الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات
قسم الفنون

مذكرة تخرج شهادة ماستر

تخصص : فنون تشكيلية

بعنوان

الخطاب المسرحي الجزائري بين الجلي والضمني

تخصص دراسات في المسرح المغاربي

من إعداد الطالب:

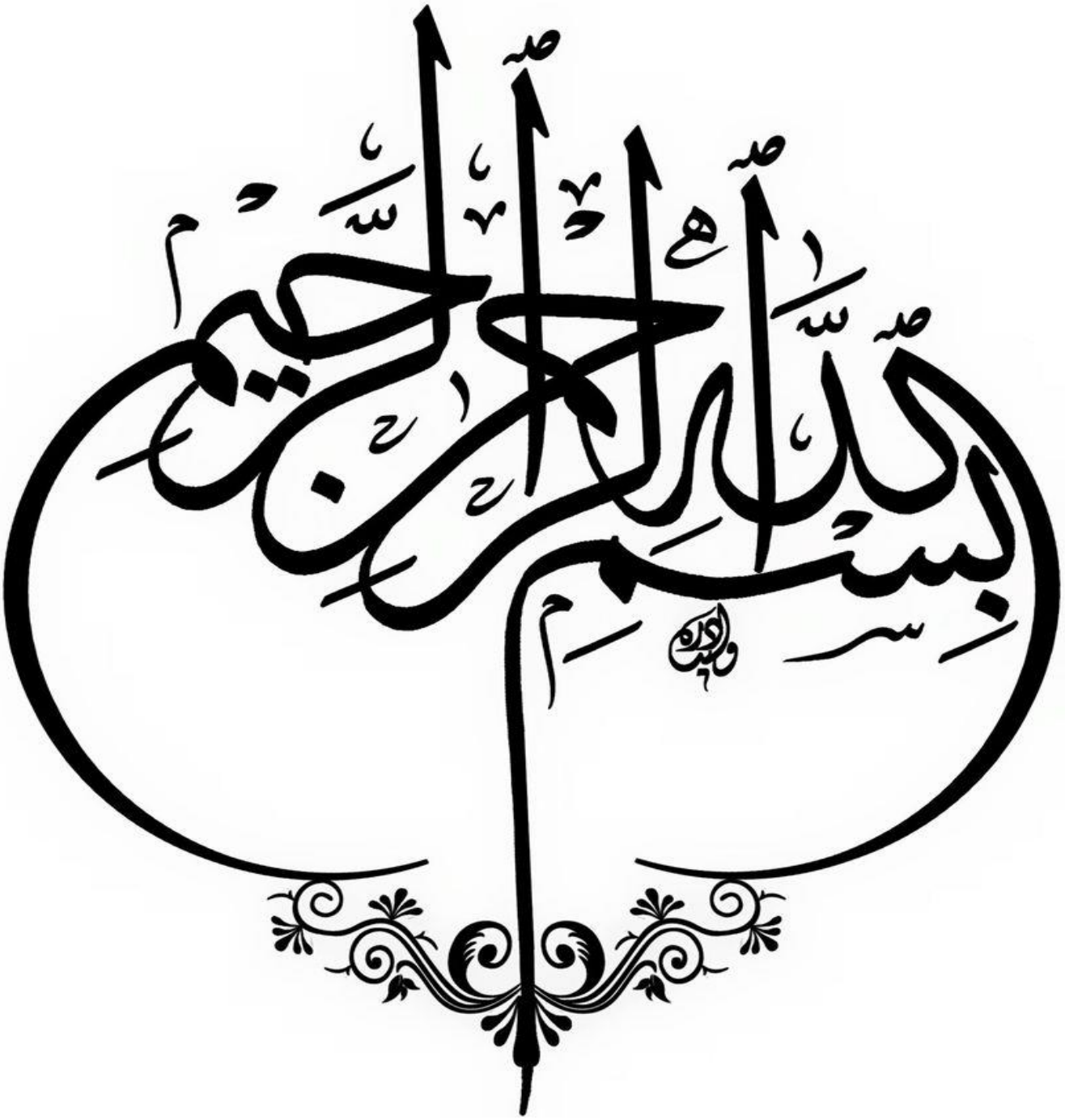
– سعيد مجاهد عبد القادر

تحت إشراف الأستاذ:

– أ.د. هني كريمة

أعضاء لجنة المناقشة		
الاسم و اللقب	**الرتبة**	**الصفة**
بن مالك حبيب		رئيسا
هني كريمة		مشرف و مقرر
دحو		مناقشا

السنة الجامعية: 2024/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من أرضعتنى الحب والحنان إلى رمز الحب وبلسم الشفاء إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى القلب الناصع بالبياض ... والدتي

إلى من جرع الكأس فارغا يسقيني قطرة حب، إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمن لي طريق العلم إلى قلبي الكبير... والدي . إلى القلوب الطاهرة الرقيقة و النفوس البريئة إلى رياحين حياتي

إخوتي .....

إلى أخواني التي تحت التراب، الذين لم تشبع عيوني من رؤيتهم ولم يرتوي القلب من حنانهم

إلى جميع عائلتي وأقاربي....

شكروعرفان

إلاهي لا يطيب الليل إلا بشكرك و لا يجيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ول اتطيب الآخرة إلا بعفوك، ول اتطيب الجنة إلا برؤيتك.. اسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة، إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة.

جميع أساتذتنا الكرام الى

وأخص بالتقدير والشكر أستاذتي : " هنى كريمة " التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث فجزاها الله عنا كل خير ونقول لها بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم"ان الحوت في البحر والطير في السماء، ليصلون على معلم الناس الخير"

كذلك نشكر كل من ساعد على إتمام هذا البحث وقدم لنا المعلومات والعون و مد لنا يد المساعدة و زودنا بالمعلومات اللازمة لإتمام هذا البحث وكان نورا يضيء الظلمة التي كانت تقف أحيانا في طريقنا . إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا المساعدات والتسهيلات فلهم منا كل الشكر.

المقدمة

يعتبر المسرح من الفنون التي لها إتصال وثيق بحياة المجتمعات كونه توليفة تجمع في شبكة متجانسة من الأحداث و الشخصيات ، وكذا الأزمنة والأمكنة و اللغة في قالب واحد كل ذلك سمح للنص الدرامي من أن يكون أحد أهم الوسائل التعبيرية والتي جسدت على الخشبة تمكن الفرد من التعبير عن آماله و آلامه عن طموحه و همومه كيف لا ؟ وقد عده الفلاسفة وسيلة تطهير لما يحمله من طابع الفرجة و الترفيه في قالب الكوميديا أو من خلال تعبيره عن المأساة و الآلام الحاملة لأبعاد التراجيدية.

تعددت مفاهيم تعريفات مصطلح الخطاب عند العديد من الباحثين ، فلم يجد له تعريف ثابتا ومستقر فتعددت بتعدد تصورات المهتمين عنه، فيتحوي العديد من التغيرات إلى درجة تمنع كل محاولات توفيق بين مختلف وجهات النظر، ولقد صار هذا المفهوم حديثا من أكثر المفاهيم الإنسانية تداولاً في مجال الدراسات الفنية، والواقع أن التصورات التي يكون في العادة موضوعا لها، لاتستقر على دلالة واحدة و واضحة،أو استعمال أحادي بحيث يلتف حوله الباحثون، ذلك أن مجالات أحيانا متباعدة و بمقاربات مختلفة تحاول أن تجعله موضوعا الشرعي مثلما سنرى وخاصة مع ظهور تحليلا لخطاب على يدا لأمريكي س.ز.هاريس ثم في السنيمات كمادة تحاول أن تجعلها موقعا في الحقل المعرفي كما برز مصطلح الخطابات بصفة عامة في عدد من الدراسات المعاصرة، ويعود ذلك إلى ظهور الكثير من التنظيرات الجادة في مجال الدراسات الألسنية والإتصالية والبنيوية التي وضحت الرؤية إلى العديد من العلوم الإنسانية، فتوصلت بدورها إلى نتائج محمودة في مجال المعرفة، ولعل التعريفات المختلفة دليل قاطع على ذلك، ومن التعاريف المعجمية للخطاب تعريف محمد نجيب اللبدي القريب من التعريف الملفوظ لدى علماء السميولوجيا"الخطاب حالة من حالات الكلام، وقسيم التكلم والغيبة والخطاب لايتحقق إلابالمشاركة و لمفهومه

مدلولات أحدهما: باللفظ، الموضوع لذلك كضمائر الخطاب أو المنفصلة، وهي ان توفر وإياك وفروعه، والتاء المتصلة بأمر الفعل المضارع او التاء المتحركة بالفتحة او الكسرة، وثانيا لمدلولين التركيبات الكلامية التي توجه مضموناتها إلى المخاطبين"

ولعل تعدد التعريفات دليل على عدم ثبوت تعريف واحدو متداول بين مختلف الباحثة، خاصة وأن مفاهيم الخطاب الحديث في التراث العربي لم تتطور و لم تتغير إلا في قليل من المقاربات التي تحمل إشارات عابرة عن فقهاء اللغة الذين لطالما حاولواتأسيس علم اللغة امثال الفكرين ، ابن جني فيدراسة الخصائص اللغة و الجاحظ في كتابه البيان و التبيين و عبد القادر الجرجاني في دراسته لتفسير القرآن الكريم ومعه كما يعرف جميل حليبنا الخطاب في معجمه الفلسفي بقوله القول"discoursهو الكلام والرأي والمعتمد، وهو عملية عقلية مركبة من سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي ترتبط بعضها ببعض ، مرادف للمقال و المقالة وفصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال عنوان كتاب لابن رشد."

إن الحديث في مجال الخطاب شائك ومتشعب فالحوض في أعماق الفكرة لا بد من تحديد خريطة واضحة ومفصلة المعالم حتى لا ننحرف عن الطريق الصحيح، والخطاب يرتكز على المرجع وبالتالي هذا الأخير ينبع من الواقع لأن الواقع ينمو و يتحرك فتصبح مسالة فلسفية في سياق النقد و الإيضاح . وتنوع مفهوم الخطاب عند العرب بسبب اختلاف ميولاتهم ورغباتهم حيث يعرف "ابن منظور" مصطلح الخطاب وتحديد عن دلالة الكلام و معابيره و هو ما ذهب إليه كثير من الباحثين اللغة بين قديما وحديثا ، يقول "ابن منظور " الخطاب والمخاطبة مراجعة وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان والخطبة مصدر الخطيب وخطب الخاطب على المنير، واختطب يخطب خطابة واسم الكلام الخطابة كما ذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب الكلام المنشور المسجع، ونحوه و في التهذيب الخطبة مثل الرسالة التي لها أول و آخر.

المقدمة

يتميز الخطاب المسرحي بخصوصية مستقلة عن سائر الخطابات الأدبية الخطاب الروائي و القصصي و السردي ، فهو يرتكز على عنصر الحوار.

و من خلال بحثنا سنحاول الإجابة على جملة من الأسئلة تطرح ضمن الإشكالية الآتية :

_ ماهي خصائص الخطاب في المسرح الجزائري ؟

_ ماهي طبيعة التلقي في المسرح الجزائري ؟

_ هل يتميز الخطاب في النص المسرحي الجزائري بلغة مستقرة تتناسب و الوسط المحيط بالمواطن الجزائري ؟

أسباب إختيار الموضوع:

قد يتسائل البعض حين يطلع على عنوان أطروحتنا الموسوعة ب:

الخطاب المسرحي الجزائري بين الجلي و الضمني عن السر في إختيارنا لهذا الموضوع بالذات . عندها نجد أنفسنا مضطرين لسرد وج ملة من الأسباب التي كانت بمثابة الدافع لنا على خوض هذه المغامرة العلمية و الإبحار في أهوال قد سبقنا الكثير إليها ، اين ذللو الصعاب ، وفتحوا الأبواب ، فتراءت لنا فرص بحثنا تتيح لنا تحقيق الذات العلمية من خلال السير على نهج هؤلاء الأعلام .

الفرضيات:

إن مصطلح الخطاب المسرحي متغير و غير ثابت لم يستطع الباحثون أن يجدوا له تعريف واحد و مستقر هذا ما دفعهم إلى وضع له العديد من التعريفات فهو يحوي العديد من التغيرات إلى درجة تمنع كل محاولات توفيق بين مختلف وجهات النظر.

المقدمة

إن الفن المسرحي يعد من أعقد الدراسات لدى الباحثين لما في خطابه من إزدواجية ، فالمؤلف غير منفصل لدى إتيانه فعل الكتابة ، عن وسطه و محيطه لإرتباطه الدائم بالقارئ من خلال عملية التأثيرية الممارسة من هذا الأخير .

يعتبر المسرح الجزائري مرآة عاكسة للنبض المجتمع فهو يخوض في أعماق المجتمع و يحاول تناول قضاياه فهو يتميز عن باقي الفنون الأخرى فهو يقوم بالتعبير عن القضايا بمنظور مختلف ، حيث تتبلور في هيئات سمعي بصري و حركية .

إن لموضوع التلقي مكانة و أهمية ، لأنه يشكل نظرية متكاملة في فضاء الخطاب ترتبط بكل الميادين الحياة و الميادين العلمية ، و يقودنا هذا الإستنتاج إلى ماحضي به القارئ من أهمية و ما تبوأه من المكانة في ظل نظرية التلقي مما شكل ثورة على المناهج النقدية السابقة التي أهملت دور القارئ في عملية الخطاب .

خطة البحث:

تناولنا في موضوعنا و الذي جاء تحت عنوان :"الخطاب المسرحي الجزائري بين الجلي و الضمني "، و إنطلاقا من هذا العنوان إرتأينا أن يكون بحثنا مؤسسا على مدخل يؤطر دراستنا و يبين حقيقة الخطاب المسرحي ، و فصلين يحاولان شرح أهم النقاط التي يقوم عليها الخطاب المسرحي الجزائري.

المدخل: خصص للحديث عن تعريف بمصطلحات الموضوع و الخطاب و أنواعه.

أما الفصل الاول:تطرقنا فيه إلى مجموعة من المباحث التي تشرح و تزيل الستار عن الخطاب المسرحي بين النص الدرامي و العرض أهمها :

المبحث الأول : طبيعة الخطاب المسرحي في النص الدرامي.

المبحث الثاني:تطرقنا فيه إلى الخطاب المسرحي و العرض .

المبحث الثالث:في هذا المبحث وجهنا نظرنا إلى الآليات الوظيفية الفنية و الجمالية للخطاب المسرحي (الجلي و الضمني في لغة الخطاب و جمالية التلقي للخطاب المسرحي).

أما الفصل الثاني : فهو عبارة عن دراسة تحليلية للنص مسرحية " الهارب للكاتب طاهر وطار "، و هو يقوم على مجموعة من المباحث أهمها :

المبحث الأول: ذكرنا فيه العناصر التي يقوم عليها البناء الدرامي .

المبحث الثاني:فيه نذكر تجليات الخطاب الدرامي في المسرحية.

المبحث الثالث:دلالة الخطاب بين الجلي و الضمني في نص الهارب .

أما الخاتمة كانت عبارة عن مجموعة من الأفكار التي توصلنا إليها في بحثنا .

و للأمانة العلمية إعتمدنا على مجموعة من المراجع أهمها:

معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، محمد نجيب اللبدي ، مؤسسة الرسالة و قصر الكاب و دار الثقافة الجزائر ، بيروت .

برزوق مذكور . الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الإبداع جامعة وهران 2014

حسين أنصاري ، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدونة المكتوبة و فضاء النص ، قسم الفنون و الدراسات النقدية و الأكادمية العربية المفتوحة .

مدخل: تعريف بمصطلحات الموضوع أو الخطاب و أنواعه

1. **الخطابة لغة:** خطب الخطب: الشأن او الأمر، صغر او عظم و قبل هو سبب الأمر، و نقول خطب جليل، و خطب اليسير و قيل هو سبب الامر، و الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، و نقول ما خطبك أي ما أمرك، و منه قولهم جل الخطيب اي عظم الأمر و الشأن و ف قوله تعالى:" قال فما خطبكم أيها المرسلون" و جمعه خطوب و نقول خطيب الخاطب على المنبر خطابة بالفتح و خطبة بالضم، و الخطاب في اللغة من فعل الثلاثي خطب أي تكلم و تحدث للملأ إي لمجموعة من الناس عن أمر ما أو ألقى كلام على مجموعة من الأفراد.

2. **الخطاب اصطلاحا:** هنا كالكثير من التعريفات الاصطلاحية التي أستطاع الباحثون اصطلاحها على الخطاب، و لا يمكننا أن نقول أنها تعريف نهائي للخطاب و لكن تعتبر كتعريفات أولية للخطاب فهذا الأخير لا يمكن أن نجد له تعريف صحيح و ثابت يمكن أن نتداوله في الأوساط العلمية و من هذه التعريفات العديدة نتطرق إلى مجموعة منها و أهمها: الخطاب مجموعة متناسقة من عناصر متميزة و مترابطة و مشتمل على أكثر من جملة أولية أو فعل كلامي يفترض وجود راوي و مستمع، و يكون هدف الراوي التأثير على المستمع أو المتلقي أو نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبير متوالية تصدر عن متحدث ما يريد تبليغ رسالة ما،" أو هو كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة و قوانينها فهو نص و إذا ما خرج ليندرج تحت السياقات الاجتماعية تسمى خطابا"[2] و يعد الخطاب من أكثر الأمور التي لاقت اهتماما مؤخرا لما له من تأثير في آراء الناس و قناعاتهم، و انتشار المذهب العقلي

2- المعجم الفلسفي جميل صليبا، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982ص 204.
3- إبن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، طبعة نسخة 2003، ص 359.

الذي ينادي بضرورة إبراز الأدلة العقلية للحكم على الحالات الظواهر التي تواجه الإنسان في حياته.

