

مذكرة تخرج لنيل شهادة المااستير
في مشروع : مرجعيات بناء الشخصية في المسرح الجزائري
موسومة بـ:

الشخصية التاريخية في المسرح الجزائري مسرحية "يونغرطة" أنهودجا

إشراف :

د. بن ذهيبه بن نكاع

إعداد الطالب :

✓ يطغان جمال

أعضاء لجنة المناقشة

جامعة وهران

رئيسا

❖ د. ميرات العيد

جامعة وهران

مشرفا مقرا

❖ د. بن ذهيبه بن نكاع

جامعة وهران

مناقشا

❖ د. الزاوي فتيحة

جامعة وهران

مناقشا

❖ د. صياد سيد أحمد

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء خاص

إلى روح أبي الغالي رحمه الله

إلى أمي الحبيبة أولا

إلى حبيبتي أمي ثانيا

إليك أهدي حياتي دوما

إلى إخوتي الأعزاء:

رضوان

محفوظ

محرز

وحبيبي حميد

مقدمة

تعددت مرجعيات الكتابة المسرحية، كالدينية، الاجتماعية والسياسية، لكن التاريخ يبقى على مر العصور مادة غنية تمد الباحث بدلالات كاشفة عن الشخصيات والخلائق.

في بدايات المسرح الأولى، كانت المسرحية الشعرية، كالإلياذة والأوديسة عند هوميروس سردا للتاريخ في نسق جمالي ورصد لأخبار طروادة استحضارا لمآثر الأبطال، هذه المادة الخام التي جعلت أغلب المسرحيين ففي العالم عبر مختلف الحقب يصوغون أعمالا عظيمة من خلال تلك الشخصيات التاريخية الجليلة.

صنع تاريخ الجزائر شخصيات خلدت أسماءها وأغنته ببطولاتها ما جعل الكثير من الكتاب المسرحيين يسترجعون تلك الفترات القديمة من مآثر الرجال، خاصة في الحقبة الاستعمارية. تحاول هذه الدراسة تحليل علاقة الشخصية المسرحية بالتاريخ متناولة بالدراسة والتحليل مسرحية يوغرطة لكتبتها عبد الرحمن ماضي.

إن طبيعة موضوعنا جعلتنا نطلق من إشكالية تتضمن مجموعة فرضيات هي كالاتي:

- كيف كان بناء الشخصية الدرامية في هذا العمل الفني؟
- كيف كان تصوير الجانب الداخلي والنفسي للشخصية التاريخية؟ وما هي عاقبة الشخصية بالتاريخ؟
- كيف تعامل الكاتب مع الماد التاريخية؟ وكيف وظفها في مسرحيته؟
- ما هي ظروف تأليف هذا العمل؟ ولما وقع اختيار الكاتب على هذه الشخصية بالذات؟

وقع اختيارنا على موضوع الشخصية التاريخية في المسرح الجزائري على نموذج، هو مسرحية يوغرطة، وفضلنا هذا العمل على غيره من المسرحيات التاريخية في الجزائر، لما يتوفر عليه من خصائص الكتابة الدرامية المتكاملة، ثم إن الفترة التي كتبت فيها هذه المسرحية كانت مرحلة نضج في حركة التأليف المسرحي.

تعتبر شخصية يوغرطة متجددة في قضيتها، تجاوزت الزمن ووضعها في شكل درامي سيجعلها بالضرورة تتكاثف وتصاغ بطريقة فنية أكثر من التاريخ ولمسة جمالية توحى بخلودها. تنبع أهمية هذا الموضوع، في كونه محرك وحافز لهذه الدراسة، خاصة في تداخل العلوم بين التاريخ والفن المسرحي في امتزاج بعلم النفس.

كان موضوع هذا البحث يتمثل في دراسة الشخصية التاريخية ومدى ارتباطها بالفن المسرحي، ارتأينا تقسيم البحث إلى ثلاث فصول، مشفوعة بمدخل حو الإبداع والكتابة الدرامية لأن الدراسة تعرض للنص دون العرض.

كان الفصل الأول المعنون ب" الشخصية تعاريف ومفاهيم " محورا لدراسة الشخصية في مختلف العلوم وتحديدًا بإطارها التعريفي، وقد تعرضنا لمفهوم الشخصية عامة، ثم إلى المفاهيم المختصة في اللغة وعلم النفس، وقد أفردنا محورا خاصا للدراسة النفسية، أخذنا نموذجين هامين، الأول مؤسس علم النفس، سيجموند فرويد، وذلك لما وجدنا من ثراء في رسم الجانب النفسي في شخصية يوغرطة، وأردفنا هذا العنصر بنظريات كارل يونغ حول الشخصية، وأكدنا بذلك على الضمير الجمعي بصفة البطل له مرجعية تاريخية وقومية لوضع الشخصية التاريخية تحت مجهر علم النفس.

أما الفصل الثاني المعنون بـ " المسرح الجزائري والتاريخ " جاء مكملا للفصل الأول، قسم إلى ثلاث مباحث، يتناول الأول تعامل المبدع مع المادة التاريخية، في رسم الشخصية، وقد خصصنا المبحث الثاني منه للبطل التاريخي في المسرح الجزائري، لنستعرض من المسرحيات الجزائرية التي وظفت أبطالاً من التاريخ العربي الإسلامي القديم. أما المبحث الثالث من الفصل الثالث أردناه اختياراً لشخصية التاريخية في المسرح الجزائري و هي ظروف تأليف مسرحية يوغرطة للتمهيد الدخول في الفصل الثالث من البحث .

جاء الفصل الثالث كنموذج يتعرض بالدراسة و التحليل لمسرحية يوغرطة من المناحي الفكرية، بعد التلخيص والتعرض للجانب التاريخي للشخصية بداية بتحديد الفكرة المركزية ثم التعرض للمضمون والتعليق عليه ثم المناحي الجمالية المختلفة المشكلة لمعمار المسرحية.

تأتي خاتمة البحث عرضاً لأهم النتائج القائمة على الفرضيات التي انطلقنا منها أما الصعوبات التي اعترضت مسار البحث، فيمكن القول أنها تمثلت في قلة الدراسات المهمة بالنص المسرحي الجزائري، النقدية منها بخاصة.

اعتمدت الدراسة على مجموعة من المؤلفات و الكتب كانت عماداً يشد أركانه هي :

- فن الكاتب المسرحي لدريني خشبة
- فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية لعلي حسن هارف
- المسرحية التاريخية في الشعر العربي رسالة لمرسلي بوطانة

اعتمدت الدراسة على منهج تكاملي، يجمع بين كل من المنهج النفسي والتاريخي، ويظهر المنهج التحليلي في الفصل التطبيقي.

أما من جهة التسهيلات، فيمكن الإشادة بمساعدة المشرف وتعامله الممتاز إضافة إلى رئيس قسم الفنون.

يحقق البحث نوعا من اللذة لا يدركها إلا من مر بالتجربة، فالمسرح الجزائري له خصوصية، وتاريخه غني خصب، خاصة لما يتجلى التاريخ في جمالية الفن المسرحي.

الفصل الأول: الشخصية تعاريف ومفاهيم

المبحث الأول: مفهوم الشخصية

1- الشخصية لغة:

2- المفهوم الاصطلاحي

المبحث الثاني: الشخصية من منظور علم النفس

1- سيجموند فرويد (1865-1939)

2- كارل غوستاف يونغ: 1874-1961

المبحث الأول: مفهوم الشخصية:

يظهر الإنسان ناميا متطورا من جهة، لما يبدو متفردا ومتميزا عن غيره، ومشابها لهم من جهة أخرى، إذ يكون ثابتا نوعا من الثبات في مواقفه واتجاهاته، وحدة متكاملة وتركيب يحتوي على بصمة تصب في الكيان الإنساني.

كانت جهود العلماء ولا تزال حثيثة في تفسير معاني الشخصية، وفك رموزها، لكن من الواجب الاتفاق على تحديد هذا المصطلح وتفسيره. وتعتبر الشخصية من الموضوعات الهامة التي أثارت علماء النفس والاجتماع وكذا الفلاسفة والمفكرين، وقد تشعبت التعريفات بين الدين والفقه والقانون، الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والمسرح.

1. الشخصية لغة:

تعني الشخصية في اللغة العربية " الإنسان وغيره يظهر من بعد"¹، وقد يراد به الذات المخصوصة، وتشاخص القوم (اختلفوا وتفاوتوا)، " أما الشخصية فكلمة حديثة الاستعمال، لا يجدها الباحث في أمهات معاجم اللغة العربية، فإذا وجدت في بعض منها فهي تعني صفات تميز الشخص عن غيره"²، وكان استعمالها قائما على معنى الشخص أي معنى كل ما في الفرد مما يؤلف شخصه الظاهر الذي يرى من بعد وعلى مفهوم التفاوت وهو التميز والتفرد في تعريفها العام.

يعني مصطلح الشخصية ذلك البناء الخاص في صفات الفرد وأنماط سلوكه الذي من شأنه تحديد طريقته المتفردة في تكيفه مع بيئته. " وفي اللغة العربية تشتق كلمة الشخصية من الفعل شخص (شخص شخصا أي ارتفع)، وهو سواد الناس أو غيره، تراه من بعد، أي معالم الإنسان أو ما يدل عليه

¹ - د. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، ص 269.

² - د. صاهل عبده، مجلة النبأ، ع 54. ذو القعدة 1421، الكويت، ص 01.

من الخصائص الفردية أو الذاتية المثيرة، وهو بمثابة تعبير عن طباع الشخص ومزاجه"¹، ففي تعريفنا للشخصية من الناحية اللغوية، نعني بها التفرد والتميز من حيث سلوك الفرد التي يكتسبها عن طريق التعلم وجمع الخبرات، كما أن ما يصدر من قول أو فعل، لا بد أن يكون منسجما مع البناء الكلي للشخصية، " وشخص في اللغة العربية تعني نظر إلى الشيء وتمعن فيه، أما شخص بتضعيف الفعل فمعناها عينٌ مثل قولنا شخص الطبيب الداء أي بينه وحدده"².

تظهر الشخصية وتحدد تميزا الفرد في جماعة وتجعله مختلفا عنهم، إلا أن التعريف اللغوي يبقى سطحيا بالمقارنة مع تعاريف الشخصية التي تتخذ أبعادا مختلفة في ميادين العلوم الأخرى، لكن قبل ذلك لا بد للتعرض إلى المفهوم العامي للشخصية، غدت توظف الكلمة "هذا الرجل له شخصية...أو لا شخصية له، أو فلان ذو شخصية قوية أو ضعيفة، كما يتحدثون عن الشخصية المتزة أو المهزوزة، والشخصية القيادية أو المنقادة"، هذا المفهوم السطحي من وجهة نظر الفرد العادي يجعل هذا المصطلح أكثر استعمالا في الأوساط الاجتماعية لارتباطه بالمكانة الاجتماعية للفرد أو السلطة والنفوذ.

2. المفهوم الاصطلاحي

إن الإحاطة والإرساء على مصطلح عام وشامل للشخصية يظهر التباين في اختلاف المفاهيم والتعاريف كل حسب ميدان تخصصه إلا أن الأصل في اللغة اللاتينية لكلمة شخصية هو القناع الذي يلبسه الشخص ليظهر أمام غيره متنكرا بوجهه الحقيقي، " وتشتق كلمة شخصية في صيغتها الأجنبية من الكلمة اللاتينية persona التي تعني القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه، وذلك

¹ - د. حسن عبد الحميد أحمد رشوان، الشخصية، دراسة في علم الاجتماع النفسي، مركز الإسكندرية، 2006، مصر، ص 25.

² - مذكور مرزوق ، خطاب الشخصية المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف د فرقاني جازية، جامعة وهران، 2006/2007، ص 03.

بغرض تشخيص الدور¹، بمعنى أن الأصل اللاتيني للكلمة متعلق بالأداء (الدور)، أكثر مما هو متعلق بالفرد كإنسان بشكله الخارجي والداخلي النفسي، وما يحمله من صفات وأنماط وسلوك يحدد طريقة الفرد المتميزة في تكيفه مع الحياة، ما يجعل هذا المصطلح أكثر تعقيدا مما عرف به من قبل "قناع".

وتعني كلمة شخصية في قاموس المنجد " الشخص مفرد أشخاص وأشخاص وشخص، سواء الإنسان وغيره تراه من بعد، يطلق على الإنسان ذكر أو أنثى، وعند المولدين التمثال الذي يصنع من الحجارة وغيرها"²

يتبين من خلال تعاريف المعاجم والقواميس في اللغة العربية أن هذا التعريف لا يتصل بالجانب النفسي والاجتماعي للشخصية، ويبقى بهذا مصطلح الشخصية أكثر عمقا وتشعبا، باعتباره من أكثر الظاهر النفسية تعقيدا، لذلك تعددت وتناقضت النظريات التي نحاول تفسيرها، كما تنوعت التعاريف حولها.

لا بد من الاتفاق حول الإطار المرجعي النظري للوصول إلى تعريف مقرب للشخصية، باعتباره – الإطار النظري- يسمح للدارس بالنظر بكل موضوعية لهذا المصطلح، كون الاختلاف لا يكمن فحسب في الإطار المعرفي والاصطلاحي، بل يتجاوزه إلى معان أخرى في ميادين مختلفة، خارجة عن التعريفات الاصطلاحية والعامة، لهذا كان لزاما عرض بعض التعاريف والآراء في ميادين علمية وفنية أخرى، "ففي دراسة استخلصت العلامة في مسرح كان شاملا لدراسات متعلقة بالشخصية، وبلغت حوالي خمسون تعريفا، صنفها العلماء إلى عدد من الفئات الواسعة، واستخدمت في ذلك عدة

¹ - د. حسن عبد الحميد أحمد رشوان، الشخصية، دراسة في علم الاجتماع النفسي، م س، ص 25.

² - المنجد في اللغة والأعلام، طبعة جديدة ومزينة عليها ومنقحة، المطبعة الأربعون، دار الشروق، بيروت لبنان، ص 387.

أسس لتقسيم هذه الأسس، الإيتيمولوجيا* أصل المصطلح والمعاني الفلسفية والمعاني الفقهية، المعاني الاجتماعية والمظهر الخارجي"¹.

لكن لا يسعنا ذكر كل هذه التعاريف، كون بحثنا يقتضي إطلالة موجزة على تعاريف الشخصية وليس إحصاء ولا حصر لها، لذا سنحاول عرض أهم هذه التعاريف بإيجاز.

التعريف السيكيولوجي:

يربط معظم علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا الشخصية بالفرد والمجتمع في علاقة تفاعل دائمة ومتصلة، تكون للفرد شخصية من دون مجتمع ينشأ فيه يتأثر به ويؤثر فيه، كما سيرد في هذه التعاريف.

" يمكن القول بأن الشخصية هي التنظيم الدينامي المتكامل لخواص الفرد الجسمية والعقلية والأخلاقية والاجتماعية والروحية، أو الدينية والعلمية والفكرية، كما يبدو ذلك للآخرين من خلال عملية التفاعل والأخذ والعطاء بين الفرد والمجتمع الذي يعيش في كنفه"²، فالفرد لا تتحقق رغبته إلا من خلال الجماعة، لكن في إطار القدرات الفسيولوجية والتركيبية العقلية للفرد، فتتكون الشخصية في تكامل بين مختلف العمليات التفاعلية بين الشخص والجماعة التي يعيش فيها، كما يرى ذلك الدكتور (حلمي المليحي) في تعليقه حول الشخصية من الجانب الاجتماعي فهو يرى أن " ذلك المجموع الكلي لتأثيرات الفرد في الجماعة، وهي أيضا عادات أو أفعال تؤثر في الناس الآخرين بنجاح، واستجابات الأشخاص الآخرين للفرد كمثير أو كمنبه، إذ تبقى هذه التعاريف متعلقة بفكرة الآخرين عنك"³.

* - الإيتيمولوجيا : علم الاشتقاق.

¹ - د. عاطف وصفي، الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1984 بيروت، ص 11.

² - د. عبد الرحمن محمد عيسوي، نظريات الشخصية، دار المعارف الجامعية، مصر، 2002، ص 50.

³ - د. حلمي المليحي، علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 15.

يؤكد العديد من علماء علم الاجتماع على أهمية العوامل الاجتماعية في تكوين الشخصية، وقد عرف عالم الاجتماع آرنست بيرجس " وزميله " روبرت بارك الشخصية عام 1939 بأنها " مجموعة من السمات المنظمة التي تحدد دور الفرد في الجماعة. إذ لكل منا دورا يؤديه ومن خلال هذا الدور تتحدد شخصيته، ففي معظم المجتمعات توزع المهام على الأفراد بمختلف شرائحهم، كما أن هذه السمات هي التي تحدد قدرات الفرد وطبعه العام، لذا فالمجتمع هو الذي يحدد شخصية الفرد من خلال وظيفته فيه ذلك أن الإنسان ابن بيئته، وفي غالب الأحيان يتأثر بالجماعة، لأن الفرد اجتماعي بطبيعته، له دوافع وإرادة وهو فرد فاعل في محيطه، فلا يمكن أن نقول عن أي كائن حي أن له شخصية إلا إذا وضع في الإطار الاجتماعي والسوسيولوجي الذي يتوافق وذاته.

لا يمكن الخوض في تعاريف علم الاجتماع دون التعرض للسوسيولوجي (إميل دوركايم) الذي يعد عمودا أساسيا في علم الاجتماع، إذ يرى أن الشخصية هي تعبير عن الحياة الاجتماعية والفكرية للجماعة، وهي لا تنشأ تلقائيا، بل لها أسس في الوجود والأشياء، فالعوامل الاجتماعية لا يمكن للشخصية أن تكون خارج إطارها، بل هي الشكل الذي ندرك فيها ذاتنا¹، فتبقى دائما الشخصية جانبا صوريا وهي بذلك فكرة الآخرين عنك، باعتبارها تصور في أذهان الآخرين، بمعنى أن الشخصية نشأت خلال مراحل الحياة من خلال الدوافع الاجتماعية المكتسبة عن طريق التعلم وجمع الخبرات.

كما يمكن التعبير عن الشخصية بما يصدر من قول أو فعل لا بد أن يكون منسجما مع البناء الكلي للشخصية، والشخصية في الحقيقة بذاتها، من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية

¹ - إميل دوركايم، نقلا عن د. محمد سعيد فرح، البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص 82.

بالرغم من إصرار علماء الاجتماع على الدور الفعال للبيئة والمجتمع في تكوين الشخصية، غير أن هذه التعاريف تبقى نسبية وجزئية، إذا ما واجهناها بتعاريف في ميادين أخرى، التي تركز على الجانب الداخلي والنفسي للإنسان.

التعريف النفسي:

يعد علم النفس ثورة على ميدان الطب والعلوم الإنسانية التي توصلت إلى أن الكائن البشري ينطوي على جانب داخلي نفسي، فليست كل الأمراض عضوية محضة، كما أن السلوك ليس إلا نتيجة لعامل نفسي، ويركز علماء النفس في تحديدهم للشخصية على المجموع الإجمالي للأمزجة والدوافع والميول والشهوات والغرائز الفطرية والبيولوجية والاتجاهات المكتسبة عن طريق التجربة، وهذا ما ذهب إليه عالم النفس (واطسن)، فيقول: "أنها مجموعة من الأنشطة التي يمكن اكتشافها عن طريق الملاحظة الواقعية لفترة تسمح بتوفير المادة ويمكن الاعتماد عليها من خلال تجدد الشخصية"¹.

أما النفساني (أندرو) الذي ألف كتابه بعنوان "الشخصية المسيطرة" فيقول: "أن الشخصية هي ذلك التنظيم الثابت - بدرجات متفاوتة - للقوى الموجودة في الفرد وتساعده على تحديد استجابة الفرد في مواقف مختلفة"²، حيث أن هذا التنظيم هو الذي يسمح لنا بالتعرف على الجانب الباطن والثابت في الفرد وهذا ما يدعى بالشخصية، وقد أكد على ذلك (ألكسندر روشكا) "على أن الشخصية هي التنظيم الدينامي المتكامل أو التركيب الموحد للخصائص النفسية التي تتصف بالثبات وبدرجة عالية من الاستقرار ، المنظمة المظهر العقلي الخاص بالإنسان"³.

¹ - د. حلمي المليحي، علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 17.

² - أندرو، نقلا عن عاطف وصفي، الثقافة والشخصية، م س، ص 11.

³ - ألكسندر روشكا، الإبداع العام والخاص، تر غسان عبد الحفي أبو فخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص 49.

أكد الكثير من علماء النفس على دينامية الشخصية باعتبارها حركة مستمرة ودائمة، كون الشخصية نشاط ودافعية، وبذلك تصبح الشخصية مجموعة من السمات الثابتة للسلوك التي قد يتميز بها شخص عن آخر، وعن الجماعات على اختلاف أشكالها، فهي عملية تكامل بين مختلف العمليات السلوكية بطريقة يمكن قياسها أو تحديدها وفق وحدة كاملة، وهكذا عرف (البورت) الشخصية فقال: "أنها وحدة كامنة في الفرد نفسه، وهي تنظيم ديناميكي يتمثل في الاستعدادات الجسمانية والنفسية التي تحدد طريقة الفرد الخاصة في التكيف مع البيئة، والسلوك والتفكير"¹.

يؤكد ألبورت على أهمية الجانب الداخلي الكامن في الذات البشرية، والمعطيات الجسمية والنفسية، إذ أن هذا الكل يساعد في عملية التأقلم والتكيف مع البيئة، حيث تسمح لنا هذه العملية على كشف حقيقة النفس البشرية، وطريقة تفكير الفرد وكذا الإفصاح على طبيعة شخصيته.

يقول (سيمون كلايبه): "ونحن نقترح تعريف زميلنا أ. فاكسيليار Faxiliard التالي: إن الشخصية هي بنية نشيطة موحدة وكاملة، تحقق وحدة نسبية وتواصلًا مع الزمن لمجموع الأجهزة التي تأخذ في الاعتبار خصوصيات كل فرد وطريقته في الشعور والفعل ورد الفعل في المواقف المحسوسة"².

يتضح من خلال هذا التعريف أن الشخصية مركبة من شبكة نشيطة مع العالم وهي فعل ورد فعل، إلا أن الشخصية في الوقت نفسه تفرد وتميز، وهي الطابع الشخصي الذي يجعل الإنسان كوحدة متفردة وكذات لها بصمتها الخاصة، إنها ببساطة تلك الكثافة الإنسانية بنمط فريد من الأفكار والمشاعر والسلوك الثابت من صفات جسدية ونفسية.

¹ - ألبورت، نقلا عن د. حسن عبد الحميد أحمد رشوان، الشخصية، م س، ص 21.

² - سيمون كلايبه، نظريات الشخصية، تر علي المصري، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1993، ص 6.

تمكن ديناميكية الشخصية من النمو، فهي ليست مستقرة بفعل عوامل داخلية وخارجية، والتي تجعل الفرد يتوافق والمعطيات الجديدة، " فالشخصية تنمو إذن من تفاعل الكائن البشري مع بيئته تحبطه أو تشجعه وتشكل دوافعه، ويرى أنصار التحليل النفسي أن الطفل النامي يتشكل بواسطة أسلوب المعاملة المبكرة والتغذية والطعام والحب والأمن، الذي قد يمنحه الوالدان للطفل أو بحرمانه منه والعقاب الذي قد يفرضه عليه المجتمع"¹، بمعنى أن الشخصية تصبح مرآة داخلية للفرد، إنها انعكاس نفسي لما يتلقاه من تفاعله ككائن يحاول تحقيق تكيف مع بيئته.

تتشابك مختلف العلوم فيما بينه، موجدة علاقة تواصل من ميدان إلى آخر وبخاصة مجال العلوم الإنسانية، ففي تعريف الشخصية يلتقي علم الاجتماع مع علم النفس، حتى أن الكثير من الدارسين لا يكادون يفصلون بين المجالين لأنهما وجهان لعملة واحدة، " ولتحقيق الغرض من دراستنا نحن بحاجة إلى تعريف جوهري للشخصية يتناول الشخصية كوحدة (بعيدة هناك) لديها بناء داخلي، خاص بها ويحقق هذا تعريف ألبورت السابق الذي يؤكد على الوحدة الموضوعية للشخصية ولا يذكر أهمية التأثير الخارجي"

¹ - د حلمي المبلحي، علم نفس الشخصية، م س، ص 26.

¹، ذلك أن المحتوى النفسي للفرد لا يكون إلا وفق المشاركة في الحياة الاجتماعية عن طريق الاتصال والتواصل.

قد نكون أسهنا في تعاريف الشخصية من الجانب النفسي لأن علم النفس كان سباقا إلى إظهار الجانب الداخلي للفرد، وقد عني بدراسة الشخصية إلا أننا نكون قد قصرنا إن لم نخرج على مدرسة التحليل النفسي لمؤسس علم النفس "سيجموند فرويد"، فرأينا أنه من الضروري أفراد مبحث خاص لكل من فرويد و "كارل يونغ" لغاية تخدم طبيعة موضوع بحثنا.

إذا كنا قد عرفنا الشخصية من زوايا متعددة لغة واصطلاحا، ثم من الناحية الاجتماعية والنفسية، فلا بد من المرور على الشخصية في شقها الأدبي والفني، فما هي هذه الشخصية الدرامية الفنية إذن؟

الشخصية الدرامية والمسرحية:

تختلف الشخصية المسرحية عن التاريخية أو الشخصية الموجودة في الحياة الواقعية، لأن الشخصية المسرحية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها، أو التي وضعها المؤلف على لسان الشخصيات لتتقمص دورا ما في فترة زمنية هي مدة العرض، في حين أن الشخص كائن واقعي وحقيقي لا متخيل، له تاريخه وماضيه، بينما الشخصية المسرحية ليس لها ماض ولا مستقبل، فهي موجودة فقط لحظة عرضها على خشبة المسرح، أو أثناء القراءة للنص المسرحي، ولتفادي الخلط بين الشخصية الواقعية والشخصية المسرحية، لابد أن نميز في الأخيرة - الشخصية المسرحية- صفات تنفرد بها عن سواها، فما هي الشخصية الدرامية إذن؟

¹ - م ن، ص 24.

ارتبطت كلمة الشخصية منذ بواكير التاريخ بالمسرح، فكلمة (personnage) الفرنسية مأخوذة من اللاتينية (persona) التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به"¹.

تتصل كلمة شخصية بعلم النفس، إلا أنه لا يمكن إنكار جذورها التاريخية التي تبناها المسرح ذلك الذي يختزل الصفات الإنسانية، والنمط الفريد من الأفكار والمشاعر والسلوك الثابت من صفات جسدية ونفسية موروثية ومكتسبة، ومجموعة العادات والتقاليد والقيم والعواطف، متفاعلة كما يراها الآخرون، من خلال التعامل في الحياة الاجتماعية، شرط أن تكون حاملة لمعاني الحدث المسرحي وبناءه العام، مجسد في وجود حي ملموس يراه المشاهدون ويتابعونه من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره، إن الشخصية المسرحية هي ما يتقصد من صفات وملامح لذات معينة لذا " فليست كل الشخصيات في الحياة الواقعية بقادرة بحكم طبيعتها أو ثقافتها أو وضعها الاجتماعي أ غير ذلك من العوامل، على أن تكون صالحة لوجود مسرحي متميز بصفات نفسية أو خلقية أو إيمان بمبدأ اجتماعي أو سياسي أو غير ذلك مما يحقق لها كيانا متفردا عن غيرها من الشخصيات العادية"². بهذا المعنى ليست الشخصية المسرحية صورة طبق الأصل للشخصية الواقعية، وإذا ما سلمنا أن الكاتب ينتقي أحداث مسرحيته بكثافة وتركيز، باعتبار أن " الكاتب المسرحي لا يتمتع إلا بقدر ضئيل من الحرية، ومن ثم يجب عليه أن يكون دقيقا، ويجب أن يكشف كل سطر مما يكتبه، وكل فعل مما يقدمه عن كل شيء"³. فمن شروط رسم الشخصية المسرحية وميزاتها أن تكون حاملة صفات تتفرد بها وفق ما تقتضيه الفكرة وما يخدم الحدث الرئيسي، ووفق زمن عرض محدود وإطار مكاني معين وهو الركح المسرحي.

¹ - د. ماري إلياس، د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 296.

² - د. عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون ط1، 1998، ص 17.

³ - روجوم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر دريني خشبة، دار نهضة مصر القاهرة، 1978، ص 61.

" فالشخصية في تظهرها على خشبة المسرح تشارك في الأحداث والصراع الذي يدور بينها وبين الشخصيات الأخرى، وذلك بواسطة الحوار، وحديث الشخصيات الأخرى عنها. اللذان يرسمان معالمها وتوجهاتها عبر المسار الدرامي المعبأ بالثقل الفكري الذي نستشفه من خلال دراسة الشخصية وتحليل خطابها"¹.

تقتزن الشخصية المسرحية بالخشبة، فهي الفضاء الذي تتحرك فيه ولن تتكشف لنا إلا من خلال الحوار الذي تلقيه أو ما تفصح عنه الشخصيات الأخرى، كما أن للشخصية المسرحية محتوى فكري نابع من ثقافة المؤلف مثلاً، أو أنها شخصية عالم كيمياء مثلاً، كما حددها المؤلف بوصفها إنساناً موجوداً يتجلى في النص.

يعتمد الفن المسرحي على الإيهام والخيال، فلا تجري في الحقيقة الأحداث المسرحية، إنما هي محاكاة لما كان أو ما هو كائن أو ما يمكن أن يكون، أو ربما لما يجب أن يكون، فإذا كان أفلاطون قد رفض المحاكاة لأنها تقيض لعالم الفكرة، فإن أرسطو يرى أن المحاكاة غريزة طبيعية في الإنسان الذي يرى أن الإنسان يحاكي الطبيعة ليس لغرض لا أخلاقي إنما من أجل المتعة². فأرسطو لم يذكر الشخصية في كتابه فن الشعر إنما قال بالأخلاق، فسوى بين الشخصية والأخلاق، ويقول شكري عبد الوهاب في هذا الصدد: " يرى أرسطو أن المسرح محاكاة، لأن الإنسان بفطرته يميل إلى تقليد نفسه أو غيره أو ما يراه سواء كان أنساناً أو حيواناً"³.

¹ - مذكور مرزوق، خطاب الشخصية من منظور جمالية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، ص 42.

² - ينظر المعجم المسرحي، المحاكاة وتصوير الواقع، م س، ص 412/413.

³ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، المكتب العربي الحديث، 1997، ص 76.

وكان أرسطو أول من تحدث عن الشخصية المسرحية في كتابه (فن الشعر)، بعد أن اطلع على التراث الإغريقي، " حيث استعمل كلمة Ethos بمعنى الشخصية أو الأخلاق، وتدل في رأي أرسطو على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية¹.

