الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–

كلية الأدب العربي والفنون

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في تخصص:

أدب حديث ومعاصر

البناء الدّرامي في مسرح عزّ الدّين جلاوجي: مسرحية "الأقنعة المثقوبة" أنموذجًا

إعداد الطّالب:

سماعي عبد الرّزاق

إشراف الأستاذة:

د- مداني ليلى

لجنة المناقشة:

الرّتبة/الاسم واللقب:	إسم الجامعة:	الصفة:
د/ بن كريعة بوالية	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	رئيسا
د/ مداني ليلى	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مشرفا ومقررا
د/ عزيزي مليكة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضوا

السنة الجامعية: 2025/2024م.

استمارة إيداع مذكرة الماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

السنة الجامعية 2024***2025

إطار خاص بالطالب(ة)

الاسم : عبد الرزاق .

اللقب : لسماعي

تاريخ و مكان الميلاد : 1998-04-22

ب مازونة - غليزان .

رقم الهاتف: 0655.485598

البريد الإلكتروني: abderazaklamai36@gmail.com

عنوان المذكرة: البناء الدرامي في مسرح عزالدين جلاوجي .
"الرقعة المنقوبة - انموذجا".

إطار خاص بالأستاذ(ة) المشرف(ة) على المذكرة

اسم و لقب الأستاذ (ة)المشرف(ة) على المذكرة : د/ هداني ليلى

رتبة الأستاذ(ة) المشرف(ة) : أستاذة محاضرة أ

إمضاء الأستاذ(ة) المشرف(ة)

إمضاء رئيس قسم الدراسات اللغوية و الأدبية

أ.د غول شهرزاد
رئيس قسم الدراسات اللغوية والأدبية

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

(ملحق القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

السيد (ة) عبد الرزاق بن صاعي ..... ، الصفة: طالب

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 117437013 الصادرة عن بلدية أولاد بوغالم مستغانم بتاريخ 2020/03/16

المسجل (ة) بكلية الأدب العربي و الفنون قسم الدراسات اللغوية و الأدبية والمكلف بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج (ماستر))

عنوانها البناء الروائي في مسرح عز الدين جلاوجي "الرقنة المشتوية - أنموذجا" .....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: .....

توقيع المعني (ة)

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله وعليه وسلم (من لم يشكر النّاس لم يشكر الله ومن أهدى اليكم معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له)

اللهم لك الحمد والشّكر ان سددت خطانا وانرت لنا درب العلم والمعرفة واعنتني على انجاز هذا العمل وأسألك تعالى ان تجعله في متناول كل الباحثين وطالبي العلم. وان تجعله في ميزان حسناتي وصالح اعمالي.

أتقدم بالشّكر الجزيل والثناء الكبير للأستاذة **مداني ليلى**.لقبولها الاشراف على هذا العمل. وعلى النّصائح والتّوجيهات التّي قدمتها لي. وعلى إعانتها لي لإتمام هذا البحث، جزاها الله كل خير.

وأشكر أيضا كل الأساتذة والمشرفين الذين ساهموا من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل. وكل من شجعني ووقف بجانبي وكان عونا لي في مشواريالدّراسي.

إهداء

﴿بِسْمِ اللَّهِ الرّحْمَنِ الرّحِيمِ﴾

قوله تعالى" :وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ"

(التّوبة: 105)

أوّلًا وقبل كلّ شيء، أحمدُ اللهَ عزَّ وجلَّ على توفيقِه، وأُصلّي وأُسلّم على من بلَّغ الرّسالة، وأدّى الأمانة، ونصح الأمّة، وكان رحمةً للعالمين، سيّدنا محمّدٍ صلّى الله عليه وسلّم." ﴿**وَاخفِضْ لَهُما جَناحَ الذُّلِّ مِنَ الرّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُما كَما رَبَّياني صَغيرًا**﴾["الإسراء: الآية:24].

إلى الحياة أمي والنّعمة أمي والعمر كله أمي فلامي أنتمي وبأمي اكتفي وبدون أمي انتهي إليك أهدي هذا العمل يا أعز النّاس" **أمي**".

إلى من احمل اسمه إلى رمز الثقة والفخر والاعتزاز إليك أنت يا أبي يا وسام العزة والكرامة إليك اهدي هذا العمل يا أحب النّاس" **أبي**".

إلى جميع أساتذتي الذين كان لهم الفضل في تعليمي وتوجيهي طيلة مشواري الدّراسي.

إلى جميع زملائي، وإلى كل الأحبة، وإلى كل من قدّم لي يد العون من قريب أو بعيد،

مقدمة

يعد المسرح أبو الفنون التمثيلية، ويتصف بشموليته وفنّه الرّاقي، له دورا هاما في حياة الإنسان والشّعوب بصفة عامة، حيث أنه كان الفضاء الذي يعبر به الإنسان عن طموحه وانتماءاته آلامه وآماله.

وعلى الرّغم من كل الظروف التّاريخية والاستعمارية التّي أدّت بوطننا الجزائر إلى الدّمار والأوجاع والخراب في وقت الاستعمار ، فإن المسرح قدلعب دورا هاما في إيصالالرّسالة إلى العالم آنذاك ، وكان له عشاقه ورواده، فـقد كان هذا الفن صوت الجزائر من خلال مشاهد درامية متنوعة وعميقة صورت حقيقة الاستعمار والمعاناة التّي عاشها الشّعب الجزائري والحروب التّي خاضها من أجل الحرية والاستقلال وطرد المستعمر.

وبما أن الدّراما تُعَدُّ سيدة الفنون، فقد اخترنا أن نخوض في هذا البحث حول أحد أبرز محبّي ومبدعي الدّراما العربية والجزائرية، وهو الكاتب المسرحي **عزّ الدّين جلاوجي** بما قدّمه من أعمال متنوّعة وغزيرة. وقد وقع اختيارنا على مسرحية من مسرحياته المعنونة بـ« **الأقنعة المثقوبة** » لتكون أنموذجا، وكانت إشكالية البحث كما يلي:

فيم تمثلت عناصر البناء الدّرامي في مسرحية الأقنعة المثقوبة؟.

كيف كان الصراع الدّرامي الذي صنعه عز الدّين جلاوجي في مسرحية الأقنعة المثقوبة؟.

كيف وظف الكاتب بنية الشّخصية في المسرحية؟.

وللإجابة عن هذه التّساؤلات اعتمدنا في موضوع بحثنا على خطة عامة اشتملت على فصلين يندرج ضمنها على مبحثين:

الفصل الأول: الإطار النّظري واشتمل على مبحثين:

المبحث الأول والمعنون بماهية البناء الدّرامي: والذي تضمن مفهوم البناء الدّرامي وعناصره الأساسية وأنواعه وتطور المسرح العربي والجزائري.

أمّا بالنّسبة للمبحث الثاني المعنون بالمسرح عند عز الدّين جلاوجي والذي تضمن التّعريف به وأعماله المسرحية وأهم الموضوعات التّي تناولها

أما بالنّسبة للفصل الثاني بعنوان:البناءالدّرامي في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" والذي تضمن مبحثين:

المبحث الأول: مضمونه قراءة في عنوان المسرحية ودلالاته

المبحث الثاني: الذي تناولنا فيه الفضاء المسرحي وبنية الشّخصية والصراع الدّرامي وختم بالحبكة الدّرامية.

خاتمة: وهي عبارة عن نتائج لكل ما سبق ذكره.

ومن بين أهم الدّوافع التّي جعلتنا نختار هذا الموضوع رغبة منا في الولوج إلى عالم المسرح بصفة خاصة، حيث اعتمدنا في بحثنا هذا على **المنهج الوصفي التّحليلي.**

ومن بين أهداف هذا البحث: تسليط الضوء على إحدى المسرحيات الثورية والتّي من بينها مسرحية عز الدّين جلاوجيالتّي تطرقنا إليها المعنونة ب"الأقنعة المثقوبة".

ومن خلال مشوارنا مع بحثنا هذا واجهتنا بعض الصعوبات أهمها:

صعوبة موضوع البحث وعدم التّحكم بما يلزم في آليات نقد النّصوص الدّرامية، إذ أنه لم يمنعنا من الوصول إلى مبتغانا ورغبتنا في الدّراسة والبحث في فن المسرح.

ومن أهم المصادر والمراجع التّي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا مايلي:

-عز الدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة.

- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي.

وفي الأخير، نسأل الله عز وجل التّوفيق والسداد، فإن أصبنا فبفضل الله وإن أخطانا فعزاءنا في ذلك أننا بذلنا كل ما لدينا من جهد في تحقيق مبتغانا.

كما نتوجه بالشّكر والتّقدير للأستاذة المشرفة الدّكتورة مداني ليلى على ما أفادتنا به من نصائح وتوجيهات.

الفصل الأول: البناء الدّرامي في المسرح

المبحث الأول: ماهية البناء الدّرامي

1/- مفهوم البناء الدّرامي

أ/- نشأة البناء الدّرامي

ب/-تعريف البناء الدّرامي لغة

ج/- تعريف البناء الدّرامي اصطلاحا

2/-عناصر البناء الدّرامي وأنواعه

أ/- عناصر البناء الدّرامي

ب/- أنواع البناء الدّرامي

3/- تطور المسرح العربي والجزائري

أ/- المسرح العربي نشأته وتطوره

ب/-المسرح الجزائري نشأته وتطوره

المبحث الثاني : - المسرح عند عز الدّين جلا وجي

أ/-التّعريف بعز الدّين جلاوجي

ب/- أعماله المسرحية

ج/- أهم الموضوعات التّي تناولها

المبحث الأول:مفهوم البناء الدّرامي:

إن فنّ الدّراما من وسائل التّعبير عن العواطف والأحداث، حيث لا تقتصر على الكلمات المحبّكة فقط، إنّ هناك عدّة طرق للتّعبير عنها كالتّعبير الجسدي والحسّي كما يتمّ التّعبير أيضًا صمتًا أو منطوقًا. كانت عبادة ديونيسيوس أكثر العبادات اتصالًا بالمسرح وأشدّها تأثيرًا على تطوّره، لأنّ طقوسها كانت تتضمّن الكثير من الحركات التّمثيليّة وتشمل على عواطف متضاربة حيث كانوا يعبّرون عنها تارة ببهجة وسرور تصاحبها ضحكات عالية، وكانت أيضًا بمثابة البذور التّي نشأت منها "الملهاة الكوميديا"، وتارة أخرى بحزن عميق مصحوب بالشّكوى والأنين، وكانت أيضًا بمثابة البذور التّي نشأت منها المأساة التّراجيديّة.[1]

1- مفهوم البناء الدّرامي: ومن هنا يمكن تعريف البناء:

ب- لغة:عندالنّحاة لزوم آخر الكلمة حالة واحدة مع اختلاف العوامل فيها.

(البناية): حرفة البناء والمبنى[2].

[1]-ينظر: عادل النّادلي،مدخل الى فن الدّراما، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1 ،1987، ص16.

[2]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبةالشّروق الدّولية، مصر، د.ط،2004،ص72.

ج- اصطلاحا:دلالة البناء في المعنى المجازي نظم الكلام وتأليفه.

والمفهوم الاصطلاحي لمصطلح البنية كما عرّفها جيرالدّ برنس في قوله:"...إذا عرفنا السّرد مثلا بأنه يتألف من قصة وخطاب فإن البنية شبكة العلاقات الحاصلة بين الصّفة والسرد."[1]

د- تعريف الدّراما لغة واصطلاحا:

الدّراما لغة:حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم.

درامية: من النّساء: السّيئة المشي القصيرة مع الصغر.[2]

اصطلاحا:إنالدّراما نوع من أنواع الفنون التّي يقوم بها الممثل بدور معين سواء على خشبة المسرح أو في التّلفزيون أو السينما، وقد يكون هذا الدّور إما حزين أو مسلي أو معًا، ويصور فيها حياة شخصية معينة أو قصة ما لتثير الجمهور.

وبرى أرسطو في كتابه أن الدّراما محاكاة لفعل إنسان، وفي تفسير ذلك ذهب النّقاد في دروب متشعبة، ولعل أقرب تفسير إلى العبارة المذكورة ما قيل أنالدّراما تتكون من من عناصر جوهرية نذكر منها:

-الحكاية.

[1]-بيرنس جيرالد: قاموس السردية .ترجمة السيد إمام. الطبعة الأولى. القاهرة: ميريت للنشر، 2003، ص 191.

[2]-مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط،ص282.

-تصاغ في شكل حدثي لا سرديًا.

- له خصائص معينة.

-يؤديها ممثلين أمام جمهور.

ويرى أن لفظة الدّراما لها مدلولين اثنين وهما:

- النّص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح.

