توظيف التاريخ في مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران"

الحسين الكرومي
المغرب

ملخص:

يقارب هذا البحث توظيف التاريخ في المسرح المغربي، من خلال الاشتغال على مسرحية " الماء أمان في معركة بوفكران" لمؤلفيها الدكتور (عبد الرحمن بن زيدان) والزجال (محمد بن عيسى)، وذلك من خلال التعريف بهذا العمل والقراءة فبي عنوانه، ثم بيان موضوع المسرحية من خلال عقد مقارنة بين الحدث التاريخي والحدث المسرحي، قصد التعرف على رؤية المؤلفين الفكرية، وانتقلنا إلى بيان الصراع الدرامي الدائر من حيث نوعه وأطرافه والجهة الغالبة فيه. ثم تناولنا بالدراسة والتحليل الحوار، حيث عرضنا لأهم الوظائف التي اضطلع بها، كما بينا أنواعه ومبادئ استلزاميته، ثم درسنا الإرشادات المسرحية من خلال تحليل الفضاء الدرامي، وأسماء الشخصيات، والموسيقى والغناء، والرقص، وأخيرا حللنا التوابع المسرحية وبينا دلالاتها، لنصل في النهاية إلى جملة من النتائج تخص علاقة التاريخ بالمسرح من خلال هذا النموذج المغربي.

Abstrait:

This research approximates the employment of history in the Moroccan theater, by working on Theatrical text "ALMA AMMAN FI MAARAKKAT BOUFEKRRANE" two authors Dr. (Abdul Rahman bin Zaidan) and (Muhammad bin Issa), By introducing this work and reading in its title, then the statement of the subject of the Theatrical text through a comparison between the historical event and the theatrical event, in order to identify the authors' intellectual vision, and we moved to the statement of the ongoing dramatic conflict in terms of its type, parties and the dominant party in it. Then we studied and analyzed the dialogue, where we presented the most important functions he undertook, as we showed its types and Dialogic imperative, then we studied theatrical guidelines through the analysis of the dramatic space, the names of the personalities, music, singing, and dance, and finally we analyzed the theatrical aftershocks and showed their connotations, to finally reach a set of results related to the relationship of history with theater through this Moroccan model.

تقديم:

يحتل المسرح مكانة رفيعة في نفوس الدارسين والباحثين نظرا لما يتميز به من سمات تجعله يتوهج بالتفرد والتميز، فقد ظهر عدد من الكتاب المسرحيين العرب الذين حاولوا استثمار طاقاتهم الإبداعية للنهوض بهذا الفن والارتقاء به، كما حاولوا أن يحفظوا له فعاليته، فتعددت مرجعيات الكتابة المسرحية، وعلى رأسها تجربة الحياة الواقعية التي يعيشها الأديب بمستوييها الفردي، الخاص والاجتماعي العام، "و هناك مصادر أخرى غير تجربة الحياة الواقعية، باعتبارها جزءا من تجربة الحياة نفسها و"لعل أهم تلك المصادر التي استمد منها كتاب الدراما مادتهم هي الأسطورة والقصة والحكاية الشعبية والتاريخ والحادثة المعاصرة"[1]

وعندما نقول التاريخ، فنعني بذلك ربط التاريخ بالمسرحيات التاريخية التي تمثل إحدى اتجاهات التأليف المسرحي، باعتبار أن التاريخ يشكل مادة هامة بالنسبة للمسرحي الذي يستمد منه موضوعاته وشخصياته وأحداث مسرحيته، فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدرا لعمل مسرحي ما، كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة، ولعل الماضي يكون مناسبا أكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي، لكونه أكثر طواعية بين يدي المؤلف بسبب أن أحداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام، فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل العالقة، من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه من عمله الفني.

ينصرف اهتمامنا في هذا البحث إلى أحد موروثات الأدب المغربي في جانبه النثري المتمثل في المسرح، وذلك من خلال الأبعاد التاريخية التي تحملها هذه المدونة القديمة ومن هنا تنتصب أمامنا الإشكالية التالية:

هل مؤلف المسرحية التاريخية ملزم بتقديس حرفية الحدث التاريخي أم أن له هامشا من الإبداع؟

للإجابة عن هذه الإشكالية سنشتغل على مسرحية مغربية هي مسرحية الماء أمان في معركة بوفكران" لمؤلفيها (الدكتور عبد الرحمان بن زيدان) و(الزجال محمد بن عيسى)، من خلال المحاور التالية:

1. البناء الدرامي للمسرحية:

1.1 التعريف بالمسرحية:

أصدرت المندوبية السامية لقدماء المقاومين مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران" لمؤلفيها (الدكتور عبد الرحمان بن زيدان) و(الزجال محمد بن عيسى)، وهي مسرحية تاريخية تقع في 112 صفحة، وتتكون من أربعة فصول كل فصل يضم حلقات، بالإضافة إلى تقديم بقلم الدكتور (مصطفى الكثيري) المندوب السامي لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، وكلمة للمؤلفين.

ومنطلق هذا العمل هو "موضوع تاريخ المقاومة المغربية في ربع من الوطن، مما يجسد بحق استحضارا لأمجاد وروائع الكفاح الوطني، ووصل الماضي بالحاضر، وإبراز مظاهر المقاومة في الفعل الوطني "[2]

2.1 دراسة العنوان:

يعد العنوان مفتاحا ندخل به إلى العمل الإبداعي، ويعد بمثابة فكرة عامة تشرح ما يدور في النص من أفكار وأهداف يرمز إليها المرسل، فما مكونات عنوان هذه المسرحية؟ وما الدلالات التي يوحي إليها؟

ويبدو أن "الماء أمان في معركة بوفكران" عنوان غني بالدلالات والإيحاءات:

فلفظ "الماء" أساس الحياة وهو رمز للبقاء والطهارة والخلق، أما لفظ "أمان" يعني الدعة والاستقرار والطمأنينة، كما يعني الماء أيضا، باللغة الأمازيغية، وعبارة "في معركة بوفكران" إشارة إلى المعركة التاريخية التي وقعت بين المغاربة والفرنسيين في 2 شتنبر 1937 وعرفت بمعركة "الما لحلو".

إن للعنوان بين أيدينا بعدا تاريخيا يحيل على الصراع الذي احتدم من أجل الماء، الذي لم يبق برمزيته المحدودة مرتبطا بما هو متداول دينيا، بل صار مسيسا يكشف عن صفحات خالدة من صفحات المقاومة المغربية للاستعمار، كما أنه يحمل طابع الاتحاد والالتحام ونبذ التفرقة بين العرب والأمازيغ، بدليل كلمة "أمان" التي تدل على الماء وعلى أن الأمان لا يكون إلا من خلال استرجاع هذه النعمة.

3.1 موضوع المسرحية بين الحدث التاريخي والحدث المسرحي:

يعتبر الحديث عن معركة بوفكران جزء لا يتجزأ من المقاومة المغربية ضد الوجود الأجنبي؛ حيث إن هذه المعركة ظهرت في البداية على شكل انتفاضة شعبية، تنافي اتخاذ سلطات الحماية من مدينة مكناس عاصمة عسكرية، وجعلها ثكنة استيطانية نظرا لموقعها الاستراتيجي الهام، وكذلك لتربتها الخصبة وما تجود به مياهها العذبة الدائمة الجريان.

وقد تمكن سكان مكناس من الانتفاض، وذلك بتلاحم جل الشرائح الاجتماعية، وكان ذلك سنة 1937، ويرجع السبب وراء هذه الانتفاضة إلى مد المسؤولين الفرنسيين بمكناس أيديهم في جزء هام من مياه وادي بوفكران، ومنحه للمستوطنين بأرض تعرف بأرض "تانوت"، وقد قام المعمرون بدراسة تخص مياه بوفكران، وعملوا على إصدار مجموعة من القوانين التي تنظم الاستغلال وتفوته لصالحهم.

يتمحور مضمون المسرحية حول جزء من تاريخ المقاومة المغربية في مدينة مكناس، ومن هنا تبرز الفكرة المركزية لهذا العمل، وهي فكرة التحرر من ظلم الاستعمار الذي يظهر في تحويل جزء من ماء بوفكران إلى صالح ضيعات المعمرين والمستوطنين الذين استحوذوا على أجود الأراضي الزراعية بإيعاز من سلطات الإقامة العامة للحماية الفرنسية، على حساب الأهالي المغاربة الذين انتزعت منهم ملكيتها، وحرموا من استغلالها، ولكن المكناسيين لم يقفوا مكتوفي الأيدي أمام هذا الوضع، بل دخلوا في صراع مع المستعمر، فكانت معركة بوفكران أوضح صور هذا الصراع.

