

قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي

د: إسماعيل بن اصفية
جامعة عنابة (الجزائر)

الملخص

شكلت العودة إلى التاريخ إحدى المعالم التي طبعت حركة التأليف لدى نخبة من رواد المسرح الجزائري ، والعودة إليه مظهر من مظاهر مقاومة المحتل الذي سعى إلى طمس الشخصية الجزائرية والقضاء على مقوماتها فأعادوا بعث الصفحات المشرقة واستدعوا الشخصيات التي ساهمت في رسم معالمه.

وتحول التاريخ في عدد من النصوص إلى قناع ورمز لمعالجة مشكلات الحاضر لأن البطولة والإخلاص الذي ميز سيرة يوغرطة وحنبل تحول إلى معادل موضوعي للتضحية والفداء الذي طبع أبطال ثورة التحرير والمؤامرات التي ذهب ضحيتها يوغرطة من بغض مساعديه لا تعدو هي الأخرى أن تكون قناعا ورمزا لتلك الإختلالات والأخطاء التي راح ضحيتها عدد من أبطال الثورة التحريرية

Le retour vers l'histoire à constitué l'une des caractéristiques Qui ont imprégné le mouvement de l'écriture chez les pionniers du théâtre algérien. Ce retour peut être considéré comme une forme de combat contre le colonisateur qui à essayé d'effacer la personnalité algérienne et d'éliminer toutes ces composantes, ils ont fait renaître les pages lumineuses de notre histoire, en réincarnant les personnes qui ont été à l'origine de cette histoire glorieuse.

Dans un nombre de texte ,l'histoire est devenue un masque et un symbole pour traiter les problèmes de présent , car l'héroïsme et la loyauté qui ont caractérisé la vie de Jugurtha et de Hannibal sont devenus l'équivalent du sacrifice et de la dévotion des héros de la révolution algérienne ,la trahison dont a été victime Jugurtha de la part de quelques uns de ces lieutenants n'est autre que le masque et le symbole des déséquilibres et des erreurs qui ont conduit à la mort de plusieurs héros de la guerre d'Algérie.

1. بين المسرح والتاريخ

العلاقة بين الفن والتاريخ عريقة وقديمة قدم الإنسان نفسه، باعتبار أن الإنسان صانع التاريخ والفن تعبير عن ذلك النشاط وصورة له، فكلاهما يستمد مادته من أوجه نشاطه المختلفة، إنه العصب الذي يدور حوله كل من هذا الفن (المسرح) وذلك العلم (التاريخ)، منه ينطلقان وإليه يعودان، رافقا رحلته وسجلا تاريخه ودونا تراثه. وعلى نحو ما ظل التاريخ منبعاً ثرياً لمختلف الفنون والأشكال الأدبية، كان الفن -هو الآخر- مصدراً من مصادر المعرفة لدى علماء التاريخ والآثار الذين اعتمدوا في كثير من الأبحاث على ما تركته الشعوب من رسوم وآثار، ألم تتحول العديد من النصوص الأدبية إلى وثائق تاريخية، لأنها رصدت الكثير من التحولات التي مست مجتمعاً ما في حقبة تاريخية بعينها؟ ألم نستشهد على كثير من الأحداث والمواقف على ما ورد في الشعر الجاهلي والإسلامي؟ ألا يوصف شعر الخوارج بأنه انعكاس لعقيدة سياسية آمنت بها طائفة من العرب في مرحلة اشتدّ فيها النزاع على الخلافة وانقسم الناس إلى طوائف؟ ألم يردد كثير من النقاد والدارسين هذه المقولة: "الشعر ديوان العرب وجامع أخبارهم" وغيرها من الأمثلة الدالة على وضوح العلاقة بين الفن والتاريخ في الثقافة العربية.

وتبعاً لتجذر تلك العلاقة، ظل التاريخ سواء أكان حقيقياً أو أسطورياً المصدر الأول للكتابة المسرحية لدى كتاب المسرح الإغريقي، واستمر ذلك التقليد لدى كتاب المسرح الروماني، وازداد رسوخاً في تلك النصوص التي قدمها نخبة من كتاب المسرحية الكلاسيكية لاسيما في فرنسا، ولا يزال التاريخ حاضراً في الكتابات المسرحية المعاصرة. وقد سبق "لأرسطو" وأن قصر منابع الإبداع على ثلاثة مصادر أساسية هي التاريخ والواقع والأسطورة، وذلك في مقارنته بين الواقعي والمحتمل، فلاحظ أن كتاب المسرحية اليونانية دأبوا على استلهاهم الوقائع والأحداث الممكنة الوقوع، وإذا كان الكثير منهم قد اعتمد أسماء معروفة ومشهورة، فإن نصوصاً أخرى بنيت على وقائع وأسماء مخترعة ليس لها أي سند تاريخي، وهذا أمر مباح من الناحية الفنية ولا يعيب المسرحية: (ومع ذلك ففي المأساة نجد شخصاً أو شخصين فقط منا من بين الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد شخصاً واحداً معروفاً، ومع ذلك فلا ينقص ذلك من قدرتها ومتعتها، ولهذا فلا داعي للحرص بأي ثمن على الخرافات التقليدية التي تدور عليها مآسينا... لأن التواريخ المعروفة ليست معروفة في الواقع إلا لفئة قليلة من الناس ومع هذا فكل المشاهدین يستمتعون بها) (1)

ويبدو أن التوجه نحو التاريخ كان عاما ولم يقتصر على المسرح بل شمل مختلف الأجناس الأدبية بحيث استلهمه كتاب الرواية والمسرحية، وفي مرحلة موالية الشعراء والقصاصون، ولم يخرج كتاب المسرح الجزائري رغم حداثة التجربة وقلة الزاد المسرحي عن هذا التقليد.

