

غروتيسك الهامش والمركز في مسرحية " امرؤ القيس في باريس " لعبد الكريم برشيد

The Grotesque of the center and the margin in Abdelkrim Berrechid's play "Imru-al-Qays in Paris".

* سلاف سعودي

Soulaf saoudi

مخبر الشعرية الجزائرية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة/الجزائر.

Mohamed Boudiaf University of M'sila/Algeria.

soulaf.saoudi@univ-msila.dz

تاريخ النشر: 2021/09/02

تاريخ القبول: 2021/06/03

تاريخ الإرسال: 2020/11/06

ملخص البحث

من حزمة القضايا الشائكة التي انهمر لها المسرح مناداة ومحاكاة، تيمة المركز والهامش؛ التي أسقط وسلط عليها تقنية الغروتيسك ليفضحها ويوضحها أكثر، يضعها في معرض علني لفظا وصورة للإطلاع والإضحك عليها والانتقام منها في كاريكاتورية وسعة بشعة تقطر صدقا ووعيا ونعيا، وهذا ما ألفيناه عند " عبد الكريم برشيد " حين أنزل أميرا عربيا معاصرا يدعى " امرؤ القيس " منزلته الحقيقية في " باريس " وأزال عنه كل صفات الإمارة في مشاهد درامية تعج بالنقد الفج، مقلبا الملهة مأساة، مأساة الحاكم العربي والرعية العربية. إذ يقارب مقالنا هذا انتهاكات المركز وانتكاسات الهامش عبر إشكالية مفادها: كيف يُعبث ويُلعب بالمركز ويُقلب هامشا ويرقى ويرفع الهامش مركزا؟.

الكلمات المفتاحية: مسرح، تشويه، نقد، ضحك، ألم، قبح.

Abstract:

One of the main issues that the theater has been calling for and simulated is the focus and the marge that the theater used and highlighted via the Grotesque technique in order to expose and elucidate it more putting this technique it in a public exhibition, in word and picture, to see it, laugh at it and take revenge on it in a huge awful caricature that drips with sincerity, awareness and obituary. This is what we learned with " Abdelkrim Berrechid " when he gave a modern Arab prince named "Imru-al-Qays" his true status in "Paris", and removed from him all appearances of the prince in dramatic scenes full of crude criticism, reversing the comedy to the tragedy, the tragedy of the Arab monarch and the Arab peoples. Our article approaches the violations of the focus and the obstacles in the margin

* سلاف سعودي: soulaf.saoudi@univ-msila.dz

through the following problematic: how to mess and play with the focus which becomes a margin and the margin which has been promoted to a focus?

Keywords: theater, distortion, criticism, laughter, pain, ugliness.



مهاده:

عاشر الأدب منذ وجوده قضايا الإنسان، قضّها وقضبضها. ظلّ منهمكا بانتشالها وإشاعتها؛ عبر أدواته الفنية، التي بما يتفادى التطابق ويتفانى في التخيل وبناء الصورة، معددا العلل والعقد محمدا الحلول، مع الأخذ بأسلوب جمالي يدر اللذة القرائية، التي يسبقها تشويق ويعقبها تسويق، دأبه الدعوة إلى الإنصاف والاتصاف بالقيم الإنسانية، والتنفير من الانحرافات المنتجة للاختلال الفكري والأخلاقي. وهكذا نمط من الأدب تناسل بكثرة بمنطقتنا العربية، نظرا لشساعة مساحة البشاعة.

نصوص تفرّعت بين الشعر والنثر وتفرّغت لتنتقم بعد أن انتقدت هذا الظرف المستديم، إبداعات لم تفلح معها المقاربات التقليدية بقدر ما قبضت عليها الدراسات الثقافية؛ التي افتكت فرز القصصية المفجعة وأبانت عن التناقضات المنتشرة والزلات المستترة، والمسرح لم يجد عن هذا؛ حين أمّال لمناصرة العدل ومناظرة الباطل، وليس ذلك بغريب وبعيد عنه، وهو فن الإنسان وأبّ للفنون، وعميد المحاكاة. سخّر في سبيل ذلك كل إمكانياته النصية والسينوغرافية، فاتحاد الكلمة مع الصورة يعزز الإقناع بعد الإمتاع.

ومن العلاقات والعلاقات التي استدار لها المسرح؛ محاولا إنارة الضوء فيها وعليها، قضية المركز والهامش، كيف يتصرف الأول مع الثاني؟ وكيف يرد الثاني على الأول؟ بأي الطرق تتم المطارحة والمصارحة والمصارعة بينهما؟ وغير ذلك من الاستفهامات الشائكة، التي فضّل "عبد الكريم برشيد" مجاراتها في مسرحيته المثيرة "امرؤ القيس في باريس" التي اقتاد فيها أمير عربي إلى "باريس" وهناك عزّاه فاضحا واضعا إياه على مشجب التشريح. أمير ألحقه بالهامش، فكانت المناورة والمحاورة. لقاء وحوار احتله "الغروتيسك"، وهذا منطقي كون "برشيد" ينوي إدانة أميره، ولن يبلغ المتمنى إلا بتشويهه والتشهير به، هذا ما حدا بنا إلى وسم مقالنا بـ "غروتيسك المركز والهامش في مسرحية امرؤ القيس في باريس". عنوان نرمي من ورائه تعقب الإشكالات التالية الرافدة للمحاور الرئيسة لورقتنا البحثية، وهذه أبرزها:

- أي حضور للمركز والهامش في الخطاب المسرحي؟ ولم هذه الصورة الغروتيسكية المصاحبة لهما المحاكاة عنهما؟.

