الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والادب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 21535112837

رقم التسجيل: ط2: 20153511311

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص:

بعنوان:

التجريب في مسرحية الهارب لطاهر وطار

إعداد الطلبة:

- بركة سعيدة
- دوغة عيشة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
غجـــــاتي أسمـــــاء	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا
العلجـة هذلـــــــــي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
سعـــــاد طالـــــب	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1440 – 1441هـ / 2019 – 2020م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى من رضاهما سر نجاحي والدايا ***(بركة محمد ومزعاش طاوس)***

إلى كل عائلتي من أخواتي اللاتي كان الجزء الجميل

في حياتي وكل كتاكيتهم وإلى إخوتي كل باسمه

إلى زوجي العزيز ***(حويشي عادل)*** *وكل عائلته الفاضلة*

وإلى كل من كان له الفضل في تحقيق ما أتمناه من القريب والبعيد.

سعيـــــــــــــدة

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ، ولا تطيب الأخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح العالمين إلى نبي الرحمة

سيدنا محمد صل الله عليه وسلم .

إلى من علمني العطاء دون انتظار وإلى من أحمل اسمه

بكل افتخار ستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وغدا وإلى الأبد والدي الغالي ***ساعد***

وإلى من لونت عزي بجمالها وحنانها عجز اللسان عن وصف جميلها سهرت

وضحت براحتها حتى تراني مرتاحة وشملتني بعطفها وراحتها أمي الغالية ***صبـــــاح***

إلى من أسموا وعليهم أعتمد إخوتي ***بلال رابح*** *وإلى أخواتي* ***سعيدة فهيمة نجود شهرزاد***

كما لا أنسى أحفاد العائلة ***أروى هيثم عاصم لجين جيهان*** *ربي يحفظهم يارب*

وإلى من أحبهم قلبي وغفل عن ذكرهم لساني

إلى كل من أنار شمعة في درب دراستي وعلمني حرف

عائـــــــشة

كلمـــة شكـــر

الحمد لله رب العالمين والشكر لجلاله سبحانه وتعالي الذي أعاننا على إنجاز هذه المذكرة ، اللهم صلي على محمد وعلى آل محمد وبعد :

فبعد أن أتممنا مذكرتنا استذكرنا الجهود التي تسببت في وصولنا إلى شاطئ الأمان وتجدر أنفسنا في كلمة لابد أن نذكرها وهي أن العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى أولا وبفضل الذين كانت لهم أيادي البيض عليه وهذه الكلمة نتوجه بها إلى الله تعالى بالدعاء والشكر إلى من أفادنا من العلم حرفا، فما كان لمذكرتنا أن تخرج للنور لولا توجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملت بها الأستاذة هذلي العلجة وكانت لملاحظاتها القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة فضلا عن إشرافها علينا وتشجيعها لنا .

حتى أصبح البحث ثمرة يانعة على الرغم من الظروف الصعبة والأيام العصيبة التي أحاطت بنا فلها منا جزيل الشكر والامتنان اعترافا بالجهود العظيمة وسيظل فضلها من تلمذتنا لها احتراما وتقديرا فقد قيل من علني حرفا ملكني عبدا

فشكرااا لكرمها وجزاها الله خير الجزاء

مقدمة

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي به تتم الصالحات والصلاة والسلام على سيدنا خاتم الأنبياء والمرسلين صل الله عليه وسلم أما بعد :

يعد المسرح من الفنون الإنسانية التي تعكس البناء الثقافي والوعي الفكري ، حيث يعتبر إحدى الفنون المعبرة عن الأحزان والأفراح المرنبط بالعادات والتقاليد كل مجتمع إنساني .وإذا عدنا بذاكرة التاريخ إلى تاريخ الساحة الأدبية الفنبة الجزائرية ، ويجذب إنتباهنا ظاهرة حديثة، وهي ظاهرة التجريب التي عرفها المسرح الجزائري والتي ستكون موضوع دراستنا .

فقد برز التجريب في المسرح الجزائري حينما وظف الأدباء المسرح الذهني والذي جاء به توفيق الحكيم فهو فن لم يبتكره هو لوحده بل هو اتجاه عام ظهر في الآداب العالمية فيما يسمى بالدراما الحديثة التي ابتداها "أبسن النرويجي" وغيره من الأدباء وكانو يجمعون في مسرحهم بين الرمزية والواقعية ويجعلون الشخصيات الحية طرفا من الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنيا خالصا ، فوجدناه لدى كاتبنا "الطاهر وطار" فالمسرح الذهني هو ليس هذا النوع من المسرحيات التي يشحد فيها الكاتب القدر الممكن من الأفكار وإنما هي تلك المسرحية التي تتراء فيها الفكرة إلا من خلال الصراع

كما تعد مسرحية الهارب لطاهر وطار موضوع دراستنا في هذا البحث الموسوم "التجريب في مسرحية الهارب "فأرتئينا بذلك إلى كشف السمات الفنية للمسرح الذهني .

لم يكن إختيارنا لهذا لبموضوع من قبيل الصدفة ، ولكن تعددت الأسباب التي دفعتني لأختياره إذ تتجلى مبررات هذا الاختيار من أسباب ذاتية وموضوعية وهي :

أ-الأسباب الذاتية:

- شغفي الكبير بالمسرح العربي عامة والمسرح الجزائري خاصة .

ب- الأسباب الموضوعية :

– قلة إهتمام الدارسين بهذا الجانب من أعمال الطاهر وطار .

–إبراز إسهامات الطاهر وطار في مجال الأدب المسرحي .

–تسلط الضوء على المسرح الذهني في الأدب الجزائري عامة وطاهر وطار خاصة

ولمعالجة موضوع بحثنا هذا إرتأينا إلى **الإشكالية** التالية :

1- ماهي التصورات والمفاهيم التي اتبعها الكاتب في تطبيقه للمسرح الذهني على "مسرحية الهارب"؟

2-هل يمكن إعتبار "مسرحية الهارب مسرحية ذهنية"؟ لماذا؟ما موضوعها؟وما الأفكار التي قامت بها؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية انطلاقنا من فرضيتين أساسيتين تجسدا في :

– أن مسرحية "الهارب "مسرحية ذهنية .

– أن المسرحية في بنائها الفني تقوم على خصائص المسرح الذهني .

أما عن المنهج فقد اعتمدنا في بحثنا هذا عن الدراسة الفنية مع الإستناد على أليتي الوصف والتحليل سواء في تتبع استقراء أفكار الكاتب .

–أما عن الخطة التي إعتمدنا عليها في الموضوع فقد قسمنا بحثنا إلى مدخل ، تناولنا فيه مفهوم المسرح ونشأته عند العرب عامة وفي الجزائر خاصة ، وفي فصل الأول فكان بعنوان ماهية التجريب ، حيث تطرقنا فيه عن مفاهيم المتعلقة بالمسرح وأقسمناه إلى ثلاث أجزاء :

أولا : مفهوم التجريب (لغة واصطلاحا) فقمنا بتعريفه في عديد من مراجع مختلفة .

ثانيا : مفهوم المسرح التجريبي كذلك عرفناه كمصطلح جديد .

ثالثا : مفهوم المسرح الذهني موضوعاته و عناصره .

أما عن الفصل الثاني فجاء بعنوان الدراسة التطبيقية في مسرحية "الهارب" وتضم ستة أجزاء وذلك لإبراز السمات الذهنية في المسرحية كالآتي :

أولا : الشخصيات في المسرحية تعوضنا فيه إلى أنواعها وأبعادها وكيف كان تأثيرها على الشخصيات الرئيسية .

ثانيا : بعنوان الزمان في المسرحية تناولنا فيه زمن الخلق والزمن الداخلي والذي برع الكاتب في عرضه .

ثالثا : فكان تحت عنوان المكان في المسرحية درسنا فيه المكان المغلق والمفتوح .

رابعا : تناولنا فيه الصراع وأشكاله وأقسامه .

خامسا : تطرقنا فيه عن الحوار درسنا فيه أنواعه

سادسا : تناولنا فيه اللغة في المسرحية تعرضت فيه اللغة في مسرحية "الهارب" وأي لغة استعملها الكاتب الفصحى أم العامية وإبراز قدراته في معالجة قضية فكرية .

لا يخلو أي عمل أكاديمي من الصعوبات :

-ندرة المراجع وذلكلحداثة الدراسة .

-صعوبة اجتماعنا مع الأستاذة ومع بعض نحن الطلبة وذلك سبب في الوضح الحالي وهو فيروس كورونا .

وقد اعتمدنا في مذكرتنا عن بعض المراجع أهمها :

-كتاب النص المسرحي في الأدب الجزائري لعز الدين جلاوجي ، وأهم النتائج التي توصل إليها الكتاب :

على مستوى الفني نلاحظ أن معظم المسرحيات الجزائرية لم ترتق إلى المستوى المطلوب ، والظروف الخاصة التي أحاطت بملادها ومبدعها .

-دراسات في المسرح لدكتور محمد الناصر العجيمي .

-رسالة دكتوراه بعنوان "التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم".

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نشكر الأستاذة المشرفة "هذلي العلجة" للحرص على إتمام هذا البحث ووقوفها معنا طوال مدة البحث وبتزويدنا بالمادة العلمية وعلى صبرها الجميل ونصائحها القيمة .

مدخل

أولا: مفهوم المسرح:

أ-لغة:

تناولت العديد من المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة منها مصطلح المسرح ، حيث ورد في معجم لسان العرب لمادة (سرح) فالمسرح "بفتح الميم مرعى السرح ، وجمعه المسارح ، ومنه قوله: إذا عاد المسارح الكشاح، وفي حديث أم زرع :له إبل قليلات المسارح ، وهو جمع مسرح ، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي ، قيل :تصفه بكثرة الاطعام موسقي الالبان"[1]، يتضح لنا ان المسرح يحمل دلالة مادية تكمن في المكان أو الموضع الذي ترعى فيه الماشية.

ويتوقف هذا المعنى مع ما ورد في معجم اللغة العربية المعاصرة في مادة (سرح)، مسرح هو جمع مسارح وهو "اسم مكان سرح: مرعى "القرية مسرح طفولتي "، مسرح الجريمة /مسرح الحدث/، مسرح الحادثة: المكان الذي ارتكبت فيه، مكان مرتفع تمثل عليه المسرحية "ذهبنا الى المسرحية الجديدة "[2]، فالمسرح في القديم كان يحمل معنى المكان الذي كانت تغدو اليه الماشية، أما في العصر الحديث تغير ذلك المعنى فأصبح عبارة عن قاعة يقام فيها العرض المسرحي.

ب-اصطلاحا:

يعد فن المسرح من الفنون المستعصية تحديدا، حيث تعددت واختلفت مفاهيمه ودلالاته بالنسبة الى النقاد لأنه من ناحية مصطلح غربي في الأصل ومن ناحية ثانية فن دخيل بالنسبة الى العرب لم تألفه إلا في القرن التاسع عشر.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج6 (ط3)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999م، ص229.

[2]- احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد الثاني ، (ط1)، عالم الكتب ، القاهرة ، 2008م، ص1054.

فالمسرح كلمة "مشتقة من كلمة **Theatron** اليونانية القديمة وتعني (مكان الرؤية) أو المكان الذي ترى منه ، أي المكان الذي يجلس فيه الجمهور هذا المسرح"[1].

وقد عرف محفوظ كحول هو "يراد بالمسرح المنبر او الدكة تمثل عليها الروايات والمسرحيات "[2].

وقد ورد في المعجم المسرحي كلمة المسرح وتستخدم للدلالة على "شكل من أشكال الكتابة يقوم عليها على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة "[3].

مما سبق ذكره نستنتج أن المسرح شكل من أشكال الفنون الأدبية ، حيث يقوم الكاتب المسرحي بترجمة النص المسرحي ، ويقوم الممثلين بتمثيل هذا العرض على خشبة وأمام مجموعة من المتفرجين بغية الإمتاع والترويح عن النفس ، كما انه يشير إلى العرض المسرحي ذاته ، الى كل عناصر العرض المختلفة.

ثانيا: مفهوم المسرحية:

"المسرحية أدب يراد به التمثيل ، وهي تكتب تقرأ من جهة ، وتمثل من جهة ثانية "[4]، أي أنها عبارة عن نص أو قصة تمثل في مكان يسمى خشبة المسرح ، حيث تعرض فكرة أو موضوع معين عن طريق حوار بدور بين مجموعة من الأشخاص ، يتطور هذا الأخير إلى صراع حاد حتى يبلغ قمة التعقيد ثم يصل في الأخير إلى حل وبالتالي تكون نهابة هذه المسرحية .

---

[1]– عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، (ط1)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص18.

[2]– محفوظ كحول، الأجناس الأدبية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص11.

[3]–ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م، ص422.

[4] –محفوظ كحول، المرجع السابق، ص11.

في حين يذهب عبد المجيد شكري ويعرفها :"ان المسرحية ومثلها في ذلك مثل كافة أنواع وأشكال الفنون، تستمد حقيقة وجود من الحياة ، ولا تخرج عن الواقع الإنساني حتى وإن جاءت مغرقة في الخيال"[1].

ومنه فإن المفهوم اللغوي للمسرح هو مكان وقوع حدث ما، أو التمثيل فيه، أما المسرحية فهي تمثيل رواية على خشبة ذلك المسرح.

ثالثا: نشأة المسرح

أ-عند العرب:

هناك من يرجع بدايات المسرح العربي الاولى إلى مصر، باعتبار الحضارة الفرعونية أول الحضارات الإنسانية ، وأن المسرح الفرعوني قام بدور الولادة للمسرح العالمي في حين أتم الإغريق هذا الدور وذلك بتطوير هذا الفن والخروج به من دائرة الشعائر الدينية إلى قضاء معالجة المجتمع وتناقضاته [2] ، وذلك باعتبار أن المسرح مقترن بالطقوس الدينية ، قد أخذت شكل فرجات كما يبدو ذلك لدى المصريين القدماء حيث ثبت حضور فنون الأداء بالإضافة إلى حضور المخطوطات (البردبات) والنقوش (المسلات) تتجلى ككراسات تضمنت توجيهات المخرجين والممثلين أو كقطع مسرحية تتناول أخبار الآلهة ، أقدمها نص عرف بالدراما المنفية وهذا ما يسمح باستنتاج أن مصر معهد المسرح ورائدته الأولى[3] .

---

[1] -عبد المجيد شكري ، المرجع السابق ، ص18.

[2] شيبان ابتسام، سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري مسرحية ياقوت والخفاش لأحمد بودشيشة ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ، إشراف سمير إدريسي ، أم البواقي ، 2016/2015، ص24، نقلا عن محمد السندباد الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ، علم الكتب الحديث ، الأردن ، 2013، ص20.

[33] المرجع نفسه ، ص24، نقلا عن ، مرجع نفسه ، ص19.

–وهذا إذا ما لم يجمع الدارسين على أن " المسرح لم يصبح مسرحا إلا بعد تخلصه من الدين ، وما روجه بعض الدارسين إلا وهما كبيرا لأن ما نشأ بين ذراعي الدين لا بعد فنا مسرحيا "[1].

–أما المسرح في سوريا فقد خصص الباحث المسرحي السوري الأستاذ عدنان بن ذريل كتابا بأكمله للإبانة عن فضل الفنانين والموسيقيين والكتاب المسرحيين والممثلين الذين تلقفو شعلة المسرح من يدي أحمد أبو خليل القباتي، وكافحوا من أجل أن يقوم نشاط مسرحي في سوريا من نوع آخر، إلى ان قررت الدولة أن تدخل ميدان المسرح مدمة وممولة ومساندة من كل سبيل في عام 1959 .

–ويتوسع عدنان في ذكر الجهود التي سبقت عام 1959 ، وهو العام الذي قامت فيه مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة بدعوة المعنيين بالمسرح كافة ، على اختلاف تخصصاتهم إلى إجتماع تمهيدي يبحث فيه موضوع إنشاء فرقة قومية رسمية.