ولا ريب في أن غاية مؤلفي هذا العمل هي بعث جزء من تاريخ المغرب، طاله النسيان، وذلك في قالب فني يقوم على العزل والاختيار، الذي انبنى على العودة إلى مختلف الوثائق والمصادر التاريخية والروايات الشفوية والأمثال المغربية والنصوص القانونية. فالمسرحية ترى التاريخ بعين تتغنى بأمجاد المغرب عبر "حدث وطني نضالي من صلب الذاكرة المكناسية أثبت مكانته المرموقة في الذاكرة الوطنية بحمولتها الزاخرة بالملاحم البطولية وبروائع صور الصمود والتضحية في التصدي للمستعمر".[3]

كما أن الغاية التعليمية التثقيفية لم تغب عن رؤية الكاتبين، لأنهما حاولا من خلال عملهما كتابة الذاكرة قصد حفظها، وتعريف الناشئة بها.

ونفهم من المسرحية أن الكاتبين قد فسرا التاريخ على أساس القيم المتمثلة في الإخلاص للوطن وعدم التفريط في أي نعمة من النعم التي يجود بها على أهله، وعلى رأس هذه النعم الماء، باعتباره أسا من أسس الحياة، وهذا ما عبرت عنه شعارات المتظاهرين في مقاطع عدة من المسرحية، لعل من أبرزها قولهم: "الماء ماؤنا تفديه أرواحنا"

وقد عمد مؤلفا هذا العمل إلى تكثيف الأحداث واختصارها قدر المستطاع في تناغم دائم مع القضايا الراهنة، كما جاءت الأحداث متسلسلة ومتناسقة، الشيء الذي أسهم في تكوين البناء العام للمسرحية، مرورا بأعلى عتبة للخط الدرامي، وهي لحظة محاكمة المتظاهرين.

وقد دفع المؤلفان أغلب الأحداث إلى نهايتها الحتمية، المتمثلة فيما بعد المحاكمة، ولكنهما لم يشيرا إلى هزيمة المغاربة في هذه المعركة كما بينا في النبذة التاريخية المقدمة، ولعل اختيارهما الفني هذا، فيه ما فيه من الغايات الوطنية، على رأسها عدم إرادة تثبيط العزائم، واعتبار هذه الهزيمة نصرا نفسيا على كل هواجس الخوف والجبن، ودعوة صريحة إلى ركوب أمواج الحرية والانعتاق، كما هدف المؤلفان، من جهة أخرى، إلى جعل القارئ يعيش تفاصيل المعركة، ويثمن مواقف أبطالها وثباتهم وجلدهم على المكاره.

ويضع المؤلفان حدا للحيرة التي رسمت في صدور محاوري العاشق عن هوية معشوقته، ليفصح أن هذه المعشوقة ما هي إلا معركة بوفكران التي انفتحت على مختلف القضايا الوطنية والعربية (فلسطين).

ومن الواضح أن مسرحية " الماء أمان في معركة بوفكران" لم تترك المتلقي في سراديب الواقعة التاريخية، وإنما عملت على بعث دم جديد في قلبه، يدفعه إلى الإحساس بحرارة الإيمان بمشروعية الدفاع عن الوطن؛ فالمؤلفان، استطاعا تحريك الحدث التاريخي بفنية عالية، وزحزحته وإخراجه من إطاره الضيق، الجاف، وتحميله أبعادا جديدة تروم إدخال الفرجة على المتلقي.

ومن هذا المنطلق، تبرز براعة المؤلفين في التعامل مع هذه الأحداث التاريخية، وفي استثمارها الحسن للمادة التاريخية بحس فني خلاق، بعيدا عما يسميه الباحث التربوي (باولو فيريري) "مرض السرد".

4.1 الصراع الدرامي في المسرحية:

يعتبر الصراع العمود الفقري للمسرحية، وبدونه لا تكون هناك أية قيمة للحدث المسرحي، فهو جوهر الموقف الدرامي، يتفاعل مع جميع عناصر العمل المسرحي ومقوماته ويمنحها الحرية والدلالة.

وما يثير الانتباه، في هذا السياق، هو أن الصراع في المسرحية، يرتد إلى الصراع في الحياة نفسها، ويظل دور الكاتب بارزا في استثمار هذا الصراع وبيانه في عمله الفني، وقد دأب النقاد المسرحيون عادة على تقسيم الصراع إلى صراع خارجي وآخر داخلي؛ فالأول يكون بين شخصيات المسرحية نتيجة فعل ورد فعل، ثم أزمة أو مجموعة من الأزمات التي تتولد عنها اصطدامات، وأما الثاني فهو الذي يكون بين الشخصية ونفسها، تجاه موقف معين يشكل لها هاجسا نفسيا وحيرة، فما أشكال الصراع في مسرحية الماء أمان في معركة بوفكران؟ وما أهم سماته؟

أما الصراع الخارجي فقد نشب بين قوتين اثنتين؛ وهما: الوطنيون والمستعمر الفرنسي، وقد تشكل هذا الصراع نتيجة إقدام سلطات الحماية الفرنسية على تحويل جزء من ماء وادي بوفكران لصالح المعمر الفرنسي، ونلمح بوادر هذا الصراع ابتداء من الحلقة الأولى في الفصل الرابع، التي تحمل عنوان "الماء ماؤنا"، حيث وصل مجموعة من الوطنيين إلى مكتب الحاكم برونيل، وقد أبدى هؤلاء الوطنيون تعقلا ورزانة في التعامل مع مشكل الماء بطريقة حضارية سلمية:

- الهادي بن الطايع: جيناكم جناح مقصص بلاما.
- ابراهيم الهيلالي: جيناكم غرس تسوس، ورد يبس وترامى.

محمد الطاهري: وجيناكم نواب على شعب، جفات مياهو وانتوما مسؤولين إلى هو على الأبيض تعامى.

- ابراهيم الهيلالي: نتمناوا نلقاوا فيكم حزام الخير.
- الهادي بن الطايع: يوقف الدم لا يسيل
- محمد الطاهري: ويحبس النشبة والطاقة[4]

لكن المعمر تعنت واختار لغة التهديد والقمع تارة:

- برونيل: سمعوا مزيان، اللي بغا على الأبيض يتعامى، وأنا واقف بعين بصيرة وسيف غلاب، وغادي نأمر ونوكد اللي تحرك ياكل ويصطاب[5]

كما اختار حيلة المساومات والإغراءات تارة أخرى:

- برونيل : إلى حنا حاولنا ... أنتما تتعرفوا الأمور السياسية، إلى أحنا حاولنا، نبداو بيكم ويدوز ليكم شي شكل، شي خيط كل ليلة، تسقيوا به على أساس تبقى الأمور بيناتنا سرية[6]

كل هذا أدى إلى احتدام الصراع وتصاعده بين هاتين القوتين، وقد كشفت الأحداث عن تشبث كل قوة بموقفها والثبات عليه، فمن جهة تشبث المستعمر بموقفه الظالم المكرس للنهب والقمع:

- برونيل : "مقاطعا" حتى أنا في فأمري قابض ومشدد... اخرجوا قبل لا يفضى جودي وينفض"[7]

ومن جهة ثانية بين الوطنيون صلابة مواقفهم وعزمهم على استرجاع حقهم ولو بالقوة بعد عدم جدوى الحلول السلمية:

- محمد الطاهري: طل تشوف الغضب فوجهو كل يوم مجدد.
- ابراهيم الهيلالي: طل تشوف سيفو بتار فالحروب مهند.
- الهادي بن الطايع: طل تشوف"[8]

وتكشف الحلقة الثانية المعنونة "بالمتهم يصير قاضيا" عن وجه آخر للصراع الخارجي بين الوطنيين والمستعمر؛ إذ تتصارع المواقف والرؤى، فالهيئة القضائية توجه اتهامات للوطنيين المحاكمين أساسها إثارة الفوضى والقيام بمظاهرات تخل بالنظام العام والأمن:

- الرئيس: ما كان ضننا فيكم يخيب، يا ناس العلم والبيان، ولافكرنا يوم مقصودنا يتواجه بالعكس والغيار، حتى حرضتوا، في وجه السلم، والأمن والنظام شعب بكمالوا، وزرعتوا البلبلة، ونشبتوا النار وستلطفتوا وقلتوا الما للعراصي، للجوامع، للحماحم، للديور، وخلفتوا مفيقين أناس ومحركين الجامد، والراسي، ها أنتم اليوم فدار الحق، فيكم يتطبق وما عليكم فرق"[9]

لكن سرعان ما يرد الوطنيون هذه التهم وينفونها عن أنفسهم جملة وتفصيلا، بل يضفون الشرعية الدينية والأخلاقية على أعمالهم هذه، ويوجهون اتهامات للمعمرين بطريقة تنقلب فيها الأدوار، فيصير المتهم قاضيا والقاضي متهما مدانا، ونسجل في ثنايا هذا الحوار غلبة كفة الوطنيين، و إفحامهم للقضاة، نظرا لوجاهة حججهم، وعدم قدرة القضاء على دفعها، فكان التهرب سيد الموقف، فكثيرا ما كان رئيس المحكمة يأمرهم بالصمت والكف عن الاسترسال في الكلام، في غير موضع من المسرحية:

" – الرئيس: السكات ... السكات....

