الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرمز في المسرح التاريخي الجزائري بين الفترتين(1938- 1952)

مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي

- إعداد:
- تواتي نورة.

- إشراف الأستاذ:
عمرو رابحي.

السنة الجامعية: 2012/ 2013

دعاء

يا رب لا تدعنا نصاب بالغرور إذا نجحنا...

ولا نصاب باليأس إذا فشلنا...

بل ذكرنا دائما..

بأن التسامح هو أكبر مراتب القوة...

وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف....

يا رب إذا جردتنا من المال أترك لنا الأمل...

وإذا جردتنا من النجاح أترك لنا العناد حتى نتغلب على الفشل...

وإذا جردتنا من نعمة الصحة أترك لنا نعمة الإيمان...

يا رب إذا أعطيتنا مالا لا تأخذ به سعادتنا...

وإذا أعطيتنا القوة لا تأخذ عقلنا...

وإذا أعطيتنا نجاحا لا تأخذ تواضعنا...

وإذا أعطيتنا تواضعنا لا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا...

يا رب إذا أسأنا إلي الناس أعطينا شجاعة الاعتذار...

وإذا أساء الناس إلينا أعطنا شجاعة العفو والغفران...

يا رب إذا نسينا فلا تنسانا...

شكر وتقدير

أوّل حمد أحمده للذي تم بحمده الصالحات
وأعظم شكر للذي سجدت له الكائنات الذي لولاه ما كانت
الموجودات أحمده سبحانه على حسن توفيقه لإتمامي لهذه الدراسة
فأتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف **رابحي عمرو** الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث المتواضع، والذي لم يبخل علي بالنصائح المشجعات، المقدم للمعلومات والمصحح لكل العثرات والمتتبع لكل الخطوات، فجزاه الله خيرا.
كما أشكر جزيل الشكر الأساتذة الكرام، الذين لم يبخلوا علي بالعون والمساعدة وأخص بالذكر، الأستاذ **علوات كمال**، والأستاذ **جبارة إسماعيل**، اللذين قدما لي مساعدات وإعانات لا أجد لها عبارات توفيهما حقهما، فبارك الله فيهما.
وكل أساتذتي بمعهد اللغة العربية وآدابها(جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة-).
ولا أنسى في هذا المقام أن جنودا آخرين يعملون من وراء الستار في سبيل تقدم العلم في الجامعة الجزائرية، إنهم المسؤولون والإداريون في الجامعة، و الفريق العامل في المكتبة، فإلى كل أفراد هذا الفريق آيات الشكر والتقدير.

إهداء..

قلمي هنا يقف برهة...

إلى نور دربي... ونبض قلبي... أمي الغالية...
إلى من علمني سر الحياة.. وزرع طريقي ورودا بعدما كانت أشواك... أبي الغالي.
إلى إخوتي... محمد، الطاهر وعلي.
وأخواتي... عائشة ووسام.
إلى روح كل نفس صعدت إلى جوار ربها... رحمكم الله..
إلى كل من أشعرني بأنني لست وحيدة في مجتمع مختلف..
إلى أخوات الدراسة... كتب الله لهم العمر المديد... وكل التوفيق..
إلى مدينتي السابقة...
إلى شهداء فلسطين... وكل إخواني وأخواتي هناك...
إلى صفحات التاريخ... والسنوات الماضية... اشهدي على ما كُتب لنا...

تواتي نورة.

مقدّمة

يعدّ الرمز من أهم الخصائص الفنيّة التي تميز النص الأدبي عامّة والمسرحي بصفة خاصّة، لما يبرزه من دلالات، تبقى لها تأويلات عدة بسبب الرموز التي تحملها مدلولاتها. فالرمز يسمح لنا بتعرية الواقع دون محاسب لأننا نختفي وراءه، فيرتقي الفن المسرحي إلى جمالياته العالية التي تجعل منه مهيمنا على النص المسرحي فيضفي عليه رونقا مميزا.

من هنا تم طرح إشكالية هذا البحث تحت عنوان**:** أين تكمن ملامح وصور الرمز في المسرح التاريخي في الجزائر؟ وما هي خصائصه على مستوى عناصر البناء الدرامية في مسرحية يوغرطة التاريخية؟، محاولة الإجابة عنها ضمن هذا البحث الذي يندرج تحت عنوان **"الرمز في المسرح التاريخي الجزائري مابين(1938-1952)".**

حيث يعتبر المسرح دخيلا على العالم العربي عموما والجزائر خصوصا، فظهوره في الجزائر كان متأخرا لأن الشعب الجزائري كان تحت وطأة الاستعمار، ومن هنا نحاول الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث الكبرى:

- كيف نشأ المسرح الجزائري؟
- ما هي أهمّ المسرحيات المتناولة في فترة(1938-1952)؟
- ولعل علاقة الرمز بالمسرح تطرح منها عدة تساؤلات هي الأخرى فهي تبحث في مكمن الرمز في المسرح؟ وما هي دلالاته الخفية؟

على العموم فإن الرمز قد قام بالتعمق في المسرح بعدما كانت الدراسة سطحية، فهو الجوهر الذي قامت عليه دراستنا، فالرمز كثف المعنى وعمّقه باختزال العبارات والابتعاد عن المباشرة بالغموض والإيحاء.

فالبحث المدروس اختياره لم يكن اعتباطيا، ولعل ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو مجموعة من الدوافع الموضوعية والذاتية:

- **أولها:** عدم وجود دراسات تتناول المسرح الجزائري، وإن وجدت فهي قليلة في هذا الفن، فهو لا زال يخطو خطواته الأولى في الجزائر.
- **ثانيا:** إنصاف الكاتب بإعطائه القليل من الاهتمام، بصفته أحد الكتاب المسرحيين الجزائريين.
- **ثالثا:** حبي للمسرح منذ الصغر و اكتشافي له في تلك العروض التي كان يقدمها بعض التلاميذ من المدرسة أو الفرق المسرحية الوافدة إلى مدرستنا.
- **رابعا:** رغبة ذاتية في دراسة لمسرحية، غير أني وددت دراسة مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، ونظرا لغياب النص المسرحي لجأت إلى اقتراح أحد الأساتذة بدراسة مسرحية "يوغرطة".

فأما خطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح إشكالية البحث و محاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات التي تم طرحها، فتتمثل في تقسيم البحث إلى فصلين، لها مباحث مستقلة ولكن محاورها متصلة بمحاولة الإحاطة بإشكالية البحث.

- **مدخل:** وتطرقت فيه إلى مفهوم الرمز في اللغة والاصطلاح، أنواعه، وأخيرا عرّجت على تقنية الرمز في المسرح، وأهم عنصر في الأدب المسرحي وهو الإيحاء، إضافة إلى ذكر بعض الكتاب المسرحيين.
- **الفصل الأول:** وهو الجانب النظري، وعنونته بـــ: " نشأة المسرح الجزائري وأهم مسرحياته التاريخية"، وتناولت فيه مبحثين:
  - **المبحث الأول:** تحت اسم: "نشأة المسرح الجزائري" وتحدثت فيه عن نشأة المسرح الجزائري، عند علالو، رشيد القسنطيني، وباشطارزي.
  - **المبحث الثاني:** واشتمل على أهم المسرحيات التي كتبت في تلك الفترة(1938-1952) تحت عنوان "المسرحيات التاريخية الجزائرية".
- **الفصل الثاني:** أما الفصل الثاني فقد أردته أن يكون دراسة تطبيقية لمسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمن ماضوي، وقد مهّدت لها بتلخيص لمضمون المسرحية، ومصدرها التاريخي وتقسيمها من حيث الشكل، بعد ذلك انتقلت إلى البناء الفني للمسرحية والتي استخرجتها من المسرحية كالآتي:

الشخصيات، اللغة، الفضاء الزماني والمكاني، وأخيرا بنية الصراع.

ومثلما فتحت بحثي بمقدمة فإنني ختمته بخاتمة كانت محاولة لحوصلة وجمعٍ لأهم ما جاء في البحث.

وبما أن أيّة دراسة لا تخلو من اتباع منهج معيّن، يحدد معالمها، فقد وقفت دراستي على منهج تكاملي، يجمع بين الوصفي التحليلي، الذي يقوم على الاستقراء والتحليل، فالوصفي يقوم على أساس تحديد خصائص الظاهرة ووصف طبيعتها وأسبابها، وما إلى ذلك من جوانب، ويتجلى ذلك في الجانب النظري المتمثل في وصف نشوء المسرح الجزائري والمسرحيات التي انتشرت في تلك الفترة، أما التحليلي ويتبنى قدرة لشرح أغلب الظواهر الخاصة به، وهي التي تعتمد على قواعد أو أنسقة محددة ترتكز عليها في التحليل شارحا لها أولا، ثم يحدد في الباب التالي الظاهرة موضع البحث، وينتهي البحث لتحقيق الهدف الذي يبحث فيه، وهذا ما تجسّد في الفصل الثاني أي الجانب التطبيقي الذي حلّلت به مسرحية "يوغرطة".

وقد استعنت في بحثي هذا بالمصادر والمراجع التالية:

- **المصادر:** وهي مسرحية "**يوغرطة**" لـــ: عبد الرحمن ماضوي والتي هي موضوع الدراسة التطبيقية.
- أما **المراجع** فتمثلت في: كتاب "**المسرح في الجزائر**" لـــ: صالح لمباركية، وكتاب "**فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**" لـــ: علي أحمد باكثير، وما إلى ذلك من المراجع التي أغنيت بها بحثي.

