وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵜⵉⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵍⵜⵣⵣⵓⵏⵉⵏⵜⵜⵙⵙⵏⵉⵜⵜⵉⴽⵜⵉⴱⵉⵜ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜⵉⵏⵉⵏⵜⵓⵔⵉⵔⵉⵏⵜⵜⵓⵔⵉⵜⵜⵉⵣⵉⵔⵉ
ⵜⴰⵣⵣⴰⵡⵉⵜⵓⵣⵓⵔⵜⵉⵏⵜⵜⵙⵙⵏⵉⵜⵜⵉⵡⵜⵉⵜ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI - OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

جامعة مولود معمري - تيزي- وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها
رقم الترتيب.....
الرقم التسلسلي.....

مذكرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي

الفرع: لغة وأدب عربي

التخصص: الأدب والمسرح

العنوان

نظام الشخصية الثورية في مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس

إعداد:

– ويزة إبوخولاف

– سيلية يعقوبي

إشراف:

د. نبيلة زويش.

لجنة المناقشة:

أ.د حورية بن سالم، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... رئيسا

د. نبيلة زويش، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... مشرفا ومقررا

أ.د نورة بعيو، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... ممتحنا

دفعة: جوان 2016

كلمة شكر وعرفان

نحمد الله تعالى الذي أمدنا القوة والصبر ووفقنا في عملنا.

نتقدم بالشكر الخالص إلى جميع من ساعدنا على إنجاز هذا العمل ونخص بالذكر الأستاذة "زويش نبيلة " التي أفادتنا بنصائحها وتوجيهاتها وعلى ما قدمته لنا من دعم بمراجعها ومتابعتها للبحث ومساندتها لنا طوال هذه المدة.

ويزة، سيلية

إهداء

أشكر ربي سبحانه وتعالى الذي أعطاني القوة والشجاعة لمواصلة دراستي، والذى أوصلني إلى هذه المرتبة.

أهدي ثمرة جهدي إلى:

الذي لم يسعفه الحظ ليرى ثمرة نجاحي، أبي رحمة الله عليه

إلى قرة عيني أمي، التي منحتني دوما الدفء والحنان حفظها الله وأطال في عمرها

إلى أخواتي "ليزة" و"فاطمة" الغاليتين والكتكوت الصغير كريم.

إلى من كان سندي وقوتي في الحياة وكان بمثابة أخ لي عمّى.

إلى التي تقاسمت معها أعباء هذا البحث سيلية.

وإلى كل من جمعتني بهم الأخوة والصداقة والمحبة.

ويزة

إهداء

أشكر ربي سبحانه وتعالى الذي أعطاني القوة والشجاعة لمواصلة دراستي، والذي أوصلني إلى هذه المرتبة.

أهدي ثمرة جهدي إلى:

إلى قرة عيني أمي، التي منحتني دوما الدفء والحنان حفظها الله وأطال في عمرها.

إلى أبى العزيز حبا واعترافا حفظه الله .

إلى من كان سندي وقوتي في الحياة أخي العزيز أمين.

إلى أختي العزيزة ليدية.

إلى التي تقاسمت معها أعباء هذا البحث ويزة.

وإلى كل من جمعتني بهم الأخوة الصداقة والمحبة.

سيلية

مقدمة

كتب عبد الحليم رايس مسرحية "أبناء القصبة" ليمثل من خلالها الواقع الثوري الذي كانت تعيشه الأسر الجزائرية إبان الإحتلال الفرنسي، وقد اختار الكاتب حي القصبة العتيق لينقل صورة النضال في المدن، فكانت للثورة التحريرية أثر بالغ سواء على النتاج الأدبي عموما والمسرح على وجه الخصوص حيث كتبت هذه المسرحية في فترة حرجة كان الفن فيها وسيلة للنضال وشحذ الهمم.

فهذه المسرحية مثلت للجنود الجزائريين في الجبال على الحدود التونسية الجزائرية وشاهدها الجنود وهم مسلحون.

ونظرا لأهمية الشخصية المسرحية في النص المسرحي جعلنا إشكالية بحثنا حول هذا العنصر المهم الذي يسهم في الأحداث وتطورها ويمكن أن يكون عنصرا مبادرا من خلال النظام الذي يعتمده المؤلف لإبلاغ رسالته للمتلقي وعليه تمحورت إشكالية البحث حول مجموعة من الأسئلة التي أوجدناها على النحو الآتي:

- كيف تشكلت الشخصية الثورية في أبناء القصبة؟
- ماهي البطاقة الدلالية التي أعطيت للشخصيات؟
- وما هي الصورة–الشخصية التي شكلت داخل النص وأثرها في المتلقي؟

ويهدف هذا البحث إلى:

- إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري الذي واكب الثورة التحريرية بشكل خاص.
- تسليط الضوء على نظام الشخصية الثورية في المسرح الجزائري نظرا لقلة دراسات سابقة.

وقد قسمنا دراستنا إلى قسمين، لنعرض في الفصل الأول الجانب النظري والذي حدد فيه المفاهيم النظرية السميائية الخاصة بالشخصية وقسمناه إلى أربعة عناصر:

الشخصية عند غريماس، البطاقة الدلالية للشخصية عند "فيليب هامون"، ومفهوم الصورة – الشخصية عند "فانسون جوف"، ودال ومدلول الشخصية.

وخصصنا الفصل الثاني للدراسة التطبيقية، حيث ركزنا على نظام الشخصية وبالذات عنصر البطاقة الدلالية التي تتضوي تحت عنصري دال ومدلول الشخصية ثم انتقلنا إلى الاشتغال العاملي في المسرحية لنكشف عن البرنامج السردي المخطط له عبر فصول المسرحة ولنكشف عن الموضوع القيمي المتمثل في طلب الحرية والاستقلال.

وقد سبقنا العنصرين ببطاقة فنية عرضنا فيها تاريخ كتابة المسرحية ومسرد شخصياتها وملخصها.

وأنهينا البحث بخاتمة لحوصلة نتائج البحث.

وقد وقع اختيارنا على مسرحية "أبناء القصبة" كمدونة ، يشتغل عليها لسبب موضوعي، الذي يرتبط بالكاتب الثوري الذي كتب هذه المسرحة في فترة تاريخية حرجة من تاريخ الثورة التحريرية، ومن ثم الرغبة في إحياء سيرة الرجل وعطائه الوافر تكريما له ولمجمل أعماله.

أما المنهج المتبع في بحثنا فهو التحليل السيميائي حيث أخذنا بآليات النظام السيميولوجي للشخصية كما اقترحه فيليب هامون لأننا رأينا فيه الطريقة التي تمـكننا من الإجابة على أسئلة إشكالية بحثنا.

وأهم المراجع التي اعتمدنا عليها تتمثل في : أحمد بيوض،المسرح الجزائري نشأته و تطوره – فانسون جوف،أثر الشخصية في الرواية – فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية

وأهم الكلمات المفاتيح في هذا النظام تتمثل في: الشخصية عبد الحليم رايس، العامل، الدال، المدلول، البطاقة الدلالية، الاشتغال العاملي، المرسل، المرسل إليه الاتصال، الانفصال، الموضوع القيمي، ...إلخ.

تمهيد

علاقة المسرح بالثورة

(لعب المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية دورا هاما في شحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية وإعلام الرأي العام العالمي. حيث أثار مجموعة من الأسئلة التي تتعلق بأوضاع الشعب الجزائري ومعاناته ومضامينها سواء السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية ذلك وأن الاتجاهات السائدة كانت تندرج تحت ظاهرة حركة التحرير الوطني التي تستمد مواصفتها من المقاومة الوطنية) [1].

ومن ثم كانت الثورة التحريرية مصدر إلهام لشتى أنواع النشاط الفني والفكري وفجرت قرائح المبدعين المسرحيين فكانت هاجسهم الدائم الذي يستلهمون منها موضوعاتهم فانخرطوا بالنص والعرض مبرزين تطلعاتها وأمالها فكانت بحرهم الذي يغرفون منه نصوصهم المسرحية المعبرة عنهم وعن وطنهم وضرورة محاربة الدخيل والقضاء عليه، فكان المسرح بحق أكثر الفنون قدرة على التوعية، حتى كاد أن يتحول في مضامينه إلى خطاب سياسي يتبنى التحريض والثورة فيوجه المرء نحو الهدف المنشود[2].

اتجه المسرح الجزائري صوب الثورة التحريرية وانصبت جميع مواضيعه ومضامينه حولها كانت أغلب الموضوعات تحث على الجهاد والتحرر الوطني وعكست شروط النضال التي يجب أن يتحلى بها المؤمن بوطنه وقضيته، ولهذا كانت فرنسا بالمرصاد له[3].

وبدأت حملة المعارضة مع بداية سنة 1937 م، حيث كان يقودها كل من ربول (Reboul) وفيراكس (Verax) اللذين سميا المسرح الجزائري بالحركة المضادة للوجود الفرنسي في الجزائر وتصاعدت حدة هذا النشاط العدائي بإعلان الحاكم العام للجزائر في أفريل 1937م، عن إيقاف

1- مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر الجزائر العدد08 ماي 2003 ص 115.

2-ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، دراسة تاريخية فنية، منشورات وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص88.

3-ينظر، بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر طبع الشركة الوطنية " الشعب الصحافة" الجزائر، د ت، ص43.

الجولات المسرحية التي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي، وهذا بعد عرض مسرحية" الخداعين"[1].

(وابتداء من عام 1937–1938م، ونتيجة لارتفاع حمى الدعاية والحرب النفسية التي كانت تقودها كل من دول الحلفاء ودول المحور، وخاصة منها ألمانيا، كلفت سلطات الاحتلال الفرنسي بعض الممثلين الجزائريين بالقيام بالدعاية المضادة للنازية عبر تقديم السكاتشات الفكاهية والمسرحيات من راديو الجزائر) [2].

ونصب السيد صالح عرزور مديرا للحصص العربية وقام محي الدين بشطارزي بتقديم مسرحية " الطبيب الصقلي" من راديو الجزائر في 03 أفريل 1938م ومثل فيها كل من مصطفى كاتب ليلى العباسي، إيسكار، الشيخ السعيد، عبد الرحمان عزيز وبشطارزي في دور الطبيب وقدم فيما بعد الكثير من المسرحيات والسكاتشات الفكاهية القصيرة مثل، سلسلة قاسي– قويدر التي قدمت عام 1939م، من طرف باشطارزي، محمد التوري، جلول باش جراح، وسيد علي فيرانو نديل، والتي تهدف بالدرجة الأولى إلى الدعاية المضادة لنازية عبر الفكاهة والإضحاك[3] غير أنهم لم يغفلوا عن قضية وطنهم فشددت السلطات الفرنسية الرقابة على النصوص المسرحية ابتداء من عام1952، حيث منعت فرقة المسرح الجزائري من تقديم مسرحية " الشاب السكير الجاهل" في 31 مارس 1952م بقاعة بادوفالي. [4]

قل الإنتاج المسرحي خلال موسم 1954–1955 بشكل ملفت للانتباه حيث كانت الثورة الجزائرية في عامها الأول وأصبح الاهتمام موجها أكثر لأحداث العسكرية والسياسية كما اختفت جل الفرق المسرحية الهاوية نتيجة الرقابة والصعوبات المالية من جهة وانصرف الجمهور عن قاعات العرض من جهة أخرى.

1– ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،دار هومه للطباعة والنشر، والتوزيع، الجزائر، 2011، ص85.
2– المرجع السابق، ص97.
3–ينظر، المرجع نفسه، ص 97.
4– ينظر، المرجع نفسه، ص127.

كما كانت الجزائر تعيش في هذه الفترة حالة حرب تفرض تجنيد المواطن للمهمة المصيرية لاستقلال الجزائر، وبالتالي قلت العروض المسرحية والنشاطات الثقافية كثيرا ولم تقدم في موسم هذا العام سوى مسرحيات تعد على الأصابع حيث عرضت مســـرحية "دون جـــووان" لمولبير" في 15 أكتوبر 1954م، كما أعيد خلال هذا الشهر عرض مسرحيتي" كيد النساء" و"البـــرامكة" في قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة بالإضافة إلى بعض الأعمال القليلة مثل : مسرحية " أبو عزيمة" التي اقتبسها باشطارزي عن " بان جونسون" في جانفي 1955م ثم مسرحية "زلاتهم" لعبد القادر غالي، التي قدمت في 28 أكتوبر 1955م، أمام جمهور نسوي محتشم وأخيرا مسرحية "سيدي المقدم" لأحمد كشاي وعلي ويرش وهذا في نوفمبر 1955م، وازداد تقلص الإنتاج بعد ذلك أكثر فأكثر حتى أنه لم تسجل في سنة 1956م أية عروض جديدة لأن الجمهور أصبح مشغولا بتتبع أخبار الثورة والتقاط أنباء المعارك والعمليات الفدائية التي كان يقوم بها المجاهدون الجزائريون الأشاوس، المحتل الفرنسي[1]،(وعلى الرغم من الخفوت الذي عرفته الساحة الثقـــافية إلا أن مسرح الثورة الجزائرية صار امتدادا طبيعيا من حيث الاهتمام بقضايا الأمة والوطن، حيث يقول المرحوم عبد الحليم رايس في هذا الشأن: "ولكي يحيا مسرحنا كان عليه أن يحقق قفزات ليتخطى إجراءات المراقبة سواء في المسرح أو الإذاعة لأن الجمهور كان ذكيا يفهم مضامين العروض المسرحية")[2].

وكانت الواقعية منهج مسرح الثورة الذي عبر بحق عن ثورة نوفمبر المجيدة، فسواء في المدن أو في الجبال، وتناول رجال مسرح الثورة عبد الحليم رايس الوقائع اليومية التي كانت تعيشها الثورة الجزائرية وعكسها على الخشبة بلغة شعبية بسيطة حيث يوضح ذلك في هذا التصريح: " لقد أردنا أن يكون مسرحنا مسرحا متفتحا ومفهوما من كل شعبنا، فإذا استعملنا هـذا التعبير العـــامي وهذه المواضيع فلكي نكون مفهومين واليوم لا نكتفي بمكافحة الاستعمار بل إننا نتحدث أيضـــا عن حياة الشعب بوضوح، ولهذا تعتبر مسرحية "أبناء القصبة" تطورا طبيعيا لمسرحنا الذي كان

1-ينظر، المرجع السابق، ص 128-129.

2- المرجع نفسه، ص162.

بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال، لقد ظل مسرحنا ملتزما يعمل في صميم الثورة ويوضح فيها مختلف جوانب كفاح الشعب الجزائري من أجل هويته واستقلاله.[1]

أدى المسرح في الجزائر رسالة مهمة لا يستهان بها في تهيئة الظروف وإعداد الشعب الجزائري للتحرر من الاستعمار الفرنسي وذلك بما كان ينشره من وعي اجتماعي وسياسي تحت غطاء فني وهو ما يتجلى بصورة واضحة في النصوص المسرحية المؤلفة.