- الرئيس: "مقاطعا" السكات.
- الرئيس: السكات.
- الرئيس: السكات ولا ..."[10]

كما كان الصراع الخارجي واضحا أيضا بين الوطنيين والخونة، ميمون، وبوشعيب، ويفو، فقد أشعرننا مؤلفا المسرحية بهذا الصراع حين اقتحم المخبران يفو وبوشعيب مسرح الأحداث في الوقت الذي كان يتحاور الراوي مع النساء والرجال حول بهاء مدينة مكناس، فنبه الأحمق إلى خطرهما وتنبأ كذلك بمصيرهما:

"– الأحمق: بوشعيب... يفو

الأولى عفو

والثانية عفو

والثالثة ما نهضرش

دابا تصادفو"[11]

لكن الوطنيين لم يبدو أي رد فعل لتواجدهما وأتموا الحديث عن مكناس وسكانها، بيد أن موقف الوطنيين سيبرز واضحا تجاه هؤلاء الخونة وتحديدا في الفصل الرابع:

" يتدخل ميمون ويفو ليقمعا حماس المجموعة"

- أحمد برادة: ما تحديوناش، غادي تبطلوا وضونا.
- مدان السلاوي: الشكامة.
- ادريس المنوني: دابا يجي اللي يدير ليكوم الكمامة.
- محمد بن عزو: الخونة"[12]

ويمكن أن يفسر هذا الموقف عن طريق التعدية، فكل من يوالي الاستعمار ويدعمه، هو عدو الوطنيين، ومصيره المواجهة والقتال ولو كان من بني جلدة الوطنيين.

ويتواصل الصراع في المسرحية متجسدا هذه المرة في الصراع العسكري على أرض المعركة؛ حيث تظهر شراسة المقاومة وثبات الوطنيين على موقفهم النضالي، كما تتكشف أيضا همجية المستعمر ولا إنسانيته:

" – كايو: طلقوا النار، اضربوا، زيدوا حاصروهم أنا على النظام خاصني نحافظ، زيدو ضربوا، أنا على الأمن خصني نحافظ.

- ابراهيم الهيلالي: وجه آخر للوحشية، الحضارة فلباس جديد فكسوة جديدة، القتيلة، النهب التفقير التجويع، التخريب باسم الحضارة والمدنية"[13]

أما الصراع الداخلي فيمكن أن نلمسه في المسرحية من خلال موقفين:

- موقف العاشق: يظهر صراعه الداخلي في بحثه الدائم والمستمر عن معشوقته، وإعلانه كل مرة عن أسماء من قبيل: (جميلة بوحيرد، رقية الريفية، ليلى)، لكن مؤلفا المسرحية يضعان حدا لهذا الصراع المرير الذي عاشه العاشق طيلة حلقات المسرحية، فيكشفان هوية المعشوقة الحقيقية، التي هي معركة بوفكران برمزيتها الحاملة لكل معاني التشبث بالأرض والهوية والماء والتراب.

- موقف نوكيس: عاش المقيم العام نوكيس هو الآخر، باعتباره ممثلا للمستعمر، صراعا داخليا تمثل في تأنيب الضمير، وتقريعه ضد ما يقترف من جرائم ضد المغاربة، فها هو يعترف في قرارة نفسه ويقول:

"كثير هوما فاقوا، وكثيرهما كلامهم على صواب، إلى تحرك هاذ الشعب ما يتلام ما يتعاب، زدنا فيه بزاف، وخرجنا على شلا قوانين وبغينا نغطيو الشمس بالغربال، اليوم حنا سدينا باب هما تا يقفلو باب

كثرنا وعيينا ما نقلبوا في السباب

باسم الحضارة جينا...

باسم المدنية بقينا..

باسم الإنسانية فكرنا"[14]

وما يعزز هذا الصراع عند نوكيس هو حواره مع برونيل؛ حيث قال:

" هذا السكات مخوفني، مخوفني تهريب السلاح"[15]

2. الحوار المسرحي:

من المعلوم أن الحوار ليس لغوا أو كلاما زائدا، بقدر ما يتعين أداة التخاطب في المسرحية، كما يعتبر السمة الأساسية التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح.

ولا يقتصر الحوار في المسرحية على الكلام المنطوق فقط، بل يتعداه إلى الحركة أو الصمت، فما أهم الوظائف التي ينهض بها الحوار في مسرحية " الماء أمان في معركة بوفكران"؟ وما خصائصه؟ وما الأنواع الموظفة؟ وهل وظف المؤلفان الاستلزام الحواري الذي اعتنى به المنهج التداولي وأولاه أهمية قصوى؟

1.2 وظائف الحوار في المسرحية:

من خلال استقراء آراء النقاد المسرحيين، نستنتج أن الحوار المسرحي ينهض بأربع وظائف أساسية، سنبين أهم سماتها في النص:

1.1.2 الحوار والتعريف بالشخصيات والكشف عن أبعادها:

قبل البدء في بيان أبعاد الشخصيات الموظفة في المسرحية، والكشف عن مواقفها انطلاقا من حواراتها داخل النص المسرحي، لابد من سرد أسماء هذه الشخصيات، وسنعتمد في هذا السرد على الكلمة التقديمية للمسرحية كما وردت على لسان الدكتور (عبد الرحمان بن زيدان) و (الزجال محمد بن عيسى)، في قولهما:

"وهنا نقول بوجود نمطين من الشخصيات:

النمط المأخوذ من الواقع: محمد الزهراوي، محمد الأجاني، ابراهيم الهيلالي، حمان المزوري، محمد الطاهري، مولاي عبد السلام بن الحسن الأمراني، مولاي عبد المالك المنموني، مولاي عبد الرحمان بن هاشم العلوي، العلمي بن يحيى، محمد بن الكبير السباعي، الحاج السعيدي العرايشي، الحاج محمد الحريف، الفقيه بن أحمد برادة، محمد بن محمد مدان السلاوي، العلمي العرائشي، حمزة الطاهري، أبو بكر الأمغاري، أحمد بن شقرون، محمد بن عزو، رقية الريفية، نوكيس، برونيل، الباشا السعيدي، بوزي، كايو، بانيو.

النمط المتخيل: الراوي الأول، الراوي الثاني، العاشق، يفو، بوشعيب، ميمون مجموعة من الرجال، مجموعة من النساء، الأحمق"[16]

وهكذا يمكننا إعادة تصنيف هذه الشخصيات إلى مجموعتين:

- المجموعة الأولى: يمثلها الوطنيون محمد الزهراوي، ومحمد الأجاني، وابراهيم الهيلالي وغيرهم.
- المجموعة الثانية: يمثلها المستعمرون ومن يواليهم كنوكس، وبروتيل، والباشا السعيدي والمخبرون وغيرهم.

ومن خلال الحوار، نلاحظ أن الكاتبين لم يركزا كثيرا على البعد الفيسيولوجي (الجسماني) للشخصيات باستثناء بعض الإشارات الطفيفة كوصف الرجل الأول العاشق بقوله:

" – الرجل1: وهاد الشيب اللي توغل فالرأس وتبوع فالبشرة.

- المرأة1: الضيم.
- الرجل 4: الغربة
- الرجل 5: يمكن قلة السعادة
- الرجل1: ولو يهضر هاد الشيب هاذ "[17]

ووصف المعشوقة المبحوث عنها بكونها امرأة، لها " سالف" وعيون ورجلين، وصرة.

ويكشف الحوار المسرحي عن البعد السوسيولوجي للشخصيات؛ فالشخصيات الوطنية تشترك في القهر والأضرار التي لحقتها جراء انحباس الماء عليها، فغدت الظروف الاجتماعية صعبة للغاية، فقد قال ادريس المنوني أثناء المحاكمة معبرا عن هذه الظروف الصعبة:

"– إدريس المنوني: هذي قضية القوت... أنت خونا من دمنا عارفنا عارف الخوت...شكون يصبر على الما، على الأرض، على التراب على القوت؟"[18]

وقال محمد بن عزوز أيضا في المحاكمة:

" – محمد بن عزوز: كل ما طرأ... كل ما طرا... يا سادة اسبابو كمشة من أجل كمشة تراس الشعب وجاع، من حقو تساس تشرد، وأمروه يكون ويقرد... من أجل كمشة... واش سهيتو على عذابو؟ بالجوع فطر، بالجوع تغذى بالجوع تعشى، ومن أجل كمشة بالبرد تكف بالريح تغطى، واش سهيتوا على عذابو ذاك الجايع؟ ما فهمتوا نظراتوا؟ ذاك بالأمس كان قبالكم خريف طايع."[19]

كما يكشف الحوار، أيضا، عن البعد السيكولوجي للشخصيات، وما يعتمل داخلها من أفكار ورؤى ومشاعر؛ إذ برز في الشخصيات الوطنية مزاجا معكرا قوامه التبرم والضيق من صنيعة المستعمر، وعزما أكيدا على مواجهة هذا العدو، وإرجاع الحق المسلوب، والأمثلة على ذلك كثيرة، نقتطف منها هذه الحوارات التي حاولت رصد الجانب النفسي لهذه الشخصيات، الذي يعتبر بمثابة " الابن الشرعي" للجانب الذي سبقه (السوسيولوجي):

" – محمد الزهراوي: اعباد الله طال الصبر طال، خرجوا لها فمرة.