2. دافع العودة إلى التاريخ:

العودة إلى التاريخ ظاهرة مميزة يمكن أن يرصدها الباحث في تاريخ المسرحية العربية، إلا أن مسوغاتها تبقى متباينة بين نقاد المسرح وكتابه، و يمكن الإجابة عنها من زوايا متعددة، فنية وموضوعية وعامة. فقد أرجع بعض الدارسين عودة رواد المسرح إلى التاريخ إلى قلة التجربة نتيجة لافتقار الأدب العربي إلى نماذج تحتذى، فحين أقبل أولئك الرواد لم يجدوا إرثا مسرحيا يتكئون عليه وأمثلة يحتذونها، يقول عبد القادر القبط: (إن المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم في البداية من التاريخ حين كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم لغياب البيئة المسرحية... فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل).⁽²⁾

ولم لا تكون العودة إلى التاريخ مرجعها اعتبارات فنية وجمالية، قوامها سهولة التشكيل الفني على اعتبار أن التاريخ يقدم للكاتب الهيكل العام للنص، فالأحداث مهياة والشخصيات جاهزة، والحل قد يكون معروفا وشائعا مما يجعل عملية البناء والتأليف أقل عسرا، لأن صعوبة النص تكمن بالدرجة الأولى في تصور الموضوع وطريقة بنائه، والتاريخ هو المصدر الذي يسهم في تذليل هذه الصعوبة بما يضعه بين يدي الكاتب من مادة خام يتناولها هذا الأخير ويعيد صياغتها وتشكيلها، حتى تتماشى مع رؤيته الفكرية والقضية التي يريد التعبير عنها، والثابت أن هذا العامل الفني وراء نزوع العديد من الكتاب وفي مختلف الأجناس الأدبية نحو التاريخ ووقائعه (حيث يقدم التاريخ للكاتب كثيرا من المادة التي يمكن تشكيلها دراميا، وتتمثل هذه المادة غالبا في صفات الشخصية وما عرف عنها تاريخيا... كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤية عصرية يرصدها من خلال تشكيله اللغوي عن طريق الإيحاء والمماثلة)⁽³⁾

وهذا التعليل (سهولة التشكيل) يتردد في العديد من الدراسات ويتكرر على لسان أكثر من ناقد، ونحن على يقين بأن سهولة التشكيل (المعيار الفني) وراء إقبال طائفة من المبدعين، ليس في المسرح فحسب بل في بقية الأجناس الأدبية، ولكن الذي لا نقره أن يكون المعيار الوحيد في تفسير الظاهرة، فلم لا يكون الدافع إليه إحساس

الكاتب بأن هذا المصدر قادر على أن يمنح نصه الإبداعي (طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها، لأن معطيات التراث لها كثير من القداسة والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي، حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها)⁽⁴⁾

وكانت النزعة الوطنية والقومية عاملا آخر أسهم في عودة نخبة من المسرحيين والروائيين إلى التاريخ، فلم يكن الدافع لدى الرعيل الأول من كتاب المسرح التعبير عن مشكلات اجتماعية من خلال القناع التاريخي، بل إحياء أمجاد الماضي والتعبير عن الحس الوطني والقومي على نحو ما جاهر به "علي أحمد باكثير" الذي يعد أحد الأسماء التي كتبت للمسرح الشعري في مرحلة مبكرة إذ ترجع نصوصه إلى النصف الأول من الثلاثينيات، حيث أرجع توظيفه للتاريخ إلى هذا المعيار: (لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي)⁽⁵⁾ و لكنه لم يستثن المعيار الفني أو ما عبرنا عنه بسهولة التشكيل، حيث أقر بأن التاريخ أفدر فنيا وإيحائيا على التصوير من الحاضر.

ويمكن أن نقرأ العودة إلى التاريخ خلال تلك المرحلة على أنها مظهر من مظاهر المقاومة والجهد والتصدي لمخططات الاستعمار الذي سعى إلى طمس معالم الأمة وتذويب مقوماتها، فكان استحضار الكتاب لصفحاتها المشرقة وشخصياتها المشهورة بمثابة ردة فعل تجاه تلك السياسة وملح من ملامح الشعور بالذات والولاء للوطن والاعتزاز به وبمن دافع عنه من أبنائه المخلصين.

وقد تزامن صدور العديد من المسرحيات التي استمدت مضمونها من التاريخ في مرحلة بدأت فيها الأمة تتحسس ماضيها وحاضرها وتتطلع إلى المستقبل. وهيمنت على الكتاب المفكرين ورجال الإصلاح روح بعث أمجاد الماضي،

3. البواكير الأولى لاستلهام التاريخ في المسرح الجزائري :

منذ أن وطئت أقدام المحتل أرض الوطن وهو يسعى جاهدا إلى طمس معالمه وهويته واستبدالها بتاريخ فرنسا وحضارتها ومدنيتها ، فكان أن هدم المساجد وحول بعضها إلى كنائس ومنع التدريس بالعربية وحارب الثقافة العربية وأقام جسرا حديديا على جميع الأنشطة العربية والإسلامية.

وقد أدرك رجال الإصلاح تلك الغايات فسعوا إلى التصدي لهذا المشروع الاستعماري الذي يهدد كيان الأمة فأنشئوا المدارس العربية وشيدوا المساجد وشرعوا في

نشر التعليم وفق سياسة الجمعية ومبادئها القائمة على شعار الجزائر وطننا والعربية لغتنا والإسلام ديننا .

وسيرا على هذا المنهج لجأ عدد من المسرحيين الجزائريين إلى استلهم التاريخ فيما قدموه من نصوص وعروض تمثيلية على المسرحية. زادهم المسرحي ، ولأن التاريخ علم يستوجب الدراسة المعمقة والفكر المتقد والثقافة المسرحية التي تخول للكاتب كيفية التعامل مع التاريخ، ماذا يأخذ ؟ وماذا يترك ؟ ولماذا يعود ؟، والعلاقة بين المسرح والتاريخ، و مع ذلك فقد ظهرت تجارب وظفت التاريخ وفق ثقافة كتابها وحصيلة عصرهم من الثقافة المسرحية.

ومن السمات المشتركة بين العديد من النصوص المسرحية التي صدرت قبيل الثورة التحريرية أو بعدها سواء أكانت عروضاً تمثيلية أو نصوصاً ألفت من أجل القراءة والمطالعة ، أنها ولت وجهها نحو أعماق التاريخ وكهوفه ، ويختلف الكتاب في المراحل التاريخية التي استلهموا منها مضامين أعمالهم، حيث استحضروا أصحاب تلك المؤلفات العديد من الأحداث والشخصيات التاريخية، فاستمد البعض من التاريخ الجزائري القديم ، ونقب آخرون في تاريخ إفريقيا ، في حين لم يعجب "رضا حوجو" إلا بالفترة الإسلامية حيث استمد منها معظم مسرحياته التاريخية⁽⁶⁾.

وتعزى ريادة هذا الاتجاه إلى الشاعر "محمد العيد آل خليفة" الذي قدم في مرحلة مبكرة تمثيلية شعرية (بلال بن رباح) وهي أول مغامرة وآخر تجربة له في الأدب التمثيلي، قدم من خلالها صورة عن معاناة هذا الصحابي الجليل وصبره على الأذى في سبيل العقيدة والثبات على المبدأ (وهي في محتواها الرمزي دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج وآثار الشخصيات الإسلامية التي واجهت بطش الكفار والمشركين بالصبر إيماناً منهم بعدالة قضيتهم)⁽⁷⁾

ونشر "محمد الصالح رمضان" عملين هما (الناشئة المهاجرة) و(الخنساء) ، استحضروا في الأولى حادثة الهجرة النبوية ، وبنى الثانية على السيرة الذاتية لهذه الشاعرة العربية، وهما مسرحيتان مدرسيّتان ألفتا لمدارس الجمعية لتقدم خصيصاً في المناسبات الدينية⁽⁸⁾.

