

الواقعية التاريخية وصناعة الوعي الثوري في النص المسرحي
الجزائري المعاصر مقارنة سيميائية في مسرحية "الهارب" للطاهر
وطار

ط.د/ سمية بن شناف

Soumia benchennef

Soumiabenchennef8@gmail.com

Université Abderrahmane Mira - Bejaia

د. سماح بن خروف

Sameh.benkhrouf

Sameh.benkhrouf@univ-bba.dz

Mohamed El Bachir El Ibrahimi University / Bordj

Bou Arreridj

تروم هذه المداخلة الوقوف على قضية حضور الراهن السياسي في الكتابة المسرحية الجزائرية المعاصرة، واعتمدنا مسرحية الهارب للظاهر وطار نموذجاً للتطبيق، كونها تحمل في كنفها تجارب من الراهن التاريخي والاجتماعي، وتعكس مفارقاته المتباينة من خلال الأحداث والشخصيات المستلهمة من الواقع والتي تشكل بدورها محورا ناظما لهذا العمل المسرحي، دون أن ننأى عن ذكر أهم

الخلفيات الجمالية التي ترتبت عن استنطاق الراهن وتخييله بصورة فنية ضاعفت من الفردة الإبداعية للنص.

الكلمات المفتاحية: البعد الواقعي، التخيل، التاريخية، التجريب،

الجمالية.

This intervention aims to address the issue of the presence of contemporary political reality in Algerian contemporary theatrical writing. We use the play "The Fugitive" by Tahar Wattar as a model for analysis since it contains within its essence experiences from the current historical and social context. It reflects its contrasting paradoxes through events and characters inspired by reality, forming the thematic core of this theatrical work. Without neglecting to mention the significant artistic backgrounds that have emerged from engaging with and imaginatively representing the present, enriching the creative uniqueness of the text.

Historical, Experimental, Aesthetic.

1- مقدمة:

يحتل المسرح حيزا مميزا في الراهن الثقافي والفكري، ويلعب دورا محوريا في سيرورة الإبداع الأدبي نحو الحداثة، كونه من الضروب الأدبية الأولى التي احتفى بها الإنسان وأولاهها عناية بالغة لما له من قدرة على محاكاة الواقع وتصوير الأحداث التي تشغل الفرد والمجتمع ثم نقلها بصورة فنية عن الطريق الانفلات بهذه التفاصيل الحياتية من حيز الكتابة إلى عالم الركح والأداء والتمثيل ليرقى بذلك إلى مصاف الإبداعات المعترف بقيمتها الفنية والجمالية.

لم يرس الخطاب المسرحي الحديث والمعاصر على ذلك القالب الكلاسيكي الذي تواضع عليه مبدعي الرعيل الأول، بل خرج من جبة النمطية إلى الخلق والابتكار وذلك من خلال تجاوزه للحدود التي ظل حبيسها لسنون طويلة بسبب انكماشية الاتجاه الرافض للتجديد الذي يرى بأن النص المسرحي الحق هو الذي يحافظ على أصالة قواعده الأولى وهيكله الصافي وجسارته اللغوية وكأنه أرض بكر لم يفتزع خيراتها أحد وعليه فإن المسرحية بدورها سائرت حركة التجريب والتجديد

التي مست كنه مختلف الأجناس الأدبية سواء على

مستوى المبنى أو المعنى وهو ما نلفيه بوضوح في عديد من النصوص المسرحية الحداثية التي خرجت عن ذلك القالب النمطي في الكتابة الذي تختص به أغلب النماذج المسرحية التقليدية التي تجعل من المشاهد الحوارية العنصر الوحيد الذي يميز النص المسرحي والمحور الناظم له.

يرتكز النص المسرحي الحداثي في تصميمه لبنية الرحم الأمومي المولد للأحداث والشخوص المحورية فيه إلى الراهن الذي يشكل مادة دسمة يتسنى للمبدع من خلالها استنطاق مختلف القضايا التي تشغل الرأي العام وكذا الحديث عن الطارئ في الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية، غير أن توسل النصوص المسرحية لليومي والآني ليس بالأمر المستحدث كونها اهتمت منذ بداياتها الأولى بالإنسان وطرقت كل المواضيع المرتبطة به فعكست خلفياته العقيدية والفكرية والفلسفية ولم تتوان عن نقل مشاعره والتعبير عن رغباته وتصوير بطولاته.

وتعد مسرحية الهارب للطاهر وطار من أهم النماذج الإبداعية التي اهتمت بتصوير الواقع والتدويل للفكر الثوري بصورة رمزية، ونقل تفاصيله بلغة فنية كاملة دلالة وتركيبا وأسلوبية، وهو ما نلاحظه بشكل بَيِّن في نقده للواقع الاجتماعي والسياسي الذي يكابد العديد من الأزمات عبر نصه المسرحي هذا وتم ذلك بصورة

رمزية شكل فيها القناع حضورا صارخا مرر عبره الطاهر

وطار رسائله النقدية من خلال تغريبه للمعنى وتحويره من المباشرة في الطرح إلى كل ما هو مجازي ويدخل هذا الفعل ضمن بلاغة الإيحاء والخرق والانزياح الجمالي للمعنى، وهو ما أكسب نصه هذا وغيره من إبداعاته أفضلية السبق في النتاج المسرحي الجزائري المعاصر الذي اهتم برصد ومسيرة مختلف التحولات الحاصلة على المستوى الاجتماعي المحلي بصفة خاصة والعربي بشكل عام فعددت نصوصه من أكثر الإبداعات المسرحية استثمارا للراهن و امتصاصا له كونها تتربع على رصيد ضخم من التفاصيل الخاصة باليومي والآني.

