

الغروتيسك واشتغاله في مسرحية "امروء القيس في باريس" لعبد الكريم برشيد

The Gortisque and its Mechanims in the Play of Imru'al-Qais in Paris
by Abdelkarim Berrechidسلاف سعودي¹، أ.د. فتحي بوخالفة²¹ جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، soulaf.saoudi@univ-msila.dz² جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، fethi.boukhalfa@univ-msila.dz

مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة (الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2019/08/21 تاريخ القبول: 2019/10/24 تاريخ النشر: 2019/12/27

ملخص:

يُشهد لفن المسرح مرافقته لوضع الإنسان، وسيلته أدواته الفنية المتفردة المتمردة، ينقب عن كل مستور مشبوه؛ يُجلبه ليُشهره، ولا يُشيع ويُشبع أحيانا ذلك حاجته الانتقادية الإصلاحية الجامحة، فاستدّير إلى الأخذ بتقنية الغروتيسك/ القبح، التي تمكن المرسل (كاتب، مخرج، ممثل) من تشويه تيمته وإنزال أكبر قدر ممكن من الصور الشنيعة بها، كما توفر له مساحة للمناورة والإجهاز على المحذور.

فإيقاع الخلل والاستبدال المنافي للمنطق /العُرف، وقلب الصورة، وغيرها من المحركات التي تقوم بتوليد الفعل الغروتيسكي في الخطاب المسرحي وتوشحه بجمالية تأثيرية تستدعي تأويل المتلقي وتحجز أفق انتظاره؛ هذا ما سنعرضه في مقالنا هذا الذي استتب على مسرحية "امروء القيس في باريس" نموذجاً.

كلمات مفتاحية: الصورة؛ الغروتيسك؛ السخرية؛ المسرح؛ النقد.

Abstract:

It is well known that the art of theater joins the human circumstance; its means are the unique artistic rebellious art tools that attempts to clarify it in order to make it famous, and sometimes it doesn't satisfy its needs for critical reformist criticism. Therefore, it referred to use the technique of the Grotesque, which enables the sender (author, director, and actor) to distort his/her value and take down many horrific images with different impurities. It also offers him/her a space for maneuvering and eliminating the taboo. The rhythm of imbalance, the attachment of the natural to the unnatural and other devices that generate the grotesque act in theatrical discourse requests the interpretation of the recipient and the keeping of his waiting horizon. This is what we will try to explain in our article based on the play "Imrou'IQays in Paris" as an exemplary case for this research.

Keywords: image; the Grotesque; irony; theater; criticism

1. مقدمة:

امرؤ القيس في باريس مسرحية لكتبتها عبد الكريم برشيد تقف أثر ملك عربي امرؤ القيس أثناء تواجده بباريس، وفي غمرة هذا التعقب تتأسلت حوادث المسرحية وصراعها، ليزيد عن حال الملك وضع العربي المقيم بهذا المكان "باريس" واضعا الواقع العربي السياسي والاجتماعي والأخلاقي على مشجب التشريح والتعرية؛ ليظهر على حقيقته، ناسجا علاقات متشعبة بين أفراد "شخصيات" من هذا المجتمع الذي رحل وهجر عينات منه إلى الضفة الأخرى المقابلة، ليدلي بما هو محرّم الإدلاء به هنا وينزع عنه الزيف الذي يقيم فيه وحوله. هذه الصورة المصطنعة تتصادم وتتناقض مع الأصلية المروج لها، ما حمل المؤلف على اتباع آلية الغروتيسك/ القبح، ليقارن بين الصورتين وينتزع عنوةً علل هذا الخلل، مداهما الفرد العربي مسرحيًا.

ولم يكن ذلك ممكنا دون مداهمة الوطن أيضا، ليزيل عنه ستار البهتان هو الآخر الذي لا ذنب له فيه، وطن كانت له يد في هجرة جماعية صوب "باريس". ولأن المسرح أن نرفع الستار، ليس فقط بعرض المسرحية، بل بعرض أصل الأشياء بوسائل فنية فرجوية، كما أنه لم يكن بالمستطاع الجهر الصريح ببعض مواطن الفساد بالأوطان وحاكميها وشعوبها إلا بالأخذ السديد بقناع حامٍ للكاتب وممول مركزي لفنيات عالية في التعبير وشعرية في التصوير والتلقي، إنها السخرية النتيجة الطبيعية والحتمية للفعل الغروتيسكي؛ إذ تعد أحد مضاعفاته، موفرة للنص هامش حرية ملموس في التوجه قدما والانغماس في مفاصل الداء.

والناقد المسرحي عبد الرحمان بن زيدان يقرّ بذلك عند تقديمه لنص المسرحية، إذ يقول: "لقد هرب كل أبطال مسرحية امرؤ القيس في باريس من أوضاع مزرية كانوا

يعيشونها في أوطانهم واجتمعوا في باريس للكشف عن هوياتهم وأحلامهم في احتفال مسرحي فيه من يحلم بالحلم وفيهم من يحلم بالعشق وفيهم من يحلم بالرفض، وفي خطاب الحلم والعشق والرفض تولدت لغة الكتابة وتولّد فيها كلام الكاتب الذي كان يختفي وراء خطاب السخرية والرفض وبناء الحلم والواقع الذي جمع فيه صورة المجتمع العربي التي قدمها في هذه المسرحية الجريئة¹ والقوية دراميا الفائضة بالشخصيات، العامرة بالتقلبات الموقفية، المبنية على شعرية الحوارات، وعلى صراع درامي، اختلط فيه ساحل الشرق بالغرب، الملك والرعية، الصالح والفاسق، البادية والحضر.

