مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 19 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2023 الصفحات 302- 316

بناء شخصيّات «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» بين الرواية والمسرحة

Constructing the Characters of "The Martyrs Return This Week" Between the Novel and the Drama

سامية بوعلاق[1]،*

[1] جامعة عباس لغرور/ خنشلة (الجزائر)، *boualleg.samia@univ-khenchela.dz*

تاريخ الإرسال: 2023/09/25 تاريخ القبول: 2023/12/21

الكلمات المفتاحية:

الشخصيّة؛

الرّواية؛

النّص الدرامي؛

المسرحة؛

الطّاهر وطّار؛

الملخص:

تندرج هذه الدراسة في إطار الدراسات المقارنة، و تأخذ من المنهج المقارن آلية إجرائية نحاول من خلالها الوقوف عند أهم الاختلافات التي قمنا برصدها بين شخصيات رواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار وشخصيات نظريتها مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" مسرحة محمد بن قطاف وهذا انطلاقا من دراسة شخصيات النص الروائي ثم شخصيات النص الدرامي الممسرح والوقوف عند أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بينهما، ثم رصد الشخصيات المستحدثة في النص الدرامي الممسرح والتي تخلو منها الرواية.

Keywords:
Character,
novel,
dramatic text,
drama,
Al-Taher Watar,

ABSTRACT:

This study falls within the framework of comparative literature, employing an intertextual analysis methodology. It analyzes the most significant differences in characterization between Al-Taher Watar's novel "The Martyrs Return This Week" and Mohammed bin Qataf's theatrical adaptation of the same title. Through detailed character analysis of both texts, the study examines points of convergence and divergence, while also focusing on new characters developed in the play that are absent in the novel.

* سامية بوعلاق

مقدمة:

لن يحقق النص الأدبي مقاصده الفنية والجمالية إلا إذا كان متقن الصنع مكتمل البناء، ولا يخرج النص المسرحي عن هذا الحكم، بل و يزيد عليه بضرورة إخراج نص العرض الجاهز للتمثيل في أجمل صورة، فالمسرح فن يقوم على ثنائية (نص المؤلف/ نص المخرج)، وبعيدا عن مسألة أيهما أكثر أهمية نص المؤلف أم نص المخرج، يبقى نص المؤلف نصا يلتقي ويتقاطع مع مختلف نصوص الأجناس الأدبية كالرواية، إذ يمكننا تحويل نص روائي إلى نص مسرحي بإضافة الكثير من فنون الفرجة فالمسرح يطلق "للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم على عرض المتخيل عبر كلمة"[1]، في حين أن الرواية تقوم على السرد أكثر.

تعتبر الشخصية المسرحية الركن الأصعب من أركان الدراما فلابد للمؤلف أن يحسن اختيار شخصياته وأن يأتي بجوانبها كافة من خلال التواصل والتفاعل المباشر بينها،وهذا ما لا نجده في الرواية لأن كاتبها له حرية الاستطراد في الحديث عنها كما يشاء، ولما كانت المسرحة ظاهرة فنية تعرف انتشارا واسعا يلجأ فيها الكاتب المسرحي إلى القصص والروايات يقرأها مرة أخرى بغية إعادة تقديم نصها الأدبي في قالب مسرحي ومطالبا بمعالجة شخصياتها بآليات خاصة، نجد أنفسنا أمام إشكالية الفروق القائمة بين الشخصية المتواجدة في الرواية و نظيرتها الممسرحة عنها، والبحث عن تلك الأسباب التي تجعل الممسرح يعمد إلى إحداث تعديلات في بناء الشخصيات عند تحويل النص من نص روائي إلى نص درامي، بل وقد يتعداها إلى استحداث شخصيات جديدة أو حذف البعض منها.

يمر كل نص درامي ممسرح بآليات تحوله من نص روائي إلى نص درامي كما يحدث في موضوعنا محل الدراسة حيث سنحاول الوقوف عند تلك الفروق الكامنة بين البناء الفني لشخصيات الشهداء يعودون هذا الأسبوع بين الرواية ونصها الممسرح.

1 – من الرواية إلى النص الدرامي (مفاهيم عامة):

أ/ مفهوم الرواية: هي "تشكيل للحياة في بناء عفوي يتفق و روح الحياة ذاتها، و يعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي، الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، و ذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه، و على نحو يتجسد في النهاية دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة"[2].

ب/ مفهوم النص الدرامي: "نص المؤلف أي الخلق fiction والمصمم خصيصا للتمثيل على المسرح والمبني على أساس التقاليد والأعراف conveation الدرامية المتعارف عليها، وهو عادة ما يسبق النص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض"[3]، فالنص الدرامي يعد نصا أدبيا يمكن قراءته كما تقرأ الرواية والقصة.

2- نقاط الاختلاف ونقاط التشابه بين جنس الرواية وجنس المسرحية:

أ/ نقاط الاختلاف:

▪من الناحية التاريخية: لقد عرف المسرح عند الإغريق في بلاد اليونان، أين آمن الإغريق بآلهة متعددة وأقاموا لها احتفالات وطقوس للتقرب والعبادة، في حين انبثقت الرواية "عن الدراما مما جعلها تحمل في طياتها بعض البذور أو العناصر المسرحية"[4]، سبقت المسرحية الرواية من حيث الميلاد والتطور في حين تأخر ظهور جنس الرواية "فالرواية

هي فن حديث نشأت بسبب "رئيس من التبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتدرج مع ظهور تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السابع عشر، وبالظهور التدريجي لاحتمالات العزلة الحديثة في القرن الثامن عشر، إنها أشد مرونة وأكثر تنوعا من أي شيء يمكن أن يقدمه المسرح"[5]، فوجدها الكتاب نوعا مختلف عن الدراما لطرح قضايا العصر والتعبير عن همومهم.

