الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب و اللغات

قسم: الآداب و اللغات

رقم: .....

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل: ط1: 075113148

رقم التسجيل: ط2: 075097096

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي

تخصص : أدب جزائري

تحت عنوان:

البناء الدرامي في مسرحية

-أحلام الغول الكبير لعزالدين جلاوجي أنموذجا-

إعداد الطالب (ة):

- جويبة يمينة
- شندي صليحة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د– عزوز ختيم	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد بوضياف–المسيلة	رئيسا
د– خلوف مفتاح	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد بوضياف–المسيلة	مشرفا ومقررا
أ– محمد زعيتري	أستاذ مساعد "أ"	جامعة محمد بوضياف–المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 2021-2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب و اللغات

قسم: الآداب و اللغات

رقم: .....

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل: ط1: 075113148

رقم التسجيل: ط2: 075097096

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي

تخصص : أدب جزائري

تحت عنوان:

البناء الدرامي في مسرحية

-أحلام الغول الكبير لعزالدين جلاوجي أنموذجا-

إعداد الطالب (ة):

- جويبة يمينة
- شندي صليحة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د– عزوز ختيم	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد بوضياف–المسيلة	رئيسا
د– خلوف مفتاح	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد بوضياف–المسيلة	مشرفا ومقررا
أ– محمد زعيتري	أستاذ مساعد "أ"	جامعة محمد بوضياف–المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 2021-2022

كلمة شكر

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ " الأحقاف الآية 15.

وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين في البداية الشكر والحمد لله، جل في علاه فاليه ينسب الفضل كله فه اكمال هذا البحث والكمال يبقى لله وحده

ثم الصلاة والسلام على الرحمة المهداة والسراج المنير سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الى يوم الدين

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير الى الأستاذ الدكتور المشرف مفتاح خلوف على دعمه وتسهيله وتواضعه المشهود له والشكر موصول لكل أساتذتنا الكرام وعلى رأسهم الأستاذ أحمد أمين بوضياف والأستاذة طيمار نسيبة على دعمهم لنا بالمراجع والتوجيهات.

كما لايفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر للجنة الموقرة لمناقشتها هذا البحث

ولكل من ساهم من قريب أو بعيد في هذا البحث

لكم منا جزيل الشكر والعرفان وجزاكم الله خير الجزاء.

اهداء:

الحمد لله وكفى والصلاة و السلام على الحبيب المصطفى و أهله ومن وفى

أما بعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا

هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة الى الوالدين الكريمين

حفظهما الله و أدامهما نورا لدربي

الى كل العائلة الفاضلة التي ساندتني ولا تزال من اخوة أخوات.

الى رفيقات المشوار التي قاسمنني لحظاته رعاهم الله ووفقهم زميلاتي

للدراسة دفعة 2022/2021 الى كل قسم اللغة و الأدب العربي من

أساتذتي الكرام الى زملائي وزميلاتي بالعمل الى مكتبة الادب العربي

لجامعة محمد بوضياف بالمسيلة .

الى كل من كان لهم أثر في حياتي ولم تسعهم ورقتي أهديكم ثمرة جهدي

جويبة يمينة

اهداء :

بسم الله و الصلاة و السلام على رسول الله أما بعد :

إلهي لا يطيب الليل الا بشكرك و لا يطيب النهار الا بطاعتك و لا تطيب اللحظات الا بذكرك الى المعلم الأول صاحب العلم سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم لأن حياتي لا تطيب الا بكما كان لا بد أن تكونا أول من أهديكما عملي

إلى من ببرهما يطيب عمري وتسعد روحي والدي العزيزين الى قوتي و سندي الى اخوتي و أخواتي كل باسمه.

الى كل عائلة شندي الى رفيقاتي و زملائي في العمل في مدرسة سعداوي الهاشمي

الى من كانوا نبراس نور و علم في طريقي

الى كل أساتذتي الى كل طلبة قسم الأدب العربي دفعة 2022 .

الى الأستاذ لبشيري عبد القهار و الأستاذة سعودي سلاف.

الى من شاركتني هذا العمل زميلتي جويبة يمينة .

شندي صليحة

المقدمة

المسرح فن أدبي راقي يتصف بشموليته، ظهر نتيجة لالتقاء الفنون ببعضها فكان المسرح ابن الفنون، حيث اجتمعت فيه عناصر الحركة، الصوت، الصورة، فهو فن أدائي بامتياز تجسد فيه النص والعرض وارتبط بكل المنجزات الحضارية معبرا عن قيمه الجمالية كونه يحقق تفاعلا بين الأفراد والجماعات كما يتفاعلون في الحياة وتحتدم فيه قوى الصراع لتؤسس وقائع وأحداث درامية ذات عناصر متشعبة.

بدأت حاجة الانسان الى المسرح منذ أن أدرك بأن هذا الوجود ما هو الا مسرح فسيح وأن حياتنا عبارة عن مسرحيات تؤديها، أو نشاهدها أو نكتبها، لذا لعب المسرح دورا هاما في حياة الشعوب حيث كان الفضاء الذي تعبر به الشعوب على تطلعاتها وانتماءاتها، كما أنه يمثل الفضاء الذي يتحرر فيه الانسان من القيود التي طالما استعبدته لعقود من الزمن، فهو يحكي تجارب إنسانية مرت عبر التاريخ وعلى صرحه مرت حضارات وثقافات.

والجزائر لم تكن بمعزل عن الجو الثقافي الذي كان سائدا آنذاك، رغم الظروف التاريخية التي كانت تثقل كاهلها وتكبح جماحها وما حفظته الذاكرة وسجله التاريخ أن الاستعمار الفرنسي حاول بكل ما أوتي من قوة طمس الهوية العربية والإسلامية ولكن إرادة الله فوق كل شيء فقد قيض الله سبحانه وتعالى لهذه الأمة أن قامت لمجابهة هذا العدو، وعلى ركحه وهب رجال المسرح أنفسهم فداءا لهذا الوطن فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلو تبديلا، ومن خلال تضحياتهم التي كتبت في صفحات التاريخ وشهد عليها العدو قبل الصديق، في مشهد درامي كانت تخوض فيه الجزائر حروب من عدة جبهات فكان المسرح صوتها الذي وصل الى أقطار العالم، فأسال حبرهم وحرك أقلامهم.

واذا كانت الدراما هي قلب المسرح وروحه، فقد ارتأينا أن نسلط الضوء على هذا الجانب المهم من المسرح ألا وهو الدراما في المسرح على أننا في بحثنا هذا لم نخرج عن اطار المسرح الجزائري الذي يمثل جزء من تاريخ هذه الأمة فكان اختيارنا لكاتب مسرحي جزائري وهو عز الدين جلاوجي وما شدنا في كتاباته كلها مسرحيته المعنوية بـ **أحلام الغول الكبير** وبناءا على ما سبق فقد كان بحثنا الموسوم بـ **البناء الدرامي في مسرحية أحلام الغول الكبير** وتحت هذا

العنوان تنطوي عدة أسئلة واشكالات نحاول بها اضاءت جوانب هذا البحث من خلال الإجابة عليها لذا :

فما هي عناصر البناء الدرامي في المسرحية؟ وما هي تجلياتها في مسرحية أحلام الغول الكبير؟ والى ماذا أراد عز الدين جلاوجي أن يصل من خلال هذا العنوان؟ وما هي اسقاطات هذه المسرحية على دراما الواقع؟

ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع:

رغبة منا في البحث في المسرح والمسرح الجزائري خصوصا والتعمق في أغوار هذا الفن.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على منهجين **المنهج التاريخي** لتتبع مسار المسرح الجزائري بداية من نشأته وحتى تطوره ثم **المنهج الوصفي التحليلي** لفك جزئيات المسرحية وتحليل دلالاتها وعليه فان خطة البحث قامت على جانب تاريخي وآخر تطبيقي واحتوت على **مدخل تمهيدي وفصلين** وخاتمة

المدخل: تناولنا فيه المسرح الجزائري الجذور التاريخية الأولى لظهوره ثم نشأته قبل الاستقلال وأهم رواده وتطوره بعد الاستقلال وأهم أعلامه.

الفصل الأول: مفاهيم حول الدراما وظهورها عند الغرب وكيف كان الخطاب الدرامي في المسرح العربي وفي جزءه الثاني تطرقنا فيه لأركان العمل الدرامي في المسرح الجزائري (الكتابة، الإخراج، التمثيل).

الفصل الثاني: هو الجانب التطبيقي على مسرحية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي الذي تضمن قراءة في عنوان المسرحية وفضائها الزمكاني وفي جزءه الثاني تجليات البناء الدرامي في المسرحية بالإضافة ملخص للمسرحية وتعريف بالكاتب ثم تتمة كل ذلك بخاتمة هي نتيجة لكل ما سبق ومن بين الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا:

- قلة المراجع التي تناولت بالدراسة المسرح الجزائري.
- صعوبة العثور على نص المسرحية.

ورغم هذه الصعوبات وأخرى فبعون الله وتوفيقه تجاوزناها وتم بحمد الله.

-من أهم المراجع التي ارتكز عليها بحثنا **المسرح في الجزائر لصالح لمباركية، تاريخ الجزائر الثقافي لأبي القاسم سعد الله الدراما والفرجة،تشريح الدراما،لغة الدراما.**

- **أما الدراسات السابقة البناء الدرامي في مسرحيات عز الدين جلاوجي** لجمعة بن أحمد.

وأخيرا نسأل الله التوفيق والسداد فان أصبنا فبفضل الله ومنته وان أخطأنا فعزاؤنا في ذلك أننا بذلنا جهدا قد يشفع لنا فلمن أخطأ أجر وللمصيب أجران .

نقدم شكرنا للأستاذ المشرف ولكل من ساهم في دعمنا ولو بالكلمة الطيبة نسال الله أن يسهمه في الأجر.

والله ولي التوفيق

مدخل تمهيدي : المسرح الجزائري

أولا : الجذور التاريخية للمسرح في الجزائر .

- بوادر ظهور المسرح .

ثانيا : مراحل تأسيس المسرح الجزائري .

- المسرح ورواده قبل الاستقلال.

ثالثا : تطور المسرح الجزائري .

- المسرح بعد الاستقلال و أهم أعلامه .

الجذور التاريخية للمسرح في الجزائر:

كان للظروف التاريخية الي عايشتها الشعوب العربية دورا هاما في توجيه مسارها ومصيرها المحتم، حيث واجه العالم العربي هموم التحرر وهموم النهضة معا.

ومما لا شك فيه أن هذه الظروف أثرت سلبا وإيجابا في الثقافة العربية والجزائرية على وجه الخصوص.

وبما أن المسرح هو الركن الذي تعبر به الشعوب عن قضاياها ويترجم تجاربها الإنسانية، فقد كان للمسرح الجزائري جذور عميقة في التاريخ تعكس مدى عراقته وأصالته.

والحقيقة أن ملامح المسرح في الجزائر الحقة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، حيث لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية و الخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا الساعية الى تقويض كل ما يمت بصلة الى الحضارة العربية الإسلامية.

يرجع العديد من الباحتين بشؤون المسرح و ظهوره و نشأته في المغرب العربي الى الفترة الرومانية ، مستدلين على ذلك بتلك الآثار التي تؤكد وجود مسارح اشتهرت بها المدن الرومانية، والدليل على ذلك أن الجزائر قد عايشت هذه الفترة ظهور الفن المسرحي بها ، و لعل أثار مدينة (تيمقاد) بناها الفيلق الثالث من القوات العسكرية الرومانية سنة (168م) لقدماء المحاربين و أبنائهم الذين استولوا على المنطقة بعد طرد السكان الأصليين و أقاموا مسرحا يتسع لخمسة ألاف متفرج[1].

وهذا ما يؤكده المؤرخ التونسي (عثمان الكعاك) وأورده (محمد عبازة) .

وفي فترة القرن التاسع عشر ظهر المسرح الفرنسي في الجزائر إلا أن الشعب الجزائري ظل بعيدا عن هذا الفن لأنهم اعتبروه نوع من الفن الخليع ، بالإضافة الى حساسية الجزائري نحو المستعمر ومقاطعة كل ما هو أجنبي ، ولكن بعض الجزائريين عرفوا المسرح الفرنسي و يقول سعد الله أن الفرنسيين كانوا يأخذون بعض الجزائريين معهم الى المسرح ليلاحظوا ردود أفعالهم

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، 2007 ، ط2،ص.ص 9-10.

أو ليؤثروا عليهم أو كمدعوين رسميين ، بالإضافة الى أن محمد الشاذلي قد زار مسرح المنوعات بترتيبات فرنسية عندما زار باريس (1849) و كذلك الأمير عبد القادر بعد اطلاق سراحه سنة (1852) ، و أعيان الجزائيين و كذا الطلبة و هكذا فالمسرح ليس غريبا عن الجزائريين ولكن إنشاؤه باللغة العربية أو العامية لم يبدأ إلا بعد الحرب العالمية الأولى [1] .

تكاد تتفق آراء المتتبعين و المهتمين بالتاريخ لهذا الفن ان الجذور الأولى لنشأة فن المسرح في الجزائر كانت بظهور الفرقة المصرية (فرقة جورج ابيض) إلى شمال افريقيا التي حققت نجاحا كبيرا في طرابلس و تونس لكنها اخفقت في الجزائر و ذلك لعدة أسباب نذكر منها :

1. ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى عن الجزائريين و صعوبة فهمهم لها .
2. انشغال الشعب الجزائري بهمومه المختلفة حالت دون الاهتمام بهذا الفن.
3. أن النخبة المثقفة قد تم ادماجها في الحضارة الغربية ولم تتذوق المسرح العربي الشرقي.
4. قاعة المسرح التي عرض فيها المسرحيين كانت بعيدة عن المناطق التي يقطنها الجزائريون، بل بعضهم يجهل حتى وجود هذا المسرح .
5. عنواني المسرحيتين لا يوحيان بجاذبية خاصة لدى الجمهور الجزائري (صلاح الدين) و (ثارات العرب) ، بل حتى اسم (جورج) الخاص بالفرنسيين لا ينتمي الى العربية و الاسلام[2].

بوادر ظهور المسرح :

على الرغم من اخفاق الفرقة المصرية (فرقة جورج أبيض) في الجزائر الا ان النقاد اعتبروها نقطة انطلاقة بالنسبة للمسرح في الجزائر ، حيث شكلت دافعا مهما لظهور البوادر الأولى للمسرح الجزائري و حسب رأي (مصطفى كاتب) فإن عوامل نشأته يمكن أن نوجزها في النقاط التالية :

1. المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة و كان عبارة عن اسكتشات تقدم في المقاهي و الاحياء الشعبية .

[1] أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، (ج5) (1830-1954) ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت 1998 ، ط1 ، ص417.
[2] المرجع نفسه ،ص44.

2. ارتبط المسرح بالغناء و باللغة الشعبية الخفيفة القادرة على توصيل الفكرة و التعبير الفني هذا من جهة و من جهة أخرى ارتباط الغناء بالفكاهة .
3. كان مسرحا شعبيا بسيطا لا يرقى الى مستوى المسرح العالمي و ذلك لعدم احتكاكه برجال الادب حتى أن بعضهم عندما جربوا الكتابة لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم على خشبة المسرح فبقيت جهودهم أعمالا أدبية في كتب و مجلات لم ترى النور .
4. المسرح الجزائري منذ ظهوره أخذ على عاتقه مسؤولية التثقيف الى جانب وظيفته الترفيهية .
5. هو مسرح التزم بقضايا اجتماعية ووطنية ، وقد وجد في الفكاهة و الغناء طريقه للانفلات من الرقابة في عهد الاستعمار .
6. أن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة و اعداد النص المسرحي ، وكانت بعض هذه النصوص توضع[1] شفهيا من قبل أحد الممثلين ، ثم تجرى كتابتها في وقت لاحق .

و من خلال عرضنا لأهم العوامل التي أدت الى نشأة المسرح الجزائري ويتضح لنا أن المسرح كان بسيطا يتجه الى عامة الشعب فكان مسرحا جماهيريا شعبويا بالدرجة الأولى يعالج قضايا اجتماعية ،في قالب فكاهي وكانت بداياته كبداية أي فن جديد يبدأ متعثرا و تشوبه العديد من النقائص .

هبت رياح النهضة ففتحت العقول الى حقيقة أن ثمة عالما أخر متقدم، وأن للحضارة أكثر من وجه و أن الفن أحد هذه الوجوه فكان المسرح هو أعقد أشكال الفنون –كونه لقاء مباشر مع الملتقى .

وقد سارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها و حتى منتصف القرن العشرين ، وكانت تقصد الى اذكاء الروح القومية في وجه الاستعمار ، و اذا كانت المسرحيات تضيف

[1] صالح لمباركة (المرجع السابق) ،ص45.

الى الحقائق أو شحة الخيال بما يقتضي الفن ، فان مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي ، وكل ما كانت تفعله أنها تؤكد الحقيقة التاريخية بلهيب العواطف و حسم المواقف.

وكانت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والاجبار على الحذف و التغيير حينا ، وبمنع العروض حينا ،و باقتحام مكان العرض حينا ثالثا ، وكان فرض العقوبات على المسرحيين يتم بقسوة في كل الأحيان [1].

وهذا يدخل ضمن سياسة الاستعمار الفرنسي في القضاء على الشخصية العربية في الجزائر ،حيث يرسم لنا المفكر الفرنسي (جان بول سارتر) في كتابه (عارنا في الجزائر) محاولات الاستعمار طمس مقومات الامة و أهمها اللغة العربية ، فيقول" ولكننا في كل حال أردنا أن نجعل من إخواننا المسلمين شعبا من الاميين وبلغ عدد الجزائريين الاميين (80 %) إن اللغة العربية تعتبر في الجزائر لغة أجنبية منذ عام 1830م ، إنهم ما يزالون يتحدثون بها ، ولكنها كفت أن تكون لغة مكتوبة إلا بالقوة لا بالفعل ..."[2].

مراحل تأسيس المسرح الجزائري :

المسرح و رواده قبل الاستقلال (1921-1962)

مر المسرح الجزائري قبل الاستقلال بمراحل تبنتها كوكبة من المثقفين الجزائريين ،ذلك سعيا منهم الى النهوض بالفن المسرحي ، والاهتمام به و إسباغه بصبغة جزائرية ، و ذلك من خلال تهيئة التربة و المناخ المناسبين لنشأته ، حيث تجمع بعض من نخبة الجزائريين المثقفين و البرجوازيين و الطلاب .

وأخذوا على عاتقهم مهمة تثقيف الجمهور و تنمية ذوقه المسرحي فأسسوا جمعية (المذهبية) في 5 أفريل 1921 م برئاسة علي الشريف الطاهر فأعطت هذه الجمعية ميلاد الارهاصات المسرحية الجزائرية الأولى متأثرة بالمسرح العربي المشرقي ومتجهة نحو استلهام التراث ، كما شجعت على اهتمام النوادي و الجمعيات الثقافية بممارسة المسرح .

[1] فرحان بليل ، مراجعات في المسرح العربي ، اتحاد الكاتب العربي ، دمشق ، ث23.
[2] كتاب قضايا عربية ، أزمة المسرح العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ص1 ، 1993 ، ص154.

من بين المسرحيات التي ألفها (علي الشريف الطاهر) و التي كانت تعرضها الجمعية (جمعية المذهبية) مسرحية (الشفاء بعد العناء) ذات فصل واحد بالعربية الفصحى و موضوعها احتضار سكير ثم مسرحية (خديعة الغرام) وهي مأساة في أربعة فصول و قد عرضت في عام (1923م) ، في(دار الاوبرا بالجزائر العاصمة) ، بالإضافة الى مسرحية (بديع) و هي مأساة في ثلاثة فصول تصور الأيام الأخيرة لسكير و الاضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول ، عرضت في المسرح الجديد (كورسال) سنة (1924 م) .