- المسرحية الجادة ذات النّهاية السّعيدة أو المحزنة والتّي تعالج قضية هامّة.[1]

ومن يمكننا القول أنالدّراما هي تصوير لأحداث حقيقية أو خيالية من خلال أدائها عن طريق الحوار المكتوب سواء شعرا كان أم نثرا.

ويقول النّاصر بن صالح الدّين في مدونته عن مفهوم الدّراما: "هي نوع من التّعبير الأدبي التّي تؤدي تمثيل في المسرح أ السينما أو التّليفزيون أو الإذاعة ،وقد أخذت الكلمة من مصطلح في اللغة الإغريقية القديمة، بمعنى العمل، وتأتي أيضا بمعنى التّناقض، حيث أنّها كلمة مشتقة من عدة أسماء لكتاب وفلاسفة مشهورين حيث يجتمع في هذا النّوع من التّمثيل خليط من الضّحك والجد والواقع والخوف والحزن."[2]

[1]-إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدّرامية، دار المعارف، القاهرة،مصر، 1985، ص113.

[2]-النّاصر بن صلاح الدّين، مدونات، 2025/05/13 21:57.www.aljazeera.net

البناء الدّرامي: هو البنية النّصية المتكاملة في حد ذاتها والتّي تتألف من عناصر مرتبة ترتيبا خاصا وطبقا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيرا معينا لدى الجمهور المشاهد .

2- عناصر البناء الدّرامي وأنواعه:

أ- عناصر البناء الدّرامي:

اعتمد أرسطو في كتابه على عناصر البناء الدّرامي وهي كالتّالي:

1-الحبكة: وهي الجوهر الأول في التّراجيدية، بل لها منزلة الرّوح بالنّسبةللجسم الحي، وعرفها بأنها ترتيب الوقائع واشترط فيها إن تعرض فعلا واحدا تاما في كليته، بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وان تكون أجزاؤه العديدة المرتبطة ترابطا وثيقا حتى انه لو غير جزءا من أجزائها أو حذف فان الكل سيتغير ويصيبه الخطأ.

2-الشّخصية:وهي ثاني عناصر البناء الدّرامي أهمية بعد الحبكة وقد حدد خصائص الدّرامية بما يأتي: إن تكون الشّخصية مسألة تدعو إلى الخير، مادامت التّراجيدية تعالج حدثا فاضلا نبيلا فلابد إن تكون الشّخصية تقوم بعمل حسن وعلى خلق فاضل بالإضافة إلى التّحلي بثبات الشّخصية طوال المسرحية.

نستنتج انّه لأي عمل درامي،يجب أن يكون هناك عدد من الشّخصيات سواء كانت رئيسية أو ثانوية مع إعطاء دور لكل شخصية.

3-الفكرة: جاءت عند أرسطو القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المناسب وذلك بتحول الفكرة إلى الكلمة ومن ثم إلى مشهد مرئي بجميع تفاصيله ومنه إيصال الفكرة أو الموضوع إلى الجمهور المشاهد في ظروف حسنة وبشكل ملائم [1].

4-اللغة: ويقصد باللّغة التّعبير عن الفكرة بطريقة واضحة وسهلة الفهم، حيث قسمها أرسطو إلى قسمين:

أ- لغة عادية: والتّي هي لغة السرد والوصف والإلقاء

ب- اللغة الإيقاعية: وهي التّي تجعل النّفوس مستأنسة

5-المنظر المسرحي: وحسب مفهوم أرسطو، فإنّ وجود المنظر المسرحي أو عدم وجوده لا يؤثر في العمل المسرحي كما يعد من الكماليات لإكمال الصورة في عقل المتلقي فهي لا تشكل محوراً مهما في العمل الدّرامي إلا أنها تعد عنصراً جمالياً.

6-الغناء: أكد أرسطو بأن الغناء حينذاك كان يعمل على تهدئة أعصاب الأشخاص الذين يغلبون عليهم الحزن والقلق.....،فهو يشكل جواهر العمل الدّرامي في عمق النّفس الإنسانية [2]

هناك العديد من العناصر الدّرامية نذكر منها:

---

[1]-أرسطو،فن الشّعر، تر: إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط ،دت، ص96-97.

[2]-المرجع نفسه، ص 97.

1- الحوار:

يشكل الحوار عنصرا أساسيا في النّص الدّرامي، ويعتبر الوسيلة الأساسية من وسائل التّعبير التّي تنقل الأفكار في الأعمال الفنية، حيث تتجلى هاته الخاصية في حيويته وإذابته للعناصر الدّرامية الأخرى فيه، وقد يتبع الكاتب أو المؤلف أكثر من صيغة في الحوار الدّرامي مثل الوصف والسرد،الحوار الدّاخلي فضلا عن صيغة الجدال والحوار العام ويكشف الحوار الصيغ والأسلوب ونوعية التّعامل مع التّكوين المعماري للمكان والزمان [1].

2-الصراع:

يعتبر الصراع أساس الدّراما، ويعتبر الصراع نضال بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمها ومنه يتولد الحدث الدّرامي، وعندما لا يوجد صراع في العمل الدّرامي فإنه يبدو فاترا لا يثير في نفوس الجمهور شوقا لمتابعة[2]

3-الرّمز:

إنّ مفهوم الرّمز هو إشارة من الشّاعر أو الكاتب أو الأديب يتخفى خلفها بعض الأمور التّي لا يريد المؤلف إن تصل بشكل مباشر إنما ببحث وتحر، فالرّمز غالبا ما كان قناع المبدع الذي بسببه أن يتجاوز المواضيع ويوظفها من مثل شعراء

---

[1]- كمال الحاج، السيناريو والدّراما، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سورية،دط، 2020، ص57، ص58.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

العصر الجاهلي، فقد كان ممنوعا عليهم ذكر محبوباتهم في القصيدة إلا بعضهم ذكرها ولكن إخفاها خلف رموز مختلفة، فالرّمز لا يحمل هويته في ذاته وإنما بإشارات بديلة[1]

إذن فإن الرّمز الأدبي هو ليس إشارة إلى مواضعه أو الإصلاح إنما أساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرّامزة ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، فهو يوحي ولا يصرح، يغمض ولا يوضح.

ب- أنواع البناء الدّرامي:

كما عرفنا أن الدّراما هي فن من الفنون العريقة ومن أهم أنواعها، ويمكن أن نقول بأنّ الدّراما تنقسم إلى عدّة أشكال والتّي من بينها ما يلي:

الدّراما التّراجيدية: والتّي يطغوا عليها طابع الحزن والأسى والعذاب والألم، وتنتهي مسرحيتها بنهاية مأساوية محزنة.

الدّراما الكوميدية: وهي التّي تتكون من شخصيات ذات طابع فكاهي، وهدفها إضحاك الجمهور ولا يتسم بالكثير من الجديّة والحزن، وهناك بعض الممثلين لا تنطبق عليهم إلا الأدوار الكوميدية، وتنتهي بنهاية سعيدة.

[1]- ينظر: نسيب النّشناوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984، ص.460

الدّراما الكوميدراجية: وهي عبارة عن خليط مسرحي بين الكوميديا والتّراجيديا، حيث أنها تتناول أفكار عن المأساة بطريقة كوميدية، وتنعت أيضا بالكوميديا السوداء، ونهايتها تكون إمّا سعيدة أو محزنة.

الدّراما العبثية: وهي نص مسرحي غير واضح المعالم، ويتسم عموما بالغموض والهزلية وطرح أفكار ومشاهد، ويمكن لفت الانتباه للجمهور بمواقف غير متوقعة، حيث أن المعني دائما يختبئ بين السطور، وتنتهي المسرحية بمشاهد غير منطقية وليس لها ترابط بالحوار.[1]

الميغودراما: يقصد بها الدّراما المبالغ فيها، بمعنى أنها غير حقيقية كأفلام الأكشن والفانتازيا.

المونودراما: وهي المسرحية التّي يمثل فيها شخصية واحدة فقط والتّي تقوم بعدة أدوار كالوصف والسرد والغناء والتّمثيل، وغالبا ما تكون هذه المسرحيات حزينة.

الدّراما الموسيقية: وهي تنتمي إلى المسرح الموسيقي وهو مزيج فني بين التّمثيل والموسيقى، حيث أن الممثل يؤدي سيناريو عن طريق الرّقص والغناء وليس كالتّمثيل العادي مثل الأوبرا.[2]

3-تطور البناء الدّرامي في المسرح العربي والجزائري:

أ- المسرح العربي نشأته وتطوره:

-[1]المرجع السابق، ص461.

-[2]ينظر : أرسطو، فن الشّعر، ص55.

بدايتان للمسرح العربي:

لم يعرف العرب المسرح إلا بعد النّهضة العربية في القرن السّابع عشر، حيث يُقال" إنّ للمسرح العربي المعاصر بدايتين؛ أولهما مرتبطة بالفنون الدّرامية الشّعبية مثل خيال الظل، والقراقوز، والكاولية (الغجر)، وهي فنون استمرت حتى نهاية القرن التّاسع عشر، ولا يزال بعضها قائماً حتى اليوم. وقد أدت هذه الفنون إلى ظهور أشكال مسرحية متنوعة مثل المسرح الأخباري، السماح، حفلات الذكر، المولوية في المشرق العربي، ومسرح البساط، وصندوق العجائب، والمدّاح، والحكواتي في المغرب العربي"[1].

وقد بدأ المسرح العربي ممزوجًا بالتّراث الشّعبي، قبل أن يتجه نحو التّقليد الأوروبي، حيث يُقال" إن البداية الثانية كانت أكثر جدية، رغم أنها اتسمت بتقليد المسرح الأوروبي شكلاً ومضمونًا. ورغم أن هذا النّقل كان شبه حرفي، فإنّالتّفاعل مع المسرح الغربي لا يُعد عيبًا بحد ذاته. إنما تكمن المشكلة في استمرار التّقليد دون السعي لإبراز الخصوصية الثقافية المحلية. فقد تأثر الرّواد، مثل مارون النّقاش، بالتّفاصيل الشّكلية للمسرح الأوروبي دون إدراك لضرورتها، كما أن جمهورهم كان من الطبقة البرجوازية، لا من عامة الشّعب، وهو ما حدّ من أصالة المسرح العربي"[2].

وكان التّقليد والتّأثر بالمسرح الأوروبي ضروريين في تلك المرحلة، كون المسرح أصله أوروبي، إلا أنه، "رغم ذلك، وُجدت محاولات لتأصيل المسرح عبر أشكال

---

[1] –ينظر: يزيد عوالي (yzidaouali)،النّشأة وتطور في المسرح العربي، 11أوت 2021www.scribd.com

[2]ينظر: المرجع نفسه.

عربية قديمة، حيث يُشار إلى أن هذه المحاولات تُعد بداية المسرح العربي المعاصر منذ عام 1847. ولكن، يرى بعض الباحثين أن البداية الحقيقية للمسرح العربي تعود إلى القرن الرّابع الهجري، حيث ظهرت أشكال درامية عربية أصيلة، مثل خيال الظل والمقامات. ويعبّر النّص عن أسف لغياب مؤلف مسرحي عربي كبير، على غرار شكسبير، كان يمكنه استلهام هذه الأشكال وتقديم تراجيديا عربية فنية، كتجسيد واقعة عاشوراء ومقتل الحسين" [1]

فرغم تأثر المسرح العربي بالغرب، إلا أنه احتفظ بطابع عربي مميز. وقد مرّ بعدة مراحل تطور خلالها ليصل إلى ما هو عليه اليوم. ومن أبرز هذه المراحل ما يُعرف ب "بدايات المسرح العربي المعاصر في الثلث الأخير من القرن التّاسع عشر، بتأثير واضح من الحضارة الأوروبية، خاصة في ظل الاستعمار العثماني، والإنجليزي، والفرنسي، والإيطالي. وقد انطلقت هذه النّهضة المسرحية في لبنان وسوريا، ويمكن تقسيمها إلى أربع مراحل رئيسية بين عامي 1847 و1917:

- **مرحلة المحاولات الأولى (1847):**(بدأت باقتباس مسرحية "البخيل" لموليير وتقديمها بنفس الاسم.
- **مرحلة التّرجمات** :تميزت بترجمة أعمال مسرحية فرنسية، مثل "الذخيرة" و"شرق العواطف"، إضافة إلى مسرحيات لراسين.
- **مرحلة بعث التّاريخ العربي** :ظهرت فيها مسرحيات مستوحاة من التّاريخ العربي، مثل "حمدان" لنجيب الحداد.
- **مرحلة الواقعية الاجتماعية** :تجلت في أعمال جبران خليل جبران، مثل "إرم ذات العماد" و"الآباء والبنون."

