تمثلات المجتمع في مسرحية "يا ليل يا عين" لعبد الكريم برشيد

الدكتور: عمار رجال
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار– عنابة

ملخَّـــص:

يتناول هذا المقال تمثّلات المجتمع في نص عبد الكريم برشيد[1] "يا ليل يا عين" ويسعى إلى الوقوف عند مختلف الرؤى المشكلة للنص انطلاقا من نظرية الاحتمالية وصولا إلى التحولات العميقة التي عرفها المغرب، كما العالم العربي وانعكاسها على وعي المؤلف.

Résumé:

Cet article a pour objectif de dévoiler les représentations de la société dans le texte théâtral de ABDELKRIM BERRACHID YALIL YA AIN, ainsi que les changements profonds qu'a connu le MAROC et le monde arabe et les diverses visions qui se sont projectées sur la pensée de l'auteur.

1-بلاغة العنوان:

يُعدّ العنوان من أبرز العلامات المفاتيح لقراءة النص وفهمه، فهو يحدّد الإطار العام الذي سيتحرك فيه النص على أنّ علاقته به تبقى علاقة تفاعلية، مما قد يغيّر انطباعاتنا الأولى التي تكوّنها عن عتبة العنوان مع بداية القراءة، وهذا يعني أن العنوان ليس مجرّد علامة حدودية لبداية النص[2].

وإذا كان العنوان أول عتبة تصادف القارئ، فإنه آخر علامة توشح النص بعد أن تكتمل صورته، لذا تذهب جلّ الدراسات النقدية الحديثة إلى ضرورة الوقوف عنده قبل الولوج إلى عوامل النص ومتاهاته، فالمؤلفون والكتاب لا ينتقون عناوينهم بشكل عفوي واعتباطي، ولكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم ومضامينهم الفكرية ورؤاهم الفنية، كما أنّ قصديتهم في اختيارها تتمثل في الطريقة التي يصوغونها بها على المستويات التركيبية والدلالية والبلاغية، وذلك بهدف خلق ميثاق قرائي/تواصلي مع المتلقي يراعي كل الخصائص الفنية والمعطيات الفكرية للنص. لهذا أصبحت العنونة تقوم بدور أساس في بناء الأعمال الدرامية الحديثة وتساهم في شدّ انتباه القارئ وإثارة فضوله وأسئلته.

اختار **عبد الكريم برشيد** عنوانا لمسرحيته "يا ليل يا عين"، فإلى أي حدّ يختزل هذا العنوان الدلالة الكلية للنص الدرامي؟ وكيف نفسر المفارقة الدلالية لهذه العتبة والرؤى التراجيدية التي تخللت لوحات النص ومتوالياته الدرامية؟.

إذا كان المستهدف الأوّل والأخير من العنوان هو القارئ/المتلقي بهدف خلق ميثاق قرائي معه، فإن هذا الميثاق لا يلبّي دائما أفق انتظاره،

بقدر ما يعمل على تحطيمه من خلال اللجوء إلى تقنيات لغوية تنزاح عن المألوف والمتداول.

يهبنا عنوان النص "يا ليل يا عين" (كجنس أدبي) تقنية التركيب التي لجأ إليها المؤلف ليربط الصلة بين:

الليل والعين/الظلام والرؤية/الزمان والجسد، هذا الجسد خرج من التراث المحنط (المواويل الشعبية)، ومن ظلمة النسيان ليدخل ليل "برشيد" الذي اختصر في هذه المسرحية- بقصدية المؤلف في الكتابة- كل الأزمنة في كتابة تحتمي ببلاغة العنوان لتتعرّى في خطاب النص الاحتفالي كي تتكلم كلامها، وتؤسس حوارها المتوتر بالمناقضات، وتبني مختلفها ومغايرها بالرمز تارة، وبالجهر والمباشرة تارة أخرى.

من هنا، ومن خلال العنوان تتقابل إيحاءات هذا العنوان وترميزاته في شحنات دلالية متعارضة في ثنائياتها الضدية عبر المسافات المتباعدة بين التراث (يا ليل يا عين/موال شعبي) والحداثي (يا ليل يا عين/نص مسرحي احتفالي)، وفي المقابل بين صورة الفقر/مدن الصفيح بأضوائها الباهتة، وصورة الغني/المدينة المقنعة بالأضواء والأصباغ والعرضي مثل الشخوص التي تدخلها محملة بأسئلتها الوجودية وبأعباء الحياة، وبأزمات الوطن فتخرج منها عارية من المظاهر الخادعة.