- حمزة الطاهري: وقفوا المنكر: زعزعوا قلوب الأحجار...
- عبد الرحمان بن هاشم العلوي: وقفوا الدمع الدمع السايل ويدان.
- محمد الزهراوي: نوضوا ما حد القلب فقعان.
- بلحسن: لازم من الكلام تكلموا، هادي بلادنا، خاصنا نتململوا، نردوا لها العز ومعاها نتعزوا..."[20]

ويظهر أن هدف هذه الشخصيات مجتمعة هو السعي وراء استرجاع الحق المسلوب في الماء، وذلك بعزيمة لا تنطفئ جذوتها، وبنفوس عزيزة لا يعرف الخوف طريقا إليها، بل إن الشخصيات تسترخص أرواحها في سبيل الماء، ويمكن أن نجتزئ من المسرحية ما يبرهن على ذلك:

" – إبراهيم الهيلالي: رددوا معايا يا رجال.

الماء ماؤنا

- حمزة الطاهري: تفديه أرواحنا.
- المجموعة تردد: الماء ماؤنا تفديه أرواحنا"[21]

كما يظهر لنا الحوار المسرحي انخراط الشخصيات في العمل الجماعي، وتعبير كل شخصية عن هم مشترك بين الجميع، فضلا عن التأكيد أن القضية ليست قضية فردية، بقدر ما هي قضية وطنية جماعية، لذلك كان من البديهي ألا تظهر في هذه المسرحية شخصية البطل الفردي، بل كانت الشخصيات جماعية، كل واحدة منها تساهم في السعي وراء الهدف الجماعي (استرجاع الماء المسلوب)، وهي لا تبتغي من وراء ذلك أي منفعة فردية، وهذا ما يلخصه الحوار الآتي:

" – مولاي عبد المالك المنوني: يا سادة من وقتكم خذيت كثير، الأمر واضح ما خاصو تفسير هذي ماشي قضيتي، ماشي قضيتنا، هذي قضية أمور للنور بغات تسير، هذي قضية شعب باسم القانون والمصلحة العامة وأمن البلاد نهبتوا أرضوا جلدتوا، قطعتوا التامر فغراسوا... يمكن برد لصلاه تنوير واستلطف، واحبس انفاسوا شديد لكن اللي فراسوا راه باقي فراسوا... قراوا قراوا وقرارتكم كيف للحكم وصلات، لا تعدلوها لا تفكروا ليها فتغييرها، قرا سيدي الرئيس، انفي العرق و الدم إلى ينشك واكلاك الضمير، اسفك، وقول أنا غير خدام ما بديا ما ندير" [22]

وعلى النقيض من هذه المواقف النفسية التي تحمل بذور القيم الإنسانية الساعية إلى التحرر والانعتاق، تكشف حوارات المعمرين وأذنابهم عن قيم تكرس الظلم والاضطهاد وتهضم الحقوق، فهذا برونيل يؤكد للمقيم العام أنهم تمكنوا من إدخال المحاكم الفرنسية العصرية إلى القضاء المغربي، وهمشوا المحاكم الشرعية المغربية بكل اختصاصاتها، وأنهم وظفوا في هذه المحاكم الفرنسيين حتى يستتب لهم الأمر، وتكون كلمة القضاء في صالحهم.

أما المخبرون الخونة فيشون بأسماء قيادي المظاهرات الوطنية ضد قرارات المستعمرين، ويتوعدون بالقضاء عليهم:

" – نوكيس: شكون هما أسماء الوطنيين؟

- يفو: كثار ... كثار بزاف.
- ميمون: ولكن الريوس الحامية معروفة ونحيدوها فلحين.
- نوكيس: شكون هي ...
- بوشعيب: منهم محمد الزهراوي، محمد الأجاني، ابراهيم الهيلالي، حمان لمزوري، محمد الطاهري، لحسن لمراقي، عبد المالك لمنوني.
- يفو: وزيد عليهم هاشم العلوي، العلوي بن يحي، الكبير السلاوي، والحاج السعيدي العرائشي.
- ميمون: ولا تنساش محمد الحريف، والعلمي العرائشي وحمزة الطاهري، وأبو بكر الأمغاري"[23]

ويستوقفنا في هذا العمل توظيف مجموعة من الشخصيات المبتكرة التي لا أساس لها في الواقعة التاريخية، وهذه الشخصيات هي الراوي، والعاشق، والأحمق والنساء والرجال.

أما الراوي فهو "التاريخ لا بمعناه المتخفي التابث، لكن لمعناه الذي يقرأ الواقع قراءة واعية، ويسجل الأحداث ليحكيها ويسردها ليشخصها عبر شبكة من الرؤى المنتسبة إلى أزمنة مختلفة توحد بينها مأساة الإنسان التي تخلقها قوى الشر والإبادة"[24]

وأما العاشق، فيمكن عده خيطا ناظما بين كل هذه الأحداث، ويبدو من خلال حواراته أنه في بحث مضن عن معشوقته، وهو بذلك نموذج للمثقف الجاد والرصين الباحث الدائم عن الحقيقة، والتواق إلى سيادة القيم الضامنة للكرامة بكل معانيها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مع الانفتاح على هموم الوطن العربي، من خلال القضية الفلسطينية. ونكتشف أيضا من خلال حواراته مسحة الحزن والأسى التي تسيطر عليه مع توقه الشديد إلى الخلاص.

وبخصوص شخصية الأحمق فقد وظفها المؤلفان توظيفا مغايرا لما يكون عليه الأحمق في الواقع، حيث التهور في الأفعال و السفاهة في الأقوال؛ فالأحمق، في هذا النص المسرحي، لا ينطق إلا بالحكم البليغة، بل إنه يتكلم وحده دون أن يسأله أي أحد تقديم تفسير أو تعليل لما يروج حوله، فتجده يتفاعل مع الحوار الدائر بين الشخصيات كما يتفاعل مع ما يدور من حوله من أحداث وتطورات، ونجده – مثلا– في الوقت الذي استغرب فيه الجميع من حديث العاشق ولم يفقهوه، يعبر عن فهمه لما يقوله العاشق، فتأتي كلماته بليغة موجزة ؛ حيث قال:

" –الأحمق: الفطانة

الخلف عمانا

سفنا وكمانا

تحرك البطانة

غير مورانا وتخطانا"[25]

فمن الملاحظ أن استعماله لكلمة "الفطانة" تؤكد أنه فطن لحديث العاشق، وأنه استضمر ما وراء قصته، واستعماله كلمة "تحرك البطانة " فيها ذم لمحاوري العاشق عن جهلهم وعدم تبصرهم بالأمور.

وفي موضع آخر من المسرحية ينطق الأحمق بكلام يفهم من ورائِه أن معركة بوفكران ستكون معركة حامية الوطيس، وأن سببها المباشر طغيان المستعمر، قال الأحمق:

" – الأحمق: الحرب...شرارة من الغرب... احضي راسك، زرب، درب، حرب، الحرب شرارة من الغرب... زرب... درب"[26]

ويمكن القول إن الكاتبين قد وظفا شخصية الأحمق بالصفات نفسها التي نعرفها في الثقافة الشعبية المغربية لدى "المجذوب"، باعتباره يحوز رؤية ثاقبة للأشياء، كما يحوز صفة استشراف المستقبل –لا بالمعنى الغيبي–ولكن بمعنى امتلاكه لكرامات تؤهله أن يقرأ أبعاد مجريات الأحداث، كما أن المؤلفين عمدا من وراء توظيف هذه الشخصية إلى إيصال رسالة إلى القارئ فحواها أن أي مواطن مغربي، مهما على شأنه أو سفل، يعتبر بمثابة شوكة عالقة في حلق المستعمر.

وتأسيسا على ما سبق، نقول بأن الشخصيات الموظفة في مسرحية الماء أمان في معركة بوفكران"، قد أخذت من التاريخ أمجاد البطولة والمواقف النبيلة، وأن الشخصيات المتخيلة قد سارت في الطريق نفسه، باستثناء الخائنة منها التي من واجب العمل الفني المسرحي تعريتها وفضحها.

