه بالبكاء، وهدف السخرية الإصلاح والتقويم لنقائص ومتناقضات الأفراد والجماعات، فهي من هذا الجانب أرقى من الفكاهة. (ناظم المولى، 2012، ص 85) وتعد السخرية ضمن الادب الفكاهي، ويبدو أن هذا الاعتقاد يرجع إلى عنصر الضحك، كونه موجود، وحاضر في كل الأدب الإمتاعي ومنه الأدب الساخر، واسلوب السخرية غير أسلوب الفكاهة، من حيث اختيار الكلمات، والمعاني المعبرة عن الهدف المقصود. ونخلص الى القول بأن السخرية تشترك مع الفكاهة في عنصر الإضحاك، لكنّها تختلف عنها في الدوافع، والهدف والغرض أو الوظيفة.

والسخرية كمفهوم تنفرد بأهدافها وطريقتها وأسلوبها الراقي عن مفاهيم باقي المصطلحات الأدبية الأخرى، التي تختلط معها، فالسخرية الأدبية هي تعبير الأديب عن واقع يرفضه بأسلوب فيه تمويه وتحايل وتغليف للمعنى ومراوغة، كما أنها تحمل رسالة سامية في أغلب الأحوال، فهي سلاح العظماء في الرد على التناقضات والتمييزات والظلم والفساد والقهر، وهي السمو بالنفس عن الإسفاف الواضح والهجاء اللاذع، والمزاج المحض، والتهكم المرير، فهي الأسلوب الراقي في النقد.

وللسخرية وحسب ما وجد الباحث فإنها تمتاز بالتنوع المطرد لدى مستعملها ومنظرها فهي تتفق في بعض المرافق وتختلف في أخرى

اولاً: أنماط السخرية لدى (بيير شونتج) (Schontjes Pierr)

ثانياً: أنماط السخرية لدى (لوسي ديديو) (Lucie Didio)

ثالثاً: أنماط السخرية لدى دوغلاس ميويك (Douglas Muecke)

وما يهمنا في هذه التقسيمات هو التقسم الأخير - حسب اعتقادنا - لتوازي المنطلقات الفكرية مع تطبيقاتها العملية لدينا في البحث الحالي وبالذات الجانب المسرحي منها.

قسم (دوغلاس ميويك) في كتابه المعنون (The compas of Irony) مفهوم السخرية الى انواع متعددة منطلقاً في الأساس لبعضها من ناحية النوع أو النمط، والبعض من ناحية درجات السخرية، وبعضها من ناحية الطرائف والأساليب، وبعضها من ناحية التأثير، وآخرها من ناحية الموضوع وهي كالتالي: (Kierkegaard, soren, 1989, P 273)
اولاً: السخرية اللفظية (Verbal Irony) وقد ذكر ان لها نمطين وهما:

أ. أسلوب الإبراز.

ب. أسلوب النقش الغائر.

واهم مفاهيم او مصطلحات توافر هذا النوع - السخرية اللفظية - هم توافر صاحب السخرية (Ironist) وهو شخص يقع على عاتقه رسم ملامح السخرية بتوظيف التكنيك المناسب الذي يفضي عن وعي وعن قصد

ثانياً: سخرية الموقف (Situational Irony)

وهي تتشابه الى حد كبير مع سابقتها في التصنيف الحالي السخرية اللفظية (Verbal Irony) على الرغم من أن الكثير من الاشخاص او الافراد كانوا يتعايشون معها، ولكنهما تختلفان، فبينما تميل السخرية اللفظية إلى أن تكون هجائية، تميل سخرية الموقف إلى أن تكون أكثر كوميدية أو مأساوية.

ويرى (ميويك) أن تعريف السخرية اللفظية - باعتبارها شكلاً من أشكال القول - يعد أمراً غير ملائم بالدرجة اللازمة، فهو يغطي مساحة صغيرة مما نعرفه بـ (السخرية اللفظية)

لكن هذا المصطلح الأساسي يحدد درجة فرعية من درجات أخرى ليس لها اسم مثل السخرية الموسيقية، والسخرية التصويرية، والسخرية المعمارية، وجميعها تتضمن التباسا يصعب تحيله، فالسخرية اللفظية في نظر (ميويك) تعد درجة فرعية من درجات أخرى كثيرة. ومنه ما توصل اليه بتقسيمه لسخرية الموقف (Situational Irony) إلى خمس تقسيمات هي: (Muecke, D.C, 1982, PP 24, 26.)