إعتمدت النصوص المسرحية خلال فترة الحكم الفرنسي على اللهجة العامية وذلك تبعا للأحوال التي كان يفرضها الاحتلال لمحاربة العربية باعتبارها إحدى مقومات الأمة وباللهجة العامية حاول مؤلفو هذه المسرحيات التقرب من شرائح المجتمع لكونها لغة الاتصال المباشر والمستوعب في هذه الفترة إلا أن المسرح في الجزائر قد زاوج في كثير من الأحيان بين اللغة الفصحى والعامية واستطاع بكلتيهما إن يبلغ الرسالة بمضامينها الواسعة وان تلقى العروض المسرحية كثيرا من النجاح لأنها عبرت بصدق عن واقع المجتمع الجزائري[2]، وعن حالة الشعب المزرية وحياة الضنك التي كان يعيشها الجزائريون في ظل الاستعمار وما ترتب عن ذلك من جهل وفقر ومرض واضطهاد وتخلف.

حاول النظام الاستعماري قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم الحاضر حيث كانت محاولاته من أيام الاحتلال الأولى طمس التاريخ العربي الإسلامي واستبداله بتاريخ فرنسا المتمدنة إلا أن إدراك رجال الإصلاح في الجزائر لهذا السعي جعلهم ينكبون على تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحيائه في كتابات مسرحية قدمت خصيصا للناشئة في المدارس التعليمية وكان هدفهم الأسمى هو إحياء تاريخ الأمة واستحضار أبطاله لاقتداء بهم وإتباع أثارهم فكان الكتاب يرمون إلى غاية

1- ينظر ،المرجع السابق، ص163.

2- ينظر: صالح لمباركية، دراسات مسرحية المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص05.

محددة هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتفكير بها وذلك من شأنه أن يوقظ في النفس الحمية الوطنية[1].

تأسيس "الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني":

يعتبر تأسيس" الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني" حدثا ثقافيا ونضاليا هاما في تاريخ الثورة الجزائرية عامة والمسرح الجزائري في المهجر خاصة حيث سجلت الجزائر خطوة كبيرة باعتمادها ممثلين لها في الخارج: فريق كرة القدم وفرقة المسرح التي يقول عنها رئيسها مصطفى كاتب :" قررت القيادة الثورية للجنة التنسيق والتنفيذ للجبهة توسيع ميدان النضال ببعث فريق لكرة القدم وتكوين فرقة فنية درامية وموسيقية غنائية والذي شجع على تبلور هذه الفكرة هو النشاط والنجاح الذي حققته في مهرجان موسكو"، ونظرا للظروف الصعبة التي كانت داخل الوطن تقرر أن تكون "تونس" مقرا لهذه الفرقة التي ترأسها مصطفى كاتب حيث وجهت جبهة التحير الوطني نداء للفنانين في نوفمبر 1957م وطلبت منهم المشاركة في تكوين فرقة مسرحية لتمثيل الجزائر في المحافل الدولية وللمشاركة في حركة النضال من أجل الحرية والاستقلال فلبت جماعة من الممثلين النداء وكان على رأسهم مصطفى كاتب الذي قام بتشكيل الفرقة التي ضمت خمسة و ثلاثين عضوا ا وانقسموا إلى قسمين قسم للمسرح والأخر للموسيقى والغناء وهذه بعض أسماء أعضائها: (مصطفى كاتب، عبد الحليم رايس، طه العامري، سيد علي كويرات، الشيخ دحمان، فريد علي الطاهر بن أحمد، هندة، رقية، صافية، مليكة، وافية بالعربي...). [2]

وبعد أشهر قليلة من تأسيسها قامت "الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني" بأول عرض لها في 15 أفريل 1958م بالمسرح البلدي" بتونس" يتمثل في تركيب درامي من إنتاج "مصطفى كاتب " بعنوان "نحو النور" قال عنه صاحبه " إنه كان عبارة عن لوحات فنية تمثيلية لكفاح الشعب الجزائري حيث يبدأ العرض بظهور مجاهد ألقي عليه القبض يلي هذا المشهد لوحة للمجاهد في زنزانته وتتوالى اللوحات حتى ينتهي العرض إلى المشهد الأخير الذي يتجلى فيه القرار النهائي

1-ينظر، المرجع السابق، ص05

2- ينظر، أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص149.

للشعب الجزائري بالتحرر، والذي يكون على لسان مجاهد يقول: " لم يعد أحد يرقص اليوم أبنائي منهمكون في الكفاح فقد أراد العدو الخارجي أن يسلبنا أغانينا وضحكاتنا فغطى أصواتنا بالمدافع والقنابل ولكنه لا يستطيع إجبار شعب بأكمله على الخضوع".[1]

(ثم قامت الفرقة ابتداء من 24 ماي 1958م بجولة في تونس فزارت الساحل ومناطق أخرى أين كان يقيم بها اللاجئون الجزائريون كـ " غار دماء" التي قدمت إلى جانب " نحو النور" "كرواتيا، البوسنة، صربيا، مقدونيا،" وغيرها من المناطق حيث قدمت إلى جانب أنشطتها السابقة مسرحية "المنصورة "وكانت وجهتها إلى هذه الدول نتيجة المساعدة التي لقيتـــها الجزائر آنـذاك من هذه الدول التي كانت تساعد القضية الجزائرية). [2]

لم يتوقف النشاط المسرحي عند حد "فرقة جبهة التحرير الوطني"، بل كان للطلبة الجزائريين المهاجرين بتونس نشاط فني ومسرحي كبيرا حيث كتب الأستاذ الدكتور "محمد الصالح الجابري" في دراسة له بعنوان " الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس" نشرها في صحيفة التونسية ليوم 23 أفريل 1987 ونقلها عنها صحيفة الشعب الجزائري في عددها الصادر يوم 14 جوان 1987م جاء فيها: "إن هناك العديد من الأعمال المسرحية التي أنتجها وقدمها الطلبة الجزائريون المهاجرون بتونس منها نص مسرحي للكاتب الجزائري" مصطفى الأشرف" الذي أرسل به من معتقله بسجن "لاسنتي بباريس" وهي مسرحية تدور أحداثها بمقاطعة قسنطينة عام 1954م، ونالت هذه المسرحية إعجاب الطلبة الجزائريين الزيتونيين المهاجـــرين إلى تونس حيث تأثر بها العديد منهم، مما جعلهم يسعون إلى تكوين فرقة مسرحية هاوية والقيام بإخراج المسرحية وعرضها على خشبات المسارح التونسية للتعريف بالنضال الجزائري. [3]

1- ينظر،المرجع السابق، ص151.

2 –المرجع نفسه، ص159.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص159.

الفصل الأول

مفهوم الشخصية في التنظير السميولوجي

1- الشخصية "عند غريماس"

2- البطاقة الدلالية للشخصية "عند فليب هامون."

3- مفهوم الصورة – الشخصية "عند فانسون جوف."

4- الشخصية كدال و الشخصية كمدلول.

تعتبر الشخصية العمود الفقري للعمل الروائي، ولعل أهميتها هذه هي التي جعلتها تحتل مكانة خاصة في الأبحاث والدراسات النقدية منذ أرسطو إلى العصر الحديث لوصفها عنصرا مركزيا في الخطاب السردي.

عرف مفهوم الشخصية تطورات مختلفة في الحقل الواحد تبعا لتطور المناهج الحديثة وعلى الرغم من كون الكلمة حديثة الاستعمال ولم ترد في المعاجم العربية القديمة بمفهومها الاصطلاحي، حيث لا نجد في لسان العرب سوى جذر شخص الذي يشرحه بقوله "الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص".

والشخيص عظيم الشخص والأنثى الشخصية والإسم الشخاصة، وشخص يعني إرتفع والشخوص ضد الهبوط كما يعني السير من بلد إلى بلد[1]، والملاحظ هنا أن الكلمة تحيل إلى معان مختلفة غير المعنى الاصطلاحي، وتجدر الإشارة إلى أن دلالة الشخصية لا تختلف في اللغات الأوربية عن دلالتها في اللغة العربية علما أنها تشتق من لفظ (persona) من أصل إغريقي كانت تعني القناع الذي كان يستعمله الممثلون اليونانيون في أدائهم لأدوار معينة على المسرح حتى تكسبهم صفة من يقومون بدوره خلال فترة وضعهم للقناع[2].

(وهذا يعني أن كلمة شخصية التي تقابلها كلمة (personnage) قد ارتبطت عند اليونانيين بالدور الذي يؤديه الممثل أمام المشاهدين وبذلك هي أقرب في دلالتها إلى مفهومها المعاصر المرتبط بمكونات الخطاب السردي، ولكنه تجاوز هذا الميدان ووظف بدلالات أخرى مختلفة وصار يحمل معان متعددة مختلفة باختلاف ميدان استعماله ولهذا صعب على الباحثين أن يتوصلوا إلى إطار ثابت ينتظم جميع مقوماته ، وهذا هو السبب في اختلاف وجهات نظر العلماء الذين يهتمون بالبحث في موضوع الشخصية وقد أحصى العالم ألبورت (Alport) أكثر من خمسين تعريفا في اللغات الأجنبية)[3].

1-ينظر، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ص ض (ط-ظ)، دار صادر، بيروت، د.ت، ص45.

2- ينظر، رابح تركي، التعليم القومي والشخصية الوطنية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1995م، ص22.

3- المرجع نفسه، ص23.

(وهناك حقول معـــرفية أخرى اهتمت بالشخصية منها علم الاجـــتماع الذي يتعامـــل مع الشخصية بوصفها أحد أسس النظام الاجتماعي، فالمجتمع يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصرا مهما وتتأثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع، كما يؤثر المجتمع بوصفه منظومة شاملة للثقافة والحياة في بناء الشخصية وتكوينها وتعرف في ظل هذا الاتجاه على أنها: التكامل النفسي الاجتماعي للسلوك عند الكائن الإنساني الذي يعبر عن العادات والاتجاهات والآراء»)[1].

وبالعودة إلى المدارس النقدية نلاحظ أن كل واحدة تقدم مفهوم الشخصية من منظور يختلف عن الآخر. فالبنيوية بنت مفهومها عن الشخصية على رد فعل أنصارها تجاه أخطاء مدرسة التحليل النفسي للأدب، والمدرسة الواقعية اختزلت الشخصية في أصناف بسيطة تقـوم على وحدة للأفعال التي نستند إليها في السرد وليس على جوهرها السيكولوجي.

ولقد طبع مفهوم الشخصية عند الشكلانيين بالمظهر اللساني، وقد قدم "فلادمير بروب" تصورا خاصا للشخصية وذلك من خلال كتابه "موروفلوجيا الحكاية العجيبة" إذا انطلق من تحديد العناصر المشتركة بين الحكايات، أي محاولة الوصول إلى النظر إلى الحكايات باعتبارها تحـــقيقا متنوعا لنـــموذج عام وكوني وذلك يعني البحث عن العناصر الثابـــــتة فـــي الحـــكاية وعـــزلها عن العناصر المتحولة[2].

إن نموذج "بروب" ضروري لكل تحليل ينبغي النظر في بنية السرد بصفة عامة وفي مقولة الشخصية بصفة خاصة وهذه الحقيقة تظهر خصوبة نظرية "بروب" في كتابات الآخرين أمثال "غريماس" و"كلود بريمون" وقد استنتج "بروب" في دراسته لمجموعة من القصـــص أن الثوابـــت في السرد هي الوظائف (الأفعال) التي يقوم بها الأبطال والعناصر المتغيرة هي الأسماء وأوصاف الشخصيات بمعنى أن هناك شخصية من جهة وهناك الوظيفة من جهة أخرى.

1- المرجع السابق.

2-ينظر، سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، سلسلة دراسات وأبحاث، كلية الداب والعلوم الإنسانية، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، مغرب، 1994، ص15.

إذ يعتبر "بروب" العنصر الأول الشخصية متحولا ولا يشكل سمة مميزة، وأما العنصر الثاني فثابت وقار، وبالتالي فإن عنصر الشخصية والوظيفة مرتبطان ارتبطا وثيقا على الـرغم من تغير الأول وثبات الثاني لذلك حدد إحدى وثلاثين وظيفة وكل شخصية موكول اليها القيام بفعـل أو أكثر من فعل معين وعلى الرغم من تركيز "بروب" على الوظيفة بقيـت الشخصـية من العناصر الضرورية والأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها في الخطاب السردي[1].

1-الشخصية عند "غريماس":

تعمق "غريماس" (Greimas) في تحليله لمفهوم الشخصية بعد أن راجع بحوث سابقيه وعلى رأسهم "بروب" ومشروع التحليل الوظائفي وتحولت الشخصية على عامل يقوم بفعل يتلقاه ويعتبر العامل كوحـدة تركيبية ذات طابع ألـي بغـض النظر عـن أي استغـلال دلالـي أو إيديولوجي[2].

وليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد وذلك أن العامل في تصوره يمكن أن يكون ممثلا بمثلين وقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الحب وقد يكون جامدا أو حيوانا وتصبح الشخصية مجرد دور في الحكي بغض النظر عمن يقوم به بحسب المرسل والمرسل إليه وفقا لما تفعل.

وقد حصر هذه العوامل في الخطاب السردي في بنية، تتكـون مـن سـتة عناصـر وهي المرسل والمرسل إليه، الذات الموضوع والمساند والمعارض، ويقول إن عدد العوامل تحدده الظروف القبلية لإدراك المعنى ونشكل عناصر هذه الترسيمة كيفية الاشتغال العاملي ، تقوم آلياته على ركيزتين هامتين هما: معرفة النموذج المولد للنصوص السردية باعتبارها نصوصا تنتج دلالة معينة واعتبار الشخصية نموذجا عامليا ينظم الفعل الإنشائي المحتمـل أو باعتـبارها ممـثلا لتركيب الخطابي في تصوره يقترح تصنيفا لشخصيات السرد ويصنفهم ليس بحسب ما هم عليه ولكن بحسب ما يفعلون[3].

1- ينظر ،المرجع السابق، ص16.

2- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص37.

3- ينظر: كريمة بالخامسة، تحليل الخطاب في رواية نجمة الكاتب ياسين، ص143.

وقد نظر "غريماس" إلى الشخصية كفاعل أو كعامل طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلـــها في الملفوظ السردي[1]. وفصل مصطلح العامل (الفاعل) عن الوظيفة، كما إختزل شخصيات النص السردي (العوامل) في ستة عوامل أساسية في نموذجه الذي يعرف بالنموذج العاملي(Model actantiel) على غرار النموذج الوظيفي عند "بروب"، فطبيعة الشخصية عنده غير محددة سواء كانت أدمية أو حيوانية أو نباتية، مجردة أو شيئية، مفردة أو جماعية لأنه يركز على الدور الذي تؤديه الشخصية كفاعل في إنتاج دلالة الملفوظ السردي والإسهام في تشكيل بنيته.

وقد عمد إلى البحث عن النقاط المشتركة بين أدوار الشخصيات من جهة والوظائف التركيبية في اللغة من جهة أخرى، وبذلك قفز إلى مفهوم أوسع لأدوار الشخصيات ، وذلك استبدل كلمة الشخصية بمصطلح العامل وأقر هذا الأخير بأن "بروب" قد أوضح هو الآخر مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه ذلك أن هذا الأخير قد اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة تحدد من أعلى جميع الإمكانيات التي تفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قيام الممثلين بالأعمال فالعوامل عنده لا نمتلك قانونا ميتاليسانيا بالنسبة للممثلين[2].

(غير أن ما يميز الشخصيات في التصور "الغريماسي" هو كونها تمتلك وجودا مستقلا يسمح بمقاربتها بعيدا عن المشكلة الدلالية ذاتها، فالتفكير في الشخصيات هو تفكير في صيرورة إنتاج الدلالة أي التفكير في المسار التوليدي الذي يسمح للمعنى بالتحول إلى شكل قابل للإدراك)[3].

