

مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية: مسرحية (الشهداء يعودون هذا الاسبوع) نموذجاً

The Theatralization of the short story in the Algerian experience/ the martyrs are coming back this week.

بو عتو خيرة

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

kheira.bouattou@univ-mosta.dz

تاريخ النشر: 2020/01/05

تاريخ القبول: 2019/09/16

تاريخ الاستلام: 2019/08/21



ABSTRACT:

ملخص البحث

Theatricalization one of the techniques on which dramaturgy is based, and it is difficult to give a precise definition of this concept because it has been used in various contexts. The play "The Martyrs Return This Week" has transferred history from the narrative context to theatrical context. In the context of the many concepts that overlap the term "theatricalization", where is the theatricalization? Is it available at the text level or is it limited to theatrical performance only?

Keywords: Theatralization, Theatricality, the dramaturgy, the algerian theatre, the martyrs are coming back this week

تعد المسرحة La théâtralisation من التقنيات التي تركز عليها الدراماتورجيا ، كما أنه من الصعب إعطاء تعريف محدد لهذا مفهوم لأنه استخدم في سياقات متنوعة ومختلفة. وتعد مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" من النماذج المهمة في التجربة المسرحية الجزائرية، التي نقلت الحكاية من السياق القصصي الى السياق الدرامي والمسرحي معا. وفي ظل تداخل مفاهيم عديدة مع مصطلح "المسرحة"، كيف تتجلى المسرحة؟ بمعنى أين يتحدد موقع المسرحة؟، فهل هو متواجد على مستوى النص، أم مقتصر على العرض فقط؟ . كلمات مفتاحية: الدراماتورجيا، المسرح الجزائري، الشهداء يعودون هذا الاسبوع.

مقدمة

يعد كل من التمسرح والمسرحة من التقنيات التي تركز عليها الدراماتورجيا، كما أنه من الصعب إعطاء تعريف محدد لمفهومهما، لأنهما استخدمتا في سياقات متنوعة ومختلفة، ويعتبر المسرحي الروسي نيقولايف (1879-1954) N.Evreinoff أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922، وقد اشتقه

من صفة مسرحي بالروسية Teatralnost للدلالة على ماهية المسرح وما يشكل جوهره¹. ويرى بافيس أن مفهوم التمسرح قائم على الأرجح على شكل مبدأ التعارض بين الأدب/ والأدبية². وفي ظل تداخل مفاهيم عديدة مع مصطلح "المسرح"، كيف تتجلى المسرحية؟ بمعنى أين يتحدد موقع المسرحية؟، فهل هو متواجد على مستوى النص، أم مقتصر على العرض فقط؟ كيف تم التعامل مع النص القصصي؟.

يعرض باتريس بافيس في قاموسه المسرحي الفرق بين مفهوم Dramatisation ومفهوم المسرحية Théâtralisation، فيعد المفهوم الأول "اقتباس نص ملحمياً وشعري وتحويله إلى نص درامي، أو إلى مواد خاصة بالمسرح"³. أما ما يخص مفهوم المسرحية فيرى أن "مسرحية حدث ما أو نص، هو ترجمة ركحية باستعمال خشبات وممثلين لإحتواء الموقف. فالعنصر المرئي للخشبة، وتموضع الخطابات هما سمتا المسرحية. وعلى العكس، يشمل مفهوم Dramatisation البنية النصية: وضع الحوار، خلق التوتر الدرامي وصراعات بين الشخصيات، دينامية الفعل الدرامي (الدرامي والملحمي)⁴.

وقد وصف رولان بارت المسرحية بأنها زخم من العلامات⁵، ويضيف أن هناك أسئلة كثيرة تواجهنا، مثل أين يتحدد موقع هذا المسمى المسرحية؟، وهذا في كتابه "مقالات نقدية Essais Critiques"، هل من الواجب إقصاؤها من النص والإبقاء عليها في العرض فقط؟ وهل النص هو محض نشاط كتابي محاكم بقراءة أدبية بينما المسرحية هي من فعل العرض؟. وإذا كان كذلك فإن كل سيميائية للنص المسرحي ليس لها أي معنى، وكل سيميائية للعمل المسرحي يجب أن تتعلق بالعرض المسرحي وحده⁶.

وكلمة "المسرحية" التي هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من فعل (مَسَرَحَ) الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق باللغات الأجنبية كلمتي Théâtralisation وDramatisation، فيقال مسرحية الرواية ومسرحية القصيدة إلخ. في حين أن المعنى المقصود بالتمسرح هو ما يشكل الخصوصية المسرحية (ماهية المسرح) في العمل المسرحي، تماماً كما يقال عن الأدبية Littérarité أنها خصوصية الأدب Littérature في العمل الأدبي⁷، كما أشار إلى ذلك بافيس.

وأرى أنه من الضروري التفريق بين المصطلحين، فمصطلح Dramatisation متعلق بالنص، رغم أني لا أجد له مرادفا بالعربية. يعني أنها طريقة اشتغال الكاتب أثناء إنجاز نصه، عكس Théâtralisation التي تتعلق بالإشتغال على النص من طرف المخرج أو الدراماتورج أو حتى فريق العمل المكلف بالإنتاج. والتي تناسب مصطلح المسرحية، والتي تعد مرحلة العبور من النص نحو الإخراج، وهي بذلك تمثل صلب الدراماتورجيا.

صحيح أنه يمكن قراءة نص درامي كعمل غير مسرحي، ولا شيء يمنع من قراءته كرواية واعتبار حواراته كحوارات روائية وتلميحاته الإرشادية كأوصاف سردية. كما يمكن تحويل مسرحية إلى رواية كما أنه يمكن عكسياً، تحويل رواية إلى مسرحية، يمكن أن نصنع مسرحاً من كل شيء كما قال انطوان فيتز Vitez. وهذا يعني أننا نطبق على النص الروائي عملية تحويل نصي مشابهة لكن في منحنى عكسي للعملية التي نقوم بها، حين نسوغ حكاية المسرحية كنوع من الحكيم الروائي بصرف النظر عن التمسرح. اننا انطلقنا من افتراض قبلي باعتبار أنه توجد بداخل النص الدرامي مجموعة من القوالب النصية التمثيلية، وأن كل نص درامي يمكن تحليله حسب إجراءات خاصة. فكل نص شعري أو روائي، لابد أن يعاد تكييفه حتى يراعي شروط الكتابة المشهدية ويتلاءم مع ظروف العرض فوق الخشبة.