أراد عبد الكريم برشيد أن ينطلق من تراث ومن ذاكرة ومن معطى ليسائل كل مخبوء في الزمن القديم والمعاصر، وليبني جديد هذا الزمان بالأحداث الجديدة التي تصير أصلا ومرجعا في بناء النص الاحتفالي الذي يبدأ بعنوان يختصر فيه النص ذاته في موقف الكاتب من الزمن الذي يعيش فيه، فيعبر عنه بهذه الذاكرة وبهذا الموال، وبهذا المتخيّل الذي يبدأ بالعنوان

باعتباره نصا للبدء، واستهلالا يرسم بشاعرية خاصة أفق انتظار المتلقي، أو يكتب الكتابة الأولى التي هي البداية والنهاية، المنطلق والوصول، والاستهلال وما بعد الاستهلال.

إنه نص مغلق على ما يحمله من دلالات المفارقة التي وصلت حدّ "التغريب البريختي" الذي يفرض علينا التساؤلات الآتية: إذ كانت "يا ليل يا عين" لازمة تتردد في كل المواويل الشعبية، لماذا اختار الكاتب الموال بالذات ليرسم جسد مسرحيته؟ أي نوع من المواويل سيغني في نصه؟ هل سيكون موالا حزينا؟ أم سعيـــدًا؟ أم اعتمد فقط على الموال الشعبي ليصوغ به نصا دراميا ينطلق مما هو محلي؟ أم عساه أراد "يا ليل يا عين" مجرّد ترنيمة، يهندس بها موالا احتفاليا جديدا من صنعه هو؟.

إن مثل هذه الاستفهامات، تنم عن وعي **عبد الكريم برشيد** الذي يروم تجاوز الاستهلاك والتكرارية والنمطية، كما تكشف عن معنائية الممارسة المسرحية عنده، ككتابة باللغة والجسد، لقاء يتم داخل الزمان والمكان، وعلاقة المبدع بالمتلقي، هذا الأخير جعله مشاركا معبّرا، مفكرا، وبالتالي مغيّرا.

من هنا صنع **برشيد** عنوانه التغريبي بما فيه من الخفي والجلي، الثابت والمتحول، التقليدي والمجدّد، ليصل إلى المشروع الممكن الذي سيكشف عنه تحليلنا لجسد هذا الموال الدرامي.

اعتمد الكاتب – إلى جانب العنوان الرئيسي للمسرحية – على تقنية العنونة الفرعية، من خلال إعطاء عناوين خاصة لكل لوحة على حدة؛ إن هذه العناوين تشكل مجموعة من الإشارات والدلائل والرموز التي تتقاطع

وتتكامل مع دلالة العنوان الرئيسي سواء من حيث الطابع التغريبي أو من حيث الرغبة في اختزال الحدث الدرامي والعمل تنامية.

فبتأملنا لعناوين من قبيل (معروف يسأل عن مجهول، أنت يا أنت من أنت؟ المرأة تمشي على أرض تمشي، هي التي تميل وليس أنا...) نلاحظ تلك المسحة المجازية والإيحائية والترميزية التي أضفاها الكاتب على هذه العناوين، كما نلاحظ أنها تعد بحق مداخل صغرى للولوج إلى عالم اللوحات من جهة، وإلى فضاء النص ككل من جهة أخرى، وذلك على أساس أن هذه الأنفاس تخضع لنظام منطقي يحدّد هذا الفضاء ويكشف عن أبعاده الدلالية، بالإضافة إلى أن ورود اللوحات وفق الشكل التعاقبي السريع هو الذي أضفى على الأحداث الدرامية نوعا من الحركية والحيوية.

تهدف هذه التقنية عند **برشيد** إلى تجاوز الكتابة النصية الكلاسيكية، كما تهدف إلى تحطيم الإيهام وتعويضه بنصوص صغيرة تتيح للقارئ/المتلقي "الانتقال عبر مستويات النص، والوقوف على تماسك الخطاب المسرحيّ[3].

لقد قام **برشيد** بتقطيع النص إلى مجموعة من اللوحات المسرحية بشكل يتناسب وأحداثها الدرامية وحكيها المتقطع، فإذا كانت الفصول تعتمد على تسلسل الأحداث وعلى تحقيق مبدإ التشويق " فإن اللوحات تفرض وجود وقفات زمنية أو انقطاعات حدثية تحقق لكل لوحة استقلاليتها"[4].