▪من الناحية الفنية:

إن المقارنة بين المسرحية والرواية من الناحية الفنية يقودنا للوقوف عند عناصر بنائها الفني ورصد أهم نقاط التشابه والاختلاف بينهما.

♦ نقاط الاختلاف:

– الحوار: هو "الحديث الذي تتبادله الشخصيات على المسرح"[6] فهو الخاصية التي تميز المسرح، ليس فقط عن الرواية، بل عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، وإن استعان كاتب الرواية بالحوار في بعض المواقف غير أننا نجد الحوار المسرحي يختلف عن الحوار الروائي فلا "تعتمد دراما الرواية على الحوار اعتمادا كبيرًا، إذ من الممكن للروائي أن يبتدع مشهدا على قدر كبير من الدرامية بدون حوار"[7]، في حين أن المؤلف المسرحي يعتمد على الحوار للتعبير عما في النص من انفعالات وأحداث وتفاعلات.

إلى جانب ذلك نجد أن الروائي يمكن أن يتحدث عن لسان شخصياته، أو يمهد أذهان القراء لما ستقوله فهو "يتوغل بهم في عالم اللاشعور من خلال مناجاة النفس، لكنها مناجاة غير مسموعة"[8]، في حين أن كاتب المسرحية يترك شخصياته تتكلم بنفسها عن أفكارها وعواطفها، إلا إذا أعطى رأيه في نص الإرشادات المسرحية "فالكلام في المسرحية وفي المسرح وسيط ناقل وليس غاية... أو إنتاجا نهائيا ناجزا"[9].

وتبقى الرواية نصا يمتزج فيه السرد بالوصف والحوار بينما يقوم نص المسرحية أساسا على الحوار.

– **الحدث:** إذا كانت الرواية تقدم حكاية يفترض أنها مضت، ولذلك كان الفعل (كان) مفتاحا لها، كونها لا تهدف إلى العرض المباشر، نجد أن الأحداث في المسرحية تعود إلى الزمن الماضي قياسا إلى الحاضر الذي تقرأ فيه أو تمثل أثناءه، إلا أنها تجعل المتلقي يشعر كأنها تقع الآن، فالمؤلف المسرحي لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك[10]، فهو يكتب لجمهور يذهب ليلتمس متعة ذهنية وعاطفية فيما يرى من أحداث متكاملة ولذلك نجد أن الرواية تهتم"أساسا بالأحداث التي يصنعها الإنسان وتحدث للإنسان، أما الاهتمام في المسرحية فينصب على الإنسان الذي تقع عليه الأحداث أو تحدث له الحوادث... إنّ الروائي قد يرى الأحداث عن طريق أذهان الآخرين، في حين أن المسرحية تتيح لنا رؤية أذهان الآخرين عن طريق الأحداث"[11].

وإذا كانت المسرحية مرتبطة بزمن ومكان محدد ولذلك يراعى فيها وحدة الحدث الذي يقع ويتصاعد تدريجيا عبر سلسلة من الأفعال، فكاتب الرواية حر في تنويع أحداثها "تقع حركة الرواية على مسرح متغير، والمقاطع القصصية هي وسائط تعبير المسرح، فيما تكون المقاطع الوصفية هي وسائط إعداد المسرح"[12]، وهذا ما ليس في متناول المؤلف

المسرحي، فهي كما قال لورنس (Laurence) "بإمكانك أن تضع في الرواية كل ما تحب"[13]، لكن المؤلف المسرحي يكتفي بمعالجة حدث واحدا وعرضه عرضا فنيا صحيحا.

– **الصراع:** لقد ارتبط مفهوم الصراع بالدراما منذ القديم فهو الذي ينقل الأحداث من مشهد إلى آخر ولو جئنا لتعريف الصراع نجد عدة تعريفات وإن كانت تختلف في الشكل فهي تتفق في المضمون منها أن الصراع هو:

1- "علاقة صدامية بين طرفين"[14].

2- "تناقض بين قوتين متكافئتين تمارس فيه الإرادة وعيها، و تتجه بالقصة إلى هدفها"[15].

3- " تصادم بين قوتين، إرادة ضد إرادة أخرى، و ينمو بسبب هذا التصادم أو الصراع الحدث الدرامي"[16].

4- "إنه في الواقع لا يعدو أن يكون مجرد إدراك الشخصية لأمور كانت تجهلها... وتصرفها بعد ذلك في ضوء هذه المعرفة"[17]، فهو الخاصة اللازمة للدراما، وقد ينشأ بين أشخاص أو أفراد أو مجموعات أو قوى طبيعية أو اجتماعية، صراع تكون فيه الإرادة الواعية المبذولة، لتحقيق الأهداف المحددة المفهومة على درجات من القوة كافية للوصول بالصراع إلى حد الأزمة فهو "علامة الحياة في كل عمل أدبي"[18].

فمصدر الصراع المسرحي هو التكوين النفسي والاجتماعي وهو يختلف عن الصراع الروائي، بحيث يؤدي إلى تغيير شخصيات الحدث والموقف الذي يخلقه الكاتب ويتطور فتصبح لكل شخصية اتجاه لشخصية أخرى فالصراع هو الذي "ينتج العقد التي تؤلف العقدة الكبيرة، ويعتبر العمود الفقري للمسرحية، ومن أنواع الصراع نعثر على: الصراع المتصاعد، كما يتطلب الصراع إرادة، هجوم، هجوم مضاد، كما أن أثمن أنواع الصراع هو الذي يخفي خلف ظهره النزاع الاجتماعي"[19].