ويميز الباحث المغربي محمد جلال اعرابين ثلاث مفاهيم (التمسرح، المسرحية، التفضية) "فتضطلع المسرحية بمهمة الإشتغال على نصوص (مكتوبة أو مروية)، تمتلك الحس الدرامي أو تقوم على مواقف ووضعيات درامية، وتحويلها إلى أعمال مسرحية"⁸. في حين يكون التمسرح هو البحث عن لغة مسرحية خالصة، أما التفضية spatialisation فتأتي لتأكيد الخاصية المسرحية، فيلاحظ الباحث من خلال تعريفات بعض الباحثين أن كلاً من التمسرح والمسرحية

تشرطان عنصر الفضاء. "فالتفضية عملية أساس في هندسة الفضاء وتقسيمه وملئه وتوظيف مساحته، وفق التصورات الإنجازية والحركية. وهي عملية تؤكد وعي المبدع بمكونات الفرجة وخصوصياتها الأدائية والتواصلية"⁹. إذ كان ظهور مفهوم التمسرح في الغرب في بداية القرن العشرين تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة، وإعلانه كفن مستقل له خصوصيته المشهدية التي تبرز في لغة العرض. يندرج ذلك ضمن ردة فعل على المسرح الإيهامي Théâtre d'illusion المغلق الذي يخفي أعرافه ليطرح نفسه كمحاكاة تصويرية للواقع. وتعطي أنا وبرسفيلد مفهومين للمسرحة La théâtralisation في كتابها "les termes clés de l'analyse du théâtre":

- تحويل نص غير مسرحي (رواية أو ملحمة) إلى نص من أجل الخشبة.
 - تكوين مجموعة من العلامات على الخشبة، توجي على أننا في المسرح "Nous sommes au théâtre"¹⁰.
- وحسب المفهوم الأخير لأوبرسفيلد يعرف أيضا رولان بارت المسرحة على أنها "المسرح بدون النص" أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب، وبالإضافة إليه، مع كل ما يحمله ذلك من تأثير على المتلقي. انطلاقا من هذه المعطيات فإن المسرحة بمعناها الدقيق هي كل ما يحمل طابع الفرجة Le spectaculaire، وكل ما يحمل طابعا مصطنعا في النص والعرض، وكل ما يفترض الازدواجية (الممثل والشخصية التي يؤديها، الديكور والمكان الذي يوحي به إلخ). من هذا المنطلق فإن كل عمل مسرحي مهما كان أسلوبه يحمل نوعا من المسرحة تتفاوت نسبتها من نوع إلى آخر¹¹.

وقد يبدو - حسب أوبرسفيلد - أن كل ما يسمى بالإنكار المسرحة Dénégation/Théâtralisation، لا ينتمي إلى النص بل إلى العرض، ولكن هذا الاعتقاد خاطئ، بحكم أن الإنكار يكون له حضور مسبق داخل النص¹². ويتم إبراز المسرحة على صعيد العرض من خلال وسائل تفسير الإيهام وتقطع التسلسل الدرامي وتذكير المتفرج بوجوده في المسرح، ويتم ذلك من خلال تغيير ظروف العرض المعتادة بما في ذلك شكل المكان وشكل الأداء، ومن خلال إبراز الأعراف المسرحية بشكل مقصود كعنصر يرجع إلى المسرح، واستخدامها خارج سياقها التاريخي.

إن كل توفيق للنص أو العرض في بلوغ المنطق السائد للتفكير السليم يرجع أساسا للإمكانيات التي يتيحها التمسرح، فالمسرح يعطي إمكانية لقول ما لا يتوافق مع الأصول الثقافية أو مع المنطق الاجتماعي، كل ما لا يمكن التفكير فيه منطقيا، أخلاقيا، وكل ما يعتبر فضيحة اجتماعية أو ما يمكن التعامل معه إلا حسب إجراءات قانونية حازمة يصبح في المسرح، في حالة تحرر تام.

أما عن إمكانية استعمال الحوار الأصلي الوارد في القصة أو الرواية، فهذا الحوار بما فيه من أوصاف روائية، لا تصلح في كثير من الأحيان للنقل الحرفي إلى خشبة المسرح، فمن ثمة من الضروري حذف ما لا يصلح لخشبة المسرح. وهنا يتساءل روجر بسفيلد عن تلك العبارات التي يعرفها كل من قرأ تلك الروايات، فيرى أن الكاتب الدرامي حر في اختيار القدر الذي يروقه من الحوار الأصلي، بيد أن من واجبه حينما يواجه الفقرات المشهورة أن يفعل واحدة من اثنين: فإما أن يستعمل الحوار كما هو، وإما أن يصرف النظر عن الفقرة كلية. والأمر الذي من الضروري ألا يفعله هو ألا يحاول تهذيب الفقرة المألوفة والتي تجري على كل لسان مهما بيد له أن الضرورة الدرامية تستلزمها وتقتضي وجودها¹³.

وتعد مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" من النماذج المهمة في التجربة المسرحية الجزائرية، التي نقلت الحكاية من السياق القصصي إلى السياق الدرامي. وموضوع "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" مبني على توقع حضور الشهداء في الزمن الحاضر. هذا العمل الذي ما زال يطرح العديد من التساؤلات حول من اقتبس نصه، هل المسرحي الراحل "أمحمد بن قطاف" أم المسرحي الراحل "بوبكر مخوخ"؟، وحول هذا الموضوع لي مقال منشور بجريدة الشعب بعنوان "الشهداء يعودون هذا الأسبوع/ من اقتبس النص بن قطاف أم مخوخ؟"، بتاريخ 04 جانفي 2019.

اقتبس نص عرض "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن القصة القصيرة للروائي الراحل "الطاهر وطار"*** الحاملة لنفس العنوان، هذه المسرحية التي نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج بتونس سنة 1987. تعالج مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" موضوع التعامل مع الشهداء ومن خلالهم مع التاريخ، وتظهر شخصيات متعددة تمثل مختلف فئات المجتمع الجزائري، وخصوصا من المجاهدين المزيّفين، وأتباعهم وأرامل الشهداء وأبطال لا يتكلمون، لكنهم حاضرون حتى ولو قصر المجتمع في حقهم. وعلى أساس هذا الحضور الافتراضي المؤسس على أحداث واقعية وتاريخية، سيأخذ الصراع توجهات مختلفة بين شخصيات رافضة لهذه العودة، وذلك لمصالحهم التي لا تخدمها هذه العودة، وبين مرحب للعودة. فحين " تبدأ مفارقات الواقع تتكلم بهذا الحضور الافتراضي بأحداث تاريخية حقيقية يعلن الصراع عن توجهات مختلفة حول وجهات نظر أهل القرية"¹⁴.