كما ظهرت جمعية (التمثيل العربي) حيث يذكر (علالو) أنها تأسست سنة (1922م) برئاسة (محمد المنصالي) وكان ينتمي لهذه الفرقة مسرحيتين بعنوان (في سبيل الوطن) و (فتح الاندلس)[1].

تطور المسرح الجزائري :

المسرح الجزائري بعد الاستقلال وأهم أعلامه

مع شروق شمس الاستقلال و التخلص من أغلال المستعمر الغاشم و بعد الاستقلال السياسي صار لزاما تحقيق الاستقلال الثقافي ، ومن خلال المراحل التي تعرضنا اليها في فترة ما قبل الاستقلال ة التي مثلت المحاولات الأولى و الارهاصات التي استطاعت تهيئة التربة و المناخ الثقافي العام لنشوء المسرح الجزائري ثم تطوره في كتف الحرية و التحرر ، ومن خلال الالمام بالمورث الشعبي و استلهام التراث كانت انطلاقة المسرح الجزائري ، وهذا ما يحيلنا الى تتبع مسار المسرح الجزائري بعد الاستقلال بغية معرفة المراحل التي مر بها في تطوره و تألقه نحو النجومية في سماء الآداب العالمية .

I. مرحلة إعادة البناء و التنمية (1963-1972 م)

شهدت هذه المرحلة تأميم للمسرح الجزائري و اعتباره مؤسسة عمومية نظرا لأهميته و دوره الثقافي في المجتمع وهذا بموجب المرسوم رقم 12-63 المؤرخ في 1963/01/18 المتعلق بتنظيم المسرح الجزائري جاء في المادة الأولى (أن المسرح الوطني الجزائري مؤسسة عمومية

[1] أحسن تليلاني ، توظيف التراث في المسرح الجزائري ، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ، جامعة قسنطينة (2009-2010) ،ص16.

وطنية) تميزت هذه المرحلة بطرحها للقضايا الاجتماعية مثل (المرأة ، العمل ، البطالة ، ....)[1].

من أهم الاعمال المسرحية الي برزت في هذه المرحلة ولاقت نجاحا كبيرا مسرحية (الغولة) لرويشد التي تعالج تفشي البيروقراطية في المؤسسات الجزائرية .

مسرحية (القراب الصالحين) ل ولد عبد الرحمان كاكي التي تعالج تفشي ظاهرة الشعوذة ، والايمان بقوة الاولياء و قدراتهم في تغيير القضاء و القدر ،وبالتالي فعبد الرحمان كاكي كان رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الشعبي من خلال استلهامه للأساطير و معالجته للقضايا الاجتماعية .

هي مرحلة تميزت بميلاد المسارح الجهوية ، بالإضافة الى ظاهرة الاقتباس من أعمال مسرحية أخرى مثل (موليير ،بريخت ،شكسبير ، توفيق الحكيم) ظهور أعمال مسرحية نسوية مثل اسيا جبار من أعمالها المسرحية (احمرار الفجر)

II. مرحلة ركود المسرح (1972-1982)

عرفت هذه المرحلة حالة ركود للمسرح الجزائري خاصة في شهر نوفمبر (1972) حيث جاء قرار تطبيق اللامركزية ، و فتح مسارح جديدة في المدن الكبرى مثل (عنابة ، وهران ، قسنطينة ،...) و نجم عن ذلك ظاهرة التأليف الجماعي للمسرحية ، كمسرحية (على كرشو يخلي عرشو) سنة (1980م) ، أما مسرح الطفل فانطلاقته تجلت بمسرحية (النحلة) سنة (1975م).

III. مرحلة العصر الذهبي (1983-1989م)

عرف المسرح الجزائري في هذه المرحلة انتعاشا و نشاطا بعد الركود الذي أصابه حيث شهدت هذه المرحلة (انعقاد الملتقى الوطني للفنون و الآداب) بقصر الأمم بالجزائر ما بين 4 و 7 افريل 1981م تناول فيه المثقفون الوضعية الثقافية السائدة في الجزائر بالإضافة الى انعقاد (

---

[1] مخلوف بوكروح ، المؤسسة الثقافية في الجزائر ،قراءة في أداء المسارح العمومية ، مقامات للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2013 ، ص68.

ندوة أيام المسرح) بين 3 و 5 ديسمبر 1983م والتي سطرت فيه مجموعة من القضايا و كلها تصب في فكرة النهوض بالمسرح الجزائري و تطويره أهمها :

- النص المسرحي لغة ومضمونا و شكلا، الإخراج و التمثيل المسرحي[1].
- تنظيم الهياكل المسرحية ،التكوين المسرحي في الجزائر .

من أهم الاعمال المسرحية التي ظهرت ي هذه الفترة و جسدت الصراع الدرامي كتب زهير علاق مسرحية (العجائب)(1983) و كتب محمد مرتاض مسرحية (الانتهازية) (1986) ، بالإضافة الى محمد الأخضر و عبد القادر السائحي بمجموعته المسرحية الشاعر الزنجي وغيرها ... و ابن خلدون و غيرهم ...

IV. مرحلة الأزمة (1990-1999م)

لم تتخلص الجزائر من نكباتها حتى بعد الاستقلال حيث دخلت الجزائر في أزمة دامية عاشت فيها العشرية السوداء بكل فصولها فكانت الة العنف تأتي بالأخضر و اليابس ، و طالت حتى اقطاب المسرح (عزالدين مجوبي ، عبد القادر علولة).

- أغلقت المسارح الجهوية .
- تراجع الإنتاج المسرحي .

من بين المسرحيات القليلة التي عرضت في هذه المرحلة : مسرحية (محند أفحلول) من تأليف سليم سوهالي ، مسرحية (عالم البعوش) من اقتباس عمر قطموش ، وإخراج عز الدين مجوبي (1994).

V. مرحلة الخروج من الازمة (2000-2005)[2]

الخروج من الازمة التي عاشتها الجزائر في التسعينات و الدخول في مرحلة الانفراج حيث عرف المسرح الجزائري نوع من الانتعاش و بدأت حركة المسارح الجهوية بالنشاط وأسست الجمعيات و الفرق الهاوية وبعثت التعاونيات الثقافية.

---

[1] جمعة بن احمد ، البناء الدرامي في مسرحيات عزالدين جلاوجي ،رسالة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة ورقلة ، 2017-2018 ، ص21.
[2] مفتاح خلوف (المرجع السابق) ،ص40.

VI. ومن بين المسرحيات التي عرضت في هذه المرحلة: مسرحية (الرايس) التي ترجمها و أخرجها بوزيد شرقي ، مسرحية (ليلى و الكوابيس) (تأليف جماعي) و أنتجها مسرح باتنة ، مسرحية (الغلة) من تأليف العربي بولبينة (2004).

VII. مرحلة الاحترافية في المسرح (2006- الى يومنا هذا)

ظهر المسرح الجزائري بوجهه المشرف ، حيث انفتح على الآداب العالمية ، ومن خلال الاحتكاك بالمسارح الأخرى و أخذ الخبرات قفز قفزة نوعية نحو الاحترافية ، وصار ينافس المسارح العالمية في افتكاك الجوائز و المراتب .

هي مرحلة تنوع فيها الإنتاج المسرحي ذو الجودة من حيث التأليف و الإخراج و التمثيل ، و ظهرت أسماء جديدة تنشط على الساحة و أخرى عاصرت و عايشت المسرح بكل مراحله و أطيافه من بينها عز الدين جلاوجي ،محمد قطاف و غيرهم.. ، وقدمت أعمال مسرحية كثيرة الطلاق ، هاملت ،رسالة انسان ...

من خلال هذه المرحلة التي طفناها و بالوقوف عند المحطات التي مر بها المسرح الجزائري في سقوط و نهوض منذ جذوره الأولى و من خلال نشأته ، ثم تطوره و إزدهاره ، عرفنا أن المسرح كان في الجبهات الأولى في حرب سياسية وثقافية من خلال تضحيات رجال كانوا يقاتلون باستماتة فوق ركحه ، من أجل أن ينقلوا لنا صورة تجارب إنسانية لشعب قرر إما أن يكون أو لا يكون و شاءت الإرادة الإلهية أن يكون ليثبت وجوده في ميدان الثقافة و الكفاح .

الفصل الأول : الدراما و المسرح الجزائري

المبحث الأول : المدلول اللغوي والاصطلاحي

1. مفهوم البناء و الدراما.
   - البناء : لغة – اصطلاحا .
   - الدراما : لغة – اصطلاحا.
   - البناء الدرامي .
2. الدراما في النظريات الغربية .
   - التعريف و النشأة .
   - أنواع الدراما .
3. الخطاب الدرامي في المسرح العربي .
   - المسرح في مصر .
   - المسرح في لبنان و سوريا .

المبحث الثاني : أركان العمل الدرامي في المسرح الجزائري

1. التأليف الدرامي
   - الكتابة المسرحية ومتطلباتها .
   - النص المسرحي .
2. الإخراج المسرحي
   - المخرج والهندسة المسرحية .
   - الإخراج من التجربة الى الاحتراف .
3. أساليب الأداء الدرامي .
   - فن التمثيل.
   - الارتجال.

المبحث الأول : المدلول اللغوي للبناء الدراما

1. مفهوم البناء :

المعنى اللغوي : تعددت مفاهيم البناء لغويا و قد اختلفت مدلولاتها نذكر منها :

- جاء في معجم (لسان العرب) لابن منظور مادة" ب ، ن ، ي " أن البنى نقيض الهدم و بنى البناء بنيا وبناء مقصور و بنيانا و بنية و بناية و البناء المبني ، و الجمع أبنية و هي البيوت [1].
- يقال أيضا " بنيت ، أبني ، بناء و بنية و بنيانا ،قال عز و جل :" وبنينا فوقكم سبعا شدادا " الاية 12/النبأ [2].
- و البناء اسم لما يبنى بناء ، قال تعالى :" لهم غرف من فوقها غرف مبنية "[3] الاية 20/الزمر ، و البنية يعبر بها عن بيت الله ، أي الكعبة الشريفة و والبنيان واحد الجمع ، لقوله تعالى " ولايزال بنيانهم الذي بنوا ريبة في قلوبهم "[4] الاية 110/ التوبة.
- قال بعضهم بنيان جمع بنيانة فهو مثل شعير و شعيرة ، تمر و تمرة ة هذا النحو من الجمع يصبح تذكيره و تأنيثه[5].

جاءت هذه المادة بمعاني عديدة في القران الكريم ، فجاءت بلفظة " بناها " في سورة النزاعات : " أأنتم أشد خلقا أم السماء بناها " الاية 27 "[6].

وقد جاء مصطلح البناء بمعنى المكانة و الرفع و العلو و السلطة في قوله تعالى " **وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا ۖ إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ** "[7] الاية 126 ، البقرة .

---

[1] ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر بيروت ،لبنان ، ط3 ، 2004 ، ص.ص 160.161 .
[2] سورة النبأ ،الاية 12
[3] سورة الزمر ، الاية 20.
[4] سورة التوبة ، الاية 110
[5] الراغب الاطفهاني ، مفردات الفاظ القران ، تحيقي صفوان عدنان ، ص148.
[6] سورة النازعات ، الاية 27
[7] سورة البقرة ، الاية 126.

والقواعد جمع قاعدة وهي الأساس ،ورفعها يكون بالبناء كما جاء في سورة ال عمران ، قال تعالى :" **إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ** "[1] الاية 96 ، أي أول بيت بني و ظهر على وجه الأرض .

يعرفه ابن عاشور : " البنيان في الأصل إسم لإقامة البيت ووضعه سواء كان البيت من أثواب أم من حجر أو طين فكل ذلك بناء ، ويطلق البناء على المبنى من الحجر أو الطين خاصته[2].

المعنى الاصطلاحي:

مدلول البناء مجاله واسع الاستخدام يقال (بنى الشيء) بنيا و بناء و بنيانا أي : أقام جداره ، ويقال "بنى مجده" و بنى الرجال ، قال الشاعر :

يبني الرجال وغيره يبني القرى ****** شتان بين قرى و بين رجال**[3]

ومنه قوله في حديث سليمان عليه السلام " من هدم بناء ربه فهو ملعون " يعني من قتل نفسا بغير حق لأن الجسم بنيان خلقه الله و ركبه و بنى الرجل بمعنى اصطنعه.

يقال بنى الشيء بنيانا ،ونباء ، وبنيانا ، ويقال بنى السفينة و بنى الخباء و أستعمل مجازا في معاني كثيرة تدور حول التأسيس و التنمية[4] .

ودلالة البناء في المعنى المجازي أيضا نظم الكلام و تأليفه .

تميز استخدام هذه الكلمة بوضوح في اللغات الاوربية حيث كانت تدل على الشكل الطي يشيد به مبنى ما ، ثم اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاما [5].

وورد اصطلاحا مفهوم البنية لدى جيرالد برندس " بأنها شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة و اذا عرفنا السرد مثلا بأنه يتألف من القصة و الخطاب فإن البنية شبكة العلاقات الحاصلة بين الصفة و السرد[6] .

---

[1] سورة ال عمران ، الاية 96 .
[2] بوطيبة سعادة البناء الدرامي في المسرحية الشعرية ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ، جامعة وهران ، 2011/2010 ، ص13.
[3] إبراهيم مصطفى ، احمد حسن الزيان ، المعجم الوسيط ، ج1 ، المكتبة الإسلامية ، زكرياء ،ص72.
[4] المرجع نفسه ، ص72.
[5] صبيبة سعادة ، مرجع سابق ،ص24.
[6] جيرالد برنس ،"قاموس السردية " ،تر :السيد امام ،ميريت للنشر ، ط1 ، 2003 ،ص191.

وهكذا أصبح لهذه الكلمة مدلولات عديدة طالت فنون كثيرة مثل : النحب ،الرسم والعمارة ، وامتدت الى كل مجالات الفكر .

مفهوم الدراما :

انتقل لفظ دراما من اللغة اليونانية الى سائر اللغات الأخرى هذه الكلمة عندما انتقلت الى العربية كلفظ لا كمعنى فالدراما ليست من لغة العرب و إنما هي لفظ يترجم يحمل معاني اصطلاحية.

كلمة الدراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم Dram "دراؤ"

بمعنى أعمل، فهي تعني إذن: أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح فاذا نظرنا الى كلمة دراما على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة تشمل العمل، الحركة ، الحدث[1] .

كما تعني أيضا " عملا مكتوبا يستهدف الوصول الى تأثير ثوي لجماهير محتشدة داخل قاعة المسرح ، أناس ممثلون يلعبون قيما بينهم حدثا مهما يبعث على الانتباه و المراجعة "[2].

وكلمة دراما طيف واسع يحدده السياق ، ففي المعنى العام تطلق على كل الاعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها فلفظ كلمة الدراما "Le Drama" بالمعنى الفرنسي هي نوع مسرحي ظهر في القرن التاسع عشر للدلالة على المسرحيات التي تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية[3] .

أما ترجمتها باللغة الإنجليزية TOPERFORM وبالعربية "يؤدي" أو "يفعل" وتشير هذه الكلمة في الفنون لسلسلة من الاحداث بين قوى متصارعة سواء كانت هذه الاحداث عنيفة أو مضحكة .[4]

[1] عادل النادي ،مدخل الى فن كتابة الدراما ،مؤسسة عبد الكريم عبد الله ،تونس ،ط1 ،1987 ،ص9.
[2] جورج لوكاتش ،تاريخ تطور الدراما الحديثة ،تر :كمال الدين عيد ،الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ،ج1 ،2016 ، ص25.
[3] ماري الياس ،حنان قصاب ،المغعجم المسرحي :مفاهيم و كصطلحات المسرح ، مكتبة لبنان ،ص194.
[4] أحمد إبراهيم ، الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء للطباعة و النشر ،ط1 ، 2006 ، ص8.

الدراما ليست تصوير الفعل فحسب إنما هي الفعل نفسه ، وقد حددها أرسطو عندما قال :" انما فن التعبير عن الأفكار و الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الايضاح ،بواسطة ممثلين[1] " و عليه فكلمة الدراما تعني ببساطة الفعل و هو جوهر المسرحية ،فالدراما تتمثل في التراجيديا و الكوميديا اللذان تعتبرا محاكيات لأفعال يقوم بها أناس [2].

أما في المعجم الوسيط فقد عرفت الدراما : " على أنها حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم و أقوالهم و أفعالهم ،ورواية تعد للتمثيل على المسرح[3].

كما نجد مصطلح الدراما يشمل النص المسرحي الذي يقوم على فكرة لماحة حيث تعرف بأنها شكل من أشكال الفن الادبي القائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تدخل في أحداث القصة من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات و من خلال الصراع الذي ينشأ بين الشخصيات و تنتهي عن طريق الفصل بين القوى المتصارعة[4].

تشير الدراما الى نوع من الفن ،لذا لا بد أن تتوفر لها عدة مقومات و شروط كي يتسنى لنا أن نطلق عليها اسم دراما فيجب أن تكون هيكلا كاملا و أن تتكامل فيها الوحدة و تهدف الى تطوير الخيال و الابداع إضافة الى تطوير المشاعر و لانفعالات .

مما سبق يمكننا القول بأن الدراما من أقدم الفنون الادائية فهي عمل سواء في الحياة أو على المسرح و أمام جمع من المشاهدين في حالة العرض فهي تشتمل على عناصر و هي : الحبكة ، الشخصية ،الفكرة ، اللغة ، الغناء ، المنظر المسرحي .

---

[1] حسن مرعي ،كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، رشاد برس للطباعة والنشر ،بيروت ،ط1 ،2003 ،ص171.

[2] أرسطو فن الشعر ،تر:إبراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو المصرية ،ص56.

[3] المعجم الوسيط ، مرجع سابق : ص282.

[4] هبة خالد سليم ،الدراما السيكودراما ،دار أمنة للنشر و التوزيع ، الادرن ، عمان ، 2019 ، ص17.

مفهوم البناء الدرامي:

يسمى أيضا التأليف الدرامي، وهو المسار الذي يجب أن تسير فيه الاحداث من البداية الى النهاية، وله تعاريف عند أهل الاختصاص أختلف في صياغتها.

البناء الدرامي ليس مصطلح عام فهو ليس تركيبة معينة تصلح لكل زمان ومكان مثل تركيبة الماء في الاكسجين والهيدروجين، ففي الفن ليس هناك ما هو عام إنما هناك دائما أبدا ما هو مخصص لذلك فنحن عندما نتكلم عن البناء الدرامي إنما البناء مرادف للشكل [1].

فكما لا وجود للشكل المطلق لا وجود للبناء المطلق فكل عمل فني شكله أو بناؤه الذي يحدده العمل نفسه والذي يختلف من عمل الى آخر [2].

فالبناء الدرامي يحتوي على بداية بها تمهيد للأحداث الخاضعة لقانون الضرورة و الاحتمال، يليها وسط به عرض لهذه الاحداث وتفصيل دقائقه ،ثم نهاية بها ذروة من الاحداث و حلها حيث ينبغي أن يكون البناء الدرامي منطقيا مترابطا ، حيث لا يبدأ بداية متعسفة ، أو ينتهي نهاية مبسترة[3].

في المقابل يرى ارسطو أن البناء الدرامي الأمثل هو الذي لا يمكن أن تقع فيه البداية بعد النهاية ، فالبناء الدرامي يحتوي على بداية بها تمهيد الاحداث الخاضعة لقانون الاحتمال ، يليها وسط به عرض لهذه الاحداث ثم نهاية[4] .