في حين أن الصراع الروائي هو تصادم بين الأحداث المتخيلة نتيجة لاختلاف الآراء بين الشخصيات المتعددة في حين أن المؤلف المسرحي يكتفي بأن يبرر الأحداث التي تصادف شخصياته ويجد لها سببا بحيث تبدو مقبولة ومعقولة، حتى يتحقق الصراع بمعناه الدرامي سواء كان صراعا بين شخصين أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة و فكرة. والصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الإنسانية.[20]

♦ **نقاط التشابه:**

– **الشخصية:** من المستحيل أن تقوم أي رواية أو مسرحية بدون عنصر الشخصية.

تعريف الشخصية لغة: "مشتقة من كلمة شخص والشخص، جماعة شخص، الإنسان وغيره،مذكر، والجمع الأشخاص وشخوص وشخاص...والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه"[21]، وتعرف أيضا" الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور وغلب في الانسان"[22] فالتعريف هنا يركز على الجانب المادي الخارجي.

– **التعريف الاصطلاحي للشخصية:**"فالشخصية هي مجموع ردود الفعل النفسية والاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته أو من أنماط السلوك التي تعنيه على تكييف نفسه وفق بيئته الطبيعية والاجتماعية."[23]

فكل من كاتب الرواية والمسرحية يعطيان اهتماما بالدرجة الأولى للشخصية بجميع أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية "فالصورة الخيالية للشخصية الفنية الأدبية تعتمد على التكوينات الذهنية المتخيلة للأفعال والظواهر المتعاقبة الخاصة بحركة الحياة وحركة القضايا العامة التي يمكن تفسيرها وتحليل دوافعها في إطار الوعي الإنساني المتعارف عليه"[24].

فهي الوسيط بين المؤلف والقارئ ولذلك يهتم المؤلف بإبراز بعض المكونات الخاصة بها حتّى يجعلها تنبض بالحياة بطريقة تتوافق مع الطبيعة النفسية للقارئ، وذلك لأنّ "عالم المسرح صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه، ولا حياة فنية، للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات. ومن هذا التفاعل في شتّى صورة تتولد بنية المسرحية، و من خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني محكم"[25].

فالشخصية هي أداة الكاتب وعنصره لوصف نظام الحكي فهي التّي تستحوذ على الاهتمام لدى تناول أيّ عمل أدبي مسرحي كان أو روائي.

ولا تختلف الشخصية الروائية عن الدرامية؛ "لأنّها شخصية تمتزج _ في وصفها_ بالخيال الفني للروائي (الكاتب)، وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة، أو صورة "حقيقية" لشخصية معينة، في الواقع الإنساني المحيط لأنها شخصية من اختراع الراوي"[26].

وإذا كانت "جودة الرواية تقاس بمدى قدرتها على خلق الشخصيات الروائية فإن قيمتها الجمالية ومصداقيتها الحقيقية تنحصر بصورة جوهرية في قدرة الروائي وإمكانياته في تقديم شخصيات حيادية لا مثقلة بخلفياته ولا أفكاره المباشرة"[27].

– القراءة: يختلف قارئ المسرحية عن قارئ الرواية "فإذا كان قارئ الرواية فرد فإن المسرح لا يستقيم إلاّ من خلال جماعة"[28]، فالمسرح هو موجة بالدرجة الأولى إلى جمهور ولذلك فالكاتب المسرحي – وهو يكتب – يتقصى عوالم الجماعة في حركاتها و تجلياتها إنّه بعبارة أخرى يكتب للحياة الأخرى التّي يغيّرها لينهض نّصه المسرحي"[29]، فالمسرح هو فن التواصل بامتياز فهو يحقّق إلى جانب التواصل اللفظي، التواصل البصري والسمعي، إضافة إلى ذلك نجد أنّ قراءة المسرحية تختلف عن قراءة الرواية فهذه الأخيرة تكون في "أي لحظة ثم تستأنف فيما بعد حسب إرادة القارئ، فإن قراءة النص المسرحي تحتاج إلى المزيد من الانتباه، لأنّ القارئ يلجأ إلى خياله لكي يسد ثغرات النص"[30].

فالمسرح محدود بزمان ومكان ثابت يعالج فيه أفعال ليس بالحرية التّي تمنح لمؤلف الرواية فهي إبداع أدبي متكامل يتّخذ من العنصر الدرامي مكونًا من مكوّناته أما النّص المسرحي فمادة يبنى عليها العرض وبالتالي لا يقول كل شيء فيكمل نص العرض هذه الثغرات، فكانت الرّواية والملحمة والقصيدة وغيرهم"إبداعات لن تضيف إليها العصور شيئًا لأنّها ولدت مكتملة، أمّا المسرحية فيضيف إليها كل عصر أشياء تجعلها تبدو كل مرّة في مظهر مغاير لمظهرها السابق"[31].

– **الحبكة:** هي عقدة النّص و"تتكون من سلسلة الأحداث، تتطور في المسرحيات التقليدية حسب النهج المألوف، والمادة الأساسية التّي تعتمد عليها الحبكة، هي الشخصيات التّي تتطور الأحداث من خلال حوارها وسلوكها"[32]، واعتبرها أرسطو (aristo) أهم عنصر في عناصر التراجيديا.

والحبكة هي "التنظيم العام للمسرحية ككائن متواجد، إنّها عملية هندسة الأجزاء المسرحية، وربطها ببعضها، وعلى هذا فكل مسرحية ولو كانت عبثية، لا تخلو من الحبكة، أي من اشتمال على اختيار الشخصيات والأحداث واللغة والحركة، موضوعة في شكل معين، والحبكة الدرامية أو العقدة في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية"[33].