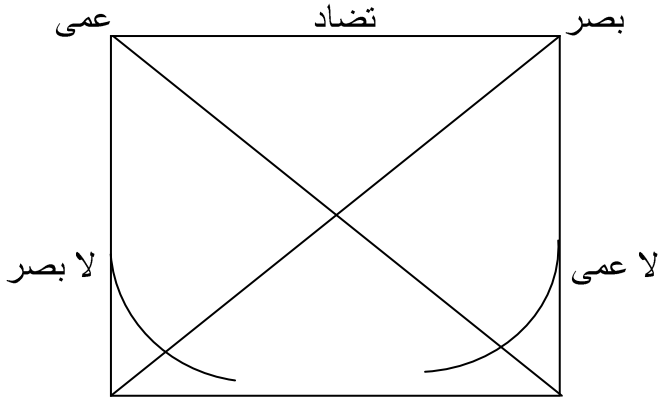
2- **البنيـــة العميقة في النص:**

تقوم البنية الأساسية للدلالة للنص على درس تعليمي توعوي بالدرجة الأولى، مفاده أن الخنوع والاستسلام للسياسات المفروضة، لن يغير شيئا، والأجدر بالقوى الفاعلة/النخبة المثقفة (التي جسّدها "عبد البصير") أن تساهم

في توعية الناس الذين يعيشون إذلالا مزدوجا، إنهم مغتربون عن واقعهم الذي ما انفك يطحنهم، وحين تؤول الأمور إلى صالحهم، يعيشون إذلالا آخر، فها هو جهاز الأمن (المخبران " القنفوذ والنمس ") يكشف عن أعتى أجهزة القمع في الدولة، وليحافظ على مكانته يمعن في التجسس على المواطنين، ويدير ظهره لمناورات القوى الخارجية التي تحمي النظام.

يظهر الصراع بين إيديولوجيتين هما إيديولوجيا الإقطاع وتكريس الفوارق الطبقية واغتراب المواطن، وإيديولوجيا ثورية ذات منحى تغييري إيجابي، تصهر المجتمع في نسيج متناسق بعد أن تكون قد قضت على دابر الاستسلام وجذوره.

وتتجلّى أقطاب الصراع واضحة بين من يصبر ومن لا يصبر، لقد تلاعب **برشيد** بهاتين الكلمتين – الرؤية والعمى- وحاول إحداث انزياح دلالي من خلال تجاوز المفهوم البسيط إلى المفهوم العميق الذي عكسته وجسدته شخصيات المسرحية، ويمكن أن نستثمر ذلك على المربع السينيمائي الآتي:



يتحوّل **عبد البصير** من أعمى إلى مبصر مرورا بمرحلة لا عمى؛ فما أن وعى وأدرك تناقضات المجتمع حتى أحدث القطيعة مع مرحلة من تاريخه ونزع الغشاوة – التي كانت مفروضة – على عينيه ليبدأ بكتابة مسرحيته عن بنية المجتمع في عصرنا، حيث الاضطرابات والزوابع واختلالات موازين القوى واغتراب الفرد والجماعة، وبهذا انتقل من ذات الحال إلى ذات الإنجاز أي مما هو كائن إلى ما يجب أن يكون.

وعليه يمكننا القول، إن الكتابة المسرحية عند **برشيد** فضاء لموضعة الفرد في التاريخ، وفق الشروط الآنية المرتبطة بالسيرورة التاريخية والحركات الاجتماعية.

لم تقف المسرحية على شخوص متطورة، لا غرو في ذلك ما دام الوضع الراهن شبيها بالماضي والحاضر ويمكن أن يكون شبيها بالمستقبل إن لم يجتث الورم من أساسه، أي أن تجتث أسباب المأساة والاغتراب وضياع الحريات.

ولا ننسى في هذا الصدد أن **برشيد** كتب نصه برؤية إخراجية، فلم يغب عن ذهنه أن يكون النص مجرّد حوار، وهو كلما كتب يرفق نصوصه بملاحظات في التمثيل والإخراج.

3- المتتاليات السردية:

إن الحكاية هي روح الدراما ونواتها الصلبة، والمسرح في جميع الظروف يمثل ويحكى، وانطلاقا من هذا المنظور فإن " تحليل نص درامي سيكون شبيها بتحليل نص روائي، وفي هذا المستوى من التحليل فإن الوحدة الدرامية لا تختلف عن الوحدات السردية الأخرى كالقصة والرواية[5].

تمثل إذن مسرحية " يا ليل يا عين" موضوعا متميزا للتحليل السردي، فهذا "الموال المسرحي" يعتمد على التقطيع والتوليف والتهجين (شأن باقي النصوص الدرامية الاحتفالية التي لا ترى في النسيج الدرامي أهمية)، الأمر الذي يقتضي تفكيكه وإعادة تركيبه لتحديد مقاطعه السردية.