[1] ينظر: المرجع السّابق.

ب-المسرح الجزائري نشأته وتطوره:

"لم تعرف الجزائر المسرح بالمفهوم الحديث أي باعتباره نوعا أدبيا وفنا له اصوله وقواعده المتعارف عليها حديثا إلا في المطلع العشرين"[1]

يُعَدُّ تأثر الأدباء الجزائريين بالمسرح الفرنسي أحد أبرز الأسباب التّي ساهمت في نشأة المسرح في الجزائر، حيث " لم تعرف البلاد هذا الفنّ بمفهومه الحديث إلا مع بدايات القرن العشرين، شأنها في ذلك شأن بقية الدّول العربية. وقد أشار أحمد توفيق المدني إلى تأخر الجزائر في إدراك أهمية التّمثيل وإنشاء المسارح.

ورغم أن الطقوس الاجتماعية والدّينية في العصر الجاهلي لم تتطوّر إلى شكل مسرحي واضح، فإن الوطن العربي شهد بعض المحاولات البدائية في هذا المجال، ومن بينها محاولة جزائرية مبكرة تمثلت في مسرحية "**نزهة المشتاق وغصة العشاق** "للكاتب إبراهيم دانينوس عام 1835" [2]، والتّي تُعد من أولى التّجارب المسرحية في الجزائر، وإن كانت متأثرة كثيرًا بالسرد القصصي أكثر من البناء المسرحي المتكامل.

وتُعتبر هذه المسرحية من أقدم الأعمال المسرحية في الوطن العربي، إذ " تم اكتشاف مخطوطتها من قِبل الباحث الإنجليزي فيليب سادغروف في مكتبة مدرسة اللغات الشّرقية بباريس، وطُبعت لاحقًا ضمن كتاب عن المسرح عند يهود البلاد العربية في القرن التّاسع عشر، بالتّعاون مع ش. موبيه.

---

[1]- بن داود أحمد، نشأة و تأسيس المسرح الجزائري، مجلة القرطاس،تلمسان، الجزائر،ع2،جانفي2015،ص269.

[2] - ينظر :المرجع نفسه،ص269.

وقد اعتبر سادغروف هذه المسرحية من أقدم المحاولات المسرحية في العالم العربي، وربما سبقت حتى مسرحية "**البخيل**"التّي قدّمها مارون النّقاش في بيروت عام 1848. و دفع هذا الاكتشاف بعض الباحثين، مثل كمال بن ديمراد، إلى المطالبة بإعادة النّظر في البدايات الحقيقية للمسرح العربي، إلا أن قلّة الدّراسات وصعوبة الوصول إلى معلومات دقيقة، جعلت من الصعب إصدار حكم قاطع حول الرّيادة المسرحية. حتى عبد الله سعد الله أشار إلى الغموض الذي يحيط بهذه المسرحية من حيث مضمونها وتفاصيلها، رغم أن بعض أجزائها تبدو مستوحاة من "**ألف ليلة وليلة.**""[1]

لكن المسرح الجزائري، كغيره من المسارح العربية، تأثر بالتّراث الشّعبي المحلي، "فقد عرفـت الجزائر أشكالًا تمثيلية بدائية قبل ظهور المسرح الحديث، مثل "**الكراكوز**"و**خيال الظل** ، وهي أشكال تطوّرت خلال الحكم العثماني، وارتبطت خاصة بشهر رمضان، واستمرت حتى القرن التّاسع عشر قبل أن تُمنع من قِبل الإدارة الاستعمارية الفرنسية. وقد وصفها الباحث سعد الله بأنها تنتمي إلى المسرح التّقليدي. كما ظهرت أنماط تمثيلية شعبية أخرى مهّدت لظهور المسرح الحقيقي، من بينها: الاحتفالات الدّينية والاجتماعية، عروض **عيساوة**، الطواف حول قبور الأولياء، احتفالات **عاشوراء**، إضافة إلى تقاليد **المداح** و **الرّاوية** و **الحلقة**، وكلّها أنماط تعبيرية ذات طابع تمثيلي" .[2]

وقد ارتبط المسرح الجزائري بالفلكلور الشّعبي، وتطوّر مع تداخله في الاحتفالات والمناسبات الشّعبية المختلفة، لا سيما الفلاحية منها، حيث " نجد أن التّراث

---

[1] **ينظر : بن داود أحمد، نشأة و تأسيس المسرح الجزائري،ص270.**

[2] **– ينظر: المرجع نفسه، ن ص.**

الجزائري يزخر بأشكال احتفالية دورية ذات طابع تعبيري مسرحي، مثل احتفالات "**التّويزة**"و"الأم تانونجا"، التّي كانت تُقام على مدار السنة. ورغم أنها لم تتطور إلى شكل مسرحي أدبي درامي " [3]، إلا أنها مثّلت بوادر مسرح محلي أصيل قائم على التّعبير الشّعبي الجماعي.

ساهم هذا التّداخل بين الأشكال الشّعبية والتّعبيرية في نشوء مسرح جزائري خاص، بعيد عن التّقليد الأعمى للنماذج الغربية، واستفاد من روح البيئة المحلية وتجارب الأمم الأخرى في آنٍ واحد، ما ساعد على تطوّره إلى ظاهرة اجتماعية وثقافية خاصة خلال منتصف عشرينيات القرن الماضي.

العوامل التّي ساهمت في ظهور المسرح الجزائري[1]:

تأثر المسرح الجزائري، في مسار تطوّره، بعدة عوامل أسهمت في تشكيل هويته وتطوير إنتاجه الدّرامي المستمر، ويمكن ترتيب هذه العوامل حسب أهميتها كما يلي:

1. **زيارة الفرق المسرحية العربية**، مثل فرقة **قرداحي** وفرقة **جورج أبيض**، التّي عرّفت الجمهور الجزائري بأنماط مسرحية عربية رائدة.
2. **التّأثر بالمسرح الفرنسي**، نتيجة الاستعمار والاحتكاك الثقافي، مما سمح بتكوين رؤية مسرحية حداثية لدى بعض الأدباء والفنانين.
3. **ظهور الجمعيات والنّوادي الثقافية**، مثل:
   - **جمعية المطربية للموسيقى**

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص270-271.

[1] ينظر: بن داود أحمد، نشأة و تأسيس المسرح الجزائري، ص 271- ص275.

- **جمعية الآداب والتّمثيل العربي**
- **جمعية العلماء المسلمين**

وقد لعبت هذه الجمعيات دورًا مهمًا في نشر الوعي الثقافي والمسرحي بين أفراد المجتمع، وأسهمت في تأطير العمل المسرحي ضمن رؤية وطنية وثقافية واضحة.

-الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري:

تعود الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري إلى بداية القرن العشرين، وان كان البعض يرجعها إلى النّصف الأول من القرن التّاسع عشر حين ظهر مسرح الظل والقراقوز حيث تقول الكاتبة "أرليت روث" في كتابها المسرح الجزائري النّاطق بالعامية: le théâtre algérien de langue dialectale "أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835م، كما ذكر "بوكلير موسكو" أن هذا النّوع من التّمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1843م، لكون أن هذا الشّكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم." ويذكر الرّحالة الألماني "مالستان" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862م، وأن "دوشين" هو الآخر قد شاهد قبل هذا التّاريخ مسرح القراقوز وذلك عام 1847م."[1]كما كان هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة، بينما يذكر الدّكتور البريطاني "فيليب سادجروف" المحاضر بقسم الدّراسات العربية في جامعة "اندنبر" بـ "اسكوتلندا"

[1]-mahieddinebachetarzi: Mémoires – T 2 – enal 1984 – p 19

والمتخصص في الأدب العربي، أنه عثر على مخطوط لمسرحية . يقول أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي . وهذا بمدرسة اللغات الشّرقية. والمسرحية هذه بعنوان : "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق" لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانينوس" التّي من المرجح –حسب قوله– أن تكون قد طبعت عام 1848م.

ويذهب الأستاذ سادجروف إلى أنّ هذه المسرحية تُعدّ ذات أهمية رائدة، إن لم تكن الأولى في العالم العربي، وذلك بالنظر إلى مسرحية البخيل التي اقتبسها مارون النقاش، والتي عُرضت سنة 1848م في بيروت.

وفي بداية القرن العشرين،قدمت إلى الجزائر فرقة سليمان القرداحي سنة 1908م حيث يقول الكاتب "محمد عزيزة" في كتابه "المسرح والإسلام le théâtre et L'islam" إنه بفضل ظاهرة التّثاقف، عرف المغرب العربي بعد 60 عاما (أي بعد عرض مسرحية مارون النّقاش سنة 1848م) الظاهرة المسرحية بلغته الأم، إذ قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة القرداحي، في هذا التّاريخ 1908م القيام بأول جولة مسرحية حيث وصلت إلى تونس أين قدمت عروضها بنجاح كبير، وواصلت طريقها بعد ذلك في اتجاه الجزائر"[1].

"هذا القول، جاء سابقا لقول سادجروف الأنف الذكر، بعدة سنوات ...أما عن المبادرات التّي قام بها الجزائريون بعد هذا التّاريخ، فكانت في أغلبها أعمالا كتبها

[1]–**Mohamed Aziza: Le théâtre et L'Islam–SNED–Algérie/p.45**

أوروبيون أو مشارقة وأداها جزائريون إلى جانب بعض الأعمال التّي كان ينقصها الجمهور، حيث كانت عادة ما تجري في الزوايا والدّور الخاصة، وهو أمر يحد من نجاح العمل المسرحي.

ونستعرض ما كتبه أحد الذين عايشوا المسرح الجزائري عن كثب، واحتكوا بفعل الممارسة مع رجالاته الأوائل ألا وهو "محبوب اسطنبولي (1912-2000م) الذي يقول في دراسة قيمة له تحت عنوان "أضواء على تاريخ المسرح الجزائري":" أما المسرح على الخشبة، فالحق الذي لا غبار عليه، هو أن الأمير خالدّ حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، حضر مأدبة أقامها "جورج أبيض" بباريس سنة 1910م، بمناسبة حصوله على شهادة الكونسرفتوار، وبعد انتهاء الحفل، طلب منه الأمير خالدّ أن يبعث له ببعض المسرحيات عند وصوله إلى القاهرة. وفعلا، بعث له سنة 1911م برواية "ماكبث" للمسرحي الانجليزي شكسبير، عربها محمد عفت المصري سنة1889م، ورواية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي إضافة إلى رواية "الشّهيد" للشاعر المصري حافظ إبراهيم"[1].

وفي نفس السّنة، أسس الأمير خالدّ جمعية بالمدية، وأخرى بالبليدة، وثالثة بالجزائر العاصمة. فأسند جمعية المدية إلى الوكيل اسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن، وقامت بتمثيل رواية (أي مسرحية) "المروءة والوفاء" بمنزل القاضي عبد المؤمن سنة 1912م. أما جمعية العاصمة، فأسند رئاستها إلى قدور بن محي

[1]--قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النّص المسرحي(ناهض الرّمضاني نموذجا)، مجلة آمال: ع ،35، سبتمبر وأكتوبر، 1976، ص67.

الدّين الحلوي، ومثلت رواية "ماكبث" بقصر محي الدّين بالعيون الزرقاء، قرب الحامة بالجزائر العاصمة.

المبحث الثاني: المسرح عند عز الدّين جلاوجي.

1/-أ-5 نبذة عن حياة عز الدّين جلاوجي:

هو كاتب جزائري وأستاذ جامعي، ولد بسطيف سنة 1962م، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينات في الصحف الجزائرية والعربية، حصل على دكتوراه العلوم من جامعة قسنطينة، أسس برفقة عدد من الأدباء "رابطة الإبداع الثقافية الوطنية" سنة 1990م،وفي سنة 2001م أسس برفقة أكاديميين وأدباء جمعية ثقافية وطنية باسم "رابطة أهل القلم" وترأسها، واختير سنة 2003م عضوًا في الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين، وهو أستاذ محاضر بجامعة محمد البشير الإبراهيمي بمدينة برج بوعريريج.[1]

أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر، درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليا في المسرح الشّعري المغاربي.

