الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955– سكيكدة –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث معاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

البناء الدرامي في مسرحية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي

إعداد الطالبتين:

- بومعزة ريمة.
- اللفرارح منال.

إشراف الأستاذة:

ضاضي سيسطة نسيمة

لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
عبود حميودة	أستاذ محاضر أ	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955
ضاضي سيسطة نسيمة	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	جامعة 20 أوت 1955
شكاط حسيبة	أستاذ محاضر ب	عضوا مناقشا	جامعة 20 أوت 1955

السنة الجامعية: 1442هـ – 1443هـ / 2021م – 2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

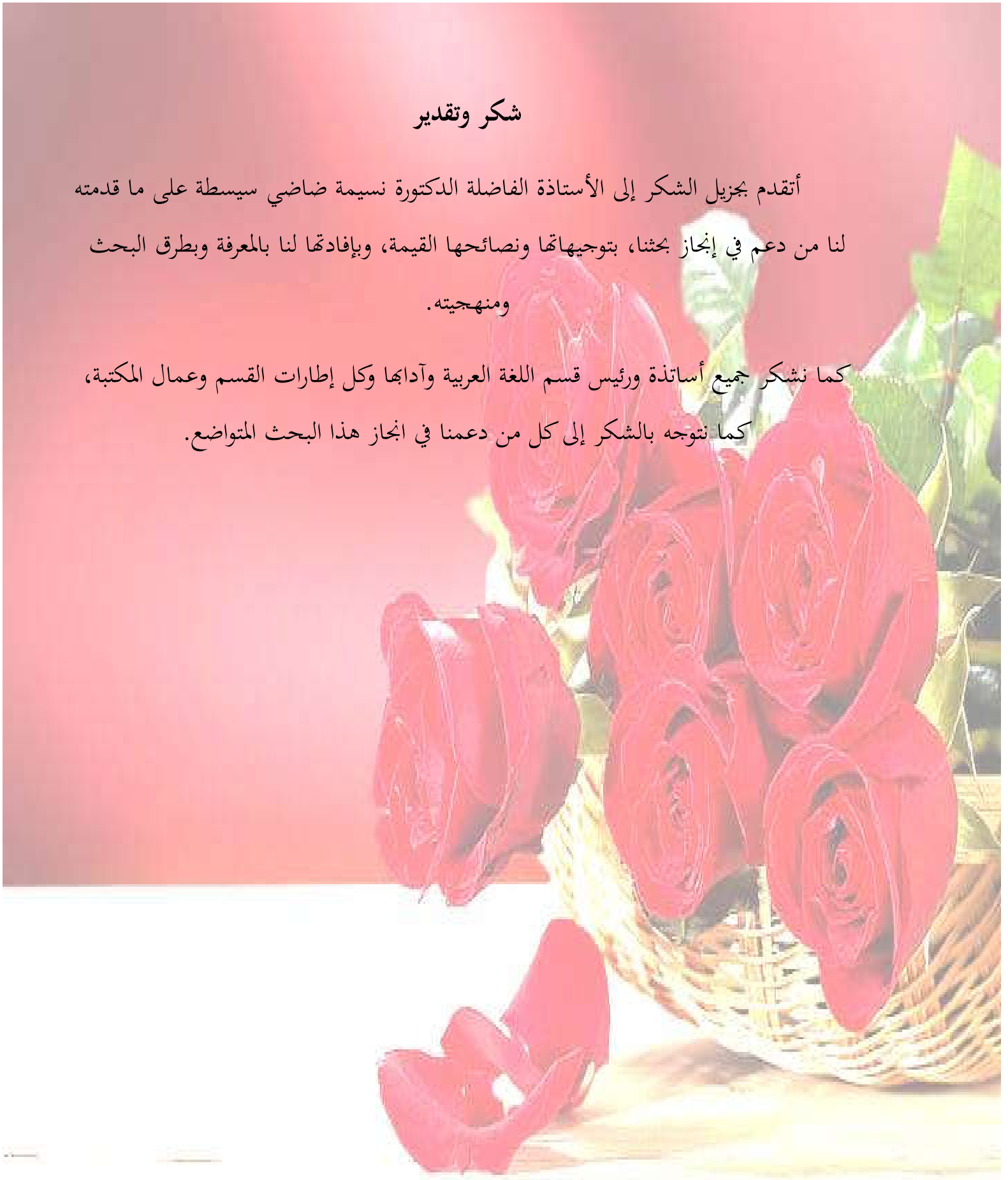
صدق الله العظيم

[المجادلة: 11]

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة نسيمة ضاضي سيسطة على ما قدمته لنا من دعم في إنجاز بحثنا، بتوجيهاتها ونصائحها القيمة، وبإفادتها لنا بالمعرفة وبطرق البحث ومنهجيته.

كما نشكر جميع أساتذة ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها وكل إطارات القسم وعمال المكتبة، كما نتوجه بالشكر إلى كل من دعمنا في انجاز هذا البحث المتواضع.



إهداء

إلى التي قيل عنها الجنة تحت أقدامها، التي أنارت دربي وغمرتني بالحب والحنان والدعوات، يا من فرحت لفرحي وحزنت لحزني، إلى أمي قرة عيني.

إلى رمز عزتي الذي أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز إلى من وهبني الحياة وكان لي درع أمان أبي الغالي.

إلى سندي في الحياة التي تحلو بهن الأيام واللحظات أخواتي العزيزات، إلى كل من ساهم وتحمل معي عناء البحث ومشقاته، أصدقائي الأعزاء.

منال

إهداء

إلى أعز الناس وأقربهم إلى قلبي حفظهم الله ورعاهم والدتي العزيزة ووالدي العزيز اللذان كانا عونا وسندا لي وكان لدعائهما المبارك أعظم الأثر في تسيير سفينة البحث حتى ترسوا على هذه الصورة.

إلى ما ساندني وخطى معي خطواتي ويسر لي الصعاب إلى زوجي الغالي سفيان رعاك الله وجعلك تاج فوق رأسي، الذي تحمل معي ووقف إلى جانبي وأعطى لي التشجيع.

إلى أختي الوحيدة والغالية على قلبي رحاب التي كانت عونا لي وسندا دائما في فرحي وحزني.

إلى إخوتي الذكور رعاهم الله وحفظهم من كل شر أسامة ومحي الدين اللذان كان فخرا لي وسيظلون كذلك.

إلى أستاذتي وأهل الفضل الذين غمروني بالحب والتقدير والنصيحة والتوجيه والإرشاد.

إلى كل هؤلاء أهديهم هذا العمل المتواضع سائلة الله العلي القدير أن ينفعنا به ويمدنا بتوفيقه.

ريمة

مقـــدمة

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها عادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات والوصول إلى حال أفضل، وعلى مر الأزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبة أم في شكل العروض التي تمثل داخله بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعا للتغيير والتبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين وخارج المعابد وداخل الكنائس، ومر بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

لذلك يجمع الدارسون والباحثون على أن المسرح أرقى الفنون جميعا حتى قيل المسرح أبو الفنون، كما يجمعون على أن النص المسرحي أعلى صور التعبير الأدبي لاتصافه بالدراما التي يتكئ عليها هذا الفن.

فالأدب برمته يطمح إلى بلوغ حالة الدراما، والمسرح هو الركن الذي تبرز فيه درامية الأدب والأدب الجزائري شمل هذا الفن في حضنه إذ ارتبط مع مجريات الحياة اليومية وتغيراتها على يد رجال المسرح أمثال عز الدين جلاوجي الذي يمثل أحد أعلام المسرح الجزائري في العصر الحديث.

ولعل هذا أهم دافع جعلنا نختار المسرح في بحثنا المرسوم بـ البناء الدرامي لمسرحية أحلام الغول الكبير أنموذجا فحاولنا في هذا البحث أن نقدم نظرة شاملة حول المسرحية السياسية كونها تتحدث عن مجريات الواقع المعيشي تحت السلطة والحكم المتسلط على الشعب والبلاد مما أدى إلى تدهور البلاد والمعيشة ومن هنا نطرح الإشكالية المتمثلة في:

- إلى أي مدى عكست الدراما جمالية العناصر الفنية داخل المسرحية؟

- وكيف تجلت هذه العناصر في المسرحية؟

- وهل استطاعت مسرحية أحلام الغول الكبير أن نصور الواقع الذي كان يعيشه المجتمع المستعمر؟

ولقد اقتضت طبيعة الموضوع القائم على الدراسة وطبيعة فصوله ونوعية الإشكالية التي أثارت هذا البحث، أن نستعين بأكثر من منهج بيد أن المنهج الأساسي الذي اعتمدناه في الدراسة هو المنهج البنيوي، كما اعتمدنا على المنهج السيميائي الذي يقوم على تقصي الظاهرة وجمع عناصرها ومكوناتها وحيثياتها وملابساتها.

وقد قسمنا بحثنا هذا إلى مدخل وفصلين، حيث أكدنا في المدخل على ضبط المفاهيم حول بناء المسرحية منها مفهوم المسرح والمسرحية والفرق بينهما، بالإضافة إلى مفهوم البنية والدراما والبناء الدرامي والعلاقة بين الدراما والمسرح.

أما في الفصل الأول فانتقلنا لدراسة عناصر المسرحية المنتقاة لدراسة لفنية، فتحدثنا على الشخصيات الرئيسية والثانوية في المسرحية، فأبرزنا أبعاد الشخصيات وأدوارها ثم انتقلنا إلى التشكيل اللغوي الذي اعتمده الكاتب وبعدها تطرقنا إلى الحوار أو حوار المسرحية بشقيه الداخلي والخارجي، ثم أبرزنا الزمن الذي جرت عليه الأحداث والمكان الذي انفتحت عليه الشخصيات وانغلقت أمكنتها.

كما أفردنا في الفصل الثاني بنية المسرحية وأبعادها الدلالية، حيث ركزنا في البداية على قراءة العنوان للمسرحية ثم سلطنا الضوء على بنية المسرحية وذلك بتقسيمها على لوحات استهلال، ثم وقفنا على الأحداث التي ميزت المسرحية من حدث رئيسي وآخر ثانوي، ثم انتقلنا إلى تصميم المسرحية من بداية وذروة وعقدة ونهاية، ثم تناولنا بعض الأبعاد الرمزية والدلالية في المسرحية لنتوصل في النهاية إلى جملة من النتائج ثبتناها في خاتمة البحث متبوعة بملحق.

ومن أبرز المراجع والمصادر التي استعنا بها في دراستنا لنص المسرحية نذكر البعض منها:

- مدونة البحث، مسرحية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي.

- المسرح الجزائري لأحمد بيوض.

- المسرح الجزائري لأحسن ثليلاني.

أما أبرز الصعوبات التي اعترضت طريقنا في هذا البحث وتتمثل في:

- صعوبة الحصول على المصادر والمراجع التي تختص في دراسة المسرح.

- صعوبة الإلمام بجميع المعلومات أو العناصر التي توجد في البحث.

- ضيق الوقت الذي كنا في صراع معه.

ومع ذلك حاولنا أن نلم بجميع جوانب الموضوع.

ولا يفوتنا في نهاية هذا البحث إلا أن نقدم عبارات الشكر والامتنان لأستاذتنا المشرفة، الدكتورة نسيمة ضاضي سيسطة التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث المتواضع ورعايته، فجزاها الله خيرا.

مدخل

يعد المسرح أهم الفنون الأدبية التي رافقت الإنسانية منذ القدم فكان وسيلة للتعبير عن معتقدات الشعوب وآلامها وأحلامها وقضاياها، وهو كغيره من الفنون يتأثر بكل ما يطرأ على المجتمع إيجابا وسلبا، فهو أقرب الألوان الأدبية للحياة، وفي هذا الصدد ندرج مجموعة من المفاهيم التي تناولها المسرح.

أولا:/ مفهوم المسرح والمسرحية

1- المفهوم اللغوي للمسرح:/

وردت لفظة "مسرح" في القرآن الكريم أو مادة (س.ر.ح) بصيغ متباينة أذكر منها قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[1] قال تخرجونها إلى المرعى بالغداة وقوله تعالى أيضا: ﴿فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾[2]، أسرحكن، أفارقكن، سراحا جميلا دون مباغضة.

كما نلقى أهم المعاجم تناولت مفهوما للمسرح، فحسب ابن منظور الذي أورد في معجمه لسان العرب في مادة "سرح" أن «المسرح بفتح الميم مرعى، وجمعه مسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية للرعي»[3].

فالمسرح يرتبط بالحيز المكاني من العمل المسرحي، كما أورد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" صاحب معجم العين تحت مادة (سرح) «سرحنا الإبل، وسرحت الإبل سرحا والمسرح مرعى السرح والسرح من المال ما يغدي به ويراح والجميع سروح اسم للراعي ويكون اسما للقوم الذين هم المسرح»[4].

---

[1] القرآن الكريم، رواية ورش، سورة النحل، الآية 06

[2] القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الأحزاب، الآية 28.

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن المنظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت-لبنان، ط3، 2004، مادة (سرح) ص108.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003، مادة (سرح)، ص233.

فالمسرح يمثل الحيز الذي تدور على خشبته الأحداث، كما صدر في معجم "أساس البلاغة" مفهوم للمسرح في مادة (س.ر.ح) «سرح الصبيان والدواب وسرح إليه رسولا وسرحت شعرها: مشتته، سرح الشاعر الشعر... خرج إلى سرح له، وهو المال السارح وسرحه في المرعى سرحا وسرح بنفسه سروحا»[1]

فالمسرح هو المكان الذي ينطلق فيه الإبداع.

2- المفهوم الاصطلاحي للمسرح:

المسرح قاعدة كبيرة تنقسم إلى قسمين: القسم الأول:/ بناء يحتوى التجهيزات المسرحية من إضاءة ومناظر وممثلين... التي تشارك الممثلين في تقديم الصور الفنية المسرحية النهائية، والقسم الثاني:/ وهو باقي القاعة، وتبلغ مساحتها نصف مساحة المنصة ويزود بالمقاعد سواء في الصالة أو في ساحة، كما تخصص لجماهير المتلقين، هذه المقاعد تطل على المنصة.[2]

بمعنى أن المسرح ينقسم إلى قسم للعرض وقسم للمشاهدين.

والمسرح «هو البناء الذي يشمل الممثل، خشبة المسرح وقاعة النظارة وقاعات النظارة وقاعات أخرى للإدارة»[3].

[1] جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 1996، مادة (س، ر، ح) ص203.

[2] شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، دط، دت 09.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط ح، 1984، ص103.

فالمسرح إذن هو الركح الذي تنتشر فيه العواطف والأحاسيس بين المتلقين والممثل في مكان واحد فيصبح المشاهد جزء من هذه الخشبة، وكأنه ضيف داخل المسرح ولكون هذا الأخير «شكل من أشكال الفنون تؤدي أمام مشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية والسيرك وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، حيث يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة الشخصيات»[1]

وعليه فالمسرح هو المكان الذي يظهر فيه إبداع المؤلف وموهبة الممثلين في مدى نجاح تقمصهم لأدوارهم وترجمتها أمام المشاهدين.

3- مفهوم المسرحية:/

تمثل «المسرحية شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم الممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح، أو أمام آلات تصوير تلفزيونية ليشاهدهم الجمهور في المنازل»[2]. أي أن المسرحية مجلس أدبي يروي قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به إذ يؤدي بأسلوب حواري أي أنها «نوع من الأدب يتحرك ويتكلم وخلق وتمثيل الحياة في المسرح»[3] وعليه فهي تختلف عن سائر أشكال الأدب في طريقة تقديمها، بوصفها عملا فنيا أدائيا بامتياز «فهي الجنس الأدبي الذي يختلف ويتميز عن

[1] وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2003 ص33.
[2] المرجع نفسه
[3] لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الدراية، ط1، 2008، ص40.

الملحمة، أو الشعر الغنائي، وهو خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح»[1].

فالمسرحية تتفرد بكونها نوعا أدبيا مختلف أتم الاختلاف عن فن الملحمة، يأتي في قالب قصصي يمثل على منصة، أو خشبة المسرح، تتفاعل أحداثه عن طريق الحوار بين الشخصيات المسرحية، الذي يجمعهم صراع يحرك عواطفهم للإبداع الفني وخلق المشهد المسرحي، الذي هو بدوره مستهدف من طرف المخرج المسرحي أو كاتبها.

4- الفرق بين المسرح والمسرحية:/

كثيرا ما تستخدم كلمة مسرح مرادفة لكلمة مسرحية لكن هناك فارق جوهري بينها كون المسرح "Théatre" يكون مكانا أو حيزا أو خشبة أو ركحا يحضره الممثلون والفنيون وكذا الجمهور فهو مكان العرض.

أما المسرحية (نص المسرحية)، فهي الأدب الذي يجسد داخل ذلك المسرح كما يرى بولتون «أن المسرحية الحقة ليست قطعة أدبية حقيقية ولا تصلح للقراءة إذ أن المسرحية الحقيقية هي تلك التي تتسم بأبعادها الثلاث إنها الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أعين المشاهدين»[2].

ومما سبق تبين لنا أن المسرحية ليست فنا للقراءة فحسب وإنما هي فن المشاهدة أساسا باعتبارها فن القول الأدائي في المقام الأول، مما يجعلها متميزة عن سائر الفنون الأخرى، وتحتاج المسرحية في اتصالها مع الجمهور إلى مسرح إذن «فعلاقة المسرحية بالمسرح هي علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو

[1] محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، دون طبعة 2008، ص500.
[2] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع الإسكندرية، 2007، ص12.

عناصره النص المسرحي (المسرحية) ويعتقد بعض النقاد أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور»[1].

كما يرى "إدوارد جوردن كريج": «إن الفن المسرحي لا هو تمثيل فقط ولا نص مسرحي فقط، إنه ليس مشاهد ومناظر فقط ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر»[2].

وعليه فإن المسرح والمسرحية كلاهما مهم كإنتاج فني وأدبي يتلقاه المشاهد إذن «فالعلاقة علاقة تبادلية معقدة ومقيدة بين النص المكتوب والنص المسرحي يتولد عن هذه العلاقة تداخل قوي بين النصين»[3]. وعليه فإن المسرحية هي فن القول الذي يجسد على المسرح.

ثانيا:/ مفهوم البناء/البنية:

جاء في معجم (لسان العرب) لإبن منظور مادة (ب.ن.ي) «أي البني نقيض الهدم وبني البناء، البناء بنيا وبنى مقصور بنيانا وبنية، وبناية وابتناه، والبناء المبني والجمع أبنية، بنية، وأبنيات»[4].

كما جاء في (كتاب العين) لخليل بن أحمد الفراهيدي تحت مادة (ب–ن–ي) أنه «بني البناء، يبني بنيا وبناء وبنى مقصور والبنية الكعبة، يقال ورب هذه البنية والمبناة كهيئة الستر غير أنه واسع يبقى على مقدم الطراق»[5].

[1] لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ص20.
[2] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص11.
[3] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص8.
[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة ب، ن، ي، ص160–161.
[5] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب البين مادة ب.ن.ي ص165.

ولقد ورد اصطلاحا مفهوم البنية لدى "جيرالد برنس":/ «بأنها شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة وإذا عرفنا السرد مثلا بأنه يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والسرد»[1].

أي أن البنية شبكة العلاقات التي تنظم داخل النص، كما يعرفها

"جولدمان" «بأنها نظام العد أو الكلام المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره وهذه العلاقات تتحد طبقا لعلاقاتها داخل الكل الشامل.»[2]

انطلاقا من هذه المفاهيم نستنتج أن البنية تتشكل داخل زي عمل فني تحتضن علاقاته وأفكاره لكي يخرج في قالب سردي ناجح.

ثالثا:/ مفهوم الدراما:

لقد جاء تحديد مفهوم مصطلح الدراما في أنها «كلمة مشتقة من الفعل "To do" أو يعمل toact»[3]، هي «كلمة يونانية الأصل "Drama" ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقام به، ولقد انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية متأخرة (Drama) إلى معظم لغات أوروبا»[4].

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص191.
[2] علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، د.ط، 2006، ص11.
[3] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص8.
[4] المرجع نفسه، ص11.

وعليه «فكلمة دراما في اللغة اليونانية تعني ببساطة الفعل، فالدراما هي فعل محاكاة السلوك البشري وعرضه ويرى "باسكال" بأن الدراما نوع من الفنون التي تؤدى بواسطة ممثلين لتحقيق هدف ما وتتكون من مشاهد متسلسلة حول موضوع ما»[1]

ونجد أن كلمة الدراما لم ترد في المعاجم العربية قديما «فالدراما كلمة انتقلت إلى اللغة العربية لفظا –لا معنى– كما ترى ذلك مصادر دراستها ومع أن معناها اليوناني هو (الفعل) إلا أن استعمالها كعنوان لنوع من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها في بعض الكلمات أو الجمل»[2].

كما يعرفها "إبراهيم حمادة" بأنها «شكل من أشكال الفن قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث»[3].

بمعنى أن الدراما تستهدف النص المسرحي بنقله من المكتوب إلى المنطوق عبر ممثلين موهوبين يتقلدون أدوار الشخصيات ويقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام فهي تتناول محاكاة لحياة البشر وتنقلها إلى أرض الواقع، وعليه فإن الدراما هي المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية وكمصطلح دخيل على اللغة العربية.

[1] لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ص23.
[2] دواسنة، س، و، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر قاسم الخليلي، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، ط2، 1989، ص6.
[3] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص10.

1- أنواع الدراما: إن أهم أنواع الدراما هي:

أ/ المأساة أو التراجيديا:/

يعرفها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر": «بأنها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[1].

فالدراما المسرحية تصور لنا الواقع الأليم في صور أفعال تجذب المشاهدين فتثير فيهم الخوف، والرعب في رأي أرسطو من وقوع ذات المصير الذي وقع للبطل، أو أن يحل بهم قدر ماثل فيرى "أسين" «المقصود به تطهير النفس بتخليصها من كل مبالغة غير مقبولة»[2].

- الواقع أن المأساة تتألف من عناصر هي:/[3]

*/ الموضوع

*/ الزمن المعقول في حدود ساعتين إلى ثلاث ساعات.

*/ الأحداث المحزنة أو المؤثرة.

*/ النهاية الحزينة أو المؤلمة.

[1] أرسطو، طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ص18.
[2] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص12.
[3] محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، الفنية للطباعة والنشر، مصر، الإسكندرية، دون طبعة، دون تحقيق، ص18.

ويظهر ارتباط المأساة بالمسرح وفق «قصيدة مسرحية وضع قواعدها أرسطو في كتابه فن الشعر، ويراد بها تلك القصيدة المسرحية التي تتطور فيها الأحداث الجدية وكاملة مستمدة من التاريخ أو من الأساطير على أن تكون شخصياتها من طبقة سامية، ويكون الغرض من قص حوادثها وتمثيلها إثارة الخوف والعطف في نفوس المستمعين»[1].

وعليه يمكن القول أن المأساة شكل من أشكال الدراما التي تجسد على خشبة المسرح، تقوم بتصوير وفق قالب درامي تمتزج فيه العواطف.

