# الفهم وحدود التأويل في اقتباس وترجمة النصوص المسرحية

**حميد علاوي** ـ جامعة الجزائر 2

Résumé

La Compréhension des textes littéraires est un facteur déterminant dans toute perception esthétique. On sait bien que les dramaturges algériens avaient, presque tout le temps, recouru au répertoire universel, notamment celui des français, pour satisfaire leur besoin en matière de théâtre. Mais, pour adapter une pièce de théâtre, cela exige non seulement une bonne maîtrise des deux langues, mais encore le don et la capacité de l'interprétation. Alors, les dramaturges algériens avaient- ils ces capacités ? Comment ont-ils procédé pour adapter un théâtre conçu et réalisé pour un public tout à fait différent du leur ? Avaient- ils réussi a faire de ce théâtre étranger une source de création et d'enrichissement du répertoire national ? Cet article essaie d'apporter une réponse à ces questions.

إن الفهم عملية حيوية في تلقي النصوص الأدبية سواء تعلق الأمر بالتلقي الجمالي من أجل المتعة، أو ارتبط بقراءة تحليلية بالاستناد إلى مناهج وآليات نقدية تتأسس على نظريات ومفاهيم محددة. وتزداد أهمية الفهم حينما يتعلق الأمر بترجمة النص المسرحي أو اقتباسه.

وتعتمد ترجمة النصوص المسرحية على عملية الفهم والتأويل، وبهذا تكون فنا إبداعيا يحتاج إلى الموهبة والدراية المعرفية معا، فما هي ضوابط ترجمة النصوص المسرحية وما حدودها ؟ وإلى أي مدى يمكن الاعتماد على الفهم في تأويل النص المسرحي ونقله أو ترجمته إلى لغة أخرى؟

وإن الاقتباس في المسرح يشكل مصدرا يثري منجز العروض المسرحية في عديد المسارح العالمية، بالاتكاء على نصوص أبدعها في الغالب أدباء مبدعون أمثال شكسبير، راسين، موليير، شيخوف، غوركي، لوركا وآخرين. غير أن هذا التوصيف يطرح إشكاليات نقدية عديدة، فما دام الاقتباس عملية فنية تخضع للفهم الذاتي،فإن ذلك يفرز عددا من (الفهوم) للنص الواحد، لذا نتساءل: متى يكون الاقتباس رافدا إبداعيا وضرورة فنية ؟ ومتى يمكن اعتباره خيانة للمؤلف الأول وخروجا عن دائرة نصه ؟ بتعبير آخر: هل هناك ضوابط للفهم وحدود للتأويل في عملية اقتباس النصوص المسرحية ؟

## 1 ـ دور الفهم في ترجمة النص المسرحي

يقترب الاقتباس في تعامله مع النص من الترجمة، التي تحظى بأهمية كبيرة في عالم اليوم، فبفضلها يتم تسويق المعرفة من ثقافة إلى أخرى، فكل الخطابات ( الأدبية، الثقافية، السياسية والعلمية ) تترجم إلى عديد اللغات فتشكل ما يسميه بول ريكور **P. Ricœur**(( تشكيل المستقبلين الكونيين)) (1)، وتتحدد على ضوئها العلاقات التي تنبني عليها مصائر الشعوب وسياساتها المعرفية والثقافية.

وإن الترجمة ليست عملية سهلة،ولا تخضع للرغبة ( الإرادة السياسية أو الرغبة المعرفية في ترجمة الآثار العلمية والأدبية) فقط، بل إن المسألة في غاية الصعوبة والتعقيد، فكثير من الترجمات ثبت بعد الدراسة والنقد والتمحيص أنها شوهت المعنى وانحرفت به عن أصله ومقصد صاحبه.

وتكمن صعوبة الترجمة في إيجاد المقابلات اللغوية في اللغة المترجم إليها، ولهذا لا تمثل الترجمة عملية نقل النص من لغة إلى لغة أخرى، بل هي عملية حيوية ومعرفية، إنها عملية قراءة وتلق وإبداع

معا. وتُطرح مسألة التأويل والفهم هنا بقوة، فالمترجم يتلقى النص كما يتلقاه القارئ الذي يستمتع بقراءة النص غير أن عمله لا يتوقف عند هذا الحد. وإن منطلق الترجمة هو « اعتبارها فعل قراءة وتأويل»( 2)، والمترجم في الأصل قارئ تنطبق عليه شروط التلقي، فهو إما أن يكون أمينا في نقل معاني النص أو محرفا لها.

