مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 23 العدد: 1 السّنة: الثّلاثيّ الأوّل 2021 ص:439-478

مسرحيّة "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس
دراسة سيميائيّة لشخصيّة المثقّف حسب نموذج فيليب هامون

"Les enfants de la Casbah" de Abdel Halim Raies
Etude Sémiologique du personnage de l'Intellectuel
Selon le modèle de Philippe Hamon

أ. سميّة بن عبدربو[1]
أ.د. زاوي فتيحة

تاريخ الاستلام: 14-11-2019 / تاريخ القبـــول: 01-06-2020

ملخص: يتناول هذا المقال دراسة شخصيّة المثقّف التي تضمنتها مسرحيّة "أبناء القصبة" لمؤلّفها عبد الحليم رايس، حيث يُعتبر هذا النّص من أهم الأعمال الثّوريّة التي أنتجتها الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطني، وتعتمد هذه الدّراسة السّيميائيّة على نموذج فيليب هامون الذي يصنف الشّخصيّات إلى ثلاث فئات: الشّخصيّات ذات المرجعيّة، الشّخصيّات الإشاريّة، والشّخصيّات الاستذكاريّة، وتهدف هذه المقاربة إلى تصنيف الشّخصيّات وفق هذا النّموذج وتحديد منظومة علاقاتها وتأثيرها على تطوّر الصّراع الدّرامي.

كلمات مفتاحيّة: مسرح؛ عبد الحليم رايس؛ مسرحيّة "أبناء القصبة"؛ السّيمياء الشّخصيّة، المثقّف، فيليب هامون.

[1] ج. وهران1 أحمد بن بلة. كليّة الآداب واللغات والفنون. soumiayara2015@gmail.com

Résumé: Cette étude s'intéresse à l'analyse du personnage de l'intellectuel représenté dans la pièce théâtrale Les Enfants de la Casbah de Abdel Halim Raies, elle se base sur la théorie sémiologique de Philippe Hamon qu'il a expliquée dans son livre Pour un statut sémiologique du personnage, où il classe les personnages en trois catégories : personnages référentiels (qui renvoient à une réalité extérieure), personnages embrayeurs (marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, de leurs délégués..) personnages- anaphoriques (tissent dans l'énoncé un réseau d'appels et de rappels..).

Mots clés: Théâtre, Abdel Halim Raies, pièce théâtrale Les enfants de la casbah, La Sémiologie, Le Personnage Intellectuel, Philippe Hamon.

مقدّمة: تُعتبر الشّخصيّة الدّراميّة إحدى المكوّنات الأساسيّة للدراما وذلك كون هذه الأخيرة تقوم على الفعل، ولا فعل بدون فاعل (شخصيّة)، ممّا جعل هذا العنصر ينال اهتماما واسعا في مجال الدّراسات النّقديّة القديمة والحديثة على السّواء.

ولمقاربة هذا المفهوم نستعين بالقواميس المسرحيّة، حيث يعرفها إبراهيم حمادة بقوله: "الواحد من النّاس الذين يؤدّون الأحداث الدّراميّة في المسرحيّة المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثّلين. وكما قد تكون هناك شخصيّة معنويّة تتحرّك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التّمثيل، فقد يكون هناك أيضا رمز مُجسّد يؤدّي دورا في القصّة، كمنزل، أو بستان أو بلدة، أو نحو ذلك. فالشّخصيّة إذن هي مصدر الحبكة، التي يمكن أن تتطوّر من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشّخصيّة"[1] (إبراهيم حمادة، 1985) وما يُميّز هذا التّعريف عن غيره هو شموليته كونه يتضمّن الشّخصيّة المعنويّة التي لا تتجسّد ركحيا(على الخشبة)، واهتمامه بالرّمز المُجسّد الذي له دور في بناء الحبكة وتطوّر الصّراع الذي ينتج من أفعال الشّخصيّات، وهذا يوافق تماما منهج فيليب هامون الذي يرى أنّه ليس بالضّرورة أن تكون الشّخصيّات مؤنسنة ومجسّدة، وعلى حد تعبيره فإنّ مقولة الشّخصيّة: "ليست مرتبطة بنسق سيميائي خالصّ فالحركات الميميّة والمسرح والفيلم والطّقوس والحياة اليوميّة أو الرّسميّة المؤستتة، الرّسوم المتحرّكة، تضع على الخشبة شخصيّات"[2] (فيليب هامون.1990).

اعتمد هامون في تصنيفيه للشخصيّات على التّميز الثّلاثي للعلامات[3] (فيليب هامون 1990): العلامة التي تُحيل على معطى في العالم الخارجي، العلامة التي تُحيل على بؤرة ملفوظيّة، العلامة التي تُحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ ليحدّد أصناف الشّخصيّات كالآتي[4] (فيليب هامون، 1990):

فئة الشّخصيّات المرجعيّة: وتشمل الشّخصيّات التّاريخيّة، الأسطوريّة، المجازيّة الاجتماعيّة. تحيل هذه الشّخصيّات على معنى ممتلئ ثابت حدّدته ثقافة ما، وتعتمد قراءتها على مدى استيعاب القارئ (المتلقّي) لهذه الثّقافة.

فئة الشّخصيّات الإشاريّة: شخصيّات تدلّ على حضور المؤلّف أو القارئ أو من ينوب عنهما.

فئة الشّخصيّات الاستذكاريّة: تتحدّد هويّتها من خلال مرجعيّة النّسق الخاص بالعمل، وظيفتها تنظيميّة وترابطيّة بالأساس. إنّها علامات تنشط ذاكرة القارئ (المتلقّي).

وتجدر الإشارة إلى أنّه قد تنتمي شخصيّة واحدة إلى هذه الفئات الثّلاث في وقت واحد أو بشكل تتابعي.

وقبل الغوص في هذه الدّراسة لا مناص من مقاربة الشّخصيّة من المنظور الدّرامي لاستكشاف أبعادها المختلفة وخصائصها المميّزة.

1. بناء الشّخصيّة وأبعادها في الدّراما: إذا كان الصّراع هو جوهر الدّراما فإنّ الشّخصيّة هي عموده لأنّها تصنعه وتدفع به قُدما، ومن المعروف أنّ مقولة الشّخصيّة قد تناولتها علوم شتّى بدايّة من الفلسفة وعلم النّفس والعلوم الحديثة مثل الأنثروبولوجيا وغيرها، فالشّخصيّة ذات طبيعة حيويّة كونها مرتبطة ببيئة صاحبها ومجتمعه ممّا يفسّر بناءها المركب.

1.1 مفهوم البناء: حسب الصّباغ فإنّ البناء هو: "الكل المؤلّف من الظّواهر المتضامنة حيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلّقة بها، والبنيّة هي ما يكشف عنها التّحليل الدّاخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها والنّظام الذي يتّخذه، ويكشف التّحليل عن العلاقات الرّئيسيّة والعلاقات الثّانويّة، وبالتّالي يمكن المقارنة بين الأشياء المتعدّدة في الموضوع"[5](الصّبّاغ رمضان،1998).

إنّ الاهتمام ببناء محكم للشخصيّة المسرحيّة يتطلب الإلمام بالوحدات الأساسيّة التي تدخل في تركيبتها وقد فكك الباحثون في هذا المجال كيان الشّخصيّة المسرحيّة إلى ثلاثة أبعاد.

2.1. أبعاد الشّخصيّة الدّراميّة: الاختلاف سمة البشر فكل إنسان متفرّد في ذاته له معالمه الخاصّة الجسديّة والاجتماعيّة والنّفسيّة وهي تمثّل الأبعاد الثّلاثة للشخصيّة المسرحيّة، ويمكن تفصيلها كالآتي [6](لايوس اجري، د س):

أ-البعد الجسمي (المادّي): يلون نظرتنا للحياة، يؤثّر على تطوّرنا الذّهني ويصلح أساسا لمركبات النّقص والاستعلاء فينا ويشمل: الجنس (أنثى أو ذكر) الهيئة والوضع السّن، المظهر، الطّول والوزن، العيوب: التّشوهات، أنواع الشّذوذ الوحمات الأمراض، لون الشّعر والعينين والجلد، الوراثة وغيرها...

ب-**البعد الاجتماعي (السّوسيولوجي)**: ويضمّ الطّبقة التي تنتمي إليها الشّخصيّة: العاملة، الحاكمة، الوسطى، الفقراء، العامّة -العمل: نوعه، ساعات العمل، الدّخل ظروف العمل، داخل الاتحاد أو خارجه (النّقابة).. لياقة الشّخصيّة للعمل-التّعلم: مقداره أنواع المدارس، الدّرجات ...إلخ. -الحياة المنزليّة: معيشة الوالدّين، القدرة على كسب الرّزق، هل والدّاه منفصلان...إلخ. - الدّين-الجنس والجنسيّة-المكانة في المجتمع- مشاركاته السّياسيّة-هواياته.

ج-**البعد النّفسي (السّيكولوجي)**: وهو محصّلة البعدين السّابقين ويشمل: الحياة الجنسيّة، المعايير الأخلاقيّة -أهدافه الشّخصيّة، أطماعه-مساعيه الفاشلة: أهم ما أخفق فيه -مزاجه وطبعه: حاد الطّبع، سلس القيادة، متشائم، متفائل-ميوله في الحياة: مستسلم، مكافح، خوار-عقده النّفسيّة: الأفكار المتسلّطة عليه وأوهامه-قدراته في اللغات، مواهبه، سجاياه: تفكيره، حكمه على الأشياء، ذوقه، إتزانه وسيطرته على نفسه.

يهتمّ كتاب المسرح بالبناء الدّرامي للشخصيّة حيث يسعون لرسم شخصيّات واضحة إذ كلّما تحدّدت معالمها كانت أفعالها ودوافعها أقرب للتصديق، حيث "تكون الدّوافع غير كافيّة عندما تبدو تصرّفات النّاس في المسرحيّة غريبة عن شخصيّاتهم"[7](الشّكلانيون الرّوس، 1994).

3.1 نموّ الشّخصيّة المسرحيّة: الحركة خاصيّة فيزيائيّة في الكون، وهي تُنتج التّغير من وضعيّة لأخرى؛ هذا فيزيائيا والأمر نفسه بالنّسبة للبشر غير أنّ المسألة تتّخذ أبعادا أكثر عمقا وتشابكا، حيث أنّ العلاقات الإنسانيّة نفسها مركّبة ومعقدة وهذا ما يجب أن ينعكس على حياة الشّخصيّة في العمل المسرحي، لأنّ حركة الشّخصيّات وعلاقاتها المتبادلة تجعلها في علاقة تأثير وتأثّر متواليّة تدفع بسلسلة أحداث المسرحيّة وتغذي الصّراع -الذي عادة ما نستشف معالمه في المقدّمة المنطقيّة- إذ يتطوّر إلى أن يصل لذروته ويدفع بالمسرحيّة إلى النّهايّة، يقول لايوس إجري: "إذا كانت شخصيّة ما، في قصّة أو أقصوصة أو تمثيليّة تحتل في نهايّة هذه الأعمال نفس المكان الذي كانت تحتله في أوّلها، كانت القصّة أو الأقصوصة أو التّمثيليّة شيئا رديئا ولا بد"[8](لايوس اجري، د س)، كما يؤكّد على طبيعة التّغير: "إنّ أيّة شخصيّة في أيّة صورة أدبيّة لا ينتابها تغيّر أساسي في ذاتها هي شخصيّة رسمت رسمًا رديئًا"[9](لايوس اجري، د س).

1. **مفهوم المثقّف:** تماما مثل الثّقافة عرف مصطلح 'المثقّف' جدلاً واسعاً فرغم كثرة الأدبيات في هذا الموضوع إلاّ أنّ الدّارس للمسألة يجد صعوبة في وضع مفهوم محدّد للمثقّف وهذا لعدّة أسباب أهمّها: اختلاف أصل اشتقاق لفظ المثقّف في اللسانين العربي والغربي، وكذا المرجعيّة الإيديولوجيّة التي تحدّد تصوّر هذا المفكّر أو ذاك للمثقّف ولوظيفته ضمن المجتمع ممّا أنتج تصوّرات كثيرة ومتباينة، ولمقاربة مفهوم المثقّف لا مناص من الرّجوع إلى ظروف ظهور كلمة 'Intelectuel' (المثقّف).

1.1. ظهور كلمة 'intellectuel' 'المثقّف': ظهرت كلمة 'intellectuel' (المثقّف) لأوّل مرّة في اللغة الفرنسيّة مع' قضيّة دريفوس'[10]؛ ففي سنة **1894** حُكم في باريس على ضابط فرنسي من أصل يهودي يدعى **ألفريد دريفوس** بالنّفي إلى غويانا بتهمة التّجسّس لصالح ألمانيا، إلاّ أنّ عائلته وبعض من أصدقائه تمكّنوا من إثبات زيف الوثائق التي أدانته فاستنجدوا بالرّأي العام الفرنسي لمساندتهم في المطالبة بإعادة محاكمته، وقد تجنّدت لهذه المهمّة شخصيّات معروفة من ميدان الفكر والأدب من أمثال: **مرسيل بروست**، **أناتول فرنس**، **سينيوبوس**.. وكان على رأسهم الكاتب المعروف **إميل زولا** الذي حرّر بيانا حمل توقيعهم ونشرته جريدة لورور(L'Aurore) الفرنسيّة بتاريخ**14** يناير **1898** بعنوان 'بيان المثقّفين' (Manifeste des intellectuels)، لقد ساند هذه القضيّة قسم من الرّأي العام الفرنسي ضم شخصيّات يساريّة واشتراكيّة شكّلت التّجمع الجمهوري الذي ينادي بالدّفاع عن حقوق الإنسان ومناهضة اللاساميّة، وبعد صراعهم المرير مع 'الوطنيين' خصوم الجمهوريّة، أعيدت محاكمة **دريفوس** وخفض الحكم إلى عشر سنوات سجنا، وبعد رفع القضيّة إلى محكّمة النّقض، ألغي الحكم السّابق وتمّت تبرئة الضّابط المذكور وأعيد له اعتباره[11](محمّد عابد الجابري، **2008**).