تروم هذه الورقة البحثية الوقوف على قضية حضور البعد الواقعي في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر من خلال النص المسرحي الموسوم بـ "الهارب" للطاهر وطار، وستتبع هذه الدراسة طبيعة حضور الراهن السياسي بشكل خاص في هذا الخطاب المسرحي المنفرد بأسلوبه الفني ومضمونه الدلالي.

وركحنا على ما سبق تأسيس لهذه الورقة البحثية مجموعة من الأسئلة التي سنرتكن إليها في تحديد مسارها نحو الوصول إلى النتائج المرجوة:

كيف يتحول البعد الواقعي باعتباره معطى دلالي يعكس لنا الواقع المعيش

إلى متخيل داخل العمل الفني المسرحي؟

هل تمكنت مسرحية "الهارب" من معالجة

قضايا الراهن بدقة وشمولية؟

إلى أي مدى ساهم تشرب هذا النص المسرحي للواقع الجزائري في

المضاعفة من جماليته؟

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة آنفا، أتبعنا الورقة البحثية مقارنةً

نصائية وصفية تحليلية، تتعياً الكشف عن الجوانب الجمالية المكنونة المراد

الكشف عنها وتقصيصها في تجاويف المسرحية محل الدراسة.

2- النص المسرحي بين الواقعي والمتخيل:

لقد انفردت المسرحية بمفهومها العام بأكثر من توجه جمالي ولغوي، جعلها

تضم مختلف هواجس الذات الإنسانية وصراعاتها الداخلية، فعدت بذلك مضخة

لمختلف القضايا البشرية ومادة دسمة للنقاد والدارسين الذين راحوا ينظرون فيها

قراءة وتحليلاً وتأويلاً، فأخذ الفن المسرحي ينتشر بين أوساط المبدعين كالنار في

الهشيم، ويهتم هذا الضرب من النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة بمسايرة

مختلف الوقائع التي تشغل الرأي العام المحلي والعالمي من خلال طرقها لمواضيع

تعكس الراهن بمختلف توجهاته السياسية والاجتماعية والثقافية وذلك من باب

إكساب الأثر الأدبي مسحة واقعية وهو ما نلفيه حاضراً بصورة معززة في كثير من

النصوص المسرحية التي أثرت أن تجعل من متونها

خلفية عاكسة لمختلف التغيرات الحاصلة في الواقع المعيش، فالراهن بالنسبة للمسرحية الحداثية بشكل أرضية صلبة تتركز إليها في بنائها لأفكارها ومنبعها ثرا تستلهم منه أفكارها التي هي بصدد طرحها للمتلقى، وما تلبث المسرحية العربية الحداثية" تفاجئنا بجراتها في الإفصاح عن مواقف الفرد العربي في مواجهته للواقع الحالي والواقع المنصرم الذي يحمله الجيل الجديد من الكتاب كل المسؤولية في الحالة التي وصلها المجتمع، والفرد، والفكر، من ترد و أكادُ أقولُ تحلل وتفسخ"¹ غير أن جراتها في الطرح وتجاوزها للقوانين المتواضع عليها في تقديم المواضيع وتوسلها لتقنيات حداثية في التدبيح كالمزاوجة بين ميكانيزمات الكتابة المسرحية والسردية أكسبها فرادة إبداعية خاصة جعلها ترقى من جديد إلى مصاف الإبداعات المعترف بقيمتها الفنية بعدما كادت أن تندثر بسبب ضعف المقروئية واقتصارها سابقا على آلية الحوار الشيء الذي جعل منها فنا موجها للركع أكثر من القراءة " وما طرأ من تجديد على التأليف المسرحي، خرج المؤلفون معه على الكثير من المبادئ مستجيبين لطبيعة المسرح من ناحية، ولتأثر التأليف المسرحي بنظريات خاصة في الأدب والفن من ناحية أخرى"² واستنطاق الراهن في النصوص المسرحية جعل من الإنسان وقضاياها عنصرا فاعلا في الخطاب الأدبي، ثم إن "وجوب البحث عن

فتوحات جديدة في فن المسرح³ كان بمثابة المحفز

الموضوعي لهذا الخلق الإبداعي المسرحي المميز الذي يزواج بين استنطاق الراهن وتخييله بأسلوب فني مميز يضاعف من الفرادة الإبداعية للعمل المسرحي مجملا. ونظرا لأهمية التخيل في مجال الكتابات المسرحية الحديثة والمعاصرة، حظي هذا الأخير باهتمام النقاد والباحثين فأولوه عناية كبيرة ونسبوا إليه الكثير من المفاهيم، ثم إن لملكة الخيال أو التخيل " أثر هام في عملية الخلق الأدبي وفي عملية تشكله فكل التفاعلات مع الواقع الاجتماعي أو الأخلاقي أو المعرفي هي تعبير عن متخيل معين يختلف باختلاف الواقع والمضامين، فعملية الإبداع والخلق وطيدة الصلة بالمتخيل الذي تصدر عنه، ولهذا الأخير دور كبير في إدراك المعرفة الجمالية للنصوص ومن ثم تأويلها وفتح مغاليقها وفهم أسرارها وتذوق جمالها، ولقد أدرك الأدباء منذ القدم أهمية الخيال أو المتخيل في عملية الخلق الأدبي"⁴ فالمتخيل هو مصدر إبداع للمبدع ووظيفته تتحقق من خلال الإبداع بصورة دائمة ومنظمة في ذهن المبدع إذن فالمتخيل سواء في الثقافة العربية أو الغربية له علاقة وطيدة بالخيال، كيف لا وهو يحيل إلى ما هو موجود في خيال المرء، من معارف ومعاني وأفكار وتصورات يمكن ترجمتها كوقائع فنية ومادية فالمتخيل هو " مجموعة من الأنظمة التي تعبر اللسان إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها

بواسطة المتخيل الذي نجده يعطي العمل أحيانا

خصوصية تعرف به، وتتعالى عنه أحيانا ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء غير موجودة، أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثيلات التي تتوجه إلى الأشياء، وتربطها اللحظة التي تمثلها فيها الذات، فتصبح عملا مقصودا يجسد وعيا بغياب أو اعتقاد بإيهام⁵ فالمتخيل من هذا المنطلق يقوم على محاكاة مجموعة من التصورات والأفكار التي تثير ذهن المبدع والقارئ على حد سواء، والذي يتحول بدوره داخل الخطاب الأدبي إلى مجموعة من الصور التي تحاكي الواقع حتى يتقاطع مع إحدى الظواهر الحياتية مستعينا في تحقيق كل هذه التحولات باللغة باعتبارها السبيل الوحيد الذي يتسنى من خلاله تمويه الواقع المعيش وتخيله، فاللغة تؤدي مجموعة من الوظائف التي تخدم عنصر التخيل لعل من أبرزها " الوظيفة الجمالية، باعتبار أن الوظيفة الجمالية للغة هي التخيل"⁶ والمتخيل بدوره يحقق عملية الإبداع والخلق، ويزيد من شعرية النصوص من خلال الانزلاق الانزياحي الذي يركب في مجراه النص، كما يكسب الرواية فريدة إبداعية خاصة من خلال تحريكه لعنصر الإثارة والتشويق فالسحر الذي يضيفه حضور الخيال داخل النصوص يزيد من أدبيتها بل " إن كل فلذة من الأدب تكتسب أدبيتها بقدر ما تحتل من رقعة الخيال، فأشكال الأدب في حقيقة

الأمر إنما هي قطع في خيمة التخيل قد تطول أو تقصر

ترتفع أو تنخفض، تتجلى في ألوان بهيجة أو باهتة لكنها كي تصبح أدبا لابد لها من تغطية سطح الواقع⁷ فكل ما كان النص مشبعا بالخيال اكتسب أدبية أكثر وخطى خطوة أوسع نحو حيز الجمالية والشعرية، لكن لابد أن يعرج في مضمونه على شيء من الواقع لأن الأدب في أصله يقوم على الواقعية بحيث لا يمكن الاستغناء عنها في بناء النصوص وهذا ما عملت به المسرحية الحداثية حيث تستقي هذه الأخيرة مادتها الفكرية الخام من الواقع لتحوّله إلى متخيل الشيء الذي منحها حرية أكبر في طرق مواضيع متباينة ومناقشتها بأسلوب فني رمزي خاص.

غير أن حضور المتخيل داخل النصوص المسرحية على سبيل الحصر يرتبط في كثير من الأحيان بالمتغيرات السياسية والتاريخية والثقافية التي يمر بها المجتمع" فالكلام عن المتخيل يفضي إلى الكلام عن السوسيوثقافي والمجال الثقافي الذي أنتج فيه أو على غراره الأدب مهما تعددت المداخل وتنوعت المقاربات، لأن النص بالرغم من خصوصيته الفردية – الذاتية فهو في الغالب الأعم إنتاجا لمجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه⁸ فالمبدع في إنتاج عمله المسرحي ينطلق في غالب الأحيان من الواقع المعيش، ثم يعمل فيما بعد على تخييل تلك الوقائع لإضافة لمستة الخاصة، ويتوسل تقنية

التخييل لغرض الهروب بالنص من سلطة النقد ومن

أي ضغوط سيتعرض لها هذا الأخير بعد تخريجه ، فالتخييل يعرف بأنه ملكة نفسية وقوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الإدراكية السابقة، وتعمل على تشكيل تمثيلات ذهنية متشابهة لظواهر العالم الموضوعي أو مغايرة لها في بيناتها وعلاقتها وطرق اشتغالها.

إن المسرحية ذات الطابع الواقعي تقوم باستقاء مواضيعها من الواقع المعيش كما تحمل في طياتها إيديولوجيا الكاتب التي يسعى من خلالها تقديم مجموعة من الرؤى السياسية والاجتماعية التي تشغل الرأي العام، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الفعل لا ينقص من القيمة الجمالية للمسرحية بل هو ميزة تنفرد بها عن غيرها من الضروب الأدبية الأخرى، حيث يرى الكثير من النقاد أن الغاية التي ترمي إليها المسرحية السياسية تكمن في " الإقناع الإيديولوجي إزاء قضية سياسية"⁹ ويتم ذلك عبر استحضار جملة من الحقائق والأحداث الواقعية بالإضافة إلى جملة من الوثائق والمستندات الخاصة بأي حدث من الأحداث السياسية من أجل تدعيم القضية المطروحة داخل المتن المسرحي.