ويعتبر البناء الدرامي هو الجسم النصي التكامل في حد ذاته و الذي يتألف من عناصر مرتبة ترتيبا خاصة طبقا لقواعد خاصة ، ومزاج معين ، كي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور [5].

---

[1] رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ،1988 ، 72.
[2] رشاد رشدي ، المرجع نفسه ،ص73.
[3] محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ،دار نوبار للطباعة ، القاهرة ،ط1 ، 1999 ،ص31.
[4] رشاد رشدي ، مرجع سابق ،ص43.
[5] رشاد رشدي ،المرجع نفسه ،ص4.

جاء في المعجم المسرح أن تحليل البناءات الدرامية للعمل المسرحي تأخذ أكبر قسم في الكتابة المسرحية و المنهجية البنيوية ساعدت على تشكيل مستويات العمل ويشير البناء أن الأطراف المكونة للنظام الدرامي جاءت حسب ترتيب المعنى الكامل[1] .

فلكل عرض مسرحي مجموعة من الأنظمة التي تدخل في تكوين البناء الدرامي هذا الأخير لكي يكون سليما يجب أن يقوم على شخصيات ذات أبعاد محددة تعطي تبريرا منطقيا لتصرفاتها، في ظل الاحداث التي تمر بها ، وعليه لا بد على الكاتب من بنائها من خلال أبعاد ثلاثة : البعد المادي (الجسماني) ،الاجتماعي و النفسي .

والبناء الدرامي مثله مثل البناء المعماري له مغزى ومعنى و عناصر أساسية، ويعد البناء في الدراما مجموعة الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها البعض و الكل العام[2] .

ويعرف أريك بنتلي البناء الدرامي أنه :" الرؤية الدرامية في شيء ما ، تعني تبيين عناصر الصراع فيه و الاستجابة الى عناصر الصراع هذه ، و تتألف هذه الاستجابة من كوننا نثار للصراع و نندهش له " و يعني العناصر التي يكون منها ا يعمل فني هي التي تحقق استجابة من طرف المتلقي[3] .

كمل يدعم مارتن أسلن هذا الرأي يقوله " أنه البنية الكلية للعمل الدرامي و تعتمد معيارا دقيقا جدا تقاس به شتى العناصر التي تسهم جماعا باعتمادها التام على بعضها البعض في تكوين النموذج الكلي[4] .

البناء الدرامي اذن هو أحد مهام المؤلف الأساسية عندما يشرع في صياغة أفكاره و أرائه.

[1] باتريس باني ، مرجع سابق ،ص287.
[2] بوطيبة سعاد ،مرجع سابق ،ص29.
[3] خلود إبراهيم ، تطور البناء التاريخي في روايات رضوى عاشور ، جامعة الشرق الأوسط ،ط2010 ،ص11.
[4] المرجع السابق ،ص12.

مفهوم الدراما في النظريات الغربية:

أ/ التعريف و النشأة

تعددت النظريات حول نشأة الدراما واختلفت الآراء حول بدايتها و قياسا على ذلك السؤال الذي يطرح نفسه هل الانسان البدائي عرف الدراما أم أنها لم تنشأ مع العصر اليوناني؟

ارتبطت نشأة الدراما بطقوس وشعائر الانسان البدائية، فهناك من يرى أنها مغروسة في الانسان ،فمنذ اللحظات الأولى التي وطأت قدم الانسان الأرض بدأت نوايا المجتمع الإنساني تنشأ فوق سطحها وبدأ الصراع الإنساني مع الانسان في حد ذاته و مع الطبيعة [1]،فالإنسان البدائي كان يعيش صراعا مستمرا مع قوى الطبيعة من حوله وذلك من أجل الحصول على ضروريات حياته من شيء يأكله ومكان يأوي اليه و شي يستر به عورته[2] .

يرى أرسطو في كتابه " فن الشعر " أن المحاكاة فطرية يرثها الانسان منذ طفولته ، حيث يعتبر الانسان أكثر المخلوقات استعدادا للمحاكاة و بأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى [3].

كما يذهب عبد العزيز حمودة في هذا السياق في كون البداية الأولى للدراما كفن نشأت عن الميل الغريزي للمحاكاة و أنه يجد لذة في المحاكاة [4]،حيث نشأت من الحاجة للسيطرة على تجارب الحياة المختلفة حيث سعى الانسان الى اكتشاف معنى هذه التجارب و استنباط قوانينها لتحويلها الى صالحه في صراعه من أجل البقاء[5] .

فهي بذلك حركة تقلد و تمثل سلوكا إنسانيا [6]، ومن الآراء التي قيلت حول نشأة الدراما أنها ظهرت في الطقوس التي كانت تقام في احتفالات نهاية السنة القديمة و بداية السنة الجديدة و بعض الطقوس التي كانت تقام للموتى ،ويكاد يتفق الجميع على أن الدراما تطورت عن طريق الأغاني المصحوبة بالرقص في الطقوس اليونانية عند اليونان [7].

---

[1] عز الدين عطية المصري ، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية ، الجامعة الإسلامية ،غزة ،2010 ،ص38.
[2] هبة خالد سليم ، مرجع سابق ،ص22.
[3] أرسطو ،فن الشعر ، مرجع سابق ،ص79.
[4] عبد العزيز حمودة ،مرجع سابق ،ص16.
[5] حبة خالد سليم ، مرجع سابق ،ص18.
[6] مارتن اسلن ، مرجع سابق ،ص15.
[7] عز الدين عطية ، مرجع سابق ،ص39.

والدراما في مراحل تطورها لم تخرج عن النطاق اليوناني إلا بعد أن أضحت قوالبها الفنية مكتسية لفلسفتها الكاملة المرتبطة بحياة اليونان و عقيدتهم التي كانت تعتمد على طقوس مسرحية و غنائية بعد ذلك انتقلت من اليونان عبر بوابة الحضارة الرومانية[1] .

فيما يرى البعض أن الدراما موجودة في العصر الفرعوني قبل 300 قبل الميلاد مستدلين بذلك ببعض الرسوم الفرعونية التي تجسد الكهنة و هم يلبسون أقنعة يمثلون بها الالهة ، وأن المصريون و السوريون قد سبقوا العالم كله في تحقيق بداية أكثر فأسطورة ازيس و أوزويس في مصر الفرعونية و أسطورة عشتار و تموز (اله الماء و المحاصيل).

تعتبران البداية الواضحة و خطت الدراما خطوات واسعة الى الامام[2] و نقلا عن عادل النادي الذي يقول " صحيح أن المسرح الاغريقي قد نظر للدراما ووضع لها أساسها ،لكن ليس معنى ذلك أن الدراما بدأت مع بدايات المسرح الاغريقي بقرون عديدة المسرح الفرعوني ،صحيح أنه لم ينتشر مثل المسرح الاغريقي لأنه كان سرا من أسرار المعبد و الكهنة و هذا ما دلت عليه الوثائق التاريخية و الشكل المنطقي[3] .

يؤكد اليونانيين أن الدراما تطورت و وصلت الى صورتها المتكاملة عن طريقهم، فهم أول من أدخلوا الانسان و البطل الآدمي في العمل الدرامي لكي يصارع الالهة و القوى الطبيعية المحيطة به حيث استخدموا الحوار كأداة تخاطب في الدراما[4] .

و لا يفوتنا أيضا الحديث عن ارسطوا الذي كتب كتابه " فن الشعر " الذي استخلص فيه أرائه من خلال مشاهداته لأعمال الكتاب الذين عاصرهم ،فأرسطو يعتبر فاتحا لعصر جديد في الحضارة الاغريقية حيث أضحت آراءه في كتابه " فن الشعر " بمثابة قوانين للدراما عبر العصور [5].

---

[1] إسماعيل عبد الحافظ استراتيجية الاتصال الثقافي في دارما المسلسلات التلفيزيونية ، مذ لنيل ش.م ، 2013/2012م ، جامعة الجزائر ،ص82.
[2] عبد العزيز حمودة ، مرجع سابق ،ص18.
[3] عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة الدراما ، نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ،ط1987،1،ص11.
[4] عادل النادي ،المرجع نفسه ،ص16.
[5] عادل النادي ،المرجع نفسه ،ص17.

ب / أنواع الدراما :

- **التراجيديا** : التراجيديا عند أرسطو هي " محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة ،لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية[1] .

و في رأيه تنقسم التراجيديا الى ستة أجزاء و هي :

الحبكة ، الشخصية ،اللغة ،الفكر ،المرئيات المسرحية ،الغناء.

كما تعرف أيضا : على أنها محاكاة لفعل مهم ،كامل له حيز مناسب بلغة بها متعة عن طريق الفعل لا عن طريق السرد ،يهدف الى اثارة الشفعة و الفزع لكي تصل بهذين الشعورين الى درجة النقاوة و الصحة [2].

وتعد التراجيديا من أهم الأنواع وهي كلمة يونانية :

TRAGOS تعني الماعز و **OIDE** و تعني "أغنية" و تعني في مجملها : " أغنية الماعز " وهي أغاني كان يرددها راقصون عند تقديم قرابين الماعز على المذابح [3]،و هي مسرحية تقدم فعلا بشريا غالبا ما ينتهي بالموت [4].

وقد أعتبر ارسطوا التراجيديا أرقى من الكوميديا ذلك بسبب الفرق بين موضوعات كل منها ،ونوعية الشخصيات التي تدور حولها الاحداث .

ويرى البعض أن سبب التسمية " أغنية الماعز " يرجع الى الجوقة القديمة في الأناشيد

التي نشأت منها التراجيديا لأنهم كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون أتباع الاله ديونيسيوس.

---

[1] ارسطو ، مرجع سابق ،ص81.
[2] رشاد رشدي ،مرجع سابق ،ص11.
[3] كمال الحاج ،السيناريو و الدراما ،منشورات الجامعة السورية ،ص3.
[4] معجم المسرح ، مرجع سابق ،ص576.

- **الكوميديا** : تعريف الكوموديا و " الملهاة" بنها كلمة مأخوذة من كلمة يونانية مركبة من :كوموس" و تعني " أكلة" ثم أطلق على التنزه بعد الاكلة و " أوذي " معناه" الغناء " وكان يراد بهذا الاصطلاح نوع من حفلات السخرية كان يجري في المدن و ضواحيها للاحتفال بأعياد ديونيسيوس " اله النبيذ " فكان المحتفلون بهذا العيد يتخللون من القيود الاجتماعية فيشربون و يرقصون [1].

الكوميديا في المعنى الادبي القدين تعني كل مسرحية بمعزل عن نوعها أما في اليونانية هي: أغنية طقسية تنشد خلال الموكب على شرف" الاله ديونيسيوس "[2].

فنشأت الكوميديا من الأغاني المسرحية الني كان يرددها أهل الريف في أعياد هذا الاله عندما يتركون يبوتهم و يقيمون المهرجانات فيسرفون في الاكل و الشراب حتى يفقدوا وعيهم فيقومون باستعراضات ماجنة [3].

ويقول ارسطو أن الملهاة نشأت من هذه الأغاني التي انتشرت في بلاد اليونان و صقلية بالذات حيث ظهر" ايخارموس " فهذب هذه الأناشيد وألف منها لأول مرة ملهاة قصيرة.

وقد أورد " مارتن أسلن " في كتابه تشريح الدراما " تعريف وصفه بأنه أكثر من أبه ما يزال مطبقا عموما ،وهو أن المسرحية ذات النهاية المحزنة مأساة و المسرحية ذات النهاية السعيدة ملهاة [4].

- **الميلودراما :**

هناك من يصنفها بأنها أحد أنواع الدراما ، فمصطلح الميلودراما هو كلمة أغريقية تتركب من كلمتين ، الأولى " ميلو" و تعني " نغم" أو أغنية و الثانية " دراما " و تعني " الفعل المعاش الواقعي " وبدأ استخدام هذا المصطلح و أول ما نشأ في فرنسا خلال القرن الثامن عشر بتأثير من مسرحية " بجماليون" لجان جاك روسو .

[1] عز الدين عطية ،مرجع سابق ،ص73.
[2] باتريس بافي ، مرجع سابق ،ص122.
[3] محمد صقر خفاقة ،دراسات في المسرحية اليونانية ،مكتبة أنجلو الحصرية ،القاهرة ،ص28.
[4] مارتن اسلن ، مرجع ،ص87.

ظهرت الميلودراما كشكل مسرحي له مميزاته في المسرح الغربي و تحددت ملامحه بأنه مسرح قائم على تبني القضايا الاجتماعية الملتهبة .

وابرازها والتعبير عنها تعبيرا واضحا و سهل الوصول الى قلوب الناس[1] ويعبر مدلول كلمة الميلودراما في علم الموسيقى عن العمل الفني المكون من نص منطوق مصحوبا بالموسيقى.

يشير تعبير الميلودراما في المسرح الى أنه مسرحية ذات حكبة يدير أحداثها المؤلف بشكل عاطفي مستهدفا التأثير في مشاعر المتفرجين دون مراعاة لتطور الشخصيات دراميا أو لمنطق نمو الاحداث [2].

3- الخطاب الدرامي عند العرب : مارس العرب العديد من أشكال الفرجة المسرحية و تعرفوا على المسرح في شكله الغربي ،مع الحملة الفرنسية على مصر ،فلم يكتبوا نصا دراميا الا مع حركة ترجمة النصوص المسرحية في القرن 18 ، و ظهر ذلك مع "أحمد شوقي ،صلاح عبد الصبور ،سعد الله ونوس و غيرهم " ،حيث تدور أصول الفرجة في الثقافة العربية للطقوس الدينية و الاجتماعية التي كانت تمارس في مختلف أقاليم المنطقة العربية تاريخيا [3].

أ/ المسرح المصري :

يرى بعض المؤرخين أن الدراما كانت موجودة في العصر الفرعوني قبل سنة 300ق.م مستدلين على ذلك ببعض الرسوم الفرعونية التي تجسد الكهنة وهم يلبسون أقنعة يمثلون بها الالهة ، وهذا ما يثبت أن المسرح أول ما نشأ في مصر القديمة[4] .

1 سعيد الورقي ،تطور البناء الفني في ادب المسرح العربي ،دار المعرفة الجامعية ،2005 ،ص33.
2 احمد إبراهيم ،مرجع سابق ،ص25.
3 أحمد إبراهيم ،مرجع سابق ،ص222.
4 حورية محمد حمو ،تأصيل المسرح العربي بين النتظير و التطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ،1999،ص10.

أنشأ نابليون في مصر أول مسرح عام 1798 لكي يستمتع جنوده ببعض المسرحية و قد كان هذا النشاط محفزا للعديد من الكتاب فقد تحمس يعقوب صنوع و أنشأ أول مسرح عربي في مصر [1].

وقد كتب محمد تيمور و أحمد شوقي العديد من المسرحيات الشعرية مثل : " كليوباترا ،عتنرة والست هدى " و غيرها و تعود درامات الغرب الى الظهور في المسرح المصري الى اللبناني جورج أبيض " بعد عودته من باريس فأنشأ فرقة تحمل أسمه ليزور بذلك ليبيا ،تونس و الجزائر[2].

بعد ذلك وفد على مصر رجل مسيحي يسمى " سليم النقاش" الذي كان قد عرف فن المسرح من عمه " مارون النقاش " الذي أنشأ أول مسرح عرب في بيروت عالم 1848 م وقدم عليه بعض المسرحيات [3].

للفرجة المصرية تاريخ عريق ارتبطت الظاهرة الدرامية في مصر القديمة بالشعائر و الطقوس الكهنوتية و قد ظهرت في مصر عبر تطور تاريخها فنون فرجة شعبية مثل:خيال الظل ،القراقوز ،السيرك و من الظواهر الدرامية الشعبية الهامة في مصر هو " الزار" و هو نوع من الطقوس تمارسه الطبقات الشعبية حيث يمارس ضمن حركات ايقاعية تشبه الرقص باستخدام ملابس وأقنعة مخصصة بهدف العلاج الروحاني[4] .

ب/ المسرح اللبناني السوري :

شارك اللبنانيون في مد المسرح العربي بالنصوص المترجمة و المقتبسة و المشاركات المسرحية، ظهر ذلك في جهود "مارون النقاش" الذي تجاوز تأثيره سوريا و مصر لينتشر بعد ذلك في العالم العربي كله .

[1] أحمد هيكل ،تطور الادب الحديث في مصر ،دار المعارف ،القاهرة ،ط1 ،1994 ،ص82.
[2] كمال عيد ، مرجع سابق ،ص144.
[3] احمد هيكل ، مرجع سابق ،ص83.
[4] أحمد إبراهيم ، مرجع سابق ،ص234.

بعد محاولاته الأولى التي شكلت ريادة المسرح العربي ظهرت النصوص التي تستلهم التاريخ مثل مسرحية "حمدان" للشاعر نجيب حداد ومسرحية " السباق بين عيسى وذبيان" للمؤلف احمد الازهري غيرها من الاعمال[1].

كان المسرح اللبناني في بدايته منتجا للنص أكثر من العرض سواء عبر الترجمة أو من خلال المحاولات التجريبية في التأليف كأعمال: سعيد تقي الدين يوسف الحايك وخليل هنداوي.

انتشرت الفرجة الشعبية في سوريا عبر المقاهي فكانت هناك مقاه تقدم عروض الحكواتي يقوم بسرد وتمثيل كافة الشخصيات الواردة في الحكاية كما انتشرت أيضا الكوميديا المترجلة.

[1] أحمد إبراهيم ، كرجع سابق ،ص 246.

المبحث الثاني : أركان العمل الدرامي في المسرح الجزائري

1/ الكتابة المسرحية و متطلباتها .

من المسلم به ، أن الكتابة المسرحية ، عملية ليست في متناول كل الأدباء ، فهي تختلف تمام الاختلاف عن كتابة القصة ، والقصدية و الرواية ، والمقالة كما أنها تختلف عن كتابة حوار يقوم على تحريك " الكلام " بين مجموعة من الأسماء للوصول في النهاية الى خاتمة مسرحية ، فالبناء المسرحي له قوانينه وشروطه ، و اذا سقطت منها واحدة سقط كاتبها الى غير رجعة .

يقول الكاتب الايرلندي "برناردشو" في هذا الصدد " إما ان يكون التأليف المسرحي عملا سهلا، وإما أن يكون مستحيلا، وقد ينفع الدأب و الثبات و الاجتهاد في هذا السبيل، واذا لم يصب المبتدئ نجاحا فوريا دون متاعب ،فأولى به أن يعدل عن التأليف الى الابد لأنه لن يكون مؤلفا مسرحيا.."[1].

إن الكاتب المسرحي هو المنتج الأول للأثر المسرحي (أي نص) حيث يعيد هيكلة أفكاره وتخيلاته ومعاناته فيه ، من خلال شخصيات و صراعات ، و حكبة موضوعة منتزعة من جداله الإنساني الخاص للتوازن مع العام ، وكتاب الدراما أصناف عدة ، وكل منهم يصدر عن وجهة نظر خاصة ،بالعالم و الحياة و الفكر [2].

وهذا ما يؤكده الكاتبين " جون أردن، ومارجريتا دارسي " بأن المؤلف المسرحي هو الوحيد الذي يستطيع أن يفهم مسرحية جديدة غير ممثلة ، ومن ثم فلا أحد غيره يمكنه أن يؤكد المعنى و المغزى المقصود من البناء المسرحي الذي كتبه ، أما مهمة التفسير كيف يمثل المعنى على خشبة المسرح فتلك مهمة و جزء من عمل المخرج [3].

[1] محمد أديب السلاوي ،المسرح المغربي من أين و إلى أين ؟ ، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، دمشق ،1975 ،ص108.
[2] قل مهدي يوسف ،متعة المسرح (دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا) ندار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع ،ط1 ،2014م/1435هـ ، المملكة الأردنية ،ص43.
[3] ديفد برتش ،ترجمة ربيع مفتاح ،لغة الدراما (النظرية النقدية و التطبيق) ،حقوق الترجمة و النشر بالربية للمجلس الأعلى للثقافة ،ط1 ،2005 ،ص17.