–فقد أورد في كتابه بالتفاصيل **(المسرح السوري منذ خليل القباني إلى اليوم)**تلقي أضواء كثيرة على جهود الفنانين ، وهي تثبت صحة ما رمى إليه المؤلف من كتابه هذا وهو: أن النهضات المسرحية لا تنشأ في فراغ ، وأنه حتى جهود القباني ذاتها لم تكن لتثمرا لولا أ اللحظة التاريخية التي فام فيها المسرح القباني كانت لحظة تطلع وتوتر، ورغبة عازمة من قبل المثقفين والمفكرين والفنانين العرب في أن ينهضوا بأمتهم العربية منكل سبيل [2].

---

[1] المرجع نفسه ، ص24، نقلا عن مرجع نفسه ص20

[2] –د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ط2، سلسلة الكتب الثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ربيع الآخر 1420هـ، أغسطس /آب 1999م، ص180.

-كذلك أورد الأستاذ عدنان تقلا عن فنان اسمه راغب أبو رباح أنه كان في دمشق قبل الانتداب وبعده مقاه للحكواتي وآخر للقرقوز، وثالثة للصراع، ورابعة للسيف والترس ، وخامسة للرقص وهكذا.

-إلى جوار القراقوز كان الفنانون المسرحيون الشعبيون من أمثال جورج دخول يشاركون في عروض مسرحية منوعة في المقاهي والمسارح وكانت هذه العروض تتألف من الغناء ، وخاصة القصائد ، ومن الرقص الشرقي ، مع غناء من الراقصة الأولى ، ثم يأتي الفاصل الفكاهي الذي يقدمه الفكاهي جورج الذي ابتكر لنفسه شخصية المهرج كامل الأصلي وهو مهرج تعرفه الفنون الشعبية في العالم كله ، يجمع بين الذكاء الفطري وبين الغناء ، وتوقعه طيبة قلبه في أحرج المواقف ، ولكنه دائما قادرا على أن يخرج منها بسلام [1].

-وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر جاءت فرقة تمثيلية سورية إلى مصر يترأسها كل من "سليم النقاش "و"مارون النقاش "حيث شرعوا في تقديم أعمالهم المسرحية سنة1876كانت مترجمة من اللغة الفرنسية.

-وفي عهد "الخديوي اسماعيل "نال المسرح المصري نجاحا حيث أرسل **جورج الأبيض** إلى فرنسا ليطلع على فن التمثيل بعدما عاد إلى مصر لينشئ أول فرقة تقدم التراث العالمي فيه المسرح على أسس ثابتة ومعروفة [2]، فهو أول يتلقى فنون التمثيل على يد فنان فرنسي كبير هو **سليفان.**

-لا نمر مرور الكرام على المسرح العربي دون التطرق إلى "أبو الخليل القباني " هو أبو المسرح الغنائي ومؤسس المسرح في السورية ، كان يمثل في بيت ذويه مع فرقته ، ثم أنشأ

[1] -المرجع السابق، ص181.

[2] -المرجع نفسه، ص182.

مسرحا عرضي فيه يضع روايات غنائية مع وضعه وتلهيه اقتبس حوادثها من ألف ليلة وليلة [1] إلا أن القوى المتزمنة وقفت في وجهة بالمرصاد حيث أصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحه محاولة أن تكبد له.

-أما في مصر "أول مسرح عربي أنشأ بها هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع بالقاهرة في يوليو سنة 1876م وقد اقتبسه كذلك من ايطاليا"[2] ، حيث درس فيها وكان يجيد اللغة الإيطالية مما سهلت عليه دراسة هذا الفن دراسة متقنة.

ب-عند الجزائر:

-في عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت بالمغرب.

وقامت الفرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى هما **صلاح الدين الأيوبي** و**ثارات العرب** لجورج حداد ، غبر أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي وخاصة تونس ، وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل ، بينما لم نجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة.

-وهذه الظاهرة الأخيرة، ظاهرة إعراض عامة الجزائريين عن المسرح الأدبي الذي لا يحوي عناصر الفرجة الشعبية ، هي ظاهرة بعيدة الغور والأثر في المسرح الجزائري [3].

---

[1] -خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ-تنظير -تحليل)، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997، ص19.

[2] -عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دط، دار الفكر العربي ، القاهرة، 17.

[3] -د.علي الراعي ، مرجع سابق ، ص473.

-وفي أوائل العشرينات ، وعقت فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالفصحى شرع الممثلان علال ودهمون في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الإتجاه مكتوبة بالعامية ، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في 1926وأحرزت نجاحا طيبا [1].

-وفي الثلاثينيات ، عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني ، الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري ، ويقول **إليت روث** في كتابه **المسرح الجزائري** :إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وإستكش وقرابة ألف أغنية وكثيرا ما كان يرتحل التمثيل جسما يلهمه الخيال ، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور ، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك.

-فقد غلب المسرح الجزائري الاقتباس منذ نشأته، وهو يظهر بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي المعروف **كاكي ولد عبد الرحمان**، والذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره من أعمال الغرب غالبا، ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية حقيقية بهذه الطريقة، أي اعتماد على الأشكال والقصص الشعبية لمسرحياته أصبح كاكي ولد عبد الرحمان أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري [2].

-النوادي والجمعيات الثقافية:

[1] -المرجع نفسه ، ص 473.

[2] -المرجع نفسه، ص475.

مدخل

إن الحياة الثقافية هي الوسط الذي ترعرع فيه الفنون أو تموت بحسب مستواه ، وبدون شك فإن فترة العشرينات كانت فترة إنعاش ثقافي، حيث انتشرت النوادي والمدارس وكذا الجمعيات الثقافية والفرق الموسيقية ، ومن بين الجمعيات التي أفرزت ميلاد المسرح الجزائري:

1-**جمعية المطربة:** وتأسست عام **1911**على يد اليهودي **ناطون ايدمون يافيل،** وضمت في نادي الأمر اليهودي فقط ثم توسعت لتضم المسلمين أيضا، فانتقل إليها باشطارزي، الذي أعجب **يافيل** بصوبه، فضمه إلى الجمعية عام**1919**، كما انضم إليها ايضا علالو، الطاهر علي الشريف، ابراهيم دحمون، بن شوبان، رشيد القسنطيني، محمد منصالي، ادريسكار المعروف ب(محمد الفين الزرقاء) جلول باش جراح ، محمد الكامل وغيرهم، ولقد لعب **يافيل** دورا كبيرا في تلقين بشطارزي مبادئ الفن الأندلسي، أما علالو فقد التحق بالفرقة كمعن فكاهي ساحر، يتخذ من المونولوج وسيلة للإضحاك، وقد ساعدته الجمعية على تنمية مواهبه الفنية وخاصة منها المسرحية وابتداء من عام **1928**، أصبح باشطارزي رئيسا للمطربة خلفا **ليلفيل** الذي توفي عام **1928**والذي كان يرى في المواهب الكفاءة المواصلة جهوده في تطوير هذه الجمعية إذا صرح باشطارزي في جمعية عامة انعقدت ب"حلقة المسلم للتقدم Cercle Musulman du Proges إثر مشاركة الجمعية في إحياء تظاهرات فنية قائلا :"إن حفلات المطربة أصبح لها وجود في كل التظاهرات الرسمية."

-والحق أن هذه الجمعية نجحت في المحافظة على التراث الفني الأندلسي ، فوسعت من دائرة نشاطها وفنونها من الفناء إلى الرقص ، ومن الفولكلور إلى المسرح الذي تم خلق فرع خاص به في الجمعية ابتداء من **مارس 1933** كما سعت إلى إحياء حفلات في الخارج وخاصة في فرنسا إسبانيا وإيطاليا[1] .

[1] -أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، د.ط، منشورات التبين الجاحظية سلسلة الأبحاث والدراسات، 1998، نشر مشترك مع ديوان حق التأليف والحقوق المجاورة ، 1989/1926، ص15/14.

2-ويدادية الطلبة: في عام **1919**قام باشطارزي بالتعاون مع لخذري، بن جلول، البشير عبد الوهاب، بومالي ، بن حبيليس ، فرحات عباس ، الشريف سعدان ، بن سماية ، بتأسيس ودادية الطلبة للمسلمين وهذا بدار عمر بن سماية في شارع باب الجديد بالجزائر العاصمة وكانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة ، ومن تلامذة الدين تبغو ، باشطارزي الذي قام بجولة إلى تلمسان عام **1919** ، في إطار الرحلات الودادية ، إلتقى خلالها بالطاهر علب الشريف الذي اقترح عليه أغاني وطنية أدائها بألحان عربية ، قد قامت هذه الودادية في إطار أنشطة الثقافية بإصدار مجلة **التلميذ** التي كانت تطبع باللغتين العربية والفرنسية.

3-جمعية المهذبية: أنشأها "**الطاهر علي الشريف**" في سنة **1921** ، وشكل تلامذتها الإرهاصات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر حيث كتب منشطها عدة مسرحيات تتراوح بين فصل واحد وأربعة منها :"الشقاء بعد العناء" ذات فصل واحد وهذا في عام **1921** ، كما كتب أيضا مسرحية "قاضي الغرام "عام **1922**في اربعة فصول ، علاوة على مسرحية "بديع "في ثلاثة فصول ، وذلك سنة **1924**[1].

[1] -المرجع السابق ، ص15.

الفصل الأول

ماهية التجريب

-التجريب مفهوم تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين وارتبط بمفهوم الحداثة La modernitè، ظهر التجريب في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت وبعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تعرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوع من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد(انظر المستقبلية، البنائية، التلعيبية، التعبيرية، الدادئية، السريالية، الرمزية.)

-تطور التجريب في المسرح منذ بداية ضمن أطر متنوعة أخذت تسميات عديدة وطالت النص والعرض لكن القاسم المشترك لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا ، خاصة وأن التحريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقليد والأعراف الجامدة، بعيدا عن البحث عن الربح المادي[1].

-إن كان التجريب المسرحي في بدايته قد طال الشكل ، فإن سمته الأساسية في مرحلته الجديدة في السيتينات والسبعينات تجلت في محاولة الإنفتاح بالمسرح على بقية الفنون وفي خلق علاقة مختلفة مع الجمهور، وتوسيع هامشه، وذلك أخذ التجريب منحنى فنيا جماليا ومنحنى إيديولوجيا ، وقد ارتبطت حركة التجريب في المسرح بتطوير العلوم الإنسانية وتأثيرها على مناهج القراءة المسرح ، وبظهور مجلات متخصصة ترصد هذه الحركات على الصعيد العالمي، وبتأسيس المعاهد المسرحية الأكادمية

أولا- مفهوم التجريب:

أ-لغة:

لقد جاءت معاني كلمة التجريب في العديد من المعاجم والقواميس العربية ولعل أهم ما جاءت في :

[1]- ماري اليأس وحنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص118.

-القاموس المحيط للفيروز أبادي:"جربه تجربة، اختبره، ورجل مجرب، كمعظم:بلى ما (كان) عنده، ومجرب:عرف الأمور، ودراهم مجربة، موزونة"[1].

-لسان العرب لإبن المنظور:"جرب الرجل تجربة، اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة ، قال النابغة:إلى اليوم قد جرَبن كل التجارب.

وقال الأعشى:

كم جربوه فما زادت تجاربهم:أبا قدامة إلا المنجدة والنفعا.

فإنه مصدر مجموع معمل في المفعول به.

ورجل مجرب قد بلي ما عنده، ومجرب :قد عرف الأمور وجربها.

المجرب: الذي قد جرب في الأمور ةعرف ما عنده، ودراهم مجربة موزونة "[2].

-وجاء ايضا في معجم المنجد في اللغة:"يقال:(جربت)الشيء، فهو مجرب من التجربة. وجربت الدراهم، فهي مجربة، إذا وردت وقالت عجوز في رجل كانت بينها وبينه خصومة فبلغها موته:

سأجعل للموت الذي إكتف روحه وأصبح لحد بجدة ثاويا

ثلاثين دينارا وستين درهما مجربة نقدا ثقالا صوافيا "[3].

ب-اصطلاحا:

[1] -الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص60.

[2] -أبو الفضل ، جمال الدين محمد ابن المنظور، لسان العرب، (مادة جرب)، ج1، ترجمة يوسف البقاعي واخرون ، ط1، الدار المتوسطية، بيروت ، لبنان، 2005، ص(566/565).

[3] -أبو الحسن على بن الحسين الهنائي، المنجد في اللغة العربية، ترجمة أحمد مختار عمر وضاحي عبد الباقي ، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1988، ص165.

-التجريب في الحقيقة أسلوب من أساليب علوم الطبيعة، وهذا ما يؤكده لنا **إسلن Essllin Moratin** حيث يقول:"كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم علوم الطبيعة وحينما يريد المرء على شيء جديد على تأثير جديد حينئذ عليه أن يجرب ويجب أن يعثر على شيء جديد ذلك أن تطور الفن يرتبط بتطور الفلسفة، علم الإجتماع وغيرها من العلوم الحياتية "[1].

-ويرى الأستاذ **هناء عبد الفتاح**بأن مصطلح تجريب ظهر بداية "ملتصقا بوضوح بعلوم الإنسانية ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[2].

-ارتبط التجريب في الأساس بمفهوم الحداثة**La modernitè** ذلك أن كل تجربة في أي مجال كان، بعد قياس صحتها فهو في آخر المطاف استحدث وتجديد لأن"الحداثة تتمظهر في الحقول الإبداعية من خلال التجريب باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصورا معينا للحداثة"[3]، والتي هي في الأخرى سمة إبداعية منوطة بدلالات التجاوز والتغير والتجديد، والتجريب يعني البحث عن زاويا مختلفة ومتنوعة تتناسب مع المراد والأهداف التي سطرها المفكر والمبدع ومن ثم عرضها على المتلقي مهما كانت صفته ، بالتالي استحواذه والتأثير عليه.

-وإذا أتينا إلى تحديد مفهوم التجريب من وجهة النظر الأسلوبية العملية، فلن نجد أوفى من هذا التعريف للمنظر البولندي **ستانسلاو ووجبيسيسكي Stanislaw، wojiciki** اذ

---

[1] -المشهد في المسرح الأمريكي والأوروبي، حوارات مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر، ترجمة وتقديم أحمد سخسوخ، 1993، ص66.

[2] -هناء عبد الفتاح، مجلة الفصول، مجاد14، ع.1، ربيع1995، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ص38.

[3] -عبد الرحمان بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، دط، 2014، المغرب، ص123.

يصفه بأنه"أسلوب إستقرائي، أسلوب يعتمد على ملاحظة الحقائق، والتجريب المفسر للمعلومات معطاة على أساس افتراضي، لكي يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى "[1].

–أما إذا تحدثنا عن التجريب عموما وعن وجوده كمفهوم بسيط، فهو قديم قدم الزمان، فمنذ وجد الإنسان وجدت معه جذوة التجريب فقد جرب كل الطرق التي تكفل له سبل العيش، فحب البقاء دفع به إلى أن يجرب لكي يضمن استمرار وجوده، وحياته، فالتجريب إذا كان وليد الحاجة وحب البقاء[2].

–ومما يجدر الإشارة إليه هو أن فكرة التجريب كمصطلح تثار حوله علامات الإستفهام طرحت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الثلاث الأولى، إذ حاول أكثر من أربعين شخصا من المسرحيين في العالم والوطن العربي خلال هذه الدورات أن يحدد مفهوم أو معنى التجريب فجاءت تحديداتهم متنوعة متباينة ، وكانت محاولاتهم منصبة حول وضع المصطلح في إطار التعريف العلمي (الجامع والمانع بشروطه التي أسلفنا ذكرها)ولقد لخص لنا فرحان بلبل هذه المفاهيم ضمن أربعة عشر تعريفا هي :

–التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.

–التجريب مرتبط بادمقراطية وحرية التعبير.

–التجريب مرتبط بالمجتمع .

–التجريب مزج بين الحاضر والماضي.

–كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.

–لايوجد تعريف محدد للتجريب.

–التجريب إنفتاح على ثقافة الآخرين.

---

[1] –هناء عبد الفتاح، مرجع السابق، ص38.

[2] –ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة دط، دت، ص48.

-التجريب إبداع .

-التجريب مرتبط بتقنية العرض.

-التجريب عملية معملية.

-التجريب فن الخاصةوجمهور المثقفين.