تروم عملية تقسيم الخطاب إلى مقاطع، الوصول إلى تجليات "الوحدات الدلالية الجزئية، التي من خلالها تتكون الدلالة العامّة للخطاب"[6] الحامل لمشروع ما، وفق برانامج سردي، حيث تكون "البنية السردية له عبارة عن تتابع أو تعاقب الحالات والتحولات المختلفة التي تنظم مجموعة العلاقات بين العوامل "[7]

من هنا تكون وظيفة الدارس أو المحلل، الوقوف عند ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المرتبطة بالشخصيات (أي العوامل) وأدوارها المؤدية إلى ذلك، إذ يتم رصدها من خلال موقعها في شبكة العلاقات التي تنتمي لها حسب مستوى البنية العاملية[*]؛ ومن ثم إبراز تلك العلاقات القائمة بينها، عن طريق تحديد أدوارها العاملية، بغية تبيان مدلولاتها "فتحليل أو دراسة بنية الشخصيات (العوامل) في أي عمل سردي ستكون قاصرة ما لم تطرح في أفق الإمساك بالمكوّن الدلالي الذي يقف وراء مجموعة البنيات الأخرى[8].

وتبعًا لذلك، يتخذ فعل الشخصية، شكل "وظيفة العامل" أي فحص الشخوص في وظائفهم الخاصة بحيث يعاملون بوصفهم حاملين للقيم وممثلين لنسق وظيفي ذي طبيعة إيديولوجية. وسوف تسمح عمليات التصنيف المقترحة، إبراز المقاطع /المتتاليات السردية لمسرحيتنا، إذ نعمد إلى جمع

عدة شخصيات في قطب واحد من منطلق رغبتها الاتصال بالهدف/الموضوع ذاته.

بمعنى آخر: اختيار ما نراه ممثلا لكل قضية أساسية في الحكاية، وبالتالي الجمع بين التجسيدات المفصلة المختلفة لمعاني متقاربة في تجسيد مركب واحد يمثلها جميعا، وبعبارة واحدة، الاعتماد على قواعد "الانتقاء والتعميم والتركيب".

وعليه نقترح النموذج التالـــي:

- **المقطـــع الأول:** يتضمن الكشف عن واقع الشخصيات البائسة والمهمشة، الباحثة عن حياة أفضل ("الصافية"، "درهمان الشحاذ"، "جوقة العميان"، "البحار الناسي"، "لمفضل").
- **المقطـــع الثاني:** يسلط الضوء على خدمة السلطة (المخبرين: "القنفوذ" و"النمس").
- **المقطـــع الثالث:** يحتوي نقد المجتمع وفضح مثالبه من خلال صوت الحكمة والحق ("عبد الله المجذوب").
- **المقطـــع الرابع:** يشير إلى الفئة التي لم تسعفها الظروف الاجتماعية المتردية على توفير لقمة العيش، فآثرت الهجرة أين اصطادتها بعض الأنظمة والجماعات المتطرفة لخدمة مصالحها الشخصية.

4- بيـــن " عبد الرحمن المجذوب" و"مجذوب" برشيـــد:

يتضح مما سلف أن الشخوص تتفرع حسب ترسيمات إيديولوجية شتى، إذ تمثل كل شخصية شريحة اجتماعية معينة، ممّا يجعل المسرحية تمثيلا رمزيا لصراعات بين أطراف تمثل مصالح متباينة، وتعكس تناقضات

اجتماعية وسياسية ونفسية لجماعات تتموقع كل واحدة منها في فئات عرفت وجودا تاريخيا.

بالموازاة مع هذا، تنقسم هذه الشخصيات إلى نمطين:

- نمط يؤدي دورا في الموال المسرحي (درهمان، الرجل، الصافية، جوقة العميان، المخبرين، لمفضل، البحار الناسي).
- نمط لا يؤدي دورًا، بل يمكن اعتباره حاملا لقيم ورمزًا للأفكار، ونعني بذلك (عبد البصير، وعبد الله المجذوب)، هذا الأخير بدا منذ الوهلة الأولى، رجلا حكيما، تشف الحجب بينه وبين الحقيقة، وقد جاء استحضاره في نص "برشيد" انفتاحا على التراث المحلي (عبد الرحمن المجذوب)، الشاعر الشعبي الذي عرفته بلاد المغرب خلال القرن السادس عشر، وشهرته وذيوع صيته "لم يفتأ اسمه يتردد في كل آفاق شمال إفريقيا. ومن النادر جدا أن تجد في تلك الأصقاع من لا يحفظ باعتزاز جانبا من الرباعيات المنسوبة للشيخ "المجذوب". وذلك يعود إلى رونق وجمال أشعاره وما انطوت عليه من حكمة بالغة ومعان سليمة"[9].

إنها الحكمة ذاتها التي نلمسها في "مجذوب" برشيد، وقد اختاره الكاتب "لأنه كان يبحث في أن يجد في مادة التاريخ شروطا لخشبة المسرح... ومن خلال استعادة التاريخ، يتحوّل ثقل الماضي إلى قوة محركة في الحاضر"[10]، فقد جعل منه ضميرا للمجتمع كونه يهدف إلى تغيير عميق في جذور الحياة الاجتماعية، نتيجة إحساسه بضرورة القرب من الوجدان الشعبي، والتعبير عن ثورات الضمير، ونقد الحاضر من وجهة نظر إمكاناته المستقبلية.