إن أساليب الكتابة الدرامية قد تغيرت على مدى قرون ، مثلما تغيرت التقاليد التي تقدم على أساسها الدراما الى النظارة[1] .

ليس من قبيل المبالغة القول إن الكتابة المسرحية العربية تعيش أزمة حقيقة تكاد أن تطيح بإنجازاتها في العقود الثلاثة المنصرفة ويبدو أن دائرة الازمة تتسع لتلامس الحياة المسرحية في مختلف الأقطار العربية، فالمسرحية الواحدة يعاد تقديمها عشرات المرات، وتتردد أسماء كتاب ينتمي معظمهم الى ما اصطلح على تسميته مسرح الستينات دون أن يبدو ثمة ما يشير الى اتصال السلسلة و ليس انقطاعها وبروز كتاب يحققون المعادلة الزمنية والابداعية[2] ، و على هذا الأساس و إضافة الى ذلك فإن التأليف المسرحي يتطلب:

1. موهبة أًصيلة و معمقة، تفرض على صاحبها معرفة تامة بالنفس البشرية، و تقلباتها شرط أن تكون هذه المعرفة مستمدة من التجارب الذاتية، والالهام و التخيل، و التصور .
2. النظرة الى الواقع بمنظار الدراما (الحركة المشوقة) التي تفرض على النظارة المشاركة.
3. القدرة على بث الحياة في الوقائع ، والأشخاص والجمع بين الوقائع المتنافرة و المتناقضة.
4. إيجاد الروابط بين الشخصيات في حركتها ،تطورها و تموجها حسب المنظار المسرحي.
5. أن تتوفر في العمل المسرحي قوة الايهام ،التي تقود المتفرج الى الانفصال في حقيقته، والحقيقة المحيطة به لكي يتصور أن ما يراه على الخشبة هو الحقيقة و الواقعية .
6. أن تتوفر فيه أيضا المشاركة الشعورية بين المتفرج و الممثلين في عملية تشبه الى حد ما تقمص الشخصيات .
7. التشويق و الديناميكية ،و هما صفات المسرحية الناضجة لاستثارها باهتمام المتفرج[3].

[1] مارتن إسلن (ترجمة أسامة منزلجي) ،تشريح الدراما ،دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ،ط1 ، 1987 ،ص63.
[2] نديم معلا محمد ، في المسرح (في العرض المسرحي ...في النص المسرحي ،قضايا نقدية) ، مركز الإسكندرية للكتاب ،ط1 ، 2000م ،ص205.
[3] محمد أديب السلاوي (المرجع نفسه) ،ص109.

ب/ النص المسرحي :

إن التجربة الجزائرية في مجال النص المسرحي هي تجربة مختلفة عن التجارب العربية ، وذلك نتيجة للظروف السياسية ،الاجتماعية و الثقافية التي كانت تطوقها أثناء الاستعمار وتبيعتها و أثارها بعد الاستقلال ، حيث لم يكن في الجزائر مكان للغة العربية سوى لرجال الدين و قراء القرآن وبعض المحظوظين الذين عاشوا في الشرق العربي أو في الجزائر .

إن الترجمة و الاقتباس في الجزائر أقرب إلى مفهوم الاعداد المسرحي والمعالجة الدرامية ، و قد أتاحت هذه العملية الفرصة لتنشيط الحركة المسرحية في الجزائر ،حيث لم تقتصر على فرقة المسرح الوطني ، بل شملت أيضا فرق الهواة ،و لكن كان لها في نفس الوقت انعكاس سلبي على التأليف المسرحي ، إذ أنها خففت من حدة الشعور بالحاجة الى نص جزائري .

إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة و اعداد النص المسرحي ،و كان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا من قبل أحد الممثلين ثم تجرى كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه ، وهكذا فإن النص المسرحي قد ارتبط عضويا بالعرض المسرحي و كان لذلك تأثيراته الكبيرة على التأليف المسرحي في بداية العشرينيات و حسب رأي مصطفى كاتب أنه لم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح بل كان اعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية وعلى قصص ألف ليلة و ليلة[1].

وقد قام الاقتباس في الجزائر على بعض الأسس منها :

1. الاخذ من بعض النصوص الأجنبية هيكلها الانساني و المسرحي و الباس شخصياتها لباسا جزائريا و تحريك لسانها باللغة الدارجة .
2. طريقة دخول المسرح الى الجزائر لم تكن عن طريق الترجمة و الاقتباس على يد كتاب و أدباء ، بل تمت يد هواة ، وهذا ما يؤكده محي الدين بشتارزي في الجزء الثاني من مذكراته " ورغم ذلك فقد استطاع هواة المسرح أن يقدموا أعمالا مسرحية نابعة من الواقع

[1] أعداد مخلوف بوكروح ، الشريف الادرع (اعداد و ترجمة) ، مصطفى كاتب من المسرح الجزائري الى المسرح الوطني الجزائري ،مقالات و كتابات غير منشورة مقامات للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2012،ص47-58.

الجزائري ، أما الاقتباس فكان على صعيد الشكل في استعارة القوالب المسرحية الاوربية".

وعلى سبيل المثال نأخذ تجربة الكاتب و المخرج المسرحي عبد الرحمان كاكي التي تجاوزت حد الاقتباس ،بإعادة النظر في الهيكل الكلي للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد حتى تظهر و كأنها مسرحيات جزائرية شكلا و مضمونا مثل مسرحيتي (ديوان القراقوز ، والقراب والصالحين) ففي المسرحية الثانية التي استوحى فكرتها من مسرحية (الانسان الطيب لستشوان) لبرتولد بريخت و لكن عندما قرأها استوقفته أحداثها و مواقفها وشخصياتها الغريبة عن البيئة الجزائرية فقام الكاتب بتبديل طبيعة الشخصية (المرأة الطيبة) و استبدال (الالهة الثلاثة) بفكرة الاولياء الصالحين .

وبالرغم من الطابع الإنساني أو البعد العالمي الذي يميز مسرحيات كاتب ياسين و توظيفه لعناصر مسرحية عالمية مثل الجوقة في (الجثة المطوقة) و التوثيق و تسجيل الاحداث التاريخية في (الرجل صاحب النعل المطاط) فإن المواقف و الاحداث و الشخصيات مستلهمة من مأساة الجزائر بالإضافة الى مسرحية (عنبسة) لأحمد رضا حوحو التي كتبت بالعربية الفصحى و أعتبر النقاد مسرحية (عنيسة) و (الجثة المطوقة) حدثا هاما في تاريخ الثقافة الوطنية لأنه يندرج ضمن سياسة التعريب .

وما يلاحظ من المصادر التي استقى منها المسرح الجزائري مسرحياته المقتبسة و المجزأرة عدم توجهه الى اقتباس مسرحيات عربية ، وذلك بسبب الانفصال الذي كان قائما بين الجزائر والمشرق العربي ، واذا كانت معظم أقطاره رازحه تحت تأثير الاستعمار .

ان مشكلة اللغة في المسرح قد عرفته الدول العربية قبل الجزائر فمنهم من فضل العامية و البغض الاخر فضل الفصحى ، وفي هذا المجال نذكر تجربة توفيق الحكيم ، الذي كتب بالدارجة و الفصحى و توصل في بحثه الى ما أسماه باللغة الثالثة أو الوسطى فقدك مسرحية (الصفقة) التي يمكن قراءتها قراءتين دارجة و فصحى في ان واحد [1].

[1] مخلوف بوكروح ، المسرح و الجمهور (دراسة سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره) ،ً14-21.

2/ الإخراج المسرحي :

أ/ المخرج و الهندسة المسرحية

الإخراج هو مجموعة المهام و الأدوار الخاصة بتنسيق العلاقات النفسية بين عناصر العرض المسرحي السمعة و البصرية و الاشراف عليها حتى اكتمال انتاج العرض ، يأتي المخرج في مركز عملية الإنتاج المسرحي وهو المسؤول عن كافة القرارات الإبداعية ، ويبدأ عمله باقتراح النص الدرامي على جهة الإنتاج ، أو قبوله للنص الذي يرشحه المنتج ،ثم ترشيح ممثلي الشخصيات الرئيسية ، واختيار معاونيه الرئيسيين من مساعدي الإخراج ، و مهندسي الديكور ، و مصممي المناظر ، و الإضاءة و الصوت و الأداء الحركي ...الخ[1].

بناءا على ذلك فان الإخراج العلمي للعمل المسرحي يجب أن يعتمد على:

1. دراسة عميقة للنص المسرحي، وتحديد المدرسة الأدبية التي ينتمي اليها هذا النص.
2. دراسة مستقصية للنماذج البشرية التي يحركها النص بواسطة الحوار، وانتماءاتها النفسية، ومستواها الاجتماعي، والفكري والطبقي.
3. دراسة كاملة للظرف الزماني ،و الحضاري الذي يتحرك في إطاره النص المسرحي .
4. ابراز الأشياء الغامضة في النص ،سواء كانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية .
5. استعمال كل الأشكال و المقاييس الفنية لإبراز أفكار المؤلف ومواقفه و خفايا حواره[2].

و لا يمكن أن يتأتى كل هذا للمخرج ،إلا أذا توفرت له ثقافة شاملة تجمع بين الاطلاع المباشر على الحضارات الإنسانية ، وعلومها ، و الالمام بالفنون كلها .

ومن خلال ما سبق ذكره يتضح لنا أن خبرة المخرج و هندسته تبرز في ترتيب و توظيف عناصر الإخراج المسرحي و التحكم بها وفق متطلبات النص الدرامي ، وبغية الخوض في تفاصيل الهندسة المسرحية على خشبة المسرح من خلال النظر الى مكونات العرض المسرحي.

والتي تنقسم الى نوعين رئيسيين (سمعية و بصرية).

---

[1] احمد إبراهيم ، الدراما و الفرجة المسرحية / دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ،ط1،2006م،ص56.
[2] أديب السلاوي (المرجع نفسه) ص172.

العناصر السمعية :

تعتمد على النص المكتوب في الأساس ، وتدعمه الموسيقى ، والمؤثرات الصوتية ، و تبدأ مهمة المخرج بفهم و تفسير و استيعاب التصورات الفكرية ، و الوجدانية في النص ، ثم نقل هذه التصورات للممثلين ، و تدريبهم عليها من خلال تحديد الابعاد الصوتية و الانفعالية و إيقاع الأداء لكل شخصية درامية ، و بين الشخصيات بعضها ببعض ، وتحديد المؤثرات الصوتية و الموسيقى التصورية المناسبة للأحداث ، ومواقع استخدامها .

العناصر البصرية :

يمارس المخرج حريته الابتكارية في استخدام المكونات البصرية للعرض المسرحي لتأسيس البنية المرئية للعرض المسرحي ، واضفاء الشكل الحي على النص الدرامي من خلال عناصر خمسة أساسية :

- التفسير البصري للنص pictorial or visual intepretation
- الأداء الدرامي Dramatic performance
- تصميم الحركة Mise – en – scene
- الإيقاع Rythem
- التكوين Composition[1]

وتشكل كل من عناصر (الديكور ، والأزياء ، و الألوان ، و الإضاءة المسرحية)

ركائز أساسية في يد المخرج يتلاعب بها كيف يشاء على خشبة المسرح وذلك بهدف لفت انتباه الجمهور و شده الى المسرح .

ب/ الإخراج من التجربة الى الاحتراف :

تعد التجربة الجزائرية في ميدان الإخراج المسرحي متميزة، حيث عرفت الباديات الأولى للمسرح وفرة من حيث الإنتاج المسرحي الجزائري لكن نظرا للظروف التاريخية الصعبة، و افتقارهم

---

[1] أحمد إبراهيم (المرجع نفسه) ص62.

لكتاب متمرسين، حالت دون تدرين هذا الموروث المسرحي، فكتب له الضياع و الاندثار، وما بقي منه كان عبارة عن مخطوطات تناثرت هنا و هناك.

ثم جاء الرعيل الأول من رواد المسرح الذين أخذوا على عاتقهم إكمال المسيرة التي بدأها من سبقوهم قد تبنت هذه المرحلة مجموعة من هواة المسرح لم يكن لهم تكوين مسرحي و لكنهم استطاعوا أن يضيفوا نقطة إضافية في ميدان الإخراج المسرحي و كانت أعمالهم على خشبة المسرح تتسم بما يلي :

1. المؤلفون غالبا ما يلعبون الدور الأول في مسرحياتهم.
2. التقنيات والإخراج ينجزان بشكل جماعي على خشبة المسرح دون تخصص.
3. المؤلفون هم أنفسهم من اضطلعوا بمهمة الإخراج ،وأحيانا التمثيل فجمعوا بين التأليف الإخراج و التمثيل .
4. نجاح المسرحية أو فشلها لا يعودان إلى طبيعة هذه التقنيات بقدر ما يعودان الى جودة النص المسرحي.

وكمثال نأخذ تجربة ولد عبد الرحمان كاكي الذي جمع بين التأليف و التمثيل و الإخراج و يعتبر إحدى العلامات البارزة في المسرح الجزائري حيث اهتم بالأشكال و القصص الشعبية و حتى المسرحيات التي ترجمت و عرضت في الجزائر بأسمائها الأصلية فقد كان يجري إعدادها مسرحيا كمسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)[1].

ولأن كاتب ياسين أيضا هو الكاتب والمخرج فإنه يستكمل كتابة نصه على الخشبة كما تدخل طريقة الأداء كجزء من النص أن أنه يلغي الجدار القائم بين النص المكتوب والنص المعد للإخراج.

ولذلك فالارتجال في مسرحيات ياسين الأخيرة مباح للممثلين و مباح أيضا للكاتب، و خلال مئات العروض لـ (محمد خذ حقيبتك) و(حرب الألفي سنة) فإن المسرحية لم تثبت على شكل

---

[1] مصطفى كاتب ،من المسرح الجزائري الى المسرح الوطني الجزائري (المرجع نفسه) ، ص58.

معين وواحد بل إنه يضيف عليها من لحظة أخرى، وهكذا تتحطم نهائيا قدسية النص كشيء ثابت و نهائي.

مسرحية (البوابون) لرويشد [1]:

جاءت مسرحية (البوابون) في منظرين إثنين تناولت الحياة الاجتماعية في الجزائر، هي مسرحية تقوم على لوحات تصور لحظات خاطفة من حياة (البيت و الشارع) حيث يشتمل المنظر الأول على سبع لوحات سريعة، أما المنظر الثاني فيضم سبع لوحات أيضا، و لفهم هذه المسرحية لابد من الإشارة الى أن كاتبها قد اهتم بتأليفها، و إخراجها في ان واحد فأعطى لذلك كل الاهتمام فراح يستعمل الضوء ليفصل بين اللوحات و يستعمل اللوحات الفضائية الموجودة على الخشبة حيث قسم الخشبة الى يشار و يمين و أمام و خلف .... ومنها فإن هذه اللوحات المسرحية تعرض على هذه المستويات بدقة و تسهل فهم النص و عرضه على المتفرجين .

تناولت لوحات المنظر الأول عدة موضوعات جزئية تدور حول (البوابون) و حياتهم الصعبة و يمكن أخذ بعض المقتطفات منها عبر شخصياتها

1. اللوحة الأولى – المنظر الأول : شخصية (البدوي) الطماع .
2. اللوحة الثانية – المنظر الأول : شخصية (الطاهر) بارد القلب .
3. اللوحة الثالثة – المنظر الأول : فاطمة (الكونسيارجة) البوابة .
4. اللوحة الرابعة – المنظر الأول : عاشور و خبزة الذل .
5. اللوحة الخامسة – المنظر الأول : إسماعيل الزبال .
6. اللوحة السادسة – المنظر الأول : رابح و عائشة و الخبز اليابس.
7. اللوحة السابعة – المنظر الأول : عاشور و عبد القادر ومن يرأس من .

و من خلال هذا المثال و أمثلة أخرى كثيرة ممن وضعوا بصمتهم الخاصة في التأليف و الإخراج المسرحي لجيل كان طليعا بدون شك لأنه علم بإخلاص و جهد ، دون وجود تقاليد

[1] صالح لمباركة (المرجع السابق) ،ص211.

مسرحية ، و أما الآن فالأمر يختلف بالنسبة للأجيال الجديدة ، حيث عشرات الأسماء قد ثبتت أقدامها في ميدان المسرح العربي و الغربي .

ومن التجريب الى الاحترافية ظهرت أقلام نسائية على الساحة الأدبية حيث أخذت المرأة العربية و الجزائرية على وجه الخصوص ، مكانة متقدمة من المشهد الثقافي الإنساني ، و مثلما ظهرت بوصفها أدبية ، و شاعرة و ناقدة كان لابد من ظهورها في المجال المسرحي لتشكل من خلال جهودها في التمثيل و الإخراج ، والكتابة حالة ثقافية واعية تعبر عن موقفها و مكانتها بين المبدعات.

المخرجة الجزائرية (صونيا) : هي سكينة ميكيو المعروفة في الوسط الفني بـ(صونيا) من ولاية (جيجل) دخلت ميدان التمثيل و هي في السابعة عشر من عمرها ، عملت (صونيا) كممثلة الى جانب كل من المرحومين عز الدين مجوبي ، وعلولة ، و أحمد أموقى ، ومحمد بن قطاف ،وزياني الشريف عياد و عملت كمخرجة مسرحية ، ومن أهم أعمالها (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) للأديب الجزائري الكبير الطاهر وطار (1936 –2010 م) ومن إخراج (صونيا) شاركت الجزائر ضمن الدورة الرابعة لمهرجان المسرح العربي في عمان للمدة من 10–15/يناير 2012م بعرض مسرحي يحمل الاسم نفسه .

وفي هذه القصة يتناول وطار حكاية (عمي العابد) ذلك الشيخ الذي تصله رسالة من ابنه الذي استشهد أثناء الحرب التحريرية ، حيث يعلن له فيها عن عودة قريبة للشهداء و القصة ترتكز على فرضية تتلخص بالسؤال التالي : ماذا لو عاد الشهداء هذا الأسبوع ؟

اعتمدت مخرجة العرض (صونيا) على طابع الحلقة في تأسيس رؤيتها الاخراجية ، حيث شكلت المكان ضمن تقسيمه إلى ثلاثة مستويات تقدمتها حلقة في مقدمة وسط المسرح ، عليها ستة من الكراسي السوداء ، وفي الوسط جاءت مجموعة من القبور ، أما في أعلى المسرح فقد ارتفعت شواهد القبور عاليا في دلالة على سمو و عظم مكانة أصحابها في العقل و الوجدان العربي ، و القبور و شواهدها قد أخذت اللون الأبيض في دلالة على النقاء الروحي[1].

[1] يحيى سليم الشتاوي ،المسرح العربي بين رؤية المؤلف و عمل المخرج ،كلية الفنون ، الاكاديميون للنشر و التوزيع ، الجماعة الأردنية ، عمان ،ط1 ، 1435هـ/2014م ،ص359-364.

3/ أساليب الأداء الدرامي :

أ/ فن التمثيل

توصل الباحثون في دراستهم للأقوام البدائية الأولى و بالتحديد في عصور ما قبل التاريخ الى وضع افتراضات عدة تتعلق بالممارسات التمثيلية القديمة أو ما يسمى بـ(المحاكاة) و التي كان من مظاهرها تطوع أحد أفراد القبيلة، و انفراده بمسافة من المجموع ، ليسرد ايمائيا حدثا من أحداث مغامراته مع (الحيوان) أو مع (الطبيعة) .

