



التراث في المسرح الاحتفالي

قراءة في مسرحية "امرؤ القيس في باريس" لعبد الكريم برشيد

Heritage in ceremonial theater

A reading in the play "Imru 'al-Qais in Paris" by Abdel-Karim Berrechid

حميد تعدويت*

جامعة ابن طفيل- المغرب taadouithamid@gmail.com

تاريخ النشر:	تاريخ القبول:	تاريخ الإرسال:
2022-01-01	2021-09-30	2021-06-10

ملخص: يتناول هذا البحث قراءة في نص مسرحي للكاتب المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد، وهو محاولة للحفر في الذاكرة، من خلال استدعاء شخصية أدبية مشهورة من تاريخ الأدب العربي، وهو الشاعر الجاهلي "امرؤ القيس"، حيث عمد المؤلف إلى توظيف هذا البطل الإشكالي من عمق التراث، مجردا عن زمانه ومكانه، وإسقاطه على واقع مجتمع عربي مليء بالمتناقضات منبهر بالغرب حد الاستلاب، وذلك في قالب مسرحي ذي طابع احتفالي يروم المصالحة مع الماضي وربط الجسور مع الحاضر واستشراف المستقبل.

فما المقصود بالمسرح الاحتفالي؟ وكيف اشتغلت هذه الشخصية التراثية في المسرحية؟ وما مقصدية المؤلف من إسقاط تجربة امرؤ القيس على واقعنا العربي؟

كلمات مفتاحية: عبد الكريم برشيد؛ امرؤ القيس؛ التراث؛ المسرح الاحتفالي.

Abstract: This paper is a reading in a theatrical text by the Moroccan playwright abdelkrim berrechid. It is an attempt to dig into memory, by summoning a famous literary figure from the history of the Arab literature, the pagan era's poet " Imrou'l Qays" . The author employed this problematic hero from the depth of heritage, devoid of his time and place, and dropped it on the reality of an Arab society full of contradictions, impressed by the West to the point of alienation. It is an attempt

* المؤلف المرسل

through a theatrical form of a festive character aiming at reconciling with the past and bridging gaps with the Present without forgetting a look in the future. What is the ceremonial theatre? And how did this traditional character work in the play?

And what is the Intention of the author to drop the experience of Imrou'l Qays on our Arab reality?

Keywords: abdelkrim berrechid; Imrou'l Qays; Heritage; Ceremonial theater.

1-المقدمة: المسرح شكل من أشكال التعبير الفنية التي تنقل قضايا الإنسان وهمومه وواقعه إلى المتلقي بطريقة تمتزج فيها بلاغة الكلمة بحركة الجسد. والمسرحية جوهر المسرح، فهي كالقصة ضرب من ضروب الأدب، لأن الألفاظ وسيلتها إلى التصوير، لكن هناك فرق بين القصة والمسرحية، فالأولى تكتب لتقرأ، أما الثانية فتكتب لتمثل.

وقد وُجد المسرح منذ القدم، مع حضارات سابقة، غير أن أقدم الأعمال المسرحية التي وصلتنا هي المأساة اليونانية التي تعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد. ومنذ ذلك الحين عرفت الكتابة المسرحية أنماطا وأشكالا مختلفة، إلى أن استوت في شكلها المعاصر، هذا الشكل الذي لم يعرفه الأدب العربي إلا حديثا ولكن هذا لا يعني أن تراثنا لم يعرف التمسرح واللعب الدرامي التلقائي. ففي هذا التراث فرجات شعبية ذات سمات مسرحية، مثل الأراجوز وخيال الظل في الشرق، والحلقة والبساط وسلطان الطلبة... في المغرب، لكن هذه الفرجات الشعبية لا تقوم على التمثيل الحقيقي بمعناه الحديث، ففي الغالب تخضع لعملية الارتجال والمشاركة الجماعية العفوية. أما البداية الفعلية للمسرح العربي وفق الأصول الإغريقية (الدرامية)، والشكل الإيطالي (الخشبة) فكانت في منتصف القرن التاسع عشر، حين أخرج "مارون النقاش" مسرحية (البخيل) لموليير سنة 1847.

وفي هذا البحث سنركز على المسرح الاحتفالي مع أحد أبرز رواده في العالم العربي عبد الكريم برشيد، من خلال استخدامه التراث استخداما رمزيا.



2- المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد

1.2 عبد الكريم برشيد رائد المسرح الاحتفالي في الوطن العربي: هو من مواليد مدينة بركان سنة 1943، تابع دراسته بمدينة فاس، اشتغل بالتعليم، والتحق بعد ذلك بالمعهد العالي لتدريس الفنون المسرحية، ثم بوزارة الثقافة، حيث عمل كمندوب للثقافة بمدينة الخميسات. نذر حياته للمسرح إبداعا ونفدا وتظييرا، وهو الأب الروحي للاحتفالية في المسرح، حيث نظر له من خلال بيانات تحمل اسم "بيانات المسرح الاحتفالي"، وقد جمع هذه البيانات في كتاب سماه "المسرح الاحتفالي"، ثم تلت ذلك كتب نقدية تحمل سمات التتظير أهمها: "الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" و"الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة" و"الاحتفالية في أفق التسعينات". كما كتب أكثر من ثلاثين مسرحية، ترجم بعضها إلى الفرنسية وإلى الإنجليزية وإلى الإسبانية وإلى الكردية، ومن أهمها: عنتر في المرايا المكسرة، الحومات، الزاوية، منديل الأمان، ابن الرومي في مدن الصفيح، الناس والحجارة، عطيل والخيل والبارود، عرس الأطلس، وامرؤ القيس في باريس¹.

2.2 المسرح الاحتفالي: ظهر التيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينيات من القرن العشرين، ولا سيما بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة 1976 بمراكش بمناسبة اليوم العالمي للمسرح. وقبل ظهور الاحتفالية، كان المسرح في المغرب أثناء الحماية يعتمد على الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي ومغربته، لا سيما مسرحيات موليير الاجتماعية. وبعد الاستقلال، بدأ المسرح المغربي يبحث عن تأصيل ذاته، فظهر المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي، والمسرح الإذاعي من تنشيط عبد الله شقرون، ثم مسرح الهواة في السبعينيات الذي انقسم إلى عدة تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل.

إن المسرح الاحتفالي مسرح يرفض التغريب والاندماج الواهم والخذع المسرحية، بل هو مسرح من الجمهور وإليه، حيث يصفه برشيد بقوله: "المسرح الحقيقي، أي ذلك المسرح الذي ننتجه نحن/ الآن/ هنا، والذي يكون مشابها لهذا الجمهور الذي يتواجد معنا داخل فضاء الآن/ هنا"².

وتبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا حتى صار لها أتباع في العالم العربي؛ لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية.

3.2 وظيفة المسرح الاحتفالي: يرى محمد عزام أن وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تغيير الواقع، وإنما في تجاوزه، وأن التغيير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر، العقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن تمر بالحس. ولأن التعبير الدرامي لغة مصورة تخاطب كل الحواس، فقد عمد عبر مراحلها التاريخية المختلفة إلى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة، ولذلك كان لابد أن يلتقي بالأسطورة والرمز والأحلام، باعتبار أنها تفكير مصور ومجسد³.

كما يوضح بأن هذا التغيير يستلزم تجاوز المجال الاقتصادي والاجتماعي إلى الإنسان العربي ذاته، الذي يجب أن يعرف ثورة ثقافية تقتلع من أعماقه الجذور المهترئة وتعطيه شهادة المعاصرة التي لا يملك منها العرب إلا الشكل فقط. ومن هنا يكون هدف المسرح الاحتفالي هو صناعة الإنسان العربي الجديد، الإنسان الحر الواعي والمعاصر، حامل مشعل التغيير. وهذا ما نجده عند برشيد، حيث يتم هذا التغيير عن طريق تدمير البنيات العقلية الخرافية والأسطورية والماضوية، واقتلاع الجذور المهترئة⁴. والإنسان الذي تتصهر الحدائث في جوهه، ويتحرر من الآلية والجبرية، لا بد أن يكون مسؤولا عن اختياراته وفق قناعاته الداخلية. ويقرن محمد عزام هذا السبب بدرامية البطل في المسرح الاحتفالي وسقوطه التراجيدي، فهو شهيد دائما، يحمل قضيته معه، يموت



هو وتبقى القضية. وبهذا يكون البطل رمزا أو قناعا بالنسبة للجمهور، يهزم لأنه فرد، لكن الجماعة لا يمكن أن تنهزم لأنها تشكل قوة، ومن هنا تأتي شمولية المسرحية الاحتفالية لأنها تتعدى الحدود الجغرافية لتصل إلى كل إنسان يعاني الاستغلال والاضطهاد.⁵

4.2 التراث في النص الاحتفالي: شكات قضية التراث عتية مركزية هامة في المسرح الاحتفالي عامة، وفي مسرحيات برشيد خاصة، فالتراث مع برشيد هو "نحن، فهو يعيش وينمو ويتطور داخلنا، فنحن كما نحن الآن نتيجة حتمية لمقدمات سابقة، وإذا كانت هذه المقدمات قائمة في الماضي فإن نتائجها حاضرة في الحاضر، فهي تعيش فينا وفيما حولنا".⁶

والعودة إلى الأصل لا تعني عند برشيد نقل التراث من الماضي وتجسيده كما هو، بل تعني "ذلك الفعل الذي قد يكون تكتيكا أو مجرد تخطيط للاندفاع وذلك في المكان والزمان المناسب، ماذا يمكن أن يكون سوى بداية جديدة... بداية تحمل نفسا جديدا"⁷

وبهذا، فإن التراث كمعطى جاهز وثابت بأحداثه وشخصه لا يهم في النص الاحتفالي، كما أن التاريخ في ذاته ليس مهما، وإنما المهم هو "روح التاريخ لأن روح التاريخ أزلية بينما التاريخ مكرر"⁸.