1. سخرية التنافر البسيط (Irony of simple Incongruity)

هذا النوع من السخرية في أبسط أنواعه وأشكاله تكون غير معقدة من جانب تقديم الحدث أو الشخصية، أو وجود مفهوم الضحية، وتحقق سخرية التنافر البسيط حينما يكون هناك تجاوز بين ظاهرتين بينهما تناقض شديد، يمكن ادراكه بسهولة.

2. سخرية الاحداث: (Irony of Events)

تتحقق سخرية الأحداث عندما يكون هناك تناقض أو تعارض، بين ما نتوقعه، وبين ما يحدث، وحينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما نؤول إليه الأمور، لكن تسارعا ما للأحداث غير متوقع، يغلب ويخيب توقعاتنا أو خططنا.

وهو ما ذهب اليه (شونتج) واسماه (سخرية الموقف) إلى أن أول من نظر لها هو (كونوب ثرول) (thirlwall)

(Connop) ويرجع سبب نشأتها إلى انقطاع الثقة بين الإنسان والكون أو الوجود اذ يقول لم تكتسب كلمة سخرية (Ironie) معناها الحالي، وثبت مفهومها، نظرا لأن المرجعية الوجودية التي كانت تحيل إليها سكنت العقول ويقسم هذا النوع الى:

أ. الحدث المفاجئ (La Péripiétéie)

ب. السخرية الدرامية (Lironie Dramatique)

ت. لحظة التقاء الممثلين بالجمهور في الكوميديا الاغريقية (Parabse)

3. السخرية الدرامية (Irony Dramatic)

يُطلق مفهوم السخرية الدرامية (Irony Dramatic) على الحالة التي توجد عليها إحدى الشخصيات في القصة، والمتمثلة في عدم معرفة إحدى الشخصيات بأمر هامة تدور أثناء القصة، في حين أن الشخصيات الأخرى بالإضافة إلى المشاهد المتفرج أو القارئ على اطلاع بها، مما يخلق حالات متشابكة من المشاعر والأحداث كالخطر والصراع أو الضحك وحتى المأساة. ويرى (ميوك) بأن السخرية الدرامية ارتبطت أساسا بالمسرح، فهي متضمنة بالضرورة في أي عمل مسرحي، لكن هذا لا يعني عدم وجودها خارج المسرح، وهي تكون أبلغ عندما يعرف المراقب ما لا تعرفه الضحية، ويتحقق هذا النوع من السخرية عندما يعرف المراقب ما لا تعرفه الضحية، بينما يعرف القارئ حقائق الأمور وهذا النمط متداخل – في بعض حالاته – مع سخرية الأحداث.

4. سخرية خداع النفس (Irony of Self-Betrayal)

ينعى (ميوك) إلى أن هذا النوع من السخرية تم تجاهله من قبل الكثيرين من ذوي الاختصاص، وأنهم قد فشلوا في التمييز بينه وبين السخرية الدرامية. ويحدث هذا النوع من السخرية حينما يكشف شخص ما بشكل – غير واعٍ – جهله أو ضعفه أو خطأه أو حماقته، بما يقول أو بما يفعل، ولا يحس بما يحدث له، وقد وجد هذا النوع في الدراما الإغريقية، ومحاورات (أفلاطون) كذلك وجد في أعمال (شكسبير وموليير)، وقد أصبح منذ (هنري فيلدنج) (Hanry Fielding) هذا النوع من السخرية هو المفضل في الكتابة النصية ومنه الروائية على وجه الخصوص.

5. سخرية الورطة (Irony of Dilemma)

يوجد في هذا النوع من السخرية في مستويين:

أ. المستوى الأدنى: وهو ضحية السخرية.

ب. المستوى الاعلى: ويكون في صاحب السخرية (Irontist)

وهذان المستويان يتعارض أحدهما مع الآخر، حيث تأخذ فيه السخرية أشكال التناقض الظاهري أو المنطقي أو شكل التوريط. ومن ناحية تقسيم (ميوك) السخرية من حيث الدرجات فقد اجزأها إلى أنواع ثلاث:

1. السخرية الصريحة: (Overt Irony)

يكون فيها الضحية (Reader) أو القارئ (Victim) أو كليهما على إدراك بالمعنى الحقيقي، الذي يعنيه صاحب السخرية ويدركانه في الحال، وما يميز السخرية الصريحة هو ظهور التناظر أو التناقض فيها بشكل واضح.