الخطاب هو و ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير قصدا معينا أو هو الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة في قوله عز وجل "وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب" ولقد ورد مفهوم الخطاب عند العرب في الثقافة العربية في عدة مواضيع منها القرآن الكريم بصبغ متعددة منها صيغة الفعل لقوله تعالى [1]"وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما" وصيغة المصدر في قوله تعالى رب السموات و الأرض لا يملكون منه خطابا"[2]

وكما يقول ميشال فوكو (Michel foco)بدل أن أقلص تدريجيا من معنى كلمة خطاب (discours) وما لها من اضطرابات وتقلب أعتقد في الحقيقة أمر أضفت لها معان أخرى بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات وأحيان كمجموعة من العبارات الخاصة، وأحيانا أخرى كممارسة منظمة تفسر و تبرر العديد من العبارات"[3] الأمر الذي يؤكده الاضطراب في تحديد معنى الخطاب لدى فوكو، هو صعوبة وضع المصطلح تحت لواء مفهوم واحد الأمر الذي جعل العديد من الباحثين يبحثون لتحديد مفهوم له. ويقول مايكل شورت (Michael short) يذهب إلى أبعد من هذا ، يقوله – الخطاب اتصال لغوي، يعتبر صفة بين المتكلم و المستمع ، متبادل بينها ، وتتوقف صيغته على غرض اجتماعي.[4]

5- ينظر برزوق مذكور – الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الإبداع، جامعة وهران، سنة 2014.

7- القرآن الكريم، سورة (ص)، دار ابن كثير، دمشق، ط 10، سنة 2000

8- سارة ميلز، الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات محبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة متنوري، قسنطينة، 2004، ص 05.

9- المرجع نفسه، ص03

مدخل : تعريف بمصطلحات الموضوع أو الخطاب و أنواعه

I. تعريف الخطاب المسرحي:

-إن مصطلح الخطاب غير مستقر ، يحوي الكثير من التغيرات إلى درجة تمنع كل محاولة التوفيق بين مختلف وجهات النظر وتوحيد وجهات النظر حول تعريف يتفق عليه جل الباحثين، والخطاب في المسرحية هو تمثيل الموروث الجماعي للمجموعة البشرية وفي نفس الوقت يشكل صور فردية تبنيها مخيلة المتكلم الفرد في اتجاه عرض حجاجي لأن المسرح هو عبارة عن ساحة للألعاب اللغوية وهي بدورها تحدد قوانين اللغة التي بدورها ينعدم الخطاب ويعم اللاتواصل.

II. الخطاب المسرحي:

أن الخطاب المسرحي نوع أدبي حديث يمثل تطورا للأشكال الأدبية القديمة كالحكاية والمقالة وهو إطار ناقل لنبض المجتمع منفتح على قضايا سياسية وفكرية قادر على أن يكشف أحوال النفس البشرية فإن الخطاب المسرحي من أعقد الخطابات التي تطرقت إليها نظرية التلاقي وذلك لأنه ليس كتلة جامدة تحددها معايير، فهو كيان متجدد و عن القارئ، و كذا نظرته التي تبحث عن أجوبة لأسئلة نخاطر الذهن على الدوام ، فهو شكل فني تمكنه طبيعته من الانفتاح على باقي الفنون الأخرى ، فالمسرح من الفنون الجميلة التي تتخذ من اللغة الطبيعة أداة لها، إنه يبتدئ في متفاوتة من حيث الطول والقصر، ولكنه بالمقابل يتمتع بحد أدنى من الاستقلال الذي يسمح له من تشكيل نظام متماسك يرتكز على نحو عضوي بالبنى فوق الأدبية السائدة التي تسهم في تحديد دلالات مكوناته الصغرى فضلاً عن دلالاته الجمالية.

إن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن وليس النص المكتوب فقط، الذي غالبا ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الإجراءات الصوتية والأسلوبية التي تعد تعمل في سياق البنية السردية، بل إنه هنا يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبار أن المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي أو

حركي عبر تفعيل العلامات المختزنة بداخلها، و من حالة لأخرى بل هي تستطيع أن تبعث الحياة في أتون تلك الأجزاء الجامدة و المتواجدة في فضاء العرض كما لها القدرة للتوالد و الانشطار الدلالي، فالعبارات و الكلمات و الحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين توضع في معالجات إخراجية متنوعة الأمر الذي من شأنه أن يغير من وظيفتها بل يعدل أن يبدل من دلالتها . الأولى نتيجة التغير الذي يطرأ في كيفية استخداما لفظا وحركة وعلاقات بما ينسجم مع فلسفة وأسلوبية الخطاب.[1]

حيث يعرفه غسان غنيم بقول "الخطاب المسرحي يختلف عن بقية أنواع الخطاب لأنه يقدم عبر وسيط يشكل السرد فيه الشخص الغائب، الحاضر الذي يقدم الأحداث والشخصيات، ويعرف ل شيء ويتحكم بكل شيء فهو وسيط بين الأحداث والمتلقين بينما يختفي هذا الوسيط بسرعة تامة في الخطاب المسرحي." [2]

لقد اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي، وكيفية تحققه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى التركيب السمعي البصري على خشبة مسرح العرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي وفق بالمتغيرات المسترة في الوضع المعرفي الذي ينعكس على طبيعة المجتمعات واهتماماتها بشكل عام فقد قطعت المعرفة البشرية عبر تطورها مراحل عديدة وصولاً إلى عصر الحداثة الذي بدأ متزامنا مع المرحلة التنويرية في القرن الثامن عشر تلك التي انطلقت من أوروبا على إثر النقلة الصناعية الكبرى ، ثم حدث تحول من جديد على إثر الحربين العالمين وما نتج عنها من تأثرات و تنافسي تقني هائل نقل عالم إلى ما ماء يسمى مرحلة ما بعد الحداثة و التي تتحدد منذ فترة خمسينيات القرن العشرين و تواصلا مع مستجدات الألفية الثالثة و ما جاءت من معطيات عصر المعلوماتية و المعرفة حيث الاستخدام الأوسع لأرضية الحاسوب و مواكبة العولمة و في مجال وسائل الاتصال و بنوك المعلومات كل هذه التحولات كان لها أثر كبير و المباشر على أشكال الوعي والمعرفة

- عمر سعادة الخطاب المسرحي دار أمجد للنشر و التوزيع عمان الأردن 2015 ص 291
- غسان غنيم الخطاب في المسرح مجلة الأثر العدد الخاص أشغال الملتقى الدولي 04 تحليل الخطاب سوريا ص 2882

مدخل : تعريف بمصطلحات الموضوع أو الخطاب و أنواعه

و مثلما شهدت وسائل الاتصال اختلافا وتطورا كان للمسرح نصيب أيضا فقد تأثر خطابه شكلا و مضمونا نتيجة التنافس القائم بين النظريات والمذاهب والتيارات كما بحث عن طرق تعبير جديدة تواكب وتتماشى مع التطور الذي شهده العالم في مجال المعرفة وذلك بتقدي مرئية متجددة للواقع. إن أول ما يتبادر إلى الأذهان عند ذكر الخطاب المسرحي هو مظهره المزدوج في مجال الكلام في إطار النص والعرض مما جعل دراسته تبدو صعبة للغاية، فقد أشار "أوبر سفيلد" إلى أن (المسرح هو فن المفارقة)[1] وهو في نفس الوقت نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع والنص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه و عرضه. ويعتبر الخطاب المسرحي الأقرب إلى الخطاب العادي كما أنه يتوافق في كثير من الخصوصيات مع قوانين الخطاب التي تفيد توزيع الكلام وفصاحة محتواه اللفظي وكذا صرف المتخاطبين في مسعاهم التبليغي،كما يهتم الخطاب برصد الأفعال الكلامية التي تؤديها مختلف الشخصيات المسرحية فوق الخشبة.

إن حديثنا عن مسألة الخطاب المسرحي يتطلب منا دراسة متضمنات القول على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور للأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغالبية، حيث بدأ بالمؤلف دائما في خطابه إلى الحرص الشديد على عملية جذب الانتباه المتلقي إلى أوضاع مختلفة (سياسية ، أخلاقية، اجتماعية، إيديولوجية .. لذلك يكون الخطاب ذو بعد تلميحي حتى يفتح بابا للقراءة والتأويل، وكل حسب ميولاته وثقافته. باختيار أن المتلقي هو من ينتهي لديه العمل المسرحي وهو الذي يعيد قراءته وفق مستويات المتلقي المختلفة وفي هذا الصدد و عد نقاد ما بعد الحداثة إلى أبعد من ذلك و ادعوا بموت المؤلف كما ذهب إلى ذلك الناقد (رولان بارت) وأصبحت دعوته إعلانا بإعادة الاعتبار لدور المتلقي حيث أشار إلى علاقته بالمتلقي ويرى في المسرح إلى أن دلالة النص لا تتبع من منتجه بل من خلال علاقته بالمتلقي و يرى في المسرح المعاصر جهازا يرسل العديد من الرسائل المكثفة الموجهة إلى المتلقي.

1- Ane Ubersfeld lire le théatre, editions sociales 1981 paris p 50

مدخل : تعريف بمصطلحات الموضوع أو الخطاب و أنواعه

إنه لا يعرض قصصا أو قضايا ولا يقدم أفكار أو مذاهب بل يعرض عليها اللغة نفسها وهي تتبدل وتتشكل وتتفاعل وتتطور وتلك هي المسرحية وتعتبر الناقدة الفرنسية (أن اوبرسفيلد) في كتابها قراءة المسرح أن هذا الفن هو مجموعة عمليات تتكشف فيها اللغة عبر تناقضاتها الذاتية.[1]

ويرى البعض في مسألة دراسة الخطاب المسرحي، انه يجب مراعاة عنصرين أساسين و هما ظروف وشروط تلفظ هذا الخطاب، بمعنى الظروف التي تشكل قوته أو ضعفه، وعلاقة هذا الخطاب بالإشارة الموازية له، هذه الإشارات التي قد تعوضه أو قد تحد من أثره.[2]

ويرى باتريس بافيس في كتابه معجم المسرح أن الخطاب المسرحي متعدد المهام كتمثيل وتجسيد النص إلى عرض مسرحي أي تحويل من حالة مكتوبة للنصر إلى حالة البصرية الفعلية المتمثلة في العرض وفي هذا السياق يقول " الخطاب المسرحي هو مكان إنتاج الدال على مستوى في البلاغة، و الافتراضيات المنطقية، وما يعرض منا وقائع وكلام إذن ليس له مهمة وحيدة، فقط للتمثيل العرض على خشبة فحسب بل المساومة لتقديم وتمثيل نفسه، كآلية لبناء الحكاية والشخصية والنص.[3]

ومن هنا يمكن القول أن دعائم الخطاب المسرحي تقوم على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطب ان كل طاقتها الجسدية والفكرية. فهو يبني على حملة من البنى الفنية التي يشترك فيها مع بعض أنواع الخطاب الأخرى كما أن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على اصطناع لغة أدائية يختلط فيها الملفوظ بأداء الجسد أي أن الكاتب يضع في اعتباره أن يوظف اللغة مع تصور أن الجسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير و المعلومات من خلال المستويين اللفظي و الحركي.

14- عمر سعادة الخطاب المسرحي دار أمجد للنشر و التوزيع عمان الأردن 2015 ص 33

15- Marie Claude Hubert le théatre Armand colin cursus 2éme tirage 1988 p 7

16 - حسين أنصاري الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي المدونة المكتوبة و فضاء النص قسم الفنون ص 01

III. أنواع الخطاب:

للخطاب أنواع كثيرة ومتنوعة بتنوع مواضيعه ومجالاته التي يحتاج الجنس البشري للخطب والإقناع في فترة زمنية أصبح العلم هو والمنافسة فيه هما الصفتان السائدتان، فلا يمكن التأثير في الرأي العام بسهولة كما من قبل. فلهذا أصبح للخطاب أنواع كثيرة للسيطرة والتأثير على الناس و إقناعهم بشكل كبير و من هذه الأنواع نذكر:

1. **الخطاب القرآني**: هو خطاب موجه تارة للرسول صلى الله عليه وسلم و زوجاته أو لعامة المسلمين أو خاصة لكفار قريش أو غيرهم فهو خطاب موجود في القرآن الكريم الذي نزل من عند الله محفوظ من التعريف أو التعبير فهو خطاب له مدلولات وإشارات لا تنتهي، فهو لا يترجم حرفيا إلى لغات أخرى وإنما تتم ترجمة معانيه ومدلولاته وشرح آياته ومفرداته، فهو أفضل الخطابات وأحسنهم على الإطلاق من حيث الإبداع في اللفظ و المعنى و التركيب والإيجاز والبلاغة اللغوية، ويرتبط بالعزة والحكمة، وعظمة الخالق عز وجل،فالخطاب القرآني ينقسم إلى قسمين هما:[2]

أ- **خطاب إلاهي**: هو خطاب مصدره الله عز وجل فهو يتميز بشمولية مواضيعه زمانا ومكانا فه وخطاب الرباني الذي لا يقع تحت التزامات الخطاب الإنساني، والتطور، واستعد صفة الخلود.

ب- **خطاب البشرية**: هو خطاب يلتزم بقواعد الخطاب البشري، فهو غير شامل الجوانب الحياة ومصدره البشر هو عكس الخطاب الرباني فهو يحتمل الخطأ والصواب في طياته.

2. **الخطاب الإبداعي**: يتكون الخطاب الإبداعي من ستة عناصر كما حدثها جاكسون تغطي كافة الوظائف التي تؤديها اللغة تكون من ضمنها الوظيفة الأدبية فلقد وجد أن الصحة الأساسية التي من أجلها وجد النص في الاتصال.

- تعريف و معنى الخطاب المعاني اطلع عليه بتاريخ 25-12-2016.2

3. **الخطاب القومي**: فهو خطاب يتعلق بالمواضيع القومية.
4. **الخطاب الفلسفي**: وهو يعتني بالفلسفة وأصولها ، يستعمل مصطلحات اوتار وأطروحات فلسفية تعود لأقوال فلاسفة والمفكرين القدامى الذين تعلقوا بالفلسفة تعلق عميقا.
5. **الخطاب السياسي**: يهتم بالمواضيع و الأمور السياسية لمجتمع ما بهدف خلق ترابط بين فئات المجتمع والطبقة الحاكمة التي تسير المجتمع وهو يعد من أكثر الخطابات التي لاقت اهتماما لما له من تأثير على آراء الناس، وقناعاتهم.

الفصل الأول: الخطاب المسرحي بين النص الدرامي والعرض

قبل التطرق فكرة الخطاب المسرحي بين النص الدرامي والعرض المسرحي يجب علينا في الأول التطرق إلى ماهية الخطاب المسرحي بالنسبة للنص والعلاقة التي تربطهما ببعضهما ومدى تداخلها في منظومة العرض المسرحي.

I. المبحث الأول: طبيعة الخطاب المسرحي في النص الدرامي:

1. النص الدرامي:

هو الذي يتمتع بوجود قوى فاعلة تحرك مجرى الأحداث داخل النص وتخلق لنا حوار يضعه الصراع الدرامي، كما يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية مع القارئ، فلك منهما رؤية خاصة في تلقي هذه العوالم ، فالمتفرج هنا يتلقى الملفوظات التي لا يتوقف أما القاري فله القدرة على اختراق القضاء الدرامي وهذا ما أكده ناصر الطفيري أن النص الدرامي " هو النص الأدبي في الأساس ما يميز نص أخر اللغة التي يكتب،حتى وإن كانت اللهجة دارجة فأفراد المجتمع لا يستخدمون في حواراتهم اليومية ما يشاهدونه من العمل الدرامي "[1] في حين يختلف أرسطو عنه كل الاختلاف ينظر للنص المسرحي على أنه هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته ولا يحتاج شيء خارجي وينتهي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي توجه إلى القارئ " فالنصوص الأدبية حسبه موجهة إلى النخبة من المثقفين فقط تقرأه وتتأمله. بما أن كلمة المسرح كانت مرادفة لكلمة الدراما، ذهب البعض في تعريفهم للنص الدرامي بأمه النص الدرامي المكتوب لتقدمه على خشبة المسرح، وهو عبارة عن حكاية تصاغ في شكل أحداث ، وشخصيات في زمان ومكان ما ،كما يعتبر النص الدرامي المؤشر الأول والأساسي الذي يحدد نوعية العرض المسرحي وشكله الذي يتابعه الجمهور و يتأثر به وغالبا ما يكون تأثر الجمهور مطابقا لنوعية النص الذي يمكن أن يكون منسقا محكما أو مهلهلا منهارا".[2]

20- ناصر الطفيري، النص الدرامي، جريدة مجلة الكترونية، العدد 3364، رئيس التحرير خالد هلال المطيري، 2016/06/19، الكويت.

- عقيدي أحمد، مسرحية التمرين بين النص و العرض تاريخ النشر 13-06-2.2011

كما أن النص بالإضافة إلى كونه حوار فإنه أيضا تمثيل فني لمقاطع الحوار حيث يؤكد غسان غنيم بان النصر المسرحي : " ليس إنتاج لحوار طبيعي بل انه التمثيل الفني لمثل هذا الحوار وهذا يعني أنه ليس فقط لا ينفصل على الأساليب التي تحي لقضايا نموذجية للتواصل المسرحي وليس إلى قضايا تتعلق بالواصل اليومي.[1]

النص الدرامي عنصر أساسي في المسرحية . على الرغم من ارتباطه بالعرض وبعد نصر مكتوبا على لسان شخصيات مختلفة تتبادل الحوار Dial06 ، فالنص الدرامي هو تعبير المؤلف و إبداعه الفني الذي بصورة من خلال أحداث ترسمها مخيلته و تنفذها شخصيات من خلال حوار ثنائي الديالوج أو و هذا الأخير (حوار) يعمل على نشوب صراع بين الشخصيات لينمو النص الدرامي على الورق، كما أن النص المعد للتجسيد على خشبة المسرح و المبنى على أساسي التقاليد والأعراق الدرامية المتعارف عليها هو يسبق النص المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي أو هو في حالة هذه مثله مثل أي رواية أو قصة تستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد او مطبوعا ، إذا النص الدرامي كتابة فنية إبداعية تسعى إلى التمييز على خشبة المسرح لذا يجب عدم إغفال إمكانية تحققه المشهدي.