ب-/ الملهاة / الكوميديا:

الكوميديا، أو الملهاة وهي «كلمة مشتقة من اللفظ "كوموس" الذي يعني أغنية القرية لدى أرسطو، ويعني لدى أغلب الباحثين النشيد الماجن»[2]، فهي الكوميديا التي يعرفها أرسطو بقوله: «هي محاكاة الشخصيات الرديئة، رديئة لا باعتبارها تحوي كل نوع من الرذيلة ولكن باعتبارها تحوي نوع واحد هو الضحك والضحك نوع من القبح أو مخالفة الخلقة السوية»[3].

نفهم من التعريف الأرسطي أن الملهاة تقليد لأناس أقل مرتبة (ليس أخلاقيا) بل لما تتصف أجسادهم بعيوب ونقائص تثير الضحك وتبعث السخرية وهكذا تطورت الملهاة من مدلولها البدائي إلى أن أصبحت «مسرحية هزلية فكهة، حيث تمثل أحداثها وشخصياتها إلى إثارة الضحك وتسلية الناس والترفيه عنهم»[4].

[1] محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، ص23.
[2] عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص48.
[3] محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، ص15.
[4] لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ص7.

أي أن الدراما المسرحية تطورت إلى حالة تثير الضحك دون تجريح فهي في صورة مقنعة، حيث تسخر من الواقع في قالب هزلي فكاهي وكاريكاتيري، لذا «صحيح أن المسرحية تكون هزلية لكنها قد تنطوي في معظم الأحيان على مواقف جدية يعيشها المجتمع ويحاول الكشف عنها في قالب هزلي يثير السخرية»[1]، فهذه الدراما تجمع بين الهزل والسخرية في تصوير الواقع.

- وتعددت أنماط الملهاة إذ غالبا نجد ستة أنماط هي:[2]

1- ملهاة الدسيسة أو المواقف.

2- الملهاة الواقعية

3- الملهاة الرومانسية.

4- الملهاة الرفيعة أو الملهاة الأخلاقية.

5- ملهاة التندر أو ملهاة السلوك.

6- ملهاة العواطف الرقيقة.

وعليه يمكن القول أن الملهاة نوع من أنواع الدراما التي تعتمد على السخرية في صورة إبداعية وفنية.

[1] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص131.
[2] محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، ص22.

رابعا:/ البناء الدرامي:/

يعرف "أريك بنتلي" البناء الدرامي أنه: «الرؤية الدرامية في شيء ما، تعني تبين عناصر الصراع فيه والاستجابة عاطفيا إلى عناصر الصراع هذه، وتتألف هذه الاستجابة من كوننا نثار الصراع وندهش له»[1].

يعني أن العناصر التي يتكون منها أي عمل فني هي التي تحقق استجابة من طرف المتلقي، كما يدعم "مارتن أسلن" هذا الرأي بقوله: «بأنه البنية الكلية للعمل الدرامي، وتعتمد معيارا دقيقا جدا تقاس به شتى العناصر التي تسهم جميعا باعتمادها التام على بعضها بعضا في تكوين النموذج الكلي»[2]، وعليه فلكل عمل فني عناصر تسهم في نجاحه.

أما البناء الدرامي الخاص بالفن المسرحي «فإن المؤلف المسرحي حينما يكتب نصا مسرحيا، فهو يتناول قصة ما ويقسمها إلى فصول تبدأ بصعوبة الخط الدرامي الذي يصل الذروة، ثم يبدأ في النزول نحو الحل الذي يمثل نهاية لحدوثه»[3].

يتبين لنا ضمن هذا السياق أن المؤلف المسرحي يدرج في مسرحيته بناء تتمحور عليه الأحداث، وتنطلق منه الشخصيات عبر تسلسل وترتيب منطقي للزمن وللأحداث حتى يصل إلى الانفراج «فلكل عمل فني بناؤه الخاص سواء أكان هذا العمل ترابطا أو غير مترابط إذ أن أهميته تكون في هيكل هذا العمل»[4].

---

[1] خلود إبراهيم عبد الله الجراد، تطور البناء التاريخي في روايات رضوي عاشور جامعة الأوسط. دط، 2010، ص11 نقلا عن أريك بنتلي، كتاب الحياة في الراعية.

[2] خلود إبراهيم عبد الله، تطور البناء التاريخي في روايات ص12.

[3] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص39.

[4] المرجع نفسه ص38.

إذ يرى إبراهيم حمادة «أن العنصر الأساسي في الأجزاء الدرامية وهي التنظيم العام للمسرحية ككائن حي، متوحد، أنها عملية هندسية الأجزاء المسرحية وربط بعضها ببعض أنها في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية»[1].

فالبناء الدرامي إذن هو أحد مهام المؤلف الأساسية عندما يشرع في صياغة أفكاره وآرائه في قالب مسرحي قبل أن يشرع في كتابة مسرحيته عليه أولا أن يفكر في كل التفاصيل، ثم يضع بناءه الدرامي المتمثل في الحبكة والصراع والشخصيات المناولة وعليه أن يوازي هذه العناصر موازنة مدروسة ومعقولة.

خامسا:/ علاقة المسرح بالدراما:

إذا كانت الدراما حسب "ليسنج" يجب أن يكون لها أصل اجتماعي، وتعتبر عن مواقفهم وسلوكياتهم الاجتماعية أمام الجمهور[2]، وإذا كان المسرح حسب "شيلر": «أنه مدرسة للفضيلة قادرة على تلقين احترام الحرية والكرامة الإنسانية»[3]، أي اعتبره مؤسسة أخلاقية، إذن فهذا الرابط المشترك بينهما جعلهما يهتمان بالحقيقة الاجتماعية الواقعية، إذن فالدراما المسرحية حسب "آستر" هي إظهار إرادة إنسان يصارع القوة التي تحدد، وتقلل من شأنه كإنسان، وعلى أحدنا أن يلقى به حيا على خشبة المسرح[4].

[1] المرجع نفسه ص40.
[2] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص177.
[3] المرجع نفسه، ص134.
[4] محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، ص04.

إذن فالعلاقة بين الدراما والمسرح علاقة فنية واعية، من أبرز سمات هذه العلاقة التمثيل على خشبة المسرح، فالدراما والمسرح وجهان لعملة واحدة ووحدتها هي التي تؤدي إلى وجود فن مسرحي ينبض بالحياة.

وباعتبار أن المسرح فن جماهيري، يجمع بين الكلمة والفعل، فقد كان له أثر واضح في الأدب الجزائري، إذ امتدت جذوره عبر مراحل تاريخية عدة تبلور من خلالها هذا الفن إلى حيز الوجود.

الفصل الأول

المسرحية شكل من أشكال الفنون الأدبية التي تساهم في بلورة الفكر وفق رؤية درامية، تقدم للمتلقي في قالب فني متماسك، تحكمه عدة عناصر، تتضافر معا لإنتاج عمل إبداعي متناسق ومترابط الأجزاء ومن العناصر المكونة لهذا الفن الشخصيات، التشكيل اللغوي، الحوار، الزمان، المكان.

أولا:/ الشخصيات:

يختلف رسم الشخصيات باختلاف الكتاب المسرحين أنفسهم حيث نجد بعضهم يحرص على رسم دقيق ومفصل للشخصيات الدرامية، بينما البعض الآخر يترك الشخصيات تتحرك على نحو يشبه المصادفة، فالشخصيات المسرحية «وحدة بنائية تقوم عليها أركان العمل على المستوى الفني والموضوعي، وتنطلق منها أفكار الكاتب وتشكل منها أوصاف وصور الواقع في أشكاله المختلفة»[1].

فلا يمكن أن نتصور حدثا بدون أن تتفاعل الشخصيات في إنتاج هذا الحدث، كما تعد الشخصية الركن الأساسي للنص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء درامي عني بالأحداث، وهي كما يقول "روجيلر يغلر" «الشخصيات لا الأفكار التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنوانها»[2].

وانطلاقا من هذا الرأي يتضح أن الشخصية المسرحية «تنظيم ديناميكي متكامل بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية تتجسد بسلوكها في الأحداث ولما يميزها اجتماعيا وفكريا وسياسيا وتظهر قيمتها من خلال تفاعل بيئتها الداخلية والخارجية»[3].

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري، مرايا الوهن للشاعر محمود آموني دراسة تطبيقية، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، ط1، 2012، ص35.

[2] عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص158.

[3] يحي البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع ط1، 2004، ص15.

بمعنى أن لكل شخصية داخل العمل الفني وظيفة تقوم بها، وتتكامل هذه الوظائف في بناء معمارية النص وتشكيله الفني، ولا تكتمل صورة أية شخصية إلا بعلاقتها بالشخصية الأخرى.

تتضمن مسرحية "أحلام الغول الكبير" "لعز الدين جلاوجي" شخصيات مختلفة تجتمع في عمل فني متكامل، بحيث أن لكل شخصية عمقا وتأثيرا خاصا بها، حيث انتقى المؤلف بعناية فائقة ودالة شخصيات مسرحيته، وقد كان لاختيار الأسماء دلالة واضحة، على الرغم من التميز بين الشخصيات من حيث درجة حضورها وفاعليتها، فإن اعتمدنا في تصنيفها سيكون على أساس الوظائف والأدوار التي أسندت لكل شخصية:

1- الشخصية العميقة:/

يطلق عليها الشخصية المدورة، المكثفة والرئيسة «فهي التي تفاجئ المتلقي وتغني حركة العمل، وذلك بفصل قدراتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها»[1].

- فهي تتولى قيادة الأحداث وتوجيهها في شكل درامي ليسهم في بلورة رؤية الكاتب.

أما "البورت" الذي ينص على أنها «التنظيم الديناميكي داخل الفرد وقوامه النواحي النفسية والحسية الذي يحدد الطريقة التي يتكيف بها الفرد مع عناصر بيئته»[2].

ومن الشخصيات المحورية التي امتدت داخل النص المسرحي لـ "مسرحية أحلام الغول الكبير" هي الشخصيات الآتية:/

[1] غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج قناديل للتأليف والترجمة والتوزيع، ط1، 2004، ص284.
[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض رمضان أنموذجا، دار غيدار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2012، ص145.

أ- شخصية دامص:

هو سلطان المدينة وحاضنها، فهذه الشخصية تلعب دور الملك الذي يحكم المدينة ويأمر الشعب بما يريد فهو جبار متغطرس، تتصف هذه الشخصية بالقوة والجبروت والظلم فهو جريء لا يخاف ولا يخشى أحدا ولديه قوة الغضب والاستهزاء بالشعب وجعلهم عبيدا ومن الأمثلة على ذلك في السخرية نجد قوله الرديء للحكام كالوزير والقادة وذلك في المشهد الأول من المسرحية قائلا "يا أحمق.. يا غبي.. يا حقير.."[1]، وأيضا "لم أكلمك أنت يا حيوان.. انبطح"[2]، أما في ما يخص القوة وعدم الرحمة والشفقة التي لا توجد في قلبه، قوله في المشهد الأول من المسرحية "أبلغوا الجميع أنهم بين إصبعين من أصابعي أطحنهم إن شئت ولا أبالي... أبلغوا الجميع أن بطشي أمامهم"[3].

شخصية "دامص" هي شخصية تحكم البلدة في يديه وذلك من خلال الطمع والسلطة ورافض التخلي عن حكم المدينة فهي بالنسبة له مصلحة للشعب وخادم لها ونجد ذلك في قوله في المشهد الأول من المسرحية "حرصا على مصلحة الأمة نعم... أما الشورى.. الشورى"[4]، فنجده يجعل من نفسه عظيما لا يساويه أحد في الشأن فيسأل رعيته، فيقول: "دامص: من هو العظيم الأعظم؟

القادة: (بصوت واحد) مولانا الأعظم مولانا الأكبر...

دامص: ولا فرعون؟

القادة: ولا فرعون.

دامص: ولا نمرود؟

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص16.
[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص12

القادة: ولا نمرود"[1]

وغيرها من التشبيهات فهو يجعل نفسه هو الأعظم لا يوجد أحد في الأرض ومن سبوقه ما ينافسه.

– أما التباهي بنفسه والحلم الذي يدور في عقله ونجده في المشهد الخامس في قوله: "ألم أقل لكم أن حلمنا أكبر من أن تعرفوه أو تتخيلوه، تيوكا يا حلمي الأكبر... يا رائحة الفل والعنبر... يا طعم العمر الأزهر...تيوكا يا حلم الشباب... يا نسائم الصبا العذاب.."[2].

وكذلك في المشهد السابع نجد أن حلمه صار واسعا، فيقول: "أيها الحلم الجميل تحقق... أيها الحلم الجميل تحقق، أنا دامص العظيم عظيم العظماء.. سيد الأرض والسماء... هل يتأبى علينا شيء أو يستعصي؟ أنا الجبار الذي لا يقهر؟..."[3].

فعليه كانت شخصية دامص تتصف بالقوة والتسلط والتعدي على حقوق الغير وسلب الحرية والسيطرة على ممتلكاتهم وذلك لأجل مصالحه.

ب/ شخصية قائد الجيش:/

يعد شخصية مهمة في بنية المسرحية، فهو يمثل حلقة الوصل الأساسية بين عناصر المسرحية كافة، فتصف هذه الشخصية كونها خادمة لسيدها ولا تعصي أوامره وتعد أحد القادة العساكر والجيوش إذ أنه يمثل اليمنى "لدامص" وتحت سيطرته فجل اجتماعاته إلا وكان حاضرا فعز الدين جلاوجي وظف هذه الشخصية في المسرحية كونها تعطي دلالة كثيرة لما لها من دور بارز في القصر حين يستشير إليه دامص في كل كبيرة وصغيرة فيقول في المشهد الأول: «شبيك لبيك...

[1] المصدر نفسه، ص45.
[2] المصدر نفسه، ص53.
[3] المصدر نفسه، ص55.

نحن عبيد لديك»[1] وهنا نلاحظ أن القائد ليس لديه حل وإنما هو من العبيد بالنسبة لدامص، أما في الاجتماعات التي تعقد يكون حاضرا وذلك من خلال قوله في المشهد الأول «ونحن لم نبرح المكان منذ أيام... ندخل عندك لنعيد عقد الاجتماع»[2]، فكان يخاف من الحاكم المتغطرس لأن أي خطأ قد يؤدي به إلى الموت.

– في حين نجد أن الكاتب جعل من الشخصية تثور وتغضب وتخرج عن الظالم المتسلط، وأراد أن يكون إنسانا صالحا بعدما كان يقتل ويعذب الناس وأنه كان مجبرا وقد ضحى بالكثير، فيقول في بعض المشاهد من المسرحية على ما يدل ذلك «بل لا بد من تحديد المسؤوليات... لابد أن نفضح الخونة والعملاء»[3]، أما فيما يخص التضحية فيقول «... بل قدمت ابنتي الفتية البضة الفاتنة قدمتها قربان حب وإخلاص إليه، إن شاء ذبحها، إن شاء استعبدها، وإن تكرم تزوجها وقد سبق حلمه كل شيء فاتخذها خليلة يلقاها كل أسبوع ليلة»[4]، ويقول أيضا في لحظة من فلت وضغط «فلتسمع الدنيا يا سيادة الوزير... حتام، نحن خائفون؟ حتام ونحن ساكتون؟ حتاما؟ نموت شرفاء خير من أن تشنقنا الجماهير ويلعننا التاريخ الذي لا يرحم»[5] ويقول أيضا في المشهد الخامس: «أجل.. لا أحد يمكن أن ينسى تلك المآسي وتلك المجازر حين أذكرها أحكم على نفسي بالاحترام لأننا كنا عونا لسفاح السفاك استعملنا مدى في يديه خناجر حادة يذبح بها ويلعث الدماء»[6]، «الموت للزعيم الموت للزعيم»[7].

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص09.
[2] المصدر نفسه، ص10.
[3] المصدر نفسه، ص28.
[4] المصدر نفسه، ص28.
[5] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص41.
[6] المصدر نفسه، ص42.
[7] المصدر نفسه، ص43.

ج/ شخصية قائد المخبرين:/

وهي شخصية أساسية في المسرحية وتمثل أحد أعضاء القصر في الحكم ولديه أهمية بالنسبة للحاكم دامص المتغطرس، حين يستشيره في كل كبيرة وصغيرة، ولكن جعلها عز الدين جلاوجي تحت سيطرة الحاكم فلا تستطيع أن تقوم بشيء إلا بعلم من الحاكم.

ومن الصفات التي تتميز بها هذه الشخصية الفطنة وبعد النظر والحرص نجده في المشهد الأول حين قال لدامص: «لا يفسر إلا حرصكم على مصلحة الأمة وجلبكم للشورى»[1]، أما من ناحية الشورى فهو يستشيره الحاكم وذلك في قوله عند عقد كل اجتماع في المشهد الأول من المسرحية: «معذرة سيدي، تسع وعشرون اجتماعا وهذا الاجتماع الثلاثون»[2]، ولكن هذه الشخصية لم تعد كما كانت بل تفطنت لما يحدث لها وأصبحت نادمة وقررت التغيير ويظهر في بعض المشاهد من في المسرحية:/ «يا أحمق شريط واحد يعيه علينا كل يوم»[3] وقوله أيضا «الموت للزعيم... الموت للزعيم»[4].

وكذلك نجد في قوله: «انتهى كل شيء... لقد انتهك أقدس مقدسات الإنسان وأعاد عصور الظلام إلى هذه الأرض التي كانت مهد للحضارات وعلمت... الإنسانية كيف تحيا وكيف تحب وكيف تبدر في أعماقها روح الإنسانية»[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص14.

[4] المصدر نفسه، ص35.

[5] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص43.

د/ شخصية قائد الحرس:

تمتاز في الغالب هذه الشخصية بالفطنة، الانضباط، والمعرفة، والقدرة على تحمل المسؤولية والعقيدة الصحيحة، والفطنة وبعد النظر وهذا ما أراد عز الدين جلاوجي أن يظهر هذا في المسرحية بعض الصفات التي يمتاز بها ومنها أمثلة على ذلك في المشهد الأول: «أبدا لن أسكت.. لن أسكت.. لقد ضيع الأحمق كل شيء.. الأرض.. العرض.. الزرع.. الفرع.. أخرجوا إلى المدينة.. المدينة الحالمة وقد سكنتها الكوابيس.. الكوابيس المرعبة... تجولوا في أرجائها لن تسمعوا إلا الآنات والآهات... فكيف نسكت عن هذه السخافات؟»[1] وفي هذا القول نلاحظ أن الشخصية رافضة لظلم الحاكم ولكن من جهة نلاحظ أنه يخاف منه ويرتعد حين يسمع صوته، وهذا في قوله: "(يركع مرتجفا) قلت نظرات مولاي الخفيفة.. المخيفة النظيفة.. العفيفة.."[2] وفي قول آخر "لك الولاء مولاي... لك الولاء.. لك الولاء"[3] أما فيما يخص الفطنة، يقول: "سبحان الله! أحدثك عن طوفان الشعب فتحدثني عن طوفان بطنك (قلقا) ألهذا الحد عقولكم سخيفة..؟"[4] فالشخصية كانت بالنسبة لدامص مثل الصبي فهو يترنم بكلمات اتجاهه ومن خلال التعظيم والتمجيد للطاغية بطريقة غير مثيرة للرثاء والسخرية.

هـ/ شخصية الوزير:

لقد وظف عز الدين جلاوجي هذه الشخصية في المسرحية وهي "الوزير" والتي هي أدوات الحاكم لفرض وجوده وقد كانت هذه الشخصية تحت سيطرة الحاكم المتغطرس وكانت حياته كلها تحت يده، إذ أنها مليئة بالخوف وتمتلك نوع من

[1] المصدر نفسه، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص15.
[3] المصدر نفسه، ص15.
[4] المصدر نفسه، ص15.

طغيان الحاكم ومثال ذلك: «أرجوك اخفض صوتك للجدران آذان... للسقوف آذان... للبلاط آذان»[1] ويقول: «(يمس رقبته) أرجوك سيدي لا أريد أن أموت شنقا أو ذبحا... مازلت أذكر الآلاف الذين ماتوا قبلنا... أنت تعرفهم يا سيدي..»[2].

أما من ناحية أنه كان خائفا ولكن في نفسه لم يتحمل تلك المعاناة التي يعيشها مع تأنيب الضمير فيقول «كأننا وحدنا الذين التهمنا خيرات هذه الأمة لعلك تدعي أنكم زاهدون...»[3] ونجد في مجال التضحية نجد أنه أعطى ابنته قربانا للحاكم الظالم فيقول في المشهد الثالث وهو يحاور زملاءه أو القادة فيقول: «وحتى أنا قدمت ابنتي الوحيدة.. فلذة كبدي التي لا مثيل لها في المدينة كلها بل في الكون كله... قدمتها قربانا لرضاه (حزينا) لكني لم أرها منذ تلك اللحظة»[4].

وبهذا رسم لنا عز الدين جلاوجي شخصية الوزير التي كانت مثلا للوفاء بالنسبة لدامص الذي كافح من أجل سيده، والذي ضحى بما لديه وما يملك لإرضائه، وهي ابنته الوحيدة.

و/ شخصية الشيخ:

هو شخصية كبيرة في السن، يمثل دور شيخ المدينة حيث يتصف بأنه حكيم ومثقف ولديه خبرات كبيرة في الحياة، فهو الذي يعرف كل صغيرة وكبيرة في المدينة ويخبر السائحين عن البلد التي كانت مليئة بالأحلام فيقول في المشهد الثاني من المسرحية حيث كان يخاطب الفتاة "والفتى" «كل الناس من شرق الأرض وغربها إلى هنا كانوا يشدون الرحال... هنا كانوا... كانوا يشدون قصور الأحلام..»[5].

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص41.
[2] المصدر نفسه، ص42.
[3] المصدر نفسه، ص27.
[4] المصدر نفسه، ص29.
[5] المصدر نفسه، ص21.

ويقلو أيضا «هذه ولدي مدينة الأحلام... مدينة السلام... حيث الماء فرات.. والحبر زخات.. والحب يفرش الدرب والطرقات... ذي ولدي مدينة العدالة.. بذرتها ها هنا في السماء.. ذي مدينة العشاق.. والشعراء...»[1].

– كما أن "عز الدين جلاوجي" جعل من هذه الشخصية كأنها رسالة أو فيلم يستنطق عن لسانه ما جرى وما حدث في المدينة فهو يتحسر على ما حل بها فيقول في المشهد الثاني: «(حزينا) لم تعد في الأرض ورود، ولا ياسمين... مذ قطعت عنها الأوردة والشرايين (مشيرا إلى بائع الورد) مذ ذلك وهو كئيب حزين...»[2]، ولكن الشيخ تجده متفائلا في بعض الأحيان فيقول: «بل يجب الانتظار... الحال لن يكتب له الاستمرار... سيهطل الغيث في ذي الأرض... ستنزل الأمطار.. يجب الانتظار.. يجب الانتظار»[3]، كما أنه يصف الطاغية (دامص) بأنه كابوس حل عليهم في كل مكان وزمان فيقول «إن الطاغية يملأ كل ركن في أرضنا وكل زاوية.. يختبئ وراء كل شجر وحجر... لقد تحول كابوسا مرعبا»[4].