2. السخرية الخفية (Covert Irony)

يتميز هذا النوع من السخرية بخاصية التعمد في إخفائها، وجعلها غير مرئية وصاحب السخرية فيها يتجنب أية إشارة من شأنها أن تكشف سخريته بشكل مباشر وواضح، سواء أكانت هذه الإشارة في النغمة أم السلوك أم الأسلوب فهو يحاول تمرير ما يريد قوله دون ان يتم كشفه، وربما تكون السخرية الخفية هي الأفضل والأكثر ملاءمة للتعبير، وغالبا ما يتم ذلك عن طريق استخدام التعليقات والمقتطفات القصيرة، لكن هذا النوع من السخرية يفقد قوته إذا صار مبهما أو طويلا مسهبا، كما أنه يعتمد أكثر على تلقف القارئ.

3. السخرية الخاصة (Private Irony)

تكمّن غالبا السخرية الخاصة وراء السخرية الخفية، وليس الهدف منها أن تدركها الضحية أو أي شخص آخر، والكاتب الذي يخطر في السخرية الخاصة، ينبغي عليه أن يمتلك دليلاً خارجياً أو إضافياً يستخدمه - هو وحده - بصورة متفردة، فهو يستطيع أن يمتدح أحد رجال السياسة علانية، وهو يعرف أن هذا السياسي يمارس الفساد، ويكون هذا الكاتب قادراً على الاعتماد على ضحيته، التي ليس بإمكانها رؤية التناقض الداخلي

كما يوجد (ميوك) تقسيماً آخر يعتمد على علاقة السخرية وصاحبها إلى أنواع أربع وهي:

1. السخرية اللاشخصية (Impersonel Irony)
2. سخرية الاستخفاف بالذات (Self-Disparaging Irony)
3. السخرية الساذجة (Ingénu Irony)
4. السخرية المسرحية (Dramatized Irony)

وتشير دراسة أعدها كل من (جيوفري.ن.ليش) و(مايكل.ن. شورت) إلى التكامل الحاصل بين الكاتب والقارئ أو كما اسماه (Secret"communion) إذ يردد انه توافق سري حاصل بين الكاتب والقارئ، مبني على قيم ومعايير مشتركة بينهما، وعلى هذا الأساس تتولد السخرية (Leech, G,short ,M,2007,P222) ونادى بعض النقاد ومنهم (فرويد Freud) لفنّادي الوقوع في أخطاء سوء فهم السخرية، في الأعمال الأدبية، من خلال إلزام الكاتب باستعمال وتسخير وسائل لغوية، حيث قال تتمثل السخرية أساساً في قول عكس ما نريد اقتراحه، ويتم هذا دون جر الآخرين إلى الوقوع في التناقض إذ تُعبر الحيل الأسلوبية في القصة بوضوح، أننا نفكر تماماً في عكس ما نقول او ان تبقى السخرية غامضة. (Freud Sigmund, 1979, P 289) إلا إن السخرية تمثل الجزء المناقض للحقيقة من خلال صيغ لغوية خاصة، تُتيح للكاتب تشكيل مواقف ساخرة، وهذه الصيغ هي (Mirvalles Rodriguez, 1991, P 1551)

1. المقابلة (Opposition) وهو قلب المعنى (Antiphrase) إذ لا يتم قلب المعنى على مستوى الكلمة، بل يتعداه إلى الفكرة العامة.
2. التضخيم (Lanplification) ويتم بواسطة المبالغة والإفراط في سرد الوقائع إلى درجة السذاجة، وبالأخص عند استعمال صيغ كالمبالغة والمحاكاة الساخرة.

3. التقليل (Réduction) وهو نقيض المفهوم السابق، وهو تخفيف، وتذليل للوقائع كصيغ التلطيف والتورية.

3. الفصل الثالث (إجراءات البحث)

3.1 مجتمع البحث

هي مجموع ما كتبه أفلام الابداع ل(أدب الفكاهة والسخرية) من مسرحيات بشق الوانها وصنوفها ادبا مسرحياً.

3.2 عينة البحث

تم الاعتماد في اختيار عينته على (الطريقة القصدية) وعلى ذلك فقد اشتملت عينة البحث المختارة على مسرحية (مسمار جحا)* ل (علي احمد باكثير) كعينة للبحث الحالي. مشكلة بذلك أنموذج عينة البحث.