وظف الرمز ممدا على جسد المسرحية، يؤزر، ويعزز للغروتيسك السياق العام كي يشتغل دلاليا، وكانت اللغة هي الحامل الرئيس له، ومنفذا لعبوره، وانسياب السخرية من فواعله، فالغروتيسك احتاط بآليات هامة عضدت مقصده. ولأجل ذلك، سنحاول انتزاع أهم هذه التقنيات التي عقد معها حلفا في التعبير بعد التركيب، ذلك من ممر كانت إشكاليته كالتالي:

- ما تقنيات الغروتيسك وأدواته المؤازرة في نص امرؤ القيس في باريس؟ وهل طبقت فنيا الراهن العربي؟ وقبل هذا:

-أي مفهوم يمكن أن يطلق ويطبق على الغروتيسك؟ وكيف تمّ النقل من الرسم إلى اللفظ؟ وهل يشكل الغروتيسك في المسرح حالة خاصة؟ كيف هو مستوى اللغة أثناء اشتغال الغروتيسك؟ ولماذا يقتصر الغروتيسك في المسرح العربي ويقتصر على التشويه والتشبيه المعيب؟

2. الغروتيسك Grotesque:

هو سمة كتابية / خطابية حدائية بروافد قديمة تعود إلى عصر المغارات والكهوف والرسومات التي كانت تحويها. لن نفصل في أصل الكلمة ومسارها، بل نلج المفهوم الذي يعرف سجالاتها، وفي خضم هذا تطل علينا بعض المفاهيم، إذ "قد يتشكل الغروتيسك Grotesque وهو يتمثل على مستوى الهيئة والفكر كروية أنثروبولوجية، وذلك بالنظر إلى كيفية حياة المجتمعات الإنسانية وطرق عيشها التي تمثل الأبعاد الثقافية المتعددة كالكتابة والطقوس الدينية"¹. وعند آخرين Grotesque هو القبح و"القبح، شأنه شأن الهجاء، يندرج تحت مظلة الملهاة (الكوميديا)، ويصعب تعريفه تعريفا مقبولا إذ تتغير معانيه من حقبة لأخرى، ومن حركة فكرية ثقافية لأخرى... فقد نظر السابقون إلى القبح بوصفه صورة مفردة من "النشاز" البصري أو الهزل الفج؛ لكن المعاصرين اعتبروه صيغة جمع النقيضين أو الصراع التصادمي بين الأضداد. والمعنيون بدراسة القبح يشيرون إلى أنه يسود في المجتمعات والحقب التاريخية المتسمة بالصراع أو التغير الحاد أو البلبلة"². وفي العصر الحديث ابتعد الغروتيسك عن الهيئة / الجسد، ليدنو أكثر من المضمون، ألا وهو الفكر وما يحويه من خطوط متناقضة متداخلة، ووجد في ذلك مادة أولية خام للتشكيل والصياغة الغروتيسكية، فالجسد قد يكون سليما بينما العلة في الفكر / التفكير، و" الغروتيسك عندئذ بعد تلك النظرة اهتم به المجتمع الحديث لدراسة الحالة الإنسانية المتشكلة عبر الزمن، في إطار البنية المكانية والزمانية"³ المعلومة.

والمسرح بحكم قضاياها وارتباطه بالإنسان رحل الغروتيسك من عالم الرسومات والأشكال إلى عالمه، مستفيدا من بعض أساليبه، مكيفا إياها على خصوصيته البنائية، واستغل على مستوى التعبير والصورة، وحتى الشخصيات، ففي الفن الرابع "نستطيع أن

نتبينه من خلال البعد التعبيري، وتحولات التعبير التي تبين عن حالات انفصالية بين رؤية تعبيرية وأخرى⁴. فينفذ الغروتيسك ليحاكي هذه الهوية، مرتكزه الفني هو الأشكال المتنافرة، الغير عادية، فهو " يلح على الغريب"⁵ ويقترب من دوائر العجائبي، وفي المسرح العربي فُعل لانتشال الخلل الفكري للفرد والجماعة، ومسرحية امرؤ القيس في باريس استلقت بعض ملامحه الفنية، ولكن: على أي محور غروتيسكي اشتغلت المسرحية؟

3. التجلي الغروتيسكي في امرؤ القيس في باريس:

1.3. هامشية المركز ومركزية الهامش:

تتحرك المسرحية وتصنع توترها على محور تقلبات الأمير امرؤ القيس النفسية والمادية، وإن كان للملك المستقبلي منزلته السياسية والاجتماعية المتعارف عليها، فإنّه في المسرحية قُلبت هذه المكانة، حيث عُبث بها، عبثا وصل حد المساواة مع الهامش، وأحيانا يسمو الأخير على المركز؛ فالهامش كان يراقب المركز في صمت إلى أن أضحى يعقب عليه وينقده ويهاجمه في صراحة تامة، وهنا و"عبر هذه الشخوص يتحقق بعد الكتابة الغروتيسكية التي تتجلى في فعل الإنزال"⁶ السريع العجيب واللامتوقع من حالة أو درجة سامية إلى درجة دنيا، ولم يكتف في مسرحيتنا المدروسة الجمع بين النقيضين الغريمين التقليديين "الهامش والمركز" بل استبدلت أدوارهما، فبات الهامش مركزا والمركز هامشا. صحيح أن عامر الأعور لم يُنصّب ملكا، لكن بُنيت فيه كل صفات الإمارة المنشودة، وكذلك بابلو الأنموذج المثالي لما يجب أن يتحلى به الفرد العربي في باريس من قيم إنسانية " فإذا كانت الكتابة الغروتيسكية تقوم في بعض مبادئها على الجمع بين شخوص متسامية وأخرى وضيفة أو تجعل الهامش ينتقم من المركز فإنّ من أهدافها إبراز أجساد منغلقة على ذاتها، ولكنها تتقاد إلى الانفتاح في شموليتها على العالم الطبيعي الذي يحيط بها"⁷، كما فعل امرؤ

القيس حين هرول في طلب النصيحة من "العامل المصري أيوب" وبابلو، وقبلهما **عامر الأعور** سائس خيل أبيه، وفي هذا خروج على شروط المركزية ومعاييرها البورجوازية العتية؛ والتي لا تسمح بمخالطة الهامش وقاطنيه، إلا أن الحاجة الغروتيسكية فعلت هذا في **مسرحية امرؤ القيس في باريس:**

"امرؤ القيس: أيوب يا ابن عمي، أية ريح طيبة ألفت بك إلي؟ آه وما أحوجني اللحظة إليك وإلى كلماتك لقد قلتها يوما وما صدقت.

أيوب: ماذا قلت يا باشا؟.

امرؤ القيس: قلت بأن الفلاح يكون ويبقى فلاحا، أما الباشا فمن الممكن جدا أن يصبح شحاذا وأنا الآن يا ابن عمي على باب أن أصبح شحاذا كما ترى.

أيوب: وماذا تريدني أن أفعل من أجلك؟...الجرح جرحك وأنت أدري الناس به.

امرؤ القيس: أشر علي بشيء يا ابن عمي.

أيوب: وكيف؟ لو فعلت هذا كنت كمن يريد أن يعلم اليتامى فن البكاء، الجرح جرحك وهو وحده الذي يمكن أن يعلمك.

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

أيوب: لك عقل يا باشا فسله ينبئك بما تفعل.

امرؤ القيس: عقلي؟ أنت تسخر مني بلا شك، وهل كان لي من قبل حتى يكون الآن؟...مازلت أسألك يا أيوب، ماذا أفعل؟.

أيوب: لك ساعدان اثنان يا باشا...ساعدك إذن يعاوناك على أن تفعل.

امرؤ القيس: ومع كل ذلك فأنت مازلت لم تخبرني، ماذا علي أن أفعل؟

أيوب: لك محاور يا باشا، فحاول أن تعرف؟ بأي الأشياء تحاور.

امرؤ القيس: لم أفهم قصدك.

أيوب: إن كان بالكلمة فحاور بالكلمة.

امرؤ القيس: محاورني لا يفهم غير لغة الرمح والبارود.

أيوب: وفي هذه الحال يا باشا؟ أسرح خيلك وأمشق رمحك وسيفك.

امرؤ القيس: وكيف يا ابن عمي؟ كيف أخوض حربا وهذه نفسي بها ساحات وميادين قتال واقتتال بيني وبينها عداوة، أدعوها يسرة فتذهب يمنية، سؤال آخر يا أيوب، هل تعتقد بأنه من الممكن أن أستر ملك أبي.

أيوب: أتريد الصدق أم ابن عمه؟.

امرؤ القيس: أريد الصدق يا أيوب.

أيوب: آه ما دام الأمر هكذا فيمكن لأيوب الفلاح أن يقول بأنك تطلب المحال...هل تعرف يا امرؤ القيس بأنه لم يكن بين الناس وأبيك إلا شعرة دقيقة جدا وقد تمزقت الشعرة، لأنه كان لا بد أن تتمزق، ومن العبث الآن أن تحاول جبر كسرهما لأن ذلك غير ممكن لا الآن ولا بعد الآن ..

امرؤ القيس: غير ممكن.. لكن لماذا يا أيوب؟ لماذا؟

أيوب: لماذا؟ لك عقل يا باشا فسله ينبئك لماذا؟ أنا ذاهب الآن عائد من حيث أتيت

امرؤ القيس: بل انتظر قليلا..

أيوب: لا يمكن لقد مكثت أكثر مما يجب. وقد آن الأوان لأرحل...