هذا ما يمكن تصوره قبل قيام الحضارات الأولى، وحينما ازدهرت الحضارة البابلية و أقامت معابدها، ظهرت عندهم لفظة (ممثل) كوظيفة مهمة يلزم (الكاهن) بها نفسه، ويؤديها في كل تجمع احتفالي ديني [1].

ومن هذا المنطق فإن التمثيل ارتبط بالإنسان منذ وجوده على وجه الأرض، ثم تطور من كونه مجرد نشاط يمارس في المناسبات الدينية، والاحتفالية ليصبح بعد ذلك فنا له مكانه و زمانه، وكانت خشبة المسرح المكان الأنسب لصنع الدراما، وقد اجتهد العلماء المعاصرون في تفسير هذا الفن وضبط مقاييسه، ومن بين القواعد التي توصلوا اليها، والشروط التي يجب توفرها في الممثل المسرحي و هي :

1. على الممثل أن يمرن جسمه و صوته ليكونا مطواعين يستجيبان الى كل المتطلبات التي يتطلبها التغير الجسماني و الصوتي للشخصية و في الوقت و المكان المطلوب.
2. على الممثل أن يتعلم تقنيات المسرح ليستطيع أن يجد التوافق بين عمله و ما يحيط دون أي إحساس بالاصطناع الذي يلاحظه المتفرج [2].
3. على الممثل أن يكون قادرا على ملاحظة الواقع و الحياة اليومية و بواسطة تلك الملاحظة يمكنه بناء دوره .
4. على الممثل أن يجد مبررا ودافعا لكل عمل يقوم به على المسرح وستعين بما يسمى (لو السحرية) وبما يسمى (الذكرى العاطفية) و (الظروف المعطاة).

---

[1] عقل مهدي يوسف (المرجع السابق) ،ص18.
[2] طارق العذاري ، المسرح التعبيري ،دار و مكتبة الكندي للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2014م/1435هـ ، الأردن ، عمال ،ص74.

5. على الممثل أن لا يمثل نفسه و انما يمثل الشخصية بأبعادها المختلفة عن أبعاده الخاصة ، ولذلك عليه أن يحلل النص المسرحي لإيجاد تلك الأبعاد و ،ولإيجاد العلاقة بين الشخصية و الشخصيات الأخرى .
6. على الممثل أن يركز انتباهه على العمل الذي يجري على المسرح وعلى كل ما يقال من الممثلين الاخرين و في كل لحظة بحيث يعطي الإيحاء و الايهام بأنه يرى و يسمع لأول مرة .
7. على الممثل أن يقسم المسرحية الى وحدات ولكل وحدة فصل معين وأن يضع لكل وحدة عنوان معين .
8. على الممثل أن يجد بذرة الفصل و هي الفكرة الرئيسية للمسرحية و الهدف الذي يريد المؤلف أن يصل اليه .

وغاية هذه الدروس التحول من المظهر الخارجي للمثل الى شحن و تحريك دواخله.

ولصنع الفرجة فوق خشبة المسرح لابد من أساليب في الأداء يتبعها الممثل الدرامي للوصول الى الهدف المنشود وهو إرضاء النظارة ومن بينها ،وحسب ما يحتفظ لنا تاريخ فن الممثل عن كيفية إيصال الممثل لدوره بطريقة تشكيلية ، ونقصد بها محاولة الممثل للتعبير عن دواخله بشكل (منظور) و كان من أبرز الوسائل الفنية التي توصل اليها هو اكتشافه لـ :

القناع : كوسيلة بلاغية و مجازية يقوي من خلالها على عكس عالم الشخصية الداخلي وعلاقاتها الخارجية ومواقفها المتنامية و المتغيرة.

ومما يذكر في هذا الصدد القناع الذي يخص (المأساة التراجيديا) و القناع الذي يخص فنون (الملهاة الكوميديا)[1].

وان كانت هذه الأقنعة متباينة و مختلفة الأشكال منها القناع الكامل .

[1] عقل مهدي يوسف (المرجع نفسه) ،ص61-67.

الذي يغطي الوجه ،و منها القناع النصفي ،أو الربع أو الثلث ، ويكون (بلاستيكي أو تشكيلي) أي مرسوما بألوان مختلفة ،يكون فيها القناع وسيلة و هدف جمالي يفرضه العرض المسرحي لتمثيل شخصية ما .

تعبيرات الوجه و الجسد :

لكي يصبح الوجه مرآة صافية ما يدور في أعمال الشخصية أخذ الممثل التمارين البدينة ليخلق لنفسه من خلالها مرونة و قدرة على التكيف حسب متطلبات الدور ،ان التشكيل الجسدي لا يعتد اعتمادا رئيسيا على تعبيرات الوجه وحدها و إنما يكون لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى ، لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي بحيث يعير وجهه لدوره و يخلق من أعضائه كيانا حسميا أخر ، و لكي يصل الى هذا المستوى من الإعارة الحقيقة بمعنى أننا نرى شخصية (مكبث) أو (عطيل) أو (هاملت) أو (فيليه) ولا نرى (زيد أو عمرا أو سلمى الممثلة).

تعبير الممثل و المحيط :

ثمة ترابط قائم بين عالم الممثل (الداخلي) و (محيطه) ومن خلال تفاعلهما يتخلق كيان جديد غير مرئي ولكنه محسوس ومؤثر حتى في تشابهها ، ولخلق هذه الحالة يتعين على الممثل تطوير حواسه الخمسة و صقلها و تهذيبها في عملية إبداعية مبتكرة ، لأن التحكم بالعالم الداخلي للمثل و السيطرة على رسم و صياغة الحجم الداخلي له هي المهمة الأولى في تحقيق حالة هذا (الارسال الاشعاعي) .

الرقص :

على الممثل أن يدرك أن متطلبات الرقص عديدة وتشمل رقص (الباليه) التي من شأنها فيما لو تعلمنا أسسها و قواعدها أن تغنينا في بناء حركات الأيدي و الأرجل و التخلص من الايماءات والاشارات الصماء العميقة ذلك لأن الممثل حين يوفق بين الإشارات و الايماءات،فإنه يضع لها هدفا محددا لا لمجرد الإشارة فقط ، الأمر الذي نجده مثلا عند (الهواة) أو المحترفين التجاريين.

ب/ الارتجال :

يعرف الارتجال بأنه العفل العفوي الذي يبدعه الممثل خلال تطورات أحداث العرض المسرحي دون إعداد سابق أو تحضير مقصود ، وسيعلن هذا الأسلوب عن انفتاح المسرح الحديث على طرائق انتاج الفرجة المسرحية غير متحجرة ولا ثابتة كما هو الحال في المسرح الكلاسيكي .

ولكن للارتجال أبعاد أخرى ومن أهمها الانطلاق من خطاطة أولى لقصة معينة ،و ارتجال الممثلين للحكاية و للعرض المسرحي الذي قد يتخلل حوارا مباشرا مع الجمهور .

وقد تبنى هذا الأسلوب الكثير من المخرجين المحدثين ، و من أبرزهم (غروتوفسكي) في المسرح الفقير الذي يعول على جسد الممثل بالأساس حيث يقترح الارتجال الكفر فيه الذي لا يترك السلطة كاملة للمثل في انجاز الفعل المرتجل ، بل ينطلق من اقتراحه و يبلوره تحت مراقبة المخرج و الممثلين الاخرين .

ولم يبق المسرح العربي بعيدا عن الالتفات الى الارتجال فكان من أهم النظريات المقترحة قالبا مسرحيا عربيا نظرا لقرب طرائقه مع أشكال الفرجة العربية.

ان فعل الارتجال باعتباره أسلوبا لبناء المسرحية و انجاز العرض فانه يقوم و يتحقق بطريقتين:

1. اجتماع ممثلين بإشراف مخرج و اتفاق الجميع على فكرة أولية للقصة يبلورها ارتجال الممثلين و تدخلات المخرج و تفاعل المجموعة من أجل الحصول على عرض مسرحي جاهز.
2. أن يختار المخرج ارتجال الممثلين أسلوبا لإنجاز النص المسرحي عرضا .

وفي الحالتين معا نحن أمام أسلوب الارتجال الذي يقلص فيه المخرج من سلطته ، ويتقاسمها في الحدود المسموح بها مع الممثل [1].

وبالعودة الى المسرح الجزائري فقد شهد في بداياته الأولى أسلوب الارتجال بامتياز ، و من خلال ما وقفنا عليه في بحثنا هذا حول المسرح الجزائري و أهم خصائصه نوهنا أن رجال

[1] سعيد الناجي ، قلق المسرح العربي ، منشورات دار مابعد الحداثة ، ط1 ، 2004 ، فاس ،ص72-78.

المسرح الأوائل هم من اجتمعت فيهم موهبة التأليف ، الإخراج ،ومن غير المؤلف المخرج يصلح لأدوار التمثيل ويجسد النص على خشبة المسرح ، فكان أسلوب الارتجال هو الأسلوب البارز في المسرح الجزائري.

يعتبر رشيد القسنطيني أول من أدخل أسلوب الارتجال الى المسرح الجزائري ، وبالرجوع الى مذكرات مصطفى كاتب حول هذا الموضوع إذ يقول " لا أملك إلا تقدير الفنان الكبير .... وما كان رائعا في هو أن العرض بالنسبة لقسنطيني كان حفلا ،وكان يمثل ويؤدي دوره الغنائي مرتديا السموكينغ حضوره مثل حضور المسرح منذ نشأته ،كان دائما شعبيا ، يجب رؤية بأي سلاسة يتحرك في بدلته وكيف يأخذ أولا في بلدته السموكينغ مظهر متشرد ،رجلا رفيع المقام ،رجلا سكرانا ، أو رجلا شريفا وكل هذا بلباس واحد .

وكان يجب رؤية الكيفية التي كان يغوي بها جمهوره . ليتوصل الى قول أي شيء دون أي تحضير ، تعرفون أنا أتحدث عن معجزة درامية ..كانت له قدرة الملاحظة الدقيقة جدا ، التعبير دائما مأخوذ على الطبيعة.."[1]

وهناك أسماء كثيرة ممن خدموا المسرح الجزائري ، وتبنوا أسلوب الارتجال مثل (عبد الرحمان كاكي ،كاتب ياسين ،محيي الدين باشتارزي علالو ،عز الدين محجوبي ،الطاهر وطار ، عبد القادر علولة ....) فكانت أعمالهم تمثل الفن الدرامي .

[1] مصطفى كاتب (المرجع السابق) ،ص98.

الفصل الثاني : البناء الدرامي في مسرحية أحلام الغول الكبير

المبحث الأول : مسرحية أحلام الغول الكبير

1. قراءة في عنوان المسرحية .
2. المعنى المعجمي .
3. المعنى الدلالي .
4. الفضاء الزمكاني .
5. الزمان .
6. المكان .

المبحث الثاني : تجليات البناء الدرامي في المسرحية

1. الشخصيات الدرامية .
2. شخصية رئيسة .
3. شخصيات ثانوية .
4. شخصيات عابرة .
5. اللغة و أشكال الحوار.
6. حوار خارجي .
7. حوار داخلي .
8. بناء الصراع .
9. صراع خارجي .
10. صراع داخلي .

قراءة في عنوان المسرحية

يعد العنوان واحد من النصوص الموازنة ، فهو بوابة النص وأولى العتبات التي نطؤها قبل الولوج الى عوالم النص بغية فك رموزه و دلالاته مما يجعلنا نختصر المسافة و من خلال الأفق التوقعي الذي يدلنا على المفاتيح الأساسية التي يتسلح بها المحلل للولوج إلى اغوار النص العميقة قصد استنطاقها و تأويلها[1] .

ولعل المثل لقائل " اقرأ الكتاب من عنوانه " يجعلنا ندرك أن الكاتب المحترف هو الذي يلعب على المصطلحات و طريقة توظيفها في النص للتضارب حوله الدلالات و المفاهيم ، وبأسلوب يدخل القارئ في متاهة نصه بحثا عن رأس الخيط الذي يدله على الطريق نحو الإمساك بالمعنى.

وبالعودة الى مسرحية عز الدين جلاوجي التي أفردها بعنونة خاصة حيث ارتكزت عنونة المسرحية على ثلاث مصطلحات رئيسية (أحلام–الغول–الكبيرة) مثلث رموزا أو شفرات تعددت حولها القراءات و التأويلات ، ولإزالة الوشاح حول هذه الرموز ينبغي شرح هذه المفردات .

المعنى المعجمي :

كلمة (أحلام) جاءت بصيغة الجمع و دلت على وجود أحلام كثيرة (الحُلْمْ و الحُلُمْ) الرؤيا ، يقال حَلُمَ يَحْلُمُ إذ رأى في المنام و في الحديث الرؤيا من الله و الحُلُمُ من الشيطان[2].

و الرؤيا و الحلم عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير و الشيء الحسن ، و غَلَبَ الحُلْمُ على ما يراه من الشر و القبيح ومن قوله تعالى " أضغاث أحلام " و يستعمل كل واحد منهما موضع الأخر و تضم لام الحلم و تسكن .

[1] ليلى أحمادي ، يوسف العايب ، النسق السلطوي في مسرحية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوي ، مقاربة نقدية ثقافقية في عتبة العنوان ، المجلد 7العدد2 ديسمبر 2020 ،ص409.

[2] ابن منظور (المرجع السابق) ، ج1 ، ص925.

أما مفردة (الغول) وردت في معجم لسان العرب على أنها المنبه و الحية ، و الصداع ، و المشقة ، و الخيانة ، و الجمع (أغوال) و (غيلان) و كلها على بعضها تعني الغضب و الهلاك و الموت [1].

أما فيما يخص مفردة (الكبير) هو اسم من أسماء الله الحسنى ، و صفة الله تعالى ، العظيم ، الجليل ، المتكبر الذي في قوله تعالى " وتكون لكما الكبرياء في الأرض " أي الملك الكبر بالكسر ، و الكبرياء العظمة و التجبر .[2]

المعنى الدلالي :

من خلال الشرح اللغوي والمعجمي للمفردات التي افتتح بها الكاتب مسرحيته ، يمكن أن نستشف المعنى الدلالي للألفاظ مجتمعة (أحلام الغول الكبير) حيث يمكننا طرح التساؤل التالي : هل يحلم الغول ؟ .

كما سبق أن أشرنا أن الأحلام حالة تلازم الانسان فقط فإما أن تكون أحلام اليقظة و تكون في شكل تأملات و طموحات يسعى الانسان الى تحقيقها ، و اذا كان الكاتب قد ربط هذه الحالة بالغول فقد أعطى للغول صفة البشر ، و قد احتل الغول مساحة كبيرة من قصصنا الشعبية و الحكايات الخرافية و من خلال ما صورته لنا هذه الأساطير ووصفته لنا فإنه على هيئة مخيفة ترهب كل من يراه ويقف في طريقه .

ولربما أراد الكاتب من خلال توظيفه لمصطلح الغول و أحلامه أن يخبرنا بأن الغول عبارة عن شخصية قدرت الهلاك للبشر ، شخصية بهيئة انسان و عقل غول لا يرحم تجرد من كل انسانيته ليصنف ضمن الوحوش ، بالإضافة الى ذلك تلك الصورة الموجودة على صفحة الغلاف للكتاب و التي تمثل صورة للأسد ، و من خلال وحشيته وربطها بالعنوان نلمس الكثير من الدلالات التي تناغمت فيما بينها لتزيح لنا الغموض و تؤكد وجهة النظر حول حقيقة هذا الغول .

[1] ابن منظور (المرجع نفسه) ، ط4 ، (ج11-12) ، ص101-102.
[2] المرجع نفسه ،ج4 ، ص3378.

و لتتضح الصورة أكثر بغية إزالة الوشاح و اللثام عن وجه الغول وصفه بالكبير ليبين لنا أن الغول ما هو إلا سلطان أو حاكم أو زعيم أو رئيس يعتلي سدة الحكم ، و يحتل الكرسي و العرش.

ومن خلال ما سبق و بإسقاط كل ذلك على الواقع ، فإن الكاتب أراد أن ينقل لنا صورة لواقع الدول المضطهدة لشعوبها ومرآة عاكسة لصورة الحكام العرب الذين تشبثوا في السلطة.

واستبدوا واستحكموا و أذلوا شعوبهم و عاثوا في الأرض فسادا و باعوا ضمائرهم للشيطان ، فكسروا كل القوانين ، ولبسوا ثوب الإسلام ، و استباحوا كل الشرائع .

وليأخذ خذا العنوان بعدا سياسيا تجلت فيه نظرة الكاتب الى السلطان المستبد ، المتجبر الذي اتخذ من الديكتاتورية نظاما للاستعباد ، و ليكون بذلك غولا في ثوب بشر .

الفضاء الزمكاني :

إن الحديث عن المكان لا بد أن يستدعي الحديث عن علاقته المتعددة علاقته بالزمان و علاقته بالإنسان ، إذ لا يمكن دراسة المكان بمعزل عن الانسان الذي يعطي المكان أبعاده .

كما سيدخل في نطاق الحديث عن المكان و الزمان ، فالإنسان و الزمان و المكان ثالوث يشكل الحياة .

ويمكننا أن نميز نوعين من الزمان .

الزمان الرياضي الفلكي – و الزمان الوجداني .

و الزمان الرياضي الفلكي هو أسم يدل على الوقت ، يقاس بالسنين أو الأيام و الساعات ويتكون من ماض ، حاضر ،ومستقبل ، أما الزمان الوجداني ، فهو إحساسنا الداخلي بالزمن فليس له وجود مادي محدود ،وهو زمن مصبوغ بالانفعال ومنهم من يسميه الزمن الفلسفي [1].

[1] حنان محمد موسى حمودة ، الزكمانية و بنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي نموذجا) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن عمان ، ط1 ، 2006 م ، ص113.

كما يعتبر المكان أحد المقومات الأساسية للنص المسرحي فهو الحيز الذي تدور فيه كل أحداث المسرحية ، حيث أن الكاتب مقيد بحدود خياله و تصوراته ، ولذلك يمكن تخيل المساحة المسرحية على أنها سلسلة من الدوائر المركزية تكون أصغرها استخدام منطقة خشبة المسرح في مسرح معين ، و تكون أكبر تلك الدوائر البلد الذي يتم فيه العرض المسرحي [1].

أ. الزمان :

هو زمن إرتبط بالأحداث التي مرت و يتم استذكارها و تعود إلى الماضي ، و أحداث تجسدها الشخصيات من خلال أفعالها الدرامية و أقوالها و التي تمثل الحاضر بكل تفاصيله لأنه زمن المسرحية الذي استفاض فيه الكاتب ليعطي للقارئ بعد تصور من خلال استثارت خياله ، فتتجسد بذلك المسرحية على خشبة المسرح .

ويمكن أن نرتب الجمل التي وردت في المسرحية وفق الفضاء الزماني لها من خلال الجدول التالي :

الحاضر	الماضي	المستقبل
• يرفع الزعيم عصاه المطرزة بالذهب و الجواهر . • يصفق القادة انبهارا بتحليل الزعيم . • يرفع بالجملة الأخيرة صوته مشيرا إلى حافظ الأسرار . • يدخل كبير الوزراء راكعا من أول الباب .	• إذن أين الذي سمعناه ؟ • و أين الذي قرأناه ؟ • أين ما روته بطون الكتب منذ الأحقاب . • قالوا هنا التاريخ خلق . • هنا الانسان غنى و نطق. • هنا أشرق النور و انبثق. • (الشيخ) كل الناس من شرق الأرض و غربها	• يظهر لنا زمن المستقبل من خلال الوعود التي قطعها التي و الفتاة على بعضهما بمستقبلهما معا فوق هذه الأرض (أرض الأحلام) . • لقد قطعنا آلاف الأميال من اجل أن نبدأ بناء العش من هنا حيث بدأ الانسان الأول ... حيث بنى قصور الحب .