3.3 منهج البحث

تم اعتماد منهج التحليلي الوصفي لتحليل أنموذج عينة البحث بوصفه المنهج الذي يتلاءم مع ما يرمي إليه البحث الحالي.

3.4 تحليل انموذج العينة

اسم المسرحية (مسمار جحا)

شخصيات المسرحية

- (جحا) شيخ ورجل كبير يتصرف بذكاء وحكمة- (أم الغصن) زوجت شيخ جحا.

- (الغصن) ابن شيخ جحا. - (ميمونة) بنت شيخ جحا.

* علي أحمد باكثير. (1951). مسمار جحا. (ط1). القاهرة: دار مصر للطباعة.

- (حماد) ابن أخي من شيخ جحا. - (عباد / حريق) افراد شرطة الكوفة.
- (الوالي) والي الكوفة. - (أم الخير / زيتونة / صابحة) هنّ جاريّتا جحا في داره الكبيرة
- (أبو صفوان) شيخ من الفقهاء. - (أبو سحتوت) مراب مشهور في الكوفة.
- (عبد القوى) كاتب الحاكم الأجنب - (الحاكم) عميد الاحتلال الأجنبي
- (القاضي الأول والقاضي الثاني) مساعدا قاضي القضاة. - (غانم) خصم حماد في
قضية الدار والمسمار

للحكمة والتراث الاصيل عبر العصور ثبات من خلال رموزها المستعملة وبنائها المعرفية التي تلتزم الثبات عبر الازمان. والنص المسرحي الحالي (مسمار جحا) ما هو إلا عودة إلى أصول الحكمة وبنابيعها، والتراث العربي على وجه الخصوص يزخر بالكثير من هذه الاشتغالات الشخصية والموضوعاتية على حدٍ سواء فشخصية (جحا) وغير الزمن تخلدت بشي من السخرية كطابع يميزها دون غيرها من الشخصيات الأخرى كسخريته بوصفها ظاهرة بلاغية لصورة من صور الخطاب الأدبي، ويمكن تحديدها من خلال قرائن وعلامات هي بدورها صور بلاغية مثل: (قلب المعنى) او (الإرداف) (صيغة المبالغة) ويطلق على هذا الصنف من السخرية -حسب مختصين- ميزة أساسية هي أن السخرية مجاز اتصالي محدود النطاق، بمعنى أن السخرية إحدى الظواهر الاتصالية المحدودة بسياقها اللغوي والاتصالي، وتؤدي هاتين القرينتين إلى تحديد أي خللٍ دلّال أثناء الخطاب، ومن ثمة تصحيحه من خلال صيغة من خلال صيغة قلب المعنى. او ان السخرية التي يمارسها شخصية (جحا) في مسرحية (مسمار جحا) هي من نوع (السخرية السردية) وقد أطلق عليها هذا الاسم نظرا لكونها اختصت بالحوارات المتعلقة بالخطاب السردى الحديث، الذي أصبح يشكل نمطاً معيناً ومحدداً في الكتابة، وهذا النوع من السخرية له مميزات وخصائص من اهمها:

أ. تترك السخرية السردية في نفس القارئ إحساساً بالالتباس والغموض لعدم قدرة المتلقي على القراءة الما بعدية للكلمات المتضمنة لمعاني السخرية.

ب. لا تعمل السخرية السردية على ازدواج دلالي في النص فقط، بل تتعداه لغموض تداولي، يلقي بضلاله على كامل النص.

ت. تمتاز السخرية السردية بعدم قدرة القارئ على تحديدها، أو التقرير في الحكم عليها، كونه في حالة تشبثت (لا يدري إن كان المراد منها المزاح أم الهجاء، أم مجرد إثارة الضحك)، يقول (فلوبيير) بخصوص ذلك " لا يجب على القارئ أن يعلم إن كنا نهزأ به أم لا"

ث. من الصعوبة على المتلقي أن يحدد بدقّة متى تبدأ، ومتى تنتهي، مالم يرسم الكاتب إطاراً محدداً لها.

ج. لا تُمكن العلامات اللسانية والبلاغية، من إدراك السخرية السردية لها، لأن فهمها لا يتم إلا من خلال قراءة ما بين السطور، وتفسيرها على أنها حالة تباعد بين حالة التلفظ وبين الملفوظ.

