السّخرية وآليات اشتغالها في مسرحية «امرؤ القيس في باريس» لعبد الكريم برشيد

سلاف سعودي

كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف– المسيلة، soulafssaoudi@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/02/24 **تاريخ المراجعة:** 2019/04/21 **تاريخ القبول:** 2020/03/16

ملخص

المسرح قَبس فني، يَؤم رسالته من عمق مجتمعه، وقد يخرج حينا عنه، النقد دَأْبُهُ ومُهمَته بأدوات درامية، يروم التغيير وتجاوز التفكيه. لذلك أُخذِ بالسخرية كتقنية للتوسع في الفكرة المعالجة والإجهاز عليها دون الجهر بها، إنها قناع الكاتب للدّنوِ من المحظور والسياسي تحديدا، ولمزاياها وامتيازاتها في تغشية الدلالة بمكونات بلاغية تركيبية بنائية سينوغرافية أُعتد بها في مسرحية «امرؤ القيس في باريس» لتوقع شدة وجمالية في التأثير والتلقي، وفي مقالنا هذا سنورد بعضا من آليات إنتاجها.

الكلمات المفاتيح: سخرية، كاريكاتير، دلالة، فكاهة، نقد.

The irony and its techniques in the play "Imrou al-Qays in Paris» of Abdelkarim Berrachid

Abstract

Theater is an artistic impulse that draws its message from the depths of society, using dramatic critical means aiming change and overcoming thought. It uses irony to enrich the idea without declaring it. It is the writer mask to approach prohibited and politic issues, as well as its contribution in the sublimation of the meaning by rhetoric, structural and scenographic elements which are used in the play of "Imrou al-Qays in Paris» to give intensity and aesthetic on the effect and reception. In this article, we will quote some of its production techniques.

Keywords: Irony, caricature, meaning, humor, criticism.

L'ironie et les techniques de son fonctionnement dans la pièce "Imrou al-Qays à Paris»de Abdelkarim Berrachid

Résumé

Le théâtre est un élan artistique qui puise son message du plus profond de la société, usant de moyens critiques dramatiques visant le changement et le surpassement de la pensée. Il se sert d'ironie pour enrichir l'idée traitée sans la déclarer. C'est le masque de l'écrivain pour approcher l'interdit et le politique, sans oublier ses apports dans la sublimation du sens par des éléments rhétorique, structurel et scénographique. La pièce "Imrou al-Qays à Paris» fait inclure tous ces éléments pour assurer l'intensité et l'esthétique dans l'effet et la réception. Dans le présent article, nous citerons certains de ses techniques de production.

Mots-clés: Ironie, caricature, signification, humour, critique.

المؤلف المرسل: سعودي سلاف، soulafssaoudi@gmail.com

توطئـــة

كانت ولادة المسرح المغاربي ولادة قيصرية، ومرّ بفترة مخاض عسيرة حتى كُتب له الظهور؛ وفي سبيل إثبات حضوره سلك العديد من الطرق والحيل أولها الاقتباس من النص المسرحي الغربي، مقتفيا آثار النقاش وكان ذلك ضرورة، لغياب التقاليد المسرحية عن مشهدنا الأدبي العربي، ومكث هذا الخيار ردحا من الزمن لتعلوَ أصوات منادية بكبح جماحه وإخلاء الساحة لعودة المضمون التراثي في محاولة لتأصيل مسرح عربي، وبين القطبين «الاقتباس والتراث» ظل يتأرجح المسرح المغاربي ويقدم عروضه مع تطعيمه بالتقنيات العالمية، ليظل مواكبا لا متواريا.

ويتمايز الفن المسرحي بكونه يتوزع على ثنائية نص وعرض، مؤلف ومخرج، وكلاهما يروم إيصال فكرة المسرحية، مثلما للنص أسلحته وأدواته والتي منها رسم الشخصيات وإدارة الحوار، ونسج الأحداث، وإتقان الحبكة، فإن العرض ينصب السينوغرافيا ويعد الممثل، والغاية واحدة شد انتباه المتفرج، الذي هو عامل من عوامل نجاح العرض، والمسرح العربي من وهلته الأولى بدأ مسرحا متفكها كوميديا؛ يتخذ من الفكاهة وما جاورها من أشكال مسلكا لإثارة عواطف الجمهور وإنارة عقولهم، فقط تتفاوت مقاديرها من مسرحية لأخرى وتستثنى أحيانا المسرحيات الدينية والتاريخية.

ولبلورة نص مسرحي فكاهي، ونقصد الفكاهة ذا التوجه النقدي الإصلاحي، ذاع في المسرح المغاربي استدعاء أسلوب أو آلية السخرية؛ لما تحويه من مزايا وامتيازات تجعل المسرحية طافحة بالنقد، عامرة بالرسائل المشفرة المحظور الجهر بها، وارتداء قناع السخرية كتابة وإخراجا يُوسع من هوامش المعالجة للفكرة، ويوفر مساحات درامية للغطس في الموضوع الممسرح ،خاصة في كنف الاختلالات وما أشدها في عالمنا العربي، الذي تدب فيه ألوان وأشكال من العاهات التي تكاد تكون مستديمة.

والسخرية في المسرح غالبا ما تكون واجهتها فكاهة وإضحاك، وفي جوفها تتقصد الإصلاح، تقدم أطباقا من النقد اللاذع المعلب بها، فتضحك بادي الأمر ليداهم الألم الجميع لفضاعة وقعها وقصديتها، ورائد المسرح الاحتفالي بالمغرب «عبد الكريم برشيد» لم يتأخر في إشهارها في بعض نصوصه المسرحية، ومن بينها «امرؤ القيس» في باريس «والتي ستكون بعون الله تعالى نموذجنا لإجلاء أهم الآليات التي استعان بها لإنتاج خطاب مسرحي ساخر، وقبيل ذلك كان لزاما علينا أن نمر في مقالنا هذا على الإشكالات التالية:

- أي تعريف للسخرية المسرحية؟
- ما أبرز التقانات الأسلوبية والبنائية التي ترفد السخرية في المسرح؟
- على أي آليات اشتغلت مسرحية «امرؤ القيس في باريس» لتنتج السخر؟

1- السخرية جدل المصطلح وعقبة المفهوم:

يشهد مصطلح «السخرية» فوضى في استعماله؛ لعلة الترجمة والتعريب، شأنه في ذلك شأن بعض أترابه، ولتجاورها واشتباكها مع مصطلحات توازيها وتتداخل معها كالفكاهة والتهكم والهجاء والمفارقة وغيرها، هذا ما تداعى له المفهوم أيضا؛ إذ «لا نجد في التراث العربي لفظا عاما مولدا لمعان تستوعب المفهوم الحديث للسخرية، وذلك برغم وجود ألفاظ كثيرة تصف تجليات عديدة للهزل باعتباره الخلفية الفلسفية للسخرية البلاغية"[(1)] ومنه بُعثت السخرية كمصطلح ينوب كثيرا عن الهزل في عربيتنا، وإن كانت هناك فوارق بينهما، من جهة التشكل والاستهداف، والسخرية من بين ما تعنيه «إثارة التهكم والاستهزاء والتفكه مما يثير الضحك عند الآخرين والسخط

وقد تعددت الألفاظ الدالة على هذا المعنى فأصبحت مرادفات لهذه اللفظة"[2] والترادف هذا مردود لتقاسم المعنى المؤدى.

