الخاتمة :

وبتوفيق الله وتسديده قد وصلت إلى آخر نقطة من هذا السفر الطويل في رحاب نص مسرحية "الهارب" للطاهر وطار، ولقد توصلت فيها إلى جملة من النتائج، التي لا يمكن أن أذكرها جميعها في هذه العجالة، لضيق مساحة الخاتمة، بل سأعمد إلى ذكر بعضها :

1-إن الكاتب والفنان الكبير الطاهر وطار هو كاتب مسرح، وإن كانت مسرحياته قليلة وليس روائيا فقط كما يعتقد الكثير من الطلبة .

2-المسرحية هي عمل أدبي يمثله أشخاص رئيسيون وثانويون، وحادثة تتأزم وحل يجيء في الخاتمة .

3-ارتباط النص المسرحي بالنشاط المسرحي، فلا يمكن أن يكون عندنا نشاط مسرحي دون وجود نص أدبي بل هو أساسه وعموده الفقري.

4-عراقة النشاط المسرحي الجزائري، فلا يمكن في أي حال من الأحوال أن نرجع بداية المسرح الجزائري إلى وقت زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر، بل إن المجتمع الجزائري قد عرف المسرح منذ البدايات التاريخية الأولى.

5-تعتبر مسرحية "الهارب" للطاهر وطار المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري، والتي تعرض للصراع بين الاشتراكية والرأسمالية .

6-الشخصية الرئيسة في مسرحية "الهارب" تتجسد في شخصية "توفيق" الفتى الذي آمن بالفكر الشيوعي وناضل تحت رايته مضحيا بكل ما يملك، و"إسماعيل " الذي يمثل صفات التمزق والخيبة، فهو هارب من كل شيء لأنه ضائع في متاهات البرجوازية، وشخصية "صفية" التي تغير رأيها مع كل موجة لأنها لا تملك قوة الرفض والمعارضة .

7-في مسرحية "الهارب" نلاحظ أن الأماكنة مختلفة ومتنوعة ومغلقة في معظمها، كالسجن ومكتب المدير وغرفة إسماعيل والمحكمة، ومكان مفتوح واحد هو المقبرة، أما الزمان فعلى الرغم من أن للماضي حصة كبيرة في المسرحية، إلا أننا لا نرى إلا الحاضر، لأن البطل يرفض أن يكون له ماض مثلما يرفض أن يكون له مستقبل، وهذا ما يسمى بـ "مسرح الدوائر المغلقة " أي يبدأ من الحاضر ليعود إلى الحاضر .

8-غياب الخطابية في لغة وحوار المسرحية، كما لا يوجد حماس في تبليغ الأفكار بل هناك هدوء وأناة، وهذا ما جعل الحوار يتسم بالطول .

9-للمسرحية عدة أبعاد دلالية منها : النفسية والاجتماعية والسياسية ...

10-النهاية والانتصار الحتمي كما يراه المؤلف ويفترضه في المسرحية كان للثورة الاشتراكية.

لا يمكن أن تقوم المسرحية على الحدث وحده، بمعزل عن الشخصيات، كما أنه لابد لهذه الشخصيات، من أن تتفاعل وتتصارع فيما بينها، كما لو كانت على مسرح الحياة، و يكون صراعها و تفاعلها من حيث الحوار، و هذا ما يهدف إليه الكاتب المسرحي، فيخلق من الحدث و الشخصيات و الصراع و الحوار بناء متكاملا، يقبل عليه المشاهد، فيجد فيه بعض الحقائق التي يفتش عنها في الحياة، من خلال الرموز، و الدلالات، و الحوار و الحركة .[1]

و من خلال تفاعل الأحداث و الشخصيات و الصراع – في صورة الحوار– يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بـ "البناء الفني للمسرحية" ، و نعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض للأحداث، و الشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها و مصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى المؤلف أنها تضع خاتمة لهذا البناء.[2]

إذن فالبناء المسرحي للمسرحية ، يعتمد على عناصر فنية، لا يمكن بأي حال من الأحوال من كاتب المسرحية، تجاوزها أو تجاوز أحدها، و إنما عليه أن يسير وفقها حتى يستطيع أن ينجز عملا مسرحيا مثاليا.[3]

1. الشخصيات :

لا مسرحية بدون شخصيات إنسانية، فالمرء يحب بقليل أو كثير من النرجسية أن يشاهد ذاته على المسرح، من خلال الممثلين، لذلك هو لا يمل الموضوعات ذات الصلة بأحاسيسه و مشاعره، و ربما لهذا السبب نحب في المسرحيات التحليل الداخلي للشخصيات، بحيث تبرز سماتها النفسية، وعلاقاتها الإنسانية، و نعاين صراعاتها الداخلية فنشفق عليها، أو نتفاعل معها، و نعيش معها في معاناتها، و إذا كان الكاتب لا

(1) أنطونيوس بطرس: الأدب ، تعريفه ، أنواعه، مذاهبه ، ص 195.
(2) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية والشعر، ص12.
(3) عزو اسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح رؤية حديثة في التعليم الصفي ، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان –الأردن،ط1، 1428هـ / 2008م، ص 97.

يستطيع – كما في القصة و الرواية– أن يحلل الشخصية فإنه يتيح لنا المجال لفهم نوازعها، من خلال سلوكها على المسرح، و حوارها مع الآخرين ، أو مناجاتها، و نراه يضعها في مواقف تساعد على كشف سماتها .[1]

و قد خضعت الشخصية في المنظور الأرسطي، و من بعده الكلاسيكي لمقولة الحدث و نظر إليها على أنها تابعة للفعل أو الموضوع، و تقع فحسب في منزلة مساعدة له، لذا لم ينظر إليها في هذا المنظور، وعلى أنها عنصر من عناصر المأساة الستة، سواءا العناصر الثانوية المتصلة بالتمثيل المسرحي و هي :

المنظر المسرحي ، و النشيد ، و الموسيقى، و الإلقاء، أو تلك العناصر الجوهرية المثالية في الحدث – الحكاية أو الخرافة – و الأخلاق و الفكر .[2]

يقول أرسطو "لما كان الأمر أمر محاكاة فعل، و الفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة (لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفروق)، فإن ثمة علتين طبيعيتين تحددان الأفعال و أعني بهما : الفكر و الخلق ".[3]

و يقول رولان بارت: "كانت فكرة الشخصية في الإنشائية الأرسطية ثانوية خاضعة تماما لمقولة الحدث، و لكن إثر ذلك اكتسب الشخصية التي لم تكن سوى اسم عون قائم بالحدث مكونا أو محتوى نفسيا، فصارت فردا (إنسانا)، باختصار صارت كيانا منحوتا بصلابة حتى وإن لم تكن تقم بعد بعمل ما، بل و إن لم تفعل شيئا كفت الشخصية عن الخضوع للحدث، و مثلت بامتياز جوهرا نفسيا".[4]

---

(1) أنطونيوس بطرس: الأدب ، تعريفه ، أنواعه، مذاهبه ، ص 193.
(2) عبد المطلب زيد : أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2005 ، ص3.
(3)أرسطو طاليس: فن الشعر ،ترجمته: عبد الرحمان بدوي ، النهضة المصرية، القاهرة، 1953 ، ص19.
(4) عبد الوهاب الرقيق: في السرد،دار علي محمد الحامي ، تونس ، ط1، 1998، ص 133، 134.

الشخصية إحدى العناصر الفنية الرئيسة في المسرحية المهمة، و التي لها تأثير فعال و حضور مميز، و عن طريقها يقدم كاتب المسرحية فكرته، و يعرض موضوعه و الموضوع الجيد و المسرحية الجيدة، تعتبر كائن لا حراك فيه ما لم تدخل عليه الشخصيات الحياة بالحركة والصوت و الانفعال، فعلى لسانها يكون أداء الجمل الحوارية و بأدائها و حركتها وتصرفاتها تنقل المعلومات، و المعارف و المفاهيم و القيم و الاتجاهات و الخبرات للمشاهدين ليقبلوها و يستوعبوها و يتمثلوها و لقد تعددت تعريفات الشخصية نذكر منها :

- هي الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، فهي مصدر الأحداث، و الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال و الأقوال التي تصدرها الشخصية، و تقسم الشخصية المسرحية إلى نوعين من حيث الوزن الفني:

شخصيات منبسطة (مسطحة) و أخرى كروية، و الشخصية من النوع الأول لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا، أما الشخصية من النوع الثاني فهي عكس ذلك: إنها متعددة المظاهر و ترى كما لو أنها كرة لا تمسك العين إلا بوجه واحد منها، و في تلك الحالة يكون سلوكها غير متوقع.

- هي العناصر التي تحمل الأفكار الواردة في الموضوع، و يجب أن تكون هذه الشخصيات ممثلة لهذه الأفكار بشكل جيد، حتى يمكن من خلالها تعميق الفكرة، أو الأفكار التي تحملها خلال العرض المسرحي .
- الشخصية هو الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون و يتابعون من خلاله سلوكه و انفعالاته و هواه و كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي .[1]

---

[1] عزو إسماعيل عفانة ، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح ، ص 100، 101 .

و لقد حدد عبد الفتاح أبو معال ثلاثة أنواع للشخصية في المسرحية و هي :

1- الشخصية الرئيسية:

و هي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، و تؤثر هي في الأحداث، أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية.

و الشخصية الرئيسة تعتبر بمثابة البطل في المسرحية، و هي المحرك لأحادثها وهو الذي يبقى في غالب الأحيان أطول فترة على خشبة المسرح، و يتمثل في سلوكه و مصيره موضوع المسرحية الرئيس.

و الشخصية الرئيسة هي التي تلعب الدور الرئيس في المسرحية كنص مكتوب، و هي الشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية، و لأهميتها في بناء الأحداث فهي دائما محط اهتمام المتفرج و مثار عواطفه .

2- الشخصية الثانوية:

و هي التي تلقى الضوء على دور البطولة، و تمثل في ذاتها المهام التالية :

- مساعدة بطل المسرحية أو الشخصية الرئيسة على أداء دورها .
- و هي التي تلقي الضوء على باقي الأحداث، كما و تنقل الأفكار الفرعية في المسرحية من أجل تكامل الأحداث.

3- الشخصية الصامتة:

و هي الشخصية الساكنة غير الناطقة، و لكن قد تقوم ببعض الحركات البسيطة والهدف من وجود هذه الشخصيات الصامتة:

- تعزيز موقف معين في المسرحية.

- توضيح مواقف المسرحية الرئيسة.
- مساعدة الشخصيات الأخرى على القيام بأدوارها.
- إضفاء جو معين على المسرحية.(1)

و يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي و المسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها .(2) فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره و بصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، هو على حد تعبير الدكتور غالي شكري : كائن حي في حالة فعل (3).

و اختلف النقاد و الدارسون في قيمة الشخصية و مكانتها، فكان منهم من قدم عليها عنصر الحبكة فهي الأساس، و ما الشخصية إلا عامل مساعد لإبراز هذه الحبكة، و منهم – و هم الأكثرية الغالبة– من قدم الشخصية في القصة الدرامية، و ما الحبكة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات ، يقول مارون الوود :"هناك ما هو أهم من الحبكة هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى، و مغزى، و حياة ...هذا الشيء هو الشخصية".

و الشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطور الحدث، و تطوير النص داخليا و خارجيا، و تمتاز بالتركيز و الدقة و المتانة و البعد الفني في التفكير و العمل و الاستجابة و رد الفعل .

لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية و قوتها في التأثير، يقول روجيلر يغلرد: "... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها و عنفوانها".

(1) عزو اسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح ، ص103، 104 .
(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1990، ص 68.
(3) غالي شكري : المنتمي ، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط3، 1982، ص 212.

كما يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، و يتبع نموها و تطورها قبل أن يكتب مسرحيته و يخطها، إذ كلما غاص المبدع في شخصياته، و عرفها سهلت مهمته، فالتعاطف المتبادل بين الكاتب و الشخصية التي خلقها يكون عظيما إلى حد أن الكاتب يصبح نفسه هو تلك الشخصية، و يستطيع بذلك أن يراقبها من داخلها، هذه المراقبة التي يجب أن تكون عفوية عادية، لأن ذلك يعني الثبات في خصائصها و مميزاتها، أي يجب أن تكون أفعال الشخصية تعبيرا منطقيا عن خواص الشخصية يقول روجرم بسفيلد:" إذا عنيت بأمر شخصياتك العناية الواجبة فإن الحوار و الفعل سيعني كل منهما بأمر نفسه".

و تقول ليليان هلمان :"إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا آن الأوان لكتابته".[1]

وإذ كنا قد رأينا أن المؤلف لا يهتم كثيرا بالوقائع المادية بقدر ما يعنى ببواعثها و نتائجها النفسية و ما تحدث من صراع بين الشخصيات، فإن ذلك دليل على أن غاية المؤلف من سوق تلك الوقائع هو في المقام الأول تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها و علاقاتها الإنسانية و تقيم بينها و بين غيرها من الشخصيات صراعا يمثل بعض القيم الإنسانية الخاصة، و من هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون و يتابعون من خلال سلوكه و انفعالاته و حواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي و بناء المسرحية العام و أنها بهذا–دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع – أهم عناصر المسرحية و أقدرها على إثارة اهتمام المشاهد.[2]

(1) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص130 ، 131 .
(2) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية والشعر ، ص 21.

و في تتبعنا لحركة الشخصية في النص المسرحي الجزائري لاحظنا أن دراستها و التعمق فيها مجال واسع و حقل خصيب، مما اضطررنا إلى حصر هذه الدراسة في مجالات ثلاث، ندرس في المجال الأول الشخصية التي تمثل القطيعة و المواجهة، و في المجال الثاني نتعرض للشخصية التي تمثل التمزق و الخيبة، أما المجال الثالث فنخصصه للشخصية التي تمثل التخاذل و التبعية، و هو تقسيم يمكن أن نحصر من خلاله أهم شخصيات مسرحية "الهارب" للطاهر وطار:

1. بطل القطيعة و المواجهة:

تجسد مسرحية "الهارب" شخصية البطل الثوري و المتمثلة في نموذج (توفيق) هذا الشاب الذي آمن بالفكر الاشتراكي، و ناضل تحت رايته مضحيا بكل ما يملك، و لعل أفضل من وصفه بذلك في المسرحية نفسها (صفية) حين قالت له[1] : "مناضل اشتراكي أحمق لا يهادن نفسه ... يختار الأحياء الشعبية و الزوايا المظلمة، و يفضل العمال على الطالبات".[2]

وهو بالفعل مناضل لا يهادن و لا يلاين و لا يغير خط سيره؛ مهما تكالب عليه الأعداء، بل يعمل وسع الطاقة كي ينقل هذا التفكير إلى غيره من الناس . [3]

يعبر عن هذه الأمنية حين يخاطب صفية قائلا :" أريد أن تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين"[4]، و هو في جهاده هذا يحس بالغبطة و السعادة مادام يضحي من أجل مبادئه و معتقداته، آملا أن يرى النفير الأكبر الذي سيهز الواقع المتعفن و يغيره إلى

---

[1] حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 165.
[2] الطاهر وطار : الهارب ، ص44.
[3] حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 166.
[4] الطاهر وطار : "الهارب" ، ص50.

الأحسن[1]، " و كلما احتدت المعركة ازددت إيمانا و غبطة بعقيدتي، و تراءى لي أفق الهزة الكبرى، أفق الزلزال العنيف الذي سيعصف بالاستغلال و الاضطهاد ".[2]

وعلى مدى المسرحية يبقى (توفيق) يعمل لإحداث القطيعة الكبرى و المواجهة العظمى مع كل الأفكار المناقضة لأفكاره، و مع كل الحاملين لهذه الأفكار، و الذين يمثلهم في هذه المسرحية (إسماعيل) البرجوازي المتعفن، (إسماعيل) الذي يصفه (توفيق) لـ (صفية) قائلا [3]:"لنشخصه بدقة كالمرض، فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضل لتحطيمه، إنه دودة عمياء يستهلك تركة أبيه، و يدفعه الفزع في نفاذها إلى القلق و الاضطراب، برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة و الراحة".[4]

و ينتهي الأمر بـ (توفيق) إلى الانتصار الشامل على أعدائه، و يحكم عليهم بالسجن لكنه سجن من نوع خاص، ليس كالسجن الذي كان فيه (إسماعيل)، إنه السجن المدرسة المربية المصلحة للأخلاق البرجوازية المتعفنة[5]، "ردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى نفتح مدارس إصلاح الأخلاق البرجوازية"[6].

إذن في الأخير يكتب النصر لهذا البطل الثوري (توفيق) الذي يبرزه دوره في صناعة الأحداث بقوة في المسرحية.

2. بطل التمزق و الصراع و الخيبة:

البطل الرئيسي لصفات التمزق و الخيبة في مسرحية "الهارب" (إسماعيل) والهارب هذا العنوان الذي اختاره الكاتب و الأديب لمسرحيته هو الصفة الأساسية

(1) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 132.
(2) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص50.
(3) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 132.
(4) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 49.
(5) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 132.
(6) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 127.

لإسماعيل، مما ينبؤنا مباشرة أن موضوع المسرحية هو هذا البطل و تصرفاته و أخلاقياته و أفكاره.

والحكم على (إسماعيل) بالضياع و الخيبة يبدأ من داخله أولا حين يعترف و الاعتراف سيد الأدلة لرفيقه السجين[1] : "أما أنا فبلا طريق، لا أعرف أين أتجه، إلى الأمام أم إلى الخلف، إلى اليسار أم إلى اليمين، بلا طريق بلا بداية، بلا نهاية مأساة،...كارثة"[2]، أو حين يعترف لمدير السجن :" من قال لك أن لي قصة؟ لا أنني لم أفعل شيئا يستحق أن يكون قصة... لا شيء لا شيء هناك يذكر"[3]، وينتهي إلى خارجه حين يصفه زميله في السجن الصادق :"وطبعا أنت لا تعرف نهاية طريقك، و لكن لا تعرف كذلك منعرجاتها، لا، و لا حتى معالمها "[4].

و يصر (إسماعيل) على أن يبقى في السجن رافضا أن يخرج إلى الحياة:

"لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد"[5].

ثم لا يحل السجن مشكلته حين يهرب إلى أحضانه، فيقرر الهروب إلى أمر آخر أشد و أخطر، و لكنه أقدر على وضع حد لآلام (إسماعيل) و عذاباته النفسية، "...إن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق"[6].

و تعجز نفسه الجبانة على الانتحار فيعلن الانفصال عن أناه، عن ذاته[7] "إسماعيل ليس أنا، وأنا ليس إسماعيل، كل منا له نظرته الخاصة" [8] .

---

(1) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 136.
(2) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 16.
(3) المصدر نفسه : ص 19.
(4) المصدر نفسه : ص 13.
(5) المصدر نفسه : ص 32.
(6) المصدر نفسه : ص 39.
(7) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 136.
(8) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 40.

فإذا ما حاصرته هذه الأنا بأسئلتها المحرجة المقللة هددها بهروب آخر عن طريق استعمال الخمر [1]، "إما أن تكف عن فضولك، و إلا استعملت الخمر لكي لا استمع إلى صوتك البشع يا أنا".[2]

ويظل (إسماعيل) هكذا ممزقا لا يجد مرفأ ترسو عليه قواربه الضائعة، التائهة الخائبة، يفشل الكل في إنقاذه، زميله الصادق، زوجته صفية، مدير السجن، و ابنته اللذان يحاولان إنقاذه و جره إلى معسكرهما الأمريكي الرأسمالي العميل[3] :"أنت هارب من من الحياة هارب من الموت، هارب من الألم، فما الذي يجعلك تتشبث بالمكوث في السجن، أهرب من السجن أيضا"[4] .

إذن يجسد إسماعيل شخصية اللا منتمي في المسرح الجزائري، حيث استطاع المؤلف الطاهر وطار أن يوظفه بنجاح.

3. بطل التبعية :

وهو شخصية مضاف ولاحق تابع، يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة و الرفض[5]، و يبدو أن شخصيات المسرحية في أكثرها تعيش حالة من الضياع، و كأن بالمؤلف الطاهر وطار يريد أن يقول ضمنيا، أن خلاص هذه الشخصيات الحائرة الممزقة في الانضمام إلى الثورة، أو الاختيار الاشتراكي الذي كان من المفروض أن تنتهجه الثورة ، و نجد (صفية) تعيش حالة فظيعة من الضياع و التمزق: بين (توفيق) شاب أحبته و أعجب به إلى درجة القداسة[6]،"ببدلتك الزرقاء، و صدرك العريض، و بشرتك السمراء و صرامة الأسود المتطايرة من عينيك تجذبني يا

---

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 136.
[2] الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 54.
[3] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 137.
[4] الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 114.
[5] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 137.
[6] حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 166 ، 167 .

