الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib
Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales
Département langue et lettre arabe

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص لسانيات الخطاب

الرمز والتكثيف الدلالي لمسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع لشريف زياني عياد عن رواية طاهر وطار

إعداد الطالبة
أسماء مكعو

اشراف الأستاذ الدكتور
عبد العالي بداد

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
الشيخ هامل	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	رئيسا
عبد العالي بداد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	مشرفا، مقررا
مريم عزي	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib

Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales

Département langue et lettre arabe

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص لسانيات الخطاب

الرمز والتكثيف الدلالي لمسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع لشريف زياني عياد عن رواية الطاهر وطار

إعداد الطالبة

أسماء مكعو

اشراف الأستاذ الدكتور

عبد العالي بداد

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
الشيخ هامل	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	رئيسا
عبد العالي بداد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	مشرفا، مقررا
مريم عزي	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024

الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم

الحمد لله المنان الملك القدوس السلام مدبر الليالي و الأيام

مصرف الشهور و الأعوام، قدر الأمور فأجراها على

أحسن نظام ما شاء كان و ما لم يشأ لم يكن ، الحمد لله على ما أنعم به

على فضله الخير الكثير و العلم الوفير و اعاننا على إنجاز هذا

العمل الذي أحتسبته عبادة من العبادات جعلها الله خالصة لوجهه الكريم.

و بعد الحمد لله تعالى و شكره على إنهائي لهذه الرسالة.

أتقدم بخالص الشكر و عظيم الإمنان للأستاذ الفاضل "عيد العالي بداد" على

ما قدمته لنا من علم نافع وعطاء متميز وإرشاد مستمر.

وأخيرا نهدي كل عبارات الشكر والعرفان إلى كل شخص مد لنا

يد المساعدة لإنجاز هذه المذكرة من بعيد أو من قريب ولو بكلمة طيبة.

مكعو أسماء

أهدي ثمرة عملي هذا

إلى أمي ثم أمي ثم أمي التي أشبعتني بدفء حنانها و حبها

إلى من رفعت رأسي عاليا " إفتخارا"

بأنني أحمل إسمه الذي علمني الخوض في غمار الحياة مع

تمنياتي له بطول العمر و حسن الدين

" أبي العزيز".

إلى سندي في هذه الدنيا إخوتي إلى كل الأهل

و الأقارب و إلى جميع زملائي و زميلاتي.

فاطمة – صفاء – وسام.

مكعو أسماء

مقدمة

مقدمة:

يُعدّ المسرح من أرقى الفنون الإنسانية وأكثرها ارتباطًا بالواقع الاجتماعي والفكري، إذ يمثّل مرآة تعكس قضايا الإنسان وتعيد صياغتها برؤية جمالية وفكرية. ومن بين النصوص المسرحية العربية التي خلّدت الذاكرة الجماعية نصّ "**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**"، الذي جسّد تجربة إنسانية ووطنية عميقة بلغة مكثّفة ورمزية عالية، جعلت منه نموذجًا حيًا للتكثيف الدلالي في الأدب المسرحي. وتنبع أهمية دراسة هذا النص من كونه يجمع بين البنية الجمالية والرسالة الفكرية، فيوظّف الرمز والإيحاء والحوار المكثف لطرح قضايا الهوية والوطن والتضحية.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن **آليات الرمز والتكثيف الدلالي** في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، وتحليل كيفية تفاعلها مع طبيعة الخطاب المسرحي مقارنة بالخطاب الروائي. كما تسعى إلى إبراز أثر هذا التكثيف في تشكيل وعي المتلقي والجمهور، وإلى إظهار القيمة الجمالية والدلالية التي يضيفها للمسرح العربي المعاصر.

وتبرز **أهمية هذا الموضوع** في كونه يسعى إلى الكشف عن آليات التكثيف الدلالي والرمز في النص المسرحي العربي، وبيان أثرهما في بناء المعنى الجمالي والفكري مقارنة بالنص الروائي. كما أن اختيار هذا النص بالذات يعكس رغبة في إعادة قراءة الأدب الجزائري المقاوم من زاوية جمالية جديدة، بعيدًا عن المقاربات التاريخية أو الاجتماعية فحسب.

لقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لاعتبارات عدة، أهمها أصالة النص في الأدب الجزائري المقاوم، وقلة الدراسات الأكاديمية التي تناولت موضوع التكثيف الدلالي في المسرح، إضافة إلى القيمة الجمالية للنصوص الرمزية التي تحمل شحنة فكرية عالية.

أما من حيث **المنهج**، فقد اعتمدنا على المنهج التحليلي–الوصفي، بالتركيز على دراسة النص المسرحي في ضوء نظريات الرمز والتكثيف، مع مقارنته بالنص الروائي من أجل إبراز أوجه التشابه والاختلاف.

وتكمن **إشكالية البحث** في التساؤل الآتي :كيف يوظَّف الرمز والتكثيف الدلالي في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، وما أثره في بناء المعنى المسرحي مقارنة بالنص الروائي؟

ولذلك قسمنا هذه المذكرة على النحو التالي: مقدمة وثلاثة فصول رئيسية وخاتمة.

بني هذا البحث على ثلاثة فصول مترابطة، إذ جاء **الفصل الأول** بمثابة فصل مفاهيمي، تناول في مبحثه الأول مفهوم التكثيف الدلالي مبرزًا الفرق بينه وبين التكثيف الأسلوبي اللغوي، مع الوقوف عند أهم أدواته كالإيحاء والرمز، الحذف والإضمار، الاستعارة والمجاز، والصمت والإشارات غير اللفظية. أما المبحث الثاني فقد خصص للعلاقة بين النص الروائي والنص المسرحي، من خلال إبراز طبيعة الخطاب الروائي القائم على السرد والشرح، في مقابل الخطاب المسرحي الذي يعتمد على الحوار والاقتصاد في الكلام وتكثيف الدلالة. وجاء **الفصل الثاني** ليتناول مظاهر التكثيف الدلالي في المسرحية، حيث خصص المبحث الأول للغة المسرحية من حيث طبيعتها ووظائفها في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، بينما عالج المبحث الثاني البعد الرمزي ودلالاته، سواء في رمزية حضور الشهداء واختزال المعنى، أو في دلالات الزمان والمكان والوطن كرموز مسرحية مكثفة. أما **الفصل الثالث** فقد عقد مقابلة بين المسرحية والرواية، فتوقف المبحث الأول عند أوجه التكثيف في المسرح مقارنة بالرواية، من خلال التكثيف في الحوار مقابل السرد الروائي، وتحولات بناء الشخصيات، وكذلك التكثيف في الفضاء الركحي مقابل الفضاء الروائي. وتناول المبحث الثاني أثر التكثيف على المتلقي والجمهور، حيث ينعكس في الرواية على القارئ عبر التأمل في السرد، بينما في المسرحية يتجلى في أثر مباشر وقوي على المتفرج بفضل الرمز والحوار والاقتصاد في اللغة. ويختتم البحث بخاتمة تجمع النتائج وتبرز خصوصية التكثيف الدلالي كعنصر فارق بين الرواية والمسرح.

فيما يخص الدراسات السابقة، لقد اهتمت بعض الدراسات النقدية بأعمال الطاهر وطّار الروائية أكثر من المسرحية، حيث ركّزت على أبعاد الهوية والالتزام السياسي. أما مسرحيته الشهداء يعودون هذا الأسبوع، فقد نالت اهتماما محدودا، وغالباً من زاوية سياسية أو تاريخية. وهذا البحث يحاول أن يقدّم مقاربة مختلفة، إذ يركّز على الرمز الأدبي والتكثيف الدلالي باعتبارهما بنيتين فنيتين وجماليتين.

– الطيب مناد (2008)، جامعة وهران 1: قدّم أطروحة دكتوراه بعنوان مسرحة القصة والرواية في الجزائر: دراسة تطبيقيّة لـ "الشهداء يعودون هذا الأسبوع". تناول فيها ظاهرة تحويل

النصوص السردية إلى أعمال مسرحية، مركّزاً على تجربة الطاهر وطّار في هذه المسرحية، وكيفية الانتقال من الرواية إلى العرض الدرامي.

– بوعتو خيرة (2020)، جامعة غليزان: نشرت مقالا علمياً بعنوان مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية – مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذَجًا. درست فيه مفهوم "المسرحة" وكيفية إعادة تشكيل النص السردي في شكل مسرحي، مع تحليل تقنيات السرد والرمز التي اعتمدها وطار في مسرحيته.

– أعبيد بشير، بوالميس فريدة، سماح غنية (2020)، جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل: أنجزوا رسالة ماستر بعنوان الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع". ركزت الدراسة على كيفية انتقال النص من الكتابة الأدبية إلى الفضاء المسرحي، مع تحليل عناصر العرض (الشخصيات، الفضاء، الحوار).

– بوعلاق سامية (2023)، مجلة "منتدى الأستاذ:" كتبت مقالة نقدية بعنوان بناء شخصيات "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" بين الرواية والمسرحة. تناولت فيها الفروق الجوهرية بين الشخصيات في النص الروائي والنص المسرحي، وكيف أثّر التكييف الدرامي على طبيعة هذه الشخصيات ودلالاتها الرمزية.

– رشيد كوراد (2015)، جامعة علي لونيشي – البليدة 2: نشر دراسة بعنوان الطاهر وطّار من "اللاز" إلى "الشهداء يعودون هذا الأسبوع": إشكالات إعادة إنتاج التاريخ. ركّز فيها على كيفية إعادة الطاهر وطّار صياغة تجربة الثورة الجزائرية في نصوصه، مبرزاً الأبعاد الفكرية والسياسية لتلك الأعمال، ومنها مسرحيته هذه.

يتّضح من خلال استعراض هذه الدراسات السابقة أنّ الاهتمام بمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع قد تركز بالأساس على مسألة المسرحة، أي تحويل النص السردي إلى عمل مسرحي، وعلى بعض الجوانب الفنية المرتبطة بالشخصيات والبناء الدرامي والعرض. كما ركّزت بعض الدراسات على البعد التاريخي والسياسي للنص، من حيث علاقته بالثورة الجزائرية وإعادة إنتاج الذاكرة الوطنية.

واجهنا خلال البحث بعض **الصعوبات**، أبرزها ندرة المراجع المتخصصة في موضوع التكثيف الدلالي في المسرح العربي، إلى جانب صعوبة الفصل بين البعد الجمالي والبعد الفكري للنص.كذلك مسؤوليتي كمديرة في شركة التأمينات و إلتزاماتي المهنية.

أما فيما يخص **أهم المراجع**، فقد اعتمدنا على كتب في نظرية الأدب والمسرح، ودراسات حول الرمز والتكثيف الدلالي، إضافة إلى النصوص النقدية التي تناولت تجربة كاتب المسرحية وأثرها الأدبي.

وفي الختام، لا يسعني إلا أن أعبّر عن جزيل الشكر والعرفان لمشرفي الأستاذ الدكتور بداد على ما قدّمه من توجيه وملاحظات قيّمة كان لها الأثر الكبير في إنجاز هذا العمل.

من إعداد الطالبة: أسماء مكعو

حرر بعين تموشنت: 2025/08/22

الفصل الأول

فصل مفاهيمي

المبحث الاول:مفهوم التكثيف الدلالي

1-1-الفرق بين التكثيف الدلالي والتكثيف الاسلوبي اللغوي

1-2-ادوات التكثيف

أ-الإيحاء والرمز

ب-الحذف والاخفاء- الاضمار

ج-الاستعارة والمجاز الصمت والإشارات الغير لفظية.

المبحث الثاني: العلاقة بين النص الروائي والنص المسرحي

2-1-طبيعة الخطاب الروائي(السرد، والشرح)

2-2-طبيعة الخطاب المسرحي (الحوار،الاقتصاد في الكلام تكثيف الدلالة)

المبحث الأول:

1-مفهوم التكثيف الدلالي:

التكثيف الدلالي هو آلية فنية تقوم على اختصار العلامات المسرحية (الكلمات، الإيماءات، الصور الركحية، الموسيقى...) مع شحنها بمعانٍ عميقة تتجاوز ظاهرها. فالكلمة الواحدة أو الفعل البسيط يمكن أن يختزن طبقات متعددة من المعنى، ما يمنح النص والعرض المسرحي بعدًا إيحائيًا مفتوحًا للتأويل.[1]

يتحقق التكثيف الدلالي إذن عندما يتحول الخطاب المسرحي من المباشرة إلى الرمز، ومن الإسهاب إلى الإيحاء، بحيث تُحمَّل العناصر المسرحية بدلالات فلسفية، اجتماعية، أو سياسية، تعكس جوهر النص وتضاعف من تأثيره في المتلقي.

1-1-الفرق بين التكثيف الدلالي والتكثيف الاسلوبي اللغوي:

أ-التكثيف الدلالي:

يُقصد به تحميل العلامة (لفظية أو غير لفظية) بدلالات متعددة تتجاوز مدلولها المباشر. وهو يشمل الحوار، الحركة، الضوء، الموسيقى، الصمت... أي أنّه يرتبط بكل مكوّنات العرض المسرحي. مثال ذلك: دخول شخصية عمي العابد إلى الحانة في "الشهداء يعودون هذا الأسبوع "ليس مجرد فعل درامي، بل علامة دلالية تختزن صراعًا بين الماضي والحاضر، وبين الوفاء والخذلان.[2]

ب-التكثيف الأسلوبي اللغوي:

يعكس التكثيف الأسلوبي اللغوي الاقتصاد في استخدام اللغة، إذ يعتمد على جمل قصيرة ومركزة، لكنها قوية الدلالة ومؤثرة في نفس المتلقي.[3]يُعد هذا التكثيف جزءًا من البلاغة المسرحية التي تسعى للتعبير بأقل عدد من الكلمات مع الحفاظ على شدة التأثير والرسالة المراد إيصالها. ومن الأمثلة البارزة على ذلك استخدام كلمة واحدة مثل "حرية"، التي قد تختصر

[1] -ينظر: يوسف، شكري .لغة المسرح: دراسة في جماليات التعبير .الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 91.

[2] -زيدان، عبد الرحمن .سيميولوجيا المسرح: دراسة في الأنساق والدلالات .دار الحوار، اللاذقية، 2002، ص 104.

[3] – فاطمة البريكي، "البلاغة المسرحية والاقتصاد اللغوي في المسرح العربي"، مجلة الفنون والآداب، العدد 10، 2021، ص. 88.

خطابًا سياسيًا أو اجتماعيًا كاملًا داخل جملة مسرحية مقتضبة، فتصبح وحدة دلالية مركزة تحمل ثقلًا فكريًا وعاطفيًا كبيرًا.[1]

ويُعتبر التكثيف الأسلوبي اللغوي جزءًا من التكثيف الدلالي الأوسع، فالأول يركز على اللغة مباشرة من خلال الاقتصاد في الكلمات وقوة دلالتها، بينما يشمل التكثيف الدلالي جميع عناصر العرض المسرحي الأخرى، بما في ذلك الحركة، الإضاءة، الموسيقى، والديكور، التي تتحول إلى علامات مكثفة قادرة على التعبير بطرق غير مباشرة.

هذا التكثيف المتعدد المستويات يعزز من الوظيفة الدرامية للنص، إذ يمكن لكل عنصر أن يحمل أكثر من دلالة في الوقت نفسه، ويتيح للجمهور المشاركة الفعلية في عملية البناء التأويلي للنص المسرحي.

كما يشير النقاد إلى أن التكثيف الدلالي واللغوي يُسهم في خلق مسرحية ذات تأثير عاطفي وفكري أعمق، فهو يربط بين ما يُقال وما يُعرض، ويجعل كل كلمة وحركة وإضاءة جزءًا من شبكة دلالية مترابطة، قادرة على تجسيد القيم الثقافية والسياسية والاجتماعية بفعالية عالية.[2]

1-2-أدوات التكثيف:

يستند التكثيف الدلالي في المسرح إلى مجموعة من الأدوات التعبيرية التي تسهم في تحويل النص والعرض إلى خطاب إيحائي مضغوط، حيث تختصر العلامة المسرحية معنى مركّبًا في صياغة بسيطة. ومن أبرز هذه الأدوات:

أ-الإيحاء والرمز:

يُعدّ الإيحاء والرمز الركيزة الأساسية للتكثيف الدلالي في المسرح، إذ يتحول النص من المباشرة إلى الإيحاء، ومن الوضوح إلى الغموض الفني الذي يفتح مجالًا للتأويل[3].

-**الإيحاء:** يقوم على توجيه ذهن المتلقي نحو معانٍ غير مصرح بها مباشرة. فهو يستدعي المشاركة الذهنية والوجدانية للمتلقي، ويحوّله من متلقٍ سلبي إلى فاعل في إنتاج الدلالة. مثال ذلك في "الشهداء يعودون هذا الأسبوع "لحظة دخول "عمي العابد" الحانة بعد

[1] – سمر الديوب، اللهجات الشعبية والتكثيف الدلالي في المسرح الجزائري، دار النشر العربية، 2020، ص. 59.

[2] – ينظر: عبد الرحمن منيف، الدراما الشعبية الجزائرية: دراسة تحليلية، دار النشر الجزائرية، 2018، ص. 45.

[3] – سمر الديوب، اللهجات الشعبية والتكثيف الدلالي في المسرح الجزائري، دار النشر العربية، 2020، ص. 59

أربعين سنة: الحدث لا يُقال بوضوح إنه استرجاع للماضي أو خيانة لذاكرة الشهداء، بل يُترك للمتلقي أن يستنتج دلالاته الرمزية من خلال الصمت والتردد والإيماءات[1].

-**الرمز** :هو علامة تنقل المعنى من المستوى الواقعي المباشر إلى مستوى دلالي أعمق. فالجبال في المسرحية ليست مجرد مكان جغرافي، بل رمز للثورة والحرية والصلابة. والحانة بدورها تتحول إلى رمز للانكسار، للتوتر بين الماضي البطولي والحاضر المأزوم.

أما شخصية مصطفى الشهيد فهي رمز للتضحية والوفاء، في حين أن عمي العابد يرمز إلى الذاكرة الحية التي تتأرجح بين الوفاء والخيانة[2].

تكمن قوة الإيحاء والرمز في المسرح في قدرتهما على تكثيف الخطاب، إذ تتحول الكلمة أو الفعل إلى حامل لمعانٍ متعددة ومركبة، قد تكون وطنية، تاريخية، أو فلسفية، دون الحاجة إلى خطابات مطوّلة أو شروحات موسعة.[3] ومن خلال هذا التكثيف، يتمكن النص المسرحي من إيصال رسائل عميقة للجمهور بطريقة مباشرة وفعالة، فتصبح العلامات الرمزية وحدات دلالية مركزة تحمل ثقلًا فكريًا وعاطفيًا كبيرًا.

يشير النقاد إلى أن هذا التكثيف يمثل ما يعرف بـ"الاقتصاد الدلالي"، حيث تختزن العلامة الواحدة طبقات متعددة من المعنى، وتصبح الكلمة أو الحركة قادرة على القيام بعدة وظائف في الوقت ذاته، سواء على المستوى العاطفي أو الفكري أو الاجتماعي.[4] وبهذا، يتحقق في المسرح توازن بين الإيجاز اللغوي والإيحاء الدرامي، مما يعزز من تأثير النص على المتلقي ويتيح له المشاركة الفاعلة في عملية التأويل وبناء المعنى.

ج- الحذف والإخفاء (الإضمار):

يُعدّ الحذف من أبرز آليات التكثيف الدلالي في الخطاب المسرحي، إذ يعتمد الكاتب على إسقاط بعض العناصر اللفظية أو الأحداث الثانوية، مكتفيًا بإشارات مقتضبة تُغني عن

[1] – يوسف، شكري .لغة المسرح: دراسة في جماليات التعبير .الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 95.

[2] –زيدان، عبد الرحمن .سيميولوجيا المسرح: دراسة في الأنساق والدلالات .دار الحوار، اللاذقية، 2002، ص 111.

[3] – فاطمة البريكي، "البلاغة المسرحية والاقتصاد الدلالي في المسرح العربي"، مجلة الفنون والآداب، العدد 10، 2021، ص. 90.

[4] – سمر الديوب، اللهجات الشعبية والتكثيف الدلالي في المسرح الجزائري، دار النشر العربية، 2020، ص. 63.

الشرح المطوّل. فالحذف هنا لا يعني النقص أو الفراغ، بل هو استراتيجية مقصودة لتوليد تعدد المعاني، وإجبار المتلقي على المشاركة في ملء الفراغ التأويلي.[1]

أما الإضمار أو الإخفاء، فيقوم على الاكتفاء بالتلميح والإشارة إلى حدث أو معنى دون التصريح به مباشرة، ليُترك للمتلقي استنتاجه من خلال السياق أو العلامات الركحية. وقد لجأ المسرح الجزائري إلى هذا الأسلوب بشكل مكثف، سواء لتجاوز الرقابة السياسية أو لفتح النص أمام تعددية القراءات.[2]

ويتجلى هذا بوضوح في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، حيث نجد كثيرًا من الحوارات مبنية على الحذف والإضمار: فـ دخول "عمي العابد" إلى الحانة لا يُسرد بالتفصيل، بل يُقدَّم في جملة مقتضبة تحمل دلالات تاريخية مرتبطة بالخذلان والاستعمار وفقدان الابن الشهيد. كذلك، فإن الموسيقى الوطنية استُعملت كبديل عن الحوار الطويل حول الثورة، لتُضمر في ألحانها معاني النضال والذاكرة الجمعية والتضحية.[3]

إذن، فإنّ الحذف والإضمار يُحوّلان الصمت والغياب إلى حضور دلالي مكثف، ويجعلان من العلامة المسرحية فضاءً خصبًا للتأويل. فالنص لا يمنح المتلقي معنى جاهزًا، بل يكتفي بالإيحاء، ويدعه يشارك في بناء المعنى وإعادة إنتاجه.

د-الاستعارة والمجاز الصمت والإشارات الغير لفظية:

يُعتبر المجاز والاستعارة من أبرز الوسائل البلاغية التي تمنح النص المسرحي عمقًا دلاليًا، إذ تفتح العبارة على أكثر من معنى، وتحوّل الكلمة من مدلولها المباشر إلى دلالات رمزية وإيحائية. فالاستعارة المسرحية تجعل الكلمة أو الصورة قادرة على تمثيل ما هو غائب أو غير قابل للتجسيد. على سبيل المثال، حين يصف أحد الشخصيات "الحرية" بأنها "شمس لا تغيب"، فإن هذا التعبير الاستعاري يكثّف معنى التحرر والنور والأمل في عبارة واحدة.[4]

---

[1] – يوسف، شكري .لغة المسرح: دراسة في جماليات التعبير .الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 115.

[2] – زيدان، عبد الرحمن .سيميولوجيا المسرح: دراسة في الأنساق والدلالات .دار الحوار، اللاذقية، 2002، ص 122.