-التجريب تجاوز الركود .

-التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح .

-التجريب ثورة.[1]

-نجد شعبان عبد الحكيم محمد قد وصف التعريفات التي جاء بها مدحت أبو بكر للتجريب بأنها تجاوز للمألوف وهذا ما ذهب إليه العديد من النقاد في إعتبارهم أن التجريب إنما هو تجاوز "إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينيات في المناقشات قصص التازي والمدني في الندوات التي تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية ، أو بعض العروض المسرحية التي كان ينجزها مسرح الهواة وبالأخص مع تجربة محمد تميد"[2].

ثانيا-المسرح التجريبي:

-أما عن التجريب كمصطلح في المسرح فيرى الدارسون أن استخدامه كمصطلح نقدي يعود إلى أواخر عام **1894** حيث"وصفت جريدة **MoniteurUniverset** في الخامس من شهر مارس من العام نفسه المسرح الحر لأنطوان **(Liber Antoine Theatre)** بأنه مسرح يرمي في المستقبل إلى أن يكون مسرحا تجريبيا"[3].

---

[1] -فرحان بلبل، المسرح التجريبي، الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا ، دمشق، 2002، ص12/11.

[2] -شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ط1، دار العلم والإيمان، 2011، ص13.

[3] -جلال حافظ، مجلة فصول، مجلد، 14، ع1، ربيع1995، ص39.

-وإذا تساءلنا عن ماهية التجريب في المسرح، فإننا نواجه صعوبات جهة في تحديدها بدقة، نظرا الإختلاف الآراء فكل يدلو بدلوه محاولا تقديم ما يراه جامعا بتلابيبه، فهناك من يرى فيه موضة المسرح في العصر الحديث ويرى البعض الآخر أنه مدرسة جديدة.ولكن هل حقا التجريب في المسرح جديد؟وهل التجريب مدرسة جديدة؟أو طريقة جديدة؟ أسئلة تفرض نفسها وقد سبق أن طرحها "فاروق أوهان"وحاول الإحابة عنها قائلا :"إذا إعتبرنا ذلك صحيحا، فإننا نغالط أنفسنا، فمنذ ابتدأ المسرح بشكل منظم حمل في جوهره هدف التجريب، فمن **أسخيلوس** ومعاصر به مرورا ب**شكسبير**ثم **ستانيسلافسكي** و**بريشت** ومن تلاهم لم يتوقف عنصر التجريب في المسرح يوما ما، وإلا لمات المسرح ولم ترى له حتى مشاهدا على وفاته"[1].

-ويعرف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية المسرح التجريبي كما يلي:"هو المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور...الخ أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بفية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[2].

-إن التجريب المسرحي أولى اهتماما كبيرا لعنصر الجمهور، وكان هنالك عدد من التجارب التي ركزت عليها دون سواء من العناصر ، متوفية خلق علاقة جديدة ينتفي ضمنها عنصر الإيهام، الذذي يسهم إلى حد كبير في تعميق الهواة [3] .

-يقدم ابراهيم حمادة مفهوما واضحا للمسرح التجريبي في معجمه على أنه:"المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة أو الديكور...الخ أسلوبا

---

[1] -ليلى عائشة، المرجع السابق، ص53/52.

[2] -ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص118.

[3] -ليلى بن عائشة، المرجع السابق، ص72.

جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية "[1].

ثالثا-المسرح الذهني:

ا-مفهومه:

من الأشكال التي مزالت تحظى بإهتمتم النقاد والباحثين عندنا في الحزائر خاصة وفي العالم العربي عامة المسرح الذهني أو مسرح الأفكار الذي ما زال مجهولا عندنا سواء من حيث الإبداع أو التنظير ، وبالرغم من أن القليل الذين اتجهو إليه ولهذا اقتصرا البحث غلى الرائد توفيق الحكيم ولتحديد المفهوم، وإذا عندنا إلى معاجم المصطلحات الدرامية نجدها تعرف هذه الدراما بأنها:"المسرحية التي تعني في المحل الأول بمناقشة الأفكار التي غالبا ما تتصل باأوضاع الإجتماعية والسياسية ولا يعني هذا أن مسرحية "دراما الأفكار"هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحتشد فيها المؤلف أكبر عدد ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراء فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال مايدور فيها من صراع ، ولاتكتمل هذه الفكرة إلا بإنتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية وإنما هي تحصل باضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو التناقضات"[2].

-واشتهر توفيق الحكيم بالمسرح الذهني وفتح بابا جديدا في الأدب العربي لم يكن مطروقا، وكان رائدا فيه لا مسبوقا، وجعل نقاد الغرب يلتفتون إليه ويحتفون بأدائه، فترجمت مسرحياته الذهنية إلى لغات عدة .

- وعاد الحكيم من فرنسا وقد غير نظرته للمسرح، فلم يعد النجاح الجماهيري يستهويه بعد ما جرفه تيالر المسرح الفكري الأوروبي، سيما مسرح **ايسن وبيراندللو**، وقد قرر إقامة

[1] -ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1994، ص218.

[2] -المرجع السابق، ص144.

مسرحه على أساس فكري أو ذهني بمسرح الأفكار drame of idea، ولكن الفرق بينما أن المسرح الذهني يعتمد على الحوار وتكون الأفكار أي أساس العمل، بينما الفكرة في المسرح الأفكار ليست الهدف الأصلي ، وتتجلى شيئا فشيئا من خلال الصراع، وهولهذا يوحي بالفكرة وليس وسيلة لحملها [1].

-نشر توفيق الحكيم مسرحياته الذهنية الأولى دون مقدمات يشرح فيها اتجاهاته في المسرح، وترك ذلك إلى صدور مسرحيته **بيجماليون** فبين في مقدمتها جوهر المسرح الذهني، حيث قال:"إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن واجعل الممثلين أفكار التحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز...[2].

-كما لايعني هذا أن المسرحية دراما الأفكار:"هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشر فيها المؤلف أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراء فيها الفكرة إلا بإنتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية، وإنما هي تحصل بالضرورة من خلال الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضة"[3].

-وقد أطلقت تسميات أخرى على هذا النوع من المسرح منها مسرحية المشكلة أو القضية "وهي المسرحية التي تعالج القضايا الإجتماعية المتعلقة بالعلاقات الإجتماعية وأخلاقيات المجتمع التقليدي ومشكلات الفرد ومواصفاته، وتسعى إلى مناقشة وسائل حلها وهذا النوع من المسرحيات تشكل قضية ذات محتوى عميق يسعى المؤلف إلى توصيله عن طريق الربط بين عقول الجمهور ومشاعرهم"[4].

---

[1] -حميد علاوي، التنظير المسرحي غند توفيق الحكيم، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص221.

[2] -توفيق الحكيم، بيجماليون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1984، ص4.

[3] -عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، دت، ص39.

[4] -ابراهيم حمادة، المرجع السابق، ص145.

-أن المسرح الذهني يهتم كثيرا بعرض الأفكار أكثر من اهتمامه بعنصر الفرجة، لذا فهو يستخذم شخصيات المسرحية، وكذا الحوار الذي ينطلق على ألسنتهم ليلقوا أويتصارعو محققين عنصر الصراع الذي يرتكز على الفكرة، وبذلك يمكننا القول إن هذا النوع من المسرح مع كل ذلك يمكن أن يعرض وأن يشاهد على خشبة المسرح وإنغابت المتعة الجسدية لاعتماده على المتعة العقلية.

ب-موضوعاته:

إن المواضيع التي تطرق إليها كتاب المسرح الذهني ومن ابرزهم رائده توفيق الحكيم ماهي إلا صورة عن واقع تبادر إلى ذهن المؤلف وشغله في فترة من الفترات والغموض الذي اكتنفها ايضا وهذا ما فتح لنا باب البحث في هذه المواضيع.

-ومن بين المواضيع المسرح الذهني موضوع جدلية **الزمن والذات** في المسرحية "أهل الكهف"لتوفيق الحكيم والموضوع الجزئي الذي بحث فيه هو الحلم والحقيقة تلك الثنائية الضدية التي أخذت حصة الأسد من المسرحية، والتي ضاع فيها أصحاب الكهف.

-ويعرفها خليل موسى:"الزمن هو الحقيقة الخالصة، والحلم هو اللأحقيقة مع أنه يحمل الأشياء المرة"[1]، وهو أن أهل الكهف طيلة نومهم لم يستطيعوا أن بعرفوا ما إذا كان حلما أو حقيقة.فالزمن هو المحرك وهو المدمر اللأحلام والحب على حد سواء ، يقول خليل موسى في شأن الزمن:"هو الذي غير بريسكا من أنثى وادعة لطيفة إلى انثى خبيثة لا ترعى عهدا ولا ذمة على حد تعبير ميشيلنيا".

-ويرى عز الدين اسماعيل"بأن المسرح عند الحكيم يدور حول مصير الفكر الذي يريد أن يكون إنسانا فتجذبه على الدوام إرادة الإنطلاق على أجنحة الأحلام، وتغريه فتنة التحرر

[1] -خليل موسى، **المسرحية في الأدب العربي**، (تاريخ، نظرية، تحليل)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (دت)، 1997، ص103.

ويسحر سراب الحياة في ظل عالم من الثبات والدوام والإستمرار، وهو فكر ميتافيزيقي في جوهره، يلذ له أن يصف كل ما يعبر بنا من أحداث بأنه باطل وعدم".[1]

-أما عن موضوع آخر تطرق إليه المسرح الذهني هو موضوع **القدرة والحكمة** في مسرحية(سليمان الحكيم)"لتوفيق الحكيم"والهدف منها" تسخير القدرة لمالكها على إساءة استخدامها، وإعتقاده أنه يستطيع أن يصل بها إلى كل شيء حتى ولو كان هذا الشيء هو امتلاك القلب البشري، فسليمان بالرغم من تمتعه بألف جارية حسناء من كافة الأجناس إلا أنه يريد قلب بلقيس التي راعه جمالها"[2]، ومن هذه المسرحية نستنتج أن الإنسان مهما كانت القدرة الغاشمة إلا أن زمام الأمور أفلتت منه وظن أنه قادر على ملك الناس إلا أنه انهزم من قبل حيوان صغير.

-وعن موضوع **الفن والحياة** اتخذ منه الحكيم موضوع المرأة وقد وصف توفيق الحكيم عهده مع شيطان الفن وصفا شعريا مجنحا مشعشعا في كتابه "عهد الشيطان" ومن هذا الكتاب نحس أن الحكيم قد نذر حياته كلها للفن أو هكذا أراد وأقام الحكيم على هذه النظرة تعارضا أساسيا بين الفن والحياة، وزاد هذا التعارض في نفسه حدة تجاربه الفاشلة في طفولته وصدر حياته مع المرأة هي باب الحياة فقد أخذ الحكيم يجالد نفسه مجالدة عنيفة لكي يوصد هذا الباب فتظاهر بعداوته للمرأة واحتقاره لها وشكه في قدرتها على السمو إلى العليا وسفه طموحها ولكنه كان في الواقع يغالط نفسه، وظلت الحياة تناديه بصوت المرأة[3].

---

[1] -عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، دط، دت، ص235-136.

[2] -محمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، المرجع سابق، ص70.

[3] -محمد مندور، **المرجع السابق**، ص75.

-ولزالت وستظل الموضوع الذي يشغل الأدباء عاى مر العصور فهي رمز للفن والحياة والفنان لايستطيع أن يهرب من الحياة ولا ينبغي له إلا أن يجاري كل التطورات التي ستعترض طريقه.أما عن الموضوعات في المغرب العربي وخاصة في الجزائر بقي النص المسرحي الذهني تجربة حاول الأدباء المثقفين الذين تمرسوا على الكتابة واطلعو على الآداب الغربية، فعجبوا به وكتبوا على منواله ونقدم نموذجان هما:

الأول:الهارب الذي عبر فيه الكاتب الطاهر وطار عن مبادىء وإيديولوجيات كانت تتمخض في الجزائر قبل الإستقلال وهي أفكار كلها تصب في الإختيار الإيديولوجي للبلاد والذي إتجه نحو الإشتراكية.ونلمس الذهنية في المسرحية وتكمن في الصراع في الشخصية البطل "اسماعيل"مع ذاته الذي لم يستطيع الخلاص منه، والصراع الفكري الإديولوجي بين الفكر الشيوعي والفكر الرأسمالي.

الثاني:مسرحية (البشير)لأبي العيد دودو، التي ألفها سنة1971، وهي نموذج للتركيبة الإجتماعية في الجزائر ، والتي إختلطت فيها القم البالية بالقيم الجديدة، والإفرازات المرضية التي اصابت المجتمع[1]، وتعبر هذه المسرحية عن إزدواجية القناعات واخنلاط الإيديولوجيات وذالك ما يعبر عن الصراع الذي يعاني منه الشخصية البطل "البشير"والذي يتوهم بأنه مصاب بالجنون.

-منذأن أنتجت هاته المسرحيتين لم تعد هناك إبداعات في المسرح الذهني وبقي حدود الإنتاج.

ج-عناصره:

-من خلا كل هذه المفاهيم يمكن أن نستخلص خصائص المسرح الذهني عند توفيق الحكيم بشكل عام وهي مميزات تعلقت بالهيكل العام للمسرحية الذهنية وشكلها.

[1] -صالح المباركية، **المرجع السابق**، ص251.

-منذ القديم وجد المسرح ليشاهد صراعا يثير فيه العواطف الدفنية وصراعا دمويا بين درع ودرع وبين رجل وثور .

❖ **-الصراع:**

-أما الصراع في المسرح الذهني عند توفيق الحكيم فهو صراع في ذهن المؤلف، أي في أفكاره، يعتقد أن الإنسان في الصراع مستمر مع قوة مرتبطة، بوجوده المادي والمعنوي وهذه القوة ليست مادية بل معنوية غير مرئية تتمثل في المكان والزمان والغرائز والطباع.والإنسان يراها مانعا لما تريد إرادته إنجازها، فيحاول الخلاص منها ولكنه ينهزم لأنه سحين لهذه القوى الهائلة.ففكرة الخلود في المسرحية أهل الكهف أدت إلى الصراع بين إرادة الإنسان والزمن وهي فكرة لا تنحصر بزمان أو مكان أو قوم خاص، وهذه الفكرة أو مثيلها هي العنصر المميز للمسرح الذهني يعني أن ما شغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا بقدر ماهو قضية فكرية [1]، يقول الحكيم أيضا "لكن ماذا يشعرون أمام الصراع بين الإنسان والزمان، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟...هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة قد تصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟..."[2]

-وهذا ما يميز المسرح الذهني عن غيره إن الصراع ليس كما في القديم يصارع البطل قدره المحتوم الذي تصنعه له الآلهة ولا حيوان فوي يهتمد فيه على قوة عضلته اللإطاحة به ولا يصارع عواطفه الدفينة، بل هو صراع من نوع آخر ، صراع في أفكار الإنسان ونقاشا يقوم في ذهنه يصارع فيه قضايا فلسفية وميتافيزيقة ، بل حوار الدرامي حيوي وهذا ماجعل الناس ينصرفون عنه لأنه يقتقر إلى حيوية الصراع الذي يجعل المتلقي يشعر بماذا سيحدث.

❖ **-الشخصات:**

---

[1] -هدايات الله تقي زاده، **دراسة في المسرح الذهني وعناصره في الأدب العربي**، طالبة في مرحلة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية الحرة، 1989/11/13، ص30.

[2] -محمد مندور، **المرجع السابق**، ص39.

-يعطي المسرح الذهني للشخصيات مكانة هامة فهي التي تتحمل عبء الصراع الذي يجري داخل الذهن فيعرفها توفيق الحكيم بأنها شخصيات لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه.[1] وخلافا للمسرح الفكري والرمزي الأوروبي الذي رغم معالجته للأفكار والقضايا خلف الشخصيات حية تخدم الصراع والبناء الدرامي.وإذا كان الحكيم قد استطاع أن يختار القضايا الذهنية المناسبة للمسرح فإنه لم يقدر على خلاف أبطال نابضين بالحياة، وشخصيات مناسبة لهذه القضايا والأفكار، ومن المعلوم أن الشخصية المسرحية لا تؤثر فينا ولا نقتنع بها إلا إذا نجح المؤلف نجاحا تاما في أن يوهمنا بأنها هي التي تتحدث وتسعد وتشقى وتصارع وتفكر لا هو، وأن تفكيرها ومشاعرها نابعين من ذاتها وطبيعتها وظروف الحياة التي اشتبكت فيها وهذا النقص الواضح الذي تعرضت إليه مسرحيات الحكيم في شخصياتها وهذا ما جعلها تفشل من الناحية الفنية، أما من الناحية النفسية فالجانب المأساوي التي تميزت به لشخصيات الحكيم كان له النصيب الأوفر في الدراسات والبحوث.