ينطلق منهج البحث من خلال فكرة المسرحية وهي ان شخصية (جحا) قد باع داراً واشترط على البائع ان يكون المسمار خارج هذه التجارة ويحق للسيد (جحا) زيارته ورؤيته متى ما شاء فتم الاتفاق على ذلك لكن وبمرور الوقت اتضح ان هذا المسمار العزيز اصبح الشغل الشاغل للفعل المسرحي والدرامي للمسرحية وبات السيد (جحا) زائراً له صباحاً ومساءً ليطمئن عليه وعلى احواله معللاً ذلك بالحق الذي يمتلكه، وكان يختار الأوقات التي يتم فيها الاطعام ليخرج اهل الدار بمشاركتهم في تناول الطعام، الا ان المشتري لمن ينتبه لهذا الشرط واخذه بروح البساطة من جانبه ولم يعتقد يوماً ما ان هذا المسمار هو من سيجعله سبباً في تعاسته لترك الدار ويرحل، وسخرت كل أمور الفكرة ممسحة لصالح فكرة المسمار العزيز، ان المسرحية تمتلك خطابات التورية من باب كبير جدا وكذلك الإفصاح والتصريح وكذا التلميح والاشارة.

اعتمد الباحث طريقة الاستقراء الفكري لمفهوم الفعل الإنساني فنياً، فالذات الثقافية هي تلك التي تطال آفاق النص لتتجاوز وتتعايش وتتجاوز، والأهم للتفاعل، فتهيئ أرضاً للإبداع الإنساني وبلا حدود، وهكذا يصبح العالم مخزوناً عاماً للمعرفة والثقافة والعقائد التي تقدمها وتتعامل معها الأمم التي تعيش فيه، لقد كان النص دائماً عاملاً أساسياً في التعبير عن حاجات تواصل العصر، من خلال اللغات التي يستخدمها، وتنوع المواد التي يختارونها في مناسبات معينة، لأجل تشكيل وصياغة مفترضة لفن النص، وهكذا فإن جودة الأعمال الأدبية لا تقاس بقدرتها على إثارة أحاسيسنا فقط، بل بالقدرة على مساءلة التراث زمنياً وطويلاً وبالتالي مساءلة ثانية حول سبل محاورة الثقافات الأخرى من خلال النص، نحو أداة ثقافية عادلة تُشرك الآخر، بهذا تكون النتيجة النهائية أن العمل الفني المسرحي هو الدليل المادي الوحيد لإثبات تطور إحساس وذهن معين للكاتب فلا يمكن لأي صاحب نتاج فني أن يتجرأ ويقيم نتاجه، لا قبل ولا بعد خوض ذات النتاج لتجربة السياق مع المتلقي. نحن ندرك صعوبة تقبل كون دخول حياة ثانية خيالية تأويلية لمن الصعوبة بمكان بما لا يجعل الأثر واضحاً على الحياة الفعلية، ولكننا في طريق توحيد المحيطين يحتم علينا صناعة الإنسان الذي مثلنا، وبكل الطرق، فهي تنصب في كون المبدع أي المتلقي للنص المسرحي يركز على تمتعه الذاتي بالتجربة الأدبية بعينها.

نجد المسمار العزيز للسيد (جحا) ما هو الا رمز للاستعارة في زمننا الحالي، وهو أسلوب او الذريعة التي يتحجج بها البعض على الآخرين، فمثلا ان الحديث الذي وجهه (جحا) الى المصلين ما هو الا مسمار ذو طابع وخزي فيه نَقَسٌ من نوع آخر،

جحا: إني لا أرى اليوم وجوهاً جديدة ما كانت تغطي مجالسنا من قبل،

فهل ظنوا-يا ترى- أن عندنا وليمة؟ (ص11)

ان المتتبع لهذا الوخر من جانب السيد (جحا) واجابة (عباد) له،

عباد: ألا يحق لنا يا سيد الشيخ ان نستمع كغيرنا الى وعظك؟

يجد ان حقوق بني البشر كلها مصادرة ومتساوية ولا تفريق بين فرد وآخر حتى وان كان من حاشية البلاط الحاكم

ان لتناقض حدثين مفترضين في قصة المسمار العزيز هو السخرية بحد ذاتها مع الحفاظ على الحقوق والحريات الفردية والمجتمعية محفوظة:

جحا: هذا لا يعفينا من واجبنا في تحرى العدل، ولا يجوز أن يدفعنا إلى التعجل
بالفصل قبل أن

تطمئن قلوبنا إلى سلامة الحكم، فالقضاء ينبغي أن يقول كلمته في معزل عن شهوات
الحاكمين،
ونزوات المحكومين.

