الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة آكلي محند أولحاج

ـ البـويـــــــرة ـ

كليـــــة الآداب واللغـــات

قسم اللغة والأدب العربـــي

تخصص : دراسات أدبيـة

Ministère de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -

TsdawitAkliMuhendUlhag - Tubirett –

Faculté des lettres et des langues

بنـاء الحـــــوار فـــي مسـرحـيـــة " سـائـــق سـيـــارة الأجـــرة" لعـلاق بـايـلـــي ترجمة أحسن تليلاني

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين :

- **فضيلـــة حيـــدب**
- **نـــاديـــة رزيـــق**

إشراف الدكتـور :

كـمـــال علـــوات

لجنة المناقشة

1/الأستاذ.عيسى شاغة..... رئيسا

2/الأستاذ.كمال علوات..... مشرفا و مقررا

3/الأستاذ.سعد لخذاري..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2018/2017

كلمة شكر

الله أكبر كبيرا، والحمد لله كثيرا، وسبحان الله بكرة وأصيلا، على توفيقه لنا والوصول إلى ما نحن عليه.

الشكر الجزيل لأستاذنا**المشرف الدكتور كمال علـــــــوات** على صبره ووقوفه إلى جانبنا في لحظات بحثنا ،كما نشكر لجنة المناقشة التي تحملت عبء هذا العمل.

شكرا لكل من ساندنا على إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

إهـــــــداء

إلى **أمـــــــــــــــي** رحمة الله عليها

و**أبـــــــــــي** قرة عيني.

وإلى كل العائلة الكريمة

وأساتذتي وصديقاتي

أهدي هذا العمل

فضيلة

إهـــــــداء

إلى نور عيني وحبيب قلبي

أبـــــــي.....

إلى نبع الحنان الصادق الذي لا ينقطع إلا بانقطاع الحياة

أمـــــي.....

إلى إخوتي وأخواتي وكل العائلة الكريمة والاصدقاء

إلى معلمينا وأساتذتنا

إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي

نادية

مقدمة

يعتبر المسرح فنا هاما وراقيا جدا لارتباطه الوثيق بالمجتمع من خلال النصوص المسرحية المنتجة لأنها كيان متكامل الأطراف والجوانب، فهي مرتبطة ببعضها البعض ولا يمكن الفصل بينهما، حيث تجعله ذو تأثير على النفس البشرية فهو يعبر عن أفكارها ورغباتها ويتم ذلك عن طريق الحوار الذي يعتبر الركيزة الأساسية في بناء المسرحية لاعتباره حركة كلامية تبادلية بين الشخصيات أو بين الشخصية وذاتها.

فلا نجد مسرحية دون حوار لارتباطه بعناصر البناء الفنية للمسرحية من لغة وشخصية وصراع، وهذا مايوضح مدى قوته في النص المسرحي.

ومن هذه القوة والمكانة التي يحتلها الحوار في المسرحية ليكون موضوع بحثنا تحت عنوان بناء الحوار في "مسرحية سائق سيارة الأجرة" لـ"علاق بايلي"، حيث يمكن الوصول إلى الإشكالية التالية: كيف يتم بناء الحوار في النص المسرحي؟ وما علاقته بالعناصر الفنية الأخرى؟

وقد تمخض عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات أهمها:

- كيف اشتغل عنصر الحوار في مسرحية سائق سيارة الأجرة؟
- وكيف أسهم في تشكيل عناصر البناء الفني للمسرحية؟

ويرجع اختيارنا لهذا البحث إلى أسباب موضوعية وذاتية، حيث تكمن الأسباب الموضوعية في: قلة الدراسات النقدية حول عنصر الحوار كموضوع، وكثرة الدراسات الأدبية حول العناصر الأخرى (الشخصية الزمان والمكان، الصراع)، وإختيارنا لبناء الحوار يعود لكونه عنصرا مهما في تشكيل جمالية النص المسرحي وحيوتها، في حين ترجع الأسباب الذاتية إلى: الرغبة والميل الذاتي

إلى الفن المسرحي، ورغبتنا في الإطلاع على الثقافة المسرحية الجزائرية المترجمة ونفض الغبار على النصوص المسرحية الجزائرية.

حيث تناولنا هذا البحث انطلاقا من خطة مقسمة على فصلين فضلا عن مقدمة ففي الفصل الأول المعنون بالبنية الحوارية في النص المسرحي وقد تفرعت منه ثلاثة مباحث هي: المبحث الأول تناولنا فيه الحوار، والمبحث الثاني تضمن عناصر البناء الفنية في النص المسرحي والمبحث الثالث درسنا فيه لغة المسرحية بين العامية والفصحى، أما الفصل الثاني فكان دراسة تطبيقية تحليلية قد تناولنا فيه آليات بناء الحوار في المسرحية من خلال عناصر البناء الفني الأخرى بما فيها (الشخصية، الزمان والمكان، الصراع).

وانتهى البحث بخاتمة تلخص أهم النتائج التي توصلنا إليها وهي إجابة لمختلف التساؤلات المطروحة في بداية البحث.

وطبيعة دراستنا تتطلب منهجا وصفيا تحليليا وذلك من خلال دراسة وصف عنصر الحوار في الأدب وفي النص المسرحي بصفة خاصة والعناصر الأخرى، وتحليليا لاستظهار آليات بناء هذا العنصر في مسرحية سائق سيارة الأجرة.

وقد استعنا بجملة من المصادر والمراجع التي رسمت بدايات البحث بما وفرته من مادة معرفية فمن أهم المصادر نذكر:

- علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، تر: أحسن تليلاني.
- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي.

أما المراجع فمنها:

- عقيل سعيد ملازاده: الحوار قيمة حضارية، دراسة تأصيلية لمنهجية الحوار في الإسلام.
- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي.
- سيقا علي عارف: الحوار في قصص محي الدين زنطنة "القصيرة.

وقد اعترض سبيل هذه الدراسة بعض الصعوبات ولعل أهمها :

- ندرة المراجع المهتمة والمتخصصة في عنصر الحوار في النص المسرحي.
- قلة المصادر والمراجع على المستوى العام.
- نقص الدراسات حول النصوص المسرحية خاصة مسرحيات "علاق بايلي".

ورغم كل هذه الصعوبات التي واجهتنا إلا أننا عزمنا على إتمام هذا البحث وتقديمه كثمرة جهد، آملين أن تكون بداية لدراسات أخرى أعمق وأشمل.

وفي الأخير نرجو من المولى عز وجل التوفيق والسداد فهو ولي ذلك.

الفصل الأول

البنية الحوارية في النص المسرحي

المبحث الأول: الحوار (Dialogue)

1 تعريف الحوار:

شهد مصطلح الحوار مثله مثل باقي المصطلحات الفنية عدة تعريفات لغوية واصطلاحية وهو أحد العناصر الأدبية البارزة ولا سيما في فن المسرح.

1 1 -لغة:

«الحوار (Dialogue): هو مراجعة الكلام بين طرفين متخاطبين»[1].

واصل الكلمة من «"الحَوْر" [بفتح الحاء وسكون الواو] وهو الرجوع عن الشيء، و إلى الشيء حار إلى الشيء وعنه حَوْرًا ومحارًا ومحارَةً وحُؤُورًا: رجع عنه وإليه، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة»[2].

وجاء في القاموس المحيط «الحور: الرجوعَ، كالمحَارِ والمَحَارة والحؤُور، والنقصان والمحاورة والمَحْورَةُوالمُحوَرَةُ : الجواب، كالحَورِ والحِوَارِ ويُكَسَر، والحِيرة والحُوَيْرَة: مراجعة النطق وتحاوَرو ا: تراجعوا الكلام بينهم... والتَحاورُ: التجاوب»[3].

وجاء في المعجم المسرحي «الحوار شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، وكلمة Dialogue منحوتة من اليونانية Dia التي تعني إثنين، و logue التي تعني الكلام، والحوار من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريا، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات، ورغم أن الحوار في المسرح هو عملية تواصل بين طرفين موجودين على الخشبة (الشخصيات) إلا ان هذا التواصل متضمن في عملية تواصل أوسع تتم بين صاحب العمل (كاتب، مخرج) والمتلقي (قارئ، متفرج).

[1] عقيل سعيد ملازاده: الحوارقيمة حضارية، دراسة تأصيلية لمنهجية الحوار في الإسلام، دار النفائس، ط1، 2010، ص 19.
[2] ابن منظور، جمال الدين محمد: لسان العرب، ج2، بيروت، دار صادر، 1997، ص 182.
[3] الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب:القاموس المحيط، ج2، (د.ط)، (د.ت)، ص 150.

والحوار من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأن ما يجري على الخشبة يجري هنا /الآن وهذه هي طبيعة المحاكاة* الخاصة بالمسرح كما حددها "أرسطو" "Aristotc" (384-322 ق.م) أي «محاكاة الفعل بالفعل» [1]، نستنتج من التعريف اللغوي للحوار أنه يستعمل لمراجعة الكلام بين طرفين بمعنى أن يكون قائم على سؤال وجواب حول موضوع ما لزيادة المعرفة والتوسع في الأفكار عن طريق الكلام.

1 2 -اصطلاحا:

في المسرح الغربي اعتبر الحوار العنصر الذي يميز المسرح، كجنس أدبي عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد أساسا مثل الملحمة والرواية، لكن ذلك لا ينفي وجود السرد ذ و الوظيفة الإبلاغيةضمن القالب الحواري في هذا المسرح، أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز لأن القالب السردي ظل هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني "برتولتبريشت""B.Brecht" (1898-1956) الذي أدخل السرد بكثافة على المسرح الملحمي[2].

وعرّفه الشيخ عبد الرحمان النحلاوي بقوله: «هو أن يتناول الحديث طرفان أو أكثر، عن طريق السؤال والجواب، بشرط وحدة الموضوع أو الهدف، فيتبادلان النقاش حول أمر معين، وقد يصلان إلى نتيجة، وقد لا يقنع أحدهما الآخر، ولكن السامع يأخذ العبرة ويكوّن لنفسه موقفا»[3].

* المحاكاة: هي تمثيل الواقع فنيا، فالمحاكاة في المسرح هي العرض الذي يقابل النص الجامد والمحاكاة في الادب هي تمثيل الأشياء والحوادث والكلام في الخطاب، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسى)، دار النهار للنشر مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2003، ص 143.

[1] ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص 175.

[2] المصدر نفسه، ص 176.

[3] عبد الرحمان النحلاوي: أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دمشق، دار الفكر، ط2، 2001، ص206.

ويعرفه عبد المالك مرتاض بأنه: «اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية» [1]، في ضوء ما تقدم من تعريف الحوار اصطلاحا، نستنتج أنه يعني إيصال الأفكار والمعارف إلى الآخرين، وتبادلها من خلال الإقناع بالحجة بين الأطراف المتحاورة والهدف في الأخير هو التفاهم والاتفاق بينهم قدر الإمكان.

2 أنواع الحوار:

الحوار هو «الأداة الذي يجب أن ينتقل عن طريقه كل شيء» [2]. وينقسم الحوار إلى نوعين أساسيين هما: الحوار الخارجي والحوار الداخلي كما نجد لكل واحد منهما أنماطا متعددة.

2 1 الحوار الخارجي:

ينطلق من علاقة تبادلية بين طرفين فهو يستدعي « أن يتوجه الخطاب نحو شخص ما فهناك متكلم آخر هو متلقي الخطاب وحضور هذين الاثنين المتكلم والمستمع هو الذي يشكل اللغة بما هي اتصال: فالفكرة هي وجود النفس تقترن بلفظ وللفظ هنا وظيفة محددة هي نقل الخبر أو الصورة إلى الآخر المتلقي» [3]، ويتضح من هذا التعريف أن الحوار الخارجي يقوم أساسا على الأخذ والرد في الكلام.

الحوار الخارجي يدور ضمن إطار مشهدي في المسرح، والمشهدية في المسرح تقدم الحوار في إطار يثير الاهتمام لأن المشهد «يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعدادا

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 117.
[2] سيقا علي عارف: الحوار في قصص "محي الدين زنطنة" "القصيرة"، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 61.
[3] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص39.

لإثارة الاهتمام والتساؤل» [1]، بمعنى أن المشهد بمثابة منبه يفتح المجال لطرح الأسئلة وتركيز الضوء عليه.

أما الحوار الخارجي «الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار مشهدي داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة أطلق عليه تسمية الحوار التناوبي»[2]، أي الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة حيث يعتبر التناوب هو السمة البارزة عليه.

هو أيضا يجري في «إطار شكلي: حين يتحدث فيها المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي» [3]، نلاحظ هنا غياب الراوي لالتقاء المتكلم مع المتلقي مباشرة.

الحوار الخارجي في الدراما يقوم على نحو عام بنظام الدور المتناوب بين الشخصيات، كما يعتبر بنية مهيمنة رئيسة، لذا يجب أن يكون «بطريقة تجعله يثير الاهتمام فكل سطر فيه يجب أن يسهم في تطوير الشخصية أو السير بعلاقتها بالعقدة، فوجه الأهمية فيه ما يمكن أن تثيره من انفعالات أو تحدثه من تشويق» [4]، فالحوار الخارجي يساعد على تنمية العلاقات بين الشخصيات ومعرفة وجهات نظرها المختلفة.