ولأن الترجمة عملية إبداعية، تلعب الذاتية دورا فاعلا فيها، ولذا نجد ترجمات مختلفة لعمل إبداعي واحد،( رواية أو مسرحية أو قصيدة شعرية)، فقد ترجمت رواية (نجمة) لكاتب ياسين عدة ترجمات تفاوتت في الجودة والمقدرة على إيجاد لغة سردية مماثلة ومناسبة لشعرية النص الأصلي، وهذا يعود إلى اختلاف القدرات اللغوية والفنية للمترجمين.

إن المترجم لا يقوم بعملية تصفيف لغوي، ورصف كلمات مقابلة للكلمات في اللغة الأخرى، بل يقوم بجهد التفسير والتأويل لاستجلاء المعنى، ثم تأتي عملية أقل صعوبة هي نقل كل ذلك إلى القارئ الآخر( القارئ بلغة أخرى) بواسطة التعبير اللغوي.

وإن المترجم وهو ينقل فكر (الآخر) يدعي أو يعتبر أنه فهم مقاصد الكاتب الذي يترجم له، ولذا فهو يقوم بعملية تأويل مقصود لفكر الآخر، وقد يتفق الكاتب الذي ترجم عمله مع المترجم أو يختلف معه، بل قد يثور لأن التأويل ذهب بعيدا في تفسير معاني عمله ومقاصد جمله.

وإن الجهد الذي يقوم به الروائي جهد متعدد تتلاقى فيه معارف وتخصصات مختلفة، لسانية لغوية وفهم للواقع ووعي الوجود، فكما لا تكفي المعرفة اللغوية لكتابة الرواية أو الشعر. فإن معرفة اللغة في حد ذاتها لا تكفي للترجمة الأعمال الأدبية.

وحينما تكون الترجمة عملا إبداعيا متميزا يتم تلقي وتذوق العمل الفني المترجم بالدرجة نفسها التي يُتلقى بها العمل في لغته الأصلية ،مما يعطي الأهمية الفنية والجمالية لعملية الترجمة ،والتي «تحاول أن تترك في قرائها تأثيراً أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه النص الأصلي في قرائه، لأنها تسعى إلى نقل المعنى السياقي بقدر ما تسمح به عملية فك الرموز اللغوية » **(3)**

وتتجنب الترجمة في الغالب النقل الحرفي للمعنى، أو أن تصبح الترجمة عملية شكلية هي البحث عن إيجاد المقابلات اللغوية فقط، بل تظل الترجمة الجادة عملا تأويليا، وفهما خاصا للنص، وهذا الفهم الخاص هو الذي يعدد ترجمات (النص الواحد).

وتلتقي في مسألة التأويل كعمل يسبق الترجمة الهرمنوطيقا بمسألة المصطلحية ***(Terminologie)***. فهذه العملية الأخيرة تحتاج إلى بناء منظومة من المفاهيم التي ترتكز على نظرية معرفية وأدبية واعية بمقتضيات الحقل الإبداعي والعملية التواصلية ذات الأبعاد الفنية والجمالية.

وفي الهيرمينوطيقا ينصب الاهتمام على الإطـار الاجتماعي والثقافي والحضاري، وعلى البنية والأنظمة المعرفية التي ينتج في ظلها النص مقارنة بالإطـار الذي يستقبل فيه (4).

ويرى امبرتو ايكو ***Umberto Uco***أن النص يميل إلى آليـات كسـولة ومقتصدة،ويترك فجـوات وفراغات بيضاء يملؤها المتلقي، وهو ما يترك للقارئ المبادرة التأويلية(5).

وهذه المبادرة التأويلية يقوم بها المترجم الجاد بامتياز ، فينقل العمل الفني بمقتضياته الاجتماعية والنفسية والجمالية التي وهبته لغته الأصلية، إلى بيئة ثقافية وفنية جديدة فيقرب العمل إلى أذهان قرائه الجدد دون أن يفقد معالمه الأصلية التي أودعه إياه الكاتب الأول صاحب العمل الإبداعي الذي تُرجم.