إن الشخصية كانت في هذه المسرحية تدافع عن وطنها وعن أرضها فهي مخلصة لها فيقول في المشهد الحادي عشر: «كل الأحرار قد أقبلوا من كل فج عميق قد أقبلوا وإن النصر سيكون حليفهم»[5]، فقد عمت الفرحة في نفس الشيخ لأنه عانى كثيرا بسبب الطاغية هو والناس التي كانت في المدينة فيقول: «إي نعم كانت هناك... بين موت وهلاك.. حيث قضت السنوات.. بين عذاب وآنات.. ها السرب يعود.. رغم دامص الكنود»[6].

[1] المصدر نفسه، ص21.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص23 – 24.
[3] المصدر نفسه، ص25.
[4] المصدر نفسه، ص37.
[5] المصدر نفسه، ص80.
[6] المصدر نفسه، ص88.

2/ الشخصية المسطحة:

فهي تمثل «الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها»[1]، كما يطلق عليها «بالشخصية السلبية لأنها تفاجئنا ولا تستطيع أن تؤثر كما لا تستطيع أن تتأثر»[2]

أي أن لها دورا تكامليا مع الشخصيات الأخرى داخل العمل الفني ووظيفته تساهم في بناء معمار النص، فهي شخصية بدون عمق وتقتصر على سمات محددة.

نلاحظ أن الأديب المسرحي "عز الدين جلاوجي" رسم في مسرحية "أحلام الغول الكبير" شخصيات مسطحة ساعدت على بلورة الأحداث داخل المسرحية من بينها:

أ/ شخصية الفتى والفتاة: كان توظيف المؤلف لهاتين الشخصيتين نابع من اختياره الدور الذي يلعبانه ويمثلانه داخل النص المسرحي وداخل الأحداث إذ يعتبران شخصيتان غريبتان عن المدينة ينقلان الطرف في السوق في عجب فقد أرادا الزواج في هذه المدينة لكن عند وصولهم إليها يندهشان من الوضع الذي آلت إليه فقد أصبحت مدينة خراب ودمار كل شيء فيها شاحب وذابل والناس كلهم بادية على وجوههم علامات الخوف والهلع ويظهر هذا من خلال قولهم:

«الفتى: أنظري الوجوه عابسة... مقطبة بائسة...

الفتاة: ضيعت البسمة... ضيعت الكلام..

الفتى: كأنها تنتظر الموت الزؤام...

الفتاة: ولكن مالنا حيلة... الدليل ولى وراح»[3].

---

[1] غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والتوزيع، ط1، 2011، ص383.

[2] المصدر نفسه، ص389.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، دار الروائع للنشر والتوزيع- الجزائر، ط3، ص20.

نجدهم متحسرين على وضع المدينة ومصدومين من الجور والاضطهاد الذي يعيشه شعبها الضعيف الطائع لأوامر الملك الجائر، المتجبر، المتسلط، وإلى متى والشعب متحمل هذا الظلم ويبقى صامدا فنجد هاتين الشخصيتين تطالبان بالتحرك وفعل أي شيء لطرد هذا الطاغية الجائر وعدم السكوت ومن خلال قول الفتى «وإلى متى ونحن سكوت؟»[1] فقد قامت هاتان الشخصيتان بمساعدة أهل القرية وإنقاذ تيوكا من الهلاك:

«الفتى: ما إن سمعنا بفعلة الطاغية حتى جئنا»

«الفتى: وجاء معنا الآلاف من أحرار العالم»[2].

وعليه كانت شخصية الفتاة والفتى تتصف بالطيبة والفداء والشجاعة من خلال مساهمتهم في إنقاذ المدينة من الهلاك وحماية "تيوكا" والتخلص من دامص الجائر من خلال قول الفتاة: «واسترحنا من الطاغية»[3]، ونهاية الدمار وعودة المياه لمجاريها من أجل العيش بسلام.

ب/ شخصية الكتبي:

وتمثل في النص بائع الكتب صاحب شخصية حزينة صورها المؤلف على وجه كبير بالوطنية تحلم بالحرية واسترجاع الأرض المسلوبة، وأن الناس أصبحوا لا يقرؤون الكتب لأنهم مشغولون بجبروت دامص وغياب أحلامهم الجميلة في أرض لا يسكنها إلا الظالمين ويظهر ذلك من خلال المسرحية: «يلزم الصمت حزينا... وقد تكومت أمامه كتب ممزقة»[4]، فقد تحولت الكتب نتيجة الدمار إلى أوراق ممزقة بالية لا يقبل عليها المشترون همهم الوحيد هو الخلاص والحرية، ترمز هذه الكتب إلى الجهل والأمية المتفشي في المدينة وغياب التعليم والتعلم في ظل أمة يسودها التخلف الذي يرمز إلى

[1] عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص40.
[2] المصدر نفسه، ص65.
[3] المصدر نفسه، ص86.
[4] المصدر نفسه، ص23.

العديد من الأمم المستعمرة في الوطن العربي في وقتنا الحالي فالجهل يعتبر قرين التخلف والعبودية والعلم رفيق التقدم والحرية، وعليه فإن البائع يقف صامتا على أمل أن يزول هذا الحزن وتعود مدينة السلام إلى سابق عهدها والبسمة على وجوه شعبها البائس ومن ذلك قوله: «بائع الكتب (وهو يحمل حزمة من كتب) ستجري الأرض مدادا... وتينع أقلاما شدادا وتصير أرض السلام... قبلة الأحلام... عبر آلاف الليالي الملاح... كلما جن ليل وأشرق الصباح»[1].

وفي الأخير انتصار الشعب على الطاغية وعودة الحياة، وبائع الكتب عاد إلى مكانه يبيع كتبه في سلام.

ج/ شخصية بائع الورد:

يرمز بائع الورد إلى الأرض الذابلة المسلوبة التي أصبحت بلا ورود أرضا قاحلة بلا عطاء كئيبة بسبب الأوضاع والظروف التي يعيشها الشعب تحت وطأة الاستعمار الذي استولى على كل شيء، فنجد البائع حزينا لهذا الحال الذي عليه وروده ذبلت ولم تبع ولا أحد أصبح يقبل عليها فالناس منشغلون بالحاكم الجائر خائفون من جبروته، فقد أصبحت أرض الورود بلا ورود ولا ياسمين ومن ذلك قول الكاتب في المسرحية:

الشيخ «اسألوا بائع الورد (يظهر بائع الورد حزينا... أمامه باقات ذابلة) حزينا لم يحرك ساكنا لم تعد في الأرض ورود ولا ياسمين... مذ قطعت عنها الأوردة والشرايين... (مشيرا لبائع الورد) مذ ذاك وهو كئيب حزين...»[2].

فمنذ أن حكم دامص مدينة السلام لم تنم أي ورود ولا حتى أزهار فالورد يرمز إلى الحب والصداقة فكل هذه الصفات أصبحت غير موجودة فنجد تفشي الظلم والحقد والكراهية والاستبداد، وطن يكثر فيه التسلط والوحشية والاستغلال.

والواضح أنه في الأخير استرجعت الأرض المسلوبة وعودة المياه لمجاريها وانتهاء الأيام السوداء، وغدت الورود مزهرة يانعة، وعودة رائحة الياسمين الفواحة، في ظل السلام والاستقرار الذي تشهده هذه الأرض وموت الظالم، ومن ذلك

[1] عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص87.
[2] المصدر نفسه، ص23.

نجد: «بائع الورد: (وهو يحمل باقات الورد) في رباها تبتسم الرياحين... في ذراها يغرد الياسمين... والفل والأقحوان والخزامى وكل ورود العالمين... ستجري المياه فراتا... ونعلق الحدائق... ونزرع البساتين..»[1].

يرمز الكاتب عز الدين جلاوجي الذي يشهده العالم العربي في ظل الاستعمار ولكل طواغيت العالم، فالمدن أصبحت خرابا، ودورا متهمشة وأراضي بائسة قاحلة... ولينتهي في الأخير إلى معاني الحرية والأمل والكرامة الإنسانية واسترجاع الأرض وفرحة بائع الورد بعد صبر طويل.

د/ شخصية المغني:

فهو يمثل الشخصية البسيطة المرحة في المسرحية، يعتبر مصدر الفرح والبهجة بالنسبة لسكان المدينة فمنذ مجيء الطاغية توقف عن العزف وأصبح حزينا لا يحرك ساكنا، ويظهر ذلك في المسرحية من خلال: «وذا العازف قد كسر نايه... قطع أوتاره... ذبح شحاريره... (يشير إليه) أنظراه باردا كتمثال من حجر... أنظراه (يتأملانه في حسرة)..»[2].

فالفرح انقطع عن المدينة على أمل عودة البهجة والسرور على وجوههم لعل ما يبشرهم برحيل العدو الظالم الذي قام بحرمانهم من الفرحة لكن في الأخير يظهر العازف متفائلا فرحا بعودته إلى العزف في غياب الظلم والبؤس والكآبة من خلال قوله: «سيرقص الكون من إعجاب... على وقع الدنانير... ونوتات زرياب»[3].

هـ/ شخصية شباب:

تمثل الشخصية المضحية في سبيل الحرية، وحبهم الشديد لوطنهم فقد قدموا أنفسهم للعدو رافضين الذل والهوان، ويتضح دور الشباب ضمن المسرحية في محاولتهم تحرير المدينة من بطش دامص من خلال تتبع خطوات العدو ومحاولة

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص87.
[2] المصدر نفسه، ص24.
[3] المصدر نفسه، ص87.

القضاء عليه فبرز مجموعة من الشباب للقضاء على دامص ومن ذلك قول أحد الشباب «دونه مهجنا الغالية... دونه أرواحنا»[1] و «نحن أقوى من كل الكوابيس ومن كل الطغاة... غضب الشعوب لا يقهر»[2].

كذلك نجد مساهمتهم في مساعدة "تيوكا" وعدم تركها لدامص، وتحقيق الحرية المنتظرة منذ زمن طويل من ذلك قول أحد الشباب: «إنه انهزام قبل بدأ المعركة... الجيش برسالته لا بعدته... سنخوض المعركة أقلة.. وسننتزع النصر من بين مخالب الوحش.. أرواحنا جميعا فداء تيوكا...»[3] ويقول آخر «بالروح بالدم نفديك يا تيوكا... بالروح بالدم نفديك ياتيوكا»[4].

فهؤلاء الشباب قاموا ببث روح الثورة والمقاومة في نفوس الشعب الضعيف المغلوب على أمره، وبعدم السكوت لهؤلاء الظالمين وأن نفذي أرواحنا في سبيل الخلاص والحرية، وفي الأخير تحقق حلمهم وقتلوا الطاغية اللعين ومن ذلك قولهم: «كسرنا شوكة الطاغية اللعين... ذبحناه من الوتين إلى الوتين... دفنا أحلامه الخبيثة.. أسفل السافلين»[5].

و/ شخصية نساء ورجال وأطفال:

فهم رمز للشعب المسحوق المظلوم ومن ثم الثائر، الذي عانى الفقر والجهل والاضطهاد وكل الظروف الاجتماعية القاسية ولا بيدهم حيلة إلا الخضوع لرحمة هذا الملك الجائر، فالشعب يعيش الطمع ويمنع من حقوقه كإنسان لكي ينعم بالسلام والأمن كالكرامة والحرية والأمن النفسي والاجتماعي فقد كان هؤلاء الرجال والنساء والأطفال يخضعون لسلطة "دامص"، ويلبون أوامره خوفا من أن يقتلهم ويظهر ذلك من خلال: «الجميع: المجد للزعيم.. المجد للعظيم»[6] فقد عانى الشعب

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص37.
[2] المصدر نفسه، ص38.
[3] المصدر نفسه، ص64.
[4] المصدر نفسه، ص65.
[5] المصدر نفسه، ص82.
[6] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، ص34.

الكثير من الألم والصراع والقتل ويظهر ذلك من خلال قول: «المرأة: وها هو الوحش يقطفها دون رحمة»[1] ونجدهم في المشهد الخامس يقومون بتلبية أوامره في إيجاد تيوكا وتقديمه للملك دامص «لبيك دامص تيوكا بين يديك»[2] وذلك خوفا منه لكنهم في الأخير يثورون عليه بعدم السماح له باغتيال أحلامهم، فنجد خروج النساء والأطفال للمقاومة ويكونوا يدا واحدة في التخلص من الحاكم وجوره «(امرأة وعلى ملامحها حيرة وخوف) ونحن ما الذي يبقينا هنا ما الذي يبقينا هنا... نلحق بالمقاومين... خير من أن نقعد هنا ونموت أذلاء»[3].

وعليه هذه الشخصية الإشكالية التي رمز بها الكاتب إلى الإمبريالية العالمية التوسعية رغم الغموض الذي لا يزال يلف هذه الشخصية المسيطرة، ومع هذا التجاوز والانحراف يتحرك الصراع على المستوى الشعبي نحو مقاومة هذا "الغول" الذي استباح الحريات ونهب الخيرات وشاع الفساد في الأمة ليلتف حول هذا الرمز تيوكا «الجميع: المجد لتيوكا.. الموت للطاغية.. المجد لتيوكا الموت للطاغية»[4].

وكذلك نجد أصوات الأطفال تتهافت لأخذ الثأر من الطاغية ويظهر ذلك من خلال «الطفل: لن يمروا إليها إلا على أرواحنا»[5].

وفي الأخير تظهر ملامح البسمة والتفاؤل على وجوه هؤلاء المظلومين وذلك بتعاونهم على التخلص من الظالم المتجبر، ويعيشون في سلام دون خوف أو هلع.

[1] المصدر نفسه، ص40.
[2] المصدر نفسه، ص46.
[3] المصدر نفسه، ص79.
[4] المصدر نفسه، ص86.
[5] المصدر نفسه، ص81.

ر/ شخصية عساكر:

هي شخصية تخضع لأمر السلطة وتطيع أوامرها، فالمعروف أن الدولة هي الذات الكبرى للأفراد لرعاية شؤونها وتحقق لهم الحياة الكريمة إلا أن الكاتب انطلق من واقع سياسي مرير حيث أن الدولة التي تفرض نفسها لقمع الرعية وبث الخوف والرعب فيهم وهذا يظهر في مسرحية "الغول الكبير" حيث أن دامص يرسل هؤلاء العساكر لقتل شعبه الذي يعصون أوامره وأن يخضعون لجبروته وسلطانه وذلك يظهر من خلال المسرحية: «عسكري دامص هو الوطن...»[1]، «آخر: والوطن هو دامص»[2]، «العساكر: عاش دامص.. عاش دامص»[3].

وهذا ما يحيلنا إلى واقع الوطن العربي وسكوت السلطات لجور الحكام وتركهم يفعلون ما يشاؤون ويعملون بأوامرهم القمعية، فهم حقا مجرمون يقتلون الأبرياء (الأطفال، الشيوخ، النساء..)، وكل هذا هدفهم السيطرة والتملك.

ص/ شخصية تيوكا:

هي رمز للخلاص والتوسع، إنها حلم دامص في الحصول على هذا الرمز فهو مظهر من مظاهر أسطرتها حتى في حالة الغياب، فقد جهز الجيوش وبعث بها ليحضروا تيوكا" بين يديه منكسرة ذليلة لكن الشعب يحاربه من أجل الحفاظ عليها واسترجاعها، وانهزم الطغاة.

«الجميع (فرحا) المجد لتيوكا... المجد لأرض السلام»[4].

وفي النهاية لم يتحقق حلم دامص في السيطرة على الشعب ولا حتى بالظفر تيوكا من أجل توسيع جبروته في هذه الأرض الطيبة، دائما ينتصر الخير على الشر.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، ص60.
[2] المرجع نفسه، ص60.
[3] الرجع نفسه، ص60.
[4] المرجع نفسه، ص89.

3- الأبعاد الدلالية للشخصيات:

تحدد الأبعاد الدلالية السمات التي تتميز بها الشخصيات داخل العمل الدرامي من خلال:/

أ/ البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

ويعد جزءا هاما من مكونات الشخصية من ناحية التعليم والطبقية التي تنتمي لها، ونوعية العمل ومكانته في المجتمع، الفكر والعادات والتقاليد، مثقف، جاهل، ويشكل هذا البعد جزءا في خلق الصراعات الدارمية والتأثير على نفسية الشخصية مما يجعلها مؤهلة للدخول في صراعات عنيفة وقوية سواء نفسية أو خارجية[1].

- إن هذا البعد يهتم بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها ميولها والوسط الذي تتحرك فيه[2]، إذ تعالج المسرحية واقعا مريرا تعيشه المدنية خاصة والبلاد عامة، أما القيمة الاجتماعية حسب "عز الدين جلاوجي" امتلاك أصحاب المدينة لزخم ثوري قوي وروح الفداء رغم الحياة الاجتماعية التي تعيشها، حيث يصور المؤلف بأنها مدينة كانت مليئة بالأحلام حيث قال على لسان الشخصية وهي الشيخ «هذه ولدي مدينة الأحلام.. مدينة السلام.. حيث الماء فرات.. والحبر زخات.. والحب يفرش الدرب والطرقات.. ذي ولدي مدينة العدالة.. بذرتها ها هنا السماء.. ذي مدينة العشاق.. والشعراء.. مدينة الفلاسفة.. والعلماء الروابي أشرقت الشمس.. وضاء القمر.. من هنا زخ الغيث وانهمر.. من هنا فاح الورد والزهر.. من هنا قال الأولى اللديم: أمطري حيث شئت إلينا تعود النعم»[3] فالمدينة تعاني من حالة اجتماعية قاسية نتيجة الأوضاع التي تعانيها البلاد وذلك من ظلم الحاكم المتجبر والسياسة القاسية في قول قائد الجيش: «يجب أن نسعى للتغيير الصارم والسريع.. لقد شاهدت بأم أعينك كل شيء ينهار في هذا البلد.. وكل شيء

---

[1] عادل النادي: فن الكتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس الطبعة الأولى، 1987، ص

[2] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، دون طبعة 2009، ص48.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص21- 22.

يفنى ويزول.. ولو استمر الأمر على هذا الحال سنوات قادمة علفنا الناس في الشوارع لتنهمنا الكلاب الجائعة المتشردة»[1]، حيث رسم لنا المؤلف أصحاب المدينة بصورة نسيج واحد متكامل إذا وقف الأخير في وجه الطاغية الحاكم المتجبر وقفة موحدة لكل أشكال القهر والهوان.

كما أبرز لنا البيئة التي كانت تحيط بالمدينة فكانت قاحلة جرداء لا حياة فيها بسبب الظلم والقهر ويكمن ذلك في قول الفتاة في المشهد الثاني من المسرحية حيث قالت «يا للفظاعة.. أرض الورود بلا ورود، ولا ياسمين، أرض العطاء بلا أوردة ولا شرايين؟»[2]، ونجد أيضا قولها: «مات كل شيء جميل في هذه الأرض الجميلة»[3].

فنلاحظ أن الكاتب عز الدين جلاوجي جعل الفتاة كوسيلة أو أداة ليفرغ فيها معاناة الشعب عن طريق لسانها، إذ أنه شبه الحياة مثل الصحراء جافة لا يوجد شيء فيها للعيش لأنها دمرت من طرف الحاكم المتجبر، بينما كانت في الأمس أرض الأحلام، وبلاد الأحلام كان يلجأون إليها من كل مكان بعيد حتى أصبحت لا تعني شيء.

فالبعد الاجتماعي الذي وظفه عز الدين جلاوجي يعتمد على تصويره للواقع المرير الذي تعيشه الشخصيات داخل البناء الدرامي للمسرحية.

ب/ البعد النفسي:

النفس هي مركز العواطف والميول والشهوات لدى الإنسان يطلق عليها القرآن الكريم تارة عنوان "النفس" ويطلق عليها تارة أخرى "القلب"، وباختصار النفس هي الدائرة الداخلية التي تتمركز فيها العواطف والمشاعر والأحاسيس السلبية منها والايجابية.

[1] المصدر نفسه، ص41.
[2] المصدر نفسه، ص24.
[3] المصدر نفسه، ص24.

«يهتم هذا البعد بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها، وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها»[1].

اهتم "عز الدين جلاوجي" برسم البعد النفسي لشخصيات مسرحيته من حيث مشاعرها، عواطفها، طبائعها سلوكها وموقفها من القضايا المحيطة بها، فمن خلال «عالم الشخصية النفسي يمكن تلمس ملامحها الخارجية ومدى تأثيرها بالقضايا المحيطة بها»[2] فتتميز الحالة النفسية التي كانت تمر بها الشخصيات من خلال المسرحية «(قلقا يدور هنا وهناك) والعمل؟ كيف ترون الحل؟ أخبروني بالله عليكم أكاد أنفجر.. أكاد أنفجر.. أنفجر»[3] فالمؤلف نقل الحالة النفسية التي يعاني منها القادة تحت حكم السلطان من قلق وتوتر كان تخيم على القادة خوفا من الحالة التي سببها الحاكم لهم.

كما تميزت هذه الشخصيات بحبها الشديد للوطن والمدينة دفاعها عنه والتضحية بأرواحهم في سبيل تحريره، إذ نجد جميع الشخصيات تعمل جاهدة لطرد هذا الحاكم المتغطرس من أرضعهم واسترجاع مدينتهم التي سلبت منهم عنوة، يظهر تشبث الشاب في أرضه وتعلقه في هذا المقطع «... سنخوض المعركة أقلة.. وسننتزع النصر من بين مخالب الوحش.. أرواحنا جميعا فداء تيوكا»[4] وفي مقطع آخر نجده يقول: «بالروح بالدم نفديك يا تيوكا.. بالروح بالدم نفديك يا تيوكا..»[5]، كما نلمس عاطفة (تيوكا) اتجاه أبناء المدينة والتي امتزجت بين الحزن والفرح فيوجد في المقطع حين يقول الجميع «(فرحين) المجد لأرض السلام.. المجد لتيوكا.. (تبقى تيوكا حزينة لا تتحرك)»[6].

---

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص49.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خبري سلبي الأمالي لأبي علي حسن، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص69.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص27.

[4] المصدر نفسه، ص64.

[5] المصدر نفسه، ص65.

[6] المصدر نفسه، ص87.

وتقول تيوكا معبرة عن حالها: «ولكن.. هلّ هذا العيد؟ (يسكتون جميعا مجللين بالحزن)، تعرفون أيها الأبناء... قد اختطف سربا من حمائمي البيضاء.. ولن يفرح القلب حتى تحلق في السماء حتى تنساب أما هي تتبع الماء... حتى يعود إليها الكبرياء»[1].

وبهذا مزج الكاتب في البعد النفسي من عاطفة والتي تنوعت من حزن وفرح في الشخصيات حيث أدت وظيفتها بأكمل وجه.

ج/ البعد الثوري:

البعد الثوري أو الرؤية الثورية «تصدر هذه الرؤية عن جيل جديد بدأ يقتنع أن الطريق للتحرر يكمن في الخروج عن وصاية الأنظمة الحاكمة والتخلص من أشكال الفكر الغبي وانحرافي والتوجه للكفاح المسلح باعتباره الطريق الوحيد الذي يمكن عبره استعادة الأرض المغتصبة والكرامة المهدورة»[2].