2 2 -الحوار الداخلي:

الحوار الداخلي «يتشكل من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة، ليقدم لها داخلا غير متشكل أو مازال

[1] المرجع نفسه، ص 40.
[2] المرجع نفسه.
[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص 197.
[4] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص 41.

يتشكل»[1]، والحوار الداخلي هو الحديث عن باطن الشخصية المسرحية والذي مر بالعديد من المراحل إلى أن وصل الى شكله النهائي المعروف بالحوار الداخلي، أو الحوار الذاتي، أو الفردي أو المونولوج.

للحوار الداخلي أنواع متعددة أهمها:

1) **المونولوج:**

عرفه الكاتب الفرنسي "إدوارد دي جاردان" «المونولوج هو ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة، أي ما كان منها أقرب إلى اللاوعي، دون تقيد بالتنظيم المنطقي»[2]، فهو حديث داخلي بين الشخصية ونفسها.

أما"فاتح عبد السلام " فيعرف المونولوج بأنه «عملية التعبير عن تداعي الأفكار [...] بتدرج منطقي لا شائبة فيه،فما يقدمه إلينا هو جوهريا سلسلة من الذكريات لا يعترضها مؤثر خارجي فلا أفكار غير منسقة مع الإطار الفكري العام»[3]، في هذا التعريف يوجد ما يختلف عن تعريف الكاتب الفرنسي "إدوارد ديجاردان" الذي يعتبر المونولوج بأنه أفكار لا تخضع للسيطرة والترتيب بل هي في حالتها الأولى مثلما تدفقت بشكل مستمر إلى الذهن غير مراع في ذلك ترتيبها أوتسلسلها المنطقي، إلا أن "فاتح عبد السلام" الذي يعتبر المونولوج ذا طبيعة متسلسلة منطقية.

ينقسم المونولوج الى قسمين هما:

[1] المرجع نفسه، ص 57.
[2] سيقا علي عارف: الحوار في قصص "محي الدين زنطنة" "القصيرة"، المرجع السابق، ص90.
[3] المرجع نفسه، ص90 – 91.

❖ **مونولوج مباشر:** وهو الذي «يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف أي أنه يوجد غياب كلي للمؤلف، بل إن الشخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ»[1] يتضح من هذا القول أن الشخصية توجه كلامها إلى الداخل.

❖ **مونولوج غير مباشر:** وهو الذي «يعطي القارئ إحساسا لحضور المؤلف المستمر، ويستخدم وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم والطرق الوصفية والتعبيرية»[2] فالحوار الداخلي يقدم على شكل مختلف للحوار الخارجي فهو كلام موجه إلى الجميع خاصة المتلقي، كما أنه يوجه بالدرجة الأولى إلى ذات المرسل، فالحوار الداخلي يكون استنباطا للذات ومحاولة لسبر أغوارها من الداخل.

2) تيار الوعي:

يعتبر من أحد أنواع الحوار الداخلي، ي شير إلى «الدلالة على منهج في تقديم الجوا ب الذهنية للشخصية في القصص»[3]، ثم أدخل المصطلح مجازا للأدب، ليتحول إلى تقنية روائية «تسعى إلى رسم شخصية إنسانية بمختلف جوانبها من الخارج ومن الداخل بكل ماضيها وحاضرها وهو تقنية تسعى إلى رسم هوية ذهنية ومحتوى ذهني»[4]، فتيار الوعي هو تقنية معنية في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية.

3) المناجاة:

[1] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص 58.
[2] المرجع نفسه، ص 59.
[3] المرجع نفسه، ص 66.
[4] المرجع نفسه.

وهي نوع آخر من أنواع الحوار الداخلي، ويمكن تعريفها بأنها «تفكير الشخصية بصوت عال وبتكثيف وتركيزعاليين»[1]، وربما يحصل التباس بين المناجاة والمونولوج بحيث تعرف المناجاة بأنها: «تكنيك تقدي المحتوى الزمني والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا، لذا فإن التكنيك هذا بالضرورة أقل عشوائية و أكثر تحديدا بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه من المونولوج الداخلي»[2]، فالمناجاة تختلف عن الحوار الداخلي بالرغم من أنها من أنواعه، حيث تتميز بصفة التفكير بصوت عال وأنها تكنيك أقل عشوائية وأكثر تركيزا وتحديدا من المونولوج.

4) الارتجاع الفني:

ويسمى أيضا الاسترجاع وهو أحد أنواع الحوار الداخلي الذي توظفه الشخصية لاستدعاء أحداث عاشتها في الماضي، والارتجاع هو: «قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما» [3] فالكاتب في بعض الأحيان يحتاج إلى العودة إلى الماضي في بعض المواقف وذلك لتفسير بعض الأحداث الماضية تفسيرا جديدا لكي ينزع الغموض عن الشخصية وينير دورها من جديد.

3 خصائص الحوار:

الحوار مثله مثل باقي العناصر الفنية للمسرحية، يتميز بخصائص تميزه عن الحديث اليومي، وتتمثل هذه الخصائص في:

3 1 -الاقتصاد:

[1] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص 68.
[2] المرجع نفسه، ص 69.
[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 97.

وهو ضبط الكلام وتحديده، حيث لا يسمح للشخصية أن تقع في الإطناب، والخروج عن الهدف المنشود من الحوار لأنه «إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب في حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة، فإنما تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها، وتقضي على البناء الدرامي للمسرحية [...]، أي لابد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار، هو الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم»[1]،يعد الاقتصاد ميزة مهمة في الحوار حيث يكسبه الدقة والتركيز، ولكن دون تجاوز الحد، لأنه إذا طغى الغموض على المسرحية سوف يقلل من متعة المشاهد.

3 2 -الموضوعية:

تعتبر خاصية أساسية في الحوار حيث يجب « أن تنحصر مهمة المؤلف في نقل كلام الشخصيات التي رسمها دون أن يضيف عليها شيئا من كلامه هو، لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات في المسرحية، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف [...]، إن الحوار لابد أن يكون موضوعيا نابعا من خلال أبعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب من البداية و إلا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد آراء وأفكار الكاتب» [2]، لذلك يجب أن تعبر الشخصية عن أفكارها ومشاعرها دون تدخل المؤلف في ذلك، حتى لا تصبح الشخصية مجرد دمية تتحرك بأمر من المؤلف.

3 3 -الإيقاع:

[1] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص 30.
[2] المرجع نفسه، ص 31.

هو جرس موسيقي ناتج عن ترابط الكلمات والعبارات والانسجام فيما بينها، والإيقاع حسب عادل النادي هو «من أهم مقومات الحوار، وهو في المسرحية بمثابة النبض في الجسم البشري [...]، فيجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذي يكون له أكثرأثر على المتفرج [...] فيجب على الكاتب أن يكون متمتعا بأذن موسيقية، فلابد أن يمتلك حاسة بالإيقاع والوزن، وكذلك حاسة بالتوقيت»[1]، فهو مرتبط باحترافية المؤلف في اختيار التراكيب الكلامية التي تؤثر في المتفرج.

4 **-وظائف الحوار:**

للحوار وظائف متعددة داخل العمل المسرحي وكل وظيفة تختلف عن الوظيفة الأخرى حسب طريقة الاستخدام داخل العمل المسرحي ومن بين الوظائف نجد:

- «أداة التخاطب بين الشخصيات والتعبير باللفظ، كما أنه وسيلة إخبار المشاهدين.
- أداة المؤلف ليبرهن على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته ويطور الصراع.
- ضرورة أن يكون الحوار معبرا عن الشخصية ويكشف عن أبعادها الأربعة: المادية أو الجسمانية، الاجتماعية والنفسية والأخلاقية»[2]، نلاحظ من الوظائف الثلاثة الأولى أن الحوار مرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية حيث يعبر عن ها ويكون الأداة التي تستعملها الشخصيات للتخاطب والاخبار وتطوير الصراع.
- «يجب أن يسهم الحوار في الكشف عن موضوع المسرحية وفكرتها الأساسية.
- يشيع الحوار الحياة والجاذبية في المسرحية.
- يرهص الحوار بمستقبل الأحداث.

[1] عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، المرجع السابق، ص 32.
[2] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، (د.ط)، 1997، ص 80.

– المساهمة في السير بعقدة المسرحية وتقدمها وتدرجها وتسلسلها» [1]، لأنه بمثابة اليد التي تدفع بعجلة الحياة في المسرحية للكشف عن موضوعها وفكرتها الأساسية، ويسير بعقدتها.

المبحث الثاني: عناصر البناء الفني في النص المسرحي

1 -الشخصية: Le Personnage

لا يمكن لنا إعطاء مفهوم واحد وجامع للشخصية، ويعود ذلك إلى اختلاف وتعدد التعريفات التي عرفها هذا المصطلح، ونظرا لأهميته فهو يمثل محورا بارزا وهاما للجدل بين العلماء والدارسين عنه.

والشخصية المسرحية على رأي صالح لمباركية: «هي أبرز السمات الفنية في المسرح لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها» [2]، فهي بنية تتضمن مدلولات مختلفة سواء كانت لغوية، وغير لغوية كتعبير الوجه أو الحركات أو اللباس.

فالشخصية هي « أساس النص المسرحي ونجاحها نجاحالعمل كله» [3]،فالكاتب عن طريقها يحاول أن يقدم فكرته ويعرض موضوعهويلقي حولهما الأضواء، لأن الشخصيةضرو ريةٌ في المسرحية فلابد على الكاتب المسرحيأن يحسن اختيار شخصيات مسرحيتهويجيد رسمهاوتحريكها.

2 -أبعاد الشخصية:

تتركب الشخصية المسرحية من مجموعة من الأبعاد تحدد قيمتها وتتمثل هذه الأبعاد في:

2 1 -البعد الجسماني (الفيزيولوجي) Physiologie:

[1] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، المرجع السابق، ص 80 – 81.
[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ج2، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 114.
[3] المرجع نفسه.

وهو كل ما يتعلق بتركيب جسم الشخصية «ذكر أو أنثى، الطول، لون البشرة، الجلد، الشعر والعينين مثلا: المظهر العام جميل أو قبيح، نحيف أو سمين»[1]، ويعني هذا أن المظهر الخارجي للشخصية يعطي لنا نظرة عامة حولها حيث يعتبر التكوين الرئيسي للشخصية ويتيح لنا فرصة التفريق بين ملامح شخصية عن أخرى، فمثلا شخص سليم البنية لا يعاني من أي تشوهات خلقية يختلف عن شخص من ذوي الاحتياجات الخاصة.

2 2 -البعد الاجتماعي (السوسيولوجي) Sociologique:

يعد جزءا هاما من مكونات الشخصية وهو مرتبط بالحالة الاجتماعية لها من حيث «تحديد نوعية التعليم الذي تلقاه الفرد، وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواءً راقية أو متوسطة أو كادحة فمثلا الانسان الذي ولدى وتربى وعاش في أحد الأزقة بمنطقة شعبية، هناك اختلاف ما بينه وبين انسان نشأ وترعرع في فيلا بحي راق» [2]، وهذا البعد يحدد لنا الحالة التعليمية والاقتصادية والمرتبة الاجتماعية التي تحتلها الشخصية من خلال عرض بيئته التي عاش فيها والمستوى التعليمي الذي وصل إليه وأثرهم الواضح على مجرى حياته.

2 3 -البعد النفساني (السيكولوجي)Psychologique:

وهو متعلق بالجانب النفسي للشخصية «وهو ثمرة البعدين الآخرين، وهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية، ومركبات النقص فيها، ولذلك هو الذي يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي

[1] عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، المرجع السابق، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 47.

ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية، وأهدافها في الحياة» [1]، نلاحظ بعد عرض البعد الثالث للشخصية أنه المرآة العاكسة لما هو موجود داخلها من ميول وانفعالات وإحساس ناتج عن الكيان الجسماني والاجتماعي للشخصية.

تعتبر هذه الأبعاد الثلاثة الركائز الأساسية لبنية الشخصية ومدى ثقل حضورها على خشبة المسرح وتأثيرها على المتفرج.

3 -أنواع الشخصية:

3 1 -الشخصية المركبة أو النامية:

وهي الشخصية التي تنطوي في داخلها على مواقف عدة، تظ هر حسب الموقف الذي تكون فيه، فهي تنمو مع الأحداث وسرعتها ويمكن تعريفها بأنها تلك التي تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية المتعارضة أو المتصارعة وهذه الخواص ليست متكافئة في القوة [...] ويكون لها خواص تعزز الخواص السائدة، وتسمى أيضا بالشخصية الرئيسة «ويطلق هذا المصطلح عادة على الدور الأساسي في المسرحية وقد يكون هناك دوران متعادلان يحتكران الأهمية، كما يمكن أن توزع تلك الأهمية على شخصيات المسرحية كلها حتى لا يتعذر تعيين بطل محدد»[2]، ومن هنا فإن الشخصية النامية هي الشخصية التي تتعدد فيها المواقف وتنمو مع الأحداث وسرعتها، ومن الصعب تحديد الشخصية النامية في حالة وجود شخصيتين متكافئتين تتساوى أفعالهما.

3 2 -الشخصية المسطحة:

وهي عكس الشخصية المركبة فهي تظهر خاصية واحدة ومواقف ثابتة على طول النصلأنها شخصية تتسم بالثبات في مواقفها وقد عرفت «بأنها التي تخلو من الخواص السائدة، وقد تكون لها

[1] عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، المرجع السابق، ص47.
[2] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص 149.

