الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

رسالة مقدمة لنيل درجةالماستر

دلالة الحَبكة وجمالها في النص المسرحي "الهارب" للطاهر وطار

شعبة: تحليل الخطاب

تاريخ المناقشة: 21 جوان 2017

إعداد الطالبة: سارة رماش

إشراف: د.السعيد مومني

أعضاء لجنة المناقشة:

العايش سعدون	رئيسا	الرتبة	أ.مساعد. أ	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
السعيد مومني	مشرفا ومقررا	الرتبة	د.محاضر. أ	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
أسماء سوسي	مناقشا	الرتبة	أ.مساعدة. أ	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2016 – 2017م

1437 – 1438هـ

شكر وعرفان

قال رسول الله ﷺ: **«من لا يشكر الناس لا يشكر الله»**

فالحمد لله حمدا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه بأن وفقنا ومنَّا علينا بإتمام هذا البحث المتواضع، فالحمد لله وحده

أولا وآخرًا.

نتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور السعيد مومني الذي تكرم علينا بقبوله الإشراف على هذه المذكرة كما أنه -"حفظه الله"- لم يبخل علينا بالتوجيهات والملاحظات القيمة والتي أثْرَتْ هذا البحث.

وفائق الشكر والامتنان للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة هذا البحث و تحملهم عناء متاعبه.

كما نتقدم بخالص الشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قالمة كما لا ننسى أن نشكر سر الوجود الوالدين الكريمين.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـة

الحَبكة تركيبة ذهنية، من العلاقات الموجودة بين أحداث النص المسرحي إذ تُعد من ناحية مبدأ إرشاديًا للمؤلف وسيطرة تنظيمية بالنسبة إلى القارئ من ناحية ثانية، وبذلك تصبح الحَبكة شيئًا يدركه القارئ على أنّه يعطي العمل الفني بنيته وَوَحْدتَهُ، وتُبنى الحَبكة في النص المسرحي، على صراع، فنجد صراع الإنسان مع قوى الطبيعة وصرعًا مع أخيه الإنسان ثم صراعًا مع نفسه، كما نجد صراعَ الأفكار والمبادئ حيث «نجد "أرسطو" يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يتوج الحَبكة بتاج العنصر الأول من عناصر اسم روح التراجيديا، وبذلك يكون تعريف الحَبكة بالصورة التي ورد بها كتاب "البويطيقا"، أساسا لجميع الدراسات تقريبًا»[1]. والحَبكة عنصر من عناصر صناعة العمل المسرحي تشير دائمًا إلى الحدث وإلى الشكل والبنية أي إليها كافةً.

ولهذا ارتأينا أن يكون موضوع بَحْثِنا موسومًا بـ: دلالة الحبكة وجمالها في النص المسرحي "الهارب" للطاهر وطار.

وذلك للإجابة عن الإشكاليات التالية: ماهي الحَبكة في العمل المسرحي، وكيف تظهر فيه، وما أبرز مراحلها من البدايات الخامدة البسيطة إلى الحل بإحدى نهايتيه؟

والدافع إلى اختيارنا لهذا الموضوع: لأنه روح القص عمومًا، ومنه المسرحية والنص المسرحي.

وأما الهدف من اختيارنا هذا البحث، فهو أن العمل المسرحي يقوم على الحَبكة، فحاولنا إبراز أهميتها من خلال النص المسرحي "الهارب" لتكون خطوة أولية وإضافة جديدة في عالم النص المسرحي الذهني.

ومن خلال اختيارنا الموضوع واطلاعنا عليه وقد عنيت به دراسات سابقة أبرزها:

---

[1] لورانس بلوك، كتابة الرواية من الحَبكة إلى الطباعة، ترجمة وتقديم صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2009، ص:96.

رسالة تخرج ماستر، المسرح الذهني في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار للطالبة مريم دقلة، إلا أنه لم نجد دراسات تتطرق إلى الحَبكة في النص المسرحي.

وقد اعتمدنا المنهج الوصفي، سواء في تتبع واستقراء أفكار الكاتب أو في تبيين مضمون المدونة واستجلاء ملمح الرموز وكذا تحديد بنائها الفني؛ حيث استفدنا من بعض المراجع الأصول أهمها:

فرُدب.مُيليت جُيرالد إيدسُ بُنتلي، فن المسرحية ترجمة صدقي حطاب، ومحمد يوسف نجم، فن القصة، وعزيزة مريدن، القصة والرواية، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، واقتضى الجواب عن هذه الأسئلة خطة تمثلت في تقسيم بحثنا إلى أربعة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة.

وأما المقدمة فأشرنا فيها إجمالًا إلى عناصر البحث كلّها.

فتناولنا في الفصل الأول: في المفاهيم الإجرائية.

وأما الفصل الثاني: فقد تضمن تطور الحَبكة في النص المسرحي "الهارب".

وأما الفصل الثالث: دلالة الحَبكة في النص المسرحي "الهارب" وتطرقنا فيه إلى أهم الدلالات ومنها الدلالة النفسية، والدلالة الإيديولوجية والدلالة التاريخية.

أما الفصل الرابع: فجاء في جمال الحَبكة من خلال مايلي:

جمال المكان، جمال الزمان، جمال الشيء، جمال الحدث، جمال الشخوص، جمال الحَبكة.

وككل بحث صادفتنا مشاكل متنوعة وهذا حال كل باحث أمام عمل جاد يطلب إنجاحه وأبرز تلك الصعوبات:

معالجة إشكالية الدلالة والجمال في النص المسرحي "الهارب"، بالإضافة إلى ندرة المراجع في الجانب التطبيقي، وعلى الرغم من كل ذلك إلا أننا استطعنا تجاوز هذه العقبات، فكانت نتيجة ذلك إنجاز البحث بحمد الله وفضله.

وأود التعبير على خالص شكري وعظيم امتناني لأستاذي الدكتور "السعيد مومني" الذي شرّفني برعاية هذا البحث منذ كان همًا ثقيلا حتى أصبح خفيفًا، لقد وجدت في أستاذي أبًا كريمًا وأستاذًا قديرًا لم يبخل علي طوال مدة إنجاز هذا العمل لا بتوجيهاته القيمة ولا بإمدادي بالمراجع، فلهذا الأستاذ يعود الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث.

الفصل الأول

في المفاهيم الإجرائية

أولا- تعريف الحبكة:

أ-وضعًا:

الحَبكة ضرورية في المسرحية والقصة والحكاية، لأنها تعتمد على إثارة المشاهد وجذبه لمتابعة ذلك العمل، وهي:

اسم مرّة: «وهو المصدر الذي يدلّ على حدوث الفعل مرّة واحدة، وهو من الثلاثي على وزن فَعْلَة مثال ذلك:

حَبْكَةٌ مِنْ حَبَكَ ويصاغ من غير الثلاثي بزيادة تاء على مصدره القياسي أو بزيادة لفظ (واحد) إذا كان المصدر القياسي مختوم بالتاء»[1].

وكلمة الحَبكة في العربية مأخوذة من فعل «حَبَكَ حَبْكًا، أي أحكم صناعة الشيء وحَبَك الحَبْلَ: شد فتلهُ»[2].

ب-اصطلاحًا:

«الحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية التي يضفي شكلا على الفعل والذي يمثل، ولذا كان من الضروري أن نبحث المشاكل الرئيسية التي تُجابه الكاتب المسرحي في محاولته صياغة مادته في ذاك الشكل الذي نطلق عليه الحبكة»[3].

«كما تطلق الحَبكة على تتابع حوادث تفضي نتيجة قصصية، تخضع لصراع ما وتعمل على شد القارئ المتوهم إليها»[4].

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص:39.

[2] Marie Elias, Hanan Kassab Hassan, dictionnaire du l'théâtre termes et concepts du théâtre et des arts du spectacle, arabe, anglais, français libraire du Liban Editeurs : Ed : Lebenan, p :165.

[3] فرُدب.مُيليت جُيرالد إيدسُ بُنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت-نيويورك، ص:393.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:64.

ومن هنا نلاحظ أن الحَبكة عنصر هام في العمل المسرحي أو القصصي، لأنها تفضي إلى نوع من التغيير يجذب المشاهد أو القارئ، كما يلاحظ أن "أرسطو" قد ناقش الحَبكة بالتفصيل من الفصل السابع حتى الفصل السادس عشر في كتابه "فن الشعر"، «ووجد أن وحدة الحَبكة، في نظره، نتيجة لعلاقة الضرورة السببية بين أحداث المسرحية، ولا تعتبر وحدة الشخصية الأساس في الترابط، وقد ورث نقاد الأدب في عصر النهضة بإيطاليا وفي القرن السابع عشر بفرنسا نظرية "أرسطو" في ضرورة الحَبكة(...) كما يمكن اعتبار نشأة الرواية النثرية بأوروبا راجعة إلى تطبيق فكرة الحَبكة»[1].

"أرسطو" أبو الحَبكة بل هو أول من تحدث عنها في كتابه "فن الشعر"، ورأى بأن الحَبكة هي تلك العلاقة الضرورية التي تربط بين الأحداث، وأن الشخصية ليست هي ذلك العنصر المهم في النص المسرحي.

وينص "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" «على أن الحَبكة هي قلب التراجيديا، فقد ذكر الحَبكة في الفصل السادس في كتابه، بقوله فالقصة (أي الحَبكة) إذن هي نواة التراجيديا، والتي تنزل منها منزلة الروح وتليها الأخلاق»[2].

ويعتبر "أرسطو" الحَبكة وحدة تربط بين الأحداث في المسرحية، كما اعتبارها من ناحية أخرى عنصرًا مهما في التراجيديا.

وهكذا «فحبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية، وهي لا تفصل عن الشخصيات إلا فصلا مصطنعًا مؤقتًا، وذلك لتسهيل الدراسة، فالقاص يعرض علينا شخصياته دائما وهي متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه»[3].

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصلحات العربية في اللغة والأدب، م، س، ص:144.

[2] م، ن، ص: ن.

[3] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص:63.

ومن هنا نستنتج أن الحَبكة لا تقوم إلا بتسلسل الأحداث، ويكون دور القاص عرض تلك الشخصيات للقارئ وهي متفاعلة ومتأثرة مع الحوادث.

وترى عزيزة مريدن أننا نعني بالحبكة «السياق أو المجرى الذي تجري فيه القصة، وتتسلسل بأحداثها، وتندفع بشخصياتها، وتتصارع وتستولي-أثناء هذا كله-على لب القارئ بإحكام الروابط بين هذه العناصر كلّها، حتى تبلغ النهاية، وتكون الأحداث-عادة-مرتبطة برباط السببية»[1].

والحبكة إذن عنصر من عناصر صوغ العمل الفني، تشير إلى الحدث وإلى الشكل والبنية بل هي كل هذه العناصر مجتمعة.

«والفكرة في الحَبكة، لابد أن يكون في القصة حدث ما، كذا لابد أن يكون الهدف في ثنايا الحبكة، وأن تتضمن عنصر التشويق الذي له الأثر الأكبر في جذب انتباه القارئ والسامع»[2].

ونستنتج من هذا أن للحبكة أبعادًا تقوم عليها، وهي التسلسل والهدف والتشويق ودونها لا تكون مكتملة.

أما اصطلاح L'intrigue في اللسان الغربي فهي: «الخلط والتداخل وهو الأساس الذي قامت عليه الحَبكة، عند ظهورها مفهومًا في الفنون القائمة على الحكي، والحَبكة مفهوم له علاقة بالجانب التمثيلي في المسرح أو الرواية وفي كثير من الأنواع التمثيلية، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخوص، وهذا التعارض يترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الحَرَكوِيُّ للمسرحية من البداية وحتى النهاية»[3].

---

[1] عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر العاصمة، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)، ص:41.

[2] م، ن، ص:41-42.

[3] Marie Elias, Hanan Kassab Hassan, dictionnaire du théâtre termes et concepts du théâtre op.cit. p :195.

فالحَبكة هي الخلط والتداخل وهذا ما اصطلح عليه اللسان الغربي كما أنها تختص بالجانب التمثيلي فالمسرحية وغيرها من الفنون الأخرى تحتاج إلى حَبكة لأنها تشمل المسار الحركي للمسرحية من البداية حتى النهاية وغيابها يشعرنا بالنقص في النص المسرحي.

«وتظهر الحَبكة في التسلسل الحدثي الذي يجمعه خيط دلالي واحد من الحدث البدائي إلى الحدث النهائي لتشكيل الحكي الذي لا يثير اهتمامنا إلا عن طريق تسلسل ما، وهذا الطريق يتعين وفق ما يختاره المؤلف من منهج في بناء إبداعه السردي، لأجل شد الآخر وإثارته»[1].

ونستنتج من القول السابق وهذا القول أن الحبكة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالجانب التمثيلي في المسرح أو الرواية، كما أنها مجموعة أحداث متماسكة بعضها ببعض من البداية حتى النهاية وهذا ما يشد القارئ ويثيره لإتمام ذلك العمل الفني.

وعليه: «فالحبكة إذن، هي فن ترتيب الحوادث وسردها وتطويرها، تكون الوقائع متصلة ببعضها، وكأن كلّا منها علما لما سيليها، بحيث سابقها مستدرج للاحقها في سياق الحكي، وتعتمد الحبكة على عدّة عناصر منها: التوقيت والحركة والتشويق، فالتوقيت هي سير الحوادث في بطء أو سرعة تجمعها، ثم انطلاقا وهكذا هي الحركة هي التنويع والتفاوت في درجات الانفعال»[2].

إن الحَبكة هي النهر الذي تصب فيه جميع مكونات البناء القصصي لتقوم بإعادة تشكيلها لتنتج لنا النص المسرحي أو القصة في شكلها الكامل.

«وقد يقال أن الحبكة لازمة للمسرحية أكثر مما هي لأي نمط أدبي آخر، وذلك لأن المسرحية كما أسلفنا هي فن جوهرها وأساسها تمثيل لفعل، وذهب "أرسطو" إلى أن المسرحية

---

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، ط9، 1994، ص:18.

[2] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها واتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر (د، ط)، (د، ت)، ص:28.

تنطوي على عنصرين هما الشخصية والحبكة وأن الحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية وبالرغم من أن هذه العبارة قد تبدو لأول وهلة أمرًا لا يمكن الأخذ به، إلا أن قليلا من الدِراسة سيقنع المعارضين بأن المسرحية قد توجد بدون البطل ولكنها لا يمكن أن توجد دون الفعل»[1].

حيث نستنتج من هذا القول أن النص المسرحي أو المسرحية تقوم على الحبكة والفعل ودونهما لا يكون العمل المسرحي مكتملًا.

«ولكن مما لا جدال فيه أن "أرسطو" كان يستخدم هذه الاصطلاحات المألوفة لتنقل بعض المعاني الفنية، وبالرغم من أن كل قصة يجب أن تبدأ عند نقطة معينة وتستمر ثم تنتهي، إلا إن القصة الخالية من الحَبكة قد تبدأ عند أي مكان وقد تستمر وقد لا تستمر»[2].

وأستوضح من هذا القول، أن كل قصة تبدأ بنقطة معينة وتستمر ثم تنتهي، إلا أن القصة الخالية من الحبكة تختلف عن غيرها وهي أنها قد تبدأ عند أي مكان وتستمر أو تتوقف.

و«ترتكز الحَبكة على تصادم الأهواء والمشاعر، أو على أحداث خارجية، وهي في رأي الكثرة من نقّاد الفن، ضرورية في المسرحية والحكاية والقصة والأقصوصة، لإثارة المشاهد أو السامع، واندماجه مع الشخصيات الواقعية أو الرمزية المتحركة والمفكرة»[3].

الأساس الذي تقوم عليه الحَبكة هو ذلك التفاعل والتناغم داخل الإنسان من مشاعر وأهواء، وتعتبر ذلك الملح الذي لا نستطيع الاستغناء عنه في النص المسرحي أو المسرحية أو القصة أو الأقصوصة وكل ذلك لجذب القارئ أو المشاهد مع إبراز ذلك التواصل الذي

---

[1] فرُدب.مُيليت جُيرالد إيدسُ بُنتلي ، فن المسرحية، م، س، ص:395.

[2] م، ن، ص:396.

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان (د، ط)، (د، ت)، ص:91.

يحدث بين الشخصيات.

«فإن تقوم حكاية ما على الحَبكة، فهذا يعني أنها تعتمد الترابط المتين، وتقوم على السببية، فالحَبكة في أساسها تتكون من جمل ومفردات تتابع لتكون لبنة فوق أخرى، ذلك البناء المسمى الحَبكة»[1].

الحكاية عبارة عن ذلك البناء المُرتب المكون في الأساس من تسلسل الجمل بطريقة جيدة لتكون لبنة محكمة توصلنا في الأخير بما يسمى الحَبكة.

وتختلف أنواع الحَبكة باختلاف العمل الفني إذ هناك نوعان من الحَبكة وهما: الحَبكة المفككة والحَبكة المتماسكة.

والحَبكة المفككة: «تبنى على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما، ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي تنظم الحوادث والشخصيات جميعًا»[2].

النتيجة التي نتوصل إليها أن الحَبكة المفككة ليس الأساس فيها هو تسلسل الحوادث ولكن هناك عنصر مهم فيها وهو الشخصية وهي تعتمد عليه بالدرجة الأولى كما تهتم بالحوادث في النص المسرحي أو العمل القصصي.

وأما **الحَبكة المتماسكة:** «فإنها على عكس من ذلك، إذ تقوم على حوادث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرّها»[3].

---

[1] محمود غنايمي، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسات أسلوبية)، دار الهدى، القاهرة، مصر، ط2، 1993، ص:388.

[2] محمد يوسف نجم، فن القصة، م، س، ص:83.

[3] م، ن، ص:84.

ونستنتج من التقسيم الذي أوضحناه سابقًا أن الحَبكة المفككة والحَبكة المتماسكة، أن لكل منهما مساوئ ومحاسن وهذا لا يعني البتة أن واحدة أحسن من الأخرى وإنما هو تقسيم لتسهيل البحث على القارئ.

وتنقسم الحَبكة من حيث موضوعها إلى نوعين:

الحَبكة البسيطة والحَبكة المركبة.

«ففي النوع الأول، تكون القصة مبنية على حكاية واحدة، أما في النوع الثاني فتكون مركبة من حكايتين أو أكثر»[1].

فالحَبكة البسيطة تقوم على حكاية واحدة وهذا يعني أنه لا يوجد تعقيد فيها، أما النوع الثاني من الحَبكة فيعطي للقارئ فرصة التفكير والتعمق في النص المسرحي.

ثانيا-عناصر الحَبكة:

1-المكان:

توظيف المكان في الإبداع المسرحي هو من الوسائل الفنية ذات الأبعاد العميقة وذلك لما يحمله المكان من معاني ودلالات ذاتية وسمات جمالية وعواطف ومشاعر إنسانية وتجارب اجتماعية تجعل من توظيفه في النص الدرامي عملاً فنيًا متكاملًا.

فمنذ القدم وإلى يومنا هذا عبّر المكان عن مختلف الثقافات والحضارات والأفكار والفنون والعادات وكل ماله علاقة بالإنسان وما وصل إليه اليوم.

أ-وضعًا:

ذكر ابن منظور في معجمه لسان العرب مفهوم المكان في: «مادة (مَكَنَ)بمعنى الموضع، والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع»[2].

---

[1] م، ن، ص:85.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص:113.

نجده في كتاب "تاج العروس في جواهر القاموس": «أن المكان هو الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين أنه عرض وأنه اجتماع جسمين حاوي ومحوي وذلك كون الجسم الحاوي محيط بالمحوي، فالمكان عندهم المناسبة بين هذين الجسمين»[1].

بمعنى الموضع الحاوي للشيء.