اقتزنت الشخصية مباشرة بالفن المسرحي لغرض التشخيص، حيث تنقل الشخصية من الواقع الحقيقي إلى الواقع الفني ولا يتم هذا إلا عن طريق الكتابة والتأليف في ميدان الرواية والأداء والتمثيل في ميدان المسرح، غدا يستخدم الفنان المسرحي جسد الممثل وأدواته الأخرى للعرض، ويعرف إبراهيم حمادة الشخصية المسرحية بأنها: " الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية، أو على المسرح في صورة الممثلين"²، فالممثل يقوم بتشخيص الدور في زمن ما وعلة نحو مرسوم له من قبل الممثل والمخرج، وهنا يجب أن ننبه إلى أن شخصية الممثل تختلف عن شخصية الدور، فإذا كان الممثل ذو شخصية عادية، وطلب منه تأدية دور معاق، أو تقمص صفة البخل، فإن شخصيته المسرحية تلتصق به فقط أثناء الدور، وليس ضروريا أن تكون شخصيته الحقيقية لأن الفن يتطلب محاكاة الشخصية المسرحية شرط أن كينونته وفق معيار جمالي وفي نسق فني، ومن جهة أخرى فالفن يقتضي بطبيعته الصدق، " وهكذا عرفت الشخصية المسرحية كمحصلة لتوابعها المجتمعية ولأوضاعها، وبعد السلوك الإنساني، معنى وتفسيرا في السلوكيات المختلفة للدور، ويصبح الفرد ممثلا ويتوحد الشخص مع بطل الرواية"³.

¹ - ينظر قداسي خيرة، سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير، رسالة ماجستير، إشراف اذكتور ميرات العيد، جامعة وهران، 2011، ص 28.

² - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص 185.

³ - سيمون كلايبه فلادون، نظريات الشخصية، م س، ص 20.

يشترط لأداء الشخصية أداء مقنعا قدرة عالية على تمثل أوجه الحياة الجديدة في المجتمع الذي يعيش فيه، كما تشترط أيضا المقدرة على رؤية وتخيل الممثل نفسه مكان الآخرين دون المرور بالتجربة أو الموقف نفسه، وبهذا ندرك الرابط بين أصل كلمة شخصية الذي يرجع إلى القناع في المعنى الأول للكلمة، " ويعد هذا المصطلح أحد الأصول التي يشتق منها مصطلح "الشخصية" والدور الذي يقوم به الممثل على خشبة المسرح، ولكن ليس من الضروري أن تكون سمات الشخصية المسرحية هي سمات شخصية الممثل نفسه"¹.

يؤكد الكثير من الدارسين على أن تطور مفهوم الشخصية متعلق بتطور المسرح عامة، وكذا تطور مفهوم الممثل بصفة خاصة، هذا الذي يسخر جسده لخدمة الشخصية لتتصهر وتتصل في شخصية المؤلف، حتى لا نكاد نعرف الشخص الذي يؤدي الدور أن كانت تلك شخصيته الحقيقية أم هي على غير شكلها " غير أن ما يهمنا هو تلك الشخصية التي يعاد تشكيل مضمونها والذي أعطى مجالا للدراسة، وذلك لخصوصية المسرح الذي يقوم في أساسه على فن التمثيل، فمفهوم الشخصية مرتبط ارتباطا عضويا بتطور مفهوم الممثل أو فن التمثيل، فالممثل هو الوعاء الذي يحوي الشخصية فيزيائيا"².

يظهر مفهوم الشخصية في المجال الدرامي مختلفا وذو خصوصية متفردة عن التعريفات السابقة الذكر في الميادين اللغوية وعلم الاجتماع وعلم النفس، " فدراسة الشخصية تختلف تبعا للموضوع المراد دراسته ودراستنا للشخصية دراسة فنية لها معانيها وأبعادها، لهذا فالشخصية المسرحية أو الفريدة من التمسرح، ينظر لها على أنها شخصية فنية لها مكوناتها الخاصة وإن اقترنت من الشخصية الواقعية"³.

¹ - د. عبد الرحمن عيسوي، نظريات الشخصية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص 15.

² - مذكور مرزوق، م س، ص 46.

³ - صالح المباركية، الشخصية في مسرح ألفريد فرج، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1991، ص 18.

بعد تحديد ميزات الشخصية وتعريفها في شتى الميادين، لا بد من قيامها الولوج إلى أبعادها لنلمس حقيقة هذه التعاريف في كل من ميدان علم الاجتماع وعلم النفس والفن الدرامي.

أبعاد الشخصية:

يعيش الإنسان في وسط اجتماعي، وهو دائم التأثير به والتأثير فيه في حركة تفاعل من أخذ وعطاء، ما يسمح له بتكوين شخصيته على عدة مستويات، فتبرز من خلال هذه العملية سلوكات الشخص قدراته وميولاته، وهذا ما يحدد لنا الصورة العامة حول هذه الشخصية.

يتوجب على الباحث في مجال دراسة الشخصية المسرحية تحديد إطار لأبعادها توضح له جوانب وتطلعه على صفات هذه الشخص وسماتها التي توضح خصوصية كل منها.

أ. البعد الفسيولوجي (الجسماني):

يتشكل للإنسان وجود مادي ملموس، وهو كيان يتواجد بشخصيته في قالب فسيولوجي يسمح له بالظهور في هيئة معينة، وبالتالي يسمح لغيره التعبير عنه من خلال بنائه الجسماني، وكذا الممثل في المسرح " فيتصل التركيب الجسمي للشخصية جنسها (ذكر أنثى)، عمرها (طفل، شيخ)، الطول، لون العينين... والمنظر العام، جميل، قبيح، نحيف، سمين، نظيف قذر، كما تتوقع عوامل الورثة إن وجدت والعيوب الخلقية والتشوهات، الأمراض وما إلى ذلك من العناصر المكونة لبعده المادي"¹.

قد تكون الحالة الجسمانية سببا في الحالة الاجتماعية للشخصية أو محتواها النفسي، بل نستطيع من النظرة الأولى إلى شخص ما دون حتى أن ينطق ببنت شفة، أو يعبر عن ذاته من معرفة وضعه الاجتماعي أو حالته النفسية، فمثلا الرجل الذي يظهر مشوه الوجه بفعل حادث ما سيكون

¹ - حسون بدوي، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مطبعة الحرية، بيروت، ص39.

حاقدًا على كل من يتمتع بسلامته خاصة من العيب على مستوى الوجه، أضف إلى ذلك الجانب النفسي الذي يجعله قلقًا ومتوترًا. " يتصل هذا الجانب بتركيب الجسم، هل البطل سليم من العاهات أو العكس، فإن ذلك يؤثر في نظرته إلى الحياة، ويظل أساس العقد ومركبات النقص والاستعلاء عنده"¹ إنه يمثل مادة خام يعتمد عليها المؤلف المسرحي ليشق من خلالها شخصية مسرحية، يضعها أمام أحداث وصراعات، تكشف للمتلقين جوانب عدة من حياتها التي ستؤلف دراما يكون هذا الشخص وبهذه الميزات بطلها.

بعد البعد الفسيولوجي أجلى الأبعاد الأخرى للشخصية، لأنه مادي ملموس، وواضح جلي في ميدان الدراسة لتطبيقية، كما أن المتلقي يستطيع من خلال هذا المظهر أن يستشف ما وراء هذا الهيكل من شخصية، ويستطيع من خلال هذه الصفات التي تحملها الشخصية اكتشاف نفسياتها، إنه باختصار ينفذ إلى نفسية الشخصية من خلال البعد الفسيولوجي. وهذا ما يفتح أمام متلقي العمل الدرامي (النص) أو المسرحي (العرض) المجال واسعًا للإطلاع على الجانب الاجتماعي للشخصية.

ب. البعد السيسولوجي (الاجتماعي)

لا يمكن تجريد الإنسان من بيئته الاجتماعية أو العالم المحيط به فكل من الدين، الثقافة، العادات والتقاليد، المعارف والفنون، كلها مجتمعة تشكل كيان الإنسان ووجوده المادي والروحي، فالفرد يعيش في بيئة يحاط من خلالها بأفراد وجماعات يعيش في وسطهم مؤثرًا ومتأثرًا بهم، هنا تتجلى أهمية البعد الاجتماعي في سمات سوسولوجية تفصح عن هوية الشخص والعلاقات الاجتماعية.

عني الكتاب منذ الأزل بملاحظة المجتمع محاولين بذلك فهم العلاقات الإنسانية داخل المؤسسات الأسرية، ليقدموا لنا فنا يترجم مشاعر المجتمع، فكانت جميع الشخصيات الفنية عامة والمسرحية بخاصة

¹ - قداسي خيرة، م س، ص 31.

تدور في جو أسري ، فالشخصية المسرحية لا تتعد كثيرا عن الواقع " وأهم ما بلغت النظر في هذه النقطة، تحديد الحالة الاقتصادية التي ينتمي إليها هذا الإنسان، وترتيبه في سلم المجتمع، هل هو من عامة الشعب، أم أنه من الطبقة المتوسطة أو قد يكون من صفوة المجتمع"¹. وبهذا تتحدد المواقف السياسية والالتمازات بفضل البعد السيكيولوجي ونستطيع معرفة التاجر من الحرفي. إنه توزيع الأدوار وصياغة لأبعاد تمكنا من بناء صورة واضحة عن ذلك الأمي من المثقف والغني من الفقير، إلى البعد الاجتماعي في الحقيقة تكثيف للعصر واختصار له على المؤلف أن يكون محيطا بكل خفايا العصر، لتصوير أغلب مفارقات الحياة الاجتماعية.

البعد السيكيولوجي (النفسي):

إذ قلنا أن البعد الفسيولوجي نافذة إلى البعدين الآخرين، وأن البعد الاجتماعي تعبير عن روح العصر والعلائق الاجتماعية، فإن البعد السيكيولوجي هو زبدة هذين البعدين، إنه نتيجتها، وإن حق القول فإنه الابن الشرعي للبعدين السابقين، فكل حالة نفسية من مرض أو سلوك لا يكون إلا نتيجة أو إفراز لحالة نفسية من مرض أو سلوك لا يكون إلا نتيجة أو إفراز لحالة فسيولوجية أو لظاهرة اجتماعية إن لم تكونا الاثنين معا" ومما لا شك فيه أن الحالة النفسية ما هي إلا نتاج التكوين العضوي، لهذا الإنسان مضافا إليه عامل الوراثة ثم التكوين العضوي لهذا الإنسان مضافا إليه عامل الوراثة ثم التكوين الاجتماعي"².

كشفت الدراسات النفسية أن الإنسان مخبر اخلي ينبع منه السلوك إذا ما استطاع الكاتب أن يصور بعمق الجانب النفسي للشخصية المسرحية فإنه لا محالة يكون قد أبدع في عمله، لأن البعد

¹ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 54.

² - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 56.

النفسي للشخصية غوص في أعماق الحقيقة بل هو معرفة لصلب الشخصية وكشف لدواخلها، إنها تعبير عن ذلك الكيان الأخلاقي وتبرير السلوكات كما أنها أيضا قدرة خلاقة للإفصاح عن التفكير الداخلي للذات البشرية، إننا بهذا نستطيع أن نعرف الشخصية، ففي غالب الأحيان تنسب لها صفاتها الغالبة على طبيعتها السيكلوجية، إننا نعرف عطيل بغيرته، وهملت بتردده، وماكبث بمكره...الخ، نظرا لشساعة وتشعب الجانب النفسي للشخصية.

يوصي الكثير من النقاد بالارتكاز على عدة نقاط تعرف بالجانب النفسي للشخصية " إن الوصول إلى البعد النفسي للشخصية يتطلب من المؤلف مناقشة عدة أمور"¹

1. المزاج النفسي: على المؤلف أن يتساءل عن طبيعة الشخصية في سلوكها، فيخطط لها مسارا وفق بصمة تتميز بها من حيث الانفعالات والتوازن النفسي، كالكتابة والفرح، والقلق.

2. المشروعات: يجب على الكاتب أن يحدد مجال نشاط هذه الشخصية وأثره النفسي في تقبل الهزيمة، أو السعي إلى النجاح أم أنها تنزع إلى اللامبالاة.

3. الأهداف: مثلها مثل الشخصية الواقعية، يجب على المؤلف أن يحدد أهداف هذه الشخصية منذ البداية لتكون قدرة على تفعيل الأحداث وتأكيدها وجودها في المسرحية.

4. القدرات والسلوك الجنسي: يساهم المؤلف في صناعة خلفية الشخصية من عدة زوايا، ولتكتمل جميعها عليه أن يحدد جانبها الغريزي الجنسي من خلال النزوع نحو الآخر أو الانحراف²

¹ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 66.

² - ينظر، م ن ، ص 66/67.

يتضح من خلال ما سبق أن الأبعاد لثلاثة للشخصية المسرحية تعبر عن كمال بناءها، إذا ما وفي كل بعد حقه، إنها واضحة أمامنا فلا تحتاج إلى تعريف يبسطها، ولا مقدمات تشرحها، ببساطة هي التي تمنح الحياة باستكمال أبعادها، فالفسيولوجي يمنحها التجسيد المادي والشكل الخاص بها، إلا أن هذه الشخصية لا تكتمل إلا إذا وضعت في بيئة معينة ووسط اجتماعي واضح، لتتعامل مع مثيلاتها وتعبر عن ذاتها، لكن هذه الذات تكون وفق وعاء نفسي يمدّها بقوة الدفع والتطور في السير عبر هذا الخط الدرامي الذي يؤهلها بموجبات القوة المضادة كما يشرحها لتحاول بذلك إثبات وجودها ككيان إنساني ذو ثلاثة أبعاد متكاملة: "إن تكامل الشخصية ووضوحها في ذهن المؤلف يسهل أعماله، إذ أن الشخصية سوف تفرض أفعالها، وتسير في طريقها المرسوم المتفق مع منطق خلقها، بل سرعان ما تصنع قصتها بنفسها وتطور عقدة هذه القصة"¹.

نظرا لأهمية هذه الأبعاد – الفسيولوجي، الاجتماعي، النفسي- في بناء شخصيات المسرحية فإن المؤلف إذ أهمل بناء إحدى هذه الأبعاد دون غاية فنية يؤدي بالقارئ – المتلقي- إلى الوقوع في اللبس، ويخل بتوازن هذه الشخصية، فتصبح هجينة لا قاعدة ثابتة تقوم عليها.

تعد الشخصية بمثابة الهرم الذي يقوم على قواعد وركائز ثلاثة تمنحها القدرة عن التعبير عن ذاتها، ولها هدفها الأخلاقي الإنساني العام الذي يمنحها طابع الخلود.

¹ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 58.

المبحث الثاني: الشخصية من منظور علم النفس:

تتسابق مختلف العلوم على تفسير وفهم كينونة الإنسان، وقد تعددت زوايا الرؤية، ومن الميادين الشيقة في علم النفس نجد موضوع الشخصية، التي من خلالها تتفرع جميع تشعبات هذا العلم الذي يعنى بالإنسان. فرغم اختلاف المجالات والميادين، إلا أن أقرب العلوم إلى الشخصية هو علم النفس، ومن رواد ومؤسسي هذا العلم نجد (سيجموند فرويد) الذي جعل من الطب شقين، جانب عضوي مادي، وآخر نفسي داخلي. وخدمة للبحث وتعمقا في فهم مصطلح الشخصية، رأينا أنه من المهم أن نعرض على هذا المعلم ونفرد له عنصرا نتعرف من خلاله على الشخصية من خلال هذا العالم.

1. سيجموند فرويد (1865-1939):Freud. S

لا يمكن إنكار جهود هذا العالم النمساوي الذي تلقى علومه في فيينا في مجال الطب، كما اهتم بجراحة الأعصاب، حيث أدرك أن جميع الأعراض المرضية لا تعود أسبابها إلى الجانب الفسيولوجي الصرف " وقد نظر فرويد للشخصية على أنها تنظيم نفس أشبه بالبناء يتكون طبقة طبقة، وترتكز طبقاته العليا على طبقاته السفلى إلى حد بعيد"¹، فهذه الدراسة تؤكد على عجز الطب في سنوات 1953 عن علاج بعض الأمراض العصبية التي تجهل أسبابها العضوية ليقدم سيجموند فرويد البديل في مدرسة التحليل النفسي الذي كان ميدانا رحبا لدراسة الشخصية، وهذه الأخيرة تتكون وفق خبرات التاريخ الماضي للفرد، بل هي أبعد من ذلك، فالطفولة المبكرة هي اللبنة الأولى التي تبني وتحدد شخصية الإنسان، كما أن بعض الأمراض ما هي إلا تجارب كانت في الماضي متخفية بعامل الزمن ما فتئت أن طفت من جديد، وهي لا تحتاج لعلاج طبي، أو جراحة، إنما استعمل فرويد طرقا مختلفة في علاج الاضطرابات الانفعالية للشخصية، كالتداعي الحر، تفسير الأحلام، والتنويم المغناطيسي، لكن

¹ - د. صالح حسن الداهري، سيكولوجية الإبداع والشخصية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 197.

قبل التعرض لسيكولوجية الشخصية وطريقة تفسير سلوك الإنسان، لا بد أولاً من معرفة بناء هذه الشخصية عند فرويد.

يؤكد هذا الأخير في دراساته للشخصية أنها مجموع تحولات واقعية تفاعلية" كل النظريات الدينامية تعتمد على أساس أنها نظرية دافعية والظواهر العقلية نتاج قوى متفاعلة معهم من خلال وجهة تاريخية (الأحداث الراهنة نتاج خبرات سابقة في الماضي)¹، وبهذا تكون هذه الدوافع الدينامية المتفاعلة وفق غريزتين اثنتين – حسب فرويد- دائماً، ألا وهما: غريزة الجنس والحياة وغريزة الموت، كما يعترف بذلك في كتابه للبروفيسور إنشتاين سنة 1923 " يذهب فرضنا إلى أن الغرائز الإنسانية من نوعين اثنين فحسب: غرائز تسعى للحفاظ والتوحيد والتي نسميها "شيقية" بالضبط بالمعنى الذي يستخدمه أفلاطون في كلمة "شيق Eros* في محاورته المائدة، أو نسميها "جنسية"، مع مد نطاق الشعور الشائع للجنسية عن قصد – وغرائز تسعى للتدمير والقتل والتي نضيفها معاً على أنها الغريزة العدوانية التدميرية"²، إذ يسعى كل فرد للحفاظ على بقائه متشبثاً بذلك بالحياة ما يخلق قوة حيوية دافعة تعرف بالليبدو التي تعبر عن شدة الحاجة المحركة وفق نشاطات وخبرات ماضية قد تظهر أعراضها من خلال سلوكيات الفرد.

يمر الإنسان بمراحل متعددة في حياته منذ الطفولة المبكرة ما يسمح بتطور وتكون الشخصية لديه، فالحياة الجنسية تبدأ مباشرة منذ الولادة.

¹ - د. صالح حسن الداهري، سيكولوجية الإبداع والشخصية، م س، ص 201.

* - في محاورته المائدة، أو نسميها "جنسية"

² - سيجموند فرويد، أفكار لأزمة الحرب والموت، تر سميح كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط1، 1977، ط2، 1981، ص 51.

أ. مراحل نمو الشخصية:

أكدنا في بداية هذا العنصر من البحث أن الشخصية بناء متراص يستند بعضه إلى بعض وفق مراحل قسم فرويد هذه المراحل وإلى أربعة ألا وهي:

المرحلة الفمية: يرى فرويد أن " أن أول عضو يعلن عن نفسه كمنطقة شهوية ويطرح مطالب ليبيدوية على النفسية هو منذ الولادة الفم، فكل النشاط النفسي يتركز أولاً على إشباع حاجات هذه المنطقة¹، باعتبار التجويف الفمي أولى مناطق الاتصال للطفل بالعالم الخارجي (الرضاعة) الذي يمثل غريزة الحياة، كما أن الفم يحقق مبدأ اللذة والمتعة. كما تنتهي هذه المرحلة بظهور الأسنان لدى الطفل، ويمكن أ، تبقى متخفية كامنة.

المرحلة الشرجية:

تبدأ هذه المرحلة من سنة إلى ثلاث سنوات، وهي متعلقة بالجهاز الهضمي والإطراح، إلا أن فرويد سماها بالغريزة السادية " ويزداد بروزها زيادة كبيرة في الطور الثاني، الذي نسميه بالطور السادي الشرجي، لأن الشعور بالرضا يتأتى من العدوان ومن الوظيفة الإخراجية"². يتسم سلوك الطفل في هذه المرحلة بالعدائية نتيجة عدم الشعور بالراحة، إلا بعد إخراج الفضلات (التبرز)، كما أنه يجد صعوبة في التأقلم، وهذا بكبت عملية الإخراج، كما تتسم هذه المرحلة بالطول والقوة.

المرحلة القضيبية: يحدد فرويد هذه المرحلة من ثلاث إلى خمس سنوات، إذ يبدأ الطفل بالتعرف على مناطق ويتجه تركيزه إلى العضو التناسلي الذكري (القضيب) " أما الطور الثالث الذي نسميه بالقضيبي، فيسبق مباشرة الحالة النهائية للحياة الجنسية ويكون بينه وبينها شبه كبير، ولنلاحظ أن

¹ - سيجموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، تر جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط1، 1971، ط2 1986، ص 18.

² - م ن، ص 18.

الأعضاء التناسلية الذكرية (القضيبي) هي وحدها التي تلعب في هذا الطور دوراً¹، فينمو الوعي لدى الأطفال ويبدأ اللعب بأعضائه التناسلية، كما يجب أن نشير في هذه المرحلة – القضيبيية - بظهور عقدة أوديب*

من أهم مراحل الحياة النفسية للطفل المرحلة القضيبيية، حيث يظهر الكبت لدى الطفل الذي ينجح في التستر على المشاعر الحقيقية اتجاه الأم، كما تظهر البنت بعد اكتشافها عدم وجود عضو ذكري لديها حبها للأب ما يسمى (بعقدة إلكترا**)، والحياة النفسية تتغير بين الطفل والبنت " ومن الآن فصاعداً سيختلف صير كل من الصبي والبنت، فقد بدأ كلاهما بوضع نشاطه الذهني في خدمة الاستقصاء الجنسي، وأخذ كلاهما بفرضية عمومية القضيبي"².

المرحلة التناسلية:

ليس هناك حدود بينة بين المراحل السابقة والمرحلة الأخيرة في النمو الجنسي للشخصية، فهي تخضع لحتمية الواقع والحقبة، إذ يدرك الفرد بعد النشأة في بيئة اجتماعية الأعراف والتقاليد ما يؤدي إلى الكبت والتستر على بعض الرغبات كما تظهر الصراعات النفسية.

¹ - سيجموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، م س، ص 19.

* - عقدة أوديب Oedipus Complex: وهو إحساس الطفل بالحب للأم، ومع اكتشافه لأعضائه التناسلية يكتشف دور الأب المشارك والمنافس له، وبحكم أن هذا الأخير هو الأقوى، يخاف الطفل أن يسلط عليه عقوبة بتر عضوه التناسلي فيكبت مشاعره اتجاهها (كحل لتحقيق التوافق).

** - عقدة إلكترا Electra Complex تشعر البن بالغيرة من أمها وتزداد تعلقاً بالأب، إذ ترى أن امتلاك الأب لهذا العضو يحقق الازدواج. عقدة إلكترا تدوم أكثر من عقدة أوديب في المرحلة الثالثة، كما أن خيبة البنت بعد محاولتها الفاشلة لتقليد الصبي تدرك فقدانها لهذا العضو.

² - سيجموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، م س، ص 19.

وقد تكون المرحلة التناسلية ما بين ست سنوات إلى مرحلة المراهقة " حيث تتميز بمرجسية الطابع، لأن الفرد يحصل على اللذة من مناطق معينة من جسمه"¹، وبهذا تتضح معالم الحياة الجنسية بالنسبة للفرد كما يدرك بعض الحقائق في حالات الشعور لجعلها تتلاءم وفق مبدأ اللذة أو بما يتلاءم مع الواقع من أجل لذة أخرى أكثر أهمية كما أن الفرد يتلقى المعارف ويدرك ثنائية الخير والشر، وازدواجية الرجل والمرأة، ما يجعل الإنسان يحقق نوعاً من التوازن ويقنع نفسه بالعدول عن بعض الرغبات تفادياً للضرر، ويتعلم الإنسان من سلوكاته وتجاربته فيحاول تكرار التجارب الناجحة وإعادتها، وكلما زاد تكرار هذا السلوك أصبح ثابتاً²، وتستمر مراحل النضج النفسي والجنسي معاً، لكن ليست كل رغبات النفس مباحة ومسموحة، ما يجعل الفرد يخضع للوائح الأخلاقي الذي يمثل الرقيب المباشر للذات الإنسانية وينشأ الصراع داخل الشخصية.

بناء الشخصية:

تتكون الشخصية عند فرويد من ثلاث مستويات وهو افتراض يتحدد من خلال نشاط هذه المستويات طبيعة الشخصية وكذا سيكولوجية السلوك البشري.

الهو Id:

شبه فرويد منطقة الهو بالجانب الفطري والغريزي في الإنسان، وهو بذلك يتشارك فيه مع الحيوان في طبيعته، إنه موروث لا يعترف بالقانون الأخلاقي، كما أنه مركز الطاقة النفسية، تتدفق من خلاله جميع الرغبات والدوافع " وهو يخضع فقط لمبدأ اللذة ولا يهتم بشيء آخر، فهو لا يعرف قوانينها

¹ - سيجموند فرويد، م س ص 20

² - ينظر د صالح حسن الداوي، سيكولوجية الإبداع والشخصية ، م س، ص 199/198.

ولا يخضع لقواعد في بحثه في شهواته"¹. يساير الهو مبدأ اللذة ويمثل منطق الشهوة لإشباع الغريزة، ذكر فرويد الهو في دجاجة مختصر التحليل النفسي وقد سماه بـ الهذا، " ونحن نطلق على أقدم هذه المناطق أو الهياآت النفسية اسم الهذا، ويشتمل مضمونه كل ما يحمله الكائن الإنساني معه عند ولادته، كل ما هو متعين في في الجبلة، في المقام الأول الدوافع الغريزية الصادرة عن التنظيم البدني والتي تجد في الهذا، من خلال أشكال مجهولة لنا، أول نمط من أنماط التعبير النفسي"².

يعتبر الهو أول وأقدم عنصر تبنى عليه الشخصية – الليبيدو كما أسلفنا – والذي يمثل طاقة الغرائز المسيرة وفق مبدأ اللذة، مبتعدا بذلك عن قوانين المنطق، والخير والشر، ويتجسد الهو في نظام نفسي حقيقي أقرب صوره في صور الطفل في مراحل الطفولة المبكرة، وكذا سلوك الذهان.

لا يعترف الهو بالزمن ولا يستسلم في وجه العقبات والحوازر الأخلاقية، ويتحكم بدافع الليبيدو والطاقة الجنسية والحيوية إلأى مبدأ اللذة كما تتمظهر لديه غريزة الفناء أو العدوان أو الموت.

الأنأ Ego:

الذات الوسطى ومنطقة التوازن والاتصال، وبما أن الحياة النفسية ليست داخلية، بل تسير وفق نظام خارجي، فإن الأنأ وسيط بين الأنأ الأعلى والهو محاولا التوفيق بين المطالب المتشابهة للغريزة (الهو) والأخلاق والقوانين (الأنأ الأعلى)، بمعنى أن " الأنأ هو ذلك الجانب من الشخصية الذي يتوسط بشكل تنفيذي بين العالم الخارجي وبين مطالب الهو، وفق مبدأ واحد وهو مبدأ الواقع الذي

¹ - د صالح حسن الداوي، سيكولوجية الإبداع والشخصية ، م س، ص 199.

² - سيجموند فرويد م س 33

يعني ما هو موجود بالفعل"¹، بذلك يكون الأنا مصفاة النوازع والرغبات وفق مبدأ الواقع في عملية مد وجزر في وسط رغبات الهو الجارفة وضوابط الأنا الأعلى القاهرة.

الأنا الأعلى Super Ego:

تلقى الطفل الخبرات، ومراحل التعلم تجعل منطقة الأنا الأعلى تتقوى متشعبة بمبادئ الأخلاق والقانون العرفي مرتبطا بالواقع والحقيقة " أما في الداخل فهو يتصدى لمواجهة هذا باكتسابه السيطرة على مطالب الدوافع الغريزية، ويتقديره ما إذا كان من الأنسب إرجاء هذا الإشباع إلى حين....لاعتبار التوترات الناجمة عن تنبيهات الداخل والخارج"².

أكدنا على دينامية الشخصية وصراعات الطبقات الثلاثة، فيستحيل السكون في النفس البشرية وينتج الصراع بتزايد رغبات الهو التي لا تحدها حدودها في استثارة للنشاط الإنساني، وفق حاجات الجوع والعطش والإطراح، وكذا الرغبات التدميرية والفناء. وبذلك تصبح الحياة النفسية مهددة بتدمير الذات، تتدخل القوى الأخلاقية بمعايير القانون الخارجي وفق منطق تحقيق الكمال الخلفي، إنه صراع أبدي بين الخير والشر، تزداد النفس اضطرابا ويرتفع مستوى التوتر ليتدخل الأنا مدركا مطالب العالم الخارجي، ومحاولا إنصاف الهو في أحيان كثيرة، ويوفق في تحقيق بعض الرغبات المتاحة، " إن الأنا يهدف إلى إدراك مطالب العالم الخارجي، لكنه يريد أيضا أن يكون خادما وفيا للهو، وأن يبقى على وفاق معه، وأن باعتباره موضوعا من الموضوعات"³.

تحدث كل هذه الصراعات في محيط وعي الذات الإنسانية إلا أن فرويد أحدث ثورة في علم النفس وفي ميادين الطب العصبي باكتشاف المنطقة المظلمة في النفس البشرية إلا وهي منطقة

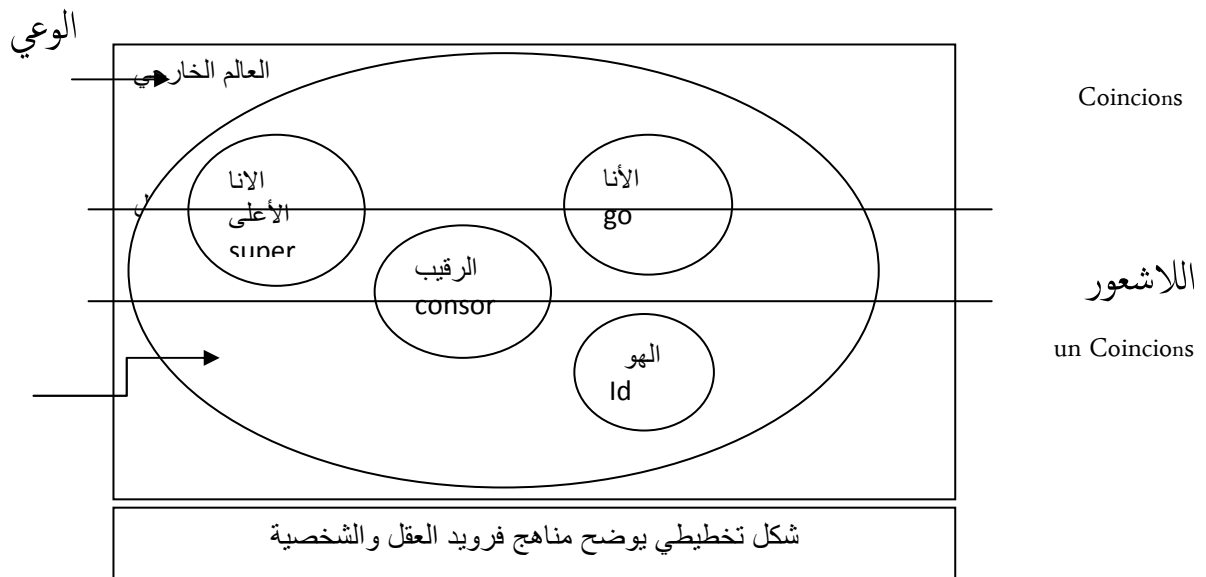
¹ - قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، مديرية الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1988، ص 98.

² - سيجموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، م س، ص 9.

³ - قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، م س، ص 98.

اللاشعور، فكل الرغبات التي لا تحقق، تظهر بشكل أو بآخر من خلال سلوك الفرد أو أعراض مرضية.

تدل دراسات التحليل النفسي عند فرويد أن منطقة اللاشعور أوسع المناطق النفسية في شخصية الإنسان لما تزخر به من تراكمات الماضي، وكذا عوامل الكبت لرغبات لم يسمح بتحقيقها الأنا الأعلى وظروف القانون الأخلاقي. ويوضح الشكل التخطيطي مفاهيم فرويد للأجزاء الشخصية والوعي ومناطق الرقابة للأنا الأعلى وعمق اللاشعور.



فقسم حالات الشعور إلى ثلاث مراحل:

أ. الشعور: يمثل الجهاز النفسي موضوع الدراسة في علم النفس وأغلب الحالات العادية في التحليل النفسي، إنما هي دراسة لحالات الشعور " فكل ما هو شعوري فهو نفسي، وبالعكس كل ما هو نفسي هو شعوري"¹، في بدايات الدراسة النفسية اعتمد فرويد على تعريف الفلسفة، فالشعور كان مرادفه الوعي المتعارف عليه في المدارس الفلسفية، إنه الكينونة الإنسانية، وإحساس الفرد بوجوده

¹ - سيجموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، م س، ص 23.

"فكل ما نقله الحواس وتستجيب له حسب الموقف الذي توجد فيه الحياة الشعورية"¹، بهذا تكون الحالات الإدراكية وعي وشعور، إلا أنها ليست دائمة، إنها حالات الشعور سرعان ما تتحول وتتغير وتعرف بسرعة الزوال في مرحلة اللا استقرار هذه، تتكشف ذكريات الماضي لتحاول الخروج من بؤرة اللا شعور إلى المرحلة الشعورية، تدعى هذه المرحلة ما قبل الشعور "وتدل التجربة أنه لا وجود تقريبا لسيروية نفسية مهما تكون معقدة، لا يمكن لها أحيانا أن تبقى وإن كانت تسعى في العادة إلى الدلوف إلى الشعور كما نقول"².

تعتبر مرحلة ما قبل الشعور مرحلة انتقالية كما يجدر بنا الذكر أنه لا يمكن الفصل بين كل مرحلة نفسية.

ب.اللاشعور: يوضح لنا الرسم النموذجي أن هذه المنطقة تحتل أكبر جزء في النفس البشرية، حيث أن معاملها لا تظهر إلا من خلال التداعي الحر، أو تفسير الأحلام، " فاللاشعور يعمل على المستوى العميق، ولا تظهر إلا من خلال عملية التحويل النفسي مثل منهج التداعي الحر، والأحلام"³. تسمح عملية التداعي الحر وتفسير الأحلام على فهم التاريخ الفردي للمريض وتحليل شخصيته إن اللاشعور الجزء الأصيل في الإنسان لأنه يرجع لخبرات الماضي، فكل الرغبات التي لم يتسنى لها التحقيق تخزن في اللاشعور بفعل الكبت، " وهو يتكون من القوى والدوافع التي لم تنسجم مع لشخصية الشعورية، والتي كبتت في أعماق النفس وهو مستودع تختزن فيه الخبرات المستبعدة من الشعور - وك ما يحدث للإنسان في الماضي يختزن فيها سواء أراد الإنسان أم لم يرد"⁴.

¹ - د صالح حسن الداوي، سيكولوجية الإبداع والشخصية ، م س ، ص 205.

² - سيجموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، م س، ص 27.

³ -

⁴ - د صالح حسن الداوي، سيكولوجية الإبداع والشخصية ، م س ، ص 205.

من هذه المقولة نعتبر اللاشعور الواقع والحقيقة النفسية، ففيه نجد أخبار الماضي والطفولة، كما تتاح لنا الفرصة للتعرف على ملابسات حياة الفرد، وتقع جميع العمليات الدفاعية على مستوى الشعور لكنها في حالة ضعفه تفلت في لحظات تقلص الرقابة وتطفو معظم الدوافع التي كبتت في أعماق النفس في حين تظهر أعراض اللاشعور وتتجسد من خلال إرغام الذكريات المؤلمة والمحنة على الترسيب ودفعه إلى منطقة اللاشعور ومنعها من الظهور في منطقة الشعور، كحيل دفاعية داخلية خاصة منها الدوافع الجنسية.

يفشل البعض في التأقلم مع واقع حاله، فيظهر في سلوك الفرد ما يبين أن في تصرفه عودة إلى الماضي، وهذا ما يسمى بالنكوص، لكن لما يواجه الفرد بهذه الحقيقة يحاول البعض إخفاء الأشياء بإظهارها على غير حقيقتها، فالرجل الشديد البخل يظهر نفسه معطاء وشديد السخاء، إنما هي من الحيل اللاشعورية، يتهرب البعض لا شعوريا من صفاتهم، ويحاولون إصاقها بالغير، كما يسقطون أفعالهم وسلوكياتهم، فبدلاً من قول المرء أنا يقول أنت، بذلك يظهر الكثير من الناس يحاكون شخصيات أسطورية أو أبطالاً تاريخيين كحيل دفاعية لا شعورية، فالرجل المفتقد للشجاعة يحاول تقمص شخصية بطل تاريخي مثلاً¹.

الشخصية والأحلام:

أثارت دراسات فرويد النفسية جملة من الانتقادات، إلا أن اكتشافه للجانب الغامض من الشخصية التي تحوي حيزاً كبيراً في النفس أوجب على منهج التحليل النفسي استخدام سبل للغوص في هذا المجهول، بالعودة إلى ماضي الفرد واستعادة ذكريات الأنا (الذي ذكرنا أنه لا يعترف بمرور الزمن).

¹ - ينظر عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الشخصية، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 94/95.

اهتدى فرويد إلى استعمال عدة طرق للنفاذ إلى عمق الشخصية منها التداعي الحر والتنويم المغناطيسي، غير أن ما يهنا هو طريقة تفسير الأحلام، باعتبارها مرتكز دراسات نفسية، كما أولاهما علم النفس أهمية كبيرة، فآلف كتاب نظرية الأحلام، الحلم وتأويله، الهذيان والأحلام في الفن " ويعتقد فرويد أن نيتشه، كان مصيبا في قوله: إن في الحلم بقية من الإنسانية لم تمت، وما عندنا اليوم تملك بلوغها عن طريق مباشر"¹، غدا أن حقيقة وجوه البشرية تأتي في ومضات ورموز قد تكون غير مفهومة إذا ما توصلنا إلى تفسيرها نكون قد فككنا الشفرة م هذا العالم المجهول اللاشعور.

قد يرى الكثير منا أن الأحلام مجرد أوهام ولحظات جنون لا معنى لها، لكن بالمفهوم الفرويدي، كل الرغبات الجوهرية البدائية العميقة، ومشاهد الأحلام تعبر عن إحباطات الواقع وعن مراحل ماضية كللت بالفشل، "ويرى فرويد أن المدخل إلى الحلم هو الرغبة في النوم والانسحاب المتعمد من العالم الخارجي وينتج عن ذلك أمران، أولهما أن تتاح الفرصة لأساليب لنشاط القديمة البدائية أن تفصح عن نفسها، وهذا هو النكوص، وثانيهما هو نقص المقاومة الكابتة التي تثقل على الشعور"².

تتحول المكبوتات إلى مناظر وصور حقيقية، ما يحقق لذة وراحة نفسية، كما أن أغلب الأحلام تتمحور حول إشباع حاجات النفس. ويؤكد فرويد أن جميع الأحلام لا شعورية لكن الغوص في الخيال الذي يتقبل هذه الأحلام بمنطق فني، ولأن الفن سامي ومترفع، يجتاز عقبات الواقع والمنطق فإن جميع الانفعالات المرتبطة بالأحلام تبقى لغزا يحير صاحبه، ومصدرا للجمالية لأن الجميل هو الغامض، الذي يتجنب كل مباشرة في الطرح، "والشخص المبدع هو الوحيد الذي يتقبل هذه الأفكار

¹ - قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، م س، ص 101.

² - م ن، ص 100.

المنطقة، وحين تصبح عملياته اللاشعورية متناعمة مع ذاته فإنه يكون على موعد مع أثره تحقق له فرصة الفوز بالكمال"¹.

تظهر أبحاث فرويد ودراساته الأولى عن تحوله من ميدان الطب الفسيولوجي إلى ميدان الفن والأدب، فدرس حياة دافينشي وفنه، كما اهتم بالفن المسرحي، كأوديب والكتر، وتعامل مع سلفادور دالي، ليؤكد علاقة الحلم بالفن، وأن الفن العظيم ما هو إلا حم تجسد في لوحة فنية، مع توفر شروط الحساسية وتقنيات فك الرموز المهمة، "ومن هنا فإن أية مسرحية أو عمل فني تتخذ لها رسالة مكشوفة قلما تكون ذات قيمة باقية في الزمن، لأنها ليست سوى محاضرة مصورة معاصرة، ومهما تكن قوتها فهي مسلوقة من ميزتها الإشعاعية المتنوعة، التي تحول الحلم إلى فن"²، فاللغة في الحلم رمزية إلا أن الصور تشبع رغبات النفس.

لم تسلم نظريات فرويد من النقد رغم النتائج التي توصل إليها، إلا أن أكثر ما أثار الجدل في مفاهيم التحليل النفسي، قيامها على أسس بيولوجية وإشباع الجانب الحيواني في الإنسان، وم تلامذة فرويد الذين عدلوا نظرية التحليل النفسي خاصة الدوافع الجنسية في السلوك البشري نجد "كارل يونغ".

2. كارل غوستاف يونغ: 1874-1961:

يعتبر من أوائل طلبة فرويد، كما يعد من أهم رواد النظرية السيكلوجية من الجانب الوراثة بالإضافة إلى الدوافع البيولوجية، وينظر يونغ للشخصية من زاوية مغايرة تماما لوجهة نظر أستاذه فرويد خاصة من ناحية الطاقة الحيوية والليبدو، كما قدم مفهوما للشخصية مقترن بالذات وهي الصورة الكلية والشاملة للشخصية، "أما يونغ فقد استخدم مصطلح الذات كمرادف لمعنى النفس psyché أو

¹ - قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، م س، ص 103/102.

² - د. أي شيدر، التحليل النفسي والفن، تر يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرية للطباعة بغداد، 1984، ص 81/80.

الشخصية في صورتها النهائية في كتاباته المبكرة، لكنه استخدم الذات كمركز للشخصية في كتاباته المتأخرة، وهي تربط بين هذه التنظيمات جميعا على نحو يكفل للشخصية الوحدة والالتزان والاستقرار"¹ ، بهذا حاول يونغ توحيد جميع أجزاء الشخصية في نوع من الاتساق يجعل من جميع الأجزاء تتوحد بنوع من الاتساق، فجعل مصطلح الذات مركز ثقل الشخصية والنفس عامة.

انطلاقا من التحليل النفسي العام استنتج يونغ نظريته الخاصة بالنشاط الإنساني الحيوي ، على عكس المفهوم الجنسي لفرويد. " هنا قدم يونغ بديلا عن هاتين الغريزتين هو مفهوم (الغريزة الحيوية)، أو (القوة الخالقة للحياة والمحافظة عليها) أو الطاقة الوحيدة والأساسية، وعلى ذلك فما الغريزة الجنسية أو غريزة القوة سوى مظهر من المظاهر الخاصة لتلك الطاقة التي تأخذ أوجها متعددة خلال العمر والتطور"².

استبدل يونغ الغريزة الجنسية بالقوة والطاقة، بل بالنشاط الحيوي، إذ أن الإنسان كائن يسعى للغذاء والحياة مرتبط بغريزة وطبع البقاء، والجانب الحيواني في الإنسان جزئي ومرحلي، كما أكد على الفروق بين الأفراد في الأمزجة والطباع. ولهذا فالشخصية نوعين مهمين ومختلفين في مفهوم يونغ هما:

الانبساطي: عندما يتركز الليبدو واهتمامات الفرد عامة إلى الخارج نحو الناس وموضوعات العالم الخارجي وهو اجتماعي الاتجاه وواقعي في تفكيره، يتميز بالمرح، ويعرف الانبساطي أنه شخصية مرنة في التعامل، ناجح في علاقاته الاجتماعية، متكيف مع ظروف الحياة.

¹ - د. حطّان أحمد الظاهر، مفهوم الذات، دار وائل للنشر، بيروت، ط1 ، 2001، ص 18.

² - د علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1993، ص 300.

الانطوائي: عندما يركز اللبido نحو الاهتمام بالذات، كما أن هذه الشخصية منعزلة وكثيرة الانفعال، تتميز بالفتور والابتعاد على الحياة الاجتماعية العامة، محاولا تفادي الناس، كثير التأمل والانزواء¹.

أدت أعمال يونغ إلى تجديدات في علم النفس، فظهرت مصطلحات سيكولوجية جديدة كالطاقة الحيوية ونظريات الأنماط والأمزجة التي تحدد وظائف كل من الانبساطي والانطوائي الذات، اللذين يعتبران نمطين أساسيين في توجيهها لإدراك البيئة.

تعطي سيكولوجية يونغ دورا هاما للوراثة، حيث يؤكد أنه توجد بالإضافة إلى وراثة الدوافع البيولوجية وراثة لخبرات الأجداد، ومعنى ذلك إمكانية وجود نفس النظام من خبرات الأجداد تورث في شكل أنماط أولية.

الأنماط: وهي نفسها الأمزجة " هذه الصفات هي الإحساس والانفعال والفكر والحدس (الإلهام)"²، ولكل منها وظيفة ذهنية يقوم بتحليل الأشياء وتفكيك الرموز لاستنتاج الحلول، ويقوم الوجدان بالتقييم والاختيار، قد يكون الضمير الإنساني والفرد الوجداني يحتكم إلى العاطفة والانفعال، فتطغى هذه الصفة على شخصيته، والإحساس مركز للتنبيه والاستثارة³.

اهتمت الدراسات النفسية جميعها باللاشعور الذي يعتبر خزان النفس البشرية وحقيقتها، ولا يمكن إنكار جهود سيجموند فرويد كونه السباق في هذا الميدان، إلا أن تلميذه يونغ قدم أبعادا أخرى

¹ - ينظر قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، م س، ص 289/288.

² - م ن، ص 18.

³ - ينظر عبد الرحمن محمد العيسوي، م س، ص 143.../122.

لهذا الجانب المهم من الشخصية "حيث اهتم يونغ بدراسة علم الأساطير، الدين، الرموز القديمة، الطقوس، عادات الشعوب البدائية، الأحلام، أمراض العصبيين، وهلوسة الذهانيين"¹.

يمثل الماضي للكثير من الأدباء والعلماء مفاتيح الحاضر، وأمل المستقبل ولأن موضع التاريخ يستهوي الفضوليين في اكتشاف الرموز، فإن كارل يونغ في دراساته حول الشخصية وتفسير سلوكها لا يختلف مع أستاذه في أهمية المراحل القديمة في حياة الفرد لتحديد طبيعة شخصيته، إلا أن يونغ ذهب أبعد من ذلك فيرى أن الماضي ليس ماضي الفرد فقط بل ماضي البشرية كلها، "يحدد الماضي حاضر لشخص، وتفسر النفسية بأسباب أي بما سبق أن جرى في الطفولة، تلك هي نظرية فرويد التي رآها يونغ ضيقة جدا ولا تفسر كل العصابات، فليس - لدى يونغ- كل عصاب ناشئ عن صدمة نفسية طفولية، والتفسير بأسباب ماضوية تفسير يغفل الحاضر والمستقبل، فلفهم الإنسان لا بد من تدبر كل الأبعاد الزمنية لشخصيته"²، إذن فالماضي تاريخ البشرية المشترك والدراسة النفسية لا بد أن تشمل الإنسان عامة لاستخلاص نظرات نفسية قائمة على أسس صالحة للشخص ومشكلاته كإنسان، إذن فالتاريخ عند يونغ تاريخ الإنسانية.

ترفض نظرية يونغ التمييز بين الأنا والأنا الأعلى، وعرف الجزءان على أنهما في الشخصية مشابه للأنا الأعلى وسماها بالقناع، وقد ذكرنا فيما سبق أن (القناع)، مرادف لكلمة الشخصية، بل هو أصل الكلمة، وقد اهتمت النظرية به، والقناع رمز يمثل الشكل الذي يخفي حقيقة معينة، ويتألف مما يظهره الشخص للآخرين عكس حقيقة ماهيته وهو دور الفرد الذي يختار الانطباع الذي يريد الفرد تأثيره في العالم كما ينسب ذلك إلى الدور الذي يحدده المجتمع للفرد.

¹ - قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، م س، ص 19.

² - د علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسية، م س، ص 301.

يهدف القناع إلى تحقيق غاية إنسانية سامية، تصبو إلى الكمال والتفرد "ذلك أن الشخصية الخارجية (القناع = Persona) هي قناع، إنها الدور الذي يمثله الشخص أمام الغير، إنها مجمل العلاقات بين وعي الفرد بين المجتمع، إنها تخفي حقيقة الفرد وطبيعته الحقي¹، إذن فالقناع يمثل الحاجز الذي تتخفى الشخصية الحقيقية للفرد وراءه، وللولوج في أعماق الشخصية الوصول إلى اللاوعي، لكشف الخلل النفسي لدى الفرد لا بد من تجاوز إيهامات القناع أو الصفات الظاهرة والفردية، فبحكم التجارب الإنسانية القديمة، فإنه يمكن استخلاص نوعين من اللاشعور: الفردي والجمعي.

اللاشعور عند يونغ:

تتقارب نظرية يونغ حول اللاشعور في انطلاقتها وإقرارها بالرغبات المكبوتة المترسبة في الجزء الأعمق من الشخصية، لكنها لا ترجع خبرات الماضي القريبة والخاصة بمراحل الطفولة المبكرة، بل تتعداها إلى رواسب العقل الجماعي العرق البشري.

يتألف اللاشعور عند يونغ من قسمين:

اللاشعور الفردي: إذ يعتبر نتيجة لخبرة الفرد الكلية والكبت وهو كل الخبرات والتجارب السابقة في حياة الفرد بصفته عضوا مميز في البناء الاجتماعي، ويحتوي اللاشعور الفردي إضافة إلى التجارب والخبرات الشخصية، على نماذج أولية archetypes تجمع كل الاعتقادات والمشاعر والذكريات المنظمة عن مفهوم معين، ويؤثر من هناك، لأن يونغ يعتبره مخزن لطاقة النفسية، يشحن بفعل الكبت والقمع ومع الزمن تصبح طبي النسيان، " فهناك أولا اللاوعي الشخصي الذي قال به فرويد والذي هو مخزن التجارب والحوادث الشخصية المكبوتة"²، وبحكم تخصص كارل يونغ في مجال الطب

¹ - د علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، م س، ص 303.

² - د علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، م س، ص 303.

العقلي، فقد تأثرت نظرياته في الشخصية واستندت إلى التحليل النفسي، الرغبات المكبوتة، كما اعتمدت أيضا على تفسير الأحلام.

اهتم يونغ بالتاريخ العام والبدايات الأولى للإنسانية، فظل مترصدا لجميع حالات التكرار والتشابه في الحياة البشرية، كما حلل رواسب العقل الجماعي في أشكاله الأولى، " ويعتبر يونغ اللاشعور الجمعي نبع الإبداع الفني، فهو الأساس العنصري الموروث للبناء الكلي للشخصية والذي يحوي كل الخبرات الإنسانية، أوهام، أساطير، ذكريات، أنماط سلوكية عبادات، أحداث طبيعية"¹. ولا بد للتاريخ الفردي للإنسان أن يمتد إلى تاريخ أجداده القدماء قدم الإنسان نفسه، لذا كان اللاشعور الجمعي حقيقة الشخصية.

اللاشعور الجمعي:

في هذا العنصر يظهر الانفصال الصارخ بين يونغ وفرويد حول الشخصية وخبرات الماضي، فقد اهتم يونغ أشد الاهتمام باللاوعي، وقد اعتبر فهم هذا الجانب الأساسي من الشخصية، ضرورة لفهم الإنسان وجانبه النفسي، فكل الرغبات والدوافع التي لم تنسجم مع الشخصية الشعورية ولم تتحقق في الواقع، فإن مصيرها يكون الكبت في الجزء الأعمق من الشخصية التي تعد المستودع الذي تخزن فيه الخبرات المستبعدة من الشعور، وكل ما يحدث للإنسان في الماضي، هذا تعريف اللاشعور العام، حسب النظريات النفسية.

¹ - قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، م س، ص 19.

إن الخبرات في اللاشعور الجمعي ليست الخبرات الفردية الخاصة، بل إن شخصية الإنسان باعتبارها وعاء يحتوي تاريخ أسلافه، فالإنسان الحديث قد تشكل وصيغ في شكله الراهن بفعل الخبرات المتراكمة للأجيال الماضية والتي تمتد إلى آمام سحيقة، حيث الأصول المجهولة للإنسان¹.

يظهر الجانب البدائي في الإنسان العصري خاصة في حالات عمل اللاشعور الذي يتقوى إما بفعل النوم، أو تقليص الوعي (غياب اليقظة، فتظهر الصور البدائية وتشعر في العمل، على شكل أنماط أولية، وقد ذكرنا اعتماد دراسة كارل يونغ حول الأبحاث الميثولوجية والأنثروبولوجيا، التي هي صورة أسطورية ميتافيزيقية المفاهيم كالخير والشر، الأرواح التي تعتبر بدورها طاقات كامنة نشترك فيها جميعا،" وقد قام يونغ بأسفار عديدة لأجل دراسة في حقل سيكولوجية الشعوب البدائية، على غرار أريزونا، المكسيك الجديدة، وإفريقيا بشكل خاص، كما جمع معلومات أنثروبولوجية وافرة، واتضح له من ذلك أن التجربة الأسلافية، الجدودية قد تجسدت في ترهانات ورموز تدل على وجود لا وعي جماعي² وتتلخص مكونات اللاشعور الجمعي في كل من الصفات الموروثة لدى البشر، فالإنسان توارث الجانب البيولوجي لأخيه القديم، فما المانع من أن يرث وينقل إليه الأحاسيس والشعور من تجارب السابقين، إن شعور الخوف والفرح، الضحك والبكاء، كلها عناصر لم تتغير في التاريخ، وأثبتت صمودها مع مرور الأزمنة، كون الشعور والإحساسات التي كان يشعر بها إنسان ما قبل عشرة آلاف سنة، أثناء المراحل المصاحبة لعمليات القنص والصيد، ليست ببعيدة على إحساس أي منا، إذا ما توافرت نفس الشروط، وهكذا يكون الإنسان الأول - حسب يونغ - ليس ببعيد عن إنسان القرن الحالي " فنحن نحمل بقايا تناسلية موروثة عن الأجداد الأوائل، وعلى هذه الأسس الأسلافية فينا والعائدة إلى آلاف السنين.

¹ - ينظر، ك، غ يونغ، مختارات ظاهرة الأطباق الطائرة في ضوء علم النفس، ترجمة نهاد خياط، دار المنارة، 1981، ص 27.

² - د. علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، م س، ص 299.

تقوم شخصيتنا بكلمات أعم، إن التكوين الفردي يعيد التكوين للعرق وللجنس البشري كله، فما سبق أن وجد في الجنس البشري يبقى ماثلا أبدا في الفرد"¹.

إن اللاشعور الجمعي متحد عند جميع الأفراد بغض النظر عن كثير من الناس ما يكون لها مواز في الزمن ومكان، ما ينتج عنه أن يتوصل أناس مختلفون، في وقت واحد وهم مستقلون بعضهم عن بعض إلى نفس الأفكار الجديدة، كما حدث ذلك مرارا في التاريخ"²، وهذا ما يدل على أن هناك وراثية نفسية أيضا، تناقل لنفس الأفكار والمشاعر وهذا ما يدعى اللاوعي الجماعي.

من الطرق العلاجية الأنجع والأكثر استعمالا في علم النفس تفسير الأحلام بصفة هذه الظاهرة الجزء الأصدق من الشخصية إلى جانب التداعي الحر، إن تغيب العقل في فترة النوم يسمح للرموز البدائية المشتركة في الجماعة أن تطفو ولو في صورتها الأولى "بل إن هذه العناصر الترهية الميثولوجية تتجلى أيضا في فكر الإنسان الرشد في حالات غياب عقله النير في الأحلام في الزهان، حيث تظهر لنا طرائق في التفكير والتخيل أو أفكار وتخيلات وكأنها بقايا ورواسب العقل الجماعي للعرق البشري أي لذلك العقل في صورته الأولى الابتدائية، إبان الطفولة الأولى للإنسانية"³، يساعد الحلم على معرفة الذات من خلال تجارب الجنس البشري، فلا الشعور الجمعي يحفظ للبشرية ذكراها وكل مشاعر الصدق، لتعاد في صياغة جديدة أثناء فترات النوم.

كان على يونغ أن يقدم تفسيراً مقنعا وحججا دامغة للاشعور الجمعي الذي قال أن مجموعة رموز الإنسانية تسعى للتكامل والتوحد بواسطة الرموز البدائية " إن رمز المانديلا يرمز لبعض الأشكال الهندسية كالدايرة والشكل المربع أو المستطيل، ما يعني أن تفسير هذه الرموز الواردة في الأحلام تدل

¹ - د. علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، م س، ص 304.

² - ك، غ يونغ، مختارات ظاهرة الأطباق الطائرة في ضوء علم النفس، م س، ص 27.

³ - د. علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، م س، ص 305.

عن رغبة كامنة في محاولة تحقيق التكامل، الاتزان والتوحد في الشخصية ما يدل أن الأحلام وشكل المانديلا بما يمثله من رمزية بحث عن الحل لمشكلات الشخص تدفعه لإقامة التوازن في الشخصية"¹، والمانديلا رمز من رموز المجتمعات القديمة، لا يزال يتكرر في الحاضر – اللاشعور الجمعي- كظاهرة جماعية، ويوق يونغ معللا سبب لجوئه للرمز والأسطورة: "فلو أن ظاهرة فيزيائية مجهولة السبب كانت هي السبب الخارجي للأسطورة، فهذا لا يقلل شيئا من أهمية الأسطورة، لأن كثيرا من الأساطير لها مظاهر ميثولوجية كغيرها ما الظاهرات"²، إذ ينظر كارل يونغ إلى الشخصية نظرة التطلع إلى المستقبل وتطورها مقترن بالماضي فالإنسان تحركه الأهداف بقدر ما تحركه الأسباب، ما جعل نظريته توصل بين ماضي الإنسانية العتيق وحاضره، بنظرة استشرافية.

محتويات اللاشعور:

تحدد الشخصية من خلال نمطها الكلي، لذا استخلص يونغ في كتابه (الأنا والوعي) الهدف التكاملي للشخصية، في ظل توافر بعض العناصر الأساسية، " فالسيكولوجية اليونانية المبعثرة في أكثر من مائتي كتاب ومقال شعشاء ومن الشائك أن نتفحص سريعا المفاهيم الأساسية فيها مثل ظل الشخصية، القناع، أنيما، أنيموس، الذات، النمط"³، حيث استلهم هذه الرموز والإيحاءات من الدراسات الميثولوجية وعلم الوراثة، كما سجل أسفاره إلى القبائل البدائية.

القناع: قد أوردنا في الجزء الأول من هذا الفصل تعاريف ومفاهيم الشخصية، إلا أن أصل الكلمة غابر في التاريخ قدم الفن المسرحي، باعتبار القناع رمز التخفي وإظهار الشيء على غير حقيقته كذلك شخصية الفرد تتخفي وراء دور تحب الظهور من خلاله للمجتمع من أجل تحقيق غاية ما.

¹ - د. علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، م س ، ص 303/302.

² - ك، غ يونغ، مختارات ظاهرة الأطباق الطائرة في ضوء علم النفس، م س، ص 28.

³ - د. علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، م س، ص 304.

الأنثيا: يمثل الجانب الأنثوي في الرجل

الأنثيوس: هو الجانب العضلي في المرأة، غذ يعتقد يونغ بأهمية التعبير عن تلك الخصائص التي نحملها من الجنس الآخر، أو التوحد معها، وهذا لخدمة هدف التكامل في الشخصية لتكون سوية.

الظل: ما يزيح القناع من منطقة اللاوعي، ولكنه لا يعيق العيش الخالي من النزاعات مع الآخرين، ويشمل السلوكات والاعتقادات والمشاعر اللا اجتماعية الموجودة بداخلنا، والتي تتنافر مع المعايير الاجتماعية وهو ضد القناع.

الذات: هي نظم الشخصية وتمثل الكفاح من أجل توحيد كل أجزاء الشخصية وهي النقطة الوسيط في الشخصية تعمل على توحيد الشخصية وانسجامها¹

لم يسلم كارل غوستاف يونغ بنظرياته حول الشخصية من آراء النقاد الذين أعابوا عليه التحليق في غياهب الماورائيات، كما أن الفرويديين أنكروا الأنماط الأولية بصفتها وقائع جمعية، فنظرية التحليل النفسي تتأمل في الفرد بصفته متميزا عن سواه، وأن الذات تبقى لها بصمة خاصة متفردة عن غيرها، فكل ما فيه وخصوصيته. لكن الحقيقة جلية في أن سيكولوجية يونغ في اللا شعور الجمعي قد هذبت النظرية الجنسية وأرست قواعد البحث الماورائي والأنثروبولوجي في علاقات الإنسان العصري بأجداده الأوائل.

لقد أغنى يونغ التاريخ بنظريته وجعل منه مادة تستوحى قريبة بمن الحاضر، وليست بغريبة عن الآن، فتواصل الماضي بالحاضر يجعل كل مبدع يعيد النظر في الماضي بصفته يحمل هو في ذاته جزءا من الإنسانية. إن طبيعة موضوعنا التاريخي يجعل من دراسات يونغ أهم مصدر للدراسة الموضوعية للتاريخ في ضوء علم النفس.

¹ - ينظر عبد الرحمن محمد العيسوي، سيكولوجيا الشخصية، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 143/122.

الفصل الثاني: المسرح الجزائري والتاريخ

المبحث الأول: المبدع والمادة التاريخية

المبحث الثاني: البطل التاريخي في المسرح الجزائري.

المبحث الثالث: الظروف العامة لتأليف مسرحية يوغرطة

المبحث الأول: المبدع والمادة التاريخية:

أهملت أشكال الحياة ومضامينها مختلف العلماء والباحثين، إلا أن أكثر المتعمنين في الحياة الإنسانية الفنانون، ولأن القدرة الحساسة على تفكيك وربط العلاقات الاجتماعية وفق ضرورات جمالية، جعلت هذه العملية الفنية حسب (غوته)، عملية ضرورية ولكن من ضرورات جمالية تتوافق مع إرثه الثقافي وطابعه الاجتماعي، ولنا القدرة على التقاط الأفكار واقتناص الومضات الإبداعية، لكن المبدع الحقيقي هو الذي يمتلك قدرة جمالية على التحليل والتأليف والتركيب وإظهار فن بارع وواع¹.

اختلفت ميادين الإبداع وتنوعت روافد المعرفة، إلا أن تاريخ الإنسانية، وإذا سلمنا أن الإنسان مادة التاريخ وموضوعه، فإن المسرح هو الإنسان بحد ذاته، لذلك يجد المبدع المسرحي في خصوصية التاريخ من الأحداث ما يغنيه عن سواه في أغلب الأحيان.

