



التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكمة تعنى بقضايا الأدب والنقد



تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم والإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار/عنابة (الجزائر)

جوان 2008

العدد الثاني

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكمة تعنى بقضايا الأدب والنقد



تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم والإنسانية

جامعة باجي مختار/عناية (الجزائر)

إدارة المجلة:

مدير المجلة: أ.د عبد المجيد حنون

رئيس التحرير: د.محمد بلوهم

أمانة التحرير:

-د/ نظيرة الكتر

-أ.هجيرة لعور

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب

والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عناية،

ص ب 12.عناية 23000/الجزائر

الهاتف والفاكس: 038-84-51-49 / 038-84-75-25

البريد الإلكتروني : ettaoussouleladabi@yahoo.fr

الترقيم الدولي الموحد للمجلات : ISSN 1112-7597

جوان 2008

العدد الثاني

أعضاء الهيئة العلمية:

رئيس التحرير :

د. محمد بلواهم

الأعضاء :

1- أ.د حفناوي بعلي

2- د. إسماعيل ابن صفية

3- د. نسيمه عيلان

4- أ.عمار رجال

5- د. علي خفيف

6- د. نظيرة الكتر

7- أ. هجيرة لعور

أعضاء الهيئة الاستشارية:

1- أ.د مختار نويوات (جامعة عنابة)

2- أ. د عبد الحميد بورايو (جامعة الجزائر)

3- أ.د الطيب بودربالة (جامعة باتنة)

4- أ.د عبد الواحد شريفني (جامعة وهران)

5- أ. د عز الدين مخزومي (جامعة وهران)

6- أ.د حبيب منسي (جامعة سيدي بلعباس)

7- أ.د عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)

8- أ. د أحمد منور (جامعة الجزائر)

شروط النشر في المجلة:

- 1-تنشر المجلة البحوث والدراسات العلمية التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، وتتسم بالعمق والجدة والأصالة.
- 2-ترسل الدراسات في نسختين وقرص مرن، ويكون حجم المقال في حدود (20) صفحة مقاسها 24×16، مع كتابة الإحالات والمراجع مرقمة في آخر المقال.
- 3- تكتب المقالات بخط (Traditional Arabic) من عيار 16، وبرنامج (Microsoft Word) أو نظام (RTF).
- 4-ينبغي أن ترفق المقالات بملخص تحدد فيه الإشكالية وأهم العناصر والأهداف المتوخاة من الدراسة.
- 5-تخضع المقالات للتحكيم العلمي من الهيئة العلمية.
- 6-تقوم هيئة التحرير بإخطار أصحاب المقالات في حالة عدم النشر لسبب من الأسباب.
- 7-المقالات لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- 8-المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن المجلة.
- 9-يتحصل أصحاب المقالات على نسخة من المجلة وخمس مستلآت من المقال.
- 10-ترسل المواد إلى رئيس تحرير مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن العنوان: كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة، ص ب 12- عنابة 23000/ الجزائر.
- الهاتف والفاكس: 49-51-84-(038) / 25-75-84-(038)
- البريد الإلكتروني: ettaoussouleladabi@yahoo.fr

الفهرس

	د. عبد الوهاب شعلان
07	ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية..... آسيا بن عبدي
27	انطولوجيا الأدب الهامشي المصطلح والحمولة المعرفية..... فتحي أولاد بوهدة
50	الغموض والتواصل الأدبي من منظور التلقي..... د.خلف خازر ملحم الخريشة
59	قراءة تركيبية دلالية في قصيدة " جَيِّكُورُ وَ أَشْجَارُ الْمَدِينَةِ " للسيّاب..... أ.نور الدين مكفة
80	قراءة سيميائية بنوية لقصيدة « المهرولون » لزار قَبّاني..... الأستاذ رشيد شعلال
103	شعرية الاختزال عند البردوني الصورة الاستعارية نموذجاً..... عبد الرحمن زايد قيوش
124	عنصر الزمن ودوره في صياغة عالم القصيدة لدى محمود درويش..... أ. بهاء بن نوار
136	الموت في ختام النصوص قراءة في شعر المتنبي..... د- وليد بوعديلة
156	أسطرة شخصية المسيح في الشعر العربي المعاصر..... د.إسماعيل بن اصفية
171	استحضار الشخصية التاريخية في المسرح الجزائري..... إعداد: الدكتور صالح ولعة
194	البناء والدلالة في رواية حين تركنا الجسر " عبد الرحمن منيف ".....

أ/بريكة بومادة

209

وظائف السارد في تغريبة بني هلال.....

بقلم : هيلينة توزيت **Hélène Tuzet**

224

أسطورة أدونيس الأدبية.....

في التداول و التواصل الافتتاحية قراءة في العدد

بقلم رئيس التحرير
الدكتور محمد بلوهم

حقيق بي في مستهل هذه الافتتاحية الإشارة إلى الصدى الطيب الذي تركه العدد الأول بين متداوليه، يدل على ذلك مسارعة عديد الباحثين ممن تيسر لهم الحصول عليه، سواء كانوا من داخل القطر الجزائري أو من خارجه، إلى إرسال بحوث علمية قصد تدعيم خط المجلة.

يعد هذا الأثر الطيب من جهة دليلا واقعا واضحا على صواب الخطوة الأولى التي خطتها المجلة، و يعد من جهة أخرى تركية أكيدة تحت على مواصلة السير بخطى وثقة. أوحى لي هذا الأثر الإيجابي بعنوان الافتتاحية ((... في التداول والتواصل)) لاعتقادي أن التداول المؤدي إلى رد فعل إيجابي كحال قراءة مجلة التواصل يعد نجاحا حقيقيا عمليا وليس أملا يرجى تحقيقه كما سيتبين من مقارنة التداول.

في التداول:

يدل التداول لغة على الممارسة العملية أو على القيام بفعل ما في الواقع مرة أو مرات عديدة، ويتم ذلك بكيفيات مختلفة تبعا لاختلاف طبيعة كل فعل، و تتميز نتيجة لذلك دلالات التداول من مجال إلى آخر، فلا تتصادق إلا من جهة دلالتها على الإنجاز أو الفراغ من عمل ما. و لمزيد التوضيح نقدم الأمثلة التالية.

أ- دلالة التعاون:

يدل التداول في مجال البنائي على التعاون فإذا قلنا تداول الناس على بناء منزل يفيد ذلك دون شك دلالة التعاون من خلال التناوب فمرة يتولى فريق المهمة، ثم يتولى آخر المهمة حتى يتم تشييد ذلك البناء.

ب- دلالة الثباث أو المدارسة.

إذا قال قائل في المجال السياسي تداول الحكم العرب قضية فلسطيني دل ذلك على التباحث أو المداينة بغض النظر عن النتائج المتوصل إليها.

ج- دلالة القراءة

يفيد التداول دلالة القراءة أيضا فحين نقول تداول القرائ مجلة التواصل الأدبي دل ذلك على قراءتها.

يستخلص من هذه الأمثلة أن التداول لغة يدل على الإنجاز الفعلي. بغض النظر عن النتائج المتحصل عليها التي قد تكون إيجابية و قد تكون سلبية أي نقوم بالفعل دون الوصول إلى النتائج المرجوة.. إنه يدل على القيام بالفعل و لكنه لا يشترط النجاح فيه.