## 2 - الاقتباس المسرحي وعلاقته بالتأويل

لم يكن المسرح فنا متجذرا في الثقافة العربية ،ولذا لما بدأ هذا الفن يرسي دعائمه في البلدان العربية بفضل المثاقفة ،وتأثر العرب بما يجري في الغرب من مظاهر أدبية وفنية كانت المسرحيات الغربية هي النموذج الذي يحتذى ويقلد ، فكانت مسرحية ( **البخيل**) للمسرحي الفرنسي موليير ***Molière*** مثلا مادة للاقتباس من قِبل العديد من المسرحيين العرب أمثال اللبناني مارون النقاش والجزائري رضا حوحو وغيرهما.

وفي المقابل نشطت حركة نقل أعمال المسرح الغربي إلى الجمهور العربي من خلال الترجمة، فظهر التعريب وهو ترجمة تقوم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الغربية إلى بيئة عربية عصرية،وكان ذلك يقتضي تعديل أسماء الشخصيات لتتلاءم مع النطق العربي، كما كانت الأحداث تعدل لتتلاءم مع العادات السائدة في المجتمعات العربية، فقد ترجم جلال عثمان وفق هذه الطريقة وعلى شكل الزجل مسرحيات عديدة من بينها (**البخيل**) **(6).**

ويرى توفيق الحكيم أن الاقتباس لدى كتاب المسرح العربي مختلف عما هو عليه في المسرح الأوروبي والأمريكي المعاصر، بحيث يكاد يكون كتابة تبتعد عن الأصل، وكان الاقتباس مدرسة لتمرين كتاب المسرح وإتاحة الفرصة لمن أراد منهم أن يجرب قوة جناحه في المستقبل ليطير بمفرده **(7).**

وذهب يوسف نجم إلى أن التعريب يقوم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية أو تاريخية، وتعدل تبعا لذلك أسماء الشخصيات وطبائعها ومُثُلها ورغباتها وتصرفاتها بما ينسجم مع طبيعة البيئة التي نقلت إليها **(8).**

وقد يكون الأمر مقبولا بالنسبة للمسرحيين في بداية تاريخ المسرح العربي خلال القرن التاسع عشر، لكن هذه الظاهرة تبدو غير مقبولة اليوم، في وقت بدأت الثقافة المسرحية في العالم العربي تحقق بعض التراكمات في التجارب ما يؤهلها لأن تنتج كتابا مسرحيين متخصصين ومخرجين متميزين لا أشباه مخرجين وأنصاف كتاب، هم ظل للمخرجين الغربيين. كما أن المسرح العربي يعيش أزمة النص بقوة، وقد عقدت العديد من الملتقيات لدراسة أسباب هذه الظاهرة، والتي ولدت ممارسات غريبة في الكتابة المسرحية مثل الاقتباس الجماعي، الذي صار سمة مميزة لمسارحنا اليوم، بدل أن تنتج الحركة المسرحية كتاب النصوص الدرامية المناسبة للمقتضيات الفنية والجمالية التي يتطلبها المسرح العربي اليوم.

وبشأن مسألة فهم العمل المسرحي، كثيرا ما يتوقف الفهم عند النص، وإن كثيرا من النقاد المسرحيين يتعاملون مع أدبية النص المسرحي، ولا يتجاوزون ذلك إلى العرض المسرحي وخصوصياته الفنية ومقتضياته التقنية، وهو ما يطرح العديد من الإشكاليات الابستيمولوجية والمنهجية ويكرس قصورا في فهم العمل المسرحي.

وقد اشتكى باتريس بافيس ***Patrice Pavis*** وهو ينظر إلى البعد التداولي للمسرح من هذه النظرة الاختزالية للعمل المسرحي إلى نص أدبي، حيث يرى أن التداولية اللسانية « تتجه نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص. ومن السهولة، في الواقع، نقل الدراسات التداولية، للبرهنة في الخطاب، إلى مستوى النص الدرامي وتبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة بالنسبة لهذا النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض ككل. » **(9)**