تبدأ قصة الكاتب طاهر وطار بعرض موضوعها الأساسي، والمتمثل في عودة الشهداء، وذلك من خلال الرسالة التي وصلت للعابد، " عندما خرج من مركز البريد برسالة في يده، قال له الموظف، وهو يناوله إياها:

- جاءتك من الخارج، يا عمي العابد، من بلد بعيد جدا. انتجه إلى ظل شجرة ليجلس على صخرة، وهو يتساءل: توجه لي أنا، العابد بن مسعود الشاوي الذي لم تربطه بالخارج صلة خلال الستين عاما التي عاشها. رسالة من الخارج. من بلد بعيد جدا. من أعطى عنوان العابد بن مسعود الشاوي إلى الخارج حتى يكتب له؟ ترى من يفكر في الكتابة لي من الخارج؟"¹⁵

فيعرض الكاتب بداية أحداث قصته، ويقدم الشخصية الأساسية المتمثلة في "عمي العابد". ماذا لو عاد الشهداء هذا الأسبوع؟، وهكذا يبدأ سؤال العودة واللاعودة، فكان النص بمثابة رفض للواقع الاجتماعي المعاش، الذي أسس على خيانة لدماء الشهداء، الذين قد يعودون هذا الأسبوع. وما عودتهم المحتملة إلا لغرض مواجهة هذه الخيانة ضد الوطن، والتي هي خيانة أخرى، فإن كافحوا بالأمس ضد المستعمر، فهذا الأسبوع يعودون للكفاح ضد الظلم والديكتاتورية. فتتحول حكاية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) إلى "كتابة تاريخية مكثفة تدور فيها الأحداث حول صراع الأفكار، والاختيارات، والفشل السياسي، وبروز طبقة سياسية فرصية استثمرت نضال الوطنيين خدمة لتسلقها الطبقي لتحترق ثمرة الجهاد والمجاهدين..¹⁶. هذا ما تناولته القصة، وكذا النص الدرامي المسرحي، فلا يوجد أي اختلاف من حيث الحكاية، لكن كيف كان اشتغال المقتبس (لأننا لسنا متأكدين من مقتبس النص، هل أمحمد بن قطاف أم بوبكر مخوخ؟) على نص الطاهر وطار؟

إذا لاحظنا من ناحية الكم، فقد خصص وطار صفحة واحدة (ص 151) لعرض لحظة استلام الشيخ العابد لرسالة ابنه الشهيد مصطفى، في حين نجد مقتبس النص قد خصص ثلاث صفحات (ص 1، 2، 3) لعرض حكاية الشيخ العابد ولحظة استلامه للرسالة. وهذا يعني أن المقتبس أولى أهمية كبيرة للبداية، وذلك ببحثه عن شكل مسرحي يناسب الحكاية، ويخرجها من سياقها الأدبي، كان ببساطة يبحث عن دراماتوجيا يعرض بها الحكاية. واشتغل المقتبس في البحث عن أشكال مسرحية مثل الحلقة والقوال، فاستهل حكايته باستعمال البرولوج Prologue، أو ما يعرف بالاستهلال، أين القوال أو الراوي هو الذي يحكي الحكاية، وقد تحدث الراوي بلغة شعبية واضحة، بإضافته أيضا للمجموعة التي تروي وتقدم بعض المعاني والرموز، واستعمله لبعض الإحالات التي تفتح مجال للتفسير وتدعو للتفكير.

وقد حافظ المقتبس على السؤال المهم الذي طرحه وطار بقصته، عن تأثير عودة الشهداء، ولعب الاستهلال دورا تعريفيا لشكل الحلقة المزمع إنجازه في العرض.

الحاكي هربت له دمعة ضحكاته جا يردّها طاحت.. يا حصراه على الأولين.. هنوك عملوا ومشاو.. وهم اليوم الحالك تمحي اخبارك (....)¹⁷.

لتختتم المجموعة: واش قيمة وطن مكبلاته الأغلال؟ هدية نهدوها لذك الناس... لكل من ضحى باه تذوب السلاسل.. لجميع الأبطال اللي عرفنا اسماهم... وجميع اللي ما عرفناش اسماهم... بصح اعطاو اسم لهذه البلاد... اللي حنا عايشين فيها اليوم... ناكلو فيها... نشربو فيها... نتاجرو فيها... متربعين فيها... مودرين الذاكرة فيها...¹⁸ ومن خلال هذا العرض يتضح الفرق بين البداية لدى كاتب القصة الأصلي ومقتبس القصة كما ذكرنا ذلك سابقا.

ويمكن اعتبار المسرحية تاريخية سياسية، وقد غلبت السياسية أكثر إذ كان استعمال التاريخ لفضح الجانب السياسي الفاسد. من خلال ما سبق يبدو أن الحكاية لم تتغير بينهما، فالإعداد الذي قدمه المقتبس، لم يكن على مستوى الحكاية، بل كان اشتغالا على مستوى اللغة، لأنه لم يضيف للحكاية، بل أضاف بعض الشخصيات، فيمكن القول إنها مسرحة للغة فقط. كانت لغة وطار العربية الفصحى، بعيدة عن العامية، إلا باستعمال بعض الكلمات القليلة جدا، ونسبة الحوار جاءت قليلة، كما ناسبت اللغة شخصياتها، فكانت لغة بسيطة وسهلة، "عندما خرج من مركز البريد برسالة في يده، قال له الموظف، وهو يناوله إياها:

-جاءتك من الخارج، يا عمي العابد، من بلد بعيد جدا"¹⁹

أما لغة المقتبس، فكانت لغة ثالثة تجمع بين العربية الفصحى والعامية، بطريقة محكمة وشاعرية، وتراثية مشحونة بالإحياء والرموز، تفيد في تطوير المعاني والأفكار، نابعة من عمق انتمائه، "دخل الحاكي للسوق على جلد البندير.. تلايمت ودارت حلقة.. تلاحت لجياها ملات جناح البرنوس.. قالت تحكيلنا سيرة الأمجاد..."²⁰