-تبدو شخصية الحكيم المأساوية ، متى سلطنا عليها مزيدا من الإضاءة، واقعة في إطار الإزمة الذاتية مستحكمة ناتجة عن عدم وضوح الرؤيا بالنسبة إلى هدف المنشود وإلى الوسائل المتوفرة والمؤهلة لبلوغه، فكأنها تلرجع ما أفاد به سارتر في تحليله لعوالم جيني الأدبية وعلى لسان بعض شخصياته حين تقول إنها ستضع في نفسها ما أراد الناس أن يضعوا بها، بعد تعديلها لملائمة ما نحن منه بصدد تناوله"القدر يريد أن يجعل منا لعبة في بديه وإذن فسوف نضع في أنفسنا ما يريد القدر وضعه بنا وهكذا كان عليها، لتجاوز حكم القدر، أن تتخذ وجه القدر وإن تكون جلادة أنفسنا وجلادة الآخرين"

[1] -محمد مندور، **المرجع السابق**، ص39.

-أي أن الإتسان كلما تحكمت فيه عواطفه سواء كانت خيرة أو شريرة تدفعه إلى الإنتقام من نفسها ومن غيرها، فبريسكا في مسرحية أهل الكهفلم تتردد في كشف الحقيقة في عرائها المخيف لميشلينا رغم ما كانت تكنه له من حب خفي بل كانت تتلذذ برؤيته يعاني بتباريح الألم، ألم الوحدة والضياع، ثم في النهاية قذفت بنفسها معه في الموت، وبيجماليون حطم بنفسه أثرا فنيا رائعا امضى لوضعه على تلك الصورة الرائعة شطرا كبيرا من حياته ولقي أتعابا جما ثم هاهو سلم نفسه إلى الموت، وأوديب أنزل أفظع عقاب يمكن للفرد أن يسلطه على نفسه بفقء عينيه، علامة الانتهاء إللى القطيعة مع العالم ومن الآخرين، وشهريار يطلب الموت بعد أن أشبع تعطشه إلى الجنس والدم، فكأن الشخص بتسليطه العقاب على نفسه بعيد نوعا من التوازن النفسي فقده نتيجة خروجه عن الأعراف أو القوانين الإلهية وإطلاق العنان لنزواته.[1]

-وكل هذه الشخصيات المليئة باليأسو الحقد على العالم الخارجي، يبين لنا الحكيم جانبا من جوانب النفس البشرية التي تملأها العقد النفسية وتحركها النزوات والذات وكيفية هروبها من الوجود إلى الموت لأنها لم تستطيع تحقيق حياتها وإن كانت موطنة العزم على الخروج من موضعها الراهن كلفها ذلك من التضحية والعناء ما كلفها، وإذا تهب لعوامل متناقضة تتنازعها وتلقي بها في التشتت والضياع، إن الجامع بين شخصيات الحكيم التراجيدية هو نزوع جارف إلى التخلص من الواقع المعيش من الظروف العارض (Le contingent) ، وفي نهاية المطاف ، وإلى التخلص من الأنا الذي يحبسها في السجن خانق ، ولا يوفر لها سوى العابر الظرفي، هي هي في إرادتها الخروج مما يسميه بعض الفلاسفة بوضع"الضرورة(La necessite) القائمة فيه والإنطلاق إلى عالم "الإمكان"(La possible) عالم تتوهم أنها تستطيع التحرك فيه لا

[1] -محمد الناصر العجمي، **دراسات في المسرح**، المرجع السابق، ص64.

بحرية وبلا قيود، تلفي حظها من الفدرة محدود فترتد خاسئة حسيرة ونغرق في بحار من اليأس وهذا مايشرحه "كيرد قار "يقول:"اليأس من التخلص من الأنا تلك هي صيغة اليأس..."والإنسان حيث ييأس من شيء فإنما هو ييأس من نفسه ...وذلك كله لأنه يستطيع الهروب من الأنا، وعلى هذا النحو تجد شخصيات توفيق الحكيم التراجيدية في طلب أنا آخر غير أناها، في تصور عالم ممكن آخر وخلق نوع مختلف من الوجود وينسبها الوضع القائم ويخلصها من ذاتها والنموذج الأوفى تجسيدا هو "شهريار"وشخصية "كيردقار" البائسة من الأبتعاد عن الأنا ، العاجز عن الحياة بقدلر عجزها عن الحياة وعجزها عن تاموت المذبذبة بين الضرورة واللأنهائية وهذا ما جعله يعيش هذه الثنائية المميتة التي لا تتركه يغيش ولا يموت والتي اسلمته إلى مرض القلق القاتل، فخلقت في أنفسها نزعة إرادة إلحاق الأذى بالذات وبالآخرين.[1]

❖ **الفروض الذهنية:**

-الكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية يقوم على فروض فكرية يفترضها الحكيم بنيابة عن القصص الدينية أو الأسطورية ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت ثم يفصل في هذه النتائج وفقا لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة وما فيها من قبم.وهذه الحقيقة الكبيرة واضحة في مسرحية أهل الكهف التي تفترض فيها القصة الدينية عودة أهل الكهف إلى الحياة بعد أن قضوا في كهفهم ما يزيد عن ثلاثة قرون.

-يأخذ الحكيم في عرض النتائج التي يمكن أن تتولد هذا البحث ويرى في النهاية أنها ستحمل أهل الكهف إلى العودة إلى كهفهم، وفي مسرحية "شهرازد" يفترض الحكيم أن "شهريار" قد أصبح عقلا خالصا وأنه قد تخلص من نداء القلب والجسد، ثم بأخذ في

[1] -محمد الناصر العجمي ، **دراسات في المسرح**، المرجع السابق ، ص65.

دراسة النتائج التي تترتب على ذلك وما سوف يصيب شهرزادعندئذ من حيرة وتردد وكأنه قد أصبح معلقا بين السماء والأرض تتجاذبه كلتاهما [1] "وفي رحلة إلى الغد" يفترض أن شخصيتين تركتا الأرض في صاروخ رسا بهما على كوكب مجهول ثم استطاعتا العودة إلى الأرض فإذا بالرحلة قد استغرقت قرون وإذا الحياة قد تغيرت تغيرا تاما وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمي الخارق ثم يأخذ في دراسة النتائج التي تترتب على ذلك والملل بل الشقاء الذي سيصيب طائفة من الناس نتيجة لهذا التطور الخطير.

-وفي مسرحية" بيجماليون" يفترض أن الفنان قد استجاب لنداء الحياة وتزوج من الفتاة التى أحبها ، ثم يدرس بعد ذلك ما يمكن أن يتعرض له من أخطار، ويوحى إلينا في النهاية بأن الخير للفنان أن ينقطع لفنه وإلا يترك المرأة تشغله عنه أو تعكر صفو حياته التي لابد من هذا الصفاء لكي يستطيع الفنان أن يبدع ويبتكر ويصيب المجد والخلود ويحقق ذاته تحقيقا كاملا جميلا.وغير ذلك من الفروض الذهنية التي أثبتت في النهاية خطأها فمفتاح تشفير عالم الحكيم الذهني هو"ماذا لو"وحل هذا التشفير هو "لايمكن"

-ويمكن صياغة الفروض السابقة على هذا االمنوال:ماذا لو أراد مشلينيا أن يحيا حياة عاطفية صادقة وقوية مع بريسكا التي تفصله عنها ثلاثة قرون ؟والجواب أنه لا يمكن للإنسان أن يعيش في غير زمنه.

-وماذا يمكن أن يحدث لو تجول شهريار أو الإنسان إلى عقل صرف؟والجواب أنه يمكن أن يحيا، وبلغة المسرحية نفسها:سيقتلع مثلها يقتلع شعرة الشيب من الرأس"[2].

---

[1] -مجمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، المرجع السابق، ص41.

[2] -حميد علاوي، **التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم**، المرجع السابق، ص231.

-ويخيل إلينا أن قيام كل هذه المسرحيات على فروض فكرية هو الذي يبعد بها عن حرارة الحياة الواقعية على نحو يحملنا على أن نسمي هذا النوع من المسرحيات بالمسرحيات "التجريدية"لا المسرحيات الذهنية التي نجدها عند ابسن وشو مثلا خاصة بعدها أوضحناه عن طبيعة الشخصيات في هذه المسرحيات.ونرى أن النقص الواضح في مسرحيا الحكيم الذهنية أنه جعلها تجريدية وذهنية خالصة لذلك لم تنجح في أثناء التمثيل وهذا على خلاف ما جاء به أدباء المسرح الفكري الذين عالجو في مسرحياتهم حتى لو كانت كمسرحيات الحكيم أفكارا مطلقة إلا أنها معالجة درامية حية وهذا كان السبب في نجاحها عكس توفيق الحكيم الذي لم يستفد من تجربتهم رغم تأثره بهم .

رابعا:المسرح الذهني في الجزائر:

-أن توفيق الحكيم هو الذي أطلق تسمية المسرح الذهني على مسرحياته الفكرية، والذي قال فيه عزالدين اسماعيل :"إن المسرح عند توفيق الحكيم يدور حول مصير الذي يريد أن يكون إنسانا فتجذبه على الدوام إرادة الإنطلاق على أجنحة الأحلام، وتعزيه فتنة التحرر ويسحره سراب الحياة في ظل عالم من الثبات والدوام، والاستمرار هو فكر ميتافيزيقي ففي جوهره، ولذا له أن يصف كل مايعبر من أحداث بأنه باطل وعدم."[1]

-لم تبرز الموضوعات الفكرية في الفن المسرحي في الجزائر إلا في فترة متأخرة وهي موضوعات ولج إليها عدد قليل من الكتاب الجزائريين ، لأن الموضوعات الفكريةعادة ماتكون مادتها الخيال المجنح أو الفلسفة العميقة أو الفلسفة الميتافيزيقة بعيدة عن الواقع.فنجد الطاهر وطار الروائي الجزائري الوحيد من خلال مسرحيته **الهارب** والتي عبر بها عن مبادئ وإيديولوجيات كانت تتمخض في الجزائر قبل الإستقلال سنة **1961** هي أفكار كلها تصب في

[1] -عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي**، المرجع السابق، ص235.

الإختيـار الإيـديولوجي للـبلاد والـذي اتجـه نحـو الإشـتراكية الشـيوعية، وهـذه الأفكـار دفعـت شخصيات مسرحية **الهارب** إلى اختيار الاتجاه والمسلك الذي تسير عليه.[1]

-كما بين عزالدين جلاوجي:"المسرحية الفكرية هي تلك التي تعرض لتصادم الأفكار الفلسفية والفكرية والسياسية، وتصارعها وتناحرها بغية الإنتصار الفكر ما على الحساب فكر آخر، ولعل مسرحية الهارب لطاهر وطار هي المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري، يعرض فيها الصراع بين الفكر الشيوعي والفكر الرأسمالي، والحقيقة أن المؤلف لم يحول الشخصيات إلى أبواق للوعظ والإرشاد، وترديد إشعار الجوفاء، والخطب الرنانة مما نعرفه في كثير منالأعمال الابداعية، خاصة الرائدة التي تنقصها التجربة والدربة."[2]

[1] -صالح المباركية، **المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية**، دار الهدى، عبن مليلة، الجزائر، د.ط، 2005، ص128.

[2] -عزا لدين جلا وجي، **النص المسرحي في الأدب الجزائري** ، دراسة نقدية ، الجزائر دط، 2007، ص109.

الفصل الثاني

الدراسة التطبيقية

للمسرحية

أولا-الشخصيات في المسرحية:

أ-تعريفها:

-تعتبر الشخصية في المسرح الوسيلة الفعالة التي بها يتحرك العمل الأدبي عامة والعمل المسرحي خاصة، لذلك يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي هي كائن ورقي ألسني بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأدب إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيا له آثار وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي[1].

-ويعرف صالح مباركيه الشخصية وقال:"يعد مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، وموضوع الشخصية تباينت فيه الآراء والمذاهب، وذلك حسب المجالات التي تتم فيه دراسة الشخصية، ومن المدلولات الأدبية لمعنى الشخصية أنها ذلك القناع التي يلبسه الممثل لأداء أدوار الشخصية، أو هي:"الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير."ولذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها فنيا، ويتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طابع الناس ومزاجهم الخلقي"[2].

-كما نجد الشخصية قد عرفت في معجم المسرحي أنها:"كلمة **Personnage** بالفرنسية مأخوذة من اللاتينية **Persona** التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة للكلمة اليونانية تعني الدور الذي يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به، ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل، فيما بعد توسع معنى كلمة **Personnage** ليدل على الشخصية المسرحية والروائية ككيان متكامل يشبه الشخص

---

[1] -عز ال ين جلاوجي، **النص المسرحي في الأدب الجزائري**، دراسة نقدية، ط1، مطبعة هومة، 2000، ص157.

[2] - صالح المباركية، **المسرح في الجزائر**، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص145/144.

الحقيقي باالمقابل، صارت تسمية شخصية تطلق على أي شخص في المجتمع يشكل حالة متميزة (الشخصيات السياسية، الأدبية، الاجتماعية)[1].

-وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما يجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، وكذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[2].

-أما الشخصية في المسرح الذهني فلديها مكانة هامة فهي التي تتحمل عبء الصراع الذي يجري داخل الذهن، فيعرفها توفيق الحكيم أنها شخصيات لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة ومؤثرة فيه، وهو نفسه يعترف بأنه قد جعل الممثلين أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز وقد ساعده على ذلك أو ساقه إلى ذلك أن معظم شخصيات مسرحه الذهني شخصيات أسطورية أو شبه أسطورية[3]

ب-أنواع الشخصية:

-في العمل الدرامي لا توجد هناك شخصية واحدة تحرك المسرحية يمكن التركيز عليها فلهذا يوجد هناك أنواع من الشخصيات من حيث الأولية والأداء، باعتبارها الأساس والعنصر الفعال في العمل المسرحي، ومن بين هذه الأنواع هي:

❖ **الشخصية الرئيسة (البطل):**

منذ بداية المسرح والشخصية الرئيسة تقوم على مفهوم البطل، فالبطل في المسرحية هو الشخصية التي تحرك الأحداث تؤثر فيها، أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات

---

[1]- ماري إلياس وحنا قصاب حسن، **المرجع السابق**، ص269.

[2] -المرجع السابق، ص270.

[3]- محمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، دار النهضة، مصر، الفجالة القاهرة، ط3، دن، ص39.

المسرحية وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة، فالبطل هو المحرك لأحداث المسرحية، وهو الذي يبقي في أغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح، ويمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسة[1].

-"كانت تسمية المسرح تدل على الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي وفي الأحوال الأخرى، صار مفهوم البطل لصيقا بمفهوم النجم حتى صار هناك تطابق بين الدور الأول وبين الشخصية الأساسية والتي تلعب الدور الرئيسي في الحدث"[2]، فقد ارتبط المفهوم البطل بالنجم في العمل الأدبي.

-الشخصية الرئيسية في مسرحية الهارب:

تتمثل الشخصية الرئيسية في المسرحية في:

-اسماعيل: هو المحرك الرئيسي للأحداث، كم أن جل الأحداث حوله فبدأت الأحداث منذ إنتهاء مدة حكمه داخل السجن إلى دخول الثوار إلى السجن، فقد جعل الكاتب هذه الشخصية عقدة نفسية فأصابه عدم الشعور بالرضا والخوف.