أما عن التخييل فهو موضوع مختلف تماما له شقه المفاهيمي الخاص الذي تواضع عليه الكثير من الأدباء والنقاد الفاعلين في مجال الكتابة المسرحية

كونه يختلف عن التخيل الغرائبي والعجائبي فيعرف

على أنه "الحضور غير المباشر للمادة السياسية داخل العمل الفني من خلال اللجوء إلى التراث والتاريخ والنبش في تجارب الماضي، والتفاعل معها تناسبا وحوارا ومساءلة، ثم تجاوزا وإعادة بناء، أو تشييد واقع متخيل لا يقول الماضي بقدر ما يجسد مفارقات الواقع"¹⁰ ويتم ذلك من خلال الدمج بين كل ما هو سياسي تاريخي تراثي و اجتماعي بغية التعبير عن الواقع بطريقة فنية تصور مختلف التفاصيل الدقيقة متجاوزا كل ما هو سطحي الأمر الذي من شأنه أن يؤثر في القارئ ويترك في مخيلته بصمة مميزة، فالقراء يحتفظون عادة في مخيلتهم "بأشئ من العوالم المبعثرة في الظاهر لفلذات بارقة من صور وملامح وأوضاع، لشخص ومواقف وكلمات، تنتمي إلى عدد من الكتاب الذين تداولوا على بناء هذه المخيلة"¹¹ فالأدب ينسج جماليته من خلال عكوفه على عالم التخيل وهذا الفعل يكسر نمطية التقليد والأسلوب المألوف ليدخل في مجال التجريب والتجديد من بابه الواسع، حيث أن هذا التغيير يبعث شيئا من المتعة واللذة في وجدان القارئ الذي سيمارس بدوره سلطته النقدية على متن النص المدمج بالوقائع المخيلة و التيمات الإيحائية والرمزية، إذن فعملية تخيل الواقع يستعين فيها الكاتب بمجمل قدراته اللغوية والأساليب التعبيرية المميزة بغية الخروج من القالب الواقعي الجاف، والدخول في

الرمزية، فينطلق من دمج كل ما هو واقعي بالخيالي لتفعيل عنصر التشويق داخل النص، بالإضافة إلى اللجوء لمختلف التفاعلات النصية من تاريخ وتراث وسياسية من أجل مضاعفة وتيرة التشويق داخل النص وبث الحماس في روح القارئ لغرض تحفيزه على مواصلة قراءة العمل بنفس الحيوية التي بدأه بها.

3- علامة وحدات البناء الفني في مسرحية "الهارب":

1-3 في سيمياء العتبة:

إن العنوان هو بوابة أي نص والدليل الأول للقارئ كونه يساعد على فتح المغاليق وتذليل المعقد من المعاني والدلالات وعليه فإن العتبة الأولى لهذه المسرحية جاءت في مركب لفظي واحد "الهارب" حيث نلاحظ أن المؤلف قد راهن على الاختلاف من خلال ابتكار مادة أدبية منفردة تحمل في طياتها معاني لها علاقة بالواقع، فالكاتب في هذا العنوان ولد تركيباً لغوياً مميّزاً يعكس لنا فحوى النص بأسلوب حذق يتمايل بين التصريح والتلميح، ويتغيا من ذلك مضاعفة وتيرة التشويق والإثارة، واستفزاز القارئ من خلال جره نحو البحث عن مختلف الأنساق الثقافية الخبيئة والمضمرة التي يحملها العنوان وما والاها في متن المسرحية، بحيث يمكننا إخضاع هذا العنوان علة قصره لعدة أبعاد تأويلية، لأن كثافته التي

جاء عليها في الأصل تؤهله ليكون على قدر من التحليل،

إن هذه الصفة المعرفة "الهارب" تكشف للقارئ بشكل مؤقت عن طبيعة الشخصية الأساس في نص المسرحية، مشكلة لديه أفق توقع وقي حول خصوصيتها ونوعية الدور الذي ستقوم به داخل النص، ومن الملاحظ أن هذا العنوان يوافق التصور الأول الذي يمدد للقارئ، لأنه انعكاس مباشر لإحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية التي نسجت حول قصتها أحداث النص "الصادق" وقد أبان الكاتب عن طبيعته بصورة أكثر في الصفحة الأولى من المسرحية أين كشف فيها عن جميع الشخصيات التي تحرك الحدث في النص محاولاً تعريفها بطريقة موجزة جاءت على الشكل الآتي:

"إسماعيل بورجوازي ينفق ثروة والده

أنا شبح يخيل لإسماعيل أنه يحاوره

صفية طالبة ضائعة

توفيق مناضل اشتراكي يعيش في الحياة السرية

حفار القبور مناضل مع توفيق

الخادم

المحامي

راضية ابنة مدير السجن طبيبة متخرجة من أمريكا

صديق راضية شخص غامض الملامح

الصادق سجين حكم عليه بمدى العمر

الحارس الأول

الحارس الثاني

الحارس الثالث

الحارس الرابع

جماعة من الثوار¹²

لقد أمد العنوان في هذه المسرحية بعداً علامياً/ رمزياً مائزاً، ضاعف من
فردة النص الإبداعية وأكسبه سمناً جمالياً خاصاً يبعث على الحيرة والإدهاش،
فالقارئ يأخذ انطباعه الأولي انطلاقاً منه، ومن الملاحظ أن لفظة "الهارب" تحمل
من الأبعاد الرمزية الكثير، التي تجعل منها محط تأويل، وطرح للتساؤلات حول هوية
هذا الهارب؟ وممن يفر؟، وغالباً ما سيرتبط التصور الأول بعملية فرار من معتقل،
لكن أفق التوقع هذا سرعان ما ينكسر لأن عملية الهروب ليست مرتبطة بفعل
واقعي متصل بالوعي، وإنما هو هروب ينكفى إلى "الأنا الداخلية"، هو هروب من