2.1.2 الحوار والكشف عن تطور الأحداث:

يكشف الحوار عن مجموعة من الأحداث التي يتناولها المؤلفان في صياغتهما المسرحية، كما يلاحق تطورها، فنقف في البداية عند تمهيد الراوي للحدث التاريخي في النص المسرحي، باعتبار هذا الراوي رمزا للتاريخ المحكي، وكأن هذا التاريخ نابض بالحياة، يحكى في قالب فرجوي يبعد عن القارئ ملل التقريرية، ويتحرى الصدق والأمانة، كما أن هذا التاريخ مفعم بالأمجاد والبطولات، كما نقف من خلال حوار الراوي على أن كتابة هذا العمل نوع من التحدي بالنظر إلى شح ما كتب حول موضوعه، وبالنظر أيضا إلى كثرة الشائعات المنسوجة حول هذا الحدث، لكننا نلاحظ أن المؤلفين قلما طوقا هذه الشائعات، وتحريا الأمانة في نقل فصول هذه الأحداث:

" –الراوي: وقفو فوجه

مضاغين اللغا،

بياعة وسمسارا،

قصدوا رفوف وكنز لخزاين.

سقساو على اللي كاين"[27]

ويوسع المؤلفان تمهيدهما لموضوع مسرحيتهما عبر حوار العاشق مع جماعة من النساء والرجال حول قصة عشقه وبحثه عن معشوقته التي يفصح كل مرة عن اسم من التاريخ يشكل هويتها، مما يخلق تشويشا فكريا لمحاوريه، يزيد من شساعته قول الراوي إن قصته تحمل طابع الفرح والأسى في الآن نفسه: " – الراوي 1: قصتي عسل ومرارة"[28]

غير أن المؤلفين يبدآن في تبديد هذه الحيرة والتشويش في بيان بعض معالم قصة العاشق؛ حيث يؤطر الراوي في حواراته فضاءات هذه القصة من مكان وزمان، ليتم تطويع الحوار المسرحي للدخول في صلب الحدث التاريخي عبر تبادل الوطنيين أطراف الحديث حول مشكل الماء الذي قض مضاجعهم، وحفزهم على التحرك لاسترجاع الحق المسلوب، وتتطور الأحداث لتميط اللثام عن سياسة المستعمر الهوجاء تجاه المكناسيين المغتصبين، ثم نسجل أن هؤلاء قد نظموا مظاهرة سلمية تجاه مكتب المقيم العام، غير أن هذه المظاهرة قوبلت بسياسة التلويح بالعصا، وهو ما ظهر جليا في أطوار المحاكمة الشكلية التي أدين فيها المتظاهرون بتهمة التحريض والإخلال بالأمن والنظام، ليوصلنا بعد ذلك الحوار المسرحي إلى شط النهاية؛ حيث ندخل أجواء هذه المعركة التاريخية، ونتبين فيها صمود الوطنيين، و دفاعهم عن مائِهم خير دفاع دون خوف أو وجل أو استسلام، ونتحقق أيضا من معشوقة العاشق التي لم تكن سوى رقية الريفية، باعتبارها رمزا للماء والأرض والتراب لا باعتبارها جسدا.

3.1.2 الحوار والتعبير عن الأفكار:

يعتبر الحوار المسرحي وسيلة من وسائل تعبير الكاتب المسرحي عما يجول في خاطره من أفكار، وفي هذا السياق يقول (عبد الحميد حنورة): "الحوار في المسرحية، حوار بين الكاتب ونفسه، صحيح أنه ينقله من شخص إلى شخص، ويجريه على لسان بعد لسان، ولكنه كله يشير إلى حقيقة هامة هي الطبيعة الديناميكية للذهن البشري"[29]

غير أن الأفكار المعبر عنها في مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران" ليست وليدة نسج الخيال نسجا خالصا، بل هي نتاج قراءة المؤلفين للحدث التاريخي المطروح في النص، فقد جاءت هذه الأفكار محكومة بالخطوط العريضة لمعركة بوفكران، دون النقل الحرفي للحدث وتقديسه، بل باستلهام كل هذه الأحداث، وقولبتها في قالب فني قوامه تحقيق الفرجة، وتفسير التاريخ وفقا لمبدأ القوة، ولدور الطليعة المثقفة في إرساء قيم النضال.

وعموما يمكن حصر أهم الأفكار الواردة في المسرحية على الشكل الآتي:

- فكرة الدفاع عن الأرض والتشبث بها.
- الوقوف في وجه المستعمر الغاصب، وكبح عجلات بطشه وجبروته.
- الإيمان بمشروعية القضية المدافع عنها.
- نبذ السلوكات اللاوطنية (انتقاد الخونة).
- التكتل ورص الصفوف من أجل النصر المنشود.
- عدم استصغار الأحداث (قضية الماء ليست أمرا صغيرا كما يبدو، بل قضية كبرى تستوجب التكتل لاسترجاع الحق السليب/الماء).
- بداية تشكل الوعي الوطني والدور الريادي الذي لعبه سكان المدن في هذا التشكل (سكان مدينة مكناس).
- تحفيز الناشئة على الاقتداء والتمثل بصفات الوطنيين الصالحين من سكان مدينة مكناس.
- استخلاص العبر والعظات من الأحداث التاريخية، وجعل الماضي رافعة من الروافع المسعفة في حل مشكلات الحاضر باستلهام سير الأبطال التاريخيين الوطنيين المشاركين في هذه المعركة.

ومن هنا، يكون الكاتبان (عبد الرحمن بن زيدان) و (محمد بن عيسى) قد وظفا قدرتهما الحوارية وما سجلوه من أحداث تاريخية بغية الكشف عن رؤيتهما الفكرية الداعية إلى الاعتصام بحبل الوطنية المتين، والمسوّغة لحق اللجوء إلى مواجهة الخصم، وإلى

الحق في كل أشكال المقاومة، لإبعاد كل استيلاب في الزمن الماضي، فيكون لجوؤهما إلى التاريخ بمثابة المصباح المنير الذي يراد منه التخلص من كل عتمة وتلمس الطريق الصائب في الحياة.

4.1.2 الحوار ومساعدته على إخراج المسرحية:

ينهض الحوار المسرحي بدور إخراج المسرحية عندما يتضمن إرشادات مسرحية تمكن الممثل من أداء دوره على الوجه المطلوب، وبالتالي محاكاة الشخصية التي يلعبها؛ محاكاة توصل الرسالة التي يريدها الكاتب أن تصل إلى الجمهور، كما أن هذه الإرشادات كفيلة بأن تساعد مخرج المسرحية على معرفة الحالة النفسية، لكل شخصية، مع معرفة حركاتها، وسكناتها، وانفعالاتها.

ولم تخل مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران" من الإرشادات المبثوثة بين ثنايا الحوار؛ ومنها:

" – المرأة: " تزعرد

- ابراهيم الهيلالي " مقاطعا" هداك قلبوا حار، ومن أجل حقو ثار وكييت الناعسين اللي ما تهزو.
الرئيس: "مقاطعا" السكات.
- الرئيس: " مقاطعا" السكات، السكات.
- العمراني: " يحتضر"[30]

فالإرشادات، هنا، تبين مواقف البطولة لدى الوطنيين، وتسلط الضوء على اعتبار هذه المواقف بمثابة عرس يستحق " الزغرودة"، كما تكشف أيضا التضحيات الجسام التي بلغت ذروتها (الموت) في قول الكاتبين: العمراني " يحتضر"، وفي المقابل تبين همجية المستعمر وإجهازه على الحقوق، خصوصا أثناء المحاكمة غير العادلة التي حوكم بها قادة المتظاهرين، بدليل ورود كلمة " مقاطعا" في كثير من المواضع في الإرشادات المسرحية.

2.2 أنواع الحوار:

ليس للحوار نوع واحد، بل إنه يتوزع إلى أنواع عدة، وسنركز في تحليلنا على أربعة منها؛ وهي: الحوار المقدمة، والحوار الداخلي، والمناجاة والحوار الخاتمة.

1.2.2 الحوار المقدمة:

يشكل الحوار المقدمة مفتاح الكلام لدى كاتب المسرحية؛ إذ يحاول من خلاله تقديم فكرة موجزة عن موضوع عمله، فهو مقدمة إلى الجمهور عبر خطاب منطقي، ويظهر الحوار المقدمة في مسرحية " الماء أمان في معركة بوفكران" في قول الراوي في بداية المسرحية:

" – الراوي: آشرا، من لارا

ما حدث، وما جرى

بكتابة مسرحيين

فنانة وشعارا

عزموا بالقول

وقالوا نصيغوا البشارة

من تـاريخ.

ما تكتب ما تقـرا"[31]

فالراوي يقدم بين يدي القارئ فكرة عن موضوع مسرحيته، حتى يشحذ ذهنه، ويستجمع نفسه لمتابعة أطوار مسرحيته، وهذا الحوار المقدمة يعتبر بمثابة عقد بين الكاتبين وبين القارئ عماده التأطير للعمل المقدم، وأيضا وضعه ضمن خانات المسرحيات التاريخية بكيفية صريحة لا موارية فيها.