ولا أخفي أن أي باحث تعترضه صعوبات، فقد واجهتني صعوبات جمة في إعداد هذا البحث، أبرزها قلة المراجع الخادمة للموضوع وإن تواجدت فصعوبة الحصول عليها، فعلى الرغم من أن عمر المسرح الجزائري قد بدأ يشارف القرن من الزمن على ظهوره، إلا أننا نرى ذلك الغياب في التدوين والنشر لمعظم المسرحيات الجزائرية، فضلا عن غياب الدراسات المتخصصة في الرمز

المسرحي، مما جعلني أبحث عن مختلف الدراسات التي تناولت الرمز، حتى وإن كانت في أجناس أدبية أخرى، إضافة إلى الوقت الذي كنت في صراع دائم معه.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أشكر كل من شجعني على هذا البحث، وحفزني على إنجازه. وإلى كل من أمدني بالمساعدة من قريب أو بعيد، فلكل هؤلاء أرفع امتناني وتقديري.

وبعد :فإن وفقت في الإجابة عن أسئلة هذا البحث فمن الله تعالى، وإن عجزت فأملي أنني اجتهدت مخلصة فإن لم أفز بأجري الصواب فرجائي أن يكون لي أجر الاجتهاد، حسبي ذلك. والله ولي التوفيق وبه نستعين.

تواتي نورة

يوم الجمعة: 2013/05/10.

مدخل

أولا: ماهيّة الرّمز

أ/ لغة:

تعتبر اللّغة من أرقى وسائل الاتّصال والبحث في الجذور اللّغوية لمختلف المصطلحات وما هذا إلا أمر أساسي في فهم معانيها وأبعادها الدّلالية وهذا الذي يجعلنا نعود إلى معاجم اللّغة لفحص مواده و مصطلحاته فقد جاء في لسان العرب لابن منظور:

" رمز: الرّمز: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنّما إشارة بالشّفتين، وقيل: الرّمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشّفتين والفم والرّمز في اللّغة كلّ ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ أي شيء أشرت عليه بيد أو بعين ورمز، يرمز، ويرمز، رمزا"[1]

وقال سبحانه عزّ وجل في محكم تنزيله في قصّة زكريّاء عليه السّلام:

" قَالَ رَبِّ اِجْعَل لِي آَيَة قَالَ آَيَتك أَلَاّ تُكَلِّمُ النَّاس ثَلَاثَةَ أَيَّام إِلَاّ رَمْزًا وَاذكّر ربّك كثيرا وسبِّح بالعشيّ والإبكار"[2]

وجاء في تفسير القرآن العظيم للحافظ ابن كثير قوله:

إلاّ رمزا:" أي إشارة لا تستطيع النّطق مع أنك سويٌّ صحيح"[3]

يمكن القول بأنّ الرّمز في معناه اللغوي يعني الإشارة والإيماء.

ب/ اصطلاحا:

---

[1]: أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة: رمز، ج5، دار صادر، بيروت(لبنان)، ط4، 2005. ص 222- 223.

[2]: القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 41.

[3]: الحافظ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المجلد الأول، (تح) أنس محمد الشامي ومحمد سعيد محمد، دار البيان العربي، الأزهر، د.ط، 2006. ص 473.

إن طبيعة الرّمز وما يكتنفه من غموض وإيحاء يؤهله أن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي وقد حاولت تتبّع هذا الدّرس لبعض تلك المجـــالات دون توسع كبير لأن المقام لا يسمح.

فمن علماء النّفس نجد "يونغ" يعرفه بقوله:

" وسيلة لإدراك مالا يستطاع التّعبير عنه بغيره فهو أفضـــل طريقـــة ممكنـــة للتّعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[1]

حسب "يونغ" فإنه يرى بأن الرّمز هو تلك الوسيلة التي يعبر بها عـــن أشـــياء ليس لها مفاهيم وكلمات تعبر عنها أو هي كلمات من شدّة عمقها وتلامسها بالواقع لا تستطيع التّعبير عنها كما يمكن القول بأن وظيفة الرّمز عند "يونـــغ" هـــي إيصـــال المفاهيم بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر أي المعادل اللّفظي الذي يتناسب مع المفهوم المقصود.

كما ترى النّاقدة سلمى خضراء الجيوسي في مفهوم الرّمز بأنه:

" تعمّد استخدام كلمة أو عبارة لتدلّ على شيء آخر لا بالتّشابه بـــل بالإيحـــاء والإشارة"[2]

وأما من زاوية الأدباء فقد جاء في المعجم الأدبي معنى الرّمز بـــ:

" الإشارة بكلمة تدلّ على محسوس أو غير محسوس إلى معنى غيـــر محـــدّد بدقّة، ومختلف حسب خيال الأديب. وقد يتفاوت القرّاء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم، ورفاهة حسّهم، فيتبيّن بعضهم جانبا منه، وآخرون جانبا ثانيا، أو قد يبـــرز للعيان فيهتدي إليه المثقّف بيُسر. من ذلك أنّ الشّاعر يرمز إلـــى المـــوت بتهافـــتِ

---

[1]: يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء: دراسة فنية تحليلية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة(الجزائر)،ط1، 1987.ص 335.

[2]: سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ماي 2001. ص781.

أوراق الشّجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطـــرات المطـــر المتساقطة على زجاج نافذته في رتابة مضنية"[1]

القارئ للقولين يرى بأن الرّمز هو الانتقال من شيء محدّد إلى شـــيء غيـــر معلوم المعالم أو الانتقال من مكان ضيِّق إلى مكان واسع، وتختلف هذه الإشـــارات والإيحاءات باختلاف الثَّقافة، الخيال، والحسِّ المرهف. من هنا يمكن القـــول بـــأن الرّمز ينطلق من الواقع فيتجاوزه ليصل إلى ما هو مجرّد. وقد أعطى(أدرج) مثالا يوضِّح وينزع الإبهام والغموض كاستعمال الأديب في إنتاجه الأدبيّ" تهافـــت أوراق الشّجر في الخريف" فهذا دلالة على الموت، رغم أن غير المتذوِّق لهذا الجانب الفنيِّ لا يدرك ذلك لكن على عكس المتمكِّن من هذا الجانب يدرك تمام الإدراك الماهيَّـــة من كل قول، وهذه الأمور تختلف من شخص لآخر، فللإدراك يتدخَّل خيال القارئ، ثقافته وحسُّه المرهف.

يمكن أن نخلص إلى أن الرّمز توزَّع في ميادين الفكر المختلفة، فهو يتّسع تارة ويضيق تارة أخرى، فرؤية علماء النّفس تكمن في أنّه ذلك الواقع الانفعـــالي شـــديد التّعقيد، أمّا عند النُّقاد والأدباء فهو الإشارة أو الإيحاء بكلمة إلى شيء للدَّلالة عليه.

ثانيا: أنواع الرمز:

اختلف الباحثون في تقسيم أنواع الرّمز إلاّ أنّني قد خلصـــت إلـــى أنَّ هنالـــك نوعين رئيسين ثمّ تتفرّع منهما باقي الأنواع وهما:

أ/ الرّمز التّراثي: ويهتم بالتّراث لأنّه الجوهر المعبِّر عن الأمّة وحضارتها ومنبع عذب وفير ينهل منه كل أديب من رموزه المختلفة ويكون إمّا: أســـطوريًّا، دينيًّـــا، صوفيًّا، أدبيًّا، أو تاريخيًّا.

[1]: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت(لبنان)، د. ط، 1979. ص 124.

ب/ الرّمز الخاص: وهو رمز من إبداع الأديب نفسه أو يمكن القول بأنّــه رمــز جديد لم يتمّ استهلاكه وهضمه ونظرا لجدَّته فإنّ الأكيد أن إيحاءاته ستكون ممتعــة وذات فائدة.

ثالثا: المدرسة الرّمزية:

" الرّمزية حركة أدبيّة فنيّة ظهرت في أواخر القرن التّاسع عشــر(...) رأوا- الرّمزيون- أن الشّعر ينبغي أن يعبِّر عن الاختلاجــات النّفســية الدّقيقــة، وعــن الانفعالات اللاّشعورية العميقة التي هي أقرب إلى الدّلالات اللّغوية النّفسية، وأقــوى وسائل الإيحاء"[1]

فالرّمزية أو أصحاب الرّمزية يعبِّرون عن الأحاسيس النّفســية التــي تخــتلج صدورهم بحيث لا تخضع لا للتَّفسير ولا إلى التّأويل، ومهمَّتهم بالدّرجة الأولى هو البحث عن الحقيقة ووسيلتهم في ذلك الرَّمز. وهي تستند إلى فكرتين أساسيتين هما:

- الفلسفة المثاليَّة الأفلاطونيَّة و - العقل الواعي ذو المجال المحدود.