من هذا المنطلق، فإن برشيد يقدم مسرحياته بمناخ التراث المشرف دائما على المستقبل، ذلك أن "التراث المستقبلي أكثر إغراء من التراث الذي ينتمي إلى الماضي"⁹ وهكذا نجد برشيد يوظف في جل مسرحياته التراث بأشكاله الفرجوية الشعبية، وكذلك بشخصياته التراثية الأسطورية منها والدينية والشعبية، رغبة منه في تأصيل المنحى الاحتفالي الذي يدعو إليه. ففي كل أعماله يزاوج بين الماضي والحاضر، ويستحضر الشخصيات التراثية في ثوب الأنا الحاضر، حيث نجده يسافر بالشاعر الجاهلي امرئ

القيس إلى باريس في مسرحيته موضوع دراستنا، هذا الشاعر الذي بعثه المؤلف من الماضي، فخرج به من التراث المنحط، ومن ظلمة النسيان، ليدخل باريس، مدينة المتناقضات والفضاء المفتوح على العالم الذي يفضح انغلاقنا وتزمتنا.

3- مسرحية "امرؤ القيس في باريس"

1.3 دلالة العنوان:

***تركيبيا:** العنوان عبارة عن جملة إسمية تتكون من مبتدأ (امرؤ القيس) وخبر شبه جملة من الجار والمجرور (في باريس).

***دلاليا:** امرؤ القيس: هو امرؤ القيس بن حُجر الكندي، ولد في نجد وأبوه ملك على بني أسد وغطفان، وقيل إن أمه فاطمة بنت ربيعة أخت كليب والمهلهل، وقد اختلف في اسمه، والمشهور أنه يدعى جندحا وله كنيّتان وهما: أبو وهب وأبو الحرث، وثلاثة ألقاب وهي: ذو القروح، والذائد، والملك الضليل. وقد نشأ امرؤ القيس ميالا إلى اللهو والترف شأن أولاد الملوك. ونظم الشعر فتيا، وعرف بغزله الفاحش، فغضب عليه والده، ثم طرده، فراح يطوف أحياء العرب في جماعة من أصحابه، يصطاد ويشرب الخمر وينظم الشعر وتغني له القيان. وفيما هو بدمون من أرض الشام، أتاه نعي أبيه¹⁰، أتاه به رجل من بني عجل يقال له عامر الأعور أخو الوصّاف، حيث خرج عليه بنو أسد وقتلوه، فقال:

تطاول الليل علينا دمونُ *** دمونُ إنا معشر يمانون

وإنا لأهلنا محبون

ثم قال: "ضيعني صغيرا، وحملني دمه كبيرا. لا صحو اليوم ولا سكر غدا.

اليوم خمر وغدا أمر"



وقد أحاطت بحياة امرئ القيس وموته طائفة من الأساطير، لكنها تجتمع كلها في كونه عاش بعد موت أبيه حياة التشرذم والترحال بحثاً عن يسانده في الثأر لأبيه، إلى أن تم اغتياله.

ويبدو أن امرأ القيس الذي تعرفنا عليه ليس هو نفسه المبعوث إلى باريس، لذلك فإن برشيد في تقديمه للمسرحية يؤكد أن امرأ القيس الجاهلي لا يهمننا، وهو يدعوننا لأن لا نبحت عنه في الكتب، يقول: " لا تبحثوا عن امرئ القيس في الكتب. لأن امرأ القيس ذاك قد مات وانتهى. أما هذا فهو حي وموجود بوجود الاحتفال المسرحي، ومتجدد بتجدده ومستمر باستمراره... فامرؤ القيس لا يمكن أن يكون في الأخير سوى روح هذا الزمن الجديد¹¹.

باريس: هي من أشهر العواصم الغربية، مدينة الأنوار والحرية والمتناقضات، وفضاء مفتوح على العالم، يأتيه الناس من كل حذب وصوب للسياحة وللنضال وللهروب، ولطلب المال أو اللذة أو الأمان أو العلم، فاختيار باريس لم يكن اعتباطاً، فهي "حيلة تقنية، حيلة يمكن أن تختصر كل العالم داخل فضاء مكاني وزماني واحد. إنها تلعب نفس الدور الذي تلعبه الساحة أو المقهى في المسرح، مع فارق أساسي هو أن باريس أرحب وأشمل وأكثر عمقا، لأنها عالم بكامله وليست مجرد مدينة تضم نماذج بشرية متعددة"¹²

إن الربط بين باريس وامرئ القيس هو ربط بين متمرد من قاع تاريخ العرب المفعم بالبداءة والمحافظة، وبين تمرد مدينة تجمع كل الأضداد، لذلك فالعنوان يوحي بمضمون المسرحية القائم على الصراع بين النقيضين. ولأن الأشياء بأضدادها تظهر أحسن، وتتوضح أكثر، "كانت باريس هي هذا المجتمع النقيض الذي يكشف ويعري. تحضرها يكشف هذه البداءة التي جاءت الشخصيات -من جوف التاريخ- وهي تحملها

معها. كما أن انفتاحها يفضح انغلاقنا وتزمتنا. أما تحررها الفكري والسياسي والجنسي فيكشف عن مجتمعات قمعية مغلقة¹³.

