

**المسرح السيربي في الأدب الجزائري**  
**قراءة في مسرحية أبوليوس لأحمد حمدي**  
**Biographical theater in the Algerian literature:**  
**a reading of the play "Apuleius" by Ahmed Hamdi**

د: عزالدين جلاوي

جامعة برج بوعرييج

تاريخ الاستلام: 2020/12/27 - تاريخ القبول: 2021/03/31 - تاريخ النشر: 2021/06/30

**ملخص:**

يلتفت المقال إلى المسرح في علاقة موضوعه بالسير الذاتية والسير الغيرية، ويقدم تمهيدا نظريا وتاريخيا عن مفاهيم السير ونشأتها وتطورها عربيا وغربيا، وعلاقتها بالأدب عموما وبالمسرح على وجه الخصوص، ثم يركز على السير من خلال من خلال مسرحية "أبوليوس" للشاعر الجزائري أحمد حمدي، ليدرس ذلك عبر محطتين رئيسيتين، بناء الشخصية، والمكان.

**الكلمات المفتاحية:** المسرح، السيربي، السير، الذاتية، أبوليوس، أحمد حمدي

**Summary:**

The article focuses on theater in its relationship with autobiography and heterosexual biography. It provides a theoretical and historical introduction about the concepts of biography, its emergence and development in the Arab and Western countries. And it also reveals its relationship to literature in general and theater in particular. This article focuses also on biography through the play "Apuleius" by the Algerian poet Ahmed Hamdi By studying It through two major situations, building the character and location.

**Key words:**

theater, biographical, biography, Apuleius, Ahmed Hamdy

**مقدمة**

ارتبطت كل الفنون بالإنسان، على اعتبار أنها تقوله وتعبر عنه، وعلى أنها ناقلة لآماله وآلامه وحاملة لأفكاره وقيمه، ورغم أن ذلك قد كان مرآة للإنسان في عمومه، فإنها تقتصر في كثير من الأحيان على إنسان بعينه، قد يكون المبدع ذاته، فيما سمي بالسير الذاتية الصرفة، أو ممزوجة بغيرها من الفنون، وقد يكون غيره من الشخصيات الفاعلة والمؤثرة فيما سمي بالسير الغيرية، وإذا كان ذلك شائعا في فنون السرد، كالملاحم والسير والروايات، لدرجة أننا لا نكاد نجد نصا ينفلت من حضور شخصية كاتبه مهما كانت جرعة ذلك قليلة، فما مدى حضور ذلك في النص المسرحي؟ وأي نوع يكون فيه حاضرا؟ وبأي شكل وأي جرعة؟ ولأن البحث يستحيل أن يفتح على التجربة المسرحية العربية، فقد ارتأينا

قصره على ما أسهم به المسرح بالجزائر في ذلك رغم أني اعتبر البحث فيما سأسميه المسرحية السيرية أو المسرحية السير ذاتية مغامرة معقدة.

### فن السيرة:

السيرة لغة مصدر لفعل سار، والذي يعني مشى، وسار الكلام والمثل: شاع وذاع، فهو سائر وسيار، ومنه سيّر أي جعله سائرا شائعا بين الناس، والسيرة: الحالة التي يكون عليها الإنسان ونحوه، والسيرة النبوية وكتب السير، مأخوذة من السيرة بمعنى الطريقة، ويقال قرأت سيرة فلان: تاريخ حياته، جمع سير.<sup>1</sup>

وأما اصطلاحا فيختصرها بعضهم في أنها "تاريخ الحياة"<sup>2</sup>، أو في أنها "قصة حياة نرويها للآخرين"<sup>3</sup>، ويتوسع أنيس مقدسي فيرى بأنها "نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والإمتاع القصصي، ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصية"<sup>4</sup>، وذهب فليب لوجان Philippe lejeune إلى تعريف السيرة بقوله: السيرة حكي استعادي...<sup>5</sup>، ووضع لها في كتابه "السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي"، عناصر مختلفة، فهي حكي، وهي استعادة لحوادث ماضية، واشترط فيها حضور ما أسماه بالميثاق الذي يحيل به الكاتب على أن نصه إنما هو سيرة ذاتية، ويتجلى الميثاق عادة كما أكد فليب لوجون في "ميثاق العنوان أو ميثاق التمهيدي"<sup>6</sup>، إضافة إلى مبدأ التطابق الحاصل بين السيرة وحياة الشخصية التي كتبت سيرتها أو كتبت عنها السيرة.

وتعد أقدم سيرة ذاتية ماكتبه أوغسطس (354-430 م) الجزائري الأصل حين تحدث عن قصة رحلته الروحية فأعتبر عمله "أول مؤلف يجعل إنجازه في السيرة الذاتية شيئا روحيا غير مرئي"<sup>7</sup>، وفي العصر الحديث ظهرت في الغرب سيرة مارغري كيمب وهي تؤرخ لسيرتها إلى البقاع المقدسة بداية القرن الخامس عشر فعد عملها "صورة واقعية لشخصية هامة ومعقدة"<sup>8</sup>، مما يؤكد أن السيرة الذاتية في الأدب الغربي قد نشأت في حضن الروحانيات، غير أن الاعتراف بهذا الجنس من الكتابة بدأ مع ما خطه يراع روسو والتي كتبها بعنوان "الاعترافات" فقد "مثلت بداية الوعي بهذا الفن وكانت فاتحة قبول هذا الجنس الأدبي"<sup>9</sup>، وفجأة وقع انفجار كبير للكتابة السيرية ونحن نقترّب من القرن العشرين، فقد كتب جورج مور ثلاث سير هي "اعترافات شاب" و"مذكرات عن حياتي المنسية" و"سلاما ووداعا"، وكتب تولستوي "اعترافات تولستوي".

ولعل أول من بذر الكتابة السيرية في الثقافة العربية هو الخطيب البغدادي في كتابه تاريخ بغداد، حين ترجم لسلمان الفارسي، ذاكرة نسبه، وقصة تحوله إلى الإسلام،<sup>10</sup> ثم تجلت الكتابة السيرية فيما كتبه ابن اسحاق، والرازي، وابن الهيثم، وابن سينا، والغزالي، وابن حزم، وابن خلدون، وغيرهم مما يعتبر سيرا ذاتية لفلاسفة وعلماء ذكروا فيها نتفا قليلة أو كثيرة من حياتهم وتجاربهم في الحياة والمعرفة، وعلاقتهم بالحياة والناس، وفي العصر الحديث تعتبر "الساق على الساق فيما هو الفرياق" أول سيرة ذاتية،<sup>11</sup> وظهرت "الأيام" لطف حسين لتكون فتحة عظيما في هذا الفن في الأدب العربي، لدرجة أن بعضهم رفع

هذه السيرة إلى ما كتبه روسو في اعترافاته،<sup>12</sup> وبعده توالت السير تتري، فظهرت سبعون لميخائيل نعيمة، وأنا لعباس محمود العقود، وفي الجزائر كتب مرتاض سيرته الذاتية فيما عنونه بـ: "الحفر في تجاعيد الذاكرة"، وكان قد سبقه الإبراهيمي حين كتب تحت عنوان "أنا" مقالة قدمها بين يدي مجمع اللغة العربية بالقاهرة سنة: 1962<sup>13</sup>

وإلى ذات المنحى برزت أشكال أخرى هي أقرب إلى روح السيرة، مثل المذكرات، واليوميات، والرسائل، والاعترافات، ويقدر ما ترتبط بشكل أو بآخر بالسيرة فإنها تتفتح على عوالم وفنون أخرى. وكما أن السيرة قد تتجه إلى حياة صاحبها كلها أو جزء منها فتسمى السيرة الذاتية، فإنها أيضا قد تتجه إلى كتابة سير أشخاص آخرين، يحاول الكاتب أن يسلط عليهم قلمه كاشفا عن بعض مجاهيل حياتهم، وهو ما يسمى بالسيرة الغيرية، والتي هي "بحث في حياة إنسان فذ، وكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته... والأحداث التي واجهها في محيطه"،<sup>14</sup> وإذا كانت الذاتية أظهر في النوع الأول فإن الموضوعية أظهر في النوع الثاني، ويفرق إحسان عباس بينهما في اتجاه كل منهما حيث "تتجه السيرة الذاتية من الداخل نحو الخارج، في حين تتجه السيرة الغيرية من الخارج إلى الداخل"<sup>15</sup> غير أن السيرة قد اقتحمت فنونا أدبية مختلفة منها الرواية فيما سمي بالرواية السير ذاتية والأشمل منه فيما أرى الرواية السيرية لتجمع بين الذاتية والغيرية، وإلى حد ما اقتحمت المسرح أيضا، مما يسمح لنا بتعريف المسرحية السيرية، بأنها فن يجمع فيه مبدعه بين حقيقته الحياتية أو حقيقة حياة غيره وبين التخيل، في قالب مسرحي.

### الإبداع وشبهات السيرة في المسرحية بالجزائر:

مع الانفجار المعرفي الكبير الذي عرفه عصرنا انفجرت تخوم الأجناس الأدبية، وتهاوت بينها الحصون العازلة، واستطاعت العلوم والفنون والأجناس الأدبية أن تعبر ثغور بعضها البعض، متمردة على صفاء الفنون والأجناس الأدبية، والأمر ذاته حصل لفن السيرة الذي وقع بينه وبين فنون شتى امتصاص وعناق واحتضان، وطفت على السطح مصطلحات مثل: الرواية السيرية، وعلى ذات القياس يمكن أن نقول: المسرحية السيرية، أو المسرحية السير ذاتية، وقد قام هذان الفنان على تعدد الأصوات، بعيدا عن صوت المؤلف الذي يحاول ما استطاع أن ينأى بنفسه عن الحضور داخل بنية نصه، غير أن حضور السير ذاتية أو الغيرية خيب ظن ذلك الرهان، إذا ينتقل المبدع في الرواية والمسرحية إلى كاتب للسيرة أي كاتب للتاريخ بشكل من الأشكال، وإذا كنا نجد كثيرا ارتباط الرواية بسيرة كاتبها، منذ الأيام لطفه حسين إلى البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا إلى عشتها كما اشتهدتي لواسيني الأعرج، فإن المسرحية انفتحت أكثر على السيرة الغيرية، ويمكن أن نورد عشرات المسرحيات التي اشتقت من تاريخ شخصيات مادة لها، واستحضرت ذلك بشكل ضيق أو موسع، وهي مسرحيات كثيرا ما تتخذ من أسماء هذه الشخصيات عناوين لها، ولنا في نصوص شكسبير خير دليل، مما يعني تداخل الحقيقة مع التخيل إذ يستحيل في الرواية السيرية أو المسرحية السيرية أن نخلص تماما للحقيقة.