ومن أعلامها الذين ساهموا في تشكيلها وبلورتها نجد: غوستاف كاهن، رونيه غيل، ستيورت ميريل

فهذه المدرسة تجاوزت الواقع رغم اعتبارها أنَّه هو المادّة الأوليّة لانطلاقتها، ففي الحقيقة هي تمثِّل قضايا عميقة.[2]

رابعا: الرّمز في المسرح:

الرّمزية مدرسة فنيّة ظهورها كان نتيجة عدة عوامل نذكر منها: على أنّه كان رد فعل على المذاهب الأدبيّة السّابقة وما يجب الإشارة إليه أنّ " استخدام الرّمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، إلاّ أنّ الوعي النقدي بالرّمز كوسيلة أدبية فعّالة،

[1]: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان(بيروت)، ط1، 1986. ص 21- 22.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص 22- 46.

لم يتبلور حتّى القرن التّاسع عشر"[1] وذلك بظهور المدرسة الرّمزية، وجُلُّ اعتمادها على الإيحاء بالأفكار ذات الطبيعة التجريديّة، فهذه المدرسة امتدت إلى الرِّواية والمسرحيَّة بعدما كان فلكها يدور في القصائد(الشِّعر)، ليشمل جميع الفنون، فقد وُظِّف الرَّمز في هذه المرحلة توظيفا بارزا على غرار ما سبق. لقد كان لها- المدرسة الرَّمزية- صدى ووقْعا كبيرا في الأدب الغربي بصفة عامة على اختلافه سواء كان شعرا أو نثرا.

أمَّا عند العرب فالشِّعر هو الآخر أسبق الفنون إلى هذا المذهب بحكم عملية التَّأثير والتَّأثر أي تأثُّر العرب بالشُّعراء الغربيِّين الرّمزيِّين بسبب تواصلهم واطِّلاعهم على نماذجهم الشِّعرية فصار مذهبا، غير أنَّهم تمسّكوا بالأصالة والتُّراث بطريقة إبداعيَّة تختلف من شخص لآخر كُلٌّ حسب ثقافته، فكره، وبيئته... كأمثال بدر شاكر السيّاب، محمود درويش، خليل حاوي، نزار قبّاني...، وهكذا بدأت في الانتقال إلى كافَّة الفنون الأدبيَّة.

وباعتبار دراستي هذه التي ترتكز على الأدب المسرحي سأحاول توضيح الرّمز في المسرح، لكن قبل توظيف هذا الجانب الفنيِّ وكما أشرت سابقا فقد كانت هنالك مدارس سبقت المدرسة الرَّمزية والأقرب إليها هي الواقعيَّة التي كان مسرحها قائما على التقرير، وهو النَّقل الواقعي، فالكتابة المسرحيَّة عندهم تعكس الواقع بكلّ تفاصيله على خشبة المسرح وهذا ما يتنافى مع المدرسة الرمزيَّة التي تقوم على الإيحاء بدلا من التَّقرير أو الإشارة المباشرة، حيث قال مالارميه في هذا الصَّدد عام 1891:" إنَّ التَّقرير يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة، إنّ المتعة الحقيقيّة تكمن في التّخمين شيئا فشيئا لذا يجب أن نوحي بالشّيء وأن نتجنب التّقرير المباشر"[2] فالكلمات عند مالارميه ليست إشارات وحسب بل لها دلالات تحمل إيحاءات ورموز، وما يصدق على الشِّعر يصدق على النَّثر كالرِّواية والمسرحيَّة، فذلك التَّقرير المباشر يوقعنا في المدرسة الواقعيَّة.

---

[1]: د. نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب(مكتبة الأسرة)، د. ط، 1994. ص 12.

[2]: المرجع نفسه. ص 23.

فالإيحاء يعتبر عنصرا أساسيًّا في الأدب الرَّمزي، فقد أُدخل علـــى مختلـــف العناصر المسرحيَّة، فبدأ تطور المسرح وانصهاره في قالب رمزي كثيف وعميـــق الذي تتعدّد فيه القراءات والتَّأويل، والدّليل على ذلك أنّ مسرحيّات العصر الحـــديث فيها إبداع وسخاء في الرَّمز، وما هذه المســـرحيّات الحديثـــة إلاّ تـــأثُّرا بأخواتهـــا السَّابقات ومن بين المسرحيَّات التي ذاع صيتها في العالم العربي مسرحيَّة " الضَّيف الثَّقيل" لتوفيق الحكيم حيث وظّف فيها الرَّمز، فكان دلالة على المستعمر الانجليزي وسيطرته على مصر مع تواجده غير المرغوب فيه، إضافة إلى مســـرحيَّة " أهـــل الكهف"،" السُّلطان الحائر"، " ياطالع الشّجرة"، وكذلك مسرح العبـــث(اللاّمعقـــول) يعتبر نوعا من المسرح الرَّمزي. ومسرحية " الفيل ياملك الزمان" للسُّوري سعد الله ونُّوس، والأستاذ المسرحي الروائي الجزائري " عز الدّين جلاوجي" الوطنيُّ الـــذي انطلق من الواقع ليتجاوزه إلى التَّجريـــد، والمُلاحـــظ علـــى الكتّـــاب المســـرحيِّين الجزائريِّين حين توظيفهم للرّمز في وقت الاستعمار هو للتِّعبير عن معاناة المواطن الجزائري كمسرحية " بلال بن رباح" لمحمد العيد آل حليفة، مســـرحيَّة "يوغرطـــة" لعبد الرَّحمـــن ماضوي...وغيرهم.

وإذا رُحنا نحصي الأعمال المسرحيَّة التي وظَّفت الرَّمز فإن مقامنا هـــذا لـــن يتَّسع فيه الحديث لأنّ النُّصوص المسرحيَّة كثيرة، غير أنّه ضاع منها الكثيـــر لقلّـــة التَّدوين إن لم نقل عدم وجوده.

الفصل الأول:

نشأة المسرح الجزائري وأهم مسرحياته التاريخية

-**المبحث الأول:** نشأة المسرح الجزائري.

-**المبحث الثاني:** المسرحيات التاريخية الجزائرية.

المبحث الأوّل: نشأة المسرح الجزائري

يعتبر المسرح فنًّا دخيلا على المجتمع العربي بصفة عامة والمجتمع الجزائريِّ بصفة خاصَّة ، غير أن الدَّارس لتاريخ نشأة المسرح الجزائريِّ يرى بأنَّ ظروفه ومعطياته لا تختلف عن نشأة المسرح العربيِّ . فأوَّل الأمر جاء به مارون النقَّاش اللُّبناني نتيجة اتِّصال بين الأدب الغربي والعربي وبالضّبط سنة 1847 فكانت عبارة عن اقتباسات للمسرح الغربي، وأكبر دليل هي اقتباسه لمسرحية موليير تحت عنوان "البخيل" غير أنه غيّر فيها ما يلائم المجتمع العربي. ثم ا زدهر هذا الفنُّ في باقي المجتمعات العربيَّة (سوريا، لبنان)، ليصل إلى الجزائر في منتصف العشرينيَّات من القرن العشرين. أمَّا الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري فتزامنت مع بروز عدد كبير من الجمعيَّات الثَّقافية، المنظَّمات السِّياسية والفكريَّة والعلميَّة، والفرق الشَّبابيَّة التَّابعة للكشَّافة الإسلاميَّة وغيرها. فلم يكن ظهور المسرح في الجزائر اعتباطيا أو عشوائيا بل كانت نشأة حضارية وثقافية.

كما أنَّ هذا الفنَّ مرّ بمراحل تاريخيّة متعدِّدة رغم قصر هذه المراحل إلاَّ أنَّها تميَّزت بصفات خاصَّة وقبل ذكر المرحلتين يؤكِّد المؤرِّخون الجزائريُّون على أنّ الولادة الفعليَّة للمسرح الجزائري مع أوَّل مسرحيَّة بعنوان "**جحا**" والتي تتكوَّن من ثلاثة فصول ، للمسرحي "**سلالي علي**"* والتي قدِّمت سنة 1926 بقاعة الكورسال، حيث يؤكِّد ذلك أحمد بيوض في قوله:" في أفريل 1926 أعطى علي السَّلالي المعروف ب.: علاَّلو، إشارة الانطلاق للمسرح الجزائري بتقديمه لمسرحيَّته: "**جحا**" المقتبسة عن حكايات ألف

*: سلالي علي ولد في 20 مارس 1902 بـ: الجزائر، كاتب مسرحي جزائري، منذ الصغر وهو يتردد على الأوبرا وفي سن الـ 13 من عمره كان متطلعا على عيون المسرح الفرنسي. بدأ ببعض السكاتشات والمونولوج في الفترة الممتدة ما بين 1918 و 1921. و أخيرا نجح علالو في الفن المسرحي بتقديمه أول مسرحية له، وفي الوقت نفسه أول مسرحية باللغة العامية سنة 1926.

