

## المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني (رسالة من جبل النار) أنموذجا تطبيقيا

عدنان علي المشاقبة، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية

تاريخ القبول: 2016/10 /6

تاريخ الاستلام: 2016/ 7 / 25

### Dramatic Irony in the Jordanian Theatrical Text (Resalah men jabal al-nar) Applied Sample

*Adnan Ali Almashakh, Department of Performing Arts, Faculty of Arts and Design,  
University of Jordan*

#### Abstract

This paper aims at monitoring and identifying the mechanisms of functioning of dramatic irony in Jordanian dramatic texts. It studies dramatic irony, both at the conceptual and terminological levels, as a device or tool of re-formation of discourse through cross-reference to its deep structure by creating linguistic, narrative, or even epistemological confusion, thus compelling the recipient to reconsider the meaning of dialogue or of the on-going event.

The researcher conducts an applied study to reveal how, and for what purposes, the Jordanian playwright employs the various types of dramatic irony. It is hoped that this study would be helpful and beneficial to all those who work in the field of drama: authors, directors, actors, and critics, as well as to academic institutions concerned with the theater.

**Keywords:** Irony, Dramatic irony, Theatrical script, Jordanian theatrical script, Resalah men jabal al-nar

#### الملخص

حاول هذا البحث رصد وتعرف آليات اشتغال المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني، وذلك من خلال دراسة مفهوم المفارقة الدرامية وتحديده بمعنييه (المفاهيمي والاصطلاحي)، كون أن المفارقة بشكل عام والمفارقة الدرامية هي أداة أو كما يسميها الغربيون جهاز يعيد تشكيل الخطاب الظاهر عبر الإشارة إلى البنية العميقة للخطاب من خلال خلق نوع الاضطراب اللغوي أو الحدتي أو حتى المعرفي، حيث يضطر المتلقي لإعادة التفكير في الحوار أو الحدث الدائر.

ومن ثم تقديم دراسة تطبيقية تكشف الكيفيات التي وظف فيها المؤلف المسرحي الأردني المفارقة الدرامية. بالإضافة إلى ذلك فقد سعى البحث إلى استقصاء وتعرف أنواع المفارقة الدرامية الواردة في النص، وقد اتخذ هذا البحث تعرف الأغراض التي استخدمت لها المفارقة في النص المسرحي الأردني هدفا رئيسا له ليساعد في الكشف عن الجانب الاسلوبي للنص المسرحي والمؤلف على حد سواء، ويمكن لهذا البحث أن يفيد المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك من شأنه تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

**الكلمات المفتاحية:** المفارقة، المفارقة الدرامية، النص المسرحي، النص المسرحي الأردني، رسالة من جبل النار

## مقدمة:

يتداخل مفهوم المفارقة (IRONY) مع العديد من المفاهيم البلاغية سواء في اللغة العربية أو في غيرها من اللغات، حتى يصعب التفريق بينها وبين بعض المصطلحات الأخرى أحياناً، وذلك نظراً لطبيعة هذا المفهوم من ناحية وتداخلاته مع غيره من تقنيات الكتابة الأدبية والفنية من ناحية أخرى، حتى أن المفارقة "لم تكن شائعة الاستخدام والانتشار بين الأدباء أنفسهم حتى أوائل القرن السادس عشر في بريطانيا، إلا أن أبرز توظيف لها ظهر في القرن الثامن عشر" (Simpson 1979, p188) من هنا أخذ مفهوم المفارقة يتسع ويتشعب ويشوبه الغموض حين يتعلق الأمر بالجانب الفلسفي لمفهوم المفارقة، ويضيق ويبدو أكثر وضوحاً حين يتعلق الأمر برصد المفارقة نفسها داخل ثنايا النص.

ويرى الباحث أن هناك تعدداً في وجهات النظر والطروحات حول مفهوم المفارقة، وهذا يعود للمعنى الدلالي والتداخل المعرفي الحاصل من تعدد أغراضها، فالمفارقة لا تقتصر على كونها فقط تكتيكا أدبياً وفنياً وإنما هي كذلك تكتيك لغوي يستخدمه الناس في حياتهم اليومية لأغراض اجتماعية وتداولية ثقافية، ومن هنا برزت أهميتها حيث تأثيرها في السياق التداولي يكاد يكون بالغ الأثر نظراً لطبيعة المساحة (اللغوية-الدلالية) التي تشتغل فيها المفارقة، فهي تحضر وتتحقق بأوضح الصور في مبدأ التعارض، خاصة حين يكون التعارض بين القول ومقصود هذا القول أو الفعل ومقصود هذا الفعل، فالمفارقة إذاً جاز لنا التعبير (تعرف على أوتار) الظاهر والمخفي في القول أو الفعل.

إن المفارقة تنصّب لموضوع إشكالي شائك يتعلق بإدراك جميع المشاركين في العملية الاتصالية سواء كان: المتحدث، أم المتحدث معه، أم المتفرج غير المتورط بالحدث الدائر، وهذا يتطلب ثلاثة أدوار وظيفية أساسية لتحقيق المفارقة، ولا يقصد الباحث هنا أشخاصاً بحد ذاتهم وإنما وظائف يقوم بها أشخاص، وهذه الأدوار الوظيفية هي:

**1- فاعل المفارقة:** وهو دور منوط بالشخصية أو الشخصيات التي تصنع الموقف المفارق وهي في الغالب تقع في منطقة إدراك أنها تقوم بفعل مفارق يحدث خلخلة في السياق الحداثي الجاري، ويستثنى من حالة الإدراك هنا، الحالة التي تكون فيها الشخصية -في الآن نفسه- فاعلاً اوضحية للمفارقة. ضحية المفارقة: وهو دور يناط بالشخصية أو الشخصيات التي تجهل أن الموقف الجاري معها لا يحمل على معناه الظاهر سواء كان حدثاً لفظياً أم فعلاً درامياً وهي هنا تقع ضحية (الجهل بمقصود الموقف) من حيث لا تعلم، وبذا فهي في منطقة عدم إدراك أنها تقوم بفعل مفارق.

**2- المتفرج المراقب:** وهو دور يناط بالشخصية أو الشخصيات التي تراقب الموقف الجاري وتعلم أنه لا يحمل على معناه الظاهر، وقد تكون شخصية متورطة بالحدث الجاري ولكنها لا تتدخل فيه، وقد لا تكون مشاركة بالحدث الجاري ولكنها تكون موجودة بصفتها قارئاً للنص أو جمهور نظارة، وبذا فهي تكون في منطقة إدراك أنها تحضر وتشهد على فعل مفارق.

يحدث أحياناً أن يكون الفاعل الظاهر للمفارقة هو نفسه ضحية للمفارقة من حيث لا يدري، وبالتالي يترتب على ذلك فاعل مستتر أو غير ظاهر مباشرة في الحدث الدائر في الغالب قد يكون المؤلف، ولذا لجأ الباحث إلى تصنيف الأدوار وليس الأشخاص.

أما الحالة البالغة الأهمية والتي يجب تحقيقها في مفهوم المفارقة هي الخداع أو التظاهر، حيث أنه يجب أن يتحقق في الموقف المفارق قصديّة القيام بخدعة أو التظاهر بحالة غير حقيقية سواء كان ذلك على مستوى الألفاظ أو الأحداث، لذا لا يجب اعتبار أي موقف أو لفظ ينطوي فقط على تناقض سياقي أو خطأ منطقي بأنه مفارقة، بل يجب التأكد من وجود نية الخداع أو التظاهر لدى أحد المشاركين في العملية الاتصالية مدار البحث.

وتتعدد الصيغ التي يتمظهر بها الخداع والتظاهر في المفارقة، فنجد حيناً أن إحدى الشخصيات تحاول التظاهر أو خداع شخصية أخرى أو أكثر بشكل مباشر دون موارد مستفيدة من تقنية الغموض، أو استخدام المفردات اللغوية التي تستطيع أن تحمل أوجها عدة بمساعدة ظروف الكلام أو النطق المناسبة للموقف كالمبالغة في المدح أو الذم أو استخدام التهويل من حادثة بسيطة... الخ.

وحيناً آخر نجد أن الشخصية تقع فريسة لجهلها إما بالمعلومة التي توردها أو الجهل في سياق الموقف الجاري، بحيث لا تدرك أنها تورطت في حدث لا يتوافق مع موقفها المعرفي أو المعلوماتي، وهنا يكون الخداع أو التظاهر هو من الشخصيات الأخرى المشاركة في الحدث، بحيث تجاري الشخصية الأولى أغراض التندر أو السخرية أو كشف جانب سلبي في هذه الشخصية وتعريتها أمام باقي الشخصيات أو الجمهور.

وأحياناً يكون استحضار الشخصية ووضعها في الموقف المفارق هو نوع من الاستخدام الرمزي بحيث يكون هناك انتقال من مستوى الشخصية الفردية إلى مستوى أعلى وهو المستوى الجمعي لبيان أن المخدوع؛ وإن كان بالموقف الحالي شخص واحد، إلا أنه يمثل مجموعة كبيرة من الناس غير موجودة في الموقف الحالي، وعلى سبيل المثال شعب من الشعوب أو طائفة من الموظفين أو العمال أو حتى الجنس ذكورا أو إناثاً.