- لماذا يفتقد التعايش والسلم بين المركز والهامش مسرحيا ويتقدم التناطح والتناز؟.
- ما هي البؤر الغروتيسكية في " امرؤ القيس في باريس " ؟.

أولا- المركز والهامش في خطاب المسرح.

يتميز الخطاب المسرحي عن بقية أترابه من الخطابات الأدبية؛ كونه يتمتع ويتمتع بازدواجية تشكله (نص+ عرض)، وانتقال المفوضات من الحالة السكونية الجامدة / النص إلى فضاء العرض / التمثيل/ الحركة، أي الترجمة الركحية البصرية، وإن كانت ترجمة لا تخضع في غالبها إلى الأمانة المطلقة المطبقة لحرفية النص؛ فالمخرج باستطاعته أن يتصرف في النص وفق ما تمليه عليه مساحة ومدة العرض، وطاقة الممثلين واللوازم السينوغرافية، زيادة على رؤيته الخاصة لفكرة المسرحية.

وغير بعيد عن التشكيل الهندسي للمسرحية، يطل علينا المضمون / الرسالة، التي تتحلى بالتمرد وتتخلى عن المهادنة والتودد، فالمسرح سعيه تفصيل وتفكيك الدلالة، التحويط بكل جزئياتها، فعرضها أمام جمهور، ينقب عن الهنات وحال العثور عليها يعيث بها ويبعثها إلى المرسل إليه، ف " المسرح تجربة جمعية، رد الفعل الذي يثيره يحدث علنا " ¹ ويكشف عن الخفايا السياسية والفكرية، ولا يشبع أحيانا ذلك نهمه وشغفه الكشفي، بل يتعداه ويتحداه إلى الإشاعة والتشهير؛ بنية التثوير فالتغيير كما جاد به " بريخت " لا التطهير و فقط كما قن " أرسطو " .

فالمسرح الحديث استكان واستأنس إلى همّ الإنسان واستعان بمقدراته الفنية ومدخراته النقدية، ف " ألفريد جاري " يرى أن المسرح مرآة يرى فيها الإنسان وجهه القبيح أو الجوانب الممسوخة في حياتنا التي يحاول أن يخفيها عن نفسه وعن الناس " ² . يتسلل إلى ما وراء الأشياء والأشخاص والقضايا ليزيل الأفتعة عنها عنوة، يلتقط ويلتفت إلى مأساة الضعفاء في صدامهم مع الأقوياء، وحتى الأقوياء في صراعهم مع ذواتهم، فالنوع المسرحي الحديث " الكوميديا السوداء " أستلت واستلهمت لتوافق الفرح والفرح، الضحك والألم، الوهن والقوة، وتحاكي المضحكات المبكيات، تنزل عند العامة من الناس والهامية منهم، فالفتة الأولى غض المسرح القديم البصر عنها والنصر لها، وغص في البرجوازية وملحقاتها.

لذلك يعج مسرح اليوم بأبناء وأنباء الهامشيين وهامشهم، حرك الستار عنهم واستدعاهم في عروضه وتيمات، ووضعهم ورفضهم جنبا إلى جنب مع المركز وخلانه، فكان أن أصبحنا نشاهد فسيفساء درامية يسودها الصراع ومفارقة الأحداث وتبدل التشخيصات " فالهامش مبدئيا هو المثال الإنساني

المقصي عن دائرة الاهتمام والمنبوذ في عرف الأخلاق والمقموع من قبل مؤسسات المجتمع والعقل" ³ وهذا ما يروق ويليق بالمسرح، فأنهم ليواكب هذا وينهر عنه.

ونماذج من المركز والهامش تعد موادا خام قابلة للأدرمة، عينات تدفق التشويق وتحل شغفا وشغبا في التلقي، ومشهود للمسرح مرافقته ومرافقته ومراقبته للباطن والجوهر على حساب الظاهر الخادع أحيانا الهادر للمعنى الدرامي، فغزت أخبار الهامش خشبته، يتقصده ويتقصى " تصوير النماذج والمواقف الإنسانية وعرض بعض القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية وتصوير إرادة الإنسان أمام القوى المختلفة التي يواجهها في إطار من الفن " ⁴ ولأجل الفن تُأبط وأخذ بتقنية " الغروتيسك " لتوحي التصوير حقه وتولي محاكاة الهامش ومركزه، وتمسرح المشهد بمبالغة أكبر وأشمل وأعمق، وضحك أوسع وأسود. تقنية تسيدت في مسرحية " امرؤ القيس في باريس " لتساير هذه الجدلية.

-فما نعي بالغروتيسك؟ وكيف يمكن أن يكبر ويمجهر ويجهر بخبايا وخلايا العلاقة بين المركز والهامش؟.

ثانيا- الغروتيسك " القبح " ناقلا فاعلا لأحوال الهامش وأهوال المركز.

يعيش مصطلح الغروتيسك **Grotesque** في فوضى نعتية وتبعثر اسمي بكتاباتنا النقدية، ليتداعى المفهوم على إثر ذلك، بالتعثر والندرة وفقد الضبط والتهميش. فالقبح " لم يحظ بالاهتمام الكافي " ⁵ رغم الأخذ العياني به في أدبنا العربي سرده وشعره، لكن يبقى " شأنه شأن الهجاء، يندرج تحت مظلة الملهاة (الكوميديا) ويصعب تعريفه تعريفا مقبولا؛ إذ تتغير معانيه من حقبة إلى أخرى ومن حركة فكرية وثقافية إلى أخرى " ⁶. يتعدد مفهومه تبعا لتوالي الحقب ولا يتحدد عند سمات ثابتة، بيد أن له آثار فانية وأخرى باقية وخصائص مشتركة، فقط تتبدل الوسائل.