[1] جيمس ميردوند ، ت محمد السيد ، الفضاء المسرحي ، مركز اللغات و الترجمة الاكاديمية الفنون ،1987م ، ص159.

• يرد قائد الشرطة على حافظ الأسرار . • يتمطط فوق العرض ويمد رجليه . • يحس الزعيم بالانتشاء . • تنبسط أساريره . • يدخل شاعر الزعيم بثيابه الأنيقة . • يسرع عالم الأمة بالدخول .	إلى هنا كانوا يشدون الرحال. • هنا.. كانوا يشيدون قصورا الأحلام .. • من هنا قال أسلافنا ببيان لاقن في بني الانسان. • من هنا قالو للديم أمطري حيث شئت .. الينا تعود النعم .	• (الشيخ) لستم أول من فعل ولدي .. ولكن قد تكونان أخر من يفعل. • هل سيكون زواجنا سعيدا وسط هذا الخراب؟ • يقول الشيخ متفائلا بمستقبل أجمل . • سيهطل الغيث في ذي الأرض ،ستنزل الأمطار .. يجب الانتظار ... يجب الانتظار .

ب. المكان :

صنف المكان في مسرحية أحلام الغول الكبير إلى **أماكن مغلقة** و **أمكان مفتوحة** و يبدو واضحا أن اختيار الكاتب عز الدين جلاوجي بمكان مغلق وأخر مفتوحا ليحدد الأسلوب و الشكل الدرامي ومدى تأثير المكان في حدة الصراع و تأزمه وفق رمزية ذلك المكان وانتماء الشخصيات له .

ولكي تتضح الصورة أكثر وجب أن نذكر الفضاء المكاني الذي احتوى المسرحية .

1. **القصر** : هو مكان مغلق يحوي الشخصية الرئيسة وهو الزعيم حيث مركز السلطة و النفوذ ، و هو المكان الذي جرت فيه معظم الأحداث فهو يمثل بؤرة الصراع الدرامي و حسب ما وصف الكاتب قائلا :

- لم تكن ضخامة العرش و لا روعة القصر لتخفف من آلام الزعيم الذي ظل لأيام طويلة يجلس على عرشه حزينا كئيبا .
- لا شيء الآن مما يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه ، على المكان يخيم صمت بارد ...

2. **المدينة:** هي الفضاء الكبير المفتوح الذي يحوي الشعب ، و عامة الناس من كل الأجناس و منها و إليها ينتمي الغول الكبير الذي أرهب كل من في المدينة و غير كيان المدينة ، حيث خيم عليها الظلام و سيطر على أرجائها الحزن .

- لقد ضيع الأحمق كل شيء الأرض ... و العرض ... والضرع ... والزرع ... أخرجوا إلى المدينة الحالمة و قد سكنتها الكوابيس ... الكوابيس المرعبة ... تجولو في أرجائها لن تسمعوا إلا الأنات و الآهات ، فكيف نسكت عن هذه السخافات ؟
- ويصف لنا الشيخ صورة المدينة ومجدها الضائع ، وكيف كانت في أبهى حلتها مفعمة بالحياة و السعادة قبل أن يسيطر عليها الغول .
- هذه ولدي مدينة الأحلام ... مدينة السلام ... حيث الماء نيل وفرات .. و الحبر ياقوت و زخات ... و الحب يفرش الدرب و الطرقات ..

ذي ولدي مدينة العدالة ... بذرتها هاهنا السماء ... ذي مدينة العشاق .. و الشعراء .. مدينة الفلاسفة .. والعلماء ..

من ذي الروابي أشرقت الشمس ...وضاء القمر .. ومن هنا فاح الورد و الزهر .

3. **الأحياء الشعبية** : وداخل أزقات هذه المدينة وشوارعها يسكن الناس المغلوب على أمرهم الذين لا يملكون قوة ولا حيلة لتغيير هذه البلاد و إخراجها من حزنها العميق ، و حيث يخطر على بال الزعيم أن يقوم بجولة .

- قمنا نحن فخامة الزعيم متنكرين بجولة تفقدية على الأحياء الشعبية ، و قد اكتشفنا الخطوب و الكوارث هل تعرفون ماذا اكتشفنا ؟
- اكتشفنا الجهل و قد تفشى في أوساط شعبنا العظيم .. الأمية وقد سادت العقول .

4. **السوق** : مكان عام يحتوي المثقف و الجاهل ، الغني و الفقير ، و حسب ما يصفه الكاتب .. جانب من المدينة سوق شعبية عامة ..

- سلع مغبرة قليلة متناثرة هنا و هناك .
- الزبائن يطوفون في حيرة دون أن يشتروا شيئا .

5. **الساحة :** وفيها تجمهر العب و انتفضوا من سباتهم ليندفع الناس إلى الساحة تسمع لهم همهمات تضيع مع وقع خطواتهم يتجمهرون في مكان واحد و قد بدأت أصواتهم ترتفع حتى تغدو مسموعة .

المبحث الثاني : تجليات البناء الدرامي في المسرحية

الشخصيات الدرامية :

هي شخصيات وهمية حتى و إن كانت من منشأ واقعي إلا أنها ذات حضور قوي و مؤثر ناتج عن اتفاق غير مكتوب بين المؤلف و المخرج و الممثل بطرف أول ، و الملتقى كطرف ثان يتضمن موافقة الطرف الثاني بقبول الايهام الفني ، و الرضا به مقابل المتعة التي سينال و حتى يتحقق شرط الاستماع هذا يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية منطقية / وموحية بوجود حقيقي لها على كافة مستويات الوجود المادي ، و المعنوي على حد سواء .

ويعتمد بناء الكثير من المسرحيات على بنية شخصية أساسية تشكل محور العمل الدرامي مثل " أوديب في مسرحية سوفوكليس أوديب ملكا (يعتبرها أرسطو في كتابه فن الشعر ، المسرحية النموذجية و أفضل المسرحيات اليونانية ، و أكثرها اكتمالا) كذلك في أعمال ويليام شكسبير الشهيرة التي حملت أسماء أبطالها : هاملت ،وماكبث ، و عطيل و الملك لير ، حيث اعتمد البناء الدرامي لهذه المسرحيات على بنية الشخصية ، البدنية ، و الاجتماعية و النفسية التي تحكم سلوكها و أفعالها التي تقودها لمصير محتوم لا فكاك منه .

ويلاحظ أن تعدد الشخصيات الدرامية لا ينفي أن الأحداث الدرامية تتحرك لوجود شخصية محورية في العمل هي البطل protagonist تواجه شخصية معارضة موازية لها ، و تخوض معها الصراع وهي شخصية البطل الضد أو البطل النقيض antagonist ة محرك الدراما الأساسي الأحداث التي تدور بين هاتين الشخصيتين و تصنع التوتر و تقود الفعل الدرامي .

وقد تبنى الدراما في أحيان نادرة على شخصية واحدة ، وفي بعض الأحيان على شخصيتين ، إلا أن المعتاد هو تعدد الشخصيات الدرامية [1].

تصنف الشخصيات في مسرحية أحلام الغول الكبير إلى شخصية رئيسية ، و شخصيات ثانوية بالإضافة الى شخصيات أخرى هي شخصيات عابرة .

أ/ الشخصية الرئيسة :

أولى عز الدين جلاوجي اهتمام كبير بهذه الشخصية حيث جعلها محور الصراع الدرامي، فهي شخصية فاعلة في المسرحية باعتبارها الشخصية المحورية أو المركزية التي تدور حولها الاحداث الدرامية و تتطور ، وتمثلت في شخصية الزعيم و التي تجسد السلطة و القوة في كل أقوالها و أفعالها و يتضح لنا ذلك من خلال المقاطع التالية :

- هنا تظهر لنا تحركات الزعيم في قصره محاطا بخدمه

فجأة يقف الزعيم من مكانه يبتعد قليلا عن عرشه و بسرعة يهرع إليه يجلس و يتشبث بجانبيه أين قادة جيشنا المظفر ؟ أين قادة جيشنا المظفر ؟ لم أبطأوا اليوم فلم يحضروا؟

- كما يتضح لنا جانب من شخصية الزعيم صاحب الأملاك و الأموال

يرفع عصاه المطرزة بالذهب و الجواهر

يتمطط فوق العرش و يمد رجليه، و قد امتلأ غبطة.

- ولا يخفى علينا مدى قوة هذه الشخصية و تسلطها و جبروتها فهي تنتمي الى الشخصيات التي مرت عبر التاريخ الإنساني و التي طغت في الأرض فأكثرت فيها الفساد ، فصب عليهم ربك سوط عذاب.

أخبروني .....

من هو العظيم الأعظم ؟

مولانا العظيم .... مولانا الأعظم .....

[1] أحمد إبراهيم (المرجع السابق) ،،ص49.

- ولا فرعون ؟
- ولا فرعون ...
- ولا نمرود ؟
- ولا نمرود ...
- ولا ذو القرنين ؟
- ولا ذو القرنين ...
- ولا سليمان ؟
- ولا سليمان ...
- ولا حمو رابي ؟
- ولا حمو رابي ....

- كما يبدو لنا أن الزعيم صاحب الملك والسلطة يملك جانيا من الدهاء و الذكاء في تحليل الأمور تحليلا غير منطقي يصب في صالحه و لا يخرج من دائرة قصره و ملكه دون الشعب و الرعية من خلال افتخاره بأفكاره العظيمة .
  - يصفق القادة انبهارا بتحليل الزعيم .
  - يسفر وجهه متعاليا و يواصل .
  - هذه هي الأفكار العظيمة التي طالبتكم بنشرها بين أفراد رعيتي ليكونوا أعظم من كل الأمم .

ب/ الشخصيات الثانوية :

تعددت الشخصيات الثانوية في المسرحية ، و التي ساهمت بشكل كبير في تطور البناء الدرامي من خلال الأدوار التي كانت تمثلها و احتكاكها بالشخصية الرئيسية و التي مثلت الشخصيات المحيطة بالزعيم داخل القصر و هي :

1. قائد العسكر :

- يندفع قائد العسكر إليه مرتجفا ملبيا في استعداد عسكري صارم .
- يطأطأ القائد رأسه في خوف و مذلة و يتمتم بكلمات لا تكاد تسمع .

2. حافظ الأسرار :

- قل أنت يا حافظ الأسرار فيندفع في استعداد تام .
- يتراخى حافظ الأسرار و قد ارتجفت ركبتاه .

3. قائد الشرطة :

- يثور قائد الشرطة .
- وكل احتياجاتي في مصلحة الأمة والشعب ، شعبنا العظيم ، أنتم تعرفون أن الجميع يفنى ، نحن .... الزعيم ولا يستمر إلا الشعب .

4. كبير الوزراء :

- يدخل كبير الوزراء راكعا من أول الباب حتى العرش ، ينظر فيه الجميع صامتين
- يتنحنح كبير الوزراء يعدل هندامه و يشرع في التحليل مستعينا بحركات من يديه
- لا ينزعج سأخبرك بما غاب عنك عندما تقول أننا قطيع فهو وصف جميل أنت ...أنا...هؤلاء قطيع أحدنا بقرة ،وأحدنا نعجة و الأخر عنزة ،أما زعيم الأمة فلا يمكن أن يكون راعيا .

ج/ الشخصيات العابرة :

هي الشخصيات الخارجة عن القصر و التي كان لها دور مؤقت في المسرحية ، و كانت تمثل الفئة المغلوب على أمرها من عامة الشعب ، و التي كانت تعيش حالة من الغليان و الغضب ، الرافضة لسياسة السلطة ، وسوء تسييرها وتهميشها للشعب ، و تضييع البلاد و العباد ، و هذه الشخصيات تتمثل في :

1. شاعر الزعيم :

يدخل شاعر الزعيم بثيابه الأنيقة كأنما كان ينتظر عند الباب ، و قد ربطت برجله سلسلة فيها كرة يدحرجها و يقف مادحا دون مقدمات .

- أنت بدر بين الناس أهل ***أنت شمس سرمد وأزل
- أنت في الكون روح *** أنت المنى و العلى و أجل

2. عالم الأمة :

والذي يمثل صوت العقل والحكمة يسرع عالم الأمة بالدخول بدينا ، كثيف اللحية يتهادى في ثيابه البيضاء يعجل بالحديث قبل الوصول

- أصدرت في الأمة فتوى
- تحرم مجرد التفكير في الخروج عن الإمام ، فطاعة ولي الأمر طاعة لله
- لا سيدي أصدرت فتوى بوجوب قتل الزنديق المارق عن دين الله تعالى .

3. الفتى و الفتاة :

وهما من خارج المدينة جاءا للاستطلاع شوقا لما سوف يرونه في هذه المدينة .

يدخل غريبان فتى و فتاة ينقلان الطرق في السوق في عجب

بلتفت إليها ، يمسك كتفها بحسرة يتبادلان الأسئلة الحائرة

- إذن أين الذي سمعناه ؟
- وأين الذي قرأناه ؟

4. الشيخ :

ويمثل الشخصية المخضرمة التي عاشت زمنين في المدينة زمن كانت فيه المدينة في أبهى حلتها و أوج عطائها كانت منبع العلم و المعرفة ، ثم آلت إلى زمن صار كل شيء فيها خراب :

فلنسأل هذا الشيخ ... على مخايله علامات الفطنة و الحنكة .

- يرفع الشيخ فيه عينيه المثقلتين حزنا فيحجم الفتى في مواصلة الكلام .
- الفتاة : وماذا تسمى هذه الأرض ...

- يقاطعها الشيخ
- تصور تماما حلما ورديا جميلا ...

الشيخ يخطو حالما هذه ولدي مدينة الأحلام مدينة السلام حيث الماء نيل و فرات ... و الحبر ياقوت و زخات ... والحب يفرش الدرب و الطرقات .

اللغة و أشكال الحوار :

تعد اللغة من بين أبرز مقومات المجتمع الإنساني ، فهي وسيلة للتواصل و تبادل المعارف وهذا ما أشار إليه **ابن جني** في تعريفه للغة إذ يقول " حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[1]

- جرى العرف على فهم اللغة من خلال الأصوات و الطريقة التي يتم بها الدمج بين هذه الأًصوات لتشكل وحدات لغوية مفهومة من مقاطع الكلمات و الكلمات و الجمل ، و مع ذلك فإن دراسة اللغة تتحول باطراد من مثل هذا المدخل البنيوي الضيق الى التعريف الذي يحدد اللغة في إطار العلاقات الاتصالية و الأشكال المنطقية للخطاب .
- والحديث الدرامي هو علاقة تحاورية لأنه يدور حول الخيال حول الادراك و الوعي بالبناء الاجتماعي .
- ويشير كل من **باختين و فولوشنوف** إلى هذه الحوارية المفروضة و ذلك حينما يتمكن معنى واحد أو صوت واحد من التأثير في معنى أخر أو صوت أخر ، و لا يعد هذا التأثير مريحا غير عنيف يعتمد على التأليف الحواري ولكنه يعد تصادما عنيفا مع السلطة .
- تعد اللغة كفاحا من أجل السلطة بين المعاني المتعددة دائرة حول السيطرة و الصراع و الحديث[2].
- كما تعد اللغة بكل مستوياتها ولهجاتها جوهر الخطاب الدرامي في المسرحية و ذلك لما تحمله من شحنات عاطفية و فكرية ، لأنها لغة اجتمع فيها الصوت و الصورة ، والاشارة

[1] المجلس الأعلى للغة العربية ، التسامح اللغوي في الجزائر ودوره في ترسيخ ثقافة العيش عا بسلام ، منشورات المجلس ،2020،الجزائر ،ص295.

[2] لغة الدراما (المرجع السابق ، ص ص 71-72.

بل وحتى الصمت هو لغة (لفظية أو غير لفظية) فلها دلالات و معاني في تحديد مسار الحوار الدرامي و أشكاله.

أشكال الحوار :

تتضح لنا أشكال الحوار في المسرحية من خلال الحوار الخارجي و الحوار الداخلي للشخصيات ، و قد طغى على المسرحية الحوار الخارجي .

أ. **الحوار الخارجي** : ويكون عبر الخطاب أو الحديث التداولي بين الأشخاص فإما يكون بين شخص و أخر أو يكون بين شخص و مجموعة .

وإذا كان من شروط الحوار أن تكون كفتي أو طرفي الحوار متوازنين بغية الأخذ و الرد في الحديث ، وفق لغة مشتركة يسودها الاحترام المتبادل للوصول إلى النتيجة التي ترضي الطرفين أو على الأقل ينتصر فيها الحق على الباطل بالحجة الدامغة ، فإننا في هذه المسرحية نلمس حوارا مغايرا يأتي من الأعلى إلى الأسفل في صيغة (أمر ، نفذ) أو (سؤال ، إجابة) ، ويكون من الزعيم فوق العرش إلى خدمه و عبيده ، فالأصح أن نسميه حوار سلطوي تكون فيه القوة و السلطة في اللغة السائدة ويتجلى ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الزعيم و قائد الشرطة ، و بين الزعيم و حافظ الأسرار .

- يرفع عصاه المطرزة بالذهب و الجواهر يشير بها لأحدهم و هو أطول أضخم جثة و أطولهم قامة [1].
- أخبرني أنت ، يا قائد عسكري المظفر ، يامن نثق بك كثيرا ، لماذا دعوناكم فلم تلبوا؟
- يندفع قائد العسكر إليه مرتجفا ملبيا في استعداد عسكري صارم .
- بل لبينا سيدنا ... ومولانا ... وولي نعمتنا .[2]
- يقف الزعيم في مكانه ، وقد احمر وجهه غضبا يصيح في وجه القائد .

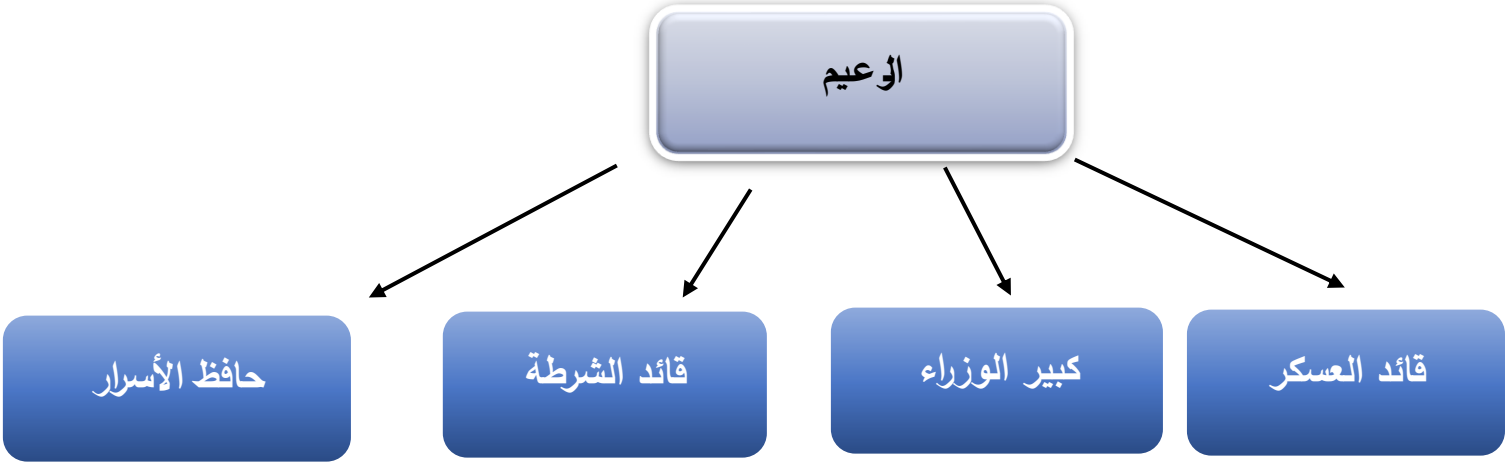
[1] أحلام الغول الكبير (المرجع نفسه) ، ص12.
[2] المصدر نفسه ، ص13.