وبناء عليه، فإن ما اصطلح عليه بالنموذج العاملي لا يشكل داخل المكون السردي تنظيما استباليا لسلسلة من الأدوار تقوم بأدائها كائنات ما فحسب، إنه اكثر من ذلك، إنه مرحلة محددة

1-ينظر، غيوب باية، الشخصيات الانتروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لغابرييل ماركيز، أنماطها، موصفاتها، أبعادها، دار الأمل للنشر والطباعة المدينة الجديدة، تيزي وزو، د.س، ص52.

2-ينظر، نورة الجرموني، الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة أنفو برانت، فاس، ص59.

3-بعيطش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، على الموقع:

http://aniv.biskra.dz/fac/fll1/images/pdf/revue/pdf/revues08/baticheyahia.pdf

داخل مسار ينتقل فيه الإدراك المجرد للقيم إلـــى إدراك محســـوس، ومن ثم يتـــــبين للباحـــث أن سميائيات "غريماس" تروم الكشف عن الشخصية وجوانبها المختلفة، حسب موقعها في المتن الأدبي وإذا كانت الشخصية عنده قابلة للتجزئى حسب مستويات تشكل المعنى فإنها أيضا قابلة لإعادة البناء انطلاقا من مختلف التجليات التي تصاحبها[1].

ومن هنا فإن "غريماس" قد اخذ من مصادر مختلفة من أجل تشكيل النموذج العاملي الذي تتألف عناصره في ثلاث علاقات: علاقة الرغبة، علاقة التواصل، وعلاقة المشاركة.

ويمكن أن نوضحها على النحو الآتي:

أ-علاقة الرغبة (relation de désir) :

تجمع هذه العلاقة بيـــن الراغـــب الذي هـــو الـــذات (le sujet) وبين المرغوب فيـــه وهو الموضوع (l'objet)وتعد العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع عماد كل فعل إنساني فهي تحيل على أنتروبولوجيا المتخـــــــيل الإنساني، وتتشـــــكل علاقة الذات والموضوع إنطـــــلاقا من التفاعلات التي تنتجها الذات عبر صيرورتها الحياتية ودخلوها في تشابكات معقدة مع مختلف العناصر المشكلة لعاملها، ومن هنا تنتج صورا لا حدود لها تكشف على الطاقة الكامنة للاوعي وهذه الصورة ليست نسخة للعالم الخارجي بل منتوج تفاعل الذات مع هذا العالم[2].

والصورة حين تكتسب أبعادا رمزية تغدو أعمق من باقي الأبيات التي يعول عليها في بناء المتخيل وإذا كانت الصورة منتوجا لتفاعل الذات مع محيطها ورغبتها في التغيير فإن علاقة الرغبة هذه تتولد انطلاقا من ملفوظات الحالة (énoncé d'état) والتي تنقسم إلى قسمين:

- **ملفوظ الحالة الإنفصالي (Enoncé d'état disjonctif)** وتكون فيه الذات والموضوع في علاقة إنفصال ويمثل لذلك بالرمز ∪ كعلامة إنفصال ويعبر عنه بالكتابة (ذ ∪ م).
- **ملفوظ الحالة الاتصالي (Enoncé d'état conjonctif)** وتكون فيه الذات والموضوع في علاقة اتصال ويمثل لذلك بالرمز ∩ كعلامة الاتصال ويعبر عنه

1-ينظر، نورة الجرموني، الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة أنفوبرانت، فاس، د س، ص60.

2-ينظر، المرجع نفسه، ص61.

بالكتابة (ذ ∩ م)، ومنه فإن الملفوظ إما أن يكون في حالة اتصال مع موضوع القيمة (objet de valeur) أو في حالة انفصال عنه ويترتب عن ملفوظ الحالة تطور ضروري يتمثل في ملفوظ الفعل (énoncé de faire) ومن ثم فإن مقولة العامل الذات تنشطر إلى قسمين ذات الحالة وذات الفعل والإنجاز(sujet de faire ou sujet operateur) ومن الممكن أن يكون نفسها الشخصية الممثل (personnage/acteur) أو شخصية أخرى وهو ما يفسر تحذير "غريمـــــــاس" من الخلط بين العامل والممثل[1].

وإن التركيب السردي يتحدد من خلال الوحدة الأولية الإجرائية التي تميزه وهي البرنامج السردي حيث نصبح أمام عنصر تحليل يقوم على العلاقة بين:

- العامل – الذات – والموضوع.
- العامل – الذات – والعامل المضاد.
- وبين العامل – المرسل – والعامل الذات.

وتؤدي هذه العلاقة إلى حالات الاتصال والانفصال بين العامل – الذات والموضوع الذي يعد موضوعا ثمينا يرغب فيه الأول، وتؤدي هذه العلاقة الثانية إلى ملامسة البعد الدينامي والصراعي على مستوى الخطاب السردي كما تؤدي العلاقة الثالثة إلى تشخيص بنية التعاقد بين المرسل وعامل– الذات حيث يقنع الأول الثاني بالالتزام ببرنامج سردي يحدد لنفسه داخله موضوعا وينجر فعلا لإحراز الموضوع الذي يرغب فيه[2].

ب–علاقة التواصل (relation de communication) :

تقتضي هذه العلاقة توفر عاملين أحدهما مرسل يقوم بإبلاغ الموضوع المرغوب فيـــــــه إلى المتلقي الذي يشكل الطرف الآخر وهكذا نستنتج أن علاقة التواصل تمر بالضرورة عبر علاقة

1–ينظر،المرجع السابق، ص63.

2–ينظر،عبد المجيد نوسي، التحليل السميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية التركيز، والدلالة، شركة التوزيع، المدارس، ط1، دار البيضاء، 1423هـ–202، ص 205.

الذات بالموضوع، فالمرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ، أما المرسل إليه فهو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام كما يستفيد من نتائج تحقيق الرغبة[1].

ج-علاقة المشاركة :

ويمكن أن يعيق علاقة المشاركة في الوقت نفسه علاقة الرغبة أو علاقة التواصل وفـــــي هذا المحور يتعارض عاملان: المساعد الذي يحث الذات ويدعمها على إنجاز برنامجها السردي، والمعيق أو المعارض الذي يعيق الذات ويعارض أفعالها»[2].

ومن هذا المنطلق وتبعا "لغريماس" يمكن إعطاء الترسيمة العاملية التالية التي تقوم باختصار مجموع الأدوار في خانات ست على النحو التالي:

مرسل ← موضوع ← مرسل إليه

↑

مساند ← ذات → معارض[3]

والغاية من هذا النموذج العاملي تعميمه على أنماط الكتابة السردية المختلفة ومنطلقه الأساسي يعتمد على مفهوم العامل بوصفه المحور الذي يقوم عليه السرد، ويمـــكن الشخصـــية/ العامل من القيام بأدوارها عليها أن تتضمن عناصر الكفاءة التي تؤهلها لإنجاز دورها وقد اختصرها "غريماس" في أربعة عناصر: واجب الفعل، رغبة الفعل، معرفة الفعل، قدرة الفعل.

2-البطاقة الدلالية للشخصية "عند فيليب هامون ":

يرى "فيليب هامون" أن الشخصية وحدة دلالية ، علامة قابلة للوصف والتحليل ولا تـــولد إلا من خلال ما تقوله أو ما تفعله، أو ما يقال عنها في النص على أن مفهومها يقوم على المادة

1- ينظر: نورة الجرموني، الشخصية في متخيل الرواية اللسانية العربية، ص66.

2- ينظر،المرجع نفسه، ص67.

3-ينظر، سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، ص88 .

بناء النص، ويقوم به القارئ، إذ أن الشخصية أشمل من كونها شخصا إنسانيا، فقد تكون شيئا مجردا كالعقل أو منصب أو مادة وغير ذلك من المعطيات[1].

وقد خصص مقالا خاصا شاملا تحدث فيه عن الشخصية الروائية مفتوحا نظاما لدراستها وإجراءات لتحليلها، حيث أشار في مقاله إلى اتجاهات عديدة تطرقت إلى مقولة الشخصية بالدراسة والتنظير أمثال "دي سوسير"، "غريماس" "كلورد بريمون" فالشخصية خيط بارز ومميز من خيوط نسيج النص الممتدة وتشابك من البداية إلى النهاية وبالتالي لا يكتمل مفهوم الشخصية إلا إذا تبعنا هذا الخيط وامسكنا بنهايته.

لا يسأل "هامون" الشخصية عن ماذا تفعل فقط مثل مساءلة "بروب" لها وإنما ماذا تقول وماذا يقال عنها أيضا ولن يتحقق هذا إلا من خلال إدراك القارئ والكـــاتب معا لتلك العلاقات التي تقيمها الشخصية مع من يعايشها من شخصيات أخرى في المشهد السردي[2].

فالشخصية عنده علامة تشبه الدليل اللساني يتمثل في مجمـــوعة الأسماء والصفات والتي تحددها هويتها فهي تتعدى مطابقتها للإنسان والأشياء[3].

وكل المعطيات التي ترتبط بالشخصية إنما تشكل بطاقتها الدلالية التي يدركها القـــارئ من خلال متابعته لمسار الحكاية من بدايتها إلى نهايتها.

وقد صنف "هامون" العلامات، والشخصيات حيث انه أولى اهتمامه لموضوع العلامة مميزا بين ثلاثة أنواع من العلامات [4].

- **العلامات التي تحيل إلى مرجع (العالم الخارجي):** قولنا طالب، بيكاسو، نهر حرية...الخ وقد أطلق على هذه العلامات مصطلح "العلامات المرجعية" كونها تحيل إلى معرفة شيء ملموس مدرك وهذه العلامات يمكن التعرف عليها من خلال المعجم.

1- ينظر،غيوب باية، الشخصيات الانتروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لغبريال ماركيز أنماطها مواصفاتها، أبعادها، ص55.

2-ينظر، المرجع نفسه، ص55.

3- ينظر،المرجع نفسه، ص55.

4-ينظر، المرجع نفسه، ص 22-23

- **العلامات التي تحيل إلى بؤرة تلفظية:** وهذه العلامات ذات مضمون (عائم) لا يتحدد معناها إلا من خلال وضعية ملموسة للخطاب ولا يتحدد بتزامن مكوناته أنا، أنت، هنا الآن وهذه العلامات غير محددة في المعجم.
- **العلامات التي تحيل إلى علامة منفصلة عن نفس الملفوظ:** أي العلامة الرابطة فقد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسلة المكتوبة أو لاحقا لها.

وانطلاقا من هذه العلامات صنف "هامون" الشخصيات وجعلها في ثلاث فئات:

- **فئة الشخصيات المرجعية:** وتحيل هذه الفئة إلى مجموعة من الشخصيات منها التاريخية، الأسطورية، المجازية، الاجتماعية وتشير إلى معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما والقارئ هو الذي يتعرف على هذه الشخصيات.
- **فئة الشخصيات الإشارية:** وهي دليل على حضور المؤلف أو القارئ ومن ينوب عنهما كالشخصيات الناطقة باسم المؤلف كجوقة تراجيديا قديمة، فالكاتب قد يكون حاضرا وراء ضمير الغائب (هو) أو ضمير المتكلم (أنا) أو وراء شخصية أقل تميزا أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير.
- **فئة الشخصيات الاستذكارية:** وهذه الشـــخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكـــة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة فقرة) ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس.[1]

وبعد تحدثه عن العلاقات وأنواعها ومفهوم الشخصية وأصنافها ينتقل فيما بعد إلى تحليل ثلاثة محاور أخرى وهي دال الشخصية ومدلول الشخصية، ومستويات وصف الشخصية.

وفيما يتعلق بمستويات وصف الشخصيات، فالشخصيات تربطها علاقات بالشخصيات الأخرى من مستويين: مستوى أعلى(العوامل) ،ووحدات أدنى الصفات المميزة التى تحدد فردا قابلا لأن يصبح جزءا من خانة تنتظم في محور دلالي أو تركيبي[2].

1-ينظر، المرجع السابق، ص 24

2- ينظر،المرجع نفسه، ص17.

وقد قال "فيليب هامون" بمستويات وصف الشخصية يمكن أن تحدد من خلال الشخصية وهي على النحو الآتي:

- نمط علاقتها مع الوظيفة، الوظائف (المحتملة أو المعنية التي تقوم بها).
- خصوصية اندماجها (تشابه، تأليف، تضعيف) في أقسام الشخصيات النمطية أو العامل.
- تتحدد الشخصية بنمط علاقتها مع العوامل الأخرى، تحـــدد الذات مثلا بعلاقتـــها مع الموضوع داخل مقطع البحث ، والمرسل بعلاقته مع المرسل إليه داخل مقطع المتعاقد.
- تحدد الشخصية بعلاقتها مع الصيغ (الرعبة، المعرقة، القدرة...الخ) المكتسبة أو غير المكتسبة وبنظام الحصول عليها.
- بتوزيعها داخل الحكاية بأكملها.
- بشبكة المواصفات والأدوار "التيمة" التي تعد سندا لها (سمة الدلالية غني أو فقير متخصص أو غير دائمة متحولة)[1].

(ويتم تقديم الشخصية في منظور "هامون" من خلال دال غير متواصل بمجموعة متفرقات من الإشارات التي يمكن أن توسم بـ "سمة" وخصائصها العامة وتحدد في جزء هام منها بالاختبارات الجمالية للكاتب ومن المستحسن على الكاتب أن يختار اسم العلم الذي يكون مؤشرا واضحا للعلاقة بين الدال والمدلول وأن توسم هذه السمة بالثبات حتى تستقر فـــي ذهن القـــارئ من بداية الرواية إلى نهايتها)[2].

وفي منظوره عملية توزيع الدال يمكن أن تصبح التيمة موضوعا للسرد بأكـــمله أو ذاتـــا في الحكاية بحث عن الأصول بحث عن اسم العلم: بحث عن الأب، أو الأم [3].

إن اختيار المؤلف أو الكاتب لاسم الشخصية ليس دائما من دون خلفية نظرية فهو يحدد بكونه اعتباطا أو لا، وبالتالي فإن درجة الاعتباطية بين الدال والمدلول في مقولة الشخصية أقل

1-ينظر، المرجع السابق، ص58.

2- المرجع نفسه، ص59.

3-ينظر، المرجع نفسه، ص62.

منها في اللسانيات، وهذه السمة لا تقوم في كليتها (كشف القناع، التسمية، استعادة الاسم...الخ) إلا باستعراض أنساق المعادلات النحوية معتمدة في ذلك على عملية حضورها أو غيابها أو تأخرها ووضعها السابق أو اللاحق داخل سلسلة توزيعها[1].

3-مفهوم الصورة ـ الشخصية "عند فانسون جوف ":

تلعب الشخصية دورا هاما وأساسيا في بناء الرواية، إذ أنها مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث من خلال تحركاتها والعلاقات بينهما، وهي بمثابة البؤرة الأســـاسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي وهي عموده الفقري/السردي.

يستند الجهاز النقدي عند "جوف" على مرجعية مهمة تشمل السميائيات البنيوية ونظرية التلقي وعلم النفس والانتروبولوجيا وغيرها، وهدفه في ذلك هو الوقوف عند تجليات الشخصية واستجلاء أهم جوانبها ومحاولة إدراك مظاهرها الخارجية والداخلية في سياق تفاعلها مع القارئ[2].