توفيق و لو إلى مقبرة"[1]، و بين (إسماعيل) الشاب البرجوازي الضائع المريض، شاب أقنعت نفسها بحبه و تزوجته[2]،" و كالعمياء أغرك جلوسه في مقهى الطلبة، و جريدة المثقفين في يده، و مفاتيح السيارة تتلاعب بين أصابعه، و وقاره الزائف فارتميت بين أحضانه، و استهوتك التجربة و نشوة اللا مبالاة، و تنكرت لنفسك و تنازلت عن النضال "[3].

و في الوقت الذي تعيش فيه بالقرب من توفيق فتحس بالراحة و الدفء و السعادة[4] "ما أروعك يا توفيق ما أدفأ جسمك".[5]

ترى في إسماعيل معبودها و حبيبها الذي لا تقدر الاستغناء عنه[6]:

"كل ما أدريه أنني تارة أعتبرك حبيبا لي رقدت إلى جنبه سبعة أشهر عن رضا نفس و طيبة خاطر حتى حملني هذا العناء الذي في بطني"[7]، أو حين ترتمي الارتماء كله في أحضانه، فلا ترى حقيقة في الوجود إلا حقيقة إسماعيل،هو الزوج الأب و الأم ، بل و هو ضميرها و عمقها[8]، "أنت زوجي و أبي و أمي يا إسماعيل، أكثر من ذلك أنت ضميري"[9]، حتى إذا طلب منها إسماعيل أن تقدم له حياتها مجانا فيزهقها بطلقة من مسدسه، أي من أنانيته و حمقه نراها تستسلم كلية و تهبه جسدها و روحها :

---

(1) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 43.
(2) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 167.
(3) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 50.
(4) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 167.
(5) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 51.
(6) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 138.
(7) الطاهر وطار : "الهارب "، ص 95.
(8) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 138.
(9) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 103.

"أقتلني أنت يا إسماعيل افعل بي ما تشاء"[1]، و بالفعل يقتلها على أن يقتل نفسه، لكن أنانيته تتغلب عليه، فيهرب من الموت، وقد كان يطلبه.[2]

كانت هذه إذن أهم الشخصيات الرئيسية في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار، هذا إلى جانب شخصيات أخرى يمكن اعتبارها ثانوية على أن أدوارها مهمة في أداء المسرحية، و هي على النحو التالي :

- "أنا" : شبح يخيل لإسماعيل أنه يحاوره.
- حفار القبور : مناضل مع توفيق.
- الخادم– المحامي – مدير السجن.
- راضية: ابنة مدير السجن، طبيبة متخرجة من أمريكا .
- الصادق: سجين حكم عليه بمدى العمر.
- الحارس الأول – الحارس الثاني – الحارس الثالث– الحارس الرابع: حراس السجن.
- جماعة من الثوار .

2– اللعب– الأفكار – الصراع:

اللعب أو التمثيل فلهذه الكلمة ثلاث معاني، فهي تصف جماع الأحداث و الأفعال في العرض المسرحي بالمعنيين الإداري و الظواهري حين تستخدم بمعنى "المسرحية" كما

(1) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 138.
(2) الطاهر وطار : "الهارب" ،ص 109.

تعني أيضا "اللعب" فتشير بذلك إلى أن أحد المصادر الرئيسية لنظام العرض و الأداء المشار إليه آنفا هو اللعب و الألعاب.[1]

و بعد أن يتم كاتب المسرحية اختياره لموضوعه الذي سيتناوله في المسرحية، و تحديد الشخصيات التي ستحمل الفكرة و أدوار تلك الشخصيات في المسرحية فعليه أن يضع لذلك صراع يثير الانتباه والانفعال والتشويق و الإثارة و يحرك عواطف المشاهدين، فالصراع من أهم العناصر الفنية في المسرحية[2]. و هو غير الخلاف في الرأي و غير المشاحنة، و إنما هي شحنة ملتهبة تضرب المسرحية من أولها إلى آخرها و توصل المسرحية إلى هدفها النهائي، و لعل أكمل تعريف له أنه (تناقض بين قوتين متكافئتين تمارس فيه الإرادة وعيها، و يتجه بالقصة إلى هدفها).[3]

فالصراع هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمها الحدث المسرحي، مثل الصراع بين الخير و الشر، و الحق والواجب، و العدل و الظلم، و الصراع بهذا المفهوم جوهر العمل المسرحي المبدع، ذلك لأن الصراع هو العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طول فترة العرض، فالصراع يكون واضحا في العرض المسرحي وليس في النص المسرحي المقروء، وهنا يتوجب استثمار الصراع لخدمة النص المسرحي والمحافظة على نموا الصراع طوال عرض المسرحية لخدمة الحدث المسرحي بشكل مناسب، ويمكن تقديم صراع ثانوي يعوض النقص في الصراع الرئيس للمسرحية فالاهتمام بالصراع كعنصر من عناصر البناء المسرحي يحقق روح الإثارة و الجذب و التشويق.[4]

لعل مسرحية " الهارب " للطاهر وطار هي المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري، يعرض فيها للصراع بين الفكر الشيوعي، و الفكر الرأسمالي، و الحقيقة أن المؤلف لم يحول الشخصيات إلى أبواق للوعظ، و الإرشاد و ترديد الشعارات الجوفاء،

---

(1) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي ، ص34.
(2) عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح ، ص106.
(3) فرحان بلبل : النص المسرحي الكلمة و الفعل - دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2003، ص 57.
(4) عزو إسماعيل عفانة ، أحمد حسن اللوح :التدريس الممسرح ،ص 106، 107 .

و الخطب الرنانة مما نعرفه في كثير من الأعمال الإبداعية، خاصة الرائدة التي تنقصها التجربة و الدربة.[1]

و قد عبر الطاهر وطار بهذه المسرحية عن مبادئ و إيديولوجيات كانت تتمخض في الجزائر قبل الاستقلال سنة 1961م، و هي أفكار كلها تصب في الاختيار الإيديولوجي للبلاد و الذي اتجه نحو الاشتراكية الشيوعية، و هذه الأفكار دفعت شخصيات مسرحية "الهارب" إلى اختيار الاتجاه و المسلك الذي تسير عليه.

فالمسرحية تطرح قضية القنوط و اليأس البشري، و ذلك عند شخصين (الصادق) المحكوم عليه بالسجن المؤبد، و صديقه (إسماعيل) الذي أنهى مدة حكمه في السجن، و لكنه رفض الخروج من السجن، ويقيم الكاتب إشكالية إنسانية، إذ يرفض (الصادق) السجن المؤبد... و هو صراع فكري حول المواقف و المبادئ التي يختارها الإنسان و يتفانى في تحقيقها، فها هو إسماعيل يخبر صديقه الصادق عن محاولته الانتحار.[2]

الصادق : أصحيح ما سمعت؟ أحاولت الانتحار ؟

إسماعيل : تأتي الروح التي تسكنني إلا أن تظل متعلقة بهذا الجسد الرخيص التافه المتألم.

الصادق : ألآن أجل خروجك من السجن حان، حاولت الانتحار ؟ لا أعتقد ذلك.

إسماعيل : نعم ...إنك تأبى أن تفهمني ؟[3]

إذن تبرز المسرحية الصراع بين الاشتراكية و البرجوازية إذ يظهر (إسماعيل) رمز البرجوازية إنسانا مفككا لا هم له إلا أن يموت و ينتحر لأنه لا يملك مقومات البقاء

---

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 109.
[2] صالح لمباركية: المسرح الجزائري ، ص 251، 252 .

[3] الطاهر وطار :"الهارب"،ص 29.

والاستمرار، لقد حكم عليه بعشرين سنة سجنا، و ها هو قد أكملها ، و هاهي الأبواب تفتح أمامه للخروج و التحرر، لكنه يرفض رغم المحاولات، و يختار طريق الانتحار، و في المقابل يظهر (توفيق) الذي يرى في إسماعيل الإنسان المريض و يحاول أن ينقذ صفية من مخالبه إلى المبادئ الاشتراكية، لكنه يفشل حيث تستسلم لإسماعيل فيقتلها، و لا يجرؤ على قتل نفسه، و هو إيحاء لما في الرأسمالية من جشع و أنانية، و تبرز لنا المسرحية كيف تعري الاشتراكية عورات الخونة و العملاء الذين في النهاية ينالون شر الجزاء.

3- الزمكان :

أ- الأماكن :

المكان أو الحيز مصطلحان اختلف النقاد و الدارسون في استعمالهما، فيستعملونهما بمعنى واحد أحيانا ، و يفرقون بينهما أحيانا أخرى من حيث درجة إفادة

المعنى، و يرون أن المكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي، في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط و الأبعاد و الأحجام و الأثقال و الأشياء المجسمة، مثل الأشجار و الأنهار و ما يعتو هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير.[1]

وإذ أفرق بين الزمان و المكان فإنما أفعل ذلك بهدف تسهيل الدراسة لا غير، لأن الزمان و المكان مفهومان متلاحمان متلازمان متفاعلان متآثران لا يمكن الفصل بينهما فهما على حد تعبير الفيلسوف الشاعر س. الكسندر متلاحمان فليس هناك مكان بلا زمان فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زماني و الزمان مكاني.[2]

وسأخوض الحديث في الحيز من بعض جوانبه طبعا، و جوانبه كثيرة، كتأثير في تكوين الشخصيات و تطوير الحدث و الصراع و الحبكة ناهيك عن أن المكان ...ليس مجرد إطار للأحداث و الشخصيات، و إنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث و في هذه الشخصيات ...إنه حدث و جزء من الشخصية.[3]

و للأسف الشديد كلما قرأنا مسرحية من المسرحيات وجدنا كاتبها يعمل جاهدا على الالتزام بمكان واحد لا يغيره، أو على الأقل مكان واحد لكل فصل، يتحدث عنه المؤلف في أول الفصل، ثم يقطع كل صلة بالمكان، و يعطي كل اهتمامه لغير ذلك، بل إنك لتتقزز و أنت تقرأ هذه العبارة في بداية فصل تالي: "المكان نفسه أو المنظر نفسه"، و في هذا الأمر إهمال كبير لقضية المكان أو سوء تقديره له، و لعل ذلك راجع إلى أن الأديب و هو يكتب نصه المسرحي يرتبط كثيرا بالخشبة تحاصره و تراقبه و تضيق عليه

---

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية ، سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 245.

[2] محسن بن ضياف: دراسة يوسف ادريس كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة و النشر و التويع، تونس، 1979، ص55.

[3] مصطفى التواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، اللص و الكلاب، الطريق، الشحاذ، الدار العربية للنشر و التوزيع، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986،ص 85.

الخناق فإذا هو عبد لها، و عبد للممثل، و الجمهور فلا يكتب إلا ما يلائم هؤلاء جميعا و ما يملكن من قدرات و إمكانات و تجهيزات، و حتى لا يضطر المخرج إلى الإنفاق كثيرا في الديكور ، و حتى لا يتعب نفسه في تغييره كثيرا يضطر المؤلف للاقتصار على مكان واحد.

كما نلاحظ أيضا الاقتصار على ما يسمى بالأماكن المغلقة، كل شيء يجري داخل القصور و البيوت و الصالونات، وكل شيء ينقل إليها من الخارج، المؤامرات و الحروب و الخصومات و النجاحات ، و الخيبات و الجبال و الغابات و السهول و الهضاب.

و حتى يستطيع المؤلف أن يصل بالنص الأدبي إلى مستوى عال من الجودة الأدبية حري به أن يتحرر من قيود الخشبة و الجمهور و الممثلين، و أن يصب كل مقدرته الفنية و الأدبية و الإبداعية في الارتقاء بأسلوب النص المسرحي و لغته و فنياته، و يترك مهمة الخشبة و التجسيد و الإخراج لأصحابها المختصين، لهم أن يقتبسوا و لهم أن يغيروا زيادة و إنقاصا.[1]

في مسرحية "الهارب" نجد المشاهد تتعدد لتصل واحدا و ثلاثين مشهدا تجري في أماكن مختلفة و متنوعة مغلقة في معظمها، السجن، مكتب المدير، غرفة إسماعيل المحكمة، و في مكان مفتوح واحد هو المقبرة، و هذا النوع من الأمكنة يسمى : المكان الايجابي، و نقصد به المكان الذي يحيل خارج المكان نفسه، فهو ليس مجرد إطار للأحداث و الشخصيات، و إنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث و الشخصيات.[2]

---

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 139 ، 140 .
[2] عز الدين جلاوجي :النص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص 140 ، 141 .

إذ يبرز المكان / الفضاء المسرحي في "الهارب" بوضوح نجده يتموقع في المحكمة و المقبرة و الغرفة، و لكن يتوزع المكان أكثر في فضاء السجن، فهو المكان المهيمن على المسرحية، وهو المتقاطع أكثر مع الشخصية المحورية (إسماعيل)، و مع الأحداث كلها[1] فليس هما (إسماعيل و الحدث) إلا السجن، و ليس السجن إلا هما .

ولذلك نلاحظ أن المؤلف الطاهر وطار – في براعة فائقة– يبدأ الأحداث من السجن ليعيدها إليه، تبدأ الحياة في السجن و لا تكاد تخرج منه إلا لتعود إليه في شكل دائري مغلق معلنة عن عبثية الحياة ولا جدواها، معبرة عن الطريق المسدود الذي أصبح (إسماعيل) يعيش فيه ، فهو كما يعترف لأناه[2]: "فقررت الانسحاب لأنني أدركت أنني لست مكلفا بتربية الناس، وها أنا سأنسحب بإخراج نفسي من الحياة..وأؤكد لك أن سبب انسحابي هذا لا يعزى إلى ما حدث أمس فقط، و أنت تعرف يا أنا أن كل ما يحيط بي منذ وجدت نفسي في الحياة غير مرض و لا مقنع".[3]

و يرفض (إسماعيل) الخروج من السجن لأنه مهربه الأخير الذي يأويه من نفسه و من واقعه، و حتى من جبنه، لقد حاول مرتين الانتحار و فشل في ذلك مرة حين اتفق مع زوجته على الانتحار بمسدس فيقتلها و جنينها و يبقى هو [4].

صفية : (مرتجفة) أقتلني أنت يا إسماعيل ... افعل بي ما تشاء... ليكن الموت على غير يدي ...(تدوي طلقة النار)آه ..هـ..أي !! توفيق أينك يا توفيق (تسقط متخبطة في الدماء).

و لكن (إسماعيل) يعجز عن قتل نفسه.

---

[1] حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 167.
[2] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص141.
[3] الطاهر وطار : "الهارب" ، ص59.
[4] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 142.

إسماعيل : و الآن جاء دوري (يصوب المسدس نحو قلبه)...طلقة واحدة و أستريح على إثرها مثل زوجتي العزيزة...أه ! ما بال إصبعي إنه جامد؟! يا للسخرية !! أيمكن ألا أموت ؟[1]

أنا : (ضاحكا) لن تطلق النار ...إنك تخشى الألم... إنك هارب من ألم إلى ألم ...إلى أين المفر أيها الهارب؟.

إسماعيل : (مترنحا مرتجفا) أيها الموت !! إنني هارب من الحياة، تعالى أنقذني (يسقط مغميا عليه).[2]

أما المرة الثانية التي حاول فيها الانتحار فكانت داخل السجن احتجاج على إخراجه منه، "أما لماذا حاول الانتحار فسبب ذلك بسيط جدا ...إنه يرفض الخروج من السجن"[3] و الجميل في هذا النص المسرحي أن كل شيء يتحول إلى سجن فلا يخرج إسماعيل من سجن إلا ليدخل آخر، أنظر مثلا كيف يصف الطاهر وطار الأماكن في نصه المسرحي ثم لنحاول أن نقارن بينهما .[4]

- السجن غرفة خالية إلا من سريرين حديديين قد يمين عليهما أغطية رثة بالية.[5]

ثم أنظر كيف يصف الكاتب بذكاء حاد غرفة إسماعيل في بيته قبل أن يدخل السجن.[6]

-في غرفة ضيقة فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد و فيها أثاث مختلف، كله قديم..[7]

---

(1) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 109 ، 110 .
(2)المصدر نفسه : ص112.
(3) المصدر نفسه: ص 35.
(4) عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص143.
(5) الطاهر وطار "الهارب"، ص 07.
(6) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 143.
(7) الطاهر وطار: "الهارب"، ص 37.

ثم كيف يصف المقبرة و المحكمة بعدهما .

- مقبرة خالية إلا من حفار قبور، إسماعيل و صفية و توفيق..إسماعيل في الزاوية.[1]
- زاوية خالية في المحكمة يبعث منظرها الوحشة و الاكتئاب.[2]

كل الأماكن في هذا النص تبعث على الوحشة و الخوف و الرهبة، و كل مكان ينتقل إليه إسماعيل هاربا إليه من نفسه و واقعه يجده أسوأ فكأن كل شيء يحاصره و يطارده.

و هكذا نلاحظ الحضور الايجابي للمكان في هذا النص المسرحي، فليس هو حيزا و ظرفا لوقوع الأحداث، و إنما هو عنصر أساسي قائم بذاته في البناء المسرحي، و دوره فعال في التأثير على الأحداث و الشخصيات خاصة الشخصية الرئيسية إسماعيل.[3]

ب- الأزمنة:

اهتم النقاد و الدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان أو الحيز، و كنا قد أشرنا إلى أن اللحمة بينهما وثيقة، و الوشائج ملتحمة، فإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان، فإن "الزمن لا يجوز له أن ينفصل عن المكان إلا إجرائيا".[4]

والزمن الأدبي لا يبسط ظلاله و سلطانه على المكان فحسب، بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني بحبال من مسد، فإذا الكل تحت سطوته و جبروته، الحدث و

---

(1) الطاهر وطار : "الهارب"، ص 43.
(2) الطاهر وطار: "الهارب"، ص 91.
(3) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 144.
(4) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة،ص228.

الشخصيات، و الحبكة، والحوار، "إن الزمن الأدبي ...زمن متسلط شفاف متولج في أشد الأشياء صلابة و متحكم في أبعد الأمور إعتياصا"[1] .

وإذا كان الزمن قديما مجرد توقيت للأحداث، فإن النظرة إليه اليوم تغيرت كل التغير، و صار أهم بكثير من كل ذلك، يقول مصطفى تواتي :"لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديما، و لكن حديثا أصبح مشكلة عويصة، و ذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث فأصبح عنصرا معقدا و شريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي ."[2]

و الآن سنعرض الأزمنة الثلاثة: زمن الخلق، الزمن الخارجي، و الزمن الداخلي في هذا النص المسرحي أي مسرحية "الهارب" للطاهر وطار:

1- زمن الخلق:

و نقصد بزمن الخلق الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور، و لا شك أن معرفة هذا الزمن ضرورية جدا لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي و الاجتماعي.

إن الأديب الذي يكتب عملا في زمن الحرب ليس كأنه يكتب في زمن السلم أو يكتبه في زمن الانتصار، ليس كأنه يكتبه في زمن الانهزام، و أثر مرحلة الشباب و الفتوة، في النص الأدبي يختلف دون شك عن أثر مرحلة الكهولة أو الشيخوخة، بل إن الظرف الليلي ليختلف عن النهاري، و الشتوي عن الصيفي و ما إلى ذلك.[3]

---

(1) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة،ص288.

(2) مصطفى تواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية، ص 107.

(3) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 145.

ويذهب جولدمان إلى توكيد أثر الزمان حتى على عالم الحكايات الخيالية الغريبة عن التجربة الحياتية كعالم حكايات الجن، هذه العوالم الخيالية تماثل تجربة مجموعة معينة أو على الأقل ترتبط بها بشكل ذي مدلول.[1]

والملاحظ في أكثر الأعمال الأدبية الجزائرية – و أخص هنا المسرح– أنها تفتقر افتقارا يكاد يكون كليا إلى ذلك، يرمي الكاتب في صحراء الإهالة، يخبط تارة خبط عشواء، و تارة يضنيه البحث، و يشق عليه التنقيب، و لا يكاد يصل إلى معلومة إلا وقد استنفد الجهد و الوقت و المؤونة.

وكان حربا بالأدباء أن يكفوا الباحثين مشقة ذلك، و يوفروا عليهم الجهد والوقت و المؤونة و ما يضير الأديب إذا أشار إلى زمن الخلق سنة و شهرا و يوما و ساعة من ليل أو نهار، وبل و كل الملابسات الزمانية التي صاحبت العمل الأدبي، فتكون كحجر الصوى، تقف دليلا مرشدا في طريق الباحث و تأخذ بيده على الدرب القويم.