2.3 المتن الحكائي: تتوزع أحداث المسرحية عبر نفسين؛ فالنفس الأول يستهله برشيد بمشهد امرئ القيس في زي أمير عربي يمشي في شوارع باريس، مدينة الأنوار التي أرسله إليها أبوه الملك حجر ليدرس، ويعود بالشواهد العليا لبلده: "سيفلح بك الطائر الميمون ليحط بك في الديار الفرنساوية. والغد إن شاء الله - والغد ما أقربه-ستعود لنا - ليس فقط بالسلامة والعافية - ولكن بالشواهد العليا كذلك وذلك هو الفوز العظيم. وهو منتهى ما نطمح إليه... أريدك يا ولدي أن تكون عالما علامة، تفهم في التتجيم والتطبيب والشرع وعلم السياسة"¹⁴

لكن هذه المدينة تبدو غامضة بالنسبة لامرئ القيس، فهو يقر بأنه لا يعرفها، ولا يدري هل يناديها بمحظيته أو مولاته، وفي محاولة لاستكشاف كنهها متنسكا بين شوارعها، يلتقي مجموعة من العمال المهاجرين العرب، حيث تضعنا المسرحية أمام واقعهم المؤلم، حيث يقومون بأحق المهن مقابل أجور زهيدة، إلا أن امرأ القيس لم يتنبه إلى ذلك، لأن فكره ظل مصادرا ومستلبا، عكس عامر الأعور، خادمه وسائس خيل أبيه الملك، الذي يمثل بساطة الإنسان الشعبي، رغم أنه يبدو من لباسه العربي، وسيفه المثير، والوصية الملفوفة بيده، والحصان الأصيل (غضبان) كأنه رجل ذو شأن كبير، حيث ظنه رجال الشرطة والجمارك بالمطار أميرا من أمراء العرب الذين يملكون الكثير من البترول. ويبدأ عامر رحلة البحث عن امرئ القيس في شوارع باريس، حيث يلتقي إحدى المومسات "من الدرجة العاشرة بعد الألفين"¹⁵، تستضيفه في بيتها، وتسرقه كل ماله.

وفي هذا الحي الهامشي، يلتقي عامر مجموعة من المهاجرين العرب، منهم الأزهرى، والعامل المغاربي الأمي، وكنزة الشحاذة، والبدوي زير النساء، الباحث عن



متعة مستورة صحية ورخيصة¹⁶، والأفندي المصري، والطالبان الماركسيان اللذان اعتديا عليه ظنا منهما أنه أمير يمثل البورجوازية والإقطاعية... وقد أيقن عامر أن كل مصائبه أصلها بذلة مستعارة، فأعطاها لميمون التاجر مع ساعته مقابل بذلة إفرنجية¹⁷. وهنا بدأ ينتبه إلى زيف العلاقات وشذوذها في باريس التي تبهر بأضوائها الاصطناعية.

أما امرؤ القيس، فقد قضى ليلته الأولى سكرانا بأحد الفنادق المتواضعة، حيث يشتغل أيوب، الفلاح المصري البسيط كخادم، بعد أن هاجر إلى باريس باحثا عن الحرية، هاربا من بلده الذي يمجذ القمع والغربة والنفي واغتصاب الأرض والكرامة. يقول أيوب لامرؤ القيس، بعد أن أسمعته عزفا من الناي: "حتى القصب يا باشا أعطاه الله حق الكلام. ويبقى الإنسان في بلدي وحده محروما من الكلام والعيش والكرامة..."¹⁸ ولأن امرأ القيس، كرمز للإنسان العربي، قد تحلل من شرع القبيلة وعاداتها وتقاليدها، فقد كشف عن كل نوازعه التي ظل قرونا متلاحقة يخفيها بأفئعة زائفة، ففي (بيكال) يلتقي بشارلي وروبير الفرنسيين المخنثين الذين يعرضان عليه قضاء سهرة مع بنات حايم غينات، راحيل وسارة، ويظل هناك منغمسا في اللهو والسكر حتى يوافيه عامر الأعور، بعد أن دله على مكانه بابلو، عازف الأوكرديون الأعمى، العارف بخبايا باريس، والهارب من سطوة الجنرال فرنكو بإسبانيا. وحين يلتقي عامر بامرؤ القيس، يخبره بمقتل أبيه الملك، واستيلاء العسكر على عرشه.