ليلة وليلة باللُّغة العامية، والتي اجتذبت جمهورا غفيرا" [1]. فالوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصّعيد الثّقافي، كان يتّسم بالأميّة والجهل، وانتشار ذلك في الأوساط الشّعبيّة أدّى إلى عدم استساغتهم للمسرح باللّغة العربيّة الفصحى، ولكن لم يتوقّف الكتّاب المسرحيّون عند هذا الحدِّ بل حاولوا التّعبير عن القضايا التي تشغل تفكيرهم باللّغة التي يتكلّمون بها وهي اللّغة العامِّية والدليل على ذلك هو أنه في سنة 1921 زارت "فرقة جورج أبيض" الجزائر وقدمت مسرحيات باللغة العربية الفصحى لكن لم تلقى مسرحياتهم متعة ونجاحا مثل باقي البلدان التي مروا بها، وهذا نتيجة غياب رجال الأدب في الساحة الجزائرية رغم تواجدهم ولكن بشكل قليل إضافة إلى الاستعمار الذي قطع حبل تعلم اللغة الفصحى. ويقول المسرحي باشطارزي:" وعلى العموم، فإن الشُّعلة الأولى التي أضاءت طريق المسرح الجزائري هي مسرحيَّة "**جحا**" ذات ثلاثة فصول التي قُدِّمت في عام 1926"[2]، وجوهر موضوع المسرحيَّة هو أن:" جحا الذي أرغمته زوجته على لعب دور الطَّبيب فحقَّق مجدا كبيرا بعد أن أشفى (ميمون) ابن السُّلطان(قارون) من علّتِه" [3] وقد حاولتُ إحصاء أعماله المسرحيّة فوجدت 10 مسرحيّات أذكر منها: مسرحيّة "**زواج بوعقلين**" التي تلت مسرحيّة "**جحا**"، "**الصيّاد والعفريت**"، "**عنتر الحشايشي**"، "**الخليفة والصيّاد**" وغيرها.

رشيد القسنطيني * هو الآخر قد أبدع في هذا اللّون الأدبي فله ع دّة مسرحيَّات حيث تقول إرليت روث في كتابها المسرح الجزائري:" إنَّ رشيد القسنطيني ألَّف أكثر

[1]: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926– 1989)، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات، د.ط. ص 8.

[2]: المرجع نفسه. ص 21.

[3]: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة(الجزائر)، ط 2، 2007. ص81.

*: رشيد القسنطيني اسمه الحقيقي رشيد بلخضر، ولد في 11 نوفمبر 1887 بالجزائر، رجل مسرحي فكاهي متميز، أول عمل له في المسرح كان في مسرحية "زواج بوعقلين" لعلالو ثم أنشأ فرقة "الهلال الجزائري" لتكون أول مسرحية بعنوان "العهد الوفي".

من مائة مسرحيَّة وإسكتش..." [1] والمسرحيَّة التي اشتهر بها مسرحيَّة "**زواج بوبرمة**" حيث يذكر صالح لمباركيَّة ذلك بقوله:" ومن المسرحيَّات التي تألَّق فيها رشيد القسنطيني نجد مسرحية زواج بوبرمة وقدّمت هذه المسرحيَّة يوم 28 مارس 1928 في أوبرا الجزائر وهي ملهاة تهريجيَّة في ثلاثة فصول"[2]

الملاحظ أن أسلوب رشيد القسنطيني ولغته المختلفة مع مختلف طبقات المجتمع هو ما جعله يكون ناجحا في هذا المضمار الأدبيِّ ولهذا يعتبر رشيد القسنطيني أب المسرح الجزائري.

أمّا محي الدِّين بشطارزي الذّي يعتبر أحد أعلام المسرح الجزائري فقد ألّف عددا كبيرا من المسرحيَّا ت حوالي ثلاث وعشرون مسرحيّة نذكر منها: مسرحيّة: "**الجزائر وتونس:** كتبها بالاشتراك مع " رشيد القسنطيني"(...) تدور أحداثها حول العلاقات بين الجزائر وتونس وروابط الأخوَّة التي تجمع بين الشَّعبين منذ أمد بعيد..." [3] إضافة إلى ما ذكرته إرليت روث لقولها:" ثماني من أشهر مسرحيَّاته هي:**فاقو، من أجل الشَّرف ، النِّساء، تشيك تشوك، دار المهابيل، الرَّاقد، البنت الوحشيَّة، ما ينفع غير الصَّح**"[4]

في هذه الفترة (1926- 1938) اعتبر المسرح الجزائري أكثر بروزا فيها، ولكن بعدها ومابين(1938- 1945) فقد تزامنت هذه الفترة مع الحرب العالميَّة الثَّانية حيث ضغط المستعمر الفرنسيُّ على الجزائريِّين بمختلف الطُّرق حتى حدثت فجوة بين المسرح والجمهور فتم إغلاق المسرح ومنعت العروض المسرحيَّة وبعد ذلك وفي الفترة(1945- 1947) وبالضبط ابتداء من سنة 1947 عاد نشاط المسرح الجزائريّ بكتابة مسرحيَّات بالفصحى، وهذا ما أكّده أحمد بيُّوض في قوله:" شهد المسرح في هذه الفترة، تطوُّرا من حيث الكمِّ والكيف" [5] ومن بين المسرحيّات التي كتبت: "**النَّاشئة المهاجرة**"، "**الخنساء**"، " **بلال بن رباح**"، " **المولد**"، "**يوغرطة**"، " **حنبعل**".

---

[1]: د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ع25، 1987. ص 461.

[2]: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق. ص 24.

[3]: المرجع نفسه. ص 87.

[4]: د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق. ص 461.

[5]: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926- 1989)، المرجع السابق. ص 8.

المبحث الثاني: المسرحيات التاريخية الجزائرية.

وهي مرحلتان:

-مرحلة أولى(1938- 1945): وحدث فيها انقطاع عن المسرح أي ركود*.

-ومرحلة ثانيّة(1945- 1952): وفيها عاد ضوء المسرح وبرز بعد غروب، وبلغة فصيحة أيضا، قمت بتقسيم المسرحيّات التي وجدت في الفترتين حسب مواضيعها سواء كانت تاريخيَّة أو دينيّة ومن ثمَّة حسب أهدافها. ففي المسرحيَّة التَّاريخيَّة نجد مسرحيَّة "**حنبعل**" لتوفيق المدني(1948)، ومسرحيَّة "**يوغرطة**" لعبد الرَّحمن ماضوي(1952) ذوا الأهداف السِّياسيّة التّحرريَّة، أمّا مسرحيَّة الخنساء فهي ذات الهدف التَّعليمي. والمسرحيَّات الدِّينيَّة فتمثَّلت في "**بلال**" لمحمد العيد آل خليفة(1939)، ومسرحيَّة "**المولد**" لعبد الرّحمن الجيلالي(1948)، الأولى هدفها سياسي أمّا الثّانيَّة فذات هدف تربويٍّ بحت، إضافة إلى مسرحيَّة "**النَّاشئة المهاجرة**" لمحمد الصَّالح رمضان التي تشترك في أهدافها مع مسرحيَّة "**المولد**".

❖ **أوَّلاً: مسرحيَّة "حنبعل" و مسرحيَّة "يوغرطة":**

المسرحيّتان تاريخيَّتان كتبت حنبعل سنة 1948 أما مسرحية يوغرطة فسنة 1952 هدفهما سياسي بحت ، حيث تدور أحداث مسرحيَّة "**حنبعل**" حول التّاريخ المغربيِّ القديم، فالقائد القرطاجني "**حنبعل**" كان يحارب روما ليسترجع مكانة قرطاجنة التي فقدت إثر حرب البونيقيَّة ، لكنَّه انتحر لأنَّه كان على وشك أن يقع حيًّا بين يدي أعدائه. فاسمه بقي خالدا في صفحات التَّاريخ وعبر الأجيال. من هنا نلاحظ أن هذا القائد جمع بين المهارة الحربيّة وحسن السِّياسة والتَّخطيط وهذه المسرحيّة في الحقيقة

*: إن القول بأن المسرح الجزائري كان في مرحلة ركود لا يعني أن هنالك انعدام تام للمسرحيات ولكن كانت هنالك محاولات لإعادة إحيائه ومن بينها مسرحية بلال وغيرها.

خدمت الواقع بين الشّعب الجزائريّ والاستعمار الفرنسيّ فالمسرحية غنيَّة بالقيم الثَّوريَّة التَّحريريَّة وهذا لم يكن صدفة بل كان حريصا عليه الكاتب توفيق المدني حتى يبثَّها في نفوس الجزائريِّين كالتَّضحية بالنَّفس في سبيل الوطن، كره وبغض الرُّومان وهذا ما عادل بغض الشعب الجزائريِّ للعدوِّ والمحتلِّ الفرنسيِّ، وفي هذا الموقف يظهر جليًّا هدف المسرحيَّة السِّياسي حين فضّل "**حنبعل**" الانتحار والموت على الأسر من قبل أعدائه، فالعيش بحرية وكرامة أفضل من العيش
تحت وطأة المستعمر . لقد حاول توفيق المدني جعل التَّاريخ أو كتاباته تكون قناعا يختفي وراءها ليعبِّر بها عن واقع الجزائريِّين ومعاناته ضد الفرنسيِّين.[1]

أمّا مسرحيَّة "**يوغرطة**" فسيتم تناولها في الفصل الثّاني.