خاصية واحدة بدون خواص أخرى تعززها أو تعارضها»[1]، فالشخصية المسطحة تنطلق وتظهر بصورة واحدة وموقف محدد لا يتغير في النصوص فهي شخصية نمطية ثابتة.

3 3 -الشخصية الدائرية:

وهي شخصية «تجمع بين البسيطة والمركبة، وهذا التعبير يعرف الشخصية بأنها ذات ثلاثة أبعاد وهذا ما يميزها عن الشخصية ذات البعدين أي المسطحة [...] وهي تلك التي تطور وتميز بما يكفي لجعلها حقيقة حية في نظر المشاهد وهي شخصية رئيسة في القصة دائما» [2]، الشخصية الدائرية هي شخصية متحولة، يمكن أن تكون شخصية بسيطة أحيانا ثم تصبح مركبة أحيانا أخرى لذلك نقول عنها ثلاثية الأبعاد.

4 -الزمان والمكان:

الزمان والمكان عنصران مرتبطان ببعضهما البعض، لا يمكن الفصل بينهما في العمل الأدبي، فلا وجود لزمان دون مكان والعكس.

4 1 -مفهوم الزمن:

يعتبر الزمن من العناصر التي اهتم بها الدار سون حيث تحولت مقولة الزمن إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء في شتى المجالات، فنجد "عبد المالك مرتاض " يقول عن الزمن أنه: «مظهر وهمي، يزمنن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المر ئي، غير المحسوس [...] إنما تتوهم، أو نتحقق أننا نراه»[3]، نلاحظ أن الزمن لا وجود له في حد ذاته كما أنه لا يرى

[1] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص 163.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 168، (بتصرف).
[3] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص 172، (بتصرف).

بالعين المجردة، فهو سيرورة لا نهائية وسابح في الكون، إلا أننا نعيشه في فترات منقسمة من ماضي وحاضر ومستقبل وله أثر كبيرفي حركية الانسان ونشاطه.

ويعرفه "سعيد يقطين" في قوله: «إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها، في حقله الفكري والنظري» [1]، ويعني ذلك أن الزمن يأخذ دلالته من المجال الذي يحتويه.

أما الزمن في المسرحية «فهو متعلق بكاتب المسرحية لأنه مقيد بزمن محدد له أثره في بناء المسرحية وهذا معناه أن بنية المسرحية لا بد أن تكون مركبة تركيبا خاصا ومن هنا وضع حد لفصول المسرحية»[2]، الزمن في المسرحية متعلق بكيفية بناء الكاتب لزمن المسرحية.

أ –الزمن الدرامي:

هو من الناحية الأولى «الزمان الفيزيائي أي تتابع الحدث، وللزمن الدرامي عدة وجوه منها أن يكون تتابعيا تراتبيا دون قطع في تسلسل الحدث، أو أن يكون زمنا متوازيا كان يتم فعل حدثين في آن واحد، وهذا يتم بتجميد المشهد، للانتقال إلى حدث آخر يتم حدوثه في الوقت ذاته وهناك زمن (الفلاش باك) أي العودة إلى الوراء، ومن ناحية ثانية فإن الزمن الدرامي يعني الحياة النفسية الداخلية للممثل وما يستتبع ذلك من انفعالات ومشاعر ومنولوجات داخلية» [3]، الزمن الدرامي زمن تسلسلي، الزمن الأول مرتبط بعدة وجوه منها ما يكون تتابعي دون توقف أثناء عرض الحدث والزمن الثاني يتم فعل حدثين في وقت واحد، بواسطة تجميد المشهد، ونجد زمن ثالث يتم بالعودة

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد والتبئير)، المرجع السابق، ص 61.
[2] ينظر: عبد المعطي نمر موسى ومحمود محسن مهيدات وعماد توفيق السّعدي وحسين لافي قزق: الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الامل، ط1، 1992، ص 19، (بتصرف).
[3] وليد فاضل: الزمان والمكان في مسرح فرحان بلبل، نقلا عن الموقع الاليكتروني: http:/www.startimes.com/?t=23508025.

الى الأحداث التي وقعت سابقا وإعادة ذكرها وهذا كله من ناحية، ومن ناحية أخرى ارتبط الزمن الدرامي بالجانب النفسي للممثل النابع من المشاعر والصراعات والحوارات الداخلية.

ب- الزمن التاريخي:(الزمن الحقيقي)

هو سجل الحاضر والماضي والمستقبل وهو «حقيقة مسجلة بالضرورة في النص كما في العرض، فانطلاقا من تعددية الأزمنة وصيغ وطرائق إنتاجها فإن للمسرح مكانته في التاريخ، و أن صعوبة قراءة التاريخ الوهمي للحكاية، وتاريخنا نحن ناتجة بمجملها من التداخل والتشابك وكذلك من غموض وقت الممثل(الدرامي)ومن وقت العرض المشهدي» [1]، ويعني ذلك أن الزمن التاريخي هو تركيبة زمنية لها مكانتها في المسرحية.

4 2- مفهوم المكان:

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الزمن والشخصية فنجد تعريفات متعددة حوله منها أنه:«هو الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث والصراع بين الشخصيات في إطار مكتمل حكائي متماسك لا يحدث في فراغ بل في أمكنة متعددة ومحددة» [2] مهما كان صنف المسرحية لابد أن ترتبط بالمكان على اختلاف قيمته ودوره في بناء العمل الأدبي.

أ- المكان الدرامي:

[1] باتريس بافيس: معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة بناية بيت النهضة، شارع البصرة، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 525.
[2] زكي علية: المرأة في الرواية الفلسطينية، رام الله، (د.ط)، 2003، ص 223.

عرّفه المفكر الروسي "يوري لوتمان" بأنه: «مساحة ذات أبعاد هندسية تحكمها المقاييس والحجوم، ويتكون من موارد، ولا تتحدد المادة بخصائصها الفيزيائية فحسب، فمادة العمارة مثلا ليست بهذا المعنى وحده، و إنما هي إضافة إلى ذلك نظام لعلاقات هندسية مجردة» [1]، المكان الدرامي حسب "يوري لوتمان" لا يتحدد بالخصائص الفيزيائية فقط إنما يعتمد أيضا على الأشكال الهندسية والمقاييس والحجوم.

والمكان الدرامي في تعريف آخر هو «المكان الجغرافي الكائن على منصة المسرح وما يحتويه من عمارة سواء كانت ديكورا أم قطع أكسسوار مجردة، وفي حالة خلو المنصة من أية عمارة أو قطعة أكسسواريبقى التعريف صالحا لأن أجساد الممثلين ستملأ فراغ المنصة بشكل يومي بشخصية المكان، ومن ناحية أخرى فإن المكان الدرامي يتضمن الشروط الاجتماعية أو الاقتصادية أوالتاريخية التي يتم ضمنها الفعل المسرحي» [2]، المكان الدرامي هو مكان وقوع المسرحية وكل ما تحتويه من أشياء فوق منصة ال

ب- المكان التاريخي:

يعرّفه "حمادة تركي زعيتر" بأنّه: «جزء من تكوين الانسان لذلك بقي المكان لسيقا بالتاريخ والحضارة وشاهدا حسيا على التطور والتغير وسجلا أمينا لأفعالنا وأفعال من سبقونا» [3]، معنى هذا القول أن المكان التاريخي ما تفوح منه رائحة القرون والأجيال السالفة مشيرا بخصوصيته إلى الجذور التاريخية العريقة.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي،المصدر السابق، ص 439.
[2] وليد فاضل: الزمان والمكان في مسرح فرحان بلبل، نقلا عن الموقع الالكتروني: http:/www.startimes.com/?t=23508025.
[3] حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، مؤسسة دار الصادق الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 98.

ويوصف المكان بـأنه التاريخي إذا كان «المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علاقة في سياق الزمن» [1]، الأمكنة تصبح بارتباطها مع أزمنة ما تاريخيا للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تطرأ على المجتمع ضمن سياق فترة زمنية محددة.

5 -الصراع:

مفهومه: الصراع هو «مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية معنوية بين طرفينأو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات» [2]، وهو «تعارض مرئي بين قوتين متعارضتين متكافئتين، ينمو بمقتضى تصادمهما في الفعل الدرامي» [3]، أي أن الصراع من العناصر الفنية المميزة التي تقوم عليه المسرحية وتظهر على شكل علاقة صدامية تعارضية بين طرفين أو أكثر.

ونجد في المسرحية اليونانية القديمة «كان الصراع من النوع الذي نسميه الآن بالصراع الخارجي، أي الصراع الذي يجري بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته، وقد تكون تلك القوة شخصية في المسرحية كالصراع الذي يجري مثلا بين "بروميتيوس"، جد البشر وصانع الحضارة وبين الإله المتغطرس"زيوس" في مسرحية بروميتيوس موثقا» [4] الصراع الخارجي موجود منذ القديم في المسرحية اليونانية حيث كان يحدث بين الشخصية البطلة وقوة خارجية أخرى.

وعليه فإن الصراع هو العمود الفقري للمسرحية فبدونه لاقيمة للحدث ولا وجود له، وقد ارتبط الصراع في المسرحية بنوعين هما:

5 -1 -الصراع الداخلي (النفسي):

[1] إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 304.
[2] ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص 283.
[3] فواد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ثالة للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص 104.
[4] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص 102.

وهو صراع « ساكن هادئ لا يكاد يظهر فهو نفسي فكري أكثر من كونه عملي »[1]، فهو يظهر على الشخصية في أوجّ معاناتها.

2 5 -الصراع الخارجي:

الذي يتجلى في «الحوار والحركة والفعل ويكون بفعل القوى الخارجية فيجري الصراع بين بطل المسرحية والقوة الخارجية عند ذاته» [2]، يمكن أن يكون للصراع الداخلي والخارجي مزيجا بينهما، أي صراع خارجي وداخلي (ذاتي) في نفس الوقت وله جانب ذهني أكثر من الواقعي كقصة بجماليون لـ"توقيف الحكيم".

المبحث الثالث: لغة المسرحية بين العامية والفصحى.

شهد المسرح العربي في مراحل تطوره إشكالية اللغة في التعبير المسرحي، بين استخدام اللغة الفصحى واللغة العامية، فهناك من دع إلى استخدام الفصحى وهناك البعض الآخر من دعإلى استخدام العامية.

1 -مفهوم اللغة العامية:

اللغة العامية في أبسط تعاريفها هي « لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية ويجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة، وهي لاتخضع

[1] ياسر مدخلي : أزمة المسرح السعودي، دار ناشري للنشر والتوزيع، ط 2007، ص53.
[2] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة، (د.ط)، 1998، ص 43.

لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها، لأنها تلقائية متغيرة تتغير لتغير الأجيال وتغير الظروف المحيطة بهم »[1]، فاللغة العامية يختلف نطقها من شخص لآخر وتختلف أيضا باختلاف المناطق في الوطن الواحد فعامية الشرق الجزائري تختلف عن عامية الغرب، وعامية كل ولاية جزائرية تختلف عن غيرها من الولايات الأخرى حيث لا تضبطها قواعد اللغة المعروفة.

ويقول "كمال يوسف الحاج " عن العامية: « العامية هي لغة الحس والعجلة، لغة فجائية تلقائية انفعالية، والانفعال بيولوجي الطابع، لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل بالروية، ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان، وتسيطر على روابط الجملة ، وهي لا تبالي بالعوامل النحويةبل تكتفي بإبرازترويسات نفسياتنا، والعامية حفيفة الخطى تستمد زحمها الأكبر من الإيحاءاتوالإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها، وهي لا تقبل الحركات، ولهذا لا تتركب من جمل بمعنى النحو، وفي العامية ألفاظ ذات معنى، وفي الفصحى جمل ذات معنى، وفي العامية ترص الوجدانيات كالقذائف والمتفجرات، وفيها لا نعثرعلى الجملة بالمعنى النحوي،بل تتلاشى الروابط والعوامل فتبرز الصورة الكلامية كتلة واحدة، تتفجر كالمفرقعات، ونظامها نظام الانضغاط وهي تترك لذهن السامع أن يدرك بالحدس نوع الصلة بين الكلمات »[2]، اللغة العامية حسب "كمال يوسف الحاج" هي لغة التداول اليومي، تتميز بالعجلة والفجائية والتلقائية والانفعالية، لأنها غير مرتبطة بزمن أو قالب تركيبي معين يحصرها بل مرتبطة بالوجدان، فتعبر عن نفسية الشخص ولا تهتم بالنظام النحوي، لأن السامع يدرك معنى الجملة من خلال الحدس.

2 مفهوم اللغة الفصحى:

[1] ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة الجزائر، (د.ط)، 2007، ص 196، (بتصرف).

[2] كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، (د.ط)، 1978، ص 237 - 238.

نجد اللغة الفصحى تعرف بأنها:«ما سمعنا من العرب ثم حملت على مفهوم الموافقة كقياس العربية، فما وافق القياس فهو فصيح وما خالفه يعد شاذا، ليصل بعد ذلك مفهوم الفصاحة، تعبير بليغ فالكلام الفصيح هو الزاخر بالصور البيانية والمحسنات البديعية والفصاحة بهذا المفهوم هي قوة العبارة ونصاعة البيان وحسن التعبير.»[1]، وهي لغة ظاهرة ذات كيان لغوي محدد ومحكم وبهذا الكلام نستنتج ان اللغة الفصيحة تحكمها قواعد وما خرج عن هذه القواعد لم يصبح كلاما فصيحا.