[3] – بنكراد، سعيد .سيميائيات المسرح والقراءة المتعددة .دار توبقال، الدار البيضاء، 2005، ص 87.

[4] – عبد القادر، مراد .بلاغة المسرح: دراسة في الاستعارة والمجاز .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 64

إلى جانب المجاز اللغوي، يلعب الصمت والإشارات غير اللفظية دورًا محوريًا في التكثيف الدلالي. فالصمت في المسرح ليس فراغًا، بل علامة مشحونة بالمعنى، قد تدل على التردد، الغضب، أو الانكسار. إن لحظة صمت قصيرة قد تختزن موقفًا دراميًا أكثر قوة من خطاب مطوّل. كما أنّ الإشارات الجسدية (إيماءة اليد، نظرة العين، حركة الجسد) تصبح بديلًا عن الحوار، وتختزن معاني مركّبة دون الحاجة إلى ألفاظ.[1]

في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، نجد توظيفًا واضحًا لهذه الأدوات: فالحوار يتخلله صمت يعبّر عن ثقل الذاكرة ومرارة الخيانة، والإشارات غير اللفظية مثل وقوف "عمي العابد" مترددًا أمام باب الحانة تختزن صراعًا داخليًا مع الماضي. كما أنّ استعمال الاستعارات الوطنية (كالجبال رمزًا للثبات، والموسيقى رمزًا للذاكرة) يضاعف المعنى ويكثّفه في صورة واحدة.[2]

إذن، فإن الجمع بين اللغة المجازية والعلامات غير اللفظية يعمّق النص المسرحي، ويحوّل العرض إلى شبكة من الرموز المتداخلة التي تستفز المتلقي للتأمل والتأويل. وبهذا يتحقق التكثيف الدلالي كخاصية تجعل المسرحية أكثر تأثيرًا وجمالية.

المبحث الثاني: العلاقة بين النص الروائي والنص المسرحي:

يُعدّ المسرح والرواية من أبرز الأجناس الأدبية التي تتقاطع في عدد من الخصائص الفنية، رغم اختلافهما في البنية والوظيفة. فالنص الروائي يقوم أساسًا على السرد والوصف والتفصيل، بينما يعتمد النص المسرحي على الحوار والفعل الدرامي والتجسيد الركحي .ومع ذلك، فقد نشأت علاقة تبادلية بينهما جعلت النص الروائي مصدرًا خصبًا للمسرح، كما أثّر المسرح بدوره في بناء الرواية الحديثة.

2-1-طبيعة الخطاب الروائي(السرد، والشرح):

يتميّز الخطاب الروائي بكونه خطابًا سرديًا في جوهره، إذ يشكّل **السرد** الأداة المركزية التي يعتمدها الكاتب لنقل الأحداث ورسم الشخصيات وبناء العالم التخييلي. فالسارد –سواء كان عليمًا بكل شيء أو مشاركًا في الحدث– يتوجّه إلى القارئ بوساطة اللغة، موظفًا تقنيات متعددة، مثل **الاسترجاع (Flash-back)**لاستحضار أحداث ماضية، و**الاستباق**

[1] –ينظر: يوسف، شكري. لغة المسرح: دراسة في جماليات التعبير. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 130.

[2] – زيدان، عبد الرحمن. المسرح الجزائري بين النص والعرض. دار الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 158.

(Prolepse)للإشارة إلى أحداث لاحقة قبل وقوعها، إضافة إلى **الوقفات الوصفية** التي تمنح النص بعدًا تشكيليًا من خلال رسم الأمكنة والتفاصيل المادية والنفسية للشخصيات. [1]

وبهذا المعنى، لا يقتصر السرد على نقل الوقائع، بل يتجاوزها ليعكس الرؤية الفكرية والإنسانية للكاتب، إذ يمنحه إمكانية التعليق والتحليل وطرح الأسئلة حول القيم والوجود والواقع الاجتماعي.

أما **الشرح**، فهو عنصر ملازم للسرد، يتداخل معه ويغنيه. يتيح للكاتب التوسّع في تقديم خلفيات الأحداث أو تفسير الدوافع النفسية للشخصيات أو توضيح الملابسات الزمنية والمكانية. فالشرح، في بنيته، خطاب تفسيري وتعليقي يهدف إلى إضاءة الغموض ومنح القارئ مفاتيح إضافية لفهم النص. وغالبًا ما يتخذ طابعًا تأمليًا، حيث يخرج من تسلسل الأحداث ليتوقف عند تأملات فكرية أو إسقاطات فلسفية، مما يثري التجربة القرائية ويفتح أمام المتلقي آفاقًا لتأويل أعمق للوقائع[2].

يُمكن القول إن التفاعل بين السرد والشرح في الرواية لا يمثل مجرد تنويع أسلوبي، بل هو انعكاس لمرونة الخطاب الروائي نفسه؛ فهو نص يسمح للكاتب بأن يجمع بين الحكي والتحليل، بين نقل الواقع وتفسيره. وهذا ما يجعله أكثر انفتاحًا من النص المسرحي، الذي يعتمد على الحوار والفعل الدرامي، بينما يتيح النص الروائي مساحة أوسع للتفسير والتأمل وتقديم الرؤية الفكرية الكامنة وراء الأحداث.

وتتضح طبيعة الخطاب الروائي في اتساعه وشموليته، حيث يملك قدرة على التفصيل والإطناب في الأحداث، بعكس النص المسرحي الذي يقتصد في اللغة ويعتمد على الفعل والحوار. لذلك، فإن تحويل الرواية إلى نص مسرحي يتطلب عملية تكثيف، أي اختزال السرد والشرح في صور حوارية أو مشاهد ركحية قادرة على تجسيد الحدث في زمن قصير.[3]

---

[1] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1998، ص 112.

[2] – خالدي، عبد الحميد. (2014). بنية السرد الروائي العربي: دراسة في تقنيات الخطاب الروائي .مجلة اللغة والأدب، (25)، 95–100.

[3]– برنس، جيرالد. السرد: مدخل إلى نظرية القصة. ترجمة: محمد الجبالي. المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006، ص 112.

2-2-طبيعة الخطاب المسرحي (الحوار،الاقتصاد في الكلام تكثيف الدلالة)

يقوم الخطاب المسرحي أساسًا على **الحوار والفعل**، فهو خطاب حيّ يتوجه مباشرة إلى المتلقي عبر العرض الركحي. فالحوار يمثل الأداة الجوهرية التي تُبنى بها الشخصيات، ويُكشف من خلالها الصراع الدرامي، ويُحرّك الحدث من حالة إلى أخرى. ومن ثمّ، يصبح الحوار ليس مجرد تبادل كلامي، بل فضاءً للتوتر الدرامي، ومجالاً لتكثيف المواقف والأفكار في بنية فنية متماسكة.[1]

وعلى خلاف السرد الروائي الذي يتيح مساحات أوسع للوصف والشرح، فإن النص المسرحي يقتضي لغة مقتضبة وفعّالة، لأن زمن العرض محدود، ولأن التلقي يتمّ مباشرة عبر السمع والبصر. لهذا يميل الحوار إلى الاقتصاد في الكلام وتكثيف الدلالة، حيث تختصر الجملة الحوارية الواحدة مواقف وانفعالات كاملة، وتُضمر أكثر مما تُفصح، تاركةً مجالاً للتأويل والمتابعة الذهنية لدى المتفرج. [2]

ويُضاف إلى ذلك أن التكثيف في الخطاب المسرحي ينسجم مع طبيعة الفن الدرامي نفسه، الذي يقوم على **الفعل** لا على السرد، وعلى التلميح لا على الإطناب، ما يجعل كل كلمة محمّلة بوظيفة مزدوجة: تحريك الحدث وبناء المعنى. وبهذا يحقق المسرح فرادته كفن حيّ يزاوج بين الاقتصاد اللغوي وغنى الدلالة. [3](شايب، 2015، ص 56).

إلى جانب الحوار، يتميز الخطاب المسرحي بالاقتصاد في الكلام، أي تجنّب الحشو والإطناب، والاعتماد على أقل عدد ممكن من الكلمات للتعبير عن الموقف. فالجملة المسرحية غالبًا ما تكون قصيرة ومشحونة بطاقة دلالية كبيرة، بحيث تختزل صراعًا أو موقفًا كاملًا في عبارة واحدة. وهذا ما يجعل الخطاب المسرحي مكثفًا، متوترًا، ومشحونًا بالمعنى.[4]

إنّ هذا التكثيف الدلالي هو السمة الأبرز في الخطاب المسرحي، حيث تتحوّل الكلمة، أو الصمت، أو حتى الإيماءة إلى علامة ذات وظيفة إيحائية. ففي مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، تختصر كلمة واحدة مثل "الحرية" معاني النضال والشهادة والمستقبل، بينما

---

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية البنية المسرحية، الجزائر: منشورات موكيت، 2000، ص 73.

[2] – عبد الله الزهراني، "اللغة المسرحية بين الاقتصاد والتكثيف"، مجلة دراسات أدبية، العدد 14، 2012، ص 118.

[3] – عبد القادر شايب، جماليات الخطاب المسرحي، بيروت: دار الفارابي، 2015، ص 56.

[4] – يوسف، شكري .لغة المسرح: دراسة في جماليات التعبير .الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 135.

يصبح الصمت أحيانًا أبلغ من الحوار، فيكشف عن التردد أو الألم أو الغضب. وهكذا يتحول الخطاب المسرحي إلى شبكة من الرموز المكثفة التي تستفز المتلقي للتأويل والمشاركة في إنتاج المعنى.[1]

2-3-المقارنة بين الخطاب الروائي والخطاب المسرحي:

يتضح من خلال ما سبق أنّ الخطاب الروائي والخطاب المسرحي يشتركان في كونهما خطابين حكائيين ينقلان أحداثًا وصراعات عبر شخصيات وزمن ومكان. غير أنّ اختلافهما الجوهري يكمن في آلية التوصيل وشكل البناء الفني:

في الرواية، يقوم السرد والشرح بدور رئيسي في توصيل المعنى، إذ يمنح الكاتب نفسه حرية التوسّع في التفاصيل والوصف، واستعمال ضمير السارد للتعليق والتأمل. وبالتالي، فالقارئ يتلقى النص عبر القراءة الفردية والتخييل الذاتي.

في المسرح، يُبنى الخطاب على الحوار والفعل الدرامي، وهو خطاب موجَّه للعرض المباشر، يقتضي الاقتصاد في اللغة وتكثيف الدلالة. فالمعنى يُبنى عبر الأداء الركحي (الصوت، الحركة، الصمت، الإضاءة، الموسيقى...)، والمتلقي يشارك بشكل جماعي في تأويل النص أثناء المشاهدة. [2]

ومن ثَمّ، يمكن القول إن الرواية تميل إلى الإطناب والتفسير، بينما يميل المسرح إلى الإيجاز والإيحاء .وإذا كانت الرواية تسعى إلى إعادة بناء الواقع عبر السرد التفصيلي، فإن المسرح يعمد إلى اختزال هذا الواقع في صور مركزة ومكثفة، تُعرض في زمن محدّد وأمام جمهور مباشر.

هذا التباين يفسّر الصعوبات والتحديات التي يواجهها تحويل النص الروائي إلى نص مسرحي :حيث لا يُمكن نقل كل التفاصيل الروائية، بل تُختصر الأحداث ويُستعاض عن السرد

[1] – زيدان، عبد الرحمن .المسرح الجزائري بين النص والعرض .دار الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 150.

[2] – ينظر: رضوان بوخالدي، تداخل الأجناس الأدبية.. الرواية تغذي المسرحية، مجلة المجلة العربية، العدد 588، 2019 . Arabic Magazine

بالعلامات الركحية (حركة، موسيقى، إضاءة...)، مما يُبرز أهمية التكثيف الدلالي كأداة أساسية في الانتقال من جنس أدبي إلى آخر.[1]

إن المقارنة بين الجنسين تكشف عن طبيعة كل منهما: الرواية فن التوسع والتفصيل، بينما المسرح فن التركيز والإيحاء. وهذا لا يعني تفوق أحدهما على الآخر، بل يشير إلى خصوصية كل خطاب أدبي في التعبير عن التجربة الإنسانية بطريقته الخاصة.

أيضًا الموسيقى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لزياني شريف عياد شكّلت عنصرًا محوريًا في البناء الدرامي والسينوغرافي للعرض، حيث لم تقتصر وظيفتها على التزيين أو المرافقة، بل أدّت دورًا تعبيريا وجماليًا أساسيا. فقد بدأت بألحان افتتاحية مشبعة بالرموز الوطنية تمجد الثورة والشهداء، كما في المقطع "من جبالنا طلع صوت الأحرار"، الأمر الذي شد انتباه المتلقي منذ اللحظة الأولى وساهم في خلق أثر درامي وجمالي، إضافة إلى ضبط إيقاع العرض وتسريع أحداثه، فكانت بمثابة موسيقى تصويرية للمسرح[2].

أما داخل العرض، فقد تداخلت الموسيقى مع الأحداث لتصوّر العمق الدرامي والفلسفي للمشاهد. فهي لم تكن خلفية محايدة، بل حاملة لمعاني الاعتزاز بالقومية والفخر بالهوية الجزائرية، وبثّت في نفوس المتفرجين روح التشبث بالوطن. كما أدّت وظيفة بديلة للحوار في بعض المواقف، حيث عبّرت بإيقاعاتها ونغماتها عن الغضب، الرقة، الشجاعة والاعتدال، ما جعلها أداة أساسية للتواصل مع الجمهور ولصياغة صور افتراضية للمكان والشخصيات.

ومن جهة أخرى، تفاعلت الموسيقى بعمق مع باقي العناصر السينوغرافية، خصوصًا الحوار والأداء التمثيلي. فقد استُعملت في لحظات حاسمة مثل مشهد رسالة الابن الشهيد مصطفى، حيث أضاف الصوت الموسيقي بعدًا دراميًا مكثفًا عزّز تفاعل الممثل والمتلقي معًا. هذا التوظيف المدروس يبرز خصوصية الحوار المسرحي الذي تناول قضايا ما بعد الاستقلال

[1] – عبد الحميد خالدي، "بنية السرد الروائي العربي: دراسة في تقنيات الخطاب الروائي"، *مجلة اللغة والأدب*، العدد 25، 2014، ص 98.

[2] –ينظر: عيساني سيد أحمد ، د.شرقي نورية، الوظيفة التعبيرية للموسيقى في العرض المسرحي في الج ا زئر–قراءة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لزياني شريف عياد، مجلة النص،**1** جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، المجلد / 08 العدد:01–2021 –ص 373.374

بين الذات والآخر، كما يعكس قدرة المخرج على استخدام الموسيقى كعنصر حيّ يندمج مع باقي مكوّنات العرض[1].

وبذلك يمكن القول إن الموسيقى في هذه المسرحية لم تكن مجرد إضافة كمالية، بل ركيزة أساسية ساهمت في كشف رموز النص، تكثيف الحدث الدرامي، التعبير عن المشاعر الوطنية، وتحقيق الوحدة الجمالية والفكرية للعمل المسرحي. نجاح التجربة ارتبط بوعي زياني شريف عياد بأهمية الموسيقى كجزء عضوي من السينوغرافيا، وهو ما جعل العرض يتجاوز حدوده الفنية ليصبح تجربة فنية متكاملة تستحضر الذاكرة الجماعية الجزائرية.

خلاصة الفصل

يتضح من خلال هذا الفصل أنّ **التكثيف الدلالي** يمثل ركيزة أساسية في بناء الخطاب المسرحي، حيث يتحقق عبر الاقتصاد في اللغة، والإيحاء، والرمز، والحذف، والاستعارة، والصمت. فالكلمة أو الإيماءة البسيطة تُختزن لتصبح علامة مشبعة بالمعنى، تفتح النص على تعددية في التأويل، وتجعل المتلقي شريكًا في إنتاج الدلالة. وقد ميّزنا بين **التكثيف الدلالي** الشامل لجميع عناصر العرض، و**التكثيف الأسلوبي اللغوي** الذي يقتصر على الجملة المسرحية، مؤكدين أن كليهما يساهم في تعزيز البعد الجمالي والفكري للمسرح.

أما في المقارنة بين **النص الروائي والنص المسرحي**، فقد تبيّن أنّ الرواية تميل إلى السرد والإطناب والشرح، بينما يركّز المسرح على الحوار والاقتصاد في اللغة وتكثيف العلامة. وهذا ما يجعل التلقي في الرواية فرديًا قائمًا على التأمل التدريجي، بينما يتسم في المسرح بالجماعية واللحظية، مما يمنح العرض أثرًا مباشرًا وصادمًا.

كما أبرزت الدراسة دور **الموسيقى** في مسرحية *الشهداء يعودون هذا الأسبوع* لزياني شريف عياد، حيث شكّلت عنصرًا أساسيًا في تكثيف الدلالة، وإغناء العرض بأبعاد وطنية وجمالية وفكرية. فهي لم تكن مجرد خلفية، بل أداة درامية وسينوغرافية فاعلة، ساعدت على ضبط الإيقاع، وتعويض الحوار في بعض المواضع، والتأثير العاطفي في الجمهور.

[1] – المرجع نفسه ، ص375– 377

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن التكثيف الدلالي، بما يحمله من رمزية وإيحاء، يمثل جسرًا حيويًا بين النص والعرض من جهة، وبين المسرح والمتلقي من جهة أخرى، كما أنه مايميز المسرح عن الرواية، ويمنحه طاقة تعبيرية خاصة قادرة على إثارة الفكر والوجدان في آن واحد.

الفصل الثاني

مظاهر التكثيف الدلالي في المسرحية

1-المبحث الاول: اللغة في المسرحية

1-1- -طبيعة اللغة في المسرحية

1-2- وظائف اللغة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع

2-المبحث الثاني الرمز ودلالته في المسرح

2-1- رمزية حضور الشهداء واختزال المعنى:

2-2-دلالات الزمان والمكان والوطن. الرمز

.

1-المبحث الاول: اللغة في المسرحية:

تُعدّ اللغة المسرحية من أهم الأدوات التي يعتمد عليها الكاتب والمخرج في بناء المعنى الدرامي، فهي ليست مجرد وسيلة للتواصل بين الشخصيات، بل هي عنصر جمالي ودلالي يتجاوز المباشرة نحو الإيحاء والرمزية. وتتميز اللغة في المسرح عن غيرها من الأجناس الأدبية بخضوعها لقوانين الأداء الركحي، ما يجعلها مزدوجة الوظيفة: أدبية من جهة، وعملية/أدائية من جهة أخرى.

1-1- طبيعة اللغة المسرحية:

اللغة في المسرح ليست لغة تقريرية أو سردية كما هو الحال في الرواية، وإنما هي لغة مكثفة تقوم على الإيجاز والاقتصاد، حيث يُستعاض عن الشرح المطوّل بالرمز والإيحاء. كما تتصف بكونها حوارية، أي أنها تتجسد من خلال التفاعل بين الشخصيات، مما يمنحها بعدًا دراميًا يتجاوز المعنى اللغوي المباشر.

أ-العامية كأداة اختزال دلالي، تتبنّى كثير من نصوص ما بعد الاستقلال — ومن بينها تحويلات روائية إلى نص مسرحي *كالشهداء يعودون هذا الأسبوع* —اللغة العامية كأداة مركزية للتواصل مع الجمهور. العامية هنا لا تعني فقط التسجيل الاجتماعي أو الواقع اللغوي، بل تعمل كوسيط مكثّف للدلالة: جملة قصيرة أو موقف عامي تكشف عن تراكم خبرات تاريخية، شحنات عاطفية، ومواقف إيديولوجية في آن واحد. لذلك تُقرأ كل كلمة «عامية» في المسرح كخيط تشابك دلالي يرمز إلى ذاكرة وجماعة ومستوى من الحميمية لا تستطيع الفصحى وحدها أن تبلغه بسهولة.[1]

يغلب على الحوار الطابع الشعري، حيث تُبنى الجمل على الإيقاع والتكرار، وتتشكل الصور البلاغية من عناصر الطبيعة كالريح والشمس والخريف. مثلًا، تتكرر عبارة" **:اللي راح ما يولي** "لتتحول إلى لازمة إيقاعية تضفي على النص بعدًا غنائيًا، وتفتح أفقًا فلسفيًا حول فكرة الفقد والزمن.[2]

[1] -ينظر: سمر الديوب، اللهجات الشعبية والتكثيف الدلالي في المسرح الجزائري، دار النشر العربية، 2020، ص. 61.

[2] -https://www.youtube.com/watch?v=JVFLeC5wr5w&t=1842s

.

ب-اقتصاد الحوار: الاختزال واللمحة الدلالية المسرح يتطلب اختزالَ الكلام ليحافظ على الإيقاع والشد الدرامي. لذلك يصبح السرد «مختزلاً» عبر حوارات قصيرة، جمل مقتضبة، ووقفات صمت محمّلة بالدلالة. هذا الاقتصاد يخلق فراغات دلالية يملؤها المتلقّي بخبرته، فيصبح الجمهور شريكًا في البناء المعنوي للمسرحية.[1]

ما يعرف **برمزية اللغة،** الشخصيات لا تتحدث دائمًا بلغة مباشرة، بل تلجأ إلى الرمز والاستعارة.

-الصمت يصبح علامة ثقل الغياب والانتظار.

-الابتسامة قد تحمل مفارقة: إما سخرية مرة أو أملًا كاذبًا.

-إدارة الظهر تتحول إلى فعل مسرحي يرمز إلى الإنكار والرفض الصمت (وإدارة الظهر = رفض الواقع/رفض الاعتراف بالخسارة.)

الجمل القصيرة المكثفة مثل" :الشهداء سيعودون "تتعدد قراءاتها: حلم، احتجاج، أو وهم جمعي.

ج-التناص الشفاهي والتراثي: أمثلة ومفاعيل: الاستعانة بالأمثال الشعبية:(**اللي مات**

شاهده، لسان غيره يشهد عليه... واللسان، إذا تعكَّل، هذا البرد يمشيه."

، اللي راح ما يولي، واللي غاب غاب — غاب ودا معاه سره). الأناشيد، والتحيّات القديمة تُعدُّ وسيلة لتكثيف دلالي قوية: عبارة شعبية واحدة قد تستحضر تاريخاً كاملاً من المعاناة والنضال والاحتفاء. في الشهداء يعودون، تُوظّف عناصر التراث الشعبي لربط النصّ بثقافة الجماعة، ومن ثم لتوجيه نقد لِـ«المتحدثين باسم الثورة» عبر صياغةٍ بسيطة ومباشرة يفهمها الجمهور فورًا.

ج-تعدد مستويات اللغة والأسلوب في المسرحية

يلعب توظيف التعابير العامية الجزائرية مثل: "بلاك"، "ماشي"، "واش من المشاكل"، و"هادوك" دورًا محوريًا في منح النص صدقًا واقعيًا وربطه بالبيئة القروية المستهدفة.[2] هذا

[1] – المرجع نفسه.