التداول اصطلاحا:

أما التداول على الصعيد الإصطلاحي فيدل دلالة مزدوجة تشمل القيام بالفعل والنجاح فيه معا، أو على الإنجاز و الفاعلية التي تتمثل في الجانب النفعي للعمل. وقد كرس هذا بالمفهوم الفلسفة البراغماتية Pragmatisme والتي تعرف بالذرائعية و بالتداولية أيضا كما يدل على ذلك مصطلح التداول وهي الفلسفة القائمة على مبدأ المنفعة الذي يهتم بنتائج الأفعال اهتماما بالغا فضلا عن إنجازها، يعني ذلك أن كل فعل لابد أن يؤدي إلى تحقيق منفعة ما، وقد جعلت هذه الفلسفة التداول معيارا للحكم على صدق (صواب) وفاعلية الأفكار، بل كل النشاطات الإنسانية حيث يدل صدق الأفكار على أنها أفكار واقعية قابلة للتحقيق في الواقع، مما ينفي عنها صفة المثالية والأحكام التي لا يمكن تجسيدها في الواقع، فالتعارض هنا واضح بين عنصري الثنائي الضدية (واقعية/مثالية) ويشترطون فضلا عن واقعية الأفعال الفاعلية ومفادها أن تحدث هذه الأفكار أثرا حقيقيا في حياة الناس مثل مشروع الطيران الذي تتشابه فيه الواقعية والفاعلية بصورة جلية من خلال تجسيد الفكرة و الانتفاع بها عمليا.

وتستمد وفقا لهذا المفهوم كل النشاطات الإنسانية قيمتها من التداول، وتستوي في ذلك النظريات العلمية و السياسية والجمالية، فلا تقوم أية واحدة في ذاتها، وإنما تستمد

قيمتها بعد أن تثبت جدواها في الواقع، وبالتالي فإن النظريات العلمية لا تستمد قيمتها من حيث هي تصور نظري صرف مهما أغرق في التماسك و ارتفع إلى درجة المثالية، و إنما تستمد قيمتها من إمكانية تطبيقها في الواقع، الأمر الذي يعد محكا حقيقيا لإثبات فاعليتها مما يجعلها نظرية متداولة.

وينسحب هذا المفهوم على النظريات الجمالية التي ترهن شهرتها وذيوخ صيتها بتداولها أي بفضل إقبال الناس عليها و ليس من حيث هي نظريات جمالية مثالية فوق الزمان و المكان. فالجماليات الحققة من منظور هذا المفهوم هي تلك التي تثبت بوجودها في الواقع فيجعل الناس يقبلون عليها لأنها تلبي حاجاتهم المختلفة.

وتأسيسا على ذلك لا يوجد عمل أدبي قصيدة أو رواية أو مسرحية جميل في ذاته و إنما يكتسب ذلك من خلال تداوله عمليا، فيصبح عملا مقروءا من طرف شريحة واسعة من القراء لأن هذه الشريحة وجدت فيه ضالتها المنشودة.

ويصبح التداول تأسيس على ذلك معيارا لتمييز الأعمال الجيدة من الرديئة، وبالتالي تكتسب الأعمال قيمتها وتستمد نجاحها الواقع من التداول وليس من الجماليات المتعالية في ذاته. ولنا في نظرية التلقي أسوة حسنة إذ يرتبط تداول الأعمال بما تحققه من منفعة لتلقيها سواء أكان ذلك عند النقاد الألمان أو عند أصحاب نظرية التلقي من وجهة نظر علم اجتماع القراءة.

في التواصل

يرتبط التواصل بالتداول ارتباطا وثيقا، ذلك أن تداول أدب فرد أو جماعة ما يفضي بالضرورة إلى التواصل مع ذلك الشخص أو تلك الجماعة حتى وإن اختلفا ثقافيا، وعلى سبيل المثال فإن تداول الآداب اليونانية ينطوي بالضرورة على عملية تواصل مع تلك الأمة، لأن الآداب مرآة الشعوب تتجلى فيها صورتها بل هي ذاكرة الجماعة كما أكد ذلك نقادنا القدامى حين قالوا إن الشعر ديوان العرب يسجل أيامهم من حروب وسلم وعادات وتقاليد وما إلى ذلك مما يؤدي إلى الوقوف على حياة الأمم ويعرف بذلك أسباب

هضتها وأسباب أفول نجم حضارتها بعد أن ملأ الدنيا نورا كحال الحضارة العربية الإسلامية منذ عصر الانحطاط.

تتول في هذا السياق مجلة التواصل الأدبي التي ينسحب عليها كل ما ينسحب على كافة النشاطات الإنسانية، حيث يدل تداولها على تحسس صادق لقضايا العصر، ويؤدي هذا الانشغال بالقضايا الراهنة إلى تلبية حاجات جمهور عريض من المتلقين وفي هذا دلالة على تمتع المجلة بفاعلية.

وتكفي القارئ نظرة عجل على محتويات هذا العدد ليكتشف تنوع القضايا وحيويتها.

بقلم رئيس التحرير

الدكتور محمد بلوهم

استحضار الشخصية التاريخية في المسرح الجزائري

د. إسماعيل بن اصفية

جامعة عنابة

في نشأة المسرح الجزائري :

كانت فترة العشرينيات بداية بزوغ فجر المسرح الجزائري ذي اللسان العربي، حيث شرع عدد من المثقفين — وتحت تأثير الآخر — ممارسة بعض التجارب المسرحية البسيطة، وإن كان ذلك النشاط في نوعه وشكله بعيدا كال البعد عن الفن المسرحي كما عرفتة الآداب الغربية بأصوله وقواعده وأنواعه، وتمثلت تلك الأشكال في المدايح والحلقة والرواية الشعبية التي يمارسها بعض الأدباء الشعبيين في الأسواق الأسبوعية والساحات العامة وفي المناسبات الدينية، وعلى الرغم من أن تلك الأشكال ليست مسرحيات بالمفهوم المتعارف عليه ويمكن إدراجها في إطار الأدب الشعبي أو الأشكال التراثية التي ورثها الجزائريون وتناقلوها أبا عن جد ((والواقع أن هذا الشكل المسرحي التقليدي كان يقدم عروضه بتقنية بدائية أولية لكنها — في الوقت نفسه — لا تخلو من إمكانات المسرح الحقيقي من حيث كونه نصا أدبيا وأفعالا وحركات مصحوبة بالموسيقى والغناء))⁽¹⁾، إلا أن فرنسا وتبعا لسياسة التجهيل والتدمير وطمس معالم وخصوصيات هذا المجتمع، جمدت معظم تلك النشاطات المسرحية التقليدية وحاصرت أصحابها ماديا ومعنويا، فقتلت المواهب وحاصرت الاستعدادات والنوايا وأقامت سياجا من الرقابة على معظم الأنشطة الثقافية، فأصبحت الحركة المسرحية المبتدئة بالشلل، وظل الأمر إلى ما هو عليه إلى فترة ما بعد الحرب الكونية الأولى، حيث شهدت هذه المرحلة نشاطا مسرحيا متميزا من ملامحه صدور عدد من النصوص التي يمكن اعتبارها إحدى النقاط المشرقة في حركة التأليف لهذا الفن، وبمناظرة شهادة تأسيس مسرح جزائري حديث، يعتمد التسجيل والتوثيق، نصوص تطبع في كتب فتلقى الإقبال لدى القراء وحين تحول إلى خشبة المسرح تحقق نجاحا أيضا، نصوص

عرفت المطبعة والخشبة وحقت الغايتين سواء باعتبارها عروضاً تمثيلية أو نصوصاً يغلب عليها الطابع الأدبي لا التمثيلي.

ظل النشاط المسرحي طوال فترة العشرينيات والثلاثينيات منحصراً في الاتجاه الهزلي الذي سنه علي سلاي المدعو (علالو) ورسخ من خلاله لظواهر مسرحية أبرزها اعتماد العامة في الحوار واستلهاهم المضمون من التراث الشعبي، والجمع بين الرقص والغناء والتمثيل في العرض الواحد، واعتبار المسرح أداة للتسلية والترفيه في المقام الأول، وهذا منذ أن قدم (جحا) العرض الأول في مسيرته التمثيلية، الذي يؤكد عدد من الباحثين على أنه لقي رواجاً كبيراً شهدت به الصحف المحلية في تلك المرحلة مما جعله يعيد تقديم هذا العرض مرات عديدة دون أن يضعف إقبال الجمهور عليه⁽²⁾.