- أتكذبني يا حمار ؟
- تتسع عينا الزعيم كمن لسعه تيار حارق يتساءل في حيرة
- نحن اجتمعنا بكم ثلاثين اجتماعا في ثلاثة أيام ؟
- قل أنت يا حافظ الأسرار ، أنت أكثر ثقة منه ، قل ، يشير بعصاه إلى حافظ الأسرار ، فيندفع في استعداد تام في حين يتأخر قائد العسكر .
- معذرة سيدي ... تسع و عشرون اجتماعا ، و هذا الاجتماع الثلاثون .

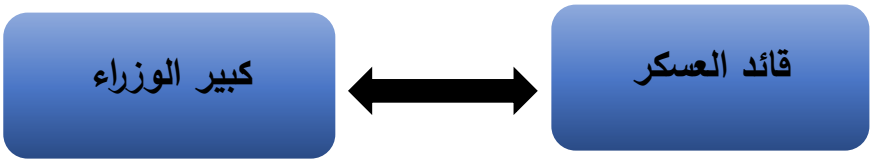
ومما سبق يتبين لنا أن اللغة التي وظفها الكاتب في المسرحية لغة سلسلة ، رشيقة عرف فيها عز الدين جلاوجي كيف يوظف الجمل و الكلمات الموحية ، و الرموز ، و الإشارات في مكانها ، بحيث استطاع أن ينقل اللغة من العنصر اللفظي إلى عنصر الخيال والصورة ، فيتهيأ لك و أنت تقرأها و كأنك تعيش أحداثها الأن أو كأنها تمثل فوق الخشبة ، و ما نلاحظه أن المسرحية في معظم ألفاظها احتوت نوع من الحدة في لغة الخطاب .

وعموما فإن الحوار في مسرحية أحلام الغول الكبير أخذ الأشكال التالية

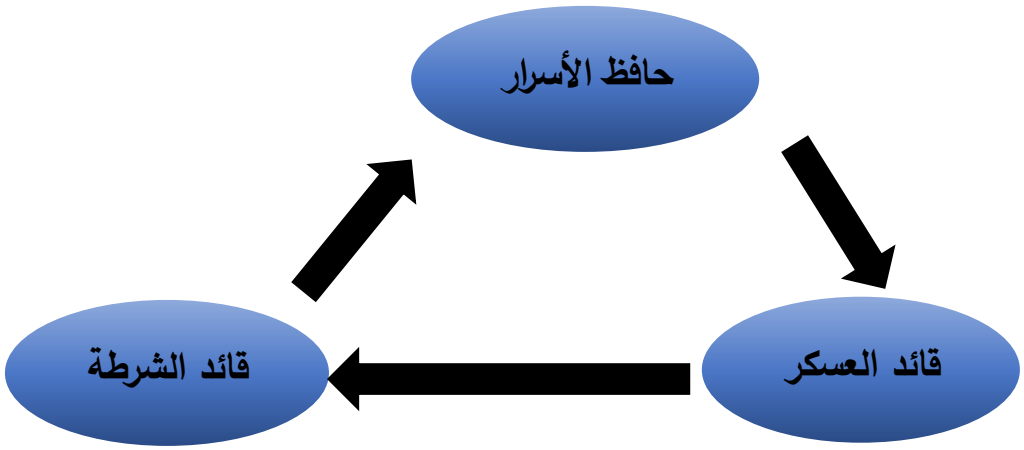
1. حوار عمودي



2. حوار أفقي :



3. حوار ديناميكي



ب. حوار داخلي :

هو حوار فردي من طرف واحد في حديث يدور بين الشخص و ذاته (نفسه) حيث تتصارع مركبات النفس الثلاث في شخص واحد فتعطينا إما شخصية سوية ، و إما يحدث العكس عندما يسيطر (الأنا) على الذات البشرية فتعطينا شخصية نرجسية تجسدت فيها كل معالم حب الذات ، وسيطرة الأنا الطاغية واضح فيها ، وشخصية الزعيم أكبر مثال على ذلك إذ لا حدود لغروره و هو يقف أمام المرآة محدثا إياها وما تجيبه إلا نفسه الأمارة بالسوء .

يعتدل الزعيم على عرشه ... ينظر ذات يمين و ذات شمال إلى حارسه الذي يقف عند الباب فيسرع بالخروج و غلق الباب ، يخرج الزعيم مرآته ... يوجه أمره إلى حارسيه .

حولا أنظاركما إلى الجدار ...

يحول الحارسان أنظارهما إلى الجدار ... يتأمل الزعيم مرآته يناجيها .

مرآتي يا مرآتي الصقلاء ... من أعظم العظماء ؟ من أقوى الأقوياء ؟ ومن السيد في الأرض و السماء ؟ يضحك ببلاهة .

أنا ... ؟ صحيح أنا ؟ ... صدقت أنا ... أنا ... أنا ...أنا ...

يقف من على عرشه وهو يصيح [1] أنا ... أنا .

بناء الصراع

الصراع كلمة لطالما ارتبطت بالإنسان منذ الأزل ، حيث شهد تاريخ البشرية الكثير من الحروب و الصراعات ، فقد صارع الانسان بداية من أجل أن يبصر نور الحياة ، ليدرك بعدها أنه يجب أن يخوض الكثير من الصراعات من أجل البقاء .

ولعل الصراع في معترك الحياة تعددت أشكاله وتباينت ، وفق معادلة الكون التي بنيت على التناقض و الاختلاف بين بني البشر و إذا تحدثنا عن الصراع في المسرحية نجد أنه

[1] المصدر نفسه ص ص 33-34.

توجد تعريفات[1] كثيرة تتفق برغم تعددها في خط واحد حيث ترى أن الصراع هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي ، حيث يؤكد **عبد العزيز حمودة** حقيقتين أساسيتين عند الحديث عن الصراع كعنصر من عناصر الشكل الدرامي .

الأولى : أن الدراما فن أدائي في المقام الأول .

الثانية : أن الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث ، أو لا وجود للحدث .

وعلى أننا لا بد ألا نغفل حقيقة هامة فيما يختص بالصراع أكدها **لا يجوس أجرى** بقوله " إن الصراع هو علامة الحياة في كل عمل أدبي إنه نبض القلب و لا يمكن أن يحتوي عمل أدبي على صراع إلا و يشعرك بوجوده في العمل ، إن الصراع هو ذلك النشاط الذري الجبار الذي يمكن بواسطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات"

ومما سبق نصل الى حقيقة و هي أن الصراع يمثل جانبا هاما من البناء الدرامي للمسرحية لا يمكن تجاهله .

يمثل الصراع قمة الدراما في المسرحية فهو يعني بالعلاقات الموجودة بين الشخصيات المتابعة للحدث المسرحي ، الصراع ليس بين الشخصيات العمل المسرحي الذاتي ، و إنما يعني ذلك العلاقات المعقدة و المتتابعة و المتواصلة على امتداد العمل المسرحي بين الشخصيات بشكل متصاعد نام ، ليدفع بالحدث المسرحي إلى ذروته و هناك من عده وسيلة لتأجيج العواطف و المشاعر و دفع المشاهد للتفاعل مع الحدث الدرامي المسرحي[2] .

يعد الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول كل طبقة ترسيخ القيم التي تخدم مصالحها إنما هو صراع طبقي يحدد القوة و السلطة طبيعة العلاقة الاجتماعية ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي ونتيجة لذلك انبثقت العديد من المفاهيم و القيم النسقية ذات الدلالات السلطوية كالهيمنة و قانون المركزية و الهامشية و الاستعلاء و الاستقطاب والتراتب الطبقي ، و هي تقوم

[1] أحمد صقر ، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق / مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، ط1 ، 2002م ، ص157.
[2] جمعة بن أحمد (المرجع السابق) ،ص115.

أساسا على مبدأ تأسيس الذات و هدم الأخر كبنية مضادة في ممارستها المتحكمة في السلوك الفردي و المجتمعي للمحافظة على استمرار القوة و دوام الهيمنة[1].

تعددت أشكال الصراع وتباينت في مسرحية أحلام الغول الكبير بين **صراع خارجي** ، و **صراع داخلي** ، وفق الأحداث المتسلسلة و المتطورة للقصة ، والتي تحرك الفعل الدرامي و تنميه إلى درجة تعقده ، و تأزمه وهو ما يفسر لنا بناء الصراع في المسرحية ، وبما أن الصراع هو قلب العمل الدرامي المسرحي ، فقد حاول الكاتب عز الدين جلاوجي أن يوظف كل أشكال الصراع في مسرحيته و ذلك في :

أ. **الصراع الخارجي :**

- **الصراع العمودي** : ويمثل مواجهة بين الحرية البشرية و الإرادة الإلهية وهو صراع يطابق صراع الانسان للطبيعة .
- **الصراع الأفقي** : يواجه فيه الفرد عادات و تقاليد المجموعة و قوانينها و الكيان الاجتماعي المفروض .
- **الصراع الديناميكي** : يلعب فيه القدر لعبته ، و هو الصراع الذي تقف العفوية البشرية بوجه القدر الذي لا مفر منه [2].

وتتجلى صورة من صور الصراع العمودي بين الانسان و الطبيعة في :

- **الصراع بين الحق و الباطل** : حيث أن محور الصراع يدور حول شخصية الزعيم الرافضة لكل القوانين حتى القوانين الإلهية ، و يعد هذ الصراع في قلب موازين الحق و إحلال الباطل مكان الحق و تزوير قوانين الشرع الإلهية ، من خلال حذف الزعيم لقانون الشورى ، بل و تزييف معناها وذلك في الحوار الذي دار بين الزعيم و حافظ الأسرار :
  - يا ... يا سيـ يـ ..دي لا تفسير له إلا حرصكم على [3]مصلحة الأمة و طلبكم للشورى ....
  - يتمطط فوق العرش ويمد رجليه ، و قد امتلأ غبطة .

[1] النسق السلطوي (المرجع السابق) ،ص406.
[2] جمعة بن أحمد (المرجع نفسه) ،ص123.
[3] أحلام الغول الكبير ،ص15.

- وغرورا بعد أن سكنت نفسه و ذهب بعض غضبه
- أما الشورى ... الشورى ... فلا ، لا ... لا ... الشورى مشتقة من الشر ، أعاذنا الله العلي القدير من الشر ، و لو رأى الله تعالى في الشورى مصلحة لاستشار ، هل تريد أن يلحقني الشر و الشرار و الشنار و العار ؟ قل ، أجب
- يرفع بالجملة الأخيرة صوته مشيرا إلى حافظ الاسرار الذي ظل يلزم مكانه ، ووضعيته.
- حافظ الأسرار كأنما ينظر في الفراغ قائلا :
- فأنتم يا مولاي ، يا سيدي الزعيم أكبر من الشورى [1].

- **صراع القوة و السلطة :**

بما أن الزعيم يملك القوة التي من خلالها يلغي كل قوانين البشر المتعارف عليها في السلطة لتصبح القوة و السلطة بيده من خلال إلغاء قانون الديمقراطية ليحل محلها قانون القوة تصنع السلطة و من يملك يحكم ليجسد الزعيم صورة من صور الديكتاتورية في هذا المقطع :

- يرفع الزعيم عصاه المطرزة بالذهب و الجواهر ، ويشهرها في وجه حافظ الأسرار مهددا .
- لولا أن عصاي أشرف منك و اغلى لصفعتك بها[2] على صلعتك الحقيرة ، و اذا كانت الشورى مستوحاة من الشر ، فإن الديمقراطية مستوحاة من الدم والقر ، و لا فرق بينهما ، وبين الشر .
- يصفق القادة انبهارا بتحليل الزعيم دون أن ينطقوا يسفر وجهه متعاليا و يواصل .
- هذه هي الأفكار العظيمة التي طالبتكم بنشرها بين أفراد رعيتي ليكونوا أعظم من كل الأمم ، أكتبوها في كل مكان ، وعلموها للناس في كل آن و زمان .

[1] المرجع نفسه ، ص16.
[2] المرجع نفسه ، ص17.

- صراع طبقي بين الأسياد و العبيد (بين الملوك الرعية)

إن هذا النوع من الصراع يتجسد بقوة في المسرحية حيث أن الكاتب عز الدين جلاوجي أراد أن ينقل لنا صورة من صور الاستبداد والاستعباد التي يمارسها بعض الملوك على شعوبهم ، ويتضح ذلك من خلال تعامل الزعيم مع قادته بنوع من التعالي و الغطرسة و الاستهزاء و إذلالهم ومعاقبتهم .

- يصوب إليهم عصاه صارخا فيهم آمرا ،وقد وقف في مواجهتهم[1]
- قفوا عند الجدار.....
- يقفون جميعا حيث تعودا الوقوف مسندين ظهورهم .... يستعدون جميعا كأنهم نصب ... يتجمد فيهم كل شيء ... أخبروني
- يندفع القادة بصوت واحد
- لبيك وسعديك...
- من هو العظيم الأعظم ؟
- مولانا العظيم ... مولانا الأعظم .
- ولا فرعون ؟
- ولا فرعون ...

وفي احوار أخر يجسد صراع الأسياد في إذلال العبيد من خلال الانصياع و تقديم الولاء و الطاعة للزعيم من طرف كبير الوزراء و القادة

- الولاء إليك سيدي في حضورك وغيابك [2]
- يطلق القائدان قائد الشرطة ، يقترب قائد العسكر من كبير الوزراء يمرر يده قريبا من عينه فلا يطرف له جفن.
- أحسنت أيها المخلص ، إنك تقدم ولاء العبادة يا كبير الوزراء .

ب. صراع داخلي :

[1] المصدر نفسه ، ص18

[2] المصدر نفسه ، ص24.

وقد صنفه **أحمد زلط** في كتابه مدخل إلى علوم المسرح (صحفة 160) إلى :

أ. صراع ساكن أو خافت بطيء.

ب. صراع صاعد متدرج.

ج. صراع مرتقب يومئ و يدل .[1]

ومن خلال هذا التصنيف للصراع الداخلي و بإسقاطه على المسرحية يتجلى لنا ذلك الصراع الساكن والخافت الذي يحدث بين الزعيم ونفسه في حديث له يعكس تخوفه من القادم المجهول الذي قد يفقده مكانته و سلطته و عرشه [2].

- يغلق الباب على العرش بمفتاح كبير يعلقه في سرواله ، يبدو العرش محاطا بشباك غليظ من الحديد يتمتم و هو يحكم الاغلاق .
- أولاد الكلب إلا أنتم لا ثقة فيكم و إلا هذا الكرسي لا تفريط فيه .

ومن خلال ذلك يمكن أن نستخلص مما سبق أن الصراع يمثل :

صراع من أجل التمسك بالسلطة ،أو لنقل إنه صراع من أجل البقاء .

وهنا نلاحظ صراع من نوع آخر لا يعني الزعيم بل يعني القادة أو الخدم الذين كانوا يحيطون به رافضين بذلك جبروت و تسلط الزعيم ، فهو صراع صاعد من خلال الحديث الذي كانوا يهمسون به بينهم خفية سمع الزعيم.

- يا للأحمق شريط واحد يعيده علينا كل يوم .
- يلتفت قائد العسكر يمنة و يسرة و يهمس في أذن حافظ الأسرار .
- عليه اللعنة أنانية البشر كلها و نرجسيتهم ركبتا فيه .

ليتدرج بعدها الصراع في سلم الغضب إلى أن يثور فيه قائد الشرطة منتفضا ليخرج عن صمته و لكن دون أن يعلو صوته إلى مسمع الزعيم و ذلك بقوله :

[1] جمعة بن أحمد (المرجع نفسه) ص 123 .
[2] المصدر نفسه ، ص ص 20-21.

- أبدا لن أسكت أيها القادة لن أسكت ... لقد ضيع الأحمق كل شيء ... الأرض ... والعرض ... والضرع ... والزرع ... أخرجوا إلى المدينة الحالمة و قد سكنتها الكوابيس ... الكوابيس المرعبة ... تجولوا في أرجائها ، لن تسمعوا إلا الأنات و الآهات ... فكيف نسكت في هذه السخافات .

وهذا يمثل صراع من أجل كسر قيود الظلم .

ومن خلال تدرج الصراع الذي ظل متصاعد ومرتقبا ومن الداخلي المهموس إلى الخارجي المسموع وفق البناء الدرامي الذي كانت تحركه الأحداث التي خرجت عن نطاق القصر ، إلى نطاق الشعب و الرعية وفق تأزم الأوضاع وتعقدها ليفقد الزعيم السيطرة و يتحقق ماكان خائفا منه و هو فقدان السلطة و العرش لتذهب أحلام الغول الكبير سدا ... وهذا إن دل على شيء انما يدل على **صراع من أجل الحرية** .

- إذا الشعب أراد عزا وتمكينا [1]
- فلا بد للطاغي أن يرضى و أن يلينا ... أردتم سرقة الثورة
- المجد لحركة المجاهدين
- العزة للشباب الثائر
- فليسقط أزلام النظام
- نعم للعدالة و المساواة
- يصيح حافظ الأسرار ، وقائد العسكر بصوت واحد .. يحيا يحيا حزب ثورة الأحرار
- يندفع الجميع نحو العرش ، و قد ارتفعت صيحاتهم و صرخاتهم يمسكون العرش يتجاذبونه حتى يتمزق قطعا قطعا ، وتسمع طلقات نار و بكاء ،وعويل ونباح و صفير.

[1] المرجع نفسه، ص ص 22.137-138.

خاتمة

صفوة بحثنا هذا الذي تم بحمد الله بعد رحلة في أرجاء المسرح يمكن أن نوجزها من خلال مجموعة من النتائج:

- الجزائر كغيرها من الدول العربية لم تعرف المسرح في شكله الغربي الا حديثا.
- نشأة المسرح الجزائري قبل الاستقلال كانت عبر مراحل تدرج فيها المسرح من مجرد مغامرة لهواة المسرح الى وسيلة للدعاية ودمجه في الحركة الوطنية التحررية، أما بعد الاستقلال فعرف المسرح حالة من النشاط والركود بسبب عدم الاستقرار الذي مرت به الجزائر ولكن بعد سنوات التسعينات يخرج الى النور ويصل الى الاحترافية والعالمية.
- الدراما فعل ارتبط بالإنسان منذ خلق على البسيطة من خلال صراعه مع قوى الطبيعة وصراعه مع بني جنسه فهذا الفعل يمثل الدراما.
- ظهور الدراما كان عند العرب في المسرح الاغريقي عبارة عن طقوس تعبدية، ثم تطورت عند اليونان بإدخال الانسان في العمل الدرامي.
- الخطاب الدرامي في المسرح العربي جاء حديثا بالتالي العرب لم يعرفوا الدراما الا في القرن 18 حيث تعود أصول الفرجة في الثقافة العربية للطقوس الدينية والاجتماعية حيث ارتبطت الظاهرة الدرامية في مصر بالطقوس الكهنوتية ثم تطورت الى فنون فرجة شعبية.
- كما أن المسرح اللبناني والسوري ظهر من خلال مجهودات مارون النقاش وكان عبارة عن عروض شعبية للحكواتي.
- ارتكز العمل الدرامي في المسرح الجزائري على ثلاث أركان رئيسية اتحدت فيه رؤية المؤلف وعمل المخرج والعرض المسرحي في شخص واحد في بداياته حيث اتسم بطابعه التجريبي وافتقاره للنص المسرحي اذ ارتكز على ما هو مقتبس ومترجم.
- هذه التجارب تعتبر الدعائم التي قام عليها المسرح الجزائري في تطوره واحترافه وظهور أسماء جديدة ذات تكوين أكاديمي تأليفا، اخراجا، وعرضا.