بيد أن فروقات مجهرية تفصل بين هذا التداخل الحاصل والواصل، وتتوج السخرية بأنها «طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل ما أكرمك؟"[3]إلاّ أن هذا التعريف يقزم السخرية ويقلص حجم امتدادها ويحصرها، ويجعلها رهينة موقف لغوي بلاغي واحد «المدح في معرض الذم «وهي التي تتجاوز ذلك، لتحيل «على صفة الدهاء وسلوك المواراة أكثر من كونها تقنية بلاغية خطابية خالصة لدرجة البلاغة لا غير» [4] فالسخرية تتلون وتموه وسائلها لإبلاغ رسالتها، من بلاغية أسلوبية، إلى بنائية تقنية، وحتى الحركة تدخلها ضمن نطاقها، ووحده المستخدم الماهر من يفلح في استثمارها وتكييفها مع منظوره الانتقادي، ويمد لها أذرعا في خطابه، أذرع لا تتقيد بالشق البلاغي فقط «فكلما ارتفع مستوى الساخر كلما اعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس وكلما تدنى المستوى اختل هذا التوازن بالميل إلى النقد الفج والإضحاك المجاني»[5] الذي يقترن بالتهريج والسطحية وينافي الأخلاق.

فجمالية السخرية تكمن في نسب التباسها، وغموضها، وانزياحها الكلي أو الجزئي عن الدلالة، والتحويط والتضليل الفكه لمغزاها،لا في مباشرتها وتصريحها بالمسخور منه فتحسب هجاء، وتنحرف عن غايتها التوعوية فهي «في أسمى صورها آلية دفاعية ضد القهر مهما كان مصدره»[6] وشكله، فتعريه وتفضحه وترديه معلوما على مسمع ومرأى الجميع، متكئة على التضاد والتقابل والمقارنة والمبالغة والتصوير الكاريكاتوري، وما شابه ذلك من أساليب مواجهة وردع و"قد تعتمد السخرية على ألوان وخطوط وظلال وأضواء"[7] وموسيقى؛ أي تستغل السينوغرافيا لتواكبها وتماثلها، ففي المسرح تتضاعف درجتها باتحاد النص والعرض، فهو مرتع خصب لاشتغالها وأمام المرسل إليه مباشرة، هذا ما يحيلنا ويوصلنا للتفصيل في السخرية المسرحية، وما حدود الائتلاف والاختلاف مع السخرية الأدبية الأم؟.

2- في السخرية المسرحية:

تتوزع السخرية في الخطاب الأدبي بفرعيه الشعر والنثر، قد تفيض حينا وتجف أخرى، ورغم «أن السخرية موجودة منذ القدم، أصبح استخدامها إحدى أهم السمات المميزة لنصوص ما بعد الحداثة وممارساتها الشكلية»[8] وأهم ركائزها النقدية الهجائية الحجاجية الفاعلة، وخيط وصل مع المتلقي، لإحلال التأثير فالإقناع «فالسخرية الأدبية باعتبارها وسيلة اختيارية تشاكس كل صور الجمود والغفلة والنقص والاستبداد وتستفزها، وثورة على كل ما يشيء الإنسان ويخفي أو يلقي قدراته المبدعة وسعيه الدائب للتحرر»[9] من أغلال الفساد والظلم والتبعية، ومحاولة الفرار من قيود القمع؛ والجهر بما لا يجهر به، فيغدو الممنوع مسموحا بواسطة الترميز والتلميح، ودس المعنى بإحكام في كومة من الألفاظ والمواقف، سعيا منها للتغيير، وإن وهنت في ذلك فإنها تضمن التنبيه إلى أمراض سياسية كانت أو أخلاقية وحتى ثقافية.

ولا عجب ولا غرابة في هذا الانتعاش العياني لها «فقد استفاد الخطاب الساخر من تردي المجتمع العربي الإسلامي فاكتسحت السخرية ساحة الخطاب الأدبي»[10] وراحت تعلن وتنصب نفسها بديلا إصلاحيا ومنهجا في إظهار الرأي الشخصي والعام، تشرح الداء مستنفرة النقيضين الألم والضحك، شعارها في ذلك «شر البلية ما يضحك»، «هي سخرية تعكس شعورا بالكارثة ... تحاول أن تنتصر على الألم بالضحك أو الإضحاك وانتقام الضعيف من عصر زائف»[11] وجد نفسه غريبا فيه تائها فاقدا لبوصلة تقوده إلى برّ الأمان بأخف الأضرار

والنفسية خاصة، فتأبط بالسخرية ليفرغ ما في باطنه من قاذورات، كان يهاب التصريح بها حرفيا وعلى هيأتها الطبيعية، والوضع مطابق عند الأديب الذي حمّل السخرية ما لم يقدر على البوح به مباشرة.

والمسرح ليس فقط أبو الفنون، بل أخطرها أيضا؛ لأن التواصل فيه مباشر، وفن هو يزاوج ويراوح بين نص مكتوب يترجم إلى عرض بصري مرئي، ويمتح مواضيعه من رحم الحياة، وتتم عملية المحاسبة والمكاشفة عن طريق «كشف ساخر انتقادي للأوجه السلبية في المجتمع والدعوة إلى تجاوزها من خلال هتك الأستار عنها كاريكاتيريا»[12] وحواريا، في قلب الصراع، وتراجعية الأحداث، والاستناد على الهذيان والحلم، وانكسار الذات والمحاكاة الساخرة، وإيقاع عنصر المفاجأة الذي تسبقه مفارقة اللفظ للموقف أو الشخصية، فالسخرية تناسلت في المسرح لما يمده بها من فرص درامية للانتشار والتوغل، فراحت تطور أدواتها وتعسر على المتلقي قبضها وتفسيرها، وتلقي به في متاهات لتأويلها، كإستراتيجية منها لكسب أفق توقعه وتبقيه على شفا مبتغاها.