2.2.2 الحوار الداخلي:

لقد خص المؤلفان شخصية نوكيس بمونولوج داخلي في الحلقة الرابعة المعنونة " بتعدد الأسماء والمسمى واحد"، وقد كشف هذا المونولوج عن توجس المقيم العامر من أمر الوطنيين، واعترافه الصريح بأن سياستهم، باعتبارهم مستعمرين، سياسة ظالمة غاشمة مقنّعة بأقنعة الحضارة والمدنية والإنسانية الزائفة، كما يقر في المونولوج نفسه بأن بأس المغاربة شديد، وبأنهم لا يفرطون–قيد أنملة–في أرضهم وهويته:

قال" نوكيس" متحدثا مع نفسه:

" أنا عارف وواثق ما يمكنش تفرض على المغاربة السيطرة على طريق الإدماج والحكم المباشر، كيف هو الحال في الجزائر، وهاد الناس دمهم وهويتهم فالأرض، فالتراب"[32]

ويبدو أن الحوار الداخلي يكون موجها إلى المتلقي بصفة غير مباشرة، فكل كلام نوكيس مع نفسه ما هو في حقيقة الأمر إلا رسالة إلى الجمهور، يريد كاتبا المسرحية إقناعه بها.

ولعل أبرز معاني هذه الرسالة أن الاستعمار ظالم ولا خير فيه، وهذا حق ما دام المستعمر نفسه يقر هذا الأمر، لذا من الواجب على كل من يقرأ هذا العمل، أن يأخذ الحيطة والحذر حتى لا يقع في شراك المستعمر، وعلى القارئ أيضا أن يأخذ العبرة والدروس من وطنيي مكناس، وأن يسترخص روحه دفاعا عن هويته، وتحصينا لنفسه من كل غزو من لدن المستعمر الذي لايزال ينفث سمومه في نفوس الناشئة الطرية العود.

3.2.2 المناجاة:

وتسمى أيضا حديث النفس، وهي، حوار الشخص غير الموجه إلى مستمع، بل إلى نفسه، وتعبر المناجاة عن مشاعر متضاربة أو حيرة أو تردد، ووجه الاختلاف بينها وبين الحوار الداخلي أنها حديث الشخصية مع نفسها دون قصد الجمهور، على عكس المونولوج الذي يكون موجها أساسا إلى الجمهور.

ونسجل غياب المناجاة في المسرحية، ولعل ما يبرر هذا الغياب هو إرادة مؤلفي المسرحية أن يكشفا حقيقة القضية، موضوع المسرحية، بتغليب الحوار الداخلي، فلا مجال لكتمان موضوع مهم كمعركة بوفكران، وجعله كلاما بين الشخصية ونفسها، بل الأجدر أن يوجه إلى الجمهور ليأخذ منه العبر والعظات، لا أن يبقى حبيس فكر الشخصية دون فائدة تذكر.

4.2.2 الحوار الخاتمة:

وهو الحوار الذي يقدمه الكاتب في نهاية المسرحية، ويأتي عادة لتقريب مضمون المسرحية إلى ذهن المتلقي، بغية استخلاص الدروس الأخلاقية أو السياسية أو الاجتماعية، وقد حفر هذا النوع من الحوار في آخر المسرحية و جمع بين العاشق و الرواة، ليتم الحسم في هوية المعشوقة "رقية الريفية" التي قتلت في معركة بوفكران، فرقية الريفية هي ممثلة الفكر النضالي التاريخي، ورمز الإيمان بمشروعية القضية الوطنية، وتبرز قوة هذا الحوار في أنه رغم وفاة هذه المرأة المناضلة، فإن حضورها لايزال وازنا، وصدى كلماتها لايزال مرددا على لسان التاريخ، وهذا ما يظهر في المقطع الحواري الآتي:

" – الراوي1: هي...هي للي على الصور غوتات ضد الظلم. ضد البهتان ضد الهمجية.

- الراوي2: متافقين ولكن هاذيك ممثلة فمسرحية
- الراوي1: أويلي على زين لخبار هذا موقفي
- الراوي2: لا... عليها هي 2 شتنبر 37 على ذراعي خلات ليك وصية
- الراوي1: وصية...
- الراوي2: الأرض والتراب والقضية"[33]

ولا مرية في أن كاتبا المسرحية يتوسمان في كل متلق لهذا العمل أن يحذو حذو وطنيي مكناس في دفاعهم عن الكرامة وذودهم عن المبادئ والقيم وحفاظهم على الهوية.

3.2 آلية الاستلزام الحواري في المسرحية:

من المعلوم، أن المسرحية تتعين الأداة والوسيلة التي يضمّنها الأديب مجموعة أفكاره ونظرياته، ومعلوم، أيضا، أن الحوار ينهض بهذه المهمة كما بينا آنفا، إلا أن هذا الحوار يأخذ شكلين: الأول ظاهري مفهوم من الكلام المنطوق والثاني باطني يفهمه المتلقي الذي تتوفر فيه جميع شروط الفهم والإدراك، التي تسعفه على فهم المعنى بشكل آخر، مختلف عن الصياغة التي بدرت عن المخاطِب، وهذا ما يسمى بالاستلزام الحواري، وقد تحدث أوستين(Austin) عنه فقال: "يعد الاستلزام الحواري من أبرز الظواهر التي تميز اللغات الطبيعية، والذي يستنبط من عملية التخاطب، لأن معظم الجمل تختلف باختلاف السياق، أي أن تأويل الجملة لا ينحصر على المعطيات الخارجية فقط بل يتعدى إلى تأويلات دلالية أخرى ومن ثم ينتقل من معنى صريح إلى معنى غير صريح به وذلك الاستلزام معا"[34]

ويقوم الاستلزام الحواري على أربعة مبادئ، وهي: مبدأ القدر، ومبدأ الكيف، ومبدأ الملاءمة، ومبدأ الجهة، وسنحاول الوقوف عند هذه المبادئ في مسرحية " الماء أمان في معركة بوفكران".

1.3.2 مبدأ القدر:

وهو جعل الجواب عن السؤال لا يفيد أكثر مما هو مطلوب؛ أي أن الجواب يكون على قدر السؤال دون زيادة ولا نقصان، ولكن في الاستلزام الحواري يخرق هذا المبدأ بزيادة كلام آخر على القدر المطلوب، ويكون لهذه الزيادة معنى باطني يريد الكاتب أن يوصله على لسان شخصية ما.

ونمثل لهذا المبدأ بالحوار الآتي:

" – الراوي1: ماشي هي؟

- الراوي: بالتأكيد ماشي هي "[35]

ففي هذا الحوار هناك معنى صريح وهو التساؤل هل بالفعل معشوقة العاشق هي رقية الريفية؟، لكن الجواب فيه زيادة كلمة "بالتأكيد" التي تكشف عن معنى حواري استلزامي، وهو التأكيد أن هذه المعشوقة ليست جسدا، بقدر ما هي قضية هوية.

2.3.2 مبدأ الكيف:

وهو عدم قول ما يعتقد أنه كذب، وعدم قول مالا يستطيع المرء أن يبرهن على صدقه، ولكن في الاستلزام الحواري يخلخل هذا المبدأ بقول كلام غير صادق، أو بقول كلام يصعب البرهنة على صدقه.

ومن أمثلة ذلك في المسرحية حوار رئيس المحكمة مع الوطنيين المحاكمين:

" –الرئيس: ما كان ظننا فيكم يخيب، يا ناس العلم والبيان، ولا فكرنا يوم مقصودنا يتواجه بالعكس والغيار، حتى حرضتوا، في وجه السلم والأمن والنظام شعب بكمالوا، وزرعتوا البلبلة، ونشبتوا النار، وستلطفتوا وقلتوا الما للعراسي للجوامع، للحماحم، للديور، وخلفتوا مفيقين اناس ومحركين الجامد، والراسي، ها انتم اليوم في دار الحق، فيكم يتطبق، وما عليكم فرق"[36]

فمن الواضح أن المعنى الصريح لهذا الحوار، الذي جرى بين رئيس المحكمة والمتهمين من الوطنين يشير إلى أن هذه المحاكمة محاكمة عادلة تتوفر فيها كل الضمانات القانونية لتحقيق العدل والنزاهة، بدليل قول الرئيس:

"ها أنتم اليوم في دار الحق فيكم يتطبق وما عليكم فرق" غير أن المعنى المستلزم لهذا الحوار هو أن الرئيس يعرف أنه لا يقول الحقيقة مادام القضاء في يد الفرنسيين– كما بينا سابقا –ومن هنا ثم خرق مبدأ الكيف.