امرؤ القيس: أنت أخي يا أيوب..⁸

لقاء أيوب بالأمير وهو اللقاء الثاني بعد الأول الذي كانت تغلب عليه الرسميات، لقاء لم يكن عاديا إذ راح امرؤ القيس يناشد بل ويتوسل أيوب النصيحة ويستجديه لقول رأيه، طلب وصل مرتبة الاستغاثة، فالهامش أيوب ترفع عن النصيح، إلا بعد محاولات متكررة من امرؤ القيس وحتى بعد أن تم القبول ذكره بمركزيته التي تمنعه من الإقدام على طلب الحكمة من أفواه الهامشيين، ولزاما أن يوازي عقله وقراراته هذه المكانة، متجلب ذلك في

عبارة " لك عقل يا باشا فسله.." وعلى الرغم من نزول "الأمير" إلى درجة أيوب، بيد أن هذا الأخير بقي يعامله على أساس مركزيته الضائعة أو المرتبة السابقة، فكانت لفظة "يا باشا" لا تفارق لسان أيوب أما امرؤ القيس مقتنع تماما ببيئته الجديدة المستجدة، وما ألفاظ مثل "ماذا أفعل، لم افهم قصدك، كيف يا ابن عمي، انتظر قليلا .." إلا دليلا، وكلها أفعال طلبية.

فالأمير يطلب من أيوب وينتظر الرد الإيجابي، وإذا كان سلبيا يعاود الطلب، وهذه الدورة الطلبية هي أسلوب للسخرية منه بالحط من قيمته، التي فقدتها بفضل الترف الزائد الذي أفقده عقله ليمسي ويعيش على نفقة عقول الآخرين، سخرية مأساوية، و" تعايش هذين العنصرين (المأساوي السخري) في هذه المسرحية هو الذي جعل منها دراما حديثة تقوم على بعد غروتيسكي. ومن ثمة، فإذا كانت وظيفة الغروتيسك لا تنحصر في الاتجاه إلى حدود الواقع، وإنما في تقديم صورة أمينة عنه"⁹، فكيف يمكن أن يتصاحب المركز والهامش زما ما وفي مكان ما، ولا تقتصر العلاقة على التعايش فقط فقد تقوته إلى تبادل المراكز، ولكن بُعيد حدوث هذا فما الذي يمكن أن يقع؟ الانسجام؟ أم الانتقام؟.

وبيلغ الغروتيسك مداه حين يغوص الأمير في طلب النجدة النصحية بعدما كان الناصح الأمين لعطب أصابه "خسارة المال والجاه" وبعد العامل المصري أيوب ينزل امرؤ القيس مرة أخرى عند بابلو هذا العامل الاسباني الذي فقد بصره في المنجم، لكنه حاضر وافر البصيرة، يعزف على آلة موسيقية للحصول على قوت يومه، هو في باريس لأنه معارض سياسي منفي. بابلو الذي رصّعه برشيد بكل القيم الإنسانية النبيلة، تقول عنه كنزة الشحادة:

"كل الشحانين أنكيا قل له يا بابلو بألا يضحك الآن.

عامر الأعور: بابلو؟! أتعرفينه يا كنزة؟!

كنزة: .. وكيف لا أعرفه؟! أهل الهامش في باريس يعرف بعضهم بعضا، تماما يا مولاي كما تعرف أنت أهل المال والجاه والسلطان.

بابلو: يا كنزة. هذا الرجل ليس أميرا... إنه مجرد فقير مثلنا ¹⁰. كان بابلو محل طمع امرؤ القيس علّه يدرّ عليه بتوجيهات في ظلمته هذه وضلاله، ولم يميز "الأمير" في سعيه بين أهل الهامش عربا كانوا أو غربا، فهم عنده سواء " امرؤ القيس: حائر أنا أيها العالم ومعذب فأرشدني يا هذا ماذا أفعل.

بابلو: فكر في آلام الناس، قبل أن تفكر في ملك ضاع منك ومن أبيك، بلادك ليست ضيعة تدعي أنت ملكيتها أو غيرك... باريس التي ما أوسعها ليست خمارت فقط ليست طاولات خضراء للقمار، ليست ماخورا يا هذا؟ باريس أيضا منفى لكل الذين يعشقون العيش مع الكرامة فضع يدك في يد الآخرين وانس أنك أمير... واعلم أيضا يا امرؤ القيس بأنه إذا كان لا بد لك أن تموت فلا تمت وحدك... دع عنك هذه الحقائق يا عامر وتعالى معي، دعه وحده يفكر أي الطرق عليه أن يختار ويسلك؟ هل يموت من أجل الموت؟ أو أن يموت ليحيا في الآخرين؟ ¹¹.

وبهذه المساعدات المتمثلة في النصائح اختار الكاتب أن يشوّه بعد أن شوش تفكير "الأمير" الذي لم يسمع لأي من النصائح التي بذل جهدا معتبرا وشاقا في طلبها واستتطاق الناصحين بها، وأمكننا القول إنه حصلت تغبية وتحميق للشخصية الرئيسة التي كانت تميل بين قطبي الفعل واللافعل، الاستجابة والاستجابة، وهذا التحميق خطة تعبيرية لزيادة نسبة الإدانة وإقامة الحجة على "الأمير" دون غيره، موقعا الضدية والنقضية داخله، هذه "الازدواجية الضدية العميقة والأساسية التي يتم بها الغروتيسك حين لا يرى سوى تضخيما معيبا متحققا لأغراض هجائية صرف" ¹². إذ به سخرية هادئة لا تتكشف سريعا وأنيا إلا بعد مدة أو في الخواتم، لأن الغروتيسك سخريته ناعمة أحيانا تحصل في البواطن ويكتفي بالإشارات الواضحة، والكاتب في استخدامه الغروتيسك وقضية الهامش والمركز لا يتقصد الأمير وحده، بل كل من هم على نحوه ، والطبقة السياسية العربية برمتها:

"امرؤ القيس: آه يا عامر، هل تدري أن اتصالي بمن حولي قد كلفني انفصالي عن ذاتي ونفسي؟
كم أنت بليد يا امرؤ القيس.