وفي النفس الثاني من المسرحية، نجد امرأ القيس حائرا ممزقا، متألما لموت أبيه، وقد بدأ يفهم الكثير من الأشياء حوله، فبنات حايم هجرنه بعدما تأكد لهن أنه لم يعد يملك شيئا من مملكة أبيه سوى سيف وحصان ووصية، هذه الأشياء التي لم يقبل ببيعها لجاكوب تاجر التحف، رغم إلحاحه عليه في ذلك، لكن احتفاظه بها يبقى غير ذي معنى، فهو غير قادر على حمل السيف، والثأر لأبيه "السيف أثقل من أن تحمله كفي"¹⁹ لأنه يرى أن الثورة "إن هي إلا اقتراح فقط. اقتراح بتغيير فوضى بفوضى

جديدة. اقتراح لتغيير ظلم بظلم آخر وتغيير سيد بسيد²⁰. ثم يخاطب عامر مستكراً: "إنك تسألني أن أصب الزيت في النار. أن أزيد عدد القتلى واليتامى لا لا. دعني وألمي. أصارعه حيناً ويصارعني."²¹

ويتأكد امرؤ القيس بأن عدوه الأكبر هو نفسه الأمانة بالسوء التي أنسته واجبات الإمارة وخدمة عشيرته، والوقوف بجانب شعبه ينصت لآلامه وآماله، وفي مقابل ذلك تبع هواه، فلم يتعود غير لمس الضفائر المجدولة، وقطف الورد والزهر، ومداعبة النجوم بدل حمل السيوف والفؤوس والمعاول. يقول لعامر الذي يحثه على الانتقام لأبيه: "إن عدوي بداخلي، ولن أرتاح إلا إذا قتلته أو قتلني.. دعني يا عامر."²² ويقول مخاطباً نفسه: "ما أفسى أن أصنع ذاتي ونفسي من جديد... أن أقتل بداخلي امرأ القيس الذي كان، أن أكون في لحظة غير أنا، أهجر عاداتي ولذاتي في رمشة عين."²³

وتستوقفنا المسرحية عند القيم الجديدة للغرب المادي، حيث كل شيء يقبل البيع والشراء، مقابل قيم إنسانية صارت عملة نادرة في زمن المادة، من قبيل الوفاء والإخلاص والحب والشهامة، وهي قيم نلمسها عند امرئ القيس الذي رفض بيع حصانه لكارلوس الجزار مستكراً: "وهل يبيع الإنسان أخاه؟"²⁴، لكن هذه القيم لم تعد تصلح لتغيير واقع، ولا لاسترجاع ملك ضائع.

وفي غمرة إحساسه بالحيرة والعجز والغضب، يرى امرؤ القيس في الحلم أباه الملك، الذي يعفيه من التآر له، لأن العسكر - في رأيه - لم يكونوا إلا أداة لسنة الحياة؛ فالشيخوخة وعدم قدرته على مواكبة إيقاع تطور المجتمع، وتقريطه في شهادتي المعاصرة والانتماء إلى الناس، كل ذلك كان سبب موته؛ فهو لم يكن بينه وبين الناس إلا شعرة دقيقة جداً. فالموت هنا رمز لانحطاط وتخلف أمة لم تستطع ركوب قافلة الحداثة والتطور. يقول الملك مخاطباً ابنه في الحلم: "لست أنا من تغير. وإنما هي



الحياة التي من حولنا، هذا زمن آخر يا امرأ القيس يعيشه اليوم إنسان آخر له عقلية مغايرة وأحلام مختلفة. إنسان يريد منا أن نسير بسيره. وأن نجري كما يجري. وأن نظير في السماء كما يطير. وأن نحكمه ونسوسه بشكل مختلف".²⁵

وينم الحوار الذي دار بين امرئ القيس وأبيه الملك عن حكمة متأخرة لدى هذا الأخير، فهو يرى أن الزمن كفيل بالانتقام من كل من حدا حذوه في تدبيره لأمر البلاء والعباد. يقول: " لقد أخذوا الحكم بعدي، فإن سايروا الزمن وسايروا الناس ضمنوا حياتهم ومراكزهم، وإلا كان مصيرهم نفس مصيري. دعهم يا ولدي، فالكلمة الآن ليست لنا. وإنما هي للناس في أرضنا..."²⁶

وتزيد حيرة امرئ القيس بعد أن أخبره عامر وبابلو أن رجلين مسلحين يبحثان عنه لاغتياله، حيث طلب منه عامر الرحيل عن هذا الفضاء، فضاء باريس الذي لم يعد آمنا، كما أخبره بابلو بأنه يعرف مخابئ عبارة عن أماكن اتخذتها المقاومة أيام الحرب كأماكن آمنة للاختباء، وأن بإمكانه أن يؤمن له وسيلة للهرب بعد أن تهدأ الأمور؛ لكن امرأ القيس رفض الاختباء، وخرج لشوارع باريس رفقة خادمه عامر الذي ما فتئ ينصحه بالاختباء، لكنه رفض، مواصلا المسير على غير هدى، مما اضطر معه عامر للتوقف وتركه يواجه مصيره لوحده.