يظهر البعد الثوري في مسرحية أحلام الغول الكبير من خلال الشخصيات الثائرة على المحتل (دامص) واسترجاع حرية الوطن، حتى وإن كلفهم ذلك أرواحهم، إذ تظهر هذه الثورة مع جميع أفراد المدينة من "شيخ" "شباب" و"عساكر" "الوزير" "الفتى والفتاة" "المرأة".

نلاحظ أن عز الدين جلاوجي جمع الشخصيات في عمل ثوري واحد، إذ تعمل جميعا على إحداث ثورة شاملة لنزع شوكة الاستعمار من أرضها وما يبرهن هذا القول «المرأة: ما تقولين عين الصواب، يجب أن نلحق بالرجال الكبار بالرجال الأبطال... ما أحلى أن نموت من أجل تيوكا.. تيوكا المجد.. تيوكا الكبرياء، (تندفع المرأتان تحملان الراية الخفاقة)»[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير ص88.

[2] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2014، ص156.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير ص81.

ونجد في قول آخر «الشاب: (مضمخا بالدماء) كسرنا شوكة الطاغية اللعين.. ذبحناه من الوتين إلى الوتين ... دفنا أحلامه الخبيثة.. أسفل السافلين»[1].

وهكذا تميزت كل شخصية ضمن المسرحية بحمل لواء الجهاد والمقاومة لتحرير الوطن من الحاكم الظالم المتغطرس.

ثانيا: التشكيل اللغوي:

تعد اللغة أهم أدوات النص المسرحي، وكذلك الفنون الأدبية المختلفة ، "القصة، الرواية، الشعر"، إذ تمثل وسيلة اتصال بين أفراد الأمة الواحدة فيما بينهم وبين الأمة وغيرها من الأمم، وذلك لأن: «اللغة ظاهرة اجتماعية واعية تكونت من خلال معرفي مرتبط بتفاعل هذا المجتمع وانفعاله بالزمان والمكان»[2]، فاللغة نتيجة التفكير وتفاعل الإنسان مع بيئته.

وانطلاقا من هذا يمكن القول أن اللغة مازالت لغة الفكر، ولغة الواقع ولغة القرآن «فاللغة العربية لغة البشر المطلقة وهي أم اللغات»[3] وهكذا نجد انقساما في الرأي بين الكتاب المسرحيين أنفسهم حول اللغة المستخدمة في كتاباتهم ومنهم «من يرى أن العامية أقدر على التعبير الحقيقي عن الوقع والبعض الآخر يرى أن اللغة الفصيحة هي الأقدر على التعبير»[4]، «وعليه فإن لغة المسرحية هي اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه، ويحدد ملامحهم الوصفية الشخصية جيدا»[5].

فاللغة التي تتمتع بها المسرحية أحلام الغول الكبير هي لغة عربية فصيحة نابعة من عروبة المؤلف، إذا استمت بزخم لغوي مشحون بالإثارة والقوة ويظهر في اعتماده على:/

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير ص82.

[2] سامر اسلامبولي، القرآن الكريم بين اللغة والواقع، أبحاث في اللغة والقرآن، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005، ص33.

[3] علاء الدين المدارس، علوم اللغة والتاريخ، وفق منظور القرآن ومسطرته الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008، ص77.

[4] نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري، مرايا الوهن للشاعر محمود أموني دراسة تطبيقية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2012، ص152.

[5] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983، ص208.

1- الأسلوب:/

اعتمد المؤلف في مسرحيته على الأسلوب المباشر إذ عمد إلى الدقة وعدم الإطناب والاسترسال في الأفكار التي تساعد على بناء نسيج المسرحية ويتجلى ذلك وفق استخدامه:/

أ- الاستفهام:/

«أو ما يعرف الجملة الاستفهامية وهي تركيب يقصد به الفهم»[1] وقد وردت تراكيب استفهامية في المسرحية من خلال أقوال كل من:/

- دامص:/ أين قادة جيشنا المظفر؟ أين قادة جيشنا المظفر؟ لم أبطأوا اليوم، فلم يحضروا؟[2]
- الفتاة:/ من هؤلاء الحيارى الصامتين؟[3]
- الفتاة:/ فماذا قلت سيدي؟ أين وردك؟[4]
- الفتى:/ ولكن هل سيكون زواجنا سعيدا وسط كل هذا الخراب؟
- قائد المخبرين:/ يجب أن نبدأ، ماذا تنتظران أيها الأحمقين الأخرقين؟
- قائد الجيش:/ وماذا تريدنا أن نفعل؟؟[5]
- الكهل:/ أمجنون أنت؟ أتفرح وتيوكا الأسطورة تتعرض للخطر الجسيم؟[6]
- شاب:/ قتلوه؟

---

[1] محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار المهدي للطباعة والنشر عين مليلة ط1، 2004 ص 222.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص69.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص23.

[5] المصدر نفسه، ص25.

[6] المصدر نفسه، ص64.

- امرأة:/ شنقوه؟[1]

تحقق من استخدام هذا الأسلوب وخلق الإضارة والتشويق في نفس المتلقي لتتبع سير الأحداث في المسرحية، كما عبرت عن حيرة الشخصيات والتطلع إلى المستقبل.

ب/ الأمر:/

لقد وظف جلاوجي هذا الأسلوب في المسرحية في عدة مشاهد ويقصد بأسلوب الأمر طلب تنفيذ الفعل من المخاطب على سبيل الاستعلاء وهو من الأساليب التي شاعت في نصوص الشريعة الإسلامية (القرآن الكريم، السنة النبوية الشريفة)، كما عرف بأنها «جملة الأمر وهي تركيب لغوي يفيد الطلب للحصول على الشيء في زمن المستقبل»[2].

وهذا الأسلوب لديه نوعان: الصيغ الصريحة والصيغ الغير صريحة لأمر ومن الصيغ الصريحة أربع صيغ وقد استعمل منها عز الدين جلاوجي ومن أقوال الشخصيات ما يلي: مثل قول دامص "انطلق[3] – استمع[4]" والتي جاءت على وزن اِفعَل..، كما نجد في الفعل المضارع المقرون بلام الأمر في قول الوزير: "فلتسمع الدنيا.."[5] والذي جاء على وزن وزن "لِتَفعَل" وكذلك قول الشيخ "ولتمطر السماء... ولتمطر ولتعيد.."[6].

[1] المصدر نفسه، ص86.
[2] محمد فان لغة القرآن الكريم ص191.
[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص68.
[4] المصدر نفسه، ص70.
[5] المصدر نفسه، ص41.
[6] المصدر نفسه، ص87.

أما ما جاء في الصيغ الغير الصريحة فقد استعمل عز الدين جلاوجي في مسرحيته على ما يدل أو ما جاء في سياق مدح فاعل الأمر ومثال ذلك يكمن في قول الشيخ: "كل الأحرار قد أقبلوا من كل فج عميق وإن النصر سيكون حليفهم"[1]

ومن الجمل التي استعمل فيها الأمر كذلك:/

دامص:/ "قفوا عند الجدار"[2]

الشيخ:/ "اسألوا بائع الورد"[3]

الشاب:/ "أنظروا هاهم قد أقبلوا"[4]

شاب1:/ "افرحي تيوكا واسعدي فاليوم عيد"[5]

كما ظهرت كذلك المفردات مثل انصرفوا، أخرجوا، اجمعوا، سوقوهم، وغيرها من صيغ الأمر التي ظهرت ضمن المسرحية لتساهم في إبراز حركة الأحداث.

ج/ النهي:

استعمل الكاتب عز الدين جلاوجي أسلوب النهي، وهو أسلوب «يفيد ترك الشيء والكف عنه»[6] ويظهر ضمن المسرحية من خلال ما يلي:

قائد الجيش:/ "لا تكلمني بهذه اللهجة وإلا سلخت رأسك المتعفنة المتقيحة"[1].

---

[1] المصدر نفسه، ص80.
[2] المصدر نفسه، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص23.
[4] المصدر نفسه، ص65.
[5] المصدر نفسه، ص88.
[6] محمد خان لغة القرآن الكريم، ص191.

الوزير:/ "لا تتهمني بالعمالة والخيانة.. لا أحد أوفى مني"[2]

دامص:/ "لا يا مغفلين"[3]

الجميع:/ "لا مستحيل"[4]

الشيخ:/ "لا نحيا على الذل أبدا"[5]

قائد المخبرين:/ "لا نريد استعمال القوة"[6]

كثير هي الجمل التي استعملها عز الدين في البناء الدرامي للمسرحية وبناء عناصرها.

ب/ النداء:/

وظف جلاوجي هذا الأسلوب في المسرحية في عدة مشاهد وهذا الأسلوب هو أسلوب لغوي بلاغي في اللغة العربية يهدف منه المتكلم إلى طلب إقبال المنادى أو جذب انتباهه عن طريق مناداته باسمه أو صفة من صفاته، أو استدعائه لأمر أو طلب ما يعرفه: «هو تركيب طلبي يقصد به تنبيه المنادى ودعوته بإحدى أدوات النداء مذكورة أو محذوفة لإبلاغه مراد يريده المتكلم»[7].

ولقد ورد ضمن المسرحية كثيرا كقول "دامص" «يا أحمق.. يا غبي.. يا حقير»[8] وكذلك "يا مغفلين"[1] وهنا نجد أن عز الدين جلاوجي جعل على لسان الشخصية دامص طريقة الاستهزاء والسخرية من الحكام.. ونجد أيضا قول قائد

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص27.
[2] المصدر نفسه، ص28.
[3] المصدر نفسه، ص32.
[4] المصدر نفسه، ص36.
[5] المصدر نفسه، ص37.
[6] المصدر نفسه، ص49.
[7] محمد خان لغة القرآن الكريم، ص261.
[8] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص10.

المخبرين "يا سيدي يا مولاي ما هذه الأفكار النيرة"[2] وهنا يدل على الخوف من الحاكم المتجبر أما في قوله أيضا: «يا صاحبي أنت ميت لا محالة»[3] وهنا نجد أنه يخاطب صاحبه لأنه لا مفر من حكم الحاكم.

وكثيرة هي الجمل التي جاءت فيها صيغ النداء نذكر البعض منها:/

الوزير: «يا أبناء شعبنا العظيم.. يا أحفاد الأبطال المقاتلين»[4]

دامص: "أيها الحلم الجميل تحقق"[5]

"يا مرحى بالرجال الأحرار مرحى"[6]

"يا قوم.. لا أكثر للطاغية دامص"[7]

تيوكا:/ "أيها الأبناء"[8]

وغيرها من الصيغ التي وردت في المسرحية، والتي جعل منها الكاتب وسيلة للبناء الدرامي للمسرحية.

2/ التكرار:/

"يعد أهم الظواهر التي تشكل بناء الحكاية وتلاحمها لما يعقد أو يكشف من علائق ربط وتواصل بين الوظائف"[9]، باعتبار أن «اللغة هي نظام لتركيب الكلمات واستخدامها على نمط معين، تمكن المتكلم من التعبير عما في نفسه والتواصل مع

---

[1] المصدر نفسه، ص38.
[2] المصدر نفسه، ص35.
[3] المصدر نفسه، ص48.
[4] المصدر نفسه، ص49.
[5] المصدر نفسه، ص53.
[6] المصدر نفسه، ص65.
[7] المصدر نفسه، ص85.
[8] المصدر نفسه، ص88.
[9] سامر اسلامبولي، القرآن بين اللغة والواقع، ص39.

المجتمع»[1]، تقد تكررت بعض الألفاظ داخل مسرحية "أحلام الغول الكبير" وهذا راجع إلى الحالة النفسية التي مرت بها الشخصيات فعز الدين جلاوجي من خلال تكراره لبعض المفردات هو محاولة منه أن يجعل الكلمات مطابقة للعالم الخارجي والواقعي، فتكررت كلمة أو لفظة "الأرض" داخل المسرحية وذلك لما تحمله من دلالة في نفسية الشخصيات، فهي تمثل الجسد الذي يحمل روحهم، وحين حكمهم السلطات الظالم أصبحت تلك الأرض مدينة لا روح فيها فقد مات كل شيء، ويكمن ذلك من خلال أقوال الشخصيات:/

- الفتاة:/ "أرض الورود بلا ورود، ولا ياسمين.. أرض العطاء بلا أوردة ولا شرايين؟"[2].

- الفتى:/ "ونحن الذين طوينا الأرض إليها"؟![3]

- قائد الحرس:/ "أبدا لن أسكت.. لن أسكت.. لقد ضيع الأحمق كل شي.. الأرض.. العرض.."[4]

- بائع الكتب:/ "(وهو يحمل حزمة من كتب) ستجري الأرض مدادا، وتينع أقلاما شداد وتصير أرض السلام قبلة للأحلام..."[5]

- الشيخ:/ "نبقى وحين يصلون سنقوم سدا حصينا إما أن يرجعوا أو نعجن في هذه الأرض الطيبة..."[6]

وكذلك نجد الألفاظ المكررة:/ (الموت، الغذاء، الوفي، الشهداء، العزة الكرامة، ساحة المعركة...) وهذا يدل على أن لغة المؤلف تجمع بين القوة والبسالة لتدل على التضحية والفداء لأجل المدينة.

---

[1] سامر اسلامبولي، القرآن بين اللغة والواقع، ص40.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] المصدر نفسه، ص14.

[5] المصدر نفسه، ص87.

[6] المصدر نفسه، ص79.

كما نلاحظ تكرار ألفاظ تدل على العدو أو الحاكم المتسلط المتغطرس مثل: "الطاغية، الوحش، السفاح، السفاك، مخالب الوحش، الحقير، اللعين، الكنود". وغيرها من الصفات التي توحي للبشاعة والطغيان، وإلى جانب ذلك وردت الأسماء التاريخية نساءا أم رجالا مثال ذلك: "فرعون، نمرود، ذو القرنين، سليمان، حمورابي، الإسكندر المقدوني، هتلر، هارون الرشيد، الأسطورة تيوكا" وهذا يدل على الإنتماء الحضاري والديني للمؤلف.

كما توجد عبارات أو جمل متكررة في المسرحية ومثال ذلك في أقوال الشخصيات:/

- دامص:/ من هو العظيم الأعظم؟[1]
- القادة:/ لبيك وسعديك[2]
- الوزير:/ عاش دامص[3]
- قائد الجيش:/ عاش دامص[4]
- الجميع:/ الموت للطاغية.. الموت للطاغية[5]
- الشاب:/ النصر لنا.. النصر لنا..[6]
- المرأة:/ كلنا لها الفداء... كلنا لها الفداء[7]

نخلص إلى أن عز الدين جلاوجي عمل في مسرحيته على العديد من أسلوب التكرار سواء كان جملة أو لفظة، وهذا إن دل فإنه يدل على التوضيح والاستيعاب للقارئ.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص12.
[2] المصدر نفسه، ص12.
[3] المصدر نفسه، ص35.
[4] المصدر نفسه، ص35.
[5] المصدر نفسه، ص35.
[6] المصدر نفسه، ص66.
[7] المصدر نفسه، ص81.

3- الاقتباس من القرآن الكريم:/

شكل حضور النص القرآني في هذا النص الإبداعي حضورا لافتا للنظر، استفاد المبدع من حمولاته الدلالية في إضفاء مسحة فنية مميزة على نصه واعتمد على الانتقاء الواعي لبعض الكلمات المأخوذة في القرآن الكريم فاختار في حوارات شخصياته قولهم:/ "سود الله وجوهكم"[1] والتي جاءت في الآية الكريمة ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾[2] ونجد كذلك في قول الشخصية أيضا: «أسفل السافلين»[3] فهي مأخوذة من الآية الكريمة لقوله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ (4) ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ﴾[4]، بالإضافة كذلك "كل الأحرار فيه أقبلوا من كل فج عميق"[5] وهي مأخوذة من الآية الكريمة ﴿وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾[6].

- كما نلاحظ أنه اقتبس أيضا من الخطبة والتي اشتهرت في التاريخ خطبة "قس بن ساعدة" في سوق عكاظ حيث قالت الشخصية: «أيها الناس اسمعوا وعوا من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت.. ليل داج ونهار ساج وسماء ذات أبراج ونجوم تزهر»[7].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص31

[2] القرآن الكريم، رواية ورش، سورة آل عمران، الآية 106.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص82

[4] القرآن الكريم، رواية ورش، سورة التين، الآية 05.

[5] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص80

[6] القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الحج، الآية 27.

[7] أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في العصور العربية الزاهرة، الباب الأول، (ص22، 29).

ثالثا:/ الحوار:

يعتبر الحوار من أهم وجوه التغيير الإنساني وتواصله بين عالمه وعالم الموجودات التي تملك لغة خاصة بها، فهو أداة فنية هامة في المسرحية باعتباره ركيزة من الركائز التي يبنى عليها النص الدرامي، ويتم عن طريقه التواصل بين الممثلين على خشبة المسرح هذا من جهة، وبين الممثلين والجمهور المشاهد من جهة أخرى.

فالحوار هو اللغة التي تتحدث بها الشخصيات والحوار الناشئ بينهم حسب القصة والمؤلف والأحداث وهو ما يحدده الكاتب الذي يختار المفردات القوية والمتمثلة في عرض الفكرة والنص الرئيسي للمسرحية والذي يتناسب أيضا مع تحديد الشخصيات والأداء المسرحي كما جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية «الحوار هو تمثيل للتبادل الشفهي وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفية سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع، ولتبادل الكلام بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي»[1].

ويتصف الحوار في مسرحية عز الدين جلاوجي بعنوان "أحلام الغول الكبير" بقصر الجمل الحوارية بين الشخصيات كما تمتاز بالسرعة وقوة الرد بين شخصياتها، فتتميز بالتعبير عن أدق الأفكار التي كانت تحملها هذه الأخيرة، وأراد المؤلف بلورتها بكل وضوح ضمن المسرحية، لتجذب معاني مكثفة وعبارات سلسة فصيحة موجزة، وهذا الإيجاز لم يخل بتماسك الأفكار بل جاءت متلاحمة مترابطة.

ونجد أن الحوار ضمن مسرحية "أحلام الغول الكبير" لعز الدين جلاوجي اتخذ أشكالا متعددة في تشكيل البناء الدرامي للمسرحية:/

[1] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى 2002، ص79.

1- الحوار الخارجي:/

«وهو حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على المشهد الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية»[1] أي أنه حوار بين شخصيتين أو أكثر في إطار مشهدي حيث أن الشخصية توجه الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت لها ثم تجيب بدورها، فالرد والأخذ في الحوار الخارج وجهان لعملة واحدة حيث يقدمان تفاعلا بين الطرفين بجمعهما مشهد واحد.

ويعرف كذلك «الكشف المباشر عن الشخصية والكشف عن أطروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين»[2].

يبرز الحوار الخارجي بين الشخصيات المسرحية حينما تتبادل الحديث حول مدى ارتباطها وتعلقها بالمدينة وأهميتها بالنسبة لها وذلك أيضا الحفاظ على تيوكا الأسطورة وهذا من خلال:/

- الكهل:/ إنه جيش لا أول له ولا آخر... يملأ الآكام والوهاد ويسد الآفاق...

- الشاب:/ انه انهزام قبل بدء المعركة... الجيش برسالته لا بعدده.. سنخوض المعركة أقلة... وسننتزع النصر من بين مخالب الوحش... أرواحنا جميعا فداء تيوكا...[3]

- الجميع:/ الموت للوحش.. المجد لتيوكا... الموت للوحش... المجد لتيوكا..

- الشاب:/ بالروح بالدم نفديك يا تيوكا... بالروح بالدم نفديك يا تيوكا..

- شاب ثان:/ لن نسمح باغتيال حلمنا الجميل.

- شاب أول:/ لن نسمح[4].

---

[1] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ط ر الكندي للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، دون طبعة، 2004، ص214.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجا) ص41.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص65.

فمرونة الحوار أعطت للقارئ مساحة للتعرف على مدى تعلق أهل المدينة بالأرض وتيوكا ونلاحظ أن الحوار كان مثيرا وقويا بين الشخصيات.

ويظهر في مقطع من المسرحية أن الشيخ يدافع عن الأطفال الأبرياء والعساكر يردون على ذلك ويتجلى ذلك من خلال أقوالهم:

الشيخ:/ اذهبوا لا تفزعوا هذه العصافير.. اذهبوا عليكم اللعنة.. اذهبوا.[1].

عسكري:/ وندع العصافير بين يديك تخرب عقولها؟

الشيخ:/ لقد خربتم كل شيء... لقد أتيتم على الأخضر واليابس.. أتركوا الصغار.. أتركوهم.. هؤلاء حلمنا ومستقبلنا.. اذهبوا اذهبوا.. دعونا نعيش على الأمل...

عسكري:/ بل هؤلاء أسود المستقبل يجب تربيتهم على الإخلاص.

عسكري ثان:/ لابد أن نزرع فيهم بذور الوفاء[2]

يمكن القول أن الحوار الخارجي ساهم في كشف مواقف الشخصيات وإبراز دورها ضمن المسرحية.

2- الحوار الداخلي:/

يعرف «بأنه نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل»[3] وهو عكس الحوار الخارجي حيث لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث، فهو حوار من جهة واحدة، أي أنه حيث النفس لذاتها جراء موقف ما، واسترجاع لذكريات ماضية، وقد عرف بأنه «حديث النفس للنفس بعيدا عن أسماع الآخرين فإن الاستخدام الأدبي والنقدي لكلمتين يفرق بينهما، على أن المونولوج نوع أدبي متكامل لكل

[1] المصدر نفسه، ص60.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص

[3] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض رمضان أنموذجا، دار فيدار للنشر والتوزيع، ط1، 2011 ص53.

ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح في حين تعد المناجاة نوع من أنواع المونولوج وخاصة عندما تفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم»[1].

أما المونولوج في مسرحية "أحلام الغول الكبير" فقد عبر بوضوح عن الشخصية البطلة "دامص" وهي في حالة هلوسة تكاد تلامس الجنون حيث وصلت معها أزمة النرجسية إلى منتهاها: «دامص:/ (يغرق في الضحك.. يجلس على عرشه.. يخرج مرآته.. يأمر حارسيه) حولا أنظاركما إلى الجدار.. (يحول الحارسان أنظارهما إلى الجدار.. يتأمل دامص مرآته يناجيها) مرآتي يا مرآتي الضفلاء.. من أعظم العظماء؟ من أقوى الأقوياء؟ من السيد في الأرض والسماء؟ (يضحك ببلاهة) أنا..؟ صحيح أنا؟ صدقت أنا.. أنا.. أنا.. أنا..(يقف من عرشه وهو يصيح) أنا.. أنا..(يدور ضاربا على الأرضية بقدميه.. حتى يسقط مغمى عليه.. فيحمله الحارسان إلى غرفة النوم)»[2]

ومن خلال ما سبق يمكننا القول أن الحوار الداخلي هو ذلك الحوار الصامت الذي يصدر من الذات البشرية الداخلية ويعود إليها دونما الحاجة لمتلق أو طرف خارجي.