نلاحظ أن زمن الخلق مضبوط في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار حين يسجل في آخر نصه سنة (1961م) ، فإذا أردنا أن نستفز النص المسرحي بربطه بهذا التاريخ استطعنا أن نكتشف أشياء كثيرة.

إنه بكل بساطة سنة الصراع الرهيب بين أجنحة الثورة التحريرية و بين ربانها كل يعمل على أن يدفع بالسفينة إلى شاطئ يراه أنسب و أليق لنجاتها و نجاحها.

والمسرحية لا شك أنها ترصد قلق المناضل الشيوعي الذي يتجسد في المسرحية في شخصية (توفيق) الذي يعمل جاهدا منذ البداية على أن يهزم (إسماعيل)[2]،

---

[1] مصطفى تواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية، ص 107

[2] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 145 ، 146 .

"إسماعيل المنحل الذي يبدد تركه والده، و يعلن الحياة، و يقرأ كتب سارتر"[1] ، "إسماعيل البرجوازي الحقير الذي لا يهمه سوى اللذة و الراحة".[2]

و لذلك نراه في آخر المسرحية حين يحاصر هو و جمع من الرفاق العملاء يصيح بملء فيه[3]: "لقد سبقناكم أيها الخونة ...قودوا الخونة الثلاثة إلى الساحة و ردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى نفتح مدارس إصلاح الأخلاق البرجوازية "، أو حين يصيح توفيق في ختام المسرحية تماما : "تحيا الثورة الاشتراكية ..إسماعيل صديقي تغيرت معالم الطريق .. تغيرت معالم الطريق ..تغيرت معالم الطريق..".[4]

2- الزمن الخارجي :

وهو الزمن الواقع عند طرفي الرواية المسرحية، أو غيرها، أي البداية و النهاية و بالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، و ما فيه من موضوعات اجتماعية، إنه بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن، و لذلك فإنها تروى عادة بصيغة الحاضر.[5]

في مسرحية "الهارب" تقنية جديدة تعتمد كثيرا على الزمن الداخلي، و لا تعطي للزمن الخارجي إلا حظا بسيطا، حيث تبدأ المسرحية في السجن، و (إسماعيل) على وشك الإفراج عنه، و في الحين سيبقى (الصادق) هناك يعاني من ألم الوحدة و قسوة الفراق[6] "تصوركم هو مهول هذا الانقلاب ..كنت صداي يا إسماعيل ... تصور يا

(1) الطاهر وطار: "الهارب" ، ص 44.
(2) المصدر نفسه: ص 49.
(3) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 146.
(4) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 127.
(5) مصطفى تواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 109.
(6) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 149.

رفيقي أن تبقى من العمر سيمر على هذه الوتيرة..تصور أنني منذ اليوم سأغدو بلا صدى"[1].

ويرفض (إسماعيل) الخروج من سجنه لأنه على حد تعبيره : "إنني لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد. ".[2]

وينتقل (إسماعيل) إلى مكتب المدير ليسمع منه قصته الغريبة التي دفعته إلى رفض الحرية، و تفضيل السجن، و رغم أن (إسماعيل) لا يعترف بأن له قصة و إنما هي مجرد هروب لا غير، يبدأ في حكاية قصته مستحضرا الماضي فيما يقرب من ثمانين صفحة.

ويحاول مدير السجن وابنته (راضية) إعادة الأمل إلى (إسماعيل) الهارب المنهار غير أن الرفاق و على رأسهم (توفيق) يباغتونهم و يسوقونهم إلى الساحة لأنهم عملاء أمريكا، و يجب أن يعاقبوا[3] :" قودوا الخونة الثلاثة إلى الساحة، و ردوا هذا الشقي إلى الزنزانة حتى نفتح مدارس لإصلاح الأخلاق البرجوازية".[4]

ويدخل (الصادق) الذي التقى بـ إسماعيل في السجن و قد نزل فيه محكوما عليه مدى الحياة، يدخل و هو يهتف[5]:" تحيا الثورة الاشتراكية ...إسماعيل صديقي..لقد تغيرت معالم الطريق..(يسقط إسماعيل مغميا عليه و يخرج الثوار الثلاثة و يظل الصادق يهتف) تغيرت معالم الطريق.. تغيرت معالم الطريق.. ".[6]

3- الزمن الداخلي :

---

(1) الطاهر وطار : "الهارب"، ص8.
(2) المصدر نفسه: ص32.
(3) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 150.
(4) الطاهر وطار :"الهارب"،ص 127.
(5) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 150.
(6) الطاهر وطار: "الهارب"، ص127.

وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، و إذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة و الومضة الوراثية، و هو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه، حلم النوم و حلم اليقظة.[1]

ولا يخلو عمل أدبي إطلاقا من زمن ماض مستحضر و من زمن مستقبلي يعاضدان الزمن الحاضر، و إذا كانت هذه الأزمنة الماضي و الحاضر و المستقبل تأتي منفصلة أحيانا، فإنها كثيرا ما تأتي متداخلة يصعب الفصل بينها، و المتتبع للزمن داخل النصوص يلاحظ أنها تتنوع و تتعدد حتى في الزمن الواحد، فالماضي مثلا هناك ماض لم يحدث داخل النص، و إنما يستحضر فقط بواسطة الذاكرة، و هناك ماض كان في مرحلة من مراحل النص المسرحي حاضرا أو حتى مستقبلا و بتطور الأحداث يغدو ماضيا.

كما أن هناك مستقبلا لا يستحضر إلا عن طريق الحلم، حلم اليقظة أو النوم، في حين أن المستقبل بتطور حوادث المسرحية يغدو حاضرا و ربما ماضيا أيضا.[2]

في مسرحية الهارب و رغم أن للماضي حصة السد فإن الكاتب يخفي ذلك بذكاء كبير، حين أننا نقرأ هذا النص لا نرى إلا الحاضر، و البطل الرئيسي يرفض أن يكون له ماض، مثلما يرفض أن يكون له مستقبل.[3]

فالكاتب يظهر بطل المسرحية إسماعيل، و قد أمضى عقوبة السجن لأنه قتل زوجته (صفية)، غير أنه يرفض أن يخرج ، مما يدفع بمدير السجن و ابنته (راضية) و صديقها إلى أن يطلبوا منه أن يقص عليهم قصته، التي يراها (إسماعيل) غير مهمة لا

---

[1] مصطفى تواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 105.
[2] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 151 ، 152 .
[3] حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 164.

تستحق الذكر و الاهتمام، يعود بناء الكاتب إلى ماضي (إسماعيل) ليسرد علينا قصته في مناظر و فصول يتصارع فيه؛ كل من (إسماعيل)، و(صفية) ، و (توفيق)، وآخرون في المقبرة و المحكمة و البيت و في أماكن أخرى.

و تنتهي القصة بقتل (إسماعيل) لزوجته (صفية) و يحاول أن يقتل نفسه ليتخلص من الحياة، لكنه يجبن و لا يجرؤ على ذلك، و يسقط مغشيا عليه، و يصيح [1]:"أيها الموت إنني هارب إليك من الحياة، تعالى فأنقذني".[2]

وعندما يعود الوعي إلى (إسماعيل) يجد نفسه بين من كان يقص عليهم قصته لتتواصل خيوط القصة، و تنتهي بانتصار (توفيق) و رفاقه الخونة و العملاء، بمعنى أن القصة تبدأ و هي تقارب نهايتها، ثم تعود إلى بدايتها على شكل ماض يتذكر، حتى إذا ما انتهت إلى النقطة التي كانت عندها، انطلقت مواصلة سيرها إلى نقطة نهايتها، و هذا ما يعرف بمسرح "الدوائر المغلقة" عند كبار المسرحيين العالميين .[3]

مقابل ذلك نلاحظ انعدام المستقبل تماما من هذه المسرحية ، ف (إسماعيل) الذي لا يعتبر أن له ماضيا يستحق أن يذكر، لا يفكر في المستقبل حتى و لو كان قريبا، حتى و لو كان سعيدا مفرحا، بل إنه ليعلنها بملء فيه[4] :"ألا ليته لن يحدث"، "إنه لمهول بالنسبة لي أنا كذلك.. سأقاوم بكل ما أوتيت من إرادة و طاقة حدوث هذا الانقلاب ..إنني أرفضه"[5]، أجل إنه يرفض المستقبل مهما كان شكله و لونه و طعمه، إنه إنسان هارب هارب من كل شيء "بلا بداية، بلا نهاية، مأساة كارثة"[6].

(1) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 164
(2) الطاهر وطار :"الهارب"، ص112.
(3) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 164 ، 165 .
(4) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 154.
(5) الطاهر وطار : "الهارب"، ص7 ، 8 .
(6) المصدر نفسه: ص16.

وهكذا نجح الكاتب نجاحا كبيرا حين جرد بطله من كل أبعاده حتى الزمانية، إمعانا في وصف ضياعه و فشله، فليس له إلا اللحظة الآتية التي يعيشها عيشة مرة متذبذبة يتمنى أن تنتهي بسرعة، و أما غيرها ذلك فهو منقطع الأسباب عن الماضي و المستقبل معا.

4. الشيئية :

الشيء في معاجم اللغة هو الموجود، هو كل ما يتصور و يخبر عنه[1]، و هو في العمل الأدبي ما يظرف في الزمان و المكان من غير الشخصية.

ولم تعد هذه الأشياء تعرض في العمل الأدبي ديكورا ميتا لا معنى له، بل صار لها دور ايجابي مهم في خدمة البناء الفني .[2]

إن الأشياء على حد تعبير ألان روب: "ليس مجرد وجود منفصل عنا، بل تستمد أهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا ، فالإنسان ينعكس في الأشياء ، و الأشياء تنعكس في الإنسان".[3]

بل و يذهب ألان روب إلى أبعد من ذلك حين يرى الأشياء تطغى على عالمنا طغيانا يتحول معه الإنسان نفسه إلى شيء .. مجرد شيء و هو ما يعرف بالمدرسة الشيئية[4].

وبديهي لذلك أننا لم نعد نمر مرورا سريعا على الأشياء في العمل الأدبي غير آبهين به، أبهتنا بالحدث و الشخصية و الحوار، بل صار لزاما علينا أن نقف طويلا أمام كل شيء يعترضنا لنسأل أنفسنا ما هو الدم الذي يضخه هذا الشيء في العمل الإبداعي ؟ و ماذا يضيف؟ و ما هو الدور الذي يؤديه؟ و ما هو الرمز الذي يقف خلفه؟ ما معنى الجدار و الحجرة و الجبل و الخنجر و الكتاب و الخمر ؟ ما معنى هذا اللون و ذاك؟ و لماذا هذا الشكل دون غيره؟ إنها أشياء لم توجد عبثا قطعا، و لم تقع بصورة مجانية، بل لها دلالتها و إيحاءاتها، أدركها الكاتب بشعوره أم غاب عنه الأمر و أدركه لا شعوره، و في كلتا الحالتين وجب على الناقد الذكي الحصيف أن يدرك ذلك و يتذوقه.[5]

في مسرحية الهارب هناك قفز زمني، فبدل استخدام السيف أو الخنجر، نرى استعمال المسدس الذي سيتحول إلى مخلص حقيقي من العذاب النفسي الرهيب، الذي

---

(1) المعجم الوسيط: ج1، دار الفكر ، القاهرة، مصر، ط2، ص 502.
(2) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 156.
(3) مصطفى تواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص155.
(4) المرجع نفسه: ص154.
(5) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 156.

يعانيه (إسماعيل)، الشخص المشتت المريض الهارب من واقعه و من نفسه، و من كل شيء، و يتحول المسدس عنده إلى بلسم يعالج به جراحاته النفسية [1]،"ما أقوله لك هو أنني لا أرى مانعا في أن أمسك مسدسا بيدي أصوبه نحو قلبي، ثم أضغط و أستقبل لحظات قلائل من الألم المريح[2]، هكذا يقول (إسماعيل) معترفا بقيمة المسدس في تخليصه من الألم، و كذلك ضميره الحي الذي يستيقظ من حين لآخر ليواجه (إسماعيل) و الذي عبر عنه الكاتب الطاهر وطار في مسرحيته باسم "أنا" حين يؤكد له قائلا[3] :"... و تجد نفسك أمام المرآة مشهرا مسدسك مع أخطائك تريد التخلص منها"[4].

الخمر من الأشياء البارزة و المؤثرة في مسرحية "الهارب"، إذ هي المهرب الوحيد لإسماعيل لمواجهة واقعه و نفسه دون ألم [5]، "" لأن الخمرة تعد الشعور بالألم"[6]، و هو هو لا يهرب بها من واقعه الخارجي المادي المؤلم، بل حتى من أناه من نفسه من ذاته من باطنه، فكلما اشتد تأنيب ضميره له، و مناقشته لأفكاره و حججه هدد بالهروب عن طريق الخمرة[7]:" أه كم أنت تزعجني ! ألا يسكتك إلا الخمر، آنذاك يا "أنا" حين أكون مخمورا سيكون صوتك ينبعث و كأنما من أعماق العدم".[8]

وإذا كانت الكتب تعبيرا عن ماض أليم انقضى و لن يعود على حد قول (صفية) بطلة مسرحية الهارب [9] " لم يبق من ماضي إلا كتب في محفظتي "[10]، و الجريدة

---

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 159.
[2] الطاهر وطار: "الهارب"، ص105.
[3] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 159 ، 160 .
[4] الطاهر وطار: "الهارب"، ص 68.
[5] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 160.
[6] الطاهر وطار: "الهارب"، ص60.
[7] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 160.
[8] الطاهر وطار: "الهارب"، ص 70.
[9] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 160.
[10] الطاهر وطار: "الهارب"، ص 40.

تعبيرا عن مظاهر منافقة خادعة حين تقع في أيدي المرضى و الممزقين، فالكتب التي يزين بها الأميون و الجهلة بيوتهم وقاعات استقبالهم[1]، "و كالعمياء أغرك جلوسه في مقهى الطلبة و جريدة المثقفين في يده"[2].

[1] عز الدين جلاوي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 160.
[2] الطاهر وطار "الهارب"، ص 50.

1. اللغة المسرحية و الحوار :

إذا كان الإنسان هو أعظم الكائنات وسيدها على الإطلاق على وجه هذه الأرض، فإن أعظم شيء صنعه هذا الإنسان فدل بصدق على عظمته، و تفوقه، و تميزه هو اللغة، هذه اللغة التي ظل الإنسان نفسه و هو صانعها ينظر إليها بدهشة عظيمة، و حيرة شديدة إلى درجة أن ينسبها إلى قوة أعظم منه هي قوة الله تعالى، فكأنما هو أعجز من أن يصنع هذا الشيء العظيم، فأرجعه إلى خلق الله تعالى الذي خلقه.[1]

ولذلك نرى اللغة تتربع على عرش حياتنا، فتشكلنا كما تشاء و كما تريد، و تصنع بنا ما يحلو لها، ترفع أقواها، و تذل آخرين، ولا نملك نحن أمامها إلا أن نقف برهبة في محرابها المقدس، نقدم إليها قوانين الوفاء و الولاء، إنها بحق "سيدة العلاقات... و محركة العالم... و كاشفة الوجود...إنها تعطي و تمنح، و على الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه و يرعاه".

وهي شمسنا الوهاجة المضيئة تهتك أمامنا الأستار و الحجب لتكشف لنا عن حقائق ذواتنا، و حقائق ما يحيط بنا، و لسنا دونها إلا أنعاما بهما، إنها على حد قول هيدجر:"هي التي تمنح الإنارة فيظهر الوجود... فيتجلى ، أو يطيب و يحتجب".[2]

ثم إذا نحن تأملنا هذه اللغة وجدناها درجات، أي منها ما هو عظيم و منها ما هو أعظم، عظيم يتأتى للناس كلهم فيعبرون بها عن أمورهم الحياتية مهما دقت، و تبيح لهم التعبير عن أدق الأشياء و عن أكثرها غموضا، و أكثرها ابتذالا.[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 119.

[2] عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دار الأفوار للطباعة و النشر، دمشق- سوريا، 1980 ، ص 23،24 .

[3] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 119.

تعد اللغة بمفهومها العام الوسيلة الأساسية للتعبير و التخاطب، سواءا كانت شعرية أم نثرية، و لا بد للغة في توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية و فكرية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع و ذات تأثير و قدرة على تطوير الحدث و تعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار.[1]

ولكن هناك لغة أعظم، لغة كالسحر كالنور كاللؤلؤ و المرجان كالدفء كالحنان تتدفق كالزهر على ألسنة عباقرة الكلام، الأنبياء والأدباء و الشعراء، فإذا هي الإعجاز و الرهبة و الأسطورة " الكلمة تمنح الشيء الوجود لأنها تضيئه و لكن الكلمة الشعرية هي دائما الأنقى و الأصفى بين الكلمات...إنها تستند إلى الرؤية الصافية التي تسمى الآلهة و الاشياء".[2]

ولا تشد المسرحية عن ذلك فما هي أولا و أخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة صانعته و مخرجته إلى الوجود، "إن النص الدرامي الجيد يكون ثريا لدرجة أن قارئه يمكن أن يتفاعل معه، و يحق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة".[3]

و معنى ذلك وجوب الاهتمام باللغة، و بكل مناحي الجمال و الإيقاع فيها، "فلما كانت المادة الجوهرية التي يستعملها الكاتب المسرحي في كتابته هي الحوار، فلا محيص لنا بوصفها، كتابا من أن نهتم اهتمام بالغا بنواحي الإيقاع و خصائصه في اللغة التي تكتب بها".[4]

---

[1] فؤاد علي حارز الصالحي : دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر و التوزيع ، أربد- الأردن، ط1، 1999، ص 101.

[2] عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوب، ص 25.

[3] سعد أبو الرضا : في الدراما، اللغة و الوظيفة، نصوص و قضايا ، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، ص 173.

[4] روجرم بسفيلد: فن الكاتب المسرحي ، ترجمة: دربيني خشبة، مكتبة النهضة، مصر ،1964،ص 25.

هذا الإيقاع في اللغة يرجع بالأساس إلى الحساسية المرهفة المولودة مع الشخص و إلى أذن هذا الشخص الموسيقية، أو هي بتعبير أدق السليقة اللغوية و السليقة المسرحية و كل ما يحاول دونها صنع اللغة إنما يكون عمله عبثا في عبث على حد قول أون ديفز.

وكان جون جولسورذي يدرك أن حساسية الأذن و تمثل الذهن للتعبير الغنائي المتزن ضرورتان لا غنى عنهما للكاتب المسرحي الذي يتوخى إمتاع قارئه و مشاهد مسرحياته، ويختار جون جولسورذي للتذكير على ذلك شكسبير نموذجا، يقول :"تأمل قول شكسبير مثلا : تزايلي ...تزايلي ... يا صبابة الشمعة، من أين لهذا الكلام سحره و فتنته؟ هل السبب هو ما تشتمل عليه العبارة من حروف صوتية؟ أم هو تلك المفاجأة الدرامية في إضافة الشمعة إلى كلمة صبابة بمعنى بقية؟ أم هو صورة الروح الإنسانية التي تشتعل هنا كما يشتعل اللهب الضئيل، ثم تنتهي إلى لا شيء بل هو بسبب هذه الأشياء الثلاثة كلها في رأيي ...و بأنصبة متساوية".

وفي نفس الاتجاه نجد العبقري جورج برناردشو يدعو كل الكتاب المسرحيين أن يتميزوا بما كان يتميز به شكسبير، "من ذلك الإحساس السريع الفائق بموسيقية الكلام ...و طلاوة المنطق... لقد كان يلتقط شتى شوارد الكلام من الكتب ومن أحاديث الشوارع في زمنه، ثم يجريها في أعماله ".[1]

بالحوار تتواصل الشخصيات في المسرحية، فينمو الحدث، و تتفاعل المواقف، و على الرغم من أن هذا الحوار يبدوا طبيعيا إلا أنه نموذجي، أو مثالي، لأنه هادف و غني بدلالاته الذهنية؛ و غالبا ما يكون فصيحا و بليغا، يعتمد الإيجاز، إذ لا يسمح

[1] روجرم بسفليد : فن الكاتب المسرحي ، ص 227 ، 228 .

الوقت لحشر ما لا يلزم من كلام، و لهذا نرى الممثلين يحفظون أدوارهم جيدا ، و يتكلمون بدون توقف أو تردد، أو تلعثم، إلا إذا اقتضت ذلك متطلبات المسرحية :

بينما هم في الحياة أناس عاديون، و يخطئون و يتلعثمون و يترددون.