وهكذا يتم اغتيال امرئ القيس بطلقات نارية، في مشهد مأساوي يختمه عامر بقوله: " قتلوك يا زين الشباب قتلوك.. قتلوك.. قتلوك... مت يا امرأ القيس وفي نيتك أنك تموت من أجلنا مت من أجلي أنا. من أجل إخوتي ورفاقي..."²⁷

3.3 القوى الفاعلة: يمكن تقسيم القوى الفاعلة في النص المسرحي إلى فواعل آدمية، وفواعل غير آدمية:

أ- الفواعل الآدمية:

✓ **امروء القيس:** شاعر جاهلي، وأمير كندة، عاش حياته منغمسا في اللذات، تأنها حائرا بين الرغبة في استرجاع ملك أبيه، والعدول عن فكرة الثأر والبقاء في باريس رغم الأخطار التي تحدق به، مما يدل على تهوره وعدم امتلاكه لاستراتيجية واضحة.

✓ **عامر الأعور:** سائس خيل الملك، وخدام امرئ القيس، مبلغ الوصية، حاول جاهدا إقناع امرئ القيس بالثأر لأبيه، منطلقا من رؤية مصلحة، يتصف بالخوف والفضول والنفاق، إضافة إلى الخيانة، حيث يقرر في النهاية التضحية بسيدته والتخلي عنه.

✓ **بابلو:** عازف الأوركديون الإسباني الأعشى، الذي هاجر إلى باريس هربا من حكم فرانكو الديكتاتوري، بعدما أفنى قوته في مناجم الشمال ببلده، يعرف مخابئ المقاومة، وهو رجل الحلول السريعة، وإن كانت ذليلة ورخيصة؛ فهو نموذج الإنسان الغربي النفعي والمادي الذي لا تهمة الوسيلة من أجل البقاء.

✓ **أيوب:** الفلاح المصري المغترب، الذي فضل الغربة على حياة الذل في بلده، الذي تتحكم فيه الأسماء الأرسقراطية.

✓ **بنات حاييم:** ثلاث أخوات وهن: غينات وراحيل وسارة، يمتهن الدعارة، يوهمن امرأ القيس بأنهن يحببنه، ويتمنين سعادته، لكنهن يتخلين عنه بمجرد علمهن بضياح ملك أبيه، لا وجود لأي قيم لديهن إلا قيمة المال.

وتحضر في المسرحية شخصيات ثانوية مثل: الملك حُجر أبو امرئ القيس، ودهشان حاكم البلاط، وعنيسة منجم البلاط، وروبير وشارلي الفرنسيان المختنان، والشريطان والجمركيان بالمطار، وجاكوب تاجر الفرص وابنه جوزيف، وكارلوس الجزائر، والأزهري ذي الدلالة الدينية، إضافة إلى شرائح أخرى مختلفة من الجالية العربية المهاجرة كالعمال العرب، والبدوي، والأفندي، وميمون التاجر، والتونسي صاحب الرسالة، وبائع الجرائد، والطلبة ذوي التوجه الشيوعي، وكنزة رمز ظاهرة البغاء، إضافة

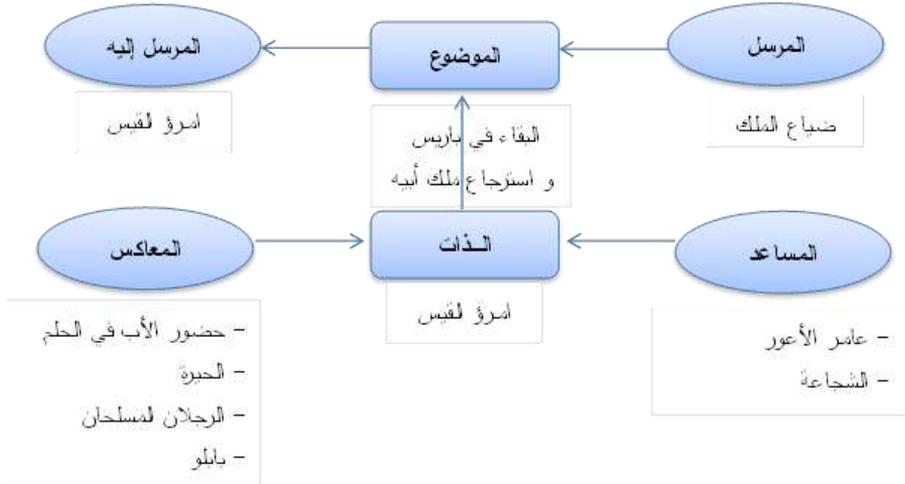


إلى الرجلين المسلحين الذين يمثلان رمزا للقبائل التي تحول دون استرداد امرئ القيس لملك أبيه الضائع، وتترصد له من أجل قتله.