3- الصمت المسرحي:

من المعروف أن المسرح فن يعتمد أساسا على الكلمة المنطوقة ولذلك دارت معظم الدراسات النقدية حول الحوار الدرامي ومقاييسه ومعاييره «وما دام المسرح يعتمد على الكلام فلابد أن تتوقع لحظات صمت يتوقف فيها الحوار، لأنه لي من المعقول أن يستمر تدفق الحوار دون فترات سكون أو لحظات صمت»[3]

كما يعرف الصمت «هو بمثابة جمل مضمرة قد تعني في السياق دلالة أبلغ مما لو كانت ملفوظة، فهي ليست صمتا ينتقي فيه المعنى، وإنما هو صوت غائر إلى ما تحت الحوار ينفتح فيه المعنى بتعدد القراءة»[1]

---

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي مكتبة ناشرون لبنان الطبعة الأولى 1996، ص141.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص17.

[3] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ص86.

فهذا التأثير الدرامي للصمت يصل إلى أبعد مدى له، إذ نلاحظ أن الصمت يلعب الدور الحيوي في هذه المسرحيات الزاخرة بالأحداث العنيفة، فإن دوره يصبح أكثر حيوية في المسرحيات التي تحتوي على أحداث قليلة.

يتضح الصمت جليا داخل المسرحية "لعز الدين جلاوجي" المعنونة "بأحلام الغول الكبير" في أكثر من مواقف حيرة داخل المسرحية وقد تنوعت هذه المواقف بتفسيرات من جهة يفسر الصمت على أنه جاء بصيغة القهر، ومن جهة أخرى يفسر بالظلم الشديد، والمشيد من طرف الحاكم المتجبر، ولنقف على هذه الأمثلة من النص المسرحي ففي قول "الشيخ" حين كان يروي للفتى عن مدينة السلام وهي الأرض التي اغتصبت من طرف الحاكم فكان يشعر بحالة من القهر في نفسه لما حل لهذه البلاد الجميلة حيث مثلها بعدة أشياء مثل الحب، السلام، العشق، ضياء القمر، شروق الشمس ولكن يوجد في الداخل نوع من الأنين وهذا ما كان يريده الكاتب في ابراز صمت الشيخ فقال: «صمت يخيم على المكان.. تغرورق عيناه»[2] كذلك نجد نفس الشيء عند "الكتبي" «يلزم الصمت حزينا.. وقد تكومت أمامه كتب ممزقة»[3] وهنا حالته النفسية (القهر) بالإضافة إلى صمت الشيخ حين ذكرها الكاتب «.. بين صمت مطبق»[4]

أما من ناحية الخوف فنجده عند القائدان حين قام قائد الجيش بتهديدهما، من طرف الحكم، فهنا كانت حلتهما النفسية نوع من الخوف والفزع فكان صمتهما من هذا القبيل وهذا ما نلاحظه في قول الكاتب "يجلسان صامتين وقد مدا رأسيهما إلى قائد الحرس"[5] وفي نفس الشيء نجد كذلك صمت القائدين "يلجئون صامتين"[1].

---

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون والشركة والمصرية العالمية للنشر والتوزيع، الونجمان، الطبعة الأولى 1996، ص260.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص22

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] المصدر نفسه، ص25.

[5] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص29.

أما إذا رجعنا إلى صمت الحاكم "دامص" فهذا نجده أنه يحلم كثيرا وأن صمته لا يفسر بالخوف وإنما يفسر حالته النفسية المتعجرفة والمتكبرة والذي يسبح في أحلام غيره ويكمن في قول الكاتب "عز الدين جلاوجي" "يصمت لحظات سابحا في أحلامه"[2] وهنا أيضا في قوله "يصمت لحظة.. مفكرا"[3] نجد صمته هذا يفسر إلى أنه يشتم ويستهزئ بالرعية والحكام ويعظم من شأنه وهذا كل ما يفكر به هذا المتغطرس.

ومازالت أحلام الحاكم متواصلة وهذا يظهر في صمته حين أراد أن يأخذ تيوكا "يصمت لحظات يدور في حيرة وقلق ظاهر"[4].

أما من ناحية نفسية الناس أو شعب البلدة فهم كذلك لهم صمت رهيب يخيم عليهم المكان ويظهر من خلال: "صمت يخيم على الجميع"

وعليه يمكن القول أن "عز الدين جلاوجي" جعل للصمت المسرحي نصيب في البناء الدرامي للمسرحية، إذ أن الصمت يكسب الكلام معناه الحقيقي فبدون الصمت لا نعرف للصوت معنى وبدون الصوت لا ندرك وجودا للصمت فهما وجهان لعملة واحدة.

رابعا:/ الزمن:

استقر لدى الكثير من الباحثين أن الزمن ضابط إيقاع الأدب، حيث يلعب دورا أساسيا في تشكيل هذه الفنون «والزمن هو مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد... إلخ، بين المواقف والمواقع المخيلة وعملية الحكي الخاصة بهما وبين

[1] المصدر نفسه، ص30.
[2] المصدر نفسه، ص45.
[3] المصدر نفسه، ص72.
[4] المصدر نفسه، ص54.

الزمن والخطاب»[1]، فالزمن وفق مصطفى تواتي: «يشكل قضية صعبة قديما ولكن حديثا أصبح عنصرا معتمدا أو شريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي»[2]، ففي مسرحية "أحلام الغول الكبير" نجد الزمن وكأنه واحد غير محدد، إذ يمثل فترة حكم هذا الطاغية أحداث الخليج، واستيلاء (صدام حسين) على أرض الكويت تم تحريرها والقضاء على تلك الشخصية الرمزية دون أن يفضح الكاتب عن ذلك فالزمن كان رمزيا يمكن أن يقرأ من خلال أحداث المسرحية كلها فالكاتب لم يركز على الفضاء الزماني لأنه ركز على فكرة محددة صغت الحدث المسرحي، هي فكرة الدكتاتوريات الصدامية وأثرها في زعزعة الاستقرار الأمني والسياسي داخل العراق وخارجه (الوطن العربي) واحتلاله الكويت.

إذ نجد أن الزمن الذي تسير وفقه أحداث مسرحية "أحلام الغول الكبير"، هو زمن تاريخي، فقد كتب النص في الحاضر ليفسر الزمن الماضي، زمن الثورة وذلك عن طريق رسم الأحداث وفق فترات زمنية معينة.

من خلال هذا نستعرض في هذه الوقفة –من هذا البحث– تقنيات الزمن المتمثلة في الاسترجاع والاستباق.

1/ الاسترجاع: (Récupération)

يعد من أهم تقنيات السرد «إذ يعني إيقاف السرد من أجل العودة إلى نقطة سابقة إلى نقطة وصل إليها»[3] إذ أن كل عمل أدبي لا يخلو من الزمن الماضي المستحضر وذلك باستحضار إحدى الشخصيات لذلك الزمن بواسطة الذاكرة وهذا ما ورد في مسرحية "أحلام الغول الكبير" "لعز الدين جلاوجي" على لسان الفتى والفتاة:

«الفتى:أين إذن الذي سمعناه؟

الفتاة: وأين إذن الذي قرأناه؟ أين ما روته بطوب الكتب منذ الأحقاب عن أرض العجب العجاب...

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيري شلبي الأمالي لأبي علي الحسن، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص147.

[3] المصدر نفسه، ص148..

الفتى: قالوا هنا التاريخ خلق.. هنا الإنسان غنى ونطق.. هنا أشرق النور وانبثق...

الفتاة: خائفة أخطأنا حبيبي الطريق

الفتى: (غاضبا في ثقة) أبدا ما أخطأنا الطريق...»[1]

يصور عز الدين جلاوجي في هذا المقطع من المسرحية صورة الفتاة والفتى وهما يتذكران الحالة التي كانت عليها القرية قبل أن يحكمها دامص، حيث أنها كانت تعيش السلام والأمان، لدرجة أن الفتاة متخوفة أناه ضيعت الطريق، كم نجد كذلك قول الشيخ متذكرا الأيام الجميلة التي كان ينعم بها سكان القرية:

«الشيخ: (متذكرا) كان ذلك منذ عقود خلت... والناس في حقولهم ينعمون بليلة بديعة قمراء.. ظهر دامص الوحش فجأة.. حاصر وجنوده القمر وجروه أسيرا... ومنذ ذلك الزمن لم نعد نرى القمر، لم نعد نسهر في الحقول.. لم نعد نحلم... غدا كل شيء حقيرا»[2]

فالشيخ هنا يسترجع الذكريات الجميلة قبل مجيء دامص، كيف كان الناس ينعمون بالأمان والحرية ولكن الآن ذهبت كل أحلامهم وتغيرت أحوالهم إلى الأسوأ لأن الوحش خطف النور عن أبصارهم.

كما نجد كذلك قائد الجيش يقف متحسرا يستذكر الأيام السوداء والمجازر التي كانوا يقومون بها ضد الشعب وأهل المدينة نادما لما فعله هو وبقية الجيوش حيث يقول:

قائد الجيش: «(متذكرا بحيرة) أجل... لا أحد يمكن أن ينسى تلك المآسي.. وتلك المجازر.. حيث أذكرها أحكم على نفسي بالإجرام لأننا كنا عونا للسفاح السفاك استعملنا مدى في يديه... خناجر حادة يذبح بها ويلعق الماء...»[3].

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص19-20.
[2] المصدر نفسه، ص39.
[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبيرن ص42.

كما وردت أزمنة تمثل استرجاع لأحداث ماضية مثل: منذ عقود، قضت سنوات، سنة، عصور الظلام.. كلما ترمز إلى الخوف والضياع الذي يعيشونه وفي بعض الأحيان نجدها ترمز إلى الحرية التي كانوا ينعمون بها في الماضي.

2/ الاستباق: (d'anticipation)

مفارقة زمنية «تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة تفارق الحاضر إلى المستقبل»[1] أي أنها «تتجاوز النقطة التي وصل إليها السرد والقفز على نقطة لم يصل إليها بعد»[2] ومن أمثلة الاستباق الواردة في المسرحية:

دامص: «(حالما) سنفتح العالم، العالم بأسره سيكون ملك يدينا.. وسنقف هكذا على عرش الدنيا ونصيح في مسمع الكون نناجي غيمة عابرة... أيتها الغيمة اذهبي حيث شئت.. وأهطلي حيث شئت فحيثما تفعلين يعود خراجك إلينا...»[3].

نجد دامص هنا يستبق الأحداث بأن يصبح العالم كله بين يديه فهو الآمر والناهي فيه وتفرده بالحكم، بحيث يصبح المنصب خدمة لمصالحه الشخصية، حالما بأن يكون الانتصار حليفه في النهاية.

وفي مشهد آخر نجد الشيخ يقف متأملا، حالما بعودة المدينة كما كانت عليه من قبل ومن ذلك قوله:

«الشيخ: بل يجب الانتظار... الحال لن يكتب له الاستمرار... سيهطل الغيث في ذي الأرض... ستنزل الأمطار.. يجب الانتظار.. يجب الانتظار..»[4]

الشيخ هنا يريد إخبارنا أن دوام الحال من المحال وأن شمس الحرية ستشرق قريبا وكل شيء سيتغير إلى الأحسن فما على الشعب إلا الصبر وانتظار الفرج.

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة للنشر، ط1، 2003، ص180.

[2] ناصر عبد الرزاق الموافي، دراسات في التراث والقصة العربية، عصر الإبداع، دراسات للسرد القصصي في ق 04 هـ، دار النشر للجامعات، مصر، ط3، 1996، ص179.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص55.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص25

نجد كذلك قول:

الشاب: «انه انهزام قبل بدء المعركة.. الجيش برسالته لا بعدده... سنخوض المعركة أقلة... وسننتزع النصر من بين مخالب الوحش... أرواحنا جميعا فداء تيوكا...»[1]

وكذا قول: «المرأة: سيعود لمدينة السلام مجدها سيعود لها عزها»[2].

وغيرها من العبارات التي استخدمت من طرف المؤلف ليصور لنا مدى رغبته في تحقيق الحرية والاستقلال لأهل المدينة والعيش في أمان، وإسقاط نظام الحاكم المتسلط الطاغي.

لقد وظف الكاتب الاستباق كثيرا في مسرحيته وهذا راجع إلى تأمله بالمستقبل وأن الحرية ورفع الظلم من نصيب هذا الشعب عما قريب، وإعلاء صوت الشعب في وجه الظلم والفساد السياسي هذا بالنسبة للشعب المقهور أما بالنسبة لدامص فهو يستبق الأحداث ويحلم بأن يصبح سيد العالم بجبروته الذي يحشد له مواليه لتحقيقه والحصول على الرمز التي ترمز إلى الحرية والخلاص بالنسبة للشعب المغلوب على أمره.

خامسا: المكان

يعد المكان عنصرا فعالا في بناء المسرحية إذ الحديث على المكان المسرحي يحيلنا إلى مصطلحين الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي، هذا الأخير الذي «يطلق على المكان الذي يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله بخياله على المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات»[3] أي أنه المكان الذي يتشكل في ذهن المتلقي ويمثله على أرض الواقع، ويتجسد فيه العمل الأدبي.

---

[1] المصدر نفسه، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] ميلود قيدوم، التأويل السينمائي، محاضرات الملتقى الدولي الرابع في الأدب والمنهج التأسيسي المنهجي للدراسات النصية، جامعة 08 ماي 1954، مطبعة سيبوس-عنابة، دط، 2011، ص98.

أما بالنسبة للفضاء الدرامي «فيعد من أهم التقنيات المعتمدة في تقييم النص إلى مشاهد وفصول فانتقال الحدث المسرحي من فضاء إلى آخر يتطلب أولا إنهاء المشهد وإسدال الستار "حين يكون النص عرضا"، وحين يتم الانتقال إلى الفصل الموالي، فإن أول ما نتلقاه هو العلامة المكانية التي يرسلها الفضاء الجديد»[1] يمكن أن نعتبر المكان حسب "غاريال غارسيا ماركيز": «أنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه»[2].

إذ يتضح أن المؤلف "عز الدين جلاوجي" في نص مسرحيته أنواعا عدة من الأمكنة من حيث الضيق والسعة، ومن حيث الانفتاح والانغلاق، لأجل إحداث التأثير المناسب في المتلقي، إذ ارتبط المكان بالشخصية وبالزمن في مسرحية "أحلام الغول الكبير" من خلال توظيف أمكنة مغلقة ومنفتحة:

1/ الأمكنة المغلقة:

تشكل «الأمكنة المحدودة بحدود ثابتة لا تتجاوزها ويتركز فيه وقوع الحدث وترتاده شخصيات محددة فيخصص هذا المكان لها دون غيرها»[3]، ومن الأمكنة المغلقة التي ذكرت في المسرحية:

أ/ القصر:

يحيل القصر إلى السلطة والقمع في النص المسرحي للكاتب (عز الدين جلاوجي)، ونعثر على هذا الفضاء في مسرحية "أحلام الغول الكبير".

إنه يشكل حصنا منيعا لحماية السلطة ونقطة انطلاق لكسر شوكة الرعية، ويأتي دامص في مسرحية أحلام الغول الكبير محتل هذا الفضاء لتدعيم هذا التأويل، مما يعطي للقصر أبعادا رمزية تدور كلها في فلك الشخصية الأسطورية «فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر فإن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط به»[1].

---

[1] المرجع نفسه، ص108.

[2] ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي.

[3] عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع العراق، 2011، ص189.

ويضيف الكاتب إلى هذا المكان –"القصر"– عامل التشبث بالمكان الذي يمثل السلطة والجاه وتقديمها على واجبات هذه السلطة اتجاه رعيتها، بالإضافة إلى أن الكاتب انطلق من واقع سياسي مرير، حيث أن الدولة التي تفرض نفسها عنوة على المواطن ليصبح مجبرا أن يمجد الحاكم ويسبح له آناء الليل وأطراف النهار وهذا ما يفعله "دامص" في كل اجتماع وها هو الاجتماع الثلاثون لتعلو الأصوات تسبيحا وتمجيدا:

دامص: أخبروني

القادة: (بصوت واحد) لبيك وسعديك

دامص: من هو العظيم الأعظم؟

القادة: (بصوت واحد) مولانا الأعظم مولانا الأكبر

دامص: ولا فرعون؟

القادة: ولا فرعون...

دامص: ولا نمرود؟

القادة: ولا نمرود..

دامص: ولا ذو القرنين؟

القادة: ولا ذو القرنين...[2]

يؤسس هذا الحوار لنظرة الحكام والسلطة تجاه من هم دونهم «وما الذي يفعله الحكام كيف ما كان مقامهم، غير إلغاء الآخرين مع اختلاف في نسبة الإلغاء، لأن أصل الحكم هو تنازل العامة طواعية أو كراهية للخاصة عن بعض أو كل

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص84.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص12.

حريتهم»[1] فإن قصر دامص اخترق من طرف كل الرعية وولى هاربا وتحرر المكان وحقق ديناميته ونرى ذلك من خلال: «الجميع يدخل قصر دامص.. يحملون رايات النصر وعلامات الفرح بادية على وجوههم»[2].

نلحظ أن القصر كان مقتصرا دخوله على دامص ورعيته ولا يدخله عامة الناس، فالمكان هنا يقدم الواقع السياسي والطابع الأحادي القمعي فإحكام هذا القصر بجيوش مدججين بالأسلحة والصمت المخيم على المكان يوحي بالجبروت، وما هؤلاء إلا اليد التي يضرب بها هذا الحاكم شعبه.

2/ الأمكنة المفتوحة:

هي نقيض الأماكن المغلقة «فالمكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحدده حدود ضيقة بشكل فضاء رحب، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[3]، ونجد هذا النوع من الأماكن في المسرحية متجسدا:

1/ فضاء السوق الشعبية:

هو مكان مفتوح، للبيع والشراء، يلتقي فيها عامة الشعب لتبادل السلع ويأتي إليها الناس من كل مكان حتى من خارج المدينة فقد ورد ذكرها في مسرحية أحلام الغول الكبير في المشهد الثاني حيث يقول عز الدين جلاوجي «سوق شعبية عامة... الناس في صمت مطبق... سحائب من حزن... سلع قليلة مغبرة متناثرة، هنا وهناك، الزبائن يطوفون في حيرة دون أن يشتروا شيئا»[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي: هكذا تكلم عرسان، شطحات في عرس عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص18.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص85.

[3] أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي، ص39.

[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص19

فالكاتب من خلال هذا المشهد أراد أن يصور لنا علاقة الحاكم بالمحكوم المضطربة وما يتعرض له من اضطهاد وعدم استقرار وغياب الأمن والأمان ومختلف مشاعر الاغتراب والضياع وكذا اللاانسجام، وقلة التجارة والسلع من خلال قول الكاتب «سلع قليلة مغبرة متناثرة» أي أنها تكاد تنعدم من وفرة السلع.

2/ سوق المدينة:

هو مكان مفتوح يلتقي فيه سكان المدينة ويبادلون فيه السلع والأفكار والشائعات، لما يحدث من مناقشات في أمور السياسة، والاقتصاد داخل القرية أو المدينة وكذلك التطورات التي آلت إليها وآخر المستجدات ويظهر ذلك من خلال المشهد الثامن بقول جلاوجي: «في سوق المدينة سلع متناثرة هنا وهناك، وحده الشيخ يدور ويبكي حوله عشرات الأطفال، تظهر الحيرة على وجوههم»[1].

لقد صور لنا الكاتب في هذا المشهد المكان لما يتعرض له من قسوة ووحشية كبيرة فنجد الأطفال مشردون بدون أهل يعيشون الحرمان من الأهل والتهميش من طرف السلطة الحاكمة، بالإضافة إلى تعرضهم إلى الحاجة والفقر والإجحاف داخل أوطانهم، يعيشون طفولة بائسة يسودها اللاأمن والخوف الدائم، فهم في حيرة دائمة حول ما سيحدث لمصيرهم في المستقبل.

3/ الساحة العمومية/ ساحة عامة:

هي أمكنة مفتوحة داخل المسرحية يجتمع فيها عامة الشعب، فهي أماكن ضاجة بالحركة والنشاط ومظهرا من مظاهر النشاط الاجتماعي بمظاهره المختلفة، فيها تصدر مختلف القرارات التي تتعلق بمصيرهم، كالأمور السياسية

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص59.

والاجتماعية... ونجد ذلك من خلال المشهد الرابع «في الساحة العمومية أفراد من المجتمع يكثرون الواحد بعد الآخر وعلى ملامحهم تظهر علامات الغضب.. يتعالى الصياح... يستعلي الشيخ حجرا ويكلم الجميع»[1].

من خلال هذا المشهد نجد أن الساحة العمومية مكان التقاء الشعب وأخذ القرارات فيه من طرف الشيخ الذي يمدهم بالنصائح وما عساهم أن يفعلوا للخروج من ذلك الوضع البائس ويظهر الشيخ هنا بمثابة الوجيه الناصح، صاحب الحكمة والقرار السليم الذي يسعى إلى جمع الناس ويكونوا يدا واحدة للقضاء على الملك الظالم.

لقد صور لنا الكاتب هذه الأماكن بهذه القسوة ليظهر ما تتعرض له الشعوب المضطهدة ويظهر ذلك من خلال المشهد السادس: «في الساحة العمومية نفر من الناس، يقعدون أو يتحركون بإحباط كبير... بعد لحظات يقبل القائدان والوزير... يدورون في حيرة ولا أحد يأبه بهم»[2] فالجميع في حيرة تظهر عليهم علامات الهلع والخوف من دون أن يرأف أحد بحالهم يبحثون عن الخلاص والحل لهذه المصيبة التي حلت بهم وما عساهم يفعلوا إلا الاستعداد لخوض المعركة للتخلص من جور الحاكم ويظهر ذلك في المشهد التاسع حيث يقول جلاوجي: «في ساحة عامة توحي بالاستعداد للحرب المئات من الناس يلتفون حول "تيوكا" يحملون الرايات»[3].

نجد الكاتب حاول أن يمنح هذه الأماكن بعدين رمزيين هما:

- أولهما: أنها رمز لفساد السلطة وفقدان الأمان في وطن محكوم بسلاسل هذه السلطة.

- ثانيهما: كونها رمز التحدي ولم الشمل والمواجهة، وهذا ما نعثر عليه في المشهد التاسع من المسرحية، حيث يستعد الجميع مع الرمز "تيوكا" لمواجهة الطاغية "دامص" والتخلص منه ليعيش الجميع بسلام.

[1] المصدر نفسه، ص37.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص47.
[3] المصدر نفسه، ص63.

فالمكان في نص الكاتب "عز الدين جلاوجي" علامة محورية ومنه تتفرع علامات أخرى: الوطن، التاريخ، الحلم، الديمقراطية، المجتمع...، وما يلاحظ أيضا على هذا المستوى من التوظيف أن هذه الأماكن تفتقر للتسمية وغير محددة، إذ نجده وفق في أن يلبس تلك الأماكن الدرامية أبعادا رمزية، تشرح لنا الوضع الحالي في الوطن العربي لما يعيشه من صراعات وحروب وفساد السلطة، إذ نجد الكاتب حاول أن يتفاعل مع الواقع الاجتماعي والسياسي المتردي الذي يحاصر الساحة العربية.

وعليه من خلال التطرق إلى بعض الأمكنة المفتوحة والمغلقة التي وظفها "عز الدين جلاوجي" نجد أن بنية المكان في المسرحية مقترنة بالزمن هنا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالمسرحية جاءت معظم أمكنتها مفعمة بالدلالات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأحداث والشخصيات.