يلتقي كل من المسرح والتاريخ ويجمعان في مادتهما وموضوعاتهما، اللذان يشتركان فيه ألا وهو الإنسان، فيبحث المبدع عن نقاط الالتقاء، كون التاريخ "يكشف البحث عن العلة وآثارها وعن الفرق الأسطوري، الذي يحيل على الآلهة والتاريخ الذي يكتفي بأخبار البشر"². فيهتم المبدع بكل ما يتعلق بأخبار الفرد والجماعة ولا يجد ضالته إلا في المادة التاريخية.

يعج التاريخ بالأحداث والأساطير، ففيه قصص الأمم الغابرة، كما فيه ماض غامض يستهوي كل من يطلع عليه، إنه يشكل نقطة البداية لكل حدث ماض، فمن التاريخ تنبع جميع الأحداث، تلك الرواسب والمكبوتات، إنه المادة الخام التي يشتق منها المبدع مادته، ويستخرج شخصياته لينبني عليها

¹ - ينظر علي المعطي محمد، فلسفة الفن، رؤية جديدة، دار النهضة العربية، ص33.

² - د. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ص 51.

حدثا وصراعا وفق حبكة فنية، لكن هل كل ما يرد في التاريخ يصلح للعملية الإبداعية؟ ثم ما الذي يستهوي المبدع الفنان عامة والمبدع المسرحي بخاصة في المادة التاريخية؟ وما هي غايته من ذلك كله؟

قبل الغوص في تعامل المبدع مع مادته، لا بد من التعرض إلى تعريف اصطلاحي للتاريخ، إذ "تدل كلمة تاريخ وهي يونانية الأصل على استقصاء الإنسان واقعة إنسانية منقضية، سعيا إلى التعرف على أسبابها وآثارها، وهذا المعنى قصده هيرودوت (القرن الخامس قبل الميلاد)¹، رغم سطحية هذا التعريف، إلا أن ما يهمنا منه هو أن التاريخ هو الحدث الماضي، وأنه متعلق بواقعة أو حادثة إنسانية عرفت البشرية في مراحل مختلفة من العصور، إنها وقائع وتجارب في شتى ميادين ونواحي الحياة، ويتراكم هذه التجارب تصبح حقائق ماضية غابرة في الزمن، لتصبح تاريخا، بمضامينه الاجتماعية والحضارية. "التاريخ هو المعرفة بالماضي الإنساني، بمعنى إدراك السلوك الممكن الذي يؤدي إلى الفهم المباشر وإلى الإدراك بالباطن، بالأحداث، بالأفكار، بالمشاعر"².

تسمح لنا المعرفة التاريخية بالاطلاع على حضارات الأجداد بعاداتها وتقاليدها، ما يجعل المطلع على صفحات التاريخ على اتصال روحي مع الأجيال السالفة. فالإنسان متعلق بالماضي ومشدود إليه لأن التاريخ يحمل جزءا من الحاضر، فهي في كثير من الأحيان استعارة لنماذج عصر غابر، لتمثيل روح العصر الحاضر، لهذا يتساءل بعض النقاد أمثال (مصايف): "أليس من واجب المسرح أن يعود لهذه الأجداد المنسية لدى بعض من جمهورنا، فيعربها مما تراكم عليها من غبار وتزوير؟ أليس من مهمته أن

¹ - د. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، م س، ص 81.

² - ت. هـ. أمارو، من المعرفة التاريخية، تر جمال بدران، مطبعة الثقافية، مصر، 1971، ص 26.

يصل حاضرنا بماضينا حتى يشعر مواطنونا بهذا الاتصال الضروري لحياة كل شخصية يريد لها أبنائها الحياة"¹

يتواصل الماضي بالحاضر عبر الفن المسرحي في شكل إبداعي يشعر الفرد بانتمائه، غير أن للفنان غرضه من العودة إلى الماضي، التاريخ وأسبابه.

عمت في عصرنا الذي نعيش فيه أشكال الفساد، القهر فيلجأ الفنان إلى التاريخ بهدف إسقاط أحداثه على الراهن، ليصنع منه مادة لينة طيبة مشكلا قلبا جماليا بكل ما يحتويه من جوانب تتفاوت عمليتي التضمين والتشخيص التاريخية، وتتحدد بالتالي علاقة الكاتب المسرحي بالتاريخ ومدى نجاحه وإخفاقه في التعامل مع المادة التاريخية"²، في صفحات التاريخ أحداث في صورة غير مكتملة، تحمل في طياتها نوعا من الغموض والإيهام، يسمح خيال الفنان المبدع باستبصار ما يعجز عنه المؤرخ. إنه لا يقرأ الأحداث جامدة، مسلم بها، بل يفرض بعض الوقائع ما يسمح له بصفك الشفقات التاريخية ورموزه المهمة، هذه الجوانب الدرامية التي تترخ بها المادة التاريخية، ففي التاريخ صراع وتناقضات تفجر كل الطاقات الإبداعية، لذا يؤكد جورج بوشنر*، أن " الشاعر المسرحي في نظري لا يعدو أن يكون مؤرخا، ولكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير، لأنه يخلق التاريخ مرة أخرى ويغوص بنا في حياة أحد العصور بدلا من أن يقدم لنا سردا جافا عنه"³، يظهر رأي هذا الأخير قيمة الفنان المسرحي، إذ صنف

¹ - محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص 72.

² - المرسل بويطانة، المسرحية التاريخية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، 1985، ص 72.

* جورج بوشنر Buchner (1813-1837)، كاتب ومؤلف مسرحي ألماني أسس في الخفاء جريدة " الرسول الإلهي"، " le message Hesois " سلام الأكوخ"، " حرب على القصور"، كما كتب دراما " موت دانتون " " la Mort de pantion " وملهاة "لينوس ولينا" "léonce et léna"، وقد فقدت العديد من مخطوطاته التي تعلن عن قدوم المذهب الطبيعي.

³ - أوديت أرسلان، موسوعة فن المسرح، ج 1، تر سامية أحمد أسعد، دار النشر،، ط

أعلى درجة من المؤرخ، فالمبدع يقدم لنا التاريخ وفق أسس جمالية، إنه في العمل الفني لوحة تعرف من خلالها أشكال الحياة، وإضاءة لفترة من زمن مضى، تعرف من خلالها ألوان العصر من لباس وموضة، كما تتذوق لغة ذلك العصر، وقد يكون خيال المؤلف أوسع وأعمق فيضيف للتاريخ وأحداثه ما يضيف عليه بريقا فالشاعر – عند بوشنر- لا يتخصص في دراسة كل العلوم، ولا يدرس علم الأخلاق، بل يبدع الوجوه ويخلقها، كما له القدرة على إحياء الأزمنة الغابرة¹. لذلك يجوز للمبدع المسرحي ما لا يجوز للمؤرخ، لأن الفنان يقلب الظاهرة على أوجه مختلفة وينظر إليها من زوايا أوسع، إنه بهذا يملك الحرية التامة في التصرف بالمادة التاريخية، فيحلل وينقد ويركب الأحداث كيفما يشاء، فيخضع إلى قانون الاحتمال لما قد كان، أو ما هو موجود، أو ما يمكن أن يكون، إنه المنطق الفني الذي لا يمتلكه المؤرخ.

يضع الفنان المادة التاريخية في إطارها الإنساني العام، ليرتقي بها إلى مصاف الخلود، وإلا كان مصير عمله الفشل، وللخروج من دوامة الأفق الضيق في العمل الإبداعي لا بد أن يختار الجانب الدرامي من المادة التاريخية " فكما أن أحداث الحياة العصرية اليومية لا تصلح جميعا في اختلاطها واختلاف قدرتها على الدلالة والرموز، لكي تكون موضوعا لعمل مسرحي ناجح، كذلك لا تصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت إلينا، فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداثا كانت ذات يوم وقائع حياة عصرية شديدة الاختلاط مختلفة الرموز والدلالات"²، بمعنى أن الأحداث المختارة للعمل الفني تتميز بالعنصر الدرامي أي أن هذه المادة يجب أن تحتوي على بذور تنمو لتكون بعد المعالجة والتكثيف صالحة لمسرحية تاريخية لا تهدف إلى إعادة الماضي وحسب، بل صياغة الحدث الماضي بنظرة الحاضر واستشراف المستقبل.

¹ -أوديت أرسلان، موسوعة فن المسرح، م س، ص 247/246.

² - سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي المعاصر، دار فباء القاهرة، مؤسسة المرجح الكويت، ص 168/167.

ففي الماضي تكون أسرار وفجوات تسمح لنا بإعادة النظر في طرح فكرة ورؤيتها من زاوية الحاضر، بذلك يكون في التاريخ حل لمشاكل الحال، وتنبؤ بالمستقبل اعتمادا على معطيات الأحداث السابقة.

يجتذب الحنين للماضي كل متطلع إليه، بصفته عاملا مشتركا بين الأفراد، وتشارك الأحاسيس والدوافع لتتشكل رموز التاريخ وتتوحد عواطف الجماعات. إن الفن المسرحي يسعى في بحثه الدائم وتنقيبه في حفريات التاريخ لإعادة بناء الحس الشعري والإيقاع الإنساني المشترك للماضي، يقول جورج لوكاتش: "إن المهم في الرواية التاريخية ليس سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين الذين برزوا في تلك الأحداث وما بهم هو أن تعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي"¹، لذا فمن المسلم به أن الإنسان مركز الكون، والوجود كله جعل للإنسان، كذلك التاريخ يصيب ويخطئ، إنه لا يخبرنا بكل شيء، كما أنه لا يهتم بحياة الأفراد وخصوصياتهم، لأنهم أجزاء من حركة الكل التاريخي، يمتاز الفن الحاذق بخاصية الرؤية والاستبصار، كذلك بقدرته على تفكيك الحدث وإعادة صياغة الظاهرة، إنه يرى في التاريخ ما يعجز عن سرده ذلك المؤرخ الذي تهمة الأحداث العامة وزمن وقوعها، أما المبدع فيتسلل إلى الجوهر الإنساني ويبحث في نفسياتهم والظروف المحيطة، كما يملك القدرة على خلق الجو العام للحدث التاريخي، فيسد تلك الفجوات بتصرفه في الوقائع، ما يجعله يصنع المادة التاريخية بجمالية فنية، تنقل الإحساس في قارئ ومشاهد لم يعيش عصر الأحداث، بل يتعاطف مع المظلوم والمحارب وغيرهم، لأنه قد عرف ظروفهم وأسبابهم ودوافعهم، كما أنه قد يتصور الأحداث ليس كما حدثت تماما، بل كما يجب أن تحدث.

¹ - سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي المعاصر، م س، ص 169.

لا يختلف المؤرخ عن الشاعر بكل واحد منهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا، فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، لكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا، " وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، لهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"¹.

يعترف أرسطو بميزة الفن عن الفلسفة والتاريخ، لأن الفنان خالف الواقع والتاريخ رصد لأحداثه، لذا ينطلق الفنان من الواقع نحو المثال ناشدا بذلك المطلق، شرط أن يتخلى عن قيود الزمن والمكان، ليتواصل الماضي بالحاضر وتلتحم بذلك العصور، وتتشابك الأوضاع السياسية والاجتماعية، ولابن خلدون مقولة مشهورة مؤداها أن التاريخ يعيد نفسه دائما، لكن بشخصيات أخرى، فالفنان لا يسقط الماضي على الحاضر للتكرار، بل غرضه من ذلك إحداث التجديد على المستوى الفكري، وتفسير التاريخ، كما قد يتجاوز ذلك بإعادة النظر في بعض قضاياها وإنصاف شخصياته.

تتألف أغلب أحداث التاريخ على فترات زمنية صنعها من حركه، فالشخصيات التاريخية تمثل قطعة من تلك المرحلة المضيئة التي يستثمر فيها الفنان فيبحث في أبعادها ومواقفها ومشاعرها، وتحمل الشخصية في صفاتها كل تفاصيل العصر، حي تتجلى في لباسها ولغتها وعلاقاتها تفسير لقضايا العصر. يستقي المسرحي من التاريخ تفاصيله الدرامية، محاولا إسقاط الماضي على الواقع الاجتماعي والسياسي المعاش هادفا بذلك إلى إعادة بناء الواقع وفق أسس وتصورات جديدة فكريا اجتماعيا وسياسيا، لأن الواقع يحمل مواقف درامية تتشابه مع حوادث تاريخية بعيدة لتتوحد الأمكنة والأزمنة، فيصبح للتاريخ معنى في الحاضر.

¹ - أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 26.

ينتج الفنان المبدع من المادة التاريخية فنا خاما، ويقدم لنا التاريخ بعد المعالجة في مختبر الإبداع لوحة جمالية دون أن يخل من التاريخ شيئا أو يفقده بريقه. ويسمح للفنان المؤلف أن يتصرف في المادة التاريخية بجرية الخيال، لكن في إطار المعقول والمتقبل، فالفن أخلاق وسمو، وقد يعاب استحضر الرذيلة في الفن، واللا أخلاق من التاريخ، إنما الغاية من ذلك إنصاف العدل فيه، وتحقيق الفضيلة.

تساءل ليسينغ، إلى أي مدى يجوز للشاعر أن يتعد عن الحقيقة التاريخية ؟ " في كل ما يتعلق بالشخص بقدر ما يشاء، أن عليه أن يعتبر الشخص وحدهم مقدسين أو يمكن أن يسمح له أن يضيف لهم ما يعززهم ويظهرهم في ضوءهم الأفضل، والتغيير الجوهرى الأقل سوف يزيل سبب تمسكهم بهذه الأسماء وليس غيرها من شيء لا نستطيع أن نجد له مبررا، ذلك أن الإنسان عند ليسينغ قلب الدراما"¹، بهذا أوضح ليسينغ الفواصل والحدود لقوانين العملية الإبداعية بين المادة التاريخية والصيغة الدرامية.

تحكم الحقيقة التاريخية المؤلف المسرحي أيضا إلى جوانب مختلفة، إذ يزداد واجب الكاتب أهمية عندما يختار موضوعا من التاريخ، على أن يعرضه عرضا دقيقا وصادقا من مختلف النواحي، ما يوجب على المبدع شيء من المعرفة والإطلاع أو حتى البحث والتنقيب في منجم التاريخ، وهذا لتجنب أي تشويه للأحداث إما في ترتيبها أو كيفية وقوعها"²، ففي مشروع العمل الدرامي الخاص بالثورة الجزائرية مثلا لأحد علام الثورة، لا بد على المؤلف أن يحرص ويختار الفترة الزمنية ويحددها، ثم يطلع على جميع تفاصيل تلك المرحلة، دون أن يغفل بعض جوانبها التي قد يكون التاريخ لم يعر لها اهتماما بالغا، ليطلع الحادثة بالخيال الفني، " أو كما يقول فوكس، بأنه عملية تفكير من شأنها أن تحل مشكلة ما بطريقة

¹ - د. حسن علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، دار الكندي للنشر، الأردن، ط2001، ص21.

² - ينظر م ن، ص 22.

أصيلة ومفيدة"¹، فالخيال الفني لما يتزاوج مع التاريخ لا بد أن ينتج لوحة تحمل من الجودة والأصالة في شكل جمالي راق.

يراعي المسرحي في مرحلة البحث والتأليف الصدق والدقة، إذ لا يجب التلاعب بأحداث التاريخ والإفراط في الخيال، وافترض أحداث لم تكن حدثت من قبل، أو تحريف أحداث مهمة كان لها وزن في الماضي، بأن " يتجاوز ما رواه المؤرخون في بعض المواقف ولكنه لا يخرج عن الحدود العامة"² فالمادة التاريخية مقدسة تحمل تراث وماضي أفراد وجماعات، قد يكون التاريخ في عباءته الجديدة (الفنية)، مفخرة لهم، أما إذا ما أساء الكاتب التصرف ونسخ وبدل وعدل وقائعه، التي ربما لا تمت بصلة للواقع المتعارف عليه في الماضي، فإن غاية الصدق والحقيقة لن تتحقق، ما ينجر عنها مسؤولية ثقيلة أمام التاريخ والفن معا. ولأن الفن صدق وجمال، والتاريخ حقيقة الإنسان، لا بد للكاتب المسرحي المبدع أن ينطلق من الحقيقة أو الحادثة التاريخية إلى الخيال ليصنع لنا حقيقة أخرى صلبها واقع تاريخي، وعباءتها فن مسرحي بقالب جمالي، فغاية المؤلف ليس التاريخ بحد ذاته، إنما رسالة إنسانية أسمى، وفق رؤية فنية واعية.

يحدث العمل الفني في مراحل المتقدمة نوعا من الالتحام فيمتزج المبدع مع المادة التاريخية ويتمص هو شخصيات التاريخ وينطق بلسانهم، فقط لأن الموضوع المقترح أو المادة المعالجة تعنيه، فهو جزء من هذا الكل، " لاكتساب صورته بعدا تاريخيا أكثر عمقا وأشد موضوعية، ولإشعار القارئ أن التجربة التي يعبر عنها ليست فردية محدودة غمما هي إنسانية عامة، بمعنى أن الشاعر قد وجد في تجارب

¹ - د. صالح حسين الداهري، سيكولوجية الإبداع، دار صفاء الأردن، 2008، ص 14.

² - د. حسن علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، م س، ص 23.

الآخرين ما يؤكد تجربته من جهة، وما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية من جهة ثانية¹. لارتباط الموضوع بالحياة الإنسانية يستوحي المسرح بحسه المرفه كل حدث فيتمص شخصياته ليتكلم بلسان شخصيات الماضي، ويحيا نفس الموقف، ما يجعل المتلقي هو أيضا بدوره لا يشعر بغربة الحادثة المستحضرة، كأنها آنية ماثلة وحاضرة أمامه، فيرى فيها نفسه، بل إن هذه الشخصيات تتحدث بلسان المتلقي وإحساس الفنان، إنها معا يشكلان التجربة الإنسانية، بتاريخ الماضي والتحامه بالحاضر، كما تحمل هذه التجربة في طياتها بذور التطلع إلى المستقبل.

تتوفر التجربة الفنية على ماض مشترك، لأن الإنسان مشدود إلى الماضي ومتعلق به، وفي غالب الأحيان أرفع وأقدس من الحاضر، يلجأ إليه المبدع المسرحي هروبا من واقع مكبل، يعاني أفرادهم القهر والحرمان، ضاع فيه رمز البطولة، "وما يميز مسرحياتهم بصورة عامة هو جهمهم الصريح لمجرد إحياء الماضي، أو استعمال النهج التاريخي لنلمس سبيل الإفلات من قيود الواقعية"². فالجانب الرمزي في المسرحية التاريخية يبقى دليلا على القراءات المتعددة التي تفتح المجال للتأويل والتوتر "إن الغموض الدرامي في حبكة الأحداث يلقي سحره الخاص على المسرحية"³، فعملية الإسقاط الفنية للتاريخ تلفه في عباءة الضباب، مانحة بذلك روح الماضي للعصر، ليصبح المبدع يخاطب الحاضر بلسان الماضي، متفاديا كل قيد أو حاجز قد يمنع التصريح بقضايا الراهن المسكوت عنها.

يتجاوز المبدع الحاذق الإطار الضيق للفن، فيصبح سلاحا أيام الثورات لا يتلقى شفراته إلا المعنيون برسائله، كما سنفصل في العناصر اللاحقة من البحث.

¹ - جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ط2، ص 193.

² - ألارديس نيكول، المسرحية العالمية، تر نور شريف، ج5، دار الهلال للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 189.

³ - ستيوارت كريش، صناعة المسرحية، تر عبد الله معصم، دار المأمون، بغداد، 1986، ص 46.

المبحث الثاني: البطل التاريخي في المسرح الجزائري.

إذا كان البطل في المسرح عامة، شخصية تحمل صفات خاصة تجعل منها محور الأحداث المسرحية، والشخصية الرئيسية لها، إذ بدونها لن تقوم للمسرحية قائمة، فإن التعريف الاصطلاحي للبطل كما هو معروف في المعجم المسرحي، أنه في الميثولوجيا هو الكائن الخارق الذي يختلف بتفوقه عن عامة البشر... أما كلمة Aéro اليونانية التي تعني في البداية القائد المحارب أو الشخصية المنحدرة من الآلهة... ثم أصبحت تدل على نوعية من الشخصيات ذات قيمة عالية مختلفة عن عامة البشر.¹

هذا البطل إذن ليس عاديا، من حيث أنه مختلف عن العامة في اتجاهين هما القيمة الاجتماعية، والانتماء من جهة أخرى، أو الصفات والقدرات الشخصية من جهة ثالثة، إنه ينتمي إلى الناس، لكن له صفاته التي يتفرد بها عن الآخرين، يتقارب هذا التعريف بتعريف آخر للدكتور عبد القادر القط الذي يقول: "والبطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتشهد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، ومن طبيعة تلك الصلة"². وتنبع جميع أحداث الفعل الدرامي من الشخصية البطلة، لأن البطل موضوع المسرحية في سلوكه يمثل موضوع المسرحية الأساسي.

تطور مصطلح البطولة بتطور المجتمعات والمفاهيم، فقد كان البطل ينتسب إلى الآلهة أو يكون نصف إله، ثم استطاع بعض الكتاب المسرحيين أمثال يوربيدس أن يصوروا أبطال يعبرون

¹ - ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، ص 102/103.

² - عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة ناشرون، لبنان، ص 20.

عن آرائهم ويتصارعون انطلاقاً من ذواتهم فكانوا أمراء، أو قادة في الجيوش، إنهم يمثلون قضايا العصر والمجتمع، لهم صفات النبيل التي تؤهلهم لذلك، فكانت طبيعة الصراع عمودي بين الفرد البطل والآلهة.

ازداد تطور الفكر الإنساني عمقا وتواصل معه الاهتمام بالفرد البسيط، وتعمق بذلك مفهوم البطل أكثر، ليغوص في شخصية الإنسان خلال العصور الحديثة، لدرجة أنه يتشكل بما يحمله ذلك الفرد من أفكار وما له من مواقف، فأصبح للإنسان العادي شخصيته المتميزة، ومشكلاته جدية بأن تكون محل صراع وبطولة، فهذا عصر إعادة القيمة لهذا الفرد البسيط الذي استطاع التعبير عن ذاته، فيما كان البطل الملحمي في الماضي يصارع قوة طبيعية كأبطال هوميروس في الإلياذة أو الأوديسة، إلا أن البطل التاريخي حقيقة قائمة بذاتها لأناس سجلوا أسماءهم في صفحات التاريخ، لكن كيف هم هؤلاء الأبطال في بعثهم الجديد من التاريخ الماضي الحقيقي وتحولهم إلى شخصية فنية مسرحية؟

يؤكد أرسطو في كتابه فن الشعر، أن أبطال المآسي والتاريخ أناس غير عاديين، مسلوبي الإرادة وهم بذلك لا يتحكمون في مصائرهم، إنهم أناس يواجهون آلهة، فيسقطون نتيجة أخطائهم وجملهم¹، من هنا تتحدد وظيفة البطل في العصر الإغريقي الذي ينشد الكمال.

لم يبق المفهوم الكلاسيكي للبطل بخصائصه الإغريقية، فتبلور العلوم والفكر الاجتماعي أظهر أن الحافز الفردي هو المحرك الأول للأحداث، والهدف هو التفرد، فكل شخص بطل في ميدان ما، حتى أن المجتمعات تخلق أبطالاً وتنسج أساطير حول شخصيات التاريخ، "وطبيعي أن

¹ - ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص 35.

يخلق المجتمع شكلا من أشكال البطولة سواء كانت ساخطة او مؤيدة للوضع، وهي- البطولة- في معظم الظروف لا تنفرد إلا بخصائص معينة كروح المبادرة، وحمل المعاناة، والاستمرارية في تثبيت المواقف"¹؛ حيث تكون هذه الشخصيات البطلة قد خاضت الحروب في سبيل هذه المبادئ وحققت أعمالا بطولية كان لها أثر قوي في وجدان الشعب على مر التاريخ وصنع بطولات جديدة معاصرة، ولأن أبطال التاريخ تتعاطف معهم، وترى الأجيال أنفسهم فيهم، "فما من شك أن مصطلح البطولة مقترن دوما بالشجاعة، فالبطل هو شجاع تبطل جراحاته (جروحه) فلا يكثر لها، وهو يبطل العظام أي يلغيها، أو أن الأشداء يبطلون عنه"²، فالبطل يأتي بما يعجز عنه الناس عن الإقدام عليه فيصبح قائدهم، كما أن بعض البطولات لا تميز بين الحلم واليقظة والخيال الزمكاني واللازمكاني، قد يكون البطل فيها حيوانا يتكلم ويستعين بالأشجار وتغني له الطيور، وتأتيه السحاب بالماء، وتسقط الحواجز الواقعية ويصبح الزمن خادما للبطل والطبيعة صديقة مطيعة، تتدافع العوالم الحيوانية والنباتية والطبيعية، وكل عالم منها يصبح منفتحا على الآخر ومساعدة له، وبذلك تلغى السببية والحتميات، وقوانين الطبيعة، ومنه الأقدار والمعطيات التاريخية"³. بهذا تكون المادة التاريخية الوسط الخصب، حيث يجد المؤلف المسرحي مادته الفنية من أبطال التاريخ.

على الرغم من المسرح وفد للبيئة الغربية متأخرا بالنسبة للعوالم الأخرى، إلا ان أغلب الموضوعات المتناولة كانت حول أبطال المآسي العظام في التاريخ، "وفي النهاية نستطيع أن نلمح في اختيارنا رواد التأليف المسرحي بالعربية لموضوعات تاريخية- رغبتهم في أن يبعثوا بواسطة الصورة

¹ - المرسل بوطانة، المسرحية التاريخية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1985/1986، ص 190.

² - ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة البطل، بيت صادر، بيروت، ص 56.

³ - عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 21.

الدرامية مآسيهم وقوميتهم"¹. فالأبطال يقطنون التاريخ، والكاتب الجيد هو الذي يستخرج في أعماله الفنية البطولات ويتعاطى مع شخصيات التاريخ وأحداثه بمنحها تأشيرة الدخول في بؤرة الصراع لتبني قضية عصره، فيستحيل الشخص ذو المجد التاريخي فكرة ورمزا دفيناً في نفس الكثير من الناس، ليقدم هذا في شكل فني مسرحي، ولعل مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة نموذجاً من هذه النماذج، حيث يقول عنها الناقد أبو العيد دودو أنها تعتبر ركيزة أساسية في إرهابات المسرح الجزائري في بداياته ، " فهو يرى في مسرحية بلال بن رباح نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب، وإنما لأنها عبرت أيضاً عن اتجاه جديد تجلّى في مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية والتربوية"². حيث يضع محمد العيد آل خليفة على لسان شخصيته المسرحية الرئيسية - بلال- المعروف في التاريخ الإسلامي أنه أسود يباع ويشترى، وأصبح من خيرة صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم، عبارات جعلته بطلاً يحارب الشعوذة والدجل، ضف إلى ذلك فإن محمد العيد آل خليفة لا يجيد عن هدفه ولا يزيغ عنه، إنه يواصل في محاربة المستعمر الفرنسي، ويأخذ بروح المبادرة والتضحية إلى شخصيات تاريخية، فأصبح البطل التاريخي منذ ذلك الوقت في المسرح الجزائري لصيقاً بالإنتاج الفني عامة والمسرحي بخاصة.

كانت حاجة المجتمع الجزائري ماسة لأبطال الماضي، في وقت تميز بواقع استعماري مستبد حتى يستطيعوا التخلص من براثن الخوف والتراجع، " فالأعمال المسرحية في هذه المرحلة تعتمد

¹ - محمد مندور، المسرح النثري، دار نهضة مصر للنشر والطباعة 1998 ص 27

² - دريس قرقوى، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر، وهران، 2005، ص 58.

طرح فكرة أو أسطورة (المخلص) في أثواب متعددة بعيدة عن الإطار التراجيدي التقليدي والبطل في هذه المرحلة هو البطل النقيض، وكتاب هذه المرحلة أتباع الواقعية الاجتماعية"¹، فتاريخ الجزائر البعيد والقريب حاف برجال أصحاب مآثر وبطولات، مثل (حنبل) البطل الذي كتب عنه أحمد توفيق المدني مسرحية بنفس العنوان (حنبل) ليجسد صورة البطل القطاجني في فترة الحروب البونية الثانية، "فتوفيق المدني في مسرحيته هذه اختار بطلا قوميا وقف ضد مطامع روما وحاربها ببسالة"². فالبطل رمز قومي مشترك يعبر من خلال شخصيته عن الحاجات الكامنة في المجتمع، غنه بذلك يحقق رغبة المجتمع الجزائري، فيتلاشى الفارق الزمني ليتوحد الشعب ويتحد بهذا البطل الذي يحمل أفكاره وهمومه "وقدرة الكاتب هنا تتمثل في حسن اختيار الطريقة التي يعبر بها عن غرضه، شرط أن يكون هذا الغرض كيان تاريخي وتراثي عند المتلقي، حتى لا يحدث انفصال بين الرمز والمرموز له"³.

يستطيع الفنان المسرحي من خلال تصويره لشخصية البطل تقديم تفسير جديد للتاريخ، ذلك أن البطل التاريخي في المسرح يكون أقوى منه في التاريخ، وقد يقدم على أفعال عظيمة، لأنه شخصية رمزية وفنية، يرقى إلى مستوى الكمال، وليس كالتاريخ الذي يرتبط بالدلائل والقرائن.

في مسرحية يوغرطة، لا يستسلم البطل ولا يتراجع، إنه يشهر سيفه في وجه روما رغم قلة عدد الأتباع والعدة، إنها حرب غير متكافئة، ورغم معاناته وصعوبة بلوغ هدفه، قد يفضل

¹ - سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، د ت، د ط، ص 50.

² - د. دريس قرقوى، م س، ص 53.

³ - سيد علي إسماعيل، م س، ص 46.

البطل المسرحي التضحية بالموت عن التراجع عن هدفه أو الاستسلام، فيوغرطة بطل نوميدي من أحفاد مسينيسا، حال عبد الرحمن ماضوي من خلال نافذة التاريخ الجزائري استعارة صورة هذا البطل في شكل مسرحي، لما يتميز به من صفات التفرد والإطلاع نحو المستقبل، ففي الذاكرة الشعبية، " الشخصية التاريخية تفرض بحضورها في العمل طوقا يجد من حرية الكاتب، لا تخففه إلا الشخصيات المتخيلة، فالشخصية التاريخية من المتانة والثقة بالنفس، ما يجعلها تقود الكاتب إلى مصيرها هي كما حسم من قبل مئات أو عشرات السنين"¹،

تجيز المعرفة التاريخية للمتلقي، المعرفة المسبقة بمصير البطل، لكنه يتبع مراحل الأحداث فلما يصوغ المؤلف المادة التاريخية يخلص بالضرورة إلى شخصية رئيسية قد أثرت في الأحداث وكانت محورها، فهي إذن ليست كالأخرين، إنها تفرض بصفات البطولة التي تنسم بها، فأبطال التاريخ تتعاطف معهم، كون ذلك العصر القديم يعرفنا بطولاتهم وآثرهم، وهم بذلك يتجاوزون عصورهم إلى مراتب الخلود، ليكون وسيلة اتصال بين الأجيال، ووجود الماضي في الحاضر، لذلك اتجه بعض المبدعين المسرحيين في العصر الحديث للبحث عن أبطال التاريخ ليعبروا من خلاله عن واقعهم المعاصر.