#### تحديد المصطلحات:

تعرض الكثيرون لمسألة التحديد المصطلحي للمفارقة، ولا يزال هذا المفهوم يخلق تحدياً للدارسين على مستوى انضباط المعنى وثبوت أو قطعية المعنى، حيث تتعدد التعريفات والتفسيرات والتأويلات، وهنا يناقش الباحث مصطلح المفارقة بالاستناد إلى المستوى المعجمي والمستوى المفاهيمي والاصطلاحي لدى الفلاسفة والمفكرين.

حيث يأتي معنى كلمة المفارقة من الناحية المعجمية في لسان العرب من مصدر الفعل فارق، "فارق الشيء مفارقة وفراقاً: باينه" (ابن منظور، 1993، ص244)، ويرد معناها في القاموس المحيط "فرق بينهما: فصل، وفيها يفرق كل أمر حكيم" (الفيروز آبادي، 1983، ص247).

وفي ضوء التعريفات السابقة نلاحظ أن معنى المفارقة في جذره اللغوي يقترب من التعبير عن مفهوم المقاربة اصطلاحاً لكنه يركز فقط على جانب أحادي، وهو مبدأ الفصل أو التباين، وهذا يشكل جزئية واحدة فقط من بنية معنى المفارقة في الأدب والفن، ولذا فإن المفارقة لغة لا يمكن أن تكون معبرة بشكل كامل ودقيق عن المفارقة اصطلاحاً.

وبذا يصبح من الضروري في هذا المقام توضيح معنى المفارقة اصطلاحاً، حيث يشير (Clark and Gerrig) إلى أن "أصل كلمة (irony) مفارقة يعود إلى الكلمة الإغريقية (eironeia) والتي تعني بحسب - قاموس اوكسفورد للإنجليزية-التظاهر، التجاهل.

والمدعي عن قصد " (Clark and Gerrig 2007, p 25) ويؤكد عبد الواحد لؤلؤة في هذا السياق أن (الأيرونيثيا) هي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية ترد باسم (أيرون) وتفيد المُفَرَّق أي الذي يفرَّق بين المظهر وواقع الحال " (لؤلؤة، 1993، ص 114).

ويشخص (Booth) المفارقة من خلال تصور عام ومبسط يضع فيه يده على أساسيات فن المفارقة ولكنه يقدم تعريفاً يكتفي فيه بأن يلقي ضوءاً عاماً على الموضوع قائلاً "إن أبسط وأكثر أشكال المفارقة استقراراً تعتمد على إدراك الجمهور أو السامع بأن ما يقوله المتكلم لا يمكن أن يكون ما يعنيه". (Booth1974, p193)

غير أن هناك العديد من الدراسات التي تعمقت في تصديدها لقضية الغموض الذي يكتنف المفارقة من الجانب المفاهيمي، حيث يرى (Fowler) أن "المفارقة غالبا ما تقال لكي تقدم صيغة لمعنى متعارف عليه يكون في حالة تناقض مع المعنى الحرفي. ولكن ليس من الضروري أن يكون المقصود هو عكس الملفوظ، بل هو معنى مراوغ" (Burchfield 1998, p415) في حين أن (ميوك) يرى أن المفارقة تعمل على "تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون، وبين ما يعتقدون وبين ما هو واقع الحال" (ميوك 1993، ص17). ويتفق كل من (Colebrook) و(Storm) على تأكيد ازدواجية حضور المعنى في المفارقة (Colebrook 2004, p14) ويتفق الباحث هنا مع تعريف (Storm) الذي يؤكد فيه على عنصري التعارض والاتساق حيث يرى أن "المفارقة تنطوي على التعارض، ويزداد اتساقها حين تخفي في الوقت نفسه حضور الصورة البديلة أو المعنى البديل" (Storm 2011, p1).

وإذا انتقلنا من مفهوم المفارقة إلى أنواعها فإنه لا يوجد تصنيف ثابت ومتفق عليه بالنسبة لأنواع المفارقة، وعلى سبيل المثال يحصي دوغلس كولين (Muecke 1986, p 8-13) خمسة عشر نوعا من المفارقة ولا يعتبرها قائمة تصنيفية كاملة أو نهائية، وهنا يشير الباحث إلى أن هذا الانفتاح على التعدد والتنوع في تطبيقات المفارقة إنما يعود إلى طبيعة مفهوم المفارقة نفسه الذي يكتنفه الغموض مما يجعله أكثر انفتاحا على التدليل مما لو كان محصورا ومحددا، وبالتالي يترتب على ذلك إتاحتها المجال للتوسع في الاشتغال تحت مسمى المفارقة.

ومن ضمن ما يتفق عليه أغلب الدارسين والنقاد هو وجود ثلاثة أصناف أساسية للمفارقة يسميها (ميوك) المفارقة الهادفة (Mueck 1986, p56) وهي:

1. المفارقة اللفظية Verbal Irony
2. المفارقة الحدثية Irony of Events
3. المفارقة الدرامية Dramatic Irony

والمفارقة الدرامية هي التي تهمننا هنا بطبيعة الحال وهي ليست موضوعا منفصلا ومخصوصا وإنما هي أساسا تنضوي تحت تعريف المفارقة، وهي تقع أو تحدث "إذا رأى الجمهور أو عرف أكثر من الشخصية، أو إذا قوض خطاب الشخصيات إجراءات لاحقة، عندئذ يمكننا القول إن هناك مفارقة درامية، إنها مفارقة تعمل على انفصال بين الشخصية ووجهة نظر المشاهدين" (Colebrook 2004, p176) وهو ما يتبناه الباحث هنا تعريفا إجرائيا للمفارقة الدرامية.

كما أن المفارقة الدرامية ليست محصورة في تطبيقات (المفارقة في الدراما) وإنما تتعدى هذا المعنى لتجعل من (درامية المفارقة) مجالها الأوسع، بمعنى أنها تصفي صبغة درامية على الموقف المفارق، فيصبح ذا صفة درامية حتى وإن كان في متن روائي أو قصيدة شعرية، وغالبا ما يحدث لبس في تحديد واستقصاء المفارقة هنا نتيجة لتداخل مصطلحي الدراما والمفارقة سوية.

وعلى عكس الفهم الشائع بأن المسرحية أو الدراما هي المجال الذي يحدث فيه هذا النوع من المفارقة إلا أن الصحيح هو أن المفارقة الدرامية لا تتحدد فقط في المسرح أو الدراما وإنما هي مفارقة قد تحدث في أي شكل أدبي أو فني، إلا أنها تتخذ من الدرامية صفة مميزة لها، وبذا يكون تصنيفها تبعاً لتحقيقها شرط الدرامية وليس وقوعها أو حدوثها في الدراما.

في المفارقة الدرامية "يغيب الدليل فليس هناك إرشاد أو تضليل، والأمر برمته متروك للمشاهد ليكتشف ويفسر ويؤول بنفسه دون تأثير" (Knox 1961, p19) وهناك مستويان لحدوث المفارقة الدرامية، الأول تكون جميع الشخصيات منخرطة في الموقف المفارق ويكون فيها المشاهد هو الوحيد الذي يدرك المفارقة، والمستوى الثاني وهو الأكثر بلاغة وتأثيرا عندما تقع المفارقة الدرامية ويشاطر إدراكها المشاهد

مع إحدى الشخصيات بينما بقية الشخصيات متورطة في الحدث المفارق، " كلما كان المشاهد على علم مسبق بما سوف تكتشفه ضحية المفارقة الدرامية فيما بعد، ازداد تأثير المفارقة في المشاهد نفسه، والكاتب يقوم بهذا الدور دون أن يظهر نفسه، سواء كان إظهاره لها على شكل مباشر أو غير مباشر. " (سليمان 1999، ص 31)

#### الدراسات السابقة:

في مجال الدراسات السابقة، وجد الباحث في مجالي الشعر والرواية عددا كبيرا من الدراسات التي تتعامل مع المفارقة الدرامية، إلا أنها تتناولها بشكل سطحي وعابر ضمن استعراضها لتقنيات السرد القصصي أو البوح الشعري.

ولم يجد الباحث دراسات تطبيقية عربية ولا محلية أردنية متخصصة في المفارقة الدرامية في المسرح، كذلك لم يجد محاولات تحليلية تتسم بالعمق وبالدفقة العلمية، غير أن الباحث وجد مجموعة من الدراسات باللغة الإنجليزية:

الأولى جاءت فصلا في كتاب (The Philological Museum) الصادر عن جامعة كامبردج، وكانت بعنوان (في المفارقة السوفوكلية) (Thirlwall 2012, p483-537) والتي يطلق فيها المؤلف اسم سوفكليس على المفارقة الدرامية، وهي تعد مصدرا أوليا لكل الدراسات حول المفارقة بشكل عام والمفارقة في المسرح.

والدراسة الثانية كانت مقالة بعنوان (المفارقة الدرامية عند تيرنس) (Flickinger 1910, p202-205)، وهي محاولة لرصد المفارقات الدرامية البارزة في مسرحيات تيرنس، إلا أنها بقيت في إطار العموميات ولم تبحث في كفاءات توظيف المفارقة الدرامية.