وفي سياق إحياء أمجاد الماضي وإطلاع الناشئة نقاط على الصفحات المشرقة من التاريخ القديم جات مسرحية (حنبل) "لأحمد توفيق المدني" التي أعاد فيها إحياء سيرة هذا القائد التاريخي الذي حقق انتصارات على روما رغم اختلاف موازين القوى.

وأصدر "أحمد رضا حوجو" عدداً من النصوص منها (عنيسة) و(ابن الرشيد) التي اشتهرت بـ (صنيع البرامكة) ونشر "الباهي فضلاء" مسرحية (الجزيرة الخضراء) ، أو

"طارق بن زياد" وساهم "الشيخ العلامة عبد الرحمان الجبالي" في هذا التوجه فأصدر سنة 1948 مسرحية (المولد) وهي أول محاولة له في التأليف للمسرح ، مثلث في مدارس جمعية العلماء ، مثلتها فرقة "محي الدين باش تارزي" ، سنة 1951 ، وقدمتها الإذاعة الجزائرية في الفترة نفسها.

ومن خلال هذه العناوين نلاحظ اهتمام الكتاب الجزائريين بالتاريخ الإسلامي، وكان أدباء جمعية العلماء أسرع المتقنين إلى الاقتداء بالسلف الصالح ، حيث استحضروا الشخصيات الإسلامية واتخذوها نبراسا وذلك لغايات إصلاحية (إن الأفكار الدينية لعبت دورا فعالا وبارزا في نشر الوعي وانتشال المجتمع الجزائري من مخالب السياسة الاستعمارية)⁽⁹⁾

وبحكم غياب الثقافة المسرحية وسيطرة الثقافة الشعرية التقليدية لم يستطع "محمد العيد" أن يجعل لتلك الوقائع الماضية دلالات أو سلطان عن الحاضر، مع إقرارنا بأنه أجاد في اختيار الشخصية التي اشتهرت في التاريخ بأنها رمزا للإنسان الصابر على الأذى في سبيل معتقداته والاستعداد للتضحية في سبيل ما آمن به.

غياب الحس الدرامي حال دون أن يجعل بلال رمزا للجزائري الذي يرفض التنازل عن قيمه وثوابته الدينية والحضارية رغم ما يعانيه من اضطهاد وجبروت وقسوة، ويحول قريش وأئمة الشرك والوثنية إلى معادل موضوعي لكل نظام معاصر يساوم الإنسان في قناعاته ويحارب في معتقداته ويسعى إلى طمسها ، فهناك أوجه شبه بين الماضي(روما) والحاضر(فرنسا) بين الضحية قديما (بلال) وحديثا(الشعب الجزائري) والجلاد (قريش، وفرنسا).

ولم يكن "محمد العيد" الأديب الوحيد الذي لم تؤهله قدراته إلى هذا ، حيث أخفق العديد من هؤلاء الرواد الذين استحضروا وقائع التاريخ وشخصياته . وذلك بسبب غياب الثقافة المسرحية والرؤية الفكرية ، نستثني من ذلك "رضا حوجو" و"عبد الرحمان ماضوي" اللذان كشفا عن ثقافة مسرحية تعتبر رائدة بالقياس إلى عصرهم وزاده المسرحي

لا شك أن العودة إلى التاريخ وإحياء الصفحات المشرقة وتمجيد أبطاله ورجالاته وبيان دورهم في مقاومة المحتل الغاصب ، والبحث عن مسوغات لأخطائهم واعتماد العربية أداة للحوار سواء أكان النص المقدم عرضا تمثيليا أو نصا أدبيا محاور أساسية تلقي مع التوجهات الفكرية لجمعية العلماء المسلمين التي اتخذت التربية والتعليم أداة لإحياء العربية والمحافظة عليها ، وجعلت التاريخ لاسيما العربي الإسلامي محورا أساسيا

في برامجها ، وكان شعارها الجزائر وطننا والعربية لغتنا والإسلام ديننا ، فكان ما يقدم في مدارسها ومؤسساتها الثقافية يكتب بالعربية الفصحى ويستمد مضمونه من التاريخ ويعرض في مناسبات دينية .

إن قصر رسالة المسرح على الغايات الأخلاقية ظاهرة طبع حركة التأليف للمسرح العربي ولم يكن رواد هذه الحركة المسرحية في الجزائر بمنأى عن هذا التأثير والتوجه العام، وانطلاقا من هذه الرسالة التربوية والهدف التهذيبي حرص جميع أصحاب تلك التجارب على الأخلاق العامة - فيما قدموه من نصوص - فأحيوا الصفحات المشرقة من التاريخ ودعوا إلى التمسك بالفضيلة وسعوا إلى تقديم العبرة وتصوير المثل العليا في النجدة والإباء هادفين إلى الوعظ والإرشاد وإثارة الهمم وتعليم الناشئين قيم الأمة وتاريخها وأكدوا أن المسرح ليس تسلية ولا لهوا بل أداة للوعظ والإصلاح وكان هذا أحد أسباب عودتهم إلى التاريخ.

4. حنبعل لتوفيق المدني وترسيخ الاتجاه نحو التاريخ في المسرح

الجزائري :

تحت ظلال جمعية العلماء ومنهجها في الإصلاح ، نشر " أحمد توفيق المدني" مسرحية "حنبعل" تجربته الأولى التي اعتبرت فاتحة عهد جديد في الكتابة للمسرح وأحد النقاط المشرفة في تاريخه ، فهي النص المسرحي الأول الذي عرف المطبعة قبل الخشبة و القراءة قبل التمثيل ، واستغل بشكل جيد السيرة الذاتية لهذا البطل الإفريقي ، وحين صدر في كتاب يذكر الدكتور " عبد الله الركبي" أنها لقيت الكثير من الرواج بين جمهور القراء وأوعز ذلك إلى مضمون النص دون سواه⁽¹⁰⁾

وبعد فترة وجيزة من صدوره حولته فرقة (هواة التمثيل العربي) إلى عرض تمثيلي قدم على خشبة مسرح مدينة الجزائر حقق نجاحا كبيرا ، كانت "حنبعل" أول عرض جزائري التأليف والتمثيل والإخراج ، ونظرا للنجاح والإقبال الكبير الذي حظي به هذا العرض مما دفع بالقائمين على إدارة المسرح إلى إعادة عرضه مرات عديدة ، وقدم أيضا في عدد من بلدان المغرب العربي كعروضه تمثيلية وعلى أمواج الإذاعة كمسلسل إذاعي داخل الجزائر وخارجها .