2. طبيعة الخطاب المسرحي في النص الدرامي:

-إن الخطاب المسرحي من أعقد الخطابات الذي ظهر في العصر الحديث و الذي تطرقت له نظرية التلقي فهو يتجسد من خلال عملية المسرحة. للنصوص المعتمدة التي يحتويها هذا الفن وليس النص المكتوب فقد طبل إنه يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي ، فالحديث عن الخطاب

21- غسان غنيم. الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، اشغال الملتقى الدولي الرابع، تحليل الخطاب، سوريا، ص29.

المسرحي يأخذنا إلى الحديث عن الخصائص والسمات المميزة ومع الأنماط الإبداعية الأخرى وإن عملية تحديد طبيعة الخطاب المسرحي تختلف حسب المنطلقات الفكرية والفنية والإيديولوجية فهي متعلقة بالأبحاث والدراسات الدرامية.

– إن الخطاب المسرحي باعتباره بنية أساسية في أي إنتاج أدبي مسرحي فهو يستمد موضوعاته من الحياة والتحولات التي تطرأ على الجنس البشري بشكل خاص فهو يقوم يحمل بشكل ضمني أخلاقيات يرمى لتحقيقها، مستمد أحداث من الواقع الذي يقوم بدراستها ، وإضفاء عليها لمسات فنية تتناسب مع الطرح الذي جعل منه خطابا قابلا للتجسيد على ركح المسرح.

– الخطاب المسرحي فضاء يلتقي فيه مجموعة من الأنماط الخطابية التي تستدعي و تقضي بعضها بعض هده الميزة تجعلنا نذكر مجموعة من النصوص مثلا كالنص الدرامي يعني أن هذا الخطاب يعتبر من الخطابات الإبداعية التي تمثل مشروع بناء فني متكامل"[1] و ذلك إن كانت في ذهن كل من المؤلف و المخرج أو الممثلين والتي تحكم خيال المتلقي كمتصور و متمثل للفعل الدرامي.

– يرتبط وينجز الخطاب المسرحي مع الجمهور أو المتلقي ويكون هناك وقوع الحدث في حاضر اتصال المتلقي بالخشبة في حالة العرض أو بتمثلها على الورق بالنسبة للنص الراقي المقروء، ومن السمات والخصائص المميزة و المفارقة له مقارنة مع الأنماط الإبداعية الأخرى و التي تكون تشترك معه في عدة مسميات أخرى و قد تختلف عملية الخطاب باختلاف المنطلقات الفكرية و الفنية و الإيديولوجية و تتباين بتباين الدراسات و الأبحاث الدرامية حيث يطرح هذا الخطاب قضايا العامة و مظاهر التي تجعله ينفرد في الأجناس و الأصناف الإبداعية الأخرى يكون شبه الاتفاق حولها.

يعتبر النص الدرامي نصا أدبيا يبنيه الكاتب وفق مخيلته ليهندس عملاً إبداعيا يرسم زمنه ومكانه أو أمكنته ، ويسرح بمخيلته ليخلق نماذج بشرية تأخذ من واقع هذا الكاتب ، وربما محيطه ، أو من مجتمعه أو من غير مجتمعه أما الخطاب المسرحي وهو خطاب ذو طابع أدبي من جهة ، وذو طابع

24- الدكتور محمد فراح، الخطاب المسرحي و اشكالية التلقي، نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006، ص 12.

مسرحي من جهة أخرى، وذلك أنه يمكن أن ينقله المخرج ما النص المقروء إلى نص ممسرح على الخشبة بواسطة ممثلين، إذ هو مجموعة الوسائل التي تجعل العرض المسرحي ممكنا يقوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات والعناصر المتجانسة الموحدة في العرض المسرحي فهو خطاب ذو نسبة حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وفني يحمل آثار خطابات سابقة أو مترامية أو متولدة.

II. المبحث الثاني: الخطاب المسرحي والعرض:

1. **العرض المسرحي**: يعرف العرض المسرحي على أنه : " حالة ثقافية ، يعبر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية والممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة فضلا عن عناصر العرض الأخرى مثل : السينوغرافيا، الديكور، الإضاءة ... الخ، ولا يمكن أن تكتمل هذه الحالة ما لم يستقبلها ، ويتفاعل معها كونه شريكا أساسيا في عملية الإبداعية"[1] أي أن العرض المسرحي منتج الأفعال و مختلف و هنا الإشارة تأخذ دلالة ذات صبغة معينة في استخدام الممثل الذي بعد عنصر منه للمكان أو غيرها

من عناصر العرض الأخرى.

كما أنه يمتاز بعدة خصائص أهمها خاصية التغبير فهو يتشكل بحسب الصياغ أو الأثر الذي يوضع فيه، هذا ما أكدته نهاد صليحة في قولاه " العرض المسرحي عابر مثل الإنسان يحيا مرة ويموت ولا يمكن تكراره،فهو يتغير في ملمسه و مذاقه ، و أثره من ليلة إلى أخرى حتى ولو كان عرضا لنفس النص الدرامي بنفس المخرج و الممثلين."[2]

– إن ما يميز العرض المسرحي هو طبيعة التركيبة و الالتزامية للنصوص الفاعلة فيه تلك التي تتبلور في هيئات سمعي بصرية وحركية ضمن انساق هارمونية داخل بنية العرض التي تكون بالتالي الخطاب

25-عبد الناصر حسو- مفردات العرض المسرحي (عروض مسرحية) منشورات الهيئة العانة السورية، وزارة الثقافة دمشق 2010 ص2.
26- نيهاد صليحة المسرح بين النص و العرض مكتبة الأسرة 1999 ذ ط ص17.

المسرحي الذي يتكامل وجوده بتأليف المتلقي الذي سيقوم بدوره في التلقي كما يؤكد عبد الناصر حسو أن العرض هو : " رؤية قراءة إخراجية ينتجها الخروج بحلول تشكيلية وجمالية وبصرية تتناغم

مع رؤية المخرج وتنسجم مع الخط العام للمسرحية والممثلين وتقديمها في عرض ممتع يقدم للمتفرجين المتعة والفائدة معا، وهو احتفال أو موقف بصري أو مسرحي"[1]، حيث يقوم المتلقي بدوره بتفكيك الشفرات وإعادة تركيبها منتجا قراءته الخاصة وتأويله الجديد و لذلك تكتسب علامات المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي.

-وتعرفه باتريس باقيس بأنه : " إن العرض هو كل ما يقدم إمام العين"[2] ، وبالتالي فهو مصطلح يطلق على الجزء المرئي المحسوس من المسرحية كما يطلق أيضا إن صح القول على كافة الأشكال العروض والفنون الأخرى المختلفة وعلى النشاطات أيضا التي تتطلب مشاركة الجمهور باعتباره متلقي

هذه النشاطات، ويطلق على جميع الآداءات الثقافية.

- عند دراسة العرض المسرحي تتيح لنا فرصة استكشاف كيف تحول الخيال إلى الواقع وتجسيد فكرة إلى أصوات وحركات، ويمكن تقسيم عناصر العرض المسرحي إلى أربعة أقسام وهي كالتالي : " الديكور، الإضاءة. المهارات المسرحية . الملابس و المكياج " و تمثل هذه الأقسام العناصر في بعض الحالات الخاصة إلى عناصر فاعلة تشترك في الأداء."[3]

-إن حديثنا عن العرض المسرحي يحملنا ويقودنا في در انتنا بالضرورة إلى تكلم عن الإخراج الذي تطور عبر التاريخ وهو يعتبر عملية فنية إجرائية تفيض بالإبداع و الخلق، و هذا التحول والتطور الذي خضع له الإخراج راجع إلى التغيرات والتحولات التي طرأت على المجتمعات الفكرية و الفنية، التي أظهرت لنا أسماء جديدة في المسرح الغربي ، أمثال كبرييتش و أرطو، وكريك ، و ستانسلافسكي ، و غرونوفسكي، ز غيرهم ، فقد اهتموا اهتماما كبيرا بالإخراج فتناولوا موضوعات كثيرة و متعددة

- عبد الناصر حسو مرجع سابق ص 1,17
- باتريس بافيس، معجم المسرح، ص 2.506
- جوليا هاملتون، نظرية العرض المسرحي، هلا للنشر و التوزيع، الطبعة 01، 2000، ص 3.17

وعملوا على تقديمها في شكل عروض مسرحية ، هدفت هذه العروض إلى تحقيق التواصل و الانسجام مع الجمهور دونما الحاجة إلى الاعتماد على ما يعبر مظهرا أدبيا في المسرح.

2. ماهية الخطاب المسرحي في العرض:

إن أول ما يلفت الانتباه في التعامل مع الخطاب المسرحي كمصطلح : هو مظهره المزدوج في مجال الكلام، في إطار العرض مما يجعل دراسته تبدو صعبة وفي بعض الأحيان مستحيلة ودليل على ذلك هو عدم إيجاد مفهوم للخطاب المسرحي فقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر مما كل باحث يضع له مفهوم خاص به ينفرد عن باقي الباحثين الآخرين وقد تختلف التعريفات باختلاف المنطلقات الفكرية والفنية والأيديولوجية لكل مفكر وباحث، فهناك من يرى أنه خلق جماعي بلعب فيه المتلقي دورا جوهريا إلى درجة أننا لا يمكن أن نتصور تحقق فعليا ملموساً للخطاب المسرحي في غياب المقومات الأساسية هو عملية المتلقي فهدا الخطاب المسرحي لا يجده صداه الفعلي وتكامله الفكري والفني إلا عند المتلقي.

– تقول فطومة حمادي أن "... دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المخاطبات كل طاقتهما الفكرية والجسد في كثير من الأحيان"[1] كما يؤكد مفتاح خلوف بان الخطاب المسرحي يبنى على جملة من البنى الفنية التي يشترك فيها مع بعض أنواع لخطاب الأخرى، والتي بعد تعد أساسا لتشكله.

– يعتبر الخطاب المسرحي المرأة الناقلة لنبض المجتمع فهو قادر على الانفتاح عن القضايا السياسية حيث يتميز الخطاب المسرحي عن باقي الفنون الأخرى وجود الصراع الدرامي حيث ساهمت العديد من الإشارات المسرحية في تجسيد الملامح النفسية التي تسود العرض المسرحي حيث يقوم هذا الأخير بالتعبير عن القضايا المجتمع بمنظور مختلف حيث تتبلور في هيئات سمعيبصرية وحركة ضمن الأنساق هارمونية داخل العرض.

30- فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي، عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، نموذجا، الملتقى الدولي الخامس، سمياء النص الأدبي، جامعة تبسة، ص 593.

إن الخطاب المسرحي هو تمثيل للعالم يبني باستمرار صورا للعالم تمثل الموروث الجماعي للمجموعة البشرية وفي نفس الوقت يشكل صور فردية تبنيها مخيلة المتكلم الفرد في اتجاه عرض حجاجي، لأن المسرح هو عبارة عن ساحة للألعاب اللغوية وهي بدورها تحدد قوانين اللعبة التي بدونها ينعدم الخطاب المسرحي ويعم اللاتواصل.

إن قيام الخطاب المسرحي على ثنائية: النص و العرض هي التي تجعلنا تعتبر وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا خصوصا ان الطرف الثاني "العرض" يعتبر جزء لا يتجزأ مما يسمى فنون الفرجة أيتلك الأعمال الفنية التي تقوم على أساس الإنجاز والأداء فالعرض المسرحي لا يكتمل الا بتوفر مجموعة من الأنظمة و الأنسقة والعلامات و الدلائل المقابلة و المنافرة، إن العرض المسرحي يشتمل على لغات سمعي بصرية وعلى دلائل و رموز تجعل منه فنا يرتبط أكثر من غيره بفنون الفرجة.

3. الخطاب المسرحي بين النص والعرض:

– إن طرح قضية الخطاب المسرحي بين النص والعرض يرجع أساسا إلى طبيعة العمل المسرحي فهو يتشكل من نص يحمل خصائص أدبية، وعرض يؤسسه مجموعة من التخصصات والمهارات الفنية والتقنية ، فيصعب الحسم حول ما إذا كانت الصفات الأدبية هي التي تحدده، أم الخصائص الفنية هي التي تعكس خصوصيته.

– حضي النص المسرحي منذ أسخيلوس في القرن التاسع عشر بعناية كبيرة حيث اعتبر من طرف مجموعة من الدارسين و المؤلفين الجوهر العملية الإبداعية المسرحية، فهو يعتبر منطلق العرض و نواته وهو الذي يمنح المسرح قيمته الأساسية فهو عمل ينتجه المؤلف، ويقوم أساسا على اللغة حيث يتوجه به صاحبه إلى القارئ العادي أو القاري المخرج ومن الدارسين الذين دافعوا بشدة عن أسبقية النص 1925في العمل المسرحي تذكر الكاتب الفرنسي (هنري بيك) (1899 ، 1837الحجر Herryeque و اجورجگورنل carongecourteen/1850، 1929) و غيرهم من

المفكرين الأوائل ويرجح هؤلاء الدارسين أن النصوص الجيدة تحقق المتعة وفائدة تفوق فائدة منعة المشاهدة : "فهم يعتبرون العرض مجرد ترجمة للنص أو قراءة تفسيرية له فهي تشخص الأحداث الواردة في النص المسرحي فيصبح العرض في هذا المنظور "قراءة ثابتة جماعية بالنسبة للذين يرودون أو لا يعرفون القراءة."[1]

لقد ظهرت بعض الدراسات النقدية من مسلمة تأكد بأولية النص على العرض سواء كان النص مضمرا أو ظاهرا على هذا الأساس العرض ما هو إلا تحقيق للنص بالفعل أي نقل للأحداث المكتوبة على الورق إلى أفعال فوق خشبة المسرح فالنص المكتوب يقيد العرض في عديد من المستويات فهي ليست مرتبطة بما تقوله الشخصية و تتلفظ به أثناء تكوينها لبنية الفعل الدرامي كما أنها تحدد أيضا الحركة و الديكور و الشفرات التي تثري النص.

يتضح مما سبق أن النص يحتل مكانة مركزية في العملية المسرحية و يظل وثيقة خالدة تحافظ على الحدث المسرحي بينما العرض المسرحي يأتي في الدرجة الثانية تقتصر وظيفته على تجسيد النص و تفسيره كما أنه ينتهي و يتلاشى بانتهاء مدة التشخيص. فلقد كرس المخرجون هذا الفهم لأنهم ظلوا و لفترة طويلة يسخرون طاقتهم و إمكانياتهم الإبداعية لتجسيد النص و ترجمته إلى مجموعة من الممارسات الحية على خشبة المسرح.[2]

يرى أرسطو في كتابه فن الشعر أن أسبقية النص الدرامي عن العرض المسرحي فهر يقلل من قيمة العرض و يرفع من شأن النص الدرامي فهو يرى أن النص ليس بحاجة أي شيء آخر خارجه يل هو مؤلف أدبي لغوي يحقق اكتماله في ذاته ،"فقد وضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدبا يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية ، و يتأملونه في عزلة هادئة بعدا عن صخب الحياة ، و في مأمن من مخالطة العامة ،

1 - Henry cuhies l'écence de théâtre : p 102.

32- دكتور محمد الكغاط: المسرح و فضاءاته ص87

و اعتبر العرض المسرحي لهذه النصوص الدرامية الأدبية (لا يصيغها في سياق فنون الفرحة) عنصرا هامشا يشغل أدنى عناصر الدراما و يمكن بل من الأفضل الاستغناء عنه تماما. "[1]

ويحرص أنصار النص على جودة النصوص المسرحية من الناحية الأسلوبية و البلاغية و الخطابية ، "لأن الامتحان الحقيقي للعمل الدرامي ليس هو العرض. فالعمل الجيد يجب أن يصمد أمام الامتحان الآخر الذي هو غياب العرض. على كل حال العمل الجيد ليس بحاجة على الإطلاق إلى العرض " كما أن هيمنة و رفعت و أعلنت من قيمة النص إلى مصاف الأدب المكتوب الممتاز الموجه للقراءة فقط ، و هذا ما أكده نديم معلا في قوله:"يتخطى العرض المسرحي النص فيخرج عليه في كثير من الأحيان إلى مساحات الصمت التي تشكل من خلال الحركة و الإيماءات و الفضاء و لهذا يصعب القول ببناء كلامي مطلق للنص و هذا الأخير يتحول إلى جزء من تجربة جماعية ، تتصيغ رؤيا الكاتب الفردية في وتضاعيفها. [2]

في حين يرى إنجاردن أن العرض المسرحي هو تجسيد النص الأخير في صورة الإرشادات المسرحية حيث يقول:

"إن الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحية تصور للعرض المسرحي و الذي يطلق عليه إنجاردن هنا إعادة إنتاج العمل الدرامي و ذلك اعتمادا على أن النص الدرامي هو إنتاج للمتصور أو الإنتاج الأصلي أما العرض المسرحي فهو إعادة إنتاج." [3]

33- نيهاد صليحة: المرجع السابق. ص14
34- نديم معلا لغة العرض المسرحي. ص13
35- أحمد صقر: آية التلقي في المسرح حوار المتمدن العدد 3255 2011/01/23.