3.3.2 مبدأ الملاءمة:

يقوم هذا المبدأ على أن يناسب الكلام المتلفظ به الغرض الذي من أجله قيل هذا الكلام، لكن في الاستلزام الحواري يخرق هذا المبدأ ليؤدي الكلام المتلفظ أغراضا أخرى تعرف من السياق، كما يبدو من المثال:

" – ابراهيم الهيلالي: ياحضرة قدام عينيكم تسوست البدرة وشهابت ألوانها الخضراء ودبالت ولوات بعد ما سقيتوها كلام وهضراء. اشنو طارا؟ وشنو سباب العترة؟

- السعيدي العرايشي احنا ماشي قوم المدلة حتى نصبروا على المدلة "[37]

فالمعنى الصريح لهذا الحوار هو الاستفهام عن سبب ذبول الزرع وجفافه، والمعنى المستلزم ليس هو الاستفهام عن هذا السبب، لأن السائل عارف بالمطلوب وقت السؤال، لكن المقام هو استنكار فعل المعمرين الذين حبسوا الماء عن سكان مكناس، وغرض الاستنكار شحذ الهمم، ولمّ الصفوف للقيام بمظاهرات قصد استرجاع الحق الضائع وعليه فقد تجاوز مبدأ الملاءمة.

4.3.2 مبدأ الجهة:

يقوم هذا المبدأ على الوضوح في الكلام من خلال ثلاثة قواعد فرعية، وهي الابتعاد عن اللبس، وتحر الإيجاز، وتحر الترتيب، وفي الاستلزام الحواري يتم تجاوز هذه القواعد أو على الأقل واحدة منها، كما يتضح من هذا المثال: " – نوكيس: على ما وصلني من تقارير، أنا نتكهن بان هدا غادي يقلب ويزعزع الامن الساري.

– برونيل: ما يمكنش وحنا قضينا على المقاومة على أتمها هدا عمروا ما يحصل فنظري "[38]

فالمعنى الصريح في هذا الحوار هو أن نوكيس يتساءل عن إمكانية زعزعة أمن المستعمر من طرف المغاربة كردة فعل تجاه الإجراءات التعسفية التي يقوم بها المعمرون، أما المعنى المستلزم فهو أن برونيل لم يتحر مبدأ الاختصار والإيجاز في الكلام؛ فقد ثرثر كثيرا وقال بأنهم قضوا على مقاومة هؤلاء المغاربة، وكان بإمكانه أن يختصر ويجيب بعبارة "لا يمكن أن يزعزع الأمن".

3. الإرشادات المسرحية:

1.3 الفضاء الدرامي:

نقصد بالفضاء الدرامي، البنية الزمكانية للمسرحية، باعتبار أن الفضاء بمثابة الإطار الذي يؤدي إلى تطوير الحركة والأشخاص داخل النص الدرامي، وينقسم الفضاء الدرامي إلى قسمين متلازمين، وهما الفضاء المكاني والفضاء الزماني.

أما الفضاء المكاني، في مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران" فقد اتخذ من مدينة مكناس مكانا عاما لمجريات الأحداث، وقد أضفى الكاتبان على هذه المدينة طابع التقديس من خلال أوصاف تبين جمالها وبهاءها وعبقها التاريخي، ويمكن أن نجتزئ من المسرحية ما يبين ذلك: "– الراوي، مكناس امكناس، مكناس هاسواروحنتة واقفة سلطان العراسي جوارو نعناعها هياب "[39]

وقد نفذ مؤلفا المسرحية من خلال هذا المكان العام إلى أمكنة خاصة، ومنها على وجه الخصوص ساحة الهديم التي كانت مسرحا للمعركة الخالدة بوفكران، والتي وشحها الكاتبان بعبق المجد والاستبسال، من خلال بيان المواقف البطولية للوطنيين الذين سالت دماؤهم دفاعا عن الماء، كما ذكرت في حوارات المسرحية أمكنة أخرى داخل المدينة نفسها؛ ومنها المساجد، بما هي رمز ديني طهرت فيه جثث المستشهدين:

"– ابراهيم الهيلالي: يا رجال، نقلوا الشهدا للجامع الكبير، ثم طهروهم ثم تقراو عليهم "[40]وسجن سيدي سعيد باعتباره رمزا للتضحية في سبيل الوطن.

وهناك بعض الفضاءات الأخرى، كقاعة المحاكمة التي صورت الصراع الدائر بين الوطنيين والمستعمر، وهناك مكتب المقيم العام الذي مهد للصراع الآنف الذكر، ثم الحلقة، باعتبارها فضاء فرجويا لهذا الحدث التاريخي المجيد.

والملاحظة التي نسجلها حول الفضاء المكاني هي عدم اهتمام المؤلفين بالتفاصيل الدقيقة لتأثيثه بقدر اهتمامهما بأبعاده الرمزية والتاريخية.

وإن ننس لا ننسى، اهتمام المؤلفين بالانفتاح على فلسطين بماهي مكان تاريخي يذكر بالقضية الفلسطينية التي تشكل هما لدى المثقف العربي الذي يصبو دائما إلى إيجاد حل لها.

أما الفضاء الزماني الموظف في النص فهو زمن مرجعي، يتعلق بتاريخ معركة بوفكران سنة 1937، وما سبقها من إرهاصات مهدت لنشوبها، وقد اعتمد المؤلفان على البناء السردي البسيط الذي أشرنا إليه في الفصل النظري، ولكنهما لم يقبرا تجربتها الفنية في هذا النمط السردي فقط، بل أضافا عليه بعض الأحداث المتخيلة كبحث العاشق الدائم عن معشوقته، واسترجاعه للحظات زمنية تليدة مع كل شخصية نسائية، وبذكر المؤلفين كل ذلك، سعيا إلى تحقيق الفرجة الفنية وتحريك التاريخ وجعله ينبض بالحياة لخدمة القضايا الراهنة، وعلى رأسها تكوين مواطنٍ صالح متشبث بهويته مدافعٍ عن وطنه أسوة بأجداده الميامين.

2.3 أسماء الشخصيات:

تتعدد أسماء الشخصيات في مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران"، ويمكن تقسيمها إلى قسمين: شخصيات حقيقية تاريخية، وشخصيات متخيلة.

فأما الشخصيات الحقيقية التاريخية فكثيرة، ويمكن تقسيمها، كما أشرنا سابقا، إلى الشخصيات الوطنية والشخصيات الاستعمارية.

فبالنسبة للشخصيات الوطنية، فهي حقيقية ولم يكن للكاتبين الحرية في اختيار أسماء بعينها لها حتى تشي هذه الأسماء بدلالات معينة، لكن الملاحظة التي نسجلها على هذه الأسماء أن أغلبها تمتح من الجانب الديني مثل: محمد الزهراوي، ومحمد الطاهري، والحاج السعيدي العرايشي، والفقيه بن أحمد برادة، وأبو بكر الأمغاري، وقد ظهر هذا الجانب جليا في مواقف هذه الشخصيات، وجهادها المستميت من أجل الوطن والدفاع عن الماء رمز الحياة.

وبالنسبة للشخصيات الاستعمارية، فهي أيضا حقيقية لا تحمل أسماؤها أي مدلولات مقصودة، ولكن مواقفها تكشف عن الجبروت والتسلط.

وأما الشخصيات المتخيلة، فلم يهتم الكاتبان بتحديد أسماء دقيقة لها، باستثناء أسماء المخبرين يفو، وبوشعيب، وميمون، وهكذا نجدهما قد سميا هذه الشخصيات بالصفات:

- الراوي الأول والراوي الثاني: ومهمتهما سرد الأحداث التاريخية، بقالب فني وبلغة شاعرية تخلص هذه الأحداث من كل تقريرية جافة مملة.

- مجموعة من الرجال والنساء: أسندا إليها مؤلفا المسرحية مهمة التفاعل مع كلام الراويين وكلام العاشق الدائم البحث عن معشوقته، وذلك بالتساؤل تارة والاستنكار تارة أخرى، وبالدفع بالأحداث إلى التنامي، قصد الوصول إلى بؤرة المسرحية (المحاكمة وأطوار المعركة).

ـ العاشق: اختار له المؤلفان وصفا ينتمي إلى الحقل الوجداني، وأبانت مواقفه عن مكابدته لصبابة العشق وبحثه المستمر عن معشوقته التي اتخذت بعدا رمزيا من خلال الإفصاح عن اسم المعركة موضوع المسرحية، ليمثل هذا العاشق المعنى الحقيقي والسامي للعشق.

ـ المخبرون بوشعيب، يفو، ميمون: نلاحظ أن استعمال هذه الأسماء له دلالات عكسية لما توحي به في الأصل، فبوشعيب هو اسم مغربي لشعيب، الذي يحيل على واحد من الأنبياء، منحه الله موهبة وبلاغة في دعوة قومه إلى الإيمان بالله، والكف عن أخلاقهم السيئة؛ ومنها نقص المكيال والميزان الذي كانوا يعدونه نوعا من المهارة والشطارة في الأخذ والعطاء، لكن بوشعيب في هذا النص يحمل صفات قوامها الخيانة وموالاة المستعمرين.

أما ميمون، فيحيل على المبارك ذو البركة على قومه وعلى من يفد عليه، لكنه في النص لم يكن كذلك بقدر ما كان نذير شؤم عليهم.

أما يفو فيدل على كل ما هو جميل، لكن أفعاله هنا كلها مستهجنة ومستقبحة، لا أثر للجميل فيها.