وحين لمس الإقبال الذي حظي به عرضه الأول وما لقيه من حفاوة وتشجيع، واصل السير في طريق المسرح فقدم عدداً من العروض التمثيلية المتفاوتة القيمة الفنية، وجميعها عبارة عن مشاهد تمثيلية قصيرة (أقرب إلى ما نسميه بالسكاتش) جمع فيها بين أكثر من فن، وكانت مزيجاً من روح الفكاهة الشعبية والتأثيرات الغربية.

ويعرف الاتجاه الهزلي الذي سنه علالو دفعاً قوياً بظهور رشيد القسنطيني الذي يجمع الكثير من المعاصرين له على أنه كان رجلاً متعدد المواهب ((فهو مبتكر حوار خاص، وبملك صوتاً متميزاً، وله قدرة خارقة على التقليد، يقلد حسب المناسبة لهجة سكان العاصمة أو البدوي أو الفلاح، وفي تقليده اللهجة يستعين بالمفردات المدنية أو الريفية أو البرجوازية))⁽³⁾، وجد رشيد القسنطيني في نفسه استعداداً لهذا الفن فأقبل عليه لإشباع تلك الرغبة الجامحة، وقد اشتهر بأدائه المتميز للأدوار الهزلية وامتلاكه لموهبة الغناء والتأليف.

بدأ حياته المسرحية بعرض تمثيلي عنوانه (زواج بوبرمة) الذي كشف من خلاله عن موهبته كمسرحي كوميدي وساهم في شهرته وشعبيته، خلف بعد وفاته العديد من التمثيليات القصيرة ذات الطابع الهزلي، منها: (العهد الوفي)، و(بابا قدور الطماع)، و(لونجا الأندلسية)، و(ياراسي يا راسها)، وترك من خلالها بصماته على مسيرة المسرح الجزائري، وكان له دوراً مميزاً شهد له به عدد من رجال المسرح المعاصرين له يقول محي الدين باشطري: ((إن رشيد القسنطيني أول من أعطى للمسرح الجزائري شخصية متميزة

وزوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر وذلك بفضل موهبته الخارقة كممثل كوميدي)).⁽⁴⁾

والمؤسف أن الكثير مما قدمه هذا الرائد قد ضاع لأن الثقافة السائدة يومها أن المسرح فن تمثيلي وليس نصا للقراءة، فضلا عن صعوبة الطباعة فما وثق كان بخط ضعيف ولغة عامية وهو ما يصعب من عميلة البحث والدراسة ، ولم يبق غير عناوين بعض النصوص تتردد وفي عدد قليل من الدراسات التي سعت إلى التأريخ للمسرح الجزائري. وبموت رشيد وانصراف علّالو عن المسرح تحت طائلة الظروف المادية حين خيّر بين الوظيفة (عامل السكة الحديدية) والمسرح اختار مرغما الوظيفة وآثرها على الفن، لهذه الأسباب وغيرها يبدأ الاتجاه الهزلي في الانحصار والتراجع بعد سنوات من التألق والازدهار فاسحا المجال للاتجاه الإصلاحى الذي كان يروج له أدباء جمعية العلماء المسلمين، ومع أن هذا التيار لم يستطع في البداية أن يزحزح المسرح الشعبى الترفيهى، إلا أنه أصبح خلال هذه الفترة محورا أساسيا في تلك الأنشطة الثقافية التي كانت تمارسها مدارس جمعية العلماء ومؤسساتها الثقافية، حيث اشتد نفوذ الجمعية وكثر أتباعا وشاعت إيديولوجيتها وتطلع الكثير من أبنائها إلى بعث قيم الأمة والمحافظة على تراثها، وأدركت البعض من هؤلاء أن المسرح يمكن أن يسهم في أداء تلك الرسالة المنوطة بها.

نشأة الفرق المسرحية:

عرفت هذه المرحلة حدثا مسرحيا هاما سار بالتجربة المسرحية المبتدئة أشواطها وساعدت على شيوعها وانتشارها والتأسيس لها، واستطاع أن يجذب نحوه نخبة من الشباب المثقف. وتمثل ذلك الحدث في زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر وتقديمها لثلاثة عروض هي (صلاح الدين الأيوبي) و(ثارات العرب) و مجنون ليلى)، وإذا كان العرض الأول لم يلق الرواج رغم الجهود التي بذلها الأمير خالد في الدعاية إلا أن العرضين الثاني والثالث حقق نجاحا فاجأ المنظمين أنفسهم، وبذكر الدكتور عبد الملك مرتاض أن مجنون ليلى شاهدها نحو سبعمائة مشاهد⁽⁵⁾.

وقد اعتمد عدد من الباحثين الجزائريين هذا الحدث منطلقا في التأسيس للمسرح الجزائري ذي اللسان العربي⁽⁶⁾. لأن ما كان يقدم قبل هذا التاريخ لا يعدو أن يكون شكلا من الأشكال التقليدية التي كان يمارسها الجزائريون. ويبدو أن هذه الزيارة كانت الحافز القوي على ظهور المسرح الجزائري، وتحت هذا التأثير أقبل بعض المثقفين الجزائريين على إنشاء فرق وجمعيات ونوادي تعني بفن التمثيل أبرزها جمعية "هواة التمثيل العربي" الذي كان يشرف عليه محمد الطاهر فضلاء، وتمارس نشاطها بمنطقة العاصمة، وكان لها الفضل السبق في تحويل عدد من النصوص - التي قلنا من قبل أنها تمثل نقطة مضيئة في مسيرة المسرح الجزائري - إلى عروض تمثيلية ونقلتها من الكتاب إلى خشبة، ومن نص أعد للقراءة والمطالعة إلى عرض تمثيلي ((يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السعيدة وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة))⁽⁷⁾.

ويذكر أحمد توفيق المديني في مقدمة مسرحيته (حنبل) أن هذه الفرقة كانت تقدم ما بين الخمسة إلى ستة عروض في السنة⁽⁸⁾، وبعض تلك العروض كانت تقدم مرات عديدة دون أن تفقد جماهيريتها، وارتبط معظمها بالمناسبات الدينية كالمولد النبوي وشهر رمضان ورأس السنة وغيرها من المناسبات الدينية الفرقة التمثيلية الأولى التي كانت على صلات بمهواة التمثيل والفرق المسرحية العربية في المشرق، وقد أهداها يوسف وهي الحق في تقديم عرض مسرحية "الصحراء" التي لقيت نجاحا كبيرا.

وأنشأ شهيد الكلمة أحمد رضا حوحو بقسنطينة عقب عودته من المشرق جمعية ثقافية تعني بفن التمثيل حملت اسم (المزهر القسنطيني للموسيقى والمسرح) وهي كما يدل عليها اسمها تشكل من فرقتين الأولى للموسيقى ويديرها الدكتور بن دالي وينحصر نشاطها في إحياء الموسيقى الجزائرية التقليدية والحفاظة عليها من الاندثار، والثانية للمسرح أشرف عليها حوحو نفسه وظل يمددها بالنصوص المسرحية سواء كانت من تأليفه مثل (عنبسة) و (ابن الرشيد) و (سي عاشور والتمدن)، وأولتي كان يقتبسها من المسرح الفرنسي مثل (الواهم) المستلهمة من مسرحية البرجوازي النبيل و (البخيل) لموليير و (ملكة غرناطة) التي بناها على ما ورد في مسرحية (روي بلاس) لفكتور هيجو، وما يميز هذه الفرقة أن نشاطها امتد ليشمل عددا من المدن في الشرق الجزائري حيث قدمت عروضاً

تمثيلية في سكيكدة و قالمة وعين البيضاء وبسكرة وعرضين خارج الوطن الأول في مرسيليا والثاني بمدينة ليون وقد اتخذت هذه الفرقة من المسرح البلدي بقسنطينة فضاء لمزاولة نشاطها المسرحي عقب ترخيص السلطات الاستعمارية للجزائريين مزاولة بعض الأنشطة الثقافية والدينية وحصرت ذلك بيوم الجمعة والمناسبات الدينية.