أما الدراسة الثالثة فهي بحث بعنوان (السخرية الدرامية في مسرحية الليلة الثانية عشر لشكسبير) (Amir 1910, p289-318) المنشور في مجلة أبحاث ميسان، وهذه الدراسة يشوبها عيب الاستناد الكامل فيما يخص المفارقة الدرامية إلى مقالات تعليمية مدرسية بسيطة مأخوذة من مواقع الإنترنت. مشكلة الدراسة والحاجة إليها:

تحضر المفارقة الدرامية في النص والعرض المسرحي بوصفها إحدى التقنيات البالغة الأهمية التي يتاح للمؤلف المسرحي أن يوظفها بغرض إحداث تأثيرات متنوعة على المتلقي، ونظرا لأن المسرح لم يحظ بقدر كاف من الدراسات التي تستجلي كافة جوانبه الفنية والتقنية، فإن موضوع العلاقة بين المفارقة والمسرح هو ذو إشكالية ويخلق تحديا للدارسين، خاصة أن أغلب الباحثين يتجهون نحو المجالات المجاورة للمسرح كالشعر والرواية ويحاولون دوما تجنب دراسة المسرح نظرا لما ينطوي عليه هذا الفن من تحديات مركبة وتعقيدات كونه يجمع في آن واحد مجموعة متعددة من الفنون يصعب فصلها أو التعامل معها بشكل منفصل. ذلك بالإضافة إلى "أن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة، وتعيد للحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد" (ميوك، 1993، ص125) فإن هذا الدور الهام جدا لا ينبغي إهماله أو التغاضي عنه، وبالتالي يغدو من الضروري إزالة الغموض عن دور هذه التقنية الفنية ودورها في رقد المؤلف بمصادر تقنية متنوعة لإبلاغ رسالته بشكل فني وخلّاق.

**أهمية الدراسة:**

لاحظ الباحث أن هنالك ندرة في الدراسات التي تتناول المفارقة الدرامية في المسرح، وذلك على الرغم من أهميتها، وهذا العزوف تم ملاحظته عن طريق رصد الدراسات التي تتخذ من المفارقة الدرامية مجالاً لها، حيث كانت في الغالب تغطي نصوصاً مسرحية عالمية ومشهورة، وفي أغلبها هي دراسات ليست عربية، وبالتالي يبقى الباب مفتوحاً لتغطية القصور في الدراسات المسرحية التي تستقصي دور المفارقة الدرامية في المسرح بشكل عام.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تسعى إلى تقديم استقصاء لم يسبق القيام به في نصوص المسرح الأردني الذي لا زال يعد مجالاً خصباً للدراسة والبحث وذلك بغرض التعرف والكشف عن توظيف المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني سواء لجلء الطريقة التي تم بها ذلك أم لكشف الأهداف والغايات والأغراض التي تم استخدام المفارقة الدرامية بها في النص المسرحي الأردني.

**أهداف الدراسة:**

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة على التساؤلات الآتية:

1. تعرف كيفية توظيف المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني.
2. تعرف تأثيرات استخدام المفارقة الدرامية على رسالة المؤلف للمشاهدين.
3. تعرف الأغراض التي استخدمت المفارقة الدرامية لتحقيقها.

**منهج الدراسة:**

أعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي لكونه أكثر المناهج قرباً من موضوع تحليل النص المسرحي، حيث يناسب طبيعة هذا البحث من حيث المضمون والنتائج المرجو تحقيقها.

**مجتمع الدراسة:**

يتشكل مجتمع الدراسة من جميع المسرحيات الأردنية الجادة التي كتبت وتم عرضها على خشبة المسرح.

**عينة الدراسة:**

استطاع الباحث جمع ما مقداره 38 مسرحية أردنية تم تمثيلها على المسرح، وحيث أن هذا العدد من النصوص المسرحية كبير ونظراً للمساحة المتاحة لهذا البحث لكي يخرج إلى حيز الوجود، وخاصة ما يتعلق بالاشتراطات الفنية للمجلات العلمية. لذا فقد لجأ الباحث إلى الاستعاضة عن دراسة كامل مجتمع البحث دراسة عامة وغير تفصيلية باستخدام عينة للبحث تكون نموذجاً لمجتمع البحث، حيث قام الباحث باختيار عينة وفقاً لأسلوب العينة العشوائية وبطريقة القرعة، حيث جرى كتابة أسماء المسرحيات في أوراق منفصلة وتم سحب إحدى هذه الأوراق، وكانت نتيجة القرعة هي مسرحية "رسالة من جبل النار"

## إجراءات الدراسة:

### تحليل عينة الدراسة:

#### موقف رقم (1)

"نايف: أنا جئت لأفتح ألدكانه مثل كل يوم ولكن من يومين ما شاهدت مختار قريتنا.. قبل الحرب كان لا يفارق الدكان ولا يستريح ولا يجعل الهاتف يستريح. مرة يحكي مع رقيب مركز الشرطة الشاويش المومني ومره مع متصرف اللواء ومره يحجز بين عم عبده راعي أبقار القرية وخليل سائق الباص عندما يبدآن شجارهما اليومي المعتاد بسبب زامور الباص" (الزيودي، 2010، ص 165)

هنا تحدث المفارقة الدرامية على مستوى الشخصية (نايف) التي تغادر حقيقتها الدرامية وتغادر العالم الدرامي وتتحول إلى راوي يعلق على الوضع القائم ويوحد بمعلومات بشكل مباشر للمشاهد عما كان عليه الوضع سابقا، وعما هو عليه الآن، ويؤشر لنا إلى الخمول أو عدم الفعالية الذي تعيشه شخصية المختار مقارنة مع ما كان عليه سابقا (قبل الاحتلال الإسرائيلي) وبالتالي تظهر شخصية (نايف) في موقف مفارق، حيث هي هنا تمثل فاعل المفارقة الدرامية وفي نفس الوقت ضحية المفارقة، ففي حين تبدو الشخصية واثقة النفس متفاخرة بقدرتها على تحليل الوضع القائم. إلا أن الشخصية ومن حيث لا تعلم تقع ضحية للمفارقة، وكأنها لا تدرك التغيرات التي حصلت في السلطة القائمة (حيث لم يعد رقيب مركز الشرطة موجودا ولا متصرف اللواء، كما لم يعد خليل سائق باص).

هنا يتجلى توظيف الزيودي للمفارقة الدرامية، حيث أنه ومن خلال التقديمية الدرامية التي تبوح لنا فيها الشخصية عن معلومات سابقة تخص الحدث المسرحي، يسارع إلى توظيف المفارقة الدرامية عبر شخصية (نايف) حيث أنه يكون من البديهي لجمهور النظارة أن تحدث هذه التغيرات مع نشوء واقع سلطوي جديد هو واقع الاحتلال، ويظهر هنا من التصريحين اللفظي والمواقفي على المستوى السطحي أن شخصية (نايف) لا تدرك عواقب الحرب والاحتلال، وهذا يصعب شخصية (نايف) بالبساطة والسذاجة والعموية.

وفي هذه إشارة إلى أن العرب ككل و(نايف) كنموذج للإنسان العربي في فلسطين آنذاك لم يكونوا علي دراية تامة ووعي بأبعاد وتعقيدات وتبعات الحرب التي تشنها عصابات الصهاينة آنئذ، فهو وحسب القراءة السطحية والمعنى الحرفي لكلامه لم يستوعب هذه التغيرات الاجتماعية والسلطوية لغاية هذه اللحظة، فيما أن المفارقة الدرامية التي يصنعها الزيودي هنا تحمل رسالة تصحيحية، يعبر من خلالها عن عظم الخطأ الذي كان وبالتالي علينا نحن المتلقين أو المشاهدين إدراك أن هناك وقائع جديدة غير التي كانت، وأن التغير في السلطة ليس بالشيء الهين أو الاعتيادي، وأن السلطة البديلة أثرت سلبا على الناس وعلى الدور الإصلاحية والخدمات التي كان يمارسه (المختار)، وبدا فهو يهيئنا لشخصية (مختار) عاجز عن خدمة القرية وأبنائها.

#### موقف رقم (2)

"نايف: سلام عليكم، يا مختار (لا جواب) (يجلس نايف ويصب لنفسه قهوة فلا تنزل من الدله ينادي) صبحيه. صبحيه يا حرم مختارنا المصون" (الزيودي، 2010، ص 165-166)

في ظاهر الأمر هنا تلعب شخصية (نايف) دور الضيف ثقيل الظل، إلا أنه يتضح من طبيعة الموقف الدرامي والحوارات اللاحقة، أن (نايف) ليس ضيفا ثقيل الظل، وإنما جرت العادة بأن تكون مضافة (المختار) مفتوحة لأهل القرية ومن يحل ضيفا عليها، ويتضح وجوب توفر القهوة باستمرار، وبالتالي يصبح من حق (نايف) أن يستنكر عدم وجود القهوة.

إلا أن الزيودي ومن خلال هذه المفارقة القائمة على التناقض في الموقف (بيت الضيافة يخلو من أهم وسيلة للتعبير عن الترحيب وهي القهوة)، وقد جرت العادة عند العرب أنه في حال وقوع المصائب، تفرغ

الأواني من القهوة، وهنا يعزز الزيودي توظيف المفارقة الدرامية، حيث أن (نايف) يستمر في عدم إدراك أن غياب القهوة لا يعود لتقصير من (المختار) أو زوجته (صباحية).

