الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخصص فنون درامية

أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه في النقد المسرحي موسومة بـ:

ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري
مسرحيات أحمد رضا حوحو –أنموذجاً-

إعداد الطالبة:

– عثمان مريم

إشراف:

– أ.د قرقوى إدريس

أعضاء لجنة المناقشة

د.خـــرواع تـــوفيق	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سـيـدي بـلـعبـــاس	رئـــــيسا
أ.د قـــرقـــوى إدريس	أستاذ التعليم العالي	جامعة سـيـدي بـلـعبـــاس	مشرفا ومقررا
د. صـــلاي عـبـــاس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سـيـدي بـلـعبـــاس	عضوا مناقشا
د. كـريـــم خـيـــرة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سـيـدي بـلـعبـــاس	عضوا مناقشا
د. شـــرقي مـحـمـد	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد بن بلة وهران 1	عضوا مناقشا
د. بومسلوك خديجة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة مـــسـتـغـانـــــم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2021 – 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شـــــكر وتـــــقدير

الحمد لله الذي هدانا هذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، أول الشكر والثناء وأخره للذي أنعم علينا ألاءه الظاهرة والباطنة، ووفقنا لصالح الأعمال ومنها طلب العلم النافع. فلك الحمد يارب حمدا كثيرا طيبا مباركا كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك ولانحصي الثناء عليك أنت كما أثنيتنا على نفسك.

قد لا تؤدي الكلمات معناها بصدق وقد لا يكون الاعتراف بمستوى الإقرار بالجميل والشكر للأستاذ الكريم الفاضل "**أ.د إدريس قرقوى**"، أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى صاحب الفضل علي فبارك الله في عمله وجزاه عنا وعن العلم خير جزاء.

أتقدم بشكري الموصل لأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذه الرسالة، فهم أهل لسد خللها وتقويم معوجها وتهذيب نتوآها والإبانة عن مواطن القصور فيها، سائلا الله عز وجل أن يثيبهم عني كل خير.

كل الشكر والتقدير إلى كافةأساذة قسم الفنون، ونخص بالذكر رئيسة القسم الأستاذة " **د.نورة شرقي**"، الأستاذ "**د.توفيق خرواع**" والأستاذ "**د. دين الهناني أحمد**" والأستاذ "**د.دحو محمد أمين**"، والأستاذة التي لم تبخل في مساعدتي وتوجيهي" **د.بدرة قرقوى**".

الطالبة عثمان مريم

إهـــــــداء

- ✓ إلى نور دربي ومن كان دعاءها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي، إلى من رضاهما من رضا الرب:

  إلى أمي الغالية حفظها الله لنا وجعلها تاجا فوق رؤسنا.

  إلى من كلله الله بالهيبة والوقار والذي أحمل إسمه بافتخار إلى "أبي العزيز"
- ✓ إلى أختي وتوأم روحي، سندي في هذه الحياة "أمينة".
- ✓ وإلى إخوتي عزوتي "عبد العالي" و "عبد الجليل".
- ✓ إلى جميع الأقارب والأحبة.
- ✓ إلى من علمونا حروفا من ذهب وكلمات وعبارات أرقى في العلم.

الطالبة عثمان مريم

مقدمة

مقدمة

ينبثق المسرح كفن من الجمهور فهو رسالته المبعوثة منه ليتوجه إليه، إذا هناك واقع وفن وجمهور وهذا الفن هو المسرح نصا وعرضا وقد يكون النص المسرحي مؤلفا أو مترجما أو مقتبسا.

حظي المسرح الجزائري بنصوص مؤلفة تتماشى مع الواقع بخلفياته وظواهره، فطرحت عدة قضايا اجتماعية وسياسية ولكننا قل ما نجد التأليف يسير في طريق التطور بفردية دون أن يرافقه الاقتباس انفتاحا على المسرح العالمي بما يحمله من أفكار ومعان قد تكون أكثر قدرة على الوصول إلى أعماق المجتمع الجزائري.

ولد المسرح الجزائري نتيجة الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها الجزائر في فترات زمنية مختلفة، فساير هذا الفن الحركات الوطنية والانتفاضات الشعبية التي لم تخمد إلى غاية الاستقلال ليتأثر بالظواهر الاجتماعية والآفات المتفشية متجاوزا بعد ذلك مرحلة إثبات الذات وتحديد الهوية إلى مرحلة الإبداع والبحث عن النوعية.

إن الظاهرة المثارة في المسرح الجزائري هي طغيان الاقتباس على الركح المسرحي في الجزائر، وبروز العديد من المسرحيات المقتبسة بمواضيع مختلفة تطرح أحيانا هموم المجتمع الجزائري وميولاته، وفي أحيان أخرى يطرح المقتبس بمواضيع للترفيه والمتعة فحسب. قد اختلفت طبيعة الاقتباس من موضوع إلى آخر ومن مقتبس إلى آخر اختلافا نسبيا تتراوح بين التشابه مع النص الأصلي والتباعد عنه، وأردت من خلال بحثي هذا أن أوضح بجلاء الفكرة طبيعة الاقتباس في المسرح الجزائري وذلك من بين أيدينا بنقائصها وإيجابياتها.

لقد شهد المسرح الجزائري عدة اقتباسات مند النشأة وحتى في السنوات الأخيرة، وقد تنوعت طرق الاقتباس من مقتبس إلى آخر، فاندرجت كل من الترجمة والجزأرة واستنباط الفكرة تحت اسم الاقتباس.

ما يمكن ملاحظته أن الاقتباس في المسرح الجزائري كموضوع مطروح على الساحة الفنية لم يشهد له الكثير من الدراسات الكافية على الرغم من مواكبته لفن المسرح طيلة مسيرته، فبالتالي يكون من السهل على المقتبسين تفادي الهفوات التي يقعون فيها وهم بصدد إنتاج مسرحياتهم المقتبسة، وحتى إن وجدنا بعض المواضيع التي تناولت الاقتباس في المسرح الجزائري فإننا لا نجدها إلا ضمن مقال صحفي على صفحات الجرائد اليومية، يطرح الموضوع أو المسرحية المقتبسة بكل سطحية دون دراسة نقدية للاقتباس كونه أسلوبا فنيا قائما بذاته خاصة في مسرحنا الجزائري الذي انتشرت وتفشت فيه هذه الظاهرة، ويبقى الإشكال مطروحا كيف استطاع المسرح الجزائري أن يثبت ذاته من خلال مجموعة الاقتباسات التي أغنى بها قائمة الإنتاج المسرحي الجزائري ؟ أم ظلت هذه الاقتباسات دخيلة على هذا المجتمع فلا تطرح قضاياه ولا تعالج مشاكله، وبهذا تكون بعيدة كل البعد عن انشغالاته وهمومه وتركيبته النفسية التي يفرضها عليه الواقع المتأثر بالظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية آنذاك.

هل يمكن للمسرح الجزائري أن يثبت هويته بالانفتاح على المسرح العالمي؟ وبالتالي عدم الانغلاق على المسرحيات المؤلفة فحسب؟ وهل يسهم الاقتباس في دمج الثقافات فيما بينها لا سيما الثقافية الجزائرية بالأجنبية؟ وهل يمكن اعتبار هذا الدمج والنهل من الأدب الغربي عاملا من عوامل تطور هذا المسرح؟ فهل تعددت طرق الاقتباس بتعدد المسرحيات المقتبسة؟وما هي الطرائق أو الآليات التي اتخذها الكتاب المسرحيون في عملية الاقتباس؟ وما مدى شجاعة الاقتباس في صناعة النقلة النوعية في المسرح الجزائري؟.

لقد أفرزت هاته التساؤلات مشكلة بحثية تنبع من أهمية الموضوع بحد ذاته وأهمية وخصوصية الاقتباس الذي بدأ يفرض وجوده على الساحة المسرحية، وبهذا كانت العصارة الأولى لإشكالية بحثي هذا التي أطرحها وأنا بصدد التطرق إلى موضوع "**ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري –**

مسرحيات أحمد رضا حوحو–أنموذجا"، فاختياري لكلمة ظاهرة جاء لما يحمله الاقتباس من آليات وتقنيات ضمن أي نص وعرض مسرحي.

لقد طرحت على بساط البحث الخطة المقسمة إلى ثلاث فصول فضلا عن المقدمة والخاتمة، حيث تطرقت في المدخل إلى تعريف الاقتباس وجئت بأهم المفاهيم التي جاءت بها هاته الظاهرة، وتاريخ ظهور الاقتباس وتطوره فعليا في ميدان المسرح.

أما الفصل الأول والموسوم بـ **"بوادر الاقتباس في المسرح الجزائري"** تناولت فيه بدايات المسرح الجزائري، فتتبعت بداية نشأة المسرح منذ وقت الاستعمار الفرنسي بالجزائر، فحددت انتشاره وكيفية تطوره في مراحله الأولى وحددت أيضا ملامحه مبيّنةً أيضا مرحلة ضعفه في فترات لاحقة، وازدهاره من جديد مع ظهور الجمعيات مثل(المطربية، ووداية الطلبة المسلمين، وجمعية المهذبية)، والإشارة إلى ظاهرتي التأثير والتأثر في ظل زيارات الفرق المسرحية أنداك كفرقة جورج أبيض وفرقة عز الدين المصرية وعلاقتهما بالاقتباس، وتكلمت أيضا في المبحث الثاني عن الثغرة بين الأصل والاقتباس، ثم خلصت إلى إبراز اتجاه الكتاب الجزائريون حيث اتجهوا إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي بحكم معرفتهم للغة الفرنسية التي كانت اللغة الرسمية الوحيدة في الجزائر، وأما المبحث الثالث فخصصته للتكلم والتعريف بأهم الرواد المسرحيين الجزائريين وعلى رأسهم سلالي علي الملقب علالو، ورشيد بلقدر الملقب بـ رشيد القسنطيني وأخيرا المسرحي محي الدين باشطارزي.

أما الفصل الثاني والموسوم بـ **"طبيعة الاقتباس في المسرح الجزائري الحديث"** تناولت في المبحث الأول الاقتباس من منظور تناصي أوضحت فيه علاقة الاقتباس مع التناص والاقتباس والتعلق النصي، والاقتباس والمناص والاقتباس المسرحي والميتناص والاقتباس المسرحي وجامع النص، كل هذه العناوين تشكل شبكة علاقة في النص المقتبس بما أن حضور المكونات البنيوية في كل النصوص المقتبسة وهي: (الأمكنة، الأزمنة، والشخصيات)، أما المبحث الثاني كان تحت عنوان الاقتباس والمجتمع الجزائري وأهم المواضيع الاجتماعية المقتبسة، فتكلمت عن مصادر الإنتاج المسرحي الجزائري

فكانت هنالك مسرحيات لكتاب جزائريون محض مثل المؤلف: كاتب ياسين ومولود معمري وأخرى لأسيا جبار، ومسرحيات قام باقتباسها كتاب جزائريون عن كتاب أجانب على سبيل المثال الكاتب أحمد رضا حوحو والمخرج علال المحب والمخرج والمؤلف ولد عبد الرحمن كاكي، وأخيرا مسرحيات مجزأرة. وذكرت في المبحث الثالث أهم المسرحيات المقتبسة المعروضة في المسارح الجهوية للوطن بداية من المسرح الوطني الجزائري (الجزائر العاصمة) إلى مسرح سيدي بلعباس منذ سنة 1927 إلى غاية 2003.

أما الفصل الثالث والأخير المعنون بـ"**آليات الكتابة الدرامية عند رضا حوحو**" فتناولت فيه محاور الكتابة الدرامية وخصائصها وأدرجت نصوص حوحو ضمن ثلاث محاور جاء تصنيفها على حسب المواضيع التي تناولها سابقا في نصوصه المخطوطة والمطبوعة، والتي دخلت في كثير من النواحي الفنية مع هذا التحول والتي من بعض الخصائص والمعالم مثل أنواع الكتابة: التراجيكوميديا، والميلودراما، ومسرحية الفصل الواحد ومسرحة الرواية،وتطرقت في المبحث الثاني إلى إبراز آليات وميكانيزمات التداخل النصي مع مختلف الحقول الاقتباسية في نصوص الكاتب الدرامية كانت مع التراث الشعبي والتناص الأدبي، وبناية النص وخاصية تداخل الأنواع وأيضا التناص في حدود الاقتباس لدى الكاتب ومصادر الاقتباس عند حوحو، أما المبحث الثالث فبالإضافة إلى دراسة مقارنة بين نصوص الكاتب المقتبسة والنصوص الأصلية على نطاق آلية الاقتباس، قمت بدراسة تحليلية ومقارنة حول طبيعة الاقتباس عند الكاتب من خلال نصوصه المقتبسة واخترت في عملية المقارنة ثلاث مسرحيات مختلفة من حيث طبيعة المذهب الذي تنتمي إليه كل مسرحية، ومن حيث لغة كتابتها (العامية والفصحى)، وكذلك من حيث طبيعة المواضيع التي تناولها في كل مسرحية (سي عاشور والتمدن) والمقتبسة عن (الثري النبيل–Le Bourgeois Gentilhomme) لموليير، والمسرحية الثانية (عنبسة) المقتبسة عن (روي بلاس–Ruy Blas) لفكتور هيجو، والمسرحية الثالثة (البخيل) والمقتبسة

أيضا عن (البخيل، l'avare) لموليير، فيها تعرضت إلى أوجه المقاربة والاختلاف بين النص الأصلي والنص المقتبس مع الكشف عن آليات الاقتباس على مستوى عناصر البناء الدرامية شكلا ومضمونا.

أنهيت البحث بخاتمة استجمعت فيها مجموعة من النتائج للإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في المقدمة، وأردفت البحث بملحق تضمن بطاقة تعريف للكاتب **أحمد رضا حوحو** وإدراج نصوصه المخطوطة.

بطبيعة الحال فإن كل دراسة أو بحث أو عمل مهما كان حجمه ومهما تعددت مواضيعه وإلى أي مدى ارتقت أهدافه فلابد من أن تعترضه مشاكل ومعوقات تكبح عزيمة الباحث الذي يحاول بكل جهد وإرادة تخطيها لتحقيق ما يصبو إليه، ولعل أكبر مشكل يمكن للباحث أن يواجهه هو قلة المراجع التي تتناول الموضوع الذي هو بصدد الدراسة، لا سيما الجانب المسرحي عند **رضا حوحو** الذي تكاد تنعدم فيه الدراسات وإن لم نقل مسرحياته، وحتى إن وجدت فإنها لم تصب في مجال بحثنا باستثناء أعماله في مجال الكتابة القصصية، بينما كتاباته الدرامية فهي قليلة جدا بحيث لم تتوفر إلا في إشارات عابرة من خلال بعض المقالات في بعض المجلات أو أجزاء يسيرة من بعض الدراسات الجامعية والتي اكتفت بتناول أعمال الكاتب من الناحية الأدبية والاجتماعية دون دراسة فنية. إضافة إلى قلة المصادر التي تتمثل في المسرحيات المقتبسة والتي اضطرتني إلى تغيير المسرحيات، التي كنت أريد أن أقوم بدراستها؛ وبالحديث عن المصادر والمراجع يجدر بي التنويه إلى تلك التي ساعدتني واعتمدت عليها لإتمام البحث وكانت أولها المصادر التي تتمثل في المسرحيات المقتبسة والمسرحيات الأصلية التي من خلالها أظهرت طبيعة الاقتباس وذلك بالتحليل والمقارنة، إضافة إلى بعض المراجع مثل:

1. المؤلفات الكاملة المسرحية لأحمد رضا حوحو، والمؤلفات الكاملة القصة القصيرة والرواية، والمؤلفات الكاملة المقالة والصورة الأدبية.
2. شروق المسرح الجزائري لـ علالو.

3. مذكرات باشطارزي.

4. كتاب مسرح الفرجة والنضال في الجزائري لـ د/أحمد منور.

– إضافة إلى بعض المذكرات مثل مذكرة شهادة الماجستير للدكتور أحمد منور الموسومة بـ **مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)**، والمقالات على صفحات المجلات ومواقع الانترنيت.

من أجل الغوص في خبايا هذه الظاهرة، نشأتها، تطورها وطبيعتها وكذا من أجل الإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في هذا المجال، تناولت البحث بالنقد والتحليل في ظل الحقائق التاريخية التي احتضنت الاقتباس كظاهرة فنية قائمة بحد ذاتها وحضورها الكبير في المسارح، من أجل هذا اتبعت المنهج التاريخي النقدي، في الفصلين الأول والثاني وأما الفصل الثالث فاعتمدت المنهج الوصفي التحليلي وركزت على الاستقراء وتحليل المعلومة، وهذا حسب ما تقتضيه دراسة البحث.

وأخيرا أرجو من الله تعالى أن أكون قد وفقت في بحثي هذا وأن أكون قد أوفيته حقه من الدراسة التي قمت بها، وألزمت نفسي ما استطعت بما يتطلب البحث العلمي من الموضوعية والتجرد عن الهوى، وأن ينال عملي هذا نصيبا من اهتمام القراء والباحثين.

أقدم الامتنان والاحترام للدكتور الفاضل **إدريس قرقوى** الذي رعى هذا البحث منذ بدايته إلى نهايته وأشرف على توجيهي بالإرشادات الصائبة، فكانت نصائحه تنير دربي وتمدني بالعزيمة لكي أمضي قدما لإكمال بحثي، فله جزيل الشكر والعرفان، وأتوجه بجزيل الشكر إلى كل من أعانني ولو بكلمة طيبة من أجل إنجاز هذا البحث وعلى رأسهم الدكتور **دين الهناني أحمد** وأساتذة آخرون.

عثمان مريم

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة جيلالي اليابس– سيدي بلعباس

سيدي بلعباس: 12 جوان 2021

المدخل:

تحديد المفاهيم

المدخل: تحديد المفاهيم

1. تعريف الاقتباس

2. مصطلح الاقتباس

3. أنواع الاقتباس

4. المسائل التي يثيرها الاقتباس

1- تعريف الاقتباس:

أ- لغة:

تتفرع لفظة الاقتباس لتشمل العديد من المعاني وفي ميادين مختلفة، فتبنته المعاجم اللغوية لتشترك في بعض النقاط وتتناقض في نقط أخرى، فجاء في لسان العرب على أن **"قبس، القبس=النار، والقبس الشعلة من النار**، وذكر في التهذيب أيضا **القبس شعلة من نار نقتبسها من معظم، واقتباسها؛ الأخذ منها"**[1]، إذن فالاقتباس هو أخذ الجزء من الكل، أو البعض من المعظم، وجاء أيضا "... **اقتبستُ منه نارا، واقتبست منه علما أيضا أي استفدته"**[2]، أي نهل منه ما يفيده من علم فاقتبس، فإنه مقتبس والعلم مقتبس، وجاء أيضا في حديث العرباض **"أتيناك زائرين ومقتبسين، أي طالبي العلم"**[3]، فمن تعلم من عالم فهو مقتبس علما، والقوابيس: الذين يقبسون الناس الخير، يعني يعلمون، وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه؛ أي علمناه. وأقبسنا فلانا فأبى أن يقبسنا أي يعطينا نارا، وقد أقبسني إذا قال **"أعطني نارا، وقبست العلم، وأقبسته فلانا"**[4] فكل ما أخذ من معظم الشيء يسمى اقتباسا.

ينحدر تاريخ هذه اللفظة إلى العصور القديمة، ومعناها **"قبس: فلوكس flox من اليونانية بمعنى القبس والشعلة إشارة إلى شكل التنوير في أحد أنواعها، وهو القبس الهرمي"**[5] وقد يقصد به إعادة سبك عمل لكي يتفق مع وسيط آخر.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، إعداد و تصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت لبنان، مج3، ص6.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي- فرنسي- إنجليزي- لاتيني، دار لسان العرب، بيروت لبنان، ص518.

الاقتباس عند البديعين هو أن يتضمن الكلام نثرا كان أو نظما شيئا من القرآن أو الحديث **"وذلك على وجه لا يكون فيه إشعار بأنه مأخوذ من أحدهما، وهو ضربان؛ أحدهما ما لم يخرج فيه المقتبس عن معناه الأصلي ومنه في النثر قول الحريري فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب"**[1]، فالأول كأن يحافظ على الأصل معنى وهدفا أما الثاني فنشتق منه بعض الدلالات البسيطة التي تعرف، فالتشابه هنا يكون ضمنيا فيه من التلميح والطلاقة كما جاء **"ويقرب من الاقتباس التلميح"**[2].

ومن الاقتباس أيضا في ميدان الشعر نوع يدعى **"العقد، وهو أن يأخذ الشاعر كلاما منثورا فينظمه بأن يزيد عليه أو ينقص منه حتى ينطبق وزن الشعر"**[3]، وعلينا هنا أن نضع مقاربة في مجال المسرح حين يتناول المقتبس نصا مسرحيا، فيأخذ منه وينظمه ويزيد عليه من الشخصيات والأحداث ويوافق النص لما يخدم آراءه ومتلقيه وزمن العرض ومكانه والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فالاقتباس هو الأخذ و يجوز للمقتبس أن يوظف ما اقتبسه كما يجوز له أن يعدل فيه بالزيادة أو النقصان.

ب- اصطلاحا:

الاقتباس كلمة تفرع مضمونها معاني عديدة اختلفت من ميدان إلى آخر ومن قاموس لغوي إلى آخر، وما يهمنا نحن هو المعنى الحقيقي للاقتباس في المسرح أما عن تاريخه، ظهوره واستخداماته في المجال الفني فقد وجدت ما يلبي رغبتي في العثور على الأصول والجذور التي انبثق منها الاقتباس كلفظ وكمصطلح استخدم لسنوات عديدة في مجالات الأدب المسرح والسينما... **"فيما يخص**

[1]- بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ط2، ساحة رياض الملح، بيروت، 1987، ص211.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، ص 212.

الكلمة في حد ذاتها قديمة منذ سنة 1539، يعود مصدرها الأول إلى اسم لاتيني النشأة واستخدامها بمعنى فعل الاقتباس (اقتبس) جاء متأخرا وذلك حتى سنة 1885 وكان بداية لابد منها حيث أنه جاء لحاجة وهي التمييز بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة، فمثلا ترجمات Ducis لأعمال "شكسبير" تعتبر اقتباسا"[1]، فنجد كلمة: Adaptation مشتقة من الفعل Adapter الذي هو بحدّ ذاته يدل على معاني كثيرة، مثل الربط أو الوصل، والتعديل، والتوفيق، والتكييف.

2- مصطلح الاقتباس:

ينشق مصطلح الاقتباس من مصطلح التناص intertextualité، ظهر كمصطلح لأول مرة عام 1966 على يد **كريستيفا** في مجلة "tel quel" الفرنسية، وهي ترى أن **"كل نص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"**[2]، فينبثق النص من نص آخر؛ إنها عملية مخاض للنص الأصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الأفكار وقد يضادها وقد تكون نهاية النصين هي نفسها، وربما في بعض الأحيان يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى مع أهدافه، فالكتابة هي إعادة إنتاج مستمرة ودائمة بأشكال وطرق مختلفة، ويتطلب الأمر إضافة إلى المعنى السابق وزيادة على ذلك، فقد تتوضح القيمة الخاصة الجديدة للمؤلف في نصه الجديد ولدوره الإبداعي الذي قام به.

يدخل مصطلح الاقتباس ضمن التناص الذي ينقسم بدوره إلى نوعين أساسين:

---

[1]- J-P. Beaumarchais Daniel Couty Alain Rey, Dictionnaire des littérature de langue française, ouvrage publié avec le concours du national des lettres, Paris, 1984 Ibsen, p 11 .T traduction avec le professeur de traduction Ramdani Seddik, maitre de conférences au département des arts, faculté des lettres, des la langes et des arts, université Sidi Bel Abbes).

[2]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة منشورات إتحادّ الكتاب العرب، دمشق 2001، الموقع: www .awu.dam.org/01/staty01852.m.a.book01، تاريخ الإطلاع يوم 12-01-2020 على الساعة 10:00.

1) "التناص الظاهرة: ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا.

2) التناص اللاشعوري: أو تناص الخفاء، وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه، ويقوم هذا التناص على إستراتيجيته على الامتصاص والتذويب والتحويل والتفاعل النصي "[1]. وهذا النوع الثاني هو اقتباس ضمني، والكاتب فيه قد لا يستوعب (وهو يطرح تلك الأفكار التي تبلورت في اللاشعور من خلال قراءاته الكثيرة والتي تأتيه من النصوص الجمة)، يقوم بحد ذاته بعملية الربط والتعديل بناءا على ما اضطلع عليه سابقا وبهذا فهو يقتبس من غير وعي منه.

3- أنواع الاقتباس:

إذا رجعنا إلى طرق الاقتباس المسرحي المتعارف عليها سابقا، فإننا نجد العملية تتم من خلال طريقتين هما:

أ- اقتباس نص مسرحي عن نص مسرحي: وهو إدخال تعديلات على نص مسرحي أجنبي أو قديم زمنيا ليتلاءم مع وجدان المجتمع الذي سيعرض عليه[2]، وأفضل مثال على ذلك مسرحية "**البخيل**" **لموليير** التي اقتبسها الكتاب العرب في الكثير من المرات، وفي كل مرة يتم حياكة نص جديد من النص الأصلي، حسب ذوق وزمن ومتطلبات الجمهور العربي الذي ستعرض عليه، وهذا ما قام بفعله "**أحمد رضا حوحو**" عندما عرض هذه المسرحية سنة 1953، فهو

---

[1]- مفيد نجم، الوعي واللاشعور والتناص بين الاقتباس والتضمين، الموقع:

www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue56/ataque/3.htm.

تاريخ الإطلاع يوم 13-01-2020 على الساعة 11:00.

[2]- ينظر: أبو الحسن، سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، 1993، ص 62.

لم يقدمها بالشكل الذي قدمت من قبل من طرف **مارون النقاش،** حيث اقتبسها سنة 1847م، وإنما قام **حوحو** بتعديل النص الأصلي حسب ذوق واحتياجات المجتمع الجزائري في الزمن الذي عرضت فيه آنذاك.

ب- اقتباس نص مسرحي عن نص غير مسرحي: وهو تحويل عمل غير مسرحي في الأصل إلى عمل درامي مناسب للعرض على الركح[1]، مثل اقتباس بعض النصوص التي تأتي سردية كالرواية، أو القصة، وهذا ما قام بفعله "**امحمد بن قطاف**" الذي قام باقتباس نص "**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**" عن القصة الأصلية لـ "**الطاهر وطار**" والتي بدورها تحمل نفس العنوان.

تجدر الإشارة هنا إلى أن بعض الباحثين العرب يجتهدون من أجل عرض أنواع تفصيلية للاقتباس* هي[2]:

- **اقتباس فكرة:** كاقتباس فكرة الخلود أو فكرة الحساب والعقاب، مثل "**الكوميديا الإلهية**" لـ "**دانتي**" المقتبسة عن **الإلياذة.**
- **اقتباس صفة:** كاقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها، مسرحية "**عطاء الله**" لمحمود إسماعيل جاد المقتبسة عن مسرحية "**عطيل**".
- **اقتباس ذات وهيئة:** اقتباس شخصية بأبعادها وظروفها واسمها، مثلا مسرحية **"الوليد بن عبد الملك" لمحمد الحداد** الذي اقتبس شخصية تاريخية ليجعل منها شخصية مسرحية[3].

---

[1]- ينظر: أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص 81.

*- سأقوم بعرض أنواع الاقتباس كما ذكرها الأستاذ: أبو الحسن سلام في كتابه "حيرة النص المسرحي".

[2]- ينظر: أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص 66.

[3]- محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى نهاية الثمانينيات، ص148.

- **اقتباس هيكلي تام:** مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني، فقد كان "**ولد عبد الرحمان كاكي**" يأخذ فقط هيكل مسرحياته من أعمال غيره، ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية بسيطة[1].
- **اقتباس هيكلي جزئي:** حيث يقوم الكاتب باقتباس جزء من المسرحية فقط، كأن يقتبس مقدمة المسرحية فقط، مثلما فعل **لطفي الخولي** الذي اقتبس مقدمة مسرحيته (**الأرانب**) من مسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**)[2].

تطورت الاقتباسات وشملت العالم الأوروبي والعربي فحولت المؤلفات الأدبية مثل (روايات، قصص وأساطير...) إلى أشهر مسرحيات، تضمنتها الخشبة الركحية لاعتبار الركح وسيلة من أهم وسائل التواصل، إذ إنه يستكلف بقضايا الإنسان، الحرية والنضال وما يهم المجتمع ككل، فهو الأقرب للمتلقي ويتجسد هذا القرب في تعابيره البسيطة السامية، وكأن المقتبس يعطي الحياة لشخصيات الحكاية وهو ينقلها من الوصف إلى الجدال والصراع من خلال حوار تجتمع فيه الكلمة والحركة على حد سواء ويذكر **عطية أبو النجا** في كتابه (**أبحاث في مصطلحات المسرح وترجمتها العربية الحديثة**) أنه في عام 1917 استعمل مصطلح اقتباس بمعنى Adaptation بواسطة هذا المصطلح المفروض على مفردات الأدب الدرامي فرج أنطوان " **تبرير تغيير بنية العمل وتنحية جزء، زيادة بعض المشاهد مع الاحتفاظ بالفكرة الأساسية والشخصيات... بسبب الاختلاف الموجود في العادات ومطالب جمهور أجنبي عن مطالب الجمهور الذي صمم العمل من أجله**"[3]، والذي بحد ذاته يدل إلى معان كثيرة ومثال ذلك تعديل عمل أدبي من أجل أن يواكب ذوق العصر، أو تحويله من خلال نقله إلى شكل تعبيري آخر، كتعديل عمل مسرحي ليعرض في السينما.

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص475.

[2]- ينظر: أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، ص68.

[3]- الأذرع الشريف، المسرح العربي والاقتباس، مجلة أضواء 07 جانفي 1988، ص15 .

لقد اقتبست العديد من المسرحيات من أصول أدبية وتطرقت إلى مسايرة المنهج الاجتماعي، وفاعلية الحركة الحاصلة والمتغيرة بتأثير الظروف والتفاعل معها. فالهدف الأول والأخير للمسرح هو نقل الحياة الاجتماعية بهمومها وانشغالاتها وصراعاتها، وبشيء من الصبغة الفنية والقواعد المتقنة والتعاون المشترك، إلى المواجهة المباشرة والقريبة إلى قلب الجمهور الذي قد يجد ضالته المفقودة في خضم هموم وانشغالات الحياة.

نجد تعريفا مبسطا اجتمعت عليه أغلب المعاجم اللغوية والتاريخية، ولقد أخذت الأبسط اصطلاحا على أنّه "... **عموما تحويل بسيط للمحتوى الملحمي إلى محتوى درامي وتبقى الحكاية ونظام الفعل، والمتغير الوحيد هو فعالية المؤلف ونوعية التقنية الفنية** "[1]. إذا فالسمة الفنية يتصف بها كل عمل تختلف من واحد إلى آخر، فيمكن أن يتفرع عمل فني واحد إلى عدة طرق ويخضع لكم من الاقتباسات سواء كان العملين الأصلي والمقتبس من نفس الوسط الفني أو من وسط آخر، وعندها يكون الاقتباس هو "**إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية** "[2] .

فأما نحن نبحث عن الاقتباس الذي يربط بين عملين فنيين من نفس النوع؛ وهو في الأساس المسرح، وإذا رجعنا إلى أقدم العصور وبالأخص لدى الإغريق لوجدنا أنهم كانوا أول المقتبسين، حيث كتبوا وألفوا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة التي نبعت أصلا من العادات والطقوس "**فالكتابة الدرامية منذ ولادتها كانت اقتباسا، إذ أن التراجيديات الإغريقية هي عبارة عن مسرحيات مستوحاة من الأساطير الملحمية**"[3]، ومع مرور العصور اعتبرت أغلب الكتابات الدرامية تطويرا للأساطير والتراث الشعبي والمسرحيات القديمة.

---

[1]- Patrice Pavis, (Dictionnaire du théâtre) Termes et concepts de l'analyse théâtrale, édition sociale, Paris, 1980, p 31. (traduction avec le professeur de traduction Ramdani Seddik, maitre de conférences au département des arts, faculté des lettres, des la langes et des arts, université Sidi Bel Abbes).

[2]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص56 .

[3]- Michel Covin, (Dictionnaire encyclopédique du théâtre), A-k, Bordas, Paris 1995, P :14. (Traduction avec le professeur de traduction Ramdani Seddik, maitre de conférences au département des arts, faculté des lettres, des la langes et des arts, université Sidi Bel Abbes).

وإذا تكلمنا عن "**شكسبير**" لوجدنا أن معظم مسرحياته كانت مقتبسة من التراجيديات التاريخية لليونان والرومان لتعطينا وقائع تاريخية أصيلة، وهنا يظهر لنا الاقتباس على أنه "...**ديناميكية أساسية في تطوير النوع**"[1]، وفي هذا المجال يتقارب الاقتباس مع الحداثة، فيكون هناك تداخل للزمن وتغير لأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولذلك يجد المقتبس نفسه قد اختار المواضيع التي تناولها في مسرحياته تخدم المتلقي وتكون تحت تصرفه.

هذا الاقتباس من شأنه أن يقوم باستحداث الماضي ويبعث الحياة من جديد في النصوص المسرحية، إنه "**يرتكز على اقتباس النص القديم للزمن الحاضر آخذا بعين الاعتبار الظروف الراهنة للعرض و ذوق الجمهور الجديد وتعديل المحتوى بما يتماشى والتطور الحاصل في المجتمع**"[2]، ارتبط العرب في أول كتاباتهم بالمسرح الغربي عن طريق الترجمة والاقتباس، فكانت أول مسرحية مقتبسة سنة 1847 من مسرحية **البخيل** الشهيرة للكاتب **موليير** تعود إلى المؤلف والمسرحي **مارون النقاش** "**إذا رحنا نصرّ على أن المسرح العربي قد ولد فقط عام 1847 يوم أن أخرج مارون النقاش المسرحية العربية الأولى (البخيل) استيحاء من موليير فلابد – في الوقت ذاته – أن نلحّ إلحاحا شديدا على أن هذا قد كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي، مجرد انبثاق إلى الوجود ومحاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيرادا إلى بلادهم**"[3]، فمن الأسباب التي جعلت العرب يقتبسون عن الغرب هو التأثر الكبير بتلك الكتابات التي عرفها المسرح الأوروبي والتي كانت تستحق القراءة والدراسة، إنها تطرق باب الرغبة في الأخذ منها والنهل من ذاك الكم الرائع من المؤلفات المتشبعة بالأفكار والمعاني والمواقف والجوانب الاجتماعية وغيرها، والتي بدورها قد تهم بشكل أو بآخر أية مجتمع، كون الإنسانية هي

[1]- Michel Covin, Op.cit, P: 14.
[2]- Patrice Pavis, Op.cit, P: 31.
[3]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم : فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 2، أوت 1999، ص 69.

الأساس الذي يتركب منه ولأجله العالم، فقد تكون الفكرة هي الرابط بين أدبين وثقافتين مع مراعاة مستوى الجمهور وثقافته، وهذا ما فعله مارون النقاش حين قدم مسرحيته **البخيل** التي سبق ذكرها وهي **"أول مسرحية بالمفهوم الحديث في العربية الفصحى، وما يعنينا هنا ما تأثر به هو وتلاميذه من النصوص المسرحية المترجمة أدى فيما بعد إلى خلق الأساس لقيام حركة ترجمة مسرحية يمكن إيجاز بثلاثة هي:**

- **مراعاة مستوى الجمهور وميوله وتقاليده .**
- **الاهتمام بالأخلاق .**
- **التطلع إلى الغرب ومحاكاته في التأليف والإخراج"**[1].

يعتبر المسرح خط وصل مباشر مع الجمهور المتلقي، وهذا المسرح هو عبارة عن مجموعة أفكار تتجسد في فكرة مقتبسة من عمل وهذه الفكرة هي اللبنة التي يبنى على أساسها عمل محلي يسهم في جمالياته مجموعة أفكار واهتمامات محلية، وبهذا فإن **"نقطة البداية لاقتباس ما، ومادته الأولية قد تكون فكرة"**[2]ويعتبر اقتباسا أيضا نقل نص أجنبي مع التصرف في أصله، شريطة أن لا يخل بالمضمون كثيرا.

يأخذ الكاتب أحيانا ما يحتاجه فقط لتدعيم أفكاره فينفتح على العالم من خلال فكرة أخذها، ويعيد سبك وتركيب العمل الفنّي من جديد بصورة مختلفة وجديدة، وفي أحيان أخرى يكون العمل ككل هو الشيء الذي يهم المقتبس الذي يدخل على النص بعض التعديلات البسيطة، كأن يشمل هذا التعديل الشخصيات وبعض المواقف التي يراها لا تتماشى والمجتمع الذي سيستقبل العمل (مثل بعض المشاهد التي لا تتوافق وديانتنا)، ومنه فإن الاقتباس ينتج من التأثر عن النهل فتظهر

[1]- سالم العيسى، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 01،
الموقع: www. aue.dam/book99، تاريخ الإطلاع 15-02-2021 على الساعة14:00.

[2]- Roger Boussinot, Encyclopédie du cinéma, T :1, Bordas, France, 1967, P 09. (Traduction avec le professeur de traduction Ramdani Seddik, maitre de conférences au département des arts, faculté des lettres, des la langes et des arts, université Sidi Bel Abbes).

أشكال كثيرة ذات أساس مستقر أو عابر، والسؤال المطروح هنا: هل عرفت هذه التجارب التي خاضها العرب عامة والجزائريون خاصة بحثا وتنقيبا رسخت في الذاكرة؟ وهل يكفي أن يتأثر العرب عامة، والجزائريون خاصة بالغرب على أساس طرح مجادلات كأن تستهوينا التجارب المسرحية العربية فننسبها إلى بيئتنا الاجتماعية دون أسس التجربة وأهدافها التي نشأت منها ولأجلها؟

يستحب على التجارب المسرحية العربية أن تحوي على أسس التي تكون لها القدرة على التأسيس والتفعيل، أم سيظل المسرحيون العرب يقفون عند كل تجربة يقوم بها الغرب فينهلون منها، متخبطين ومتشابكين بغية الوصول إلى أشكال مسرحية هي في الأصل بعيدة كل البعد عن البيئة العربية، فهل يمكن بهذه المحاكاة المتصنعة أن تلد تجربة عربية أصيلة ترتبط شكلا ومضمونا بالينابيع الثقافية العربية؟ وهل تستطيع هذه المسرحيات الدخيلة أن تجمع العلاقة بين المسرح والمجتمع على الرغم من أنها لم تولد من رحمه؟

هناك حلان أمام المسرح العربي ؛ أولهما: أن يستفيد فقط من الأشكال والنصوص الغربية فيأخذ من هذا الرصيد لتأسيس مسرح عربي لا يزول بزوال مؤلفيه وهنا سيبقى المسرح العربي محصورا ومنطويا على نفسه، وثانيهما: أن يعتمد على الأشكال الغربية فيكون غريبا لغربيته، فالجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تختلف، وعلى المسرح أن يرتبط ارتباطا شكليا وضمنيا بجمهوره خاصة وأنه يعتبر رسالة مباشرة للمتلقي، وعليه فإن الاقتباس هنا "**يعني إعادة ترتيب القصة أو المسرحية وتحويلها لتصلح لمكان وزمان معين أو بلد، كأن نعيد صياغة مسرحية إنجليزية بلغة عربية وتحويل الحوادث إلى طابع محلي يتلاءم مع الصيغة الجديدة و يمكن أن نسمي ذلك اقتباسا**"[1]، وسنتطرق في هذه الدراسة إلى هذا النوع الذي طغى على المسرح الجزائري وذلك حين اعتبر الجزائريون الاقتباس منحصر ضمن طريقة واحدة لا مخرج لها، وسنرى كيف تناول بعض

[1]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط 2، 2001، ص 317.

المقتبسين الجزائريين المسرحيات المقتبسة وما هي الإضافات والتعديلات والتجديد الذي أضافوه على النص.

4- المسائل التي يثيرها الاقتباس:

من الممكن للاقتباس أن يثير مسائل إشكالية عديدة نذكر منها:عمل المقتبس يعد إنتاجا ضعيفا قاصرا أم هو إبداع من نوع جديد كونه مجرد إعادة كتابة فقط؟ في غالب الأحيان الإجابة عن هذا السؤال تكون سلبية، لأن بعض الدارسين يرجعون ظاهرة الاقتباس إلى الضعف الفني، فـ **محمد أديب السلاوي** مثلا يرى: **"أن أغلب المسرحيين المغاربة يلجؤون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني"**[1]، بينما يرى باحث آخر أن الاقتباس **"غالبا ما يكون بعيدا عن القمة التي يسمو إليها التأليف"**[2] ويتمثل في الضعف الفني والنفسي، الذي يجعل كتاب المسرح والمؤلفين يفضلون التستر وراء أعمال كتاب آخرين بدلا من تقديم أعمال من تأليفهم، لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، كما سلف وأن ذكر **محمد الكغاظ** ذلك في بحثه وأرجعه إلى سبب من أسباب الاقتباس.

[1]- محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى نهاية الثمانينيات، ص50.

[2]- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، ص 63.

الفصل الأول:

بوادر الاقتباس في المسرح الجزائري.

الفصل الأول: بوادر الاقتباس في المسرح الجزائري.

- المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري.
- المبحث الثاني: بين الأصل والاقتباس.
- المبحث الثالث: رواد المسرح الجزائري.

المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري

لم تعرف الجزائر قبل العصر الحديث، كغيرها من البلدان العربية الأخرى إلا أشكالا بدائية للمسرح. وكان أقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما بمعناه المعروف لعبة (**القراقوز**)[1]، التي نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا في القرن السابع عشر ميلادي أي على يد عهد الأخوين بربروس، ويبدو أن لعبة القراقوز كانت غداة الاحتلال الفرنسي للجزائر منتشرة في مختلف أنحاء البلاد.

حيث يشير العديد من الرحالة الأوروبيين الذي زاروا الجزائر في القرن الماضي إلى عروض القراقوز التي حضروها في أماكن متفرقة[2]، ولكن السلطات الفرنسية أصدرت قرار بمنع إقامة عروض القراقوز بدعوى أنه يحرض الشعب الجزائري على الانتفاضة والثورة، ويقدم الفرنسيين في صورة ساخرة[3]، ونقلا عن الرحالة **دوشان** أنه شاهد تمثيليات للقراقوز يظهر فيها الشيطان مرتديا بزة جندي فرنسي[4].

غير أن قرار المنع لم يقض تماما على هذا النوع من العروض الترفيهية، فقد بقى القراقوز يقدم في منازل بعض أثرياء مدينة الجزائر[5]، وأيضا في مدن أخرى في غفلة عن عيون الإدارة الاستعمارية. إلى جانب القراقوز كانت هنالك مظاهر احتفالية أخرى من الفن الدرامي، من حيث توفرها على العناصر الأساسية التي يتطلبها هذا الفن وهي العرض، والممثلون والمتفرجون (الجمهور)، ونقتصر هنا على ذكر تلك التمثيليات الصغيرة المضحكة التي كانت تقدم في الهواء الطلق، بمناسبة الأعياد الدينية كالمولد النبوي الشريف وعاشورا، موسم الحج[6]، وبخصوص الحج يورد محي الدين بشطارزي في المذكرات أسماء من الحجاج كانت رحلتهم إلى الحج تمثل بهذه المناسبة، كما يسوق أسماء عدد من

[1] – قراقوز كلمة تركية معناها **العين السوداء**. ينظر:

- Rachid Benchenab, in Encyclopédie de la Pléiade, Historique des spectacles, Paris 1957, P491.

[2]- Voir: Landau, Études sur le théâtre et le cinéma arabes, P 45.

[3]- Voir: Arlette Roth, Le théâtre Algérien, F. Maspero, Paris 1967, P 15.

[4]- Voir: Landau, Études sur le théâtre et le cinéma arabes, P 45.

[5]- Voir: Arlette Roth, le théâtre Algérien, F. Maspero, Paris 1967, P 15.

[6]- Voir: Bachtarzi Mohieddine, Mémoires 1919-1939, S.N.E.D, Alger, 1968, P 33.

الممثلين الموهوبين الذين اشتهروا بأداء أدوار معينة كأدوار النساء أو العرسان الجدد، أو تقليد الشخصيات البارزة في المجتمع[1]. ويلاحظ بشطارزي أن الحرب العالمية الأولى قد قضت على الكثير من الاحتفالات في المناسبات الدينية، وفي مقدمتها الاحتفال بموسم الحج.

قام الاستعمار الفرنسي بتشييد أول مسرح بالجزائر، وكان ذلك سنة 1850 إذ **"قدم على الخشبة المسرح يوم افتتاحه في 29 سبتمبر 1853 عرضا دراميا من تأليف أحد الضباط الفرنسيين يدعى الكابتن "دي كورا" بعنوان (الجزائر) أو 1830 و1853 وهو يتحدث عن عملية الاستيلاء على الجزائر، وينتهي بمشهد احتفالي تجلس فيه فرنسا على كرسي العرش وهي تحمل في يدها تمثالين نصفين للإمبراطور وللإمبراطورة وتنحي ربات الشعر والأدب أمام قاعدة العرش، أما على الجانبين فيقف ممثلو الجيش الفرنسي"**[2]. أول مسرح حظيت به الجزائر وأول الممارسين كانوا من الضباط الفرنسيين.

كان هدف الفرنسيين من تقديم العروض المسرحية بغرض الترفيه والتسلية حتى لا يحس الجنود بالملل، فيغرسون لديهم حب هذا البلد المستعمر والرغبة في البقاء فيه، مما يساهم في غرس النفوذ الفرنسي على أرض الجزائر، وهذا ما فعله بالضبط **نابليون** خلال حملته على مصر حين أنشأ مسرحا دعاه "(**مسرح الجمهورية والفنون) لتسلية ضباط جيشه**"[3]. وهكذا كان المسرح أحد السبل التي استغلها المستعمر في البلاد العربية، وباعتبار فرنسا أحد هؤلاء المستعمرين فإنها ركزت على عروض تخدم مصالحها الخاصة وتفخر بغلبتها على الجزائريين، إنها جاءت لغرض استعماري محض فأرادت أولا ترسيخ ثقافتها الفرنسية ومحاربة الثقافة العربية الإسلامية، فالعروض كانت بعيدة كل البعد عن

[1]- Voir: Bachtarzi Mohieddine, Mémoires 1919-1939, S.N.E.D, Alger, 1968, PP 33 -34.

[2]- تمارا ألكسندر وفنا بوتينتسيقا، ألف عام و عام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط2، ص141.

[3]- سالم العيسى، المرجع السابق، ص 2.

عرف المجتمع الجزائري لا تفيده ولا تستفيد من خصوصياته، ولعل هذا ما حال دون تأثير هذا المسرح على الجزائريين، ويمكننا أن نلخص بعض الأسباب التي أسهمت بطريقة أو بأخرى في هذا البعد الثقافي:

- كان يعيش المجتمع الجزائري على هامش هذه المناسبات الثقافية، فاهتمامه الأول هو طرد الاستعمار.
- إنه حديث بالنسبة إلى المسرح لا يعرف عنه شيئا، هو فن دخيل على المجتمع الجزائري، فالجزائريون لم يحصل أن مارسوه بل عرفوا فقط تلك التقاليد الشعبية المتوارثة أب عن جد، والمتمثلة في التجمعات حول المداح والقوال وغير هذا من الأشكال الشعبية التي كان يفخر الشعب من خلالها ببطولاته ومجده القديم، "**العروض المسرحية كانت تقدم على ركح المسرح للجمهور الفرنسي فقط من أبناء المستعمرين، وكان يمنع أبناء الجزائر المسلمين من ارتياد هذه الدور الفنية**"[1]، كان المسرح محتكرا على أبناء فرنسا ومستبعدا على أبناء الجزائر، فإن المسرح بدوره كان يبدو للجزائريين آنذاك تسلية متميزة خاصة بالمستعمرين فقط، لقد كان فاكهة محرمة[2].

على الرغم من هذا البعد الثقافي بين المجتمعين، فلا ننفي أن هذا المستعمر قد وفر عوامل أساسية استطاعت بطريقة أو بأخرى أن تؤثر وتوقظ النزعة الثقافية، ولو بعد فترة طويلة على الفئة القليلة المعروفة بالمثقفين، وأصبح فن جديد يزاوله الجزائريون الذين يمارسون المسرح، فقد "**جاء إلينا بشيء جديد وهو المسرح**"[3]، والملاحظ هنا أن التأثر هو من استدعى أكثر للإبداع، وعليه فإن

[1]- جروة علاوة وهبي، المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير، مجلة الأصالة، ع :22، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، مطبعة البعث، الجزائر 1974، ص 195.

[2]- Voir: Bachtarzi Mohieddine, Mémoires 1919-1939, S.N.E.D, Alger, 1968, P 06.

[3]- المرجع نفسه، ص 195.

الجزائريين عرفوا المسرح وقواعده على الرغم من أنهم لم يمارسوه من قبل، بل اكتشفوه عن طريق الاستعمار بتأثر نخبة من المهتمين الراغبين.

فالاستفادة من ثقافات الشعوب هي من العوامل التي تساعد على الانفتاح على العالم بسلبياته وايجابياته، حيث أن علاقة الترابط التي قام بها **"الأمير خالد" (حفيد الأمير عبد القادر)**، الذي بدوره قام بتحضير لحفلة عشاء أقيمت على شرف **"جورج أبيض"** سنة 1910 بمناسبة حصوله على شهادة **الكونسرفاتوار**، وبعد إنتهاء الحفل طلب **الأمير خالد** أن يبعث له بعضا من المسرحيات حين وصوله إلى مصر، وكان **الأمير خالد** ممن يشجعون المسرح والثقافة ككل، وبالفعل فقد أوفى **"جورج أبيض"** بوعده فبعث بثلاث مسرحيات عالمية وكان ذلك سنة 1911، وتمثلت في:

- مسرحية "مكبث" لشكسبير.
- رواية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي.
- رواية "شهيد بيروت" لحافظ إبراهيم [1].

وفور تسلمه تلك المسرحيات قام **الأمير خالد** بتأسيس ثلاث جمعيات، الأولى كانت بالعاصمة ومثلت مسرحية **"مكبث"**، والثانية هي **–جمعية البليدة–**ومثلت نفس المسرحية، أما الجمعية الثالثة **–جمعية المدية–** فمثلت مسرحية **"المروءة والوفاء"**. والملاحظ هنا هو أن المسرحيات الأولى التي تم عرضها لم تكن نصوصها جزائرية الأصل، ومؤلفة من قبل أدباء أو مسرحيين جزائريين، بل هي نصوص مقتبسة عن روايات (تحويل رواية إلى مسرحية) وترجمة مسرحيات أجنبية كمسرحيات شكسبير التي قدمت باللغة العربية.

[1]– ينظر: محمد محبوب الاسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، ع : 35، سبتمبر، أكتوبر 1976، ص 67.

1- الجمعيات الناشطة آنذاك:

من خلال هذه المسرحيات الثلاث جعلت النشاط الثقافي آنذاك يزخر بفضل شبابه المقبل على هذا النوع الفني فاستمرت تلك الجمعيات في النشاط، فاغتنى النشاط الثقافي منذ هذا التاريخ بتأسيس جمعيات من طرف بعض المثقفين، ولعل أهم هذه الجمعيات:

- **المطربية**[1]:

كانت أول مدرسة أنشأها مجموعة من التلاميذ الأوفياء **"إنها مدرسة تأسست في حضن تلاميذها وخلقت بينهم جوا من الصداقة والتعاون الذي أنتج بفضل الأستاذ يافيل سنة 1911 جمعية تسمى المطربية"**[2]، إنها جمعية ثقافية في بداية الأمر كانت تضم اليهود فقط، ثم انضم إليها فئة من الجزائريين (ما يسمى بالنخبة) المغرمين بالموسيقى فتوسع نشاطها إلى الغناء الفكاهي ثم المسرح، ومن بين الأشخاص الذين كان لهم الحظ بالانضمام إلى هاته الجمعية: **باشطارزي، علالو، الطاهر علي الشريف، إبراهيم دحمون، رشيد القسنطيني**... وغيرهم، وقد نشطت هذه الجمعية في المناسبات والحفلات لا سيما الدينية منها.

- **ودادية الطلبة المسلمين:**

في سنة 1919 أنشئت هذه الجمعية من مجموعة تلاميذ كان أبرزهم باشطارزي، **"ومن تلاميذها الذين نبغوا: باشطارزي الذي قام بجولة إل تلمسان عام 1919 في إطار رحلات**

[1]- إنها مدرسة لتعليم الموسيقى العربية أسسها اليهودي "يافيل" مع جماعة من تلاميذه من بين أعضائها محي الدين باشطارزي وسلالي علي وغيرهم.

[2]- Nadya Bouzar Kasbadji, (L'émergence Artistique Algérienne au XXIème siècle), Reflet de la presse coloniale et indigène 1920-1956, première partie, Office des publications universitaires, P 48. (Traduction avec le professeur de traduction Ramdani Seddik, maitre de conférences au département des arts, faculté des lettres, des la langes et des arts, université Sidi Bel Abbes).

الودادية التقى خلالها بالطاهر علي الشريف"[1]، إلى جانب مجموعة من المثقفين أمثال "**لأخضري، بن جلول، بشير عبد الوهاب، بن سامية، بومالي، بن حبيلس، فرحات عباس، شريف سعدان"**[2]، كان أعضائها جد نشطين حيث أنشأت هذه الجمعية **مجلة التلميذ** باللغتين العربية والفرنسية.

- **جمعية المهذبية:**

أنشأ هذه الجمعية **الطاهر على الشريف،** ولقد قام بإنتاج عدّة مسرحيات منها "(**الشفاء بعد العناء) ذات فصل واحد وهذا في عام 1921 كما كتب أيضا مسرحية (قاضي الغرام) عام 1922 في أربعة فصول علاوة على مسرحية (بديع) في ثلاثة فصول وذلك سنة 1924"**[3]، كان ناشط في مجال المسرح وقام بإنتاج الكثير من المسرحيات وتأليفها وعرضها على الخشبة.

2- التأثر في ظل زيارات الفرق المسرحية:

بخصوص البداية يتفق أكثر الذين أرّخوا للمسرح الجزائري، وفي طليعتهم محي الدين بشطارزي وعلي سلالي اللذان شاركا في تأسيسه، وساهما في استمراره وتطويره بالتأليف والتمثيل، وكان ذلك في أعقاب زيارة قامت بها فرقة مسرحية مصرية.

- **فرقة جورج أبيض:**

منذ بدايات نشأة المسرح الأولى في المجتمع الجزائري، اتفق أغلب الدارسين لتاريخ المسرح الجزائري أنه كان نتيجة مباشرة لزيارة "**جورج أبيض عام 1921 ومعه النخبة من تلامذته الذين**

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، إنجاز، مطبعة الجاحظية، الجزائر، ص15.

[2]- Bachetarzi, op.cit, p 26.

[3]- أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 15.

كانوا يقومون بجولة للشمال الأفريقي هدفها التعريف بالفن المسرحي"[1]، وذلك من خلال عروض مسرحية قدمها باللغة العربية الفصحى، وتمثلت هذه العروض المسرحية في عرض مسرحيتين بـ **مسرح الكورسال** هما: (**صلاح الدين الأيوبي**)[2] دراما تاريخية من رواية Talisman لـ Scott Sir Walter، و(**شهامة العرب**) لـ **نجيب حداد** وهي دراما مستوحاة من Les burgrave لـ Victor Hugo؛ لم تحظ عروض هذه الفرقة بذلك الترحيب الكبير من الأغلبية، بل اقتصر الاهتمام على بعض من نخبة المثقفين والأدباء وبعض الطلبة الذين استهوتهم العروض فأخذهم الفضول إلى الحضور والمتابعة، لم تشهد عروض **جورج أبيض** جمهورا عريضا إلا تلك الأقلية المثقفة، وباستطاعتنا تخيل موقفا كهذا حين يعرض المسرحي عرضه أمام قاعة شبه فارغة ولا يلقى استحسانا للوضع وتتبعا للعرض.

✓ **أسباب عدم التأثير والتجاوب:**

هناك عدة أسباب حالت دون إحداث ذلك التأثير المتوقع إثر الزيارة التي قامت بها هذه الفرقة، ويستعرض **سعد الدين بن شنب** بعض الأسباب التي يرى أنها أدت إلى عدم التجاوب إلا من الأقلية النخبوية، ونلخصها في النقاط التالية:

- **"وجد مدير المسرح صعوبة في إعلام الجمهور عن الوصول فرقته وعن العروض التي تقدمها،وذلك لأنّ الصحافة المكتوبة بالعربية والنادرة الوجود آنذاك لم تقدم له أية معونة في هذا المجال .**

[1]- S. Benchenb, (Le théâtre arabe d'Alger), Revue Africaine, N° 77. Achevé d'imprimer sur les presses de l'Office des publications universitaires, Alger 1935, P 73.T traduction avec le professeur de traduction Ramdani Seddik, maitre de conférences au département des arts, faculté des lettres, des la langes et des arts, université Sidi Bel Abbes).

[2]– ينظر: أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، بحث لنيل شهادة الماجستير، إشراف: الدكتور عبد الله ركيبي، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، سنة 1989، ص12.

- **وجود القاعة بعيدة عن الأحياء الجزائريين، وبالإضافة إلى أن كثيرا منهم يجهلون حتى وجود هذا المسرح والطريق المؤدية إليه. وكذلك لم يتعودوا على الوقوف أمام لوحات الإعلانات ولا قراءة الأوراق الموزعة عليهم.**
- **اعتبر الجزائري المسرح مؤسسة غير وفية للدين والتقاليد"**[1].خلاصة القول أن الجمهور الجزائري لم يكن متعطش للمسرح ولم يعترف بمستوى الجهود المبذولة، وهذا لأنه كان حديث العهد بالتقاليد المسرحية.

- **فرقة (عز الدين) المصرية:**

لم تشهد الجزائر أية زيارات إلا سنة 1922 إذ "**بعد هذا التاريخ (1921) قامت فرقة مسرحية مصرية أخرى بزيارة الجزائر، وذلك سنة 1922 وهي فرقة عز الدين**"[2]، في حين قامت هذه الفرقة بعرض مسرحيتين دراميتين لـ(**ويليام شكسبير**) مترجمة إلى العربية الفصحى، وهما (**يوليوس قيصر**) و(**روميو وجولييت**) بمسرح الكورسال ولقد أدرج ضمن العرض مقطوعات غنائية، وبعد هذا التاريخ لم تشهد الجزائر زيارة فرقة مصرية إلا سنة 1932 حيث قدوم **فاطمة رشدي** وفرقتها التي شهدت نجاحا لم تشهده سابقاتها من الفرق "**وأمام جمهور عريض قدمت فاطمة رشدي مسرحيتين باللغة العربية الكلاسيكية للشاعر أحمد شوقي وهما (مصرع كليوباترا) و(مجنون ليلى) على مسرح الأوبرا**"[3] التي كان لها وقع كبير على الجمهور.

- ✓ **وقع الزيارات على الجمهور الجزائري:**

لقد كانت لهذه الزيارات وقعا كبيرا وتأثيرا واضحا على بعض من محبي المسرح، الذين اعتبروا هذه الزيارات دعما وولادة للتحدي بإخراج بعض المكبوتات للنور في صورة أعمال مسرحية جديرة

[1]- Voir: S. Ben Cheneb, Op.cit, PP 73-74.
[2]- Bachetarzi, op.cit, p 41.
[3]– ينظر: عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، دراسة مقارنة بين نموذجين القراب والصالحين لكاكي والإنسان الطيب في ستشوان لبريخيت، رسالة ماستير، إشراف: إدريس قرقوة، جامعة سيدي بلعباس، 2013، ص 22.

بالاحترام، وذلك على الرغم مما لوحظ من عدم الحضور الكثيف للمتفرجين، وبالرغم من وصف نتيجة هذه الزيارات بالفشل و"**لا استدراك لا مبالاة الجمهور اتجاه هذا الفن الدرامي، ولترسيخ ميله للمسرح أنشئت جمعية تحت اسم (المهذبية) جمعية الآداب والتمثيل العربي وكانت تنشط من طرف (الطاهر علي الشريف) الذي لم يكن كاتبا دراميا فقط وإنما كان ممثلا بارعا أيضا، قدم في نهاية نوفمبر 1921 بإحدى القاعات، وبمناسبة أحد الحفلات مسرحية درامية من فصل واحد وهي (الشفاء بعد العناء)**"[1]، وكانت هذه المسرحية بالنثر الفصيح من فصل واحد، أدرج فيها بعض الأغاني لما لاحظه من تأثير الأغنية على الجمهور. وفي السنة الموالية قدم مسرحية أخرى من تأليفه تحت عنوان **خديعة الغرام**، وهي مأساة من أربع فصول وهي توسعة للمسرحية الأولى (**الشفاء بعد العناء**)، وعرضت بدار الأوبرا بالجزائر العاصمة.

وآخر ما قدمه مسرحية **بديع** وهي"**مأساة من ثلاثة فصول يعرض فيها المؤلف الأيام الأخيرة لحياة سكير مبرزا الأضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول، وقد عرضت المسرحية بأكملها في المسرح الجديد (كورسال سابقا) في عام 1924**"[2]، وهي من المسرحيات التي تجسد واقعا مريرا داخل المجتمع الجزائري.

في ظل هذه التحولات برزت فرقة أخرى في الفترة نفسها التي ظهرت فيها فرقة **علي الشريف** أثرت ميدان النشاط المسرحي تحت اسم **التمثيل العربي** وكانت بقيادة **محمد منصالي، "شاب جزائري مثقف منة عائلة مغتربة بلبنان تجرأ في ديسمبر1922 وبرفقة محي الدين على عرض مسرحية بالعربية الفصحى"**[3]، لم تقتصر نشاطات هذه الفرق وغيرها على الجزائر العاصمة فقط، بل كانت تنشط وتستعرض مسرحياتها في عدة ولايات الجزائر ك المدية، وهران، قسنطينة...

[1]- Allalou, (L'aurore de du théâtre algérien 1926-1932), centre de recherche et d'information documentaire en sciences sociales et humaines, université d'Oran, cahiers du C.D.S.H 1982, P2.
[2]- Ben Cheneb, Op.cit, P 74.
[3]- Nadya Bouzar Kasbadji, Op.cit, P 94.

أما اجتماعيا فهناك جملة من الأسباب التي ساهمت بدرجة وكبيرة في شل هذا النشاط وإعاقته، فلا ننسى قمع المستعمر لمثل هذه النشاطات، و خاصة إذا ما تعلق الأمر بمواضيع سياسية مثلما كان الأمر مع مسرحية (**في سبيل الوطن**) التي لم تعرض إلا مرة واحدة، ثم قام المستعمر بمنع عرضها لما لها من أبعاد سياسية تدعو إلى تحرير الوطن، ومن أجل هذا السبب أحبطت كل المحاولات التي كان يقوم بها الشباب الهاوي من أجل إنعاش ميدان المسرح، بسبب السياسة القمعية التي كان يقوم بها المستعمر ولكن على الرغم من هذا استمر الشباب الجزائري في نشاطاته الثقافية إلى غاية 1926[1]، وهو تاريخ ميلاد المسرح العامي ونوجز خصائص هذه الفترة فيما يلي:

- التأثير عنصر من العناصر الإيجابية في التطور الثقافي .
- التحدي على الرغم من الظروف الاستعمارية القاهرة لموهبة الشباب.
- المسرحيات التي جلبتها الفرق المسرحية العربية عبارة عن اقتباسات وترجمات لمؤلفات عالمية عاكسة لواقع المجتمعات.
- المسرحيات أظهرت تأثرا بالوفود العربية التي كانت خليطا جمع بين المؤلف والمترجم والمقتبس[2].

3- التأثير الفاعل في التجديد والتطور:

تختلف الميادين وتتعدى الرؤى والإمكانيات المادية والمعنوية من شعب إلى آخر، لعل من أهم وسائل التأثير والتأثر نجد الترجمات والاقتباسات والشروح والتعليقات والإبداع والتذوق الفني الذي يجعل الأمم تغترف من منابع تستسيغها وتهضمها، وترسم لها في خيالها صورة تجسدها في حلّة جديدة لأمة جديدة بلون وطابع خاص، وهدفه من الخصوصية والعموم ما يجعله يشع بالفاعلية والحيوية.

[1]- Voir: Nadya Bouzar Kasbadji, Op.cit, P 94.

[2]- ينظر: سعد الدين بن شنب، مجلة الثقافة، ع 55، 1980، ص 81.

أ- عوامل التأثير:

إن فعل (أثر) **يعني لغة ترك في الآخر أثرا؛ أي أن المؤثر هو بالضرورة الطرف الفاعل والايجابي؛ أما التأثر فهو التعرض للتأثير؛ تأثر به يعني حصل منه على أثر أو ظهر فيه الأثر"**[1]، التأثر بالنصوص (ترجمة واقتباسا) أو تأثرا بالكتاب (المؤلفين)، أو تأثير الفكر والمذاهب، وحتى نوضح هذه العوامل التي تسهم في التأثير ندرجها في النقاط التالية:

- يجب في مقدمة هذه العوامل **"توثق الروابط بين أرجاء العالم"**[2]، ويندرج تحتها الرحلات، المطالعة، وتوحد الثقافات وبالتالي التعرف أكثر على الشخصيات الفكرية.
- **"انتشار فن الترجمة"**[3] وكذا الاقتباس والتناص بأنواعه.
- **"الطباعة "**[4] التي جعلت من اليسير على المطلعين أن يتعرفوا على نصوص أجنبية في مجال الأدب والثقافة.

هكذا تنتقل النصوص كالشتلات من تربتها الأم إلى تربة أخرى من شأنها أن تزودها بسماد وعوامل النمو والامتداد، فتعالج النصوص بعيدا عن مهدها الأول وتدخل عليها تغيرات تجعلها تبدو مختلفة اختلافا بسيطا أو متباينا عن الأصل، فيعمل المقتبسون على إضافة الشيء الجديد الذي يتماشى وطبيعة العصر والبيئة التي ينقل إليها النص، وبهذا فالتأثر بنص أو بكاتب أو بمذهب لا يمنع أبدا التغيير بل يسهم في نقل أفكار جديدة، وعلى المقتبس حينها أن يضع أمام عينيه الوسط والتراث الذي نبع منه فيزاوج الأصالة بالمعاصرة ويؤلف بينهما.

---

[1]- جبران مسعود، الرائد، معجم لغوي عصري، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987، ص ص 37-38.

[2]- محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب و الشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، جامعة بيروت العربية والقاهرة، ط1، 1971، ص 19.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- جبران مسعود، المرجع السابق، ص 20.

ب- إيجابيات وسلبيات التأثير:

تفعيل الاقتباس في العلاقات الثقافية بين الشعوب العربية وبين الأمم الأجنبية، فيكون له من الايجابيات ما يمكنه أن يجعل الأدب القومي يطلع على الآداب الأجنبية بجميع أجناسها "**فالأساس هو التشابه بين الآداب والثقافات لأنها تعبر عن أوضاع اجتماعية مشتركة بين المجتمعات البشرية، وهذه المجتمعات متشابهة رغم ما بينها من فوارق قومية**"[1]، فبالتالي هذه التفاعلات الفنية والفكرية مع الآداب الأجنبية لقادرة على أن تبسط الحيوية على مستوى الفكر.

ما يمكن ملاحظته أن المتأثر قد أصبح أحيانا عنصرا سلبيا تابعا ومقلدا فقط بعيدا عن الأصالة، وكذلك الشأن بالنسبة للمسرح الذي مسه التأثير الغربي فأصبح لا يتجاوزه إلا في بعض النقاط التي يلصقها النقاد بالتراث الشعبي. هذا التأثير قادر على أن يجعل من المسرح العربي عامة والجزائري خاصة مسرحا هشا ذي أساس غير متين مبني فقط على رد الفعل الذي يحلق فوق الواقع بتماس"**من هنا ينبغي أن نستلهم هذا التراث العالمي بوعي ومعرفة وإدراك لأهمية هذا التفاعل لإبداع وخلق ما يتوافق وما ينسجم مع الواقع والروح المميزة لكل شعب من الشعوب**"[2] وأن يأخذ كل ذي حق حقه.

إلى جانب هذا الطرف السلبي في عملية المثاقفة نقف على جملة من الإيجابيات نوجزها فيما يلي:

- مواكبة الحركات الفكرية والإسهام في تطور فعالياتها.
- مد جسور الحوار بين مختلف الثقافات العالمية.

[1]- د. عبده عبود، الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب 1999، الموقع :
www/awu-dam-og/book/99/study99/239-1a/book99-sd/003/htm ,
تاريخ الإطلاع 15-02-2020 على الساعة 15:00.

[2]- وطفاء حمادة، في تأصيل المسرح العربي إشكالية التنظير والممارسة، مجلة الطريق، ع 04، نوفمبر 1993، ص162.

- مقاومة التهميش، ووضع النفس في صلب المعركة الثقافية المعاصرة التي يخوضها المجتمع.
- الاطلاع على الثقافة الأجنبية والثقافة العالمية ومواكبتها.
- التبادل الثقافي وتفعيله بين الشعوب.
- التأثير نقطة انطلاق وإبداع نحو الرقي.

المبحث الثاني: بين الأصل والاقتباس

في مجال الاقتباس المسرحي لم تختلف الجزائر عن البلدان العربية الأخرى، فقد اتجه كتاب المسرح عندنا بدورهم إلى الاقتباس منذ الانطلاقة الأولى في بداية العشرينيات من القرن العشرين، واتجه الجزائريون بحكم معرفتهم للغة الفرنسية التي كانت اللغة الرسمية الوحيدة في الجزائر على اللغة العربية إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي خصوصا، وأول من فتح مجال الاقتباس كان **محمد المنصالي** سنة 1922 "**بمسرحية في (سبيل الوطن)**"[1] هي أصلا فرنسية ونقلت إلى التركية وعن طريقها إلى العربية، وبعده اقتبس **علالو** سنة 1926 مسرحية (**جحا**)، وهي باكورة أعماله من (**الطبيب بالرغم منه**) وكذلك فعل **محي الدين باشطارزي** حينما اقتبس "(**المشحاح**)، و(**ثري السوق السوداء**) **عن موليير أيضا**"[2]، وانضم إلى هؤلاء رشيد القسنطيني حينما اقتبس مسرحية (**يا حسراه**) **عن** (**أنجيل**) لـ **مارسيل بانيول** و(**ابن عمي الأسطمبولي**) عن (**ابنة عمي القاطنة في فرسوفيا**) لـ **لويس فيرنوى** وكذلك فعل المؤلفون المسرحيون الذين جاؤوا بعد الرواد الأوائل أمثال: **محمد التوري، محمد الرازي، ومحمد غريبي**، فقد اقتبس الأول (**الدكتور علال**) عن (**الطبيب بالرغم منه**) لـ **موليير**، اقتبس الثاني "(**سلك يا سلاك**) **عن مسرحية** (**مقالب سكابان**) **لـ موليير، أيضا كما اقتبس الثالث** (**المريض بلا مرض**) **وهي أيضا لـ موليير**"[3] هذه هي معظم المسرحيات المقتبسة المذكورة آنذاك لـ **محمد المنصالي**.

تعد ظاهرة الاقتباس عند رواد الكتابة الدرامية في الجزائر من المصادر الهامة لتجاوز مشكلة غياب النص المحلي الذي كان مطروحا خلال تلك الفترة، بالإضافة إل دافع الأحداث والأوضاع الاجتماعية قبل وبعد الاستقلال، ولابد أن رحلة "**البحث عن العلاقة بين المسرح والمجتمع أدى إلى إعادة النظر في النص الأصلي باقتباس موضوع المسرحية ليجعل منه نصا جزائريا خاصة**

[1]- Bachetarzi, Mémoires, T.I, P 42.
[2]- Bachetarzi, Mémoires, Tome 2, E.N.A.L, Alger, 1984, PP 91-135.
[3]- Ibid, PP 178-196.

على مستوى الأحداث والشخصيات"[1] والمقتبس يحاول جاهدا من خلال ظاهرة الاقتباس، خلق نوع من الارتباط والتوافق بين النص المقتبس والمتلقي، وذلك عبر بعض التعديلات على مستوى العناصر الأساسية المشكلة للنص الأصلي.

في غالب الأحيان يقوم المقتبس على نقل الوسط الذي تدور فيه أحداث المسرحية الأصلية، إلى وسط محلي مثلما هو الشأن في المسرحيات التالية: (**الممثل رغم أنفه، سلاك الواحلين، سي قدور المشحاح**) حيث "**يكتفي المقتبسون بترجمة الحوار، بل ذهبوا في غالب الأحيان إلى تغيير عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات الأجنبية واستبدلوا بها أسماء شخصيات جزائرية حتى تسقط الغرابة التي تحملها هذه الشخصيات الأجنبية**"[2] بعد عملية الاقتباس التي يقوم بها المقتبس.

ويفسر المخرج **علال المحبّ** طبيعة الاقتباس عند كتاب المسرح الجزائري قائلا "**أنه تم اقتباس مسرحية كوميديا تجري أحداثها في القرن السابع عشر، بحذف بعض المشاهد وتعويضها بمشاهد أخرى وحذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدنا وعاداتنا وكان الهدف ترجمة مسرحية موليير حسب قيمنا ومشاعرنا التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر عنها موليير، قيم ذات منحنى إنساني**"[3] ذلك أن ظاهرة البخل مثلا لا تقتصر على مجتمع دون آخر فهي موجودة في كل مكان وزمان، فقط تختلف طريقة معالجتها حسب ما تقتضيه الظروف السياسية والاجتماعية الخاصة بتلك البيئة.

تصف **أرليت روث** طريقة الاقتباس التي يتعامل بها رواد المسرح الجزائري من المسرح العالمي حيث استطاعوا تقديم "**مجموعة من المسرحيات في طابع جزائري من حيث المواقف**

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، دراسة في سوسيولوجيا المسرح الجزائري ومصادره، دط، دت، ص 16.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

[3]- Mohamed Aziza, Regards sur le théâtre Arabe, Tunis Ate, 1970 , P 16.

والأحداث والشخصيات، فرشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي ابتكرا شخصيات ومواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحياتهما"[1]، وأحيانا تتجاوز حد الاقتباس من خلال من خلال إعادة النظر في هيكل المسرحية وإعادة كتابتها من جديد حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا كما تجسدت هذه التجربة عند كل من **باشطارزي** و**عبد الرحمان كاكي** و**عبد القادر علولة**، وأحيانا يكتفي المقتبس بأخذ الفكرة العامة من النص الأصلي وينطلق منها في خلق نصه على المنوال الذي يرى فيه المقتبس صورة مجتمعة وقضاياه بشكل واضح بحيث يختار منه زاوية معينة تمثل نقطة صراع وخلل فيحاول تسليط الضوء عليها لمعالجتها، لذلك فالفكرة اللبنة التي ينبني على أساسها عمل المقتبس هي **"نقطة البداية لاقتباس ما ومادته الأولية قد تكون فكرة"**[2]بعدها يعيد سبك عمله الفني من جديد وبتناول منفرد عن الأصل.

وحينما جاء "**حوحو**" بعدهم في أواخر الأربعينات[3]، اتجه بدوره إلى المسرح الفرنسي ليقتبس منه عدة أعمـال تمثلت في العناوين التالية:

- «**ملكة غرناطة**» اقتبسها عن مسرحية «**روي بلاس**» لـ فكتور هيغو.
- «**بائعة الورد**» اقتبسها عن مسرحية «**حاملة الخبز**» لـ كزافيه دي مونتيبان.
- «**سي عاشور والتمدن**» عن مسرحية «**الثري النبيل**» لـ موليير.
- «**النائب المحترم**» عن مسرحية «**توباز**» لـ مارسيل بانيول.
- « **البخيل سي شعبان**» عن مسرحية «**البخيل**» لـ موليير .

[1]- Arlette Roth, Le théâtre Algérien, Paris, MASPERO, 1968, P 16.
[2]- Roger Boussinot, Encyclopédie du cinéma, T1, France, Bordas, 1967, P 09.
[3]– ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مقامات للنشر والتوزيع ، الجزائر، صدر هذا الكتاب بدعم من الوزارة الثقافة بمناسبة عاصمة الثقافة العربية 2015، ص10 .

إن إلقاء نظرة سريعة على الأسماء والعناوين المذكورة آنفا تجعلنا نخرج بملاحظتين أساسيتين، الأولى تتمثل في تباعد النصوص المقتبس عنها من حيث الزمان، بحيث يرجع بعضها إلى القرن السابع عشر وبعضها إلى القرن التاسع عشر، وبعضها الآخر إلى القرن العشرين، والملاحظة الثانية تتمثل في اختلاف كتاب تلك النصوص من حيث الفكر ومن حيث المذهب الأدبي، بل ومن حيث الاتجاه السياسي والإيديولوجي، فقد كان **موليير** كلاسيكي المذهب، و**فكتور هيغو** رومانسي المذهب، وكان **كزافيهدي مونتيبان** و**مارسيل بانيول** ينتميان إلى الواقعية[1].

والظاهر أن المقتبس لم يكن يهتم كثيرا بمسألة التباعد في الزمان، أو اختلاف الفكر والمذهب لدى الكاتب، لا لشيء إلا لأن عملية الاقتباس في حد ذاتها تعني تغيير ملامح النص الأصلي، وإدخال التعديلات المختلفة عليه كالزمان، والمكان، والسلوكيات، والأفكار، ليتلاءم مع البيئة الاجتماعية الجديدة المنقولة إليها، وبناء على ذلك فإن الذي يجمع بين هذه النصوص المختلفة هو عمل المقتبس نفسه، ومدى قدرته على تغيير طابعها الفكري والفني الخاص.

النصوص المقتبسة التي قدمها **رضا حوحو** تعاني من ضعف فني، ومن ثغرات[2] عديدة على جميع المستويات، وقد نتج هذا الضعف أساسا من عمليات «**الحذف والاختصار**»[3] التي طبقها على جميع النصوص التي اقتبسها بدون استثناء، ونتج عن ذلك تقديم مواقف وأحداث تفتقر في معظم إلى المبررات التي تقنع المتفرج بواقعيتها أو توهمه بذلك، ونتج عن ذلك أيضا ضعف في إبراز الدوافع النفسية للشخصيات ومبررات سلوكها، وانعكس كل ذلك بشكل مباشر على عامل الصراع الدرامي في المسرحيات وعلى الحبكة الفنية عامة، ويضاف إلى ذلك التغيير الشكلي الذي يدخله

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المصدر السابق، ص11.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص11.

[3]- راجع تفاصيل هذه الخاصية عند حوحو في كتاب مسرح الفرجة والنضال في الجزائر من 43 إلى 47 نشر دار هومة، الجزائر، 2005، ص 80.

المقتبس عادة على النص، مكونا به طلاء خارجيا رقيقا غير قادر دائما على إخفاء الأصل الأجنبي، وكذلك عدم عناية المقتبس بمسألة أخلاق وطباع الشخصيات بعد نقلها في الزمان والمكان والبيئة، بحيث تظل أخلاق وطباع الشخصيات طاغية على شخصيات الاقتباس.

تعود دوافع الحذف والاختصار إلى أسباب مختلفة، تأتي في مقدمتها الأسباب الفنية وهي مشروعة بل هي ضرورية[1]، حتى ينسجم النص مع أخلاق وتقاليد البيئة الجديدة المنقول إليها، لكن هناك أسباب غير فنية كمراعاة الكاتب للمدة الزمنية المخصصة للتمثيل، وهذا ما يفسر من جهة أخرى أن معظم مسرحيات الكاتب من ثلاثة فصول لا غير. ولا عجب في ذلك فقد كانت انشغالات **حوحو** متعددة، وجهوده موزعة بين الصحافة والإدارة وشؤون الفرقة، ولا شك أن تلك الانشغالات لم تكن تسمح له بإطالة التفكير في ما كان يقتبسه من أعمال.

كل هذه العوامل مجتمعة ساهمت في صنع تجربة **رضا حوحو** في مجال الاقتباس المسرحي، وفي طبعها بهذا الطابع الخاص بكل ما في ذلك من الإيجابيات والسلبيات، وعلى أية حال فقد كانت تجربة غنية ومتنوعة، بالنظر إلى الظروف التي أنجزها فيها، وبالقياس إلى تجارب غيره من الجزائريين الذين عاصروه، ونعتقد أنها إضافة هامة على مستوى تجربة الكتابة للمسرح في الجزائر.

[1]- راجع تفاصيل هذه الخاصية عند حوحو في كتاب مسرح الفرجة والنضال في الجزائر من 43 إلى 47 نشر دار هومة، الجزائر، 2005، ص 81.

المبحث الثالث: رواد المسرح الجزائري

لقد عرف المسرح الجزائري في هذه الفترة شخصيات برزت إلى الوجود بإنتاجاتها المسرحية التي أغنت الساحة الفنية في ذاك الوقت ومن أبرز هذه الشخصيات المسرحية: **علالو، رشيد القسنطيني، وبشطارزي.**

- **سلالي علي (علالو):**

إنه من الرجال الذين قاموا للمرح الكثير **"علالو، اسمه الحقيقي سلالي علي ولد في 30 مارس 1902 بالقصبة"**[1] فنان عصامي كان يجمع بين موهبتي التأليف والتمثيل، فقد والده وهو في سن الثالثة عشر فعمل ليسد حاجة أهله وهو في تلك السن المبكرة بمخبر صيدلية.في سن الخامسة عشر كان يرتاد محلات وملاهي الأوروبيين، فقد كانت تروق له جلساتهم خاصة موسيقاهم وغنائهم، الشيء الذي دفعه إلى تنمية موهبته في الغناء وذلك بأخذ دروس تقوية، وهكذا أصبح يغني ويقدم في الوقت نفسه أغاني فكاهية، كل هذا جعله يتآلف مع الفن، بعد ذلك ترك الصيدلية لظروف ما ليغير سياق حياته.

في سن الثامنة عشر تزوج ملبيا رغبة والدته، وعلى الرغم من أنه أصبح مسؤولا إلا أن الحياة الجيدة لم تمنعه من ممارسة هوايته وحبه للتمثيل، فكان يستغل أوقات الفراغ للقراءات الأدبية خاصة الشعر العربي.

"في إحدى الأمسيات من سنة 1921 واجتمع إيدموند يافيل ومجموعة تلاميذه في إحدى المقاهي(...) واتخذنا قرارا بتأسيس المطربية التي ترأسها كل من (يافيل) و(باشطارزي) مساعدا له "[2]، من حسن حظ **علالو** أنه تعرف على اليهودي **إيدموند يافيل** الذي تعلم عنه

[1]- Allalou, Op.cit, p 01.
[2]- Ibid, p 14.

أصول الموسيقى الأندلسية والعزف بقواعده وتقنياته، وقد تعرف أيضا على **باشطارزي** الذي أصبح فيما بعد صديقا مقربا له .

كان **علالو** يؤدي عدة عروض موسيقية تتخللها بعض السكاتشات والمونولوجات مضيفا إليها بصورته طربا ولحنا جميلا، وفي هذه استغل **علالو** الفرصة لكتابة بعض المسرحيات من مشهد واحد، وقد كان يعرضها بمساعدة أصدقائه **عزيز لكحل** و**إبراهيم دحمون** **"كتبت هذه المسرحيات القصيرة باللغة العربية المستعملة (السهلة)، وكانت تعالج مواضيع هزلية شعبية أو محلية، وقد شهدت نجاحا كبيرا"**[1]، وربما كانت هذه تجربة ممهدة نمت بداخله موهبة المؤلف والممثل الذي يعشق المسرح إبداعا يطرح من خلاله **"مواضيع راهنة كالزواج، الطلاق والإدمان وهذه المواضيع ميزت مسرحيات ما بعد مسرحيات ما بعد سنة 1926"**[2] وقد كان رد فعل الجمهور اتجاه هذه العروض المتواضعة إيجابيا لما كانت تحمله من مواضيع تشغل المتلقي وتمس حسه الاجتماعي.

لم يكتف **علالو** بهذا الإنتاج بل واصل مسيرته بإقناع وبتشجيع من الجمهور، ويذكر في أحد الكتب أنتج مسرحية كوميدية من ثلاثة فصول وأربع لوحات تحت عنوان **"جحا"**[3]، وعلى إثر هذا العمل كون علالو فرقة تحت اسم **زاهية** وعرضت هذه الفرقة مسرحية جحا في 12 أفريل 1926 على خشبة الكورسال[4].

بعدها قدم **علالو** برفقة **القسنطيني** مسرحيتين، واحدة مقتبسة من حكايات **ألف ليلة وليلة** وهي (**أبو الحسن المغفل**) وأخرى من تأليفه وهي (**زواج بوعقلين**) وبعد شهر من عرض المسرحية الأخيرة فقد علالو زوجته، وهذا الشيء الذي أبعده عن المسرح لفترة طويلة فتوقفت بذلك نشاطاته

[1]- Allalou, Op.cit, p 15.
[2]- A. C. (Allalou, la légende de Djeha), Journal Rencontre, lundi 04 février 2002, n° 03, P 08.
[3]- M. Ben Mohamed, (Allalou souvenir d'un pionnier), El Moudjahid/ mercredi-06 janvier 1988, P 08.
[4]- Voir: M. Ben Mohamed, Op.cit, P 09.

نظرا لظروفه العارضة فقد تكفل بعائلته بعد موت زوجته، بقي **علالو** على هذه الحال مدة سنة تقريبا بعيدا عن الوسط المسرحي عمليا ليعود في 16 ماي 1928 ويقدم ضمن فرقته مسرحية (**الصياد والعفريت**) وهي كذلك مستوحاة من قصص **ألف ليلة وليلة** ليضيفها إلى رصيده الفني بعد ذلك كما أضاف أيضا مجموعة من المسرحيات هي: (**عنتر الحشايشي، الخليفة وصياد بغداد، حلاق غرناطة، الخليفة والسيد**).

بعد الحرب العالمية الثانية وإثر انقطاعه عن الكتابة المسرحية، لتعرضه لوعكة صحية حيث أرغم على اختياره بين عمله الدائم بـ Tramways والفن، وبالتحديد "**سنة 1945، يطلب منه باشطارزي كتابة مسرحيته الثامنة التي لم تعرض إلا في5 سبتمبر 1976 من طرف الإذاعة والتلفزة الجزائرية**"[1]، فكانت هذه آخر مسرحياته وهي تحت عنوان (**الأخوان عاشور**).

وما يمكننا أن نختم به هذا الحديث عن أب المسرح الجزائري هو هذه الكلمات التي جاءت على لسانه في أحد اللقاءات الصحفية والتي يقول فيها: "**إنّ هدفنا كان خلق مسرح لنا، يتكلم عن مشاكلنا ويعبر عن تاريخنا ويعرف بشخصياتنا التاريخية المشهورة، كما يعبر عن الضعف والنقص الموجود فينا كي تكون لنا الفرصة مستقبلا للتخلص منه ومحاربته**"[2].

توفي **سلالي علي** الملقب بـ **علالو** في19 فيفري من يوم الأربعاء سنة 1992 بالجزائر العاصمة – رحمه الله –.

[1]- APS, (L'aurore théâtre Algérien), El Moudjahid 11-12 Avril 1986, P12.
[2]- Op.cit, P 12.

عنوان المسرحية	تاريخها
جحا	1926
زواج بو عقلين	1926
أبو حسن	1927
الصياد والعفريت	1928
عنتر الحشايشي	1931
الخليفة والصياد	1931
حلاق غرناطة	1931
الأخوان عاشور	1945

الجدول مستنتج من كتاب "**شروق المسرح الجزائري**" الذي يعود لمؤلفه **علالو**.

- **رشيد بلقدر (رشيد القسنطيني):**

من منا لا يعرف –أو حتى– يسمع عن الممثل الكوميدي الذي يصفه الجميع **بالممثل الظاهرة** الذي لا مثيل له إنه من أصل قسنطيني، ولد ببوزريعة في 11 نوفمبر 1887، يصفه باشطارزي فيقول: "**هذا الظاهرة، وكأنه استوفى من الطبيعة كل المواهب**"[1]، تلقى تعليمه الابتدائي بمدرسة قرآنية، وصاحب في صباه شبابا من إسبانيا تعلم عنهم العزف على القيتار، هؤلاء الشباب حببوا لديه المسرح وغرسوا فيه حب هذا الفن إذ كان يقوم مع مجموعة من رفقائه بإعادة تمثيل بعض المسرحيات المشهورة في أحد المستودعات القديمة من دون جمهور .

[1]- Bachetarzi, Op.cit, 7.01, P 68.

في سنة 1909 تزوج من ابنة عمه، وبعد فترة من الزمن ونتيجة لظروف عائلية قاسية يترك زوجته وابنتيه سنة 1914 لينضم إلى باخرة تجارية في أحد رحلاتها لتتوقف هذه الأخيرة بمالطا ويظن أهله أنه قد توفى ولكنه يعود بعد الحرب إلى الجزائر إثر غياب دام سنة، ليضطر من جديد ولظروف عائلية إلى شد الرحال إلى فرنسا باحثا عن عمل أين قضى فترة طويلة. عاد بعدها برفقة زوجته (Marguerite) سنة 1926 وأثناء هذه الفترة كان **علالو** يحضر لمسرحية **زواج بوعقلين** وبعد لقاء صدفة* وكما ذكر باش طارزي بأنه **"لم يكن** (...) **يتابع التدريبات فحسب وإنما كان يضع الملاحظات والنصائح، وكنا نحس أن نصائحه كانت جيدة، ومن وقت إلى آخر كان يقترح فكرة وكانت فكرة الممثل كوميديا لا يقهر"**[1]، أصبح القسنطيني عظوا في الفرقة يحضر التدريبات ويزودهم بالنصائح ومثل أول دور له في مسرحية **زواج بوعقلين** وقد أدى دوره ببراعة تامة.

فكان مشهور بالارتجال وكان يؤدي دوره بكل عفوية وعلى الرغم من أنه تردد في بداية الأمر، اندهش القسنطيني لدى أول عرض له وكانت أعين الجمهور كلها منصبة نحو الخشبة، تنظر ما يمكن أن يقدمه الممثلون من إبداع وحقا أضفى القسنطيني على الدور من حيويته وموهبة أداء الهزلي، **"إنه في مسرحية زواج بوعقلين لعب القسنطيني أول ظهور له وهو مقيدش تابع بوعقلين"**[2]، لم يكتفي القسنطيني بالتمثيل بل انتقل إلى الكتابة أيضا وذلك بعد ما أسس هو وصديقه **جلول باش جراح** ومجموعة من الهواة فرقة **الهلال الجزائري**، حيث عرض أول مسرحياته وهي (**العهد الوفي Le serment Fidèle**) ولكنها لم تلق ذاك النجاح المنتظر.

بعد تجربة الكتابة التي باءت بالفشل يقرر القسنطيني هجر المسرح ككل، إلا أن وقوف أصدقائه بجانبه والدعم المعنوي الذي قدموه له استطاع أخيرا أن يرجعه عن قراره ليعود إلى المسرح بمسرحية **زواج بوبرمة** وهي كوميديا ساخرة من ثلاثة فصول والتي عرضها في 22 مارس 1928 بقاعة الأوبرا

*- ذكرت الظروف سابقا عند التحدث عن علالو .

[1]- Bachetarzi, T 01, Op.cit, p 71.
[2]- Rencontre, Op.cit, P 8.

برعاية **جمعية المطربية**، وفي هذه المرة يلقى العرض نجاحا كبيرا ويطلقه لقب **القسنطيني** لأصله المعروف. ومن هنا تشجع وواصل دربه ليرسم طريق النجاح والشهرة لدى الجمهور واستطاع من هذا التاريخ أن يمس بأعماله المواضيع التي يمكنها أن تشغل حس المواطنين، فأنير له بهذا الطريق الذي سمح له بالنجاح في سنة 1929 ويثري الإنتاج المسرحي الجزائري بعرض ثلاث مسرحيات متوالية:

- **"في 15 فيفري عرضت مسرحية (زغيربان وشويطر) بقاعة الأوبرا.**
- **في 11 مارس عرضت مسرحية (تونس و الجزائر) بقاعة الأوبرا.**
- **في 23 ديسمبر عرضت مسرحية (ابن عمي الاسطنبولي) بقاعة الأوبرا".**[1]

هذه الأعمال حفظت له المكانة التي كان يمتلكها في وسط جمهوره الذي أصبح يتابع مسيرته الفنية بشغف، ولعل من أهم الأحداث التي ميزت الساحة الفنية آنذاك هو ظهور أول **امرأة** على خشبة المسرح بعدما كانت أدوار النساء تؤدى من الرجال وفي بعض الأحيان الأطفال، وكانت هذه المرأة كما وصفها **باشطارزي "مغنية شابة اصطحبناها في أحد رحلاتنا إلى فرنسا وهي: ماري سوزان التي بدت جاهزة التجريب ومثلت دور العرابة في مسرحية (تونس والجزائر)"**[2]، وقد أدت ثاني دور لها في مسرحية (**ابن عمي الاسطنبولي**) وقد تقلدت وحدها لفترة طويلة أدوار النساء، فكانت النجمة الوحيدة آنذاك كما قال عنها **باشطارزي**، لعبت الزوجة في مسرحية **زواج بوبرمة**، ودور الحبيبة في مسرحية **زغيربان وشويطر**، وفيما بعد تزوجها القسنطيني لتكون له سندا في مشواره الفني.

يتوجه القسنطيني بعد هذا إلى تقديم المونولوجات الغنائية التي زادت من شعبيته "**(تشرتش) وهي كوميديا لعبها مع دحمون وعرضها في 11 جانفي، مسرحية عيشة وباندو في 22 جانفي،**

[1]- Bachetarzi, Op.cit, p 107.
[2]- Ibid, p 107.

ومسرحية يا راسي يا راسها في 7 فيفري"[1]، وتعدى إنتاجه الفني إلى إبداع مجموعة من السكاتشات تم عرضها خلال السهرات الغنائية، ومن هذه السكاتشات (**أزمة سكن 1932**)، (**طوطو أحمد**)، (**هناك غناء وغناء**) في السنة نفسها، وقدم برفقة زوجته **سوزان** مسرحية (**زد علية**) سنة 1933، وذلك بعد عرض مسرحي لفرقة **نجيب الريحاني** المصرية في زيارتها للجزائر.

لقد عاش **القسنطيني** طوال حياته ذاك الشخص الممثل والمخرج والكاتب الذي استطاع بمواهبه التي ناذرا ما تجتمع لدى شخص أن يحتل مكانة مشرفة في ميدان المسرح يشهد له بها المتلقي الذي تابع أعماله أو قرأ عنها أو سمع عنها.

وبعد جهد كبير وعطاء بلا حدود توفي القسنطيني وكان ذلك في "**03 جويلية 1944، حيث التحق بـ** (...) **إبراهيم دحمون، ومحمد منصالي الذين كانا قد توفيا قبل هذه الفترة بقليل، ولقد ظل رشيد صاحب الروح المرحة إلى غاية يوم وفاته**"[2]، رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.

- **محي الدين باشطارزي:**

هو أيضا من رواد المسرح الجزائري الأوائل "**ولد رجل المسرح الجزائري** (**باشطارزي**) **في الخامس عشر من شهر ديسمبر سنة 1897 بحي القصبة بالجزائر العاصمة**"[3]، نشأ في عائلة ميسورة الحال وترعرع فيها وحفظ القرآن الكريم، وهو في سن السابعة عشر إذ يقول عن نفسه**: "لقد كنت فخورا جدا يوم سميت حزابا في مسجد الجامع الجديد وكذلك أكثر فخرا لأنني لم أكن أبلغ إلا سبعة عشر سنة، و كان هذا سنة 1915**"[4]، حظي **باشطارزي** برعاية المفتي الكبير (**بوكندورا**) الذي كان يعتبره الأب الثاني له، إنه باحث في مادة الموسيقى ومغن بارع كان يشرف

[1]- Bachetarzi, Op.cit, p 143.
[2]- Allalou, Op.cit, p 41 .
[3]- Bachetarzi, Op.cit, p 11.
[4]- Ibid, p 19.

على تكوين مجموعات غنائية تنشد القصائد ويقوم هو باختيار المواهب الشابة وذلك بمساعدة كبار الشيوخ، وكان "**باشطارزي من بين أولئك الذين حالفهم الحظ فوقع عليه فوقع عليه الاختيار من طرف شيوخ كبار أمثال (الشيخ محمد بن قطبان، الشيخ بن شاوش، ومحمد لكحل)**"[1]، وهكذا أصبح **باشطارزي** – إضافة إلى كونه حزابا – شاعرا يؤدي القصائد ويغنيها بصوته الشجي، "**ولما كان عمره واحدا وعشرون سنة أصبح باش حزابmaitre des lecteurs**"[2]. شهد **باشطارزي** وهو في هذه السن المبكرة تشجيعا كبيرا من طرف كبار الشيوخ كا**بن باديس** الذي أحضر إلى فرقة غنائية متكونة من قصادي قسنطينة، وقد كانت هذه الفرقة تسير من طرف **مصطفى باشطارزي والشيخ محمود** هذا الأخير الذي كان أول من أخرج **بشطارزي** من العاصمة ليغني بقسنطينة، ومن هنا وسع نشاطاته في مدن جزائرية خارج العاصمة " **وصادف أن سمعه اليهودي إدمونت يافيل فراق له صوته وأعجب به إعجابا كبيرا، فعرض عليه الانضمام إلى فرقته، وتعلم أصول الغناء الأندلسي على يديه، وبعد فترة من الزمن وتحديدا سنة 1919 قام يافيل بتسجيل بعض الأغاني الدينية التي أداها باشطارزي على أسطوانات Gramophone وشهدت هذه الأغاني رواجا مكثفا و انتشرت إلى كل شمال إفريقيا**"[3].

في السنة نفسها شارك **باشطارزي** في إنشاء (**ودادية الطلبة المسلمين**) مع كل من "**الأخضري، بن جلول، بشير عبد الوهاب، بن سماية، بومالي، بن حبيلس، فرحات عباس وشريف سعدان**"[4]، وقدم **باشطارزي** – بمعية الودادية – موشحات غنائية دينية بقاعة قدماء التلاميذ، في سنة 1921 سجل أغانيه على ستة وستين أسطوانة في مدة زمنية لم تتعد العامين. لقد تعرف **باشطارزي** على **علالو** منذ قدومه إلى فرقة "**المطربية**" فأصبح هذا الأخير إلى جانب **منصالي** وأصبح من أعز أصدقائه، شاركه في مشواره الفني وكان يقدم معه سكاتشات وموشحات غنائية

[1]- Bachetarzi, Op.cit, P 20.
[I-] Ibid, P 20.
[3]- Idem, P 21.
[4]- Idem., P 26.

وتمثيليات، وكانت هذه العروض تقدم أحيانا بالهواء الطلق وكانت هذه النشاطات تقام بمناسبة حفلات (**المولد النبوي**)، وعاشوراء وجميع الأعياد الدينية والمناسبات المختلفة.

إن الحاجة إلى كتابة المسرحيات دفعت **باشطارزي** إلى كتابة أولى سكاتشاته وهي (العلماء المدعون بالعلم) سنة 1927[1] وهي مسرحية تعالج قضية السحر والتنجيم، ثم مسرحية "**فاقو**" التي أراد أن يفضح من خلالها المخادعين والمشعوذين والمتملقين والانتهازيين، وفي سنة 1927 كتب أول مسرحية له بالعامية وهي **بوزريعي في العسكرية**، ثم مسرحية **على النيف** التي عرضت بقاعة الأوبرا وشهدت هذه الأعمال نجاحا كبيرا بالإضافة إلى مسرحية **بني وي وي** وهي مسرحية التي خرج بها في أكبر جولة لفرقة المسرح الجزائري، وبهذا أصبح **باشطارزي** مثله مثل **القسنطيني**، و**علالو** لا يلبث أن يمر عليه عام حتى يخرج للوسط الفني بمجموعة مسرحيات مكنته من أن يشق طريقه جنب أعلام المسرح الجزائريين وفي سنة 1936 كتب عدة مسرحيات نذكر منها "**حب النساء**"، "**زواج بالتليفون**"، و"**بعد السكر**". ليكتب سنة 1937 "**الخداعين**" و"**النساء**"، ثم سنة 1939 يكتب مجموعة مسرحيات أخرى نذكر منها "**سهر بالسيف**" و"**قد ما تجري**" و"**طبيب سيقيليا**" و"**ما ينفع غير الصح**" و"**هي و أنا**".

وقد اقتبس "باشطارزي" للمسرح الجزائري مسرحيات عديدة من الكاتب "موليير" وهي:

- "سليمان اللوك" والتي اقتبسها عن مسرحية Malade imaginaire.
- "المشحاح" والتي اقتبسها عن مسرحية L'avare.
- "المجرم" والتي اقتبسها عن مسرحية Tartuffe.
- "عواز الزقطي" والتي اقتبسها عن مسرحية Les Fourberies de Scapin.[2]

[1]– Bachetarzi, Op.cit, p 12.

[2]– Voir: Ibid, p 12.

"كما أعاد باشطارزي (عرض) بمجموعة مسرحيات ألبسها ثوبا جديدا مثل مسرحية في سبيل الوطن التي أعطاها عنوان آخر في سبيل الشرف، ومسرحية زغيربان وشويطر تحت عنوان الراقد، وزواج بوبرمة بمسرحية الهبال والعهد الوفي بـ حب جنية وقد كانت له فيها بعض لمسات التغيير"[1]، ابتداء من الثمانينات دوّن **باشطارزي** مذكراته التي فصل فيها مسيرته الفنية من سنة 1919 إلى 1974 والتي قسمها إلى ثلاثة أجزاء كل جزء لفترة معينة، وقد توفي – رحمه الله – في السادس من شهر فيفري سنة 1986 بالجزائر العاصمة.