وعلى مستوى اللغة، يطرح مفهوم "الجزارة"، وكيف تتم جزارة النصوص لتكون باللغة العامية الجزائرية، ولكني لا أتفق مع هذا المفهوم، فلسنا بحاجة لتسميات جديدة دون اكتشاف مفاهيم جديدة تضيف للبحث العلمي. فلا أعتقد أننا بحاجة إلى مفهوم يخص فقط الحالة الجزائرية، ولكننا بحاجة إلى إدراج ما نجده بالتجربة الجزائرية وإسقاطها على مثيلتها العالمية، فأرى أن الاشتغال على اللغة يدخل ضمن المسرحة التي يتعرض لها سواء النص الروائي أو النص الدرامي، ولا أجد أي مبرر في استعمال هذا المصطلح، فما نحتاجه هو التوظيف والاشتغال، وليس استعمال بعض المفاهيم التي لا تضيف شيئا إلى البحث العلمي.

وفي المواقف التي تصور عمق الأزمة التي تعيشها البلاد، نجد الحوار يأخذ المسار الخطابي المباشر، إذ يقول علي مخاطبا عمي العابد:

علي: يا عمي ما تحرجنيش، انت تعرف رالك عشت الحقيقة منبداية الثورة حتى اليوم، اليوم كاي حاجة إسمها البيروقراطية، يا عمي العابد، وهيالرابحة في الآخر، يا عمي العابد وين بغى الحي يدور راس الميت يا عمي العابد؟
العابد: والصبح وين يا وليدي؟

علي: في البطاقة يا عمي العابد، هي الصبح، ما تقدرش تواجه الصبح على خاطر هي الصبح.

العابد: ولكن يا وليدي، كاش ما عندنا شيء آخر نعتزوا به غير مليون ونصف مليون شهيد؟ واش بقى إذا كسرنا حرمتهم؟ إذا عسفنا شواهدهم، إذا كفرنا بحقهم؟

علي: تبقى البطاقة يا عمي العابد وين بغى الحي يدور رأس الميت²¹.

وقد احتلت المجموعة في النص أهمية كبيرة، إذ اندمجت في الأحداث، بتقمصها للشخصيات تارة، وبالسرد تارة أخرى. فاستخدم عنصر المجموعة باعتباره القوال كأسلوب جمالي لتحقيق الفرجة.

المجموعة: عمي العابد، شيخ كبير في القرية... في جبالالاهيه... أحنا هنا خالصين وأنتمثمة مخلصين باه تحضرو الفرجة... وحكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه الفرجة... نوصلوها لكم كما سمعنا... وحنا سمعنا، بدأت مع الصباح..²²

وإجمالاً كانت لغة النص قادرة على تصوير الواقع المعاش، وكشف الصراعات الموجودة في المجتمع، وكذا الرؤى والمواقف المتناقضة، كما كشفت لغة المقتبس الزيف الاجتماعي والسياسي بين مختلف فئات المجتمع.

الشخصيات

أبقى المقتبس على شخصية العابد بن مسعود الشاوي، إذ تعد هاته الشخصية الأساسية في قصة الطاهر وطار: "إنّجه الى ظل شجرة ليجلس على صخرة، وهو يتساءل: توجه لي أنا، العابد بن مسعود الشاوي الذي لم تربطه بالخارج صلة خلال الستين عاماً التي عاشها. من بلد بعيد جداً".²³

والأمر نفسه في حكاية المسرحية، فهو الشخصية الأساسية، وهو الإسم الوحيد الذي وصف على لسان المجموعة، إذ نتعرف على أصله الشاوي.

العابد: من الخارج؟ وأنا واش عرفني بالخارج؟، وزيد شكون مد عنوان العابد بن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي.²⁴

وهو الشخصية المخضرمة التي عايشة حرب التحرير، ومرحلة بعد الاستقلال، وعمي العابد، شخصية نزيهة، محافظة على مبادئ الثورة، والحاملة للروح الوطنية: "عمي العابد شيخ كبير في القرية.. قرية في جبال الهية.. شاف اللي بناها، وثار على اللي بغى يهدم.. شاف اللي حفر البير، وشاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة.. عمي العابد شيخ كبير في القرية، قرية في جبال الهية..".²⁵

هذه الشخصية التي حاولت أن تعلن عن عودة الشهداء، لكن آمالها خيبت، لهذا نجد هذه الشخصية تموت في النهاية، والخيبة من كل التضحيات المقدمة من الشهداء ليقابلوا بالرفض إن هم قرروا العودة، وهي نهاية تشاؤمية عن استحالة تحسين الوضع. وشخصية العابد لا تجد لها عدوا مباشراً تتصارع معه، وإنما هو صراع مع ظاهرة متفشية في المجتمع المتمثل في هذه القرية، والتي هي الصورة المصغرة لكل هذا المجتمع، فصراعه كان مع قوى خارجية فرضها عليه الواقع المعيش. فنجد صراعاً بين الماضي والحاضر، بين التضحيات المقدمة من الشهداء وما كانت عليه تطلعات المجاهدين بالسير على القيم والمبادئ وبين الخيانة ونكران الجميل مقابل المناصب والجاه. هو صراع أيضاً بين أصحاب السلطة والمناصب وبين الطبقة الكادحة، وكل ما يتم ممارسته عليهم من دكتاتورية وبيروقراطية.

وكذا شخصية الشهيد مصطفى الحاضر الغائب، إذ تمثل هذه الشخصية الشهيد ابن العابد، والمنتظر من طرف العابد، وقد احتلت هذه الشخصية مساحة كبيرة سواء في النص القصصي أو في النص الدرامي. هذه الشخصية الحاضرة الغائبة، إنها شخصية مصطفى هي مليون ونصف من الشهداء الحاضرون الغائبون، إذ يقول "العابد: ما تقوليش! .. مليون ونصف الكل وسمهم مصطفى! شكون باباهم؟ شكون امهم؟".²⁶

ان الزمن لا يتجاوز صباح يوم يبدأ بتسليم العابد لرسالة تأنيه من الخارج تخبره عن عودة ابنه الشهيد مصطفى، وينتهي موته أمام القطار، وقد حافظ المقتبس على هذا الزمن. ولدينا زمن الحاكي أو ما يعرف بالقوال، وبما أنه متواجد بالسوق، فالزمن في النهار، حيث الكل يقضي حاجته بالسوق. إضافة إلى استخدام الزمن الإسترجاعي بتقنية الفلاش باك، وذلك حين تحكي خديجة عن الثورة التحريرية، لتؤكد الحقيقة التي يزيّفها بعض خونة الثورة.