ظل تحديد مفهوم الشخصية في التحليل الأدبي غامضا حقبة طويلة من الزمن، ما أدى بالعديد من الباحثين إلى اعتزاله واعتباره قضية ثانوية ولعل سبب هذا الغموض، يكمن في الخلط وعدم التمييز بين الشخصية كمكون تخييلي والشخصية كذات فردية أو كجوهر سيكولوجي ولقد كان للإسهامات النظرية فضلا في توسيع هذا المفهوم وجعله شاسعا ولا متناهيا[3].

هناك من اعتبر الشخصية تابعة للحدث ووظيفته، أو بنية تخيلية أو وظيفة نحوية، أو علامة ومن هنا تظل الشخصية مفهوما زئبقيا لا يقبل كل تحديد صارم، وفي هذا الصدد نذكر "فرجينا ولف" التي قالت: «دعونا نتذكر مدى قلّة ما نعرفه عن الشخصية» ولعل هذا يؤكد في التصورات المتباينة عند المنظرين والنقاد، إذ أنّ كثرة المناهج والنظريات، لا يعني أن هناك خللا، إنما يعني تعدد المنظورات والتأويلات التي يرى بها هذا المفهوم النصي، ومن هنا يجب توسيع دائرة الفهم وذلك لشاسعة مفهوم الشخصية.

1- ينظر،المرجع السابق، ص62.

2- ينظر: مفهوم الشخصية عند "فانسون جوف"، ص01 على الموقع: www.alittihad.ae/details.php?id=353408y=2013

الناقد الفرنسي فاسنون جوف عن مكونات السرد بالعربية، الشخصية مفتاح الرواية، محمد نحيم.

3-ينظر، المرجع نفسه، ص02.

يتصور بعض الروائيين أو النقاد أن الشخصية كائن ورقي أو بنية تخيلية، إلاّ أنها تجد مرجعا في العالم الواقعي، وهذا المرجع هو الكائن البشري، والدليل هو رسم الشخصية الروائية باسم علم عند الكثير إن لم نقل عند جميع الروائيين، ولهذا فإنه يرى أن تصور الشخصية الروائية مرتبط مباشرة بخصائصها السردية، إلاّ إن القارئ يفهمها وفق المعطيات التي يقدمها النص، والقارئ هو الذي يقوم بربطها بمرجع الكائن البشري، ومن هنا يحاول أن يجعل القارئ يشترك في تشكيل صورة الشخصية عند تلقيها وذلك من خلال عملية القراءة التي تعمل على بناء الشخصية الروائية[1].

ويبقى النص حسبه حقلا تحفيزيا يعمل على كشف موضوع بناء الشخصية، ويمكن للقارئ أن يربط بين مرفقين أو يدمج بعض المفاهيم ليشكل صورة الشخصية تدريجيا.

يرى أن النص يحتوي على قرائن كثيرة تحيل القارئ إلى الشخصية ، فكلما قلت تمكن من الاعتماد على تصوراته ومخزونه الشخصي، فالقرائن التي يقدمها النص تساعد القارئ على تشكيل الصورة الشخصية بالجمع بين المعطيات النصية والتجربة الضمنية للقارئ أي يتعامل مع العلامات المقترحة من الكاتب التي تعتبر مادة أولية لتشكيل صورة منسجمة، فالقارئ هنا يرسم الشخصية صورة ذهنية من خلال ملء فراغات النص، فبكثرة القراءة للنص يكون في استطاعة تغيير تصوري لهذه الشخصية أو تلك[2].

اهتمت الدراسات النقدية بالصورة بصفتها تمثلا، فنجد دراسات تهتم بتلقي النصوص وفيه تصبح الصورة ، ذلك النشاط الذي يقوم به القارئ لبناء صور عن الأمكنة والشخصيات.

يبين "إيزر" كيف تتم عملية التفاعل بين القارئ والنص، فهذا الأخير يمتد في القارئ والقارئ يمتد في النص أي يحدث نوعا من التواصل بينهما، وقد أدرك "جوف" هو الأخر أهمية منظور التلقي وبين كيف تتشكل الصورة الشخصية في كتابه "الأثر- الشخصية في الرواية" حيث يتحدث عن طبيعتها وكيفية بنائها وتمثلها من طرف القارئ [3].

1- ينظر : فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2012، ص9.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص47-50.

3- ينظر: محي الدين ناسما، الصّورة الشخصية في رواية "الأسود يليق بك"، مذكرة لنيل شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2013-2014. ص 35-36.

يرى "ايزر" الصورة الذهنية أقل تحديدا من الصورة المرئية بكثير، ففي فيلم ما تكون الصورة البصرية لهذه الشخصية فقيرة مقارنة بالصورة الذهنية، ذاتية القارئ تلعب دورا في التمثيل إذ يمكن الحديث عن حضور الشخصية داخل القارئ ومن ثم لا يمكن لصورة بصرية أن تمنح الإحساس بالتعايش بين الذات المدركة والشخصية المدركة، فهناك أيضا نوع آخر من الصورة هو الصورة الحلمية حيث تظهر الأحلام صور قريبة جدا من الصور الذهنية، فالصورة الحلمية تفوق خدعة الصورة الأدبية أي أن الحالم يجهل أنه يحلم أما القارئ لا ينسى أنه بصدد القراءة، فالصورة الأدبية هي الوحيدة التي تضم الإبداع.

وتظل الصورة – الشخصية وظيفة جوهرية وهي أقل تجسيدا بكثير من بداية إلى نهاية الرواية، ولها واقع يعيش تجربته القارئ[1].

يلخص "جوف" عملية تشكيل الصورة – الشخصية، قائلا: في كل رواية، فإن الشخصيات عبارة عن مزيج بين المعطيات الموضوعية النصية والمساهمة الذاتية للقارئ، ويلخص من خلال الترسيمة التالية تطور الصورة الشخصية التي تتشكل بتفاعل المعطيات النصية والمعطيات الإبداعية للقارئ.

تحفيز الصورة الشخصية

التحديد النصي

←

←

+

التقدم الخطي للرواية

(2) ←

وعليه، فإن التعامل مع الشخصية كوحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص الذي يحتويها معناه استبعاد كل التصورات التي تجعل هذه الشخصية مرادفا "لكائن حي" فالشخصية باعتبارها كائن من ورق لا وجود لها إلا من خلال ما يقوله عنها النص حسب "جوف" فإذا كان الكاتب وهو

1-ينظر، المرجع السابق، ص51.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص59.

يخلق شخصية خيالية مضطرا إلى أن يسنن واقعا خياليا داخل معطيات النص فإن القارئ يقوم بعملية عكسية إنه يقوم بفك التسنين الخاص لواقع النص للوصول إلى تمثله، وما بين التسنين المرتبط بعملية الخلق وبين التسنين المرتبط بعملية التأويل تنتصب الشخصية كإسقاط لصورة سلوكية مسننة داخل نوع ثقافي خاص (بأبعادها النفسية والاجتماعية والحضارية) داخل عالم خيالي، وستكون العودة لهذه الصورة إلى منبعها الأول مرتبطة بفعل تأويلي، وهذا ما يشكل فعل إنتاج المعنى من خلال الربط بين فعل القراءة وفعل الخلق[1].

يتضح إذن أن الصورة الروائية فائقة التركيز على الصورة الشخصية فهذه الأخيرة تخلق وتشيّد وتنمو بحسب الجهات الأقل تمسكا بالصدفة، ومنه فإنها لا تكتمل إلا بنهاية القراءة وكل قراءة لا يدخل في اعتبارها هذا المفهوم المتكامل للتكون قد قصرت في حق هذه الشخصية الذي يعد تشويها لصورتها الحقيقية ويقوم القارئ ببناء الصورة الشخصية من خلال القراءة فبناء الشخصية هو عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود التي تشكلها لتصبح ككيان حي، ولا تكتمل الصورة إلا من خلال الاشتراك بين الإبداع والتلقي[2].

الصورة – الشخصية تتشكل كعلامة مع مجموعة من المرجعيات التي تشكل عالم القارئ.

4-الشخصية كدال والشخصية كمدلول:

1-الشخصية كمدلول :

تعد الشخصية وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا وهذا المدلول قابل للتحليل والوصف، فحسب فرضية المنطق القائلة بأن شخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها، فإنها تكون سند لصيانة الحكاية وتحولاتها. [3]

1- ينظر: سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، ص102.

2- ينظر: فاسنون جوف، أثر الشخصية في الرواية، ص48-19.

3- ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ت: سعد بنكراد، دار الحوار للطباعة والتوزيع، سوريا، ص 38.

يمكن للمتحدث أن يتعرف على المورفيم اللساني بسرعة، عكس "السمة الدلالية" للشخصية لأنها ليست ساكنة، وغير معطاة بشكل قبلي فيتعين التعرف عليها، فهي تشكل مرفيما فارغا تقوم المحمولات المختلفة بملئه أي الأفعال والصفات، فالشخصية دائما تعد وليدة مساهمة الأثر السياقي ووليدة نشاط التذكاري وبناء يقوم به القارئ إذا سلمنا بان معنى علامة محكوم، داخل ملفوظ، بكل السياق السابق الذي يتلقى وينتقي دلالات أخرى ممكنة نظريا فسيكون بإمكاننا أن نوسع من مقولة السياق هذه لتشمل نص التاريخ ونص الثقافة إن أدوار شخصية تاريخية أو أسطورية. داخل حكاية ما تكون متوقعة في حدود أن هذا الدور محدد بشكل قبلي في خطوطه العريضة بتاريخ سابق ثابت ومكتوب، ولعل هذا ما يعطي أهمية كبرى للرؤية الاستذكارية والتذكير والاستباق، كما يعطى أهمية للأسلوب الذي يكمن في خلف أسماء أعلام مختلطة وتستخدم كنقطة إرساء مرجعية، أو أدوار مبرمجة بشكل سابق، أو ذلك الأسلوب الذي يكمن في إدخال اسم تاريخي في لائحة من الأسماء التخيلية، إلا أن نسبة ثبات الاسم لا يمنعه من أن يكون له وظيفة سردية أصلية في العمل الأدبي، وبالمثل تمارس الإشارة إلى اسم علم أو فضاء جغرافي ثلاث وظائف:[1]

- نقطة إرساء مرجعية لفضاء يمكن التأكد من وجوده
- التركيز على قدر شخصية معينة
- تكثيف اقتصادي لأدوار سردية.[2]

فالشخصية لا تمتلئ باعتبارها مورفيما فارغا في البداية، إلا في آخر صفحة من النص، حيث تتم مجمل التحولات المختلفة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها إلا أن مدلول الشخصية لا يتشكل فقط من خلال التكرار أو من خلال التراكم والتحولات ولكن يتشكل من خلال التقابل أيضا، ومن خلال علاقة شخصية بشخصيات الملفوظ

1-ينظر، المرجع السابق، ص 38.

2-ينظر، المرجع نفسه، ص39.

الأخرى وهذه العلاقة تتغير من مقطع لآخر فهي تتحرك على مستوى الدال كما تتحرك على مستوى المدلول، وذلك وفق روابط التشابه والاختلاف.

ب-مستويات وصف الشخصية:

إذا اعتبرنا أن الشخصية علامة أي مورفيما منفصلا مثلا فإننا سننظر إليها بأنها تكميلية أو مركبة، فالعلامة ترتبط بالإضافة إلى العلاقات التي تنسجها مع وحدات من المستوى نفسه، مع وحدات من مستوى أعلى وأكثر عمقا وتحددا واسعا، ومع أخرى من مستوى أدنى.[1]

تعد الشخصية وحدة مركبة ووحدة مكونة يمكن تحديدها كعامل وهو ما يشكل المستوى العميق للتحلل، يشكل العامل مجموعة من الشخصيات المحددة من خلال مجموعة من الوظائف الدامية، كما يتميز بانتشاره في مجموعة الحكاية، ويستخدم مصطلح عامل بهدف تعيين وحدة مبنية في النحو السردي، ويجد هذا المصطلح جذوره في أعمال بعض النحويين الذين اهتموا بطرح مشكلة الدلالة داخل الجملة.

تعتبر الشخصية عنصرا دائم الحضور، وتعتبر سندا دائما لصفات مميزة، ولتحولات سردية، العوامل الضرورية لانسجام ومقروئية كل نص، والعوامل الضرورية لأهميته الأسلوبية في نفس الوقت. [2]

ج- الشخصية كدال:

يتم تقديم الشخصية ووضعها على خشبة النص اعتمادا على دال منفصل، أي على مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمة" الشخصية، وتتحدد الخصائص العامة لهذه السمة في جزء هام منها بالاختبارات الجمالية للكاتب. [3]

1- ينظر،المرجع السابق، ص 39.

2-ينظر، المرجع نفسه، ص 51.

3- ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 61-62.

أما في حكاية مروية بضمير الغائب، فإن السمة ستركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة وحرف البداية، ويتميز بتواتره، كما يتميز بسكونيته وغناه وبدرجة تعليلية ويعد التواتر وسكونية اسم العلم أو بدائله، عنصرين هامين في انسجام ومقروئية النص، إنه يشكل ضمانة على الديمومة والحفاظ على الخبر مهما تنوعت القراءات، فلا يمكن لنـــص أن تتغير فيه إشارات الشخصيات مع كل جملة أن يكون" منقرئا"

يمكن التعرف على الشخصية بأنها نســـق من المعـــادلات المبرمجة الغاية منـــها هي ضمان مقروئية النص، انطلاقا من هذا يمكن أن نتوقع من روائي "واقعي" القيام بمجهود كبير من أجل تخصيص وتنويع السمات الدالة لشخصياته المختلفة، متحاشيا مثلا أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية.

التمييز بن دال/مدلول لم يتم إلا من أجل مصلحة التحليل، كما أن عملية توزيع الدال يمكن تصبح ثيمة، أن تصبح موضوعا للسرد أو ذاتا في الحكاية: بحثا عن اسم العلم، بحثا عن الأصول، ولا تقوم هذه الثيمة في كليتها إلا باستعراض أنساق المعادلات النحوية معتمدة في ذلك على حضورها أو غيابها، تأخرها أو وضعها السابق أو اللاحق داخل سلسلة توزيعها.

علما بأن النظام السيميولوجي الذي اقترحه هامون قد ارتبط بالخطاب السردي، إلا أنه طبق في بعض الدراسات المسرحية. وأفادت هذه الدراسات نتائـــج رائـــدة، ولـــعل ما ذهبت إلـــيه (أن أوبرسفيلد) عندما طبقت نظرية الاشتغال العاملي الغريماسية في قراءة المسرح خير دليل على إمكانية الأخذ ببعض النظريات النقدية التي ركزت في الأصل على جنس أدبي بعينه ثم أخذ بها النقاد في تحليل أجناس أدبية أخرى.

والنص المسرحي باق على الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض دائم التغيير وذلك يشبه إلى حد بعيد استعمال بعض الصيغ اللغوية التي ترتبط بالواقع مثل ظروف الزمان.

إن استخدام هذه العناصر متواصل وغير ثابت، ويختلف باختلاف السياقات والوضعيات، وهذا ينطبق على المسرحية، فالنص هو ذاته لا يتغير، ولكن عرضه يختلف باختلاف الفترة الزمانية، زيادة إلى ذلك الممثلين والمخرجين، فالنص يمثل الأصل أي ضمير الشخص بمفهومه المجرد، أما عرض أو إعادة قراءة المسرحية لعدة مرات فيشكل مختلف الاستعمالات لنفس هذا الضمير[1].