مع الأسف الشديد فإن الجيل الذي جاء بعد جيل الرواد حول المرجعية المزدوجة الموطن (درامة الغرب وأشكال الفرجة الشعبية) باتجاه التقليد الأوروبي فحسب، متعاميا حتى عن رؤية أزمة الدراما، وطرح أمر استبدال عناصرها المفهومية بما أسماه "**بيترزوندي مفاهيم مضادة**"[2]، ولعل الأمر يعود إلى أن الوعي بضرورة المسرح كحاجة وجودية قد ارتبط لدى الإنسان العربي بالوضعية الاستعمارية[3] التي كانت تحث على أفكار جديدة في الدراما و المسرح، ولكن استحواذ الوعي الشقي عليهم جعلهم يفقدون القدرة على **"القراءة الجديدة لإنتاج نماذج جديدة"**[4].

كان لابد للوضع الاستعماري أن يتزعزع ليخرج المسرح العربي من استغراقه في الوعي الدرامي، والنظر إلى مصير الإنسان من منظور آخر لا يستوعبه مفهوم **الوعي الدرامي الهيجلي** القائم على وعي الذات لنفسها باعتبارها عدوا.

---

[1]- أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 33.

[2]- الأزمة التي عاشتها _ حوالي القرن الثامن عشر_ الدراما الشكل الشعري للحدث (1) فيما بين البشر (2) في راهنيته (3) كان أصلها التغيرات المضمونة التي استبدلت هذا الثالوث المفهومي بما هو مفاهيمها المضادة "(العناصر الممكن تسميتها ذات الشكل الملحمي") ينظر:

- Peter Szondi, Théorie du Moderne, L'âge d'Homme, Lausanne, 1983, P63.

[3]- Mohamed Aziza, Le théâtre et L'islam, Alger, SNED, sans date, P48.

[4]- Cité par Georges Banu, in le théâtre, Sorties de Secours, Op.cit., P135.

وقد تمت عملية الخروج من حالة الاستغراق هذه، أو بالأحرى شرع فيها مع ظهور جيل آخر من المسرحيين العرب ساروا على درب البحث عن مسرح نقيض للمسرح الخداعي الإيهامي، مسرح يساعدهم كمسرحيين ويساعد جمهورهم على "**وعي اللاوعي**"[1] الكامن في صلب وعيهم الدرامي الشقي، فوجدوا ضالتهم في النموذج البريختي.

إنه لأمر لافت للنظر وجميل أن يكون استحضار جيل الخمسينات من المسرحيين العرب لـ**برتولد بريخت** وقواعده المسرحية، مترافقا مع استدعاء فن الحكواتي أو القوال لدرجة أننا يمكن أن نقول أنها كانت رائجة في طفرة الخمسينات، وبالنظر إلى ازدواجية المصدر (**بريخت والتقاليد الشفهية**) تستعيد ممارسة الرواد، إلا أنها ولكونها مزدوجة الاتجاه (**الأصولية والعصرانية**) لا يمكن أن يكون لكل من التقليدين (الشعبي والبريختي) الممارسان والمقتبسان المركز إلا نسبيا.

سيطرت فيما مضى على رواد المسرح العربي – باحثين وممارسين – مسألة هوية ووجود المسرح العربي في صيغة "**إما..وإما**" الصورية، وكان نتيجة ذلك أن تحددت مسألة هوية ووجود المسرح العربي بين إما السلبية أو إما الإيجابية، فمن كان يقول أن العرب لم يعرفوا فن المسرح قبل المسرح الغربي، وأن المسرح العربي هو مقتبس عن الغرب، وتعارضه فئة أخرى قالت بأن العرب كغيرهم من الأمم قد مارسوا شكلا من أشكال التعبير المسرحي قبل أن تحتل بلدانهم من قبل الدول الغربية، وأنهم عرفوا المسرح على أنه دخيل ولو جرب هؤلاء وأولئك من المشتغلين بالمسرح طريقة في التنظير تقوم على صيغة، مثلما الديالكتيكية لتجاوزوا وضعية التعارض التي حشروا أنفسهم فيها، ولاكتشفوا إمكانية وجود نموذجة نسبية للمسرح العربي تستند إلى مصدر مزدوج المركز.

[1]- Roland Barthes, Essais Critiques, Paris, Seuil, 1964, P260.

ويعد **كاكي**[1] بلا منازع مثالها الأبرز كما تشهد على ذلك تجربته المسرحية واقتباسه لمسرحية بريخت "**الإنسان الطيب لستشوان**" ومسرحيته المقتبسة "**القراب والصالحين**"، التي قمت بدراستها في مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر وحاولت جاهدة أن أوضح علاقة كاكي بالدراما والمسرح البريختي وتجلياتها الفنية والفكرية.

المثال الجزائري من الاقتباس إلى الخضوع للمعيار الغربي:

ينبهنا بريخت أنه بصدد قضايا الشكل (يجب مساءلة الواقع وليس الجمال). وهو ما يمكن ترجمته فيما يخص موضوعنا الاقتباس في الجزائر، بالانطلاق من رصد الواقع الذي هيأ ظروف اقتباس المسرحيين الجزائريين للمسرح بمفهومه الغربي. في بداية الأمر إن مجال الممارسة المسرحية الجزائرية قد مهد له شيئا فشيئا، إذ تهيأت قواعده تحت إطار الوضع الاستعماري "**الذي تتعفن وتحتضر فيه الثقافة الفاقدة لدى عامة الأمة والدولة على حد تعبير فرانز فانون**"[2].

لقد أنجز فضاء هذه الممارسة المسرحية عبر التدمير المنهجي لنظام التعليم الأهلي منذ اللحظات الأولى لاحتلال البلاد، إذ كانت أولى أعمال الاستعمار الفرنسي الاستيلاء على أملاك الوقف التي كانت تضمن تعليم اللغة العربية الواسع الانتشار في كل أنحاء القطر الجزائري. وليبرهن المستعمر على موقفه المعادي لكل أشكال التعبير الوطنية قام بمنع عروض "**القاراقوز**" عام 1843م، وشيد بناية للمسرح في العاصمة في الفترة من 1850 إلى 1853م، مخصصة للجمهور الأوروبي وحده[3]. ولعله فقط من أجل تمكين الجزائريين من التطور والتمكن من فهم شكلية هذا المسرح سن

[1]- ينظر: الأذرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري، (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي)، مقامات للنشر والتوزيع، باش جراح الجزائر، ص 4.

[2]- Frantz Fanon, Les Damnés de la terre, Maspero, Paris, 1979, P166.

[3]- تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص ص 139-141.

قانون معاد لتعلم اللغة العربية بتاريخ 13 فيفري 1883 م، يحدد التعليم الابتدائي للمسلمين ومهامه كالتالي: **"تكوين شعب الأهالي هو قبل كل شيء تعليمهم لغتنا"[1].**

أطلقت سياسة "**البيلدوزير**" النافية بطبيعتها للواقع الوطني **"المقاومة الواعية أو غير الواعية لمجتمع كان قبل أن يلجأ إلى الكفاح المسلح يعمل في الخفاء، وبطريقة مبهمة، وفي عناد، وبمساعدة وسائل اجتماعية وثقافية هي من صميم جهد حقيقي من أجل البقاء البيولوجي"[2]** ولم يكن داعي المدنية البيولوجي مسالما أكثر منه هجوميا.

شرع الجزائريون في العشرينيات من القرن الماضي في طلب أسباب الحداثة والتطور استجابة لضروريات الواقع المعيش. وكلاهم مرا بالسيطرة السياسية للاستعمار بواعز من التعليم الذاتي الذي تكلم عنه **مصطفى الأشرف**، كما ساهمت المتغيرات الاجتماعية في بروز وعي جديد، يقول عالم الاجتماع **عبد القدر جغلول: "بعد نصف قرن من تخريب النسيج الاجتماعي للمجموعات الناشئة عن تطور الرأسمالية الكولونيالية، بدأت تظهر بورجوازية جنينية، ونوى عمالية، وخصوصا عامة حضرية ذات سمات غير محددة وبفضل وجودها صار ممكننا ظهور أشكال جديدة من التجنيد السياسي و البناء الثقافي ممكنا"[3].**

هذا هو بإيجاز السياق العام الذي صيغت فيه شروط اقتباس المسرح في الجزائر، وهو سياق البحث عن شروط النهوض القومي التي جعلت العرب في المشرق والمغرب يقتبسون المسرح بدافع الحاجة إلى هذا الشكل التعبير الذي ازدوج مع أشكال الفرجة التراثية، ويشكلان معا شكلا من أشكال فن الفرجة تشارط فيه، وتندمج الشكل المقتبس والشكل المقتبس معا.

[1]- Taleb Abderrahim, Chronique Des fait et Mouvements Sociaux et Politique en Algérie (1930-1954), Imprimerie du Centre, Alger, 1988, P 18.
[2]- Mostafa Lacheraf, Ecrits Didactique sur La culture, L'histoire et la société, ENAP; Alger, 1988, P70.
[3]- Abdelkader Djeghloul, Eléments d'histoire Culturelle Algérienne, ENAL, Alger, 1984, P131.

يعتمد في الغالب عموما عرض مسرحية "**جحا**" في 12 أفريل 1926 كتاريخ لولادة المسرح الجزائري، ولكن دون ذكر للسمات "**الفنية الدرامسرحي**"[1] التي تجعل اندراجها ضمن ما يصطلح عليه بكلمة مسرح وارد يحتم علينا هذا أن نحتاط من نظرة للفن المسرحي لا تعلن عن مرجعيتها الدراماتورجية، ومبادئها بل تكتفي بترديد المصطلحات الدرامية وإطلاق الأحكام والمعايير دون تحديد ملموس.

فيما يخص بدايات المسرح بالجزائر وقبل أي عمل تصنيفي من المستحسن قراءة مذكرات الرعيل الأول وبالذات مذكرات كل من **محي الدين بشطارزي**، و**سلالي علي** (**علالو**)، وكتابات الشخصيات التي عاشت زمن التجربة والدراسات التي خص بها المسرح الجزائري في شروقه كما سمى علالو البدايات.

وأهم ما تمنحنا هذه القراءة من الانطباع الأول هو تعريفنا برواد المسرح الأوائل وبتكوينهم ومحيط نشأتهم وظروف عملهم الثابت،حيث أن **علالو** مثل **باشطارزي** كان عضوا في الجمعية الموسيقية (**المطربية**) في أوائل عشرينيات القرن الماضي، وأن كليهما كان يشارك في سهراتها، أما بخصوص ظروف توجههما إلى المسرح فيذكر **علالو** بشأنها ما يلي: "**خلال هذه السهرات خطرت لي فكرة أن أبث في تلك الحفلات الموسيقية شيئا من المرح، بتقديم نوع من المهازل العسكرية عن فريق الرماة الجزائريين، غناء ومونولوجات**"[2]، هي نفس الملاحظة يقدمها بشطارزي في مذكراته: "**تنويعا للمتعة جاءتني يوما فكرة إدراج سكاتش قصير في البرنامج**"[3]، ويتساءل عما كانت تمثله بالضبط هذه السكاتشات، ثم يجيب: "**كانت عمل مجموعة، كل مشارك يعطي رده، نكتته، إثارة هزلية، وفي جميع الحالات لم تكن قد تصورت لتقليد المسرح الفرنسي**"[4]،

[1]- مصطلح استعمله الدكتور إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، بلا تاريخ، ص210.

[2]- علي سلالي "علالو"، شروق المسرح الجزائري، ترجمة: أحمد منور، التبيين الجاحظية، الجزائر 2000، ص 28.

[3]- Mohhieddine Bachetarzi, Mémoire (1919-1939), T1, Alger, SNED, 1968, P31.

[4]- Ibid, P 33.

وكمرجع لم يكونوا يملكون "**إلا اللوحات الفلكلورية التي كان علالو ورفاقه يستعملون تخطيطاتها حسب صيغ الكوميديا دي لا رتي**"[1].

كان يؤلف **علالو** باللغة العامية مسرحيات قصيرة تعالج مواضيع هزلية ذات الطابع الشعبي، ومستقاة من الواقع اليومي ويمثلها مع صديقيه عزيز لكحل، وإبراهيم دحمون، يدفعه نجاحه إلى كتابة مسرحية مهمة بعنوان "**جحا**" وهي كوميدية في ثلاثة فصول وأربعة مشاهد.

هذا التوطين لا يشير إلى أية تأثيرات مشرقية كانت أو أوروبية، يعلمنا فقط بالعناصر المساعدة على موضع المسرح: القائمون به، ظروفهم، تكوينهم، الأشكال الأولية (الابتدائية) لهذا المسرح، اللغة المستعملة، وخاصة مصدر موضوعاته.وأخيرا فقط مع مسرحية "**جحا**" التي تعتبر انطلاقة المسرح الجزائري، ومن هنا يشار إلى مبدأ التقسيم إلى فصول ومشاهد مما يمكن مقاربته لترسيمه التأليف في المسرح الغربي.

نظرا لانعدام النصوص لا نستطيع غير تقصي السمات "**الدرامسرحية**" لمسرحية جحا وللإنتاج المسرحي للمرحلة في حدود الإمكانية التي تسمح بها الوثائق الموجودة بين أيدينا.على الرغم من غياب أي تأليف في مسرحية "**جحا**" حسب **باشطارزي** فإن إجماع الجمهور كان واضحا، لقد تقبلها ولن يؤثر اعتبارها توليفا للهزليات السابقة لها، أو ما يشار إليه من كون المؤلفين "**ودا وسيلة جلب الجمهور، بالوجه إليه باللغة التي يتكلمها، وبالمواضيع المألوفة لديه**"[2]. ما يمكن استخلاصه هو أن تطبيع وترسيخ المسرح قام أساسا على قاعدة الارتباط بالجمهور، وبتقاليده الثقافية وبخصوصياتها (ذاكرة كما يقول ميخائيل باختين)، فإلى الجمهور بالدرجة الأولى يعود الدور الأهم في عملية تبنين فضاء التعبير المسرحي، وفرض النوع الكوميدي ويقول علالو بهذا الشأن: "**كان المسرح الكوميدي هو الذي يلائمنا، وكنا نحبه، كما أن جمهورنا كان يفضله، ويهوى أيضا**

[1]- Mohhieddine Bachetarzi, Mémoire (1919-1939), Op.cit, P 33.
[2]- Ibid, P 47.

الموسيقى والغناء والرقص، فكنا نتبل بها مسرحياتنا لكسب رضاه"[1]، بين هذا التحديد جيدا لماذا عاد تقليد المداح إلى الظهور فوق سطح الوقت الذي أخذ فيه مفهوم المسرح طريقة إلى ذهن المتفرج الجزائري مسرحية "**جحا**".

يهمل للأسف هذا الجانب عند قراءة "**جحا**"، كأي مسرحية جزائرية قراءة معيارية ذات مرجع درامي كلاسيكي، وهكذا فإن باشطارزي وإن عبر عن فرحته بنجاح مسرحية "**جحا**"، فإنه لا يرى فيها أكثر من خليط متكدس لما يتداوله الرواة في البلاد الإسلامية عن "**رواية جحا**". لقد "**صيغت على شكل عقد جوهر، وهو لا يجد فيها أبدا فعل ناميا ولا حبكة متعبة أو أي تأليف**"[2]. إن الصفاء النوعي الذي يبحث عنه باشطارزي وعامة النقاد يشير إلى أنهم بعيدون عن إدراك أن صيغة تأليف مسرحية ما على ارتباط وثيق بما تسميه آن إبرسفيلد "**نصا توليديا**"[3] هذا النص التوليدي بالنسبة لمسرحية جحا يضم من بين ما يضم تراث الحكواتي والرواة وغير ذلك من الأشكال ما قبل المسرحية.

لقد استنقص باشطارزي بتأثير ثقافته المسرحية الكلاسيكية من شأن الموضوع المستلهم من تراث الرواة، واستنقص أيضا من طريقة صياغته، وأسلوب تأليفه، إن المتأمل في نجاح مسرحية "**جحا**" وأسبابه لا يسعه إلا الإقرار لها باستجابتها لتطلعات الجمهور، المسرحية التي هي من بعض النواحي متعارضة مع معايير الشكل الدرامي الكلاسيكي. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن إشارات باشطارزي المذكورة أعلاه التي يشبه فيها صيغة كتابة **جحا** بعقد الجوهر تذكرنا بالأحرى ولو بدرجة جزئية بالدراما الملحمية.

[1]- علي سلالي "علالو"، شروق المسرح الجزائري (1926-1936)، ص 74.

[2]-Mohhieddine Bachetarzi, Mémoire, T1, Op.cit, P 61.

[3]- Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris, 1981, P 15.

وأكدنا هذا على أن الجمهور الجزائري وهو يستقبل إيجابيا مسرحية "**جحا**" يكون قد أظهر ميله المبكر إلى **تقنية مسرحية** من الصعب اختزالها في الكتابة الدرامية الكلاسيكية استخلصناه مما كتب عن النشاط المسرحي الجزائري ذاته.

يعتبر كتاب **أرليت روت "المسرح الجزائري الناطق بالدارجة"** من أهم الدراسات التي اهتمت بالمسرح الجزائري منذ النشأة إلى غاية الفترة التي سبقت ثورة التحرير بقليل، تعطينا افتراضات المؤلفة المتعلقة بالجوانب الفنية للمسرح الجزائري – من بين ما تعطينا – معطيات ثمينة فيما نحن بصدده.

لاحظت **أرليت روت** لدى تطرقها لموضوع الكتابة **الدراماتورجية** الجزائرية، بأن المسرح الجزائري يعاني ضعفا بالغا في هذا الجانب: "... **ويظهر أن لا شيء استطاع تلطيف عدم خبرة المؤلفين الجزائريين، وضعفهم الفني في صياغة الحبكة يفسر غياب التقاليد المسرحية جزئيا أخطاءهم، وكان المؤلفون الممثلون إلى حد ما أكثر تأهيلا ممن يكتبون للمسرح دون أن يكونوا عل ألفة بالنوع، إلا أن الكل يشهد وبمستويات مختلفة على نفس الصعوبات. الظاهر أن لديهم مشقة كبيرة في تجاوز تقنيات الرواة: يبرز تأثير الرواة في اختيار إيقاع شديد البطء، وغياب النمو الدرامي والتوزيع الجزافي للانقلابات وتميل الشخصيات إلى حكاية الأحداث بدلا من تمثيلها فوق الخشبة، ويغلب على الحوار المقاطع الطويلة المثقلة بالتعليقات والحشو اللفظي**"[1]، لأجل هذه الملاحظات فضل الشهادة على الإسهام الحي لفن الحاكواتي، بعيدا عن الموقف الذي يرى في هذا علامة سلبية ضمن بمجموع أنساق الكتابة الدرامية والاستلهام الواعي وربما العفوي لا يتوقف عند الكتابة بل يتعداه إلى تمثيل الممثل.

[1]- Arlette Roth, Le Théâtre Algérien De Lange Dialectale (1926-1954), Paris, Maspero, 1967, P63.

كثيرا ما يجري الكلام مثلا عن انتماء تمثيل رشيد القسنطيني، الرجل الذي سيطر على هذه المرحلة إلى فن الحاكي غير أن قلة المعلومات عن المسرحة (العرض) لا تعيننا على تقدير تأثيرات التقاليد على هذا المستوى، ومع ذلك فإن التبنين الدرامي وطريقة التمثيل تعطينا دلائل ثمينة للتحفظ على التقييمات المعيارية التي تتهم رواد المسرح العربي الجزائري ذي النموذج الأرسطوطاليسي بكونهم لم يولوا شكل الحلقة اهتمامهم[1] لأنه وإن انعدم الاهتمام الوعي به فإن شروط النشاط المسرحي كما بينا سابقا قد أفرزت بعض "**إشعاعات**" التقاليد الثقافية في مجال المسرح تأليفا و إخراجا.

بعد عام 1934 أخذ **باشطارزي**[2] زمام المسرح الجزائري بيده، فدخلت التقاليد الثقافية في حالة تهميش حقيقية، إذ قام بتغيير في نوع بخلقه **الكوميديا ذات التلميحات السياسية**، وتكفل بإعادة كتابة مسرحيات **رشيد قسنطيني** قصد الجمع بين ضرورة إعادة نمذجة مسرح الفترة الأولى الذي يذكرنا بـ "**الكوميديا ديلارتي**"، وفن المداح وفق حاجيات "ترصيع أدبي" يتناسب مع الاندماجية للمرحلة، فاستبدل هكذا "كوميديا الطبائع" بكوميديا "الأخلاق والمواقف"، بل إنه بهذا يكون قد أفرغ مبدأ "النمذجة" من محتواه الدياليكتيكي ودفع المسرح الجزائري باتجاه "قراء وفهم" ممركزة في النماذج التي راح يقتبسها.

تبع ذلك غداة الحرب العالمية الثانية (1939-1945)[3] ظهور جيل جديد من الممثلين قدم للمسرح الجزائري بعض الكتاب مثل **حبيب رضا، رضا فلاقي، مصطفى بديع، قزدرلي، الرازي، عبد الحليم رايس، ومحمد توري** الذي يعتبر أكثرهم إنتاجا وموهبة. تلقى هذا الجيل تكوينه في المدارس الفرنسية، وكان متعايشا أكثر مع الأدب والمسرح الفرنسي. ومن مفارقاته أنه مع مطالبته بمسرح واقعي وملتزم ساهم مع النقاد في نمذجة الإيديولوجية الجمالية للمسرح الجزائري، وإخضاعه للمعيار الغربي.

[1]- Abdelkader Alloua, Algérie Actualité, du 16 au22 Septembre 1982.
[2]- Voir: Bachetarzi, Op.cit, p 32.
[3]- Voir: Ibid, p 33.

الفصل الثاني

الاقتباس في المسرح الجزائري الحديث

الفصل الثاني

الاقتباس في المسرح الجزائري الحديث

- المبحث الأوّل: الاقتباس من منظور تناصي.
- المبحث الثاني: الاقتباس والمجتمع الجزائري.
- المبحث الثالث: أهم المسرحيات المقتبسة في الجزائر الاقتباس (المسارح الجهوية للوطن).

المبحث الأول: الاقتباس من منظور تناصي.

1- التناص:

يعتبر التناص (Intertextualité) أداة نقدية مهمة، ورئيسية في حقل الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، لأنه يفتح مجالا جديدا لقراءة النص كفضاء يسمح بتسريب، وتحويل ومحاورة نص أو نصوص أخرى، **"أو هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر"**[1].

وعرف هذا المصطلح انتشارا واسعا في مختلف أنحاء العالم، وأصبح محط اهتمام كثير من الباحثين بعد ما كان مثار جدل بسبب عدم استقراره عند مستعمليه في البداية، وهذا راجع إلى الظروف التي نشأ فيها هذا المفهوم، حيث تميزت تلك الفترة بالاعتراض على المؤسسات السياسية، والثقافية، والعلوم الرائجة في ستينيات القرن الماضي، **"والتناص من زمرة هذه المفاهيم الثورية ولهذا نظروا إليه باعتباره نصوصا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسس لمضامين جديدة..."**[2] ثم بع ذلك احتاج التناص لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التحديد كمفهوم، وعلى مستوى الضبط كمصطلح حيث توالت المراحل حتى تمكن من فرض وجوده.

لقد كان الفضل الأول للمنظّر الروسي **"مخائيل باختين"** (**Bakhtine Mikhaïl**) في إدخال مفهوم التناص إلى حقل الدراسات اللسانية والأدبية، فهو يعتبر بحق مؤسسه الأول وعلى الرغم من عدم استعماله لهذا المصطلح بشكل صريح، إلا أن فكرة التناص تكمن في المفهوم **الباختيني** لـ: "الحوارية" (**Dialogisme**)[3] و"تعدد الأصوات" (**Polyphonie**) .

[1]- Nathalie Piégay-Gros, Introduction à L'intertextualité, Duond, Paris, 1996, P7.

[2]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم "نحو تأويل واقعي"، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1999، ص 41.

[3]- المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات، المملكة العربية السعودية، ج43، مج9 ،1999، ص 245.

ويتفق معظم مؤرخي الحركة النقدية في فرنسا أن أول ظهور لمصطلح التناص كان على يد الباحثة الفرنسية ذات الأصل البلغاري **"جوليا كريستيفا"** (**Julia Kristeva**)، في عدة أبحاث لها كتبت ما بين سنتي 1966 و1967، فلا أحد ينكر ريادتها في إدخاله إلى حقل الدراسات الأدبية[1]، واستخلصت كريستيفيا المصطلح من خلال قراءاتها للتراث "الباختيني"، فضلا عن أبحاثها ودراساتها المختلفة في مجال التناص وكتبها العديدة، والمتصفح لأعمالها يلاحظ أنها لا تستعمل مصطلح التناص إلا في ضوء مصطلح آخر هو "النص"، من حيث أنها ترى أن **"كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات، وأن كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى"**[2]، فالتناص بالنسبة إليها هو سيرورة لا نهائية أو هو ديناميكية نصية، لأن الأمر لا يتعلق بالاقتراض أو التقليد بقدر ما يتعلق بالتأثيرات التي يمارسها النص السابق على اللاحق، وهذه التأثيرات غالبا ما تكون غائبة عن وعي الكاتب، ويصعب عزلها لأن النص لا يرجع فقط إلى مجموعة معينة من الكتابات، لكنه يرجع إلى مجموع الخطابات التي تحيط به.

وبعد هذه البدايات عرف حقل الدراسات التناصية تحولا كبيرا على يد الباحث الفرنسي **"جيرار جنيت"** (**Gérard Genette**)، الذي قام بوضع مشروع اقترح فيه تحديدا جديدا وشاملا للمجالات التي يمكن أن تتجلى من خلالها الأنماط التناصية أو ما يعرف بـ: **"المتعاليات النصيّة"** (**Les Transcendances Textuelles**)، فبعدما كان مهتما بجامع النص **(L'architexte)**، لأن هدف الشعرية بالنسبة إليه حينها هو الاهتمام بمجموع الأصناف العامة: (أنواع الخطاب، أنماط الملفوظ، الأنواع الأدبية...)[3] التي تتأسس عليها النصوص، أي السعي إلى التمييز بين الأجناس الأدبية، وكان ذلك في شكل مشروع عمل عرضه في كتابه **"مدخل إلى جامع النص"** (**Introduction à L'Architexte**)، قام بتعديل مقولته الشعرية في كتابه **"أطراس ممسوحة"**

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 2001، ص 93.

[2]- Julia Kristiva ,Recherches pour une Sémanalyse, Edition de Seuil, Paris ,1969, P 85.

[3]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، 1997، ص 103.

(**Palimpsestes**)، الذي عرض فيه تصوره الجديد فلم يعدّ "**التناص عنصرا مركزيا و إنما هو علاقة من بين مجموعة علاقات أخرى، حيث يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصياته**"[1]، وبذلك يصبح موضوع الشعرية هو المتعاليات النصية أي "**كلّ ما يجعل نصا ما في علاقة ظاهرة أو خفية بنص أو نصوص أخرى**"[2]، أو بعبارة أخرى هي مختلف أشكال العلاقات التي يمكن ينشئها نص مع النصوص الأخرى.

وقد قام "**جيرارد جنيت**" بتحديد خمسة أنماط من العلاقة التي يمكن للنص أن ينشئها ويطورها مع نصوص أخرى هي:

- التناص(Intertexte).
- المناص (Paratexte).
- الميتانص (Metatexte) .
- النص اللاحق (Hypertexte).
- جامع النص (Architexte).*

ولهذا سنحاول تقديم مقاربة تناصية للاقتباس من خلال هذه الأنماط المتعالية كما يلي:

[1]- Nathalie Piégay-Gros, Introduction à L'intertextualité, P13.

[2]- Gérard Genette; Palimpsestes, la littérature au second degré, édition du Seuil, Paris, 1982, P7.

*- على عكس جونيت الذي كان قد أخر الحديث عن هذا النمط في كتابه "أطرس"، أثرنا نحن البدء به على اعتبار أنه يمثل أفضل مدخل لتناول الاقتباس الذي يشكل صورة صريحة من التعلق النصي.

*- أشير هنا إلى أني قد اعتمدت وبشكل كبير على أعمال الباحث المغربي "سعيد يقطين" في ترجمة هذه المصطلحات.

2- الاقتباس المسرحي والتعلق النصي:

2-1- تحديد التعلق النصي:

وإن كنا قد أجملنا الحديث سابقا عن التعليق النصي وباقي الأنماط المتعالية الأخرى، فيمكننا الآن التفصيل في بعض جوانبه الأساسية والمهمة قبل الانتقال إلى توضيح التعالق الموجود بينه وبين الاقتباس المسرحي.

يطلق جيرار جنيت مصطلح "التعلق النصي"[1] **(L'Hypretextualité)** على كل علاقة تجمع بين نص "ب" يسمى النص اللاحق **(Hypretexte)** ونص آخر "أ" يسمى النص السابق **(Hypertexte)**، حيث ينشب النص اللاحق أظفاره في النص السابق دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح[2]، فالعلاقة بين النصين المتعلقين وثيقة جدا لأن النص اللاحق لا يمكن أن يوجد كما هو من دون النص السابق سواء ذكره أم لم يذكره، ولكن من الضروري هنا التنبيه إلى أن العلاقة التي تربط بين النصين المتعلقين، يجب أن لا تكون علاقة شارحة لأن هذا النوع من العلاقة ينقلنا من نمط التعلق النصي إلى أخر هو الميتانص، وعليه يمكن أن نتساءل عن طبيعة العلاقة. وقد جاء الرد من قبل "**جيرار جونيت**" عندما بين أن العلاقة بين النص اللاحق والنص السابق هي "علاقة تحويل"[3]**(Transformation)**، غير أن هذا التحويل يأخذ شكلين اثنين:

- **الأول:** عبارة عن تحويل بسيط ومباشر، وقد قدم **جنيت** نص رواية "**أوليس**" للكاتب الإيرلندي "**جيمس جويس**" المتعلق بنص الأوديسة الهوميرية نأخذها كمثال على هذا الشكل[4].

[1]- G. Genette, Palimpsestes, p 11.
[2]- Ibid, PP 11-12.
[3]- Idem, P 12.
[4]- Idem.

- **الثاني:** هو تحويل أيضا لكنه أكثر تعقيدا وغير مباشر، يسميه **جنيت** "**المحاكاة**"[1](Imitation)، ويقدم نص ملحمة الإلياذة لـ"فرجيل"، المتعلق بالأوديسة أيضا كمثال على هذا الشكل من التحويل.

كما أشار جونيت إلى أن التعلق النصي ذو بعد عالمي، لأنه لا يوجد عمل أدبي لا يستدعي بعض الأعمال الأخرى[2]، وإن كان هذا التعلق يتم بدرجات مختلفة وحسب القارئ وذكاءه يمكنانه من إدراك مدى التعلق، فكلما كانت علاقة التعلق في عمل ما أقل تكثيفا ووضوحا، كلما كان التحليل مرتبطا بحكم تقويمي أو قرار تأويلي يصدره القارئ ولهذا يقول: "**جنيت: أستطيع أن أقرر أن اعترافات "روسو" هي نسخة من اعترافات "أوغستين" وأن عنوانها هو الدليل التعاقدي**"[3].وقد اقترح **جنيت** مقاربة جديدة لتحديد مختلف الأنواع والعلاقات التي يقيمها النصوص اللاحقة مع النصوص السابقة، وذلك في معرض عمله على تحديد المحاكاة الساخرة وتمييزها عن غيرها من الأنواع القريبة منها[4]. فقد لاحظ **جنيت** أن النص اللاحق يرتبط بالنص السابق عن طريق إحدى العلاقتين الأساسيتين: إما **التحويل** وإما **المحاكاة**، و أن في علاقة التحويل نجد كلا من: "**المحاكاة الساخرة**" (**Parodie**)، و"**التحريف**" (**Travestissement**) بينما في علاقة المحاكاة نجد كلا من: "**المعارضة**" (**Pastiche**) و"**المغالاة الهزلية**" (**Charge**)[5]، ولاحظ أيضا أن بعض هذه الأنواع من التعلق النصي ذات وظيفة غير هجائية وهي: "**المحاكاة الساخرة**" و"**المعارضة**"، بينما يكون **التحريف** و**المغالاة** وظيفة هجائية.[6]

[1]- G. Genette, Palimsestes, P 13.
[2]- Ibid, P 16.
[3]- Idem.
[4]- سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص2.
[5]- G. Genette, Palimpsestes, P 34.
[6]- Ibid, P 36.

وإذا ما أخذنا هذا التمييز في الحسبان فيمكن وضع الخطاطة التي توضح أنواع التعلق حسب ما تقتضيه الوظيفة والعلاقة على النحو الآتي[1] :

الوظيفة / العلاقة	غير هجائي	هجائي
تحويل	المحاكاة الساخرة	التحريف
محاكاة	المعارضة	المغالاة

غير أن عمل **جنيت** لم يتوقف عند هدا الحد لأنه رأى أن هذه الخطاطة مكتملة لأن التمييز الوظيفي لا يقف عند حد التعارض بين الهجائي واللاهجائي[2]، لأن كثيرا من النصوص الأدبية تتجاوز هذا التمييز، حيث نجدها توظف نظامين آخرين هما: الجاد (Sérieux) واللعبي أو الهازل (Ludique).

وبهذا يمكن تصحيح الخطاطة لتصبح أكثر اكتمالا ودقة وأفضل استيعابا باعتمادها على التقسيم الثلاثي للنظام **(Régime)**، الذي يضم العناصر التالية: [**لعبي، هجائي، جاد**]، وبقاء العلاقة ثنائية من خلال اشتمالها على [**التحويل، والمحاكاة**] وعلى هذا الأساس يمكن إضافة نوعين جديدين من التعلق النصي هما:"**المواضعة" (Transposition) و"الاختراع" (Forgerie)**.

وبذلك يمكن ملئ خطاطة جديدة تضم مختلف أنواع التعلق التي تجسدها النصوص على النحو الآتي[3]:

[1]- Voir G. Genette, Palimpsestes, P 36.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المرجع السابق، ص 27.

[3]- Voir G. Genette, Palimpsestes, P 37.

النظام / العلاقة	لعبي	هجائي	جاد
تحويل	المحاكاة الساخرة	التحريف	المواضعة
محاكاة	المعارضة	المغالاة	الاختراع

2-2- الاقتباس المسرحي تعلق نصي:

بعد هذا العرض الموجز للجوانب المهمة المتعلق بالتعلق النصي يمكننا الانتقال إلى توضيح العلاقة الرابطة بين المصطلحين، لأنه يمكن للاقتباس المسرحي أن يتخذ من الجهاز المفاهيمي والمصطلحي، مرجعية تحليلية له لأن الاقتباس المسرحي قائم أساسا على فكرة إبداع نص مسرحي انطلاقا من نص سابق[1]، ولا يمكن للنص المقتبس أن يوجد كما هو من دون النص المقتبس منه وبهذا يكون النص المقتبس هو النص **"ب"**، أي **"النص اللاحق"** والنص المقتبس منه هو النص **"أ"** أي **"النص السابق"**.

إذا كانت الأعمال الأدبية تحقق التعلق النصي بدرجات مختلفة فإن علاقة التعلق في الاقتباس المسرحي تكون أكثر تكثيفا وبروزا، لأن الاقتباس المسرحي صورة صريحة وواضحة للتعلق ويتم الاقتباس بإحدى الطريقتين:

- **إما عن طريق التحويل:** وذلك عندما يتم اقتباس النص عن طريق عملية تحويل بسيط ومباشر وقد يتم هذا التحويل على مستوى الشكل أو على مستوى الموضوع.
- **إما عن طريق المحاكاة:** وذلك عندما يتم اقتباس النص المقتبس منه مثالا أعلى أو نموذجا يحتذي به سواء من الناحية الأسلوبية أو من حيث الموضوع.

[1]- G. Genette, Palimpsestes, P39.

وعليه يبدو جليا أن الاقتباس المسرحي تعلق نصي لأنه قائم أساسا على تعلق النص المقتبس بالنص المقتبس منه، وبهذا يمكننا تحليل النصوص المسرحية المقتبسة معتمدين في ذلك على الجهاز لمفاهيمي والمصطلحي للتعلق النصي.

3- الاقتباس المسرحي والتناص

3-1- تحديد التناص (Intertextualité):

بعدما كان مصطلح التناص في المراحل الأولى لظهوره – قبل استعماله من قبل جيرار جنيت – مصطلحا عاما يطلق للدلالة على نظرية التناص التي تشمل كل أشكال الممارسات التناصية، عرفه **جنيت** تعريفا إجرائيا ضيقا، حيث جعله نمطا من بين الأنماط المتعالية الخمسة*، وهو علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص[1]، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر[2]، ويمكن الكشف عن هذا الوجود بسهولة إذا وجد دليل مادي عليه عندما يوضع النص الوافد بين علامتي تنصيص، ويذكر المرجع الذي أخذ منه النص لكن الكشف عن النص الوافد يصبح أكثر صعوبة إذا لم يوضع النص بين علامتي تنصيص ومع ذلك فحضوره فعلي، كما قد يكون حضور النص الوافد فعليا أيضا لكن الكشف على وجوده يحتاج إلى ذكاء القارئ وحذفه، الذي يلتمس العلاقة بين النصين حتى وإن لم يكن هناك دليل على وجود علاقة واضحة بين النصين، وقد أعد "جونيت" أشكالا ثلاثة لهذا النمط وهي :

أ. **الاستشهاد (Citation)** :هذا الشكل يعتبره **جنيت "أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية"**[3]، حيث يوضع النص الوافد بين قوسين سواء أتمت الإحالة إلى مرجع محدد أم لم تتم

* – بعدما كان التناص مستعملا للدلالة على النظرية عند كريستفيا، فقد جعله جنيت مجرد إجراء تزاحمه أنماط أخرى ضمن نظرية التعالي النصي.

[1]- Voir G. Genette, Palimpsestes, P 8.
[2]- Ibid, P 8.
[3]- Idem, P 8.

الإحالة إليه وبذلك يظهر جليا للقارئ أن هذه البنية النصية الطارئة قد تم استحضارها لتعضيد النص المنتج.

ب. **الانتحـال (Plagia)**: يعدّ هذا الشكل أدق وضوحا من الاستشهاد لأنه اقتراض غير معلن[1]، لكنه مع ذلك حرفي لأن الكاتب يستحضر نصا -كما هو - لكن من دون أن يضعه بين علامتي تنصيص لتنبيه القارئ إلى أن هذه البنية النصية الطارئة مأخوذة من نص آخر.

ت. **التلميح (Allusion)**: يعتبر **جنيت** هذا الشكل أقل أشكال العلاقة وضوحا وحرفية[2]، لأن الكشف عنه يتطلب من القارئ الذكاء والفطنة حتى يتمكن هذا القارئ الفطن من ربط العلاقة بين ملفوظ ما وملفوظ آخر يحيل عليه بالضرورة.

3-2- التنـاص في النص المقتبس:

إذا ما أخذنا أشكال التناص الثلاثة (الاستشهاد، والانتحال، والتلميح) فسنجد أن إمكانية الاستفادة منها - في أثناء كتابة النص المقتبس- تترجم على أنها ممارسات تناصية يستعين بها المقتبس لإثراء نصه، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل يقتصر عمل المقتبس على الاستعانة بهذه الأشكال المذكورة من خلال الأخذ من النص المقتبس منه فقط، أم يمكن له أن يستفيد من نصوص أخرى غيره؟

يمكن الإجابة على هذا السؤال بالقول إنه لا يوجد أي قيد على المقتبس، لأنه حر في أن يأخذ أو يتناص مع كل النصوص الممكنة بالإضافة إلى النص المقتبس منه، لأن الاقتباس المسرحي ليس ممارسة **مغلقة**[3]، وعليه نجد أن أشكال التناص المختلفة عندما يستحضرها المقتبس تشكل حالتين اثنتين هما:

---

[1]- Voir G. Genette, Palimsestes, P 8.

[2]- Ibid, P 8.

[3]- المقصود بالانغلاق هنا هو أن يكتفي المقتبس بالأخذ من النص المقتبس منه فقط دون أن يلتفت إلى نصوص أخرى.

- **الحالة الأولى:** عندما يلجأ المقتبس إلى التناص مع بنيات نصية مأخوذة من النص الرئيسي (المقتبس منه) ليستثمرها في نصه المقتبس، إما استشهادا أو انتحالا أو تلميحا.
- **الحالة الثانية:** عندما يتناص المقتبس مع بنيات نصية مأخوذة من نصوص غير النص الرئيسي (المقتبس منه) ليستثمرها في نصه المقتبس إما استشهادا أو انتحالا أو تلميحا.

ويمكننا أن نوضّح هذا كله من خلال هذه الخطاطة:



4- الاقتباس المسرحي والمناص:

4-1- تحديد المناص (Paratexte):

يتشكل النمط الثالث من المتعاليات النصية -حسب **جنيت**- من روابط هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي[1]، فلا يمكننا معرفة نص ما أو تسميته إلا بمناصه فقلما نجد نصا خاليا من عتبات لفظية أو بصرية تحدده مثل: (اسم كاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة الناشر...)، وهذا من أجل تقديمه للجمهور، فالمناص عند "جنيت" هو "**كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، أو بتعبير "بورخيس" ذلك**

[1]- Voir:G. Genette, Palimsestes, PP 7-8.

البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه..."[1]، ومع ذلك يبقى هذا البهو مهما جدا كونه منجما من الأسئلة بلا أجوبة[2].

4-2- **أقسـام المناص**: ينقسم المناص إلى قسمين هما:

أ. **النص المحيط (Peritexte)**: وهو من أقسام المناص أي ما يدور في فلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، والعنوان، والعنوان الفرعي، والإهداء، والاستهلال...إلخ[3]، فهو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، بما فيها الصورة المصاحبة للغلاف، وكلمة الناشر الواقعة في الصفحة الرابعة للغلاف وقد أخذ موضوع النص المحيط حيزا معتبرا من كتاب"**جيرار جنيت**" الذي يحمل عنوان "**عتبات**" (Seuils) ويندرج تحت مصطلح النص المحيط أقسام ثانوية هي:

- **النص المحيط النشري (Peritexte Editorial)**: وهو الذي يضم الغلاف، والتجليد، وكلمة الناشر، والسلسلة...إلخ، وقد عرف هذا القسم تطورا مع التقدم الذي عرفه فن الطباعة.
- **النص المحيط التأليفي (Peritexte Auctoril):** وهو الذي يضم كلا من: اسم الكاتب، العنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والاستهلال، والتصدير، والتمهيد، ...وما يمكن أن نشير إليه هو أن "**جيرار جنيت**" لم يهتم كثيرا بالمناص النشري على الرغم من ذكره لوظيفته التداولية[4]، فمثلا في دراسته للغلاف كعنصر مناصي يأتي على ذكر تاريخه ونشأته وتطوره، ثم يقوم بتحديد تقسيماته لكن دون أن يقدم لنا تحديدا للصورة المرفقة للغلاف وكيفيات تحليلها، ومع ذلك فقد أسعفنا بالإطار الإجرائي العام لفهم كيفية اشتغال الغلاف والمناص عامة، وقد تطور الدرس

[1]- G. Genette, Seuils, P 8.
[2]- Voir: G. Genette, Palimsestes; P 10.
[3]- Voir: G. Genette, Seuils; P 21.
[4]- Voir: G. Genette, Palimpsestes, PP 8-16-17.

المناصي في تحليل العتبات، خاصة العتبات التي لم يولها "**جيرار جنيت**" اهتماما كبيرا كما فعل خليفته "**فيليب لان**" **(Philippe Lane)** الذي احتفى في كتابه "**محيط النص**" كثيرا بالمناص النشري[1].

ب. **النص الفوقي (Epitexte)**: هو كل تلك الخطابات التي نجدها خارج الكتاب ولكنها تتعلق به لشرحه وتفسيره وتأويله، كالاستجوابات، والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات، واللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية...[2]، وينقسم النص الفوقي بدوره إلى:

- **النص الفوقي النشري (Epitexte Editorial)**: ويندرج تحته الإشهار وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر إلى آخره...[3].
- **النص الفوقي العام (Epitexte public)**: ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله إلى جانب التعليقات والتصريحات الشخصية التي يدلي بها الكاتب نفسه حول كتبه.
- **النص الفوقي الخاص (Epitexte privé)**:[4] وتندرج تحته كل المراسلات التي تتم بين الكاتب والمقربين منه سواء من الكتاب أو القراء، والمذكرات الحميمية الخاصة بالكاتب والنص القبلي **Avant-texte** أي كل أعماله المخطوطة التي لم ينشرها بعد وهو بصدد تصحيحها وتنقيحها قبل إخراجها للعلن مطبوعة.

[1]- Voir: CF Philippe Lane, La périphérie du texte, éd. Nathan, Paris, 1992, P95.
[2]- Voir: G. Genette, Seuils, PP 346-398.
[3]- Philippe Lane, La périphérie du texte, P 21.
[4]- ينظر: بن عراب رابح، الاقتباس المسرحي كمقولة تناصية، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف والبخيل لحوحو نموذجا، رسالة ماجستير، إشراف: أحمد منور، جامعة الجزائر، 2010، ص 24.

ولتبيان هذا وضعنا الجدول التالي:

أقسـام المنـاص [1]

المناص				
النص المحيط		النص الفوقي		
النشري	التأليفي	النشري	التأليفي	
			العام	الخاص
الغلاف صفحة العنوان الجلادة كلمة الناشر	اسم الكاتب. العنوان (الرئيسي/الفرعي). العناوين الداخلية. الاستهلال. المقدمة. الإهداء. التصدير. الملاحظات. الحواشي. الهوامش.	الإشهار. قائمة المنشورات. الملحق الصحفي لدار النشر.	اللقاءات. (التلفزيونية/الإذاعية/ الصحفية). الحوارات. المناقشات. الندوات. المؤتمرات. القراءات النقدية.	المراسلات (العامة/الخاصة). المسارات. المذكرات الحميمية. النص القبلي. التعليقات الذاتية.

4-3- مبادئ المناص:

حسب "**ج. جنيت**" لا يمكن فهم المناص إلا من خلال فهم أنواع مبادئه[2]، فهي وحدها التي ستمكننا من تحديد نظام الرسالة المناصية الحاملة لعناصرها الفضائية، والزمانية، والتداولية، والوظيفية، ولن يتم ذلك إلا عن طريق طرح عدد من الأسئلة كما يلي:

[1]- ينظر: بن عراب رابح، الاقتباس المسرحي كمقولة تناصية، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف والبخيل لحوحو نموذجا، رسالة ماجستير، إشراف: أحمد منور، جامعة الجزائر 2010، ص 34.

[2]- Voir G. Genette, Seuils, PP 10-11.

1) سؤال المكانية (أين؟): ويطرح قصد تحديد موضعه وموقعه.

2) سؤال الزمانية (متى؟): يحدد به تاريخ ظهور المناص، أو اختفائه المفاجئ (أي متى يظهر؟، متى يختفي؟)

3) سؤال الكيفية (كيف؟): يطرح لتحديد الصيغة الوجودية، لفظية كانت أو غيرها.

4) سؤال التداولية (ممن وإلى من؟): يرصد به العملية التواصلية، والتداولية في المجتمع (مرسل، رسالة، مرسل إليه).

5) سؤال الوظيفة (ماذا نفعل به؟): يحدد الوظائف المحركة للرسالة المناصية.

فبهذه الأسئلة المنهجية تتبين أنواع مبادئ المناص عموما والرسالة المناصية على وجه الخصوص.

4-4- المناص في النص المقتبس:

كما تمظهر التعالق النصي في الاقتباس المسرحي سابقا واتخذ من الجهاز المفاهيمي والمصطلحي مرجعا تحليليا له، يتمظهر المناص أيضا من خلال الاقتباس المسرحي الذي يتخذ من الجهاز المصطلحي للمناص مرجعا تحليليا وهو التوجه الذي أكده "**توماسو Thomasseau**" عندما تحدث عن المناص المسرحي[1]، وهو في توجهه هذا لم يخرج عن المناص العام الذي حدده "**جنيت**" من قبل، ولكنه فصل في أقسامه وأنواعه وبهذا نجد أنفسنا أمام مناص لجنس خاص داخل الأدب وهو المسرح، ولهذا الأخير أنواع ثانوية منها الاقتباس – موضوع دراستنا – إذ سينزل هذا المصطلح كمرتبة من مراتب المناص المسرحي وبهذا يمكننا القول أننا أمام "**مناص مسرحي اقتباسي**" أو بكل بساطة "**مناص اقتباسي**"، لأنه يتخذ من المنطقة المحيطة بالنص المقتبس مكانا للتواجد والظهور.

[1]- Voir Dictionnaire des Littératures, (historique, thématique, et technique), Ed. Larousse, Paris, 1990, P1202.

فإذا أردنا أن نستعرض أقسام المناص الاقتباسي عدنا إلى المناص العام حيث سنجد أنه ينقسم إلى قسمين كبيرين هنا:

- **النص المحيط الاقتباسي**: وهو تلك الخطابات التي تدور في فلك النص المقتبس ونجد فيها كلا من: "**اسم المقتبس**"، وبجواره "**اسم المؤلف الأصلي**" والعنوان حيث نجد "**عنوان النص المقتبس**" و"**عنوان النص الأصلي**" والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والإهداء، والمقدمة، والمؤشر الجنسي...إلخ.
- **النص الفوقي الاقتباسي**: وهو تلك الخطابات الخارجية عن النص إلا أنها تعضد النص شرحا وتفسيرا، ومنها: اللقاءات الصحفية، والحوارات والمقابلات التلفزيونية، والمنتديات المسرحية، والندوات، والمحاضرات حول أعمال الكاتب (المقتبس) وإنجازاته الإبداعية...

وبهذا نرى أن المناص – فعلا – كما نظر له **جنيت** هو منجم الأسئلة[1]، بدليل وجود هذه الإمكانية الكبيرة لاستقطاب أجناس أدبية أخرى منها المسرح عموما، والاقتباس المسرحي خصوصا*، حيث تظهر قدرة هذا المناص الاقتباسي على التأويل المفتوح نتيجة العلاقة التي تربطه بنصه من جهة وبالقارئ من جهة أخرى، وبالمجتمع والجماهير من جهة ثالثة، والفضل في هذا عائد لطاقته الإنجازية من جهة ولقدرته التداولية من جهة ثانية، ومن هنا يتبين لنا أن المناص الاقتباسي يتميز بالخصوصية رغم ارتباطه الشديد بالمناص العام.

- **خصوصية المناص الاقتباسي**: تتجلى خصوصية المناص الاقتباسي من خلال خصوصية عملية الاقتباس، فإن كان للنص المقتبس منه مناصه الخاص أيضا والذي نسميه المناص الأصلي، وعليه نلاحظ أن بعضا من العناصر المناص الأصلي ستظهر في المناص اللاحق (النص المقتبس)، حيث يذكر المقتبس عادة اسم صاحب النص الأصلي (المقتبس منه)، كما

[1]- Voir: G. Genette, Seuils, P 10.

*– يتم التركيز على الاقتباس لأنّه محور الدّراسة.

يذكر أيضا عنوان النص الأصلي كما يمكن للنص أن يصبح هو نفسه جزءا من المناص الاقتباسي وذلك عندما يجعل المقتبس من هذا النص الأصلي ملحقا.

5- الاقتباس المسرحي والميتناص:

5-1- تحديد الميتناص (Metatextualité):

لم يطل جنيت الحديث عن هذا النمط من المتعاليات النصية الذي يجسد العلاقة التي تجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه، من دون أن يذكره بالضرورة (**يستدعيه**) بل قد لا يسميه[1]، وهذه العلاقة شائعة تحت تسمية التعليق **(Commentaire)** أو "الشرح"*، لأنها تجسد العلاقة النقدية في أسمى صورها[2] وقد مثل لها "جنيت" بما فعله "هيغل" "Hegel" في كتابه (**ظواهرية الروح**) **(Phénoménologie de l'Esprit)** حين ذكر بشيء من التلميح الخافت الذي يكاد يشبه الصمت رواية **"ابنأخ رامو" (Le Neveu de Rambeau)** لـ **ديدو**[3].

5-2- النص المقتبس يحقق الميتانصية:

يمكن أن نعتبر النص المقتبس واحدا من بين أفضل المجالات التي يتحقق فيها هذا النمط من المتعاليات، إذ من السهل على المقتبس أن يقوم من خلال نصه بالتعليق على النص المقتبس منه، لأنه غير ملزم بأن يكتفي بالأخذ من النص المقتبس منه فقط وإنما يمكنه أن يحاور هذا النص أو يغير فيه أو حتى يعلق عليه، فقد يقوم المقتبس بالتعليق على أحداث النص السابق أو شخصياته مثلا وقد يجعل من النص السابق مجرد حجة لمعالجة قضية ما.

---

[1]- Voir: G. Genette, Palimpsestes, P 10.

*- ورد هذا المصطلح في كتاب دراسات في النص والتناصية، لمحمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب/ سوريا، 1998، ص120.

[2]- Voir: G. Genette, Palimpsestes, P 10.

[3]- Voir: Op.cit, P 10.

6- الاقتباس المسرحي وجامع النص:

6-1- تحديد جامع النص (Architextualité):

لقد شكل جامع النص محور اهتمام "جنيت" الذي أعتبره في كتابه الصادر في سنة 1979 **"مدخل إلى جامع النص"** موضوع الشعرية، والذي يحمل عنوان **"أطراس"** حيث أصبح موضوع الشعرية هو "المتعاليات النصية" عامة وبهذا أضحى جامع النص مجرد نمط إلى جانب باقي الأنماط المتعالية الأخرى، وقد اعتبره "جنيت" النوع الأكثر تجريدا وتضمينا لأن الأمر متعلق بعلاقة **"خرساء" Relation Muette** ذات بعد مناصي **Para textuelle**[1]، تدل على النوع أو الجنس من خلال عملية التعيين الطباعي فيذكر على الغلاف أن هذا العمل: رواية أو قصة أو مسرحية... ومع ذلك يبقى النص غير ملزم بتحديد وضعه النوعي، لأنّها مهمة القارئ، والناقد، والجمهور الذي يستطيع أن يرفض الوضع الذي تم تبينه من خلال **جامع النص**[2]، **وعلى الرغم من أن هذه العلاقة ضمنية وتخضع للأخذ والرد، إلا أن ذلك لا يقلل من أهميتها لأن "التصور النوعي" (La perception générique)** كما نعرف يوجه ويحدد على نطاق واسع أفق انتظار القارئ **(L'horizon d'attente)** ..."[3].

6-2- الاقتباس تجسيد لجامع النص:

يتخذ الاقتباس أشكالا عديدة ومختلفة مثلما سبقت الإشارة إليه في المبحث التمهيدي من هذا البحث، لكننا نريد الوقوف عند مسألة مهمة يمكن لعملية الاقتباس أن تثيرها هنا هي: كيف يمكن لهذه العملية أن تحقق **"الجامعية النصية"**؟

[1]- Voir: G. Genette, Palimpsestes, P 11.
[2]- Ibid, P 10.
[3]- Idem, P11.

وللإجابة على هذا السؤال تكون على الشكل الآتي:[1]

- **الحالة الأولى:** يمكن للاقتباس المسرحي في هذه الحالة أن يؤدي إلى ترسيخ خصائص الجنس أو نوع النص، إذا تمت عملية الاقتباس داخل الجنس الواحد من خلال قيام المقتبس بإنتاج نص مسرحي انطلاقا من نص مسرحي، وبهذا يتم ترسيخ الخصائص الفنية والأسلوبية لهذا الجنس لأن كلا النصين يجسد المبادئ الجنسية نفسها ويمكن أن نشير هنا إلى أن المحاكاة هي أفضل ما يمكن أن يمثل به لهذه الحالة، لأن المقتبس يتخذ من النص السابق (المقتبس منه) مثالا أعلى يحاكيه.
- **الحالة الثانية:** يمكن للاقتباس المسرحي أن يؤدي إلى إبراز الفوارق الموجودة بين نوع ونوع آخر خلال التغييرات التي يقوم بها المقتبس من أجل تحويل نص سردي مثلا إلى نص مسرحي، مما يعني أنه قد تم الانتقال من جنس من جنس أدبي مخصوص له خصائصه الفنية والأسلوبية إلى جنس آخر متميز بخصائصه الفنية والأسلوبية وعليه يمكن القول أن الاقتباس المسرحي يتم على النحو التالي:
  - من أو عن نص ينتمي إلى الجنس المسرحي عن طريق علاقة المحاكاة (بحسب مصطلحات التلقي النصي)، ويحقق بذلك مقولة "جامع النص" من خلال ترسيخ خصائص هذا الجنس.
  - قد يتم انطلاقا من نص لا ينتمي إلى الجنس المسرحي عن طريق علاقة التحويل (بحسب مصطلحات التلقي النصي)، ويحقق بذلك مقولة "جامع النص" من خلال تغيير الخصائص الفنية والأسلوبية لهذا النص حتى تتوافق مع خصائص الجنس المسرحي المنتقل إليه.

[1]– G. Genette, Palimpsestes, P13.

شبكة العلاقات في النص المقتبس:

يتجلى تعلق النص المقتبس (اللاحق) بالنص الأصلي (السابق) من خلال إحدى العلاقتين:[1] إما المحاكاة وإما التحويل –كما سبق أن أوضحنا من قبل– فيقوم المقتبس باستحضار نصوص أو بنيات نصية منها ليدمجها في نصه أو ليجعل نصه يتفاعل معها، ويتم هذا الدمج أو التفاعل ضمن بنية النص المقتبس بمستويات مختلفة فتكون كثيفة وبارزة، أو قليلة وخافتة، ويمتلك المقتبس آليات استحضار وتفاعل متعددة يتخير منها ما يتلاءم مع بنية نصه، وقد تم البحث عن هذه الآليات في شكل مبادئ رئيسية للتعلق تم الكشف عنها من خلال قراءتنا لنصوص المدونة وهي: الثبات، والتحول، والاستحداث، والحذف، وتتجسد هذه المبادئ من خلال بعض العناصر التي تميزها وتتحرك من خلالها، أجملناها في : التسمية، والتصفية، والدور أو الوظيفة.

وتم التركيز على هذه العناصر والمبادئ لاستجلاء مختلف التعالقات الحاصلة على المستوى المكونات البنيوية للنصوص المقتبسة وهي: الأمكنة، والأزمنة، والشخصيات. ولكل مبدأ من هذه المبادئ حضور في المكونات البنيوية من خلال بعض العناصر أو كلها غير أن ظهور المبدأين الأولين، أي الاستحداث والحذف.

[1]- Voir : G. Genette, Palimpsestes, P 16.

المبحث الثاني: الاقتباس والمجتمع الجزائري.

من خلال محاولات بعض المبدعين في تفعيل الحركة المسرحية وتطويرها بشكل جديد، جمع بين التقليد والتجديد ما أضفى النوعية على هذا الفن فكان بذلك التأليف، والترجمة والاقتباس أساليبا متنوعة للإبداع في مجال المسرح، وكل أسلوب من هذه الأساليب إلا وله ميزاته وخصوصيته منفتحا على مجالات عديدة يحقق فيها ذاته.

إذا كان الاقتباس **"من أكثر الأساليب شيوعا خاصة في ميدان المسرح فقد اتخذ اتجاهات متعددة تحكمها تلك المسرحيات المقتبسة التي تنوعت بتنوع مواضيعها واتجاهاتها وتعدّد أهدافها، فمنها ما يطرح مواضيع تخص هذا المجتمع الذي تعرض من أجله المسرحية ومنها ما ينطلق إلى قضية سياسية أو أسلوبا إداريا ملتويا"**[1]، ومنها ما يجعل من الكوميديا أداة لنقد الآفات الاجتماعية المتفشية أو لطرح جملة من القضايا، مثل الوصولية الديمقراطية والاشتراكية واستغلال المناصب... وكل هذه المواضيع تصب في إطار اجتماعي وإذا كان الاقتباس لا يحقق لنا المتعة والإفادة فهو إذا اقتباس عقيم، بل هو عنصر غريب عن المجتمع دخيل لا مكان له بين طيات الحقائق الاجتماعية والسياسية.

لعل أكثر سمة تميز المسرحيات سواء المؤلفة منها أم المقتبسة هو طابعه الاجتماعي الذي يلفت النظر إليه بمجرد طرحه قضايا تخص المجتمع "... **كما تحاول هذه المسرحيات الاجتماعية التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع"**[2]، فهي في أصلها وهدفها إنسانية لا محالة.

[1]- عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، دراسة مقارنة بين نموذجين القراب والصالحين لكاكي والإنسان الطيب في ستشوان لبريخيت، رسالة ماستير، إشراف: إدريس قرقوة، جامعة سيدي بلعباس، 2013، ص 42.

[2]- سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، رؤية نقدية تحليلية مقارنة، دار الفكر العربي، ملتزم الطبع والنشر، ط 1، ص211.

فكما نقل المسرح آلام مجتمعه أثناء الثورة كما كان دوما مستعدا لنقل آلامه وآماله بعد الثورة، وإذا كان الاقتباس في مرحلة من المراحل قد طرح مواضيع قليلة الأهمية مقارنة بما كان يعانيه المجتمع آنذاك، وكان التأليف في تلك المرحلة الأسلوب الأقرب في نقل هموم المجتمع، فالمسرحيات المقتبسة آنذاك كانت تتناول مواضيع أبعد عن المجال السياسي واكتفى المقتبسون بطرح بعض الآفات التي كان يعاني منها المجتمع، كما رأينا من خلال مسرحية "**سليمان اللوك**" التي اقتبسها "**باشطارزي**" عن مسرحية "**مريض الوهم**" لموليير، وفيما بعد مسرحية "**المرأة المتمردة**" التي اقتبسها "**قزدرلي**" عن "**ترويض الشرسة**" لشكسبير .

وبعد فترة من الإنتاج التي عرفتها مرحلة ما بعد الاستقلال ، تأتي مرحلة أخرى عرف فيها المسرح شيئا من الركود، خاصة بعد تطبيق قانون اللامركزية سنة 1972[1] الذي نص عل إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران، عنابة، وبلعباس، ولم تكن حتى الإمكانات متوفرة ولا الطاقات الشابة متكونة بشكل يمكن من قضاء حاجيات المسارح الجهوية لا ماديا ولا معنويا، ولقد تسبب كلهذا في شيء من الركود على مستوى النشاط المسرحي، وشهدت الفترة عرض المسرحيات المقتبسة التي سبق وأن عرضت من قبل، مثل مسرحية "**القراب والصالحين**" و"**حمق سليم**" و"**يا الأخ راك متسلل**"، "**وأمام قلة الإنتاج وانحصار الاقتباس عن الأعمال الأدبية العالمية أصبح هذا المسرح يجتر الأعمال السابقة ويعقد المهرجانات المسرحية لتنشيط الحياة الثقافية**"[2] وذلك حتى تكون هناك استمرارية لهذا النشاطات الفنية دون المتعة النهائية.

وكلما تأزمت أمور المجتمع أصبح غنيا بالمواضيع التي يمكن للمبدع استلهامها أو إدراجها ضمن ما يقتبسه من مسرحيات غربية كانت أم عربية، فيضفي على عمله مواضيع جزائرية بشخصيات جزائرية ذات طابع جزائري، ويصبح الاقتباس خادما مجتمع وفي بيئة مختلفة.

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 110.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

1- مصادر الإنتـاج المسرحي:

إذا كـان التنوع في مصادر إنتاج المسرح الوطني الجزائري يعبر عن نصوص القوانين الصادرة بشأن المسرح التي تؤكد على ضرورة تقديم أعمال مسرحية لمؤلفين جزائريين، ومؤلفات مسرحية لمؤلفين أجانب ينتمون إلى المسرح العالمي الكلاسيكي والعصري، فإن ندرة النص المسرحي الجزائري كان وراء هذا التنوع وهذا ما يبينه الجدول الأول والثاني اللذين يكشفان عن توزيع العروض المسرحية حسب مصادرها وجمهورها.

وستتضح شروط هذا التوجه عند استعراض المصادر الثلاثة، كما يلاحظ أن التنوع في المصادر التي استسقى منها المسرح الوطني الجزائري مسرحياته، صاحبه تنوع آخر في المراحل الزمنية التي كتبت فيها هذه المسرحيات، فمن بين سبع عشر مسرحية جزائرية كتبت ست منها في أثناء الثورة التحريرية، وعالجت موضوعات عن الثورة أما باقي المسرحيات فكتبت بعد الاستقلال، في المسرحيات المقتبسة قدمت أربع مسرحيات مقتبسة عن الكاتب الفرنسي موليير من القرن السابع عشر وفي المسرحيات المجزأرة قدمت مسرحيتان كلاسيكيتان أما باقي المسرحيات فهي معاصرة.

إذا بحثنا وتعمقنا في المسرحيات من حيث أصولها نجد أن المسرحيات المقتبسة الست، خمس مسرحيات فرنسية "**أربع لموليير وواحدة لفيكتور هيجو ومسرحية واحدة روسية لغوغول. في المجزأرة قدمت ثلاث مسرحيات ألمانية لبريخت ومسرحيتان عربيتان واحدة لتوفيق الحكيم والأخرى لعلي سالم، ومسرحيتان اسبانيتان لكل من إيمانويل روبيلاس، وكالدرون، ومسرحية بلجيكية لتوم برون، وواحد ايرلندية لسين أوكازي، واحدة تركية لناظم حكمت، وواحدة صينية لشوصن شن** "[1].

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور (دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره)، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص ص 14-15.

أما بالنسبة لطريقة التعبير فقد نقلت المسرحيات المقتبسة والمجزأرة كله من اللغة الفرنسية باستثناء المسرحيتين العربيتين.

ويكشف جدول رقم (1) الذي يبين مصادر الإنتاج المسرحي أن المسرحيات الجزائرية احتلت المرتبة الأولى من حيث عدد المسرحيات والعروض وإقبال الجمهور، "**إذ حققت17 مسرحية بنسبة 47.22% و253 عرضا بنسبة 51.42% و83961 متفرجا بنسبة 57.42% من مجموع ما حققته المصادر الثلاثة. المرتبة الثانية حققها مصدر المسرحيات المجزأرة بـ 13 مسرحية بنسبة 11. 36 % و176 عرضا بنسبة 35.48% و40812 متفرجا بنسبة 27.91 % من مجموع ما حققته المصادر الثلاثة. المرتبة الثالثة عادت لمصدر المسرحيات المقتبسة بست مسرحيات 16.66% و67 عرضا بنسبة 13.50% و21446 متفرجا بنسبة 14.66% من مجموع ما حققته المصادر الثلاثة**"[1].

1-1- المسرحيات الجزائرية:

ومن بين (17)[2] مسرحية جزائرية قدمت في هذه الفترة أربع منها لكتاب مارسوا الكتابة الأدبية والمسرحية اثنتان منهما لكاتب ياسين، ومسرحيتان إحداهما لمولود معمري، والأخرى لأسيا جبار. أما باقي المسرحيات فهي لفنانين مسرحيين ليسوا أدباء أو كتابا محترفين، بل هم هواة يمارسون النشاط المسرحي كتابة وأداء، وقد عرف المسرح الجزائري هذه الظاهرة منذ بدايته الأولى فكانت النصوص المسرحية تتناول بعض القضايا المرتبطة بالمجتمع الظرفية السياسية والاجتماعية.

إن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال لم تكن تسمح بظهور نشاط ثقافي، وكذلك الرقابة المفروضة على الإنسان الجزائري والإبداع الفني كما أن طريقة دخول المسرح إلى الجزائر

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، المرجع السابق، ص15.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

لم تكن عن طريق الترجمة والاقتباس على يد كتاب وأدباء، بل تمت على يد هواة وهذا ما يؤكده محي الدين بشطارزي في الجزء الثاني من مذكراته. ورغم ذلك استطاع هواة المسرح أن يقدموا أعمالا مسرحية من الواقع الجزائري بمختلف مظاهره، أما الاقتباس فكان على صعيد الشكل في استعارة القوالب المسرحية الأوروبية[1].

كل هذه الأسباب زالت دون قيام حركة مسرحية قائمة على التأليف والنشر وهو ما يلاحظ في تاريخ المسرح الجزائري، فكانت المسرحيات تؤلف أو تترجم على شكل نص مكتوب تقدم للفرق المسرحية، ولم تكن تطبع للقراءة ولهذا فقدت وأهملت النصوص المسرحية ولم تعد شكلا من الأشكال الأدبية حتى تنشر وتقرأ. وقد كانت قلة التأليف المسرحي في الجزائر وراء هذا التوجه، إذ جاءت المسرحيات المقدمة في هذه الفترة جامعة بين التأليف المحلي والاقتباس والجزأرة، وذلك لسد متطلبات مؤسسة المسرح الوطني الجزائري، خاصة وأنها المؤسسة الرسمية الوحيدة في تلك الفترة، ومهمتها كبيرة للقيام بالدور المنوط بها والمتمثل في الإنتاج والتوزيع المسرحي[2].

إذا كانت ظاهرة انعدام النص المحلي المنشور في الجزائر قبل الاستقلال تجد مبرر لها في الجو الثقافي الذي كانت تعيش فيه الجزائر في تلك المرحلة، والمتمثل في الحصار المضروب على الثقافة الوطنية من جهة، وفي الظرف نفسه تطلب تقديم أعمال بالدارجة للعرض فإنه بعد الاستقلال لم يعمل المسرح الوطني الجزائري على نشر هذه النصوص إذا استمرت التجربة في مجال كتابة النصوص المحلية بهدف العرض لا النشر. وهذا ما يلاحظ في قائمة المسرحيات الجزائرية المقدمة طوال الفترة باستثناء مسرحيات كاتب ياسين، مولود معمري، أسيا جبار. وذلك رغم أن المجتمع الجزائري يعيش في مرحلة جدية فرضتها ظروف الاستقلال، تختلف اختلافا كبيرا عن ظروف الاحتلال.

[1]- Mahieddine Bachetarzi, Mémoires, Tome2, Alger, SNED, 1984, PP 17-19.

[2]- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، المرجع السابق، ص16.

تكلمت موضوعات المسرحيات السبع حول الثورة التحريرية الجزائرية ومسرحيتين حول الحركات التحريرية، وثماني مسرحيات حول موضوعات اجتماعية أخلاقية متفرقة. أما فيما تصب فقد كانت عشر مسرحيات منها كوميدية وخمس مسرحيات درامية ومسرحيتان تراجيديتان. إن الطابع الغالب الذي اتصفت به المسرحيات الجزائرية لم يمس المسرح الجزائري بعد الاستقلال، إذ يوجهنا **محي الدين بشطارزي** إلى أن الركح الجزائري قد اتخذ لونا شعبيا منذ نشأته في العشرينات، وبشكل تلقائي قبل أن يتأثر بالمسرح الأوروبي[1].

كما أن هذا الارتباط نابع أساسا من طبيعة المسرح الذي يعبر عن روح العصر والذي سيتبلور بتبلور الثقافات المختلفة، ويركب قطار التطور الذي تشهده المجتمعات عبر مرور العصور. وإذا كان المسرح الجزائري استطاع أن يضفي لمسته على طابعه صفة شعبية كما أكدها محي الدين بشطارزي، فإن ذلك رجوعه إلى ضرورة التعبير الدرامي تفرضها ظروف الحياة المعبرة عن الواقع الاجتماعي بكل أبعاده. غير أن الشكل يبقى تابعا يدين بفنيته للمسرح الأوروبي وذلك لخلو التراث الأدب العربي من الفن المسرحي[2].

رغم تأثر إنتاج المسرح الوطني بالمسرح العالمي كما هو واضح في مصادره، فإن هذا لم يفقده خصوصيته في التعبير بأساليب وأشكال مستوحاة من الواقع، فنرى مسرحيات **عبد الحليم رايس** التي تكلمت على الثورة التحريرية واعتمادها على الفعل الدرامي المنبثق من أحداث الثورة ووقائعها لم يكن إلا نتيجة منطقية لها، وكذلك أبطال مسرحياته التي تصور حياة المجاهدين وكذا معاناة الشعب الجزائري في مواجهته للاستعمار الفرنسي.

مسرحيات **رويشد** التي تبنت الواقع الجزائري بعد الاستقلال وسجلت أحداثه المشاركة الشعبية في الثورة التحريرية في "**حسان طيرو**"، والسلبيات الناجمة عن تطبيق نظام التسيير الذاتي في "**الغولة**"،

[1]- Mahieddine Bachetarzi, Mémoires, Tome2, Alger, SNED, 1986, P 426.

[2]- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، المرجع السابق، ص ص17-18.

وواقع المدينة في **"البوابين"** بأبطالها التي قدمت نماذج من مختلف الشرائح الاجتماعية (بوابون، عمال، بطالون، سماسرة وصوليون) وكلها تجد رموزها على صعيد الواقع[1].

كما استلهم **عبد الرحمان كاكي** بعض أفكار مسرحياته من أعمال مسرحيين عالميين، إلا أن صلب موضوعاته جزائرية خاصة وأنه يضفي عليها الطابع المحلي في المواقف والأحداث والشخصيات والحوار.

بالرغم من الطابع الإنساني **"أو البعد العالمي الذي يميز مسرحيات كاتب ياسين، وتوظيفه لعناصر مسرحية عالمية مثل الجوقة في –الجثة المطوقة– والتوثيق وتسجل الأحداث التاريخية في –الرجل صاحب النعل المطاط –"**[2]، فإن الشخصيات والأحداث والمواقف مأخوذة بطريقة مباشرة من مأساة الجزائر، وهاته الطريقة في استلهامه جل مسرحياته تشكل إحدى الخصائص الفنية لأعماله.

"مسرحيات عبد القادر السفيري، محمد التوري، محي الدين بشطارزي، تصور الواقع الاجتماعي، وتعرض جوانب أخلاقية ونفسية نابعة من ذات الإنسان"[3]، فهو يتطبع بطبائع كالبخل الأنانية، الحب، الوفاء، وتقدم المسرحيات الوضع الاجتماعي لشخصياتها المرتبطة.

1-2- المسرحيات المقتبسة:

من مظاهر تعدد المصادر التي استوحى منها المسرح الوطني موضوعاته بعد المسرحيات الجزائرية، لجوؤه إلى الاقتباس حله الوحيد لتجاوز مشكلة غياب النص المحلي الذي كان مطروحا في

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، المرجع السابق، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

[3]- نفسه، ص ص 18- 19.

الجزائر خلال تلك الفترة. وقدمت خمس مسرحيات مقتبسة والسادسة لم نعثر على عروضها، وحققت 67 عرضا وشاهدها 21446 متفرجا[1].

إذا كانت المسرحيات الجزائرية قد تناولت موضوعات لها علاقة مباشرة بالمجتمع الجزائري بعد الاستقلال، مستلهمة في ذلك الأحداث والوقائع الاجتماعية فإن البحث عن العلاقة بين المجتمع أدى بالمقتبس إلى إعادة النظر الأصلي باقتباس موضوع المسرحية ليجعل منه جزائريا خاصة على مستوى الأحداث والشخصيات كما فعل **أحمد رضا حوحو** في مسرحية "**عنبسة**" والمحافظة على البناء الفني كما هو الحال في المسرحيات المقتبسة عن **موليير**. إذ انكب اهتمام المقتبس على نقل الوسط والوضع الذي تدور فيه أحداث المسرحية المقتبسة "**إلى وسط محلي مثلما هو الشأن بالنسبة إلى المسرحيات التالية:الممثل رغم أنفه، سلاك الواحلين، سي قدور المشحاح، سليمان اللك**"[2]، لم يكتف المقتبسون في هذه المسرحيات بترجمة الحوار وفقط، بل توجهوا في معظم الأحيان إلى تغيير أسماء الشخصيات الأجنبية، واستبدلوها بأسماء شخصيات جزائرية حتى تسقط الغرابة التي تحملها هذه الشخصيات الأجنبية،والتي لا تتناسب مع التغير الذي أصبحت عليه المسرحية بعد الاقتباس.

وفي هذا المجال يذكر المخرج **علال المحب** عند تقديمه مسرحية "**سي قدور المشحاح**" أنه تم اقتباس مسرحية كوميدية تجري أحداثها في القرن السابع عشر بحذف بعض المشاهد وتعويضها بمشاهد أخرى، وحذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدنا وعاداتنا وكان الهدف ترجمة مسرحية موليير حسب قيمنا ومشاعرنا التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر موليير قيم ذات منحنى إنساني. ذلك أن ظاهرة البخل مثلا لا تقتصر على مجتمع دون آخر فهي موجودة في كل زمان ومكان، فقط تختلف طريقة معالجتها حسب ما تقتضيه الظروف السياسية والاجتماعية[3].

---

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، المرجع السابق، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- Voir : Mohamed Aziza, Regards sur le théâtre arabe, Tunis, ATE, 1970, P 16.

وتذكر **أرليت روث** بدورها أن المسرح الجزائري في تعامله مع المسرحيات المقتبسة من المسرح العالمي، استطاع أن يقدم مجموعة من المسرحيات في طابع جزائري من حيث المواقف والأحداث والشخصيات فرشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي ابتكرا شخصيات ومواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحياتهما[1].

تدخل هنا تجربة أخرى جديرة بالاهتمام عند الحديث عن ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، هي تجربة الكاتب والمخرج المسرحي **عبد الرحمن كاكي** التي تجاوزت حد الاقتباس بإعادة النظر في الهيكل الكلي للمسرحية، وإعادة كتابتها من جديد حيث تظهر وكأنها مسرحية جزائرية شكلا ومضمونا. تجسد هذه التجربة مسرحيتان: **"ديوان القراقوز والقراب والصالحين"**، ويذكر الكاتب أنه عندما كتب المسرحية الأولى "... **بحثنا عن وسيلة تعبيرية خاصة بنا، قمنا بجولة عابرة وصلنا إلى البندقية وجدنا مسرحية (الطائر الأخضر) للكاتب المسرحي الإيطالي كارلو غوزي الذي كتب الكوميديا المرتجلة والذي أخذ فكرتها من قصص ألف ليلة وليلة، تناولنا هذه القصة العربية من أجل الضرورة، فأخذنا التركيب الدرامي المسرحي، سرق السارق، العدالة تحققت وابتكرنا (ديوان القراقوز)**"[2].

في مسرحيته الثانية التي اقتبس فكرتها عن مسرحية **"الإنسان الطيب لستشوان"** لـ **برتولد بريخت**، يذكر الكاتب أنه عندما قرأ المسرحية الأصلية ولفتت انتباهه وأعجب بموضوعها فكر في تقديمها، ولكنه استوقفته أحداثها ومواقفها وشخصياتها الغريبة والمختلفة عن البيئة الجزائرية، خاصة بالنسبة إلى المرأة الطيبة التي قدمها **برتولد بريخت** بمثابة امرأة طيبة، ولكنها تضطر إلى التنازل عن شرفها وحرمتها خدمة للصالح العام، فقام الكاتب بتبديل طبيعة الشخصية (المرأة الطيبة) كما قدمها

[1]- Voir : Arlette Roth, Le théâtre Algérien, Paris, Maspero, 1968, P 16.

[2]- مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، المرجع السابق، ص 21.

بريخت وجعلها تفقد بصرها وتستنجد بأولياء صالحين بدل فكرة الآلهة التي لا تتفق وطبيعة الإنسان الجزائري ذو عقيدة الإسلام[1].

والملاحظ هنا أن المصادر التي استقى منها المسرح الوطني الجزائري مسرحياته المقتبسة عدم توجهه إلى اقتباس مسرحيات عربية، فالمسرحيات الست المقتبسة كلها مسرحيات أجنبية، ويفسر البعض هذا التوجه إلى الانفصال الذي كان قائما بين الجزائر والمشرق العربي في هذه الفترة، مما حال دون الاستفادة من التجربة المسرحية العربية التي عرفت تطورا كبيرا في الستينات من القرن الماضي، علما أن المسرح الجزائري تأثر في بدايته بالمسرح العربي على إثر الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية إلى الجزائر في العشرينيات من القرن الماضي[2].

إن هذا الانفصال لا يخص هذه الفترة ولكنه يعود إلى ما قبل الاستقلال، نتيجة الظروف القاهرة التي كان يمر بها العالم العربي، حيث كانت معظم أقطاره تخضع تحت إمرة الاستعمار.

مما زاد في عمق الفجوة الحاصلة بين الجزائر والمشرق العربي، مشكلة اللغة التي لعبت دورا أساسيا في هذا التوجه فالمسرحيات الست المقتبسة كلها مأخوذة عن نصوص باللغة الفرنسية، وهذا ما يعزز دور اللغة وتأثيرها في نشاط المسرح الوطني الجزائري في هذه الفترة، كما أن التبادل الثقافي بين أقطار المغرب العربي ومشاركة الجزائر في الكثير من المهرجانات، لم يجد صدى في مجال التوجه إلى المسرح العربي.

1-3- المسرحيات المجزأرة:

الترجمة هي أحد العوامل التي ساعدت على تطوير الحركة المسرحية في الجزائر آنذاك، وهذا ما تبنته مصادر المسرح الوطني الجزائري و إنتاجه، إذ قدم ثلاثة عشر مسرحية مجزأرة[3].

---

[1]- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، المرجع السابق، ص21.

[2]- Voir Allalou, L'aurore du théâtre algérien, Oran Cahiers du CDSH, 1982, P8 .

[3]- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، المرجع السابق، ص 22.

ويتبين من المصادر المتعلقة بالنصوص المسرحية المجزأرة المقدمة في هذه الفترة، أن مترجمي هذه المسرحيات لم يتبعوا مدرسة أو تيارا مسرحيا معينا فقد اختلفت الترجمة من كاتب إلى آخر، بعضهم عمل على تقريب مضمون المسرحية من الواقع فاهتم بنقل أحداث المسرحية الرئيسية ووقائعها بحذف مقاطع من الحوار الذي لا يراه لا يناسب الذوق الجزائري، ويضيف في بعض الأحيان عبارات ليضفي عليها الطابع المحلي، مع المحافظة على أسماء الشخصيات كما هو الحال في معظم المسرحيات المجزأرة، وأحيانا يضطر المترجم إلى تغيير عنوان المسرحية، كما فعل مع مسرحية **ناظم حكمت** "**إبفانوفيتش هل هو موجود**" التي غير المترجم عنوانها فصارت "**إبليس الأعور**"، هذا الأخير يقترب من الذوق الشعبي خاصة لما يتضمنه العنوان نفسه من معنى وما يوحي به من دلالات. وهكذا فإن ترجمة المسرح في الجزائر كانت بهدف العرض والفرجة. وما يبين هذه الخاصية أن المترجمين عدم تقديم العناية الكافية بالناحية الأدبية، إذ لم تنقل مسرحية أجنبية واحدة إلى الفصحى باستثناء مسرحية "**عنبسة**" المقتبسة عن "**روي بلاس**" لـ**فكتور هيغو**، التي اهتم فيها المقتبس بالناحية الأدبية وقد يعود السبب إلى أن **أحمد رضا حوحو** كان كاتبا وأديبا متمكنا وقام بنشر العديد من الأعمال المسرحية الأدبية باللغة العربية الفصحى[1].

أما مترجمو هذه المسرحيات فليسوا أدباء أو كتابا، بل هم فنانون مسرحيون وهذا ما يفسر الرغبة في الاهتمام بالعرض. هناك مؤشر آخر يؤكد ذلك يكمن في أن المسرحيات المجزأرة لم تنشر وهذه الصفة لها علاقة بوسيلة التعبير التي قمت بها، أي أن اللغة الدارجة التي ميزت المسرح الجزائري خلال هذه الفترة وحتى المسرحيتان العربيتان نقلتا إلى الدارجة.

هذا ما جعل الأعمال المسرحية المقتبسة والمجزأرة من المسرح العالمي التي قدمها المسرح الوطني الجزائري، تشترك مع المسرحيات الجزائرية في كثير من الجوانب، فهي مترجمة من لغتها الأصلية إلى الدارجة وغير منشورة بعد جزأرتها أو اقتباسها من جهة أخرى، فضلا عدم الاهتمام بطبع وترويج كل

[1]- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، المرجع السابق، ص 23.

ما هو مكتوب بالدارجة. إن تنوع الأشكال المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني الجزائري ناتج عن تنوع المصادر التي استسقى منها مادته، في المسرحيات الجزائرية أو المقتبسة أو المجزأرة ويستنتج من هذه الدراسة أن المسرح الوطني الجزائري في هده الفترة، بالرغم من تأثيرات المسرح العالمي التي تبدو واضحة في قائمة المسرحيات المقدمة، استطاع أن يتخذ شكلا معينا يميزه عن غيره من المسارح ويضفي على أعماله الطابع الجزائري.

وما يلاحظه القراء والمتلقون أن إنتاج المسرح الوطني الجزائري **"أنه تميز بخاصيتين أساسيتين: الأولى تتمثل في غلبة الطابع الكوميدي والثانية في اللغة الدارجة "**[1]، وقد يكون هذا راجع إلى العلاقة بين الكوميديا والواقعية، لأن الكوميديا تدور في مجال اجتماعي واقعي وتعالج قضايا الأشخاص وعاداتهم التي تتفق مع تقاليد المجتمع أو تتعارض معها، فوظيفة الكوميديا بالنسبة **لـ موليير** هي الخوض المباشر في تفاصيل الاتجاهات السخيفة للبشر وعرض أخطاء الناس على المسرح بطريقة مقبولة[2].

ظهر توجه المسرح الجزائري إلى المسرح الأجنبي مرة أخرى في محتوى المسرحيات المجزأرة، فمن بين ثلاث عشر مسرحية قدمت مسرحيتان عربيتان وكانت الترجمة من اللغة الفرنسية إلى الدارجة الجزائرية، ويؤكد هذا التوجه مرة أخرى دور اللغة في توجيه الحركة المسرحية. كانت للكوميديا ظهور خاص في المسرحيات الجزائرية وهي التي احتلت الصدارة في إنتاج المسرح الوطني الجزائري خلال عشر سنوات، ذلك لأنها استقطبت اهتمام الجمهور كما هو موضح في الجدول رقم (1).

"إن لهذه المسألة ارتباطا وثيقا بوسيلة التعبير أو اللغة التي قدمت بها جل المسرحيات، إذ يلاحظ أن النسب متفاوتة أما نسبة 91.66% احتلت المسرحيات المقدمة بالدارجة،

[1]- مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص 24.

[2]- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص 50.

ونسبة 5.55% احتلتها المسرحيتان اللتان قدمتا بالفصحى وبنسبة 2.77% احتلتها المسرحية الوحيدة المقدمة باللغة الفرنسية، ويمكن تفسير هذا التفاوت بين المسرحيات بوسيلة التعبير، وأن الجمهور المسرحي في الجزائر كان يفضل المسرحيات المقدمة بالدارجة"[1]، لأن اللغة العامية هي التي كانت مسيطرة ومفهومة عند كافة فئات المجتمع.

ويفسر البعض هذه الظاهرة بالتجربة التي قام بها المسرح الوطني الجزائري عندما قدم مسرحيتين بالفصحى **"عنبسة"** لـ **رضا حوحو**، ومسرحية **"الجثة المطوقة"** لـ **كاتب ياسين**، اللتين لم تشهدا إقبالا كبيرا وعبرت الصحافة عن رأيها في هذا الموضوع، فأيد البعض الفصحى واعتبر العمل حدثا هاما تاريخ الثقافة الوطنية لأنه يندرج ضمن سياسة التعريب[2]، على حين أبدي البعض الآخر عدم اقتناعه[3].

إذا كانت هذه الحقيقة قد استقاها المسرح الوطني الجزائري من تجربة ملموسة، فإن المشكلة تظل قائمة وتحتاج إلى نظرة موضوعية واعية انطلاقا من الظروف التي مرت بها الجزائر سواء في أثناء فترة الاحتلال أو بعد الاستقلال مباشرة. كما أن المسرحيتين اللتين قدمتا بالفصل لا تشكلان معيارا أن الجمهور المسرحي يفضل الدارجة على الفصحى، والمقارنة غير واردة في حالة عدم تساوي المسرحيات في الوسيلتين التعبيريتين الفصحى والدارجة.

إن مشكلة اللغة في المسرح قد عرفته الدول العربية قبل الجزائر، فمنذ ولادة المسرح في العالم العربي والصراع قائم بين رجال المسرح حول هذه المسألة، البعض منهم فضل العامية لدارجة وبعضهم الآخر فضل الفصحى، وفي هذا الموضوع نذكر التجربة التي قام بها **توفيق الحكيم** الذي كتب مزيجا

[1]- مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص 24.

[2]- ينظر: جريدة الشعب، 1968/03/02.

[3]- Voir : El Moudjahid du 04/03/1968.

بالدارجة والفصحى، وتوصل في نهاية بحثه إلى ما أسماه اللغة الثالثة أو الوسطى فقدم مسرحية "**الصفقة**" التي يمكن قراءتها قراءتين في آن واحد دارجة وفصحى[1].

قام **محمد تيمور** بنشر مسرحياته التي كتبها بالدارجة ترجمت بالفصحى حتى لا تضيع المسرحيات من التراث الأدبي، وهو يقول في تبرير ذلك: "فإما أن قدمت المسرحية لتقرأ فقد يكون الأولى أن تكتب بلغة القراءة أعني الفصحى وذلك لأننا في حياتنا العامة تنازعنا لغتان فالعامية سماعنا متفهمين و تخاطبنا متحدثين وللفصحى أعيننا قراء أو أقلامنا كتابا[2].

أما **محمد مندور** فيرى أن التطور الطبيعي الذي تسير عليه حركات التعليم سيقضي على الصراع القائم بين الدارجة والفصحى، وأن الفصحى تتطور أيضا نحو السلاسة واليسر وتتخلص من الألفاظ القديمة[3].

ومن الكتاب الذين يفضلون استعمال الدارجة في المسرح الجزائري، **كاتب ياسين** الذي تخلى عن كتابه المسرح بالفرنسية، وبدأ في تجربة جديدة للمسرح بالدارجة معتبرا أن هذه الأخيرة أكثر قربا وفهما من الشعب، غير أن هذا الرأي لا يمكن التسليم به إلا في إطار التجربة التي يقوم بها **كاتب ياسين** مع فرقته المسرحية والأخذ بعين الاعتبار أسلوب مسرحه التسجيلي القائم على تسجيل الأحداث والوقائع السياسية، بدءا من التجربة الأولى بمسرحية (محمد خذ حقيبتك، وحرب الألفي سنة، وفلسطين المخدوعة، وملك الغرب). وبهذا فإن كاتب ياسين يبرر تفضيله لاستعمال الدارجة،

[1]- ينظر: سعد أردش، المسرح العربي، مجلة الحلقة، الجزائر، المسرح الوطني الجزائري، ع 1، 1992.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه.

ويقرنه بطريفة كتابة النص المسرحي الذي يتغير بتغير الأحداث السياسية التي تعالجها[1] علما أن هذه النصوص لم تنشر وهو يعزو عدم نشرها إلى صياغة النص غير الثابتة.

بما أن إقبال المسرح الوطني الجزائري على استعمال الدارجة قد أدى إلى افتقار التراث الأدبي الجزائري إلى النشر في مجال المسرح من جهة، وإلى صعوبة ترويجه في العالم العربي.

جدول رقم (1) يبين مصادر الإنتاج المسرحي[2]

المصادر	مسرحيات جزائرية		مسرحيات مقتبسة		مسرحيات مجزأرة		المجموع
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	
عدد المسرحيات	17	47.22	6	16.66	13	36.11	36
عدد العروض	253	51.42	67	13.72	172	35.77	492
عدد الجمهور	83961	57.42	21446	14.66	40812	38.99	146219

2- المواضيع الاجتماعية للمسرحيات المقتبسة:

لقد تعددت المواضيع الاجتماعية للمسرحيات المقتبسة واختلفت مضامينها وأهدافها، بحيث يستطيع المجتمع الجزائري أن يستحضر ذاته ويطهرها من خلال ما تطرحه من قضايا تخصه، وتحمل في طياتها الإبداع الفني والتفكير في الوقائع ما يجعل لها وقعا نفسيا يحدث انسجاما تاما بينها وبين المتلقي، فتنقل هذه المسرحيات المقتبسة حدثا وشخوصا واقعيين بلغة واقعية تعالج المواضيع السياسية والفكر الاشتراكي والقضايا الاجتماعية.

[1]- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، المرجع السابق، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص 28.

"والاتجاه الاجتماعي في الأدب يفلسف القضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ويعرضها من خلال الجدل والمناقشة واعتمال وشحن الدهن وإثارة الوجدان، وجيشان المشاعر، فهو يحمل المبدع على أن يكون شاهد عصره يستمد مادته من أوراقه الخضراء التي تمثل تجربة حية لعمل في مصنع أو جنود في موقع أو فلاحين في أرض أو متمدرسين في معهد أو موظفين في ديوان، ومن ثنايا ذلك كله يحدث التغيير الهادئ وينمو التطور الطبيعي ويحقق الإنسان ذاته دون حدوث فجوة بين مصالحه ومصالح مجتمعه"[1]، ولقد وحد الاقتباس أوراقه الخضراء من خلال مزج المسرحيات التي استقى منها مواضيعه بما يحدث على مستوى مجتمعه.

فعمل على إدماج الرؤى والأهداف بين ما هو محلي وما هو دخيل، فهناك علاقة متينة بين المسرح وبين المجتمع تلعب دورا كبيرا في إثراء عملية الإبداع، فالمسرح بأدواته المتعددة هو إحدى مرايا المجتمع التي تعكس همومه وتنقل نبضاته، لأنه إذا كان الاقتباس غير ذلك وجهة فإنه ستترتب من جرائه خطورة **"تكمن (في أنه) إذا ساد واستفحل فإنه سيساهم في موت المؤلف المسرحي والنص المسرحي، و بالتالي التاريخ المسرحي (لأن النص أكثر خلودا من العرض)، فعندما نقرأ تاريخ مسارح العالم إنما نقرأ نصوص عمالقتهم ومؤلفاتهم، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الاقتباس والبحث عن الشكل فقط يجعل من المسرح حالة كمالية ليست ضرورية، وبالتالي يمكن الاستغناء عنها في أية لحظة، ولذا ستحدث القطيعة مع الجمهور ويكون المسرح ومبدعوه في برج عاجي لا يقدمون هموم وشؤون وشجون جمهورهم باعتبار أن ليس كل ما يصلح لغيرك يصلح لك"**[2]، فعلى المقتبس الذي استهواه موضوع ما أو فكرة أو اتجاه من

[1]- د. محمد الدالي، المرجع السابق، ص 113.

[2]- الحبيب السعدي، المسرح ، المسرح التونسي مثالا، مجلة بيان الثقافة، ع 74، الأحد 10 يونيو 2001. .الموقع:
www .albayan.co. ae/albayan/ culture/ 2001/ issue74/ théâtre/ 2htm
تاريخ الإطلاع 25-12-2020 على الساعة 16:00.

الاتجاهات، أن يجعل دائما صلة الوصل بين ما اقتبسه وبين الفئة العمرية في المجتمع الذي اقتبس من أجله، وإلا كان الحوار بين العمل المقتبس والمجتمع حوارا جافا لا يأت بنتيجة ولا يحدث تغييرا.

وحتى وإن لم ينقل المشاكل الاجتماعية نقلا مباشرا في النصوص المسرحية، فإن الإسقاطات كفيلة بإيجاد صلة الرابط هذه ومن شروط الاقتباس أن يكون **"معاصرا، وقادرا على إشكاليات الواقع الراهن برؤية واضحة عميقة"**[1]، فالمواضيع القديمة والمجتمعات الغربية لابد وأن يحصل على مستواها تغيير في المضمون والشكل حتى تصبح أكثر واقعية وعصرنه.

ولا شرط أن تكون العملية مرتبطة كليا بالمجتمع ناقلة الظواهر بحذافيرها لأنّ **"الأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع، والأدب تصوير لهذا الفهم، ونقلا له... والأديب يتخذ لنفسه دائما موقفا فكريا من مجتمعه ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول أن الأديب يؤثر في مجتمعه وإن كان يعيش عصره و لكنه لا يتبع أدبه إلا في الحالة التي تنسل فيها ذاته عن هذا المجتمع متخذا موقفا فكريا خاصا به"**[2].

وجد بعض المؤلفين الجزائريين ضالتهم في ذوبان فكرهم في تلك الاقتباسات، التي بلوروا من خلالها ما يهمهم ويهم المجتمع الجزائري في حياته الاجتماعية، وقد عرف المسرح الجزائري بعد سنوات السبعينات شيئا من عدم الثبات، حيث ما تلبث المواضيع التي يطرحها المسرحي وتبتعد لفترة ما عن المجتمع الجزائري وترتقي عنه حتى تعود من جديد وتطرح قضاياه الاجتماعية، وهذا القول ينطبق على المسارح الجهوية في الجزائر والتي ساهمت بقدر لا بأس به من المسرحيات المقتبسة ناهيك عن تلك المؤلفة، ولقد اختلفت المواضيع التي طرحتها المسرحيات المقتبسة فمنها ما هو سياسي ومنها ما يمس الحياة الاجتماعية إضافة إلى أخرى متعددة الأفكار والجوانب.

[1]- وطفاء حمادة، في تأصيل المسرح العربي إشكالية التنظير والممارسة، مجلة الطريق، ع 04، نوفمبر 1993، ص35.

[2]- د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، ص 44.

المبحث الثالث: أهم المسرحيات المقتبسة في الجزائر الاقتباس(المسارح الجهوية للوطن).

1- المسرح الوطني الجزائري:

نتيجة لقانون اللامركزية الذي شهده المسرح الوطني الجزائري سنة 1972 فإن إنتاج المسرح الوطني قد قل مقارنة بإنتاجيات الزمن الماضي، ذلك لأنه قد تفرق بين المسارح الجهوية، فكانت الفرق الجهوية تنشط في محيطها؛ ومن بين المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري هناك المؤلفة مثل مسرحية "المولد" لعبد الرحمان الجيلالي، و"بني كلبون" لعبد الرحمان كاكي، و"آه يا حسان"* لرويشد. أما المقتبسة والتي نذكر منها "تخطي راسي" التي اقتبسها "الهاشمي نور الدين" عن مسرحية لـ "ماكس فريش"، ومسرحية "عفريت وهفوة" التي اقتبسها "محمد بن قطاف" عن مسرحية لـ "علي سالم" تحت عنوان "ولا العفاريت الزرق"، وما يمكننا ملاحظته أن المسرح الجزائري لم يخلو من الاقتباس فهو يتخلل الإنتاج المسرحية على طول المدى.

وهذا جدول يمثل المسرحيات المقتبسة منذ سنة 1972 إلى 1989[1].

المسرحية المقتبسة	المقتبِس	المؤلف	عنوان المسرحية الأصلية	السنة
يا الأخ راك متسلل	ورياشي عبد الله	نيكولاس غوغول	/	1973
هي قالت و أنا قلت	لحاج عمر	بيراندللو	Chacun sa vérité	1978
تخطي راسي	الهاشمي نور الدين	ماكس فريش	/	1978
بونوار و شركاءه	سليمان العايب	/	/	1978
عفريت و هفوة	محمد بن قطاف	علي السالم	ولا العفاريت الزرق	1978

[1]- عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 49.

الحمامات	//	مايكوفسكي	Les bains	1980
جحا والناس	زياني شريف عياد وعز الدين مجوبي	محمد الماغوط	المهرج	1980
حمق سليم	عبد القادر علولة	نيكولاس غوغول Nicolas Gogol	يوميات مجنون Journal d'un Fou	1982
جحا باع حماره	بن قطاف	نبيل بدران	جحا باع حماره	1985
حافلة تسير	بن قطاف ومجوبي	إحسان عبد القدوس	سارق الأتوبيس	1985
الجيلالي زين الهدات	بن قطاف	كارلوس كيروس تيليس	/	1986
عجاجبية وعجايب	أحمد بن عيسى	إدواردو دي فيليبو	L'art de la comédie	1986
البذلة لون القمرة في ليلة صيف	عزيز عربية	راي براد بيري	Un costume bleu noix de coco	1986
غابوا الأفكار	مجوبي وزياني الشريف	البولوني سلافومير	Les émigrés المغتربون	1987
الشهداء يعودون هذا المساء	بن قطاف	الطاهر وطار	الشهداء يعودون هذا المساء	1987
موت التاجر المتجول	فوزية آيت الحاج	آرثر ميللر	موت البائع المتجول	1988
بيت برناردا ألبا	علال المحب	فيديريكوغرسيا لوركا	بيت برناردا ألبا	1989
بايع راسو في قرطاسة	عمر ريدي وعبد الحفيظ	سعد الله ونوس	رأس المملوك حاير	1989

2- مسرح قسنطينة الجهوي:

لقد نشأ هذا المسرح كغيره من المسارح بعد تطبيق اللامركزية، وأول مسرحية اقتبست كانت بعنوان "الطمع يفسد الطبع" المقتبسة من طرف "نور الدين الهاشمي" عن مسرحية "لبان جونسون" وكان ذلك سنة 1974 وظلت هي المسرحية الوحيدة المقتبسة إلى 1978 وهي السنة التي **"تحول (فيها) المسرح الجهوي لـ قسنطينة إلى مرحلة الاقتباس حيث اقتبس "علاوة وهبي" مسرحية (اللي يفوت ما يموت) عن مسرحية للدكتور "عصام محفوظ" وهذا في ماي 1978، ثم اقتبس كلا من "عبد الحميد حباطي" و"هلال عنتر" (...) مسرحيتان، الأولى بعنوان (القانون والناس)، والثانية بعنوان (بدر البدور) عن (بستان إليزا) للأديب الإسباني المعروف فديريكو غرسيا لوركا"**[1] .