والأمر ذاته نلحظه في المسرح العربي ويكفي تدليلا على ذلك مسرحية محمد "ص" التي كتبها توفيق الحكيم، وحاول فيها أن يكتب السيرة النبوية مسرحا، ولعل قداسة الموضوع جعلت الكاتب أحرص على الانضباط بما روي في ذلك، وهو ما لا نلمسه في مسرحيته أصحاب الكهف، الذي وإن استعان فيها الكاتب بالكتب السماوية: القرآن والإنجيل والتوراة، فإنه أطلق العنان واسعا لمخيلته.

إلى جوار موضوعات مختلفة عانقها المسرح بالجزائر، فإن السيرة الغيرية قد كانت حاضرة أيضا، عبر ما يعرف أيضا بالمسرحيات التاريخية، وجلها قد ظهر في الفترة الطليعية للمسرح الجزائري، سنعرض في عجلة لأهمها ثم نركز على نموذج اخترناه للدراسة.

استلهم الشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة سيرة بلال بن رباح في مسرحية الشعرية "بلال بن رباح" والتي كتبها سنة 1939، واستلهم عبد الرحمان ماضي سيرة "يوغرتة" وكتبها مسرحية سنة 1952<sup>16</sup>، وبعدهما كتب المؤرخ والشاعر الجزائري توفيق المدني مسرحية "حنبل"، مستلهما سيرة هذا البطل القرطاجني سنة 1954، وإلى جانب ذلك ظهرت مسرحيات أخرى منها: "الناشئة المهاجرة"، "الخنساء"، "عنيسة"، "المولد"، "صنيع البرامكة"، "ابن الرشيد"، "أبو الحسن التميمي"، "طارق بن زياد"، و"صنيعة البرامكة"، و"عنيسة" و"الأمر بأحكام الله"، و"يزيد بن المهلب بن أبي صفر"، و"أبو محجن" و"أبو جعفر المنصور والشعراء".

وهي مسرحيات كتبت قبل الثورة التحريرية ولم تعرض لكل سير هذه الشخصيات، ولكنها ركزت على نقاط مضيئة من حيواتها بهدف شحذ الهمم، والحث على استلهاً البطولة من السلف والثورة ضد الفرنسيين، و"تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلوموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها"<sup>17</sup>.

واستمر استلهاً هذا النوع من السير في المسرح الجزائري فكتب محمد الأخضر عبد القادر السائي مجموعة من المسرحيات نشرها في مجموعة بعنوان "الشاعر الزنجي وأخواتها" هي على التوالي "نصيب الشاعر الزنجي" 1963، "ابن زيدون بين قرطبة وإشبيلية" 1963 و"ابن خلدون" عام 1966.

كما كتب محمد واضح مسرحية "بئر الكاهنة" سنة 1963 ونشرتها الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1973، استلهم فيها شقا من سيرة الكاهنة التي وقفت في وجه الفتوحات العربية الإسلامية، وبعدها استلهم جانبا من سيرة أبو سفيان حين فتح مكة وعنونها بـ "الباب المفتوح"، وطبعها سنة 1976، وكتب أحمد سفضة "ماليني أميرة الهند" مستلهاً فتوحات الجيش الإسلامي في آسيا الوسطى وقد طبعها طبعة ثانية سنة 1983، وكتب محمد غمري مسرحيته "الطاغية" التي صدرت عن دار البعث بقسنطينة، سنة 1986، وترصد غطرسة نيرون (néron) حاكم روما بين سنتي (54-68 م).

بل ويمكن اعتبار مسرحية البشير الإبراهيمي الشعرية والتي كتبها سنة 1941 وهو بمنفاه في أفلو مسرحية سير ذاتية، لأن كل شخصياتها حقيقية، وهم من تلاميذته الذين صاروا معلمين في المعهد الباديسي في قسنطينة.

وعاد أحمد حمدي إلى منتصف القرن الثاني الميلادي، وكتب مسرحيته الشعرية "أبوليوس" سنة 1987، مستلهما سيرة الأديب والفيلسوف الجزائري أبوليوس، وكل هذه الأعمال التي استلهمت في غالبيتها بشكل أو بآخر سير شخصيات من التاريخ الوطني والعربي كانت "من الوسائل التي اصطنعها الكتاب لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالضعف والهوان الذي كان يملأ النفوس، وهذا العمل... قد ساعد على خلق أدب جديد، ونتج في ظله أدب مسرحي تاريخي: شعري ونثري"<sup>18</sup> ومن كل ما تقدم سننتقي مسرحية أبوليوس لأحمد حمدي كونها فيما نعتقد الأقرب إلى مفاصل السيرة، وسنركز فيها لاستجلاء ذلك على فصلين اثنين، الأول هو تتبع مسار الشخصية الرئيسية في المسرحية، والثاني هو استجلاء المكان بما هو شاهد على هذه الشخصية وعلى حضورها المادي والمعنوي، محاولين استجلاء العناصر التي حددها فليب لوجون، وبذلك نكون قد ابتعدنا عن الجانب التاريخي.

### أبوليوس لأحمد حمدي<sup>19</sup> بين السيرة والتخييل:

كتب أحمد حمدي نصه في ثلاث عشرة لوحة، استلها بمقطع سماه "قبل أن يرفع الستار"، سمح فيها لبطله أبوليوس أن يقدم شيئاً عن نفسه، يتوجه به مباشرة إلى الجمهور، وهو بذلك يكسر الجدار الرابع، ويتمرد على المسرح الأرسطي، منتصرا للمسرح البريختي التعليمي، وقد تجاوز عدد شخصيات المسرحية خمس عشرة شخصية، إضافة إلى الكورس. يعرض هذا النص لسيرة المبدع الجزائري أبوليوس (180/125م)، الذي يجاهر برفضه للوجود الروماني في الجزائر.

### أبوليوس: إن الظلم/ وإن الزور/ وإن البهتان/ صور أخرى للإنسان<sup>20</sup>.

ويتعرض أبوليوس إلى السجن من قبل الرومان، الذين ضاقوا به ذرعا، خوفا من انتشار أفكاره بين عامة الناس فيثورون، وحلبا لجيب أبيه الذي كان ثريا، وبعد إلحاح الأم يتدخل الأب لفك أسر ابنه، ويهتدي إلى فكرة إرساله إلى روما لمتابعة دراسته.

الأب: سيدي/ كل غال يهون/ في سبيل الحضارة/ والمجد للقيصر/ لو سمحتم بإطلاقه/ سوف أرسله للدراسة

في أمهات المعاهد/ في روما/ حتى يعود إلى رشده (ص 279)

ويرحل أبوليوس إلى روما فتخدم الثورة، ولكن نفسه كانت تواقعة للعودة والانتصار.

أبوليوس: أماه سأعود/ مكللا بالغار والورود/ فالظلم لا يدوم/ والنفي مرحلة/ في هذه الحياة/ لا تقلقي كثيرا/ إن نوميديا/ ستنتب الزهور (ص 307)

في اللوحة التاسعة يظهر أبوليوس في مكتبة أويا منهما في المطالعة، غير آبه بأحد حتى بدخول الأميرة بوندنتيلا التي يقف الجميع لها، وتعجب به وهي تحاوره، وترى فيه قوة حجته وكثرة إطلاعاته فتقع في حبه، ويفاجئنا الكاتب حين تخبر الأميرة أبوليوس أنها أم صديقه دون تمهيد سابق. ويغضب الرومان

لكبرياء أبوليوس فيحيطونه بالمؤامرات.

بودنتيلا: هناك مؤامرة يا أبوليوس/ تحاول أن تتصيد أي خطأ/ أو كلام/ وتلفق أيا من التهم الباطلة (ص331)

ويقف أبوليوس في المحكمة فيلسوفا وخطيبا، يتحدث عن كتابه الحمار الذهبي وعلى الرغم من كل المحاولات للانتصار لأبوليوس إلا أن المحكمة تحكم بنفيه إلى قرطاجنة فيخسر أبوليوس حبه. في قرطاجنة يقابل باحتفال جماهيري كبير، ويقام له تمثال ضخم تقديرا له، وتختتم المسرحية بخطبة طويلة يلقيها أبوليوس يتحدث فيها عن فلسفته.

للإضافة فإن أبوليوس والذي يسمى أيضا لوكيوس، ولد سنة 124 أو 125م في مدينة مدور (madaure) التي يطلق عليها اليوم مداوروش، وكان ينسب نفسه إليها "أبوليوس المداوري الإفلاطوني" تميزا له عن غيره ممن كان يحمل الاسم نفسه وهم كثرة، أرسله والده للدراسة في قرطاجنة ثم أثينا، بدد ثروته التي ورثها عن أبيه في رحلاته العلمية في بلاد اليونان وروما وآسيا، كان ملما بعلوم عصره ووضع مؤلفات في الفلسفة والتاريخ والموسيقى والشعر والنحو والحساب والفلك والفلاحة و... ولم يصلنا منها إلا القليل، وقد عد بحق ممثل اللاتينية الإفريقية ووصف بأمير خطباء إفريقيا وأكثرهم نفوذا وشهرة في عصره<sup>21</sup>.