فهي واحدة من العناصر الدرامية الأساسية "وتعتبر الحبكة في العمل المسرحي والروائي هي هيكل الأحداث حيث يتم ترتيبها ومعالجتها لتحقيق تأثيرات عاطفية وفنيّة معيّنة، هي الوسيلة التّي تظهر الشخصيات من خلالها صفاتها الأخلاقية وميولها"[34]، فهي سلسلة الأحداث تجري في شكل متشابك في المسرحية كما في الرواية "فتتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات وهذا التعارض يتجسد من خلال أفعال في مسار ديناميكي يرسم الخط العام من البداية إلى النّهاية"[35].

والحبكة من أهم الأسس التّي يقوم عليها العمل المسرحي والروائي وهي بناء قائم يعتمد على الصراع "فالحبكة مرتبطة ببناء الأحداث لعلاقتهم السبّبية هنا أين الحكاية، لا ترمى إلى إحداث سلسلة متوالية زمنية للأحداث"[36]، فهي الإطار الذّي يتبعه الحدث حيث تعمل على تطويره، وتثير إحساس المشاهد أو القارئ فتدفعه للتفاعل مع الحدث، وتتبع المسار بشوق "ويعرف الشك و القلق بشأن ما سيحدث و خاصة تلك الشخصيات التّي تتمتع بصفات تجعلنا نرتبط بها رباط التعاطف باسم التشويق، وإذا كان ما يحدث بالفعل يخالف توقعاتنا، فإنّه يسّمى بالمفاجأة"[37].

وتختلف الحبكة عن العقدة فإذا كانت الحبكة هي المسار الذي تسير فيه الأحداث فإنّ العقدة "ترتبط بمنحى درامي محدد هو المنحنى التصاعدي الذّي تتشابك فيه الأحداث وتتعقد، وتكون العقدة هي القمة أو الذروة التي يصل إليها التأزم"[38]؛ وبهذا فالحبكة أشمل من العقدة، فهي تمثل الأحداث المتشابكة وتأزم الأمور وتتلخص حبكة المسرحية في ثلاث مراحل أساسية:

–**التقديم:** وهي البداية التّي تمثل منطلقًا هامًا للكاتب و المسرحية، ففيها يتم شرح بداية الدراما المسرحية والتعرف على الشخصيات، وهي" إيقاظ الإرادة الواعية كي تدخل في صراع مركز مع هدف محدد"[39] .

–**العقدة:** هي"الانفجار الدرامي، فهي نتيجة للفجوة التي تنشأ بين الهدف والنتيجة؛ أي بسبب تخلخل التوازن بين قوة الإرادة و قوة الحاجة الاجتماعية"[40]، فهي ذروة الصراع و لحظة التوتر القصوى، كما أنّها النقطة التّي تشتد فيها أزمة المسرحية إلى قمتها "مما يعظم الاهتمام ويزداد التأثير العاطفي"[41]؛ حيث تتشابك الخيوط بسبب تعارض المواقف فلكل حدث في المسرحية عقدة وجميع العقد تترابط لتشكيل العقدة الأساسية.

–الحل: هو عنصر في الهيكل العام للمسرحية فهو النهاية الهادئة المقنعة والمنطقية بعد الصراع الشديد الذي كان قائمًا بين الشخصيات،"فالنهاية هي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئًا قد سبقها وتحتم أيضًا أنّ شيئًا لن يلحقها"[42]، فهو هبوط الفعل بعد وصوله للذروة، وانفراج الأزمة؛ حيث تنحل العقدة بزوال الخطر وتحقيق الهدف.

نستنتج من رصد نقاط التشابه والاختلاف من ناحية الجانب الفني بين النص الروائي والنص الدرامي أن لكل جنس ما يميزه عن الآخر وهذا لا ينفي الاشتراك في بعض المميزات غير أن السرد يبقى المقوم الأول في الرواية في حين يبقى الحوار قوام المسرح.

3– بناء الشخصيات بين الرواية والمسرحة في "الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

3–1– مفهوم المسرحة:المسرحة هي نوع من الإعداد الذي يهدف إلى تحويل نص أدبي إلى نص مسرحي وهو مظهر" آخر من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة المخرج – المؤلف، أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركحية ، فهي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعمد إلى تجاوز أدبية littérarité **هذه** النصوص وتضمينها بخاصية التمسرح Théâtralité حتى تصبح قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الانجاز المسرحي. إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص ممسرح قابل لأن يعرض فوق الخشبة، وهذا لا يعني تضمين النص الأدبي (شعرا كان أو رواية) داخل العمل المسرحي بل ان الأمر يتعلق بتذويب هذه النصوص في كلية الانجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية/الأدبية باعتبارها قصيدة شعرية أو نصا روائيا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته الدرامية"[43]، فالمسرحة بهذا شكل من أشكال الإعداد كالترجمة والاقتباس والتأليف.

مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف من الأعمال الرائدة والشاهدة على نجاح المسرحة، ولذلك وقع اختيارينا عليها لتكون محل الدراسة:

3 – 2– ملخص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:

عنوان الرواية: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤلف: الطاهر وطار، مسرحة: امحمد بن قطاف.

تقع أحداث المسرحية في إحدى القرى الجزائرية أين تصل رسالة من الخارج إلى "الشيخ العابد"، فحواها: أن شهداء القرية سيعودون في الأسبوع القادم، يشعر العابد بفرحة عارمة ثم يتجه إلى سكان القرية ليزف لهم هذا الخبر وفي طريقه لإعلام الكل (المسعي، المانع، مسؤول القباضة،السلطات المحلية، خليفة وغيرهم) يشعر بخيبة كبيرة فالكل يرفض عودة الشهداء إلى الحياة مجددا، لأن عودة هؤلاء لن تفيد بشيء بقدر ما قد تكون سببا في تعطيل مصالحهم وسلب ما يعيشون فيه من بحبوحة و رغد.