عامر الأعور: الحمد لله أنك أنت الذي قلتها ولست أنا.

امرؤ القيس: ربطت خيلك في رباط اللحظة، واللحظة يا امرؤ القيس عجلة والعجلة تدور وتدور فكان أن
رحلت كل اللحظات وبقيت وحدك، رحلت خيلي ونسائي وخمرتي وفرحتي.. الأطلال وحدها تبقى يا عامر
حين يمضي الناس والأشياء... ضيَّعت نفسك يا امرؤ القيس، ضيَّعت المكان والزمان في عصر يعيش بلا
قلب ولا كبد¹³. ليكون آخر الغروتيسك الندم فالألم.

2.3. تحويل الثابت / قلب الصورة:

هي آلية غروتيسكية أخرى ضمنت في هذه المسرحية، واشتغلت على محور قلب
المعتقد الاجتماعي خاصة وتبديله، وهو بهذا هجاء للأعراف المتفق عليها دون قواعد
أساسية وأطلقت باتفاق الجماعة، وعدت مقدسا لا يمكن تدنيته، قاعدة لا تتغير، رغم عدم
صلتها بالجانب الديني الذي يتوقف عنده كل كلام، هي معايير ما زالت سارية المفعول رغم
انتهاء مبررات صلاحيتها بفعل التطور السريع وانقلاب القيم، عادت المسرحية إلى هذا لتقف
عند العرف وتشوّهه، أو تعري زيفه، وتؤكد على انتهاء سريانه، وفي "الغروتيسك؛ فما
يتعرّض للسخرية هو ظاهرة سلبية مضبوطة، شيء لا ينبغي له أن يكون"¹⁴ أو يستمر،
فمواصلة تقديس بعض النماذج والمظاهر قد ولى ولم يعد صحيحا كليا، خاصة من
"إيديولوجيات أو معارف اجتماعية تأخذ دور المعتقد، وهذا هو الذي يجعل من الغروتيسك
تشويها بعيدا عن النمطية، بل هو التشويه الفكري، ولكنه لا يلوذ بالقلب بل يبدو متحررا من
قيود الهيئة والتشكل إلى دائرة إحداث التغيير"¹⁵، المنشود للفكر والتصرف.

وسلّطت المسرحية نقدها على نماذج منتقاة معروف عنها الانطباع الحسن عند
العامة العربية، فأخذتها كعينات غروتيسكية، وهم الأزهري والبدوي والأفندي: فالأول الرجل

خريج مدرسة عريقة في العالم الإسلامي حريص على أداء العبادات ومتمكّن وضليع في علوم الدين، وفي اسمه نسب لجامع الأزهر، والثاني البدوي وحين تذكر هذه الصفة فإننا نذكر الالتزام والحياء والشدة والشجاعة والأنفة وغيرها بحسب المعتقدات، أما الأفندي فهي المنصب الرفيع والمقام المليح، لكن هل ستبقى هذه الصفات الصالحات؟ أم أن الغروتيسك سيأتي عليها؟ وبأي تقنية ستحور؟.

وحذا برشيد حذو الغروتيسك الغربي؛ حين استعمل ضد الكنيسة ورجالها، و"الغروتيسك شهد استهزاء ببعض الظواهر الاجتماعية (فجور الرهبان) ... وذلك بالمبالغة في هذه الرذائل إلى الحد الأقصى، وفي هذا السياق فإن الضحك غير مباشر، إذ ينبغي للقارئ أن يعرف الظواهر الاجتماعية المستهدفة"¹⁶، ويقارن بين الصورتين القبلية والبعدية، ومزية الغروتيسك حسب موظفيه في الغرب أنه " نتعرف في هذه الصورة المبالغ فيها على فساد الأخلاق والفجور الفعلي الذي يسود الأديرة، أي أننا نعيد وضع هذه الصورة في الواقع؛ ثانيا نشعر برضا معنوي، لأن فساد الأخلاق ذاك وذلك الفجور تسلط عليهما سيات الكاريكاتير والسخرية"¹⁷، ممّا يفضي إلى إزاحة أو إزالة للصور النمطية الاعتقادية.

والعينات المأخوذة في المسرحية للاختبار الغروتيسكي، رُفع من نسبة السخر منها، بالغة السخرية السوداء، التي يعقبها التحسر على هذه النماذج التي تخدع نفسها والآخرين، تاركة للمتلقى سلطة الحكم، وركن في التعرية والفضح بنزع القناع الاجتماعي وحتى الديني الذي كانت تتستر به، أو تهديم المرجعيات والخلفيات التي بها تطلق الألقاب والأحكام، وتُسن الأوصاف النهائية التي لا جدال فيها، بداية مع التصريح المتهم عن الأزهرى والمقطع الحوارى التالى بين الأزهرى وعامر الأعور يؤكد ذلك:

"الأزهري: هل تعرف أيها الرجل الكريم بأنني، من أول نظرة توسمت فيك الخير؟ لهذا جئتُك مسترشدا مستهديا، ورجائي ألا يخيب ظني فيك إن شاء الله.