غير أننا نرى بأن بقاء النص المسرحي ثابت ثباتا نهائيا يمكّن الدارس من الرجوع إليه كما أن التغيير الذي يحدث على مستوى العرض والذي أرجعه النقاد إلى ظروف العرض بذاته وإلى المخرج وغير ذلك من مستلزمات مسرحة النص يمكن أن تدخل في الدراسة باعتبارها خصائص فن المسرح كجنس أدبي قائم بذاتها.

ولهذا تطرق (مانقونو) لهذه المفارقة لكن بطريقة أخرى، فهو تحدث عن عدم الاستقرارية في الخطاب المسرحي وفي طبيعته الكلامية.

فالقارئ يستقبل الأقوال بطريقة غير تتابعية، إذ يمكنه أن يقرأ فقرة ثم يعود إلى ما قبل تلك الفقرة أو يقارن بين الفقرات، وذلك من أجل أن تكتمل الصورة في ذهنه، أما المتفرج فتأتيه الأقوال متسلسلة على المنوال الخطي.[2]

ومن الناحية المادية نلاحظ انعدام التكافؤ بين نص المسرحية وعرضها، فالكثير من المسرحيات المكتوبة لم تعرض على خشبة المسرح، فالنص المسرحي متكافئ دلاليا مع نص العرض، وأن الشكل المتغير هو التعبير (الأصوات...).

يعتبر هذا الرأي وهما في نظر العديد من الباحثين، وهذا بسبب أن العلامات الخطية بمجرد تحويلها إلى علامات سمعية بصرية تحدث على النص مجموعة من متغيرات

1- ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب السردي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص45.

2-ينظر، المرجع نفسه، ص46.

من جانب الإدراك الدلالي، أي فهم القارئ للنص يختلف عن فهم المتفرجين له، الأمر الذي ينتج عنه تعدد القراءات لنفس الخطاب.

فالقارئ للنص المسرحي لن تفوته أي عـــلامة، لأن فهمه يرتبط بفك كـــل علامـــة من العلامات، أما المتفرج فيجد نفسه أمام كم من العلامات، وهذا ما يجعله يتـــغاضى عن العديد من العلامات اللغوية، ولعل المخرج المسرحي والممثل أحيانا، يتواطئان في إخفاء بعض العلامات اللغوية لأسباب عدة تكون سياسية أو أخلاقية....

(يعتبر النص أو المسرحية الناجحة ذلك النص الذي يتمكن فيه صاحبه من الاقتراب من النص الأصلي، من حيث الدلالات التي يرغب المؤلف في إيصالها إلى المتلقي (الجمهور) من خلال إظهار أحسن لكل أبعاد التداولية لمختلف العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النص، إن الأهم هو أن يفهم المتلقي الأبعاد المختلفة لخطاب المؤلف).[1]

ونظرا للتحول الذي يطرأ على نص المسرحية عند انتقالها من طابـــعها الخطـــي إلى الطابع السمعي البصري، يمكن إعادة النظر في تطبيق بعض المعطيات النظرية وضرورة الأخذ بعين الاعتبار هذا التغيير الذي قد يكون سببا في تغيير النتائج من ذلك مثلا تجميع علامات ملمح شخصية ما على مستوى النص، الأمر الـــذي يســـتدعي متابـــعة ما تلفظت به عن نفسها وما تلفظ به غيرها عنها من بداية النص إلى نهايته، بينما يتعرف المتلقي على الشخصية وهي على الخشبة كاملة ولذا ينتظر نهاية العرض لتكتمل صورتها ومن ثم يقوم المحلل للنص بعملين هما: إدراك الشخصية وفق معطيات النص، وتمثيلـــها في صورة كاملة بعد تجميع كل العلامات.

نفهم من خلال هذا المسار أن العرض يقدم الشخصية جاهزة ويبقى على الدارس وصفها وفي هذا اختصار للجهد، فالمخرج يختصر الطريق على المتلقي.

1- المرجع السابق، ص47.

والجدير بالذكر أن الالتزام بمعطيات النص يمكن من التعرف على الشخصية نفسها والابتعاد من النص قد يكون سببا في اختلاف الشخصية بين النص والعرض.

الفصل الثاني

الشخصية المسرحية وعلاقتها بالثورة

1- البطاقة الفنية لمسرحية "أبناء القصبة"

2- البطاقة الدلالية

3- الإشتغال العاملي

1-البطاقة الفنية لمسرحية "أبناء القصبة":

أ-ملخص المسرحية:

الفصل الأول: تدور أحداث هذا الفصل في وسط الدار أمسية صيف ويضم (تسعة وعشرون مشهدا).

يطغى هاجس الثورة على مشاهد الفصل الأول، حيث نكتشف تدريجيا أفراد الأسرة وهم حمدان، يمينة، توفيق، عمر، حميد، مريم وهم يتبادلون الآراء حول الثورة والوضعية الأمنية التي تعيشها البلاد فترتسم شبكة العلاقات العائلية التي يعتريها بين حين وآخر تواترات وصراعات بسبب التصادم بين المبادئ، والمواقف حيث يظهر ذلك جليا من أول جـــملة في المسرحية ،التي تبدأ بسؤال الأب عن الجريدة التي أخذها ابنه وإنزوى في غرفته يطالعها ، وثم إخبار حمدان زوجته عن عملية قتل مفتش سري عربي يشتغل لصالح فرنسا، فيتضح من الحوار الذي يكون بين أفراد الأسرة أنهم جميعا مع الثورة .

كما يدافع حمدان بحماسة عن مبدأ الكفاح السياسي، وذلك بتفعيل القضية الجزائرية دبلوماسيا، على المنابر الدولية حيث بتصادم في الرأي مع ابنه عمر فيصف هذا السبيل بالعبث، ويؤكد إيمانه بالكفاح المسلح وتتسرع الأحداث بدخول حميد الذي يخبرهم انه قد تم رمي قنبلة يدوية في مقهى فرنسي ،والعساكر يلاحقون الفاعل ثم ينتقل اهتمامهم إلى الراديو حيث يستمعون إلى الأنباء، التي يذكر فيها خبر الاعتداء على مفتش البوليس حيث يرد حميد على اندهاش والده بقوله " إن التصريحات الفرنسية فيها تقزيم للأحداث إن قوة المجاهدين أعظم ،لأنها تكمن في الإيمان بالقضية الوطنية، هذه القناعة تدفع بهم لمواصلة الثورة عكس الجنود الفرنسيين الذين لا يملكون لا عزيمة، ولا وعي ثم يلوم حميد والده ويتهم جيله بالانغماس في مجالس الأنس، والطرب فلا يجد الأب من دفاع مجد عن نفسه وجيله سوى الاستشهاد بعمر ذلك الشاب العربيد كنموذج عن الجيل الحالي من الشباب المتقاعس ليوجه بعدها حميد سخطه على أخيه توفيق مستفزا إياه بسؤال محرج: وأنت مع أي طرف؟

ما هو موقفك؟ يتهرب توفيق من ،هذا السؤال ويواصل عمر استفزازه لأخيه ويتهمه بالخيانة ويصل الشجار إلى ذروته فيصفع توفيق عمر....

ولكن حدوث وعكة صحية للأب تلملم أفراد الأسرة وتصالحهم خصوصا مع توتر الأوضاع في الخارج حيث تتعاقب أصوات الرصاص وتدخل المنزل ميمي الفتاة الفدائية التي تطلب العون فيبادر توفيق بمساعدتها ويقدمها لدورية التفتيش على أنها زوجة أخيه لينتهي الفصل الأول بسؤال حميد لميمي عن كيفية الانخراط في الجبهة..

اللوحة الثانية: وسط الدار فجر اليوم الموالي (يضم ثمانية عشر مشهدا)

إنه صباح مغادرة الفدائية ميمي منزل الأسرة ليبدأ حميد ومريم بالحديث فتكتشف عنها ميولاتهم الثورية حيث استحوذ هاجس الانخراط في الجبهة على حميد لدرجة انه سيطر على أحلامه بينها تتأسف مريم على وضعها الاجتماعي الذي لا يسمح لها بالانخراط في الجبهة لتتصرف بعدها ميمي وتساور الشكوك مريم وتطلب من زوجها أن يصارحها بحقيقة موقفه من الثورة خصوصا بعد الموقف النبيل تجاه الفدائية ميمي لكن توفيق يطمئنها ويتحفظ وينصرف.

الفصل الثاني: اللوحة الثالثة: تدور أحداث هذا الفصل في المساء ويضم (ستة وثلاثون مشهدا):

عند عودة توفيق أخر النهار للبيت تقدم له زوجته رسالة جاء بها طفل فيحرقها مباشرة بعد قراءتها، وتتسارع الأحداث بدخول حميد مصابا بالرصاص ثم عمر حاملا صندوقا ويحذر الجميع من الاقتراب منه، ثم تحضر الفتاة الصندوق، وينشب شجار بن حمدان وعمر، بسبب سلوك هذا الأخير يأتي توفيق رفقة الطبيب لعلاج حميد، وترجع البنت بالقنبلة بعد أن تعذر وضعها في المعسكر ليتمكن توفيق من إزالة مفعولها في الدقيقة الأخيرة ،لتتوتر العلاقة أكثر بين عمر وتوفيق، فيقرر الرحيل غير أن هفوة الطبيب تكشف له أن توفيق هو سي هشام، ويتصالح الإخوان.

الفصل الثالث: اللوحة الرابعة: (يضم خمسة وثلاثون مشهدا)

بعد أيام ندرك من حوار الأب ومريم، أن توفيق كان مصابا وطريح الفراش بعد التعذيب الذي تلقاه في السجن، إثر اعتقاله بسبب نشاط عمر في الجبهة ويظهر جليا إيمان حمدان وزوجته ومريم بضرورة التضحية ،في سبيل الوطن، واقتناعهم من اقتراب موعد الاستقلال يأتي عمر متنكرا في زي امرأة (متلحفا حايك) ويقدم توقيف خطة الجبهة، لتهريبه للجبل وينصرف ويعود ساعي البريد بعد لحظات ليخبر توفيق أن عمر في مشادات بالرصـــاص مع الشرطة، وهو يطلب منه أن يفر بسرعة فينفذ توفيق الأمر مباشرة بعد توديعه لأهله ويدخل، السي عمار ليحكي لحمدان مشهد استشهاد ابنه البطل عمر.

تنتهي المسرحية بهجوم رجال المظلات، على البيوت واستجوابهم لأهله عن سي هشام بعد الحوار الشفهي، يلجأ الضابط إلى العنف الجسدي حيث يضرب الأب، ثم يقتل ويجر احدهم مريم للغرفة ويحاول اغتصابها ،غير أنها تقتله بسلاحه ،وتشهر بالرصاص في وجه العساكر ليردوها شهيدة. رغم كل هذا العنف تبقى الأم صامدة ،وتختم المسرحية بقولها" توفيق حميد بقيتو غير أنتوما ما نتساوش رسالتكم.

ب- تقديم المسرحية:

في السادس من شهر جانفي 1959 عادت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني إلى تونس وشرعت في إعداد مسرحية أبناء القصبة والتي نجري أحداثها في ثلاثة فصول وأربع لوحات قدمت لأول مرة في المسرح البلدي بتونس في 10 ماي من نفس العام، وصفها مصطفى كاتب بقوله " إنها مسرحية واقعية وبسيطة عاش الممثلون أدوارها على الأرض الواقع" تحكي مسرحية أبناء القصبة صفحة من تاريخ الثورة والعائلة الجزائرية في حي القصبة والمتشبع بتاريخ الثورة الجزائرية يعرف ما عاناه سكان العاصمة وخاصة أهل هذا الحي في هذه الفترة على أيدي المظليين بقيادة الجنرال "جاك ماسو" والجنرال السفاح "مارسيل بيجار" و"جون بيير": اللذين عذابا أبناء الشعب الجزائري ابتداء من جانفي 1957.

كما تجدر الإشارة إلى أن أبناء القصبة عرضت عدة مرات بعد استقلال الجزائر نظرا لأهميتها في تسجيل مرحلة تاريخية هامة من عمر الثورة الجزائرية.

ج- **مسرد الشخصيات وأدوارها:**

1- الشيخ حمدان ← الأب

2- الزوجة يمينة ← الأم

3- توفيق ← الابن الأكبر

4- عمر ← الابن الأوسط

5- حميد ← الابن الأصغر

6- مريم ← زوجة توفيق

7- ميمي← الفدائية- المجاهدة

8- البنت الفدائية← المجاهدة، حاملة القنبلة

9- ساعي البريد

10- سي عمار

11- الجنود الفرنسيون

12- الطبيب← الحكيم

13- رجال المظلات ← عساكر[1]

أما أقسام المسرحية فتتألف من ثلاثة فصول وأربع لوحات وتجري أحداثها في مكان وحيد هو دار عربية (دويرة) في حي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة.

[1]-ينظر، عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد الثاني، نوفمبر 2000.

د ـ أهمية مسرحية أبناء القصبة:

- عدت مسرحية "أبناء القصبة" المسرحية الرائدة في التعبير عن نضال أبناء المدينة (حي القصبة العتيق)، بالإضافة لتصوير جانب مهم من الثورة التحريرية ومدى مساهمة الأسرة الجزائرية فيها فهي:
- المسرحية الأولى التي تكتب بحرية تامة بعيدا عن المراقبة الفرنسية
- المسرحية الأولى التي قدمتها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في تونس
- المسرحية الأولى التي استهل بها المسرح الوطني الجزائري نشاطه غداة الاستقلال
- إن التضحية في سبيل التحرر من قيد الاستعمار هي الفكرة العامة التي يبرزها النص حيث يدور الموضوع العام للمسرحية حول احتضان الأسرة الجزائرية للثورة التحريرية في المدن ووعي كل الأجيال بواجب النضال واندفاعهم للتضحية في سبيل الحرية

ه ـ أهم الأفكار التي تناولتها المسرحية:

- مشاركة ودعم سكان المدن للثورة التحريرية كل بطريقته
- وعي الجزائريين وإيمانهم بحتمية الكفاح المسلح لتحرير الوطن
- مساهمة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية.

2-البطاقة الدلالية :

وانطلاقا من مفهوم البطاقة الدلالية التي تمكن من التعريف بالشخصية سواء من خلال ما تلفظت به نفسها أو تلفيــظ به غيرها سنتابع شخصيات هذه المسرحيـــة حسب ورودهــا في النص والدور الذي أعطي لها في الأسرة.

1-الأب حمدان:

-«حمدان: أين الجريدة؟

مريم: الله يقبل حمدان ... مريم ... مريم

الأم: ما شفتيش الجريدة؟

مريم: راهي هنا... عمر راه يقرأ فيها... »[1]

يطالعنا النص بسؤال الأب عن الجريدة، ودعاء الأم بقبول صلاته ومن ثم يعرف المتلقي بأن الأب يقرأ بمعنى أنه متعلم وأنه كان يصلي وبذلك فهو ملتزم دينيا بأداء صلاته ولكن يبقى العنصر المهم في هذا المقطع تعريف القارئ بأسماء شخصيات أخرى وهي شخصية عمر ومريم، كما يمكن إضافة الجريدة كشخصية أساسية في هذا المقطع والتي يبدو أنها الموضـــوع الأساسي الذي يركز عليـــه الكاتب، ليوحي للمتلقي بقيمتها وقيـــمة ما تحويه بين صفحاتها.