و"حنبعل" هي النص الأول في تاريخ المسرح الجزائري الذي اتجه صوب تاريخ إفريقيا القديمة واستحضر إحدى شخصياتها المميزة والمثيرة التي تركت بصماتها على التاريخ الإفريقي القديم ، فيه تمجيد وتقديس للوطنية والكفاح ، حيث كان الصراع محتدما في عهده بين روما وقرطاجنة⁽¹¹⁾ أدار أحداثها حول شخصية "حنبعل" القائد

القرطاجني الذي حارب الرومان و انتصر عليهم في أكثر من معركة ، غير أنهم تكالبوا على بلاده استمروا في حربه ولم يستطع الصمود وأُنكسر أمام جيشها الجرار في موقعة "جاما" على مقربة من مدينة الكاف التونسية ، وفرضت عليه شروط قاسية لم يقبل بها وصمم على تحقيق النصر ، واتخذ من محاربة روما مبدأ سير حياته ، حيث هاجر إلى الشام وانظم إلى اليونانيين في حريهم ضد الرومان ، وحين اشتد الصراع مع الرومان وأحس بأن قومه خذلوه و تقاعسوا عن نصرته أثر أن يتجرع السم على أن يقع أسير في يد خصومه⁽¹²⁾.

ولم يعرف المسرح الجزائري قبل صدور "حنبل" نصوصا تعتمد التوثيق والتسجيل ، فعلى الرغم من أن "رشيد القسنطيني" و"محي الدين باش تارزي" وقبلهم "علالو" شكلوا إحدى الركائز الأساسية في ترسيخ الاتجاه الهزلي في المسرح الجزائري لأن الثقافة السائدة يومها كانت ترى أن المسرح عرض تمثيلي وليس نصا للقراءة والمطالعة ، عرف الخشبة والتمثيل قبل المطبعة والكتابة ، وتبعاً لذلك ركزوا على الجانب التمثيلي فما قدموه من عروض وأهملوا الجوانب الأدبية ولم يهتم هؤلاء الرواد بطبع نصوصهم مما جعلها عرضة لضياح و لعل هذا ما جعل ظاهرة التاريخ للمسرح الجزائري عميلة صعبة ومعقدة

ومع "حنبل" بدأ يشيع في المسرح الجزائري ظاهرة تنوع مصادر الكتابة الإبداعية، لأن ما كان يقدم ظل يعتمد أساسا التراث الشعبي ويستمد مضامينه من تلك القصص والحكايات ذات لطابع الهزلي التي نسجت العنقبة الشعبية. فكان أن فتح "المدني" للكتاب باب استلهم التاريخ الذي يعد أهم منابع الإبداع من حيث التشكيل الفني ، وعلى خطاه جاءت عدد من المسرحيات التاريخية ، التي كانت أكثر نضجا وأكثر درامية في التعامل مع وقائع لاسيما تلك التي قدمها "أحمد رضا حوحو"، و"عبد الرحمن ماضوي"، وعلى الرغم من أنهم ليسوا روادا إلا أن ما قدموه كان أكثر درامية.

5. قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي

على خطى "أحمد توفيق المدني" جاءت مسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمن ماضوي التي يمكن اعتبارها أنضج تجربة وظفت باقتدار وقائع التاريخ واستغلت بشكل جيد السيرة الذاتية لأحد أبطال التاريخ الجزائري القديم ، وعلى الرغم من تاريخية الحدث إلا أنه ليس بوسعنا أن نصنفها ضمن المسرحيات التاريخية التقليدية لأنها جاءت لتعبر- ومن خلال الرمز- عن بعض الإختلالات التي عاشتها الثورة وكان الكاتب أحد شهودها ، وتبعا لهذه الرؤيا ، فهو لم يسع إلى إعادة سيرة هذا البطل على نحو ما فعل المدني ،

بل اتخذ من نضال الشعب الجزائري في العصور الغابرة ضد روما معادلا موضوعيا لنضال هذا الشعب في العصر الحديث ضد الاحتلال الفرنسي ، فالمستعمر واحد ، والمقاومة واحدة لدرجة بخيل إلى القارئ أن المؤلف لا يتحدث عن يوغرطة ولا عن روما القديمة بل روما الجديدة ممثلة في حفيدتها فرنسا، ومن هذا المنطلق فإن "يوغرطة" ليست مسرحية تاريخية بالمفهوم التقليدي ولكنها تتخذ وقائع الماضي وأحداثه نقطة انطلاق لعلاج مشكلات الحاضر، وتبعا لذلك تتحول الأحداث الشخصية والمواقف إلى رموز وأقنعة غايتها التعبير عن هموم العصر من خلال إسقاط الماضي على الحاضر، إسقاطا تتداخل فيه الأحداث وتذوب الفواصل الزمنية بين الماضي الحاضر.

وهي ثاني مسرحية تاريخية صدرت قبل الثورة واستلهمت أحداثها من التاريخ الجزائري القديم عندما كان الشعب يصارع الاحتلال الروماني ويحاول أن ينتزع حريته واستقلاله ، وأول تجربة للكاتب في عالم التأليف المسرحي وآخر مغامرة فلا يعرف له نصوصا مسرحية أخرى، حيث ترك المسرح والتفت إلى القصة القصيرة .

وتشكل مسرحية "يوغرطة" إلى جانب "حنبل" علامة بارزة في مسيرة المسرح الجزائري حيث حققت نجاحا كبيرا سواء على مستوى القراءة أو التمثيل.

رسخ "ماضوي" من خلالها ذلك الاتجاه الذي سنه "أحمد رضا جوحو" و"توفيق المدني" في اعتماد التاريخ القديم والتزام العربية كأداة للحوار، وهو الذي خول لتلك النصوص أن تطبع وأن تلقى رواجاً بين القراء وتقدم كعرض تمثيلي يفهم في معظم أنحاء الوطن وفي بقية الأقطار العربية ، وهذا خلافا للتجارب السابقة التي قدمها عدد من رواد المسرح الجزائري أمثال "علالو" و"رشيد القسنطيني" ومحي الدين باش ترزي" و"محمد توري" الذين اعتمدوا اللهجة المحلية . فيما قدموه من عروض . ارتبطت بالعرض أكثر من ارتباطها بالتدوين والتوثيق.