[2] –عبد القادر علولي، الدراما الجزائرية بين التقليد والتجديد، الجزائر: دار الثقافة الوطنية، 2016، ص. 52.

.

الاختيار اللغوي يجعل النص قريبًا من الجمهور العادي، ويضفي عليه قوة تعبيرية مرتبطة بالحياة اليومية، كما يسهم في تكثيف المعنى من خلال وحدات لغوية قصيرة تحمل دلالات اجتماعية وثقافية متعددة.

إلى جانب ذلك، يعتمد النص على **اللغة الجدلية (الحوارية)**، حيث لا يقتصر الحوار على تبادل الأفكار فحسب، بل يمثل صراعًا بين رؤى مختلفة: فالعابد يتمسك بالرمز والذاكرة، ممثلًا الحلم الثوري، في حين يقف المسعي أو القابض على الجانب البيروقراطي والقانوني، أي واقع ما بعد الاستقلال.[1] من هذا التوتر ينبع الصراع المركزي في المسرحية، المتمثل في الصدام بين الأمل الجمعي والخيبة الواقعية.

كما تُستثمر **لغة الجسد** كعنصر دلالي مهم، حيث لا تُعبّر الكلمات وحدها عن المعنى:

–يصبح الصمت أكثر بلاغة من الكلام، فهو لغة حضور الغياب.[2]

–يمثل الرقص وضرب البندير لغة إيقاعية جماعية، تربط بين الطقس والتراث الشعبي.[3]

–تُكثف الإشارات والإيماءات المواقف المختلفة، مثل الرفض، القبول، أو الاستسلام.

ويبرز **الأسلوب البلاغي** من خلال تقنيات مثل التورية والسخرية، التي تُستخدم لتضمين معاني مزدوجة: فالكلمة على الخشبة قد تحمل معنى سطحيًا للمشهد، ومعنى آخر نقديًا يتوجه إلى بنى السلطة أو الذاكرة الجماعية.[4] هذه الطبقات المتعددة في الخطاب تضاعف دلالة العبارة الواحدة وتُسهم في تحقيق تكثيف فعال.

[1] –هشام يحيى، "توظيف العامية في المسرح الجزائري: دراسة تحليلية"، المجلة الجزائرية للفنون المسرحية، العدد 5، 2019، ص. 101.

[2] –نادية بن حمو، لغة الجسد والإيماءات في المسرح العربي، القاهرة: المركز العربي للنشر، 2018، ص. 37.

[3] –لطفي الصادق، "الإيحاء والرمز في المسرح الجزائري: بين الفلسفة والسياسة"، مجلة الدراسات المسرحية، العدد 14، 2021، ص. 88.

[4]– فؤاد طه، الأسلوب البلاغي في المسرح العربي المعاصر، بيروت: دار الفكر العربي، 2017، ص. 65

.

من خلال هذا التنوع، تتشكل **شبكة لغوية مركبة** في المسرحية، تتداخل فيها مستويات متعددة: الشعرية، الرمزية، الشعبية، الجدلية، والجسدية. هذه الشبكة لا تنقل الأحداث فحسب، بل تُجسّد صراع الذاكرة مع النسيان، والحلم مع الواقع، مانحة النص عمقه الفلسفي والسياسي.[1]

1-2-وظائف اللغة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:

في هذه المسرحية، لا تُستعمل اللغة كأداة للتواصل المباشر فقط، بل تتحول إلى فضاء جمالي وفكري متعدد الأبعاد، يحمل في طياته أدوارًا شعرية، رمزية، تاريخية، وجدلية.

أ-الوظيفة الشعرية :

تظهر من خلال التكرار والإيقاع والصور الرمزية. مثل العبارات" **:اللي راح ما يولي**"، و"**اللي غاب غاب ودا معاه سره**"، *وظيفتها :*تحويل الحوار إلى خطاب شعري ملحمي، يعمّق البعد الرمزي للمسرحية ويضفي عليها نغمة جماعية.

ب-الوظيفة الرمزية / الإيحائية:

إلى جانب الوظائف السابقة، تحمل اللغة وظيفة إيحائية تفتح المجال أمام المتلقي للتأويل. فبعض الجمل المقتضبة أو الصمت المرافق للحوار يُترك بلا تفسير مباشر، ما يدفع الجمهور إلى المشاركة في بناء الدلالة واستكمال المعنى. إن هذا الأسلوب يحقق انفتاح النص المسرحي على قراءات متعددة، ويجعل اللغة وسيلة لإشراك المتلقي في العملية الإبداعية، بدل أن يكون متفرجاً سلبياً.[2]

الجمل القصيرة مثل" **:الشهداء سيعودون** "تتعدد دلالاتها بين الأمل، الوهم، والاحتجاج. كما أن عناصر غير لفظية مثل الصمت، الابتسامة، إدارة الظهر، تؤدي وظيفة رمزية بليغة، وظيفتها :فتح مجال للتأويل وتعميق أفق المعنى، بحيث يتجاوز النص حدود المباشرة.

وكلمة "**الشهداء**" لا تعني مجرد أبطال ماتوا في سبيل الوطن، بل ترمز إلى القيم الثورية و"الذاكرة الجماعية" التي يُعاد استدعاؤها لمحاسبة الحاضر. كذلك، فإن تعبيرات مثل

[1] -ينظر: سميرة زروق، "التورية والسخرية كآليات تكثيف دلالي في المسرح"، المجلة العربية للفنون الأدائية، العدد 3، 2020، ص. 72.

[2] – ينظر: زياني الشريف عياد، الذاكرة والمسرح: قراءات في التجربة الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 1990، ص 122.

"الحرية" و"الوطن" تتحول إلى مفاتيح رمزية تكثف معانٍ سياسية وأخلاقية عميقة، تجعل من اللغة أداة لبناء خطاب وطني يتجاوز حدود الدراما إلى المجال التاريخي والاجتماعي.[1]

ج-الوظيفة التذكيرية / التاريخية :

اللغة تستدعي صور الأنبياء **(يوسف، علي كرم الله وجهه)** وأبطال الملاحم العربية **(عنترة)**، وظيفتها :ربط الماضي البطولي بالواقع المعيش، وإحياء الذاكرة الجماعية للشعب بعد الاستعمار.

د-الوظيفة الجدلية / الصراعية:

تتمثل الوظيفة الدرامية للغة في قدرتها على تحريك الأحداث وإبراز الصراع بين الشخصيات. ففي مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، لا تُستخدم اللغة كأداة تواصل بسيطة، بل كوسيلة لبناء التوتر الدرامي وتصعيد المواقف. فالحوارات القصيرة، والردود المتوترة، والاتهامات المتبادلة بين الشخصيات تجسد صراعاً خفياً بين أبناء الثورة الحقيقيين وبين من استغلوا اسمها بعد الاستقلال. ومن خلال هذا الاستخدام، تصبح اللغة بمثابة محرك أساسي للحدث المسرحي، يعوض السرد الروائي المطوّل ويكثّف المعنى في لحظات درامية مركزة.[2]

الحوارات بين العابد والمسعي والقابض ترتكز على النقاش والجدال:**العابد** يمثل الذاكرة والحلم الثوري، **المسعي والقابض** يمثلان سلطة القانون والإدارة، وظيفتها :إبراز التوتر بين المثاليات الثورية وواقع البيروقراطية ما بعد الاستقلال.

هـ-الوظيفة الواقعية / الشعبية :

يُعتبر توظيف العامية الجزائرية في المسرح أداة فنية فعّالة تُسهم في تعزيز الصدق الواقعي وتقريب النص من الجمهور الشعبي.[3]

تُستخدم تعابير مألوفة مثل "بلاك"، "ماشي"، و"واش من المشاكل" لتجسيد الحياة اليومية وتقديم صورة حية عن الواقع الاجتماعي والثقافي. هذا الاستخدام لا يقتصر على تيسير

[1] – الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1973، ص 45.

[2] – عبد القادر علولة، اللغة المسرحية وآليات التواصل، دار القصبة، الجزائر، 1993، ص 59.

[3] – ينظر: عبد الرحمن منيف، الدراما الشعبية الجزائرية: دراسة تحليلية، دار النشر الجزائرية، 2018، ص. 45.

.

التواصل بين الشخصيات، بل يُسهم في بناء علاقة تفاعلية مع المتلقي، مما يعزز من تأثير الرسالة الدرامية.[1]

تُظهر الدراسات أن العامية الجزائرية تُستخدم بشكل واسع في الأعمال الدرامية، حيث تُستخدم بنسبة تصل إلى 67.5% في بعض الأعمال، مما يعكس رغبة في تمثيل الواقع اللغوي للجمهور المستهدف.[2] هذا التوجه يُعتبر جزءًا من حركة أوسع في المسرح العربي، حيث يُستخدم اللهجات المحلية لتقريب النصوص من الجمهور وتعزيز مصداقيتها.

علاوة على ذلك، يُساهم استخدام العامية في تمكين الممثلين من التعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم بشكل طبيعي ومتوافق مع السياق الاجتماعي والثقافي، مما يُعزز من حيوية الأداء الدرامي.[3] كما يُعتبر هذا الاستخدام وسيلة لتوثيق اللهجات المحلية وحمايتها من الاندثار، بما يُسهم في الحفاظ على الهوية الثقافية واللغوية.

و-الوظيفة التعبيرية / الانفعالية:

تُستخدم اللغة كذلك لنقل المشاعر والانفعالات، سواء الفردية منها أو الجماعية. فشخصية ابن الشهيد، على سبيل المثال، تعكس عبر حواراتها مشاعر الحيرة والصدمة والخوف، بينما تعكس لغة الجماعة مشاعر الغضب والخيبة من الواقع الذي لم يرقَ إلى تضحيات الشهداء. وهكذا تتحول الكلمات إلى وسيلة لإيصال الانفعالات النفسية إلى المتفرج بشكل مباشر، مما يضاعف من تأثير العرض المسرحي في وجدان الجمهور.[4]

مثل الحزن والأمل والحنين، **مثال" :يا حسراه على الأولين"، "لو كان يرجع العزيز اللي فقدناه"**، وظيفتها :التأثير الوجداني المباشر في المتلقي وإثارة مشاعره.

اللغة في هذه المسرحية ليست مجرد وسيلة خطاب، بل هي أداة جمالية وفكرية تؤدي وظائف متعددة: شعرية، رمزية، تذكيرية، جدلية، واقعية، وانفعالية. إنها التي تمنح النص قوته

[1] – فاطمة البريكي، "اللهجة المحلية في المسرح العربي: دراسة تطبيقية"، مجلة الفنون والآداب، العدد 8، 2022، ص. 112.

[2] – سمر الديوب، اللهجات الشعبية في المسرح الجزائري: تحليل نقدي، دار النشر العربية، 2020، ص. 59.

[3] – ينظر: محمد حسين حبيب، نظرية المسرح الرقمي وتحولات الأداء، دار النهضة العربية، 2021، ص. 134.

[4] – ينظر: سامي عبد الحميد، فنون العرض المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 71.

.

التعبيرية والسياسية، وتحوّل المسرحية إلى مساحة للتأمل في معاني الشهادة، الذاكرة، والواقع الاجتماعي.

يتضح من خلال تحليل وظائف اللغة في المسرحية أن النص لا يكتفي بالتواصل المباشر، بل يشتغل على مستويات متعدّدة: فهو درامي يطور الأحداث، تعبيري ينقل المشاعر، رمزي يحيل على قيم الثورة، وإيحائي يفتح المجال للتأويل. وبهذا تصبح اللغة أداة **تكثيف دلالي** تُمكّن المسرحية من الجمع بين الوظيفة الفنية والرسالة الفكرية.

2-المبحث الثاني: الرمز ودلالته في المسرح:

يُعدّ الرمز أحد أهم الأدوات الفنية في المسرح، فهو وسيلة لإضفاء العمق على الأحداث والشخصيات، وتحويل المواقف اليومية أو التاريخية إلى معانٍ تتجاوز الظاهر إلى الباطن. من خلال الرموز، يتمكن النص المسرحي من التعبير عن القيم والأفكار والمشاعر بطريقة إيحائية، تتيح للجمهور التأمل والتفاعل الذهني مع الأحداث. وفي المسرح الجزائري، يلعب الرمز دورًا مزدوجًا؛ فهو يعكس الواقع الاجتماعي والسياسي ويمنحه بعدًا فكريًا، كما يُتيح للمخرج والممثل حرية التفسير والإبداع في إيصال الرسالة بطريقة قوية ومؤثرة.

2-1- رمزية حضور الشهداء واختزال المعنى:

يتميّز حضور الشهداء في مسرحية *الشهداء يعودون هذا الأسبوع* بكونه حضورًا غير مادي، إذ لا يظهرون جسديًا على الخشبة، وإنما يُستحضرون عبر اللغة، التكرار، الطقوس، والذاكرة الجمعية. هذا الغياب الجسدي والاختزال الفني ليس عجزًا دراميًا، بل هو اختيار جمالي ودلالي يعكس وظيفة الشهيد بوصفه رمزًا لا يُحصر في شخص بعينه، وإنما يتجاوز الفرد ليجسّد الذاكرة والأمل والأزمة في آن واحد.

أ-رمز الذاكرة الجماعية:

في المسرحية، لا يظهر الشهداء مجسّدين على الخشبة، بل يحضرون عبر الكلمة والانتظار والخيال. تتكرر عبارة" **:الشهداء سيعودون** "على لسان النساء، لتتحول من خطاب فردي إلى ذاكرة جماعية تنبعث من الجماعة نفسها.

.

هذا الحضور الرمزي يجعل الشهداء يمثّلون **الماضي الذي لا يموت**، الماضي الذي يقاوم النسيان ويظلّ حاضرًا في ضمير القرية والمجتمع[1].

ب- رمز الأمل والخلاص:

رغم أن العودة لم تتحقق ماديًا، فإن الحلم بعودتهم يبقى قائمًا كقوة دفع نفسية وروحية للجماعة. حضورهم الرمزي يمثّل توقًا إلى العدالة واستعادة القيم التي ضحّوا من أجلها. وهكذا يصبح الشهيد علامة على الاستمرارية التاريخية، وعلى إمكانية ولادة واقع جديد أكثر عدلاً. وتؤكد الدراسات أن الطقوس الجماعية (كالانتظار الجماعي والترديد) تحافظ على هذا الأمل في مواجهة الانكسارات السياسية والبيروقراطية.[2]

غير أنّ هذا الأمل، وإن كان رمزياً، يحمل في طياته توتراً دائمًا بين الانتظار المفتوح والواقع المسدود؛ فالمسرحية تُبقي الحلم حيّاً، لكنها في الوقت نفسه تكشف هشاشته أمام سلطة البيروقراطية وخيبة التطلعات.

ج- رمز الأزمة والخيبة:

غياب العودة الفعلية للشهداء يضع الشخصيات في مواجهة صراع نفسي ووجودي: هل كانت التضحيات من أجل واقع أفضل؟-أم أن الدماء أُهدرت سُدى. بهذا، يتحوّل الرمز من وعد بالخلاص إلى **سؤال وجودي** يُحاصر الفرد والجماعة معًا. [3]

د-رمز الرسالة: نقطة التقاء الماضي والحاضر

تُشكّل الرسالة في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع "رمزًا كثيف الدلالة، إذ تتحول إلى حلقة وصل بين زمنين :الماضي بما يحمله من تضحيات الشهداء، والحاضر المثقل بأسئلة الوفاء لتلك التضحيات. فالرسالة ليست مجرد ورقة مكتوبة، بل هي وعاء رمزي يحمل وصايا وقيمًا تختزل تاريخًا بأكمله في عبارات قصيرة. وجودها المادي على

1 -ينظر: ربيعي، هالة. "البناء الفني للحكاية في المسرح الجزائري: النص المسرحي الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا ". مجلة دراسات فنية، 9(1)، 2023، ص 37-52.

2 - حمادي صمود، الرمز في المسرح العربي الحديث، المجلة العربية للثقافة، تونس، 1998، ص. 132.

3 -ينظر: بغورة، محمد الصديق. "السؤال والموقف التاريخي في الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار ".مجلة اللغة والأدب، العدد 18، 2021، ص 115.

.

الركح يجعلها عنصرًا دراميًا ملموسًا، يزيد من وقعها على المتلقي، ويمنح التكثيف بعدًا بصريًا وسمعيًا في آن واحد. كما أن الرسالة تؤدي وظيفة محورية في البناء الدرامي.[1]

فهي تثير الحدث عبر إحداث الصدمة، وتحرك الشخصيات باتجاه المواجهة أو التساؤل، وتكشف الأسرار الكامنة خلف الخطاب اليومي. وبهذا تصبح الرسالة رمزًا مركزيًا يختزل العلاقة الملتبسة بين الأجيال، حيث يتلقى ابن الشهيد سطورًا قليلة تختزن تاريخًا دمويًا طويلاً، ليعيد عبرها طرح أسئلة الحاضر حول الوفاء والخذلان، الأمل واليأس، الحقيقة والوهم.

د- علامة مسرحية كثيفة:

ما يميز الرمز في هذه المسرحية أنه قائم على **الغياب/الحضور** :فالشهداء لا يُجسَّدون كأشخاص، لكنهم يُستدعون عبر: الكلمة القصيرة المكثفة مثل: "**اللي راح ما يولي**.

-**الإيماءات**: الصمت، البكاء، إدارة الظهر، الانتظار.

-**الطقس الجماعي**: الرقص، الضرب على البندير.

هذا يجعل الشهيد يتحول إلى علامة مفتوحة للتأويل :وطن مفقود، ذاكرة جمعية، عدالة مؤجّلة، حلم مستحيل، أو خيبة وجودية.[2]

في هذه المسرحية، حضور الشهداء تحوّل من مجرد ذكرى غائبة إلى **رمز كثيف** يلخص علاقة المجتمع بماضيه الثوري وحاضره المأزوم. إنهم ليسوا شخصيات درامية تقليدية، بل **بؤر دلالية** تحرّك الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات، وتدفع المتلقي للتأمل: هل الشهداء يعودون فعلاً، أم أن الذين بقوا هم من غادروا وصاياهم؟

أمثلة على الاختزال في الحركة/الإشارة من مشاهد المسرحية:

-**الضرب على البندير**: ليس مجرد موسيقى، بل علامة إيقاعية توقظ الذاكرة الجمعية، وتربط الحاضر بالطقس الشعبي، دلالته صوت الجماعة / صوت الأرض / صوت الثورة.

-**الصمت الطويل**: عندما تسكت الشخصيات فجأة، يصبح الصمت أثقل من الكلام.

[1] -دهيمي، عبد القادر. "المنطلق والغاية: قراءة في الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار ".مجلة العلوم الإنسانية، العدد 29، 2022، ص 130.

[2] - برادي علي، تداولية الخطاب المسرحي: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا، مجلة اللغة والأدب، العدد 29، جامعة الجزائر 2، 2017، ص. 211.

.

دلالته: الفراغ الذي تركه الشهداء، عجز الكلمات عن التعبير، ثقل الانتظار.

-**إدارة الظهر:** حركة بسيطة لكنها تحمل معنى الإنكار أو الرفض أو الهروب من مواجهة الحقيقة.

-**الدمعة أو الابتسامة:** الدمعة: تختزل كل الحزن والحنين والخذلا، الابتسامة: قد تكون أملًا خفيًا أو سخرية مرة من الواقع.

-**رفع اليد نحو السماء:** إشارة طقسية، تتجاوز الإنسان نحو المقدّس، وكأنها مناجاة أو استغاثة.

المسرحية تثبت أن الجسد علامة مسرحية، وأن حركة واحدة قد تختزل صفحات من الكلام. وهذا ما يجعل النص ينتقل من المستوى السردي (الكلمة) إلى المستوى البصري/الرمزي (الحركة)، فيتحول المسرح إلى لغة مزدوجة :اللفظ والإيماءة.

2-2-دلالات الزمان والمكان والوطن. الرمز:

يحتلّ الزمان في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع مكانة محورية، إذ لا يظهر في بعده الخطي المتسلسل كما في المسرح التقليدي، بل يتخذ طابعًا دائريًا متكرّرًا، يظهر ذلك من خلال ترديد العبارات اللازمية مثل" :اللي راح ما يولي"، التي تحيل إلى زمن دائري تتجدد فيه الذاكرة ولا تنقطع.[1]

فالزمن هنا ليس زمنًا واقعيًا يخضع لقياس الساعات والأيام، بل زمن نفسي مشدود إلى الانتظار الطويل لعودة الشهداء. إننا أمام زمنين متقابلين: زمن ثوري ينتمي إلى الماضي المجيد ويستدعي لحظة التضحية والبطولة، وزمن راهن يعكس الحاضر البيروقراطي المثقل بالخيبة والخذلان. ومن خلال هذا التوتر يتحول الزمن إلى رمز فلسفي لصراع داخلي بين ذاكرة الأبطال الذين ارتقوا إلى مرتبة الخلود، وخيبة الأحياء الذين عجزوا عن تحقيق وصاياهم.[2]

أما المكان، فقد شُيّد بدوره على ثنائية الواقعي والرمزي. تدور الأحداث في فضاء القرية، مكان مألوف في الظاهر، لكنه يتحول مسرحيًا إلى فضاء دلالي يعكس بنية المجتمع الجزائري بعد الاستقلال. فالساحة أو الحلقة الشعبية ليست مجرد فضاء مفتوح، بل هي مجال

[1] https://www.youtube.com/watch?v=JVFLeC5wr5w&t=1842s--

[2] https://www.youtube.com/watch?v=JVFLeC5wr5w&t=1842s-

.

جماعي تتشكل فيه الذاكرة المشتركة عبر الطقوس والإنشاد وضرب البندير. بينما تمثل البيت والمقهى فضاءات شخصية حميمية ترتبط بالانتظار والحنين الفردي، وتكشف البعد النفسي للشخصيات. غير أن أبرز فضاء مسرحي هو القباضة، إذ ترمز إلى السلطة الإدارية والقانونية التي تتعارض مع أحلام الناس وتضعهم في مواجهة واقعية مع البيروقراطية. هكذا يصبح المكان مرآة للواقع الجزائري ما بعد الاستقلال، حيث يلتقي الحلم الثوري بالواقع المأزوم، وحيث تصطدم الجماعة الشعبية مع منطق الدولة الحديثة.[1]

كذلك شخصية خديجة التي ترتدي الزي الشاوي الدي يحيل إلى جغرافية المكان.