عامر الأعور: أسأل يا مولانا.

الأزهري: أنت عربي يا ولدي، أليس كذلك؟.

عامر الأعور: أنا عربي.

الأزهري: ومسلم كذلك يا ولدي؟.

عامر الأعور: أجل يا مولانا.

الأزهري: أنا حائر يا ولدي فأدركني، فهذا البلد الذي أسماه الله باريس يعيش بلا قلب ولا كبد، سأموت في دروبه إن لم تدركني وتخرجني من ورطتي وعذابي، الحق أخاك قبل أن يموت في بلاد الكفر.

عامر الأعور: ماذا تريد يا مولانا؟.

الأزهري: اطمئن. لا أريد منك مالا لأنني رجل غني.

عامر الأعور: غني؟!.

الأزهري: عن الناس وفقير إلى محبة الله تعالى، فقط يا ولدي أريك منك شيئا واحدا وهو أن ترشدني إلى الخير والفلاح، قل لي أين هي...أريد أن أتوجه بهذا الوجه، المشع بنور العالمين - إليها-

عامر الأعور: هي، هي من يا مولانا؟

الأزهري: القبلة يا ولدي القبلة.

عامر الأعور: ماذا؟

الأزهري: أي نعم القبلة فمن اليوم الذي جئت فيه هذا البلد وأنا أسأل، سألت كل عابري السبيل ولا أحد منهم أعطاني رأس الخيط، هل كتب علي أن أبقى بلا صلاة؟ قل لي يا ولدي ألا تكون القبلة من هنا؟.

عامر الأعور: محتمل جدا، كما أنه يحتمل أن تكون من هنا أو من هناك...الله أعلم يا مولانا.

الأزهري: حتى أنت تقول الله أعلم؟... ألا تعرف على الأقل من أين تشرق الشمس؟.

عامر الأعور: عجباً، وهل في هذا البلد شمس حتى تشرق أو تغرب؟ ما رأيت فيها غير الأضواء الاصطناعية .

الأزهري: إن السلام عليك يا ولدي، بل الوداع الوداع فلا أراني الله وجهك لا في الصحو ولا في المنام¹⁸ .

فمبرر القبلية كان كافياً وواضحاً للأزهري للتخلي عن الصلاة، وعلى الرغم من ذلك يتحرى عن إسلام مجاوبه عامر الأعور وعروبته، والمقطع الحوارى فى مجمله اتكأ على صيغ استفهامية تعجبية ساخرة تواكب سياق الموضوع، فخلع قناع التدين كان عبر فريضة الصلاة، وبتركها من قبل الأزهري وتبريراته (جهل القبلية) ومغالطته للآخرين، يكتشف ما وراء القناع / الحقيقة عبر الإضمار والتلميح، وما القبلية إلا انزياحاً ومجازاً.

أما البدوي فقد صرح عن فساده بكامل العبارة، ما أحدث مفاجأة صارخة وصادمة ألغت كل التوصيفات السابقة، وخيبت أفق انتظار المتلقي، تصريحات دنت من العجائبية والغرائبية، قد تحدث سرا، لكن جهراً تعسر، والبدوي أعلن عن ذلك بحكم المكان "باريس" الذي يعده ضامناً وحامياً، فنزع فيه شخصيته الاستعارية مبقياً على الأصلية، وأذهب كل حياء ألصق به هناك بالوطن الأم، حياء لا يشاركه فيه أحد حسب ما جادت به الموائيق الاجتماعية؛ التي تمنح هذا وتمنع ذاك، وبرشيد من خلال نماذجه هذه ينتقد بل ويهاجم معيارية إطلاق الأحكام، وينبذ ويعيب المعتقدات المتوارثة، التي كانت غطاءاً لانتهاكات جمة واستغلت لأغراض دينية، ومنها القيمة الخلقية للبدوي على حساب الحضري. والمسرح كان الوسيلة في التبيان والفصل، لأن "ما يعنيه بنية المجتمع وبكل توهمه بقضه وقضيضه، بنقصانه وكماله المتوهم، وهذا الاستدعاء للخروج من إطارية السكون، والبحث عن إطارية متحوّلة"¹⁹، قد تحمل الحقيقة أو قبساً منها، وما هو البدوي يدلي لـ عامر عن شخصيته الباريسية المهرية من البادية:

"البدوي: هل تعرف يا أخي؟.

عامر الأعور: أنا لا أعرف شيئاً، لاشيء، ثم لا بد أن تعرف أيضاً بأنني لست أخاً لأحد، هل فهمت؟ إذن ابتعد عن طريقي ودعني أسير.

البدوي: ألا تريد أولاً أن تسمع سؤالاً؟ إنه سؤال بسيط وصغير أيضاً، صغير جداً، إنه في حجم القنفذ أو الضب أو أقل منهما قليلاً، سؤالاً مثل حالي، رقيق ودقيق لا يملأ أرضاً ولا يسد سماء، وإنني ما قصدتك يا أخي إلا لأنتي متيقن تماماً بأنك تملك الجواب وفصل الخطاب.