و«غالبا تكون السخرية الدرامية مرتبطة بالموقف الدرامي ويشعر بها المشاهد عندما يفهم عناصر الحبكة التي تبقى خفية على الشخصية وتمنعها من التصرف الواعي للأمور ... وهي تدعو المشاهد إلى فهم غير الاعتيادي في موقف ما وإلى عدم التسليم بأي شيء قبل إخضاعه للنقد، فكل ما هو ظاهر في الخيال المسرحي كأنما تسبقه عبارة «يجب استخدامه على مسؤوليتكم الخاصة»[13] فتكتفي بالإشارة البعيدة وتترك التعليق والحكم للمشاهد الذي يعاود تركيب المشهد وترتيبه علّه يصل لفهم سليم أو شَبْهه، لكن التعريف السابق ركن السخرية الدرامية في زاوية الموقف وفقط، يبدو أنه اتخذ المسرح الكلاسيكي كنموذج، أما المسرح الحديث فقد زاد وفتح هذه الزاوية على مصراعيها لتداهم كل عناصر البناء الفني، فالخطاب المسرحي الساخر لا يفرق عن أصله الأدبي ،غير أنه يبقى يحتفظ بخصوصية السخرية الركحية (العرض) وهذا ما يعوز بقية الأجناس

السخرية المسرحية = السخرية الأدبية (البلاغية) + سخرية العرض (السينوغرافي).

3- عبد الكريم برشيد ومسرحيته "امرؤ القيس في باريس":

تعرف المنطقة المغاربية ومنذ أن دبّ فيها النشاط المسرحي حراكا كبيرا، فانهال أهل المسرح له تنظيرا وإبداعا، وطفت إلى السطح أسماء بنتاجاتها، وبتبنيها وانتصارها لاتجاه مسرحي على حساب آخر، ومن هؤلاء المنظر والكاتب «عبد الكريم برشيد» أحد رجالات ومؤسسي المسرح الاحتفالي بالمغرب أو نظرية «الاحتفال في المسرح» في زمن كان فيه الفن الرابع يقتات على نصوص وتقانات نظيره الغربي والفرنسي تحديدا لعلة التاريخ والجغرافيا «وساعد على الارتماء في أحضان المسرح الأوربي غيبة النص المسرحي المؤلف عربيا، الأمر الذي فسح المجال للترجمة والتعريب»[14] إلى أن بانت دعوات لمحاولة التأسيس بالتأصيل لمسرح عربي قوامه المصدر التراثي.

والاحتفالية التي عدّت ثورة على المسرح الكلاسيكي والثوابت الدرامية الأرسطية، المختصرة في الوحدات الثلاث الفعل والمكان والزمان وعلى معيارية نصوصه، انقلاب سبقتها إليه مسارح متقدمة عنها كالمسرح الملحمي والعبثي وما والاهما من مسارح تعمدت الهدم الممنهج للأرسطي والمبرر بالحداثة والتجاوز، هذا السبق الزمني استفادت منه الاحتفالية التي كانت «محاولة جادة لخلخلة المفاهيم التقليدية السائدة في المسرح وخارج المسرح، إنها انقلاب على التصور الفكري، هذا التصور المنطلق من وعي نقدي لا يعترف بالبديهيات والمسلمات»[15] يطرق ويطرح كل المواضيع الحساسة دون حرج، ويفتش عن ما وراءها، ويذهب إلى أبعد من ذلك، إنه يحتفل بها ومعها، وعليه «الاحتفالية تنطلق من الرغبة في الكشف، كشف الذات – ذات الفرد والجماعة – وكشف أسرار

العالم المحيط، مثل هذا الكشف يقتضي التحرر من العادي والهروب من المعروف والشائع بحثا عن المدهش والعجيب والاندهاش هو بداية العلم لأن الطرق المعروفة والمعبدة والواضحة لا يمكن أن تؤدي إلا للمحطات المعروفة»[16] فالتفت ورجع إلى السخرية وما تضخه من صدمة في التلقي كي تؤطر مشروعها، وتهيكل بها خطابها المسرحي النقدي فاتخدت طريقة في التعبير غزت التركيب اللغوي واستجابت لها الدلالة التي ازدانت بالازدواجية والاهتزاز ومغالطة دالها اتقاء المتابعة والمحاسبة وتأهبا للقارئ الحاذق كذلك.

وبلوغ الاحتفال كان عبر إعادة المعالجة للمضمون التراثي وأدرمته، ودعوة شخصيات منه لتحاكي الراهن / الآنية، من باب الجمع بين الماضي والحاضر ويدين الأول الثاني وقد يسخر منه، كل هذا لبيان أن الحال لم يتبدل، وإن حدث ذلك فهو «تغيير عرضي أي مرتبط بالسطح دون الجوهر»[17] المادة دون الفكر والنقد المصوب صاحبته سخرية عميقة مريرة؛ لا تبعث على الضحك بقدر ما تدفقه من ألم، وما نموذجنا المنتقى للدراسة إلا مثالٌ وشاهدٌ على ذلك، مسرحية شخصت وبدقة متناهية حياة أمير عربي / بلاد عربية، عائمة في الضلال، أمير / امرؤ القيس أوفده أبوه الملك إلى باريس للدراسة بجامعاتها، ليتخرج منها عالما فذا، لكنه أخطأ التخصص ونال شهادة في الفساد والفسق والنساء والخمرة عن جدارة واستحقاق.

واحتفت المسرحية وحفلت بالسخرية في جل مشاهدها، أنفاسها «في احتفال مسرحي كان يختفي وراء خطاب السخرية والرفض وبناء الحلم والواقع الذي جمع فيه صورة المجتمع العربي»[18] ولكن كاريكاتوريا وهزليا، بإعلاء التناقض والانكسارات، باثا ومثبتا ثلة من التقنيات، التي مكنته – برشيد – من تقديم خطاب ساخر رامز، وسوف ننتشل أهمها.

4- آليات إنتاج السخرية في مسرحية «امرؤ القيس في باريس»:

4-1- مفارقة العنوان: يشغل العنوان بؤرة مهمة في أي عمل إبداعي، عتبة تتحمل وزر النص ،فهو الواصل بالمعنى أو الرسالة ويكون موجها لها مشيرا عليها، أو مموها عنها، يوصد أبواب النص بمغاليق تركيبية تُضبّب القصد وتنأى به عن الكشف الأول الصريح، وهو «العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول أو الرفض بين القارئ والنص فإما عشق ينبجس – وتقع لذة القراءة – وإما نكوص ليتسيد الجفاء مشهدية العلاقة»[19] فأضحى بحساباته البلاغية والجمالية الدقيقة والتي تكاد تناهز ما يأتي بعده من عتبات ونص، ولفيصليته ودرجة خطورته عُني بتوتير دلالته ومنع سكونيته، و «امرؤ القيس في باريس» عنوان مشحون بالتناقض والغرابة والإدهاش والإثارة والعجائبية، جمعت وصبت فيه الأصالة والمعاصرة، العرب والغرب، القبيلة والمدينة، التكبيل والحرية، الظلام والنور.