والجدول الموالي يمثل الأعمال المقتبسة التي شهدها المسرح الجهوي بقسنطينة من سنة 1974 إلى سنة 1989 [2].

المسرحية المقتبسة	المقتبس	المؤلف	عنوان المسرحية الأصلية	السنة
الطمع يفسد الطبع	الهاشمي نور الدين	بان جونسون	Volpone	1974
اللي يفوت ما يموت	علاوة وهبي	عصام محفوظ	الدكتاتور	1977
بدر البدور	ع.حباطي هلال عنتر	فيديريكوغرسيا لوركا	بستان إليزا	1987

[1]- أحمد بيوض، المرجع السابق، ص114 .

[2]- عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص50.

القانون و الناس	هلال عنتر	/	/	1987
السي بونوار و جماعته	العايب سليمان	مايكوفسكي	/	1979
فاوست و الأميرة الصلعاء	محمد الطيب دهيمي	عبد الكريم برشيد	فاوست والأميرة الصلعاء	1986
عودة الحلاج	فارس الماشطة	مصطفى الحلاج	عودة الحلاج	1987
حروف العلة	عمار بلحسن وبوبويرة	علي سالم	الكاتب والشحاذ	1987
المخدوع	فؤاد كمال الدين	عبد الكريم برشيد	المخدوع	1989

3- مسرح عنابة الجهوي:

بدأ فيه الاقتباس من أواخر سنة 1975 بمسرحية "**الخطة ديال سيدنا**" لـ **كورزان** وقد اقتبسها عنه وأخرجها للمسرح العنابي، "سيد أحمد أقومي" الذي كان مديرا للمسرح آنذاك، وهو الذي اقتبس أيضا عام 1976 مسرحية "**(في انتظار المهدي) عن مسرحية (في انتظار غودو) لـ ساموييل بيكت والمسرحيتان تتناولان قضايا التغيير الاجتماعي والسياسي التي كان يعيشها المجتمع الجزائري في هذه الفترة**"[1]، وقد استمر هذا الاقتباس إلى غاية سنة 1981 ثم ليشهد انقطاعا دام فترة من الزمن تقارب الست سنوات ويعود مرة أخرى سنة 1987 بمسرحية "الرتيلة" ثم سنة 1989 بمسرحية "**دروب الغيوان**".

[1]- أحمد بيوض، المرجع السابق، ص118.

وهذا الجدول يلخص الأعمال المقتبسة لمسرح عنابة الجهوي من سنة 1976 إلى غاية سنة 1989.[1]

المسرحية المقتبسة	المقتبس	المؤلف	عنوان المسرحية الأصلية	السنة
في انتظار المهدي	سيد أحمد أقومي	**صامويل بيكت**	**في انتظار غودو**	**1976**
المحقور	سليمان بن عيسى	/	/	**1978**
الرتيلة	النصر أورمضان	إدواردو مانيت	/	**1987**
دروب الغيوان	عبد الحميد قوري	كاتب ألماني	طريق الهجرة	**1989**

4- مسرح بجاية الجهوي:

لم يشهد هذا المسرح إلى غاية سنة 1989 سوى ثلاث مسرحيات مقتبسة تتمثل أولا في مسرحية "**(حزام الغولة) اقتبسها (عمر فطموش) عن قصة الكاتب السوفييتي (بيتروفيتش كاتاياف) كتبها في السنوات الأولى بعد ثورة أكتوبر 1917، يعالج فيها عدة مشاكل اجتماعية وثقافية وسياسية في قالب هزلي فكاهي مرح**"[2]، وتتمثل الثانية في مسرحية "**المية والميتين**" التي اقتبسها (أحمد جودي) سنة 1988، ثم مسرحية "**(رجال يا حلاف) التي اقتبسها**

[1]- عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص52.

[2]- مسرحية حزام الغولة، جريدة المساء 2 نوفمبر1987/ ص12.

(فطموش) عن مسرحية Renoceros للكاتب الروماني الفرنسي يونسكو* ويعود زمنها إلى مابين الحربين العالميتين الأولى والثانية"[1]، وقد اتخذت المسرحية المقتبسة منحى جديدا وأفكارا واقعية تبرز المشكلات والقضايا بصدق وتتحدى التدهور الأخلاقي من أجل خدمة الوطن.

إذن تمثلت المسرحيات المقتبسة بالنسبة للمسرح الجهوي لبجاية فيما يلي[2]:

المسرحية المقتبسة	المقتبس	المؤلف	عنوان المسرحية الأصلية	السنة
حزام الغولة	عمر فطموش	كاتاياف	Quadrature de cercie	1988
المية و الميتين	أحمد جودي	/	/	1988
رجال يا حلاف	فطموش	يونسكو	Renoceros	1989

5- مسرح باتنة الجهوي:

تأسس هذا المسرح سنة 1985 وقدم عدة مسرحيات مؤلفة مثل مسرحيتي "(**الفلفلة**)، (**النار والنور**) **لمؤلفهما** (**صالح مباركيه**) **ومخرجهما** (**بوزيد شعيب**)"[3]، ومن الأعمال المقتبسة عن مسرحية بالعنوان نفسه للمسرحي السوري "**سعد الله ونوس" سنة 1988**، ومسرحية (**عالم البعوش**) المقتبسة عن مسرحية (**عدو الشعب**) للكاتب المسرحي النرويجي **هنريك إبسن**.

*- كان يونسكو حينئذ في رومانيا و شاهد بعينه كيف كان زملاءه يعززون صفوف النازية، تملكه الرعب وثأر للموقف، فطرح القضية، فكان أن صور كيف كانت النازية تستعمل المثقفين لتقوية نظامها، ثمّ كيف كان انضمام هؤلاء دون الشعور بأدنى خطر أو عيب وذهب تصويره إلى كيفية تحول الناس من طبيعتهم الإنسانية إلى حيوانات متوحشة. ينظر: م س، ص 33.

[1]- المسرح الجهوي لمدينة بجاية، مجلة الوحدة، ع: 401، مارس 1989، ص33.

[2]- عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 53.

[3]- جريدة النصر 2أوت 1989، ص7.

6- مسرح وهران الجهوي:

لقد مرّ مسرح وهران وكغيره من المسارح الجهوية في الوطن بفترات مختلفة، عرف في بعضها النشاط وازدهار الإنتاج وفي بعض الأحيان عرف نوعا من الفتور، وأثناء ذلك عرف على الساحة الفنية العديد من المؤلفين المسرحيين الذين ألفوا واقتبسوا كما هائلا من المسرحيات ارتبطت بشكل أو بآخر باهتمامات المجتمع وقضاياه.

من بين المسرحيات المقتبسة التي لقيت نجاحا جماهيريا كبيرا نذكر مسرحية "**اللي كلى يخلص**" التي اقتبسها (حجوطي بوعلام) عن Le revisor المفتش لـ **غوغول** وكان ذلك سنة 1984[1]، ومسرحية **البلعوط** للمقتبس نفسه عن مسرحية Tartuffe المخادع أو المنافق لـ **موليير**، والتي عالجت قضية اجتماعية تمثلت في صفات الغش والزيف والخداع التي اتصفت بها شخصية **سي المعروف** الذي يختبئ تحت قناع التقوى والأخلاق الحسنة، وعن اقتباس المسرحية يقول المقتبس :**"تأثرت بها فحاولت أن أختبرها من ناحية إمكانيات اقتباسها إلى العربية العامة، علما بأنها كانت قد ترجمت إلى العربية الفصحى من قبل المصريين منذ سنوات، فالمشكل الأول كان يمكن في تحويل النص الفرنسي المنظوم إلى نثر، فقمتُ بذلك** (...) **إذ أدخلت على المسرحية عددا من التعابير الجزائرية والحكم الشعبية المحلية** (...) **كما غيرت في الشخصيات، فحولت السيدة Pernelle مثلا إلى السي جلال الجد العجوز** (...) **كما حولتُ شخص Orgon المتمرد على النظام الملكي في النص الأصلي إلى حمدان الصياغ** (..) **وكذا Dorine الخادمة إلى خروفة أخت حمدان القائمة بشؤون منزله"**[2]، وقد حافظ المقتبس على البناء العام للمسرحية الأصلية رغم اختصاراته الكثيرة لحوارات النص المقتبس، والذي جاء غنيا

[1]- عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 54.

[2]- محمد عوان، البلعوط والصراع الأزلي، الجمهورية الأسبوعية من 6 إلى 12 جويلية 1993، ص 6.

بالألفاظ الجزائرية العامية التي تضفي على النصر رونقا وهذا ما يميز البيئة الجزائرية وتجعله أكثر قربا من المجتمع الجزائري .

من الكتّاب المسرحيين الذين طغى إنتاجهم المسرحي واستحضروا الاقتباس في نصوصهم في تلك الفترة نذكر "**عبد القادر علولة**"، المؤلف والممثل والمخرج والمدير والمقتبس، لقد كانت مسرحية "**أرلوكان خادم السيدين 1993 آخر أعماله قبل وفاته سنة 1994**[1]" والذي بدوره ترك لنا حقلا كبيرا ومتنوعا من حيث المواضيع التي تناولها.

ولقد اقتبس المسرح ست مسرحيات هي:

المسرحية المقتبسة	المقتبس	المؤلف	عنوان المسرحية الأصلية	السنة
السلطان الحائر	عبد القادر علولة	توفيق الحكيم	السلطان الحائر	1965
نقود من ذهب	//	شوسوشان	سكك الذهب	1967
الخبزة	//	توفيق الحكيم	طعام لكلّ فم	1970
حمق سليم	//	Nicolas Gogol	Journal d’n fou	1972
الدهاليز	//	M / Gorki	Les bas-fonds	1983
أرلوكان خادم السيدين	//	كارلو جولدوني	أرلوكان خادم السيدين	1993

[1]– عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 55.

بعد السنوات السوداء التي مرت بها الجزائر والتي كان من نتائجها فقدان العديد من المثقفين الجزائريين، وبعد فترة صعبة من حياة الفنان الجزائري شهد خلالها نشاطه الفني شيئا من الفتور واليأس، تطل علينا الألفية الثالثة بشيء من الأمل الذي بثت فينا عودة بعض الفرق المسرحية لتنشيط الحركة الثقافية في الجزائر بعد أن كاد يصيبها الوهن، وإذا خصصنا ولاية وهران بالذكر نجد على قائمة الفنانين الفعالين المخرج **غوتي عزري**، الذي أخرج ثلاث مسرحيات من اقتباس **علولة** –رحمه الله–، والمسرحيات الثلاثة المقتبسة من تأليف الكاتب التركي **عزيز نسين** ضمن عمله الذي تمثل تحت عنوان (Un fou sur un toit مجنون على السقف)، والذي هو بدوره تمثل في ثلاث مسرحيات أولها: **ليلة مع المجنون**، وثانيها: **السلطان والغربان**، وآخرها: **الوسام**، وقد لقيت هذه المسرحيات قبولا من طرف الجمهور حينما قدمها المخرج برفقة مجموعة من الممثلين في عروض متوالية[1].

وكان قد سبق هذه العروض بروز مسرحيتان مقتبستان من طرف **مراد السنوسي** الأولى بعنوان "لعبة الزواج و الزهر" عن مسرحية Jeu de l’amour et du hasard لـ "ماريفو"، أما الثانية فكانت بعنوان "سلطان للبيع" للمقتبس نفسه عن مسرحية "السلطان حائر" لتوفيق الحكيم .

وتعتبر المسرحيات الخمسة السابقة الذكر آخر المسرحيات المقتبسة والموجودة الساحة الفنية لولاية وهران، إضافة إلى عروضها التي خرجت بها إلى بعض ولايات الوطن وحتى خارج حدود الوطن بالتحديد إلى فرنسا.

7– مسرح سيدي بلعباس :

هو مسرح جهوي يحتل مكانة بارزة وفعالة في تنشيط الحركة الثقافية في الجزائر، تم تشييده سنة 1924، ولقد استقبل العديد من زيارات الفرق المسرحية العربية التي كان تحل بالجزائر، مثل فرقة

[1]– عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص56.

يوسف وهبي المصرية، و**فرقة الطيب الصد يقي** و**أحمد الطيب لعلج** المغربية، إضافة إلى فرق وطنية من داخل الجزائر مثل: **فرقة باشطارزي**، و**رشيد القسنطيني**.

كان المسرح الجهوي لسيدي بلعباس ينشط من طرف الفرق الكشفية أثناء فترة الثورة إلى ما بعد ذلك ففي سنة "**1956 كانت المسرحية الأساسية هي المسرحية ابن باديس، بعدها أغلق المسرح أبوابه حتى سنة 1962**"[1]، ولقد جاء تأميم هذا المسرح كغيره من المسارح الوطنية سنة 1963، وأصبح تابعا للمسرح الوطني الجزائري حتى سنة 1973 حيث "**استقل** (...) **مثله مثل مسرح عنابة، وأخذ طابع المسرح الجهوي وبعده نشطت من على خشبته الحركة المسرحية للعمال تحت قيادة المسرحي كاتب ياسين في عهده مديره السابق محمد قيدوم قبل أن يخلفه أحمد بن عيسى**"[2].

حظي هذا المسرح بإنتاج أغلب كتابات **كاتب ياسين** الذي يعترف له بجميل ما قدمه من مسرحيات للمسرح الوطني عامة ومسرح بلعباس خاصة، وذلك بمسرحيات نذكر منها (**حرب الألفين سنة، فلسطين المخدوعة، مسحوق الذكاء**...) وكذلك مسرحيات لـ **محمد بختي** مثل (**أنت وأنا، يا بن عمي وين، الجلسة مرفوعة**...)، ولقد كان تاريخ هذا المسرح حافلا بالعديد من الاقتباسات نذكر منها مسرحية **الطرق** والمقتبسة عن مسرحية لـ **هيطوف نيكولا البلغاري**، ومسرحية **العشق** التي اقتبسها **محمد شرقي** ما بين سنتي 1995 و1996 عن مسرحية **حب ودموع** للكاتب **فؤاد خليل نجار** وهو عراقي الأصل، وقد قام بالكتابة الدرامية لها **أحمد حمومي**، وأخرجها للمسرح **حبيب مجهري**. كما شهد ركح مسرح سيدي بلعباس اقتباسا للملحمة **هوميروس** من طرف **قادة بن شميسة** تحت عنوان **ملحمة أوليس**، أخذ بها المسرح جائزة أحسن عرض مسرحي لمهرجان

[1]- محمد دحو، فرقة صوت النضال وحديث عن تاريخ المسرح بسيدي بلعباس، جريدة المساء بتاريخ 7 ديسمبر 1987.

[2]- م. ب، المسرح الجهوي بسيدي بلعباس ثلاثة أعمال في الأفق و تجهيزات جديدة، ط. جريدة الجمهورية بتاريخ 7فبراير 2002.

المسرح الممتاز بسيدي بلعباس سنة 2003، كما شهدت سنة 2000 أربعة أعمال مقتبسة نذكر منها مسرحية **قناص النجوم**، والمقتبسة من خلال النصوص الشعرية الفنية المسرحية للمؤلف **كاتب ياسين** –رحمه الله–، وأيضا **ملحمة عائشة** المقتبسة من مسرحية "**المنتحر للكاتب نيكولاي ردمان Nicolaï Redman**"[1]، وهذا كغيره من المسارح الجهوية وعرف مسرح ولاية سيدي بلعباس عدة مسرحيات مقتبسة أسهمت بشكل أو بآخر في إثراء الإنتاج المسرحي للولاية.

[1]– عباسية . م، المسرح الجهوي بسيدي بلعباس 05 مسرحيات في رزنامة 2005، جريدة الجمهورية بتاريخ 24 جانفي 2004.

الفصل الثالث

الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

الفصل الثالث: الكتابة الدرامية عند رضا حوحو.

- المبحث الأول: محاور وخصائص الكتابة الدرامية عند حوحو.
- المبحث الثاني: آليات التناص والاقتباس عند حوحو.
- المبحث الثالث: طبيعة الكتابة بين الأصل والاقتباس عند حوحو

المبحث الأول: محاور وخصائص الكتابة الدرامية عند حوحو.

تولد وتكبر الممارسة في مجال الكتابة الدرامية عند أي كاتب درامي من منظار توجهه الفكري، ومن قدرته على إحاطته خبرا في مختلف جوانب الحياة الإنسانية والتي يحاول صياغتها على مستويات فنية ومتنوعة، هذه الجوانب تمثل زوايا الكتابة عنده وبالتواصل يتمكن الناقد من تصنيفها إلى محاور (تاريخية واجتماعية وأدبية وفكرية...)، وتختلف جوانب الكتابة الدرامية وتقف على طبيعة الأوضاع التي كان عليها المجتمع الجزائري في عصره.

وتندرج نصوص **أحمد رضا حوحو**[1] ضمن ثلاثة محاور هامة جاء تصنيفها على حسب المواضيع التي تناولها في نصوصه المخطوطة والمطبوعة.

1- المحور التاريخي:

أسهم هذا الاتجاه في المسرح الجزائري خلال الفترة الاستعمارية بدفع عجلة التجديد والتطور على مستوى حركة التأليف الدرامية، وساعد على نشأة المسرحية التاريخية التي تشكل جزءا كبيرا وهاما عند رواد المسرح في الجزائر، ولعل الظروف المعاشة والأوضاع المزرية السائدة في الجزائر آنذاك هي التي فتحت الطريق نحو معالجة المواضيع التاريخية. وما يميز هذا المحور أنه يستمد مادته من التاريخ حيث " **تقوم بدور البطولة فيه شخصيات سبق أن قامت بتمثيل أدوارا هامة على مسرح الحياة الكبير**"[2] وعبرت عن مواقف مثيرة من البطولات والكفاح المستمر والنضال.

---

[1]- أحمد رضا حوحو أديب جزائري، ولد في 15ديسمبر1910 ببلدية سيدي عقبة، تلقى تعليمه في المدرسة القرآنية والمدرسة الفرنسية، هاجر إلى الحجاز وإلتحق هناك بكلية الشريعة التي تخرج منها سنة 1938، ولما عاد إلى الجزائر انظم إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وإلى جانب النشاط الإداري و الصحفي أنشأ حوحو جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى والمسرح فكتب واقتبس لها العديد من المسرحيات، وكان يعزف على بعض الآلات الموسيقية، وتنوعت كتاباته الأدبية بحيث شملت المقال الأدبي والقصصي والمسرحية والقصة القصيرة والطويلة والاقتباس والترجمة، ومن أعماله "صاحبة الوحي" و"غادة أم القرى"، استشهد حوحو في سنة 1956.

[2]- محمود البرداوي، المجهول من أدب حوحو المسرحي، مجلة الثقافة، السنة الثالثة، العدد17، رمضان- شوال 1393هـ/أكتوبر- نوفمبر 1973م، ص 69.

تعد أحداث التاريخ ومواقف الأبطال فيه الملهم الأساسي عند كتاب المسرحية التقليديين حيث ينهلون ويأخذون منه مادة مسرحياتهم، وينطقون أبطال شخصياتهم بألسنة أولئك الأبطال الحقيقيين، ولابد من أن الكاتب المسرحي يعتمد على الحقائق التاريخية من مواقف وشخصيات تعد من ضعف الحرفة كما يذهب بعض النقاد، إنه ينطلق من مادة حاضرة ومهيأة وما عليه إلا سبكها وإعادة صياغتها فنيا، على الإطار المنوط به في قواعد التأليف الدرامي وهو بالتالي يقلص اعتماده على خياله ولا يجهد نفسه على تصور أحداث لم تقع بالفعل.

ومن جهة أخرى يلجأ الكاتب إلى التاريخ لأهداف لا تعدو أن تكون ذاتية، فهو يختار من الأحداث التاريخية ما يناسب موقفه ويمثل فكره، وعلى هذا الأساس يذهب أصحاب المذهب الواقعي **"إلى العزوف عن أحداث التاريخ كمادة للمسرحية وينيطون بالمؤلف المسرحي مسؤولية الرائد، والرائد من شأنه أن يقود الجماهير بفكره وفنه وبما يبتدعه لهم من سنن، وليس الرائد ذاك الكاتب الذي ينتظر الزمان حتى يصنع أحداثه ثم يعتكف عليها، محاولا محاكاتها فتأتي محاكاة باهتة فاترة مهما كانت يد الحاكي صناعة ماهرة"**[1]، في حين أن واقع الكاتب المسرحي الجزائري في تلك الفترة وجد نفسه مرغما على لجوؤه إلى الحقائق التاريخية، واستحضارها في كتاباته لأنها بمثابة القدوة التي يرى المبدع من خلالها سبيله لبعث روح النضال والصمود ضد الاستبداد والطغيان.

رضا حوحو كاتب الجيل الذين شغلوا بأحداث التاريخ محاولة منه استلهام وقائعه ومواقف الأبطال فيه، لذلك استقطب هذا المحور في نصوصه بشكل كبير سواء ما اقتبسه من الربرتوار العالمي أو من الموروث القصصي العربي، وله ثلاث مسرحيات اندرجت ضمن هذا المحور.

[1]- محمود البرداوي، المجهول من أدب حوحو المسرحي، المرجع السابق، ص 69.

1-1- عنبسة أو ملكة غرناطة (1950)*[1]

تعد أول دراما تاريخية للكاتب كتبت باللغة الفصحى المبسطة مقتبسة عن مسرحية "**روي بلاس" (Ruy Blas)** للكاتب الفرنسي "**فيكتور هيجو Victor Hugo**" وتتكون من ثلاث فصول لخص فكرتها رضا حوحو عندما قدمها للجمهور القسنطيني سنة 1950 فقال: "**ملكة غرناطة امرأة أجنبية أعجمية زوجها الهرم لا يعتني بها ولا بالملك، والدولة كلها في انحلال خلقي وأدبي سياسي، وللملكة عدو جبار هو ابن حفصون تكرهه ويكرهها عرضت عليه أن يتزوج من خادمتها انتقاما من كبريائه، فرفض فعزلته من عمله ونفته من البلاد** "[2] لكن سرعان ما يعود في نهاية المسرحية للانتقام منها، ويظهر هذا الموقف في حوار مطول "لابن حفصون" مع خادمه "عنبسة" و"ابن شهيد" في بداية المسرحية، حين يحاول "ابن حفصون" إعطاء تبرير للقارئ حول سبب طرده من القصر وعزله عن منصبه، فالملكة لشدة كرهها له ترغمه على الزواج من خادمتها "سناء" لإهانته وتذليله:

ابن حفصون: (إلى ابن شهيد وعنبسة) أغلق النافذة... وافتح الباب (عنبسة يفعل ثم بعد إشارة له من سيده إلى ابن شهيد) ما أكبر هذه المصيبة التي حلت بي... هذه الصاعقة التي طاحت على رأسي... هذه النهاية المحزنة يا ابن شهيد... مطرود معزول... ذهب مستقبلي

[1]- لم يستقر رضا حوحو أثناء كتابته لهذه الدراما على عنوان ثابت فأحيانا يدرجها تحت عنوان عنبسة بطل المسرحية و أحيانا أخرى بملكة غرناطة، قدمتها جمعية المزهر القسنطيني على المسرح البلدي في فيفري سنة 1950 وقام بإخراجها ابن دالي، ثم قدمها المسرح الوطني الجزائري في 1966 بمناسبة الذكرى العاشرة من استشهاد الكاتب وهي من المسرحيات المطبوعة التي نشرت بمجلة الحلقة – ع الأول – السنة الأولى، أفريل 1972، من ص 72 إلى 78.

[2]- محمود البرداوي، المرجع السابق، ص ص 62-63.

وأملي وكل هذه من أجل امرأة حقيرة لا أصل لها ولا مفصل ولا حسب لها ولا نسب من أجل امرأة خادمة يأمرونني بالتزوج منها فأرفض و يعزلونني ويطردونني... [...]"[1].

لكنه قبل أن يسافر دبر لها مكيدة للانتقام منها وذلك بأن قدم للقصر خادمه "عنبسة" ذا المطامع الواسعة متنكرا في زي ابن عمه "عبد الملك" الذي ترك البلاط وإنضم إلى قطاع الطرق المغامرين والمرتزقة:

"ابن حفصون: حسنا فعلت...إلبس هذه الملابس الجميلة إنها لك وأحمل هذا السيف فإنه لك. غير ملابسك، أسرع، فإن الملكة ستمر من هنا بعد لحظة... فها هم الوزراء والقضاة حضروا. (عنبسة يلبس) أنت الآن أصبحت سيدا عظيما من رجال البلاط تعال أقدمك لرجال الدولة(يجره ويظهر ابن مبشر وأبومعاوية وابن عمر)"[2].

تحب الملكة عنبسة الذي كان يحبها بصمت:

عنبسة: لا..لا فليعمل بي مايريد ولكنه لن يمس الملكة بسوء، إني أحبها ..."[3]

وتكتشف الملكة حبه لها فتعينه وزيرا على البلاط:

"الملكة: دعك من هذا فأنا أعرف حبك لي.

عنبسة: عفوك يا مولاتي فإنه شيء فوق طاقتي.

الملكة: لا بأس عليك، هيا تخرج من هنا لآن رجال الدولة آتون وستكون وزيرا في هذه الساعة"[4].

---

[1]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مسرحية عنبسة، مقامات للنشر و التوزيع، الجزائر، صدر هذا الكتاب بدعم من الوزارة الثقافة بمناسبة عاصمة الثقافة العربية 2015، ص 39.

[2]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مسرحية عنبسة، ص 40.

[3]- المصدر نفسه، ص 95.

[4]- نفسه، ص 76.

لكن سرعان ما ينتقم من رجال الدولة الذين لا يعنون إلا بالنهب والسرقة، ويأخذ بالإصلاح. وفي الفصل الأخير من المسرحية يعود ابن حفصون من المنفي خفية فيفسد على عنبسة كل شيء الحب والجاه والملك:

"الخادم: لا يا مولاي، إنه ملثم.

(يدخل ابن حفصون بغتة).

ابن حفصون: هو أنا ألا تعرفني يا سيد عبد المالك؟ (يخرج الخادم).

عنبسة: (وحده) يا الهي هذا ابن حفصون لقد تحطمت"[1].

أراد ابن حفصون أن ينتقم من الملكة ولكن عنبسة قضى عليه وعلى نفسه ليبقى سر حبه دفينا في قلبه إلى الأبد، وتنتهي المسرحية بهذا الحوار الرومانسي المحزن بين الملكة وعنبسة:

"الملكة: لا ...لا تمت أني أحبك.

عنبسة: عفوك يا مولاتي على عنبسة، اذهبي الآن، إن سرك مدفون إلى الأبد (يسقط رأسه)

الملكة: لا تمت يا عنبسة آه..أني أحبك.[2]

استقى الكاتب موضوع هذه المسرحية من حوادث تاريخية هامة **"عرفتها الأندلس خلال ثمانية قرون من الوجود العربي فيها وحوادث التاريخ المتعلقة بعصر "عنبسة" بوجه خاص"**[3]، لكن ما يبدو في النص أن هناك تناقض واضح في توظيف الحقائق التاريخية، ويتمثل في التناقض الظاهر بين الأحداث التي انتقاها وأسماء الشخصيات التي اختارها من التاريخ خاصة الشخصية

[1]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مسرحية عنبسة، ص 89.

[2]- المصدر نفسه، ص115.

[3]- مرتاض عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د ط، 1983، ص 216.

البطل "عنبسة" فهو بوصفه خادم في المسرحية غير الشخصية الحقيقية التي عرفت في تاريخ الأندلس **"والمعروف أن هذه الشخصية لعبت دورها الحقيقي على مسرح الأرض الأندلسية في العشر الأول من القرن الثاني هجري فقد ولى الأندلس سنة 103هـ وغزا الروم سنة 105هـ وتوفي سنة 107هـ"**[1] ونفس الشيء بالنسبة للشخصيات الأخرى في المسرحية، بالإضافة إلى عجز الكاتب إلى إعطاء اسم للملكة الأعجمية وزوجها الملك العجوز.

يظهر من خلال أحداث المسرحية ومواقفها أن **رضا حوحو** يصبو من وراء كتابته لهذه المأساة التاريخية **"إلى تصوير بعض ما كان ينخر قوى ملوك الأندلس الذين غلبوا على أمرهم وأصبحوا ألعوبة في أيدي الدهاة والمغامرين والطامعين"**[2]، واستطاع الكاتب تصوير حالة الدولة الغرناطية، ورجالها الذين انشغلوا بالجاه والمال وإتباع الهوى وما يتصفون به من خبث ومكر فكان هذا دافعا لانهيار الدولة في الحضيض وسقوطها.

1-2- صنيعة البرامكة (1939)[3]:

في هذه المسرحية الثانية يحاول رضا حوحو العودة إلى القصصي الإسلامي بأسلوب جديد يتمثل في استحضار قصص من التاريخ وإعادة صياغتها بالشكل الدرامي وتعد مسرحية **"صنيعة البرامكة أو المأمون"** من بواكير أعماله الدرامية التي يصور فيها جانب من العصر العباسي حيث

[1]- ينظر: لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق: ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، 1956، ص6.

[2]- مرتاض عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر، المرجع السابق، ص 219.

[3]- مسرحية تاريخية مقتبسة في ثلاثة فصول من قصة حقيقية حدثت في العصر العباسي كتبت باللغة الفصحى المبسطة عرضت بالمسرح البلدي في قسنطينة سنة 1950.

يعود أدراجها إلى الزمن المأمون ابن هارون الرشيد وهو الخليفة العباسي السابع وتروي في جانب منها واقعة القضاء على أسرة بني برمك[1]على يد هارون الرشيد.

عالج الكاتب فيها موضوع الوفاء انطلاقا من أحد الرجال الذي كان خادما وعاملا لدى أسرة البرامكة في أيام حكمهم وهو **"المنذر بن مغيرة"** الذي ندب البرامكة بعد نكبتهم واستمر على وفائه **"وهو يذهب كل ليلة مع بعض غلمانه إلى خرائب ديار البرامكة وبكي عليهم وينشد رثاء الشعراء فيهم مخالفا بذلك أوامر الخلفية الذي منع البكاء لهم"**[2]، ولكن لما وصل الخبر إلى المأمون وعرف قصته قابلة بإحسان وعفو لوفائه إلى أصحاب الفضل عليه.

هذه المسرحية ليست في الواقع إلا إعدادا دراميا لقصة أوردها بعض المؤرخين عن أخبار المأمون[3]، ويهدف الكاتب من هذه الدراما إلى إحياء التراث العربي الإسلامي بأسلوب تربوي هادف، والواضح أن فكرتها بسيطة وقديمة وأسلوبه مباشر، كما **"مزج بين الشعر والنثر في الحوار والسرد يكون أحيانا موجزا حين يتعلق الأمر بالسؤال ولجواب المباشرين"**[4] يظهر ذلك من خلال لغة السرد والحوار المباشر، والذي يعود ربما إلى تأثير الجانب القصصي[5] منه على الجانب الدرامي:

---

[1]- أسرة فارسية مشهورة استوزر العباسيون عددا من رجالها كان أخرهم جعفر بن يحي البرمكي الذي قتله هارون الرشيد سنة 187هـ/802م وأمر بالقضاء على جميع أفراد العائلة، وعرفت هذه الواقعة التاريخية بـ "نكبة البرامكة"، ينظر: منور أحمد، المرجع السابق، ص 56.

[2]- منور أحمد، المرجع السابق، ص56.

[3]- ينظر: جاد المولى محمد أحمد، البجاوي وبن الفضل إبراهيم محمد، قصص العرب، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، الجزء1، الطبعة4، 1408هـ/1987م، ص ص47-51.

[4]- ركيبي عبد الله، تطور النثر الجزائري الحديث (1974/1830)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط2، 1998، ص224.

[5]- المعروف أن رضا حوحو كان من رواد القصة القصيرة في الجزائر قبل أن يدخل مجال الكتابة الدرامية.

"المأمون (مخاطبا المنذر): من أنت أيها الرجل؟ وبما استوجبت البرامكة منك ما تفعله كل ليلة في خرابات دورهم؟ !

المنذر : يطرق رأسه ويلزم الصمت.

المأمون، قل؟ بما استوجبت البرامكة منك كل ما تفعله؟

المنذر (في تؤده وإنكار): يا أمير المؤمنين إن للبرامكة أيادي حضرة عندي فإن أذن لي مولاي أن أحدثه بحالي معهم فعلت...

المأمون : قد أذناك فقل !!"[1].

ثم يكمل المنذر عرض قصته على أسرة البرامكة وإحسانهم إليه أن جعلوه من الأثرياء مما دفعه إلى التردد كل ليلة إلى دورهم يبكي عليهم متأسفا على فراقهم.

يظهر أن الكاتب في هذا النص قد عنى بالفكرة أكثر من البناء الدرامي من احترام للزمن الدرامي والشخصيات والأحداث.

1-3- أبو الحسن التيمي (1947):

وهي كذلك من بين المسرحيات المخطوطة والضائعة[2] وهي كوميديا ساخرة حوارها بالدارجة الجزائرية (اللغة العامية) وموضوعها مستلهم من قصص ألف ليلة وليلة ومستوحى من قصة (**أبو الحسن التيمي**) الواردة في قصة "**علي بن بكار**" مع "**شمسالنهار**"[3].

---

[1]- أحمد رضا حوحو، صنيعة البراكمة، رواية تاريخية في ثلاثة فصول، المصدر السابق، ص ص31-32.

[2]- ضاع منها الفصل الثالث وجزء من الفصل الثاني وبقى من المخطوط ثلاث عشر ورقة متآكلة الأطراف مقاسها 21×27. ينظر: منور أحمد، المرجع السابق، ص67.

[3]- ينظر: ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، المجلد الأول، الليلة 154-161، ص 163.

تدور أحداث المسرحية – كما جاءت في الأصل – حول أحد التجار البغداديين الأثرياء يدعى "**الحسن الخليع**"، ومن كثرة كرمه كان يستقبل كل يوم ضيوفا غرباء وعابري السبيل، لإكرامهم لكن البعض من أصدقاءه وهم في الحقيقة جيرانه سخروا منه وتمردوا عليه فأقسم بعد أن أنفق عليهم كل ثروته التي ورثها عن أبيه، ألا يعاشر أحدا من الأقارب والأصدقاء، باستثناء الغرباء من الناس شرط أن تكون مدة الاستضافة ليلة واحدة فقط ودوام على هذا النذر حتى حل عليه في إحدى الليالي الخلفية "هارون الرشيد" ووزيره "جعفر البرمكي" وهما يتسترات في زي أحد تجار الموصل فاستضافهما في بيته.

كان الحسن الخليع حلو المعشر فأعجب به الخليفة وسأله إن كانت لديه أمنية يريد تحقيقها فأجابه " **إنني أتمنى على الله أن أصير حاكما لمدة يوم حتى أعاقب أربعة شيوخ يسكنون بجواري لأنهم كلما جاءني ضيف يتثاقلون علي ويغلطون الكلام ويهددونني بأنهم سيشكونني إلى أمير المؤمنين**"[1]، فاستغرب الخليفة لقصة أبو الحسن ولأمنيته الساخرة فدس في شرابه دواء مخدرا فغاب عن وعيه، وأمر أن ينقل إلى القصر وأن يعامل بعد أن يفيق في الصباح على أنه هو الخلفية وأن ينفذوا كل أوامره وبالفعل تحققت أمنيته وانتقم من أولئك الشيوخ.

بالمقارنة مع النص الأصلي نجد أن الكاتب ترك الأحداث كما هي بيد أن التغيير بدا ظاهرا من خلال طبيعة الشخصيات إذ أننا نلمس اختلافا في البعد الاجتماعي لشخصية البطل "**أبو الحسن**" الذي أسند إليه وظيفة المغني والفنان بعدما كان تاجرا في النص الأصلي.

كما أضاف على النص المقتبس بعض الشخصيات لا وجود لها في النص الأصلي "**وهي شخصية (أبو الخير) الطبال وهو حبشي أسود جار لأبي الحسن ونديم له يشاركه في الغناء**

[1]– منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، شهادة ماجستير في الأدب العربي، إشراف: عبد الله ركيبي، جامعة الجزائر، الجزء الأول، 1409هـ/1989م، ص64.

والرقص والنقر على الطبل"[1]، والواضح أن **رضا حوحو** قد أسهم – كغيره من الكتاب الجزائريين– بشكل ما في إثراء الساحة الدرامية في الجزائر، بهذا الاتجاه وإبراز التنوع الفني في مجال الكتابة الدرامية كما أسهم في إحياء التراث التاريخي والشعبي، هذه المساهمة التي يمكن إدراجها ضمن محاولات التأصيل للمسرح الجزائري في الوطن العربي.

2– المحور الاجتماعي:

يبرز هذا الاتجاه بشكل كبير عند الكاتب **رضا حوحو** واستقطب مجموعة من نصوصه الدرامية، التي تزيد عن نصف ما تركه وتنوعت فيها المواضيع الاجتماعية من خلال نظرته الواسعة والشاملة إلى كامل زوايا المجتمع، وهي تتراوح بين تصوير للسلوك الفردي والطبائع البشرية من جهة وعلاقة هذا السلوك وتلك الطبائع بالمجتمع وشتى القضايا التي تخصه من جهة أخرى، **"فهي وإن كانت تركز على الصفة الفردية والسجية الإنسانية إلا أنها تلح على انعكاسها على ذات المجتمع"**[2]، الذي يحاول **رضا حوحو** النفاذ إلى أوساطه بمختلف شرائحه وتصويره لأنه ينطلق منه ويعود إليه عودة إصلاح وتقويم بناءا على نظرته وانتمائه.

كما عبر صديق أحمد رضا حوحو"**محمد الصالح**" وقال على أنه **"مصلح اجتماعي في أدبه، مساير للحركة الإصلاحية في بلده وناقد بصير بعيوب المجتمع وأمراضه، خدم شعبه وبلاده بقلمه في قصصه وتمثيلياته كما خدمه الواعظ المرشد بلسانه وبيانه والإمام في منبره والمدرس في كرسيه"**[3]، فبؤرة الفساد الاجتماعي تعد من أهم المصادر التي اقتبس منها **رضا حوحو** شخصياته الدرامية والتي استدعاها من الواقع نفسه بعد أن تعمق فيه وانفعل معه وصور هذه الشخوص فيه على أنها أطرافا متصارعة وقدمها في انتقاد جريء وأسلوب ساخر.

---

[1]– ينظر: منور أحمد، المرجع السابق، ص60.

[2]– البرداوي محمد، المرجع السابق، ص71.

[3]– رمضان محمد الصالح، شهيد الكلمة رضا حوحو، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، 1985، ص 31.

2-1- البخيل أو سي شعبان (1952)[1]

يعالج الكاتب في هذه الكوميديا الساخرة إحدى الظواهر الاجتماعية المعروفة والمتفشية بشكل كبير لدى المجتمعات العربية والمجتمع الجزائري بوجه الخصوص ألا وهي ظاهرة البخل، وهذه الأخيرة تعد ظاهرة فردية أو صفة تحاكي سلوك شخص معين ولكن الواقع يفرض أن يكون هذا السلوك الفردي ينطبق على قطاع كبير من الناس "**ف بخيل حوحو أو موليير لا يمثل ذاته فحسب وإنما يمثلان قطاعا من بخلاء العرب أو بخلاء الفرنسيين**"[2]، والبخل ظاهرة اجتماعية قديمة قدم البشرية عالجها **الجاحظ** في القديم وتناولها **موليير** بعده، واقتبسها رائد المسرح العربي "**مارون النقاش**" وقدمها بالعربية في أواخر سنة 1847[3]، وقام باقتباسها الكاتب المسرحي الجزائري "بشطارزي" بعنوان (**المشحاح**)[4] سنة 1940، وأخيرا تناولها **رضا حوحو** في أكثر من مسرحية (البخيل والبخلاء الثلاثة).

يتلخص موضوع المسرحية حول (**سي شعبان**) الشخصية البخيلة رغم غناه يدفن أمواله في حديقة منزله ويحرسها بنفسه:

"**شعبان: نخمل اللي نحب ونعمل سنتينال زي ما نحب، أنت واش دخلك (وحده) خايف الا يروح للناس ها هو عندو الدراهم (لدندان) وما يكودكش أنك تروح للناس بللي عندي الصوارد بزاف مخبية.**

دندان: عندك الصوارد مخبية.

---

[1]- كوميديا نقدية ساخرة اقتبسها رضا حوحو من البخيل لموليير L'Avare، حوارها باللغة الدارجة عرضت بالمسرح البلدي بقسنطينة يوم 11نوفمبر 1952. ينظر: أحمد منور، المرجع السابق، ص71.

[2]- البرداوي محمود، المرجع السابق، ص71.

[3]- ينظر: محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة للطبع، بيروت، ط2، 1967، ص33.

[4]- Voir: Arlette Roth, le théâtre algérien, Paris, Maspero, 1968, P 76.

شعبان: ما قلتش هكذا يا ملعون، مايكودكش تشيع علي عند الناس باللي عندي.

دندان: وانا واش عندي فيك اذا كان عندك الصوارد والا ما عندكش، واش ينوبني منك والا من صواردك."[1]

بعدها يود الزواج بفتاة تسكن في حيهم تدعى "**جميلة**" ويزوج ابنه "**حسن**" من أرملة غنية تدعى "**حنيفة**":

"شعبان : (وحده) هاه ضرك عرفت كلشي (لولدو) اسمع يا ابني لازم تنسى هذا البنت، وتنح من قلبك هذا الحب لان هذا البنت عاد نتزوجها. اما انت فان المرا الهجالة الغنية اللي قتلك عليها، راهي تسنى فيك، وكن مستعد باش تتزوجها.

حسن: هكذا لعبت بي امالة، اعلم باني ما نتخلاش على جميلة، وما نخليش هذا الزواج اللي بالذراع يتم بينك وبينها، لانك راجل خرفت وماراكش عارف واش تدير"[2]، وفي الفصل الأخير يوافق **سي شعبان** على زواج ابنه بالفتاة الحسناء *جميلة* بعد أن تسرق أمواله.

عالج رضا حوحو من خلال هذه المسرحية الساخرة ظاهرة اجتماعية تتمثل في حب المال والتكالب على جمعه بالطمع والجشع مما يؤثر سلبا على المجتمع وعلى اقتصاده، وينتج عن ذلك انتشار الفروق الطبقية في أوساط المجتمعات، ونجد هذه الظاهرة في أكثر من مسرحية لدى الكاتب وواضحة في مسرحية بائعة الورود والنائب المحترم، ومسرحية البخيل وأختها البخلاء الثلاثة وهي من المسرحيات المفقودة.

[1]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مسرحية البخيل، ص ص330-331.

[2]- المصدر نفسه، ص ص398-399.

حافظ المقتبس في هذه المسرحية على الجانب الفني الذي يشمل الشكل العام للمسرحية الأصلية وترك الأحداث كما هي، باستثناء تغيير في أسماء الشخصيات بما يتناسب مع البيئة الشعبية الجزائرية بينما " **تبقى مسرحية البخيل عملا فنيا متماسكا وهي أقرب إلى الأعمال الناجحة في الحفاظ على النص الأصلي كمنطلق للفكرة الجوهرية**"[1] وهي تشمل أقدم الظواهر الاجتماعية المعروفة في تاريخ البشرية.

2-2- النائب المحترم (1953)[2]:

تناول **رضا حوحو** في هذه المسرحية ظاهرة بشرية هي أقرب نوعا ما إلى الموضوع الذي عالجه في مسرحية البخيل، وهي حب المال والربح السريع على حساب الناس الآخرين و(النائب المحترم) دراما اجتماعية عالج فيها الكاتب ظروف وتحولات الأشخاص السريعة استجابة مع متطلبات الحياة الجد القاسية.

يتمحور موضوع المسرحية حول شخصية "**زعرور**" بطل المسرحية الرئيسي، المعلم المفصول بعدما كان مدرسا في أحد المدارس بسبب صراحته في معاملة أحد التلاميذ الأغنياء فوجد نفسه بطالا بدون عمل، لكن ما يتورط في عمل مع نائب محتال يعمل مقاولا في المجلس البلدي يدعى "**عبد المنعم**" مع شريكته المحبوبة "**سوزي**" ويستغل بعد ذلك طيبة "**زعزوع**" الذي بدوره يقدم دروسا خصوصية لابن سوزي في بيتها.

ويقوم "**عبد المنعم وسوزي**" من خلال عقد صفقات لتنفيذ خدمات مع البلدية، باختيار "**زعرور**" بصفة وسيط لتسجيل العقود باسمه وإبعاد الشكوك عنهما وحتى يتنصلا من المسؤولية، في

[1]- مرتاض عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر، المرجع السابق، ص 216.

[2]- مسرحية في ثلاث فصول اقتبسها الكاتب عن مسرحية "**توباز**" (Topaze) للكاتب الفرنسيMarcel Pagnol وهي في الأصل كوميدية في أربعة فصول عرضت في باريس سنة 1928.
ينظر: Marcel Pagnol, Topaze, col, De Poche, France, 1969, P120.

حالة انكشاف أمرهما فيقع "**زعرور**" في ركاب النائب المحترم الذي يتخذ من الاحتيال والغش والتزوير سبيلا للربح السريع مهما كان ذلك منافيا للأخلاق والقيم. وبواسطة "**زعرور**" قام ببيع سيارات قديمة ومستعملة في البلدية بعد إصلاحها وطلائها لتبدو جديدة، لكن "**زعرور**" يكتشف سر مكرهما واستغلالهما على حساب الشرف والنبل والاحترام، فتنتهي المسرحية بانتحار "**زعرور**" الذي لم يحتمل عناء هذه الأفعال الدنيئة والمنافية للأخلاق والمبادئ الإنسانية ويبقى كل من "**عبد المنعم وسوزي**" النموذج البشري الطماع والغشاش الذي يشكل عبئا على المجتمع والإنسانية[1].

تناول الكاتب في هذه المسرحية جانب من جوانب السلوك الرديء الذي يسيطر بشكل كبير وسلبي على العلاقات الإنسانية منافيا من جهته القيم السامية والأخلاق الفاضلة، وقد صوب الكاتب نقده على تصوير جانب حساس في المجتمع الجزائري ونمط خاص من الناس يمثلون الشعب في كراسي النيابة، وهم يتسترون بثياب النبل وقناع الطيبة وخدمة المجتمع، لكن واقعهم وصورتهم الحقيقية تشكل عكس ذلك فما هم إلا أصحاب الاحتيال والغش وممارسة الرشوة.

3- المحور الأدبي:

تتعدى المعالجة الدرامية والفنية عند الكاتب **رضا حوحو** المحور التاريخي والاجتماعي وينفرد رائد المسرح الجزائري بمعالجة الاتجاه الأدبي وهو الوحيد الذي يتطرق إلى مواضيع تخص الأدب "**والمشاكل التي تساور الأديب، والعيوب التي تقع في احتراف الأدب أو السخرية ممن يقتنع بالقشور ويرضى بالثقافة الأدبية السطحية، أو يحاول تعويض النقص الأدبي بالمال، وفقا على أحمد رضا حوحو في الجزائر فيما نعلم**"[2] وذلك لانفراده في تناول المحاور الأدبية واعتنى بها التي قلما عالجها كتاب الآخرون واهتموا بها.

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مسرحية النائب المحترم، ص ص427-553.

[2]- مرتاض عبد الملك، المرجع السابق، ص239.

لاشك في أن المسألة لا تعدوا تكون عن طبيعة الكاتب بحد ذاته بصفته من الأدباء الولوعين بالأدب وفنونه، فهي حرفته التي برع فيها تمكن منها ودفاعا عنها ونقد المدعين والعابثين بالقيم الأدبية والفنية دون أن يأبه لسخطهم وضجرهم وقد عبر عن هذا الموقف قائلا: **"لا يهمني أبدا سخط أحد أو رضا أحد ولكنه يهمني أن تبرز الجزائر أديبا أو فنانا حديثا يحلي جيدها ويزيده بهجة ورواء"**[1]، ويصور الكاتب في هذا المحور الأدباء جانبا من السذاجة والغرور والنقص في شخصياتهم المزيفة بسبب حب المال والألقاب.

استطاع الكاتب أن يعالج هذه الظاهرة في نصين دراميين حيث يعرض علينا نماذج من الظواهر الأدبية لها أثرها على الواقع الأدبي.

3-1- أدباء المظهر (1938):

مسرحية هزلية في فصلين صاغها باللغة العربية الفصحى وهي ثمرة من ثمرات تأليفه الخاص وليست مقتبسة، ويتمحور موضوعها حول مشكلة مفادها أن أديبا يدعي الأستاذ **"خليل"** فشل في كسب لقمة عيشه عن طريق بيع ما ألف من كتب أدبية، لعزوف الناس عن قراءة والمطالعة والاهتمام بالأدب لانشغالهم عنه بالحياة المادية، بل أصبح الأدب لا يصلح إلا للف البضائع في المتاجر:

"مراد :(يأخذ كرسيا ويجلس على مقربة من خليل)لم أتحصل على شيء ويا للأسف!.. طفت كل البلاد وعرضت كتبكم الجديدة على كل الناس، فلم يلتفت إليها أحد [...] حتى أن سيدا كبيرا ذا حشمة ووقار قال لي: لولا حرمة الحروف العربية لأختها فإنها تصلح للف البضائع المتجر..

[1]- أحمد رضا حوحو، مع حمار الحكيم (مقالات قصصية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982، ص33.

خليل: (ملقيا نظرة على ملابسه البالية) وكيف العمل؟..(متحمسا) كيف العمل يا إلهي... وقد أصبحت رجلا عجوزا.. ضيعت عمري كله في خدمة الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية..."[1].

لكن لم يلبث "**خليل**" أن دبر حيلة ووسيلة جديدة للكسب بعد أن اقتنع بقرار نفسه أن **"عصر الأدب الرفيع قد قضى! و أمة الفنون الجميلة قد خلت..!"**[2] ومناص هذه الوسيلة أن ينشر إعلانا في الصحف يعرض فيها خدمة سريعة لا تكلف مشقة ولا تعب، وعنوانه: **"كيف تكون أديبا في ساعتين... الساعة بخمسمائة فرنك فقط..."**[3]، توافد الناس بعد أن قرئوا الإعلان وأقبل عليه في الفصل الثاني بعض الشباب المولع بالمظاهر يبتغون أسماء الأدباء بأسهل طريقة وأيسرها، ويختصر الأستاذ "**خليل**" الطريق للشبان للوصول إلى درجة الرفيعة من الأدب بعدما يقسمه إلى قسمين هما:

" خليل: ...القسم الأول وقسم المظهر، فيجب على الشباب الذي يريد أن يمثل أديب هذا العصر أن يرتدي ملابس أنيقة...

نجيب: ما أحلى الأدب..! ما أجمل الأدب..!.

خليل: (مسترسلا في تقرير درسه) أما المرحلة الثانية فهي أن يحفظ الشباب أسماء بعض الأدباء المتقدمين و أدباء الجيل الجديد..."[4].

---

[1]- أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، مسرحية أدباء المظهر، تقديم: واسيني الأعرج، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 2000، ص ص 113-114.

[2]- المصدر نفسه، ص115.

[3]- نفسه، ص116.

[4]- نفسه، ص121.

تنتهي المسرحية بتراضي الطرفين: فالأستاذ قد أخذ ما احتاجه من مال يسد به معيشته والشبان تحصلوا على مبتغاهم من الألقاب والمظاهر وخرجوا يهنئون أنفسهم على أنهم من كبار الأدباء وأنهم فازوا بامتلاك ناصية الأدب.

تبدو المسرحية بسيطة من حيث شكلها وعميقة ساخرة من حيث مضمونها ولابد أن الأمر يعود إلى نزعة الكاتب القائمة على التمرد والسخط على شخصية الأديب "**خليل**" وأمثاله في الواقع لأنه "**يرفض من حيث المبدأ ما قام به الأديب خليل حين جعل الأدب مادة تجارية ولم يقبل منه العذر الذي تذرع به، لما عد ما يقوم به مجرد محاولة إنقاذ ماء الوجه**"[1] ومن جهة أخرى يلقي العنان على سيرة أولئك النمط من الناس الذين يدعون الأدب والألقاب بالمظاهر، لكن السؤال المراد طرحه في هذا الموضوع هو: ما ذنب الأديب خليل وأمثاله إذا كان موقف الناس من الأدب قد تغير و تبدد ؟.

لعل الكاتب في معالجته لهذه الظاهرة قد عانى نصيبا منها في حياته الأدبية والفنية وهذه التجربة هي التي أفرزت هذا العمل الذي استقطبه من واقعه الحياتي حيث يؤكد بشأن المسرحية أنه "**انتزع وقائعها من صميم الحياة وأن أبطالها أحياء يرزقون يعرف بعضهم ويسمع بعضهم**"[2] وهذا الكلام قد يعكس نظرته حول الأدب ويفهمه كما يحاول تطبيقه.

3-2- الواهم أو الأستاذ (1939)[3]:

عالج الكاتب في هذه المسرحية الموضوع نفسه المتناول في مسرحية "**أدباء المظهر**"، ولكن من زاوية أخرى حيث ينطلق هذه المرة من ظاهرة أقرب إلى المحور الاجتماعي، لأنها تصور جانبا من

[1]- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص12.

[2]- أحمد رضا حوحو، صاحبة الوحي، تقديم : أحمد منور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، د ط، ص14.

[3]- ثاني مسرحيات ذات الفصل الواحد استوحاها الكاتب من المشهد الثاني عشر من الفصل الثالث لمسرحية (الثري النبيل Le Bourgeois Gentil Homme) لـموليير، ينظر: منور أحمد، المصدر السابق، ص57.

النفاق الاجتماعي وتدور أحداثها حول شخصية "**عبد الحق**" الذي يتحول فجأة من رجل فقير إلى أكبر الأثرياء، والشخصيات المرموقة في المجتمع – بعدما ورث ثروة عمه المتوفي– ويغتنم بعض المحتالين في الأدب والفن الفرصة بطلب يد ابنته "**زينب**" للزواج طمعا في أمواله بمجرد أن لقبوه بالأستاذ، وكان "**عبد الحق**" يعشق هذه الألقاب بعد ثرائه بالرغم من أميته البينة:

"زكي: نحن أدباء يا حضرة الأستاذ الجليل...

عبد الحق: إنكم تجهلون اسمي على ما أظن، فإن اسمي عبد الحق وليس اسمي الأستاذ"[1].

اعتقد "**عبد الحق**" أنه أستاذ بالفعل وأنه بلغ مستوى رفيعا في العلم والمعرفة والوقار، ويقبل بذلك الزواج الذي ترفضه ابنته "**زينب**" لأنها كانت خطيبة قريبها "**ناصر**" الذي يتدخل وينقد العائلة من الموقف في حيلة ناجحة:

"ناصر: اعذرهم يا أستاذ إنهم يا أستاذ إنهم لا يعرفون قيمة الأدب ! ولا يعرف قيمة الأدب إلا أهله !"[2]، وتنتهي المسرحية بزواج "**زينب وناصر**" بعد أن وافق "**عبد الحق**" وافتخاره باللقب الجديد.

ربما كانت المسرحية أكثر نقدا وأشدها تأثيرا من **أدباء المظهر**، إذ أنهم على الأقل يحسنون شيئا من القراءة وملمين بالكتابة، بينما الأدباء في مسرحية **الأستاذ الواهم** فإنهم ينسبون إلى أنفسهم لقب الأستذة ومنزلة الأدباء، وهم من أغبياء الناس وجهلة المجتمع عن طريق الإهداء والهبة والوقار.

إن أي دراسة نقدية وتحليلية حول أعمال المؤلف **رضا حوحو** وعلى مستوى طبيعة الكتابة لديه، تجعلنا نتوقف عند مسار تبرز فيه معالم وخصائص فنية وجمالية ميزت بالخصوص نصوصه

[1]– أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ الواهم، المصدر السابق، ص 248.

[2]– المصدر نفسه، ص251.

الدرامية، وفي ظل التحولات الطارئة على مجال الكتابة الدرامية خلال السنوات الأخيرة، ما يطلق عليه بنظرية الدراما الحديثة وتدخل نصوص **رضا حوحو** في كثير من النواحي الفنية مع هذا التحول والتي تبرز من بعض الخصائص.

4- المزج بين الأنواع (التراجيكوميديا)[1]:

تصنف كتابات **رضا حوحو** ضمن الأنماط الدرامية المعروفة التي عرفها المسرح الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية، بالرغم من أنها ظهرت قبل ذلك في أدب كل من (**شكسبير** و**فيكتور هيجو**)، إلا أنه يمكن أن نلمس ونرى التأثر الكبير والواضح لـ**رضا حوحو** بهما وخاصة بـ**فيكتور هيجو**، في رواق المزج بين الأنواع تمردا على ما اعتاد عليه المسرح الأرسطي القديم المنادي بالفصل بين ما هو تراجيدي وكوميدي، والمعتادة لدى أنصار الكلاسيكية الجديدة، إذ لا يجد الكتاب المعاصرون الحاجة إلى الفصل بين المأساوي والمضحك أو ما يطلق عليه "**بالتراجيكوميديا**"[2].

والتراجيكوميديا من أشهر الأنواع الدرامية التي عرفها المسرح الحديث لأنها "**القنطرة التي تعبر عليها في المأساة، ثم تعود مرة أخرى قنطرة غير ثابتة وضيقة فنجد أنفسنا في إحداهما أو الأخرى عن طريق تغير فكرة كذلك الذي تقوم به حين نتحول من التكلم إلى الإصغاء**"[3] بحيث يتمازج ويتناغم كل ما هو مضحك ومؤلم داخل تجربة واحدة.

تنبثق وتتطور معالم المزج بين العنصر **المأساوي/الملهاوي** عن طريق إبراز التناقض بين شخصية ملائمة للمأساة ومحيطها لأن "**الصراع بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل للشخصية**

[1]- ينظر: حياة جاسم محمد، التراجيكوميديا في الدراما المصرية، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، بغداد، ع 6، 1980.

[2]- ينظر: علوات كمال، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، (مصادرها و جمالياتها)، شهادة ماجستير، قسم النقد الأدب التمثيلي، إشراف: د.فرقاني جازية/ أ.طامر نوال، جامعة وهران-السانيا، 2008/2007، ص88.

[3]- حياة جاسم محمد، التراجيكوميديا في الدراما المصرية، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، بغداد، ع 6، 1980، ص 140.

واصطدامها الذي يدمر وهم الشخصية يولد التأثير المأساوي–الملهاوي"[1]، في خضم مجرى الأحداث يولد عنصر السخرية من مجرى الأحداث فيؤثر بالتالي في الشخصية ويجعلها ضحية.

قد تحقق هذا النوع أساسا في كتابات **رضا حوحو** عن طريق مقابلة الشخصيات، مثل الصراع القائم في شخصية "**عبد الحق**" –في مسرحية الأستاذ– بين ما ينويه وما لا يستطيع تحقيقه وبين رغبتها ووجودها، فرغبة "**عبد الحق**" في تقليد كبار الأثرياء النبلاء وشخصيته الجاهلة والأمية ويصل به المطاف إلى استشارة خادمه "**سليمان**" بهذا الحوار:

"سليمان، أنت الذي قضت جل حياتك مع عمي رحمه الله، وفي خدمته، أرشدني لما يجب على عمله وأحاديث وغير ذلك فإني لا أريد أن أظهر بمظهر الغباء أمام الناس، وأنت على كل حال خبرة بحياة القصور وحياة كبار الأثرياء مثلي.."[2].

التناقض الموجود بين حب "**عبد الحق**" وولعه بلقب الأستاذ والأديب وواقعه الذي يقف ضد رغبته وحبه للمثالية، فشخصية عبد الحق **ملهاوية** من خلال طبيعته التي تتميز بالغباء والجهل ورغبته المثالية التي يريد تحقيقها.

كما نلمس هذا الجانب بشكل واضح في شخصية "**عنبسة**" المعروفة عند **حوحو**، التي تحمل في طياتها صبغة ساخرة ومأساوية منحت له صفة الخادم ذو النفس السامية، وكان القدر العابث قد تدخل لكن **رضا حوحو** يحاول في هذا الموقف دمج الهزلي بالمأساوي المؤلم، والموقف ذاته انحط فيه شخصية "**زعرور**" في مسرحية **النائب المحترم**، المعلم المحترم البسيط مرح المزاج لكن سرعان ما يصطدم بمحيط مأساوي مليء بالمكر والغدر حتى مع شخصية "**ناجية**" التي ترفض حبه لها.

[1]– حياة جاسم محمد، التراجيكوميديا في الدراما المصرية، ص140.

[2]– أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ الواهم، ص250.

5- طابع الميلودراما:

في نهاية القرن الثامن عشر ظهر نوع جديد هو ما يسمى **الميلودراما**، هذا الطابع الذي جرته سيول المذهب الرومانسي والتطور الاجتماعي في المسرح الأوروبي، وتطورت في نوع مسرحي له قواعده وأسسه في فرنسا، أثناء الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبررا على إحياء معالمه "**وكان سيد هذا النوع والمنظر له (غليبير دو بيكسيريكو) الذي أنتج بين سنتي 1797 و1835 أكثر من مائة ميلودراما (مثل كولينا أو طفل اللغز في عام 1800)**"[1].

ولفظة الميلودراما "**تسمى باللغة العربية المشجاة، وكلمة ميلو–دراما منحوتة من Mélo = لحن موسيقى وDrama = دراما [...]، أما صفة الميلودرامي Mélodramatique فتدل على طابع و صبغة جمالية تقوم على المبالغة والتشويق الانفعالي**"[2]، أما مواضيعها تهدف إلى إثارة العواطف والانفعالات عن طريق توظيف الموسيقى والرقص لترافق وتبرز المواقف المؤثرة.

يندرج هذا النوع ما يسمى الميلودراما بشكل أكثر في النمط التراجيدي، خاصة فيما يتعلق الأمر بالنهايات المأساوية للمسرحيات (هي موت البطل أو انهياره)، وما ساعد في هذا الطابع على النجاح هو "**اللجوء إلى الوسائل البسيطة التي تزود عواطف جمهور شعبي حية وثائرة [...] وكان يستشار فضول المشاهدين بإثارة (الحقيقة التاريخية) بمساعدة كبرى من (لون محلي)**"[3]، والعاطفة تحمل بأوجهها التناقض الحاد بين المحزن الكئيب والمفرح المضحك.

برزت معالم هذا الطابع ضمن مؤلفات **رضا حوحو** من خلال إدراج مشاهد الموسيقى والرقص، خاصة أثناء المواقف المؤثرة والمتوترة وأحيانا يلجأ إليها للمواقف التي تفي بهذا الغرض، ولعل

---

[1]- فريد حجا، فيكتور هيجو (حياته وأدبه وفنه)، طلاس، دمشق، ط1، 1984، ص121.

[2]- حنان قصاب وماري إلياس، المصدر السابق، ص 496.

[3]- فريد جحا، المرجع السابق، ص121.

السبب الذي دفع **رضا حوحو** للجوء إلى هذا الطابع وتوظيفه لعنصر الموسيقى والرقص في أعماله، حيث قام بتأسيس جمعية "**المزهر القسنطيني للمسرح والموسيقى، التي تتألف – كما يدل اسمها– من فرقتين فنيتين، فرقة للموسيقى يديرها الدكتور بن دالي ((هدفها إحياء الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية))**"[1] وأخرى للمسرح يتولاها **رضا حوحو**.

لذلك نلمس هذا الطابع في مسرحية "**عنبسة**" في الفصل الثاني عندما نجد الملكة في موقف قلق وحيرة وفراغ عاطفي، تحاول الخادمة "**خديجة**" طمأنتها وإزالة القلق والاضطراب عنها، وهي تطلب من وصيف الملكة "**ميمون**" أن يعمل شيئا لتسليتها وإدخال البهجة والسرور على نفسية الملكة:

"خديجة: لـ ميمون ألا تعمل شيئا يا ميمون لتسلية مولاتك وإدخال السرور على نفسها.

ميمون :وماذا تريد مولاتي أن تسمع وترى ؟

الملكة: دعوني، فأنا أموت في هذا السجن وهذا الشقاء (وحدها) هذه رسالته فوق قلبي تحرقني حرقا كأنها نار"[2].

تطلب الخادمة خديجة من ميمون تسلية الملكة للتخفيف عن أوجاعها:

"(يدخل ميمون ومعه كبير المطربين).

المطرب: (يحيي) ماذا تريد مولاتي أن تسمع وترى، فإن عندي أشهر المغنين والعازفين وأكبر الراقصات من روم وفرس وعرب.

الملكة: سيان عندي أفعل ما تريد.

[1]– منور أحمد، المرجع السابق، ص61.

[2]– أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مسرحية عنبسة، ص ص 69-70.

المطرب: لتطمئن مولاتي، سأعرض عليها أروع ما عندي، وسأدخل السرور على نفس مولاتي. (يخرج).

سناء: (تجلس قرب الملكة) هل اخترت الغناء أم الرقص يا مولاتي ؟

الملكة: لم أختر شيئا يا سناء، دعيني بربك..

(يدخل المطرب ويحيي ثم يصفق، فتعزف الموسيقى، وتدخل الراقصات. وبعد نهاية الرقص يطل ميمون من الباب ويصيح)

ميمون: رسالة من عند مولاي الملك لمولاتي الملكة)"[1].

يشمل الجانب الكوميدي هذا الطابع في مسرحية (**أبو الحسن التيمي**)، هذه الشخصية التي أسند إليها دور الفنان الذي يقضي وقته في الغناء والعزف، ويساعده في ذلك جاره **أبو الخير** الطبال وأدخل فيها أيضا مقاطع الرقص والغناء، عندما جعل والدته تحضر آلات الموسيقى وتشارك ولدها وجاره أبو الخير في الرقص.

6- مسرحية الفصل الواحد:

أطلقت هذه التسمية على نوع من أنواع المسرحيات القصيرة، وقد تطور بشكل خاص في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا، وانتقل إلى المسرح العربي في نهاية القرن العشرين ويقترب هذا النوع في الأدب – نسبة إلى المسرحية العادية – إلى جنس القصة القصيرة نسبة إلى الرواية، حيث **"تتراوح مدة عرض مثل هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة، و قد تقدم في عرض واحد مسرحيتان قصيرتان أو أكثر"[2].**

[1]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مسرحية عنبسة، ص ص 71-72.

[2]- حنان قصاب وماري إلياس، المرجع السابق، ص464.

من بين الذين تغلغلوا واحترفوا في كتابة هذا النوع من المسرح الأوروبي السويدي (**أوغست ستراندبيرغ A. Strindberg**) (1916/1839) الذي ألف أكثر من إحدى عشرة مسرحية أشهرها "**مسرحية الأب**"، وكذلك الكاتب الروسي "**أنطون تشيكوف**" في مسرحيته "**الدب**"، وأما في الوطن العربي فقد "**بدأت تسير في طريق جديدة منذ بداية تسعينيات القرن العشرين فهي فصل واحد فقط، وهو فصل موجز شديد الإيجاز وهو موجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية فلم يعد يهتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في الحدود الدنيا**"[1]، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية التي كانت الدافع الوحيد في إبراز وتطور هذا النوع.

من أشهر الكتاب المسرحيين في الوطن العربي الذين اندرجت أسماءهم في هذا المجال، **يوسف إدريس** في مسرحيته "**جمهور فرحات**"، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد **لتوفيق الحكيم** حيث جمعها في كتابين هما "**مسرح المجتمع**" و"**المسرح المنوع**"، أما في المسرح الجزائري فنستثني **رضا حوحو** الكاتب الأسبق إلى هذا النوع في مسرحية "**الأستاذ**".

الواقع أن ما يميز تركيبة هذا النوع من الكتابة هو كثافة المادة الدسمة الدرامية بحيث "**لا تحمل تطورا دراميا تطورا دراميا كبيرا فهي تتركز على موضوع واحد يبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في حياة شخصية ما دون الدخول في التفاصيل، وهي لذلك لا تحتمل الحبكات الثانوية**"[2]، بالإضافة إلى سرعة الإيقاع فيها ووحدة المكان وقلة الشخصيات التي تصور بملامحها العامة. ومسرحية "**الأستاذ**" هي الوحيدة التي اندرجت ضمن هذا النوع من خلال بساطة مضمونها وقلة شخصياتها بحيث لا تتعدى ستة، وقد اقتصر الكاتب في ثلاثة الشبان الذين زاروا "**عبد الحق**" على شخصية واحدة هي "**زكي**" وهي التي تمثل أصحابه الآخرين وتتحدث بالنيابة عنهم بضمير الجمع:

---

[1]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ينظر الموقع : www.awu-dam.org/book/indx-study.htm.14:00 تاريخ الإطلاع 25-06-2021 على الساعة

[2]- حنان قصاب وماري إلياس، المصدر السابق، ص 464.

"سلمان : أمرك يا سيدي (يخرج و يعود صحبة ثلاثة شبان) [...]

عبد الحق: ما مهنتكم؟..

زكي: نحن أدباء يا حضرة الأستاذ الجليل..."[1]

لعل تأثير مجال القصة القصيرة في كتابات **رضا حوحو** هو الدافع الذي ساقه إلى تقليص الفصول في المجال المسرحي، أو يمكن أن يكون الدافع من وراء ذلك ضعف وقلة المادة الدرامية كما، عبر عن ذلك الناقد الألماني "بيتر روندي P. Zondi" أن **"كتابة مسرحيات (الفصل الواحد) هو دليل على وجود أزمة في الدراما يفسر بغياب النظرة المستقبلية في تلك المرحلة، لأن الدراما تقوم على التوتر وتفترض نظرة على المستقبل"**[2].

في الفترة التي كتب فيها **رضا حوحو** هذه الدراما لم يخرج عن الإطار المدرسي الضيق، حينما كانت مسرحياته تعرض في المدرسة التي كان مديرا فيها، فالجمهور آنذاك لا يتعدى فئة المعلمين والتلاميذ وأوليائهم، فكان الدافع تربوي مدرسي فحسب ولم يخرج إلى عامة الشعب الذي بدوره يجهل اللغة العربية ويعي سوى اللغة العامية.

هكذا تتمظهر معالم التفرد والتجديد لدى الكاتب من خلال إلمامه بمختلف مظاهر الكتابة في المجال الدرامي مساهمة منه في مسايرة العصر وتطوره.

7- مسرحة الرواية[3]:

تعد دراسة الظواهر الفنية في الأدب من القضايا الشائكة أثناء إعدادها أو تحويلها من نوع لآخر، ولأجل معرفة أبعادها الجمالية وآثارها في بناء فضاءات متعددة ينبغي الوقوف على الظروف

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، المصدر السابق، ص251.

[2]- حنان قصاب ماري إلياس، المصدر السابق، ص465.

[3]- ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.

الثقافية والحضارية التي احتضنت مختلف الأجناس الأدبية والأنواع الفنية، وهذه الظروف هي التي أوثقت الرابط بين الفن المسرحي وهذه الأجناس، وغدا التداخل والارتباط بينها واضحا وقويا لاحتشادها لعناصر جذابة تخدم بعضها البعض.

فإذا كانت الأنواع الأدبية خاصة جنس الرواية والقصة من الظواهر الأدبية التي تعبر عن الواقع بكل تناقضاته، فإنها تقدم بشكل عام امتلاكا للراهن الذي تصدر من خلاله وللواقع الذي يسعى إليه المؤلف الروائي أو القصصي إلى اكتشافه وتقديم جوهره وفق تصوراته الذاتية.

من هذا المنطلق تتجلى العلاقة الحميمية والمتبادلة بين المسرح والأدب على مختلف ضروبه بالرغم من أن **"لها طابع عام و أسس فنية بها يتوحد كل جنس في ذاته و يتميز عما سواه"**[1]، وكل نوع يحاول التعبير عن الواقع المعاش بوسائله المتاحة وبالطريقة التي يمتلكها وكلاهما يطمح إلى عالم نرغبه ونحن إليه، ولما كانت الرواية والقصة من الأشكال الأكثر مرونة لتجسيد الصراعات الفكرية التي ترمي إلى تغيير الراهن، فإن المنطلقات الفكرية للمتخيل الروائي والقصصي منذ البداية تسير وفق توجه فكري حدد إطاره الواقع السياسي والاجتماعي.

في ظل هذه المنطلقات جاءت تجربة تحويل الرواية والقصة إلى نص مسرحي وصارت من القضايا الهامة، التي فتحت المجال نحو التوسع الفكري والفني من جهة وأسهمت في تجاوز مشكل أزمة النص المسرحي ونقص الخيال المسرحي عند بعض الكتاب والمؤلفين من جهة أخرى. وبدأت تجربة تحويل الرواية إلى نص مسرحي منذ سنوات طويلة في مختلف دول العالم خاصة العالم العربي وذلك **"لاحتشاد الرواية بعناصر مسرحية جذابة في حال وجود معد متخصص يستطيع (تأليف) نص درامي آخر، خالي من الذهنية والحوارات الطويلة واختصار الشخوص الثانوية، التي لا تؤثر**

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، المرجع السابق، ص137.

على المعنى في حال إزالتها وإبراز الشخوص المقارنة، وصياغة عناصر التمهيد والتشويق والتأكيد"[1] وغيرها من العناصر المسرحية الأخرى.

لا شك في أن تحويل نص الرواية إلى مسرحية طريقة ليست جديدة على مستوى المسرح العالمي، **"فقد شهدت الكثير من روايات دوستويفيسكي وفيكتور هيجو وغيرهما مثل هذا التحول نحو المسرح"**[2]، ولم يكن ذلك بدافع حل أزمة النص المسرحي بقدر ما تحمله من ملامح مهيأة لتقديمها على الشكل المسرحي، فهي تمثل المادة الخامة الأولية الجاهزة للعمل الدرامي.

تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية النثرية الأكثر تعبيرا ومعرفة وأوسعها انتشارا، لما فيها من مساحة واسعة للأحداث المتخيلة يعبر فيها المبدع عن واقعه وتجربته الحياتية و**"الرواية تسجل الانتقال من حالة البراءة، إلى حالة التجربة، ومن ذلك الجهل الذي يعد بركة إلى الإدراك الناضج لسلوك العالم الفعلي"**[3]، ومن هنا تتشكل العلاقة المتبادلة بين الجنس الروائي – من حيث فضاءاته الواسعة للتخيل– مع النص المسرحي، فالرواية تحتوي على المادة الثرية التي **"تسهم في إقامة نصوص أخرى توازيها، وتنتج أشكالا جديدة على أنقاضها، حيث اتخذت من عملية الاقتباس إبداعا ثانيا ينطلق منها**[4]، فيسهم بدوره في خلق نماذج نصية مختلفة من حيث الجنس والنوع الأدبي.

---

[1]– جمال عياد، مسرحة رواية (خشخاش)، أخبار مسرحية عربية، عمان، 21/ماي/2007، ينظر الموقع:
www.taiftheater.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2196
تاريخ الإطلاع 30-06-2021 على الساعة 16:00.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– مرتاض عبد الملك، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص14.

[4]– قدور جدي، النص الروائي والتجسيد السينمائي، رسالة ماجستير، إشراف: عشراتي سليمان، جامعة وهران، 2002/2001، ص11.

غير أن طبيعة المشكلة للجنس الروائي والمسرحي تختلف بينهما من حيث وسائل التعبير، وطريقة التصوير والتخيل وكذا عرض الأحداث والشخصيات لأن "**الرواية ليست وصفا مصورا للحياة فحسب، وإنما وصف للحياة في حركتها وهي على وجه الدقة عرض للشخصيات على درجة من التفرد تتحرك ضمن تجربتها الخصوصية، لتصل في نهاية معينة، وقد تسلم أنها نهاية ذات هدف ومعنى**"[1]، والشكل الروائي يتخذ النص مساحة معينة للأحداث وتظهر فيها انفعالات وأحاسيس الشخصيات.

على هذا الصعيد تستدعي عملية مسرحة الرواية وجود قواعد تحدد اتجاهها في هذا الحقل، لأن عملية المسرحة تتسم بالصعوبة والغموض أحيانا، وعامل الاقتباس يختلف عند الجنس الروائي عن الكتابة الدرامية فالمقتبس ينطلق من نص الرواية بمراعاة حدود النص وأخلاقيات الاقتباس، لأن المقتبس لا يستطيع أن يستغني في كثير من الأحيان عن مقومات البناء السردي (الحدث، الشخصيات، الزمان والمكان، اللغة، والأسلوب).

تتحدد هذه القواعد في بعض النقاط التي يجب مراعاتها أثناء التحويل والاقتباس، وتشمل النقطة الأولى في مراعاة طبيعة الموضوع المعالج بصفته المادة الأولية للكتابة المسرحية، لأن الفكرة هنا بمثابة مرحلة انطلاق المقتبس نحو تكوين مادة القصة المسرحية ثم يعمد المقتبس في المرحلة الثانية إلى الحذف والإضافة والتغيير مع مراعاة بعض المواقف والمشاهد في نص الرواية التي على المقتبس حذفها لأنه غير مطالب بالاهتمام بكل التفاصيل الموجودة في الرواية.

[1]- روبرت بين وارين، ماذا نعني بقراءة الرواية، تر: عبد اللطيف السعدون، المجلة الثقافية، البحرين، السنة السادسة، أبريل 2000، ص120.

7-1- حاملة الخبز (1882)[1] وبائعة الورد (1951)[2]:

تظهر تجربة **رضا حوحو** في مجال مسرحة الرواية من خلال مسرحيته **"بائعة الورد"**، التي هي في الأصل مقتبسة عن رواية حاملة الخبز **"La porteuse de pain"** للروائي **كزافيه دي موتوبين[3]"Xavier de Montepin"**، وتنقسم هذه الرواية على إلى ثلاثة أقسام تدور أحداث القسم الأول والثالث في فرنسا، أما القسم الثاني فتدور أحداثه في أمريكا.

تنبني عقدة الرواية على أحد المجرمين يدعى **"جاك غارو"** يعمل كرئيس للعمال في مصنع لإنتاج آلات الخياطة، كان يحب امرأة أرملة تدعى "جان فورتي" تعمل بوابة في المصنع المذكور، فحاول إقناعها بالفرار معه مغريا إياها بالمال الكثير لكنها رفضت طلبه فبعث إليها رسالة يحدد فيها موعدا في منتصف الليل إن هي غيرت رأيها، لكنها أصرت على الرفض فأقدم على قتل مهندس يعمل في المصنع يدعى **"جول لابرو"** وسرق له تصاميم ميكانيكية حول تطوير آلة الخياطة، ثم أحرق المصنع لإخفاء آثار الجريمة وفر إلى أمريكا، تاركا أصابع الاتهام على الأرملة **"فورتيي"** بعد أن أثبتت التحقيقات على وجود الأدلة المدينة لها فحكم عليها بالسجن المؤبد.

---

[1]- رواية مطولة للكاتب الروائي الفرنسي "كزافيه دي موتوبين Xavier de Montepin" كتبها سنة 1882 وقدمت على خشبة المسرح سنة 1889 كما ورد ذلك في مقدمة الناشر، ينظر :

Xavier de Montepin, La porteuse de pain, col, De poche, France, 1982, P : 1.

[2]- دراما اجتماعية باللغة الفصحى في خمسة فصول وهي من أعماله المخطوطة قدمت بالمسرح البلدي بقسنطينة يوم 12 ماي 1951. أوردها أحمد منور في ملحق رسالته، ينظر : منور أحمد، مسرح رضا حوحو، رسالة ماجستير، إشراف: ركيبي عبد الله، كلية الأدب و اللغة العربية، جامعة الجزائر، ج2، 1989، ص 231.

[3]- بائعة الورد مسرحية لأحمد رضا حوحو وهي مقتبسة عن رواية "بائعة الخبز" لـكزافيه دي مونتيبيان.

أثناء فراره على متن الباخرة تعرف **"جاك غارو"** وفي ليلة الجريمة، على رجل أعمال يدعى **"مورتيمر"** يملك مصانع لإنتاج ماكينات الخياطة فعرض عليه التصاميم التي سرقها للمهندس الذي قتله، واتفقا على التعاون معا وسرعان ما أصبح **"غارو"** شريك **"مورتيمر"** ثم صهرا له[1].

بعد مرور عشرين سنة عاد **"غارو"** إلى فرنسا متنكرا باسم مستعار هو **"بولهارمان"** ضانا أن فعلته قد نسيت وعفا عنها الزمان، لكن الصدفة شاءت أن تقع ابنته **"ماري"** في حب **"لوسان"** ابن المهندس الذي قتله أبوها، غير أن **"لوسان"** يحب **"لوسي"** ابنة الأرملة **"فورتيي"** وما لبثت هذه العلاقة بينه وبين الأرملة التي تثبت براءتها وتنتهي الرواية بانتحار **"غارو"** بعد أن وضع حدا لحياته بإطلاق الرصاص على نفسه.

حافظ المقتبس أثناء مسرحته لنص الرواية على الإطار العام لمجرى الأحداث وتسلسلها دون إجراء أي تغيير على مستوى الموضوع المعالج في النص الأصلي، حيث قام المقتبس ببلورة أقسام الرواية الثلاثة وحولها إلى خمسة فصول مراعاة للتقسيم الهيكلي العام المتعارف عليه في الكتابة المسرحية، غير أن ما جاء تعديله في النص المقتبس كان على مستوى العنوان فقدمها بعنوان **"بائعة الورد"** بدلا من **"حاملة الخبز"**، وبائعة الورد في النص المقتبس هي شخصية الأم **"زينب"** التي هي في الحقيقة الأرملة المتهمة بإقتناء الجريمة **"عائشة عبد الباقي"** وانتحلت اسم زينب بعد فرارها من السجن وأصبحت تبيع الورد وهي لم يذكرها المقتبس في نصه إلا في الفصل الخامس والأخير على لسان ابنها لطفي:

"حسني: (للطفي) يا عزيز لطفي، هذه مفاجأتي هذا المساء، هذه المرأة التي تحمل الورد.

[1]- رواية مطولة للكاتب الروائي الفرنسي "كزافيه دي موتوبين Xavier de Montepin " كتبها سنة 1882 وقدمت على خشبة المسرح سنة 1889 كما ورد ذلك في مقدمة الناشر، ينظر:

Xavier de Montepin, La porteuse de pain, col, De poche, France, 1982, P : 1.

لطفي: ما معنى هذا؟ إنها الأم زينب بائعة الورد (يدخل عمار)."[1]

كما أجرى المقتبس بعض التعديلات على مستوى طبيعة الموضوع من حيث البيئة التي ينتمي إليها النص الأصلي، فقام بنقل جو الرواية الفرنسية إلى بيئته الجزائرية وذلك بتغيير في الفصل الأول من المسرحية شخصية **"عائشة عبد الباقي"**، الأرملة التي توفي زوجها منذ شهور تاركا لها طفلين وهي بوابة في معمل كان زوجها عاملا فيه، وتتعرف في المعمل على رئيس العمال يدعى **"عمار"** الذي يضايقها ويرغمها على الزواج منه ولكنها ترفضه وفاءا لزوجها المتوفى:

"عمار: وهل أستطيع أن أفرض على قلبي السكوت فإن هذا فوق طاقتي، عائشة إني أحبك كثيرا و يجب أن تتعودي سماع عبارات حبي و شكوى قلبي.

عائشة: وأنا أكرر ذلك ألف مرة بأن حبك هذا ما هو إلا جنون.

عمار : جنون لماذا؟

عائشة : لأني لن أتزوج أبدا.."[2]

لكن **عمار** يصر على ذلك وهي تبقى صامدة متمسكة بموقفها فيحاول الانتقام منها بحرق المعمل وقتل صاحبه وولى هاربا من البلاد تاركا أصابع الاتهام إلى عائشة التي تكشف أمره وسره أمام الجميع في الفصل الخامس والأخير:

"عائشة: أنت عمار، كما أني عائشة... عائشة التي قضت عمرها في الحبس والعذاب لتلخص الجريمة التي ارتكبتها أنت.

لطفي: عائشة هنا.

[1]- أحمد رضا حوحو، بائعة الورد، المصدر السابق، ص 193.

[2]- المصدر نفسه، ص122.

عمـار : استدعوا البوليس ليخرج هذه المرأة المجنونة من هنا "[1].

وفي مقابلة بين عائشة و عمار في نهاية المسرحية يكون الحوار كالتالي:

"عائشة: قبل عشرين عام قتل هذا الرجل وسرق وأشعل النار وترك الناس يعتقدون أنه مات، تاركا امرأة مسكينة تسجن بدله، بينما سرق أموال صاحبه وأوراقه وهرب على أمريكا..."[2]، وتنتهي المسرحية بانهيار عمار خاصة بعد موت ابنته **"رجاء"** وقد آل به المطاف إلى الانتحار بإطلاق الرصاص على نفسه.

لم يقم المقتبس بأي تغيير على مستوى الأحداث الأساسية للرواية ولم يحذف أي حادث أو أي شخصية، لكنه قام باختزال الأحداث والمواقف القائمة على عنصر السرد في النص الروائي وحولها إلى حوارات أسندها إلى شخصياته المسرحية، وهذا ما أثر سلبا على مستوى تبرير بعض الأحداث والمواقف في النص المقتبس، فهو لم يقدمها بشكل مقنع مقارنة مع النص الروائي لـ **"كزافييه"**.

ففي الفصل الأول يحاول المهندس **"أحمد عبد الحق"** عرض تصاميمه الجديدة على **"عمار"** لدراستها، ولكن قبل أن يفعل ذلك وفي الوقت نفسه يكتب رسالة لـ **"عائشة عبد الباقي"** يقول فيها **"[...] ففي عدة أيام سأصبح من أرباب الملايين...وإنني أعرض عليك أن تقاسميني العيش، فإذا رضيت فإني أنتظرك هذا المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع لنسافر معا، وإذا رفضت فإني قادر على القيام بعمل فضيع وإلى اللقاء يا عزيزتي عائشة"**[3]. وخلافا لما جاء في النص الأصلي حيث أن "جاك" لا يكتب رسالته للأرملة "فورتيي" حتى في اليوم الثاني، ثم يقوم بسرقة

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية بائعة الورد، المصدر السابق، ص 194.

[2]- المصدر نفسه، ص 196.

[3]- نفسه، ص ص 133-134.

التصاميم في اليوم الثالث وهنا يمهد الروائي بوصف ما طرأ على "جاك" من انشغال و تغيير الذي بدا على وجهه بسبب السهر وطول التفكير في خطته[1].

كما قدم "**كزافيه**" تبريرا عن سبب إقدام "**جاك**" على قتل صاحب المصنع المهندس "**جول لابرو**" الذي أمسك به متلبسا بسرقة تصاميمه، ولم يكن أمام "**جاك**" من خيار إلا بقتله "**فكان عليه أن يمضي إلى آخر الشوط**"[2]وهذه التفاصيل لم يتعرض لها المقتبس في نصه الدرامي رغم أهميتها في التبرير والإقناع.

في جانب آخر من الفصل الثاني لم يعطي المقتبس تبريرا معقولا لهروب "**عائشة**" من بيتها بعد حادث إحراق المصنع وقتل صاحبه، فهي تجيب إمام القرية الذي آواها في بيته عندما استجوبها عن سبب هروبها:

"**الإمام: إن كنتي بريئة .. لماذا الفرار إذن.**

عائشة : لماذا أفر؟.. الحق معك.. نعم.. هذا هو الذي يجعل لي التهمة حقيقية ومن العقاب أمرا محتما، أنا أفر لأني أحس بنفسي تائهة ..كانت لدي حجة قوية..حجة لا تحتمل الشك"[3].

هذا الجواب غير مقنع بالمقارنة مع ما جاء في نص الرواية فـ "**كزافييه**" قدم سببا مبررا لهروب "**جان فروبيي**" من بيتها، والسير معه عبر الحقول والبراري وهو أن "**جاك غارو**" قد أرغمها على ذلك، وهددها بقتل طفلها الصغير إن هي فكرت في عصيانه أو استنجدت بالناس[4]، وكان الغرض من فرارها هو إلصاق التهمة بها انتقاما منها على عدم رضوخها لنواياه الخبيثة.

---

[1]- Voir: X.de Montepin, La porteuse de pain, op.cit., pp 36-37.

[2] - Ibid, P 57.

[3]– أحمد رضا حوحو، مسرحية بائعة الورد، المصدر نفسه، ص143.

[4]- Voir : X.de Montepin, La porteuse de pain, op.cit, P 57.

بالإضافة إلى ذلك فقد غلب نص **رضا حوحو** عنصر المصادفة في بعض المواقف مما أثر سلبا على الحبكة الفنية للنص المقتبس وواقعية أحداثها، و يتجلى ذلك في شخصية "**خذير**" ابن عم "**قدور عبد المحسن**" سائق الطاكسي المتوفى (**خذير** في نص الرواية عامل ميكانيكي كان زميلا لـ **جاك غارو**) والذي انتحل "**عمار**" شخصيته، فعندما ينزل عمار بالفندق بعد فراره من مسرح الجريمة إلى أمريكا، ودون أي تمهيد تشاء الصدفة أن يجلس بالقرب من "**خذير**" بمكتب الاستقبال حينما تقدم "**عمار**" ليسجل نفسه في قائمة النزلاء، ويسمعه وهو ينطق اسم ابن عمه المتوفى، فيثير الأمر شكوكه ويدفعه على التحري عن حقيقة "**عمار**":

"صاحب الفندق: أي اسم من فضلك

عمار: قدور عبد المحسن

خذير: ((وحده)).. ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم ابن عمي سائق السيارة الذي مات منذ مدة...[1].

والصدفة نفسها هي التي تجمع – في الأمسية نفسها– بين السيد "**شميث**" صاحب مصانع السلاح في أمريكا، و"**عمار**" في الفندق ويعرض عليه تصاميمه المسروقة ويتم الاتفاق بينهما، لكن بالمقابل فإن الروائي "**كزافييه**" فقد قدم عنصر المصادفة في هذا الموقف بالتبرير والإقناع، حيث أنه جعل ابنة السيد "**مورتيمور**" صاحب مصانع الميكانيكا لآلات الخياطة تمهيدا مقنعا للتعارف الذي تم بينه وبين "**جاك**" حينما لفتت بجمالها نظره فتعرف عليها وقد تم ذلك على ظهر الباخرة التي نقلتهم إلى أمريكا.

[1]– أحمد رضا حوحو، مسرحية بائعة الورد، المصدر السابق، ص149.

أما عن شكوك "**أوفيد سوليفو**" الذي هو "**خذير**" في النص المقتبس فقد اتخذ مسارا طبيعيا من مجرد اندهاشه وهو يسمع اسم ابن عمه المتوفى، حينما ناداه الضابط المسؤول عن ركاب الباخرة، ثم يحاول استفسار الأمر بالبحث عن هذا الشخص الذي ينتحل اسمه وقد اتخذ البحث في نص الرواية وقتا طويلا من التفكير، وخلاف ما نجده في نص المقتبس حيث أن شك "**خذير**" في معرفة حقيقة عمار لم يستغرق بضع ثوان سرعان ما يصبح شريكه في تقاسم أمواله مقابل كتمان سر جريمته.

أما في الفصلين الأخيرين من النص المقتبس فتلعب الصدفة دورا أساسيا من خلال العلاقة الفجائية التي تنشب بين "**رجاء**" ابنة "**عمار**"، بعد عودته من أمريكا التي تقع في حب "**كامل**" وهو ابن الضحية المهندس "**أحمد عبد الباقي**" "**الذي قتله أبوها، ويكون "كامل" في الوقت نفسه متعلقا بحب "شافية" ابنة الأرملة المتهمة "عائشة عبد الباقي" وسرعان ما يكتشف "عمار" أن لطفي – المحامي الشاب الذي عينه مستشارا قانونيا عنده– هو في الواقع ابن الأرملة التي ألصق بها التهمة عائشة عبد الباقي**"[1].

والملاحظ أن غياب عنصر الإقناع والتبرير هو الذي دفع بالنص المقتبس إلى عدم نضج المواقف وفقدان بعض الخصائص الهامة من الناحية الفنية للنص المسرحي خاصة من جانب الموضوع المتناول فهو لا يتناسب مع طبيعة المجتمع الجزائري وكذلك مع مواقف الشخصيات وأسمائها مما جعلها "**من أضعف المسرحيات المقتبسة بسبب ما حفلت به من أنواع المصادفات والمواقف غير المقتنعة وغير الناضجة**"[2]والبعيدة عن الواقع الجزائري والمجتمع العربي.

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، مسرحية بائعة الورد، المصدر السابق، ص ص 119-200.

[2]- لمباركية صالح، المرجع السابق، ص 99.

لكن الواضح أن **رضا حوحو** لم يكن يهتم -أثناء اقتباسه لنص الرواية وتحويله إلى نص مسرحي- بالجانب الفني والإطار الهيكلي لأحداث الرواية بقدر ما اهتم أكثر بفكرتها الرئيسة، لهذا فالجانب الذي ركز عليه المقتبس هو الموضوع الاجتماعي المتناول، وقد بدا واضحا تصويره للمرأة وواقعها في وسط المجتمع الذي استخف حقوقها وهضمها، فـ **رضا حوحو** ينظر إلى المرأة نظرة حماية ودفاع، هذه النظرة الإصلاحية والتحريرية التي نلمسها في معظم أعماله القصصية منها (**غادة أم القرى وصاحبة الوحي**[1]، **عائشة وغيرها**) وكذلك في نصوصه المسرحية (**بائعة الورد**).

كل هذه الأعمال ما هي إلا مظاهر من عناية الكاتب بالمرأة وشأنها، فالمرأة عند حوحو **"ترتدي دائما الفضيلة وتمثل الحمل الوديع الرائع في حظيرة الذئاب وتلعب في مسرحياته دور المجني عليها الذي لا حول له ولا طول"**[2]، فهي ذلك المخلوق الضعيف الذي يقع عليه ضغط المجتمع ظلمه وشتى أنواع التعبد، وهذا هو واقع المرأة في ظل مجتمع يسوده الجهل وسوء الاعتقاد.

[1]- أحمد رضا حوحو، القصة القصيرة والرواية، المصدر السابق، ص 147-217، وصاحبة الوحي، ص ص 220-323.

[2]- البرداوي محمود، المرجع السابق، ص 73.

المبحث الثاني: آليات التناص والإقتباس في كتابات رضا حوحو

أولا: آليات التناص في كتابات رضا حوحو

تنبثق تجربة الكتابة الدرامية من تقاليد وأعراف قائمة على مرجعية الكاتب المسرحي من خلال توجهاته وميوله الفكرية وكذا تراثه الشعبي والأدبي والتاريخي فالكاتب أثناء كتابته يستعين بتقنيات إبداعية وخلفيات ثقافية ومعطيات اجتماعية تمثل بالنسبة له المصادر الهامة التي يطعم بها نصه أثناء عملية البناء على الأساس في خلق شخصياته ورصد الأحداث الدرامية التي من خلالها يتشكل الصراع الذي ينبني على طبيعة الكاتب الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

وتوظيف هذه المصادر تركز على تقنيات وآليات فنية ينطلق منها الكاتب في بناء عمله الدرامي سواء بوعي منه أو بغير وعي **"لأن الكاتب بمعايشته لأحداث وقراءات ومواقف على مدى تجربته الشخصية والأدبية، يختزن الكثير منها وتتجمع في ذاكرته ولا يمكن للكاتب بنتيجة ذلك أن يكتب بمعزل عن ذاكرته التي تكون – أو من المفترض أن تكون – في اللاشعور حين استحضاره لتلك القراءات والمشاهدات"**[1] وأول هذه التقنيات في الكتابة الدرامية التي نستشفها في نصوص **رضا حوحو** الدرامية هي التناص، ومن خلالها نستلهم أهم أشكال التداخل النصي في نصوصه.

وبوصف التناص **"ظاهرة حتمية ومؤكدة وقدر للنص يجعل النص مفتوحا على غيره من النصوص"**[2]، فتجربة **رضا حوحو** في الكتابة الدرامية تتضمن نصوصا قد وظفها سواء بوعي منه أم بغير ذلك، و يندرج التداخل والتعالق في كتاباته مع التراث الشعبي الذي يشمل الأمثال والحكم والتناص التاريخي الذي يشمل الأحداث والشخصيات، التناص الأدبي ويشمل استعمال الشعارات

[1]– همدار جزيري، بين التصنع والإبداع، (مقال نقدي)، مجلة أوراق كردية، سوريا، العدد7، 2003/02/01 ينظر الموقع: www.amude.com/ewraq-Ewraq kurdiye/7/index.html 18:00 تاريخ الإطلاع 25-07-2021 على الساعة

[2]– المرجع نفسه.

والمواقف الأدبية وكذلك حضور أصوات أدباء ومفكرين في بعض المواضيع وبالتالي تظهر في الحقل اللغوي.

1- التناص مع التراث الشعبي:

إن التراث باعتباره "**ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها عادات والتقاليد**(...)، **وهو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به ويموت به وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده**"[1]، فإنه يعد المادة الأولية الخام يصنع منها الكاتب عجينته الإبداعية، بعدها تتشكل على هيئة تحدد انتماء الكاتب الاجتماعي والثقافي وتميزه عن غيره من كتاب.

تناصت نصوص **رضا حوحو** مع التراث الشعبي الذي نجده مبثوثا في ثناياها بكثافة من ناحية الأمثال الشعبية، وحضوره في المتن الدرامية يفرضه منطق الحوار الذي تبرره مواقف الشخصيات، وقد يعتمد عليه للكشف عن أهداف الكاتب ومقاصده لأن الكاتب أثناء "**توغله في قلب التراث سينطق ما في أعماقه من معاني جماليات شكلية تخدم أغراضه الفنية**"[2]. قام **رضا حوحو** بانتقاء وتوظيف للتراث الشعبي الذي يعكس بالضرورة موقفه وموقف عصره من التراث، لأنه نموذج جاهز يسهل عملية التواصل بين أقطاب الفعل الدرامي بين (الكاتب، النص، الملتقى).

إن التراث حقل كبير وخصب لإثارة المشاعر والأحاسيس وتحريكها وإبراز المواقف وإصدارا الأحكام، وهو عنصر أساسي يتغلغل في نسيج النص الدرامي "**ويسهم في بلورة البناء الفني**

[1]- سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص40.

[2]- وظفاء حمادة، في تأصيل المسرح العربي، مجلة الطريق، العدد4، 1993، ص163.

للحدث"[1]، يأتي في النصوص الدرامية في شكل بنية مستقلة تضفي على النص سمات جمالية عن طريق الإيحاء والتفسير الذي يثير الملتقى، وجسد **رضا حوحو** بدوره حقل المثال الشعبي العربي ووظفه كأداة بناء تمكنه من إنشاء فضائه الدرامي الخاص به.

يتجلى الحقل التناصي في النص الدرامي **"الأستاذ"** لـ **رضا حوحو**، حينما يقدم لنا الكاتب شخصية "**عبد الحق**" البطل الرئيسي الذي يحب لقب الأستاذ ويعشقه، بالرغم من أميته وجهله وبالمقابل يقدم لنا الشخصية المضادة والمحتالة "**زكي**"، الذي يستغل جهل وأمية "**عبد الحق**" المريض بعشقه لقب الأستاذية، ويحاول أن يرفع من شأنه عن طريق هذا المثل الشعبي العربي الفصيح قائلا:

"عبد الحق: إنكم تجهلون اسمي على ما أظن، فإن اسمي عبد الحق وليس "الأستاذ".

زكي: إن اسمكم مشهور عند عامة الناس وخاصتهم (كأنه علم في رأسه نار)"[2].

أصل هذا المثل: **"كان أشهر من نار على علم (لا يخفي على الناس القمر)"**[3]، وهو في الحقيقة مثل يطلقه العرب على الشخص الذي يعرفه العامة والخاصة من الناس، حيث أن شخصيته ساطعة مثل القمر في ليلة يسودها الظلام أو نار ملتهبة فوق جبل،لكن الكاتب غير صيغة المثل الأصلية للدلالة على التهكم والسخرية، وتظهر هذه الدلالة حينما صدق "**عبد الحق**" كلام زكي الذي تبدو عليه علامات واضحة للجهل، باللغة والموروث العربي ويظن أن النار تشتعل فوق رأسه قائلا:

---

[1]- كواري مبروك، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1982/1972، رسالة ماجستير، إشراف: عبد الملك مرتاض، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة وهران، 1999، ص82.

[2]- أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، المصدر السابق، ص251.

[3]- جوزاف نعوم هجر، المنجد في الأمثال و الحكم و الفوائد اللغوية (عربي، فرنسي)، دار الشروق، بيروت، توزيع المكتبة الشرقية، لبنان، د.ط،ص 214.

–"عبد الحق: (يلمس رأسه) يا لطيف.. ! في رأسي نار.. !"[1].

يتداخل (**يتعالق**) هذا المناص مع المسرحية بنيويا عبر علامات الترقيم المزدوجتين « .. »، وهذا ما يوحي بوعي الكاتب في إدراج هذا المثل وبالتالي يندرج هذا النوع من التناص بالتناص الواعي أو الشعوري، أما دلاليا فيحيل المتلقي على حرفية الكاتب في العرف العربي الشعبي، فالدلالة هنا تتعارض مع ملفوظ "**زكي**" الذي يحاول خداع "**عبد الحق**" بهذه الحيلة طامعا أن يمده يد ابنته "**زينب**" مع أنها كانت خطيبة لقريب لها اسمه "**ناصر**"، هذا القريب الذي اعتبره **عبد الحق** من رجال الأعمال وليس من الأدباء لأن بنت "**الأديب لا تتزوج إلا بأديب! هذا هو قانون الأدب !**"[2] كما صرح **عبد الحق** في النص.

فعنصر المعارضة واضح بين دلالة المناص في النسق الدرامي ودلالته في الحقل الشعبي، لكن **زكي** يريد إبراز خبثه بعدما تأكد من غباوة وسذاجة عبد الحق وهو يقول:

"**زكي: وإنما لفظة الأستاذ، تعبير الأدباء ولقبهم المبجل، يلقبون من شاءوا من الأفاضل المثقفين، ولا ريب عندنا في أنكم من كبارهم..**"[3]. يظهر من خلال المقطع الحواري السابق مدى التلاعب والسخرية بالنص الشعبي من خلال ملفوظ **زكي**، إذا أفرغه من محتواه الدلالي عن طريق التحايل في استعماله من جانب آخر، وهذا ما يثير المتلقي ويجذبه إلى حوار مع النص الدرامي.