خديجة: وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل... خمسطاش يوم مشية... ربحنا ليلتين وجينا موليين.. خرجنا مع المغرب في شهر شتاء.. في ليلة ظلّمها زيت.. على خطوتين ما يبان لك والو... كنا ربعة...²⁷

أما المكان فمتعدد، وأولى هذه الأمكنة هي مكان الحكي والمتمثل في السوق، كما جاء في مقطع المجموعة:

المجموعة: دخل الحاكي للسوق على جلد البندير تلايمنت ودارت حلقة²⁸. والمكان الآخر الذي جرت فيه الأحداث، وهو القرية، والذي كانت له دلالة واضحة، فالمكان رمزياً كان أكبر من قرية، كان وطناً بكامله. وبهذا تخطى المكان الإطار وأصبح محتوى لمعاني وأفكار وأحلام البعض. قال الحاكي: عمي العابد شيخ كبير في قرية... قرية في جبال الهيبه²⁹.
الحذف والاضافة

احتفظ المقتبس بجل الشخصيات الموجودة بالقصة الأصلية، عدا شخصيتي إمام المسجد وشخصية ابن العابد-الإبن الثاني-. إذ يخصص وطار فقرة يوضح فيها لقاء عابد مع ابنه، وهو بذلك يطرح مشكلاً آخر يستسببه عودة ابنه الشهيد مصطفى. وتم أيضاً حذف شخصية إمام المسجد، إذ يذهب الشيخ العابد للإمام لاستفساره في فتوى تخص عودة ابنه الشهيد مصطفى وحكم تزويج أرملة الشهيد مصطفى لابنه الأصغر. وربما أراد المقتبس من خلال حذف هذه الشخصية عدم الخوض في مسائل دينية، والتركيز على الجانب الاجتماعي والسياسي.

كيف تجرؤون على تزويج امرأة غير مطلقة.. لكن زوجها ميت ولدينا وثائق موته وقد عقدنا عند القاضي... هذا كفريا الشيخ العابد، كفريا الشيخ العابد، كفر بالله ورسوله وبكتابه.. ابنك شهيد، والشهيد غير ميت، إنه حي عند ربه يرزق. ألم تقرأ الآية المكتوبة في كل ساحات القرى، وثيقة الموت هنا، تلاعب قانوني من أجل ترسيم أشياء لا معنى لها من حيث الشرع، عندما يكون الأمر متعلقاً بزوجة الشهيد، فلا بد من الطلاق. هذا زنى. أعوذ بالله، كنت أظنك أعقل مما يتكشف لي يا العابد، حتى الغيبة وإهمال بيت الزوجية لا تنطبق عليهم لأننا نعرف مقرهم.. يا للكفر والإلحاد³⁰.

وقد منح المقتبس أسماء لشخصياته، وهو بذلك جعلها حية، تتفاعل مع بعضها البعض، تتصارع فيما بينها وليس مجرد شخصيات تمارس وظائف محددة، فأخذت أبعاداً دلالية وأخرى رمزية إيحائية وأخرى بعداً واقعياً. حين نلاحظ أن الطاهر وطار قد اكتفى في قصة (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) بالبعد الوظيفي لأغلب شخصياته، مثل (موظف من مركز البريد، منسق قسمة قدماء المجاهدين، رئيس وحدة الدرك، إمام المسجد، مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية...)، ماعدا بعض الشخصيات التي منحها أسماء.

ومن الشخصيات المهمة التي أضافها المقتبس وأضفت بعداً مهماً على الحكاية، شخصية خديجة، حيث لم تكن موجودة بالقصة، فنص وطار كان خالياً من حضور المرأة، ماعدا شخصية رئيسة إتحاد النساء "عائشة"، التي لم يكن لها دور كبير بالنص، عدا أنها ذكرت ذكراً عابراً بالنهاية: "والبلبله التي حدثت وهلع النساء؟ قالت مسؤولة النساء متحمسة³¹."

فأراد المقتبس بذلك ملء هذا الفراغ، ليؤكد حضور المرأة في الثورة التحريرية، وهي نقطة تحسب للنص، وإن لم تكن كافية، فحضور امرأة واحدة لا يكفي، بالنظر إلى العدد الهائل من الشخصيات الرجالية. ومثلت أيضاً شخصية خديجة، الجانب المخفي من الحقائق، فهي العجوز الحاضرة لكشف المزور، وهي روح الشهداء، وكأنها أيضاً تمثل عودة الشهداء، فهي الجانب الآخر من تحقيق أمنية العابد، فخديجة هي روح الرسالة التي وصلت لعبي العابد، لكن بطريقة رمزية ودلالية. فهي التي تحمل أسرار الشهداء الذين رافقتهم أثناء الثورة، والحاضرة لإعطاء الحقائق الصحيحة، فتدخل دائماً أثناء حديث أهل القرية عن الشهداء، ومستعدة لكشف المزيفين، فنجدها تستأنس بالمقام التذكاري للشهداء.

خديجة: (مكملة للنغمة) ... عيطلي ومشيت رحى أنا ووليت وهما غابوا... ادفنتهم وبكيت... وعلى قبورهم انحنيت.. رفدت دمعي وجريت.. قالت بلادي حييت وهما غابوا.. حب بلادي هويت.. وفي الجبال صليت وهما غابوا³².

جاءت نهاية المسرحية مشابهة لنص القصة، وذلك بموت الشيخ العابد بالسكة الحديدية أثناء انتظاره لقدم القطار، ماعدا وجود فرق في بعض التفاصيل الصغيرة، إذ نجد وطار قد أنهى قصته، بخروج قائد الدرك ومعرفته بموت الشيخ العابد، وقراءته للرسالة التي لوح بها العابد أثناء محاولته إيقاف القطار. عندما خرج قائد وحدة الدرك، قابلته حركة غير عادية من الناس، رجالا وأطفالا، وعجائز. يتراكمون إلى أسفل، نحو سكة القطار، وهم يهتفون: الشيخ العابد. الشيخ العابد... ركض بدوره، وعند السكة وجد دركيين آخرين يقفان على رأس جثة الشيخ العابد ويبعدان الناس. لقد ألقى بنفسه أمام القطار. قال السائق. رآه بعضهم، وهو يلوح بهذه الرسالة. قال دركي، فتناول قائد الوحدة الرسالة. وتمتم: إنها فعلا.. سبحان الله العلي العظيم³³.