عصره<sup>21</sup>.

.ا

### الشخصية السَّيرِيَّة في مسرحية أبوليوس:

الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي كائن ورقي ألسني، على حد رأي تودوروف<sup>22</sup>، بمعنى أنها أداة فنية بيدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي "فهي من ابتكار الخيال يكون لها دور، أو فعل ما، في كلِّ الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة"<sup>23</sup> ويعرف أرسطوطاليس الشخصية بقوله "هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل"<sup>24</sup> وهنا يتجلى الفرق بين الشخصية سرديا ومسرحيا، ومهما يكن فإنها قطب الرحي في العمل المسرحي، إنها على حد قول روجيلر يغلرد بقوله: "... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الحيدة قوتها وعنفوانها"<sup>25</sup>، وهو أيضا ما تؤكد ليليان هلمان حين تقول: "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة، فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا، عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا أن الأوان لكتابته"<sup>26</sup>.

إن الكاتب المسرحي يهب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع والصنعة... فتكون نابضة بالحياة، وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي الأعظم، ومعجزته الكبرى... فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه، معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه<sup>27</sup>، وقد ميَّز أرسطو في تحليله للمسرح اليوناني بين فعل الشخصية وصفتها وربط بينهما، لكنّه أعطى الأولوية لفعل الشخصية على اعتبار أنه محاكاة لفعل الإنسان، وعد التعرف على صفة الشخصية يتم من خلال أفعالها

ضمن المواقف الدرامية الصراعية في المسرحية 28، وقد ذهبت الدراسات الحديثة، إلى التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل، فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة (Actant) التي تتوضع في البنية العميقة (Structure profonde) للنص، ويمكن أن تكون قوة مجردة أو تتجسد على شكل شخصية، وبين ممثل القوة الفاعلة (Acteur)، أو ما يجسدها عبر الصفات في البنية السطحية (Structure de surface) للنص 29.

إن الشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حملتها الإيديولوجية والثقافية، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها، ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكياتها بشخصيات أخرى. 30

إن كاتب المسرحية يعتمد على عبقرية التخيلية في رسم شخصيته في كل أبعادها وفق ما يمثلها ويعكس حقيقتها، وقد يستعين المبدع هاهنا بجملة من العلوم لضبط شخصياته، غير أنه وهو يكتب عن شخصية حقيقية يجد نفسه محاصرا بالحقيقة، ومنتظيا ممزقا بينها وبين إغراء خياله، يحاول الكاتب أن يكون وفيًا لحقيقة الشخصية وفق المعاينة أو وفق ما بلغه عنها في كتب المؤرخين والمترجمين، وإن كانت طبيعة الفن تسمح له أن يضع عليها شيئاً من بصماته.

في مسرحية أبوليوس نلاحظ أن الكاتب ينتصر للشخصية، ويركز عليها ابتداء من العنوان الذي اختاره لنصه، وهي طبيعة المسرحيات القديمة التي كانت تعنون عادة باسم شخصية البطل، مثل أنتيقون، أوديب، عطيل، هملت،... وسنتابع وصفه لشخصية أبوليوس عبر مستويات، منها: مستوى الفعل، المظهر، الرأي، الفكر، وغيرها

1. **التشخيص بالفعل:** تبدأ المسرحية بفعل الخروج أبوليوس من أعماق الركح، كأنه خروج من أعماق التاريخ، كأنه ولادة، "يظهر (أبوليوس) فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوري" (ص 257)، مما يجعل الفعل إرشادا مسرحيا قرائيا وإخراجيا، ومما يجعل وظيفته مفاجأة المشاهد وخلق حالة من التوتر النفسي، كما أن فيه إشارة لطبيعة أبوليوس النائرة الفاضحة للظلم، وقد ربط الكاتب خروج أبوليوس المفاجئ من أعماق الركح بصوته الجهوري، كما يوحي بنفسية أبوليوس المعتد بنفسه، وإلا كيف يصرخ في وجه المتلقين في أول خروج له بقوله "صمتا صمتا صمتا" (ص 257)، إنها صرخة تعبر عن نفسية أبوليوس الراضة لأي صوت يعلو على صوتها، نفسية متعالية معتدة بثقافتها أكثر مما تدل على أبوليوس النائر، وهذا ما نشاهده في كل المسرحية.

وثورة أبوليوس هي ثورة فكرية عقلية، وهذا ما يبرز من خلال ما يقوم به من أفعال "تلتف فرقة الشرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب ويقيدونه بالسلاسل" (ص 257)، "يجرونه قبل أن يكمل كلامه خارج الحلبة" (ص 260)، "يدخل أبوليوس مقيدا، ووراءه الشرطي الأول..". (ص 282)، إن شرطة

الاستعمار تحيط به وتقيده وتجره وتعقله فلا يبدي مقاومة إلا ما يقوله كلاما، بل نراه على مستوى الفعل مستسلما تماما.

من أهم الأفعال التي ظهرت في المسرحية "يصعد أبوليوس على الأكتاف.. يصفق له الجمهور كثيرا.. تهليلا بإطلاق سراحه، وشعورا بالانتصار.. ترتفع الأصوات"، ويوحى الفعل بالتفاف الشعب حول أبوليوس ومكانته بينهم، كما توحى أيضا برغبته في اعتلاء الرقاب والصعود إلى الأعلى، إن أبوليوس مثقف ثائر فعلا، ولكنه يرغب دائما في أن يكون الأعلى.

2. **التشخيص بالمظهر:** يهمل الكاتب التشخيص بالمظهر مع كل شخصيات المسرحية، ولم يأت ذكر لمظهر أبوليوس تماما إلا في المدخل الأول الذي سماه قبل: "أن يرفع الستار"، أي قبل اللوحة الأولى، وجاء فيه مايلي: "أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في مواقفه، جهوري في صوته، واضح في عبارته، يتكلم باعتدال وصرامة، يرتدي قشابية عادية، يظهر قبل أن يرفع الستار" (ص 255)، وتتقسم هذه الصفات إلى قسمين: قسم خاص بالمظهر المادي، وهو بدوره ينقسم إلى قسمين: صفات جسدية هي: "كامل القوام، جهوري الصوت، واضح العبارة"، وصفات مظهرية تتعلق باللباس وهي قوله: "يرتدي قشابية"، وهي لباس خاص بالأمازيغ فاللباس هنا إيقونة.

إن المظهر الخارجي، ومنه اللباس على وجه الخصوص ذو دلالات عميقة يمكن لكاتب المسرحية أن يوظفه توظيفا عميقا يودي دورا فعلا قد يفوق التشخيص بالفعل ذاته.

ولعل هذا الفقر في الوصف سببه أن الكاتب لم يجد في مراجعه وصفا ماديا لبطل مسرحيته.

3. **التشخيص بالفكر:** يحاول الكاتب أن يكشف عن شخصية أبوليوس من خلال ما يبدي من أفكار، وأهم ما يظهر منه أنه مثقف ثائر مضح في سبيل وطنه وأمته، وهو في الآن ذاته معتد بنفسه أشد الاعتدال حد التعالي والنرجسية، قوي أمام العلم والفكر والفلسفة، كقوته أمام أعدائه، لكنه ضعيف أمام الجمال والحب، يستسلم بسهولة ويسر ويفتن ببساطة.

وهو حين يهاجم أعداءه، حاد اللسان شديد السخرية، يصف أعداءه بأعنف الصفات، فرجل الدين عنده ماهو إلا عميل للشرطة وعجل للحكومة.

أبوليوس: (متهكما): يا عميل الشرطة/ يا عجل الحكومة/ أو لم تعلم بأن القول حق؟/ وبأن الكلم الصادق بدء؟ (ص 259)

وماهو إلا داعية للجهل والظلام، مؤيد للظلم والحرام، منحرف عن منهج السماء الذي خلق الإنسان وعلمه اللغة والبيان، وطرق الحق القويم.

أبوليوس: (محتجا ومتهكما): يا كاهن الظلام/ الله خلق الإنسان/ وعلم اللسان/ النطق والبيان/ والحق والحرام/ والعدل والطغيان (ص 260)

على الرغم من أن أبوليوس يظهر ثائرا ضد كل أشكال الظلم والطغيان، إلا أن ثورته تكبحها الحكمة ويلجمها التعقل، فهو وإن كان لا يرضى الانهزام ويسعى للقضاء عليه، إلا أنه يستعين بالحذر والتروي.



أبوليوس: (منفعلا) يا صاحبي/ لن أرضى في أرضي انهزاما/ ولا يتامى/ غير أن الظلم قام/ فأحذر من الطغيان/ واسلك للسلامة/ طرق النجاة/ فإن أوزيريس يأمر بالتأني (ص 291) ويدعو قومه إلى الحيطة في التعامل مع أعدائهم، حتى لا يمنحوا لهم فرصة التنكيل بهم. أبوليوس: (يوصل خطابه السابق) من الرأي/ ياسادتي الأوفياء/ أن نعود إلى الحكمة الخالدة/ ونكوّن وفدا

يفاوض عجل الحكومة/ عن القمع... ثم الغلاء/ وارتفاع الضرائب. (ص 292) فكل اندفاع لمقاومة الأعداء هو مغامرة غير محمودة العواقب، بل هي قفزة في الظلام، قد تؤدي إلى ما لا تحمد عقباه.