اتخذ الكاتب موقفا في هذا الموضع مبني على تنديده بأولئك الذين يدعون الأدب والألقاب المحترمة والراقية، وهم في حقيقة الأمر جهلة المجتمع ريثما يسقطون في نهاية الأمر عرضة للسخرية والضحك في أيدي الأذكياء والطامعين، هذا الموقف الذي أورده الكاتب في شخصية **زكي** وزملائه.

---

[1]– أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، المصدر السابق، ص252.

[2]– المصدر نفسه، ص259.

[3]– نفسه، ص252.

لكن بالمنظور الآخر يظهر موقف الكاتب الذي يحمل وجهتين متضادتين اتجاه موقف كل من الشخصيتين **عبد الحق** و**زكي** وهذا الرفض تناوله الكاتب بروح من السخرية والتهكم على هذا المزاج الرديء من الناس.

- **الوجهة الأولى**[1]: الرافضة لتحايل الرافضة لتحايل الشخصية المضادة (موقف زكي) التي أفرغت من مضمون المثل الشعبي في الواقع، والحامل لمعنى السلبي ويمثل ادعاء الأدب لتحقيق أغراض شخصية.
- **الوجهة الثانية:** الرافضة لسفاهة الشخصية (موقف عبد الحق) على الرغم من كونها الشخصية البطلة في النص الدرامي، إلا أنها تجعل العرف الشعبي لضعف المستوى المعرفي عندها والرغبة الجامحة التي تريد تحقيقها، وتمثل الولوع بالألقاب الأدبية التي لا تناسبها.

التفاعل الحاصل من جراء توظيف المثل يستشف من خلال تعارض الموقفين: موقف الكاتب/ موقف الشخصيتين (عبد الحق وزكي).

أثر البنية التناصية من الناحية الدلالية[2]:

- موقف الكاتب ⟸ تباين بين مبدئه وطبيعة الشخصيتين في الواقع.
- موقف البطل عبد الحق ⟸ تباين بين طبيعته ومعنى المثل الشعبي الفصيح.
- الحالة النفسية لزكي ⟸ تباين بين حالته النفسية ومنطوق النص الشعبي.
- الواقع الاجتماعي ⟸ تباين بين النص الدرامي والواقع الاجتماعي.
- بؤرة الصراع ⟸ تباين بين الواقع المنشود والواقع الاجتماعي.

[1]- ينظر: علوات كمال، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، (مصادرها وجمالياتها)، المرجع السابق، ص 120.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص120- 121.

خلال تباين المواقف بين الشخصيات وبين الواقع الدرامي والواقع الاجتماعي، يضع الكاتب المتلقي في عبثية المعنى المتولد من جراء الصيغة الخاطئة للمثل الشعبي فينساق (المتلقي) نحو السخرية من الشخصيتين، وهذه الخاصية تجعل المتلقي يتمرد وينساق وراء الأحداث.

الواقع أن خاصية التناص مع التراث الشعبي متوفرة في نصوص **رضا حوحو** بشكل كبير، خاصة المسرحيات المكتوبة باللغة العامية رغبة منه في محاكاة لغة العوام فاضطر إلى إبرازها وتطعيمها بالأمثال والكنايات الشعبية.

2- التناص الأدبي:

المسرحية تعد جنس تعبيري واسع الأفق غير منته في تكونه، لأنه مفتوح على بقية الأجناس الأدبية والفنية الأخرى ويستمد منها بعضا من عناصرها، حتى وإن حملنا عليه خصوصية التعامل معه بوصفه فن شامل وجامع أو ممارسة اجتماعية وجماعية تقوم الحضور الحي للممثل والمتفرج، فهو بطبيعته يتفتح على مستوى العرض، **"ونظرا للتداخل الذي تشهده الساحة الثقافية المعاصرة بين الأجناس الأدبية وبين الفنون بشكل عام أصبح من الصعب رصد الخصوصية المسرحية"**[1] وعزلها عن تلك الأجناس.

يبدو التناص الأدبي مبثوثا في ثنايا النص الدرامي بحيث يتربع على النسيج الدرامي لنصوص **رضا حوحو**، واستمد مرجعيته من حضور أصوات جيل من الأدباء وشعراء العرب، هذه الأصوات التي أثبتت كفاءة الكاتب في المجال الأدبي والفني ويبدو ذلك من الناحية الفنية بتوظيفه تقنيات جديدة مثل توظيف الحكم والشعارات الأدبية والاعتماد على أسلوب الرمز والإيحاء.

[1]- حنان قصاب وماري إلياس، المصدر السابق، ص186.

ففي مسرحية "**النائب المحترم**"[1] يشرع الكاتب بوصف المنظر المكاني الذي تبدأ فيه أحداث المسرحية، ويمثل القسم الذي يدرس فيه "**زعرور**"، فيعطي مؤشر انتباه للمتلقي بوجود لوح مكتوب عليه هذا الشعار الأدبي المعروف «**لا ينجح في الحياة إلا الرجل الشريف** »[2]، هذه العبارة التي تمثل الشعار الأدبي الذي تناص مع النص الدرامي بنيويا عبر علامات الترقيم، وأما على المستوى الدلالي فإنه يبدي صفة الشرف على أنه خلق وفضيلة تؤدي إلى الفوز والفلاح.

استهل الكاتب مسرحيته بهذا الشعار الأخلاقي الذي تجلى في طابع أدبي وأسلوب وعظي ديني، يكشف عن الانتماء الفكري والديني للكاتب المنبثق من التيار الفكري الإصلاحي والتربوي، الذي عرفت به جمعية علماء المسلمين والكاتب عضو بارزا في هذه الجمعية.

شكلت العبارة إلى حد كبير داخل النسق الدرامي للنص المنطلق الذي توقف عليه البناء الفني لفكرة المسرحية منذ بدايتها وإلى نهايتها، فشخصية **زعرور** التي كانت تؤمن بهذا المبدأ الخلقي السامي، بحيث تساير معه عبر الخط الدرامي بالرغم من فقره وبطالته إلا أن الواقع المرير قد دفع به إلى الاعتراض عن مبدئه الخلقي، والانغماس في الرذيلة والاحتيال، وقد عبر عن موقفه هذا في حواره الأخير قبل أن ينتهي به المطاف إلى الانتحار:

"زعرور: (وحده) وأخيرا يا زعرور، بعد تلك الحياة الشريفة في التعليم وخدمة العلم، ينتهي بك المطاف إلى هذه البؤرة الساقطة، وهذه الأعمال السافلة.. بعد الشرف والنزاهة أصبح لصا..سارقا.. أبدا لن أنحدر إلى هذه الهوة ولو أموت جوعا"[3].

[1]- النائب المحترم، مسرحية هزلية كتبت باللغة العربية الفصحى، عدد فصولها ثلاثة كتبت بقلم أحمد رضا حوحو، والذي اقتبسها بدوره عن مسرحية توباز Topaze للكاتب الفرنسي الساخر **مارسيل بانيويل**.

[2]- أحمد رضا حوحو، مسرحية النائب المحترم، المصدر السابق،(الفصل الأول في المنظر الأول)، ص 429.

[3]- أحمد رضا حوحو، النائب المحترم، المصدر السابق، ص510.

وفي موضع آخر من المسرحية يظهر التناقض مع الشعار الخلقي الايجابي الأول ونتيجته، ذلك في توظيف الحكمة والشعارات الأدبية على الوجه السلبي، وهذا التضاد تكشفه مواقف الشخصيات في المسرحية وطريقة تفكيرها، ففي الوقت الذي يؤمن فيه المعلم **زعرور** بمبدأ الاتصاف بالخلق الشريف أساس للنجاح في الحياة بالمقابل تظهر بالمقابل الشخصية المناقضة لهذا المبدأ – بالرغم من توافق الشخصيتين في مهنة التعليم– وهي شخصية المعلم **غنام** الذي يؤمن بالظلم والعنف أساس لكسب الهيبة عند التلاميذ.

ففي نفس الوقت الذي يتناقش فيه **زعرور وغنام** حول كيفية التعامل مع الفوضى والشغب لدى التلاميذ، يتبادر **غنام** برأيه السلبي:

" زعرور: وإذا كان غيره أصبح التلميذ بريئا وعوقب ظلما.

غنام: إذا كان بريئا وعوقب فخطأ شرعي يزيدني هيبة عند التلاميذ، لأن الإنسان الذي يريد السيطرة على التلاميذ أو غيرهم على السواء، بل لابد له من الظلم من الفينة والفينة لا الظلم هو الذي يثبت أقدام الحكم"[1].

لكن سرعان ما تنكشف نتيجة ما يفكر المعلم **غنام** عندما سمع أحد التلاميذ في الخارج يطلق العنان ضده بهذه الكناية الشعبية:

"(تلميذ يصيح من الخارج)

يا غنام يا وكال لعظام، يا غنام يا وكال لعظام"[2]، فينقض على أحد التلاميذ دون أن يعرف أنه هو، ويحاول إرساله إلى المدير لتأديبه.

[1] – أحمد رضا حوحو، النائب المحترم، المصدر السابق، ص 454.

[2]– المصدر نفسه، ص 455.

ويتدخل المعلم "**عرفي**" عنصرا مناقضا ومعارضا لموقف "**غنام**"، ويكشف زيف تفكيره وعجزه في حل المشكلات الذي يؤدي به إلى نتيجة حتمية هي: "**هذه النتيجة.. من يزرع الظلم يحصد الشر**"[1]، فإن هذا التضاد في الموقفين بين الشخصيتين (**المعلم زعرور وغنام**) يكشف عن تفكير المؤلف وأهدافه التربوية، عبر توظيف الحكم والشعارات الأدبية على أنها تقنية فنية لإثارة اهتمام المتلقي وجذبه.

وهنا يكمن بعدها الجمالي حين يقارن المتلقي بين السلوك السيئ ونتيجته السلبية، وبين المبدأ الأخلاقي الايجابي ونتيجته الإيجابية، فعبر هذه الصياغة يمتلك متعة بما يضيفه للنص من تأويلات، من خلال تداعي المعاني والعبر في ذهنه بالتضاد والتعارض بين المواقف.

3- بناية النص وخاصية تداخل الأنواع:

يندرج هذا النمط من التناص ضمن المصطلح الذي بلوره **جيرار جنيت** بعد أن عدل فكرة معمار النص Archi texte سنة 1982، واستبدله "**بمصطلح جديد أسماه التعالي النصي Transsexualité الذي يعني عنده كل ما يجعل نصا ما يتداخل مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني**"[2]، ويفسر **جنيت** معمارية النص Archi texte على أنه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، وهو يشكل علاقة تداخل الأنواع الأدبية والفنية من رواية وقصة ومسرحية وشعر.

من هذا المنطلق تظهر هذه العلاقة في **نصوص رضا حوحو** وتداخلها مع خصائص الجنس الروائي والقصصي وذلك في عنصر السرد الذي يدخل في بنية النسق الدرامي لتبرير الأحداث وإبراز أبعاد الشخصيات وطبيعتها.

[1]- أحمد رضا حوحو، النائب المحترم، المصدر السابق، ص 456.

[2]- محمد عزام، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص40.

تداخل عنصر السرد في الجنس القصصي والروائي وتعالق مع النص الدرامي، بدا الحوار بوصفه عنصرا هاما وبارزا من بين العناصر البناء الدرامية المعروفة في الجنس المسرحي، والسرد كما عبر عنه **"جروترد شتاين هو ما يمكن لشخص أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء يمكن حدوثه/حدث بالفعل/سوف يحدث أي شيء"**[1]، فهو عنصر يشكل وظيفة بارزة وفعالة في شتى الأجناس الأدبية.

ولد وعرف عنصر السرد في المسرح اليوناني وتبناه المسرح الكلاسيكي الفرنسي في العصر الحديث، أولاه أهمية كبيرة وفي عملية الخلق الدرامي فهو دعم فني لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف لزمن الحدث، والالتزام بالوحدات الثلاثة ولهذه الأسباب قبل السرد وتم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي على أنه عرف من الأعراف المسرحية.

تداخل عنصر السرد في نصوص **رضا حوحو** لتبرير الأحداث ومواقف الشخصيات ووصف أحوالها وتحولاتها. ويتبدى هذا التداخل في مسرحية "الأستاذ" حيث حاول الكاتب اختصار الأحداث فاتخذ من عنصر السرد وسيلة لتصوير أحداث ماضية، إذ أنه قبل أن يدخل في عرض الإطار الدرامي لموضوع المسرحية استهلها بمقدمة يسرد فيها حالة الشخصية البطلة **"عبد الحق"** قبل أن يكون غنيا وجاء على لسان الكاتب هذا السرد القصصي:

«كان عبد الحق عاملا بسيطا من عامة الناس، أميا، لم يتلق من العلوم شيئا، لا قليلا ولا كثيرا...لا يعرفه أحد سوى زملائه في العمل وبعض جيرانه في الحي المتواضع الذي يسكنه لضالة مركزه الاجتماعي ولانصرافه عن الناس بالكد في سبيل العيش. وذات يوم توفي عمه الثري – وكان وارثه الوحيد– فاستولى على جميع أمواله وثروته الطائلة، وأصبح من كبار

[1]– فاضل الأسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996، ص70.

الأثرياء يشار إليه بالبنان، وما كاد يشبع الخبر حتى تجمهر على باب داره من مهنئين، ومستولين وفضوليين »[1].

تظهر صورة التناص بين الجنس الروائي مع الجنس الدرامي بنيويا عن طريق إدراج المقدمة السردية عبر علامات المزدوجتين «»، أما دلاليا فجاء لتلبية ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ والمتلقي بطبيعة الشخصية **عبد الحق** وحالتها التي كان عليها، فاختزل جملة من الأحداث التي سايرت الخلفية الاجتماعية لـ"**عبد الحق**" وعلاقاته مع محيطه الاجتماعي، عندما كان فقيرا وعاملا بسيطا لكن سرعان ما سطع نجمه في سماء الطامعين والمحتالين بعدما ورث ثروة ومال عمه المتوفى وأصبح غنيا.

في المقابل فإن تدخل عنصر السرد في النسق الدرامي أسهم في التمسك بوحدتي الزمان والمكان الدراميين والحفاظ عليها في المسرحية، والملاحظ أن أحداث المسرحية من بدايتها تدور في منزل "**عبد الحق**".

أما على مستوى الزمن الدرامي فقد أسهم بتقديم تعريف لما حصل قبل الدخول في فصل المسرحية، قصد الابتعاد عن التكثيف الزمني في النسق الدرامي الذي يميز كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد، نفس التداخل الذي نجده في مسرحيته التاريخية "**صنيعة البرامكة**" عندما اخترق عنصر السرد بنية الحوار، لكن في هذه قد أخل مسار الحدث الدرامي في النص مما شكل ضعفا كبيرا في البنية الفنية للحوار الدرامي، لأن عنصر السرد قد ورد في نهاية المسرحية وعلى لسان "**المنذر**" الذي حاول تبرئة نفسه مما خالف به أوامر المأمون وراح يسرد عليه قصته مع البرامكة في حوار سردي طويل[2].

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، المصدر السابق، ص 249.

[2]- يراجع الحوار الطويل الذي ورد على لسان **المنذر** في مسرحية صنيعة البرامكة، ينظر: أحمد رضا حوحو، مسرحية صنيعة البرامكة، المصدر السابق، ص ص 32- 33.

في واقع الأمر إن توظيف عنصر السرد في النص الدرامي قد حقق أغراضا فنية أعطت له واقعيته وقربه من المتلقي، ومن بين جملة القضايا الفنية التي حققها عنصر السرد النقاط التالية:

- عرض وتفسير الأحداث الماضية منها وربطها بالأحداث اللاحقة.
- التعريف بالشخصيات والكشف عن أبعادها.
- الحفاظ على وحدة الزمان والمكان وتجنب الاختراق.
- تجنب التكثيف في الأحداث والمواقف وتبريرها فنيا.
- مشابهة الحقيقة عن طريق رواية الأحداث بدلا من تقديمها.
- السرد بكل مبرراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يسمح بالتركيز على فعل واحد كما هو في مسرحية "**الأستاذ**"[1].

ثانيا: آليات الإقتباس في كتابات رضا حوحو

سبق وأن عالجت في الفصل الثاني إلى إعداد الظاهرة التناصية على أنها من الظواهر النقدية، التي باتت تستخدم في كل عملية إبداعية أدبية خصوصا على مستوى الأثر الأدبي، وتقوم أساسا على تحليل النص الأدبي بالكشف عن مكنوناته الدلالية والوظيفية والتركيبية، وبصورة واضحة إبراز خلفيات النص الأدبي على مستوى تداخله مع النصوص الأخرى، "**وأنه تطوير لنصوص أخرى متعالقة مع شبكة من المظاهر التراثية التاريخية والأيديولوجية على حد تعريف كريستيفا أن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى**"[2]، ويتداخل مفهوم التناص مع الاقتباس على أنه مصطلح سميولوجي يندرج ضمن التناص الظاهر الذي يقوم على أساس الوعي والشعور.

[1]- رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، المصدر السابق، ص 33.

[2]- أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص12.

1- التناص في حدود الاقتباس لدى الكاتب:

يتفق مفهوم الاقتباس مع التناص في حدود فنية وإبداعية ناتجة عن عملية التأثر والتأثير، "**عن طريق تبادل النصوص في مختلف الأجناس الأدبية والفنية كما يقر رولان بارث على أنه ليس هناك ملكية للنص أو الأبوة النصية لأن الكتاب والمبدعين يعيدون ما قاله السابقون بصيغ مختلفة قائمة على التأثير والتأثر، فالنص الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة فهو لا يأتي من فراغ ولا يفضي إلى فراغ**"[1].

هذه الحدود تتربع على عرش خصائص مميزة بحيث تفرق بين المفهومين حتى لا يعتقد أن التناص هو الاقتباس. وما يميز المصطلحين هو أن الاقتباس يكون منطلقه من الكاتب، بينما التناص يكون بالتوظيف والإدراج المتلقي المؤهل هو الذي يستكشف من النص المقتبس مظاهر التداخل والتناص على أساس المصادر التي وظفت في النص المقتبس من موروث شعبي وثقافي وتاريخي يضفي على النص سمة التجديد والتفرد.

يتفق الاقتباس مع التناص في الحدود التي تسمح له بالأخذ من الأصل بلفظه ومحتواه من الناحية، أنه "**يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد**"[2]، التي تعطي للمبدع ميزة من الانزياح والتفرد المحدد في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه ما تحويه ذاكرته من الموروث الشعبي والاجتماعي وبالتالي يذوب المضمون في العمل المستنسخ من الأصل.

قام المؤلف **رضا حوحو** بدوره من خلال هذه الحدود قد انطلق في خلق نصوص أساسها الاقتباس من **الروبرتوار العالمي**، بما فيه المسرح الكلاسيكي والواقعي الفرنسي وفي النسيج الدرامي

[1]- يحي هاشم، التناص مابين السرقة والاقتباس، منتديات واتا الحضارية، ديسمبر2006، ينظر الموقع التالي:
تاريخ الإطلاع 30-07-2021 على الساعة 3337.21:00=?www.arabswata.org/forums/showthread.php
[2]- محمد عزام، المرجع السابق، ص44.

للنصوص المقتبسة نلمس جانبا من التداخل والتناص مع التراث الشعبي الإسلامي والتاريخي الذي أضفى فيها جانبا من التأصيل والقداسة بحيث يشعر المتلقي بنبرة بيئته الجزائرية والمحلية من خلال طبيعة الشخصيات التي تنتسب إليه واللغة العامية التي تمل كيانه كما تعلق عن محيطه الاجتماعي.

2- مصادر الاقتباس:

لم يتوسع **رضا حوحو** في معظم أعماله المقتبسة إلى مختلف الاتجاهات المسرحية العالمية المعروفة، منها المسرح الإيطالي والانجليزي والألماني والروسي، إذ أنه اكتفى ب**بربتوار** المسرح الفرنسي الكلاسيكي منه والروماني والواقعي لأنه الأقرب من الواقع الجزائري وبيئته الاجتماعية، والقريب من ثقافة الكتاب والمقتبسين الجزائريين وكذلك عامل التاريخ المتعلق بالماضي الاستعماري، بالإضافة إلى عامل اللغة الفرنسية التي حاول المستعمر غرس جذورها على أنها هي اللغة الوطنية والرسمية فاستغلها المثقف الجزائري وسيلة للتصدي والتحدي.

لعل تكوين الكاتب ثقافيا وتأثره الواضح من خلال اطلاعه الواسع على الأدب والمسرح الفرنسي، ضمه بمختلف توجهاته وبحكم معرفته للغة الفرنسية هو الدافع الذي ولد في نفسيته الرغبة في النهل منه، واختيار مواضيع تعالج واقع المجتمع وهمومه وتتناسب وذوقه العام، إلى جانب **الربرتوار الفرنسي** نجد أن الكاتب في محاولة الاستفادة من منابع الثقافة العربية، بالعودة إلى الموروث الشعبي الثقافي العربي مستلهما بذلك التاريخ الإسلامي والقصص العربية الغنية بالمواقف والعبر.

لهذا فإن مصادر الاقتباس عند رضا حوحو تصب من منبعين أساسيين هما[1]:

- الريبرتوار الفرنسي (الكوميديا دي لارتي الايطالية، والكوميديا الكلاسيكية المولييرية، الرومانسية "فيكتور هيجو" والواقعية "مارسال بانيول وكزافي دي مونتبان").
- التراث العربي الشعبي والتاريخ الإسلامي (حكايات ألف ليلة وليلة وقصص العرب الشائعة في زمنهم).

[1]- ينظر: علوات كمال، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، (مصادرها و جمالياتها)، المرجع السابق، ص131.

وهذا الجدول يشمل جل نصوص رضا حوحو المقتبسة منها والمستوحاة من التراث[1]:

عنوان النص المقتبس	اللغة	عدد الفصول	الأصل	المؤلف
البخيل أو سي شعبان	العامية الجزائرية	ثلاثة فصول	L'Avare	Molière
سي عاشور والتمدن	العامية والفصحى المبسطة	ثلاثة فصول	Le Bourgeois Gentil homme	Molière
الواهم أو الأستاذ	الفصحى المبسطة	فصل واحد	مستوحاة من المشهد 12 للفصل 3 من: Le Bourgeois Gentil homme	Molière
بائعة الورد	الفصحى	خمسة فصول	رواية: La porteuse de pain	Xavier de Montepin
النائب المحترم	الفصحى	ثلاثة فصول	Topaze	Marcel Pagnol
عنبسة أو ملكة غرناطة	الفصحى	ثلاث فصول	Ruy Blas	Victor Hugo
صنيعة البرامكة	الفصحى الجادة	ثلاثة فصول	قصص العرب	مجموعة من الأدباء العرب
أبو الحسن التيمي[2]	العامية الجزائرية	ثلاثة فصول	حكايات ألف ليلة وليلة تمتد من ليلة (154-161)	غير وارد

[1]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص 132.

[2]- من المسرحيات التراثية والمخطوطة التي ضاع منها الفصل الثالث وجزء من الفصل الثاني ينظر: منور أحمد، المرجع السابق، ص 67.

3- رضا حوحو والكوميديا "المولييرية":

يشكل المسرح الكلاسيكي الفرنسي النموذج الأعلى – بعد المسرح العربي الذي جاءت به **فرقة جورج أبيض**- من حيث تركيبته الدرامية، وخصوصا الطابع الكوميدي منه ومن حيث الذوق الشعبي والمحلي البسيط الذي جذب أنظار الفئة المثقفة والمسرحية من الجزائريين إلى النهل منه وانتقاء المواضيع التي تتناسب والبيئة الجزائرية وتعالج قضاياه.

والملاحظ أن أغلب الاقتباسات التي شهدتها الساحة المسرحية في الجزائر منذ أن عرفت أول انطلاقة للمسرح الشعبي الجزائري على يد **الرائد علالو** بمسرحيته **"جحا"** سنة 1926 كانت أغلبها مستلهمة من رائد الكوميديا الكلاسيكية الفرنسية **موليير** الذي كان **"نموذجا لذوق العصر في الجزائر"**[1]، نظرا لأسلوبه الخفيف والمرح المبني على تقديم أحداث ومواقف مضحكة من مواضيعه الملتصقة بالواقع الاجتماعي وبحياة الإنسان اليومية.

تأثر رضا حوحو بطبيعة الحال كثيرا بموليير وكتاباته التي وجد فيها النموذج المثالي ضالته، الذي ينطبق مع تصوراته وأهدافه ويعكس أفكاره التي تتناسب مع تفكيره الإصلاحي والتربوي، من خلال المواضيع التي يختارها ويعالجها بطريقة نقدية ساخرة من التقاليد الاجتماعية والسياسية البالية، فرأى **رضا حوحو** منها الوسيلة الفعالة التي بها تتم معالجة واقع مجتمعه.

توضح تأثر **حوحو** بالكوميديا **المولييرية** وأثرها الفعال على الإصلاح والتوعية من خلال اجتهاداته وتنظيراته حول دور **موليير** في تطوير الملهاة، و يظهر ذلك متجليا ضمن مقالاته النقدية والتحليلية التي جمعها في كتاب مخطوط أسماه **"في الأدب والاجتماع"**[2]، وعلى صعيد تطور

---

[1]- Arlertte Roth, Op.cit, P 76.

[2]- مازال الكتاب مخطوطا ويقع في 84 ورقة أي في 168 صفحة مقاسها13 × 20، مكتوب بخط المؤلف و يحتوي الكتاب على موضوعات مختلفة حول الأدب والمسرح الفرنسي خاصة حول موليير. ينظر: منور أحمد، المرجع السابق، ص 73.

الكوميديا المولييرية مثلا يقول:"**إن الملهاة تطورت على يد موليير حتى أصبحت مدرسة للأخلاق، ومنبرا للوعظ يتمتع بها الرجال والنساء و الأطفال على السواء، حيث يجدون تسلية وموعظة** "[1]، وفي موضع آخر يتحدث عن دور الكوميديا التي تتوقف عن بعث الخفة والترويج بقدر ما تهدف إلى التوعية والإصلاح الخلقي، فالكوميديا كما عبر عنها "**بن جونسون شيء مبهج ومضحك يهدف إلى إصلاح السلوك**"[2]، وهذه هي مهمة **موليير** التي تحدث عنها **حوحو** قائلا:"**إن مهمته (يقصد موليير) لم تكن إضحاك الناس وتلهيتهم، بل كانت مهمته أسمى من ذلك فهو زيادة على خدمة الملهاة كفن أدبي جليل، فقد تصدى لخدمة المجتمع والإنسانية فأخذ ينتقد النقائص انتقادا لاذعا، ويتحامل على الأخلاق السيئة تحاملا شديدا، و يتعرض لذويها تعرضا مرا** "[3].

برزت هاته الميزة بشكل متجلي وواضح في أعمال الكاتب المقتبسة، التي تتمحور في ثلاث مسرحيات مقتبسة من مسرح موليير (**البخيل سي شعبان، سي عاشور والتمدن، الواهم أو الأستاذ**)، كما تطرق أيضا من خلال كتابه إلى بعض خصوم موليير الذين وجهوا جل انتقاداتهم ضد الفلسفة الأخلاقية التي يدعيها موليير من خلال نصوصه المسرحية، لكن **رضا حوحو** رد عليهم وكثيرا بإضفاء الطابع الأخلاقي على مسرح موليير، إلى حد أن صرح بأن موليير "**أصبح منبرا للوعظ**"[4] وأن غايته لا تتعدى أن تكون أخلاقية وإصلاحية.

[1]- منور أحمد، المرجع السابق، ص 74.

[2]- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، د.ط، 1982، ص 48.

[3]- ينظر: منور أحمد، المرجع السابق، ص74.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص80.

لعل دفاع الكاتب عن أسلوب **موليير** جاء نتيجة تأثره بأعماله التي تطابقت مع أفكاره وأهدافه، وكذلك النموذج الذي تبين له من خلال تجربته الحياتية ومواقفه اتجاه مجتمعه، وما يحمله من عيوب وآفات تتطلب العلاج والإصلاح، فكان **حوحو** يؤمن إيمانا جازما برسالة المسرح في نشر الوعي الاجتماعي، وتهذيب الأخلاق وبأنه فن جماهيري بامتياز، " **لأنه كما أوضح في مقال له الفن الوحيد من بقية الفنون الأخرى الذي لا يشترط في الشخص أن يكون متعلما لكي يستمتع به**"[1]، فكانت الكوميديا المولييرية الساخرة أقرب عند الكاتب وأنسب لهذا الغرض.

[1]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص 14.

المبحث الثالث: طبيعة الكتابة بين الأصل والاقتباس عند حوحو

اتخذت معظم النصوص المسرحية لـ **رضا حوحو** المقتبسة هيكلا شكليا واحدا محدودا في هذه العملية الفنية، من حيث الصياغة الدرامية سواء عن نصوص المسرح الكلاسيكي الخاص "**بموليير**" أو الرومانسي التاريخي لدى "**فيكتور هيجو**" والواقعي من خلال "**مارسيل بانيول وكزافيدي مونتبان**"،وسيلاحظ القارئ أن اقتباسات **حوحو** من المسرح الفرنسي لا تجمعها وحدة في العصر أو في المذهب الأدبي، حيث تعود إلى فترات مختلفة من هذا المسرح من الكلاسيكي إلى الرومنتيكي إلى الحديث على السواء، وهذا ما يجعلنا نستنتج أن اختياره لتلك المسرحيات لم يكن إلا أساس الذوق الشخصي، والإعجاب دون محالة بكتابها[1].

ويشمل هذا الشكل بعض التغيرات على النصوص الأصلية على مستوى عناصر البناء الدرامي المعروفة على نطاق النص الدرامي، و هذه هي العناصر التي عرفت تغييرا من خلال عملية الاقتباس على مستوى النصوص الأصلية من ناحية الشكل والمضمون:

- **المضمون:**
  - على مستوى بناء الأحداث
  - طبيعة التيمة وطريقة انتقائه.
- **الشكل** :
  - على مستوى التقسيم الهيكلي للمسرحية من خلال الفصول والمشاهد.
  - على مستوى الشخصيات.
  - على مستوى اللغة والحوار.

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات المسرحية الكاملة، المصدر السابق، ص ص 5-6.

على هذا الأساس تم اختيار ثلاث مسرحيات مقتبسين للكاتب، ومختلفتين من حيث المذاهب الأدبية التي تنتمي إليها كل مسرحية ومحاولة تقديم دراسة مقارنة مع النصوص الأصلية وهما: مسرحية (**سي عاشور والتمدن**والمقتبسة عن **Le Bourgeois Gentil homme**) **لموليير** وهي مسرحية من المسرح الكلاسيكي والثانية **البخيل سيشعبان** والمقتبسة عن البخيل هي الأخرى لـ موليير، والمسرحية الثالثة هي (**عنبسة**) المقتبسة عن (**Ruy Blas**) **لفكتور هيغو** من الاتجاه الرومانسي.

1- سي عاشور والتمدن[1] Le Bourgeois Gentilhomme

أ- المضمون:

- **على مستوى بناء الأحداث:**

في هذا الجدول تظهر المقارنة بين النصين على مستوى بناء الأحداث من خلال تلخيص كل فصل على حدة:

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات المسرحية الكاملة، المصدر السابق، ص ص 201-316.

سي عاشور و التمدن	Le Bourgeois Gentilhomme
. الفصل ①[1]:	**. الفصل ①**:
يبدأ بدخول كل من "سي شعبان" معلم الموسيقى و"جاب الله" معلم الغناء ويتبادلان أطراف الحديث عن قيمة الفن والشهرة وعن حالهما مع "سي عاشور" الذي يريد تعلم الموسيقى والغناء تقليدا للنبلاء المتحضرين، سرعان ما يدخل "سي عاشور"ويبدأ بتلقي دروس الموسيقى والغناء بينما يدخل معلم الملاكمة وينشب خلاف بينهما كل واحد يحاول الدفاع عن مهنته عن طريق السخرية والسب و"سي عاشور" يحاول تهدئة الوضع فلم يستطع بينما يدخل معلم الفلسفة وبطلب من سي عاشور أن يساعده في ذلك، لكن سرعان ما زاد النار اشتعالا بعدما اندمج هو الآخر معهم وانتهى الخلاف بعد خروجهم ويتبعهم معلم الفلسفة بعد أن قدم درس الفلسفة والمنطق لسي عاشور، ثم يدخل الخياط "سي المكي" الذي كان ينتظره ليجلب له لباس النبلاء وأصحاب الجاه.	(المشهد 1) يبدأ بحديث بين معلم الموسيقى ومعلم الرقص حول سلوك السيد "جوردن" الذي يبدو بلا ذوق ولا ثقافة وهو يتطلع إلى حياة النبل والتحضر بالمظاهر (المشهد 2). **. الفصل ②**: (مشهد 1) يشتد الخلاف بين معلم الموسيقى والرقص مع معلم الأسلحة (مشهد 2) حول أفضل مهنة أثناء تقديم كل منهم درسه للسيد "جوردن" بعدما يتدخل معلم الفلسفة محاولا فك الخلاف ولكنه ينظم إلى الصراع ويصاب بعدما يخرجون (مشهد 3) ويبقى معلم الفلسفة الذي عرض على "جوردن" تعلم كل العلوم ولكنه رفضها وفضل تعلم الكتابة ونطق الحروف (مشهد 4)، ويدخل الخياط بعد إتمام درس الكتابة، و يجلب معه لباسا مع تابعيه وألبسوه له بمرافقة قطع من الموسيقى (مشهد5).

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات المسرحية الكاملة، المصدر السابق، ص ص201-316.

. الفصل②:

تدخل الخادمة سعدية وترى "سي عاشور" بذلك الملبس فتنفجر بالضحك عليه، سرعان ما تتوقف عن الضحك لأنه أعلمها أن صديقه "المدني" الذي يتلاعب على "سي عاشور" بأنه رجل متمدن، لكنه في الحقيقة يستغل غباءه باحتيال ماله عن طريق صديقته "جغمومة" التي تحاول إيقاع "سي عاشور" ونوي الزواج منها. ثم ينتقل الحديث بين "سعدية" و"رشيد" عاشق "لطيفة" ابنة "سي عاشور" الذي يرفض تزويجها له لأنه ليس من الأُناس المتمدنين.

-الفصل الثالث:

يلتقي كل من "جغمومة" الإفرنجية التي لا تفهم اللغة الدارجة و"المدني" في بيت "سي عاشور" الذي بدوره يحاول الإفصاح عن حبه لها بتحايل من "المدني" الذي يلعب دور المترجم، لكن سرعان ماتتدخل "سعدية" وتفسد لهم اللقاء وتفضحهم أمام "لطيفة" ويخرج كل من "المدني" و"جغمومة" من البيت، يدخل

-الفصل ③:

(المشهد1) يظهر السيد "جوردن" بلباسه الجديد الذي دفع بخادمته "نيكول" على الضحك منه (المشهد2)، لكنه يتظاهر لها بمعرفته لكل العلوم(المشهد3)، فجأة يدخل الكونت "دورنت" المتظاهر بالنبل ويطلب من "جوردان" أن يقرض له المال على أنه من الأثرياء (المشهد4) وأعلمه بأن الماركيس "دوريمان" – التي يطمع أن يتزوجها– ستزوره في بيته (المشهد5-7).حين يتقدم "كليانت" الذي يحب إبنته "لوسيل" طالبا يدها للزواج (المشهد8-12) يرفضه لأنه لا ينتمي إلى طبقة النبلاء (المشهد13). وينتهي هذا الفصل بزيارة "دورونت" و"دوريمان" ويحاول جوردان سؤالها عن مدى إعجابها بالماسة التي أهداه لها طريق "دورنيت" والذي أهداها لها.

-الفصل④[1]:

(مشهد1-2) بعودة مفاجئة للسيد "جوردان" زوجة السيد "جوردان" تكشف المؤامرة بين "جوردان" و"دوريمان" و"دورنت" وتطردهما

[1]- Voir: Moliére- Le Bourgeois gentilhomme- Présenté par : Jean THORAVAL- Bordas- Paris- 1969, P24.

"سفسوف" خادم "رشيد" متزعما بأنه من كبار النبلاء الذي عاش مع والد "سي عاشور" وكان غائبا في الهند، ويعرض عليه خطبة ابنته "لطيفة" لولد السلطان الهندي الذي ماهو إلا "رشيد" متسترا بزي الهندي، فيفرح "سي عاشور" بهذا العرض لكون الهندي من كبار النبلاء ويرغم "لطيفة" بالقبول وترفض لكن سرعان أن تتنازل عن رفضها وتقبل الزواج بعد أن تكتشف حيلة "رشيد" وخادمه "سفسوف" وتنتهي المسرحية بالزواج بينهما[1].	(المشهد 3)، ثم يدخل "كوفيي" تابع "كليونت" متسترا ويخبره بأن ابن عظيم الترك يريد خطبة ابنته ويفرح لهذا العرض المشرف. **-الفصل⑤:** المشهد1: ينتظر السيد"جوردان" مجيئ الأمير التركي الذي يطلب يد ابنته مثيرا بذلك غضب زوجته وابنته لكن يرعان ما تتنبهان لزيف "كليونت" المتستر بزي الأمير التركي، تنتهي المسرحية بزواج كل من "كليونت" و"لوسيل" متتبعا بزواج "دورونيت" و"دوريمان"[3].

يظهر التقارب الكبير في طبيعة الأحداث بين المسرحية الأصلية والمقتبسة، من خلال حفاظ المقتبس على سياق الأحداث وتسلسلها الزمني، مع إدخال بعض التعديلات الواضحة على مستوى الزمان والمكان حتى يتناسب والبيئة الخاصة بالمقتبس.

- **طبيعة الموضوع:**

يتفق موضوع المسرحية الأصلية مع المقتبسة في الاتجاه الاجتماعي الذي يندرجان فيه، فهما يعالجان ظاهرة شاملة تتمثل في حب الترف والإرتجال والسطحية والتقليد الأعمى لشتى مظاهر الترف والنبل والثراء بغض النظر عن الغباء والجهل، **"غير أن موضوع موليير مستوحى من المجتمع**

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص ص201-316.

[3] - Voir: Moliére, Le Bourgeois gentilhomme, Op.cit, P25.

الباريسي على عهد الكاتب أي في الستينات من القرن السابع عشر في فرنسا"[1]، بينما الموضوع المقتبس فهو مستوحى من البيئة الجزائرية في عصر المقتبس والمتعلقة بحياة المدن والحضارة الحديثة في الخمسينات من القرن العشرين بالجزائر.

يصور فيها حياة شخصية جزائرية ريفية تدخل المدينة فتبهرها مظاهر الحضارة بترفها وطريقة عيش أهلها، فتندفع مقلدة لهم بحماس وشغف في مظاهرهم من حيث المأكل والملبس والعادات، فتقيم الحفلات والأعراس.

وهكذا تتجلى أبعاد المقتبس التربوية الإصلاحية –المستمدة من تعاليم و مناهج جمعية العلماء المسلمين– في نقد نخبة من الأثرياء في **"المجتمع الجزائري ودعاة الاندماج متخرجي المدرسة الفرنسية"**[2]، الذين يحاولون تلطيخ وتشويه الشخصية الجزائرية الأصلية.

ب– الشكل:

- **على مستوى التقسيم الهيكلي للفصول والمشاهدة:**

تراوح التغيير على مستوى الفصول على وجه الخصوص في المسرحية المقتبسة بين عملية إدماج واختزال وحذف المشاهدة تارة، والحفاظ عليها تارة أخرى والجدول التالي يمثل مظاهر التغيير بين النص الأصلي والمقتبس:

[1]- Voir: Moliére, Le Bourgeois gentilhomme, Op.cit, P29.

[2]– صالح لمباركية، المرجع السابق، ص100.

الأصل	الاقتباس
الفصل ①[1]:	**الفصل①:**
-المشهد1: يمثل الحديث الذي يدور بين معلم الموسيقى ومعلم الرقص بالإضافة إلى خمسة من الموسيقيين وأربعة راقصين.	قام المقتبس باختزال الفصول من خمسة في الأصل إلى ثلاثة فصول، فدمج الفصل الأول مع الفصل الثاني من المسرحية ليصبح فصلا واحدا وذلك بحذف المشاهد من كل فصل وحافظ على مجرى الأحداث كما هي في الأصل.
-المشهد2: السيد **جوردان** يتلقى درس الموسيقى والرقص.	
الفصل ②:	**الفصل ②**[2]:
-المشهد1: متابعة الدرس.	جاء الفصل الثالث في النص الأصلي طويلا بالقياس مع الفصول الأخرى، فقام المقتبس بتركه كما هو واحتفظ بكل المشاهد الثلاثة عشر مكنونا منها الفصل الثاني.
-المشهد2-3: يظم الخلاف القائم بين المعلمين الأربعة.	
-المشهد4-5: يدور حول الفيلسوف و**جوردان** الذي يتلقى منه درس الكتابة والنطق، ثم مع الخياط.	**الفصل③:**
الفصل ③:	نفس العملية في الفصل الأول حيث أدمج الفصل الرابع مع الفصل الخامس وشكل الفصل الثالث وذلك بجمع المشاهد الثلاثة من الفصل الرابع وإضافتها للفصل الخامس بالإضافة إلى المشاهد المحذوفة والتي تجاوزها دون إحداث خلل في الأحداث الرئيسية.
-المشهد1: حوار قصير بين **جوردان** وتابعييه.	
-المشهد2-3: السيد جوردان ينتظر زيارة الماركيس **"دوريمان و دورونت"** بينما ترفض	

[1]- Moliére, Le Bourgeois gentilhomme, Op.cit, P30.

[2]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص ص201-316.

زوجته و الخادمة "**نيكول**". -المشهد4: يدخل "**دورنت**" يطلب من "**جوردان**" أن يقرضه المال. -المشهد5-6-7: حوار يدور بين كل من "**جوردان**" وزوجته و"**نيكول ودورنت**"حول شأن الزيارة المفاجئة. -المشهد8-12: "**كليونت**" يتفق مع **'لوسيل'** ويتقدم لخطبتها عند أبيها الذي يرفض ذلك. **الفصل ④:** -المشهد1-2: يتفاجأ السيد "**جوردان**" بدخول زوجته التي أفسدت عليه حفلته مع "**دوريمان و دورونت**" . -المشهد3: السيد "**جوردان**" يستعد قدوم "**كليونت**" المتستر بزي الأمير التركي لخطبة ابنته "**لوسيل**". **الفصل ⑤:** -المشهد1: انتظار السيد "**جوردان**" يثير غضب زوجته وابنته "**لوسيل**". المشهد2-3: تهنئة "**دورنت**"و" **دوريمان**" للسيد "**جوردان**" على زواج ابنته من الأمير التركي.	

-المشهد4: اكتشاف كل من "**لوسيل**" وأمها حيلة "**كليونت** " المتستر بزي الأمير التركي وتنتهي بالزواج بينهما و بين "**دورونت**" و"**دوريمان**".	

المشاهد المحذوفة:

قام المقتبس بحذف بعض المشاهد التي رآها لا تؤثر ولا تحدث خللا على مستوى الحدث العام للمسرحية، وأبقى على الأحداث الرئيسية لاسيما بعض التعديلات المتمثلة في تجريده لمشاهد الموسيقى والرقص، فحذف أغنيتين وحوارا موسيقيا في المشهد الثاني من **الفصل الأول**[1] للمسرحية الأصلية،بالإضافة إلى مشهد غناء في المشهد الأول وثلاثة مشاهد أخيرة لرقص البالي من **الفصل الرابع**[2]، كما حذف المشهد الأخير من الفصل الخامس الذي يتضمن رقص "**باليه الأمم**" **Ballet (des Nations)**[3] كما سماها **موليير**.

أما المشاهد الحوارية المحذوفة فنلمس منها **المشهد السابع من الفصل الثالث**[4]، الذي يدور بين السيدة "**جوردان**" والخادمة "**نيكول**"، حول شكهما بما يدبره السيد "**جوردان**" مع "**دوريمان**" الذي يريد الزواج منها، وكذلك **المشهد الحادي عشر القصير من الفصل الثالث**[5] الذي يدور بين السيدة "**جوردان**" و"**كليونت**" عشيق ابنتها "**لوسيل**" حين تطلب منه أن ينتظر السيد "**جوردان**" ويعرض عليه فكرة زواجه بـ "**لوسيل**".

[1]Voir : Moliére- Le Bourgeois gentilhomme, Op.cit, acte I scène II, PP. 34-38-39.
[2]- Ibid, acte IV, scèneI- 1er entrée de Ballet (I, П, V)- PP 104-114-115-116.
[3]- Ibid, act V, scène VП, P 129.
[4]- Ibid, act III, scène VП, P 80.
[5]- Idem, act III, scène XI, P 90.

بالإضافة إلى حذفه **للمشهد الأول من الفصل الخامس**[1] الذي يدور بين السيد "**جوردان** "وزوجته، و**المشهد الثاني الثالث من الفصل الخامس**[2] الذي يدور بين كل من "**دورنت ودوريمان**"، والسيد "**جوردان**" يتأسفان له عن ما جرى ويهنئانه على زواج ابنته.

- **على مستوى الشخصيات:**

تطلبت عملية الاقتباس لدى **رضا حوحو** على مستوى الشخصيات،تغيير أسمائها وحذف بعضها بما يتناسب وبيئة الكاتب ومحيطه الاجتماعي، لذا جاءت أسمائها وأبعادها وحواراتها جزائرية من حيث خصائصها وملامحها ونلمسها على المنوال التالي:

- **السيد "جوردان" (M.Jourdain): "سي عاشور"** رجل بدوي بليد مغفل في العقد السادس من عمره.
- **لوسيل (Lucile) ابنة جوردان :"لطيفة"** ابنة سي عاشور فتاة نبيهة وجميلة.
- **كليونت (Cléante) عاشق لوسيل:"رشيد"** شاب حضري يعشق لطيفة.
- **نيكول خادمة (Nicole): "سعدية"** خادمة عاشور، سليطة اللسان.
- **كوفيل تابع نيكول (Coveile): "سفسوف"**ذكي، خادم رشيد ورفيقه .
- **دورنت كونت (Dorante): "سي المدني"**حضري، يستغل سي عاشور.
- **دوريمان (Dorimène): "جغمومة"**أرملة، صديقة سي المدني.
- **معلم الموسيقى: "سي شعبان"** معلم الموسيقى.
- **معلم الرقص: "سي جاب الله"** معلم الرقص.
- **معلم الفلسفة: "عبد المعطي"** أستاذ الفلسفة.
- **الخياط : "سي المكي"**خياط.

[1]- Voir Moliére- Le Bourgeois gentilhomme, Op.cit, acte V; scè I, P118.
[2]- Ibid, act V, scène II, III, P 120.

- **مساعد الخياط**: "**صبي سي المكي**"، صانع الخياط
- **معلم الأسلحة**: **معلمة الملاكمة**[1].

- **الشخصيات المحذوفة**:

حذف المقتبس شخصية السيدة "**جوردان**" **(Mme. Jourdain)** واستبدلها بالخادمة "**سعدية**"، بحيث أسند إليها مهمة الأم وفي نفس الوقت ربة المنزل ويظهر ذلك من خلال حواراتها، كما حذف شخصية معلم الرقص واستبدله بمعلم الغناء، والشيء نفسه بالنسبة لشخصية معلم الأسلحة حين استبدله بمعلم الملاكمة، وأثناء تنفيذ حيلة التستر قام المقتبس باستبدال شخصية "**كليونت**"، المتسترة بزي الأمير التركي إلى "**رشيد**" المتستر بزي "**ابن السلطان الهندي**"، وحذف أيضا كل الموسيقيين وراقصي البالي واكتفى بالمعلمين فحسب "**لتتحول المسرحية بذلك من ملهاة راقصة إلى ملهاة أخلاقية عادية**"[2]، ويطلق عليها باللغة الفرنسية**La comédie des mœurs** [3].

- **على مستوى اللغة والحوار**:

على صعيد اللغة اختار المقتبس العامية الجزائرية التي تتناسب مع بيئة الكاتب الاجتماعية، مع مراعاة ذوق المتلقي البسيط لاسيما أنه كان يلتزم في اقتباسه باللغة العربية الفصحى، تماشيا وتعاليم جمعية العلماء وطبيعة الموضوع الذي عالجه في هذه المسرحية، يتطلب لغة بسيطة ومفهومة من أجل الوصول إلى عامة الناس وإيصال أفكاره.

تميز الحوار في مسرحية "**سي عاشور والتمدن**" ببساطة بما يتناسب مع المتلقي، التي عبر عنها وانطلق أساسا من الحوار اليومي البسيط باللغة العامية البعيدة عن الشاعرية والزخرفة البلاغية، وجعل

[1]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص203.

[2]- سميت بـ **ملهاة راقصة** La comédie Ballet قدمت في شومبورد لتسلية الملك في شهر أكتوبر 1670 وعرضت للجمهور في باريس لأول مرة داخل القصر الملكي في 23 نوفمبر من نفس السنة من طرف فرقة الملك المسرحي، ينظر: Molière, le bourgeois gentilhomme; Op cite, P 29.

[3]- أحمد منور، المرجع السابق، ص 112.

الحوارات تنبع والواقع النفسي للشخصيات فحوارات **"سي عاشور"**، تنبع من صميم حالته النفسية وتفكيره الرديء ويكشف عنه بطريقة مباشرة عن أحلامه الساعية إلى تقليد أناس المدن والنبلاء بالرغم من قرويته وأميته.

لكن على مستوى التعديل فلم يعرف تغييرا كبيرا بحيث طغى عليه عامل الترجمة أكثر من الاقتباس، باستثناء بعض التعديلات على مستوى بعض الحوارات الطويلة التي لخصها المقتبس وأصبحت قصيرة، إضافة إلى تعديل لبعض الحوارات حسب البيئة التي تنتمي إليها الشخصية، فطبيعة الحديث الذي جرى بين معلم الفلسفة والسيد **"جوردان"** في النص الأصلي، عندما هدد الفيلسوف المعلمين الثلاثة بأنه سيرد عليهم بتنظيم هجوم نقدي بأسلوب **"جوفينال"[21] Juvénal** بينما في النص المقتبس فجاء الحوار على الشكل التالي:

"الفيلسوف: (يصلح ثيابه) يالله بينا على الدرس.

عاشور: آه سيدي راني نتأسف على الضربات اللي كليتهم.

الفيلسوف: هذا لا يهم، إن الفيلسوف يعرف كيف يستلم الأشياء التي تقدم إليه، لكن سأنظم في هجومهم قصيدة نارية ذات مائة بيت على أسلوب الحطيئة تمزقهم تمزيقا وتحطمهم تحطيما..."[3].

[1]-Voir :Molière, Op.cit, acte II, scène IV- P48.

[2]- Juvénal (140 م) وهو من شعراء الساتير Satire اللاتينيين، ولد في أكانيوم aquinum في جنوب ايطاليا، وعرف براويته الشعرية والساتيريه (La Rome de Domitien) ينظر:

Microsoft Encarta 2006 (C D) Microsoft Corporation, 2005.

[3]- أحمد رضا حوحو، سي عاشور والتمدن، المصدر السابق، ص230.

اختار المقتبس في موقف التهديد هذا "**الحطيئة**"[1] وهو شاعر من شعراء العرب عرف بأسلوبه الهجائي، بدلا من الشاعر اللاتيني في النص الأصلي ليتناسب مع البيئة العربية وبغية المحافظة على الموروث الأدبي العربي.

في موضع آخر عندما حذف المقتبس شخصية السيدة "**جوردان**" وأسند جزءا من حواراتها للخادمة "**سعدية**" وهي "**نيكول**" في الأصل، وأفرز منها نوعا من الواقعية توحي بالأصالة في تصوير البيئة الجزائرية، حيث جعل الخادمة تخاطب سيدها بلهجة تكشف فيها عن كونها ربة المنزل وهي الكل في الكل، ونلمس في النص هذا الحوار بين "**سي عاشور**" و"**سعدية**" (الذي هو في الأصل بين السيد جوردان و زوجته)[2].:

"سعدية: لو فكرت في بنتك وزوجتها، اللي عادت في شرط الزواج خير لك من هذا التخرويض كله.

عاشور: ما عندو ما دخلك أنت، تتزوج بنتي لما يخطبها راجل مليح، متمدن."[3]

وتكمل الحديث مؤكدة له عن سوء تصرفه و تفكيره في حق ابنته "**لطيفة**" وتقول:

"سعدية: عارفة باللي كلامي حق و لازم تبعو...

عاشور: ياجاهلة .. ماهوش هذا قصدي، كلامك هذا واش هو؟

سعدية: كلام مفيد.

[1]- هو أبو هنيقة جرون بن أوس العبس يلقب بالحطيئة لقصر قامته ولد في بني عباس، وعانى الكثير من الحرمان والنكران فغلب على لسانه الشعر الهجائي للناس، توفي عام 59 هـ من آثاره: الديوان الشعري في (الهجاء) و(المدح) و(الغزل).

[2]- Molière, Op.cit, -Acte III, scène III, PP 64-65.

[3]- أحمد رضا حوحو، سي عاشور والتمدن، المصدر السابق، ص 251.

عاشور: ما أكبر جهلك.. هذا الكلام اللي نقول فيه أنا درك واش هو ؟

سعدية: اتخرويض "[1].

برغبة من المقتبس في محاكاة لغة العوام، اضطر إلى تزويد نص مسرحيته بالأمثال والكنايات الشعبية وبعض الألفاظ الفرنسية التي نلمس بعضها منها في:

1) الأمثال والكنايات الشعبية:

- أنقدم الورد للدواب.
- الحيوان للي حوافرو في يديه.
- قدك بالقياس والمقاس.
- رديت الدار كثر من سوق الخروب.
- هذا الشيخ بولحية اللي يقرا على الموتى في الجبانة.
- شراب البوخة في القلة.[2]

2) الألفاظ الفرنسية:

"الفوربيات، يموزقوا (يعزف)، البوكس (الملاكمة)، ليقان (القفازات)، تكونتريه بلاقوش (تعاكسه بإنحناء)، الديامنت (الماس)...".[3]

3) العبارات الدينية:

"بارك الله فيك، ألعنوا الشيطان، الله يبارك، الله يعافينا من الزلزلة، اللهم صلي على النبي، الحمد لله، الله يسلمك، الله يجعل كل شي مبروك إن شاء الله..."

---

[1]- أحمد رضا حوحو، سي عاشور والتمدن، المصدر السابق، ص 252.

[2]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص ص203-316.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص ص 203-316.

كل هذا التنوع في توظيف للتراث الديني والمحلي الشعبي ما هو إلا إمعان للمقتبس في محاكاة الشعب في اللهجة التي يتخذها في الشارع وفي البيت وفي المخاطبات اليومية.

2- مسرحية "عنبسة" Ruby Blas

- **على مستوى بناء الأحداث:**

- **طبيعة الأحداث في (روى بلاس):** مرة أخرى يعود **فيكتور هيجو** إلى الدراما التاريخية بعد مسرحيته التاريخية "**هرناني**" (**Hernani**)[1]، ومسرحيته "**رويبلاس**" التي يضع فيها من الجانب الآخر أصابع النقد السخرية على الأوضاع التي عرفها تاريخ الحكم في إسبانيا، "**إنه فيكتور هيجو يبحث فيها وعلى نطاق واسع عن الرسم النهائي للانحلال الإسباني وضياع الشرف والنبل فيها إلى سنة 1695**"[2].

وبتفسير رمزي للمسرحية يوحي لنا "**فيكتور هيجو**" علاقة المسرحية بفلسفة التاريخ وفلسفة الأخلاق، ويعطينا صورة لإسبانيا المنحدرة حينما "**يصور المقيت دون سالوست ودون سيزار المحبوب، والساقط سياسيا مع ذلك وجهي النبل بينما يصور روي بلاس الشعب والعبقرية كذلك**"[3]. أما الملكة فصورها بتلك المرأة البسيطة والحنونة والحالمة والمتعطشة للعاطفة داخل بلاط أجنبي.

- **طبيعة الأحداث في مسرحية "عنبسة ":**

يستلهم "**رضا حوحو**" فكرة النص الأصلي وأحداثه ويعود أدراجه إلى تاريخ غرناطة، في ظل الحكم الأندلسي الذي يعود زمانها إلى "**خمسة قرون إلى الوراء، فجعل أحداثها تدور في غرناطة**

---

[1]- أول دراما تاريخية لفيكتور هيجو وهي من النوع الرومانسي تتكون من خمسة فصول، قدمت لأول مرة على خشبة المسرح الفرنسي في 25 فيفري 1830 وجاءت للتمرد على الكلاسيكية الجديدة وتنادي بالرومانسية ينظر:

Victor Hugo, Hernani, Présenté par : Hippolyte Parigot, Librairie Ch. Delagrave, Paris, P 77.

[2]- Victor Hugo, Ruby Blas, Pocket, Paris, France, Juin 2005, P 261.

[3]- جحا فريد، فيكتور هيكو (حياته وأدبه وفنه)، طلاس، دمشق، ط1، 1984، ص142.

بالأندلس في حوالي القرن الرابع الهجري (العاشر ميلادي)"[1]، ويصور فيها **"رضا حوحو"** جانبا من جوانب الانحلال الخلقي لدى رجال الحكم في الدولة الغرناطية، ويعكس فيها مظاهر الفساد وانتشار البيروقراطية من الرشوة والترف وإتباع الهوى فكان كل ذلك سببا لانحطاطها وانهيارها.

- **الاقتباس على مستوى بناء الأحداث والفصول:**

Ruy Blas	**عنبسة**
الفصل①	**الفصل①**
يفكر "دون سالوست" قبل مغادرته إلى مدريد بطريقة ينتقم فيها من الملكة المسئولة عن المصيبة التي ألمت به فيستدعي من أجل ذلك ابن عمه "دون سيزار" الفاسد الكبير والمعروف باسمه المستعار "زفاري" لكن هذا الأخير يرفض ذلك عندما يعرف أن المسألة قضية انتقام من امرأة فيسلمه "دون سالوست" إلى القراصنة، لكنه سرعان ما يفاجأ ببوح عجيب من تابعه "روي بلاس" إلى "زفاري" على أنه مغرم بحب ملكة اسبانيا، هذا الحب هذا الحب الذي يخدم مخططات "دون سالوست". ذلك أنه قدم خادمه "روي بلاس" إلى البلاط متسترا بزي ابن عمه "دون سيزار" النبيل الاسباني ويأمره أن يتحبب	قام المقتبس بإبقاء العقدة كما هي والقائمة على عاطفة الحب والانتقام كما حافظ على مسار الأحداث الرئيسية في النص الأصلي، غير أنه أدخل بعض التعديلات الاقتباسية تشمل اختزال الفصول إلى ثلاثة فصول وحذف بعض المشاهد الحوارية. حيث أبقى الفصل الأول كما جاء في الأصل وهو يدور حول رغبة "ابن حفصون" بالانتقام من الملكة الأعجمية التي أرادت أن تزوجه خادمتها "سناء" لتذليله وتحط من قيمته، لأنها تكرهه ويكرهها فرفض فقامت بنفيه من البلاد فيدبر لها مكيدة للانتقام، وهي أن يقدم خادمه "عنبسة" متنكرا بزي ابن عمه "عبد الملك" الذي

[1]- منور أحمد، المرجع السابق، ص96.

إلى الملكة ويصبح عشيقها فيفضحها انتقاما منها.

الفصل ②

تهتم الملكة لأمر ذلك الشخص المجهول الذي يحضر لها الزهور التي تحبها، معرضا نفسه للخطر لأجلها فتحلم به لأنها تعيش في ملل شديد وشبه عزلة داخل القصر، يصل سيد شاب هو "دون سيزار" الذي يقدمه الملك على أنه مروض جياد. وتكتشف الملكة فيه كاتب الرسالة ولا تستطيع أن تكتم عاطفتها، ويتحدى الكهل "دون كاريتان سيزار" و"روي بلاس" داعيا إياه إلى المبارزة ورغبة في إنقاذ "روي بلاس" تبعد الملكة "دون كاريتان".

الفصل ③

يرتقي "روي بلاس" بفضل الملكة إلى أرقى المناصب فيزداد عبقرية ودراية بهموم الدولة، وينتقد بخطبة لاذعة الوزراء وفسادهم فتسمعه الملكة ويعجبها ذلك فتعترف له بحبها ويعترف هو كذلك لها بحبه وهي حقيقته.

الفصل ④

استطاع "دون سيزار" الحقيقي الفلاة والهروب من ترك البلاط وانظم إلى قطاع الطرق والمغامرين، ويقبل الخادم العرض فيقدمه "ابن حفصون" إلى القضاء والوزراء.

الفصل②

دمج المقتبس الفصل الثاني مع الفصل الثالث وحذف بعض المشاهد ليكون منه الفصل الثاني،الذي يدور بين الملكة وهي مضطربة من شأن الرسالة الغرامية المجهولة من الحبيب المجهول الذي خاطر بحياته متسللا إلى القصر، فجأة يدخل "عنبسة" متنكرا بزي رجل من رجال البلاط ويقدم لها رسالة مكتوبة بخط "عنبسة" فتعرف سره وتكتمه ولكن "عنبسة" يلاحظ ذلك، فتقع الملكة في حبه، وتعينه وزيرا في القصر ويطرد بذلك القضاة الثلاثة الذين سعوا إلي فساد الدولة بالسرقة والنهب والفساد، وتزداد الملكة حبا وتعلقا بـ "عنبسة" التي هي حسب معتقدها أنه "عبد الملك" وتقوم بالإعلان له عن حبها.

الفصل③

نفس العملية التي قام بها الكاتب في الفصل الثاني حيث أدمج الفصل الرابع بالخامس

القراصنة، فيتدلى من مدفأة منزل "روي بلاس" فيحدث حوار طويل يأخذ الفصل بكامله ويضمن سلسلة من الالتباسات تعتبر من أسمى أنواع الهزل، ويستثمرها "زفاري" بذكاء وحكمة. **الفصل⑤** في هذا الفصل يلتقي النمر مع الأسد كما سماه "هيجو"، فبعد عودة "دون سالوست" المفاجئة يستغل البطاقة التي كان قد كتبها "روي بلاس" في الفصل الأول، ويستدرج الملكة إلى كمين فيفتضح أمرها بعد أن فوجئت بصحبة "روي بلاس" وتعرض عليه التخلي عن العرش والرحيل مع "دون سيزار" لكن "روي بلاس" يهيج لهذا العرض ويعترف للملكة أنه ليس إلا خادم ويقتل "دون سالوست" وينتحر هو أيضا بالسم ويموت بين ذراعي الملكة.	من النص الأصلي ليكون منه الفصل الثالث. ويتضمن عودة مفاجأة "لابن حفصون" الذي يفسد على "عنبسة" كل شيئ الحب، الجاه والملك، فيباشر "ابن حفصون" بالانتقام من الملكة، لكن "عنبسة" قضى عليه وعلى نفسه ليبقى سر حبيبته الملكة مكتوما إلى الأبد وتنتهي المسرحية بموت البطل.

شملت عملية الاقتباس حذف العديد من المشاهد واختصار بعضها الباقي و"**نلمس من الفصل الثاني حذفا للمشهد الرابع ويشمل الحوار الذي يجري بين روي بلاس ودون غيرتان**"[1] وهو وزير في القصر و"**المشهد الخامس الذي يضم الملكة و"دون غيرتان**"[2]، ومن الفصل الثالث

[1]- Victor Hugo, Ruy Blas, POCKET, Paris, France, Juin 2005, acte II,IV, PP 90, 91.
[2]- Voir : Ibid, acte II ; scène V, P 95.

حذف المشهد الرابع يتضمن حوار **"روي بلاس" مع نفسه**[1]، والمشهد الأول من الفصل الرابع الحوار الداخلي لـ **"دون سيزار"**[2]،عندما هرب من يد القراصنة ودخل من المدفأة إلى منزل **"روي بلاس"**، وفي الأخير حذف المشهد الخامس (**المبارزة بين دون غيرتان ودون سيزار**).[3]

- **المشاهد المضافة:**

بالإضافة إلى عمليات الحذف التي طرأت على مستوى المشاهد، قام المقتبس بإضافة بعض المشاهد مراعاة للبيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الزمن التاريخي للنص المقتبس، ففي بداية الفصل الثاني[4] نلمس إضافة للمشهد الذي يتضمن الرقص الشرقي الذي أمرت به **"خديجة"** للترفيه عن الملكة، وتمثل مشهد أخر في أمر تعيين "عنبسة" رئيسا للوزراء في نهاية المشهد الأول من الفصل الثاني والذي جاء عن طريق حوار بين الملكة وعنبسة:

"الملكة: لا بأس عليك هيا نخرج من هنا لأن رجال الدولة آتون هنا، وستكون وزيرا في هذه الساعة.

عنبسة: أنا... أنا وزير؟

الملكة: نعم و لم لا ؟...هيا نخرج من هنا الآن (يخرجان)[5].

[1]- Ibid, acte II, scène V, PP 119-120.
[2]- Ibid, acte IV, scène I, P 138-143.
[3]- Idem. acte IV, scène V, P 161-167.
[4]- ينظر: أحمد رضا حوحو، مسرحية عنبسة، المصدر السابق، ص ص 67-71.
[5]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 76.

- **على مستوى الشخصيات:**

شخصيات النص الأصلي	شخصيات النص المقتبس
- روي بلاس (Ruy Blas)	- عنبسة (خادم ابن حفصون)
- دون سالوست (Don Salluste)	- ابن حفصون (ولي الملك)
- دونسيزار (Don césar)	- عبد الملك (قريب ابن حفصون)
- الكونت دي كامبوريال (وزير)	- ابن مبشر (قاضي)
- دون مانيال أرياس (وزير)	- ابن معاوية (قاضي)
- دون أنطونيو أوبيلا (وزير)	- ابن عامر (قاضي)
- دونا ماريا دي نوبورق (الملكة)	- ملكة غرناطة الأعجمية
- قوديال (تابع)	- ابن شهيد (مستشار ابن حفصون)
- لدوشوز دالبوكيرك	- خديجة (عجوز)
- كازيلدا	- سناء (خادمة الملكة)

- **الشخصيات المحذوفة:**

دون غريتان Don Guritan وهو عاشق الملكة ومنافس "**روي بلاس**" ولكنه يقتل في مبارزة بينه وبين "**دون سيزار**"، وحذف المقتبس لهذه الشخصية له علاقة بالمشاهد المحذوفة التي تتضمنها، ولعل السبب في ذلك أن عادة المبارزة ليست من العادات التي في مجتمع المقتبس فهي "**عادة مسيحية أوروبية ولم تكن معروفة عند المسلمين**"[1]، ومن جهة أخرى لكون دور الشخصية ثانوية وحذفها في المسرحية لا يشكل خللا في تركيب النص الأصلي.

كما طرأ حذف على الشخصيات التي تضمنت النبلاء الثلاثة وهم:

- الماركيز دي سانتاكروز Le Marquis de Santa-Cruz.

[1]- منور أحمد، المرجع السابق، ص 99.

- الماركيز دالباسطو Le Marquis Delbasto.
- الكونت دالبا Le comte D'Albe.

- **الشخصيات المضافة:**

قام المقتبس بإضافة شخصية واحدة ليس لها أدنى تأثير في الأحداث وهي شخصية **"ميمون"** حاجب الملكة.

- **طبيعة الشخصيات بين الأصل والاقتباس:**

- **عنبسة:** في كثير من الأحيان تتخذ المسرحية التاريخية الشخصية البطلة والتي تدور حولها أحداث المسرحية عنوان لها، ويترتب عن ذلك استئثار هذه الشخصية البطولية واستقطابها للأحداث **"وباتت تشكل مركز الثقل الذي يدور عليه الحدث"**[1]، ذلك ما يدفع بالكاتب إلى تقليص عدد الشخصيات الثانوية بعد إسناد معظم الأحداث إلى الشخصية البطولية والكشف عن الجوانب المختلفة للحدث.

الملاحظ أن هناك تطابق بين النص الأصلي والنص المقتبس من حيث عنونة كلا منهما بالشخصية المحورية (**روي بلاس Ruy Blas/ عنبسة**)، غير أن التساؤل المراد طرحه هو عن طبيعة الشخصية المقتبسة هل لها أثر في التاريخ المتناول في المسرحية المقتبسة؟ وهل راعى المقتبس الحقيقة التاريخية للشخصية البطولية **"عنبسة"** من خلال طبيعتها وتسميتها وأبعادها المختلفة؟

الحقيقة أن **رضا حوحو** لم يقدم على إعطائنا أي تبرير عن الحقيقة التاريخية لشخصية **عنبسة**، فالتاريخ لم يشهد وجود هذه الشخصية بنفس المواصفات التي جاءت في المسرحية ولو حتى في تاريخ **غرناطة**، ما عدا **"عنبسة بن سحيم الكلبي"** الذي يختلف في جميع الأوجه عن **"عنبسة"** بطل

[1]– ميراث العيد، أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستر، إشراف: عبد المنعم تليمة وسيد البحراوي، جامعة القاهرة، 1988، ص 196.

المسرحية، فعنبسة بن سحيم الكلبي "**كان أحد قادة جيوش المسلمين في بداية الفتح الإسلامي لإسبانيا لا في أواخر الحكم العربي لها، وقد ولى الأندلس من قبل الأمويين لمدة أربع سنيين وخمسة أشهر حين كانت الأندلس ولاية تابعة للخلافة الأموية في دمشق**"[1]، فمواصفات هذه الشخصية غير التي وظفه **ارضا حوحو** في مسرحيته المقتبسة، ف "**عنبسة**" في النص كان خادما مغمورا ثم ارتقى إلى منصب الوزير وليس قائدا مشهورا، وبالمقابل فإن شخصية "**روي بلاس**" ل**فيكتو هيجو** لها حقيقتها في تاريخ اسبانيا وهو "**روي بلاس الخادم الذي ارتقى إلى منصب الوزير الأول في اسبانيا عام 1698**"[2]، لذلك لابد أن توظيف المقتبس لهذه الشخصية كان اعتباطيا دون مراعاة الحقيقة التاريخية التي تعتبر الشغل الشاغل لأي كاتب .

- **ملكة غرناطة:** نفس الشيء بالنسبة لشخصية الملكة، فالمقتبس لم يحدد هويتها التاريخية ولا حتى إعطاء اسم لها بل اكتفى بعرضها على أنها أعجمية لا عربية بينما في النص الأصلي نجد أن "**هيجو**" قد أعطى لها اسم **Dona Maria De Neubou** وهي ملكة اسبانيا في القرن السابع عشر، وعليه فإن لقب (ملكة غرناطة) بدون أي تحديد "**ينطبق على أية ملكة من ملكات غرناطة بدون استثناء منذ أن أصبحت غرناطة مملكة مستقلة في الفترة ما بين (628-897)هـ، الموافق لـ (1231-1492)م** "[3].

غير أنه لم يتم العثور في تاريخ غرناطة ولا في تاريخ الأندلس عن أية ملكة تتطابق مواصفاتها، ولو في بعض الأوجه مع شخصية الملكة المذكورة في النص المقتبس، لاسيما "**الملكة (صبح) الأشكنية زوجة الخليفة والحكم الثاني الذي تولى الخلافة مابين 350 و366 هـ وهي غير عربية أصيلة وأقامت – كما يروي المؤرخون – بعد وفاة زوجها، علاقة غرامية مع**

[1]- لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، المرجع السابق، ص06.

[2]- Ruy Blas, Préface, Op cit, P07.

[3]- منور أحمد، المرجع السابق، ص 137.

"محمد بن أبي عامر" الذي لقب فيما بعد بالمنصور، فلم تلبث تلك العلاقة أن غذت حديث أهل قرطبة"[1].

فوصفها يشبه نوعا ما الملكة الأعجمية في النص المقتبس، وحتى في علاقتها مع **"ابن أبي عامر"**حيث استعانت به – حسب ما ورد في التاريخ – في ردع أعدائها، وعينته وصيا على عرش ابنها **"هشام"** الذي لا يزال صبيا آنذاك، تماما كما فعلت الملكة في المسرحية حينما استعانت بـ **"عنبسة"**، للقضاء على وزرائها الذين كانوا يستغلون ضعف زوجها الملك وكبر سنه ليعيثوا فساد المملكة ويصرفوا شؤونها بما يخدم أغراضهم الشخصية.

- **ابن حفصون:** قام المقتبس باختيار شخصية **"ابن حفصون"** المقابلة لشخصية **Salluste Don** لـ**فكتور هيجو** بنفس المواصفات، فهو ولي الملك الذي يريد الانتقام من الملكة لكرهه لها وكرهها له، وتقترب ملامح هذه الشخصية من حيث علاقتها الثائرة على الحكم الأموي التي شهدها تاريخ غرناطة الثائر **"عمر بن حفصون"** على دولة الأمويين في الأندلس سنة 270هـ، والمتوفى سنة 309م[2]، ولكنها تختلف من حيث جنسيتها مع التي وظفها **رضا حوحو**، فـ **"ابن حفصون"** في المسرحية جاءت شخصيته عربية الأصل كما يذكر المقتبس على لسانه "..**تطردني من بلادي امرأة أعجمية تلوك لسانها أنا عربي صميم...**"[3]، بينما عمر **بن حفصون** لم يكن عربيا فهو **"ينتسب إلى أسرة من المولدين ترجع إلى أصل نصراني"**[4]،كما أنه لم يكن ولي الملك ولا رجل سياسة وإنما كان جنديا في جيش الأمير محمد بن عبد الرحمن ثم فر منه.

---

[1]– خالد الصوفي، تاريخ العرب في اسبانيا نهاية الخلافة الأموية في الأندلس، مكتبة دار الشروق، حلب، 1963، ص63.

[2]– ينظر: ابن خلدون، تاريخ العبر، المجلد الرابع، دار الكتاب اللبناني، 1958، ص 292.

[3]– أحمد رضا حوحو، مسرحية عنبسة، المصدر السابق، ص 64.

[4]– خالد الصوفي، المصدر السابق، ص 38.

وعليه فإن المقتبس لم يقصر في نقل الشخصيات نفسها فقدمها في شكل مغاير تماما للواقع التاريخي، كان تركيزه أكثر على الزمن الدرامي للأحداث من خلال النص الأصلي وقام بإسقاطها على البيئة العربية والإسلامية في ظل حكمها الأندلسي، دون مراعاة حقائق الشخصيات وملامحها الأصلية، واكتفى بنقل الحدث الرئيسي لمسرحيته مما سبب خللا على مستوى الحبكة الدرامية للنص المقتبس.

3- مسرحية البخيل L'avare:

- **طبيعة الأحداث (المكان والزمان):**

قام المقتبس **أحمد رضا حوحو** بمحاكاة نص البخيل الذي أبدع فيه **المؤلف موليير**، مؤكدا بذلك على الخصائص الأسلوبية للنص المسرحي ومجسدا لوظائفه الدرامية، غير أن هذه المحاكاة لم تمنعه من إدخال بعض التعديلات على النص المقتبس منه، إذا كان الإطار المكاني العام الذي تجري فيه أحداث مسرحية "**البخيل**" هو منزل الشخصية الرئيسية "**هارباغون/ سي شعبان**"، فإن هذا لايعني أن منزل "**سي شعبان**" مطابق تماما لمنزل "**هارباغون**".

أ- الثبات:

لقد حقق المقتبس مبدأ الثبات من خلال محافظته على المكان الذي تتطور فيه تسلسل أحداث مسرحيته، فهي لا تجري في كل أرجاء المنزل وإنما تقع في "..**صالة تطل نوافذها على بستان...**"[1]، وهذا الوصف للمكان من قبل المقتبس لا نجد نفس الوصف في النص الأصلي، لكننا نكتشف أن الغرفة التي تتحاور فيها الشخصيات تطل على الحديقة، لأن **هارباغون** عندما يسمع نباح الكلب ينظر " **ينظر إلى الحديقة** "[2]، ولن يتمكن من رؤيتها من مكان تواجده إلا إذا كان بالغرفة منفذ يطل على الحديقة. وقد حافظ المقتبس على نفس المكان الذي يخفي فيه البخيل أمواله،

[1]- أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة المسرحية، مسرحية البخيل، ص321.

[2]- Jean, Baptiste Molière, L'avare, librairie Hatier, Paris, 1946. P20.

حيث نجده يتذكر بأنه خبأ "...**مائة ألف فرنك في الجنان تحت التراب...**"[1] لأنه لا يجد مكانا آمنا يخفي أمواله ظنا منه إلا هذا المكان، ولما شعر ابنه "**حسن**" بتعب و دوران طلب منه "..**روح للكوزينة واشرب ماء صافي**.."[2] الذهاب إلى المطبخ لشرب الماء ونستنتج بأنه تدور أحداث المسرحية بين الحديقة والمطبخ.

ب- التحول:

إذا كان المقتبس قد حافظ على الإطار المكاني العام الذي تجري فيه أحداث المسرحية والمتمثل في منزل **البخيل**، فإن البيت الذي تقع فيه الأحداث قد تغير لأن المقتبس قام بنقلها من منزل **هارباغون** المبني حسب الطراز الفرنسي في القرن السابع عشر، إلى منزل **سي شعبان** المبني حسب الطراز الجزائري في القرن العشرين.

لقد تجلى الاقتباس على مستوى الأمكنة من خلال مظهر أساسي هو التوحد والائتلاف: الذي جسده الثبات، لأن المقتبس حافظ على الإطار المكاني العام للأحداث والمتمثل في منزل البخيل، لكن يجب الإشارة إلى أن مظهر الاختلاف يتحقق أيضا لأن أحداث مسرحية **حوحو** لا تجري في منزل **هارباغون** الفرنسي الطراز، ولكنها تجري في منزل **سي شعبان** الجزائري.

أما بالنسبة للزمن الذي تستغرقه الأحداث في النصين المشتغل عليهما يكاد يكون متشابها، بداية المسرحية في الصباح عندما يجتمع "**عزوز/ فالير**" بـ "**حنيفة / إليز**" من أجل إيجاد طريقة لإقناع الأب البخيل بقبول حبهما وزواجهما، لتنتهي في المساء عندما يصل السيد *"**عبد المعطي/ أنسليم**" لحضور الوليمة التي أعدها البخيل في منزله، ويتجسد الاقتباس الزمني من خلال:

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص336 / موليير، مسرحية البخيل، ص21.

[2]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص343/ موليير، المصدر نفسه، ص26.

أ- الثبات:

لقد تحقق الثبات في الزمن لأن المؤلفين احترموا المبدأ الأرسطي الذي يحدد زمن المأساة بدورة واحدة للشمس[1]، مما يعني أن تدور أحداث المسرحية في زمن لا يتجاوز الأربع وعشرين ساعة، وهذا هو الإطار الزمني العام المطلوب لتسلسل الأحداث.

وتجلى الثبات الزمني أيضا من خلال بعض التفاصيل الزمنية الجزئية، مثل الإشارة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الصباح وأخرى في المساء، فمثلا نجد البخيل **"هارباغون /سي شعبان"** يخبر ابنته **"إليز/ حنيفة"** بأنه قرر تزويج ابنه من أرملة غنية أخبر عنها هذا الصباح[2]، بينما اختار لها رجلا غنيا ليكون زوجا لها وسيتم عقد القران في نفس الليلة[3].

ويبقى تسلسل أحداث المسرحية مستمر من الصباح حتى المساء، عندما يطلب **"البخيل"** من ابنه أن يتصرف بأدب لما تحضر المرأة التي اختارها والده زوجة له، والعمل الذي قام به الابن في الصباح هو أنه طلب قرضا مقابل فائدة كبيرة من دون أن يعلم أن المقرض هو والده :

"شعبان :هذا نتا يا وحد الخبيث، تتنازل لهذا الدرجة الساقطة.

حسن :هذا نت يا بابا، تتنازل لهذا الأعمال الساقطة "[4].

ليأمر بعد ذلك **البخيل** خدمه بتهيئة المنزل للمناسبة السعيدة، ثم يستدعي **"عطية/ميترجاك"** الطباخ ليخبره بأنه عنده وليمة الليلة:

"شعبان: هاه راح الحمد لله، يا لله تلمو كلكم هنا باش نعت لكل واحد واش يدير باش تحضروا الدار للعرس الليلة، شهاب أرواح..

---

[1]- ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: الدكتور عبد الرحمان بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 17.

[2]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل ، ص 343-344 / موليير، مسرحية البخيل، ص 26.

[3]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 343/ موليير، المصدر نفسه، ص 26.

[4]- ، نفسه، ص 362/ نفسه، ص50.

(يدخل شهاب، عطية، نورة، حسن)

شهاب: نعم سيدي هاني جيت..

شعبان: وين سلاحك، هو فيه عسكري بلا سلاح

شهاب: هيه..هيه (يخرج و يعود يحمل مكنسة وشيفونة)"[1].

تنتهي المسرحية عندما يصل السيد "**عبد المعطي/ أنسيلم**" إلى منزل "**البخيل**"، فيجد "**الكوميسار**" يحقق في قضية السرقة التي وقعت في منزل سي شعبان، ليكتشف في نهاية المطاف أن المتهم هو ابن سي شعبان وأن مخطوبة ***البخيل*** هي ابنته.

ب- التحول:

حافظ المقتبس على الزمن النصي الذي تستغرقه أحداث المسرحية، والمقدر بيوم واحد فإن الزمن الحقيقي قد تغير، لأن المقتبس قام بنقل وقائع المسرحية من زمن **موليير** إلى زمنه، فهو لا يتحدث عن **هارباغون** الذي عاش في ذلك الزمن البعيد 1668، بل يتحدث عن **سي شعبان** الذي يشبه **هارباغون** إلى درجة التطابق لكن في زمن آخر 1952[2].

لقد تجلى الاقتباس على مستوى الأزمنة من خلال مظهر أساسي هو التوحد والائتلاف: الذي جسده الثبات، لأن المقتبس حافظ على الإطار الزماني العام للأحداث التي تستغرق مدة لا تتجاوز يوما واحدا، لكن يجب الإشارة إلى أن مظهر الاختلاف متحقق أيضا لأن أحداث مسرحية **حوحو** لا تقع في زمن **موليير** وإنما في زمنه هو.

[1]- أحمد رضا حوحو، المصدر السابق، ص 375، موليير، المصدر السابق، ص 51.

[2]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المرجع السابق، ص317.

- **طبيعة الشخصيات:**

لقد قام المقتبس باستحضار أغلب الشخصيات النص السابق في مسرحيته، لكنه قام ببعض التغييرات الجزئية التي تتطلبها جزأرة وحذف الشخصيات حتى تتناسب مع المجتمع الجزائري، لهذا نجد أن الأسماء هي التي مسها التغيير الجذري بشكل أساسي، أما الأدوار وصفات الشخصيات فلم تتغير، واكتفى المقتبس بالأدوار الرئيسية وقام بحذف بعض من الأدوار الثانوية، ويمكن تفصيل هذا كله كالتالي:

أ- الثبات:

لم يسمي **أحمد رضا حوحو** شخصيات نصه بأسماء النص الأصلي، لأنها أسماء فرنسية لا تتناسب والمجتمع الجزائري التي يريد أن تتم فيها أحداث مسرحيته، لهذا هرع إلى استبدالها بأسماء جزائرية محض لكنه مع ذلك حافظ على أشياء أخرى منها:

- ✓ **الصفة:** لقد تحقق مبدأ الثبات من خلال محافظة المقتبس على صفات شخصياته، فإذا أخذنا الشخصية الرئيسية **سي شعبان** البخيل الذي كان اسمه في النص السابق **هارباغون**، فإننا نجده قد حافظ على أوصافه الخلقية والخلقية فهو شيخ كبير، وقد ورد على لسانه قوله:

"دكنون :راك في غاية الشباب، وشفت ناس في عمارهم 20 عام، و يظهروا أكبر منك.

شعبان: مع هذا، في عمري ستين سنة، تامة، كاملة...

دكنون: ستين؟ واش هي ستين سنة، نوارة الحياة هذا وين دخلت في عمر الرجالة نتاع الصح.."[1].

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 366 / موليير، مسرحية البخيل، ص 21.

يذكر لنا الكاتب بأنه ثري لأنه يملك مائة ألف فرنك "..**مائة ألف فرنك حسبة ماشا الله مائة ألف تحت التراب نفحة من ربي..**"[1]، لكنه رجل شحيح إلى درجة لا توصف والمواقف الدالة على بخله كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال: ثورة الغضب التي انتابته حينما طلب منه الخادم نقودا لشراء مستلزمات الوليمة، فانفجر في وجهه :

"شعبان : عندك خبر بلي عندي وليمة هذا الليلة ؟

عطية: خير خير إن شاء لله.

شعبان: امالة لازم تعملنا عشاء مليح، مهم.

عطية: إذا عطيتني الصوارد الكافية نعملك واش تحب.

شعبان: الله يهلكم يا خبثاء هذا ما تعرفوا الصوارد كثير، الدراهم كثير كأنو ما يتم حتى شي الا بالدراهم، ما تريحوش وما تهنوش حتى تفقروني، تقول كليتلكم أموال بياتكم، ما تعرفش تقول نعملك عشاء مليح بشوية دراهم"[2].

يضاف إلى كل هذه الصفات الخلقية التي يمتلكها **سي شعبان،** صفة سلاطة لسانه فهو مستعد للشتائم المختلفة مثل: "**اقفل فمك حمار وقلي قداش يلزمك، بغل...**"[3] أو ".**ملعون، كلب، سارق...**"[4] كان سليط اللسان.

✓ **الدور أو الوظيفة:** يجسد البخيل **سي شعبان/ هارباغون** دور الأب القاسي والجشع الذي لا يبالي بمشاعر أولاده ويتخذ من زواج أبناءه وسيلة لكسب المزيد من المال، فهو

[1]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 336 / موليير، المصدر نفسه، ص 10.

[2]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص ص 379-380 / موليير، مسرحية البخيل، ص ص 52-53.

[3]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 380 / موليير، المصدر نفسه ، ص 56.

[4]- نفسه، ص 381/ نفسه، ص 57.

يريد تزويج ابنه من أرملة عجوز ثرية لها ميراث كبير، وتزويج ابنته من شيخ ثري بينما يسعى هو إلى الزواج من فتاة شابة في مقتبل العمر وجميلة، فهو الذي أخبر ابنته **حنيفة** بأن "... **هذا البنت يا بنتي قررت نتزوج بيها أما خوك حضرت له واحد المراء هجالة وعندها، قالولي عليها هذا الصباح ..وأما زواجك يكون من سي المعطي ان شاء الله** "[1].

هو تاجر شجع لا يهتم إلا بجمع المال مهما كانت الوسيلة، فنجد **البخيل** يلعب دور المرابي أيضا الذي جمع ثروة كبيرة من خلال تقديم قروض بفائدة كبيرة، وهذا ما قاله له ابنه عندما اكتشف أن والده هو المقرض "**هذا انتتحب تتغنى على طريق لنتريس الفاحش**"[2]، فإذا كان هذا حال الشخصية الرئيسية فإن حال أغلب الشخصيات الأخرى مشابه لحالها، لأننا نجدها قد حافظت على صفاتها وأدوارها.

ونأخذ مثال على هذا الثبات أبناء البخيل:

❖ "**حسن**" و"**حنيفة**" اللذين حافظا على:

✓ **الصفة:** فهما شابان في مقتبل العمر يريدان العيش بسعادة لأنهما واقعين الحب، ف "**حنيفة**" التي كان اسمها في النص السابق الأصلي "**إليز**" مغرمة بـ "**عزوز**" لكنها تخشى عواقب هذا الحب، "**لا...يا عزيزي راك غلطان، أنا خايفة على هذا الحب لا ما يتمش..**"[3]، أما "**حسن**" الذي كان اسمه في النص السابق "**كليانت**" فمغرم بـ "**جميلة**" "**بنت سكنت منذ أيام في هذه الحومة...زين و بهاء ورقة، ملكت قلبي وادات روحي.. جميلة كاسمها لان اسمها جميلة، كلها عطف وحنان وسر وجمال، آه يا**

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 343-344/ موليير، مسرحية البخيل، ص ص 25-26.

[2]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 362/ موليير، المصدر نفسه، ص 50.

[3]- نفسه، ص 321/ نفسه، ص11.

ختي لوكان تشوفيها.. "[1]، لكن يبادره إحساس بالخوف من ردة فعل والده الجشع والبخيل ألا وهي الرفض، لأنه والد متغطرس لا ينصف أبناءه **"والد عمرو ما يعطي الحق لولاده والا يسمع كلامهم، والد بخيل مشحاح.."**[2].

- ✓ **الدور أو الوظيفة:** بقي الأبناء في النص اللاحق يعانيان من سوء الحال بسبب بخل الأب، ف **حسن** يقول لأخته حنيفة **"حزني أعظم من اللي تطني ياختي، أنا لما نفكر في هذا المعيشة المرة عيشة الشح، كل شي ينقصنا، وهذا الوالد اللي مخلينا في الهم ويجمعلنا في مالية ما نتمتعوش بيها ضرك وقت الشباب والعز حتى نشيبو ونعجزو ونعودو ماناش في حاجة ليها نلقوها..."**[3].

فهذا إنما يعبر عن عدم رضاية الابن بهذه المعيشة، فيحاول تغيير الأوضاع وتحقيق بعض الأمنيات، كالعمل على تأمين المال اللازم للزواج من المرأة التي أحبها دون الاستعانة بمال أبيه، و لهذا يلجأ إلى الاقتراض[4] ويقبل كل شروط القرض الجائزة كما أنه حاول منع زواج والده من ***جميلة*** بكل الطرق الممكنة، فيتفق مع **دكنون** الذي يرى أنه من الأفضل **"...والأحسن نشوفولو حيلة هو بنفسه يبطل هذا الزواج"**[5]. في حين تبقى البنت في النص اللاحق مسكينة ومغلوبة على أمرها، فهي ليس باستطاعتها فعل أي شيء وهي عاجزة عن اختلاق كذبة لتأخير موعد الزواج **" كيفاه نقلهم مريضة لو جابوا الطبيب ولقاني مابي حتى شي، ما تصيرش فضيحة"**[6].

---

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 327/ موليير، مسرحية البخيل، ص ص 15-16.

[2]- أحمد رضا حوحو المصدر نفسه، ص 325/ موليير، المصدر نفسه، ص ص 14-15.

[3]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص328.

[4]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص354.

[5]- نفسه، ص393.

[6]- نفسه، ص350.

❖ **الخدم : كـ "عزوز" و"عطية" مثلا اللذين حافظا على :**

✓ **الصفة:** فـ **عزوز** الذي كان اسمه في النص السابق **فالي***، هو شاب ذكي ومتعلم وثري وابن رجل نبيل، لكنه قبل بالعمل عند **البخيل** من أجل البقاء بالقرب من محبوبته **حنيفة/ إليز** أما **عطية** فهو خادم يعمل عند البخيل من أجل كسب القوت، متحملا بخله وسوء طباعه.

✓ **الدور أو الوظيفة:** يمثل **عزوز** في النص اللاحق دور العاشق الذي يتحمل كل الصعاب من أجل الزواج من محبوبته، التي قال لها في الحوار التالي: **"راني مستعد نعمل كل شيء باش نكون محبوب عند باباك، مستعد نتنكر بالهيئة اللي تعجبوا،...ومن أجل هذا راني قبلت نخدم سكرتير عندو ببلاش، وحتى المداد والكاغط من عندي.."**[1].

وقد قبل أن يكون خادما عند **البخيل** بدون تقاضيه أجرا وكل ذلك في سبيل الحب، لأنها الوسيلة الوحيدة لدخول منزله والتقرب منه ومن محبوبته، بل أكثر من هذا نجده يساند ويوافقه الرأي في كل ما يقوله **البخيل** حتى يكسب وده ورضاه.

أما **عطية** –في النص اللاحق– فيجسد دور الخادم المسكين المضطهد، الذي جعله البخيل يقوم بكل الأعمال المنزلية، لهذا عندما استدعاه **سي شعبان** أجاب: **"لكن يا سيدي أنا راني جنان وشوفور وطباخ منهاللي تحب من هذا الثلاثة عطية الجنان والا الشفور والا الطباخ؟"**[2].

❖ **خطيبة البخيل التي حافظت على:**

✓ **الصفة:** لقد حافظ المقتبس على صفات **جميلة** التي كان اسمها في النص السابق **ماريان**، فهي فتاة شابة في مقتبل العمر يتمنى كل رجل أن تكون زوجته **"زين، بها، عقل، تربية،**

[1]– أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 324.

[2]– أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص378.

أخلاق حسنة"[1]، لكنها فقيرة لأنها تعيش مع والدتها بعدما فقدت والدها وأخاها في حادثة غرق سفينة، أصاب العائلة قبل سنوات فهي في الأصل من أسرة نبيلة وعريقة.

- ✓ **الدور أو الوظيفة** : لقد بقيت **جميلة** تجسد دور محبوبة الابن، ومخطوبة الأب **البخيل** في الوقت نفسه الذي أجبرت على قبول الزواج منه، لأنها فتاة مسكينة ومغلوبة على أمرها وغير قادرة على مخالفة أوامر والدتها، لأن كل ما يحتاجونه بيد "البخيل"، حتى وإن كانت ما تطلبه الأم ضد إرادتها لأنها بنت "...**والبنت ماعندهاش راي ولا حكم، حكمي في أيد أمي وما نقدرش نعصيها لو تقطعني طراف"**[2].

❖ **أعوان البخيل : كـ "دكنون" و"شمعون" مثلا اللذين حافظا على:**

- ✓ **الصفة** :على الرغم من أن المقتبس غير جنس الشخصية التي تلعب الخاطب من امرأة إلى رجل[3]، فقد جعل **دكنون** الذي يقوم بالوساطة بين **البخيل** وأم **جميلة** يتميز بالصفات ذاتها التي كانت تتمتع بها **فرورين** في النص السابق، فهذا الشخص داهية يحسن التلاعب بمشاعر الناس من أجل تحقيق أهدافه كالحصول على المال من البخلاء فهو يقول عن نفسه "...**أنا نعرف نحلب، وعندي السر العجيب اللي يفتح جيوب المشحاحين،...**"[4]، أما ***شمعون*** فهو ذلك اليهودي الذي يعمل ويتاجر مع ***البخيل***، كمعين له في كلأعماله التجارية.
- ✓ **الدور أو الوظيفة:** يقوم **دكنون** بدورين مختلفين الأول نجده يؤدي دور الوسيط الذي يسعى بين **البخيل** وأم **جميلة** من أجل إتمام زواجه من ابنتها **جميلة.**

---

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 341.

[2]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 392.

[3]- سنتناول هذا التحول في حينه.

[4]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 364.

ثم نجده في حين آخر يحاول مساعدة الأبناء(حسن وحنيفة، عزوز وجميلة) على منع زواج **البخيل** من **جميلة** وزواج **سي المعطي** من **حنيفة**، عندما يكتشف حقيقة مشاعرهم "...**الحقيقة حالتكم تحزن لكن الحق فيكم، لو خبرتوني من لول كنت عملت اللازم، وخليت كل شي يمشي على حالو، المقصود ما كنتش نعتقد لومور هكذا**"[1]، ولأنه تأكد بأنه لن يحصل على أي شيء من ***البخيل*** الذي يقول عنه " **آه يا ملعون يا شبيه النحس يا خامج يا ساقط انشوفو منه اللي يغلب (يخرج)**"[2].

أما **شمعون** فقد جسد دور السمسار الذي يعتمد عليه **البخيل** في عمليات القرض المشبوهة، حيث نجد **دندان** يخبر **حسن** "**ايه شفت السماسري شمعون و قالي بللي المسألة صعبة، و اللي يسلفو قلال، لكن قالي من اليوم شافك حبك، و لهذا راه يعمل المحال باش يحصلك على مقصودك**"[3].

❖ **صهر البخيل الذي حافظ على:**

- ✓ **الصفة** : ف **عبد المعطي** الذي كان اسمه في النص السابق **انسليم**، هو رجل في خريف العمر لكنه ثري ونبيل وكريم، لهذا يريد **البخيل** مصاهرته ف "...**وخصوصا وإن الرجل قال يصرف كل شي من عندو، وما نخسر معاه حتى صوردي...**"[4].
- ✓ **الدور و الوظيفة** : لقد جسد **عبد المعطي** في النص اللاحق دور رب العائلة المسكين الذي فقد أسرته في حادث بحري، وبعد سنوات من البحث من دون جدوى قرر الزواج من جديد، فساقه القدر إلى منزل **البخيل** كخاطب ليجتمع بولديه من جديد، فيقوم بدور الأب الحنون الذي يعمل على إسعاد أبنائه فنجده يطلب من **البخيل** "**أنت غير**

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 391.

[2]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 374.

[3]- نفسه، ص 354.

[4]- نفسه، ص 348.

وافق يا سي شعبان و أنا ندفع كل شي"[1]، لأنها الطريقة الوحيدة التي تجعله يوافق على على زواج الأبناء.

ب- التحـول:

على الرغم من أن المقتبس لم يغير صفات الشخصيات وأدوارها في نصه اللاحق، إلا أنه قام باستبدال أسمائها الفرنسية الواردة في النص الأصلي بأسماء عربية، حتى تتناسب والأجواء الجزائرية.

وهذا الجدول يوضح التحول الحاصل فيها:

النص السـابق	النص اللاحق[2]
هارباغون	سي شعبـان
كليـانت	حسين ابنه
إليز	حنيـفة ابنته
أنسيـلم	سي المعطي والد عزوز
فاليـر	عـزوز حبيب حنيفة
ماريـان	جميـلة خطيبة سي شعبان، ومحبوبة حسين
لافـلاش	دنـدان رفيق حسين
سيمـون	شمعـون سمسار
مترجـأك	عطيـة طباخ وسائق وجنايني
فروزيـن	دكنـون سمسار زواج
دام كلـود	شهـاب خادم سي شعبان

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 422.

[2]- ينظر: أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص ص317-423.

✓ **الصفة** : لم يحافظ المقتبس على جنس بعض الشخصيات في نصه اللاحق، فقد جسد **دكنون** دور الخاطبة **فروزين،** في حين جسد **شهاب** دور الخادمة **دام كلود،** وبهذا يكون التحول قد تجاوز التسمية إلى الصفة لكنه تحول جزئي، لأنه مقتصر على جنس هاتين الشخصيتين فقط.

وقد أبرز الأستاذ **أحمد منور** هذا التحول بقلة العنصر النسوي في فرقة المزهر سابقا[1]، ولهذا قام المقتبس بتعويض هذه الشخصيات برجال فالخاطبة عادة ما تكون امرأة، لأنه من غير المعقول أن يقوم بهذا الدور رجل في مجتمع محافظ لولا الحاجة، في حين لم يؤثر التغيير في جنس الخادمة لأن المهام الموكلة إليها يمكن أن تسند إلى رجل، لكن العادة تقتضي أيضا أن تكون الخادمة امرأة لأنها الأنسب لهذا النوع من الأعمال.

ت– الاستحداث:

لم يستحدث المقتبس أي شخصية جديدة في نصه لأنه حافظ على الأحداث كما جاءت في الأصل، فكان في هذه المسرحية " **أقرب إلى الأصل الذي أخذ عنه...فلم يغير إلا الملامح الخارجية للعرض...**"[2].

ث– الحذف:

لقد قام المقتبس بحذف شخصيتين ثانويتين هما "**براندافوان**" و"**لامرلوش**"، فلم يؤثر ذلك على أحداث المسرحية أو بنائها لأنهما مجرد خادمين عند "**البخيل**" ودورهما محدود جدا.

[1]– أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، المرجع السابق، ص122.

[2]– أحمد منور، المرجع نفسه، ص 116.

ج- الاستشهاد:

لقد تنوعت مصادر الاستشهادات التي أدرجها **حوحو** في نصه، فبعضها مأخوذة من نصوص دينية أو تراثية وبعضها الآخر مأخوذ من أقوال الحكماء أو أقوال العرافين.

1) الاستشهاد بنص ديني :

لقد استشهد **حوحو** بنص ديني جاء على لسان **سي شعبان** عندما ثار في وجه **عزوز** قائلا **"أماله واش نسميها.. نسميها صلاة، صيام، حج إلى بيت الله،..."**[1]، فهذه بعض أركان الإسلام الواردة في الحديث النبوي الشريف **"بني الإسلام على خمس : شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله وإقامة الصلاة وإيتاء الزكاة، وحج البيت وصوم رمضان" متفق عليه**[2].

وهذا الاستشهاد استشهاد ناقص لأن المقتبس لم يذكر نص الحديث كاملا بل اكتفى بذكر ثلاثة أركان فقط هي: الصلاة والصيام والحج، ولم يضع النص بين قوسين، ولم يؤشر عليه بأية إشارة تدل على أنه استشهاد، بل جعله جزء من كلام الشخصية، فـ **سي شعبان** رجل مسلم له دراية تامة بأركان الإسلام، ومن الطبيعي أن يضمن كلامه شيئا من السنة النبوية الشريفة، ولأنه بخيل تجنب ذكر الزكاة لأنها عبارة عن إخراج نصيب من المال وهذا أمر لا يمكن لبخيل مثله أن يقوم به.

2) الاستشهاد بنصوص تراثية:

وقد تجلى ذلك من خلال إدراج **حوحو** لبعض الأمثال الشعبية الجزائرية، لأن النص مكتوب باللغة العربية العامية ومن السهل عليه أن يستحضر بعضها وقد أوردها على لسان كل من:

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 416.

[2]- أبو زكرياء يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين، مطبوعات ميموني للنشر والتوزيع، الروبية الجزائر، ص347.