تمثّل في فرنسا هذه الواقعة المرجعيّة التّاريخيّة، السّياسيّة والفكريّة لمقولة 'المثقّفين' les intellectuels'، حيث استعمل أوّل مرّة كاسم، أمّا في اللغة العربيّة فيقابل لفظ intellectuels لفظ 'فكريون' فاستعمل كوصف وكنعت، ثم ارتقى إلى مستوى الاسميّة ليصبح علما على جماعة من النّاس، هم أولئك المفكّرون والأدباء والمؤرّخون... إلخ الذين تجنّدوا وقادوا حركة احتجاجيّة لإنصاف الضّابط المتّهم زورا. ولقد قوبل اسم intellectuels في البدايّة بالسّخريّة والتّهكم من طرف خصومهم [12](محمّد عابد الجابري **2008**)، ومن حينها تم تداولها لتدّل على المشتغلين بفكرهم -لا بأيديهم-في فرع من

فروع المعرفة، والذين يحملون آراء خاصّة حول الإنسان والمجتمع، ويقفون موقف الاحتجاج والتّنديد إزاء ما يتعرّض له الأفراد والجماعات من ظلم وتعسّف من طرف السّلطات، أيّاً كانت سياسيّة أو دينيّة.

إذن يعود الأصل في ميلاد مصطلح 'المثقّفين' باللغة الفرنسيّة "Intellectuel" في الخطاب الأوروبي إلى قضيّة دريفوس، وبالرّجوع إلى القاموس: 'Intellectuel' من Intellect اسم مذكر ملكة التّفكير ذكاء. Intellectuel.Entendement للمؤنّث elle صفة، يُلحق بالذّكاء، للنشاط الفكري. اسم وصفة لمن له ميول للنشاط الفكري من يختصّ بهذا المجال'[13].

أمّا بخصوص كلمة 'مثقّف' فبالعودة إلى المعنى اللغوي لكلمة 'الثّقافة'، وبعد البحث في الجذر ' ثقف'؛ 'ثَقَّفَ يثقِّف، تثقيفًا، فهو مثقّف، والمفعول مثقّف'[14](أحمد مختار عمر وآخرون،2008)، إذن مثقّف اسم مفعول، وتعني الذي اكتسب التّهذيب والتّقويم والحذاقة والمهارة.

ويعتبر استعمال هذا المصطلح (المثقّف) في الخطاب العربي حديث العهد، ومع أنّه لم يعرف له تاريخ ظهور محدّد إلاّ أنّ انتشار استعماله كان خلال فترة ستينيات القرن، مع التّعرف على فكر **غرامشي** وانتشار أعمال **جان بول سارتر**، ويُعتبر **'سلامة موسى'** أوّل من استعمل كلمة ثقافة حيث أفشاها في الأدب العربي من خلال ترجمته لكلمة culture مع تأكيده على أنّه لم يسكها بنفسه وإنّما انتحلها من ابن خلدون الذي استعملها في معنى شبيه بلفظة culture الشّائعة في الآداب الأوروبيّة إذن لغويّاً يعود لفظ المثقّف إلى جذر ثقف ومنه إلى الثّقافة بينما في مفهومه الأصلي (الفرنسي) إلى كلمة الفكر[15](أحمد مفلح مفلح، 2013).

2.2. بعض تصنيفات 'المثقّف': هناك عدد لا يكاد ينحصر من التّصنيفات الخاصّة بالمثقّف بسبب تعدّد المعايير المعتمدة لذلك من جهة وكذا فلسفة وفكر من وضع كل تصنيف من جهة أخرى، حيث تنوّعت المعايير بين: علاقة المثقّف بالسّلطة، دوره في المجتمع، أولوياته الاجتماعيّة والسّياسيّة، موقفهم الفكري الذين يؤمنون به..، ولعلّ أشهرها على الإطلاق تصنيف **غرامشي** بصفته أحد أقدم التّصنيفات وأعمها؛

يعتبر **غرامشي** Antonio Gramsci **(1891-1937)** من الأوائل المنظرين حول المثقّف حيث ينطلق مفهوم ووظيفة المثقّف عنده من فلسفته التي تؤكّد بأنّ: 'كل إنسان مثقّف

ولكن ليس لكل إنسان وظيفة المثقّف في المجتمع'[16] وبهذا يختلف غرامشي تماما مع تعريف بندا الذي يحصر مفهوم المثقّف في طبقة النّبلاء والكهنة الذين يرى أنّهم يمثّلون ضمير البشريّة، غرامشي ينزل بمفهوم المثقّف إلى اليومي والبسيط، (كل إنسان يمكن أن يكون مثقّفا)، ولكنّه يفرّق بين المثقّف العادي والمثقّف صاحب المشروع الاجتماعي الذي يحمل رسالة، ويريد أن يحدث تغييرا.

وهنا يميّز **غرامشي** في دراسته للمثقّفين بين صنفين: المثقّف التّقليدي والمثقّف العضوي، أمّا المثقّف التّقليدي فيشمل: 'الفئات المثقّفة التي وجدت وتتوارث العمل نفسه من جيل إلى جيل في استمراريّة تاريخيّة لم تقطعها التّغيرات الأكثر جذريّة في الأشكال الاجتماعيّة والسّياسيّة...وأفضل مثال على تلك الفئات الإكليركين.'[17]

وعن نشأة الصّنف الثّاني يقول: 'كل مجموعة اجتماعيّة ناتجة عن وظيفة رئيسيّة في مجال الإنتاج الاقتصادي، تخلق بالموازاة معها، وعضويا، طبقة أو عدّة طبقات من المثقّفين الذين يمنحونها تجانسها والوعي الخاص بوظيفتها الفعليّة، ليس في المجال الاقتصادي فحسب وإنّما في المجال السّياسي والاجتماعي على السّواء.'[18] هنا يستحدث غرامشي مفهوما جديدا وهو المثقّف العضوي الذي ينشأ داخل وظيفة إقتصاديّة ما، ولكنّه يتجاوز حدود العلاقة الطّبيعيّة بين الفرد والثّقافة (وهذا موقف المثقّف التّقليدي)، بمعنى أنّ المثقّف العضوي يسعى إلى تجاوز مستوى التّمثّل الثّقافي إلى مستوى الفعل والمشاركة في الإنتاج الثّقافي والإبداع والتّجديد والتّأثير.

أمّا **حسين العودات** في كتابه المثقّف العربي والحاكم[19](حسين العودات، 2012) فقد عدد تصنيفات للمثقّف قامت أساسا على أداء هذا الأخير وأولوياته الاجتماعيّة والسّياسيّة وذلك كالآتي:

المثقّف الثّوري: يصفه علي حنّون العقابي في دراسته عن 'إشكاليّة علاقة المثقّف والسّلطة' بأنّه الذي يتّخذ موقعا على الضّد من أشكال التّعسف والاضطهاد مدافعا عن قضايا الجماهير بالحماسة نفسها التي يدافع بها عن روح التّحوّل، بينما يرى هاشمي غزلان في كتابه 'المثقّف والسّلطة السّياسيّة' بأنّه يقع خارج الواقع باغترابه الدّائم الذي يستشرف من ورائه الحريّة واللامنتهى، تتابع أعماله وينظر فيها من قبل السّلطة السّياسيّة من باب المحاكمة، ويكتسب صفة النّضال والصّدق.

المثقّف التّبريري: بالنّسبة إلى ناصر حامد أبو زيد هو الذي يتصالح مع الواقع من خلال تصالحه مع السّلطة السّياسة، ورغم ذلك فهو يعيش حالة اغتراب مع الحقيقة الموضوعيّة لأنّه يحسّ بالنّبذ من طرف المجتمع لكونه لا يمثّل إلاّ لسان السّلطة والنّاطق لخطابها والمبارك له. بينما يضيف هاشمي غزلان بأنّ المثقّف التّبريري يتموقع خارج الواقع وخارج الحلم لأنّه سجين النّمطيّة والثّبات والتّأطير الذي يخضع له.

المثقّف المتواطىء: حسب العقابي هو المتطوّع برغبته لنشر الأفكار التّقليديّة ضمن وعي زائف ومغلوط، يشحذ كل طاقته لتمجيد السّلطة ويعمل على إيهام الجماهير واستغلال عواطفهم، يعتبر بوقا للنظام القائم غير أنّه قد يغيّر قناعه بقناع آخر حسب الظّروف.

ومن بين التّصنيفات التي يوردها **العودات** للمثقّف حسب علاقته بالسّلطة يعدّد باختصار: **'المثقّف الموالي للسلطة ولاءً مطلقا، المثقّف الاعتذاري، المثقّف الرّافض المثقّف الهروبي، المثقّف الانتهازي، المثقّف المرتزق.'**[20](حسين العودات 2012) وهذه التّسميات واضحة الدّلالة.

أمّا **هويدا صالح** [21](هويدا صالح، 2013) فتصنّف نماذج أخرى للمثقّف في كتابها شخصيّة المثقّف في الرّوايّة الجديدة، فبالإضافة إلى المثقّف المساير (على يمين السّلطة) والمثقّف التّبريري اللذان ذكرا من قبل تضيف:

المثقّف الملتزم أو(على يسار السّلطة): بالعودة إلى مفهوم سارتر وغرامشي، فهو من يمتلك الوعي المعرفي_العلمي والرّوح الانتقاديّة في نفس الوقت. فهو يشتغل على معرفته الحرّة وغير الخاضعة لأيّ موقف إيديولوجي-على الأقل في تجلياتها الأولى-فهو يحكم وعيه النّقدي الحر في تشخيص الحال التي يتعامل معها، حتى يتمكّن من مواجهة الصّعاب التي تعاني منها قضايا التّطوير والتّطوير التي يهتم بها.

المثقّف المتمرد (الفوضوي، العدمي، السّاخر): هو المثقّف الذي لا يهتم بقضايا مجتمعه، ونقده نابع من السّخريّة لا غير، يشعر بالعدميّة وغير مهتم لا بقضاياه الشّخصيّة ولا المجتمعيّة.

المثقّف النّاقد: هو الذي يحاول أن يفكّك المقولات والثّوابت ويُعيد تشكيلها وفق رؤيّة واعيّة، فهو يعتمد على عقله النّقدي الذي يمارسه إزاء السّلطة والمجتمع، وهو التّصوّر الذي نادى به المفكّر **إدوارد سعيد**.

المثقّف الدّاعيّة: هو صاحب المشروع أو الإيديولوجيا، الذي يبشر بفكرة معيّنة ويكون قائدا لجماعته، مثل قيادي الحركات الدّينيّة في مصر في الثّلاثينات.

بعد هذا العرض المختصر لمفهوم المثقّف ستعتمد هذه الدّراسة على التّعريف الإجرائي التّالي:

«ليكون الشّخص مثقّفا يعتبر التّعليم شرط ضروري ولكنّه غير كاف، وعليه مفهوم المثقّف يتجاوز مفهوم المتعلّم، ليشمل أسلوب الحياة برمته، فالمثقّف هو الذي يُشكّل منظومة من القيم الجماليّة والأخلاقيّة والذّوقيّة التي يحيا بها مع نفسه ويعمل على ترسيخها في مجتمعه، من خلال مجمل نشاطه وهذه هي وظيفته».

1. مسرحيّة 'أبناء القصبة' السّياق والبناء: قبل دراسة نص "أبناء القصبة" وتصنيف شخصيّاته من المهم وضعه في إطاره الزّمني الذي يحيلنا حتما على ظروف وتاريخ كتابة النّص وهو سنة 1958[22](عبد الحليم رايس، 2000)، يمكننا رسم ملامح تلك الفترة الحرجة من تاريخ الثّورة التّحريريّة، التي تميّزت بشبكة معقّدة من الصّراعات بين الجزائريّين والاستعمار الفرنسي الذي مثّله ديغول بسياسة المناورات مع كل الأطراف وقد يكون أفضل مثال على ذلك خطابه الشّهير الذي ألقاه بتاريخ 4 جوان 1958 والذي قال فيه جملته الشّهيرة المُبهمة ' لقد فهمتكم'[23]، حيث أثارت لغطا كبيرا إذ أنّ كل فئة أوّلتها حسب قناعاتها، ومن جهة أخرى فقد أجّجت الصّراعات الدّاخليّة- الجو العام- بين مختلف التيارات الفرنسيّة، بين القابل للتفاوض والرّافض تماما لإيمانه الرّاسخ بالجزائر الفرنسيّة، كما تميّزت تلك الفترة بتبلور العمل السّياسي المنظّم لجبهة التّحرير الوطني إثر عقدها لمؤتمر الصّومام بتاريخ 20 أوت 1956 والذي أعطى نفسا جديدا للكفاح المسلح والسّياسي على السّواء، كما طغى على السّنة المواليّة سياسة القمع الوحشي الذي مارسته السّلطات الفرنسيّة ضدّ سكّان مدينة الجزائر وخصوصا القصبة وذلك كرد فعل على تصعيد العمليات الفدائيّة التي نفّذتها الجبهة حينها، حيث فوّض حاكم مدينة الجزائر 'روبرت لاكوست' (Robert Lacoste) السّلطة المدنيّة للجنرال السّفاح ماسو(Massu) وهو قائد الفيلق العاشر لقوّات رجال المظلات وهو فيلق من القوّات الخاصّة التي عُرفت بعملياتها الوحشيّة وذلك لاستئصال تنظيم جبهة التّحرير الوطني من الجزائر العاصمة وخصوصا القصبة، وقد رسم نصّ "أبناء القصبة" هذا الجوّ المكهرب بلهب الثّورة وقوى القمع الاستعماريّة.