ب-اصطلاحًا:

لا نقصد بالمكان الفني، المكان الواقعي الخارجي، «لا يراد به المساحة الجغرافية المحددة ذات الأبعاد المعينة، بل هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعًا لأغراض التخيل الروائي وحاجته»[2].

فهو مكان تنسجه الكلمات ويستثيره اللسان بخصائصه الإيحائية، «فالمكان الخارجي هو المكان الحقيقي المتموضع على الخارطة الجغرافية، وقد أطلقت عليه تسميات عدة: المكان الواقعي والموضوعي والطبيعي والمرجعي(...) أما المكان الروائي فهو مكان متخيل»[3].

نستنتج من هذه الأقوال أن الكاتب ينطلق في بناء نصّه من مكان واقعي إلا أن مبتغاه الوصول إلى مكان فني يتمرد على المفاهيم الهندسية، إذ مهما برع الكاتب في تجسيد المكان فإنه لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي، وإنما يجسد مكانًا فنيًا يظهر في لوحة مصنوعة تثير خيال القارئ وتحمله لتصور ذلك المشهد. «إن المكان الفني يختلف عن المكان الهندسي الذي لا يمتلك أي قيمة فنية إلا أنه شديد الصلة به، ذلك أنه يحاكى

---

[1] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، مج9، (د، ت)، ص: 348-349.

[2] سمر روحي الفيصل، بناء الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 1995، ص:251.

[3] مرشد أحمد، البنية والدلالة في الروايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص:120.

موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يفوق تصور العمل الأدبي له، لهذا تتعدد الأبعاد الجمالية للمكان الواحد وتتنوع بحسب وجهة نظر الروائي.

ومن هنا فالمطابقة بين هذين المكانين هو ضرب من العسف، لأنها تفرغ النص الروائي من أحد أبعاده التخيلية وتجرده من جماليته، وتحيل المكان إلى مجال أجوف لا معنى له»[1].

«إن أهمية المكان في الرواية تتعدى كونه أحد عناصرها الفنية، أو أنه المجال الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخوص لأنه يلعب دورًا مركزيًا داخل منظومة الحكي»[2].

وبهذا يتعدى المكان دورهُ الظاهري بوصفه مكانًا لوقوع الأحداث وخلفية تتحرك أمامها الشخوص، إلى فضاء رحب يشع بالدلالات التي تؤثر في العمل المسرحي، فله دور في بناء العمل الحكائي، فهو إطار الذي تتجسد فيه الأحداث والأرضية التي تتفاعل فيها الشخوص، لتأدية مهاهما المكلفة بها.

2-الزمان:

أ-وضعًا:

«زمن: الزَّمَنُ و الزَّمَانُ اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمانُ العَصْرُ، والجمع أَزْمُن وأَزْمان وأَزْمِنة[...]وأَزْمَنَ بالمكان: أَقام به زَماناً»[3].

ب-اصطلاحًا:

الزمن شيء يصعب الإمساك به، تدركه عقولنا ولا نستطيع إدراكه بحواسنا، ولكن قد ندرك آثاره التي يعتقد البعض أنها الزمن، فنحن نرى حركة عقارب الساعات بالسرعة والدقة نفسها، والزمن يرتبط بالمكان والحركة التي لولا هي لما استطعنا إدراك الزمن، فحركة الأرض

---

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1985، ص:130.

[2] مرشد أحمد، البنية والدلالة في الروايات إبراهيم نصر الله، م، س، ص:127.

[3] ابن منظور، لسان العرب، م، س، مج13، (د، ط)، (د، ت)، ص:199.

حول نفسها تنتج الليل والنهار، بينما تنتج حركتها حول الشمس الفصول الأربعة، وبما أن، مجال دراستنا هو النص المسرحي فسنحاول تقصي التوظيف الزماني في النص المسرحي، باعتبار الزمن من العناصر الأساسية التي يعتمد عليها النص المسرحي في البناء الزمني للأحداث وانتظامها داخل النص المسرحي.

و«ينهض الزمن بدور مهم في حياتنا لذا كانت عناية الفلاسفة وعلماء الاجتماع والنفسانيين والأدباء به كبيرة وعظيمة، فلقد أدرك كل أولئك الدارسين أن الزمن إنما يعني الوجود بكل ما يحتويه منذ بدء الخليقة، حيث كان يسود الظلام إلى مرحلة تشكل العقل البشري، وحلّ الضياء مكان الظلمة، فبين المرحلتين هناك الزمن الحاضر والزمن الماضي، وهناك الإنسان الذي يتطلع إلى المستقبل وفْقَ خطية زمنية تخضع كلها لقوى الطبيعة ومظاهرها المختلفة، وعندنا نحن المسلمين نقول إنها تخضع لحكمة الله لنا أن نعيش وَفْقها»[1].

ونستنتج من هذا القول أن الزمن له دور في معرفة حاضر وماضي ومستقبل الإنسان، واستمرار وجوده في الحياة، كما أن الزمن يمثل محور النص المسرحي، وعمودها الفِقْري الذي يشد أجزاءه، كما هو محور الحياة ونسيجها.

كما أن للزمن أنواع منها:

1-«زمن فيزيائي:

وهو يعني اختلاف الليل والنهار وما ينشأ عنهما من أيام وأسابيع وشهور وأعوام وعقود ودهور...

2-زمن حدثي موضوعي:

وهو زمن من الأحداث التي تغطي حياتنا.

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص:13.

3-زمن لساني:

يرتبط بالكلام، ومنبعه الحاضر، وينقسم إلى زمن الخطاب الذي يتميز بمستوى الحضور وزمن الحكي، ويتميز بمستوى الانقضاء.

4-الزمن النفسي:

وهو الزمن الأكثر أهمية في الأدب.

5-الزمن التاريخي:

وهو زمن وقوع الأحداث ويتجه نحو المستقبل»[1].

والزمن من العناصر المهمة في تشكيل العمل الفني، منه تنطلق أبرز التقنيات القصصية وله فيه منطقه حيث ينهض على الإيهام بصدق القصّ، كما أن مقولة الصدق لا تستلزم بالضرورة التماثل أو المطابقة فيما بين محتويات النص والواقع الخارجي.

ولذا نميز بين زمنيين الزمن الداخلي والخارجي:

نبدأ بالخارجي «إنّه يتمثل في زمن القراءة كما الكتابة، زمن القراءة يتحدد في الفترة التي يشرع فيها المُرْسَلُ بممارسة التلقي، فهي المرحلة التي أقدم من خلالها المبدع على تدوين أحداث نصه»[2].

أما الزمن الداخلي «فيرتبط بكيفية تناسق الأحداث داخل السرد، إن السارد ليس ملزما بتقديم الأحداث كما جرت، فهو يقدم، ويؤخر ويسترجع، ويقلص، ويحذف، وعلى العموم فالزمن الداخلي فن خيالي تنسجه الإبداعية»[3].

وما يمكن أن يقال إجمالا هو أن الزمن يُعَدُ، دون منازع بعدًا أساسيا لأي عملية قصصية، حيث الزمن هو نظام الأحداث التي تترابط من خلاله وتتطور إلى غاية ما.

---

[1] مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998، ص: 59-60.

[2] نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص:35.

[3] م، ن، ص:37.

3-الشخصية:

أ-وضعًا:

«شخص: الشخصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاصٌ وَشُخُوصٌ وشِخَاصٍ، الشخْص، كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشَّخْصِ»[1].

«الشَّخص: كلُ جسمٍ له ارتفاعٌ وظُهُورٌ؛ وغلب في الإنسان، وعند الفلاسفة، الذات الواعية لكيانها المستقلة في إرادتها (ج) أشخاص وشخوصٌ.

الشَّخصية: صفات تميز الشخص من غيره، ويقال، فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل»[2].

وكلمة شخصية اشتقت من «شخص، الشخص [...]، والشخوص وشخاص [...]، والشخص، سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد نقول: ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه»[3].

التعريف اللغوي كما نلاحظ ركز على المظهر الخارجي فقط.

ب-اصطلاحًا:

تعتبر الشخصية عنصر مهم في النص المسرحي، فيها تبنى الأحداث، كما لها أثر كبير في نجاح العمل المسرحي، فتُثير اهتمام القارئ وتشده من أول المسرحية إلى آخرها.

«لا يكفي الحدث وحده في تأليف مسرحية ما، بل لابد من وجود الشخصية التي تدور المسرحية معها أو حولها، بحيث تبث الحركة فيها وتمنحها الحياة»[4].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م، س، مج7، (د، ط)، (د، ت)، ص:46.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، مصر، ج2، ط2، 1972، ص: 24.

[3] ابن منظور، لسان العرب، م، س، مج8، ط4، 2005، ص:36.

[4] عزيزة مريدن، القصة والرواية، م، س، ص:26.

«فالشخصية هي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث، وقد تكون الشخصية من الحيوان، فيستخدم عندئذٍ كرمز يشف عما وراءه من شخصية إنسانية تستهدف من ورائها العبرة والموعظة، كما في (كليلة ودمنة) والقصص التعليمية الأخرى»[1].

الشخصية هي ذلك الملح الذي يضاف للمسرحية ودونها لا تكتمل، كما يمكن أن نعتبر الشخصية لغزًا غامضا يكشف لنا أسرار تلك الشخصية الإنسانية التي قد نستفيد منها في حياتنا.

«وقد تدور المسرحية حول شخصية واحدة من أولها إلى آخرها، وقد تتعدد الشخصيات فيها، وقد تتمثل في الشخصية الواحدة حادثة نفسية أو دور اجتماعي أو بطولي أو سياسي أو علمي أو عاطفي»[2].

ونستنتج من هذه الأقوال أن لا وجود للمسرحية أو نص مسرحي دون شخصية فهي تساهم في نجاح العمل الفني أو فشله، فقد يقوم النص المسرحي على شخصية واحدة تكون بارزة في جميع الأحداث أو قد نجد تعدد الشخصيات وهذا التعدد يجعل ذلك العمل أكثر حيوية وحركة، في تصوير موقف من المواقف.

ج-شروط الشخصية:

فلكل شخصية مجموعة من الشروط يجب أن تتوفر فيها لتخدم النص المسرحي.

«إن أول شرط من شروط الشخصية الناجحة أن تكون مقنعة ومتساوية مع نفسها أي بعيدة عن التناقض، وهذا ما اشترطه أرسطو منذ القديم»[3].

---

[1] م، ن، ص:27.

[2] م، ن، ص: 27-28.

[3] م، ن، ص: 28.

«أن تكون حيوية فعّالة ومتفاعلة مع الأحداث، متطورة بتطور من أول المسرحية إلى آخرها، ولا يقصد بالحيوية كثرة الحركة والتنقل من مكان إلى آخر بل يقصد منها أن تكون ذات تأثير كبير في تصوير موقف من المواقف»[1].

حتى تكون الشخصية ناجحة مئة بالمئة يجب أن تكون صادقة مع نفسها فتقنع القارئ أو المشاهد وتأثر فيه لدرجة أن يشعر بألم تلك الشخصية أو فرحها، ونقول عن شخصية بأنها ناجحة إذا رأينا تفاعل المشاهد أو المتلقي معها.

«الصراع إذن الشرط الثالث من شروط الشخصية الناجحة، ونعني به الاحتكاك بينها وبين نفسها وعواطفها الذاتية، أو عقيدتها أو عقلها، أو بينها وبين شخصيات أخرى، والإنسان جسم وعقل وروح»[2].

هذا التصادم والصراع داخل الشخصية يجعلها ذات أهمية كبيرة، وكلّما كان الصراع قويّا وواضحًا بين هذه العناصر كلّها، كان النص المسرحي أنجح وأعمق وأكثر تأثيرًا.

د-أبعاد الشخصية:

1.البعد الجسمي:

«فيرسم أوصاف الشخصية من الخارج، طولا أو قصرًا، بدانة أو نحافة، كما يصف لون البشرة وملامح الوجه، وما إلى ذلك من خصائص خلقية مميزة»[3].

2.البعد الاجتماعي:

«فيصورها من حيث ثقافتها وعقيدتها وهوايتها وبيئتها، والمجتمع الخارجي المحيط بها»[4].

---

[1] م، ن، ص:27-28.

[2] م، ن، ص:28.

[3] م، ن، ص:29.

[4] م، ن، ص: ن.

3-البعد النفسي:

«الذي قد يكون حصيلة البعدين السابقين ويعني الكاتب فيه بتصوير عواطف الشخصية وطباعها، وطريقة تفكيرها وردود فعلها تجاه المواقف المتعددة»[1].

والشخصية البشرية مزيج هذه الأبعاد الثلاثة وكل بعد يكمّل الآخر، وقد لا نجد الشخصية خيرًا كلَها، ولا شرًا جميعًا، فهي تصاهر هذه الأبعاد حتى نجد في النهاية شخصية مكتملة من كل النواحي.

«فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ولا عزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية مالم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية»[2].

المسرح يجسد لنا ذلك العالم الكبير أو بالأحرى الواقع ولا يكتمل التجسيد إلا من خلال الشخصيات ودورها الهام في بناء لبنات المسرحية ولا يتحقق ذلك إلا بالتفاعل الحاصل فيما بينها.

«والأساس الأول لجودة الشخصية في المسرحية ألا تفقد هذه الشخصية صلتها بالعالم الحقيقي»[3].

«والأساس الثاني، وحدة الشخصية في عمقها، وهذا هو التعبير الحديث لما سمّاه أرسطو من قبل: التكافؤ المنطقي، وليس معنى الوحدة من سطحية الشخصية لتمثل فكرة تجريدية، ولكنها الوحدة التي تسمح بأنواع من الاختلاف تتفق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث»[4].

---

[1] م، ن، ص:29

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص:609.

[3] م، ن، ص:610.

[4] م، ن، ص: ن.

ونستنتج مما سبق أن المسرحية لا تقوم دون شخصية، فكل شخصية تمتعنا كما أنها تخفي وراءها دلالة اجتماعية ونزعة إنسانية ونأخذ منها العبرة والموعظة.

4-الشيء:

أ-وضعًا:

«هو ما يصلح أن يعلم ويخبر عنه عند السبويه، وقيل الشيء عبارة عن الوجود، وهو اسم لجميع المكونات عرضًا أو جوهرًا، ويصح أن يعلم ويخبر عنه»[1].

ب-اصطلاحًا:

كل ما هو ليس حيا من إنسان وحيوان أو نبات نطلق عليه كلمة الشيء، وهو مفرد جمعه أشياء، ويعبّر عمّا هو معروف عند الإنسان وغامض عليه، وعلى الرغم من الأشياء تَعْتبر خارج نطاق ما هو حي، فإن ذلك لا ينفي فاعليتها في مستوى الحياة الواقية، وتطلق كلمة الشيء على ما هو مادي ومعنوي متعارف عليه من قبل الجماعة البشرية، فقد ورد في القرآن الكريم لفظ شيء في قوله: **قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَسۡـَٔلُواْ عَنۡ أَشۡيَآءَ إِن تُبۡدَ لَكُمۡ تَسُؤۡكُمۡ وَإِن تَسۡـَٔلُواْ عَنۡهَا حِينَ يُنَزَّلُ ٱلۡقُرۡءَانُ تُبۡدَ لَكُمۡ عَفَا ٱللَّهُ عَنۡهَاۗ وَٱللَّهُ غَفُورٌ حَلِيمٞ ١٠١﴾[2].

فلفظ الشيء عند عبد الغفار مكاوي: «والأقرب للمعقول أن نسمي كل ما تجرد عن الحياة سواء في الطبيعة، في محيط الاستعمال، باسم الشيء، كأن يكون كتلة من الصخر أو قطعة من الخشب»[3].

وكلمة الشيء تعبير عن الموجودات المترسخة في الذهن على شكل صورة ذهنية لوجودها الذي كما يحقق وظيفته في العالم الخارجي، فهو يحققها على مسرح اللقاء بين

---

[1] الشريف الجرجاني، التعريفات، (تح)، محمد باسل عيون السيوط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص:17.

[2] القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 101.

[3] عبد الغفار مكاوي، مدرسة الحكمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص:281.

المبدع والمتلقي، وما يمثل مسرح اللقاء في دراستنا هو فن المسرح الذي يتلقاه المتلقي، بعد أن يقوم المبدع بمزج مجموعة من الفواعل من بينها عنصر الشيء مع غيره من الفواعل الأخرى كالشخوص والمكان والزمان لينتج للمتلقي نصًا مسرحيًا.

5-الحدث:

أ-وضعًا:

«حدث: الحَدِيثُ: نقيضُ القديم.

والحُدُوث: نقيضُ القُدْمةِ حَدَثَ الشيءُ يَحْدُثُ حُدُوثاً وحَداثةً، وأَحْدَثه هو، فهو مُحْدَثٌ»[1].

«حدَث الشَّيءُ، حُدوثًا، حَدَاثةً: نقيض قَدُم، وإذا ذكر مع قدُم ضم للمزاوجة كقولهم: أخذه ما قدُم وما حدُث يعني همومه وأفكاره القديمة والحديثة و-الأمر: حدوثًا: وقع»[2].

ب-اصطلاحًا:

«هو الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف، وتحريك الشخصيات، ولما كان القاص يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به، لتكون مشاكله للواقع، كان لابد من اختيار هذه الأحداث، وتنسيقها، وعرض جزئياتها عرضًا يصور الغاية المحددة منها»[3].

الحدث مهم بأهمية الشخصية، فهو الذي يقوم بتحريك الشخصيات ضمن مجال محدد كما أن الحدث يحيط بالحياة البشرية الإنسانية كلّها، كما أنه لا يقف عند تصوير بيئة معينة أو طبقة محددة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م، س، مج2، (د، ط)، (د، ت)، ص:131.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، م، س، ص:159.

[3] عزيزة مريدن، القصة والرواية، م، س، ص:25.

«إن شرط الجاذبية في تسلسل الأحداث أن تندرج في أجزاء موضوع القصة فتبدأ ضعيفة ثم تنمو كلّما نَما العمل وتعقد الحادث حتى تنتهي مع الحل»[1].

نستنتج أن الأحداث تبدأ ضعيفة وتزيد من وتيرة نموها في النص المسرحي وذلك لتشويق وجذب انتباه القارئ حتى يصل إلى النهاية.

«وبلغ التركيز أقصاه في المذهب الكلاسيكي، في الدعوة إلى وحدة الزمان والمكان، ثم قضى الرومانتيكيون على وحدتي الزمان والمكان وأبقوا على وحدة الحَدَث»[2].

نلاحظ في هذا القول أن الزمان والمكان كانا من العناصر المهمة في بناء العمل الفني بالنسبة للمذهب الكلاسيكي، إلا أن الرومانتيكيون ألغو الزمان والمكان ليبرزوا أهمية الحدث في النص المسرحي.

«ولكل مسرحية عالمها الخاص بها، فيه تكون الأحداث والشخصيات محتملة مبرزة من خلال التصوير الذي يعمل على الإقناع»[3].

وللحدث أثره العميق في بناء نواحي المسرحية.

6-الموضوع (الفكرة):

وهي القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه وبمساعدة اللغة يمكن تجسيد الفكرة على أرض الواقع.

«الفكرة عنصر موضوعي في الحكاية وتوجد أينما برهنا على أن هذا الشيء موجود أو غير موجود أو أفصحنا عما يعتزمه الأشخاص ويقررونه»[4].

---

[1] م، ن، ص:26.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م، س، ص:588.

[3] م، ن، ص:599.

[4] م، ن، ص:86.

إذا كانت هناك فكرة محددة وجدت حكاية ما، فعماد الفكرة اللغة عامة فهي تبرهن على شيء موجود أو غير موجود.

«والفكرة تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية، كما تعتمد على القول والقول فيها ذو أهمية ثانوية»[1].

«وأجزاء الفكرة ثلاثة: البرهنة، والتفنيد، وإثارة الانفعالات وهذه الانفعالات في المأساة هي أساس الرحمة والخوف وما يمت إليهما بسبب، ومنها التعظيم والتحقير»[2].