إن (المجذوب) الذي انتقاه "برشيد"، كان من صميم الواقع، وكان بحق يمثل الشخص المادي وهو يعلن احتجاجه على ما وصلت إليه الأمور، فعندما "يحضر المجذوب، فإنه يحاول بمواقفه أن يعبّر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي..."[11] لأن كل حركة من حركاته وكل إيماءة من إيماءات صوته، تتعلق بخبرات موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع.

من هنا، جنح "برشيد" في عمله الفني إلى تطويع الشخصية التراثية لرؤيا عصرية، تأسيسا لتوجه جديد في العملية الكتابية للوصول إلى مسرح عربي تقدمي أصيل.

5- منطـــوق النص:

يناقش الكاتب في هذه المسرحية جملة من القضايا الفكرية والمعرفية، إضافة إلى عدد كبير من المواقف التي تخص عددا من الشؤون الاجتماعية والمعتقداتية، ولعل هذا طبيعي "فالمسرح خاصة يرتبط بالبيئة الاجتماعية التي ينمو في كنفها، ذلك لأنه ينقد من جملة ما ينقد الجوانب الاجتماعية التي يعايشها، محاولا الولوج إلى أعماق المجتمع والبحث عن مكوناته ونسجه ومسيراته"[12].

قرأ "برشيد" المجتمع وبُناه، قراءة معمقة، وتوصل إلى مجموعة من القناعات ظل متمسكا بها، ربما لأنه اعتقد أنها ثابتة لا تزول إلا بزوال عدد كبير من العوامل. من هنا قدّم لنا مجتمعا متفسخا، كل يركض وراء مصلحته، لا تحكمه قيمة ولا يردعه مبدأ، اللهم سوى المنافع والفساد، حيث تحولت إلى قيمة ومبدإ يسيّر الناس، ألا يحق لنا هنا أن نتساءل: لماذا حدث ما حدث؟ وكيف الخلاص والنجاة من ذلك؟

لقد أصبح الاستبداد والتعسف المموه بالشعارات الزائفة والمبادئ الديمقراطية الخاوية من أي محتوى حقيقي دالا على ما آل إليه الواقع من تردّ وتأزم داخل المدينة، كل هذا باعتماد المؤسسة الحاكمة على الديماغوجية والمغالطة القائمة على إضفاء الحصانة والقدسية على نفسها وعلى أدواتها، لتصبح برّاقة لامعة بسلوكات لا تنطبق على ما يجري في الواقع الحقيقي المقدم للناس، الأمر الذي جعل النص يقول المجهول – للمتدقي– عبر إيقاعات المحاور التي كانت تكشف عن المكبوب "أي المجهول" وتسلط الأضواء على تغييب العدل والمساواة من المجتمع؛ وهي المعطيات المادية التي نهضت عليها العملية المسرحية البرشيدية بعد ما وجدت حياة المدينة قد ساءت أحوالها نتيجة انقسامها إلى عدد صغير من الأغنياء وعدد كبير من الفقراء، حيث لا وجود للحرية إلا على مستوى الترف الفكري.

أقامت المسرحية عالمها على هذا التقسيم المادي حيث أخضع تكوينها لشبكة العلاقات السائدة في مجتمع تلك المدينة وهذا من الأسباب التي لم تجعل جسدها كائنا هلاميا يخضع لنزوات الصدفة أو لعوامل غيبية، ولكن ذلك كان من العوامل التي جعلتها تموقع نفسها داخل بؤرة الصراع.

للدراما مصدران جوهريان " الأوّل علاقة الإنسان بالوسط المحيط به، والثاني علاقة الإنسان بالإنسان... والتركيز على قضايا الإنسان المعاصر... إنسان الطبقة المتوسطة، والطبقة الكادحة... دراسة هذا الإنسان سلوكه ودوافعه قصد اكتشاف واقع جديد[13].

من هذا المنطلق، تحاول المسرحية الغوص في المشاكل الحياتية للإنسان الناجمة عن عدم التوازن في الواقع الذي ظهرت فيه لتكون إدانة سياسية واجتماعية معكوسة ذاتيا باتجاه شخصية " الصافية " على سبيل

المثال لا الحصر – ولتبقى عملا صادقا عن أشكال الاحتجاج السياسي والاجتماعي على فوضى القواعد السائدة، فها هي "الصافية" محرومة من أبسط حقوقها (البيت): "أما أنا فلا بيت لي، وإنني انتظر حتى يأتي أبوك ليشتري لنا بيتا في هذا الحي"[14]، لكن الإشارة بوضوح – وليس بخفاء– إلى انكسارات "الصافية" كذات متعبة متخلخلة يجعلها أمام واقع ممسوخ مسحوق، فالصوت إذن يصرخ بصدق، والموقف يعاني بعمق، والظرف يشتبك بقوة، وهذا ما جعل المسرحية تؤمن بوحدة المحتوى – كمستوى أول– من حيث القضية الأساسية التي تعالجها (الفقر).