والحوار يضفي حيوية على المشهد، و يوحي للمشاهد بأن ما يسمعه طبيعي كأنما هو ينقل واقعا من الحياة، و قد يكون طويلا، أو قصيرا، شرط ألا يسئم المشاهد، و هو حوار عادي، أو متوتر تحكمه نبرة الصوت و الموقف الذي تمليه طبيعة الحدث أو الصراع.

و يمكن القول إنه يتلون بحسب ما تفرضه الظروف المستجدة، و أحيانا يدخل الكاتب على مسرحيته الحوار الذاتي أو النجوى Monologue، أو المناجاة.[1]

فالحوار هو الذي يصور عادة الفكرة التي تقوم عليها المسرحية، كما يصور أحداثها و أشخاصها، و هو الذي يشد الانتباه لمتابعة تحركات و أفعال الشخصيات و سماع أفكارهم، و أساليب حياتهم و تفكيرهم.

والحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، و تجاوزا يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد، و قد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها.

والحوار هو الذي يوضح الفكرة الأساسية و يقيم برهانها، و يجلو الشخصيات و يفصح عنها، و يحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، فالحوار يعلن عن الشخصية بل عن الشخصيات المشاركة في المسرحية و هو المسؤول عن تصاعد الصراع ليصل المشاهد إلى الحل .

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه ، أنواعه، مذاهبه، ص 194.

ولهذا ينبغي أن يكون الحوار ملائما لطبيعة الأشخاص الذين يظهرون في النص أو العمل المسرحي، و لمستوياتهم العقلية و النفسية و الاجتماعية و الثقافية، و الكاتب ينجح إذا شعر المشاهدون بأن اللغة التي تتكلم بها الشخصيات هي لغتهم الخاصة و لهذا كله فإنه يوصي دائما بضرورة استخدام الحوار السهل البعيد عن التعقيد و الموصل للفكرة يريدها الكاتب.

والحوار هو الذي يكون نسيج المسرحية، و يضفي عليها قيمتها الأدبية، فيظهر و تتضح صورته جلية من خلال الممثلين على المسرح مصحوبا بحركاتهم و نبرات صوتهم، معبرا عن الموقف و عن الأشخاص الذي يتداولونه، و يعبر الحوار عن انفعالات الشخصية في حالاتها المختلفة من الرضا و الغضب، و في كل حالاتها الشعورية و العقلية.

و ينقسم الحوار إلى ثلاثة أنواع و هي :

1- الحوار الرئيس:

و هو الحديث الذي يتواصل بين شخصيات المسرحية حسب المواقف و الأحداث.

2- نجوى النفس :

و يتمثل في حديث الشخصية إلى نفسها لتكشف عن أفكارها و مشاعرها الباطنة و كأنها تفكر بصوت مسموع.[1]

والمؤلف لا يلجأ عادة إلى نجوى النفس في مواقف المسرحية العادية، التي لا تقع الشخصية فيها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة تحيل فكرها و وجدانها إلى مسرح حافل بالأحداث ينبغي أن يطلع عليه المشاهد، و إلا كان ذلك مجرد نقل

[1] عزو إسماعيل عفانة ، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح، ص 111 ، 112 ، 113 .

مباشر"لمعلومات" عن الشخصية، يريد المؤلف أن ينقلها إلى مشاهديه والشخصية التي تناجي نفسها، تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك و آخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار أو في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى أو غيرها ذلك من المواقف الحاسمة في المسرحية.(1)

3- الحديث الجانبي :

وهو أن تتحدث الشخصية إلى نفسها أو شخصية ثانية في حضور شخصيات أخرى يفترض أنها لا تستمتع إلى الحديث، مع أنه يتم على مسمع منها، و يلجأ المؤلف إليه حين يريد أن يطلع المشاهد على ما تنوي الشخصية المعينة أن تفعل أو تتخذ موقفا معينا ضد شخصيات أخرى في المسرحية.(2)

ومن هنا المسرحية هي فن الحوار لأنه الأساس الذي تتبني عليه، أو هو على حد قول راشيل كروثرس :"هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"، و إذا كان بهذه الأهمية و المكانة في المسرحية فإنه لا يتأتى لكل الناس، و لا يستجيب لكل الكتاب و الأدباء، لأنه كما يقول جولسورذي :" فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تبيحه الآداب و الفنون جميعا"، و بذلك فهو يشبهه بالنسيج الرائق الشائق الذي يزداد رسمه مع كل خيط قوة و انسجاما، يأتي كل شيء بعدهما في المحل الثاني ...

وللحوار دور كبير في بناء المسرحية، يقول كروثرس:" إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة".

(1) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية والشعر، ص35.
(2) عزو اسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح، ص 113.

والحوار العظيم لا يقف ساكنا و لا راكدا لكي يحلل و يعلل، بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة، تقول كروثرس:" إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب و أعلاها و أغلاها، إنه الزهرة في شجرة المسرحية، و اللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة".

إن كل سطر في الحوار يجب أن يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية بالعقدة، و كثير من الأدباء و الكتاب البارزين يميلون بشدة إلى الأسلوب الحواري فيما يكتبون، بل إن بعضهم ليزعم أن الذي اجتذبه إلى ميدان الكتابة المسرحية إنما هو ما في الحوار من سحر و إغراء، و أنه كان يكتسب الكثير من خطاباته في أسلوب حواري، كما كان يدعي أنه يستطيع أن يعط الناس بأسلوب حواري لو أنه كان قسيسا، و أنه لو كان طبيبا لكتب وصفات درامية حوارا خالصا .[1]

والملاحظ أن أبلغ الأجزاء تأثيرا في النفس فيما كتبه هومر و من بعده من شعراء اليونان و فلاسفتها الأحدث منه عهدا هي الأجزاء التي كتبت بأسلوب حواري، بل إن مقولات المسيح و كونفشيوس الغامضة قد وصلت إلينا في هذا الأسلوب، و هو بالذات ما نشاهده في النص القرآني، و نص الحديث النبوي الشريف، و نصوص التراث العربي قبل الإسلام و بعده.

وليس معنى ذلك أن الحوار أمر مشاع يجده الكاتب أنى أراد، بل هو كالملح تماما لا يوضع في الطعام إلا بمقدار، و كل زيادة فيه أو نقصان تفسده، و لذا لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يرخي لمتعته العنان في كتابة حوار ساحر أو مؤثر... يبعد به عن هدفه، و لهذا كان على الكاتب ...أن ينظم حواره بحيث يظهر و كأنه حركة انبعاثية و

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 161 .

أن تحت هذا السطح المائج المضطرب تيارا قويا يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة و هكذا فإن الحوار الجيد فعال و غائي و نفعي .[1]

ويجب على الكاتب المسرحي أن يدع شخصياته لهذا السبب تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما، على أن الشيء الوحيد الذي لا شك فيه هو أن يكون الحوار ملائما للشخصية فلا يسمح الكاتب للشخصية أن تقول شيئا لا يتناسب و طبيعتها الذاتية كما خلقها و لا أن تتحول إلى شخصية خطابية تتوجه إلى القارئ أو الجمهور، بل يجب على الشخصية في حوارها أن تتوجه إلى الشخصية دونما اعتبار لغير ذلك، و لابد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية شعرية كانت أم نثرية، و منها يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة، و طبيعة الشخصية التي تنطلق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها.[2]

قلنا حين حديثنا عن الحوار أول الأمر : إنه السمة الرئيسية في النص المسرحي و إن كل سطر فيه يجب أن يسهم بفعالية في تطور الحدث و الشخصية معا، و أن يكون كالبرق يخطف فينير كل ما حوله من ظلام.

لذلك فإن الحوار في النص المسرحي يجب أن يكون قصيرا قدر ما يستطيع الكاتب لأن طوله يؤثر على قارئه، و المستمع إليه، فتتحول الشخصية أمامه من شخصية مسرحية فاعلة إلى شخصية خطيب تجلده بجملها المتتالية.

فإذا كانت الفكرة طويلة لا تعرض إلا بالكلام الطويل وجب على الكاتب أن يقطعها بحديث الشخصيات الأخرى ليمنحها حيوية و قوة، و يزيل عنها الرتابة المملة،

---

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 161 ، 162 .

[2] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت- لبنان، 1973،ص 58.

مع العلم أن "الخطب الطويلة في أيدي الكاتب المسرحي البارع لا تكون أبدا مجرد كلام"[1].

في مسرحية "الهارب" ليست هناك خطابية، و ليس هناك حماس في تبليغ الأفكار و توضيحها، بل هناك هدوء و أناة[2]، ذلك بالإضافة إلى أن معظم حوار إسماعيل كان في شكل مناجاة ذاتية[3]، و هناك ميل إلى التحليل العقلي و محاولة الإقناع، و لعل ذلك هو ما دفع بالأديب إلى الوقوع في الاعتماد على الحوار الطويل الممل مما يتنافى و طبيعة الحوار في الفن المسرحي.[4]

الصادق : لو لم يكن الأمر يتعلق بك لقلت ألا ليته لن يحدث، و رفعت أكفي متضرعا بالدعاء إلى الله أن يستجيب فيحقق أمانينا...

تصور يا رفيقي ...تصور كم هو مهول هذا الانقلاب الذي هو على وشك الوقوع...لقد كنت أجد فيك الأنيس الوحيد، كنت صداي يا إسماعيل، صدى أفكاري، صدى تصوراتي و أحلامي، صدى آمالي و ألامي، صدى حياتي ، كنت إذا ما تحدثت وجدت على الأقل من يوهمني و لو بمجرد الإيهام بأنه يصغي إليه....فأرسل من فؤادي ما يتضرم فيه من أشواق ...و لكن، تصور إنسانا بلا صدى إنسانا وحده في هذه المهمة، يفكر فتبقى أفكاره جامدة يتصور و يحلم فتبقى تصوراته و أحلامه هياكل بلا روح.. حياته ساكنة رتيبة بالرغم مما يتهددها من عواصف و زوابع يثيرها فكره، يقين أنه لو كان نبيا تداعبه الملائكة لما رضي بهذه الحياة..تصور يا رفيقي أن ما تبقى لي من العمر سيمر على هذه الوتيرة! تصور أنني منذ اليوم سأغدو بلا صدى![5]

---

(1) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 165.
(2) المرجع نفسه: ص 167.
(3) شايف عكاشة: مدخل إلى علم النص المسرحي الجزائري، ص 39.
(4) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 167.
(5) الطاهر وطار :"الهارب" ، ص 7 ، 8 .

إسماعيل :مصطلحات، دائما مصطلحات ...جبن، شجاعة، ثبات ،إقدام، صبر إنني أرى أن الجبن في تحمل ما نكره..الانتحار شجاعة، إذا كان إخلاصا للنفس...أي إخلاصا للنفس، لأنه كلما قلت لك يا أنا هناك ألمان أحدهما من اكتساب أيدينا و هو لا يدوم إلا للحظات حين نطلق النار على أنفسنا أو نشنق أرواحنا.. و احدهما من اكتساب يد نجهلها في غالب الأحيان أو نعرفها و لكن ليس في مقدورنا أن نفعل إزاءها أدنى شيء، و هو يستمر باستمرارنا في البقاء ..أليس من الإخلاص أن أفضل الأول على الثاني. أليس من الشجاعة أن أجري على نفسي عملية جراحية مؤلمة و لكنها منقذة من داء عضال؟ أي "أنا" تكلم ..أليس من الجبن أن نختار الألم الثاني الدائم لا لشيء إلا أن يدا مجهولة هي المتسببة فيه..فلا لوم علينا..اسمع يا أنا الغبي، أحيلك على شعر الإنسان، على موسيقاه على صلواته، على ما نزل عليه من السماء، تأمل في كل هذا منذ بدء الخليقة و سترى...[1]

(يصمت لحظة يتأمل فيها "أنا" المطأطئ رأسه).

ليس هناك إلا الألم ..يا أنا يا أيها الفارض على نفسه الحياة العسكرية مع علمه بأنه لا يعمر إلى الأبد..إنني حينما أفكر هكذا و أنتهي إلى هذه النتائج التي أجد الأدلة الكافية على صحتها، أكون مخلصا إن اتخذت قرارا مثل الذي اتخذته.. لنتصارح..أليس ما يربط الإنسان بالحياة هو بطنه..إنه بعمل ليأكل و يأكل لكي لا يهلك.. لكي يعمل ليأكل و هكذا ...؟ إنني أسألك عما يجعل متسولا كفيفا عليلا يستمر في البقاء مع العلم أنه لا يأمل إلا في شيء واحد في دنياه، هو أن يتحصل كل يوم على ما يسد به رمقه؟ إنه الجبن ..غنه الاستسلام...إنه خيانة النفس...

(يوجه المسدس إلى قلبه و يغمض عينيه)

---

[1] الطاهر وطار : " الهارب " ، ص 45 ، 46 .

لا . ألف لا . لن أغتر...لن أقتنع بالبقاء..لن أخون نفسي ..لن أبقى على أن أظل أحلم بأن من تسبب لي في كل هذا سيلاقي ذات يوم جزاءه..[1]

ونحن نعلم أن "أخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية، و ذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى "[2]، بل نتوجه إليه لتحريك عاطفته أو إقناع عقله، فالبراعة في الحوار تلزم اختيار الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظا واحدا و الجملة الزائدة قد تطفئ الموقف.

والحوار في المسرحية هو الحوار المضغوط، فعلى المؤلف أن يقتصد في استعمال الكلام لا يسرف في استخدامه، و هذا يتطلب منه طول التروي و استحضار الذوق و المهارة الفنية.[3]

---

[1] الطاهر وطار :"الهارب" ، ص 46 ، 47 .
[2] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 659.
[3] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 169.

2. الأبعاد الدلالية :"التاريخية ، السياسية ، الأخلاقية، النفسية، الاجتماعية":

يعتبر هذا المشهد العمود الأساس في هذه المسرحية، و هو المنظر الرابع من الفصل الثاني الذي يتقابل فيه (إسماعيل) مع (صفية) و (توفيق) و (حفار القبور) الذين يدور بينهم الحوار التالي [1]:

إسماعيل: (عائد إلى مكانه بعد أن بصق بدل إطلاق الرصاص) لا ،لا ينبغي أن أقتلهما الآن، لأشاهد أولا المسرحية حتى آخرها ..لأر كيف يتمرغ الإنسان في الخيانة، و الانزلاق نحو الغبطة.

(يجلس)

توفيق: (مستنكرا) لا يا صفية ..لا ينبغي أن نتحدث بأكبر قدر ممكن عن إسماعيلك هذا..لنشخصه بدقة كالمرض، فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضل لتحطيمه إنه دودة عمياء، يستهلك تركه أبيه، و يدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق و الاضطراب، برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة.. إن لم يختبل، فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الآخرين هذا هو ..صورة مصغرة لطبقة لعينة.

صفية : (تقاطعه) إنني أعرف أفكارك يا توفيق..اختصر..ماذا تريد مني ؟..

إسماعيل : (من بعيد) لست أدري بماذا يتفوه الأبله، إنه يشتمني و لا ريب ؟.[2]

توفيق : دعيني أتمم أولا ..

(يضغط على يديه فتضع رأسها على ذراعه).

---

[1] شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ص40.
[2] الطاهر وطار :"الهارب" ، ص 49.

و كالعمياء، أغرك جلوسه في مقهى الطلبة، و جريدة المثقفين في يده، و مفاتيح السيارة تتلاعب بين أصابعه، و وقاره الزائف، فارتميت بين أحضانه، و استهوتك التجربة، و نشوة اللا مبالاة، و تنكرت لنفسك، و تنازلت عن النضال.

صفية: (ملتصقة به)أم ..أم ..أيها القديس الأحمر..

حفار القبور : (يقترب من توفيق و يهمس في أذنه) أيها الرفيق، هناك من يسمعك فخفض صوتك، يقين أنه جاسوس.

توفيق: (هامسا أيضا) لقد رأيته حالما جاء، و كلامي موجه إليه، دعه يرى وجهه في المرآة.

صفية: ماذا تريد يا عزيزي ؟ .

إسماعيل : (بصوت خافت) يا للعاهرة..

توفيق: (بصوت خافت) صفية، أريد أن تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين، أنني منذ غادرت الجامعة دخلت مرحلة عملية، و كل يوم و كلما قوي صفنا و كلما احتدت المعركة ازددت إيمانا و غبطة بعقيدتي، و تتراأى لي أفق الهزة الكبرى، أفق الزلزال العنيف الذي سيعصف بالاستغلال و الاضطهاد.

(يحدث نفسه)

إن النوم يداهمنا، و يجب أن أستعمل كل الوسائل لكي لا تفلت من يدي، فهذه التي تخلصت من كل آثار ماضيها لا تليق إلا فاجرة ضائعة، أو مناضلة متحمسة.

(يداعب شعرها فترفع رأسها نحوه).[1]

[1] الطاهر وطار: "الهارب"، ص50.

صفية : (حالمة) ما أروعك يا توفيق، ما أدفأ جسمك..

إسماعيل : (يلمس مسدسه) الآن أفهمه أنه يعمل على الاستيلاء عليها، يا له من لعين..

(يتقدم منه حفار القبور، فيحني رأسه)

توفيق: (حالما أيضا) ستنضمين إلينا، و تفهمين "الام" لغوركي، و تبرعين في التحليلات العلمية و تلهبين الاجتماعات بالنقاش و توزعين المناشير، و تشكلين خلايا نسوية، و تحتدم المعركة، و تدخلين الحياة السرية، و تشتد ضراوتك، و ..و..

ربما ..من يدري ،قد ننتصر ونحن في ريعان الشباب ،،ف..ف.

صفية : (مغمضة العينين) أتممها، أتممها..

توفيق: (مواصلا) فنكون لبعضنا..

صفية: ما أروع ذلك..

توفيق : و قد يلقي علينا القبض، وقد يموت أحدنا في الطريق، قد نموت كلانا، قبل ذلك اليوم، و قد نعيش قبل تلك اللحظات التي عاشها روبرت و ماريا في قصة "لمن تقرع الأجراس"، بل و قد لا يكون عملنا كله في نتائجه، سوى تلك القصة الرائعة.. صفية، ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري ، حيث تمتد الأبعاد، و تتسع الآفاق، و تجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ نغمات سمفونية رقيقة فيها لذيذة مسكرة..

(يسكت، فيجثم الصمت لحظات ثم تقطعه أنة من صفية)

صفية : آه ..أغسل رأسي، اغسله من أدران التافهين..واصل، واصل..

توفيق : عديني بالانضمام إلينا أولا.

إسماعيل : (بينه و بين نفسه) حان الوقت للقضاء على هاذين الحالمين.

صفية: لم ألتزم قط في حياتي، خاصة في السنتين الأخيرتين، لكن أريدك، سأنضم، نعم سأفعل، سأحاول ..

توفيق : (مبتهجا) دعيني أقبلك.

صفية: (رافعة رأسها) أيها القديس، إن القبلة إثم ترتكب ولا تمنح (يحتضنها توفيق، و يمرر شفتيه على ذقنها).

إسماعيل : (يخرج المسدس)، كم تحسن الكلام يا لها من فاجرة..رباه، إنهما يتعانقان..

(ينهض متقدما بالمسدس ، فتتراأى له نفسه في المرآة فيستفيق)[1].

إن هذا المنظر زيادة على كونه يشكل لب المسرحية، فهو يمثل في ذاته، شبه نص مسرحي مستقل بذاته، كما هو يتخطى-إلى حد ما – أسباب الصراع التقليدي الذي غمر أحداث المناظر الأخرى في هذه المسرحية.

و تدور أطوار هذا المنظر أمام إسماعيل الذي قرر أن يبقى يشاهد و يسمع –عن قرب– ما يدور أمامه بين (صفية) و (توفيق)، و (حفار القبور)، و كأنه بذلك يقوم بما قام به يوغرطة من قبل، وإذا كان هذا الأخير قد اكتشف نفسه من خلال الصورة التي جسمها أمامه أولائك الأطفال فإن (إسماعيل) قد استفاق من حلمه الطويل لما تراءت له نفسه في المرآة التي عكسها علبه المتحاورون.[2]

---

[1] الطاهر وطار: "الهارب"، ص51 ، 52 .

[2] شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ص 44.

وقد كان هذا هدف (توفيق) الذي أصر على ضرورة القيام بهذا الدور، لما أخبره (حفار القبور) بوجود شخص يسترق السمع فأجابه :"دعه يرى وجهه في المرآة" عله يكتشف نفسه "صورة مصغرة لطبقة لعينة" هي طبقة مستغلي "عرق الآخرين" .