استلهم المسرح العربي أشكالا من الأبطال على غرار الشكل التراثي الأسطوري والتاريخي، لإثبات تفردهم والنهل من تاريخهم الحافل، " أولا للفخر بآثر العرب وتاريخهم وهذا السبب غالبا ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم من حوله، فيجد

¹ - نضال الشامي، الرواية والتاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008، ص 226.

الخلاص من ذلك في تمجيده لفترات الازدهار الإسلامي"¹، ولعل مسرحية الخنساء لمحمد صالح رمضان تعتبر بمثابة شتد للهمم، من أجل الإقبال على الثورة والتضحية، وهي بطللة من التراث الإسلامي، تدعو للقومية، فهي تمثل كل نساء الجزائر في عهد الاستعمار، إنها المرأة التي يمكن أن تحرض الرجل على الجهاد، وحتى الأولاد، كما أن سان حالها يقول:(اعتبرن مني يا نساء الجزائر)، وهذا في ظل العهد الاستعماري الغاشم، وتذكرهن بماضي الأجداد الماضي الذي كان المسلمون أسيدا للعالم أثناءه، وأحرارا والدعوة كانت أيضا للتمسك بالشخصية والهوية الوطنية مثلها مثل مسرحية (عنيسة) لأحمد رضا حوحو.

أرادت الحركة المسرحية في الجزائر التأسيس والتأصيل لمسرح عربي جزائري، بأبطال يخرجون من رحم مجتمهم بزوال الفروق الزمنية، لقد أراد الكاتب المسرحي العربي أن يحطم قيود المسرح الغربي، سواء بمن حيث الشكل أو المضمون"²، بالتمسك بشخصيته العربية أمام المستعمر. عرف المسرح العالمي مآسي تاريخية صنعها الأبطال، ونسجت قصص ومسرحيات حول هذه الشخصيات، كمسرحية أوديب في المسرح الإغريقي أو نتيقون، وفي العصر الذهبي للمسرح ألقت مسرحية كربولانس وريتشارد الثالث لشكسبير، أما مسرحيات شوقي في الوطن العربي التاريخية أشهرها كانت مسرحية كليوباترا.

نهج المسرح الجزائري مسلك المسرحيات العالمية التاريخية، فألفت مسرحيات حنبل ويوغرطة كنموذجين للمسرحيات التاريخية، وقد عنونت بأسماء أبطالها ، " ويولع الرواة بترديد

¹ - سيد علي إسماعيل، م س، ص 40.

² - سيد علي إسماعيل، م س، ص 42.

الألقاب التي تطلق على الأبطال والأشياء المساعدة وهي ألقاب توحى بحجم القوة والقدرة الغير عادية لهؤلاء الأبطال، وهذه الأشياء تجعلهم يميزون عن غيرهم من الناس"¹، فالأبطال يستحوذون على مراكز القوة في النص المسرحي، خاصة العنوان، فبصفته مفتاح المسرحية، له وقع على سمع المتلقي، إذ يصبح اسم يوغرطة عنوانا للمسرحية، نظرا للصفات التي تميزه وهو ما يفرج الأحداث ويؤول بها للحل، ففي البطل تتكاثف رغبة العامة من الشعب، وتحمل شخصيته طموحاتها وآمالها.

في شخصية البطل تتجسد جوانب الصراع الدرامي الذي يؤدي به للنهاية، "وتأتي شخصية البطل مجسدة للنموذج الإنساني الذي ينزع للكمال ويتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير تتعلق به نفوس المتطفلين إذن هي لمثل الأعلى"². وإن كانت نهاية البطل مؤلمة، التي حسمت في الماضي فهي ضرورية لتعطي الفعل الملحمي، لأن الحروب في الماضي غنية بأسماء أبطال ولها أثر قوي في وجدان الشعب على مر تاريخه صنعت بطولات جديدة معاصرة لصد العدوان الخارجي.

¹ - عبد الحميد بورايو، م س، ص 33.

² - عبد الحميد بورايو، م س، ص 37.

المبحث الثالث: الظروف العامة لتأليف مسرحية يوغرطة

شهدت الجزائر بداية السنوات الأولى للخمسينات أحداثا مهمة على مستويات عدة، داخلية وخارجية وفي خضم تلك التغيرات حاول الكثير من الأدباء والفنانين التصدي لحملات المستعمر الفرنسي المغرضة في الدعاية ونشر لثقافة الجزائر فقطعة من فرنسا فكان المسرحيون الجزائريون بدورهم يتمسكون بالهوية الوطنية والعروبة أشد التمسك ما انعكس في جل الأعمال المسرحية لتلك الفترة، كانت غايتهم إيقاظ الضمائر والدعوة إلى اليقظة والثورة ضد الاستعمار والصبر في مكافحته ومجالدته آخذين العبرة من تاريخ الأجداد وبطولاتهم.

لم تكن السكاكشات وعروض القراقوز تفي بالغرض بعد تطور القضية الوطنية ونمو الوعي لدى الشعب الجزائري فكان لزاما على الأدباء الرقي بالكتابة المسرحية لتواكب مرحلة الغليان السياسي والاجتماعي، لإثبات الموقف النضالي للمقاومة.

يذكر الدكتور مرتاض أن مسرحية يوغرطة لصاحبها عبد الرحمان ماضي قد كتبت سنة 1952، ولم يتم طبعها إلا سنة 1969، وهذا نظرا لظروف خاصة (1)، إضافة إلى كوكبة من الكتاب ألفوا مسرحيات أخرى في هذا السياق سنأتي على ذكرها على غرار مسرحية حنبل لأحمد توفيق المدني سنة 1951 و"المولد" لعبد الرحمان الجلاي سنة 1949، إضافة إلى مسرحية الخنساء، لصاحبها محمد صالح رمضان نفسها.

تتشترك جميع أعمال هذه الفترة وتتقارب من ناحية تناولها لمواضيع تاريخية وإسقاطها على الواقع السياسي الجزائري كما كانت أغلب الأعمال مكتوبة باللغة العربية الفصحى ولذلك "دار كفاح ضار بين

¹ - عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 213

1830-1954، دفاعا عن بقاء الوطن، وحماية المجتمع وذاتيته الثقافية، ومواجهة لسياسة الاستيطان الأجنبي واحتلال الأراضي وارتكاب المجازر المروعة وفي الميدان الثقافي كانت اللغة العربية شبه ممنوعة بينما تفشت الأمية في ظل مشروع واسع يعارض نشر المعرفة وينكر على الشعب الجزائري هويته"(1) ومعنى آخر اعتبر الفنانون والأدباء المسرحيين دورا ثقافية ترد على الاستعمار بقضايا جدية وأصلية للمواضيع المطروحة في الأعمال المسرحية.

من الجلي التنوع في الطرح والتعبير عن البعد الديني فمسرحية يوغرطة في أغلب فصولها آيات من القرآن الكريم كفاتحة لكل فصل يعبر عن البعد الديني للكاتب وذلك لإحياء الخصال والمواقف العقائدية ذات المرجعية الإسلامية ولم يتسنى لهم ذلك إلا من خلال التنسيق في إطار الجمعيات الثقافية.

دور الجمعيات والنوادي:

يذكر الدكتور حموي أن المسرح الجزائري ترعرع في ظل الجمعيات والنوادي وأغلبها تحمل طابعا ثوريا وأبعاد سياسية واجتماعية، "مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائرية وسيلة تربوية لتحفيز الشعر مثلا، أو في شكل سكاتشات حوارية تشخص الدرس فيسهل فهمه"(2)، بهذا كان الرعيل الأول من المؤلفين والكتاب المسرحيين قد أخذوا النشأة الدينية والتعليمية بهذه الجمعية التي سمحت فيما بعد بطبع الكثير من المسرحيات المانحة والملتزمة كذلك شأن مدرسة دار الحديث في تلمسان التي يؤكد أحمد بيوض أنها الأكثر نشاطا في مجال الإبداع المسرحي، وخاصة في عهدة محمد صالح رمضان الذي

1- سيد أحمد بعلي: جوانب من سياسة الجزائر الثقافية، منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة.

2- أحمد حموي: ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران رسالة دكتوراه جامعة وهران 2007-2008، ص 13.

ألف مسرحية "الناشئة المهاجرة" أو "الخنساء" و"حليمة السعدية" التي كانت مواضيعها مستمدة من التاريخ الإسلامي"(1).

أعنت جمعية العلماء المسلمين بأعضائها البارزين بمسرحيات أخرى على غرار مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي الذي أدرك أهمية الفن المسرحي كوسيلة نضال وكفاح، لكن هذا الأخير استطاع أن يغوص أكثر في تاريخ الجزائر القديم فالنضج الفكري والوعي بالتاريخ ألزمه أن يعود إلى شخصية يوغرطة في العهد النوميدي لكن صياغة هذا الموضوع وانتقاء لهذه الفترة بالذات كان إسقاطا على واقع نقدي، ففي ظل الحرب الضروس التي كانت تشنها جمعية العلماء المسلمين ضد الأمية والجهل كان لزاما على ماضوي أن يسهم بدوره في تلقين المعرفة من خلال الفن المسرحي معرفة ماضي الأجداد وما آثرهم فظهرت المسحة الدينية على مسرحية يوغرطة التي كانت إطارا عاما للعمل الفني.

المسرح كوسيلة نضال سياسي:

لقد حفظت الذاكرة الوطنية مصادر موثقة غاية في الأهمية تتابع مراحل الفن المسرحي الجزائري خطوة بخطوة ألا وهي مذكرات باشطارزي، الذي يذكر صاحبها أن الحركة الوطنية الجزائرية كانت مساهمة بصفة مستمرة في دعم المسرح إلى غاية إغلاقه سنة 1956 من قبل الإدارة الاستعمارية"(2)، ولم يكن هذا إلا نتيجة الحركة الدعوية للمسرحيين الذين كانوا رجال سياسة ومؤلفين في نفس الوقت، فكان باشطارزي يرسل مصالي الحاج، "كنت أرسل مصالي الحاج، وأقوم بدفن بريدي تحت الأرض

1- أحمد بيوض: مسرح الجزائري، 1926-1989، نشأته وتطوره، منشورات التدين الجامعية، 1998، ص51

2 -Mahieddine Bechtarzi : mémoire1947-1956 tomeII ENAL- Alger-1984, P221. Maheiddine Bechtarzi Op. cit, P93.

في الغابة المجاورة لإقامتنا، مخافة أن يقع في أيدي الشرطة الفرنسية" (1)، والهدف من هذه المراسلات كان جمع التبرعات للحركة الوطنية من خلال العروض المسرحية إضافة إلى الرسالة السياسية لتلك العروض.

"أما خطاب نصوص مثقفي حزب الشعب فكان ذو طابع سياسي وحماشي تميز بالانفعال والهجوم المباشر على الاستعمار والدعوة المباشرة إلى القتال من أجل الاستقلال" (2)، إذا كان الفنانون والمثقفون التابعين للحزب يقدمون مسرحيات تلتزم بالقضية الوطنية، الذين أصبحوا في بدايات الخمسينات بمراكز المسؤولية في حركة الانتصار للحريات الديمقراطية MTLD كمحمد فراح المعروف بمحمد الرازي الذي كلفته الحركة بتعويض باشطارزي على رأس فرقة العربي للموسم 1949-1950.

ج. سياسة تصنيف المستعمر على المسرح:

لم يكن الاستعمار الفرنسي غافلا عن الدور الفعال للنشاطات الثقافية وأخطرها المسرح بصفته وسيلة تواصل مباشر مع المتلقي (الشعب) ففي سنوات العشرينات فرضت الرخص على مسرح القراقوز والسكاكشات، وقوانين صارمة خلال الثلاثينات لإنشاء الجمعيات والنوادي الثقافية على ما يذكر مصطفى لشرف أنه تم منع عروض مسرح القراقوز نهائياً سنة 1943 بعد أن اكتشف التوجه الوطني المعادي له (3). فكانت فرنسا تراقب من بعيد الفنانين الجزائريين الهجوميين، فكانت أغلب المسرحيات باشطارزي "فاهو" "وبني وي وي" و"الخداعين" وغيرها رسائل غير مشفرة للمستعمرين ما جعلهم يضعونه نصب أعينهم ويتربحوا كل خطواته "لهذا لجأت إلى استعمال كل صلاحياتها، ومنع

1 -Maheiddine Bechtarzi Op. cit, P93.

2- عين رأس الماء: الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه جامعة وهران، 2007-2008.

3 -Mustapha Lachraf, l'Algérie notion et société 2ème édition ENAD Alger

العديد من العروض المسرحية وفرض الرقابة عليها، وذلك بمقتضى قرار المقيم العام الفرنسي بالمغرب الصادر بتاريخ 19-03-1934 الذي ينص على لجنة رقابة النصوص المسرحية العربية، تحت إشراف مدير الشؤون الأهلية⁽¹⁾، وفي السنوات التي تلت الأربعينات ازداد نمو الوعي الوطني لدى الجزائريين عامة والمتقنين بخاصة فكانت الحاجة أكثر إلى المسرح والتبليغ، فاتجهت فرنسا وسائلها ردعية أكثر لقمع النشاط المسرحي، باغتيال النقابي التونسي فرحات حشاد سنة 1952 لإرهاب النشاط الجزائريين الذين قابلوا الموقف باصطفاف وتنظيم وقفات تضامن مع الفنان التي أدت إلى معاقبة الرأس المدبر لهذه الوقفة الجزائرية من قبل السلطات الاستعمارية إلى معاقبة باسطارزي من قبل رئيس بلدية الجزائر آنذاك بغرامة مالية قدرها خمسون ألف فرنك⁽²⁾، عقب ذلك شنت فرنسا حملة واسعة لاعتقال الفنانين والمشاركين في الأعمال المسرحية التي تحرص على العصيان "ومن هذا التمرد يأتي الثوريون والمجددون والفنانون والعلماء الخلاقون وكل هؤلاء الذين يمنحون الإنسانية شيئا جديدا"⁽³⁾، هذه الظروف ما زادت الفنان الجزائري إلا عزيمة وإصرار وبوسائلهم البسيطة استطاعوا نشر الوعي والثقافة الفنية في أوساط المجتمع للحفاظ على أسس الجزائر جزائرية، فمحمد العيد آل خليفة من جهته كان يدافع على القضية الوطنية، إلا أن ذلك لم يتضح لانعدام وغياب الوثائق التاريخية التي تثبت ذلك، وعن الكتاب المنتمين إلى جمعية العلماء المسلمين مثلاً، يقدم آل خليفة مسرحية بلال بن رباح في سنة 1939 كدراما شعرية دينية من فصلين فهذه الأعمال تحديد مواقف وغيره من المتفرجين الذين لا يزالون يترقبون مواطن تحقيق ذواتهم الشعب الجزائري من خلال العمل المسرحي، ذو البعد العربي الإسلامي.

1- أحمد حموي: ظاهرة المسرح في الجزائر، م.س، ص 120

2 - Meheiddine Bechtarzi, OP, CIT, P 93

3- استيفان بنريك الإنسان... والجنون تر، قدرى حنفي دار الطليعة، ط 1975، ص 196.

يؤكد الباحث صالح لمباركة "على أن إدراك رجال الإصلاح في الجزائر لهذا السعي جعلهم ينكبون على تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحيائه في كتابات مسرحية قدمت خصيصا للناشئة في المدارس التعليمية وكان هدفهم الأسمى إحياء تاريخ الأمة واستحضار أبطاله للاقتداء بهم اتباع آثارهم"(1)، وكان لهذا الغرض أهداف عدة، أهمها رؤية الحاضر بعين الماضي، واستعادة أمجاد التاريخ القديم لتحقيق الفعل النوري الذي يكاد يكون الطابع الغالب في النصف في جميع مراحل الأحداث والمشاهد، فتكاد كل المسرحيات من الفترة 1947، إلى غاية الاستقلال تحوي عبارات مشحونة بالطاقات المتدفقة بالحماية والجانب الديني فيكاد يكون يوغرطة نفسه، حنبل أو بلال بن رباح، إنه لسان فيكاد الشعب الذي يتوق للحرية والاعتناق المتمسك بالقومية والشخصية الوطنية.

كانت الكتابة المسرحية وليدة ظروف خاصة بالبيئة الجزائرية المعاصرة لزمان تأليف مسرحية يوغرطة في إطارها الثقافي، "يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر "الوطنية" الشعور الوطني، الحماس الوطني... إلخ ويقصد منها عادة تحديد مواقف إيديولوجية نابعة من إحساس الجماعة بالانتماء لمجتمع معين له تاريخ وخصائص مشتركة"(2)، فمراعاة خصوصية الشعب الجزائري الذي عاش الجهل والأمية فارتفاع نسبة الأمية بعد مرور نصف قرن أو أكثر عن الاحتلال، مما دفع أحد الباحثين الفرنسيين إلى القول "كان العربي في الجزائر سنة 1830 يعرف القراءة والكتابة وبعد نصف قرن أصبح غارقا في الجهل، فكان المثقف الجزائري أمثال باشطارزي، وعبد الرحمن ماضي، وغيرهم حملوا أنفسهم مهمة الرقي بالوعي الوطني ونشر اللغة العربية، التي حاول المستعمر الفرنسي حصرها في الزوايا والمساجد وقطع الصلة بين مثقفيها والعالم العربي".

1- صالح لمباركة: النص المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه، 2002-2003، جامعة باتنة، ص 120.

2- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ديوان المطبوعات الجامعية 1998، الجزائر ص 17.

"هذه إذن الشروط التي تحكمت في الوضع الثقافي في الجزائر إبان فترات الاحتلال الفرنسي والتي أنتجت ثقافة شبه نخبوية" (1)، فكانت في بعض الأحيان اللغة العربية الفصحى تلقى صعوبات في التواصل بين المثقف وعامة الشعب الذي يفضل العامية على الفصحى خاصة بعد الزواج الكبير الذي لاقته مسرحيات، رشيد قسنطيني، وصال علي التي كانت تمثل في شكل سكاتشات هادفة.

بعد العثرات التي وقع فيها المسرح الجزائري وبعض تجارب التثقف، إلا أنها خرجت من نفق الظلام بأكثر نضجا بفضل احتكام بعض المسرحيين الجزائريين بالمستوطنين إذ عمدت فرنسا إلى إنشاء قاعات المسرح في المدن الجزائرية الكبرى إذ الدكتور دريس قرقوري في كتابه الظاهرة المسرحية في الجزائر عدة عوامل ساهمت في نضج التجربة المسرحية بالجزائر في فترة الخمسينات بالذات فكان دور الصحافة والأدباء هاما في العناية بالفن المسرحي حتى أن هناك جمهور مسرحي يتتبع الحركة المسرحية بالجزائر كما أن الاستعداد النفسي للشعب الجزائري في تذوقه هذا الفن الوافد، كأسلوب حضاري (2). إذ يرى المواطن نفسه من خلال هذه الأعمال "فيقصد إلى هدف عملي ووطني عندما يعطون شكلا شعريا للشاعر الشاعر الشخصية، يفكرون في بعث الروح الوطنية في قلوب إخوانهم في الدين ويشيرون عواطفهم البينة واعتزازهم العنصري وكرههم الأجانب" (3).

1- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية ، ص 20

2- ينظر د. دريس قرقوري: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، وهران.

3- علي فيلاي المجلة الإفريقية الفصل الثاني 1939، أغاني المآثر منتجة 1984، ص 92.

هـ. تضح التجربة المسرحية:

انتعش المسرح الجزائري وشهد نهضة جديدة خاصة بعد مظاهرات 8ماي 1945 وبذلك انطلقت صحوة الوعي الوطني مما أجبر فرنسا على انتهاج سلوك المرونة والحذر في قمع الأشكال الفنية تخوفا من الهيجان الشعبي وسمحت بذلك بتقديم أعمال وإنتاجات مسرحية سياسية ووطنية راقية من خلال أدباء وفنانين استطاعوا تأليف أعمال ترقى إلى العالمية، "إن سنة 1946 تاريخ محدد لبدء فترة الازدهار التي عاشها المسرح العربي في الجزائر"¹، ما سمح بظهور فرق مسرحية راقية ونصوص قيمة، ومن مظاهر هذه النهضة المسرحية التي مثلت أغلبها على الركب من طرف فرق جزائرية شابة⁽²⁾، تأسست فرقة جمعية المسرح الجزائري من طرف مصطفى كاتب سنة 1946-1947

فرقة التمثيل العربي لمحمد الطاهر فضلاء سنة 1917 كما يذكر باشطارزي في مذكراته أنه تم في نفس السنة افتتاح أول موسم للمسرح العربي في أوبرا الجزائري بمعدل ثلاثين مسرحية في الموسم⁽³⁾، بذلك استطاع المسرح الجزائري في تلك الفترة مواكبة الظروف العاملة للواقع المعيش مسرح يرثي ويتجاوب وطموحات المجتمع، ومنسجما مع نضالات الحركة الوطنية... ليمهد للتحرير للثورة التحرير فبلغ درجة عالية من النضج الفكري وما أوجب على الكتاب والمؤلفين استعمال اللغة العربية المستقاة من التاريخ والتوجه الاجتماعي يقول في هذا الشأن الباحث في المسرح الجزائري، الدكتور دريس قرقوري في التمثيل والتعبير والكتابة "بالفصحى" عملا يدعم مجهود العلماء و** العربية ويدعم جهودها ويحافظ على

1- محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا مجلة الثقافة ع 90 نوفمبر- ديسمبر 1985

2- دريس قرقوري، م.س، ص 44.

3 -Meheiddine Bachetarzi, Op, Cit III P75.

الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية لذلك ألفيا جل مسرحياته دينية أو تاريخية وهي تقدم وتغذي هذا الاتجاه"(1).

تعتبر اللغة العربية لغة الأمة والدين في الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح خاصة في المآسي الكلاسيكية التي تستدعي مصطلحات لغوية تتجاوز المتداول وهذا ما يراه الباحث بوكروخ أن الفصحى لغة المسرح والتواصل خاصة على مستوى الوطن العربي كونها حيز مشترك بين هذه الشعوب المتعددة اللهجات(2) وهي الوحيدة القادرة على التعبير عن المسرح أصيل تحفظ هوية الشخصيات، كما أن استعمال اللغة العربية في المسرح خاصة في الفترة الاستعمارية تعد نوعا من أنواع الصمود والمقاومة.

تنافس الأدباء والكتاب على اختلاف مشاربهم الفكرية والتفوا حول الشكل التعبيري المسرحي فأتجوا زخما من المسرحيات التي بقية خالدة في تاريخ المسرح الجزائري كرحلة نهضة ويعبر عنها البعض بالعصر الذهبي للمسرح في الجزائر فألف محمد العيد آل خليفة مسرحية بلال بن رباح(3)، التي يعدها الكثير من الدارسين للفن المسرحي بالجزائر من البوادر الأولى للمسرحية الشعرية، كما هذا وقد كتبت سنة 1939 وبذلك يكون محمد العيد آل خليفة له السبق في التأليف باللغة الفصحى في هذه المرحلة.

ألف محمد صالح رمضان مسرحية الناشئة المهاجرة سنة 1949 مستوحاة من الهجرة النبوية ثم مسرحية الخنساء لنفس المؤلف(4)، ألف أحمد توفيق المدني مسرحية رائعة حول البطل القرطاجي حنبعل وبطولاته "أما لغة النص فصحي أميل إلى الخطاب في الصياغة تفجرت خلالها عواطف الكاتب

1-دريس قرقوري، م.س، ص 50.

2- ينظر مخلوف بوكروخ ملامح المسرح الجزائري الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982، الجزائر، ص 281

3- صالح لمباركة المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، م.س، ص 90

4- م س، ص 92

ومشاعره"(1)، التي تتقارب ومسرحية يوغرطة لمؤلفها عبد الرحمان ماضوي حول البطل النوميدي الذي واجه روما، ألفت سنة 1952(2)، التي سنأتي على دراستها كنموذج لبحثنا في الفصل الموالي في ضل هذه الظروف المتداخلة استطاع عبد الرحمان ماضوي أن يجبك خيوط مأساة حول شخصية تاريخية من ماضي الجزائر القديم ليعيد صياغتها بنظرة العصر ويضمنها صورة من صور التجريد.

1- د. دريس قرقوي، م س، ص 53

2- د. عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931، 954، ديوان المطبوعات 1998، الجزائر، ص 56.

الفصل الثالث: مسرحية يوغرطة أنموذجا

1- تلخيص المسرحية

يوغرطة في التاريخ

2- الجانب الفكري:

أ. الفكرة المركزية

ب. المضمون والتعليق

3- الجانب الجمالي:

أ. الحدث المسرحي والجو العام

ب. الشخصيات:

الشخصية الرئيسية: (يوغرطة):

الشخصيات الثانوية

ج. الصراع في المسرحية

د. اللغة والحوار الدرامي

هـ. الزمن والمكان

1. تلخيص المسرحية:

تدور أحداث مسرحية يوغرطة بين 113 و 105 ق. م، شفي خمسة فصول وأربعة وأربعون مشهداً.

يتضمن الفصل الأول ستة مشاهد، تجري كلها بالقصر، أين تدور أحداث اجتماع يوغرطة مع ممثلي الرومان، وقد عزم على تحدي روما، لكن مازيغ يخبر يوغرطة أن شيخ أوراس يرفض دعمه للوقوف في وجه روما، يتأكد يوغرطة من سياسة روما الاستعمارية، بعد أن ولت الداهية سيوس باستيا على إفريقيا، ليعلن الحرب في وجه الرومان.

في الفصل الثاني الذي يقع سنة 108 ق.م يقع في ستة مشاهد، بداية يتفاوض ممثل يوغرطة مع تدعيم الأوراس وشيخهم فراكسين بأن يصطف الشعب وراء يوغرطة لدحض العدو، لكن هذا الشيخ يأبى إلا أن يهان الرومان ويرى أن الصواب في مخالفة هذا المتمرّد، يتفاجأ رسول يوغرطة بميلكار بوجود ميثلوس الذي يعرض عليه الخيانة، خيانة يوغرطة، الذي لم يعد له من يدعمه، يفكر بميلكار وهو في حيرة من أمره خاصة أن هذا الماكر، ميثلوس حاك ضده مؤامرة بإعلانه لخيانة يوغرطة في حالة ما إذا رفض العرض.

تبدأ أحداث الفصل الثالث من المسرحية سنة 107 ق.م في 10 مشاهد، إذ يختار يوغرطة من أمر هذا الجيش الذي استنزفت طاقته ولم يعد يجدي نفعا فيرتاب، أن في الأمر وشاية أو خيانة، في الحين يدخل رسول يعلن خيانة مازيغ صديق طفولة يوغرطة وأنه لقي حتفه على يد أحد رجال فراكسين.

يزداد حزن يوغرطة، لما يعلم أن هذا الغر ينشر وشاية ضد يوغرطة ويتهمه بجهل أساليب الحرب، والطامة أن الشعب قد صدق هذه الأكاذيب وهم سائرون لهلاك لا محالة، في هذه الأثناء يدخل ملكبعل وقد نجا بأعجوبة من كمين نصبه له ميتلوس، لكن هذا الأخير أبقى على حياته ليرسله إلى يوغرطة ناصحا إياه بوضع السلاح مع شروط تسليم عتاد الحرب من خيل وفيلة وسيوف. في هذه الأثناء يتدخل بوميلكار ليثبط عزيمة يوغرطة وينصحه بالتخلي عن الحرب واغتنام فرصة السلام ومهادنة روما.

في المشهد التاسع والعاشر تخور قوى يوغرطة ويظهر مشوش الأفكار شارد الذهن، فقد انقسمت قواته.

يحتوي الفصل الرابع على أربعة عشر مشهدا، يظهر فيه يوغرطة على جذع شجرة مفزوعا متيقضا ومذعورا، كأن به مس، لكن سرعان ما يستجمع قواه بعد مساندة ربيدة له. لكن بعد فوات الأوان، لأن بوميلكار سلم جميع الأسلحة إلى روما، وأنها تشترط حضور يوغرطة لإتمام نصوص المعاهدة، إلا أن دخول تبرة زوجة بوميلكار يكشف سر الخيانة العظمى، بوميلكار هو الخائن الذي يطعنه يوغرطة ويرديه قتيلا ويكشف أن صديقه مازيغ لم يكن خائنا بل مات شهيدا نتيجة خيانة بوميلكار.

يشحذ يوغرطة قواه وكل عزائمه، بعدما تأتى أنباء أن شعب أوراس قد قضى على فراكسين وأنهم مستعدون للاصطفاف وراءه والائتمار بأمره.

آخر فصول المسرحية يحوي ثمانية مشاهد، تقع أحداث أحدها سنة 105 ق. م، في مملكة موريتانيا، في قصر بوكوس، حيث استدعى هذا الأخير ابنته ربيدة وقد بعث بسوارها إلى يوغرطة

صهره، وهي خديعة سيلا، مبعوث روما لإلقاء القبض على يوغرطة، ثم عودة أخ يوغرطة محاولا التقرب من ربيدة زوجة أخيه، بعدها يعده أبوها بتزويجها له بصفته وريث العرش، هذا الأخير يكشف لربيدة المكيدة التي نصبها بوكوس لزوجها يوغرطة قصد القضاء عليه بكأس مسمومة.

يدخل يوغرطة وسط ترحيب الملك بوكوس الذي يدعوه إلى الشرب لكن تدخل ربيدة فجأة لتحذره أن الكأس مسمومة. يستل يوغرطة سيفه، فيحاصره سيلا وجنوده، إلا أن ربيدة تحميه بجسدها، لكن يوغرطة يتهم الجميع بالخيانة، حتى أنه يشك في زوجته، غير أنها ولكي تثبت له صدقها ووفاءها تتجرع من الكأس المسمومة فتلقى حتفها، ويخرج يوغرطة تاركا سيفه وهو يهذي كأن به مس من الجنون، لتنتهي فصول المسرحية بدخول صبي اسمه تاكفاريناس يستلم سيف يوغرطة.

- يوغرطة في التاريخ:

يذكر ساليستيوس في كتابه "حرب يوغرطة"* معظم أحداث الاحتلال الروماني لنوميديا، وبخاصة في فترة 113 ق. م، وهذا الكتاب هو المنبع الذي رصد وأرخ للأوضاع السياسية والاجتماعية وبخاصة الأوضاع العسكرية التي كان محور أحداث الوقائع التاريخية، شخصية يوغرطة.

تروي المصادر التاريخية، أنه كان بالإمكان أن تؤول وراثة العرش النوميدي ليوغرطة، حسب الأعراف السائدة "لو شجع الرومان على المضي في تطبيق سياستهم التوسعية، الوضع الذي بدأ يتدهور في نوميديا، بعد وفاة الملك مكوسن والنزاع الذي شب على وراثة العرش النوميدي بين يوغرطة وابني عمه هيمصال وأدھر بعل، لا سيما بعدما تبناه عمه مكسون قبل وفاته"¹، فالرجل كان على قدر من الحنكة السياسية والعسكرية، وهو من أحفاد الملك ماسينيسا، "لقد جمع يوغرطة بين صفتين يصعب

*- Salluste la guerre de juguertha édition GAL. Algérie 2005P75

¹- د. محمد الصغير غانم، المملكة النوميديّة والحروب البونية، دار الأمة، الجزائر، ط1، 1998، ص99.

الحصول عيها لدى شخص واحد، وهما الشجاعة في الحرب والدهاء السياسي زمن التهاور، بينا هذا الأخير يورث التأني والحكمة، يورث الأول المجازفة والإقدام"¹.