الشاعر الأمير الجاهلي أعاده برشيد وبعثه من العهد الغابر، زجّ به في باريس رمز الحضارة والانبهار عند العرب اليوم، عنوان صادم مفارق مثير للتساؤل، لِمَ امرؤ القيس؟ ولماذا باريس دون سواها؟ وما الشاعر فاعل بها؟، فالعنوان «يلتقي فيه العربي بالأوربي متحاورين بتناقضات العالم العربي كفكر وكواقع»[20] و«امرؤ القيس في باريس» عنوان ذو دلالة عميقة خفية؛ ساخر ظاهريا مفجع هو باطنا، ملهم للمتلقي الذي يتوقف عنده ليس لبرهة بل لبرهات، مختزل في بنيته، مختزن متكوم على معناه، متنافر في الزمان والمكان ما ألبسه «ذلك الإيقاع السري الدفين الذي يبث فيه قدرا هائلا من الفنية»[21] ومدا وجزرا في التأويل، يصيب قارئه بلهفة في ولوج المتن، بعد أن أصيب بحيرة أو عجز في إعطاء انطباع أولي وسابق عن الفكرة المستهدفة، وكل ما قبضه من العنوان لا يعدو أن يكون حزمة من الأسئلة المتشابكة تشابك العنوان المفارق الساخر

الزمان ⇦ الجاهلية

المكان ⇦ باريس

4-2- التصوير الكاريكاتوري للبطل: تنهض مسرحية «امرؤ القيس في باريس» على مجموعة من الشخصيات رسمها الكاتب، بيد أن اللافت للانتباه تعدادها (34 شخصية) أغلبها ثانوية، باستثناء البطل «امرؤ القيس» ومرافقه «عامر الأعور» يحركان الأحداث ويطوقان الصراع، ويديران الحوار، لذلك أُحسِن تشخيصهما، وصُوّرا بتقنية «الكاريكاتيرية وهي التكبير والتشويه وإعطاء صورة ساخرة تهكمية للتعبير الفني في الفن وهي بالنسبة للأشخاص أو الشخصيات الدرامية تعني تضخيم وتهويل سلبياته لإعادة إظهارها في صورة مضحكة غريبة"[22] هذا ما كشف عنه ومن بداية المسرحية غداة تقديم الكاتب لبطله في الإرشادات المسرحية «يظهر امرؤ القيس وهو في زي أمير عربي يمشي في شبه رقص، عاري الرأس حافي القدمين يحمل حذاءه بيده، يظهر أنه خرج لحينه من حانة أو مرقص، وأنه فضل أن يمشي في شوارع باريس وشوارعها»[23] وهذا تصوير مس الهيئة الخارجية من لباس وطريقة مشي، حالة تخالف المألوف عن الأمراء الذين يتخيرون الانضباط في التصرف والملبس وغيرهما تواؤما ومنصبهم السياسي والاجتماعي الذي يبقيهم تحت الأنظار والمراقبة.

أما التشخيص الداخلي فخضع أيضا للتشويه والنقصان، فأحدث خللا ونشازا في تفكير الأمير القريب والبعيد والذي حشره في محيط اللذة ومخلفاتها، بالكاد يغادرها حتى يعود إليها في صيرورة فكهة، فامرؤ القيس وهو في حالة سَكر، يفكر في فتح باريس وإدخالها الإسلام، على شاكلة الفتوحات الإسلامية «أنا امرؤ القيس وأنت باريس، حرت كيف أسميك وأناديك محضتي أو مولاتي؟ إني أفكر في أن أعود إليك يوما، أعود في جيش كبير، وأدخل أرضك هذه فاتحا غازيا منتصرا»[24] سخرية من الكاتب ليقيم على الأمير الحجة، فالكلام والإدلاء جاء معاكسا للسياق الذي ورد فيه «السَكر»، تصريح واع في موقف اللاوعي، أم أن امرؤ القيس تذكر في لحظة عقل إمارته، فالسخرية هنا نتجت من مغالطة المقال للمقام، والقول عبر الألفاظ التي ليس لها محل من الفعل (الغزو، الفتح، الانتصار).

والكاريكاتورية الخاصة بالبطل كانت تنسل من تلك الفجوات والهفوات، بين الصحو والسكر، الجد والهزل، إثبات الذات وانكسارها، الألم والضحك، فالأمير «امرؤ القيس» حاد عن الغاية التي هو من أجلها بباريس، نيل شهادات عليا في تخصصات عدّة أعلاها سياسة الحكم، فأبوه الملك أراد ذلك، وقال – الابن –معلقا معقبا على انصرافه وانحرافه عن الهدف التعليمي «وطفت كل أرجاء باريس رأيت الحدائق والكنائس والمتاحف وأرصفة 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 شواهدي وعلومي ومن كان يملك أحسن منها فليتقدم»[25] ويتقدم هو في سلم الصعود الكاريكاتوري، فبتوالي الأنفاس المسرحية يغمسه الكاتب أكثر في التشوه الأخلاقي والسياسي والإنساني ولسان حال «برشيد» يقول إنه أمير عربي على بلاد عربية، وهذه هي حقيقته هناك بباريس.

4-3- سخرية الحوار: قوام المسرحية الحوار «ينمو من الشخصية ومن الصراع، ثم هو بدوره يكشف لنا عن الشخصية وتحمل الفعل»[26] من عدمه، يسقط عنها الأقنعة إن كانت كذلك، يوضح اتجاهها، يصل الأحداث ببعضها، يعلن عن الصراع ونوعه، وفي مسرحيتنا رهن الدراسة كان أداء الحوار فيها متماهيا وموازيا للشخصية الرئيسة فجاء محملا بجرعات من السخرية التي «تنظم هيكلية الحوارات، إنها ترتكز على الإنتاج المستمر

للالتباس الذي لا يزول إلا بحلول التباس وغموض جديد، كما ترتكز أيضا على فقدان التحفيز عند الشخصيات»[27] وما «امرؤ القيس» إلا كذلك، فاقد لسلطة اتخاذ قرارات، تائه مرتبك في وعيه، رد الفعل لديه ضعيف رغم كثافة الصدمات والوخز وحتى المحفزات والمثيرات، التي وفرها الكاتب له بغية تثويره لتغييره لكنه لا يستجيب ويواصل السير على الخط والمنوال ذاته وإنتاج الملفوظات التي تنزاح عن المعقولية والتصديق في سياقها الخاص لكن العام تُقبل، فالفعل الموكل إليه لا يتطابق مع التشخيصات، ومن شواهدنا على تطعيم الحوار بالسخرية ما يلي:

«امرؤ القيس: هل تعلمن يا بنات حاييم بأنه لا علم أكبر وأخطر من علمكنّ، لهذا فإنني – اعترافا بالجميل – فقد قررت شيئا

غينات: وما هو هذا الشيء يا ميميكا الغني جدا جدا

امرؤ القيس: قررت أن أمد أنبوبا من البترول.

سارة: جميل جدا

امرؤ القيس: يربط بين الصحراء وباريس

راحيل: ويصل لحد بيتنا، أليس كذلك

امرؤ القيس: يصل لحد بيتكم وأكثر

غينات: عاش امرؤ القيس.