الحاكم: نعم أنت سؤفت الفصل في هذه القضية، وقضيت فيها وقتًا طويل
جحا: يا سيدي أين هذا الوقت الطويل؟ ما سلخنا في نظر هذه القضية غير سبعين
يومًا، وإن من
القضايا ما

انقضت عليها سبعون عامًا، ولم يُفصل فيها بعد!
الحاكم: (يتجلد متجاهلاً إشارة جحا) إن لم تفصل فيها، فإني سأحملك تبعة هذه
الفتنة!

جحا: يا سيدي، إن القاضي غير مسئول أمام أحد إلا أمام ربه!
جحا: ها هو ذا خصمك يا حماد وقد فتح لك باب الصلح، فإياك أن توصده. اقترح
كم تطلب.

الحاكم: أو من أجل مسمار معلق في جدار تعرّض أمن البلاد للخطر؟

جحا: القضاء يا سيدي لا يفرق بين مسمار من حديد وقنطار من ذهب

حماد: كل مال يباع به حق فهو قليل وإن كثُ

جحا: يا حماد لا تكن سبباً للفتنة!

حماد: مرحباً بالفتنة إذا صينت بها الحقوق!

ولعل عدم التناسق في الأفعال المروية لنص مسرحية (مسمار جحا) قد تحيل علامة ساخرة إلى إحداث واقعة خارج النص، كعدم وجود علاقة بين الحركات والاتصال الشفوي، وهذا هو الحال مع السخرية الدرامية التي حصلت بين (القاضي) والسيد (جحا) فالحاكم ضاق بتسويق السيد (جحا) قاضى القضاة ومماطلته في الحكم في قضية الدار والمسمار

غانم: إذن فأني أنزل عن الدار كلها له ... فهي له حلال.

جحا: (لغانم) ما حملك الآن على هذا التسامح البالغ، ولم تكن كذلك منذ قليل؟

غانم: دفعني إلى ذلك حيي للسلام

جحا: حقاً إن السلام لثمين، ولكن أثنى منه العدل والحرية!

الحاكم: مازلت تدعوها للصلح حتى إذا أمكنك أحدهما منه جعلت تعطله، وتقف دونه.

جحا: أي صلح هذا؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل

لصاحب الدار عن مسماره، أو ينزعه منها ويغرسه في عقر داره؟

حتى يصل بالحوار إلى لب القضية التي يُلحّح إليها النص:

حماد: كلا، والله لا أنزل عن حقي أبداً

جحا: لا ينبغي أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار. المسمار منقول،
والدار ثابتة،

المسمار يُنزع، والدار باقية، صاحب الدار يملك الأرض التي تحتها إلى سابع أرضين،
وصاحب

المسمار لا يملك منها ولا حفنة من طين!

هي بيت الحكمة والتراث الإنساني يحفل بالكثير من المعتقدات التي تمتد الى عمق
التجربة الإنسانية، وهو درسٌ كبير رواه السيد(جحا) ليظل شاخصاً عبر الزمن الا وهو ان
لكل ذي حقٍّ حقه مهما طال الزمن ومهما تكالبت الأمور.

4. الفصل الرابع

4.1 النتائج

- إن نص مسرحية (مسمار جحا) تحيل القارئ والمتلقي على حدٍّ سواء إلى نص مسرحي
ساخر من خلال تواجد الشخصيات ذات الطابع التاريخي كشخصية السيد (جحا)
والموروث أيضاً.
- الاشتغال التراثي للنص المسرحي (مسمار جحا) هو بناء على بناء آخر، فما بين النص
المسرحي وظاهرته ثمة ما يستدعي الكشف للوصول إلى جوهر الأشياء أو إلى القصد
الكامن في النص المسرحي للوصول الى الظاهرة المسرحية لابد من المرور بثيمة اللغة وهو
ما وجدناه في نص المسرحية.
- إن تأويل الحدث التاريخي وتفسيره يُعد واحداً من مهمات النص وكذا الاشتغال الشخصاني
للشخصية المؤدية فممارسة نوع من الفنون جوهرها الذوق والحدس، وليس التصور، وهو
التعامل مع النص لا كيفية إدراكه والتعامل مع النص المسرحي يستدعي الاقتراب من
ادوات النص ذاته وهو ما جاء في نص مسرحية (مسمار جحا).