فالفكرة لا تقوم إلا إذا توفرت مجموعة من الشروط فيها فترتيب الأحداث جزء لا يتجزأ منها كما أنها تقوم على البرهنة والتفنيد، فالنص المسرحي لا يكون له أثر أو معنى إلا إذا كانت فكرته تعالج قضية تخدم المجتمع.

7-الهدف:

هناك نظريتان مختلفتان، تبرزان الهدف، حيث تقوم النظرية الأولى: «إن أي لون من ألوان الأدب والفن، لا يكون جميلاً مستساغًا إلا إذا كان فنيًا متقنًا، وعلى الكاتب أو الفنان أن يكون الفن للفن عنده هو الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه في إنتاجه»[3].

نلاحظ أن هذا القول أو هذه النظرية تسلط الأضواء على أعمال الكاتب وترى بأن يكون هدفه الأول الذي يسعى إلى تحقيه الفن للفن حتى يكون ما يكتبه ذا قيمة فنية تستحق أن تجسد على الواقع سواء كان نص مسرحي أم قصة.

أما النظرية الثانية فترى أنّه: «لابد أن يكون للأدب أو الفن مضمون اجتماعيٌّ أو قوميٌّ حيوي يستهدف من ورائه إصلاح المجتمع عامة، أو حل مشكلة من المشكلات

---

[1] م، ن، ص:87.

[2] م، ن، ص:86.

[3] عزيزة مريدن، القصة والرواية، م، س، ص:34.

الإنسانية الحيوية، كمشكلة الفلاح أو العامل أو استغلال طبقة لطبقة في بعض النظم الاجتماعية أو معالجة الاستعمار وطغيانه على بعض بلاد العالم»[1].

وعلى الكاتب المسرحي أن يمزج بين النظريتين فتكون غايته الفن للفن، كما يجب أن يدرس نواحي المجتمع ويقدم لنا صورة كاملة عن فئات المجتمع المختلفة، كما يعالج القضايا السياسية والاجتماعية التي تخدم شرائح المجتمع.

ثالثا-مراحل الحَبكة:

1-العرض التمهيدي:

للوصول إلى بلورة الحَبكة لابد لنا من المرور بمراحل عديدة، ومنها العرض التمهيدي إذ نجد اختلافًا فيه بين فريقين من كتّاب المسرح الكلاسيكيين وكتاب المسرح الرومنسيين.

«فالفريق الأول يرى إدخال كثير من الفعل التمهيدي وإيصال كثير من المعلومات عن الشخصيات وعن أعمالهم إلى الجمهور، قبل أن يأخذ الفعل الممثل في شق طريقه فعلًا»[2].

«أما كتَّاب المسرح الرومانسي فيكتبون لمسرح مرن مثل المسرح الأليصاباتي فإنهم يستطيعون أن يخفّفوا من أعباء إدخال قدر كبير من التاريخ الذي يسبق المسرحية إلى العرض التمهيدي وذلك باستهلال هذه المسرحية بأول حادث في سلسلة حوادث المسرحية»[3].

ونلاحظ أن كِلاَ الفريقين يتعارضان في قدر المعلومات التي تسبق العرض التمهيدي، فالفريق الأول يرى بالضرورة تقديم صورة كاملة عن الشخصيات للقارئ وذلك قبل العرض

---

[1] م، ن، ص:34.

[2] فرُدب.مُيليت جُيرالد إيدسُ بُنتلي، فن المسرحية، م. س، ص: 398.

[3] م. ن، ص: ن

التمهيدي، أما الفريق الثاني يرى بأن ينقص من تلك المعلومات التي تسبق المسرحية والعرض التمهيدي.

2-الأزمات:

«إن تطوير المسرحية يسير عادة ضمن سلسلة من مراكز العواطف التي يمكن أن نطلق عليها الأزمات، وهذه الأزمات هي مواقف تنطوي عادة على تضارب في المصالح والعواطف، وعلى عدد من ردود الفعل المرتقية تجاه موقف معين، ومهما كانت الأزمة صغيرة فإنها كالعرض التمهيدي تشمل على جذب الاهتمام وتعميق الترقب في عدد ونوع العواطف التي تشعر بها الشخصيات المسرحية»[1].

تعتبر الأزمات الخيط الذي يحرك الأحداث داخل النص المسرحي، فتصادم الأهواء والآراء والمصالح ينتج منها في الأخير أزمات تجعل القارئ يتأثر بها فقد ينفر منها أو يقبلها، كما أنها تلفت انتباه الجمهور وتجعله يترقب ويدقق في شخصيات المسرحية.

3-التعقيد:

«إن ذلك الجزء من المسرحية الذي أطلق عليه أرسطو اسم الجزء الوسيط هو أصعب أجزائها تمييزًا، ولكنّه جزء أساسي، وهو ذاك الجزء الذي يطور العناصر التي طرحها العرض التمهيدي المسرحي أمام الجمهور، ونجد من ناحية البناء أن العناصر الأساسية في تطوير الحبكة هي التعقيد والأزمة وقد تكون الذروة في بعض الأشكال المسرحية من ضمن هذه العناصر اللازمة لتطوير المسرحية»[2].

يمثل التعقيد المحور الأساسي كما يعتبر اللازم لتطوير الحَبكة زيادة وتعميق للتشويق والترقب وحب الاستطلاع، وهو من ناحية أخرى مكمل للعرض التمهيدي.

---

[1] م، ن، ص:419.

[2] م. ن، ص:415.

«والتعقيد يشكل عنصرا أساسيًا في بناء الحَبكة ويتألف هذا التعقيد في الأشكال البسيطة من المسرحيات من إدخال أشخاص أو حوادث تعيق البطل عن الوصول إلى غايته»[1].

لا يمكن بلورة الحَبكة دون المرور بمجموعة من التعقيدات التي تجذب المشاهد، فالتعقيد يجعل من النص المسرحي ذا أهمية كبيرة ونراها في الحوادث التي تعيق البطل وتشعره بالضيق حتى لا يستطيع الوصول إلى مبتغاه.

4-الذروة:

«أشرنا إلى أن الذروة قد تأتي ضمن ذاك الجزء من الحَبكة الذي أطلقنا عليه التطوير، أو ضمن الجزء النهائي من المسرحية الذي أطلقنا عليه الحل، ولعل أفضل نظرة للذروة هي تلك التي نعتبرها أزمة الحد الأعلى من الإحساس والتوتر فهو المشهد المسرحي الذي تتجه فيه العاطفة إلى الضعف نتيجة لليأس أو السعادة التي تأتي مع نهاية المسرحية، ويمكن أن تعتبر أيضا من ناحية البناء المسرحي بأنها نقطة التحول في المسرحية»[2].

«وأينما كان الإحساس بالذروة، وسواء جاءت الذروة في تضاعيف تطوير المسرحية أو في حلّها، فإن على الكاتب المسرحي أن يزحم مسرحيته دائما أو في معظم الأحيان إذ يستحسن أحيانًا ورود فترات مهمتها تخفيف حدّة التوتر، بالتشويق والتوتر والترقب مشاعر العطف والكراهية العميقة إلى أن تكاد مسرحيته تبلغ نهايتها»[3].

---

[1] م، ن، ص:416.

[2] م، ن، ص:422-423.

[3] م، ن، ص:425.

نستنتج من هذه الأقوال أن الذروة هي نقطة مهمة في الحَبكة، كما أنها تمثل نقطة تحول في النص المسرحي وأزمة الحد الأعلى من التوتر والتعقيد وبعدها يأتي الانفراج أو الحل في نهاية المسرحية أو النص المسرحي.

5-الحل:

«إن الوظيفة الحاصلة لذلك الجزء من الحَبكة الذي أسميناه بالحل هي حل المشكلة التي بدأتها الحَبكة وطورتها، وهناك خصائص معينة للحل المرضي في شتى صور المسرحية وهي الوضوح والمعقولية والتشويق»[1].

«ولا شك في أن هناك شيئا ما يعتمد على طبيعة الحل في أي مسرحية ما، فقد كانت النهاية عادة في أشكال المسرحية القديمة إما تراجيدية بحتة أو كوميدية بحتة، ولكن اصطلاح "المأساة" كان يطلق حتى عند الإغريق على جميع المسرحيات ذوات الطبيعة الجادة، وكانت تطلق كلمة الملهاة على جميع المسرحيات الخفيفة المسلية سواء كانت خيالية أو هجائية»[2].

وعليه فالحل إذن هو فك تلك المعلومات المعقدة والمتشابكة فيما بينها، بدأتها الحَبكة وطورتها، ونلاحظ أن لكل مسرحية حلًا يناسبها، وقد تكون النهاية سعيدة أو تعيسة.

---

[1] م، ن، ص:426.

[2] م، ن، ص: ن.

رابعا-الجمال:

أ-وضعًا:

الجمال سمة من سمات الوجود، إن لم يكن أبرز سماته، **قَالَ تَعَالَى:** ﴿ وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۖ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ ٥ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ٦ ﴾[1].

والجمال عند "الجوهري": « الحُسْنُ وقد جَمُلَ الرجلُ بالضم جَمالاً فهو جميلٌ، والمرأةُ جميلةٌ وجَمْلاءُ أيضاً، عن الكيسائي، فَهْيَ جَمْلاءُ كَبدْرٌ طالعٌ ... بَذَّتِ الخَلْقَ جميعاً بالجَمَالْ والجُمّالُ بالضم والتشديد أَجْمَلُ من الجَميل»[2].

وعند "الفيروز آبادي": «الجمال الحُسنُ في الخُلْق، جَمُلَ كَكَرُمَ فهو جميلٌ والجَمْلاءُ الجميلة والتَامَّة الجسم من كل حيوان»[3].

وعند "الشريف الجرجاني": «الجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف»[4].

ونجد في المعجم الأدبي «الجمال حُسْنُ، مَلاَحَةٌ وسامة بَهاء، حالة ما هو جميل»[5].

وهنا نلاحظ أن للجمال تعريفات كثيرة ومتعدد تبرز لنا قيمة الجمال في حياة الإنسان.

ب-اصطلاحا:

لا شك أن هناك حاسة في باطن النفس تفطن الجمال وتحسه وتستجيب له، فنحن ندرك بالفطرة السليمة، وعلى الرغم من قدم الدراسات التي اهتمت بموضوع الجمال، بحثًا وتنظيرًا، فإنه ظلّ مدار اختلاف وتباين في الفهم بين الدارسين.

و«السبب فيما نعتقد أن الجمال يرجع في خضوعه لشبكة معقدة من العلاقات، يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، المادي والمعنوي، الحسي والمجرد مثلما يرجع إلى كونه يرتبط

---

(1) القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 6،5.

(2) الجوهري الصِحَاحُ تاج اللغة وصحاح العربية، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د، ت) ،ص:461.

(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر بيروت، لبنان، (د.ط)، 1999، ص:881.

(4) الشريف الجرجاني، التعريفات، م، س، ص:82.

(5) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، م، س، ص:85.

على صعيد الإدراك، بآليات بشرية غامضة، يصعب رصد كيفية اشتغالها، وقد وقف المنظرون والدارسون إزاءه مواقف مختلفة متسائلين عن حقيقته، أهو معطى موضوعي قائم خارج الذات المُدركة أم يتوقف وجوده على الإدراك؟»[1].

فنجد الجمال يتأرجح بين الذاتي والموضوعي والمادي والمعنوي، ولم يستطع الدارسون أن يحددوا هوية الجمال ويبقى السؤال مفتوحًا ما هو الجمال؟

ومن هنا ينبثق رأيان فنرى: «الذين قالوا بِكوْن الجمال ظاهرة موضوعية يستقبلها الذهن ويعمل على إبرازها، فقد نظروا إليه وجودًا مستقلًا، قائمًا خارج الوعي الإنساني، ويحمل مظاهره وسماته التي يتميز بها ولعل الجوانب المادية هي التي استهوت هؤلاء في نظرتهم إلى الجمال»[2].

«أما الذين ربطوا الجمال بالإدراك فقد ركزوا على عملية التلقي باعتبار مالها من دور في تفسيره وإعطائه معنى، حيث لاوجود للجمال ولا حقيقة له في غياب الإدراك، وهو الرأي الذي قال به الفيلسوف "كانط"، حيث رأى أن لا حقيقة موضوعية للجمال، مادام معياره الذوق»[3].

ومن هنا نجد أن الجمال مرتبط بالجانب الشعوري للإنسان.

«إن الجمال هو ما يثير فينا إحساسًا بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر من صنع الإنسان، وإننا لنعجز عن الإتيان بتحديد واضح لماهية الجمال لأنه، في واقعه إحساس داخلي يتولد فينا عند رؤية أثر تتلاقى فيه عناصر متعددة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الأذواق ومعرفة الجمال ليست خاضعة للعقل

---

[1] عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1970، ص:485.

[2] م، ن، ص: ن.

[3] م، ن، ص:485.

ومعاييره بل هي اكتناه انفعالي وقد يتواصل التحليل إلى إدراك العناصر التي تؤلف في نظرنا الجمال»[1].

الجمال إحساس داخلي يمزج بين الانتظام والتناغم والكمال، ذلك أن الجمال نجده في خلق الله وقد يكون في الطبيعة أو في صنع الإنسان وبالتالي لا يمكن تحديد ماهية واضحة للجمال باعتبار أن العناصر التي تحكمه مختلفة ومتعددة ومتنوعة.

«يبين الأثر الفني تجنب المشاهد المقززة، والبشاعات الخلقية في الطبيعة أي الموضوع المعالج يجب أن يبعث في النفس استمتاعا جماليا وخلقيا معًا وينقد الرومنسيون هذا المفهوم ويذهبون أن الكائنات البشعة جسمانيا وخلقيا قادرة على أن تكون موضوعًا فنيًا شرط أن تثير شخصيتها القوية الإحساسات العنيفة في النفس البشرية ويقولون أن الجمال يعارض الخير من حيث أنه لا يحتم وجود غايته الخلقية ويعارض النفعية لأنه متصف بالترفع وبالاقتصار على الإحساس الفني»[2].

وما يمكن قوله أن الجمال عمومًا، لذة وتناسق وتناغم أو تفرد واقع أخّاذ يلذُّ لنا التأمل في محاسنة والإصغاء إلى انسجام نغماته فيبهج الروح ويذهب النفس ويمتع العقل ويثير إعجابنا.

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، م، س، ص:85.

[2] م، ن، ص:86.

الفصل الثاني

تطور الحَبكة في النص المسرحي "الهارب"

أولا: ملخص النص المسرحي:

صنّف "الطاهر وطار"* مسرحية الهارب ضمن ما عرف بالمسرح الذهني** ، وقد كتبها في تونس عام 1961، وجاءت في أربعة فصول ومثلت الفكر الشيوعي وما حمله من مبادئ وأفكار يحاول أصحابه إبرازه وتجسيده في الواقع، وحجتهم في ذلك هو حيرة الإنسان منذ الأزل وبأسه وقنوطه مما يجري في هذا الكون.

وتتمثل الشخصيات في هذه المسرحية في (إسماعيل) برجوازي ينفق ثروة والده، (أنا) شبح يخيل لإسماعيل–أنه يحاوره، (صفية) طالبة ضائعة، (توفيق) مناضل اشتراكي يعيش في الحياة السرية، (حفار القبور) مناضل مع توفيق، (الخادم)، (المحامي)، (مدير السجن)، (راضية) ابنة مدير السجن طبيبة متخرجة من أمريكا، (صديق راضية) شخص غامض الملامح، (الحارس الأول)، (الحارس الثاني)، (الحارس الثالث)، (الحارس الرابع)، (جماعة من الثوار).

* الطاهر وطار ولد في الشرق الجزائري عام 1936، درس في تونس أثناء الثورة المسلحة اشتغل بالصحافة، كان يصدر صحيفة "الجماهير" المستقلة، عمل في يومية الصباح أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة، ثم أسس في1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها، ليعود 1973 ويأسس أسبوعية الشعب الثقافي.

عمله السياسي: من 1963–1984 عمل بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد حربي، كما شغل منصب المدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 1991–1992، عمل في الحياة السرية معارضًا لانقلاب 1965 حتى أواخر الثمانينات، كرّس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989.

أعماله الفنية: المجموعات القصصية، دخان من قلبي تونس، الطعنات الجزائر، الشهداء يعودون هذا الشهر.

الروايات: اللاز، الزلزال، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي ومن أهم مسرحياته: الهارب.

**المسرح الذهني، مسرح يعالج قضايا فكرية وسياسية وإيديولوجية هذه الموضوعات عادة ما تكون مادتها الخيال أو موضوعاتها ميتافيزيقية بعيدة عن الواقع ومن أمثلة هذه المسرحيات "الهارب" للطاهر وطار حيث يصعب تمثيلها على الخشبة لأنها قائمة على أفكار لا على حدث.

تدور أحداثها حول شخصية "إسماعيل" ذلك الفتى البرجوازي الذي ترك له والده ثروة طائلة، إلا أنه لم يوظفها في مشروع معين وإنما راح ينفقها دون فائدة، وقد أحب "إسماعيل" طالبة بالجامعة التي كان يدرس بها تدعى "صفية"، وهي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة فقامت بينهما علاقة، إلا أن "صفية" خانته مع شاب آخر يدعى "توفيق" وهو كذلك طالب معهما، مناضل اشتراكي ويريد الانتقام من "إسماعيل" لأنه يمثل البرجوازية، فيقيم علاقة مع "صفية" وعندما علم "إسماعيل" بهذه العلاقة ثارت ثائرته وحاول الانتحار والانتقام، وراح يتخبط في صراع طويل بينه وبين "الأنا"، فمن هنا تبدأ أحداث المسرحية في التأزم إذْ عندما يرى "إسماعيل" "صفية" و"توفيق" الخائنين معًا في المقبرة أراد قتلهما إلا أنه تراجع عن هذه الفكرة ولا يرغب في تلويث يده بدمائهما.

وبعد صراع طويل بينه وبين "الأنا" توصل إلى حل وهو البحث عن فتاة تنسيه "صفية" وخيانتها، فطلب "إسماعيل" من الخادِمِ أن يبحث له عن فتاة جميلة، فكان له ذلك، إلا أنه صدم برؤية "صفية" تدخل بيته بمعية الخادِمِ، وهذا ما أدى إلى تغيير الأحداث من جديد حيث يشتد الصراع، فيدور حوار كبير بين "إسماعيل" و"صفية" وبعد ذلك رفعت عليه قضية فحكمت المحكمة لصالحها فتزوجها وذهب بعد ذلك إلى البيت ليدور بينهما حوار طويل، يرجع بعده "إسماعيل" إلى فكرة الانتحار، ففي هذه المرة قرر أن لا ينتحر وحده بل اقترح الفكرة على صفية لينتحرا معًا، ويضعا حدا لحياتهما، ترددت "صفية" في البداية ولم تقوى على الانتحار فطلبت من "إسماعيل" أن يقتلها فقتلها إلا أنه بعد ذلك لم يستطع قتل نفسه.

دخل "إسماعيل" السجن بعد ارتكابه هذه الجريمة وحكم عليه بعشرين سنة، وأثناء هذه الفترة تعرف على "الصادق" المحكوم عليه بالسجن المؤبد لارتكابه جريمة قتل وقد كان الدافع

لارتكابها الفقر والاحتياج إلا أنه كان رافضًا لهذا الوضع ولم يكن يرغب في دخول السجن، فكان عكس "إسماعيل" الذي أنهى مدة حكمه في السجن ولكنه يرفض الخروج منه.