3 أنصار العامية:

حجة هؤلاء التبسيط لإفهام العامة، فهي على حد تعبير "محمد عثمان جلال"« [...] أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام، وعلى نفس المنهج سار "يعقوب صنوع" و"محمد تيمور" الذي يرى أن العامية وحدها أكثر انطباقا للحقيقة من اللغة العربية الفصحى، أما توفيق الحكيم فإنه يحصر استعمال العامية في المسرحيات المحلية العصرية التي يفسد جوها الفني استخدام لغة غير لغتها اليومية» [2]، نستنتج أن العامية لها روادها المدافعون عليها حيث حملوا مشعل هذه اللغة ورفعوه إلى السماء وأرادوا أن ينظر إليها كل الناس لأنها هي المرآة العاكسة لهم ولحقائقهم وأحاسيسهم.

وذهب فريق ثالث إلى ترك الحرية للمؤلف فهو وحده أقدر على تقدير الموقف واتخاذ القرار يقول "توفيق الحكيم": «ولا أحب أن[...]أقول إن الروايات العربية الموضوعية، أو التاريخية أو الأجنبية، أو الفكرية يجب أن تكون بالفصحى، وأن الروايات المحلية يجب أن تكون بالعامية [...]فالتحديد يوقعنا في الخطأ، و [...]لأن التحديد تقييد والفن هو الحرية» [3]، بعد ظهور أنصار

[1] حسين عبد القادر: فن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984، ص 65.
[2] عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، رسالة دكتوراه، إشراف: يوسف الأطرش، جامعة باتنة -1-، 2016/2015، ص 190.
[3] ينظر: عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، المرجع السابق، ص190، (بتصرف).

للعامية ظهر بعدهم من يدعو إلى الحرية في استعمال اللغة حتى لا يقعون في الخطأ ولا يقيدون الفن لاعتبارهم أن الفن هو حرية لا يعرف معنى التحديد والتقييد.

إذ دعا هؤلاءإلى اتخاذ العامية مطلقا، أو اتخاذ العامية في مواضيع، والفصحى في مواضيع أخرى، «فإننا نجد من الأدباء من دعا إلى المزج بين العامية والفصحى في النص الواحد، فينطق الشخصيات المتعلمة المثقفة بالفصحى، وينطق الشخصيات الأمية البسيطة بالعامية، ظهر ذلك عند "فرح أنطوان" في مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة، وعند "ميخائيل نعيمة" في مسرحية الآباء والبنون.» [1]، بمعنى تم التمسك باللغة الع امية واتخاذها أداة تعبيرية مطلقة في الأعمال المسرحية إلا أننا نجد من دعاإلى ازدواجية اللغة في النص الواحد، فتنسب الفصحى إلى المثقفين والعامية للأميين والبسطاء، وظهر فريق آخر توسط بين الفريقين السابقين، «دعا إلى استخدام لغة ثالثة سماها اللغة الوسطى، وهي التي تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية، لينطقها من يشاءبالعامية أو العربية.» [2] نلاحظ من هذا الرأي ظهور لغة وسيطة بين العامية والفصحى والتي تعتمد على الإملاء الفصيح الذي يتيح للقارئ حرية نطق المفردات بأية لغة أراد.

4 أنصار الفصحى:

وقد دعاأنصار الفصحى إلى الالتزام بها في اللغة المسرحية لما تمتاز به من ثراء وتنوع، يقول "نجيب محفوظ":«فاللغة العامية حركة رجعية والعربية حركة تقدمية، فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواءعلى الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل والانتشار

[1] المرجع نفسه.
[2] ينظر: غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 625 – 627، (بتصرف).

الانساني»[1]،"نجيب محفوظ" في هذا القول يعيب اللغة العامية بوصفها حركة رجعية انطوائية وهي لغة لا تناسب العصر الحديث ولا تتماشى معه للدفاع عن الفصحى وجعلها راية التقدم والازدهار.

ويذهب إلى نفس الاتجاه "طه حسين": الذي يرى أن الأدب «لغة راقية جميلة تملأقلب القارئ وعقله لذة وامتاعا، و"غنيمي هلال" الذي يعد الفصحى أكثر تنوعا وأعمق فكرا، وأدق مشاعر، لذا يجب أن نرفع الجمهور إليها لا أن ننزل به إلى دركات العامية المحدودة في مفرداتها» [2]،"طه حسين" و"غنيمي هلال" يدافعان أيضا عن اللغة الفصحى وجعلها لغة الأدب الراقي، الذي يزرع لذة وامتاع في قلب القارئ وذهنه، لأنها تتميز بالدقة في المشاعر والتنوع في الأفكار وعليه يجب دعوة الجمهور للتمسك بها.

هذا التعارض وهذا التنافر بين الآراء ظهر في المشرق العربي بحجج متنوعة، أما في المغرب العربي فإن نقاده، وكتابه يجمعون أو يؤكدون على وجوب استعمال العربية الفصحى إذ أن «اللغة اليومية [...]لا تصلح أداة للتعبير، لا في القصة ولا في المسرحية ولا في السرد ولا في الحوار، وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة» [3]، إن نقاد المغرب العربي أكدوا على وجوب استعمال اللغة الفصحى في القصة والمسرحية والسرد والحوار والتخلي عن العامية.

يقول "محمد مصايف": «لأن المعركة التي كان يخوضها شعب المغرب العربي في شتى أقطاره من أجل المحافظة على الشخصية العربية تستوجب منهم الوقوف ضد كل عمل يرونه محاولة لإضعاف اللغة العربية الفصحى» [4]، نجد "محمد مصايف" يجعل اللغة الفصحى موازية

[1] عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، المرجع السابق، ص 191.
[2] المرجع نفسه.
[3] عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، المرجع السابق، ص191.
[4] المرجع نفسه.

للشخصية العربية، حيث يجب الدفاع عنها والمحافظة عليها مثلما حافظ شعب المغرب العربي على الشخصية العربية.

5 -اتجاهات المسرح الجزائري:

انقسم المسرحيون الجزائريون إلى اتجاهين هما الاتجاه الشعبي الذي اعتمد على اللغة العامية والاتجاه الإصلاحي الذي اعتمد على اللغة الفصحى للإصلاح والتعليم.

5 -1 -الاتجاه الشعبي:

وهو المرآة العاكسة لآراء أنصاره «الداعين إلى التأليف بالعامية فقد لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبّروا عنه بكل صدق و آمان، وكانت لغتهم لغة الشارع والمنزل، فكشفوا عن الأمراض الاجتماعية بالأسلوب الذي يعتمد على النقد بالدرجة الأولى»[1]، لذلك تبنّوا اللغة العامية للتعبير عن آلام و آمال الشعب الجزائري بأسلوب نقدي، وتخلّ ا فيه عن «اللغة العربية الفصحى الرصينة والنزول بالمستوى الفني والأدبي إلى طبقات المجتمع، حبا في التهريج والهزل والإضحاك، مع الارتجالفي كل الأعمال التي تعرض على الجمهور، كل ذلك أدى بالنخبة المثقفة الجزائرية إلى معاداة أصحاب هذا الاتجاه واحتقار أعمالهم الإبداعية»[2]،نلاحظ أن التمسك بالعامية وجعلها وسيلة تعبيرية في قالب هزلي مضحك بالإضافة الى إعطاء دفع ارتجالي أثناء العرض المسرحي أمام الجمهور، أنتج لهم أعداء من قبل النخبة المثقفة التي نبذت الأعمال المسرحية العامية ومن رواد هذا الاتجاه نجد، "محي الدين بشطرزي"، "رشيد القسنطيني"، هؤلاء اعتمدوا في كتابة مسرحياتهم على اللغة العامية التي أكسبتهم شهرة واستمرارية، وحبا بين الجمهور.

5 -2 -الاتجاه الاصلاحي:

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، المرجع السابق، ص 286.
[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، المرجع السابق ، ص 79.

لقد تبنى هذا الاتجاه المثقفون الجزائريون الذين اتخذوا اللغة العربية الفصحى أداة للتعبير في المسرح الجزائري بعد زيارة فرقة "جورج الأبيض"إلى الجزائر«فكانت فرقة "جورج الأبيض" دافعا قويا لتحريك همهم نحو الاهتمام بالمسرح[...] لذلك كانت استجابة الجزائريين سريعة في تأسيسأول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921 هذه الفرقة هي: المهذبة جمعية الآداب و التمثيل العربي،إضافة إلى فرقة جمعية الطلبة المسلمين ، وجمعية الموسيقى المتربية» [1]،نشأ المسرح الجزائري نتيجة التأثر بالفرق المسرحية المشرقية لا الغربية وكانت بمثابة الضوء في نهاية النفق الذي حركه في نفوس الجزائريين أهمية المسرح في خدمة المثل الوطنية العليا، فألفوا العديد من المسرحيات منها «مسرحية الشفاء بعد العناء ل .: "علي الشريف الطاهر " الذي يعد أول مؤلف مسرحي جزائري في عصر النهضة[...]ونجد أيضا مسرحية جحا ل: "سلالي علي" التي عالج فيها قضايا اجتماعية[...]، وكذلك نلاحظ ظهور أعمال ذات نزعة إصلاحية التي تبناها أبناء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين من أجل زرع القيم الأخلاقية والدينية في نفوس الشعب الجزائري» [2]، وكل هذه الأعمال المسرحية استعملت اللغة الفصحى لإظهار روح المقاومة الشعبية لكل من يريد طمس الشخصية العربية ومن رواده نجد أيضا "محمد العيد آل خليفة" بمسرحية بلال و "محمد الصالح رمضان" بمسرحية الناشئة المهاجرة.

[1] ينظر: عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، شهادة ماجستير، إشراف:أحمد جاب الله، جامعة باتنة، 2013/2012، ص29 (بتصرف).

[2] ينظر: عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، المرجع السابق، ص 30 – 46، (بتصرف).

الفصل الثانـي

دراسة تطبيقية لمسرحيـة سائـق

سيـارة الأجـرة

1 الفكرة العامة للمسرحية:

العشرية السوداء

2 ملخص المسرحية:

مسرحية سائق سيارة الأجرة لـ"علاق بايلي" ترجمها أحسن تليلاني * وهي مسرحية تشخص واقع المأساة الوطنية الجزائرية برؤية طلائعية عميقة، حيث يعمد الكاتب على كشف خيوط المحنة ويوجه أصابع الإتهام لكل المتأمرين على أمن الجزائر ومستقبل شبابها البريء، حيث قسمت إلى ثمانية لوحات وقسمت كل لوحة إلى مشاهد فنجد المسرحية تبدأ بظهور المقدم في الستينات من العمر يرحب بالأشباح العائدون ويروي حكاية خطفهم من طرف مجموعة دولية بالمغرب الأوسط ثم ينتقل إلى ذكر آلامه التي يعيشها كل فرد جزائري من تشريح وتجريح، وقطع شرايين القلبوالعين تنظر، وذبح الأطفال وإغتصاب الأمهات والبنات، جعلوا الجزائر الخضراء جزائر دماءحيث غيّروا غرس الأشجار بدفن الأرواح، نجد اللوحة الأولى تضمّنت مشهدين فمثلا نجد المشهد الأول يبدأ بعودة "عمي سعيد" إلى بيته ويستمع إلى الإذاعة التي كانت تبث أخبار حول عملية اعتداء في الجزائر العاصمة:

«عمي سعيد:

مجازر أخرى، اذبحوا البلاد كلها ما دمتم تريدون ذلك... هكذا ننتهي من هذا الموضوع تماما»[1].

من خلال هذا المقطع يظهر لنا أن نفسية عمي سعيد مستاءة من الأوضاع التي آلت إليها البلاد، أما اللوحة الثانية فاحتوت على مشهد واحد يبدأ ببث حصة "بلاحي" عبر أمواج الأثير

*أحسن تليلاني« AHCENE TLILANI »: كاتب وناقد جزائري.

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، تر: أحسن تليلاني، منشورات المعهد العالي للترجمة، سكيكدة، 2006، ص11.

لإذاعة "إ.م.أ" التي تناولت حرية التعبير حول الطراباندو الجديد بتقديم "عمي مراد" الذي يستقبل عدة مكالمات من المستمعين:

«محند:

ألو عمي مراد... أما زلت حيا؟

عمي مراد:

صباح الخير محند... آه، ها، ها... أنت موح باب الواد، أليس كذلك؟

محند:

محند فقط، أما موح باب الواد فقد انتهي»[1]

هذه من إحدى المكالمات التي استقبلها "عمي مراد"، واللوحة الثالثة المعنونة بالأمراء التي شملت خمس مشاهد حوارية بين شبح "سارتر""والحارس" بعد عودة "سارتر" إلى مكان إحتجازه ومطالبته لرؤية المسؤول الكبير وكذلك مع الأمير وإصابته بالدهشة عند رؤيته شابا في العشرينات وتساؤله عن الأسباب التي أدت بهم إلى هذه الحالة وتكون إجابة الأمير هي الإحتقار والظلم وهذا ما لمسناه في المشهد الأول والثاني، أما المشهد الثالث والرابع والخامس يعرض لنا إلتقاء "سارتر" مع رؤساء المجموعات وعرضهم للأسباب التي أدت بهم إلى الإنتقام من السلطة والشعب منها: الإعتداء على الأسر الفقيرة بدون سبب والانتقام من أبناء الحركى وتهميشهم:

«بوعلام:

أو ليست نذالة أن يتم تهميش رجال ونساء وأطفال في معتقل المخيمات؟ ما زالت هذه المخيمات موجودة إلى اليوم بفرنسا دون أن يتحدث عنها أحد. آه لقد نسيت، فهم قبل كل شيء مجرد عرب... حيوانات وليسوا بشر.