إنه النص الذي لم يكتف بهندسة العالم القائمة ولا بالمعطى الواقعي، لكنه تعدى ذلك إلى هندسة فضائه الخاص، وترصيف الأحداث والوقائع مركزا على التناقضات والصراعات التي تحبل بها المدينة التي يسكنها الاستبداد حتى النخاع، ويظهر الاختلاف فيها واضحا بين الشخوص والقناعات السياسية والطبقات الاجتماعية.

إنها رؤية تخترق السائد، وتمزّق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة وما وراء المظاهر والشكليات للكشف عن الخلل والعطب الذي جعل المسار الديمقراطي ينحرف:

– " عبد البصير: هذه الحكمة يا عبد الله من علمك إياها؟.

– عبد الله: الظلم علمني، والفقر أغناني، والغربة غربتني، وهذا القهر الذي في وطني أماتني ثم أحياني، وأدخلني في لجة الظلمة ثم أخرجني...

– عبد البصير: يا الله، في هذا البلد خلل إذن؟

– عبد الله: نعم، وهو بسعة كل هذا العالم كله..."[15]

لقد حملت مسرحية "يا ليل يا عين" وعيها معها عندما تحملت مسؤولية إثارة إشكالية الديمقراطية/العدل، بأسلوبها الخاص بعد عملية البحث في ظروف ومعطياته الاجتماعية التي تشكل فيها العدالة الاجتماعية والحرية والمساواة مجرد استثناء، وهو ما أبانه الحوار الساخر الذي دار بين "عبد البصير" وعبد الله":

- عبد البصير: وهذا البلد يا عبد الله هل فيه عدل؟
- عبد الله: نهم فيه عدل والله...
- عبد البصير: وما دليلك على ذلك؟
- عبد الله: دليلي أن فيه وزارة كبيرة للعدل.
- عبد البصير: وماذا غير الوزارة؟
- عبد الله: فيه وزير محترم للعدل، وفيه محاكم وقضاة ومحامون، وكل هذا، ألا يكفي!
- عبد البصير: يكفي وزيادة "[16]

تضطلع المسرحية بنقد الواقع وتعريته في ظل تغييب العدل والمساواة من المجتمع، وبروز الفئات الطفيلية التي تنشد الحفاظ على استمراريتها – في السلطة – بالتملق والنفاق وترديد الشعارات الجوفاء والوعود الكاذبة بشكل ببغاوي، فهذا "عبد البصير يصيح " بعض الناس كرماء يا عبد الله، ولكن بالوعود فقط، فما قولك في هذا؟ أليست الكلمة الجميلة صدقة؟.

- عبد الله: الوعود جميلة يا ولدي، وأجمل منها الوفاء بها، ومن أين يأتي الوفاء في غير زمن الوفاء"[17].

أضحت شخصية "عبد البصير" المادة الجوهر في خلخلة الساكن والثابت بأسلوب يختلط فيه الجد بالهزل، والتلميح بالتصريح، ليعطينا تصويرا كاريكاتوريا للواقع الذي أصبح الوجه الآخر للمأساة، إنها ظاهرة الضحك والسخرية التي تفرزها أوقات الشدة والأزمات، الظاهرة التي اكتسبت شرعيتها من انغراسها في الواقع المنهار، ومن عمقها الراصد لمرحلة التحرر من محاولات الاحتواء، ورفض الرغبات والتطلعات التي تفرضها مؤسسات المجتمع حيث: "تفرض توزيعا ثابتا لأنماط من الوعي (الاستهلاكي) على الطبقات الاجتماعية الكادحة"[18]، وكل ذلك في سبيل صناعة الوهم وتزييف حاجات الإنسان وقمع الأساسية منها للترويج لحاجات زائلة، وعليه يدعو "برشيد" في مواله الدرامي إلى (الإرادة) وإلى تمرد الفكر الإنساني (النضال، المقاومة/مقاومة سياسة الاحتواء:

- "عبد البصير: كنت مصرا على الرؤية فرأيت...

... رأيت يوم كنت أعمى، ورأيت يوم طلقت العمى...

... لقد حاصرتني الظلمة أعواما طويلة، حاصرتني وقاومت، وسدّت كل منافذ النور في وجهي وناضلت...