وعندما حان وقت خروجه حاول أن ينفذ القرار الذي اتخذه منذ عشرين سنة ألا وهو الانتحار، فصنع حبلًا ليشنق نفسه إلا أن خطته باءت بالفشل حيث يقوم حراس السجن بإنقاذه، وبعد ذلك يأتي مدير السجن ومعه ابنته "راضية" وصديقها الذي هو في حقيقة الأمر زوجها، وكلهم يمثلون البرجوازية، فيحاولون استغلال "إسماعيل" في أوضاعه تلك ليَنْظم إليهم، إلا أن "إسماعيل" كانت تدور في ذهنه فكرة واحدة وهي الهروب، الهروب من كل شيء من الحياة التي يعيشها ولذلك أطلق على هذا العمل المسرحي اسم (الهارب).

فجأة وبينما هم الأربعة مجتمعون في مكتب مدير السجن، يتحقق الانقلاب الكبير الذي كان ينتظره "الصادق" والذي خطط له "توفيق" منذ عشرين سنة، والمتمثل في الثورة الاشتراكية على البرجوازية حيث انتهى بانتصار الاشتراكية على الأخلاق البرجوازية.

تم القبض على العملاء، أما "إسماعيل" عندما ما رأى "توفيق" تفاجأ فسقط إسماعيل مغميا عليه.

إن أفكار النص المسرحي كلّها تدعو إلى الثورة الاشتراكية والحركية التي تستوجب العمل على عدة مستويات نفسية واجتماعية وسياسية وأخلاقية، وقد جاء هذا النص المسرحي في فترة تحرير الجزائر، وهي الفترة العصيبة في تكوين المجتمع واختيار سُبل مستقبله الذي هو بلا شك من أصعب الإنجازات.

هذا النص المسرحي يكشف التوجه الفكري والإيدلوجي للطاهر وطار، إذ يؤمن بالثورة الاشتراكية.

ثانيا: تطور الحدث القصصي في النص المسرحي "الهارب":

العرض التمهيدي أو الأحداث الخامدة هي الأرضية الصلبة للكاتب المسرحي فهو يقدم معلومات عن الشخوص وعن أعمالهم للجمهور قبل أن يأخذ في شق طريقه، والتوغل أكثر في أعماق النص المسرحي، لذا «يجابه الكاتب المسرحي في كل عصر عددًا من المشاكل الدائمة إزاء طريقة التمهيد:

إذ عليه أن يعمل على بعث اهتمام الجمهور عند أول سانحة، وعليه أن يقدم شخصياته ويوضح ما بينها من علاقات، وعليه أن يوضح فكرة مسرحيته ومشكلتها قبل أن يقطع فيها شوطًا طويلًا، وفي الحقيقة أن التمهيد هو المحك الأَصيل لقدرة الكاتب المسرحي على بناء أساس متين للصرح المسرحي الذي يأمل أن يرفع قواعده»[1].

تبدأ أحداث النص المسرحي "الهارب" للطاهر وطار بأحداث خامدة، لها مكان وزمان ولكنهما لم يَظهَرَا في النص المسرحي، يبين لنا الكاتب حياة إسماعيل قبل محاولة انتحاره أول مرة، فهو «برجوازي ينفق ثروة والدة»[2]، وهذا أكبر دليل على أن إسماعيل كان يعيش حياة سعيدة كلّها رفاهية، لم يتذوق في حياته مرارة العمل والتعب للحصول على المال، فكل شيء كان يقدم له على طبق من ذهب.

إلا أن الطارئ الفني*الذي حرّك الحَبكة نحو تطورها محاولة انتحار إسماعيل قبل عشرين سنة، وهو زمن غيّر مسار حياة إسماعيل، من خلال قول "الأنا" «تعنى الانتحار، لا استعبد أن يعاودك التفكير فيه أعرف ذلك يا إسماعيل»[3].

---

[1] فرُدب.مُيليت جُيرالد إيدسُ بُنتلي، فن المسرحية، م، س، ص:398.

[2] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون، المطبعة، وحدة الرغاية، الجزائر، 2013، ص:1.

* الطوارئ الفنية: أحداث غيّرت مصار الحَبكة.

[3] م، ن، ص: 38.

كما يظهر أيضًا من خلال تذكره مَاضيَه: «يغمض عينيه فيعود به الخيال إلى ما قبل العشرين سنة»[1]، ليجد نفسه في المكان الذي بدأت منه القصة «في غرفة ضيقة، فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد، وفيها أثاث مختلف، كلّه قديم، ومنضدة صغيرة عليها كؤوس وأعقاب سجائر، وأوراق مختلفة الحجم والقذارة...في هذه الغرفة إسماعيل–يذهب ويجيء قابضًا مسدسًا في يده، وبين فينة وأخرى يلقى نظرة على نفسه في المرآة(...) ليس منفردًا معه شخص آخر يسميه "أنا" يحاوره»[2]، إن هذا المكان يشعرك بالاختناق وعدم الراحة، من خلاله يتبين أن نفسية إسماعيل مضطربة، كما أن المرآة لها معاني كثيرة، فيها يتمثل ماضيه وحاضره ومستقبله.

ومن هنا يبدأ تصعيد أحداث النص المسرحي وصولًا إلى التأزم، ولكن قبل ذلك علينا المرور بمراحل الحَبكة.

تظهر المرحلة الأولى من الحوار الذي دار بين "إسماعيل" و"الأنا"، تصميم "إسماعيل" على الانتحار واستعداده لإطلاق النار ويظهر ذلك من خلال قوله: «نعم مصمم على الانتحار وها قد أحضرت المسدس ولم يبق إلا أن أنفذ ما عزمت عليه وإني لفاعل...»[3]، فيتدخل "الأنا" ليمنع "إسماعيل" من الانتحار ويقنعه بالاستمرار في الحياة بقوله: «لكنك تنسى أنه مثلما هناك في الحياة جانب مظلم هناك جانب مشرق(...) كما يوجد في الحياة شقاء توجد سعادة واليوم ليس هو بالأمس ولا الغد باليوم، قليل من الصبر والتجلد يا إسماعيل»[4].

---

[1] م، ن، ص: 36.

[2] م، ن، ص: 37.

[3] م، ن، ص:39.

[4] م، ن، ص: 40.

كلام "الأنا" عن الحياة لم يغير نظرة "إسماعيل" فهو يرى أن بينه وبين "الأنا" فرقًا شاسعًا، كلاهما يفكر بطريقة مختلفة ولكل واحد منهما نظرته الخاصة "فإسماعيل" لا يقوى على مواجهة الحياة وما فيها من شقاء بينما "الأنا" يرى أن الحياة مسؤولية وعليه أن يتحملها يظهر ذلك في قوله: «يجب أن تتحمل مسؤولية وجودك ينبغي أن تصمد»[1].

إلا أن إسماعيل لم يتأثر بكلام "الأنا" ولا يزال مصرًا على الانتحار بقوله: «أرى أني أصغيت إليك كثيرا مما ينبغي سأنتحر»[2].

كل هذه الأحداث دارت في مكان واحد هو الغرفة، إلا أن الكاتب ينقلنا إلى مكان آخر، وذلك عن طريق "الأنا" الذي ذكر اسم "صفية" هذه الشخصية تمثل طارئ فني؛ حرّكت الأحداث بخيانتها "إسماعيل"، فيتذكر «صفية غدرت بي. نعم غدرت بي...»[3]، يتوقف وتعود به الذاكرة فتترأى له المقبرة خالية ويظهر من خلال قول الراوي: «المكان، مقبرة خالية»[4]، وهو مكان خيانتها "لإسماعيل" مع "توفيق".

عند رأيتك لهذا المكان الموحش، ينتابك شعور الخوف من الموت، فيدور حديث بين "صفية" و"توفيق" وهما «جالسان حول قبر متهدم»[5]، يحاول إقناع "صفية" بالانضمام إليه وترك إسماعيل، فيزيد توفيق كونه طارئا فنيا من توتر الأحداث بوصفه الجارح "إسماعيل" بقوله: «إنه دودة عمياء، يستهلك تركة أبيه، ويدفعه الفزع من نَفَاذِها(...) برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة(...) فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الآخرين(...) هذا هو(...) صورة مصغرة لطبقة لعينة»[6].

---

[1] م، ن، ص: 41.

[2] م، ن، ص: ن.

[3] م، ن، ص: 42.

[4] م، ن، ص:43.

[5] م، ن، ص: ن.

[6] م، ن، ص: 49.

وبقوله أيضا: «لعل هذا بتأثر ذلك المنحل»[1] مع العلم أنه يعلم بوجوده، يتبين أنْ "توفيق" يمقت البرجوازية لأنها لا تهتم بالعامل البسيط، وإنما هي طبقة تعمل على استغلال الآخرين، لا يهمها في الحياة سوى اللذة والراحة كما قال "توفيق".

وقد سمع "إسماعيل" ذلك الحوار فَزَاد من حدة توتر الحَبكة، إذْ يظهر ذلك من خلال قوله: «سأضع حدًا لوجودكما المتعفن»[2]، ويستيقظ "إسماعيل" يعود إلى الغرفة، ينظر إلى المرآة ويتحدث مع "الأنا" وكأنه يحاور شخصًا آخر، يخبرهُ أنه قرر الانتحار وأن كل الحُجَجِ التي قدمها "الأنا" واهية وعليه يُنَفّذ قراره «يوجه المسدس إلى قلبه مغمضًا عينيه»[3]، يوقفه "الأنا" ويخبره بأن الانتحار جبن، إلا أن "إسماعيل" مازَال مصرًا على تنفيذ قرارهِ.

وتتوتر الأحداث ولا يجد "الأنا" حَلاً لينقذ إسماعيل فيكون الحَلُّ الحديثَ عن "صفية" مجددًا وهذا هو السبب الوحيد الذي يوقف "إسماعيل" ويبعد فكرة الانتحار ولو مؤقتًا عن ذهنه، ثم يتذكر ما حدث بالأمس في المقبرة مع "توفيق" و"صفية".

تبدأ الأحداث في التوتر والتصعيد أكثر فأكثر، مع ظهور الطوارئ الفنية التي تعتبر خلايا الحَبكة، «وبدون الحَبكة لا يمكن إدارة الصراع بين الشخصيات، لأن كل الأحداث والمواقف ستتناثر وبالتالي ستفقد معناها ووظيفتها»[4].

وهكذا يستمر الصراع بين "توفيق" و"صفية" و"إسماعيل"، "توفيق" يغري "صفية" بالنضال ويقنعها بتبني أفكاره والإيمان بعقيدته التي ترفض الاستغلال والاضطهاد، فيحاول إدخالها معه في معركةٍ ربما ينتصر فيها، فيكونا لبعضهما، ويستمر الحوار بينهما بكل حُب

---

[1] م، ن، ص: 44.

[2] م، ن، ص: ن.

[3] م، ن، ص: 45.

[4] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص:120.

وهذا ما زاد من توتر "إسماعيل"، ففي كل مرة يحاول أن يقتلهما يستيقظ ويعود إلى غرفته حيث ابتدأ كل شيء.

يحاول "إسماعيل" الانتحار في كل يوم جديد، إلا أن "الأنا" يذكره دائمًا بما حدث قبل هذا اليوم، ويخبره أن يتم له "المسرحية" التي قال عنها "إسماعيل" بأنها تافه وزائفة.

يخبر إسماعيل "الأنا" عن الحب الذي كان يعيش فيه كل من "صفية" و"توفيق"، طالبًا "توفيق" من "صفية" أن تقابله ثانية ويتبين أن الحوار الذي دار بين "توفيق" و"صفية" كان منذ الصباح حتى الساعة الثانية والنصف، ويظهر ذلك من خلال قول "توفيق" «الوداع يا عزيزتي إلى اللقاء على الساعة الثانية والنصف»[1]، ومن خلال هذا المقطع يتضح بعض زمن القص، ثم يتراجع إسماعيل عن قراره بأن يقتلهما لأنه يرى بأنه ليس مسؤولا عن تربية الناس ويظهر ذلك في قوله: «ليس من مهمتي أن أربي الناس»[2].

وبعد انصراف "توفيق"، يقترب "إسماعيل" من "صفية" فيتحدث معها ويسألها عما تفعله في المقبرة لتجيبه بأنها تكتب رسالة له، والمفاجأة أن تلك الرسالة ورقة بيضاء لا يوجد عليها ولا كلمة يضحك إسماعيل ويودعها عائدًا إلى غرفته يتحدث مع "الأنا".

وهكذا تستمر أحداث النص المسرحي بين التوتر والخمود إلى أن تصل إلى مرحلة التأزم الذي يُعد من العناصر الأساسية في تطوير الحَبكة.

كما أن «الحَبكة تتكون من بداية تعرض من خلالها الخيوط التي تفترض وقوع أحداث تالية، ثم وسط يستمد طاقته من الأحداث السابقة، ويدفع بأحداث جديدة إلى الساحة، ثم نهاية تتجَمَّع فيها كل الأحداث السالفة وتنصهر في بوتقة نهائية»[3].

تبدأ هذه المرحلة، بعودة فكرة الانتحار "لإسماعيل"، ولكن هذه المرة لا تراجع عن قراره إذْ «يصوّب المسدس إلى قلبه، يغمض عينيه(...) يحاول إطلاق النار فيسارع "الأنا"

---

[1] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:56.

[2] م، ن، ص: ن.

[3] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، م، س، ص:120.

لتصويب المسدس في السقف»[1]، فينقضه "الأنا" مرة أخرى من الموت، فهو يقوم بدوره على أكمل وجه، يريد "إسماعيل" التخلص من "الأنا" يخرج زجاجة الخمر من الخزانة، حتى يتخلص من "الأنا" لكن "الأنا" يرفض الخروج، ويقترح على "إسماعيل" أن يسلمه نفسه لمدة ستة أشهر وهذه المدة من تجليات زمن القص في النص المسرحي، حيث يظهر في تلك الفترة تَغَير بعض الأحداث، كتأجيل "إسماعيل"، الانتحار بقوله: «ليتأجل الانتحار(...) ولتحيا الحياة المؤقتةَ»[2]، وقوله أيضًا «سأمنح لنفسي مهلة شهرًا! ولن يفوتني الانتحار أي نعم لن يفوتني»[3].

يرجع ذلك للعبة التي اقترحها "الأنا" على "إسماعيل" فتجِدُ قبول لديه وهي إيجاد فتاة أخرى تفوق "صفية" في جمالها لينتقم منها ويظهر ذلك من خلال قوله: «اختر فتاة جميلة، جميلة جدًا تفوق صفية في جمالها عشرات المرات»[4]، ولا تتم هذه اللعبة كما قال عنها "الأنا" إلا بمساعدة الخَادمِ، الذي يهمه في هذا الأمر كلّه إلا نقود، تحقيقًا لمَا أراده، فيحدث ما هو غير متوقع، فتتوتر الأحداث وتنقلب الموازين "صفية" هي نفسها الفتاة فيتفاجأ كلاهما بهذا ويتحدثا مطولًا عما حدث بالأمس في المقبرة، كما يتحدثا عن الخيانة والحبُ في المكان الذي شهد بداية كل شيء غرفة "إسماعيل" وفي النهاية يعترف "إسماعيل" بحبه "لصفية"، كما أنه يسامحها على خيانتها ويظهر ذلك من خلال قوله: «ربما صفحت عنك»[5]. ويخبرا الخادمِ أنهما يعرفان بعضهما، وبأن "صفية" خطيبته، وفي الأخير يشربان نخْبَ الوفاق لتعود

(1) الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:60.

(2) م، ن، ص: 64.

(3) م، ن، ص: 62.

(4) م، ن، ص: ن.

(5) م، ن، ص: 89.

المياه إلى مجاريها ويظهر ذلك في قول "صفية" «لنشرب نَخَبَ الوفاق(...) عاش وفاق الإنسانية»[1].

تنسى "صفية" وعدها "لتوفيق" بأنهما سيتقابلا مجددًا، وتعود إلى حياتها السابقة مع "إسماعيل"، فهي ليست على رأي واحد ضائعة ما بين أفكار "توفيق" الاشتراكية وأفكار "إسماعيل" البرجوازية.

ثم ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر، يفصل بين الأحداث ويميز بين الخطأ والصواب ففي زاوية خالية من المحكمة وهي مكان من أمكنة القص المسرحي، يبعث منظرها الوحشة والاكتئاب، فيدخل "إسماعيل" و"المحامي" يتحدثان عن القضية التي رفعها والد "صفية" ضده، وخسارة "إسماعيل" إياها، إذ حكمت المحكمة بأن يتزوج "صفية" لأنها حُبلى، فيزيد هذا الزواج من توتر الأحداث حيث يعود "إسماعيل" إلى البيت، وتعود فكرة الانتحار إلى ذهنه ولكن هذه المرة يحاول أن يقنع "صفية" بأن تنتحر هي أيضًا، لأن الحياة لا تستحق أن يبقيا فيها كل هذه الأحداث تدفع الحَبكة إلى الوصول إلى التأزم فتكون الأزمة الحقيقية.

قتل "إسماعيل" "صفية"، وعلى الرغم من تحذير "الأنا" إياه، ويظهر ذلك في قوله: «إياك حذار، لا تطلق النار، لا تتحمل مسؤولية موتها(...) إياك حذار، لا تطلق النار»[2].

لكن الوقت قد فات «تُدوى طلقة نارية»[3]، فتكون آخر كلماتها «توفيق، أينك يا توفيق»[4]، وتسقط متخبطة في الدماء.

---

[1] م، ن، ص: 92.

[2] م، ن، ص:155.

[3] م، ن، ص: ن.

[4] م، ن، ص: ن.

فيحاول "إسماعيل" قتل نفسه لكنه لا يستطيع بقوله: «آه ما بال أصبعي أنه جامد! يا للسخرية!! أيمكن ألا أموت؟ فظاعة (...) عبث (...) سخرية(...)كارثة، نكبة!!!» [1].

وتكون كلماته الأخيرة قبل الإغماء عليه «أيها الموت!! أني هارب إليك من الحياة تعالي فأنقذني»[2].

وكان دخول "إسماعيل" السجن هو عقدة حَبكة النص المسرحي (الهارب) كون الحَبكة «هي الإطار أو الخط الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة أو بأخرى، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو معقدة مركَّبة»[3]، بينما العقدة من الحَبكَة هي ذروة تأزم الأحداث حيث يأتي بعدها الانفراج.

فتخمد الأحداث بعد العقدة قليلًا إذْ ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر وهو غرفة السجن «خالية إلا من سريرين حديديين، عليها أغطية رثة بالية»[4].

فهذا المكان يشعرك بالضيق، ووجود أيّ إنسان في هذا المكان يتعب النفس ومن المفارقة أن "إسماعيل" يروم هذا المكان القاسي على الرغم من انتهاء مدة سجنه، وهذا ما يحير "الصادق" صديقه في غرفة السجن إذْ يخبر "إسماعيل" بأنه سيحدث الانقلاب قبل مغيب الشمس دليلا على أن "الصادق" كان يتحدث مع إسماعيل في الصباح آملاً، أن تتحقق أمنيته في المساء ويظهر ذلك من خلال قوله: «بعد لحظات أو ساعة لا يهم، إنما في هذا اليوم بالذات، في إشراقة شمسه التي لا شك أنها جميلة، دافئة ساحرة وقبل تماثلها للمغيب سيحدث الانقلاب»[5].

---

[1] م، ن، ص: 116.

[2] م، ن، ص: 118.

[3] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، م، س، ص:120.

[4] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:07.

[5] م، ن، ص:07.

إلا أن "إسماعيل" لم يَعِرْهُ انتباهًا، فهو يبحث عن طريقة كي لا يخرج من السجن حيث يرى إن الانتحار هو الحل الوحيد «ينبغي أن أختصر الطريق، أي نعم، أحسن لنفسي لو أسرع منذ الآن سأنتحر سأفعل ذلك حالًا»[1].

يزداد انفعال "إسماعيل" خاصة عندما يخبره السّجان بأن يكون متهيئًا للمثول أمام المدير في مكتبه في الثامنة والنصف، وعند خروج السّجان حاول أن ينفذ قراره الذي اتخذه منذ عشرين سنة، لكنه يفشل هذه المرة أيضًا، فتكون محاولة انتحار "إسماعيل" في السجن طارئ فنّي حرّك الحَبكة، من خلاله يحاول مدير السجن فهم نفسية إسماعيل.