لقد صوّر عبد الحليم رايس في هذا النّص كل هذه الجوانب من خلال سلسلة الأحداث الدّراميّة المتواليّة التي صنعها أفراد أسرة حمدان وحتى الشّخصيّات التي تمّ ذكر إسهاماتها وتضحيّاتها على لسان هؤلاء سواء من معارفهم وجيرانهم أم غيرهم وهذا يؤكّد الإسهام بل المشاركة الطّاغيّة لكل فئات الشّعب من رجال ونساء على السّواء لنُصرة الثّورة التّحريريّة بشتى الوسائل الممكنة، بدايّة من الدّعم المالي للثورة بدفع الاشتراك، إلى العمل الفدائي الذي يمثّله كل من الأخوين عمر وحميد، والشّابة ميمي والفتاة التي تحضر لاستلام العلبة (القنبلة) من عند عمر، إذن تمثّل أسرة الشّيخ حمدان نموذجا للأسر الجزائريّة التي تُدعّم الثّورة التّحريريّة بدم أبنائها، فهم مثال عن كل أبناء الجزائر تماما مثلما تُمثّل القصبة كل مدن الجزائر الثّائرة.

يعتبر هذا العمل أوّل إنتاج للفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطني التي تأسّست في مارس 1958 بتونس وذلك استجابة لنداء قيادة جبهة التّحرير الوطني التي أرادت توسيع نطاق النّضال وفتحه على مجالات جديدة كالرّياضة والفنون وغيرها وفي هذا السّياق جاءت الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطني لتكون الصّوت الفنّي للجزائر الثّائرة، حيث انضمّ إليها أوّل الأمر خمسة وثلاثون فنّانا من مختلف ربوع الوطن وحتى من خارجه، وكانت تضمّ فرقتين واحدة للمسرح وأخرى للغناء، وكان أوّل عرض مسرحي لها بعنوان: "نحو النّور" قدّمته بالمسرح البلدي بتونس، وفي صيف نفس السّنة قامت الفرقة بجولة فنيّة عبر عدّة مدن تونسيّة وليبيّة، وفي ديسمبر تنقّلت إلى يوغسلافيا حيث قدّمت عروضًا في عدّة مناطق مثل البوسنة، صربيا، مقدونيا وغيرها، ومع مطلع العام الموالي عادت الفرقة إلى تونس وأنتجت مسرحيّة "أبناء القصبة" لمؤلّفها عبد الحليم رايس (1924-1979)، وكان أوّل عرض لهذه المسرحيّة في المسرح البلدي بتونس يوم 10 ماي 1959 تلته جولة فنيّة عبر كامل التّراب التّونسي خلال نفس الشّهر[24] (ابراهيم نوال ومحمّد بوكراس، 2008). وقد وصف مصطفى كاتب (مخرج العرض ورئيس الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطني) هذا العمل بقوله إنّها مسرحيّة واقعيّة وبسيطة، عاش الممثّلون أدوارها على أرض الواقع[25] (ابراهيم نوال ومحمّد بوكراس، 2008).

إنّ مسرحيّة "أبناء القصبة" تحكي صفحة من تاريخ الثّورة والعائلة الجزائريّة في حي القصبة، وتصوّر معاناتهم على أيدي المظلين بقيادة الجنرال جاك ماسو والجنرال السّفاح مارسيل بيجار، وجون بيير وفوسي فرانسوا وميير، الذين مارسوا التّعذيب والاستنطاق

حيال المواطنين الجزائريّين ابتداء من جانفي 1957، في كل من بني مسوس وبن عكنون وفيلا سيرينيو وكذا فيلا زهور وغيرها من المراكز[26] (ابراهيم نوال ومحمّد بوكراس 2008).

كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذه المسرحيّة قد عُرضت عدّة مرّات بعد استقلال الجزائر نظرا لأهمّيتها ولكونها تصوّر جانبا مهمّاً من الثّورة التّحريريّة ومدى إسهام الأسرة الجزائريّة فيها، فهي تُعتبر المسرحيّة الأولى التي قدّمتها الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطني في تونس لذا تعدّ أوّل نص مسرحي كُتب بحريّة تامّة بعيدا عن المراقبة الفرنسيّة، كما كانت أوّل عرض قدّمه المسرح الوطني الجزائري غداة الاستقلال[27].(مخلوف بوكروح، 2002).

إنّ التّضحيّة في سبيل التّحرّر من الاستعمار هي الفكرة العامّة التي يبرزها النّص حيث يدور الموضوع العام للمسرحيّة حول احتضان الأسرة الجزائريّة للثورة التّحريريّة في المدن ووعي كل الأجيال بواجب النّضال واندفاعهم للتضحيّة في سبيل الحريّة.

تناول النّص مجموعة من الأفكار الأساسيّة وهي مشاركة ودعم سكان المدن للثورة التّحريريّة كل على طريقته، وكذا التّأكيد على وعي الجزائريّين وإيمانهم بحتميّة الكفاح المسلّح لتحرير الوطن ويقينهم بتحقيق الاستقلال الوطني، كما أشاد بإسهام المرأة الجزائريّة في الثّورة التّحريريّة.

1.3 عتبة العنوان 'أبناء القصبة': لقد حصر المؤلّف فضاء الأحداث الدّراميّة في حي القصبة وهو حي عتيق ومميّز بالعاصمة، وهو نموذج لقصبات الجزائر الأخرى مثل قصبة قسنطينة ودلّس وتلمسان، حيث عُرِفت القصبة في تلك الفترة كفضاء لمعركة الجزائر(7جانفي 1957- 9أكتوبر1957)، إذ كانت بيوتها محضنا لترتيب العمليات الفدائيّة وأرضها مسرحاً داملياً لاستشهاد الفدائيين من أبنائها كما كانت شاهدا على بشاعة جرائم رجال المظلاّت.

2.3. ملخّص نصّ 'أبناء القصبة': تتألّف مسرحيّة أبناء القصبة من ثلاثة فصول وأربع لوحات، وتجري أحداثها في مكان وحيد هو دار عربيّة (دويرة) في حي القصبة العتيق بالجزائر، وقد توزّعت أحداثها كالآتي: الفصل الأوّل يتشكّل من لوحتين؛ الأولى تدور أحداثها في ذات مساء صيفي وتضم 29 مشهدا، أمّا اللوحة الثّانيّة فجر اليوم الموالي وتضم18 مشهدا، وبعد أيام تتوالى أحداث الفصل الثّاني عبر36 مشهداً، أمّا الفصل الثّالث يجري بعد مرور بضعة أيام ويضم35 مشهداً.

أمّا أبطالها فهم أفراد أسرة بسيطة تتكون من الأب (الحاج حمدان) وزوجته وأبنائهما الثّلاثة: الأكبر توفيق وزوجته مريم، الأوسط عمر وأصغرهم يدعى حميد.

يعتبر الفصل الأوّل عرضاً تمهيديّاً للتعرف على الشّخصيّات الدّراميّة في حيّزها الزّماني والمكاني، وفيه نكتشف الجوّ العام الذي يخيم على تلك الفترة التّاريخيّة الحرجة (نهايّة 1956-بدايّة 1957)؛ المناقشات حول عبثيّة الكفاح السّياسي، التّفاف الشّعب بتلقائيّة حول الثّورة، وحماسه الدّافق للكفاح المسلح، العمليّات الفدائيّة في المدينة، قتل الخونة من طرف جبهة التّحرير الوطني، حملات التّفتيش... ممّا يرسم التّوتّر الذي يُخيّم على العلاقات الأسريّة بسبب المواقف المتباينة شكليا حول الثّورة.

يطغى هاجس الثّورة على الفصل الأوّل فهي الموضوع الأساسي للحوارات بل للنقاش أخبار قتل الجبهة للخونة يزيد من خوف الأمّ على ولدها توفيق الذي يشتغل كضابط في الشّرطة الفرنسيّة، إنّه بدايّة التّوتّر الدّرامي.

يمكن اعتبار دخول الفدائيّة **مريم** للدار هو نقطة الهجوم، إذ تمثّل فعليا اللحظة التي تبدأ منها الأحداث الحقيقية وما سبقها لم يكن إلاّ تمهيدا.

إذن بعد أن كانت الثّورة جوّاً عامّاً محيطاً بالأسرة وموضوع نقاش فقط، يكشف لنا دخول **مريم** لبيت السّي **حمدان** عن استعدّاد الأسرة الإسهام الفعليّ فيها بعد أن كانت تكتفي بدفع الاشتراك المالي فحسب، كما أن تَكتّم الأسرة عن الفدائيّة ومساعدة توفيق (الشّرطي) لها تعدّ من النّسمات الأولى للثورة التي تنبعث من قلب العائلة.

إنّ وضعيّة توفيق حرجة، فالوالدّة تخشى عليه من القتل كونه يشتغل مع السّلطات الفرنسيّة، ومن جهة أخرى زوجته تشكّ في حقيقة تصرّفاته تجاه ميمي والدّوافع التي تحرّكه، إنّها الأزمة * الأولى.

خلال الفصل الثّاني تتسارع الأحداث بدخول **حميد** مجروحًا إثر عمليّة فدائيّة وهذه هي الأزمة الثّانيّة، أمّا الثّالثة فتسبّبها البنت الفدائيّة (الثّانيّة) التي تستلم العلبة من عند

* الأزمات هي مواقف تنطوي عادة على تضارب في المصالح والعواطف وعلى عدد من ردود الفعل المرتقبة تجاه موقف معين. ومهما كانت الأزمة صغيرة فإنها كالعرض التّمهيدي تشمل على اجتذاب الاهتمام وتعميق التّرقب وزيادة في عدد ونوع العواطف التي تشعر بها شخصيّات المسرحيّة ويشاركها الجمهور في شعورها هذا.(فريد ب. ميليت وجيرالدّايدس بنتلي. فن المسرحيّة. تر: صدقي حطاب. دار الثّقافة. بيروت. لبنان. 1986، ص419).

عمر، فيحسب الأب أنّ لولده علاقات غراميّة فيقوم بالتّحري في الموضوع طارحا الكثير من الأسئلة على **عمر** الذي يحاول تبرير الموقف دون إثارة الشّكوك، هذا النّقاش الذي يرتفع يزيد من التّوتّر الدّرامي إذ أنّ حميد مجروح ومغمى عليه في الغرفة المجاورة، ويدفع المؤلّف بالأزمة إلى ذروتها حينما تعود البنت بالقنبلة بعد أن تعذّر عليها وضعها في المكان المحدّد والوقت المتبقّي لانفجارها هو عشر دقائق فقط، ويأتي الفرج على يد **توفيق** الذي يفكّكها. بعد عيادة الحكيم لحميد ينادي **توفيق** باسمه **'السّي هشام'** سهوا فيكتشف **عمر** حقيقة أخيه؛ إنّها لحظة التّعرُّف وعندها يُختتم الفصل الثّاني.

والتّعرُّف هو أحد عناصر الحبكة، يمثّل نقطة تحوّل بالنّسبة للشخصيّة ووضعيتها وسط الأحداث، وموضوع "التّعرف" هو الأشخاص' إذ أنّ الأحداث المسرحيّة تجري في خطّها المرسوم دون أن يعرف بطلها أو أبطالها حقيقة الأمر، وعندما تحين لحظة التّعرف يتحوّل وضع البطل إمّا إلى السّعادة، وإمّا إلى الشّقاء وهنا يتعاطف المشاهد مع البطل وتظهر عاطفتي الشّفقة والخوف"[28] (شكري عبد الوهاب،2001).

إنّ شخصيّات الأبناء الثّلاثة **تشترك** في حملها لهويّة ثنائيّة فرغم كونهم إخوة إلاّ أنّ كل واحد منهم يجهل انتماء أخيه للجبهة، نتيجة تحلي كل منهم بالسّريّة والكتمان وهذا التّزاما بتعاليم الجبهة، ممّا يعكس مدى وفائهم لعهدهم للثورة، لذا فقد اشتملت المسرحيّة أكثر من لحظة تعرّف.

ينطلق الفصل الثّالث بإيقاع بطيء، إنّه عرض وهذا ما يناسب الوضعيّة المأساويّة التي تعيشها الأسرة، ورغم ذلك فإنّ صدى الثّورة وعملياتها الكاسحة موجود من خلال الجرائد الفرنسيّة كما أنّ خبر استشهاد ابن أحد معارفهم الذي أعدم بالمقصلة الليلة السّابقة، يزيد من حماسة ويقين **مريم** بحتميّة الاستقلال، إنّها بوادر النّهايّة المأساويّة حيث تتسارع الأحداث بعدها بدايّة من المشهد السّادس لتصل إلى العقدة، فالواقعة الأولى في هذا الفصل هي دخول ساعي البريد الذي زاد الموقف غموضا بسؤاله إن كان في البيت أحد غير أفراد الأسرة ثم بطلبه مقابلة **توفيق** شخصيّاً لتقديم رسالة في حين يتّضح أنّ السّاعي جاء ليؤمن الطّريق لحامل الرّسالة إنّه **عمر** الذي قدّم في مهمّة رسميّة من جيش التّحرير لإبلاغ **توفيق/سي هشام** بخطّة تهريبه خارج المدينة، إنّه الحدث الأوّل، الحدث الثّاني هو نجاة عمر إثر عمليّة تفتيش البيت التي نفذها الجنود الفرنسيون حينها، وفي المشهد الثّامن عشر تواجه **مريم** زوجها بإسمه الثّوري "سي هشام"، إنّها اللحظة التي

يكتشف فيها كل أفراد الأسرة الهويّة الحقيقيّة لتوفيق، ويغادر عمر البيت بينما تزيد طلقات الرّصاص في الخارج من التّوتّر الدّرامي الذي يتصاعد أكثر نحو العقدة، حينها يأتي السّاعي لتهريب توفيق ويحكي لهم مواجهة عمر لمجموعة من عناصر الشّرطة، الحدث الموالي هو استشهاد عمر الذي لا يحدث على الخشبة وإنّما توقّف طلقات الرّصاص ينذر والدّته باستشهاده، لذا زغردت على ابنها الشّهيد قبل أن تراه ثم قدوم السّي عمار الذي شهد صدفة استشهاد عمر، حيث يحكي للشيخ حمدان المشهد البطولي لاستشهاد عمر دون أن يدري أنّه ابنه.