أما في المستوى العميق وغير المصرح به تغيب القهوة لسبب موضوعي جلل وهو وقوع مصيبة الاحتلال وتكشفه لنا هنا المفارقة الدرامية فقط حين يتم الانتباه والالتفات إلى السياق، فتقديم القهوة يدل على الكرم والجود والفرح بقدوم الضيف والاحتفاء به، إلا أن التغيرات التي حدثت ويدرکها (المختار) وكذلك المتلقي أو الجمهور بشكل رئيسي أكثر من (نايف)، تستدعي تغييرا في الحالة التي كانت قائمة من قبل، حيث أن من يأتون للمضافة ليسوا كما في السابق، لم يعودوا فقط أبناء القرية أو المسؤولين عن تسيير أمور المواطنين اليومية واحتياجاتهم، وإنما أصبح هناك نوعان جديان من الأشخاص غير المرغوبين وغير المرحب بهم (ضباط الاحتلال الصهاينة، والجواسيس).

وهنا يصبح وقوع مصيبة نسكة 1967 محفزا منطقيا يستدعي من شخصية (المختار) إجراءات تتناسب والواقع الجديد، وفي أسط مستوياتها تكون باتخاذ موقف سياسي وأخلاقي يتمثل بعدم توفير القهوة لكيلا تصبح وكأنا هي احتفاء بالمحتل وأعوانه، وهذا بالضبط ما لا تدركه شخصية (نايف)، حيث يعاود السؤال مرة أخرى

### موقف رقم (3)

"نايف: لا يوجد قهوة بالدلال. لماذا تضعوهن في المضافة بلا قهوة؟" (الزيودي 2010، ص 165)

وفي هذه المفارقة الدرامية يعبر لنا الزيودي عن التهكم والسخرية من فهم الإنسان العربي البسيط والساذج لواقعة الاحتلال، بل ويدين هذه السذاجة من خلال شخصية (المختار) عندما يُطمئن (نايف) بأن القهوة موجودة وسوف تأتیک ولكنها غير متاحة للجميع، فالزيودي يدفع بالمتلقي لتصور أكثر شمولية لما حدث، وأنه ليس فقط تغير حدث في السلطة السياسية أو الرسمية، ولكن ما تغير مع السلطة، هو أهداف هذه السلطة الجديدة، التي لم تعد تبحث عن مصلحة المواطن، وإنما هي بالضرورة ضد مصلحة هذا المواطن، بل هي ضد وجود هذا المواطن في وطنه.

### موقف رقم (4)

"نايف: التلفون معطل. ولا كلمه. ولا حرارة فيه (حركة غيظ من المختار باستهزاء)" (الزيودي، 2010، ص 165)

يستخدم الزيودي هنا المفارقة الحركية، بعد أن شد (نايف) اهتمام (المختار) بأن شيئا مهما حدث، ويأتي بالخبر وهو تعطل التلفون، ومفردة التلفون تعني الاتصال مع العالم الخارجي (خارج القرية)، وهنا يكون المعنى الانقطاع عن العالم الخارجي والعزلة، وغيظ واستهزاء (المختار) هنا على المستوى الحركي يجمع بين نقيضين لا يدرکهما (نايف):

أولاً: الغيظ لقلة الحيلة لدى (المختار) أمام سلطة الاحتلال التي هي السبب وراء هذا الفعل الذي يعزل القرية عن محيطها العربي وعن العالم.

ثانياً: الاستهزاء والسخرية سببهما أن (المختار) يدرك أن التلفون لم يعد وسيلة لجلب الخير للقرية وحل مشاكلها والمطالبة باحتياجاتها، لكنه أصبح ذا غرض سلبي تماما على القرية وعلى أهلها، إذ أنه لم يعد يجلب سوى أوامر وتوجيهات سلطة الاحتلال وطلباتهم بالتجسس على القرية وأهلها.

وإزاء هذه الصورة يصبح انقطاع التلفون فيه خير للقرية ولشخصية (المختار) أكثر مما لو كان لا زال يعمل، وهنا في هذه المفارقة الحركية تتحقق مفارقة درامية تجمع بين كراهية انقطاع التلفون الممزوجة بالشعور بالفهر السلطوي وما كان يحققه التلفون سابقا وبين الفرح الممزوج بالتهكم والسخرية مما آل إليه التلفون الآن حيث أصبح مصدر إزعاج وقلق (للمختار) كونه أصبح وسيلة لإضرار بالقرية وأهلها.



موقف رقم (5)

" نايف: سألني عن سبب وجع رجلي. قلت له إن رصاصة قديمه ضربتني فيها المختار: رصاصة خرطوش عسافير؟" (الزيودي، 2010، ص 165)

يستخدم الزيودي هنا الاستفهام على لسان (المختار) لكي يوضح مدى السداجة لدى شخصية (نايف) حيث أن كلمة (رصاصه ضربتني) هي كلمة حساسة الآن وفي ظل تغير الظروف ووقوع القرية تحت سلطة الاحتلال ووجود مقاومة لهذا الاحتلال وبالتالي فإن معناها للضابط الصهيوني لا يؤخذ على محمل البراءة والبساطة التي تتصف بها شخصية (نايف). إذ قد يكون فيها حتفه.

وهنا يود (المختار) التأكد من أن المعلومة لدى الضابط هي (خرطوش عسافير) بمعنى هي شيء ليس له علاقة بالسلاح ومقاومة الاحتلال، وهذه الملاحظة يود الزيودي التأكيد عليها ونقلها من خلال هذه المفارقة إلى المتلقي والمشاهد، وهي أن المعلومة أو الكلمة العادية في الظروف العادية لا تصبح ولا تصلح أن تكون عادية في زمن الاحتلال.

فالمعنى المزدوج للكلمة قد تكون حياة الإنسان مرهونة باستخدامه بشكل واع وصحيح، وبذا يعزز الزيودي هنا من فكرة أن اللغة المستخدمة مع سلطة الاحتلال بالضرورة يجب أن تتغير لتحمل معاني أخرى غير البراءة واللطف، وهذا ما نلمسه في ختام المسرحية مع التحول الذي يجري عند شخصية نايف، من البراءة والبساطة نحو الوعي والتحدي.

موقف رقم (6)

" نايف: لو تخلصت من عمك يا مختار وعشت مثلك مثل أولاد القرية المختار: فتشوا على واحد يأخذ أختامها مني وأنا أتنازل له الآن" (الزيودي 2010، ص 167)

تتجلى المفارقة الدرامية هنا في استمرارية جهل (نايف) بالوضع الرسمي القائم، حتى أنه يبدأ في طرح حلول للمختار من حيث لا يعلم، ف (نايف) يتحدث عن القهوة وتوفيرها كواجب أساسي لمن يكون مختارا للقرية، في حين أن (المختار) يتحدث هنا عن أعباء لم تكن موجودة سابقا، وهنا (نايف) يطرح معنى سطحيا ومباشرا وبسيطا.

وفي المقابل يجاربه (المختار) في الحديث ولكن مولدا معنى أكثر عمقا وأقرب إلى ملامسة ما هو مستور من علاقة بين المختار والسلطة الجديدة، وبالتالي تؤثر شخصية (المختار) ترك المنصب والعيش مثل بقية أولاد القرية، ولكن ليس للسبب السطحي الذي تعتقده شخصية (نايف)، بل لسبب آخر يدركه (المختار) والجمهور سوية.

وهنا يؤكد الزيودي على عمق المعاناة والأزمة التي تعيشها شخصية (المختار) في حين لا أحد يدرك ثقل هذا العبء على كاهل (المختار) الذي وصل به المطاف لمرحلة الرغبة الأكيدة في التخلي عن منصب المختار نظرا للمعاناة التي يعيشها بين مصلحة القرية ومطالب سلطة الاحتلال منه بالتآمر على أهل القرية التي تتعارض مع واجبه الحقيقي في خدمة أهل قريته.

إن المفارقة الدرامية هنا تكمن في جهل (نايف) بالأزمة التي سوف يعيشها كل من يتقلد منصب المختار، ففي ظل التغير السلطوي الحاصل، ينتقل من يحمل أعباء هذا المنصب من خادم وصديق للناس إلى عدو وعميل للسلطة وجاسوس لها ومنفذ لأرادتها ضد إرادة أهل القرية ومصالحهم، وتشير المفارقة هنا بشكل رئيسي إلى شخصية المختار نفسه بوصفه أفضل من يشغل هذا المنصب، لكونه يحاول بنوع من المهارة والذكاء لعب دور الوسيط الذي يجنب قريته الدمار والأذى وإن كان بأقل الخسائر، حيث يظهر لاحقا أنه تغاضى عن مواقف أضرت بالقرية وبأهلها، إلا أنه لم يفرط بالقرية ككل.

## موقف رقم (7)

"المختار: ... لا تعرج وتزكك جسمك في شوارع القرية.

نايف: لا أعرج؟

المختار: لا لا تعرج.. دع القرية نائمة وساكنه

نايف: أنا أزعجت احد بعرجتي؟

المختار: امشي بدون عرج إذا تقدر

نايف: أنا أعرج من زمان طويل.عرجتي عمرها من عمر ابني الكبير (...).

نايف: لو اقدر أن امشي صحيح ما عرجت. ما رأيك أقص رجلي العرجاء؟

المختار: لا حاجة لقصها يا نايف

صحية: (تدخل بدلة قهوة) قهوة يا نايف

نايف: لا...المختار يريدني أن أخفى عرجتي.لم ينتبه لها إلا اليوم" (الزيودي، 2010، ص 167-168)

وهنا يستخدم الزيودي المفارقة الدرامية مرة أخرى وتكون صيغة المبالغة الاستنكارية الساخرة من قبل (نايف) هي مصدر المفارقة الدرامية، حيث يقع هو ضحية كلماته، فهو أي (نايف) لا يدرك سبب طلب المختار.