وخوفا من صحة خبر عودة الشهداء تقوم السلطات المحلية بالقبض على "الشيخ العابد" للتأكد من صحة الخبر، تنتهي المسرحية بدهس "الشيخ العابد" على السكة الحديدية من طرف القطار الذي اعتقد أنه يقيل ابنه الشهيد وباقي رفقائه من الشهداء في نفس يوم العودة المنشود.

3-3- نقاط التشابه والاختلاف في الشهداء يعودون هذا الأسبوع (رواية/ مسرحية) من ناحية البناء الفني:

سنحاول مقارنة البناء الفني للشخصيات بين رواية الطاهر وطار ومسرحية محمد بن قطاف من جانب الثبات والحذف والاستحداث:

♦**نقاط الثبات:**

– **الشخصية الرئيسة:** شخصية الشيخ "العابد بن مسعود الشاوي" الذي تلقى رسالة "برقية/برية"، من ابنه الشهيد "مصطفى" يخبره فيها أنه سيعود إلى القرية، ليبدأ الشيخ العابد رحلة التساؤل عن مصير الشهداء إذا عادوا، وعن موقف الناس من هذه العودة وقد لاحظنا من خلال مقارنة بسيطة بين النصين المشتغل عليهما أن الشخصية الرئيسية قد حافظت على الخصائص التالية:

– **التسمية:** الشخصية الرئيسة في كلا النصين تحمل الاسم نفسه؛حيث جعل الطاهر وطار شخصيته الرئيسية تفصح عن اسمها الكامل وذلك عندما استغرب الشيخ العابد وصول رسالة إليه من خارج البلد، فيقول: "توجه لي أنا، العابد بن مسعود الشاوي الذي لم تربطه بالخارج أي صلة"[44]، بينما جعل بن قطاف شخصيته الرئيسية الشيخ العابد تتعجب وتستفهم عن من أعطى عنوانها لشخص يقطن خارج البلاد: "بالخارج؟ وأنا واش عرفني... وزيد شكون مد عنوان الشاوي العابد بن مسعود للخارج حتى يكتبلي؟".[45]

– **الصفة:** لقد حافظت الشخصية الرئيسية في المسرحية على صفاتها، فـ"الشيخ العابد" هو أبو الشهيد البطل"مصطفى"، وهو المناضل الذي تعرض للسجن والتعذيب إبان الثورة التحريرية، لأنه شارك في النضال من أجل تحرير الوطن. وهو رجل في خريف العمر، لكنه شيخ وقور ومحترم، ويتجّلى لنا ذلك من خلال المقتطفات التالية التي وردت على لسان الراوي في كلا النصين:

"الشاوي العابد بن مسعود... عاشها".[46]

"صح شيخ كبير رافد هم كبير."[47]

"رجل ثقة... يوزن كلامه قبل ما يخرجه".[48]

"الشيخ العابد رجل ثقة، يزن كلامه قبل أن يخرجه".[49]

– **الدور أو الوظيفة:** بقيت شخصية الشيخ العابد تمثل الذاكرة الثورية الحية التي مازالت تعتز بالشهداء، ومنجزات الثورة، فهو لا يهتم بالمعاش الذي يحصل عليه بصفته والد شهيد، كما أنه لا يستغل ماضيه النضالي من أجل الحصول على الامتيازات، فهو يمثل شريحة من المجتمع الجزائري تقّدس الشهداء، ولا تقوم بما يقوم به البعض، بالتغني بأمجاد الثورة في المحافل والمناسبات فقط.

– **الشخصيات الثانوية:** لاحظنا أن بعض الشخصيات الثانوية مثل"المسعي" و"المانع" و"قدور" قد جسدت من خلال الثبات:

– **التسمية:** لقد استحضر محمد بن قطاف هذه الشخصيات كما هي في النص الروائي، فهي تحمل في النص الدرامي نفس الأسماء.

– **الصفة:** لقد بقي "المسعي" في المسرحية يمثل شخصية والد الشهيد الحزين على فقدان ولده، فهو يقول: "يا والله ثم الله يا خيال وليدي ما فارقني طول هذه المدة...كل ما وقف واحد عند رأسي نشوف وجهه، آه يا لو كان يرجع لعزيز اللي فقدناه، ونموتو إحنا، حياتنا وهما غاليين، يا بن أمي ما عندها لذة، ما بقالها معنى"،[50] لكنه في المقابل لا يريد أن يفقد الامتيازات التي حصل عليها مثل المنحة التي يقبضها بصفته أبا للشهيد، ولهذا فهو يرى أن ..." جوع متوخر كيف هذا... تترتب عليها مشاكل"[51]، والمشاكل التي يتحدث عنها "المسعي"، هي فقدان الامتيازات المادية، فالسلطات ستطالبه بإرجاع الأموال التي حصل عليها بصفته والد الشهيد؛ لأن رجوع ولده يعني أنه أخذ هذه المنحة من دون أي وجه حق.

أما "المانع" فقد حافظ على صفة الخائن الذي لم يكتشف أمره؛ لأنه هو من بلغ عن "مصطفى"، فانتقل من البادية (الريف) إلى القرية هروبا من تهديد "مصطفى" له ليصبح بعد الاستقلال، "منسقًا لقسمة الحزب " فهو يمثل شريحة الانتهازيين الخونة، الذين حالفهم الحظ، فلبسوا ثوب المناضلين ولهذا يرفضون عودة الشهداء؛ لأنها تكشف خيانتهم، وتهدد مصالحهم"[52].