تسمح لنا الشهادات التاريخية بالتعرف على الأوضاع والأطر التي نشأ فيها هذا الملك، ثم أننا لا بد أن نذكر أن الفضل يعود إلى المؤرخ ساليستيوس – كما سبق الذكر- لتأتي بعد ذلك دراسات محمد فنظر ومحمد الصغير غانم، لتضيء هذه الفترة من التاريخ، حيث استخدمت كمادة تاريخية أفضت إلى إنتاج فني، إذ يعتبر يوغرطة في التاريخ " ابن مصطنع الذي كان له ولدين أولهما يوغرطة، وكان على ما يذكر ساليستيوس يتقد حيوية ونشاطا وشجاعة والابن الآخر غودة الذي أرهقه المرض وأوهن عقله"²، وفعلا فقد تكشف هذه الخصال التي تنزاح نحو السيادة والريادة، ليحصل يوغرطة على الجزء الغربي من المملكة، بفضل الرشوة التي قدمها للوفد الروماني*، إلا أن عدم رضا يوغرطة بهذا التقسيم جعله يبادر بالهجوم على سيرتا – الجزء الشرقي- محاولا توحيد المملكة " فاستسلمت مدينة سيرتا ليوغرطة سنة 112 ق.م، وذلك بعد حصار لم يدم طويلا، وكانت الجالية الموجودة بالمدينة قد اعتقدت بأن يوغرطة لن ينال منها خوفا من عقاب الرومان له"³.

هذا الحدث التاريخي الذي يعتبر منعرجا هاما في حياة يوغرطة لاسترجاع أرض أجداده والتخلص من التبعية كانت انطلاقة وبداية أحداث المسرحية التي نحن بصدد دراستها، والإحاطة

¹ - م ن، ص 101.

² - عن حارش محمد الهادي، التطور السياسي والاقتصادي في نويميدا، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1985، ص ص 48/49.

*- بعد مداولات مجلس الشيوخ، تقرر إرسال وفد روماني يتكون من عشرة ممثلين رومان لتقسيم المملكة النوميديّة بين يوغرطة وأذر بعل، وكان بر تاسة أوبتيوس Lucus Optimus فتم تقسيم نويميدا أواخر 116 ق.م أخذ يوغرطة الجزء الغربي منها وأذر بعل الجزء الشرقي. ويذكر ساليستيوس أن يوغرطة حصل على الجزء الأكثر ثراء والأوفر سكانا.

³ - د محمد الصغير غانم، م س، ص 103.

بالجانب التاريخي يجعلنا نحلل أسباب اختيار هذه الفترة بالذات من طرف المؤلف عبد الرحمن ماضي، فقد كان هذا الحدث الرئيس بمثابة شرارة أشعلت فتيل الحرب التي كان يوغرطة بطلا لها وصانعا لأحداثها. " ولم يعتن المؤلف بهذه الحوادث إلا بالقدر الذي يسمح له بنصب الإطار التاريخي لهذه المسألة"¹.

يدل تعليق الأستاذ عبد الله شريط في تقديم المسرحية أن تقصي المعلومة التاريخية في هذا العمل الفني كان خدمة للتراجيديا والدراما، أما من جانب آخر فالمؤرخ " يذكر أن غرضه من اختيار موضوع حرب يوغرطة هو عنف هذه الحرب وشدتها وأن النصر ظل لفترة طويلة غير مؤكد، لأنه لأول مرة تتم فيها مواجهة النبلاء الطغاة، مما سيكون له أثر فعال ينتهي إلى الحرب المدنية"²، فحرب يوغرطة كانت شبه مستحيلة بين قلة من الرجال في مجابهة أقوى إمبراطورية في العالم القديم، معادلها في أيام كتابة المسرحية (1952) مواجهة الشعب الجزائري الأعزل للمستعمر الفرنسي.

يواجه يوغرطة في سنة 110 ق.م، الحملة الانتقامية التي قام بها (ألبيوس) بحرب عصابات، أرهقت هذا الأخير الذي أقفل عائدا إلى روما، مستخلفا بذلك أخوه أولوس الذي بدوره مني بشر هزيمة كانت نهايتها اتفاقية هدنة لصالح النوميديين.

تأكدت روما أن يوغرطة يشكل خطرا على مصالحها بشمال إفريقيا، فأرسلت ميتولس الذي جعل يوغرطة يتراجع بفعل هزيمته سنة 108 ق.م، في معركة زاما Zama، ويتحالف يوغرطة مع القبائل المجاورة الميثولية ومن الناحية الغربية (ملك موريتانيا) بوكوس بفعل علاقة المصاهرة التي تربطه به، غذ يقول محمد فنظر: " على أن يوغرطة عرف كيف يحمل القائد الروماني على مغادرتها ومتابعته إلى

¹ - عبد الرحمن ماضي، يوغرطة، مقدمة المسرحية، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1979.

² - حارث محمد الهادي، التطور السياسي والاقتصادي في نوميديا، م س، ص 51.

مكان اختاره ليكون ميدانا للمعركة، حين هاجمه يوغرطة ليلا وطوق الجيش الروماني الذي انتشر في صفوفه الذعر والخوف والاضطرابات، اضطر معها أولوس إلى القبول بالشروط التي وضعها يوغرطة ، رغم ما فيها من الخزي والعار"¹، إذ اكتسب يوغرطة خبرته من الجيش الروماني الذي كان في صفوفه أيام مسينيسا الذي بعثه إلى الحرب الرومانية الإسبانية بغية التخلص منه، لكنه رجع إلى نوميديا بطلا فذا، خيرا بخبايا المعارك، فكان جيش يوغرطة محكم التنظيم، رغم أن معظمهم كانوا من المشاة، ويصفه ساليستيوس في معركة سوتول، أن جيشه ينقسم إلى مجموعتين، المشاة مع الفيلة لانتظار العدو، ويتوارى الفرسان في مجموعتين للمباغلة والإطباق في خطة محكمة.

أسل يوغرطة سنة 105 ق.م في طلب سيلا (sylaa) الذي قدم ودارت بينه وبين الملك بوكوس مفاوضات بعضها بمحضر أسبار* ، في جلسة لمناقشة أمور الحرب وبنود معاهدة السلم بين يوغرطة والرومان وهذا لوقف القتال. إلى جانب هذه المشاورات، كانت مفاوضات سرية بين بوكوس وسيلا، حول تدبير مكيدة لاصطياد يوغرطة الذي أرهق روما والذي تم إشعاره بقبول الرومان لمبدأ التفاوض، شرط أن يحضر بنفسه من غير سلاح في الوقت الذي تم فيه الاتفاق على الإيقاع به، في قصر صهره بوكوس².

كانت ظروف الحرب صعبة على يوغرطة، خاصة بعد الخيانات المتوالية من طرف أقرب الناس إليه، "فقدم فعلا من غير سلاح فوق في كمين نصب له، وقتل كل من كان معه، أما هو فقد

¹ - محمد فطر، يوغرطة من ملوك شمال إفريقيا وأبطالها، الدار التونسية للنشر، تونس، 1970، ص 56.

*- أسبار: ملك نوميدي يذكر ساليستيوس أن يوغرطة أرسله عندما علم بالمفاوضات الجارية بينه وبين بوكوس والرومان لمراقبتها والتحدث باسمه.

² - ينظر حارش محمد الهادي، م س، ص 70.

وضعت له أغلال وتم تسليمه إلى سيلا الذي قاده إلى ماريوس أواخر صيف 105 ق.م¹، انطلقت الحملة على يوغرطة الذي ظن أن حليفه الذي هو صهره، لن يخذله، بل كما تؤكد الروايات التاريخية أن بوكوس هو الذي سلمه للرومان، " وفي الأخير نرى بوكوس الذي أدرك ببداهة رجاحة كفة ميزان القوة لصالح الرومان يتآمر على صهره يوغرطة، فتم القبض عليه في مؤامرة دنيئة، ثم يسلمه للرومان غير عابئ بعلاقة القرابة والجوار والمصير المشترك"². لأن بوكوس كان في ذهنه معادلة سياسية يحتاج فيها إلى السلم ومهادنة روما ولو على حساب علاقة القرابة، ومعاهدات السلم، فيما تذكر آراء أخرى أن المعاهدات السرية قد تمت فعلا بين روما وبوكوس حول ما يذكر ساليستيوس، أن بوكوس رفض الكيد ليوغرطة بدعوى الروابط العائلية من ناحية، والمعاهدات الموقعة بين الطرفين من ناحية أخرى وتعلق أتباعه بيوغرطة من ناحية ثالثة، لكن سيلا أقنعه بضرورة التخلي عنه مقابل الحصول على المطالب الإقليمية في نوميديا، ومعاهدة التحالف والصداقة مع الرومان.

احتفل الرومان بعيد النصر في أول يناير (جانفي) من سنة 104 ق.م، رغم أن البطل النوميدي لم يهزم في ميادين المعارك، إلا أن روما تعمدت إزاله بزجه في السجن ليموت بعد سبعة أيام من ذلك الاحتفال شنقا على ما يذكر بعض المؤرخين، وجوعا وعطشا على ما يذكر البعض الآخر³.

لم يكن ارتجالا منا التعرض للجانب التاريخي لشخصية يوغرطة الحقيقية، ذلك أن العلاقة وطيدة بين المسرحية التي كتبها عبد الرحمن ماضي سنة 1952م، والمصدر التاريخي الذي استمد منه مادته الأولية.

¹ - حارث محمد الهادي، م س ، ص 70.

² - د. محمد الصغير غانم، م س، ص 113.

³ - ينظر حارث محمد الهادي، م س، ص 70.

ورد في تلخيص هذه المسرحية مراعاة ذكر الشواهد التاريخية، فمثلا: "الفصل الأول - 113 ق.م"¹، حيث يتجلى حفاظ الكاتب على المسؤولية التاريخية للأحداث، بصفتها قناعة ذاتية وشهادة تفصل الفترات الزمنية بمرجعية حقيقية في العمل الفني، فكانت أهمية وجلاء الفكرة أكثر شيء اعتمد عليه في سرد أحداث المسرحية.

2- الجانب الفكري:

أ. الفكرة المركزية:

يكاد متصفح المسرحية يجزم أن رائحة الخيانات تبرح ذهنه، متجاوزة في ذلك مع فكرة تكاد توازيها، وهي فكرة التحرر من ظلم الاستعباد، إن الانتصار في المسرحية لم يكن خطابا مباشرا للمتلقي، ب يرمي إلى معنى يستحيل إلى ما بعد الهزيمة. فالبطل مهزوم مقهور في المسرحية، وثورته حرب عصابات، قد دب الفشل في صفوف الجند من قلة الوسائل ومعارك الكر والفر، إلا أن خيط الأمل الرفيع يبقى ممدودا من بعده التاريخي إلى الراهن، فروما ليست سوى فرنسا، ويوغرطة يختزل إرادة شعب يعيش تحت ذل المستعمر.

لا تتطلب الرغبة في الحرية وسائل للمنطق، ففكرة التضحية والمقاومة رسالة ضمنها الكاتب كل معاني التحرر رغم خيانات الغدر، فمن المعلوم أن الدخول في أي حرب تمر بالضرورة بالاستعداد لها، ليس بالعدة والعتاد فقط، بل برص الصفوف والدعوة للوحدة بين أبناء الوطن الواحد، وقد كان ماضوي واعيا كل الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي للجزائر، وهي تحضر لاندلاع ثورة 1954، فغلبت على النص عامة فكرة الخيانات، وكان موضوع المسرحية من بدايته في أول حوار ليوغرطة في المشهد

¹ - عبد الرحمن ماضوي، يوغرطة، م س، ص 07.

الخامس من الفصل الأول : "مسكين أنت يا وطني...كلما أفقت للنهوض، وجدت من يعترض لك السبيل من أبناءك، لا ما ضرك أعداؤك قط، بل ما ضرك إلا عقوق أبناءك المتزعمين"¹، ففي تلك المرحلة من ثورة التحرير اغتر الكثير من الشعب بعروض فرنسا، فظهر المنشقون عن جبهة التحرير الوطني والمنادون بالاندماج، وكذا الحركى المندسين في صفوفه.

تصاحب هذه الفكرة المركزية انتصارات البطل، فكل انتصار ليوغرطة بشجاعته وعزمه يقابله خيانة أقرب الناس إليه.

"يوغرطة: ومالي لا أرتاب فيك، فمن أنت حتى لا أرتاب فيك، إن يوغرطة لم يبق ذلك الغر الأبله الذي يثق بجميع الناس، قد علمته هذه اللحظة من حياته ما كان يعلمه الدهر، وثقت ببوميلكار فحانتي، وثقت بوطني فحانتي، وثقت بأبيك فحانتي، وثقت بك فلم لا تخوتي يابنت بوكوس؟"²، ركز الكاتب في المسرحية على هذه الفكرة كمجرى أساسي ومنبع لروافد وأفكار ثانوية أخرى يغذي الأحداث الفرعية.

ب. المضمون والتعليق:

يكاد يجمع كل من اطلع على المسرحية سواء في الجزائر أو الدارس لها من الخارج، أن الفترة التأسيسية للكتابة المسرحية كانت في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، حيث استفاد الكتاب من تلك الأوضاع، وذلك بعودة النشاط في الأحزاب السياسية، وإصدار دستور جديد للبلاد، وكذا تغيير موقف المستعمر من المسرح الجزائري، بالسماح له بالنشاط من جديد.

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س، ص 24.

² - م ن، ص 137.

لكن أهم عامل مؤسس هو نضج الوعي الفني لدى مجموعة من الأدباء، عكفوا على الرقي بالإنتاج المسرحي، فبرزت للوجود مسرحيات من النوع الكلاسيكي، ترقى إلى النماذج العالمية كمسرحية "حنبل" لأحمد توفيق المدني، و "المولد" و "الهجرة" لعبد الرحمن الجيلالي، "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان إلا أن مسرحية يوغرطة، تـكو أقرب المسرحيات التي تلازم واقع الشعب في تلك الفترة، فكانت تراجيديا جزائرية أصيلة، مستقاة من تاريخ الوطن القديم، تحوي فكرة واضحة وكاملة، ذات بداية ووسط ونهاية.

لقد نسج ماضوي خيوط عمله الفني وفق مقامات المنظر الأول للدراما أرسطو، الذي يعرف التراجيديا في كتابه فن الشعر على أنها: "محاكاة لفعل جاد تام ونبيل له طول معين في لغة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني"¹، كما أن معالم المسرحية تظهر في أبعادها التامة وهي صورة من الحياة ، أي محاكاة لفعل قد حدث في الماضي (ما كان)، وهذا الجانب التاريخي والمنبع عامة، كبداية منطقية، وتمهيدا للدخول في اللوحة الثانية:

"الكهل: نحن لا نملك في هذه الساعة إلا قطعة صغيرة من الأراضي الإفريقية، إلا أن هذا كاف أكثر مما يلزم

الشيخ: ويوغرطة؟

الكهل: يوغرطة؟ هو قطب الرحي، إنه حاذق جدا، وله نفوذ عظيم على الأهالي، وأراه لا ينوي غض الطرف عن توسعنا في إفريقيا (يهز كتفه) وليفعل ما يشاء...إفريقيا جديدة بأن يضحى في سبيلها بجيش أو جيشين².

¹ - أرسطو، فن الشعر، تر ابراهيم حادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص 100.

² - عبد الرحمن ماضوي، م س، ص 15.

يظهر لنا الحوار أن يوغرطة الرجل الأجدر والذي يمكن أن يقف في وجه الرومان ضد حملاتهم التوسعية، بحكم أنه من سلالة نبيلة يمتاز بمكانة اجتماعية مرموقة، إضافة إلى سمعته الطيبة لدى السكان، فهو محبوب من طرف شعبه. فهو وبشهادة الجميع داهية في الحرب، كما يعبر عن ذلك عبد الله شريط في مقدمة المسرحية: "ولهذا فإننا نشاهد في الفصل الأول يوغرطة رجلا متصوفا حرييا، أي أن الحرب في سبيل بلاده تأخذ بنفسه مأخذ العبادة"¹، وسجله حافل بالبطولات مع روما وغيرها، وهو بذلك تلقى تكويننا عسكريا كاملا، ما يوضح الصورة أكثر للبطل في رسم بعده الفسيولوجي، فيمكن للمتلقي أن يتخيل مورفولوجية هذا الرجل بلا شك فهو مفتول العضلات، قوي البنية، كما هو معروف أيضا عن الملوك النوميديين، أنوفهم تميزهم فهي بارزة نوعا ما، كما يمكننا أن نتخيل اللباس، فهو بذلة الحرب على طول المسرحية وسيفه لا يكاد يفارقه.

إن الوصف العام للجانب الفسيولوجي للبطل تتكامل مع مكانته ومصدر الفكرة، هذا وتخضع المسرحية لقانون الضرورة والاحتمال، فكانت بدايتها بما يخدم الفكرة المركزية (الخيانة)، فالعمل الفني يقتضي الكثافة والجزالة في التعبير، فلا يمكن إثقال المسرحية بكل ما لا يمت للمضمون بصلة، فلم يرصد طفولة يوغرطة ولا حروبه إلى جانب الرومان التي من خلالها انتزع سيادته وزعامته للنوميديين، بل بدأت الأحداث من الدور الزمني الحقيقي، الذي فصل في بداية المسرحي وأعلن عن ذلك في 113 ق.م، في الفصل الأول، "إلا أن الحقائق التاريخية المعالجة في المسرحية ترجع إلى سنة 118 ق.م، إذ تبدأ بموت ماكيسا"²، إضافة إلى المعرفة التاريخية للفترة الزمنية، حيث تبدأ المسرحية بفكرة بسيطة وواضحة وأسلوب بلاعيد عن الخيال الفلسفي والأسطوري، إذ عمد الكاتب إلى البساطة في انطلاقة

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س، ص 03.

² - أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2009/2008، ص 26.

الأحداث وفق المفهوم لأرسطي، فبداية مسرحية شيء لا يسبقه شيء آخر، تمهد لأحداث ترتفع بالفعل الدرامي نحو لعقدة.

لم يكن ماضوي في حاجة إلى الابتعاد كثيرا عن الحقيقة التاريخية للمضمون الفني، فجعلها نصب عينيه، متتبعا بذلك ما ورد في المصدر التاريخي كما يظهر ذلك جليا في مقدمة الفصل الرابع للمسرحية، "ومنذ فارت الراحة يوغرطة، فصار يتحذر من كل شيء ومن كل مكان وإنسان، فخاف مواليه وأعداءه على السواء، ويتجسس كل شيء، ويفزع لأدنى صوت، وصار لا ينام ليله إلا في أماكن مختلفة ويتيقظ فجأة مذعورا فيأخذ سلاحه مستصرخا وهو يرتجف من الخوف كأن به مسا"¹، فمن المعروف أن ساليستوس المؤرخ الروماني كتب هذه بصنعة أدبية أكثر منها تاريخية، فاختار المؤلف هذا الشاهد من التاريخ لدعم حجة عدم الخروج عن الوقائع المناسبة للفكرة ولمضمون المسرحية.

عمد الكاتب المسرحي ماضوي في هذا العمل الفني إلى تكثيف الأحداث وتكييفها قدر المستطاع في تناغم دائم مع الراهن، فألقى الضوء على الفترة المعاصرة لحرب التحرير وظروف التحضير لها في سنة 1952، إذ كثرت الخيانات والوشايات في صفوف جبهة التحرير، وبهذا كان اختياره موفقا وصائبا لشخصية يوغرطة التي لم تكن بسيطة في تركيبها، فمعاناتها مصدر إيجابي لشحذ الهمم، في كفة معادلة وموازية لكل جيوش روما، الذي كان قادرا على حمل الفعل وتحمله حتى النهاية المنطقية، في تسلسل للأحداث وتتابع يكون البناء العام للمسرحية، مروراً بأعلى عتبة للخط الدرامي وهو العقدة، لذروة الأحداث بوقوع البطل فريسة مصيدة الرومان وبوكوس، وحتى أخوه غودا، لكن بقدر قوة صراع البطل مع روما وبطشها، يكون المعادل في الصدمة صدمة الانقلاب في الفعل المسرحي الذي يؤدي إلى التحول والتعرف، يوغرطة أسير بوكوس وأعداؤه من الرومان، تغير مفاجئ في مسار الأحداث

¹ - عبد الرحمن ماضوي، م س، ص 86.

وحال البطل الذي تحول من السعادة إلى الشقاء، خاصة بعد اكتشافه لخيانة أقرب الناس إليه بعدما كان جاهلا لما يخطط له أعداؤه.

دفع ماضوي أغلب الأحداث إلى نهايتها الحتمية التي لا تستند للخيال الفني بل إلى الحقيقة الواقعية كما وردت في التاريخ، لكنه لم يهمل الغاية الفنية، فجعل المتلقي يتأثر ويعيش مع البطل لحظات نهايته الأخيرة، ليس بالموت لكن النهاية بالعودة إلى الرمز لتحقيق غاية الاستمرار في المقاومة، وأن يوغرطة البطل موجود في كل جزائري في الفترة الاستعمارية، رغم الخيانات المتكاثرة على الوحدة الوطنية.

لم تكن مسرحية يوغرطة مأساة كاملة تتحقق بفاجعة موت البطل أو تضحيته، بل أثر فيها التزام الكاتب بقواد الدراما، في مختلف مراحل البناء الدرامي، لكن ذلك لم يكن ليشير عاطفة الخوف والشفقة في نفوس المتلقين من خلال النهاية بقدر الاهتمام بالرسالة الثورية للمسرحية، أما عن النهاية فقد كانت مفتوحة على عدة اتجاهات تجاوز فيها ماضوي الحادثة التاريخية، "وقد تكون النهاية مفتوحة وتظل فيها مصائر الشخصيات معلقة بعض الشيء، كما تظل الأحداث قابلة للنمو"¹. ومرادف هذا المعنى يعود إلى فتح أفق التوقع في المسرحية.

3- الجانب الجمالي:

أ. الحدث المسرحي والجو العام:

يسعى المؤلف المسرحي من خلال كتاباته لمادته جاهدا من أجل خلق نشاط إنساني، ويكون نتيجة السلوك الإنساني والنفسي والاجتماعي، وعلاقته مع بيئته ومجتمعه، إذ ينشأ فيه الصراع الدرامي في

¹ - عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، 1998، ص 40.

شكل قوتين متضادتين ينتج عن تصادمهما الحدث الدرامي، من خلال لقاء تلك الشخصيات وعلاقاتها ومعايشتها للحدث المسرحي. فالمؤلف المسرحي يختار أحداثه من الواقع الذي يعيشه ومن يوميات الناس، لكن يقوم بتصويره بجمالية، ليضفي عليه صبغة فنية، وهذا ما يميز أثره الإبداعي عن الحياة الواقعية، حيث يصبح هذا البناء ساحة تتلاقى فيها الأنساق في قالب جمالي، يسمح لكل من هذه الشخصيات بالاصطدام وخلق صراع بني الأحداث ويطورها.

يجب على المؤلف إذا ما أراد أن يكون إبداعه جيدا مراعاة الكثافة في انتقاء هذه الأحداث، فليس كل حدث صالح للعمل المسرحي، إذ تستدعي الضرورة في الكتابة الدرامية معادلة الضرورة والاحتمال أي ما هو كائن أو ما يمكن أن يكون، مع مراعاة تسلسل الأحداث، بحيث يكون كل حدث نتيجة لحدث سابق وسببا لحدث لاحق، يهتم في هذه المرحلة المؤلف Dramaturge بالتركيز على الجوانب المهمة في الحياة، إما في حياة شخصية البطل أو في ظروف الحدث العام، أي بالتأكد على نقطة الارتكاز في ما يراه مناسباً لنصه المسرحي وذلك لبناء الحدث، فيقوم الكاتب لمسرحي بشد اهتمام المتلقي منذ بداية لأحداث، أي من مرحلة انفجار الحدث الأول situation de base وذلك بانتقاء الألفاظ والمعاني والصور الفنية بشكل جمالي، يجعل القارئ أو المشاهد مقتنعا بصفاء الفكرة وأنها جلية ماثلة أمامه كأنها حقيقية متداخلة مع واقعه الذي يعيشه في يومياته.

إذا كان المسرح محاكاة للحياة فهو ليس واقعا محضاً، لأنه يشمل نظرة خاصة للحياة من زاوية معينة، بخلفية سوسيو ثقافية للمؤلف، وهذا بفضل حسه المرهف، إذ أنه بصفته فنانا يستطيع تحليل وتمحيص الظواهر الاجتماعية واكتشاف المواقف والتعبير عنها بقلبه الفني، يراعي بذلك الخط الدرامي الأساسي فكرة واضحة واحدة تمتد من نقطة البداية مارة بجميع الأحداث ثم إلى النهاية، مدعماً إياه بالأحداث الثانوية التي هي روافد تنصب في المجرى الرئيسي للمسرحية.

في مسرحية يوغرطة جاء الحدث الرئيسي واحدا وهو التحرر والاستقلال، فيوغرطة طالب الهدنة من أعدائه، إلا أن المؤلف قد ركز في معظم لأجزاء على هذا الحدث، وهو البطل المنهزم رغم كل ما قام به من بطولات، إلا أنه في الأخير وقع في يد الأعداء، " بيد أن يقظة روما كانت من الحدة بحيث لم تفتها مرامي الاستقلال التي كان يبطنها يوغرطة، الأمر الذي أثارها عليه، وجعلها تكيد له، وتقي به في السجن ليموت جوعا وبردا..."¹، لقد راعى المؤلف الحقيقة التاريخية في هذا العمل الفني، رغم شجاعته ورسالته، إلا أن موت حبيبته التي جذت شرب السم من أجل تبين وفائها ليوغرطة، الذي غامرت من أجله، هذا البطل الذي كان قدوة يقتدي به الناس أصبح عبرة، لأن هذا الحدث الصغير جعل الأحداث تتفاعل فيما بينها.

تقتضي التراجيديا نهاية المسرحية بفاجعة أو بموت البطل، إلا أننا في هذه المسرحية نلمس نوعا من الاستثناء، إذ البطل لم يميت بل استسلم، وهذه حقيقة تاريخية، ولكن بعدما اكتشف أن أحد مساعديه في قيادة الجيش وصهره الملك بوكوس قد خاناه وخدعاه، فقد أصبح ألد عدو في حياته.

ب. الشخصيات:

تظهر جميع الدراسات الأنثروبولوجية، أن الإنسان مركز الكون والوجود، فهو العنصر الفاعل في الحياة، وه يؤثر ويتأثر فلا تظهر شخصية إلا من خلال علاقتها مع الآخر وتأثرها بالبيئة المحيطة بها، ولا يمكن تجريد المسرحية في شكلها السردي أو الدرامي إلا من خلال هذه الشخصية التي تبث فيها الروح.

¹ - سليمان عشراقي، الشخصية الجزائرية، الأرضية التاريخية، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، ص 29.

"إذا كانت المسرحية تعرض - عن طريق الحوار والحركة - قصة ذات دلالات خاصة، فإنها لا بد بالضرورة تشتمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة أو تحدث لها بعض وقائعها، فليس هناك أحداث مجردة عن الشخصيات"¹، ولهذا فالشخصية هي التي تنشئ الصراع وتنطق بالحوار وتقوم بالفعل، وفي هذه المرحلة من الدراسة، يمكن أن نتعرف على هذه الشخصيات أو نميز بعضها عن بعض من خلال أبعادها المختلفة وفعاليتها في الحدث.

الشخصية الرئيسية: (يوغرطة):

يوغرطة عنوان المسرحية وبطلها في الوقت نفسه، وتعود المرجعية التاريخية إلى العهد النوميدي، فهو ابن مسينيسا بالتبني، بطل ومحارب مع روما أيام الوفاق، وأشهر الأعمال المسرحية بخاصة والأدبية عامة تحمل عناوين أبطالها، لأنه مصدر الحياة للشخصيات الثانوية الأخرى، ومصدر الفعل العام، بذلك يكون ابطل مستحقا لحمل عنوان المسرحية.

اختار ماضوي من حياة يوغرطة لحظة حاسمة وهي مرحلة ما بعد وفاة مسينيسا، فتحين الفرصة لاعتلاء العرش، وبذلك يكون مكافئا ومعادلا لأن يجابه روما، إلا أن المسرحية في مشهدها الأول لم يظهر فيه البطل بل مهد لدخوله وقدم لنا صورة توضح معالم هذه الشخصية من مختلف المناحي الجسمية والاجتماعية لتكون مكافئة لمجابهة أقوى إمبراطورية في العالم القديم ألا وهي روما، فشجاعة هذا الرجل توازي جيوش روما، إذ أن معادلة المنطق تقتضي تكافؤ القوى للمواجهة.

"يوغرطة: انتهت الممازحة، قد اغتتمت روما الفرصة الأخيرة لتستولي على إفريقيا، قد ولت لوسيوس على إفريقيا، كان أمرنا بيدها، روما تريد الحرب، سنطعمها منها حتى البطنة.

¹ - عبد القادر القط، م س، ص 15.

مازيغ: إذا كان الأمر هكذا...إني أريد القتال"¹

في هذا الحوار يبادر يوغرطة إلى الحرب على الأعداء، وهو في مركز ضعف، لكن شجاعته ومعرفته لنقاط ضعف العدو زاد من عزمه، أما مازيغ وبناء على رأيه فهو يرى أن من أحسن مماطلة روما والتعلق بصدقتها.

"يوغرطة (بقوة): صداقة روما؟ الأبله يعتمد على صداقة روما، أنا أعرف الناس بما تنطوي عليه ابتسامة الرومان المعسلة، عرفتهم بإسبانيا وحوشا، وبروما خنثا، وإفريقيا لصوصا...صداقة روما!!"².

تحمل هذه الشخصية البطلية تعقيدا بالغا في بنائها، حيث تجمع بين صفات الشجاعة والقوة، والمعرفة العسكرية، وكذا خبايا الحروب والدهاء الحربي، ما يجعل المطالع للمسرحية (النص الدرامي) يتخيل صورة البطل راسخة أمامه كأنها حقيقة من خلال هذه الحوارات القوية المنادية بالعدالة والحرية.

لكن من زاوية أخرى، يظهر يوغرطة في النص والعمل الفني ببعد آخر، وهو إسقاط هذا البطل على الواقع الاجتماعي لظروف كتابة المسرحية، فقد ذكرنا أنها كتبت سنتين قبل اندلاع ثورة التحرير المباركة، فحماسة هذه الشخصية الرئيسية ليست سوى شحذ للهمم، وتأکید على أن المنطق في الحروب يغيب، ولا مجال للتنبؤ بنتائجها، فلسان حال ماضوي الذي يتخفى في بعض مراحل المسرحية يقول: أيها الشعب الجزائري بادروا للحرب والثورة. وهذا يظهر من خلال بعض الحوارات عندما يرد يوغرطة على بوميلكار.

"يوغرطة: أترمي الجنود بالفشل والخوف وهم في جميع وثباتهم أسود فتاكة.

¹ - عبد الرحمن ماضوي، م س، ص 23.

² - م ن، ص 22.