«-حمدان: حلوا الراديو نسمع الأخبار.

حميد: مازال الوقت ياك على التاسعة وربع.

حمدان: راني على الجزائر ماشي على تونس.

حميد: آه يفتح المذياع.» [2]

وأما المقطع الثاني فيبدو فيه الانتقال إلى مصدر آخر للأخبار وهو الراديو وضرورة السماع للأخبار وأما ما يضيفه فإشارة الأب لوجود إذاعتين: إذاعة الجزائر وإذاعة تونس ومن هذا المشهد يظهر لنا أن الأب حمدان مهتم بالأخبار.

«- حمدان: توفيق وين عمر؟

- توفيق: راه هنا.

حمدان: مانيش عارف كاش نقابلوا كنت قلتلوا كلام ما يعـــجبش ومـــن بعد ظـــهر لي بصفة أخرى... جيت نطلب منه السماح، وما عرفتش كاش نبداه.» [3]

1-ينظر، المصدر السابق، ص 10.

2- ينظر،المصدر نفسه، ص 58.

3- ينظر،المصدر السابق، ص 58.

ويأتي المقطع الآتي ليذكر الأب اسم شخصية أخرى وهو عمـــر ويحـــيل المتلقـــي إلى سوء تفاهم سابق يدعو الأب للاعتذار من عمر. وهي صفة أخرى تضاف لبطاقة شخصية الأب والمتمثلة في التسامح والاعتراف بالخطأ.

يظهر من هذا الاقتباس أن (حمدان) يعطف على أبنائه بل يطلـــب منهم العـــفو متى أخطأ في حقهم والمثال على ذلك حواره مع توفيق في المشهد السابق.

«–حمدان: الأب يلزمك تكوني شجاعة يا يمينة... هو مكتوب عليه باش يكون كيما راه يسعى في تحرير البلاد وأنت راكي مشاركته بحيث كنت سبب في ولادته...» [1]

يورد هذا المقطع اسم شخصية الأم (يمنة) التي يبدو أنها بحاجة إلى الشجاعة بسبب مشاركة أبنائها في الدفاع عن الوطن، الأمر الذي يتقبله الأب على أنه قدر الله، وأنها مشاركة في نصاله لأنها كانت سببا في وجوده.

«–حمدان: هاك القضيان يا بنتي.

– مريم: راك عيان سيدي، ايه لوكان أعطى ربي ماشي انت اللي تقضي.

– حمدان: واش تحب يعمل الإنسان اللي ما بقاوش الأولاد... عمر من ملجأ لملجأ توفيق... حقه واش راه اليوم؟

– مرم: راه راقد... وهو قاعد سيد عذبوه كثير غير هو ما يحبش يتكلم»[2]

يتغير حال الأب حمدان في هذا المشهد إذ يشير المؤلف إلى دخوله بالقفة وهو متعب وهذا ليبن تغيير الأوضاع في البيت بعد انخراط حميد وعمر في العمل الفدائي والتدهور الصحي لتوفيق إثر التعذيب.

«–حمدان: لا أنتم رجال عمركم ما تصبروا رجال تحقروا زوج نساء..... راكم امة ساقطة، تتنادوا على ما فعل فيكم النازيون أنتم وحش من الوحوش المفترسة خنتوا وخدعتوا العالم... نعم أنتم سفاكين دماء... وحوش بشرية جبناء... جبناء»[1]

1–ينظر، المصدر نفسه، ص 77.

2–ينظر، المصدر السابق، ص 58

يكشف المقطع عن شخصيات جديدة تدخل مسرح الأحداث وهم العساكر وتتكشف بطاقتهم الدلالية من خلال ما تلفظ به الأب حمدان عندما راح يخاطبهم بشجاعة وقد وصفهم بالجبناء والوحوش، فتظهر شجاعة حمدان عندما يواجه العساكر ويكشف عن ظلمهم وخبثهم وهذا من خلال الكلام الذي وجهه لهم. استعمل الأب كلمة النازيون" التي تحيل المتلقي إلى خلفية تاريخية تكشف علاقة فرنسا بألمانيا وهي العلامة التي تبين ثقافة حمدان.

2-**الأم يمينة:**

«-الأم: واش راكم تتكلموا ياناس

-حمدان: على حساب ما فهمت توفيق كان مشارك في الثورة وهو اللي اسمه السي هشام

-الأم: وأنت يا عمر كنت على بالك، وكنت تداوس معاه وتشتم فيه.» [2]

تتلفظ الأم في هذا المقطع بكلام يسهم في فك بطاقة توفيق لأنها تكشف عن هويته كمناضل ومعروف باسم هشام، اللي أخفى حقيقته عن أسرته.

«-الأم: حمدان ما يدورش في ثلاثة على هذه الطاولة كيما قلت...

- حمدان: من قالك إلا مات يمكن هرب.
- الأم: لا ما يوقفش الضرب وخوه هنا في الدار.
- مريم: لالة... يمكن خلاص له الرصاص،... ولما كان في الوقت للتوفيق باش يروح... هرب.
- حمدان: هذا الحق يالا يمنة... يمينة.
- الأم: تنظر إليه الآن؟
- حمدان: (يهز راسه آه أنعم) نعم الآن.
- يمينة: (تزغرد)

1-ينظر، المصدر نفسه، ص 89.

2-ينظر، المصدر نفسه، ص 76

- مريم: صحة يما...
- الأم: يماك؟
- مريم: نعم انت امنا كلنا»[1]

يتضح للمتلقي بأن الأم التي بدت كشخصية مسطحة قد امتلأت بطاقتها الدلاليـــــة من خلالها والدور الذي لعبته في بداية المسرحية، كانت خائفة على ابنها، تسعى لحماته في الختام تؤمن بأن الوطن أولى بأبنائها منها، فها هي تزغرد على سقوط ابنها عمر شهيدا وذلك قبل أن تتأكد من موته.

3-توفيق (الابن الأكبر)

«- توفيق: لا... كونوا أذكياء... إذا خليتها نموتوا كلنا... وإذا خرج بها عمر يموت وحده.

- عمر: لا ربما ندي معايا أربعة ولا خمسة عسكر.
- توفيق: وإذا وقفتها نسلكوا كلنا بالله عليكم...
- عمر: بقاو ثلاث دقايق...
- توفيق: فرات (صمت) [2]

يطالعنا النص بقول توفيق لعائلته أنه إذا ترك القنبلة بالبيت أفضل أن يموتوا جميعا خير من موت واحد من العائلة وعمر يرد عليه ويقول بأنه لن يموت وحده بل سيموت معه أربعة أو خمسة عساكر، لكن توفيق يقول إن أمكن إيقافها سينج الجميع، وينبه عمر توفيق بأن لم يبق من انفجار القنبلة سوى ثلاث دقائق وينطق توفيق ويقول فرات بمعنى أوقف انفجارها... في الدقائق الأخيرة ومن سلوك توفيق يظهر أنه يعرف بأمور كثيرة وخطيرة ومنها كيفية تفكيك قنبلة.

1-ينظر، المصدر السابق، ص81-82.

2-ينظر، المصدر السابق ، ص55.

«– عمر: (مفكرا) سمعته واش قال؟... قال مع السلامة يا السي هشام خويا انت هو سي هشام؟

– توفيق: نعم يا راس الحشيش أنا هو هشام.

– عمر: (محييا تحية عسكرية) سامحني يا سي هشام (يتبادلان النظرات ويتعانقان)» [1]

اكتشف عمر أن توفيق هو سي هشام وهنا يتسامحان ويتعانقان وهنا تتكشف الهوية الحقيقية لتوفيق حيث كان ضابطا في الشرطة بينما اتضح أنه سي هشام. ومن ثم يتبين للقارئ بأن الكاتب أعطى لشخصية بطاقتين دلاليتين: البطاقة الأولى الخائن وعميل فرنسا لأنه ينتمي إلى شرطتهم كضابط، والبطاقة الثانية المجاهد الكبير والمعروف باسم "سي هشام".

4– عمر الابن الأوسط:

«–عمر: حقا كاش راه حميد؟

–حمدان: راه في المحتشد، راه مليح، ونا شفناه... ياخي راه يقر العربية والإنجليزية.

–عمر: ها ها ها ... (يضحك عاليا)

–حمدان: لاش راك تضحك؟

–عمر: راني نضحك على هذه النهاية نتاع الفرنسيين... بنادم يفكر إذا فرنسا عارفة أش تعمل (يضحك الجميع)» [2]

يسأل عمر عن حميد ويرد عليه الأب بأنه في محتشد، وراه مليح يقرا في العربية والإنجليزية، فيضحك عمر عاليا فيسأله حمدان عن سبب ضحكه ويرد عليه أنه يضحك على نهاية الفرنسيين فيضحك الجميع.

1–ينظر، المصدر نفسه، ص 64

2–ينظر، المصدر السابق، ص 71

عمر: على حسابك يا بابا بدأت في الكفاح بعد اليوم اللي جات لينا ديك البنت وبيتناها عندنا.

حمدان: نظن يا ولدي.

عمر: لا يا بابا... وأنا كنت على بالي أما أنا... بابا الخمر اللي كنت نشربه أولا كان يهدئلي أعصابي ومرارا كان الوسيلة اللي كنت نخدم بها،... مرا شريت مع مفتشين سريين وفي سياراتهم جوزت سلاح (يضحك)... نشرب مع مفتش وفي السيارة نتاعه كانت قنبلة مثل نتاع اليوم... [1]

تظهر الروح التهكمية لعمر حتى في الظروف الجادة وذلك في اكثر من موضع في المسرحية، وفي الظاهر أن شخصية عمر قد تطورت، وبذلك فهو الشخصية التي تبدو بطاقة دلالية مزدوجة حيث بدا بطالا وصعلوكا بينما هو الآخر فدائي وينشط في الحي مع الثورة، وإنما وظّف صورة السكير ليتقرب من الضباط والعساكر الفرنسيين.

5- حميد (الابن الأصغر)

«-حميد: وأنا إذا تجي نسبق قدامك ونشير لك إذا شفت العسكر؟

- ميمي: لا لا غير متعييش روحك حميد.

-حميد: لا لا وعلاش (ينظر إلى توفيق) أنا ثاني جزائري.» [2]

يساعد حميد ميمي على مغادرة البيت حيث يقول لها بأنه سيبقيها وإذا رأى العساكر سينبهها، لكن ميمي رفضت فقال لها "لا وعلاش أنا ثاني جزائري" ويظهر أنه متمسك بهويته ووطنه.

«-الأم: حميد

- حميد: يما (الكل يجر نحوه وتوفيق مسك أخاه)
- توفيق: واش بيك حميد؟

1-ينظر، المصدر نفسه، ص 62

2-ينظر، المصدر السابق، ص 38.

- حميد: العساكر قرصوا علي.
- مرم: راك مضرور...
- حمدان: علاه قرصوا عليك يا وليدي؟
- حميد: كنت في عملية مع الفدائيين..» [1]

في هذا المشهد يظهر حميد وهو من يكشف بطاقته الدلالية بذكر مشاركة الفدائيين في العملية، حيث أصيب برصاصتين في ذراعه ويفر من العساكر، فتنكشف حقيقة حميد في هذا المقطع وهو الآخر مناضل في جبهة التحرير، الأمر الذي يؤكده بقوله: "كنت في عملية مع الفدائيين..."

6- مريم (زوجة توفيق)

«-مريم: تستحي ونتأسف...

- ميمي: ايه... علاش؟
- مريم: نتأسف اللي راني متزوجة وما نحكمش في نفسي، ونستحي اللي ما نقدرس نفعل مثلك... ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة وسمعتوا بها كل نساء العالم.

- ميمي: مريم تحقي يا أختي على الشيء لي عملتوه... يعني مجاهد وإلا مناضل راك شريكة في العمل وراكي أيضا خدمتي على وطنك.

- مريم: تقولي هذا ولكن في الحقيقة لوكان راني بجنبك في الكفاح لوكان أحسن...»[2]

يظهر لنا في هذا المشهد أن مريم امرأة تتمنى أن تساهم في الثورة ومن شدة ولعها بالفكرة تتأسف لظروفها الاجتماعية كونها زوجة وليست حرة، وتتأسف لعدم مشاركتها في الثورة وأغلب المشاهد التي ظهرت فيها ساهمت فيها في الكشف عن بطاقة شخصيات

1-ينظر، المصدر نفسه، ص 44

2- ينظر،المصدر السابق، ص 36

أخرى حاضرة نصيا وأخرى معنية ونقصد من هذا حديثها عن المرأة الجزائرية بصفة عامة والتي لم تستطع المشاركة في الدفاع عن الوطن.

«–مريم: (تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يديها) يموت الأخير منا لكن الجزائر تعيش حرة مستقلة وتطلق عليهم طلقات نارية ثم يطلق عليها النار هي الأخرى.» [1]

تظهر مريم في هذا المشهد الختامي بكل شجاعتها حيث حملت السلاح وقتلت الضابط إنه تطور ملحوظ في شخصية مريم حيث انتقلت من مرحلة الأمل في الفعل إلى الفعل الثوري الانتحاري، وبذلك يستغني الكاتب عن الألفاظ ويبرز شخصيتها من خلال فعلـــها إذ ينقلها من شخصية مستضعفة إلى أخرى قوية تستطيع الموت دفاعا عن شرفها.

7- ميمي المجاهدة:

«–حمدان: واش تكوني؟

– ميمي: انا مجاهدة والعسكر راهم وراية...» [2]

تكشف ميمي في ردها عن سؤال حمدان عن بطاقتها الدلالية حيث تعلم السائل بأنها مجاهدة وفي حالة فرار من العساكر لأنهم يتبعونها.

«–حميد: صعيبة صنعة مجاهد...

–ميمي: ماشي صنعة يا خويه مسالة واجب وإيمان»[3]

وهنا ترد ميمي على حميد بأن المجاهد ليس بصنعة وإنما هو واجب وطني وإيمان.

8- البنت (الفدائية):

تظهر في المشهد الثالث عشر من الفصل الثاني

«– البنت: (من الخارج) سي عمر هنا؟

– مريم: هذي امرأة تسأل عليك.

1–ينظر، المصدر نفسه، ص 90.

2–ينظر، المصدر نفسه، ص 26

3–ينظر، المصدر السابق، ص 29

– عمر: آه... حلي لها (مريم تفتح الباب تدخل بنت بلباس عصري)» [1]

لم يمنح لها عبد الحليم رايس اسما إنما لقبت بالبنت الفدائية، في هذا المشهد تظهر لنا بلباس عصري وتبحث عن سي عمر.

«–الحاضرون: القنبلة؟

–البنت: هاه (تتقدم وتضعها على الطاولة).

–عمر: لاش مارميتهاش في أي مكان، في كاش سقيفة مثلا؟ لاش

–توفيق: باش تقتل الأبرياء.

–عمر: ما دخلك أنت

–البنت: خفت وما عرفت آش نعمل.