وقد يقول البعض أن هناك تجارب سابقة في تشكيل النوادي والفرق المسرحية على غرار (جمعية التمثيل العربي) التي أسسها محمد المنصالي بالعاصمة وفرقة (المهذبة) التي ولدت عقب زيارة فرقة (جورج أبيض) للجزائر سنة 1921 وكانت صدى للتأثير المباشر لتلك الفرقة.

ولكن مثل هذه الفرق لا يعرف لها نشاطا مسرحيا، حيث اختفى جميعها بعد تقدمها لعرض أو عرضين، في حين استمرت فرقة "هواة التمثيل العربي" لفضلاء و"المنزهر" لحوحو بالديمومة والاستمرار منذ إنشائها في الأربعينيات إلى اندلاع الثورة.

وبناء عليه فإن المسرح الجزائري قد نشأ تحت تأثير الثقافة المشرقية لا الفرنسية وتزامنت نشأته مع ميلاد الحركة الوطنية.

وطوال فترة الاحتلال جمدت فرنسا معظم التجارب والنشاطات المسرحية التي كان يزاولها عدد من المثقفين الجزائريين، وحاصرت أصحابها ماديا ومعنويا، وأقامت سياجا من الرقابة على معظم الأنشطة الثقافية، فانعكس ذلك سلبا على الحركة المسرحية الجزائرية، إلا أنها كانت تغير من حين لآخر هذا الموقف من الحركة الثقافية عموما، من مظاهر ذلك التحول أن سلطات الاحتلال نقلت الإشراف على عدد من الأنشطة الثقافية العربية إلى بعض المثقفين الجزائريين، كما هو الحال مع محي الدين بشطرزي الذي تولى الإشراف على دار أوبرا الجزائر (المسرح الوطني حاليا). ورخصت لهم مزاولة العديد من الأنشطة المسرحية والثقافية عموما كل يوم جمعة وحق تقديم العروض في مسرح قسنطينة ووهران.

في هذا الفضاء المسرحي أصبحت بعض الفرق تقدم عرضين في اليوم، الأول صباحا ويخصص للنساء والثاني للرجال مساء، وكأن فرنسا تكفر عن خطاياها وما أكثرها

خلال هذه المرحلة وأشدّها إيلاّما مالقيه الجزائريون عقب الحرب العالمية الثانية بعدد من مدن هذا الوطن ومنها سطيف وخرّاطة وقالمّة المدينة الجاهدة والمضيافة.

كان ذلك التحول في موقف السلطة الاستعمارية من الثقافة الوطنية بمثابة جرعة أكسجين أو رئة تنفس منها القائمون على شؤون المسرح الذي اشتكى رجاله من السياج الحديدي الذي ضرب عليهم والعوز المادي الذي عجل بقتل الكثير من التجارب ومنها تجربة علّالو ورشيد القسنطيني يقول أحد الدارسين : ((لقد صفق لهم الجمهور بحرارة وهنأهم واحتفل بهم إلا أن العجز في المدخول المالي قد كبّح طموحاتهم))⁽⁷⁾.

ويقول باشطرزي أحد مؤسسي المسرح الجزائري والشاهد على مرحلة من نشأته وتطوره: ((لقد تمثّلنا عبارة المديح والثناء، إلا أنه كان من المستحيل علينا من جهة أخرى أن ندفع ثمن العشاء من إيراد العرض فيما لو قسم علينا))⁽⁸⁾.

البواكير الأولى لاستلّهام 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 استلّهام التاريخ فيما قدموه من نصوص وعروض تمثيلية على الرغم من قلة زادهم المسرحي، ولأن التاريخ علم يستوجب الدراسة المعمقة والفكر المتقد والثقافة المسرحية التي تحوّل للكاتب كيفية التعامل مع التاريخ، ماذا يأخذ؟ وماذا يترك؟ ولماذا يعود؟، والعلاقة بين المسرح والتاريخ، ومع ذلك فقد ظهرت تجارب وظفت التاريخ وفق ثقافة كتابها وحصيلة عصرهم من الثقافة المسرحية.

من السمات المشتركة بين العديد من النصوص المسرحية التي صدرت قبل 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 حوحو إلا بالفترة الإسلامية التي عرفت تطوراً وازدهاراً.

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⁽⁹⁾).

وقدم محمد الصالح رمضان عمليْن هما (الناشئة المهاجرة⁽¹⁰⁾) 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. وفي سياق إحياء أجداد 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 حوحو 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 عبد الرحمن الجيلالي في هذا التوجه فأصدر سنة 1948 مسرحية (المولد) وهي أول محاولة له في التأليف للمسرح، مثلت في مدارس جمعية العلماء، وقدمتها فرقة محي الدين باش تارزي، سنة 1951، وقدمتها الإذاعة الجزائرية في الفترة نفسها.

ومن خلال هذه العناوين نلاحظ شدة اهتمام الكتاب الجزائريين بالتاريخ الإسلامي، وكان أدباء جمعية العلماء أسرع المثقفين 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)) (11).

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 الثقافة والحس الدرامي حال دون أن يجعل محمد العيد بلال رمزا للجزائري الذي يرفض التنازل عن قيمه وثوابته الدينية والحضارية رغم ما يعانيه من اضطهاد وجبروت وقسوة، و يحول 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 حوحو و عبد الرحمان ماضوي اللذان كشفنا عن ثقافة مسرحية تعتبر رائدة بالقياس إلى عصرهم وزاده المسرحي.

وجميع هؤلاء الذين ظهروا خلال هذه المرحلة وقدموا مسرحيات تاريخية كان مقلا، حيث لم تتجاوز الأعمال النص والنصين ثم ينصرف عن المسرح، لأنه بالنسبة إليه فن وافد ولا يشكل جزءا أساسيا في ثقافته، فالشعر هو المجال الطبيعي لمحمد العيد، بينما كانت الدراسات التاريخية محور اهتمام المديني والفضاء المميز له، وكان أحمد رضا حوحو الوحيد الذي تميز عن هؤلاء بالثقافة المسرحية الحس الدرامي أهله إلى أن يكون أغزرهم جميعا حيث ترك قرابة العشر نصوص مسرحية متفاوتة القيمة الفنية ومتباينة من حيث الكتابة ما بين

المقتبسة والمؤلفة. وهو الوحيد أيضا من بين كتاب هذه المرحلة الذي نوع مصادر الكتابة فلم يظل حبيس التاريخ، حيث قدم عددا من العروض استمدتها من واقع الحياة مثل (دار الشرع) و (سي قندوز) و (سي عاشور والتمدن)، ولم يقصر عروضه عن الإطار المدرسي الضيق حيث وسع نشاطه إلى عدد من المناطق جامعا في ذلك بين الكتابة والممارسة الفعلية للمسرح.

ومعظمهم ينتمون فكريا وأيديولوجيا إلى جمعية العلماء أو المتعاطفين مع أفكارها ومنهجها واتخذوا المسرح أداة للتنقيف ووسيلة لنشر القيم وإحياء أمجاد الماضي والترويج له، فهو ذو رسالة تربوية وهدف تنقيفي في المقام الأول، لاسيما وأن العديد من النصوص صدرت عن أعضاء في جمعية العلماء كان بعضهم يزاول مهنة التعليم في تلك المدارس، والعروض قدمت في المدارس وكان التلاميذ هم الممثلون ويمثلون الجزء الأكثر من المشاهدين، وتقدم هذه التمثيليات في مناسبات دينية كالمولد النبوي وعاشوراء ورأس السنة الهجرية ورمضان وغيرها.