أبوليوس: (متأثرا) وأيها الشعب المجيد/ إن اندفاعا في الظلام/ أمر خطير/ مثل السفينة في صباح عاصف/ إن أبحرت نحو المحيط/ فإن عودتها انتظار في انتظار (ص 289) وهو لا يعد ذلك جبنا، ولكن تحايلا على الأعداء، كما تتحني الأشجار للعواصف كي لا تتكسر. أبوليوس: واحتموا بالحكمة الغراء:/ وانحنوا للريح إن هبت عتية/ كالسنابل إن هذا الظلم زائل (ص 290)

كل هذا التحدي والثورة ورفض الاستعمار أدى به إلى النفي الذي على الرغم من مرارته فهو اختياره، أفضل عنده من الانبطاح والمذلة. أبوليوس:... الوقوف إلى جانب الشعب/ كان اختياري الأثير/ ولكنه كان همي المثير/ وعلة هذي المنافي. (ص 354)

وأبوليوس لا يفتأ في كل مجلس يحل به في أرض المنفى يؤكد أنه من الأحرار، يرفض دوما الظلم، وينتصر للإرادة الحرة الإرادة الفردية والإرادة الجماعية

أبوليوس (مبتسما): أما أنا يا صاحبي/ أكون من جماعة الأحرار/ واسمي أبوليوس/ نفيت من مادورة/ لأنني ضد نظام الضرب/ والضرائب/ والرومان/ كما نفيت من أويا/ لأنني أحببت بودنتيلا/ وقد تحررت من أسرها/ ومن نظام الميز والطغيان/ واختارت الحب/ على أكابر الأعيان/ والتيجان. (ص 359) أبوليوس: لأنني أومن: بالحرية/ والحب/ والسلام. (ص 358)

كما يظهر أبوليوس عاشقا لوطنه محبا له متشبثا بالأرض التي أنجبته، فهو ما يفتأ يصرح.

أبوليوس: (مشيرا بيده): أنا ابن هذي الأرض/ وهذه السماء. (ص 262)

وهو لا يريد إننا من أحد في أن يفعل ما يشاء فوقها، لأنه مؤمن بأن الأرض أرضه، وهو سيد فيها.

أبوليوس: (محتجا): أي إذن؟/ وأي كلام؟/ هذه الأرض أرضي (ص 264)

حالما دائما بالعودة إلى ربوع الوطن

أبوليوس (متحديا وبلا مبالاة): أما إذا هربنا/ فإننا نعود/ لتحرير مادورا. (ص 315)

وهو إذا كان يغلظ في قوله على أعدائه، فإنه يتحول إلى حمامة وديعة أمام اثنين، الأول أمه التي

مافتنتت تغمره بالحنان والرحمة، لذا نراه دائما يخاطبها بلطف.

**أبوليوس** (متوجها إلى أمه): دعيهم يا أماه/ فالظلم من شميمهم/ والقهر من شرعتهم/ والحق لا يقرب من بيئتهم/ والعدل لا تعرفه دولتهم. (ص 306)

والثاني بودنتيلا الأميرة الرومانية أم صديقه التي عشقته، فتعلق قلبه بها.

**أبوليوس**: (واقفا ومأخوذا بجمال بودنتيلا): معذرة سيدتي.. / قد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون. (ص 317)

**أبوليوس**: (يعود إلى الواقع): بودنتيلا.. أيتها الوردة العابقة (ص 329).

معتبرا الحب نبراس الحياة

**أبوليوس**: (يقاطعها): في الفصول الآتية/ تقرئين.. / ما كتبناه عن الحب/ وعن صوت الحياة/ أو أليس الحب نبراس الحياة. (ص 330)

وبمثل ما يدافع عن الحرية والوطن، يدافع أيضا عن الحب.

**أبوليوس**: (بافتخار): كنت ببلدي مادورا/ محامي الفقراء/ يجدر بي يا سيدي/ بأن أكون اليوم/ محامي الحب/ ومحامي حق الاختيار. (ص 339)

وهو من أجله يتحمل المتاعب كما تحملها من أجل الوطن.

**أبوليوس**: والصلاة إلى زهرة الحب/ كان اختياري العسير، ولكنه كان منبع أحقادهم/ وتأمروهم.. / كان هذا البلاء الخطير. (ص 354)

يكشف الكاتب عن شخصية أبوليوس مثقفا مفكرا فيلسوفا مطالعا على علوم عصره وملما بها، يستطيع أن يظهر تفوقه في ذلك، في بلده مادورا حيث يلقي الاضطهاد والنفي، وفي بلد المنفى أويا حيث يلقي المضايقة والازدراء، وفي قرطاجنة حيث يعود من منفاه معززا مكرما، ولذا نراه بمجرد وصوله روما لا يؤثر فيه النفي فينطوي على همومه، بل يغوص بين الكتب يجمع رحيقها.

**أبوليوس**: (واقفا ومأخوذا بجمال بودنتيلا): معذرة سيدتي.. / قد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون (ص 317)

وهو انطلاقا من وعيه وثقافته، ينتصر للحرية ويدافع عنها، ويعتبرها أهم مبادئ الحياة لا يحيد عنها إلا هالك.

**أبوليوس** (يوصل دفاعه السابق): نعم سيدي.. / إن حرية الاختيار/ مبدأ من مبادئ الحياة/ ومن يتخلى عنه، جدير به الموت/ أو أن يكون كأبي حمار جاهز للحمولة في أي وقت (ص 341)

4. **التشخيص بالرأي**: إذا كان التشخيص بالفكر هو اكتشاف الشخصية من خلال ما تتلفظ به من آراء وأفكار، فإن التشخيص بالرأي هي ما تقوله عنها الشخصيات الأخرى، والمنتبج لمسرحية أبوليوس نلاحظ أن الشخصيات تنقسم إلى قسمين كبيرين في حكمها على شخصية أبوليوس، القسم الأول هو الشخصيات التي لها علاقة قرابة أو حب مع أبوليوس وتنقسم هي بدورها إلى مجموعتين، مجموعة مؤيدة

لأفكار أبوليوس ومحبة وعاشقة له مثل الأم، العبد، أبناء مادورا (الجمهور)، القرطاجنيين، بودنتيلا، ومجموعة ثانية يمثلها الأب، والقسم الثاني هم أعداؤه وينقسمون جغرافيا إلى مجموعتين أولى في وطنه وهم من المستعمرين الرومان ويمثلهم الكاهن، الشرطي، كبير الشرطة، ليانوس، ومجموعة ثانية في أوبا (طرابلس الغرب الآن)، الجندي، مسؤول المكتبة، النائب.

تنفجر الأم عن عاطفة أمومة دافقة متخوفة من شر مستطير يحرق بابنها بين لحظة وأخرى، لأنها تعرف ما يتصف به ابنها من عناد يفل الحديد.

الأم: "...أخشى أن يحدث الشر./ (بعد صمت) أبوليوس عنيد/ لا يبالي بالحديد/ يتحدى الحاكم الظالم/ والطغيان، والشر/ وأقزام الوجود. (ص 305)

وهي على الرغم من ذلك تؤكد ما يذهب إليه من أفكاره وتثق به وتقره عليه

الأم (محتجة): أنا أعرف ابني كثيرا/ لن يقول كلاما سخيفا. (ص 308)

بل يملك من الحجة الدامغة ما يقنع بل يفحم به أعداءه

الأم: لا شك أن أبوليوس/ سيفحم الرومان/ بالحق والبرهان (ص 304).

وما يكاد يسجن حتى تصرخ في أبيه تستهضه لنجدته، بل وتصرخ في شباب المدينة لاستنقاذه ففي رأيها لا شباب للمدينة دون أبوليوس.

الأم: (مقاطعة) أي شباب دونما أبوليوس (ص 271).

ولا يملك العبد إلا أن ينساق مع الأم تأييدا لتعظيمها لابنها أبوليوس، فهو يراه أيضا أقوى وأعظم من كل تفاهات الرومان.

العبد: إنه سيدتي/ أقوى.. وأقوى من حماقات الرومان (ص 305)

بل وكل أبناء مدينة ماداروش، الذين حظي منهم أبوليوس بالتأييد المطلق، لدرجة أنه ما يكاد يسجن حتى يهبوا كرجل واحد لنصرته وتخليصه من القيد، ولولا تدخله الدائم وتغليبته للعقل على العاطفة والثورة لحدثت المجازر الرهيبة.

الجمهور: (يصعد أبوليوس على الأكتاف.. يصفق له الجمهور كثيرا.. تهليلا بإطلاق سراحه، وشعورا بالانتصار.. ترتفع الأصوات) أبوليوس.. أبوليوس/ لا رومان لا مجوس/ لا نظام المكوس/ أبوليوس.. عاش.. عاش.. أبوليوس.. عاش.. عاش.. (ص 288)

ويحظى أبوليوس وهو في روما بتقدير إحدى أميراتها الفاتنات بودنتيلا ومن التقدير إلى الإعجاب والحب، الذي يتلقاه أبوليوس بالإيجاب، والكاتب لا يحيط هذا الحب بكثير من الرعاية فيكون غير مقنع، وبالتالي فهو الحلقة الأضعف في المسرحية.

أبوليوس: (يعود إلى الواقع) بودنتيلا.. أيتها الوردة العابقة (ص 329)

أبوليوس: في الفصول الآتية/ تقرئين.. ما كتبناه عن الحب/ وعن صوت الحياة/ أو أليس الحب نبراس الحياة (ص 330)

حتى أن أحد الرومان يشهد قائلا:

**أحدهم:** إنه استولى على قلب بودنتيلا بسحره/ حيث أضحت عبدة رهن قراره (ص 338) ومايكاد أبوليوس ينفى مرة ثانية من منفاه، حتى يختار الشرق يختار قرطاجنة وفيها، يهب أبناؤها لاستقباله استقبال الفاتحين، فهو عندهم النوميدي الأصيل، الذي تزهو قرطاجنة بأفكاره ومبادئه. **قرطاجني2:** ولكن قرطاجنة الحرة الآن/ تزهو به/ وبأفكاره/ وبمبادئه الخالدة/ إنه النوميدي الأصيل.. / أليس كذلك؟؟ (ص 363).