وإذا كان يوغرطة قد اكتشف نفسه بعد فوات الأوان و رضي في الأخير أن يبقى عبرة بعدما كان يطمح لأن يصبح قدوة فإن (إسماعيل) الذي ظل يبحث عن الماضي و التاريخ و الحقيقة المحتجبة في رسالة غير مكتوبة، وجد نفسه قبل فوات الأوان يعاني من فقدان شهية الحياة، مما ترتب عليه أن يكفر بمتعة الوجود، و يعتزم على الإيمان المطلق بالقاعدة التي تنص على أن "الخيانة سر الوجود".

فما هي طبيعة هذه الخيانة؟ هل هي خيانة يوغرطة في معيار الرومان ؟ أو هي خيانة الرومان في عرق يوغرطة؟ أو هي خيانة الأصدقاء في قانون الحرب؟ أو هي خيانة الحرب – الحرب خدعة أو خيانة– في نظر كل أطراف النزاع؟...

وإذا كانت الخيانة سر الوجود كما يعتقد إسماعيل فما هو نوع هذا الوجود؟ هل هو الذي فضلت أن تحققه رنيدة– زوجة يوغرطة – لما اقترحت على زوجها أن يتخلى عن أسباب الحرب و يفرا بنفسيهما إلى قبو روما ؟ أو هو الوجود الذي اقترحته راضية على إسماعيل، حين ضمنت له "الغبطة و الرضا"فوافق على إجراء تجربة الحياة معها ؟ أو هو الوجود الذي حاول أن يشرحه الصادق لإسماعيل ؟ أو هو الوجود اللا وجود الذي اقترحه إسماعيل على المدير؟ "ليست هناك أيه قصة يا سيدي ...كل ما هناك أنني قررت الهروب..." . [1]

ثم اقترحه على الناس كلهم:"إنني هارب و كفى؟ هارب من حياة لأخرى! و حبذا لو يقتدي الناس كلهم بي ! فيعيدون النظر..ثم يهربون.."، إلى حيث يصبحون غير

[1] شايف عكاشة : مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري ، ص 44 ، 45 ، 46 .

موجودين، و لا يتسنى لهم هذا إلا جربوا لعبة الحياة، كما جرب من قبل يوغرطة لعبة الموت.

يبدو أن مغزى هذا الوجود يبقى مبهما، وإن كان (الصادق) قد عبر عما يقربه إلينا، حين صاح مرددا من خارج السجن: "تغيرت معالم الطريق ..تغيرت معالم الطريق .." يا إسماعيل !!...

إنه طريق الوجود: وجود ما بعد الهروب، و إن كان هذا الوجود العهد الاشتراكي قد ولى مسرعا إلى السجن، قبل أن يحكم بالسجن المؤبد على وجود ما قبل الهروب (العهد البرجوازي) و تحققت أمنية إسماعيل فعاد إلى السجن، و خرج الصادق.. و يبقى السؤال مطروحا إلى أن تتوضح معالم الخيانة عند أحد الإسماعليين: إسماعيل الجديد و إسماعيل القديم.

أما قضية الخيانة فإنها "عديمة المعنى" في قاموس إسماعيل "لأنها ليست إلا تزحلق المرء نحو الغبطة" التي لا يشكر الناس بسوئها" إلا حين تصدر من غيرهم"، فهل هي خيانة البرجوازية التي سيفتح لها توفيق مدارس خاصة لإصلاح أخلاقها ؟ أو لعلها خيانة الإنسان الذي لم يتحمل مسؤولية وجود في عرض البحر؟

لا شك أن مفهوم الخيانة شبيه بمفهوم الحياة ذاتها، فالحياة "ينبغي أن تعاش" مثلها مثل القبلة الممنوعة التي يجب أن تؤخذ، فهي لا تمنح أبدا، و لكي تتم عملية العيش في منأى من الإثم فعلى الموجود أن يكون ربانا ماهرا – أي خائنا– حتى يستطيع أن ينجوا و ينجح : لقد قال المحامي لإسماعيل ".. و إذا اعتبرت بدرس اليوم المر فسننجح".

فهل سيعتبر إسماعيل بهذا الدرس ؟ أو سيصبح هو نفسه عبرة؟ خاصة و أنه لا يعرف بعد إلى أين يتجه؟ إلى الأمام أم إلى الخلف؟ إلى اليسار أم إلى اليمين؟...إنها المأساة، الكارثة"، التي دفعته إلى اتخاذ قراره الخاص بالهروب من الوجود.[1]

3. مقولة النص المسرحي (الرؤيا):

[1] شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ص 46 ، 47.

كتب الطاهر وطار مسرحيته عشية الاستقلال؛ في مرحلة الأزمة و الصراعات السياسية على أشدها بين العسكريين والسياسيين بين البرجوازية الوطنية و اليسار الاشتراكي، و البحث عن الاختيار و الطريق بعد الاستقلال، إنه الصراع الرهيب بين أجنحة الثورة التحريرية، كل يعمل على شاكلته، والمسرحية لاشك أنها ترصد قلق المناضل الاشتراكي، و ميول المؤلف ذاته، المناضل الاشتراكي في الثورة"الطاهر وطار" يجسده البطل الثوري الاشتراكي "توفيق"، و الذي يعمل جاهدا على أن يهزم إسماعيل البرجوازي، يحيل على أحد أجنحة الثورة التي تبحث عن الاختيار الرأسمالي و الليبيرالي.[1]

هذا السرد للقصة ينتهي عند المنظر الرابع من الفصل الرابع و يعود الحدث إلى السجن، حيث تحاول راضية و أبوها مدير السجن و صديقها، و هم جميعا عملاء لأمريكا يحاولون قدر استطاعتهم إنقاذ إسماعيل، وضخ روح الرأسمالية فيه، لكن الاشتراكية المتفطنة تنتبه إلى ذلك و تمسك بالخونة و العملاء، و تسوقهم من حيث ينالون جزاءهم.[2]

توفيق : قودوا الخونة الثلاثة إلى السجن.[3]

في حين يبقى إسماعيل في السجن، إنه في حاجة إلى تربية و إلى إصلاح و إلى غسل مخه، وعقله من أدران البرجوازية.[4]

توفيق : ردوا هذا السجين إلى الزنزانة، حتى نقيم مدارس إصلاح الأخلاق البرجوازية.[5]

---

(1) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 167 ، 168 .
(2) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 110.
(3) الطاهر وطار: "الهارب"، ص 127.
(4) عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 110.
(5) الطاهر وطار :"الهارب"، ص127.

و يهتز الصادق الشعبي البسيط المحكوم عليه مدى الحياة، يهتز هاتفا من أعماق قلبه[1]:

الصادق : تحيا الثورة الاشتراكية، إسماعيل صديقي لقد تغيرت معالم الطريق، تغيرت معالم الطريق، تغيرت معالم الطريق.[2]

وهكذا تنتهي المسرحية بهذا الانقلاب، انقلاب في الأفكار و المبادئ و المفاهيم، و هي نهاية كانت بمثابة حل للغز الذي ظل مغلقا طوال فصول المسرحية، و يتمثل هذا الحل في انتصار الثورة الاشتراكية، بقيادة توفيق على الأخلاق البرجوازية، التي يمثلها مدير السجن، و ابنته و صديقها و إسماعيل، (الابن الضال للبرجوازية).

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 111.
[2] الطاهر وطار: "الهارب"، ص127.

المشتمل

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ-ب-ج
مدخل : الكاتب ومسرحيته	**05-31**
1-تقديم المسرحي المؤلف الفنان "الطاهر وطار".....	05-09
2-مفهوم المسرحية	10-16
3-مسار المسرح في الجزائر	17-22
4-ملخص مسرحة "الهارب".....	23-31
الفصل الأول : بنية النص المسرحي	**33-62**
1-الشخصيات	33-44
2-اللعب – الأفكار – الصراع.....	45-47
3-الزمكان : أ- الأماكن.....	48-52
ب-الأزمنة.....	52-59
4-الشيئية	60-62
الفصل الثاني :نظام النص المسرحي	**64-82**
1-اللغة المسرحية والحوار.....	64-74
2-الأبعاد الدلالية (التاريخية ، السياسية ،الأخلاقية ،النفسية ،الاجتماعية ...)...	75-80
3-مقولة النص المسرحي (الرؤيا).....	81-82
الخاتمة	84-85
الملخص	87-90
قائمة المصادر والمراجع	92-96
المشتمل	98

Résumé :

La pièce de théâtre est une histoire artistique, produite pour être représentée sur scène par des acteurs qui jouent ses rôles.

Dans notre étude, nous avons choisi la pièce de théâtre « Le fugitif » (Al Harib) de Tahar Ouettar, romancier et grand écrivain, l'auteur de plusieurs romans et recueil d'histoires. Dans cette pièce théâtrale idéologique qui y expose le conflit entre le passé personnalisé et matérialisé. Ce conflit symbolisé par le personnage de « Toufik », un héro révolutionnaire qui a cru à la pensée communiste et y a milité, en sacrifiant tout ce qu'il possède, et le personnage de « Ismail » le fugitif « El Harib » déchiré, le conflit et la déception puisqu'il est perdu dans les labyrinthes bourgeois. Aussi, le personnage de « Safia » née par Ismail à cause des idées bourgeoises de celui-ci, ainsi que d'autres personnages, comme « Ego » qui est un spectre imaginaire à qui Ismail croit parler, et « Sadek » un prisonnier avec Ismail condamné à perpétuité, le Chef de prison et le Fou, chacun seule qui est fourni de paroles visant de sortir de prison et de la solitude. Ces derniers s'efforcent pour réveiller Ismail et le guider à l'espérance.

Quant au temps de la pièce théâtrale, on voit qu'il est varié dans la pièce, car elle raconte le passé, le présent et le futur de l'homme et la réalité. Le seul lieu est celui de la prison. Le temps est varié dans la pièce, puisque le temps de la narration est présent, et ce, lorsque Tahar Ouettar a indiqué à la fin de son œuvre l'année 1961 et le temps intérieur. Les faits de la pièce commencent et prennent fin en prison, du présent au présent ce qui est « le théâtre des cercles vicieux », malgré que Ismail raconte son passé avant vingt ans. Nous ne constatons que le temps présent, car le héro refuse d'avoir de passé et d'avenir.

Pour le langage de la pièce de théâtre, le discours et l'enthousiasme dans la communication sont inexistants et la clarification des idées, il y a parfois un calme et une tendance d'analyse mentale et une tentative de persuasion, ce qui a poussé l'écrivain à adopter le dialogue et le jeu corporel au théâtre.

La pièce de théâtre comporte plusieurs dimensions sémantiques, comme : la psychologie dans conflit qui a lieu de la pièce de théâtre Ismail et avec le spectre avec lequel il imagine parler, qui est son « Ego », les dimensions sociales comme la trahison de Safia de Ismail avec Toufik, et le suicide qui est l'un des plus dangereux phénomènes sociaux auxquels l'homme est exposé suite à des troubles psychiques et moraux, des dimensions politiques constatant en

conflit du socialisme et le capitalisme, des dimensions historiques : « si Jugurtha s'en est rendu compte trop tard ; et les autres l'ont pris comme une leçon alors qu'il avait voulu être un exemple Ainsi Ismaël qui cherchait le passé, l'histoire et la vérité perdue, n'est arrivé, avant qu'il ne soit trop tard, en vain de remplir d'une existence de la vie.

A la fin de la pièce, la victoire revient à la révolution communiste selon l'écrivain, suivant la citation indiquée dans le texte théâtral que « Sadek » répète à la fin « Vive la révolution communiste ».

الملخص :

المسرحية هي قصة فنية، تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح، عن طريق ممثلين، لكل منهم دوره الخاص به، و قد اخترت في دراستي هذه مسرحية " الهارب " للطاهر وطار الأديب الروائي و الكاتب المسرحي الكبير الذي ألف العديد من الروايات و المجموعات القصصية، بالإضافة إلى هذه المسرحية الإيديولوجية التي يعرض فيها للصراع بين الفكر الشيوعي و الفكر الرأسمالي هذا الصراع الذي تجسد في شخصية " توفيق " البطل الثوري الذي آمن بالفكر الشيوعي، و ناضل من أجله مضحيا بكل ما يملك، و شخصية "إسماعيل" الهارب الذي يعيش حالات التمزق و الصراع و الخيبة لأنه ضائع في متاهات بورجوازية و شخصية " صفية " التي قتلت على يد إسماعيل نتيجة لأفكاره البورجوازية، هذا إضافة إلى شخصيات أخرى نذكر من بينها " أنا " و هو شبح يخيل إلى إسماعيل أنه يحاوره، و "الصادق " سجين مع إسماعيل حكم عليه بمدى العمر و مدير السجن و ابنته راضية و صديقها الذين حاولوا إقناع إسماعيل بالخروج من السجن و الانضمام إليهم، فهم في حقيقة الأمر عملاء مع أمريكا .

أما عن أماكن المسرحية فهي متنوعة و مغلقة في معظمها كالسجن و مكتب المدير و غرفة إسماعيل و المحكمة، و مكان مفتوح واحد هو المقبرة، كما تنوع الزمن في المسرحية، إذ نجد زمن الخلق مضبوط، و ذلك حين يسجل الطاهر و طار في آخر نصه سنة 1961 م، و الزمن الداخلي أي أن أحداث المسرحية تبدأ من السجن و تنتهي فيه، من الحاضر إلى الحاضر و هو يسمى بـ " مسرح الدوائر المغلقة " فعلى الرغم من أن إسماعيل يسرد ماضيه أي قبل عشرين سنة، إلا أننا لا نرى إلا الحاضر، لأن البطل يرفض أن يكون له ماض مثلما يرفض أن يكون له مستقبل .

أما عن لغة المسرحية فليس هناك خطابية و لا حماس في تبليغ الأفكار و توضيحها، بل هناك هدوء وميل إلى التحليل العقلي و محاولة الإقناع، و هذا ما دفع بالأديب إلى الاعتماد على الحوار و اللعب الجسدي على خشبة المسرح .

و للمسرحية عدة أبعاد دلالية منها النفسية و تتمثل في الصراع الذي يعيشه بطل المسرحية إسماعيل مع الشبح الذي يخيل إليه أنه يحاوره و هو" أناه" و أبعاد اجتماعية كخيانة صفية لإسماعيل مع توفيق، والانتحار الذي يعتبر من أخطر الظواهر الاجتماعية التي يتعرض إليها الإنسان نتيجة اضطرابات نفسية و فكرية، و أبعاد سياسية تتمثل في الصراع القائم بين الاشتراكية و الرأسمالية، و أبعاد تاريخية فإذا كان يوغرطة قد اكتشف نفسه بعد فوات الأوان، و رضي الآخرون في الأخير أن يبقى عبرة بعدما كان يطمح لأن يصبح قدوة، فإن إسماعيل الذي ظل يبحث عن الماضي و التاريخ و الحقيقة المحتجبة وجد نفسه قبل فوات الأوان يعاني من فقدان شهية الحياة .

وفي نهاية المسرحية يكون الانتصار الحتمي كما يراه المؤلف و يفترضه في مسرحيته للثورة الاشتراكية، و ذلك من خلال مقولة النص المسرحي التي يرددها "الصادق " في الأخير و هي " تحيا الثورة الاشتراكية " .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية مسرحية "الهارب"

للطاهر وطار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع : أدب عربي

تخصص : أدب جزائري

إعداد الطالبة :

جميلة بليزاك

إشراف الأستاذ :

د. عبد الله بن قرين

السنة الجامعية : 2012 / 2013

شكر وتقدير

أود أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لي يد العون والمساعدة لإنجاز عملي هذا وشجعني على مواصلته حتى النهاية .

كما أشكر جزيل الشكر قسم اللغة العربية وآدابها – إدارة وأساتذة–

قائمة المصادر والمراجع :

مصدر البحث:

1. الطاهر وطار : "الهارب"، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، مطبعة أحمد زبانة، الجزائر، ط2، 1980.

- **المراجع:**

-أ-

1. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطور 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، ط1، 1998.
2. أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث - دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
3. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
4. أنطونيوس بطرس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، 2005.
5. أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر، (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

-ج-

6. جمال غلاب: مقاربات في جماليات النص الجزائري، ج1، دار هومه، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، فيفري 2002.
7. جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي، ترجمة: د.نهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع ، ط1، 1420هـ/2000م.

-ح-

8. حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف ،وزارة الثقافة ، الجزائر ،2002.

-ر-

9. الرشيد بوشعير : دراسات في المسرح الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية ، قسنطينة.
10. روجرم بسفيلد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964.

-س-

11. سعد أبو الرضا : في الدراما، اللغة والوظيفة، نصوص و قضايا، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر.
12. سعيد علوش : الرواية و الايدولوجيا في المغرب العربي 1960-1975، دار الكلمة للنشر، 1981.

-ش-

13. شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون- الجزائر، 1991.
14. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي ، دارفلور للنشر و التوزيع، ط2، 2001.

-ص-

15. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، ج1، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، 2005.
16. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر ، ط2، 2007.

-ط-

17. الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999.

-ع-

18. عبد العزيز بوباكير: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002.

19. عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت.

20. عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية و الشعر، دار النهضة العربية، 1975.

21. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، 1830-1974، المؤسسة الوطنية للكتاب.

22. عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2005.

23. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

24. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

25. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1983.

26. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار علي محمد الحامي، تونس، ط1، 1998.

27. عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دار الأفوار للطباعة و النشر، دمشق- سوريا، 1980.

28. عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية- مطبعة هومه، ط1، 2001.

29. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية- 2007.

30. عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح، رؤية حديثة في التعليم الصفي، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان – الأردن، ط1، 1428هـ / 2008م.
31. عزيزة مريدن: القصة و الرواية، دار الفكر ، دمشق.
32. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، أغسطس 1999.

-غ-

33. غالي شكري : المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط3، 1982.
34. غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت- لبنان، 1973.

-ف-

35. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة و الفعل -دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
36. فرد ب . ميليت، جيرالدايس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، مراجعة الدكتور: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، نشر بالاشتراك مع المؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر، بيروت ، نيويورك، 1406هـ /1986م.
37. فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر و التوزيع أربد- الأردن، ط1، 1999.
38. فواز محمد الشعار: الأدب العربي، دار الجيل، بيروت- لبنان، 2010.

-م-

39. ماري الياس : حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ،ط2 ، 1997.

40. محسن بن ضياف: دراسة يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، دار بو سلامة للطباعة و النشر و التوزيع، تونس، 1979.
41. محفوظ كحوال : الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر و التوزيع، الجزائر ،2007.
42. مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام و أعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر ،1995.
43. مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهية، اللص و الكلاب، الطريق ،الشحاذ، الدار العربية للنشر، تونس، المؤسسة الوطبية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.
44. المعجم الوسيط : ج1، دار الفكر ، القاهرة، مصر، ط2 .

- **المجلات:**

-س-

1. سعيد هادف : عالم الطاهر وطار الروائي، قراءة في رواية الشمعة و الدهاليز، مجلة الثقافة، عدد21، أكتوبر 2009.

- **الرسائل :**

-ص-

1. صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية، مسرحية النار و النور لصالح لمباركية -أنموذجا- مخطوط، جامعة الحاج لخضر- باتنة- كلية الآداب و العلوم الانسانية، 2008/2007.

-ف -

2. فتيحة حسيني : التناص في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار، مخطوط، جامعة العقيد الحاج لخضر -باتنة-، الجزائر ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 2001 / 2002.

1- تقديم المسرحي المؤلف الفنان الطاهر وطار:

إن المطلع على الأدب الجزائري المعاصر لابد أن يمر على إنتاج "الطاهر وطار" في الرواية و القصة.. إذ أنه يعد من رواد الواقعية إلى جانب الروائيين العرب، فهو قد عاش أحداث الثورة الزراعية قلبا و قالبا، و العودة إلى إنتاجه تبين مدى اهتمامه بالواقعية، و الواقعية الاشتراكية، بل هي بالنسبة إليه سلوك عقادي ، خاصة أن "وطار" عاش أحداث الجزائر قبل الاستقلال مشاركا في الثورة الجزائرية ، هذا يعني أنه عاش أبعاد النضال الثوري قبل الاستقلال .. و هاهو يعيش ثورة البناء بأبعادها المعاصرة.. الزراعية و الصناعية و الثقافية ، و بذلك يمثل دور الأديب الحضاري الذي يبحر في واقع شعبه من أجل مجتمع أفضل تسود فيه العدالة الاجتماعية[1] .