اسماعيل:"(مواصلا حديثه مع نفسه) سأحاول اقناعهم ، وان ابوا فسأعرف كيف أنفذ قراري بنفسي ..لن ألبث خارج السجن أكثر من خمس دقائق حتى أكون قد أخمدت أنفاسي".[3]

-أنا:وهو شبح يتخيل لاسماعيل أنه يحاوره فهذه شخصية مؤثرة في المسرحية حيث استطاعت اقناع اسماعيل بعدم هروبه من الحياة.

أنا:"يجب أن تتحمل مسؤولية وجودك، ينبغي أن تصمد"[4]

---

[1] -عبد القادر قط، **فن المسرحية**، دار نوبار للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص20.

[2] -ماري إلياس وحنان قصاب حسن، **المرجع السابق**، ص102

[3] -الطاهر وطار، **الهارب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانة، الجزائر، ط2، 1980، ص19.

[4] -المصدر نفسه، ص41.

-فاليأس الذي انتاب اسماعيل ألى يقينه الخلاص من هذا الألم هو الإنتحار بأفكاره المدنرة التي تسيطر على ذهن الإنسان وتجعله يتصرف بتصرفات غير منطقية.

❖ **الشخصية الثانوية:**

بما أن الشخصية الثانوية دورها مساعد لشخصية الرئيسية إلا أن لها أيضا دورا أساسيا في ربط الأحداث"فهناك شخصيات ثانوية تلقي الضوء على دور البطلة لكنها تمثل في ذاتها نماذج انسانية ومسرحية ناجحة"[1].

الشخصية الثانوية في مسرحية الهارب:

-صفية:حبيبة اسماعيل ظهرت كشخصية مساعدة في المسرحية، وهي من جعلت اسماعيل يقرر الهروب من الحياة بعد معرفة أنها تخونه مع توفيق.

صفية:"أردت أن أكتب لك رسالة، فاسترحت قليلا...ماذا اتى بك إلى هنا أنت أيضا؟"[2].

-توفيق:فقد ظهرت أيضا شخصية مساعدة، فهو من قام بالتأثير على صفية وحقد اسماعيل عليها وهو من كان السبب في التغير الذي حصل في السجن في آخر المسرحية.

توفيق:"(آمرا)قودوا الخونة الثلاثة إلى الساحة، وردواهذا الشقي إلى الزنزانة، حتى تفتح مدارس اصلاح الأخلاق البورجوازية "[3].

❖ **الشخصية البسيطة :**

الشخصية البسيطة ليست لها نفس تأثير الشخصية الرئيسية لأن دورها قي العمل المسرحي غير مهم"لكنها لبست شخصية زائدة ، فهي تلعب باضرورة أدوار تحرك الأحداث بشكل أو بآخر"[4]، أي أن جميع الشخصيات في المسرحية تلعب دورا هاما في تماسك وتحريك العمل.

---

[1] -عبد القادر قط، **المرجع السابق**، ص46.

[2] -الطاهر وطار، **المصدر السابق**، ص57.

[3] -الطاهر وطار ، **المصدر نفسه**، ص57.

[4] -عبد المجيد شكري ، **فنون المسرح والاتصال الإعلامي** ، المرجع السابق ، ص180.

الشخصية البسيطة في مسرحية الهارب:

-راضية:ابنة مدير السجن فشخصية راضية في المسرحية لم تكن لها نفس القدر في تحريك الأحداث من الشخصيات الأخرى، فهي لم تظهر إلا في آخر المسرحية كما أنها أرادت أن تخرج اسماعيل من عالمه الذي يريد الهروب إليه وإنقاذه وجره إلى المعسكر الرأسمالي .

راضية "(مستحية)إن تتألم من الشيء بعد خروجك من هنا..سيتوفلر للأكل ما يسر ...ستنسى إنك إسماعيل الذي ...هرب .[1]

ج-أبعاد الشخصية:

-لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه أن يتعرف إليهم واحدا واحد ويعيش معه في ذهنه برهة كافية حتى يقرر ويكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة "**البعد الجسماني، الاجتماعي، النفسي**"فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته.

أ-**البعد الجسماني أو الشكلي:**هو ما يتعلق بالشخص من حيث بيئته وشكله الظاهري أقصير أم طويل، بدين أم نحيف، قوي البنية أم ضعيف، سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات، وهلم جرا لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية.

-البعد الجسماني في مسرحية الهارب:

فقد تبين لنا هذا البعد في المسرحية في المقطع التالي:"**يرفع الستار على غرفة خالية إلا من سريرين حديديين قديمين عليها أغطية رثة بالية يجلس على كلاهما سجينان، يبدو أن إدارة السجن تركتهما ومرضهما، لهما لحيتان كثتان أحدهما وهو إسماعيل، ويبدو متوتر الأعصاب كأنه ينتظر مكروها أما الآخر فإنه تغلب على ملامحه اللامبالات التامة**"[2].

---

[1] ا-لطاهر وطار، **المصدر السابق**، 118.

[2] -الطاهر وطار، **المصدر السابق**، ص07.

-ونلاحظ في هذا المقطع استطاع الكاتب أن يصور لنا حالة السجناء كما وضح حالة اسماعيل وصديقه الذي انتابهم المرض بسبب حالتهم المزرية وكذا مأساتهم ، وتوتر إسماعيل جراء الموضوع الذي ينتظره ألاوهو خروجه من السجن حيث كان رافضا ذلك، والصادق الذي تقبل نوعا ما وجوده في السجن.

ب-البعد الإجتماعي:"هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه"[1]، هذا يعني كل ما يتعلق بالممثلين في المسرحية وما يحيط به داخل مجتمعه الذي ينتمي إليه .

-البعد الإجتماعي في مسرحية الهارب:

1-شخصية اسماعيل:رجل برجوازي ينفق ثروة والده في الملذات تعود على الحصول على كل شيء.ويبين الكاتب مدى الترف الذي يعيشه البرجوازيون واعتماد أولادهم على ثروة أبائهم.

توفيق:"(متشكرا) **لا يا صفية ..لا ينبغي أن تتحدث بأكبر قدر ممكن عن اسماعيلك هذا لنشخصة بدقة كمرض، فهو صورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن تناضل لتحطيمه أنه دودة عمياء، يستهلك تركة أبيه ، ويدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق والإضطراب، بورجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة، إذا لم يختبل ، فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الاخرين، هذا هو صورة مصغرة لطبقة**

[1] -علي أحمد الكثير ، **المرجع السابق** ، ص74.

لعينة"[1]. البروجوازية كالمرض والوباء الذي يجب استئصاله هذا في نظر توفيق، فقد يؤدي الانسان إلى التهلكة.

2-شخصية صفية:طالبة ضائعة، زوجة اسماعيل، تقوم بعلاقة هنا وهناك من أجل المال والترف، فهي رمز للجانب السلبي للفكر البروجوازي المستغل للأناس الضعفاء.

توفيق:"كنت أخشى أن لا تحضري، أيتها الطالبة الضائعة لكن ما إنك قد جئت ..[2]"

صفية هي رمز الاستغلال لأنها فتاة ظلمت وأذلت كرامتها ، فإنها بذلك تتحول إلى وسيلة خصبة للتأثير الدرامي بفكرة العدل والتغير.

3-شخصية توفيق:مناضل إشتراكي، يدعو إلى نبذ البروجوازية والإستغلال لعرق الآخرين.

صفية:"مناضل إشتراكي، أحمق لا يهادن نفسه(يبتسم)يختار الأحياء الشعبية، والزوايا المظلمة وتامقابر ويفضل العمال على الطالبات..."[3] من خلال هذه المقاطع نرى قمة ولع توفيق بالنضال والذي يشوبه الكثير من الأحلام فهو رمزلفئات الشعب الكادحة التي اختارت طريق النضال الاشتراكي.

4-شخصية راضية:طبيبة متخرجة من الجامعة الأمريكية عميلة لدى المعسكر الرأسمالي.

توفيق (يخاطب راضية)

"**الدكتورة المحترمة...رئيسة مصلحة المخابرات الأمريكية.**"

---

[1] -الطاهر وطار، **المصدر السابق**، ص49.

[2] -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] -المصدر نفسه، ص44.

تمثل راضية الطبقة البرجوازية الاستغلالية التي تسعى جاهدة في ضم عدد أكبر من العملاء إلى صفها وذلك بسلك جميغ السبل المسموح بها أو لا.والتي تسعى بكل الطرق وتلبس أقنعة مزيفة كل ذلك للإدعاء أن ما تفعله تحت راية السلام.

ج-البعد النفسي:يتعلق البعد النفسي برغبة الشخصية ، ودوافعها وهو أحد الأبعاد في تحديد الشخصية ، فهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام ، فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية [1] ، لأنه كل ماينتج عن الشخصية من سلوكيات وأفعال تبين لنا عن طبيعتها كما"أن البعد النفسي وثيق الصلة بالبعد الاجتماعي ، فهذان البعدان يؤثران سلبا أو إيجابيا على تكوين البعد النفسي"[2]، لأن كل ما يعانيه الإنسان من مشاكل نفسية نتيجة وضعه الاجتماعي .

البعد النفسي في مسرحية الهارب:

1-شخصية اسماعيل: أي أنها لم تتمز بملامح نفسية خاصة أكثر من حملها لفكر المؤلف فهي شخصية تفتقر للتوازن والتكامل تعاني من الضياع واليأس وهارب من الحياة ، وهارب من الموت إسماعيل ارفيقه "الصادق" أما أنا فبلا طريق ، بلا بداية بلا نهاية.مأساة...كارثة[3]

2-شخصية صفية :فهي شخصية تفتقر إلى التوازن ، متخاذلة ، خائنة ، مستسلمة.

صفية(مستسلمة) لم يبقى للحياة عم...أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكل الذي نحن عليه

---

[1] -علي أحمد بالكثير ، **المرجع السابق**، ص 74.

[2] -عبد المجيد شكري ، **فنون المسرح والاتصال الإعلامي**، المرجع السابق، ص197.

[3] -الطاهر وطار ، المصدر السابق، ص16.

صفية (متمردة)الموتٍ ؟ الحياة ؟ البقاء ؟ العدم ؟ كلا ؟ كلا لا هذا ولا ذاك ؟...[1]

والضياع والخيبة شخصية جبانة تعاني من الخوف بالذنب ، كما نجد شخصية اسماعيل متهورة.

-لا يستطيع الإنسان أن يموت وهو ينظر اليها بعينيه الإثنين ينبغي أن أورط نفسي تورطا .سأضع حبلا من هذا الخلرق ثم أشنقبه نفسي ، وهنا نرى إسماعيل إنسان جبان متخاذل ليس لديه الجرأة لمواجهة الحياة وهذا رمز للعتبة التي يعاني منها إسماعيل وهذا جراء المجتمع الذي يعيش فيه والعادات السيئة التي يمارسها .

ثانيا-الزمان في مسرحية الهارب :

يعد الزمان عنصر بارز في النص المسرحي ولقد اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتمو بفكرة المكان لأن كلاهما حيز وكنا قد أشرنا أن اللحمة بينهما وثيقة ، والوشائع الملتحمة فإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان[2] .

إن الزمان لا يجوز له أن ينفصل عن المكان إلا إجرائيا .

-والزمن الأدبي لايبسط ضلاله ، وسلطانه على مكان فحسب بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني بحبال من مسد ، فإن الكل تحت سطوته ، وجبروته ، الحدث والشخصيات ، والحبكة ، والجواز ، إن الزمن زمن متسلط شفاف ، متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور احتياطيا "[3].

---

[1] -المرجع نفسه، ص111.

[2] -عبد المالك مرتاض، **القصة الجزائرية المعاصرة** ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990، ص228.

[3] -عز الدين جلاوجي ، **المرجع السابق**، ص 145.

-والزمن في المسرحية كما يراه عز الدين جلاوجي ثلاثة أزمنة هي زمن الخلق ، الزمن الداخلي ، والزمن الخارجي.

أ- زمن االخلق: ويقصد به زمن خروج العمل الإبداعي إلى الوجود ، ولحظة رؤية النور ، وإن معرفة هذا الزمن ضرورية للأديب أو القارئ أو المشاهد على حد سواء حتى يأخذ هذا العمل سياقه التاريخي والإجتماعي ، ثم إن معرفة الزمن تخبرنا بطريقة العمل فالنص الذي يكتب في زمن الحرب ليس كالذي يكتب في زمن الأمان ، والذي يكتب في زمن النصر يختلف عن الذي يكتب في زمن الهزيمة وهكذا .

-ونلاحظ زمن الخلق مضبوط في مسرحية الهارب حين يسجل في آخر نصه سنة (1961) فإذا أردنا أن نستفز النص المسرحي بربطه بهذا التاريخ استطعنا أن نكتشف أشياء كثيرة ، أنه بكل بساطة سنة الصراع بين أجنحة الثورة التحريرية وبين ربانيها ، كل يعمل على أن يدفع بالسفينة إلى الشاطىء يراه أنسب وأليق لنجاته ونجاحها [1].

والمسرحية لا شك أنها قاق المناضل الشيوعي الذي يتجسد في المسرحية في شخصية توفيق الذي يعمل حاهدا منذ البداية على أن يهزم إسماعيل "**إسماعيل المنحل الذي تركه والده، ويلعن الحياة كتب سارتر**"[2].

الكاتب يظهر بطل المسرحية إسماعيل عبر ثلاثين صفحة :وقد أنهى مدة حكمه في السجن وذلك لأنه قتل زوجته صفية ، إلا أنه بعد ذلك يرقض الخروج ، فيقرر المدير وابنته راضية وصديقها من إسماعيل أن يسرد عليهم قصته التى يرى إسماعيل بأنخا ليست مهمة ولا تستحق أن يقصها عليهم ، ولكن بإلحاح منهم يستسلم إسماعيل ويبدأ

[1] -عز الدين جلاوجي، **المرجع السابق**، ص179.

[2] -الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ، ص 44.

بسرد قصته "**فيغمض عينيه ويعود به الخيال إلى الماضي إلى قبل عشرين سنة ويصغي أليه المدير وابنته راضية بإهتمام بالغ**"[1].

ويعود بنا الكاتب إلى ماضي إسماعيل عبر أكثر منسبعين صفحة يسرد فيها البطل وصراعه مع صفية وتوفيق في المقبرة ، والأن الشبح الذي يخيل إسماعيل أنه يحاوره في بيته ، وفب أماكن أخرى وينهي هذا الصراع بقتل صفية ويحاول إسماعيل قتل نفسه لتخلص من حباته ، لكن جبنه وخوفه يمنعه من ذلك ، "**يجب أن أموت ؟يجب أن أموت...لا أطيق الحياة ...أبدا لن أعود إليها** "[2].

وعندما يعود إلى وعيه يجد نفسه في نفس المكان بين من كان يقص عليهم قصته ، وتتواصل القصة عبر أربعة عشرة صفحة ، لتنتهي بانتصار توفيق ورفاقه على الخونة، بمعنى أنها تبدأ وهي تقارب نهايتها ، ثم تعود إلى بدايتها على شكل ماضي.

ب- الزمن الداخلي: يختلف الزمن الداخلي إختلافا كبيرا عن الزمن الخارجي ذلك أنه ليس متعلقا بطبيعة الموضوعات بل بالأحداث الماضية ، فالمبدع يستحضر تجارب ماضية ربما قدتكون أثرت وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية ، فإن الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، "فإن الزمن الداخلي هو الماضي المستحضر المعيش في الحلم بنوعية ، حلم النوم وحلم اليقظة"[3] ، لأن الأعمال الأدبية لا تخلو من الزمن الماضي يستحضره في أحداث مؤثرة بذلك في الزمن المستقبلي ، فالمبدع يملك إحساس وشعورا مرهفا لابد أن يكون قد تأثر بأحداث وتجارب إنسانية صادقة وهو يكتب في الحاضر ، وفي مسرحية الهارب رغم أن الماضي كان له الأثر الكبير ،

---

[1] -المصدر نفسه، ص36.

[2] -المصدر نفسه، ص118.

[3] -مصطفى تواتي ، **دراسة في روايات نجيب محفوظ** ، ص105.