وتعزى هذه الدلالات العكسية لأسماء المخبرين إلى أن المؤلفين كانا يتوسمان في هؤلاء وأمثالهم خدمة وطنهم، لكن بذرة الخيانة نمت في قلوبهم، فغيرت معادنهم الأصيلة التي ينشئ عليها الوطن أبناءه، فقلبوا ظهر المجن لبني جلدتهم وتنكروا لهم أيما تنكر.

3.3 الموسيقى والغناء والرقص:

تعد الموسيقى في المسرح لغة فنية مجردة، لها دلالاتها الواضحة التي يدركها المتفرج، ويستوعب ما فيها من أثر وجداني يعبر عن الأحاسيس والمشاعر الإنسانية.

ولا نجد في مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران" أي أثر للموسيقى أو نوعيتها، ولعل السبب في ذلك نابع من الاختيار الفني القاضي بتفويض تلك المهمة لرؤية المخرج الفنية، حيث ترك له المؤلفان كامل الصلاحية في تخير المقاطع الموسيقية المناسبة للأجواء التاريخية والفنية في أحداث المسرحية.

أما الغناء المسرحي، فنجد صداه في الحلقة الثانية (تعدد العشاق والمعشوق واحد)، وذلك من خلال تغني المجموعة بسيرة المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد، من خلال إبراز إيمانها الصادق بمشروعية الدفاع عن وطنها، ومن خلال شجاعتها المنقطعة النظير فيما أبدته من مواقف رافضة لسياسة المستعمر الفرنسي:

"تنشد المجموعة:

بوحيرد آه يا خوالي

فجات علي أحبالي

بايمان يقين

مرة جبال، مرة صحاري

قداف بارودها يراري

ودم غزير

روات عقلي بالعلي

عنقت فصدرها أشواقي

ومليون شهيد

كلامها بارود

قلبها ناقوس

صرخة وآذان

فوجه الليل وضو مفقود"[41]

فقد ساهم توظيف الغناء، في هذا المقطع، في إبراز الحدث التاريخي الجزائري بشكل فني موجز أقدر على التأثير في أحاسيس المتلقي، كما ساهم هذا العنصر في إيصال فكرة مفادها أن الشعب المغربي والشعب الجزائري لهما تاريخ مشترك في النضال والمقاومة، وأن ما يجمعهما أكثر مما يفرقهما، وهكذا يساهم توظيف التاريخ في المسرح في تصحيح الرؤى، وتطهير المتلقي من كل النوازع والنعرات القبلية المقيتة، وإحلال مبادئ السلم والتآخي والتعاون والتآزر.

أما الرقص فقد غيب في هذا النص، وربما ذلك راجع، أيضا إلى اختيار المؤلفين الذي أحلنا إليه سابقا.

4.3 التوابع المسرحية:

يمكن تقديم المسرحيات على خشبة المسرح دون الاستعانة بالإضاءة الخاصة، أو المكياج، أو المناظر أو الملابس، ولكن لا يمكن تقديمها دون التوابع المسرحية.

والتوابع المسرحية هي أشياء مشهدية يستعملها الممثلون أو يدخلونها أثناء العرض المسرحي؛ ومنها، في المسرحية، الطاولة التي ضربها رئيس المحكمة بعصبية، نظرا لاحتدام الصراع بينه وبين الوطنيين أثناء محاكمتهم، مما ينم بأن الحق في صفهم، وأن هذه الطاولة مجرد أداة حاول رئيس المحكمة أن يتهرب بواسطتها من سلطة الحق الساطعة شمسه بعد كل القرائن التي أدلى بها المحاكمون، التي أدانت بشكل فاقع المستعمر وسياسته الهمجية.

وقد ورد أيضا في المسرحية، أثناء حديث الراوي في الحلقة الأولى من الفصل الثاني، اكسسوار النقود "درهم"، ويحيل هذا التابع على الرخاء الذي تعرفه ساحة جامع الفنا بقوله: "بدرهم شبعة"؛ أي أن الزائر يستطيع أن يستمتع بزيارته لهذه الساحة الأثرية، وأن يأكل ما لذ وطاب بثمن رمزي، يشجع على السياحة الداخلية والخارجية لمدينة مراكش، وينفي الاتهامات الملفقة لأبناء المغاربة، التي تدعي العنصرية ضد الأجانب.

وخلاصة القول إن المسرحية لم تهتم كثيرا بهذه التوابع، بقدر ما ركزت على الحدث التاريخي ورمزيته ضمن سيرورة تاريخ المقاومة المغربية.

الخاتمة:

نصل في نهاية مقاربتنا لمسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران" في ضوء الإشكالية السالفة الذكر إلى مجموعة من الاستنتاجات والرؤى التي يمكن تكثيفها في العناصر الاتية:

- استطاع مؤلفا المسرحية تقديم العمل بالرجوع إلى التاريخ المغربي، وخصوصا ما يتعلق بتاريخ المقاومة المغربية ضد الاستعمار الفرنسي.

- تداخلت الأحداث الواقعية مع الأحداث المتخيلة، مما أكسب العمل المقدم مسحة فنية جمالية،

- تعامل مؤلفي المسرحية مع التاريخ، كان تعاملا فنيا لم يسع إلى تكرار هذا التاريخ، عبر احترام خطيته وحشد كل تفاصيله التقريرية، بقدر ما كان فيه نوع من إفساح المجال لذات المبدع قصد تحقيق فرجة مسرحية تتخذ من الحلقة وأجواءها إطارا عاما لها.

- توظيف الكاتبين للشخصيات المتخيلة في مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران"، أكسبها صفات رمزية ومنح الفرصة للانفتاح على بعض القضايا العربية كالقضية الفلسطينية والثورة الجزائرية.

- استعملت مسرحية (بن زيدان) و(بن عيسى) اللغة العامية بشكل أكسب هذه اللغة رونقا وشاعرية، الشيء الذي جعلها تنفذ إلى أعماق المتلقي وتؤثر فيه، إضافة إلى طابعها الحجاجي الذي يسعى إلى إقناع الرأي العام بمشروعية الثورة ضد كل مغتصب للحق الوطني،

- حفاظ مسرحية "الماء أمان في معركة بوفكران" على البنية الزمكانية نفسها للحدث التاريخي، ومحاولة إلباسهما دلالات تخدم الرؤية الفكرية لمؤلفيه

- ارتباط البنية الدرامية للمسرحية بالشكل الملحمي الذي يمجد التاريخ، عبر الاعتزاز بوطنية المغاربة ومقارعتهم كل ما يمس وطنهم.

- عدم اهتمام المؤلفين بالجانب الشكلي المتعلق بالإرشادات على حساب الجانب المضموني للمسرحية، مرده بعث جزء من التاريخ المغربي المتعلق بكفاح المكناسيين من أجل استرجاع حقهم المسلوب في الماء، رمز الحياة.

الهوامش:

1 – القصابي عزة،2010، توظيف التاريخ والتراث في المسرح العربي الحديث، التكوين، ط 1.، ص (9).

2 –بن عيسى محمد وبن زيدان عبد الرحمان،2015، مسرحية الماء أمان في معركة بو فكران، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط 1.، ص (4).

3 – نفسه، ص (9).

4 – المسرحية، ص (81، 82)

5 – المسرحية، ص (82)

6 – المسرحية، ص (84)

7 – المسرحية، ص (84، 85)

8 – المسرحية، ص (84)
9 – المسرحية، ص (88).
10 – المسرحية، ص (95، 96، 97).
11 – المسرحية، ص (52).
12 – المسرحية، ص (95)
13 – المسرحية، ص (105).
14 – المسرحية، ص (69).
15 – المسرحية، ص (74).
16 – المسرحية، ص (18).
17 – المسرحية، ص (42).
18 – المسرحية، ص (90).
19 – المسرحية، ص (62.61).
20 – المسرحية، ص (61،62).
21 – المسرحية، ص (67).
22 – المسرحية، ص (100،101).
23 – المسرحية، ص (76،77).
24 – المسرحية، ص (20) بتصرف.
25 – المسرحية، ص (43).
26 – المسرحية، ص (54).
27 – المسرحية، ص (27).
28 – المسرحية، ص (42).
29 – حنورة مصري عبد الحميد، 1990، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية، دار المعارف، القاهرة، ط 2.، ص (122).
30 – المسرحية، ص (51،62،96،97،105).
31 – المسرحية، ص (27).
32 – المسرحية، ص (69،70).
33 – المسرحية، ص (110).
34 – اوستين جون، 1991، نظرية أفعال الكلامية العامة، عبد القادر قنيني افريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ص (40).
35 – المسرحية، ص (109).
36 – المسرحية، ص (88).
37 – المسرحية، ص (61)
38 – المسرحية، ص (73).
39 – المسرحية، ص (49).
40 – المسرحية، ص (105).
41 – المسرحية، ص (38،39).