بوميكلار: نار عرج وحاسة فجائية

يوغرطة: إن أشبال إفريقيا لا يمكن أن يطغى عليهم الفشل والخوف وهم قائمون بأقدس واجب¹

قد علم ماضوي أن استدعاء شخصية يوغرطة بالذات من التاريخ ليست اعتباطا، لكن لإدراكه تمام الإدراك أن هذا البطل هو الملائم في هذه الفترة بالذات من الاستعمار، خاصة بعد توالي الجنرالات الفرنسية على الجزائر، وتضييق الخناق عليهم، فنفس يوغرطة التي تتقد بحرارة الحرية ما كانت لتخيب لولا الخيانات المتوالية، والخذلان الذي لاقاه من أقرب الناس إليه.

عجزت حيل روما وخططها الحرية أمام دهاء وحنكة يوغرطة الذي أزهقها بحروب الكر والفر، وحرب العصابات، فكاد يقضي على جيوشها، لذا لجأت إلى حرب الخدع والخيانات، فاشترت ذمم أقرب الناس إليه. وفي واقع الأمر أن عبد الرحمن ماضوي كان يهدف إلى تنبيه الناس من عواقب الخيانة، وفي زمن تأليف المسرحية كثرت الوشائات وعملاء فرنسا، ما أضر بالعمل الثوري والتنظيمي لجهة التحرير الوطني.

يوغرطة إذن أسد الحروب قد أصبح منهارا ومكبلا، إنه ليس أسير حرب بل ثقته العمياء بمقربيه جعلته فريسة سهلة لأعدائه، ففي المشهد السابع من الفصل الثاني يقول يوغرطة

يوغرطة: (بوجه عابس): أمة منكودة الحظ خاصتها سوستها، وروادها مضلوها، فكيف السبيل لدفع الضيم عنها وكأنها تأمرت بنفسها على نفسها؟ ما العمل؟ في رأيكم؟².

¹ - عبد الرحمن ماضوي، يوغرطة، م س، ص 66.

² - م ن، ص 78.

إذ أحس يوغرطة بأن أمورا تحاك في الخفاء لكن الأبطال لا يستسلمون ولا يتراجعون أبدا
مهما كانت قوة المواجهة. لكن مع تقهقر الجيش وتراجع انتصارات يوغرطة يظهر الجانب الفردي في هذه
الشخصية الرئيسية، فكأن ماضي يضع هذه الشخصية ليبين أن الأبطال يعانون ويضعفون لكن فقط
أمام أنفسهم.

تبدأ شخصية البطل في التصدع وتظهر بوادر الضعف فيها في المشهد الثامن من الفصل
الثالث.

يوغرطة (متشككا): لصالح الوطن...هات (يأخذ الرقعة) ما هذا؟ من ذا الذي يئن؟

بوميلكار: أحد يئن؟ إننا لا نسمع شيئا

يوغرطة: (يستمع هنيهة ثم) خيل لي أن...بل إنه حقيقة هناك، هناك من يئن يضعف

بوميلكار: ليس هنا أحد سوانا...لعلك تسمع ما يحمله الريح من نبيح الكلاب البعيدة فيخيل

لك...بل ربما هي دندنة صداد¹.

القائد الشجاع يوغرطة وكأنا به هلوسة أمام أصحابه، وهو مشوش الفكر، ومشتت الذهن

حتى أن أحد الحراس يصفه بالوهن.

الحارس: صحيح أن يوغرطة آت إلى هنا؟

الحارس الثاني: نعم...قد ذهب بوميلكار وأصحابه لاستقباله

الحارس الأول: لقد سنع لي أن رأيت يوغرطة منذ أيام، فرأيت رجلا شاحبا اللون مشتعل

الرأس، وهو مازال في طور الكهولة...إنه مريض؟

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س، ص 82.

هذا التحول في مسار الخط الدرامي يحضر المتلقي لمصير يوغرطة الذي حاول مجابهة روما، لكن في ظل هذه المواجهة ظهرت شخصية ذات جانبين يمثلان الضعف والقوة، إن يوغرطة في الحرب شرس، قوي، لكنه يظهر لنا في مواقفه الأخيرة شخصية مفككة، منخارة القوى، قد يكون يقاتل على عدة جبهات، ويخطط لوحده كما أن صهره بوكوس والد رنيدة وجه له طعنة قاتلة وهي طعنة الغدر، فقد غدر به وأعد له الشرك لاصطياده.

يوغرطة في ضوء التحليل النفسي:

شاهدت شخصية يوغرطة أعظم أحداث التاريخ وأكثرها هولاً، ما يجعل منها من دون شك تعيش حالات نفسية متوترة وحادة، وهذا ما يسمح للشخصية المسرحية بالنم والتدرج، فشخصية يوغرطة محورية، يجب أن تكون غنية قادرة على حمل الصراع والبقاء مقاومة للدفع نحو الأهداف المسطرة لها، حيث تعمل الشخصية المحورية على خلق الصراع وجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام، وقد أكد (لايوس إيجري) أن رسم مثل هذه الشخصية لا يمكن أن يكون لأي إنسان، فالشخص الذي يكون خوفه أشد من رغبته أو الشخص الذي ليست له عاطفة عظيمة مغامرة، أو الشخص الذي لا يستطيع الصبر ولا طاقة له على المقاومة هؤلاء لا يصلحون أن يكونوا شخصيات محورية¹. ولتحقيق هذا في رسم معالم الشخصية المسرحية، لا بد للمؤلف أن يحقق التوازن بين المظهر الخارجي والجانب الداخلي للشخصية (النفسي).

جاءت مسرحية يوغرطة غنية بالانفعالات خاصة في شخصية يوغرطة، الذي صورته المؤلف في حالات قوية تجعل المتلقي يعيش لحظات الانتصار والانكسار مع البطل.

¹ - لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص 10.

تشابك الأمور على القائد النوميدي الذي يحس بالأسف على ما آلت إليه الأمور، ويطلب من حاشيته تركه وحده، إنه يريد مواجهة نفسه، وفي العمل الفني يظهر وكأنه واثب من كابوس مرعب وبطريقة فنية تصور فتاة وقد غرس في صدرها خنجرا، أنها رمزية للوطن الذي لم يستقل بعد، وهو يند الاتتصار والنضج، وهو جانب من الندم الذي يشعر به داخليا، قد استطاع ماضي أن يعكسه بطريقة فنية رائعة، إنه حوار داخلي وحلم يقظة للتعبير عن الجانب الداخلي للشخصية، فالمشهد التاسع لوحة خص بها المؤلف يوغرطة لتعرية الجانب المظلم في مكونات شخصية البطل وهذا عن طريق الحلم. إن مكبوتات الشخصية التي لا تتحقق في أرض الواقع تنزل إلى مستوى أعمق من الشخصية وتبقى تتحين الفرصة للظهور، خاصة في مراحل الانفعالات الشديدة، فقد امتلأت نفس يوغرطة ولم يجد وسيلة للتعبير إلا من خلال الحوار الداخلي للشخصية، فكان أقرب إلى الجنون من للحلم.

يوغرطة (وهو كالمجنون): ياللعجب...كأني طعنت أحدا...ولكن من طعنت...نعم كان ثدي...ثدي فتاة، تحرق في فزع كأنها تتشفع وهي مستلقية على ظهرها"¹.

استبد الخوف بالبطل لأنه إنسان وقد يضعف في مراحل معينة، في الأخير وبعد الفزع الشديد يتأكد أن الأمور لم تكن حقيقة بل وهم، فقد كان واعيا بثمن الحرية، وأن روما تملك جيشا قويا، والوقوف في وجهها ضرب من ضروب الانتحار، يدرك أن هو نفسه إفريقيا ونفسه الفتاة.

"يوغرطة: من ذا الذي يهمس أني مجرم؟...يديا طاهرتان..وقلبي.. وقلبي طاهر...طاهر...بالصداع الرأس...الدنيا تسود...ما تلك الشعلة على وشك الانطفاء؟ بل لماذا تنطفئ بتلك السجعة؟ ولأنم قليلا (ينام هامسا) قد طعنت نفسي"².

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س، ص 83.

² - م ن، ص 83.

يوغرطة والضمير الجمعي:

بغض النظر عن مفاهيم البطولة المتعددة وأسباب النبوغ والظهور، فإن يوغرطة كان بطلا نوميديا وقد أنصفه التاريخ على مر العصور، إلا أن هذه الشخصية تكاثفت فيها رموز الماضي القديم السحيق في العصور، وذلك من خلال الصفات الوراثية التي تحملها - ليست الفسيولوجية- إنما الأنماط، وقد ورث يوغرطة عن أجداده القدامى صفة التمرد والحرية.

"مازيغ: لن تكون فيه جدوى

يوغرطة (برزانة): روما مدينة للبيع لم تجد من يشتريها"¹.

إن هذه اللحظة لمنتظرة من التاريخ لحظة إعلان الحرب على روما كانت إحساس يختلج جميع أجيال النوميديين الراضين لأي شكل من أشكال العبودية والتبعية. فحديث يوغرطة وإحساسه متوارث من أجيال مضت وما حواره هذا إلا دليل على أن شعوره مكثف متوارث من جيل إلى جيل.

"يوغرطة: وأنت يامسينيسا لقد كنت صادقا ومجبا لشعبك وفخورا بوطنك، لكنك (يرفع يده بفشل) في الحين الذي وثقت فيه بروما فقدت ثقتك في وطنك، وفي الحين الذي ربيت فيه ولديك تربية أجنبية أعددت قبرا لوطنك، وفي الحين لذي أبعدتها وأبعدت شعبك عن مشرب وحي الأجداد رميت بهذا الوطن في هذا القبر"².

بشعور الجمع في الماضي يتحدث يوغرطة لمسينيسا وكأنه ينهره، إن الضمير الجمعي المشترك بين البشر يتجاوز الزمن والمكان، لير بالفواصل الزمنية ويمزج الأماكن يبقى فقط الإحساس الجماعي

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س ، ص 23.

² - م ن ، ص 24.

للإنسانية هو المتحدث باسم الحريات، إفريقيا رمز الوطن الدائم الذي عاش في كنفه الأجداد، والإنسان القديم، إنه إرث الحضارة، فرغم موت مسينيسا، فإن إفريقيا باقية دأمة.

"يوغرطة: الحق أقوى

رنيدة: قرطاجنة استسلمت وبادت

يوغرطة: إفريقيا باقية

رنيدة: أين هاملكار؟ أين حنبعل؟

يوغرطة: هاملكار وحنبعل رجلان ماتا وقبرا...أما روح إفريقيا فخالدة"¹.

هذه الروح الخالدة التي يتشارك فيها الرجال والنساء في الماضي والحاضر، في أحاسيس حبهم للوطن هي الضمير الجمعي الذي يتحدث على لسان يوغرطة والذي يعبر عنه في هذا الحوار.

يصطلح أن البطل بالأفراد هو شخص يتميز بصفاته عن الجماعة أو عامة الناس، إلا أن الضمير الجمعي يجعل يوغرطة يذوب في الجماعة ويصبح الجميع أبطالاً لأنه فقط في صف الشخصية الرئيسية وإلى جانبه يحملون نفس القضية فيستمدون منه شجاعتهم ووسائلهم. وتصبح كل شخص المسرحية التي يمثلها البطل أبطالاً ويتلاشى البطل الحقيقي، فلا بطل في المسرحية إلا الشعب الذي تجمعته قضية واحدة وهي الحرية والاعتاق، وهذه فكرة الواحد في الكل، فالجماعة تتضامن مع الفرد وتطور الأحداث والصراعات تجعل القطبين ملتحمان فالكل بطل، كل شعب نوميديا أبطال يوازن يوغرطة في الشجاعة ويقاسمونه نفس الإرادة، حتى أن بوميلكار يذكر بعض المترددين الذين لم يصطفوا بعد ويلتحموا أنهم جزء من هذا الكل الذي لا ينفصل.

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س ، ص 27.

"بوميلكار: (بقوة) لست أسبكم، ولكن أريد أن أذكركم أنكم أفارقة، وأنه واجب حتمي عليكم أن تنظروا لهذه الحرب أو لما سواها من خلال قومكم، لا من خلال قومية أخرى أنفك منك وإن كان أجدع"¹.

إن تشابه الحالات يوحد الرؤى يدعمها لتسير في مجرى واحد وهو القصة الإنسانية عامة، فالفكرة واحدة إلا أنها تجسد من طرف مجموعة من الأشخاص، في مرحلة من مراحل تطور الأحداث يصبح يوغرطة البطل لا يمثل نفسه فحسب، بل يصبح كل شعب إفريقيا، أو أنه كل الشعوب المستعمرة في العالم، بذلك يصبح البطل النقيض تيسوس الذي يمثل روما وجها حقيقيا للسياسة الاستعمارية والاستعبادية، ما يجعل الصراع حامي الوطيس، لا يهدأ له بال حتى يلقي يوغرطة حتفه، أو تخور جميع قواه، "فالبطل التراجيدي هو بطل وجودي، وهو أيضا بطل ثوري تقديمي، يكافح ليس من أجل ذاته الخاصة فحسب، وإنما من أجل تغيير شروط حياة اجتماعية جائرة"²، لذا كان يوغرطة خالدا في التاريخ وفي الفن، فاستطاع البقاء في ذاكرة الأجيال تستمد منه العبر، لأن الشخصية في الواقع تموت إلا أنها في الفن تبقى دائما الحياة.

الشخصيات الثانوية:

بوميلكار:

آثرت الدراسة تحليل شخصية بوميلكار بداية، لما لها من فاعلية في الأحداث، وقربها من الشخصية البطلة، فهو رسول يوغرطة إلى زعيم الأوراس الذي كان يدعوهم للاتحاد والانضمام ليوغرطة في حربه ضد روما، كان ينطق بلسان يوغرطة فجاءت شخصيته في بداية الفصل الثاني من المسرحية قوية

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س، ص 35.

² - رياض عصمت البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1988، ص 8.

ذات شعارات رنانة، فهو محب لوطنه يخدم قضيته ولا يخالف يوغرطة في شيء، استطاع أن يواجه أكبر قبيلة في وسط الحضور ويصرح أن روما من أرادت الحرب.

بوميلكار: ما كان يوغرطة ليدخل الحرب لو لم تجربه روما على ذلك بتدخلها في جميع أمورنا، وما كان ليدخل هذا الوطيس لولا زحف الجيوش الرومانية علينا"¹.

لقد جاء بحجج قوية للذود عن حرمة الوطن، حتى أنه لما رأى فيهم تخاذلا واجهمهم بجرأة.
بوميلكار: ...بشرى لك يا روما...تبنيت من هم أحر غيرة عليك من أولادك وأنت لا تعلمين.
الرابع (بغيط): أما ترون أنه يسبنا"².

شخصية بوميلكار قوية وثابتة على موقفها، وهي تنبذ جميع أشكال الخيانة، فيرى أن واجبه كسر هذه الخيانة وتوحيد أبناء الوطن الواحد.

"بوميلكار: اسمع شعبنا لم يفهم رسالة يوغرطة لشقاوة اعترته من العصبية القبلية ولولاها لقام من قرطاجنة إلى طنجة مجاهدا...اسمع واجبنا نحن الاثنين أن نعكر على الخائنين صفو خيانتهم واجبنا أن نخطم هذه الحدود الواهية لتتم وحدة بلادنا"³.

يكاد بوميلكار يقاسم يوغرطة دور البطولة، لأن هذا الأخير استطاع قلب موازين الأحداث، فكيف لرجل كان الذراع الأيمن ليوغرطة أن ينقلب عليه ويخون أمانة الوطن أمام مكيدة دبرها ميتيلوس، لروما، ويكون شوكتها على يوغرطة.

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س، ص 34.

² - م ن، ص 35.

³ - م ن، ص 45.

تعاني شخصية بوميلكار من اضطرابات نفسية عنيفة، ما يجعلها شخصية درامية غنية، فكان بين حب الوطن، أو مواجهة تهمة الخيانة العظمى لهذا الوطن، ثم هيامه بزوجه جعله يضعف، والمونولوج الطويل في المشهد الخامس من الفصل الثاني للمسرحية دليل على صراع داخلي في نفس الشخصية.

"بوميلكار: كيف المخرج؟...كيف... (بأنه) لا...لا مخرج...إن السماء قد ادلمت...والآفاق اكفهرت عاتمة...أواه...إن ثمن الهفوة لجد باهض...خائن...خان بوميلكار...بوميلكار الخائن، خيانة بوميلكار..."¹.

ضميره الذي يؤنبه، الضمير الذي يترك قضيته العادلة، ويضع يده في يد الأعداء، ثم تبرة زوجته التي تحاول إنقاذه لكن هيماء فقد وقع يوغرطة في شرك الأعداء وسلم سلاحه لروما وهاهو نجمه يأفل.

بوميلكار: نعم...أنا..بعثك إلى الرومان منذ أمد...وذهابك إلى المخيم كان يكون النهاية.

يوغرطة: (بعد لحظات سكوت)...أنت لماذا؟

بوميلكار: قضاء من القدر

تبرة: بوميلكار...عزيزي...أنظر إلي...اسمح لي (تلتفت إلى رنيدة) إنه لا يحبني.

رنيدة: خفي عنك

يوغرطة: (متهمًا) تعد كرة جديدة، أما اليوم، فالأحسن أن نصنع السلاح، هذه كانت

حبائك...حبائك لاقتناصي، إني أُرِف الآن لماذا أخفيت الفوضى علينا، فدفعتنا إلى الانهزامات

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س، ص 55.

والانكسارات، مت جزاء خيانتك مت (صراخ) يبقى ساعد يوغرطة عالقا في السماء والخنجر بيده، ثم يرمي خنجره ويمشي جيئة وذهابا... وهو صامت)¹.

هكذا تغسل الخطيئة بالدم فقط، لتكون نهاية بوميلكار الذي كان يحرك الحدث من وراء ستار، فكانت كل جهود يوغرطة تقابلها خيانة بوميلكار.

لقد رضي بالعقاب إلا أنه في لحظان النهاية يطلب السماح من يوغرطة ومن الجميع، ما يجعل هذه الشخصية تفاجئ المتلقي من حيث الجرأة والنبيل.

بوميلكار: ولكن... أي يوغرطة صديقي...أريد...أريد أن تسمح لي خطيئتي...قد جرتني إليها زلة قدم"².

قد تكون اللحظات الأخيرة من حياة بوميلكار في المسرحية أقوى من نهاية البطل من حيث الموقف، لذا تقاربت دقة تصوير الشخصية بين البطل والشخصية الثانوية الأولى.

شخصية المرأة في المسرحية:

ذكرت في المسرحية ثلاث نساء: هن رنيدة زوجة يوغرطة ونبرة زوجة بوميلكار، دام مازيغ إلا أن شخصية رنيدة كانت الأكثر وضوحا، من خلال تصورنا على أنها الجانب الآخر والمكمل لشخصية يوغرطة.

¹ - عبد الرحمن ماضي، م س ، ص 101.

² - م ن ، ص 101.

شخصية رنيدة: تحمل هذه المرأة، صفات الزوجة الوفية والمحبة للوطن في الزقت نفس، فترى زوجها صورة نوميديا الأصلية فحسها المرهف كأنتى تتردد في تشجيع زوجها على الحرب وبلوغ هدفه لأن مصير تهور يوغرطة قد يقضي على إفريقيا.

رنيدة: يوغرطة... وسعادتنا وأولادنا وشبابنا؟

يوغرطة: فتاة إفريقيا تبكين... سعادتك وأولادك وشبابك وإفريقيا على حافة القبر.

رنيدة: روما قوية

يوغرطة: الحق أقوى

رنيدة: قرطاجنة استسلمت وبادت"¹.

المرأة بحكم طبيعتها، تحتكم للعاطفة وتتخوف من العواقب، لكن لما تتأكد من أن زوجها عازم على شن الحرب فإنها لا تزيد إلا حماس وتشجيعها.

يوغرطة: هاملكار وحنبل ماتا وقبرا... أما روح إفريقيا فخالدة.

رنيدة: إذن... إذن... ولنستعد للحرب"².

تبلغ جرأة رنيدة أن تشارك في اتخاذ القرارات وكأن المؤلف يشير إلى أن الجميع معني في الحرب الرجال والنساء على حد السواء، فالكمل يتجند.

تصطدم شخصية رنيدة وسط صراعات نفسية بأبيها الخائن الذي نصب الشرك لزوجها، فيشتد تعقيدها إلا أنها لم تتردد في اختيارها بين أبيها أو زوجها.

¹ - عبد الرحمان ماضوي، يوغرطة، م.س، ص 26-27.

² - م. ن، ص 27.

بوكوس: إني أبوك وإني صاحب العزة.

رنيدة: كنت ملك أمة حرة شريفة فاخترت جهلا أن تكون من سبقة الأعداء بئس العزة عزتك، إنها عزة الشاة يرهاها الذئب ولكن مكيدتكم لن تنجح¹.

تحاول رنيدة ترجيح كفة الصراع لصالح يوغرطة وذلك بتحدي بوكوس، إلا أنها تصدم بأن زوجها يرميها بالخداع، فلن تستطيع تحمل ذلك لأن أملها الأخير، فتتجرع من الكأس المسمومة، وكأنها تفضل الموت أن تحيا خائنة في نظر من تحب.

تكتمل أبعاد هذه الشخصية لتستحيل إلى الرمز فالحقيقة التاريخية لا تثبت هذا الدور لرنيدة ولم تكن قد ذكرت لكن الغاية الفنية من إقام هذه الشخصية التي لعبت دورا هاما في إعادة التوازن وبناء العلاقات بين شخصيات المسرحية الأخرى يجعل منها المؤلف رمز المرأة الجزائرية ومالها من دوري حرب التحرير.

في شخصية رنيدة تتكثف المرأة الجزائرية، بكل معانيها فهي دائما إلى جانب الرجل الذي ينصر الحق، ويحمل العقيدة الوطنية، حتى لو استلزم أن تعادي، أقرب الناس إليها.

لم يفصح صراحة ماضوي في المسرحية قد يبدو ذلك صدمة للمتلقي ومفاجئة له، بإقدام المرأة على الانتحار إذا كان ذلك على طريق شكسبير في روميو وجوليت، ففي وسط هذا المأتم تغرق الشخصية في رومنسية جامحة، إلا أن انتحار رنيدة، غسل لذنوب أبيها وتعبير عن صدقها وعفتها، صدق المرأة الجزائرية وطهارتها.

1- عبد الرحمن ماضوي، م س، ص 27.

غطت شخصية المرأة الرئيسية (رنيدة) الشخصيات الثانوية فبددت كل من نبرة شخصية نمطية تكاد تكون ظلا لرنيدة في نصحتها لزوجها بوميكلار، فتنهره، لكن مواقفها كانت حازمة بشأن خيانة الوطن، لذا رفضت فكرة الفرار، ما جعلها فاعلة في الأحداث.

شخصية بوكوس: بوكوس ملك موريطانيا، وصهر يوغرطة أب رنيدة، أدى به جشعه، وأطماعه في التوسع والتقرب من روما، للكيد والإيقاع بيوغرطة في قصره.

لم تظهر شخصية بوكوس في الفصول الأولى للمسرحية في الفصل الخامس، يتحدث إلى سيلا عن ابنته رنيدة وأنه بذلك يؤكد ولاءه لروما.

بوكوس: سأبطش بها... سألقي بها في جب مليء بالأفاعي سأشنتها وأصلبها لتكون عبرة لمن يعتبر، تريد قتلي أنا بوكوس ملك موريطانيا العظيم أبوها.

سيلا: لا تفعلن، وإلا انتشر الخير قبل وصول يوغرطة(1).

تختزن شخصية بوكوس كل الوشاة والمتزمتين الذين انحازوا لصفوف العدو، في التاريخ القديم والقديم والواقع الراهن، في الفترة الاستعمارية للجزائر، كما أنها لا تشعر بتأنيب الضمير ولا الندم إذا أن أطماعه عميت بصيرته فيقترح على سيلا الروماني خطة خبيثة للقضاء على يوغرطة.

سيلا: وما ترون؟

بكوس: الأحسن... الأحسن أن أجرحه سما ونقول بعد ذلك أنه مات موتا طبيعيا(2).

1- عبد الرحمان ماضوي، م س، ص 121.

2- م ن ص 123.

قد تكون هذه الخطة مقمحة في هذا المشهد إلا أن المؤلف تعمد ذلك لجعلها أكثر مقنا وتقديمها أكثر شرا للمتلقى، ما يثبت أن المسرحية لم تتقيد حرفيا بفصول التاريخ "على العكس من ذلك أثبتت أن المؤلف قد ألم بأصول صناعته وعرف كيف يختار من أحداث التاريخ ما يلائم فنه ويخدم هدفه، كما عرف أنه لا ضير عليه في أن يضيف إلى التاريخ ما لا يتنافى مع منطلق الحياة"(1).

تخدم شخصية بوكوس روما، وتقضي على البطل هذه الشخصية التي تكمل بها المأساة، تنتحر ابنته ويلقى القبض على يوغرطة.

كانت أبعاد هذه الشخصية واقعية مقنعة مجردة من البعد النفسي فلا نجد في الحوارات ما يطلعنا على الجانب الداخلي للشخصية -بوكوس- إلا أن هذا لا ينقص من فاعليتها في الأحداث والمسرحية عامة.

شخصية غودا: هذه الشخصية وارث عرش يوغرطة حسب التخطيط الروماني، بعد الإيقاع بيوغرطة.

سيلا: وعليه فهي لا ترى بأسا في أن تبقي ابنتكم ملكة على نوميديا، وما لكم الآن إلا أن تزوجوها أبا يوغرطة غودا هذا وهو وارث العرش وقد وعدناه على تربيعه على عرشه ولكن أن تتفقوا معه في توسع مملكتكم(2)، غودا شخصية مكلمة لبوكوس في حقه على يوغرطة.

صورت المسرحية غودا على أنه معتوه ومجنون وهذه الحقيقة تتوافق مع التاريخ تأكد ذلك في حوار المشهد الثالث من الفصل الأخير للمسرحية لما تهجم على ربيدة زوجة أخيه.

1- د. محمد مندور المسرح النثري، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت. ط القاهرة، ص 49

2- عبد الرحمان ماضي، م س، ص 123.

غودا: لا أبالي... ستكونين زوجة لي قبيليني

رنيدة: (بغيط) عرفتك مختل العقل، وما عرفتك فظا(1)، ومن فرها تسرعه، كشف سر المكيدة ويطلعها أن بوكوس شريك في هذه الجريمة.

رنيدة: أنت تكذب.

غودا: أكذب سلي أباك يخبرك، أن سيلا وجنوده بالقصر لأخذ يوغرطة، لأنه سيدشرب كأسا مسمومة تعدله، لقد نصبنا له فخا لا مناص له منه(2).

إلا أن شخصية غودا خدمة الأحداث وأعادت ربط العلاقات بين شخوص المسرحية واستطاعت أن تعري الجانب الخفي والمستور في علاقة بوكوس بابنته.

ج. الصراع في المسرحية:

اتضح معالم رسم الشخصيات في مسرحية يوغرطة وظهر جميع التوجهات والميولات التي تتخفى وراءها شخصية كل واحد منهم، بين هذه القوة إرادة التحرر قوى العب المستعمر، وقوى الرومان الجاحمة هاتان القوتان كل في طرق تكونان مهيئتان لنشأة التصادم وكذا خلق صراع درامي.

إن الصراع محرك الفعل المسرحي، وعمود الدراما إلا أن مفاهيمه تتباين بين العصور، فلم بعد "أصراع البطل في تلك المسرحيات يقوم بينه وبين قوى أخرى خارجية كالآلهة الإغريقية أو القضاء أو القدر أو بعض الكائنات غير البشرية ذلك لأن الكثير من قوانين الطبيعية لم تكن قد عرفت بعد"(3).

1- عبد الرحمن ماضي، م س، ص 125.

2- م ن، ص 127.

3- د. عبد القبط، فن المسرحية، مكتبة ناشرون لبنان ط1، 1998... ص 21

كان صراع الإنسان مع أخيه الإنسان صراعا قديما غالبا في الزمن والحياة لا تخلوا من الصراعات والاصطدامات بين هذا وذاك، بل أن الحياة نفسها صراع متواصل ودائم، إن أي أثر فني وأدبي لن ينشأ إذا لم يطن صراعا، أما في هذه المسرحية مسرحية يوغرطة فإن الشخصيات تصبغ بصفات وتحمل هموما أو أفكارا لكنها ستدور في فلك ما وتحاول كل واحدة منها أن تثبت ذاتها، أو تحقق طموحاتها لكن هيات أن تصطدم بأخرى، هنا ينشأ الصراع "من خلال لقاء تلك الشخصيات وعلاقاتها ومعايشتها للحدث المسرحي عن أحداث الحياة بما فيه من توتر ودلالات، ويضفي على الشخصيات وجدودا مسرحيا متميزا عن مثيلاتها في الحياة الواقعية"(1).

والصراع في المسرحية قديم دفين في صدور كل النوميديين الذين ينبذون جميع أشكال الاستبداد إلا أن الشرارة التي أشعلت فتيل الصراع هو، إعلان هو، إعلان يوغرطة الحرب دون سابق إنذار في وجه روما، فهذا البطل العنيد الذي تميزه صفة التمرد، يكاد يعادل وحده جيشا من جنود روما فقد جمعت له في المسرحية جميع صفات القوة، وهذا بتقديمه لنفسه على أنه عرف الرومان في معارك متعددة بإسبانيا، روما وفي أقطاب أخرى بإفريقيا، هذه الخبرة العسكرية تجعله ندا لروما وقطبها في الكفة الأخرى من النزاع، في هذا الحوار القوي، أو الجريء يفجر الصراع العلني بين يوغرطة وروما. يوغرطة: انتهت الممازحة، قد اغتنمت روما هذه الفرصة الأخيرة لتستولي على إفريقيا قد ولت لوسيوس باستا على إفريقيا كأن أمرنا بيدها ، روما تريد الحرب، سنطعمها منها حتى البطنة(2).

1- عبد الرحمان ماضوي، م، س، ص 6

2- م ن ، ص 23.

إن هذا الصدام الخارجي الواضح المعالم، أساسي ورئيسي في المسرحية فيما تنعكس بذلك صراعات وصدمات ثانوية على طول الخط الدرامي، تغذي الفكرة المركزية حول الخيانة التي مني بها البطل، الذي أنشأ الصراع.

يوغرطة في حربه على روما يظهر قويا، جلدا إلا أنه يعاني مواطن ضعيف استطاع الكاتب تعرية الجانب الداخلي لهذه الشخصية، التي تظهر لنا صراعات عنيفة في منولوجات طويلة ومناجات للنفس في المشهد الخامس يتخسس يوغرطة من بعض المتخادلين في قضية الوطن أمثال العجوز فراكسين شيخ أوراس يوغرطة: مسكين أنت يا وطني... كلما أفقت للنهوض وجدت من يعترض لك السبيل من أبناءك(1)".

فاختل توازن شخصية البطل في هذه النقطة التي لم تكن بالحسبان وهي تراجع أكبر القبائل عن الاتحاد به في مواجهة الرومان.

ما جعل القلق يسيطر عليه وتتوالى بذلك الأزمات النفسية لهذه الشخصية التي لم تحمل صراعا واحدا بينا بل كانت تصارع على عدة جبهات حتى ن الكاتب يصف يوغرطة وسط هذه الأهوال والمصائب على لسان أحد الحراس.

الحارس الأول: لقد سنح لي أن رأيت يوغرطة منذ أيام فرأيت رجلا شاحب اللون مشتعل الرأس، وهو ما يزال في طور الكهولة...إنه مريض.

الحارس الثاني: لا أدري... ربما كان كذلك إلا أن عينه اتقد لهيها حتى أن المرء لا يستطيع احتمال النظر فيها.

1- عبد الرحمن ماضي، م س، ص 24.