أما الوطن، فهو لا يظهر باعتباره جغرافيا محددة أو مساحة ترابية مجردة، بل كرمز مشبع بالذاكرة والشهداء والتضحيات. فالأغاني الجماعية مثل" :بلادي حييت "تخلّص الوطن من بعده المادي لتضفي عليه قداسة رمزية، تربط الأرض بدماء الشهداء وتجعل الانتماء فعلًا وجوديًا لا مجرد علاقة ترابية. إن الوطن هنا ليس ملكًا للأحياء فقط، بل هو عهد بين الأموات والأحياء، بين الشهداء الذين قدّموا دماءهم والأجيال التي ورثت وصاياهم. ومع ذلك، يظلّ حضور الوطن في النص مشوبًا بالقلق والتساؤل :هل وفّى الأحياء بعهود الشهداء؟ أم أنّ ذاكرة التضحية تحولت إلى شعارات جوفاء في واقع بيروقراطي فارغ من المعنى؟[2]

من خلال هذه الأبعاد الثلاثة، يغدو الزمان رمزًا للذاكرة والانكسار، والمكان رمزًا للتوتر بين الجماعة الشعبية والسلطة البيروقراطية، والوطن رمزًا للتضحية والأمل المهدد بالنسيان. إن حضور هذه الرموز لا يكتفي بوظيفة جمالية أو سردية، بل يتجاوزها إلى بعد سياسي وفكري وفلسفي، يجعل المسرحية خطابًا إنسانيًا يطرح سؤال العلاقة بين الماضي والحاضر، بين الحلم والخيبة، بين الذاكرة الجماعية وواقع ما بعد الاستقلال.

[1] –بوعتو خيرة، "مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية – مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا"، مجلة علوم اللغة، جامعة سطيف، العدد 7، 2018، ص. 95.

[2] – بغورة محمد الصديق، "السؤال والموقف التاريخي في الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة قسنطينة 2، العدد 11، 2020، ص. 132.

.

خلاصة الفصل:

تقوم مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع "على تقنيات التكثيف الدلالي والاعتماد على اللغة الرمزية والإيحاء بدل المباشرة. فاللغة المسرحية فيها ليست مجرد أداة للتواصل، بل فضاء جمالي وفكري يتوزع بين مستويات متعددة :الشعرية، الرمزية، التاريخية، الجدلية، الواقعية والانفعالية.

كما يوظف النص العامية الجزائرية، والأمثال الشعبية، والأغاني التراثية، ليجعل الخطاب قريبًا من الجمهور ومشحونًا بذاكرة جماعية. الحوار قصير ومكثف، يتخلله الصمت والإشارات غير اللفظية (كالابتسامة، إدارة الظهر، رفع اليد...)، مما يعمّق المعنى ويمنح الجمهور فرصة المشاركة في بناء الدلالة.

أما الرمز فيحتل موقعًا محوريًا:

-الشهداء رمز للذاكرة والأمل والخيبة.

-الرسالة رمز للربط بين الماضي والحاضر.

-الزمن والمكان يتحولان إلى رموز للانكسار والانتظار والسلطة البيروقراطية.

-الوطن يظهر كرمز للتضحية والانتماء المهدَّد بالنسيان.

وهكذا يتضح أن المسرحية تستثمر اللغة والرمز معًا في بناء خطاب درامي مكثف، يعكس صراع المجتمع الجزائري بين الماضي الثوري المجيد والحاضر المأزوم، بين الحلم الجماعي والخيبة الواقعية.

الفصل الثالث

المقابلة مع الرواية

المبحث الأول: -أوجه التكثيف في المسرحية مقارنة بالرواية

1-1-التكثيف في الحوار مقابل السرد الروائي:

1-2- -تحولات بناء الشخصيات بين الرواية والمسرحية

1-3- التكثيف في الفضاء الركحي مقابل الفضاء الروائي

المبحث الثاني: أثر التكثيف على المتلقي والجمهور بين الرواية والمسرحية

2-1--أثر التكثيف على المتلقي في الرواية:

2-2--أثر التكثيف على الجمهور في المسرحية:

عند تناول الخطاب المسرحي بالدراسة والتحليل، يفرض نفسه سؤال المقارنة مع الرواية باعتبارها الجنس الأدبي الأقرب إليه من حيث معالجة القضايا الإنسانية والاجتماعية. غير أنّ كلاً منهما يتمايز بآلياته التعبيرية وطرائق تمثيله للعالم.

فالرواية تعتمد على السرد التفصيلي والوصف المطوّل للأحداث والأماكن والشخصيات، مما يجعلها فنًّا قائمًا على الإطناب والتوسّع .أما المسرحية فترتكز على الحوار والإيجاز، وتسعى إلى اختزال التجربة الإنسانية في مشاهد درامية مكثفة، حيث تُحمَّل الكلمة والرمز دلالات متعدّدة، ويُعوَّل على العناصر الركحية (الموسيقى، الضوء، الصمت) لتقديم ما تعجز عنه اللغة المطوّلة.

ومن هنا تأتي أهمية التكثيف الدلالي باعتباره سمة أساسية تميّز المسرح عن الرواية، وتجعل المتلقي مشاركًا فاعلًا في إنتاج المعنى وتأويله. وبذلك، فإنّ المقابلة مع الرواية تمهّد لفهم طبيعة المسرح كلغة فنية تعتمد على الاقتصاد في التعبير والعمق في الدلالة، بدل الامتداد السردي الذي يطبع العمل الروائي.

المبحث الأول: -أوجه التكثيف في المسرحية مقارنة بالرواية:

يُعدّ التكثيف الدلالي خاصية جوهرية تميز النص المسرحي عن النص الروائي، إذ يقوم المسرح على الاقتصاد في اللغة وتكثيف العلامات، بينما تنبني الرواية على السرد التفصيلي والوصف المطوّل. ومن خلال هذه المقابلة يمكن إبراز أهم أوجه الاختلاف بينهما.

1-1-التكثيف في الحوار مقابل السرد الروائي:

في الرواية: تقوم الرواية على **السرد والوصف والشرح،** حيث يفسح الكاتب المجال لتفاصيل الزمان والمكان والشخصيات. فاللغة الروائية ذات طابع **توسّعي** يسمح للقارئ بالتدرج في فهم الأحداث وبناء الصور الذهنية.

إنّ الرواية بطبيعتها فنّ يستوعب التطويل، ويُراكم الجزئيات الصغيرة في بناء شامل يتيح للمتلقي التعمق في أبعاد الشخصية وسياقاتها الاجتماعية والتاريخية.[1]

[1] -باختين، ميخائيل .خطاب الرواية .ترجمة سعيد بنكراد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 112

في المسرحية :يقوم المسرح على **الحوار** أساسًا، وهو الحوار المقتضب المكثّف الذي يعبّر عن الموقف الدرامي مباشرة. فلا مجال للإطناب أو السرد الطويل، بل يتم الاكتفاء بكلمات قليلة تحمل معاني عميقة، وتُسندها العلامات الركحية الأخرى (الموسيقى، الإضاءة، الصمت...).

إنّ تكثيف اللغة المسرحية يجعل من الكلمة الواحدة أو الإشارة الرمزية أداةً تختزن مواقف كاملة، بينما قد يحتاج الكاتب الروائي إلى صفحات لشرحها.[1]

مثال: في "**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**"، تكرار كلمة "**الحرية**" في مشهد واحد يكفي لاختزال تجربة النضال والتضحية، بينما لو عُولج الموضوع في نص روائي لكان عبر صفحات من الوصف والتفصيل.

1-2-تحولات بناء الشخصيات بين الرواية والمسرحية:

لم يكن تعامل محمد بن قطاف مع شخصيات رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لطاهر وطار نقليًا مباشرًا، بل اتسم بالتحويل والتكثيف بما يتناسب مع طبيعة العرض المسرحي. فقد أعاد توزيع الأدوار الرمزية، وحذف بعض الشخصيات، واستحدث أخرى، مع الحفاظ على العمود الفقري للنص الروائي[2].

أولًا، على مستوى **الأسماء والصفات**، نلاحظ أنّ المقتبس غيّر هوية بعض الشخصيات. فشيخ البلدية الذي حمل في الرواية اسم *عبد الحميد* أصبح في المسرحية *خليفة ولد عيسى* . أما *خالتي عائشة*، المرأة الانتهازية في الرواية، فقد تحولت إلى شخصية *خديجة* في المسرحية، العجوز الوفية لذكرى الشهداء، التي تجلس بجوار مقامهم وتمسح أسماءهم المحفورة على الرخام، بل جسّدت أيضًا رمز الشجاعة حين تصدّت لسي قدور. هذا التحويل لا يقتصر على الأسماء، بل يعكس إرادة المقتبس في إعادة تشكيل الدلالات وفق منظور ركحي أكثر تكثيفًا.

[1] -الخطيبي، عبد الكبير .الكتابة والتجربة المسرحية .منشورات عكاظ، الرباط، 1985، ص 54.

[2] -ينظر: سامية بوعلاق، بناء شخصيات الشهداء يعودون هذا الاسبوع بين الرواية والمسرح، مجلة منتدى الأستاذ، جامعة عباس الغرور خنشلة، الجزائر مجلد 19 -عدد1- 2023 -ص 311

ثانيًا، لم يكتف بن قطاف بإعادة تسمية الشخصيات، بل قام بـ **استحداث أخرى جديدة** لم تكن موجودة في النص الروائي. ومن أبرزها شخصية العسّاس علي، المجاهد الحقيقي الذي تحول بعد الاستقلال إلى حارس بسيط، في إشارة إلى تهميش بعض المناضلين. كما استحدث **الربعي** موظف البريد، والحسين النقابي، لإبراز أبعاد اجتماعية ونقابية لم تكن حاضرة في الرواية. كذلك نجد البشير والعياشي، وهما من رفاق مصطفى، أُدخلا لإظهار تباين مواقف المجاهدين بين الإقدام والتردد، مما عمّق البنية الدرامية وأغنى رمزية النص.

ثالثًا، في مقابل هذا الاستحداث، مارس المقتبس **الحذف والإقصاء** على بعض الشخصيات التي رآها ثانوية أو غير مناسبة لطبيعة العرض. فقد غابت شخصية ابن العابد نتيجة اختصار زمن غياب والده، كما حُذفت شخصية الإمام بإلغاء مشهد الفتوى، إلى جانب شخصيات مثل مسؤول الشبيبة وسائق القطار، وهو ما يعكس ضرورة التركيز المسرحي على الأحداث الجوهرية بدل التشعبات السردية[1] .

رابعًا، ورغم هذه التحولات، حافظ النص المسرحي على **ثبات بعض الشخصيات المركزية** .فالشيخ العابد ظلّ كما هو: شيخًا وقورًا يمثل الذاكرة الثورية الحية والوفاء للشهداء، بينما بقي المسعي والد الشهيد الحزين، والمانع الخائن الانتهازي، وقدور المجاهد المزيف الذي انتهى مالكًا لمخمرة. هذه الاستمرارية منحت المسرحية رابطًا قويًا مع النص الروائي، وحافظت على روح العمل الأصلي رغم التغييرات.

إنّ هذه التحولات تُظهر أنّ الشخصيات في المسرحية لم تُقدّم ككائنات سردية متكاملة كما في الرواية، بل كـ **علامات رمزية مكثفة** تختزل صراع أمة بأكملها بين الوفاء والخيانة، البطولة والانتهازية. وهكذا تحقق التوازن بين الوفاء للنص الروائي وبين متطلبات التكثيف الدلالي الذي يفرضه المسرح.

لعل المسألة الكبرى التي تطرحها القصة، إنما هي خيانة المجتمع بمعظم قواه التي تمثله لمبادئ الثورة ومكتسباتها، ولتضحيات الشهداء، وفي السياق ذاته وبالمقابل، فالقصة

[1] –ينظر: سامية بوعلاق، بناء شخصيات الشهداء يعودون هذا الاسبوع بين الرواية والمسرح، مجلة منتدى الأستاذ، جامعة عباس الغرور خنشلة، الجزائر مجلد 19 –عدد1– 2023 –ص 311

تبرهن على إمكانية رجوع الشهداء عبر ميثاق الرؤية الاشتراكية بكل مبادئها المنصفة للضعفاء، والتي تتغيا استرداد الحقوق إلى أصحابها الحقيقيين .ولا يبدو مثل هذا التأويل لأحداث القصة غريبا ، إذا ما وضعنا في الحسبان أن الميراث الثوري والتاريخي الذي يتم ت ع به القاص ينسجم مع الانتماء إلى الواقعية الاشتراكية مبدءا ومنهجا في التعامل مع قضاياه الوطنية والقومية.على اعتبار أن قيم الثورة ومنطلقاتها وغاياتها تكاد تكون نفسها تلك التي قامت لأجلها الإيديولوجية الماركسية.

وبذلك فإنّ التكثيف في المسرحية لا يُعتبر نقصًا، بل هو شرط جمالي يُميّز المسرح عن الرواية.[1]

1-3-التكثيف في الفضاء الركحي مقابل الفضاء الروائي:

يتميّز الفضاء الركحي في المسرح بخصوصية جمالية ومعرفية، إذ يقوم على الاقتصاد في اللغة وتكثيف العلامات .فالمسرح، بخلاف الرواية، لا يسمح بالتفصيل والشرح الطويل، بل يضطر إلى الاعتماد على الجمل المقتضبة والإيحاءات الرمزية والإيماءات الجسدية. فالموقف الدرامي يُختزل في جملة قصيرة أو في إشارة جسدية تحمل دلالة مركبة، كما نجد في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، حيث يتحول الصمت إلى علامة دالة على ثقل الغياب، وتغدو ابتسامة مشوبة بالمرارة أبلغ من خطاب طويل في التعبير عن الخيبة والخذلان.[2]

مثال: **دخول عمي العابد** إلى الحانة يُعرض بجملة قصيرة فوق الخشبة، لكنه يرمز إلى الخيانة والانكسار، السينوغرافية (إضاءة، موسيقى، صمت).

أما في الفضاء الروائي، فإن اللغة تمنح الكاتب حرية أكبر في التوسّع والشرح والتدرج في بناء الأحداث والشخصيات. فالرواية عند الطاهر وطار مثلًا تبدأ بتفصيل يومي دقيق قائم على إشاعة تنتشر في القرية، ثم تتوسع في رسم تفاصيل العلاقات الاجتماعية والحوارات الداخلية للشخصيات. هنا يظل الزمن الروائي مفتوحًا على الاستطراد، في حين يظل الزمن المسرحي محكومًا بضغط العرض وحضوره الحي أمام الجمهور.

[1] -زيدان، عبد الرحمن .سيميولوجيا المسرح: دراسة في الأنساق والدلالات .دار الحوار، اللاذقية، 2002، ص 101.

[2] -ينظر: محمد حسين حبيب، نظرية المسرح الرقمي وتحولات الأداء، دار النهضة العربية، 2021، ص. 140.

إذن، الفضاء الركحي يفرض على الكاتب المسرحي أن يُكثّف الرموز والدلالات في اللحظة الحاضرة، وأن يُحوّل الكلمة أو الحركة إلى إشارة مسرحية متعددة المعاني .وهذا ما يفسر أن جملة مثل" *الشهداء سيعودون* "في المسرح لا تُقرأ فقط كخبر أو شعار، بل تتحول إلى علامة مفتوحة على التأويل: أمل، احتجاج، وهم، أو حتى خيبة جماعية. بينما في الرواية، يحتاج المؤلف إلى التوسع في السرد والتحليل لشرح الأبعاد المختلفة للمعنى.[1]

كما أن التلقي يختلف جذريًا بين الجنسين الأدبيين. ففي المسرح، التلقي حيّ وجماعي يحدث في لحظة زمنية محددة، ويعتمد على الأثر الفوري للإيجاز والإيقاع .أما الرواية، فهي تمنح القارئ فسحة من الوقت للتأمل والاستبطان الفردي، وهو ما يجعل أثرها متدرجًا لا لحظيًا. ومن هنا، يمكن القول إن التكثيف في المسرح ليس مجرد تقنية أسلوبية، بل هو آلية وجودية تُعرّف طبيعة الخطاب المسرحي نفسه، وتمنحه تميّزه عن السرد الروائي.[2]

المبحث الثاني: أثر التكثيف على المتلقي والجمهور بين الرواية والمسرحية:

يختلف أثر الخطاب الأدبي في المتلقي بحسب الجنس الذي يُقدَّم فيه. ففي الرواية، يتعامل القارئ مع نص مكتوب يمنحه الوقت الكافي للتأمل وإعادة القراءة والتعمق في التفاصيل. ومن ثمّ يكون التلقي فرديًا هادئًا قائمًا على الاستغراق في السرد والتحليل. أمّا في المسرحية، فإنّ المتلقي يواجه نصًا حيًا فوق الخشبة، حيث تُختزل التجربة الإنسانية في مشاهد مكثفة توظَّف فيها الكلمة والإيماءة والموسيقى والصمت. ومن ثمّ فإنّ التلقي يكون جماعيًا مباشرًا، ويقوم على التفاعل اللحظي مع الإيقاع الدرامي.

2-1-أثر التكثيف على المتلقي في الرواية:

الرواية بحكم طبيعتها السردية تمنح القارئ فسحة زمنية للتأمل وإعادة القراءة، ما يجعل التلقي قائمًا على التدرج والفهم التفصيلي .فالإطناب السردي يسمح بفهم أبعاد الشخصيات

[1] – برادي علي، "تداولية الخطاب المسرحي: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2، العدد 29، 2017، ص. 209.

[2] – بوعتو خيرة، "مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية – مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا"، مجلة علوم اللغة، جامعة سطيف، العدد 7، 2018، ص. 103.

والأحداث بدقة، ويمنح القارئ متعة استكشاف العوالم الداخلية للنص. غير أن هذا التفصيل يُقلّل أحيانًا من عنصر المفاجأة، إذ تكون الدلالة أكثر وضوحًا ومباشرة.[1]

في نص طاهر وطار الروائي، ورغم هيمنة السرد التفصيلي الذي يمنح القارئ صورة بانورامية عن المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، فإن لحظات من **التكثيف الدلالي** تحضر لتكسر إيقاع السرد الطويل، وتفتح أمام القارئ أبواب التأمل والتفكير. فالجملة التي تتردّد على ألسنة النساء" :الشهداء سيعودون هذا الأسبوع "لا تُقدَّم كحدث مفصل بقدر ما تُطرح كعبارة مقتضبة تختزن وراءها هواجس جماعية: الخوف من الماضي، القلق من الحاضر، والريبة في المستقبل. وهنا يتحوّل التكثيف إلى بؤرة دلالية تفرض على القارئ الوقوف عندها وتأمل أبعادها.

القارئ، وهو يتابع التفاصيل الدقيقة عن الشخصيات والحياة اليومية في القرية، يجد نفسه أمام عبارات قصيرة أو رموز مكثفة تُحدث قطيعة مع رتابة السرد، وتمنحه **لحظة صدمة فكرية** داخل نص يتسم بالاستطراد.[2] هذا التكثيف لا يهدف إلى تسريع الإيقاع كما في المسرح، بل إلى **تعميق الوعي** وإشراك القارئ في استنباط الدلالات المضمَرة وسط التفاصيل السردية.

إذن، فإن أثر التكثيف في رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع يتمثل في دفع القارئ إلى التأمل الفردي، والبحث عن المعاني الرمزية الكامنة خلف الكلمات المقتضبة، مع الاحتفاظ بالقدرة على العودة وإعادة القراءة. وهكذا يصبح التكثيف الروائي نقطة تركيز في النص، تعيد تنظيم تلقّي القارئ، وتمنح الرواية بعدًا رمزيًا يوازي غزارة التفاصيل السردية التي تُشكّل خلفيتها.

2-2-أثر التكثيف على الجمهور في المسرحية:

يقوم التكثيف في النص المسرحي على مبدأ الاقتصاد في اللغة والاختزال في التعبير، بحيث يتم الاستعاضة عن الإسهاب الروائي أو الوصف الطويل بومضات دلالية مشحونة بالرموز والإيحاءات. هذا الأسلوب يُنتج أثرًا مزدوجًا على الجمهور: فمن جهة يُرغمه على المشاركة

[1] – باختين، ميخائيل. خطاب الرواية. ترجمة سعيد بنكراد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 120.

[2] –عبد الرحمن منيف، الدراما الشعبية الجزائرية: دراسة تحليلية، دار النشر الجزائرية، 2018، ص. 50.

الفعلية في عملية التأويل، إذ يجد نفسه أمام لغة مركّبة وإشارات مقتضبة تستدعي جهده لفك شفراتها وربطها بسياقاتها التاريخية أو الاجتماعية أو الثقافية.[1]

ومن جهة أخرى، فإن التكثيف يمنح العرض المسرحي بعدًا شعريًا وتأمليًا، حيث تتحول الحركة البسيطة أو الكلمة المقتضبة إلى علامة تتجاوز ظاهرها لتفتح أمام المتلقي أفقًا من المعاني المحتملة. [2]

في هذا السياق، يمكن القول إن التكثيف يخلق **صدمة جمالية** لدى الجمهور، لأنه يضعه أمام خطاب غير مباشر، لا يقدّم الحقائق مكتملة وإنما يترك فراغات ومساحات صمت تُشرك المشاهد في ملئها بخبرته ووعيه. وهنا يتحقق أهم أهداف المسرح المعاصر: إشراك المتفرج في الفعل الدرامي، لا بوصفه متلقيًا سلبيًا بل بوصفه شريكًا في إنتاج المعنى.[3]

ويختلف أثر التكثيف عن السرد الروائي الذي يتيح التدرج والشرح، فالمسرح يراهن على التأثير الآني واللحظي، حيث يمكن لإيماءة، أو وقفة صامتة، أو تكرار إيقاعي، أن تُحدث في وجدان المتلقي ما قد يُحدثه فصل كامل في رواية. إن هذه الكثافة تجعل من العرض المسرحي خطابًا مكثفًا ومشحونًا بالقوة الرمزية، قادرًا على إثارة وعي الجمهور وتحفيزه على التفكير والنقاش بعد انتهاء العرض.

أ-الإيقاع الاحتفالي والذاكرة الشعبية:

يستهل العرض المسرحي بأجواء احتفالية :**الضرب على البندير، الرقصات، الإيماءات** . هذا الإيقاع الشعائري يعيد الجمهور مباشرة إلى طقس **الفرجة الشعبية الجزائرية** (الحلقة، الحكواتي). دخول شخصية **الحاكي** الذي يفتتح العرض بجمل موزونة وإيقاعية يؤكد هذا البعد، إذ يستحضر تقاليد الحكواتي التقليدي الذي لا يكتفي بالسرد، بل يوظف الرمز واللغز والإيحاء.

[1] -ينظر: بافيس، باتريس .معجم المسرح .ترجمة: منصف وسلاتي. تونس: دار جان، 1997،ص112.

[2] -أردش، سعد .فن المسرح من خلال تجاربي .القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص67.

[3]- بروك، بيتر .المساحة الفارغة .ترجمة: فاروق عبد القادر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص45.