في المشهد الواحد والثّلاثين يهجم رجال المظلات على البيت، إنّها العقدة التي حين تصل لذروتها يكون الحل، حيث يقومون باستنطاق الجميع، وأمام تعنّتهم وإنكارهم معرفة مكان توفيق يدفع الضّابط زوجة توفيق (مريم) للغرفة ليغتصبها عندها يواجه الشّيخ حمدان العساكر بجبنهم ودناءتهم فيُرمى بالرّصاص بينما تقتل مريم الضّابط بسلاحه وتخرج لمواجهة العساكر حيث تمطرهم بالرّصاص فيردوها شهيدة هي الأخرى.

إنّ الحلّ المأساوي الذي اختاره عبد الحليم رايس لأبطاله واقعي للغايّة، ثلاثة شهداء من عائلة واحدة في يوم واحد، ففي فترة الثّورة التّحريريّة قدّمت العائلات الجزائريّة أبناءها بالجملة فداءً للوطن وما عائلة الشّيخ حمدان إلاّ عيّنة عن ذلك.

3.3.الصّــراع داخل أبناء القصبة: تضمّنت مسرحيّة أبناء القصبة أشكالا مختلفة من الصّراع، والذي ارتسمت ملامحه بوضوح بدايّة من المشاهد الأولى للمسرحيّة حيث يظهر جليّاً:

أ.الصّراع بين الأجيال: جيل الكهول (ويمثّله الشّيخ حمدان) وجيل الشّباب المتحمّس للثورة ممثّلا في حميد وعمر.

ب.**الصّـراع الدّاخلي:** يظهر بوضوح من المشاهد الأولى حيث تَمثّل في تأنيب الضّمير لتقاعس أفراد الأسرة عن الإسهام في النّضال من أجل الحريّة.

جـ.الصّـراع العمـودي: طرفه العلوي هو المستعمر الغاشم الذي تمثّل كالقدر المحتوم إنّه كالآلهة أو نصف الآلهة في المآسي الإغريقيّة، وأمّا الشّعب والذي يمثّله أفراد أسرة حمدان فهو بمثابة البطل التّراجيدي في الأساطير يسير إلى نهايته المأساويّة، إلاّ أنّ الاختلاف يكمن في أنّ أفراد أسرة حمدان لهم الوعي والقناعة للاستمرار في الكفاح لغايّة استرداد الحريّة أو الموت في سبيل الوطن، إذ أنّ" الموت في مسرح المقاومة هو موت

اضطراري يخضع لقانون الاحتمال لا للقدر ولا للمصادفات، وهو موت معقّد يرتبط بالأرض والقيمة، وهما ما نسمّيهما بالاستشهاد... والاستشهاد هو رؤيّة يقينيّة واضحة لا لبس فيها ولا غموض.."[29] (غالي شكري 1979).

وفي 'أبناء القصبة' كان الصّراع تصاعديّاً حيث تتوالى الأحداث دافعة به تدريجيّاً وهو أمر متوقّع نظرا لوضوح ملامح الشّخصيّات ومواقفها من بعضها البعض والمبنيّة أساسا على حكم كل واحد منهم على الموقف المعلن من الآخر حول الثّورة، حيث يؤكّد لايوس إجري: "الصّراع الصّاعد-المتدرج-هو نتيجة لمقدّمة منطقيّة واضحة محدّدة ولشخصيّات متناسقة تناسقا بديعا اكتملت لها أبعادها الثّلاثة وقامت بينها الوحدة على أساس قويم ثابت"[30](لاليوس اجري، د س).

4.النّمذجة الشّكليّة للشخصيّات حسب فيليب هامون:

1.4. الشّخصيّات ذات المرجعيّة: كما سبقت الإشارة فإنّ هذه المرجعيّة قد تكون: تاريخيّة، أسطوريّة، مجازيّة، اجتماعيّة، وتحيل هذه الشّخصيّات على معنى ممتلئ وثابت حدّدته ثقافة المرجع الذي ينتمي إليه المؤلّف والمتلقي على حد سواء.

أوّلا: الشّخصيّات ذات المرجعيّة الاجتماعيّة: حمدان/الأب: شيخ حكيم يسعى لشحن أولاده بالرّوح الوطنيّة لكن بتعقّل، له دور كبير في لم شمل أفراد الأسرة خصوصا الأبناء الذين تباعد بينهم - شكليا -المواقف تجاه الثّورة التّحريريّة، حيث يسعى دوما لتهدئة التّوتّر الحاصل بينهم.

مثقّف يظهر من حديثه أنّه مُلمّ بالتّاريخ العام للمقاومة الجزائريّة، كما أنّه متتبّع للأحداث السّياسيّة المتعلّقة بالوطن من خلال متابعة الأخبار في الجرائد وعلى الرّاديو على أكثر من قناة. كما يظهر ذلك من خلال أوّل جملة في المسرحيّة حيث يسأل عنها، كما يظهر أنّه درّس اللغة العربيّة من قبل، حيث قال لأحد الجنود عند اقتحامهم لبيته؛ 'حمدان: إذا مانيش غالطّ أنا اللي امتحنتك في اللغة العربيّة'[31](عبد الحليم رايس، 2000).

اسمه يحمل دلالة واضحة فهو مشتق من الحمد ونجد في المعجم الوجيز: 'الحمد: الثّناء بالجميل'[32](مجمع اللغة العربيّة، 1994) وأمّا حول فعل 'حَمدَ' فقد جاء في نفس المعجم 'حَمِدَهُ-حمدًا: أثنى عليه بخير. و-الشّيءَ: رضيَ عنه وارتاح إليه'[33]، إذن يمكننا القول أنّ الحمد مرادف للثناء النّاتج عن الرّضى، وقد جاء الاسم في صيغة المبالغة على وزن فعلان أي

كثير الحمد وهي الصّفة التي تميّز هذا الشّيخ الرّاضي وخصوصا حول الظّروف العامّة التي تمرّ بها البلاد فهو مقتنع بالحل السّياسي حيث يقول في حواره مع كنّته حول الاستعمار.

حمدان: الاستعمار يابنتي.. اللي يلزمه يتحطّم.. على كل حال قريب يجتمعوا في مجلس الأمم ونظن اللي هذا المرّة تنفصل في القضيّة'[34] (عبد الحليم رايس، 2000).

تُظهر هذه الجملة تفاؤله واستبشاره بحلّ أممي حول الوضع في الجزائر، وهو بموقفه هذا يمثّل أبناء جيله الذين آمنوا بالحل السّياسي كمخرج اضطراري من الأزمة في ظلّ هيمنة القوى الاستعماريّة العظمى وهذا ما يؤاخذه عليه ابنه حميد عندما يحاول هذا الأخير إقناعه أنّ أخبار الرّاديو مزيّفة.

'**حمدان**: يمكن، لكن ما يلزمناش نبالغو أحنا ثان، وخصوصا مايلزمناش نغفلوا ولا ننساو اللي فرنسا ياوليدي يعني كانت من أكبردول العالم..

حميد: ومن بعد نعم هي عندها السّلاح والقوّة أكثرمنّا لكن رجالنّا يا بابا عارفين علاش راهم يحاربوا.. وعسكر فرنسا لوكان تسأل واحد منهم توجدوا ماراهش فاهم واش راه واقع في هذي البلاد.. تصيبوا يتساءل أحنا نقولوا جيش التّحرير وهوما يقولو الفلاقة.. علاش أحنا نقولوا فدائيين وهما...

حمدان: يفرج ربي يا وليدي..

حميد: يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول.. تسبّب يا عبدي وأنا نعينك.. لكنّ الجيل أنتاعكم ماسببش كنتو لاهيين البعض بالسّنيترة والبعض بالسّفينجة والآخرين القصبة والقعدات..'[35](عبد الحليم رايس، 2000).

إذن يرسم حميد جيل والدّه في صورة المتقاعسين عن الكفاح الحقيقي، ويلومهم لانشغالهم بجلسات الأنس والتّرف.

لكن من النّاحيّة الاجتماعيّة ورغم السّلطة التي يتمتع بها كرب أسرة فهو لا يتوانى في مشاورة أبنائه في القرارات الحاسمة مثل مشروع شراء حوش جارهم في الرّيف وهذا يؤكّد روح المشاركة التي يتمتّع بها ويعكف على ترسيخها بين أبنائه.

كما تغلّب عليه روح الدّعابة التي يلجأ إليها لتخفيف حدّة التّوتر ولوضع حدٍ للأسئلة الحساسة والكثيرة التي تثيرها زوجته بسبب مخاوفها حول ابنها كونه شرطي.

ونستخلص ممّا سبق أنّ الشّيخ حمدان يعتبر نموذجا للأب الجزائري، وهو خلال مجمل اللوحة الأولى من الفصل الأوّل يمثّل شخصيّة **المثقّف التّبريري** فهو متصالح مع الواقع من خلال تصالحه مع السّلطة السّياسيّة (الفرنسيّة) التي يخضع لها حيث يؤمن بالحل السّلمي للقضيّة الجزائريّة في إطار السّياسة الأمميّة، وقد برّر لابنه حميد موقفه عندما ذَكّر هذا الأخير بقوّة جيش الفرنسا البلد الكولونيالي العريق، كما قد تكون غريزة الأبوة التي تسعى لاحتضان الأبناء حولها في أمان طاغيّة عنده خصوصا أنّه أب عطوف، غير أنّ انبعاث نسمات الثّورة من أسرته بعد مساعدتها للفدائيّة يوقظ روح الثّورة والتّضحيّة فيه ليغير خطابه بل وموقفه من الكفاح المسلّح (في مستهل الفصل الثّاني) حيث يؤكّد في حواره مع زوجته على قناعته بوجوب التّضحيّة في سبيل الوطن:

'الأمّ:..كنّا غير التّوفيق اللي مانشوفوهش في النّهار، كمّلها عمر وختمها حميد(صمت) يا إمّا تتلهى شويّة بولادك وتردهم للطريق، وإلاّ واشنه، لاش ولدناهم امالة؟ ...

حمدان: ولدناهم لوطنهم يامينة.

الأمّ: إيه ضرك كل ماتوقع حاجة تنسبوها للجزائر...كانت فرنسا تدي ولادي لما يكبرو تعمل بيهم الحرب مع الألمان والآن..

حمدان: يمّاهم الثّورة احتاجتهم'[36](عبد الحليم رايس، 2000).

وهنا يتأكّد لنا أنّ حمدان الشّيخ تحوّل إلى **المثقّف الثّوري** المعارض للواقع الاستعماري المفروض وهو يسعى لتجديد المجتمع والدّولة من خلال تشجيع أولاده للمضيّ قدما للتضحيّة بالرّوح في سبيل تحقيق الاستقلال.

*** الأمّ/** يمينة: إنّها عمود البيت وركيزته، يجتمع حولها الأبناء المتخاصمون ليتآلفوا من جديد، مثل الأب تسعى لتوثيق العلاقة بين أبنائها وذلك بتخفيف حدّة التّوتّر بينهم، رغم غريزة الأمومة المتدفّقة ورغبتها في حمايّة أبنائها-ونلحظ ذلك جليّاً في جملة الأسئلة التي طرحتها على توفيق حول تصفيّة الجبهة للعملاء-، فهي لا تبخل في التّضحيّة بأبنائها في سبيل حريّة الوطن إذ تزغرد على ابنها الشّهيد عمر.

إنّها أمّ حتى لكنّتها (مريم) إذ تؤنّب ابنها حميد الذي لم يحترم شعور زوجة أخيه حينما ذكر أخاه بسوء (شكّك في وفاء توفيق للوطن)[37](عبد الحليم رايس، 2000).

يظهر جليّاً اهتمامها بأدقّ التّفاصيل التي تخصّ أبناءها فهي تطلب من مريم أن تحضر لتوفيق الوجبة التي يحبّها(مثوم)[38](عبد الحليم رايس، 2000)، كما تهمّ بشؤون بيتها تماما مثلما تنشغل بالسّياسة والأوضاع السّائدة في البلد حيث تطرح الكثيرمن الأسئلة بل وتعطي رأيها عند كل فرصة.

وبالعودة إلى اسمها لغويّاً نجد أنّ 'يمينة' مشتق من اليُمن ومعناه 'البركة كالمَيْمَنَة يَمِنَ، كعَلِمَ وعُنِيَ وجَعَلَ وكَرُمَ، فهو مَيْمُون وأيْمنُ ويامِنٌ ويمينٌ ج: أيامِنُ ومَيامينُ. وتيمَّنَ به واستيْمَنَ.. (أي تبرك).. واليمينُ: ضدّ اليسار ج: أيْمُن وأيْمانٌ وأيامِنٌ وأيامينُ، والبركة، والقوّةُ،..(أي المنزلة الجليلة)'[39](الفيروزبادي، 1998)؛ إذن يحمل اسم 'يمينة' دلالات البركة أي الخير، فهي رمز للعطاء مثل الأرض الطّيبة التي تهب بلا حساب حيث تقدّم أغلى ما عندها فداء للوطن بدايّة من عمر الذي يستشهد في حي القصبة حيث تسمع الرّصاص فتزغرد عليه إلى زوجها الذي سقط أمامها تحت رصاص رجال المظلات، وقد اختتم المؤلّف النّص بجملتها التي وجّهتها لابنيها الغائبين اللذين التحقا بالكفاح المسلّح في الجبال قائلة:

'الأمّ: توفيق.. حميد بقيتوا نتوما ماتنساوش رسالتكم يا أولادي.'[40](عبد الحليم رايس، 2000) وهي في هذه الوصيّة تؤكّد معنى القوّة أيضا الذي يحمله اسمها.

إذن، تماما مثل شخصيّة الأب فإنّ الأمّ تمثّل الشّخصيّة النّموذجيّة للأمّ الجزائريّة.

توفيق (الابن الأكبر): ضابط في الشّرطة الفرنسيّة، ظهر لأوّل مرّة في المشهد الحادي عشر وأوّل جملة نطقها: 'ماتنجموش تنقصو في المذياع كي تكونوا تسمعو في أخبار الجيش...'[41](عبد الحليم رايس، 2000)، إذ أراد الكاتب من البدايّة إبراز موقف كل شخصيّة من الثّورة وإعطاء طابع التّصادم في المواقف.