والغروتيسك عُرف أول مرة وعلّق بمجران الكهوف والمغارات، ف " القبح كشكل أدبي وفي ليس بدعة العصر الحديث، بل ضرب بجذوره في الحضارة الرومانية المسيحية حيث تطور فن الرسم بالذات الذي كانت خاصيته الواضحة نسج العنصر الإنساني بالحيواني بالنباتي في لوحة واحدة ومن المؤكد أن هذا الخلط يحوي جانبا من الرعب ممزوجا بالهزلي المضحك " ⁷ لعلّ اللقاءات والاختلاطات والتداخلات الغير معقولة ومقبولة منطقا (جسد نصفه إنسان والنصف الآخر حيوان) والتي تضخ وتُصدر وتُصدّر الملح الذي يتبعه الاشمزاز والنفور ويهبط الضحك أخيرا. وعلى منوال الرسم ومستلزماته حُطت الألفاظ والصور الفنية، إذ تُقلب ويُلعب بما، يناقض الدال مدلوله ولا ملاءمة ومجانسة للرمز مع تأويله الطبيعي، ويتم العمل على توسيع الفجوة بين الوحدات الخطائية ومعناها، فمن هذه المنافرة والمغالطة يتسرب القبح، وتظهر

الشبكة اللغوية ممزقة مفككة متهالكة أمام الدلالة القوية المدققة، أما الصورة فتفيض بالبشاعة من فرط المبالغة والتهويل والتضخيم، أو التقزيم فيها، فكل التقنيات اللفظية والمشهدية مسخرة وعلى استعداد لإنتاج القبح والمسخرة التي تتدخل فيها السخرية، التي تردى المقصود بها مذموما، كما يستنجد " الغروتيسك " عادة بالغرائي والعجائبي، ويبيح مخالفة السياق ومراوغة دلالاته السليمة والدفع بأخرى مموهة، فيرهب متلقيه الذي لا مفر له من تشغيل آتته التأويلية عند الدرجة القصوى مع الاحتياط من الأعطاب والأعطال المتمثلة في مستجدات الدال والمدلول ودخول عنصر المفاجأة الصادمة القاتلة للتأويل الطبيعي البديهي.

ويبرر مستعملو القبح استماتتهم في الترهيب وعدّه لازمة فيه أنه " يسود في المجتمعات والحقب المتسمة بالصراع أو التغيير الحاد أو البلبلة " ⁸ ومن هنا اكتسب هذه الخاصية الفنية، ويومنا يسود بالمجتمعات التي بها صنوف من الفساد وتبدع فيه، ويؤرى في " فن القبح أسلوبا ذا وظيفة تصحيحية، إذ قد يجعلنا نرى العالم الحقيقي من منظور جديد " ⁹ فخلف هذه الشناعة الأسلوبية والبشاعة التصويرية يقبع ويقيم الصدق، ويسقط المحذور ويؤدى معلوما بواسطة الكاريكاتير المركز وتناغم وترافق الجاد مع الهازل واللامعقول الذي تتم عقلنته عنوة، والعبث الذي يُعمل على الإيهام والإقناع بسلامته، وما إلى ذلك من الطرائق الباعثة على الضحك، لكنه ضحك " يترك غصة في الحلق ويقبض النفس لأنه لا يترك في النهاية إلا الحسرة والأسى على نماذج مؤسفة من البشر " ¹⁰ ومن السلوك والمواقف والأوطان.

والغروتيسك غربا أول ما بان بدأ بمهاجمة المركز والهامش أيضا، مسلّطا عليهما سوطه النقدي الهجائي التجريبي والتصوير التهرجي ونستدل عن الأول برجال الكنيسة " ففي هذه الصور المبالغ فيها نتعرف على فساد الأخلاق والفجور الفعلي الذي يسود الأديرة، لأن فساد الأخلاق ذاك وذلك الفجور تسلط عليهما سيات الكاريكاتير والسخرية " ¹¹ وبهما عُلّم ما لم يكن يُسمح بعلمه ويُسمع به.

و " برشيد " في نموذجنا المسرحي المنتقى أخذ عن الغروتيسك الغربي ونزع عن الفرد العربي حاكما ومحكوما مركزا وهامشا قناع الستر والكمال والعفاف، فضح وفصح؛ كان ذلك عبر التصوير الهزلي المخل المحل للضحك الأسود، هذا ما سنعرضه في عنصرنا التالي:

ثالثا- "امرؤ القيس في باريس " والغروتيسك.

هي مأساة وملهاة أمير عربي وريث مملكة/قبيلة، يدعى " امرؤ القيس " يشهد الجاهلية في المعاصرة والأخيرة في الأولى، وكما نصت تعاليم المملكة أرسل هذا الأمير إلى " باريس " ليغترف من معاهدها

وعلموها حد الغرق ويتخرج عالما جليلا " تأكد يا ولدي أصلحك الله وأصلح بك البلاد والعباد... اليوم عصرا- على بركة الله- سيقلع بك الطائر الميمون ليحط بك في الديار الفرنساوية، والغد إن شاء الله- والغد ما أقربه ستعود لنا ليس فقط بالسلامة والعافية ولكن بالشواهد العليا...أريدك يا ولدي أن تكون عالما علامة في التنجيم والتطبيب والشرع وعلم السياسة¹² لكن يظهر أن الأمير ضل الطريق المفقود قبلا وترك وصية أبيه الملك هناك، وهاهو يعترف ويصرح دون أدنى حياء " طفت كل أرجاء باريس... رأيت الكنائس والحدائق والكنائس وأرصفت المومسات، رأيت الأسواق والحانات وبيوت الدعارة...إلا الجامعات والمعاهد كذبوا عليك يا أبي، فما في باريس غير أسواق اللذة، وقد اغترفت من بضاعتها - والحمد لله- الشيء الكثير الكثير.. هذه هي شواهد علمي وعلمي، ومن كان يملك أحسن منها فليقدم¹³ للتقدم آلية الغروتيسك وتقدم لنا الأمير ومعاملاته مع الهامش.