الاضطرابات النفسية، و وبالعودة إلى تشكيل

المسرحية الموضوعاتي فإنها تنتقي مضامين تتماشى ومختلف التطورات السائدة في حياة الفرد والمجتمع، ونظرا لكثافة الأحداث فيها وقلة السرد، نجد بأنها أحد القوالب الأنجع والأطوع للحديث عن تجاربه الانسان الواقعية وتصوير حالات الاغتراب الروحي التي يتعايش معها، وهو ما يقتضي من المبدع التعامل مع مختلف الوسائل الفنية المستجدة في السرد كاستنطاقه لحوادث الماضي جيدها وسيئها على سبيل الاسترجاع، أو استشرافه لوقائع لم تحدث بعد كنوع من الاستباق للأحداث، وكثيرا ما يتخلخل النص المسرحي الحداثي ويكسر صفوه التداخلات النصية كأن يستدعي الكاتب أشعارا أو يوظف دلالات أسطورية أو مواد عجائبية وذلك في سبيل خرقه للقيم الجمالية السائدة وتجاوزها وفتح أفاق دلالية غير منتظرة تبعث على الحيرة والإدهاش، الشيء الذي سيساهم لامحالة في كسر أفق التوقع لدى المتلقي ويفتح مجالا واسعا للاستثمار الدلالي ويعمق من البعد القيمي للنص، كما تشكل الجسارة اللغوية للمؤلف المحور الفاصل لنجاح العمل الأدبي من عدمه فقدرتة على تحري اللفظ المناسب وموضعتة في حيزه الصحيح يصنع الفارق في الإبداع، وما المسرحية إلا نص طويل وعلى قدر من الكثافة الرمزية في الآن عينه كبيرة ، يسع حيزها لمختلف أنواع التكرار أو الحشو واللغة فيها، لا تهض فقط بعبء التعبير

والتصوير، لكنها ذات دور بالغ ودقيق في إضفاء الحرارة

والحيوية على النص الأدبي، كما أنها تلقي بضلالها وتأثيرها على بقية العناصر، فالبناء أساسه لغوي، والتصوير المكثف للشخصية والحدث يتكأ على اللغة، والدرامية في المسرحية تولدها اللغة الموحية والمرهفة، فضلاً عن قدرة اللغة على صياغة وتشكيل الأساليب الفنية، من حوار وسرد ومونولوج داخلي وغيرها، وعليه فإن هذه الآليات الفنية الحداثية وغيرها تخدم طبيعته النص المسرحي المستحدث والتي ترتكن بدورها إلى جملة من المحددات التي تضمن السير الحسن لحركة المشاهد.

2-3 في سيمياء الحدث:

جاءت مسرحية الهارب في أربعة فصول، طرح فيها الكاتب قضية محورية من الواقع المعاش في مرحلة ما قبل الاستعمار بسنوات قليلة، أين شهد الفرد الجزائري تفشي ظاهرة الطبقة في محيطه الاجتماعي وجاءت التفرقة بين بورجوازي وبورتيلاري، وهذه التفرقة هي من أسهم بشكل رئيس في ظهور الجريمة في المجتمع وبخاصة السرقات والقتل من طرف فئات من النفوس الضعيفة التي يمثلها في النص شخصية "الصادق" الذي ارتكب جرمًا جسيمًا لغرض تحسين مستواه المعيشي وليلتحق بركب الطبقة المخملية في المجتمع التي يمثلها في النص

"إسماعيل" البورجوازي الذي يعيش على ثروة والده،

لكن الأهم من هذا هو الحيز المكاني الذي جمع بين هاتين الشخصيتين المتباينتين هو " السجن"، أين ينفتح تصوير المشهد الأول من المسرحية على واحدة من غرف السجن التي اجتمع فيها كلاً من ممثل الطبقة البورجوازية وممثل نظيرتها الطبقة البروليتارية:

"يرفع الستار على غرفة خالية إلا من سريرين حديديين قديمين عليهما أغطية رثة بالية، يجلس على كليهما سجينان يبدو أن إدارة السجن تركتهما ومرضهما، لهما لحيتان كثتان، أحدهما وهو إسماعيل- يبدو متوتر الأعصاب كأنه ينتظر مكروها أما الآخر فإنه يتغلب على ملامحه اللامبالاة التامة"¹³

إن هذا المقطع السردى الذي بدأ بها الكاتب نصه يشكل مفتاحاً لكل المغاليق الدلالية التي شكلتها العتبة الأولى للمسرحية، وأول ما تفك شيفرته هو العنوان (الهارب) الذي يتسنى لنا إسقاطه على عينة من الأنظمة الاجتماعية التي تفتقر إلى الديمقراطية ووضع بعض الشعوب المغلوب على أمرها ويسى هذا الأخير في نص المسرحية "بروليتاري" كناية على شقاء هذه الفئة وقلة حيلتها وحظها في الحياة ومثلتها شخصية "الصادق"، أما عن السلطة السياسية البورجوازية فمثلتها شخصية "إسماعيل" في نص المسرحية الذي تسلم زمام الحكم والسلطة عن طريق

ملك والده والمحسوبية والبيروقراطية ، الشيء الذي

ألصق بشخصيته صفة الغنى وعقد من مهمة إسقاط فتوية المجتمع، وهذا ليس بالبعيد عن الواقع الذي عاشته الكثير من الشعوب العربية في السنوات الأخيرة ، حيث لمج المؤلف في هذا النص المسرحي إلى حال الكثير من الطبقات البروليتارية التي تعيش تحت وطأة الظلم والاضطهاد، كل هذه المعاني يمكن إسقاطها على أحداث الفصل الأول من النص الذي قدمه الطاهر وطار بلغة رهيبية وكأنه شاعر مأساة يوناني يبكي الحال المتقهقر الذي آلت إليه كل من السلطة والشعب على حد سواء، وهو ما أشار إليه الكاتب بوضوح ضمن نصه المسرحي هذا ويمكن القول بأن شخصيتي الصادق وإسماعيل يشكلان المحور الناظم لهذه المسرحية، حيث تمكن المؤلف من خلالهما أن يصور الواقع الفئوي الذي تتخبط فيه الكثير من المجتمعات، وتم تضمين هذه الدلالات ضمن أحداث المسرحية بطابع هزلي رمزي لكن القارئ الفعلي سرعان ما يتفطن إلى الرسائل التي بثها المؤلف عبر هاتين الشخصيتين ويدلي بتحليله الشخصي من خلال قراءته العميقة للنص.