- جاءت احالة شخصية (حجا) في النص المسرحي كاستكشاف دؤوب لأفق جديد من خلال تجاوز النظرة الأحادية، والبحث فيما وراء المعرفة اذ نجده في نص مسرحية (مسمار جحا) متمثلاً بدعوة السيد (حجا) لإحقاق العدل والمساواة وهو اساس الحكم.

4.2 الاستنتاجات

- إن سيطرة البنى على إنتاج النص المسرحي تعمل على تكريس فكرة إعادة اعتبار المعنى له من خلال شخصية (حجا) الذي يُعدّ أحد الأطوار إذا ما قورنت بقريبتها كرويا التأويل ولحن التلقي وعذوبة التفكيك.

- إن العلاقة ما بين النسق البنائي وفلسفة خطابه داخل منظومة المسرح، هي أشبه ما تكون بعلاقة جدلية بين المنهج والمصطلح، إذ يحدد المنهج المصطلح ويؤطره، ويؤكد المصطلح المنهج ويوضحه، فإذا لم يكن المصطلح واضحاً يتأثر المنهج بسبب مشاكل الاستيعاب، وصعوبة التلقي ومنه نجد ان شخصية (حجا) هي كاركتر او كارزما متعارف عليها ضمن السياقات النصية والتراثية اصلاً.

- يقترب النص من أسلوب التفسير الذي يقترب من التحليل الرياضي والمنطقي، لأنه يهتم بالمعنى، ويتنكر لدلالة عنصر ما إذا لم يؤخذ من موقعه ويرسم في سياق محدّد المعالم، فهذا هو الاشتغال التراثي اذ يعمل على تبني الخطاب بشكل مباشر.

- إن أنطولوجيا نص الخطاب المسرحي هو تحوّل معرفي ناتج عن نسق بنيوي وثقافي يحوّل بالمراجعة بغية ايجاد المنجز الثقافي في ضوء معرفي جديد أي ان التاريخ ارض خصبة تنبت فيها بذور العصر الجديدة.

- يكون التراث شرط لإخراج فعل الشخصية إلى حيّز الوجود (نص الخطاب المسرحي) بالأخص في الموضوعات التي تلامس الجانب الواقعي من حياة بني البشر.

- يُعدّ النص هو المحدد المنهجي للتأويل المسرحي رغبةً في الحاجة المعرفية كون المعنى ينبثق من داخله ويُسهّم في صُنْع الدلالة، فالتأويل يجد جذوره في سيرورة السياق، ولأن السياق يتأتى بطرق متعددة، يمكن القول إن التأويل المسرحي لن يقف عند حد معين، كون

- التأويل هنا ليس تأويلاً لظاهرة لغوية ذات طابع نحوي وردت في سياق ما، بل هو تأويل للسلوك الشخصي التراثي.
- تستند السخرية في النص المسرحي لتبرير مشروعها من خلال الوفاء إلى النص، وذلك في التقيد بمعطياته الداخلية، وخلق عملية الجدل بين الداخل والخارج بأسلوب جديد من خلال التكرار والإنشاء.
- إن قراءة النص المسرحي التراثي والتاريخي يلزونا بالرجوع إلى أنساقه المعرفية.
- يتجه المعنى النصي باتجاه أحادي الدلالة، بينما التأويل هو ما يكشف به عن المعاني الغائبة ويعرف عن السخرية.
- مُساءلة النص المسرحي لإثبات التحام الدال بدلالات الصور أو التعبير الشفاهية عبر ما يعرف بالسخرية.
- إن النص المسرحي ذو مغزى ودال على مغزى، والكتابة تعمل على إيصال ذلك المغزى بطرائق لا تستطيع اللغة تنظيمها تمثلاً للأحداث عبر امتداد أفقي.
- النظام المتبع (في السياق التاريخي وانطولوجيته) لدراسة النص المسرحي يوسّع اللغة ومضامينها ويبرز دلالات كانت مخفية.
- البلاغة العلمية الحديثة لا تتمسك بالنصوص بل بنتائجها، أي الانتقال من الوظيفة المعيارية إلى الوظيفة التحليلية وهي إحدى ميزات فلسفة القرن الحالي والسخرية بشخصها أحد ما آلات المدونة المسرحية الساخرة متمثلة تراثاً إنسانياً.
- إن النص ليس أكثر من موقع للصراع الطبقي المستمر، وإن تحليل النص المسرحي أو تفسيره ينطلق من إدراكنا لهذه الحقيقة، ويبقى النص المسرحي معطاءً بجوده على كل من يُقبل عليه دون أن يدعي أنه يملك الدلالة النهائية وهذه هي حقيقة المدونة المسرحية.