ب/- مؤلفات عز الدّين جلاوجي المسرحية:

ألف الكاتب عز الدّين جلاوجي عدة مؤلفات وصدر له أكثر من 40 مؤلف في النّقد والرّواية والمسرح والمجموعات القصصية وأدب الأطفال وصدرت له

[1]-عز الدّين جلاوجي:جائزة كتارا للرواية العربية، 2025، www.kataranoveles.com

مجموعته القصصية الأولى سنة 1994م بعنوان "لمن تهتف الحناجر؟" [1]، عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة ومنها: "البحث عن الشّمس" ، "ملحمة أم الشّهداء" ، "سالم والشّيطان" ، "صابرة" ، "غنائية أولاد عامر" ، "قلعة الكرامة".[2]

قدمت عن أعماله عشرات الدّراسات والرّسائل الجامعية

-من مؤلفات عز الدّين جلاوجي المسرحية ما يلي:[3]

- مسرحيات الأطفال "الثور المغدور، غصن الزيتون، الليث والحمار، محال طماع"

- "النّخلة وسلطان المدينة" سنة 2002م

- "أحلام الغول الكبير"، منشورات المنتهى السداسي الأول،2020.

- "حب بين الصخور"،دار المعرفة 2013.

- مملكة الغراب، منشورات المنتهى السداسي الأول،2020.

- "الأقنعة المثقوبة"،دار المعرفة 2013.

- مسرح اللحظة منشورات المنتهى السداسي الأول،2017.

- مسرحيات قصيرة جدا ،منشورات المنتهى السداسي الأول 2017.

---

[1] - المرجع نفسه.

[2] - المرجع نفسه

[3] عز الدّين جلاوجي: جائزة كتارا للرواية العربية.

– الأعمال المسرحية غير الكاملة"، دار الأمير خالدّ،2009.

ب/–أهم الموضوعات التّي تناولها عز الدّين جلاوجي:

1/–موضوعات تاريخية:

إنّ من أهم معالم التّجربة المسرحية لدى عز الدّين جلاوجي هو العودة إلى التّاريخ واستلهام المواضيع منه، حيث اعتمد عليه كمظهر رامز لمشكلات الحاضر وبالتّالي الرّغبة في معالجتها وإسقاطها على الأحداث التّاريخية الماضية وذلك لكون بالتّاريخ نماذج يحتدى بها، خاصة وأنه مع غياب الإرث المسرحي بعد هذه التّجربة التّي تعتبر وافدة إلى المجتمع العربي التّي لم يعهد بها من قبل على غرار ما قاله عبد القادر القط: "إنّ المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم في البداية من التّاريخ حيث كان أول عهدهم بهذا الشّكل الجديد من أشكال التّأليف الأدبي، لم يوجد بينهم لغياب البيئة المسرحية ... فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التّاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشّامل."[1]

بالإضافة إلى ما سبق نجد أيضا أنّ النّزعة الوطنية متمثلة في الثورة الجزائرية وبطولات الثوّار والمناضلين كانت سببًا آخر على شاكلة ما أورده الكاتب في كل من مسرحية "الفجاج الشّائكة"، "حبّ بين الصخور" ومسرحية "هستيريا الدّم"، بالإضافة إلى مسرحية "الأقنعة المثقوبة" فمن خلال هذه المسرحيات عمد إلى

[1]–**إسماعيل بن اصيفية:"قناع التّاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرّحمان ماضوي"، مجلة الأثر، جامعة عنابة، الجزائر، 13مارس2012، ص241.**

إحياء أمجاد الماضي، إلى جانب التّاريخ الوطني هناك اهتمام واضح من قبله بالتّاريخ الإسلامي، إذ أورد في مسرحيتين له هما "ملح وفرات" ، "رحلة فداء" قصص دينية مستلهمة من التّراث الدّيني الإسلامي لغايات إصلاحية بالدّرجة الأولى ولا ننسى أيضا اهتمامه بالتّراث الشّعبي من خلال الأخذ من سير شعبية أثبتت حضورها في الوجدان الجمعي العربي كما هو الحال في مسرحية "غنائية الحب والدّم"، والجدير بالذكر هنا أنّ"عزالدّين جلاوجي" قد اتخذ رموزا تاريخية بما يتلاءم مع أفكاره والمواضيع التّي طرحها محاولا تسليط الضوء عليها فأصبحت أقنعة أسقطت على واقعنا الحاضر. ومنه كانت أبرز مواضيعه التّاريخية كالآتي:

أ/- الثورة التّحريرية المجيدة:

تعد الثورة الجزائرية من أهم القضايا والمواضيع التّي اهتم بها الكتاب والمؤلفون على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم بالخوض فيها، كلّ ذلك راجع إلى أهمية هذه الثورة بالدّرجة الأولى على عدّة أصعدة، إذ أكّد "محمد العربي الزبيري" أنّه بفضل الثورة الجزائرية اجتاحت القارة السمراء موجة استقلال سياسية، إذ أنّها زعزعت كيان النّظام السياسي في فرنسا، إضافة إلى تدعيمها للعالم الثالث من خلال حركة عدم الانحياز هذا على المستوى الخارجي، أمّا بالنّسبة للمستوى الدّاخلي فقد كانت تتويجا للكفاح المستمر الذي قام به الشّعب الجزائري منذ الاحتلال فاسترجعت السيادة المفقودة مع القضاء على الأنظمة البالية.[1]

[1]- **ينظر: محمد العربي الزبيري: "الثورة الجزائرية في عامها الأول"، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص54.**

وأمام هذه المكانة الكبيرة للثورة الجزائرية كان لزامًا على الأدباء أن ينقلوا أحداثًا تمكّن من خلالها من هزيمة الجزائيين لأعظم سلطة استعمارية آنذاك، ومن هنا كانت البدايات الأولى للثورة التّحريرية في المسرح الجزائري قد برزت في الفترة الممتدة مابين 1954-1962م وإن كانت ضئيلة جدًا نظرًا للظروف الحرجة التّي عاشها الشّعب الجزائري في ظل الاستعمار، وهذا ما أدى ما أدى بالمثقفين والكتّاب والمبدعين للتوقف عن نشاطاتهم الكتابية،ورغم ذلك كان هناك نصوص أدبية غير أنّها كتبت خارج الوطن خاصة في تونس، لأنّ أصحابها كانوا إمّا طلبة أو لاجئين أو أعضاء في الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير، فنجد أمثلة على ذلك: "مصرع الطغاة" ل "عبد الله الرّكيبي"، "التّراب" ل"أبي العيد دودو"، "أبناء القصبة" ل"عبد الحليم رايس" "132سنة" ل"عبد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي"[1]

وبذلك أصبح المسرح وسيلة من وسائل النّضال، ومع مرور الوقت ظهر جيل جديد من أدباء المسرح اتخذوا على عاتقهم مهمة نقل الأحداث التّاريخية للقراء وكذا محاولة إسقاطها على الواقع الحالي لأجل أخذ العبرة، إذ أضحت الثورة رمزًا لمعالجة معضلات الحاضر وإحياء لأمجاد الماضي وتعبيرًا عن الحس الوطني. ومن بينهم "عز الدّين جلاوجي" الذي كان موضوع الثورة التّحريرية من أبرز المواضيع في أغلب مسرحياته، إذ أنها تكررت على نحو واضح وصريح تارة وتارة أخرى على نحو رمزي، إذ أنه أظهر لنا ثورة شعب متلاحم مؤمن بحريته ونتائج

[1] – ينظر :طارقثابت،"الثورة التّحريرية في الكتابات المسرحية الجزائرية، مصرع الطغاة لعبد الله ركيبي نموذجًا" مجلة كلية الآداب، جامعة العربي بن المهيدي–أم البواقي، الجزائر، د.ت، ص6.

أفعال المحتل في نفوس الثوار والمجاهدين الجزائريين والجند الفرنسي على حد سواء، أو إبراز بطولات شخصيات ضحّت بالنّفس والنّفيس في سبيل إعلاء راية الوطن، ومن الملاحظ أن الكاتب صوّر الصراع المنبثق من هذا الموضوع داخليًا وخارجيًا حيث أنه أحاط بكل جوانب الثورة التّحريرية سواء كان صراعا نفسيًّا أو صراعًا على الأرض يكتنف الشّخصيات وذلك راجع إلى تمكّن الأديب من الإلمام بجميع نواحي الثورة ونتائجها وتضمينها في نصوصه و تأليفاته.

" وأمام هذه المكانة الكبيرة كان لزاما على الأدباء أن ينقلوا أحداثا لتمكن من خلالها الجزائريون من هيدا أعظم سلطة استعمارية المالك، ومن هنا كانت الإرهاصات الأولى "كلوية في المسرح الجزائري قد برزت في القارة الممتدة من (1962-1954)وإن كانت قليلة جدا نظرا للظروف الحرجة التّي كان الشّعب يعيشها في ظل استعمار مستند زج بالمواطنين في السجون أو قتلهم هذا ما أدى بالثقفين والمبدعين الإيقاف نشاطهم، ورقم ذلك هناك بالفعل خصوص غير أنها كتبت خارج الوطن خاصة في تونس، لأن أصحابها كانوا إذا طلبة أو الاحتين أو أعضاء في الفرقة الفنية جبهة التّحرير وكأمثلة على ذلك بعد مصرع الطعاة الأعبد الله الرّكبي التّواب داي العبيد دودو"، البناء القصبة الأعبد العليم الرّئيس، 132 سنة الأحد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي" [1]

[1] – ينظر: طارق ثابت:"الثورة التّحريرية في الكتابات المسرحية الجزائرية، مصرع الطغاة لعبد الله ركيبي أنمودجا"،مجلة الآداب، جامعة العربي بنمهيدي-أم البواقي،دت، ص6

ويمكننا القول بأنّ للثورة الجزائرية وقع كبير في نفس الأديب "عز الدّين جلاوجي"الذي صوّرها مرارا وتكرارا من عدّة زوايا ليذكر قرّائه بأنّه كان هناك جيل في فترة معيّنة قد أعاد كتابة تاريخه بدمائه وغيّر مسار الطائرة حتى ترسوا بأمان في مطار السلم والسلام، وبذلك تمكّنت الأجيال اللاحقة والمتمثلة فينا بأن تحيي قصة الأمجاد الذين طالما أرادوا عيشها، فكان موضوع "الثورة" الموضوع الأكثر حضورا في كتاباته الأدبية إلى جانب الصراع السياسي.

ب/- السيرة النّبوية:

يعد التّاريخ الإسلامي من أهم الأعمدة التّي يقوم عليها مسرح "عز الدّين جلاوجي" حيث أنّه اهتم بتوظيف سير الأنباء وقصص الصحابة من أجل غرس القيم الإسلامية السامية خاصة عقب الاستعمار مخافة أن تتسرب ثقافة الغرب إلى الجزائريين فكان لزاما العودة إلى التّراث الإسلامي، إذ أنه استقى من السيرة النّبوية وكانت الموضوع الرّئيسي في مؤلفاته، إذ نجد مسرحيتان برزت فيهما تيمة القصص الدّينية أولهما "ملح وفرات" والثانية "رحلة فداء".

إضافة إلى ذلك لاحظنا اتصالا بين المسرحيتين إذ كانت الثانية ممتعة للأولى في الموضوع، فقد ظهرت "ملح وفرات" بموضوع خيانة اليهود في المدينة للمسلمين لتأتي في رحلة فداء بعدها بموضوع فرعي هو كذلك خيانة اليهود للمسلمين، من ذلك ما قاله في مسرحيته "رحلة فداء" مشيرا إلى المسرحية الأولى:

"يظهر أنهم لم يعتبروا بما فعلنا ببني عمومتهم من بني قينقاع، ورب الكعبة لنفعلن بهم ما يسودهم إن بدرت منهم خيانة"[1]

ومن الملاحظ من خلال هاتين المسرحيتين أنّ الكاتب حاول غرس الثقافة الإسلامية في نفوس الجزائريين خاصّة وأنهم عاشوا مرحلة صعبة بعد الاستقلال من حيث البحث عن الهوية الوطنية والانتماء بعيدًا عن الثقافة الغربية، وبذلك فإن السيرة النّبوية حاضرة وبقوة من خلال توظيف موضوعات تتعلق بالنّبي محمد عليه الصلاة والسلام، فمسرحية "رحلة فداء" تروي قصة استشهاد الصحابي الجليل "حبيب بن عدي" بعد أن بعثه النّبي الكريم في مهمة نشر الإسلام في قبائل "عضل"، في حين مسرحية "ملح وفرات" عرضت لنا قصة جلاء اليهود من المدينة المنورة بعد مكائدهم المتعددة في حق المسلمين وخرقهم لمعاهدة الصلح التّي عقدت بينهم وبين النّبي عليه الصلاة والسلام.