فالطاهر وطار: أديب روائي و كاتب مسرحي من مواليد عام 1936م بـ:"صدراتة" بالشرق الجزائري ، تلقى تعليما تقليديا قبل أن ينقطع عن الدراسة و يلتحق عام 1956م بصفوف جبهة التحرير الوطني ، ألف العديد من الروايات و المجموعات القصصية التي ترجم بعضها إلى العديد من اللغات الشرقية ، و من هذه الروايات "اللاز"، "الزلزال"،"الطعنات" ، "العشق و الموت في الزمن الحراشي" ، "رمانة"، "الحوات و القصر" ، "دخان من قلبي "، "عرس بغل"، "تجربة في العشق"... و غيرها من الروايات.

أما من أعماله المسرحية فنجد "الهارب" و قد تحولت كل من "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"و "الحوات و القصر"،إلى مسرحيتين الأولى اقتبسها محمد بن قطاف و أخرجها بالعنوان نفسه زياني الشريف عياد في الجزائر و الثانية اقتبسها في القاهرة طارق يوسف تحت عنوان "اليوم السابع" . أنشأ بمعية جماعة من الأدباء "جمعية الجاحظية" التي

[1] أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث –دراسة –منشورات إتحاد الكتاب العر ب،دمشق ، 1996، ص124.

أصدرت مجلة التبيين و مجلة القصيدة و مجلة القصص ، و أسست جائزة مفدي زكريا المغاربية في الشعر.[1]

اشتغل "الطاهر وطار"مراقبا في الجهاز المركزي لحزب جبهة التحرير الوطني، و كان يسافر حسب قوله ثلاث مرات في السنة في مهام داخل البلاد لمراقبة عمل التنظيمات القاعدية لحزب جبهة التحرير الوطني ،و هذه المشاركة الفعالة في عمل الحزب الحاكم في الجزائر أفادت "وطار" بتجربة لا يستهان بها في التعرف على مصاعب إرساء حياة جديدة، و على الطابع الحاد للمشاكل الاجتماعية و السياسية لعموم الوطن ، التي عكسها في إبداعه إلى جانب مواضيع حرب التحرير، إن "وطار" أديب تقدمي ذو قناعات ديمقراطية ، و هو يحتل بحق مكانة بارزة وسط الكتاب بالعربية في الجزائر، و يدرس بعمق و بشكل مثمر الموضوع الثوري في الأدب الجزائري المعاصر .[2]

فهو لم يحدث أن غادر الجزائر التي ظلت محور أعماله الروائية ، عرف جزائر الريف مثلما خبر جزائر المدينة، و قد مكنته معرفته بالعالم الريفي من فهم الأرض ، كما مكنه استقراره بالعاصمة و تقلده لمناصب في مجال الإعلام من معرفة العمق المريض لهذا الوسط/ المدينة، و ما أفرزه هذا الوسط من سلوكيات و ذهنيات مستلبة انعكست على الإيقاع السياسي و الإداري ، إيقاع ظل يفتقر إلى روح التمدن و ما تقتضيه المدينة من زاد ثقافي و آداب التعامل و فن العلاقات.

الطاهر وطار سجالي عنيد، لا يعرف المهادنة في مساجلة خصومه، عرف بمناصبته العداء للتيار الفرونكفوني إلى درجة التعصب أحيانا، يقول المقربون منه – خصوصا الذين عملوا معه في إطار الجمعية–إنه يتميز بنزعة اقصائية غير انه يتميز

(1) أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية ، ط1، 1998، ص186.

(2) عبد العزيز بوباكير : الأدب الجزائري في مرآة استشراقية ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص 97.

أيضا بدينامية نادرة و لو لا استماتته و فعاليته لكانت جمعية الجاحظية في خبر كان-.[1]

هناك مؤثرات شكلت وعيه و ثبتت أقدامه على طريق الإبداع، لقد فتح عينيه في الخمسينات و هي فترة العصر الذهبي للأدب، عصر النهضة الحقيقية ، عصر نشاط الترجمة و الطباعة و التشويق حيث أصبحت الكتب تتداول بسهولة بين البلدان العربية قرأ أيامها جبران خليل جبران، و ميخائيل نعيمة، و زكي مبارك، و أمين الريحاني، و نجيب محفوظ، و توفيق الحكيم، كما استفاد من الترجمات كثيرا.[2]

و زادت رحلاته و اختلاطه بالشعوب و بثقافتها و لغاتها مساهمة في ازدواجية ثقافته، لتنوع رحلاته بين المشرق و المغرب مما زاد من حصيلة اطلاعه ، و بين المصدر العربي و الغربي يكون الامتلاء المعرفي الذي يكون رصيد الروائي "وطار" (نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم و بالحديث النبوي الشريف و بابني عربي ... و نصفي الآخر ممتلئ بماركس و انجلز و لينين ... و هيغل و دانتي).[3]

فعملية الكتابة بالنسبة إليه هي عملية امتلاء و إفراغ امتلاء، بأجواء الواقع المباشر، سواء للوقائع المنحرفة أو غيرها بما يعادلها ، و الكل في جو من حساسية و وعي تام للواقع و إدراك تام للمشاكل ، ثم هذا الإفراغ يأتي في الذورة حيث يقول :" إذ أكتب مرة في السنة ، في وحدة زمنية، و وحدة رؤية ، و إمكانية و وحدة تاريخية مقارنة بين الماضي و الحاضر".[4]

---

(1) سعيد هادف: " عالم الطاهر وطار الروائي " ، قراءة في رواية الشمعة و الدهاليز، مجلة الثقافة، عدد 21 ، أكتوبر2009 ص 80.

(2) فتيحة حسيني : التناص في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار ،مخطوط ، في نظرية الأدب و النقد الأدبي ، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة،الجزائر، كلية الأدب و العلوم الإنسانية، 2001-2002 ، ص 30.

(3) الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر، 1999 ، ص 57.

(4) سعيد علوش: الرواية و الايديولوجيا في المغرب العربي 1960-1975، دار الكلمة للنشر، 1981، ص 142.

كما اكتشف "وطار" الفلسفة الوجودية فانهمك في قراءة سارتر و ألبير كامي و كان لهذه القراءة أثرها في إخراج مسرحيته المعنوية "الهارب" و هي التي تعارض الوجودية، و هي مقاطعة لها .

إن الروائي "وطار" تسكنه روح الشعب ، فهو يصرح قائلا:(أنا مسكون بالشعب)، و بكل ايجابياته و سلبياته، بكل تعددياته اللغوية و الثقافية، مسكون بكل عظمته، و بكل جنونه، و بكل ألوانه المختلفة ، فهذا الجنون و هذا السكون جعله يحفظ الأمثال و الأغاني الشعبية التي تقطر تاريخا و اجتماعا، و يحتفظ في ذاكرته برقصات المجتمع التي تجسد معاني كثيرة و خصبة لا يدركها إلا العاشق الواله بهذا الشعب، و القريب منه، فكان بذلك فنه ذكرة للشعب لأنه مسكون بجغرافية وطنه بجباله، و فضاءاته و مناطقه العالية، المفتوحة والمغلقة، فراح يغوص في أعماق المجتمع باحثا كاشفا عن التناقضات، محرضا شخصياته على البوح و الاعتراف بكل الأسرار فمادته الروائية – في معظم رواياته– هي تعبير عن هذا الشعب عن الهم الجماهيري و بكل شمولية و صدق.[1]

و من هنا لم تكن أعماله الإبداعية جهدا أو إنجازا مستقلا عن القضية الجماعية و هذه قناعة "وطار" التي كانت نتيجة وعيه التاريخي بعملية التطور البشري ، و أيضا من قناعته بأن الشعب هو القوة الدافعة للتحرك لذاك وجب أن يكون العمل الإبداعي يخدم مصالحه و يعالج مشاكله، و يشخص أمراضه ، عمل إبداعي فيه تلتحم الفكرة السياسية بالمنهج المتبع.

[1] فتيحة حسيني : التناص في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار، ص31، 32 .

فـ "وطار" و بإيمانه بهذا المنهج أو بهذه الايديولوجية بقيم علاقة بين العام و الخاص، و تصبح أعماله الإبداعية تلتقط المادة الحياتية، و هكذا تصبح الواقعية الاشتراكية عنده العلاقة الجدلية بين الذاتي و الموضوعي .[1]

كم هو مفيد أن نتواصل مع الروائي "الطاهر وطار" ، و نتخذ من إرشاداته مبراسا لاستكناه قيمة العمل الأدبي، في عمق جزئياته و تفاصيله، و كم يبدو واثقا من نفسه في نقد بعض النقاد جازما بقوله : " إنارة للقارئ و الناقد و الباحث، و خاصة ذلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكاتب، أو ذلك معزولة من بعضها، و عن مسار الكاتب، و عن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين... إلى أن يقول أي فرق بين الإلغاء بالذبح على حافة النيل لأديب عالمي ، و بين إلغائه بالكلام السهل في صحيفة أو مجلة.".[2]

2- مفهوم المسرحية:

---

[1] فتيحة حسيني : التناص في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار، ص 34.

[2] جمال غلاب : مقاربات في جماليات النص الجزائري، ج1، دار هومه، منشورات اتحاد الكتاب الجزائري، ط1، فيفري 2002، ص13.

أ- تعريف المسرح:

مما يلفت النظر أن المسرح من الفنون الأدبية الحديثة، التي لم تحظ بالدراسات الكافية، إذ قورن بغيره من الفنون الأدبية الأخرى كالشعر و الرواية، على سبيل المثال.[1]

و لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن فن المسرح كما هو معروف وسيلة من وسائل التبليغ القائم على وسائل جمالية لحمتها الخيال و الإبداع، و التبليغ المسرحي يتخذ لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع و حركة و أضواء و ملابس و ماكياج... الخ، فللفن مادة هي الواقع المسلط على الفنان ، و له لغة يعبر بها عن الواقع بأدوات فنية ملائمة و له غاية أثناء ذلك، و هي وصف هذا الواقع الناشئ في النفس الباطنية متسرب إليها عن طريق العالم الخارجي المولج في النفس الإبداعية.[2]

إن المسرح هو الفن القائم على المشاهدة و الرؤية، فكلمة مسرح Théatre مأخوذة من الكلمة اليونانية Théatron و التي تعني حرفيا مكان الرؤية و المشاهدة.[3]

و لكلمة المسرح Stade معان ثلاث تنطبق كلها على العرض المسرحي ، فالمعنى الأول –خشبة المسرح– مصطلح يشير إلى السطح الذي يتحرك عليه الممثل، و المعنى الثاني –مرحلة– يشير إلى وحدة قياس زمنية أو مكانية غير محددة الطول ، و المعنى الثالث –مرحلة– أيضا يشي بالتحول أو النمو و التطور، و حيث تتحد هذه المعاني الثلاثة تصبح خشبة المسرح المادية مقياسا مرنا لمرحلة معينة من مراحل النمو و التطور في عقل دائب التحويل و التحول .[4]

(1) الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، ص01.
(2) عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983، ص15.
(3) شكري عبد الوهاب: النص المسرحي ، دار فلور للنشر و التوزيع، ط2، 2001، ص09.
(4) جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي ، ترجمة،د. نهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع، ط 1 ، 1420 هـ / 2000 م ، ص 34 .

أما أصلها اللغوي في المعجم العربي ، فهذه اللفظة مشتقة من كلمة "سرح" بإمعان أثناء حدوث العملية، و كانت تطلق على مكان رعي الغنم (القطيع) ، و على مكان فناء الدار .[1]

كما توظف كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الفرجة، قوامه المؤدى من جهة، و المتفرج من جهة أخرى ، و في هذه الحالة يعتبر المسرح فنا من فنون العرض كالسرك، و الإيماء ، والباليه و غيرها، و هنا تكمن سمته الجوهرية، إذ أنه فن قوامه الديناميكية، ينطوي على فعل المشاركة في أي حدث مسرحي، فيؤدي الممثلون على الخشبة أدوارهم وفق أنماط و ميكانيزمات مختلفة، و على الركح يتلقى هذا الحدث و يستقبل بصفة جماعية أو فردية.[2]

ب- تعريف المسرحية:

دخلت المسرحية أدبنا حديثا، و ذلك بعد اطلاعنا على الأدب الغربي ، فظهرت أولا مترجمة ثم موضوعة ثم مؤلفة، تمتاز عن القصة و الرواية بأنها تقوم على القص عن طريق الحوار من أولها إلى آخرها ، لتمثل على خشبة المسرح.[3]

و المسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به، و المسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ قدم العصور، و هي ترتكز أساسا على الحدث أو الفعل ، فأصل كلمة "دراما" باليونانية هو الحدث أو الفعل ، و قد تتضمن أفعالا خارجية و داخلية، الأولى يكون لها تأثير مباشر

---

(1) ماري الياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، ط2، 1997، ص 423.

(2) صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية ، مسرحية النار و النور ، لصالح مباركية- أنموذجا- مخطوط، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 2008/2007 ، ص13.

(3) عزيزة مريدن: القصة و الرواية، دار الفكر، دمشق، ص 10.

على الشخصيات، و الثانية تتمثل في تجاوب أو عدم تجاوب شخصيات المسرحية مع الأفعال الخارجية، و يقصد بالأفعال الداخلية الصراع النفسي ، أو المسلك الخلقي .[1]

أي أن المسرحية قصة تقدم أمام الجمهور على مسرح، تتناول موضوعا يتعلق بالإنسان، و تقوم على حبك حادثة ، تؤدى بأسلوب حواري يقوم به أشخاص.[2]

إذن فالمسرحية هي عمل أدبي يشبه القصة إلى حد بعيد، فيه أشخاص رئيسيون و ثانويون، و حادثة تتأزم و حل يجيء في الخاتمة، و لكن الفارق الأهم بينهما هو أن المسرحية أضيق مجالا ، تتناول الحدث في شدة تأزمه لأن الوقت المخصص لها يضيق عن استيعاب الحدث منذ نشأته، فالجمهور المراقب يتضجر من الحشو و الرتابة، و يمل المتابعة، فيما لو استغرق العرض زمنا طويلا.

و إذا كان القاص يتمتع بحرية أكبر فيتوسع في الشرح ، أو يسهب في الوصف و التحليل ، فان الكاتب المسرحي أكثر منه دقة و تركيزا، يزن الكلمة فلا تنفع معه الإطالة، أو الابتعاد عن جوهر الموضوع المعالج.[3]

و إن" أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على الحوار"[4]، لأن الكاتب لا يقص علينا الأحداث ، و يعرفنا بالشخصيات ، بل إن الحوار هو الذي يكشف عن طبائعهم و سلوكهم، فينموا الحدث أمام ناظرنا، من دون تدخل الراوي أو الكاتب .[5]

(1) محفوظ كحوال : الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر و التوزيع، الجزائر، 2007، ص11.
(2) فواز محمد الشعار: الأدب العربي ، دار الجيل، بيروت،لبنان ، 2010، ص 193.
(3) أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه، أنواعه ، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس – لبنان ، 2005 ، ص 191 .
(4) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية و الشعر، دار النهضة العربية،1975، ص 11.
(5) أنطونيوس بطرس :الأدب تعريفه، أنواعه ، مذاهبه، ص 191.

فالمسرحية في مدلولها العام هي نموذج أدبي أو شكل فني ، يتطلب لكي يحدث تأثيره الكامل اشتراك عدد كبير من العناصر غير الأدبية. و هذه العناصر اللازمة هي: الممثلون، و الملابس، و المكان، و ربط هذه العناصر و هو ما يعرف بالتوجيهات.

و يمكن أن تدرس المسرحية في مدلولها العام على أنها نمط أدبي، أو على أنها شكل من أشكال الفن الحي ، فهي باعتبارها نمطا أدبيا يمكن أن تدرس بأنواعها المختلفة : مأساة، أو ملهاة، أو مشجاة (ميلودراما) أو هزلية، كما تدرس من زاوية مذاهبها الجمالية: من كلاسيكية أو رومانسية، أو واقعية و ما إلى ذلك، و من زاوية عناصرها الفنية: من حبكة ، أو شخصيات ، أو حوار ، أو مكان، و يمكن أن تدرس–شأنها في ذلك شأن جميع الأشكال الفنية الأخرى ذات التاريخ المعقد– من خلال تلك التقاليد التي تؤثر في اختيار الموضوع، و تمثيل الشخصيات كنماذج و جو المسرحية أو روحها ، و في أسلوب الحوار[(1)] .

لقد رصد شكري عبد الوهاب في كتابه النص المسرحي عدة تعاريف للمسرحية، من مصادر مختلفة ، نورد منها:...[(2)]

– تعريف دليل أوأكسفورد للمسرح: وضع هذا الدليل تعريفا للمصطلح:

الأول : مصطلح يطلق بشكل عام على كل ما يكتب من أعمال مسرحية، للمسرح في بلد ما و ضرب مثالا بالدراما الانجليزية أو الدراما الفرنسية، كما أنه استخدم المصطلح للتعبير عن إنتاج فترة بعينها من تاريخ المسرح، مثل دراما عصر عودة المالك، أو الدراما الواقعية.

---

(1) فرد ب، ميليت، جير الدايدس بنتلي : فن المسرحية ، ترجمة: صدقي حطاب، مراجعة: الدكتور محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ،بيروت ، نيويورك ،1406هـ/1986م ،ص 17.

(2) شكري عبد الوهاب : النص المسرحي ، ص9 .

الثاني: مصطلح يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، كما كان في المسرح الإغريقي الجوقة [(*)] و لا مجال للسرد و لا للمناجاة الفردية، و لأهداف مسرحية ، و حدد لاعتبار ما يجري موقفا مسرحيا ضرورة أن يكون بين شخصيتين على الأقل.

- تعريف الدكتور إبراهيم حمادة: الكلمة يونانية الأصل ، Dram و معناها الحرفي يفعل أو عمل يقوم به، ثم انتقلت الكلمة إلى اللغة اللاتينية المتأخرة Drama إلى معظم لغات أوروبا و الكلمة تعني مدلولين:

الأولى : النص المستهدف عرضه فوق المسرح، أيا كان جنسه أو مدرسته، أو نوعية لغته، و يتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ، و نطق الكلام.

الثاني : المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسفية، و التي تعالج مشكلة هامة علاجا مفعما بالعواطف ، على أن لا يؤدي إلى خلق إحساس فجعي مأسوي .

- تعريف حسين رمزا: الدراما [(**)] شكل من أشكال الفن قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات، تتورط في إحداث هذه القصة، تحاكي نفسها عن طريق الحوار بين شخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث.
- و عرفه ادوارد جوردون كريج: إن فن المسرح لا هو تمثيل فقط ، و لا هو نص مسرحي فقط، إنه ليس مشاهد أو مناظر فقط، و لا رقص، إنه توليفة هذه العناصر الفعل الذي هو جوهر التمثيل، و الكلمات و العبارات التي تشكل قوام المسرحية و السطور و الأسلوب و اللون الذي يصبغ مشاهدة المسرحية، و الإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص.

[(*)] ـ الجوقة : الكورس مجموعة من المؤدين يتحدثون و يتحركون لمجموعة واحدة باتساق و انسجام، و في الغالب قائدهم هو الذي يحدد انسجامهم.
[(**)] ـ الدراما : كلمة تستعمل بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في المسرح.

فمن خلال ما سبق يمكننا أن نوجز الكلام عن المسرحية ، و نقول بأنها فن التعبير عن صورة من صور الحياة، تعبيرا واضحا بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم، أمام جمهور محتشد، يكون هذا التمثيل مثيرا، فهي تلك القطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح ، معبرة عن الحياة بوجهها المشرق أو العابس أو عنهما معا.

و قد فرق نقاد المسرح و المنظرون له بين مصطلحين لكل منهما دلالة تميزه على الآخر ألا و هما النص الدرامي ، و النص المسرحي المعروض:

أ- النص الدرامي : Dramatic Texte: و هو نص المؤلف (المبدع) المصمم خصيصا للأداء على الخشبة ، و القائم على أسس وتقاليد و أعراف درامية متعارف عليها ، عادة ما يسبق النص المسرحي ، ثم يصاحبه مع بداية العرض، فهو مجرد مشروع حالته كأي رواية أو قصة نقرؤها ، مكتوبة بخط اليد، أو مطبوعة، يكون حواره و إرشاداته بمثابة حوار الرواية و وصفها .[1]

ب- النص المسرحي المعروض Performance Text: هو النص الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج (الديكور) و الممثلون و غيرهم لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة، إلى عناصر بصرية لخدمة النص الدرامي، قصد إخراجه بكل ما يحمل من مضامين و أحاسيس.