- **حنيفة:** التي عبرت عن موقفها من الحب لأن **حسن** حاول أن يصف لها هذا الشعور، بعدما أخبرها أنه يحب فتاة اسمها جميلة لأنه ظن أنها لا تستطيع فهم ما يحس به، فجاء ردها "**(متنهدة) آه يا خوية العزيز، هو فيه شجرة ما هزهاش الريح، فأنا لوبينتلك اللي في قلبي كنت غيرت رايكفي...**"[1]، فقولها (هو فيه شجرة ما هزهاش الريح) وبهذا تكون حنيفة قد مثلت لحالها وحال أخيها بشجرتين حركتهما ريح الحب، فوضح هذا المثل الموقف بشكل موجز ورمزي لكن المقتبس لم يصرح بأنه مثل، مما يجعل الكشف عنه يقع على عاتق القارئ أو المتلقي الذي سيعتمد على ثقافته الشعبية من أجل التعرف عليه .
- **دكنون:** الذي أراد أن يبرهن لـ **"دندان"** أنه يملك الحيلة التي تمكنه من الحصول على المال من **البخيل** الذي أغرم بـ **جميلة** وأصبح يسعى إلى الزواج منها بكل الطرق، فبرر ثقته بقوله "...**فتش على النساء يا دنيدن زي ما قال المثل : المرا هي كل شي ترد الشايب شباب والمشحاح سخي و مبذر**"[2]، وقد صرح المقتبس بأنه سيسوق مثلا مما يسهل على القارئ أو المشاهد إدراك هذا الاستشهاد.

3) الاستشهاد بقول العرافين :

لقد أدرج المقتبس في نصه ما يقول عند قراءة الكف على لسان **دكنون** الذي كان يسعى إلى تنفيذ خطته، وإتمام زواج **البخيل** من **جميلة** من خلال إقناع **سي شعبان** بأنه سيعيش حياة طويلة، ولتأكيد مزاعمة أو إيهامه بأنه قادر على قراءة الكف:

"دكنون: كيفاش اللي نفهم هذا الشي؟ هذا شي معطالي من الصالحين نعت لي ايدك، هذا خط الحياة طويل..

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 326.

[2]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص ص 364-365.

شعبان: كيفاش ؟

دكنون: شايف هذا الخط الطويل وين رايح؟ هذا خط الحياة، انا قتلك تتعدى المئة عام، هذا الخط يدل على أنك توصل المئة عشرين.."[1]

وبهذا يمكن للبخيل أن يتمتع بحياة طويلة يقضيها مع المرأة التي يريد الزواج منها، وقد ساق المقتبس هذا الاستشهاد لأن الجزائر شهدت في تلك الفترة من تاريخها انتشار مثل هذه الممارسات، بسبب جهل الناس وإيمانهم بالكهانة والعرافة نتيجة تفشي الجهل والأمية.

4) الاستشهاد بقول الحكماء :

لقد أدرج المقتبس حكمة **سقراطية** متعلقة بمكانة الأكل في حياة الإنسان على لسان **عزوز** الذي قال "**ما سمعتشقول الحكماء لازم الانسان يأكل باش يعيش و ما يعيش باش يأكل**"[2]، وقد استعمل **عزوز** هذه الحكمة من أجل تأييد ما ذهب إليه "**البخيل**" من أن الأكل قد يكون مضرا، وتبدو الحكمة مناسبة للموقف لأنها تصر على عدم الإفراط في الأكل، وهذا ما أسعد "**البخيل**"، لأنه بسبب شحه يريد أن يقيم وليمة من دون أن يصرف المال على الطعام.

ملاحظة:

لقد تنوعت مصادر الاستشهادات التي أدرجها "**حوحو**" في نصه، فالاستشهاد بالحديث النبوي وبقول الحكماء راجع لتكوينه من الجانب الديني والثقافي، فهو كان عضوا في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وأحد رجال التعليم أما الاستشهاد بالأمثال وقول العرافين فهو نابع من الثقافة الشعبية السائدة في تلك الفترة بالجزائر.

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرحية البخيل، ص 367.

[2]- أحمد رضا حوحو، المصدر نفسه، ص 381.

الخاتمة

الخاتمة:

المسرح مجال للترفيه والتعليم في نفس الوقت إذ أنه مرآة المجتمع إذا حسن استخدامه فهو جزء من كيان المجتمع الذي يولد منه ولأجله بما يحمله من أفكار وقضايا سياسية واجتماعية يطرحها بطرق مختلفة من حيث التناول وطريقة التأثير في الجمهور.

ولا بد أن تلقى النصوص المسرحية صدى في وسط الجمهور الذي تكتب وتعرض من أجله، وإلا لذهبت الأعمال المسرحية هباء، فالترفيه وحده لا يكف لأن يصنع مسرحا له جمهوره العريض، وإن تحدثنا عن النصوص المسرحية في الجزائر سواء المؤلفة منها أو المقتبسة وذلك منذ النشأة إلى يومنا هذا لوجدناها في كثير من الأحيان ترتبط ارتباطا لصيقا بهذا المجتمع ناهيك عن بعض تلك النصوص التي تخرج لترى النور للحظات محسوبة ثم ينطفئ نورها لما تفتقر إليه من انعكاس لقضايا المجتمع، فلا يجد المتلقي ضمنها أية أفكار لها دلالات اجتماعية وعلامات مميزة تثير انفعاله وتحقق خواطره .

وبما أنني اتخذت من ظاهرة الاقتباس موضوعا لبحثي هذا فيجدر بي أن أوضح بعض النقاط التي أصبحت تلتبس بها أفكارنا حول هذه الظاهرة التي ما فتئت تبرح الإنتاج المسرحي الجزائري، فكما لاحظنا أنها لصيقة به على الدوام تتزود من هذا المجتمع وتزوده بأفكار جديدة ذات منبع أجنبي ونكهة جزائرية وهدف اجتماعي وأطلقنا على هذه العملية اسم **"ظاهرة"** لما لها من ميزات على مستوى الكم و الكيف، إذ أن الاقتباس في الجزائر كان ولا يزال طاغيا على الساحة المسرحية بكم هائل، ونوعية المسرحيات المقتبسة اتصفت في غالب الأحيان ما يسمى الجزأرة التي تجعل من المسرحية المقتبسة بالطابع الجزائري على جميع المستويات إلى درجة تجعل مكنها وكأنها نابعة من هذا المجتمع وذلك بما يوظفه المقتبس من أفكار ومواضيع ذات رابط قوي وإسقاطات تتعلق ببيئته المحلية، فمما يلفت انتباهنا فيما يخص الاقتباس في المسرح الجزائري أنه وإن اختلفت طرقه من حيث اقتباس الموضوع أو الشخصيات أو الحكاية أو الأفكار فإنه في أغلب الأحيان كان يمس الواقع الجزائري بطرح

قضاياه الاجتماعية والسياسية وغيرها ، كما لاحظنا ذلك في المسرحيات الثلاثة التي قمنا بدراستها **"سي عاشور والتمدن، عنبسة والبخيل"** التي تتضمن أفكارا مقتبسة.

ولقد تطورت ظاهرة الاقتباس بتطور المسرح الجزائري الذي أصبح يعنى أكثر بقضايا المجتمع وانشغالاته فاتسمت المسرحيات المقتبسة في مطلع السبعينيات إلى ما بعدها بسمة فنية لها مميزاتها الخاصة، يخضع النص المسرحي إلى المد والبسط بما يمكنه أن يبعث روح الحداثة وتغيير السياق الأصلي بما يخدم المتلقي مع التحلي بالشخصية الجزائرية التي تغرس جذورها في لاوعي المقتبس المسرحي.

تشكل آلية الاقتباس في نصوص الكاتب المصدر الرئيسي الذي تقوم عليه عملية الكتابة بحيث أعطى لنفسه حرية كاملة في عمليات الاقتباس التي قام بها، فكان يحذف في النص الأصلي ويختص، ويضيف فيه كما شاء دون سبب واضح مقتفيا في ذلك إلى حد كبير آثار رواد المسرح الجزائري والمشرق العربي، وطريقة تعاملهم مع النصوص التي كانوا يقتبسونها من المسرح الفرنسي والإنجليزي.

على هذا الأساس فإن تجربة **رضا حوحو** في مجال الأدب الدرامي بالرغم من بعض العيوب والنقائص الفنية فيها إلا أنها تبدو غنية ومتعددة الأوجه بحيث شملت الممارسة الفعلية والاقتباس وساهمت في وقت عصيب في إثبات مكانتها على صعيد جمالياتها وخصائصها الفنية والتي أثرت الساحة الثقافية والمسرحية في الجزائر والوطن العربي بوجه عام.

في الأخير عليّ أن أشير إلى أن ظاهرة الاقتباس التي واكبت الحركة المسرحية منذ ظهورها الأول قد أسهمت في كثير من المراحل في بعثها من جديد حينما كادت في فترات مضت تشهد انقطاعا، فتلك المسرحيات المقتبسة التي على الرغم من أنها في بعض الأحيان تكون من أجل الترفيه فقط إلا أنها ارتبطت في أحايين أخرى بالمجتمع الجزائري وقضاياه المتناولة وهمومه الراهنة.

الملاحق

ملحق رقم (1): التعريف بالكاتب أحمد رضا حوحو[1]



أحمد رضا حوحو شخصية جزائرية مهمة، وهو من أصحاب الكلمة الشجاعة في الثورة الشعبيّة الجزائرية، والتي ساهمت في يقظة الجماهير، وتمسكهم بالشخصية الوطنية أثناء فرض المستعمر الفرنسي اللغة الفرنسية على الجزائريين، وقد ولد **أحمد رضا حوحو** في الخامس عشر من ديسمبر من عام 1910م، في بلدة سيدي عقبة ببسكرة في الجزائر.

حياة أحمد رضا حوحو:

في سن مبكرة دخل أحمد حوحو الكتاب، والتحق بالمدرسة الابتدائية عندما بلغ السادسة من عمره، وفي عام 1928م أرسله والده لإكمال دراسته في منطقة سكيكدة إلا أن السياسة الفرنسية في الجزائر آنذاك أعاقت إكمال دراسته الثانوية، فعاد حوحو إلى الجنوب وعمل في البريد في منطقة سيدي عقبة، وقد ساهم هذا العمل في معرفته الفرق بين البيئتين: الصحراوية القروية، والحضرية، ثم تزوج **أحمد حوحو** في عام 1934م، وهاجر إلى الحجاز برفقة أسرته في عام 1935م، واستقر في

[1] https://mawdos3.com تاريخ الإطلاع 23-06-2021 عل الساعة 21:00

المدينة المنورة؛ لإتمام دراسته في كلية الشريعة، وفي عام 1937م نشر أول مقال له في مجلة الرابطة العربية، وكان بعنوان (الطرقية في خدمة الاستعمار)، وقد تخرج حوحو من كلية الشريعة في عام 1938م، وحصل على أعلى الدرجات فيها.



الوظائف والأعمال التي شغلها أحمد رضا حوحو:

إن حصول أحمد حوحو على أعلى الدرجات في كلية الشريعة في المدينة المنورة؛ كان سببا في تعيينه أستاذا فيها، وقد كان لأحمد حوحو العديد من المناصب التي شغلها، والأعمال التي قام بها وهي كالآتي:

- شغل منصب سكرتير التحرير في مجلة المنهل.
- عمل بعد ذهابه إلى مكة المكرَمة في القسم الدولي في مصلحة الهاتف والبرق. [1]
- أصبح بعد عودته إلى الجزائر عضوا في جمعية العلماء المسلمين في الجزائر.

[1] https://mawdos3.com تاريخ الإطلاع 23-06-2021 عل الساعة 21:00

- شغل منصب مدير مدرسة التربية والتعليم لمدة سنتين، ثم عمل بعدها مديرا منتدبا لمدرسة التهذيب في مدينة شاطودان.
- تولى منصب الكاتب العام في معهد ابن باديس في القسنطينة.
- أصبح عضوا في المجلس الإداري بعد انتخابه في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في عام 1948م.
- أنشأ جمعية المزهر القسنطيني التي عرض فيها مجموعة من المسرحيات، كمسرحية البخيل، وبائعة الورود.
- أسس مع أصدقائه جريدة الشعلة في عام 1949م، وتولى بنفسه رئاسة التحرير فيها. [1]



1-محمد المنصوري الغسيري 2-محمد الصالح رمضان 3- أحمد رضا حوحو 4- أحمد بن ذياب
5-باعزيز بن عمر 6-عبد اللطيف سلطاني 7- العربي تبسي 8- البشير الإبراهيمي 9-محمد العابدالجلالي 10-نعيم النعيمي 11-محمد الصالح بن عتيق
12-بلقاسم بن رواق 13-امحمد الشبوكي 14-أحمد بوشمال 15-علي مرحوم 16-أحمد سحنون 17-الجيلالي الحاج

[1] https://mawdos3.com تاريخ الإطلاع 23-06-2021 عل الساعة 21:00

فكر أحمد رضا حوحو وكتاباته:

أظهر أول مقال لأحمد رضا حوحو (الطرقية في خدمة الاستعمار) موهبته الكبيرة في التحليل، والكتابة، والتحرير، بالإضافة إلى إظهار فكره، ونظرته الاجتماعية، وموقفه الواضح ضد الاستعمار، وقد بين هذا المقال أيضا رأي **أحمد حوحو** في بناء المجتمع وتطويره؛ حيث أوضح بشكل صريح انحيازه إلى الفكر الإسلامي الحديث واتجاهه الإصلاحي، كما قام **أحمد حوحو** بعرض مستفيض لكتاب المستشرق ناصر الدين ديني، وهو فنان تشكيلي عالمي مسلم، كان معجبا بالصحراء الجزائرية وجمالها، وقد ذاع صيت أحمد حوحو من خلال هذا المقال (ملاحظات مستشرق مسلم على بعض آراء المستشرقين وكتبهم عن الإسلام)، وتضمن هذا المقال أربع حلقات. استمرّ أحمد حوحو في نشر مقالاته في جريدة البصائر، التابعة لجمعية العلماء المسلمين في الجزائر، وكان أول مقال له فيها بعنوان (خواطر حائر)، وفي هذا المقال تحدث **حوحو** عن نظرته للمستقبل، وتحدث أيضا عن حيرة الشباب في الجزائر، إلا أن أكثر المقالات إثارة للجدل والتي نشرها في هذه الجريدة، هي: مقال ما لهم لا ينطقون؟ ومقال ما لهم يثرثرون؟ كما كانت له مقالات مختلفة نشرت في المجلات؛ حيث كانت له ترجمات من الأدب الفرنسي، كما كانت له مجموعة قصصية بعنوان (نماذج بشرية)، نشرت ضمن كتاب البعث التونسية في عام 1955م، بعد أن اندلعت الثورة التحريرية الجزائرية، أما في مجال القصة القصيرة، فإن **أحمد حوحو** هو رائدها في الجزائر؛ إذ إن لديه مجموعة من القصص القصيرة، نذكر فيما يأتي بعضا منها:

- **غادة أم القرى**: من أولى أعمال **أحمد حوحو** القصصية، وهي قصة مطبوعة في كتاب مستقل، تحدَث فيها **أحمد حوحو** عن المرأة في الجزيرة العربية. [1]

[1] https://mawdos3.com تاريخ الإطلاع 23-06-2021 عل الساعة 21:00

- **مع حمار حكيم**: هي سلسلة قصصية ساخرة، نشرت في جريدة البصائر في قسنطينة، وفي هذه السلسلة نرى تأثر أحمد حوحو بتوفيق الحكيم، وخصوصا في كتابه (حماري قال لي).
- **صاحبة الوحي**: مجموعة قصصية عاطفية، غلب عليها الطابع النمطي في السرد التقليدي، وبساطة اللغة، وتصوير الشخصيات، وتعتبر هذه المجموعة القصصية من الوثائق الأدبية المهمة؛ لرصدها فترة زمنية اجتماعية، كما أنها إحدى المراحل المهمة في نشأة وتطور القصة في الأدب الجزائري.

ومن الأعمال المهمة لأحمد حوحو، سلسلة من **البورتريهات** التي كتبها عن أشهر الأساتذة والعلماء في معهد ابن باديس، وهؤلاء العلماء هم: **عبد القادر الياجوري**، و**أحمد حماني**، و**حمزة بكوشة**، و**نعيم النعيمي**، وكذلك **عبد الرحمن شيبان**، و**العباس بن الشيخ الحسين**، وقد رسم لكل منهم صورة ذات مزيج نفسي عميق وكاريكاتوري، ويرى بعض الباحثين أن هذه الأعمال الستة (**البورتريهات**)، قد أوضحت للعالم الجوانب الأخرى لهؤلاء العلماء، وقد كان **لأحمد حوحو** نشاط مسرحي؛ حيث كتب عددا من المسرحيات المشهورة، مثل **عنبسة**، كما قام بترجمة مسرحية **البخيل لموليير**، أشهر المسرحيات الفرنسية.

إن هذه النصوص المسرحية تمثل بالأساس الأعمال التي اقتبسها حوحو من المسرح الفرنسي لفرقة "جمعية المزهر القسنطيني للمسرح والموسيقى" التي أسسها مع صديقه الدكتور بن دالي بقسنطسنة في شهر أكتوبر 1949، حيث كانت الفرقة تعتمد عليه في تزويدها بما كان يؤلفه أو يقتبسه من النصوص المسرحية لتعرضها على خشبة المسرح.[1]

[1] https://mawdos3.com تاريخ الإطلاع 23-06-2021 عل الساعة 21:00



وفاته:

اعتقل **أحمد حوحو** في التاسع والعشرين من مارس عام 1956م، وقد نقل من سجن الكدية إلى جبل الوحش المطل على مدينة القسنطينة، وفيه تم إعدامه من قبل الجيش الفرنسي، وذلك بعد أن وقعت حادثة تفجير في دائرة البوليس المركزي وقتل فيها محافظ شرطة قسنطينة، وقد وجد جثمان **أحمد حوحو** بعد أن استقلت الجزائر في حفرة في منطقة وادي حميمين، برفقة ثماني جُثث أخرى، مدفونة بشكل جماعي (مقبرة جماعية)، وقد أعيد دفن رفاته في منطقة الخروب في مقبرة الشهداء.[1]



[1] https://mawdos3.com تاريخ الإطلاع 23-06-2021 عل الساعة 21:00

ملحق رقم 02: مسرحيات[1]

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سكان الرواية
للأندلس
رسامها
القرن الثالث (الهجري)

أشخاص الرواية:

- عبسة : خادم بن حفصون
- بن حفصون : والي الملك
- بن شهيد : حاجب بن حفصون ومستشاره
- عبد الملك : قريب بن حفصون وهو لص يدعى اللخمي
- بن مبشر : قاض من رجال الملك (مكلف بالوظائف)
- أبو معاوية : قاض من رجال الملك (مكلف بأملاك الدولة)
- ابن عامر : قاض من رجال الملك (مكلف بالمالية)
- الملكة :
- سندس : خادمة الملكة ، شابة
- خديجة : خادمة الملكة ، عجوز
- ميمون : وصيف الملكة
- خادم بن حفصون
- خادم (عبسة
- عازفون وراقصات

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص 202.

الفصل الأول

صالون كبير ، في وسطه نافذة كبيرة ، وفي جانبه باب صغير يدخل ابن حفصون من الباب الصغير ووراءه عنبسة (وابن شهيد) .

ابن حفصون : (الى عنبسة) أغلق النافذة وافتح الباب . (عنبسة يفعل ، ثم يخرج بعد اشارة من سيده)
(الى ابن شهيد) يا أكبر هذه المصيبة التي حلت بي ، هذه الصاعقة التي طاحت على رأسي ، هذه النهاية المحزنة يا ابن شهيد : مطرود معزول . ذهب مستقبلي وأملي ، وكل هذا من أجل امرأة حقيرة لا أصل لها و مفصل ، لا حسب لها ولا نسب . من أجل خادمة يأمروني بالتزوج منها فأرفض ، يعزلوني ويطردوني . أنا ابن حفصون أتزوج خادمة الملكة ؟ هذا لا يطاق وهكذا تهدم شرفي وعزتي ، ووظيفتي وشوف أهلي في لحظة واحدة ، أمام سخرية القوم وضحكهم .
تطردني من بلادي امرأة أعجمية تلوك لسانها ، أنا العربي الصميم .

ابن شهيد : ولكن لا علم لأحد من الناس بهذه المسألة الى الآن يا مولاي ، فلا داعي للانزعاج .

ابن حفصون : ولكن غدا كل الناس تعلم الحكاية . لا أريد أن أسقط مكتوف اليدين ، أريد أن اختفي ، ولكن قبل أن أختفي ستحدث أمور (يقوم ويمشي) .

ابن شهيد : ومن أين جاءت الضربة يا مولاي؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص 203.

ابن حفصون : من الملكة .. هذه المرأة الأعجمية الدخيلة التي استولت على عقل هذا الملك المتهوم المتخرف .. ولكن سأنتقم . أنت الذي عشت معي كثيرا تعرفني وتعرف شدة انتقامي .. حضر لوازم السفر، أما أنا فسأجتمع مع ذلك الشقي ابن عمي، ربما ينفعني في تدبير خطة للانتقام من الملكة، ولكني غير واثق منه ، وسأنتقم على كل حال .. كيف انتقم ؟ لا أدري، ولكن أريد انتقاما فظيعا قاسيا .. يا الله اسرع الى عملك الذي كلفتك به (يخرج ابن شهيد) (الى عبسة مناديا) عبسة .

عبسة : (يظهر) مولاي ؟

ابن حفصون : بعد ساعة ستمر الملكة من هذا الرواق، حيث تذهب الى قاعة الاستقبال ، يجب أن تكون هنا حاضرا .

عبسة : سأكون هنا يامولاي .

ابن حفصون : (يطل من النافذة) أرأيت ذلك الرجل الواقف أمام القصر؟ أخبره باشارة ، دون أن تكلمه أن يصعد هنا من الطريق السري .

عبسة : (يفصل) .

ابن حفصون : وقبل أن نفترق انظر في حجرة الحرس اذا كان حراسي الثلاثة مائتين .

عبسة : (يطل من أحد الأبواب ويعود) انهم راقدون يامولاي .

ابن حفصون : حسنا ، لا تبتعد كثيرا ، سأكون في حاجة اليك .
(يدخل عبد الملك (اللخمي) فينظر الى عبسة الذي ينظر اليه ويتعجب كل منهما) .

ابن حفصون : (وحده) عجبا ، هل يعرف بعضهما بعضا ؟
(يخرج عبسة)

ابن حفصون : ها أنت أيها الشقي

عبد الملك : نعم يا بن عمي ها أنا ذا .

ابن حفصون : أنا مسرور برؤية لص ظريف مثلك

عبد الملك : لي الشرف يا بن العم

ابن حفصون : اننا نعلم كثيرا من أعمالك وأفعالك

عبد الملك : وهل وجدتها موافقة لذوقك

ابن حفصون : كل يوم سرقة جديدة ، وسطو كذلك على كبراء القصر ورجال الملك . ذلك اليوم سطا اللصوص على مولانا القاضي ابن مبشر ولنزعوا جميع ملابسه ولم يتركوا له الا عباءته .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص 204.

عبد الملك : يالهي لماذا تركوا له عباءته ؟
ابن حفصون : لأن اشارة القضاء كانت مطرزة عليها .
عبد الملك : (ساخرا) اننا نعيش في أيام عصبية وعصر خوف وسرقة
ابن حفصون : ولكنك كنت معهم وقت السرقة
عبد الملك : (ضاحكا) اذا كان ولابد من الكلام . . كنت حاضرا ، ولم ألمس مولانا بيدي ، وكل ما فعلت في قضيته أني قدمت بعض النصائح للجماعة لا غير .
ابن حفصون : وهذا أفظع . . قل . . وابن الوزير ، من سطا عليه ذلك اليوم وتركه عاريا حافيا ، أليس أنت ؟
عبد الملك : الحقيقة يا ابن العم أني كنت حاضرا ، أجمع ملابس ابن الوزير وهم يجردونه منها .
ابن حفصون : ولنهم يتهمونك أنت وعصابتك بسرقة صندوق الخزينة في أشبيليا .
عبد الملك : ومالكم واشبيليا فانها عدوة بلادكم غرناطة . ثم ماذا بعد كل هذا ؟
ابن حفصون : اسمع يا عبد الملك انني كلما أفكر فيك يسيل من جبيني عرق العار والخزي .
عبد الملك : ولماذا يا ابن العم ؟
ابن حفصون : شوهت عائلتنا أيها الشقي .
عبد الملك : هذا خطأ . . لا أحد في غرناطة فيرك يعرف اسمي الحقيقي ، فلا تكلمني عن شرف العائلة ، فالناس يعرفونني اللخمي فقط ، ولا أحد يعرف أني عبد الملك بن حفصون .
ابن حفصون : نساء ورجال يضحكون لما يشاهدونك في الشارع في هذا اللباس المهلهل .
عبد الملك : (ينظر لملابسه) هذا جميل . انه يسرني جدا أن أضحك الناس ، ولكن ما يحكي عنك أنت يا ابن العم يترك النساء والرجال والأطفال يسدون أنوفهم من رائحته الكريهة .
ابن حفصون : وعمارة ، ذلك اللص الخطير الذي روع غرناطة بسرقاته ، انه من أصحابك .
عبد الملك : كن منصفا يا ابن العم . لو لا عمارة لبقيت أمشي في الشارع عاريا حافيا ، وهذا شيء قبيح لا ترضاه ، ولكن عمارة أخذته الشفقة علي لا غير . . انظر ، هذه صدرية مولانا القاضي ، شم رائحتها العطرية الجميلة ، وهذه عباية ابن الوزير ، أليست جميلة ؟ فكل هذه الملابس بفضل عمارة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص205.

ابن حفصون : ملابس القاضي وابن الوزير ، الا تستحي ؟
عبد الملك : وهل استحي من لبس عدرية جميلة محطرة ، وعباية أنيقة دافئة انظر اليها انها جديدة .
ابن حفصون : اسمح يا عبد الملك .
عبد الملك : أمسك عتابك ولومك يا ابن العم . أنا رجل شريف ، وقريبك ، واسمي عبد الملك بن حفصون هذا صحيح ، ولكن الايام عاكستني . كنت غنيا ذا مال وقصور ولكني ضيعت كل شيء وأفقر كاهلي الديون فهربت من حياة القصر واتخذت اسما جديدا أعيش به ، فأنا اليوم اسمي اللخمي لا غير . أعيش كما أريد . آكل تارة وأجوع أخرى ، وأنام في أي بقعة أريدها في الهواء الطلق . فأنا لا أطلب مالا من أحد ، ولا أستجدي أحدا ، ولكني أنبح نصائحي الغالية لجماعة يخفقون في بعض الاحيان القضاة والاعيان من ملابسهم الثقيلة . . وأخيرا ، هل لك أن تسلفني عشرة دنانير .
ابن حفصون : اسمح يا عبد الملك .
عبد الملك : (يعقد يديه) حسنا ، هات خطابك الفصيح أيها الخطيب .
ابن حفصون : أنا استدعيتك هنا لاني أريد أن أصلح أحوالك . أريد أن أرد لك شرفك وأموالك وقصورك . أخلص ديونك . فأريد أن يختفي اللخمي ويعود عبد الملك الى منصبه في قصر الملك بين الوزراء والاعيان . أريد أن أطلق يديك في أموالي ، تصرف كما تريد دون خوف ، فمن واجب الانسان أن يساعد أقاربه ويأخذ بأيديهم .
عبد الملك : (ضاحكا) ما أفصح لسانك ، فانك خطيب ماهر . . استمر في خطبتك الرائعة .
ابن حفصون : وليس لي مقابل هذا الا شرط واحد . اليك أولا كيس مالي .
عبد الملك : (يأخذ الكيس) ها . . هذا جميل جدا ، ونعم ؟
ابن حفصون : وسأعطيك خمسة الاف دينار
عبد الملك : ما أكرمك يا ابن العم
ابن حفصون : وفي هذه الساعة
عبد الملك : الأمر بما شئت فأنا خادمك المطيع ، وهذا سيفي البتار تحت تصرفك .
ابن حفصون : لا يا عبد الملك فأنا لست في حاجة الى سيفك
عبد الملك : اذن ماذا ؟ فأنا لا أملك شيئا آخر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص206.

1

ابن حفصون : (يقترب منه) انك تعرف عموم مجرمي غرناطة ولصوصها .
عبد الملك : انك تشرفني يا ابن العم .
ابن حفصون : انا واثق أنه في استطاعتك أن تحمل أي شيء يسند اليك ، ولا يعجزك أمر مهما كان خطيرا .
عبد الملك : أنك ممثل ماهريا ابن حفصون فأي دور تريد اسناده الي في روايتك .
ابن حفصون : كفى من المزح ، فأنا أكلم عبد الملك ابن عمي لا اللخمي ، أنا في حاجة اليك والى مساعدتك .. أريد أن أقوم بعمل كبير خطير ولهذا فأنا في حاجة الى رجل ماهر يعمل معي ، وهذا الرجل هو أنت . أريد أن أجعلك غنيا ، ولكني متأكد أنك تستطيع أن تنتقم لي وتأخذ بثأري .
عبد الملك : آخذ بثأرك وأنتقم لك ؟
ابن حفصون : نعم ، تنتقم لي .
عبد الملك : ممن ؟
ابن حفصون : الامرهين ، من امرأة .
عبد الملك : (يقف مستقيما وينظر في سخرية) قف عند هذا الحد ولا تزد كلمة واحدة ، فأنا يا ابن العم رجل قبل كل شيء ، لي شرفي ، ولي عزتي ، وأرى الرجل الذي يوجه قوته وانتقامه ضد امرأة ضعيفة ما هو الا نذل حقير ، وأنا لست هذا الرجل .
ابن حفصون : عبد الملك .
عبد الملك : كفى ، لا تزد كلمة واحدة . انك تحتقرني ، (يرمي اليه كيس النقود) احتفظ بسرك ونقودك . نحن نقتل ونسرق وننهب ، وربما في ليلة ظلماء نخلع أكبر القلاع وبهذه الأيدي نخطف الأرواح ، انا لصوص مجرمون أشرار ولكننا رجال ننتقم من رجال ، أما تحطيم امرأة في الخفاء وحفر هوة تحت رجليها لاسقاطها فيها فلا ثم لا . نعم ، أكون أكبر الأشقياء ولكن لأصل الى هذه التفاهة والخسة . ابدا قطاع طرق سفاكو دماء ولكننا لا نهاجم امرأة ضعيفة مسكينة ، لا حول لها ولا قوة .
ابن حفصون : عبد الملك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص207

عبد الملك : لست في حاجة الى أموالك وخيرك ، ولست في حاجة الى قصورك ورزقك ، فقري وشقوتي أحسن من مالك وأشرف من شرفك ، تتهموننا بالسرقة وأنتم أكبر الأشقياء وأكبر المجرمين ، الوداع .. لعيني حياتي حرة في الغابات أشرب مياه الجداول وأنام في أي مكان ، تارة في الظل وأخرى في الشمس ، فأنا أعيش مع الذئاب ولا أريد أن أعيش مع الثعابين .

ابن حفصون : انتظر ، تمهل .

عبد الملك : من فضلك ! يا ابن العم قصر من هذه الزيارة ، واذا قصدك أن تقبض علي وترميني في الحبس ، فأراك قد ضيعت وقتك ، وعليك أن تسرع قبل فوات الفرصة .

ابن حفصون : لا يا عبد الملك ، انك مخطيء ، وانما أردت امتحانك وظهر لي الآن حسن نيتك وشرف خلقك . اعطني يدك أصافحها .

عبد الملك : كيف هذا ؟ .

ابن حفصون : نعم ، كل ماقلت انما كان مزاحا ، وأردت اختبارك لا غير .

عبد الملك : اذن كله خيال ؟ المرأة ، الانتقام ؟

ابن حفصون : نعم ، كله خيال ومزاح لا أكثر ولا أقل .

عبد الملك : كله خيال ، حتى المال الذي أعطيتني ، والمال الذي واعدتني به ؟ يا للخسارة .

ابن حفصون : لا ، لا تتزعج ، الآن أعطيك المال الذي واعدتك به .. (يشير فيظهر عبسة فيقول) عبسة ، اقعد أنت هنا ، سأعود حالا . (يخرج) .

عبد الملك : ما هذا ؟ هل أنا مخطيء ، ألست عبسة ؟

عبسة : هذا أنت اللخمي ، أي شيء تفعل هنا ؟

عبد الملك : مسافر لا غير ، ولكن أنت ماذا تفعل هنا ؟

عبسة : أنا هنا يارفيقي مجرد خادم ، خادم مسكين عند ابن حفصون ، لازلت يارفيقي أذكر تلك الأيام ، أيام كنت حرا ، أعيش بقربك ، وأنام في أي مكان لازلت أذكر يوم كنت أحدثك عن آمالي الواسعة وأنت تضحك مني ومن حديثي . نعم يارفيقي كنت أعيش من فضلات الناس وألتقط الخبز من صناديق المزبلة لكني كنت حرا أملك أمر نفسي وأعيش في أحلامي . كنت معجبا بأفكاري وآرائي ثم تحطم كل شيء ، وها أنا في النهاية خادم خادم لا قيمة له .. نعم يارفيقي مجرد خادم حقير .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص208.

1

عبد الملك : نعم يا أخي، الجوع لا يطاق ويحمل الانسان على أحقر الأعمال؛ فماذا عساك أن تفعل غير هذا ؟

عبسة : نعم، أنا خادم وابن حفصون هو سيدي ومولاي.

عبد الملك : انك تسكن في هذا القصر معه

عبسة : لا، فان بن حفصون لا يسكن هنا، ان له دارا سوية على مقربة من هنا ولها ممر سري يوصلها بالقصر، وأنا أسكن هنا، ومولاي هناك يدبر حبائله وخططه ويتصل كل يوم بأناس يأتون متنكرين.

عبد الملك : نعم، حيث يتصل بجواسيسه وأعوانه فانه رجل ماكر خطير يريد أن يمسك كل الملك بيده.

عبسة : لقد أمرني بالأمس أن أكون هنا قبل الصبح، وها أنا حسب أمره.

عبد الملك : ((يضاحكه)) ايه .. لا تيأس على كل حال.

عبسة : لا أيأس. انك لا تعرف كل شيء.. نعم الهين علي أن ألبس لباس الخدم وأن أعامل كخديم حقير. فكل هذا هين مع هذه النار المشتعلة في قلبي. لو نظرت الى هذا القلب لرأيت العجائب.

عبد الملك : ماذا تريد أن تقول فأنا لم أفهم شيئا.

عبسة : نعم، انك لا تفهم، ولا تقدر أن تفهم يمكنك أن تخمن وتفكر، ويمكنك أن تطلع على أغمض الأسرار ولا تستطيع أن تطلع على سري، سري الغامض، سري الرهيب، فأنا يا رفيقي عاشق، وأعشق من ؟ أعشق الملكة.

عبد الملك : يا الهي تعشق الملكة.

عبسة : نعم، أحبها.. أحبها في صمت وسكون، وأي شيء يقدر أن يعمل خادم ضعيف مثلي الا أن يحب في صمت، ويعيش في خيال، فالاله خلقنا كيف كيف متساوين، ولكن العباد ونظام العباد جعلوا الفوارق بين البشر فجعل من الزمن خادما حقيرا، وجعل منها ملكة عظيمة لا يجوز لمثلي أن يحبها ويهيم بها، وأنا مع كل ذلك أحبها، وأكره زوجها لأني أغار منه.

عبد الملك : تغار من الملك ؟

عبسة : ما في ذلك شك، اني أغار منه لأني أحب زوجته.

عبد الملك : مسكين يا عبسة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص209.

1

عبسة : نعم ، أنا مسكين ، أنتظرها كل يوم في الممر حيث أنظر اليها من بعد وأنا أتصور البؤس الذى تعانيه وقد تجرأت مرة ودخلت بيتها خلسة حيث وضعت داخلها رسالة غرام ، شكوت فيها حبي وعشقي الذى أعانيه في هذا القصر الملآن بالكذب والنفاق والخدعة، هذا الشقاء الذى تعانيه في أحضان هذا الملك الاشيب الذى يقضي أيامه كلها بعيدا عنها .. لماذا تزوجت هذا الملك المخرف .

عبد الملك : انك تعرض نفسك للخطر، وتقدم رأسك للقطع فأى شيطان ركب رأسك حتى تتجرأ وتحب الملكة .

عبسة : وهل أدري أنا . لم لا أكون رجلا من رجال القصر أتبختر في ملابسي .. الحريرية أمامها كما يفعل غيري ، ولكن ماذا أفعل وأنا خادم في لباس الخدم، وهل أظهر أمامها في هذه الهيئة الحقيرة .. ويمكنك أن تسألني كيف عشقتها تجد جوابا واحدا عندى ، فأنا أحبها والسلام .. ما أتعسني وما أشقاني ،

((يرتمي فوق كرسي حزينا)) .

عبد الملك : ((يضع يده فوق كتفه))

خفف عن نفسك ألمها ياصديقي .

ابن حفصون : ((يدخل حاملا في يده عباءة مذهبة وسيفا وعمامة، وفي يده الاخرى كيس نقود ، ويخاطب عبد الملك)) .

اليك الدراهم .

((عبسة يقوم مفجوعا ويقف باحترام)) .

عبد الملك : (لوحده) يدل وجهه الخبيث أنه كان يستمع اليها (يأخذ النقود من ابن حفصون) شكرا يا ابن حفصون ((ويأخذ في عد النقود وفحصها، وابن حفصون يدخل ثلاثة حراس ويتحدث اليهم خفية وتقول :

ابن حفصون : انظروا هذا الذى يعد الدراهم، اتبعوه عندما يخرج من هنا ، واقبضوا عليه ، واليكم الامر مكتوب بخط يدى، احملوه الى أحد المراسي وبيعوه للتجار المغاربة .

((عبسة واقف يفكر ، لا يسمع ولا يرى)) وعبد الملك :

عبد الملك : تقسيم الدراهم نصفين صاحبي اليك قسمتك .

عبسة : (يستفيق) ماذا ؟

عبد الملك : اليك الدراهم ، خذ وتعال معي تعيش حرا .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص210.

ابن حفصون : (من بعد) آه ، الشيطان يريد افساد خطتي .
عبسة : (يحرك رأسه رافضا) لا ، لا يا رفيقي فأنا لست حرا مادام قلبي مملوكا مصيري هنا في هذا القصر .
عبد الملك : (يجمع الدراهم) على كيفك يارفيقي ، أنا ذاهب ، الوداع (يصافحه ويخرج) .
ابن حفصون : (مقتربا) عبسة .
عبسة : (مفزوعا) مولاي؟
ابن حفصون : هل رآك أحد وأنت تدخل القصر؟
عبسة : لا يا مولاي لم يرني أحد .
ابن حفصون : انزع هذا المعطف الأسود ، واجلس على هذا الكرسي (عبسة يفعل) سأجعل منك كاتبا ، خذ القلم واكتب رسالة الى ملكتي .
عبسة : (يأخذ القلم) الى من ؟
ابن حفصون : الى امرأة أحبها : ((ملكتي العزيزة ان خطرا كبيرا يهددني ، وأنا أنتظرك في داري هذا المساء . اذا لم تأتي فأنا هالك لامحالة)) .
عبسة : وأي شيء هذا يا مولاي؟
ابن حفصون : أنا أكتب اليها هكذا حتى تأتي ولا تتخلف .
عبسة : وهل أكتب اسمك يامولاي؟
ابن حفصون : لا ، لاتكتب اسمي وانما وقعها باسمي المستعار وهو عبد الملك .
عبسة : ولكن السيدة لاتعرف الخط بدون شك .
ابن حفصون : لا ، سأختمها بخاتمي وستعرف أنها مني . ان حالتك ياعبسة ستتبدّل ، سأجعل منك رجلا كبيرا ويكفيك أن تطيع أوامري .
عبسة : أنا في خدمتك يامولاي .
ابن حفصون : اعطني هذه الرسالة . . سأجعلك سعيدا تعيش في الخير والنعمة . خذ القلم وأكتب ((أشهد على نفسي أنا عبسة أني خادم ابن حفصون المطيع وسأخدمه الى الموت)) .
عبسة : (يكتب ويوقع) .
ابن حفصون : حسنا فعلت . . البس هذه الملابس الجميلة انها لك ، واحمل هذا السيف فانه لك . غير ملابسك ، اسرع ، فان الملكة ستمر من هنا بعد لحظة ، فهاهم الوزراء والقضاة قد حضروا .
(عبسة يلبس) . أنت الآن أصبحت سيدا عظيما من رجال البلاط ، تعال أقدمك لرجال الدولة . (يجره . ويظهر ابن مشر وابومعاوية وابن عامر) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص211.

1

ابن مبشـــر : السلام عليك يا ابن حفصون . ما محك من أخبار؟

ابن حفصـون : وعليك السلام يا وزير الدولة . هذا ابن عمي عبد الملك بن حفصون رجع من نبيته .

عبســـة : (وحده) يا الهي ماذا يريد أن يفعل بي .

أبو معاوية : لنا سنون طوال لم نرك يا عبد الملك ، أهلا وسهلا .

ابن عامـر : الحمـد لله على سلامة العودة يا عبد الملك .

ابن مبشـر : لقد شرفتنا يا عبد الملك، أهـلا وسهـــلا .

الملكـة : الملكـة . . الملكـة .

عبســـة : (مفجـوعـا) يا الهي ، الملكة ستمر من هنـا .

ابن حفصـون : تشجع يا عبد الملك يا ابن عمي ، انتبه لنفسك، سأتركك وحدك وسأفـارق البلاد .

عبســـة : قل لي مـاذا تـريـد منـي ؟

(تمر الملكة في موكبهـــا)

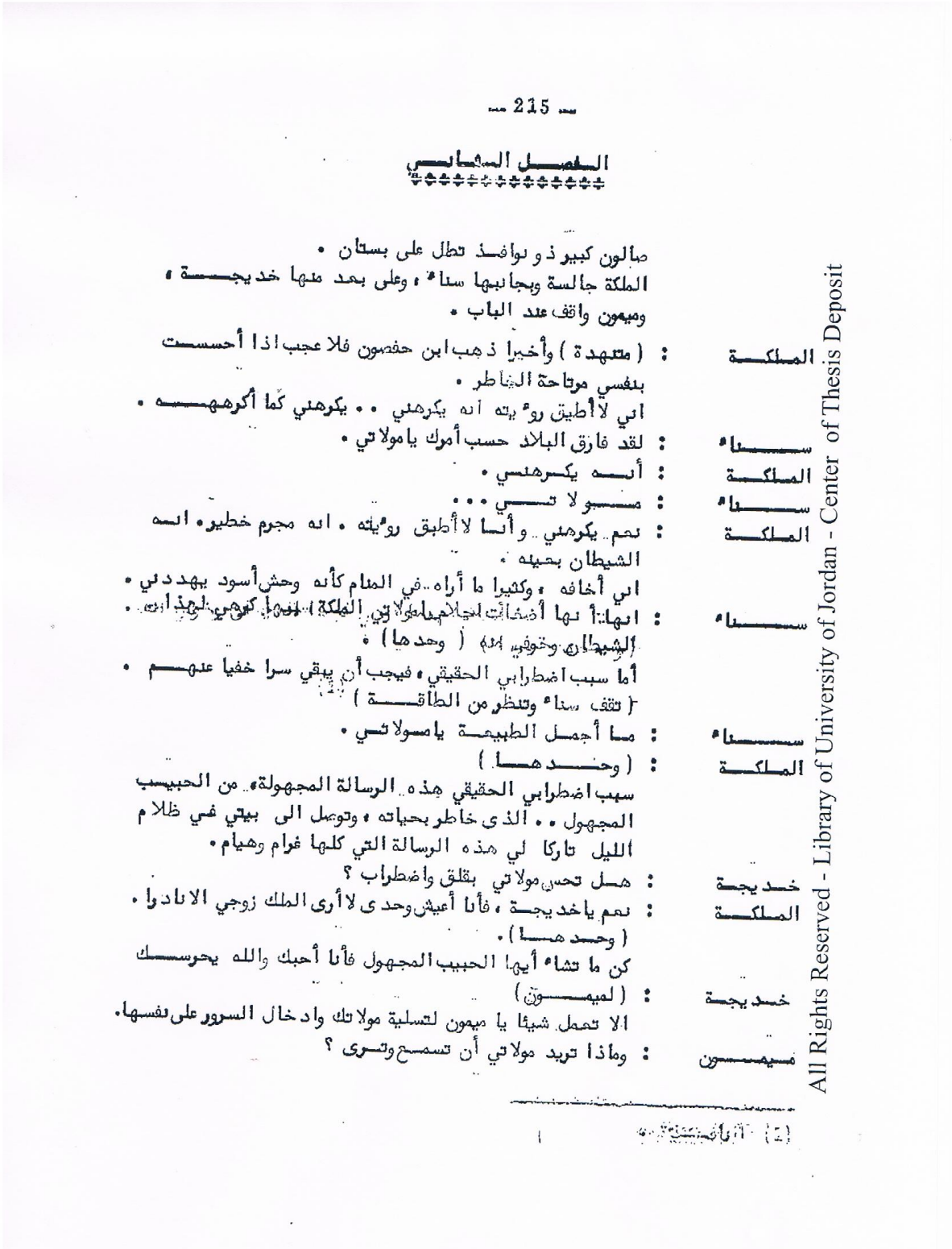
ابن حفصـون : (مبتسما) أريد أن تفتح هذه المرأة في حبك وتجعل منهـا عشيقتـك .

الوداع فانني أعتمد عليك اذا أردت أن تكون عظيمـا .

ســـتـــار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص212.



— 215 —

الفصل السابع

صالون كبير ذو نوافذ تطل على بستان .
الملكة جالسة وبجانبها سناء ، وعلى بعد منها خديجة ، وميمون واقف عند الباب .

الملكة : (متنهدة) وأخيرا ذهب ابن حفصون فلا عجب اذا أحسست بنفسي مرتاحة الخاطر .
اني لا أطيق رؤيته انه يكرهني .. يكرهني كما أكرهه .

سناء : لقد فارق البلاد حسب أمرك يا مولاتي .

الملكة : أنه يكرهني .

سناء : مولاتي ...

الملكة : نعم يكرهني وأنا لا أطيق رؤيته . انه مجرم خطير . انه الشيطان بعينه .
اني أخافه ، وكثيرا ما أراه في المنام كأنه وحش أسود يهددني .

سناء : انها أضغاث احلام يا مولاتي الملكة (تهز رأسها كهز العذارى الشيطان وخوفي منه (وحدها) .
أما سبب اضطرابي الحقيقي ، فيجب أن يبقى سرا خفيا عنهم .
(تقف سناء وتنظر من الطاقة)

سناء : ما أجمل الطبيعة يا مولاتي .

الملكة : (وحدها)
سبب اضطرابي الحقيقي هذه الرسالة المجهولة ، من الحبيب المجهول .. الذي خاطر بحياته ، وتوصل الى بيتي في ظلام الليل تاركا لي هذه الرسالة التي كلها غرام وهيام .

خديجة : هل تحس مولاتي بقلق واضطراب ؟

الملكة : نعم يا خديجة ، فأنا أعيش وحدي لا أرى الملك زوجي الا نادرا .
(وحدها) .
كن ما تشاء أيها الحبيب المجهول فأنا أحبك والله يحرسك

خديجة : (لميمون)
الا تحمل شيئا يا ميمون لتسلية مولاتك وادخال السرور على نفسها .

ميمون : وماذا تريد مولاتي أن تسمع وترى ؟

(2) [illegible]

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص213.

الملكة : دعوني ، فأنا أموت في هذا السجن وهذا الشقاء
(وحدها)
هذه رسالته فوق قلبي تحرقني حرقا كأنها نار .
خديجة : فلو أتينا ببعض المطربين والراقصات من الجواري ، لعلهم يبعثون بعض السرور على نفس مولاتي ؟
الملكة : (في عنف) . أفعلوا ماتشاؤون .
خديجة : لميمون) ميمون .
ميمون : (مسرعا) نعم ، ماذا تريد سيدتي ؟
خديجة : أخبر كبير المطربين بأن يعد شيئا لتسلية مولاتك الملكة .
ميمون : سمعا وطاعة . (يخفي ويخرج)
الملكة : (وحدها) لقد ملك فؤادي هذا الذي خاطر بحياته ليبلغني رسالته الغرامية .
(يدخل ميمون ومعه كبير المطربين) .
المطرب : (يحيي) ماذا تريد مولاتي أن تسمع وترى، فان عندي أشهر المغنين . . . والحاذقين وأكبر الراقصات من روم وفرس وعرب .
الملكة : سبحان عندي أفضل ما تريد .
المطرب : لتطمئن مولاتي ، سأعرض عليها أروع ما عندي ، وسأدخل السرور على نفس مولاتي (يخرج)
سناء : (تجلس قرب الملكة) هل اخترت الغناء أم الرقص يا مولاتي ؟
الملكة : لم اختر شيئا يا سناء ، دعيني بربك .
(يدخل المطرب ويحيي ثم يصفق ، فتعزف الموسيقى ، وتدخل الراقصات) .
(وبعد نهاية الرقص ، يدلل ميمون من الباب ويصيح) .
ميمون : رسالة من عند مولاي الملك لمولاتي الملكة .
الملكة : (تصفق) كفى ، انصرفوا .
(يدخل عبسة يحمل رسالة ، ويحيي) .
الملكة : هات الرسالة .
(يقدمها ويتأخر . تفتح الملكة الرسالة)
عبسة : (وحده) انهي ما أجملها وما أروع حسنها .
الملكة : (تقرأ الرسالة ثم تقول) الملك بصحة جيدة ومشتغل بالصيد . أين تخامل هذه الرسالة .
(وحدها) أن خطها يشبه خط تلك الرسالة السرية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص214.

1

خديجة : (تقدم عبسة) هذا هو يامولاتي حامل الرسالة.
الملكة : هذا الشاب ؟
عبسة : (وحده) يا الهي انها تنظر الي وتخاطبني.
الملكة : وما اسمه.
خديجة : انه من رجال البلاط واسمه عبد الملك، كان غائبا منذ صغره وقد عاد الآن وهو في خدمة مولاتي.
الملكة : ولكن الرسالة ليست بخط الملك.
عبسة : انها بخطي يامولاتي، لقد أملاها علي وأنا كتبتها.
الملكة : (وحدها) انه هو، انه هو، لقد أحسست نظرته تخترق قلبي.
(لعبسة) انها بخطك أنت ؟
عبسة : نعم يامولاتي. (وحده) لقد عرفتني وافتضح سري. (يرتجف).
سناء : انه مريض يامولاتي، انه يرتجف.
الملكة : مريض ؟
خديجة : انه يرتجف يجب اسعافه حالا (تمسك عبسة، يغمى عليها).
الملكة : سناء، زجاجة العطر حالا (تقترب منه) (وحدها انه هو صاحب الرسالة.
عبسة : آه.. انها بقربي تنظر الي.. أحس أنفاسها تنفح وجهي، ياليتني مت الآن.
الملكة : احملوه.. ارقدوه هنا.
خديجة : (وحدها) ان للملكة سرا تخفيه، فما هو ياترى؟ (سناء تضع زجاجة العطر في أنف عبسة فيتحرك ويتنفس).
الملكة : هيا بنا. دعوه يستريح. (يخرجن).
عبسة : (يستفيق) أين أنا، وماذا جرى لي ؟ فهل كنت أحلم.. لا.. انها كانت بقربي فلا زلت أحس أنفاسها المعطرة على وجهي. (ينهض) الهي، رحماك.. سأجن، سأجن. (تدخل الملكة ملتفة في رداء أسود)
الملكة : هل تحسنت صحتك أيها السيد.
عبسة : (مفجوعا) آه، مولاتي..
الملكة : دعك من هذا فأنا أعرف حبك لي.
عبسة : عفوك يامولاتي، فانه شيء فوق طاقتي.
الملكة : لابأس عليك، هيا نخرج من هنا لأن رجال الدولة آتون هنا، وستكون وزيرا في هذه الساعة.
عبسة : أنا.. أنا وزير ؟
الملكة : نعم ولم لا ؟ هيا نخرج من هنا.

ستار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص215.

الفصل الثالث

المنظر : قاعة اجتماعات في القصر الملكي .
يدخل ابن مبشر و أبو معاوية وابن عامر ويجلسون حول طاولة .

ابن مبشر : الملك دائما في غياب ، وأني أرى الملكة الان هي كل شي في القصر تأمر وتنهى بما تريد ، لاترد لها أمر ولا نهي .

ابو معاوية : انها تخفي سرا عظيما في نفسها هذه الأعجمية الدخيلة .

ابن عامر : انها تقرب هذا الشاب المسمى عبد الملك وتعطف عليه كثيرا ، وستوليه يوما ما في منصب كبير .
(يدخل ميمون عليهم)

ميمون : أيها السادة ، اليكم أمر من الملكة (يسلمه لابي معاوية ويخرج) .

ابن مبشر : أي شيء هذا يا أبا معاوية ، أطلعنا على هذا الأمر .

ابو معاوية : (يقرأ) هذا لا يطاق ، هذا كثيرا ، كثير جدا ، لا يحتمل .

ابن عامر : أي شيء هذا الذي لا يحتمل ؟ أي أمر خطير من هذه الملكة الأعجمية التي استحوذت على كل شيء ؟ .

أبو معاوية : أمر بتعيين عبد الملك بن حفصون وزيرا أكبر للدولة ، وبهذه السرعة وهي لم تعرفه الا منذ أشهر .

ابن مبشر : لكن يجب أن نرفض هذا الأمر . كيف نقبل هذا الشاب الذي لم نعرفه في القصر الا منذ خمسة أشهر وزيرا أكبر علينا ، نحن الذين قضينا حياتنا في خدمة الدولة .

ابن عامر : لا فائدة من الرفض أيها السادة ، فان الملكة هي كل شيء في الدولة ، وزوجها النهرم لا يرفض لها أمرا ولا نهيا .
(يدخل عبسة فلا يراه أحد منهم) .

أبو معاوية : أمرنا لله ، فلا يسعنا الا القبول والسكوت وما عسانا أن نعمل ؟

أبن مبشر : لقد واعدتني يا ابن عامر أن تعطيني ألف دينار من خزينة الدولة وأني أراك لم تبر بوعدك .

ابن عامر : نعم سأبر بوعدي اذا بورت بوعدك وعينت أبن عمي في أحدى الوظائف الكبيرة .

ابن مبشر : حسنا ، سأعينه غدا رئيسا لكتاب المحكمة الشرعية . هل يسرك هذا ؟

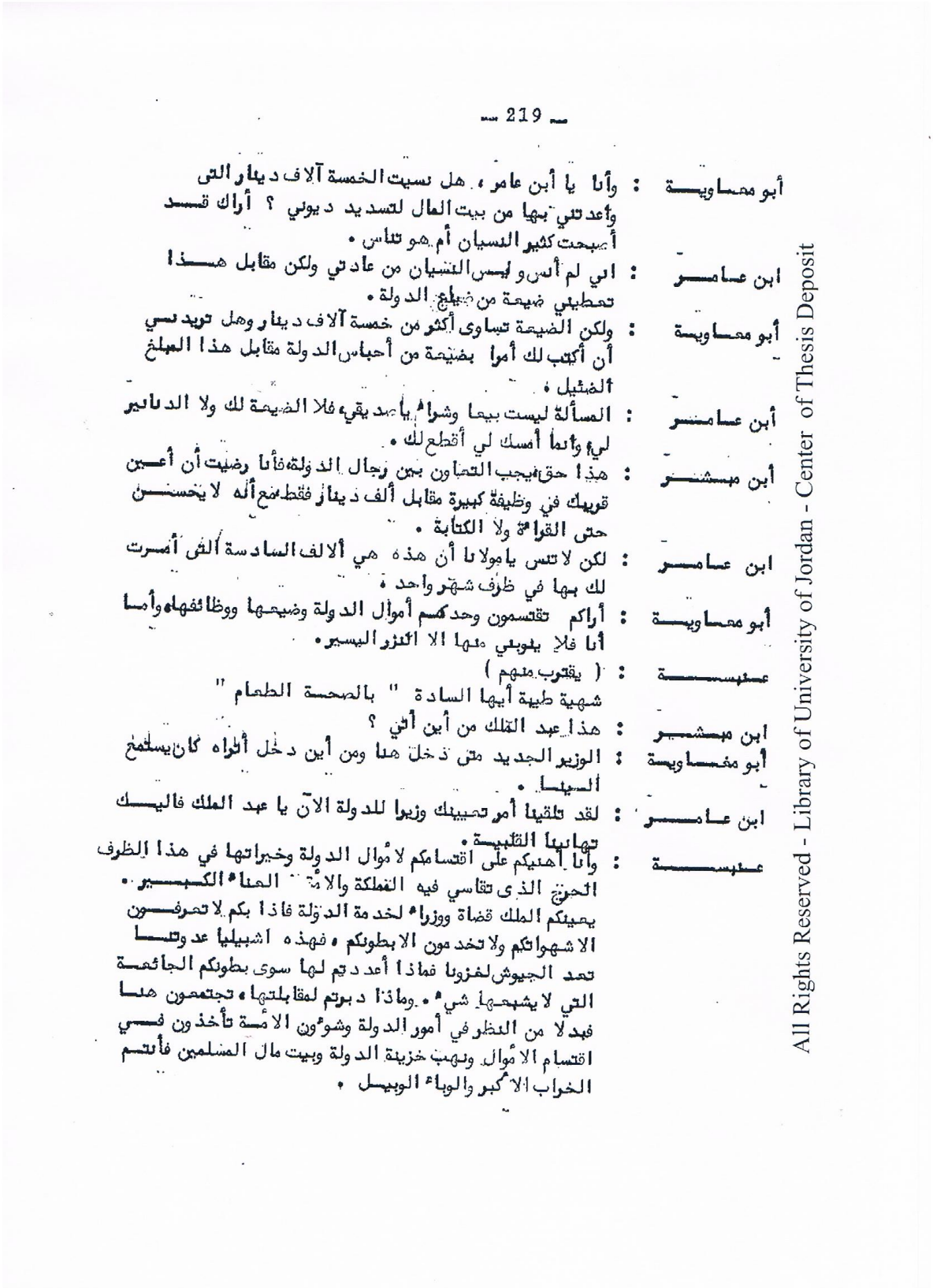
ابن عامر : نعم ، وأنا سأسلم لك غدا أمرا بألف دينار .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص216.

1



— 219 —

أبو معاوية : وأنا يا أبن عامر ، هل نسيت الخمسة آلاف دينار التي وأعدتني بها من بيت المال لتسديد ديوني ؟ أراك قد أصبحت كثير النسيان أم هو تناس .

ابن عامر : اني لم أنس و ليس النسيان من عادتي ولكن مقابل هذا تعطيني ضيعة من ضياع الدولة .

أبو معاوية : ولكن الضيعة تساوى أكثر من خمسة آلاف دينار وهل تريد مني أن أكتب لك أمرا بضيعة من أحباس الدولة مقابل هذا المبلغ الضئيل .

ابن عامر : المسألة ليست بيعا وشراء يا صديقي، فلا الضيعة لك ولا الدنانير لي، وأنما أمسك لي أقطع لك .

ابن مشير : هذا حق، يجب التعاون بين رجال الدولة، فأنا رضيت أن أعين قريبك في وظيفة كبيرة مقابل ألف دينار فقط مع أنه لا يحسن حتى القراءة ولا الكتابة .

ابن عامر : لكن لا تنس يا مولانا أن هذه هي الالف السادسة التي أمرت لك بها في ظرف شهر واحد .

أبو معاوية : أراكم تقتسمون وحدكم أموال الدولة وضيعها ووظائفها وأما أنا فلا يطربني منها الا النزر اليسير .

عنبسة : (يقترب منهم)
شهية طيبة أيها السادة " بالصحة الطعام "

ابن مشير : هذا عبد الملك من أين أتى ؟

أبو معاوية : الوزير الجديد متى دخل هنا ومن أين دخل أتراه كان يستمع الينا .

ابن عامر : لقد تلقينا أمر تعيينك وزيرا للدولة الآن يا عبد الملك فاليك تهانينا القلبية .

عنبسة : وأنا أهنيكم على اقتسامكم لأموال الدولة وخيراتها في هذا الظرف الحرج الذى تقاسي فيه العملكة والأمة العناء الكبير . يعينكم الملك قضاة ووزراء لخدمة الدولة فاذا بكم لا تعرفون الا شهواتكم ولا تخدمون الا بطونكم . فهذه اشبيليا عدوتنا تعد الجيوش لغزونا فماذا أعددتم لها سوى بطونكم الجائعة التي لا يشبعها شيء . وماذا دبرتم لمقابلتها ، تجتمعون هنا فبدلا من النظر في أمور الدولة وشؤون الأمة تأخذون في اقتسام الأموال ونهب خزينة الدولة وبيت مال المسلمين فأنتم الخراب الأكبر والوباء الوبيل .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص217.

ابن مبشر : ان هذا لا يطاق فهلا أمسكت ياعبد الملك عن شتمنا وسبنا فانا رجال الدولة لا تمس ذلك .

ابن عامر : الحق مع ابن مبشر فبأى حق يشتمنا هذا الشاب ويتطاول علينا .

أبو معاوية : هذا صحيح فبأى حقّ تشتمنا يا عبد الملك .

عبسة : بأى حق ؟ هلّ تريدون أن تعرفوا بأى حق ؟ فهل نسيتم أني وزير الدولة الأكبر، وقد هنئتموني بذلك في هذه الساعة .

ابن مبشر : هذا صحيح لكن ..

عبسة : لكن تنتظرون أن أشاركم في النهب والسرقة . انعم على خطأ أيها السادة .

ابن عامر : هل تكفيك خمسة آلاف دينار يا عبد الملك سأعطيها لك حالا من الخزينة .

أبو معاوية : خمسة آلاف دينار انه لمبلغ مهم ياعبد الملك يجب أن لا تتركه يفلت من يدك ، أهفه الى هذه الوزارة التي تحصلت عليها في هذه اللحظة فالحظ مواتيك فأغتنمه .

عبسة : وهل ملأت جيوبك وجيوب رفاقك من أموال الخزينة حتى زاد عليكم المال فتكرمت به علي، فاعطها لابن مبشر فانه لم يأخذ من القسمة الا ألف دينار فقط .
الدنيا سائبة، والجيش يموت جوعا، والأمة في احتياج، ورجال الدولة لا يفكرون الا في النهب والسرقة .

ابن مبشر : اعطه عشرة آلاف يا بن عامر ولا عليك .

عبسة : وأنا أمرت بعزلك يا بن مبشر وكذلك أنت يا بن عامر وأنت يا أبا معاوية فمن الآن لا تعمل لأجدكم في الدولة وخير لكم أن تنظموا الى قطاع الطرق والسواق للنهب واللصوصية .

ابن عامر : نحن معزولون كلنا وبكلمة واحدة هذا كثير .. كثير .

أبو معاوية : معزولون مطرودون في لحظة واحدة بعد هذه الخدمة الطويلة في الدولة أمرنا لله .

عبسة : نعم معزولون وابتداء من الآن . هيا انصرفوا من هنا .
(يخرج الجميع ويبقى عبسة) (تدخل الملكة) .

الملكة : شكرا يا عبد الملك .

عبسة : (مفجوعا) .
يا الهي الملكة ..

الملكة : أحسنت في توبيخك وعزلك لهم .

عبسة : (وحده)
يا الهي كلما ابتعدت عنها اقتربت منّي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص218.

1

الملكـــة : لقد سمعت كلّ شيء واني لمسرورة
عبســـة : نعم يا مولاتي . قمت بهذا العمل لاجلك ، لاجلك أنت وحدك .
الملكـــة : لاجلي ؟ ولماذا ؟
عبســـة : (وحـــده)
الهي امنحني القوة الكافية للكلام .
الملكـــة : تكلـــم لماذا ؟ ..
عبســـة : (مضطربـــا)
لاني ... لاني أحبك يامولاتي ، لاني أهيم بك ياسيدتـــي ، لاني أقدم على أي شيء من أجلك ... عفوك يامولاتي لقد ضـاع صوابـــي ...
الملكـــة : لا ... لا ... زدني من هذا الكلام العذب . تكلّم ، لاتخف .
عبســـة : (يجثـــو على ركبتيـــه)
ما أنا ياسيدتي الاعاشق مسكين أحب الشمس المرتفعة التـــي لاتصل اليها يدي فما أنا الا بائس ولهان أضحي بحياتي فـــي سبيل راحة مولاتي وسعادتها ، فلا تهمني المتاعب ولا تهمني الاموال ، ولكن يهمني شيء واحد هو أن أكون بقربك وأتمتـــع بحظك ... نعم ذلك كل همي وسعادتي .
الملكـــة : (تضع يدها على رأســـه)
وما أدراك لعلي أقاسمك الشعور ؟
عبســـة : ما أسعدني اذن يامولاتي . اذا كنت أتمتع بشيء من حبـــك فالملك والثروة والجاه كلها لاتساوي ذرة من عطفك يامـــولاتي فأنا سعيد بهذا الحب وشقي به لاني أحقر من أن أحـــب ملكة عظيمة مثلك وأصغر من أن تصل يدي الى الشمس فـــأي شيء أنا يجذبك ؟ لاشيء نعم لاشيء .
الملكـــة : كلنا ضعاف أمام سلطان الحب الجبار .
عبســـة : لا يامولاتي ولكن ... ولكن ...
الملكـــة : ما أنبل نفسك ، هيا بنا نبارح هـــذا المكـــان .

ســـتـــــار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص219.

1

الفصل الرابع

المنظر : صالون صغير مؤثث ذو طاقة صغيرة وبابين
(يظهر عبسة . يدخل عليه الخادم) .

الخادم : مولاى رجل بالباب يلح في الدخول .

عبسة : من هو هذا الرجل الا تعرفه . . ؟

الخادم : لا يامولاى أنه ملثم
(يدخل ابن حفصون بخته)

ابن حفصون : هو ألنا الا تعرفني ياسيد عبد الملك . (يخرج الخادم)

عبسة : (وحده)
يا الهي هذا ابن حفصون لقد تحطمت .

ابن حفصون : أراهن بثروتي وشرفي أنك لم تكن تفكر في ولاكنت تنتظرني

عبسة : آه مولاى . . . حقيقه ان حضورك باغتني . (وحده) يالشقائي الدائم . في الوقت الذى لقيت الملاك يظهر الشيطان بغتة .

ابن حفصون : اراك قلقا الا تسرك رؤيتي ؟

عبسة : أنا خائف عليك

ابن حفصون : ومن أى شيء تخاف علّي ؟

عبسة : انه محكوم عليك بالنفي من المملكة ، فلو اطلع عليك الحرس . . .

ابن حفصون : (يجلس وعبسة واقف) دعك من هذا وأخبرني ماذا جرى في غرناطة في غيابي ؟
علمت أنك أصبحت وزيرا أكبر وعزلت ابن مسرو وابن عامر وأبا معاوية من مناصبهم في الدولة مع أنهم من أعز اصدقائي المخلصين .

عبسة : نعم يامولاى لكن . . لكني شهدتهم ينفسي يعبثون بأموال الدولة ويقتسمونها في هذه الايام الصعبة التي تجتازها غرناطة . . .

ابن حفصون : (يسقط منديله) ناولني منديلي (عبسة يناوله المنديل) .
لكن من الخطأ أن تستعمل نفوذك في أصدقائي من أجل أموال الدولة .

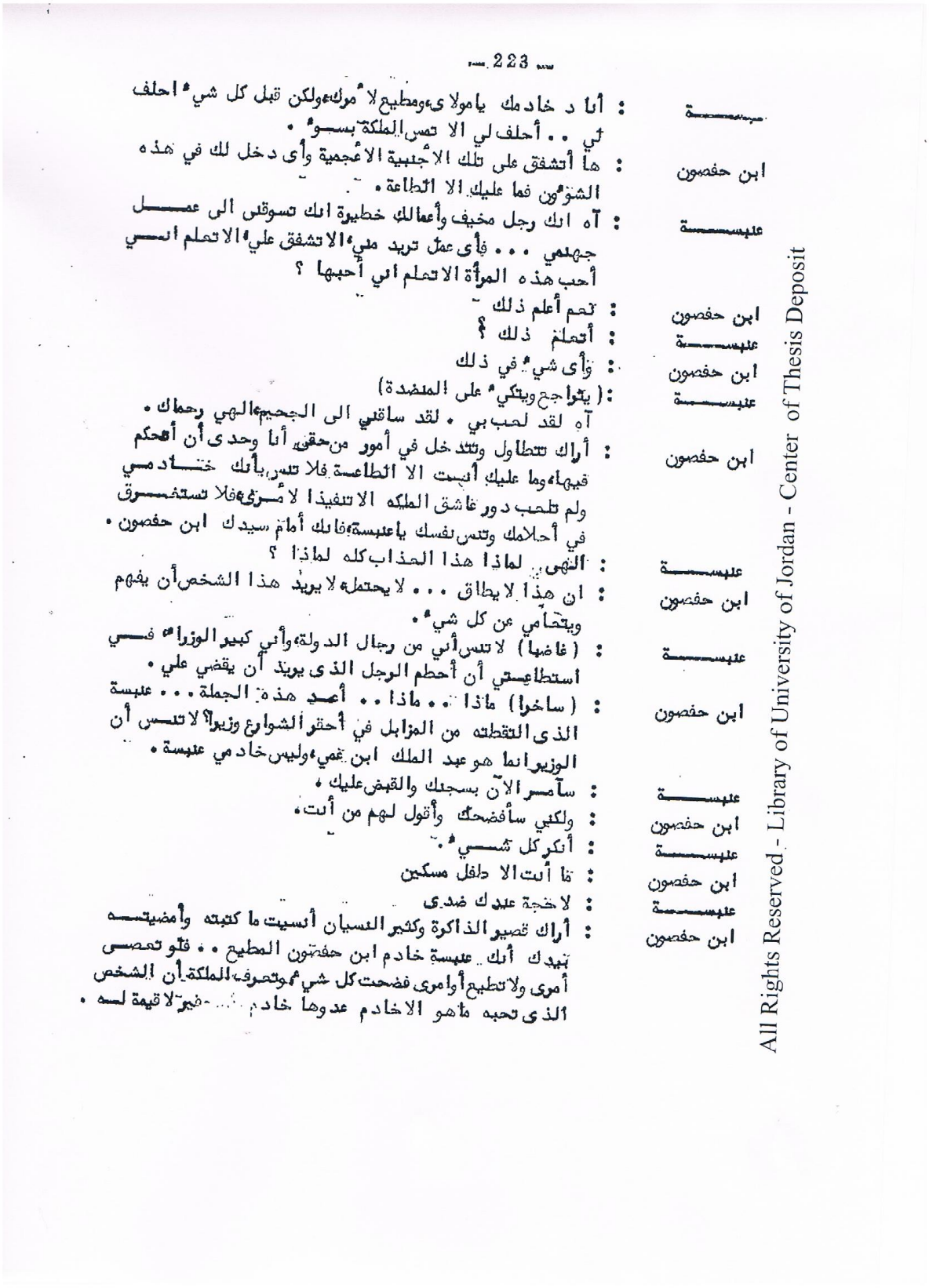
عبسة : لكن يامولاى .

ابن حفصون : دعنا من هذا الان ولنهتم بما هو أهم : انتظرني هنا ساعود بعد ما أعد بعض الامور وكن مستعدا لما أمرك به وسابعث اليك ببعض النقود مع خادمي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص220.

1



— 223 —

عبسة : أنا د خادمك يامولاى،ومطيع لأمرك،ولكن قبل كل شيء احلف لي .. أحلف لي الا تمس الملكة بسوء .

ابن حفصون : ها أتشفق على تلك الأجنبية الأعجمية وأى دخل لك في هذه الشؤون فما عليك الا الطاعة .

عبسة : آه انك رجل مخيف وأعمالك خطيرة انك تسوقنى الى عمل جهنمي ... فأى عمل تريد مني،الا تشفق علي،الا تعلم انى أحب هذه المرأة الا تعلم اني أحبها ؟

ابن حفصون : نعم أعلم ذلك

عبسة : أتعلم ذلك ؟

ابن حفصون : وأى شيء في ذلك

عبسة : (يتوا جع ويبكي على المنضدة)

آه لقد لعب بي . لقد ساقني الى الجحيم،الهي رحماك .

ابن حفصون : أراك تتطاول وتتدخل في أمور من حقى أنا وحدى أن أحكم فيها،وما عليك أنت الا الطاعة فلا تنس يا أنك خادمي ولم تلعب دور عاشق الملكه الا تنفيذا لأمرى،فلا تستغرق في أحلامك وتنس نفسك ياعبسة،فانك أمام سيدك ابن حفصون .

عبسة : النهى، لماذا هذا العذاب كله لماذا ؟

ابن حفصون : ان هذا لا يطاق ... لا يحتمل،لا يريد هذا الشخص أن يفهم ويتحامى من كل شيء .

عبسة : (غاضبا) لا تنس أني من رجال الدولة،وأني كبير الوزراء في استطاعتي أن أحطم الرجل الذى يريد أن يقضي علي .

ابن حفصون : (ساخرا) ماذا .. ماذا .. أعد هذه الجملة ... عبسة الذى التقطته من المزابل في أحقر الشوارع وزيرا؟ لا تنس أن الوزير انما هو عبد الملك ابن عمي،وليس خادمي عبسة .

عبسة : سآمر الآن بسجنك والقبض عليك .

ابن حفصون : ولكني سأفضحك وأقول لهم من أنت .

عبسة : أنكر كل شيء .

ابن حفصون : ما أنت الا طفل مسكين

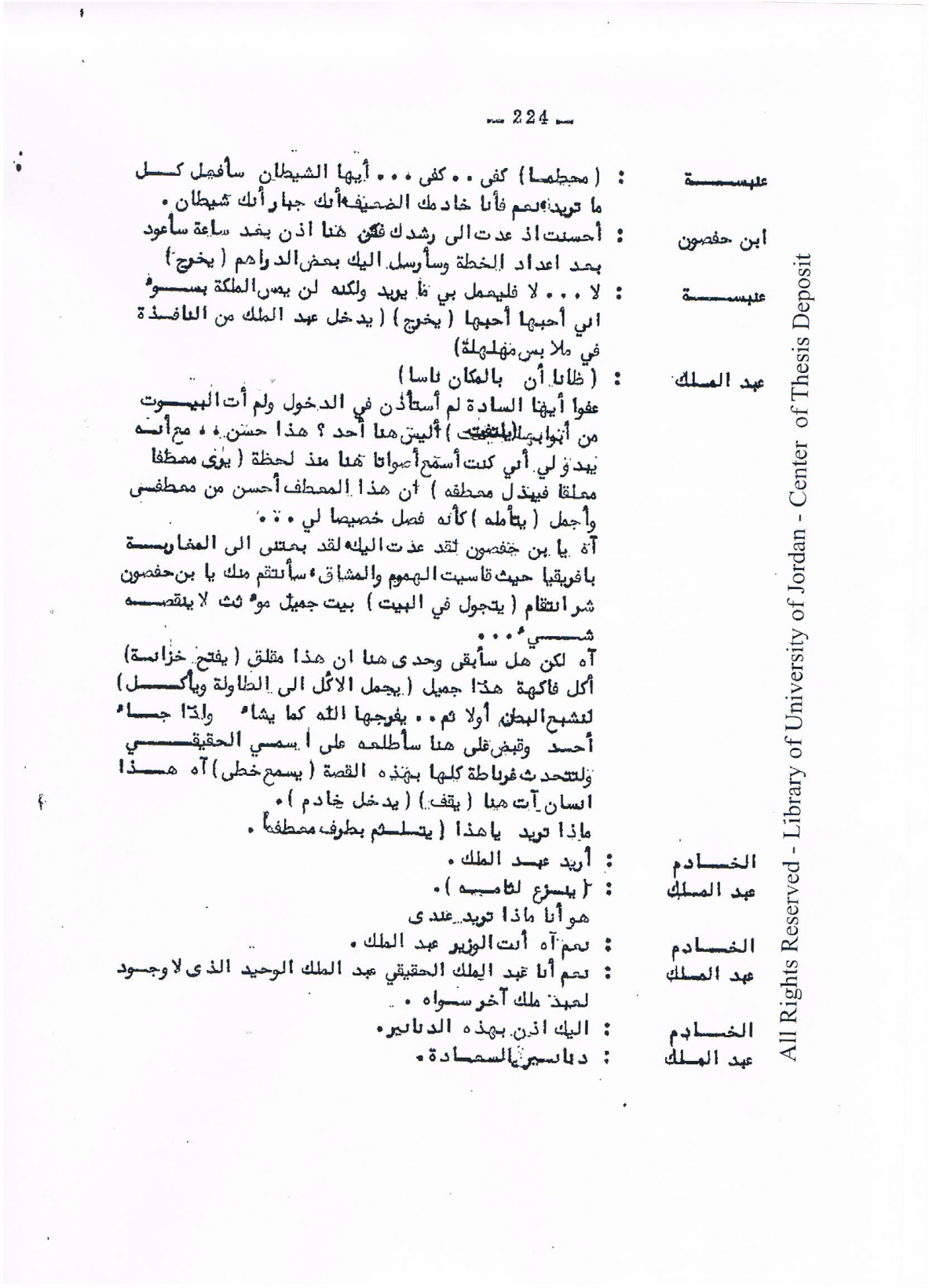
عبسة : لا حجة عبدك ضدى

ابن حفصون : أراك قصير الذاكرة وكثير النسيان أنسيت ما كتبته وأمضيته بيدك أنك عبسة خادم ابن حفصون المطيع .. فلو تعصى أمرى ولا تطيع أوامرى فضحت كل شيء وتعرف الملكة أن الشخص الذى تحبه ما هو الا خادم عدوها خادم ... خير لا قيمة له .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص221.

1



ـ 224 ـ

عبسة : (محطما) كفى .. كفى ... أيها الشيطان سأفعل كل ما تريد، نعم فأنا خادمك الضعيف أنك جبار أنك شيطان .

ابن حفصون : أحسنت اذ عدت الى رشدك فكن هنا اذن بعد ساعة سأعود بعد اعداد الخطة وسأرسل اليك بعض الدراهم (يخرج)

عبسة : لا ... لا فليعمل بي ما يريد ولكنه لن يمس الملكة بسوء اني أحبها أحبها (يخرج) (يدخل عبد الملك من النافذة في ملابس مهلهلة)

عبد الملك : (ظانا أن بالمكان ناسا) عفوا أيها السادة لم أستأذن في الدخول ولم أت البيوت من أبوابها (يلتفت) أليس هنا أحد ؟ هذا حسن .. مع أنه يبدو لي أني كنت أسمع أصواتا هنا منذ لحظة (يرى معطفا معلقا فيذل معطفه) أن هذا المعطف أحسن من معطفي وأجمل (يتأمله) كأنه فصل خصيصا لي ... آه يا بن حفصون لقد عدت اليك لقد بعتني الى المغاربة بافريقيا حيث قاسيت الهموم والمشاق، سأنتقم منك يا بن حفصون شر انتقام (يتجول في البيت) بيت جميل مؤثث لا ينقصه شيء ... آه لكن هل سأبقى وحدي هنا ان هذا مقلق (يفتح خزانة) أكل فاكهة هذا جميل (يجعل الأكل الى الطاولة ويأكل) لنشبع البطن أولا ثم .. يفرجها الله كما يشاء واذا جاء أحد وقبض علي هنا سأطلعه على اسمي الحقيقي ولنتحدث قرناطة كلها بهذه القصة (يسمع خطى) آه هذا انسان آت هنا (يقف) (يدخل خادم) .

ماذا تريد يا هذا (يتلثم بطرف معطفه) .

الخادم : أريد عبد الملك .

عبد الملك : (يلتفت لثامه) .
هو أنا ماذا تريد عندي

الخادم : نعم آه أنت الوزير عبد الملك .

عبد الملك : نعم أنا عبد الملك الحقيقي عبد الملك الوحيد الذي لا وجود لعبد ملك آخر سواه .

الخادم : اليك اذن بهذه الدنانير .

عبد الملك : دنانير السعادة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص222.

1

الخـــادم : انه المبلغ الذى أمرت بتسليمك اياه لقضاء الحاجة التى تعلمها أنت ويعلمها سيدى عبد الملك (يقمع شاربه)

عبد الملك : نعم . . نعم الحاجة التي نعلمها أنا وسيدك وأنـــت الاتعلمها ؟ .

الخـــادم : أنا لا علم لي بشيء هكذا يلقني سيدى .

عبد الملك : نعم . . نعم هات الدنانير أولا . هذا جميل جدا .

الخـــادم : اليك ياسيدى وأحسبها انها تامة .

عبد الملك : ها أنه كيس ثقيل ، لاداعي الى العد فاني أثق بك ويبدو عليك أنك رجل طيب .

الخـــادم : أشكرك يسيدى .

عبد الملك : أتعرف كيف تشكرني ؟ أجلس الى هذه المائدة وأشبع بطنك من هذا الطعام دون أن تنسى الفاكهة (الخادم يجلس ويأكل)

الخـــادم : آه شكرا يا سيدى شكرا .

عبد الملك : (وحده يحمل الكيس) أتتني هذه الدراهم من عند سيده لقضاء الحاجة التي يعلمها سيده وأعلمها أنا أما سيـــده فانه يعلم هذه الحاجة أما الذى أعلمه أنا فاني ساخذ هذه النقود والسلام والباقي لا يعنيني (يفتح الكيـــس) أم انها ذهب وفضة (يأخذ قسما للخادم) خذ هذه الدنانير واذهب في حالك ودعك من سيدك وحاجته .

الخـــادم : شكرا ياسيدى ما أكرمك (يخرج)

عبد الملك : ان الحظ يبتسم لي وتمطر علي الدراهم من السماء (يدخل خادم آخـــر)

[illegible] : [illegible]

عبد الملك : من أنت وماذا تريد : هل معك دراهم لي .

الخـــادم : أريد السيد عبد الملك .

عبد الملك : نعم هو أنا السيد عبد الملك بعينه وقصه .

الخـــادم : كلفني سيدة جميلة أن أطلعك على هذه الرسالة اذا كنت أنت الذى أرسلتها حقا لها وهل تأتي لك حسب طلبك ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص223.

1

عبد الملك : (ضاحكا)
سيدة جميلة ، دنانير ذهبية . ان الحظ تقعد بحد نومه العميق .

الخادم : هل أنت صاحب الرسالة يا سيدي؟

عبد الملك : من دون شك . ومن في نظرك ؟ فلا بد أني أنا وكيف صفة هذه المرأة الا تعرفها ؟

الخادم : لا ياسيدي انها ملثمة برداء أسود غير أنها رشيقه القامة لطيفة القد سوداء العينين .

عبد الملك : كفى . . كفى مادامت جميلة لطيفة لابد أني صاحب الرسالة اخبرها أني في انتظارها حسب الوعد .

الخادم : حسنا ياسيدي سأخبرها (يخرج)

عبد الملك : دنانير ذهبية، امرأة جميلة، أفي الدنيا أنا ام في الجنة، اذا هبت رياحك فاغتنمها (يسمع خطى) أسمع مشي انسان (يجري ويختفي ، يدخل ابن حفصون) .

ابن حفصون : ألم يأت حتى هذه الساعة أعداده مع أني حضرت كل شيء وأرسلت له الدراهم .

عبد الملك : (يخرج) ها . . . كنت على يقين . هذا أنت أيها الشيطان اللعين

ابن حفصون : (يلتفت) عبد الملك .

عبد الملك : (ضاحكا)
كنت تنسج بعض المكايد الناقصة واذا بي أفسد عليك كل شيء بحضوري .

ابن حفصون : (وحده) تحطم كل شيء يا للعين

عبد الملك : منذ ساعة وأنا هنا أتلقى مراسيلك وأتسلم دراهمك وأقرأ رسائلك الغرامية (ضاحكا)

ابن حفصون : (وحده) ماذا عساه فعل الشيطان .

عبد الملك : مرسولك الاول بكيس الدراهم لقضاء الحاجة التي يعلمها سيدي وتعلمها ولا أعلمها أنا، قابلته وتسلمت الدراهم شاكرا والمرسول الثاني من عند المرأة الجميلة اللطيفة قابلته أيضا .

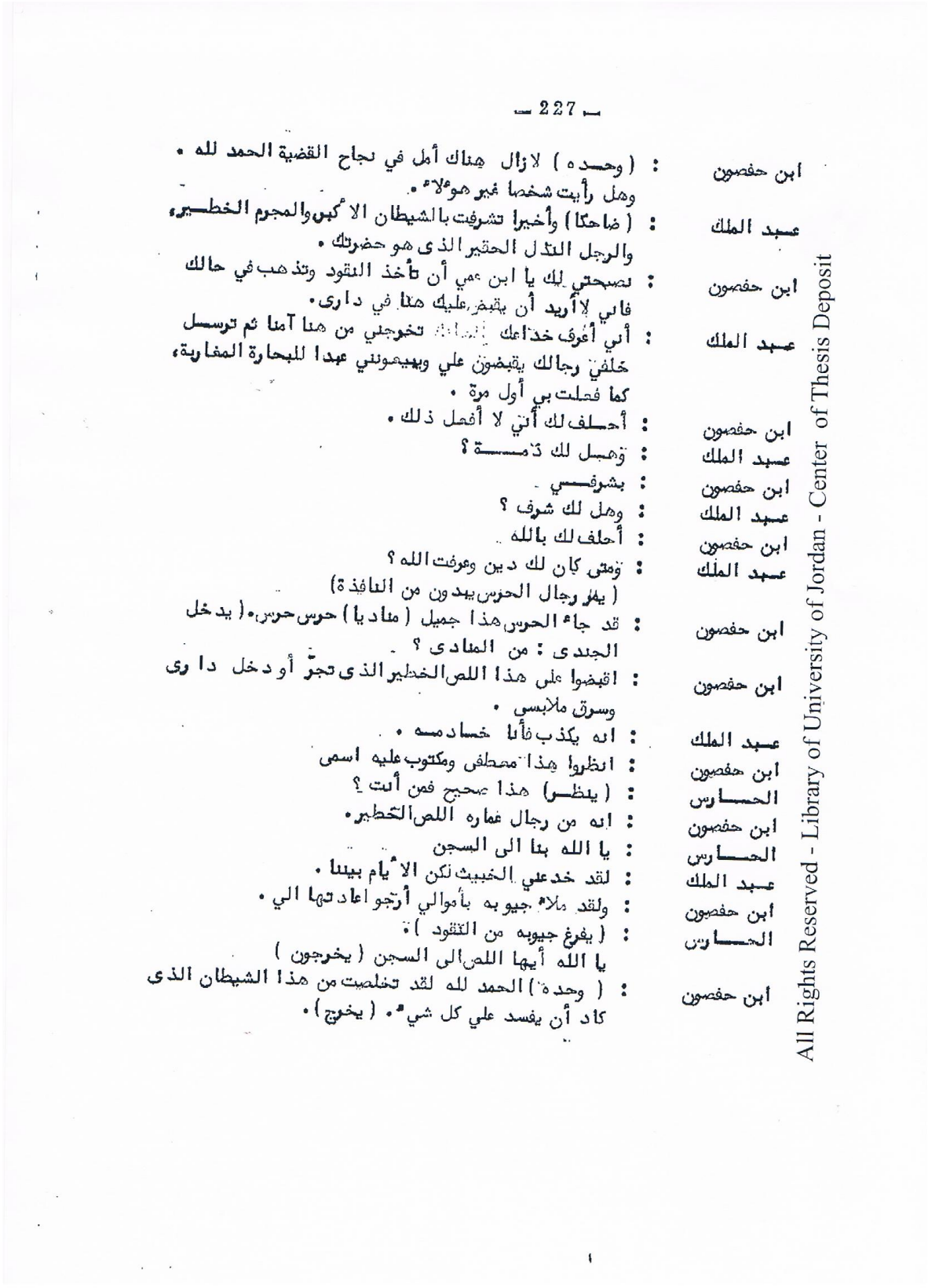
ابن حفصون : وبماذا أجبته .

عبد الملك : أجبته بالقبول وهل يجوز لمثلي أن يرد طلب امرأة لطيفة جميلة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص224.

1



ـ 227 ـ

ابن حفصون : (وحده) لازال هناك أمل في نجاح القضية الحمد لله • وهل رأيت شخصا غير هؤلاء •

عبد الملك : (ضاحكا) وأخيرا تشرفت بالشيطان الأكبر والمجرم الخطير، والرجل الذليل الحقير الذى هو حضرتك •

ابن حفصون : نصيحتي لك يا ابن عمي أن تأخذ النقود وتذهب في حالك فاني لاأريد أن يقبض عليك هنا في دارى •

عبد الملك : أني أعرف خداعك ايضا تخرجني من هنا آمنا ثم ترسل خلفي رجالك يقبضون علي ويعيدونني عبدا للبحارة المغاربة، كما فعلت بي أول مرة •

ابن حفصون : أحلف لك أني لا أفعل ذلك •

عبد الملك : وهل لك ذمة ؟

ابن حفصون : بشرفي •

عبد الملك : وهل لك شرف ؟

ابن حفصون : أحلف لك بالله •

عبد الملك : ومتى كان لك دين وعرفت الله ؟

(يدخل رجال الحرس يبدون من النافذة)

ابن حفصون : قد جاء الحرس هذا جميل (مناديا) حرس حرس • (يدخل الجندى : من المنادى ؟

ابن حفصون : اقبضوا على هذا اللص الخطير الذى تجرأ ودخل دارى وسرق ملابسي •

عبد الملك : انه يكذب فأنا خادمه •

ابن حفصون : انظروا هذا مصطفى ومكتوب عليه اسمى

الحارس : (ينظر) هذا صحيح فمن أنت ؟

ابن حفصون : انه من رجال غماره اللص الخطير •

الحارس : يا الله بنا الى السجن

عبد الملك : لقد خدعني الخبيث لكن الأيام بيننا •

ابن حفصون : ولقد ملأ جيوبه بأموالي أرجو اعادتها الي •

الحارس : (يفرغ جيوبه من النقود) : يا الله أيها اللص الى السجن (يخرجون)

ابن حفصون : (وحده) الحمد لله لقد تخلصت من هذا الشيطان الذى كاد أن يفسد علي كل شيء • (يخرج) •

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص225.

1

(يدخل عبسة)

عبسة : وأخيرا انتهى بي المطاف إلى هذه الحالة المحزنة،طارت تلك الأحلام الذهبية مع الرياح، ذهب كل شيء مع حضور هذا الشيطان اللعين ابن حفصون،لم يبق لي شيء في الدنيا لا منصب ولا حب ، فأنا الان وحدى والمنزل خال سأذهب من هذه الحياة ، من العذاب(يخرج زجاجة من جيبه) نعم في هذه الزجاجة الراحة والهدوء وسأشربها وبعد لحظات سأكون جثة هامدة لا تحس ولا تشعر (يجلس) مت يا عبسة فان الموت هو علاجك الوحيد ، حتى اذا جاء الشيطان وجد ضحيته جثة لا تضر ولا تنفع لا تخاف ولا تحس. . نعم الموت هو الراحة،الوداع ياملكتي — الوداع ياحبيبتي الوداع. . . (يحاول شرب السم اذ تدخل الملكة فيغلق الزجاجة ويخفيها) ؟

الملكة : عبد الملك أنت هنا .

عبسة : الهي لقد وقعت في الشرك الخطير يامولاتي .

الملكة : مالك يا عبد الملك .

عبسة : أى شيء أتي بك هنا يامولاتي لماذا جئت الى هذا المكان الخطير ؟

الملكة : أنني جئت من أجلك .

عبسة : من أجلى أنا وكيف ذلك ؟

الملكة : رسالتك التي بعثتها الي

عبسة : تكلمي أية رسالة ومن سلمها لك ؟

الملكة : رسالة بخطك تقول لي فيها تعالي .

عبسة : رسالة بخطي تدعوك،ما هذا انني لم أكتب شيئا (تخرج الرسالة) هاهي ، أقرأها

عبسة : (يقرأ)

ملكتي العزيزة أن خطرا كبيرا يهددني وأنا انتظرك فى داري هذا المساء فاذا لم تأت فأنا هالك لامحالة . عبد الملك .

(وحده) هذه الرسالة . . . آه فهمت الحيلة يا للمصيبة، لقد نسيت هذه الرسالة (ثم للملكة) اذهبي ياسيدتي في حالك اذهبي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص226.

1

الملكـــة : تطردني يا عـبد الملك .
عبســـة : لا استطيع أن أفهمك اذهبي حالا من هذا المكان .
الملكـــة : أذهب وأنت في خطـر .
عبســـة : لا ... لا تهمني بي . قري حالا من هنا ، أسرعي .
الملكـــة : أليست الرسالة من عندك ؟
عبســـة : يا الهي ماذا أفعل اني لا أقدر على اتهامها ، لا أقدر ... لا أقدر ...
الملكـــة : تطردني يا عبد الملك .
عبســـة : انك لا تفهميني ياسيدتي ، ولا أقدر أن أفهمك .
الملكـــة : فهمت انك لا تحبني
عبســـة : اني لم اكتب لك انني مجرد شيطان ملعون قري ، من هنا حالا اسرعي بربك اسرعي .
الملكـــة : لماذا تطردني .
عبســـة : ان الخطر يهددك ان الشيطان هنا بقربنا سيأتي حـالا ، اذهبي اسرعي بربك مولاتي أنجي بنفسك ...
الملكـــة : حسنا سأذهب .
ابن حفصون : (يدخـــل)
لا دامي ياسيدتي للذهاب أقصدي مكانك
الملكـــة : آه ابن حفصون
ابن حفصون : ها ملكة غرناطة عشيقة هذا الرجل
الملكـــة : انه شرف فهمتـــه .
عبســـة : ماذا فعلت بنفسك يامولاتي
ابن حفصون : ان الفضيحة تنتظرك ياسيدتي ان لم تسمعي نصيحتي
الملكـــة : أي شيء ماذا تريد .
ابن حفصون : ستكتبين رسالة بخطك أرسلها بنفسي لزوجك الملك وسأسهل لك الطريق للفرار مع عشيقك انه رجل شريف من عائلة ابن حفصون ومن رجال الملك ولا عيب على امرأة أجنبية مثلك في ذلك .
الملكـــة : ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟
عبســـة : انه يكذب لست عبد الملك وما أنا الا عبسة الخادم الحقير لهذا الشيطان لا تكتبي له شيئا .
الملكـــة : ماذا أسمع ماذا أسمع .
عبســـة : قلت لك اني مجرد خادم لا قيمة له واسمي الحقيقي عنبسة عنبسه البائس الحقير .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص227.

1

ابن حفصون : هي الحقيقة ياسيدتي ان هذا الرجل خادمي،والآن هل التقمت لنفسي ولشرفي،غدا ستتحدث غرناطة كلها بالملكة التي عشقت خادم بن حفصون (ضاحكا) عرضت علي خادمتك للزواج فرفضت،ولكني جعلت من خادمي عشيقا لك .

عبسة : (يستل خنجره)
أيها اللعين أيها الشيطان .
(يقترب من ابن حفصون)
لن تتحدث غرناطة الا بقتلك أيها المجرم (يرتمي عليه)
مت واذهب الى الشيطان .

الملكة : (صارخة)
لا . . . لا . . . لا تفعل .

عبسة : مت . . مت . . مت . . مت أيها اللعين .

الملكة : يا الهي قتله (سكوت ووجوم)

عبسة : والآن يا سيدتي عفوك عني وصفحك علي

الملكة : ماذا تريد

عبسة : العفو على عبسه المسكين .

الملكة : محال هذا محال .

عبسة : محال ؟

الملكة : نعم محال

عبسة : (يخرج زجاجة السم ويشرب)
مت ياعبسة انتهي يا حياتي التعسه .

الملكة : ماذا فعل يا الهي .

عبسة : (يرتمي فوق مقعد) .
لا شيء لقد أنهيت عذابي فقد .

الملكة : أسم هذا الذى شربته ؟

عبسة : نعم أن فيه الراحة والهنا

الملكة : لا . . لا تمت اني أحبك

عبسة : عفوك يامولاتي على عبسه، اذهبي الآن،ان سرك مدفون الى الأبد (يسقط رأسه) .

الملكة : لا تمت ياعبسه آه . . . أني أحبك .

ستار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص228.

1

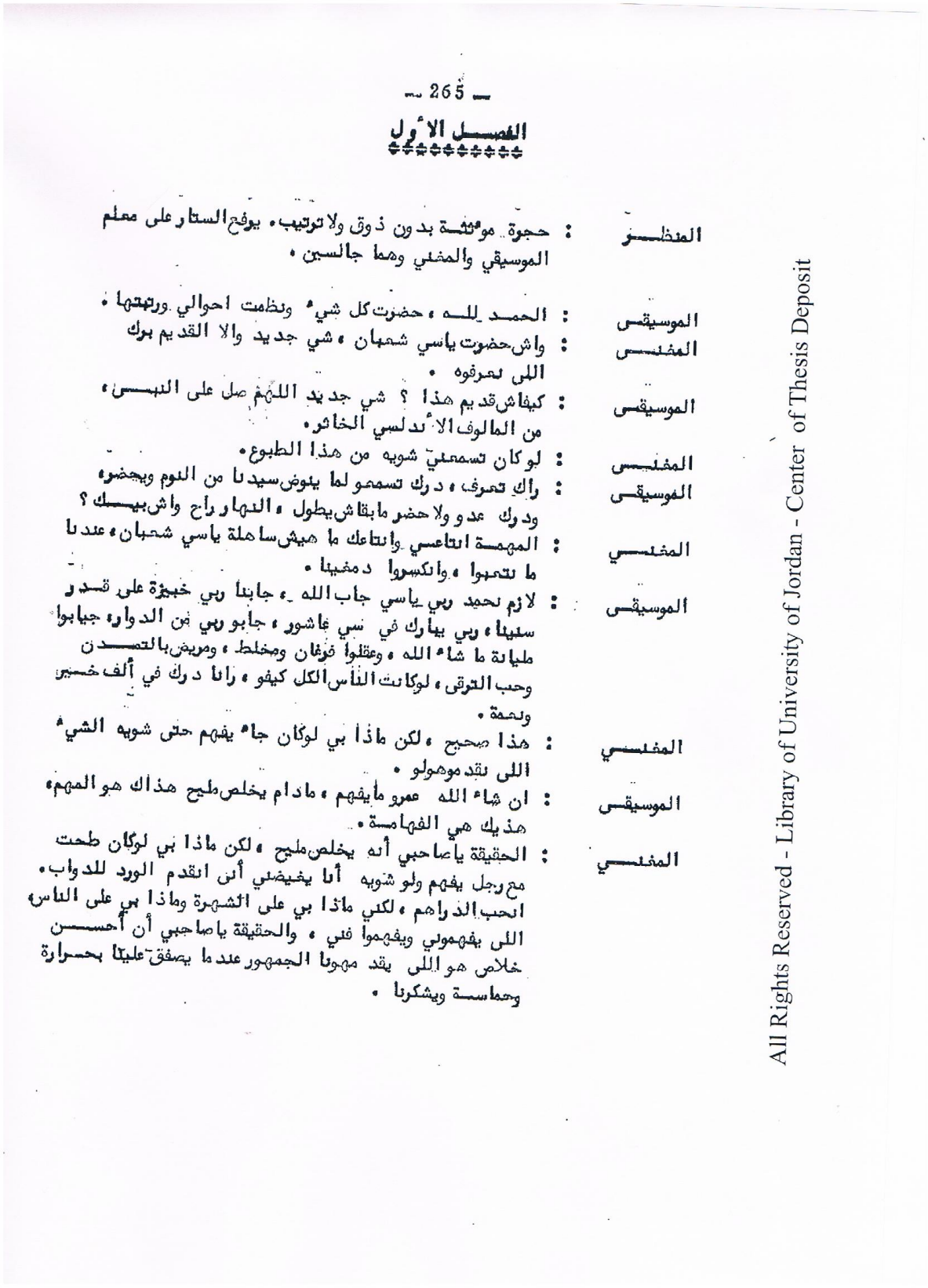
شخصيات المسرحية

سي عاشور : رجل بدوي ، بليد مغفل ، في العقد السادس من عمره .
لطيفة : ابنته ، فتاة نبيهة جميلة .
سعديه : خادمته ، سليطة اللسان .
رشيد : شاب حضري يعشق لطيفة .
سفوف : ذكي ، خادم رشيد ورفيقه .
سي المدني : حضري يستغل سي عاشور .
جغمومة : صديقه سي المدني .
سي جاب الله : معلم غبراء .
عبد المعطى : أستاذ ، فيلسوف .
سي شعبان : معلم موسيقى .
معلم الملاكمة .
سي المكي : خياط .
صانع الخياط (صبيه)
خادم سي عاشور

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص260.

1



— 265 —

الفصـــل الأول

المنظـــر : حجرة مؤثثة بدون ذوق ولا ترتيب. يوفح الستار على معلم الموسيقي والمغني وهما جالسين.

الموسيقـى : الحمـد للـه، حضرت كل شيء ونظمت احوالي ورتبتها.

المغنـــي : واش حضرت ياسي شعبان، شي جديد والا القديم برك اللي نعرفوه.

الموسيقـى : كيفاش قديم هذا ؟ شي جديد اللهم صل على النبـــي، من المألوف الأبدلسي الخاثر.

المغنـــي : لو كان تسمعني شويه من هذا الطبوع.

الموسيقـى : راك تعرف، درك تسمعو لما يفوض سيدنا من النوم ويحضر، ودرك عدو ولا حضر مابقاش يطول، النهار راح واش بيـــك ؟

المغنـــي : المهمـة اتباعي واتباعك ما هيش ساهلة ياسي شعبان، عندنا ما نتعبوا، وانكسروا دمغينا.