"وبالتّالي نجد أن البعد الدّيني هنا قد وقف كقناع للتعبير عن الواقع، فالكاتب ركز في المسرحيتين على "خيانة اليهود"، وهو الأمر الحاصل على أرض الواقع في الفترة التّي كتبت فيها المسرحيتين، ... إذ كانت مذابح خلقت غصة في قلوب العرب خاصة بعد فشلهم في الإطاحة بإسرائيل في ذلك الوقت"[2]

والسبب الرّئيسي في معالجة الموضوعات الدّينية في كتابات عز الدّين جلاوجي الخصبة راجع بالدّرجة الأولى إلى محاولة إحياء التّاريخ الإسلامي،

---

[1]- عز الدّين جلاوجي، مسرحية "رحلة فداء"، ص35

[2]- ينظر: مجلة المعرفة: "غزو لبنان 1982"، من الموقع الالكتروني http://m.ma

وكذلك نلمس دعوة من الكاتب إلى تعظيم الإسلام وتمجيده باعتباره الأجدر بالإتباع من خلال تبيينه لمدى الحب الكبير الذي يكتنف صدور الصحابة لهذا الدّين، ونجد أيضا هناك تقديم لبعض النّصائح التّربوية إذ أنه كان يعمل على معالجة معضلات المجتمع.

يمكننا القول بأنّ الكاتب قد وفق في جعل القصص الدّيني واجهة للتعبير عن قضايا العصر رغم أنه ظلّ نصحه المسرحي فيه نوع من القداسة، كما أنّ التّوظيف قد اتسم بنوع من العمق إذ أنّ معظم الكتاب والمؤلفين يوظفون التّراث الدّيني بنوع من السطحية يتمركز الصراع فيها على ثنائية الإيمان والشّرك، الحق والباطل، وهو ما تخطاه عز الدّين جلاوجي في مسرحياته فأصبحت السيرة النّبوية مصدرًا هامًا يستقي منه لمعالجة مسائل الواقع.

ختاما، مسرح عزالدّين جلاوجي هو مسرح مقاومة بامتياز، يجمع بين العمق الفكري والجمالية الفنية، مما يجعله أحد أهم رواد المسرح الجزائري المعاصر

الفصل الثاني: البناء الدّرامي في مسرحية "الأقنعة المثقوبة"

المبحث الأول:

1/- العنوان ودلالاته

2/- الفضاء المسرحي:

أ/- المكان

ب/- الزمان

3/- الشّخصيات:

أ/- الشّخصيات الأساسية

ب/- الشّخصيات الثانوية

4/-الصراع الدّرامي(أشكال الحوار):

أ/- صراع داخلي.

ب/- صراع خارجي.

ج/- صراع وجودي.

5/-الحبكة الدّرامية.

1/- العنوان ودلالاته:

عنوان "الأقنعة المثقوبة" لديه دلالات عميقة ترتبط بالمسرحية نفسها، فهو يعبر عن فكرة كشف الزيف والخدع التّي يرتديها النّاس ويفضح الأقنعة التّي يخفون بها حقائقهم الحقيقية هذه الأقنعة هي بمثابة ستار يغطّي وجه الإنسان الحقيقي ويجعل المجتمع لا يرى سوى صورة مزيفة

ومن هنا يمكننا توضيح بعض دلالات عنوان مسرحية الأقنعة المثقوبة:

كشف الزيف: تشير الأقنعة المثقوبة إلى الأقنعة التّي يرتديها ليست كاملة أو متينة، بل بها ثقوب تظهر من خلالها الحقيقة، وهذه الثقوب هي بمثابة نقاط ضعف في الأقنعة وهي التّي تمكّن الآخرين من رؤية ما وراءها

نقد اجتماعي وسياسي: المسرحية غالبا ما تستخدم الأقنعة المثقوبة كرمز لنقد اجتماعي وسياسي، إذ أنها تعبر عن الرّغبة في كشف الأقنعة التّي يخفيها الحكام أو الطبقات المهيمنة، وكشف حقيقة المجتمع المزيفة.

إماطة الأقنعة: العنوان يشير إلى عملية إزالة الأقنعة وإظهار الحقيقة، هذه العملية ليست سهلة ولكنها ضرورية لتحقيق العدالة والصدق.

المجتمع المتعدد الوجوه: الأقنعة المثقوبة تعكس فكرة أن المجتمع ليس موحدا وأن النّاس لديهم وجوه متعددة، بعض الوجوه هي وجوه حقيقية، وبعضها الآخر هو مجرد قناع يرتدونه.[1]

---

[1]- **هيام شعبان، السرد الرّوائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر و التّوزيع، الأردن، دط، 2004، ص277.**

الرّغبة في الصدق: العنوان يعبر عن الرّغبة في الصدق والشّفافية،وفي التّخلص من الأقنعة التّي تخفي الحقيقة، إنها دعوة إلى اكتشاف الذات الحقيقية وعم التّمسك بالصور المزيفة

بمعنى آخر، عنوان الأقنعة المثقوبة هو رمز قوي لكشف الزيف ونقد المجتمع ودعوة إلى الصّدق والشّفافية، بالإضافة إلى أنّه يعكس فكرة أن الحقيقة لا تظهر دائما ولكنها يمكن أن تظهر من خلال الثقوب في الأقنعة المزيفة.

2/-الفضاء المسرحي:

يعد الزمان والمكان من أهم المحاور في بناء المسرحية داخل بيئة لأن هذه الأخيرة تشملهما معًا ويكمن دورهما في أنهما يقومان بنفس دور الموسيقى للمسرحية أو السينما، إذ أن الحدث المسرحي أو الفضاء المسرحي لابد أن يقع في زمان ومكان معينين، بمعنى أنهما مكملين لبعضهما البعض.

أ- المكان:

كما نبّهنا سابقا أن المكان من أهم الرّكائز في النّص الدّرامي :"فهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشّخصيات، فلكل حدث لابدّ له من مكان خاص يقع فيه"

ويمكن القول بأنّ المكان قد يكون مغلقا أو مفتوحا، هادئا أو مزدحما، واقعيا أم متخيلا بالنّسبة للشّخصيات. ومن خلال الحوار نستطيع الكشف الأماكن الموجودة في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" ويمكن وصف أول مكان ذكر فيها:[1]

---

[1] **هيام شعبان،السرد الرّوائي في أعمال ابراهيم نصر الله،ص 278**

➢ **الشّارع:**استهل الكاتب بوصفه بأنّه مكان عام وقد ذكره في مطلع المسرحية نظرا لأهميته في انطلاق الأحداث حيث يقول في المقطع الآتي:

"الشّارع البائس، يشرع ذراعيه عن آخرهما"[1]

➢ **المقهى:** مكان مغلق ذو طابع شعبي عتيق يقع عند منكب الشّارع له باب صدئ كما جاء في المقطع الآتي:

"عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه الصدأ تتنافر كراس فارغة، خلف المحسب ينشط صاحبه في التّرتيب والتّنظيف ويفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة."[2]

كان للمقهى دور هام في تجسيد الأحداث التّي وقعت بفعل الشّخصيات، فقد كان مكان جلوس الحاج القرواطيالدّائم الذي يتربع في وسطه ويتباهى فيه على النّاس إذ ذكر ذلك في المقطع الآتي:

"في ذات المقهى كان الحاج القرواطي جالسًا في أبهة وأمامه فنجان قهوة يحتسي منه في انتشاء وقد بدا أكثر انشراحا وشبابًا."[3]

من خلال هذا المقطع يتضح لنا أن الكاتب وظّف هذا المكان ليمثّل الخلفية التّي أراد رسمها في مخيلة القارئ عن طريق وصفه الدّقيق لكيفية جلوس الشّخصية الرّئيسية وهيبتها وشموخها وتسلطها.

➢ **مسكن الحاج القرواطيالرّيفي:**

---

[1]–عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة، ، دار الرّوائع للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص11

[2]–المرجع نفسه ، ص11.

[3]–المرجع نفسه، ص57.

اكتفي الكاتب بوصفه على أنّه مكان صغير وقديم كما جاء في المقطع التّالي:

"وحده الحاج القرواطي في مسكنه الرّيفي القديم، حيث يخيم الصمت الرّهيب، يذرع المكان في قلق ظاهر يفرقع أصابعه أحيانًا،..."[1]

في هذا المقطع الحواري وصف الكاتب عز الدّين جلاوجي بيت الشّيخ القرواطي إذ كان له دور في تواصل الأحداث حيث وصف لنا حالة الخوف التّي كانت تخالج نفس الحاج وهو ينتظر خبر وصول السّلعة وتسليمها إلى المكان المطلوب. حيث أن هذا المكان ذكر كثيرا لما له من أهمية بالغة والذي يعتبر مكان عقد الصفقات والاجتماعات السرية للحاج القرواطي ولنبرهن ذلك ماقالهجلاوجي في المقطع الآتي:

"يندفع واقفًا بغضب شديد

– أبيع رزقك أيّها المغفل، هذا البيت سأجعل منه مقر لقاءات واجتماعات وإبرام الصفقات فهل تصمت يا مكّار؟"[2]

- **الحجرة:** لقد كان للقرواطي بيت آخر يملكه حيث نقل زوجته وأولاده إليه واستقر فيه معهم، لم يذكر الكاتب البيت الجديد ولم يضع أي معلم من معالمه بل وصف منه حجرة واحدة فقط تحتوي على خزانة ونافذة وباب. والتّي تعد مكان اعتكاف للحاج خلال فترة مرضه وعاش فيها كل أحزانه ومآسيه التّي واجهها في النّهاية حيث جسد الكاتب حالة الحاج المتسلط بعد سقوطه وضعفه وظهر دلك في **المقطع الآتي:**

---

[1]–عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص33.

[2]– المصدر نفسه، ص35.

- في بيت الحاج القرواطي حيث كان يتقوقع على نفسه حزينا، وقد أنهكه العرض"[1]

- يندفع إلى باب الحجرة المجاورة فيجده مغلقًا ليختفي خلف الخزانة[2]

بمعنى أن هذا المكان شارك الحاج القرواطي طيلة فترة حونه وساعده على تذكر كل أخطائه وأعماله البشعة.

- **الشّركة الضخمة:** لقد كان للشركة دور في المسرحية، حيث أنها كانت حلم القرواطي الذي تمناه طيلة حياته ومشروعه الذي سيلقى نجاحا كبيرا وقد ذكره الكاتب في المقطع الآتي:

"مشروعي العظيم يسير بخطوات واثقة، لابد من إقامة شركة ضخمة، سأكتب على بوابتها الكبيرة بخط كبير، شركة جنان الخلد لصاحبها العلامة الحبر الفهامة الحاج القرواطي سأكون أنا مديرها العام، وأكلف النّشناش فيها بشؤون الموتى، وأكلف الفار بشؤون الحروز والتّمائم، ولن أتعامل إلا مع الطبقة الرّاقية من الأثرياء وكبار المسؤولين"[3]

من خلال هذا المقطع يتضح لنا أن الحاج القرواطي اختار هذا المكان لارتكاب الجرائم ويسعى لتضخيمها وإقامة شركة يوسع فيها مجالات خداعه.

- **البئر:** عبارة عن مكان مغلق عميق يستخرج منه الماء وقد يكون جافًا في بعض الأحيان، تجسد هذا المكان في المسرحية على أنه مسرح الجريمة

---

[1]– عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة ص123.

[2]–المصدرنفسه، ص132.

[3]–المصدر نفسه، ص22.

التّي ارتكبها الفار مع الحاج بحق تفاحة وابنها الرّضيع، حيث وقع هذا البئر في القرية بالقرب من بيت القرواطي وظهر ذلك في المقطع التّالي:

"في القرية حيث بيتي..هناك بئر مهجورة جفت منذ عامين استعملناها لرمي الأوساخ .. نرميها هناك ونملأ البئر بالتّراب."

من خلال متابعتنا للأحداث والتّي كشفت بفضل توظيف الكاتب للمكان تبيّن لنا بشاعة القرواطي والحقارة التّي يمتلكها في أنه دفن جثة تفاحة والطفل الصغير في بئر كانوا يستخدمونه لرمي الأوساخ. وكل ما يهمّه هو أن يغطي جرائمه بأفعال أدنس منها.

لقد كان للأماكن المتواجدة في مسرحية الأقنعة المثقوبة دور كبير في تطور الأحداث فكما نعلم أن المكان: "ليس مجرد ديكور وإنما له فاعلية ووقع على الشّخصيات والأحداث ومن خلال الحوار تتضح معالم المكان" [1]. فقد كانت الأماكن المغلقة من أكثر الأماكن ذكرًا في هذا العمل المسرحي (المقهى،الحجرة،المسكنالرّيفي...)، أما الأماكن المفتوحة فقد اكتفى الكاتب بذكر مكان واحد مفتوح وهو "الشّارع" للمكان علاقة مع الحوار وأهمية دوره في معرفة الشّخصيات من مشاعر وطباع بوضوح.

---

[1]–ينظر،حازم سالم ذنون، التّشكيل الحواري السردي الحواري ، قراءة في قصص تحسين كرمياني، تموز للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق،سورية، 2013 ،ص147.