امرؤ القيس: وسأبني لكنّ بنكا أيضا»[28] هي هدايا مستقبلية من الأمير لنسائه تمثلت في البترول والمال، وما أمر العلاقة بين بنات حاييم والأمير إلا إسقاطٌ على العلاقات العربية / الغربية

وفي حوار آخر له نفس المَخرج، يسخر «عامر الأعور» من نساء «امرؤ القيس» «بنات حاييم»

«امرؤ القيس: تعال يا عامر تعال يا عديم الحسن والقلب يا ميتا يمشي وينطق ويكذب أيضا تعال وقل لي، هل رأت عيناك – قبل الآن – مثل هذا الحسن؟ انطق

عامر الأعور: هل يأمرني مولاي بالكذب؟

امرؤ القيس: بل آمرك بالصدق

عامر الأعور: آه بالصدق؟ في هذه الحال يا مولاي يمكن لعامر – عديم الحسن والقلب – أن يقول بأنك خاطئ جدا جدا

امرؤ القيس: أنا خاطئ؟

عامر الأعور: نعم يا مولاي، فليس أمامك لا حسن ولا وسامة ولا جمال، وما هؤلاء النسوة غير عجائز ميتات مع وقف التنفيذ، عجائز محنطات من عهد آمون ورمسيس وخوفو ورع ومنقرع وبونيفاس و..الجيلالي بوعلام

امرؤ القيس: إنه يمزح كعادته ... وهاته ما قولك فيها؟

عامر الأعور: هذه يا مولاي جدتي

امرؤ القيس: جدتك؟

عامر الأعور: نعم لكن في ترجمة افرنجية، إنها نسخة مزيدة ومنقحة – ليس بما أتاها الله – ولكن بما أعطاها العطار من الأصباغ والألوان والغبار الأبيض»[29] وقدم عامر لأميره حقيقة «بنات حاييم» المنبهر بهنّ في سياق من التهكم، واضعا مفارقة بالمقارنة بين وصفه ووصف «امرؤ القيس»، وخلاصة قول عامر أن الغرب لا يمنحك

إلاّ الأشياء المنتهية الصلاحية، حتى في النساء، وما قوله في إحداهن إلا دليل «هاته؟ شمطاء شاب وليدها، وربما مات أيضا، ولا أحد يدري بذلك»[30]. فيتلقفها العربي في صورتها المهترئة فالحوار هنا كان استعارة بلاغية تستدعي من القارئ التفتيش عن حقيقتها.

وللحوار تقنيات تتفرع عنه، واستغلت لزيادة تدفق السخرية، ولفضح ممارسات الأمير، ونزع الستار عن زيف الواقع، من تلك التقنيات «الاسترجاع الساخر» أو «الاستذكار» الذي توسل به النفس الثاني من المسرحية «عودة الذاكرة الموشومة» و«خطاب موضوعه الشجر» وأيضا ستذهب للبحث عن قوتين"، وكلها استرجاعات من الزمن الأول والمكان (المملكة)، حوارات كان لها فعلها في تكسير خطية الأحداث فتوقف الصراع وتحول من خارجي إلى داخلي محموم، وتشظى الخطاب، وعزلت الشخصية البطلة وصُب فيها الألم والهذيان والحلم، فالمكان الحاضر «باريس» (جنة الأمير) والاستذكار «المملكة»(مقبرة الأمير) صدام فجر صراعا داخليا هائلا

النفس الأول ⇦ امرؤ القيس في صدام مع المكان «باريس»⇦ خمر، لهو، مجون، ضياع

النفس الثاني ⇦ امرؤ القيس في صدام مع الذاكرة «الملك، المملكة»⇦ ألم، ندم، هذيان، حلم

ونورد هذه النماذج الحوارية المسترجعة التي طفحت وطفقت بالمعنى الساخر، كما أن السخرية غذت من التناقض بين الأقوال والأفعال، بين ما كان يجب أن يكون، وبين ما حصل ووقع

* يوم الرحيل عن الديار «السبب والنتيجة»

«الملك أنت الذي سيرحل عنا وتأكد يا ولدي أصلحك الله وأصلح بك العباد والبلاد، أننا سنشتاق إليك كثيرا والغد إن شاء الله – وما أقربه – ستعود لنا، ليس فقط بالسلامة والعافية، لكن بالشواهد العليا كذلك وذلك هو الفوز العظيم أريدك يا ولدي أن تكون عالما علامة تفهم في التنجيم والتطبيب والشرع وعلم السياسة لقد تسكعت ما فيه الكفاية ذقت من كل الثمرات، المحللة والمحرمة والآن يكفي

امرؤ القيس: سأحاول يا أبي ومولاي سأحاول»[31] ليتخرج بعدها عالما علامة في الخمر ومشتقاتها، ويلغي كل ما خطط له الملك، وفي هذا الإلغاء ضحك من التوصيات واستهتار بها وبمنظومة الحكم ككيان وتنظيم

* أول خطبة للأمير «امرؤ القيس»

خطبة مهربة من مرحلة «امرؤ القيس» الأولى، لها دلالتها الخاصة، كونها تأتي كتدريب مبدئي تمهيدا لاستلام مقاليد الحكم، واختير «يوم الشجرة» موعدا للخطبة، التي حاول الأمير الحفاظ على أسسها التنظيمية (استهلال، عرض، خاتمة) بطريقته التي تتناسب وشخصيته

«امرؤ القيس: سيداتي أوانسي

الرجل 1: ها ها وأين الأوانس في هذا البلد؟ ما فيه يا مولاي غير الرجال والنعاج والحمر الوحشية»[32] فيتدارك الأمير الوضع ويعدّل في الصيغة الترحيبية الاستهلالية بعدما أخطأ جنس جمهور المرسل إليهم الخطاب، وهو خطأ مبرر لخلفيته، ليقول «سادتي وإخوتي ويا أبناء جلدتي لقد حضرنا اليوم لنتحف أسماعكم الكريمة بما لذ وطاب من أنواع المهذورات الطيبة سنحدثكم إن شاء الله عن الشجرة، تلك التي لها جذور في التراب وفروع وثمار في السحاب، تلك التي تعطي المشمش والإجاص والبرقوق أعرف أنكم تجهلون هذه الأسماء وهي أسماء علمية دقيقة جدا أعدكم بالعودة إليها مستقبلا لفك رموزها وتوضيح غامضها»[33] وكانت المعلومات المقدمة عن الشجرة ساذجة، أو في حدود معرفة الأمير بالشجر، (الجذور، الثمار) ولم تكن بيد «امرؤ القيس» من حيلة سوى الخروج عن موضوع الشجر لينقذ سمعته بعد علو أصوات الضحك عليه وبلوغها مسمعه «أيها الناس، إن الأشياء السواد

لا يمكن أن تكون في كل الحالات فحما ... وأن الأشياء البيضاء لا يمكن أن تكون شحما لا تجعلوا كل همكم في الخمرة والنساء والصيد والخيل كبعض الفاسدين المارقين، الذين زين لهم الشيطان أعمالهم إن النوق لا يمكن أن تعطي العسل، كما أنه لا يمكن للنحل أن يعطي البصل وعليه .. فأنا أيضا – يا أبناء الأبالسة – لا يمكن أن أكون خطيبا لا اليوم ولا غدا ولا حتى بعد ألف سنة ... أما من وجد لديه الموهبة والرغبة في التهتك والفجور والمجون فأهلا به وسهلا ... سامحك الله يا أبي، لم تجد من كل أيام ربّ العالمين غير هذا اليوم؟ يوم الشجرة؟ لو كلفتني – مثلا – بيوم الخمرة أو المرأة لكنت نجحت بلا شك»[34].