والمميز في علاقة بعض النصوص بالمجتمع، افتقارها إلى المباشرة في تناول والطرح، فالمسرحيات التي استمدت مادتها من واقع الحياة المعاصرة ومشكلاتها قليلة، حيث ظل تناول يتم عبر قنوات التاريخ وأقنعتهم ورموزهم التي اتخذت كمعادل موضوعي لقضايا العصر، لأن الغاية من استحضار التاريخ ليست معالجته معالجة فنية ، أو تناوله بطريقة أكاديمية، بل اتخاذه وسيلة فنية أو قناعا لطرح المشكلات المعاصرة على المستويين الاجتماعي والسياسي بأسلوب فني غير مباشر. ولذلك فهي لا تتعقب أحداثه (تعبعا زمنيا ولا تنظر إليه في تفاصيله وجزئياته وهوامشه، بل تأخذ منه بقدر ما يلقي

ضوء على الرؤية الفنية المطروحة ، ويقدر ما يفسر الأحداث والشخصيات ويعين على فهمها⁽¹³⁾،

ومعالجة أحداث الحاضر من خلال القناع التاريخي أسلوب من التفكير بالماضي ، اعتمده عدد من المؤلفين في المرحلة المعاصرة ، قوامه الإثارة والتلميح والتداخل والتقابل عوضا عن التقرير والتوضيح والمباشرة.

ولم يخرج "عبد الرحمان ماضي" عن هذا التقليد الفني الذي طبع حركة التأليف حيث ارتدى في هذا النص الأزياء التراثية ، وتوارى خلف ستائر التاريخ ، وسعى إلى تجاوز الحدث التاريخي ليظل على اتصال بهوموم الثورة (الواقع) وقضاياها.

حيث اتخذ التاريخ قناعا فغايتة لم تتوقف عند حد استحضار هذه الشخصية وإحياء الصفحات المشرقة من تاريخ الأمة والإشادة بأبطالها المخلصين على نحو ما هدف إليه "ححو" و"المدني" ، بل سعى إلى علاج بعض مشكلات الحاضر (الموقف من الاستعمار الفرنسي) من خلال منظور تاريخي إذ قام بعملية إسقاط الماضي على الحاضر . فالمقاومة وجدت في عهد "يوغورطة" وفي فترة الاحتلال ، والظلم والتعسف الذي مارسه قدماء الرومان أعاد أحفادهم من الفرنسيين تكراره، والموقف نفسه أعاد الجزائريون تكراره أيضا مع الاحتلال الأجنبي في القرن الماضي.

فكما انقسم السكان تجاه الاحتلال الروماني إلى فئتين ، ترى الأولى بزعامة يوغورطة ضرورة الاعتماد على القوة واتخاذ الكفاح المسلح وسيلة لطرد الغازي وهو الشعار الذي رفعه قادة حزب الشعب والمنضويون تحت لوائه ، في حين آخرون أن المجتمع لا قبل له بمواجهة مستعمر في مستوى قوة روما وعظمتها ، وكان على رأس هؤلاء "فراكسين" وهو أحد وجهاء منطقة "الأوراس" ، ويتمتع بقدر كبير من الواجهة نظرا للمنزلة الدينية التي اشتهر بها ، حيث دعا إلى التعاون مع روما والخضوع لها والقبول بشروطها ، ولا نجد المبرر الفني الذي جعل الكاتب يقدم "فراكسين" على أنه شخصية يغلب عليها الطابع الديني ، أم تلك إشارة إلى بعض أدعياء الدين الذين تاجروا بالوطن والدين ، لاسيما وأن "ماضوي" يكتب عن مرحلة عاصرها، بل إن ذلك النقل الديني والاجتماعي الذي تتمتع به هذه الشخصية بدا غير مقنع ، حيث تحول فراكسين" إلى لعبة في يد قادة الرومان⁽¹⁴⁾.

مما لاشك فيه أن الحس الدرامي والموهبة التي يتمتع بهما الكاتب جعلته يستحضر ذلك الماضي البعيد حين رأى أن هناك شيئا بين ذلك الماضي البعيد وهذا الحاضر ، إنه الماضي يعود ثانية مع ثورة التحرير ، حين انقسم الجزائريون . مرة أخرى .

فنتين : ترى الأولى ضرورة مقاومة المحتل ولا خيار لذلك غير لغة الرشاش والمدفع وهو لتيار الذي كان يتزعمه حزب الشعب في البداية ، وحسمته جبهة التحرير الوطني بعد الانقسام الذي حدث بين المناضلين ، وبالمقابل فهناك أصوات جزائرية أخرى ظلت تؤمن بأن الشعب غير مستعد للمقاومة والثورة ، وهؤلاء هم أولئك الذين ظلوا يستعظمون قوة العدو ويستضعفون إرادة الشعب ، (فالإطار التاريخي لمقاوم يوغرطة للرومان صالح إذن لأن يشكل إطارا فنيا لمقاومة الشعب الجزائري للفرنسيين وكل من عاش هذه الفترة وعرف الخلافات التي كانت تهز الشعب الجزائري وانقسامه إلى طوائف متنافسة ومتناحرة يدرك أن الكاتب قصد إلى التعبير عن هذه الخلافات قصدا وإلى بلورة القضية الوطنية التي هي محور هذه الخلافات وقد وفق الكاتب في هذه المهمة توفيقا كبيرا)

(15)

ويزداد الشبه بين المرحلتين (الماضي والحاضر) وضوحا حيث حوت المرحلتين نوعين من الشخص، فالإلى جانب الوطنيين المخلصين هنالك أيضا الخونة والانهزاميين، فقد تراجع "بوميلكار" عن موقفه الثوري من روما ، وانضم إلى "فراكسين" وأنصاره وتحول إلى خادم مطواع لقادة روما ، ولعل الكاتب يرمز من خلاله إلى تلك الشخصيات الوطنية التي تنكرت لماضيها المشرق ولمواقفها الوطنية واستبعدت قيام الثورة وشككت في قدرتها على واجهة الاستعمار وانضمت إلى المحتل الأجنبي.

ومثل هذا الإحساس الدرامي الذي كشف عنه ماضوي والتوظيف الجيد لأحداث الماضي وإعطائها دلالات معاصرة لا نعثر عليها في بقية المسرحيات الجزائرية التي عادت إلى التاريخ واستحضرت شخصياته ، فهناك تباين في المستوى والنضج بين مسرحية يوغرطة وبين العديد من التجارب المسرحية التي استحضرت كتابها وقائع التاريخ وأحداثه.