1-المركز والهامش المحاورة والمناظرة والمعايرة: شاء الكاتب أن يجمع الأمير مع أبناء مملكته/ قبيلته بباريس، هم عمال أمهكهم كنس شوارعها، لكن لم يمنعه ذلك من امتلاك بعض الشجاعة للرد على أسئلة ملكهم المستقبلي، في حوار اتسم بالحيطه والحذر والرهبه والتردد من قبل " الهامش " في محاوره " المركز"، فاللقاء لم يكن متوقعا، غير أنه حصل وفي هذا الحصول نزول مبدئي وإعلان أولي عن بدء عملية خفض درجة " امرؤ القيس " وتمهيد عن تخفيضات أخرى " امرؤ القيس: خبرني أنت يا ابن عمي. ما هذا الشيء الغريب العجيب الذي بيدك.

العامل 1: هذه..مكنسة يا أمير..

امرؤ القيس: مكنسة؟! عجباً! هل تصدق...أول مرة أرى مكنسة نعم. وشرف قدرك لأول مرة¹⁴ وفضل " برشيد " انتماء العمال لبلدان المغرب العربي (الجزائر، تونس، المغرب) وافتتح " امرؤ القيس " سلسلة أسئلته عليهم، ويكون الرد والجواب سريعا ومختصرا؛ فالعمال في جاهزية وأهبة تامة للاستجابة والإجابة والتوقيع للأمير " امرؤ القيس: ...أنا امرؤ القيس.

العمال: (بصوت واحد) تشرفنا¹⁵ فالمركز " الشخصية " مازال يحتفظ مؤقتا بكل ملحقات الرتبة " الإمارة " وحين أبصر وضمن التمجيد له استهل استخدام نفوذه وتشغيل أوامره " امرؤ القيس: أمير وحفيد أمير، أرضي هناك، تموت وتحيا، نار الشمس تقتلها ونار البترول تحييها، ألا فليبارك الله هذه النار...لماذا تشتغلون أيها الأغبياء؟ لماذا؟ وأموال أبي موجودة بوفرة؟ دع عنك هذه المكنسة واتبعني

العامل 2: ولكنها سبيلي إلى الرزق يا مولاي.

امرؤ القيس: ألق بها جانبا قلت لك وأنا أعطيك ما تريد؟¹⁶ فإسداء الأوامر من لدن الأمير - وهو فعل طبيعي - جوبه برد سلبي وهذا هو الغير طبيعي، ويعد انزياحا عن حدود التجاوب والتفاعل مع المركز، فالعمال المغاربة رفضوا التخلي عن المكنسة واستمر " امرؤ القيس " في تكرار طلبه متنازلا عن استخدام فعل الأمر منقلبا إلى الطلب حين استشعر سريان الخط من قيمته و اضمحلال الهيبة، فحاول أن يحافظ على البقية المتبقية، وأن لا يُهدم كامل الحاجز الذي بينه وبينهم، فانقلبت الأفعال من أمرية فوقية إلى طلبية دعوية، بما رفق ولين، مع تنزيل في النبرة الصوتية والاحتكام إلى تمديد الجمل أثناء المحاوره بعدما كان التقشف سائرا وسائدا " امرؤ القيس: تعالوا معي وشاركوني طعامي وخرمّي، فأخوة الخمر ليس كمثلها شيء ... تعالوا.

العامل 1: لا يمكن يا أمير¹⁷ (تعالوا، شاركوني...) بما مهادنة واحترام وود أثناء إرسالها إلى الطرف المحاور مستهدفا إقناعهم بفكرته، بعدما خابت إمكانيات المركز، كما اهتدى إلى التكرار اللفظي الذي دنا من التوسل والتذلل، بيد أن هذا كله لم يفلح ويضلع وراح الأمير إلى الفشل مرة أخرى، هذا ما لم يستسغه خاصة أنه كان على يد الهامش فقفرز إلى صيغة خطابية أخرى وهي المعاييرة والتنايز والمقارنة " امرؤ القيس: تخافون على رزق تافه وحقير؟ تأكدوا - أيها الناس - بأنكم لن تأخذوا جزءا من هذا العمل أفضل مما أعطيتكم أنا .. خذوا (وقد أخرج رزمة من الأوراق البنكية)
العامل 2: ما هذا؟! .!

امرؤ القيس: نصيبكم مما أعطت أرض العرب، أستم عربا مثلي؟ تكلموا؟

العامل 3: بلى نحن عرب...

امرؤ القيس: إذا لكم نصيب في خيرات هذه الأرض، لأنها أرضكم أنتم كذلك، خذوا

العامل 2: لا.. لا نريد مالا لم نتعب فيه.