ويتجلى هذا الطابع التهذيبي لهذا المسرح في نظرة الكتاب أنفسهم إلى هذا الفن، يقول محمد العيد في مقدمة تمثيلية بلال ((أرجو أن تتلق ناشئتنا درسا نافعا في الثبات على المبدأ وقوة اليقين والصبر على المكاره في سبيل الدين، وتعلم أن العظمة الحققة والمجد الخالد إنما يكونان بسمو النفس وطهارة الروح وكمال الحق)) (12).

والمسرح كما يقول رضاحو — عامل من عوامل الإصلاح الخلقي والإجماعي⁽¹³⁾ فالترعة الإصلاحية بادية على ماقدمه من نصوص (والواقع أن طابع التوصية الأخلاقي واضح للبيان في مسرح حوحو ويتجلى ذلك في عناوين التي كان يختارها من مسرحياته وتمثيلياته... وقد ذهب إلى حد الخطاب المباشر من جل توصيل رسالته وتوجيهها إلى الجمهور)⁽¹⁴⁾

والغاية التهذيبية حاضرة أيضا في مسرحية (حبعل) لأحمد توفيق المدني حيث تشيع فيها المواقف التي تدعوا إلى الثورة والحث على الوحدة ولم الشمل لمواجهة الأعداء، يقول الكاتب على لسان بطله في المشهد الثالث والأخير من المسرحية ((ارجعوا مسرعين إلى أرض الوطن واعملوا على مقاومة اليأس والقنوط، وحدوا صفوف الأمة ونظموا المقاومة

فالأعداء لن يتركوكم تستريحون وأنت يا زعيم الأمازيغ الأحرار كن يدا واحدة مع بني كنعان، كونوا إخوانا في السراء والضراء أنتم بنو سلالة واحدة تسكنون وطنا واحدا، فكونوا يدا على من سواكم إن طغيان روما سيمضي وسيمضي من بعده كل طغيان آخر، ولا حياة إلا للأمم الشاعرة بوجودها مجاهدة في سبيل حريتها والحفاظة على كيانها ووحدها)) (15).

فهو لم يخف هدفه الوطني ونزعتة الإصلاحية، حيث تشيع في هذا الموقف الحوارى الكثير من الصيغ والعبارات التي يشتم منها رائحة الإغراء بالثورة والدعوة إليها وتمجيد أبطالها، والتضحيات الجسام في سبيلها، بل إن المؤلف جاهر بهذا الهدف في الإهداء الذي صدر به المسرحية حيث نقرأ ((إلى الشباب المغربي حامل راية الكفاح في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن أقدم هذه الرواية (المسرحية) التي تحيي صفحة من جهاد أبطاله وفيها عبرة وذكره)) (16).

ولا شك أن العودة إلى التاريخ وإحياء الصفحات المشرقة وتمجيد أبطاله والقادة وبيان دورهم في مقاومة احتل الغاصب، والبحث عن مسوغات لأخطائهم واعتماد العربية أداة للحوار، سواء أكان النص المقدم عرضا تمثيلا أو نصا أدبيا محاور أساسية تلتقي مع التوجهات الفكرية لجمعية العلماء المسلمين التي اتخذت التربية والتعليم أداة لإحياء العربية والحفاظة 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 بعيدا 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 هوا بل أداة للوعظ والإصلاح وكان هذا أحد أسباب عودتهم إلى التاريخ.

حنبل لتوفيق المدني والتأسيس للاتجاه نحو التاريخ في المسرح الجزائري:

تحت ظلال جمعية العلماء ومنهجها في الإصلاح، نشر أحمد توفيق المدني (حنبل) تجربته الأولى والأخيرة التي اعتبرت فاتحة عهد جديد في الكتابة للمسرح وأحد النقاط المشرفة في تاريخه، فهي النص المسرحي الأول الذي صدر خلال هذه المرحلة وعرف المطبعة قبل الحشبة و القراءة قبل التمثيل، واستغل بشكل جيد السيرة الذاتية لهذا البطل الإفريقي، وحين صدر في كتاب يذكر الدكتور عبد الله الركبي أنه لقي الكثير من الرواج بين جمهور القراء أو عز ذلك إلى مضمون النص دون سواه. (17).

وبعد فترة وجيزة من صدوره حولته فرقة (هواة التمثيل العربي) إلى غرض تمثيلي قدم على خشبة مسرح مدينة الجزائر، ولقي الكثير من النجاح، فكان بذلك أول عرض جزائري التأليف و التمثيل والإخراج، هذا النجاح والإقبال الكبير الذي حظي به كانت وراء إعادة عرضه مرات عديدة، كما قدم أيضا في عدد من بلدان المغرب العربي كمعرضه تمثيلية وعلى أمواج الإذاعة كمسلسل إذاعي ما بين الإذاعة و المسرح داخل الجزائر و خارجها .

و(حنبل) هي النص الأول في تاريخ المسرح الجزائري الذي اتجه صوب تاريخ إفريقيا القديمة واستحضر إحدى شخصياتها المميزة والمثيرة التي تركت بصماتها على التاريخ الأفريقي القديم، فيه تمجيد وتقديس للوطنية والكفاح، حيث كان الصراع محتدما في عهده بين روما وقرطاجنة ((18) أدار أحداثها حول شخصية حنبل القائد القرطاجني الذي حارب الرومان و انتصر عليهم في أكثر من معركة، غير أنهم تكالبوا على بلاده استمروا في حربه ولم يستطع الصمود وأنكسر أمام جيشها الجرار في موقعة جاما على مقربة من مدينة الكاف التونسية، وفرضت عليه شروط قاسية لم يقبل بها و صمم على تحقيق النصر، و اتخذ

من محاربة روما مبدأ سير حياته، حيث هاجر إلى الشام و انضم إلى اليونانيين في حربهم ضد الرومان، و حين اشتد الصراع مع الرومان و أحس بأن قومه خذلوه و وتقاعسوا عن نصرته أثر أن يتجرع السم على أن يقع أسير في يد خصومه.

من حيث الشكل الفني :

اعتمد أحمد توفيق المدني نظام الفصول، فالمسرحية مقسمة إلى أربعة فصول، و في كل فصل ثلاثة مشاهد مختلفة من حيث الطول أقصرها المشهد الثالث، وهذا أحد الملامح الكلاسيكية في منهج الكاتب، فالتقاليد المسرحية دأبت على تقسيم النص إلى عدد من الفصول تتراوح ما بين الثلاثة إلى الخمسة في حين أخذ الرومانسية بنظام الثلاث فصول، وأقلع المعاصرون عن هذا النظام و أخذوا بتقنية الجزء والملحة والألواح، وفضل آخرون نظام المنظر أو المشهد، أما بقية المسرحيات التي اشتركت مع حنبعل في اعتماد التاريخ وصدّرت معها في نفس المرحلة فقد أخذت بنظام الثلاث فصول، فالمدني هو الوحيد من بين زملائه الذي أخذ بنظام الأربعة فصول، ومن حيث النوع تنتمي المسرحية إلى فن التراجيديا، فهي تستحضر سيرة أحد أبطال التاريخ الذين قاوموا الغزاة المحتلين و انتهت حياته بطريقة تراجيدية.