6. أفتة ورموز جانبية

وبما أن الرمز مهما كان مصدره (ا لتاريخ أو الأسطورة أو ولد بن) يسهم في إثراء النص وتكثيف الدلالة وتعميق المعنى والبعد به عن المباشرة والسطحية التي قد تحوله إلى خطاب إيديولوجي رنان ، من هذا المنطلق أثرى الكاتب النص بشخصيات ثانوية ومواقف وأحداث جزئية موحية تبيح للقارئ أن يفسر الحدث أو الموقف على أكثر من وجه، وينظر إلى الشخصية الواحدة من زوايا مختلفة ، ومن هذه المواقف التي تحمل دلالات وأبعاد نشير إلى أن ماضوي كان في طليعة الكتاب الذين قدموا صورة مشرقة للمرأة في تاريخ المسرح الجزائري ذي اللسان العربي، حيث أ ظهرها بصورة غير معهودة

في مسيرة الكتابة الإبداعية ، حيث بدت عنصرا فاعلا مؤثرا، وهذا الحضور الفردي والجماعي للمرأة بعد علامة دالة تنفتح على رؤية الكاتب لدور المرأة في تفعيل العمل الثوري ، فهي رمز للعطاء والأمومة والخصب ورمز أيضا للتضحية والفداء، حيث تحلى بعضهن بصلاية وغريمة تفوق أحيانا عزيمة الرجال ، "قزبيدة" زوجة يوغرطة انتحرت تعبيرا عن وفائها للقضية الأفريقية ، حين رأت أن توقيع زوجها على المعاهدة قضى على روح المقاومة ، والعجز أم أمازيغ رأت . هي الأخرى . في مقتل ابنها عقابا عادلا على خيانتها ليوغرطة وتكفيرا عن ذلك دفعت بابنه (صبورة) ليوغرطة لكي يربيها على طريقته ويغرس فيه الشجاعة وحب الوطن والدفاع عنه.

وفي مقابل هذا الموقف المشرف للمرأة وعلى النقيض منه فإن المسرحية تعج بنماذج بشرية أخرى لا يخلو منها أي زمان ومكان، إنهم صورة لأولئك الذين لا هم لهم غير تثبيط العزائم وإشاعة روح الاستسلام والخنوع ورمز لهم الكاتب بشخصية "بومنكار" الذي كان مساعدا ليوغرطة ولكنه يقع في حبال ينخدع "فراكسين" ينخدع ويستسلم لخصم "يوغرطة" ويتآمر معه ضده ، ويكون مع أولئك الخونة سببا في النهاية التراجيدية ليوغرطة ، وهذه إشارة ورموز إلى ما كان عليه المجتمع الجزائري من انقسام للأحزاب في بداية الخمسينيات وما ترتب عليه من انشقاق في صفوف المناضلين ورجال السياسة حيث (كثرت الدسائس والوشايات بين الزعماء وقادة الأحزاب والرجال الذين كانوا يخططون للثورة والمقاومة لرد العدو ودحره) (16)

وحفلت المسرحية بالكثير من المواقف التي يمكن أن نقرأ قراءات رمزية وتفسر على أكثر من وجه ، ومن هذه المواقف الرمزية المشهد الذي كان عليه يوغرطة أثناء توقيع وثيقة الاستسلام ، حيث حلم بأنه اقترف جريمة قتل في حق امرأة كانت تستغيث وتطلب النجدة ، فقد رأى الدكتور محمد مصايف أن المرأة المتخيلة هي رمز لأفريقيا التي طعنها يوغرطة بقبوله وضع السلاح وشك في قدرتها على المقاومة وأذعن للعدو (17)

وأقدام زوجته زبيدة على الانتحار في آخر مشهد من المسرحية مرجعه أن يوغرطة شك في إخلاصها لأفريقيا ، فلو ظل محافظا على ثقته بها لما انتحرت ، وبالمقابل فلو لم تضعف ثقته بنفسه وبقدرة إفريقيا على المقاومة لما وقع الوثيقة التي جعلتها تحت وطأة الرومان (18).

وكرمز على استمرار المقاومة وتواصلها جعل الكاتب القبض على يوغرطة متزامنا مع مرور طفل صغير على المسرح وهذا الغلام هو "طاكفاريناس" القائد البربري (19)،

وفي مشهد رمزي غني بالدلالة الدرامية وظف الكاتب في نهاية المسرحية . ويشكل جيد . موقفا للأطفال وهم يتشاكسون وكل منهم يريد أن يكون يوغرطة ، وهكذا يتحول هذا القائد إلى رمز بالنسبة لهؤلاء الأطفال الذين هم أبطال الغد والمستقبل ، وبعد تلاس بينهم تتصحهم إحدى الفتيات بأن يتناوبا على أداء هذا الدور ، وهو ما أكد عليه الكاتب في هذا الحوار الدائر بين يوغرطة وسيلا القائد الروماني: (أبلغ قومك أن أطربوا وامرحوا واجنوا من جنة الحياة ما استطعتم فيومكم غير طويل عما قريب ستسري روح الحق..روح الحرية في الأجسام فتوقظها وننعشها .. عما قريب سيكون لإفريقيا يوغرطة آخر ، لأن إفريقيا لا يأفل لها نجم في مشرقها إلا ويبزغ لها نجم في مغربها....عما قريب سيشرق يوم المستضعفين فيرثون الأرض وعند ذلك يا سيلا ويل للمستعمرين، ويل للغاشمين، ويل للمنافقين الخائنين)⁽²⁰⁾.

ومن النقاط المضيئة في النص أن المؤلف اقترب كثيرا من طبيعة النفس البشرية في رسم الشخصية المسرحية ولاسيما بطلها ، فعلى الرغم مما عرف عن "يوغرطة" من شجاعة وفطنة وقوة وتجلد وذكاء إلا أن ذلك لم يحل دون وقوعه في بعض الأخطاء وما انتابه من تردد وضعف ، منها وقوعه في مصيدة "بوميلكار" وذهابه عند صهره وما ترتب عنها من ضعف ثقته بنفسه ، حيث يقرر (يوكوس) ملك موريطانيا قتل ابنته وتسليم "يوغرطة" إلى روما ، وجميع تلك المواقف لم يخرج فيها المؤلف عن طبيعة النفس البشرية ، فيوغرطة رغم ما ميز شخصيته إلا أنه يبقى أولا وأخيرا إنسانا يجري عليه من الخطأ ما يجري على غيره ويعتريه الضعف كما يعتري الناس جميعا. (وهكذا يتهاوى هذا البطل لا تحت ضربات سيوف الرومان وقوتهم ولكن تحت خيانة ودسائس قومه ورجاله فكانت الطعنة الموجهة التي لم يحسب لها يوغرطة لتدخله عالم العبودية والذل الذي طالما حاربه وثار عليه بكل قوة وشجاعة)⁽²¹⁾.