امرؤ القيس: ها ها وهل تعبت فيه أنا وأبي؟ خذوا قلت لكم¹⁸ هنا حدثت شبه مناظرة، فالعمال أبوا أن يلمسوا الأموال والأمير يلح بشدة، ويستعمل الإغواء والإغراء، يذكرهم بعروبتهم وحقهم بالأموال ليغضبهم أيضا بعدما نكصت آلية المعاييرة واقتناع " امرؤ القيس " أن قوة المركز لا تجدي مقابل تماذي " الهامشيين " وتصلبهم في مواقفهم ومواقفهم وذهابهم إلى مناورته في هدوء تام، مع حفظ الألقاب " يا مولاي، يا أمير " ثقة مشفوعة بالتبرير الدقيق اهتز لها المركز فأغيط وغضب، ولجأ ختاماً وكحل إلى الإغاظه وإيلاهم الخصم مستغلا فقرهم المادي لا المعنوي الذي به قوة وحصانة ويقطر غنى حسدهم عليه "

وعلى هذه الوضعية بقي " امرؤ القيس " يتأرجح بين الفعل واللافعال الإقدام والتراجع، التفاوض والتشاؤم، لا يغادر تخوم التناقض النفسي، وهن أحاله على أهل الحل، ومنهم " أيوب "؛ الذي تذلل إليه بدل أن يتدلل، من أجل نصيحة ولو كانت في كلمة أو حرف، في حوار خلع فيه الأمير لبوسه المركزي هابطا بدرجته إلى ما تحت الهامش، في مفارقة صادمة تجس توقع المتلقي وتصيبه بالدهشة لهول المهبوط الحاد بالشخصية و "عبر هذه الشخصيات يتحقق بعد الكتابة الغروتيسكية التي تتجلى في فعل الإنزال"²² اللامتوقع والهزلي " امرؤ القيس: أيوب يا بن عمي أي ربح طيبة ألفت بك إلي؟ آه ما أحوجني اللحظة إليك وإلى كلماتك. لقد قلتها يوما وما صدقت... قلت بأن الفلاح يكون ويبقى فلاح. أما الباشا فمن الممكن جدا أن يصبح شحاذا.

أيوب: وماذا تريدني أن أفعل لأجلك؟.

امرؤ القيس: أنت حكيم يا أيوب وأريد أن تفيدني في محنتي.

أيوب: الجرح جرحك وأنت أدري الناس به.

امرؤ القيس: أشر علي يا بن عمي..

أيوب: ... لو فعلت هذا لكنت كمن يريد أن يعلم اليتامى فن البكاء"²³ ف " الأمير " يصبر على استنطاق أيوب بمشورة، وهذا يأبى لجهله السياق العام والخاص الذي يمر به " الطالب " وحيثيات الطلب، ونلاحظ ترفعا من قبل " أيوب " بعد أن شعر بفتور " الأمير " وخنوعه، فامتنع عن تقديم المواساة له، رغم تماطل إشارات المدح عليه، وعمليات الاستقطاب المتتابعة والمكثفة التي يقوم بها " امرؤ القيس " (يا بن عمي، حكيم، ربح طيبة...) واللااستجابة هذه توغر إلى طمع " أيوب " في استقبال المزيد من التوسلات والإلحاح، وفي ذلك انتقام من مركزته لا شخصيته؛ التي حرص " الفلاح " على صونها " يا باشا " وتواصل طلب النصح والناصح يقترح تلميحا وإضمارا دون أن ينصح تصريحاً مما يفضي إلى تكرار الدورة الطلبية، فتلك استراتيجية هزلية لوضع المركز في موقف مضحك.

" امرؤ القيس: جرحي يدعوني إلى أن أفعل شيئا. ولكنني أجهل هذا الشيء..

أيوب: لك عقل فسله يبنك بما تفعل..

امرؤ القيس: عقلي؟ أنت تسخر مني بلا شك. وهل كان لي من قبل حتى يكون الآن؟.

أيوب: لك ساعدان اثنان يا باشا... ساعدك إذا يعاونك على أن تفعل.

امرؤ القيس: ماذا تريد أن تقول يا بن عمي؟... ماذا علي أن أفعل... لم أفهم قصدك.

أيوب: لك محاور يا باشا فحاول أن تعرف بأي الأشياء تحاور، إن كان بالكلمة فحاور بالكلمة
امرؤ القيس: محاور لا يفهم إلا لغة الرمح والبارود.

أيوب: ... اسرج خيلك وامتشق رحلك وسيفك..

امرؤ القيس: وكيف يا بن عمي؟²⁴ فهناك تدرج في عملية إفهام المنصوح، وما الاتكاء على الرمز والإطالة المتعمدة في النصح المباشر إلا خطة لجر " امرؤ القيس " إلى استظهار الغباء ووضعه في موقع تهريج لا يقدر حتى على تفسير المفسر، ف " أيوب " تنازل تدريجيا عن لغته التلميحية محاولا تبسيطه وتيسير النصيحة، لكن محاوره لا يستجيب ولا يفعل فكره ويتقرب بشغف الجاهز الصريح، الذي لجأ إليه " الناصح " في الأخير ليتلقى الرد نفسه ويعاود السؤال (كيف) في صورة تبعث على الضحك والشفقة، إذ حصلت تغبية كبيرة للأمير وتعبئته بالحمق والبلادة المقززة، بلادة تجنبها " أيوب " بالفرار والانسحاب بعد أن تيقن باستحالة النصح راميا للأمير سلطة القرار " أيوب: ... أنا ذاهب الآن عائد من حي أبيت.
امرؤ القيس: بل انتظر قليلا.

أيوب: لا يمكن، لقد مكثت أكثر مما يجب.

امرؤ القيس: أنت أخي أيوب..²⁵ تلاعب غروتيسكي شوّه وشهّر بهذا الأمير، وبات فريسة سائغة، وفي هذا انتقاد وانتقام من معايير الحكم، وبه علو للهامش وقاطنيه من خلال تمسكهم بالقيم الإنسانية في عز القحط المادي والمعنوي، فأيوب عمل على إرشاد " امرؤ القيس " الذي تعثر وتبعثر عقله في فهم النصيحة، وأن مجموع الألفاظ الصادرة عنه لا توافق مقامه وبها رضا وقناعة بالمركز الجديد " الفقر والتشرد " وهذا منطقي ف " الهامشية أضحت ملمحا للاختلاف ومحصلة لعسر التواصل وسوء الفهم تنفذ بها الأحكام المعيارية " ²⁶ فلا بد من تغير الحال والانتقال من مآل إلى مآل.