- النمس: أسمعت؟ خونا كيتكلم على المقاومة وعلى النضال...
- القنفود: سبحان الله، والإرادة بوحدها تكفي؟
- عبد البصير: نعم تكفي وزيادة"[19]

كان الواقع البوصلة الحقيقية التي أعطت المسرحية منحى نقديا لاذغا صاغ تجربته من رفض المغالطات التي يقوى فيها فن صناعة الوهم أو فبركة القرارات ومصادرة لحظة الفرح الحقيقية ليحل محلها النفاق الاجتماعي، فالمواطن لا يهم، ولا تهم وضعيته:

- "لمفضل: (لنفسه) ما بقاوش كيقولولي نعم آس.. لأنني مواطن...
- النمس: كفاش؟ أنت غير مواطن؟
- لمفضل: وليه مواطن جاتكم ساهلة يا لولاد؟
- النمس: اتخدعنا فيه أصاحبي، واحترمناه، وقدرناه...
- القنفوذ: وهو غير مواطن...
- النمس: وشحال من مرّة خفنا منو، وجاملناه، وحاولنا نتقربوا منو...
- القنفوذ: وهو غير مواطن؟"[20]

ينقل لنا هذا الحوار الهزلي الإيديولوجيا التي تحدد نوعية العلاقة بين جهاز الأمن (السلطة) والشعب، بين الآمر والمأمور: "إن المأساوي والهزلي مقولتان جماليتان متناقضتان ومرتبطتان في الوقت نفسه، تعكس تناقضات الواقع نفسه المتنوعة من حيث بلورة رؤية تخص العالم تحيا فيه شخوص المسرحية"[21]

تدين المسرحية – إضافة إلى ما سلف– المقاربات البوليسية الممارئة للسلطة وتدين الانتهازية والغدر... وتكشف عن مقدرة تلك المقاربات على الغش والتلفيق، إن أراد جهاز الأمن ذلك، فعبر القمع وسواه يمكنه تبديل الحقائق وإقناع الناس بصحتها، حتى لو كان أولئك الناس قد رأوا منذ فترة قصيرة غير ما يسمعونه الآن، لكن لا حل أمامهم وهم مستلبو الإرادة، فها

هي الرقابة في المسرحية تسخر نفسها لكتابة تقارير إيجابية مليئة بالوشايات، إرضاء لأسيادها:

- "النمس: يالله أصاحبي، وتما نكتبوا التقرير على خاطر خاطرنا...
- القنفـــود: نكتبوا التقرير؟ وشنو غادي نقولوا فيه أصاحبي؟
- النمس: غادي نقولوا اللي شفنا وسمعنا...
- القنفـــود: أييه، ونزيدو شي شوية فالكلام..."[22]

ولا ينسى "برشيد" أن يعرج على مشكلة (السكن)، خاصة وهي أزمة تعاني منها جميع المجتمعات العربية:

- "النمس: أزمة السكن بلا شك، آصاحبي... إيوا، إلى كان الجن اللي هو الجن، ماقدرش يحل هاد المعضلة الخطيرة، واللي هي أزمة السكن، كفاش بغينا يحلها البشر، واللي هو غير بشر مسكين؟
- القنفود: المخزن مغدور آصاحبي، وهاد الناس غالطين، وغالطين بزاف..."[23]

يحاول الكاتب التأكيد على أفكار طالما توقف عندها، لكنه هنا، غاص فيها أكثر ونظر إليها من زاوية أخرى عبر أسلوبيته التي تلاحمت مكوناتها من حيث حرصه على تعرية المحرّم لدينا وتعرية الشخوص، محاولا رصد حالة التدين (الكاذب) المرتبط بعدد من الأكسسوارات (لحية، مسبحة، حجاب، قفازات...) بعيدا عن دقات القلب المؤمن.

يمكننا القول إن مسرحية "يا ليل يا عين" خطوة متقدمة في عالم "برشيد" المسرحي فكرا وفنا وموضوعا، لما طرحته من أفكار وتقنيات

وما أثارته من جدل نظرا لما فيها من طروحات عديدة تتعلق بماضينا وحاضرنا وآفاق مستقبلنا، إضافة إلى أنها قدمت قراءة لواقع نعيشه ونحياه، كما بحثت في الأسباب والعوامل التي أدت إلى مثل هذا المصير.