ومن خلاله تُستحضر شخصيات التاريخ والدين (سيدنا علي، سيدنا يوسف، عنتر بن شداد) جنبًا إلى جنب مع شخصيات الذاكرة الشعبية (لونجا، الغول).[1]

هذا المزج بين **المقدس والديني** من جهة، و**الأسطوري والشعبي** من جهة أخرى، يعكس تشابك المخيال الجمعي الجزائري. كما أن التكرار، مثل العبارة" :**اللي راح ما يولي، واللي غاب غاب**"، يحوّل اللغة إلى **إنشاد جماعي** أقرب إلى الأغنية الشعبية، ويضاعف من التأثير الوجداني للجملة البسيطة. التكرار هنا ليس للتزيين، بل لترسيخ دلالة الغياب والفقدان: غياب الشهداء، وضياع القيم، وانكسار الذاكرة.[2]

ب-البعد الرمزي والاستعداد للصراع

تتجلّى الرمزية منذ اللحظة الأولى من خلال استحضار صور الطبيعة: **الشمس** تُقدَّم كرمز للحقيقة والوعي" :**شوفو الشمس كل يوم تولي، تعري الكلام وتنقشه على جلد فكري.**" **الخريف** يتحول إلى رمز للزمن والانحدار والشيخوخة" :**يجري كفاه يمحي من عمره الخريف**"

إن هذه الرموز تجعل الاستهلال المسرحي ليس مجرد مقدمة سردية، بل خريطة دلالية توجه المتلقي نحو تأويل العرض بأكمله. وبعد هذا التمهيد الرمزي، يقدم الحاكي شخصية **عمي العابد**، بوصفه الشيخ الحامل لذاكرة القرية" :**شيخ كبير في قرية... كتاب كبير في قرية** ."... وهنا ينتقل العرض من أفق الأسطورة والرمز إلى أفق الواقع والحدث، ممهدًا لبروز الصراع الدرامي[3].

ج-أثر الاستهلال على الجمهور:

هذا الاستهلال الاحتفالي-الرمزي لا يكتفي بجذب الجمهور، بل يشحنه منذ اللحظة الأولى بجوٍّ من الترقب والتشويق. يجد المتفرج نفسه داخل فضاء شعائري/رمزي يجمع بين **التراث الشعبي والهمّ الوطني**، وهو ما يجعله في وضعية مشاركة وجدانية وعقلية، بدل أن

[1] https://www.youtube.com/watch?v=JVFLeC5wr5w&t=1842s-

[2] – عبد القادر بوطالب، اللغة المسرحية وبنية التلقي، مجلة "الآداب واللغة"، جامعة وهران، العدد 15، 2016، ص. 87.

[3]– برادي علي، "تداولية الخطاب المسرحي: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2، العدد 29، 2017، ص. 207.

يكون مجرد متابع سلبي. ويختلف هذا الاختيار عن بداية النص الروائي عند الطاهر وطار، الذي ينطلق من إشاعة تنتشر في القرية، بينما اختار المسرح مدخلًا شعائريًا–جماعيًا يقوم على **الموسيقى والرقص والإنشاد،** ليضمن انخراط الجمهور بشكل فوري في التجربة المسرحية.[1]

إن التكثيف المسرحي عند محمد ديب ليس مجرد تقنية أسلوبية، بل هو آلية تواصلية فاعلة تحوّل العرض إلى تجربة جماعية مشبعة بالرموز والإيحاءات. هذا التكثيف يمنح المسرحية قدرة على تحريك الوجدان الجمعي بجملة مقتضبة أو بإيماءة صامتة أو بمقطع موسيقي وطني. وبذلك يختلف أثر المسرح عن الرواية: ففي حين تميل الرواية إلى التفصيل والاستبطان عبر اللغة السردية، يعتمد المسرح على الإيجاز والإيحاء لإحداث تأثير لحظي مكثف. ومن هنا ينبع ثراء النص المسرحي، الذي يحوّل المتلقي إلى شريك في إنتاج المعنى، ويفتح أمامه فضاءً واسعًا للتأويل.

د–.جدول مقارنة: أثر التكثيف بين المسرحية و الروائية على المتلقي:

العنصر	في الرواية	في المسرحية (التكثيف)	الأثر على المتلقي والجمهور
اللغة	سرد مطوّل وتفصيل للأحداث والشخصيات	لغة مقتضبة ورمزية، تقوم على الإيجاز والإيحاء	الرواية تمنح القارئ فرصة للتأمل التدريجي، بينما المسرح يخلق صدمة فكرية وجمالية لحظية.
بناء الشخصيات	الشخصيات تُقدَّم بخلفيات اجتماعية ونفسية مفصلة	الشخصيات تُختزل لتصبح رموزًا (مثل عمي العابد رمز الذاكرة الوطنية)	في الرواية: القارئ يتعاطف عبر التفاصيل. في المسرح: الجمهور يتفاعل بقوة مع رمزية الشخصية[2].

[1] – بغورة محمد الصديق، "السؤال والموقف التاريخي في الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة قسنطينة 2، العدد 11، 2020، ص. 134.

[2] –زيدان، عبد الرحمن .سيميولوجيا المسرح: دراسة في الأنساق والدلالات .دار الحوار، 2002، ص 140.

الإيقاع	**إيقاع بطيء نسبيًا، قائم على التدرج السردي**	**إيقاع سريع قائم على تكثيف الحوار والعلامات الركحية**	**الرواية تمنح انغماسًا طويل الأمد، بينما المسرح يشد الجمهور بإيقاع حيّ ومباشر.**
الأحداث	**تُروى بتفصيل وبنية متسلسلة**	**تُختزل في مشاهد مركزة محمّلة بالدلالة**	**الرواية توضح السياقات، أما المسرح فيُثير التساؤلات ويدفع للتأويل[1].**
التلقي	**فردي، يقوم على القراءة الخاصة**	**جماعي، حيّ يحدث في اللحظة**	**الرواية تتيح للقارئ الانفراد بالنص، بينما المسرح يخلق تجربة مشتركة تُوَحّد الجمهور[2].**
الأثر الوجداني	**يقوم على التعاطف المتدرج مع الشخصيات**	**يقوم على الصدمة اللحظية والإيحاء الرمزي (الأغاني الوطنية، الصمت، الضوء...)**	**في المسرحية، يتفاعل الجمهور مباشرة مع المشاهد المؤثرة (مثل لحظة عودة الشهداء)[3].**

يبيّن الجدول أن **الرواية** تقوم على التفصيل والتدرج، فتمنح القارئ وقتًا للتأمل الفردي، بينما يعتمد **المسرح المكثف** على الاختزال والإيجاز، مما يخلق صدمة جمالية وفكرية لحظية. فالشخصيات في الرواية تُعرض بخلفياتها النفسية والاجتماعية، أما في المسرح فتُختزل لتغدو رموزًا (مثل عمي العابد رمز الذاكرة). كما أن الإيقاع في الرواية بطيء متسلسل، في حين يكون في المسرح سريعًا ومشحونًا بالرموز الركحية (الحركة، الضوء، الموسيقى). لذلك، التلقي في الرواية فردي طويل المدى، بينما في المسرح جماعي لحظي، يجعل الجمهور شريكًا مباشرًا في إنتاج المعنى والتأثر.

[1] –خنوف، سليمان .التناص وتحولات الخطاب المسرحي .مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، العدد 22، 2017، ص 220.

[2] –عز الدين، عبد الحميد .المسرح بين النظرية والتطبيق .دار الفكر العربي، القاهرة، 2001، ص 95.

[3] –عيساني، سيد أحمد &شرقي، نورية .وظيفة الموسيقى ودلالتها في العرض المسرحي: قراءة في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع ."مجلة العلوم الإنسانية، جامعة سطيف، العدد 35، 2018، ص 375.

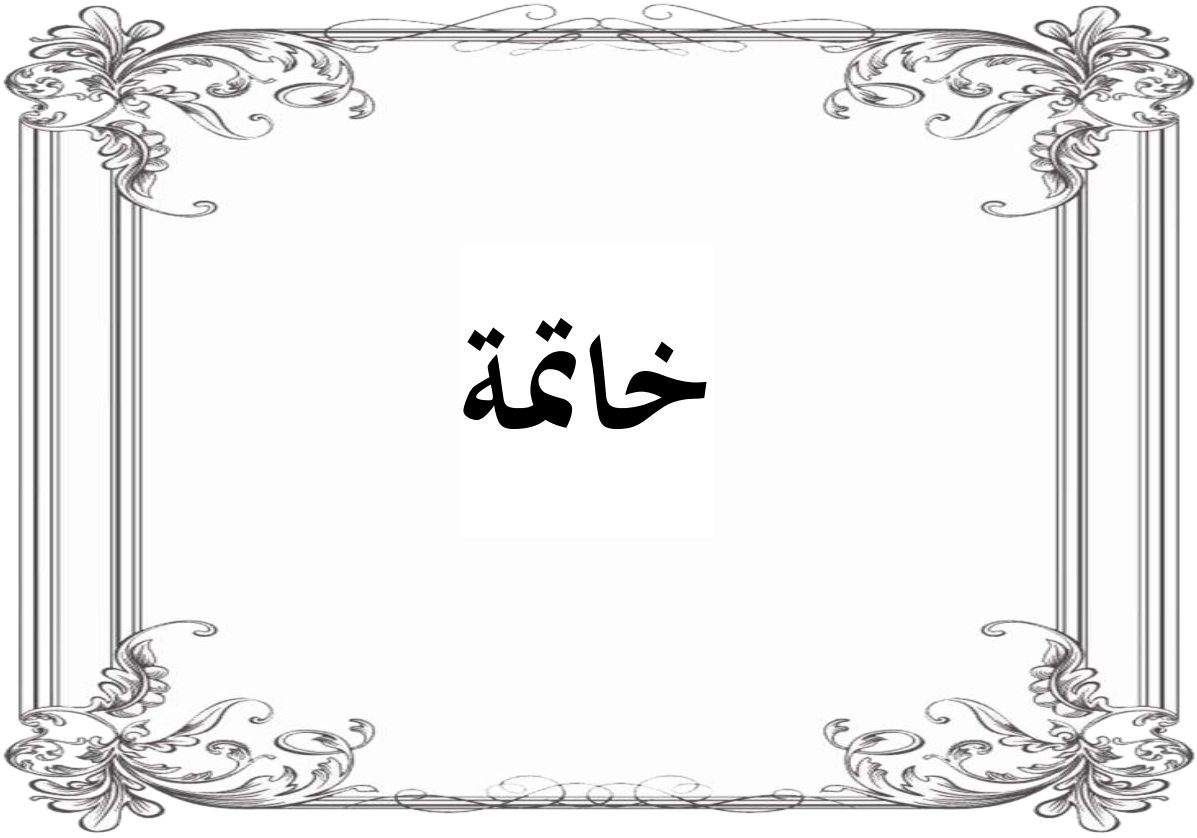
خلاصة الفصل:

يتضح من خلال المقارنة بين الرواية والمسرحية أنّ التكثيف الدلالي يمثل الخصيصة الجوهرية التي تميز الخطاب المسرحي عن السرد الروائي. فالرواية بطبيعتها فنٌّ توسّعي قائم على الإطناب والتفصيل في رسم الأحداث والشخصيات والفضاءات، مما يجعل التلقي فرديًا قائمًا على التأمل التدريجي. في المقابل، يضطر المسرح إلى الاقتصاد في اللغة والاعتماد على الحوار المقتضب، والرمز، والصمت، والعلامات الركحية (الموسيقى، الضوء، الحركة)، لتقديم المعنى بصورة مكثفة تُحدث أثرًا لحظيًا وجماعيًا.

لقد أبرزت دراسة الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنّ عملية الاقتباس المسرحي لم تكن مجرد نقلٍ للنص الروائي، بل كانت إعادة تشكيل تقوم على الاختزال، والتحويل، والاستحداث، حيث تحولت الشخصيات إلى رموز مكثفة، واختُزل الفضاء في مشاهد دالة، وغدا الصمت أو الإشارة أبلغ من السرد الطويل.

وبذلك، فإنّ التكثيف في المسرح لا يُعتبر نقصًا مقارنة بالرواية، بل هو شرط جمالي وفني يمنح المسرح خصوصيته وقدرته على إشراك الجمهور في إنتاج المعنى وتأويله، ويحوّله من متلقٍّ سلبي إلى شريك فاعل في التجربة الدرامية.

، ويمنحها القدرة على صياغة مصيرها بنفسها.



خاتمة

خاتمة :

بعد هذه الرحلة البحثية التي حاولنا من خلالها مقاربة مسرحية "**الشهداء يعودون هذا الأسبوع** "في ضوء مفهومي **الرمز** و**التكثيف الدلالي**، تبيّن لنا أنّ النص المسرحي يكتسب فرادته من قدرته على الاقتصاد في القول وتكثيف المعنى عبر الإيحاءات والإشارات والحركة، دون اللجوء إلى السرد المطوّل كما هو الحال في النص الروائي. وقد أظهر التحليل أنّ الكاتب استطاع أن يوظّف أدوات مختلفة، مثل الرمز والاستعارة والصمت، ليبني خطابًا مسرحيًا مشحونًا بالدلالات الوطنية والإنسانية، يعكس تجربة جماعية تتجاوز حدود اللحظة التاريخية.

كما أكدت الدراسة أنّ حضور الشهداء لم يكن مجرّد عنصر درامي، بل علامة كثيفة تختزل معاني التضحية والانبعاث والأمل، في حين شكّلت دلالات الزمان والمكان والوطن رموزًا مسرحية متعددة المستويات، تضفي على النص عمقًا جماليًا وفكريًا. ومن خلال المقارنة مع النص الروائي، اتضح أنّ المسرح أكثر اختزالًا وكثافة، إذ يختصر السرد في حوار مكثف أو إشارة مسرحية، ما يمنح المتلقي دورًا فعالًا في إعادة بناء المعنى.

وقد توصّلنا إلى أنّ **التكثيف الدلالي** في المسرح لا يقتصر على اللغة فقط، بل يشمل كل عناصر العرض المسرحي من حوار وحركة وصمت ورموز بصرية، الأمر الذي يجعله فنًّا قادرًا على إثارة التأمل والنقد في آن واحد.

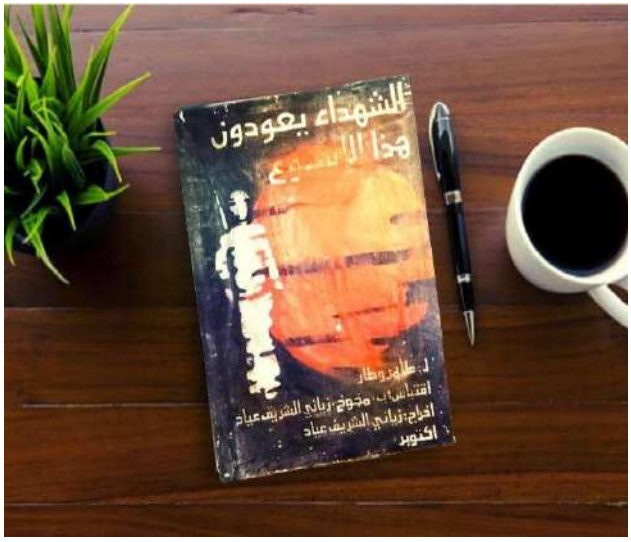
ورغم ما واجهناه من صعوبات، أبرزها ندرة المراجع المتخصصة في هذا الجانب، فإننا نرى أنّ هذه الدراسة تسهم في إغناء البحث الأكاديمي حول الأدب الجزائري والمسرح العربي الحديث، كما تفتح آفاقًا لدراسات أخرى يمكن أن تتناول النصوص المسرحية من زوايا جديدة، مثل البعد السيميائي، أو تلقي الجمهور، أو مقارنة النصوص العربية بنظيراتها العالمية.

وبذلك نأمل أن تكون هذه المذكرة قد وفّت الموضوع حقه، وألقت الضوء على جانب مهم من جوانب الإبداع المسرحي العربي.ونحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات.

.

ملحق

الشهداء يعودون هذا الأسبوع" المجموعة القصصية



الطاهر وطار: كاتب جزائري ولد يوم 15 أوت 1936 في بيئة ريفية، وأسرة ذات أصول أمازيغية، تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمدرسة مداروش التابعة لجمعية العلماء المسلمين ثم بمعهد ابن باديس ثم جامع الزيتون بتونس، التحق سنة 1956 بالعمل الثوري بصفوف جبهة التحرير الوطني، عمل كصحفي وكاتب ويعتبر رائد من رواد الرواية الجزائرية، له شهرة واسعة محليا وعربيا وحتى عالميا، ترجمت بعض أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية، نال عدة جوائز أدبية آخرها كانت جائزة الرواية العربية لمؤسسة سلطان العريس سنة 2009.

من أعماله:

الروايات:

-اللاز) الجزائر 1974 بيروت1982و1983 ؛ الجزائر 1981 و2005 .(**رواية اللاز** أول رواية نشرها الكاتب الجزائري الطاهر وطار وذلك سنة 1974وهي تعالج الصراع بين الثوار والثوار أيام الثورة التحريرية، حيث ذبح بعض الشيوعيين والمثقفين بسبب انتماءاتهم الأيديولوجية، نشرت هذه الرواية في أكثر من بلد، وبأكثر من لغة، وهي تدرس إلى جانب رواية الأم لمكسيم غوركي والعقب الحديدية لجاك لندن، في المدارس النقابية والحزبية. وأهم عمل للروائي جعل شهرته تقفز.

-الزلزال (بيروت 1974 الجزائر 1981 و2005). ترجمها إلى الإنجليزية ويليام غرانارا، وإلى الألمانية هيلغا والتر (ISBN 3922825478)

-الحوادث والقصر الجزائر جريدة الشعب في 1974وعلى حساب المؤلف في 1978 القاهرة 1987 والجزائر 2005). ترجم

-عرس بغل (بيروت عدة طبعات بدءا من 1983القاهرة 1988 الجزائر في 1981 و2005). ترجم

-العشق والموت في الزمن الحراشي) بيروت 1982 و1983 الجزائر 2005.

-تجربة في العشق) بيروت _1989 الجزائر 1989و2005.

-رمانة (الجزائر 1971 و1981 و2005).

-الشمعة والدهاليز) الجزائر 1995 و2005 القاهرة 1995 الأردن1996 ألمانيا دار الجمل2001؟.(

-الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (الجزائر 1999 و2005 المغرب 1999 ألمانيا دار الجمل ؟2001). ترجم

-الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء -الجزائر جريدة الخبر وموفم 2005 القاهرة أخبار الأدب 2005.

-قصيد في التذلل) القاهرة . دار كيان 2010

المسرحيات:

1- على الضفة الأخرى - محلة الفكر تونس أواخر الخمسينات.

2- القارب - مجلة الفكر الوتس أواخر الخمسينات الجزائر 1971 و2005.

المجموعات القصصية:

1 دخان من قلبي 1961. - الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1974. - الطعنات 1971.

نص المسرحية من الرواية:

عندما خرج من مركز البريد، برسالة في يده، قال له الموظف وهو يناوله إياها:

"جاءتك من الخارج يا عمّي العابد، من بلد بعيد جدًّا".

اتجه إلى ظل شجرة ليجلس على صخرة، وهو يتساءل:

"تُوجَّه لي أنا، العابد بن مسعود الشاوي، الذي لم تربطه بالخارج صلة طوال الستين عامًا التي عاشها؟ رسالة من الخارج، من بلد بعيد جدًّا! من أعطى عنوان العابد بن مسعود الشاوي إلى الخارج حتى يُكتب له؟ ترى، من يفكر في الكتابة إليّ من هناك؟"

فتح الرسالة، وانحنى عليها، وأغرقها في عينيه. وظلّ هناك، متكوّرًا في برنوصه الأبيض المتّسخ، دار الذل، بينما الشمس تركزت فوقه ثم بدأت تتراجع أمام ظل الجدار، وهو لا يزال في الوضع نفسه.

أخيرًا، وبعد قرابة أربع ساعات، طوى الرسالة ووضعها في كيس صغير معلّق بعنقه، ثم نهض متثاقلاً، وراح يسير بخطوات وئيدة مع الشارع المنحدر من طرف القرية ليستأنف صعوده حتى الطرف الآخر.

"الله يعينك يا العابد"، قال له شيخ يصعد الشارع فوقه.

حدّق فيه مليًّا، ثم أشار إليه بأطراف أصابعه:

"تعال... تعال". تناول يده وحدّق في عينيه جيدًا، ثم فاجأه قائلاً:

" ألم تفكر قط أن ابنك الشهيد قد يعود يومًا، يدق الباب ثم يقتحمه، ويتناولك بين أحضانه؟

أقسم بالله العلي العظيم أن خيال ابني لم يفارق عيني منذ سبع سنوات. كلما وُضع الغذاء أو العشاء، رحت أبحث عنه يمينًا وشمالاً"...منتظرًا التحاقه بي، كلما فُتح الباب اهتزّ قلبي وقلت: "هو!"، وكلما وقف أحد عند رأسي انتظرت طلعته. لو يعود لنا الشيء العزيز الذي افتقدناه، ثم نموت نحن، فحياتنا بدونهم . يا العابد يا ابن أمي . لا معنى لها.

إنني أتحدث جِدًّا يا المسعي، أو تراني أَهزَل؟ وهل المقام مقام هزل يا رجل؟ عندما يتعلق الأمر بالشهداء يصبح في غاية الجديّة.

–تصوّر أن برقية أتتك الساعة تُخبرك بمقدمه غدًا أو بعد غد؟،

أكنت لا تفرح وتقيم الأعراس؟

أفرح و أقيم الأعراس طبعًا ... فكر جيدًا

في الحقيقة: عودة متأخرة مثل هذه تنمّ عن مشاكل، مشاكل كبيرة، مشاكل كبيرة، لو حدثت في السنتين الأوليين للاستقلال لكانت معقولة، أما بعد كل هذه السنوات فالمسألة تتطلب تفكيرًا جديدًا قلتُ لك.

وداعًا، لديّ أمور عاجلة تدعوني إلى الذهاب بهذه السرعة.

بلغني أنهم سيعودون كلهم... وداعًا.

ومرّ العابد في سبيل حاله، في حين ظلّ المسعي واقفًا يتأمله وهو يتمتم:

"خَفَّ عقله، في طريق الجنون! الناس تسير إلى الأمام وهو لم يزل مشدودًا إلى الماضي، يتحسّر على ابنه. لو عاد مثلما عاد البقية لما كان يفضل أي واحد بشيء. يعطونه رخصة سياقة وأجرة، أو ينسونه تمامًا.

ابني أتى بحقه مضاعفًا، وها أنا أتقاضى منذ سبع سنوات مبلغًا ما كنت أحلم به قط. إذا ما أُريد توزيع إعانة أو ملابس، كان نصيبي الأول. وإذا ما شُرع في مدّ القروض للفلاحين، كانت حصتي الأولى. وإذا ما وقفت أمام محكمة، طالبًا أو مطلوبًا، حضر ولدي في القضية ليكسبها لي. الحمد لله على ما تبقى، والله يرحم جميع الشهداء".