❖ ثانيا: مسرحيَّة "الخنساء" لمحمد الصّالح رمضان:

ومسرحيّة "الخنساء" لمحمد الصّالح رمضان القارئ للمسرحيّة يدرك أنّها ذات طابع تاريخي وفقط، وأوّل شيء يدلّ على ذلك العنوان، غير أنّ الدّارس المتمعِّن يدرك أنَّ لها دلالة خفيَّة صحيح أنّ غرضها الأوّل: التاريخ بحوادثه، وهو مهمٌّ في تلك الفترة، وأمّا غرضها الثّاني: فهو تعليميٌّ بحت. السُّؤال المطروح أين يكمن هذا الهدف في المسرحيّة؟- المسرحيَّة حوادثها التَّاريخيَّة جمعت بين العصر الجاهليّ والإسلاميّ، فالعصر الجاهلي له مادّة ثريَّة وكذا العصر الإسلامي وجب التّعريف بها للشّعب الجزائريّ فالمسرحيّة زخرت شعرا مع كوكبة من شعراء قوم الخنساء بشعرهم، فالمسرح الجزائريّ قد أقبل على التّاريخ بصدر رحب فنهل منه ما خدمه على مختلف الأصعدة سواء السِّياسيّة، التّعليميّة، وما كان ذلك إلاّ أسلوبا من أساليب المقاومة. فالهدف التّعليمي الذي تجلّى في المسرح التّاريخي الجزائري بسبب ظروف الجزائر وشعبها من

[1]: ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق. ص 93- 94.

ظلم واستبداد الاستعمار فـكان الهدف الأسمى منه ذلك هو تعليم حيل تلك الفترة وتلقينهم تاريخ بلدهم وتعريفهم بواقع شعبهم.[1]

❖ ثالثا: مسرحيّة "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة

أوّل ما يلفت الانتباه هو أن مسرحيّة " **بلال بن رباح** " للشّاعر "محمد العيد آل خليفة" هي أوّل مسرحيّة تاريخيّة شعريّة، مثّلت لأوّل مرّة بمناسبة المولد النّبوي الشّريف سنة 1939 الميلادي، موضوعها يدور حول التّاريخ الإسلامي، حيث بطلها الرّئيسي بلال مؤذّن الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، هدفها محاولة تجسيده لمعاناة بلال في سبيل عقيدته ودينه اللّذين لم يرد التّخلي عنهما، حاول الشّاعر إبراز المزايا الأخلاقيّة لمؤمني السّلف الصّالح، كالصّبر الذي يتجلّى في بلال بن رباح رغم التّعذيب، وهذا ما ينطبق على الشّعب الجزائري فرغم قلّتِهم إلاّ أنّهم وقفوا وقفة واحدة ضد المستعمر الفرنسي، فقد حاول زرع روح المقاومة والنّضال في نفوس الجزائريّين المقاومين، غرض المسرحيّة سياسي ويكمن في حثّ الشّباب المكافح والرافع راية الجهاد في سبيل تحرير الوطن بأن لا يتوقّفوا عن الجهاد بل المواصلة، مضمونها التّاريخي – المسرحيّة– إلى جانب النّاحية الدّينيّة أكسبها رونقا خاصا ، وأثار في النُّفوس وحمّلها على الاعتناق للمبادئ الإسلاميّة والتّضحيّة في سبيلها، اقتداء بالسّلف الصّالح.[2]

❖ رابعا:مسرحيّة "المولد" لعبد الرّحمن الجيلالي[*]:

تدور أحداث هذه المسرحيّة في بلاد الفرس، وبالتّحديد في قصر "كسرى" ، وهي تحكي الإرهاصات الأولى التي سبقت ميلاد النّبي – محمد عليه الصّلاة والسّلام –،

---

[1]: ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق. ص 92– 93.

[2]: ينظر: المرجع نفسه. ص 90.

[*]: عبد الرحمان الجيلالي (1908) عالم وفقيه ومؤرخ ومسرحي جزائري. طبعت مسرحيته (المولد) في سنة 1949 ثم أعيد طبعها في سنة 1987، مثلتها فرقة محي الدين باشطارزي سنة 1951.

والاضطرابات النّفسيّة قبيل مولد الرّسول – صلّى الله عليه وسلّم–، ويركّز الجيلالي في هذا المجال على حادثة تصدع قصر" كسرى" وجفاف الماء في البحيرة وخمود النّار المقدّسة لأوّل مرّة منذ ألف عام، ويصوّر من خلال هذه الأحداث حيرة الملك والتماسه لتفسير هذه الحوادث الغامضة، الكاتب وراء كل هذا يحاول كتابة إنذار للاستعمار بقرب نهايته، حيث أن إرهاصات النُّبوة يمكن ربطها بإرهاصات الشّعب الجزائري الذي كان يستعدُّ للحرب ضد الفرنسيِّين، فذكره تصدع قصر "كسرى" وظهور نور عظيم في أحد اللَّيالي وهي ثورة أوّل نوفمبر المؤرخة في الأول من نوفمبر من سنة 1954، جملة القول أنّ المسرحي عبد الرّحمن الجيلالي قد حاول إسقاط الواقع الذي كان يتوقّعه الشّعب الجزائري لأنّه كان يعلم أنّ شغلهم الشّاغل هو محاولة خلق ثورة على المستعمر والانتصار عليه. المُلاحظ أنّ المسرحيّة قد غلب عليها الطّابع الدّيني وهدفها تربوي وهو تلقين جيل تلك الفترة الإرهاصات الأولى للتّاريخ النّبوي، المسرحيّة حملت أبعادا سياسيّة لكن غامضة نوعا ما بحكم فقهيّة الجيلالي.[1]

❖ مسرحيّة "النّاشئة المهاجرة" لمحمد الصّالح رمضان:

كتبت المسرحيّة بين سنة (1947– 1948)، وحوادثها جرت في مكّة المكرّمة، حيث استوحاها الكاتب محمد رمضان الصّالح من هجرة النّبي صلّى عليه وسلّم وأصحابه إلى يثرب، وقد جعل المسرحيّة في سبعة مشاهد متسلسلة ولم يؤلِّفها لمجرد الاستزادة في رصيده المسرحي، وإنما لهدف أسمى هو الإصلاح والتّربيّة، فقد كتبها إلى التّلاميذ الصِّغار، لأنَّه أراد تعليم الصَّغير قبل الكبير وتربيته على نهج صحيح فيعلِّمهم كيف تكون التَّضحية، ويغرس فيهم حبَّ المقاومة والشَّجاعة ولو كانوا صغارا، ويظهر جليًّا الهدف التَّربوي في تعليمهم جانبا من السِّيرة النَّبويَّة الإسلاميَّة، إضافة إلى الإصلاحي فرغم ضعف المسلمين في العدَّة والعتاد إلاّ أنّهم لم يستسلموا لليأس، بل قاوموا بكل ما ملكت أيديهم وأقوى سلاحا استعملوه هو إيمانهم، عمق إخلاصهم،

[1]: ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق. ص 91.

وتضحياتهم. في الحقيقة لقد كان الجزائريُّون في تلك الفترة محتاجين إلى مثل هذه المسرحيّات التي تنير لهم طريق الكفاح وتواسي المظلومين منهم وتدعوهم إلى الصّبر الجميل والإيمان العميق والثّبات الشّديد على المبدأ الوطنيِّ.[1]

[1]: ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق. ص 92.

الفصل الثاني:

الرمز في مسرحية "يوغرطة"

- **أولا:** ملخص المسرحية.

- **ثانيا:** البناء الفني لمسرحية "يوغرطة".

أولا: ملخّص المسرحية:

مسرحية "**يوغرطة**" دراما ثوريّة تاريخيّة، من تأليف "**عبد الرّحمن ماضوي**" سنة 1952، تدور أحداث المسرحيّة في فضاءات متعدِّدة(القصر الملكي القرطاجي، دير، غرفة القيادة...)، موضوع المسرحية يدور حول "**يوغرطة**" الأمير النوميدي الذي كان يهدف إلى استرجاع عرش أجداده وتوحيده بعدما تم تقسيمه من طرف روما إثر موت ماسينيسا. تتكون المسرحية من خمسة فصول:

الفصل الأول: يحتوي على ستة مشاهد، تجري أحداثه في القصر الملكي القرطاجي.

الفصل الثاني: ويشتمل على ستة مشاهد، أحداثه جرت في دير من الأديرة. التقى فيه فراكسين وأعيانه لتدارس أحوال قرطاجة، وغضب الشعب من انهزامات "يوغرطة". **الفصل الثالث:** ويضم عشرة مشاهد أحداثه تدور في غرفة القيادة، حيث "يوغرطة" مع ضباط الجيش، لرؤية حركات التمرد والخيانة التي يشك بوجودها. أما **الفصل الرابع:** يتكون من أربعة عشر مشهدا، وأحداثه تجري خارج القصر الملكي، حيث الأخبار المأساوية التي تصله على التوالي. وفي **الفصل الخامس والأخير:** الذي يشتمل على ثمانية مشاهد، تجري أحداثه في قصر "بوكوس" بموريطانيا. وأهم ما حصل هو أفول نجم "يوغرطة" لا إفريقيا.

لتنتهي المسرحية بخطبة مطولة يلقيها "يوغرطة" على مسمع كل من في القصر، وفيها يعلن استسلامه وانهزامه، ولكن إيمانه بالوطن "إفريقيا" جعله يؤكد على أنه إن أفل نجمه لا يعني أبدا بأن نجم إفريقيا قد غاب، بل هناك رجالا أشد قوة.[1]

ثانيا: البناء الفني لمسرحية " يوغرطة":

لعب النص المسرحي دورا كبيرا في تنمية المسرح الجزائري مع اهتمام بعناصر البناء الفني للمسرحية من الشخصيات، اللغة، الزمكان و الصراع.

1- الشخصية:

[1]: ينظر: عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط 3، 1984.