6- مشـــروع النص: آفاق التحول وسبله:

لنا أن نتساءل: ما هو الحل الذي يطرحه العمل الفني (يا ليل يا عين) ويؤكده لتجاوز التراجيديا الإنسانية في عصرنا؟ ربما نجد الجواب في الحوار التالي:

- "عبد الله: يا عبد البصير، حاول أن تبصر...
- عبد البصير: وهذه الظلمة التي في قلبي وعيني، وفي عقلي وروحي ماذا أفعل فيها؟
- عبد الله: أوقد لها شمعة يا عبد البصير.
- عبد البصير: هي ظلمة دامسة وحالكة يا عبد الله، وماذا تفعل معها شمعة واحدة؟
- عبد الله: أوقد لها قنديلا أو سراجا، واحترق أنت إن استطعت، وأحرص على ألا تكون لغما منفجرا..."[24]

لا يقوم التحول الحقيقي – كما تبين– على استعمال القوة، لذا صار "برشيد" يفكر في أبجديات لغة جديدة هي لغة الفعل وليس لغة الكلمة أو بالأحرى (الكلمة– الفعل) التي يتلازم في سياقها حلم التغيير وفعل التغيير معا. إن التحول الإيجابي يكمن في التحرر من الاستسلام والخنوع أولا، وفي الفعل كنقيض للقول ثانيا، الفعل كواقعة ضد العجز والسكينة، الفعل من حيث

هو شرط أساسي ضد العدمية والصراخ في فراغ ومن حيث هو جملة من الإجراءات الملموسة التي تسعى لاستبدال الواقع وتغيير الكون.

قد يعتقد البعض أن المسرحية تنتهي نهاية سلبية مخيبة للآمال، محبطة للتوقعات، لا تزيد الأوضاع إلا بؤسا، لكن مع ذلك يترك المؤلف هامش الفعل ممكنا، فما علينا إلا أن نتخذ المبادرة ونسهم في تفعيل الردود المناسبة، ونعطي لوجودنا معنى، ونتخلص من كآبتنا وخوفنا... ونزداد إحساسا ووعيا بأن قوتنا هي وحدتنا وجماعيتنا، إنها رسالة بليغة من الكاتب في أن الحل الأمثل هو تجاوز الفشل والاستسلام والتحلي بروح المقاومة.

هـــوامش:

1- عبد الكريم برشيد: كاتب مغربي من مواليد مدينة "أبركان" عام 1943، حائز على الإجازة في الأدب العربي وعلى دبلوم التربية وعلم النفس، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس (1971)، ثم على دبلوم الدراسات المعمقة، ثم على الدكتوراه، فضلا على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية "مونبولييه" بفرنسا عام 1973.
مارس مهنة التدريس في الثانويات وفي المعهد العالي للفن المسرحي، كما يعد مؤسسا لمجلة "الثقافة الجديدة" ورئيسا لمجلات ثقافية وتربوية. لكن برز أكثر في الأعمال الإبداعية حيث له أكثر من خمسة وثلاثين نصا مسرحيا كتب جلها باللغة العربية الفصحى منها "السرجان والميزان" و"الناس والحجارة" و"أمرؤ القيس في باريس" و"العين والخلخال" و"الدجال والقيامة" وجمهورية جحا"... ونظرا لجهوده المتواصلة في مجال الكتابة الدرامية والبحث المسرحي كرمته العديد من الجهات المغربية والعربية والدولية.

2- عامر الحلواني: سيميائية الأرض والهوية، مجلة علامات، وزارة الثقافة، المغرب، عدد 29، عام 1994، ص 69.

3- ميلود بوشايد وعبد الرحيم أصميدي: قراءة توجيهية وتحليلية لمسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"، منشورات إديسوفت، ط1، 2005-2006، ص 49.

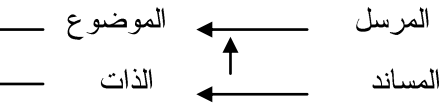
4- نفسه، ص 54.

5- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 31.

6- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 14.

7- رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر العاصمة، 2001، ص 26.

- يتطلب كل خطاب مهما كان جنسه تمثيلا عامليا، تنتظم وفقه جملة من العلاقات التي تجمع بين الشخوص وأفعالها ويمكن أن يظهر ذلك في شكل البنية العاملية التالي:



8- فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليليطو، دار الكلام، الرباط، (د.ط)، 1990، ص 12.

9- عبد الرحمن ربّاحي، قال المجذوب (من الرباعيات المنسوبة إلى الشاعر المغربي الولي الصالح الشيخ سيدي "عبد الرحمن المجذوب"، دار الجزائر للكتب، دط، دت، ص 7.

10- عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 56-57.

11- نفسه، ص 64.

12- أحمد جاسم الحسين، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 86.

13- عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي (مرجع سابق)، ص 218.

14- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 24.

15- نفسه، ص 103.

16- نفسه، ص 61.

17- نفسه، ص 60.

18- محمد مجذوب، الوحدة والديمقراطية في الوطن العربي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1980، ص 80.

19- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 46.

20- نفسه، ص 92.

21- عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 192.

22- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 93.

23- نفسه، ص 55.

24- نفسه، ص 109، 110.