- يحمل عنوان المسرحية **(أحلام الغول الكبير)** تكثيف دلالي ورمزي تتعدد فيه القراءات وعتبة من العتبات النصية تجسدت فيها نظرة الكاتب عز الدين جلاوجي الى دواليب السلطة ومتاهاتها وماذا تفعل بالملوك من خلال ربط جزئيات هذا العنوان بدراما الواقع.
- من أهم عناصر البناء الدرامي في المسرحية الفضاء الزمكاني ورؤية الكاتب للمكان وفق معايير زمانية خاصة حيث كان لعلاقة الزمان بالمكان وبالشخصية دور فاعل في الإيحاء الدرامي.
- لا قيمة للأحداث دون الشخصيات التي تحرك الفعل الدرامي من خلال الشخصية الرئيسية والشخصيات المساعدة والفاعلة.
- الصراع يمثل قلب الدراما فالبناء الدرامي لا يكون الا بتأجج الصراع.
- الصراع في مسرحية أحلام الغول الكبير بأخذ عدة أوجه صراع السلطة والقوة، الحق والباطل، الملوك والعبيد، الحاكم والمحكوم.
- اللغة تمثل الخيط أو الرابط الذي يربط أجزاء الصراع وتعكس لنا مستويات الحوار وأشكاله من خلال الخطاب.
- المسرحية تأخذ بعدا سياسيا أراد فيها عز الدين جلاوجي أن يسلط الضوء على الملوك الطغاة فهي تمثل صورة عاكسة لأنظمة الحكم الفاسدة والحكام الذين حكموا شعوبهم بالنار والحديد.
- ويمكن أن نضع مسرحيته في طليعة المواقف المعبرة عن آلام الشعب العربي وتجاربه النضالية والمصورة لغربة الانسان المقهور الذي اختار طريقه للحرية.

الملاحق

ملخص المسرحية :

أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي جمعت بين السردية و المسرحية فكانت (مسرديه) و هو مصطلح جديد أطلقه عز الدين جلاوجي على مسرحيته .

جاءت المسرحية في تسعة مشاهد أو كما سماها (دفاتر) تدور أحداثها حول ملك في قصره المشيد يعتلي سدة الحكم ، و تقع مجريات القصة داخل أسوار القصر ، حيث يصف لنا الكاتب تلك المشاهد الدرامية التي يقوم بها بطل المسرحية و الشخصيات المحيطة به ، ففي مشهدها الأول الذي عنونه بـ(المرآة المحدبة) اذ تحكي حياة الزعيم في قصره فوق العرش محاطا بالخدم و الحراس وحوله قادة البلاد (قائد الشرطة ، قاد العسكر ، رئيس الوزراء ، حافظ الأسرار ..) و من خلال العلاقة التي تجمع الزعيم بقادته و التي تمثل علاقة (ملك و عبيد) اذ نرى التأهب و الاستعداد اليومي من طرف القادة في خوف و فزع من الزعيم الذي يتهكم عليهم فتلك الهيمنة التي يفرضها الزعيم داخل قصره و خارجه هي أشبه ما تكون بعرين الأسد ، إلا ان القادة المغلوب على أمرهم لا يجدون حيلة الا تكرار تلك الدباجة كل يوم من المدح و الشكر و التعظيم و التبجيل للملك يلقونها على مسمع الزعيم لتهدئته و الإفلات من غضبه و هذا ما زاد من غروره و نرجسيته التي تخطت كل الحدود ليبلغ به الامر الى أن يمسك المرآة و يكلمها قائلا مرآتي يا مرآتي الصقلاء من أعظم العظماء ؟ من أقوى الأقوياء ؟ من السيد في الأرض و السماء ؟ من ... من ويضحك ببلاهة ثم يجيب نفسه أنا صحيح ... أنا ...أنا..) ويرقص رقصته التي يملؤها الغرور و يصاب بجنون العظمة حتى أن القادة يرقصون معه و يرددون أغنيته و يسقط بعدها متهاويا ويغط في الشخير ثم يحمله الحراس.

وفي مشهد للقادة وهم ينفسون غضبهم و غيضهم بعيدا عن سمع الزعيم فينتفض قائد الشرطة غاضبا من تصرفات الزعيم التي خرجت عن الحد و تأخذه الحمية و الغضب لما آلت اليه المدينة و شعبها من ضياع و خراب فيصل خبر تمرده الى الزعيم فيحكم بإعدامه وسط ساحة المدينة .

وفي مشهد آخر خارج القصر تبدو المدينة هادئة و ساكنة و كأنما هجرها أهلها فينقلنا الكاتب الى سوق شعبي خالي الا من بعض الناس و بضائع بالية متناثرة هنا و هناك و فجأة يدخل

زائران الى هذه المدينة (فتى و فتاة) شوقا منها لاكتشاف هذه المدينة (مدينة الاحلام) التي قرأوا عليها و سمعوا الكثير فيصابا بالصدمة بعد رؤيتها و يجدا أن الحقيقة أغرب من الخيال و شتان بين ما قرؤوا و بين ما يرونه فتتوالى بعدها الأسئلة المبهمة في أذهانهم الحائرة و لا يجيبهم عليها الا الشيخ الذي صادفوه في طريقهم فيتوسمون فيها الحكمة فيقرروا أن يسألوه و يختصر لهم تاريخ المدينة كيف كانت مدينة للعلم و العلماء حيث الماء نيل و فرات و الحبر ياقوت و زخات و الحب يفرش الدرب و الطرقات و كيف أصبحت مدينة يملؤها الخراب و يخيم عليها الظلام و الكوابيس ، فيضيع حلم الفتى و الفتاة في مهب الريح فينكسر أفق توقهما ليأتي بعدها مشهد للزعيم في خرجت تنكرية الى الاحياء الشعبية فيكتشف اكتشافه العظيم الذي أبهر به قادته وهو تفشي الامية و الجهل وسط الشعب الا أن ما حز في نفسه ليس هذا بل بكاء طفل من عامة الشعب عند رؤيته لوجه الزعيم فاقترح القادة على الزعيم أن يقتلوا الطفل ووالديه أيضا و تطور بعدها أحداث المسرحية و يشتد الصراع و ينتفض الشعب رافضا قيود الاستبداد و الاستعباد ، و تتوالا الأصوات من داخل القصر و خارجه و يسقط نظام الغول و تذهب أخلامه سدا و يفقد عرشه الذي طالما ما تشبث به خوفا من فقدانه و تعلو أصوات الأحزاب التي تنادي بالحرية و الديمقراطية .

عز الدين جلاوجي :

أ. عز الدين جلاوجي ميلاد الكاتب :

ود عز الدين جلاوجي بمدينة سطيف سنة 1962 م هو أستاذ محاضر بجامعة محمد البشير الابراهيمي بمدينة برج بوعريريج تحصل على دكتوراه أدب حديث ومعاصر ، مهتم بالمسرح إبداعا و نقدا و تدريسا ، إضافة إلى تدريس مقاييس نظرية الرواية و السرد الغزلي ، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة حيث نشر أعماله الأولى في الثمانينات في الصحف الجزائرية و العربية ، شغل عدة مناصب حيث أسس مع كوكبة من الأدباء سنة 1990م رابطة إبداع الثقافة الوطنية ، و اختير عضو في الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2003م .

أسس مع ثلة من الأدباء والأكاديميين جمعية ثقافية وطنية باسم (رابطة أهل القلم) 2001م وظل رئيسا لها منذ ذلك الوقت ايمانا منه بأن النضال الثقافي ضروري للنهوض بالأمة لحمايتها

من الاندثار و الزوال ، وله حضور قوي في المشهد الثقافي الوطني و العربي ، حيث شارك و أشرف في العديد من الندوات و الملتقيات داخل الوطن و خارجه ، و قدمت عن أعماله دراسات كثيرة ورسائل جامعية خاصة في البلدان العربية .

ب. إنجازاته الأدبية و الفكرية :

يرى عز الدين جلاوجي أن كاتب الرواية التاريخية يتفوق على المؤرخ فكتابة الرواية التاريخية تتجه نحو المستقبل ولا يعنينا الماضي الا في علاقته بالمستقبل ، إضافة الى أن التاريخ الجزائري زاخر جدا طالما أهمله الفن عموما كالمسرح ، و السرد و الفن التشكيلي و السينما ، و من إنجازاته في الرواية .

- **الرواية :**

1. سرادق الحلم و الفجعية سنة 2000م.
2. راس المحنة دار هومة 2001م.
3. الفراشات و الغيلان 2000م.
4. الرماد الذي غسل الماء 2005م.
5. حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر 2011م.
6. العشق المقدس 2004م.
7. حائط المبكى 2016م.
8. الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال .

- **القصة :** أما في ما يخص كتابة القصة كانت هي أول إبداعاته في مجال الكتابة نذكر منها :

1. لمن تهتف الحناجر (مجموعة قصصية) 1994م.
2. صهيل الحيرة (مجموعة قصصية) 1997م.

3. رحلة النبات إلى النار 2009 م .

4. عقد الجمال (قصص للأطفال) والسلسلة الذهبية (قصص للأطفال).

- **المسرحية** : في مجال المسرح أبدع عز الدين جلاوجي في كتابة المسرحيات ، و منها من عرفت طريقها إلى الخشبة و لاقت نجاحا كبيرا و من أهم كتاباته المسرحية نذكر :

1. مسرحيات للأطفال (الثور المغدور ، غصن الزيتون ، الليث و الحمار ، ومحتال طماع).

2. النخلة و سلطان المدينة 2002م.

3. أحلام الغول الكبير 2020م

4. حب بين الصخور مسردية 2013م.

5. مملكة الغراب 2020م

6. الأقنعة المثقوبة 2013م.

7. مسرح اللحظة 2017م.

8. البحث عن الشمس ، و أعمال أخرى مثل الفجاج الشائكة ، هستيريا الدم ، غائية الحب و الدم ، رحلة فداء ، ملح و فرات ، قفص الاتهام .

ومن خلال سردنا لأهم إبداعاته في الرواية و القصة ، و المسرحية ، وهذا ما جعله محط أنظار الدارسين و الباحثين و النقاد ومن بين ما كتبته أقلامهم :

1. تجربة جزائرية بعيون مغربة قراءة في روايات عز الدين جلاوجي 2012.

2. سلطان النص ، دراسات في روايات عز الدين جلاوجي 2009م.

3. المغامرة الجمالية في تجربة عز الدين جلاوجي الروائية 2020م.

4. الرؤية و البناء في روايات عز الدين جلاوجي .

5. خطاب الفعل فعل المحو في الفراشات والغيلان مقاربة سنيمائية 2004م.

ج. آراء الأدباء و النقاد في كتابات عز الدين جلاوجي

ومن أهمها :

- **الدكتور عبد الله الركيبي** : يقول من الصعب أن نوص في تجربة الأديب عز الدين جلاوجي فهي غنية بالمواقف و الأفكار ، و الموضوعات و الأحداث و الأبطال ... و لغة الكاتب صافية جزلة و له قاموسه الخاص و هو قادر على تطوير هذه اللغة ... و أسلوب الكاتب يتيمز بالقدرة على السرد المتدفق المفعم بالحيوية و الحركة مع الميل إلى التركيز و التكثيف ، الأمر الذي يجعل المتلقي مشدود الانتباه .
- **الدكتور عبد الحميد هيمة** : يقول إن الذي يدخل عالم جلاوجي يدرك أنه يدخل عالما ممزقا تميزه الثورة على الواقع الأليم الذي يعيشه الكاتب ... لكن دون الإغراق في التشاؤم لأن بريق الأمل يسطع دائما من خلال غيوم الواقع مهما كانت كثافتها ...
- وغيرهم ممن أشادوا بإنجازاته وابداعاته مثل يوسف وغليسي ، و عز الدين ميهوبي .

وفي الأخير نقول : أن عز الدين جلاوجي قدم للثقافة و الأدب و أثرى المكتبة الجزائرية و العربية بإبداعاته .

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

- **المصادر:**

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان،ط3 ، 2004.
2. ابن منظور لسان العرب
3. إبراهيم مصطفى أحمد الزيات، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، تركيا.
4. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 (1836-1954) دار الغرب الإسلامي، بيروت ط1، 1998م.
5. عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى،الجزائر ،2016.
6. ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان بيروت، 1997م.
7. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، ط1، 2006.
8. أرسطو الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية
9. إسماعيل عبد الحافظ، استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية، جامعة الجزائر ،2012-2013.
10. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة،ط1، 1994.
11. السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر(في مصر)،دار المعارف الجامعية، 2005.
12. جير الديرنس، قاموس السرديات(ت) السيد امام، ميريت المنشر ،ط1، 2003.
13. جورج لوكاتش، تطور الدراما الحديثة، ترجمة كمال الدين عبد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ج2016،1م.
14. حسن مرعي، كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية، رشاد برس للنشر، بيروت،ط1، 2003م.
15. حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي نموذجا) جدار للكتاب العالمي، عمان الأردن،2006م.

16. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999م.
17. خلود إبراهيم، تطور البناء التاريخي في روايات رضوى عاشور، جامعة الشرق الأوسط، طبعة 2010.
18. ديفيد بريتش، ترجمة ربيع مفتاح، لغة الدراما(النظرية، النقدية والتطبيق) مراجعة وتصدير جمال عبد الناصر،ط2005،1م.
19. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية 1998م.
20. سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، دراما بعد الحداثة،ط1، 2004م.
21. صالح المباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين قسنطينة،الجزائر2007م.
22. طارق العذاري، المسرح التعبيري، دار ومكتبة الكندي، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان ط2014،1م.
23. عقل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، دار مكتبة الكندي، الأردن عمان،ط1، 2014م 1435م.
24. عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس،ط1987،1م.
25. عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، الجامعة الإسلامية غزة،2010م.
26. فرحات بلبل، مراجعات في المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
27. كمال الحاج، السيناريو والدراما، منشورات الجامعة السورية.
28. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الاغريقية، دار نوبار القاهرة،ط1، 1999م.
29. محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة أنجلو مصرية، القاهرة.
30. مفتاح خلوف، محاضرات في المسرح الجزائري، جامعة المسيلة،2020،2019م.
31. مخلوف بوكروح، المؤسسة الثقافية في الجزائر قراءة في أداء المسارح العمومية، مقامات للنشر،ط1، 2013.

32. مخلوف بوكروح، شريف الأدرع، مصطفى كاتب من المسرح الجزائري الى المسرح الوطني الجزائري(مقالات وكتابات غير منشورة)، دار مقامات، الجزائر، 2012.
33. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، ديسمبر 2002، الجزائر.
34. محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي من أين والى أين منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975م.
35. مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشروق، عمان الأردن،ط1،1987م.
36. نديم معلا محمد، في المسرح (في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب،ط1، 2000.
37. هبة خالد سليم، الدراما السيكودراما، دار آمنة للنشر، الأردن عمان،2019م.
38. يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الجامعة الأردنية، عمان، الأكاديميون للنشر،ط1، 2014/1435م.

المجلات والرسائل:

1. المجلس الأعلى للغة العربية، التسامح اللغوي في الجزائر ودوره في ترسيخ ثقافة العيش معا بسلام، منشورات المجلس، الجزائر، 2020م.
2. كتاب قضايا عربية، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط1، 1993.
3. ليلى أحمادي، يوسف العايب، النسق السلطوي في مسرحية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي، المجلد 7/ العدد 2، ديسمبر 2020م.
4. أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قسنطينة، 2009-2010.
5. بوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران ،2010-2011.

6. جمعة بن أحمد، البناء الدرامي في مسرحيات عز الدين جلاوجي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2017-2018م

الملخص:

قامت هذه الدراسة حول البحث في فن من الفنون الأدبية العريقة ألا وهو المسرح وكانت نقطة الارتكاز حول المسرح الجزائري، حيث يهدف هذا البحث الى فك جزئيات احدى مسرحيات عز الدين جلاوجي المعنونة بـ أحلام الغول الكبير ما يحمله هذا العنوان من دلالات وما ينطوي تحته من رموز وشفرات تقودنا الى الغوص في أغوار هذه المسرحية من خلال البناء الدرامي الذي كانت تنسجه الشخصيات عن طريق الأحداث التي تجسد لنا الصراع الأبدي الذي كان ولايزال يعيشه الانسان مع نفسه ومع القوى الخارجية وهو صراع سلطوي تمثل فيه اللغة والحوار الجسر الذي تمر عبره الأحداث المرتبطة بالفضاء الزمكاني.

حيث أخذ هذا العنوان بعدا سياسيا استطاع فيه عز الدين جلاوجي أن يعكس لنا واقع الشعوب المضطهدة.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري، البناء، الدراما، الصراع ،مسرحية عز الدين جلاوجي.

abstract

This study was conducted on the research of one of the ancient literary arts, namely the theater, and it was the focal point around the Algerian theater. To delve into the depths of this play through the dramatic construction that the characters were woven through events that embody for us the eternal struggle that man was and still lives with himself and with external forces, an authoritarian struggle in which language and dialogue represent the bridge through which events related to space-time pass.

Where this title took a political dimension in which Ezzedine Jalawji was able to reflect for us the reality of the oppressed peoples.

key words: Algerian theater, construction, drama, conflict, theatrical performances of Azzedine Jalawji

الفهرس :

ص	
	شكر و عرفان
	إهداء
أ	مقدمة
01	مدخل تمهيدي : المسرح الجزائري
02	أولا : الجذور التاريخية للمسرح في الجزائر.
02	• بوادر ظهور المسرح.
04	ثانيا : مراحل تأسيس المسرح الجزائري.
04	• المسرح وروّاده قبل الاستقلال.
05	ثالثا : تطور المسرح الجزائري.
05	• المسرح بعد الاستقلال و أهم أعلامه.
09	لفصل الأول : الدراما و المسرح الجزائري
10	المبحث الأول : المدلول اللغوي والاصطلاحي
10	1. مفهوم البناء و الدراما.
10	• البناء : لغة – اصطلاحا.
11	• الدراما : لغة – اصطلاحا.
14	• البناء الدرامي.
16	2. الدراما في النظريات الغربية.
16	• التعريف و النشأة.
18	• أنواع الدراما.
20	3. الخطاب الدرامي في المسرح العربي.
20	• المسرح في مصر.
21	• المسرح في لبنان و سوريا.
23	المبحث الثاني : أركان العمل الدرامي في المسرح الجزائري
23	• الكتابة المسرحية ومتطلباتها.

• النص المسرحي.	25
2. الإخراج المسرحي	27
• المخرج والهندسة المسرحية.	27
• الإخراج من التجربة الى الاحتراف.	28
3. أساليب الأداء الدرامي.	32
• فن التمثيل.	32
• الارتجال.	35
لفصل الثاني : البناء الدرامي في مسرحية أحلام الغول الكبير	37
المبحث الأول : مسرحية أحلام الغول الكبير	38
1. قراءة في عنوان المسرحية.	38
2. المعنى المعجمي.	38
3. المعنى الدلالي.	39
4. الفضاء الزمكاني.	40
5. الزمان.	41
6. المكان.	42
المبحث الثاني : تجليات البناء الدرامي في المسرحية	44
1. الشخصيات الدرامية.	44
2. شخصية رئيسة.	45
3. شخصيات ثانوية.	46
4. شخصيات عابرة.	47
5. اللغة و أشكال الحوار .	49
6. حوار خارجي.	50
7. حوار داخلي.	53
8. بناء الصراع.	53
9. صراع خارجي.	55
10. صراع داخلي.	58

خاتمة :	60
الملاحق	63
المصادر و المراجع	69
ملخص	
فهرس المحتويات	