–عمر: ماعرفتيش آش تعملي (ينظر نحو ساعته) مازالو لها عشر دقائق» [2]

يطالعنا هذا المشهد بحدث جديد وبشخصية جديدة البنت التي تحمل قنبلة وتضعها على الطاولة، وتوبيخ عمر لها بكشف عن علاقتها بهـــا بقوله عـــلاش ما رميتـــــهاش في أي مكان؟ ويرد توفيق فتقول البنت أنها كانت خائفة ولا تعرف ماذا تفعل بها، وينظر عمر إلى ساعته ويخبرهم أن القنبلة ما زال لها عشر دقائق فقط لتنفجر، نلاحظ أن هذا المقطع على الرغم من صغر حجمه، إلا أنه يكشف عن جوانب من البطاقة الدلالية لثلاث شخصيات، الفتاة الحاملة للقنبلة، عمر المشارك في الثورة وتوفيق العارف بطريقة تفكيك القنبلة.

9–الساعي:

«– الساعي: هو هنا عندي رسالة ليه.

– حمدان: أنا باباه يا وليد.

– الساعي: نعم لكن يلزمني نعطها له في يده

1– ينظر،المصدر نفسه، ص 47

2–ينظر، المصدر نفسه، ص 53.

– حمدان: مليح ادخل.» [1]

يسأل الساعي عن توفيق ليقدم له الرسالة، فيرد عليه حمدان بأنه هو أبوه لكن الساعي يقول أن عليه تقديمها له في يده فيوافق الأب، مهمته تأمين الطريق لرسائل المجاهدين ويبدو أن ظهوره كشخصية ثانوية كان لغاية مقصودة وهي التعريف بمكانة توفيق في الجهاد وبين الثوار.

«–الساعي: سي توفيق...

–توفيق: واش كاين لاش رجعت

–الساعي: راك تسمع في الرصاص

–توفيق: إيه

–الساعي: هذا عمر

–الحاضرون: آه

–الساعي: كنا هابطين تلاقينا بالشرطة طالعين فيهم باللباس الرسمي وفيهم اللي بلباس عصري في عوض اللي نهربوا عمر فضل يقابلهم بالرصاص... وبعثني نخبركم باش تروح.» [2]

10– سي عمار:

«–سي عمار: ما سمعتوش الترقية أنتع الرصاص اللي كانت في ربع طريق

–حمدان: سمعنا

–سي عمار: إيه يا سيدي أنا كنت طالع ذاك الوقت حتى شعلت غير قول العمر طويلة برك

–حمدان: كاش فرات ألقاو عليه القبض؟

–سي عمار: أوه قتلوه الله يرحمه» [1]

1– ينظر،المصدر السابق، ص 68

2–ينظر، المصدر نفسه، ص 27

في هذا المشهد يشهد سي عمار لحظة استشهاد عمر، ويحكيها للشيخ حمدان وكله انبهار وافتخار بشجاعة هذا الفدائي. نلاحظ أن بطاقة الأبناء قد اكتملت بشكل متدرج وفق تطور مسار أحداث المسرحية.

11- الجنود الفرنسيون:

Sergent : (Silence puis dehors) l'armée – ouvrez – police –ouvrez au nom de la loi (silence)– ouvrez– police.

Tewfik : Voilà, voilà j'arrive (il ouvre la porte، les soldats entrent)

Sergent : Les mains en l'air tout le monde… où est la personne qui est entrée ici ?[2]

في هذا المشهد نكتشف بطاقة العساكر الفرنسيين وموقع القوة الذي يحتلونه بحكم أنهم يمثلون جهة المستعمر.

12- رجال المظلات:

«–حمدان: ما تحشموش... ما تحشموش انتم ماشي رجال.

–الثاني: قفل فمك انت

–الضابط: آه ماشي رجال أملا وليدك ماستناناش قل (يلقيه على الأرض)

–الأم: حمدان

–حمدان: أبقاي في موضعك يمينة

–الضابط: درك أنوري لك يا حمار اللي حنا رجال ولالا

–مريم: لا ...ى

–الضابط: من بعد قولي لهذا البغل إذا أنا راجل ولا لا هيا من هنا (يدفع البنت إلى البيت ويدخل معها)» [1]

1–ينظر، المصدر السابق ، ص 83.

2–ينظر، المصدر نفسه، ص 47

يكشف المقطع بطاقة العساكر التي تظهرهم في قمة العنف وذلك باعتدائهم على الشيخ الذي اتهمهم بقوله "انتم ماشي رجال" وبذلك يتحول إلى الكنة ليبين رجولته فيها، الأمر الذي يثبت ما قاله الأب حمدان، فهم يتحلون بسلوك لاأخلاقي ويظهر ذلك في محاولة اغتصاب مريم وقتل الشيخ حمدان.

يجدر الإشارة إلى أن عبد الحليم رايس قد جعل من المـذياع شخصـــية في حد ذاتها إذ أنه يمثل صوت الثورة القادم من الخارج وأحيانا أخرى يكون بـــوقا للسلطات الفرنـــسية التي تقزم الأحداث.

«–حميد: آه (يفتح المذياع)

–المذياع: هذا وأبرمت اتفاقية تجارة بن حكومتين الهند والصين الشعبية... ولازالت قوات الحلفاء المسلحة تواصل هجوماتها... في ملعب سانت أوجين.

(يطفئ المذياع)» [2]

وتلخص البطاقة الدلالية في الجدول التالي:

الشخصية	بطاقتها الدلالية
حمدان(الأب)	– متدين – متعلم – متسامح معترف بالخطأ – هادئ وشجاع، شهيد
يمينة (الزوجة الأم)	– هادئة، بسيطة

1–ينظر، المصدر السابق، ص 89.

2–ينظر، المصدر نفسه، ص 14

	– تخاف على أبنائها – تسعى لحمايتهم – وطنية تضحى بأبنائها
توفيق (الابن الأكبر)	– حكيم، محترم، ضابط شرطة – عطوف – ذكي ومتحفظ حول الثورة – لقب بسي هشام – قائد في الثورة
عمر (الابن الأوسط)	– عصبي ومتمرد – يدعي انه سكير ليبعد الشكوك عنه – وطني يكره فرنسا ومناضل في صفوف الثورة
حميد (الابن الأصغر)	– شاب متحمس للثورة – متمسك بوطنيته – مناضل
مريم (زوجة توفيق)	– امرأة هادئة – ربة بيت واعية بالقضية الوطنية – مؤمنة بحتمية التضحية بالنفس في سبيل الوطن – مهتمة بزوجها – كنة مطيعة – شجاعة تدافع عن كرامتها – شهيدة
ميمي(المجاهدة)	– فتاة رصينة وشجاعة – مؤمنة بالقضية الوطنية – مجاهدة لا تبالي بالموت
البنت	– فدائية

	– ملتزمة بمهمتها
الساعي	– حريص ومطيع
سي عمار	– صديق حمدان
الجنود الفرنسيون	– عساكر
رجال المظلات	– عساكر

3-الإشتغال العاملي :

رجع غريماس لمصادر مختلفة وراجع التحليل الوظيفي من أجل تأسيس نموذجه العاملي الذي يخضع لنظام التقابلات من خلال تشكل ثلاث ثنائيات من العوامل، حيث يندرج كل عاملين ضمن علاقة تجمعها. ولتتمكن الشخصية/ العامل من أداء أدوارها عليها أن تكتسب عناصر الكفاءة التي تؤهلها لإنجاز دورها وقد اختصرها غريماس في أربعة عناصر هي:

أ- **واجب الفعل:** ويظهر ذلك عند عائلة حمدان وواجبها في النضال من أجل استقلال وحرية وطنها، فكل فرد من هذه العائلة مرتبط بواجب الدفاع على الوطن من أجل الاستقلال.

ب- رغبة الفعل: عند توفيق ورغبته في فك القنبلة ورغبة مريم بالالتحاق بالمجاهدين وهو العنصر الذي يتجلى غلى مستوى الحوارات التي كانت تجمع أفراد العائلة وبخاصة بعد دخول الفدائية ميمي ،و شاركت الأسرة في إخفائها عن الشرطة، ويمكن أن تمثل هذه الرغبة بتوفيق الذي رد على الضابط قائلا بأن زوجة أخيه وتضحها بالخروج ملتحفة إضافة إلى سؤال حميد عن كيفية الالتحاق بالجهاد وتحصـــر مريم على وضعها الذي لا يسمح لها بالمشاركة في النضال مثل ميمي.

ج- معرفة الفعل: يبدو أن عنصر الفعل قد اختلف من ذات لأخرى وفق توجه كل فرد في العائلة ، ويمكن أن تمثل بشخصية حمدان الذي كان يرى في النضال السياسي

حلا. إضافة إلى عمر الذي عرف كيف يتحايل على العساكر الفرنسيين، ويجالسهم في جلسات الخمر ثم ينل منهم إما بأخذ المعلومات وإيصالها للجبهة أو بإطلاقه الرصاص على بعضهم، وأما توفيق فقد تجلت معرفة الفعل لديه بأن اشتغل كضابط في الشرطة وعرف كيف يخدع الفرنسيين وقد تجلت معرفتـــه الحـــربية في قـــدرته على تفكيك القنبلة.

د- **قدرة الفعل:** لقد ظهرت قدرة الفعل في أدوار أغلـــب الذوات حيـــث تمكـــن حميد من الالتحاق بالفدائيين. وتمكن عمر من المشاركة في المشداة وسقط شهيدا وتمكن توفيق من تفكيك القنبلة والالتحاق بالجبهة وتمكنت مريم من صد اعتداء العساكر وقتل المعتدين عليها والإستشهاد كما يمكن اعتبار صبر الأم يمينة قدرة على النضال وكذا شتم حمدان الجنود الذين اقتحموا بيته قدوة.

وعليه فكل أفراد الأسرة إكتسبوا قدرة الفعل من خلال توفر عناصر الكفاءة الأخرى.

الأدوار التيماتية والإشتغال العاملي:

قد تكثر الأدوار التيماتية، لكن الأدوار الوحيدة المتصلة بالموضوع القيمي لفهم مسار الأحداث هي ما يساعد في مجالات الفعل الذي تمنحه الحبكة امتيازا، والمسماة بـ " محاور تفضيلية" التي تسمح للشخصيات الرئيسية بأن تقارن فيما بينها والتي تحيل إلى تيمات أكثر عمومية مثل: الأصل الجغرافي، الجنس، الايدلوجيا أو المال[1].

ويعود الأصل الجغرافي لعائلة حمدان إلى الجزائر العاصمة وبالتحديد إلى حي القصبة، فيتبين لنا ذلك من خلال عنوان المسرحية "أبناء القصبة" فهذا الحي بالتحديد عانى ما لم يعانه غيره على أيدي المطلين الذين مارسوا التعذيب على المواطنين الجزائريين...

1- ينظر: فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: حسن أعمامة، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، ص 118.

تقول السارد: " قبور دار عربية (دويرة) في قصبة بالعاصمة صيف في القبر فراش عربي وبساط، وعلى الكرسي مذياع يجلس الأم وعلى رجليها غربال... الأب السيد حمدان يخرج من البيت"[1].

كما يجدر الإشارة إلى أن كتابة المسرحية "أبناء القصبة" صورة حية لاحتضان سكان المدن الجزائرية للثورة التحريرية في سبيل انتزاع الحرية، فالإيمان بواجب التضحية فكرة مسيطرة على كل الشخصيات في سلوكها وحواراتها، فالتضحية بالنسبة لهم مسألة بديهية الجميع مقتنع بها ويدافع عنها، الفرق الوحيد بينهم يكمن في كيفية الفعل.

إن الحوارات والنقاشات بين العائلة حول جدوى الكفاح السياسي والمسلح في توجهات حقيقية تعكس الصراعات القائمة حينها في الساحة الجزائرية، والتي تعكس في الأخير ضرورة اللجوء للسلاح وإخراج فرنسا بقوة النار.

هذه المسرحية الثورية تبين مدى وعي الشعب الجزائري بالقضية الوطنية، إذ يظهر ذلك في نقاشات العائلية حول الثورة التحريرية، والتي من خلالها نكتشف القناعات والحجج الموضوعية التي تؤسس لرأي كل واحد منهم في هذه المسألة، كما تصور فظاعة الاستعمار وتمجد الوطن والحرية وتؤكد على مساهمة كل شرائح المجتمع في الثورة، وعليه يمكن اعتبار ملفوظ الحالة الرئيسي والمهم من على كل ذات هو علاقة الانفصال والتي تحيل إلى الحرية واستقلال الوطن.

ومن ثم نكون في هذه المسرحية أمام برنامج سردي يجتمع لتحقيقه كل أفراد الأسرة وهو مشروع الحرية والاستقلال لاسترجاع الوطن وكرامة شعبه التي داسها المستعمر والممثل للبرنامج السردي الضديد أي أخذ البلد والقضاء على حقوق أهله.

1- ينظر،عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة، ص 10.

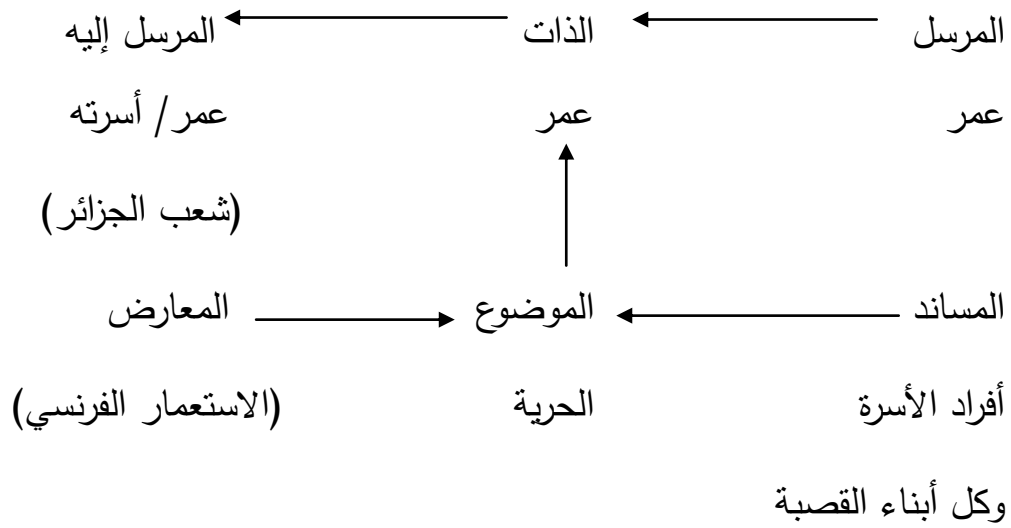
وبذلك تكون الذوات في حالة انفصال عن الحرية والوطن وتسعى للاتصال وبذلك يكون الوطن وحريته هو الموضوع القيمي الذي نسعى لتحقيقه كل الذوات في المسرحية غير أننا نلاحظ اختلاف مسار كل شخصية لتحقيق غايتــها ولهـذا سنـحاول تتبع التحـولات التي عرفها مسار كل ذات.

وعليه سيكون بناء الشخصية محكوما باستراتيجية التحولات التي تقود بالضرورة إلى نقطة إرساء دلالية محددة من خلال عملية البناء نفسه.

وبناء عليه، فإن تحول عمر من السكير إلى مجاهد قد غير رؤيته للحياة والمستقبل إن التحولات التي حدثت على مستوى الموضوعات التي ارتبطت بها ذات "عمر" قد جعله ينتقل من خانة ذات الحالة إلى ذات فاعلة، وقد تم ذلك عن سلوكه المعتاد بشرب الخمر وتحوله للمشاركة في الأعمال الفدائية، واستشهاده في الأخير.