على الرغم من أولية النص على العرض لا يمكننا تجنب هذا الأخير باعتباره المحرك الأساسي و الذي يضبط النص في تمفصله الحقيقي وهذا يعني أن النص المكتوب يخضع بشكل جذري لعملية عرضه و إنجازه." [1] حيث يمثل النص منطلق للإعداد للعرض المسرحي بدءا باختيار الشخصيات و ملابسها و إلى أدق دقائق العرض التقنية. ومن هنا يعمكن القول أن العرض المسرحي لا يعتبر ترجمة بصرية للنص كما لا يعتبر قراءة أو تفسيرا له و لكنه يمثل الوجه الفعلي للمسرح الذي يكاد يختفي فيه صوت المؤلف و يغيب تماما وراء حوارات الممثلين و حضورهم الكثيف على الركح و هذا يعني أن العرض المسرحي هو ما يعطي قيمة للنص فقد أثبت مدى قوته و صموده و استمراره.

و هذا دليل على إهمال و ضياع العديد من النصوص مسرحية بسبب فشل عروضها الأولى و لم تستطع إقناع مخرفين و ممثلين آخرين بإعادة الانشغال عليها.

بناء على ما سبق يمكننا الجزم بأن العرض المسرحي هو أثر في حد ذاته لأن قيمته لا تتشكل بقيمة النص و بالتالي لا يتحقق الأثر الفني إلا بالاعتماد على قواعد اللعب الدرامي فوق خشبة المسرح حيث يلعب الجمهور المتلقي وظيفة أساسية في المسرح ما دام العرض المسرحي هو الذي يعرض أمام هذا المتلقي أو الجمهور أفق توقعات النص المسرحي و يطلب معونة على تحقيقها و لعل هذا ما يضمن خلود بعض العروض المسرحية و تسهل التقاء آفاق توقعاتهم بآفاق توقعات هذه العروض.

يمكن تفسير ذلك انطلاقا من كون عملية التلقي في العمل المسرحي تتم عبر مستويين متزامنين: يتجلى الأول في الصراع الدائم على خشبة المسرح حيث تتضح كيفية تشكيل الحبكة المسرحية بينما يتجلى الثاني في الاشتباك مع الجمهور في فعل إبداعي خيالي يسعى إلى بناء عالم بديل مقنع. [2]

36- كير إيلام : سيمياء المسرح و الدراما 19 ترجمة رئيف كرم المركز الثقافي العربي البيضاء 1992 ص 313-314.

37- جوليا هاملتون نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994 ص 214.

III. المبحث الثالث:

1. الآليات الوظيفية و الفنية الجمالية للخطاب المسرحي:

أ- الجلي و الضمني في لغة الخطاب المسرحي:

نعتبر الرسالة الحقيقية للمسرح هي تلك التي تتجسد و تتكون في الفضاء المسرحي حيث أن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص الكثيرة و المتعددة التي يتضمنها هذا الفن و ليس النص المكتوب فقط الذي غالبا ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير فهو يتضمن الأجزاء الضوئية و الأسلوبية التي تعمل سياق البنية السردية بل هو يتغير إلى جزء من البنية التي تكون الفضاء الدرامي.

فتلك الرموز بصرية تظل محتجزة في انتظار إلى تجسيد صوتي أو حركي عبر إظهار العلامات المختزلة بداخلها فهذه العلامات المسرحية تمتاز بقدرات للانتقال و التحول من حالة إلى أخرى أو من ظهر إلى آخر بل هي بمقدورها أن تبحث الحياة في آتون تلك الأجزاء الجاهدة و المتواجدة في الفضاء العرض

فالحروف والعبارات والكلمات المدونة تأخذ معاني مختلفة حين توضع في معالجات إخراجية متنوعة الأمر الذي يعدل ويغير من دلالتها الأولى نتيجة التغير الذي يطرأ في كيفية استخدامها لفظا وحركة وعلاقات بما ينسجم مع فلسفة وأسلوبية الخطاب الجديد وهذا ما أطلقنا عليه بالآليات الوظيفية والفنية الجمالية للخطاب المسرحي

يمتاز العرض المسرحي طبيعته التركيبية والتحويلية والتزاميه للنصوص الفاعلة فيه فهي تتجسد وتتبلور في هيئات سمعبصرية وحركية ضمن انساق هارمونية داخل بنية العرض فيحدد حديثا عن العرض المسرحي يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن الإخراج باعتباره عملية فنية استطاعت أن تطور نفسها عبر الامتداد التاريخ من كونه مجرد نسق متكامل من المعلومات إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق وهذه

التحولات المجتمعية والفكرية أظهرت لنا وأنجبت أسماء جديدة في المسرح كبريت شت و ارطوا وكريك وغيرهم من الفلاسفة والمفكرين العظماء. [1]

وبالتالي يمكن القول ا الخطاب المسرحي يتكامل وجوده يتألف دور المتلقي الذي بدوره يقوم بتفكيك الشفرات وإعادة تركيبها مستنتجا قراءة خاصة وتأويله الجديد ومشاركة الفاعلة تبعا لكفاءته في التلقي فتكسب المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي.

لقد تطرقت الدراسات الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي الذي أثار جدل كبير في الأوساط العلمية فقد احتار العلماء عن كيفية تحققه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى فعل سمعي بصري فوق خشبة المسرح كالعرض.

يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي وفقا للمتغيرات المستمرة في الأوساط المعرفية الذي يجسد طبيعة المجتمعات واهتماماتها بشكل عام.[2]

استطاعت المعرفة البشرية أن تتطور عبر العصور وقطعت مراحل عديدة حتى وصلت إلى عصر الحداثة الذي اتصل بالمرحلة التنوير في القرن الثامن عشر وكانت بدايتها من أوروبا اثر النقلة الصناعية الكبرى التي عرفتها أوروبا في تلك المرحلة ثم ظهر تحول جديد على اثر الحربين العالميتين فقد كان العالم في مرحلة تسابق و تنافس هائل انتقل بها إلى مرحلة تسمى ما بعد الحداثة أو ما بعد الصناعي منذ فترة خمسينيات القرن العشرين ومع بزوغ الألفية الثالثة وما تحمل من معطيات عصر المعلوماتية والمعرفة حيث انتشر استعمالات أجهزة الحاسوب وبنوك المعلومات والأقراص المدمجة وقدرات التخزين والاتصال عن بعد عبر الأقمار الصناعية فهذه التحولات والتطورات في مجال التكنولوجيا كان لها اثر كبير والمباشر عبر أشكال الوعي والمعرفة وكيفية استخدامها ومحاولة التكيف مع تغير أنظمتها وقيمتها كل هذه التطورات التي حدثت في مجال وسائل الاتصال كان للمسرح نصيب فقد تأثر خطابه شكلا

37- أحمد زكي: الإخراج المسرحي: دراسة عبقرية الإبداع والمدارس والمناهج الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989 الصفحة 13

38- عمر سعادة مرجع السابق ص 30

ومضمونا نتيجة التنافس القائم بين المذاهب المختلفة والنظريات العديدة أي بين القديم و الجديد فقد عمل المسرح على مواكبة العولمة وبحث عن طرق تعبير جديدة تنسجم مع هذه القفزة ولتقديم رؤية متجددة للواقع.

لقد ظهرت العديد من التجارب الحديثة في المسرح التي تؤكد العلاقة المباشرة بين المنتج والمتلقي "وهذا ما دفع الباحثين في مجال الدراسات المسرحية إلى إعادة الاعتبار للمتلقي بعد أن ضل مهشما لفترة طويلة من الزمن"[1] مع العلم أن المسرح وجد أصلا من اجل الجمهور باعتباره

الطرف الأساسي في كل فعل إبداعي مسرحي فبدون الجمهور لا يقوم أي مسرح" لأنه من اجل هذا الجمهور تكتب المسرحيات ومن اجله أيضا تعرض ومن اجله تتم عملية الإنتاج الفكري والمادي لخلق ممارسة فنية جماعية."[2] ونجاح العرض مرهونا بما يدور في القاعة بين المتفرجين وليس فقط بما يقدم. ذلك لان نداء المسرح يعد نداء عاطفيا وانفعاليا في أساسه قبل أن يكون نداء فكريا أو عقليا وحتى يستطيع العرض المسرحي أن يحقق قيمته الفعلية إلا بعدا يستطيع التواصل مع الجمهور المتلقين من خلال جعلهم يشاركون الشخصيات كل حالاتها النفسية والمادية والوجدانية في إطار نوع من الوهم الاختياري المؤقت الذي لا يلغي وعي المتلقي.[3]

ب-جمالية التلقي للخطاب المسرحي:

يعد الخطاب المسرحي ظاهرة جمالية ثرية تثير التفاعل وتأويل لدى المتلقي ففي رحلة المتفرج داخل العرض المسرحي يندمج مع الشخصيات والأحداث ويبني تصوراته الخاصة حول المعنى والرسالة التي

40- حسين المنيعي المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة –منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس - 1994 ص 84

41- Richard Monod : les textes de théâtre- Cedic (1977) p12

42- نبيل راغب : فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العامة للنشر لونجمان 1996 ص 232-233.

يسعى النص المسرحي لإيصالها. ينبعث من هذا التفاعل إبداع جديد يضاف إلى إبداع الكاتب والمخرج والممثلين مكونا فسيفساء جمالية فريدة من نوعها

- **تعريف التلقي:**

- ***لغة:*** هو الاستقبال، فيقال تلقاه أي استقبله و فلان يلتقي فلانا أي يستقبله ومنه قوله تعالى: " وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم. " (النمل 06) وقوله تعالى: "فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم." (البقرة 37)
- ***اصطلاحا:*** هي عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص القرائي. والتلقي في الواقع هو البحث عن قنوات التواصل وهو بالقدر نفسه ملأ للفراغات وكسر لأفق التوقع وهو بحد ذاته يمثل جمالية أخرى ، وذلك لاعتنائه بنشاطات الإنتاج ومكونات النص فكما أنه يعد مفعولية قراءة وفاعلية البناء والإنتاج لأن القارئ لا يقف عند حد القراءة وإنما يسعى لإعادة تركيب النص و إغنائه بفهم جديد له. حيث عرفها السيد حسين بأنها النظرية التي تقوم على عملية التفاعل النفسي و الذهني مع النص القرائي من خلال المعنى الذي يكمن في السياق العقلي للقارئ [1] ، فلقد ظهرت نظرية التلقي كناتج لتفاعل العديد من النظريات المعرفية و الأفكار الفلسفية و المنهجيات الفكرية التي عينت بقضية الفهم و الاستيعاب و التأويل و لاسيما تلك المتعلقة بالنصوص الأدبية لتثبت مكانة المتلقي و تؤكد أن له دورا موازيا لأدوار كل من المؤلف و العمل الأدبي فالتلقي ليس عملية سلبية و لا آلية فالعمل الأدبي لا يكتمل إلا بالقارئ و لذا فمن أهم المبادئ التي أخذت بها نظرية التلقي أنها أعادت بالقارئ واعتبرته محورا أساسيا في العمل لكونه المعنى الأول بالخطاب المسرحي ولكونه الطرف المباشر في التفاعل مع النص صياغة معناه .

ويقوم التلقي في المسرح على ثنائية المرسل والمرسل إليه الذي يعتبران المحور الأساسي في العمل المسرحي بالإضافة إلى أنهما وجهان لعملة واحدة وهذا ما أكده جاكسون (1896-1982) في

43- ينظر الدكتور علي عبد الحسين الحمداني التواصلي في أداء الممثل المسرحي.

مخططه حيث يعتبر المرسل هو الباث والناقل أو المتحدث او المخاطب وهي مسميات متعددة لعنصر واحد منه ينطلق محور التواطي ويقتضي السياق أن تتوافر لدى المرسل بعض القدرات التي من شأنها أن تجعل رسالته المبعوثة فعالة التأثير في الآخر وفي المقابل نجد المرسل إليه ويسمى أيضا المستقبل وهو العنصر المستهدف بالرسالة التواصلية ولابد من أن تكون لديه القدرة والاستعداد الذاتي من اجل استقبال مباشرة إلى رسالة غير مباشرة مما يقتضي دراستها بعيدا عن النسق الإرسالي بوصفها علاقة تواصلية مباشرة.[1]

- ***التـأويل:*** وهو عملية إعطاء المعنى للنص الأدبي وهي عملية تفاعلية بين النص والقارئ.
- ***الأثر الجمالي:*** هو الشعور بالمتعة والرضا الذي ينتج عند قراءة النص الأدبي.

تـأهمية جمالية التلقي:

- يؤكد على دور القارئ في عملية التأويل
- تظهر أن المعنى ليس ثابتا، بل يتغير مع تغير السياق التاريخي والثقافي للقارئ
- تساعد على فهم النصوص الأدبية يشكل أفضل
- تقدم منظور جديدا لدراسة الأدبية

جمالية التلقي هي نظرية نقدية مهمة تركز على دور القارئ في عملية التأويل و إنتاج المعنى لقد ساعدت هذه النظرية على فهم النصوص الأدبية بشكل أفضل وفتح أفاق جديدة لدراسة الأدب فلقد جاءت نظرية التلقي لتستكمل النقائص التي وقعت فيها البنيوية حيث كانت قاعدة البنيوية هي النص وكان لابد للفكر الجديد أن يوجد مدخلا أخر يتمثل في القارئ و علاقته بهذا النص ومن هنا كان التداخل جليا بين المنهجين في استقرار العلاقة بين طرفي في العملية التواصلية (النص والقارئ) [2] حيث أن نظرية التلقي امتدادات في التراث العربي وان لموضوع التلقي مكان وأهمية لأنه

44- مرجع سابق ص52-53

45- مجلة القارئ نوع المسند مقالة اصلية من تأليف فاطمة عبد الرزاق وبلقاسم الحضاري

يشكل نظرية متكاملة في فضاء الخطاب فهي ترتبط بكل الميادين الحياة والميادين العلمية ويقودنا هذا الاستنتاج إلى ما حظي به القارئ من الأهمية وما تبوأه من المكانة في ظل نظرية التلقي مما شكل ثورة على المناهج النقدية السابقة التي أهملت دور القارئ في العملية الأدبية .

ترتكز جمالية التلقي للخطاب المسرحي على دور المتلقي في إبداع المعنى من النص المسرحي فالمتلقي لا يعتبر مجرد وعاء سلبي يستقبل المعنى الذي يقدمه النص، بل هو المشارك الفعال في عملية التأويل

الفصل الثاني: دراسة تحليلية لمسرحية "الهارب" للكاتب "طاهر وطار."

تمهيد:

تلجأ المسرحيات الاجتماعية إلى توظيف بعض الشعارات والمفاهيم التقديمية للحث عل تغيير المجتمع. كما أن هذه الشعارات تساهم بشكل أو بآخر في تشكيل البناء الدرامي للعمل المسرحي بالإضافة إلى كونها تطمح إلى التعبير عن المضمون الاجتماعي المستوحى من الواقع، غير أنها لا تكتفي بالنقد من خلال عرض المشكلة الاجتماعية، بل تتعدى ذلك إلى الغوص في جذور المشكلة واقتراح الحلول والدعوة إلى ضرورة التغير الثوري لتصفية المشكلات التي تعيق مسيرة المجتمع نحو التطور وتسلك مسرحية "الهارب" هذا الاتجاه الاجتماعي حتى تتبنى شعارات متعددة سوف نكشف عنها في دراساتنا التحليلية للنص الدرامي الذي يعود للكاتب "طاهر وطار".[42]

I. ملخص مسرحية "الهارب:"

تقع مسرحية الهارب في أربعة فصول ألفها صاحبها سنة1961 أيام إقامته بتونس وتعتبر التجربة الثانية في مجال التأليف المسرحي بالنسبة للمؤلف.

يبدأ الحدث في هذه المسرحية، داخل زنزانة السجن مباشرة حيث نشاهد السجينين "الصادق" و"إسماعيل" ويبدو هذا الأخير متوتر الأعصاب ومن خلال ما يجري بينهما من حوار تتبين الأسباب التي سجن من أجلها "الصادق".

أنه قتل خطأ، لقد كان يرمي إلى هدف إنساني على حد تعبيره. لم يستطع مقاومة تلك الحاجة الماسة إلى المال ليخفف على نفسه وطأة الحياة القاسية، والرغبة الملحة في أن يرى نفسه لابسا، ممتلئ البطن، يركب سيارة، ويملك مسكنا كغيره. غير أنه وجد الأبواب مسدودة في وجهه وفرص السباق حالت دون طموحاته ولم يجد مسلكا إلى ذلك سوى السرقة والقتل.

46- الطاهر وطار الهارب الجزائر الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الطبعة الثانية د.ت.

كل ذلك يجري، وإسماعيل غارق في التفكير. لقد حير "الصادق" بصمته الرهيب وهذيانه، الذي لا يفقه منه شيئا. وبينما هو يسأل "إسماعيل" عن قصته إذ بالسجان يدخله ومعه شلة من السجانين، يقودون "الصادق" إلى غرفة التعذيب لإضرابه عن العمل. ويبقى "إسماعيل" بمفرده يتحدث إلى نفسه في منولوج طويل، تتكشف من خلاله معاناته، وما هو قادم عليه، لقد حسم ذلك الصراع الذي بات يؤرق مضجعه. و قرر أن يختصر الطريق إلى الموت وفضل الانتحار عن الخروج من السجن.

لكن يكتشف أحد السجانين تلك المحاولة قبل فوات الأوان، ويحضر المدير الذي يبدي استغرابه من هذا الأمر. و يدفعه فضول جارف لمعرفة قصة هذا الشخص الذي يسير بنفسه إلى حتفه في اليوم الذي سيحصل فيه على حريته ويفرج عنه. فيأخذه إلى مكتبه، حيث ابنته "راضية" وزوجها، ليستمع الجميع إلى قصة "إسماعيل".