" فالمسرحية " إذا هي الأداة و الوسيلة التي يضمنها المؤلف مجموعة أفكاره و نظرياته ، سواء السياسية منها أو الاجتماعية، إنها الوعاء الذي يتضمن الأماني و الأحلام و الرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها ، و هي حجر الزاوية في إقامة العرض المسرحي و هي مكتوبة وقعت و تقع، يقدمها المؤلف في تسلسل منطقي" .[2]

[1] شكري عبد الوهاب : النص المسرحي ، ص 02.
[2] شكري عبد الوهاب : النص المسرحي ، ص 03.

و من هنا تتضح لنا بعض العناصر التي يتحدد بها نطاق العمل المسرحي ، ونقصد بها الممثل و المسرح (البناء المسقوف) و الجمهور ، فالعناصر الثلاثة مجتمعة تعكس الصورة الظاهرة للمسرحية، غير أنها ليست كل شيء فلابد أن نقف عند أدائها الداخلي ، ولعل أبرزها جانب التأثير الدرامي الناشئ عن اختيار الحوادث الدرامية، و هنا وجب علينا ضبط مدلول كل من المصطلحين (الدراما و الدرامي)، فالمصطلح دراما Drama يستعمل بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في قاعة العرض أما مصطلح درامي Dramatic فهي اللامتوقع، و الذي يثير المشاعر عن طريق الصدمة و المفاجأة.

3- مسار المسرح في الجزائر :

ظهر فن المسرحية في العصر الحديث في سوريا نتيجة الاتصال بين الأدبيين الغربي والعربي ، فترجم هارون النقاش اللبناني بعض المسرحيات الأوروبية للتمثيل و منها مسرحية البخيل لموليير ، و بهذا العمل بدأ فن التمثيل في بيروت، و كان مارون يمثل في بيته مع أصدقائه، ثم بنى مسرحا صغيرا لهذا الغرض، و رافقه في هذا العمل الجبار كل من أبي خليل القباني ، و سليم النقاش وغيرهما ، الذين أدخلوا هذا الفن إلى مصر، حيث ازدهر هناك و تطور ثم انتقل منها إلى بلدان عربية كثيرة في فترات زمنية

متعاقبة،[1] و بالنسبة للجزائر فإننا نجد فن المسرحية، قد بلغ مستوى عالميا مع "كاتب ياسين" ، و ذلك أن هذا الفن لم يكن له وجود بمعناه الصحيح في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية، فبلغ ما بلغته القصة و الرواية من عالمية في مستواها الفني و أدائها و مضمونها .[2]

المسرح في الجزائر خلال القرن 19:

1- المسرح الاستعماري :

شهد هذا القرن حملة استعمارية شرسة حاول أصحابها مسخ كل مقومات الدول المستعمرة، فعمل بكل الوسائل لبسط نفوذه، و قد ذهب "صالح لمباركية" إلى أن الجزائر أوحت للكتاب الفرنسيين بما لا يقل عن ثلاثة و أربعين مسرحية بين السنوات (1830-1925)، منها مسرحية ألفها موكيرو بعنوان عبيد الجزائر و التي عرضت سنة 1830، ريبولي مسرحية الزواج عرضت سنة 1890، و لينموروماند "ريح السيمون" عرضت سنة 1920، و غيرها من الأعمال "المسرحية المرتبطة بالزمن الذي مثلت فيه ، أحداثها أنية دعائية، غرضها الإعلام و التشهير ".[3]

2- المسرح العربي في الجزائر:

مما لا شك فيه أن المسرح الجزائري منذ نشأته حتى اليوم ، لم يجد العناية الكاملة من الدراسيين و النقاد، بالرغم من الكتب و المقالات التي عرضت تطوره و اتجاهاته[4]، و ترجع بوادر المسرح العربي في الجزائر إلى منتصف القرن التاسع عشر ردا على أعمال المستعمر الغاشم، فكانت أول انتفاضة حقيقية للمسرح في الجزائر نحو سنة

---

(1) صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، ص 16 ، 17 .
(2) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل ، بيروت، ص 137.
(3) صالح لمباركية :المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج1 ،دار الهدى ،عين مليلة - الجزائر ،2005،ص 24.
(4) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974 ، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 214.

1920م لما قدم جورج أبيض إلى الجزائر ، و قدم مسرحيتين تاريخيتين هما "صلاح الدين الأيوبي " و "ثارات العرب" إلا أنها لم تلق الرواج كونها قدمت بالفصحى من جهة و لغرابة طريقة الأداء من جهة أخرى.[1]

و هذه الظاهرة الأخيرة ظاهرة إعراض عامة الجزائريين عن المسرح الأدبي ، الذي لا يحوي عناصر الفرجة الشعبية، هي ظاهرة بعيدة عن الغور و الأثر في المسرح الجزائري.[2]

3- المسرح الجزائري في ظل الاستعمار:

ابتداء من سنة 1921م و على إثر زيارة جورج الأبيض للجزائر، بدأت تتأسس الفرق المسرحية الجزائرية وفق مراحل مختلفة نبرزها في :

- المرحلة الأولى: 1926- 1932:

شهدت انطلاقة مع بعض الهواة، الذين اعتمدوا على مواهبهم و إمكانياتهم المحدودة، محاولين معالجة القضايا الاجتماعية و السياسية و من أبرزهم :علالو، باشطارزي، كما تأسست فرق و جمعيات مسرحية، ك،(جمعية المدية ، جمعية العاصمة، جمعية الشبيبة الإسلامية ...) مثلت مسرحيات مستوحاة من التراث العربي.

- المرحلة الثانية-مرحلة البحث عن الذات- 1932- 1939م:

و فيها نزلت الفرق المسرحية إلى أعماق الواقع الجزائري مستلهمة منه موضوعات لعروضها فقدم رشيد القسنطيني عدة مسرحيات منها : (بوسيسي، باب الشيخ، لونجا الأندلسية...) و في هذه المرحلة و بالذات تأسست جمعية العلماء المسلمين، فركزت على

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، ص39.
[2] علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة ، الكويت،ط2 ، أغسطس1999، ص473.

المواضيع الدينية، بغية الحفاظ على هوية الشعب الجزائري، فعرضت عدة مسرحيات نذكر منها : "عمر بن الخطاب ، بلال لمحمد العيد آل خليفة"[1]، و موضوع هذه المسرحية يدور حول التاريخ العربي الإسلامي، تجري حوادثها في الحجاز، في عهد ظهور الإسلام، و بطلها يجاهد في سبيل عقيدته بكل صبر و إيمان حتى النصر.[2]

- **المرحلة الثالثة 1939 – 1946:**

شهدت هذه المرحلة اندلاع الحرب العالمية الثانية، فشددت فرنسا الخناق على الجزائريين، إلا أن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين حاولت كسر هذا الجمود، بتقديم بعض الأعمال ذات النزعة الإصلاحية ، لا حياء القيم الدينية و الأخلاقية و الثقافية[3].

- **المرحلة الرابعة 1947– 1955:**

بعد سنة 1945م شهد المسرح استفاقة نسبية إذ تأسست فرق رسمية ، و ظهرت مسرحيات فصيحة " الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان" و "حنبعل لأحمد توفيق المدني " وغيرهما ، كما خففت السلطات الفرنسية من الضغط على المسرحيين الجزائريين، بغية استدراجهم في صفها لخدمة أغراضها ، فقامت بتعيين محي الدين بشطارزي مديرا للمسرح الغربي بقاعة الأوبيرا ، و مصطفى كاتب مساعدا إداريا له، كما أدار رضا حوحو جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى و التمثيل التي تأسست سنة 1948م فاكتسبت مكانة مرموقة في الوسط الفني لما قدمته من أعمال تنقد فيها الأوضاع السياسية و الاجتماعية تهدف من ورائها إلى إيقاظ الشعب و بث الروح الوطنية فيه .[4]

(1) صالح قسيس: الخطاب لمسرحي الجزائري المعاصر، ص19.
(2) أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص 192.
(3) صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، ص19.
(4) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومه، ط1، 2001،ص 47.

- المرحلة الخامسة 1956-1962:

في هذه المرحلة حملت الفرق المسرحية لواء الدعاية للثورة خارج الجزائر، بغية تدويلها و نقل الواقع الحقيقي للجزائريين الذي كثيرا ما سترته فرنسا، فقامت فرقة جبهة التحرير الوطني سنة 1960 بجولة فنية إلى كل من الصين و الاتحاد السوفيالتي دامت خمسا و أربعين يوما ، تم خلالها تقديم عروض غنائية و مسرحية، كمسرحية "الخالدون" لعبد الحليم رايس حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك"شوان لاي".[1]

و ظهرت مسرحيات أخرى "نحو النور" ، "أولاد القصبة" لحميد رايس، "دم الأحرار" لمصطفى كاتب، "دم الحب"، "الشبكة"، "الكوخ"، "القرقوز"، لولد عبد الرحمان كاكي ، " فمعظم هذه المسرحيات كان يصب في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية، و تعريفا به ، و بالقضية الجزائرية و عدالتها"

المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

خرجت فرنسا من الجزائر مخلفة خلفها دمارا و خرابا مس جميع البنى القاعدية للبلاد، فعملت الدولة الجزائرية على إعادة هيكلتها ، لبعث الحياة فيها من جديد، و كان من بين ما مسته الهيكلة المسرح، و هذا عبر مراحل عدة:

- المرحلة الأولى 1963- 1972:

تم في هذه المرحلة تأميم المسرح بمقتضى مرسوم 63/12 المؤرخ في 08 جانفي 1963، فبموجبه شهدت الحركة المسرحية قفزة نوعية، فطرحت القضايا الاجتماعية كالطلاق و الزواج و الأنانية ، الشعوذة ، و قد حظي الأديب أحمد بودشيشة بالنصيب الأول في كتابه المسرحية الاجتماعية، فكان ما ألفه يقارب العشرين نصا تضمنها

---

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص86.

مجموعات بعناوين مختلفة "المغص و اللعبة، وفاة الحي الميت ، الصعود على السقيفة، البواب".[1]

- **المرحلة الثانية 1972-1982:**

تعتبر هذه المرحلة امتدادا للمرحلة السابقة، حيث تم تطبيق سياسة اللامركزية فمالت معظم الأعمال إلى انتقاد الواقع الاجتماعي ، و برزت ظاهرة التأليف الجماعي ، و الخوض في تجارب مسرحية موجهة للأطفال ، و فتح مسارح مستقلة في المدن الأخرى ، فلوحظ انتعاش في العمل المسرحي، إلا أنه سرعان ما فتر بسبب قلة الدعم المادي ، و تشتت القدرات البشرية مما أدى به إلى الضعف و الركود.

- **المرحلة الثالثة 1983- 1989:**

و فيها استفاق المسرح الجزائري من غيبوبته، حيث أعطت الدولة اهتمام كبيرا لهذا الفن و ذلك "بإقامة ندوة أيام المسرح التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح تحت شعار من أجل تطوير المسرح الجزائري و التي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي : النص المسرحي لغة و مضمونا و شكلا ، الإخراج و التمثيل بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية و التكوين المسرحي".[2]

فانتعش المسرح و برزت أقلام إبداعية أثرت الساحة الإبداعية فكتب محمد مرتاض مسرحية "الانتهازية" ، و نشرها سنة 1986 عالج فيها واقع الإدارة ، و نشر زهير غلاق مجموعة مسرحية سماها "مدرسة العجائب" سنة 1983 إضافة إلى مسرحية "النار و النور" التي كتبها صالح لمباركية، و مثلت سنة 1988 و مسرحية "الراعي" التي كتبها محمد الأخضر السائحي و نشرها سنة 1988 ، و كذا علال عثمان الذي كتب مسرحية بعنوان "سيدي العفريت" نشرتها له الجاحظية عام 1990.

---

(1) عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص50.49.

(2) مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام و أعباء ، منشورات التبيين الحاجظية، الجزائر، 1995، ص 35.

و لم ينس النص المسرحي التاريخ الغربي ، فظهر نصان الأول نثري عنوانه الطاغية لمحمد غمري الذي نشره عام 1986، و الذي يعرض لحياة نيرون و تجبره ، حين أحرق مدينة روما، و الثاني شعري عنوانه "أبوليوس" للشاعر الجزائري أحمد حمدي[1].

فمن كل المراحل السابقة نصل عند حقيقة لا يختلف فيها اثنان، ألا و هي أن المسرح الجزائري و إن كان متثاقل الخطى ، ضعيف المردود في بعض الأحيان فهذا يعود إلى ما يكتنف الساحة المسرحية من تهميش، على جميع الأصعدة، دفع فيها النص المسرحي ثمنا باهضا، إذ أنه بقي في أدراج المكاتب دون أن يرى النور فضاع برحيل صاحبه.

4- ملخص مسرحية "الهارب":

المسرحية الإيديولوجية أو المسرحية الفكرية هي التي تعرض لتصادم الأفكار الفلسفية و السياسية و تصارعها ، و تناحرها ، بغية الانتصار لفكر ما على حساب فكر آخر ، و لعل مسرحية "الهارب" للطاهر وطار هي المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري ، يعرض فيها للصراع بين الفكر الشيوعي ، و الفكر الرأسمالي و الحقيقة أن المؤلف لم يحول الشخصيات إلى أبواق للوعظ و الإرشاد، و ترديد الشعارات الجوفاء، و الخطب الرنانة، مما نعرفه في كثير من الأعمال الإبداعية.

و رغم أن صاحبها قد كتبها سنة 1961 م و هو حديث عهد بالكتابة من جهة، و الجزائر مازالت تئن تحت وطأة الاستعمار من جهة ثانية، و الكتابة الأدبية عموما ، و المسرحية خصوصا ، مازالت تحبو في بداياتها الأولى ، رغم كل ذلك جاءت المسرحية على مستوى عال من النجاح الفني [2]،عبر بها الطاهر وطار عن مبادئ و ايديولوجيات، كانت تتمخض في الجزائر قبل الاستقلال، و هي أفكار كلها تصب في

(1) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 52.
(2) عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية ، 2007،ص 109.

الاختيار الايديولوجي للبلاد، و الذي اتجه نحو الاشتراكية الشيوعية، و هذه الأفكار دفعت شخصيات مسرحية "الهارب " إلى اختيار الاتجاه و المسلك الذي تسير عليه[1].

إذن ظهرت المسرحية قبل الاستقلال بعام واحد (1961م) ، صدرت عن الشركة الوطنية للنشر و التوزيع في (120) مائة و عشرون صفحة سنة (1976 م) في طبعتها الثانية ، ثم سنة (1980م) ، و هي في أربعة فصول وخاتمة ، و في كل فصل مجموعة من المناظر.

تدور أحداث المسرحية أساسا في السجن ، و في المقبرة، و بيت إسماعيل البرجوازي، توفيق، حفار القبور، جماعة من الثوار الشيوعيين، مدير السجن، ابنته راضية، صديقها ، و هم عملاء أمريكا، صفية، الصادق، الخادم ، و هم من الذين جنى عليهم المجتمع، و جنت عليهم البرجوازية، و آخرون.[2]

تبدأ هذه المسرحية بحديث داخل السجن بين إسماعيل و الصادق (المحكوم عليه بالمؤبد) ، يدور كله حول رفض إسماعيل الخروج من السجن بعدما انقضت مدة سجنه (و هي عشرون سنة)، متدرعا بفكرة خالجته في السجن، مؤداها أن السجن قد أنساه مؤقتا مأساة الوجود البشري.[3]

و رغم محاولات صاحبه السجين الصادق بأن يقنعه بالخروج ، لكنه يرفض، و ما إن يخرج الصادق حتى يعمد إسماعيل إلى الانتحار.

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط2، 2007 ، ص 251.
[2] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 109.
[3] شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي ، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون- الجزائر ، 1991، ص 39.

إنه هارب ، هارب بكل معنى الكلمة ، هارب من كل شيء من مجتمعه، من نفسه من حقيقته ، و حتى من الحياة لا يملك أي شجاعة، و أية قدرة على مواجهة أي شيء ، و كل ذلك دليل قوي على انهياره و ضعفه و زواله.

و يتدخل أخيرا مدير السجن ، و ابنته راضية ، و صديقها و السجانون لإنقاذه ، و يحول إلى مكتب المدير، حيث يطلب منه أن يقص عليهم قصته.[1]

و في الفصل الثاني يقص إسماعيل قصته: إنه في غرفة ضيقة وحده يحمل مسدسا و بين الفينة و الأخرى يلقي نظرة على نفسه في المرآة، و قد بات متيقنا أنه ليس منفردا و إنما شخص آخر يسميه "أنا" و يحاوره.[2]

أنا : هكذا يبدو لك، لا علينا أنت الآن مصمم على الانتحار ، و على مغادرة الحياة، أليس كذلك؟

إسماعيل : (متوددا) أجل ...أجل مصمم على ذلك و أرجوا أن لا تصمم أنت على معارضتي ، و تدرك أن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق، فهو لا يكلفها إلا ألم لحظات، بينما الحياة تكلفنا ألم العمر كله... لماذا تريد يا (أنا) أن تبقى ؟ ما الذي يغريك؟ أي شيء يجذبك؟ البقاء عفن يا (أنا) و لا شيء يجبرنا عليه سوى استسلامنا ، الاستسلام لعواطف الحياة تقذفنا حيث تشاء، (فترة صمت)، نعم أنا مصمم على الانتحار ها قد أحضرت المسدس، و لم يبق إلا أن أنفذ ما عزمت عليه ، و إني لفاعل ، أنني عندما أقارن بين العدم و البقاء أجد العدم أفضل و أجد أن الطريق إليه أيسر، إذ هناك فرق كبير بين ألم لحظة و ألم عمر.

أنا : (جاد كل الجد) ما أبشع المنظار الذي تترآى لك الحياة من خلاله.[1]

[1] عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 110.
[2] حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، [الجزائر نموذجا]، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر2008، ص 162.

لكن إسماعيل يقرر الانتحار و لا يثنيه شيء سوى أن نفسه أو ذلك/ الأنا ، يذكر بحبيبته صفية، التي غدرت به و أحبت توفيق زميلها في الجامعة ، ذلك مما أدى بإسماعيل إلى كرهها ، و يسترجع إسماعيل هذه الذكريات ، و كيف هم بقتلها ، ثم يعود إلى غرفته ، و مع نفسه ، و مع (أنا) ويعودان إلى الحوار ، و في مقاطع طويلة، يحاول إسماعيل أن ينتصر على (أنا) ليقتل نفسه، و لكن (أنا) يعيقه و يجد له أسبابا.[2]

أنا : ...لم تجبيني حين سألتك عن صفية ، ألا تعلم بأنها غدرت بك كيف فعلت ذلك ؟

إسماعيل : ما ذا تريد أن تعرف عن صفية و عن خيانتها ، لقد وجدتها أمس مع (توفيق) في مقبرة، و سمعتها تقول له : أرجوا أن لا تحدثني عن (إسماعيل) بعد اليوم فنهضت مشهرا المسدس لكي أضع حدا لحياتها التافهة ... و لكن(يجلس و يغمض عينيه فتترأى له الرؤى).[3]

و يبقى (إسماعيل) على جانب من المسرح يرقب الأحداث ، و يشاهد ما يجري على المستوى الثاني، من المسرح إذ تبدو صفية و توفيق و حفار القبور و يمثلون أدوارهم أمام (إسماعيل) الذي يرقبهم و يتابعهم، و يعلق عليهم من حين لآخر و هو خارج اللعبة، أما (توفيق) الشاب المثقف الذي يحمل فكرا شيوعيا، يريد أن يفهم (صفية) أنه مناضل و صاحب مبادئ و عليها أن تنتظم إليه ،و ها هو يدعوها للانضمام إليه.[4]

توفيق: (حالما أيضا) ستنضمين إلينا ، و تفهمين (الأم) لغوركي و تبرعين في التحليلات العلمية، و تلهبين الاجتماعات بالنقاش، و توزعين المناشير، و تشكلين خلايا نسوية، و

---

(1) الطاهر وطار : "الهارب"، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مطبعة أحمد زبانة، الجزائر، ط2، 1980، ص39.
(2) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 162.
(3) الطاهر وطار: "الهارب" ،ص47.
(4) صالح لمباركية: المسرح في الجزائري ، ص 253-254.

تحتدم المعركة، و تدخلين الحياة السرية، و تشتد ضراوتك، و...و... ربما ..من يدري قد تنتصر و نحن في ريعان الشباب، ف...ف.

صفية: (مغمضة العينين) أتممها ...أتممها...

توفيق : (مواصلا) فنكون بعضنا .

صفية : ما أروع ذلك.

توفيق : و قد يلقى علينا القبض ، و قد يموت أحدنا في الطريق، قد نموت كلانا قبل ذلك اليوم.