وفي حين أن المشاهد يدرك من خلال السياق خطورة المعلومة التي قدمها (نايف) للضابط الصهيوني على حياته، وبالتالي يغدو (نايف) مصرا على الإضرار بنفسه بدون وعي، فيما يلعب (المختار) دور الشخص الواعي والمدرک لما لا يراه (نايف)، وبالتالي ينقلب الموقف الظاهر في النص على أنه سخرية من قبل (نايف) بما يتلفظ به (المختار) ويتحول مع إدراك المتلقي إلى إدانة لسطحية شخصية (نايف) وإعطائه معلومة للضابط الصهيوني تحول (نايف) من أعرج وضحية لرصاصة صيد إلى شخص أصيب بالرصاص في ساحة المعركة التي جرت بين الصهاينة والعرب، وبذا يصبح مقاوما للاحتلال في نظر الصهاينة وتصبح حياته مهددة من قبلهم كعدو لهم.

إن هذا الفهم هو ما لا تدركه شخصية (نايف) ويعمل الزيودي هنا على إبرازه والتأكيد عليه، وعلى ضرورة تبليغه للمتلقي على هذا النحو عبر تقنية المفارقة الدرامية، ليس ذلك وحسب بل ويتمادى (نايف) في السذاجة حين يذكر (المختار) بأن عمر حالة العرج لديه من عمر ابنه الكبير، وهنا يسعى الزيودي لتبليغ وجهة نظره التي يرى فيها أن العرب ككل و(نايف) نموذج عنهم لم يكونوا على وعي تام بحقيقة عدوهم والواقع الجديد الذي فرضه الاحتلال وأطماعه ونواياه بعد نكسة حزيران 1967.

## موقف رقم (8)

"(حركة في الخارج توتر الجو في المضافة)

المختار: (يتحفز) ادخلي القهوة. أسرع

نايف: هيه، لم اشرب" (الزيودي، 2010، ص 167)

ينطوي هذا الموقف على التناقض الظاهر أمام المتلقي ما بين السياق الحدتي الجاري وردود أفعال الشخصيات عليه، حيث تتشكل لنا مفارقة درامية هنا تحمل لنا جزءا من المعنى العميق لمسرحية رسالة من جبل النار، يعمل الزيودي من خلال هذا الموقف ذي المسحة الهزلية على مستوى البنية السطحية الظاهرة إلى دفع المتلقي نحو اكتشاف البنية العميقة للحدث، ويطالبنا هنا بتقصي ما هو مستور ومتوار من الحدث، وذلك من خلال استخدام المفارقة الدرامية.

فالتناقض الذي يقدمه في هذا الموقف الدرامي، هو رسالة من الزيودي لكل من لا يعرف عن أوضاع القرى والمدن الفلسطينية بعد الاحتلال عام 1967، حيث من طبيعة العرب إكرام الضيف كأننا من كان، وبدون

سؤاله عن اسمه أو غايته، وحيث أن حضور أحد إلى مضافة (المختار) والذي تشير إليه كلمات (حركة في الخارج) في العادة يتطلب الفرح والتهيؤ لاستقبال الضيف.

إلا أن الزيودي يختار بدلاً من ذلك، أن يستحضر الحالة المعاكسة للسياق الطبيعي لقدم الضيف (توتر الجو في المضافة)، فالسياق الطبيعي أن يكون تحضراً لاستقبال الضيف، لكن التوتر ينشأ عن جهل (المختار) بحقيقة من يكون الشخص القادم، ولو توقف الأمر على هذا الحد لكان الموقف طبيعياً، لكن (المختار) لا يكتفي بالتوتر وإنما يبادر إلى فعل يتنافى مع الكرم الذي يجب أن يكون مختار الفرية أهلاً له، حيث يدفع (صبحية) إلى إعادة القهوة إلى البيت.

وهنا تتضح غاية المختار وهي الخشية من أن يكون الشخص القادم ليس موضع ترحيب ولا يجب أكرامه أو اعتباره ضيفاً، وإنما العكس يجب طرده ومنعه من تحقيق غاياته، وهو بالضبط ما لا تدرکه شخصية (نايف) الذي لا يزال يقيس الأمور بمنظور سطحي وبسيط ولا يظهر وعياً بما يرمي إليه (المختار) وهو احتمالية أن يكون الضابط الصهيوني، حيث يطالب (نايف) بإعادة القهوة فقط لأنه لم يشرب، والمفارقة الدرامية هنا تأتي لتعزيز فكرة انفصال المواطن العربي البسيط عن الهم الأكبر والعام، وانشغاله بهموم أنية بسيطة.

#### موقف رقم (9)

"عبد: هذه أول مره تحدث. أنا مجبر أن افرق باقي البقر الموجود عندي على أهله كل واحد له بقره عندي أردنا إليه

نايف: تريد كل أهل القرية يرعون البقر؟" (الزيودي، 2010، ص 170)

تقع هنا المفارقة الدرامية عندما يحاول (نايف) إعادة تركيب موقف (عبد) بعد حادثة قتل البقرات، وذلك من خلال سؤاله المتسمم بالبراءة، إلا أن (عبد) يتجاهل الصيغة الاستفهامية لدى (نايف)، وكأننا نايف غير موجود، ويتابع حوارهم. وهنا يسعى الزيودي إلى الإشارة من خلال هذه المفارقة الدرامية التي يكون (نايف) فاعلها وفي الوقت نفسه ضحيتها، إلى أن الوعي بالحدث السياسي اليومي وتطوراته أمر ضروري وملح لكل المواطنين العرب.

إن حادثة مقتل البقرات ليست فقط كما يصورها (نايف) بأنها ستحول أهل القرية إلى رعاة أبقار، وإنما هي أكبر من ذلك، فهي قضية مسؤولية رعاية أموال ومصالح ومصادر رزق أهل القرية، التي كان يقوم بها (عبد) في وقت السلم، لكن التغيير الذي حصل في السلطة السياسية ترتب عليه أضرار وقعت على مصادر رزق أهل القرية الذين أصلاً هم يعانون شحاً في موارد رزقهم.

وبذا فإن الأمر لم يعد يصلح معه أن يتحمل (عبد) المسؤولية وحده، وإنما على أهل القرية إتباع تكتيكات دفاعية جديدة عن موارد أهل القرية، لذا فإن (عبد) يقرع ناقوس الخطر هنا، وتفاعل (نايف) لا يتفق مع جدية وخطورة الموقف هنا، وبالتالي تكون النتيجة الحتمية هي تجاهله وتجاهل سؤاله، الذي لو كان السياق مختلفاً كما في زمن السلم، فإنه بالتأكيد يصلح حينها أن يكون موضوعاً للتندر على سبيل المثال.

#### موقف رقم (10)

"المختار: ماذا كنت تفعل عندما سمعت صوت الرصاص في نصف الليل؟؟

نايف: كنت نائماً بالفرش

المختار: النائم لا يسمع صوت الرصاص يا نايف

نايف: او هووو

المختار: كنت تخبص في القرية نصف الليل

نايف: والله العظيم ما خرجت من داري؟ كنت بين النائم والصاحي وسمعت صلية رشاش أو رشاشين" (الزيودي، 2010، ص 171)

تقع شخصية (نايف) هنا ضحية المفارقة الدرامية في هذا الموقف، حيث يجهل أنه بحديثه عن صوت الرصاص سوف يلفت انتباه (المختار) إلى تساؤل حول ماذا كان يفعل في هذا الوقت المتأخر وبالتالي يضطر إلى التظاهر والإدعاء بأنه كان نائماً، وهنا (المختار) لا يفوت الفرصة في ملاحقة إدعاءات (نايف) إلى أن يصل لكشف زيف الإدعاء بالنوم، ويضطر (نايف) للاعتراف بأنه لم يكن نائماً.

وهنا نجد أن المفارقة الدرامية تتركز في الانتقال بين حالة النوم وحالة (بين النائم والصاحي) وتتجه هذه المفارقة نحو كشف وفضح حالة القدرة على الفعل من عدم القدرة، حيث أن النائم لا يؤاخذ ولا يطالب بالقيام بفعل في حين هو نائم وغافل عما يجري حوله، وفي مقابل ذلك على الصاحي الواعي والمدرک يقع عبء ضرورة الفعل، و(نايف) بإدعائه النوم يحاول التملص والتهرب من مسؤولية الفعل الرجولي ويتحرر من ضرورة الفزعة في هذا الموقف كونه نائم فهو غير مؤاخذ.

إلا أن (المختار) يحرمه هذه الفرصة ويضعه في مواجهة عجزه عن الفعل، وهو نفس مضمون الرسالة التي يحاول الزيودي من خلال هذه المفارقة نقلها إلى الجمهور، بأن الإنسان العربي و(نايف) نموذج عنه ليس نائماً وإنما هو صاح ويسمع ويرى ما يحدث لفلسطين، وبالتالي مكلف بأن يقوم بفعل من شأنه أن يرفع الأذى عنها، لكن العرب يتجاهلون صيحات الألم في فلسطين ولا يؤدون الواجب الرجولي تجاهها، بل كل ينزوي في بيته ودولته مكتفياً بسلامته الشخصية.