ولكن الكاتب استطاع إخفاء ذلك بذكاء ، حتى أنك حين تقرأهذا النص المسرحي "**لا ترى إلا الحاضر ، لأن البطل الرئيسي يرفض أن يكون لديه ماض مثلما يرفض أن يكون له مستقبل ، ومن قال لك أن لي قصة ؟لا ، إنني لم أفهم شيئا يستحق أن يكون قصة ، لاشيء لا شيء هناك يذكر ، ليست هناك أي قصة ياسيدي كل ما هناك أنتي قررت الهروب ...**"[1].

ويرفض إسماعيل الخروج من السجن لأنه على حد تعبيره "**إنني لا أريد الخروج من هنا بسبب واحد هو أنني لست على إستعداد لممارسة الحياة من جديد** "[2].

وفي الأخير نستنتج أن الكاتب إستحضر الماضيكثيرا في سرد الأحداث في الحاضر لأن جل أحداث المسرحية تدور حول صراع إسماعيل مع ذاته ومعاناته مع ماضيه الذي سبب له الألم وأدى به إلى رفض الوجود والهروب من الحياة وذلك عن طريق الانتحار.

ثالثا –المكان في مسرحية الهارب:

المكان أو الحيز مصطلحان إختلف النفاد والدارسون في استعمالهما .يستعملونهما بمعنى واحد أحيانا ، ويفرقون بينهما أحيانا أخرى من حيث درجة إفادة المعنى ، ويرون أن المكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي ، في حين أن الحيز يتسع ويشمل كل فضاء خرافي أو اسطوري ، أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما تعرض هذه المظاهر التحيزية من حركة أو تغير [3]، أي أن المكان يشمل كل ما هو حقيقي موجود

[1] –الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ، ص19.

[2] –المصدر نفسه، ص32.

[3] –عز الدين جلاوجي ، **مرجع سابق** ، ص 169.

على الواقع أما الحيز فيشمل كل ماهو خيالي غير موجود على أرض الواقع ؛لأن جمالية المكان بوصفه فضاء حركيا ديناميكيا تتداخل مع عوالم الأشياء [1] ، فهو يحمل الدلالات والرموز وكل بفسرها حسب مرجعيته ، فهو دلك المكان المتحرك ، والفعل ينتقل بين المكان من خلال الصراع [2] فهذا كله يعتمد على المتلقي الذي يستخدم خياله في تأمل المشاهد التي تجري على خشبة المسرح.

أ-المكان المغلق في مسرحية الهارب:

السجن:هو مكان يقيم فيه السجناء ويمضون فيه فترة معينة سواء أياما أو شهورا أو سنوات أو مدى الحياة ، فهو مسدود أصبح يعيش فيه إسماعيل يطل المسرحية والذي يرفض الخروج منه ؛لأنه مهربه الأخير الذي يأويه من نفسه ومن واقعة ، وحتى من جنبه ، والذي حاول فيه الإنتحار لكن فشل في ذلك ، "**(يصمت لحظات)ينبغي أن اختصر الطريق ، أي نعم ، أحسن لنفسي لو أشرع منذ الأن سأنتحر ، سأفعل ذلك حالا**"[3].

الغرفة:عي مكان مغلق ذو أهمية كبيرة في حياة الإنسان باعتبارها المأوى الذي يلجأ إليه فهي مصدر سكينة وهدوء وراحة وفي بعض الأحيان يصورها الكاتب على أنها مصدر الرهبة والوحشة كما صورها كاتبا في وصفه التالي :("**في غرفة ضيقة ، فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد ، وفيها أثاث مختلف ، كله قديم ، ومنضدة صغيرة عليها كؤوس وأعقاب سجائر ، وأوراق مختلفة الحجم والقذراة ، وبها أيضا خزانة ،**

---

[1] – محمد تحريشي ، **في الرواية والمسرح والقصة** ، قرأه في المكونات الفنية والجمالية والسردية ، دار النشر حلب ، (د.ط)، (د.ت)، ص32.

[2] – المرجع نفسه ، ص 33.

[3] –الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ، ص 24.

أبت رغم الدهر إلا أن تظل متماسكة)[1] وهذه الصفات التي وصفها الكاتب لغرفة إسماعيل ترمز إلى الوحدة ومعاناة الإنسان الذي يعيش لوحده .

المحكمة **:** هي مكان يعاقب فيه الناس على أفعال أو الجرائم ارتكبوها أو الحكم عليهم بأحكام يصعب عليهم تقبلها أما في المسرحية فالمحكمة مكان يبعث منظرها الوحشة والإكتئاب كل هذه الأماكن في هذا النص تبعث على اليأس والخوف والوحشة فكل مكان يذهب إليه إسماعيل هارب إليه من نفسه ومن واقعة يجده أسوأ من الآخر ، وكأن كل شيء يحاصره ويضيف الخناق عليه .

ب-المكان المفتوح في المسرحية :

المقبرة**:** هي مكان خال توجد فيه الغرباء فهي رمز من رموز التي تأخذ الإنسان أليها انتهاء حياتهم فاسم المقبرة يبعث على الوحشة والخوف ةالاكتئاب وكل مناظر البؤس وأيضا تذكر الإنسان بان يوما ما سيؤول مصيؤه إليها ، ويمثل العزلة والابتعاد والانسلاخ منالعالم المألوف الذي اعتاد الإنسان العيش والاستقرار فيه .

غالبا ما يكون للشخصية والمكان علاقة قوية تجمعهما وأن الفضاء يمكنه أن يكشف لنا الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية [2] ، فقد وصف الكاتب المقبرة في المسرحية "**أنها مكان خال من حفار القبور ، إسماعيل وصفية وتوفيق....إسماعيل في الزاوية**"[3]

---

[1] -الطاهر وطار ، المصدر السابق ، ص 07.

[2] -حسين بحراوي ، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999، ص29.

[3] -الطاهر وطار ، **المصدر السابق**، ص43.

-وهكذا نلاحظ أن المكان عنصرا بارزا في النص المسرحي ، وأهم المحاور التي اتخذها كتاب المسرح قديما فالمكان المسرحي ، وأهم المحاور التي اتخذها الكتاب المسرح قديما ، فالماكن عامل أساسي قائم بذاته يحمل دلالات كثيرة غالبا غالبا ما توحى لنا بطبيعة العمل ومعرفة أبعاده وما يحمل من مغزى فدوره فعال في التأثير على الأحداث والشخصيات خاصة الشخصية الرئيسية إسماعيل ، أما عن المكان فله تأثير كبير على ذهن الشخصيات .

المقبرة ← الموت والفناء.

السجن ← اليأس والقنوط .

رابعا-الصراع في مسرحية الهارب:

- يعتبر الصراع من أهم العناصر في البناء الدرامي اذ يعتبر العمود الفقري لاي عمل مسرحي فهو ما يميز المسرحية عن غيرهل من الفنون الأدبية الأخرى ، فبيعا عن التحول إلى سرد مجموعة من الأحداث المتتالية فهو يقوم بتجسيد العمل المسؤحي على الخشبة ويتبلور بين الشخصيات عن طريق الحوار .

-فالحديث عن الصراع نجد تعريفات كثيرة تتفق برغم من تعددها في المعاني :

-العلاقات الصدامية بين طرفين سواء كانت معنوية أو جسدية ، كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية ، ولكن يتواجد هذا الصراع في الواقع الإجتماعي والسياسي ، وينبغي أن تكونقوة فاعلة تتجلى ماديا بشكل ما يضمن حيزا محددا وكل طرف له اتجاهه الخاص به ، وأيضا وجود علاقة ما تربط بين القوى المتصادمة [1].

[1] - ماري إلياس وحنان قصاب ، **مرجع سابق** ، ص 288.

فالصراع المسرحي هو الصدام الناتج عن اختلاف الآراء والأفكار حول قضية أو فكرة معينة ، لأنه بدون صراع بين الشخصيات سيكتفي الكاتب بحكاية القصة ، ولا يمكن أنتقول أن هذا العمل هو عمل مسرحي .

-وفي تعريف آخر :هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى نصادمها الحديت الدرامي [1]، لأن من شروطه وجود قوتين متصادمتين قد تكون مادية أو فكرية، لذا يتحقق الصراع لابد من وجود طرفين حتى يحدث الصراع بينهما؛لأن الصراع يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث .

- أما الصراع في الدراما الحديثة أصبح صراعا بين الإنسان وأخيه الإنسان بين الإنسان ومجتمعه وصراع الإنسان مع بيئته وظروفه ومع الآخرين ، جيرانه ، زملائه في العمل ومنافسيه[2] ؛لأن الصراع تحول من صراع خيالي إلي صراع حي بين أدم تمثلهم أحياء بيننا ولكي تفصح كل شخصية على سماتها ومتطلباتها ولكي تتحمل ما تريد له أن تتحمل من الدلالات لابد أن يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمرها ، قد يكون مبدأ أخلاقيا أو قضية اجتماعية أو طوحا شخصيا ، فبدون هذا الصراع تظل الشخصية مسطحة مبهمة لا نعرف هدفها وما تود تحقيقه[3]، فالصراع هو يبين لنا نوايا الشخصية وما تود الوصول إليه لذلك سمي بالعمود الفقري للدراما ، لأن الصراع هو دلك النشاط الدينامي الجبار الذي يمكن بوسطاته أن يخلق التفجير الواح سلسلة من التفجيرات يعد ذلك ، ويمكنك أن تضع شخصيتين متخاصمين أو مجموعة

[1] -أحمد صقر ، **مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق**، مركز إسكندرية للكتاب ، ط1، 2002، ص157.

[2] -أحمد صقر ، **المرجع السابق** ، ص 161.

[3] - عبد القادر قط، **فن المسرحية** ، دار نوبا للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1998، ص18.

من الخصوم كلا منهما في وجه الآخر ليستشف وقوع صراع عنيف يبهر الأنفاس[1] فالشرط الأساسي لهذا الصراع هو القوة الجبارة التي تهز العمل الدرامي لتؤثر على الجمهور لولا هذا لما انفعل معه وأثرت فيه ونلمس الصراع في المسرحية بين قضايا عدة الا وهي (الحياة و الموت) فتجسدت لنا في رغبة إسماعيل بالبقاء في السجن ورغبة الصادق بالخروج منه ويظهر لنا هذا التعارض الموجود بين الرغبتين مشكلا عنصر الصراع.

"**إسماعيل :فإنني لا أريد الخروج من هذا لسبب واحد ، هو انني لست على استعداد للمارسة الحياة من جديد ، بل ولا حتى العودة إليها ...**

الصادق :(يواصل حديثه) نحن الآن في مفترق الطرق ، وكلانا يبغض الطريق المعينة له

إسماعيل :فأنا وزميلي الصادق أمامنا طريقان ، طريق الحياة وطريق العدم ، وكلانا يبغض التي يتعين أن يسلكها ، هو رفض العدم مثما أرفض الحياة ، فليخرج ولأبق ..[2] "

وهذا المقطع دل على الصراع الذي يعاني منه كل من إسماعيل والصادق بسبب المصير الذي عين لهما .

أ-أشكال الصراع:

يمكن أن يكون داخليا ، أي بين الشخصية وذاتها ، أو بين الشخصيات مجسدة على خشبة المسرح، وعليه فإن الصراع شكلين :

---

[1] -أحمد صقر ، **المرجع السابق**، ص 320.

[2] – الطاهر وطار ، المصدر السابق، ص 32، 33.

1-*الصراع الخارجي :* وهو صراع الذي يكون بين شخصيتين متناقضتين لأهداف معينة (اقتصادية ، اجتماعية، فكرية ، عاطفية)لإختلاف المبادئ ووجهات النظر ، ويكون عادة بين شخص وآخر أو بين الشخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة [1] ، وذلك أن هذا الاختلاف هو الذي يولد لنا الصراع فلابد لتحقيقه وجود شخص يريد الوصل إلى الشيء .

ونلاحظ الصراع الخارجي في المسرحية أنه كان صراعا إيديولوجيا تجسيد بين توفيق الاشتراكي والبورجوازية التي يمثلها المدير وابنته راضية وصديقها وإسماعيل وهذه القضية تعد من أبرز القضايا التي أراد الماتب طرحها :لأنه صراع منذ مئات السنين بين المعسكرين .

نلمس ذلك في المقاطع التالية:

توفيق في حديثه لصفية عن إسماعيل البرجوازي

"فهوالصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضله"[2]

يصف لنا توفيق في هذا المقطع المجتمع البرجوازي الاستغلالي الذي يكث فيه الفساد والذي يجب محاربته.

دعوة توفيق صفية الإنضمام إليه

توفيق :(حالما أيضا) "ستنضمين إلينا ، وتفهمين الأم لغوركي وتبرعين في التحليلات العلمبة وتلهبين الاجتماعات بالنقاش ، وتوزعين المناشير وتشكلين خلايا نسوية ،

[1] –رشاد رشدي، **فن الكتابة المسرحية** ، الهيئة العامة للكتاب ، (د، ط) ، 1998، ص44.

[2] –الطاهر وطار، **المرجع السابق**، ص49.

وتحتدم المعركة وتدخلين الحياة السرية و...وربما ...من يدري قد ننتصر ونحن في ريعان الشباب "[1]

-فالمقاطع دلت على الصراع الخارجي الذي تجسد في توفيق الاشتراكي الذي يسعى جاهدا إلى أن يضم صفية إلى صفة والدكتوراة راضية التي ثبت في الأخير أنها رئيسية مصلحة المخابرات الأمريكية التي سعت إلى ضم إسماعيل إلى صفها .ونستنتج من هذا الجزء أن الصراع الخارجي أخذ مكانته في المسرحية لأن لكل لديه غكر يريد ضم عدد أكبر إلى صفه.

2الصراع الداخلي :ينغلق هذا النوع بذات الانسان فالصراع الداخلي ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين منصرعتين :أي صراع الشخصية مع قواها الداخلية وما ينتج عنه من تمزق في هذه الذات وذلك يعبر عن معاناة الشخصية ، ونلمس في الشخصية مثل هذا النوع من الصراع لدى الشخصية البطلة "إسماعيل "الذي يعاني من صراع بينه وبين (ذاته) ، حيث نجده عندمن ينظر في المرآة تتراءئ له صورته فيحاورها ونلمس ذلك في المقاطع الآتية:

إسماعيل :أتعرف ما الذي أنا مقدم عليه ؟طبعا انت تعرف (ينظر إلى المسدس) طلقة واحدة ...اثنتان إن اقتصى الأمر ...شيء من الألم ...ثم ماذا؟...عملية بسيطة جدا ...لا تستغرق أكثر من لحظات [2].

ونلمس في هذا المقطع أن إسماعيل يرى أن التخلص من الأليم وللخلاص منها طلقة واحدة أو إثنان تكفي.

أنا:(ضاحكا)تعني الانتحار إنك لا ترى من الحياة إلا الجانب المظلم القاسي ...

---

[1] -الطاهر وطار ، المصدر السابق، ص 59.

[2] - المصدر نفسه ، ص 38.

إسماعيل :يا أنا ، لا تعد كلاما طررته حتى سئمنك .

إسماعيل :أنت تماطل ، وأرى أنني أصغيت إليك مما ينبغي سأنتحر.

أنا :أنتظر ، لا تطلق النار ، إسماعيل ، افتح عينيك .

أنا :(يخاطب نفسه)

لقد شرب الكأس حتى الثمالة وينبغي أن أتحيل عليه عساه يعود فيجد ذوقا يجعله يعدل عن أفكار هذه .

(يرفع صوته)

ما هو آخر المسرحية التافهة التي قلت عنها؟[1]

ويستمر هذا الصراع بين "إسماعيل "و"الأنا " نفسه في محاولة اقناعه بالعدول عن الانتحار لكن إسماعيل بقي مصمما على قراره لكن "الأنا" استعمل جميع الحيل القائم بين الحياة والموت، أي بين رغبته في الإنتحار للتخلص من معاناته بوساطة الموت ، وبين الرغبة في الحياة بما تحمله من متعة و سعادة ، وبين هاتين الرغبتين يشتكل عنصر الصراع ويتعمق دتخل نفسية (إسماعيل) المهزومة المتصفة بالسلبية، والضعف، يظهر ذلك في عزوفه عن الانتحار الذي كان قد اتفق عليه مع زوجته صفية.