أهم عنصر في المسرحية، تختلف عن الشخصية الحقيقية في الحياة بوجودها الخيالي في المسرح وكما عرفها صالح لمباركية بقوله هي:" ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية"[1]. وللشخصية ثلاثة أبعاد وهي:

1/ البعد الاجتماعي(السوسيولوجي): "هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات النى قام بها والهوايات التي..."[2].

2/ البعد المادي(الفيزيولوجي): " هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري(...) لأن لكل صفة هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية"[3]. أي أنه يسمح للمتلقي فهم الشخصية والتعرف عليها بصورة مباشرة، على الرغم من أنه ليست بمعرفة كاملة ودقيقة بها، إلا أن له دورا هاما في إبرازها على خشبة المسرح.

3/ البعد النفسي(البسيكولوجي): " فهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية"[4]. وهو حصيلة نتاج البعدين(الاجتماعي والمادي) مع اختلاف حسب النوع والعمر، السلوك والرغبات، ويتبع هذا المزاج.

فمسرحية "يوغرطة" لـ **"عبد الرحمن ماضوي"** المستلهمة من التّاريخ النّوميدي، مضمونها يؤكد على صراع واضح بين الشخصيات، مستعملا العنصر الدرامي.

لقد ركزت على أهم شخصيات المسرحية، باعتبارها تشكل رموزا ذات دلالات.

---

[1]: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق. ص 277.

[2]: علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الاسكندرية، (د.ط). ص 74.

[3]: المرجع نفسه. ص 74.

[4]: المرجع نفسه. ص 74.

الشخصيات	أبعادهـــــــا		
	البعد الإجتماعي	البعد النفسي	البعد المادي
يوغرطة	ملك نوميديا، بعد موت ماسينيسا	نبيـــل، متعـــب، التخمـــين، الجرأة، الشجاعة، الغبـــاء، الانتباه، التعجب، الخـــوف، التـــردد، الفشـــل، الشـــك، الأرق.	شاحب اللون، مشتعل الرأس، وجه عابس، ساعد يوغرطة عالق في السماء والخنجـــر بيده.
ملكبعل	رجل عســكري مـــــن جنـــــود قرطاجنة وصديق يوغرطة.	الانشـــــراح، التأنيـــــب، الاضطراب، التعب، الذعر.	الصلع.
رنيدة	ملكـــة نوميـــديا، وزوجـــــــــة يوغرطة.	الوفاء، الدهشة، الارتبـــاك، الألم، التأنيب.	تلبس ألبسة فـــاخرة، شعر مبعثـــر علـــى كتفيها، ثياب مقطـــع في كتفها الأيمن.
فراكسين	شيخ يسمع كلامه الشعب يدّعي حبه لإفريقيا.	الكلفة، الحقد، الشر، الوقار، الحكمة، الإخلاص.	شيخ دب فيه الهرم.
بوميلكار	صاحب يوغرطة وخائنه في مابعد	القوة، الغلظة، التهكم، الفشل، الاضطراب، الدهشة،الحيرة، التعاسة، الشقاء، الغضـــب، الخيانة، التعجب، الشفقة.	يده على قبضة سيف، وجه عابس.
بوكوس	ملك بموريطانيـــا وأب رنيدة زوجة يوغرطة.	خائن، القوة والغيظ، الخوف، الاضطراب، الطمع.	يلبس لباسا أحمر.

الجدول يمثل الشخصيات الأساسية في مسرحية "يوغرطة"، حيث يبرز لنا أهم صفاتها ففي الوصف المادي رسم الكاتب الصورة الخارجية للشخصية، أما الوصف النفسي فقد ركز على الحالة النفسية، وأخيرا البعد الاجتماعي الذي تناول فيه الشخصية ومحيطها الخارجي.

"رنيدة" وهي زوجة "يوغرطة" بدت عنصرا فاعلا في سير الأحداث، وهي من بين النساء التي أشاد بها الكاتب. وما هي إلا تصوير لدور المرأة الجزائرية في المقاومة الوطنية، فهي رمز للأمومة والعطاء، ورمز التضحية والوفاء وتجسّد ذلك في انتحار "رنيدة" وفاء للقضية الإفريقية. فقد كان خطأ حين اهتزّت ثقته بوطنه إفريقيا بـ" رنيدة" التي تناولت السم حتى تثبت له إخلاصها لإفريقيا، فالكاتب يصور لنا الجزائر تحت اسم إفريقيا، ويدعو الجزائريين إلى وجوب التضحية من أجل الوطن.

بوميلكار لعب دور شخص يزرع بذور الخوف واليأس في نفوس المحاربين. كان صديق "يوغرطة" ومن المقاومين، لكن وبسبب اجتماع حضره تراجع عن موقفه الثوري وصار مناصرا لفراكسين، وهو رمز عن بعض القادة الجزائريين الذين حادوا عن الصفوف الجزائرية ومناضليها، فكانوا خونة لبلادهم وللحركة الجزائرية.

أما الشخصيات الأخرى فكان لها دور في تغيير سير الأحداث نحو التأزّم و الصراع فالنهاية، ورغم بساطة أدوارهم وقصرها إلا أنهم قاموا بتكوين عنصر الصراع.

1- اللّغة:

إنها أكثر الوسائل انتشارا للتفاهم والتعبير، فللّغة تأثير في نفوسنا وتعتبر رمزا لإنسانيتنا وهي في عمقها درجات وأفضلها الفصحى، فلغة عبد الرحمن ماضوي في مسرحيته "يوغرطة" لغة عربية فصحى بحتة، لأنها اللغة التي تضمن له الانتشار والذيوع في مختلف أرجاء العالم لنقل معاناة الجزائريين، فالغرض من استعمال هذه اللغة ليس إبراز المستوى الثقافي للشخصيات، بل هو إثبات للغة المجتمع الجزائري. فالمسرحية تتضمن الفصحى غير أنها انقسمت إلى مهذبة و غير مهذبة.

- **اللغة المهذبة:** وقد بدت في الفصل الثاني المشهد الأول حينما خطب فراكسين في قومه والحاضرين يردّون عليه بالولاء، وبأسلوب راق ومهذب.

"الرابع: نجاة أفريقيا اليوم على يد الملك المعظم بوكوس، ولنربعه على عرشنا اليوم يجلب لنا السلم. فروما طامعة في صداقته.

أحدهم: ولنخبر الآن الملك بوكوس بعزمنا(يكتب رقعة فيمضي عليها الحاضرون.. وبوميلكار ونبدالسه).

فراكسين: ولنلتحم وراء هذا العرش المبارك فتكون لنا قوة يحسب لها حسابها وتتم وحدة الوطن.. تلك التي سعى إليها يوغرطة، فما أحسن السبيل إليها."[1]

- أما **اللغة غير المهذبة** فقد وردت في الفصل الأول في قول:

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

إضافة إلى اللغة التي تعتبر روح المسرح، فإن للمسرحية عنصر متميزة بـــه عن باقي الأجناس الأدبية وهو **الحوار**، حيث " يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي"[3]، فهو بمثابة المحـــرك الأساســـي للشخصـــيات ولأحـــداث المســـرحية وتطورها، ويتضمن نوعين هما: حوار داخلي والآخر خارجي.

الحوار الداخلي: وهو حديث النفس والمصطلح عليه بـــ"المونولـــوج"، حيـــث وظف الكاتب المسرحي **ماضوي** هذه التقنية في المسرحية ليكشف لنا عن الصراع الداخلي الذي يعتري الشخصيات. و أول حوار نفسي كان على لسان يوغرطة:

"مسكين، أنت يا وطني.. كلما أفقت للنهوض، وجدت من يعترض لك السبيل من أبنائك. لا ما ضرك أعداؤك قط، بل ما ضرك إلا عقوق أبنائك المتزعمين. لست أدري هل هذا قضاء من القدر؟ أو حظ منحوس. أو فطرتك، أو نيتك الخالصـــة.. وطني لقد تمسكت بأخلاق الرجال كلما كان عليـــك أن تتمســـك بـــأخلاق الـــذئاب

---

[1]: عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المصدر السابق. ص41.

[2]: المصدر نفسه. ص 22.

[3]: علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، المرجع السابق. ص 81.

والوحوش..."[1]. يعكس هذا المونولوج شخصية "يوغرطة" وهو يشخص حالة إفريقيا مع أبناء شعبها، حيث يلوم أبناء الوطن على عقوقهم للوطن، متسائلا عن السبب، وهو رمز عن حالة الجزائر واستنفار الكاتب من أبنائها عدم القيام بواجبهم نحو الوطن.

بوميلكار وبعدما حضر اجتماع فراكسين دخل في صراع نفسي وهو يفكر.

" بوميلكار: (يمشي جيئة وذهابا) سنرى يا سادة.. سنرى أينا يكون المتحسر: غركم منا الإخلاص وحسن النية.. أننا بكم الآن مقتدون وعلى خطتكم سائرون وبدروعكم متدرعون.. خادعوا نافقوا.. افعلوا ما شئتم فلستم بناجين(...) ولكن إلى متى هذه الحياة؟(يسكت) لولا هذه الحرب(يطرق برأسه) لولاها.. أنيرانها على وشك

الانطفاء؟ و لماذا لا تنطفئ؟.. أليس لكل شيء حياة ثم يبور؟..."[2]

الحوار الداخلي كشف لنا حقائق الشخصيات، حتى وإن لم تبرز مباشرة باللفظ الصريح، ولكن تكون ضمنية تحمل لنا خواطر وسلوك الشخوص.