ب-الزمن:

يعرف جيرالدّ برنس الزمن في النّص الدّرامي المسرحي على أنه "مجموعة العلاقات الزمنية : السرعة، التّتابع، البعد...إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية."[1] يعتبر الزمن في المسرحية من أهم العناصر في الدّراسات الحديثة، شبيه بالمكان حيث أن حدوده غير متناهية، تجري فيه الأحداث فيصبح لكل منها تاريخها الخاص، وللزمن أنواع مختلفة منها الماضي والحاضر ومن خلالهما يستطيع الكاتب أن يتحكم فيهما فمثلا أن يجعل الماضي سيئًا والحاضر أجمل أو العكس، وتمر مسرحيتنا بترتيب زمني منظّم وهذا كان سببًا في جعل الأحداث تسير بالتّرتيب،حيث أن سير الأحداث وتتابعها والمقاطع الزمنية فيها بما في ذلك من تقديم أو تأخير، واسترجاع وفق التّلاعب بالأزمنة ومن خلال هذا الأخير جعل من الكاتب ينتقل من ماضي القصة إلى حاضرها، ويطلق على هذا بالمفارقات الزمنية أبرزها تقنية الاستباق والاسترجاع ونذكر أولا:

1- الاسترجاع: وهو تقنية من تقنيات الزمن والتّي تمثل العودة إلى أحداث سبق وقوعها وإعادة استنكارها وكما يرى حسن بحراوي: "أن كل عودة للماضي تشكل

---

[1]-**جيرالدّ برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص231.**

بالنّسبة للسرد استنكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النّقطة التّي وصلتها القصة."[1]

من هنا نرى بأن الاسترجاع في الأغلب يأتي ملبي لحاجة ما في ذات الشّخصية فيجلب أحداثًا مهمّة في بناء الحدث الرّئيسي لمسرحية "الأقنعة المثقوبة"، فهناك مقاطع حوارية تظهر لنا الشّخصيات التّي استنكرت ماضيها أولها:

شخصية الحاج القرواطي في حواره مع رئيس البلدية متحسرا على حال الدّنيا الذي مضى وكيف أصبحت الآن قائلا: "يوم كانت الدّنيا يوم كان النّاس يقدرون العلماء ورجال الدّين، كنّا في قلوب النّاس وعيونهم مباشرة من الله إلينا لا واسطة لنا أبدا".[2]

فالحوار في هذا المشهد الإسترجاعي يستنكر القرواطي الزمن الذي مضى وحال النّاس المتغير ومعاملة النّاس له وللعلماء ورجال الدّين عامة كيف كان وكيف بات.

في مثال آخر نذكر مجددا القرواطي وهو يتحسر: "لو نجحت خرفية في إجهاض تفاحة لاسترحنا من الهم، ولكن عجزها تركنا ننتظر كل هذه المدّة".[3]

في هذا المقطع يسترجع القرواطي متحسرا الفترة التّي كانت العجوز خرفية تستطيع فيها إجهاض الولد لكنها فشلت في ذلك.

---

[1]-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص121.

[2]-عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة،ص24.

[3]-المصدر نفسه،ص28.

وفي مقطع آخر نرى أن القرواطي وهو يسترجع خيبة الأيام التّي كانت تنطلي حيله عليهم في هذا الحزب إذ يقول: "كان الحزب الوطني الوحيد دون منافس .. فكانت كل هذه الحيل تصلح، أمّا الآن فالأحزاب كثيرة .. الاجتماعي .. الدّيمقراطي .. الإصلاحي .."[1]

من خلال المقاطع الحوارية الآنفة الذكر أن نستخلص أن تقنية الاسترجاع لم يكن لها حضور قوي في المسرحية، وأن الشّخصية الوحيدة التّي قامت باسترجاع الأحداث هي شخصية الحاج القرواطي.

2- الاستباق: هو تقنية زمنية أي :"استباق للزمن الآني بذكر أحداث مستقبلية وهي بهذا تكون قد فارقت زمن السرد وتجاوزته إلى الاستشراف ويأتي من خلال حكي الشّيء قبل وقوعه مقارنة لزمن السرد"[2]

إذ تقوم الشّخصيات بذكر حدث معين قد يقع مستقبلا، وتكون نسبة تحققه على حسب سير أحداث المسرحية، ويأتي هذا الاستباق الزمني من خلال المقاربة بالنّقطة التّي وصل إليها زمن السرد، إذ هناك العديد من الاستباقات المهمة التّي أسهمت في تتابع الأحداث والتّي وردت في مسرحيتنا "الأقنعة المثقوبة" ونذكر من بينها ما يلي:

- "تدس له في بيته قطعة مخدرات، ثم تدل الشّرطة عليها ولا شيء بعدها إلا خمس سنوات على الأقل"[3]

---

[1]-عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة، ، ص51.

[2]-قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النّص المسرحي(ناهض الرّمضاني نموذجا)، ص132.

[3]- عزالدّين جلاوجي،المرجعنفسه، ص46.

في هذا المقطع أراد الحاج القرواطي والفار أن يخططا لدس المخدرات في بيت والدّ تفاحة لكي يزيحانه عن طريقهما.

-"نرمي الولد في دار الطفولة المسعفة، ونرد تفاحة إلى بيتها، بعد أن نغلق فمها بشيء من المال"[1]

في هذا المقطع أراد الحاج القرواطي أن يستبق حدث رمي الطفل محاولا التّخلص منه قبل ولادته أو يزجه في دار الطفولة.

-"قلت لك ستبقى للأبد، أنت تراهن مع سيد الرّجال،الحاجالقرواطي، سنشتري الكرسي ولو كلّف المليارات، لقد روضت الجن فهل أعجز عن ترويض الانس؟"[2]

من خلال هذا المقطع يظهر لنا حوار الحاج القرواطي مع شيخ البلدية ويعده ببقائه في منصبه في رئاسة البلدية إلى الأبد.

-"يجب أن نزور كل القرى .. كل الأرياف .. لكل زعيم قبيلة خمسة ملايين ولكل فرد خمسون دينار مقابل ورقة الانتخابات"

-"سنقوم بالمهمة على أحسن وجه وسنسحقهم ف الانتخابات"[3]

لقد كشف لنا هذا المقطع عن نوايا الحاج القرواطي في زياراته للقرى والأرياف ورشوتهم بالأموال مقابل فوزه بالانتخابات.

---

[1]-عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّتقوبة، ص29.

[2]-المرجع نفسه، ص52.

[3]- المرجع نفسه، ، ص65.

-"من الغد يجب أن تطوف يا فار على كل مكتباتهم وتشتري لي كل كتب الرّقية الشّرعية، سأصير في أيام من أكبر الرّقاة"[1]

في هذا المقطع نرى بأن الحاج استبق الحدث حيث أنه أوصى الفار بأن يشتري له كتب الرّقية الشّرعية وهو بهذا يكون قد خدعهم بكونه من أكبر الرّقاة.

في الأخير نستنتج بأن مسرحية الأقنعة المثقوبة قد حفلت بالاستباقات مقارنة بالاسترجاعات والتّي كانت قليلة، لأن جل الأحداث وقعت في الزمن الحاضر بدلا من الماضي، حيث أنه هناك مجموعة قليلة من الاسترجاعات ذكرت من قبل الشّخصية الرّئيسية ومحاولته استرجاع لأحداث قليلة وقعت في ماضيه، وأما ما يتعلق بالاستباقات فقد دخل فيها زمن الحاضر.

وأخيرا وليس آخرا نستنتج بأن الحوار يفسح المجال في تشكيل الأحداث التّي تخضع لإحساس الشّخصية وتعكس الزمن عليها.

3/-الشّخصيات:

تختلف الشّخصيات التّي وظفها عز الدّين جلاوجي من حيث أنواعها وأدوارها في النّص الدّرامي وتنقسم إلى عدة شخصيات نذكر منها ما يلي:

- **الشّخصيات الأساسية(الرّئيسية):**

هي الشّخصية الفنية التّي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التّعبير عنه من أفكار وأحاسيس. وعليه فإن الشّخصية الرّئيسية في مسرحية الأقنعة المثقوبة لعز الدّين جلاوجي تمثلت في شخصية الحاج "القرواطي" إذ أنها

---

[1]- **عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص79**

تجسد شخصية الإنسان الظالم والمنافق والمرتشي والمغتصب لحقوق النّاس، حيث وصف لنا الكاتب شكل وهيئة شخصية "الحاج القرواطي"بالتّفصيل وبصورة واضحة للقارئ أو المشاهد، وقد ذكر ذلك في المقطوعة الآتية:

"يقبل الحاج القرواطي بقميصه النّاصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحله إلا للتباهي ... ويبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى، وجه حليق، وخدلن متوردان..."[1]

وتظهر صفة التّجبر في المسرحية في محاولته نهب وسرقة أموال النّاس بتقمصه شخصية الإمام الملتزم ويتبين ذلك كلّه من خلال ما ذكر في المسرحية من أعماله القذرة التّي قام بها، إذ نذكر منها ما يلي:

-تقمصه لدور الرّاشي: حيث أراد أن يرشي أعوان الشّرطة ويقدّم إليهم بعض الهدايا لكي لا يسجنوا الفار عند تلقّيهم بلاغا عن قضيّة اختفاء "تفاحة". فقد أثّر هذا الخبر على الحاج القراوطي فيحاول إظهار عدم الاكتراث وتمالك نفسه، لأنه يعي جيدا أنه سيولى ذلك بالرّشوة فيقول مخاطبا الفار:

"-لا تخشى يا "فار"، فهم في يدي.

-ماذا أفعل؟

-لا شيء يا غبي، سأطوق الأمر قبل استفحاله.

- لكني خائف.

-سأعود فورا إلى البيت وأتصل برئيس الشّرطة وأحمل إليه بعض الهدايا وعملة صعبة والقضية كأن لم تكن."[1]

---

[1]-**عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّتقوية، ص11.**

وكذلك المرتشي حينما قبل تلك الرّشوة حين قصده الكهل لمساعدته فتظاهر بعدم قبول ثمن الخدمة، لكن عندما دس له الكهل النّقود في يده قام بتخبئتها في جيبه. كما هو موضح في المقطع التّالي:

-"يدس له ورقة نقدية في يده. يتظاهر الحاج القرواطي بالتّعفف ولكنه يمسك المبلغ ويدسه في جيبه بسرعة."[2]

ولازلنا نواصل مع أفعال الحاج القرواطيالدّنيئة وصفاته المخزية، وهذه المرة مع صفة النّفاق التّي طغت عليه وذلك حينما قصده أحد الرّجال مستفتيا في أمر طلاقه من زوجته،فأفتاهالقرواطي بقوله:

-"أرجعها خير لك.

-كيف أرجعها؟

-حضّر لنا عشاءً فاخرا، أحضر معي شيخين نتعشى عندك وندعو لك بالتّوفيق."[3]

بعد ذلك يقوم الرّجل بتقديم مبلغ من المال للحاج القرواطي واضعًا إياه في يده، فيتظاهر الحاج القرواطي بالاستحياء قائلا:

-لا..لا داعي لكل هذا

ينصرف الكهل

ويظهر وجه القرواطي الحقيقي المتهكم ويقول:

---

[1]-عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّقوبة، ص28

[2]-المرجع نفسه، ص26.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

-"ولد الكلب، وهل تعلمنا بالمجان حتى نفتيكم بالمجان؟."

وفي الختام لقد كانت هذه شخصية الحاج القرواطيالتّي قامت عليها المسرحية والتّي صدرت منها كل الصفات القذرة التّي زرعت بذور الشّر فحصدت ثمار النّدامة، حيث سقط في الأخير منهزما وحيدا عليلا لا سند له وكان المرض قد نهش جسمه فأصبح يهلوس ويهذي وتراوده خطاياه على شكل أطياف خيالية والتّي كان من بينها الشّيخ سالم والدّ تفاحة يسأله عن مكان ابنته التّي أخفاها عنده كما جاء في الحوار الآتي:

-"يصاب بالإرهاق .. يكسوه العرق، يمد منديله يمسحه .. يظهر فجأة الشّيخ سالم، يندهش لرؤيته: يقف سائلا:[1]

-"سالم؟ من جاء بك الآن؟ من أين دخلت؟

-أين تفاحة؟

-تفاحة؟...تفاحة؟"

ينفجر الحاج القرواطي باكيا

-"لماذا تعذبني يا سالم؟

-الجميع يعرف أنها عندك"[2]

فلقد حرق قلب والدّها عليها، فكلما كان يذهب إلى بيته لإرجاع ابنته، يطرده ويهينه ومن خلال المقطع الحواري الذي سبق نرى أنه قد أتاه في هلوساته يطالبه

---

[1]- عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص130.