إتصل " عمر" للاستقرار والأمان بوجود عائلته، وانفصل عنهم بسبب وطنه. وعليه فإننا نلاحظ أن هذه الذات قد بدأت بالانفصال في مسارها الحكائي بمجموعة من التحولات التي عرفت خلالها اتصالات بموضوعات أخرى، فلما انفصل عن حانات الخمر كان اتصاله بالمجاهدين، ولما انفصل عن عائلته كان اتصاله بوطنه وبالثقة بنفسه من أجل محاربة المستعمر.

وعليه يمكن أن تتشكل الترسيمة العاملية التي حددت مساره، والقائمة على برنامجين سرديين ضدين "برنامج عمر" طرد فرنسا، وتجاوز سلطتها، وبرنامج العساكر الفرنسيين الذين اشتبك معهم في مواجهة في حي القصبة وسقط شهيد ولكن استشتهاده ليس فشـــلا بل تحررا من قيود المستعمر.



ونقرأ الترسيمة على النحو التالي:

يشغل الحافز المتمثل في رغبة "عمر" في إخراج من المستعمر وتحقيق الاستقلال وهذه الأخيرة تطلب من الذات والمتمثلة مرة أخرى في "عمر" تحقيق الموضوع لفائدته وتكون عائلته في خانة المساند، بينما يشغل الاستعمار الفرنسي في الأخير خانة المعارضة، ويمكن القول أن عمر كعامل قد شغل كل الخانات لأنه مرسل ومرسل إليه وذات فاعلة ومساند لغيره.

"توفيق: أستى... أنا على كل حال عملت العسكر والحرب في السابق يمكن نقدر نوقف انفجارها...بعدوا ما يقدرش يعرف الإنسان...

مريم: توفيق لا...

حمدان: معاها الحق توفيق لا...

عمر: خلوني نروح مازال الوقت ستة دقائق.

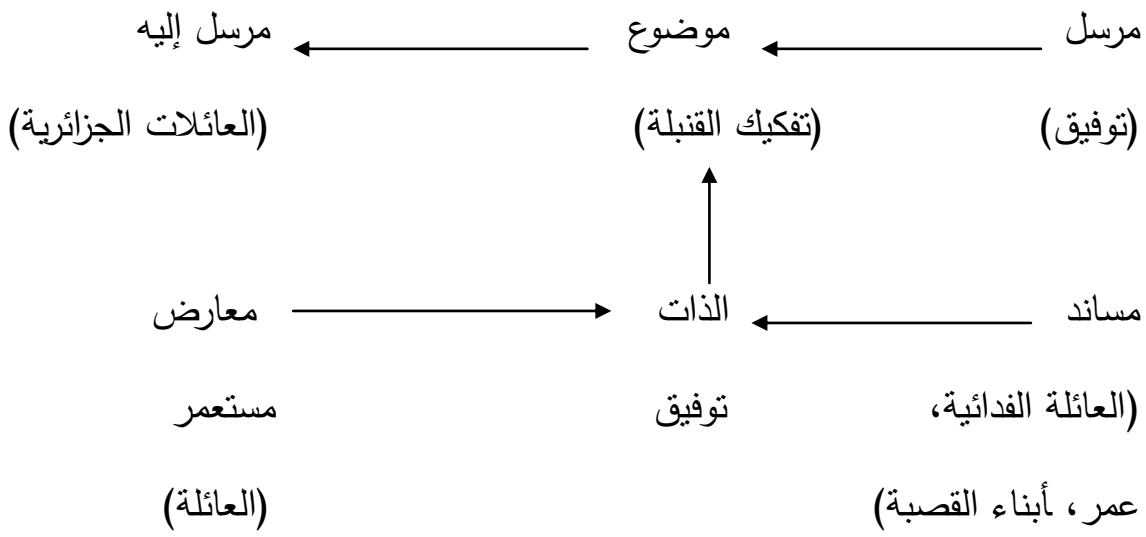
توفيق: لا... كونوا أذكياء... إذا خليتها نموا كلنا... وإذا خرج بها عمر يموت وحده.

عمر: لا ربما ندى معايا أربعة وخمسة عسكر.

توفيق: فرات (صمت)"[1].

رغبة توفيق في فك القنبلة ونجاحه في ذلك، يمثل بشكل واضح مساره ،والتحول الذي نما حتي مكنه من تحقيق الاتصال بالمشاركة في النضال والالتحاق بالجبل لمساندة الثوار.

تظهر لنا الترسيمة العاملية الآتية:

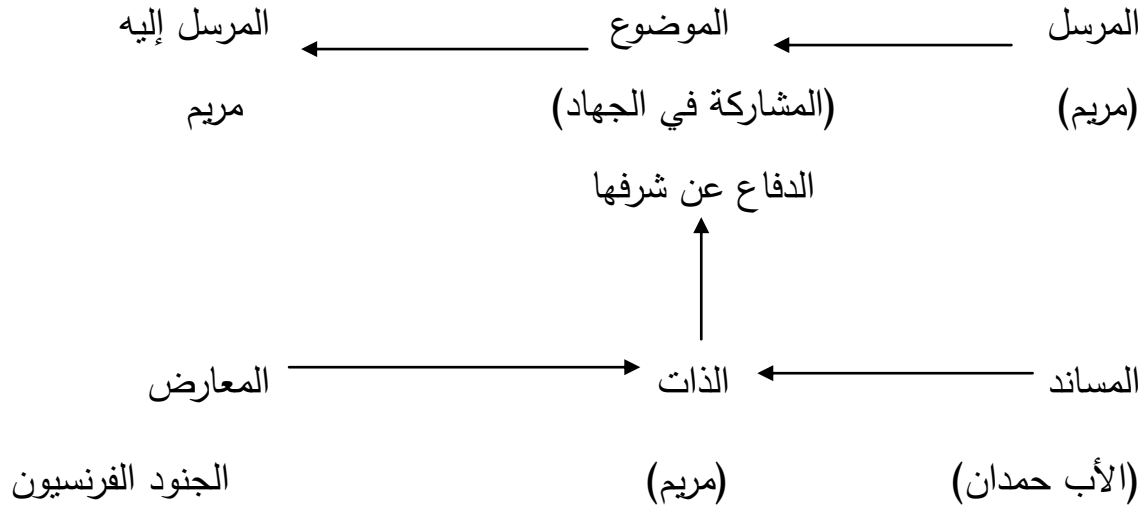


نلاحظ من هذه الترسيمة أن المرسل (توفيق) كان يرغب في تحقيق الموضوع (فك القنبلة) واحتلت العائلة خانة المرسل إليه لأنّها المستفيدة يتفاد بهم انفجار القنبلة وموتهم بينما شغل خانة المعارض الجنود الفرنسيون الذين كانوا يتابعون الفيدائية حاملة القنبلة.

1- ينظر: عبد الحليم راسي، أبناء القصبة، ص 54- 55.

ظهرت رغبة مريم في المشاركة مع المجاهدين ضد الفرنسيين لكن وضعها العائلي لم يسمح لها بذلك، وميمي كانت سندها وقال لها بأن رغم مكوثها بالبيت إلا أنها لها دور كبير في مساعدة وطنها، وكان لها ذلك لأنها وقت هجوم العساكر ومحاولة الاعتداء عليها تحولت من كنة إلى بطلة وتمكنت من القضاء على الجندي الذي حاول اغتصابها.

يمكن أن نصل إلى الترسيمة التالية:



نلاحظ من هذه الترسيمة أن المرسل (مريم) كانت لها رغبة في تحقيق الموضوع (المشاركة في الجهاد) وتحقق لها ذلك لأنها دافعت عن شرفها وتمكنت من قتل المعتدين عليها وسقطت شهيدة الوطن وذلك هو موضوعها القيمي.

عليه، نلاحظ أنّ أغلب الشخصيات المسرحية قد ارتبطوا بالموضوع القيمي نفسه المشاركة في النضال والقضاء على المستعمر وإخراجه من أجل نيل الحرية واسترجاع كرامة الشعب وقد شارك كل أبناء القصبة في تحرير الجزائر.

خاتمة

نشير في خاتمة بحثنا إلى أننا حاولنا دراسة نظام الشخصية الثورية في المسرح الجزائري خلال نموذج أبناء القصبة لـ "عبد الحليم رايس"، الذي كتب أشهر نصوصه في فترة الثورة التحريرية، المسرحية التي تتواقف مع الإشكالية المطروحة حول كيفية تشكل الشخصية لثورية في "أبناء القصبة"؟

فقد توصل البحث بعد الدراسة النظرية والتطبيقية إلى النتائج الآتية

- تبين لنا من خـــلال بحثــنا أن نظام الشــخصـية الـذي اقترحـه هامـون ليـــس من الموضوعات الجديدة لأن موضوع الشخصية كان دائم الحضور في آراء النقاد والدارسين.

- تبين لنا اعتماد " فيليب هامون" على المعطيات التي جاء بها "غريماس" في تحليله السيميائي للشخصية والذي انطلق فيه من معطيات "فلاديمير بروب" الأمر الذي كشف لنا عن التحولات النظرية النقدية التي عرفها مصطلح الشخصية.

- استخدم "فيليب هامون" نظرية العامل وأضاف في دراسته لنظام الشخصية البطاقة الدلالية التي تملأ البياض الدلالي الذي يمكن أن تتميز به الشخصية وجعل الدور الذي تؤديه الشخصية من بين العناصر التي تكمل البطاقة الدلالية للشخصية.

- إن المصطلح الذي اعتمدنا عليه في تحليلنا قد جاء بها "فانسون جوف" الصورة– الشخصية مكننا من الكشف عن كيفية بناء الصورة في ذهن المتلقي بحيـــث أن الصورة هي أحد منتجات الملكة الذهنية التي من وظائفها القيام بخلق الصورة الخاصة بهذه الشخصية، فالصورة تتشكل إلا من خلال معطيات النص باعتبار أن الشخصية هي مادة المتخيل وهي دينامية لا تكتمل في نهاية مسار الأحداث.

- تشترك مجمل أعمال "عبد الحليم رايس" في الروح الثورية فهي الثورة بكل تجلياتها شخصياتها تشمل كل الفئات المشاركة فيها إنها نصوص إن لم تطغ عليها أساليب وتقنيات المسرح بمفهومها العربي وقد اتسمت بطابع تسجيل للوقائع التاريخية التي كانت تارة كخلفية وتارة أخرى كإطار للموضوع.

- إن مسرحية "أبناء القصبة" صورة حية لاحتضان سكان المدن الجزائرية للثورة التحريرية واستماتتهم في سبيل انتزاع حق الحرية، فالإيمان بواجب التضحية فكرة مسيطرة على كل الشخصيات في كل سلوكها.

- تشترك كل شخصيات "عبد الحليم رايس" في استعدادها للتضحية بالروح في سبيل الوطن فهي كلها شخصيات ثائرة، تمايزت في طريقة ثورتها كل حسب طبعها.

- تميزت نصوص وشخصيات عبد الحليم رايس الثورية بالواقعية لذا نلاحظ غياب الشخصية الرئيسية (البطل الثوري)، فالبطل الثوري الحقيقي هو الشعب.

- اشتغل المؤلف على بطاقة دلالية في شكـــل ثنائي بمعنى التـــركيز من جهة على ظاهرة الشخصية وباطنها أو حقيقتها من جهة أخرى.

- قدم "عبد الحليم رايس" جل نصوصه في إطار الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي كانت مهمتها الأساسية دعائية، لذا فاهتمامه بالخطاب السياسي واضح مقارنة مع الجانب الفني للعمل ككلّ.

- الاشتغال العاملي في هذه المسرحية قائم على الموضوع القيمي وهو طلب الحرية والاستقلال الذي تسعى العائلة لتحقيقه عن طريق الجهاد ومحاربة العدو لتتدخّل برامج سرديّة لتخدم جميعها الموضوع القيمي الأوّل على الرّغم من اختلاف المسارات السّردية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

- رايس عبد الحليم ، مسرحية أبناء القصبة، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد الثاني، نوفمبر 2000.

ثانيا- المراجع:

1- المعاجم:

- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور أبو الفضل ، لسان العرب، المجلد السابع، ص ض (ط-ظ).

2- الكتب:

- بلخير عمر ، تحليل الخطاب السردي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف ط1، 2003.
- باية غيوب ، الشخصيات الانتروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لغابرييل ماركيز، إنما أنماطها، موصفاتها، أبعادها، دار الأمل للنشر والطباعة المدينة الجديدة تيزي وزو، د.س.
- بنكراد سعيد ، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، سلسلة دراسات وأبحاث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، مغرب، 1994.
- بيوض أحمد المسرح الجزائري نشأته وتطوره دار هومة للطباعة والنشر، والتوزيع، الجزائر 2011.
- تركي رابح ، التعليم القومي والشخصية الوطنية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1395هـ _1995م
- ثليلاني أحسن ، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية دراسة تاريخية فنية منشورات وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

- رمضاني بوعلام ، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر طبع الشركة الوطنية " الشعب الصحافة" الجزائر، د ت.
- لحميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.
- لمباركية صالح ، دراسات مسرحية المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د_ت2005،
- نورة الجرموني، الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة أنفو برانت، فاس.
- نوسيعد المجيد، التحليل السميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية التركيز، والدلالة شركة التوزيع، المدارس، ط1، دار البيضاء، 1423هـ-2002

الكتب المترجمة:

- جوف فانسون ، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2012،
- جوف فانسون ، شعرية الرواية، تر: حسن أعمامة، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر ط1، دمشق، سوريا،
- هامون فيليب ، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ت: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، الرباط، المغرب، 1990.

الرسالة الجامعية:

- ناسما محي الدين ، الصّورة الشخصية في رواية "الأسود يليق بك"، مذكرة لنيل شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2013-2014.

المجلات:

- بوكروح مخلوف ، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر الجزائر، العدد08 ماي 2003.
- بلخامسة كريمة ، تحليل الخطاب في رواية نجمة الكاتب ياسين.

مواقع الأنترنيت:

- بعيطش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، على الموقع:
http://aniv.biskra.dz/fac/fll1/images/pdf/revue/pdf/revues08/batcheyahia.pdf
- نحيم محمد ، الناقد الفرنسي فاسنون جوف عن مكونات السرد بالعربية، الشخصية مفتاح الرواية، مفهوم الشخصية عند "فانسون جوف"، ص01 على الموقع:
www.alittihad.ae/details.php?id=353408y=2013
- مقولة الشخصية، جامعة ملك السعود، على الموقع:
http://www.google.d21failty.ksu.adu.sa/husailu/publisching/1da17:00.25/04/2016.

فهرس الموضوعات

مقدمة **1**

تمهيد: علاقة المسرح بالثورة..... **4**

الفصل الأول

مفهوم الشخصية في التنظير السميولوجي

1-الشخصية عند "غريماس"..... 14

2-البطاقة الدلالية للشخصية عند فيليب هامون 18

3-مفهوم الصورة – الشخصية عند فانسون جوف 22

4-الشخصية كدال والشخصية كمدلول 25

الفصل الثاني

الشخصية المسرحية وعلاقتها بالثورة

1-البطاقة الفنية لمسرحية "أبناء القصبة"..... 33

2-البطاقة الدلالية..... 37

3-الاشتغال العاملي..... 51

خاتمة..... **59**

قائمة المصادر والمراجع..... **62**

فهرس الموضوعات..... **66**

الملحق **68**