عدا أن المقتبس لم يؤكد على وجود الرسالة من عدمها، أي لم يعط أهمية للرسالة، وأعتقد أنها وجهة نظر مهمة، فالرسالة ليست بقدر كبير من الأهمية، بل ما تحمله وما أحدثته من نقاشات ومخاوف للبعض. وليتضح أن هناك خطأ، فمجيء المسؤولين إلى القرية غدا وليس اليوم، لهذا لم يتوقف القطار. (هنا يمر القطار في صوت حديدي قوي وهو يصفر كأنه يمر على خشبة المسرح، فينظر الجميع إلى بعضهم متسائلين).

العامل: (داخل بفزع) عمي العابد..... عمي العابد مسكين...
حسين: (يقفز نحوه في هلع) واش بيه؟ واش بيه عمي العابد؟
العامل: وقف في وسط السكة ورفع يده للقطار.... بصح القطار ماحبش... كمل الطريق ودى عمي العابد....
خليفة: كيفاش ما يجبسش؟...علاش ما يجبسش؟ فيه المسؤولين اللي يزوروا القرية..
السبتي: (يجبد التليكس من جيبه ويقراه).... قريتنا ماشي اليوم... غدوة!..
حسين: (غير مصدق) عمي العابد مات!³⁴
عرض "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"

وكما ذكرنا سابقا فإن النص تم إعداده سواء من طرف المسرحي أمحمد بن قطاف أو بوبكر مخوخ، وقام بإخراج هذا النص أول مرة "زياني الشريف عياد"****، وقدمته فرقة المسرح الوطني سنة 1986. ونالت الفرقة عن هذا العمل الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج سنة 1988، كما نالت إعجاب الجمهور وكذا المسرحيين العرب في مهرجان دمشق المسرحي الحادي عشر والمنعقد ما بين 10 و20 نوفمبر 1987.

ظاهريا يبدو أن المخرج اعتمد بشكل كلي على نص المقتبس، لكن المخرج حين لقائنا معه³⁵، أكد أنه تمت كتابة النص أثناء عملية التحضير للعرض، ووفق رؤيته الإخراجية، وأن هذه هي الطريقة التي يشتغل عليها في جل أعماله. وهذا ما يفتح تساؤلا آخر حول من اقتبس ومسح النص؟. إذ لم يعدل في هذا النص، ماعدا مقطع قصير والمتمثل في قدوم ساعي البريد، إذ تم حذف هذه الشخصية لأنها غير ضرورية، فتم الاستعانة بالمجموعة لحكي هذه الحادثة. كما نلاحظ دخول الشيخ العابد بلباسه الأبيض فهو الشخصية الرئيسية الثابتة، أما الشخصيات الأخرى فمتغيرة، إذ تتقاسم الأدوار فيما بينها، فمرة تكون ضمن المجموعة ومرة أخرى تتقمص إحدى الشخصيات. ولهذا السبب جاء لباسها موحدا، يتم تغيير الإكسسوار فقط وذلك حسب متطلبات كل شخصية. ويقدم له الممثل "عز الدين مجوبي" العصا، وكأنه بذلك يعلن عن بدء تقمصه للشخصية، وهذا يدخل ضمن الاتجاه الفني المتبع ألا وهو الاتجاه الملحي.

وتم الإشتغال عليه بنجاح بكسر الإيهام ودعوة المتفرج للتفكير، وهذا ما يناسب تماما الموضوع المطروح والذي يعد موضوعا سياسيا بالدرجة الأولى وحسب الفكرة المعالجة أيضا. ولم تقدم الحكاية في تسلسل متصاعد وإنما على العكس بشكل متقطع إذ تخلل سرد الحكاية وقفات وأغنيات وخطاب يعلق عليها. لكي يبدو الفعل الدرامي غريبا

ومتفردا، فإنه لا يقدم كحدث أني ضمن علاقة الهنا_ الآن، وإنما يوضع في إطار سردي يبعده للماضي ويربطه بالإطار التاريخي، ولهذا تم الاشتغال على شكل "الحلقة" و"القول"- التي تدخل ضمن دراماتورجيا النص المسرحي، إذ يمكن القول ان التصور الإخراجي كان موجودا مسبقا في النص. وقد أسند دور الشخصية الرئيسية لأحمد بن قطاف وهي شخصية "العابد".

والشخصية الثانية التي أولاهها المخرج أهمية كبيرة هي شخصية "خديجة" بلباسها الشاوي للإحالة على جغرافية المكان. هذه الشخصية التي مثلت روح الشهداء، إذ كانت تسمح الغبار عنهم، ومثلت صوت الشهداء، تقدم الحقيقة حين يتم تزوير التاريخ من طرف الخونة. وفي المشهد ما قبل الأخير تتعرف إلى عبي العابد الذي كانت تبحث عنه مدة عشرين سنة، لتلتقيه وبذلك تمثل شخصية خديجة بطريقة رمزية دلالية لقاء الأب العابد بإبنه الشهيد مصطفى.

وبينما أهل القرية يستعدون لاستقبال ضيوفهم، يمر القطار دون أن يتوقف في المحطة، ليجر عبي العابد قتيلا، والتي ربما تكون نوع من ضرورة تغيير هذا الواقع بمواجهته، فلا يمكن التغيير بدون مواجهة حقيقية، فالصمت وإتباع الجميع هو تواطؤ أيضا مع الظالم، هكذا كانت وجهة نظر الكاتب وطار، والتي أبقى عليها المقتبس للنص.

أما الفضاء المسرحي الذي اشتغل عليه المخرج وهو القرية، والمتضمن فضاءات أخرى، الفضاء الأول خاص بقبور الشهداء في مقبرة تضم رفاتهم، كما يمثل أيضا نصب الشهداء باللون النحاسي. أما الفضاء الثاني فيتمثل في فضاء السوق أين يتجمع القوال ويحكي قصة عبي العابد. ومن خلال هذه الفضاءات يتضح الديكور المستخدم الذي يتكون بالأساس من مقام الشهداء، والذي تم استغلاله كفضاء لدخول الشخصيات وخروجها، كما تكون من طابق أول واستخدم في بعض المشاهد، مما خلق تنوعا للحركة، فتم استغلال جميع مناطق المسرح. وقد جاء شكل النصب التذكاري تجريديا غير واضح المعالم، وتألف من مجموعة علامات مفككة تبتعد عن أي تصوير واقعي، وتتطلب من المتفرج أن يتعرف على المكان المصور وأن يحاكم ما يراه، فلم يقدم الديكور صورة متكاملة إيهامية.