يمكن القول أن المسرحية في بناءها العام قد تميزت بالاتساق والانسجام، والشخصيات مرتبة بالأحداث والزمن وكذلك ارتباطها بمكان حدوثها مما أسهم في بلورة البنية الدرامية التي تتمتع بها المسرحية.

الفصل الثاني

تقوم المسرحية في بنائها العام على جملة من المقومات والعناصر التي تسهم في تقديم عالمها الداخلي المليء بالدراما، ومن هذه العناصر العنوان:

أولا: مدلول عنوان المسرحية:

يعد العنوان عنصرا أساسيا في بنية النص، فهو كما يقول محمد مفتاح: "يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه، فهو إذن بمثابة الرأس للجسد."[1]

يشمل العنوان أول عتبة تواصل بين المؤلف والمتلقي، لكون "العنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس إعادة كلام عالم النص المعقد الشائع الأطراف."[2]

نلاحظ أن الكاتب "عزالدين جلاوجي": أفْرَدَ لمسرحيته عنوان «أحلام الغول الكبير» فمن خلال قراءتنا للعنوان نلاحظ أنه يتكون من ثلاث لفظات:

‘‘أحلام’’ التي أشارت إلى وجود كَم من الأحلام تتعلق كلها برؤى محددة لشخصية محددة بوجودها الذي يدل عليه أفعالها المهولة وحضور تلك الأفعال في الذاكرة الجمعية, و‘‘الغول’’ كما ورد في لسان العرب هو المنية، والصداع والمشقة والخيانة و‘‘الغول’’ بالضم : السعلاة، والجمع أغوال وغيلان وكلها على بعضها تعني الغضب والهلاك والموت والغول في المسرحية ويشير إلى الغول في هيئة سلطة مطلقة متمثلة بالسلطان، أي سلطانا يمتلك تاجا مرصعا بالياقوت والجواهر يضعه استكبارا على رأسه التي لا تعرف غير ظلم الناس، وتدمير حياتهم بأي شكل أو طريقة.

[1] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2014، ص221.

[2] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار الكتاب العالمي، عمان – الأردن ، ط 2، 2010، ص125.

وكان لابدَّ للكاتب من مفردة تصف الغول وقدرته وتجبره فوصفه بـ «الكبير» وهو وصف دقيق وإلاَّ ماذا نتخيل هيئته دون أن تكون ضخمة كبيرة قادرة على ابتلاع كل شيء.

إذ نلمس في اجتماع هذه الألفاظ الثلاث معا كعنوان للمسرحية رحلة الكاتب في تحريك وتحريض فضول القارئ لاستشعار معالم النص، إن العنوان من قبل المؤلف يحتمل قراءتين مختلفين:

1-القراءة الأولى:

مستوحاة من عالم النص وما تفرضه من تحولات وصراعات في معالمه والواضح أن «عزالدين جلاوجي» اختار نهاية مسرحيته عنوانا يميز عمله، كون أن الغول الكبير لم تتحقق أحلامه في السيطرة على العالم والحصول على تيوكا وذلك بفضل شعبه الذي نهض ثائرا في سبيل الدفاع عن الوطن واسترجاع الحرية المسلوبة منذ زمن بعيد، فانعكست صورة هذا الحلم حين كان يسعى ويحلم في السيطرة ويصبح سيد الكون تحقق حلم الشعب في الحصول على الحرية.

2- القراءة الثانية:

هي قراءة تؤكد على دور القارئ في مدى انسجامه في النص كما أشار آيزر "إلى أن القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص فامتلأ النص و تعدد مشاربه التي توضع أمام القارئ، يتقبل القارئ ذلك ويجد نفسه مجبرا على إضفاء أبعاد جديدة."[1]

فالقارئ إذن هو من "يكتب النص من جديد وفق رؤية جديدة لم تخطر على بال المبدع"[1] وهو ما يعرف بالقراءة التأويلية التي نطبقها على عنوان مسرحية أحلام الغول الكبير إذ يربط المؤلف عنوان المسرحية بمضمونها وفكرتها الرئيسية التي تدور

[1] ميلود قيدوم، التأويل السيميائي، محاضرات الملتقى الدولي الرابع في الأدب والمنهج، جامعة 08 ماي 1945، مطبوعة سيبوس، عنابة، د/ ط، 2011، ص87.

حول تحرير الوطن من الاحتلال الفرنسي والتحولات التي عرفتها الجزائر وموقفه نتيجة الصراع السياسي من أجل الوصول إلى السلطة وما تمخضت عنه من أحداث مأساوية بسبب تدهور أوضاع البلاد.

3- القراءة الثالثة:

هي قراءة رمزية ترمز إلى الديكتاتوريات التي تنامت في الوطن العربي وبالخصوص الديكتاتورية الصدامية (صدام حسين) وأثرها في زعزعة الاستقرار الأمني والسياسي داخل العراق وخارجه، و احتلاله الكويت التي رمز إليه (بتيوكا).

فمن خلال هذا التلاعب في المعاني والدلالات التي نستشفها من عنوان المسرحية نلاحظ أنها محاولة من المؤلف لدفع القارئ لتتبع حيثيات النص والكشف عنها.

ثانيا: بنية المسرحية.

المسرحية في مدلولها العام عبارة عن نموذج أدبي، وشكل فني يتطلب اشتراك عدد من العناصر التي تتآلف معا منتجة عمل درامي، من أجل التأثير في المتلقي تأثيرا مباشرا، من بين هذه العناصر تبرز "اللوحة، الاستهلال":

1/ اللوحة:

تعرف بأنها: "تقديم غير مشهدي لوحي لإحدى الشخصيات في أحد المواقف، واللوحة طبقا «لهنري جيمس» تقابلها الدراما drama التي تقدم كلام الشخصية وسلوكها تقديما مشهديا."[2]

[1] ميلود قيدوم، التأويل السيميائي، ص88.

[2] خير الدين برنس، قاموس السرديان، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص240.

أما مسرحية «أحلام الغول الكبير» فقد عمد المؤلف تقسيمها إلى خمس لوحات وكل لوحه تميزت بإحداث درامية ذات تسلسل منطقي، ومن المظاهر والمزايا اللافتة للنظر أن المؤلف حرص على أن تكون كل لوحة تابعة لسابقتها إن ترصد كل لوحة شخصيات تدور وفق أحداث معينة عبر أزمنة وأمكنة متباينة ويتضح ذلك حسب كل لوحة.

أ/ اللوحة الأولى:

رصد لنا المؤلف فيها حاكمًا متجبرًا يتربع على كرسي الحكم الذي يرى نفسه هو الأعظم الذي لا يعلو عليه شيء، ويرى أن الشعب لابدَّ أن يخضع لسلطته، بحيث نجده سلب منهم الأمن والأمان والأرض التي يقتاتون منها، ويَعْتَبِر نفسه هو الآمر والناهي وكل أوامره يجب أن تنفذ وذلك بمساعدة القادة والحراس والجيوش ويظهر ذلك في المسرحية على لسان قائد الحرس: "لك الولاء مولاي... لك الولاء... لك الولاء"[1] وكذلك يقول قائد المخبرين: "(جامد دون أن يلتفت) لبيك سيدي... عبدك بين يديك."[2]

فالمؤلف صور لنا معاناة الشعب الذي أضحى يعاني من سلب أراضيه وحريته بالقوة والغصب.

ب/ اللوحة الثانية:

ينقلنا المؤلف إلى تعلق الشعب الشديد بالأراضي وضرورة استرجاعها واسترجاع حرية وطنهم، ويظهر ذلك من خلال قول الشيخ: "لا نحيا على الذل أبداً"[3]، وكذلك قول الجميع: "الموت للطاغية اللعين... الموت للوحش والمتوحشين... "[4]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص15.
[2] المصدر نفسه، ص16.
[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص37.
[4] المصدر نفسه، ص37.

كما صور لنا الكاتب تضامن قادة الجيوش والحراس و تمردهم على سيدهم دامص العين مع أهل المدينة في السعي إلى التخلص منه، ومن ذلك قول قائد الجيش: "يجب أن نسعى للتغيير الصارم والسريع... شاهد بأم عينيك كل شيء ينهار في هذا البلد... وكل شيء يفنى ويزول... ولو استمر الأمر على هذا الحال سنوات قادمة علقنا الناس في الشوارع لتنهشنا الكلاب الجائعة المتشردة."[1]

ج/ اللوحة الثالثة:

كشف فيها المؤلف عن انطلاق الثورة ضد دامص مبرزا كفاح النساء والرجال وحتى الأطفال، والانتصارات الهائلة التي حضي بها الشعب ويظهر ذلك من خلال قول الجميع: "تحيا قمر... الموت لدامص الموت للوحوش(يندفع الجميع... يمزقون صور دامص... يحملون لافتات كتبت عليها شعارات مضادة للزعيم دامص..."[2]

وكذلك قول امرأة: "ما داموا لم يرأفوا بنا.. ما داموا يدوسون على النساء والشيوخ والأطفال فلنقاومهم."

من خلال مساعدة المرأة والرجل والأطفال يتحقق الكفاح والحرية ونجاح هذه الثورة.

د/ اللوحة الرابعة:

رصد فيها عز الدين جلاوجي الصراع بين الخير والشر، كما صوّر لنا لحظات نهاية دامص وكيفية تخليص الشعب للرمز تيوكا وعدم تركها لدامص، وعودة الفرحة والبسمة لأهل المدينة، ويظهر ذلك من خلال قول آخر: "(وهو يرفع راية تيوكا) وذي رايتنا خافقة في الفضاء... شامخة في كبرياء... رغم الطغاة ورغم العدى."[3]

[1] المصدر نفسه، ص41.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص83.

فمن خلال هذا التقييم للبناء الدرامي للمسرحية نلاحظ أن المؤلف قد ركز في كل لوحة على الأحداث التي تمهد وتزيد من وتيرة الصراع في اللوحة التي تليها.

2/ الاستهلال:

تعتمد المسرحية في بنائها الدرامي على تقديم صورة مبسطة لما تسير عليه الأحداث عبر الافتتاحية التي تكون الواجهة التي يعتمد عليها المتلقي والتي يطلق عليها بـــ«الاستهلال»، إذ "يتخذ الاستهلال موقفين مهمين يمكن الاختيار بينهما إما قبل البدء أو بعده"[1]، أي أنه "هو إنتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له"[2] فهو المقطع الذي يتعلق بالأحداث الدرامية وبجوها العام، أي أنه يختلف عن المقدمة فقد "فرق 'جاك دريدا' بين المقدمة والاستهلال، فالمقدمة لها علاقة أكثر نظامية وأقل تاريخية وظرفية لمنطق الكتاب فهي تعالج قضايا أساسية وسَخِيَّة، وهي تظهر المفهوم العام في تنوعها واختلافاتها الذاتية عكس الاستهلال الذي يُظهر تاريخيته الأكثر تجريبية واستجابة ضرورية ظرفية."[3]

فالمقدمة إذن تحتوي معلومات ضرورية تأتي على شكل وحدة عضوية مع الفعل الدرامي وكون الاستهلال يختلف عنها في أنه لا يشكل مثلها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي في المسرحية وإن كان يتعلق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية وبجوها العام.

حرص «عز الدين جلاوجي» من خلال البناء العام للمسرحية «أحلام الغول الكبير» على تقديم إضاءة وافية للمتلقي، من خلال إرفاق المسرحية باستهلال يتضمن الشخصيات الفاعلة داخل العمل الدرامي ويظهر ذلك في بداية مسرحيته:

"دامص يجلس على عرشه حزينا كئيبا... الصمت يخيم المكان..."

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص114.

[2] المرجع نفسه، ص112.

[3] المرجع نفسه، ص113.

"الحارسان يقفان عن يمين وشمال كأنهما تمثالان... "[1]

"قادة الجيش(بصوت واحد) شبيك لبيك... نحن عبيد لديك."[2]

أي أنه استهل مسرحيته بذكر الشخصيات المحورية وتقديم صفات عامة لكل شخصية، فالقارئ لما يقرأ المسرحية يفهم بأن هناك سيد حاكم ورعيّة تتبعه ويلبون طلباته، كما استهل كل مشهد حرصا منه على وضع القارئ في الجو العام الذي يحيط بالملك وأهل المدينة والوضع الذي انطلقت منه الأحداث الدرامية، حيث يتضح ذلك من خلال استهلاله في المشهد التاسع: "في ساحة عامة توحي بالاستعداد للحرب... المئات من الناس يلتفون حول تيوكا يحملون الرايات، تظهر تيوكا تتهادى كالحلم وعلى ملامحها شيء من الحيرة والحزن... يتدافع حولها رجال ونساء وأطفال يلوحون بالرايات كلهم حماس... تلوح تيوكا بيدها فتخفت الأصوات إلا تمتمات... تتهادى تيوكا فتهتز الحناجر هاتفة..."[3]

فالكاتب من خلال هذا الاستهلال يحاول أن يمهد للحدث الرئيسي، الذي يتمثل في الاستعداد للحرب وإنقاذ تيوكا من الهلاك ومحاولة هذه الأخيرة استرجاعها بالقوة.

يبدو أن المؤلف عمد في كتابة فواتح هذه اللوحات بخط طباعي بارز ومختلف عن الخط الذي كتب به المتن المسرحي. فجاءت تلك الفقرات الاستهلالية بخط شديد السواد قريبا في خصائصه الطبيعية من خط المتن كما يقول حميد حميداني: "إبراز الكتابة بالخط له وظيفة مهمة لأنه يثير انتباه القارئ إلى نقطة محددة في الصفحة لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص09.
[2] المصدر نفسه، ص09.
[3] م. ن. ص63.

عادة كما يكتب بأسماء الأبطال والأماكن بالخط الأسود لتركيز حضورها في زمن القارئ"[1]، أي أن الكتابة تساهم في جذب المتلقي لقراءة النص وتتبع حيثياته.

يلعب الاستهلال دور الموجه لعملية المتلقي، فهو علامة دالة تضيء طريق القارئ، إذ استطاع أن يبرز لنا هذا الأخير أهم المعالم الدرامية التي كانت تحيط بسير الأحداث فكل مشهد يتجه إلى مستوى من الابتكار الفني الذي يجعل من رسالة النص المسرحي أكثر جمالية، وأكثر مرونة في ارتباطها وتركيبها بالبناء العام للمسرحية، وتقديمه للمتلقي.

ثالثا: الحدث.

يشكل الحدث الأساس الذي يقوم عليه العمل الدرامي، "فهو كل ما يؤدي إلى تغير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء"[2]. والحدث داخل النص المسرحي كما يقول 'إتيان سوريو': "الحدث المسرحي ينطبق جيدا على الحدث الروائي في أنه صورة بنيوية يرسمها نظام قوي في وقت من الأوقات وتجسدها وتتلقاها وتحركها الشخصيات الرئيسية"[3]، وكون مسرحية «أحلام الغول الكبير» هي مسرحية نضالية سياسية فكرتها الأساسية ترتكز على تصوير نضال أهل المدينة لأخذ الحرية من الحاكم المتغطرس الذي سلبها منهم، فيتمثل هذا النضال في المقاومة والتحدي لكل أعماله الشنيعة، خاصة وهو في طمع لأخذ تيوكا، ولكن أهل المدينة وقفوا في وجهه شيخًا، إمرأة، طفلاً، كل الأعمار وقفت في وجهه. ويتضح ذلك في قول الشخصيات في المشهد الحادي عشر:

– **الشيخ**: أعدائنا وأعداء تيوكا.

– **الطفل**: لن يمروا إليها إلا على أرواحنا.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، ص07.
[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص74.
[3] المرجع نفسه، ص75.

– **الشيخ**: أرواحنا لها الفداء.

– **المرأة1**: كلنا لها الفداء... كلنا لها الفداء.

– **الجميع**: كلنا لها الفداء... كلنا لها الفداء.[1]

فالملاحظ في مسرحية عز الدين جلاوجي تحت عنوان أحلام الغول الكبير أنه قد نزع إلى تشعب الأحداث التي شكلت مع بعضها عملا أدبيا تشترك فيه أحداث رئيسية وأخرى ثانوية.

1– الأحداث الرئيسية:/

يعد الحدث أساس الفعل المسرحي، ومحور العملية الفنية وهو محاكاة للحياة البشرية، فيتحرك الحدث تدريجيا بفعل الصراع بين الشخصيات، ويكون الحدث الرئيسي بمثابة المحور الذين تتخلله قضايا ثانوية، والأحداث التي تقوم عليها مسرحية «أحلام الغول الكبير» لعز الدين جلاوجي هي:

أ– دامص والقادة:/

تمثل القضية الرئيسية المحركة لأحداث المسرحية وشخصياتها فكانت الدفعة الأولى التي انطلقت منها المسرحية فأول حدث هو ظهور دامص، والتعريف به وعلاقته بقادة البلاد ورئيس وزرائه وهي علاقة مبنية على موقفين الأول يتعلق بعلاقة القادة (السيد والعبيد) والموقف الثاني يتعلق بموقفهم منه وهو موقف بني على كراهية مضمرة ونفور مكتوم عن منهجية يتصف بها كزعيم الأمة كلها.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص81.

كما يتجسد دور القاضي في المسرحية وذلك من خلال الرقص مثل الصبيان وهم يترنمون بكلمات التمجيد والتعظيم للطاغية بطريقة مثيرة للرثاء والسخرية، وبعض التوبيخ والشتائم التي يوجهها لهم باحتقار. ونجده في قوله:/

دامص: وما طرحناه في كل هذا الاجتماعيات؟

قائد المخبرين: أمر واحد نطرحه في كل اجتماع يا مولاي...

دامص: يا أحمق... يا غبي... يا حقير... هل تعني أننا لا ندري ما نفعل... ألا تخشى أن تحل عليك لعنتنا...

قائد المخبرين: (مرتجفا) رضاكم سيدي... رضاكم مولاي...[1]

كما نجد أن صورة "دامص" جسدت لنا من خلال مسرحية أحلام الغول الكبير بصورة ترمز إلى القوة التي تعمل من أجل اختلال الموازين، وتهديم حقائق قائمة بذاتها لإرساء حقائق بديلة ودخيلة وهي الصورة التي حاول المؤلف تكريسها، ونظرة شعب المدينة المحتل المغتصب (دامص)، فالظروف والصراعات السياسية التي كان تعيشها المدينة في ظل الاحتلال أو الحاكم المتغطرس كانت تقتضي الانفعال الذي شهدته المسرحية في رد فعل أهل المدينة تجاه دامص ويتمثل في قولهم:

الجميع: الموت للطاغية... الموت للطاغية... لموت للطاغية اللعين... الموت للوحش والمتوحشين... [2]

فالقضايا السياسية والاجتماعية والأخلاقية التي عالجها الكاتب ركز فيها على سخرية على مشكلة الإنسان مع النظام والسلطة والقهر، ومن ذلك ما عبر عنه الحوار الآتي على لسان السلطة الحاكمة والتي تمثلها شخصية "دامص":

[1] م. ن. ص10.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية الغول الكبير،، ص12.

دامص: قفوا عند الجدار...(يقفون جميعا حيث تعودوا الوقوف... القائد الثاني يبقى حيث هو لا يحرك ساكنا... يعود دامس إلى عرشه... يلتفت إليهم... يصمت لحظات... ثم يصرخ فيهم) استعداد (يستعدون جميعًا كأنهم نصب... يتأملهم قليلا... ثم يجلس).

دامص: أخبروني...

القادة:(بصوت واحد) لبيك وسعديك...

دامص: أخبروني.

القادة: (بصوت واحد) لبيك وسعديك...

دامص: من هو العظيم الأعظم؟

القادة: بصوت واحد مولانا الأعظم مولانا الأعظم...

دامص: ولا فرعون؟

القادة: ولا فرعون...

دامص: ولا نمرود؟

القادة: ولا نمرود...

دامص: ولا ذو القرنين؟

القادة: ولا ذو القرنين...

دامص: ولا سليمان؟

القادة: ولا سليمان...

دامص: ولا حمو رابي؟

القادة: ولا حمو رابي...

دامص: ولا الإسكندر المقدوني؟

القادة: ولا الإسكندر المقدوني...[1]

دامص: ولا هتلر؟

القادة: ولا هتلر...

دامص: ولا هارون الرشيد؟

القادة : ولا هارون الرشيد...

دامص: وهو يقوم من مكانه ويكاد يصفق لهم كأنما يغني ولا. ولا لا؟

القادة: ولا...

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص12.

دامص: ولا؟

القادة: ولا...[1]

إن هذا الحوار التكراري الذكري الباعث على السخرية يبدو للوهلة الأولى أنه يدور في فراغ، لكن هو يشير إلى احتقار الحاكم الغاشم (دامص) إنها السخرية من السلطة الحاكمة المشيدة المدغلة النرجسية وعبادة الذات بدل الاهتمام بشؤون الرعية وإشاعة العدل في شعبها.

ب– الثورة والشعب:/

أما الحدث الثاني فكان له حضور واسع على طول المسرحية ولم يكن أثره أقل من أثر صنعوه سابقا. في المسرحية تعالج قضية كفاح أهل المدينة (الشعب) على مدينتهم "تيوكا" الاسطورة، فهم يحاولون استرجاع ارضهم وحريتهم من الظالم الحاكم المتغطرس ويكمن ذلك في الحوار الأتي من المسرحية:

الجميع: الموت للطاغية... الموت للطاغية...

الشيخ: لا نحيا على الذل ابدا.

شاب: يموت الطغاة أو نلحد...

فتاة: اليوم لا غدا... اليوم لا غدا

الجميع: الموت للطاغية... الموت للطاغية... الموت للطاغية اللعين... الموت للوحش والمتوحشين...

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص13.

الشيخ: بورك سعيكم يا شباب... وهل تعتقدون الحل ميسرا؟

شاب2: دونه مهجنا الغالية... دونه أرواحنا.

الجميع: الموت للطاغية اللعين... الموت للوحش والمتوحشين...

الشيخ: إن الطاغية يملأ كل ركن في أرضنا وكل زاوية... يختبئ وراء كل شجرة وحجر... لقد تحول كابوسا مرعبا...[1]

فقد تميزت هذه المسرحية الدرامية بنوع من الحركة والوصول إلى هدف معين، وغايته المرجوة ومن التآمر على سلطة الزعيم فينتقلون من فعل أذكى شرارة الثورة فهاجت وماجت ضمائر الناس أملا في إخفاق الحق وسعيا وراء الخلاص من الجور والطغيان الذي ألم بحياتهم كبشر، ولكن الأمل تبدد بمجرد دخول قطعة عسكرية نزلت على الناس ضربا مبرحا بالعصي حتى تفرقوا هاربين وقد اعتقلت العساكر بعضا منهم.

ولعل الحدث الأهم هو اختطاف الفتاة (قمر) الجميلة الفاتنة من قبل الزعيم وسلطته الغاشمة كدلالة على ما يريده لنفسه ولا يدع منه شيئا لأبناء الشعب المحرومين من جمال القمر.