ويبدو "إسماعيل" في الفصل الثاني، وهو يروي قصته، في حوار مع "الأنا" وهو شبح يخيل إليه ويحاوره. ويحاول الشبح صد "إسماعيل" عن الانتحار عندما أراد أن يطلق الرصاص على رأسه بعد أن سئم الحياة واكتشف تفاهة وجوده وعدم جدوى بقائه، فراح يبحث عن أسهل السبل ليخلص نفسه من العذاب. و يتدخل الشبح مرة أخرى ليتهمه بالجبن والمرض، عندما يعجز "إسماعيل" عن تنفيذ ما اعتزمه" تعني الانتحار لا أستبعد يعاودك التفكير فيه أعرف ذلك يا إسماعيل... تقول إنك مصمم مائة في المائة و مستعد لإطلاق النار وتودع الحياة بالشتم و اللعن... ثم لا شيء لن تطلق النار، فراق الحياة أيها المسكين صعب جدا... و كل واحد يطرد منها طردا و لو كان في إمكانه أن يبقى لما تردد في البقاء"[43]، إنه شخصية مترددة لا موقف لها... ترفض كل شيء سوى الغبطة والركض وراء المادة وقد توفرت له كل أسباب الراحة، وبالرغم من ذلك فهو لا يشعر بالسعادة ولا بالانسجام مع

47- مسرحية الهارب ص38
48- مسرحية الهارب ص109

المجتمع: "لقد كنت كما تعرفين مقررا الانتحار منذ سنوات لم أعد أنسجم مع الحياة و لكن كنت كل مرة أخون نفسي." [44]

ويثبت "إسماعيل" عجزه عن اتخاذ القرار وتردده مرة أخرى عندما يواجه خيانة صديقته التي كان ينوي الزواج منها. لقد شاهدها بنفسه مع "توفيق" في المقبرة وهما يتعانقان. و"توفيق" مناضل شيوعي انقطع عن الدراسة في الجامعة حيث تعرفت عليه "صفية" في قسم التاريخ، ليتفرغ للنضال السري. كان يحقد على "إسماعيل" ويستهدفه، لأنه ينظر إليه على أنه رواسب متعفنة، تسمم المجتمع الذي يجب النضال لتحطيمه، فيقول لصفية "أنه دودة عمياء، يستهلك تركة أبيه، ويدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق والاضطراب، برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة...إن لم يختبل، فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الآخرين...هذا هو...صورة مصغرة لطبقة لعينة " [45] و هدف "توفيق" من مغازلة "صفية" وتقبيلها هو إقناعها بالانضمام إلى الحركة لتنخرط في النضال والقيام ببعض المهام التي قد يعجز عنها الرجال. هذا ما تفهمه "صفية" وينطلق بها خيالها حالمة بذلك الجو النضالي الذي صوره لها "توفيق" وجعل منها بطلة مثالا للفتاة المثقفة التي امتزجت أحلامها بالنضال الثوري. ومن هنا تعده مبتهجة بالانضمام.

ويقف "إسماعيل "عاجزا عن مواجهة ذلك الاضطراب والتردد المتسلط عليه، فلا هو بمقدوره أن ينتقم من "توفيق" و"صفية"، لاسيما وأنه سمع ما دار بينهما من حوار بشأنه، ولا هو يملك الشجاعة كي ينتحر. و من هنا يجد الشبح ثغرة ليقنع "إسماعيل" بتأجيل الانتحار بعد انتقامه من "صفية"، وينصحه بالسير والتكيف مع التيار الذي يدفعه، في حياة المتعة واللذة ما يجعل الإنسان ينسى نفسه. ومن ثم يصمم "إسماعيل" على البحث عن فتاة أخرى تنسيه "صفية"، فيولي الأمر إلى الخادمة

49- مسرحية الهارب ص43
50- مسرحية الهارب ص92

العجوز. مسكين يا إسماعيل انه أطيب من أن تكوني خطيبته فليس هو الأول الذي حملتك له أيتها الفاجرة."[46]

تدور أحداث الفصل الثالث في المكان نفسه—غرفة إسماعيل–حيث تحضر الخادمة برفقة الطلب، وتستأذنه بإدخال الفتاة، ويفاجأ "إسماعيل" بأنها "صفية". لكن تلك الصدفة لا تستدعي استغرابا ذا بال، إذ سرعان ما تتحول التساؤلات إلى عناق وعتاب واعترافات...وتصرح له إذاك أنها حامل منه فلا يصدقها.

و ننتقل إلى الفصل الرابع حيث نشاهد إسماعيل في المحكمة بعد أن اشتكاه والد "صفية"، فحكمت عليه بالزواج منها. لكن المحامي ينصحه بالاستئناف ورفض الزواج. فيما يظل هو شاردا بفكره، لا يعرف ما يلوي عليه، فتقبل عليه "صفية" بعد فراغ المحاكمة. و يتبين مما دار بينهما من حوار أنهما لا يزالان متمسكين ببعضهما. فيأخذها إلى مسكنه وشبح الانتحار يلاحقه، فيطلع حينئذ "صفية" على ما هو قادم عليه، ولا يجد ثمة صعوبة في إقناعها بضرورة انتحارها وقد تسرب اليأس إلى نفسها أيضا، ولم تعد ترى مبررا لوجودها. تقول مستسلمة: "لم يبق للحياة طعم... أتمنى لو أنني غير موجودة".

فيجيبها "إسماعيل" اتفقنا إذن !!هيا! ينبغي أن نريح أنفسنا من الحياة حالا...ها هي الطريقة التي سنستعملها...نتعانق وخلال ذلك تطلقين النار على نفسك ثم أفعل ذلك بدوري."[47] ولما تعجز "صفية" عن ذلك يتناول المسدس ويقتلها. ولكنه لا يستطيع أن ينتحر بعدها. وتنتابه ثورة جنونية ويصيح: يجب أن أموت! ويقضي بذلك مدة عشرين سنة في السجن لارتكابه جريمة قتل.

يغمى على "إسماعيل"، وهو يحكي قصته، نتيجة تأثره، و يفيقه من إغمائه دوي انفجار تعقبه أصوات تهتف من الخارج تهتف: "تحيا الاشتراكية...تحيا الثورة" معلنة بذلك انتصار القوى الشعبية. و

51-- مسرحية الهارب ص10.

يدخل "توفيق" مع بعض الرفاق من بينهم الصادق – زميل إسماعيل في الزنزانة سابقا –وقد تحول إلى مناضل، ليقودوا العملاء الثلاثة إلى الساحة الشعبية لمحاكمتهم. ويتضح من كلام توفيق أن "راضية" في الحقيقة كانت رئيسة المخابرات الأمريكية. وكان والدها مدير السجن وزوجها يساعدانها بمدها بالجواسيس من المساجين، أما "إسماعيل" فيرجع إلى مثواه الأول، إلى الزنزانة، حتى تصنع مدارس إصلاح الأخلاق البورجوازية على حد تعبير توفيق.

خلاصة القول إن المضمون الرئيسي الذي تطمح المسرحية إلى تحقيقه يتسم بالطابع الاجتماعي والسياسي، يقوم على تصوير تفسخ الطبقة البورجوازية، وانهيار نظامها المتعفن، من خلال صراعه مع القوي الشعبية. لقد أصبحت عاجزة عن تحقيق الانسجام مع الحياة ومواكبة الظروف التاريخية المستجدة في المجتمع وما يزخر به من تحولات وتغيرات تهدف إلى تحرير الفرد من الهيمنة والاستغلال. و يتجسد ذلك في قول توفيق لصفية: "صفية أريد أ، تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين، إني منذ غادرت الجامعة دخلت مرحلة عملية و كل يوم و كلما قوى صفنا و كلما احتدت المعركة ازددت إيمانا و غبطة بعقيدتي تتراءى لي أفق الهزة الكبرى أفق الزلزال العنيف الذي سيعصف بالاستغلال و الاضطهاد."[48] و تفسر المسرحية عدم انسجام تلك الطبقة وتدهورها بتسرب جرثومة الفساد إلى جسدها فتعفنت أعضاؤها وتعطلت وظائفها، وبالتالي، أضحى زوال نظامها نتيجة مؤكدة وحتمية.

II. عناصر البناء الدرامي:

إن المسرحية شأنها شأن سائر الأجناس الأدبية الأخرى لا يمكن أن تتكامل بنائيا إلا بتكامل عناصرها وهو ما يفترض ابتداء لدى الأديب أو الفنان بمعنى أخر أن الوعي بتلك العناصر وتقنياتها يساعد على توصيل القيم الجمالية ضمن نطاق خطاب النص المسرحي مما يؤثر في المتلقي فيما بعد.

52- مسرحية الهارب ص 50

1. الفكرة:

إن المضمون الرئيسي الذي تطمح المسرحية إلى تحقيقه يتسم بالطابع الاجتماعي والسياسي، يقوم على تصوير تفسخ الطبقة البورجوازية، وانهيار نظامها المتعفن، من خلال صراعه مع القوي الشعبية. لقد أصبحت عاجزة عن تحقيق الانسجام مع الحياة ومواكبة الظروف التاريخية المستجدة في المجتمع وما يزخر به من تحولات وتغيرات تهدف إلى تحرير الفرد من الهيمنة والاستغلال. و تفسر المسرحية عدم انسجام تلك الطبقة وتدهورها بتسرب جرثومة الفساد إلى جسدها فتعفنت أعضاؤها وتعطلت وظائفها، وبالتالي، أضحى زوال نظامها نتيجة مؤكدة وحتمية.

هكذا وجدنا إسماعيل المثقف البورجوازي متفرغا للهو والمجون وتبذير تركة أبيه، عاجزا عن الدخول في الحياة مدخلا سليما. وهو إلى ذلك فاشلا في عمل أي شيء. ليس بمقدوره أن يتخذ أي قرار أو أن يلتزم بأي موقف. بينما يبدو "توفيق" المناضل الاشتراكي، قوي الإرادة قادر على أن يعيش الحياة بمرها وحلوها. انقطع عن الجامعة لينخرط في التنظيم السري. وتوصل إلى استدراج فتاة أحلام إسماعيل وإقناعها بالانضمام إلى التنظيم.

2. الشخصيات:

إن أي عمل مسرحي لا يمكنه القيام بدون شخصيات "لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي." [49] و منه فهي تعتبر كيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي الذي وقعت له القصة، والشخصية كلمة تطلق على كل شخص يمثل حالة متميزة في مجتمع بصفاته التي تميزه عن غيره من أفراد مجتمعه. وتنقسم الشخصية إلى قسمين:

53- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي دار الأندلس. مصر. الطبعة 2 سنة 1980 ص 42

أ- الشخصيات الرئيسية:

إن الهدف من المسرحية هو تجسيد الحياة الاجتماعية على نحو أعمق وأخصب، ومن ثم كان التشخيص محور التجربة الممسرحة، ومؤكد أن المشاهد للمسرحية ينتابه الأمل والسعادة حين يدرك عمق أبعاد الشخوص عندما تتفوق على الحياة الحقيقية، في كونها تستطيع أن تجذبه إلى عمق ووعي الإنسان، وتمثل الشخصية الرئيسية مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة، غالبا ما تتسم بالتعقيد وهي تملك من القوة ما يجعلها تجسد المواقف والقضايا بشكل مقنع.

- ***شخصية إسماعيل:*** البطل التمزق هو من طبقة برجوازية ورأسمالي ينفق ثروة والده، قرر الانتحار منذ اللحظة التي فقد فيها الانسجام مع الحياة وعن هذا يقول: "لقد كنت كما تعرفين مقررا الانتحار منذ سنوات، منذ لم أعد أنسجم مع الحياة، ولكن كنت في كل مرة أخون نفسي، وتغريني تجربة يبدو بريقها كالسراب في غمرة أزمتي..."[50]

هو خطيب لصفية الطالبة الجامعية التي خانته أكثر من مرة، ثم أصبح زوجها بعدما حملت بطفل منه، وبعدما أقنعها بالانتحار، قتلها وعجز عن تنفيذ الحكم على نفسه، فهرب من الحياة إلى السجن لمدة عشرين عاما، ليعود إلى السجن في اليوم الذي حصل فيه على حريته، وحدث الانقلاب الذي لم يكن يتمنى يوما حدوثه "إنه لمهول بالنسبة لي أنا كذلك...، سأقاوم بكل ما أوتيت من إرادة وطاقة حدوث هذا الانقلاب... إنني أرفضه."[51]

إسماعيل في المسرحية هو صورة للمجتمع البرجوازي المستغل والمضطهد، فقد جسد الكاتب في هذه المسرحية المجتمع البرجوازي والطبقية وبعض الظواهر في المجتمع الجزائري في تلك الفترة ونقلها إلى القارئ مجسدة في شخصية إسماعيل.

- ***شخصية أنا:*** نوع من الشخصيات النمطية، غير واقعية، فيها شيء من الغموض و هو شبح يبدو لإسماعيل دائما يخيل إليه ويحاوره، ويحاول صد إسماعيل عن الانتحار بعدما سئم من

54- مسرحية الهارب ص109

55- مسرحية الهارب ص08

الحياة واكتشف تفاهة وجوده، وفي كل مرة يحاول فيها الانتحار يتراء له ويتهمه بالجبن والمرض عندما لا يفعلها، ويناقش أنا إسماعيل في قراراته ويحاول دائما منعه من ارتكاب جريمة الانتحار، فكان "أنا" بمثابة المرشد والمنبه والموجه لإسماعيل، ويوعيه بخطورة ما قد يرتكبه من جريمة أو ردة فعل لا تليق ولا تصلح تجاه المواقف التي تضايقه وتثير غضبه مثل خيانة صفية وغيرها.

- ***شخصية صفية:*** بطل التبعية، وهي تابعة تغير رأيها مع كل موجة. طالبة جامعية ضائعة "توفيق إنني ضالة، انفصلت عن شخصيتي وبيئتي، وابتعدت عن جاذبيتها نهائيا، وخنت الرفاق..."[52] ، خطيبة إسماعيل أيدت أفكاره ثم خانته عدة مرات قال عنها حفار القبور "يوم تغذت مع ضابط الشرطة، وفي الليل رقصت مع بحار..."[53] ، أعجبت بتوفيق و أغرمت بأفكاره الاشتراكية وتناديه بالقديس الأحمر، أقنعها بمبادئه وراحت حالمة بالجو النضالي الذي صوره لها توفيق، وجعل منها مثال للفتاة المثقفة التي تقوم بأداء بعض المهام التي قد يعجز الرجال عن القيام بها، ثم عادت لترتبط بإسماعيل مجددا بعدما حملت بطفل منه، ليقتلها أثناء عمليته الانتحارية. و صفية في هذه المسرحية هي صورة عن الطالبة الجامعية الجزائرية المنحرفة في تلك الفترة نتيجة للظروف السائدة في المجتمع أين تفشت عديد من الظواهر الاجتماعية التي سمحت الانحراف والانحلال.
- ***شخصية توفيق:*** اختار له الكاتب هذا الاسم ألنه موفق في حياته ونضاله وهو مناضل اشتراكي سري يخطط للانقلاب، وطالب جامعي، يسعى إلى تغيير النظام، والقضاء على كل أشكال الظلم والاستغلال والطبقية في المجتمع، منافس واضح إسماعيل البرجوازي "أعترف

56-- مسرحية الهارب ص44
57- مسرحية الهارب ص93
58- مسرحية الهارب ص94
59- مسرحية الهارب ص50

بأنني أردت أن أتحدى الأغنياء بانتزاعها منهم..."[54] يحاول كسب مؤيدين للانقلاب و النضال وعلى رأسهم صفية " صفية أريد أن تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين، إنني منذ غادرت الجامعة دخلت مرحلة عملية وكل يوم وكلما قوى صفنا، وكلما احتدت المعركة ازددت إيمانا وغبطة بعقيدتي، وتتراءى لي أفق الهزة الكبرى، أفق الزلزال العنيف الذي سيعصف بالاستغلال والاضطهاد."[55] يسعى توفيق جاهدا لإغراء و كسب صفية، نظرا لدورها الهام في العمل النضالي وتشكيل خاليا نسوية مستغلا ضياعها و ظلالها وسباتها العميق قائلا عنها: "إن النوم يداهمها، ويجب أن أستعمل كل الوسائل لكي لا تفلت من يدي، فهذه التي تخلصت من كل آثار ماضيها لا تليق إلا فاجرة ، فهو إذا "توفيق" يجسد مثالا للمتمردين على الظلم والتعسف ضائعة، أو مناضلة متحمسة"[56] وكل ظواهر الاستغلال والاضطهاد، التي تم التطرق إليها في الفصل الأول من هذا البحث في قضية العنف والتطرف في الاتجاه السياسي، فالعنف فكرة يؤمن بها التطرف، وتتحول إلى فعل عدائي ضد الفرد أو المجتمع أو النظام السياسي القائم مثلما هو الحال مع توفيق والانقلاب الذي يخطط له رفقة بقية الشيوعيين، ونجاح توفيق في تحقيق هذا الانقلاب في نهاية المسرحية إن دل على شيء فإنما يدل على رغبة الكاتب الجامحة في تغيير نظام الحكم في تلك الفترة وميله الواضح للنظام الاشتراكي.