هذا هو أول خطاب للأمير، مسترد من ذاكرته، و«عبد الكريم برشيد» ارتأى أن يصف حالة الدمار التي هي عليها البلاد العربية، فامرؤ القيس لا يريد خلافة ولا ملكا، بل كل همه حياة الترف وملاحقة النساء، والملك وبكل الوسائل يحاول رمي الحكم إليه في عملية كر وفر، وقبل أن يكون النقد للأمير / الابن، فإنه للملك وسياسته، وكيف يتم التلاعب بالأوطان ومصائر الشعوب انطلاقا من رغبات شخصية، فاستهزئ بالجميع لأن الموقف به سخرية من الأمير والملك / الحاكم والمحكوم، وكان «استخدام التهكم والاستهزاء لأغراض نقدية تصحيحية رقابية تحذيرية، وهي غالبا ما توجه نحو الأفراد والمؤسسات والشخصيات العامة ونحو السلوك التقليدي»[35] وتبعاته، وتشكل التهكم من الألفاظ المكونة للخطبة والتراكيب التي جاءت مغايرة ومخالفة لنوع منصب الخطيب ونازلة بمستوى الموضوع إلى درجات دنيا من الدلالة اقتربت من الدونية في الطرح، والاستخفاف بالمرسل إليه، وسيطر العبث بأطراف الرسالة / الخطبة (المرسل، الرسالة، المرسل إليه) والعبث أحد أشكال السخرية في المسرح، كما أنه موقف من الكاتب لتوريط وإدانة بطله واستمرار في سوداوية تصويره.

وإلى جانب الاسترجاع، كانت هناك آلية حوارية أخرى، إنها «مناجاة النفس»، وكان تفعيلها ضروريا لآهات البطل النفسية، ومناجاة النفس غير الحوار الداخلي «المونولوج»، فهي «شخص أو شخصية تحادث نفسها ومناجاة النفس أكثر من المونولوج تستند في مرجعيتها إلى حالة تتأمل فيها الشخصية في وضعها النفسي أو المعنوي أو الأخلاقي ... وتكشف تقنية مناجاة النفس للمشاهد روح الشخصية أو لاوعيها»[36] وتضيء زوايا مظلمة في الشخصية، فما غيّب في الحوار العادي قصدا يحضر أثناء المناجاة قسرا، وتحدد بها النوايا وتوضح طبيعة العلاقة مع الشخصيات الأخرى، كما تركن الشخصيات غير المعنية للراحة، وتعد مناجاة النفس بمثابة فاصل بين صيرورة الأحداث ويستغلها الكاتب لاستشراف المواجهات القادمة، وتستحضر تيمات درامية كانت مضمرة فيصرح بها عبر هذه التقنية، «والشخصية التي تناجي نفسها، تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار»[37] ومتى؟ وكيف؟ تتأمل كثيرا ولا تفعل، تقرر ولا تنفذ، تعاتب وتيأس، تضطرب وتهدأ، وامرؤ القيس دخل هذه الحالة بُعيد سماعه خبر مقتل أبيه الملك على يد العسكر، حائرا ومترددا وخائفا وتائها بين الأخذ بالثأر من عدمه، مقتنعا بقدرته على استرداد الحكم تارة ومتأكدا من فشله أخرى، متفائلا بإمكانية مغادرته دائرة الخمر وتركِتها ويائسا من ذلك أيضا، كل هذه الثنائيات الضدية الفعل واللافعل بُيّنت بمناجاته لنفسه «... هل أحمل هذا السيف وهو أثقل مني؟ هذه الكف يا ربي ما تعودت غير لمس الضفائر المجدولة، ما تعودت غير قطف الورد والزهر ومداعبة النجوم التي في السحاب. ما تعودت فأسا ولا معاول. ما تعودت سيفا ولا رمحا. فكيف إذا. تحمل الموت وتمشي به؟ آه وألف آه. ما أقسى أن أصنع ذاتي من جديد، أن أكون الوالد الذي يلد والوليد الذي سوف يولد. أقتل بداخلي امرأ القيس الذي كان، أن أكون في لحظة غير أنا، أهجر عاداتي ولذاتي في رمشة عين. با باريس يا غجرية الروم خبريني. خبريني هل إذا

حاولت توصلت هل أدرك المبتغى وأصبح أنا – بكل أحلامي وأوهامي – غير أنا»[38] فيطغى الألم والندم والسخرية من الذات وعلى الذات، في عملية معاقبة لها على اقترافاتها السابقة والتي عرقلت حصول أعمال نافعة لاحقة.

4-4- الهوية بين الضياع والتضييع:

فجرت مسرحية «امرؤ القيس في باريس» موضوع الهوية، وصورت الذات العربية في غربتها ومنفاها الجديد «باريس» حيث تم الإفصاح والجهر عن تلك العلاقة بين الفرد العربي وهويته دون خوف وترقب للعواقب، شخصيات قامت بفعل البوح في المكان الجديد رمز الحرية، فالإعلان عن مضمرات الهوية تم مسحه بالسخرية فكان خطابها ساخرا ناقما ناقدا رامزا، وها هو عامر الأعور يدلي بذلك ومن لحظة دخوله باريس والمحطة الأولى ألا وهي المطار، مُحدثاً الشرطيين عن هويته