عامر الأعور: إذا تكلم، قل سؤالك ودعني أنتشر في الأرض.

البدوي: ألا تعرف يا أخي، فندقاً محترماً تتراده النساء المومسات؟

عامر الأعور: يا ويلي !! هل قلت؟.

البدوي: نعم، واسمح لي إن كنت لا أحجل ولا أستحي لأن الحياء من الإيمان ومن أين آتيك يا قلبي بالإيمان في باريس؟ إنني أبحث عن فندق أشترط فيه أموراً ثلاثة... هي أن يكون مستورا بستر الله تعالى، ويكون صحياً، لأنني أخشى وخز الحقن، وأخيراً أن يكون رخيصاً، لأن جيبتي مثل حالي عفيف وخفيف، فأنا يا سيدي - ولا فخر - زير نساء ولكنني والحمد لله جبان إنني أخاف والخوف سيد الأخلاق وقديماً قالوا بأن الخوف من علامات الرجولة، أخاف على سمعتي وجيبي وصحتي كن رجلاً شهماً يا أخي وأرشدني... أرشدني إلى ما فيه صلاحي وفلاحي ولكن إياك أن تأتي ما أتاه غيرك من أعمال منكرة.

عامر الأعور: وما الذي أتاه هؤلاء الآخرون؟

البدوي: لقد أشار عليّ رجل توسمت فيه الخير وقرأت في جبهته الصلاح والفلاح - أشار عليّ أن أدخل بناية كبيرة فكان أن دخلتها - على بركة الله - بعد أن بسملت وحوقلت وقرأت الفاتحة ثلاثة مرات وتوكلت على الله وسألت عن.. لم أجد أمامي غير الرجال المسلحين، لقد وجدت نفسي داخل مركز للشرطة، لقد كذب عليّ اللعين مع أنني قرأت في جبهته الصلاح والفلاح.

عامر الأعور: هذه المرة يا أخي لن تجد نفسك في مركز الشرطة... بل في المستشفى أيها القذر... ابتعد عني قلت لك أنت لا يمكن أن يكون مكانك إلا هناك.

البدوي: في الماخور.²⁰

فالبُدوي كان مكاشفا مغائرا معائرا بحقيقته، بعد أن أزال عنها غطاءها الشريف الذي منح له بالمجان، كما منح له الغفران مجتمعا عربيا وثقافيا، وانتقل البُدوي من مرحلة السرية إلى الجهرية وحتى الاعتيادية حين سرد مغامراته، التي أبانت عن تعود وعن اكتساب، وفي الحوار اعتراف تعدى المعقول والمألوف إلى نديهما، وتذكير بالوثوقية أو الميثاق المعتقدية (قرأت في جبهته، وقديما قالوا...) المغلوط أحيانا، والذي لا يصلح كأساس للتصنيف اليوم والغروتيسك هنا غير من تركيبة البُدوي الأخلاقية وحل محلها توليفة من الفساد والمجون والجبن والحمق.

لينتقل الكاتب بعدها لـ **الأفندي** الذي التقى **عامر** أيضا، والملاحظ أن هذه الشخصيات كلها اعترفت له دون غيره من العرب الموجودين بباريس، لأنه الواصل حديثا "باريس" ومازال لم يفقه الوضع الباريسي جيدا فانكب عنده هؤلاء مستغلين الظرف.

"الأفندي: أنت يا ولد يا حبيبي، أخبار البلد فيها إيه؟

عامر الأعور: أخبار البلد لا أعرف عنها شيئا، ولست أدري - يا حبيبي - إن كان فيها إيه أو أوه.

الأفندي: ظاهر عليك يا واد يا حبيبي أن دمك ثقيل.

عامر الأعور: .. هذا شيء أعرفه جيدا ولكن أنت هل تعرف يا واد يا حبيبي أن عقلك خفيف !.

الأفندي: أعوذ بالله، رجل أعور من عينه ومن كلامه كمان السلام عليكم يا واد أنت يا اللي مش حبيبي" ²¹.

وسيطرت الألفاظ الهازئة المستهزئة على نص الحوار وكانت متبادلة من طرفيه، مع إدخال اللغة العامية لتثبيت أسلوب السخرية من الجهتين بالتهجين، وهذه التقلبات الصادمة والتي توالى تباعا على **عامر** في باريس من قبل أبناء جلدته، فاجأته حد الدهشة وهو الوافد من المملكة، ليطل على انسلاخ كامل لبعض العرب هناك، فولج أبواب الحيرة

والتساؤل، ولكنه تفتن وراح يرد عليهم بأسلوب ساخر يناسب هذا الانفلات ويليق به، ليقدم بعدها على النأي عن تقديم إجابات، وتساءل بينه وبين نفسه قائلاً:

"ربي .. أين باريس في باريس؟ لحد الآن ما رأيت غير مظاهر أعرفها جيداً، ما رأيت غير وجوه بلادي متخمة بها"²².