وهو النوميدي الشريف

**قرطاجني3:** بل.. إنه النوميدي الشريف (ص 363)

وهو في نظر خطيبهم الذي قدمه للناس ليخطب فيهم، هو حكيم واعظ خطيب صاحب بيان وفصاحة.

**الخطيب:**... (مشيرا إلى أبوليوس) هو ذا أبوليوس/ الحكيم، النوميدي/ سيشنف أسماعكم/ بعظيم الحكم

وصريح البيان/ وعميق المواعظ/ والنصح.. / شذذ الهمم. (ص 364)

الوحيد من ذوي قرابته من كان معترضا على تصرفاته هو أبوه، فهو في نظره مارق، لا يتلفظ إلا سخفا وسفسطة.

**الأب:**... (مستقهما) هل تعلمين بأنه كون وفدا/ من المارقين/ وخاطب قنصلا بكلام سخيف؟؟ (ص 308)

وهو ساحر متمرد على أحكام رجال الدين

**الأب:** إن أبوليوس متهم بالخروج/ ومتهم بالسحر/ ومعاكسة الكهنة (ص 269).

وهو فاسق لا هم له إلا اصطياد اللذة

**الأب:** قد يكون بأحضان جارئة/ أو مع شلة من رفاقه/ في حانة للرومان (ص 268)

والأب لا يفعل ذلك بغضا لابنه ولا حبا في الرومان، وإنما دفاعا عن مصالحه الشخصية، فهو رجل ثري من جهة، وهو صاحب رتبة في المؤسسة الرومانية.

**الأب:** ... لقد صار حقا ينغص، في كل يوم، حياتي/ بأفكاره المهلكة/ وأحاديثه المزعجة/ ومخالطة السفلة.. / (صمت قصير.. ثم يستمر) إن قائد مادورا حدثني.. / بانضمامه للعصابة المارقة/ وعصاه أثينا (ص 268).

أما الأب فهو غارق في حساباته الدنيوية

**الأب:** الأرض شحيحة/ هذا العام/ والفلاحون كسالى. (ص 267)

وعلى الرغم من محاولة الأم تنبيهه إلى ما يحدث بابنه أبوليوس من مخاطر، إلا أنه يستمر في مناجاة نفسه حسابا للريح والخسارة.

الأب: (يوصل حديثه السابق) سوف أطرده خمسين فلاحاً/ وسأبقي على خمس عشرة/ وستين شاباً/ لا.. بل سأطردهم كلهم/ وأشتري بالأجور العبيد (ص 268)

أما القسم الثاني فيمثل أعداء أبوليوس ويمكن تقسيمهم جغرافياً، أي أعداء داخل الوطن من المستعمرين، وأعداء خارج الوطن من بلاد المستعمر، كما يمكن تقسيمهم حسب وظائفهم، بعضهم جنود وشرطة (الشرطي، كبير الشرطة، الجندي)، وبعضهم رجال دين وساسة (الكاهن، القنصل الروماني بنوميديا)، وبعضهم الآخر رجال قضاء، ومتقنون (مسؤول المكتبة، النائب).

نلاحظ أن الكاهن يتهمه بالمروق على الدين ونشر الكفر .

الكاهن: من هذا الكافر؟ (ص 258).

الكاهن : ويفتك بالدين نسل الدعارة (ص 261).

الكاهن: قد يزرع في قلوب الناس/ وساوس الخناس (ص 259).

كما يتهمه القنصل الروماني بنوميديا بالضلال

ليانوس (بتهمك): من أين له الرشد؟ (ص 302)

ونشر الشر، والسحر

ليانوس: قد علمت الكثير/ من مشاكله، ولا بد من نفيه/ (بعد صمت) إنه بذرة الشر (ص 302).

ليانوس (مقاطعاً): ربما سحرك (ص 303).

وهو بالضبط ما يؤكد كبر رجال الأمن من شرطة وجيش، فهو ثرثار طويل اللسان.

الشرطي (مهذبا): يا طويل اللسان اسكتن (ص 396)

الجندي (حازماً): كفى هذا أيها البربري اللعين (ص 315)

وهو متمرد مارق على الطاعة

الشرطي: ولكنه مارق وخطير/ وقد تم نفيه من مادورة (ص 324)

الشرطي: ... رابعاً: أنت متهم بالشغب/ خامساً: أنت تهزأ بالسلطة الحاكمة/ سابعاً: قد دخلت إلى

الحي/

ياببري بلا رخصة/ وبلا أي إذن (ص 263).

كبير الشرطة: ... إذن.. جاء ينشر دعوته والخراب/ في ربوع البلاد (ص 265)

كبير الشرطة: ... إن دعوته/ واعتقاداته البالية/ وأفكاره الجامحة/ حول إيزيس ثم أوزيريس/ من

طبيعتها أن تثير الفتن/ وتهدد أمن البلاد/ وتهدم ما قد بنيناه/ عبر السنين/ بهذي البلاد (ص 278)

غير أنهم يظهرون معه شيئاً من اللين لاتخاذهم وسيلة لخدمة أغراضهم، فهو وحده قادر على إسكات

التأثرين وإخماد الثورة.

كبير الشرطة: صحيح.. صحيح/ لقد كان في السجن/ لكنني آثرت إطلاقه، كي يرد الرعاع إلى الرشد

(ص 302).

**كبير الشرطة: سيدي.. إن تأثيره/ في الأهالي كبير/ ولسانه مصقع (ص 302)**  
وعلى الرغم من أن مسؤول المكتبة يعترف له بالانكباب على المطالعة دون انقطاع، فإنه يصفه بالغباء.

**مسؤول المكتبة (بوجه الكلام إلى أبوليوس، باستتكار تام):** أيهذا الغبي.. فلنقم/ أو لتخرج من هذه المكتبة/ (بوجه الكلام إلى بودنتيلا)/ لا مؤاخذة/ إن هذا الغريب، منذ يومين/ ما انفك يقرأ دون انقطاع (ص 317)  
كما يتهمه بالغرور

**مسؤول المكتبة (بتهمك):**... إن الغرور نقيض المعارف والحكمة الخالدة (ص 321)  
ويصفه النائب أثناء محاكمته بالساحر والفسطائي الثرثار.

**النائب:...** (22 سطرًا) أن أبوليوس ساحر.. / أخذ السحر عن الإغريق والأقباط والبربر.. / وقد جاء إلى أوبا كمنفي/ ولكن.. / إنه استولى على قلب بودنتيلا بسحره/ حيث أضحت عبدة رهن قراره (ص 338).

**رئيس المحكمة:...** (موجها الحديث بهدوء إلى النائب): لا تقاطعه.. / دعه يقول ما يشاء/ فأنا لست بالساذج/ (متوجهات إلى أبوليوس)/ أيها المتهم/ واصل كلامك/ غير أن الخطابة والفسطة/ لا تفيد القضية (ص 347).

5. **التشخيص بالكلام:** يكتفي أحمد حمدي في تشخيصه بالكلام للشخصية الرئيسة بذكر صفة ملازمة لأبوليوس، هي من طبيعته الفسيولوجية وهي جهارة الصوت عنده، ولا يذكر الكاتب ذلك إلا في بداية المسرحية في الإرشادات المسرحية قبل أن يرفع الستار ("أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في مواقفه، جهوري في صوته، واضح في عبارته، يتكلم باعتداد وصرامة، يرتدي قشابية عادية، يظهر قبل أن يرفع الستار") (ص 255)، ثم يذكر ذلك في بداية اللوحة الأولى مع إسناد الدور لأبوليوس ("يظهر فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوري) (ص 257)  
أما دون ذلك فقد أهمله الكاتب، وكان يمكن أن يستعين به ويعتمد عليه في تحديد الحالة النفسية لبطل مسرحيته، خاصة وأن هذا البطل تنقل عبر أحوال مختلفة منها الحماس والتعالي والتحدي وما إلى ذلك.

6. **التشخيص بالمونولوج:** حين تضيق النفس بفرح غامر أو كرب داهم أو قلق خانق، تتبجس محدثة نفسها غبطة أو بكاء أو حيرة، وفي مسرحية أحمد حمدي يلجأ أبوليوس إلى المونولوج ثلاث مرات، يصوغ الأول على بحر مركب هو البحر البسيط التام (مستغلن فاعلن مستغلن فاعلن) يدفعه إلى ذلك حبه لوطنه نوميديا وبلدته مداوروش، وهي في لحظة نفي عنها وعن تربتها، كأنما ينفصل بجسمه عن روحه، والجندي يزجره كما يزجر الطير عن وكره.

"أبوليوس (مناجيا وهو يبتعد):

سلام على الدنيا، سلام على الربى  
سلام على الأزهار، والماء، والنهر  
لكم كنت مشتاقا إليكم في قريكم  
فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟  
ولم أك يوما، أرقب الساعة التي  
أفارق أرضا، من دمائي، ومن شعري  
أنا الآن.. لا أدري أنا من أنا؟  
أصفصافة الأحزان، أم لوعة الهجر؟  
حزين.. و قد صارت جراحي كثيرة  
ولكن جرح النفي أقوى من الجمر  
(فترة صمت)

بلادي التي قد صغت منها طفولتي  
وأحلامي السكرى، و فاتحة العمر  
هواك هواي قد ترعرع في دمي  
وشب لهيبا في فؤادي، وفي صدري  
فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي

وأنت بلادي درة المجد، والدهر (ص 316)

إنه لا يفارق ربي وزهرا وماء ونهرا، بل يفارق دماؤه ووعيه وأحلامه السكرى، ليصير صفصافة في  
مهيب الريح.

ومايكاد يدخل أرض المنفى حتى يغوص في شهد المعرفة لا يفارق الكتب كأنما يجد فيها العزاء،  
والمهرب الذي يخلصه من براثن الغربة والمنفى، ولذلك ما يدخل محرابها وما يجلس في حضرتها حتى  
يندفع مكلما نفسه.