لقد جاءت هذه المسرحية في أربعة فصول كل فصل يتكون من عدد من المناظر أو لنقل المشاهد وكل مشهد يحمل في جعبته وصفا أدق من سابقه للراهن السياسي والاجتماعي، حيث يقدم الفصل الأول أو المنظر الأول تصويراً غاية في

الحرفية والجمال والتذوق الفني والدلالي، كونها جاءت

مشبعة بأوصاف خاصة بحياة الشخصيتين اللتين تلعبان دور البطولة في النص ألا وهما إسماعيل والصادق الصديقين اللذين يشتركان الحياة في نفس السجن الذي أبدع وطار في وصفه، حيث تمكن من خلال تصويره الدقيق أن ينقل المكان بكل تمفصلاته وهذا يعد نجاحا في حد ذاته، والجميل في الأمر أن كل لوحة تختلف عن سابقتها من ناحية الأحداث لكنها تبقى عناصر مكملتها لبعضها البعض في المعنى، وبما أن دراستنا تتمحور حول استجلاء الراهن السياسي داخل المسرحية فإننا سنقدم لمحة حول الشخصيات التي حركت الأحداث في اللوحات الأولى وسنبين دورها في استجلاء الفعل السياسي، ويكشف الفصل الأول عن مجموع تفاصيل حول سبب دخول كل منهما السجن، وقد جاء ذلك على شاكلة حوار طويل دارت رحاه بين كل من إسماعيل والصادق وعدد من السجنانيين في مختلف المشاهد التي حملها هذا الفصل التمهيدي، ومثال ذلك:

"الصادق: هم مخطئون، مخطئون ولا ريب، لكن أنا؟ أنا أيضا مخطئ، أي نعم مخطئ، وحين قتلته، لم أكن أرمي إلا إلى هدف واحد، إنساني للغاية، لم أكن أريد الزج بنفسي في غياهب سجن لن أخرج منه، إنما أردت فقط أن أخفف على نفسي وطأة الحياة القاسية، كنت في حاجة أكيدة إلى المال، كانت لي رغبة ملحة في

أن أرى في نفسي لابساً ممتلئ البطن، لي دار وسيارة،

وزوجة تحبني وأولاد أحبهم، مثل بقية الناس، ولما كانت الأبواب مسدودة في وجهي،
وفرصـة السباق غير متوفرة لي، فعلت ما يتحتم على كل من كان مثلي أن
يفعله،...آه، ما الذي جنيته على الحياة حتى تحكم علي بالشقاء طيلة ما وهبتني من
عمر؟ إن الذنب ليس ذنبي وأقسم على ذلك يا إسماعيل!

إسماعيل – إنك على وشك البكاء!

الصادق- أما ترى أن طريقي غير ملتوية، إن نهايتها تبدو الآن كما لو أنني أعيد عيش
ما انسلخ من عمري التعس، حين أنتهي أنا ...

إسماعيل- أما أنا فبلا طريق، لا أعرف أين أتجه، أ إلى الأمام أم إلى الخلف، أم إلى
اليسار أم إلى اليمين، بلا طريق بلا بداية بلا نهاية، مأساة كارثة ¹⁴

كما ينقل الفصل الثاني بمناظره الثمانية للقارئ الكثير من صور
الاستغلال و الأنانية التي يمارسها السجن ومدير السجن وصفية في حق كل
اسماعيل، حيث نجد فيها مشاهد حوارية يجمع بين كل من إسماعيل وشخصية
أخرى خيالية سماها الكاتب بالأنا، يشكو فيه هذا الحوار الوهي مرارة وقبح
العيش في هذا العالم، ففي هذا المشهد حاول أن يصور شقائه معاناته في بحثه
الدائم عن زاوية يجد فيها السلام الروحي والمعنوي ليعيش بسلام، ومن المشاهد التي

تدل على حالة الفصام هذه ما جاء في جميع مناظر

الفصل الثاني الذي نجده يحمل جملة من التساؤلات الوجودية العميقة التي تبحث في مصير الانسان/ الفرد في خضم الظروف القاهرة التي يحياها، من فقر، وحرب، ومجاعة، وما هو مترتب عنها من أثر نفسي لصيق بها، فالمسرحية في هذا الجزء منها تطرح بعداً علامياً/ سيميائياً بامتياز، يتخفى فيه الكاتب بشخصية "الأنا القرنين" التي نلّفها تناقش مع شخصية "إسماعيل" القابعة في سجن الوجود إن صح التعبير حول مختلف الأزمات التي تسيطر على وطن ما قبل الاستقلال أو التحرر، الذي تفتشت في حناياه ظاهرة الطبقيّة بين بورجوازي وبروتيلاري، وتفشّي الفكر الاشتراكي، ولعل من أبرز المشاهد التي تصور ذرى العدمية الوجودية التي وصل إليها هذا الفرد/ المجتمع الذي يمثله "إسماعيل" رمز الفكر "الثوري التمردى" نزوعه نحو التلفظ بأفكار تشاؤمية تنم عن نظريات الواد التي تفرضها السلطة البابوية الاستدمارية في المجتمع، وتحد من صدى كل صوت تحرري، ومن نماذج ذلك تلکم المقاطع التي عبرت فيها شخصية "إسماعيل" عن مكنوناتها إبان حديثها مع "الأنا القرنين" أو الكاتب متخفياً:

"إسماعيل- (في تهور) يا أنا، لا تعد كلاما كررته حتى سئمك هو.... وتأكد أنني

لن أنخدع بعد بتراهاتك.. ثم إن هناك فرقاً كبيراً بيني وبينك، فبينما أنت تفضل

القبلة التي تجهد نفسك في سبيلها، أتساءل عما يفضلها وأتبرم مما جعلها
عسيرة المنال.. وأتذكر أولئك الذين ينعمون حتى الأذقان في السعادة التي يمنحها
لهم

غيرهم بكدهم وشقايم.. العمال يكدحون والأغنياء يغنمون وينعمون..
الشعب يضحي ويموت، والزعماء يسعدون.. الجنود تتقاتل والقادة ينتشون
بالانتصار في مكاتيمهم... لا.. لا... يا أنا.. الحياة غير منظمة.. ويجب أن تفهم هذا. غير
مفروض علي أن أشقى. وإذا كان يتحتم أن أشقى وأتألم فأني سأخلص من هذه
الحياة التي تكلفني ذلك. لا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك"¹⁵.
وكذلك قوله:

"إسماعيل- (يفتح عينيه) ماذا تقول؟ الناس كلهم؟ أقسم لك أن تسعة
وتسعين في المائة منهم يتبرمون بالحياة.. ويتألمون فيها.. ولكن جرى العرف أن يعيشوا
مستسلمين، وأعتقد أن الإنسان الأول ميز بين الحياة، والموت، بل أيقن دون أية
مقارنة نظرا للشقاوة التي كان يتخبط فيها، أن الموت أفضل من الحياة، ولكن
استطاع أن يجد ما يبرر به بقاءه باليوم الآخر الذي حرمانا اليوم من اعتقاد وجوده،
إن حقا وإن باطلا، ما دام العالم كله يردد أن الجنة والنار ليستا إلا اليوم البشع

المحقق والغد المجهول المنتظر أن يكون جميلاً.. وذلك

هو الجانب المظلم والمشرق للذات تتحدث عنهما يا أنا. الظلام محقق، ولكن الإشراق محتمل فقط"¹⁶.

يظهر البعد التخيلي في نص المسرحية في المناظر الأربعة الأخيرة من الفصل الثاني أين تتدخل شخصيات منها الوهمية "الأنا القرين"، ومنها الحقيقية "صفية" و "توفيق"، ولعل الغرض من إجراء هذا التعدد الصوتي النص، وتباين الشخصيات فيها جاء ليكسر حدة البعد الواقعي العدمي الذي سيطر على نص المسرحية في قلق، أين تظهر فجأة قصة حب جمعت بين البطل الرئيس في النص، وبين شخصية "صفية"، وانتهت إلى خلافات أدت إلى خيانة هذه الأخيرة مع صديقه "توفيق"، وهنا تتأجج رغبة الانتقام في وجدان البطل الرئيس للنص بعد أن سمع حواراً دار بينهما يثبت خداع الاثنين، وانتقامه منهما كان على أمل تحقيق انتصار أخير له قبل أن يفنى، ومثال ذلك ما جاء في حديث داخلي له يكرر فيه ما سمعه من حديث الاثنين:

"إسماعيل- وتواصلت المسرحية على نحو سخيّف ممل .. سألهما إن كانت ستضم إليه، ثم تحدث قليلاً عني .. فقالت له أنها فكرت فيه كثيراً، وأنته اليوم متزوجة، وأنها مستعجلة، فطلب منها أن يتقابلا ثانية، فقالت إن كان ذلك يروقك

عزيزي، فطرب ورجا أن يقبلها فلبت رغبته بلباقة لم أشهد مثلها! قالت له
أن القبلة لا تطلب وإنما ترتكب كما لو كانت إثما. وإذ تعانقا نهضت والمسدس في
يدي... آه ((تترأى له صفية وتوفيق في المقبرة))¹⁷.

إن مسرحية "الهارب" جمعت بين خصائص السرد وسمات الخطاب
المسرحي، حيث تمكن الطاهر وطار من خلالها أن يلمح "فيتسنى لنا أن نربط
أحداث المسرحية بالواقع العربي والعالمي على حد سواء، وما يؤكد هذه الصلة هو
ارتباط هذه المسرحية بطابع التخيل السياسي حيث يلجأ الكاتب عموما إلى هذا
الطابع في الكتابة الأدبية هروبا بالنص من أي تضيق سيتعرض له مستقبلا، ثم
إن استنطاق التخيل ضمن أحداث المسرحية زاد من شعريتها وجمالياتها، حيث مرر
الكاتب عددا من الرسائل الغامضة عبر لغة انزياحية تحتمل العديد من القراءات
وتنفتح على مختلف التوقعات.

3-3 في سيمياء الشخصيات:

تشكل شخصية "إسماعيل" في هذا النص

المسرحي المحور الناظم الذي تدور حوله مختلف الأحداث كونها من بين أهم الرموز التي استخدمها الكاتب

ليعكس من خلالها نموذج الطبقة البورجوازية التي اخذت قاعدتها في التوسع إبان السنوات القليلة التي سبقت حدث الاستقلال بالجزائر، وعليه تم تخصيص هذا العنصر للحديث عن توليفة هذه الشخصية الداخلية والخارجية كالإشارة إلى جملة من الاضطرابات والعقد نفسية التي انفردت بها شخصية "إسماعيل" ضمن أحداث النص بالإضافة إلى تحليل شكله الخارجي الذي تحول بصورة سريعة في الفترات التي قضاها بالسجن كما عكسه الكاتب ضمن دائرة اشتغال التخيل الواقعي ، كما جسّد الكاتب شخصية "الصادق" كممثل لأفراد الطبقات الكادحة، من مساجين، وثوار، ومناضلين، يدافعون عن وطنهم، ويسعون إلى استرداد حريتهم المسلوبة، ودليل ذلك أنه محكوم عليه بالسجن طوال حياته، لأنه لا نصير له يحميه من عنهجية السلطة البورجوازية الغاشمة، على خلاف "إسماعيل" الذي نجده في كل مرة يتلقى حكما جديدا مخففا، أما عن الشخصيات الأخرى التي يمكن تقسيمها بين الرئيسي والثانوي من مثل: الحراس، و الصادق،