الحوار الخارجي: في هذه المسرحية يكشف لنا هذا النوع من الملامح الفكرية للشخصيات ومنه هذا الحوار بين بوميلكار وميتلوس:

" بوميلكار: من أين لك هذا كله؟

ميتلوس: أما قلت لك أني حضرت الاجتماع؟

بوميلكار:(بدهشة) حضرت الاجتماع؟

ميتلوس:(يشير إلى غرفة مجاورة) نعم من وراء هذا الجدار في غرفة يسمع فيها كل ما يقال في هذه.

3- رمزية الفضاء:

ويشمل: رمزية الزمان والمكان، حيث يعتبران عنصرين هامين لأنهما الإطار الذي تدور فيه أحداث المسرحية، وهما فضاءين متكاملين.

---

[1]: عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المصدر السابق. ص 24.

[2]: المصدر نفسه. ص 46.

أ- رمزية الزمان:

إن لأيِّ نص مسرحي تاريخ ومكان وأسباب ينبثق منها، فهو يتأثر بروح عصره، لدوره كفن أدبي في تصوير حياة المجتمع. فزمن كتابة المسرحية كان في سنة 1952 بالجزائر على يد **عبد الرحمن ماضوي**، أما الأسباب فقد تعددت منها الأوضاع السياسية والحالة الوطنية التي كان يعيشها الشعب الجزائري.

الكاتب في مسرحية "يوغرطة" قد وظف جانبا تاريخيا(زمنيا) هاما، وذلك بتحديد تحت كل فصل تاريخ وقوع أحداثه. فالفصل الأول جرت أحداثه سنة(113 ق.. م)، والفصل الثاني وقع في(108ق.. م) أما الفصل الثالث والرابع فكان في سنة(107 ق.. م) والخامس والأخير عام(105 ق.. م)[1].

أول زمن في المشهد الأول من الفصل الأول حين التقى مازيع بملكبعل:

"ملكبعل:(يغمد سيفه ويقبل مازيغ) أكاد لا أصدق ما تراه عيناي.. دعني أنظر.. دعني أملأ عيني منك يا صديقي العزيز.. لم نلتق منذ عشر سنين.

مازيغ: عشر سنين،، حقا أن الزمان ينفلت من أيدينا..."[2]

حدد الكاتب الزمن بوضوح وهو "عشر سنين" مما يعني أنها فترة غياب مازيغ عن أرض ملكبعل وهو زمن طويل، سببه قيامه بواجبه الثوري، حيث يعتبر رمـــزا للصراع بين الجزائر وفرنسا التي كان يغيب أبناؤها عن أهاليهم لفتـــرات طويلـــة، بسبب الحصار الذي يعيشونه يوميا. وهو ما ينمُّ عن تاريخ الجزائر الثَّوري.

زمن آخر ذكره الأستاذ ماضوي من الفصل الأول وفي المشهد الأخير علـــى لسان يوغرطة:**"... ومرة في ليلة ساكنة مذعورة حالكة الجلبات، علقـــت بـــالأفق دمعة بارقة ترتجف كأنها على وشك الانهمام، ثم كبرت فصارت هالة لماعة (...) إذ ذاك برزت منه فتاة فتانة في ريعان شبابها يتألق وجهها جمالا فتبســـمت، ثـــم سارت مع النسيم راقصة، تلتفت من حين إلى حين ضاحكة ماجنـــة ثـــم قهقهـــت**

[1]: عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المصدر السابق. ص 7، 29، 63، 85، 119.

[2]: المصدر نفسه. ص 9.

قهقهة أشرقت لها الشمس وانتعشت بها الأشياء، وكنت أنت ذلك الملاك الجميل، أين رنيدتي العزيزة"[1]

المقطع يتضمن زمنا وهو" ليلة ساكنة" زمن غامض، عرض للقارئ على شكل رمز لاكتشافه. وكأن ماضوي يرى ليلة حاسمة في حياة الشعب، وهي اندلاع الثورة، وكأنه يتنبأ بما سيحدث، مع سعيه إلى تغيير الواقع الذي تعيشه الجزائر. وكل هذا دلالة على أن الجزائر كانت تعيش ليال حالكات إثر احتلالها من طرف الفرنسيين، وعندما قرر اندلاع الثورة في 15 أكتوبر 1954 تسرب الخبر، فتم تغييره للأول من نوفمبر من نفس السنة، لإعلان الثورة المسلحة على فرنسا، فكانت بمثابة إشراق الشمس على الشعب الجزائري بعد رفض الخضوع للمحتل، مع تقديم عدة تنازلات في سبيل تحرير الوطن.

ب- **رمزية المكان:**

جزء هام في تكوين البناء المسرحي، لارتباطه بالأحداث والشخصيات التي يسهم في تغييرها، فالمكان هو علامة أو رمز يحمل دلالة معينة.

وعند تفحص النص المسرحي(يوغرطة) وجدت نماذج لأمكنة كـ:

فضاء إفريقيا وروما: فضاءان جغرافيان، يقوم صراع في ما بينهما بسبب خلاف وقع بين "يوغرطة" وولدي عمه، فتقوم روما بتقسيمها إلى ثلاثة مناطق، وهو رمز عن الصراع الحاصل بين الجزائر وفرنسا، والتقسيمات التي قامت بها فرنسا سنة 1936 حيث قسمت الجزائر إلى ثلاثة مقاطعات(بايلك التيطري، بايلك الغرب، بايلك الشرق). إضافة إلى محاولات الرومانيين نشر أنّ إعادة بناء وتعمير إفريقيا تعتبر أحد مهامها، وهو نفس الواقع الذي كانت تعيشه الجزائر ومحاولات الإغراء الفرنسية.

فضاء قصر موريطانيا(ردهة استقبال): فضاء مكاني يعكس لنا مظهرا من مظاهر الرفاهية وحياة البذخ التي يعيشها صاحبه، كما يحيل إلى السلطة والقمع الذي يمارسه، فهو ذو أبعاد رمزية متنوعة في دلالتها، وتمثل الحياة الأرستقراطية

[1]: عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المصدر السابق. ص 28.

التي كان يعيشها الفرنسيين في الجزائر مع تواطؤ لقوى خارجية لطمس الهوية. كذلك هي رمز لفساد السلطة وفقدان الأمن والأمان في الجزائر.

نخلص إلى أن رمزية المكان عنصر لا يمكن الاستغناء عنه، فاستعمال ماضوي لهذه الفضاءات المكانية ليس عبثا، ولكن لكل فضاء دوره ورمزيته الخاصة.

ب- رمزية الصراع:

وهو صدام بين طرفين أو أكثر بسبب تعارض الرغبات، الأفكار والآراء، فهو أحد العناصر البنائية الهامة للمسرحية، فقيمة المسرحية تكمن في ذلك التصادم بين المتناقضين. والصراع " يأتي بعد معرفة الكاتب بشخوصه حسب اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه(...) بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلا به، على أن ينشأ في هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني."[1]

يختلف شكل الصراع المسرحي عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى. لأنه يخلق حركة في صفوف شخصياتها، فتتصاعد الأحداث لتتأزم وتصل إلى حل نهائي.

بدأ ظهور الصراع في مسرحية "يوغرطة" في الفصل الثالث حين طرح الكاتب حوارا بين البطل وبين بوميلكار ونبدالسه، اللذان يحاولان إقناع "يوغرطة" بالانسحاب من المقاومة وهو رافض للفكرة بتاتا، إضافة إلى خيانة بوميلكار له، أما في الفصل الرابع فقد أمر "يوغرطة" بتسليم السلاح لروما طلبا للصلح بدل المقاومة، لكن في تلك الفترة اعترته حالة نفسية كئيبة جدا، وكأني بعبد الرحمن ماضوي يحاول أن يجسد مصير كل شخص يستسلم ويسلم سلاحه للعدو، وأراد توضيح ذلك للشّعب الجزائري وكل من حاول وضع السلاح. وفجأة تغير مسار يوغرطة، بسبب شيخ التقاه وحثّه على عدم وضع السِّلاح، وزوجته "رنيدة التي وضَّحت له أنّ التّشاؤم والتّقاعس عن آداء الواجب الوطني لن يجدي نفعا، حين قالت:

"رنيدة: انفض عنك هذا التشاؤم المر.(...)

[1]: علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، المرجع السابق. ص 75.

رنيدة: كأن روما تكهنت يقظة الشعب فسعت لتجريدنا من السلاح لنكون نافضي اليدين فلا نستغل هذه الفرصة.

يوغرطة: هو كذلك، وقد نجحت مساعيها.

رنيدة: حسن.. لقد استسلمنا للقنوط قبل الأوان، ولم يكن لنا داع للاستسلام إليه فأفلت كل شيء من أيدينا. لكن أن استسلمنا له مرة أخرى لن نستطيع استغلال أية فرصة، فنكون خاسرين."[1]

ومع إصرارها وافق "يوغرطة" على أن تسافر زوجته إلى أبيها "بوكوس" ملك موريطانيا، غير أنه نصب له فخا دون علمها بتعاون مع الروماني(سيلا)، وأخ يوغرطة(غودة)، فيخبرها غودة بالخطة، فيسجنها أبوها.