وكان المسرح الجزائري من المسارح العربية السباقة إلى توظيف الكثير من الأحداث والشخصيات التاريخية مثل هارون الرشيد، وعنترة، والحجاج تأثرا بالمسرح العربي في مصر والشام ،كما وظفت التراث الشعبي من خلال حكايات حجا،وكان أول عرض مسرحي بالمقاييس الحديثة هو عرض ( **جحا**) لعلالو في العشرينيات من القرن الماضي**(10).**

واستلهم المسرح أيضا الحياة ووقائعها مقدما شواهد تاريخية كبيرة عن نمط الحياة في الجزائر أثناء منتصف القرن التاسع عشر، حيث يقدم النص المسرحي ( **نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق** ) للكاتب المسرحي الجزائري ابراهام دنينوس، عام **1847** صورة للحياة في القصور والحدائق بالجزائر العاصمة أثناء العهد التركي **(11).**

ويبدو اهتمام الجزائريين بالفنون الأدائية الشعبية مقبولا، حيث يقدم الرحالة الألماني هاينريش فون مالتياس، شهادة دالة على إقبال الجزائريين في قسنطينة على مشاهدة حلقة من حلقات خيال الظل وهم في حالة من الفقر المدقع ،لكن ذلك لم يثنيهم عن التعلق بهذا الفن **(12)**، الذي كان منتشرا في أماكن أخرى من الجزائر**(13).**

وتؤكد شهادات أخرى أن (فن القراقوز) استعمل خلال نهاية القرن التاسع عشر لانتقاد الاحتلال الفرنسي في صور ساخرة، وهو ما اضطر الفرنسيين لإصدار قرار إيقاف عروضه في الجزائر خلال عام **1843(14)** . أما توظيف أحداث الثورة التحريرية في المسرح، فلا يقل استقطابا لعناية المسرحيين من توظيف التراث، فالمسرح فن جماهيري ذو اتصال مباشر بالناس، لذا شددت السلطات الاستعمارية الرقابة على عروضه، وتم إيقاف العديد منها، ومتابعة المسرحيين، ولذا لم تستطع جبهة التحرير الوطني أن تؤسس فرقتها للمسرح إلا خارج البلاد ،وهي الفرقة التي رأت النور عام **1958** بتونس وأسندت مهمتها للراحل مصطفى كاتب.

**3 ـ من القصة إلى المسرح: الاقتباس بين الأجناس الأدبية**

ونقف هنا عند نص مسرحي مستلهم من نص سردي، يتكئ هو الآخر على أحداث الثورة التحريرية، والنص السردي للطاهر وطار بعنوان ( **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** )،الصادر ضمن المجموعة القصصية التي تحمل نفس العنوان. وتقع أحداث القصة بعد الثورة التحريرية، وتتأسس على رسالة غريبة تصل الشيخ مسعود والد الشهيد (مصطفى). والتي فيها كل مواصفات الرسالة الحقيقية غير أن ما جاء فيها غريب، فصاحبها شهيد ـ مصطفى ـ يخبر والده بعودته وعودة كل شهداء القرية الذين هم أحياء عند ربهم يرزقون. ولم يشك الشيخ مسعود في هذا الموضوع، وأراد أن يقنع به أهل القرية أيضا. ولهذا أخذ يتنقل من مكان إلى آخر، وكلما صادف شخصا أخبره بالحادثة، وسأله عن رأيه في ذلك. فهو يلتقي الشيخ المسعي ويسأله عن موقفه لو أن أحدا أخبره أن ابنه الشهيد قد عاد ، فيرد المسعي في هذا الحوار:

ـ اقسم بالله العلي العظيم ،أن خيال ابني لم يفارق عيني قط منذ سبع سنوات، كلما وضع الغذاء أو العشاء، رحت أبحث عنه يمنه أو شمالا منتظرا التحاقه بي. كلما انفتح الباب اهتز قلبي وقلت هو، كلما وقف أحد عند رأسي، انتظرت طلعته. لو يعود لنا الشيء العزيز الذي افتقدناه ونموت نحن، حياتنا بدونهم يا العابد ـ يا ابن أمي ـ ،لا معنى لها.

فيرد مسعود الشاوي :

ـ إنني أتحدث جدا يا المسعي.

ـ أوتراني أهزل. وهل المقام مقام هزل يا رجل؟عندما يتعلق الأمر بالشهداء، يصبح في غاية من الجدية.