وهذا قناع تاريخي آخر عن تلك الأخطاء التي وقع فيها بعض زعماء الثورة المشهود لهم بالكفاءة والإخلاص ولكنهم انحرفوا عن حسن نية .

ولأنه بطل تراجيدي فإن مآله سيكون الانكسار سواء أكان ذلك لعوامل ذاتية تتعلق بالبطل نفسه ، أو لعوامل خارجية والأهم أن يقدم الكاتب المبررات التي تجعل البطل يسلك هذا الموقف بعينه ومن خلال توفير لبطله هذا الضعف هيا لقراء المسرحية القبول بالانهزام والانكسار .

قدم الكاتب صورة نموذجية للهزيمة مقترنة بأسبابها الموضوعية كالخيانة والخداع ، ويترك باب الأمل مفتوحا ، حين يصور النصر مقترنا بالإخلاص والوفاء ، ثم

يضع البطل موضع الإنسان الشجاع الذي يدافع عن وطنه وينتصر ثم يهزم عندما يقع في شرك الخيانة ، على أن انهزام بطل من الأبطال لا يعني هزيمة الوطن وهنا يكمن الهدف الحقيقي للمسرحية التاريخية إذ يرمي الكاتب في النهاية إلى غاية تعليمية تثقيفية. إن انهزام "يوغرطة" لم يكن لضعف فيه ولا لفتور في مبادئه بل لتخاذل أصحابه وخيانة بعضهم وهي حقيقة تمسك بها المؤلف بما ورد في المصادر التاريخية على أن نهاية كاتب بسبب الخيانة ولكن نهاية مثل هؤلاء الأبطال لا يعني نهاية الأوطان.

ولم يعرض خلاف يوغرطة مع "فراكسين" عرضاً سلباً بل قدمه في مظهر المتعادل المتعاون مع المحتل ولهذا لم يفاجأ قراء المسرحية لما رفض مقاومة الرومان بل الانضمام إليهم والتآمر معهم ضد يوغرطة ، فهو رمز إلى بعض رجال الدين الذين كان بعضهم على اتصال وثيق بالاستعمار الفرنسي وسخرت الدين لهذا الاستعمار ، وأبى إلى أن يجعل مصير هذا الخائن على يد الشعب الأوراسي الذي كان يكن له كبير الاحترام والقدير ، وبهذا وفر للمسرحية قدراً من النجاح والقبول ، وينسجم هذا الموقف مع الهدف التربوي للنص ، حيث كان القتل للخونة المتآمرين مع المحتل ضد الشعب.

ولأن التاريخ في هذا النص لا يعدو أن يكون قناعاً شفافاً توارى خلفه الكاتب من أجل التعبير عن حادثة أو طرح وجهة نظر ، وتبعاً لذلك فمن حق المبدع أن ينسب إلى الشخصية التاريخية (من الأقوال والأفعال ما لم يسجله التاريخ وما لا يتعارض مع وقائعته المعروفة لكي يبرز معالم تلك الشخصية كما يدركها هو وكما يريد أن ينقلها على المشاهد بتفسير جديد ورؤية متفردة ، يلتفت إلى بعض الوقائع دون بعض من ناحية ، ويضيف وقائع مبتكرة من ناحية ثانية تؤكد هذا التفسير وتلك الرؤية⁽²²⁾ ، ذلك أن غاية المبدع حين يستحضر وقائع التاريخ لا يكمن في مدى إخلاصه لتلك الوقائع وتتبع تفاصيلها وتمحيص جزئياتها ، فتلك مهام عالم التاريخ الباحث عن الحقيقة المجردة بغية تدوينها وإشاعتها بين الناس ، أما غاية المبدع فتكمن في مدى انسجام ذلك الحدث الذي انتخبه من التاريخ وتوافقه مع الرؤية الفكرية للنص.

ومن خلال هذا التعدد في الأبعاد ما بين الماضي والحاضر ، والعام والخاص ، والرمز والمرموز له التي أباحها القناع التاريخي ينفذ الكاتب إلى رؤية معاصرة ، عن طريق الإيحاء بالتماثل بين هذه الظروف ، وكل ظروف تشبهها في أي بيئة أخرى ، ففهم الحاضر يتم من خلال ما حدث في الماضي وتقويم ما يقع اليوم قياساً على ما وقع بالأمس.

وبناء عليه فإن استحضار التاريخ في هذا النوع من الكتابات الإبداعية ، لا يرد به لذاته وليس غاية في حد ذاتها بل أصبح أشبه بالجسر الذي يعبر من خلاله الكاتب إلى الضفة الأخرى بغية الإطلالة على قضايا العصر فالتاريخ في هذه النصوص (ليس تاريخا وكفى بل هو الحاضر من خلال الماضي وهو الماضي مفسرا بمنطق الحاضر ، ومن ثمة تكتسب الأحداث والشخصيات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزية لا يعجز المتلقي عن ربطها بالواقع ومعطياته)⁽²³⁾

إن الماضي في هذه المسرحيات أشبه بقاعدة انطلاق لمعالجة مشكلة من مشكلات العصر الراهنة ، فالذي حدث في الماضي له علاقة وتأثير في الحاضر والمستقبل على أساس أن الماضي هو الأب الشرعي-إن جاز التعبير- للحاضر ، وإنسان اليوم بفكره وخبراته هو ثمرة أفكار وتجارب الإنسان منذ الخليقة .

وليس بوسع كل كاتب عاد إلى التاريخ واستحضر وقائعه أن يتلمس قضايا العصر ومشكلاته من خلال القناع التاريخي الذي ارتداه ، فيرى الحاضر من خلال الماضي ويفسر الماضي بمنطق الحاضر ، فمثل هذه الرؤية انعدمت في العديد من المسرحيات التي عجز كتابها عن نفخ روح العصر في تلك الشخصيات أو الأحداث إن إعطاء الحادثة التاريخية بعدا معاصرا يتطلب أن يتجاوز الكاتب التعامل الحرفي مع الواقعة ، ولا يأخذ منها إلا بالقدر الذي يلقي الضوء على الرؤية الفكرية للمسرحية، وبقدر ما يساعد على تفسير أحداث النص وسلوكيات شخصياته أو يعين على فهمها، ويرتبط بها في عضوية ليخلق التلاؤم والترابط العضوي بين الماضي والحاضر ، أوالواقع والحلم حيث يمتد خيط التاريخ ليصل الحاضر ، وهو ما عجز عنه شوقي وأتباعه الذين لم يستطيعوا نفخ روح الحياة في تلك الوقائع التي استحضروها من التاريخ القديم ، وحالت قدراتهم الإبداعية دون تطويع تلك الرموز التاريخية ، وجعلها تمس- بطريقة غير مباشرة - واقع الإنسان المعاصر .