ب- الفواعل غير الآدمية: بالإضافة إلى الفضاءات والأزمنة التي تمت الإشارة إليها سابقا، هناك فواعل أخرى غير آدمية كان لها تأثير في تطور ودينامية أحداث المسرحية، فضلا عن بعدها الرمزي، حيث نجد الحصان غضبان، والوصية، والسيف، والرسالة، والجريدة، والخمر، إضافة إلى المشاعر والأحاسيس والقيم، من قبيل: الحب، الخوف، الحيرة، الضياع، الغضب، الرغبة بالانتقام، الثقة بالنفس، الخيانة والغدر، الوفاء...

4.3 البنية العاملة: هي الدور الذي تقوم القوى الفاعلة في النص المسرحي، ومكوناتها:

- **العامل:** هو كل دور تقوم به القوة الفاعلة في النص.
 - **العامل الذات:** هو القوة الفاعلة التي تتوجه صوب موضوع ما، إما رغبة في تحقيقه (الاتصال معه)، أو رغبة عن ذلك (الانفصال عنه)
 - **العامل الموضوع:** هو القوة الفاعلة المبحوث عنها أو المعطاة.
 - **العامل المرسل:** هو القوة الفاعلة التي تكون لها القدرة على دفع الذات صوب الموضوع
 - **العامل المرسل إليه:** هو القوة الفاعلة المستفيدة من هذه العملية.
 - **العامل المساعد:** هو القوة الفاعلة المساعدة للذات للحصول على موضوعها.
 - **العامل المعاكس/ المعارض:** هو القوة الفاعلة التي تسبب إلى هذا الفعل أو تعرقله.
- ويمكن توضيح البنية العاملة للمسرحية كما يلي:



ومن خلال هذه البنية العاملية، نلاحظ فشل امرئ القيس في تحقيق موضوع قيمته، إذن فالذات في انفصال مع الموضوع.

5.3 الحوار: تضمن النص حوارا داخليا ورد على صيغة مونولوج. ومن أمثلة ذلك: "آه يا عامر يا أنا. كنت لله فكان الله لك...²⁸" / "ما أنا غير إنسان مشرد ضائع وتائه في بلاد النصارى. أنا الملك الضليل"²⁹ / "حائر أنا أيها العالم ومعذب فأرشدني يا هذا ماذا أفعل؟"³⁰...

بالإضافة إلى الحوار الخارجي بين الشخص، والذي يكشف عن مظاهر الصراع الناتج عن تباين وجهات النظر وتضارب المواقف.

6.3 تعالق الزمان والمكان:

◀ المكان: ينقسم إلى:

✓ خاص: باريس؛ الفندق؛ المطار؛ حي بيكال؛ نفق المترو؛ الخمارة؛ مخابئ المقاومة...



✓ **عام:** يقول امرؤ القيس: "هذا المكان يا عامر لا يحمل "أينا"...³¹. ويقول أيضا: "نحن هنا فوق الفوق وتحت التحت. هذه ساعة تقع خارج الساعة. من أدركها يا عامر لم تدرکه الساعة. يخرج من دائرة الأرقام والعقارب. يصبح فوق الفوق وبعد البعد...³² إن هذه الفضاءات غير محددة، ففوق الفوق فضاء مطلق، وتحت التحت كون مطلق، وحتى الأماكن الواقعية تبقى مجرد رموز؛ فالنهر رمز للحياة، والطريق رمز للعمر، وفي ذلك دلالة واضحة على ضياع هذه الأمة في خريطة الوجود.

← **الزمان:** ينقسم إلى زمنين:

✓ **واقعي:** وهو زمن وقوع الأحداث، ويتسم بالتتابع الخطي والمنطقي.

✓ **نفسى داخلي:** يحيل على زمن الشخص، ويتسم بالتفرد.

7.3 الخطاطة السردية: انتظمت أحداث المسرحية وفق خطاطة سردية تتمثل كالاتي:

* **وضعية البداية (العرض):** وجود امرئ القيس في باريس منغمسا في اللهو والمجون.

* **العنصر المخل:** وصول عامر الأعور إليه ليخبره باغتيال أبيه من طرف العسكر.

* **وضعية الوسط (العقدة):** حيرة امرئ القيس بين مغادرة باريس والثأر لأبيه، وبين البقاء في باريس ونسيان فكرة الثأر، وبحث الرجلين المسلحين عنه لاغتياله.

* **عنصر الانفراج:** تراجع عامر عن مصاحبة امرئ القيس، بعد فشله في ثنيه عن مواصلة السير.

* **وضعية النهاية (الحل):** اغتيال امرئ القيس رميا بالرصاص.