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة ، المصدر السابق، ص 12.

سارتر:

لا. ليسوا حيوانات. الأبناء غير مسؤولين عن أفعال آبائهم. الوحوش هم أولئك الذين جندوكم»[1].

هذا أحد الأسباب التي دفعت بهم إلى انتهاج طريق الانتقام في حياتهم، أما اللوحة الرابعة قسمت إلى سبعة مشاهد تدور أحداثها حول محادثة أبناء "لا تشي تشي""وزبائن آخرين "رجال ونساء" حول الأوضاع التي آلت إليها البلاد من سرقة (العدادات)، القتل، سوء استخدام القانون وتمثل ذلك في المقطع الآتي:

«شرطي:

تدبر أمرك، إذا أوقفتك مرة أخرى دون عداد فسيكون مصير سيارتك الحجز. هل فهمت؟

عمي السعيد:

لكن أين أجد عداد؟

يبدو أن عمي سعيد في ورطة.

شرطي:

هذه المرة سأدعك تمضي في سبيلك، أما المرة القادمة فلن أتسامح معك وسأحرر ضدك محضرا قضائيا.

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 18، 19.

عمي السعيد: (ينطلق... يكلم الزبائن)

وظيفته هي القبض على اللصوص، ولكنه عوض البحث عنهم ومكافحتهم فإنه يريد تطبيق القانون أين يظن نفسه هذا الشرطي؟ قد يكون تلميذا مبتدئا. أراهن أنه بعد ثلاثة أيام سيصبح مروضًا وسيرتدع...».[1]

إن سوء استخدام القانون يظهر بوضوح في هذا المقطع، أما اللوحة الخامسة فقسمت إلى ثلاثة مشاهد تدور أحداثها حول توجه "سارتر" إلى محطة الأجرة والتقائه مع "عمي السعيد" حيث طلب منه نقله إلى الفندق ودعا الصحفيين لإجراء مقابلة معه فمثلا في المشهد الثالث جرى حوار بين "سارتر" و"مداح" حول "مداح الملتح" و"مداح الذي ينتمي إلى السلطة":

«سارتر:

أقصد تقاسم الأدوار، هناك ملتح في جهة وأخوه في الجهة الأخرى، أنت تملك السلطة وأخوك بمساعدة عصابته يريد نزعها منك...».[2]

الصراع حول السلطة أنتج حربا بين الإخوة، أما اللوحة السادسة تضمنت التقاء "سارتر""بمعالي الماريشال" الذي يمثل أحد رجال السلطة المتآمرين على انتهاك أمن البلاد ومستقبلها وتسييرها كأنها ملك خاص بهم:

«معالي الماريشال:

قد ترتكب الدولة أحيانا تجاوزات، وهي تسعى لحفظ النظام العام في البلاد. من المؤسف الإعتراف بهذا، لكن البعض كانت لديهم فوائد في استمرار المحنة، لقد قلتها لك من قبل: إنها مقابلة تجرى بعدة كرات ليست دوما مستديرة، وتحت إشراف عدة حكام، يمكن توجيه نقد لبعض

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

المسؤولين، فالكثير منهم استفادوا من الريوع.لكن لا ينبغي إتهام الجيش بالباطل، فهو بريءوبفضله ما زلت البلاد قائمة»[1].

هذا الاعتراف يؤكد تورط بعض رجال السلطة في عدم استقرار البلاد واستفادتهم من ذلك واللوحة السابعة فهي معنونةبـ "روي روا" قسمت إلى ثلاث مشاهد دار فيها حوار بين "سارتر" و"عمي سعيد" والشاب الملقب بـ "روي روا" حول لعبة الورق المسمات بـ "ري ري" التي تراهن حولها "سارتر"و"روي روا" التي تحمل في طياتها رموزا تاريخية وسياسية واقتصادية مثل "اللاز" الذي يمثل "الداي حسين" وهو أحد الأوائل من رموز الكفاح في الجزائر وكذلك التجاوزات التي تشهدها الانتخابات فنجد "روي روا" يفسر لـ "سارتر" الأوضاع السائدة في البلاد:

«سارتر:

والحريات؟

روي روا:

ري ري... هذا يسرح وهذا يبقى، على الذي عليه أن يغير معطفه.

سارتر:

الإرهاب؟

روي روا:

ري ري... متعلق بالوضع الاقتصادي ونتاج رواسب.

سارتر:

وماذا عن التلاعبات السياسية؟

روي روا:

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة،المصدر السابق، ص 39.

ري ري! البلاد كلها ملعب للمتلاعبين من كل صنف، من رؤساء أي شيء إلى زعماء المشاتي والأرياف وحتى الكولونيلات... فقد أصبح المرتزقة اليوم أمراء ومقاولين كبارا»[1].

هذا المقطع يوضح الأوضاع السياسية التي قدمها "روي روا""لسارتر"، أما اللوحة الثامنة فعنونها الكاتب بالندوة الصحفية تنقسم إلى أربع مشاهد تناولت موضوعات متعددة فمثلا نجد المشهد الثاني عالج موضوع الظلم والإهانة لشاب في العشرين من عمره من طرف أحد رجال الشرطة عن الحزام الذي يرتديه الشاب:

«**شرطي:** (ينزل من السيارة ويوجه للشاب ضربة بقدمه، فيسقطه أرضا) تريد أن تكون ماكرا... (ضربة أخرى) إنزعه...

شاب:(ينزع الحزام أمام الناس المتجمعين في صمت)

شرطي:

سأعلمك كيف تصبح ماكرا... (يأخذ الحزام ويوجه له عدة ضربات بواسطة...) هياإذهب، إذا حاولت أن تمكر معنا في المرة القادمة، فإننا سنعتقلك... (يركب السيارة ويغادر حاملا معه الحزام)"[2].

تعرّض الشاب للظلم والإهانة من طرف الشرطي الذي كان قاسيا جدا معه.

على الرغم من أن الكاتب ينتصر في ختام المسرحية لفكرة المصالحة الوطنية إلا أنه يعرّي كل الذين تلطخت أياديهم بدماء الشعب الجزائري، سواءً كانوا في المعارضة أم في السلطة

3 بناء الحوار في مسرحية سائق سيارة الأجرة:

3-1- الحوار في المسرحية:

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

يعتبر الحوار من العناصر الأساسية التي تقوم عليه المسرحية وهو شكل من أشكال التواصل بين الشخصيات، حيث يكشف عن أفكارها ومستواها الثقافي والاجتماعي، وهو «المظهر الحسي للمسرحية ولا بد أن يرتبط بالعمل المسرحي، حتى ينقلنا إلى الحياة الواقعية »[1]، ونجد نوعين من الحوار لكونه صيغة تخاطب بين شخصيتين أو أكثر تتبادل الأدوار فيما بينهما، حيث نجد شخصية متكلمة تصبح شخصية مستمعة وهذا ما يمثله الحوار الخارجي الذي يتجلى في مسرحية سائق سيارة الأجرة في المقطع الآتي:

«**حميد:**

صباح الخير يا عمي مراد. هناك يد تهددني بواسطة خنجر، أريد كسرها أو عضها على الأقل لتتخلى على سلاحها... لكنني لا أقدر على ذلك. ما الذي يجب أن أفعله؟

عمي مراد:

كن لبقا وقبلها.

عمي مراد يستهزئ من حميد بطلبه لتقبيل اليد.

حميد:

لا أستطيع... إنها يد شريرة وعربيد معروف لكنه غيّر موقعه. وأنا في حاجة إلى الحليب المسحوق.

عمي مراد:

[1] ينظر: عبد المعطي نمر موسى وآخرون: الدراما والمسرح في تعليم الطفل، المرجع السابق، ص 19، (بتصرف)

آه! ما دمت لا تستطيع تقبيلها، ففي هذه الحالة تعطر بلوم بلوم المرهم"[1].

تجسد حوار خارجي بين المذيع والمستمع وكان عبارة عن كلام عادي وواضح عن اليد التي تهدد حميد.

أما النوع الثاني من الحوار هو "المونولوج" ويعد محادثة داخلية تقوم بها الشخصية مع نفسها مثلما جاء في المسرحية لقول:

«عمي السعيد:

ما الذي يحدث اليوم؟ خسرت زبونين، أصبح رزقنا مهددا، لكن لحسن الحظ هناك شباب تشي تشي"[2].

يمثل هذا المقطع الحوار لداخلي الذي جرى بين عمي السعيد ونفسه عن رزقه المهدد بالزوال.

نلاحظ غلبة الحوار الخارجي على الحوار الداخلي الذي توافق مع عنوان المسرحية.

3 1 1 -خصائص الحوار:

الحوار له خصائص تميزه عن باقي عناصر المسرحية من إقتصاد وإيقاع وموضوعية حيث تكون مقاطع المسرحية موجزة، ليس لدرجة الإخلال بالمعنى العام لها وتمثل ذلك في:

«عمي السعيد:

أنت إلى أين تتجه؟

زبون:

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 27.

إلى باش جراح.

عمي السعيد:

لا. أنت؟

زبون: (يرتدي بزة فاخرة)

إلى المطار

عمي السعيد:

هيا اركب. الأجرة 300 دينار. وأنت؟

زبون:

أذهب إلى الحراش.

عمي السعيد:

لا. هنالك ازدحام كبير في المواصلات. يمكنني نقلك إلى بلفور" [1].

تجسدت خاصية الاقتصاد في هذا المقطع وأدت وظيفة الحوار الذي جرى بين "عمي السعيد" ومجموعة من الزبائن.

أما الخاصية الثانية تتعلق «بالموضوعية التي تستوجب على المؤلف أن لا يقدم أفكاره وآرائه على لسان الشخصيات التي وظّفها »[2]، أي أن المؤلف يجب أن يترك الشخصية هي التي تتحدث حتى تؤثر في المتفرج، ونجدها في المسرحية في قول:

«**جمال:** (بلباس أفغاني)

أنت ترى ياسيد سارتر أننا جميعا عانينا الحقرة. لا توجد هذه الكلمة في كتبك وكأنك لا تريد رأيتها رغم أنها حاضرة هنا وهناك، إنها رغيف المهانين... فهي حالة نعيشها ونتجرعها حد الثمالة

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 28 – 29.

[2] ينظر: عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، المرجع السابق، ص 31، (بتصرف).

ونكابدها رغم أنوفنا... ورؤوسنا مطأطأة مثل زجاجة من الخل يرغمونك على شربها بشكل قمعي، لكن... عبر الأنف (برهة) عندما تفرغ، يجلسونك عليها. هل كابدت الظلم ياسيد سارتر؟

سارتر:

نعم، عرفت الظلم.

جمال:

لا، لا، هل كابدته؟»[1].

هذه المقاطع الحوارية توضح حرية الشخصية في التعبير عن آلامها وعن الظلم الذي تعرضت له.

الخاصية الثالثة تتمثل في الإيقاع الذي يحقق الانسجام بين لوحات المسرحية ومشاهدها من خلال التسلسل الكلامي للاعتبار الإيقاع هو القلب النابض للمسرحية، وخير مثال على تحقق الإيقاع في المسرحية ما نجده في اللوحة الثالثة في التناسق الموجود بين مشاهدها الستة في الحوار الذي جرى بين "سارتر" ومسؤولي المناطق ونذكر على سبيل المثال حوار "سارتر" و"الحارس" من المشهد الأول للمسرحية:

«**سارتر:** (يتقدم ثم يتوقف أمام الحارس)

الحارس: (يستفيق)

أين أنا؟

الحارس في حيرة وهو يتساءل عن مكان وجوده.

سارتر:

في مكان آمن بالمنطقة المحررة.

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 20.

الحارس:

لقد عدت...! كيف دخلت؟

الحارس يواصل تساؤلاته.

سارتر:

عبر الجدار. الأشباح بإمكانها إختراق الجدران دون أية معضلة. ما الذي وقع هنا؟

الحارس:

لقد تعرضنا للخيانة، أحدهم وشى بنا. لكن من حسن الحظ أنك عدت فأنا مسؤول عن أمنك»[1].

هذا الحوار الإيقاعي والمتناغم استطاع الكاتب به أن يصور لنا عودة شبح "سارتر" إلى مكان احتجازه ودهشة "الحارس" من عودته.

3 ~~2~~ 1 - وظائف الحوار في المسرحية:

من خلال الآراء التي تطرقنا إليها سابقا حول الحوار والتي أثبتت أن الحوار عنصر أساسي في بناء الخطاب المسرحي وهذا ما تطرق إليه "عبد الوهاب شكري" وحدده في «السير بعقدة المسرحية وتدرجها، والكشف عن الشخصيات وعن موضوع المسرحية »[2]، لكونه العجلة المحركة لهذه العناصر.

أ. تصوير الشخصيات:

تجلت هذه الوظيفية في مسرحية سائق سيارة الأجرة من خلال شخصية "أحمد" خلال حواره مع "سارتر":

---

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 15.