3- المدينة / القبيلة: على خلاف الدراما الحديثة؛ التي نجدتها تقتصد في الأمكنة المسرحية نصا لاحتمالية العرض وما يفرضه من مدة زمنية وأدوات سينوغرافية، فلا يمكن أن تتكاثر الأمكنة فتتكسد على الخشبة أدوات الديكور، واللافت في مدونتنا رهن الدراسة تضخم مكاني؛ علته انقسام الحدث الدرامي وتوزعه بين باريس والمملكة، خاصة الأولى التي بها النصيب الأكبر من الأماكن الثانوية، ومعلوم أن المكان يطبع الحدث ويؤثر على الصراع ويحدد نوع اللغة ويتدخل في حركات الممثل.

في " امرؤ القيس في باريس " صدام مكاني مفارق، لا يقبل المقارنة بيد أن الغروتيسك أباح هذا ممكنا له، تاركا فعل التقييح والتحفير للشخص الفارة صوب " باريس " وبمجرد وصولها هذا المكان

تستهل عملية المقارنة الغروتيسكية بين المكان المركز ونظيره من الهامش والقيام بعملية التفرغ والتجريح الحاد المقترب بالتشويه المقترب من الفضاة التصويرية. هزل وتهكم وسخرية سوداء لم تكن لتكون لولا دلالة المكان المستقبل، فأطلق العنان واللسان والبيان لوصف هناك " المملكة " ومن حضرة المركز.

ف " عامر الأعور " لم يتمهل ولو لبرهة في إبداء نغمه على وطنه، محبباً أن يكون ذلك من المطار في مشهد مأساوي رغم سيلان مثيرات الفكاهة التي كثفت مؤشرات وعلاماتها اللغوية، مشهد يدل على كتم الأنفاس هناك والمطار أول محطة انبهار واختيار لسائس خيل الملك " عامر " الذي فقد توازنه بسبب صوت نسوي يرشد المسافرين " الصوت النسوي: معك جواز سفر. أليس كذلك؟.

عامر الأعور: نعم ولونه أخضر... أخضر مثل عينيك . يا بنت سيدنا المسيح المصلوب ظلما وعدوانا.

الصوت النسوي: إذا تقدم نحو الباب الرابع..

عامر الأعور: أتقدم يا مدام.. ولكن أين هو الباب الرابع؟ ! أين هو دلوني عليه، دلوني وأجرمك على الله تعالي يا أمة المسيح ترفقي بي، فهذا عامر الأعور قد جاءك من مؤخرة الأرض ترفقي بي، فهذا نظري ضعيف وقلبي أضعف.. أما سمعي فهو - والحمد لله - سليم لذلك، فإنني لا أعشق حين أعشق إلا بالسمع²⁷ نداء أطلقه " عامر " الذي عسر عليه التعرف على الباب الرابع الذي يأمل من وراء ولوجه لقاء " صاحبة الصوت "، خطاب عاطفي مهادن يبغى منه مستعملة استمالة المرسل إليه، مبررا طلبه المساعدة العاجلة قدومه من " مؤخرة الأرض " وهي كناية ساخرة عن جهله والجهل بهذه البلاد، ليس فقط بالأرقام والأعداد بل بكل شيء، كناية تفيض تجرّحا وتشريحا للواقع. والمهمش ما هو إلا عينة منه ومن هذا المكان، الذي غادره " عامر " وعاد ليصوره كاريكاتوريا وأمام الآخر / الغرب، وصف ينم عن كبت دفين وعميق انفجر دون أي مبهلات، وراح يحدث الكل عن أهوال المملكة وبالشرح المضحك المبكي

" الجمركي 1: أنت رجل ظريف جدا. فمن أين أتيت يا أمير.

عامر الأعور: من أين أتيت؟ من أرض أوسع من هذه وأرحب.

الجمركي 2: وهذه الأرض؟ هل فيها مظاهر للحضارة.

عامر الأعور: ماذا تقصد يا خواجه؟.

الجمركي 1: يعني، هل لديكم مصانع وطائرات وعربات وقاطرات؟.

عامر الأعور: لقد عرفنا مؤخرا حادثين كبيرين اهتزت لهما الأرض والسماء وما بينهما.

الجمركي: الأول، ما هو يا أمير؟.

عامر الأعور: هو أن ارتداء النظارات لم يعد محرماً كما كان من قبل.

الجمركي:... والثاني ما هو؟.

عامر الأعور: هو أن الكهرباء - التي تضيء بالأسلاك - قد دخلت البلاد مؤخراً... ودخول الكهرباء

إلينا - يا خواجات يا محترمين - له قصة غريبة عجيبة.

الجمركي 2: آه... وماذا يكون الشرق لولا الحكايات والقصص؟.

عامر الأعور: إذا سمعوا... لقد أصيب أمير البلاد بالبواسير... فكان أن أشار عليه مستشاروه في الأمور

الصحية بالسفر إلى بلدكم هذا...

الجمركي 1: عاجله الأطباء، أليس كذلك؟.

عامر الأعور: عاجلوه وكان ذلك بالكي في.. ففهمتما؟ وبهذا جاءت فكرة إدخال الكهرباء إلى البلاد.