«الشرطي 2: كل ما أعرفه هو أنك عربي

عامر الأعور: عربي. أي نعم

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

الشرطي 2: لقد قصد صاحبي أن يقول أنكم هناك في الصحراء تملكون البترول الكثير

عامر الأعور: أما أنا – يا خواجات يا محترمين – فأقول بأنهم هناك في الصحراء

الشرطي 2: نعم

عامر الأعور: يملكون البترول الكثير

الشرطي 1: ماذا تخرف؟ أنت عربي أليس كذلك؟

عامر الأعور: أنا عربي، أي نعم، ولكن من الدرجة التاسعة والتسعين بعد الألفين

الشرطي 2: هل يعني هذا أن العرب فيهم أنواع ودرجات

عامر الأعور: نعم يا خواجة، تماما مثل مشتقات البترول فيهم النوع الغالي والنوع الرخيص، فيهم من ثقلت موازينه وامرؤ القيس أحدهم، ومنهم أيضا من خفت موازينه وأنا أحدهم – ولا فخر – آه يا خواجة، ما أقسى أن تكون محسوبا على قوم خطأ، تكون محسوبا عليهم ولا تكون منهم فعلا»[39] فلم يتريث «عامر» في استظهار غيضه اتجاه عروبته التي ينتمي إليها شكلا (اللباس واللغة) لا ودا وعمقا، ونظرة الغربي للعربي على أنه جبل من الأموال، أو برميل من النفط / البترول، وكان التصوير هزليا، وعلى امتداد النص المسرحي «كان سؤال الهوية يطلع من ثنايا الخطاب الاحتفالي ليحتفل بالسخرية لنفي غياب سؤال هذه الهوية»[40] وشكلت محورا هاما لحركية الفعل الدرامي وانسياب الفكاهة لكن ليست كأي فكاهة، إنها السوداء التي هي «عنصر احتجاج وعنصر تخريب وعنصر تدمير وعنصر رفض»[41] لمعيارية التصنيف والهوة الواقعة بالشعوب العربية، يقول امرؤ القيس مخاطبا عمالا مغاربة ينظفون شوارع باريس ناصحا لهم أن يتركوا هذا العمل مقترحا بل وممدا لهم بأموال قال عنها «نصيبكم مما أعطت أرض العرب. ألستم عربا مثلي، تكلموا.

العامل3: بلى، نحن عرب.

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

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

امرؤ القيس: هاها .. وهل تعبت فيه أنا وأبي؟ خذوا قلت لكم ..»[42]

وكل من فر إلى «باريس» ظل يتخبط بين قطبي الانتماء العربي واللاانتماء، فتمخض عن ذلك انسلاخ وانفلات، وبات «النفي استراتيجية للمعادلة الصعبة للهوية المستقرة، وتصبح الشخصية رمزا للضياع»[43] والتفكك فتحتمي ببلاغة السخرية في التعبير عن تلك الهوية الموؤودة الأليمة، وفي مواجهتها للهوية الجديدة المستعارة الغريبة الظرفية، وفي الاحتماء والهروب للأسلوب الساخر «تنفيس عن ذات المتكلم ما يخفف عنه الشعور بالحرمان والخيبة»[44] والمرارة، فكانت حوارات جل الشخصيات حول الهوية ساخرة هاجية ملمحة، وفي ذلك شعور بالتفوق وتعويض لآلام الفقد والضرر ولو مؤقتا، كما أن في السخرية راحة نفسية من الضغط وانتقام من الضّعف أي إنتاج الضحك من الألم، كما كان لعامل الانبهار بحضارة المكان الجديد صلة بموضوع الهوية وتلك المقارنات التي تمت بين الوطن / القبيلة وباريس / الحضارة، حيث تم مسخ الأول، يقول عامر الأعور «الآن فقط أعرف يا عكرمة لماذا كنت أعور؟ نعم فمن كان يعيش مثل عيشنا ليس أعور فقط. وإنما هو أعمى وأبكم وأصم و.. مسخوط الوالدين والله والملائكة والناس أجمعين؟ الدنيا بخير في هذا البلد يا عكرمة. لقد أضعت عمري – قبحني الله – وأنا في الاصطبلات أشتغل سائسا للخيل، كل أيامي الخوالي قضيتها مع حيوانات أخرى. ألا فاشهدوا أيها الناس أنني – وقد بلغت من العمر عتيا – ما رأيت حيوانات مثل هذه، واسعة ألأحداق، رخامية الساق، ضامرة البطن ... ربي هذا ما أجمله»[45] ليتحول هذا الجمال إلى قبح بتوالي حوادث المسرحية وتصاعد الفعل الدرامي والتعرف أكثر على خفايا وخبايا المكان / باريس وما يوجد خلف الأضواء، وهو ما خبرته الشخصيات المسرحية وباحت به، إلا أن هذه المعرفة بالانخداع والانغماس في حضارة المكان عُللت بالعروبة وأهلها ،وظل "عامر الأعور» يردد دون توقف «هذه المدينة يا مولاي لم تعد آمنة كما كانت، آمنة مطمئنة، لقد دخلها القتلة والمجرمون... جاءوها من كل الأمصار ... ربي لما خلقتني عربيا»[46].

فعسكر القبيلة / المملكة أوفد من يقتل الأمير وريث الحكم بباريس، فكان أن صُفي بها.

غاصت مسرحية «امرؤ القيس في باريس» في دهاليز السياسة وما جاورها، فكان أن فاضت بالسخرية التي استنجد بها لقول ما لا يقال، واستعير بشخصيات لتنطق بما لم يقدر الكاتب على التصريح به، رجع «امرؤ القيس» في هيئة أمير عربي وريث أبيه الملك، ليحاكي ويحاكم الوضع العربي دراميا، فامتزج التراث بالحداثة الماضي بالحاضر، الحق بالباطل ،وعن المسرحية وآليات السخرية بها نورد النتائج التالية كخاتمة لمقالنا هذا:

– نهضت السخرية في المسرحية على عدة ركائز نصية، كان اللفظ مادتها فطوعته لصالحها «اللعب بالألفاظ» واستبدال المعنى انطلاقا من العنوان الذي كان أول عتبة نصية تلقى عندها المتلقي صدمة لتركيبه الغريب الجامع بين النقيضين، والمانح لأفق انتظار ما يجهر به النص، المانع لأي تفسير، ما حقيقة امرؤ القيس في باريس؟

– الشاعر الجاهلي «امرؤ القيس» الشخصية المسرحية البطلة، ما هو إلا استعارة مؤقتة ودقيقة من التراث والجاهلي تحديدا، والانتقاء هذا ليس بريئا وعشوائيا، إنما هو إعلان مضمر عن استمرار الجاهلية في التفكير العربي أفرادٍ ومؤسسات، وإسقاط لشخصية الشاعر على الأمير الوريث في الزمن العربي.

– تطعيم الخطاب بالسخرية كان ضرورة كي يوافق راهنية السياق، ويمنح انسيابية في الانتقاد للشخصيات مهما علت مناصبهم وبلغت هامتهم، وما الملك وابنه إلا نموذجان، فالسخرية طريقة خاصة في التعبير تجنب مرسلها المباشرة وتوشح النص بجمالية في التلقي والتأثير.

– التصوير الكاريكاتوري استخدم كآلية لزيادة نسبة السخر، حيث رُسم بها البطل وتابعه، كاريكاتورية أتت على الشكل الخارجي والداخلي أيضا حين صورت اهتزاز نفسية البطل واضطراب سلوكه، ووصلت حتى المجتمع العربي فأخذت منه عينات كصورة كاريكاتورية مصغرة نيابة عنه مجتمعا.

– لأن الحوار عماد المسرحية عوّل عليه ليدفع بالسخرية إلى أعلى درجاتها، بسمات خصته كالتكرار والمغالطة والمبالغة، ونُوّع فيه فكان الاسترجاع ومناجاة النفس.