ومما ميز هذه المسرحيات التي بنيت على وقائع تاريخية واصطحبنا إلى الماضي البعيد، أنها لم تتركنا في سراديبه ، وإنما تبعث في قلبه وجسمه دما جديدا يجعلنا نتنفس من رئته حرارة ما نؤمن به وما ندافع عنه ، وذلك لأن كتابها استطاعوا تحريك الحدث التاريخي وزحزحته وأخرجوه من إطاره الضيق وحملوه أبعادا جديدة هي رؤية الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

وقد أتخذ الكاتب من السيرة الذاتية لهذه الشخصية التاريخية معادلا موضوعيا لوطنه واحتلاله من طرف الرومان معادلا آخر لاحتلال الجزائر على يد الاستعمار

الفرنسي، ومقاومة السكان وتضحياتهم في سبيل مدينتهم رمز لتضحيات الجزائريين ودفاعهم عن وطنهم،

تأسيسا على هذا فإن المسرحية تصدر في الحقيقة عن فترة الاحتلال الفرنسي ، وإن اتخذت من تلك الأحداث والوقائع والشخصيات التاريخية والمبتكرة منطلقا، لأن الوضع واحد وإن اختلفت في الزمان، فقد عانت الجزائر قديما وحديثا من جيش غاز، يستبد ويسفك ، وقد كافح أبناؤها بشجاعة وابتسالة وتضحية وفداء، ثم كان النصر ، وهزيمة الغازي وانحداره، وهو ما يؤكد أن الحق واحد، وأن الباطل واحد في كل زمان ومكان وإن اختلفت الأشكال وتعددت الأنواع.

ولوحظ على العديد من النصوص لاسيما تلك التي قدمها "المدني" و"وحو" غياب الرؤيا الفكرية المعاصرة لتلك الحادثة أو الشخصية المستحضرة من أعماق التاريخ، وانعدمت الروابط بين ماضي الحادثة وواقع الكاتب، وخلت بعض المسرحيات من أي إثارة أو تلميح إلى أن الكاتب يسعى من خلال ذلك القناع التاريخي إلى التعبير عن طريق الإحياء والمماثلة إلى بعض قضايا العصر ومشكلاته. وتوقف التوظيف في حدود إحياء الحادثة دون إعطائها بعدا معاصرا، أو تحميلها مضمونا جديدا غير ذلك الذي عرف عنها، يتحول معه ذلك الماضي البعيد إلى حاضر، وهذا القصور في التوظيف مرتبط لدى العديد من المسرحيين ، بالغاية من العودة إلى التاريخ التي اقتضرت على الغاية التعليمية والهدف التثقيفي، المتمثل أساسا في تعليم التاريخ، من خلال بعث أمجاد الماضي والانفعال به والتغني ببطولاته وتمجيد شخصياته، وتبعاً لذلك لم يستطع هؤلاء الكتاب تجاوز وقائع التاريخ والتعبير بواسطته عن موضوعات وقضايا تتصل بالحاضر

وفي تعامل المدني وحوو مع التاريخ، لوحظ أنهم كانوا أكثر إخلاصا للتاريخ واحتراما له، فلم يكتف الواحد منهم بالالتزام بالخطوط العامة لتلك الحادثة أو الشخصية التي استدعاها من التاريخ، بل تمسك حتى بجزئياتها وتفصيلاتها، مما جعل بعض النصوص تقترب كثيرا من التاريخ⁽²⁴⁾ ، وأرجعنا ذلك إلى الغاية التعليمية والهدف التثقيفي.

وعليه فإن الكاتب المسرحي المعاصر لم يعد يولي اهتماما كبيرا لوقائع التاريخ إلا بالقدر الذي يثري النص ويضيء فكرته، يستلهمه ويوظفه ليعيد صياغته وتشكيله، ويتخذة قناعا ليطل من خلاله على بعض إشكالات الحاضر، وفي هذه العودة دليل أيضا على أن بعض مشكلاتنا الفنية والجمالية قد تجد لها حلا حين نعيد صياغة ذلك التراث وإعادة تشكيله.

إن استحضار التاريخ والإشادة بأبطاله وتقديم الصور المضيئة من هذا التاريخ الحافل بالبطولات والأمجاد والتضحية بالنفس والكتابة بالعربية والتشبث باللهجة العامية هو وجه من أوجه المقاومة لهذا الغاضب ورفض لما كان يطرحه ويروج له .

الهوامش والإحالات:

- (1) أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار العودة بيروت ، 1973 ص 28
- (2) عبد القادر القط ، من فنون الأدب (المسرحية) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ص 51
- (3) سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي القاهرة 1981، ص 43.
- (4) سيد علي اسماعيل اثر التراث في المسرح المصري، دار قباء للطبع القاهرة ، ص 40 .
- (5) علي أحمد باكثير فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر القاهرة ص 39.
- (6) عبد الملك مرتاض ، الجدال الثقافي بين المشرق والمغرب ، المؤسسة الوطنية ص 89
- (7) صالح لمباركية ، دراسات في المسرح الجزائري ج 1 مطبعة الهدى عين مليلة ص 90
- (8) المرجع نفسه ، ص 92
- (9) صالح لمباركية ، دراسات مسرحية ، مطبعة الهدى عين مليلة ، ج 2 ص 27
- (10) أحمد منور ، مسرح الفرجة والنضال في المرح الجزائري ، مطبعة هومة ، ص 17
- (11) صالح لمباركية ، دراسات في المسرح الجزائري ج 1، ص 94.
- (12) محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري المعاصر ، مكتبة الشباب القاهرة 1985 ص 157
- (13) محمد مصايف ، دراسات في الأدب ولنقد ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ص 189
- (14) المرجع نفسه ، ص 188.
- (15) في المسرح المصري المعاصر ، ص 157.
- (16) صالح لمباركية ، دراسات مسرحية ، ج 2 ص 26 .
- (17) دراسات في الأدب ولنقد ، ص 189.
- (18) المرجع نفسه ، ص 185.
- (19) عبد الرحمان ماضوي ، يوغرطة المؤسسة الوطنية ، ط3 الجزائر، ص 47
- (20) دراسات في الأدب ولنقد ، ص 189.
- (21) عبد الرحمان ماضوي ، يوغرطة .
- (22) عبد القادر القط ، من فنون الأدب (المسرحية) ، ص 51
- (23) محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري المعاصر، ص 157
- (24) أحمد منور ، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر ،
- (25) عبد الرحمان ماضوي ، يوغرطة ص 47.
- (25) المصدر نفسه .