ـ تصور أن برقية أتتك الساعة تخبرك بمقدمه غدا أو بعد غد !؟

ـ أفرح وأقيم الأعراس طبعا.

ـ فكر جيدا .

ـ في الحقيقة ، عودة متأخرة،مثل هذه تترتب عنها مشاكل كبيرة، مشاكل عويصة. لو كانت في السنتين الأوليين للاستقلال لكانت معقولة. أما الآن بعد كل هذه السنوات، فالمسألة تتطلب تفكيرا جديا كما قلت لك **.(15)**

وحينما يفترقان يقول المسعي في نفسه :

ـ خف عقله. في طريق الجنون. الناس تسير إلى الأمام ،وهو ما يزال مشدودا إلى الماضي، يتحسر على ابنه...**(16).**

ولا يجد الشيخ مسعود آذانا صاغية، تأخذ مأخذ الجد ما يقول، وإذا سلم أحدهم جدلا بذلك وناقش الموضوع في عمومه لا حدوثه ،فإنه يبصره بالمشكلات الإدارية الكبيرة التي ستعترض سبيل الشهيد العائد إلى الحياة مثلما يتضح في هذا المقطع الحواري بين منسق قسمة قدماء المجاهدين والعابد :

العابد: أتدري ما قال لي شيخ البلدية؟

ـ لا

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

ـ... ماذا تريد أن يقول أكثر؟

ـ وهل تدري ما قاله منسق القسمة؟

ـ لا والله.

ـ يقدم لهم ملفات طلب الانخراط وبعد الدرس يقبلهم كمشتركين.

ـ اسمع يا عمي العابد.قلبي ممتلئ حتى الفيض،لا تزد عليه،يقول المثل : حيثما شاء الحي وجه راس الميت،والحي هو القانون،هم الساهرون على تطبيقه...**(17) .**

هذه المعاني نجدها في المسرحية التي اقتبسها امحمد بن قطاف عن قصة وطار، واحتفظ بعنوان( **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** )، وقد تقيد بمعظم الأحداث الواردة في القصة، بل لا يزيد في بعض الأحيان عن نقل الحوار من العربية الفصحى إلى العامية. وفي نص ( ابن قطاف ) تبرز فكرة التنكر للشهداء بقوة ،حيث لا يستبعد المانع أن تدخل القضية إلى أروقة العدالة لإثبات وجود وحياة الشهداء العائدين ، يقول (المانع):

ـ ... تتقدم لهم ملفات يعمروها ... وإذا توفرت فيهم كل الشروط والمقاييس انتاع التضحية والكفاح الدائم المستمر من اجل الصالح العام ... ذاك الوقت ما كانش مشكل ...مرحبا بهم .

العابد : الشهداء ؟

المانع : واش تحب أكثر ؟ الناس الكل سواسية أمام القانون يا العابد **(18).**

وتوظف تيمة عودة الشهداء للحكم على فترة ما بعد الثورة ،أي الاستقلال، ولذا تستقي لفظة ( الشهداء) ككلمة مفتاح في العنوان بالنسبة للقصة والمسرحية معا، معناها من المشاهدة والملاحظة والمراقبة والمحاسبة، لا الاستشهاد وما يتبعه من الخلود في النعيم المقيم، بالرغم من ورود هذا المعنى أيضا وإلحاح النص المسرحي وكذا السردي على توكيده من خلال التناص مع الآية الكريمة (( ولا تحسبن الذين قُتلوا في سبيلِ اللهِ أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون )) . فمعنى الشهادة في النصين أقرب إلى معنى الآية الكريمة : (ملةَ أبيكم إبراهيم هو سماكم المسلمين من قبلُ وفي هذا ليكون الرسولُ شهيدا عليكم وتكونوا شهداءَ على الناس) الحج، الآية 78.

فرجوع الشهداء بعد مرور سنوات من استشهادهم يأتي ليقف هؤلاء على ما آلت إليه الأمور، حيث انصرف رفاق الأمس إلى ملاذ الدنيا الجديدة مستفيدين من الماضي الثوري كثيرا،وفي بعض الأحيان مستفيدين من استشهاد الأبناء مثلما هو حال المسعي.