– الهوية وما صاحبها من غلو مصطنع وانسلاخ علني فضحه المكان الجديد غير العربي ضمت في موضوع المسرحية، ومعالجتها كانت بدس الدلالة في هالة من الألفاظ والتراكيب المؤدية للفكاهة، فكاهة ما إن تظهر حتى تتمنع لقتامة مثيراتها.

– كل ضحك أنتج في «امرؤ القيس في باريس» إلا وحمل قصدا مغيبا متواريا، فهو ضحك ممنهج ذو وظيفة نقدية تنبيهية، وما على المتلقي إلا فرز الدلالة السليمة المقصودة وإجلائها من زوبعة الضحك وتشابكات الدلالات الظاهرة المموهة (ازدواجية المعنى)

– الأسلوب الساخر كان سلاح «برشيد» النقدي في نصه المسرحي لإبداء موقفه من قضايا عربية لا يفلح فيها ومعها الجد، بقدر ما يصلح معها الهزل ومشتقاته ومضاعفاته، فالتلميح عوض التصريح، والرمز والمقارنة الساخرة والمقابلة والمفارقة وغيرها من الأساليب البلاغية التي وفرت له الامتداد والتوسع في الإجهاز على الموضوع، وعدت حجاجا على رسالته لبلوغ الإقناع.

الهوامش:

1- محمد العمري، 2012، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، ط 2، المغرب، ص 85.

2- آصف ذريباني، 2016، السخرية في شعر نديم محمد، دار الجنان للنشر والتوزيع، ط 1، المملكة الأردنية الهاشمية، ص 8.

3- مجدي وهبة، كامل المهندس، 1984، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت، لبنان، ص 198.

4- أمينة الدهري، 2011، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، ص 26.

5- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 92.

6- المرجع نفسه، ص 100.

7- عبد الفتاح عوض، 2001، في الأدب الإسباني السخرية في روايات بابيستير دراسة لغوية سيكولوجية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، مصر، ص 41.

8- دانيال تشاندلر، 2008، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، ص 233.

9- محمد العمري، اللاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 98.

10- المرجع نفسه، ص 112.

11- ركان الصفدي، 2012، ابن الرومي الشاعر المجدد، الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، سوريا، ص 160.

12- رياض عصمت، 2011، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط 2، دمشق سوريا، ص 15.

13- باتريس بافي، 2015، معجم المسرح، ترجمة، ميشال ف خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، ص 296.

14- عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، 1997، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي، ط 1، بيروت، لبنان، ص 132.

15- عبد الكريم برشيد، 1985، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، ص 127.

16- المرجع نفسه، ص 137، 138.

17- المرجع نفسه، ص 182.

18- عبد الكريم برشيد، 1980، «امرؤ القيس في باريس»– احتفال مسرحي – مطبعة فضالة، د ط، المحمدية، المغرب، ص 20.

19- خالد حسين حسين، د ت، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، د ط، ص 06.

20- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، ص 10.

21- مجموعة مؤلفين، 2000، السرد والمسرح وإعداد النص السينوجرافيا – منطلق الجنس الدرامي – ترجمة، أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، مصر، ص 81.

22- كمال الدين عيد، 2005، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة، إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، مصر، ص 524.

23- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، ص 35.

24- المصدر نفسه، ص ن.

25- المصدر نفسه، ص 82.

26- لابوس ايجري، د ت، فن كتابة المسرحية، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، ص 414.

27- باتريس بافي، معجم المسرح، ص 296.

28- عبد الكريم برید، امرؤ القيس في باريس، ص 83.

29- المصدر نفسه، ص 80.

30- المصدر نفسه، ص 80.

31- المصدر نفسه، ص 103، 104.

32- المصدر نفسه: ص 122.

33- المصدر نفسه، ص ن.

34- المصدر نفسه، ص 126، 127.

35- شاكر عبد الحميد، 2002، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 53.

36- باتريس بافي، معجم المسرح، 502.

37- عبد القادر القط، 1987، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د ط، بيروت، لبنان، ص 35.

38- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، ص 133، 134.

39- المصدر نفسه، ص 43، 44.

40- المصدر نفسه، ص 18.

41- صمويبل بيكيت، 2009، في انتظار غودو، ترجمة وتقديم، بول شاوول، منشورات الجمل، ط 1، بيروت، لبنان، ص 15.

42- عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس، ص 38.

43- أوتا شودهورى، 2001، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة، أمين حسين الرباط، ، مراجعة، عبد الحميد الخربي، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، ص 14.

44- حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، 1982، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 41.

45- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، ص 52.

46- المصدر نفسه، ص 147.

قائمة المراجع:

أولا: المعاجم العربية:

1– مجدي وهبة، كامل المهندس، 1984، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت، لبنان.

ثانيا: المعاجم المترجمة

2- باتريس بافي، 2015، معجم المسرح، ترجمة، ميشال ف خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، لبنان.

ثالثا: المراجع العربية

3- آصف ذريباني، 2016، السخرية في شعر نديم محمد، دار الجنان للنشر والتوزيع، ط 1، المملكة الأردنية الهاشمية.

4- أمينة الدهري، 2011، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، المغرب.

5- حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، 1982، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6- خالد حسين حسين، د ت، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، د ط.

7- ركان الصفدي، 2012، ابن الرومي الشاعر المجدد، الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، سوريا، ص 160.

8- رياض عصمت، 2011، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط 2، دمشق سوريا.

9- شاكر عبد الحميد، 2002، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

10- عبد الفتاح عوض، 2001، في الأدب الإسباني السخرية في روايات بابيستير دراسة لغوية سيكولوجية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، مصر.

11- عبد القادر القط، 1987، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د ط، بيروت، لبنان.

12- عبد الكريم برشيد، 1980، «امرؤ القيس في باريس»– احتفال مسرحي – مطبعة فضالة، د ط، المحمدية، المغرب.

13- عبد الكريم برشيد، 1985، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب.

14- عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، 1997، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي، ط 1، بيروت، لبنان.

15- كمال الدين عيد، 2005، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة، إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، مصر.

16- محمد العمري، 2012، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، ط 2، المغرب.

رابعا: المراجع المترجمة

17- أوتا شودهورى، 2001، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة، أمين حسين الرباط، مراجعة، عبد الحميد الخربي، مركز اللغات والترجمة، القاهرة.

18- دانيال تشاندلر، 2008، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، لبنان.

19- صمويبل بيكيت، 2009، في انتظار غودو، ترجمة وتقديم، بول شاوول، منشورات الجمل، ط 1، بيروت، لبنان.

20- لابوس ايجري، د ت، فن كتابة المسرحية، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط.

22- مجموعة مؤلفين، 2000، السرد والمسرح وإعداد النص السينوجرافيا – منطلق الجنس الدرامي – ترجمة، أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، مصر.