الموسيقـى : لازم نحمد ربي ياسي جاب الله، جابنا ربي خبيزة على قـدر سيدنا، ربي يبارك في سي عاشور، جابو ربي من الدوار، جيابوا مليانة ما شاء الله، وعقلوا فوقان ومخلط، ومريض بالتعـــدن وحب الترقي، لوكانت الناس الكل كيفو، رانا درك في ألف خير ونعمة.

المغنـــي : هذا صحيح، لكن ماذا بي لوكان جاء يفهم حتى شويه الشيء اللي نقدموهولو.

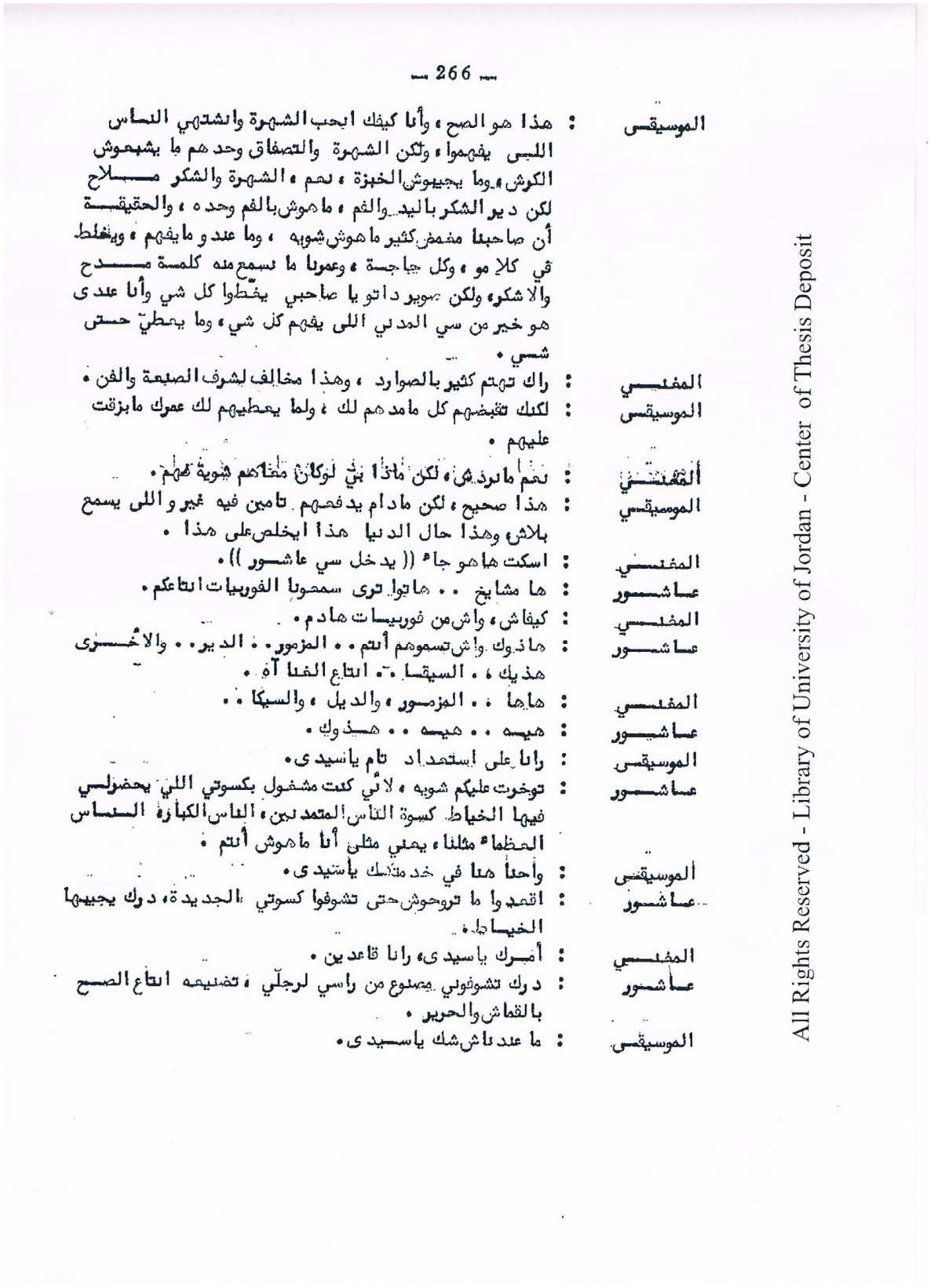
الموسيقـى : ان شاء الله عمرو مايفهم، مادام يخلص مليح هذاك هو المهم، هذيك هي الفهامة.

المغنـــي : الحقيقة ياصاحبي أنه يخلص مليح، لكن ماذا بي لوكان طحت مع رجل يفهم ولو شويه أنا يغيضني أني انقدم الورد للدواب. انحب الدراهم، لكني ماذا بي على الشهرة وماذا بي على الناس اللي يفهموني ويفهموا فيي، والحقيقة ياصاحبي أن أحســـن خلاص هو اللي يقد مهونا الجمهور عندما يصفق علينا بحـرارة وحماسـة ويشكرنا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص261.

1



— 266 —

الموسيقى : هذا هو الصح ، وأنا كيفك ايحب الشهرة وانشتهي الناس اللي يفهموا ، ولكن الشهرة والتصفاق وحدهم ما يشبعوش الكرش ، وما يجيبوش الخبزة ، نعم ، الشهرة والشكر ملاح لكن دير الشكر باليد والفم ، ماهوش بالفم وحده ، والحقيقة أن صاحبنا مغمض كثير ماهوش شويه ، وما عندو مايفهم ، ويغلط في كلامو ، وكل حاجة ، وعمرنا ما نسمع منه كلمة مدح والا شكر ، ولكن سوير داتو يا صاحبي يخطوا كل شي وأنا عندى هو خير من سي المدني اللى يفهم كل شي ، وما يعطي حتى شي .

المغني : راك تهتم كثير بالصوارد ، وهذا مخالف لشرف الصنعة والفن .

الموسيقى : لكنك تقبضهم كل مامدهم لك ، ولما يعطيهم لك عمرك مابزقت عليهم .

المغني : نعم مانردش ، لكن ماذا بني لوكان مقاهم شوية فهم .

الموسيقي : هذا صحيح ، لكن مادام يدفعهم تامين فيه غير واللى يسمع بلاش ، وهذا حال الدنيا هذا ايخلص على هذا .

المغني : اسكت هاهو جاء ((يدخل سي عاشور)) .

عاشور : ها مشايخ .. هاتوا ترى سمعونا الفوربيات انتاعكم .

المغني : كيفاش ، واش من فوربيات هادم .

عاشور : هاذوك واش تسموهم أنتم .. المزمور .. الدير .. والاخرى هذيك ، .. السيقا .. انتاع الغنا آه .

المغني : هاها .. المزمور ، والديل ، والسيكا .. .

عاشور : هيه .. هيه .. هذوك .

الموسيقى : رانا على استعداد تام ياسيدى .

عاشور : توخرت عليكم شويه ، لائي كنت مشغول بكسوتي اللي يحضرلي فيها الخياط كسوة الناس المتمدنين ، الناس الكبار ، الناس العظماء مثلنا ، يعني مثلي أنا ماهوش أنتم .

الموسيقى : وأحنا هنا في خدمتك ياسيدى .

عاشور : اقعدوا ما تروحوش حتى تشوفوا كسوتي الجديدة ، درك يجيبها الخياط .

المغني : أمرك ياسيدى ، رانا قاعدين .

عاشور : درك تشوفوني مصنوع من راسي لرجلي ، تضنيمه انتاع الصح بالقماش والحرير .

الموسيقى : ما عندناش شك ياسيدى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص262.

1

عاشور : شوفوا هذا الغليلة خيطتها بالذمة علي من الحرير الاصلي الجديد ماهوش القديم .

المغني : من أحسن مايكون

عاشور : الخياط انتاعي سي المكي تعرفوه ؟ قالي ماكانش ثلاثة في البلاد كلها يسحوا زيها .

الموسيقى : الحقيقة راها آية في الجمال .

عاشور : ((مناديا)) خديمي ، خديمي ،

الخادم : نعم سيدي ، واش اتجب ؟

عاشور : لاما انحب شي ، حبيت انشوف كيفاش تجاوبني لما نعيطلك ، اذا كنت تسمع مليح والا لا . ((للمعلمين)) شوفوا هذا السروال ، جتني هو أصلي ماهوش مقلد زعما انتاع الناس .

الموسيقى : راه باين عليه ياسيدي .

عاشور : خديمي ، خديمي ..

الخادم : نعم ياسيدي ؟

عاشور : يعطيك عظم ، قليل الحيا .. قول نعم ياسيدي ..

الخادم : نعم ياسيدي ؟

عاشور : روح جيب لي هذيك القدورة اللي قال لي الخياط البسها لما تفوض من النوم ، باش مايضيعش صدرك .

الخادم : مليح سيدي .

عاشور : املح ياسيدي ياحمار ((يغيب الخادم ، ويعود بالروبة)) .

عاشور : ((يلبسها)) شفتوا ، عمركم ما شفتوها ، ((يدزعما ويعطيها للخادم)) .

المغني : لا سيدي ، هذي أول مرة .

عاشور : ها .. قلت لكم .. هاتوا ترى نحتوا لي السلعة انتاعكم .

الموسيقى : حبيت انقدم لك أي شي لحن اندلسي ؟ راه من اختيار وترتيب واحد من تلاميذي ..

عاشور : هيه .. لكن لازم أنت اللي تهتم بهذا المسألة وما تخليهاش للتلميذ ، أما لا واش تنفع أنت .

الموسيقى : هي الحقيقة ياسيدي ، لكنه تلميذ ماهو مايقشعلي .

عاشور : استنى .. اعطيني قدورتي باش نسمع مليح .. والا خليها راني مليح هكذا لالا .. هاتها خير ((يلبسها)) .

الموسيقى : ((يطوفيتا اللاسين والمغني يغني)) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص263.

1

عـاشـور : ((مقاطعا)) . لا . . لا . . هذا الغناء ايجيب النعاس
((للموسيقى)) حوك صوابعك شويه أنت ، وخف ونحـي
عليك هذا التقنين .

الموسيقى : لكن الموسيقى ياسيدى لازم تكون مطابقة للغناء والكـلام . .

عـاشـور : أسكت ، لما كنت صغير كانوا علموني أغنية مليحة ، ماتعرفهاش .

المغنـي : لا ياسيدى ، واش هي ؟

عـاشـور : مارانيش عـارف ، هديك اللى فيها الحلل والشقاقل .

المغنـي : الحلل والشقاقيـل ؟

عـاشـور : هيه ، هيه ، راني اتفكرتها ، الله ايشقلوا ماهيش مليحة .

المغنـي : راهي في غاية ياسيدى ماعندو مايخصها

الموسيقى : وراك تغنيها مليح خلاص

عـاشـور : ومع هذا ، عمرى ماتعلمت الموسيقى ، هذى أول مرة .

الموسيقى : لازم تتعلمها ياسيدى لازم ، لان الغناء والموسيقى ملازمين
لبعضهم مثل الملح والطعام .

المغنـي : ويفتحو عقل الانسان ويهذبوه .

عـاشـور : والناس المتقدمين يعرفوا كلهم ايموزقوا ؟ .

الموسيقى : آه ، مافيهش شك ، ماكانش راجل متمدن مايعرفش ايموزق .

عـاشـور : لازم نتعلمها امالا ، لكن مارانيش عارف الوقت الصالح لهذا ،
عندى شيخ البوكس يعلمني وشيخ الفلسفة حتى هو يحسب
ايعلمني لحوايج المليحة اللى يتعلموها الناس المتمدنين .

الموسيقى : بالحق الفلسفة مليحة ، لكن الموسيقى ياسيدى ، الموسيقى . . .

المغنـي : الموسيقى والغناء ياسيدى ، الموسيقى والغناء أحسن شي
في الدنيا .

الموسيقى : مافيهش ما أحسن من الموسيقى ،

المغنـي : ما فيهش ما أنفع من الغناء ، وما أفيد منه ،

الموسيقى : الامم ماتقدرش تعيش بدون موسيقى . .

المغنـي : الانسان مايقدرش يحيا من غير غناء .

الموسيقى : كل هذى الحروب ، وهذا المصايب اللى تجي للناس سببها
زهدهم في الموسيقى وبعدهم عليها .

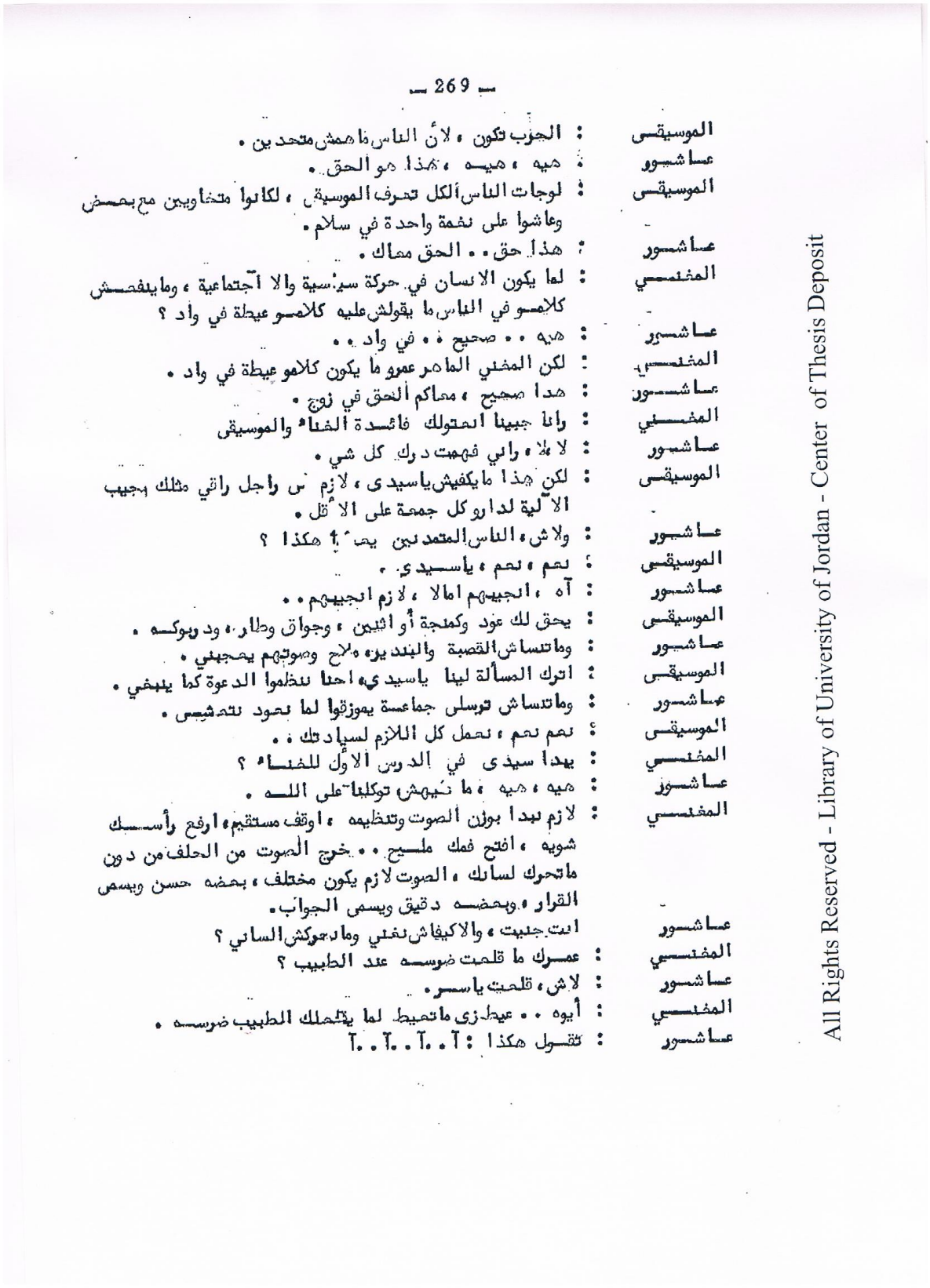
المغنـي : كل البلاوى اللى صابت العباد ، والمصايب اللى طاحت على
روسهم في قديم الزمان وفي هذا الزمان ، سببها أنهم ماتعلموش
الغناء .

عـاشـور : آش ، آش كيفاه ، واش تقول ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص264.

1



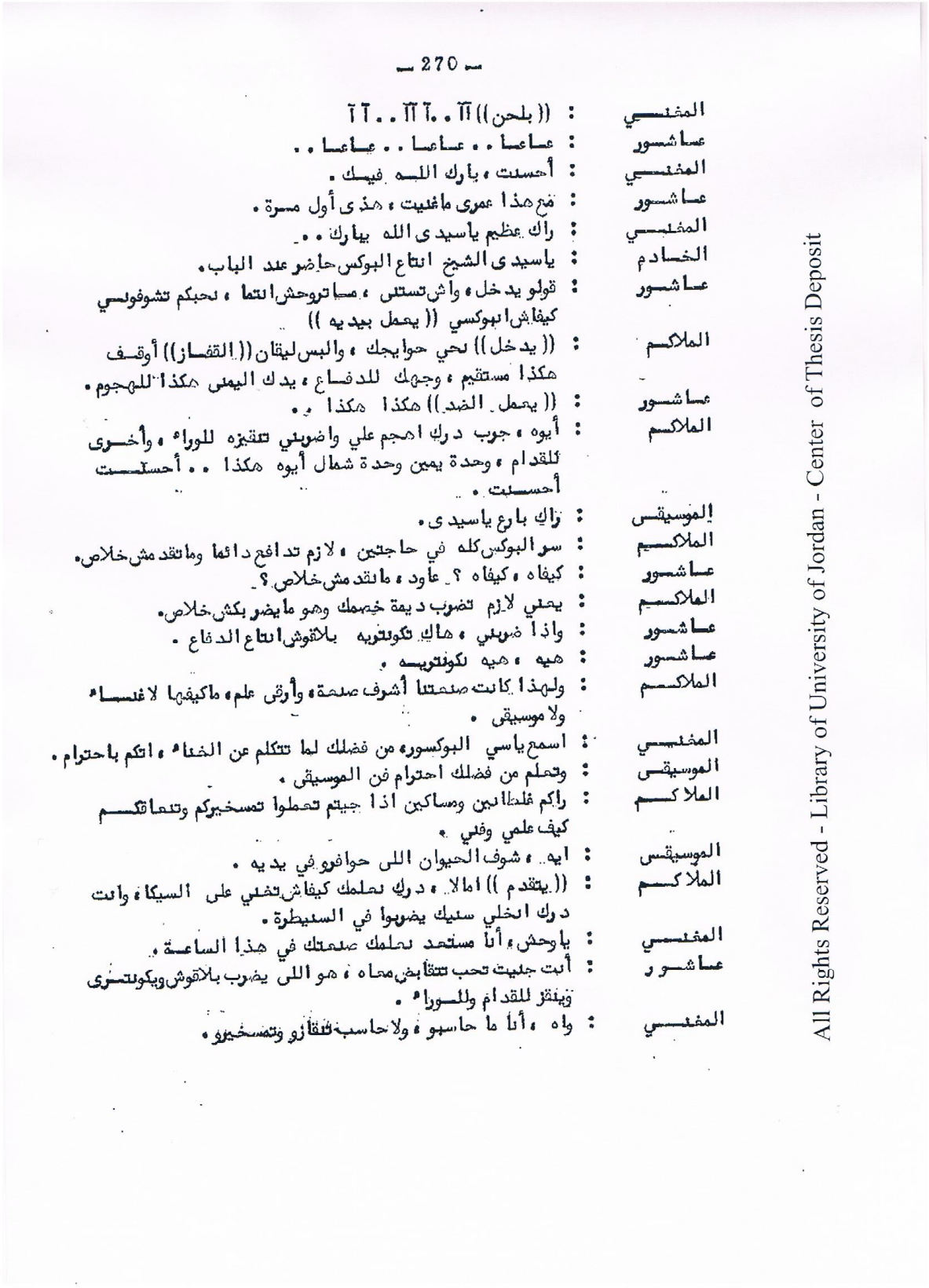
— 269 —

الموسيقى : الجوب تكون ، لأن الناس ما همش متحدين .
عاشور : هيه ، هيه ، هذا هو الحق .
الموسيقى : لوجات الناس الكل تعرف الموسيقى ، لكانوا متخاويين مع بعض وعاشوا على نغمة واحدة في سلام .
عاشور : هذا حق .. الحق معاك .
المغني : لما يكون الانسان في حركة سياسية والا اجتماعية ، ومايلقاش كلامو في الناس ما يقولش عليه كلامو عيطة في واد ؟
عاشور : هيه .. صحيح .. في واد ..
المغني : لكن المغني الماهر عمرو ما يكون كلامو عيطة في واد .
عاشور : هذا صحيح ، معاكم الحق في زوج .
المغني : وانا جيبنا انحتولك فائدة الغناء والموسيقى
عاشور : لا لا ، راني فهمت درك كل شي .
الموسيقى : لكن هذا مايكفيش ياسيدي ، لازم راجل راقي مثلك يجيب الآلية لدارو كل جمعة على الأقل .
عاشور : ولاش ، الناس المتمدنين يعملوا هكذا ؟
الموسيقى : نعم ، نعم ، ياسيدي .
عاشور : آه ، انجيبهم امالا ، لازم انجيبهم ..
الموسيقى : يحق لك عود وكمنجة أو اثنين ، وجواق وطار ، ودربوكة .
عاشور : وماتنساش القصبة والبندير ، ملاح وصوتهم يعجبني .
الموسيقى : اترك المسألة لينا ياسيدي ، احنا ننظموا الدعوة كما ينبغي .
عاشور : وماتنساش ترسلي جماعة يموزقوا لما نعود نتعشى .
الموسيقى : نعم نعم ، نعمل كل اللازم لسيادتك ..
المغني : يبدا سيدي في الدرس الأول للغناء ؟
عاشور : هيه ، هيه ، ما نيهش توكلنا على الله .
المغني : لازم نبدا بوزن الصوت وتنظيمه ، اوقف مستقيم ، ارفع رأسك شويه ، افتح فمك مليح .. خرج الصوت من الحلق من دون ماتحرك لسانك ، الصوت لازم يكون مختلف ، بعضه حسن ويسمى القرار ، وبعضه دقيق ويسمى الجواب .
عاشور : انت جنيت ، والا كيفاش نغني وماعوكش الساني ؟
المغني : عمرك ما قلعت ضرسه عند الطبيب ؟
عاشور : لاش ، قلعت ياسر .
المغني : أبوه .. عيط زي ماتعيط لما يقلعلك الطبيب ضرسه .
عاشور : تقول هكذا : آ .. آ .. آ .. آ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص265.

1



ـ 270 ـ

المغنـــي : ((بلحن)) آآ . . آ آآ . . آ آ

عاشور : عـاعـا . . عـاعـا . . عـاعـا . .

المغنـــي : أحسنت ، بارك اللـه فيـك .

عـاشـور : مع هذا عمري ماغنيت ، هذى أول مـرة .

المغنـــي : راك عظيم ياسيدى الله يبارك . .

الخـادم : ياسيدى الشيخ انتاع البوكس حاضر عند الباب .

عـاشـور : قولو يدخل ، واش تستنى ، ماتروحش انتما ، نحبكم تشوفونـي كيفاش انبوكسي ((يعمل بيديه))

الملاكـم : ((يدخل)) نحي حوايجك ، والبس ليقان ((القفـاز)) أوقـف هكذا مستقيم ، وجهك للدفـاع ، يدك اليمنى هكذا للهجوم .

عـاشـور : ((يعمل الضد)) هكذا هكذا .

الملاكـم : أيوه ، جوب درك اهجم علي واضربني تتقيزه للوراء ، وأخـرى للقدام ، وحدة يمين وحدة شمال أيوه هكذا . . أحسنـت أحسنت .

الموسيقـى : زاك بارع ياسيدى .

الملاكـم : سر البوكس كله في حاجتين ، لازم تدافع دائما وماتقدمش خلاص .

عـاشـور : كيفاه ، كيفاه ؟ عاود ، ماتقدمش خلاص ؟

الملاكـم : يعني لازم تضرب ديمة خصمك وهو مايضربكش خلاص .

عـاشـور : واذا ضربني ، هاك تكونتربه بلاقوش انتاع الدفاع .

عـاشـور : هيه ، هيه تكونتربـه .

الملاكـم : ولهذا كانت صنعتنا أشرف صنعة ، وأرقى علم ، ماكيفها لاغنـاء ولا موسيقى .

المغنـــي : اسمع ياسي البوكسور ، من فضلك لما تتكلم عن الغناء ، اتكم باحترام .

الموسيقـى : وتعلم من فضلك احترام فن الموسيقى .

الملاكـم : راكم غلطانين ومساكين اذا جيتم تعطوا تمسخيركم وتنعاتكـم كيف علمي وفني .

الموسيقـى : ايه ، شوف الحيوان اللى حوافر في يديه .

الملاكـم : ((يتقدم)) امالا ، درك نعلمك كيفاش تخلي على السيكا ، وانت درك اخلي سنيك يضربوا في السنيطرة .

المغنـــي : ياوحش ، أنا مستعد نعلمك صنعتك في هذا الساعة .

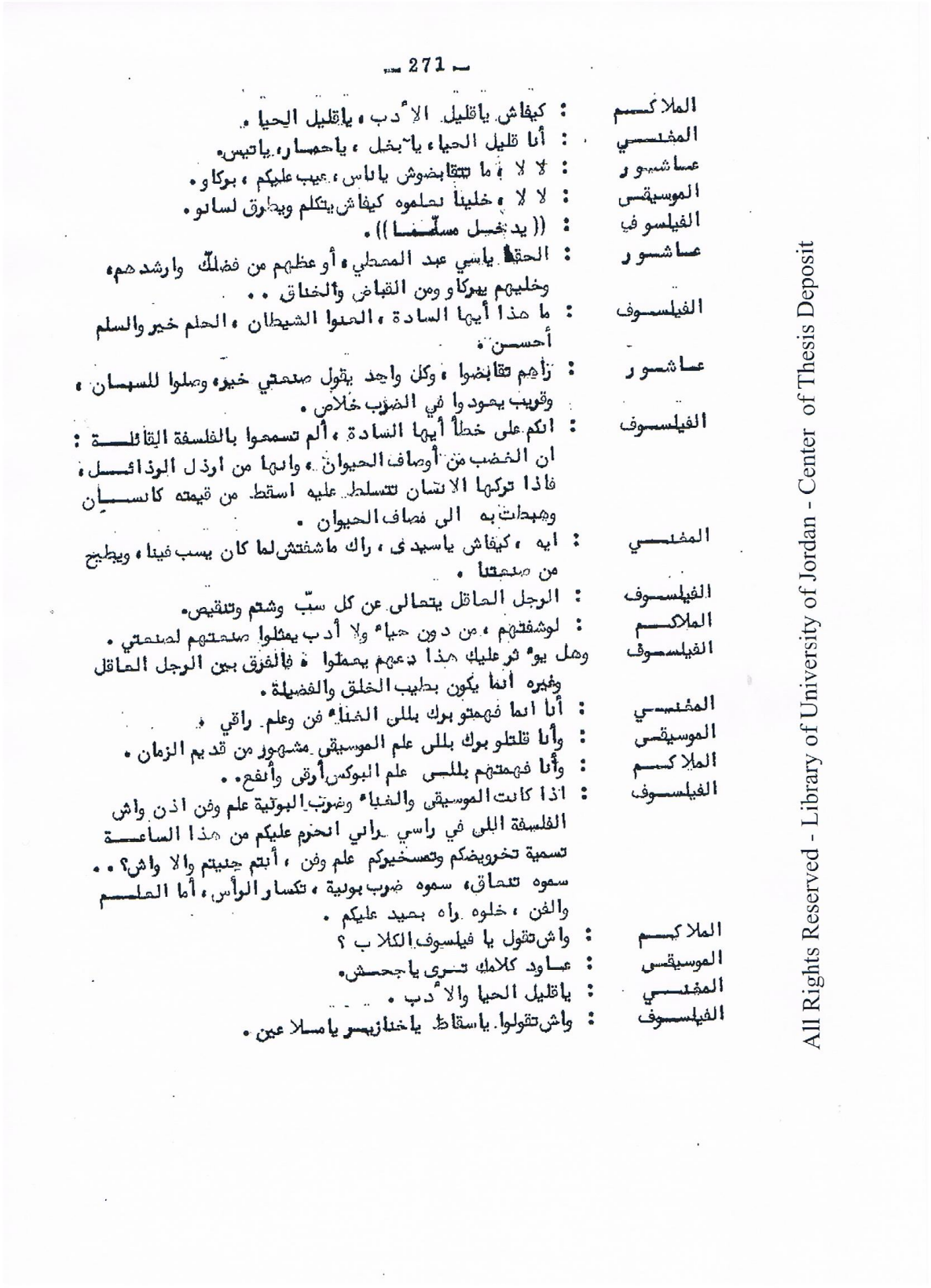
عـاشـور : أنت جليت تحب تتقابض معاه ، هو اللى يضرب بلاقوش ويكونتـرى وينقز للقدام وللـوراء .

المغنـــي : واه ، أنا ما حاسبو ، ولا حاسب للقاز وتمسخيرو .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص266.

1



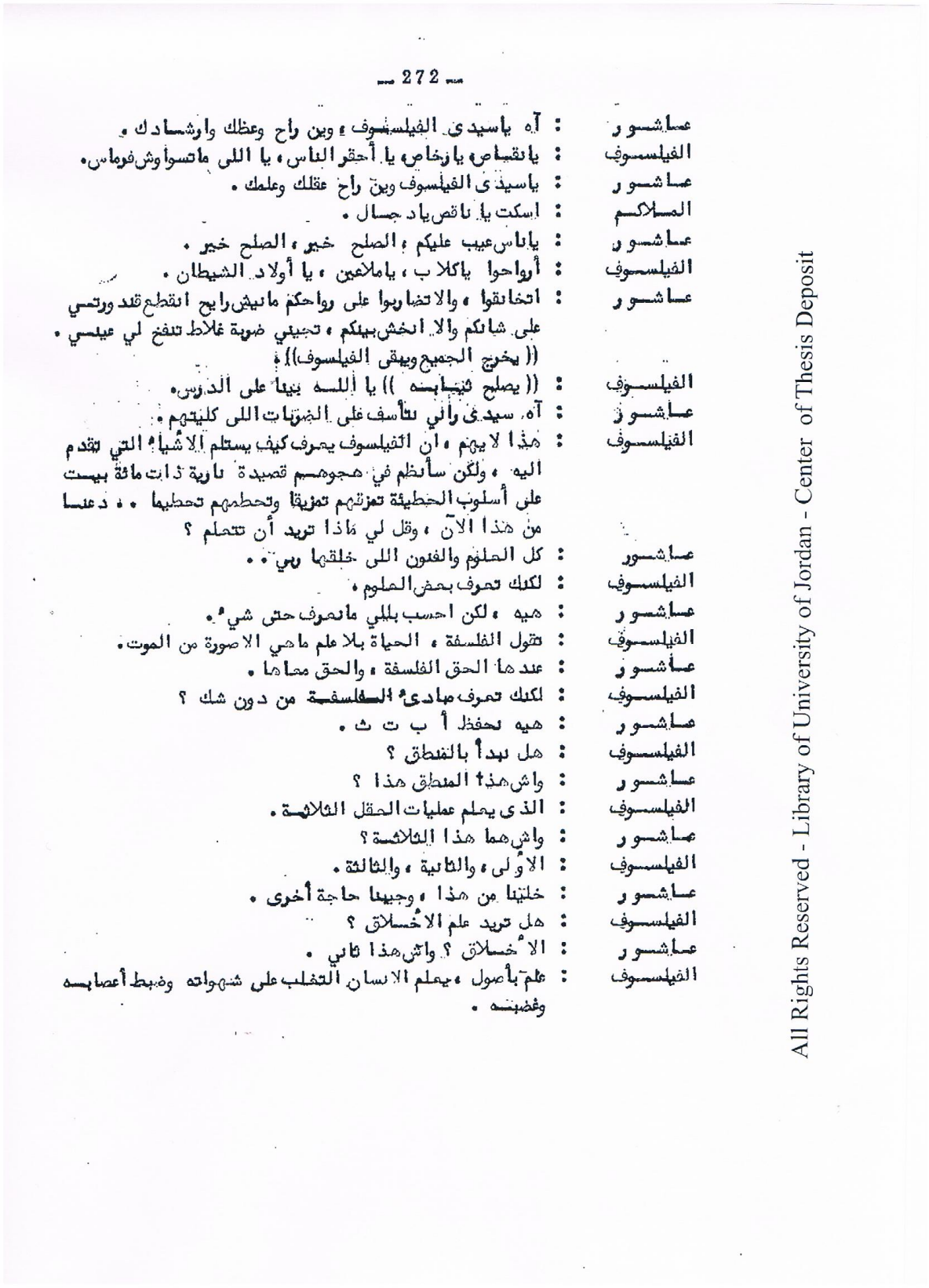
ـ 271 ـ

الملاكم : كيفاش ياقليل الأدب ، ياقليل الحيا .
المغني : أنا قليل الحيا ، يابخل ، ياحمار ، ياتيس .
عاشور : لا لا ، ما تتقابضوش ياناس ، عيب عليكم ، بركاو .
الموسيقى : لا لا ، خلينا نعلموه كيفاش يتكلم ويطوق لسانو .
الفيلسوف : ((يدخل مسلما)) .
عاشور : الحق يا سي عبد المعطي ، أو عظهم من فضلك وارشدهم ، وخليهم يبركاو من القباض والخناق ..
الفيلسوف : ما هذا أيها السادة ، العنوا الشيطان ، الحلم خير والسلم أحسن .
عاشور : راهم تقابضوا ، وكل واحد يقول صنعتي خير ، وصلوا للسبان ، وقريب يعودوا في الضرب خلاص .
الفيلسوف : انكم على خطأ أيها السادة ، ألم تسمعوا بالفلسفة القائلة : ان الغضب من أوصاف الحيوان ، وانها من ارذل الوذائل ، فاذا تركها الانسان تتسلط عليه اسقط من قيمته كانسان وهبطت به الى مصاف الحيوان .
المغني : ايه ، كيفاش ياسيدي ، راك ماشفتش لما كان يسب فينا ، ويطيح من صنعتنا .
الفيلسوف : الرجل العاقل يتعالى عن كل سبّ وشتم وتنقيص .
الملاكم : لوشفتهم ، من دون حياء ولا أدب يمثلوا صنعتهم لصنعتي .
الفيلسوف وهل يوم ثر عليك هذا دعهم يعملوا ، فالفرق بين الرجل العاقل وغيره انما يكون بطيب الخلق والفضيلة .
المغني : أنا انما فهمتو برك بللي الغناء فن وعلم راقي .
الموسيقى : وأنا قلتلو برك بللي علم الموسيقى مشهور من قديم الزمان .
الملاكم : وأنا فهمتهم بللي علم البوكس أرقى وأنفع ..
الفيلسوف : اذا كانت الموسيقى والغناء وضرب البوتية علم وفن اذن واش الفلسفة اللي في راسي راني انحرم عليكم من هذا الساعة تسمية تخرويضكم وتسخيركم علم وفن ، أبتم جيتم والا واش؟ .. سموه تنطاق ، سموه ضرب بوتية ، تكسار الرأس ، أما العلم والفن ، خلوه راه بعيد عليكم .
الملاكم : واش تقول يا فيلسوف الكلاب ؟
الموسيقى : عاود كلامك تسرى ياجحش .
المغني : ياقليل الحيا والأدب .
الفيلسوف : واش تقولوا ياسقاط ياخنازير يامسلا عين .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص267.

1



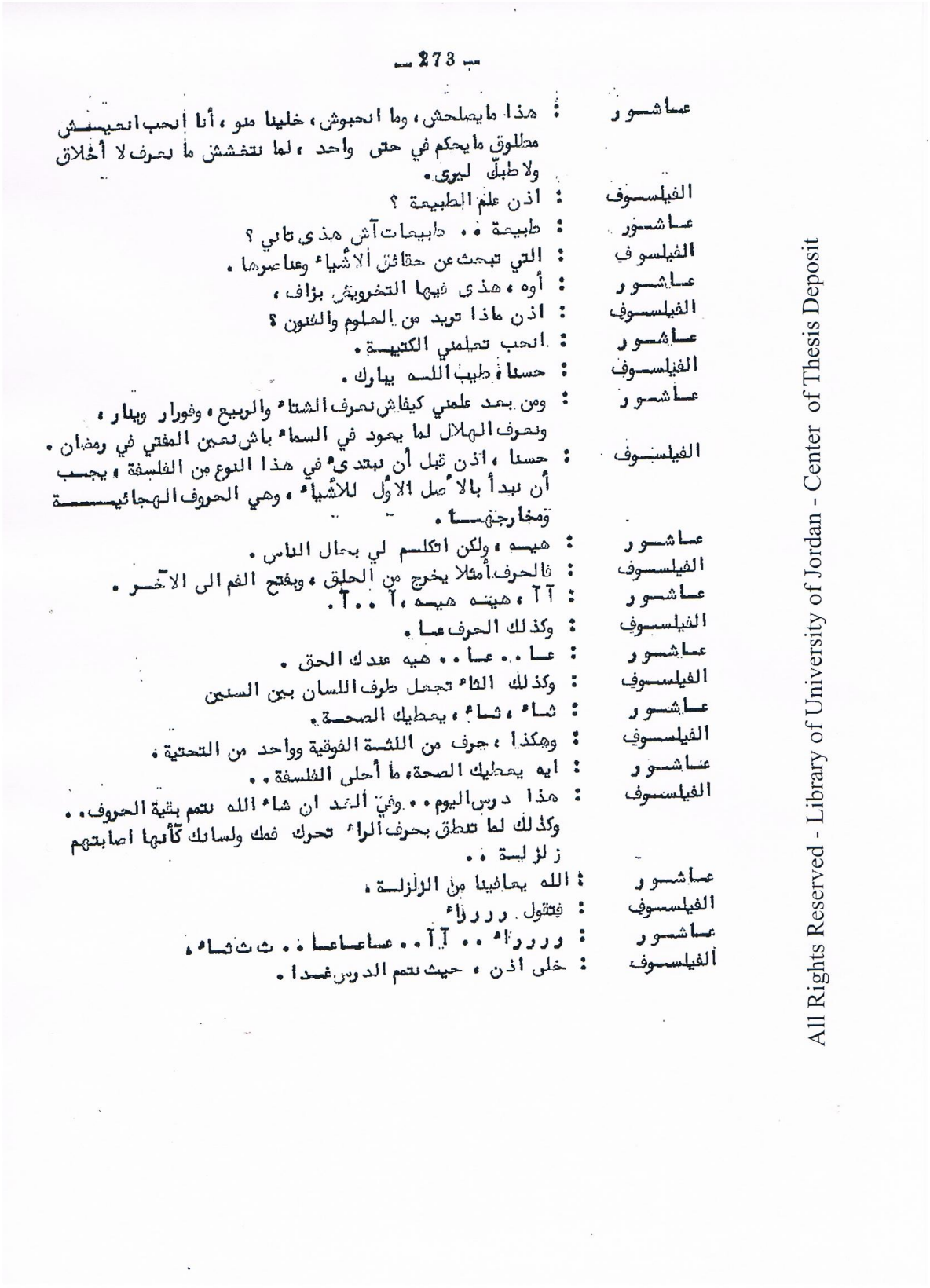
— 272 —

عاشور : آه ياسيدى الفيلسوف ، وين راح وعظك وارشادك .
الفيلسوف : يانقباص ، يارخاص ، يا أحقر الناس ، يا اللى ماتسواوش فرماس .
عاشور : ياسيدى الفيلسوف وين راح عقلك وعلمك .
الملاكم : اسكت يا ناقص ياد جسال .
عاشور : ياناس عيب عليكم ، الصلح خير ، الصلح خير .
الفيلسوف : أرواحوا ياكلاب ، ياملاعين ، يا أولاد الشيطان .
عاشور : اتخانقوا ، والاتضاربوا على رواحكم مانيش رايح انقطع قدد ورتمي على شانكم والا انخش بينكم ، تجيني ضربة غلاط تنفخ لي عيدي .
((يخرج الجميع ويبقى الفيلسوف)) .
الفيلسوف : ((يصلح نيابته)) يا ألله بنيا على الدرس .
عاشور : آه سيدى راني نتأسف على الضربات اللى كليتهم .
الفيلسوف : هذا لايهم ، ان الفيلسوف يعرف كيف يستلم الاشياء التي تقدم اليه ، ولكن سأنظم في هجوهم قصيدة نارية ذات مائة بيت على أسلوب الخطيئة تمزقهم تمزيقا وتحطمهم تحطيما .. دعنا من هذا الآن ، وقل لي ماذا تريد أن تتعلم ؟
عاشور : كل العلوم والفنون اللى خلقها ربي ..
الفيلسوف : لكنك تعرف بعض العلوم .
عاشور : هيه ، لكن احسب بللي مانعرف حتى شيء .
الفيلسوف : تقول الفلسفة ، الحياة بلا علم ماهي الا صورة من الموت .
عاشور : عندها الحق الفلسفة ، والحق معاها .
الفيلسوف : لكنك تعرف مبادئ الفلسفة من دون شك ؟
عاشور : هيه نحفظ أ ب ت ث .
الفيلسوف : هل نبدأ بالنطق ؟
عاشور : واش هذا النطق هذا ؟
الفيلسوف : الذى يعلم عمليات العقل الثلاثة .
عاشور : واش هما هذا الثلاثة ؟
الفيلسوف : الأولى ، والثانية ، والثالثة .
عاشور : خلينا من هذا ، وجيبا حاجة أخرى .
الفيلسوف : هل تريد علم الأخلاق ؟
عاشور : الأخلاق ؟ واش هذا ثاني .
الفيلسوف : علم بأصول ، يعلم الانسان التغلب على شهواته وضبط أعصابه وغضبه .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص268.

1



ـ 273 ـ

عاشور : هذا مايصلحش، وما انحبوش، خلينا منو، أنا انحب انعيش مطلوق مايحكم في حتى واحد، لما نتحشش ما نعرف لا أخلاق ولا طبلّق ليرى.

الفيلسوف : اذن علم الطبيعة ؟

عاشور : طبيعة ؟. طبيعات آش هذى تاني ؟

الفيلسوف : التي تبحث عن حقائق الأشياء وعناصرها .

عاشور : أوه، هذى فيها التخريبق بزاف،

الفيلسوف : اذن ماذا تريد من العلوم والفنون ؟

عاشور : انحب تعلمني الكتيبة .

الفيلسوف : حسنا، طيب اللّه يبارك .

عاشور : ومن بعد علمني كيفاش نعرف الشتاء والربيع، وفوار وبنار، ونعرف الهلال لما يعود في السماء باش نعين المفتي في رمضان .

الفيلسوف : حسنا، اذن قبل أن نبتدئ في هذا النوع من الفلسفة، يجب أن نبدأ بالأصل الأول للأشياء، وهي الحروف الهجائية ومخارجها .

عاشور : هيه، ولكن اتكلم لي بحال الناس .

الفيلسوف : فالحرف أمثلا يخرج من الحلق، ويفتح الفم الى الآخر .

عاشور : آ آ، هيه هيه، آ .. آ .

الفيلسوف : وكذلك الحرف عا .

عاشور : عا .. عا .. هيه عبدك الحق .

الفيلسوف : وكذلك الشاء تجعل طرف اللسان بين السنين

عاشور : شاء، شاء، يعطيك الصحة .

الفيلسوف : وهكذا، جرف من اللثة الفوقية وواحد من التحتية .

عاشور : ايه يعطيك الصحة، ما أحلى الفلسفة ..

الفيلسوف : هذا درس اليوم .. وفي الغد ان شاء الله نتمم بقية الحروف .. وكذلك لما تنطق بحرف الراء تحرك فمك ولسانك كأنها اصابتهم زلزلة ..

عاشور : الله يعافينا من الزلزلة،

الفيلسوف : فتقول ررراء

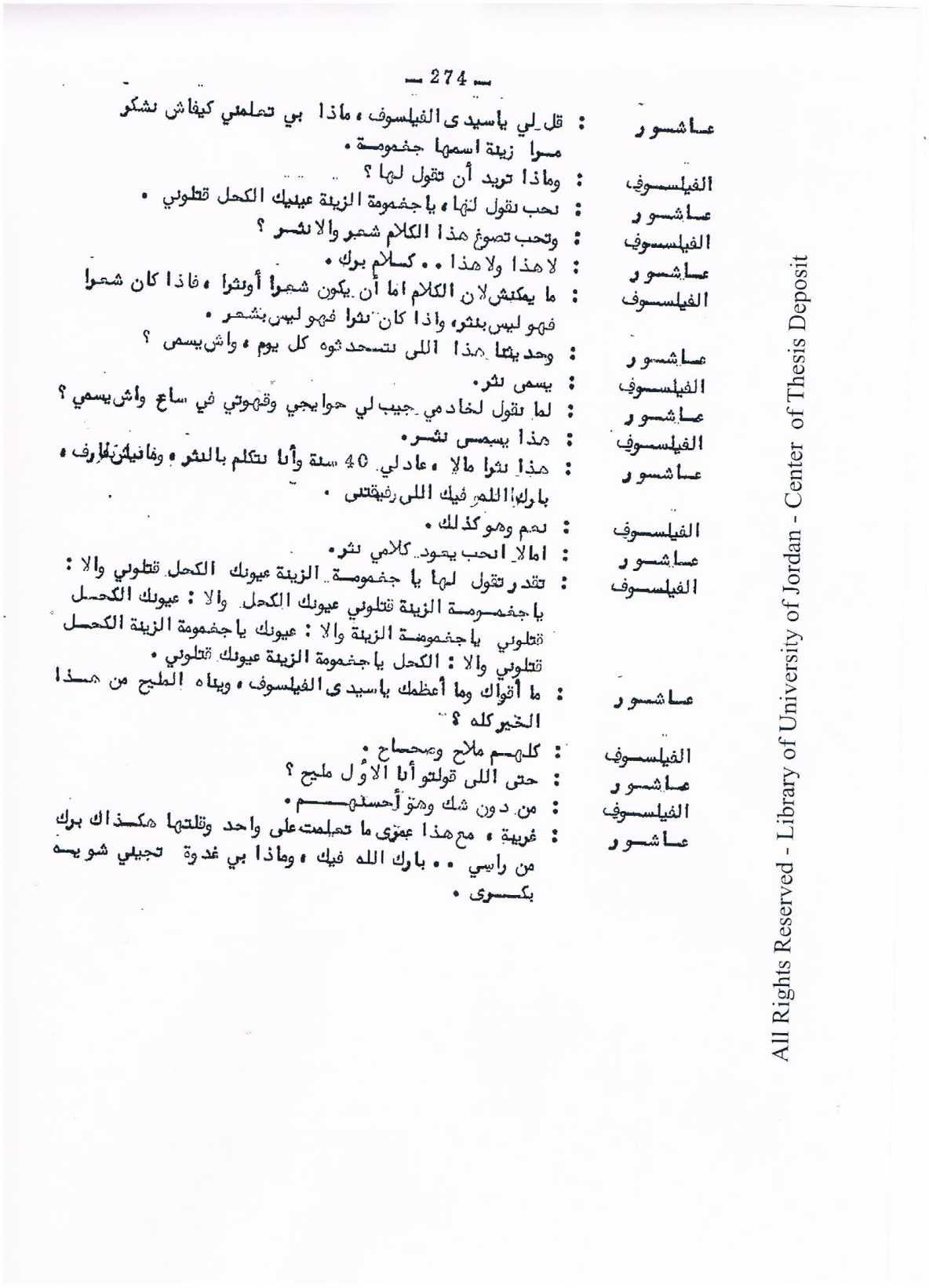
عاشور : ررراء .. آآ .. عاعاعا .. ث ث شاء،

الفيلسوف : خلي اذن، حيث نتمم الدرس غدا .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص269.

1



— 274 —

عاشور : قل لي ياسيدى الفيلسوف ، ماذا بي تعلمني كيفاش نشكر مرا زينة اسمها جغمومة .

الفيلسوف : وماذا تريد أن تقول لها ؟

عاشور : نحب نقول لها ، يا جغمومة الزينة عينيك الكحل قتلوني .

الفيلسوف : وتحب تصوغ هذا الكلام شعر والا نثر ؟

عاشور : لا هذا ولا هذا .. كلام برك .

الفيلسوف : ما يمكنش لان الكلام اما أن يكون شعرا أونثرا ، فاذا كان شعرا فهو ليس بنثر، واذا كان نثرا فهو ليس بشعر .

عاشور : وحديتنا هذا اللى نتحدثوه كل يوم ، واش يسمى ؟

الفيلسوف : يسمى نثر .

عاشور : لما نقول لخادمي جيب لي حوايجي وقهوتي في ساع واش يسمي ؟

الفيلسوف : هذا يسمى نثر .

عاشور : هذا نثرا مالا ، عادلي 40 سنة وأنا نتكلم بالنثر ، وفانيش نعارف ، بارك اللهم فيك اللى رفيقتلى .

الفيلسوف : نعم وهو كذلك .

عاشور : امالا انحب يعود كلامي نثر .

الفيلسوف : تقدر تقول لها يا جغمومة الزينة عيونك الكحل قتلوني والا : يا جغمومة الزينة قتلوني عيونك الكحل والا : عيونك الكحل قتلوني يا جغمومة الزينة والا : عيونك يا جغمومة الزينة الكحل قتلوني والا : الكحل يا جغمومة الزينة عيونك قتلوني .

عاشور : ما أقواك وما أعظمك ياسيدى الفيلسوف ، وبناه المليح من هذا الخير كله ؟

الفيلسوف : كلهم ملاح ومحساح .

عاشور : حتى اللى قولتو أنا الاول مليح ؟

الفيلسوف : من دون شك وهو أحسنهم .

عاشور : غريبة ، مع هذا عمرى ما تعلمت على واحد وقلتها هكذاك برك من راسي .. بارك الله فيك ، وماذا بي غدوة تجيبلي شويه بكرى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص270.

1

الفيلسوف : وأنا تحت أمركم ياسيدى ((يخرج))
عاشور : ((للخادم)) ماحضرتش كسوتي الجديدة لدرك ؟
الخادم : لا ياسيدى ماحضرتش لدرك .
عاشور : هذا الخياط الملعون يخليني نستنى لدرك في هذا اليوم ، واشتغالي كثيرة ، الله يهلكو الملعون ، الكلب ، الحمار ، الخنزير اللى مايحشمش ((يدخل الخياط مع خادمه حاملين الملابس))
عاشور : ها ، هذا أنت جيت ، لو توخرت شويه كنت نشتمك .
الخياط : ما كفانيش الوقت ياسيدى مع أني خدمت عشرين صانع في هذا اللباس باش حضر .
عاشور : وصيتك على صباط ، بعثت لي واحد ضيق هلكني في رجلي .
الخياط : لا لا ، أبدا ماهوش ضيق عاد ، أنا اللى حاسس بيه هالكني في رجلي ، وتقوللي ماهوش ضيق .
الخياط : يظهرلك يسوك ياسيدى .
عاشور : هيه يظهرلي لائي حاس بيه ، هذى بصح .
الخياط : ((يقدم اللباس)) أحسن كسوة وأجملها وأبهاها ، وألطفها ، تزيد النص ، وترد الشايب شباب .
عاشور : ((يقلب السروال)) يظهرلي السروال قصير شويه .
الخياط : بلدى أصلى ياسيدى ، لباس التمدن والترقى والحظاء
عاشور : راك متحقق من هذا الكلام ؟
الخياط : هذا العيب ، واه ماتعرفش صنعتي لباس الناس الكبار .
عاشور : لا لا ، مليح ، يعطيك الصحة .
الخياط : والا اتحب اتطول فيه شوى ، راني تحت أمرك .
عاشور : لا لا ، خليه كيما راه مادام مليح .
الخياط : وهذى الخليلة عمرى ما خيطت زيها ، ولا لبسها واحد فوق ظهره ، راني جعلتها آية في الفن ، شوف الخمارة والخياطة .
عاشور : هذى كبيرة علي ، راك غلطت في القياس .
الخياط : أبدا ياسيدى ، قدك بالقياس والمقاس ، مخدومة عليك ، أحلى شغل تذمه .
عاشور : ايه ماعليناش .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص271.

1

الخياط : درك تلبسو على طريقة الناس الحظماء ، واللباس المبروك يكون بالآلة ، راني حضرت الآلاجية الكبار المشهورين .

عاشور : واش عليه ، داخلهم ، ويدهم ؟ ((تدخل الآلة تحزف بينما يلبسونه))

الخياط : اعط للآلة حقها خليهم يروحوا

عاشور : واش عليه .. ((يعطيهم)) .

الخياط : اعط للصانع قهوتو، يستاهل على تعبو

عاشور : ((يعطيه))

الصانع : شكرا يامولاى .

عاشور : مولاك ؟ خوذ على مولاك ((يعطيه))

الصانع : شكرا يامليك .

عاشور : خذ على مليك ((يعطيه))

الصانع : شكرا ياعظيم .

عاشور : خذ على عظيم ((يعطيه))

الصانع : شكرا ياسيدى ، شكرا .

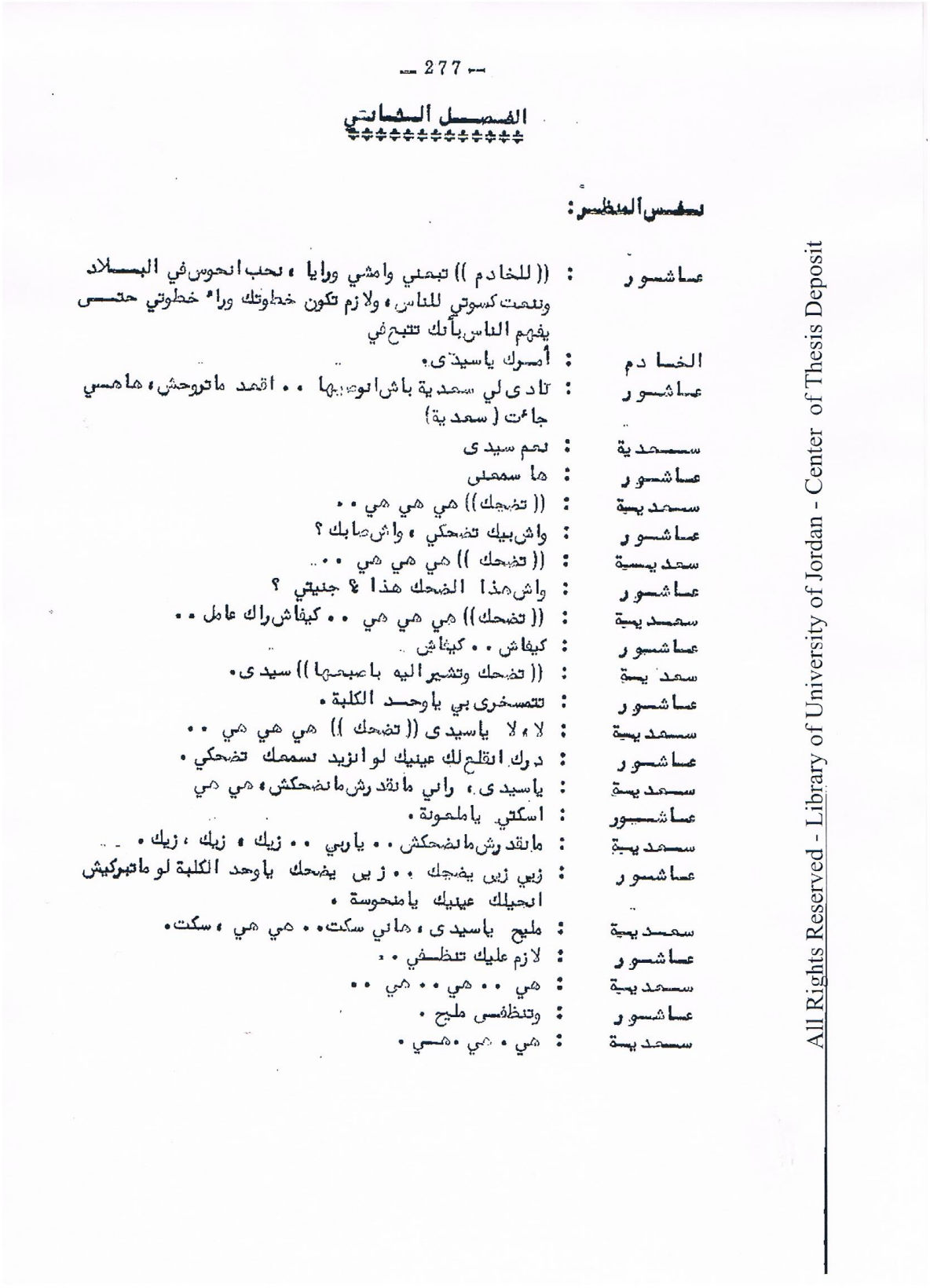
عاشور : الحمد لله اللى خلّص ، والا كنت زايد عليها للآخر .

سكار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص272.

1



— 277 —

الفصل الثامن

نفس المنظر:

عاشور : ((للخادم)) تبعني وامشي ورايا ، تحب انحوس في البلاد وتنصت كسوتي للناس ، ولازم تكون خطوتك وراء خطوتي حتى يفهم الناس بأنك تتبع في

الخادم : أمرك ياسيدي .

عاشور : نادي لي سعدية باش انوصيها .. اقعد ماتروحش ، هاهي جاءت (سعدية)

سعدية : نعم سيدي

عاشور : ها سمعني

سعدية : ((تضحك)) هي هي هي ..

عاشور : واش بيك تضحكي ، واش صابك ؟

سعدية : ((تضحك)) هي هي هي ..

عاشور : واش هذا الضحك هذا ؟ جنيتي ؟

سعدية : ((تضحك)) هي هي هي .. كيفاش راك عامل ..

عاشور : كيفاش .. كيفاش ..

سعدية : ((تضحك وتشير اليه باصبعها)) سيدي .

عاشور : تتمسخري بي ياوحد الكلبة .

سعدية : لا ، لا ياسيدي ((تضحك)) هي هي هي ..

عاشور : درك انقلع لك عينيك لو انزيد نسمعك تضحكي .

سعدية : ياسيدي ، راني مانقدرش مانضحكش ، هي هي

عاشور : اسكتي ياملعونة .

سعدية : مانقدرش مانضحكش .. ياربي .. زيك ، زيك ، زيك .

عاشور : زيي زين يضحك .. زين يضحك ياوحد الكلبة لو ماتبركيش انحيلك عينيك يامنحوسة .

سعدية : مليح ياسيدي ، هاني سكت .. هي هي ، سكت .

عاشور : لازم عليك تنظفي ..

سعدية : هي .. هي .. هي ..

عاشور : وتنظفسي مليح .

سعدية : هي . هي . هي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص273.

1

عاشور : مازالت .. يامطعونة تضحكي .

سعديـة : اضربني ياسيدى ، اضربني ، وبصح خليني نضحك حتى نشبع نشتى نضحك عليك ، مانكذبش .

عاشور : تضحكي علي يا وحد الكلبة ، لاش ، انضحك ؟

سعديـة : (تضحك) هيه ، هيه .. (تضحك) هي ،هي ،هي .

عاشور : بركي يامطعونة والا درك انقتلك .

سعديـة : هي ،هي ،هي ،راني لو مانضحكش انموت ..

عاشور : ملعونة .. خنزيرة ، كلبة ، واللـه لو ماتسكتيش

سعديـة : مليح هاني اسكت ، واش انديرا مالا

عاشور : واش تديرى ؟ تظلفى الدار كلها ، حتى اذا جاوا الضياف يلقوها نظيفة .

سعديـة : خلاص ماعدتش نضحك ، ودرك نبكي لما نتفكر ضيافك المقروجين ، كلما جاوا وخرجوا نقعد انهارى كامل وانا انظف في وسخهم .

عاشور : تحبيني على شان خاطرك نقفل دارى في وجوه الناس ؟

سعديـة : لازم تقفلوا في وجوه هذوك المقروجين .

عاشور : اصحابي ومشايخي مقروجين ياقليلة الحيا ؟

سعديـة : رديت الدار أكثر من سوق الخروب هذا يسطر ، وهذا يخني ، وهذا ينقز ويضرب بالبونية وهذاك بولحية طول النهار وهو يمضغ في لسانه ، كل الجيران اشكاوا مساكن من الحـــس والمياط وأنا أكرهت من المسح والتسياق .. كل الطين اللـى في البلاد تهزوه في صباطهم ويجيبوه لي هنا .

عاشور : أنا جايبك هنا تخدمي ، والا جايبك تربيني وتلعتي لي كيفاش انعيش ؟

سعديـة : وهذاك اللى يضرب بالبونية ومداير هذوك الشكاير الكحل فـي في يديه ولاش جايبو ؟ كسر كل البلاط اتاع الصالة برجليه .

عاشور : تسكتي والا ما تسكتيش ؟

سعديـة : وجايب هذاك اللى ينهق بصوتو تقول عليه حمار؟ اتحب تتعلم الغناء عند شيك .

عاشور : اسكتي يامطعونة ياكلبة ، ياقليلة الحيا ..

سعديـة : لو فكرت في بنتك وزوجتها ، اللى عادت في شوط الزواج خيرلك من هذا التخرويض كله .

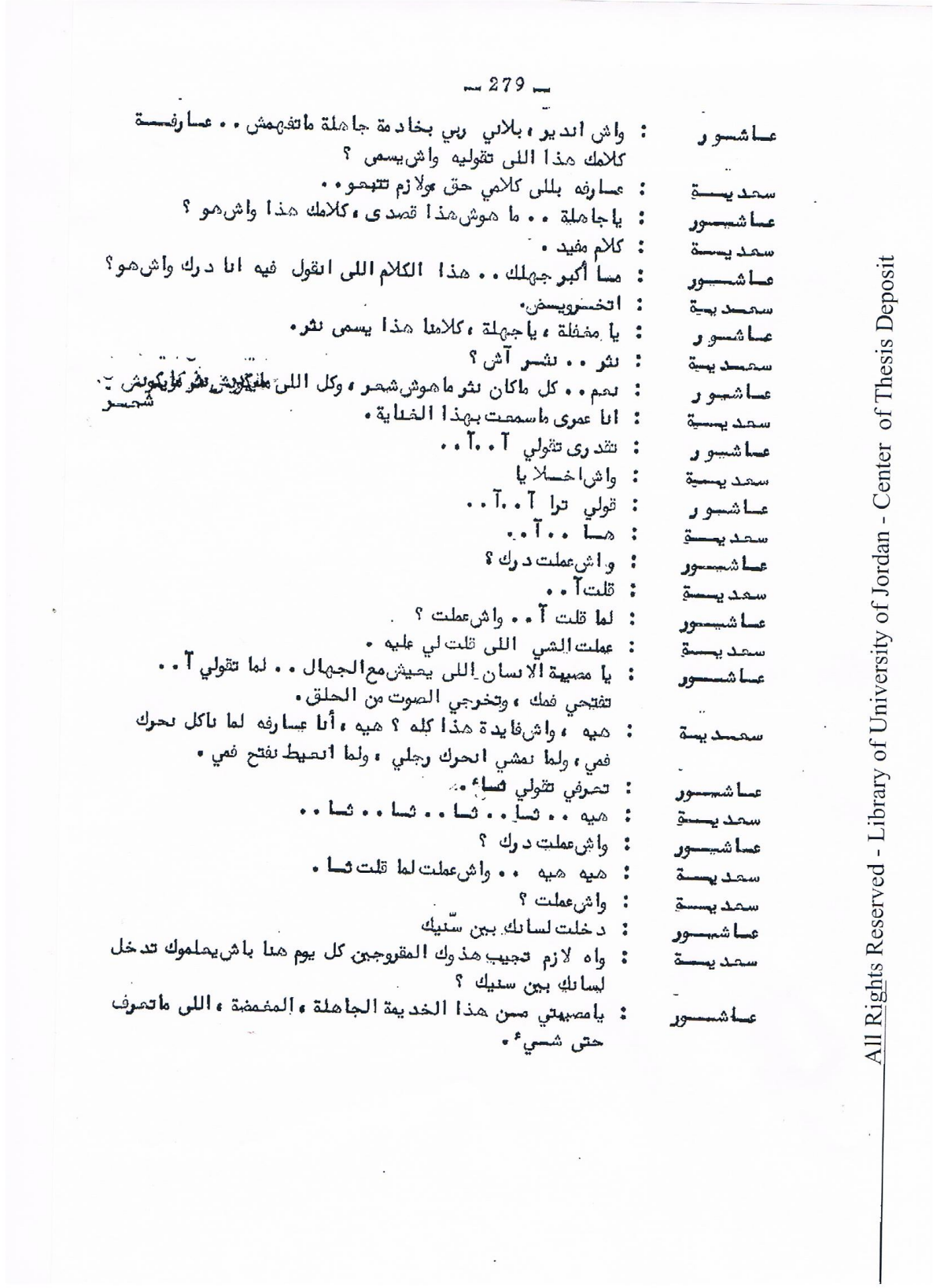
عاشور : ماعبدو ماد خلك أنت، تتزوج بنتي لما يخطبها زجل مليح ، متمدن .

سعديـة : وهذاك الشيخ بولحية اللى يقرأ على الموتى في الجبانـــة جايبو هنا واه ياخي الحمد للة ماعندناش ميت .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص274.

1



— 279 —

عاشور : واش اندير ، بلالي ربي بخادمة جاهلة ماتفهمش .. عارفة كلامك هذا اللى تقوليه واش يسمى ؟

سعدية : عارفه بللى كلامي حق ولازم تتبعو ..

عاشور : ياجاهلة .. ما هوش هذا قصدى ، كلامك هذا واش هو ؟

سعدية : كلام مفيد .

عاشور : مسا أكبر جهلك .. هذا الكلام اللى انقول فيه انا درك واش هو ؟

سعدية : اتخسرويش .

عاشور : يا مغفلة ، ياجهلة ، كلامنا هذا يسمى نثر .

سعدية : نثر .. نثر آش ؟

عاشور : نعم .. كل ماكان نثر ماهوش شعر ، وكل اللى ماكانش نثر مايكونش شعر

سعدية : انا عمرى ماسمعت بهذا الخناية .

عاشور : تقدرى تقولي آ..آ..

سعدية : واش اخلا يا

عاشور : قولي ترا آ..آ..

سعدية : هـا ..آ..

عاشور : واش عملت درك ؟

سعدية : قلت آ..

عاشور : لما قلت آ.. واش عملت ؟

سعدية : عملت الشي اللى قلت لي عليه .

عاشور : يا مصيبة الانسان اللى يعيش مع الجهال .. لما تقولي آ.. تفتحي فمك ، وتخرجي الصوت من الحلق .

سعدية : هيه ، واش فايدة هذا كله ؟ هيه ، أنا عارفه لما ناكل نحرك فمي ، ولما نمشي انحرك رجلي ، ولما انحيط نفتح فمي .

عاشور : تحرفي تقولي ثـاء .

سعدية : هيه .. ثـا .. ثـا .. ثـا .. ثـا ..

عاشور : واش عملت درك ؟

سعدية : هيه هيه .. واش عملت لما قلت ثـا .

عاشور : واش عملت ؟

سعدية : دخلت لسانك بين سنّيك

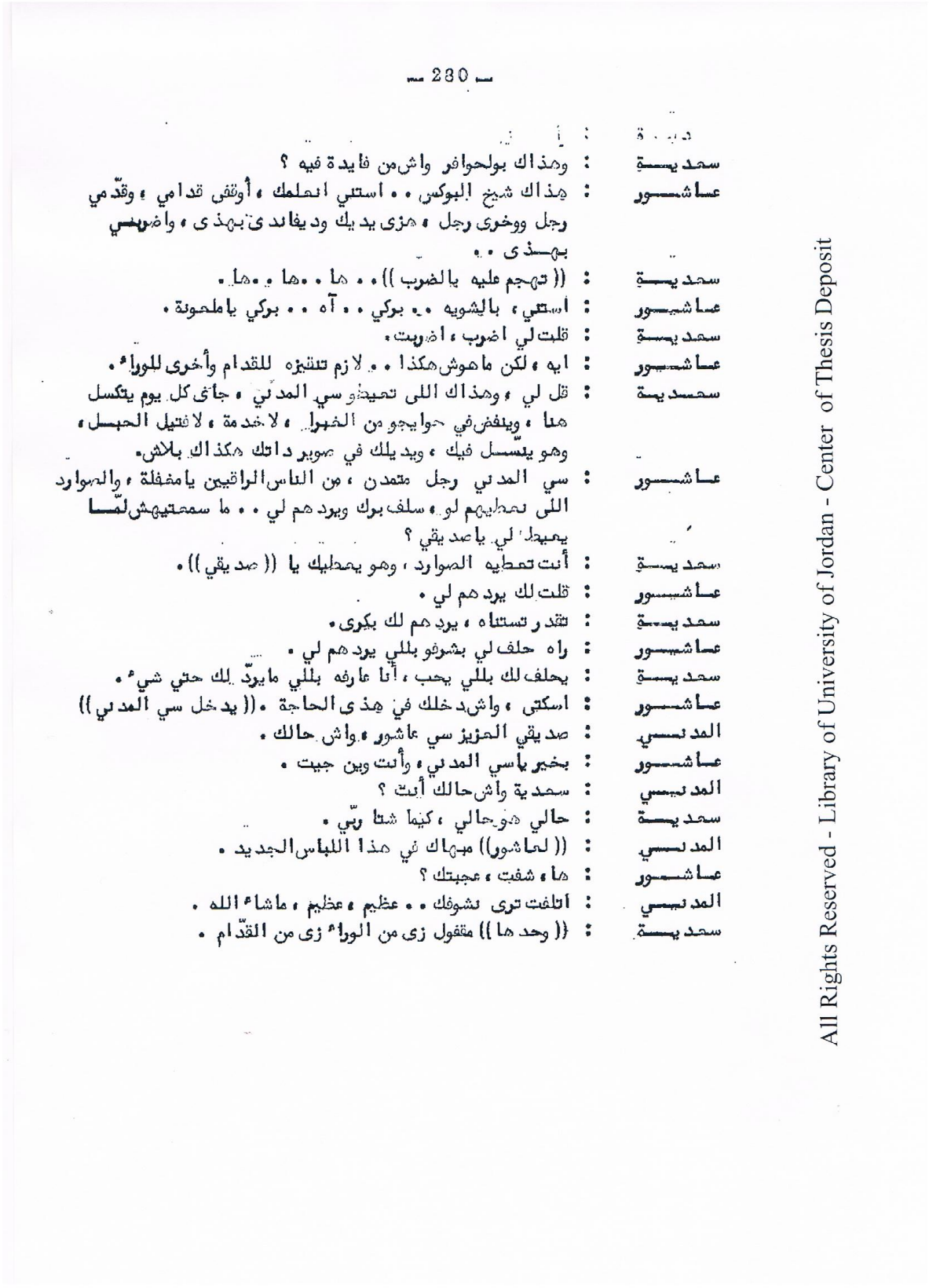
عاشور : واه لازم تجيب هذوك المقروجين كل يوم هنا باش يعلموك تدخل لسانك بين سنيك ؟

عاشور : يامصيبتي من هذا الخديمة الجاهلة ، المغمضة ، اللى ماتعرف حتى شيء .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص275.

1



— 280 —

سعديـــة : أ ...

سعديـــة : وهذاك بولحوافر واش من فايدة فيه ؟

عاشـــور : هذاك شيخ البوكس . . استني انحلمك ، أوقفي قدامي ، وقدّمي رجل ووخرى رجل ، هزي يديك وديفاندي بهذي ، واضربني بهـذي . .

سعديـــة : ((تهجم عليه بالضرب)) . . ها . . ها . . ها .

عاشـــور : استني ، باليشويه . . بركي . . آه . . بركي يامليحونة .

سعديـــة : قلت لي اضرب ، اضربت .

عاشـــور : ايه ، لكن ماهوش هكذا . . لازم تنتبزه للقدام وأخرى للوراء .

سعديـــة : قل لي ، وهذاك اللي تحيطوسي المدني ، جاي كل يوم يتكسل هنا ، وينفض في حوايجو من الخبرا ، لاخدمة ، لافتيل الحبل ، وهو يتسّل فيك ، ويديلك في صوبر داتك هكذاك بلاش .

عاشـــور : سي المدني رجل متمدن ، من الناس الراقيين يامغفلة ، والصوارد اللي تعطيهم لو ، سلف برك ويردهم لي . . ما سمعتيهش لمّا يعيط لي ياصديقي ؟

سعديـــة : أنت تعطيه الصوارد ، وهو يعطيك يا ((صديقي)) .

عاشـــور : قلت لك يردهم لي .

سعديـــة : تقدر تستناه ، يردهم لك بكرى .

عاشـــور : راه حلف لي بشرفو بللي يردهم لي .

سعديـــة : يحلف لك بللي يحب ، أنا عارفه بللي مايردّ لك حتي شيء .

عاشـــور : اسكتي ، واش دخلك في هذى الحاجة . ((يدخل سي المدني))

المدنـــي : صديقي العزيز سي عاشور ، واش حالك .

عاشـــور : بخير ياسي المدني ، وأنت وين جيت .

المدنـــي : سعدية واش حالك أنت ؟

سعديـــة : حالي هو حالي ، كيما شتا ربّي .

المدنـــي : ((لعاشور)) مبهاك في هذا اللباس الجديد .

عاشـــور : ها ، شفت ، عجبتك ؟

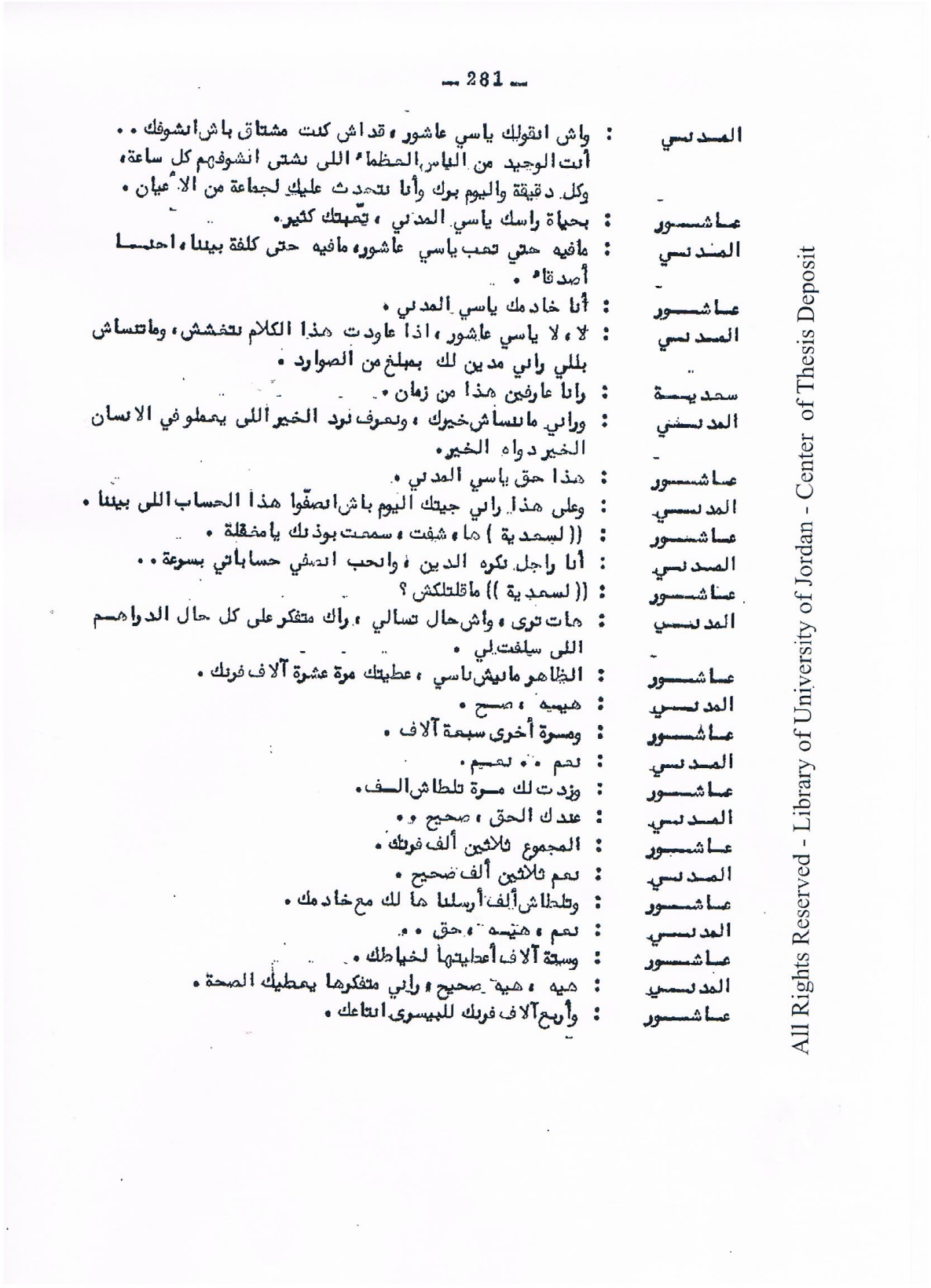
المدنـــي : اتلفت ترى نشوفك . . عظيم ، عظيم ، ماشاء الله .

سعديـــة : ((وحدها)) مقفول زى من الوراء زى من القدّام .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص276.

1



— 281 —

المدني : واش انقولك ياسي عاشور ، قداش كنت مشتاق باش انشوفك .. أنت الوحيد من الياس الحظماء اللي نشتي انشوفهم كل ساعة، وكل دقيقة واليوم بوك وأنا نتحدث عليك لجماعة من الأعيان .

عاشور : بحياة راسك ياسي المدني ، تمّمتك كثير.

المدني : مافيه حتي تعب ياسي عاشور، مافيه حتى كلفة بيننا ، احنا أصدقاء .

عاشور : أنا خادمك ياسي المدني .

المدني : لا ، لا ياسي عاشور ، اذا عاودت هذا الكلام نتخشش ، وماتنساش بللي راني مدين لك بمبلغ من الصوارد .

سعدية : راناً عارفين هذا من زمان .

المدني : وراني ماننساش خيرك ، ونعرف نرد الخير اللي يعملو في الانسان الخير دواه الخير.

عاشور : هذا حق ياسي المدني .

المدني : وعلى هذا راني جيتك اليوم باش انصفّوا هذا الحساب اللي بيننا .

عاشور : ((لسعدية) ها ، شفت ، سمحت بوذنك يامغفلة .

المدني : أنا راجل نكره الدين ، ونحب انصفي حساباتي بسرعة ..

عاشور : ((لسعدية)) ماقلتلكش ؟

المدني : هات ترى ، واش حال تسالي ، راك متفكر على كل حال الدواهم اللي سلفت لي .

عاشور : الظاهر مانيش ناسي ، عطيتك مرة عشرة آلاف فرنك .

المدني : هيه ، صح .

عاشور : ومرة أخرى سبعة آلاف .

المدني : نعم .. نعم .

عاشور : وزدت لك مرة تلطاش الف.

المدني : عندك الحق ، صحيح ..

عاشور : المجموع ثلاثين ألف فرنك .

المدني : نعم ثلاثين ألف صحيح .

عاشور : وتلطاش ألف أرسلنا ها لك مع خادمك .

المدني : نعم ، هيه ، حق ..

عاشور : وستة آلاف أعطيتها لخياطك .

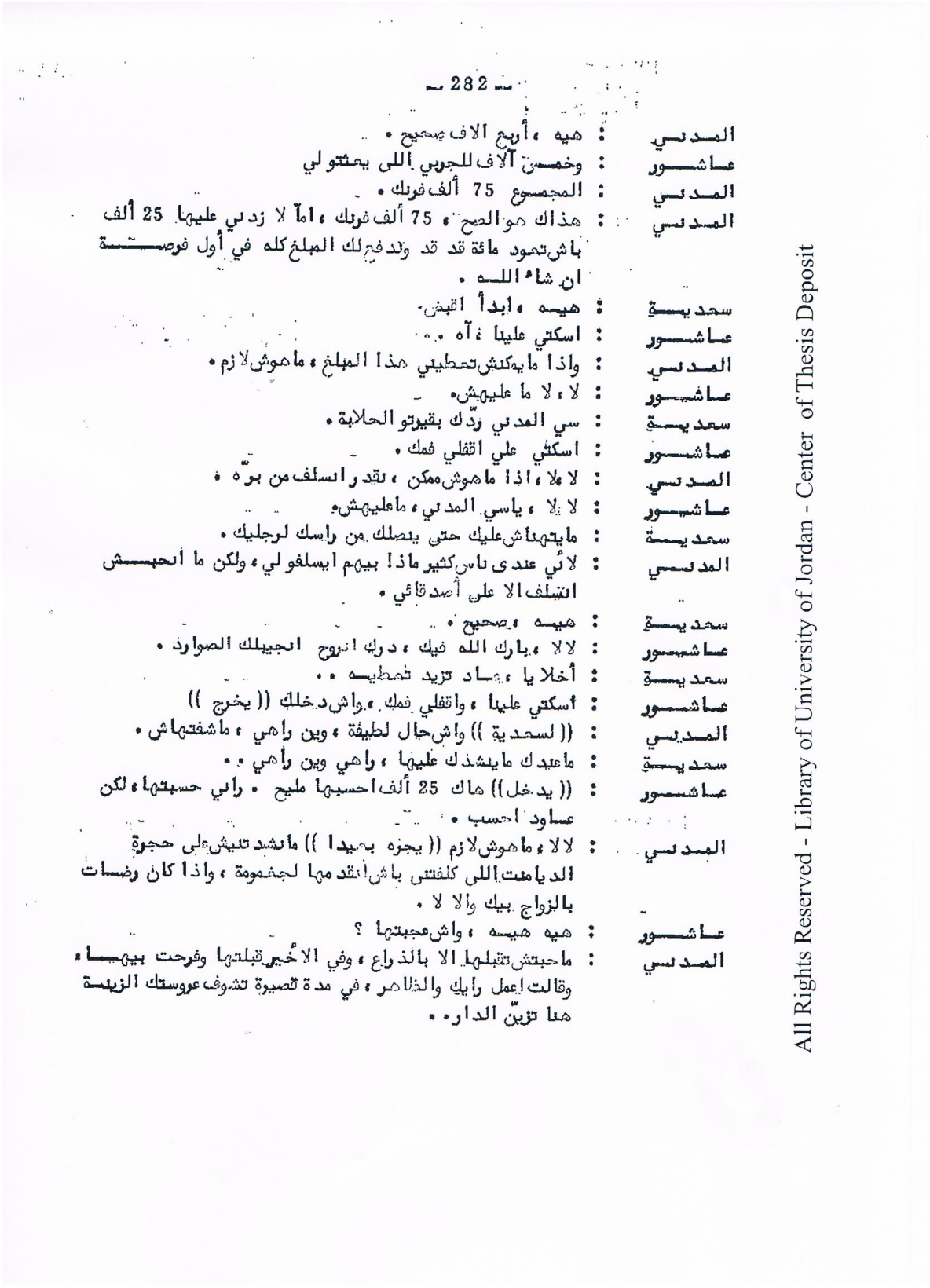
المدني : هيه ، هيه صحيح ، راني متفكرها يعطيك الصحة .

عاشور : وأربع آلاف فرنك للبيسري انتاعك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص277.

1



ـ 282 ـ

المدني : هيه ، أربع الاف صحيح .
عاشور : وخمسة آلاف للجربي اللي يحتولي
المدني : المجموع 75 ألف فرنك .
المدني : هذاك هو الصح ، 75 ألف فرنك ، اماّ لا زدني عليها 25 ألف باش تعود مائة قد قد وندفعولك المبلغ كله في أول فوصة ان شاء الله .
سعديـة : هيه ، ابدأ اقبض .
عاشور : اسكتي علينا ، آه ..
المدني : واذا مايمكنش تعطيني هذا المبلغ ، ماهوش لازم .
عاشور : لا ، لا ما عليهش .
سعديـة : سي المدني ردّك بقيرتو الحلابة .
عاشور : اسكتي علي اقفلي فمك .
المدني : لا لا ، اذا ماهوش ممكن ، نقدر انسلف من برّه .
عاشور : لا لا ، ياسي المدني ، ماعليهش .
سعديـة : مايتهناش عليك حتى يبصلك من راسك لرجليك .
المدني : لائي عندي ناس كثير ماذا بيهم ايسلفولي ، ولكن ما أحبش انسلف الا على أصدقائي .
سعديـة : هيه ، صحيح .
عاشور : لالا ، بارك الله فيك ، دوك انروح انجيبلك الصوارد .
سعديـة : أخلا يا ، ماد تزيد تعطيه ..
عاشور : اسكتي عليها ، واقفلي فمك ، واش دخلك ((يخرج))
المدني : ((لسعدية)) واش حال لطيفة ، وين راهي ، ماشفتهاش .
سعديـة : ماعبدك مايشدك عليها ، راهي وين رأهي ..
عاشور : ((يدخل)) هاك 25 ألف احسبها مليح . راني حسبتها ، لكن عاود احسب .
المدني : لالا ، ماهوش لازم ((يجزه بعيدا)) مانشدتليش على حجوة الدياميت اللي كلفتني باش انقدمها لجشومة ، واذا كان رضات بالزواج بيك والا لا .
عاشور : هيه هيه ، واش عجبتها ؟
المدني : ماحبتش تقبلها الا بالذراع ، وفي الاخير قبلتها وفرحت بيها ، وقالت اعمل رايك والظاهر ، في مدة قصيرة تشوف عروستك الزينة هنا تزيّن الدار ..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص278.

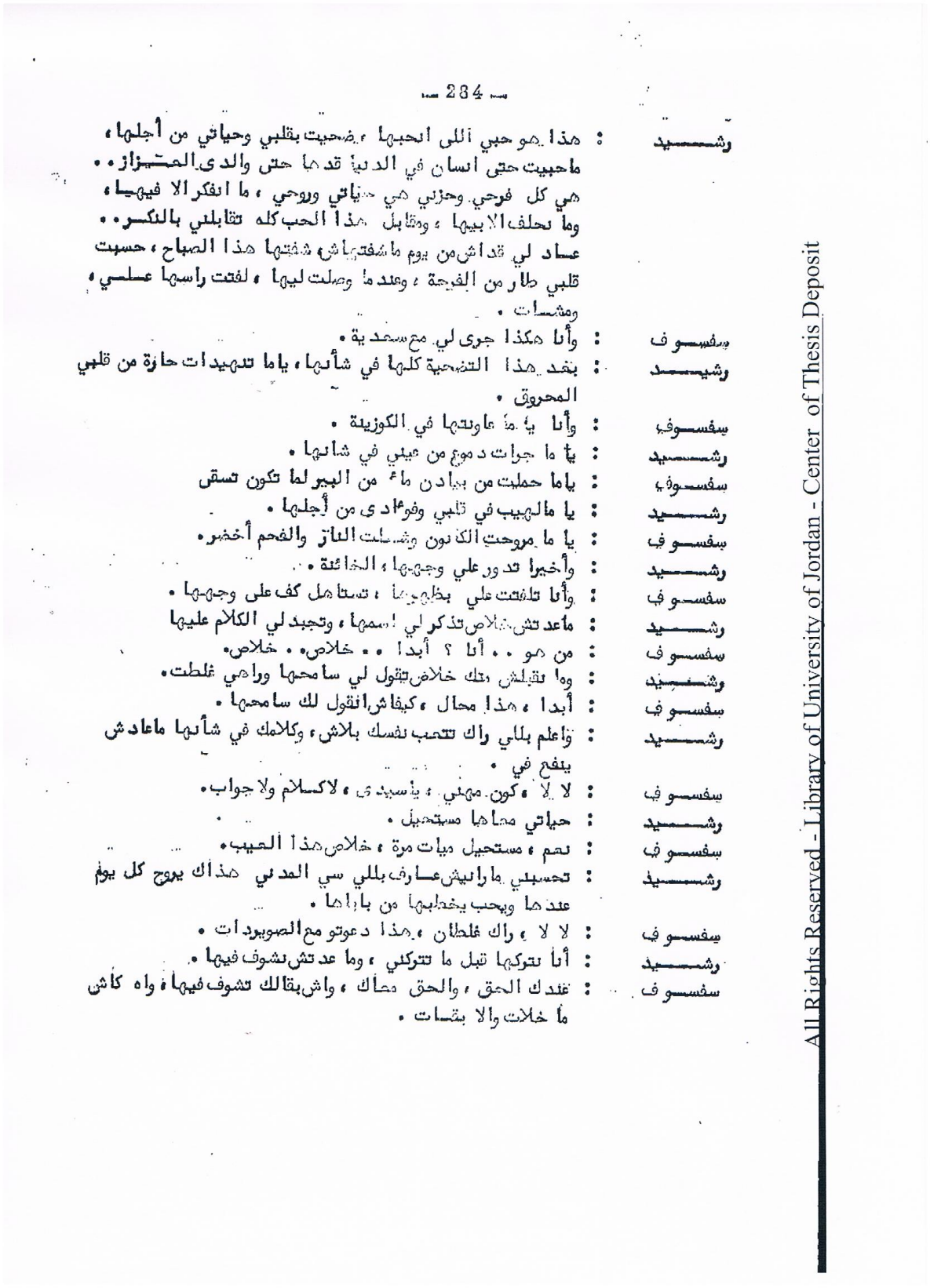
1

عاشور : ان شاء الله بحياة رأسك ياسي المدني .
المدني : لكنك راك عرفت كيفاش تتغلب على قلبها بهذا الدياهت ، النساء يحبوا الذهب والصياغة ، وقلت لها هذا حتى شي ، مازال يعطيك أكثر من هذا .
عاشور : هذاك هو الحق ياسي المدني ، بحياة راسك .
المدني : وحضر روحك ، لائي انجي انا واياها وحد النهار نشربوا قهوة عندك .
عاشور : ياسلام تجي عندي ؟
المدني : جنفومة بنت فرنجية ، وعادة بلادها ماتمنعهاش من زيارة الناس الملاح مثلك .
عاشور : بارك الله فيك ياسي المدني ، بحياة راسك
المدني : هيه .. ابقى على خير ، في هذا الساعة أنا خارج .
عاشور : هيه ، حتى أنا خارج معاك . ((يخرجان))
سعدية : أمرنا لله ، يكافيه ربي ، يحب يخلي بنتو للشر ((يدخل رشيد وسفسوف)) .
سعدية : هذا أنتما جيتوا ، دخلتوا الفرح على قلبي .
رشيد : يا اللهه ، قلبي روحك من قلخدامي .
سعدية : هكذا سي رشيد تقابلني .
رشيد : بعدي من طريقي ، وقولي للأولاك الخدامة بللي ماعادتيش من هذا الساعة تشوف وجهي .
سعدية : هذا أنت عزيزي سفسوف قل لي واش اللي صار .
سفسوف : عزيزك سفسوف ياخاية ، يا الله ، قلبي وجهك علي وبعدي من هنا ، ونحي روحك من طريقي ، وخليني ترانكيل ، والا نعوج لك وجهك بعد .
سعدية : اخلايا أنت ثاني .
سفسوف : قلت لك بعدي من قدامي ، وما عدتش تبيلي لي وجهك المنجوس .
سعدية : واش اللي صادهم هذا ؟ أنوح انقول للا لا لطيفة .. ((تخرج)) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص279.

1



— 284 —

رشـــــيد : هذا هو حبي اللي انحبها ، ضحيت بقلبي وحياتي من أجلها ، ماحبيت حتى انسان في الدنيا قدها حتى والدي العـــزاز .. هي كل فرحي وحزني هي حياتي وروحي ، ما انفكر الا فيهـــا ، وما نحلف الا بيها ، ومقابل هذا الحب كله تقابلني بالنكـــر .. عـــاد لي قداش من يوم ماشفتهاش شفتها هذا الصباح ، حسيت قلبي طار من الفرحة ، وعندما وصلت ليها ، لفتت راسها عـــلـــي ، ومشات .

سفســـوف : وأنا هكذا جرى لي مع سعدية .

رشيـــــد : بغد هذا التضحية كلها في شأنها ، ياما تدهيدات حارة من قلبي المحروق .

سفســـوف : وأنا يا ما عاونتها في الكوزينة .

رشـــــيد : يا ما جرات دموع من عيني في شانها .

سفســـوف : ياما حملت من بيادن ماء من البير لما تكون تسقي

رشـــــيد : يا ما لهيب في قلبي وفؤادي من أجلها .

سفســـوف : يا ما مروحت الكانون وشعلت النار والفحم أخضر .

رشـــــيد : وأخيرا تدور علي وجهها ، الخائنة ..

سفســـوف : وأنا تلفتت علي بظهرها ، تستاهل كف على وجهها .

رشـــــيد : ماعدتش خلاص تذكر لي اسمها ، وتجبد لي الكلام عليها

سفســـوف : من هو .. أنا ؟ أبدا .. خلاص .. خلاص .

رشـــــيد : وما تقلبش معك خلاص تقول لي سامحها وراهي غلطت .

سفســـوف : أبدا ، هذا محال ، كيفاش انقول لك سامحها .

رشـــــيد : واعلم بللي راك تتعب نفسك بلاش ، وكلامك في شأنها ماعادش ينفع في .

سفســـوف : لا لا ، كون مهني ، يا سيدي ، لاكلام ولا جواب .

رشـــــيد : حياتي معاها مستحيل .

سفســـوف : نعم ، مستحيل ميات مرة ، خلاص هذا الحيب .

رشـــــيد : تحسبني مارانيش عـــارف بللي سي المدني هذاك يروح كل يوم عندها ويحب يخطبها من باباها .

سفســـوف : لا لا ، راك غلطان ، هذا دعوتو مع الصويردات .

رشـــــيد : أنا نتركها قبل ما تتركني ، وما عدتش نشوف فيها .

سفســـوف : غدك الحق ، والحق معاك ، واش بقالك تشوف فيها ، واه كاش ما خلات والا بقـــات .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص280.

1

رشـــيد : امالا ، عاونني على كرهها ، واوصف لي جميع عيوبها ، عيب عيب، باش نكرهها مرة واحدة .

سفســوف : مليح ، علي وعلى زماني .. هي ياسيدى وان كانت جميلة ولطيفة وباهية ولكن أنت خير منها ألف مرة ، وهي تتمنى لو تتزوج بيك .. وماتنساش بللي عيونها صغار .

رشـــيد : نعم ، حق ، عيونها صغار، لكنهم سود لكنهم ماضيين ، تقـــول رصاصات طحنوا قلبي ، عيون حارين تقول نار .

سفســوف : ما علينا ش .. وفمها كبير بزاف على بالك .

رشـــيد : على بالي ، على بالي بللي فمها أجمل فم شفتو في حياتي ، فمها مثل وردة مفتحة في بستان .

سفســوف : ذاتها ماهيش حاجة .. مانيش عارف كيفاش مدايرة .

رشـــيد : ياسلام على ذاتها تقول غصن بان .

سفســوف : املیح یاسیدی .. لکن کلامها وحرکاتها ماتشکرش .

رشـــيد : عندك الحق ياسفسوف ، كلامها تقول موسيقى ، وصوتها تقـــول بلبل يغني على الاغصان أما حركاتها ، سحر قتال .

سفســوف : وعقلها ؟

رشـــيد : أعقل مرا في الدنيا .

سفســوف : وسيرتها ؟

رشيـــد : اشرف مرا على وجه الارض .

سفســوف : امالا اذا كان هكـذا ، ما يمكنش نكرهها .. يظهر لي تبقى تحبها طول عمرك .

رشـــيد : من هو ؟ أنا نستاهل انموت اذا عدت انحبها ، لازم نكرهها بقدر ما حبيتها .

سفســوف : لالا ، ما نظنش ياسيدى ، على كلامك هذا مافيهش فايدة ..

رشـــيد : أمالا ، واش عاد ندير ، لازم علي ..

سفســوف : هاهي .. هاهي جات ((تدخل سعدية مع لطيفة))

سعديـــة : لوشفت يا لالة واش دار ولي ؟

لطيفـــة : ما فيه حتي سبة ياسعدية الا اللى قلت لك عليها .

رشـــيد : ((لسفسوف)) قلتلك ما انحبش انكلمها ولا انشوف محاها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص281.

1

سفسوف : وحتى أنا
لطيفة : واش هذا رشيد ، واش صار ؟
سعديـة : وانت سفسوف ، واش عماك ربي ؟
لطيفة : واش اللي جرى ، قل لي واش كان
سعديـة : ((لسفسوف)) وأنت يامقروح واش حرق شعيرك .
لطيفة : اتكلم ، واش بيك ساكت يارشيد ؟
رشيد : نتكلم .. واش تحبني انقول لك ، ماعدى ما نتكلم .
لطيفة : انظن بللي السبة الوحيدة هي ملاقاتنا هذا الصباح .
سفسوف : عرفتها ، عرفتها يعطيها الصحة .
لطيفة : ماميش هذى هي السبة يارشيد ؟
رشيد : مادامت ذكرتيها ، هي السبة بنفسها ولكن ما انخليش روحي حتى تتركيني ، ومادامت الدعوة هكذا ، نبدا بروحي وتتركك أنا قبل ما تتركيني .. نعم المسألة صعبة علي ، وحبك ساكن في قلبي ، لكن العذاب أهون عندى من الذل ، ولابد باش ننسى انطول والا انقصر .
سفسوف : ((لسعدية)) وأنت كيفها .. سبامحة ؟
لطيفة : راك مخشش من دون سبه يارشيد ، ودرك انقول لك على السبة اللي خلاتني الصباح ما نكلمكش .
رشيد : لا ، ماهوش لازم .
سفسوف : نعم ، ماهوش لازم .
لطيفة : أنت اسمع برك ، واذا حبيت ما تصدقش ماتصدقش .
رشيد : لا لا ، لا تتكلمي ، ولا نسمعك .
سفسوف : لا منسمعوش .
لطيفة : أرجع لحقلك وصوابك ، واسمع كلامي .
رشيد : قلت لك ، ما فيهش لزوم ، مافيهش لزوم .
سفسوف : هيه ، مافيهش لزوم ، أمالا ، واش تحسبونا .
لطيفة : امالا ، مادمت ما اتحبش تسمع ، ابقى على خير .
سعديـة : هيه ، ابقاوا على خير .
رشيد : مادام حبيت تتكلمي ، اتكلمي ماراهيش حاكمك على الكلام
سفسوف : هيه ، واش عليه ، واه الكلام عيب ؟ اتكلمي على روحك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص282.

1

لطيفـــة : لا ، لا ، ماهوش لازم .
رشـــيد : اتكلمي ، واش فيه ؟
لطيفـــة : لا . .
سعديـــة : ((لسفسوف)) هيه ، لا ، ماتتكلمش .
رشـــيد : أرجوك يالطيفة بردّي لي قلبي ، وقولي لي على السبة . .
لطيفـــة : لا . . لا . .
رشـــيد : اترجاك ، اترجاك يالطيفة . .
لطيفـــة : قلت لك لا . . لا . .
رشـــيد : لا ؟ . امالا ابقى على خير . .
سفسـوف : نعم ابقاوا على خير وعافية .
لطيفـــة : وين رايح ؟
رشيـــد : رايح انموت ونريح عمـري من الخذاب .
سفســوف : ((لرشيد)) تموت ؟ . . لا ياخويا ، أنا ما انموتش ((رشيد يغمزه)) . . هيه هيه . . رايحين انموتو . .
لطيفـــة : تقتل روحك يارشيد . . لاش ؟
رشـــيد : مادمت أنت تحبي هكذا .
لطيفـــة : أنا أنحبك تموت ؟ هذا ظنك بي ؟
رشـــيد : أمّالا اتكلمي ، وقولي لي على السبة .
لطيفـــة : سبتها خالتي ، كانت معاى ، وكانت تقول لي ان المرا اللـي تكلم راجل في الزقاق ساقطة وماتسواش ، وعلى هذا ماقدرتش انكلمك .
سفســوف : هذى هي السبة . . باينت ، الحمد لله اتحدلت الدعوة .
رشـــيد : يعني هذى هي السبة ؟
لطيفـــة : واه ، موالفه يكذب عليك ؟
رشـــيد : لا ، حاشاك يالطيفة ، كلمة وحدة من فمك ردت لي روحي وحياتي وقلبي .
سفســوف : هيه . . هيه . . روحي وحياتي ياسعدية رجعت بكلمة .
رشـــيد : مابقي لي الا انخطبك من بابك ، ونعيشو في فرح وسعـادة . .
((يدخل عاشور)) .
رشـــيد : ((لعاشور)) سي عاشور ، اسمح لي اذا تقدمت في هذا الساعة خاطب بنتك لطيفة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص283.