فالناس لديكم يفكرون برؤوسهم. أما أميرنا فإن أفكاره تصعد من مؤخرته، وهكذا دخلت الكهرباء دبر

سيدنا ومولانا قبل أن تدخل البلاد "28" وفي هذا السرد التأم الألم مع شبه الفكاهة، مع تفوق للأول

وتحكم من الآخر "الجمركيين" الذين يسرعان ويسرعان في تقويل "عامر" ثم الضحك على تصريحاته

هزءاً منه واستهزاء بالمكان الموصوف بينما تنفجر لغة عامر بالشوق واللهفة والحماسة والتسريع في وتيرة

الوصف، وهذا يشعره بالراحة النفسية ورمي المكبوت خارجاً مع التنكيل به، يتلذذ بالانتصار المعنوي على

خصمه / المملكة فوحده البؤس واليأس من أنطقاً عامر، إنه يرد بطريقته على المظالم التي تعرض لها هو

وأمثاله هناك، وظل يردد "من أين لي أن أسمع وقد جئت من أرض تقع على هامش الدنيا"29 لا يلوم

المكان بل حكامه الذين تفننوا في تجهيل إنسانه وقتلوا الفساد والباطل، ليعيش الجميع على حلم المغادرة.

في حين يقف الأمير وقفة تقدير وإجلال لباريس لأنها علمته المزيد من فنون المجون والجنون "

باريس عرس دائم يا عامر أنظر حولك. تأمل أضواءها وناسها... هنا يمارس الناس العشق جهراً يا عامر

فلا شيء محرم أو ممنوع.. كل شيء مباح... باريس غابة من العيون الزرق والخضر. غابة من السيقان

والشفاه الحمر الممتلئة "30" وفي هذه الرؤية قصر وحصر نظر وتقصير واعتلال فكري وخلقلي بملك

مستقبلي خالف المعهود والمنشود، فبدل أن يفكر في إنقاذ بلده وإحاقها بالركب مازال يلتهم النساء

والخمر في إدانة واضحة له، ووضع في مزاد علني للإضحاك عليه، وكأن به شخص بلا عقل يقترب من

الحيوانية.

4- العرب / الغرب: أفرجت المسرحية وعرجت على هذه الثنائية الجدلية، التي بانت من عتبة العنوان، حين التقى والتحق العربي بالغربي، وبالمتن كانت الإجابة عن طبيعة العلاقة بينهما، وكيف ينظر كل واحد للآخر؟ و بأي ميزان يكيّله؟ فالغرب ومعه الغربي يقلد نفسه المراكز ويترك للعربي الهامش والهوامش، يراه كومة من مال وبرميل نفض، لا يعترف إلا بهما كمعياريين ثابتين للعروبة مع إضافة عنصر ثالث ألا وهو ملاحظة النساء " الشرطي: كل ما أعرفه هو أنك عربي.

عامر الأعرور: عربي، أي نعم..

الشرطي 1: وأنه - على ما يبدو - لا بد أن تكون غنيا جدا، أليس كذلك يا أمير؟.

عامر الأعرور: أنا أمير ها ها..

الشرطي: أي نعم، ملابسك تقول هذا، بالإضافة إلى صمت الجواز عن مهنتك

عامر الأعرور: وماذا تقول ملابسي يا خواجه؟.

الشرطي 1: تقول بأنك تملك البترول الكثير الكثير...

عامر الأعرور: أنا عربي - أي نعم - ولكن من الدرجة التاسعة والتسعين بعد الألفين.

الشرطي 2: هل يعني هذا أن العرب فيهم أنواع ودرجات.

عامر الأعرور: نعم يا خواجه، تماما مثل مشتقات البترول، فيهم النوع الغالي والنوع الرخيص فيهم من ثقلت موازينه وامرؤ القيس منهم، ومنهم من خفت موازينه وأنا أحدهم... آه يا خواجه ما أفسى أن تكون محسوبا على قوم خطأ تكون محسوبا عليهم ولا تكون منهم³¹. تم وضع الشرطيين " الآخر " الغربي في الصورة، مطالعا إياهم على أن العرب ليسوا كلهم بحار من أموال وأنهار من بترول ، بترول يقبض ريعه أهله، صورة مجازية هزلية تسيل صدقا؛ أعتمد في تشكيلها على بلاغة التشبيه وبراعة التمثيل" إذ يحدث وأن توجد صور كاريكاتورية أكثر أمانة من الصور الحقيقية، صور كاريكاتورية تبدو المبالغة فيها شبه معدومة³² ومفقودة، فقد أحسن وأتقن عامر الوصف والتصوير والتصويب وهو المخضرم الخبير المدرك لغرائب وخرائب مملكته/ قبيلته، التي لم يرفع عنها عصاه الهجائية الحادة الجادة، ولم يتأخر في عرض صور بشعة مستفزة عنها، صارخا شاكيا باكيا متسائلا " ربي لما خلقتني عربيا³³ " ربي لماذا خلقتني بدويا³⁴، غير أن تلك النظرة الانبهارية المستبشرة التامة عن الغرب والمركز ، انتقلت إلى الضد؛ بمجرد المخالطة والمعاشية، فأنكشف المستور وعرف المخدوع ، وبان حجم الغل المكنون للهامش وتؤكد نظرية أن الغرب لا يمنحك إلا الأشياء المنتهية الصلاحية المنزوعة الفعالية والتي عبث بها حد التخمة وحن وقت رميها

للهامش وإلهامه وإلهائه بعذريتها ليقنات عليها، حتى في النساء، والمقطع الحوارى التالي يوضح: امرؤ القيس: قل لي يا عامر. ما رأيك في هاته؟

عامر الأعور: هاته؟ شمطاء شاب وليدها، وربما مات أيضا، ولا أحد يدري بذلك ..

امرؤ القيس: وهاته. ما قولك فيها؟

عامر الأعور: هذه يا مولاي جدتي، لكن في ترجمة إفرنجية. إنها نسخة مزيدة ومنقحة - ليس بما أتاها الله- ولكن بما أعطاه العطار من الأصباغ والألوان والغبار الأبيض³⁵ هن نسوة هام بمن الأمير ومازال يواصل هذا الهيام.