أبوليوس (في حوار داخلي): أيها الحرف/ أيتها الكلمات التي لا تجيء/ ابعتي قدرا، قمرا/ ووصايا نبي  
وتعالى إلي/ نرسم الزمن المستحيل/ وأشجاره الوارفة/ ونغني لمرحلة واحدة (ص 327).  
إنها الكلمة وحدها قادرة أن تبعث إليه بقارب النجاة، وتبذر في نفسه الأحلام الوردية بأيام مشرقة في  
ربوع الوطن، وطن حر عزيز.

المحطة الثالثة التي يلجأ فيها أبوليوس للمناجاة والمونولق حين ينفي مرة ثالثة من أوبا، منفي عن عقب  
المعرفة وعطر الحب الذي فاح من قلب الأميرة بودنتيلا الجميلة، وما يكاد يخير بين الإسكندرية  
وقرطاجنة حتى يتشظى قلبه حيرة وحزنا وآلاما

أبوليوس: (يتساءل بمرارة وسخرية عبر مونولوج حزين) لك الاختيار.. / (يتساءل) ومن أين لي

الاختيار؟؟/ وأنا الآن.. / قدام هذا الفراغ المريب/ والسراب العجيب. (بعد صمت)/ ليس لي الاختيار/ غير هذا الطريق/ الذي لا يلين. (يتجه غربا نحو قرطاجنة) (ص 356).

وإذا اعتبرنا الكورس صوت الشخصية الرئيسية، أو صوت المؤلف، أو صوت الحق في المسرحية فإن رد أبوليوس على كلام الكورس يمكن عده أيضا من باب المونولوج أيضا.

**أبوليوس:** (يظهر فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوري) صمتا.. صمتا.. صمتا/ إن الظلم/ وإن الزور/ وإن البهتان/ صور أخرى للإنسان (ص 257)

**أبوليوس:** (بإصرار) إيه.. / إن الذئب لا يجرؤ أن يأكل ذئبا/ لكن الإنسان/ يفعل ما لا تفعله الذئبان (ص 257).

ومجمل القول فإن أحمد حمدي في مسرحيته قد اعتمد على كل أشكال التشخيص وأساليبه، مما جعل شخصيته المحورية واضحة المعالم شديدة التأثير.

حاول الكاتب أن يلتزم بما وصله عبر كتب التاريخ عن شخصية أبوليوس أو وفق مخيلته في رسم شخصية جزائرية أمازيغية ثائرة ضد الاحتلال الروماني، إذ المعروف عنه أنه شخصية ثائرة صدامية كثير الاعتداد بنفسه لدرجة النرجسية، مندفع ومصادم أحيانا، يميل أحيانا للحكمة ويدعو إليها، فزيولوجيا فهم كامل القوام جهوري الصوت صارم ضد الباطل، خاصة الصادر من رجال الدين ومن رجال السلطة، على مستوى الملابس لا يذكر الكاتب إلا لباس القشايبة وأتصور أن ذلك مما تخيله الكاتب ليكون رمزا للباس الإنسان الأمازيغي في زعمه على اعتبار أنها لباس جزائري، وأعتقد أنه قد جانب الصواب في ذلك من زوايا مختلفة، إذ نتصور أن أبوليوس كان يلبس لباسا رومانيا كونه من أسرة ثرية خادمة للرومان، فأبوه كان رجلا ثريا يملك الحقول والبساتين والعبيد ويمارس الفلاحة والتجارة، إضافة إلى أنه كان يتولى منصبا أمينيا لدى الرومان، وكان ابنه متعلما أقرب إلى الرومان في ثقافتهم وعاداتهم وملابسهم ولغتهم وحتى اسمه "أبوليوس" لم يكون أمازيغيا، بل ولا نتصور أن القشايبة هي لباس أمازيغي بل نغلب أنها لباس عربي، أخذ اسمها من كلمة قشيب، والثوب القشيب هو الثوب الجيد، وهي كذلك إذ تتخذ من الصوف الخالص، أو من وبر الجمال، ويلبسها العرب في الجزائر إلى اليوم.

## II

### المكان السيري في مسرحية أبوليوس:

وحين الحديث عن المكان المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات التي يجب الوقوف عندها والتعرف عليها أشهرها: المكان المسرحي، والفضاء المسرحي، والفضاء الدرامي، وهناك مصطلحات أخرى تقترب من الأولى وتتصل بها ومنها الموضع والحيز والركح والخشبة والديكور والإضاءة والسينوغرافيا وغيرها.

فالمكان المسرحي (Lieu théâtral) هو الموضع أو الحيز كوجود ماديّ يمكن إدراكه بالحواس، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط



بالواقع من جهة وبالمتخيل من جهة أخرى<sup>31</sup>. كما تطلق تسمية المكان على "الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور"<sup>32</sup>، ف"المكان هو التجسد الدرامي المادي، لكنه الساكن، للأفكار والأحداث، وأما البشر أو الأبطال فهم التجسيد المادي الحيوي للدراما"<sup>33</sup>، ويسمى أيضا المكان الركحي، وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولاً ويحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"<sup>34</sup>.

أما الفضاء المسرحي (Espace théâtral): فإنه "ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي أنه مكان الحدث... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل"<sup>35</sup>، ويعرفه قاموس المسرح الفرنسي بأنه "المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، أو الذي تراه على خشبة المسرح، ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات"<sup>36</sup>.

فالفضاء إذن أكثر اتساعاً من مفهوم المكان الذي يحيلنا على الجانب المادي أو اللعبة الإيطالية أو الفضاء المحدود، سواء أكان مغلقاً أم مفتوحاً، أو كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية أو ممتداً في رقعة خارجية.

وأما الفضاء الدرامي (Espace dramatique): فهو الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين: المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي، المطبوع أو المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق، بنظامه الخاص (حوارات، إشارات إرشادية)، والفضاء الوهمي المشكّل انطلاقاً من النص، ويوحى به النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة"<sup>37</sup>، "فهو لا وجود له خارج ذهن المتفرج فهو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي، وتكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعداً بصرياً ودعامة مادية هي المكان الركحي"<sup>38</sup>.

وهذا الفضاء المرئي على الخشبة يشكّل نقطة التلاقي بين النصّ والعرض، وبين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي ويدركه المتفرج بحواسّه. وهو فضاء دالّ يتشكّل من مجمل علامات العرض وله وظيفة إرجاعية. ذلك أنّ المتفرج، وعلى مدى الامتداد الزمّني للعرض يتعرّف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويرجعها إلى شيء ما في الواقع"<sup>39</sup>.

ومما تقدم يتبين لنا الفارق بين المكان على الخشبة "الفضاء المسرحي" والمكان على النص "الفضاء الدرامي" فخشبة المسرح، مهما كان شكلها أو طريقة تكوينها، هي المكان المادي الذي سنقع عليه أحداث المسرحية، أي أن العملية المسرحية تتمثل في تحويل المستحدث المتخيل إلى الواقعي الملموس، بينما المسرحية أدبيا هي تحويل الواقع إلى متخيل"<sup>40</sup>.

إن المكان كيفما كان هو عنصر جوهرية تتميز به المسرحية لما له من دور جوهرية فيها<sup>41</sup> فهو أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة، وأول شيء يقرأ في النص المسرحي<sup>42</sup>، هو "التجسد الدرامي المادي

الساكن للأفكار والأحداث، يزودنا بمعلومات عن الغائب فوق المنصة (العالم المرجعي) بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعي<sup>43</sup>، من هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية وظيفية يقدم حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار<sup>44</sup>.

"إن الإحساس العميق بالمكان، هو الذي يلعب دورا خطيرا في تفجير الدراما حيويا ويعطي العين متعة المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة، وكلما فقد ذلك الإحساس عمقه، تحول المكان إلى مجرد أبعاد هندسية وباردة"<sup>45</sup>، و"إن عدم القدرة على فهم دور المكان في المسرح، يعني الدليل القاطع على فقر مخيلة أولئك الذين يصنعون مثل ذلك المسرح، والبرهان على أنهم يساهمون في تخريب مخيلة المشاهد وذائقته الجمالية"<sup>46</sup>.

ولأهمية المكان رآه البعض "واحدا من أبطال المسرح الحقيقيين والفعالين"<sup>47</sup>، بل إن أهميته في المسرح الشعري تزداد أكثر، فجماليات المكان في المسرح الشعري ذات طبيعة مزدوجة، فهي من ناحية تتعامل مع المكان كإطار يشترك مع الزمن، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية<sup>48</sup>.  
ففي حالة قراءة النص الدرامي "يشكل المكان جزء من البنى الخيالية الممكنة التي يلمح إليها الحوار، كما تلمح إليها النصوص غير الكلامية"<sup>49</sup>.

أما ركحيا فيمكن استحضار المكان بالأنساق السمعية كاللغة والموسيقى والمؤثرات الصوتية... فالخشبة تستطيع الإحالة على أمكنة مختلفة لا تتناسب بالضرورة مع حدودها المادية ومع مظاهرها الملموسة، وذلك بناء على مواضع فنية وثقافية متعددة ومتباينة.