يحضر المدير ويسأل "إسماعيل" عن رغبته في الانتحار، مع العلم أنه يوم خروجه من السجن، يجيبه "إسماعيل" فهو ليس على استعداد لممارسة الحياة من جديد، ويثير ذلك المدير ويصطحبه إلى مكتبه.

يدخل "إسماعيل" مكتب المدير، وتجلس على الكرسي ابنته راضية، وهي طبيبة ويقابلها صديقها، حيث يوحي منظرهما بأن لهما سلطة، ويخبر المدير "راضية": عن سبب رغبة "إسماعيل" في البقاء في السجن، بينما "إسماعيل" يلفت انتباهه جمال "راضية" فيقول في نفسه «كم هي جميلة هذه الفتاة! لم أر قط أجمل منها. آه لقد نسيت دفعة واحدة التفكير في النساء»[2].

ويقص "إسماعيل" قصته لمن كانوا في مكتب المدير وعندما ينتهي منها يغمى عليه وتكون أول كلمة يقولها بعد استقاظه «ألم أمت»[3]، فتخبره راضية بأنه كان يحكي فقط فتثير شخصية "إسماعيل" راضية وتعجب به أو بالأصح تريده أن ينظم إليهم وتقنعه بالخروج، بل

---

[1] م، ن، ص: 24.

[2] م، ن، ص:36.

[3] م، ن، ص: 119.

بأكثر من ذلك بالزواج منها حتى تسيطر عليه، كما أنها تغري "إسماعيل" عند خروجه بتوفير له كل ما يسره، ويظهر ذلك من خلال قولها: «أكل، لباس، سيارة، نزهات راحة»[1] ومن خلال كلامها تُظهر ملامح البرجوازية، ويستمر الحوار بينهما، وتقنع "راضية" "إسماعيل" بالخروج من السجن والزواج منها، فيكون الحل أمام "إسماعيل" بالقَبول، ويظهر ذلك من خلال قول الراوي: «يمضي إسماعيل(...) ثم ينزوي لحظة ليرتدي الثياب ويعود»[2].

ثم يشكر "إسماعيل" المدير فيجيبه، أن عليه القيام بشكر زوجته وفي الأخير يتصافح الثلاثة.

ثم يحدث ما هو غير متوقع، إنه الانقلاب واقتحام الثّوار السجن بقيادة "توفيق" قائد هذا الانفجار.

يكتشف "إسماعيل" أنه يتعامل مع عملاء أمريكيين، وذلك من خلال قول توفيق «قودوا العملاء الثلاثة إلى الساحة الشعبية وحاكموهم»[3] فيسقط "إسماعيل" مرة أخرى مغميًا عليه.

وهكذا تكون النهاية «وهي ما يجعلك تفترض بالضرورة أن شيئًا قد يسبقها، وتحتم أيضًا أن شيئًا لن يلحقها»[4] و«هي التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلّت»[5] والنهاية تكون موجزة واضحة كاملة، بمعنى أن أعرف مصير كل الشخوص وقد ميّز الدارسون بين نوعين من النهايات:

---

[1] م، ن، ص: 126.

[2] م، ن، ص: 133.

[3] م، ن، ص:135.

[4] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص:14.

[5] سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، (د، ط)، 1978، ص:111.

«المغلقة: وهي النهايات الحاسمة التي تأتى كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وتحسم الأمور فيها بشكل كامل، وهذا ما يتجلى بشكل واضح في المسرحية الكَلَاسِيَّة وكل ما يندرج في إطار المسرحية الدرامية.

المفتوحة: وهي لا تكون حتمية وحاسمة، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة وهذه الخاتمة لا تتعلق بوضع الشخصية فقط، وإنما بصيرورة ما، ضمن العالم المصور في هذا النوع من المسرحيات»[1].

ويبدو أن نهاية النص المسرحي "الهارب" مغلقة، وذلك بخروج "إسماعيل" من السجن بإنهائه مدة سجنه، وقيادة العملاء من الثوار بقيادة "توفيق" إلى الساحة العامة لمحاكمتهم.

هكذا كانت أحداث المسرحية متطورة، يحركها الحوار بين شخوصها وصولًا إلى العقدة ثم الانفراج الذي قادها إلى النهاية وبهذا يختم الكاتب الطاهر وطار عمله بطريقة فكرية، عالج فيها قضايا إيديولوجية ومشاكل نفسية تعترض الإنسان في حياته اليومية، كما قدّم الطاهر وطار رسالة ذات أهمية كبيرة من خلال مسرحية "الهارب"، لقد عَمِلَ على أن يوصل أفكاره الثورية، موحيًا بأن الفكر الرأسمالي في الجزائر مريض، وتمثل في شخصية "إسماعيل"، وأن الاشتراكية هي الحل الوحيد للشفاء من هذا المرض، ويكون "توفيق" نقطة ارتكاز الاشتراكية، إذا أدى دوره مناضلاً اشتراكيًا على أتم وجه ذلك أنه كان من الذين نادوا بالفكر الاشتراكي، وقد جسّده في نصه المسرحي "الهارب" داعيًا إلى انتصار الاشتراكية على الرأسمالية.

[1] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعبية في المسرح المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة مسيلة، (2008،2009)، ص:103.

الفصل الثالث

دلالة الحَبكة في النص المسرحي "الهارب"

قبل الغور في تفاصيل هذه الإشكالية نتطرق في لمحة وجيزة إلى معرفة علم الدلالة.

ويعد دي سوسير، بنظريته في العلامة اللغوية بين اللسانيين، المُؤَسَّس الحقيقي لعلم الدلالة المعاصر، لكن مع أن دي سوسير لم يوضع علم الدلالة الذي كان مطروحًا من خلال كتابه دروس في اللسانيات الذي نُشرَ (سنة 1916) إلا أنه يعد مكتشف الفكرة التي كانت أساسًا للمعجمية والدلالة البنيوية.

«فالعلامة اللسانية ذات الطبيعة النفسية تكون جوهرًا ذا وجهين والدلالة هي العلم الذي يهتم بدقة، بوجه مدلول العلامة اللغوية، وهنا نعني أن العلاقة بين كلمة ما والحقيقة تكون بواسطة التصورات مثال كلمة طاولة لم تعد الموضوع المادي ولكنها الفكرة والتصور الشكلي للطاولة»[1].

وقدم "أولمان" «مختصرًا في الدلالة الفرنسية سنة 1752م ونجده اختصر الدلالة اللغوية مثل دي سوسير في مصطلحين:

الدال الذي يركن صياغة الاسم، والمدلول الذي يقوم باستدعاء المعنى والرابط الذي يجمع هذين المصطلحين»[2].

أما «أفلاطون فتعرض إلى موضوع علاقة اللفظ ومدلوله في محاوراته عن أستاذه سقراط وقال أفلاطون أن الصلة الطبيعية كانت واضحة سهلة التفسير في بدء نشأتها، ثم تطورت الألفاظ ولم يعد من اليسير أن نتبين بوضوح تلك الصلة، أو نجد لها تعديلاً وتفسيرًا»[3].

أما «الهنود فناقشوا معظم القضايا التي يعتبرها علم اللغة الحديث من مباحث علم الدلالة، ومن الموضوعات التي ناقشوها:

---

[1] كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشين، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص:18.

[2] م، ن، ص: 21.

[3] أحمد مختار، علم الدلالة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص:18.

نشأة اللغة، العلاقة بين اللفظ والمعنى، أنواع الدلالات، أهمية السياق في إيضاح المعنى، وجود الترادف والمشترك اللفظي، ظاهرة عامة في اللغات، دور القياس والمجاز في تفسير المعنى»[1]، وظهر في القرن العشرين مصطلح سيميوطيقا أو السيميولوجيا وقد نادى به كل من بيرس ودي سوسير، ويشير هذا المصطلح إلى علم أو نظرية العلامات أو نظام الإشارات، حيث اللسان أحد الأنظمة التواصلية، إذ هو نظام من العلامات أي نظام سيميوطيقي.

أولا: الدلالة النفسية:

النفس البشرية تملؤها العقد النفسية وتحركها النزوات، فهناك بعض الأشخاص يستطيعون التحكم في هذه العقد، وبعض الآخر لا يستطيع، ويفضل الهروب من الوجود إلى الموت لأنه لم يستطع تحيقيق ما يرغب فيه. فتكون النفس عرضة لعوامل متناقضة تلقى بها في التشتت والضياع.

1-الدلالة النفسية "إسماعيل":

وهكذا كان حال نفسية "إسماعيل"، فهو المحرك الأساسي للأحداث، كما أن جل أحداث النص المسرحي دارت عليه، فلقد جعل الكاتب "إسماعيل" يعاني من عقد نفسية فينتابه عدم الشعور بالرضا والجزع، واليأس الذي انتاب "إسماعيل" أدى به إلى محاولة الانتحار للتخلص من الألم الذي يعانيه، وكان الحل الوحيد أمامه الهروب من الحياة، وهذه الفكرة المدمرة التي تسيطر على ذهنه تجعله يتصرف تصرفات غير منطقية، وقد شحن الكاتب شخصية "إسماعيل" بأفكاره ليوصلها للمتلقي، حيث قدم الطاهر وطار للقارئ شخصية "إسماعيل" مفتقرة إلى التوازن والتكامل، تعاني من الضياع والإحباط، حيث يرى "إسماعيل" أن حياته ليست لها بداية ولا نهاية، ويظهر ذلك في قوله لرفيقه في السجن

[1] م، ن، ص: 20.

"الصادق": «أما أنا فبلا طريق، بلا بداية، بلا نهاية مأساة(...) كارثة»[1] إصراره على الهروب من كل شيء ويظهر ذلك في قول "راضية" "لإسماعيل": «إسماعيل أنت هارب من الحياة، هارب من الموت، هارب من الألم...» [2].

أراد الكاتب أن يقدم رسالة للقارئ، يعطي صورة واضحة للطبقة التي كان يعيش فيها من خلال شخصية "إسماعيل" فهو متهور ويرى "إسماعيل" الطريق المختصر ليتخلص من الحياة بقوله: «ينبغي أن أختصر الطريق، أي نعم أحسن لنفسي لو أشرع منذ الآن، سأنتحر سأفعل ذلك حالاً»[3].

"إسماعيل" يعاني من انفصام في الشخصية، مما جعل آراءه ونفسيته متذبذبة غير واضحة، ويظهر ذلك من خلال "الأنا" الذي يتحدث مع "إسماعيل" ولا يراه غيره.

وهكذا هي البرجوازية بالنسبة إلى الكاتب، فهي مريضة وهذا ما يسعى الطاهر وطار إلى إيصاله للقارئ، بأن المريض لا يستطيع أن يحكم، ويظهر ذلك من خلال قوله: «لا يستطيع الإنسان أن يموت وهو ينظر إلى الموت بعينيه الإثنين ينبغي أن أورط نفسي توريطًا»[4]، «سأصنع حبلاً من هذا الخرق ثم أشنق به نفسي»[5]، وهنا نرى "إسماعيل" إنسانًا، جبانًا، متخاذلًا ليس لديه الجرأة لمواجهة الحياة، وهو رمز للعبثية التي يعاني منها "إسماعيل" وهذا جرّاء الحياة التي كان يعيشها والعادات السيئة التي يمارسها.

إن نفسية "إسماعيل" محطمة، ويرى السجن هو المكان الأمثل للهروب والمكوث فيه مدى الحياة، يعاني صراعًا داخليًا عنيفًا يجرّه دائما نحو محاولة الانتحار، وهذا أكبر دليل على أن نفسية "إسماعيل" متوترة، غير ثابتة، فقد أراد الكاتب أن يقدم شخصية "إسماعيل"

---

[1] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص: 16.

[2] م، ن، ص: 120.

[3] م، ن، ص: 24.

[4] م، ن، ص: ن.

[5] م، ن، ص: ن.

على أنها غير مسؤولة غير ثابتة، ويظهر ذلك من خلال قول الكاتب: «يسقط مغميا عليه»[1]، فكثرة الإغماء في النص المسرحي لم تأتِ عبثًا من قبل الكاتب بل أراد أن يبين أن "إسماعيل"، يفضل الإغماء على المواجهة، لأنه غير قادر على حل مشاكله، وهذه هي حال الطبقة التي يمثلها "إسماعيل" وهو البرجوازية، لا يهمها إلا نفسها.

ومما تقدم نستنتج أن الكاتب قام بإبراز شخصية "إسماعيل" على أنها ترمز، للعبثية واليأس واللامبالاة، وأن الطبقة التي يمثلها ليست جديرة بأن تكون اتجاها يتبعه المجتمع.

2-الدلالة النفسية "لصفية":

وهو أحد الأبعاد الرئيسية في تحديد الشخصية، والمسار الذي تتبعه وهو ما يظهر من نفسية صفية التي كانت واضحة في النص المسرحي "الهارب"، فهي فتاة ضائعة تتأرجح بين اختيارين، لا تعرف الطريق الذي تتبعه، لا تعارض أي قرار خوفًا من تحمل المسؤولية، متخاذلة، خائنة، مستسلمة، ترى الحياة كما يراها الآخرون، ويظهر ذلك من خلال قولها: «توفيق إنني ضالة، انفصلت عن شخصيتي وبيئتي، وابتعدت عن جاذبيتها نهائيًا، وخنت الرّفاق...»[2]، فنجدها تقتنع بالنضال مع توفيق بكل سهولة دون أن تعارضه، وهذا دليل على التبعية، ويظهر ذلك من خلال قولها: «لم ألتزم قط في حياتي، خاصة في السنتين الأخيرتين، لكن أريدك، سأنضم، نعم سأفعل، سأحاول»[3]، هي جبانة لا تقدر على المواجهة فلم تستطع أن تواجه "إسماعيل"، بالحقيقة بأنها خانته مع توفيق، كما أنها متمردة، لعوب، ويظهر ذلك من خلال قول حفّار القبور "لتوفيق" «يوم تغدت مع ضابط الشرطة، وفي الليل رقصت مع بحار...لن نربحها يا رفيق»[4].

---

[1] م، ن، ص: 118.

[2] م، ن، ص: 44.

[3] م، ن، ص: 52.

[4] م، ن، ص: 93.

وهكذا يتضح أن نفسية "صفية" غير متوازنة، تعاني صراعًا مع نفسها، ليس لها هدف في الحياة تسعى من ورائه، ويظهر ذلك في قولها: «لم يبق للحياة طعم...أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكل الذي نحن عليه»[1].

وهذا ما جعلها تشعر بالحيرة، ويبقى دائمًا السؤال مطروحًا هل تريد أن تتبع "توفيق" الذي يمثل الاشتراكية، أو "إسماعيل" الذي يمثل البرجوازية؟ إلا أن الكاتب أراد "صفية" وهي التي ترمز للجزائر أن تتبع النظام الاشتراكي، على الرغم من الإغراءات التي يقدمها لها النظام البرجوازي ويظهر ذلك من خلال قول "صفية" في آخر كلمة تتلفظ بها قبل موتها وهي تنادي "توفيق"، «آه.. هـ.. أي!! توفيق. آينك يا توفيق»[2].

3-الدلالة النفسية "لتوفيق":

يمثل "توفيق" صورة المثقف الذي آمن بقضيته ونبلها وحتمية انتصارها، كما مثل شخصية المؤمن بأفكاره ومعتقداته، المدافع عنها حتى الرمق الأخير من حياته، فقد رفض الانسلاخ عن أفكاره الاشتراكية.

كان توفيق يحمل فهمًا واعيًا مسؤولا، فالثورة عنده تهدف إلى الخلاص من البرجوازية، كما أن شخصية "توفيق" تحلق لتحمل في الأخير شارة الرمز العام لنضال كل القوى الثورية في العالم، ويظهر ذلك في قول صفية: «مناضل اشتراكي،(...) يختار الأحياء الشعبية والزّوايا المظلمة والمقابر، ويفضل العمال على الطالبات»[3]، فهو يكره البرجوازية ويمقتها لأنه يرى بأنها تستغل الفقراء ولا يهمها إلا الانتهازية، وهذا ما أراد الكاتب أن يبرزه في نفسية "توفيق" من حبّه للاشتراكية وإخلاصه الكبير للنضال، وسعيه المتواصل للقضاء على البرجوازية.

---

[1] م، ن، ص: 112.

[2] م، ن، ص: 115.

[3] م، ن، ص: 44.

ويميل الكاتب إلى أن يغلّب كفة النضال الاشتراكي الذي مثّله "توفيق" كونه "شخصيةً قياديةً، متوازنةً، مسؤولةً"، يهمها حال الشعب وهو من رسائل الكاتب، للمتلقي حيث النضال الاشتراكي هو الأمثل لاتباعه، كما أنه عبّر عن أفكاره واتجاهه من خلال نفسية "توفيق".

والخلاصة أن الكاتب قام بإبراز الشخوص والدلالة النفسية التي تحملها كل شخصية، فشخصية "إسماعيل" ترمز إلى اليأس والعبثية واللامبالاة، وشخصية صفية التي ترمز إلى الفتاة الضائعة التي بلا مستقبل، و"توفيق" يرمز إلى الطبقة الكادحة الثائرة ضد الاستغلال والداعية إلى العدل والمساواة، ومن خلال هذا نلمس الذهنية في النص المسرحي، وذلك في الصراع الفكري الذي تعيشه كل شخصية على حِدة الأمر الذي جعل العمل يزداد تشويقًا.

ثانيا: الدلالة الإيديولوجية:

«قُدِّم مصطلح الأيديولوجيا في بدايته الأولى على أنه علم الأفكار، ويعتبر الفيلسوف الفرنسي أنطوان دستوت دي تراسي أول من أرسى مصطلح الأيديولوجيا بصيغته المعروفة، وذلك في كتابه الشهير عناصر الأيدولوجيا عام 1825، وعنى بذلك أن يكون المصطلح مقابلا للعلم الذي يدرس الأفكار دراسة علمية بحتة باتباع قوانين علمية مضبوطة، فهو يؤسس إذن لمفهوم الأيديولوجيا من خلال تقديم أهم مبادئها، وهو وجوب الدراسة العلمية للأفكار، أي إلزامية دراسة الأفكار وفق منهج علمي»[1].

أما وقوفنا على قضية الإيديولوجية التي كانت المحور الأساسي في النص المسرحي "الهارب"، «يؤكد أن أعمال الطاهر وطار تندرج في سياقاتها المختلفة لتؤرخ لكل التحولات والسيرورات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة إلى التحرير مع التركيز على الألوان المحلية للجوانب السياسية والاجتماعية والثقافية»[2].

---

[1] السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، 2012، 2013، ص: 7.

[2] إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دار الهدى للنشر، عين مليلة، الجزائر، ط1، ص: 43-44.

إن النص المسرحي يسخر بحدة مرة وقاسية من الطبقة البرجوازية التي يمثلها "إسماعيل" أحسن تمثيل، وتبدو هذه الطبقة غارقة في متعة الحياة واللذة، وهي بذلك تقترب من نهايتها، لأن الأسباب الموضوعية والمعنوية التي كانت تستمد منها مبررات وجودها وتمدها بالطاقة الحيوية أصبحت منعدمة، ولم يعد هناك أمل في الحياة، وكابوس الثورة وانتشار الوعي الاجتماعي والسياسي ما انفكا يهددان كيانها وقد غدت محاصرة من جميع الجوانب بتلك الجماهير الشعبية التي هبت، لاسترجاع حريتها وتخليص الفئات الكادحة من الاستغلال ضد البرجوازية التي باتت خطر على مصلحة البلاد ومستقبلها، إن المضمون الرئيسي الذي يطمح النص المسرحي إلى تحقيقه هو القضاء على تفسخ الطبقة البرجوازية، وانهيار نظامها المتعفن، حيث يرى وطار أنها عاجزة عن تحقيق الانسجام مع الحياة ومواكبة ظروف المجتمع، وما يزخر به من تحولات وتغيرات تهدف إلى تحرر الفرد من الهيمنة والاستغلال.