وظل "قدور" يمثل شخصية المجاهد (المزيف) لأنه" ادعى أنه كان مع"مصطفى" يوم استشهاده، وهو من دفنه بيده"[53]، وأصبح صاحب مخمرة، إنها من بين الامتيازات المادية التي كانت تمنح للمجاهدين، ورغم المنفعة المادية التي حصل عليها إلّا أنه لم يكن مرتاح الضمير، لذلك نجده كأنه يعتذر لـ "الشيخ العابد"في الرواية و يتحسر على نفسه قائلا: "في أخر عمرنا نبيع الخمر"[54] بينما يطلب منه الشيخ العابد في المسرحية أن يذهب لفتح مخمرته "روح روح أقدور حل التبرنة أنتاعك"[55].

– **الدور أو الوظيفة:** لقد جسدكل من "المسعي"، و"المانع"، و"قدور" فئة من المجتمع الجزائري حصلت على بعض الامتيازات في عهد الاستقلال بسبب ارتباطها بالثورة و الشهداء، سواء كان هذا الارتباط حقيقيا أم مجرد ادعاء، فهي تخشى أن تفقد هذه الامتيازات إذا ما عاد الشهداء حقا، "واحد ما رحب بهم، لا الانتهازي...ولا حتى والديهم"[56].

فإذا كانت هذه الشخصيات قد حافظت على أسمائها وصفاتها وأدوارها، فإن هناك شخصيات أخرى قد مسها التحول في المسرحية.

نقاط التحول:

♦**التسمية:** لم يحافظ المقتبس على أسماء كل الشخصيات الروائية التي استحضرها في نصه الدرامي، بل قام بتغيير أسماء بعضها، ونذكر على سبيل المثال:

– **شيخ بلدية القرية:** الذي كان اسمه"**عبد الحميد**" في الرواية، فأصبح اسمه في المسرحية "**خليفة ولد عيسى**".

– **خالتي عائشة:** في القصة، وهي الشخصية الوحيدة التي تمثل العنصر النسوي أصبحت تحمل اسم خديجة في المسرحية.

– **الصفة:** لم يحافظ المقتبس على صفات الشخصيات الروائية التي استحضرها في نصه، بل قام بتغيير صفات بعضها، ونذكر على سبيل المثال:

– "**خالتي عائشة**" في الرواية هي المرأة التي تمثل الاتحاد النسائي في القرية، وهي واحدة من الانتهازيين الذين يدافعون عن مصالحهم بكل الطرق، ومن بين هذه الطرق نشر الإشاعات، ولهذا رأيناها في الرواية تقول للمجتمعين في القسمة: "لو تدرون ما يقال في البيوت، فعلا لقد حدثت بلبلة كبيرة ، والنساء كلهن في حيرة عظمى، يقال أن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلحين بالسيوف وبالمدافع وبالقنابل وبالرشاشات، وفي يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب قتله، وأنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص أو الطعن أو حتى بالنار، يؤدون رسالتهم، ثم يحملهم الله إليه مرة أخرى"[57]؛ حيث اختار المقتبس لها في النص الدرامي اسم"**خديجة**"، وهي المرأة العجوز المجاهدة، الوفية لذكرى الشهداء، ولهذا وجدناها تجلس بجوار مقام الشهداء، وتمسح أسماءهم المحفورة في الرخام، كما جعل صفة الشجاعة لصيقة بها، فهي التي دفعت "**السي المانع**" وأسقطته أرضا عندما حاول أن يبعدها بالقوة من أمام مقام الشهداء.

– **النقاط المستحدثة:** لم يكتف المقتبس باستحضار بعض شخصيات القصة كما هي، ولا بإدخال بعض التغييرات على أسمائها، أوصفاتها، بل قام باستحداث أسماء لبعض شخصيات النص الدرامي غير تلك التي عرفت بها في النص الروائي، وباستحداث شخصيات ليس لها وجود في الرواية، ومثال ذلك:

– "**منسق قسمة قدماء المجاهدين**" الذي أعطاه المقتبس اسم "**العساس علي**" فهو المجاهد الحقيقي الذي أصبح يعمل حارسا في مزرعة التسيير الذاتي، لأنه رفض أن يأخذ شيئا من الامتيازات التي تمنح للمجاهدين.

– **موظف البريد** الذي سلم للشيخ العابد الرسالة، فقد سماه المقتبس"**الربعي**".

– **منسق الفرع النقابي لعمال السكة** والمعروف في القصة بـ"**الكومنست**" فقد سماه المقتبس "**الحسين**" فهو المناضل الذي عانى من ويلات السجن والتعذيب.

وأما الشخصيات المستحدثة في المسرحية فنذكر منها: المجاهدين الذين كانوا من جماعة"**مصطفى**" "**الطاهر**" وهم "**البشير**" و"**العياشي**" وأسباب استحداثها هو:

أولا: لأنه عرض علينا مواقف بعض المجاهدين من العمليات التي كانو يقومون بها، فقد تطّوع كل من "**البشير**"و"**الطاهر**" من دون تردد عندما علما بوجود مهمة جديدة، بينما تأخر "**العياشي**" وتردد، لأنه كان يريد أن يعرف تفاصيل المهمة قبل إن يتخذ قرار المشاركة في المهمة أو الانسحاب منها، لكنه سرعان ما ندم على تردده؛ لأن "**خديجة**" سبقته، وتطوعت بدلا منه.

ثانيا: لأنه قام بسرد تفاصيل المهمة التي استشهد فيها "**مصطفى"و"الطاهر" و"البشير**"على لسان"**خديجة**".

– العمال "الصالح" و"سليمان": ومما العاملان اللذان يقومان بإنجاز بعض الأعمال التحضيرية لاستقبال الوفد القادم من العاصمة فهذه الشخصيات ليس لها وجود في النص الروائي ، لكن المقتبس استحدثها ليرينا جانبا من المعاناة التي يعيشها العمال، مثل كثرة المسؤولين الذين يصدرون الأوامر، فهذا "**الصالح**"يقول"**للحسين**":"ما لقيت وين نصد الرياس كثروا وأنا عندي زوج يدين"[58]، ثم يشتكي من الفرع النقابي الذي لا يقوم بدوره في حماية حقوق العمال.