1

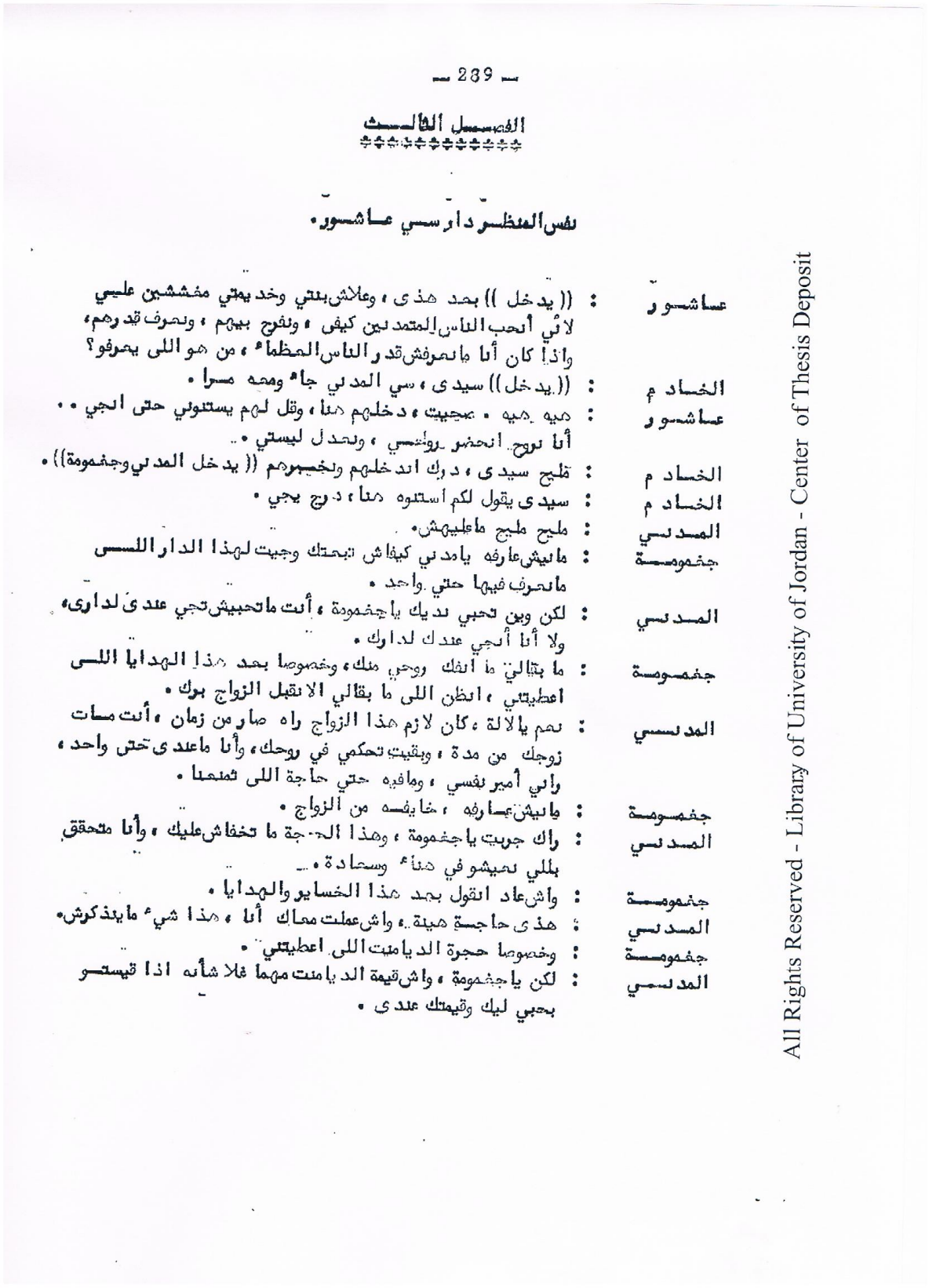
عـاشـور : قبل كل شيء ، قل لي ، راك متمدن والا لا ؟
رشـــيد : هل تقصد ياسيدى بالمدنية العمل والخدمة والأخلاق ، والا تقصد بيها الكلام الفارغ والتفنين وغير ذلك ؟
عـاشـور : ماكش متمدن امالا ، ابعد عن طريقي ، بنتي ماهيش لمثلك .
رشـــيد : كيفـاش ؟
سلمـدوية : لذا كان هذا ماهوش متمدن ، امـّالا سي المدني انتاعـك النصاب ، الفلافسي هو المتمدن ؟
عـاشـور : اسكتي أنت ، واقفلي فمك ، ماعندك ما دخلك في هذا المسألة .
رشـــيد : لكن ياسيدى .
عـاشـور : لكن ، مالكن .. بنتي نحطيها لرجل عظيم .. ماهيش ليك .. ((لبنتـه)) . هيا بنتي . هيا نخرجو ((يخرجان)) .
سفسـوف : فسدت الدعوة بشطارتك وفهامتك .
رشـــيد : واش تحب نعمل ؟ جيت انفهمو في التمدن واش هو .
سفسـوف : راجل مقفول زى هذا ، ومخلط عقلو ، كان يلزم تحطيه على قد عقلو ، والنصيحة معاه ماتنفعش ، واش يقول لك قل له هيه ..
رشـــيد : الحق معاك ، ماكنتش نحسبو مجنون هكذا .
سفسـوف : ((يضحك)) هـا ..هـا ..هـا ..هـا .
رشـــيد : واش يضحك فيك ؟ أنا في همي وأنت تضحك .
سفسـوف : جاتني فكرة في دماغي نلعبها لهذا الراجل ونخليه يعطيك بنتـــو .
رشـــيد : كيفـاش ؟
سفسـوف : خليني نلعب لعبتي ، وتشوف .. هيا نخرجو من هنا ، وانكلمك في كل شيء .

ســـتـــار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص284.

1



— 239 —

الفصل الثالث

نفس المنظر دار سي عاشور.

عاشور : ((يدخل)) بعد هذى ، وعلاش بنتي وخديمتي مشششين عليي لائي أنحب الناس المتمدنين كيفي ، ونفرح بيهم ، ونصرف قدرهم، واذا كان أنا مانصرفش قدر الناس المظماء ، من هو اللي يعرفو؟

الخادم : ((يدخل)) سيدى ، سي المدني جاء ومعه مرا .

عاشور : هيه هيه . صحيت ، دخلهم هنا ، وقل لهم يستنوني حتى انجي .. أنا نروح انحضر روحي ، ونعدل ليستي ..

الخادم : مليح سيدى ، درك اندخلهم ونجيبهم ((يدخل المدني وجخمومة)) .

الخادم : سيدى يقول لكم استنوه هنا ، درج يجي .

المدني : مليح مليح ماعليهش .

جخمومة : مانيش عارفه يامدني كيفاش تبحتك وجيت لهذا الدار اللي مانصرف فيها حتي واحد .

المدني : لكن وين تحبي نديك ياجخمومة ، أنت ماتحبيش تجي عندى لدارى، ولا أنا أنجي عندك لدارك .

جخمومة : ما بتالي ما انفك روحي منك، وخصوصا بعد هذا الهدايا اللي اعطيتني ، انظن اللي ما بقالي الا نقبل الزواج بوك .

المدني : نعم يالالة ، كان لازم هذا الزواج راه صار من زمان ، أنت مات زوجك من مدة ، وبقيت تحكمي في روحك، وأنا ماعندى حتى واحد ، راني أمير نفسي ، ومافيه حتي حاجة اللي تمنعنا .

جخمومة : مانيش عارفه ، خايفه من الزواج .

المدني : راك جربت ياجخمومة ، وهذا الحجة ما تخفاش عليك ، وأنا متحقق بللي نعيشو في هناء وسعادة ..

جخمومة : واش عاد انقول بعد هذا الخساير والهدايا .

المدني : هذى حاجة هينة .. واش عملت معاك أنا ، هذا شيء مايذكرش.

جخمومة : وخصوصا حجرة الدياميت اللي اعطيتني .

المدني : لكن ياجخمومة ، واش قيمة الدياميت مهما غلا شأنه اذا قيستو بحبي ليك وقيمتك عندى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص285.

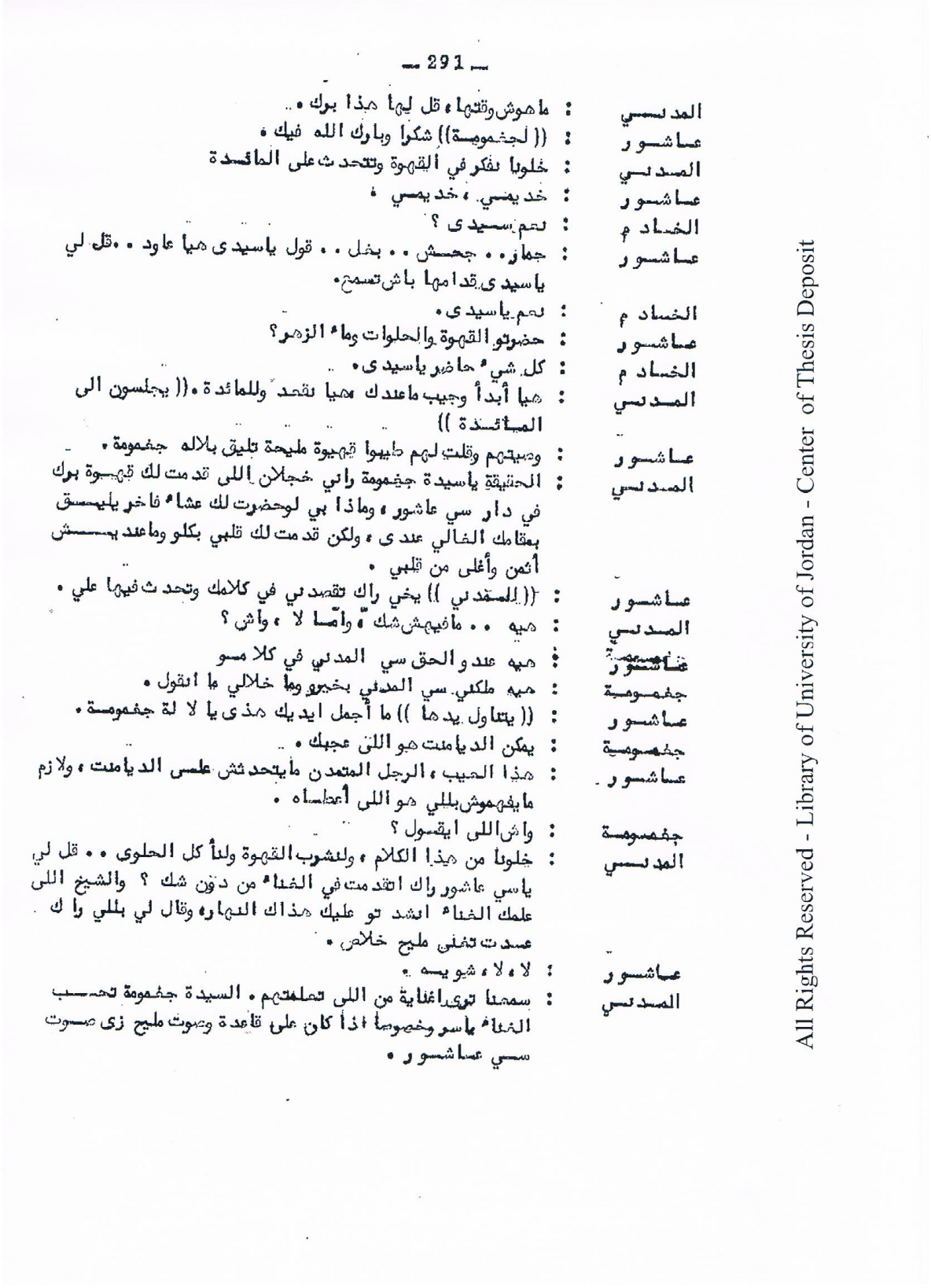
1

عاشور : ((يدخل)) يامرحبا بيك ، يا ألف مرحبا شعلت الضوء في دارنا .
جغمومة : آش ، آش يقول .
المدني : سي عاشور قال لك يحلي دار و تلورت بحضورك .
عاشور : هيه .. هيه ، وجاتلي هذيك واش يسموها ؟ السعادة .. وهذا لوخر اللي قال عليه الشيخ .. الهنا .. ياورودة مفتحة في الشمس ، في النهار .
جغمومة : واش جاب هذا الكلام كلو ؟
المدني : ((لعاشور)) ياسي عاشور جغمومة تشكرك على هذا ، وماذا بيها لو تلقص شويه لانها ماتحبش كثرة الشكر والمدح .. ((لجغمومة)) خليه يتكلم على روحو راه راجل مقفول ومقفل زي ماراك شايفه .
جغمومة : هيه .. هيه .. فهمت .
المدني : ((لجغمومة)) اتقدم لك اعز أصدقائي السيد عاشور .
عاشور : ((مصافحا)) تشر .. تشر .. واش يقولوا لها ذيك ، تشرفنا يالالة جغمومة .
جغمومة : تشرفنا ياسي عاشور .
المدني : سي عاشور رجل عظيم ومتمدن ، ويقدّر الناس العظماء ويحبهم .
عاشور : هيه هيه .. احبهم احبهم ..
المدني : وهي تشكرك ياسي عاشور .
عاشور : مازلت ماعيدى مذيرت لك حتى نستاهل هذا الشكر .
المدني : ((لعاشور ، خفية)) عندك تجيد لها على الديامنت اللي ارسلتها لها محاي .
عاشور : ومانقدرش حتى نشدها اذا كان عجبتها والا لا ؟
المدني : رد بالك ، هذا عيب عند الناس الكبار ودير روحك تسأني أنا اللي أعطيتها هذا الديامنت .
عاشور : تلبح ملبح ، وماذا بي لوتكلمها علي وتشكرني قدامها .
المدني : بالشويه ، لاني ما جبتها هنا الا بالذراع ماحبتش تجي محاي الا بالسيف .
جغمومة : واش تتكلموا وحدكم هذا ؟
المدني : سي عاشور يعجب ياسر بلطافك وحسنك ياجغمومة .
جغمومة : يلعي عاشور رجل عظيم .
عاشور : ((للمدني)) واش انقول ليها ، واش انقول لها ؟
المدني : قل لها شكرا وبارك الله فيك .
عاشور : هذا برك ؟ وما انقوللهاش هذيك اللي علمني فيها الفيلسوف .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص286.

1



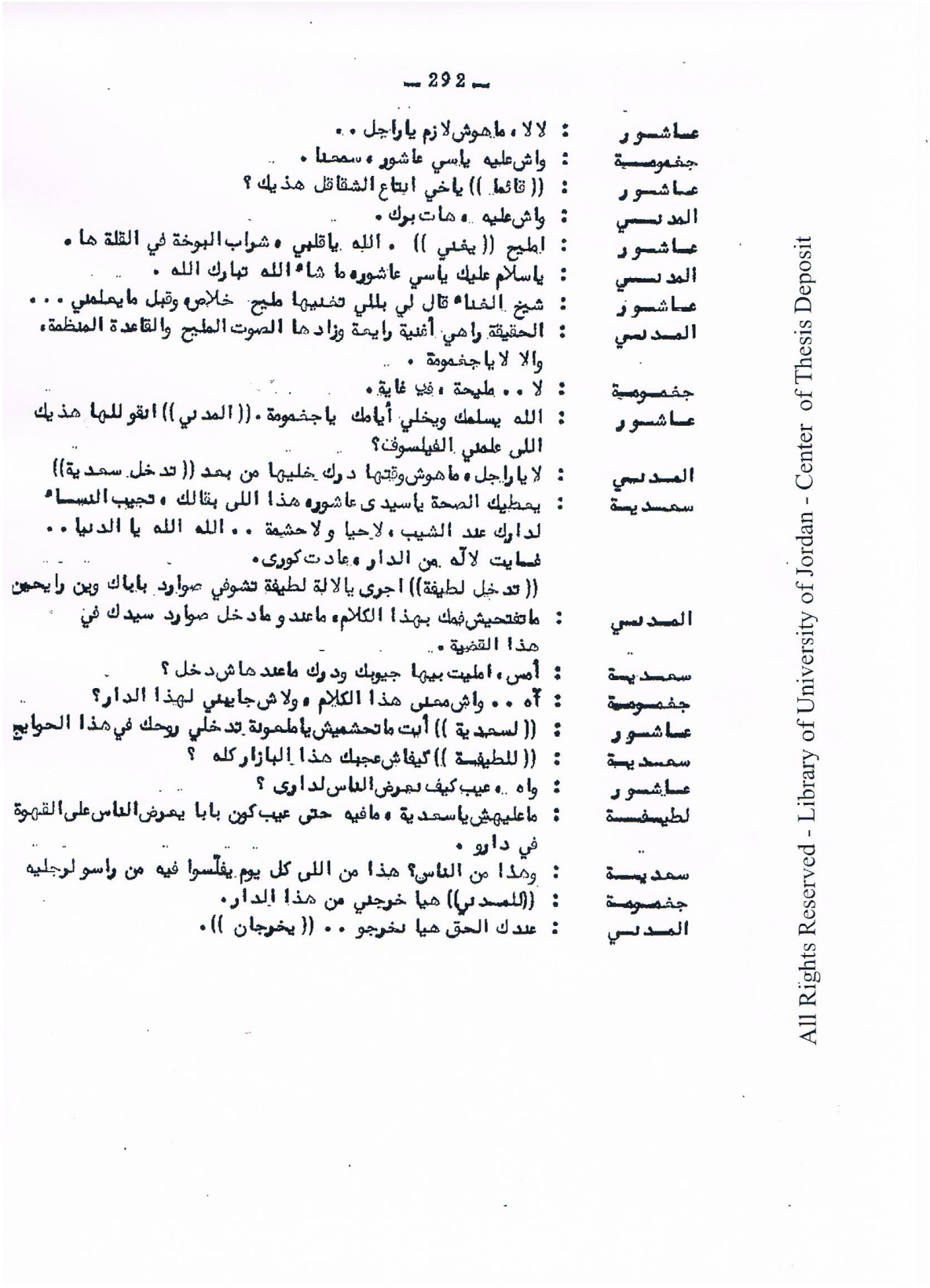
— 291 —

المدني : ماهوش وقتها ، قل لها هذا برك ..
عاشور : ((لجمومة)) شكرا وبارك الله فيك .
المدني : خلونا نفكر في القهوة ونتحدث على المائدة
عاشور : خديمي ، خديمي .
الخادم : نعم سيدي ؟
عاشور : جمار .. جحش .. بخل .. قول ياسيدي هيا عاود .. قل لي ياسيدي قدامها باش تسمح .
الخادم : نعم ياسيدي .
عاشور : حضرتو القهوة والحلوات وماء الزهر ؟
الخادم : كل شيء حاضر ياسيدي .
المدني : هيا أبدأ وجيب ماعندك هيا تقعد وللمائدة .((يجلسون الى المائدة))
عاشور : وصيتهم وقلت لهم طيبوا قهيوة مليحة تليق بلاله جمومة .
المدني : الحقيقة ياسيدة جمومة راني خجلان اللي قدمت لك قهوة برك في دار سي عاشور ، وماذا بي لوحضرت لك عشاء فاخر يليق بمقامك الغالي عندي ، ولكن قدمت لك قلبي بكلو وماعندي حتى أثمن وأغلى من قلبي .
عاشور : ((المتمدني)) يخي راك تقصدني في كلامك وتحدث فيها علي .
المدني : هيه .. مافيهش شك ، وامّا لا ، واش ؟
عاشور : هيه عندو الحق سي المدني في كلا مو
جمومة : هيه ملكني سي المدني بخيرو وما خلالي ما انقول .
عاشور : ((يتناول يدها)) ما أجمل ايديك هذي يا لالة جمومة .
جمومة : يمكن الديامنت هو اللي عجبك .
عاشور : هذا العيب ، الرجل المتمدن مايتحدثش على الديامنت ، ولازم مايفهموش بللي هو اللي أعطاه .
جمومة : واش اللي ايقول ؟
المدني : خلونا من هذا الكلام ، ولنشرب القهوة ولنأكل الحلوى .. قل لي ياسي عاشور راك اتقدمت في الغناء من دون شك ؟ والشيخ اللي علمك الغناء انشد تو عليك هذاك النهار ، وقال لي بللي راك عمدت تغني مليح خلاص .
عاشور : لا ، لا ، شويه .
المدني : سمعنا تروا غناية من اللي تعلمتهم . السيدة جمومة تحب الغناء بزاف وخصوصا اذا كان على قاعدة وصوت مليح زي صوت سي عاشور .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص287.

1



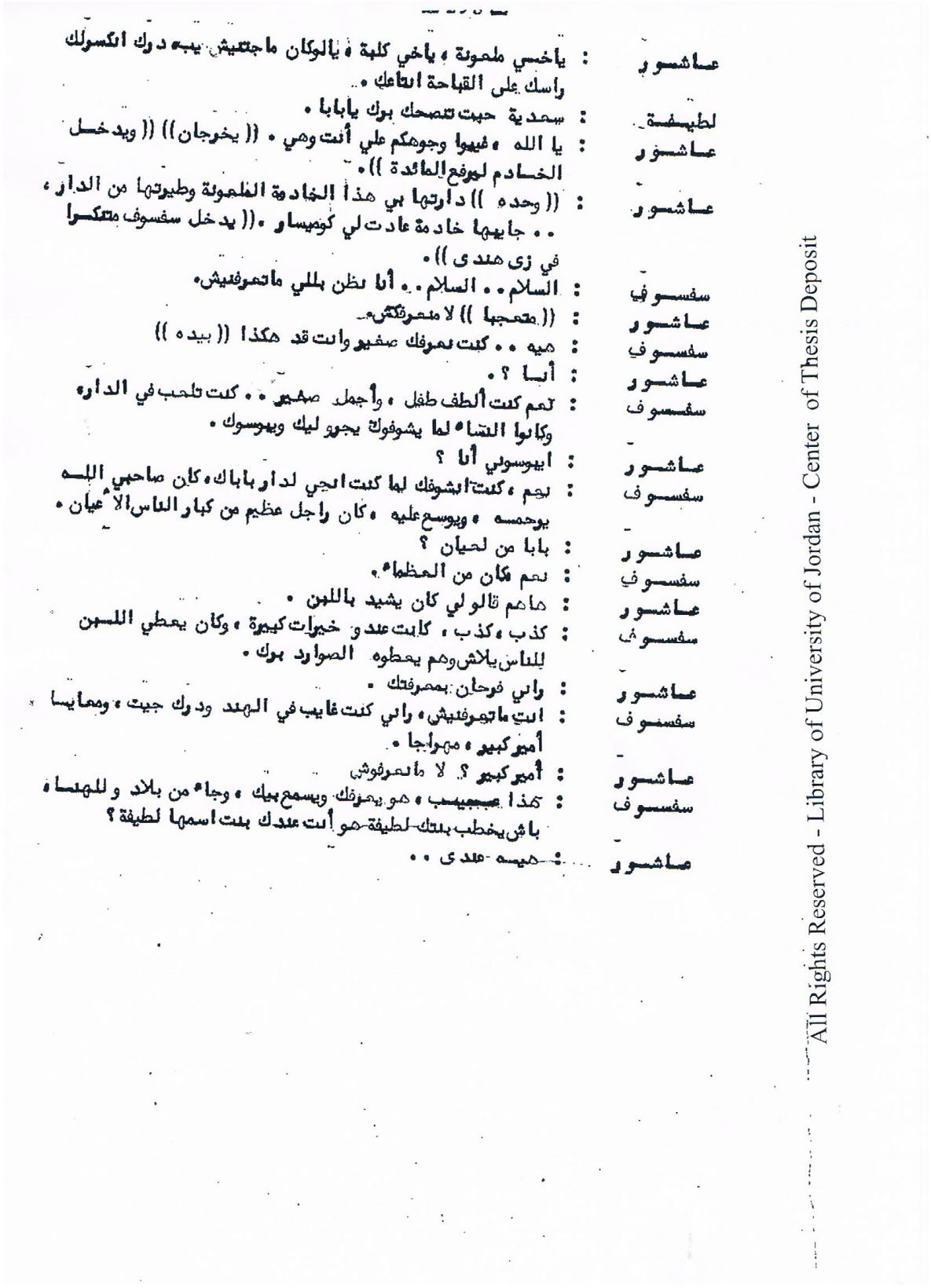
— 292 —

عاشور : لالا ، ماهوش لازم ياراجل ..
جغمومة : واش عليه ياسي عاشور ، سمحنا .
عاشور : ((قائما)) ياخي ابتاع الشقاقل هذيك ؟
المدني : واش عليه ، هات بوك .
عاشور : املج ((يغني)) . الله ياقلبي ، شراب البوخة في القلة ها .
المدني : ياسلام عليك ياسي عاشور ما شاء الله تبارك الله .
عاشور : شيخ الضباء قال لي بللي تغنيها ملج خلاص وقبل مايعلمني ...
المدني : الحقيقة راهي أغنية رايعة وزادها الصوت الملج والقاعدة المنظمة ، والا لا ياجغمومة .
جغمومة : لا .. مليحة ، في غاية .
عاشور : الله يسلمك ويخلي أيامك ياجغمومة . ((المدني)) انقول لها هذيك اللي علمني الفيلسوف؟
المدني : لا ياراجل ، ماهوش وقتها دوك خليها من بعد ((تدخل سعدية))
سعدية : يعطيك الصحة ياسيدي عاشور ، هذا اللي بقالك ، تجيب النساء لدارك عند الشيب ، لاحيا ولا حشمة .. الله الله يا الدنيا .. فسايت لالّه من الدار ، عادت كورى .
((تدخل لطيفة)) اجري يالالة لطيفة تشوفي صوارد باباك وين رايحين
المدني : ماتفتحيش فمك بهذا الكلام ، ماعندو مادخل صوارد سيدك في هذا القضية .
سعدية : أمس ، امليت بيها جيوبك ودوك ماعندها ش دخل ؟
جغمومة : آه .. واش معنى هذا الكلام ، ولاش جايبني لهذا الدار؟
عاشور : ((لسعدية)) أيت ماتحشميش ياملعونة تدخلي روحك في هذا الحوايج
سعدية : ((للطيفة)) كيفاش عجبك هذا البازار كله ؟
عاشور : واه ، عيب كيف نعرض الناس لداري ؟
لطيفة : ماعليهش ياسعدية ، مافيه حتى عيب كون بابا يعرض الناس على القهوة في دارو .
سعدية : وهذا من الناس؟ هذا من اللي كل يوم يفلّسوا فيه من راسو لرجليه
جغمومة : ((للمدني)) هيا خرجي من هذا الدار .
المدني : عندك الحق هيا نخرجو .. ((يخرجان)) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص288.

1



عاشور : ياخسي ملعونة ، ياخي كلبة ، يالوكان ماجتيش يبه درك انكسولك راسك على القباحة انتاعك .

لطيفة : سعدية حبت تنصحك برك يابابا .

عاشور : يا الله ، فيهوا وجوهكم علي أنت وهي . ((يخرجان)) ((ويدخل الخادم لرفع المائدة)) .

عاشور : ((وحده)) دارتها بي هذا الخادمة الملعونة وطيرتها من الدار ، .. جابيها خادمة عادت لي كوميسار . ((يدخل سفسوف متنكرا في زي هندي)) .

سفسوف : السلام .. السلام .. أنا نظن بللي ماتعرفنيش .

عاشور : ((متعجبا)) لا منعرفكش .

سفسوف : هيه .. كنت نعرفك صغير وانت قد هكذا ((بيده))

عاشور : أنا ؟ .

سفسوف : نعم كنت ألطف طفل ، وأجمل صغير .. كنت تلعب في الدار ، وكانوا النساء لما يشوفوك يجوو ليك ويبوسوك .

عاشور : ايبوسوني أنا ؟

سفسوف : نعم ، كنت انشوفك لما كنت انجي لدار باباك ، كان صاحبي الله يرحمه ، ويوسع عليه ، كان راجل عظيم من كبار الناس الأعيان .

عاشور : بابا من لحيان ؟

سفسوف : نعم كان من العظماء .

عاشور : هاهم قالولي كان يشيد باللبن .

سفسوف : كذب ، كذب ، كانت عندو خيرات كبيرة ، وكان يعطي اللبن للناس بلاش وهم يعطوه الصوارد برك .

عاشور : راني فرحان بمعرفتك .

سفسوف : انت ماتعرفنيش ، راني كنت غايب في الهند ودرك جيت ، ومعايا أمير كبير ، مهراجا .

عاشور : أمير كبير ؟ لا مانعرفوش

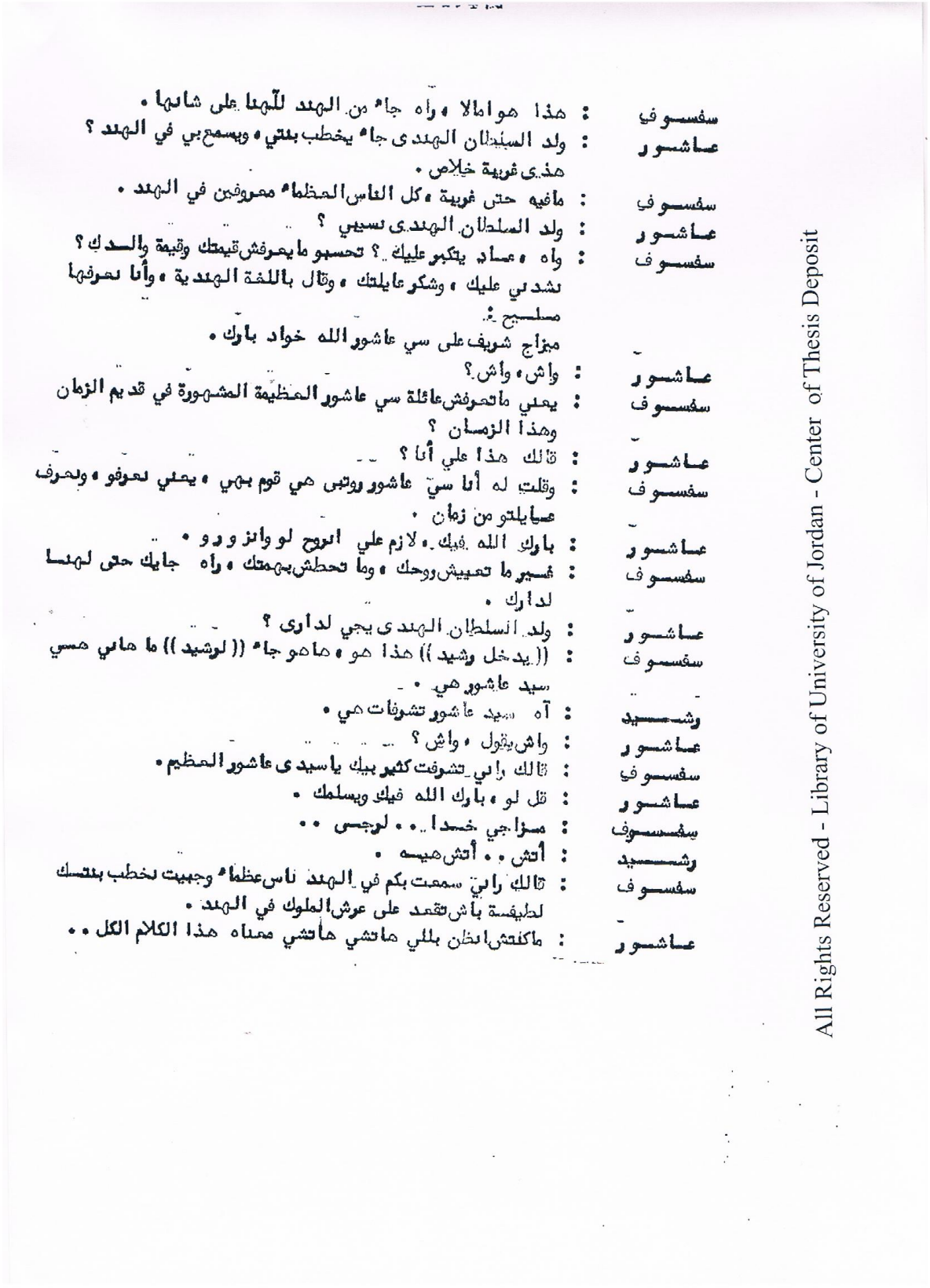
سفسوف : هذا عجيب ، هو يعرفك ويسمع بيك ، وجاء من بلاد و للهناء باش يخطب بنتك لطيفة هو أنت عندك بنت اسمها لطيفة ؟

عاشور : هيه عندي ..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص289.

1

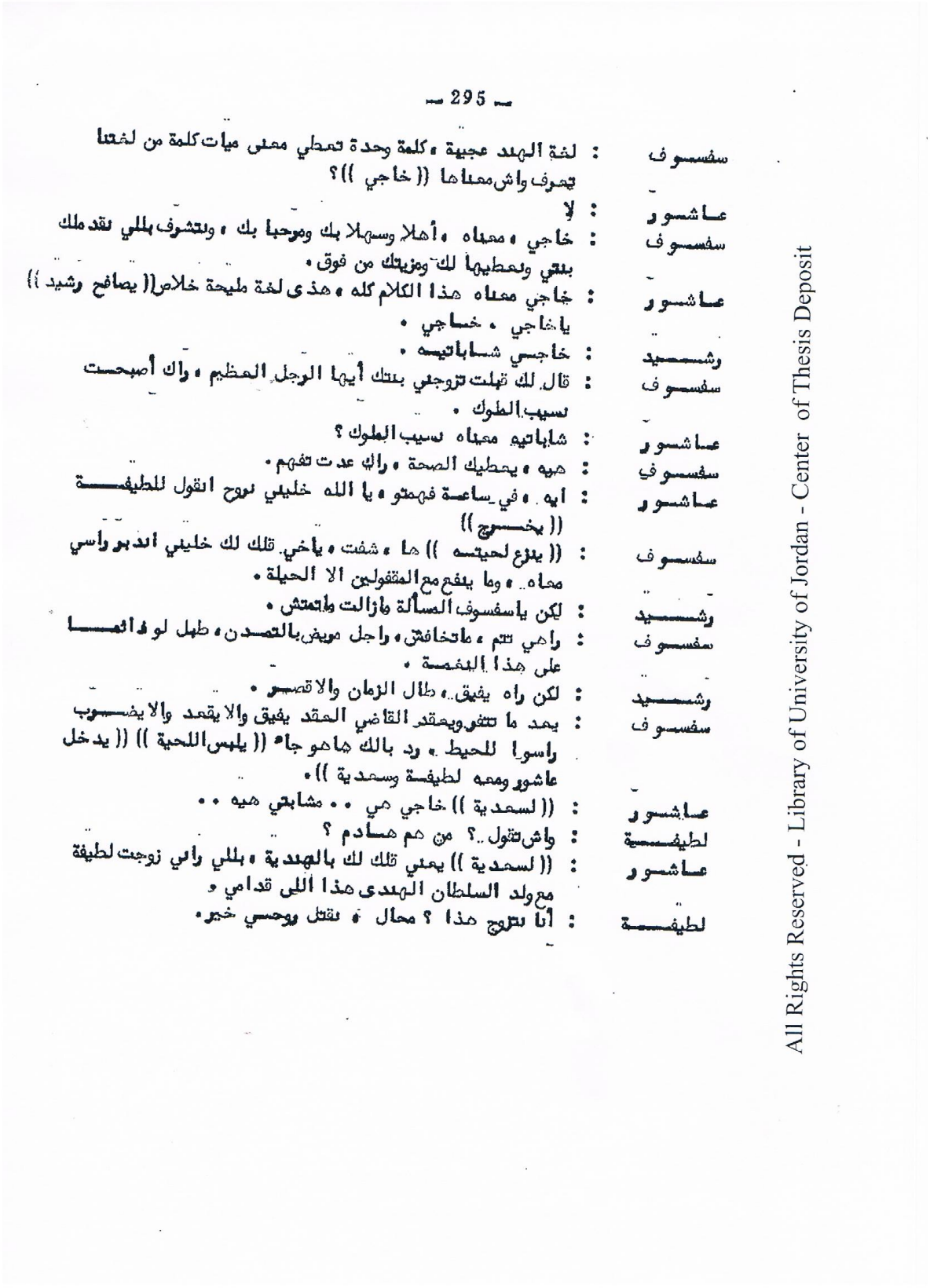


سفسوف : هذا هو اماالا ، راه جاء من الهند للهنا على شانها .
عاشور : ولد السلطان الهندى جاء يخطب بنتي ، ويسمع بي في الهند ؟ هذى غريبة خلاص .
سفسوف : مافيه حتى غريبة ، كل الناس العظماء معروفين في الهند .
عاشور : ولد السلطان الهندى نسيبي ؟
سفسوف : واه ، عساد يتكبر عليك ؟ تحسبو مايعرفش قيمتك وقيمة والدك ؟ نشدني عليك ، وشكر عايلتك ، وقال باللغة الهندية ، وأنا نعرفها مليح .
مزاج شويف على سي عاشور الله خواد بارك .
عاشور : واش ، واش ؟
سفسوف : يعني ماتعرفش عائلة سي عاشور العظيمة المشهورة في قديم الزمان وهذا الزمان ؟
عاشور : قالك هذا علي أنا ؟
سفسوف : وقلت له أنا سي عاشور وتبى هي قوم بهي ، يعني نعوفو ، ونعرف عايلتو من زمان .
عاشور : بارك الله فيك ، لازم علي انروح لو وانزورو .
سفسوف : غير ما تعييش روحك ، وما تحطش بهمتك ، راه جايك حتى لهنا لدارك .
عاشور : ولد السلطان الهندى يجي لدارى ؟
سفسوف : ((يدخل رشيد)) هذا هو ، هاهو جاء ((لرشيد)) ما هاني هسي سيد عاشور هي .
رشيد : آه سيد عاشور تشرفات هي .
عاشور : واش يقول ، واش ؟
سفسوف : قالك راني تشرفت كثير بيك ياسيدى عاشور العظيم .
عاشور : قل لو ، بارك الله فيك ويسلمك .
سفسوف : مزاجي خدا .. لرجى ..
رشيد : أتش .. أتش هيه .
سفسوف : قالك راني سمعت بكم في الهند ناس عظماء وجيت نخطب بنتك لطيفة باش تقعد على عرش الملوك في الهند .
عاشور : ماكنتش انظن بللي هاتشي هاتشي معناه هذا الكلام الكل ..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص290.

1



— 295 —

سفسوف : لغة الهند عجيبة ، كلمة وحدة تعطي معنى ميات كلمة من لغتنا تعرف واش معناها ((خاجي)) ؟

عاشور : لا

سفسوف : خاجي ، معناه ، أهلا وسهلا بك ومرحبا بك ، وتشوف بللي نقدملك بنتي ونعطيها لك ومزيتك من فوق .

عاشور : خاجي معناه هذا الكلام كله ، هذى لغة مليحة خلاص ((يصافح رشيد)) ياخاجي ، خاجي .

رشيد : خاجي شاباتيه .

سفسوف : قال لك قبلت تزوجني بنتك أيها الرجل العظيم ، واك أصبحت نسيب الملوك .

عاشور : شاباتيه معناه نسيب الملوك ؟

سفسوف : هيه ، يعطيك الصحة ، راك عدت تفهم .

عاشور : آيه ، في ساعة فهمتو ، يا الله خليني نروح انقول للطيفة ((يخرج))

سفسوف : ((ينزع لحيته)) ها ، شفت ، ياخي قلك لك خليني اندبر راسي معاه ، وما ينفع مع المتفولين الا الحيلة .

رشيد : لكن ياسفسوف المسألة مازالت ماتمتش .

سفسوف : راهي تتم ، ماتخافش ، راجل مويض بالتمدن ، طبل لو دائما على هذا النغمة .

رشيد : لكن راه يفيق ، طال الزمان والا قصر .

سفسوف : بعد ما تتفو ويعقد القاضي العقد يفيق والا يقعد والا يضروب راسوا للحيط ، رد بالك هاهو جاء ((يلبس اللحية)) ((يدخل عاشور ومعه لطيفة وسعدية)) .

عاشور : ((لسعدية)) خاجي هي .. مشابتي هيه ..

لطيفة : واش تقول ..؟ من هم هادم ؟

عاشور : ((لسعدية)) يعني قلك بالهندية ، بللي راني زوجت لطيفة مع ولد السلطان الهندى هذا اللى قدامي .

لطيفة : أنا نتزوج هذا ؟ محال ، نقتل روحي خير .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص291.

1



ـ 296 ـ

سعديـــة : تمايللي خرجت من عقلك ، تحب تزوج بنتك للسرك عار ..

عـاشـــور : اسكتي علي يامطمونة ، واش دخلك ، تتزوجـو ..((سفسوف يشير اليها فلا تفهم))..

لطيفـــة :

لطيفة وسعدية : لامانقبلـــش .

عـاشـــور : تقبلـــو ..

لطيفة وسعدية : مانقبلـــش..

عـاشـــور : تقبلو بالذراع عليها .

سعـديـــة : ما تقبلوش لوكان تقطعها طراف .

عـاشـــور : اسكتي ياكلبة يامطمونة ، يامنحوسة .

سفســـوف : اصبر ياسي عاشور . اصبر ((يتقدم لسعدية))

سعـديـــة : ياخلايا ، بعد علي ..((سفسوف ينحي لحيته ويودها فتعرفه سعدية)) واش عاد تعطي مادام باباك حكم عليك ، اقبلي وخلاص.

عـاشـــور : الحمد لله اللي قلت كلمة حق في عمرك ..

لطيفـــة : هذا منك ياسعدية ؟ تتزوج هذا ؟

سعـديـــة : واش عاد تعطي ، هذا حكم باباك لازم عليك الطاعـة .

لطيفـــة : محـــال محـــال .

عـاشـــور : قلت لك لازم لازم ((سعدية تتقدم منها وتعلمها السر))

لطيفـــة : امالا أمرك يا بابا ، واش عاد انديرو ، ديرو رايك .

عـاشـــور : الحمد لله اللي رجعت للصواب .

سفســـوف : الرجوع للحق فريضة ، وبنتك ماعندها وين عاد تهوب من أمرك .

عـاشـــور : واش اسمو السيد المهراجا ؟

سفســـوف : اسمـــه رشـــيد .

عـاشـــور : ((للطيفـة)) هاهو اسمه زي اسم هذاك المتعوس اتتاعك ويشيمو تاني ، لو يحفف لحيتو يعود زيو .

لطيفـــة : دير أمرك يا بابا ، واش عاد انديرو ..

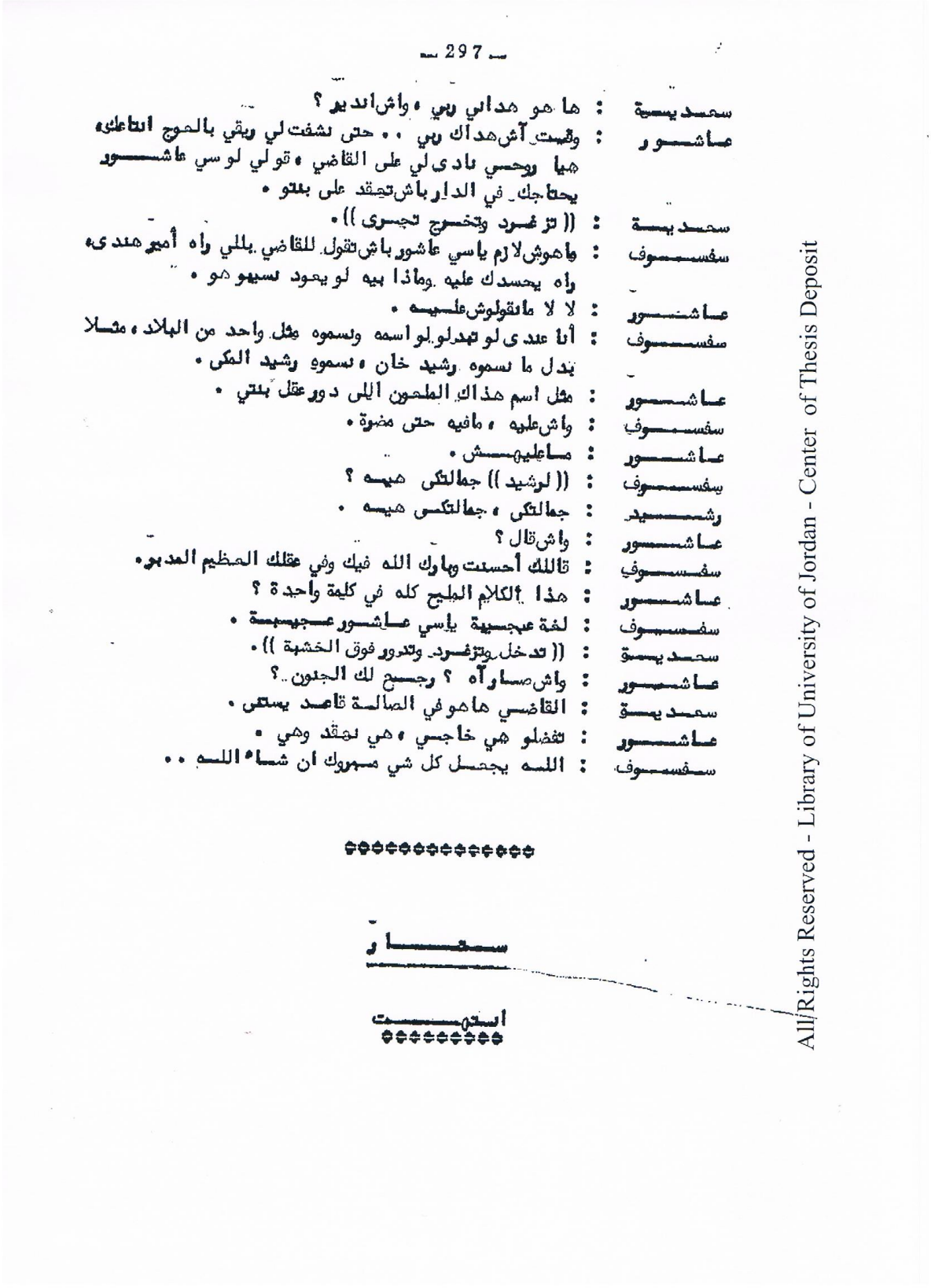
سعـديـــة : أنت تابعك ما يحبلك الا الخير ، واش بيك .

عـاشـــور : زاني ، راني متعجب اليوم كيفاش جاك شاهد العقل ، وعاد ايبان لك الصواب صواب ، وطول عمرك وأنت عوجا .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص292.

1



ـ 297 ـ

سعديـــة : ها هو هداني ربي ، واش انديرو ؟
عاشـــور : وقيت آش هداك ربي .. حتى نشفت لي ريقي بالموج انتاعك، هيا روحي نادي لي على القاضي ، قولي لوسي عاشـــور يحتاجك في الدار باش تحقد على بنتو .
سعديـــة : ((تزغـرد وتخـرج تجـري)) .
سفســـوف : واهوش لازم ياسي عاشور باش نقول للقاضي يللي راه أمير هندي، راه يحسدك عليه .وماذا بيه لو يعود نسيهو هو .
عاشـــور : لا لا مانقولوش علـيـه .
سفســـوف : أنا عندي لو نبدلو لو اسمه ونسموه مثل واحد من البلاد ، مثـلا بدل ما نسموه رشيد خان ، نسموه رشيد المكي .
عاشـــور : مثل اسم هذاك الملعون اليلي دور عقل بنتي .
سفســـوف : واش عليه ، مافيه حتى مضرة .
عاشـــور : مـاعليهـــش .
سفســـوف : ((لرشيد)) جمالتكي هيـه ؟
رشـــيد : جمالتكي ، جمالتكـي هيـه .
عاشـــور : واش قال ؟
سفســـوفي : قالك أحسنت وبارك الله فيك وفي عقلك العظيم المدبر.
عاشـــور : هذا الكلام المليح كله في كلمة واحدة ؟
سفســـوف : لغة عجيبة ياسي عـاشـور عـجيبـة .
سعديـــة : ((تدخل وتزغـرد وتدور فوق الخشبة)) .
عاشـــور : واش صار آه ؟ رجـح لك الجنون ؟
سعديـــة : القاضي هاهو في الصالـة قاعد يستنى .
عاشـــور : تفضلو هي خاجي ، هي نهقد وهي .
سفســـوف : اللـه يجعـل كل شي مسروك ان شاء اللـه ..

❁❁❁❁❁❁❁❁❁❁❁❁❁

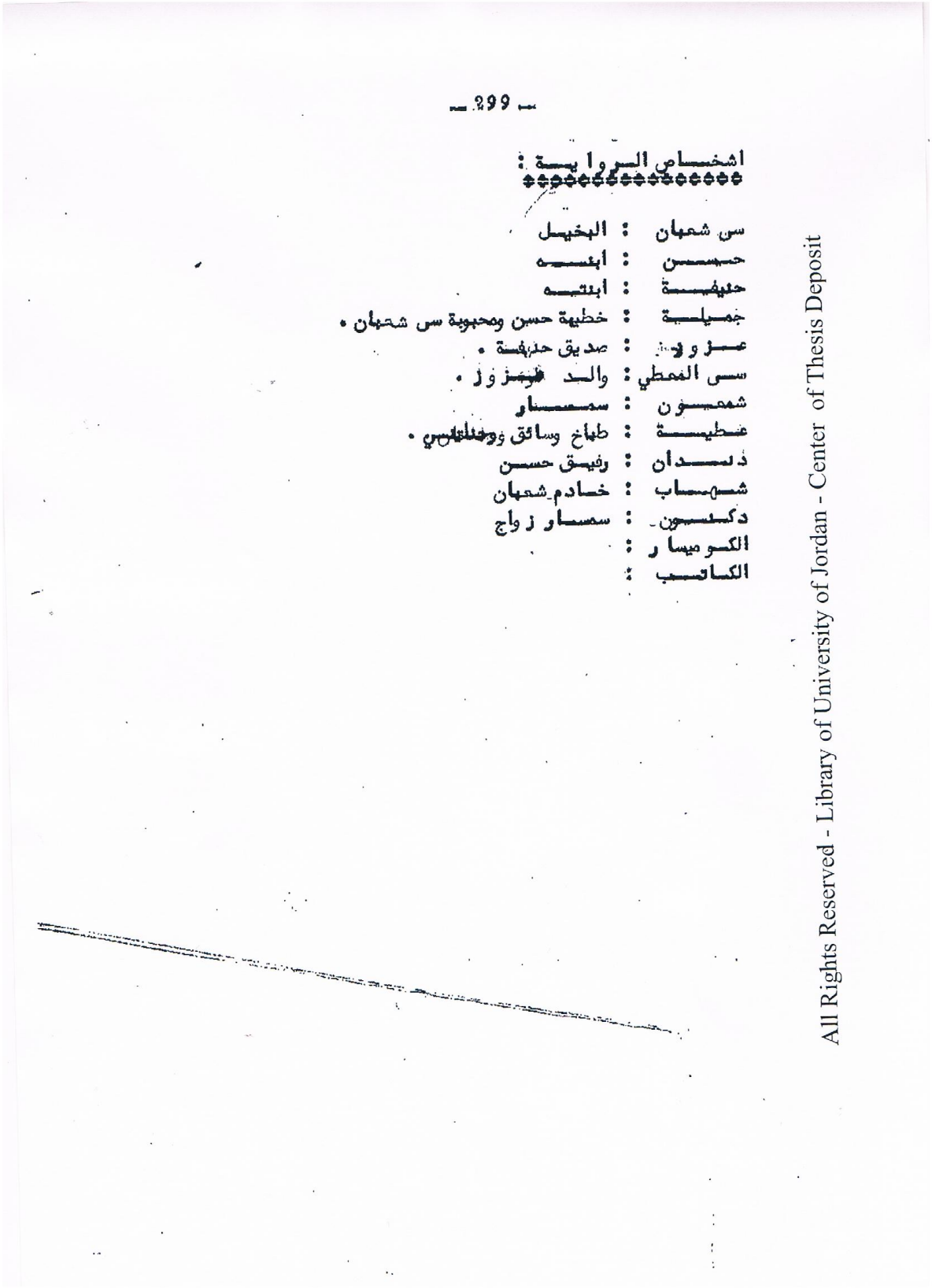
ستـــار

انتهـــت
❁❁❁❁❁❁❁❁

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص293.

1



ـ 299 ـ

اشخاص الرواية :

س شعبان : البخيل
حسن : ابنه
حليمة : ابنته
جميلة : خطيبة حسن ومحبوبة س شعبان .
عزيز : صديق حليمة .
سي المعطي : والد عزيز .
شمعون : سمسار
عطية : طباخ وسائق وخادم .
ذيدان : رفيق حسن
شهاب : خادم شعبان
دكسون : سمسار زواج
الكوميسار :
الكاتب :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص294.

1

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

— 300 —

الفصل الأول

المنظر الاول :

صالة تطل نوافذها على بستان يظهر عزوز وحنيفة جالسين .

عـــزوز : واش صار يا حنيفة رابي شايفك تغيرت من اليوم اللي صرحت لي فيه بحبك ورضيت باللي تكون خطيبتي ، لعلك ندمت على كلمتك ؟ على كل ، رغم ان قلبي شاعل بحبك وغرامـــك فانا مستعد باش نحروك من وعدك ، والمحبة عمرها ماتكون بالسيف . .

حنيفـــة : لا . . ياعزيزي راك غلطان ، انا خائفة على هذا الحب لا مايتمش . .

عـــزوز : واش سبب خوفك وانا وانت نحب بعض .

حنيفـــة : مابة حاجة وحاجة مخوفيني ، طبع بابا واعراض العائلة ، كـــلام الناس ، وقلبك انت ياعلي . . . خايفة من قلبك لا يعود من حرارة هذا الحب ويتبدل كي ماتتبدل قلوب الرجالة . .

عـــزوز : لا حنيفة ما تسمحلكش باللي تعاقبيني بذنب غيري ، اتهميني بكل شـــي الا زوال حبك ، هذا شي مستحيل لانه حب قوي يدوم مع حياتي . .

حنيفـــة : ايه . . . ياعلي كل الرجال يعاودوا هذا الكلام ويكـــروه لكن وين الافعال من لاقوال .

عـــزوز : مادام الرجل بافعالو ماهوش باقوالو انتظري افعالي ، اعطيني الوقت الكافي اللي نظهرلك فيه حبي واخلاصي .

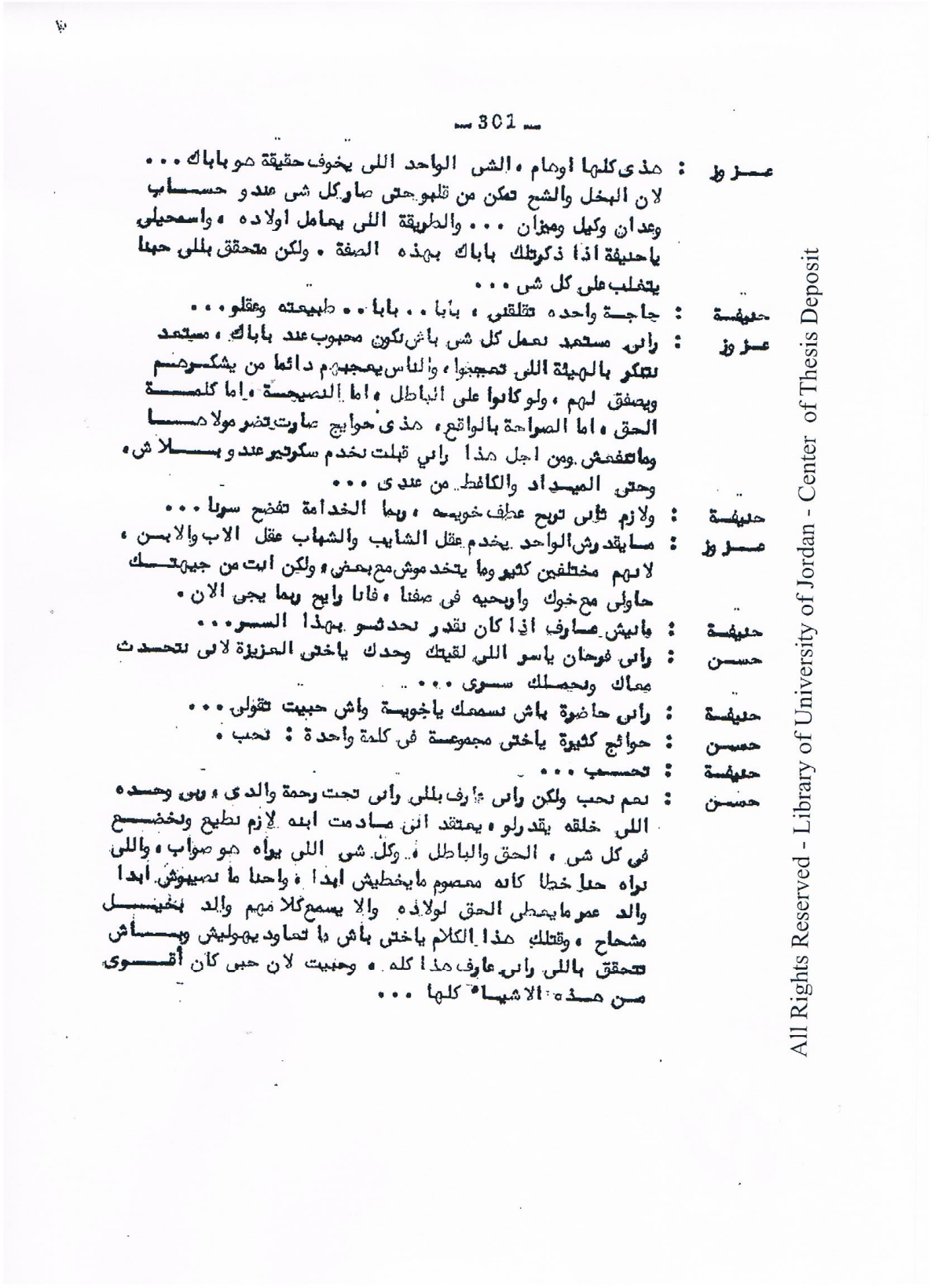
حنيفـــة : انا مصدقاتك زي لم تصدق كل مرأة كلام حبيبها ، وانا عمري ماشكيت في حبك ياعلي . .

عـــزوز : اماله عملاش هذا الخوف والحيرة ؟ . .

حنيفـــة : لكن بابا . . اهلي . . املك . . كل الناس مايشوفوكش بالعين اللي نشوفك بيها انا ، ولهم راي غير راي . . وهذا هـــو اللـــي مخـــوفـــني .

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص295.

1



— 301 —

عـــز وز : هذى كلها اوهام ، الشى الواحد اللى يخوف حقيقة هو باباك ...
لان البخل والشح تمكن من قلبو حتى صار كل شى عندو حســـاب
وعدان وكيل وميزان ... والطريقة اللى يعامل اولاده ، واسمحيلى
ياحنيفة اذا ذكرتلك باباك بهذه الصفة ، ولكن متحقق بللى حبنا
يتغلب على كل شى ...

حنيفـة : حاجـة واحده تقلقنى ، بابا .. بابا .. طبيعته وعقلو ...

عـز وز : رانى مستعد نعمل كل شى باش نكون محبوب عند باباك ، سيتعمد
نتكلم بالهبلة اللى تعجبوا ، والناس يعجبهم دائما من يشكرهم
ويصفق لهم ، ولو كانوا على الباطل ، اما النصيحة ، اما كلمـــة
الحق ، اما الصراحة بالواقع ، هذى حوايج صارت تضر مولاهـــا
وماتنفعش ومن اجل هذا رانى قبلت نخدم سكرتير عندو بـــلاش ،
وحتى الميـداد والكافط من عندى ...

حنيفـة : ولازم تانى نروح عطف خويحه ، ربما الخدامة تفضح سرنا ...

عـــز وز : مـايقدروش الواحد يخدم عقل الشايب والشباب عقل الاب والابـن ،
لانهم مختلفين كثير وما يتخدموش مع بعض ، ولكن ابت من جيهتـك
حاولى مع خوك واريحيه فى صفنا ، فانا رايح ربما يجى الان .

حنيفـة : مانيش عـارف اذا كان نقدر نحدثو بهذا السر ...

حســن : رانى فرحان ياسو اللى لقيتك وحدك ياختى العزيزة لانى نتحدث
معاك ونحملك ســرى ...

حنيفـة : رانى حاضرة باش تسمعك ياخويـة واش حبيت تقولى ...

حســن : حوائج كثيرة ياختى مجموعة فى كلمة واحدة : نحب ،

حنيفـة : نحســب ...

حســن : نعم نحب ولكن رانى عارف بللى رانى تحت رحمة والدى ، ربى وحـده
اللى خلقه يقدرلو ، يمتقد انى مـادمت ابنه لازم نطيع ونخضـــع
فى كل شى ، الحق والباطل ، وكل شى اللى يراه هو صواب ، واللى
نراه حتا خطا كانه معصوم مايخطيش ابدا ، واحنا ما نصيوش ابدا
والد عمر مايعطى الحق لولاده والا يسمع كلامهم والد بخيـــل
مشحاح ، وقتلك هذا الكلام ياختى باش ما تعاودنيهوليش ويـــاش
نتحقق باللى رانى عارف هذا كله ، وحبيت لان حبى كان أقـــوى
مـن هـذه الاشيـاء كلها ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص296.

1

حنيفة : واعطيت الكلمة وخلاص للمرا اللى تحبها ؟ ...

حسن : لا مازلت لكنى قررت كل شي، وارجوك ياختى ماتحاوليش بكلامك باش تهدديني عليها ...

حنيفة : مانحولش ياخوية واش ظهرلك منى حتى تظن منى هذا الظن ...

حسن : لا ياختى لكنك ماحبيتيش وما تعوفيش واش هو الحب واش يلزم على مولاه ...

حنيفة : (متنهده) اه ياخوية العزيز، هو فيه شجرة ماهو هاش الريح فانا لوبينتلك اللى في قلبى كنت غيرت رايك فى ...

حسن : ياالهى انت كيفى مصابة بالحب ...

حنيفة : هات السع نصفوا مسالتك، قلى من هى هذى اللى ادات قلبك ؟ ...

حسن : بنت سكنت منذ أيام في هذه الحومة، بنت خلقها وانشاها ربي تفتن كل من يشوفها، ماخلى ربى مايصور فيها، زين وبها ورقة ملكت قلبى وادات روحى ... جميلة كاسمها لان اسمها جميلة كلها عطف وحنان وسر وجمال، آه ياختى لوتشوفيها ...

حنيفة : رانى فاهمه ياخوية كل شى ويكفيها زين وجمال انك حبيتها ...

حسن : وعلمت ياختى ان حالتهم المالية ناقصة شوية، ما اكبر فوج الانسان لما يقدم المساعدة للى يحبها ويعين اهلها وعايلتها على هم الزمان، ولكن قداش انا حزين لان شح بابا وبخلو عمرو مايمكنى باش نعاونهم ...

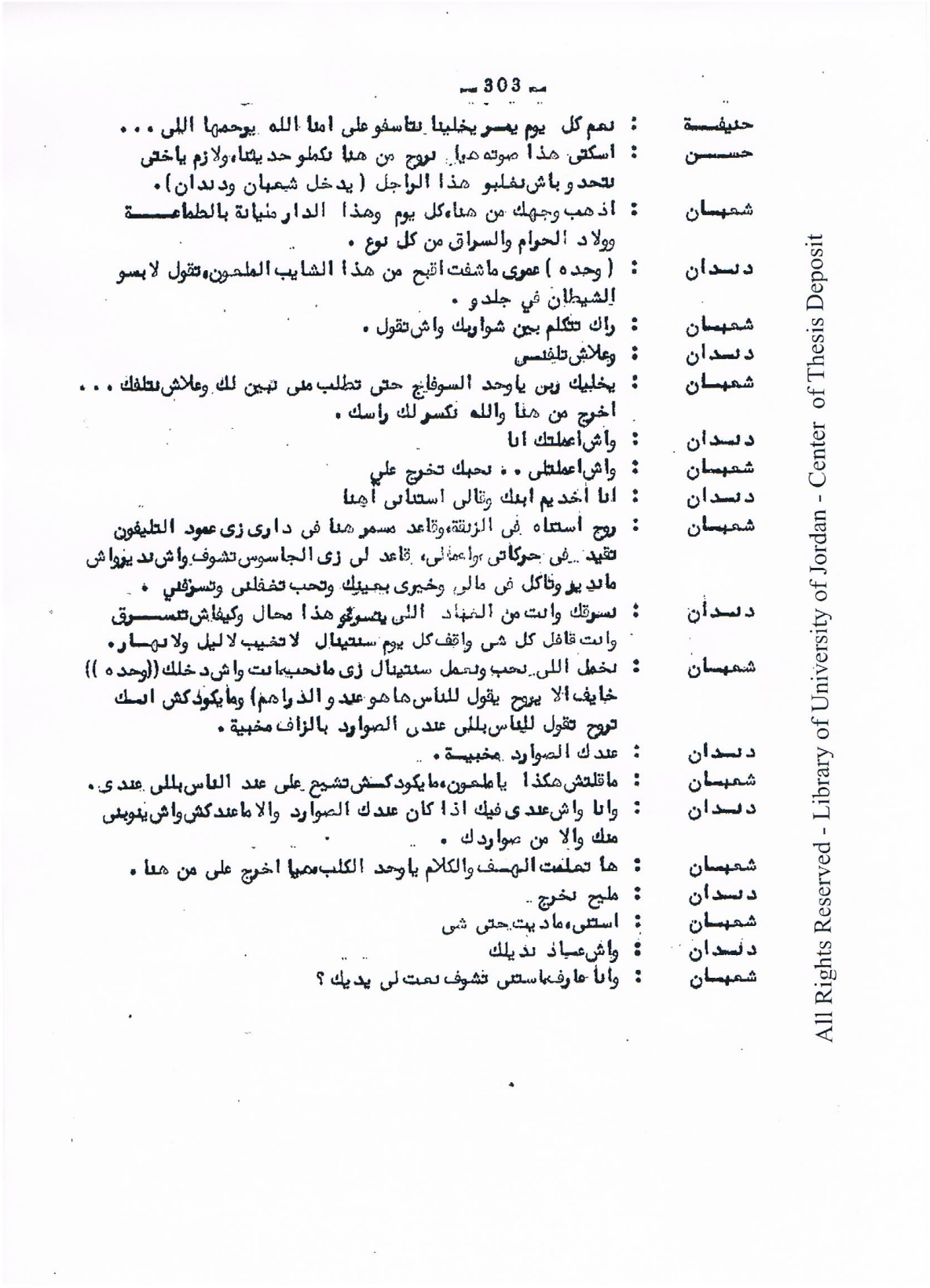
حنيفة : نعم ياخوية رانى عارفة كل شى ومقدره حزنك ...

حسن : حزنى اعظم من اللى تظنى ياختى، انا لما نفكر في هذا المعيشة المرة عيشة الشح، كل شى ينقصنا، وهذا الوالد اللى مخلينا فى هذا الهم ويجملنا فى مالية ما نتمتعوش بها ضرك وقت الشباب والحز حتى نشيبو ونعجزو ونعود و ما ناش في حاجة ليها نلقوها، أنا قررت انى نعمل كل مجهود معاه ونعمل كل الوسائل اللى نعجبو واللى ماتعجبوش لازم يخير رائه ويوافق على رغباتنا، واذا لزم الامر للحيلة فانا مستعد لكل شى .. واخر الامر نروحو عليه ونتفكوا من هذا العذاب اللى حكمنا فيه ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص297.

1



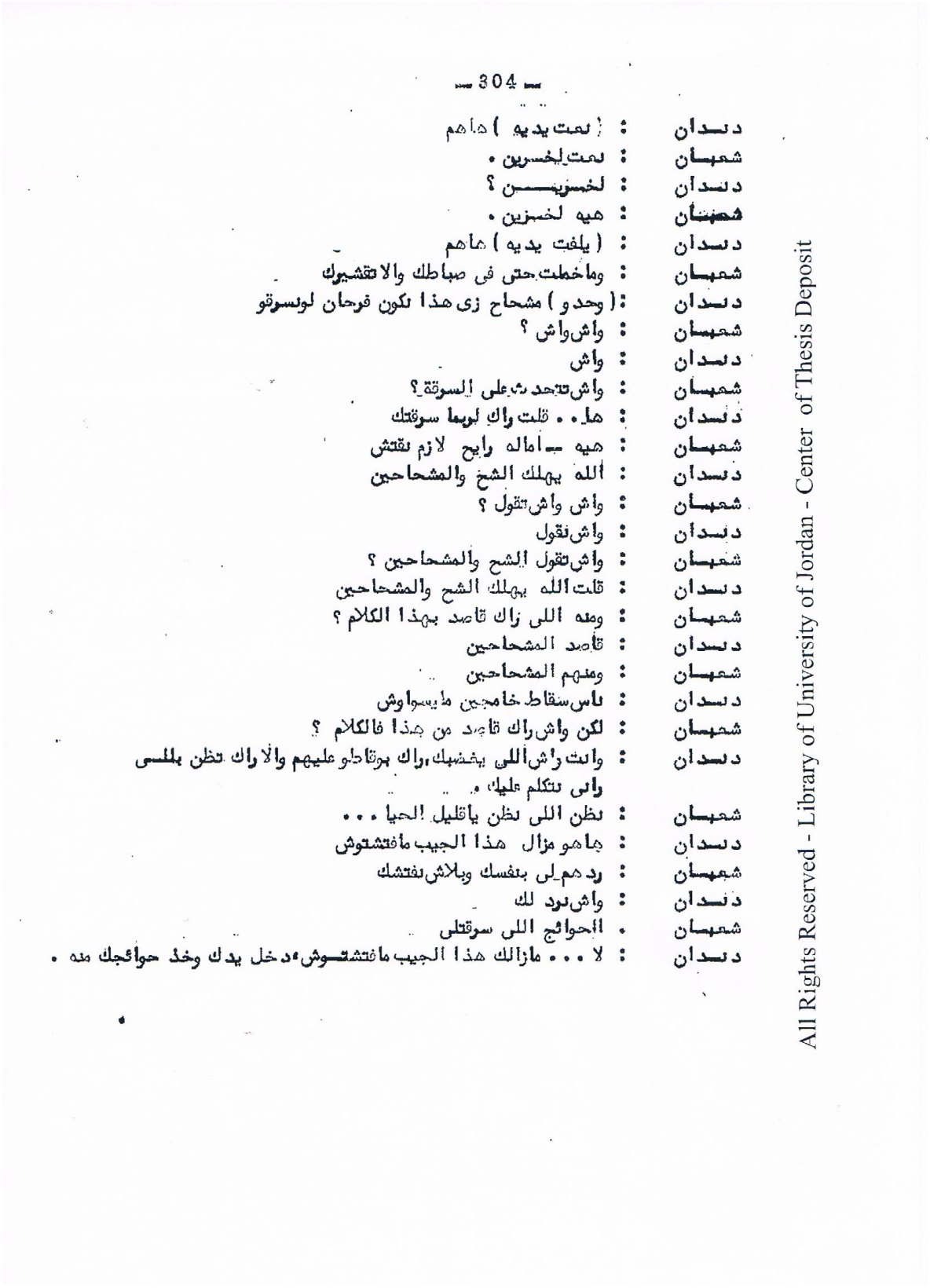
- 303 -

حنيفة : نعم كل يوم يمر يخلينا نتاسفو على امنا الله يرحمها اللى ...
حسن : اسكتى هذا صوته هيا. نروح من هنا نكملو حديثنا، ولازم ياختى نتحدو باش نغلبو هذا الراجل (يدخل شعبان ودندان).
شعبان : اذهب وجهك من هنا، كل يوم وهذا الدار منيانة بالطماعة وولاد الحوام والسراق من كل نوع.
دندان : (وحده) عمرى ماشفت اقبح من هذا الشايب الملعون، تقول لابسو الشيطان في جلدو.
شعبان : راك تتكلم بين شواربك واش تقول.
دندان : وعلاش تلفتلى
شعبان : يخليك ربى ياوحد السوفاج حتى تطلب منى تبين لك وعلاش نتلفك ... اخرج من هنا والله نكسر لك راسك.
دندان : واش اعملتك انا
شعبان : واش اعملتلى .. نحبك تخرج علي
دندان : انا اخديم ابنك وقالى استنانى اهنا
شعبان : روح استناه فى الزنقة، وقاعد مسمر هنا فى دارى زى عمود التليفون تقيد فى حركاتى واعمالى، قاعد لى زى الجاسوس تشوف واش ند يرواش ماند يرو تاكل فى مالى وخيرى بعينيك وتحب تخفلى وتسوقلي.
دندان : نسوقك وانت من الصباح اللى يتسوق هذا محال وكيفاش تتسرق وانت قافل كل شى واقف كل يوم ستنيال لاتخيب لاليل ولانهار.
شعبان : نخمل اللى نحب ونعمل ستنيال زى مانحب انت واش دخلك ((وحده)) خايف الا يروح يقول للناس هاهو عبد والذراهم) ومايكودكش انك تروح تقول للناس بللى عندى الصوارد بالزاف مخبية.
دندان : عندك الصوارد مخبية.
شعبان : ماقلتش هكذا يالملعون، مايكودكش تشيح على عند الناس بللى عندى.
دندان : وانا واش عندى فيك اذا كان عندك الصوارد والا ماعندكش واش يتويبى منك والا من صواردك.
شعبان : ها تعلمت الهدف والكلام ياوحد الكلب، هيا اخرج على من هنا.
دندان : ملبح نخرج.
شعبان : استنى، مادبيت حتى شى
دندان : واش عياد نديلك
شعبان : وانا عارفك استنى تشوف نعمت لى يديك ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص298.

1



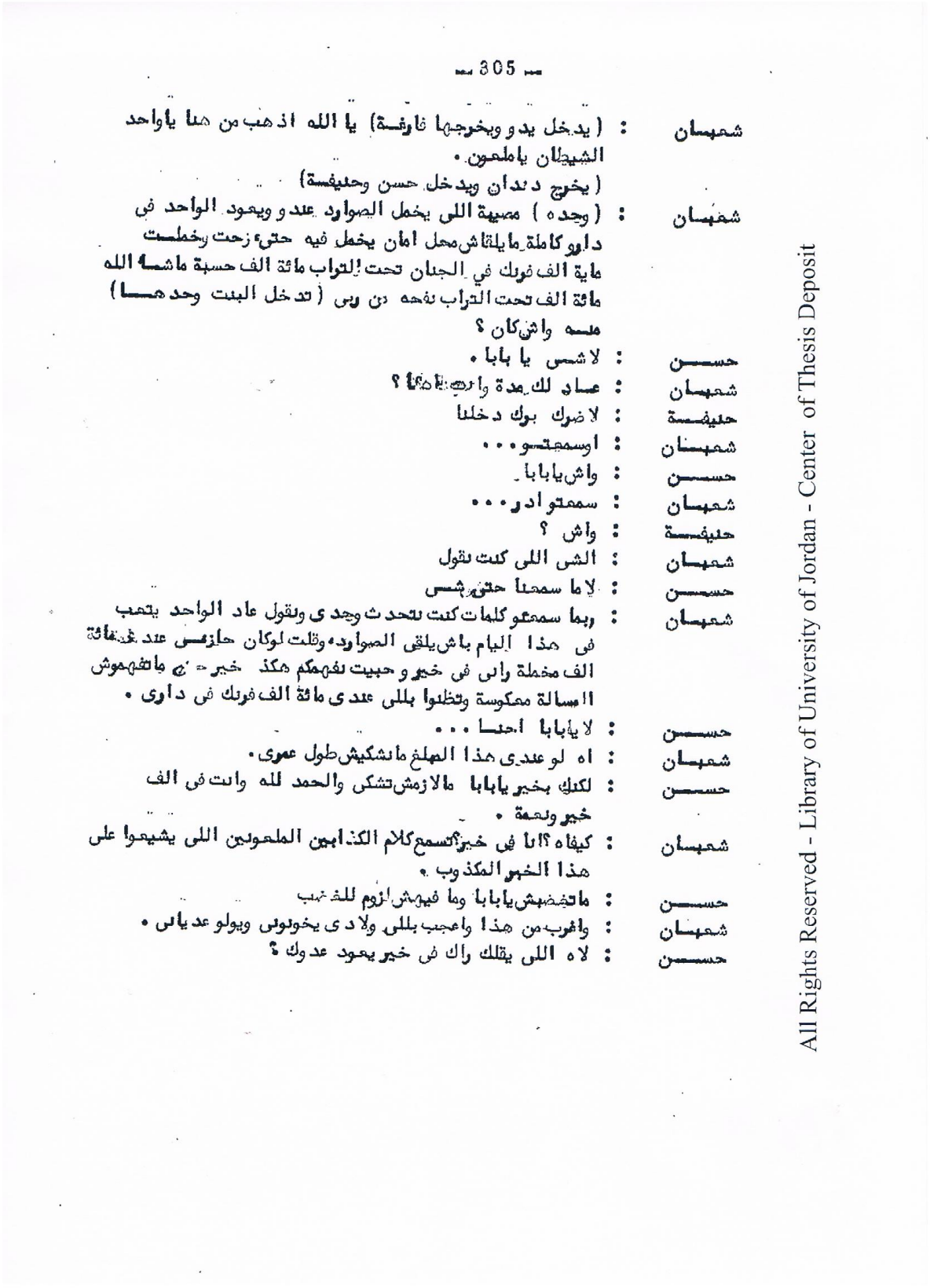
— 304 —

دنـدان : (نمت يديه) هاهم
شعبـان : نمت لخسرين .
دنـدان : لخسرين ؟
شعبـان : هيه لخسرين .
دنـدان : (يلفت يديه) هاهم
شعبـان : وماخملت حتى فى صباطك والا تقشيرك
دنـدان : (وحدو) مشحاح زى هذا تكون قرحان لونسرقو
شعبـان : واش واش ؟
دنـدان : واش
شعبـان : واش تتحدث على السرقة ؟
دنـدان : هاه . . قلت راك لربما سرقتك
شعبـان : هيه — اماله رايح لازم نقتش
دنـدان : الله يهلك الشح والمشحاحين
شعبـان : واش واش تقول ؟
دنـدان : واش نقول
شعبـان : واش تقول الشح والمشحاحين ؟
دنـدان : قلت الله يهلك الشح والمشحاحين
شعبـان : ومنه اللى راك قاصد بهذا الكلام ؟
دنـدان : قاصد المشحاحين
شعبـان : ومنهم المشحاحين
دنـدان : ناس سقاط خامجين مايسواوش
شعبـان : لكن واش راك قاصد من هذا فالكلام ؟
دنـدان : وانت راش اللى يغضبك ، راك بوقاطو عليهم والا راك تظن بللى راني نتكلم عليك .
شعبـان : نظن اللى نظن ياقليل الحيا . . .
دنـدان : هاهو مزال هذا الجيب مافتشتوش
شعبـان : رد هم لى بنفسك وبلاش نفتشك
دنـدان : واش نرد لك
شعبـان . الحوائج اللى سرقتلى
دنـدان : لا . . . مازالك هذا الجيب مافتشتـوش ، دخل يدك وخذ حوائجك منه .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص299.

1



— 305 —

شعبان : (يدخل يدو ويخرجها فارغة) يا الله اذهب من هنا ياواحد الشيطان ياملعون .

(يخرج دندان ويدخل حسن وحنيفة)

شعبان : (وحده) مصيبة اللى يخمل الصوارد عندو ويعود الواحد فى داروكاملة مايلقاش محل امان يخمل فيه حتى زحت وخملت مايةالف فرنك في الجنان تحت التراب مائة الف حسبة ماشاء الله مائة الف تحت التراب نفحه دن ربى (تدخل البنت وحدهـــا) مسه واش كان ؟

حســـن : لاشىء يا بابا .

شعبان : عاد لك مدة وانت هنا ؟

حنيفـــة : لاضرك بوك دخلنا

شعبـــان : اوسمعتو...

حســـن : واش يابابا .

شعبـــان : سمعتو ادر...

حنيفـــة : واش ؟

شعبـــان : الشى اللى كنت نقول

حســـن : لاما سمعنا حتى شىء

شعبـــان : ربما سمعتو كلمات كنت نتحدث وحدى ونقول عاد الواحد يتعب فى هذا اليام باش يلقى الصوارد وقلت لوكان حازمى عند خمسمائة الف مخملة رانى فى خير وحبيت نفهمكم هكذ خير ما نفهموش المسالة معكوسة وتظلوا بللى عندى مائة الف فرنك فى دارى .

حســـن : لا يابابا احنـــا...

شعبـــان : اه لو عندى هذا المبلغ مانشكيش طول عمرى .

حســـن : لكنك بخير يابابا مالازمش تشكى والحمد لله وانت فى الف خير ونعمة .

شعبـــان : كيفاه ؟ انا فى خير نسمع كلام الكذابين الملعونين اللى يشيعوا على هذا الخبر المكذوب .

حســـن : ماتغضبش يابابا وما فيهش لزوم للشغب

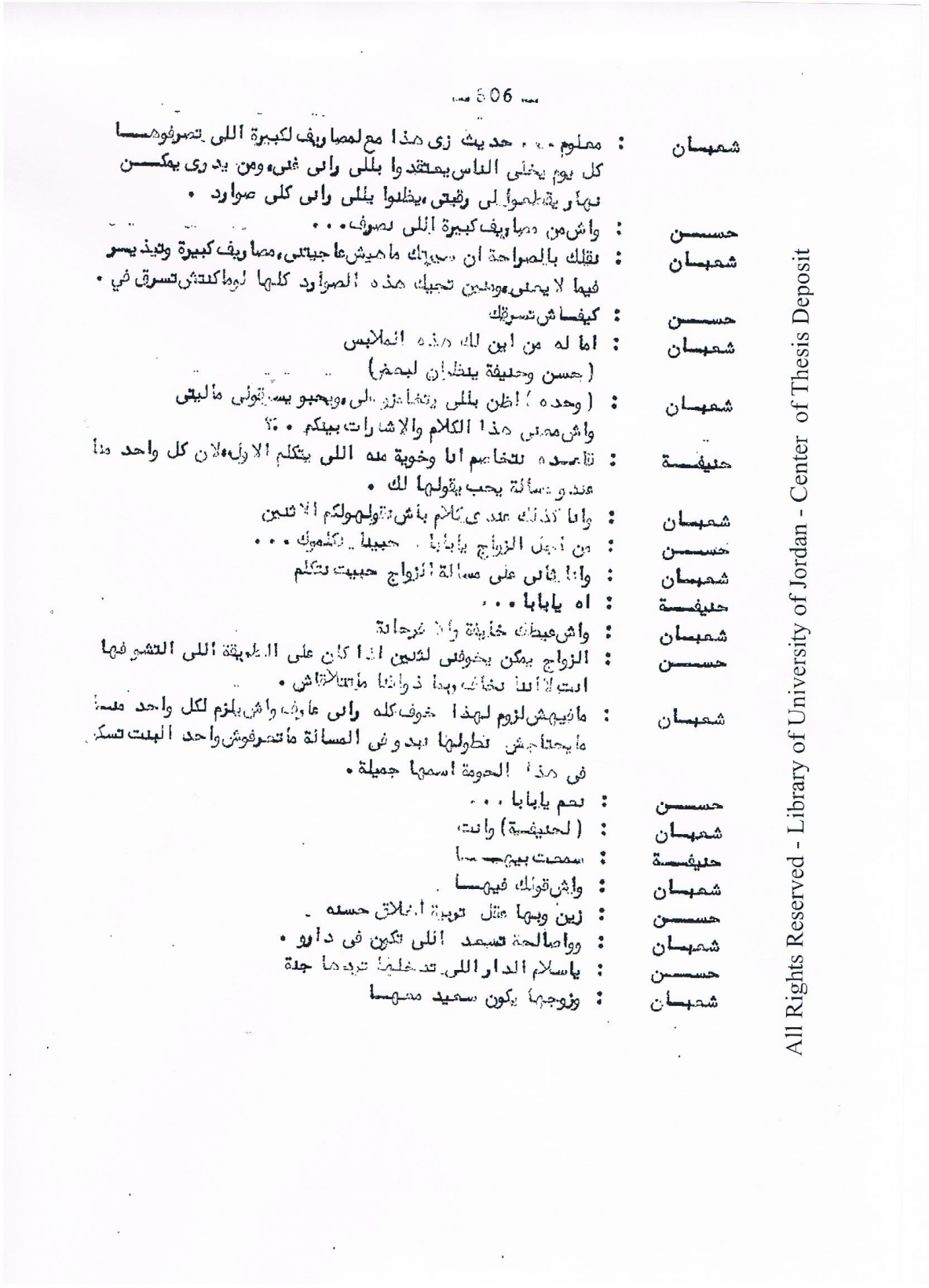
شعبـــان : واغرب من هذا واعجب بللى ولادى يخونونى ويولو عدياتى .

حســـن : لاه اللى يقلك راك فى خير يعود عدوك ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص300.

1



ـ 306 ـ

شعبان : معلوم ... حديث زى هذا مع لمصاريف لكبيرة اللى تصرفوهـا كل يوم يخلى الناس يعتقدوا بللى رانى غنى، ومن يدرى يمكـن نهار يقطعوا لى رقبتى، يظنوا بللى رانى كلى صوارد .

حسن : واش من مصاريف كبيرة اللى نصرف ...

شعبان : نقلك بالصراحة ان سيدك ماعيش عاجبانى، مصاريف كبيرة وتيذ يسر فيها لا يعنى، ومين تجيك هذه الصوارد كلها لوماكنتش تسرق في .

حسن : كيفاش تسرقك

شعبان : اما له من اين لك هذه الملابس

(حسن وحليفة ينظران لبعض)

شعبان : (وحده) اظن بللى يتخاوزو على، ويحبو يسرقولى مالبتى واش معنى هذا الكلام والاشارات بينكم .؟

حليفة : تاعدة تتخاصم انا وخوية منه اللى يتكلم الاول، لان كل واحد منا عندو مسألة يحب يقولها لك .

شعبان : وانا كذلك عندى كلام باش نقولهولكم الاثنين

حسن : من أجل الزواج يابابا . حبيبا . كلموك ...

شعبان : وانا رانى على مسألة الزواج حبيت نتكلم

حليفة : اه يابابا ...

شعبان : واش عيطك خايبة وانا فرحانة

حسن : الزواج يمكن يخوفنى لكين اذا كان على الطريقة اللى التشوفها ابت لانا نخاف وبها ذوانا ماتعلاتاش .

شعبان : ماعيهش لزوم لهذا خوف كله رانى عاوف واش يلزم لكل واحد منا مايحتاجش نطولها بدون فى المسألة ماتصرفوش واحد البنت تسكن فى هذا الحومة اسمها جميلة .

حسن : نعم يابابا ...

شعبان : (لحليفة) وانت

حليفة : سمحت بيهما

شعبان : واش قولك فيهما

حسن : زين وبها مثل تربية اخلاق حسنه .

شعبان : وواصالحة تسعد اللى تكون فى دارو .

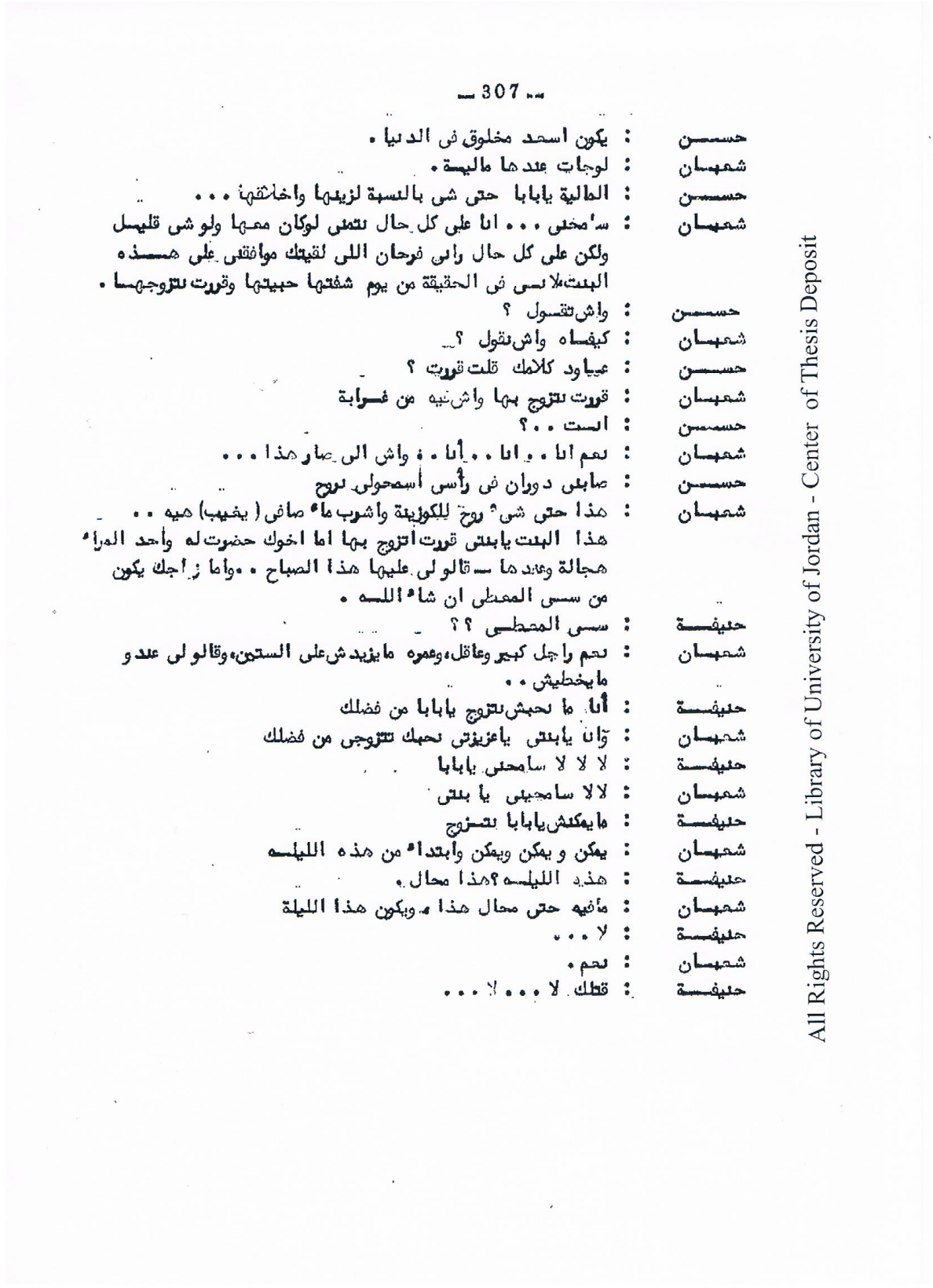
حسن : ياسلام الدار اللى تدخلها تربحها جدة

شعبان : وزوجها يكون سعيد معها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص301.

1



— 307 —

حسن : يكون اسعد مخلوق فى الدنيا .
شعبان : لوجات عندها ماليـة .
حسن : المالية يابابا حتى شى بالنسبة لزينها واخلاقها . . .
شعبان : سامحنى . . . انا على كل حال نتمنى لوكان معها ولو شى قليل ولكن على كل حال رانى فرحان اللى لقيتك موافقنى على هـذه البنت،لانسى فى الحقيقة من يوم شفتها حبيتها وقررت نتزوجهـا .
حسن : واش تقسول ؟
شعبان : كيفـاه واش نقول ؟
حسن : عياود كلامك قلت قررت ؟
شعبان : قررت نتزوج بها واش فيه من غـرابة
حسن : انت . . ؟
شعبان : نعم انا . . انا . . أنا . . واش الى صار هذا . . .
حسن : صابنى دوران فى رأسى أسمحولى نروح
شعبان : هذا حتى شى ؟ روح للكوزينة واشرب ماء صافى (يغيب) هيه . . هذا البنت يابنتى قررت أتزوج بها اما اخوك حضرت له وأحد المرأة هجالة وعندها — قالو لى عليها هذا الصباح . . واما زاجك يكون من سى المعطى ان شاء اللـه .
حليفـة : سى المعطى ؟ ؟
شعبان : نعم راجل كبير وعاقل،وعمره مايزيد ش على الستين،وقالو لى عندو مايخطيش . .
حليفـة : أنا ما نحبش نتزوج يابابا من فضلك
شعبان : وان يابنتى ياعزيزتى نحبك نتزوجى من فضلك
حليفـة : لا لا لا سامحنى يابابا
شعبان : لالا سامحينى يا بنتى
حليفـة : مايمكنش يابابا نتـزوج
شعبان : يمكن و يمكن ويمكن وابتداء من هذه الليلـه
حليفـة : هذه الليلـه ؟هذا محال .
شعبان : مأفيه حتى محال هذا ، ويكون هذا الليلة
حليفـة : لا . . .
شعبان : نعم .
حليفـة : قطك لا . . . لا . . .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص302.

1

شعبان : مجانين ، واه تحسبني كيفهم .

عزوز : ايه مذاك الحق لكن ...

شعبان : (ينظر للبستان) اظهرلي سمعت نباح كلب هذا كاش من دارلي بالصوارد . استنوني ضوك نجي .

حنيفة : انت راك تستهزا ياعزوز في كلامك .

عزوز : لا أنا ظهولي نكلمو هكذا حتى مايغوشمني ...

حنيفة : لكن هذا الزواج اذا تم ...

عزوز : مايتمش بلقاولو كيفاش نبطلوه .

حنيفة : لكن الراجل مستعجل ويحبو يتم هذا الليلة .

عزوز : مأيمكنش يتم اطالبي توخيرو وقوليلهم راك مريضة .

حنيفة : كيفاه نقلهم مريضة لوجابو الطبيب ولقاني مابي حتى شي ماتصيوش فضيحة .

عزوز : الدلباء كأنك ماتعرفيهمش بأي وجع حبيتي لابد يلقاولك المرض اللي جاي منو ..

شعبان : الحمد لله ماكان حتى شي .

عزوز : لازم على البنت تسمع كلام باباها وتقبل الراجل اللي يعطيهولها ..

شعبان : الله يسلم هذا الفم هذا كلام الصح اللي يعجبني .

عزوز : سامحني من فضلك اذا كان حدثتها في غيابك وان كان الكلام كلو في صالحها ..

شعبان : ماعليهش ما عليهش بارك الله فيك ، زدها من هذا الكلام الصالح وسامحني أنا رايح للسوق عندي بعض حوايج نقضيهم .. لكن راك عجبتني وعجبني عقلك ، وعليه راني عينتك كاتب عندي ، لكن تخدم ستة اشهور بلاش ، وبعد الستة اشهور اذا عجبتني نعين لك راتب ..

عزوز : ماعليهش ياسيدي راني قابل ، وانا خدامك ..

ستار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص303.

الفصل السادس

المنظر الثاني

حسن : قلي ياديدان وين جابت المسألة اللي كلفتك بها، المسالة واهي ماتشكوش وخصوصا بعد ما علمت بللي بابا هو فريمي في جميلة.

ديدان : باباك يعشق؟ هذي من فرايب تاخير الزمان

حسن : نعم وبذلت كل جهدي باش خبيت عليه حبي

ديدان : باباك يهتم بالحب واش اللي صابو هذا ؟ يتسخر بالناس.. والحب هذا خلقو للي زيو ؟

حسن : كل هذا من زهوى المعكوس.

ديدان : لكن عـلاش خبيت عليه حبك لجميلة.

حسن : حتى يسمح كلامي لما نحاول باش نخليه يبطل هذا الزواج اللي قسادم عليه، ولكن قلي والمسالة اللي كلفتك بها واش عملت فيها.

ديدان : ايه شفت السماسري شمحون وقالي بللي المسالة صعيبة واللـس يسلفو قلال، لكن قالي من يوم شافك حبك، ولهذا راه يعمل المحال باش يحصلك على مقصودك.

حسن : وتحصل على مائتين الف فرنك ...

ديدان : نعم لكن قالي فيه شروط صغيرة لازم يقبلها اذا حب يتحصـل على الصريودات...

حسن : وكاش ماحدثك على الرجل اللي عـاد يسلفني الصوارد ...

ديدان : ابدا هذا الجماعة بتاع لتربس يتخبو ويتستر و اكثر ملكه وانمـا اللي فهمت منو شمحون انه رايح يجمعك مع الرجل في واحد الدار، وهناك تفهمو في حالتك ومال باباك وتعقد العقده وانا نظـن بللي اسم باباك يكفي في الدعـوه ويسهل كل شي اذا عرفـك ولد فلان، غير قول عطاك اللي تبغي ...

حسن : وكاش ماذكولك على الشروط.

ديدان : راه عطاها لي مكتوبة زي ماملها عليه الراجل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص304.

1

الفصل السادس

المنظر الثاني

حسن : قلي يا دندان وين جابت المسألة اللي كلفتك بها، المسالية راهي ماتشكوش وخصوصا بعد ما علمت بللي بابا هو غريمي في جميلة.

دندان : باباك يعشق؟ هذي من غرايب تاخير الزمان

حسن : نعم وبذلت كل جهدي باش خبيت عليه حبي

دندان : باباك يهتم بالحب واش اللي صابو هذا ؟ يتسخر بالناس.. والحب هذا خلقو للي زيو ؟

حسن : كل هذا من زهوى المعكوس.

دندان : لكن عملاش خبيت عليه حبك لجميلة.

حسن : حتى يسمع كلامي لما نحاول باش نخليه يبطل هذا الزواج اللي قبادم عليه، ولكن.. قلي والمسالة اللي كلفتك بها واش عملت فيها.

دندان : ايه شفت السطاسوي شمعون وقالي بللي المسالة صعبة واللي يسلفو قلال، لكن قالي من يوم شافك حبك، ولهذا راه يعمل المحال باش يحصلك على مقصودك.

حسن : وتحصل على مائتين إلف فرنك...

دندان : نعم لكن قالي فيه شروط صغيرة لازم يقبلها اذا حب يتحصل على الصريودات...

حسن : وكاش ناخذك على الرجل اللي عاد يسلفني الصوارد...

دندان : ابدا هذا الجماعة تاع لتريس يتخبو ويتستر و اكثر منك، وانا اللي فهمت منو شمعون انه رايح يجمعك مع الرجل في واحد الدار، وهناك تفهمو في حالتك ومال باباك وتعقد المقده وانا نظن بللي اسم باباك يكفي في الدعوه ويسهل كل شي اذا عرفك ولد فلان، غير قول عطاك اللي تبغي...

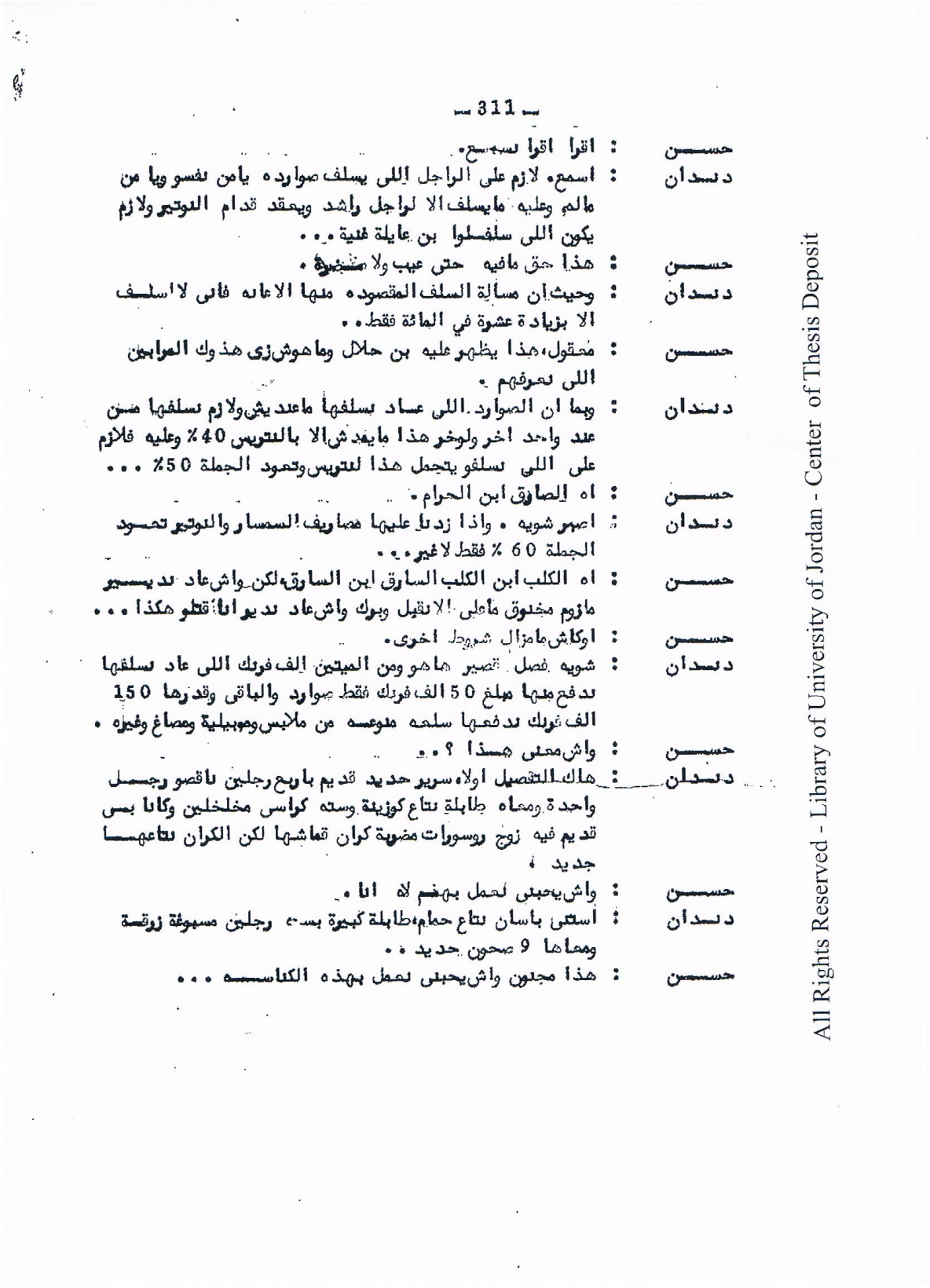
حسن : وكاش ماذكولك في الشروط.

دندان : راه عطاها لي مكتوبة زي ماملها عليه الراجل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص305.

1



ـ 311 ـ

حسـن : اقرا اقرا نسمع.

دنـدان : اسمع. لازم على الراجل اللى يسلف صوارده يامن نفسو ويا من مالو وعليه مايسلف الا لواجل راشد ويحقد قدام التوتير ولازم يكون اللى سلفلوا بن عايلة غنية ...

حسـن : هذا حق مافيه حتى عيب ولا منقيصة.