4.3 التوصيات

- إنشاء تجمعات مسرحية مُختصة بكتابة النص المسرحي التراثي.
- تكوين جمعية مسرحية مُختصة بكتابة النص المسرحي الاجتماعي والانساني.

- التوجه صوب كتابة نص مسرحي يُبرز جوانب الثقافة المجتمعية بكافة ابداعاتها الفنية.

4.4 المقترحات

- دراسة (النص المسرحي / الهوية والمضمون).
- دراسة (هوية خطاب المسرح في زمن العولمة).

5. قائمة المراجع

5.1 المعاجم والقواميس

1. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم. (2005). لسان العرب. ط4. مج 7. بيروت: دار صادر.
2. ابن فارس، أبو الحسين أحمد. (1980). معجم مقاييس اللغة. (ط3) تحقيق: عبد السلام هارون. مطبعة مكتب الاعلام الاسلامي.
3. إدجار، اندرو سيد جويك، بيتر. (2014). موسوعة النظرية الثقافية؛ المفاهيم والمصطلحات الأساسية: ط2. ترجمة، الجوهري، هناء. القاهرة. المركز القومي للترجمة (1357).
4. التونجي، محمد. (1999). المعجم المفصل في الأدب. (ط3). ج 3. لبنان: دار الكتب العلمية.
5. ميويك، دوغلاس كولن. (1992). المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي. (ط1). المجلد 4. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
6. هبة، مجدي و المهندس، كامل. (1984) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. (ط2). بيروت: مكتبة لبنان.

a. الكتب

1. لوتمان، يوري. (2010). سيمياء الكون. (ط1). ترجمة، عبد المجيد نوسي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
2. إمام، عبد الفتاح إمام. (1983). كريكيجور رائد الوجودية، حياته وأعماله. (ط2). ج 1. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.
3. برجسون، هنري. (1964). الضحك. (ط1). ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله الدايم، دمشق: دار اليقظة العربية.
4. طه، نعمان محمد أمين. (1978) السخرية في الأدب العربي. (ط3). القاهرة: دار التوفيقية للطباعة بالأزهر.
5. عبد الحميد، شاكر. (2003). الفكاهة والضحك رؤية جديدة. (ط1). الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب. مطابع السياسة. عدد 289.
6. علي أحمد باكثير. (1951). مسمار جحا. (ط1). القاهرة: دار مصر للطباعة.
7. ناظم المولى. (2012). الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب والوثائق العراقية، العراق.

a. الدوريات والمجلات

1. سعاد، لعربي و مرداسي جودي. (2020). الحفريات المعرفية والأصول اللغوية في التراث اللغوي العربي — كتاب التفكير اللساني في الحضارة العربية لعبد السلام المسدي أمؤذجا. مجلة الممارسات اللغوية. المجلد 11 (العدد 2). جوان.

2. الكنوسي، سميرة. (2001). بلاغة السخرية في المثل المغربي. مجلة فكر ونقد.
(العدد 35). يناير.

أ. الكتب الاجنبية

1. Dubois, Jean. (2002) Dictionnaire de Linguistique, Paris: Larousse Bordas.
2. William Little, H, W : Flower, J, Coulson. (1956). The Shorter oxford English Dictionary on Historical. revised and Edited by C.T onios, oxford at the clarrendon
3. Le Guern, M, (1976)'Elément pour une Histoire de la notion d'ironie', in sémiologie Linguistique Ed puf.,
4. - Kierkegaard, soren, (1989) the concept of Irony with continual reference to socrates, Edited and translated with introduction and notes by howard, V. hong and Edna. H. Hong princeto university, press, princeto .
5. Muecke, D.C, (1982), Irony and ironic, Methuen, london and newyork. -
6. Leech, G, short ,M: style fiction: a linguistic introdicion to english Fictional, prose, Harloz, 2007, P222.
7. Freud Sigmund, (1979), le mot d'esprit et ces rapports avec l'inconscient , trad, M bonaparte et M nathan, gallimard, paris..
8. Mirvalles Rodriguez, (1991), procedimintors linguisticos en la novela hispanoamiricana contemporanea , Bogota, Rulf en El espanol de America 3, Salamanca..
9. Wiener Philip P, (1973), History of Ideas, studies of selected pivotal dictionary of Ideas, volume 2, Charles scribner S son, Newyork.