♦**الحذف**: إذا كان المقتبس قد استحدث بعض الشخصيات، فإنه بالمقابل قام بحذف بعضها الآخر، لأنه حذف المشاهد التي تظهر فيها هذه الشخصيات ونذكر منها:

– حذف شخصية "**ابن العابد**" الذي جاء يبحث عن أبيه "العابد"، لأنه غاب عن المنزل في الرواية لمدة زمنية طويلة، فقد خرج في الصباح الباكر واستمر غيابه حتى المساء، لكن المدة التي تغيبها "الشيخ العابد" عن المنزل في النص الدرامي مدة قصيرة جدا مما استدعى حذف شخصية الابن لغياب الدور المنوط إليه.

– حذف شخصية "**الإمام**" لأن المقتبس حذف مشهد ذهاب "الشيخ **العابد**" إلى المسجد من أجل طلب الفتوى فيما يتعلق بزوجة ابنه الشهيد (العائد) التي تزوجت من أحد إخوته.

– حذف شخصية كل من" **مسؤول الشبيبة"و"مسؤول الكشافة"** بسبب حذف مشهد القسمة

– حذف شخصية "**سائق القطار**"؛ لأن المقتبس حذف مشهد انتحار"**الشيخ العابد**".

خاتمة:

نخلص في ختام هذه الدراسة التي حاولنا فيها تسليط الضوء على **بناء شخصيات الشهداء يعودون هذا الأسبوع بين الرواية والمسرحة** إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- بقيت الشخصية الرئيسة على تسميتها فلقد استحضر المقتبس هذه الشخصية كما هي في النص الروائي و بنفس الاسم.
- حافظت الشخصية الرئيسة في المسرحية على صفاتها، وفي المقابل لم يحافظ المقتبس على صفات كل الشخصيات الروائية التي استحضرها في نصه، بل قام بتغيير صفات بعضها، ونذكر على سبيل المثال خالتي "عائشة".
- بقيت بعض الشخصيات محافظة على دورها ووظيفتها كشخصيات:"الشيخ العابد" و"المسعي" و"المانع" و"قدور".

- قام محمد بن قطاف باستحداث أسماء لبعض شخصيات النص الروائي حيث غير ألقابها، وباستحداث شخصيات ليس لها وجود في القصة، ومثال ذلك: "منسق قسمة قدماء المجاهدين"، "موظف البريد"، "منسق الفرع النقابي لعمال السكة والمعروف في القصة بـ "الكومنست".
- إذا كان محمد بن قطاف قد استحدث بعض الشخصيات، فإنه بالمقابل قام بحذف بعضها الآخر، لأنه حذف المشاهد التي تظهر فيها نذكر منها: الشخصيات "ابن العابد"، "الإمام"، "مسؤول الشبيبة"، "مسؤول الكشافة "، "سائق القطار".
- استطاع محمد بن قطاف تحويل الشخصيات الروائية إلي شخصيات مسرحية بأسلوب يحمل بين طياته الكثير من الإبداع والفن مما يؤكد على الجدية في عملية التحوير والروح الفنية العالية التي تعامل بها.
- إن إبقاء شخصيات وحذف أخرى واستحداث ثالثة مرده إلى سياسة ملء فراغ النص واستنطاق المسكوت عنه مع مراعاة خصوصية زمن ومكان المسرحية وبيئتها الاجتماعية والسياسية.
- إن عملية الاقتباس التي مورست على مستوي الشخصيات من نصها الروائي إلى نصها الدرامي ليست إلا عملية إنتاج لنص جديد لا يمكن إسناده إلى آلية مسرحية معينة بقدر ما تعود إلى ذهنية محمد بن قطاف وقدرته على تطويع النص الروائي مع ما يتماشى مع متطلبات العصر وصياغة نص درامي متكامل.
- إن تمرد محمد بن قطاف في نصه الدرامي عن نص الرواية يؤكد أن المسرح كان ولا يزال فنا احترافيا محملا بحمولات فكرية ممزوجة بأبعاد جمالية.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

المصادر:

- الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- محمد بن قطاف: نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مخطوطة إدارة المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي.

المراجع:

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب، (د.ط)، القاهرة، مصر، (د.س).
- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، بيروت لبنان، 2015م.
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان ،1982.
- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1872 م.
- حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، قسم الأدب العربي،كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، السنة الجامعية (2005-2006)م.

- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة،ط2، بيروت، لبنان، 1975 م.
- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، مصر، 1998 م.
- س.و. داوسن: الدراما و الدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط2، بيروت،باريس، 1989 م.
- السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 1997 م.
- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية ، ط2 ، الإسكندرية، مصر، 2001.
- شوقي ضيف:المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ط4، جمهورية مصر العربية،2004.
- طامر أنوال: المسرح و المناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، (د.ط)، وهران، الجزائر، 2011م.
- عبد المجيد شكري: فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، (المسرح النثري، المسرح الشعري، الإعلام و المسرح)، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2011 م.
- عبد المجيد شكير: جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي،مقال الكتروني نشر بتاريخ 8 أكتوبر 2009 بموقع مجلة فوانيس: تاريخ الزيارة: 2022/08/07

  http://masrah.alfawanis.com المحرك www.google.com
- عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، ط1 الإسكندرية، مصر،2001 م.
- فاطمة يوسف: دراما الطفل (أطفالنا و الدراما المسرحية)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، القاهرة، مصر، 2006 م.
- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 م.
- فضيلة بولجمر: هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، السنة الدراسية (2009-2010)م.
- لابوس ايجري: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، مصر.
- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان،1997 م.
- محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي والفني دراسة في المنظر والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2008 م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة،د.ط، القاهرة، مصر، 2001 م.
- ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، المجلد الرابع، ج24، دار المعارف ط1،(دت)، القاهرة، مصر.
- نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء، ط1،الإسكندرية، مصر، 2012 م.