ج/ مشاركة المرأة في تحرير المدينة:/

احتلت المرأة مساحة كبيرة في أحداث المسرحية، لأنها تشكل الدعامة الأساسية للمجتمع، وواضح أن عناية المؤلف بالمرأة نابع من الدور الدرامي الفعال الذي قامت به المرأة من خلال التحدي والمواجهة ورفض الذل والمهانة من طرف الحاكم الظالم، التي سبق وأن أهانها وجعل في مسكنها الرعب وأخذها تسلية له، وهذا ما نجده في قول المرأة في المشهد الرابع عندما سرقت وأخذت ابنتها (قمر):

[1] م.ن. ص37.

المرأة: سرقوا القمر خطفوا القمر... ضاع عمري وانكسر... ضاع عمري وانكسر...[1]

إذ شكل احتضان المرأة للمساندة والمشاركة في تحرير البلدة من الظلم والقهر، فكانت مشاركتها فيها بصفة محاربة حتى ولو بالكلام، ولكنها لم تصمت في وجه الظالم، فقد صور عز الدين جلاوجي المرأة من خلال المسرحية لما كان لها دور بارز وقوي داخل البناء الدرامي للمسرحية وخاصة في المشهد الحادي عشر ونجد ذلك من خلال الحوار الذي يدور حول «الشيخ» و«المرأة»:

امرأة: (وعلى ملامحها حيرة وخوف) ونحن ما الذي يبقينا هنا ما الذي يبقينا هنا.

شيخ: (مستفهما في حيرة) وما عسانا نفعل؟

المرأة: نلحق بالمقاومين.

الشيخ: وهل يمكن أن نفعل شيئا؟

المرأة: خير من أن نقعد ها هنا لنموت أذلاء.[2]

والواضح أن المؤلف أراد أن تكون هذه المرأة الشابة مثالا وقدوة للمرأة التي في عصرنا، كما تمثلت صورة المرأة المليئة بالقوة والشجاعة ويكمن ذلك في قول المرأتين:

المرأة 1: ينالون هم شرف الذود عن تيوكا ولا نفعل؟ عار أن لا نفعل.

المرأة 2: يقبلون من أصقاع الدنيا ولا نفعل؟ ابقوا ها هنا إني ذاهبة فإما ممات يغيض العدى وأما حياة تعزنا.[1]

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الغول الكبير، ص38.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص79.

المرأة 1: ما تقولين عين الصواب، يجب أن نلحق بالرجال الكبار الرجال الأبطال... ما أحلى أن نموت من أجل تيوكا... تيوكا المجد... تيوكا الكبرياء (تندفع المرأتان تحملان الراية خافقة). [2]

كما نجد مثال آخر حول الشجاعة والقوة وهذا من خلال الفتاة التي جاءت إلى المدينة ولها كل الأمل في هذه المدينة بعد ما حكمها الظالم «دامص» قولها: "لن يفر من انتقامنا."[3]

وعليه فإن المؤلف قد عمد في بناء مسرحيته إلى إسناد الدور الثوري للمرأة مثل ما أسنده للرجل فصور المرأة مناضلة من كونها زوجها وفتاة وشابة و ربة بيت فهي رمزا للكفاح والتضحية وهذا ما أراده الكاتب عز الدين جلاوجي من خلال إبرازها وتكريسها داخل العمل المسرحي.

2/ الأحداث الثانوية:

تنوعت طرائق عرض الحدث عند «عز الدين جلاوجي» تنوعا كبيرا، إذ أن المسرحية في بنائها العام الدرامي تحتوي على أحداث ثانوية تساهم في تصعيد وتيرة الحدث، وتظهر الأحداث الثانوية داخل المسرحية في قضية زواج كل من الفتاة والفتى اللذان جاءا المدينة وكلهم أمل وسلام في تلك المدينة حيث أنهم وصفوها لهم بمدينة السلام، وهذه القضية برزت معالمها داخل النص المسرحي في المشهد الثاني من خلال الحوار الذي دار بين الفتاة والفتى:

الفتاة: هذا يا حبيبي حظنا المتوحش...

الفتى: لا حل إلا أن نعود أدراجنا من حيث جئنا.

---

[1] م. ن. ص80.
[2] م. ن. ص81.
[3] م. ن. ص85.

الفتاة: ونسيت الوعد الذي أخذناه على أنفسنا...؟ وأحلام الحب الوردية...؟ والناس الذين أشهدناهم على ذلك...؟ [1]

الفتى: (بأسى) صدقتي لقد أنستني الصدمة كل شيء.

الفتاة: وما قررت إذن؟

الفتى: لن نبرح حتى نتزوج...

الفتاة: (تعانقه) عظيم أنت يا حبيبي...

الفتى: كل السعادة في إسعادك...[2]

فهنا نلاحظ أن الفتى أراد أن يخرج المدينة من الظلام إلى النور ثم يتزوج، فهنا أصبحت القضية وطنية أكثر من الواقع الذي يريد العيش فيه، فالزواج هو تشكيل لأسرة والتي تعتبر البنية الأساسية لبناء المجتمع، فالكاتب أراد أن يجمع بين الزواج وقضية المدينة التي كانت بالنسبة للفتاة والفتى مدينة أحلامهم التي يتحدث عنها كل الناس من شرق الأرض إلى غربها فهم كانوا يشدو الرحال إليها.

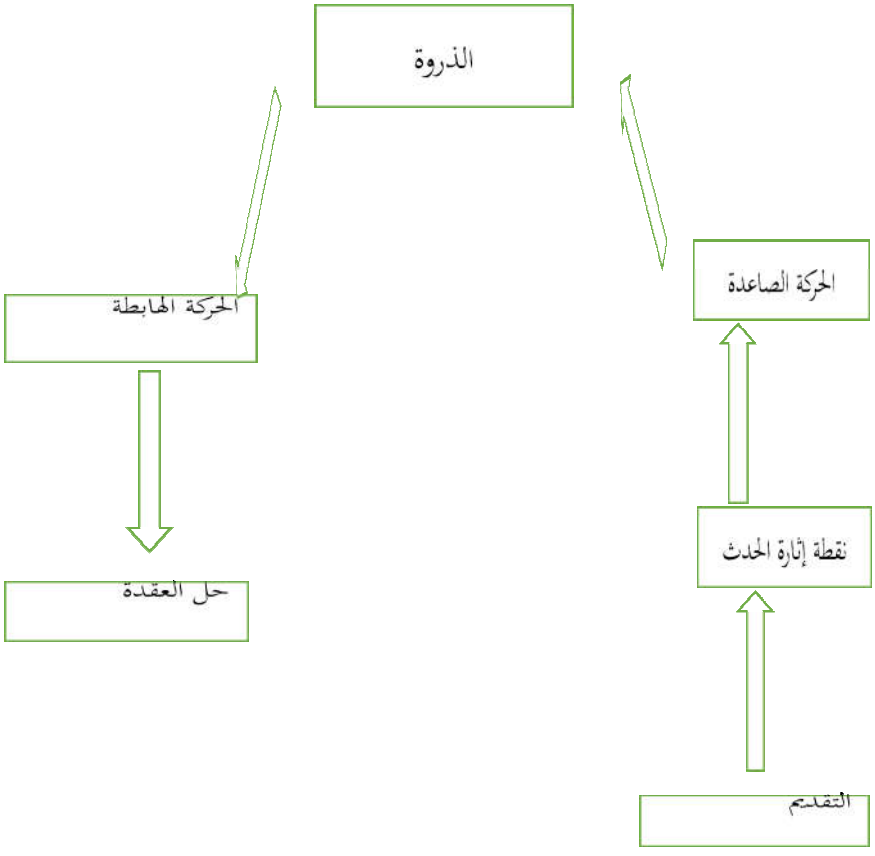
رابعا: تصميم المسرحية.

تعد المسرحية البناء المحكم المصمم بعناية فائقة لا مجال فيه للمصادفة والارتجالية، ثم إن كاتب المسرحية هو مهندس بارع بالدرجة الأولى، وإذا كانت المسرحية تحتاج إلى دعائم ترفع هيكلها وهذه الدعائم (البداية والذروة والعقدة والنهاية) إذ

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص24.
[2] م. ن. ص25.

اعتنى الباحثون بهذه الدعائم ومنهم الناقد الألماني 'غوستاف فرايتاج' حيث قدم في كتابه المشهور تقنية المسرحية سنة 1863 نظرية الهرم الذي سمي باسمه "هرم فرايتاج".[1]

ومؤدي هذه النظرية أن بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة يمكن وصفها بأنها عبارة عن حركة متصاعدة إلى الذروة ثم تهبط على نحو ما في الرسم البياني الآتي:



[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان –بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص424.

1/ البداية:/

فهي التي توفر لنا المعلومات الأساسية اللازمة للولوج إلى أحداث المسرحية، يمكن أن نعتبرها "الحدث الذي تبتدأ به عملية التغيير في الحبكة أو الفعل، وهذا الحدث لا يتبع غيره بالضرورة وإنما يلزم أن تتبعه أحداث أخرى، لقد أكد دارسو «السرد» على أن البداية لا تنتقل من الجزء الساكن من النص أو حالة التوافق والانسجام إلى حالة الإثارة والتنافر والنزاع نقدم للسرد قصدا ذا نظرة مستقبلية."[1]

والمقصود هنا البداية الفنية الناجحة التي تجذب المتلقي وبالتالي فمن لا يستطيع البدء جيدا لا يستطيع أن ينهي نصه نهاية جيدة.

ففي بداية مسرحية «أحلام الغول الكبير» لعز الدين جلاوجي أنها كانت موفقة إذا وضعنا الكاتب مباشرة في قلب الحدث، حيث تبدأ المسرحية الحديث أو التعريف بالزعيم (شخصية النص الرئيسية) وعلاقته بقادة البلاد ورئيس وزرائه، وهي علاقة مبنية على موقفين: الأول يتعلق بموقفه منه وهو موقف بني على كراهية للأمة كلها، والموقف الثاني يتعلق بعلاقته بالقادة(سيد وعبيد)، ويتضح هذا وفق المسرحية في: "دامص يجلس على عرشه حزينا كئيبا... الصمت يخيم على المكان... الحارسان يقفان عن يمين وشمال كأنهما تمثالان. يقف من مكانه ينزع ديوانه ثم يهرع إلى الكرسي فيجلس إليه ويتشبث به بكلتا يديه... "[2] والملاحظ هنا أنه وصف الشخصية الرئيسية وهي دامص والقصر، وكذلك مكان تواجده ومن حوله.

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2003، ص240.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص09

*العرض: والعرض في المسرحية هو الجزء الأول منها الذي يقدم الموضوع والشخصيات ويحدد الزمان والمكان للحدث.

2/ الحدث المتصاعد:/

ويعرف بأنه "هو الحدث الأقل والذروة وواحد من العناصر الأساسية في بنية عقدة (محبوكة بأحكام) وللحدث المتصاعد يبدأ بالعرض* وينتهي إلى الذروة"[1]، ويظهر تصاعد الأحداث وفق المسرحية من خلال التنقل من حدث في قصر الزعامة إلى سوق شعبي مهمل وخامل كأهله من الباعة والمتبضعين، وهنا نرى أن الكاتب جعلنا نقلب أوراق للتعرف على الوضع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي وذلك من خلال الركود الذي ألم بالسوق، واليأس الذي وصل إليه المتبضعون، والعلاقة التي سادت الناس، والأحكام الجائرة التي تنفذ على مرأى المشاهدة العامة فالرابط الذي يجمع بين المشهد الأول والثاني هو قصة الشرطي الذي صدر بحقه حكم الإعدام في المشهد الأول ولكن نفذ في المشهد الثاني، ومن خلال الملامح التي تلقي بظلالها هنا وهناك يتضح لنا وجه المدينة المخفي وشكل حجم الغول الكبير، أما القادمان إليها (**الفتى والفتاة**) فيردمان قطف حلمهما فيها أو منها لكنهما وجداها مدينة بلا أحلام، ووجد أيامها وقد استحالت إلى انزاح بعد أن كانت مزهرة بالأفراح والأمل والزهور والسعادة وبعد أن كانت شمسها تضيء مدن العدالة والحرية الحمراء وهذا من خلال قولهما:

الفتاة: (بأسى) مات كل شيء جميل في هذه الأرض الجميلة...

الفتى: فغدت أرضا كئيبة...[2]

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص200.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص24.

جملتان كفتا تاريخ هذه المدينة التي كانت أما ولودا لكل الحضارات وشمس ساطعة على كل ظلام، ثم صارت خربة كئيبة، مدينة السلام والعلماء، مدينة ألف ليلة وليلة، مدينة السندباد وعلي بابا وعلاء الدين، مدينة الجنائن المعلقة، مدينة الموسيقى والشعر والجمال لكنها استحالت إلى مدينة الهم والغم والخراب والموت الرخيص.

3/ العقدة:/

هي أحد الركائز التي يقوم عليها أي عمل إبداعيّ إذ تمثل: "سلسلة الأحداث التي تجري في المسرحية ويمكن أن نطلق عليها الحبكة فهي تمثل الإطار والخط الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة أو بأخرى بصرف النظر عن ما إذا كانت بسيطة أو عقدة معقدة"[1]، وعليه إن بلوغ وتيرة الصراع لحظة التعقيد من شأنه أن يخلق لنا حبكة متناسقة ومترابطة ناتجة عن تشابك الخيوط الدرامية المحيطة بمسيرة الأحداث وتكون إما عقدة بسيطة أو عقدة مركبة ومعقدة.

إذا نظرنا إلى مسرحية "أحلام الغول الكبير" فإننا نكتشف أن المؤلف "عز الدين جلاوجي" قد عنا بحبكتها الفنية عناية فائقة، في توزيع الحوار على ألسنة شخصياتها كما تطور بالحدث تطورا تلقائيا مناسبا بعيدا عن الافتعال والتكلف حريصا على وحدة الزمان والمكان. كما نجح في رسم ملامح شخصياتها التي جاءت فاعلة، ومحركة للأحداث ومطورة للصراع.

إذا كانت العقدة تدور حول كيفية استرجاع أهل المدينة أرضهم وحريتهم التي سلبت من طرف المستعمر وهو دامص الذي لا يقل خطورة على أهل المدينة، وكيف تطورت نظرة أهل المدينة للحفاظ على أرضهم والأسطورة تيوكا من فم الزعيم الظالم ويتضح ذلك وفق المسرحية من خلال قول الشباب:

الشاب: بالروح بالدم نفديك يا تيوكا... بالروح بالدم نفديك يا تيوكا...

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ص1، 1990، 175.

شاب ثان: لن نسمح باغتيال حلمنا الجميل.

شاب الأول: لن نسمح.

الكهل الأول: وهل لنا وجود دونها... نحن لها فداء.[1]

فالمؤلف ربط تعلق أهل المدينة بالأسطورة (تيوكا) والأرض معا، وأن استرجاع الأرض هو استرجاع للحرية والكرامة.

4/ الذروة:/

المشهد الذي يحتوي نقطة التحول، فهذا هو الجزء الأكثر إثارة حيث يمثل "النقطة التي يصل فيها التوتر أقصاه، نقطة الولوج في حدة متصاعدة، وفي البنية التقليدية للعقدة، فإن الذروة تشكل النقطة القصوى في الحدث المتصاعد"[2]، تتصاعد وتتشابك الأحداث الدرامية النابعة من تزايد وتيرة التشويق التي تصل إليها الأحداث المسرحية المترابطة مع بعضها البعض في شكل نسيج.

فمن حيث البناء العام للمسرحية «أحلام الغول الكبير» لعز الدين جلاوجي فإن ذروة الأحداث التي تشكل عبرها البناء الدرامي هي قضية سياسية وطنية تتمثل في حب الوطن والحفاظ عليه من الظلم والتعسف والحفاظ على مكانته، كذلك الحرص على هوية الأمة وعدم التفريط فيها، كل هذا اجتمع ليشمل ذروة الأحداث وهي "الثورة على الحاكم الظالم" ضده إذ عمل بعض القادة على الثور ضده وعدم الخوف منه فقاموا على إشعال فتيل الثورة وإيقاظ النفس من ظلم هذا الحاكم، وكذلك نجد الشباب هم أيضا جعل منهم الكاتب دورا بارزا في إظهار صورة العنف الثوري ونجد هذا في قولهم:

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص65.
[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص200.

قائد المخبرين: انتهى كل شيء... لقد انتهك أقدس المقدسات الإنسان وأعاد عصور الظلام إلى هذه الأرض التي كانت مهد الحضارات...علمت الإنسانية كيف تحيا وكيف تحب... وكيف تبذر في أعماقها روح الإنسانية.[1]

وكذلك قول **قائد المخبرين:** فلنسع للتغيير... وليرعانا الله.[2]

ويتضح لنا ذلك جليا وفقا للمسرحية من خلال تضافر الأحداث داخل البناء الدرامي.

5/ الحدث الهابط:/

يمكن أن نطلق عليه الحدث النازل "وهو إلى جانب الفعل الصاعد والذروة هو أحد المكونات الرئيسية لبنية الحبكة (الدرامية المحبوكة) وهو الذي يتبع الذروة ويمتد إلى الحل."[3]

الحدث النازل يكشف لنا النقاب عن الصراع الذي يدور بين أبطال المسرحية، إذ يظهر ذلك ضمن المسرحية من خلال تسلسل الأحداث وتدرجها نحو الانفراج في المعركة الحاسمة التي جرت بين أهل المدينة وجيش الزعيم دامص حيث امتد ظلم الحاكم لعدة سنوات وهذا ما يتضح من خلال قول الشيخ: "أي نعم كانت هناك... بين موت وهلاك... حيث قضت السنوات... بين عذاب وأنات... هالسرد يعود... رغم دامص الكنود."[4]

هذا الحدث الذي جلب معه الانفراج هو الذي أسهم في بلوغ وتيرة الأحداث خط النهاية، والتي أسهمت في التغلب على العدو.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص43.
[2] م. ن. ص44.
[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، ط1، 2003، ص200.
[4] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص88.

6/ لحظة الانفراج:/

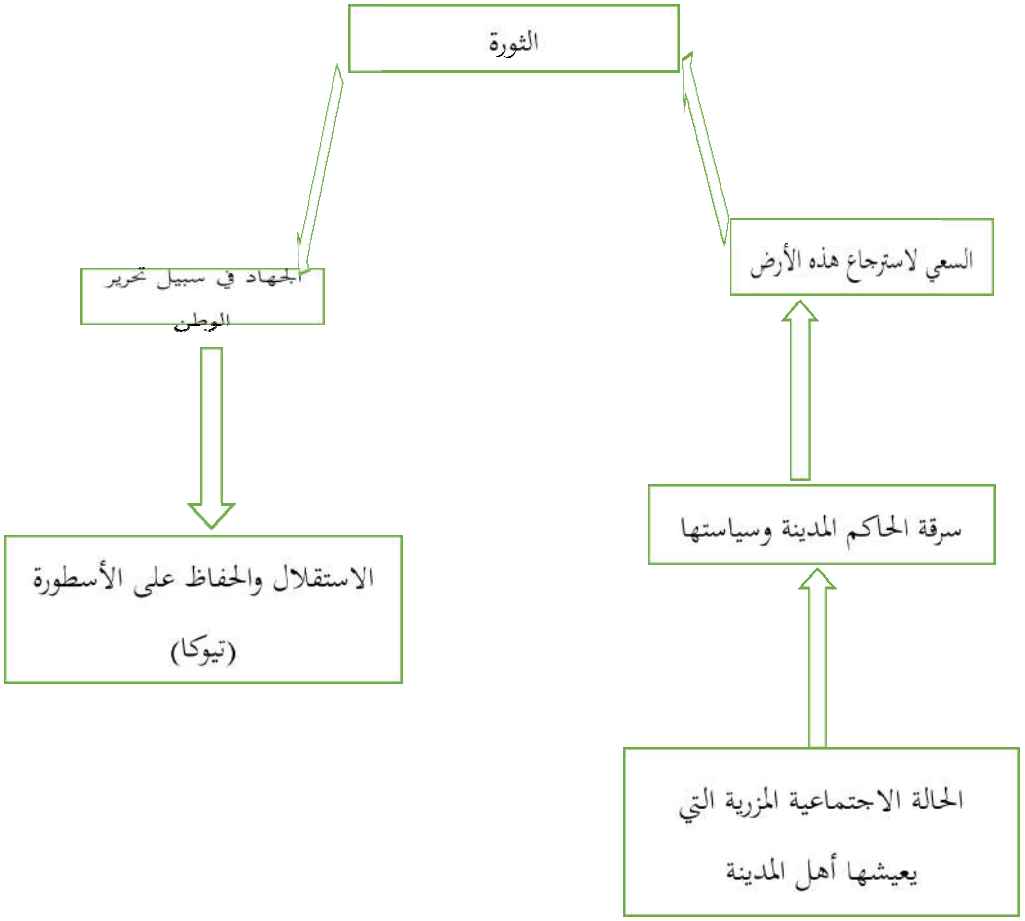
بالنسبة لأرسطو: "هو ذلك الجزء من الحبكة الذي يمتد إلى نقطة القول في المصير حتى النهاية"[1]، فبعد تشابك وتأزم الأحداث وبلغ ذروة التعقيد تتجه الأحداث بعدها نحو الانفراج والوصول إلى لحظة التنوير التي يتم من خلالها الكشف عن أدوار الشخصيات وانتهاء الصداع فيما بينها. فالحل إذن هو نتاج خيوط العقدة- النهاية- والانحدار نحو لحظة التنوير في هذه المسرحية تبدأ عند نهاية المعركة بين جيش الزعيم وأهل المدينة فقد انتصر هذا الأخير عن الظالم وعساكره، ويظهر هذا في المسرحية من خلال قول الشاب وهو يحاور (تيوكا):

شاب1: افرحي تيوكا واسعدي فاليوم عيد... هزم الطغاة في في أرضنا أبدا الأبيد. [2]

فالثورة كانت رد فعل تحرري آمن به أهل المدينة كما يقول هيغل: "أن الجدير بالحرية والحياة هو الذي يجدد دائما السعي إليها."[3]

ويتضح لنا تطبيق هرم "فرايتاغ" على مسرحية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي الهرم الآتي:

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص103.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص88.
[3] نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ص173.



ويتضح لنا مما سبق أن الكاتب «عز الدين جلاوجي» قد وفق في نسج أحداث المسرحية التي اقتبس حيثياتها من الرموز والأساطير التاريخية والدينية والسياسية، لتشكل حدثا رئيسيا داخل المتن المسرحي، وكذا تمكن الكاتب من تطويعها حسب رغباته الفنية لتأتي المسرحية في شكل نسيج متكامل الأجزاء وتمثل عمل إبداعي ذا ميزة ثورية.

خامسا: الأبعاد الرمزية والدلالية في المسرحية.

1/ الرمز التاريخي:

وظف الأديب المعاصر الرمز ليضعنا أمام صور وأحداث عجزت عنه اللغة العادية من تمثيل تلك الصور والأحداث، واستمد هذا الأديب من التاريخ احداثه وإيحاءاته الرمزية أثرت موضوعاته وأحداثه الدرامية ورؤاه الإنسانية، ومن أنماط الرمز المستخدمة عند الأدباء الرمز التاريخي الذي "قد يتكئ على الأعلام التي كان لها مدى عميق في التاريخ أو الأدب... أو يعمد [الأديب] إلى شخصيات لها مواقف معينة ومعروفة."[1] وتوظيف هذه الشخوص التاريخية كرموز في التجربة الإبداعية يضفي على النص الأدبي أبعاد فنية وإنسانية وإيحاءات متنوعة مفتوحة على التأويل والدلالة.