[2]-المرجع نفسه، ص130

باسترجاع ابنته آه وأن الجميع يعلم بأن ابنته تفاحة في قبضته، وبعدها يختفي الشّيخ سالم فيثور غاضبا محاولا الدّفاع عن نفسه بقوله:

"الجميع منافقون...أمّة منافقة...مجتمع النّفاق...ولما كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يهجموا على بيتي ليأخذوها؟ ليأخذوا البريئة الأسيرة؟ لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يجرجروني إلى السجن؟ لماذا تركوني أطغى..أتكبر..أعلو..أعلو؟"[1]

ويبدأ بالتّضايق في نفسه يكسوه العرق على جبينه مرتجفا، يسمع قهقهات وأصوات تأتيه من بعيد، يقف خائفا محاولا الهروب إلا أن كل الأبواب أغلقت في وجهه، فينتفض صائحا ومناجيا:

-"رحماك دعني أخرج

يستعطف الصوت باكيا بحرقة وخوف

-رحماك إني مريض..رحماك من أنت؟ من أنت؟

-أنا؟ لا تعرفني؟هكذا نسيتني في لمح البصر.. أنا أعمالك القبيحة.. أنا ظلمك أنا جبروتك .. أنا معاصيك..ذنوبك..آثامك..أنا ضحاياك أيّها المجرم."[2]

في هذا المقطع الحواري كان يخاطب ضميره مؤنبا إياه على الجرائم التّي ارتكبها بحق الأبرياء وتستمر حالتّه هذه ويزداد توتره وعرقه وهلعه، في حين تظهر تفاحة وهي تعاتبه قائلة:

"يتكور حول نفسه مختفيا خائفا يصله صوت تفاحة

---

[1]-عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص131

[2]-المرجعنفسه،ص133.

- لا تختفي .. قم أيها الضال
- اشتد رعبه
- من ..أنت؟ تفاحة تفاحة
- ينتحب باكيا
- سامحيني سامحيني
- يقترب منها يحاول أن يلمسها فتبتعد
- لا تلمسني.. يداك ملطختان بدمي ودم ابني الرّضيع، لم تراعي فقري، ولا شيبة والدّي، لقد أغريتني بالمال، واغتصبت شرفي، ثم حبستني، ثم اختطفت مني فلذة كبدي، يداك ملطختان بروحينا بدمائنا."[1]

كانت تفاحة أحد ضحايا الحاج القرواطيالتّي ظلمها وعذبها وأحرق روحها بخطفها من والدّيها وإبقائها في بيت قديم مسلوبة العذرية حاملة بطفله تحت رعاية امرأة عجوز وفي الأخير كان سببا في إزهاق روحين بريئتين في آن واحد فقد توفيت أثناء ولادتها وتخلص من جثتها وجثة ابنها بطريقة بشعة.

ومن بين الشّخصيات الرّئيسية التّي أدت دورا هاما في أحداث المسرحية نذكر شخصية"الفار" وشخصية "النّشناش" اللذان كانا بدورهما مساعدا الحاج القرواطي وينفذان كل ما يأمرهما به إذ نبدأ بوصف شخصية النّشناش.

النّشناش: رجل بدين قصير القامة سريع الحركة يرتدي ملابس ملونة ضيقة، ذو تسريحة شعر غريبة إذ يوحي ذلك بأنه يحب مسايرة الموضة كما ذكر في المسرحية، يعتبره الحاج القرواطي تلميذة النّجيب حيث يسمع كل ما يقوله ويطيعه

---

[1]– عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّتقوبة، ص134.

حرفيا، يتمثل دوره في نقل أخبار الموتى من الطبقة الرّاقية للاستيلاء على ممتلكاتهم، حيث يقبل مستعجلا حاملا لخبر ليفرح سيده ويجعله فخورا به ألا وهو وفاة العجوز ياقوت التّي كانا ينتظران وفاتها بفارغ الصبر ويظهر كل ما قلناه في المثال التّالي:

"يقلده في وضعية الجلوس مركزا عينيه في عينيه مجيبا

- لقد أنشب الموت أظفاره البارحة في جثة العجوز ياقوت

يعتدل الحاج القرواطي، يزفر بعمق

- كالقط لها سبع أرواح"[1].

لأن القرواطي يرسل نشناش لكل من يقترب أجله ليستخبر عن وضعهم المادي ليهم بأخذ أموالهم وممتلكاتهم.

يذهب النّشناش إلى بيت العزاء ويقصد ابن العجوز ياقوت مباشرة بت وفاتها من أجل مواساته والتّودد له ويقترح عليه أن يجلب القرّاء(ليقرؤوا القرآن على العجوز المتوفية)، فيوافق الابن الأكبر فيعود مبشرا سيده الحاج القرواطي فيفرح بالخبر ويقوم بمدحه قائلا:

– "أجل أنت تلميذي النّجيب، تلميذي النّجيب، ولو كنت معلما لأعطيتك العلامة كاملة ولمنحتك أعلى الرّتب."[2]

- **الشّخصيات الثانوية:**

---

[1]–**عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص12.**

[2]–**عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص16.**

الشّيخ سالم: وهي شخصية تعبر عن نفس الموقف وعن نفس الدّور الذي يقوم به الحاج فهوم وإنما هي شخصية مضطهدة ومظلومة حيث شبهت بالكلب، وهذا ظلم من نوع الآخر حين يتحول الإنسان إلى ما يشبه أو يساوي الحيوان في وصفه ب"الكلب"، حيث تمكن الكاتب من أن يجسد لها صورة عن الظلم الذي يكون قد عبّر على المستوى الإجتماعي وواقعه، والحاج فهوم هو شخصية شعبية جزائرية وسمي بهذا الاسم نسبة إلى الصفة التّي يدعيها واعتمد جلاوجي أكثر على شخصية الحاج فهوم كشخصية تراثية تابعة من أعماق المجتمع، وقد قام الكاتب بدمج هذه الشّخصية في الإطار العام للمسرحية.

عبر الكاتب عن طريق الشّخصية الأساسية (الحاج فهوم) عن شريحة اجتماعية واسعة تستغل النّاس في أعراضهم وأموالهم، ليجسد القهر الاجتماعي من خلال الشّخصيات الثانوية في المسرحية التّي تقف موقفا سلبيًا اتجاه الشّخصيات تلك الشّخصية الانتهازية، إذ يتخذ هذا القهر أشكالا عديدة على المستويين الاجتماعي والفردي، فالطبقة الغنية تقهر الكادحة في "الحاج فهوم" هو نموذج لما يوجد في المجتمع، وهو يعبر عن الانتهازية

"الحاج: قلت لك سأبحث عنها معك.

الشّيخ سالم: وأنا متأكد أنها عندك.

الحاج: مادمت متأكد فلماذا لا تشكوني للدولة؟

الشّيخ سالم: أنت الدّولة، وأنت المحكمة وأنت كل شيء، وهل يشكو الإنسان من الدّولة للدولة؟"[1].

ومن هنا جاءت الفكرة لتعميق وتوسيع إطار الفرجة في المسرحية ضمن الأبعاد الفنية والجمالية، التّي سعى عز الدّين جلاوجي إلى إمتاع الجمهور المشاهد بها التّي عبر عنها في شخصية "الحاج فهوم" المتسلط، وشخصية "الشّيخ سالم"المظلومة، كما أن شخصية الحاج فهوم تحمل دلالات ورموز تراثية، عصاه، واللغة العامية مثل: "تعشيت؟ تأكل السم، وماذا لو سبقنا أعداءنا" [2] وأيضا: "صعبة؟ صعبة علي أنا؟ أنا الدّارس في أكبر الزوايا وعند أكبر الشّيوخ؟" [3]، كل هذه الكلمات تدل على أنه شخصية تراثية.

وهناك عدة شخصيات أخرى وظفها عز الدّين جلاوجي كرموز لها دلالاتها المحددة ولها أدوار في المسرحية وتشارك في بنائها ومنها:

نشناش: فنلاحظ أن هذه الشّخصية لم تحمل اسما معينا بل هي صفة لمن يكون خفيفًا في العمل أو الخدمة أو السفر والحركة، وغلام نشنش خفيف "إذن هي كنية للدلالة على وظيفتها التّي تمثلت في خدمة الشّخصية الرّئيسية" [4] والتّي تتصف في السرعة في تنفيذ مخططات الشّخصية الرّئيسية (التّراثية) والاعتماد عليها.

---

[1]-عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص21.

[2]-المرجع نفسه، ص22

[3]-المرجعنفسه،ص23

[4]-تمارا الكساندر روفنا، ألف عام وعام، المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن،ط2، 1990، ص247.

شيخ البلدية: فقد استغل منصبه في الدّولة في ممارسة الرّشوة والتّزوير، فهو من يسير الأمور للقرواطي.

"شيخ البلدية:المهم كل شيء على مايرام؟

الحاج: كل شيء على ما يرام وكما نحب وكما نريد.

الفار:(مؤكدا) السلع تحضر وتوزع على المشترين الدّائمين والسوق هذه الأيام ملتهبة...كل الشّباب أصبحوا يتناولون المخدرات؟"[1].

إن هذا الملفوظ يدخل ضمن إستراتيجية العمل والجاه والسلطة، فهذه الشّخصية لن تحظ إلا بتسمية عامة، وهي شخصية نافذة.

أن استعانة الكاتب بمثل هذه الرّموز أغنت النّص المسرحي ونوعت من فنيّاته،بل شكّلت بناءًا أساسيًا فيه لا يمكن الاستغناء عنه ضمن هذا النّص التّراثي، فكل شخصية لها دورها التّي تعمل عليه، وكل شخصية فاعلة لها وظيفتها في العمل المسرحي، وقد أدرك عز الدّين جلاوجي بما امتلكه من وعي ومعرفة بكيفية صياغة هذا المخزون الثقافي في مسرحياته التّراثية وكيف تبنى العلاقات الدّراسية في النّص المسرحي التّراثي.

4/-الصّراع الدّرامي في المسرحية:

يعد الصراع الدّاخلي من أهم الأنواع التّي قلّ حضورها في مسرحية الأقنعة المثقوبة على عكس الصراع الخارجي. فهذا النّوع من الحوار يكشف عن ما يخالج

---

[1]-عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص26.

النّفس من كلام أو أفكار ليُبلور موقف الذات تجاه ما تراه في الخارج وهذا ما وظفه جلاوجي من خلال الأمثلة التّالية:

في هذا المثال يقترب فجأة كهل مُسلّمًا على "الحاج القرواطي" ويلقي عليه التّحية ثم يرد عليه "الحاج القرواطي" السلام –وهو يتمتم في سره قلقا غاضبا:

–"عليك اللعنة، أهذا وقت المجيء؟ لقد قطعت عليّ تيّار أحلامي.

–ماقلت سيدي؟

– لاشيءلاشيء، ماذا تريد؟"[1]

وفي مثال آخر نرى "الحاج القرواطي" مختليا بنفسه متحسرا على خاتمته متندما على كل أفعاله الخسيسة والدّنيئة التّي قام بها والتّي أدفعته الثمن غاليا وسلبت منه أعز ما يملك من زوجته وأولاده حيث ملأ الحقد صدورهم تجاهه ونفروا منه فأصبح يخاطب نفسه قائلا:

–"انقلبت عليالدّنيا: غبي من يأمنها ... الأولاد تبعوا أمهم الملعونة وتركوني وحدي، لا أحد يزورني إلا مراد، ذلك ابني الحقيقي، لولا أن ريح الإفلاس قد عصفت به وأصبح يبذر الأموال يمينا وشمالا في الخمر والقمار والسهرات الحمراء: و"غادة" بعد شهرين من زواجنا تركتني وذهبت إلى أوروبا، أربعة أشهر لم أتلق منها مكالمة واحدة: أين هي..."[2]

فقد كشف الحوار الدّاخلي هنا شخصية الحاج القرواطي ونفسيته حيث كان يخاطب ذاته شاعرا بالحزن والأسى لما أصابه وهذه تعد من وظائف الحوار أن

---

[1]–عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص22

[2]–عزالدّين جلاوجي، مسرحية الأقنعة النّثقوبة، ص100

تكون له علاقة تربطه بالشّخصية، فهو يساعدنا على كشف حالتّها النّفسية والشّعورية.