إنّ شخصيّة الضّابط في الشّرطة الفرنسيّة ما هي إلاّ قناع لإخفاء هويّته الحقيقة ونشاطه السّري مع الثّورة، بحكم طبيعة عمله فهو يرتدي إمّا الزي الرّسمي للشرطة أو بذلة عصريّة كما أشار المؤلّف، والأكيد أيضا أنّه يتمتّع بصحّة جيّدة، هذا كل ما نستشفّه عن البعد الجسماني لهذه الشّخصيّة، أمّا بعدها النّفسي فينكشف تدريجيا فهو شخصيّة كتومة وواعيّة، يثق والدّه في رأيه وحكمته حيث يستشيره دوما، موقعه داخل الأسرة كابن بِكر توجب عليه مسؤوليّة إعطاء القدوة لأخويه. يظهر كزوج وفيّ وعطوف حيث يقبل زوجته على جبينها طالبا منها طرد الشّكوك والمخاوف.

اسمه توفيق وقد وُفّق في مهمّته الحسّاسة وهي قيادة العمليات الفدائيّة في القصبة بهويّة سريّة وقد ساعده انتماؤه للشرطة الفرنسيّة على إبعاد الشّبهات عليه كما كان ينقل للجبهة خطط الشّرطة الفرنسيّة وتحركاتها، ورغم سجنه وتعذيبه بسبب انتماء أخيه عمر إلى الجبهة إلاّ أنّه يُسرّح ويتمكّن من الفرار قبيل محاولة اعتقاله الثّانيّة (بعد انكشاف هويّته السّريّة).

يظهر لأوّل وهلة أنّ توفيق هو نموذج **المثقّف المتواطىء** مع السّلطة، وهذا ما واجهه به شقيقاه حميد وعمر في أكثر من مشهد، لكن تكشف الأحداث لاحقا حقيقة شخصيّته المتمثّلة في **'السّي هشام'** قائد عمليات جبهة التّحرير الوطني في القصبة وهي تمثّل شخصيّة **المثقّف الثّوري** الذي يتميّز بالحكمة والدّهاء في أصعب المواقف.

عمر(الابن الأوسط): يبدو شابا عصبيًّا متمرّداً وسكّيراً، إنّه شخصيّة نمطيّة تُمثّل الشّاب البطّال والعربيد، لكن يتّضح بعد ذلك أنّه فدائي يمثّل دور السّكير حتى يبعد الشّكوك من حوله ويرافق الجنود الفرنسيّين في أريحيّة تُمكّنه من وضع القنابل وجمع المعلومات العسكريّة.

يحيلنا اسمه إلى شخصيّة فذّة صنعت أمجاد التّاريخ الإسلامي، إنّه الصّحابي الجليل **'عمر بن الخطاب'** ثاني الخلفاء الرّاشدين، وقد عرف بتضحيّته وبشجاعته الفريدة، وهي أيضا من خصال شخصيّة **عمر** ابن حمدان، إذ كانت له الشّجاعة في مواجهة أخيه واتهامه إيّاه بالعمالة لفرنسا، كما أعاب على أسرته عدم انخراطها في النّضال الفعلي في أكثر من مشهد.

بعد موقف تفكيك القنبلة يواجه توفيق أخاه عمر ببعض العقد النّفسيّة التي لاحظها فيه منذ سنوات الطّفولة:

'توفيق: عمر مانيش فاهم علاش ولو يقولو بلي اللي ينزاد على خوه يغير من اللي سبقوا. أنا هذي تقريب عشرين سنة وما فهمتكش من صغرك تغير مني لما أخذيت الشّهادة الابتدائيّة، والنّهار اللي عملنا الإسفنج والشّربات أنت ما جيتش للدار نهار كامل ونهار زواجي أنت أسبوع كامل ما بنتش ...[42] (عبد الحليم رايس 2000)، وهذا ما يؤكّد الغيرة التي كان يشعر بها عمر تجاه أخيه في سنوات الطّفولة والشّباب.

كما تظهر روحه التّهكميّة في أحلك الظّروف وفي أكثر من موضع وعلى سبيل المثال عند حضوره للبيت في مهمّة رسميّة ملتحفا الحايك (متنكرا في زيّ امرأة)؛

عمر: ... حقّا كاش راه حميد؟

حمدان: راه في المحتشد، راه مليح، رحنا شفناه...يخي راه يقرا العربيّة والإنجليزيّة.

حمدان: لاش راك تضحك؟

عمر: راني نضحك على هذي النّهايّة أنتاع الفرنسيّين. قبل الثّورة وطول مدّة الاستعمار وهما مانعين علينا القراءة والتّعليم والآن زعم باش يوقفوا الثّورة، سجنوا الأدباء في المحتشدات بعثولهم الشّباب باش يونسوهم.. واش يعملوا هذا النّاس هناك؟... يتعلّموا اللغات وياخذوا دروس سياسيّة وبهذه الكيفيّة حبت فرانسا تنجح مع شعبنا...سعات بنادم يفكّر إذا كان فرنسا عارفة آش تعمل...(يضحك الجميع)'[43] (عبد الحليم رايس 2000).

عند ظهوره السّريع لأوّل مرّة في بدايّة الفصل الأوّل (المشهد:5، 6،7) يبدو من نقاشه العبثي مع والدّه وكذا حديث أسرته عنه حول إدمانه للخمر وسهره الدّائم أنّه **مثقّف متمرّد (عدمي)**، فحتى عندما يُظهر في مشاهد لاحقة حماسه للثورة التّحريريّة من خلال كلامه فإنّ تناقض سلوكه الفوضوي مع خطابه الشّفهي المناصر للثورة يؤكّد تلك الصّورة السّلبيّة التي يرسمها لنفسه أمام النّاس، ولا تتّضح حقيقة شخصيّته إلاّ بعد مشهد القنبلة، حينها يميط اللثام عن شخصيّة **المثقّف الثّوري** المندفع لتحرير وطنه من ربقة الاستعمار.

حميد (الابن الأصغر): شاب متحمّس للثورة، مندفع وتواق للانضمام لصفوفها حيث يتمكّن من تحقيق هذا الهدف بعد تعرّفه على الفدائيّة التي لجأت لبيت أسرته نراه في مواجهته لأخيه عمر كالضّمير المؤنّب، رغم كونه أصغر إخوته إلاّ أنّه يملك حكمة وشجاعة في الفكر والقول، علاقاته مع إخوته متوتّرة بخصوص موقفهم الغامض تجاه الثّورة التّحريريّة، ولشدّة حماسه فهو لا يتوانى عن محاسبة والده بل وكل الجيل الذي يتهمّه بالاهتمام بجلسات الطّرب فقط، وهذا ما يؤكّد ميوله للجدل فهو يمثّل **المثقّف الاعتذاري** الذي يطمح للثورة لكن أفعاله لم تتعدّ الفعل الشّفهي المعبّر عن التّذمر من الواقع، وبعبارة أخرى يمكن تصنيفه **كمثقّف ثوري عاجز**، إلاّ أنّ قدوم الفدائيّة ميمي لبيت أسرة حمدان يفتح له إمكانيّة التّواصل مع جبهة التّحرير الوطني والانضمام إليها كفدائي، حينها يتحوّل إلى **مثقّف ثوري**.

مريم (زوجة توفيق): امرأة هادئة، تتمنى أن تسهم في الثّورة ومن شدّة ولعها بالفكرة تتأسّف لظروفها الاجتماعيّة كونها زوجة وليست حرّة نفسها وهو ما تفصح به عند لقائها بالفدائيّة ميمي، إنّها ربّة بيت واعيّة بالقضيّة الوطنيّة ومؤمنة بحتميّة التّضحيّة بالنّفس في سبيل الوطن، إنّها تظهر **ملامح الشّخصيّة المثقّفة** إذ نستشف ذلك من خلال مشاركاتها في الحوارات والنّقاشات السّياسيّة وإبدائها للرأي، ويمكننا تصنيفها ضمن خانة **المثقّف الاعتذاري** الذي يرغب ويحلم بالثّورة لكن له عذر يمنعه عن التّنفيذ، غير أنّها في أوّل فرصة تظهر وجه **المثقّف الثّوري الحقيقي** عندما تُطلق الرّصاص على الضّابط الذي حاول اغتصابها كما تواجه الآخرين بالسّلاح فتسقط شهيدة تحت رصاصهم.

كما أنّ اسمها يُحيلنا إلى شخصيّة السّيدة العذراء **مريم** أمّ المسيح عيسى؛ إنّها البتول التي عُرفت بطهارتها وعفتها تلك العفّة التي دافعت عنها شخصيّة 'مريم' بكل شجاعة إلى آخر لحظة.

ميمي: فتاة رصينة وشجاعة ومؤمنة بالقضيّة الوطنيّة، إنّها فدائيّة وما ميمي إلاّ اسمها المستعار الذي تتنكّر به فهو اسم دلع يوحي بصفة البنت اللعوب، رغم الظّروف الطّارئة التي اضطرتها لاجتياح بيت الشّيخ حمدان إلاّ أنّها هادئة، فهي مجاهدة لا تبالي بالموت وإنّما ما يهمّها هو الحفاظ على الوثائق التي تُدين زملائها بالانتماء إلى الجبهة.

أمّا عن مكانة شخصيّة ميمي في المسرحيّة فهي تعتبر شخصيّة جانبيّة مصاحبة للفعل إذ أنّها تخلق نقطة الهجوم في المقدّمة الأولى، فالبيت قبل ظهورها طغى عليه الحوار فقط ولم يبدأ الفعل الحقيقي إلاّ بدخولها.

إنّها تمثّل شخصيّة **المثقّف الثّوري** المؤمن بقضيته وغايته السّاميّة، لذا فالاستشهاد بالنّسبة لهذه الشّخصيّة هدف سامٍ، لكنّ تعقّلها يدفعها لتقديم المنفعة العامّة أوّلا.

البنت: تظهر في المشهد 14 من الفصل الثّاني وتعود للظهور مرّة ثانيّة وأخيرة في المشهد 22 بعد أن تعذّر عليها وضع القنبلة.

لم يمنحها عبد الحليم رايس اسما، إنّما لقّبها بالبنت؛ إنّها فدائيّة تمثّل فدائيّات الجزائر، تتّصف بالشّجاعة، إنّها ملتزمة بمهمّتها إذ لم تظهر أي شيء حول شخصيّتها، كما أنّها ذات وعي وإحساس عال بالمسؤوليّة، إذ رغم تعذّر وضع القنبلة من جهة وكذا خطورة التّنقل بها من جهة أخرى، إلاّ أنّها لم تفكّر في التّخلي عنها في مكان ما حتى لا يحصد الانفجار أرواح الأبرياء.

السّاعي: ظهر في خمسة مشاهد فقط، مهمّته تأمين الطّريق لعمر، بدا من سلوكه وحديثه أنّه إنسان حريص ومنضبط وشجاع.

الحكيم: إنّه الطّبيب الذي يستدعيه توفيق لعلاج حميد الجريح، وهو منخرط في جبهة التّحرير الوطني إذ يعرف الهويّة الحقيقيّة لتوفيق وهي **"السّي هشام"** المجاهد المنظّم للعمليات في القصبة.

سي عمار: شيخ من الرّيف، ظهر في مشهد وحيد، إنّه الواحد والثّلاثين (الفصل الثّالثّ)، حيث يشهد لحظة استشهاد عمر ويحكيها للشيخ حمدان وكلّه انبهار بشجاعة هذا الشّاب.

ثانيا: الشّخصيّات ذات المرجعيّة التّاريخيّة:

جبهة التّحرير الوطني: إنّه التّنظيم الرّسمي الذي خطّط لتفجير الثّورة التّحريريّة وقد اكتسب شعبيّة كبيرة جعلت غالبيّة الشّعب الجزائري ينضوي تحت رايته، وذِكر جبهة التّحرير الوطني يتكرّر طوال النّص الدّرامي، وكل أبناء الشّيخ حمدان ينتمون إليها (في سريّة) ويدفعون الاشتراك مثل أبيهم، إنجازات الجبهة محلّ حديث الأسرة بينما خسائرها موضوع أخبار النّشرة التي تبثها قناة الإذاعة الفرنسيّة من الجزائر، إذن تظهر جبهة التّحرير الوطني في هذا النّص من وجهتي نظر متقابلتين، الأولى مناصرة يمثّلها الجزائريّون الوطنيّون أمّا الثّانيّة فهي المعاديّة ويمثّلها الجانب الفرنسي لذا اختلفت الأسماء التي يطلقها كل طرف على عناصر الجبهة فالجزائريّون يطلقون عليهم اسم 'الخاوة' 'المجاهدين'، 'الفدائيين'، 'الأبطال'، بينما يسمّيهم العدو 'الفلاقة' 'العصابة' 'عصابات الخارجين عن القانون'، 'الثّوار'... حيث ورد في نشرة الأخبار الفرنسيّة من قناة الجزائر:

'المذيع: .. -الجزائر-سجّلت الدّوائر الرّسميّة عدّة اشتباكات وكمائن تكبدت فيها عصابات الخارجين عن القانون خسائر فادحة في الأرواح والعتاد، أهمّها أنّ قوات الأمن ألقت القبض على عشرين ثائرا قرب عين تموشنت..'[44](عبد الحليم رايس 2000).

تميّز نشاط جبهة التّحرير الوطني بالتّنظيم المحكم، في الهيكلة والتّخطيط والتّنفيذ وهو ما يؤكّده توفيق لوالدّته التي تخاف عليه من التّصفيّة الجسديّة من طرف الجبهة بصفته شرطي في الإدارة الفرنسيّة حيث يطمئنها قائلا:

'توفيق: ماتخافيش يا يما هذوك النّاس منظمين يعرفو واش يفعلوا، مارهمش يقتلوا برك، راهم حتى يحكموا على الإنسان باش يقتلوه.. **'**[45](عبد الحليم رايس، 2000).