وهنا يعمل الزيودي على إعادة مناقشة مفهوم النخوة والرجولة ولكن على مستوى أكبر مما يظهر في البنية السطحية للنص، إنه يصير على فضح حالة الاستكانة والتخاذل العربي اتجاه عدو مشترك لهم جميعاً وإن كان قد بدأ بفلسطين، ونظراً لوقوع التكليف بالعمل لكن النتيجة هي التخاذل والاستكانة، فإنه يثبت في النهاية صفة الخزي والعار على (نايف) وعلى العرب.

#### موقف رقم (11)

"المختار: غالب كيف زارك أمس؟

عبده: اليوم الصبح. أمس لم أراه.

المختار: أمس ولا اليوم؟ لماذا لم يدخل بيتك؟

عبده: مر من قرب البيت وأنا اشرب الشاي. عزمته على كاسة شاي كنت زعلان بسبب البقر

المختار: وحدتته عنهن وكيف دهن صابغ الأرض وكيف كان منظرها في الوادي. قال لك شيء؟

عبده: لا

المختار: ولم يخبرك أن العسكر اليهود هم ذبحوهن ولازم نعمل عسكر وحراميه ونقتل واحد منهم بدل البقر؟

عبده: كانت رجله توجعه. لم يقدر يحكي" (الزيودي، 2010، ص 174)

تقع هنا المفارقة الدرامية في حالة جهل شخصية (عبده) بالدور الذي يلعبه الجندي الجريح (غالب) في القرية، الذي يتعدى كونه ضيفاً أو لاجئاً أو إنساناً جريحاً، على العكس من (المختار) الذي يعلم جيداً ما يقوم به (غالب) في القرية، ويحاول بأسلوب تهكمي ساخر أن يلفت انتباه (عبده) والجمهور كذلك إلى هذا الدور، فاعل المفارقة هنا هو (المختار) وضحيته هو (عبده).

ومقصود النص هنا يختلف تماماً عما هو ظاهر من الحوار، ففي البنية السطحية للموقف الدرامي يظهر (المختار) وكأنما يهزأ بـ (عبده) ويهزئ بأفكار (غالب)، لكن المفارقة الدرامية الحاصلة تعمل على نسف الصورة الظاهرية للموقف الدرامي وتعيد تشكيل الموقف والرسالة المراد إيصالها للجمهور بطريقة مغايرة

تناغي فكر المتلقي، وتستدعي منه إعادة التفكير بحقيقة الموقف وما ينتج عنه من رسالة تتوافق والسياق الحقيقي للمسرحية، وبالتالي ينقلب المعنى الموجود ظاهريا في الموقف الدرامي من هزلي وساخر ليصبح في أعلى درجات الجدية ويصبح في غاية الأهمية من خلال حالة الاندماج أو التماهي الحاصلة بين المعنى المطروح عرضيا في هذا الموقف الدرامي وبين الرسالة الكلية المسرحية، والتي أيضا تتطابق وعنوان المسرحية (رسالة من جبل النار).

هذا المعنى الجديد المتولد بفعل المفارقة الدرامية يتلخص في أفعال (غالب) والتي بحسب ما يستخلصها (المختار) التي تتخذ الطابع التوعوي والنضالي، حيث يصبح المعنى المقصود هنا هو أن (غالب) يقرأ الأحداث من منظور أن العسكر اليهود هم وراء كل حدث يضر بمصلحة القرية وأهلها، وهو في هذا يتوافق مع (المختار)، لكنه يتعدى حالة القراءة والفهم هذه إلى مستوى آخر أكثر تقدما من (المختار) حيث أنه لا يكتفي بالفهم كما يفعل (المختار) ويقعد، بل إنه يتوجه نحو الناس محاولا ليس فقط توعيتهم بما يحدث وإنما يقوم بإجراءات عملية لدفع الضرر عن القرية وأهلها، وذلك من خلال كلمة (لازم) أي من الضروري أن تؤلف فرقة تقوم بالوقوف بوجه العسكر الصهيوني والتصدي لهم وتكبيدهم خسائر بشرية كما يتسببون للقرية وأهلها الخسائر.

#### موقف رقم (12)

"المختار: أتعرف إذا لم تقعد آدمي؟؟ إلا أسلمك لهم واخلص من بلاك غالب: (بالباب) لا تفعل؟ لأنني عندها سأخبرهم بأنك شريكي وان بيني وبينك أعمال (يمثل رمي قنبلة يدوية)... وعلى راسي وراسك ينهدم الكوخ يا مختار.

(غالب يخرج بسرعة. المختار فاغر الفم دهشة ثم يبدي حركة حيرة ويأخذ الدلة ويصب قهوة فلا تنزل)" (الزيودي، 2010، ص 182-183)

تحدث هنا مفارقة درامية مركبة حين يحاول (المختار) تهديد (غالب) بأن يسلمه للعسكر الصهيوني، وهو فعليا لا ينوي ذلك ولكنه يسعى من خلال هذا الإدعاء إلى الضغط على (غالب) حتى لا يتسبب بالمشاكل للمختار وأهل القرية، إن فاعل المفارقة هنا هو (المختار)، فيما ضحيتها هو (غالب) والمراقب هنا هو الجمهور، من خلال هذه المفارقة الدرامية يحدث هنا مجموعة من التحولات الدلالية التبادلية لبنية المعنى الحرفي والمعنى الضمني غير المصرح به حيث:

أولا: هناك اشتراط من (المختار) يتأسس عليه فعله المستقبلي الذي يهدد به:

إذا تحقق الاشتراط يتحول (المختار) إلى شخص نذل

إذا لم يتحقق الاشتراط لا يحدث أي تحول ويبقى (المختار) الشخص المعهود

وما تلمح إليه وترجحه المفارقة الدرامية هنا هو أن (غالب) لن يعير اهتماما إلى طلب (المختار) وسوف يخالف رغبة (المختار) بأن (يقعد آدمي) أي أن لا يقوم بأي عمل تحريضي لأهل القرية ضد الاحتلال، وهنا يحدث خلل في بناء المعنى الحرفي، وعدم اتفاق بين الشخصيتين على حرفية معنى (يقعد آدمي) حيث كل منهما يستند إلى مرجعية تفسيرية معاكسة للآخر، (المختار) يفسر المعنى بأنه على (غالب) أن يكف عن تحريض أهل القرية، على النقيض من (غالب) الجندي الذي يفسر المعنى على أنه حتى يكون (آدمي) يجب أن يستمر بتحريض القرية ضد الاحتلال.

هنا يقع التضارب في المعنى بحسب المرجعية الخاصة بكل منهما، هذا التوتر والتضارب في ترجيح المعنى يضع الشخصيات أمام حالة اختيار أحد نقيضين:

ففي الحالة الأولى يكون إيجابيا (للمختار) إذا التزم (غالب) برؤية ومرجعية (المختار) في التفسير ويترتب على ذلك احترام المختار له وإحسان معاملته، أما في الحالة الثانية فهو يكون سلبيا (للمختار) إذ لم

يلتزم (غالب) برؤية ومرجعية (المختار) في التفسير ويترتب على ذلك اعتبار غالب مزعجا أو أكثر عداوة من الاحتلال نفسه وهذا يتطلب تسليمه لهم للخلاص من شره.

على النقيض منه يكون تفسير (غالب) لما هو إيجابي بالنسبة (للمختار) على أنه سلبي ومرفوض من قبل (غالب)، وكذلك يكون ما هو سلبي بالنسبة (للمختار) أمرا إيجابيا ومرغوبا فيه بالنسبة (لغالب) وهو معيار الرجولة والسبيل الحقيقي للخلاص والتحرر من الاحتلال.

هذا الصراع بين المعاني وتفسيراتها والمرجعيات التفسيرية لا يظهر على السطح، وإنما تكشفه المفارقة الدرامية، بما تحدثه من إيقاف لانسيابية المعنى الحرفي والعمل على خلخلة الصورة النمطية للمعنى الحرفي الأحادي، بحيث تجعل منه مصدرا مفتوحا للتأويل مولدا للصور المتعددة، التي تغني الموقف الدرامي بقيمة مضافة وتمنح المتلقي أو الجمهور فرصة الخوض في تجربة القياس ومنتعة توليد المعنى المنضبطة بتوجيه من المؤلف نحو صياغة تصورات كلية للشخصيات الدرامية والحدث الدرامي ورسالة المسرحية ككل.

إن هذا التقمص من (المختار) لشخصية النذل الذي من الممكن أن يشي للصهاينة يدفع بدوره (غالب) إلى الرد أيضا بمفارقة درامية مركبة، حيث يأخذ تهديد (المختار) على محمل الجد وهذا هو ما يجعله ضحية لمفارقة (المختار)، ويكون الرد بمواجهة ندالة (المختار) بمفارقة درامية تنقلب فيها الأدوار ويتقمص (غالب) هنا نفس الدور الذي تقمصه المختار قبل لحظة، ولا يكتفي فقط بالتهديد، وإنما يذهب أيضا إلى مرافقة الأداء التمثيلي اللفظي بأداء مشهد تمثيلي حركي، مهددا بتوريط (المختار) معه بوصفه شريكا له في أفعال المقاومة.

وهنا تصبح المفارقة مركبة لأنها تبقى على نفس الثنائية المتناقضة السابقة ولا يتكلف عناء هدمها وبناء واحدة جديدة بل يتم استثمارها نفسها ويتم البناء عليها مع مراعاة أن الأدوار انقلبت هنا، فيصبح فاعل المفارقة هنا هو (غالب)، وضحية المفارقة (المختار)، ويصبح واضح الشرط هنا هو (غالب) وتتغير الأحوال وتنقلب مع التفكير الجديد الذي استخدم فيه (غالب) نكاهه ليحصل على ميزان قوى متعادل.