ورغم حداثة التجربة وقلة الزاد المسرحي باعتبار أن مؤلفها رجل تاريخ وإصلاح قبل أن يكون رجل فن و مسرح، و يغض النظر عن مستواها الفني باعتبارها تجربة أولى في ظل تسحر الحياة لمسرحية فإنها بدأت تؤسس لتقاليد وظواهر في تاريخ المسرح الجزائري، فهي النص الأول الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية وأعاد اعتماد العربية الفصحى في المسرح سواء أكان النص عرضا تمثيليا أو نصا أدبيا، بعد أن رسخ علالو في المسرح الجزائري الاتجاه الهزلي الذي يستلهم مضامينه من الحياة الاجتماعية ويوظف العامية في الحوار. ولقي هذا التوجه دفعا قويا من لدن باشرزي الذي ظل الاسم الأول في تاريخ المسرح الجزائري بعد اعتزال علالو وموت رشيد القسنطيني.

ولم يعرف المسرح الجزائري قبل صدور (حنبعل) نصوصا تعتمد التوثيق والتسجيل، فعلى الرغم من أن رشيد القسنطيني ومحي 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 و أهملوا الجوانب الأدبية ولم يهتم هؤلاء الرواد بطبع نصوصهم مما جعلها عرضة لضياح و لعل هذا ما جعل ظاهرة التاريخ للمسرح الجزائري عميلة صعبة ومعقدة. و مع (حنبل) بدأ يشيع في المسرح الجزائري ظاهرة تنوع مصادر الكتابة الإبداعية، لأن ما كان يقدم ظل يعتمد أساساً على التراث الشعبي ويستمد مضامينه من تلك القصص والحكايات الشعبية ذات لطابع الهزلي. فكان أن فتح المدني للكتاب باب استلهام التاريخ الذي يعد أهم منابع الإبداع من حيث التشكيل الفني، وعلى خطاه جاءت عدد من المسرحيات التاريخية، كانت أكثر نضجاً و أكثر درامية في التعامل مع وقائع لاسيما تلك التي قدمها أحمد رضا حوحو، و عبد الرحمن ماضي، و على الرغم من أنهم ليسوا رواد إلا أن ما قدموه كان أكثر درامية.

يوغورطة لعبد الرحمان ماضي وترسيخ الاتجاه نحو التاريخ:

على خطى أحمد توفيق المدني جاءت مسرحية (يوغورطة) لعبد الرحمن ماضي التي يمكن اعتبارها أنضج تجربة وظفت باقتدار وقائع التاريخ واستغلت بشكل جيد السيرة الذاتية لأحد أبطال التاريخ الجزائري القديم، ولم يسع إلى إعادة سيرة هذا البطل على نحو ما فعل المدني، بل اتخذ من نضال الشعب الجزائري في العصور الغابرة ضد روما معادلاً موضوعياً لنضال هذا الشعب في العصر الحديث ضد الاحتلال الفرنسي، فالمستعمر واحد، والمقاومة واحدة لدرجة بخيل إلى القارئ أن المؤلف لا يتحدث عن يوغورطة ولا عن روما القديمة بل روما الجديدة ممثلة في حفيدتها فرنسا.

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 لعبد الرحمن ماضي في عالم التأليف المسرحي وآخر مغامرة فلا يعرف له نصوصاً 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 المدني في اعتماد التاريخ القديم والتزام العربية كأداة للحوار، وهو الذي خول لها أن تطبع وأن تلقى رواجاً بين القراء وتقدم كعرض تمثيلي يفهم في معظم أنحاء الوطن وفي بقية الأقطار العربية، وهذا خلافاً للتجارب السابقة التي قدمها عدد من رواد المسرح الجزائري أمثال علّالو ورشيد القسنطيني ومحي الدين باشرزي ومحمد توري الذين اعتمدوا اللهجة المحلية — فيما قدموه من عروض — ارتبطت بالعرض أكثر من ارتباطها بالتدوين والتوثيق.

قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة

من ملامح الحس الدرامي لدى الكاتب أنه اتخذ التاريخ قناعاً فعايته لم تتوقف عند حد استحضار هذه الشخصية وإحياء الصفحات المشرقة من تاريخ الأمة والإشادة بأبطالها المخلصين على نحو ما هدف إليه زميله المدني، بل سعى إلى علاج بعض مشكلات الحاضر (الموقف من الاستعمار الفرنسي) من خلال منظور تاريخي إذ قام بعملية إسقاط الماضي على الحاضر. فال مقاومة وجدت في عهد يوغرطة وفي فترة الاحتلال، والظلم والتعسف الذي مارسه قدماء الرومان أعاد أحفادهم من الفرنسيين تكراره، والموقف نفسه أعاد الجزائريون تكراره أيضاً مع الاحتلال الأجنبي في القرن الماضي، فقديمًا انقسموا تجاه الاحتلال الروماني إلى فئتين، ترى الأولى بزعامة يوغرطة ضرورة الاعتماد على القوة واتخاذ الكفاح المسلح وسيلة لطرد الغازي، في حين ترى الثانية 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 نظراً للمرتلة الدينية التي اشتهر بها، حيث دعا إلى التعاون مع روما والخضوع لها والقبول بشروطها، ولا نجد المبرر الفني الذي جعل الكاتب يقدم فراكسيس على أنه شخصية يغلب عليها الطابع الديني، بل إن ذلك الثقل الديني والاجتماعي الذي تتمتع به هذه الشخصية بدا غير مقنع، حيث تحول إلى لعبة في يد قادة الرومان⁽¹⁹⁾.

موهبة ماضوي المسرحية جعلته يستحضر ذلك الماضي البعيد حين رأى أن هناك شبهة بين ذلك الماضي البعيد وهذا الحاضر، إنه الماضي يعود ثانية مع ثورة التحرير، حين انقسم الجزائريون — مرة أخرى — ففتين : ترى الأولى ضرورة مقاومة المحتل ولا خيار لذلك غير لغة الرشاش والمدفع، وهو التيار 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. ويزداد الشبه بين المرحلتين (الماضي والحاضر) وضوحا حين لاحظ الكاتب أن هناك وطنيون مخلصون وخونة وهزائمين، حيث تراجع بوميلكار عن موقفه الثوري من روما، وانضم إلى فراكسين وأنصاره وتحول إلى خادم مطواع لقادة روما، ويرمز الكاتب من خلاله إلى تلك الشخصيات الوطنية التي تنكرت لمواقفها 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 التي عادت إلى التاريخ واستحضرت شخصياته، فهناك تباين في المستوى والنضج بين تلك التجارب التي ربما لا يحمل بعضها إلا الشكل العام للمسرح.

ومن الصورة المشرقة في المسرحية إظهار الكاتب للمرأة بصورة غير معهودة في مسيرة الكتابة الإبداعية، حيث تحلى بعضهن بصلاية وغرمة تفوق أحيانا عزيمة الرجال، فزبيدة زوجة يوغرطة انتحرت تعبيرا عن وفائها للقضية الأفريقية، حين رأت أن توقيع زوجها على المعاهدة قضى على روح المقاومة، والعجوز أم أمازيغ رأت — هي الأخرى — في مقتل ابنها عقبا عادلا على خيانتة ليوغرطة وتكفيرا عن ذلك دفعت بابنه (صبورة) ليوغرطة لكي يربيته على طريقته ويغرس فيه الشجاعة وحب الوطن والدفاع عنه.

ويتجلى القناع التاريخي أو الإسقاط السياسي في مواقف أخرى 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 تشييط العزائم وإشاعة روح

الاستسلام والخنوع ورمز لهم الكاتب بشخصية بوملكار، الذي ينخدع لفراكسيس ويستسلم خصم يوغرطة وعدوه، بل يتآمر معه ضده، ويكون مع أولئك الخونة سببا في النهاية التراجيدية ليوغرطة، وهي قد تكون إشارة أو قناعا 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 والرجالات الذين يخططون للثورة والمقاومة لرد العدو ودحره))⁽²⁰⁾.