كما أنّ أفراد الشّعب ينفّذ أوامر وتشريعات الجبهة حيث يقول توفيق لوالدّه بشأن مشروع شراء حوش جارهم الفرنسي؛

'توفيق: .. ماتشريش بابا الجبهة منعت البيع والشّرا معاهم**'**[46](عبد الحليم رايس 2000).

وقد زخر النّص بالشّخصيّات المنخرطة في جبهة التّحرير الوطني، بدايّة من أبناء الشّيخ حمدان الذين يخفون الأمر عن بعضهم لغايّة انكشافه في حينه، إلى الفدائيّة ميمي والبنت التي تستلم القنبلة من عند عمر والحكيم الذي يأتي لعيادة حميد الجريح كما ركّز عبد الحليم رايس في رسمه لشخصيّة المجاهد على روح التّضحيّة النّابعة من إيمانه بشرعيّة كفاحه ويقينه بحتميّة الاستقلال، فهي التي تلهب حماسه وتقوده بشجاعة كالبطل الخارق لتحقيق مهمّته السّاميّة، وفي الجانب المقابل رسم الجانب الإنساني الذي يجعله مثل باقي البشر يشعر بالخوف حيث تقول المجاهدة ميمي في حوارها مع حميد:

'حميد: صعيبة صنعة مجاهد..

ميمي: ماشي صنعة يا خويا مسألة واجب وإيمان..

حميد: كيفاش ماتخافوش أنتوما المجاهدين..

ميمي: أحنا عباد يا ..

حميد: اسمي حميد..

ميمي: فينا من يخاف وفينا الشّجاع لكن إيماننا يوصّلنا نقوموا بأعمالنّا تقريبا بنجاح شفت قبيلة كي كانوا العسكر هنا؟ ...

حميد: إيه.

ميمي: ماتقدرش تتصوّر شحال كنت خايفة.. **'**[47](عبد الحليم رايس، 2000).

كما أظهر رايس خصوصيّات خط سير جبهة التّحرير الوطني السّياسي والإنساني إذ التّزمت بأعراف الحرب العادلة حيث لا تُنكل بالأسرى أو تقتلهم على عكس الجيش الفرنسي وهذا ما ورد على لسان حمدان إثر سماعه لخبر إعدام ابن جارهم المجاهد:

حمدان: آه فرنسا المسكينة، سقطت حتى لهذا وصلت تقتل أسرى الحرب في الوقت اللي الجبهة راهي تسرّح وتطلق الأسرى الفرنسيّون اللي عندها..'[48](عبد الحليم رايس 2000).

لاكوست: إنّه السّياسي الفرنسي روبرت لاكوست (1898-1998)، تكرّر اسمه عدّة مرّات في نقاشات أسرة الشّيخ حمدان نظرا لأثر سياسته على الحياة في القصبة خصوصا والجزائر عموما، حيث تولى منصب الحاكم العام ووزير الجزائر من فيفري 1956 إلى ماي 1958 في ظلّ حكومة غي مولي(Guy Mollet)، وقد شهدت السّنة الأولى لتوليه هذا المنصب تصعيدا للعمليات الفدائيّة التي نفّذتها جبهة التّحرير خصوصا في العاصمة كما عرفت أيضا تنظيم إضرابات سجلت تجاوبا شعبيًا كبيراً ممّا أكّد للجهات الفرنسيّة مدى استجابة الشّعب لأوامر الجبهة ومساندته لها، وكرد فعل على هذا التّصعيد الثّوري، قرّر لاكوست منح الجنرال السّفاح جاك ماسو (Jacques Massu) قائد الفيلق العاشر لرجال المظلات السّلطة المدنيّة لاستئصال تنظيم جبهة التّحرير الوطني من منطقة الحكم الذّاتي عموما والقصبة خصوصا، وقد عُرفت هذه الفترة تاريخيا بمعركة الجزائر حيث استمرت من 7 جانفي 1957 وهو تاريخ وصول الجنرال ماسو إلى الجزائر رفقة 8000 مظلي وإعلانه الحكم العسكري عليها إلى أكتوبر 1957، وخلال هذه الفترة تمكّنت السّلطات الفرنسيّة من اعتقال العديد من قادة الجبهة بمنطقة الحكم الذّاتي نذكر على سبيل المثال بن مهيدي ياسف سعدي، كما تمّ قتل كل من علي لابونت وحسيبة بن بوعلي والطّفل عمر في تفجير للمبنى الذي كانوا فيه بحي القصبة، كما قُبض على جميلة بوحيرد في المنطقة نفسها، ومن بين أسماء الشّهداء الذين قضوا نحبهم في تلك الفترة العصيبة من تاريخ معركة الجزائر نذكر أيضا على سبيل المثال لا الحصر طالب عبد الرّحمان المتخصّص في صنع القنابل الذيم بالمقصلة.

وقد ورد ذكر لاكوست لأوّل مرّة في بدايّة الفصل الأوّل(المشهد3) لرسم ملامح تلك الفترة التّاريخيّة الحرجة؛

'الأمّ: وهذا كامل من هذاك الخامج نتاع لاكوست مافهمتش آش راهم يستناو باش يقتلوه.

حمدان: من غير شك لاجل عليه العسّة كثير وفي الحقيقة موته ما فيها حتى فايدة يموت لاكوست وإلاّ يعيش الفكرة يامينة الفكرة هي اللي يلزمها تنقتل.[49](عبد الحليم رايس، 2000).

وتكرّر ذكره على لسان حميد الذي سكنه هاجس الانخراط في صفوف الجبهة لدرجة حل للفدائيّة بذلك حيث روى للمجاهدة مريم مغامرته قائلا:

'**حميد**: نمت كللي شاركت مع الفدائيين ورحنا في ستّة باش نقضيوا على لاكوست أمالة خرجو فينا العسكر قابلناهم بالرّشاشات أنا نقست طحت.. ولما جاو يلقوا علينا القبض فطنتني مريم...'[50](عبد الحليم رايس، 2000).

وقد صنّف حمدان لاكوست وجماعته ضمن خانة المرتزقة إذ قال لزوجته:

'**حمدان**: تفرى يا يمينة تفرى لكن لمّا يبقاو رجال مثل لاكوست وموريس وفايار وسوستيل اللي ما يخمموا إلاّ على جيوبهم الثّورة راهي ماشيّة ..'

الجنود الفرنسيون: الذين فرضوا السّلطة الفرنسيّة على الجزائريّين بفضل قوّة سلاحهم، حاضرون طيلة النّص الدّرامي من خلال الأخبار التي تتبادلها أسرة حمدان حول أعمالهم وطغيانهم، سيرتهم تتكرّر في غالبيّة المشاهد، إنّهم العدو القويّ الغاشم الذي يداهم عناصر جيش التّحرير في الجبال ويلاحق الفدائيين في أزقة القصبة ويتجسّس على السّكان لرصد إنتمائهم:

'**توفيق**: لوكان يجوزوا العسكر من هنا ويسمعوكم نصيرو في المحال.. وأنا هذا مانحبوش.

الأمّ: على سلامتك ياوليدي عنده الحق حمدان يقول بللي العسكر من دار لدار يصنتو تحت الطّواقي وفي البيبان ولوكان يسمعوا صوت الجزائر وإلاّ صوت العرب يدخلوا يكسرو الرّاديو مافيه..'[51](عبد الحليم رايس، 2000).

النّص ثري بالحوارات التي تتناول سيرة العساكر الفرنسيّين وأثرهم على الحياة اليوميّة فهم لا يفوتون فرصة لإهانة الجزائريّين وإذلالهم حيث يقول حميد لعمر الذي توعّد توفيق بالقتل إثر صفع هذا الأخير له:

'**حميد**: .. أنت تقتل! تقول هذا على خاطر خوك لو كان عسكري فرنسي صفعك في الزّنقة قدام النّاس تحط راسك كي المراة وتسكت..'[52](عبد الحليم رايس، 2000).

وقد ظهر الجنود الفرنسيّين في مشهدين الأوّل هو رقم 21 من اللوحة الأولى حين اجتاحوا منزل الأسرة بحثا عن الفدائيّة ميمي وقد تعامل مسؤولهم مع الأسرة باحترام وتحضر بعد تعرّفه على توفيق الشّرطي الذي يعتبر زميل مهنة، غير أنّ المؤلّف فضحهم في المشهد الختامي المتمثّل في اجتياح رجال المظلات للبيت؛ وهم فئة من الجيش عُرّفوا بهمجيتهم استعانت بهم فرنسا في معركة الجزائر لاستئصال الثّورة، وقد صوّر رايس جانبا من فضاعة أعمالهم في المشهد الذي يُمهّد لمحاولة اغتصاب قائدهم لمريم وقتلهم الشّيخ حمدان وهو أعزل؛ إنّها صورة مختصرة وصادقة عن جرائم الاستعمار.

المعمرون: وهم من جنسيّات مختلفة (فرنسيّة، برتغاليّة، إسبانيّة..) استقدمتهم فرنسا لتعمير الجزائر ليكونوا عونا لها حيث أغرتهم بالأراضي الفلاحيّة الجزائريّة الخصبة التي نزعتها من أهلها وملّكتهم إيّاها وسهّلت لهم استغلالها مقارنة بالفلاحين الجزائريّين الذين أثقلتهم بالضّرائب وسياسة الاستغلال، ومن الوقائع التّاريخيّة التي يوثقها النّص المدروس حملة حرق مزارع المعمّرين التي قادتها جبهة التّحرير الوطني لإجبارهم على مغادرة البلاد، حيث ورد على لسان عمر؛

'عمر: .. كل ما نقرا الجرائد ونشوف ملاكين المزارع اللي حرقها جيش التّحرير ما نوجد غير بيريز، ورودريغيز، وندیز، ولیناریس ویزید ذاك العمى نتاع لاكوست یصیح بلي ملیون من الفرنسیین راهم عایشین في أرض أجدادهم'[53](عبد الحليم رايس 2000).

كما فتحت لهم مجال الصّناعة وسهّلت عليهم المعاملات التّجاريّة فامتلكوا المصانع التي استغلت اليد العاملة الجزائريّة بأبخس الأثمان حيث يقول حمدان لزوجته:

'حمدان: حوينتة سمّيتها معمل، ديركس، بسطوس، وريكس وبن عمهم هما اللي عندهم المعامل ماشي السّي موسى أنتاعك...آه ماعليناش...'[54]

ثالثًا: الشّخصيّات ذات المرجعيّة المجازيّة:

الإعلام: شخصيّة مجازيّة حاضرة طوال النّص الدّرامي وقد تجسّدت في الجريدة التي يطلبها الشّيخ حمدان في أوّل جملة حواريّة من النّص، وكذا في جهاز الرّاديو الذي تلتف حوله الأسرة لتتبع الأخبار، طغى حضور هذه الشّخصيّة على بدايّة الفصل الأوّل (الثّلث الأوّل من اللوحة الأولى؛ 11 مشهدا من 29)، حيث عكست الجوّ العام السّائد في الجزائر وفي العالم، وكانت الأخبار والأحداث التي تحملها الجريدة والرّاديو محور اهتمام ونقاش حاد بين جميع أفراد الأسرة، بدايّة من خبر الجريدة المتعلّق بتصفيّة مفتّش سري عربي يشتغل

لصالح فرنسا من طرف عناصر من الجبهة، إلى نشرة أخبار الرّاديو التي يتابعها أفراد الأسرة باهتمام والتي تناولت الوضع الدّولي العام المتمثّل في تكتّلات الدّول الكبرى والحروب النّاشبة حينها حيث وردت في نشرة قناة الجزائر أخبارٌ حول؛ اتفاقيّة تجاريّة بين الهند والصّين الشّعبيّة إعانة الولايات المتّحدة الأمريكيّة لإسرائيل وكذا عدوان الحلفاء على مصر-وهذا يؤكّد أنّ أحداث الفصل الأوّل وقعت في نهايّة سنة 1956 -، كما عدّدت أخبار قناة الجزائر إنجازات القوّات الفرنسيّة في مواجهة عمليّات جيش التّحرير الوطني التي تنعت عناصره بعدّة ألفاظ مثل: العصابات، الخارجين عن القانون والإرهابيين، وقد كانت هذه الأخبار محور نقاش بين حميد ووالدّه حول مدى مصداقيتها، والذي تطوّر بدوره إلى شبه محاكمة نفذها الابن المتحمّس للثورة ضدّ أبيه وجيله الذي اتكل على الحل السّياسي وانشغل باللهو.

لقد جعل عبد الحليم رايس من المذياع شخصيّة في حد ذاتها فهي تصنع الجو العام وتؤجّج الصّراع بين الأفراد وتدفع بالأحداث الدّراميّة قُدُما، إذ أنّه يمثّل صوت الثّورة القادم من الخارج (صوت الجزائر من تونس) وأحيانا أخرى يكون بوقا للسلطات الفرنسيّة التي تُقزّم إنجازات عمليات جيش التّحرير الوطني والفدائيّين.

ويظهر هنا الدّور الهام الذي يلعبه الإعلام في ظروف الحرب حيث يكون سلاحا دعائيا لا يتوانى في تزييف الحقائق، وبقدر شحذه لهمم من يواليهم فهو يسعى لتقزيم الفريق المعادي له وتحطيم معنوياته.

الثّورة: حاضرة طوال المسرحيّة بدايّة من المشهد الثّالث عندما يشرح الأب لزوجته الظّروف التي تعيشها البلاد:

'**حمدان**: ماراناش في وقت القوت.. هذي ثورة يا يمينة.. هذي مسألة موت وحياة.. آه خليني نطالع الجريدة..'[55]

ومجمل الأخبار التي يتتبعها أفراد الأسرة باهتمام-والتي تُلهب في كل مرّة النّقاش بينهم-هي تجليّات لهذه الثّورة المحيطة بهم من كل جانب فهي في بلدهم، وأصداؤها تثير حماسهم غير أنّهم يعتقدون أنّها حاضرة حولهم بلهيبها فقط، لدرجة أنّ حميد يتعجّب كون أسرته بعيدة فعليّاً عن الثّورة ولا تشارك بطريقة مباشرة، لذا يلوم والده؛

حميد: .. الشّعب الآن شبابه كلّه راه في الكفاح، الأساتذة.. تركوا المدارس الأطباء المستشفيات، الفلاح، الخماس.. كل أفراد الشّعب راه يكافح هذا عصرنا يا بابا..