وتتضح معالم الشخصيات الرمزية في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي أكثر مسرحية «أحلام الغول الكبير» حيث استحضر على لسان بطلها «دامص» أسماء إعلامية تاريخية حاولت الخروج من سلطة التاريخ لتتحول إلى علامة مسرحية خاصة بالحقل المسرحي، وهي: "فرعون، نمرود، ذو القرنين، سليمان، حمورابي، الاسكندر المقدوني، هتلر، هارون الرشيد."[2]

فمن تلك الأسماء ما ارتبط مضمونها بكل أنواع الاستبداد وكذا المعصية والديكتاتورية، ومنها ما ارتبط بالبطولة والعدل، ويمكن أن نفصل هذا الارتباط والاختلاف من خلال الجدول الآتي:

[1] نشاوي، نسيب، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص471.
[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص13.

رموز العدل والبطولة	رموز الطغيان والمعصية
– حمورابي	– فرعون
– سليمان	– نمرود
– الاسكندر المقدوني	– هتلر
– ذو القرنين	
– هارون الرشيد	

2/ الرمز الأدبي:/

لقد تغدى النص المسرحي لعز الدين جلاوجي من روافد أدبية عربية سواء على مستوى الرمز الشعري أو المثل والحكمة، فقد ساهمت هذه الروافد في تشكيل النص المسرحي.

الرمز الشعري:/

ونعني به مختلف الرموز الشعرية العربية القديمة أو الحديثة التي ضمنها الكاتب حواراته الدرامية، ففي مسرحية «أحلام الغول الكبير» نسمع صوت أبي القاسم الشابي فقد أخذ الرمز منه عز الدين جلاوجي في قول الشاعر:

سيجرفك السّيل سيل الدّماء ويأكلك العاصف المشتعل[1]

وهذا ما نلمسه في المقطع الحواري الآتي:

[1] أبو القاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ورسائله، قدم له وشرحه: محمد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004، ص06.

"**الشيخ:** بل يجب الانتظار... الحال لن يكتب له الاستمرار، سيهطل الغيث في دي الظل... ستنزل الأمطار... يجب الانتظار... يجب الانتظار(فجأة يقبل حشد من العساكر يتأمل الناس ذلك باندهاش شديد... يعلقون القائد على خشبة الشنق... بين صمت مطبق).[1]

القائد: يصيح مهددا ستجرفك الدماء أيها الطاغية ثائرا مندفعا ثوروا انفروا."[2]

في هذا التوظيف غرضه زيادة المعنى والتكثيف منه، كما أنه يشير إلى الدلالة وهي التنديد والطغيان والتنبؤ بنهايته الوخيمة وهو سيل الدماء الذي سيجرف الطاغية، هذا السيل هو رمز لثورة الشعوب المستضعفة.

3/ الرمز الأسطوري:/

إن العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فقد كانت دوما مصدر إلهام الفنان وإن ارتباط العمل الفني بهذه القيمة هو الذي يمنحها الحيوية الدائمة وجواز العبور مهما تقادم الزمن فهي لغة الدراما الحقيقية ولا غزو في ذلك فتاريخ التراجيديا أنها ولدت من رحم الأسطورة وارتبطت بطقوس الآلهة عند اليونان.

ولقد مثل هذا التوظيف الجزئي البسيط للرمز الأسطوري نجده على مستوى عنوان مسرحية «أحلام الغول الكبير»*، وفيها يستلهم الكاتب من الخرافة الأسطورية شخصية «الغول» ليقدم من خلالها حبكة درامية تصور قضية الظلم السياسي فالغول هو رمز للبشاعة والوحشية والنزوع الدموي.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص25.

[2] م. ن. ص26.

*هذه المسرحية كان عنوانها: (تيوكا والوحش) وحين جمع الكاتب مسرحياته في منجز طبعي واحد الأعمال المسرحية غير الكاملة غير عنوانها إلى أحلام الغول الكبير.

"فالحاكم الذي يحكم مدينة أو دولة بالحديد والنار هو أشبه ما يكون بالغول المتوحش، ولذلك فإنه كلما حضر الحديث عن الغول إلا واقشعرت جلود السامعين وكلما حضر الحديث عن الديكتاتورية إلا وكان «الغول» هذا الكائن الدموي المخيف هو أقرب تشخيص له."[1]

إذن هو مثل الوحش الخرافي الذي نسمع عنه في الأساطير القديمة يقتل قوى الخير في الإنسان ويحد من حريته ونشاطه، فهو قناع فني استخدمه الكاتب على مستوى العنوان فقط، أما في المتن فقد وظف رديفه «الوحش».

الشاب: بل هذه نهاية الطاغية دامص... لقد سعى الوحش إلى حتفه برجليه ويا ويله.[2]

الجميع: الموت للوحش... المجد لتيوكا... الموت للوحش... المجد لتيوكا.[3]

إن الغاية من هذا القناع هو تجسيد الصراع الدرامي على مستوى الحدث المسرحي أو على مستوى الواقع المعيشي والسياسي.

نقول إن أنواع الرموز التراثية والأدبية والأسطورية التي وظفها الكاتب في المدونة المسرحية قد سمحت لها بالتحليق في فضاءات بعيدة منحتها دلالات عميقة وأضفت على العمل الدرامي الأصالة، ومنحت الرؤية الفنية والدرامية نوع من الشمول والكلية جعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، كما جسدت تلك الرموز مبدأ الابتكار.

[1] أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، سنة 2009/ 2010، ص158.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، ص64.

[3] م. ن. ص65.

خـــاتـــــمة

نختم بحمد الله عز وجل موضوع بحثي ولا يسعني سوى أن أقول أن لكل بداية نهاية وبعد هذه الجولة في أغوار المسرح والتطلع على حيثياته عن قرب محاولين الكشف عن أهم العناصر المشوقة التي يتمتع بها هذا الفن المسرحي عن باقي الفنون الأخرى، ومن هذا المنطلق نبرز جملة من النتائج التي توصلنا إليها، من خلال مشوار البحث، بعد رحلة ممتعة من القراءة والترصد لتكون هذه المحطة الأخيرة التي نستفيد فيها جميع ما مررنا به من محطات وأهم النتائج المرصودة:/

– اهتم الكاتب "عز الدين جلاوجي" بالشخصية من حيث التركيب والبناء إذ استطاعت هذه الأخيرة أن تنقل أقوالها بصدق وبصورة فنية معبرة وجميلة موحية ونقلت كذلك أفكار المؤلف في صورة فنية مؤثرة.

– إن الحوار هو الأداة المسرحية الأولى التي يعتمد عليها المؤلف، فلا نص مسرحي يدون حوار، لذا جاء الحوار متفاعلا مع الشخصيات وموقفها الدرامي في سياق بناء الأحداث فحقق هذا الحوار عدة وظائف سواء في الكشف عن الصراع أو في بناء الحبكة.

– كما نجده فضح فساد السلطة وفقدان الأمان في وطن محكوم بسلاسل أو غلال الظلم كما هو موضح في مسرحية الغول الكبير موضوع بحثنا، كما نجدها دعوة للتحدي والمواجهة في وجه الطواغيت ليعود لمدينة السلام محيها، ويعود لها عزها، ويعلو صوت الشعب مجددا بعد أن كان مقهورا ومغلوبا على أمره.

– اعتمد الكاتب في مسرحيته على الحوار الخارجي في تعامل الشخصيات مع بعضها البعض وهذا ما ساهم في التفاعل الكبير فيما بينها.

– تلعب اللغة دورا مهما في سير الأحداث والتعريف بالشخصيات إن لم تقل أنها أساس العمل الدرامي ودونها لن تكون المسرحية.

- رصد لنا الكاتب أبرز وأهم الظواهر الدرامية التي يعتمد عليها هيكل أي عمل فني.

- تنوعت الأمكنة في المسرحية بين المغلقة والمفتوحة حيث ساهم المكان في بلورة الأحداث الدرامية التي برزت ضمن المسرحية.

- يتميز من المسرحية بالتفاعل بين الاستباق والاسترجاع إلا أن بروز الاستباق كان أكثر وهذا راجع إلى الإيمان بالمستقبل.

- تباينت اللغة في المسرحية من لغة بسيطة إلى لغة عميقة تحمل إيحاءات ونفحات درامية مشتقة داخل المسرحية.

- ويمكن القول في الأخير أن المسرحية بنية متماسكة وكيان متكامل لا يمكن الفصل بين عناصرها.

نتمنى أن يكون هذا البحث فاتحة لبحوث أخرى ستأتي لتثري المسرح الجزائري.

الملحق

نبذة مختصرة عن الكاتب: عز الدين جلاوجي

"عز الدين جلاوجي" من مواليد فجر الاستقلال كاتب وأديب جزائري له إسهامات في شتى صنوف الإبداع، رواية ومسرحية ودراسة نقدية، وقد صدرت له أربعون مسرحية للأطفال، وأكثر من أربع عشر مسرحية للكبار تنوعت موضوعاتها بين التاريخي والسياسي والاجتماعي والرمزي، وتميزت بالتنوع والتجريب ليس على مستوى اللغة فحسب، بل حتى على مستوى الموضوعات والبناء الهندسي، وحظيت بعض نصوصه بالتجسيد على خشبة المسرح، كما صدرت له كتب في النقد المسرحي.

هذا التنوع والثراء كيف وكما جعل الأديب "عز الدين جلاوجي" في طليعة كتاب المسرحية في الجزائر والوطن العربي، ومن مؤلفاته:/

*/ المسرح:/

1- البحث عن الشمس 1990.

2- ملحمة أم الشهداء 2001.

3- سالم والشيطان (الأطفال) 1997.

4- صابرة 2007.

5- غنائية ولاد عامر 2007.

*/ القصة:/

1- لمن تهدف الحناجر

2- خيوط الذاكرة

3- صهيل الحيرة.

*/ الرواية:/

1- سرادق الحلم والفجيعة.

2- الفراشات والغيلان.

3- رأس المحنة.

4- العشق المقدس.

- أما الدراسات النقدية حول المسرح:/

- النص المسرحي في الأدب الجزائري.

- شطحات في عرس عازف الناي.

نال عدة جوائز وطنية:/

- جائزة وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1999 و2007

- جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994.

- جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994.

ملخص

ملخص حول "مسرحية أحلام الغول الكبير"

تدور أحداث مسرحية "أحلام الغول الكبير" للكاتب "عز الدين جلاوجي" حول الصراع السياسي من أجل الوصول إلى السلطة، وهذا ما نجده متجسدا في شخصية "دامص" الحاكم المتسلط المستبد لشعبه الضعيف وهذا ما أشار إليه "عز الدين جلاوجي" حيث كشف عن عورات الحكام في الوطن العربي الذي لا يهمهم إلا تحقيق أنانيتهم وإشباع رغباتهم ولو كانت على حساب شعوبهم، لكن في هذه المسرحية نجد الشعب نهض وأحدث ثورة، اتحدوا وكانوا يدا واحدة وخرجوا إلى الشوارع منادين بالتحرر وحاملين شعارات الحرية والتخلص من الطغاة وبهذا الفعل أثبتوا تشبثهم بالأرض والوطن والدين والتاريخ والهوية، فالكاتب هنا يرمز إلى الاستعمار الفرنسي إبان الثورة الجزائرية من جهة والوضع العربي المزري الذي نشهده الآن من جهة أخرى فهو من خلال هذه المسرحية أراد تسليط الضوء على العالم العربي ولما يعيشه من صراعات سياسية واقتصادية... كما أشار كذلك إلى دور المثقف العربي بأنه لا يقوم بوظيفته وإنما هو مجرد بوق في يد السلطة الحاكمة وبالتالي أغفل القيام بأدوات الإصلاحية في هذا المجتمع وأدعن الفساد السياسي حتى أضحى واحدا من المفسدين وهذا ما نجده في مسرحية أحلام الغول الكبير أن أصحاب المناصب الشاغرة يتبعون الحاكم حتى في قراراته الفاشلة والظالمة للشعب مثل قادة الجيوش والحراس كلهم يتبعونه ويطبقون أوامره، وبذلك فالمثقف العربي ذو دور سلبي في هذا المجتمع فهو لا يعمل على تغييره وإنما يفضل الصمت ويترك محله فارغا ليغطيه أشخاص مقربون من السلطة يدعون أنهم نخبة المجتمع، وهذا واقع يجب تغييره فالمثقف يجب عليه أن يحمل لواء الإصلاح ويعي ما يدور حوله ليوجه السواد الأعظم من الشعب.

كما سلط الكاتب الضوء كذلك على دور الدين في مقابل السلطة فالحكام يعتمدون عليه أيضا في إقناع الناس في التراجع عن الثورة فمعتقداته ثابتة لا تتغير يؤمن بها الناس دون نقاش ومن هنا جاء الدور لتغيير فكر الناس من خلال الفهم الخاطئ للدين.

وعلى هذا الأساس نجد أن "جلاوجي" أكد على أن للمثقف دور كبير في تشكيل وعي الشعوب، فالمثقف يعد من النخبة يستمع لآرائه والدين عقيدتهم التي لم يخرجوا عنها.

وفي نهاية المسرحية نجد "جلاوجي" رصد لنا نهاية الحاكم على يد شعبه والمعركة الحاسمة بينه وبين أبناء القرية وخروجهم عن صمتهم وتخليهم للرمز "تيوكا" المقيدة التي ترمز للخلاص والحرية وزوال الظلم، كما أنه صور لحظات النهاية حيث انهزم الطاغي "دامص" وفرحة أهل القرية بذلك.

هذه المسرحية جسدت خلاصة الشعب مع الظلم والدكتاتورية، فثار ليغير مصيره، وعليه فالكاتب هنا قد اعتمد على المسرح كأداة تحفيز لروح المقاومة لدى المتلقي لمعالجة مشكلة سياسية ما.

وبالتالي كانت مسرحية "أحلام الغول الكبير" واحدة من المسرحيات التي حاول الكاتب إعلاء صوت الشعب فيها في وجه الظلم والفساد السياسي خاصة وأنه أطلق على القصر بعد التخلص من الحاكم "قصر الشعب" أما من جهة أخرى من الصراع فكانت للحكام، إذ تحدث الكاتب عن ظلم واستبداد أصحاب السلطة وتفردهم بالحكم بحيث يصبح المنصب لخدمة مصالح شخصية.

ومن هنا كانت تيمة الحكم والسلطة الأكثر حضورا في المسرحية، فالشخصيات جلها تدور في نفس الحلقة، فالحاكم يريد السلطة والرعية تريد السلطة وكل واحد منهما ينظر إليها من منظوره الخاص.

Résumé de la pièce "Dreams of the Great Ghoul"

Les événements de la pièce "Dreams of the Great Ghoul" de l'écrivain "Izz al-Din Jalawji" tournent autour de la lutte politique pour accéder au pouvoir. Les dirigeants du monde arabe, qui ne s'intéressent qu'à la réalisation de leur égoïsme et à la satisfaction de leurs désirs , même si c'est au détriment de leur peuple, mais dans cette pièce on retrouve le peuple s'est soulevé et a fait une révolution. Histoire et identité. L'écrivain symbolise ici le colonialisme français pendant la révolution algérienne d'une part et la misérable situation arabe qui d'autre part, à travers cette pièce, il a voulu éclairer le monde arabe et les luttes politiques et économiques qu'il connaît... Il a également évoqué le rôle de l'intellectuel arabe. son travail, mais n'est qu'une trompette entre les mains de l'autorité au pouvoir, et donc il a négligé les outils de réforme dans cette société et a quitté la corruption politique jusqu'à ce qu'il devienne l'un des fauteurs de troubles. Les occupants des postes vacants suivent le dirigeant même dans ses décisions ratées et injustes envers le peuple, comme les chefs des armées et les gardes. Tous le suivent et exécutent ses ordres. Ainsi, l'intellectuel arabe a un rôle négatif dans cette société, car il ne travaille pas à le changer, mais préfère le silence et laisse sa place vide pour être couvert par

des personnes proches de l'autorité se réclamant de l'élite de la société. C'est une réalité qu'il faut changer. L'intellectuel doit porter l'étendard de se réformer et être conscient de ce qui se passe autour de lui afin de diriger la majorité du peuple.

L'écrivain met également en lumière le rôle de la religion en échange du pouvoir, car les dirigeants comptent également sur elle pour persuader les gens de se retirer de la révolution.

Sur cette base, nous constatons que Jalauji a souligné que l'intellectuel a un grand rôle dans la formation de la conscience des peuples.

A la fin de la pièce, nous trouvons "Glauji" qui a surveillé pour nous la fin du souverain aux mains de son peuple et la bataille décisive entre lui et les gens du village et leur sortie de leur silence et leur abandon de la symbole restreint "Tyoka", qui symbolise le salut, la liberté et la disparition de l'injustice.

Cette pièce incarnait le résumé du peuple avec l'injustice et la dictature, alors ils se sont révoltés pour changer leur destin, et donc l'écrivain ici s'est appuyé sur le théâtre comme un outil pour stimuler l'esprit de résistance du destinataire pour résoudre un problème politique.

Par conséquent, la pièce "Dreams of the Great Ghoul" était l'une des pièces dans lesquelles l'écrivain tentait de faire entendre la voix du peuple face à l'injustice et à la corruption politique, d'autant plus qu'il avait appelé le palais après s'être débarrassé du souverain " Palais du Peuple. » La tyrannie de ceux qui sont au pouvoir et leur singularité à gouverner pour que la position devienne au service d'intérêts personnels.

Par conséquent, le thème de la gouvernance et de l'autorité est le plus présent dans la pièce, car les personnages tournent pour la plupart dans le même épisode, le dirigeant veut l'autorité et le peuple veut l'autorité et chacun d'eux le regarde de son propre point de vue.

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش.

أولا: المصادر:

1/ عز الدين جلاوجي، مسرحية أحلام الغول الكبير، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، دت.

2/ أبو القاسم الشابي: ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدم له وشرحه: محمد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، 2004.

3/ أولريد عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي.

ثانيا: المراجع العربية:

1/ أحسن ثليلاثي، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل، دط، 2007

2 / شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الحوارية في القصة الجزائرية المعاصرة دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009.

3/ شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، دط، 2007.

4/ عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ط1، 2008.

5/ عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.

6/ عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، ط1، 2014.

7/ عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي الأمالي لأبي علي حسن، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009. /

8/ علاء الدين المدارس، علوم اللغة والتاريخ، وفق منظور القرآن، الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008.

9/ علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

10/ عادل النادي، فن الكتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله تونس، ط1، 1987.

11/ علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، دط، 2006.

12/ عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2008.

.

13/ غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج قناديل التأليف والترجمة والتوزيع، ط1، 2004.

14/ خلود إبراهيم عبد الله جراد، تطور البناء التاريخي في روايات رضوى عاشور، جامعة الشرق الأوسط، دط، 2010.

15/ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض رمضان أنموذجا، دار غيدار للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

16/ لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الرواية، ط1، 2008.

17/ العربي دحو، إطلالات مقاربة الأدب الجزائري الحديث، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، دت.

18/ أحمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية، الجزائر، دط، 2007.

19/ أحمد زكي، صعوبات جمهرة خطاب العرب في عصور العربية الزاهرة، الباب الأول.

20/ محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار المهدي للطباعة والنشر، عين مليلة، ط1، 2004.

21/ محمد زغلول سلام، المسرح في مائة عام، الفنية للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، دت.

22/ ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2010.

23/ نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري، مرايا الوهن للشاعر محمود أموني دراسة تطبيقية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2012.

24/ شاوي نسيب، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م.

25/ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار الكتاب العالمي، عمان الأدرن، ط2، 2010.

26/ يحي البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

27/ سامر اسلامبولي، القرآن بين اللغة والواقع أبحاث في اللغة.

28/ هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الطبعة 1، 2015.

29/ عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، العراق، 2011، ص189.

30/ سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

31/ ناصر عبد الرزاق الموافي، دراسات في التراث والقصة العربية، عصر الإبداع، دراسات للسرد القصصي في ق04هـ، دار النشر والتوزيع للجامعات، مصر، ط03، 1996م.

ثالثا:/ المراجع المترجمة:

1/ أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان.

2/ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

3/ جيرالد برنس، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، ط1، 2003.

4/ دواسنة، س، و، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر قاسم الخليلي، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط2، 1989.

رابعا: المعاجم:

1/ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، ط3، 2004، مادة (س،ر،ح) مادة (ب،ن،ى).

2/ الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2002.

3/ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

4/ مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان–بيروت، ط2، 1984.

5/ محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي، دار الغريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، دط، 2003.

خامسا: الدراسات والموسوعات:

1/ ميلود قيدوم، التأويل السيميائي، محاضرات الملتقى الدولي الرابع في الأدب والمنهج، جامعة 08 ماي 1945، مطبعة سيبوس، عنابة، دط، 2011.

2/ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، 1996.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1/ أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009.

فهرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر والتقدير	
مقدمة	أ – ب – ج
I/ مدخل: ضبط المفاهيم حول بناء المسرحية	10 - 22
أولا: مفهوم المسرح والمسرحية	10
1- المفهوم اللغوي للمسرح	10
2- المفهوم الاصطلاحي للمسرح	11
3- مفهوم المسرحية	12
4- الفرق بين المسرحية والمسرح	13
ثانيا: مفهوم البناء / البنية	14
ثالثا: مفهوم الدراما	15
1- أنواع الدراما	17
أ- المأساة أو التراجيديا.	17
ب- الملهاة/ الكوميديا.	18
رابعا: البناء الدرامي	20
خامسا: علاقة المسرح بالدراما	21
II/ الفصل الأول: دراسة فنية لعناصر المسرحية	24 - 67
أولا: الشخصيات	24
1- الشخصية العميقة	25 - 32
2- الشخصية المسطحة	33 - 39
3- أبعادها	40 - 44
ثانيا: التشكيل اللغوي	44 - 52
ثالثا: الحوار	53
1- الحوار الخارجي	54
2- الحوار الداخلي	55

3- الصمت المسرحي	56
رابعا: الزمن	58
1- الاسترجاع	59
2- الاستباق	61
خامسا: المكان	62
1- الأمكنة المغلقة	63
2- الأمكنة المفتوحة	65
III/ الفصل الثاني: بنية المسرحية وأبعادها الدلالية	70 - 98
أولا: مدلول عنوان المسرحية	70
ثانيا: بنية المسرحية	72
1- اللوحة	72
2- الاستهلال	75
ثالثا: الحدث	77
1- أحداث رئيسية	78
2- أحداث ثانوية	85
رابعا: تصميم المسرحية	86
1- البداية	88
2- الحدث الصاعد	89
3- العقدة	90
4- الذروة	91
5- الحدث الهابط أو النازل	92
6- الحل	93
خامسا: الأبعاد الرمزية والدلالية	95
1- الرمز التاريخي	95
2- الرمز الأدبي	96
3- الرمز الأسطوري	97

خاتمة	102 - 100
ملحق	105 - 103
ملخص	111 - 107
قائمة المصادر والمراجع	116 - 113
فهرس الموضوعات	120 - 118