ومن الإكسسوارات المستخدمة النظارات السوداء التي كانت تضعها بعض الشخصيات، لتدل على زيفها، وكأنها بذلك تخفي حقيقة ما وأنها غير قادرة على المواجهة. إضافة إلى العصا التي يتكئ عليها الشيخ العابد، كما استخدمت في حالات درامية كثيرة معبرة، إضافة إلى العصا التي كانت تتكئ عليها "خديجة"، وقد استخدمتها بإحدى اللوحات لتمثيل شخصية "مصطفى" الشهيد لحظات استشهاده. كما تم استخدام الآلة الموسيقية "البندير" في إضفاء بعض الدلالات على غير وظيفته، فاستخدم في إعطاء صورة مسرحية حين تم توظيفه كدلالة على الشمس.

كانت الإضاءة مركزة في وسط الخشبة بشكل دائري، كما تنوعت بين إضاءة واضحة كلما كان الحدث مهما وذا قوة، لتميل إلى الخفوت كدلالة على الحزن أو الحسرة، وقد دلت الإضاءة أيضا في العرض على التغيير في الزمن، وكذا لنقل الأحاسيس الداخلية للممثل، مثلما عاشها العابد، إذ كثيرا ما تم تسليط الضوء عليه، وهو في حالات التردد والضيق أو حين اصطدامه بالواقع الذي يرفض عودة الشهداء. كما تم تركيز الإضاءة على نصب الشهداء مبرزة لونها، لتعكس أهميتها باعتبارها المحرك لجميع الأحداث والصراعات.

وقد استطاع المخرج خلق لوحات تعبيرية ذات بعد جمالي، فنجد استعماله لأقنعة الكوميديا ديلاوتي، وبذلك مزج أكثر من نوع فني. وقد كانت الملابس موحدة بين جميع الشخصيات باستثناء شخصية الشيخ العابد وشخصية خديجة، فهما الشخصيتان الأساسيتان بالنص والعرض معا، أما الشخصيات الأخرى فقد تقاسمتها مجموعة الممثلين، وتنوع الأداء بين التمثيل والغناء. وهذا لكسر الإيهام، وترك المتفرج في حالة وعي وتفكير، وهذه من أساسيات المسرح الملحمي، إذ يتحقق التغريب من خلال كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين، وأدوار الرجال تؤديها النساء والعكس صحيح، إلى ما هناك من وسائل تتنافى مع ما اعتاد عليه المتفرج في المسرح.

وهناك اشتغال واضح على عنصر الموسيقى، حتى يتحقق الشكل الملحي، إذ تم الإعداد الموسيقي من طرف الملحن "شريف قرطبي"****، ليلحن مقاطع حوار المجموعة، مما أضفى مساحة للإبداع والخلق، بجمع بعض الرموز السمعية والبصرية ذات البعد الوطني المعروفة مسبقا لدى المتلقي، وبتحوير وتشكيل معاصر. كما ساعدت على دعم إيقاع العرض، وذلك بانسجام الأداء مع النوع الموسيقي المستخدم، فكان هناك تكامل بين التقنيات الإخراجية المستخدمة، مما خلق صورا مسرحية متناسقة.

وقد حافظ المخرج على جو الحلقة باستخدام الموسيقى الحية حيث تم العزف والغناء أثناء العرض، وذلك بأدوات موسيقية تنتهي إلى التراث المحلي من "بندير" و"الطبل" أو ما يعرف محليا ب"قلال"، مع استخدام الأيدي والطرق بالعصا. وبذلك نجح المخرج في الحفاظ على الشكل الفني الذي اشتغل عليه، ولم يتم استخدام المؤثرات الصوتية إلا في حالة قدوم القطار، أين كان لابد من إضافة ذلك. إضافة لآلة موسيقية أخرى وهي الطبل، والملاحظ أن جل الآلات الموسيقية المستخدمة آلات إيقاعية، وذات طابع محلي مناسب لنوع الحلقة المستخدم.

ويمكن القول إن النص المسرحي قد تمكن من تحقيق الشكل الملحي باستخدام وسائل متعددة كالراوي والكورس حتى يظل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحي، وهذا ما يسمى بالتغريب، فالمسرح الملحي لا يخاطب العواطف، بل يخاطب العقل بهدف توجيهه للأفكار الثورية التي تضمنها عرض الشهداء يعودون هذا الأسبوع. فأزال بذلك الحائط الرابع، وأوجد علاقة مباشرة بين خشبة المسرح والجمهور، وحقق الهدف من التغريب بخلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح، لمنع الجمهور من الاندماج مع العرض، ولتمكينه من أن ينتقد نقدا بقاء من وجهة نظر اجتماعية وسياسية، وهذا يدخل في صلب عملية "التمسرح". وبذلك تمكن المقتبس من مسرحية القصيرة إلى نص درامي، وانتقل بالحكاية من سياقها القصصي إلى السياق الدرامي والمسرحي، كما تمكن المخرج باستخدام الأدوات الركحية إلى كتابة مشهدية للنص المقتبس، ولو أن النص المقتبس أقوى بكثير من العرض المسرحي.

الهوامش:

1 ماري الياس، حنان قصاب-المعجم المسرحي-مكتبة لبنان ناشرون، لبنان-1997-ط1-ص 462.

2 Patris Pavis- dictionnaire de théâtre- ed.dunod- Paris, France- 1990.- p 358.

³ ibid- p104.

⁴ ibid -p 357, 358.

⁵ ألين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-1991-ص 21.

⁶ Voir, Anne Ubersfeld- lire le théâtre- ed Belin, Paris- 1996- p 16.

⁷ ماري الياس، حنان قصاب-المعجم المسرحي-م س-ص 462.

⁸ محمد جلال اعراب- التمسرح..المسرحية-كتاب جماعي، منشورات جامعة ابن زهر اكادير، المغرب-ماي 2013-ط1-ص 27.