من خلال هذه المفارقة الدرامية يتمكن (غالب) من أن يعيد الأمور إلى نصابها ووضعها الذي يسبق لجوء المختار إلى التهديد، وتصبح المعادلة بالشكل الآتي: إذا كانت مقاومة الاحتلال فعلا غير شرعي بالنسبة للصهاينة ومن يقوم به يكون مصيره الموت فإنك أيها (المختار) سيتم أشراكك في هذا الفعل وتوريطك فيه، وبذا فإنك تغامر بحياتك إن فكرت بكشف (غالب) أمام الصهاينة.

وينتهي الموقف بسلام على الجميع حين (غالب) يخرج بسرعة) تاركا خلفه (المختار) فاغر الفم في دهشة) محاولا استيعاب نكاه شخصية (غالب) وكيف استطاع أن يقلب الموازين لصالحه، وممهدا لتعاون فعلي سوف ينشئ لاحقا بينهما.

#### موقف رقم (13)

"غالب:يا مختار أنت سيد من يفهم (...). المختار:بدأت أخاف عليك" (الزيودي، 2010، ص 215) يحدث تحول في أحداث المسرحية بدأ من وسط الفصل الثاني للمسرحية بحيث تتجه الشخصيات الوطنية المقاومة في المسرحية وهي هنا جميع شخصيات المسرحية باستثناء (خليل) و(الضابط الصهيوني)، حيث تبدأ في تدبير حيلة تهدف إلى خلاص القرية من (خليل) الذي يلعب دور الجاسوس على أهل القرية، ويظهر هذا الشيء تحديدا في:

"غالب: تعرفي بيت خليل؟

صحية: الله يلعنه

غالب: الله يلعنه لوحدها لا تكفي.إذا تبعته اللعنة حركة ممكن يخرج منها شيء" (الزيودي 2010، ص 207).

وتبدأ ملامح الحيلة بالتجلي والوضوح حين يطلب (غالب) من (صبحية) أن تحضر ملبسه العسكرية "غالب: لا يهم؟ هي تعرف مخبأهن. أحضريهن وصريهن جيدا وتدبري شيئا من الدم وضعيه عليهن صبحية: دم؟ من أين؟ غالب: دعي زوجة عبده تنقش انفها بإبره ودعي الدم ينشف على الملابس" (الزيودي، 2010، ص207-208).

من هنا تتحدد ملامح الحيلة الأولية، وهي اتفاق مبني بين (غالب) و(صبحية) ومن هنا تبدأ المفارقة الدرامية بالتشكل واتخاذ صيغتها، إذ يبدأ يتكون فريق متعاقد للقيام بخدعة أو حيلة ذات هدف نبيل من قبل أبناء القرية وبمساعدة من قبل الجندي الجريح اللاجئ إلى القرية، الذي يدبر لهم خطة ذكية للتخلص من (خليل) ويغادر القرية مع مجموعة من الشباب الذين يحملون أسلحة في إشارة إلى خروجهم للنيل من العدو الصهيوني، وبداية تشكيل فريق مقاوم للاحتلال.

وهنا تبدأ الشخصيات والأحداث تأخذ منحى جديد مغاير لما كانت عليه سابقا وتتحوّل إلى الإيجابية متخلصة من كل السلبيات التي كانت تثقل كاهلها، وكأنما يريد الزيودي هنا أن يقول أن الوعي بحقيقة الهم الوطني والحس التحرري يستطيع أن يشكل نقطة انطلاقا وبداية جديدة لكل الشخصيات، حيث تتوحد الشخصيات هنا في الهدف والمسعى وتتسامى على صغائر الأمور وتنجح في خلق فعل جماعي متناسق ومتعاقد للتصدي لمن يضر بالقرية وأهلها.

وتصبح المقولة التصحيحية للنص كالاتي (رغم أنهم كانوا سابقا متخاذلين، إلا أنه لم يفت الأوان على الصحو)، وكأن لجوء الجندي الجريح إليهم هو بمثابة الحافز أو الدافع والمحرك الذي أيقظ في أهل القرية ما كان نائما، وهذه اليقظة لم تكن يقظة لفظية وكلاما وحسب بل تعاظمت حتى غدت أفعالا تعزز صفة الرجولة فيهم جميعا سواء (المختار) أو (نايف) أو (عبده) أو (بدر) وحتى (صبحية).

ويختتم الزيودي المسرحية بمشهد يعتبر بأكمله مفارقة درامية بامتياز، حيث مع دخول الضابط و خليل تنتقل باقي الشخصيات جميعها إلى لعبة اصطناع تمثيلية تكون هي بعينها المفارقة الدرامية، إن التمثيل داخل التمثيل هنا هو يشبه لعبة (المسرح داخل المسرح).

هذا التغيير الذي أحدثه الزيودي في تركيبة الشخصيات جاء مقدمة لفعل المفارقة الدرامية هنا، حيث يتفق كل من (عبده، نايف، بدر، المختار، و صبحية) على ادعاء البراءة من المعرفة بوجود الجندي الجريح، وهم يتخذون هنا صفة فاعل المفارقة الدرامية، وتنطلي الخدعة أو الحيلة التي يمثلونها على (الضابط الصهيوني) و(خليل)، حيث في الظروف الاعتيادية ما كان (الضابط) ليصدقهم، ولكن وجود الملابس العسكرية الملطخة بالدم في بيت (خليل) يجعل (الضابط) يصدق أن (خليل) الذي خان أهل بلده لن يتوانى عن خيانة (الضابط) مقابل مبلغ من المال، وبالتالي يصبح (خليل والضابط) في منطقة الجهل بالترتيب المسبق بين أبناء القرية وتنطلي عليهم الخدعة

موقف رقم (14)

"الضابط: وهو كذلك.. قل ما معك

المختار: أنت الآن لا تعرف عن الجندي أين يختبئ؟؟

خليل: اخبرنا عنه يا مختار القرية الخاربه

المختار: لما لا تخبرنا أنت يا خليل أفندي؟

خليل: نعم؟؟ أنا؟؟

المختار: كل يوم تراه. أنت يا خليل تخبئ الجندي عندك في البيت من أيام الحرب

الضابط:ماذا تقول يا مختار. ماذا تقول؟؟" (الزيودي، 2010، ص227).

ويظهر للجمهور الإدعاء الزائف الذي تدعمه شخصيات أهل القرية على لسان (المختار) ليعمل على إحداث خلخلة في علاقة الثقة بين (الضابط) و(خليل) لتتحول أمام أعين المشاهدين العلاقة من ثقة وصدقة إلى شك وعداوة.

#### موقف رقم (15)

"الضابط: مختار. هل أنت متأكد من الذي قلته...."

المختار: يا سيد أنا كنت أظن انك متفق مع خليل حتى تجدوا سببا لهدم القرية وأنا الآن مختار بين اتهامك أنت واتهام خليل بأنكم خبأتم الجندي لتجعله سببا في هدم قريتنا.  
خليل: بعد قليل يظهر الصحيح. إن لم أشنقك هنا بيدي لا أكون خليل  
بدر: طالما انك لا تخلص لأرضك، كيف ستخلص للجماعة الذين يحتلوها بالقوة؟" (الزيودي، 2010، ص 229).

إن المفارقة الدرامية التي يصنعها الزيودي هنا في المشهد الختامي للمسرحية تأتي حاملة للحل الدرامي بشكل مقنع ومقبول ويحقق الغاية السامية للمؤلف، وينقذ المؤلف من اللجوء إلى الخاتمة الميلودرامية ليحقق له مشهدا تتصارع فيه الإرادات البشرية (أهل القرية مقابل الصهاينة وأعاونهم) ويدير أهل القرية هذا الصراع بحكمة وحنكة وتكاتف تؤمنه لهم المفارقة الدرامية.  
وبدون المفارقة الدرامية هنا لما استطاع أهل القرية التفوق على الطرف الآخر الذي هو مدعوم بالقوة العسكرية، وهنا يتناسب الحل الدرامي مع سياق المفارقة بحيث يصبح الحل هو (الذكاء وحسن التدبير هو ما يغلب القوة العسكرية) وتنتهي المسرحية بالصهاينة الذين يقتلون خليلا الذي أصبح خاننا من وجهة نظرهم واستنادا إلى الدليل الذي لفته أهل القرية.