وفي المسرحية الكثير من المواقف التي يمكن أن تقرأ قراءات رمزية وتفسر على أكثر من وجه، منها المشهد الذي كان عليه يوغرطة أثناء توقيع وثيقة الاستسلام، حيث تخيل أنه اقترف جريمة قتل في حق امرأة كانت تستغيث وتطلب النجدة، فقد رأى الدكتور محمد مصايف أن المرأة المخيلة هي رمز لأفريقيا التي طعنها يوغرطة بقبوله وضع السلاح وشك في قدرتها على المقاومة وأذعن للعدو.⁽²¹⁾

وإقدام 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⁽²²⁾. وكرمز على استمرار المقاومة وتواصلها جعل الكاتب القبض على يوغرطة متزامنا مع مرومر طفل صغير على المسرح وهذا الغلام هو (طاكفاريناس) القائد البربري⁽²³⁾.

وظف الكاتب في نهاية المسرحية — وبشكل 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 تلاسن بينهم تنصحهم إحدى الفتيات بأن يتناوبوا على أداء هذا الدور، وهو ما أكد عليه الكاتب في هذا الحوار الدائر بين يوغرطة وسيليا 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 فتوقضها ونعشها.... عما قريب سيكون لإفريقيا يوغرطة آخر، لأن إفريقيا لا يأفل لها نجم في مشرقها إلا ويزغ لها نجم في مغربها.... عما قريب سيشرق يوم المستضعفين

فيرثون الأرض وعند ذلك يا سيلا ويل للمستعمرين، ويل للغاشمين، ويل للمنافقين الخائنين)). (24)

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 يوميلكار 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 الموحجة التي لم يحسب لها يوغرطة لتدخله عالم العبودية والذل الذي طالما حاربه وثار عليه بكل قوة وشجاعة)). (25)

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 هيأ لقراء المسرحية القبول بالانهزام والانكسار.

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 عرضا سليا بل قدمه في مظهر المتعادل المتعاون مع المحتل، ولهذا لم يفاجأ قراء المسرحية لما رفض مقاومة الرومان بل الانضمام إليهم والتآمر معهم ضد يوغرطة، وأي إلى أن يجعل مصير هذا الخائن على يد الشعب الأوراسي الذي كان يكن له كبير الاحترام والتقدير، وبهذا وفر للمسرحية قدرا من النجاح والقبول،

وينسجم هذا الموقف مع الهدف التربوي للنص، حيث كان القتل للخنونة المتآمرين مع المحتل ضد الشعب.

بين حنبعل و يوغرطة :

من حيث المستوى الفني اعتبرت مسرحية يوغرطة من أنضج التجارب المسرحية التي وظفت — وبحس درامي ورؤية فكرية مميزة — السيرة الذاتية لهذا البطل التاريخي، وكشف عن تلك القدرات الإبداعية التي كان يمتلكها ماضوي والرؤيا الفكرية التي جعلته يعود إلى تاريخ هذه الفترة وأسبابها على الرغم من كل ذلك فإن هناك نقاط تقاطع بين النصين.

— تستمد المسرحيتان مضمومهما من التاريخ القديم وتستحضران السيرة الذاتية لعدد من أبطال إفريقيا الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل نصره أوطانهم وتحريرها من الاحتلال الروماني، فهناك تشابه كبير بين حنبعل ويوغرطة، من حيث كونهما بطلين إفريقيين خاضا الصراع ضد روما، ونذرا أنفسهما لتحرير الوطن، ومن حيث تعرضهما لمشكلات متقاربة كالخيانة والسقوط التراجيدي في يد الاحتلال الأجنبي، فالشخصيتان تتقاربان في كثير من الأوجه، والعودة إلى التاريخ لاسيما القديم منه ظاهرة متأصلة في المسرح وتعد إحدى التقاليد التي ظلت تربط هذا الفن (المسرح) بذاك العلم (التاريخ).

— قدم الكاتبان صورة نموذجية للهزيمة مقترنة بأسبابها الموضوعية كالخيانة والخذاع، ويتركان باب الأمل مفتوحا، حين يصوران النصر مقترنا بالإخلاص والوفاء، ثم يضعان البطل موضع الإنسان الشجاع الذي يدافع عن وطنه وينتصر ثم يهزم عندما يقع في شرك الخيانة، على أن انهماج بطل من الأبطال لا يعني هزيمة الوطن وهنا يكمن الهدف الحقيقي للمسرحية التاريخية إذ يرمي الكاتب في النهاية إلى غاية تعليمية تثقيفية.

— تحمل كلتا المسرحيتين لاسيما يوغرطة إشارات ورموز سياسية ووطنية تشير إلى الوضع المعاصر، فكل منهما يحاول التشجيع على الثورة ضد الاستعمار ونفي مزاعم المتخوفين من

الحرب ممن كانوا يتحججون بقوة فرنسا ويزرعون الشكوك حول إمكانية تحقيق الاستقلال.

— ويشتركان أيضا في النهاية التراجيدية لشخصياتها المحورية، فعلى نحو ما تجرع حنبعل السم وآثر الموت على أن يقع بين يدي أعدائه، كانت نهاية بطل ماضوي مأساوية أيضا حيث ذهب ضحية مؤامرة نسجها له صهره بوكوس الذي أوقعه في الأسر وسلمه إلى القائد الروماني (سيلا) الذي سلمه لروما حيث قضى نحبه.

ويشبه حنبعل في هذه النهاية المأساوية كليوباترة بطلة مسرحية شوقي التي تجرعت هي الأخرى السم وآثرت الموت مع اختلاف في أسباب الإقبال على الانتحار بين المسرحيتين، وهذه إحدى تقاليد المسرح اليوناني الذي كان أبطاله يدخلون في صراع غير متكافئ ينتهي بهم إلى هذا المصير المفجوع.

— انسياق الكاتبان وراء الأحداث التاريخية ولم يكتفيا التمسك بالخطوط العامة لسيرة هذين البطلين، بل تقيدا حتى بالتفاصيل والجزئيات التي أثرت سلبا على النص، فالخط الدرامي للمسرحيتين لا يختلف حتى في تفاصيله عن ذلك الذي سجله التاريخ عن هذين البطلين في حربهما ضد روما.

— وهناك تقارب بين المسرحيتين من حيث المستوى اللغوي حيث طال الجوار وشاعت الزعة الخطابية من وعظ وإرشاد واستطراء، وما تمليه هذه الزعة من جزالة اللفظ وغرابة مما يحول دون أن ينسجم الحوار مع الشخصيات. وهذا مما يجعل النص أصح للقراءة منه إلى التمثيل، فالحوار في المسرحيتين جاء معبرا عن مشاعر الكاتبين كاشفا عن أفكارهما السياسية، وتزداد الزعة الخطابية وضوحا في المواقف التي تحت على الصبر والنضال في سبيل تحرير الوطن ونصرة الحق لدرجة يخيل إليك أنك تسمع لخطبة أو موعظة وليس إلى شخصيات تحاور على نحو ما يعبر عنه هذا الموقف.

يوغرطة : ((إن الدموع لا تعطل تسير الحوادث ولا تغير مجرى التاريخ، وإنما يفتح المستقبل في وجوه الأمم سواعد العاملين، وتضحية الفدائيين ودماء الشهداء، لن ير الظالمون وجهي في إفريقيا، بعد اليوم، إنما سيرون اعتراض طريقهم في كل مكان، فإن لم أستطع الدفاع عن أمتي فوق تراب الوطن، فسأدافع عم أمتي ووطني في كل مكان، وفي

كل ميدان سآحارب الظالمين أينما كانوا، سأركب البحر، سأجوب أقطار الدنيا، سأجمع ضد المستعمرين الظالمين قوى الأمم المغلوبة كلها)) (26)

قد يعجب البعض منا بهذه الرعة الإنسانية التي ميزت بطل المسرحية، وكرهه للظلم والظالمين واستعاده لقتالهم في أي زمان ومكان، فالخور يفتقد إلى الدرامية بسبب طوله ونزعتة الخطابية، لأن الحوار في المسرحية كلام متبادل بين أشخاص وليس خطبة، سمته الأساسية الدقة والإيجاز، والإسهام في الكشف عن طبيعة الشخصية وإضاءة الجوانب المظلمة في النص.