ولا يهمننا في هذه المقالة إلا المكان باعتباره حقيقة جغرافية تنقل في أرجائها البطل صاحب السيرة، وتشكل فيها ذكرياته عبر مراحل حياته من مثل: قرطاجنة، روما، نوميديا، مادورا، أويا، أثينا، الإسكندرية، إفريقيا، وهي إما أماكن ينتمي إليها أبوليوس جسديا/ المدينة والوطن، كماداوروش ونوميديا، أو روحيا/ الشرق، قرطاجنة والإسكندرية، أو أماكن يضطر للذهاب إليها كروما وأويا، أو أماكن يقدرها كأثينا، وبصر الكاتب على التركيز على المكان عند بداية كل لوحة، حيث قسم مسرحيته الشعرية إلى ثلاثة عشر لوحة يظهر فيها المكان كالتالي: ساحة عامة في مدينة ماداوروش، مخفر الشرطة، بيت والد أبوليوس الفخم، مخفر الشرطة، ساحة عامة، دار القنصل، منزل أبوليوس، الجانب الشرقي من مدينة ماداوروش، مكتبة أويا "طرابلس"، قصر بودنتيلا، محكمة أويا، مدخل الصحراء، الساحة العامة في مدينة قرطاجنة، وعموما فإن هذه المحطات يمكن تقسيمها إلى ثلاث محطات كبرى هي: ماداوروش، أويا (طرابلس)، قرطاجنة.

**ماداوروش:** وهي مدينة أسسها الرومان Madaure بالفرنسية مدينة رومانية نوميديية بولاية سوق هراس بالشرق الجزائري حاليا، عرفت المنطقة انتعاشا ثقافيا وأنجبت شخصيات معرفية كبيرة منهم

لوكيوس أبوليوس والقديس أوغسطين ( 350-430 ) Apulée et Saint Augustin، بها ولد أبوليوس وقضى شطرا من طفولته وفتوته، وبها أيضا قاوم التواجد الروماني وظلمه وغطرسته، يصفها الكاتب في اللوحة الأولى كما يلي "مدينة مداوروش الرومانية، الأقواس والأعمدة التي تشتهر بها الهندسة الرومانية، السكان يرتدون أزياء رومانية" (ص 256)، ويشير الكاتب إلى الأماكن الفرعية داخل فضاء المدينة، ومنها :

1-الساحة العامة : ويوحى برسوخ قدم الاستعمار الروماني

2-مخفر شرطة : يوحى بالقمع المنتهج لتركييع السكان واستعبادهم

3-بيت فخم : يوحى بالدلالة على المكانة الاجتماعية التي يحظى به والد أبوليوس

4-دار القنصل : وهي للدلالة على البذخ الذي كان يحياه قادة الرومان

5-الباب الشرقي للمدينة : للدلالة على التحصينات التي كانت تقام في المدن الرومانية

يحيل المكان السيربي على أن مداوروش هي مسقط رأس أبوليوس، وموطن نشأته "هذه الأرض أرضي... وهذي السماء سمائي" ص 264، يحاول أبوليوس أن يتحرك داخلها، غير أنه يظل غريب الصوت محاصرا بسلطة الدين وسلطة الشرطة "الكاهن (مستغريا): صوت غريب.. / يا جنود.. يا شرطة.. يا حراس.. / خذوه... قد يزرع في قلوب الناس/ وساوس الخناس" ص 259، "خذوه.. وغلوه/ / بالسوط علموه/ إن الكلام للسادة والأعيان/ والسمع والطاعة للعبدان" (ص 60)، حيثما يول أبوليوس وجهه يجد نفسه محاصرا، في الساحة العامة التي ترومنت لغة وهندسة وأبنية "ساعة عامة في مدينة مداوروش، تحفها الأقواس والأعمدة التي تشتهر بها الهندسة الرومانية، السكان يرتدون أزياء رومانية، لكن أحيانا يمر أناس في عجلة من أمرهم يرتدون البرنوس أو القشابية" (ص 256)، في مخفر الشرطة حيث يساق بين الفينة والأخرى "في مخفر الشرطة.. حوله حراس مدججون بالسيوف والعصي، وتبدو عليهم مظاهر القسوة والطغيان" ص 262، في دار القنصل ليانوس.. ذات طراز روماني فخم.. تنتثر فيه التحف والتماثيل" (ص 295)، بل وحتى في بيت أبيه خادم الرومان، المنشغل بتجارته وسلطته "بيت فخم.. يختلط فيه الأثاث البربري بالأثاث الروماني" (ص 267).

أويا: أو "أويات بيلات ماكار" (أويات بلدة الإله لمقارت) كما سميت "تريبولي" أي المدن اثلاثا، وتسمى الآن طرابلس الغرب تميزا لها عن طرابلس الشام، نفي إليها أبوليوس حين كانت المدينة تحت سيطرة الرومان، والظاهر أنها كانت ذات نشاط ثقافي كبير، تعج بالمتقفين والمبدعين، وتعتبر المكان الثاني في مسار أبوليوس السيربي، انطلاقا من مسقط رأسه ومكان طفولته وفتوته مداوروش، لكنه لن يذهب إلى أويا من تلقاء إرداته بل مرغما منفيا "الجندي (يأمر قائد القافلة): سوف تتجهون مباشرة لأويا/ لا لقرطاجة/ إن بعض الصعاليك/ والمنفيين سيكونون تحت حراستكم/ فلتكن حذرا/ حازما.. / صارما.. / في أمور كهذه/ وعاقب بلا رحمة كل رأي مخالف/.... تتقدم مجموعة المنفيين، وعلى رأسهم أبوليوس، مقيدين بالسلاسل، والتعب والإرهاق واضحا عليهم" (ص 314).

يركز الكاتب في مدينة أويا على المكتبة التي يلجأ إليها أبوليوس مستزيذا من العلم "مكتبة أويا" طرابلس" قاعة كبيرة، بعض القراء منهمكون في المطالعة.. أبوليوس هو الآخر منهمك في المطالعة والكتابة" (ص317)، مما يوحي بما تحقق هذه المدينة من حضارة في العلم والعمران على يد الرومان، وكانوا قد ورثوها عن الحضارة الفينيقية.

ينقلنا الكاتب بمعية بطله أبوليوس إلى قصر الأميرة الرومانية بودنتيلا، والتي أنقذته من غطسة جنود الرومان، تقديرا لعلمه، ولصداقة تربطه مع ابنها، ثم سريعا تقع في حبه وتتزوج، قل لمولاك.. / إنه في قصري.. / إن شاء يأتي، ليعرف مافيه من كتب وتحف" (ص324)، "تفضل أبوليوس.. / إن مكتبتي عامرة" (ص 325)، "بعد سنة.. بهو واسع في قصر لودنتيلا.. بعض الكتب في رفوف المكتبة.. أبوليوس منهمك في كتابة الفصل الأخير من رواية الحمار الذهبي" (ص327)، مما يوحي بأن أبوليوس قد ألف كتابة "الحمار الذهبي" بأويا/ طرابلس.

ويستمر أعداء أبوليوس من الرومان في محاصرته بالتهمة التي لا تنتهي وعلى رأسها السحر الذي أثر به على أميرة في حجم بودنتيلا فتزوجته، ويحققون أخيرا هدفهم في محاكمته، لتنتقل الأحداث إلى مكان آخر هو المحكمة "محكمة أويا تقع في المسرح الروماني.. الصفوف الأولى للأعيان.. قضاة محامون في لباس رسمي.. أبوليوس في قفص الاتهام، بودنتيلا تجلس هي وابنها بونتيانوس وحيدين.. رئيس المحكمة يتحدث مع مستشاريه وأعوانه، ثم يتحدث إلى القاعة" (ص 336).

إن أويا بقدر ما كانت مدينة للحضارة والمعرفة، وبقدر ما حققت لأبوليوس الحب والإبداع فإنها لفظته أخيرا لتطرده بعيدا عنها، بعد أن تنقل داخلها بين المكتبة وقصر بودنتيلا الذي فضل داخله المكتبة أيضا.

### 3- قرطاجنة

تعتبر قرطاج المكان السيري الثالث الذي يشير إليه كاتب المسرحية أحمد حمدي في مسيرة بطله أبوليوس، بعد أن ينفى من أويا "رئيس المحكمة: لذا تقرر ما هو آت: ينفى أبوليوس من أويا/ يحرق ما خطه من كتب/ يجرده مما كسب" (ص 352)، ويقف أبوليوس حائرا بين أن يمضي إلى الشرق حيث الاسكندرية أو يعود أدراجه باتجاه قرطاجنة، والتي يقع عليها اختياره بمجرد أن يعلم أن بودنتيلا قد اتجهت إليها "قائد القافلة: أعرف أن بودنتيلا/ قد سافرت نحو قرطاجنة/ أبوليوس: إذن دلني/ عن طرق قصير إلى قرطاجنة" (ص 360)، وتكون قرطاجنة مكانا غير كل الأماكن بالنسبة لأبوليوس وقد استقبلته باحتفاء كبير، لأنه "الصديق الأثير لقنصلها إيميليانوس في روما وأثينا" (ص 363)، حيث يقام له تمثال تقديرا لمكانته العلمية في الأدب والفلسفة والخطابة.

انتقل بنا الكاتب عبر ثلاث أماكن/ مدن، وهو خط سير أبوليوس بعد نفيه من مدينته مادوروش بالشرق الجزائري، فمدينة أويا/ طرابلس حيث يبرز ويؤلف كتبه، فقرطاج حيث يحط رحاله حياته ويعترف بمكانته العلمية.

ورغم أن الكاتب لا يتوقف في سير حياة أبوليوس عند أماكن أخرى عرفها أبوليوس متعلما، وخاصة

روما وأثينا والإسكندرية، فإنه يشير إليها أيضا، يتجلى ذلك من تفضيل أبوليوس لمكتبة الإسكندرية على مكتبة أويا "ومكتبة أويا/ لا تقارن بمكتبة إسكندرية" (ص 322)، وفي توكيده على أنه عاش زمنا في أثينا وروما مع ابن عشيقته بودنتيلا "أبوليوس: (متذكرا) عشنا معا في روما وأثينا" (ص 326)، ويتجلى الفارق بين المدينتين حيث تكون روما رمزا للقوة وهيبة الدولة التي تقوم المارقين وتعلمهم أسس الطاعة "سوف أرسله للدراسة/ في أمهات المعاهد/ في روما/ حتى يعود إلى رشده" (ص 279)، في حين تبدو أثينا مدينه للحرية والديمقراطية وربما للتمرد أيضا "بانضمامه للعصبة المارقة/ وعصاة أثينا" (ص 268)

**خاتمة:**

لم تعثر هذه الدراسة في النص المسرحي الجزائري على نص سير ذاتي، مما يجعل المسرح مفارقا للنص الروائي الذي لا يكاد يتملص من ذات المبدع كيفما كانت جرعة هذا الحضور. غير أن حضور السيرة الغيرية كان لافتا للانتباه، حيث عمل الكتاب المسرحيون في الجزائر على بعث ذلك بجرعات وأغراض مختلفة، وقد ارتبطت هذه الدوافع بالفترات التي كتبت فيها هذه النصوص. لجأ الكتاب المسرحيون في الجزائر إلى بعث فترات بعينها من حيوات شخصيات تاريخية مختلفة، ولم يكونوا يقصدون بها التاريخ بقدر ما أرادوا بها الحاضر والمستقبل.