ب-أقسام الصراع:

1-الصراع الساكن :نعني به أن الشخصية لا تعاني أي صراع مما يؤدي إلى أن الأحداث لا تتطور وذلك من خلال عدم حركة الشخصيات وإنفعالها مع المواقف ، مما ينعكس هذا الصراع سلبا على سير الأحداث لكن عندما قرأت المسرحية التي صنفت من النةع الذهني والذي يتميز بالصراع المتحرك وجدت أنها تخلو من ذلك الصراع

[1] -الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ، ص 53.

الساكن ، فأحداث كانت حيوية من خلال تفاعل الشخصيات فيما بينها ، ورغبة كل شخصية في الوصول إلى مرادها ، لهذا فالصراع لم يتصف بالجمود.

2- الصراع الصاعد:هو"صراع ينمو ويتطور نتيجة تأزم الأحداث وتعقدها حتى تصل إلى نهايتها وعليه لايمكن إننتظر صراعا صاعدا من شخص لا يريد شيئا ، ولا يعرف ما يريده ؛لأن الصراع يتطلب الهجوم والهجوم المضاد"[1] ؛أي أن الصراع لا يتحقق إلا من خلال الرغبة الملحة لكل شخصية في ما تريد الوصول إليه مما يؤدي إلى تأزم الأحداث وتطور وهذا هو لب الصراع الحقيقي الناجح ؛لأنه هو الأساس في العمل المسرحي وأول نقطة يشار إليها والذي يعتبر العمود ، والمحرك للعمل بأسره وما نلاحظه منذ البداية تصارع الرغبات فيما بينهما وما أدى إلى بروز تطور الصراع فهو التمسك بتلك الرغبة .

ومن المقاطع ما يبرز لنا الصراع الصاعد :

إسماعيل: (عائد إلى مكانه بعد أن بصق بدل إطلاق الرصاص) لا ينبغي أن اقتلهما الأن لأشاهد أولا ، المسرحية حتى آخرها ...لأرى كيف يتمرغ الإنسان فيالخيانة ، والإنزلاق نحو الغبطة.

(يجلس) توفيق:لا يا صفية ...لا ينبغي أن نتحدث بأكبر قدر عن إسماعيل هذا لنشخصه بدقة كالمرض ، فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضله .

صفية:إنني أعرف أفكارك بالتوفيق .اختصر ماذا تريد مني ؟

إسماعيل : لست أدري بماذا يتفوه الأبلة ، إنه يشتمني ولا ريب ؟[2]

---

[1] -عمر الدعسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، الفكر العربي ، مطبعة البردي ، القاهرة ، (د.ط) ، 2003، ص366.

[2] - الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ، ص 49.

توفيق : صفية ، أريد أن تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين.

إسماعيل : الآن أفهمه إنه يعمل على الإستلاء عليها يا لهمن لعب .

توفيق : ستنضمين إلينا [1]...

هذا المقطع يبين لنا رغبة كل شخصية في تحقيق ما تريده ، والتمسك بها ، وما يزيد من غضب إسماعيل هو خيانة صفية له والذي اعتبر إسماعيل أن الخيانة هو التزحلق والانزلاق نحو الغبطة فلولا خيانة صفية لإسماعيل لما إشتد الصراع ليمكن أن يصل إلى حسمه إلا في آخر العمل الدرامي .

3- الصراع الذي يوشك على النهاية: يولد الصراع عنصر التشويق لدى المتلقي أو القارئ فيحس بالفضول والرغبة الشديدين إلى النهاية دون يترك ذلك في نفسه الملل أي أنه يريد معرفة مصير البطل في تحقيق أهدافه ، ويوجد من الكتاب المبدعين البارعين منيجعل هذه اللحظة بعيدة نوعا ما حتى يشعر المتلقي بنوع من الدهشة ، ليفتح المجال للقارئ بالتفكير والإنتصار ما سينتج عن الأحداث ، وما سينجم عن هذا الصراع .

ويظهر هذا في المسرحية:

"**إسماعيل : ماذا هناك ؟آه أين أوجد ؟ أم أمت ؟**

راضية : ما الذب يمتلك لقد كنت تحكي فقط ،

إسماعيل : اما مازال هناك ؟ أرجو أن لاتخرجوني لا تسلموني للألم ؟

راضية : إسماعيل . أنت هارب ؟هارب من الحياة ، هارب من الموت ، هارب من الألم ؟أهرب من السجن أيضا .

إسماعيل : قلت ذلك لنفسي اليوم ولكت أين المفر؟[1]

[1] – المصدر نفسه ، 51.

هذا المقطع يتبين لنا بأن راضية توشك على إقناع إسماعيل بالهروب إليها ، مما يولد عنصر التشويق لدى القارئ في متابعة الأحداث على النهاية ، فإسماعيل يقول بأنه يشترط بهروبه إليها أنه لا يجد أي ألم في الحياة ،

الخلاصة التي ينتمي إليها هذا الجزء المتهلق بعنصر الصراع أن إسماعيل قد وقع بين قطبين متضادين كل واحد منهما يجذبه إيه القطب الأول (يمثله صفية التي ترمز إلى الحياة الإشتراكية اسمها مشتق من الصفاء يرمز إلى كل معني الخير وإن كانت علاقتها بإسماعيل جعلتها تتغير بشكل سلبي فأصبحن أكثر ميول إلى المادة وعاشت بدورها صراعا بين حنها لإسماعيل رمز اليرجوازية التي تعيش على الإستغلال الطبقة الكادحة و انجذابها إلى توفيق رمز الإشتراكية وما يحمله من قيم الخير والمساواة).

خامسا- الحـــــــــــــوار:

-يعتبر الحوار هو الأساس الذي تبنى عليه المسرحية أو هو كما قال راشيل كروترس :"هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المنفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر "[2] ؛أي أنه ذو أهمية لا يستطيع إتقانها أي كان كاتبا أو أدبيا لأنه كما يقول جولسور ذي "فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه اسباحة مالا تبيحه الآداب والفنون جميعا "[3] ؛أي أنه فن يشبه نسيج العنكبوت كل ما زاد رقة كل ما زاد قوة.

لكن الحوار في المسرح الذهني تحول إلى حوار خطابي طويل أو إلى نقاش فيذكر "إبسن"في هذا الصدد أن النقاش "يهتم بالفرد وبمشاكله التي يعيش فيها وقد أدرك خير السبل التي تساعد الفرد على إدراك عالمه المحيط والتعرف على مشاكله وهو

---

[1] – الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ، ص 121.

[2] –روجرم بلسفيد ، **فن الكاتب المسرحي** ، ترجمة دريني الخشبة ، مكتبة النهضة مصدر ، 1364، ص217.

[3] –المرجع نفسه ، ص 218..

مناقشةهذع القضايا ، إلا أن هذه المناقشات لم تكن مفعلة ، بل نابعة من حياة الشخصيات وظروفها ، كما أنها لاتبدو جدلا فحسب بل هي عرض لمشكلة وبيان لجميع ظروفها ووجوهها المختلفة "[1] .

للحوار دور كبير في بناء المسرحية يقول كروثرس:"إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة" [2]أي أنه يبين لنا اتجاهات وأفكار ومعتقدات الشخصيات كم يفسر لنا ما لم يتضح في بداية فهمنا للمسرحية ، ومن يرى أن المسرح الذهني هو حوار عقلي صرف يعتقد على الفلسفةويبعد كل البعد عن الحوار المسرحي العادي فيقول عبد القادر القط :"أن الدراما الذهنية ليست حوارا صرف بيت عقلين أو أكثر حول فكرة محددة تختلف هذه العقول حولها اختلافا موضوعيا محضا ، بل هو شيءوسط بين الحوار الفلسفي والحوار المسرحي "[3] ، أي أن الحوار الذهني لديه نفس مميزات الحوار المسرحي فهو يستعمل اللغة البسيطة المتداولة القريبة منفهم الناس ، من دون اللجوء إلى محسنات اللفظية ، وذلك يرجع إلى أساليب وكلمات بسيطة حتى تعبر عما يجري في القلب بدون تكلف وتصنع "[4] ؛أي أنه بسيط يستطيع أي قارئ مبتدئ فهمه.

1 – أنواع الحـــــــــــوار: للحوار نوعان:

---

[1] –أحمد صقر ، **المرجع السابق** ، ص 234.

[2] – عز الدين جلاوجي ، المرجع السابق ، ص 200.

[3] –عبد القادر القط ، **المرجع نفسه** ، ص 48.

[4] –**دراسة في المسرح الذهني في الأدب العربي** ، نقلا عن هداية الله تقي زادة ، طالبة في مرحلة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية الحرة ، 1398/11/13، ص11.

أ)الحوار الخارجي : هو الذي تتوجه به الشخصية بالحديث إلى شخصية آخرى فتنصب ثم يأتي دورها ، وتتحول بذلك إلى متكلم يخاطب والآخر يسمع ، ويرى في مسرحيتنا هذا النوع من الحوار في المقاطع التالية :

الصادق : عما قليل يا إسماعيل –بعد لحظات أو ساعة ....سيحدث الإنقلاب ، الانقلاب الذي سيهز أركان حياتي ويزعزعها ، وأنه في الواقع ليحدث في حياتنا معا.

إسماعيل :ألا ليته لن يحدث

الصادق :لم بكن الأمر يتعلق بك لقلت :ألا ليته لن يحدث ورفعت أكفي متضرعا بالدعاء ألى الله أن يستجيب زيحقق أمانينا [1] **....**

فلم يتميز هذا الحوار بالحماس بل تميز بالهدوء والأناة ، فانقلب الحوار الى (مستمع ومتحدث)، فالحوار كان عاديا عبر عن كل مطمح وهدف لكل شخصية.

ب)الحوار الداخلي (المونولوج)

المونواوج هو الكلام الداخلي بين الشخصية وذاتها ؛أي أناها فهو "كلام تنقطه شخصية بمفردها أو تعتقد أنها بمفردها أو شخصية يسمعها الآخرين لكنها لا تخشى أن يسمعها هؤلاء الآخرقن "[2] .

ونلمس هذا في الحوار أسماعيل وأناه .

إسماعيل :(حانقا)أرأيت ياأنا...

أنا :ماذا؟

إسماعيل : كم هي واهية حججك...وأنه لم يبقى لي إلا أن أنفذ قراري

---

[1] –الطاهر وطار ، **المصدر السابق**، ص 71.

[2] –يوسف لوليدي ، **دراسة لمسرحية أساطير معاصرة** ، لمحمد الكغاط ، النص الدرامي وضيع قراءته، أدبوفت للنشر ، الدار البيضاء ، ط1، 2005، ص51.

أنا :ماذا تقول ؟

إسماعيل :مصطلحات ، دائما مصطلحات ، جبن...شجاعة... ثبات ... إقدام ...إنتحار شجاعة إذا كان إخلاصا للنفس ...

وهذا إسماعيل حواره مع أناه عن فكرة الإنتحار والتخلص من الألم ، فالحوار الداخلي يعبر عن عواطف النفس وأفكارها وإنطباعاتها ، التي تعجز في بعض الأحيان هاته الشخصية البوح به إلى الغير ، فتطرحها على نفسها من دون تدخل أي طرف آخر في ذلك الجانب .

سادسا – اللغة في مسرحية الهارب:

اللغة هي أبرع إختراع وضعه الإنسان فهي ما تميزه عن باقي الكائنات فقد يختلف استخدامها من فئة إلى آخرى ضمن مجتمع إلى أخر وكذلك من فن إلى آخر .

وما يتطلب من الفنص المسرحي أن يمتلك تلك اللغة السليمة الهادئة التي يستطيع الكاتب بها تحقيق أهدافه فيتوجب على الأخير العناية في إختيار الألفاظ ما يناسب ما سيصنعه حتى يحقق به التواصل بين النص والقارئ وذلك ما يستطيع به جلب انتباهه.

فالمسرح تشكيل لغوي يستخدم الحوار ليعبر به الكاتب عن ثضايا وميادئ من خلال لغة يبدعها هو "لأن لغة الحوار هي لغة درامية وليست من المحتم علينا إيجاد لغة واحدة للمسرح سواء فصحى أم عامية ، فهذه أسبه بمحاولة إيجاد وشكل واحد لموضوهات فنية مختلفة وهذا من شأنه أن يهدم ركنا هاما من أركان الفن المسرحي "[1] ، لأنه لايمكن لنا تحديد اللغة التي تكتب بها المسرحية فالمؤلف حر في اختيار لغته المهم أنه يمكن له أن يصل المعنى المراد إلى المتلقي ، كما يؤكد حسن محسن "أن

[1] –شفيق مجلي ، **الحوار في المسرح المصري**، مجلة المسرح ، العدد 9سبتمبر 1964، ص34.

لغة المسرح لغة خاصة، لا يمكن أن يكون هناك تصور مسبق للغة فنية معينة، فاللغة والخيال البشري قادران دائما باستمرار على خلق لغة فنية وجديدة لكل فن مكتوب[1].

ولذلك في هذه المسرحية وضع خاص على أساس أنها مسرحية ذهنية تستنبط الذات وتعبر عن دواخل الشخصية فلم تكن اللغة هنا مجرد قالب للأفكار بل هي تعبير عن رؤية الشخصيات الرئيسية في المسرحية وخاصة شخصية إسماعيل حيث نلمس في هذه اللغة بعض الملامح الرمزية لما يجول في نفسية إسماعيل من قلق واضطراب ومن أمثلة ذلك قول إسماعيل وهو يقترح على مدير السجن:

"فأنا وزميلي (الصادق) أمامنا طريقان، طريق الحياة وطريق العدم، وكلانا يبغض طريق التي يتعين أن يسلكها ، هو يرفض العدم نثلما أرفض الحياة، فليخرج ولأبق"[2].

ويبدو في هذه المقطوعة من المسرحية أن اللغة تحمل أبعادا نفسية تعبر عن شعور إسماعيل قدمها في شكل رمزي مشحون بدلالات الإحساس بالعبثية وعدم جدوى الحياة التي يحياها لعل هذا الشعو باليأس والإحباط الذي يعني منه البطل هو جوهر مسرح العبث واللامعقول الذي انتشر في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية عبر وعبر هذا المسرح عن عزلة الانسان الأوروبي وفرديته بسبب الدمار المادي والنفسي والاجتماعي الذي خلفه الحرب.

[1] –أحمد صقر ، **المرجع ، السابق** ، ص261.

[2] –الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ، ص 33.

خاتمة

خاتمة

خاتمة:

– إلى هنا نصل إلى ختام هذا البحث الذي رافقنا طوال هذه السنة ،ةالذي فتح أمامنا أبوابا كثيرة دخلنا إلى عالم النص المسرحي الذهني المليء بالدهشة وبالأسئلة الصعبة مما يتطلب منا جهدا ووقتا لفك غموضه وخفاياه وأظهار جمالياته وفنياته .

–وما من بداية إلا ولها نهاية ترسم انطلاقة جديدة في البحث العلمي ،وقد ساعدنا منها ترفض فكرة الوجود تهذا البحث لتوصل إلى أهم النتائج التي كانت على النحو التالي :

–أن المسرح الذهني ليس ذلك النوع من المسرحيات التي يشحد فيها الكاتب أكبر قدر ممكن من الأفكار ،وإنما في تلك المسرحية التي تتراءء لنا الفكرة فيها شيئل فشيئا من خلال الصراع ولا تكتمل إلا بنتهاء الصراع.

– أن الشخصية في المسرحية مأساوية يائسة من الحياة هاربة منها ترغض فكرة الوجود تحمل أبعاد ركزية ونفسية عبر عنها الكاتب من خلال المراحل التي مرت بها الشخصية .إلا أن أهم مرحلة هي المرحلة النفسية والتي أخذت جل أحداث المسرحية وهي الصراع الإيديولوجي الذي دار بين البرجوازية والإشتراكية وصراع إسماعيل مع ذاته الذي أثر على حياته وجعله يعاني من الوحدة والألم والعبثية والرغبة في الهروب من الحياة التي يرى بأنها لا جوى منها وذلك عن طريق الانتحار حينما صدر القرار بخروجه من السجن .