وموقف المؤلف من هذا الواقع، وما يجري فيه من صراع واضح ولاسيما عندما تقترن أزمة البرجوازية وقرب أجلها بمسألة التحرير، لأنّ ثمة علاقة وطيدة بين طبقة "البرجوازية" والوجود الاستعماري ويقوم موضوع النص المسرحي على تصوير الصراع القائم بين أفراد المجتمع، هؤلاء الأفراد ينقسمون إلى قسمين، ينتمي كل منهما بما حدد له الكاتب من أبعاد فكرية واجتماعية إلى طبقة معينة، وبذلك يصبح الصراع طبقيًا، يتجلى في الصدام القائم بين "توفيق" "الاشتراكي" و" إسماعيل" البرجوازي.

لقد حدد الكاتب إيديولوجية كل واحد منهما، "فتوفيق"، لديه أفكار تخدم المجتمع ويحارب من أجل الطبقة الكادحة البسيطة، حيث يتبع النظام الاشتراكي، فيناضل من أجل القضاء على البرجوازية، وقد صوّر الكاتب "توفيق" الاشتراكيَّ بما يناسب أفكاره الإيديولوجية وارتباطه بالفكر الاشتراكي منذ بداية النص المسرحي، فكانت الأحداث تدور في فلك الصراع الفكري "الإيديولوجي" بين النظام الاشتراكي والنظام البرجوازي الذي مثّله "إسماعيل" بتوجهه

الإيديولوجي الذي يقوم على حب الذات وتقديس المال على حساب الطبقة الفقيرة، وقدمه الكاتب للقارئ بشكل يجعله يحتقر هذا النظام لما يحمله من أفكار تمارس القمع والإلغاء من أجل أن تبقى هي مسيطرة على المجتمع، هكذا كان الصراع الإيديولوجي بين النظام الاشتراكي والنظام البرجوازي في النص المسرحي لتكون "صفية" أساس هذا الصراع، إنها برمزيتها الجزائر وما تعرضت له في تلك الفترة إذْ سعى كل نظام بأن يكون هو الأحق بقيامها، وظلّت تتأرجح بين النظامين، لتكون النهاية الأخيرة في النص المسرحي هي انتصار الإيديولوجية "الاشتراكية" ويظهر ذلك من خلال قول "الصادق" «تحيا الثورة الاشتراكية»[1]. «لقد اهتمّ الطاهر وطار بمعالجة قضايا المجتمع وإشكالاته المعقدة من منطلق أن الفن ليس مجرد تعبير عن الواقع بل هو أداة فعالة لتغييره»[2].

لقد استلهم الطاهر وطّار أفكاره من واقع الطبقات الكادحة، وهموم الجماعة التي تحمل في أعماقها حلمًا بالتغيير، في ظل الصراعات الطبقية الإيديولوجية التي تمارس الاستغلال والظلم تجاه أية حركة تحرّرية، فكانت البرجوازية أحد هذه الإيديولوجيات، حيث قام وطار باستغلالها بشكل جيد، لصالح البناء الوطني وتشييد الاشتراكية التي يرى فيها الكاتب النموذج المثالي للتحرر والتطور وتجسيد قيم العدل ومبادئ الديمقراطية.

وقد كانت أعماله الإبداعية لا تخلو من بصمات الفكر الإيديولوجي «فقد صبغت مختلف الإغراءات الإيديولوجية والفنية التي قدمتها المدرسة "الواقعية الاشتراكية" لوطار أعماله بالحركة التلقائية والرؤية الشمولية وأعطته القدرة على إدراك العلاقة التي تربط الفرد وأفكاره وأفعاله وعواطفه بالحياة وصراعات المجتمع»[3].

---

[1] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م،س، ص: 136.

[2] واسني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجًا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الجزائر، 1989م، ص: 31.

[3] إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، م، س، ص: 45.

وهكذا قدّم الكاتب للقارئ صورة عن الإيديولوجية التي يتبعها بطريقة غير مباشرة من خلال شخوص شكلها في نصه المسرحي واستلهماها من الواقع المعيش.

ثالثا: الدلالة التاريخية:

يمثل النص المسرحي "الهارب"، من منظور تاريخي، وثيقةً تاريخيةً مهمةً، حيث يجمع بين المضمون الاجتماعي الذي تلزمهُ الظرفية التاريخية وبين الخصوصية الأدبية التي لا يرضى الفكر النقدي إغْفالها، لذلك نجده يكتشف دلالات تاريخية، انطلاقا من الواقع الذي عاشته الجزائر خلال تلك الفترة وهي نهاية الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين.

كشف الكاتب عن صراع بين إيديولوجيتين مختلفتين، من حيث المبادئ والمعتقدات المتمثلة في الاشتراكية والرأسمالية في صراعهما على الحكم في الجزائر، وانتهى الكاتب إلى تكوين رؤية تاريخية عن الوضع الذي ساد الجزائر آنذاك. فالنص المسرحي "الهارب" يغوص في القضايا الشائكة التي هَزَت حقيقة الواقع الجزائري وإظهار مختلف الصراعات التي خلّفتها تراكمات الماضي الثوري إذ يؤرّخ "الهارب" لمجموعة من التحولات الحاصلة في المجتمع الجزائري مند الثورة إلى التحرير مع التركيز على الدلالة التاريخية في النص المسرحي. وقد حاول الكاتب من خلاله إبراز حقبة تاريخية، فكانت محاكمة صريحة للتاريخ، فيُظهر الكاتب من خلالها بناء الواقع من جديد بكل تفاصيله ليضعنا أمام الأحداث موظفًا ملكته الإبداعية في جعل التاريخ يحضر حضورًا مكثفًا، مختصرًا بذلك كل المسافات الزمنية في مساحات ورقية، لذلك كانت الدلالة التاريخية من أبرز دلالات "الهارب".

وكان حضور الوعي التاريخي بإشكالياته المتعددة يمثل المركز الأساسي للنص المسرحي، كما عبّر الكاتب في نصه عن التطورات الحاصلة على الساحة الإيديولوجية خلال مرحلة الثورة الوطنية "فالهارب" لا يخلو من دلالة رمزية تكشف اتجاه الكاتب نحو النظام الاشتراكي إذْ رسم الكاتب خطًا تاريخيًا للتطور الإيديولوجي في الجزائر منتقلا من الخطاب الثوري وتصوير ما حدث في مرحلة النضال مع المستعمر الفرنسي إلى التعبير عن

مشكلات ما بعد التحرير والصراع الإيديولوجي بين النظامين يسعى كل واحد منهما إلى تولي الحكم في الجزائر، كما أنّه أدان البرجوازية التي تسيطر على حرية الإنسان وتعتدي على حقوقه الإنسانية وتمنعه من تناول أمور مجتمعه، لتكون الاشتراكية في المقابل تمثل الطبقة المثقفة التي تكون السلطة بيدها وتسعى إلى محاربة الاضطهاد والقمع وإعطاء الحرية لكل أفراد المجتمع، فجاء "الهارب" ليعكس هذا الطرح التاريخي على الواقع، ويثبت بأن الاشتراكية هي الطريق الأمثل للحكم في الجزائر.

لقد ارتبط "الهارب" بالواقع الإيديولوجي التاريخي الذي جسده الكاتب في نصه، كما أن الأبعاد المتصارعة في النص المسرحي هي المكونة لرؤية الكاتب وإيديولوجية نصّه.

لذلك فإن الصراع المركزي في النص المسرحي، يدور بين النظام الاشتراكي والبرجوازي يرصد من خلالها لحظة حرجة من تاريخ الجزائر، «فمعظم مشكلات الجزائر ظهرت بعد الاستقلال الوطني لأن كل طبقة إن لم تكن كل شريحة تريد أن تفرض إيديولوجيتها وتطرح رؤيتها الفلسفية بالحق أو غيره»[1]، لذلك تحوّل النّص المسرحي "الهارب" إلى قراءة التاريخ، وواقع السلطة الجزائرية، وانطلاقًا من هنا يشعر القارئ بحضور مكثّف للماضي في الحاضر.

لقد استند الكاتب إلى القيم السياسية الاشتراكية محاولًا تكوين رؤية إيديولوجية معارضة للبرجوازية، كما يهدف إلى فضح جذور الفساد التي كانت وراء ظهور هذا النظام.

وكانت هذه المرحلة «جدُّ مضطربة على الصعيد الاقتصادي والسياسي (...) وفي هذا السياق بدأ التسابق للاستيلاء على السلطة بين القادة الرئيسيين باسم (الثورة) فاتحًا الطريق أمام الانتهازيين»[2]، وهذا ما أراد الكاتب إبرازه في نصّه مسلطًا الضوء على البرجوازية والاشتراكية والتصادم والصراع الحاصل بينهما، وخصوصًا بعد إعلان التحرر.

---

[1] طه وادي، الرواية السياسية، الشركة العالمية المصرية للنشر، لوجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 214.

[2] عبد الحميد براهيمي، في أصل المأساة الجزائرية (1958،1999)، دار الهوقار، المغرب، (د، ط)، 2000، ص:94.

إن أحداث "الهارب" تبرز الحقد التاريخي والصراع بين القيم الاشتراكية والرأسمالية، وقد ارتكز الكاتب في نصّه على الواقع التاريخي، وحمل شخوصه محمولات إيديولوجية، جعلتها تسير في اتجاه واحد وهو الاتجاه الذي ارتضاه لها "وطار" ليظهر الصراع الحاصل بينهما، حيث يكون "توفيق" رمزًا للتحدي والصمود يرى بأن الاشتراكية ليست رداء ننتزعه في الوقت الذي نشاء وإنما هي عقيدة آمن بها مدى الحياة.

«وهكذا كانت المواجهة بين التيارات السياسية في هذه المرحلة وقد عرفت تسابقًا إلى السلطة وكل يدعو إلى النظام الذي يريد تثبيته في الحكم، كما نجد داخل الدولة مسؤولين مثقفين ومناضلين يدعمون تثبيت الاشتراكية، كما أن الخيار الاشتراكي يوافق تطلعات شعب الجزائر إلى التقدم والعدالة الاجتماعية، قصد إزالة الاستغلال والظلم نهائيًا اللذينْ عانا منهما الشعب الجزائري»[1].

ويؤكد "الطاهر وطار" بنصه الهارب كل هذه الصراعات تنتهي إلى أن حركة النص تدعو إلى تبنى الثورة الاشتراكية، حيث إن "توفيق" الثوري يدعو إلى تثبيت الاشتراكية نظامًا يحكم الجزائر ويظهر ذلك من خلال قول الصادق «تحيا الثورة الاشتراكية (...) لقد تغيرت معالم الطريق»[2].

وهكذا تضمن نص "الهارب" دلالاتٍ كثيرةٍ، أبرزها الدلالة النفسية والإيديولوجية والتاريخية، فالدلالة النفسية التي أبرزت كل شخصية وما تعانيه من صراع، كما قدّم "الطاهر وطار" إيديولوجيته عن طريق الشخوص في نصه المسرحي، منتهيًا بالدلالة التاريخية التي جسّدت صراعاتٍ وتصادماتٍ بين قادة الثورة على الحكم، فارتضى "وطار" النظام الاشتراكي نمطًا لِحُكْم الجزائر، لأنه يدعو إلى الحرية والديمقراطية ويُحارب الاستغلال ووسيلته في ذلك الثورة على النظام البرجوازي الذي عانت منه الجزائر.

---

[1] م، ن، ص:100.

[2] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص: 136.

الفصل الرابـع

جمال الحَبكة في النص المسرحي "الـهارب"

أولا: جمال المكان:

يعد المكان في النص المسرحي عنصرًا من عناصر البناء الدرامي بحيث لا يمكن لأي جنس أدبي، مهما كان سواء (رواية، قصة، شعر، مسرحية) أن يلغي صلته بهذا العنصر، وحين يفقد، العمل الأدبي المكانية، فهو بذلك يفقد الخصوصية، بالتالي أصالته لم يعد يختصر على تأطير الأحداث والشخوص فقط، بل أصبح له عمقًا داخل النص المسرحي.

كما «عده "أرسطو" موجودًا ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها»[1].

فَأَيُّ حَدثِ يستلزم وقوعه بالضرورة فوق أرضية معينة تتفاعل فيها الشخوص، «فإن المكان يعد كائنًا سواءً تم إدراكه بواسطة الحواس أم كان بالتصوير الذهني، فإن ذلك يؤيد وجوده، واتصافه بالكينونة التي لا تخص إلا ما هو كائن الآن فقط»[2]. ويعبر المكان عن موقف جمالي للمؤلف، فضلاً عن احتوائه لصورة النص المكثفة والواضحة والغنية، حيث يكشف عن جمال النص الخفي الذي يبلور رؤية المؤلف ومنظوره الجمالي.

«أي أن المكان يشمل كل ما هو حقيقي موجود على الواقع، أما الحيز فيشمل كل ما هو خيالي غير موجود على أرض الواقع، لأن جمالية المكان بوصفه فضاء حركيا ديناميكيا تتداخل مع عوالم الأشياء»[3].

---

[1] منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1999، ص:17.

[2] م، ن، ص: ن.

[3] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكنونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، سوريا، (د، ط)، (د، ت)، ص:32.

غير أن المكان بالمعنى الجمالي أوسع مما تحصره التعريفات، «وقد جرى تطوير لظاهرة المكان عبر الحقب التاريخية المتعاقبة وإذابة لمفاهيم فلسفية وجمالية في كيفية اشتغال المكان في النص حيث تُحدد موقف المؤلف ورؤيته الجمالية والفلسفية والإيديولوجية والزاوية التي يرى من خلالها الكون والعالم والحياة»[1].

كما أن المكان يحمل رموزًا ودلالاتٍ وكل فسرها حسب مرجعيته سواء أكانت تاريخية، أم سياسية أم ثقافية، وتعددْ الأمكنة في النص المسرحي، إذ أن أحداث النص المسرحي لا تقتصر على مكان واحد، فجميع تلك الأمكنة تعالج جانبا معينًا من هذه الأحداث فتختلف زوايا المكان من منظور تلك الأحداث.

يحتوي نص مسرحية "الهارب" على مجموعة من الأمكنة المختلفة الداخلية والخارجية وهي صنفانْ: أمكنة مغلقة ومفتوحة.

استطاع الكاتب أن يبين جمالها منْ خلال المزج بين الشخصية والمكان الموجودة فيه، فالمكان ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات على الرغم من أن الأماكن في النص المسرحي "الهارب" تشعرك بالتوتر والانزعاج مثل: (السجن، المقبرة، المحكمة)، إلا أن الكاتب قدمها للقارئ بشكل يشعره بأن ذلك المكان يليق بتلك الشخصية لأن المكان هو من يساعد الشخوص على التفاعل مع الأحداث؛ ويصل الكاتب المسرحي إلى مستوى راقٍ من الجودة الأدبية، ويصب كل قدراته الفنية والأدبية والإبداعية في الارتقاء بأسلوب النص المسرحي وفنيته.

[1] منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، م، س، ص:20.

الأمكنة المغلقة: (السجن، الغرفة، المقبرة، المحكمة)، وكل أحداث المسرحية دارت في هذه الأماكن، ومن خلالها عبّر الكاتب عن نفسية الشخوص المتوترة، وعن الصراعات التي حدثت داخل هذه الأمكنة، كما أنها تعبر عن العزلة والانطواء، وتشعرك بالقلق والضيق.

السجن:

مكان مغلق يحمل دلالة قيد الحرية، يقيم فيه السجناء يعيشون فيه فترة معينة سواء أكانت أيامًا، أم شهورًا أم سنوات أم مدى الحياة، إنه طريق مسدود، أصبح يعيش فيه "إسماعيل" بطل النص المسرحي، واعتبره المخرج الوحيد للهروب من الحياة، فحسب رأيه الحياة خارجه تكون أكثر ألمًا وقسوة، من خلال قوله: «ما الذي ينبغي أن أفعله لكي لا أغادر هذا المكان الذي أفضله على غيره؟ أجل أفضل السجن على الانتحار لأنه لا يكلفني آلاما»[1]، وهو الأمر الذي يجعلنا نلتمس علاقة وطيدة بين شخصية "إسماعيل" والسجن، كما أن وصف الكاتب للسجن نجد فيه جمالاً ويظهر ذلك من خلال التطابق الموجود بين المكان والشخصية، ذلك أن السجين لابد له من المكوث في هذا المكان ويظهر ذلك في قول الراوي: «يرفع الستار على غرفة خالية إلا من سريرين حديدين قديمين عليهما أغطية رثة بالية، يجلس على كليهما سجينان»[2] وهذا ما يجعله يبعث على الوحشة والخوف والرهبة. وفي تلك المناسبة بين السّجن والسّجين جمالٌ فنيٌ مؤثرٌ في المتلقي، فوصف الكاتب للسجن كان في محله ومن هنا تظهر قدرة الكاتب على المزج بين المكان والشخصية، فالجمال لا يظهر في الأشياء الجميلة فقط، وإنما حتى القبح فيه جمال، ويظهر ذلك من خلال تصوير الكاتب للسجن وأن السجين لابد له أن يتواجد في هذا المكان والإنسان بمجرد دخوله السِجْن وبقائه مدة على وجوده فيه يعاني صراعًا مع ذاته ومع من هم موجودون في السجن.

---

[1] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:23.

[2] م، ن، ص: 7.

الغرفة:

مكان مغلق ذاتُ أهمية كبيرة في حياة الإنسان باعتبارها المأوى الذي يلجأ إليه فهي مصدر السكينة وهدوء وراحة، ولكن بالنسبة إلى "إسماعيل" تمثل الصراع الذي كان يعيشه مع أناه، فهو يتحاور مع نفسه عن الانتحار، إذ يصور الكاتب الغرفة على أنها مصدر للرهبة والوحدة، التوتر الذي كان يعاني منه "إسماعيل" ويظهر ذلك من خلال وصفه: «في غرفة، ضيقة، فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد، وفيها أثاث مختلف، كله قديم، ومنضدة عليها كؤوس وأعقاب سجائر، وأوراق مختلفة الحجم والقذارة، وبها أيضًا خزانة أبت رغم الدهر إلا أن تظل متماسكة»[1].

ويكمن جمال الغرفة في ذلك الوصف الدقيق لكل أركانها فهي تعكس نفسية "إسماعيل" المضطربة، مما يتبين أنه كان يعيش صراعًا مع نفسه، كما أنها ترمز إلى معاناة الإنسان الذي يعيش وحده.

المقبرة:

مكان مغلق، خالٍ يذكر الإنسان بأن يومًا ما سيؤول مصيره إليها، كما أنها تمثل العزلة والابتعاد عن العالم المألوف الذي اعتاد الإنسان العيش والاستقرار فيه، فاسم المقبرة يبعث على الخوف والاكتئاب، وهنا تظهر قدرة الكاتب في تصوير المكان وعكسه على نفسية "إسماعيل" المحطمة، فغالبًا ما يكون للشخصية والمكان علاقة قوية تجمعهما، ويظهر ذلك في قول الكاتب «قبر متهدم»[2]. فلهذا يرى "إسماعيل" أن كل مكان ينتقل إليه هاربًا من نفسه إلا وجده أسوأ.

---

[1] م، ن، ص: 36.

[2] م، ن، ص: 43.

المحكمة:

مكان يحاكم فيه الناس على أفعال أو جرائم ارتكبوها أو الحكم عليهم بأحكام يصعب عليهم تقبلها وفيه يُنْصَفُ آخرون وترد لهم حقوقهم، أما في النص المسرحي المكان يبعث منظره على الوحشة والاكتئاب ويظهر ذلك من خلال قول الكاتب «المحكمة يبعث منظرها الوحشة والاكتئاب»[1].