ويعمق نص بن قطاف اختلاف الرؤية بين مسعود الوفي لعهد الشهداء، وأهل القرية المنصرفين إلى الدنيا ودواعيها من خلال قضية (الانتظار ) التي لم تكن موجودة في القصة. فالمسئولون في القرية ينتظرون وصول المسئولين السامين من العاصمة، والشيخ العابد ينتظر عودة الشهداء، وقد ركز بن قطاف على التداخل في مسألة الانتظار، وكأننا في ( **ملهاة الأخطاء** )،حيث يعتقد العابد أن المسئولين مثله ينتظرون الشهداء ،وكان كل من يتحدث إليه العابد يعتقد أنه يعني بالوصول وصول وفد العاصمة لا وفد الشهداء :

ـ العابد : صباح الخير ... راكم توجدو لهم؟
السبتي : الواجب يا عمي العابد ... لا زم نقومو بهم ونرحبو بهم
العابد : الله يفرحك كيما فرحتني... تعرف أنت الاول اللي قلت نرحبو بهم .
السبتي: علاه ما همش خاوتي ،وهما السابقين؟
العابد : عندك الحق يا السبتي ،سبقوا وفازوا ...
السبتي: الله يجعلُ يرضاو علينا هذا ما كان **(19).**

وبالغ نص بن قطاف في إبراز هذا التباين في الموقفين، لإظهار غياب الانسجام في الرؤية بين الفريقين أثناء الاستقلال، حيث طغت الأنانية على سلوك كثير من الناس، وأغرتهم المنافع العاجلة وأنستهم الروح الوطنية التي تسامت إلى المثالية أيام الثورة .

وتتجلى الرؤية المثالية أيضا من خلال حديث قدور عن الشهيد مصطفى، إذ يعطيه أوصافا سامية تشكل علامات مناسبة لرمز الشهيد يقول :

ـ كانت ليلة قمرها ضاوي تقول نهار ...كان ضاوي البرنوس على اكتافه ... متقدم كالسبع الله يبارك**(20).**

فالصورة الماثلة هي صورة الطهر والأصالة من خلال البرنوس الذي يرمز إلى الثقافة الجزائرية الأصيلة، وهو رمز الدفء والأمان، ولذا نجد خديجة تتحدث عن برنوس مصطفى، الذي غطاها به،وتتحدث عنه أيضا لما أصيب وأخذت تمسح دماءه به ،فيمتزج اللون الأحمر

لون الدم باللون الأبيض لون البرنوس . وحينما يجد العابد خديجة تمسح اللوحة الرخامية الحاملة لأسماء الشهداء، يدثرها ببرنوسه كما فعل معها من قبل ابنه مصطفى.فهذا الفعل يؤكد التواصل والانسجام بين الشهيد مصطفى ووالده. والبرنوس هنا يرمز إلى الأمان والعناية وخديجة هي الجزائر التي يجب أن تحفظ وتصان برداء الأمان.

وقد أعطى بن قطاف لنفسه هنا مطلق الحرية في إضافة هذا الحدث (تلميع اللوحة الرخامية) وتغطية خديجة بالبرنوس، فكان حدثا يضيف جديدا لموضوع المسرحية، فتنظيف اللوح تنظيفا ماديا يتبعه من الناحية المعنوية إعادة إظهار رسالة الشهداء ووجودهم الذي تناساه الناس وأصدقاء الأمس الثوري.

كما أن اختيار الأسماء في حد ذاته تم بعناية كبيرة ،فمصطفى قد اصطفاه الله شهيدا،كما أنه يشير إلى اسم واحد من أبرز شهداء الجزائر، الشهيد البطل مصطفى بن بولعيد،أسد الأوراس ، والقصة والمسرحية تشيران إلى الشيخ مسعود ( الشاوي ) أي من هذه المنطقة أيضا.