ب- الشخصيات الثانوية:

وهي التي تجسد الثغرات الموجودة في المسرحية، كما تقوم بالكشف عن ملامح الأفراد والمجتمعات، إنها الشخصيات العادية، منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية ومنها ما يعلق على الأحداث، "هي

60- مسرحية الهارب ص51

التي تملأ عالم المسرحية، وعن طريقها تكتشف ملامح الأفراد والمجتمعات، وهذه الشخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية، وقد يكون منها ما يعلق على الأحداث، فتأتي هذه التعليقات مجسدة للمعيار الأخلاقي السائد، وهذا النوع يعتبر مساعد للشخصيات الرئيسية بطريقة أو بأخرى."[57]

- ***شخصية حفار القبور:*** مناضل اشتراكي مؤيد لتوفيق، يعتبره توفيق مثال أعلى للمناضل هو رفيق لتوفيق يوجهه وينصحه ويرشده، وكشف عن ملامح صفية، يقول عنها منبها توفيق: "لقد عرضتنا للخطر من أجلها... لقد أخطأت يا رفيق."[58] هو شخصية مساعدة للشخصية الرئيسية توفيق يملي عليه ما ينبغي فعله دون الانزلاق وراء العواطف.
- ***شخصية الخادمة:*** وهي التي تعرف صفية تأخذها إلى الرجال، وتتلقى الأجر منهم مقابل ذلك "مسكين يا إسماعيل... إنه أطيب من أن تكوني خطيبة له، فليس هو الأول الذي حملتك إليه أيتها الفاجرة". وهي نفسها التي أخذت صفية لإسماعيل بعدما كانا منفصلين فكانت تلعب دور الوسيط بين الرجال وصفية.
- ***شخصية المحامي:*** محامي إسماعيل، يدافع عنه في القضية التي رفعها والد صفية، والتي تقضي بضرورة زواج إسماعيل بصفية وهدفه هو كسب القضية، فكان يحثه على الاستئناف: "أما هي فما يهمنا من موقفها ومن كالمها هو اعترافها الصريح بخيانتها لك كلما سنحت لها الفرصة... و على ذلك سأبني مرافعتي المقبلة."[59] فهو يسعى جاهدا لصد إسماعيل عن الزواج بصفية.

61- إعداد فاطمة شكشاك التراث الأسطوري في المسرح الجزائري مذكرة ماجيستير جامعة الحاج لخضر باتنة 2009 ص 114.
62- المسرحية ص 94
63- المسرحية ص 97

- ***شخصية مدير السجن:*** مدير للسجن الذي مكث فيه إسماعيل، وقد استغرب كثيرا لأمر إسماعيل العازم على الانتحار في اليوم الذي يحصل فيه على حريته، وهو يحمل نفس مبادئ ابنته راضية.
- ***راضية:*** ابنة مدير السجن وطبيبة متخرجة من أمريكا، تحمل مبادئ الرأسمالية وتحاول استمالة إسماعيل وكسبه و إقناعه بالتخلي عن أفكاره الانتحارية والانضمام إليهم.
- ***صديق راضية:*** شخص غامض الملامح ولكن من الواضح أنه متفق مع راضية في مبادئها وأفكارها، وهو كذلك يحاول استمالة إسماعيل لصفهم.
- ***الصادق:*** زميل إسماعيل في السجن حكم عليه بالسجن مدى العمر مقابل جريمة القتل التي ارتكبها، وسبب هذه الجريمة كما يقول سوء الأوضاع وظاهرة الفقر هي التي دفعت به إلى السرقة والقتل يقول: "أردت فقط أن أخفف على نفسي وطأة الحياة القاسية، كنت في حاجة أكيدة إلى المال، كانت لي رغبة ملحة في أن أرى نفسي لابسا ممتلئ البطن، لي دار وسيارة، وزوجة تحبني وأولاد أحبهم، مثل بقية الناس."[60] ورغم هذا فهو يدعم الانقلاب الشيوعي ويؤيده ويؤمن بالتغير من بعده وبالأمن والاستقرار والحياة الرغيدة والعيش الزهيد.
- ***السجان:*** يتفقد السجناء ويأمرهم بالخروج للأعمال الشاقة كل يوم.
- ***الحارس الأول والحارس الثاني والحارس الثالث والحارس الرابع:*** حراس في السجن يودون السجناء للتعذيب والأعمال الشاقة وذلك بشيء من الازدراء وسخرية ليرينا الكاتب سوء الأحوال والمعاملة السيئة التي يتلقاها السجناء من طرف الحراس في السجن.
- ***جماعة من الثوار:*** بمثابة شخصية صامتة هم الذين فجروا الانقلاب في نهاية المسرحية. وهي شخصيات ظهرت مرات قليلة في المسرحية، شخصية شبه صامتة.

64 - المسرحية ص 15

ت-الزمان:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي عامة والمسرحي خاصة، والزمن الأدبي لا يبسط نفوذه على المكان فحسب بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني ويجذبه، ويقرنه به، سواء كانت الأحداث أو الشخصيات أو الحبكة، والحوار، والزمن في وقتنا الحالي ليس مجرد توقيت كما كان قديما، والنظرة إليه تغيرت، ويمكن تقسيم الزمن في المسرحية إلى ثلاثة أقسام:

- ***زمن الخلق:*** وهو الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور أو الزمن الذي صدرت فيه المسرحية، وهو سنة 1691 ،وهي فترة النضال و الثورة في الجزائر، وقد بدأها كاتبنا الطاهر وطار ومهدها بالسجينين إسماعيل والصادق والحوار الذي دار بينهما في السجن معرفا بموضوع مسرحية "الهارب" من خلالهما، وبما أن الحكي يسبق المحكي فغالبا ما يكون السرد في إطار الزمن الماضي وهو ما يعرف بالاسترجاع واشتغال الذاكرة، مثلما نجد في هذه المسرحية، استرجاع إسماعيل لذكرياته مع صفية في مكتب المدير، وذلك في قول إسماعيل: "إنني لا أعرف من أين أبدأ يا سيدي، بل إنني لا أرى أن لي قصة البتة"[61]. فهو يقص ماضيه على المدير، بذلك هو رجوع للماضي واستحضار له، وهذا رغم استخدامه لبعض صيغ المضارعة وزمن الحاضر، وبالتالي يشير زمن المسرحية إلى الماضي وهو لا يحدده بوقائع معينة لها ارتباط بمكان وعصر محدد.
- ***الزمن الخارجي:*** وهو الزمن الواقع عند طرفي المسرحية في كل من البداية والنهاية، وبالتالي فهو زمن موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما فيه من موضوعات اجتماعية و اعتقادية تروى عادة بصيغة الحاضر مثل الأحداث التي يعيشها إسماعيل مع الصادق في بداية المسرحية داخل السجن، واستعمل فيها مرات قليلة الاستباق الذاتي مثل حديث الصادق عن الانقلاب، "سيحدث الانقلاب الذي سيهز أركان حياتي ويزعزعها."[62]

65- المسرحية ص 36
66 - المسرحية ص 01.

وكل ما يحكيه هذا المقطع من أحداث وحوار في باب المتوقع والمتخيل."[63] فيطلق العنان لخياله ليستشرق المجهول ويتوقع الأحداث، فهو يمهد لما سيأتي ويزيد القارئ تشويقا، ويسد الثغرات الموجودة في المسرحية بتمنياته هذه، وبالنسبة لصيغته المسرحية فهو الحاضر دائما، بالرغم من تغير المكان لأن الخطاب المسرحي يرتبط وينجز مع الملتقي وهنا يكون وقوع الحدث باتصال المتلقي بالحدث.

- ***الزمن الداخلي:*** ويمثل الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، و إذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي، هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة وهو أيضا زمن المستقبل، رغم هذا فالعمل المقدم لم يخلق من الزمن الماضي المستحضر وزمن المستقبل فقط بل مقابل الزمن الحاضر، و إذا كانت هذه الأزمنة الأخيرة منفصلة أحيانا، فإنها كثيرا ما تأتي متداخلة يصعب الفصل بينهما وأحيانا يلاحظ عليها تسريع السرد، والمتبع للزمن من داخل هذا النص يلاحظ التنوع الواضح والتعدد في الزمن الواحد، فالماضي لم يحدث داخل النص وإنما جاء بواسطة إعمال الذاكرة وهناك ماضي في مرحلة من مراحل النص كان حاضرا أو حتى مستقبلا وبتطور الأحداث غدا ماضيا، كما أن هناك مستقبلا يتطور بالأحداث ليغدو حاضرا وربما ماضيا أيضا.

ث-المكان:

المكان الذي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس وبالتالي فالمكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء جغرافي أو أسطوري. الزمان والمكان متلازمان و المكان ليس مجرد إطار للأحداث، وتشمل الأماكن المفتوحة مثل المقبرة، المحكمة، السجن، الزنزانة والساحة. و كلها أماكن اجتماعية ومن المجتمع، وكل الأماكن السابقة مكان لتجمع الأفراد في المجتمع، وكذلك توفر خدمات اجتماعية. الأحداث الطبيعية والصور الجزئية تجتمع وتتلاقى في منطق الزمان والمكان، مثلما التقت في هذه المسرحية، فالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتقارب وتتشابك، وقد تتداخل في زمان ومكان الكاتب، وليس لهذا التكليف سببا إلا أنه ذو بنية

67- محمد بو عزة ، تحليل النص السردي (التقنيات و المفاهيم) دار العربية للعلوم الرباط الطبعة 01 ص 91

شعورية، إلى كثافتها نجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية، وهنا يستغل الكاتب رواسب الصور الاجتماعية المتداولة والتي ينسجها في خياله لبناء المسرحية.

ج-اللغة:

من بين أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا وحادا في المجال الأدبي عامة والمسرحي خاصة، قضية اللغة باعتبارها لبنة أساسية في بناء المسرحية، فمن المسرحيين من اختار الكتابة باللغة العامية نظرا للظروف السائدة في المجتمع الجزائري والأوساط الشعبية بسبب تفشي الأمية وهي لغة الحياة اليومية، وبحكمها ذات طابع تراثي أقرب إلى لغة الملحون والقوال. في حين رأى البعض أن استعمال الفصحى هو الطريق الأمثل والوحيد للتخاطب في ميدان المسرح وخاصة أن الوطن العربي يتميز بتعدد لهجاته وتنوعها، لذلك كانت الفصحى هي الكفيلة باجتياز هذا المشكل، فهي لغة مشتركة بين دول العالم العربي، فاللغة تلعب دورا هاما في سير الأحداث ونقلها والتعريف بالشخصيات، إن لم نقل إنها أساس العمل الفني وبدونها لن تكون هناك مسرحية.

فاللغة هي التي تحدد الصلة بين المسرح والجمهور، وباعتبارها لغة ضاربة في أعماق التراث العربي وحاملة لأعظم الرسالات السماوية "فلغة المسرح ليست مشكلة، وكل كاتب مسرحي يستعمل وسيلة، واللغة العربية غنية وقادرة على التنويع الفني، فهي لغة لها قيمة استعماليه في الكتابة والحديث."[64]

غير أن موضوع المسرحية هو الذي يحدد لغتها مثلما هو الحال في مسرحية "الهارب" التي تناولت موضوعا سياسيا واجتماعيا موجها للطبقة المثقفة في المجتمع الجزائري في تلك الفترة فكان استخدام اللغة مبسطا، مستعملا اللغة العامية لأنها الأنسب في التعبير الموضوعي للمسرحية فقد وجد فيها قوة

68- مخلوف كروح ، ملامح عن المسرح الجزائري مجلة أمال الغد العدد 05 ص 60

الإيحاء والتعبير الدرامي لأن مهمة اللغة أن تثير الصراع وتبرز قوته وتحقق وظيفة الحوار سواء كانت عامية أو فصيحة."[65] و جاءت لغة المسرحية مزيجا بين السرد و الحوار و يتمثل كالآتي:

- ***السرد:*** هو مصطلح أدبي يشير إلى عملية نقل الأحداث و الوقائع بشكل متسلسل، بهدف إيصال رسالة أو معنى محدد إلى الملقي، يمكن للسرد أن يكون شفويا أو مكتوبا، و يستخدم في مختلف أنواع الفنون و الآداب، مثل الرواية و القصة القصيرة و الشعر و المسرحية.

السرد أداة فعالة للتواصل و العبير عن الذات و فهم العالم، يمكن للسرد أن يسلينا و يعلمنا و يوعينا و يقنعنا و يعبر عن مشاعرنا و أفكارنا.

يعد السرد عنصرا أساسيا في مسرحية الهارب و يساهم في تحقيق أهدافها الفنية و الفكرية من خلال استخدام تقنيات السرد المتنوعة، يقدم الكاتب لوحة متكاملة عن واقع الشعب الجزائري تحت الاستعمار، و يثير مشاعر المتفرجين و يحفزهم على التفكير في قضايا الحرية و العدالة، فمسرحية الهارب تتميز بثرائها السردي و تنوع تقنياته.

- ***الحوار:*** الحوار أداة فنية أساسية في المسرحية، وهو أحد أنماط التعبير الذي تقوم به الشخصية، ويجب أن تتوفر فيه ميزات الإفصاح والإيجاز، ويجب أن يكون حسن التركيب وسهل القول وواضح المعنى، والحوار في المسرح يكشف به الكاتب عن الأحداث الجارية والمقبلة والماضية ويرسم بها ملامح الشخصيات ويجب أن يكون الحوار ملائما لكل موقف أو الموقف الذي يمثله الممثل أو الشخصية. على الكاتب أثناء إنشاء حواره أن يحقق في حواره مبادئ هامة ومنها أن يوحي الحوار بالواقع، وأن تدخل عقل وقلب المتلقي بسالمة وتؤثر فيه، وأهم الخصائص التي ينبغي أن تتوفر فيه هي أن تكون الجملة معتدلة الطول وأن يتم التنسيق بين أركان الجملة وعناصرها وكذلك ضرورة وضوح الكلمات والحروف، المرونة والسلاسة التي ينبغي أن تتوفر فيه،

69- ياسر بن يحيى مدخلي أزمة المسرح السعودي ص 63

وذلك نتيجة لمخز ون الكاتب اللغوي فتحمل القليل من الكلمات مع كثير من المعاني و تحمل كذلك البساطة والإدهاش. ويمتاز الحوار في مسرحية "الهارب" بالإطناب أحيانا والاقتصاد أحيانا أخرى والوضوح، كلماته مشحونة تتولى على ذهن القارئ فلكل كلمة دور أساسي في البناء المسرحي، و الحوار هنا يميل إلى الإحاطة بالمعنى بعبارة واحدة فقط، وليس الاقتصاد هو الإيجاز، فهو حوار لم يظل على وتيرة واحدة، فقد يبلغ حد التأزم فيتوتر مثلما حدث "لإسماعيل" في موقف الانتحار، و ليس هناك مفارقة كبيرة بين الفترة التي كتبت فيها و فترة القراءة، و كأن تلك الفترة بعثت من جديد، حيث قام الكاتب باختبار ألفاظ تبعث الحماس و تثير النفوس، فهي تنتمي إلى المسرح الثوري، و قد استطاع "الطاهر وطار" أن يتصور شخصياته تصورا تاما وبوضوح تام، فجاءت شخصيات المسرحية تحرك الحوار بنفسها، و يكون بذلك ملائما للشخصية والموضوع، فعبرت عن مشاعرها وآرائها كما ينبغي وصورت مواقفها أحسن تصوير. و وفق في ذلك إلى حد بعيد.

III. طبيعة الصراع الدرامي في المسرحية:

إن المسرحية ترتبط بالواقع ارتباطا وثيقا، و تمثل المرحلة التاريخية التي كان يجتازها المجتمع تمثيلا صادقا. و تجلى ما يعج به المضمون من قضايا تمس الواقع مباشرة، كما أنها تكشف عن العلاقات المتناقضة القائمة على الصراع الطبقي. وقد عبر عنه المؤلف بتوظيف بعض المفاهيم والشعارات التي كان يعلنها الأفراد بوصفه أسلوب لحياتهم، داعيا بذلك إلى التغيير الثوري وفسح المجال أمام الطبقات الكادحة لتقود مسيرة النضال والبناء.

يقوم موضوع المسرحية على تصوير الصراع القائم بين أفراد المجتمع، وهؤلاء الأفراد ينقسمون إلى قسمين، ينتمي كل منهما بما حدد له المؤلف من أبعاد فكرية واجتماعية، إلى طبقة معينة. وبذلك

يصبح الصراع طبقيا. يتجلى في الصدام القائم بين "توفيق" الاشتراكي و"إسماعيل" البورجوازي. و يحاول الأول التصدي له والانتقام منه لأنه يرى فيه إنسانا مستغلا ظالما، ينبغي القضاء عليه.

إلى جانب هذا الصراع، ثمة صراع آخر داخلي يتمثل في صراع "إسماعيل" ضد الشبح الذي يتخيله ويحاوره، ويكاد يكون هذا الشبح مسئولا على كل تصرفات الشخصية وسلوكها.

إن جوهر الصراع في هذه المسرحية، هو الصراع الداخلي الذي يستكن في أعماق عقل "إسماعيل"، وهو قائم بين الموت والحياة، أي بين إصرار الشخصية المحورية على الانتحار والتخلص من معاناتها عن طريق الموت، وبين تمسكه بالحياة لما فيها من لذة ومتعة وسعادة. و يتجلى ذلك في سلوك "إسماعيل"، إذ تصوره المسرحية رجلا غريبا في تفكيره مضطربا في مواقفه، متهورا في تصرفاته، وهي تذهب إلى أبعد من ذلك، لتجعل منه شخصية سلبية لا تستطيع أن تنجز شيئا. و حتى قتله لصفية لم يكن من باب الانتقام وإنما كان أمرا قد اتفقا عليه.

و يتم الحدث في الفصل الأول داخل الزنزانة، قبل أن تحدث التفرقة بين السجينين "الصادق" و"إسماعيل"، وقد انتهت مدة هذا الأخير. و ندرك من الحوار الجاري بينهما أن "إسماعيل" يرفض الخروج من السجن. لقد فضله على الانتحار ووجد فيه مؤقتا مهربا من الحياة التي يأبى العودة إليها. و يحاول "الصادق"، عبثا، إقناع زميله بعدم صواب رأيه، لكن "إسماعيل" يتشبث بموقفه قائلا: "وأنا أرفض أن تحرق الأشياء من طبيعتها، إن القرار الذي اتخذته بعد تجارب واضح لا غبار عليه، ويجب أن ينفذ كما أردته... و ألا يخرج عما رسمته له من طريق وإن كانت المحكمة حسمته وحددته فإنه بوسعي أن أقول لها: أنت مخطئة لم تفهميني قط."[66]

IV. تجليات الخطاب الدرامي في المسرحية:

1. **البعد الواقعي:** من خلال قراءتنا المعمقة للنص المسرحي وجدنا أن طبيعة الخطاب تتميز ببعد واقعي ليوصل لنا رؤية الكاتب في بناء الأحداث المسرحية ، حيث يهيئ المؤلف

70- المسرحية ص 10.