و قد نعيش قبل ذلك تلك اللحظات التي عاشها (روبرت و ماريا) في قصة " لمن تقرع الأجراس"، بل و قد لا يكون عملنا كله في نتائجه، سوى تلك القصة الرائعة...صفية، ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري ، حيث تمتد الأبعاد، و تتسع الآفاق، و تجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ.[1]

و لكن عندما يتحرك (إسماعيل) يرى نفسه في المرآة فيستفيق و يعود إلى رشده و إلى الشخص الذي تمثل له في المرآة (أنا) و يعود إليه بحواره، و المعضلة هي أن (إسماعيل) كلما هم بالانتحار أوقفه (أنا) ووجد له مبررات، و في نشوة الخمرة يفقد (إسماعيل) عقله، و يتفق مع (أنا) على إرجاء عملية الانتحار إلى وقت آخر، و يعده (أنا) بالسعادة و رغد الحياة إن منحه قليلا من الوقت ، و ينتهي الفصل الثاني بتراجع (إسماعيل) عن عزمه، و يقرر التمسك بالحياة و يختار فتاة جميلة، تثير الغيرة في قلب (صفية) ، لينتقم منها.

و في الفصل الثالث تحضر الفتاة التي اختارها (إسماعيل)، و التي علق عليها آمالا كبيرة لتعيد إليه (صفية) حبيبته بعد أن هجرته، و بعد حوار طويل بين (إسماعيل)

---

(1) الطاهر وطار:"الهارب" ، ص51.

و (أنا) حول هذه الفتاة، تدخل الفتاة المنتظرة لكن يفاجأ الجميع إنها صفية نفسها، و في نهاية الفصل يتصالح (إسماعيل) مع حبيبته، و تعود المياه إلى مجاريها، و لكن في المنظر الأخير نعلم أن (توفيق) الطالب الجامعي على موعد مع (صفية)، في المقبرة إلا أنها خالفت وعده، و لم تحضر، و هاهو (توفيق) مع (حفار القبور)، في المقبرة ينتظران قدوم (صفية).[1]

حفار القبور : إنها تعد جميع الناس ، لم تبق فيها الإحساسات يا رفيق، المفروض أن ...

توفيق: (يقاطعه) أن أقوم بنقد ذاتي.

حفار القبور : لقد عرضتنا للخطر من أجلها ، لقد أخطأت يا رفيق.

توفيق : أعترف بأنني ...بأنني أحببتها ذات يوم في فجر التاريخ .[2]

و ينتهي دور (توفيق) بعدما يتيقن أن(صفية) ذهبت إلى الأبد.

و في الفصل الرابع تعيش (صفية) مع حبيبها (إسماعيل) و لكن سوداوية الحياة و ضيقها لدى (إسماعيل) أثر على (صفية) التي سارت على دربه، ذلك ما جعلها تفكر في الانتحار.[3]

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

إسماعيل : اتفقنا إذن ، هيا ، ينبغي أن نريح أنفسنا من الحياة حالا... هاهي الطريقة التي سنتبعها ، نتعانق و في خلال ذلك تطلقين النار على نفسك ثم أفعل ذلك بدوري.[4]

و ينتهيان إلى هذا الاتفاق ، و لكن صفية لا تقدر على إطلاق النار .[1]

---

(1) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص 162 ، 163 .
(2) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 89.
(3) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص 255.
(4) الطاهر وطار : "الهارب" ، ص 107.

صفية : (تثبت مبتعدة عنه)لا أستطيع، إن هناك قوة خفية تمنع إصبعي من الحركة (إسماعيل) لماذا يأبى إصبعي الضغط رغم أنني مصممة؟

إسماعيل: (يعيدها إلى أحضانه) صفية كوني جدية!! فاللعب لا يصلح في كل الأوقات، هات المسدس.

صفية : (مرتجفة) أقتلني أنت يا (إسماعيل) إفعل بي ما تشاء، ليكن الموت على غير يدي.[2]

إسماعيل: حسنا سأفعل ذلك، هيا نتعانق.

و يطلق (إسماعيل) الرصاص على (صفية) فيسقطها أرضا، و لكنه يتجمد عندما يفكر في إطلاق النار على نفسه.[3]

إسماعيل : آه ... ما بال إصبعي إنه جامد يا للسخرية، أيمكن ألا أموت فظاعة عبث سخرية، كارثة، نكبة (ينظر إلى صفية) صفية، زوجتي العزيزة ماذا تفعلين الآن، هل تفكرين في شيء، (يذهل المنظر الدماء) الدم يجري بعنف من قلبها... يا للفظاعة (يغطي عينيه ثم يفتحها).[4]

وينتهي (إسماعيل) من قصته، لقد قتل (صفية) و لكنه لم يتمكن من قتل نفسه، و يعود إلى مكتب مدير السجن الذي كان يستمع إلى قصته مع ابنته (راضية)، و في غمرة هذا التشاؤم تقترب ابنة مدير السجن من (إسماعيل)؛ و تقنعه بأن في الحياة أملا و

---

(1) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص 255.
(2) الطاهر وطار :"الهارب" ،ص 109 ، 110 .
(3) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص256.
(4) الطاهر وطار : "الهارب"، ص110.

سعادة و بعد جهد تصل (راضية) إلى إقناع (إسماعيل) بالخروج من السجن، بعد عشرين سنة من السجن و تكون المفاجأة حين تقرر (راضية)الزواج من (إسماعيل).[1]

راضية: لقد قررت الزواج من (إسماعيل) يا أبي.

المدير: (مندهشا) ماذا تقولين؟

إسماعيل : إنك مخطئة.

راضية: ما هو المانع الذي تراه يا أبي ؟ ألا تتشرف بابنة تنقذ هذا المسكين، ألا تستصوب رأيي ؟ أريد إعادة إنسان إلى الحياة بعد أن خرج منها يا أبي .

صديق راضية : يا لهذا النبل (يصفق).

إسماعيل : (لنفسه) باستمرار أهرب، هارب من الحياة، هارب من الموت، هارب من السجن، ترى إلى أين سأهرب بعد ذلك؟

المدير: لـ(إسماعيل) ما رأيك أنت ؟ إنني لا أفهم ما الذي دفع بابنتي إلى هذا التفكير! إن قصتك لجد غريبة أيها السيد!

إسماعيل : لا أملك رأيا يا سيدي .[2]

و في الختام يتصافح (المدير) مع (إسماعيل) و(صديق راضية) و (راضية)، و لكن ترتفع في الخارج أصوات و تسمع طلقات نارية ، يدخل (توفيق) لينزع الأقنعة،عن حقيقة هذه الشخصيات.[3]

توفيق: (يأمر الثلاثة الآخرين الذين معه)، قودوا العملاء إلى الساحة الشعبية و حاكموهم يخاطب (راضية) الدكتورة المحترمة ..رئيسة مصلحة المخابرات الأمريكية.

(1) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، ص163.
(2) الطاهر وطار : "الهارب"، ص 124.
(3) حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ،ص163.

(يلتفت إلى المدير)، أبوها مدير السجن المحترم، (يلتفت إلى صديق راضية)، زوجها الكريم و ساعدها الأيمن .. لقد سبقناكم أيها الخونة.[1]

أما (إسماعيل) فقد أصابته حيرة، هؤلاء عملاء و (توفيق) و (الصادق) صديقه الذي حكموا عليه بالسجن المؤبد.[2]

الصادق : (وهو داخل)، تحيا الثورة الاشتراكية، (إسماعيل) صديقي، لقد تغيرت معالم الطريق، (يسقط إسماعيل مغميا عليه..).. تغيرت معالم الطريق.. تغيرت معالم الطريق...[3]

و هكذا تنتهي المسرحية بهذا الانقلاب، انقلاب في الأفكار و المبادئ، و المفاهيم و هي دعوة إلى التغيير و الثورة ، فمسرحية "الهارب " هي حيرة الأبطال و قلقهم، و لعل (توفيق) هو الذي يمثل ذلك التغيير المنتظر و هو انتصار الثورة الاشتراكية على الأخلاق البرجوازية، التي يمثلها مدير السجن و ابنته و صديقها، و حتى (إسماعيل) الابن الضال في متاهات البرجوازية.

إن أفكار المسرحية كلها تدعو إلى الثورة و الحركية التي تستوجب العمل على عدة مستويات نفسية و اجتماعية و سياسية و أخلاقية، و قد جاءت هذه المسرحية في فترة الاستقلال، و هي الفترة العصيبة في تكوين المجتمع و سبل اختياره لمستقبله الذي بلا شك هو أصعب الاختيارات.

إذن تنتهي هذه المسرحية بنهاية كانت بمثابة حل للغز الذي ظل مغلقا طول فصول المسرحية، و يتمثل هذا الحل في انتصار الثورة الاشتراكية بقيادة (توفيق) على الأخلاق البرجوازية.

(1) الطاهر وطار : "الهارب"،ص126.
(2) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص 257.
(3) الطاهر وطار : "الهارب "، ص127.

مدخل ـــــــ

مقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه وبعد:

لعل أهم ما يلفت النظر هو أن فن المسرح من الفنون الأدبية العريقة التي لم تحظ في بلادنا بالاهتمام الكبير والدراسات الكافية، إذا قورن مع غيره من الفنون الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة وغيرهم، وربما هذا راجع إلى أن المسرح كمبنى استورد من الغرب، فهو لم يتجذر بعد في مدننا وقرانا، كما أننا لا نكاد نعثر على كتاب مسرحين استطاعوا أن يتركوا لنا تراثا مسرحيا مكتوبا يمكن للأجيال المقبلة أن تفيد منه وما إن وجد فهو قليل، وحتى بعض الأعمال المسرحية التي نجحت بوصفها عروضا لم تجد طريقا إلى النشر، نظرا لكونها لم تنضج على نار هادئة، لتسمح لها بأن تصبح قابلة للنشر، وهو ما يميز المسرح الجزائري المرتبط في نشأته بالعروض الآنية التي تعالج قضايا مؤقتة، أفرزها سياق تاريخي واجتماعي معين، أو نظرا إلى كونها قدمت بلهجة عامية، ولعل هذا من بين الأسباب التي جعلت الباحثين يعزفون عن التأليف في هذا الفن الذي لا يتمتع بقدر كاف من الرسمية التي تدفعهم إلى الخوض في قضاياه وظواهره ومع ذلك وجدت بعض المسرحيات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية الفصحى، وإن لم تنل قدرا كافيا من النجاح ولعل من أهم هذه المسرحيات:"حنبعل" لأحمد توفيق المدني "والباب المفتوح" لمحمد واضح، و "البشير " لأبي العيد دودو، ومسرحية " الهارب"للطاهر وطار، وهي موضوع دراستنا في هذا البحث ولعلها المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري، ونقصد بالمسرحية الإيديولوجية المسرحية الفكرية، أي هي تلك التي تعرض تصادم الأفكار الفلسفية والفكرية والسياسية وتصارعها بغية الانتصار لفكر ما على حساب فكر آخر.

ومن الأسباب التي جعلتني أختار هذا الموضوع هي :

- إعجابي الكبير بكتابات وأعمال الروائي الكبير الطاهر وطار والمسرحي، التي تصب في الواقع الاجتماعي الذي عاشته الجزائر، ففي مذكرتي الخاصة بنيل شهادة ليسانس درست إحدى رواياته الشهيرة وهي رواية "الحوات و القصر" لذلك أردت من خلال هذا العمل أن أدرس إحدى مسرحياته، وإن كانت قليلة، فوقع اختياري على مسرحية "الهارب"، وإن أتيحت لي فرصة علمية أخرى لن أتوانى عن اختيار الكاتب الطاهر وطار .
- هذا بالإضافة إلى رغبتي في التعمق في دراسة الأدب الجزائري عموما و بالخصوص فن المسرحية.
- التقديم بالكاتب الطاهر وطار كمؤلف وفنان ومسرحي كبير، وليس روائي فقط كما يعتقد الكثير من الطلبة .

والإشكالية التي تدور حول هذا البحث هي :

- ما هو مفهوم المسرحية؟
- وكيف سيكون تحليلنا لبنية مسرحية الهارب للطاهر وطار؟
- وما هو الموضوع الذي تدور حوله هذه المسرحية؟
- وما هي الأسس التي بنى عليها الطاهر وطار مسرحيته؟
- وهل وفق المنهج الاجتماعي التحليلي في الوصول إلى ما تخيفه هذه المسرحية من جماليات ؟

وقد اعتمدت في بحثي هذا على خطة تكونت من مقدمة، مدخل، وفصلين:

تطرقت في المدخل إلى تقديم المسرحي والفنان الطاهر وطار، و إلى بعض مفاهيم المسرحية وأهم المراحل التي مر بها المسرح الجزائري، كما قدمت فيه ملخصا لمسرحية "الهارب".

- والفصل الأول تمحور حول بنية مسرحية الهارب وذلك من خلال أهم الشخصيات التي وردت فيها، والأفكار التي تمحورت حولها، والأماكن والأزمنة المذكورة فيها.
- أما الفصل الثاني : خصصته لنظام المسرحية المدروسة وذلك من خلال اللغة المسرحية والحوار والأبعاد الدلالية والرؤيا التي هي بمثابة مقولة نص المسرحية.
- ثم تطرقت إلى خاتمة أوجزت بعض النتائج التي توصلت إليها.

أما عن المنهج المتبع هو المنهج الاجتماعي التحليلي حيث قمت من خلاله بتحليل بنية المسرحية ونظامها، كما قمت بوصف أهم عناصر المسرحية .

أما عن المصادر والمراجع المهمة التي اعتمدتها أذكر:

- مصدر البحث : الطاهر وطار :الهارب.
- المراجع: –عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري
- صالح لمباركية : المسرح في الجزائر .
- عبد العزيز بوباكير: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، وغيرها من المراجع الأخرى.
- والصعوبات التي واجهتني لا تكمن في قلة المصادر والمراجع وإنما في تشابك المادة العلمية التي وردت فيها.
- وفي الأخير أقدم عظيم شكري وخالص تقديري إلى أستاذي الدكتور:بن قرين عبد الله الذي أشرف على هذا العمل وبقي حريصا إلى أن أنهيته.

مقدمة

مدخل : الكاتب ومسرحيته

1- تقديم المسرحي المؤلف الفنان " الطاهر وطار".

2- مفهوم المسرحية .

3- مسار المسرح في الجزائر .

4- ملخص مسرحية " الهارب " .

الفصل الأول :

بنية النص المسرحي

1- الشخصيات .

2- اللعب – الأفكار – الصراع .

3- الزمكان :

أ- الأماكن .

ب- الأزمنة .

4- الشيئية .

الفصل الثاني :

نظام النص المسرحي

1- اللغة المسرحية والحوار.

2- الأبعاد الدلالية (التاريخية ، السياسية ، الأخلاقية ، النفسية ، الاجتماعية ...).

3- مقولة النص المسرحي (الرؤيا).

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

الملخص

Résumé

المشتمل

الإهداء

اهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى :

- الوالدين الكريمين عرفانا بجميلهما، وطلبا لرضاهما، وشكرا لتضحياتهما .
- إلى شمعة البيت المضيئة " ملك " .
- اهديه إلى كل من ساندني ماديا أو معنويا وسار معي في كل خطوة من خطوات هذا البحث الطويل والشاق، وأخص بالذكر صديقتي المقربة وأختي:" بليزاك آسيا" .
- كما أهديه إلى بقية أفراد عائلتي أخص بالذكر أختي الكبرى " فتيحة" وزجها" لزهر" وبناتها" بالقيس و سندس" ، فاطمة الزهراء، وأولادها : "احمد وآدم"، أختي" حسينة وزوجها رياض" وأولادهما " محمد، مازن، احمد" كما أهديها إلى أختي "غنية " .
- ولا يفوتني أن أبلغ تشكراتي الخالصة لكل من "توميات مريم" و "خاوي صبرينة" اللتين ساندتاني معنويا لإنجاز بحثي .

جهاد

الإهداء

اهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى :

الوالدين الكريمين عرفانا بجميلهما، وطلبا لرضاهما، وشكرا لتضحياتهما .

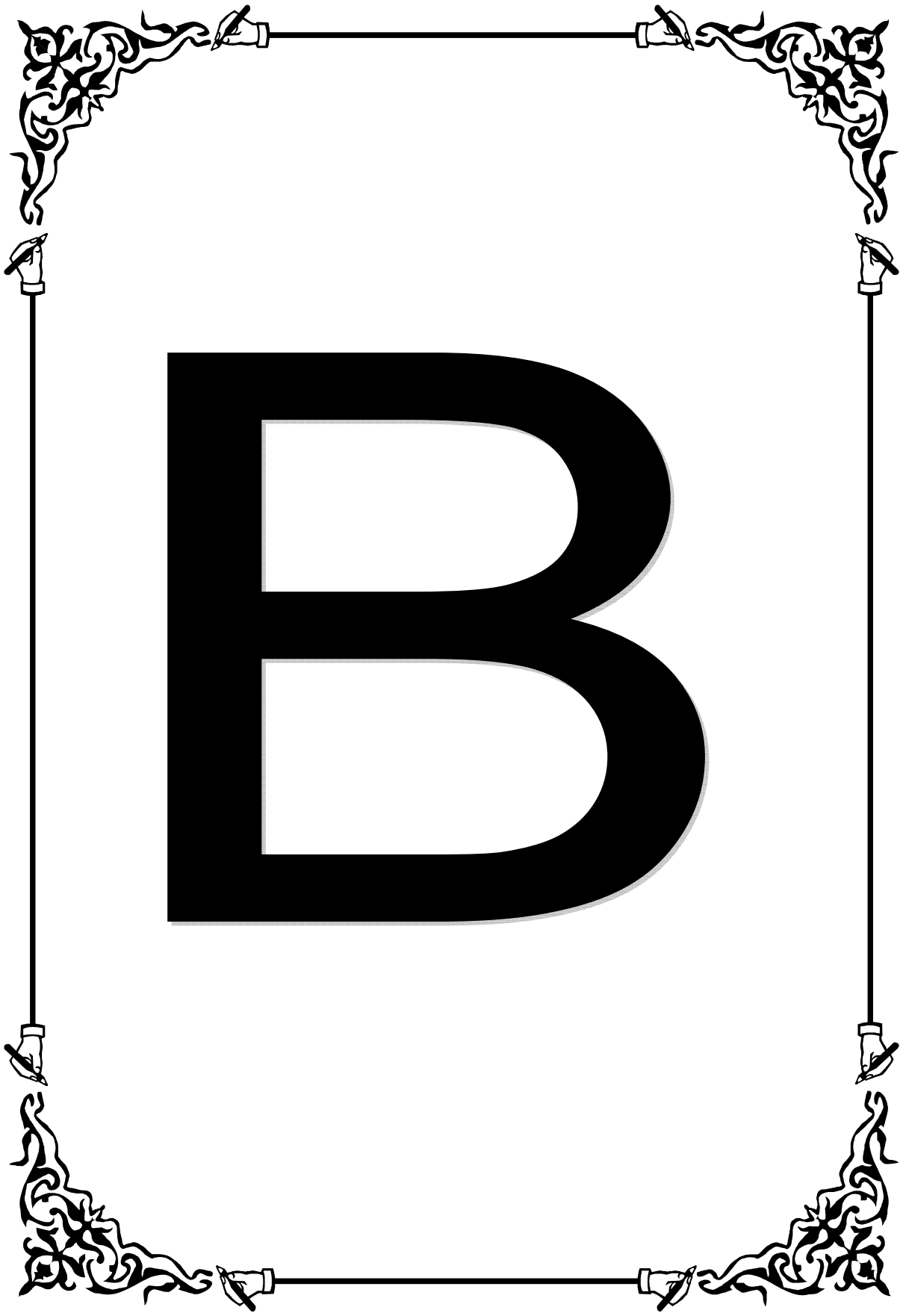
إلى شمعة البيت المضيئة " ملك " .

اهديه إلى كل من ساندني ماديا أو معنويا وسار معي في كل خطوة من خطوات هذا البحث الطويل والشاق، وأخص بالذكر صديقتي المقربة وأختي:" بليزاك آسيا" .

كما أهديه إلى بقية أفراد عائلتي أخص بالذكر أختي الكبرى " فتيحة" وزجها" لزهر" وبناتها" بلقيس و سندس" ، فاطمة الزهراء، وأولادها : "احمد وآدم"، أختي" حسينة وزوجها رياض" وأولادهما " محمد، مازن، احمد" كما أهديها إلى أختي "غنية " .

ولا يفوتني أن أبلغ تشكراتي الخالصة لكل من "تومياث مريم" و "خاوي صبرينة" اللتين ساندتاني معنويا لإنجاز بحثي .

جهاد


B