في مشهد آخر تنكشف نوايا مساعد "الحاج القرواطي" المدعو "بنشناش" وذلك من خلال تحاوره مع نفسه حيث يصف لنا الكاتب المشهد بالتّفصيل فيما يلي:

"في بيت "الحاج القرواطي" الواسع يتمدد "النّشناش" فوق الأريكة في ثيابه البيضاء، يعبث بلحيته غير المتناسقة، يقف متمشيا في أركانها، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر، محدثا نفسه:"آه أيها الغبي، لو أجد طريقا لأستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد النّاس لتعيش ملكا ولا تدري أن الموت ينتظرك"[1]

من خلال حوار "نشناش مع نفسه ظهرت لنا حقيقة مشاعره تجاه سيده والمتمثلة في محاولته في اغتيال "الحاج القرواطي" وخيانته وسرقة أمواله وممتلكاته.

5/-الحبكة الدّرامية:

وللحوار وظيفة أخرى تتمثل في تطوير الحبكة الدّرامية حيث:" ينقل المسرحية من التّمهيد إلى العقدة إلى الحل، وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التّأزم،... وأهم ما في تطوير الحوار للحبكة أنه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة وإلى هدفها الأعلى، ولن يتحقق للحوار تأدية

---

[1]-**المرجع نفسه، ص105**

هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها، مربوطة سلفا بالهدف الأعلى."[1]

حقق الكاتب عز الدّين جلاوجي تطوير الحبكة الدّرامية من خلال الحوار الذي كشف عن بداية الأحداث من الشّارع إلى المقهى إلى البيت حيث بدأت أحداث المسرحية بالتّأزم عندما خسر "الحاج القرواطي" في الانتخابات، ثم تطور الحدث وخلق الجو المناسب لمسار الفعل المسرحي، حيث انتهت الأحداث بالحل الذي تمثّل في سقوط "القرواطي" وشعوره بالنّدم.

أ-تصوير الشّخصيات:

يعمل الحوار على تصوير الشّخصيات بشكل واضح ويقدمها للجمهور، وذلك من خلال شرح مواصفاتها وتبيين موقفها "فبالحوار نتعرف على أفكار الشّخصيات وعواطفها، ونعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام...، وقد يجعلها تكشف عن نفسها عن طريق المونولوج."[2]

ومن خلال ما تم عرضه آنفا نستخلص أن الكاتب صور الشّخصيات من خلال الحوار، سواء على مستوى الدّيالوج أو في المونولوج، حيث ظهر في الحوار الخارجي مصورا شخصية البطل "الحاج القرواطي" على أنها شخصية متسلطة و متجبرة، وهذا ما ظهر في الجمل التّالية:

-الأطباء؟ وهل يساوي الأطباء شيئًا أمامي، أمامي أنا الحاج القرواطي؟

---

[1]-محمد شرقي، خديجة بومسلوك، الحركة المسرحية بأدرار،دراسة إحصائية في الإسهام المسرحي بتوات، دار أوال، الجزائر، ط1، 2015، ص84.

[2]-فرحان بلبل، النّص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د.ط، 2003، ص50.

-أنت سيدهم [1]

فالحوار هنا في هذه المقطوعة يحمل معاني التّكبر والتّجبر والاستعلاء للشخصية الأساسية، أما عن الحوارات الدّاخلية في تصويرها للشخصية نجد "الفار" في حواره مع نفسه مستهزئا ب"القرواطي" بقوله:

-"يا لك من قرواطي،لو كلّفوك بقيادة العالم...لخربته على رؤوس البشر أيّها اللعين"[2].

فاستهزاء "الفار" بسيده يكشف عن هويته وعن مكنوناته الدّاخلية تجاهه ومنها كره التّصرفات المتعجرفة المتسلطة.

ب-إضفاء المتعة الفنية والجمالية للنص المسرحي:

يتميّز المظهر الخارجي للنص المسرحي بالحوار والذي يتوجّب عليه أن يكون جميلا بصياغته وحسن سبكه وقوّة بيانه، فوظيفته هي إضفاء المتعة الغنيّة والجمالية التّي تشبع رغبات المتلقي أو المشاهد وتوظيف مقاطع حوارية ذات إيقاع تحمل كلاما جميلا حتى تظهر جماليات اللغة فيه.

وهذا الذي أدى بالكاتب عز الدّين جلاوجي صاحب مسرحية "الأقنعة المثقوبة"في أن يعالج قضية واقعية وهي تعدد أوجه البشر بتعدد صفاتها كي يوصل للقارئ أنه مهما تعددت الأقنعة فإنها ستسقط لا محالة ولن تدوم حسب حقيقة الشّخص.

---

[1]-المرجع نفسه، ص19

[2]-المرجع السابق،ص46.

كما نجد أيضا في النّص الكثير من الحوارات التّي تعبر عن المذلة والرّضوخ للسيد المتكبر المتسلط ذو الجاه والسلطة، والتّي تحمل في طياتها رسالة خفية للذين يعيشون خلف الأقنعة ويحسنون تقمص الأدوار.

خاتمة

خاتمة

في ختام هذا البحث، وبعد استعراض مختلف محطاته وإشكالياته، تم التّوصل إلى مجموعة من النتائج نوجز أبرزها فيما يلي:

- يعد الكاتب "عز الدّين جلاوجي من أهم الأعلام البارزة في مجال النّقد والإبداع والتّأليف في الأدب الجزائري لغزارة إنتاجه وإبداعه في مجال المسرحية والرّواية.
- يعتبر عز الدّين جلاوجي من الأدباء الذين يسحبون المتلقي أو المشاهد بقوة وبراعة نحو الحد في إنتاجاته، لذلك عند دراسة الإنتاج المسرحي عند هذا المبدع يتوجب على الدّارس الوقوف عند نقاط أساسية محددة من أجل عدم خلط الأوراق.
- من خلال المسرحية نلاحظ أن الكاتب قد وفق في إيصال مجريات الأحداث وكأننا معهم في الحقيقة.
- الشّخصيات لها دور كبير في الأحداث، فالشّخصية الرّئيسية والشّخصيات الأخرى هي التّي تبرز الفعل الدّرامي.
- تعتبر لغة الكاتب عز الدّين جلاوجي حلقة وصل تربط أجزاء الصراع وتعكس لنا مستويات الحوار بنوعيه من خلال الخطاب.
- الصّراع الذي زاد الدّراما رونقا وجمالا إذ يعتبر قلب الدّراما في البناء الدّرامي.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمعاجم :

– مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشّروقالدّولية، مصر، د.ط، 2004،

المراجع باللغة العربية

- **إبراهيم حمادة**.معجم المصطلحات الدرامية .القاهرة: دار المعارف، 1985.
- **حازم سالم ذنون** .التشكيل السردي الحواري: قراءة في قصص تحسين كرمياني . دمشق: تموز للطباعة والنشر والتوزيع، 2013.
- **عادل النادلي** .مدخل إلى فن الدراما .تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، 1987.
- **عز الدين جلاوجي**.مسرحية الأقنعة المثقوبة .الجزائر: دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، 2010.
- **فرحان بلبل** .النص المسرحي: الكلمة والفعل .سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003.
- **كمال الحاج** .السيناريو والدراما .سورية: منشورات الجامعة الافتراضية السورية، د.ط، 2020.
- **محمد العربي الزبيري** .الثورة الجزائرية في عامها الأول .قسنطينة: دار البعث، ط1، 1984.
- **محمد شرقي، خديجة بومسلوك** .الحركة المسرحية بأدرار: دراسة إحصائية في الإسهام المسرحي بتوات .الجزائر: دار أوال، ط1، 2015.
- **نسيب النشناوي**.مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر . الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1984.
- **هيام شعبان** .السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله .الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، د.ط، 2004.

***المراجع المترجمة :**

- أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
- تمارا ألكساندروفا:ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، بيروت، دار الفارابي، ط2، 1990.
- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1987.
- جيرالد بيرنس: قاموس السردية، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر، ط 1، 2003.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

*** المراجع باللغة الأجنبية**

- **El Moudjahid**: Quotidien, n°6464, 12 avril 1986.
- **El Moudjahid**: Numéro précédent.
- **MahieddineBachetarzi**: Mémoires, tome 2, Alger, ENAL, 1984.
- **Mohamed Aziza**: Le théâtre et l'Islam, Alger, SNED, s.d.

***المجلات :**

- إسماعيل بن اصيفية: "قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي"، مجلة الأثر، جامعة عنابة، الجزائر، 13 مارس 2012.
- بن داود أحمد :نشأة وتأسيس المسرح الجزائري، مجلة القرطاس، تلمسان، الجزائر، ع 2، جانفي 2015.
- قيس عمر محمد: "البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجًا)"، مجلة آمال، ع 35، سبتمبر وأكتوبر 1976.

- طارق ثابت: "الثورة التحريرية في الكتابات المسرحية الجزائرية، مصرع الطغاة لعبد الله ركيبي نموذجًا "، مجلة كلية الآداب، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، الجزائر، د.ت.

*** المواقع الإلكترونية:**

– جائزة كتارا للرواية العربية، عز الدّين جلاوجي، 2025، www.kataranoveles.com

– النّاصر بن صلاح الدّين، مدونات، 2025/05/13 21:57 www.aljazeera.net

– يزيد عوالي (yzidaouali)،النّشأة وتطور في المسرح العربي، 11أوت2021www.scribd.com

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

- شكر وعرفان ..... أ
- إهداء ..... ب
- مقدمة ..... ج

الفصل الأول: البناء الدرامي في المسرح

- المبحث الأول: مفهوم البناء الدرامي 02
  - تعريف البناء الدرامي 02
  - عناصر البناء الدرامي 05
  - أنواع البناء الدرامي 09
  - تطور البناء الدرامي في المسرح العربي والجزائري 10
- المبحث الثاني: نظرة عامة عن مسرح عز الدين جلاوجي 22
  - نبذة عن حياته وأعماله المسرحية 23
  - سمات مسرحه وأهم الموضوعات التي تناولها 24

الفصل الثاني: البناء الدرامي في مسرحية "الأقنعة المثقوبة"

- العنوان ودلالاته 32
- الفضاء المسرحي 33
  - المكان 33
  - الزمان 38
- الشخصيات 42
  - الشخصية الرئيسية (شخصية البطل) 42
  - الشخصيات الثانوية 49
- الصراع الدرامي (أشكال الحوار) 52
- الحبكة الدرامية 54
- خاتمة 63
- قائمة المصادر والمراجع 65
- فهرس الموضوعات 66
- ملخص 68

الملخص:

الملخص

تتناول هذه الدراسة أحد الفنون الأدبية وهو **المسرح**، باعتباره فضاءً للتعبير عن تطلعات الإنسان وانتماءاته. وتهدف إلى تحليل مسرحية عز الدين جلاوجي الموسومة بـ *الأقنعة المثقوبة*، والكشف عمّا يحمله عنوانها من دلالات ورموز، وذلك من خلال مقاربة درامية ترتكز على البناء الدرامي.

وقد اعتمد البحث على خطة تضمنت فصلين:

- **الفصل الأول: الإطار النظري**، واشتمل على مبحثين؛ الأول حول *ماهية البناء الدرامي* من خلال مفهومه، وعناصره الأساسية، وأنواعه، وتطوره في المسرح العربي والجزائري، والثاني حول *المسرح عند عز الدين جلاوجي* متناولًا سيرته وأعماله وأبرز القضايا التي عالجها.
- **الفصل الثاني: البناء الدرامي في مسرحية "الأقنعة المثقوبة"**، وضم مبحثين؛ الأول خُصص لـ *قراءة عنوان المسرحية ودلالاته*، أما الثاني فركز على *الفضاء المسرحي، وبنية الشخصيات، والصراع الدرامي، والحبكة الدرامية*.

واختُتمت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: الدراما – المسرح – عز الدين جلاوجي – الأقنعة المثقوبة.

Abstract:

This study examines **theatre** as one of the literary arts, consideringit a spacethroughwhichhuman aspirations and affiliations are expressed. It aims to analyzeAzeddineJlaouji'splay *The PiercedMasks* and to explore the symbolic and semantic implications of itstitle, focusing on the play'sdramatic structure. The researchisdividedintotwo main chapters:

- **ChapterOne:Theoretical Framework**, whichincludestwo sections. The first addresses*the nature of dramatic structure*, discussingits concept,

essential elements, types, and itsdevelopment in Arab and Algerian theatre. The second explores *theatre in the works of AzeddineJlaouji*, presentinghisbiography, theatricalworks, and the main issues headdressed.

- **ChapterTwo:Dramatic Structure in *The PiercedMasks***, alsocomprisingtwo sections. The first isdevoted to *analyzing the title and itsmeanings*, while the second examines *theatricalspace, character construction, dramaticconflict, and plot structure*.

The studyconcludeswith a summary of the main findings.

Keywords: Drama – Theatre – AzeddineJlaouji – *The PiercedMasks*