[2] ينظر: عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، المرجع السابق، ص 80-81، (بتصرف)

«أحمد:

أنا مجاهد قديم في صفوف جبهة التحرير الوطني الأصيلة والحقيقية، لقد حضرت مؤتمر الصومام وقمت بحراسة المشاركين فيه، وكنت من أنصار الحكومة المؤقتة في سنة 1962...»[1].

الشخصية تتكلم عن نفسها وتكشف عن منصبها في صفوف جبهة التحرير.

ب. السير بعقدة المسرحية:

الحوار المسرحي يجب أن يسير بالعقدة ويعمل على تقدمها وتسلسلها وقد تجلى تطوير الحوار للعقدة في المسرحية في الحوار التالي:

«سارتر:

ألم تتساءلوا أبدا ما إذا كان غربي وحلفاؤه يستعملونكم... بالتقريب ... قليلا؟ القتلى يتساقطون وأنتم... أنتم.

تحقنون أنفسكم بمخدر المسحوق الأخضر لإتقان الذبح.

جمال: (صامتا)

يبدوا ان جمال لم يعجبه الاتهام الذي وجهه له سارتر لذلك فهو صامت.

سارتر:

لا يمكنكم مواصلة ذبح الأبرياء... مع اقتراب شهر رمضان

جمال:

إنه شهر مقدس، شهر الجهاد»[2].

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص20.

إن ثنايا هذا الحوار قد دفعت بالأحداث إلى التطور بعد الحوارات التي أجراها "سارتر" مع "جمال" و"أحمد" و"بوعلام" و"علي" و"خالد".

ج. الكشف عن موضوع المسرحية:

الحوار هو الأداة التي تستعملها الشخصية في الكشف عن موضوع المسرحية خلال الحوارات القائمة بين الشخصيات:

«سارتر:

يمكن أن تبدؤوا مثلا بدعم القوى الديمقراطية وممثلي المجتمع المدني.

معالي الماريشال:

أنا لم أدخر جهدا لكنني أظن أنك لم تأت إلى هنا لتقول لي هذا الكلام، هيا لنلعب على المكشوف.

كن صريحا، ماذا تريد أن تعرف؟

معالي الماريشال يبدوا متخوفا من سارتر.

سارتر:

لماذا تقومون بتسيير البلاد وكأنها ملك خاص بكم.

سارتر صريح في تساؤلاته مع الماريشال.

معالي الماريشال:

لست أنا المسير، لكنني الضامن، ضامن الاستقرار، حيث أن أول شيء نركز عليه الاهتمام، هو تجنيب البلاد مخاطر الانقسام، إذ لولا حرصنا فإن البلاد قد انهارت وتحولت مثل الصومال والبوسنة و أفغانستان.

سارتر:

لقد سمعت هذا الكلام من قبل، لنعد إلى الأشياء الجادة ولنكن صريحين بخصوص المجازر وسرايا الموت... اغتصاب النساء وذبح الأطفال... قطع الرؤوس ثم إلقاؤها داخل فرن... عويل وصراخ لطلب النجدة... بمسافة متر، وفي منطقة محاطة بقوات الأمن. من اقترف هذه الجرائم؟»[1]

هذا المقطع كشف لنا عن موضوع المسرحية المتمثل في تسيير الدولة كأنها ملك خاص.

بما أن للحوار عناصر تتمثل في (الأنواع، الخصائص، الوظائف) فلابد له من لغة تسيره وتربط بين هاته العناصر وتجعلها متماسكة لتشكل بنية واحدة.

3-2- اللغة في مسرحية سائق سيارة الأجرة.

تحظى اللغة كمادة أولية في أي عمل أدبي بأهمية فاعلة تجعل لها أساسا لهذا العمل وهي وسيلة أساسية في بناء العمل المسرحي سواءً كانت لغة فصيحة أو عامية أو تجمع بينهما لتصوير الحدث والتعبير عن الشخصية.

واللغة هي « نظام من الإشارات وإن هذه الإشارات ليست سوى أصوات تصدر عن الإنسان نفسه، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو توصيل هذه الفكرة أيضا»[2] أي أن اللغة نظام من الإشارات تصدر من عند إنسان على شكل أصوات تحمل فكرة معينة فلغة "مسرحية سائق سيارة الأجرة" لغة فصحى سليمة هادفة لغرض معين فالمسرحية عالجت قضية اجتماعية حول العشرية السوداء وقد وفق النص بتصوير أحداثها بلغة مناسبة وهذا ما وجدناه في:

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص38.

[2] فاطمة يوسف: دراما الطفل أطفالنا والدراما المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص239.

« **صحفي3:**

مع أي طرف أنت يا سيد سارتر؟

الصحفي يتساءل.

سارتر:

أنا مع حقوق الضحايا، من المغتصبين والأرامل واليتامى أولا... وقبل الحديث عن حقوق الجلادين.

أنا مع الشعب الجزائري، ومع الجمهورية، ومع جزائر حرة وديمقراطية، جزائر التعددية، أنا مع المقاومين، وممثلي المجتمع المدني، مع الصحفيين والنساء، وكل الذين يناضلون من أجل الكرامة المأساة هي... أن أصدقائي مشتتين كثيرا»[1].

هذه المقاطع الحوارية الفصيحة الممتعة صورت لنا موقف سارتر بولائه للمجتمع الجزائري والذي كان يناضل من أجل الكرامة والعيش الهني.

كما أننا نجد بعض الألفاظ العامية المستعملة في المسرحية منها: الطراباندو، فليطوكسحطيست، رزمة، الحقرة، هوندة، بلوندة، فيللا، بيرة، رووونده.

لاعتبار الشخصية من محركي الحوار في المسرحية وذلك من خلال التبادل الكلامي الذي يجري بينهم ليكشف لنا هذا الحوار عن الشخصية وأبعادها الثلاثة.

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص54-55.

3-3- الشخصيات في المسرحية:

3 3 1 -أبعاد الشخصية:

الملامح الجسدية والنفسية والسلوكية هي صفات يتميز بها أي إنسان في الحياة، وعلى كل مسرحي أثناء بناء شخصياته لابد أن يراع الجوانب الثلاث، الجانب النفسي والجانب الاجتماعي الجانب الجسمي لأنها هي التي تميز الشخصية عن غيرها من الشخصيات.

أ. البعد الاجتماعي:

يهتم بذكر المركز الاجتماعي للشخصية بحياته كالمستوى التعليمي والمادي، ونجد "غنيمي هلال" يربطه « بالحياة الروحية والمالية والفكرية في صلتها بالشخصية ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في مكان تأثيرها في تكوين الشخصية »[1]، هذا البعد هو الصورة العاكسة للحالة الاجتماعية للشخصية ويظهر في المسرحية بذكر "علي" و"بوعلام" عن وضعهم في المجتمع:

«علي:

حكم على عائلة كاملة بالتسول... أبي فقد عمله، في حين تخليت أنا وأخي عن الدراسة. كان سني عشر سنوات. البحث عن العمل...؟»[2].

وكذلك قول:

[1] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص573.

[2] علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص17.

«بوعلام:

أبي أنا، كان حركيا جزائريا، أبي حركي حقيقي، اختار مساندة بلادك فرنسا. ما الذي ناله؟ الحرية؟»[1].

من خلال هاذين المقطعين استطعنا معرفة الحالة المزرية التي عاشها علي وعائلته والظلم الذي أصاب أبناء الحركة.

كما نجد البعد الاجتماعي تجسد في شخصية "خالد" القوية والمثابرة:

«خالد:

... لقد ساعدوني، فاستفدت بدروس خصوصية، واجتزت البكالوريا، وتمكنت من القيام بتربص تقني. لكن ظلت الأبواب موصدة في وجهي، رغم حصولي على شهادة، فلم يكن لي يد سوى تعاطي المخدرات لأنسى...لقد كنت مدمنا من قبل، كنت أتناول الكحول وأتعاطى الأقراص المهلوسة والكوكايين وكل أنواع المخدرات، أما الآن فبفضل الله لم أعد كذلك»[2].

هذه من إحدى الحالات الاجتماعية المتجسدة في المسرحية والمتمثلة في الحالة الاجتماعية التي كان يعيشها الشاب من انحراف وتعاطي للمخدرات رغم المستوى التعليمي الذي وصل إليه.

ب. البعد النفسي:

هذا البعد يرتكز أساسا على أحوال النفس، لأنه نقطة عبور إلى العالم الداخلي للشخصية ومعرفة كل أحاسيسها وعواطفها لأننا « حين نكون أمام الأوصاف الداخلية الخالصة، فإننا نكون

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة ،المصدر السابق،ص18.

[2] المصدر نفسه، ص19.

في تماس مباشر مع الحياة الحميمية للشخصية مع رغباتها وأوهامها وطموحاتها وسلوكها اليومي»[1]، لأن الجوهر الداخلي يقربنا أكثر من معرفة الشخصية بشكل أفضل، يبرز ذلك في المسرحية من خلال المقطع الآتي:

«جمال:

والاستبداد زائد الظلم زائد الإهانة كل ذلك مرشوشا بالاحتقار...؟؟؟يهينونك ويبصقون عليك علانية...

هل دقت كل هذا ؟ تلك هي الحقرة، إنها تأتي من خلال إقدام شخص قوي جدا على الاعتداء على آخر أصغر منه وأكثر ضعفا. هكذا مجانا ودونما مبرر...»[2].

نلاحظ أن نفسية "جمال" حزينة ومستاءة من جراء الظلم والاحتقار الذي تعرض له.

ج. البعد الجسماني:

هو مجموعة الصفات والسمات الخارجية الجسمانية التي تتصف بها الشخصية «باستعمال بعض العناصر المحسوسة التي يحتاج إليها الكاتب في وصف الشخصية ويختار منها ما يلائم من الأشكال والألوان والأصوات والروائح »[3]، لأن هذه الصفات هي التي تميز الشخصية عن غيرها، ومن الملامح الجسدية التي تميزت بها الشخصية في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" نجد الكاتب يصف شخصية "إيزوب حاج"كمايلي:

[1] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2009، ص83.

[2] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص20.

[3] عبد الله خمار: فن الكتابة (تقنيات الوصف)، دار الكتاب العربي، الجزائر، الباب الثاني، 1998، ص04.

«هو في الستين من عمره منتفخ البطن يرتدي بذلة سوداء وربطة عنق بلون البذلة، له شوارب ويضع على عينيه نظارات شمسية. إنه يحمل قفازات سوداء ويضع على رأسه قبعة الكويبوي سوداء على طريقة جيار في مسلسل دالاس»[1].

المظهر الخارجي لشخصية "إيزوب حاج"يظهر بشكل واضح وكبير في هذا المقطع.

3 3 2 -أنواع الشخصية:

الشخصية المسرحية لها أنواع مختلفة من أبرزها نجد :

أ -الشخصية المركبة (الرئيسية):

هي الشخصية التي تتولى قيادة الأحداث وتوجيهها، وتكون نامية ومتطورة وبارزة في المسرحية منذ البداية حتى النهاية، فحسب "قيس عمر محمد" «هي التي تقوم بالدور الأساسي في المسرحية»[2]، فنجد في مسرحية سائق سيارة الأجرة شخصية "عمي سعيد" هي الشخصية المحركة للأحداث ومعظم الأحداث تدور حوله، فبدأتالأحداث بعد عودة عمي سعيد إلى بيته واستماعه إلى إذاعة "إ. م. أ" وطرحه لبعض التعليقات وما يؤكد هذا القول وجود شخصية "عمي سعيد" في عدة مقاطع حوارية في المسرحية نجد مثلا حواره مع "سارتر":

«سارتر:

لقد قال: أخرج إلى الناس وأنظر... لكن... ماذا أنظر؟

سارتر يتساءل إلى أين ينظر.

[1] عﻻقهايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص10.

[2] ينظر: قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص149، (بتصرف).

عمي سعيد:

ربما يقصد مشاهدة الشعب... سأجعلك تلتقي بالشباب، فهم مستقبل هذه البلاد وليس المحتالين. سيحين أجلهم ويموتون جميعا. (يشغل المذياع) ألو، أنتم في الاستماع إلى برنامج "بلاحي"... اليوم نقدم لكم حصة خاصة. معكم عبر الأثير "عمي مراد"، صديق المرضى والشباب البائسين التائهين، الشباب الضائعين بلا أمل، المتسولين، الجائعين، في المدينة البائسة. مباشرة من حي باب الوادي بالجزائر العاصمة.

عمي سعيد يقدم لسارتر بعض التفسيرات.

سارتر:

حسنا، خذني إلى باب الوادي. لكن قبل ذلك توقف بمحاذاة كشك. أريد شراء بعض الجرائد.

عمي سعيد:

سنكون في باب الوادي بعد خمس عشرة دقيقة... أما بخصوص الجرائد، فهي منعدمة»[1].

هذه المقاطع الحوارية تؤكد أن شخصية "عمي سعيد" هي الشخصية المحركة لأحداث المسرحية.

ب- الشخصية المسطحة: (البسيطة)

هي الشخصية الأقل درجة في ظهورها في الأحداث ولكنها تعتبر مكملة لدور الشخصية الرئيسية « فهي الشخصية المسرحية التي لها وظيفة في مجرى الأحداث ولكنها ليست وظيفة ضرورية وهامة لتطوير الحبكة الدرامية »[2]، فهي مساعدة للشخصية الرئيسية وذلك بدفعها للقيام بمواقف معينة ومساهمتها في ربط الأحداث، ونجد المؤلف اختار عدد من الأسماء التي ساعدت

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص42.