⁹ م.ن- ص 28.

¹⁰ Anne Ubersfeld- les termes clés de l'analyse du théâtre-Paris. Seuil, 1996. -p 83.

¹¹ ماري الياس، حنان قصاب-المعجم المسرحي-م س-ص 463.

¹² Anne Ubersfeld—lire le théâtre- opcit—p 40, 41.

¹³ روجرم. بسفيلد- ت: دريني خشبة-مطبوعة نهضة مصر، مصر-1978-ص 341.

* ولد محمد بن قطاف يوم 20 ديسمبر 1939، في حي "حسين داي" الشعبي بالجزائر العاصمة، التحق عام 1966 بالمسرح الوطني الجزائري، فانخرط في الاقتباس والتمثيل. شكلت سنوات الثمانينيات من القرن العشرين مناخا خصبا لبن قطاف، ثم تأسيس أول تعاونية مسرحية، "القلعة"، كتب محمد بن قطاف عدة نصوص منها نص "قف" سنة 1979، ولديه أيضا مسرحية "جحا والناس"

1980، وكذا "يا ستار وارفع الستار 1982"، فمسرحية "عقد الجواهر 1984"، ثم مسرحية "جيلالي زين الهدات 1986"، فمسرحية "العيطة" التي تحصلت على الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج لتوافيه المنية يوم 05 جانفي

2014 <http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/1/9/>

** ولد بوبكر مخوخ أو كما يطلق عليه بين أصدقائه "بوب Bob" يوم 06 مارس 1954 بتيفيلكوت بتزي وزو، تنوع نشاطه المسرحي بين الكتابة والتمثيل والإخراج المسرحي. إقتبس للمسرح، "نوبة في الأندلس" عام 1996، و"صرخة فنان"، "غابو لفكار" عام 1986، "الحافلة تسير" 1984، وغيرها من الأعمال. توفي يوم 31 ماي 1998 بمدينة نانت الفرنسية بعد صراع طويل مع المرض، وكان تاريخ دفنه في مقبرة سيدي حارب بعنابة بتاريخ 08 جوان 1998، المصادف لليوم الوطني للفنان.

*** ولد وطار في 15 أوت 1936 بضواحي مدينة ولاية أهراس، تلقى نصيبا من التعليم الابتدائي والثانوي بمدرسة تابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ثم التحق بمعهد ابن باديس بقسنطينة، ثم بجامعة الزيتونة بتونس. وفي العام 1956 انضم إلى صفوف جبهة التحرير الوطني الجزائري. في سنة 1962. وفي العام التالي 1963، عمل الكاتب كإطار سياسي في حزب جبهة التحرير الوطني لفترة بلغت عشرين عاما، وأحيل إلى التقاعد في العام 1983. يعد الطاهر وطار من مؤسسي الأدب العربي الحديث في الجزائر. نشر وطار ثمانين روايات هي: (اللاز)، (الزلزال)، (الحوات والقصر)، (رمانة)، (تجربة في العشق)، و(عرس البغل)، و(العشق والموت في الزمن الحراشي)، و(الشمعة والدهاليز). كما صدرت له ثلاث مجموعات قصصية هي: (دخان من قلبي)، (الطعنات)، (الشهداء يعودون هذا الأسبوع). توفي 12 أوت 2010.

¹⁴ عبد الرحمان بن زيدان-جريدة العلم-2-12-2011

http://www.alalam.ma/def.asp?codelangue=23&id_info=44880&date_ar=2012-1-9

¹⁵ الطاهر وطار-الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مجموعة قصص-المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر-ط3-1984-ص 151، 152.

¹⁶ عبد الرحمان بن زيدان-م.س.

¹⁷ مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع-مخطوط المسرح الوطني الجزائري-1987-ص 1.

¹⁸ م.ن-ص 2.

¹⁹ الطاهر وطار-الشهداء يعودون هذا الأسبوع-م.س-ص 151.

²⁰ مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع-م.س-ص 01.

²¹ م.ن-ص 19، 20.

²² م.ن-ص 01.

²³ الطاهر وطار-الشهداء يعودون هذا الأسبوع-م.س-ص 151.

²⁴ مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع-م.س-ص 2.

²⁵ م.ن-ص 2.

²⁶ م.ن-ص 21.

²⁷ م.ن-ص 20.

²⁸ م.ن-ص 01.

²⁹ م.ن-ص 02.

³⁰ الطاهر وطار-الشهداء يعودون هذا الأسبوع-م.س-ص 183، 184.

³¹ م.ن-ص 191.

³² مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع-م.س-ص 20.

³³ الطاهر وطار-م.س-ص 192، 193.

³⁴ مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع-م.س-ص 22.

**** المخرج المسرحي زباني شريف عياد، ممثل بالمسرح الوطني الجزائري بين سنوات 1970-1980، وأخرج العديد من المسرحيات، سنة 1985 أخرج «حافلة تسير» مع الراحلين عز الدين مجوبي تمثيلا ونص المسرحي بوبكر مخوخ، و"العيطة" و"قالوا العرب قالوا" المقتبسة من رواية "المهرج" للكاتب السوري محمد الماغوط والتي نالت جائزة قرطاج لأحسن إخراج. كما كان بين 1985 و1988 مديرا

فنيا للمسرح الوطني الجزائري وفي 1989 أنشأ أول فرقة مسرحية مستقلة بالجزائر «القلعة»، قبل أن يعين سنة 2000 مديرا للمسرح الوطني الجزائري إلى غاية مغادرته في 2003.

³⁵ تم إجراء الحوار يوم 02 افريل 2017 بدار الثقافة بمستغانم.

***** الملحن شريف قرطبي من مواليد مدينة البرواقية ولد في 04 فيفري 1935، في 1954 انتقل إلى العاصمة ودرس بها الموسيقى وفي سنة 1964 التحق بالإذاعة الوطنية شارك في فرقة المسرح الشعبي التي كان يرأسها المرحوم حسن الحسني. من أعماله في مجال التلحين: من أجلك عشنا يا وطني، نشيد الصومام، في سنة 1972 أشرف على الفيلم التاريخي بوعمامة، مسرحية قالوا العرب قالوا، توفي يوم الجمعة 21 ماي 2010 بفرنسا عن عمر يناهز 75 سنة إثر مرض عضال لازمه الفراش لفترة. المصدر موقع ويكيبيديا.