حمدان: وأنت راك تكافح مع خاوتك؟

حميد: هذا هو الشّيء اللي صبتني نخمم فيه مرارا، وعلاش عائلتنا راهي بعيدة على الثّورة..

حمدان: أنا على كل حال راني نخلّص في الاشتراك نتاعي..

حميد: وأنا كذلك، ويمكن عمر والتّوفيق ثاني لكن هذا مايكفيش..."[56]

إذن خلال العرض الذي يمثّل غالبيّة اللوحة الأولى تكون الثّورة كإطار عام للأحداث، أي كخلفيّة وكموضوع جدال، حيث يتتبع أفراد أسرة حمدان أصداءها عن طريق الجريدة والمذياع اللذين ينقلان وقائعها في جرجرة والعاصمة، ثم يأتي حميد ليروي لهم حدث تفجير قنبلة يدويّة في مقهى بالقصبة ومتابعة العساكر للمجاهدين ولا تصير واقعا معاشا بالنّسبة لأسرة حمدان إلاّ مع المشاهد الختاميّة لنفس اللوحة (المشهد19) عندما تلجأ الفدائيّة ميمي لمنزلهم إثر متابعتها من طرف الجنود الفرنسيّين، إذن ينتقل لهيب الثّورة من جبال جرجرة إلى العاصمة ثم أزقّة القصبة ليجتاح قلب بيت أسرة حمدان في وتيرة متسارعة إذ بعدها مباشرة يصبح البيت عقرا لتحضير العمليّات الفدائيّة، حيث يلتقي فيه عمر بفتاة فدائيّة ليسلمها قنبلة يدويّة.

روح التّضحيّة: طغت على النّص الدّرامي وقد رافقت نسمات الثّورة التي هبّت على أسرة حمدان وتزايدت بطريقة متسارعة مثلها تماما(الثّورة)، بدايّة بالخطاب الحماسي الذي يُهيكله كل من عمر وحميد، حيث سكنت روح التّضحيّة نفس هذا الأخير لدرجة حلمه أنّه صار فدائيا؛

'حميد: نمت كللي شاركت مع الفدائيين ورحنا في ستّة باش نقضيو على لاكوست أمالا خرجو فينا العسكر قابلناهم بالرّشاشات أنا نقست طحت... ولما جاو يلقيو عليّ القبض فطنتني مريم..."[57] (عبد الحليم رايس، 2000).

كما تملّكت روح التّضحيّة كل الشّخصيّات النّسويّة مثل مريم التي تتأسّف لعدم تمكّنها من الصّعود إلى الجبل للتضحيّة في سبيل الوطن بسبب ظروفها، حيث صرّحت في حوارها مع الفدائيّة ميمي:

'مريم: نتأسّف اللي راني متزوجة ومانحكمش في نفسي، ونستحي اللي مانقدرش نفعل مثلك... ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النّساء في هذي الثّورة وسمعتو بها كل نساء العالم..'[58](عبد الحليم رايس، 2000).

كما تجسّدت روح التّضحيّة في شخصيتي الفدائيتن ميمي والبنت التي استلمت القنبلة من عند عمر وكل منهما كانت تنفّذ مهمّتها بشجاعة وإقدام طمعا في الشّهادة حيث قالتّ ميمي عند لجوئها لمنزل أسرة حمدان:

'ميمي: أنا مجاهدة والعسكر راهم ورايا ..

حميد: عليك اللي قرصو؟

ميمي: أنعم الآن يلحقو، بالله عليكم خبيوني لوكان يلقوا علي القبض يقتلوني أنا معليهش لكن لوكان يعثروا على هذي الكواغط اللي راهم في هذي المحفظة تموت جماعة من الأبطال...'[59](عبد الحليم رايس، 2000)، يظهر جيّدا أنّها مقتنعة بضرورة التّضحيّة في سبيل الوطن لذا اختارت الانضمام للجبهة كما أنّها لا تتوانى بالتّضحيّة بروحها لإنقاذ رفقاء الكفاح.

وإذا كانت غالبيّة الشّخصيّات تسعى للتضحيّة بروحها فإنّ الأمّ تسهم أيضا بما هو أغلى من روحها وهو فلذّات أكبادها حيث اختتم المؤلّف نصّه بجملتها الوصيّة حيث تقول:

'الأمّ: توفيق.. حميد بقيتوا أنتما ما تنساوش رسالتّكم أولادي'[60](عبد الحليم رايس 2000)، وهي تقصد مهمّة مواصلة الكفاح والتّضحيّة في سبيل استقلال الجزائر.

إذن حضرت روح التّضحيّة في الحوارات والأحلام وسكنت هواجس كل الشّخصيّات (الجزائريّة التي عرضها النّص) وتعاظم حضورها بوتيرة سريعة سرعة تطوّر الأحداث الدّراميّة لتتبلور فعلا أمام المشاهد في المشهد الختامي متجسّدة في فعل الاستشهاد الذي قام به بكل شجاعة الشّيخ حمدان الأعزل وكنّته التي دافعت عن شرفها فسقطت شهيدة بعد أن أمطرت الجنود بالرّصاص.

الاستقلال: إنّه الهدف الأسمى الذي يحرّك كل الشّخصيّات الجزائريّة، قناعة تجندوا لها جميعهم كلٌّ على طريقته وقد بلغ بهم إخلاصهم في العمل الثّوري إلى الحفاظ على سريّة مشاركته الفعليّة، فالكتمان شرط أساسي التّزم به كل ثائر فكان له هويّة سريّة يجهلها حتى أقرب النّاس إليه.

وقد شرح بحماس الشّيخ حمدان لولده حميد مدى تجند كل فئات الشّعب الجزائري لنُصرة الثّورة التّحريريّة حتى تحقيق الاستقلال قائلا:

'**حمدان**:.. وكل هذوا كانوا يقوتوا روح الثّورة اللي كانت ساكنة في الشّعب وحافظين على ذيك النّار اللي توصل للنور واللي شعلت في أوّل نوفمبر وما تطفاش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال...'[61](عبد الحليم رايس، 2000).

كما يؤكّد عمر على قناعته بقرب موعد الاستقلال الوطني عند مواجهته لأخيه توفيق؛

'**عمر**: لاش تخاف من كاش واحد يبيعك، هذا باباك وإلاّ خوك وإلاّ وعلاش ماتحبش على سيدك البريفي؟.. خفت ناخذو الاستقلال ومالتّرجعش كوميسار؟'[62](عبد الحليم رايس، 2000).

وعندما يواصل عمر في استفزاز أخيه الضّابط يطلب منه هذا الأخير السّكوت فينتفض قائلا:

'**عمر**: لا مانسكتش.. لكن قولي بللي بطبايع الموظّفين اللي يحبوا يبقاو في بقايعهم خدامين الدّولة هم اللي وخرونا لليوم أمّا لوكان رانا عايشين في استقلال..'[63](عبد الحليم رايس، 2000).

وتعتبر مسألة استقلال الجزائر بالنّسبة لجميع الشّخصيّات الجزائريّة أمراً يقينًا إلاّ أنّ الاختلاف بينها هو موعده، فهناك من يراه قريبا جداً مثل مريم حينما تتحاور مع الشّيخ حمدان حول موعد الإفراج عن ابنه حميد:

'**حمدان**: .. نظن يا مريم يقدر يصبر حتى الاستقلال وهو في السّجن.

مريم: وعلاش سيدي بلاك راهم ساعة على ساعة يطلقوا البعض منهم.

حمدان: إيه، بعد ما يخيروهم بعد ما يغسلو لهم مخهم...

مريم: على كل حال فرنسا مابقالهاش أكثر من عام وإذا كثرت زوج ونتهناو منها.'[64](عبد الحليم رايس، 2000).

القصبة: إنّها الإطار المكاني العام الذي تقع فيه الأحداث الدّراميّة، خصوصيّة بناياتها المتراصة وأزقتها المتداخلة التي جعلتها معقلا للفدائيين في عهد الثّورة التّحريريّة حيث كان الجنود الفرنسيّون يضيّعون أثر من يتابعون في متاهاتها التي تكاد لا تنتهي، وهو ما يؤكّده

الضّابط الفرنسي الذي كان يلاحق رفقة جنوده المجاهدة ميمي التي راوغتهم كالشّبح بين أزقة القصبة حيث يشرح لتوفيق تفاصيل ملاحقتهم التي قادتهم لبيت هذا الأخير:

Sergent: .. vous voyez les quatre chemins qui se trouvent là au bas de votre rue (prenant sa serviette) on se trouvaient ici contre le grand mur, on le voit monter, nous apercevons, il fait demi-tour, il zigzague entre les ruelles tourne dans votre rue on tire.. Rien, on accourt on était presque certain qu'il était entré ici.

Tewfik : A moins qu'il n'ait continué et pris la rue à gauche.

Sergent : Ah ! Parce qu'il ya encore une rue plus haut. Ah ! Cette CASBAH ! venez-vous autres.. [65]

2.3 الشّخصيّات الاستذكاريّة: تشترك في كونها جميعا شخصيّات ثوريّة تاريخيّة أي حقيقيّة سجل تاريخ بطولاتها، منها من استشهدت إبان الثّورة التّحريريّة ومنها من سجن وعذّب وطال عمره لبعد الاستقلال بل ولا يزال على قيد الحياة إلى يومنا، وكل هذه الشّخصيّات الاستذكاريّة تمثّل شخصيّة **المثقّف الثّوري** المؤمن بحتميّة الثّورة المسلّحة في سبيل تخليص الوطن من المستعمر الغاشم، أهم الشّخصيّات التي يستذكرها نص أبناء القصبة:

عبد الرّحمان طالب: نستذكر شخصيّة هذا البطل من خلال شخصيّة عبد الكريم ثابت الذي يطلب توفيق من عمر إحضاره لتفكيك القنبلة، إنّه أحد شهداء معركة الجزائر حيث تم اعتقاله في جوان 1957 خلال مداهمة في جبال الشّريعة، ونفذ عليه حكم الإعدام بالمقصلة فجر يوم 24 أفريل 1958، إنّه من شباب الجزائر الذين استجابوا لنداء الجبهة حيث غادر مقاعد جامعة الجزائر أين كان يدرس الكيمياء ليشتغل في صنع القنابل ضمن منطقة الحكم الذّاتي.[66]

جميلة بوحيرد: نستحضرها من شخصيّة البنت التي تأتي لاستلام القنبلة، وهي فدائيّة جندت العديد من الفتيات لتنفيذ عمليات وضع القنابل في الأماكن العامّة التي يرتادها الأوربيّون، ولعلّها أشهرهن على الإطلاق بفضل الحملة التّضامنيّة التي روج لها محاميها جاك فرجاس، والتي عرفت صدى دوليا كبيرا بسبب فضحها لأسلوب التّعذيب الوحشي الذي مارسته القوّات الفرنسيّة ضدّ الجزائريّين خلال معركة الجزائر حيث كانت بوحيرد إحدى ضحاياه، ممّا أدى إلى تعليق حكم الإعدام الذي أصدرته المحكمة العسكريّة بخصوصها بتاريخ 7 ديسمبر 1957، فبقيت سجينة إلى غايّة 1962 حيث أطلق

سراحها.[67] ومع شخصيّة جميلة بوحيرد نستحضر كل جميلات الجزائر اللواتي سخرن حياتهن فداءً للوطن من أمثال جميلة بوعزّة، وحسيبة بن بوعلي وغيرهما كثيرات.

شهداء الثّورة التّحريريّة: تمّ ذكر بعضهم في حوار أسرة الشّيخ حمدان:

'الأمّ: .. توفيق ما عمل حتى شيء أمّا عمر غير على القنابل من غير شكّ كانوا يقتلوه..

حمدان: بصّح كانوا يطلقوه ويقرصو على ظهره، وغدوة من ذاك يقولوا في الجرائد هرب قتلنها، وإلاّ يرموه من الطّابق الخامس وإلاّ السّادس كيما بومنجل الله يرحمو ويقولو رمى روحو.

مريم: وإلاّ أكثر وأكثر يقولوا شنق روحو كيما قالوا على بن مهيدي ..'[68] (عبد الحليم رايس، 2000).

إذن نستذكر من خلال الشّهيدين المذكورين: بومنجل والعربي بن مهيدي كل الشّهداء الذين ضحّوا بحياتهم وواجهوا التّعذيب الوحشي ببسالة، ويركّز عبد الحليم رايس في هذا الحوار على الأسلوب الوحشي المنافي لأعراف الحرب بل وللإنسانيّة والذي استعملته فرنسا في محاولتها لاستئصال الثّورة، والذي راح ضحيّته الكثيرون غير أنّ الشّعب الجزائري كان يدرك الحقيقة، وهذا ما نلمسه في الحوار المقتطف تلك الحقيقة التي كشفها الجلادون بأنفسهم في مذكّراتهم بعد عشرات السّنين من اقترافهم لجرائمهم، ونذكر على سبيل المثال مذكرات الجنرال أوزاريس التي صدرت سنة 2001 تحت عنوان 'القوات الخاصّة – الجزائر 1955 – 1957 ' حيث اعترف بتنفيذ رجاله عمليّة شنق بن مهيدي ثمّ تزييفها على شكل انتحار.[69]

3.4. الشّخصيّات الإشاريّة: شخصيّة الأب: حمل الشّيخ حمدان في العديد من المشاهد خطاب المؤلّف الذي تحدث على لسانه، وقد يكون أهم خطاب له هو المنولوغ الختامي أين تظهر شجاعته إذ يواجه (وهو أعزل) رجال المظلات بحقيقتهم وهمجيّتهم، كاشفا ظلمهم وطغيانهم... – يبدو جليا أنّه مقتنع بكل تصريحاته (في الختام) أمّا الكلام الذي ردّ به على اتهامات ابنه حميد في الفصل الأوّل فكان كردّ فعل مضاد للنزعة الثّوريّة العنيفة التي أظهرها ابنه –.