ثم قاطعه صوت من بعيد: الله يمسيك بالخير، يا سي قدور!

أهلاً بعمي العابد، أيّ قدر فرض عليك الدخول هنا هذا المساء؟" . "أهلاً، أهلاً قزوزة... عمي العابد"!

. "لا والله، ما أردت إلا أن أسلّم عليك، لا غير. هذه مدة لم أرك".

. "يبارك فيك. الخبز الملعونة يا عمي العابد، ها أنت ترى... لابد لنا أن نعيش، يا عمي العابد، وأن نعيش الجيش المرتبط بنا من الأطفال والأقارب. إرادة الله يا ابني، هكذا كتب لكم أن تحلّوا محلّهم. وعسى أن تكرهوا شيئًا"...

قال العابد: "هذه المرة الثانية التي تضع قدمي عتبة هذا المحل. المرة الأولى كانت سنة الأربعين، طلبني القائد لينتزع مني الحصان الوحيد ليرسله إلى الحرب. وهذه المرة الثانية جئت لأراك".

. "مرحبًا، أريد أن تعيد عليّ قصة استشهاد ابن مصطفى كما حدثت".

. "لو تعود في فرصة أخرى يا عمي العابد".. "لا، أطلب من فضلك أن تعيدها عليّ الآن".

قال: "كنا قادمين من الأوراس في طريقنا إلى الحدود نحمل بريد الولاية. كنا نسير جنبًا إلى جنب. وبعد مدة، لا أدري كيف سبقني مصطفى. لم يبقَ لنا لبلوغ الأسلاك الكهربائية إلا مسيرة ساعة ونصف. وكانت الليلة مقمرة.

رفعت رأسي لأطلب من مصطفى أن ينتظرني، فوجدته جامدًا في مكانه وهو يهتف: الله أكبر!

قلت: ماذا هناك يا مصطفى؟

قال: تحت أقدامهم... قف مكانك! لكن لا بد من مساعدتك. لا تستطيع... لازم موقعك، انبطح لكي لا تتطاير عليك الشظايا. ما إن انبطحت حتى حدث دويّ أول وثانٍ. ألقى مصطفى بنفسه في حفرة، فانفجر اللغم الذي يقف عليه. حظه أن الحفرة كانت أيضًا ملغمة. سارعت إليه لأجده قد فارق الحياة. كان صدره . رحمه الله . مفتوحًا، جثته هناك يا عمي العابد... وواصلت طريقي".

. "دفنته تقول؟" . "إي نعم، بيدي هاتين. كم بكيت! كان أكثر من أخ لي يا عمي العابد".

. "لو لم تكن الحكاية صادرة منك لما صدقتها أبدًا".

انتفض قدور وراح يصوّب له نظرة جانبية كأنه يتأكد من مغزى كلامه. . "ماذا تعني يا عمي العابد؟"

. "مصطفى، ولدي، سيعود عما قريب، في ظرف أسبوع".

. "مصطفى يعود؟! ماذا تقول يا عمي العابد؟" . "اسمع يا قدور، ابني... حكايتك صحيحة ولا مجال للشك فيها".

طبعًا، ولكن أحلامي أيضًا صحيحة. لقد وقف مصطفى هذا الصباح بعد صلاة الصبح على رأسي وقال لي بالحرف الواحد: "أنا لم أموت، نجوت من اللغم، باعجوبة سأعود إليكم خلال 10 أيام على الأكثر". ألم يقل لك شيئًا آخر؟ هذا ما قاله. الله يرحم الشهداء، يا عمي العابد، مصطفى ينعم الآن في جنّة الخلد. فكر في نفسك، يا عمي العابد، تناول مشروبًا، عمي العابد. كثر الله خيرك، قصد الباب وانحدر، يواصل ذيبه مع الشارع.

"كيف أمست يا عمي العابد؟" رفع إليه بصره الشاب عبد الحميد، شيخ بلدية القرية.

"بخير، تعال يا عبد الحميد يا ابني، أريد أن أسألك".خير، إن شاء الله يا عمي العابد".

بصفته شيخ بلدية القرية ومدير مدرستها، أراد أن يسأل: "تفضل، ماذا سيكون موقفك كشيخ بلدية لو عاد شهداء القرية كلهم أو على الأقل بعضهم؟"

"لماذا هذا السؤال يا عمي العابد؟" وقال لنفسه: "إذا ما عاد مصطفى ابنه فسأنتقم لأبي، سأكل لحمه بأسناني."

في حين راح الشيخ العابد يؤكد لنفسه: "لن أحدثه عن مصطفى، فهو الذي اغتال أبيه الخائن". مجرد سؤال خطر بذهني، وأرجوك أن تجيبني عنه بصراحة، بكل صراحة.

الأمر بالنسبة لي بسيط، فهم مسجلون في سجل الوفيات، وعليهم أن يثبتوا حياتهم من جديد. لن يتسن لهم ذلك حتى تنتهي مدة الانتخابات على الأقل. لكن الأمر يتعلق بشهداء، بمجاهدين حقيقيين، أعني.

"وإن كان؟" ماذا تعني؟"

"لن يلبث أسبوعًا حتى يتزيفون، سيؤولون إلى ما آل إليه غيرهم، وإن عادوا بسلاحهم تتعقد المسألة إذاً وتصبح متعلقة بالدولة." الأمر جد بسيط بالنسبة للقانون، يا عمي العابد، ولكنه سيكون أكثر تعقيدًا بالنسبة لكم أنتم".

ومرّ في طريقي، وهو متأكد بأن الشيخ العابد المسكين في طريقه العاجل إلى الجنون.

لقد أصبح يرى رؤى غريبة، ويطرح أسئلة أشد غرابة منها. نظرته لا تعجبه: جفناهم مترهلان، وعضلات وجهي متصلبة، ويداه ترتجفان. إنه مريض. وصل الشيخ العابد إلى حده، مع الشارع المنحني الظهر، الرأس القائل: "مسألة الأموات بالنسبة إليه بسيطة، يعقد عليهم طريق إثبات حياتهم ويتركهم."

إجابات شيخ البلدية واضحة وبسيطة، كأنما استعد لها من قبل. فقد تدرب في الأحياء، مارس العملية بالفعل في الأحياء.

المكافحون بالنسبة إليه، شهداء كانوا أم غاية شهداء، أموات، يجب أن يضلوا يكافحون من أجل إثبات حياتهم. ابن خائن. سكان القرية كلهم يعرفون ذلك، لكنهم انتخبوه. انتخبوه بالإجماع. أنا بدوري صوتت لفائدته. ابن الخائن، لكن ما ذنبه؟ ذنبه أنه احتل المنصب الذي كان يشغله أبوه قبل أن يُعدم على يد ولدي مصطفى.

لم تكن حاجتنا إليه شديدة، فالقريّة تتوفر على متعلمين غيره، مناضلين، وجنود، وأبناء شهداء. تصورنا أنه، كابن شيخ بلدية سابق، سيكون أنجح من غيره. الاستسلام المطلق لموجة العفو العام عما سلف هو الذي حملنا على انتخابه. لعل رغبتنا العامة في طي صفحة الثورة هي التي جعلتنا نقدم على ذلك.

إنني لا أتساءل: هل كنا نرفض الانتخاب عن أبيه الخائن لو بقي على قيد الحياة؟ لقد فعلنا أكثر من ذلك، أسوأ منه.

"كيف حالك يا عمي العابد؟" رفع بصره وراح يحدق في الشخص الذي حيّاه وهو يتجه إليه قبل أن يعرفه.

"أه، هذا... أن تفسر مانع؟ كيف حالك؟" بخير، والله. أريد أن أتحدث إليك يا السي سليمان،" قال الشيخ العابد.

"ولكنني مشغول، عندي اجتماع، يا عمي العابد".

"دقيقة واحدة لا غير، ألا تستطيع تأجيل ذلك؟"

"تعال إلى مقر القسم".

كلمة واحدة: "تفضل". أتعتقد أن كل الشهداء ميتون بالفعل؟"

"لا، يعني العابد أنهم أحياء عند ربهم، يرتقون".

"لا أقصد ذلك. أعني: هل استشهدوا حقًا؟ هناك من ذهب ضحية، وهناك من ذهب خوفًا، وهناك من حكمت الظروف أن يُحسب من الشهداء".

"لا أعني ذلك أيضًا. أعني أنهم ليسوا الآن على قيد الحياة، ياكلون الخبز ويمشون في الأسواق".

"الله أعلم، المسألة أكثر من هذا".

"ماذا؟ شهداء القرية كلهم سيعودون؟"

"في صحة جيدة".

"أنت يا عمي العابد، عندي اجتماع".

"لا، المسألة جديّة. مصطفى، ابني، ذلك الذي كان مركزه في منزلك قبل أن تهجر البادية إلى القرية، سيعود هذا الأسبوع".

اصفر وجه منسق القسم، وشعر برغبة في الجلوس، أو على الأقل أن يشد ظهره إلى الجدار أو إلى آلة الهاتف. لم يدْرِ كيف بلغه أنني مشيت به إلى العدو، وأن كمينًا نُصب له في منزلي فلم يحضر. ظل العسكر متخفّيًا في منزل شهر، ولم يحضر الآخر. الأمر اضطرني إلى الانتقال إلى القرية.

أرسل لي رسالة يقول فيها: "ستُغتال عاجلًا أم آجلًا، يا عديم الضمير، يا خائن وطنه". بحسن حظي أنه مات بعد شهر.

"من أين علمت ذلك يا عمي العالم؟"

فكر العابد لحظة، وقف بعد صلاة الصبح عند رأسي وقال لي: "لم أستشهد، سأعود إليكم في ظرف أيام".

"هذا حلم، لم أرَ حلمًا كاذبًا طيلة عمري".

"ابني سيعود في ظرف 10 أيام".

"هل قال لك شيئًا آخر؟"

"ذكر لي بعض الأمور وبعض الأسماء، لم أتذكرها مع الأسف".

"وهل ورد اسمي على لسانه؟"

"لا أظن ذلك".

"عندي اجتماع في مقر القسم، مع منسق الاتحاد، الذي ربما يكون مصحوبًا بمراقب من العاصمة. فالمعذرة، يعمل. حتى تقول لي: ماذا أيضًا؟ ماذا يكون موقفك كمنسق القسم، لو عاد كل شهداء القرية؟"

"آه، أزور بهم كل المنجزات التي حققها الاستقلال، ثم أقدم لهم ملفات الانخراط في الحزب، مع التصريح بالالتزام للسلطة الثورية. وإذا توفرت فيهم الشروط والمقاييس، لابد أن تقبلهم اللجان كمشتركين على الأقل. وعندما يبرهنون على طاعتهم وإخلاصهم وتضحيتهم، يرقون إلى خلايا المناضلين".

"هكذا؟! وماذا تريد؟"

"كل الناس سواسية أمام القانون".

"حتى المقدسون؟"

"حتى أعز شيء نفتخر به؟"

مرة أخرى، يا عمي العابد، نتم الحديث. إلى اللقاء، ضع في حسابك أنهم عائدون خلال هذا الأسبوع.

مرّ سي سليمان في طريقه يحث الخطى نحو مقر القسم الواقع قرب البلدية، في حين واصل الشيخ العابد انحداره البطيء وهو منشغل الفكر. لست أدري ماذا يرددون في دقائق الصمت التي يقفونها ترحمًا على أرواحهم: هل يقولون "تغمدكم الله برحمته الواسعة، أيها الأبطال الذين آثرتم الموت عن الحياة لتسعدوا وطنكم وإخوانكم، وأن تضحيتكم ستكون قدوة لنا في مستقبل أيامنا وفي كل عمل نقدم عليه"؟ أم يقولون: "أيها الرب، إنك لطيف بعبادك، فلولا أنك أرحتنا منهم لما تيسّر لنا أن ننعم في هذه الحياة. حكمتك كبيرة وواسعة، أيها الممجد، فلك منا الشكر والثناء"؟

يقدّم لهم ملفات الانخراط في الحزب وتصاريح الالتزام، ثم يدرس وضعهم ليقبلهم كمشتركين. أردت أن أسأله: وإذا ما كانوا ضباطًا سامين ومسؤولين كبار، رؤساء مناصب وقادة ولايات ومؤسسي الثورة، كيف يكون العمل معهم؟ إلا أنه كان مستعجلاً.

"آه، الغم يملأ قلبي ويخنق روحي".

"طاب مساؤك، عمي العابد".

اتجه إليه مباشرة، أمسكه من ذراعه وأوقفه.

"نزلت من السماء، انزع عني حيرتي يا ابني. لا أحد غيرك يستطيع".

"خير، إن شاء الله، أنت الوحيد الذي أثق فيه في هذه القرية. ماضيك أصفى من الحليب، مجاهد بسلاحه من الأول

إلى الآخر، أعتز بحاضرك. لم تطلق أم ابنائك لتتزوج بابن غني أو خائن، ولم ترضى ببيع ضميرك بخمارة، ولم تطلب قرشًا على حساب إخوانك. حارس في ضيعة التسيير الذاتي من يوم تكوينها إلى الآن. لم تشهد شهادة الزور مع أي خائن لينال بطاقة النضال، رغم الإغراءات الكبيرة من ملاك قريتنا".

"يا ابني، تبالغ".

"يا عمي العابد، هذا هو الحق".

"قلت إنك محتار، يا عمي العابد. أتدري ماذا قال لي شيخ البلدية؟"

"لا".

"على الشهداء، إن بعثوا للحياة، أن يكافحوا من أجل حذف أسمائهم من سجل الأموات طوال حياتهم".

"ابن خائن، ماذا تريد أن يقول أكثر؟ وهل تدري ما قاله منسق القسم؟"

"لا والله".

"اسمع، يا عمي العابد، قلبي ممتلئ لا تزد عليه. يقول المثل: حيثما شاء الحي، وجه رأس الميت. والحي هو القانون، هم الساهرون على تطبيقه، والموت هو الموت".

"من هو؟"

"لا تحرجني، يا عمي العابد. إنك تعرف أنك عشت الحقيقة من أول الثورة حتى اليوم: أين التضحية؟ أين الإخلاص؟ أين الحماس؟ أين الأخوة؟ أين تجند الجميع من أجل الصالح العام؟ كل شيء بالبطاقة اليوم، يا عمي العابد. الماضي التطوري لابد من بطاقة تشهد عليه النظام، لابد من بطاقة تثبته حسن السير، لكن لم توضع بطاقة للخيانات. نعرف كلنا الخائن، ولكن لا نستطيع مواجهته، لأن البطاقة هي الصح. حيثما شاء الحي، وجه رأس الميت".

"يا عمي العابد، هناك شيء اسمه البيروقراطية، إنه آخر من ينتصر في نهاية الأمر. لكن يا ابني، هل عندنا شيء آخر نعتز به، أقدس من مليون ونصف مليون شهيد؟ ماذا يبقى لنا؟ إنكسرنا حرمتهم".

"آه، نسيت أن أعلمك: مصطفى، ابني، تعرفه؟"

"وكيف لا، الله يرحم الشهداء. ولو أن عدم وجودهم في هذا الجو رحمة في حد ذاته".

"قلت لك: مصطفى ولدي".

"آه، ماذا تقول عنه يا عمي العابد؟"

"سيعود خلال هذا الأسبوع".

طرق منسق قسم قدماء المجاهدين:

"هل الشيخ العابد مريض؟"

"إنه على أحسن ما يرام".

"ما هذا الكلام الذي يقوله الشيخ العابد؟"

"رجل ثقة، يزين كلامه قبل أن يخرجه".

ابنه استشهد ببريد الولاية إلى خارج الحدود، كان قدور معه. قدور يقول إن لغمين انفجرا من تحته، وأنه دفنه. مسألة الدفن، هذه لم أفكر فيها من قبل. اليوم، إنها تثير الشكوك وتطرح المسألة من جديد. قرب الأسلاك الكهربائية الشائكة ووسط مراكز العدو المنبثقة هنا وهناك، ينفجر لقمان، ويكون قدور لديه الوقت الكافي لدفن مصطفى، تكون لديه الشجاعة الكافية، حتى لو أصيب بجرح.

هل مصطفى عائد حقًا، أم أن الشيخ العابد هزّه هزّة الشوق إلى ابنه فأراد أن يعرف كل التفاصيل عن موته؟ لقد اتبع أسلوبًا خطيرًا في التحقيق إن كانت هذه نيته.

"معنى كلامي كبير، يا عمي العابد، كبير يا ابني، كبير جدًا".

"ومن أين لك هذا؟ هل يعود من الآخرة أم من الدنيا؟"

"لا تتورط مثلهم، يا ابني، في كل مقابر الشهداء التي لا تخلو منها قرية أو دشرة. كتبت هذه العبارة: 'ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتًا بل أحياء عند ربهم يرزقون'. عند ربهم، يا عمي العابد. كل ميت يذهب عند ربه، لكن الله لم يخص كل الأموات بالحياة. إنك أعقل من أن تكفر، يا ابني".

"المهم، يا عمي العابد، مسألة العودة مطروحة منذ يوم استشهادهم".

"يا ابني، والقانون اعتد لهم عدتهم. بعد ذلك، لا أدري ما العمل. هل من الأفضل أن يعودوا فرادى أم جماعياً؟"

"حسب ما هو مقدّر لهذه الأمة، يا ابني. قدر الأمة في القانون، يا عمي العابد. الأمير عبد القادر، مثلاً، ظل

شهيدًا 17 سنة، وبقي بعد ذلك قرنًا ونصف لم يؤكد مصير الأجيال. ما فعلته بنفسها بيدها، أنا أمامك الست شهيدًا".

"إنني أكاد أسقط رأسي، يدور، ركبتي لا تقويان على الحمل. لا تتحدث إليه أكثر".

وقبل أن يواصل الشيخ العابد انحداره من الشوق، سمع منسق قسم قدماء المشاهدين يقول له بصوت خافت:

"إن تمكنت من الاتصال به، أنصحه بعدم العودة إلى القرية، أرض الله فسيحة. قل له: تدرب أولًا على الحياة في مكان آخر".

رغم امتلاء رأس الشيخ العابد بشيء ثقيل كالرصاص، ورغم خور قواه، فإن التمييز لم يفارقه: لا أحد يرحب بعودتهم، لا المخلص ولا الملتزم، لا المناضل ولا الخائن.

"هؤلاء الناس، ما بهم؟"

"آه، عربه ركبوا"!

هكذا أغلقوا الحلقة على أنفسهم، بكل ما فيها، بخيرها وبشرها، بسخطهم وبرضاهم. أي غول بلد إحساسهم! العربة التي ركبوها لا تسير، انفصلت عن بقية القطار وظلت في النفق. إنهم لا يدركون ذلك، لن يدركوا إلا عندما يقدم القطار، ويقدم قطار آخر، ويقسم عربتهم، ويدفعها أمامه الشيخ العابد.

"وحد الله، هل جرى لك مكروه؟"

واتجه إليه رئيس وحدة الدرك بالقرية، يحمل في يده محفظة جلدية سوداء:

"انتظر يا ابني، أريد أن أسألك".

"عفوا، يا شيخ العابد، عندي مسألة عاجلة".

"لكن أريدك في كلمتين لا غير".

"تفضل".

"ولو أنني مستعجل: زوجات الشهداء هؤلاء أقلقاء لنا كثيرًا. يجري الآن شجار في منزل إحداهن، بالعصا والخناجر حولت منزلها إلى خمارة، وها هي النتيجة. أنذرناها أكثر من مرة، لكنها لم ترع".

"هذا هو الموضوع الذي أردت أن أطرحه معك".

"ماذا يا شيخ العابد؟ هل لديك معلومات جديدة تضيفها؟ الملف كبير بعد أن سيعودون. من هم الشهداء؟"

"يفعلون حسناً،" قال رئيس فرقة الدرك، ثم أطرق، يفكر: "إذا ما عاد من يعرفني، فستكون المشكلة. لا أحد يعلم عن أسرى يوم المعركة التي استشهد فيها كل أعضاء فرقتنا. ما أنطلقت الرصاصة الأولى حتى رفعت يدي وركبت نحو العدو، غير مبالٍ بهتافات العودة خلفي. كنت حامل فرقة بالمدفع الرشاش، وكان توقفي عن إطلاق النار يعني هلاكها. لم يستطع أحدهم أن يلتحق بالمدفع الرشاش".

محصن، فسقطوا جميعًا.

تفاعل الشيخ العابد وحدث نفسه:

"هو ده الأول الذي يحبذ عودته. يا له من رجل طيب، لقد كان مجاهدًا حقيقيًا، ما في ذلك ريب".

ثم رفعوا صوته:

"أجاد فيما تقول يا ابني. اسمع".

"اسمح لي، يا الشيخ العابد، أن أسألك بدوري: هل ترضى أنت أن يعود ابنك مصطفى، رحمه الله، وينتزع منك شرف أبو الشهيد ويضيع عنك كل الحقوق التي تترتب عليه؟ المنحة، رخصة السيارة، الأجرة، السكن، في أحسن مشاكل القرية، منخفض الاحترام الذي تليه لك السلطات والشعب".

"حقًا، إنك بدورك مناضل، سجنت وعذبت أبانا الثورة، لكن أي مناضل أو مجاهد يتمتع بشرف أبي الشهيد؟"

فكر الشيخ العابد:

"ماليًا، كان عليهم أن ينضموا إلينا في يوم الاستقلال الأول، أما الآن فقد فات الفوت، فات الركب. ولكن إذا ما عادوا فعلاً، كلهم أو على الأقل بعضهم، المسألة بسيطة جدًا، يا شيخ العابد: مسلح نساؤهم ونوكل الأمر إليهم".

ثقل رأسه أكثر، وشعر بالغصة وبالمرار في حلقه، وبالحرارة في عينيه. فتدافع إلى الأمام مع الشارع المنحدر.

العربه منفصلة نهائيًا، ولا أحد يشعر بذلك.

"إننا نريد أن نستأنف حياتنا بدون جوز كبير منا، بدون وضع أي حساب لهم. في كل ساحة قرية تنتصب لوحة تحمل: 'ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتًا بل أحياء عند ربهم ينفقون".'

هل نقدر ذلك حينما نفعله؟ أم المسألة لا تتعدى كونها شكليّة، تزين بها القرى، وينفق فيها جزء من الميزانية البلدية؟ أليس الأمر كما يسكن جوار مقبرة ويفضل أن يرعى بقرته فوق القبور بكثرة ما يشقها ويطاها، ناسين أنها مقبرة تضم رفاه أناس كانوا أحياء مثله، من بينهم أفراد كانوا أعزاء على قلبه؟

بل لعلنا كمن يفتح مصنعًا للرخام بجانب مقبرة لا ينظر إليها إلا من زاوية القبور المبنية وغير المبنية.