المواقف هنا تبدأ في التصاعد و تُنبأ عن سقوط تدريجي ليوغرطة" حيث يقع في الكمين الذي نُصب له، ويدخل قصر "بوكوس" على أساس أخذ ما يلزمه من السلاح، لكن يفاجئه بواجب الضيافة فيَهِمُّ بالشرب من الكأس، وفجأة تدخل "رنيدة" لتخبر زوجها بالمكيدة التي أُحيكت، غير أنه لا يجد المفر فقد حاصره جنود الرومان، وهنا فقد الثقة بالجميع حتى زوجته، فلم يكن منها لاستعادة ثقة زوجها سوى شرب كأس السمّ:

"يوغرطة : وما لي لا أرتاب فيك، فمن أنت حتى لا أرتاب فيك(...) وثقت ببوميلكار فخانني، وثقت بوطني فخانني، وثقت بأبيك فخانني، وثقت بك فلم لا تخونينني.. يا ابنة بوكوس ؟

رنيدة : قتلتني . قل لي ... لم أخدعك لم ؟ .. أما أمكن أن يخطر ببالك، أنما اكتشفوا هذا السوار علامة بيننا فبنوا عليه مكيدتهم لئلا تفطن إليها ؟ كان لك أن ترتاب فيمن شئت إلا في أنا .. أو يرتاب يوغرطة في رنيدتـــه؟ أو يرتـــاب فـــي إفريقياه ؟ كلا .. لم يكن لك أن ترتاب في، وقد جعلت حياتي حياتك فانظر أتـــرى ابنة بوكوس تفعل هذا؟(وتأخذ الكأس وتتجرعها ثم تلقيها بعيدا متوجعة).(...)

[1]: عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المصدر السابق. ص 115.

رنيدة: (تتكلم بألم ويداها على بطنها) أعرف.. أنها مسمومة، وشربتها لئلا تقول :إني نفرت من نجمك الآفل (تسقط على الأرض).

يوغرطة: (يهب إليها ويهزها قليلا وهو منحن عليها) عزيزتي .. رنيدة.. عفوا .. ماذا كنت أقول ؟ إني كنت أنطق بما لا أدري .. رنيدة .. رنيدة ."[1]

"إني أدرك الآن كل ما لم أكن أدرك. إني عرفت ضلالي..(...) أو تستسلم إفريقيا للاستعباد لولا أن كان بي عمى ؟ أو تستسلم إفريقيا للباطل لولا أن كانا بي غشاوة ؟ كيف تخونينني أنت يا رنيدة .. كيف؟..."[2]

الكاتب رمز إلى "رنيدة" بإفريقيا وهو رمز للجزائر التي كانت مستعمرة والتي خانها الكثيرون بالابتعاد وعدم الدفاع عنها، وبعد اكتشاف عدم خيانتها اعتراه إحباط وندم شديد على شكه فيها، وهذا دليل على أن من ضيع حرية وطنه بتقاعسه وحججه الباطلة لن يستطيع العيش، لأنه سيكون عبدا لتأنيب الضمير.

وفي الأخير ختم "يوغرطة" بخطبة أشبه بالرسالة السياسية فهي تدعو لتحريض الشعب للمقاومة، حين قال:

"يوغرطة :إنك مخطئ يا سيلا، أو تظنون أنكم بانتصاركم على يوغرطة انتصرتم على إفريقيا؟ غلبتم يوغرطة حقا، لكنكم لن تغلبوا إفريقيا أبدا.."[3]

وكأن **"عبد الرحمن ماضوي"** قد تنبأ باقتراب اندلاع الثورة الجزائرية، وما هذا إلا للثقافة والقراءة التاريخية الحسنة التي يتمتع بهما. وهو يقول حتى لو مات اليوم شخص من أبناء الجزائر، فالثورة الجزائرية لم تمت بل ستبقى قائمة ليوم أن تحرر.

---

[1]: عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المصدر السابق. ص 136/135.

[2]: المصدر نفسه. ص 138.

[3]: المصدر نفسه. ص 139.

خاتمة

يعتبر المسرح فنا متميزا في عالم الفنون، لترجمته عالم الواقع من الصراعات النفسية وما يختلج فيها من أحاسيس، وكذلك الأحداث التي تدور من حولنا، خاصة إذا جعل الغموض والإيحاء أحد عناصره الأساسية.

دراستي في هذا البحث لل مسرحية التاريخية "يوغرطة"، التي تتحدث عن تجربة الكاتب **عبد الرحمن ماضوي** والشعب الجزائري المضطهد آنذاك، من طرف المستعمر. جعلتني أستشِف منها النقاط الآتية:

- مسرحية "يوغرطة"، وراء هذا العنوان تختبيء معانٍ عميقة، تحتاج إلى قراءة دلالية، وفهم انزياحاته الفنية الجمالية.
- ارتباط نشوء المسرح الجزائري بالمسرح العربي، بالإضافة إلى عوامل أخرى منها: أنه قد جاء ملبيا لحاجات الإنسان الجزائري، لمعرفة الحقائق التي من حوله، بعد سعي من الاستعمار لتغييب الهوية الجزائرية.
- المسرح في الجزائر شأنه شأن بقية الأقطار العربية الأخرى مر بمراحل تاريخية مختلفة من الكتابة باللغة العامية، إلى الفصحى.
- كثافة الرمزية والانزياح الشديد، في المسرحية وعلى جميع مستوياتها، ابتداء من الشخصيات، اللغة، الفضاء الزمكاني، وأخيرا الصراع.
- وظف الكاتب عبد الرحمن ماضوي الرمز التاريخي مقارنة بأنواع الرموز الأخرى، ابتداء من عنوان المسرحية الذي اختار له اسم أحد الأبطال التاريخيين "يوغرطة" ووصولا إلى نفس نهاية "يوغرطة" تاريخيا.
- المسرح عند عبد الرحمن ماضوي قد كان مرتبطا بالمجتمع الجزائري وقضاياه المختلفة فكان هو مساحة التعبير عن أفكار أبنائه.
- الكاتب رسم للمسرحية شخوصا بتوضيح أبعادهم النفسية والمادية والاجتماعية، التي تحاكي الواقع التاريخي، وفي الوقت نفسه الشخصيات الجزائرية بعزمهم وبطولاتهم.
- شخصيات المسرحية تمثلت في نوعين: أولها الشخصيات الوطنية، التي تمثل النضال، حب الوطن والثورة، وأهم شخصية هي "يوغرطة"، والثانية

شخصيات خائنة، للشعب والأمة الجزائرية وتجلى ذلك في شخصية "بوميلكار".

- الفضاء الزماني والمكاني الذي استعمله ليعبر عن الواقع الجزائري المحلي بالعودة إلى ذلك الماضي الذي يجد فيه عزاءه، فكان استعماله للرمز كتقنية فنية لتفعيل هذا الفضاء.
- ثنائية اللغة والحوار، فاللغة المستعملة هي اللغة الفصيحة التي تبيِّن قدرة الكاتب، وحرصه على اللغة الجزائرية التي حاول الفرنسيون طمسها.
- على المستوى الفني نلاحظ أن معظم المسرحيات الجزائرية قد رقت إلى المستوى المطلوب، وهي في غاية الجودة رغم ا لظروف الخاصة التي أحاطت بميلادها ومبدعيها، كمسرحية "حنبعل"، "الناشئة المهاجرة" وغيرها.

قائمة المصادر والمراجع

أ -المصادر:

-القرآن الكريم.

- الحافظ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ، ، المجلد الأول، (تح) أنس محمد الشامي ومحمد سعيد محمد، دار البيان العربي، الأزهر، د. ط، 2006.

- عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط 3، 1984.

ب -المراجع:

- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ، مادة: رمز، ج 5، دار صادر، بيروت(لبنان)، ط4، 2005.

- أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ، مكتبة مصر، الإسكندرية،(د.ط).

- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926- 1989)، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات، د.ط.

- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان(بيروت)، ط 1، 1986.

- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت(لبنان)، د.ط، 1979.

- سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، ماي 2001.

– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة(الجزائر)، ط2، 2007.

– د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ع 25، 1987.

– د. نهاد صليحة، المدارس المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب(مكتبة الأسرة)، د.ط، 1994.

– يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء: دراسة فنية تحليلية ، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة(الجزائر)، ط 1، 1987.

فهرس الموضوعات

مدخل..... **ص 2.**
- **أولا:** ماهيّة الرّمز..... **ص 2.**
- **ثانيا:** أنواع الرمز..... **ص 4.**
- **ثالثا:** المدرسة الرّمزية..... **ص 4.**
- **رابعا:** الرمز في المسرح..... **ص 5.**

الفصل الأول: نشأة المسرح الجزائري وأهم مسرحياته التاريخية..... **ص 8.**
- **المبحث الأول:** نشأة المسرح الجزائري..... **ص 9.**
- **المبحث الثاني:** المسرحيات التاريخية الجزائرية..... **ص 12.**

الفصل الثاني: الرمز في مسرحية "يوغرطة"..... **ص 17.**
- **أولا:** ملخص المسرحية..... **ص 18.**
- **ثانيا:** البناء الفني لمسرحية "يوغرطة"..... **ص 18.**

خاتمة..... **ص 30.**

فهرس المصادر والمراجع..... **ص 32.**

فهرس الموضوعات..... **ص 33.**