الشخصية للتطور، عندما ينتقل الصراع من الخارج إلى داخل إسماعيل، لما يخلو إلى نفسه، إنه غير راض عن قرار خروجه من السجن ويتحدى المحكمة التي أصدرت الحكم والمجتمع الذي تمثله. إن ذلك الحكم الصادر ما هو سوى تشويه لحكم أصدره على نفسه منذ أمد بعيد. حكم أبدي لا رجوع فيه. لكنه لم يجرؤ على تنفيذه وقد حانت الفرصة لذلك. هذا ما كشف عنه المنولوج في المسرحية.و يضاعف من هذه المعاناة ذلك الحس المأساوي المترتب على تفكير إسماعيل في اختيار أسهل سبيل لخلاصه، بعد أن أصبحت خدعة السجن التي كلفته سنين طويلة من الآلام والعذاب دون جدوى، فالهروب إلى السجن ليس حلا. والمسألة إذن لا زالت تحتاج إلى موقف ينهي تلك المهزلة. على أن الرأي يقتضي اختصار الطريق ومن ثم لا مناص سوى الانتحار.

وقد استثمر المؤلف التقابل بين مواقف الشخصيات ليثري الفعل الدرامي والجانب الفكري. و تجلى ذلك من موقف"الصادق" اتجاه "إسماعيل" أولا، ثم موقف المدير بعد ذلك، وهما يسعيان إلى إقناعه بالخروج، بينما يرفض "إسماعيل" ذلك، ويحاول بدوره شرح موقفه، راجيا من المدير، الإفراج عن الصادق بدلا منه.

والحركة الفكرية تكاد تكون سمة سائدة على الحوار في المسرحية، غير أن الصراع يمضي داخليا ويتسم بالعمق ولا يرتد إلى خارجها لما يبدو من توتر وتمزق نفسي للشخصية بين أطراف الصراع.

ويمتزج الصراع الداخلي في هذا العمل بالصراع الخارجي،ويسير معه جنبا إلى جنب مشتركين كلاهما في جوهر المسرحية، إلا أن الصراع الداخلي يبدو أكثر غلبة وأعظم شأنا على الحدث الدرامي. و هذا النمط من الصراع الذي يتميز بالعمق والداخلية هو القوة الملهمة في تطور النزال القائم في أعماق عقل البطل، حيث أنه لم يعد نزالا بين البطل وقوة خارجة عنه، أو بين الواجب والحب ولكن بين

عاطفة وعاطفة أو بين فكرة وفكرة. ولا يخضع البطل في تصرفاته إلى سلطان العقل. على أن العمق والداخلية هما خاصيتان من خصائص المسرحية الرومانسية.[67]

ويرتبط "إسماعيل" فيما يخوضه من صراع خارجي بالشبح، الذي يتخيله، وهو وسيلة درامية يوظفها المؤلف لغرضين، أولهما رسم الشخصية من الداخل وتحديد أبعادها النفسية. وأما الثاني، فيقوم بتعميق الصراع الداخلي والكشف عما يضطرم بداخلها من توتر. ويتجلى هذا عندما تحاول الشخصية الانتحار، فيتدخل الشبح ليصدها عن ذلك، يقوم ثمة نقاش طويل بينهما، نتوصل من خلاله إلى إقناعه بالعدول عنه الانتحار، أو تأجيله على الأقل، حتى ينتقم من "صفية"، كما أن الشبح يبدو متفائلا في إقناع "إسماعيل" بذلك، لأنه يدرك تمام الإدراك بأنه لن ينتحر، ولن يجرؤ على ذلك. لقد تعودت نفسه على التخاذل حتى عدمت المقدرة على المجابهة لديه. فهو لم يستطع أن يجابه الحياة، و بالتالي لن يستطيع أيضا أن يجابه الموت.

هكذا وجدنا إسماعيل وقد جعل لذلك الصراع، وحسم الموقف الذي اتخذه منذ عشرين سنة، وهو يخاطب مدير السجن "تحدثني يا سيدي كما لو كنت "أنا"، لكن "أنا" مات...قتلته...أبعدته عن الحياة."[68] ويعني هذا إن ذلك التزاوج في الشخصية قد اختفى باندماج الوجهين حيث لم يعد "للأنا" سلطان أو مجال لمزاحمة عقل إسماعيل في اتخاذ قراراته، لذلك يقدم على الانتحار في الزنزانة قبيل الإفراج عنه، مجابها الموت دون أي خوف أو تردد، ويكاد يلقى حتفه لولا تدخل السجان.

و بما أن إسماعيل شخصية محورية في هذا العمل، فإن المؤلف قد أولاها عناية كبيرة في الرسم والتصوير، باعتبارها تمثل جانب البطولة فيه، ومركز الثقل الذي تدور حوله الأحداث وتقوم عليه. هذا إلى جانب بعض الشخصيات الأخرى مثل "صفية" و"توفيق" اللتين تأتيان في المرتبة الثانية. و مع ذلك فهما شخصيتان أساسيتان تشاطران المحورية في البطولة، أما باقي الشخصيات فهن ثانوية ينحصر دورها في تقديم الأبطال، والكشف عنهم، وفي الربط بين الأحداث خلال الفعل الدرامي.

71- المسرحية ص 24.
72- المسرحية ص 26.

إن المسرحية تقدم لنا بطلا من الناس العاديين يناضل في مجال له أبعاده ودلالته، ولا شك أن هذا يرتبط بما نادى به الرومانتيكيون حين أعلنوا ثورتهم على القواعد التقليدية لفن المسرحية. فلقد عنيت الدراما الرومانتيكية بالشخصيات على اختلاف طبقاتها؛ على أن تكون كل طبقة محددة في بعدها الاجتماعي. وكان أغلب الأبطال في مسرحيات هذا الاتجاه من البورجوازيين ومن الطبقة الوسطى. كما اهتمت أيضا بتخصيص الحدث بما يسمى باللون المحلي، السياسي والبيئي للأحداث ليمثل بصورة واضحة معالم المجتمع المتناول في المسرحية.[69]

و قد قدم المؤلف من معالم الشخصية العديد من الصفات التي تحدد أبعادها وتكشف عن دوافع تصرفاتها، فلا يكاد ينتهي من الفصل الأول حتى ندرك سبب إصرار "إسماعيل" على الانتحار وموقفه وطبيعة كفاحه ضد المبادئ الحياتية المعادية له.

لقد أصبح بإمكاننا فرز وضع الأبطال من بداية الحدث، وتحديد طبيعة الصراع القائم بينهم، والتعرف على الشخصيات التي تحمل قيما اجتماعية متعارضة، ولا يمضي الحدث في المسرحية صعدا في شكل أحداث خارجية متسلسلة، بقدر ما يمضي غالبا في شكل صراع نفسي وشعوري ينضج في داخل "إسماعيل"كاشفا عن أبعاده النفسية. وما يلاحظ على الصراع أنه يبدأ من الخارج، عندما تدرك الشخصية تناقضا خارج الذات المتصل بالمجتمع، وما تؤمن به وهو "الحرية الفردية" في الحياة. إن اصطدام الشخصية بالمجتمع الناتج عن تعارض الموقفين أحدث لها انتكاسة. وأصبحت عاجزة عن مواجهة الواقع أو الاندماج في التيار الجديد. ويمثل هذا الجانب، خاصية من خصائص الشخصية قد كشف عنها ذلك التردد والاضطراب في سلوك «إسماعيل».

وإذا كان الصراع وسيلة درامية، تعمل على تصاعد الحدث إلى نهايته فقد شكل النهاية المأساوية للمسرحية حيث كان رد فعل قويا عند "إسماعيل" في هذه المرة، ويبرز ذلك، لاسيما حين نقارن بين

73- المسرحية ص 572-573.

خارج الذات وداخلها. و من هنا كان اعتزامه على الانتحار بدافع اختصار الطريق بعد أن اكتشف أن الهروب إلى السجن خدعة ضحك بها على نفسه.

و نخلص بعد ذلك إلى أهم أبعاد الشخصية، فالمسرحية تصور"إسماعيل" شابا وسيما، مثقفا، له من المزايا ما تجعله يستهوي قلوب الفتيات. و علاوة على ذلك فإنه وريث الغنى والجاه. وبهذه الصورة يتحدد لنا الانتماء الطبقي للشخصية وإطارها الاجتماعي. إذ هو إنسان بورجوازي يمثل طبقته بكل أبعادها ودلالتها.

أما البعد النفسي للشخصية، فينعكس من خلال سلوكها وتصرفاتها، وما يمكن أن تتخذه من دلالات تكشف عن طبيعة الشخصية وتكوينها الفيزيولوجي والفكري. ذلك أن هذا البعد هو حصيلة للبعدين السابقين (الفيزيولوجي، والاجتماعي)، وهذه الأبعاد "لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي يربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية لتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف وتوتره وغزارة معناه، وفي تجسيم هذه المعاني في نتائج حتى لا يخرج من دائرة الاحتمال، ولا استغلال لبعد عن البعدين الآخرين في المسرحية."[70]

ونشير في هذا الصدد إلى أن شخصية "إسماعيل" على الرغم من وضوحها، تظل شخصية معقدة مركبة من حيث البناء، لا يتأتى فهمها إلا بتحليل سلوكها من خلال علاقاتها بالمجتمع ونظرتها للعالم، وإجلاء جوانبها الخفية المستحكمة في تلك العلاقات. على أن بناء تلك الشخصية يطابق في الأسلوب، بناء الشخصية في الاتجاه الرومانتيكي، "فالبطل في البناء الرومانتيكي نفسه يفهم حاجته إلى التأمل على إنها شيء ما محدد مسبقا من قبل قوة ما مسيطرة وموجودة خارجه."[71] هكذا كان "إسماعيل" يشعر بتميزه في أية علاقة لكونه بورجوازيا ينتمي إلى طبقة تمثل الصفوة في المجتمع. وهو إلى ذلك ينظر إلى المسألة على أنها أشبه ما تكون بلعنة حكم عليه بتحمل آلامها، لا يملك الآخرون

74- ينظر ملجوري بولتن تشريح المسرحية ترجمة دريني خشبة القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية 1962 ض 143-144.
75- ينظر الأردس نيكول العلم المسرحية القاهرة مكتبة الأداب د.ت ص135.
76- ينظر غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث مكتبة نهضة مصر د.ت ص 560.

عنها أي تصور، فينتابه عدم الشعور بالرضا والجزع، و لسيما إذا اقترن يقينه بقرب إفلاسه نتيجة استهتاره وعبثه.

إن التردد والاضطراب النفسي اللذين يترائيان على سلوك الشخصية ناتجان عن عجزها على المجابهة، ويأسها من وجودها. لذلك صمم "إسماعيل" على الهروب إلى الموت عن طريق الانتحار... وما هذا في الواقع إلا نوع من التمرد على المجتمع، ورفضه لمفاهيمه وعلاقاته المستجدة، بعد أن أصبح الانسجام مع العالم الخارجي أمرا مستبعدا ومستحيلا، مما أضفى على الحدث جوا تراجيديا من خلال نضال الشخصية المفجع وهي تسير إلى مصيرها المؤلم.[72]

و قد ضاعف من ذلك، الصراع الداخلي الذي أفرزته العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي للبطل، ونظرته للعالم الخارجي. فهذه العلاقة هي التي تشكل جو ما هو تراجيدي في الدراما الرومانتيكية، وتحقق بالتالي، للبطل ملامحه الرومانتيكية. ويسعى المؤلف إلى الكشف عن جوهر المأساة الحقيقي من خلال تجسيد "هوة العداء المستحكم التي تفصل بين البطل والواقع الذي يحيط به، والتي تعتبر سمة مميزة لبطل أي عمل من أعمال التيار الرومانتيكي، هذه الهوة تتحدد وبالدرجة الأولى بواسطة الصفات والخصائص الذاتية للبطل الرومانتيكي وحسب حاجته الطبيعية للتأمل والتحليل، وللتحليل الذاتي."[73]

اعتبر "توفيق" بما يمثله من أبعاد، شخصية مقابلة "لإسماعيل" باعتبارها تمثل طرفا ثانيا في الصراع. وقد وفق المؤلف في رسم الشخصية بتركيز وإيجاز، من خلال تركيزه على مقوماتها، والكشف عن ولعها بالنضال السري الذي يشوبه الكثير من الأحلام والخيال، وحقده المبالغ فيه على "إسماعيل" البورجوازي، ثم استعداده للتضحية من أجل مصلحة الوطن. إن "توفيق" في العمل، يمثل فئات الشعب الكادحة التي اختارت طريق النضال الاشتراكي، وهدفها القضاء على البورجوازية.
وينظر"توفيق" إلى هذه الطبقة على أنها تجسد مرضا في المجتمع ينبغي استئصاله. وهي إلى ذلك تمثل

77-أرسطو طاليس *فن الشعر*، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، القاهرة، د.ت، 1953، ص 30-31

خطرا على حاضر الوطن ومستقبله، ليس من حيث أنها قطاع استغلالي فحسب، وإنما بوصفها نقطة إستراتيجية في نظر الامبريالية التي تسخرها في الحفاظ على مصالحها في العالم كله.

كما يمكننا أن نلخص حياة الشخصية، فإذا ما ارتبطت بعلم التاريخ باعتبار "توفيق" طالبا في معهد التاريخ–كشفت عن البعد الفكري لها، وإذا ما اقترنت بالنضال الاشتراكي كطريق للخلاص، وخلاص "توفيق" نفسه يكمن فيما يحتدم في عقله، عن حاضره و عن استعداده للتضحية، رغم إدراكه لخطورة المسلك"وقد يلقى علينا القبض، وقد يموت أحدنا في الطريق، قبل ذلك اليوم، وقد نعيش قبل ذلك تلك اللحظات التي عاشها "روبرت" و"ماريا" في قصة "لمن تقرع الأجراس" بل وقد لا يكون عملنا كله في نتائجه. سوى تلك القصة الرائعة...صفية، ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري، حيت تمتد الأبعاد، وتتسع الآفاق، وتجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ نغمات سنفونية رقيقة تتكسب فيها لذيذة مسكرة."[74]

و يجلي هذا الكلام الذي يوجهه "توفيق" إلى "صفية" محاولا إقناعها بضرورة الانضمام إلى التنظيم السري، مدى إيمانه بفكرة النضال الثوري لتحرير الشعوب كما يكشف عن إطلاعه، وهو دارس التاريخ، على حركة الشعوب نحو التحرير عبر التطور التاريخي للمجتمعات البشرية. ورغم تذمره من الواقع الذي يسعى إلى تغييره، يبدو متفائلا في تصويره "لصفية" مخاطر الثورة والنضال، وسعادة الانتصار، بكلام كثير من الخيال والأحلام الرومانتيكية.

ويمكن أن تكون "صفية" رمزا وظفه المؤلف لإبراز أحد الجوانب السلبية للطبقة البورجوازية التي نقوم على الاستغلال في أبشع صوره وقسوته، وجفافه من الإنسانية، وبذلك فإن "صفية" ضحية من ضحايا سلوك "إسماعيل" البورجوازي الذي توصل إلى تحويل هذه الفتاة الجامعية إلى عاهرة تلف على البيوت انسياقا للمادة. لقد أغراها بماله و سيارته، وخدعها بالزواج فخضعت له واعتنقت أفكاره. و حين تخبره بأنها حبلى منه يرفض الزواج منها في البداية. فإذا ما أصبحت هذه الوسيلة صفية تجمع

78- المسرحية ص 50-51

بين رمز الاستغلال والحقيقة في كون الفتاة تعاني ظلما وإذلالا لكرامتها، فإنها بذلك تتحول إلى وسيلة خصبة للتأثير الدرامي بفكرة العدل والتغيير الثوري الذي تبناه "توفيق" وأصبح يرى فيه السبيل الوحيد لتخليص المجتمع منه.

إن هذا التوظيف الرمزي "لصفية" يؤكد حرص "توفيق" وإصراره على تطهيرها وإنقاذها، إذ يفضلها مناضلة متحمسة على أن تكون عاهرة ضائعة، لذلك يدفعها إلى قطع صلاتها بـ"إسماعيل" وغيره من البورجوازيين طالبي المتعة، وتخلصها منهم. ومن هنا تتكشف موقف "توفيق" الثوري وحرصه على تطهير المجتمع من هذه الطبقة الاستغلالية.غير أن "صفية" شخصية ضعيفة عاجزة عن اتخاذ القرار، فأصبحت غير قادرة على اتخاذ موقف بالرغم مما أظهرته من إذعان لتوفيق، إذ سرعان ما انطفأ حماسها وعادت لتجمعها الصدفة من جديد "بإسماعيل" عن طريق الخادمة التي تعودت التردد بها على البيوت.

ويوحي الحوار الذي دار بينهما وبين "إسماعيل" في الفصل الأخير، بالتناقض الجلي في تفكير الشخصية وسلوكها، ويكشف في ذات الوقت عن دوافع اضطرابها وترددها الذي أدى بها إلى اليأس من الحياة. و من ثم الأقدام على الانتحار، إنها لم تعد ترى فرقا بين تفكير كل من "توفيق" و"إسماعيل" ورؤيتهما للحياة، فالأول يرى وجوب فعل التغيير وضرورة النضال الثوري لإصلاح ما فسد، والثاني ينظر إليها على أنها تجسد الشر كله ينبغي التخلص منه. و في الواقع إن اقتناعها بالانتحار لم يكن إذعانا "لإسماعيل"، وإنما جاء بعد تفكير عميق توصلت من خلاله إلى إقناع نفسها بتفاهة وجودها وتذمرها من الحياة ولم تعد ترى سبيلا لخلاصها سوى الموت.