4. خاتمة:

حتمّ الوضع العربي على المسرحي المحلي انتهاج واقتفاء أثر أدوات فنية انتقادية انتقامية فرجوية غريبة، رأى أنها الأصلح للمحاكاة، والأفلح للدنو من المحذور الممنوع. وكان الغروتيسك أحد هذه الوسائل الناجعة؛ لما يدره من هوامش في التعبير والتصوير، عليه تأبط به عبد الكريم برشيد في نصه امرؤ القيس في باريس، وعنه وعن الغروتيسك نُجمل النتائج التالية كمستخلص لدراستنا هذه:

- عاش الغروتيسك ردحا من الزمن على جدران الكهوف والمغارات، ليُنقل بعد ذلك إلى الأدب عامة والمسرح بشكل مخصوص، ورُحل إلى المسرح العربي على جناح السرعة ليواكب المقام.

- إذا كان الغروتيسك/ القبح مادته الأصلية الخطوط والتداخل اللاتطبيعي بين الأشياء والجمع بين الأضداد والعمل على إحلال تجانس بينها، فإنه في المسرح حافظ على هذه التركيبة مبدلاً الخط باللفظ والصورة.

- استغل الغروتيسك في المسرح العربي لإبداء وإعلان النقد الحاد وإجلاء المصائب والمآسي وتوجيه ضربة للفساد وصناعه بعرضهم في مزاد علني للضحك منهم والإضحاك عليهم عبر الكاريكاتير والسخرية السوداء وغيرها من الأساليب الماكرة اللادغة.

- في مسرحية **امرؤ القيس في باريس** ألفينا الغروتيسك تشخيصيا خص الشخصيات الرئيسة والثانوية مسلطا عليها سوط التصوير الهزلي محدثا تشوها فكريا بها، تشويه مثير للضحك بادي الأمر، لكن سرعان ما ينقلب وينفلت هذا الضحك لحزن وتحسر لفرط الشفقة على الشخصية الدرامية ، فالغروتيسك يحوّل ويخوّل أن تكون المأساة ملهاة.

- ارتكزت مسرحيتنا رهن الدراسة على آليتين تمّ بهما توليد الغروتيسك؛ إنهما: هامشية المركز ومركزية الهامش، وتحويل الثابت ودحضه؛ بالإنزال في درجة التصوير إلى درجات دنيا ذليلة (البدوي، الأزهري، الأفندي) أو التهويل والمبالغة في التصوير حد البشاعة كما حصل مع **امرؤ القيس** حين جعله يلهث وراء شخصيات بعينها متوسلا راجيا منهم النصح.

- العرف أو المعتقد الاجتماعي، تمّ استحضاره لإدانته، والتأكيد على فساد قياسه. واطلعت المسرحية على حجم النفاق المستشري بفعل الألقاب التي تطلق جزافا، وذهبت إلى ما وراء اللقب؛ ف**البدوي** كومة من الوقاحة و**الأزهري** يقطر فجورا.

5. الإحالات والهوامش:

- ¹ - منصور عمايرة، تحولات في الفرجة المسرحية، ط.1، عمان، دار مكتبة المحتسب للنشر والتوزيع، 2013، ص. 109.
- ² - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط. 3، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002، ص. 202.
- ³ - منصور عمايرة، تحولات في الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص. 110.
- ⁴ - المرجع نفسه، ص. 110، 111.
- ⁵ - المرجع نفسه، ص. 130.
- ⁶ - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي (إطالة على بدايته وتطوره)، ط. 1، طنجة- المغرب، المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2011، ص. 121.
- ⁷ - المرجع نفسه، ص. 121، 122.
- ⁸ - عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس - احتفال مسرحي - ، د. ط ، المحمدية -المغرب، مطبعة فضالة، 1997، ص. 134، 135، 136.
- ⁹ - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي (إطالة على بدايته وتطوره)، مرجع سابق، ص. 121.
- ¹⁰ - عبد الكريم برشيد، مصدر سابق، ص. 138.
- ¹¹ - المصدر نفسه، ص. 149، 150.
- ¹² - ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم، شكير نصر الدين، ط. 1، بيروت، منشورات الجمل، 2015، ص. 392.
- ¹³ - عبد الكريم برشيد، تحولات في الفرجة المسرحية، مصدر سابق، ص. 154.
- ¹⁴ - ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، مرجع سابق، ص. 394.
- ¹⁵ - منصور عمايرة، تحولات في الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص. 128.
- ¹⁶ - ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، مرجع سابق، ص. 393.

17 - المرجع نفسه: ص. 349.

18 - عبد الكريم برشيد: مصدر سابق، ص. 56، 57.

19 - منصور عمايرة، تحولات في الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص. 122.

20 - عبد الكريم برشيد، مصدر سابق، ص. 62، 63، 64.

21 - المصدر نفسه، ص. 64.

22 - المصدر نفسه، ص. 64.

6. قائمة المراجع:

- 1- باختين (ميخائيل)، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم، شكير نصر الدين، ط. 1، بيروت، منشورات الجمل، 2015.
- 2- برشيد (عبد الكريم) ، امرؤ القيس في باريس - احتفال مسرحي - ، د. ط ، المحمدية -المغرب، مطبعة فضالة، 1997.
- 3- الرويلي (ميجان)، البازغي (سعد)، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط. 3، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002.
- 4- عمايرة (منصور) ، تحولات في الفرجة المسرحية، ط.1، عمان، دار مكتبة المحتسب للنشر والتوزيع، 2013 .
- 5- المنيعي (حسن) ، النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، ط 1، طنجة- المغرب، المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2011.