•نديم محمد معلا: في المسرح، في العرض المسرحي ،في النص المسرحي، قضايا نقدية،ط1، مركز الإسكندرية للكتاب ،الاسكندرية، مصر، 2000 م.

الهوامش والإحالات:

[1] ماري إلياس، حنان قصاب: **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان،1997 م، ص: 422.

[2]ينظر: السعيد الورقي: **اتجاهات الرواية العربية**، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 1997 م، ص: 05.

[3]شكري عبد الوهاب : **النص المسرحي** ، مؤسسة حورس الدولية ، ط2 ، الإسكندرية، مصر، 2001، ص2.

[4]محمد شبل الكومي: **مبادئ النقد الأدبي والفني دراسة في المنظر و المنظور** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2008 م، ص 164.

[5]س.و. داوسن: **الدراما و الدرامية**، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط2، بيروت،باريس، 1989 م، ص 114.

[6]حسين رامز محمد رضا: **الدراما بين النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، لبنان، 1872 م، ص 635.

[7]س.و. داوسن: **الدراما و الدرامية**، ص 114.

[8]محمد شبل الكومي: **مبادئ النقد الأدبي و الفني** دراسة في المنظر والمنظور، ص 86.

[9]نديم محمد معلا: في المسرح، في العرض المسرحي ،في النص المسرحي، قضايا نقدية،ط1، مركز الإسكندرية للكتاب ،الإسكندرية، مصر ، 2000 م، ص 243.

[10]ينظر: حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، قسم الأدب العربي ،كلية الآداب و اللغات، جامعة الجزائر، السنة الجامعية (2005-2006)م ، ص.138

[11]المرجع نفسه، ص 81.

[12] –س.و. داوسن: الدراما و الدرامية، ص 109.

[13]المرجع نفسه، ص.ن.

[14]فرحان بلبل: **النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسة**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 م، ص 57.

[15]المرجع نفسه، ص.ن.

[16]عبد المجيد شكري: فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، (المسرح النثري، المسرح الشعري، الإعلام و المسرح)، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2011 م، ص 183.

[17]رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، مصر، 1998 م، ص33.

[18]لابوس ايجري: **فن كتابة المسرحية**، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، مصر ، ص 320.

[19] عبد الوهاب شكري: **النص المسرحي**، مؤسسة حورس الدولية، ط1 الإسكندرية، مصر،2001 م، ص 90.

[20] ينظر: رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 44.

[21] ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب ، المجلد الرابع، ج24، دار المعارف ط1،(دت)، القاهرة، مصر ص: 2212

[22]شوقي ضيف:المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ط4،جمهورية مصر العربية،2004،ص:475

[23] جميل صليبا: المعجم الفلسفي ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان ،1982،ص: 692

[24]نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء، ط1،الإسكندرية، مصر، 2012 م، ص 28.

[25]محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة ،د.ط ، القاهرة، مصر، 2001 م، ص 568.

[26]آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، بيروت لبنان، 2015م، ص: 35

[27]بوالجمر فضيلة: هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب ،جامعة منتوري ، قسنطينة، الجزائر، السنة الدراسية (2009-2010) م، ص: 88.

[28]نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي،قضايا نقدية، ص: 242.

[29]المرجع نفسه، ص.ن.

[30]محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي و الفني، دراسة في المنظر و المنظور، ص: 164.

[31]حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، ص: 128.

[33]فاطمة يوسف: دراما الطفل (أطفالنا و الدراما المسرحية)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2،القاهرة، مصر، 2006 م، ص 173.

[34]محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي و الفني، دراسة في المنظر و المنظور، ص: 77.

[35]ماري إلياس ،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 179.

[36]طامر أنوال: المسرح و المناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي، (د.ط)، وهران، الجزائر، 2011 م، ص: 196.

[37]محمد شبل الكومي: مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر و المنظور، ص 78.

[38]ماري إلياس ،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 168.

[39]حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، ص: 572.

[40]المرجع نفسه، ص :484.

[41]إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب،(د.ط)، القاهرة، مصر، (د.س)، ص: 166.

[42]رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة،ط2، بيروت، لبنان، 1975 م، ص: 14.

[43]عبد المجيد شكير: جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، مقال الكتروني نشر بتاريخ 8 أكتوبر 2009 بموقع مجلة فوانيس http://masrah.alfawanis.com المحرك www.google.com ، ص1

[44] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ط3،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984ص150.

[45] محمد بن قطاف: نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مخطوطة ادارة المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي ، ص4 .

[46] الطاهر وطار : الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:150.

[47] محمد بن قطاف :نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:49.

[48] محمد بن قطاف : نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:31.

[49] الطاهر وطار : الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:166.

[50] محمد بن قطاف :نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع: ص: 7

[51] محمد بن قطاف:نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:8

[52] ينظر: محمد بن قطاف: نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص4 و الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص161.

[53]محمد بن قطاف:نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص43و / الطاهر وطار : الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص155.

[54]الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص153.

[55] محمد بن قطاف:نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص45.

[56] محمد بن قطاف: نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص35

[57]الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص188.

[58] محمد بن قطاف: نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:45.