لقد عكف المسرح العربي واعتكف في محاكاة قضايا وفصائح المركز والهامش، مجليا منتشلا عيوبهما منتشيا بتعيبها أكثر وتقييحها، متوكئا على الغروتيسك، متعرضا مستعرضا كاريكاتوريا العلاقة بينهما مستغلا الأنساق المضمرة، ليفسر مالا يفسر. هذا ما ألفناه عند " برشيد " في تراجيكوميديته " امرؤ القيس في باريس " . وعن غروتيسك الهامش والمركز بما، نقدم النتائج التالية في ختام ورقتنا البحثية هذه:

- العداية والاستعلاء والاستغناء والاستعباد أبرز ما يطبع العلاقة بين المركز والهامش، ضروب من الدناءة والرداءة طبقت عليها تقنية الغروتيسك لتوضح أكثر وتوضع تحت المجهر ليحللها بزيادة الشوائب إليها وتركيبها في صورة غريبة مضحكة مدمية.

- بالمسرح تتضامن وتنضم التقنيات اللغوية /النص إلى نظيرتها السينوغرافية / العرض، لتعري محظورات ومخططات المركز والهامش خصوصا وأمكنة وأزمنة، وترسل بها إلى المتلقي / المتفرج، الذي يصاب بثقل وصدمة في التلقي لتراكم العلامات اللغوية والأيقونات البصرية وتزامنها تباعا، وارتفاع نسب التشويش والإشهار الهزلي المصحوب بشحنات من السخرية ومشتقاتها ما يؤدي إلى تأخر مبدئي في التأويل وفرز الدلالة من عاهات الغروتيسك.

- الحكم والحاكم العربي ممثلا في الملك والأمير كان محل تبشيع وتشنيع وتشبيح؛ فالأمير أمير خمر وجنس، والملك يرعى هذه الإمارة المقامة على الديار الفرنسية، وهنا صدح المجاز والتشبيه المعيب والتشهير المقيت ليجعلا منهما مهرجين لا حاكمين.

- الهامش ورغم وقوعه ضحية وفريسة للمركز في هذه المسرحية، نُكِّل به أيضا وفضَّح بأمره، حين نُزِع عنه قناع الزيف والنفاق الملبوس هناك بباريس التي هيم بها حد الضياع.

- في " امرؤ القيس في باريس " تبادل غير معقول للمراكز والمناصب والأدوار؛ فالمركز أمسى هامشا، والهامش تدرج واعتلى المركز، وتساوت الأمكنة؛ بباريس قُتل الأمير وبالمملكة قُتل الملك.
- الماضي مركزا والحاضر هامشا. فالجاهلية مستمرة بالأوطان العربية بل وتقدس، أوطان ترفض الحاضر وتأنى عن التفكير ومواكبة العصر.
- وفرة كمية وكيفية لمثيرات الفكاهة بالمسرحية، إلا أن الفعالية شبه غائبة ، فكاهة بالكاد تطل حتى تبطل وتتحوّل إلى كمد وألم لقتامة المؤشرات " الحال العربي " .

هوامش:

- 1 - مارتن إسلن: تشريح الدراما، ترجمة، أسامة منزلي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1987، ص 118.
- 2 - أوجين يونسكو: الأعمال الكاملة، ج1، ترجمة، حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 17.
- 3 - شرف الدين ماجدولين: الهامش والآخر والسرد الهزلي قراءات في الموروث الخيري، مجلة آفاق، ع 77، 78، المغرب، 2010، ص 142.
- 4 - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص 29.
- 5 - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 202.
- 6 - المرجع نفسه: ص 202.
- 7 - المرجع نفسه: ص 203.
- 8 - المرجع نفسه: ص 202.
- 9 - المرجع نفسه: ص 203.
- 10 - مُجد علي الكردي: الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، د ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2002، ص 67.
- 11 - ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم، شكير نصر الدين، ط 1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2015، ص 394.
- 12 - عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس - احتفال مسرحي - ، د ط ، مطبعة فضالة ، المحمدية ، المغرب ، 1997، ص 103، 104.
- 13 - المصدر نفسه: ص 82.
- 14 - المصدر نفسه: ص 36.
- 15 - المصدر نفسه: ص 37.

- 16 - المصدر نفسه: ص 37، 38.
- 17 - المصدر نفسه: ص 37.
- 18 - المصدر نفسه: ص 38.
- 19 - المصدر نفسه: ص 39.
- 20 - منصور عمارة، تحولات في الفرجة المسرحية، ط 1، دار مكتبة المحتسب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013، ص 130.
- 21 - عبد الكريم برشيد: مصدر سابق، ص 134.
- 22 - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ط 1، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، 2011، ص 121.
- 23 - عبد الكريم برشيد: مصدر سابق، ص 134، 135.
- 24 - المصدر نفسه: ص 135.
- 25 - المصدر نفسه: ص 135، 136.
- 26 - شرف الدين ماجدولين: مرجع سابق، ص 143.
- 27 - عبد الكريم برشيد: مصدر سابق، ص 42.
- 28 - المصدر نفسه: ص 46، 47.
- 29 - المصدر نفسه: ص 75.
- 30 - المصدر نفسه: ص 81، 82.
- 31 - المصدر نفسه: ص 43.
- 32 - هنري برغسون: الضحك، ترجمة، علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 24.
- 33 - عبد الكريم برشيد: مصدر سابق، ص 147.
- 34 - المصدر نفسه: ص 53.
- 35 - المصدر نفسه: ص 80.