وراضية، ومدير السجن، والمحامي، والخادم، وحفار

القبور، وجماعة الثوار، كلها شخصيات لعبت دوراً محورياً في النص، حسب المشهد التي ظهرت فيه، لكن الغلبة كانت لثلاثة شخصيات رئيسية هي: إسماعيل، الصادق، توفيق، وعليه فإن المضمون الرئيسي للمسرحية تأسس على طابع تاريخي، اجتماعي، سياسي، واقعي، يتغيا نقل صورة عن ظاهرة اجتماعية هامة تفشت في المجتمع قبيل استقلاله بسنوات قلائل، وقد كانت هذه التقسيمات الاجتماعية آخر المحولات التخريبية للدخيل الاستعماري في المجتمع المحلي، كمحاولة منه لتحطيم البنية التحتية للمجتمع، والقضاء على آخر أصرة توحده وهي "المساواة".

إن الهدف من وراء الحديث عن الملامح الداخلية والخارجية لـ "إسماعيل" هي الكشف عن أبرز السمات التي انفردت بها هذه الشخصية الرئيسية التي ساهمت في بناء عقدة النص وتآزم الأحداث داخله.

4- خاتمة:

- تترجع الكتابة المسرحية على حصن الحداقة والإجادة والإبداع والتميز لما لها من تمجيد وتوقير في الساحة الفكرية والأدبية، متجاوزة بفرادها الإبداعية أقرانها في حقل الفكر والأدب كونها تصور جوانبا متباينة من حياتنا

الروحية والواقعية الملموسة، وعليه فإن المسرحية هي

تجربة أدبية تركز في كثير من الأحيان على الراهن في تصوير مختلف وقائع الحياة جيدها ورديها، وتحمل في جعبتها جملة من الشخصيات التي تتفاعل فيما بينها لتشكل توليفة فنية عالية الجودة والجمالية.

- ما يبرهن أن مسرحية الهارب تنتمي إلى كتابات الراهن السياسي المخيل، هو عدم طرحها للأحداث السياسية بطريقة مباشرة بل استعانت في تقديم ذلك على لغة رمزية إيحائية، كما اتكأت على توظيف التراث الشعبي في الكثير من المواضع كونه يساهم في تقريب المعاني إلى المتلقي ويخرج بالنص من خانة الكتابة النمطية.

- استعان الكاتب بالعديد من الآليات التي تدخل حيز التجريب كالتخييل السياسي، والقناع الرمزي، واستنطاق العقد السيكوباتية التي تعاني منها الشخصيات المحورية في النص وبخاصة شخصية الناعس، كما أسهم استنطاق الراهن السياسي في إثراء النص ومنحه قيمة جمالية خاصة به زادت من شعريته وتعدد الأصوات بين ثانوية ورئيسية داخل النص ضاعف من فرادته الإبداعية.

– استعان الطاهر وطار في مسرحيته الهارب

بجملة من آليات السرد لكي تكسر نمطية المسرحية التي تشكل المشاهد
الحوارية فيها محورا ناظما، حيث أقحم أليتي الوصف والحكي فيها بغية
الحصول على كتابة متكاملة تقرأ وتمثل وتشاهد، كما تمكن هذا المبدع من
استجلاء نصه من رحم الراهن مثيرا من خلاله مختلف الدعاوى العويصة
والوعرة التي تكابدها المجتمعات على اختلافها وتنوعها.

5- الهوامش:

¹ محمد معتصم، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير،
منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 181.

² عبد القادر القط، من فنون الأدب - المسرحية- دار النهضة العربية للطباعة
والنشر، بيروت، 1978، ص: 7.

³ نسيم نورة، فطومة لحماي، الحوار المسرحي بين البعد الكلامي والبعد
الحجاجي، مسرح اللحظة لالطاهر وطار نموذجا، مجلة لغة الكلام، الجزائر،
المجلد6، العدد3، 2020، ص: 248.

⁴ فائزة بن خليفة، مصطلحا الخطاب والمتخيل عند محمد لطفي اليوسفي، مذكرة
ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر،
2011، ص: 156.

⁵ آمنة بالعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة
والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2011، ص: 17.

⁶ المرجع نفسه، ص:25.

⁷ صلاح فضل، أشكال التخيل من فئات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996، ص:3.

⁸ حسين خمري، فضاء المتخيل-مقاربات في الرواية-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص:41.

⁹ طه وادي، الشركة العالمية للنشر-لونجمان-، مصر، دط، دت، ص:6.

¹⁰ السعيد زعبط، تخيل السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة" كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 50، 2012، ص:342.

صلاح فضل، أشكال التخيل من فئات الأدب، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ط1، 1996، ص:19.¹¹

¹² الطاهر وطار، الهارب، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013.

¹³ المصدر نفسه، ص:7.

¹⁴ المصدر نفسه، ص:16.

¹⁵ المصدر نفسه، ص:40.

¹⁶ المصدر نفسه، ص:41، 42.

¹⁷ المصدر نفسه، ص:54.