#### النتائج ومناقشتها:

##### كيفية توظيف المفارقة الدرامية:

1. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية في الموقف رقم (1) لتأسيس عالم درامي تعتقد فيه وبشكل خاطئ إحدى الشخصيات على الأقل أن الحياة قابلة للاستئناف بشكلها المعتاد بعد وقوع الاحتلال.
2. عمد المؤلف إلى استخدام أسلوب الراوي بوصفه شخصية تصنع المفارقة الدرامية، حيث تغادر في هذه الحالة الشخصية حقيقتها الدرامية وتغادر العالم الدرامي وتتحول إلى راو يعلق على الوضع القائم ويبوح بالمعلومات كما ظهر في الموقف رقم (1).
3. ركز المؤلف على تقنية توظيف الشخصية الواثقة بالنفس والمتفخرة بقدرتها على تحليل الوضع القائم، مظهرا في ذلك مبدأ (المبالغة) ليس كمصدر للسقطة الدرامية للشخصية وحسب، بل وكذلك هو إحدى استراتيجيات المفارقة الدرامية المهمة لإيقاع الشخصية في تناقض مع نفسها، ويظهر ذلك في الموقف رقم (1).
4. عمد المؤلف في الموقف رقم (2+3) إلى استخدام مفردة دلة القهوة استخداما رمزيا، خلق من خلاله مفارقة درامية، ليدفع بالمتلقي نحو رؤية الدافع وراء وجود دلة القهوة في المضافة دون أن تحتوي على القهوة، كي يعمل على إعادة التفكير بهذه الحادثة مربوطة بالسياق الجديد، وهو وجود ضيوف غير مرحب بهم وهم سلطة الاحتلال.
5. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية كأداة للكشف عن الجو النفسي لشخصيات المسرحية، حيث يظهر من خلالها حيرة (المختار) وسذاجة (نايف).



6. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية على المستوى الحركي في الموقفين رقم (4) (12)، حيث تتحقق المفارقة الدرامية من الحركة التي تقوم بها الشخصية وليس من الحوار.
7. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية كوسيلة غير مباشرة وبصيغة يبتعد فيها عن المباشرة والخطابية في الكشف عما هو غير ظاهر من علاقة (المختار) بالاحتلال وذلك في الموقف رقم (6).
8. استخدمت صيغة المبالغة الاستنكارية الساخرة كطريقة لتوليد المفارقة الدرامية، كما في الموقف رقم (7).
9. استخدم المؤلف ردود أفعال الشخصيات كوسيلة لكشف المفارقة الدرامية التي تكمن في التناقض الظاهر أمام المتلقي في سياق الحدث الجاري، وذلك في الموقف رقم (8).
10. استخدمت المفارقة الدرامية كوسيلة يتم من خلالها إعادة مناقشة الجهاز المفاهيمي الخاص بالعرب ككل، حيث تذهب المفارقة الدرامية الحاصلة إلى مناقشة مفاهيم النخوة والرجولة كمحاولة لإخراج الشخصيات من الوداعة والهدوء إلى الثورية والنصر.
11. استخدمت المفارقة الدرامية كأداة لقلب المعنى الموجود ظاهريا في الموقف الدرامي من هزلي وساخر ليصبح في أعلى درجات الجدية ويصبح في غاية الأهمية، كما يتجلى في الموقف رقم (11) حيث تعمل المفارقة الدرامية على نفس الصورة الظاهرية للموقف الدرامي وإعادة تشكيل الموقف والرسالة المراد إيصالها للجمهور بطريقة مغايرة تناغي فكر المتلقي، وتستدعي منه إعادة التفكير بحقيقة الموقف وما ينتج عنه من رسالة تتوافق والسياق الحقيقي للمسرحية.
12. يستخدم المؤلف في موقف رقم (12) المفارقة الدرامية المركبة، حين تجتمع مفارقتان دراميتان متتاليتان في نفس الموقف، حيث تتظاهر إحدى الشخصيات بنية القيام بفعل يؤذي الشخصية الأخرى، وتقابلها الشخصية الأخرى بفهم عال للموقف فتتظاهر هي أيضا بنية القيام بفعل مبني على فعل الشخصية الأولى يحقق التعادل في الموقف والقوة بينهما.
13. يستخدم المؤلف فاعلا جماعيا للمفارقة الدرامية، حين يقوم فريق بالتعاوض معا للقيام بخدعة أو حيلة ذات هدف نبيل من قبل أبناء القرية وبمساعدة (غالب)، الذي يدبر لهم خطة زكية للتخلص من (خليل).
14. يستخدم المؤلف المفارقة الدرامية من خلال لعبة اصطناع تمثيلية تكون هي بعينها المفارقة الدرامية، حيث يوظف صيغة التمثيل داخل التمثيل أو (المسرح داخل المسرح)، ليقول طبقات متعددة من الإدراك والجهل، يحقق فيها نصرا زكيا للطرف الأضعف عسكريا.

#### أغراض المفارقة الدرامية وتأثيراتها على النص المسرحي:

1. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية في الموقف رقم (1) لتحمل رسالة تصحيحية، يعبر من خلالها على عظم خطأ النظرة السابقة إلى اليهود على أنهم بشر يشاركوننا السكن في الأرض.
2. تم توظيف المفارقة الدرامية تأكيدا للمتلقي على أن هنالك تغيرات جوهرية تحدث مع نشوء واقع سلطوي جديد هو واقع الاحتلال.
3. استخدمت المفارقة الدرامية لعقد المقارنة بين ما كان عليه الوضع سابقا وما هو عليه الآن في ظل الاحتلال.
4. تعزيز فكرة الوعي الفردي لدى (المختار) حيث تظهر المفارقة الدرامية أنه قصد عدم الترحيب أو الاحتفاء بسلطة الاحتلال.

5. استخدمت المفارقة الدرامية لتعزيز الموضوعة الرئيسية للمسرحية وإبقائها حاضرة وحية في ذهن المشاهد على الدوام وهي أضرار الاحتلال.
6. استخدمت المفارقة الدرامية للكشف عن المواقف السياسية والاجتماعية للشخصيات.
7. استخدمت المفارقة الدرامية بغرض خلق موقف إدانة من قبل الجمهور لسطحية بعض الشخصيات.
8. استخدمت المفارقة الدرامية لإبراز فكرة انفصال المواطن العربي العادي والبسيط عن الهم الأكبر والعالم، وانشغاله بهموم أنية بسيطة.
9. استخدمت المفارقة الدرامية بغرض التأكيد على أن الوعي بالحدث السياسي اليومي وتطوراته أمر ضروري وملح لكل المواطنين العرب.
10. إظهار أن الأمر لم يعد يصلح معه أن يتحمل (عبده) المسؤولية وحده، وإنما على أهل القرية إتباع تكتيكات دفاعية جديدة عن القرية ومواردها.
11. استخدمت المفارقة الدرامية لكشف وفضح حالة القدرة على الفعل من عدم القدرة، لدى شخصيات القرية التي سمعت صوت إطلاق النار ليلا ولكنها لم تحرك ساكنا.
12. تستخدم المفارقة الدرامية لفضح حالة الاستكانة والتخاذل العربي تجاه عدو مشترك لهم جميعا وإن كان قد بدأ بفلسطين.
13. تستخدم المفارقة الدرامية لنقل رسالة المؤلف إلى الجمهور معززة بنموذج تطبيقي أكثر وضوحا وتحديدا في أن الوعي بحقيقة الهم الوطني والحس التحرري يستطيع أن يشكل نقطة انطلاق وبداية جديدة تتوافق عليها جميع الشخصيات.
14. يعمل الإبداء الزائف الذي تدعمه شخصيات أهل القرية على إحداث خلخلة في علاقة الثقة بين (الضابط) و(خليل)، لتتكشف الحقيقة وتتحوّل هذه العلاقة أمام أعين المشاهدين من ثقة وصدقة وتعود إلى مستواها الحقيقي الذي هو في الأصل شك وعداوة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الزيودي، محمود. (2010). رسالة من جبل النار ومسرحيات أخرى. عمان، وزارة الثقافة.
2. ابن منظور. (1993). لسان العرب، تنسيق مكتب تحقيق التراث. المجلد العاشر. (ط3). بيروت: دار إحياء التراث العربي.
3. الفيروز آبادي، مجد الدين. (1983). القاموس المحيط. ج3. بيروت: دار الفكر.
4. سليمان، خالد. (1999). المفارقة والأدب. ط1. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
5. ميوك، دي. سي. (1993). المفارقة. في موسوعة المصطلح النقدي. مجلد 4. ط1. تر عبد الواحد لؤلؤة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
6. لؤلؤة، عبد الواحد. (1993). موسوعة المصطلح النقدي. مجلد 4. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
7. Amir, Ala. D. (2008). **Dramatic Irony in William Shakespeare's Twelfth Night**. Journal of Missan Researches, Vol (5) 9, pp. 289-319.
8. Booth, W. (1974). **A Rhetoric of Irony**, Chicago: University of Chicago Press.
9. Burchfield, R.W. (1998). **The new Fowlers Modern English Usage Revised.3 Ed**. New York: Oxford University Press Inc.
10. Clark, Herbert. H. & Gerrig, Richard. J. (2007). **On the Pretense Theory of Irony**. In Jr, Raymond W. Gibbs, & Colston, Herbert L. Irony in language and thought. (pp. 25-33). New York: Taylor & Francis Group, LLC.
11. Colebrook, Claire. (2004). **Irony the critical idiom**. New York: Routledge Taylor Francis Group.
12. Flickinger, Roy.C. (1910, Apr 23). **Dramatic Irony in Terence**. The Classical Weekly, Vol (3) 24, pp. 202-205.
13. Hare, Julius Charles & Thirlwall, Connop. (2012). **The philological museum**, Vol (2), New York: Cambridge university press.
14. Knox, Norman. D. (1960). **The Word Irony and Its Context 1500-1755**. DURHAM: Duke University press.
15. Muecke, Douglas Colin. (1986). **Irony and the Ironic**. New York: Methuen & Co.
16. Simpson, D. (1979). **Irony and Authority in Romantic Poetry**. London: Macmillan.
17. Storm, William (2011). **Irony and the Modern Theatre**. New York: Cambridge University Press.