تجلت بوضوح حياة الشخصيات المقاومة في النصوص التي كتبت قبل الثورة التحريرية 1954 لتكون سيرها حافظا على الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، ومن ذلك مسرحية بلال بن رباح وحنبل ويوغرطة. في حين اتجهت النصوص ما بعد الاستقلال إلى شخصيات الحكام الذي عاثوا في الأرض فسادا، ومن ذلك مسرحية يوغرطة، لما يحمل ذلك من نقد سياسي لاذع، أو إلى شخصيات العلماء والفلاسفة لإظهار ما يعانيه المثقف في صراعه مع السياسي والمجتمع في آن واحد، ومن ذلك مسرحية ابن خلدون، ابن زيدون للسائحي الصغير.

تعد مسرحية أبوليوس الشعرية الأكثر اهتماما بتفاصيل الشخصية من خلال رصد محطات كبرى في حياة أبوليوس، الكاتب والفيلسوف والخطيب الجزائري دما ومولدا، اللاتيني ثقافة وإبداعا، الأفلطوني مذهبا.

تركز الاهتمام على شخصية أبوليوس بدء من العنوان الذي يعتبر العتبة الأكبر التي توجه المتلقي وأخذ بيده إلى داخل النص، كأن الكاتب رغب في أن يوجها لبطله. ثم تنقل الكاتب في نص عبر محطات حاول أن يكشف فيها حقيقة بطله في أبعاده الفسيولوجية "القامة، الصوت، الملابس... والنفسية" الثورة والتمرد والأنفة والنجسية"، والاجتماعية "في علاقته مه أسرته وقومه وأعدائه"

أولى الكاتب المكان أهمية كبرى، وراح يتوقف ببطله عند أماكن مختلفة تنقل بينها البطل، كمداوروش حيث ولد وترعرع، وأويا "طرابلس" حيث نفي وعشق وألف وحوكم ثم نفي مرة ثانية، ثم قرطاج حيث حقق ما كان يصبو إليه من مجد وسؤدد واعتراف به من قبل الأعداء قبل أبناء جدلته.

وقد تتوع المكان بين ما حقق للبطل الحب والراحة النفسية خاصة المكتبة في أوبا، أو قرطاج حين اعترف به خطيبا ومبدعا كبيرا، وأماكن عديدة ظل فيها يشعر بالضيق والقلق، كالسجن ومخبر الشرطة في مداوروش، أو المحكمة في أوبا.

لم تخرج مسرحية أبوليوس كثيرا عن الأسس التي عرضها فيليب لوجون philippe Lejeune في كتابه "السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي"، إذ نكاد نتلمس تطابق التعريف في أهم عناصره وهو أن السيرة "حكي استعادي"<sup>50</sup>، وهو ما تجلى في المسرحية، وأما حضور الميثاق فقد تجلى من خلال أمين اثنين، عنوان المسرحية أبوليوس والذي يحيل مباشرة إلى الشخصية التاريخية المعروفة، ثم من خلال التقديم الذي دبجه الطاهر بن عيشة، وأشار فيه إلى أن المسرحية "تكشف الغبار التاريخي عن نضال شعبنا ضد الاستعمار الروماني، وأثناء هذا النضال المرير برزت عدة بطولات... ومن أبرزها هذه البطولات... بطولة أبوليوس النوميدي المداوروشي، الذي اتخذ منه حمدي بطلا لمسرحيته الشعرية هذه"، وقد أكد فيليب لوجون ذلك بقوله "فالميثاق ميثاق العنوان أو ميثاق التمهيد"<sup>51</sup> إضافة إلى مبدأ التطابق الحاصل بين أبوليوس كما حدثتنا عنه كتب التاريخ، وأبوليوس كما رسمته مسرحية أحمد حمدي. وأخيرا فإن جهدا جبارا مازال ينتظر المسرح في الجزائر لقول الكثير وخاصة من زاوية بعث السير الذاتية والغيرية، وأنى له ذلك وهو في نزع يرثى له؟

### المصادر والمراجع:

1. أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، 1990.
2. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص 467، مادة سار.
3. إحسان عباس، فن السيرة، ط2 دار صادر، بيروت، لبنان، 1996
4. أنيس مقدسي، الفنون العربية وأعلامها في النهضة الأدبية، دار العلم للملايين، لبنان، ط 6، 2000،
5. تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2002
6. تودوروف، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، ص 286، نقلا عن عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990
7. حسين مناصرة، مقارنة الرواية قراءات في النقد، 2008
8. دانيال مندلسيون وآخرون، قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، تر: حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2011.
9. عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، 1992

10. عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 212 .
11. عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007.
12. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.
13. عواد علي، المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2011.
14. . فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
15. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006.
16. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، المغرب، 2006
17. محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005
18. محمد صادق عفيفي. الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965، دار الفكر، لبنان، 1971.
19. محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006
20. مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النديم للنشر والإعلام والصحافة، مصر، 1988.
21. واسيني الأعرج، واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، 1 محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، 2007
22. وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

### الهوامش:

- <sup>1</sup> - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص 467، مادة سار.
- <sup>2</sup> - تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 16.
- <sup>3</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، 1992، ص 40.

- 4- أنيس مقدسي، الفنون العربية وأعلامها في النهضة الأدبية، دار العلم للملايين، لبنان، ط 6، 2000، ص 22.
- 5- فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994. ص 22.
- 6- المرجع نفسه، ص 44.
- 7- دانيال مندلسون وآخرون، قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، تر: حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ص 146.
- 8- تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 16.
- 9- المرجع نفسه، ص ن.
- 10- المرجع نفسه، ص 38.
- 11- إحسان عباس، فن السيرة، ط 2 دار صادر، بيروت، لبنان، 1996، ص 142.
- 12- محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 19.
- 13- كلمة الإمام في مجمع اللغة العربية بالقاهرة، في حفل تنصيب أحد عشر عضواً من مختلف أقطار العروبة بتاريخ 12 مارس 1962، وهي منشورة في المجلد الرابع من البحوث والمحاضرات (مؤتمر 1961 - 1962) الصادر عن المجمع، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، جانفي 1963.
- 14- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص 4.
- 15- إحسان عباس، فن السيرة، ص 104.
- 16- عزالدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 212.
- 17- المرجع السابق. ص 205.
- 18- محمد صادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965، دار الفكر، لبنان، 1971، ص 248.
- 19- الأستاذ الدكتور أحمد حمدي من مواليد 1948/9/9 بالديلة . ولاية الوادي . الجزائر، أكاديمي وكاتب وشاعر جزائري، يعتبر أحد رواد حركة التجديد في الشعر الجزائري، وأبرز شعراء ما يعرف بجيل السبعينيات في الأدب الجزائري، صدرت له عدة مؤلفات، في مجالات الشعر والمسرح والبحث الأكاديمي، نذكر منها: في مجال الشعر: انفجارات، قائمة المغضوب عليهم، تحرير ما لا يحرر، أشهد أنني رأيت، الأعمال الشعرية 1965.2005، وفي مجال المسرح: أبوليوس، مسرحية شعرية، حصن الأحرار، المقصلة اليومية، مونودراما، وقت للضرب ووقت للطرح، مسرحية، ديوان الداي حديث السقوط، مسرحية شعرية، وفي مجال الدراسات والبحوث: واقع السينما في الجزائر، الثورة الجزائرية والإعلام، ديوان الشعر الشعبي.. شعر الثورة المسلحة، دراسات في الصحافة الجزائرية، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، الخطاب الإعلامي العربي.. آفاق وتحديات، تاريخ الصحافة العربية في الجزائر.. تأليف مفدي زكرياء ..
- 20- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، 1990، ص 257.
- 21 - واسيني الأعرج، واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، 1 محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، 2007، ص 23 وما بعدها.
- 22 - تودوروف، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، ص 286، نقلا عن عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 68.



- 23 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006، ص269.
- 24 . عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007، ص115
- 25 - المرجع نفسه، ص ن.
- 26 - المرجع نفسه، ص171.
- 27 - المرجع نفسه، ص479.
- 28 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص271.
- 29 - المرجع نفسه، ص272.
- 30 - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص31.
- 31 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص473
- 32 - المرجع نفسه، ص473
- 33 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص134
34. محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، المغرب، 2006، ص68
- 35 - عواد علي، المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ص49
- 36 - المرجع نفسه، ص ن.
- 37 - المرجع نفسه، ص51
- 38- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68
- 39 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص339
- 40 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص132
- 41 - المرجع نفسه، ص210
- 42 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص90
- 43 - عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص176
- 44 - مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النديم للنشر والإعلام والصحافة، مصر، 1988، ص212
- 45 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص135
- 46 - المرجع نفسه، ص139
- 47 - المرجع نفسه، ص137
- 48 - مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص212
- 49- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص178
- 50- فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994. ص 22.
- 51- المرجع نفسه، ص 44.