"آه، أنام راسي وقلبي يضاعفها الجوع، لم أتعش اليوم. حينما تُطرح مسألة عودتهم، لا يخطر لنا أنهم أصحاب الحق الشرعيين وحدهم. فلولا استشهادهم، لظل كل من كان على ما كان".

"نعم، لو أردنا فعلاً تغيير ما كان مثلهم، لما كنا أحياء. لدفعنا بأنفسنا بقوة المعركة، ولما ضررنا نتحايل على الموت بشكل أو بآخر. رباه، إذا ما أدرك العائدون هذه الحقيقة، ألا يندمون على تضحيتهم؟ رباه، إذا ما أدركت الأجيال القادمة هذه الحقيقة، أو قد تقدم على التضحية مرة أخرى"...

"آه، رأسي... آه، قلبي... ركبتاي... معدتي"...

"كان الله في عونك يا عمي العابد".

انتفض واتجه لي نحو مصدر الصوت، ويده ممتدة لتمسك بصاحبه:

"مساء الخير يا ابني".

"انتظر، انتظر، عندي معك كلمة".

"خير، إن شاء الله، يا عمي العابد".

"لقد وصلك المتأخر من منحك، على ما أعتقد؟ هذا هو الموضوع الذي أريدك فيه. لماذا لا تأتي إلى القباضة البلدية صباح الغد؟"

"المسألة في الحقيقة لا تحتاج إلى حضوري، إنها عامة. مجرد سؤال أريد طرحه عنك".

"تفضل".

"إذا ما عادوا، ما يكون موقف الخزينة؟ أنت تعرف، بصفتك مسؤول قباضتنا".

"من يعود، يا عمي العابد؟"

"الشهداء الذين دفعت لهم الخزينة منحة موتهم لذويهم".

"لكن هذا مستحيل، يا عمي العابد. بلغني من مصدر مطلع أن شهداء القرية كلهم، أو على الأقل بعضهم، سيعودون. لا تناقشني في هذا، أجبني فقط عن موقفك كرئيس القباضة: تخرج من يديك منح؟"

"هذه مسألة لم تخطر ببال أحد قط، يا عمي العابد. ولكن في انتظار أن يثبت العائلة حياته أمام المحاكم، وهذه مسألة تتطلب إجراءات طويلة تستغرق عدة سنوات. نوقف المنحة رأسًا".

"وما تم دفعه، يا ابني؟"

"آه... هنا وجدتني محتارًا، ولكن المسألة تبدو من وجهة النظر القانونية واضحة. لقد خرجت من الخزينة أموال بدون موجب، فلا أقل من مطالبة الخزينة للمعني أو لغرفته بإعادة تلك الأموال. وعلى ما يبدو لي شخصيًا، فإن المسألة، وإن كانت قانونية، تبقى استمرارًا خاضعًا لمتصرف القباضة. ففي وسعه أن يقدم تقريرًا، وقد يكون هذا التقرير واضحًا صريحًا، أو غامضًا ومبهما. كما في وسعه ألا يقدم أي تقرير ويكتفي بإشعار مرؤوسيه بأن المنحة سقطت قانونيًا من صاحبها، وفي وسعها أن يقدم بنفسه قضية أمام العدالة".

"والله، والله، المسألة مع أنها واضحة قانونيًا، فإن لها أوجهًا كثيرة".

"أشكرك يا ابني. فهمت من كلامك أن عودتهم تطرح إعادة النظر في كثير من الأمور".

"آه، هذا واضح. عودتهم مشكلة في الحقيقة، على كل، يبقى لهم الحق كقدماء مجاهدين، وليس كشهداء".

بالإضافة إلى أن اللجنة الوطنية التي تمنح الشهادات البلدية عن الماضي الثوري قد أنهت أعمالها، فإن عليهم، ليكونوا ملفات الطلب، أن يحصلوا على أوراق عديدة لا تتيسر لهم إلا إذا حصلوا على شهادة الحياة.

من وجهة النظر القانونية البحتة، قد لا يحصلوا على هذه الشهادة إطلاقًا. تخيّل أن المجتمع، وفي مقدمته ذووهم، ينكرهم ويتجاهلهم، أو حتى يرفع دعاوى ضدهم بصفاتهم محتالين. أقصى ما يفعلونه هو أن يخضعوا للأمر الواقع ويظلوا هامشيين. سينتحر الشرفاء منهم بلا شك...

ولكنهم كلهم شرفاء، يا ابني. إنهم أقدس شيء نعتز به، لا من عاد من القبر وأتى بالخير.

يا عمي العابد...

تضايق الشيخ العابد، وواصل انحداره في الشارع الذي بدا يقترب من مركز القرية ليستانف صعوده إلى طرفها المقابل.

—مساء الخير يا أبي العابد.

اتجه الشيخ العابد إلى مصدر الصوت القريب منه، وتكبت بصاحبه:

—الخير والهناء يا ابني.

—أحدث لك مشكل يا أبي العابد.

—آه... هذا أنت يا الكومينيست؟

—مره ذلكم الوقت يا أبي... الآن مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية، لا غير.

—أتذكر يا أبي ما كان يقوله الضابط وهو يعذبهم معًا؟

—أذكر، يا ابني... ما زلت أسمع ذلك الكلام حتى الآن.

—يا ابني، عذبوك أكثر منا... كانوا يدبرون قتلك.

قرر مسؤول القسمّة أن يبعدني عن الحزب والناس، يا أبي العابد.

—ولكن لماذا؟

—قلت إنك تتذكر عبارات الضابط... الجرثومة الخطيرة في هذه الحركة.

—نعم، هذا ما يتردد الآن أيضًا.

—يطول الظهر ويتقطع الطفر... يا ابني، أريد أن أسألك.

—تفضل.

—خير، إن شاء الله. إذا ما عاد الشهداء... أعني كل الشهداء؟

—نعم، يرتفع عدد السكان أكثر وتتراكم المشاكل الاجتماعية، ولكن ليس في هذه الزاوية. أريد أن أقول: هل نقبلهم أم لا؟

—ستوجد طريقة لقبولهم: يستدعون رأسًا إلى مراكز التدريب، ويلبثون هناك عدة سنوات بدون سلاح وبدون أي اتصال بالخارج، ثم يشرع في إطلاق سراحهم فردًا فردًا، بدءًا بالضباط السمين الذين تمنح لهم قروض هامة أو

يعينون رؤساء ومديرين على الشركات التي تكون قد انتشرت أكثر يومها، ثم يأتي دور الجنود البسطاء، الذين يوزعون على مزارع التسيير الذاتي التي تُقتطع لهم بكل جدارة واستحقاق.

—هذا موقفك يا ابني... إنك أنزه من أن تقول هذا الكلام.

—لكنك لم تسألني عن موقف الشخصية، يا أبي العابد. لقد قلت: هل نقبلهم أم لا؟ وما موقفك؟

—اسمح لي أن أحتفظ به، يا أبي العابد. لا أستطيع أن أعلنه دون الاتصال بهم أولًا وقبل كل شيء. ولكن، هل ترحب بعودتهم؟ أعني من الناحية النضالية فحسب، الأفكار التي يعودون بها. أما من الناحية الاجتماعية، فاسمح لي أيضًا أن أحتفظ برأيي الشخصي... أنا نقابي، يا أبي العابد، والأمور مختلطة ومتداخلة بحيث يصعب اتخاذ موقف ارتجالي هكذا.

شكر الشيخ العابد مسؤول الفرع النقابي، وواصل طريقه من المنحدر، وهو أشد حيرة من قبل.

"هذا ليس سلطة دماء، فلماذا لا يرحب بعودتهم؟" فكر الشيخ العابد. إنه لم يعلن عن معارضته، لكنه يتحفظ مع ذلك فورًا.

—مخلص، أعرف عمله الثوري قبل أن يُلقى عليه القبر، وأشهد على صموده في المعتقل أمام العذاب الشديد... لماذا لم يُحسم خبر عودتهم؟ لأننا في شك من أنهم لن يعززوا الصف كما نتوقع منهم.

—الله أكبر... حتى الذين ضحوا بأرواحهم من أجل إسعادنا، نشك في موقفهم من القضايا الثورية.

أيّ أفكار يمكن أن يعودوا بها؟ غير التي ذهبوا بها، غير التي ماتوا من أجلها؟

—إذا كنا نحن الأحياء قد وقعنا في فخ الخونة والانتهازيين وغرقنا في متاع الحياة، ولم ننتبه إلى أن العربه التي نركبها فصلت عن القطار... فهؤلاء الأعزاء المقدسون؟

بالإضافة إلى أنهم أخلصوا، لأنهم ضحوا أكثر منا ولم يلوثوا مشاكل الحياة بعد، فهم القطار الذي يليه النفق، ويدفع العرب المنفصلة أمامه على الاصطدام. يخرج العربة والقطار على السكّة، لعل القطار يأتي من الجانب الآخر ويعيد العربة إلى الخلف.

—الله أكبر... حتى أنا بدأت أشك، بدأت أتفلسف في أعز شيء نفتخر به.

—الكومينيس اللعين يريد أن يعرف أفكارهم أولًا ليعلن عن موقفه.

—آه... ما تزال هنا يا أبي العابد؟

—هذا أنت... يا كومينيس؟

—نعم، نسيت أن أقول لك، فيما يتعلق بهم، يمكن أن نقبلهم بشكل آخر، مثلما قبلنا المجاهدين والمناضلين العائدين من الجبال والسجون. نُقيم المنافع، الاستقلال، الأفراح، الأعراس، والمهرجانات لاستقبالهم.

—لا، لا، إلا هذا! — قاطعه الشيخ العابد في حنق، ثم ابتعد عنه وهو يتمتم: — لا تحدثني أكثر، أيها اللعين.

—أبي، ما بك؟ — خاطبه ابنه وهو يمسك بين ذراعيه وسط القرية، مفترق الطرق.

—هذا أنت؟ من أين خرجت؟ من المنزل كنت أبحث عنك، لم تعد منذ غادرتنا هذا الصباح. أين أنت؟

—لماذا تسأل عني؟ اسمع، إذا ما عاد مصطفى أخوك، ماذا تفعل؟

—يعود مصطفى... أخي؟

—نعم، يعود... يعود... إنه عائد هذا الأسبوع.

—وماذا تقول أنت يا أبي؟

—اغرب عن وجهي.

—الذنب ليس ذنبك... إنه ذنبي... أنا ذنبنا جميعًا.

أخبر أمك وزوجتك وأبنائك...

خلص ذراعه من قبضه ابنه ومرّ في طريقه وردد:

—لابد أن أتحدث مع إمام المسجد، هو أدراهم، أدرانا جميعًا.

واتجه مباشرة نحو المسجد، انتظر الإمام حتى فارق من صلاة العصر، وأشار إليه بيده:

—أريد أن أتحدث إليك.

—ألم تكن تصلي معنا؟

—لست متوضئًا. أريد أن تفتي لي في أمر...

—تعلم أن ابني مصطفى لم يعد مع العائدين... استشهد، لنقل ذلك.

—زوجته التي فارقها بعد أربعة أشهر من الزواج، انتظرت في بيتي حتى تأكدنا من استفادته، وبعد ذلك تزوجت من أخيه الأصغر وله منها أربعة أطفال...

—أو فعلتم هذا أو أتيتم بهذا الأمر... لا حول ولا قوة إلا بالله.

—وماذا فيه يا سيدي الشيخ؟

—حرام... كفر فيما أعوذ بالله.

—ماذا تقول؟ كيف تجرؤون على تزويج امرأة غير مطلقة، لكن زوجها ميت؟ ولدينا وثائق موته، وقد عقدنا عند القاضي...

—هذا كفر يا شيخ العابد... كفر بالله ورسوله وبكتابه.

—ابنك شهيد، والشهيد غير ميت... إنه حي عند ربه يرزق. ألم تقرأ الآية المكتوبة في كل ساحات القرية؟ "وثيقة الموت هنا..."

—تلاعب قانوني من أجل ترسيم أشياء لا معنى لها من حيث الشرع. عندما يكون الأمر يتعلق بزوجة شهيد، لابد من الطلاق.

—هذي سيئة... أعوذ بالله، كنت أظنك أعقل مما يتكشف لي، العابد! حتى الغيبة وإهمال بيت الزوجية لا تنطبق عليهم، لأننا نعرف مقرهم. يا للكفر والإلحاد!

—وما العامل يا سيدي الشيخ؟ — سأل أحد الحضور.

—يقام الحد على الزان والزانية هكذا، ويبقى الخيار للزوج الأول في الطلاق أو في إعادة زوجته إلى بيته. المسألة بالنسبة لكم تتعدى حدود الزنا... إنه كفر بالقرآن الكريم وبآياته الصريحة. ألا تعلمون أن حياة الشهداء تجمع عليهم كل الأديان؟ وحتى النصارى ينتظرون إلى اليوم عودة المسيح لأنه شهيد. ينبغي أن تعلنوا إسلامكم من جديد، وأن تكفروا، وتتكفروا، وتتوبوا، وتستغفروا، عَلاه سبحانه وتعالى يقبل منكم.

—مسألة الطلاق تبدو أهون من مسألة الكفر هذه يا سيدي الشيخ...

—وكيف ذلك؟ — تساءل الحضور.

—الزوج الأول، ابن مصطفى، سيعود هذا الأسبوع... إنك لما زلت تكفر، إنك لما تزال تكفر يا رجل! ولكن... أو تظن أن ابنك المسيح أو المهدي؟ استغفر الله... اخرج من المسجد أيها الكافر!

ولكن... سيعود... لقد أخرج جرمك من الكبائر.

غادر الشيخ العابد المسجد جليلاً، منتصر الروح، مطأطئ الرأس والقلب، واتجه إلى أسفل حيث تمتد سكة القطار، بعد أن فضل الاستماع في مقر القسمه وبقي وحده.

علاقة شيخ البدوية باليدود مقطوعة منذ ستة أشهر، لكن المسألة عاجلة جدًا. يرى الشيخ العابد: إذا دعوته إلى اجتماع تنسيق، هل سيحضر أم يعتذر كعادته؟

رفع سماعه الهاتف، وطلب الاتصال بمسؤولي المنظمات الوطنية: النقابة أولًا، ثم قدماء المجاهدين، ثم اتحاد النساء الكشافة، ثم قائد وحدة الدرك. تردد قليلاً، ثم تجرأ على طلب شيخ البلديه:

—الو... هنا الكاتب العام، أريد أن أتحادث مع السي عبد الحميد، المانع، منسق القسمه هنا.

—انتظر قليلاً حتى أرى ما إذا كان موجودًا... نعم، ها هو قادم.

—الو، سي عبد الحميد، كيف الحال؟

—بخير، وأنت ياسين عبد الحميد؟

—اتصلت بك لأدعوك للاستماع... سينعقد حالًا اجتماع بمقر القسمه. رغم أن العلاقات بيننا منقطعة، فإنني لا أنساك، لست مثلك يا رجل. لو قلت لي هذا الكلام من السابق، لقضي الأمر... تعال وسنرى المصلحة العامة فوق كل اعتبار.

استقبل منسق القسم الجلسة ورحب كثيرًا بشيخ البلدية وبقائد وحدة الدرك، ودخل الموضوع مباشرة:

—موضوع اجتماعنا هذا هو التصدي لحركة تشويش كبرى تُدبر في قريتنا وربما في قرى أخرى. وأنا على يقين أن لها صلة بالخارج، فإحدى عناصر هذه الحركة متصل بالخارج ويتلقى رسائل من هناك. وقد وردته واحدة اليوم فقط. تقوم حركة التشويش الكبرى هذه، على الرغم من أن الشهداء الأبرار رحمهم الله سيعودون من الآخرة في ظرف قريب، على ما يزعمون إصلاح الأمور التي لم نتمكن من إصلاحها، أو أن السبب في فسادها يعود إلينا نحن.

—تصوروا جيدًا ماذا يعني هذا الكلام: يعني عصيانًا مسلحًا، يشترك فيه مليون ونصف من خير أبناء هذه الأمة... قصد قلبي... الأوضاع رأسًا على عقب.

—طبعا، عودة الشهداء أمر مستحيل... ولكن من يدري؟ قد يكون هناك متمردون التحقوا بالجبل، كما قد يكون هناك جيش كبير نزل من الخارج... الاحتلال لبلادنا التي دفعنا ثمنًا باهظًا من أجل استقلالها وحريتها وعزتها.

إنني مناضل ملتزم منذ الثورة سنة 1945، وكمسؤول أتمتع بثقة الاتحاد والمحافظة وقيادة الحزب في العاصمة، رأيت من واجبي ومن اليقظة أن أدعوكم لوضع حد لهذه الحركة في مهدها. لابد من إلقاء القبض على الشيخ العابد واستنطاقه وإشعار السلطات العليا فورًا.

—أنا متفق معك في هذا الاقتراح — قال أحد الحضور. — لقد اتصل بالشيخ العابد هذا المساء، وقال لي كلامًا محيرًا، خلت في البداية أنه به مسا، لكن اتضح لي أن الرجل مشوش.

قال شيخ البلدية: «فانبرت مسؤولة مباراة، مسؤولة الاتحاد النسائي، لو تدرون ما يُقال في البيوت! فعلاً، لقد حدثت بلبلة كبيرة، والنساء كلهن في حيرة عظمى. يُقال إن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلحين بالسيوف والمدافع والقنابل والرشاشات، وفي يد كل منهم قائمة طويلة بمن يجب قتله، وأنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص أو بالطعن أو حتى بالنار، يؤدون رسالتهم ثم يحملهم الله إليه مرة أخرى.«

أكد منسق القسم: «قالت مسؤولة الشبيبة، لم أعد أستطيع السيطرة على الشبان، تعرفون أنهم يحملون أفكارًا مستوردة من الخارج، وهم يعتقدون المسؤولين بشدة.«

—نعم، نعم — قال منسق القسم.

فواصل مسؤول الشبيبة: «وقد أعلنوا موقفهم من مع الشهداء، أو بالأحرى مع التمرد.«

—لقد أحسنتم إذ دعونا إلى هذا الاجتماع يا سي المانع. نحن الكشافة لم يؤثر فينا هذا الهراء، وعلى أي حال، فقد قررنا تشكيل فرق يقظة لإبلاغ السلطة بكل غريب يدخل قريتنا وبكل حركة مريبة.

—نحن مطمئنون إلى الكشافة — قال منسق القسم، ثم التفت إلى قدماء المجاهدين والفرع النقابي، ينتظر موقفهم.

—هناك بلبل حقًا، لكن الشيخ العابد المسكين بريء... إن ذكرى ابني هي سبب ضعفه الصحي فقط، من يدفعه إلى تصور أن ابنه سيعود هذا الأسبوع — قال منسق قسم قدماء المجاهدين.

قاطعه شيخ البلدية: «جميع الشهداء، والرسالة التي تلقاها اليوم من الخارج«...

أضاف منسق القسم: «يمكن أن نقول إن قدماء المجاهدين، أو على الأقل مسؤولهم، متواضعون مع حركة التشويش.«

—ماذا تقول؟ — صرخ آخر.

—اسكت، لم أعطك الكلمة! — قال منسق القسم.

—وما موقف النقابة؟ — سألوه.

—تعلمون أن العمال لا يهتمون بمثل هذه الأمور. الشيخ العابد يجوز أن يكون مريضًا، كما يجوز أن يكون قد تلقى رسالة من ابنه، لعله كان يعالج في الخارج. ولنفرض أنه مصاب بفقدان الذاكرة إثر حادث أو صدمة، أو نتيجة السعادة... هذا شيء غير مستحيل. كانت الثورة ترسل المعطوبين إلى الخارج للعلاج.

—انت معزول من الفرع النقابي باعتبارك متواطئًا مع الخارج.

—يا قادة وحدة الدرك، نظرًا لحركة التشويش السافرة، لابد من إلقاء القبض على العابد بن مسعود الشاوي، وعلى كل من مسؤول قدماء المجاهدين ومسؤول فرع النقابي.

—هذه مبالغة عليّ، على ما يبدو لي... المسألة لم تصل إلى هذا الحد من الخطورة كما تتصورون. الشيخ العابد مريض، وما في ذلك من شك. تبقى مسألة الرسالة، فيمكن استدعاؤه وطلبها منه، لعلها كما قال مسؤول الفرع النقابي... والبلبلة التي حدثت، وهل عن النساء؟ — قالت مسؤولة النساء متحمسة.

—فرد عنها القائد وحدة الدرك وهو يبتسم: لم يقلل من مشاكل القريه، كما تعرفين يا خالتي عائشة، إلا أن مثل هذه الدعايات تحدث من حين لآخر. لقد قتل هذا المساء فقط ثلاث نساء: زوجة شهيد وفتاتان، واحدة في 16 وأخرى في 17. لابد من إلقاء القبض على هؤلاء الثلاثة.

—المسألة خطيرة، وسأشعر حالًا مسؤول الدائرة، ولربما الوالي نفسه... كل ما أستطيع فعله أن أستدعي الشيخ العابد وأطلب الرسالة منه — قال مسؤول الدرك.

—ينبغي أن يتم ذلك هذا المساء بالذات، سأخبركم بعد قليل بنتيجة التحقيق، اطمئنوا — أكد مسؤول الدرك.

قال شيخ البلدية: «إنني والسلمانع في انتظارك هنا بالقسمه، الجلسة مرفوعة.«

عندما خرج قائد وحدة الدرك، قابل حركة غير عادية، الناس: رجال وأطفال وعجائز يتراكدون إلى الأسفل نحو سكة القطار وهم يهتفون: «الشيخ العابد! الشيخ العابد«!

ركض الشيخ العابد بدوره، وعند السكة وجد دركيين آخرين يقفان على رأسه، يبعدان الناس. لقد ألقى بنفسه أمام القطار.

قال السائق: «رأيت بعضهم»، وهو يلوح بالرسالة.

تناول قائد الوحدة الرسالة وتمتم: «إنها فعلاً... سبحان الله العظيم.

الشهداء يعودون هذا الأسبوع" المسرحية

في برنامج "أرشيف وذكريات" ذكر سبب كتابة القصة قيل: ذات يوم، كان الروائي الجزائري العالمي الراحل الطاهر وطار في جلسة مع أصدقائه، فتبادر إلى ذهنه سؤال وقال لهم" :ماذا لو عاد الشهداء؟"

لكنهم سخروا منه وردّوا قائلين" :لو عاد الشهداء سنقبض عليهم ثم نقرر مصيرهم بعد التأكد من مطابقة أفكارهم مع توجهات الجزائر المستقلة".