إن كيفية تصوير المحكمة فيها جمالٌ فَنّيٌ يظهر إبداع الكاتب.

فالمحكمة مركز أساسي في انطلاق الأحداث التي انتهت بموت "صفية" فكل مكان يذهب إليه "إسماعيل" يحاصره ويضيق الخناق عليه.

أما مكتب مدير السجن فكان محطة عابرة في حياة "إسماعيل" باعتباره المكان الذي استرجع فيه ماضيه.

وهكذا نجد أن الكاتب تحدث عن أماكن مختلفة "السجن ومكتب المدير، الغرفة، المقبرة، المحكمة" فكلها أماكن مغلقة صور فيها الأحداث والشخوص عن طريق استرجاع الماضي والذكرى، وكل هذه الأماكن تحد من حرية الفرد، فالمكان عامل أساسي في النص المسرحي إذْ يحمل دلالات كثيرة توحي لنا غالبًا بطبيعة العمل ومعرفة أبعاده وما يحمل من مغزى فدوره فعّال في التأثير في الأحداث والشخوص.

ثانيًا: جمال الزمان:

«يتنوع الزمن حسب وجوده إلى زمن طبيعي حقيقي، وزمن اصطناعي، فالطبيعي هو زمن محدد ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، أما الزمن المصطنع هو ما يصطنعه الإنسان ويخضعه لإرادته.

[1] م، ن، ص: 95.

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان لأن كليهما حيز، وبينهما لحمة لا انفكاك لاحدهما عن الآخر، بينهما وشائج ملتحمة فإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان»[1].

فالزمن الأدبي ارتباطه لا يكون بالمكان فقط، وإنما يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني من حدث وشخصيات «إن الزمن الأدبي(...) زمن متسلط شفاف مولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور»[2]، وإذا كان الزمان، في القديم، يتعلق بالأحداث فقط، فإن النظرة إليه تغيرت، وصار أهم بكثير من كل ذلك، «لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديمًا، ولكن حديثًا أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث فأصبح عنصرًا معقدًا، وشريانًا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي»[3].

وهذا ما نجده في النص المسرحي "الهارب" حيث إن الكاتب استطاع المزج بين الماضي والحاضر والمستقبل وهذا المزج يُعَد جَمَالُ فنِي يَجْذِبُ القَارئ.

فأول شيء ننطلق منه قبل الولوج في الزمن داخل العمل المسرحي، فيتطلب منا معرفة الزمن الذي أخرج فيه الكاتب عمله إلى القارئ، إن معرفة هذا الزمن ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي.

«إن الأديب الذي يكتب عملاً في زمن الحرب، ليس كمثل أن يكتبه في زمن السلم أو يكتبه في زمن الانتصار، ليس كأنه يكتبه في زمن الانهزام وأثر مرحلة الشباب والفتوة في النص الأدبي يختلف دون شك عن أثر مرحلة الكهول أو الشيخوخة بل أن الظرف الليلي يختلف عن النهاري والشتوي عن الصيفي وما إلى ذلك»[4].

---

[1] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، العاصمة، (د، ط)، 1990، ص:228.

[2] م، ن، ص: ن.

[3] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، ط1، 2000، ص:177.

[4] م، ن، ص: 178.

فالأديب تختلف كتاباته باختلاف المراحل، ويظهر ذلك في النص المسرحي "الهارب" حيث نلاحظ أن زمنه هو بداية ستينات القرن الماضي(1961)، «فهذا التاريخ يمثل الصراع بين أجنحة الثورة التحريرية وبين ربانيها كل يعمل على أن يدفع بالسفينة إلى الشاطئ يراه أنسب وأليق لنجاته ونجاحها»[1].

فالكاتب يبين الصراع بين النظام الاشتراكي والنظام الرأسمالي وأيهما أنسب ويجسد ذلك في شخصية "توفيق" المناضل الذي حارب البرجوازية التي تتمثل في شخصية "إسماعيل": «البرجوازي الحقير الذي لا يهمه إلا اللذة والراحة»[2]، كما وظف الكاتب عنصري الاستباق والاسترجاع اللذين لعبا دورًا كبير في إظهار قدرة الكاتب على التلاعب بالأزمنة التي أضافت جمالًا فنيًا للنص المسرحي "الهارب".

الاسترجاع: «مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق»[3]، "إسماعيل" استرجع زمنه الماضي عن طريق تذكره لأحداث وقعت له في زمن مضى، ولم تبق منه سوى الذكريات، حيث جمع الكاتب بين الماضي والحاضر.

الماضي الذي استرجعه "إسماعيل" عن طريق ذاكرته، والحاضر هو الذي دفعه إلى هذا الاسترجاع المتمثل في هروبه من الحياة.

لقد حدد الكاتب الزمن المنقضي، والمتمثل في عشرين سنة خلت، أما الزمن الحاضر فهو غير محدد بل هو كل يوم متغير في حياة "إسماعيل"، وعندما حاول "إسماعيل" الانتحار في السجن استحضر ماضيه ويظهر ذلك من خلال قوله: «القرار اتخذته منذ عشرين سنة لكن لم أنفذه قط، عجزت آنذاك أو تعاميت عنه، وحين وجدت نفسي في السجن

---

[1] م، ن، ص: 179.

[2] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:49.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي، إنجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص:18.

انخدعت بأنني غير كائن ورحت أتحمل العذاب الأليم بجلد وصبر كي أبرهن لنفسي (...) سأنتحر سأفعل ذلك حالًا»[1].

كما نجد الكاتب يعود بالزمان إلى الخلف بعد أن أنهى "إسماعيل" مدة سجنه، وذلك من خلال تذكره ماضيه في مكتب المدير وسردَ قصته "راضية" وصديقها، ويظهر ذلك من خلال قول الكاتب: «يغمض عينيه فيعود به الخيال إلى ما قبل العشرين سنة ويصغى إليه المدير وابنته راضية باهتمام بالغ»[2]، يرفض "إسماعيل" العودة إلى الحياة وذلك بسبب ما حدث له في ماضيه، إلا أن الماضي مازال يطارده في الحاضر، وهذا ما جعله يرفض الخروج من السجن ويظهر ذلك في قوله: «إنني لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد»[3].

الاستباق: «هو مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر، الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد»[4]، يرفض "إسماعيل" العيش في المستقبل من جديد، ويتجسد في قوله: «فسأعرف كيف أنفذ قرار بنفسي(...) لن ألبث خارج السجن أكثر من خمس دقائق حتى أكون قد أخمدت أنفاسي»[5].

"إسماعيل" هارب من كل شيء في الحياة، وسبب رفضه لمستقبل خوفه الدائم من أن المستقبل سيكون مثل الماضي الذي كان كلّه ألمًا وقسوة، كما أن مستقبل "إسماعيل" تجسد في خروجه من السجن، وتحقق الانقلاب ودخول "توفيق" ورفاقه مكتب المدير ليكتشف "إسماعيل" بأن الذين كان يتعامل معهم هم عملاء أمريكيون فيقودهم "توفيق" إلى الساحة

---

[1] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:23.

[2] م، ن، ص:36.

[3] م، ن، ص:32.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات، م، س، ص:15.

[5] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:19.

ليحاكموا، حيث تنتصر في الأخير الثورة الاشتراكية على الرأسمالية ويظهر ذلك في نهاية النص المسرحي «تحيا الثورة الاشتراكية(...)إسماعيل–صديقي لقد تغيرت معالم الطريق»[1].

ويكمن جمال الزمان في ذلك المزج بين الأزمنة، ويظهر من خلال المزاوجة بين الماضي والحاضر، فالماضي يمثل صراعًا بين "إسماعيل" وذاته كما يمثل الألم والحيرة التي عاشها "إسماعيل" أما الحاضر فيمثل صراعًا عنيفًا بين قوى الحياة وقوى الإنسان، وهروب "إسماعيل" من الحياة عن طريق محاولته للانتحار.

ويستنتج قارئ النص المسرحي "الهارب" من خلال هذا الزمن، ماضيًا وحاضرًا تعيسًا، ومستقبلاً كله ألم وذلك راجع للأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عاشتها الجزائر وهذا ما أراد الكاتب أن يوصله للمتلقي من خلال توظيفه زمن الماضي في جل أحداث النص المسرحي.

ثالثا: جمال الشيء:

الأشياء في النص المسرحي تختلف عن الأشياء الموجودة في أعْيَانها، أظهر الكاتب قدرته التخيُّلية في توظيف الأشياء ليضيف جمالاً، للعمل المسرحي، فالأشياء تمثل وسائل الحياة وأدوات الحركة في العالم الخارجي، إلا أن الكاتب قام بشحن هذه الأشياء دلالات مؤثرة تتعدى كونها أشياء تملأ المكان وإنما تحمل مَعَاني تؤثر في الشخوص، وبالتالي تصبح هي المحرك للأحداث فَتُخْرِجُ الأشياء من حالة السكون إلى حالة الحركة، التي تدفع الأحداث من البداية إلى النهاية، تتعدى كونها أشياء تملأ المكان وإنما يوظفها الكاتب بغرض إضفاء السحر والجمال على ما قدمه، فيقوم بتوظيف كل ما هو موجود من الأشياء التي تتسم بسحر الجمال، ومن هنا يصبح الشيء عنصرًا من العناصر الأخرى التي تساهم في تفاعل الأحداث في النص المسرحي "الهارب".

[1] م، ن، ص:136.

سريران حديديان:

يوحيان باليأس والإحباط الموجود في السجن الذي يتجسد في هذه الصورة، وأن كل سجين هذا هو مصيره الذي ينتظره بعد ارتكابه الجريمة.

أغطية رثة بالية:

تدل على الحياة المزرية وصعوبتها في هذا المكان، حيث تجعل الإنسان يشعر بالتهميش وأن لا حياة له.

الرصاص:

يدل على أن الحياة غير مستقرة، الحرب، الموت، كما أن تلك الفترة التي كتب فيها طاهر وطار نصه المسرحي متوترة، وأن هناك صراعًا بين نظامين، يسعى كل واحد منهما أن يسيطر على العالم.

المال:

فكل إنسان بحاجة إليه ليستمر في الحياة، وهو الدافع الذي جعل "الصادق" يقتل من أجله ليس بغرض الدخول في السجن، وإنما الحاجة، والفقر أوصلاه إلى هذا المصير البائس.

التعذيب:

يمارس التعذيب بانتظام على السجناء وقد رمز له الكاتب بالأقراص ويظهر في قول السجّان "للصادق"، «واحملوه إلى قاعة العقاب ليتناول هناك أقراصًا مسكنة»[1].

إن هذا التكامل بين الأشياء يكشف عن بعد جمال كبير، يظهر من خلال التناسق الموجود بينها.

السوط:

فهو أداة العقاب، ومن خلاله يتبين أن الحياة صعبة في السجن.

---

[1] م، ن، ص:20.

الحبل:

به حاول "إسماعيل" الانتحار لكي لا يخرج من السجن ويظهر من خلال قوله: «سأصنع حَبلاً من الخرق ثم، أشنق نفسي»[1] ظنًا منه أن الانتحار هو الحل الوحيد للهروب من الحياة.

سرير عتيق، منضدة صغيرة، كؤوس وأعقاب سجائر، أوراق مختلفة الحجم: فكل هذه الأشياء القديمة تمثل الحياة العصبية التي كان يعيشها "إسماعيل" كما أنها تشعرك بالتوتر وضيق النفس، وفي هذا الترتيب بعدٌ جَمَاليٌ فنيٌ.

المسدس:

يشير إلى الموت، وبه قتل "إسماعيل" "صفية"، وقاده إلى السجن الذي يرى "إسماعيل" بأنه يخلصه من ألم الحياة وقسوتها.

المرآة:

تمثل انفصامًا في شخصية "إسماعيل" كما أنها ماضيه وحاضره ومستقبله فهي المتنفس الوحيد له، فالنظر إليها يشعره براحة نفسية، وكأنه يرى شخصًا آخر يحاوره.

قبر متهدم:

نفسية "إسماعيل" مضطربة محطمة، كما أنه يمثل الوحدة والضياع.

مفاتيح السيارة:

تمثل الطبقة البرجوازية التي لا يهمها في الحياة إلا اللذة والراحة على حساب الطبقة العاملة البسيطة، وهذا ما أراد الكاتب إيصاله للمتلقي، ويظهر ذلك من خلال قوله: «ومفاتيح السيارة تتلاعب بين أصابعه، ووقاره الزائف»[2].

الرسالة:

تمثل كذبة "صفية" على "إسماعيل" لتتستر على خيانتها الواضحة وضوح الشمس.

---

[1] م، ن، ص:24.

[2] م، ن، ص:50.

الزجاجة:

رمز الخمر، وهي الحل الوحيد "لإسماعيل" للهروب، وفقدان الوعي حتى لا يسمع ضميره وهو يمنعه من محاولة الانتحار، والتخلي عن الحياة.

الملابس:

وهي تمثل المظهر الجميل للبرجوازية، وهي الطريقة الوحيدة لجذب "إسماعيل" وقبوله الخروج من السجن وأن هذه الأشياء تَسُرُّه وتبهجه وتحببه في الحياة من جديد.

الأوراق:

وهي مفتاح الخروج من السجن، وذلك بإمضاء "إسماعيل"، إياها تجعله يعود إلى ممارسة حياته التي فقدها منذ عشرين سنة.

إن جمال الأشياء يتمثل في كيفية توظيفها لإبراز دلالات بعينها، وإن سبب ظهور الأشياء في إبداعات الإنسان وفي أعماله الفنية، كونها ملازمة للإنسان في حياته، لا يمكن فصله عنها، فهو يؤثر فيها ويتأثر بها، فاعلة في أفعاله وسير أحداث حياته، فغالبًا ما تكون السبب وراء قيامه بعمل معين، ومعنى هذا أن الأشياء تكسب فاعليتها بوجود الإنسان وفي عدم وجوده فهي تحمل ذاكرة فتبقى دليلا على وجوده.

رابعًا: جمال الشخوص:

تُعد الشخصية في النص المسرحي، الوسيلة والمحرك الأساسي للأحداث، باعتبارها عنصرًا أساسيًا من عناصر العمل الأدبي عامة والعمل المسرحي خاصة، لذلك «يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي، والمسرحي هي كائن ورقي ألسني بمعنى أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأدب إلى رسمها فيجعل منها كائنًا حياله، آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي»[1]، فالشخصية المسرحية عبارة عن رسالة يريد الكاتب إيصالها للمتلقي، ودونها لا يكون العمل المسرحي

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، م، س، ص:157.

مكتملاً لأنها تعبر عن كثير من أفكار الإنسان والمجتمع فتضيف جمالاً فنيًا فهي «تصوير منسق للإنسان بجميع خصائصه المميزة، تقوم بالفعل في بوتقة الصراع مع آخرين للوصول إلى هدف والشخصية أرهف ركن من أركان المسرحية لأنها محور أركانه»[1].

وظف الطاهر وطار شخوص مختلفة في نصه المسرحي "الهارب" وكل شخصية تتميز عن الأخرى بأفكارها ومبادئها وتياراتها، وخاصة الشخصية في المسرحية الذهنية فلديها مكانة مهمة فهي التي تتحمل عناء الصراع الذي يجري داخل الذهن «فيعرفها توفيق الحكيم بأنها شخوص لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة ومؤثرة فيه، وهو نفسه يعترف بأنه قد جعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من معانٍ مرتدية أثواب الرموز وقد ساعده على ذلك أو ساقه إلى ذلك أن معظم شخوص مسرحه الذهني، أسطورية أو شبه أسطورية»[2] شخوص في النص المسرحي "الهارب" معظمها سياسية قدمها الطاهر وطار، على شكل شخوص إنسانية نجدها في المجتمع، وكل منها يؤدي دوره.

لهذا رسم الشخصية بما يناسب تلك الفترة، وهنا يَظهر جمالُ الإبداع الفني في تجسيد شخوص تتناسب والموضوع الذي أراد وطار الدفاع عنه من بداية النص المسرحي إلى نهايته، ولهذا قدم الطاهر وطار شخوص للقارئ بحسب الأولية وأي شخصية ساهمت أكثر في تحريك العمل المسرحي.

ومن الشخوص البارزة في النص المسرحي الهارب "إسماعيل"، "صفية"، "توفيق" و"الأنا" وكل شخصية أدت دورها بما يناسب مكانتها في العمل المسرحي، وفي ذلك جمال الشخوص وخاصة في الانسجام بينها وبين الأفكار التي تتبنّاها كل شخصية، وأيضا في ذلك الترابط الموجود فيما بينها.

---

[1] ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، دار الناشر الإلكتروني، (د، ط)، (د، ت)، ص:55.

[2] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، ط3، (د، ت)، ص:39.

إسماعيل:

شخصية رئيسية، حرّكت الأحداث ومعظم أحداث النص المسرحي دارت حوله، إذْ هو طالب برجوازي، أقام علاقة مع زميلة له في الجامعة تدعى "صفية" ولكن هذه العلاقة لم تنجح بسبب خيانتها له مما أدى إلى صراع داخلي عنيف قاده إلى محاولة الانتحار وقتل "صفية"، وقضى معظم حياته في السجن يدفع ثمن هذه الجريمة ووطار يقدم شخصية تجسد نظامًا يرى بأنه لا يصلح، وعلينا اقتلاع ذلك النظام من الجذور، لأنه قاتل، كما يرى بأنه مرض وعلينا الشفاء منه، فإسماعيل صورة مجسمة للمجتمع الرأسمالي يناضل توفيق الاشتراكي لتحطيمه، ويظهر ذلك من خلال قول "توفيق" «لا ينبغي أن نتحدث بأكبر قدر عن إسماعيل– هذا لنشخصه كالمرض، فهو صورة مجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضل لتحطيمه»[1].

"أنا":

شبح يتخيل لإسماعيل أنه يحاوره فتعتبر هذه الشخصية من الشخوص المؤثرة في النص المسرحي فهي تعمل على مراقبة إسماعيل في كل تصرفاته، باعتبارها العقل المفكر، الذي يدعو إلى تحمل المسؤولية والاتزان في أخذ القرارات المهمة والتحدي ومواجهة الحياة بدل الانتحار.

ويظهر ذلك من خلال قوله: «إنني أقوم بدوري كما يتطلب مني»[2].

إن كيفية تشكيل الشخصية فيها جمال فنيٌ كبير.

توفيق:

مناضل اشتراكي، صدره عريض وبشرته سمراء، عيناه سوداوان وهذا ما جاء في وصف "صفية" له: «صدرك العريض وبشرتك السمراء وصرامة الأسود المتطاير في عينيك، تجذبني يا توفيق»[3].

---

[1] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:49.

[2] م، ن، ص:60.

[3] م، ن، ص:43.

لقد جسد الكاتب جُلَّ أفكاره في شخصية "توفيق" الذي يمثل التيار الاشتراكي باعتباره يقف في صف الفقراء والعمال والبسطاء، وهنا تظهر قدرة الكاتب الإبداعية في إظهار شخصية "توفيق" متزنة، يحارب من أجل تحقيق الهدف الذي يريده وهو القضاء على البرجوازية، وقيام النظام الاشتراكي، وقد نجح "توفيق" في ذلك ويظهر ذلك في آخر النص المسرحي وذلك بحدوث "الانقلاب" من خلال قوله: «قودوا الخونة الثلاثة إلى الساحة»[1].

صفية:

حبيبة "إسماعيل" وهي من جعلت الأحداث تتحرك، وهي أيضًا تمثل الدافع الذي جعل "إسماعيل" يفكر في الانتحار ويقرر الهروب من الحياة بعد معرفته بأنها تخونه مع "توفيق"، وهناك تشابه بين "إسماعيل" و"صفية" حيث نجد أنهما اتفقا معًا على مغادرة الحياة.