إن نهاية المسرحية نهاية مأساوية "نهاية السقوط أو الهاوية الدرامية"، إنها نهاية تعلن موت البطل ورحيله عن هذا العالم متحملا مسؤوليته في ذلك، فقد فضل التخلي عن أنانيته، والتضحية بنفسه ليحيا الشعب حياة طبيعية آمنة بدون حروب، بعدما أيقن أن هذا العالم لا يرحم المتهاونين والحالمين أمثاله.

أما الأثر الجمالي الذي حققته هذه الخطاطة في حبكة النص فتنجلى في التزام البنية العاملة بالنظام الثلاثي (عرض-عقدة - حل)، مما يكشف عن تطور هذه البنية حسب الصراع الدرامي للمسرحية.

4- خاتمة: تمثل مسرحية "امرؤ القيس في باريس" نموذجا بارزا للمسرح الاحتفالي، فانطلاقا من العنوان نلمس توظيف التراث، من خلال استدعاء شخصية أدبية مشهورة من عمق التاريخ لإسقاطها على واقع مختلف تماما، وتعامل برشيد مع التراث لم يكن غاية في حد ذاته، وإنما وسيلة لربط الماضي بالحاضر قصد تعرية بعض الحقائق التي تخص علاقة الغرب بالشرق، فالمسرحية دعوة لتأكيد الهوية العربية بعيدا عن الاستلاب الغربي، وهذا الغرب ممثلا في باريس الذي يدوس على الأخلاق والكرامة، ويستغل خيرات الشرق وعرق أبنائه، فالكل هناك لا يبحث إلا على مصلحته الخاصة، بدءا ببنات حاييم، والجزار، وجاكوب التاجر... مجموعة من السماسرة والمخبرين والصعاليك والشواذ لم يعرف امرؤ القيس حقيقتهم إلا بعد أن أفلس، ولم يعد صالحا لأن يُستغل. لذلك كان موته تطهيرا من آثام العلاقة التي ظلت تربطه بالغرب. وقد أظهرت وضعية الشخصيات الاجتماعية انتماءاتها الطبقيّة المختلفة، كما عملت الخطاطة السردية على إظهار تطور أحداث النص وتسلسلها المنطقي، أما البنية العاملة فقد كشفت عن طبيعة الصراع في المسرحية من خلال الحالة النفسية للشخصيات في علاقتها بالزمان والمكان والقيم التي تؤمن بها، وهذا ما أظهره أسلوب الاستفهام المهيمن في النص مصحوبا بأسلوب التعجب، مما يفسر نمو النص فكريا، وضعف الحركة فيه.



5- قائمة المراجع:

الكتب:

- بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة صادر، بيروت، ط5.
- عبد الكريم برشيد،
- * امرؤ القيس في باريس، مطبعة فضالة، 1999، ط1.
- * الاحتفالية وهزات العصر، منتدى الفن والثقافة، البيضاء 2007.
- عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات، ترجمة عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.
- محمد عزام، المسرح المغربي: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987 ط1، 1993.

المجلات:

- مجلة الموقف. عدد 5-6. 1988.
 - كتاب في جريدة، منشورات منظمة اليونسكو، عدد 77، يناير 2005.
- ### الهوامش والإحالات:

-
- ¹- كتاب في جريدة، منشورات منظمة اليونسكو، عدد 77، يناير 2005.
 - ²- مجلة الموقف، عدد 5-6، 1988، ص 61.
 - ³- محمد عزام، المسرح المغربي: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 154.
 - ⁴- نفس المرجع السابق، ص 155-157.
 - ⁵- نفس المرجع السابق، ص 156-157.
 - ⁶- عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات، ترجمة عبد الكريم الأمراني، ص 220.
 - ⁷- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، منتدى الفن والثقافة، البيضاء 2007، ص 191.

- 8- نفس المرجع، نفس الصفحة.
- 9- نفس المرجع، نفس الصفحة.
- 10- بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة صادر، بيروت، ط5، ص24.
- 11- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، مطبعة فضالة، 1999، ط1، ص23.
- 12- نفس المرجع، ص27.
- 13- نفس المرجع، ص 28.
- 14- نفس المرجع، ص103.
- 15- نفس المرجع، ص 55.
- 16- نفس المرجع، ص 63.
- 17- نفس المرجع، ص 66-69.
- 18- نفس المرجع، ص 50.
- 19- نفس المرجع، ص 113.
- 20- نفس المرجع، ص 95.
- 21- نفس المرجع، ص 95.
- 22- نفس المرجع، ص 95.
- 23- نفس المرجع، ص 134.
- 24- نفس المرجع، ص 128.
- 25- نفس المرجع، ص 144.
- 26- نفس المرجع، ص 145.
- 27- نفس المرجع، ص 157.
- 28- نفس المرجع، ص 41.
- 29- نفس المرجع، ص 92-93.
- 30- نفس المرجع، ص 149.
- 31- نفس المرجع، ص 155.
- 32- نفس المرجع، ص 156.