[2] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص157.

في تطوير الحدث الذي بنيت عليه المسرحية ومن بينها نجد: "عمي مراد" وهو مذيع بإذاعة "إ.م.أ" ومجموعة من المستمعين هم: "حميد، محند، ليلى، كريمو"، وهؤلاء يمثلون الشباب الجزائري، فهم يشكون همومهم فنجد" ليلى" تبحث عن مسكن فاتصلت بالإذاعة :

«**ليلى:**

آلوا. أبحث عن مسكن.

ليلى تتصل.

عمي مراد:

هذه الإذاعة.اتصلي بمكتب الوزير يا آنسة، هنا "بلاحي" حصة الذين لا ملجأ لهم.

أعدي ملفا فيما يخص السكن»[1].

ونجد كذلك شخصية "الأمير" والقادة الخمس وأسمائهم كالتالي: (علي، بوعلام، أحمد، خالد جمال) وهذه الشخصيات تمثل بؤرة التوتر ومصدر الخطر على المجتمع الجزائري وتمثل ذلك في الحوار الآتي:

« **سارتر:**

كيف تتوقف هذه المجازر؟ هل لديكم حلا؟

سارتر يتساءل.

جمال:

قيام الدولة الإسلامية.

سارتر:(صارما)

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص13.

سارتر قلق لذا بدا صارما في كلامه.

لندع العبث: تعلمون بأن ذلك مستحيل. لن نعود إلى القرن الثامن، فالديمقراطية لا رجعة فيها، سأعيد

طرح سؤالي: ماذا تقترحون؟ هل لديكم مبادرات؟

جمال: (يصمت)»[1].

لا يجد ما يقوله.

هذا المقطع يؤكد سبب المجازر التي تحدث في الجزائر وهو قيام الدولة الجزائرية.

ونجد شخصيات أخرى مثل (معالي الماريشال، روي روا، الحارس).

ج- الشخصية الدائرية:

هي شخصية متميزة تجمع بين شخصيتين شخصية مركبة وشخصية بسيطة وهي «ثلاثية الأبعاد وهذا ما يميزها عن الشخصية المسطحة »[2]، فشخصية سارتر * هي الشخصية الدائرية في مسرحية سائق سيارة الأجرة وأخذ هذا الدور من خلال مواقفه الثابت ة التي ظهرت من خلال الحوارات الموجودة في المسرحية:

«سارتر:

---

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص21.

[2] ينظر: قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص 168، (بتصرف).

*سارتر (Sartre): اسمه الكامل جان بول سارتر إيمارد سارتر (21 يونيو 1905 باريس، 15 أبريل 1980 باريس) هو فيلسوف روائي وكاتب مسرحي وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي، بدأ حياته العملية أستاذا درّس الفلسفة في المانيا خلال الحرب العالمية الثانية انخرط في صفوف المقاومة الفرنسية السرية، ومن أهم أعماله الأدبية نجد كتاب الوجود والعدم (1943)، والكتاب المختصر الوجودية مذهب إنساني (1945)، ومن رواياته نجد رواية الغثيان (1938) رواية الثلاثية طرق الحرية (1945)، ولديه كتب أيضا في المسرح مثل الذباب (1943)، الغرفة المغلقة (1944)، العاهرة الفاضلة (1946)، الشيطان والله الصالح (1951)، نقلا عن الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D8%Ac%D8%A7%D9%86-%D8.

يجب أن نتذكر أيضا بأن دوغول قد خاض المقاومة قبل أن يتسنى له إيقاف ربع الجنيرالات.

معالي الماريشال: (متسامحا) (فترة)

يختلف...الجزائر جمهورية وأنا لم أتحدث عن الاستسلام، فالعودة إلى القرون الوسطى غير مقبولة الأمر تماما.

سارتر: (حازما)

ولا العودة إلى سنوات الدم والرصاص، لابد من الاعتراف بأن هذه الوضعية تساعد على تثبيت النظام.

سارتر يقدم توضيحا لمعالي الماريشال.

معالي الماريشال: (صامتا)

لم يعجبه كلام سارتر

سارتر:

مازالت هناك مشكلة.

معالي الماريشال:

ما هي؟

معالي الماريشال يتساءل

سارتر:

إنها تذكرني بمقولة أحد الشباب الذي قال: للحصول على سكن يجب أن تكون متزوجا ولكن لكي تتزوج يجب أن تكون حاصلا على سكن...إنها متاهة، كيف السبيل للخروج من هذا المأزق؟

معالي الماريشال: (متقززا) يبدوا منهارا...

الحلول البسيطة والجاهزة...؟ غير متوفرة، الطاعون والكوليرا كلاهما في حرب لدينا مشاكل الإرهاب والمديونية، والرشوة...أزمة السكن والماء والنمو الديمغرافي...وحاليا ظاهرة الانتحار، هذا دون الحديث عن الدعاية في وسائلكم الإعلامية، إنك تعلم أننا لا نستطيع التحرك لتجاوز المشاكل والأزمات ونحن مكبلين بخدمات المديونية»[1].

يوضح لنا هذا المقطع علاقة السلطة بالأحداث التي تقع في الجزائر وموقف "سارتر" الثابت من عدم العودة إلى سنوات الدم والرصاص.

الحوار المسرحي يستدعي زمان ومكان درامي وتاريخي تبنى عليه أحداث المسرحية وهذا مالمسناه في مسرحية سائق سيارة الأجرة.

3-4- الزمان والمكان في مسرحية سائق سيارة الأجرة

3 4 1 -الزمان والمكان الدراميان في المسرحية:

الأحداث المسرحية تجري ضمن إطارين زماني ومكاني وهما ضروريان في بناء النص المسرحي، فمن المؤكد أن الأحداث تحتاج لمكان وزمان تعيش في مستوياتهما ويساهمان في تطويرها.

أ. الزمان الدرامي:

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 41-42.

يعتبر من العناصر الأساسية للدراما فهو يميزها عن غيرها و « يعطي المشاهد إحساسا بأنه يشاهد حاضرا يحدث أمامه في نطاق ساعات العرض الثلاث»[1]، فالزمن ينقسم إلى ثلاث مستويات (ماضي، حاضر، مستقبل)، ونرى الزمن الدرامي في نص مسرحية "سائق سيارة الأجرة" يتغير من لوحة إلى أخرى فيبدأ الزمن في المسرحية بعودة "عمي سعيد" إلى بيته ونجد ذلك في مقدمة اللوحة الأولى:

«يعود عمي سعيد إلى بيته الكائن بالأبيار في أعالي الجزائر العاصمة، إنه يرتدي سروالا رماديا وقميصا داكنا يبدو عائدا لتوه من عند الخباز حاملا ثماني خبزات فيستمع للإذاعة ويطرح بعض التعليقات»[2].

هذه المقدمة تظهر لنا زمن انطلاق المسرحية وهو زمن الحاضر.

ونلاحظ غلبة الزمن الحاضر على الماضي من خلال أحداث المسرحية ونجد ذلك في قول:

«**كريمو:**

صباح الخير يا عمي مراد، لكن أين ذهب عزيز ومحمد علي»[3].

كريمو يتساءل عن مكان ذهاب كل من عزيز ومحمد علي.

وكذلك في قول عمي سعيد مع الامرأة:

«**عمي سعيد:**

إلى أين تتجهان يا أمي؟

امرأة1:

حي طريق المطار

---

[1] سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار البحوث العامة، بغداد، العراق، (د.ط)، ص 25 .

[2] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

عمي سعيد:

تفضلا بالركوب

امرأة1:

لقد كنا في المقبرة (تبكي وتمسح دموعها) القتلى هناك بالمئات، صارت المقبرة تتسع كل يوم.

المرأة تتحصر على القتلى.

عمي سعيد:

لا تبك يا سيدتي. إنه مريع. مريع جدا هذا الذي يحدث»[1].

هذان المقطعان يؤكدان على غلبة الزمن الحاضر في المسرحية وغيرها من الحوارات التي تحتويها المسرحية كما نجد أيضا عنوان المسرحية سائق سيارة الأجرة يحمل زمنا دراميا.

ب. المكان الدرامي:

هو الحيز الذي تجري فيه أحداث المسرحية « المتمثل في منصة المسرح والشخصية هي التي تملئ هذا المكان من خلال عرض الأحداث »[2]، يظهر المكان في نص مسرحية سائق سيارة الأجرة في البداية بذكر بيت "عمي سعيد" الكائن بالأبيار في أعالي الجزائر العاصمة ثم ينتقل إلى داخل أستوديو القناة الإذاعية الجزائرية الثالثة الناطقة بالفرنسية:

«عمي مراد:

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 29.

[2] ينظر: وليد فاضل: الزمان والمكان في مسرح فرحان بلبل، المرجع السابق، (بتصرف).

معكم عبر الأثير عمي مراد، انتم في لاستماع لحصة "بلاحي" حصة معدة وموجهة ومنتجة ومخرجة من طرفكم، ومن أجلكم، أنتم الشعب الضعيف بالجزائر العاصمة»[1].

بيت "عمي سعيد" وأستوديو القناة الإذاعية الجزائرية هما المكانين الدراميين في بداية المسرحية.

أما في اللوحة الثانية نجد سرداب في مكان ما وهو مكان احتجاز "سارتر" ونجد ذلك في الحوار الذي جرى بين "سارتر" و"الحارس".

«**سارتر:** (يتقدم ثم يتوقف أمام الحارس)

سارتر ربما انغمس في التفكير.

الحارس: (يستفيق)

أين أنا؟

الحارس يتساءل عن مكان وجوده.

سارتر:

في مكان آمن بالمنطقة المحررة.

الحارس:

لقد عدت....! كيف دخلت؟»[2].

السرداب هو المكان الدرامي في هذه اللوحة وكذلك نجد هناك أماكن أخرى في المسرحية وهي كالتالي: الحراش، البريد المركزي، باش جراح، محطة سيارات الأجرة، حسين داي، الجامعة المركزية، الجزائر الوسطى، هذه كلها أماكن درامية ساهمت في بناء الحدث الدرامي للمسرحية.

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص15.

3 4 2 الزمان والمكان التاريخيان في المسرحية:

الزمان والمكان التاريخيان هما عنصران مرتبطان ببعض لهما صلة حميمية في توضيح مجرى الأحداث فلكل مسرحية زمان ومكان تاريخي حقيقي وقعت فيه.

أ. الزمن التاريخي:

حسب "باتريس بافيس" هو «الزمن الحقيقي للمسرحية والذي يمثل الجسر الذي يربط بين النص المسرحي المكتوب وبين العرض ولهذا فإن تعدد هذه الأزمنة والطرق المتبعة في انتاجها تعجل للمسرح مكانته في التاريخ»[1]، ومنه فإن الفنون بمجملها ناتجة من ذلك التداخل والتشابك بين التاريخ الوهمي للمسرحية أي الوقت الدرامي الذي يلفه الغموض لأنه تاريخ وهمي وبين التاريخ الحقيقي للعرض المشهدي للوقائع الدرامية، والزمن التاريخي لمسرحية سائق سيارة الأجرة يتمثل في زمن العشرية السوداء من عام 1990 إلى غاية عام 2000 زمن إراقة الدماء وقتل الأرواح وهذا ما تجسد في أحداث المسرحية في قول:

«عمي سعيد:

مجازر أخرى، اذبحوا البلاد كلها ما دمتم تريدون ذلك...هكذا ننتهي من هذا الموضوع تماما»[2].

زمن المسرحية هو زمن العشرية السوداء.

ب. المكان التاريخي:

حسب "حمادة تركي زعيتر": «هو جزء من تكوين الإنسان لذلك بقي المكان لصيقا بالتاريخ والحضارة وهو المكان الحقيقي للمسرحية والصورة الحقيقية التي تشهد على التغيرات والتطورات

[1] ينظر: باتريس بافيس: معجم المسرح، المصدر السابق، ص525 (بتصرف).

[2] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 11.

الناجمة عن أفعالنا وأفعال من سبقونا »[1]، بهذا فهو الجذر التاريخي الذي يكشف عن خصوصية الأجيال السابقة لأنه يربط بين عهد مضى وبين الحاضر فهو مساير للسياق الزمني لأي عرض درامي والمكان التاريخي الذي احتوته مسرحية "سائق سيارة الأجرة" هو إفريقيا الشمالية وتحديدا بالمغرب الأوسط وبتحديد أقرب الجزائر العاصمة هي التي احتضنت أحداث هذه المسرحية.

البناء الدرامي للمسرحية يقوم على ركيزة أساسية وهي الصراع الذي يظهر من خلال الحوار المستعمل للتعبير عن موقفين أو فكرتين متعارضتين.

3 5 - الصراع في المسرحية:

نشأ الصراع مع وجود الإنسان واستمر مع ظهور الأمم، وتربع على الأعمال الأدبية وسار بأحداثها سواء في القصة أو الرواية أو المسرحية.

والصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له «فهو المظهر المعنوي للمسرحية، وقد يكون الصراع خارجيا بين الشخصيات أو داخليا بين الشخص ونفسه، والصراع هو الذي يولد العقد التي تولد العقدة الكبرى »[2]، وهو أساس العمل الدرامي، ف "علاق بايلي" جسد لنا صراعا بين الشباب المظلوم المهمش الذي انتهكت حقوقه وسلبت حياته بأبشع الطرق وبين السلطة السليطة وهذا الصراع الذي أدى إلى قتل أرواح بريئة وتدمير وطن بأكمله حيث تغيرت السماء الزرقاء إلى سماء سوداء وأنهار المياه إلى أنهار دماء، فصراع المسرحية بين عدة أطراف منهم، النقاش الذي دار بين "عمي سعيد" و"سارتر" وكان نقاش هادئ كذلك هو الحال في النقاش الذي دار بين "سارتر" و"الأمير" ونجد أن النقاش أصبح صارما أكثر بين "سارتر"

[1] ينظر: حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، المرجع السابق، ص 98 (بتصرف).

[2] عبد المعطي نمر موسى وآخرون: الدراما والمسرح في تعليم الطفل، المرجع السابق، ص 19.

و"القادة الخمس" ونلاحظ صراعا متناميا صاعدا بين "سارتر" و"معالي الماريشال" حيث أصبح رجال الدولة يسيرون البلاد كأنها ملكهم الخاص:

« **سارتر:**

بإمكان رجل مثلك أن يقدم للجزائر أحسن من هذا... بإمكانكم أن تفعلوا الشيء الكثير.

معالي الماريشال:

كيف ذلك؟

سارتر:

يمكن أن تبدؤوا مثلا بدعم القوى الديمقراطية وممثلي المجتمع المدني.

سارتر يقدم لمعالي الماريشال بعض الحلول.

معالي الماريشال:

أنا لم أدخر جهدا لكنني أظن أنك لم تأت إلى هنا لتقول لي هذا الكلام هيا، هيا لنلعب على المكشوف.

سارتر:

لماذا تقومون بتسيير البلاد وكأنها ملك خاص بكم؟ »[1].

الوصول إلى القيادة والتحكم في البلاد عن طريق القتل بدلا من الاتحاد وانتشار الديمقراطية في تسيير البلاد.

[1] علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، المصدر السابق، ص 37-38.

خـاتـمــة

من خلال هذا البحث المتعلق ببناء الحوار في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" توصلنا إلى أهم النتائج المتمثلة في النقاط التالية:

- ✓ النص المسرحي يحوي سلسلة من العناصر وكل جزء منها يتمم الجزء الآخر من بينها عنصر الحوار الذي يعتمد قيامه على مجموعة من الآليات وهي بمثابة الركائز الرئيسية له وهي (الشخصية، الزمان والمكان والصراع).
- ✓ الحوار بذرة نمو النص المسرحي لكونه عنصر أساسي في المسرحية وارتباطه الوثيق بعناصر البناء الفنية الأخرى.
- ✓ بدأ المسرح الجزائري عربيا فصيحا في لغته مع استخدامه في بعض محطاته لعامية مهذبة إلا أن مشكلة الصراع بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية لم يؤثر في المسرح الجزائري كما في الوطن العربي.
- ✓ تعتبر مسرحية سائق سيارة الأجرة رمزا اجتماعيا خاصة أنها تعبر عن مأساة الشعب الجزائري.
- ✓ الحوار في مسرحية سائق سيارة الأجرة أضفى عليها جمالية وحيوية.
- ✓ لعبت الشخصية دورا مهما في المسرحية فقد كانت بمثابة القلب النابض لها، فهي التي صنعت الحدث كما أنها منحت الحيوية للحوار.
- ✓ الزمان والمكان ملتحمان ولا يمكن فصلهما في المسرحية وهذا بارز من خلال البيئة التي جرت فيها أحداث المسرحية.

مـلـحق

تعريف الكاتب "ألاك بايلي تومي": "ALAK BAYLEE TOUMI":

من مواليد 2 أكتوبر 1955 بمنطقة القبائل الكبرى، شاعر وكاتب مسرحي جزائري حاصل على عدة شهادات عليا منها شهادة الماجستير في الأدب وشهادة الدكتوراه في مجال دراسة الآداب الفرنكفونية والمسرح، يعمل أستاذا للغة الفرنسية والأدب الفرنكوفوني في جامعة ويسكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث يقيم مهاجرا إليها منذ 25 خمسة وعشرين عاما، في رصيده عديد الكتابات والمؤلفات على غرار مقالاته حول آداب المغرب، فضلا عن تسعة كتب منشورة منها مسرحياته المشهورة والمترجمة لعدة لغات من بينها مسرحية سائق سيارة الأجرة .

-ألاك بايلي تومي: نقلا عن محادثة مع أحسن تليلاني عبر شبكة التواصل الاجتماعي الفيسبوك، 13 مارس 2018.

تعريف المترجم أحسن تليلاني: (AHCEN TLILANI):

من مواليد 26 فيفري 1963 بسيدي مزغيش ولاية سكيكدة، متحصل على شهادة ليسانس في الآداب من جامعة منتوري بقسنطينة في جوان 1986، وشهادة الماجستير شعبة أدب الحركة الوطنية الجزائرية بنفس الجامعة في جويلية 2006، وكذلك شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث في جويلية 2010، عمل أستاذ للغة العربية وآدابها بثانوية الفارابي بسيدي مزغيش ولاية سكيكدة منذ سبتمبر 1989 إلى سبتمبر 2004 ثم عضو منتدب من قبل وزارة التربية الوطنية، للعمل ضمن المجموعة الوطنية المتخصصة لإصلاح مناهج اللغة العربية وآدابها منذ أكتوبر 2004 إلى أوت 2006، وكذلك أستاذ الأدب بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سكيكدة منذ سبتمبر 2006 إلى أوت 2010، وعمل أيضا في مجال الإعلام والصحافة كمراسل ومتعامل مع عدة جرائد وطنية مثل (النصر، النهار...)، ومنتج ومقدم لعدد من البرامج الإذاعية في إذاعة سكيكدة.

ومن بين أعماله الأدبية والثقافية نجد: مسرحية أمراء للبيع ومسرحية الضربة السابعة، وكتاب مختارات من المسرح الجزائري وعنوانه الأصلي: Anthologie Du Nouveau Théâtre Algérien ويشمل عشر مسرحيات لعدة مؤلفين جزائريين وترجم أيضا ثلاث روايات بوليسية من الفرنسية إلى العربية هي: (فخ في تل أبيب)، و(الهجوم المضاد للعقيد ديب) للكاتب "عبد العزيز العمراني"، ورواية لافونتوم لتل أبيب "ليوسف خادر".

ومن الجوائز التي تحصل عليها نجد: جائزة ابن باديس في الأدب وفنونه ولاية سكيكدة 2005، وجائزة مصطفى كاتب للدراسات والأبحاث المسرحية وزارة الثقافة 2008.

أما مهنته الحالية فهو عميد كلية اللغة وآدابها في جامعة سكيكدة .

-أحسن تليلاني: نقلا عن البريد الإلكتروني:

http://flel.univ-SKIKDA.dz/index.php/fr/2012-12-10-12-13-57/2012-12-10-12-14-301/14-Sample-data-articles/280-cv-tlilani

عدد من المؤلفين

مختـارات مـن المسـرح الجزائـري الجديـد

ترجمة: د. أحسن ثليلاني

منشورات المعهد العربي العالي للترجمة

في إطار السنة الثقافية العربية بالجزائر

الفهـــرس

- علاق بايلي :

3

د. أحسن ثليلاني – سكيكدة في 30 أوت 2006

عـــــلاق بايلـــــي

سائـــــــق سيـــــــارة الأجرة

7

المصادر والمراجع

1 المصادر:

أ. العربية:

-إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985.

-ابن منظور: جمال الدين محمد، لسان العرب، ج2، بيروت، دار صادر، 1997.

-الفيروز أبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط ،ج2، (د.ط)، د ت.

-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003.

-ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.

ب. المترجمة:

- باتريس بافيس: معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بناية بيت النهضة، شارع البصرة، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

- علاق بايلي: سائق سيارة الأجرة، ترجمة أحسن تليلاني، منشورات المعهد العالي للترجمة، سكيكدة، 2006.

2 المراجع:

- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013.
- حسين عبد القادر: فن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984.
- حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، مؤسسة دار الصادق الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
- خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، تر: محمد يحياتن دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2007.
- زكيعلية: المرأة في الرواية الفلسطينية، رام الله ، (د.ط)، 2003.
- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ج 2، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.
- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار البحوث العامة، بغداد العراق، (د.ط)، (د.ت).
- سيقا علي عارف: الحوار في قصص محي الدين زنطنة "القصيرة"، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي ، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، (د.ط)، 2005.

- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط 1، 1987.
- عبد الرحمن النحلاوي: أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دمشق، دار الفكر، ط2، 2001.
- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط 1، 2009.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
- عبد المعطي نمر موسى ومحمود محسن مهيدات وعماد توفيق السّعدي وحسن لافي قزق، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، ط1، 1992.
- عقيل سعيد ملازاده: الحوار قيمة حضارية، دراسة تأصيلية لمنهجية الحوار في الإسلام، دار النفائس، ط1، 2010.
- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت).
- فاطمة يوسف: دراما الطفل أطفالنا والدراما المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ط 1، 2002.
- فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ثالة للطباعة والنشر، ط1، 2001.
- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1، 2012.
- كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، (د.ط)، 1978.
- ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، دار ناشري للنشر والتوزيع، ط2007.

3 الرسائل الجامعية:

- عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري (النص والعرض والتلقي) تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، رسالة دكتوراه، إشراف: يوسف الأطرش، جامعة باتنة1، 2015-2016.

- عبد الرحمن بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، إشراف: أحمد جاب الله، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012-2013.

4 المواقع الإلكترونية:

-أحسن تليلاتي: نقلا عن البريد الإلكتروني:

http://flel.univ-SKIKDA.dz/index.php/fr/2012-12-10-12-13-57/2012-12-10-12-14-301/14-Sample-data-articles/280-cv-tlilani.

-جون بول سارتر: نقلا عن الموقع الإلكتروني:

https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D8%Ac%D8%a7%D9%86-%D8

-علاق بايلي: نقلا عن محادثة مع أحسن تليلاتي عبر شبكة التواصل الاجتماعي فيسبوك 13 مارس 2018.

-وليد فاصل: الزمان والمكان في مسرح فرحان بلبل، نقلا عن الموقع الإلكتروني:

http://www.Startimes.com/?t=23508025.

فهرس الموضوعات

- **كلمة شكر وتقدير**

- **الإهـداء**

- **مقدمـة**.....أ-ت

الفصل الأول :

البنيـة الحواريـة فـي النـص المسرحـي

المبحث الأول: الحـوار.....05

1 تعريف الحوار.....05

1-1- لغـة.....05

1-2- اصطلاحا.....06

2 أنواع الحوار.....07

2-1- الحوار الخارجي.....07

1-2- الحوار الداخلي.....09

1) المونولوج.....09

2) تيار الوعي.....10

3) المناجاة.....11

4) الارتجاع الفني.....11

3 خصائص الحوار.....11

3 1- الاقتصاد.....12

3 2- الموضوعية.....12

3 3- الإيقاع.....13

4 - وظائف الحوار.....13

المبحث الثاني: عناصر البناء الفنـي في النص المسرحي.....14

1 الشخصية.....14

2 أبعاد الشخصية.....15

2 1 -البعد الجسماني (الفيزيولوجي).....15
2 2 -البعد الاجتماعي (السوسيولوجي).....15
2 3 -البعد النفساني (السيكولوجي).....16
3 -أنواع الشخصية.....16
3 1 -الشخصية المركبة أو النامية.....16
3 2 -الشخصية المسطحة.....17
3 3 -الشخصية الدائرية.....17
4 -الزمان
والمكان.....17
4-1- مفهوم
الزمن.....17
4-2- مفهوم المكان.....19
5 -الصراع.....21
5 1 -الصراع الداخلي (النفسي).....22
5 2 -الصراع
الخارجي.....22
المبحث الثالث: لغة المسرحية بين العامية والفصحى.....23
1 -مفهوم اللغة العامية.....23
2 -مفهوم اللغة الفصحى.....24
3 -أنصار العامية.....24
4 -أنصار الفصحى.....26
5 -اتجاهات المسرح
الجزائري.....27
5 1 -الاتجاه الشعبي.....27
5 2 -الاتجاه الإصلاحي.....28

الفصل الثاني :

دراسة تطبيقية لمسرحية "سائـق سيـارة الأجـرة"

1 الفكرة العامة للمسرحية.....31

2 ملخص المسرحية.....31

3 بناء الحوار في مسرحية سائق سيارة الأجرة.....37

3-1- الحوار في المسرحية.....37

3-1-1- خصائص الحوار.....38

3-1-2- وظائف الحوار في المسرحية.....41

3-2- اللغة في مسرحية سائق سيارة الأجرة.....44

3-3- الشخصيات في المسرحية.....46

3-3-1- أبعاد الشخصية.....46

3-3-2- أنواع الشخصية.....49

3-4- الزمان والمكان في مسرحية سائق سيارة الأجرة.....54

3-4-1- الزمان والمكان الدراميان في المسرحية.....54

3-3-2- الزمان والمكان التاريخيان في المسرحية.....58

- خاتمـة.....62

- ملحـق.....64

- قائمة المصادر والمراجع.....69

- الفهـرس.....74