والنص المسرحي يقوم أيضًا على شخوص ثانوية وهذا لا يعني أن ليس لها دور فعال في العمل المسرحي أي أن الشخوص الرئيسية لا يمكن أن تعبر عن صراعها وحدَها، قد يكون ليس لها تأثير مثل الشخصية الرئيسية، إلا أن هذا لا يعني أن دورها مفقود في العمل المسرحي «لكنها ليست شخصية زائدة، فهي تلعب بالضرورة أدوارًا تحرك الأحداث بشكل أو بآخر»[2] مثل شخصية راضية ومدير السجن وصديقها: فهي لم تساهم بقدر كبير في تحريك الأحداث إلا أنها ليست زائدة، يتمثل دورها في إخراج "إسماعيل" من عالمه الذي يريد الهروب إليه وجره إلى المعسكر الرأسمالي.

وإلى جانب هذه الشخوص نجد أن هناك شخوصًا ظلّت ثابتة لا تتغير مثل: حفّار القبور، المحامي، الخادم والحارس وجماعة الثوّار.

ومن خلال دراستنا نص "الهارب" المسرحي نجد أن الشخصية الرئيسية تتمثل في "إسماعيل" الذي مثل البرجوازية وفي المقابل نجد شخصية "توفيق" الذي يناقضه في الأفكار

---

[1] م، ن، ص:136.

[2] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، المسرح الشعري، المسرح النثري، الاتصال والمسرح، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص:180.

والمبادئ ويمثل الاشتراكية وجمال الشخوص يكمن في ذلك التوافق والانسجام في الأفكار؛ حيث جسّد الكاتب آرائه ومعتقداته ومبادئه التي يؤمن بها وطبقها على شخوص توجد في المجتمع حقًا.

كما أنه صنّف هذه الشخوص حسب توجهه إلى شخوص إيجابية متمثلة في "توفيق" و"جماعة الثوار" وشخوص سلبية متمثلة في "إسماعيل" و"صفية"، وأيضا "راضية" ومدير السجن وصديقها وهذا كلّه راجع إلى توجه الكاتب الذي يرى أن النظام الاشتراكي هو الأنسب لقيادة الجزائر.

خامساً: جمال الأحداث:

«الأحداث في النص المسرحي لها أثر كبير في نجاح العمل الفني، وهي تبدأ بالتشويق، فهو الذي يجعل أسلوب المؤلف نابضًا بالحياة منسجماً مع موضوع النص، يرتفع نَبضه في العاطفة ويهدأ يرصن ويتزن، إذا كان النص يعالج مشكلة اجتماعية أو فكرية، ويُمَوج ويثور في المواقف القوية العنيفة»[1].

يظهر جمال الأحداث في التسلسل المنطقي لسير الأحداث منذ بداية النص المسرحي إلى نهايته، فتكون البداية بحديث "إسماعيل" مع "الصادق" في السجن وإلحاحه على معرفة الأسباب التي جعلت "إسماعيل" يدخل السجن، ومن هنا تنطلق الأحداث في التشويق، ويبدأ العد التنازلي لخروج "إسماعيل" من السجن، فيتشكل الصراع في هذه اللحظة، إذ يحاول "إسماعيل" الانتحار والهروب من الحياة.

رغم هروب "إسماعيل" من ماضيه إلا أنه يجد نفسه يعود من جديد إلى الماضي الذي أراد أن يبتعد عنه قدر المستطاع إلا أن الظروف تحتم عليه تذكره فتلاعب الكاتب بالأحداث بين الماضي والحاضر فيه جمالٌ فنيٌ رائع وهنا تظهر قدرته الإبداعية في سرد الأحداث.

---

[1] عزيزة مريدن، القصة والرواية، م، س، ص:26.

لينتهي النص المسرحي، بحل اللغز الذي وضعه الكاتب منذ بداية نصه المسرحي، وهو انتصار الاشتراكية على الرأسمالية بقيادة توفيق، لقد عالج الكاتب الأحداث من خلال الصراعات التي كانت بين قوتين متعارضتين في فترة زمنية اشتدت فيها الاضطرابات في الجزائر، إن إقامة الصراع بين أحداث كثيرة ومصيرية كان فيها جمال فني، يترك آثار عميقة في من يتذوق النص المسرحي "الهارب".

سادسًا: جمال الحَبكة:

الحَبكة مرتبطة بالأحداث من حيث التسلسل والترتيب وبالتالي فَحُسن استعمال المبدع عنصر الحدث يؤدي حتما إلى جمال الحَبكة، فالحَبكة في النص المسرحي نجدها مجموعة أحداث متلاحقة، متسارعة، وكأنها شريط تتعاقب عليه صور الأحداث.

«ويرى "أرسطو" أن الحَبكة الدرامية تختلف في جوهرها وطبيعتها عن الحدث الذي يقع في الحياة العادية، فالأساس الذي تنهض عليه الحَبكة هو المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع الذي ينتهي بالضرورة إلى الانقلاب أو التطور إلى العكس، وكلها خصائص مرتبطة بالحَبكة [...] فمنطق الحَبكة–كما يقول أرسطو–يسمح بتسلسل الأحداث بالضرورة والحتمية إلى أن تؤدي إلى تغيير المصير السيء إلى مصير حسن، أو المصير الحسن إلى مصير سيء»[1].

إنّ النص المسرحي "الهارب" يصور حدثًا متكاملاً له بداية وسط ونهاية، إضافة إلى التشويق الذي يجذب القارئ منذ بداية النص المسرحي إلى نهايته، وذلك لإثارة لهفته لمتابعة السرد القصصي، ويظهر ذلك في النص المسرحي منذ رفض "إسماعيل" الخروج من السجن فهذا الرفض يجعل القارئ يتساءل عن السبب وهذا ما يزيد من رغبته في معرفة بقية الأحداث ويظهر ذلك من خلال قول "إسماعيل": «ما الذي ينبغي أن أفعله لكي لا أغادر

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، م، س، ص: 122.

هذا المكان»[1]، كما أن هذا الرفض لم يكن اعتباطًا بل له خلفية، تعود إلى ماضي "إسماعيل" المتمثل في المشاكل التي واجهته وجعلته يحاول الانتحار عدة مرات. ويظهر ذلك في قول "الأنا": «تعني الانتحار لا أستبعد أن يعاودك التفكير فيه أعرف ذلك يا إسماعيل–المسكين...»[2].

وهكذا تمت بداية النص المسرحي "الهارب" في سياق متآلف من كل الأحداث ينتج عنه تفاصيل مستقبلية متعاقبة، وإذا أمعنا في بداية النص المسرحي، نجد أنه ينشئ وسطًا غنيًا بالمواقف والانفعالات والأحداث والتداخلات، التي نشأت عن خيانة "صفية" "لإسماعيل" مع "توفيق" وهذا ما أثار "إسماعيل وحاول الانتحار بل أكثر من ذلك.

أراد أن ينتقم من "صفية" لخيانتها، كذلك نجد سائر أحداث النص المسرحي "الهارب" متداخلة، فالنص المسرحي فوسطه يَحْفُلُ بتعقيد الأحداث وتضخم المشاكل ثم تنفرج العقد ويعود التوازن فمثلاً نجد "إسماعيل" يحاول الانتحار وفي كل مرة يقبل على الانتحار كان "الأنا" يمنعه ويقنعه بالاستمرار في الحياة وأن الإنسان دائما يتعرض إلى صدمات في حياته تأخذه يمينًا وشمالاً، وفي كل ذلك جمالٌ فنيٌ نابعٌ من تماسك عناصر الحبكة على اختلافها.

فالقارئ يواصل متابعته للنص المسرحي، وذلك راجع إلى رغبته في معرفة عقدة هذا النص، وبالتالي تغير الأحداث يُؤدي إلى حب استطلاع المتلقي، كما أن «العقدة جزء من المسرحية [...]، كما أنها ليست منفصلة عن المعنى العام للمسرحية، بل إنها بالعكس، تُضيف إلى ذلك المعنى، وبالتالي يتحدد شكلها به. إنها تختلف عن المحاكاة البسيطة للحياة، أو على حد قول الناقد "رامون فرناندیز": العقدة الخلاقة ليست مجرد نُسخة مكررة للاحتمال في الحياة، بل هي مدينة أساسًا لمعناها من خلال اكتمالها، ووقعها، وتشويقها،

---

[1] الطاهر وطار، مسرحية الهارب، م، س، ص:23.

[2] م، ن، ص:38.

فهي تضيف إلى رؤية الحياة التي تقدِّمها لنا المسرحية ككل»[1]، فبعد كل عقدة يأتي بعدها الانفراج، وهكذا تتوالى أحداث النص المسرحي حتى تصل إلى نهايته، فتأتي متتالية من الأحداث الوسطية المثقلة بالعقد فتفرج الكروب وتسير الأمور، هكذا كان حال "إسماعيل" في النص المسرحي "الهارب" فبعد إنهائه مدة سجنه وجد من يقنعه بالخروج من السجن على الرغم من أنه كان رافضًا، ونهاية الحَبكة في النص المسرحي تتمثل في حل المشكلة التي بدأت منها حركة الأحداث، والمتتبع لهذا النص المسرحي يجد أن كل حدث ناتج عن سبب أي أن أحداث النص المسرحي منطقية، وهذا يدل على قدرة فنية وهي اعتماد عنصر الحدث باعتباره من عناصر الحَبكة وهذا هو جمال الحَبكة، فقانون الأسباب الذي كان وراء كل حدث بمثابة المعلل لدى القارئ.

«إن الحبكة هي المدخل المقنع الذي يؤدي بنا إلى مثل هذه المواقف، وهي المخرج الذي يعود بنا إلى حيث كنا إذا دعت الضرورة، إنها المنهج الذي يوجد الصراعات والاصطدامات الضرورية التي تُثير حُبَّ استطلاعنا، ثم تُحرك عاملي الذكاء والذاكرة في داخلنا، بحيث نبدأ في التفكير في الاحتمالات الممكنة التي ترجّحها من خلال طبيعة الحَبكة ذاتها، ولذلك تُجبرنا الحَبكة على اتخاذ دور إيجابي فعّال في مواجهة الأعمال الأدبية الجيدة، وبالتالي مشاركة الأديب في تجربته الجمالية»[2].

وهكذا فإن كل حدث في النص المسرحي "الهارب" لا يساق دون مسببات لا تتحرك ولا تنمو إلا بحساب. بهذا تصبح الأحداث مقدرة تقديرًا، فلا تظهر الأحداث إلا وهي متزامنة تزامنًا مشروعًا، فكل حركة وكل كلمة تجئ في أونها، وتجيء في الصورة المتوقعة لها، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تماسك الحَبكة في هذا النص المسرحي وترابطها وانسجامها المفضي إلى جمالها.

---

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، م، س، ص:134.

[2] م، ن، ص:137.

الخاتمة

دراسة النص المسرحي "الهارب" من حيث دلالة الحَبكة وجمالها، تكشف خبايا العمل المسرحي.

وقد وصلنا إلى بعض النتائج من خلال تلك الدراسة ومنها:

- الحَبكة ضرورية في النص المسرحي، لأنها تجعله أكثر تشويقًا، كما أنها تثير المتلقي وتجذب انتباهه.
- وتقوم الحَبكة على الترابط والتسلسل وقد برزت في النص المسرحي "الهارب"، من بداية الأحداث الخامدة وصولا إلى النهاية، كما أنها ارتبطت في هذا النص بالسببية، وهذه العناصر تشكل العمل الفني سواء كان نصًا مسرحيًا أم مسرحية أم قصة.
- المسرحية الذهنية مثل نص "الهارب" لا تعني تراكم الأفكار، فالكاتب بنى نصّه على قاعدة متينة جعل فكرة الصراع من أهم قواعدها ورأي أن كل صراع لابد له من نهاية.
- الهروب هو المحور الأساسي لنصنا المسرحي، فالكاتب أراد أن يبرز الشخصية الرئيسية بأنها لا تتحمل عبء المواجهة والمسؤولية وأن يقدمها للقارئ على النحو الذي أراده، مشحونة بأفكاره ومعتقداته، كما أن الهارب يحمل أبعاد رمزية ونفسية عبّر عنها الكاتب من خلال كل مرحلة مرّت بها الشخوص.
- وقد برزت دلالة الحبكة في النص المسرحي، لتكون الدلالة النفسية من أهم الدلالات لأنها تظهر الصراع الإيديولوجي بين الاشتراكية والبرجوازية، وصراع "إسماعيل" مع ذاته ومحاولة انتحاره في كل مرّة.
- يمثل النص المسرحي "الهارب" وَحْدة فنية فيها التحام الأسس الفنية من مكان وزمان وشخوص التحامًا تامًا أظهر لنا حبكة متماسكة.
- وقد اعتمد الكاتب على الأمكنة المغلقة كثيرا في "الهارب"، لأنها تبرز معاناة الشخوص.

أرجو قد بَلَغْت المقصد الذي رسمته في بداية عملي
وإن أخطأت فمني وإن أصبت فمن الله جل جلاله.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر:

1) الطاهر وطار، مسرحية الهارب، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون، المطبعة، وحدة الرغاية، الجزائر، 2013.

المراجع:

2) أحمد مختار، علم الدلالة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص:18.
3) إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دار الهدى للنشر، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2000.
4) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975.
5) سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، (د، ط)، 1978.
6) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب بيروت، لبنان، ط1، 1985.
7) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 1995.
8) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1985.
9) طه وادي، الرواية السياسية، الشركة العالمية المصرية للنشر، لوجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
10) عبد الحميد براهيمي، في أصل المأساة الجزائرية (1958،1999)، دار الهوقار، المغرب، (د، ط)، 2000.
11) عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، ط9، 1994.
12) عبد الحميد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، المسرح الشعري، المسرح النثري، الاتصال والمسرح، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2011.
13) عبد الغفار مكاوي، مدرسة الحكمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت).
14) عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1970.

15) عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، العاصمة، (د، ط)، 1990.

16) عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، ط1، 2000.

17) عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر العاصمة، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

18) فرُدب.مُيليت جُيرالد إيدسُ بُنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت– نيويورك.

19) كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشين، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د، ط)، (د، ت).

20) لورانس بلوك، كتابة الرواية من الحَبكة إلى الطباعة، ترجمة وتقديم صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2009.

21) محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكنونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، سوريا، (د، ط)، (د، ت).

22) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها واتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر (د، ط)، (د، ت).

23) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

24) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، ط3، (د، ت).

25) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت).

26) محمود غنايمي، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسات أسلوبية)، دار الهدى، القاهرة، مصر، ط2، 1993.

27)مرشد أحمد، البنية والدلالة في الروايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

28) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998.

29) منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1999.

30) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

31) نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996.

32) نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.

33) واسني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجًا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الجزائر، 1989م.

34) ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، دار الناشر الإلكتروني، (د، ط)، (د، ت).

المعاجم:

1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004.

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

3) الجوهري الصِحَاحُ تاج اللغة وصحاح العربية، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د، ت).

4) الشريف الجرجاني، التعريفات، (تح)، محمد باسل عيون السيوط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

5) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر بيروت، لبنان، (د.ط)، 1999.

6) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي، إنجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

7) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

8) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، مصر، ج2، ط2، 1972.

9) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، مج9، (د، ت).

الرسائل الجامعية:

10) السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، 2012، 2013.

11) عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعبية في المسرح المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة مسيلة، (2008،2009).

المراجع باللغة الإنجليزية:

12) Marie Elias, Hanan Kassab Hassan, dictionnaire du l'théâtre termes et concepts du théâtre et des arts du spectacle, arabe, anglais, français libraire du Liban Editeurs : Ed : Lebenan.

المحتوى

المحتوى:

المقدمــة..... أ–د

❖ الفصل الأول: في المفاهيم الإجرائية

أولا–تعريف الحبكة..... 6

ثانيا–عناصر الحبكة..... 12

ثالثا–مراحل الحبكة..... 25

رابعا–الجمال..... 29

❖ الفصل الثاني: تطور الحَبكة في النص المسرحي "الهارب"

أولا–ملخص النص المسرحي" الهارب"..... 33

ثانيا–تطور الحدث القصصي في النص المسرحي "الهارب"..... 36

❖ الفصل الثالث: دلالة الحَبكة في النص المسرحي "الهارب"

أولا–الدلالة النفسية..... 49

ثانيا–الدلالة الإيديولوجية..... 53

ثالثا–الدلالة التاريخية..... 56

❖ الفصل الرابع: جمال الحَبكة في النص المسرحي "الهارب"

أولا–جمال المكان..... 60

ثانيا–جمال الزمان..... 64

ثالثا–جمال الشيء..... 68

رابعا–جمال الشخوص..... 71

خامسا–جمال الأحداث..... 75

سادسا–جمال الحَبكة..... 76

الخاتــمة..... 80

قائمة المصادر والمراجع 82

الملخص

الملخص:

تحدثنا في الرسالة عن دلالة الحبكة وجمالها في النص المسرحي "الهارب" للطاهر وطار، وقد اتبعنا المنهج الوصفي في تحليل إشكالية الموضوع.

وقد اخترنا هذا الموضوع لأنه روح القص عمومًا، بهدف الكشف عن أهم الخصائص الفنية في "الهارب" التي جسدها الكاتب بناءً لدلالاتٍ وأبعادٍ مختلفة ومن خلال دراستنا هذه توصلنا إلى نتائج أهمها:

رمزية هروب "إسماعيل" تدل على انحصار المد الرأمالي على المستوى العالمي كما يرى الطاهر وطار، فاسحًا المجال أمام التوجه الاشتراكي في تنظيم الحياة الإنسانية، وقد برع الكاتب في استخدام الزمن، بمزج الحاضر مع الماضي، وبما أن الصراع هو جوهر الفن المسرحي، وهذا ما نلمسه في "الهارب" فهو صراع الشخوص فيما بينها والصراع مع نفسها، وأهم صراع في "الهارب" هو صراع الأفكار وهذا لأن الكاتب يحمل الفكر الاشتراكي، وهو ما يجعل "الهارب" من النصوص المسرحية الذهنية.

Abstract:

We spoke in the letter about the significance of the plot and its beauty in theatrical text "The Runaway" of Taher and Tatar, and we followed the descriptive approach in analyzing the problem of the subject.

We chose this subject because it is the spirit of storytelling in general, in order to reveal the most important artistic characteristics in the "fugitive" that the author embodied in the construction of different indications and dimensions. Through our study, we reached the most important results:

The symbolism of the escape of "Ishmael" indicates that the global tide of the world, as Tahir Wattar sees it, has given way to a socialist orientation in the organization of human life. The writer has excelled in using time, mixing the present with the past, and the conflict being the essence of theatrical art. The most important conflict in the "fugitive" is the struggle of ideas and this is because the writer holds the socialist thought, which makes the "fugitive" of the texts of the mental theatrical.

Résume:

Dans la lettre que nous avons parlé de l'importance de l'intrigue et sa beauté dans le texte théâtral « Fugitive » et pris l'avion pour Tahir, nous avons suivi l'approche descriptive dans l'analyse du sujet problématique.

Nous avons choisi ce sujet parce qu'il est l'esprit de la narration en général, afin de détecter les plus importantes caractéristiques techniques du « Fugitif » que son corps a commencé à construire des connotations différentes et dimensions et à travers cette étude, nous avons déterminé les résultats les plus importants:

Escape « Ismail » symbolique indique le déclin de la marée Alromala au niveau mondial vu Tahir et a volé, zone Vitzha devant l'orientation socialiste dans l'organisation de la vie humaine, a excellé écrivain dans l'emploi du temps, en combinant le présent avec le passé, et que le conflit est l'essence de l'art théâtral, et voici ce est visible dans le « fugitif » est un conflit entre les personnages et le conflit avec lui-même, le conflit le plus important dans le « fugitif » est une lutte d'idées, ce qui est parce que l'auteur tient la pensée socialiste, ce qui rend le « fugitif » de la pièce textes mentale.