إذن في هذا المنولوج التّاريخي يعري حمدان حقيقة الاستعمار بكل شجاعة... في ختامه ينعتهم بالجبناء فيردوه شهيدا.

'حمدان: لا أنتم رجال عمركم ما تصيرو رجال تحقرو زوج نساء وشايب ما نسمحلكمش الرّب ما يسمحلكمش...والإنسانيّة أيضا، جنس فاسد، أمّة ساقطة راكم أمّة ساقطة تبقاو سنين وأنتم تتألمو وتتناوحو على ما فعل فيكم النّازيزم لكن أنتم فتوه وأنتم أوحش منه أوحش من الوندال أوحش من الوحوش المفترسة خنتو وخدعتو العالم بآدابكم وبرجال العلم أنتاعكم وما ظهر خبثكم حتى كشفه الشّعب الجزائري بعدما نزاح ثوب النّفاق اللي كان كاسيكم وهذا باش اليوم وغدوة تبقاو واش راكم وحوش اللي ما تلعق غير الدّم ناس منحطين اللي ما تطفي غلتهم إلاّ بالقمع والكره...راكم أهنا تنظروا ليا تتساءلو وحاضرين في الخصام اللي وقع بينكم وبين ضمائركم إذا عندكم ضمير...ولكن أنتم متحقّقين اللي راني نقول فالحق...نعم أنتم سفاكين الدّماء...وحوش بشريّة أمحيتو تاريخكم ولطختو أسماء عظماءكم لما عرضتم بأسماء ماسي...بيجار...أرواحكم الخبيثة أنتم متحقّقين اللي تنتصرو وعن قريب إن شاء الله أفعالكم الوحشيّة هذه تظهر ضعفكم وضعف قوتكم أمام إيمان وإخلاص شعبنا...نعم نعم رغم جيوشكم المكدسة في الجزائر نزلتم للأفعال السّاقطة وهذا دليل بلي الجزائر أشرف وأشجع وأقوى منكم ويصير العلم المرشوش بدماء الشّهداء يرفرف في سماء العاصمة...جبناء...جبناء..(يطلقوا عليه النّار)[70](عبد الحليم رايس، 2000).

4. نتائج الدّراسة: نخلص للقول أنّ هذه الدّراسة محاولة لمقاربة 'شخصيّة المثقّف' في نص "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس، الذي كتب أشهر نصوصه في فترة الثّورة التّحريريّة، لذا فالثّورة لم تكن الموضوع الأساسي لمسرحياته فحسب بل غايتها، ونلخّص مجمل النّتائج كالآتي:

1/ كُتبت مسرحيّة 'أبناء القصبة' في فترة عصيبة من تاريخ الثّورة التّحريريّة وهي معركة الجزائر والنّص حافل بالمعطيات السّياسيّة والأحداث الثّوريّة التي شهدتها فالنّص وإن لم تطغ عليه أساليب وتقنيات المسرح التّسجيلي فقد اتسم بطابع تسجيل الوقائع التّاريخيّة التي كانت تارة كخلفيّة وتارة أخرى كإطار للموضوع.

2/ إنّ مسرحيّة "أبناء القصبة" صورة حيّة لاحتضان سكان المدن الجزائريّة للثورة التّحريريّة واستماتتهم في سبيل انتزاع حق الحريّة، فالإيمان بواجب التّضحيّة فكرة مسيطرة على كل الشّخصيّات في سلوكها وحواراتها.

3/ تشترك كل شخصيّات عبد الحليم رايس في استعدّادها للتضحيّة بالرّوح في سبيل الوطن، فهي كلّها **شخصيّات ثائرة**، تمايزت في طريقة ثورتها.

4/ يعتبر 'أبناء القصبة' نصّاً ثوريّاً واقعيّاً، فمجمل **الشّخصيّات ثوريّة** لأنّها تصنع الثّورة، وأحداثه مستقاة من الواقع، لذا نلاحظ غياب الشّخصيّة الرّئيسيّة / البطل الثّوري فالبطل الثّوري الحقيقي هو الشّعب.

5/ اعتمد عبد الحليم رايس في بنائه لشخصيّات أبناء القصبة أساساً على نوعين من الشّخصيّات: إمّا **شخصيّات نموذجيّة** أو **نمطيّة**.

6/ اشتركت الشّخصيّات الأساسيّة والمتمثّلة الشّيخ حمدان وأبنائه الثّلاثة في كونها شخصيّات مثقّفة تحمل هموم الثّورة، حيث تباينت أوجه الشّخصيّة المثقّفة بين **المثقّف: التّبريري، الاعتذاري، المتواطئ، الفوضوي**... لكنّهم جميعا يحملون روح **المثقّف الثّوري** الذي ينتظر الفرصة السّانحة ليقوم بمهمّته السّاميّة المتمثلة في قلب النّظام القائم واسترجاع حريّة الوطن والتّضحيّة بالرّوح في سبيل ذلك.

7/ تتّسم ظاهريّاً **الشّخصيّات المثقّفة** في ـ"أبناء القصبة" بأنّها تندرج ضمن شخصيّات مسرحيّة الثّورة الإجتماعيّة، لكنّ روحهم في الحقيقة هي روح الشّخصيّة الثّوريّة الخلاصيّة، فهم في صراعهم مع المستعمر مثل البطل الخلاصي الذي يتحدّى الإله.

8/ "أبناء القصبة" مسرحيّة واقعيّة ثوريّة تصور فظاعة الاستعمار وتدينه وتمجّد الوطن والحريّة وتؤكّد على **دور المثقّف** في الثّورة التّحريريّة مع إشادة خاصّة للمرأة الجزائريّة.

3.قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التّراث العربي –مؤسسة التّاريخ العربي بيروت. لبنان ط3، المجلد 2،1983.

2. حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة 1985.

3. خليل أحمد خليل ومحمّد علي الكبسي، مستقبل العلاقة بين المثقّف والسّلطة سلسلة حوارات القرن العشرين، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001.

4. دون مؤلّف، المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربيّة، وزارة التّربيّة والتّعليم، جمهوريّة مصر العربيّة. 1994.

5. دون مؤلّف، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة القاهرة. مصر. ط4. 2004.

6. رايس عبد الحليم، 'دم الأحرار'، نص مسرحي، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحيّة، العدد2، نوفمبر، 2000.

7. السّعيداني منير، استحالات المثقّف والثّقافة والممارسات الثّقافيّة، مكتبة علاء الدّين صفاقص، ط1، 2007.

8. السّيوطي جلال الدّين، جلال الدّين المحلي، تفسير الجلالين، دار الجيل دمشق ط2 1995.

9.شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي، مؤسسة حورس الدّوليّة، الإسكندريّة جمهوريّة مصر العربيّة، ط2، 2001.

10.شكري غالي، أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2 1979.

11. الشّكلانيون الرّوس، نظريّة الأدب، ج3، تر جميل نصيف التّريكي، بغداد. دارالشّؤون الثّقافيّة،1994.

12.صالح العلي صالح وأمينة الشّيخ سليمان الأحمد، المعجم الصّافي في اللغة العربيّة الرّياض، المملكة العربيّة السّعوديّة،1401هـ. (نسخة إلكترونيّة).

13. الصّباغ رمضان، العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد السّابع والعشرون، العدد1، يوليو 1998.

14.العودات حسين، المثقّف العربي والحاكم، دار السّاقي، بيروت، لبنان ط1، 2012.

15.الفيرز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، دمشق، ط6، 1998.

16.فيليب هامون، سميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر:سعيد بنكراد، دار الكلام، 1990.

17. لايوس اجري، فن كتابة المسرحيّة، تر دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصريّة مصر.

18. محمّد بن عبد الكريم الجزائري. الثّقافة ومآسي رجالها. دار الشّهاب للنشر والتّوزيع. الجزائر.

19. مختار عمر أحمد مع فريق عمل. معجم اللغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب القاهرة المجلد1، ط1، 2008.

20. مفلح مفلح أحمد، في سوسيولوجيا المثقّفين العرب-دراسة وصفيّة من خلال تحليل مضمون مجلة المستقبل العربي1978-2008. منتدى المعارف، بيروت لبنان، ط1. 2013.

21. نوال ابراهيم ومحمّد بوكراس، تكريم الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير1958-1962، المسرح الوطني الجزائري-وزارة الثّقافة، جويليّة 2008.

22. هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّوايّة الجديدة-الطّرائق السّرديّة، سلسلة النّقد العربي رؤيّة، ط1، 2013.

المراجع بالفرنسيّة:

23. Larousse. Dictionnaire de Français. France. 2007. p226.

24. Dictionnaire encyclopédique. Edition Philippe Auzou. Paris.2003. p782.

25. Antonio Gramsci. Dans le texte. Tome2. Textes traduits de l'italien par: Jean Bramant et Gilbert Moget. Recueil réalisé par François Ricci et Jean Bramant. Edition électronique réalisée par Jean- Marie Tremblay. Collection'Les Classiques des sciences sociales'.

المواقع الإلكترونيّة:

25. .ww.wikipedia.org

7.هوامش[3]:

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، 1985 ص155.

[2] فيليب هامون، سميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، 1990 ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 22-23.

[4] المرجع نفسه، ص 24-26.

[5] الصّباغ رمضان، العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد السّابع والعشرون، العدد1، يوليو 1998 ص131.

[6] لايوس اجري، فن كتابة المسرحيّة، تر دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصريّة، ص 102 وما بعدها.

[7] الشّكلانيون الرّوس، نظريّة الأدب، ج3، تر جميل نصيف التّريكي، بغداد، دار الشّؤون الثّقافيّة، 1994، ص52.

[8] لايوس اجري، مرجع سابق، ص 142.

[9] المرجع نفسه، ص144.

[10] محمّد عابد الجابري، المثقّفون في الحضارة العربيّة-محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد-مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص23-24.

[12] محمّد عابد الجابري، المرجع نفسه، ص 24.

[13] Larousse. Dictionnaire de Français. France. 2007. p226.

[14] مختار عمر أحمد مع فريق عمل، معجم اللغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب القاهرة المجلد 1، ط 1، 2008، ص318.

[15] أحمد مفلح مفلح، في سوسيولوجيا المثقّفين العرب-دراسة وصفيّة من خلال تحليل مضمون مجلة المستقبل العربي1978-2008، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ط1. 2013، ص48-49.

[16] Antonio Gramsci. Dans le texte. Tome2. Textes traduits de l'italien par: Jean Bramant et Gilbert Moget. Recueil réalisé par François Ricci et Jean Bramant. Edition électronique réalisée par Jean- Marie Tremblay. Collection'Les Classiques des sciences sociales'.p130.

[17] Antonio Gramsci. Op- cit. p129.

[18] Ibid. p131.

[19] حسين العودات، المثقّف العربي والحاكم، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط1، 2012 ص61-62 .

[20] حسين العودات، المرجع نفسه، ص63.

[21] هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّوايّة الجديدة-الطّرائق السّرديّة، سلسلة النّقد العربي. رؤيّة، ط1،2013، ص62-70.

[22] عبد الحليم عبد الحليم رايس،'دم الأحرار'، نص مسرحي، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحيّة، العدد2، نوفمبر، 2000، ص2.

[23] www.wikipedia.org

[24] ابراهيم نوال ومحمّد بوكراس، مرجع سابق، ص 5.

[25] المرجع نفسه، ص 8.

[26] المرجع نفسه، ص8.

[27] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجيا المسرح الجزائري ومصادره مطابع حسناوي، 2002، الجزائر.

[28] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 57

[29] شكري غالي، أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979 ص 180-181.

[30] لايوس اجري، مرجع سابق، ص395.

[31] عبد الحليم رايس، مصدر سابق، ص 68.

[32] المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربيّة، وزارة التّربيّة والتّعليم، جمهوريّة مصر العربيّة 1994، ص170.

[33] المرجع نفسه، ص 170.

[34] عبد الحليم رايس، مصدر سابق، ص12.

[35] المصدر نفسه، ص 15.

[36] المصدر نفسه. ص41-42.

[37] المصدر نفسه، ص 16-17.

[38] المصدر نفسه، ص 67.

[39] الفيرزآبادي، القاموس المحيط، مؤسّسة الرّسالة، ط6، 1998، دمشق، ص 1241

[40] عبد الحليم رايس، مصدر سابق، ص90.

[41] المصدر نفسه، ص18.

[42] المصدر نفسه، ص 57.

[43] المصدر نفسه، ص 71.

[44] المصدر نفسه، ص 14.

[45] المصدر نفسه، ص21.
[46] المصدر نفسه، ص 25.
[47] المصدر نفسه، ص 29، 30.
[48] المصدر نفسه، ص 67.
[49] المصدر نفسه، ص 12.
[50] المصدر نفسه، ص 34.
[51] المصدر نفسه، ص18.
[52] المصدر نفسه، ص 24.
[53] المصدر نفسه، ص 23.
[54] المصدر نفسه، ص20.
[55] المصدر نفسه، ص11.
[56] المصدر نفسه، ص 16.
[57] المصدر نفسه، ص34.
[58] المصدر نفسه، ص36.
[59] المصدر نفسه، ص26.
[60] المصدر نفسه، ص90.
[61] المصدر نفسه، ص 18.
[62] المصدر نفسه، ص 23.
[63] المصدر نفسه، ص24.
[64] المصدر نفسه، ص65.
[65] المصدر نفسه، ص27-28.
[66] www.wikipedia.org
[67] www.wikipedia.org
[68] عبد الحليم رايس، مصدر سابق، ص 68.
[69] www.wikipedia.org
[70] عبد الحليم رايس، مصدر سابق، ص 89-90.