– استخدام الكاتب الزمن كان موفقا لأن مسرحية "الهارب" رغم أن الماضي ككان له الأثر الكبير ،لكن الكاتب استطاع إخفاء ذلك بذكاء حنى أنك حين تقرأ هذا النص المسرحي لا ترى إلا الحاضر .

– اعتمد الكاتب على الأمكنة المغلقة كثيرا في المسرحية لأنها تبرز المعاناة لبتي مرت بها الشخصيات.

خاتمة

– أن الصراع جوهرة المسرح الذهني وهذا ما نلمسه وهو صراع الشخصية الرئيسية مع ذاتها والذي حاول التخلص منها لكن دون جدوى.

– تحول الحوار في المسرحية إلى نقاش طويل دار بين الشخصيات وهذا ماتميزت به الدراما الحديثة.

– تحمل اللغة في مسرحيو "الهارب" أبعاد نفسية تعبر عن شعور الشخصية الرئيسية قدمت في شكل رمزي مشحون بدلالات الإحساس بالعبثية واليأس من الحياة.

– وفي الأخير نرجو أننا قد بلغنا المقصود الذي رسمناه في بداية عملنا وإن أخطئنا فمني ومن الشيطان ،وإن أصبنا فمن الله جل جلاله.

الملاحق

الملحق الأول :

تعريف بصاحب المسرحية :

-الطاهر وطار:

من مواليد 1936،ولد في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية تنتمي إلى عرش الحراكتة الذي يحتل جبال الأوراس والذي يقول "ابن خلدون" إنه جنس أتى من تزاوج العرب والبربر ،ولد الطاهر وطار بعد فقدان أمه ثلاث بطون قبله فكان الابن المدلل للأسرة .

يقول الطاهر وطار أنه ورث عن جده الكرم والأنفة ،وورث عن أبيه الزهد والقناعة والتواضع ،وورث عن أمه الطموح والحساسية المرهفة ،وورث عن خاله الذي ببد تركة أبيه الكبير في الأعراس والزهو والفن .

تنقل مع أبيه بحكم وظيفته البسيطة في عدة مناطق حتى استقر المقام بقرية مداور وش التي لم تكن تبعد عن مسقط الرأس بأكثر من 20كلم .

التحق "الطاهر وطار" بمدرسة جمعية العلماء والتي فتحت في 1950م فكان في ضمن تلاميذها النجباء ،أرسله والده الى مدينة قسنطينة ليتفقه في معهد عبد لحميد بي باديس عام 1952م ،حيث انتيه أن هناك ثقافة أخرى موازية للفقه ولعلوم الشريعة هو الأدب ،فالتهم في أقل من سنة ما وصله من كتب "جبران خليل جبران"و"ميخائيل نعيمة" و"زكي مبروك"وطه حسين"و"الرافعي"و"ألف ليلة وليلة "وكليلة ودمنة".

راسل مدارس في مصر فتعلم الصحافة والسينما في مطلع الخمسينيات ،إلتحق بتونس ودرس قليلا في جامعة الزيتونة ،انظم إلى جبهة التحرير الوطني عام 1955م،وفي نفس العام

تعرف على ادبي جديد هو أدب السرد الملحمي ،إستهواه الفكر الماركسي فأعتنقه ،عمل في الصحافة التونسية ،توفي عام 2010م.[1]

-مؤلفاته:

لقد ترك لنا الأديب مجموعة من الأعمال والمؤلفات:

المجموعات القصصية:

1-دخان من قلبي تونس 1961الجزائر 1979و2005.

2-الطعنات الجزائر1971و2005.

3-الشهداء يعودون هذا الأسبوع (العراق1974،الجزائر1984و 2005) مترجم

المسرحيات:

1-على الضفة الأخرى .

2- الهارب .

الروايات:

1-اللاز (الجزائر 1974،بيروت1982و1983،فلسطين)

2-الزلزال (بيروت 1974،الجزائر 1981و2005)

3-الحوات والقصر (الجزائر جريدة الشعب 1974)

4-عرس البغل (بيروت عدة طبعات بدء من 1982، القاهرة 1988، الجزائر 1981و 2005)

5-العضق والموت في زمن الحراشي (بيروت 1982و1983،الجزائر 2005)

6-تحربة في العشق (بيروت 1989،الجزائر 1989و2005)

7-الشمعة والدهاليز(الجزائر 1995و2005)

8-الوليالطاهر يعود إلى مقامه الزكي (الجزائر 1999و2005)

[1] - محمد منور ، **الأدب الجزائري (نشأة وتطوره وقضاياه)** ،ديوان المطبوعات الجامعية ،دط، 2007، ص150.

9-الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (الجزائر جريدة الخير 2005)

10- قصيدة في التذلل (الجزائر 2010)[1]

الملحق الثاني :

ملخص المسرحية:

لم تبرز النوضوعات الفكرية في الفن المسرحي في الجزائر إلا في مرحلة متأخرة وهي موضوعات ولج إليها عددقليل من الكتاب الجزائريين لأن لموضوعات الفكرية عادة مادتها الخيال المجنح أو الفلسفة العميقة أو الموضوعات الميتافيزيفة بعيدة عن الواقع والطاهر وطار أحد من هؤلاء الكتاب الذين ساروا على هذا النهج في مسرحيته "الهارب" والتي كتبها في تونس 1961، التي صدرت عن الشركة الوطنية لنشر والتوزيع الجزائر 1969م، ذات حجم متوسط تضم أربعة فصول ،تطرح هذه المسرحية قضية القنوط واليأس البشري ،وذلك عند شخصين (الصادق) المحكوم عليه بالسجن المؤبد ،وصديقه (إسماعيل) الذي أنهى مدة حكمه في السجن ،لكنه رفض الخروج من السجن ،ويقدم الكاتب إشكالية إنسانية إذ يرفض (إسماعيل) خروجه من السجن ، ويرفض (الصادق) السجن المؤبد ،وهو صراع فكري حول المواقف والمبادئ التي يختارها الإنسان ويتفانى في تحقيقها ،وتتمثل الشخصيات في هذه المسرحية (إسماعيل) برجوازي ينفق ثروة والده، (أنا) شبح يخيل لإسماعيل أنه يحاوره، (صفية) طالبة ضائعة ، (توفيق) مناضل إشتراكي يعيش في الحياة السرية ، (حفار القبور) مناضل مع توفيق ، (الخادم) ، (المحامي) ، (المدير السجن) ،(راضية) ابنة مدير السجن طبيبة متخرجة من أمريكا ، (صديق راضية) شخص غامض الملامح ،(الحارس الأول) (الحارس الثاني) (الحارس الثالث) (الحارس الرابع) ،(جماعة الثوار) .[2]

---

[1] -محمد منور ، **المرجع السابق** ،ص157.

[2] الطاهر وطار ، **المصدر السابق** ،ص 3.

– إلا أن بداية المسرحية تقوم على حديث يدور بين (إسماعيل) ورفيقه (الصادق) عن سبب دخوله إلى السجن لكن إسماعيل يرفض الحديث في الموضوع ، وحوار دار بين إسماعيل ومدير السجن مفاده أمه طلب من المدير السماح (الصادق) بالخروج من السجن مكانه وبقاءه هو فيقول "أنا وزميلي أمامنا طريقان ،طريق الحياة وطريق العدم ،وكلانا يبغض الطريق التي يتعين ليسلكها ،هو يرفض العدم مثلما أرفض الحياة ،فليخرج ولأبق"[1]

ويمتد الحوار ليشمل شخصيات أخرى أمثال صفية ومناضل الاشتراكي توفيق ورفيقه حفار القبور ،ومدير السجن وابنته راضية وصديقها .

ولكن معظم الحوار في المسرحية دار بي إسماعيل والأنا في مناجاة ذاته والصراع القائم بين الحلم الذي ظل يطارد إسماعيل ، والأنا الذي يرفض هذا المصير ويحاول إقناعه بالعدول عنه .

فبالحيل التي استعملها استطاع الأنا أن يجعل إسماعيل يتريث لكن كان ثمن ذلك موت صفية تلك الفتاة التي استسلمت لحب إسماعيل وهذا ماجعا إسماعيل يعاني من تأنيب الضمير ويريد إما الانتحار وإما البقاء في السجن مدى الحياة وبعد ذلك تظهر راضية التي تسعى جاهدة إلى إقناع إسماعيل بأن توفير له حياة أخرى وإنقاذه من الصراع والألم اللذان ظلا يؤرقانه بإدعاء حبها له .

إلا أن كل هذه كان لدواعي أخرى وهي جعل إسماعيل عميل للرأسمالية ،لكنها لم تنل مرادها وذلك بدخول توفيق ، وجماعة الثوار والقبض عليهم وهكذا يبقى إسماعيل في السجن هاربا من الموت ،وتنتهي المسرحية بهذا الانقلاب ، انقلاب في الأفكار والمبادئ .

[1] – المصدر نفسه،ص30.

وهي دعوة إلى التغيير والثورة فسرحية "الهارب" هي حيرة الأبطال وقلقهم ،ولعل توفيق هو الذي يمثل ذلك التغيير المنتظر ، وهو انتصار الثورة الإشتراكية على البرجوازية التي يمثلها مدير السجن وابنته وصديقها وحتى إسماعيل الابن الضال في متاهات البرجوازية .[1]

[1] –صالح المباركية ، **المسرح في الجزائر** ، المرجع السابق ،ص 257.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1994.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج6 (ط3)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999م.

3- أبو الحسن على بن الحسين الهنائي، المنجد في اللغة العربية، ترجمة أحمد مختار عمر وضاحي عبد الباقي ، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1988.

4- أبو الفضل ، جمال الدين محمد ابن المنظور، لسان العرب، (مادة جرب)، ج1، ترجمة يوسف البقاعي واخرون ، ط1، الدار المتوسطية، بيروت ، لبنان، 2005.

5- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، د.ط، منشورات التبين الجاحظية سلسلة الأبحاث والدراسات، 1998، نشر مشترك مع ديوان حق التأليف والحقوق المجاورة ، 1989/1926.

6- أحمد صقر ، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز إسكندرية للكتاب ، ط1، 2002.

7- احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد الثاني ، (ط1)، عالم الكتب ، القاهرة ، 2008م.

8- توفيق الحكيم، بيجماليون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1984.

9- جلال حافظ، مجلة فصول، مجلد، 14، ع1، ربيع1995.

10- حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999.

11- حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006/2005.

12- خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ-تنظير -تحليل)، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997.

13- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي، (تاريخ، نظرية، تحليل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دت)، 1997.

14- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ط2، سلسلة الكتب الثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ربيع الآخر 1420هـ، أغسطس /آب 1999م.

15- دراسة في المسرح الذهني في الأدب العربي ، نقلا عن هداية الله تقي زادة ، طالبة في مرحلة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية الحرة ، 1398/11/13.
16- رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية ، الهيئة العامة للكتاب ، (د، ط) ، 1998.
17- روجرم بلسفيد ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة دريني الخشبة ، مكتبة النهضة مصدر ، 1364.
18- شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ط1، دار العلم والإيمان، 2011.
19- شفيق مجلي ، الحوار في المسرح المصري، مجلة المسرح ، العدد 9سبتمبر 1964.
20- شيبان ابتسام، سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري مسرحية ياقوت والخفاش لأحمد بودشيشة ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ، إشراف سمير إدريسي ، أم البواقي ، 2016/2015.
21- نقلا عن محمد السندباد الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ، علم الكتب الحديث ، الأردن ، 2013.
22- صالح المباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عبن مليلة، الجزائر، د.ط، 2005.
23- صالح المباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.
24- الطاهر وطار، الهارب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانة، الجزائر، ط2، 1980.
25- عبد الرحمان بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، دط، 2014، المغرب.
26- عبد القادر قط، فن المسرحية ، دار نوبا للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1998.
27- عبد القادر قط، فن المسرحية، دار نوبار للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998.
28- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990.
29- عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، (ط1)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.
30- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، دط، د ت.

31- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، ط1، مطبعة هومة، الجزائر، 2000.

32- عمر الدعسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، الفكر العربي ، مطبعة البردي ، القاهرة ، (د.ط) ، 2003.

33- فرحان بلبل، المسرح التجريبي، الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا ، دمشق، 2002.

34- الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995.

35- ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة دط، دت.

36- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م.

37- محفوظ كحول، الأجناس الأدبية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

38- محمد تحريشي ، في الرواية والمسرح والقصة ، قرأه في المكونات الفنية والجمالية والسردية ، دار النشر حلب ، (د.ط)، (د.ت).

39- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة، مصر، الفجالة القاهرة، ط3، دن.

40- محمد منور ، الأدب الجزائري (نشأة وتطوره وقضاياه) ،ديوان المطبوعات الجامعية ،دط، 2007.

41- المشهد في المسرح الأمريكي والأوروبي، حوارات مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر، ترجمة وتقديم أحمد سخسوخ، 1993.

42- مصطفى تواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ.

43- هدايات الله تقي زاده، دراسة في المسرح الذهني وعناصره في الأدب العربي، طالبة في مرحلة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية الحرة، 1989/11/13.

44- هناء عبد الفتاح، مجلة الفصول، مجاد14، ع.1، ربيع1995، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.

45- يوسف لوليدي، دراسة لمسرحية أساطير معاصرة ، لمحمد الكغاط ، النص الدرامي وضيع قراءته، أدبوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005.

الفهرس

	المحتوى	الصفحة
01	إهداء	
02	كلمــة شكــر	
03	مقدمة	أ – ب– ت– ث
04	مدخل	06
05	أولا: مفهوم المسرح	06
06	ثانيا: مفهوم المسرحية	07
07	ثالثا: نشأة المسرح	08
08	الفصل الأول: ماهية التجريب	16
09	أولا– مفهوم التجريب	16
10	ثانيا–المسرح التجريبي	20
11	ثالثا–المسرح الذهني	22
12	رابعا:المسرح الذهني في الجزائر	32
13	الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية للمسرحية	35
14	أولا–الشخصيات في المسرحية	35
15	ثانيا–الزمان في مسرحية الهارب	37
16	ثالثا –المكان في مسرحية الهارب	46
17	رابعا–الصراع في مسرحية الهارب	49
18	خامسا– الحـــــــــوار	57
19	سادسا – اللغة في مسرحية الهارب	60
20	خاتمة	63
21	الملاحق	

ملخص:

يتناول هذا البحث دراسة السرح الذهني في مسرحية "الهارب" بهدف الكشف عن الخصائص الفنية الذهنية في المسرحية التي جسدها الكاتب الطاهر وطار لبناء دلالاتها وأبعادها، واتبعت في بحثي هذا على الدراسة افنية مع الاستناد على آليتي الوصف والتحليل، وذلك لتبيين مضمون المدونة واستجلاء ملمح الرموز وتحديد بنائها الفني، ومن خلال دراستي هذه توصلت إلى نتائج من أهمها وهي الشخصية في المسرحية شخصية مأساوية يائسة من الحياة هاربة منها ترفض فكرة الوجود والكاتب برع في استخدام الزمن، لأن المسرحية بالرغم من أنها في الماضي لكن الكاتب استطاع إخفاء ذلك بذكاء حتى أنك حين تقرأ هذه المسرحية لا ترى إلا الحاضر، بما أن الصراع جوهر المسرح الذهني وهذا ما نلمسه في المسرحية وهو صراع الشخصية الرئيسية مع ذاتها، ونرى أيضا صراع الأفكار وهذا لأن الكاتب يحمل الفكر الاشتراكي.
الكلمات المفتاحية: المسرح الذهني – الهارب – الصراع – الشخصية – الحوار.

Abstract:

This research includes a study about the mental theater in the escaper which aims at exposing artistic characteristics of the mental theater witch "taher wattar" expressed in order to developed indications and dimension specially the writer is for socialism.

In this study I count the descriptive and the analytical approaches' to show the content of this the play character has tragic and miserable personality and it escapes from life and regrets the bring idear, furthermore, the writer was clever while selecting and using the suitable tense.

Despite that the play happen in the past but the write could Gide that intelligently: when reading this play wouldn't find but the present and since that the basis of mental theater is the conflict, that later is very noticeable in this play: the character conflict with selfsame.

Key terms: Mental theater – the escaper – the conflict – the character – the interlocution.

تم بحمد الله