الأول: التعب والعياء... إنه في تنقل دائم انهارت عليه الأمطر أو قدفته الشمس بجرها(1).

من شدة ما عانى يوغرطة أصبح طريدا مهزوما يتخفى من جواسيس روما، بذلك يتضح أن الصراع متكافئ القوى فيوغرطة الضعيف لا يقوى على مواجهة روما، وهذا كله لخدمة الفكرة الأساسية لتطعيم العمل الدرامي بالخيانة تضعف الأبطال وتقهرهم.

يجعل الصراع المتلقي يتعاطف بالضرورة مع البطل ويساند، حتى أنه يشفق عليه، ويلتحن به في لحظات الضعف، هذا الصراع الداخلي، يعبر عن صدق هذه الشخصية، في أقوى المواقف، إذ يتجاوز يوغرطة مع نفسه، في المشهد التاسع من الفصل الثالث.

يوغرطة: (وهو كالمجنون) يا للعجب كأني طعنت أحد لا يقوم مروعا) كلا ليس هناك شيء مبهم، ليس هناك جناية وإلا فلين الخنجر؟ وأين القتيلة وأين الدم، أين لم أقتل أحدا"(2)، لكن هذا الصراع لا يضعف البطل بل يزيده قوة وحزما في السير قدما نحو الهدف. "وكيفما كان الأمر فلا بد منه أن تشمل المسرحية على بطل ثم كلي هدف"(3)، فالصراع بين القوى المتضادة إما على المستوى الخارجي أو الداخلي النفسي، ينمي شخصية البطل ففي طريقه لبلوغ هذا الهدف، ينشأ الحواجز التي تمنع البطل وقد تكون قوية بما فيه الكفاية لتكون في مستوى المنافسة للبطل.

الصراع في المسرحية جاء أيضا قويا ومؤثرا بالنسبة لبعض الشخصيات الثانوية وهذا لتبرير أفعالها، كالصراع النفسي الذي نجده في شخصية بوميلكار الذي وازن وقارن بين خيانة يوغرطة، وإغراءات وتهديدات سيلا القائد الروماني، إلا أنه يبلغ ذروته في مواجهته لزوجته نبرة التي تمثل الوطن

1- عبد الرحمان ماضي، م س، ص 65.

2- م ن، ص 83.

3- روجرز، م بسفيلد، الابن الكاتب المسرحي حريفي خشبة، دار النهضة، مصر، 1978 مصر، ص 195.

والضمير لما يريد أن يطلب منها الفرار وخيانة يوغرطة فها هي جاثية على ركبتيها أمامه لتخبره بأنها تحبه وتهواه لكنها لا تريد أن يفر ويلطخ شرفه بالعار.

بوميلكار بغلظة عاضبا على كل مقطع، إنك لا تحبيني.

نبرة: (ترقي على قدميه) إني أحبك ولا تستطيع امرأة أن تحب رجلا حبي لك... عزيزي كم تجرعنا عن كووس الشفاء... كم ذرفت أنا دموع هائلة على فراش عرسي متمللة أنادبك كأن بي مسا... هذا العذاب كله نكله أخيرا بالقرار وبالعار يا عزيزي... كل ما شئت إلا الفرار فوجئ بها بوميلكار شرفك الواضح(1). هذه الصدمة التي فوجيء بها بوميلكار من أقرب الناس إليه أغزى الصراع العام في المسرحية، وتصب في مجرى الفكرة المركزية.

كل صراع ثانوي يعد لبنقة ومواصلة الصراع أساسي ويرتفع الاشتباك في العلاقات والأهداف بالاصطدامات إلى ما يعرف بالذروة أو قمة العقدة في خط الفعل الصاعد "قهم يقولون إن التمثيلية يجوز أن تحتوي على كثير من الأزمات الصغرى والذرى الصغرى لكنها لا ينبغي أن تشمل على أكثر من أزمة كبرى وذروة كبرى واحدة أيضا"(2)، ما يجعل المتلقي أكثر تشويقا يشد انتباهه الكاتب الناجح من خلال هذا التوتر (الصراع) فيرقب مصير هذه الشخصية البطلة وجل لهذه العقدة، "وكأنما الأحداث تنمو كالموجات الصغيرة المتلاحقة ما تكاد تختفي واحدة منها حتى تعقدها أخرى أكثر علوا حتى تنتهي إلى موجة كبيرة عارمة تتكسر على الشاطئ في ختام المسرحية"(3).

1- عبد الرحمان ماضي، م.س، ص 59.

2- روجرز، م بسفيلد، م.س، ص 199.

3- عبد القادر القط، فن مسرحية، م.س ص 37.

تبلغ المسرحية فمنها بانطلاء الحيلة وسقوط يوغرطة في شرك الخيانة الذي نصبه له الأعداء (سيلا وشيوخ روما) بمساعدة الأصدقاء (بوكوس، بوميلكار، غودة) لنتقرب الحل النهائي للأحداث وللمسرحية، باستسلام البطل للنهاية محتومة لا سبيل له للنجاة لينتهي مصيره كختم للصراع من خلال حوار يوغرطة إنك مخطئ يا سيلا، أو تفنون أنكم بانتصاركم على يوغرطة انتصرتم على إفريقيا؟ غلبتم يوغرطة حقا لكنكم لن تغلبوا إفريقيا أبدا..." (1)، ونهاية المسرحية نهاية تتوافق مع المنفى التاريخي الذي أورده سالوستيوس في كتابه حرب يوغرطة. "والأخير سيلا انتظر وصول يوغرطة وبوكوس مصحوبا ببعض رجاله، ليقبضوا على كل رفقاء يوغرطة ويبقى هو ليقدم إلى سيلا مكبلا يقاد إلى روما ويموت بعد ست أيام من التعذيب والجوع"(2).

لم يستطع الكاتب ماضوي تجاوز الحقيقة التاريخية لذلك أكتفى بتقديم الأحداث داخل نسقها التاريخي الحقيقي.

د. اللغة والحوار الدرامي:

من المعلوم أن أساس الكتابة الدرامية الحوار الذي يميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى فالكاتب المسرحي لا يتمتع إلا بقدر ضئيل من الحرية في التعبير عن فكرة واضحة المعالم، فالحوار المسرحي أسس وقواعد منها مراعاة الدقة والكثافة فلكل سطر مما يكتبه المؤلف يجب أن يحمل دلالة لفعل.

ليست الكتابة الدرامية كمثلتها من القصة والرواية، إذ لا يجد المسرحي وقتا للإطناب والشرح أو التعليق، فالشخصيات والفعل، وكل المهمات المسرحية لن تتحقق إلا من خلال الحوار المسرحي،

1- عبد الرحمان ماضوي، م.س، ص 139.

2 - Salluste la guerre de juguertha édition GAL. Algérie 2005P160.

فالشخصية تفسر لنا من خلال الحوار المسرحي، فالشخصية تفسر لا للقراءة فهي تكتب للتمثيل أمام الجمهور(1)، ولكل عصر لفته ومفرداته كما أنه بالعودة إلى زمن تأليف هذه المسرحية لابد أيضا تصور المستوى المعرفي للكاتب، فمسرحية يوغرطة كغيرها من المسرحيات التاريخية تستوجب لغة راقية، تليق بمستوى الشخصيات المستوحاة من التاريخ وبالرغم من أنها لم تكتب بلغة العصر الإليزابتي أي شعرا لابد من الإشارة أنها لغة كلاسيكية تتوافق وطبيعة الهيكل العام لتصنيف هذه المسرحية ونظرا لأهمية الحوار في البناء الدرامي ينبغي أن تنقل حيويته وأن يكون ذا قدرة على الإيجاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي لأن الحوار الذي يجعل الشخصية شفافة مكشوفة المعالم والنوايا كما يجب أن يتجاوب الحوار وطبيعة الموقف، وإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل هو الأداة التي تتواصل عن طريقها الشخصيات المسرحية وقد تقوم مظاهر المؤلف في الرواية "بسر والأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصية(2).

مسرحية يوغرطة وزعت الحوارات بالتكافؤ حسب دور الشخصيات فكان يوغرطة صاحب الخطابات القوية الرنانة في تهديد روما وزعزعت استقرارها، إلا أنه في حواراته مع ربيدة يظهر البعد العاطفي والرومنسي في المسرحية وهو جانب آخر لا يتبين لنا إلا من خلال هذه الحوارات يوغرطة (يحذق فيها) نعم أنت إفريقيا أنت ذلك الطيف الذي ترى لي قد عرفت الآن لماذا فوجئت أول يوم عندما رأيتهك وسمعك أن ضالتي المنشودة(3). فلا تظهر الحوارات الإحساس الداخلي واللحظات

1- ينظر، روجر م بسفيلد الابن، فن الكتابة المسرحية، م.س، ص 39.

2- ينظر عبد القادر القط، فن المسرحية، م.س، ص 27.

3- عبد الرحمان ماضوي، م.س ص 27.

الحميمية بين هذين العاشقين حتى في أصعب لحظات الحياة ويجعل المتلقي القارئ يتخيل الشخصية بمختلف أبعادها حتى أنه يستطيع أن يتنبأ بتصرفاتها.

واللغة الفصحى قد تكون يسرت على المؤلف الإفصاح عما بداخل الشخصيات، فألوان البديع والطباق من المحسنات البيانية في اللغة العربية تجعل الحوارات أكثر وقعا على المتلقي، "هذه العربية التي تتعمق إلى الشعب بهذه الصورة الميسورة لا أعتقد أنها ستكون صعبة على شعبنا الأمي أن يفهمها إذا استعملت له مخاطبة فقط أما الكتابة فلا بد من تعلمها على أصولها أو استعمالها وفق قواعدها مثل كل لغة حية في العالم"(1)، هذا ما يراه الأستاذ عبد الله شريط حول توظيف اللغة العربية الفصحى في الأشكال الفنية وهو صاحب مقدمة المسرحية فهي طريقة فنية غنية بمواردها الخام، وسلاح في وجه المستعمر الفرنسي الذي زاد بذلك محو واجتثاث اللغة العربية من أصولها.

وأن الأخ عبد الرحمن ماضوي في هذه القصة لدليل على أنه إن كان لا يزال يواصل العمل في هذا الميدان يستطيع أن يبلغ في هذا الفن درجة مرموقة وأنه يمكنه أن يحسن من لغته وأسلوبه فتعود قصصه آثارا أدبية محترمة حقا"(2). يبقى رأي الناقد محمد مصايف صائبا في هذا السياق فقد وقع مؤلف مسرحية يوغرطة في بعض الهنات التي لا يخلو منها النص والحوارات من المباشرة في الطرح إذ تغلب على بعض الحوارات الحمية الوطنية والشحنة النضالية للمؤلف ما يخل في بعض المواضع بالجانب الفني الجمالي لبعض الشخصيات:

كبعض المفردات: "ملكبعل: هذا الخنزير استطاع أن يفر متنكرا"(3).
"أيها الأقيال أيها اللهاميم البدار البدار"(4).

1- عبد الله شريط، من واقع الثقافة الجزائرية ط1 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، الجزائر، ص 178.

2- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي، الجزائري الشركة الوطنية للتوزيع ط2/ 198 الجزائر ص 76.

3- عبد الرحمن ماضوي، م س ص 20.

4- م ن، ص 31.

"وقد أصبحت أراضيها المجاجا ثراء سلفا بلاقع"(1).

بوميكلار "كأن للحراي لونا واحدا إنما كانت هذه ألفاظا يلو كونها متلمظين"(2).

فقد تعمد ماضوي التعرض للشاذ من المصطلحات اللغوية كعرض للقدرة والمعرفة بخفايا اللغة وهذا لتغطية عجزه في المعرفة وآليات الكتابة المسرحية، وذلك كما يقوم محمد مندور "وكل هذا فضلا عن أن تأليف القصص والمسرحيات بل ومتابعة كتابة الشعر أو غير من فنون الأدب والتجريد في ذلك يحتاج إلى تفرغ واحتراف"(3). فاحتراف الكتابة المسرحية تحتاج إلى تراكم تضرع ليس إلى رصيد معرفي فقط كما أن بوادر الممارسة المسرحية في سنوات الخمسينات كانت لا تزال فنية وبالمقارنة إلى هذا العمل الفني فهو بمثابة تجربة أصلية في الكتابة المسرحية ذات بناء بدرامي وحبكة جيدة إلا أن العثرة في الصياغة اللغوية من حيث كم الحوارات قد جعلت الكثير من المخرجين يعزفون على عدم المغامرة بإخراج هذه المسرحية إلا في سنوات الأخيرة، كأن يجعلها أكثر صلاحية للقراءة منها الإخراج رغم وجود بعض الإرشادات الإخراجية فمن الحوارات كأن يقول مثلا.

في المشهد الرابع من الفصل الثاني:

بوميكلار: (يده على قبضة سيف) من أنت ؟ .. ثم (بدهشة) لكن جنود رومانين يخرجون

من جانب المسرح الآخر ويحيطون به(4).

1- عبد الرحمن ماضوي، م س ، ص 32.

2- م ن، ص 42.

3- محمد مندور، المسرح النثري نهضة مصر للطباعة والنشر د.ت، ص 32.

4- م ن، ص 47.

من خلال هذه الإرشادات قد تستطيع القول أن هذه الحوارات تحمل بدور رؤية إخراجية وتصوراً للخشبة في عهد جديد للجزائر بالمسرح "ولست أعالي فأزعم أن الأخ ماضوي لم يوفق البتة في لغته وأسلوبه والتي في ذات الوقت لا أستطيع أن أكّد أنه وفق فيها التوفيق المطلوب ولعل هذا الضعف الذي لا يتناسب تماماً وما تقدم من وحدة الفكرة ووضوحها راجع إلى قلة التربية الفنية لدى الكاتب(1).

هـ. الزمن والمكان:

الزمن: تتواتر أحداث المسرحية صعوداً ونزولاً في الخط الدرامي، فتتصادم مصالح الشخصيات لكن سيروية الأحداث زمني متسلسل، لكن إدراك الزمن صعب في الأثر الفني ليس كالمكان "إدراك الزمان كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان لكن الإحساس بالزمن يبقى أمراً نسبياً وآتياً يختلف من طرف لآخر، ومن شخص لآخر"(2). المسرح نص وعرض من الصعب الإحاطة به لذا "يوجد زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي (زمن أحداث النص وزمن العرض) كل منهما يؤثر في الآخر"(3)، يتضح أي زمن وأحداث مسرحية يوغرطة تعود إلى العصر النوميدي في زمنها التاريخي الحقيقي إلا أن الزمن الفني هو الزمن الداخلي الذي تتحرك فيه الشخصيات يبدأ من سنة 113 ق.م سنة 105 ق.م وهذا ما يتوافق مع الزمن التاريخي الحقيقي لشخصية يوغرطة، لكن الزمن الفني يمتد ويتجزأ إلى أقسام تتراوح بين الماضي

1- د. محمد مصايف، فضول في النقد الأدبي، م.س، ص 76.

2- د. ماري إلياس حنان حسن، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون لبنان، ص 238.

3- بن ذهبية بن نكاع تجليات التراث في المسرح العربي ، جامعة وهران 2006، ص 246.

والحاضر، أذكرين يوم التقينا أول مرة؟... لقد عشنا زمنا ربما لا يعود"(1). وهذه دلالة زمنية توجي إلى الماضي، ماضي هاتين الشخصيتين.

صاحب مختلف المشاهد المسرحية تواريخ للأحداث ما بدل على وفاء الكاتب للمشاهد التاريخية في الزمن وقد يعاب عليه ذلك، وما يخرج بالعمل الفني إلى عمل تاريخي تسجيلي هذه العلامات الدالة على الزمن تفهم من خلال بعض التعابير التي ترفق بمعلم المكان، فبعد انقضاء مشهد أو فصل يتوقع المتلقي ما يحدث خارج الحشبة وما يجعله يتخيل الأحداث في تداخل زمن الخيال والمشاهدة والواقع أن الدخول في لعبة الإيهام في المسرح هو قبول المتفرج بالتخلي المؤقت عن الزمن الفعلي أو الزمن الواقعي(2)، ويظهر هذا جليا أثناء عملية التلقي إما زمن القراءة أو زمن العرض وعلى الرغم من أن أحداث المسرحية وقعت في زمن بعيد، قد يتفاعل المتلقي معها وكأنها ماثلة أمامه وبهذا يذوب الفارق الزمني ما يجعل المتلقي يعيش الحاضر من خلال الماضي بإسقاطه على الواقع المعيش واقع المؤلف ماضوي لأن التاريخ يسترجع للعبر.

المكان: إن دراسة الزمن المسرحي أو أي أثر فني يستلزم بالضرورة دراسة المكان لتعلق هذا بذلك، فالمكان في المسرحية ليس ذلك الفضاء الركبي الذي تدور بها قصة المسرحية، "المكان هو المتخيل مكان الحدث الدرامي، إنه الحيز المكاني وهو الذي يستشف من خلال الحوار أو الإرشادات الإخراجية"(3) Lieu d'action يحوي المكان كل عناصر المسرحية من شخصيات وأحداث كما أنه الوعاء الذي يصب فيه الزمان فالمكان هو العنصر الأكثر وضوحا في العمل لمسرحي، "إنه الفضاء الذي

1- عبد الرحمان ماضوي، م س، ص 25.

2- ماري إلياس- حنان قصاب حسن، م.س، ص 238.

3- م ن، ص 244.

تحدد داخله المشاهد والصور والمناظر والدلالات التي تشكل العمود الفقري للنص السردي "(1). وعلى خلاف التعريف اللغوي للمكان " هو الموضع وجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع "(2).

بل هو الإطار المحدد بخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، وهو المتخيل النصي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عن المكان في أي أثر فني مهما كان جنسه إما مكانا واقعيا أو خياليا تعددت الأماكن التي يختبئ يوغرطة فيها، تظهر بها الأحداث في قصر بوكوس مشيرا -الكاتب- بذلك إلى الرفاهية والفخامة التي يحظى بها صهر يوغرطة إلا أنه يخونه، فالمكان رمزية حسب ماضوي ثم إن العمل النبيل أو المقدس المتمثل في التضحية هو الأكثر تعبيرا عن الطابع التاريخي والمكان يدل على جلال الموقف والأحداث.

نلاحظ في مسرحية يوغرطة أن الأماكن تحمل عناوين كل مشهد، دليل على تقديم تصور للقضاء المكاني للحدث، "إن النص شبكة من العلامات اللغوية، والعلامات المرجعية التي تشير إلى المكان ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا للمكان "(3). فإساحات تتسع مثلا للجماهير كما أن ميادين المعركة تعبر أيضا عن العدد الكبير للمحاربين، لإضفاء تصور واضح للبنية المكانية للمسرحية.

كما أن الموضوع الرئيسي في هذه المسألة هو صراع مع روما لكن الخيانة أصبحت المحور الأهم والفكرة المركزية حيث حاول ماضوي وضع هذه الفكرة في إطارها المكاني المتعدد. "على أن الكتاب المسرحيين لم يقيّدوا أنفسهم منذ الحركة الرومانسية إلا بوحدة الموضوع فحسب منتقلين في الزمان

1- بن زهية بن نكاع، م س، ص 247.

2- ابن منظور، لسان العرب، ط 2000 دار صادر مجلد رقم 14، ص 113.

3- علي بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة وهران 1984، ص 98.

والمكان حسب طبيعة الأحداث والموضوع"(1). لذا فيمكن أن نعتبر ماضوي من بين السابقين لتأسيس لحركة مسرحية راقية في ميدان التأليف وفق مقاييس عالمية وبناء مسرحي راق. وأضفى جمالية فنية، وهذا ما يظهر تجاوز قيود وحدتي الزمان والمكان بما يحملانه في لغة ذات رموز وإشارات بذوق لغوي رفيع.

1- عبد القادر القط، فن المسرحية، م.س، ص39.

الخلاصة

تختلف آليات الكتابة الدرامية، من كاتب لآخر ومن عصر لآخر، وتعتبر الشخصية المسرحية عمادا هاما، فبواسطة تفجر الأحداث وهي محور العمل الدرامي ككل.

يزخر التاريخ الجزائري بالأحداث والعطاء، والماضي المجيد له حافل بالمادة التاريخية، حيث استلهم ماضوي شخصية يوغرطة من هذا التاريخ في شكلها الفني فزادها بريقا، وجعل منها أيقونة ذات بريق لمّاع، خاصة إذا ما تعلق تصورنا بالمهمات الإخراجية، التي يتجلى من خلالها ذلك العصر المنير من ماضي المغرب القديم.

قد تكون روح الحمية هي الغلبة في صياغة هذه شخصية يوغرطة المحكمة البناء فنيا، إلا أن بعض الهنات اللغوية لا تنقص من قيمة الأثر الذي حملته اللغة العربية بمفرداتها العذبة التي اقترنت بشخصية تاريخية.

أخيرا لا بد من الإشارة إلى أن الحركة المسرحية في الجزائر، خلال عصرها الذهبي في الخمسينيات، كان بادرة للتأسيس لدراما جزائرية قائمة بذاتها من خلال كوكبة من المؤلفين، نسجوا ملاحم عظام، أمثال أحمد توفيق المدني، عبد الرحمن ماضوي وغيرهم كثير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.
2. ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة البطل، بيت صادر، بيروت.
3. عبد الرحمن ماضي، يوغرطة، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1979.
4. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان.
5. المنجد في اللغة والأعلام، طبعة جديدة ومزينة عليها ومنقحة، المطبعة الأربعون، دار الشروق، بيروت لبنان.

قائمة المراجع باللغة العربية:

1. أحمد بيوض: مسرح الجزائري، 1926-1989، نشأته وتطوره، منشورات التدين الجامعية، 1998.
2. جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ط2.
3. حسن عبد الحميد أحمد رشوان، الشخصية، دراسة في علم الاجتماع النفسي، مركز الإسكندرية، 2006، مصر.
4. حسن علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، دار الكندي للنشر، الأردن، ط2001.
5. حسون بدوي، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مطبعة الحرية، بيروت.
6. حلمي الملبحي، علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2001.
7. دريس قرقوي، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر، وهران، 2005.
8. رياض عصمت البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1988.
9. سليمان عشراقي، الشخصية الجزائرية، الأرضية التاريخية، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية.
10. سيد أحمد بعلي: جوانب من سياسة الجزائر الثقافية، منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة.

11. سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي المعاصر، دار قباء القاهرة، مؤسسة المرجح الكويت.
12. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، المكتب العربي الحديث، 1997.
13. صالح حسن الداهري، سيكولوجية الإبداع والشخصية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
14. عاطف وصفي، الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت
15. عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ديوان المطبوعات الجامعية 1998، الجزائر .
16. عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الشخصية، منشأة المعارف الإسكندرية.
17. عبد الرحمن عيسوي، نظريات الشخصية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
18. عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون ط1، 1998.
19. عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، 1998.
20. عبد الله شريط، من واقع الثقافة الجزائرية ط1 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، الجزائر.
21. عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
22. علي المعطي محمد، فلسفة الفن، رؤية جديدة، دار النهضة العربية.
23. علي زيعور، مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1993.
24. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي.
25. قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، مديرية الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1988.
26. قطان أحمد الظاهر، مفهوم الذات، دار وائل للنشر، بيروت، ط1 ، 2001.

27. محمد الصغير غانم ، المملكة النوميديّة والحروب البونية، دار الأمة، الجزائر، ط1، 1998.
28. محمد سعيد فرح، البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، 1998.
29. محمد فنظر، يوغرطة من ملوك شمال إفريقيا وأبطالها، الدار التونسية للنشر، تونس، 1970.
30. محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي، الجزائري الشركة الوطنية للتوزيع ط2 / 198 الجزائر.
31. محمد مندور المسرح النثري، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت. ط القاهرة.
32. مخلوف بوكروح ملامح المسرح الجزائري الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982، الجزائر.
33. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.

قائمة المراجع المترجمة:

1. أرسطو، فن الشعر، تر ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.
2. أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
3. استيفان بنريك الإنسان... والجنون تر، قدري حنفي دار الطليعة، ط1 1975.
4. ألدريس نيكول، المسرحية العالمية، تر نور شريف، ج5، دار الهلال للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
5. ألكسندر روشكا، الإبداع العام والخاص، تر غسان عبد الحفي أبو فخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989.
6. أوديت أرسلان، موسوعة فن المسرح، ج 1، تر سامية أحمد أسعد، دار النشر،، ط.
7. أي شيدر، التحليل النفسي والفن، تر يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرية للطباعة بغداد، 1984.
8. ت. هـ. أمارو، من المعرفة التاريخية، تر جمال بدران، لمطبعة الثقافية، مصر، 1971.
9. روجوم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر دريني خشبة، دار نهضة مصر القاهرة، 1978.

10. ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر عبد الله معتصم، دار المأمون، بغداد، 1986.
11. سيجموند فرويد، أفكار لأزمة الحرب والموت، تر سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ط1، 1977، ط2، 1981.
12. سيجموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ط1، 1971، ط2 1986.
13. سيمون كلايبه، نظريات الشخصية، تر علي المصري، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1993.
14. ك، غ يونغ، مختارات ظاهرة الأطباق الطائرة في ضوء علم النفس، ترجمة نهاد خياط، دار المنارة، 1981.
15. لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت.

المراجع باللغة الأجنبية

1. Mahieddine Bechtarzi : mémoire 1947-1956 tome II ENAL- Alger-1984.
2. Mustapha Lachraf, l'Algérie notion et société 2ème édition ENAD Alger.
3. Salluste la guerre de juguertha édition GAL. Algérie 2005.

المجلات والدوريات:

1. صاهل عبده، مجلة النبأ، ع 54. ذو القعدة 1421، الكويت.
2. علي فيلاي المجلة الإفريقية الفصل الثاني 1939، أغاني المآثر منتجة 1984.
3. محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخاً ونضالاً مجلة الثقافة ع 90 نوفمبر- ديسمبر 1985.

الدراسات الأكاديمية:

1. أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2009/2008.
2. أحمد حمومي: ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران رسالة دكتوراه جامعة وهران 2008-2007
3. بن ذهبية بن نكاع، تجليات التراث في المسرح العربي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 2006.
4. حارش محمد الهادي، التطور السياسي والاقتصادي في نواميس، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1985.
5. رأس الماء: الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه جامعة وهران، 2008-2007.
6. صالح لمباركة: النص المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه، 2003-2002، جامعة باتنة.
7. صالح لمباركة، الشخصية في مسرح ألفريد فرج، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1991.
8. علي بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة وهران 1984.
9. قداسي خيرة، سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير، رسالة ماجستير، إشراف اذكتور ميرات العيد، جامعة وهران، 2011.
10. مذكور مرزوق ، خطاب الشخصية المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف د فرقاني جازية، جامعة وهران، 2007/2006.
11. المرسلي بوطانة، المسرحية التاريخية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1986/1985.

الفهرس

الفهرس

البسمة

إهداء

شكر

مقدمة أ

الفصل الأول: الشخصية تعاريف ومفاهيم

المبحث الأول: مفهوم الشخصية 10

1- الشخصية لغة: 10

2- المفهوم الاصطلاحي 12

المبحث الثاني: الشخصية من منظور علم النفس 30

1- سيجموند فرويد (1865-1939) 30

2- كارل غوستاف يونغ: 1874-1961 42

الفصل الثاني: المسرح الجزائري والتاريخ

المبحث الأول: المبدع والمادة التاريخية 55

المبحث الثاني: البطل التاريخي في المسرح الجزائري 64

المبحث الثالث: الظروف العامة لتأليف مسرحية يوغرطة 72

الفصل الثالث: مسرحية يوغرطة أنموذجا

1- تلخيص المسرحية.....	82
يوغرطة في التاريخ.....	84
2- الجانب الفكري:.....	89
أ. الفكرة المركزية.....	89
ب. المضمون والتعليق.....	90
3- الجانب الجمالي:.....	94
أ. الحدث المسرحي والجو العام.....	94
ب. الشخصيات:.....	96
الشخصية الرئيسية: (يوغرطة):.....	97
الشخصيات الثانوية.....	106
ج. الصراع في المسرحية.....	113
د. اللغة والحوار الدرامي.....	118
هـ. الزمن والمكان.....	122
خاتمة.....	123
قائمة المصادر والمراجع.....	125

ملخص الرسالة

صنع تاريخ الجزائر شخصيات خلدت أسماءها وأغنته ببطولاتها ما جعل الكثير من الكتاب المسرحيين يسترجعون تلك الفترات القديمة من مآثر الرجال، خاصة في الحقبة الاستعمارية.

تحاول هذه الدراسة تحليل علاقة الشخصية المسرحية بالتاريخ متناولة بالدراسة والتحليل مسرحية يوغرطة لكتابتها عبد الرحمن ماضي.

إن طبيعة موضوعنا جعلتنا ننطلق من إشكالية تتضمن مجموعة فرضيات هي كالاتي:

- كيف كان بناء الشخصية الدرامية في هذا العمل الفني؟
 - كيف كان تصوير الجانب الداخلي والنفسي للشخصية التاريخية؟ وما هي عاقبة الشخصية بالتاريخ؟
 - كيف تعامل الكاتب مع الماد التاريخية؟ وكيف وظفها في مسرحيته؟
 - ما هي ظروف تأليف هذا العمل؟ ولما وقع اختيار الكاتب على هذه الشخصية بالذات؟
- كان موضوع هذا البحث يتمثل في دراسة الشخصية التاريخية ومدى ارتباطها بالفن المسرحي، ارتأينا تقسيم البحث إلى ثلاث فصول، مشفوعة بمدخل حو الإبداع والكتابة الدرامية لأن الدراسة تعرض للنص دون العرض.
- كان الفصل الأول المعنون بـ " الشخصية تعاريف ومفاهيم " محورا لدراسة الشخصية في مختلف العلوم وتحديدًا بإطارها التعريفي، وقد تعرضنا لمفهوم الشخصية عامة، ثم إلى المفاهيم المختصة في اللغة وعلم النفس، وقد أفردنا محورا خاصا للدراسة النفسية

أما الفصل الثاني المعنون بـ " المسرح الجزائري والتاريخ " جاء مكملا للفصل الأول، قسم إلى ثلاث مباحث، يتناول الأول تعامل المبدع مع المادة التاريخية، في رسم الشخصية، وقد خصصنا المبحث الثاني منه للبطل التاريخي في المسرح الجزائري، أما المبحث الثالث من الفصل الثالث أردناه اختيارا لشخصية التاريخية في المسرح الجزائري و هي ظروف تأليف مسرحية يوغرطة

جاء الفصل الثالث كنموذج يتعرض بالدراسة و التحليل لمسرحية يوغرطة من المناحي الفكرية، بعد التلخيص والتعرض للجانب التاريخي للشخصية بداية بتحديد الفكرة المركزية ثم التعرض للمضمون والتعليق عليه ثم المناحي الجمالية المختلفة المشكلة لمعمار المسرحية.

تأتي خاتمة البحث عرضا لأهم النتائج القائمة على الفرضيات التي انطلقنا منها أما الصعوبات التي اعترضت مسار البحث، فيمكن القول أنها تمثلت في قلة الدراسات المهمة بالنص المسرحي الجزائري، النقدية منها بخاصة.

الكلمات المفتاحية:

المسرح؛ التاريخية؛ الجزائر؛ الكاتب؛ يوغرطة؛ ماضي؛ الدراما؛ الشخصية؛ الثورة؛ التأليف.