وكثيرة هي المواقف التي طال فيها الحوار وتحول إلى ما يشبه الخطبة، منها ذلك الموقف الذي جمع يوغرطة عقب سقوطه بالقائد الروماني سيلا، فبعد حوار استمر قرابة الصفحة والنصف قال يوغرطة : ((كلا يا سيلا لم تنته حرب إفريقيا، وإنما انتهت حرب يوغرطة)) (27)، فمع أن هذا الحوار كان كافيا ومعبرا عن الفكرة الأساسية إلا أن الكاتب انساق وراء مشاعره في تدبيج خطبة طويلة عبر من خلالها عن مشاعره هو، ومواقفه السياسية التي جسدها في الدعوة إلى الثورة وتحذير الاستعمار.

يؤثر طول الحوار سلبا على الحركة المسرحية ويصيبها بالجمود لأن المسرح حركة وحوار وتمثيل وليس منبرا للإلقاء الخطب والمواعظ أو مجالا لإظهار البراعة اللغوية، وحين ترد الموعظة يجب أن تكون في ثنايا الحوار ولا يقصد إليها قصدا، وهذا المستوى اللغوي للحوار في المسرحيتين لا يختلف كثيرا عن ذلك المستوى الذي ميز المدرسة الكلاسيكية التي كانت تقيمن على الكتابة الإبداعية.

— اشتركا في الهدف التعليمي، حيث سعى المؤلفان إلى إبراز إخفاق الثورات ونجاحها، و التأكيد على أن البطل لا يمكن أن يكون فردا مهما بلغ من الإرادة والعزم، وهي الغاية التي سعى إليها المدني إلى التعبير عنها في (حنبل) من خلال طرحه لقضية تحاذل القوم عن نصره البطل ووقوع هذا الأخير في يد أعدائه رغم ما اتسم به من شجاعة وقوة في مواجهة الرومان.

و تجلى هذه الفكرة بشكل أوضح في مسرحية ماضوي، حين قدم في نهاية النص صورتين من متناقضتين تعكسان الحالة النفسية لبطله، حالة الاندفاع الشديد والتزوع نحو

الحرب مع وجود قدر كبير من الثقة، وحالة الانهيار النفسي والتراجع عن المبادئ السابقة، أو لنقل حالة البحث عن الذات في الغير والمتمثل في المجتمع الذي يستمد منه البطل قوته المادية والروحية.

وإذا كانت حنبعل صدرت قبل يوغرطة بنحو ثلاث سنوات، فوجه التشابه بين المسرحيتين أن ماضوي تأثر بالمديني فاطلع على مسرحيته وتأثر بها وحاول النسيج على منواله، مما جعله يتأثر ببعض المواقف الوطنية فيها، قد يكون ذلك لكننا لا نملك الأدلة القاطعة التي تخول لنا الجزم بهذا التأثير، قد يكون مرد هذا التشابه عوامل أخرى تتمثل في طبيعة المسرحية التاريخية وارتكازها على خطوط درامية واحدة قوامها مثالية البطل وقوته وشجاعته ومصيره المأساوي، وكذلك التشابه بين حنبعل و يوغرطة، بالإضافة إلى طبيعة الظروف التاريخية التي كانت تمر بها الجزائر قبل اندلاع الثورة، ومن ثمة كان هذا التشابه في الرؤيا السياسية التي شكلت عقب مأساة 8 ماي 1945 والتي دعت إلى الكفاح المسلح وسفقت الدعاوى السياسية الفاشلة.

رسخ المديني وماضوي وحوحو ظاهرة استلهم التاريخ في المسرح الجزائري وعدد من التقاليد الفنية، على الرغم من أن التوظيف كان بسيطاً باعتبارها تجربة أولى، توقف عند حد استحضار الشخصية التاريخية وتقديمها في قالب مسرحي، حيث لم يستطع لا حوحو ولا المديني أن يجعل التاريخ قناعاً ينفذ من خلاله إلى بعض مشكلات العصر، فهو لم يخرج عن الثقافة السائدة حينها والتي كانت ترى أن الغاية من العودة إلى التاريخ تعليمية والهدف تثقيفي، يكمن في اطلاع الناشئة على أمجاد الماضي وبطولاته، في حين سعى ماضوي إلى تجاوز ذلك واتخاذ التاريخ قناعاً لعلاج بعض مشكلات الحاضر، حين أدرك بحدسه الدرامي ذلك التشابه بين الماضي والحاضر.

و على الرغم من نقاط تقاطع بين المسرحيتين إلا أن المقارنة تحيلك إلى حقيقة أساسية في الكتابة المسرحية والرؤيا الفكرية للواقعة التاريخية تمثل في امتلاك ماضوي للحاسة الدرامية و المهارة الفنية و الرؤيا الفكرية المعاصرة للواقعة التاريخية، وكم أننا انصراف مثل هذه الموهبة عن كتابة المسرحية، ولو أنه أكمل المسيرة لكان له شأن في مسيرة المسرح الجزائري الناشئ.

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

الهوامش والاحالات :

(1) تمارا الكساندروفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن دار الفرائي بيروت 1981 ض 88

(2) محمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر. دار هومة الجزائر ، ص 17

(3) صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ج1، دار الهدى عين مليلة الجزائر 2005 ص 85

(4) مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ص 20

(5) عبد الملك مرتاض، الجدل الثقافي بين المشرق والمغرب ص 89

(6) حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1999 ص 72

(8) عبد الملك مرتاض، الجدل الثقافي بين المشرق والمغرب ص 89 وعبد الله الركبي

النقد الأدبي في المغرب العربي

(9) أحمد توفيق المدني، حنبعل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، المقدمة

(10) محمد منور، مسرح الفرجة والنضال في المرح الجزائري، ص 17

(11) المرجع نفسه ، ص 17

(12) المرجع نفسه ، ص 17

(13) صالح مباركية، دراسات في المسرح الجزائري، ج 1 ص 90

(14) أعيد طباعتها مع مسرحية (الهجرة) سنة 1987 ونشرت بالمؤسسة الوطنية للكتاب

(15) صالح مباركية، دراسات مسرحية، ج 2 ص 27 .

(16) ورد هذا التقديم في الطبعة الأولى للمسرحية المقدمة ص 3 وبلال بن رباح هي

التجربة الأولى والأخيرة لمحمد العيد، وهي النص الأول الذي قدم شعرا في تاريخ المسرح الجزائري الحديث.

- (17) المرجع السابق ، ص25
- (18) المرجع نفسه، ص85
- (19) أحمد توفيق المديني، حنبعل، ص69
- (20) المرجع السابق، ص85
- (21) المصدر نفسه
- (22) المرجع السابق، ص85
- (23) محمد مصايف، دراسات في الأدب والنقد، ص189
- (24) صالح مباركية، دراسات مسرحية ج2، ص26 .
- (25) دراسات في الأدب والنقد، ص189
- (26) المرجع نفسه
- (27) المرجع نفسه
- (28) عبد الرحمان ماضوي، يوغرطة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3 الجزائر 1984 ص47
- (29) صالح مباركية دراسات مسرحية ج 2، ص25
- (30) عبد الرحمان ماضوي، يوغرطة، ص130
- (31) المصدر نفسه، ص43