هذه الإجابات اعتبرها صاحب اللاز خيانة لأمانة الشهداء، وظل مقنطاً – إن صحّ التعبير – إلى أن خطرت له فكرة كتابة رواية حول هذا الموضوع سنة 1973، سماها :الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

هذه الرواية حوّلها إلى المسرح الجزائري المخرج زياني الشريف عيّاد سنة 1987، وشارك في أدائها عمالقة المسرح الجزائري مثل:سونيا–عز الدين مجوبي–محمد بن قطّاف–مصطفى عيّاد–وغيرهم.

المسرحية تدور أحداثها حول ابن شهيد يتلقى رسالة من والده الشهيد يخبره فيها أن شهداء القرية سيعودون الأسبوع المقبل، لا من أجل التباهي بما قاموا به أثناء الثورة، بل لكشف بعض المتطفلين على الثورة والذين تكلّموا باسمها بغير وجه حق.

ظلّت هذه المسرحية راسخة في الذاكرة الجماعية الجزائرية، وحققت نجاحات باهرة حتى خارج الوطن، حيث نالت جائزة الطانيت الذهبي في أيام قرطاج المسرحية سنة 1987.

عنوان العرض :الشهداء يعودون هذا الأسبوع1987.

المؤلف : الطاهر وطار– اقتباس : امحمد بن قطاف –المخرج : زياني شريف عياد.[1]

ملخص المسرحية:

المسرحية عبارة عن محاكمة للواقع الإجتماعي والسياسي والإقتصادي للبلاد، من خلال معايشتنا لحلم والد الشهيد بعودة ابنه الذي بعث له برسالة يخبره فيها بعودته. لكن الأب يرفض هذه العودة لأنها ستكشف عن كل الخونة والمنحرفين عن المبادئ والقيم التي ضحى من أجلها الشهداء.

التوزيع: و التمثيل: صونيا مكيو – امحمد بن قطاف – عز الدين مجوبي – عبد الحميد رابية – حميد رماس – عبد الله اورياشي – مصطفى عياد، – محمد فلاق – بران نور الدين – عمر زبدي – دريس شقروني– عبد القادر كرباش.

الإخراج المسرحي: عبد الغني مهداوي.

[1] –المسرح الوطني الجزائري،محي الدين باش طارزي، https://www.tna.dz/

المتن (الافتتاحية والإستهلال)

افتتاح على ضجيج الطبول (البندير). رقصات وإيماءات. أضواء خافتة تتحرّك على المنصة.

ثم تتقدّم المُمثلة، تقف بجانب البندير وتقول بصوت الحاكي:

الحاكي: (موجّهاً الكلام إلى السوق، مشيراً إلى البندير) الحاكي للسوق، وقف جنب البندير.

تستمرّ الحلقة الاستهلالية لتشويق الجمهور. مجموعة تُلقي سيراً وأهازيجاً مختلطة بين التاريخ والأسطورة:

المجموعة: تروّجون لسير الأبطال... سيدنا علي — كرم الله وجهه — وسيفه مع الكفار.

وسيرة يوسف عليه السلام: قصة الزنا وأخوته الأشرار، كيف كذبوا على الذيب.

وخيرُ الختم بعنترة بن شداد... أنتم تواصلون.

صمت قصير. ثم تردّد الجماعة بعبارات تغلغلت في الذاكرة الشعبية — مقاطع متقطعة، إيماءات، دموع تلمع وتُمحى بالضحك.

الجمهور (مُمثلون من الفرجة): يا حسرة على الأولين... هادو شافو ومشاو، واليوم أفعالك تمحو أخبارك.

موسيقى. صوت الحان ومقرّات. ثم يقف الحاكي ويضرب البندير مرّة قوية، يشاور إلى السماء.

الحاكي: شوفوا الشمس! كل يوم تولي... تعري الكلام وتنقشه على جلد فكري.

شوفوا الشمس! كل يوم تمحص الحروف المزروعة على صدري.

(بهمس:) وبعد الشمس ماذا قالت؟

(بصوت أعلى:) "اللي مات شاهده، لسان غيره يشهد عليه... واللسان، إذا تعكَّل، هذا البرد يمشيه."

تكرار: «اه اه» من المجموعة

مقطع شعري/إيقاعي يتردّد:

المجموعة: اللي راح ما يولي، واللي غاب غاب — غاب ودا معاه سره (تكرار/كورَس)

الحاكي يضرب البندير مجدداً، يقفز، ويشير إلى السماء:

الحاكي: شوفوا الشمس... بعد الشمس قالت: «اللي نهب أخوه ما يناب عدوّه، واللي خاف الريح يديه يدرق وراء صباغه«.

انتقال موسيقي قصير. يُسمع لحنٌ حزين.

الحاكي: يجري... يجري كفاه يمحي من عمره الخريف، والخريف من وراه يعيط: «العام ناقص.«

(بعد وقفة) في القرن الخامس عشر — ضحكاتٌ — الفاعل ولى لأصله.

)تكرار عبارة ايقاعية(

الحاكي يروي قصة محلية:

الحاكي: عمي العابد، شيخ كبير في القرية، شاف اللي زاد فيها، شاف اللي حفر البئر، شاف اللي ماله بدم المقتول غدراً... شاف اللي طافت الضو وراء الكلمة.

(همس:) عمي العابد سكت سبعين سنة.

رقصات قصيرة. موسيقى تتكرر. العابد يدخل المشهد ببطء، يبدو عليه الخشوع والدهشة. يجلس، يحكّ عينيه، يغمض، قلبه يخبط.

العابد: (باهتاً) يا درا... عقلي مازال مجموع. يادره هذا الشيء؟ يقدر يصير... بلاك أوهام في آخر عمري؟ بلاك التعب، بلاك الكبر، بلاك الشوق؟

يجلس تحت شجرة، يبدأ يهجي بالكلام ببطء. ينطوي على نفسه، يطوي برّيته، يلبس برنوسه ويستغرق في التفكير.

تتكرّر المقاطع الموسيقية، يعود الحاكي للسرد القصير:

الحاكي: قالت في الحق حكاية غريبة... نهديها لهذوك الناس: ناس ماتوا وحيات، ناس قالت واش...

(يُردّد:) واش قيمة الشمس إذا ما قستناش حمايتها؟ واش قيمة الهواء إذا شريناه؟ واش قيمة السواعد المشلولة؟ واش قيمة الكرش الذي يولد العبيد؟

الجمهور يصفّق ويهلّل. أصوات بهجة مختلطة بحزن.

المجموعة: هدايا نقدّمها لأولئك الناس... لكل من ضحّى... لكل الأبطال الذين عرفنا أسماءهم، ولكل من ما عرفناش أسماءهم — هم من أعطوا اسمًا لهذه البلاد.

موسيقى وتداخل أصوات: أكل، شرب، تجارة، ذاكرة تُدار.

(تكرار/كورَس: «ناكلو فيها... نشربو فيها... نتاجرو بيها...») — الجمهور يصفّق.

خديجة: (تتقدّم، صوتها مبحوح) رفدت دمعي وجريت... قالت: «بلادي حيّت وهما غابوا...» دفنتهم وبكيت، وعلى قبورهم انحنيت.

حوار صباحي بين المسعي والعابد (لغة يومية حميمية):

المسعي: صباح الخير يا العجوز.

العابد: صباح الخير يا وجه الخير... علاش ما تروحيش تستكفاي حتى تطلع الشمس؟ النسمّة باردة.

المسعي: (قلق) خير إن شاء الله يا سيدي... خير إن شاء الله.

(همس:) كاش واحد راك تحوس عليه؟ ولدك، ما جاش في بالك يرجع نهار يقعد يطرق الباب ويحضنك؟

العابد: والله يا خويا... ولدي ما فارقني طول هذه المدة. كل ما نجلّه فطوراً أو عشاءً، نلقاه في بالي. كل ما يفتح باب ينقلب قلبي: «هو؟«

تتداخل عبارات الحزن مع ترديد الناس: «اللي راح ما يولي.«

العابد: (بصوت متهدج) لو يرجع العزيز اللي فقدناه... نموتوا احنا... حياتنا وهم غايبين. يا ابن أمي ما بقى لها لذة.

— استمرار الحوار، تصاعد النزاع، ونهاية المشهد– المشهد يتصاعد: دخول مسؤولين: القابض (القباض) والحاكي، وأعضاء من المجموعة يضعون أقنعة.

القابض: (بجدّية إدارية) من الناحية القانونية، المسألة واضحة... المنحة لو سُحبت قانونياً، من حق الخزينة تسترجعها، ومن حق طالب الوِراث يتقدّم بدعوى. لكن الانتقال من الكلام إلى التطبيق فيه دخلات وخرجات كثيرة.

الحاكي: (بصوت متردّد) هذا التقرير قد يكون واضحاً... وقد يكون غامضاً. وفي بعض الأحيان ـ (يضحك ضحكة مريرة) ـ لا يكتب أحد التقرير.

القابض: ويقدر ما يعمل حتى تقرير.

الجماعة تتدخل بصوت عالٍ: تهليل، قهقهات، تلاسن بسيط.

شخص من الجمهور: يا المسعي — الشهداء ما يكذبوش! البريّة اللي وصلتني تقول إن ولدي «مولي» هذه الأيام.

المسعي: (ساخر) وآه! وإذا رجعوا الشهداء، وين يقدروا يبانوا؟ كل واحد يقول: «في قريتي»... يا سلام!

صوت صفير قطار يقطع المشهد فجأة (مؤثر صوتي قوي). الجمهور ينكمش، ثم يتآمر الخوف.

العابد ينهض فجأة بعوارض هلع، يتقدّم نحو السكة. العامل يدخل، يشهق، يصرخ:

العامل: عمي العابد! لا! لا تروح هناك! القطار... القطار!!

القاطرة تمرّ بصوت حديدي قوي، صفير يقطع الهواء — الإضاءة تومض — العابد يتعثّر في السكة.

صمت طويل. ثم صوت سقوط.

المشهد يتوقف؛ الضوّ يركّز على العابد. الجميع يصرخ، يهرعون إليه.

المجموعة (بصوت واحدٍ متهالك): عمي العابد... عمي العابد... مسكين... حسين... (همهمات وندب)

إطفاء بطيء للأضواء. الستارة تهبط على صدى صفير القطار.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

مصادر و مراجع:

1. – –أردش، سعد. فن المسرح من خلال تجاربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982
2. – باختين، ميخائيل. خطاب الرواية. ترجمة سعيد بنكراد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.
3. – بافيس، باتريس. معجم المسرح. ترجمة: منصف وسلاتي. تونس: دار جان، 1997،
4. – برادي علي، "تداولية الخطاب المسرحي: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2، العدد 29، 2017
5. – بغورة محمد الصديق، "السؤال والموقف التاريخي في الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة قسنطينة 2، العدد 11، 2020.
6. – برنس، جيرالد. السرد: مدخل إلى نظرية القصة. ترجمة: محمد الجبالي. المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006،
7. – بروك، بيتر. المساحة الفارغة. ترجمة: فاروق عبد القادر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
8. – بنكراد، سعيد. سيميائيات المسرح والقراءة المتعددة. دار توبقال، الدار البيضاء، 2005.
9. –بوعتو خيرة، "مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية – مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا"، مجلة علوم اللغة، جامعة سطيف، العدد 7، 2018.
10. – حمادي صمود، الرمز في المسرح العربي الحديث، المجلة العربية للثقافة، تونس، 1998.
11. –خنوف، سليمان. التناص وتحولات الخطاب المسرحي. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، العدد 22، 2017.
12. – خالدي، عبد الحميد.. بنية السرد الروائي العربي: دراسة في تقنيات الخطاب الروائي. مجلة اللغة والأدب، 2014.
13. –الخطيبي، عبد الكبير. الكتابة والتجربة المسرحية. منشورات عكاظ، الرباط، 1985.

14. –دهيمي، عبد القادر. "المنطلق والغاية: قراءة في الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار." مجلة العلوم الإنسانية، العدد 29، 2022،
15. – ربيعي، هالة. "البناء الفني للحكاية في المسرح الجزائري: النص المسرحي الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجًا." مجلة دراسات فنية، 9(1)، 2023،
16. – رضوان بوخالدي، تداخل الأجناس الأدبية.. الرواية تغذي المسرحية، مجلة المجلة العربية، العدد 588، 2019. Arabic Magazine
17. – زياني الشريف عياد، الذاكرة والمسرح: قراءات في التجربة الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 1990،
18. – زيدان، عبد الرحمن. المسرح الجزائري بين النص والعرض. دار الاختلاف، الجزائر، 2008.
19. –زيدان، عبد الرحمن. سيميولوجيا المسرح: دراسة في الأنساق والدلالات. دار الحوار، اللاذقية–2004
20. – سامي عبد الحميد، فنون العرض المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987،
21. – سامية بوعلاق، بناء شخصيات الشهداء يعودون هذا الاسبوع بين الرواية والمسرح، مجلة منتدى الأستاذ، جامعة عباس الغرور خنشلة، الجزائر مجلد 19 –عدد1– 2023
22. – سمر الديوب، اللهجات الشعبية في المسرح الجزائري: تحليل نقدي، دار النشر العربية، 2020،
23. – سميرة زروق، "التورية والسخرية كآليات تكثيف دلالي في المسرح"، المجلة العربية للفنون الأدائية، العدد 3، 2020،
24. – عبد الحميد خالدي، "بنية السرد الروائي العربي: دراسة في تقنيات الخطاب الروائي"، مجلة اللغة والأدب، العدد 25، 2014،
25. – عبد الرحمن منيف، الدراما الشعبية الجزائرية: دراسة تحليلية، دار النشر الجزائرية، 2018.
26. – عبد القادر بوطالب، اللغة المسرحية وبنية التلقي، مجلة "الآداب واللغة"، جامعة وهران، العدد 15، 2016،
27. – عبد القادر شايب، جماليات الخطاب المسرحي، بيروت: دار الفارابي، 2015،

28. – عبد القادر علولة، اللغة المسرحية وآليات التواصل، دار القصبة، الجزائر، 1993.
29. –عبد القادر علولة، الدراما الجزائرية بين التقليد والتجديد، الجزائر: دار الثقافة الوطنية، 2016.
30. – عبد القادر، مراد. بلاغة المسرح: دراسة في الاستعارة والمجاز. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمش4ق، 2001،
31. – عبد الله الزهراني، "اللغة المسرحية بين الاقتصاد والتكثيف"، مجلة دراسات أدبية، العدد 14، 2012،
32. – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1998
33. – عبد الملك مرتاض، نظرية البنية المسرحية، الجزائر: منشورات موكيت، 2000.
34. –عز الدين، عبد الحميد. المسرح بين النظرية والتطبيق. دار الفكر العربي، القاهرة، 2001،
35. – عيساني سيد أحمد، د. شرقي نورية، الوظيفة التعبيرية للموسيقى في العرض المسرحي –قراءة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لزياني شريف عياد، مجلة النص، 1جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، المجلد 08 / العدد:01– –2021
36. – فاطمة البريكي، "البلاغة المسرحية والاقتصاد الدلالي في المسرح العربي"، مجلة الفنون والآداب، العدد 10، 2021
37. – محمد حسين حبيب، نظرية المسرح الرقمي وتحولات الأداء، دار النهضة العربية، 2021، 134.
38. – يوسف، شكري. لغة المسرح: دراسة في جماليات التعبير. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1999،
39. الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1973.
40. – فؤاد طه، الأسلوب البلاغي في المسرح العربي المعاصر، بيروت: دار الفكر العربي، 2017.

41. -لطفي الصادق، "الإيحاء والرمز في المسرح الجزائري: بين الفلسفة والسياسة"، مجلة الدراسات المسرحية، العدد 14، 2021،
42. -نادية بن حمو، لغة الجسد والإيماءات في المسرح العربي، القاهرة: المركز العربي للنشر، 2018،
43. -هشام يحيى، "توظيف العامية في المسرح الجزائري: دراسة تحليلية"، المجلة الجزائرية للفنون المسرحية، العدد 5، 2019.

المواقع الالكترونية

44. -https://www.youtube.com/watch?v=JVFLeC5wr5w&t=1842s
45. -المسرح الوطني الجزائري،محي الدين باش طارزي، https://www.tna.dz/
46. tps://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A7%D9%87%D8%B1_%D9%88%D8%B
47. https://www.youtube.com/watch?v=JVFLeC5wr5w&t=1842s -

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع "من منظور الرمز والتكثيف الدلالي، وذلك من خلال تحليل اللغة والحوار والبنية الرمزية في النص المسرحي، ومقارنتها بالنص الروائي. وقد خلصت إلى أنّ التكثيف الدلالي يُعدّ من أبرز الخصائص التي تمنح النص المسرحي قوته، حيث يوظَّف عبر الإيحاء، الحذف، الاستعارة، والصمت، ليقدّم معاني متعددة في بنية مقتضبة ومركّزة.

كما أبرزت النتائج أنّ المسرح يختلف عن الرواية من حيث آليات بناء المعنى، إذ يختزل السرد في حوار وإشارة ورمز، ما يضاعف من مسؤولية المتلقي في إعادة إنتاج الدلالة. وتُظهر هذه المقاربة أنّ المسرحية لا تنقل أحداثًا فقط، بل تبني خطابًا جماليًا وفكريًا يرسّخ قيم التضحية والهوية والانتماء.

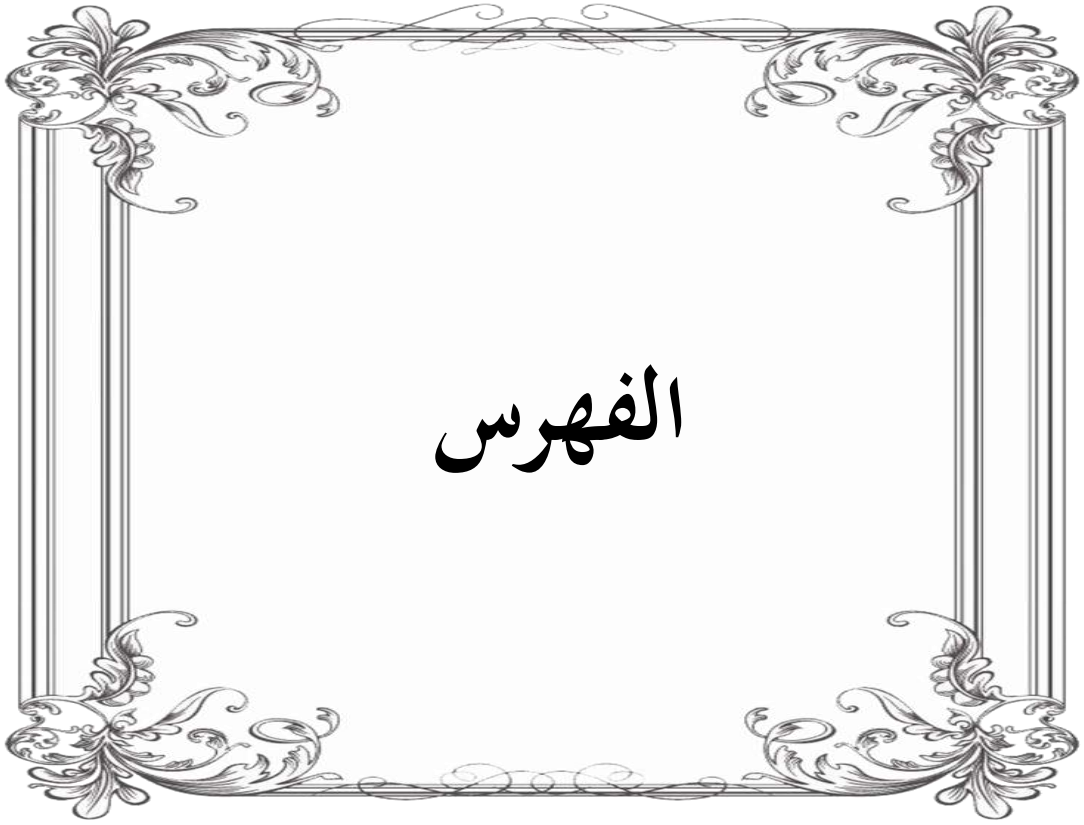
الكلمات المفتاحية :المسرح، الرمز، التكثيف الدلالي، اللغة، الرواية.

Abstract :

This study aims to analyze the play “The Martyrs Return This Week” through the lens of symbolism and semantic condensation, focusing on the role of language, dialogue, and symbolic structures in the dramatic text, while also comparing them to the narrative text.

The findings reveal that semantic condensation represents one of the key features that grants the play its artistic strength, as it operates through suggestion, omission, metaphor, and silence to produce multiple meanings within a concise and condensed form. Furthermore, the results highlight that drama differs from the novel in its mechanisms of meaning construction, since it condenses narration into dialogue, gestures, and symbols, which increases the audience’s role in reconstructing meaning. This approach demonstrates that the play does not merely depict events but creates an aesthetic and intellectual discourse that reinforces values of sacrifice, identity, and belonging.

Keywords: Drama, Symbolism, Semantic Condensation, Language, Nove



الفهرس

فهرس

شكر و عرفان..... ....

إهداء.....

مقدمة .....أ-د

الفصل الأول 5

المبحث الأول: 6

1-مفهوم التكثيف الدلالي: 6

1-1-الفرق بين التكثيف الدلالي والتكثيف الاسلوبي اللغوي: 6

أ-التكثيف الدلالي:.....6

ب-التكثيف الأسلوبي اللغوي: 6

1-2-أدوات التكثيف: 7

المبحث الثاني: العلاقة بين النص الروائي والنص المسرحي: 10

2-1-طبيعة الخطاب الروائي(السرد، والشرح):.....10

2-2-طبيعة الخطاب المسرحي (الحوار،الاقتصاد في الكلام تكثيف الدلالة).....12

2-3-المقارنة بين الخطاب الروائي والخطاب المسرحي: 13

خلاصة الفصل 15

الفصل االثاني.....17

1-المبحث الاول: اللغة في المسرحية:.....18

1-1- طبيعة اللغة المسرحية: 18

1-2-وظائف اللغة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:.....21

2-المبحث الثاني: الرمز ودلالته في المسرح:.....24
2-1- رمزية حضور الشهداء واختزال المعنى: 24
خلاصة الفصل: 29
الفصل الثالث 30
المبحث الأول: -أوجه التكثيف في المسرحية مقارنة بالرواية:.....31
1-1-التكثيف في الحوار مقابل السرد الروائي: 31
1-2-تحولات بناء الشخصيات بين الرواية والمسرحية:.....32
1-3-التكثيف في الفضاء الركحي مقابل الفضاء الروائي: 34
المبحث الثاني: أثر التكثيف على المتلقي والجمهور بين الرواية والمسرحية: 35
2-1-أثر التكثيف على المتلقي في الرواية: 35
2-2-أثر التكثيف على الجمهور في المسرحية:.....36
خلاصة الفصل: 41
خاتمة 42
ملحق 44
مكتبة البحث.....88
مكتبة البحث 74
[redacted] 74
ملخص الدراسة: 78
الفهرس 79

شكرا لمن شاركني فرحتي وسعادتي