و يقودنا الحديث عن "صفية" إلى أن أن عودتها إلى "إسماعيل" التي تتم في المنظر الثالث من الفصل الثالث كانت أمرا مفاجئا. وإذا كان الكاتب قد وفق إلى حد بعيد كما رأينا سابقا في التوظيف الرمزي لهذه الشخصية التي أصبحت ثرة بالمعاني، فإنه لم يعن هنا بالتمهيد لظهورها من جديد على مسرح الأحداث بعد اختفائها، لذلك بدا لقاؤها مع "إسماعيل" الذي توسطت فيه الخادمة، من قبيل

الصدفة. فالخادمة في اعتقادها أنها أحضرت له فتاة بناء على طلبه، و قد اعتادت أن تقودها إلى غيره، دون سابق علم بعلاقتهما.

ثم أن عنصر المصادفة هنا واضح، لأن الكاتب لم يبرر دخول "صفية" من جديد في صراعها مع "إسماعيل" بأسباب منطقية وفنية، ليتجنب بعد ذلك عودتها المفاجئة، ما أحدث خللا في البناء، وارتباكا في التسلسل المنطقي لأحداث المسرحية.

و مهما يكن من أمر فإنه يمكن اعتبار نتيجة هذه المفاجأة نوعا من التحول الذي يعد من أنجح الوسائل الدرامية في تحصيل التأثير المقصود من المآسي بما فيها من تضاد ومفاجأة. و يذكر "أرسطو" "أن كل مأساة تنطوي على تحول: أي انتقال من السعادة إلى الشقاوة، أو العكس... لأن التحول يقتضي سرعة الانقلاب مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين: سخرية الأقدار، أو المفاجأة."[75] وفي الواقع أن عنصر المفاجأة هنا كان أمرا اضطراريا من الكاتب، لجأ إليه لأكثر من غرض. و يتمثل الغرض الأول في التمهيد للوصول بالمتلقي لذروة المسرحية، وذلك بعد أن تتم محاكمة"إسماعيل" أثر رفضه الاعتراف ببنوته للجنين الذي في أحشاء "صفية"، ثم تراجعه المفاجئ الذي استتبعه على الانتحار. أما الغرض الآخر فيتمثل في مواجهة "صفية" لا "إسماعيل" بعد وصولها، حيث أثبت من خلال موقفه اتجاه "صفية"، سلبية سلوكه، وعجزه الكامل على التصدي لمشكلات الحياة وظروفها ويضمنها خيانة خطيبته. بينما كشفت "صفية" من خلال ما دار بينهما من حوار عن تناقضه فيما كان يحاول دوما إقناعها به من أفكار.

2. دلالة الخطاب بين الجلي و الضمني في نص الهارب:

تتسم اللغة المستخدمة في هذه المسرحية بالطابع الفكري الذي أضفاه المؤلف على طبيعة الخطاب في نصه الدرامي و اعتمد في ذلك على التقابل و الازدواجية بين مواقف الشخصيات التي رأيناها تختلف في اتجاهاتها و ميولها الفكري و من خلال تلك العلاقات الدرامية القائمة على التناقض و تفاعلها

79- المسرحية ص 51.

يتدفق الحوار كاشفا عن سريان الحركة الفكرية و إطرائها عبر المسرحية كلها و يتضح ذلك من خلال المعجم الموظف الذي تشكله تلك الألفاظ التي تبرز أحيانا مواقف الشخصيات المتناقضة و إن كانت في الواقع تحسد المضمون الفكري الذي يهدف إليه المؤلف بهذا العمل و نذكر على سبيل المثال (الانقلاب، التحرر، الإنسان، المجتمع...)

لقد استثمر المؤلف هذه الألفاظ فيما يدعو إليه من تغيير ثوري و القضاء على كل مظاهر الاستغلال و الاضطهاد. كما أن معجم المسرحية يشكل بصورة واضحة القضايا التي يعني المضمون بمناقشتها على المستويين المحلي المحدد و الإنساني العام. و التي يعد الكثير منها شعارات للمرحلة السياسية و الاجتماعية التي عاشها المجتمع خلال فترة الخمسينيات و الستينيات و لعل ما تتميز به لغة الطاهر وطار إنها تنزح إلى الأسلوب البسيط بعيدة عن التكلفة و الصنعة كاشفة عن مقدرة لغوية و فنية. و قد طعم المؤلف لغته ببعض العناصر التي تمثل إيماءات شعرية لتحقيق بعض الشاعرية و هذه غالبا "ما يلجأ إليها الكاتب لتطبيق قد من الشعر لمسرحياتهم يعلون به من الجانب الدرامي."[76] و بذلك فقد استطاع أن يحكم حواره و يحسن إدارته ليكون وعاء مناسبا لما تطرحه المسرحية من أفكار.

و علاوة على ذلك فقد راعى فيه بعض الخصائص الفنية في بناء الجملة الحوارية حتى لا يخرج الحوار عن وظيفته الدرامية.

و ما يلفت الانتباه هنا، طول الجملة الحوارية التي تكاد سمة سائدة على الحوار و الغرض من ذلك هو الإقناع بالقضايا الفكرية، لاسيما عندما يتعلق الأمر بالأفكار التي يدعو إليها حيث نجد الجملة الحوارية تتسع لمهمة الإقناع و البرهنة " و بذلك يصبح الحوار و بناءه بناء لغويا دراسيا من أهم وسائل الكاتب لبناء المسرحية ذاتها."[77] و هكذا تسهم لغة الحوار المحكمة البناء في الكشف عن ماضي الشخصية و حاضرها، و عن مكوناتها الفكرية و الاجتماعية و النفسية، و الجوانب أذكت الصراع و يتحلى ذلك من الحوار الذي دار بين صفية و إسماعيل في الفصل الرابع قبيل إقدامها على

80- سعد أبو الرضا الكلمة و البناء الدرامي القاهرة دار الفكر العربي الطبعة 01 ص 47.
81- المسرحية ص 29-30.

الانتحار. إذ سرعان ما يرتد ذلك الصراع ليستكن داخل الشخصية بغية تصوير داخلها و سبر أغوارها.

و نلخص من ذلك إلى أن البناء في هذه المسرحية بناء مركز على داخل الشخصية المحورية و يحاول سبر أغوارها. و الكشف عن أعماقها و إبراز تمزقاتها و من هنا يصبح نضج الصراع و تطوره داخل الشخصيات أكثر من خارجها و تبدو أغلبيته على الحركة المسرحية واضحة، و مثل هذا الصراع نجده في المسرحيات ذات البناء الرومانتيكي.

إن الحبكة في هذا البناء متسمة أو مزاوجة بين قصتين تتقاطع فيما بينها ليشكل الحدث الرئيسي لهذا العمل. كما خرج الحدث بهذه السمات على وحدات كلاسيكية و تعددت الوسائل الدرامية من استرجاع و تصوير دقيق لتطور مشاعر و الأحاسيس الشخصية، الذي يتطلب التلوين في المكان و مجال متسعا من الزمان و تمثل المسرحية بهذه الصورة، خروجا صريحا عن الشكل التقليدي باعتمادها عن التلوين في المكان الذي تمثله مناظر المسرحية المختلفة حيث تجري الأحداث بين الزنزانة و مكتب المدير و بيت إسماعيل و المقبرة ثم المحكمة أما وحدة الزمان فكان طبيعيا أن تمتد هي الأخرى لتشتمل حيزا كبيرا. إن المسرحية تصور الشخصية و تعوض في حياتها لتعرض مراحل تطورها عن طريق استرجاع، حتى تصل بنا إلى السجن من حيث بدأ الحدث في الفصل الأول. فتعلم أنه قضى عشرين عاما، وتقدر بعدئذ أن الزمن الداخلي للمسرحية ينيف عن المدة الزمنية التي قضاها إسماعيل في السجن ابتداء في شروعه في الانتحار للمرة الأولى، في الفصل الثاني و محاكمة لرفضه الزواج بصفية ثم ارتكابه جريمة قتل، ثم إقدامه على الانتحار حين علم بقرب الإفراج عنه.

بذلك استطاعت المسرحية أن تطرح قصة الصراع بين القوى التقدمية و القوى الرجعية فقدمت صورة للواقع العربي و صورت علاقته بالقضية و طبيعة ارتباطه بها. و ذلك في نظرة كلية، ترى الظواهر في نسقها و تقف على أسبابها و تبحر خلال ذلك القوى الإيجابية و تؤمن بدورها الفعال في النهوض بالتغيير و بالرغم من أن المسرحية تنطلق من الواقع و ترتبط به، و تستمد منه مادتها و موضوعها

لكنها تضطر لقطع الخيوط التي تربطها بعناصر ذلك الواقع ربطا مباشرا، فلا تسمى المكان، و لا تحدد الزمان، و إنما تلجأ إلى التجريد و الرمز.

المسرحية بهذا الشكل تظل عاجزة عن الوصول إلى هدفها النهائي، و تتحول دعوة الكاتب إلى ثورة رومانسية ذاتية، يتغنى فيها الكاتب بدور توفيق المناضل الثوري و يسد بانتصاره، بينما يلجأ إلى نقد سلوك إسماعيل بأسلوب الساخر و الجريء سعيدا بنهايته و لكن تلك الثورة تظل قائمة في النهاية على نظرة حالمة متفائلة بالمستقبل.

الخاتمة

الخاتمة

إلى هنا يكون هذا العمل قد أشرف على نهايته، و منه خلصنا إلى مجموعة من الملاحظات التي يمكن حصرها فيما يلي:

تعد المسرحية الجزائرية مرآة عاكسة لتاريخ و ثقافة المجتمع الجزائري و تمثيل قضاياه بكل صدق و عفوية

يتميز الخطاب المسرحي الجزائري بثراءه و تنوعه في خلق دلالات متعددة الأوجه تساعد المتلقي على فهم المعنى الأساسي للمسرحية

يساعد المتلقي في عملية التأويل الخطاب المسرحي بتفكيك شيفرات و رموزه ليصبح الضمني جليا و واضحا

قراءة المتلقي للعرض المسرحي وتفتح تأويلات متعددة تفصح عن ماهية أو طبيعة الخطاب المسرحي.

يعد الخطاب أداة فعالة في المسرح الجزائري لخلق دلالات متعددة الأوجه و إثراء المسرحية بجمالياتها البصرية و السمعية من خلال التفاعل بين المعنى المباشر و المعنى المبطن، يمكن للمتفرج اكتشاف دلالات جديدة و فهم أعمق...

الفهرس

مقدمة.....**1**

مدخل: تعريف بمصطلحات الموضوع أو الخطاب.....**6**

و أنواعه.....**6**

I. تعريف الخطاب:..... Erreur ! Signet non défini.

1. الخطابة لغة:.....**7**

2. الخطاب اصطلاحا:.....**7**

II. تعريف الخطاب المسرحي:.....**9**

III. الخطاب المسرحي:.....**9**

IV. أنواع الخطاب:.....**13**

1. الخطاب القرآني:.....**13**

2. الخطاب الايطالي:..... Erreur ! Signet non défini.

3. الخطاب الإسلامي:..... Erreur ! Signet non défini.

4. الخطاب الإبداعي:.....**13**

5. الخطاب القومي:.....**14**

6. الخطاب الفلسفي:.....**14**

7. الخطاب السياسي:.....**14**

الفصل الأول: الخطاب المسرحي بين النص الدرامي والعرض.....**15**

I.المبحث الأول: طبيعة الخطاب المسرحي في النص الدرامي:.....**16**

1. النص الدرامي: 16
2. طبيعة الخطاب المسرحي في النص الدرامي: 17
II. المبحث الثاني: الخطاب المسرحي والعرض: 19
1. العرض المسرحي: 19
2. ماهية الخطاب المسرحي في العرض: 21
3. الخطاب المسرحي بين النص والعرض: 22
III. المبحث الثالث: 26
1. الآليات الوظيفية و الفنية الجمالية للخطاب المسرحي: 26
الفصل الثاني: دراسة تحليلية لمسرحية "الهارب" للكاتب "طاهر وطار." 32
تمهيد: 33
I. ملخص مسرحية "الهارب:" 33
II. عناصر البناء الدرامي: 37
1. الفكرة: 38
2. الشخصيات: 38
III. طبيعة الصراع الدرامي في المسرحية: 48
IV. تجليات الخطاب الدرامي في المسرحية: 49
1. البعد الواقعي: 49
2. دلالة الخطاب بين الجلي و الضمني في نص الهارب: 57
الخاتمة: 61

المراجع :

أولا: مراجع باللغة العربية

1- القرآن الكريم

- القرآن الكريم، سورة (ص)، دار ابن كثير، دمشق، ط 10، سنة 2000

2- الكتب

1- المعجم الفلسفي جميل صليبا، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982

2- إبن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، طبعة نسخة 2003،

3- ينظر برزوق مذكور – الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الإبداع، جامعة وهران، سنة 2014.

4- سارة ميلز، الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات محبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة متنوري، قسنطينة، 2004، ص 05.

5- عمر سعادة الخطاب المسرحي دار أمجد للنشر و التوزيع عمان الأردن 2015 ص 291

6- حسين أنصاري الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي المدونة المكتوبة و فضاء النص قسم الفنون ص 01

7- عقيدي أحمد، مسرحية التمرين بين النص و العرض تاريخ النشر 13-06-1.2011

8- الدكتور محمد فراح، الخطاب المسرحي و اشكالية التلقي، نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006، ص 12

9- عبد الناصر حسو. مفردات العرض المسرحي (عروض مسرحية) منشورات الهيئة العانة السورية، وزارة الثقافة دمشق 2010 ص2.

10- نيهاد صليحة المسرح بين النص و العرض مكتبة الأسرة 1999 ذ ط ص17.

11- باتريس بافيس، معجم المسرح، ص 1.506

12- جوليا هاملتون، نظرية العرض المسرحي، هلا للنشر و التوزيع، الطبعة 01، 2000، ص 1.17

13- كير إيلام : سيمياء المسرح و الدراما 19 ترجمة رئيف كرم المركز الثقافي العربي البيضاء 1992 ص 313-314.

14- أحمد زكي: الإخراج المسرحي: دراسة عبقرية الإبداع والمدارس والمناهج الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989 الصفحة

15- حسين المنيعي المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرحة –منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس - 1994 ص 84

16- نبيل راغب : فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العامة للنشر لونجمان 1996 ص 232-233.

17- محمد بو عزة ، تحليل النص السردي (التقنيات و المفاهيم) دار العربية للعلوم الرباط الطبعة 01 ص 91

18- ينظر ملجوري بولتن تشريح المسرحية ترجمة دريني خشبة القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية 1962 ض 143-144.

19- أرسطو طاليس *فن الشعر*، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، القاهرة، د.ت، 1953، ص 30-31

20- سعد أبو الرضا الكلمة و البناء الدرامي القاهرة دار الفكر العربي الطبعة 01 ص 47.

3- الرسائل الجامعية :

إعداد فاطمة شكشاك التراث الأسطوري في المسرح الجزائري مذكرة ماجيستير جامعة الحاج لخضر باتنة 2009 .

4- المجلات و الملتقيات

1- غسان غنيم الخطاب في المسرح مجلة الأثر العدد الخاص أشغال الملتقى الدولي 04 تحليل الخطاب سوريا ص

المراجع

2- ناصر الطفيري، النص الدرامي، جريدة مجلة الكترونية، العدد 3364، رئيس التحرير خالد هلال المطيري، 2016/06/19، الكويت.

3- غسان غنيم. الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، اشغال الملتقى الدولي الرابع، تحليل الخطاب، سوريا، ص29.

4- أحمد صقر: آية التلقي في المسرح حوار المتمدن العدد 3255 2011/01/23.

5- مخلوف كروح ، ملامح عن المسرح الجزائري مجلة أمال الغد العدد 05 ص 60

6- فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي، عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، نموذجا، الملتقى الدولي الخامس، سمياء النص الأدبي، جامعة تبسة،

ثانيا – مراجع باللغة الأجنبية

1-Ane Ubersfeld lire le théatre, editions sociales 1981 paris

2- Marie Claude Hubert le théatre Armand colin cursus 2éme tirage 1988

3- Richard Monod : les textes de théâtre- Cedic (1977)

الملخص :

يمتاز الخطاب المسرحي الجزائري بثرائه وتنوعه، حيث عكس مختلف المراحل التاريخية والتحولات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها الجزائر .وساهمت هذه التطورات في تشكيل خطاب مسرحي متعدد الأبعاد، يتميز بخصائص ومميزات فريدة تميزه عن باقي الخطابات المسرحية العربية.

يعد الخطاب المسرحي الجزائري عنصرًا هامًا من عناصر الثقافة الجزائرية، حيث ساهم في التعبير عن هوية المجتمع الجزائري وتاريخه وثقافته .كما لعب دورًا هامًا في التوعية والتثقيف ونقد الواقع الاجتماعي والسياسي .ويواصل المسرح الجزائري اليوم مسيرته الإبداعية، باحثًا عن تجديد الخطاب المسرحي ومواكبة التطورات الحضارية المعاصرة.

Résumé:

Le discours théâtral algérien se distingue par sa richesse et sa diversité, car il reflète les différentes étapes historiques et les transformations sociales et culturelles qu'a connues l'Algérie. Ces développements ont contribué à la formation d’un discours théâtral multidimensionnel, caractérisé par des caractéristiques et des caractéristiques uniques qui le distinguent des autres discours théâtraux arabes.

Le discours théâtral algérien est un élément important de la culture algérienne, car il a contribué à exprimer l'identité, l'histoire et la culture de la société algérienne. Il a également joué un rôle important dans la sensibilisation, l’éducation et la critique de la réalité sociale et politique. Aujourd'hui, le théâtre algérien poursuit son parcours créatif, cherchant à renouveler le discours théâtral et à suivre le rythme des évolutions civilisationnelles contemporaines.