وفي القصة ، بعد استحالة التفاهم والتواصل مع أهل القرية يلجأ العابد إلى الانتحار، ويكتشف أهل القرية أن الرسالة التي عند العابد رسالة حقيقية:

- تناول قائد الوحدة الرسالة وتمتم :

- إنها فعلا .. سبحان الله العلي العظيم **(21).**

أما عند بن قطاف، فالشيخ العابد يذهب إلى المحطة ليستقبل الشهداء الذين يأتون في قطار حسب توقعاته أو تخيلاته، فهو يعترض طريقه ليقف بالمحطة، لكنه لا يتوقف ويجره معه حتى يهلكه.ففي نص بن قطاف تلطيف لطريقة ( الموت) بدل الانتحار الاضطراري بعدما وجد التواصل مع أهل القرية شبه مستحيل. وقد اكتشف المسئولون أن هناك خطأ ، فموعد مجيء المسؤولين من العاصمة إلى قريتهم ليس اليوم بل غدا ،ولذا لم يتوقف القطار فقتل الشيخ العابد.

إن المسرحية وإن بدت في البداية ظلا للنص السردي فقد عرفت كيف تقدم رؤية فنية مختلفة وتستجيب لمقتضيات التمثيل والأداء.. وقد حوّل ابن قطاف النص وطوعه لمتطلبات المسرح من خلال تلوين المواقف بالسرد المفعم بالشاعرية على لسان الحاكي وبالحوار الحي لشخصيات قوية دراميا. لذا كان اقتباسه إضافة واستلهاما فنيا ، مع توخي الاقتراب من النص الأصلي والوفاء له.

وقد حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا في نهاية الثمانينات من القرن الماضي بفضل مستوى هذا النص والإخراج والتمثيل أيضا. لكن لا يجب أن ننسى أيضا أن نجاح قصة وطار كان سببا مباشرا وقويا في نجاح المسرحية جماهيريا ، فكان العطاء بين العملين (القصة) و(المسرحية) قويا جدا ،ويمثل بعدا تداوليا مثيرا في مجال اقتباس النصوص بين الأدب والمسرح ،ولعل هذا النجاح هو ما جعل الصحافة الجزائرية تتبنى العنوان ( **الشهداء يعودون هذا الأسبوع**) وتوظفه لسنوات طويلة، كتناص لغوي وثقافي قوي الحضور والدلالة.

**الإحالات :**

1 - ينظر فرنسوا راستيي. فنون النص وعلومه .ترجمة إدريس الخطاب.دار توبقال للنشر.المغرب الطبعة الأولى2010، ص : 39

2 - د/ محمد الديداوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، المغرب ط 1 - 2000 ص 21.

3 - ينظر سيزا قاسم.القارئ والنص من السيميوطيقا الى الهيرمينوطيقا.عالم الفكر المجلد الثالث والعشرون.العددان الثالث والرابع . 1995 المجلس الوطني للثقافة والإعلام الكويت.ص:254

4 - ينظر المرجع نفسه ص: 255

5 - ينظر Correspondance.volume3 numero2nov1997 p 14

6 - ينظر محمد كمال الدين. رواد المسرح المصري.الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.مصر.د ط1970.ص:56

7 - ينظر توفيق الحكيم. حياتي. دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان.ط 1.1974.ص:222

8 - ينظر د. يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث،دار الثقافة بيروت لبنان ،1967، ط2 ، ص:197

9 - Pavis, Patrice, Dictionnaire du théâtre Messidor/Editions Sociales, Paris, 1978p,.297

10 - مسرحية لعلالو لم تنشر ،وقد عرف موضوعها من خلال مذكرات علالو المكتوبة باللغة الفرنسية ،والتي ترجمها إلى العربية د. أحمد منور .

11 - ابراهام دنينوس. نزاهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة طريق في العراق. تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح . منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

12 - ينظر هاينريش ف مالتسان.ثلاث سنوات في شمالي غرب افريقيا.ترجمة د.أبو العيد دودو.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر 1980،ج3 ،ص :63و64

13 - ينظر.

Landau , Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes p45

14 - ينظر

Arlette Roth Le théâtre algerien f/Maspero/paris p 15

15 - الطاهر وطار .الشهداء يعودون هذا الأسبوع . المؤسسة الوطنية للكتاب .ط2 . 1984. ص: 152-153.

16 - المصدر السابق.ص: 153

17 - المصدر السابق.ص: **166**

18 - امحمد بن قطاف . الشهداء يعودون هذا الأسبوع ( مخطوط) .ص: 21

19 – المصدر السابق. **ص :26**

20 - المصدر السابق. ص:42

21 - الطاهر وطار .المصدر السابق. ص :193

***