دنـدان : وحيث ان مسالة السلف المقصوده منها الاعانه فانى لااسلف الا بزيادة عشرة في المائة فقط..

حسـن : معقول، هذا يظهرعليه بن حلال وماهوش زى هذوك العرابين اللى نعرفهم.

دنـدان : وبما ان الصوارد اللى عاد نسلفها ماعنديش ولازم نسلفها من عند واحد اخر ولوخر هذا مايعدش الا بالتويس 40٪ وعليه فلازم على اللى نسلفو يتحمل هذا التويس وتعود الجملة 50٪ ...

حسـن : اه الصارق ابن الحرام.

دنـدان : اصبر شويه . واذا زدنا عليها مصاريف السمسار والتوتير تعود الجملة 60 ٪ فقط لاغير...

حسـن : اه الكلب ابن الكلب السارق ابن السارق لكن واش عاد ندير مازوم مخلوق ماعلى الانقيل وبرك واش عاد ندير انا قلتو هكذا ...

حسـن : اوكاش مازال شوجل اخرى.

دنـدان : شويه نفصل نصير هاهو ومن الميتين الف فرنك اللى عاد نسلفها ندفع منها مبلغ 50 الف فرنك فقط صوارد والباقى وقدرها 150 الف فرنك ندفعها سلعه متنوعه من ملابس ومعبيلية ومصاغ وغيره .

حسـن : واش معنى هذا ؟..

دنـدان : هاك التفصيل اولا، سرير حديد قديم باربع رجلين ناقصو رجل واحدة ومعاه طابلة نتاع كوزينة وسته كراسى مخلخلين وكانا بس قديم فيه زوج روسورات مضوية كران قماشها لكن الكران نتاعهما جديد .

حسـن : واش يحبنى نعمل بهذم لاه انا.

دنـدان : اسكتى باسان نتاع حمام، طابلة كبيرة بسته رجلين مسبوغة زرقة ومعاها 9 صحون حديد ..

حسـن : هذا مجنون واش يحبنى نعمل بهذه الكناسه ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص306.

1

دنـدان : اصبر ياسيدى اصبر واريح ريدوات واخده خضرة واحده حميرة فاسخمة واحدة صفرة واحدة زرقة .. عشرة مفارف، و15 فرشيطة و13 موس، وكبير يصلح لتقطير الماء الزهر وماء الورد ومعاه ميطرتين شاش وكاتون رحالى ناقص ، و 3 كيلو فحم وبقاط حديد ...

حسـن : هذا شى شى يجنن .

دنـدان : اصبر ماتقلقش مازال الخير اذا عطى ربى تفتح نصبة فى الربيلى، اسمع، عود قديم بلا وتار ولا مفاتح، دامة تتاع لعب بكلابها تصلح لتضياع الوقت للى ماعندوش الخدمة ومعاها كارطة تتاع لعب قديمة ناقصة لازو قراط و15 حجـرة ديمينو وكرطون .

حسـن : هذا بصـاص هذا .

دنـدان : جلد ذيب كبش و3 كتب وسومى قديم بردميو قديم ناقص بطان وسروال وفيستة تتاع عسكر ومقياس فضة مكسر، وهذه السلعـة كلها مقابل بقية المبلغ وقدره 150 الف فرنك .

حسـن : الله يهلكو السارق الملعون، يحيلى نقبل عليه هذا مقابـل 150 الف فرنك ، واش عساد ندير بها كلها ماتسواش 10 الاف فرنك لكن واش ندير دبر على هذا نتيجة شح بابا واين دات بس لهذا الحالة التعيسة .

دنـدان : لكن شح باباك وحدو ياسيدى حتى لما يتعفس ينفس من خنفرة وحدة ، خايف على الهوا لايخلص .

حسـن : واش عـاد ندير يادندان ، لازم نقبل والسلام، هى نخرجو ونفكرو فى المسالة .

((يدخل شمعون وشعبان)

شمعـون : راني مكنت لو الو رقـة تتاع الشروط ، رسلتها لو مع خديمه، ويظهر انه محتاج وماعندو وين يهرب .

شعبـان : ويعلى فى نظرك دعوتو صحيحة مانخافش لى صوارى منه ، وانت تعرفو وتعرف عايلتو .

شمعـون : لاانا لظرك ماشفتش وجهـه ، لكن خديمه قالى انه باباه غنى وامويته وهو الوارث الوحيد لباباه، ويضمن مسرث باباه تهـل ثمن، شهـر ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص307.

1

شعبان : واش عليه واش يدير الواحد ديما فعل الخير ما يروحش بلاش لازم ربي يعوضنا .

(يدخل حسن ودندان)

دندان : هذا واش و هذا صاحبنا شمعون يتكلم مع باباك .

حسن : واش معنى هذا مايكونش باش يبيعني لبابا .

شمعون : آه حيث قد قد في الوقت تقدمو ياسيادي هذا هو السيد هذم السادة اللي حدثتك عليهم تقدرو تتفاهمو .

شعبان : واش ... واش ...

شمعون : هذا هو يا سيدي الراجل اللي جا يسلف عليك الصوارد .

شعبان : هذا انت يا واحد الخبيث تتنازل لهذا الدرجة الساقطة .

حسن : هذا انت يابابا تتنازل لهذا الاعمال الساقطة ...

(شمعون ودندان يخرجو هاربين)

حسن : هذا انت تحب تتفلسف على طريق لبتريس الفاحش ...

شعبان : وبعد هذا كله ماتحشمش ومازلت واقف قدامي ؟ ..

حسن : وبعد هذا كله تقدر تقابل الناس وتمشي في السوق ؟ ..

شعبان : ماتحشمش ياقليل الحيا بعد اعمالك القبيحة وتهذيرك وفسادك وتقابلني بهذا الكلام القبيح؟ يا الله غيب عن وجهي ياوحد الكلب (يخرج) .

(يدخل دكنون)

دكنون : سيدي شعبان صباح الخير صباح النور اعطيني ايدك الكريمة نسلم عليها ياسيدي ...

شعبان : اسالني هنا يادكنون ضوك نجيك .. (وحده) نروح نتفقد صواردي ونشوفهم (يخرج)

(دندان يدخل)

دندان : هذا انت دكنون واش جيت تعمل هنا ؟ ..

دكنون : آه دنيدن صباح الخير واش جيت نعمل هنا ؟ زي ماتعرفني نخدم الناس بكل ماعطاني ربي من قوه وحيلة ...

دندان : كاش ماجيت تعمل افسادات مع المعلم شعبان ...

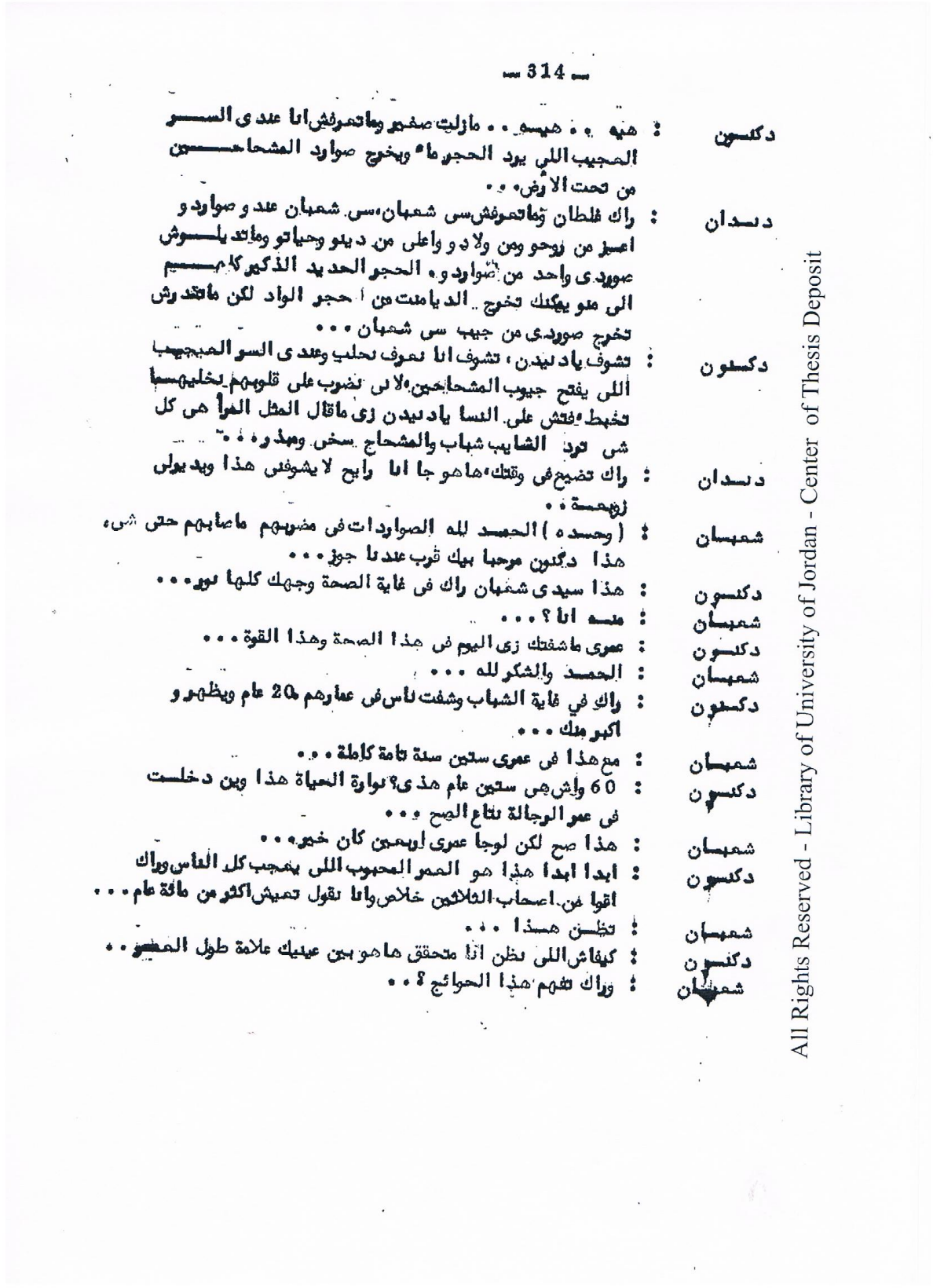
دكنون : هيه افساد صغير نربح منو نصيب من الدراهم ...

دندان : نربح الصوارد من سي شعبان؟ راك مجنون وانا نخاطر معاك بلي تحب اذا قدرت نخرج منو صوردي واحد ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص308.

1



— 314 —

دكسون : هيه .. هيه .. مازلت صغير وماتعرفش انا عندى السر العجيب اللي يرد الحجر ماء ويخرج صوارد المشحاحين من تحت الأرض ...

دبدان : راك غلطان وماتعرفش سى شعبان، سى شعبان عندو صوارد و اعز من روحو ومن ولادو واعلى من دينو وحياتو وماتد يلموش صوردى واحد من صوارده الحجر الحديد الذكير كاهو الى منو يهكتك تخرج الدياميت من الحجر الواد لكن ماتقدرش تخرج صوردى من جيب سى شعبان ...

دكسون : تشوف ياديدن، تشوف انا نعرف نحلب وعندى السر العجيب اللى يفتح جيوب المشحاحين، لازم نضرب على قلوبهم نخليهم تخبط وتفش على النسا ياديدن زى ماقال المثل المرأ هى كل شى تريد الشايب شباب والمشحاح سخى ومهذر ...

دبدان : راك تضيع فى وقتك، هاهو جا انا رايح لايشوفنى هذا ويدير لى زوبعة ..

شعبان : (وحده) الحمد لله الصوارد فى مضربهم ماصابهم حتى شى، هذا دكسون مرحبا بيك قرب عندنا جوز ...

دكسون : هذا سيدى شعبان راك فى غاية الصحة وجهك كلها نور ...

شعبان : منه انا ؟ ...

دكسون : عمرى ماشفتك زى اليوم فى هذا الصحة وهذا القوة ...

شعبان : الحمد والشكر لله ...

دكسون : راك فى غاية الشباب وشفت ناس فى عمارهم 20 عام ويظهرو اكبر منك ...

شعبان : مع هذا فى عمرى ستين سنة تامة كاملة ..

دكسون : 60 واش هى ستين عام هذى؟ نواة الحياة هذا وين دخلت فى عمر الرجالة نتاع الصح ...

شعبان : هذا صح لكن لوجا عمرى اربعين كان خير ...

دكسون : ابدا ابدا هذا هو العمر المحبوب اللى يعجب كل الناس وراك اقوا من اصحاب الثلاثين خلاص وانا نقول تعيش اكثر من مائة عام ...

شعبان : تظن هذا ...

دكسون : كيفاش اللى نظن انا متحقق هاهو بين عينيك علامة طول العمر ..

شعبان : وراك تفهم هذا الحوائج ؟ ..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص309.

1

دكسون : كيفاش اللى نفهم هذا شى محالى من الصالحين نعت لى ايدك هذا خط الحياة طويل ...

شمبان : كيفاش ؟؟ ...

دكسون : شايف هذا الخط الطويل وين رايح هذا خط الحياة ... اذا قطك تتعدى المئة عام هذا الخط يدل على انك توصل المئة وعشرين ...

شمبان : وصحيح هذا ؟ ..

دكسون : مافيهش شك ...

شمبان : هيه قلى والذعوة تاعنا وين عبادت ...

دكسون : كيفاش واين عادت كل شى تم وتعرفنى نحط يدى فى حاجة ماتمش ؟ ماكانش من هو يدو مبروكة فالزوجات ، كيفروانى تحدثت مع امها وفرحت ياسر بهذا الزواج ...

شمبان : وقبلت فى سعج ...

دكسون : نعم قبلت امالة ماتقبلش وتقدر ترد لى كلامى ؟ انت غلطان وتلطها من اليلة يحب يعقد قاتلى راهى تحت ايدك اعمل ماتحب ...

شمبان : وفهمت امها بادكنون بللى كل امرا تزوج لازم تجيب لدار رجلها حويجة فى ايدها ...

دكسون : امالة واش هذى جابية معاها الغنى والمال ...

شمبان : الغنى والصال .

دكسون : نعم ابدا احسب اولا هذى بنت مربية على القيس تقدر تعيش بالسلاطة والبطاطة متلية بالماء ماتاكل لحم ولا تحب الحلوات ولا طواجن ، ولهذا توفر لك كل شهر اكثر من عشرين الف فرنك من كرشها ، وثانية جميلة من عند ربى ماتحتاج لا صبون لا بودر ولا حمير وريحتها مسك ماتحتاج لا ريحة لا اودكولونيا ، اما الملابس غير ماتعيش روحك من طرفين كتان تخيط لنفسها روبة تعود فيها اجمل النساء وتقعد لها عامين والا ثلاثة اما الصياغة تكرهها وماتحبش تشوف فيها ، ومن هذا الناحية توفر لك فى العام الواحد اكثر من ميتين الف فرنك ، فاذا حسبت المال اللى توفرهو لك فى العام تلقا مالية ماتنساش ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص310.

1

شعبان : نعم هذا مليح للغاية لكن انا قصدى كاش ما تجيب معاهـــا حويجـة فى آيد ديا . . .

دبدان : كيفاش وهذا الخيرات اللى كنت تحسبلك فيها لوجات مرا اخرا تصرف عليها هذا المصاريف هاهى كانك صيفتهم عليها وهيا ردتهملك . . .

شعبان : واش ردت لى هانى ماقبضت حتى شى انا شاتى نقبض شـــى ماهوش عندى . . .

دبدان : آه فهمت راهم قالو لى عندهم املاك كبيرة كلها ترجع ليك . . .

شعبان : هذا هو الصح ومسالة محيرتنى ، انت تعرف البنات يحبو الشبان وانا كيما يخفاك راجل كبير . . .

دكتون : انت ماتعرفهاش تكره الشبان كره كبير وما تحب الا الشياب . . .

شعبان : همى . . .

دكتون : هى امالة منهى فى هذا اليام بطلت الزواج لان الراجل اللى خطبها فى عمرو 54 عام برك ومحقف لحيته ورد بالك لاتصغـر روحك شويه راهى تبطلك . .

شعبان : هذى حاجـة جديدة وماكنتش نعرفها . .

دكتون : امالو واش تعرف انت هذا لما تمشى فى الزقاق وتشوف شـــاب تدور وجها وتدفل ، واذا شافت شايب يتفتح قلبها وتذبل عينيها وتلقاها تشوف معاه بغرام الا ان يطيب . . .

شعبان : هذا خير يفرح وعندها الحق انا لوكنت مرا مانشوفش مع الشبان وما نحب الا الشياب . . .

دكتون : واش هما الشبان تمسخير فى تمسخير أما الشيا ب هما انتاع الصح . .

شعبان : غريبة ومع هذا كاين انسـا يخير الشبان على الشياب . . .

دكتون : مجانين ما يعرفوش واين يجى جسم الشاب المرخى مع جســم الشايب اليابس . . .

شعبان : وانا جسمى مليح يعجبك ؟ . .

دكتون : ياسلام جسمك تقول غصن بان ماشى ترقدامى ، ماشاء الله تقـول غزال يبط فى الصحـــراء . . .

شعبان : قلى وجميلة هذى عمرها ماشفتى فى الزنقة وانا عاقب . . .

دكتون : لاعمرها ماشافتك لكنى حدتتها عليك واعطيتها وصافك بالتدقيق وعجبتها للغاية . .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص311.

1

شعبان : احسنت بارك الله فيك ..

دكسون : عندى رجا عندك ياسيدى خرج لى بروس فى هذا الايام وهاذا بيا لو تعاونى شوية بالشى اللى تقدر عليه (يتلفت ويغضب) لوتشوفك جميلة فى هذا الحالة وهذا الهية ترقص بالفرح وتموت فى حبـــك (يفرح) .

شعبان : بارك الله فيك زدنى من هذا الكلام المليح ..

دكسون : اذا ماخلصتش هذا البروص ياسيدى يدخلونى للحبس (يلتفت) لوشفتها كيفاش تفرح لما تحدثها عليك (يفرح) وتقول ازيو بهـذا الزواج السعيد ..

شعبان : بارك الله فيك يادكتون ..

دكسون : ساعدنى ياسيدى بهذا المبلغ الصغير اللى رانى محتاجو ...

شعبان : آه لازم نروح نهى روحى ونشوف لوازمى ..

دكسون : تعمل فى واحد العزبة كبيرة بالزاف ياسيدى ...

شعبان : آه ابقى على خير ياسى دكتون انا مشغول ...

دكسون : والله لو ماكنتش محتاج مانطلبك ياسيدى ...

شعبان : طيح هانى جاى — سامحنى راهم ينادو على، ولما تخرج رد الباب وراك (يخرج)

دكسون : آه العلمون ياشيخة النحس ياخامج ياساقط انشوفو منه اللى يغلب (يخرج)

شعبان : هاه راح الحمد لله . يا الله تلموكلكم هنا باش نعت لكل واحـــد واش يدير باش تحضروا الدار للعرس الليلة .

شهاب ارواح . ((يدخل شهاب — عطيه — نوره — حسن))

شهاب : انعم سيدى هانى جيت ..

شعبان : وين سلاحك هو فيه عسكرى بلا سلاح ..

شهاب : هيه هيه (يخرج ويعود يحمل مكنسة وشيفونة)

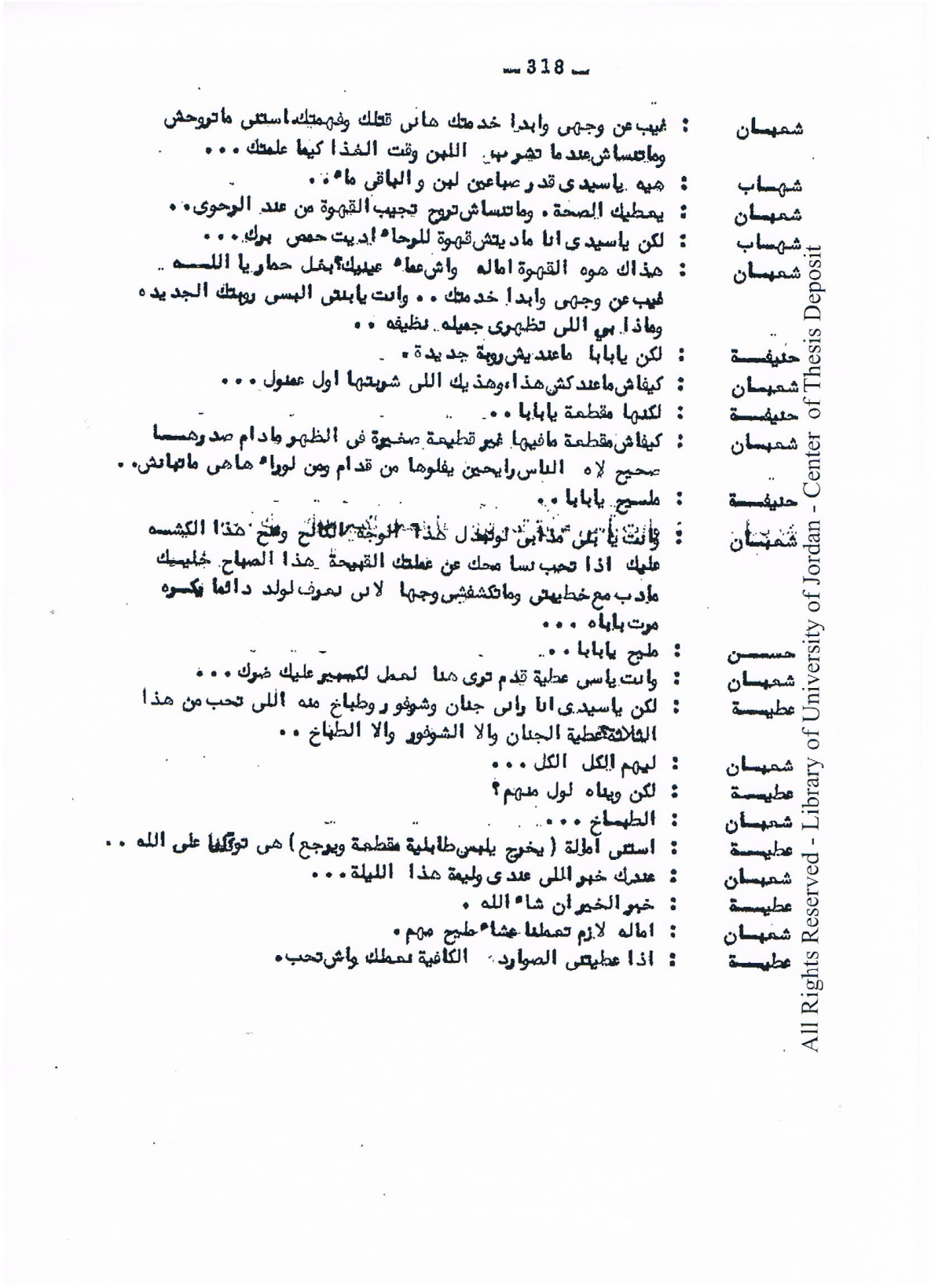
شعبان : هاحصيت . عليك تنظف الدار من اولها لاخرها، وعندما تنظف المويلية ماتحكش بالزاف مسح عليها بالشوية باش ماتفسد هـاش. رانى لو تلقى طرف جبر طاير من الحيط والله تلقى طرف سبخه طايرة من خزانة تقص عليك قيمتها دويل ... ـ

شهاب : كيفاش أسيدى . هاهى لحيوط قديمة مسها تسوس والخزاين قدام مسهم يتحلوا ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص312.

1



— 318 —

شعبان : غيب عن وجهى وابدا خدمتك هانى قتلك وفهمتك استنى ماتروحش وماتنساش عندما تشرب اللبن وقت الغذا كيما علمتك ...

شهاب : هيه ياسيدى قدر صباعين لبن والباقى ماء ..

شعبان : يعطيك الصحة . وماتنساش تروح تجيب القهوة من عند الرحوى ..

شهاب : لكن ياسيدى انا ماديتش قهوة للرحا ادبيت حمص بوك ...

شعبان : هذاك هوه القهوة اماله واش عماه عليك؟ بغل حمار يا اللـــه غيب عن وجهى وابدا خدمتك .. وانت يابنتى البسى روبتك الجديده وماذا بى اللى تظهرى جميله نظيفه ..

حنيفـــة : لكن يابابا ماعنديش روبة جديدة .

شعبان : كيفاش ماعندكش هذا، وهذيك اللى شريتها اول عمول ...

حنيفـــة : لكنها مقطعة يابابا ...

شعبان : كيفاش مقطعة مافيها غير قطيعة صغيرة فى الظهر مادام صدرهـــا صحيح لاه الناس رايحين يفلوها من قدام ومن لوراء هاهى ماتهانش ..

حنيفـــة : ملسح يابابا ..

شعبان : وانت يابنى مذابن لوبدل هذا الوجه القالح وشح هذا الكشه عليك اذا تحب تسامحك عن عملتك القبيحة هذا الصباح خليك مادب مع خطيبتى وماتكشفيش وجهها لانى نعرف لولد دائما يكره مرت باباه ...

حســـن : ملح يابابا ...

شعبـــان : وانت ياسى عطية قدم ترى هنا لعمل لكبير عليك ضوك ...

عطيـــة : لكن ياسيدى انا رانى جبان وشوفور وطباخ منه اللى تحب من هذا الثلاثة عطية الجبان والا الشوفور والا الطباخ ..

شعبـــان : ليهم الكل الكل ...

عطيـــة : لكن وبناه لول منهم؟

شعبـــان : الطبـــاخ ...

عطيـــة : استنى امالة (يخرج يلبس طابلية مقطعة ويرجع) هى توكلنا على الله ..

شعبـــان : عندك خبر اللى عندى وليمة هذا الليلة ...

عطيـــة : خبر الخير ان شاء الله .

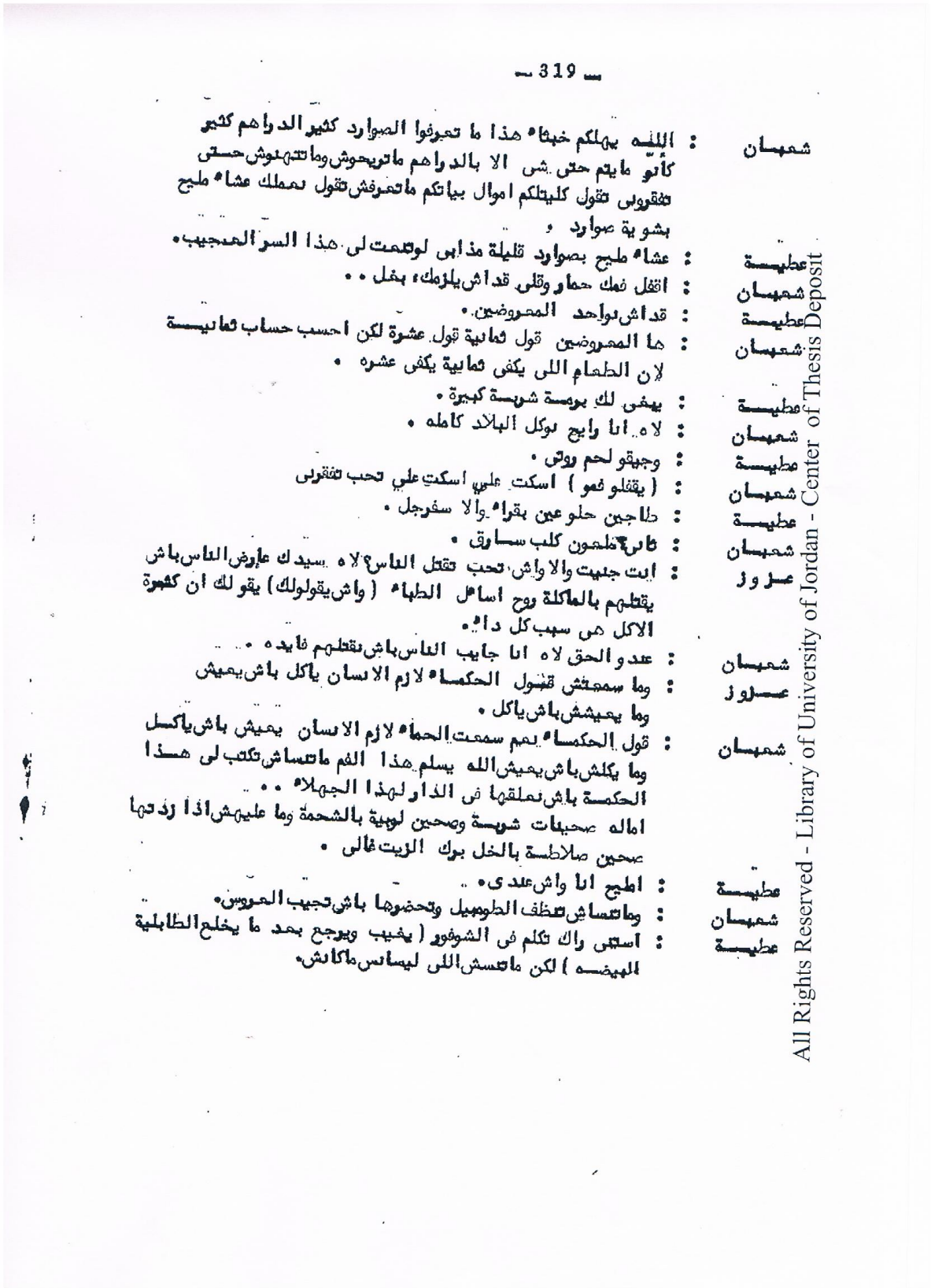
شعبـــان : اماله لازم تعملنا عشاء ملح مهم .

عطيـــة : اذا عطيتنى الصوارد الكافية نعملك واش تحب .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص313.

1



— 319 —

شعبان : اللـه يهلكم خبثاء هذا ما تعرفوا الصوارد كثير الدراهم كثير كأنو مايتم حتى شي الا بالدراهم ماتريحوش وماتهنوش حتى تفقروني تقول كليتلكم اموال بياتكم ماتعرفش تقول نعملك عشاء مليح بشوية صوارد .

عطيـة : عشاء مليح بصوارد قليلة مذابى لوتعمت لى هذا السر العجيب.

شعبان : اقفل فمك حمار وقلى قداش يلزمك بغل ..

عطيـة : قداش بواحد المعروضين.

شعبان : ها المعروضين قول ثمانية قول عشرة لكن احسب حساب ثمانيـة لان الطعام اللى يكفى ثمانية يكفى عشره .

عطيـة : يبغى لك بوسة شريـة كبيرة.

شعبان : لاه انا رايح نوكل البلاد كامله .

عطيـة : وجيبقو لحم روتى .

شعبان : (يقفلو فمو) اسكت علي اسكت علي تحب تفقرني

عطيـة : طاجين حلو عين بقراء والا سفرجل .

شعبان : ناس ملعون كلب سارق .

عـزوز : ابت جنيت والا واش تحب تقتل الناس؟ لاه سيدك عارض الناس باش يقطعهم بالماكلة روح اسأل الطباء (واش يقولولك) يقولك ان كثرة الاكل هى سبب كل داء.

شعبان : عدو الحق لاه انا جايب الناس باش نقطعهم فايده ..

عـزوز : وما سمعتش قبول الحكماء لازم الانسان ياكل باش يعيش وما يعيشش باش ياكل .

شعبان : قول الحكماء نعم سمعت الحماء لازم الانسان يعيش باش ياكل وما يكلش باش يعيش الله يسلم هذا الفم ماتساش تكتب لى هـذا الحكمة باش نعلقها فى الدار لهذا الجهلاء ..

اماله صحيفات شريـة وصحين لوبية بالشحمة وما عليهش اذا زدتها صحين صلاطـة بالخل برك الزيت غالى .

عطيـة : امليح انا واش عندى.

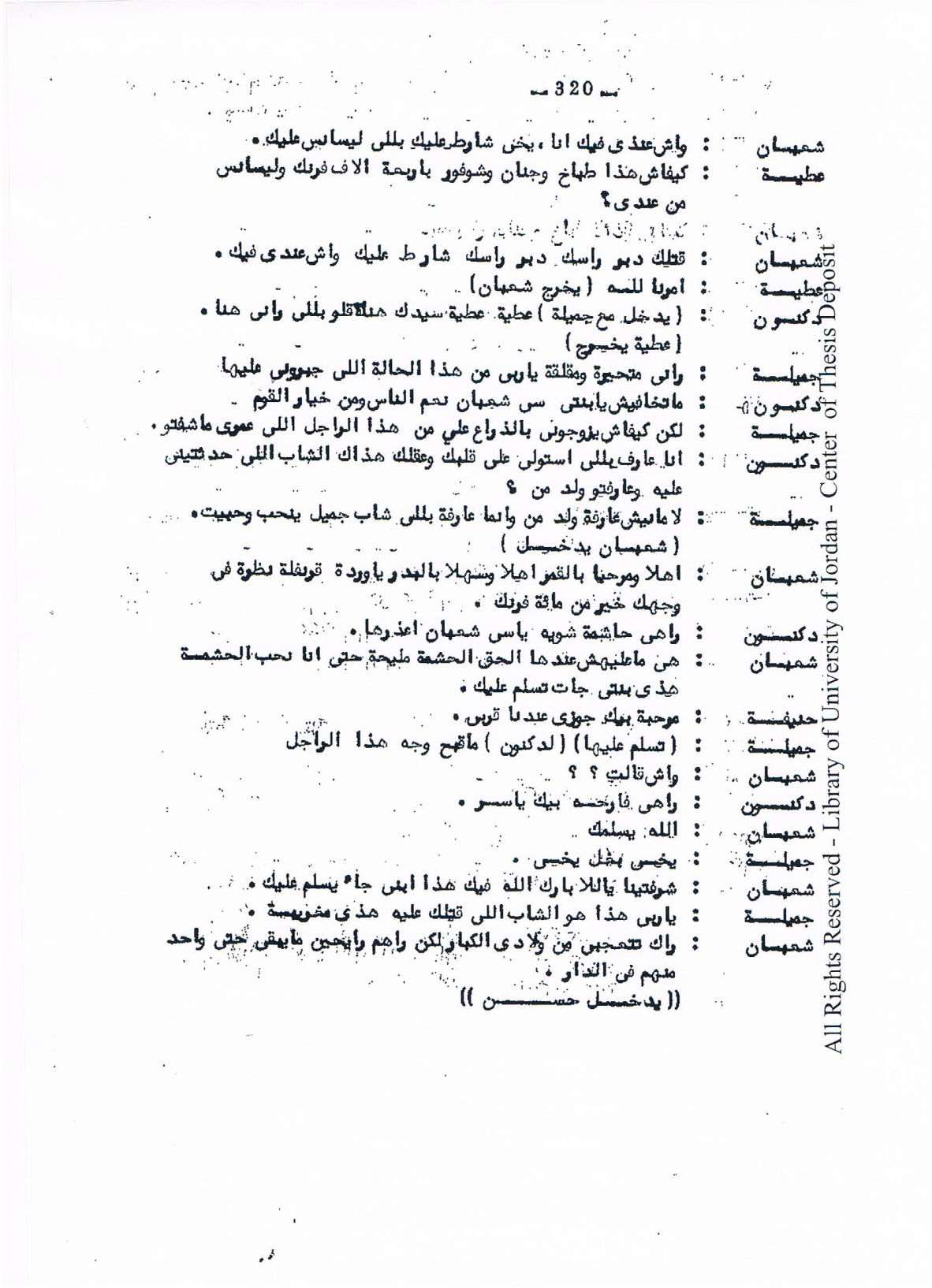
شعبان : وماتساش تظف الطوميل وتحضرها باش تجيب العروس.

عطيـة : استنى راك تكلم فى الشوفور (يغيب ويرجع بعد ما يخلع الطابلية المبيضـه) لكن ماتسش اللى ليساس ماكانش.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص314.

1



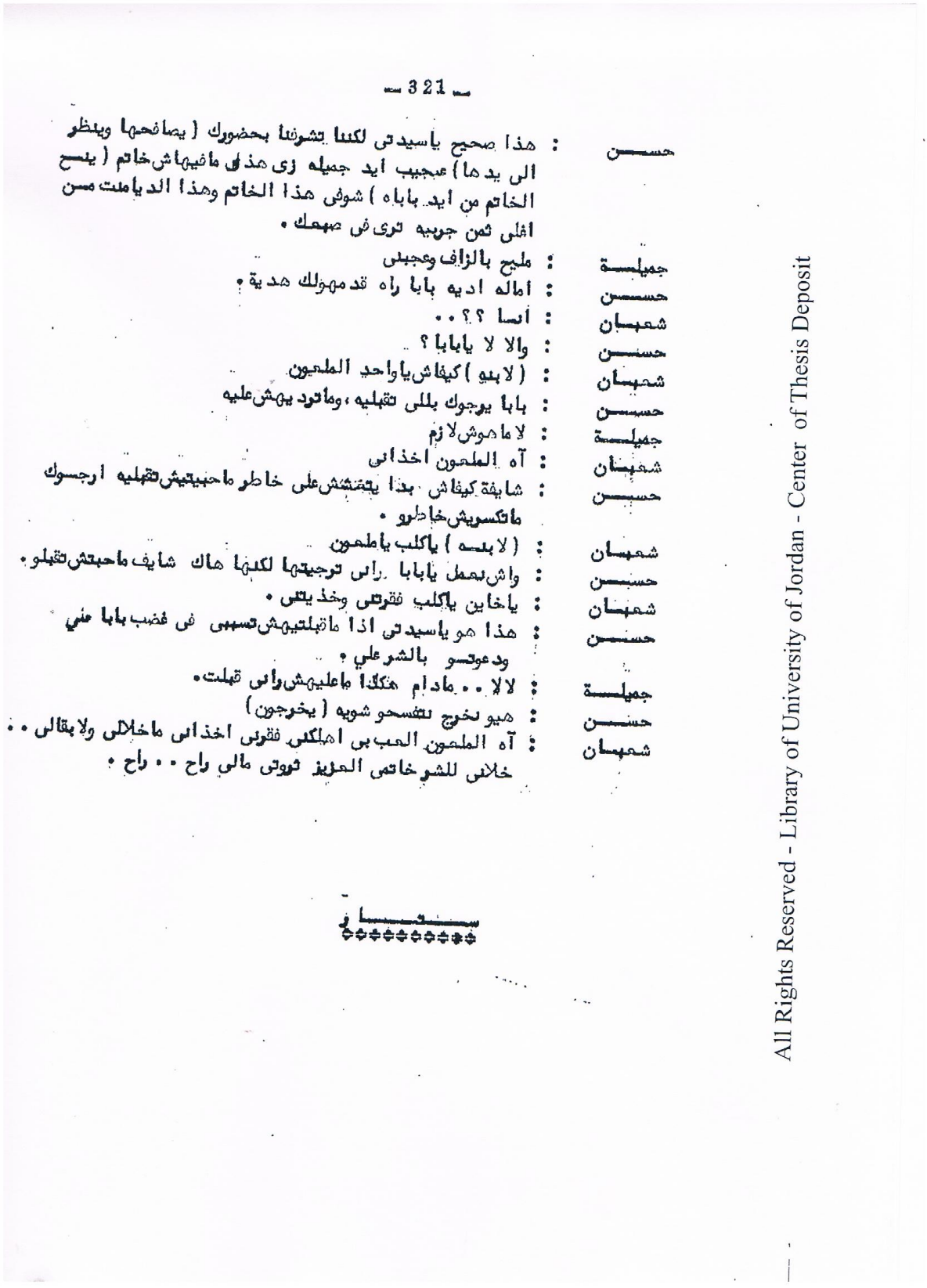
ـ 320 ـ

شعبان : واش عندى فيك انا ، بخ شارط عليك بللى ليسانس عليك .
عطيـــة : كيفاش هذا طباخ وجنان وشوفور باربعة الاف فرنك وليسانس من عندى ؟
شعبان : قطك دبر راسك دبر راسك شارط عليك واش عندى فيك .
عطيـــة : امرنا لله (يخرج شعبان) .
دكنـــون : (يدخل مع جميلة) عطية عطية سيدك هنا قلو بللى راني هنا . (عطية يخـرج)
جميلـــة : راني متحيرة ومقلقة ياربى من هذا الحالة اللى جبروني عليها
دكنـــون : ماتخافيش يابنتى سى شعبان نعم الناس ومن خيار القوم .
جميلـــة : لكن كيفاش يزوجوني بالذراع علي من هذا الراجل اللى عمرى ماشفتو .
دكنـــون : انا عارف بللى استولى على قلبك وعقلك هذاك الشاب اللى حدثتيني عليه وعارفتو ولد من ؟
جميلـــة : لا مانيش عارفة ولد من وانما عارفة بللى شاب جميل يتحب وحبيت . (شعبان يدخـــل)
شعبان : اهلا ومرحبا بالقمر اهلا وسهلا بالبدر ياوردة قرنفلة نظرة فى وجهك خير من مائة فرنك .
دكنـــون : راهى حاشمة شويه ياسى شعبان اعذرها .
شعبان : هى ماعليهش عندها الحق الحشمة مليحة حتى انا نحب الحشمة هذى بنتى جات تسلم عليك .
حليفـــة : مرحبة بيك جوزى عبدنا قريب .
جميلـــة : (تسلم عليها) (لدكنون) ماتح وجه هذا الراجل
شعبان : واش قالت ؟ ؟
دكنـــون : راهى فارحـه بيك ياسـر .
شعبان : الله يسلمك
جميلـــة : يخـس بخل يخـس .
شعبان : شرفتينا يالالا بارك الله فيك هذا ابنى جاء يسلم عليك .
جميلـــة : ياربى هذا هو الشاب اللى قلبك عليه هذى مخزيـــة .
شعبان : راك تتعجبى من ولادى الكبار لكن راهم رابحين مابقى حتى واحد منهم فى الدار .
((يدخـــل حســـــن))

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص315.

1



— 321 —

حســـن : هذا صحيح ياسيدتى لكننا تشرفنا بحضورك (يصافحها وينظر الى يدها) عجيب ايد جميله زى هذى مافيهاش خاتم (يمسح الخاتم من ايد باباه) شوفى هذا الخاتم وهذا الدياملت من اغلى ثمن جربيه تروى فى صحتك .

جميلـــة : مليح بالزاف وعجبنى

حســـن : اماله اديه بابا راه قدمهولك هدية .

شعبـان : انسا ؟؟ ..

حســـن : والا لا يابابا ؟

شعبـان : (لابنه) كيفاش ياواحد الملعون

حســـن : بابا يوجوك بللى تقبليه ، وماترديهش عليه

جميلـــة : لاماهوش لازم

شعبـان : آه الملعون اخذانى

حســـن : شايفة كيفاش بدا يتقشش على خاطر ماحبيتيش تقبليه ارجوك ماتكسريش خاطرو .

شعبـان : (لابنه) ياكلب ياملعون

حســـن : واش نعمل يابابا رانى ترجيتها لكنها هاك شايف ماحبتش تقبلو .

شعبـان : ياخاين ياكلب فقرتنى وخذيتنى .

حســـن : هذا هو ياسيدتى اذا ماقبلتيهش تسهى فى غضب بابا منى ودعوتو بالشر علي .

جميلـــة : لالا .. مادام هكذا ماعليهش رانى قبلت .

حســـن : هيو نخرج نتفسحو شويه (يخرجون)

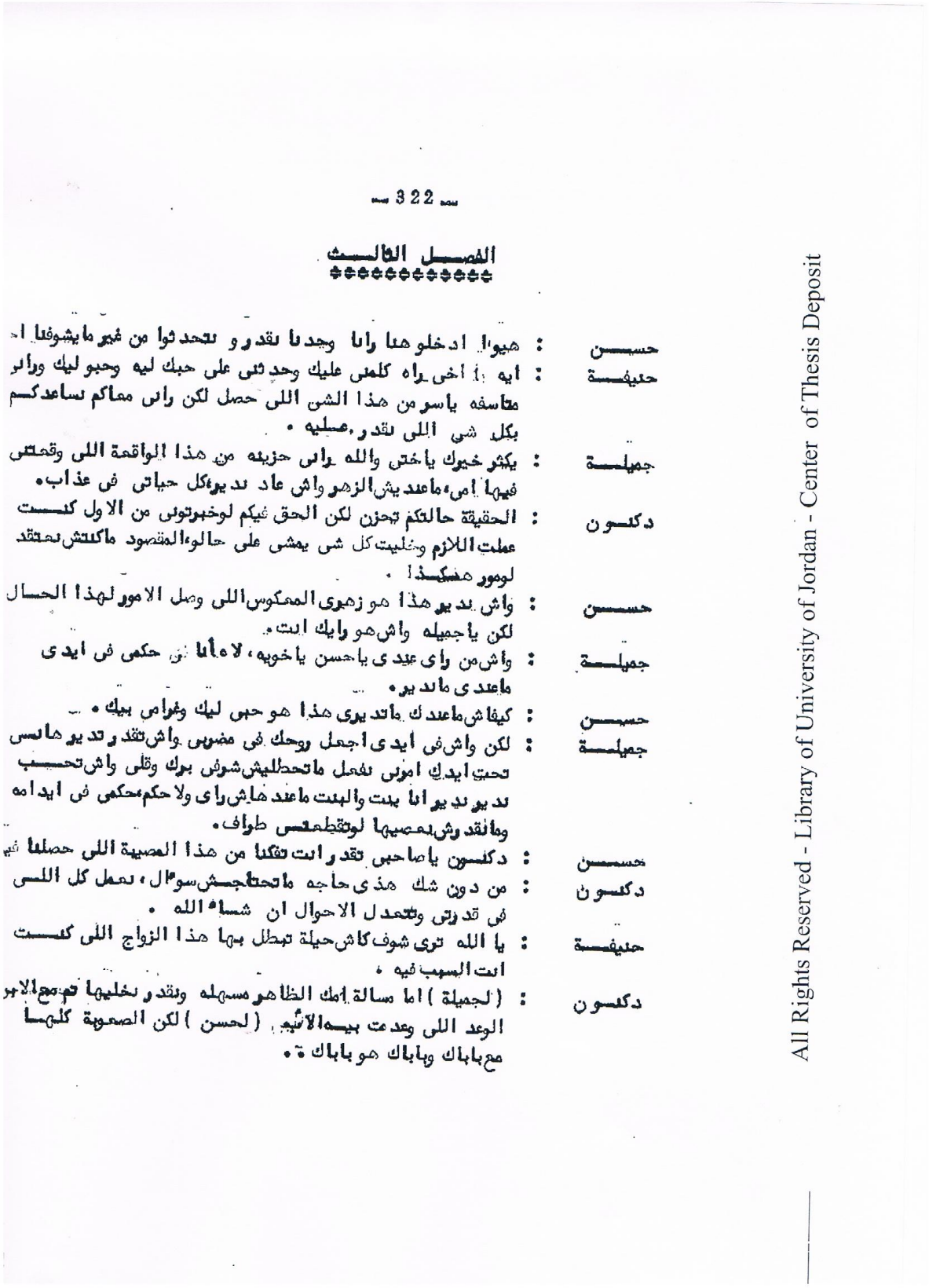
شعبـان : آه الملعون العب بى اهلكنى فقرنى اخذانى ماخلانى ولا بقالى .. خلانى للشر خاتمى العزيز ثروتى مالى راح .. راح .

ســـتـــار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص316.

1



— 322 —

الفصل الثالث

حسن : هيوا ادخلو هنا رانا وجدنا نقدرو نتحدثوا من غير مايشوفنا احد

حنيفة : ايه يا اخي راه كلمني عليك وحدثني على حبك ليه وحبو ليك ورانو متاسفه ياسر من هذا الشي اللي حصل لكن راني معاكم نساعدكم بكل شي اللي نقدر عليه .

جميلة : يكثر خيرك ياختي والله راني حزينه من هذا الواقعة اللي وقعتلي فيها امي، ماعنديش الزهر واش عاد ندير، كل حياتي في عذاب .

دكسون : الحقيقة حالتكم تحزن لكن الحق عليكم لوخبرتوني من الاول كنت عملت اللازم وخليت كل شي يمشي على حالو، المقصود ماكنتش نعتقد لومور هكذا .

حسن : واش ندير هذا هو زهري المعكوس اللي وصل الامور لهذا الحال لكن ياجميله واش هو رايك انت .

جميلة : واش من راي عندي ياحسن ياخويه، لا، أنا ما حكمي في ايدي ماعندي ماندير .

حسن : كيفاش ماعندك ماتدير، ري هذا هو حبي ليك وغرامي بيك .

جميلة : لكن واش في ايدي اجعل روحك في مضربي واش نقدر ندير هانس تحت ايدك امرني نفعل ماتحطليش شوش برك وقلي واش تحب ندير ندير انا بنت والبنت ماعندها ش راي ولا حكم، حكمي في ايد امه ومانقدرش نعصيها لوتقطعني طواف .

حسن : دكسون ياصاحبي تقدر انت تفكنا من هذا المصيبة اللي حصلنا فيها

دكسون : من دون شك هذي حاجه ماتحتاجش سؤال، نعمل كل اللي في قدرتي ونتعدل الاحوال ان شاء الله .

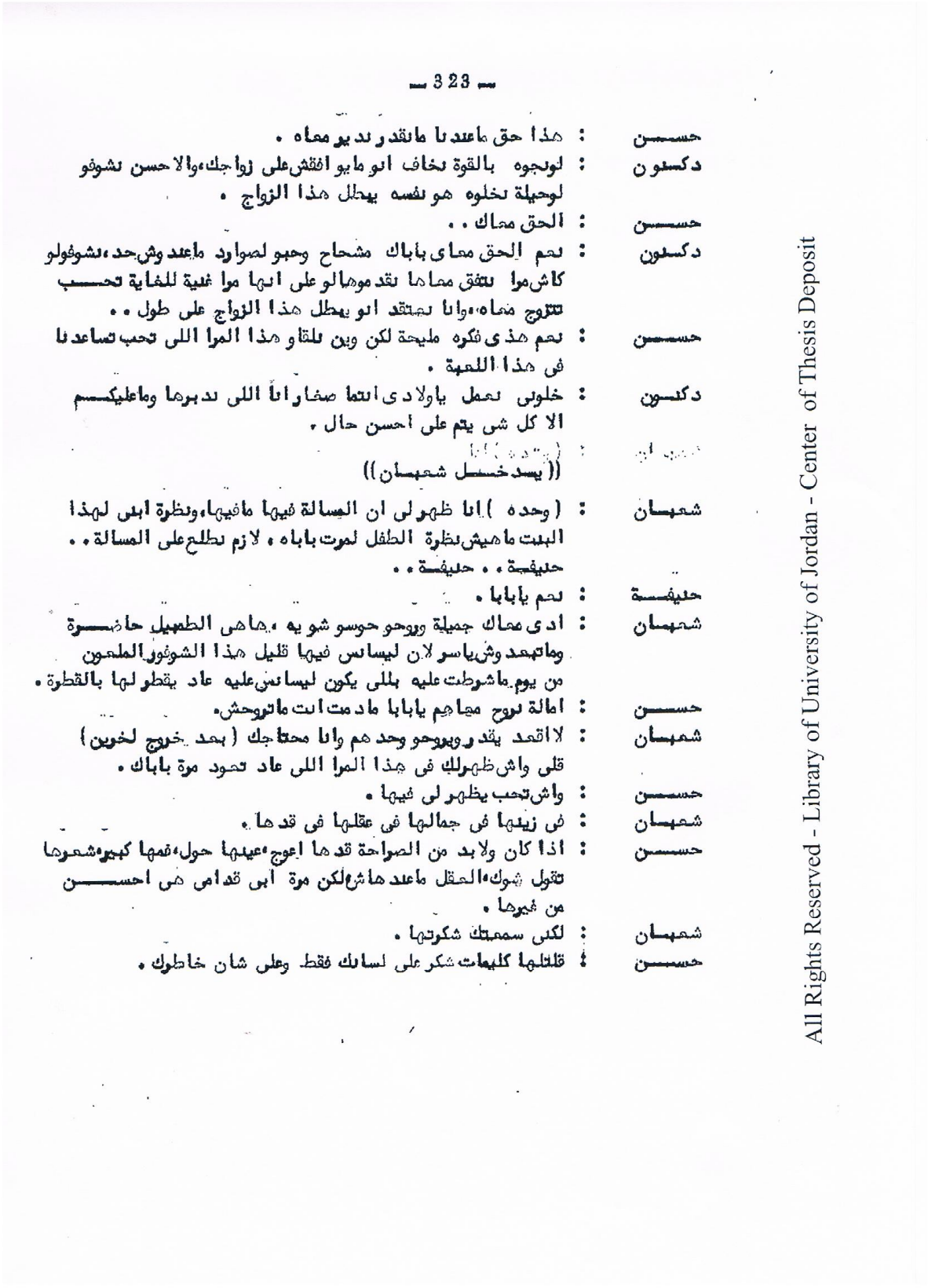
حنيفة : يا الله ترى شوف كاش حيلة تبطل بها هذا الزواج اللي كنت انت السبب فيه .

دكسون : (لجميلة) اما مسالة امك الظاهر مسهله ونقدر نخليها تم مع الابر الوعد اللي وعدت بيه الاثنين (لحسن) لكن الصعوبة كلها مع باباك وباباك هو باباك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص317.

1



— 323 —

حســـن : هذا حق ماعندنا مانقدر ندبر معاه .

دكسون : لوتجوه بالقوة تخاف انو مايوافقش على زواجك،والاحسن نشوفو لوحيلة تخلوه هو نفسه يبطل هذا الزواج .

حســـن : الحق معاك . .

دكسون : نعم الحق معاى باباك مشحاح وحبو لصوارد ماعندوش حد،نشوفولو كاش مرا تتفق معاها نقدموهالو على انها مرا غنية للغاية تحســـب تتزوج معاه،وانا نعتقد انو يبطل هذا الزواج على طول . .

حســـن : نعم هذى فكره مليحة لكن وين نلقاو هذا المرا اللى تحب تساعدنا فى هذا اللعبة .

دكســون : خلونى نعمل ياولادى انتما صغار انا اللى ندبرها وماعليكـــم الا كل شى يتم على احسن حال .

((يدخـــل شعبـــان))

شعبـــان : (وحده)انا ظهرلى ان المسالة فيها مافيها،ونظرة ابنى لهذا البنت ماهيش نظرة الطفل لمرت باباه ، لازم نطلع على المسالة . . حليفـــة . . حليفـــة . .

حليفـــة : نعم يابابا .

شعبـــان : ادى معاك جميلة وروحو حوسو شو يه ،هاهى الطميل حاضـــرة وماتبعد وش ياسر لان ليسانس فيها قليل هذا الشوفور الملعون من يوم ماشرطت عليه بللى يكون ليسانس عليه عاد يقطرلها بالقطرة .

حســـن : امالة تروح معاهم يابابا مادمت انت ماتروحش .

شعبـــان : لااقعد بقدر وبروحو وحدهم وانا محتاجك (بعد خروج لخرين) قلى واش ظهرلك فى هذا المرا اللى عاد تعود مرة باباك .

حســـن : واش تحب يظهرلى فيها .

شعبـــان : فى زينها فى جمالها فى عقلها فى قدها .

حســـن : اذا كان ولابد من الصراحة قدها اعوج،عينها حول،فمها كبير،شعرها تقول شوك،العقل ماعندهاش لكن مرة ابى قدامى هى احســـن من غيرها .

شعبـــان : لكنى سمعتك شكرتها .

حســـن : قلتلها كليمات شكر على لسانك فقط وعلى شان خاطرك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص318.

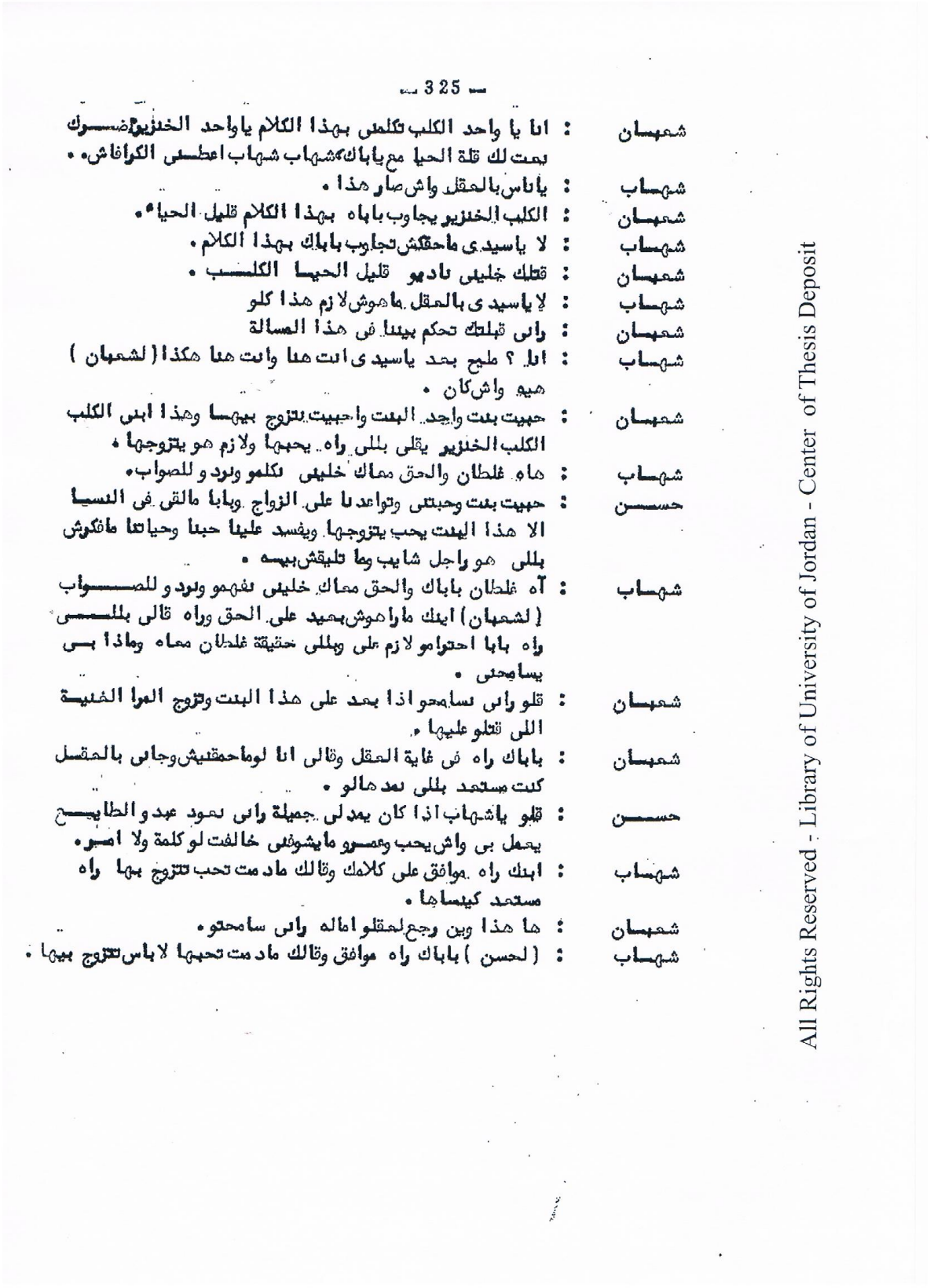
1

شعبان : قلي الحق يعني ماعندكش ميل ليها ؟
حسن : منه انا ابدا ابدا .
شعبان : مع الاسف فسدت المساله اللي جات في راسي ، لاني شفت معاها لقيتها طفلة صغيرة وانا راجل كبير ولقيتها ما تليق بي ولا نليق بها ، وقلت مادمت عطيت الكلمة لامها نزوجها لك انت وبهذا نرتاح ونقوم بواجبي ليها ولامها . .
حسن : نزوجها انا .
شعبان : هيه تتزوجها انت ولكن مادامت ماتعجبكش واش عاد ندير .
حسن : لكن يابابا وان كان ماعجبتنيش فعلى شان خاطرك راني راضي نزوج بيها .
شعبان : لالا . . انا اعقل منك وماانحبش نزوجك بالذراع بامرا ماترتعجبكش .
حسن : امالا مادامت المسالة هكذا انا نصوحلك بكل شي ، الحقيقة انسى نحبها وحبيتها من يوم شفتها وكنت حبيت نقلك عليها لكن انت سبقتني وقلي راك تحب تتزوجها ولهذا سكت وتحملت كل شي .
شعبان : وشفتها وتحدثت معاها قبل اليوم .
حسن : نعم شفتها وتحدثت معاها وصوحتلها بحبي .
شعبان : وامها عندها خبر .
حسن : نعم امها عندها خبر وقابلوني بكل فرح لكنهم ماعمش عارفين انا ابن من .
شعبان : والبنت تحبك وقابلة تتزوجك .
حسن : يظهر لي يابابا بلي تحبني .
شعبان : (وحده) هاه دولك عرفت كل شي (لولد و) اسمع يا ابني لازم تنسى هذا البنت وتتلح من قلبك هذا الحب لان هذا البنت عاد تتزوجها اما انت فان المرا الهجالة الغنية اللي قتلك عليها راهي تستنى فيك ، وكن مستعد باش تتزوجها . . .
حسن : هكذا لعبت بي اماله ، اعلم بان ماتخلاش على جميلة وماتخليش هذا الزواج اللي بالذراع يتم بينك وبينها لانك راجل خرفت وماراكش عاوف واش تدير .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص319.

1



— 325 —

شعبان : انا يا واحد الكلب تكلمني بهذا الكلام ياواحد الخنزير ضروك بعت لك قلة الحيا مع بابا ك شهاب شهاب اعطني الكرافاش .

شهاب : ياناس بالعقل واش صار هذا .

شعبان : الكلب الخنزير يجاوب باباه بهذا الكلام قليل الحيا .

شهاب : لا ياسيدي ماحقكش تجاوب بابا ك بهذا الكلام .

شعبان : قطك خليني ناديو قليل الحيا الكلب .

شهاب : لا ياسيدي بالعقل ماهوش لازم هذا كلو

شعبان : راني قبلتك تحكم بيننا في هذا المسالة

شهاب : اه ؟ ملبح بعد ياسيدي انت هنا وانت هنا هكذا (لشعبان) هيه واش كان .

شعبان : حبيت بنت واجد البنت واحبيت نتزوج بيها وهذا ابني الكلب الكلب الخنزير يقلي بلي راه يحبها ولازم هو يتزوجها .

شهاب : هاه غلطان والحق معاك خليني نكلمو ونرد و للصواب .

حسن : حبيت بنت وحبتني وتواعدنا على الزواج وبابا مالقى في النسا الا هذا البنت يحب يتزوجها ويفسد علينا حبنا وحياتنا ماتكرش بلي هو راجل شايب وما تليقش بيه .

شهاب : آه غلطان بابا ك والحق معاك خليني نفهمو ونرد و للصواب (لشعبان) ابنك ماراهوش بعيد على الحق وراه قالي بلي راه بابا احترامو لازم على وبلي حقيقة غلطان معاه وماذا بي يسامحني .

شعبان : قلو راني نسامحو اذا بعد على هذا البنت وتزوج المرا الخنيزة اللي تقلو عليها .

شعبان : بابا ك راه في غاية العقل وقالي انا لوماحققيش وجاني بالعقل كنت مستعد بلي نعد هالو .

حسن : قلو ياشهاب اذا كان يعدلي جميلة راني نعود عبد و الطايح يعمل بي واش يحب وعمرو مايشوفني خالفت لو كلمة ولا امره .

شهاب : ابنك راه موافق على كلامك وقالك مادمت تحب تتزوج بها راه مستعد كيما ها .

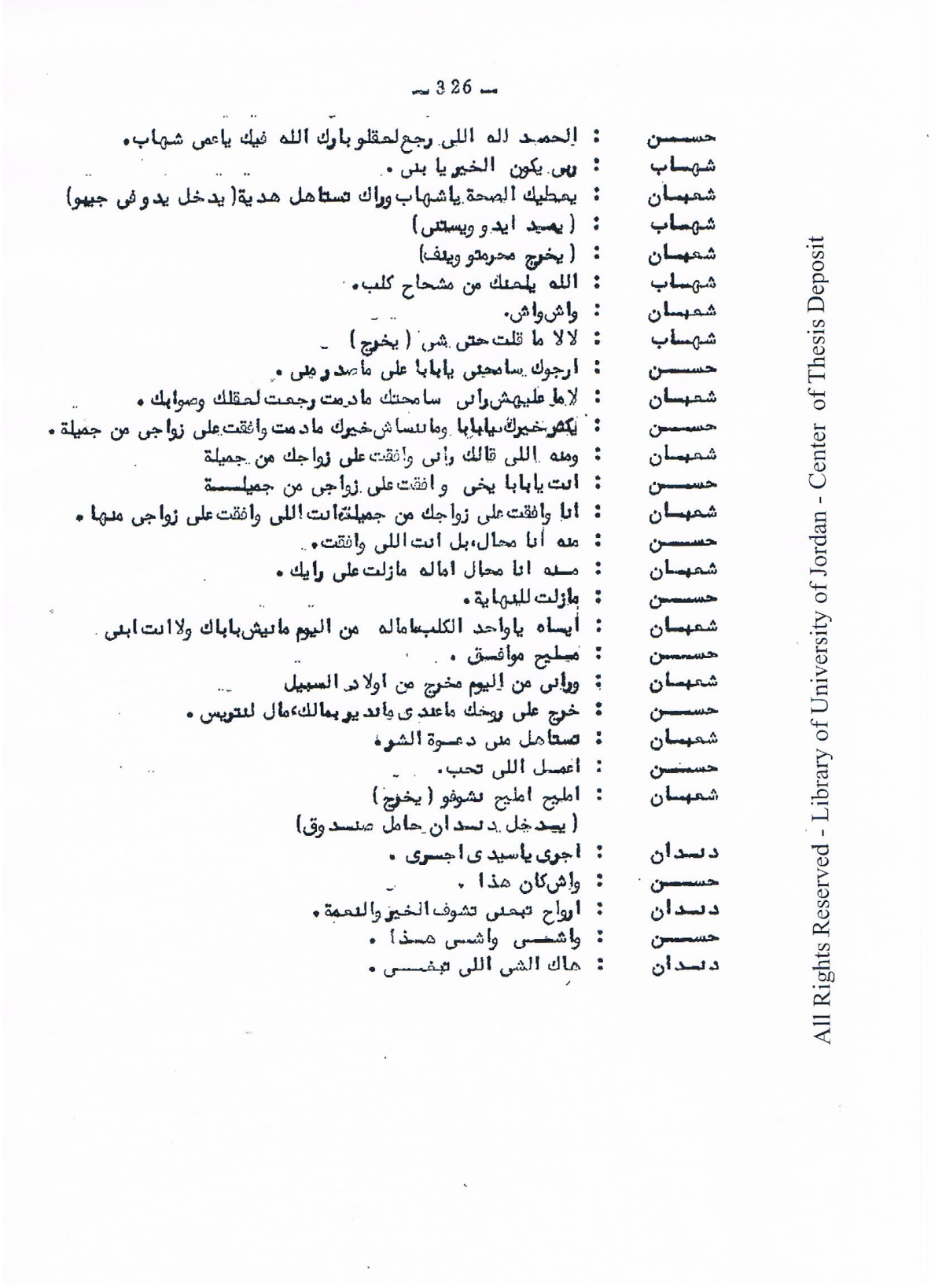
شعبان : ها هذا وين وجع لعقلو اماله راني سامحتو .

شهاب : (لحسن) بابا ك راه موافق وقالك مادمت تحبها لاباس تتزوج بيها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص320.

1



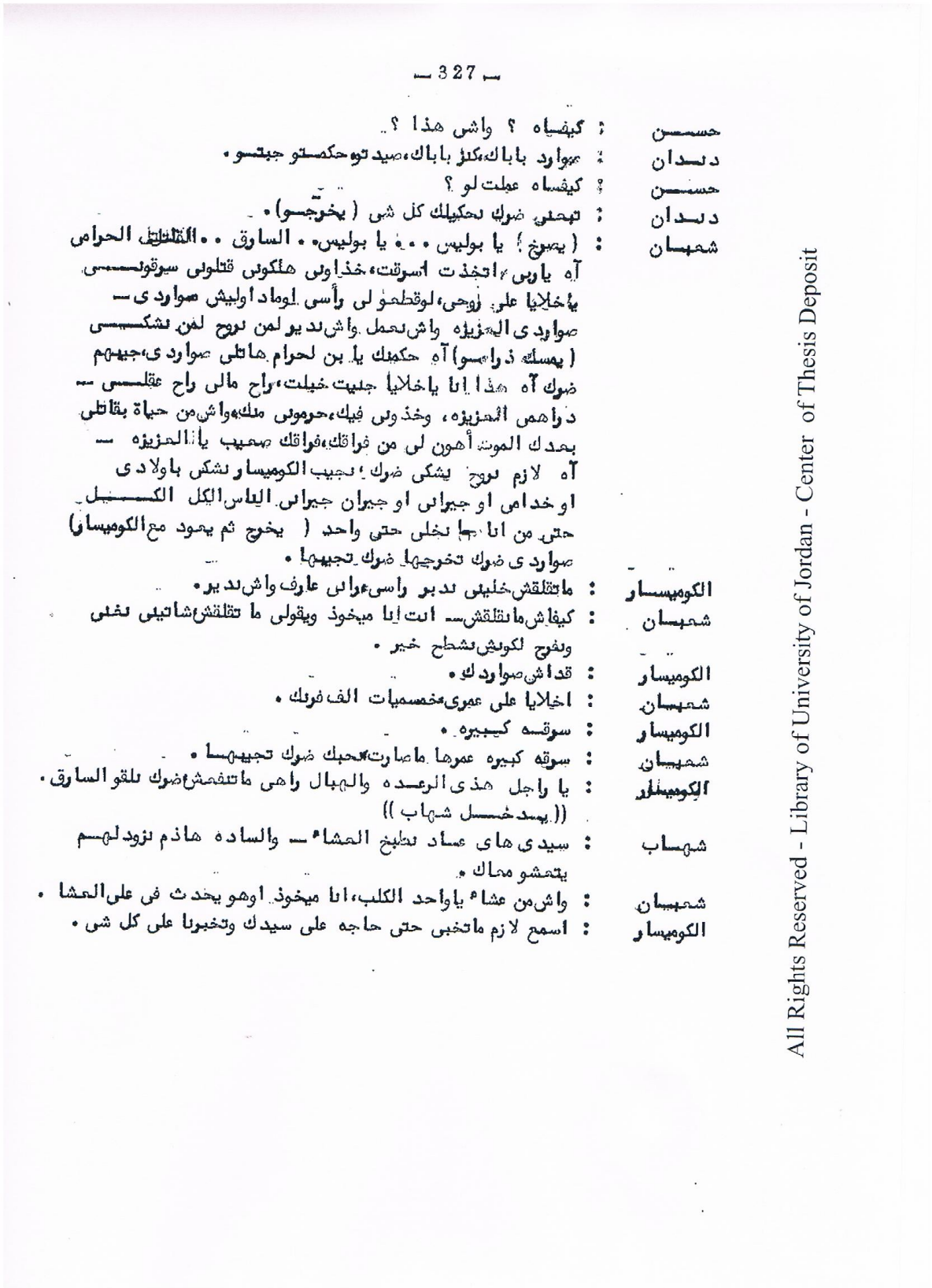
ـ 326 ـ

حسـن : الحمد لله اللى رجع لعقلو بارك الله فيك ياعم شهاب.
شهاب : ربى يكون الخير يا بنى .
شعبان : يعطيك الصحة ياشهاب وراك تستاهل هدية(يدخل يدو فى جيبو)
شهاب : (يمد ايدو ويستنى)
شعبان : (يخرج محرمتو ويلف)
شهاب : الله يلعنك من مشحاح كلب.
شعبان : واش واش.
شهاب : لالا ما قلت حتى شى (يخرج)
حسـن : ارجوك سامحنى يابابا على ماصدر منى .
شعبان : لاما عليهش رانى سامحتك مادمت رجعت لعقلك وصوابك .
حسـن : يكثر خيرك يابابا ومانساش خيرك مادمت وافقت على زواجى من جميلة .
شعبان : ومنه اللى قالك رانى وافقت على زواجك من جميلة
حسـن : انت يابابا يخى وافقت على زواجى من جميلـة
شعبان : انا وافقت على زواجك من جميلة انت اللى وافقت على زواجى منها .
حسـن : منه انا محال،بل انت اللى وافقت.
شعبان : منه انا محال اماله مازلت على رايك .
حسـن : مازلت للنهاية.
شعبان : أيساه ياواحد الكلب اماله من اليوم مانيش باباك ولا انت ابنى
حسـن : مليح موافق .
شعبان : ورانى من اليوم مخرج من اولاد السبيل
حسـن : خرج على روحك ماعندى واندير بمالك،مال للتويس .
شعبان : تستاهل منى دعوة الشر.
حسـن : اعمل اللى تحب.
شعبان : املبح املبح نشوفو (يخرج)
(يدخل دندان حامل صندوق)
دندان : اجرى ياسيدى اجرى .
حسـن : واش كان هذا .
دندان : ارواح تبعنى تشوف الخير والنعمة .
حسـن : واشنى واشنى هذا .
دندان : هاك الشى اللى تبغـى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص321.

1



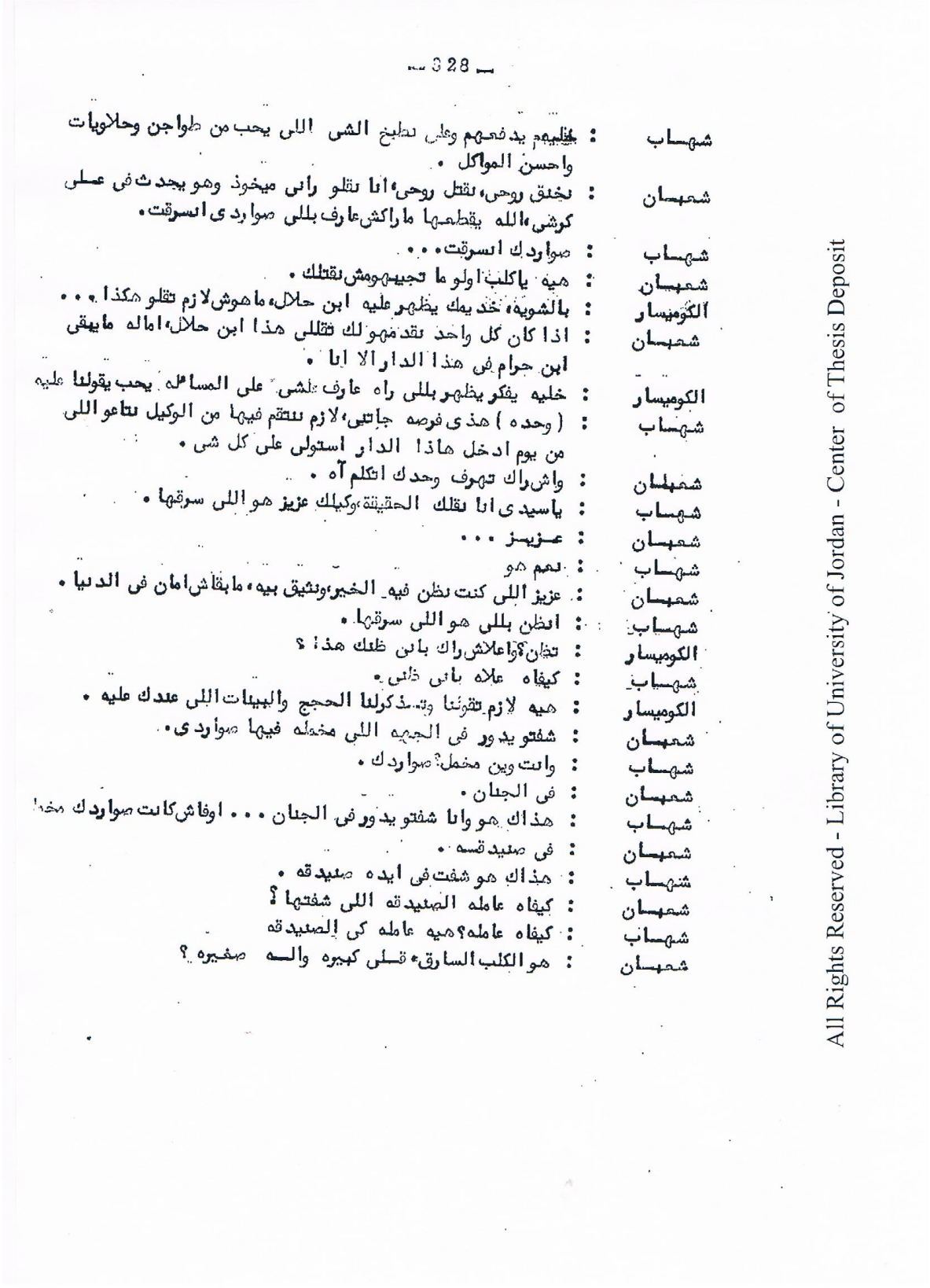
— 327 —

حسن : كيفياه ؟ واش هذا ؟..
دبدان : سوارد باباك،كنز باباك،صيد توحكمتو جبتو .
حسن : كيفياه عملت لو ؟
دبدان : تبعني ضرك نحكيلك كل شي (يخرجو) .
شعبان : (يصرخ) يا بوليس ... يا بوليس .. السارق .. القلقاط الحرامي آه ياربي ،اتخذت اسرقت،خذاوني هلكوني قتلوني سوقوني يا خلايا على روحي،لوقطعولي رأسي لوماداوليش صوارد ي — صوارد ي العزيزه واش نعمل واش ندير لمن نروح لمن نشكي (يمسك ذراعو) آه حكمك يا بن لحرام هاتلي صوارد ي،جيبهم ضرك آه هذا انا يا خلايا جيت خيلت،راح مالي راح عقلي — دراهم العزيزه، وخذوني فيك،حرموني منك،واش من حياة بقاتلي بعدك الموت أهون لي من فراقك،فراقك صعيب يا العزيزه — آه لازم نروح نشكي ضرك ،نجيب الكوميسار نشكي باولادي او خدامي او جيراني او جيران جيراني الناس الكل الكل حتى من انا جا نخلي حتى واحد (يخرج ثم يعود مع الكوميسار) صوارد ي ضرك تخرجها ضرك تجيبها .
الكوميسار : ماتقلقش خليني ندبر راسي،راني عارف واش ندير .
شعبان : كيفاش ماتقلقش — انت انا ميخوذ ويقولي ما تقلقش،شاتيني نخلي ونفوج لكونش نشطح خير .
الكوميسار : قداش صوارد ك .
شعبان : اخلايا على عمري،خمسميات الف فرنك .
الكوميسار : سوقه كبيره .
شعبان : سوقه كبيره عمرها ماصارت،حبك ضرك تجيبها .
الكوميسار : يا راجل هذي الرعده والهبال راهي ماتنفعش،ضرك نلقو السارق .
((يدخل شهاب))
شهاب : سيدي هاي عساد نطيح العشاء — والساده هاذم نزودلهم يتعشو معاك .
شعبان : واش من عشاء ياواحد الكلب،انا ميخوذ اوهو يحدث في على العشا .
الكوميسار : اسمع لازم ماتخبى حتى حاجه على سيدك وتخبونا على كل شي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص322.

1



— 328 —

شهـاب : خليهم يدفعهم وعلى تطبخ الشى اللى يحب من طواجن وحلاويات واحسن المواكل .

شعبان : يخنق روحى، نقتل روحى، انا نقلو رانى ميخوذ وهو يجدث فى عـلى كوشى، الله يقطعها ماراكش عارف بللى صواردى انسرقت .

شهـاب : صواردك انسرقت ...

شعبان : هيه ياكلب اولو ما تجيبهومش نقتلك .

الكوميسار : بالشويه، خديمك يظهر عليه ابن حلال، ماهوش لازم تقلو هكذا ...

شعبان : اذا كان كل واحد نقدمهولك نقللى هذا ابن حلال، اماله مايبقى ابن حرام فى هذا الدار الا انا .

الكوميسار : خليه يفكر يظهر بللى راه عارف على المسأله يحب يقولنا عليه

شهـاب : (وحده) هذى فرصه جاتنى، لازم نتقم فيها من الوكيل نتاعو اللى من يوم ادخل هاذا الدار استولى على كل شى .

شعبان : واش راك تهرف وحدك اتكلم آه .

شهـاب : ياسيدى انا نقلك الحقيقة، وكيلك عزيز هو اللى سرقها .

شعبان : عـزيـز ...

شهـاب : نعم هو

شعبان : عزيز اللى كنت نظن فيه الخير، ونثيق بيه، مابقاش امان فى الدنيا .

شهـاب : انظن بللى هو اللى سرقها .

الكوميسار : تظن؟ واعلاش راك باين ظنك هذا ؟

شهـاب : كيفاه علاه باين ظنى .

الكوميسار : هيه لازم تقولنا وتـذكرلنا الحجج والبينات اللى عندك عليه .

شعبان : شفتو يدور فى الجيبه اللى مخمله فيها صواردى .

شهـاب : وانت وين مخمل؟ صواردك .

شعبان : فى الجنان .

شهـاب : هذاك هو وانا شفتو يدور فى الجنان ... اوفاش كانت صواردك مخبا

شعبان : فى صيدقسه .

شهـاب : هذاك هو شفت فى ايده صيدقه .

شعبان : كيفاه عامله الصيدقه اللى شفتها ؟

شهـاب : كيفاه عامله؟ هيه عامله كى الصيدقه

شعبان : هو الكلب السارق، قـلى كبيره والـه صغيره ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص323.

1

شهـاب : آه كبيره .
شعبان : لكن الصيدقه بتاعتي صغيره
شهـاب : انا قلت كبيره لا بس اعتبرت الصوارد اللي فيها والا هي في الحقيقه صغيره ..
شعبان : آه المجرم الملعون هو اللي سرقها ،مابقاش عندي شك،قللي واش لونها؟
شهـاب : لونها هيه قول حمراء قول خضرا .
شعبان : زوقـه .
شهـاب : هيه ما وقتك زوقه .
شعبان : هو اللي ادانا ما فيه حتى شك
شهـاب : هاهو ياسيدي جانا تقلوش انا اللي قتلك
(يدخل عزيز)
شعبان : ارواح ياخاين ياسارق ياغدار جعلت ثيقتي فيك او تخوني
عزيـز : ياسيدي مادام علمت كل شي راني مستعد باش نعترفلك،وتقدر تحقق بللي ماصار بينا حتى شي يمس بالشرف ،او مازلنا طاهرين والحمد لله
شعبان : هذي نبصح،وخذني فيها وقالك طاهرين ياسارق يالملعون .
عزيـز : ياسيدي راني مانستهلش هذا السب كله، والحقيقه رانا حبينا بعضنا بعض،واتفقنا على عدم الفرقه الى الابد .
شعبان : فايده اتفق هو اومالي على عدم الفرقـه، هذي وحده اخرى،ستاهي قطع الراس ياخاين،واين هي .
عزيـز : راهي هنا ياسيدي ماصابها حتى شبر .
شعبان : الحمد لله اللي كنزي هنا في الدار مأخرجش .
عزيـز : سيدي راه شرفك مصون ماصابه حتى ضر .
شعبان : تسرقني وتوخذني وتقولي شرفك مصون،واش من شرف هذا .
عزيـز : كيفاش تسمى هذي سرقه ياسيدي .
شعبان : اماله واش نسميها ـ نسميها صلاة،صيام راجعلي بنت المليون،ولا ماستهلش منها ولا كحبتش منها ؟
عزيـز : انا مسيتها مجال،راهي شريفه ياسيدي عمرها ماترض بهذا .
شعبان : (وحده) صويرداتي شريفه هذي نعمه ماتحبش من يمسها غيري .
عزيـز : ياسيدي انا راني ما اعتديتش على بنتك راني حبيتها حب طاهر وهي حبتني،او تفقنا على الزواج .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص324.

شعبان : واش دخل بنتي في هذا المساله، واش جبدك فيها واش وصلك حتى تقول تتزوج بيها .

عزيز : ياسيدي رانا اتفقنا على الزواج انا وياها .

شعبان : اتفقتو على الزواج — حنيفه، حنيفه ارواحي هنا .

حنيفة : ((تدخل)) نعم يا بابا نا ديتي .

شعبان : واش عملت مع هذا الخاين الكلب .

حنيفه : سامحني يابابا راني ماعملت حتى شي يسوءك، ارحم حبي واشفق على تلبر

شعبان : لا رحمه ولا تمسخير فشرك الكوميسار يعمل معاه اللازم ويحاقبو على سرقته .

سي المحطى : ((يدخل)) واش هذا ياسي شعبان راك مغشش .

شعبان : ارواجلي ياسي المحطى، اجريلي ماخلولي مابقولي، نهبولي سرقولي صواردي كلها .

عزيز : واش جاب صواردك في هذا الكلام [illegible] صواردك .

شعبان : انت اللي سرقتها .

المحطى : من تكون انت .. او ولد من .

عزيز : اسمي عزيز عبد المحطى .

المحطى : عزيز عبد المحطى هذا غريب ...

عزيز : كنا مسافرين في بابور راجعين من الشرق انا واهلي والدي والدتي واختي، واغرق هذاك البابور انا نجيت ومانيش عارف واش صار باهلي

المحطى : (يحضنه) ابني العزيز انا والدك لك الحمد يارب .

الجميلة : بابا، خويا .

المحطى : يبنتي الحزيزه، لك الحمد يارب .. واكم واش دار بها رب .

جميلة : راهي لاباس عليها يابابا راهي معايا .

عزيز : راهي هنا ياسيدي ما صابها حتى شر .

شعبان : الحمد لله اللي كنزي حط في الدار ماشي جش .

عزيز : ياسيدي راه شرفك صون عاصابه حتى شر .

شعبان : تصوقتي وتوخذني بقولي شرفك صون واش من شرف

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص325.

1

المحطس : وين هي، هيا نروحسو نشوفوها .
شعبان : استنا ياسي المحطي واين رايح،الحمد لله اللي القيت اهلك واولادك،وتفعل مزيه تدفعلي خمسماية الف اللي سرقهالي ابنك .
عزيز : انا سرقتك منهواللي قالك انا سرقتك .
شعبان : قاللي شهاب .
عزيز : انت قلتو انا سرقتو ؟
شهاب : هاك تشوف ساكت كاش ماتكلمت ؟يا قلت حتى شي .
شعبان : واش وليد الحرام،هاهو الكوميسار سمعك وقيد قوالك .
الكوميسار : هذا صحيح قوالو كلها مقيدة .
عزيز : وتظن ياسيدي بهذه الظنون الساقطه .
شعبان : ساقطه والاماهيش ساقطه انا نحب صواردي ضرك .
حسن : (يدخل) بابا صواردك لقيناها .
شعبان : وين هي جيبو هالي . جيبو هالي .
حسن : ماتخافش يابابا راهي في محل امان .
شعبان : مانقص منها حتى شي،تامه لاباس عليها .
حسن : تامه يابابا لكن والله ماتشوفها حتى توافق على زواجي من جميله
شعبان : مانوفقش حتى نشوفها بعيني ونمسها بايدي .
حسن : وافق يابابا وضرك تشوفها .
شعبان : اي هاوما عنديش الصوارد باش ندفع اللازم للزواج .
المحطس : انت غير وافق ياسي شعبان وانا ندفع كل شي .
شعبان : اما الله راني موافق من ضرك .
الكوميسار : مادام الدعوه انتهت ادفعلي حق البحث .
شعبان : واش ندفعلك كاش ماعملت يخي صواردي رجعت وحدها .
الكوميسار : القانون يلزمك بالدفع .
شعبان : خذ هذا يشيط الشهلبغرباشالسو في حقك .
المحطس : لاياسي شعبان سامح هذا الرجل .
شعبان : امالسه ادفع حق البحث .
المحطس : املسيح ندفع كل شيء .
شعبان : اماله هاتولي الصيدقه صيدقتي العزيزه ، هاتوها،جيبو ها .

سستسا و

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

[1] منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، المرجع السابق، ص326.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- باللغة العربية:

1. أحمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة: المسرحية، مقامات للنشر والتوزيع ، الجزائر، صدر هذا الكتاب بدعم من الوزارة الثقافة بمناسبة عاصمة الثقافة العربية 2015.
2. ـــــــــــــــــ، المؤلفات الكاملة: القصة القصيرة والرواية، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، صدر بدعم من الوزارة بمناسبة عاصمة الثقافة العربية 2015.
3. ـــــــــــــــــ، المؤلفات الكاملة: المقالة والصورة الأدبية، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، صدر هذا الكتاب بدعم من الوزارة بمناسبة عاصمة الثقافة العربية 2015.
4. ـــــــــــــــــ، غادة أم القرى وقصص أخرى- تقديم واسيني الأعرج-، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2000:
   - مسرحية الأستاذ وأدباء المظهر؛
   - "صاحبة الوحي"، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1983؛
   - مع حمار الحكيم (مقالات قصصية)، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982؛
   - عنبسة مجلة الحلقة، العدد الأول، السنة الأولى، أفريل 1972.
5. حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1997.

2- باللغة الأجنبية :

1- Hugo Victor, Hernani, Présenté par : Hippolyte Parigot, Librairie ch-Delagrave, Paris .
2- Hugo Victor, Ruy Blas, POCKET, Paris, France, Juin 2005.

3- Marcel Pagnol, (Topaze), Copyright by fasquelle/ éditions Paris 1930 .
4- Molière, (Le malade Imaginaire), classique Larousse bordas l'imprimé en France 1998.
5- Nicolas Gogol, (Le journal d'un fou), traduction : Gustave au couturier/ éditions Gallimard Paris 1966 .
6- Nicolas Gogol, (le revisor), traduction par André Barsac, éditions Donoel, Paris 1955 .

ثانيا: المراجع

1- باللغة العربية:

1. أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.
2. أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، إنجاز، مطبعة الجاحظية، الجزائر ، (د.ت).
3. الأذرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري، (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي)، مقامات للنشر والتوزيع، باش جراح الجزائر.
4. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي(دراسة سيميائية)، دار المشرق، المغرب، ط1، 1994.
5. أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقية للنشر، 1987.
6. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984.
7. جاد المولى محمد أحمد، البجاوي علي محمد وبن الفضل إبراهيم محمد، قصص العرب، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ج 1، ط 4، 1408هـ/ 1987م.
8. جحا فريد، فيكتور هيجو (حياته وأدبه وفنّه)، طلاس، دمشق، ط1، 1984.
9. جروة علاوة وهبي، المسرح في الجزائر الأزمة والحلول، منشورات دار الكاتب، 2014.
10. حاج محجوب عرابي، دراسات القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، مكتبة دار الشروق، حلب، 1963.

11. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الأسكندرية للكتاب، ج.م.ع، ط 2، 1993.

12. حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د–ط، 1982.

13. رمضان محمد الصالح، شهيد الكلمة رضا حوحو، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، 1982.

14. أبو زكرياء يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين، مطبوعات ميموني للنشر والتوزيع، الروبية الجزائر.

15. سعد أبو الرضا، الكلمة و البناء الدرامي، رؤية نقدية تحليلية مقارنة، دار الفكر العربي، ملتزم الطبع والنشر، ط1، 1967 .

16. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

17. شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.

18. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط2، 2001.

19. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، (النشأة والرواد والنصوص)، دار الهدى، الجزائر، 2005.

20. عدنان رشيد، "مسرح بريخت"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1988.

21. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة 1978.

22. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم : فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 2، أوت 1999.

23. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط 01، القاهرة 1999.

24. محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، جامعة بيروت العربية والقاهرة، ط 01، 1971.

25. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور (دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره)، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

26. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982.

27. منور أحمد، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

2- باللغة الأجنبية:

1. Ahmed cheniki, Verités du théâtre en Algérie, édition Dar, Oran, 2006
2. Allalou, (L'aurore de du théâtre algérien 1926-1932), centre de recherche et d'information documentaire en sciences sociales et humaines, université d'Oran, cahiers du C.D.S.H 1982.
3. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre 1, Belin, 1996.
4. Arlette Roth, Le théâtre Algérien, Paris, Maspero, 1968 .
5. Mahieddine Bachetarzi, Mémoires, T 1- T 2- T 3, SNED, Algérie 1968 .
6. Mohamed Aziza, Regards sur le théâtre Arabe, Tunis Ate, 1970.
7. Mustapha Kateb, Du théâtre algérien au théâtre national algérien, essais et écrits inédits, choisis et présentés par Cherif Ladraa et Makhlouf Boukrouh, Maquamat édition 2013
8. Nadya Bouzar Kasbadji, (L'émergence Artistique Algérienne au XXI^{ème} siècle)/Reflet de la presse colonial et indigène 1920-1956/ première partie/office des publications universitaires.
9. Roger Boussinot, Encyclopédie du cinéma, T :1, France, Bordas, 1967.
10. Roland Barthes , Théorie du texte, in Encylopaedia universelis, T17.
11. Xavier de Montepin, La Porteuse De Pain, col.DE poche, France, 1982.

ثالثا: الكتب المترجمة

1. إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
2. بينتلي جيرالدايدس، ميلليت فردب، فن المسرحية، ترجمة: صدقي الخطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986.
3. تمارا ألكسندر وفنا بوتينتسيقا، ألف عام و عام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط 2، 1990 .
4. جون جاستر، المسرح في مفترق الطرق، تر: سامي ذريني خشبه، م: رشاد رشدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الجبل للطباعة القاهرة (دت).
5. جيرار جينيت، م. رفاتير، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1986.
6. رولان بارث، درس في السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام عبد العالي، توبقال، الدار البيضاء، 1986.
7. رولان بارث، لذّة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، المغرب، 1988.

رابعا: الرسائل الجامعية

1. سوني رحمة، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرح وهران نموذجا، رسالة ماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة وهران 2005.
2. عثمان مريم، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، دراسة مقارنة بين نموذجين القراب والصالحين لكاكي والإنسان الطيب في ستشوان لبريخيت، رسالة ماستير، إشراف: إدريس قرقوة، جامعة سيدي بلعباس، 2013.

3. علوات كمال، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، (مصادرها وجمالياتها)، شهادة ماجستير/قسم النقد الأدب التمثيلي، إشراف: د.فرقاني جازية/ أ.طامر نوال، جامعة وهران- السانيا، 2008/2007.

4. كوراي مبروك، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1982-1972، رسالة ماجستير، إشراف: عبد الملك مرتاض، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 1999.

5. منور أحمد، مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، شهادة ماجستير في الأدب العربي، إشراف: عبد الله ركيبي، جامعة الجزائر، الجزء الثاني، 1409هـ/ 1989م.

خامسا: المجـلات

1- باللغة العربية:

1. الأذرع الشريف، المسرح العربي والاقتباس، مجلّة أضواء، الجزائر، 07 جويلية 1988.

2. ـــــــــــــ، المسرح نشاط إنساني، مجلّة أضواء، الجزائر 14جانفي 1988.

3. جروة علاوة وهبي، المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير، مجلة الأصالة، ع. 22، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، مطبعة البعث، الجزائر 1974.

4. محمد محبوب الاسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، ع. 35، سبتمبر، أكتوبر 1976.

5. وطفاء حمادة، في تأصيل المسرح العربي إشكالية التنظير والممارسة، مجلة الطريق، ع 04، نوفمبر 1993.

2- باللغة الأجنبية :

1. S. Benchenb, (Le théâtre arabe d'Alger), Revue Africaine, N° 77, Achevé d'imprimer sur les presses de l'office des publications universitaires, Alger 1935.

سادسا: المعاجم و القواميـــس

1- باللغة العربية:

1. ابن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، إعداد و تصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت لبنان، مج3 و من **ق** إلى **ي** ، لبنان.
2. بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ط2، ساحة رياض الملح، بيروت 1987.
3. جبران مسعود، الرائد، معجم لغوي عصري، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987 .
4. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، كامل المهندس، مكتبة لبنان 1944-1984، ط2، 1984.
5. يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني، دار لسان العرب، بيروت لبنان.

2- باللغة الأجنبية:

1. J. P Beaumarchais Daniel Couty Alain Rey, (Dictionnaire des littérature de langue française), ouvrage publié avec le concours du national des lettres_ paris _ Ibsen 1984 .
2. Michel Covin, (Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-k, Bordas, paris 1995.
3. Patrice Pavis, (Dictionnaire du théâtre) Termes et concepts de l'analyse théâtrale, édition sociale, paris 1980.
4. Roger Boussinot (encyclopédie du cinéma T1), France; Bordas 1967 .

سابعا: الجرائد واليوميات

1- باللغة العربية:

1. عباسية .م، المسرح الجهوي بسيدي بلعباس 05 مسرحيات في رزنامة 2005، جريدة الجمهورية بتاريخ 24 جانفي 2004.
2. م .ب، المسرح الجهوي بسيدي بلعباس ثلاثة أعمال في الأفق وتجهيزات جديدة، ط: جريدة الجمهورية بتاريخ 7فبراير 2002.
3. محمد عوان، البلعوط والصراع الأزلي، الجمهورية الأسبوعية من 6 -12جويلية 1993.
4. جريدة النصر 2 أوت 1989، ص7.
5. محمد دحو، فرقة صوت النضال وحديث عن تاريخ المسرح بسيدي بلعباس، جريدة المساء بتاريخ 7 ديسمبر 1987.
6. المسرح الجهوي لمدينة بجاية، مجلة الوحدة، ع 401، مارس 1989.
7. ف م، مسرحية حزام الغولة، جريدة المساء 2 نوفمبر1987.

2- باللغة الأجنبية:

1. A . C (Allalou , La légende de Djeha), Journal Rencontre , lundi 04 février 2002, n° 03.
2. M. Ben Mohamed (Allalou souvenir d'un pionnier), El moujahid, mercredi-06 janvier 1988 ,
3. APS, (L'aurore théâtre Algérien), El Moudjahid 11-12 Avril 1986 .

ثامنا: المواقع الإلكترونية

1. الحبيب السعدي، المسرح، المسرح التونسي مثالا، مجلة بيان الثقافة، ع 74، الأحد 10 يونيو2001. الموقع: www .albayan.co. ae/ albayan/ culture/ 2001/ issue74/ théâtre/ 2htm

2. سالم العيسى، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999،الموقع: www . aue.dam/book99

3. عبد الرحمن بن زيدان، المسرح وجود حضاري وفعل إنساني، حياته تكمن في التواصل والتغيير " الموقع:www.nizwa.com

4. عبده عبود، الأدب المقارن، مشكلات و آفاق، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب 1999،الموقع: .www/awu-dam-og/book/99/study99/239-1a/book99-sd/003/htm

5. محمد عزّام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة منشورات إتحادّ الكتاب العرب، دمشق 2001، الموقع www .awu.dam.org/01/staty01852.m.a.book:

6. مفيد نجم، الوعي واللاشعور والتناص بين الاقتباس والتضمين، الموقع: www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue56/ataque/3.htm

7. https://mawdos3.com

الفهرس

الفهرس

شكر وتقدير .....

إهداء .....

مقدمة ..... أ

المدخل: تحديد المفاهيم

1- **تعريف الاقتباس** 1

2- **مصطلح الاقتباس** 4

3- **أنواع الاقتباس** 5

4- **المسائل التي يثيرها الاقتباس** 12

الفصل الأول: بوادر الاقتباس في المسرح الجزائري

المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري 15

1- **الجمعيات الناشطة آنذاك** 19

- المطربية 19
- ودادية الطلبة المسلمين 19
- جمعية المهذبية 20

2- **التأثر في ظل زيارات الفرق المسرحية** 20

- فرقة جورج أبيض 20
- فرقة عز الدين المصرية 22

3- **التأثير الفاعل في التجديد والتطور** 24

المبحث الثاني: بين الأصل والاقتباس 28

المبحث الثالث: رواد المسرح الجزائري 33

- **سلالي علي** 33
- **رشيد القسنطيني** 36
- **محي الدين باش طارزي** 39

الفصل الثاني: الاقتباس في المسرح الجزائري الحديث

المبحث الأول: الاقتباس من منظور تناصي 53

1- **التناص** 53

2- **الاقتباس المسرحي والتعلق النصي** 56

2-1 تحديد التعلق النصي..... 56

2-2 الاقتباس المسرحي تعلق نصي..... 59

3- **الاقتباس المسرحي والتناص** 60

3-1 تحديد التناص..... 60

3-2 التنـاص في النص المقتبس..... 61

4- **الاقتباس المسرحي والمناص** 62

4-1 تحديد المناص..... 62

4-2 أقسـام المناص..... 63

4-3 مبادئ المناص..... 65

4-4 المناص في النص المقتبس..... 66

5- **الاقتباس المسرحي والميتناص** 68

5-1 تحديد الميتناص..... 68
5-2 النص المقتبس يحقق الميتانصية..... 68
6- الاقتباس المسرحي وجامع النص 69
6-1 تحديد جامع النص..... 69
6-2 الاقتباس تجسيد لجامع النص..... 69
المبحث الثاني: الاقتباس والمجتمع الجزائري 72
1- مصادر الإنتاج المسرحي 74
1-1 المسرحيات الجزائرية..... 75
1-2 المسرحيات المقتبسة..... 78
1-3 المسرحيات المجزأرة..... 81
2- المواضيع الاجتماعية للمسرحيات المقتبسة 86
المبحث الثالث: أهم المسرحيات المقتبسة في الجزائر والمسارح الجهوية للوطن..... 89
1- المسرح الوطني الجزائري 89
2- مسرح قسنطينة الجهوي 91
3- مسرح عنابة الجهوي 92
4- مسرح بجاية الجهوي 93
5- مسرح باتنة الجهوي 94
6- مسرح وهران الجهوي 95

7- **مسرح سيدي بلعباس الجهوي** 97

الفصل الثالث: الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

المبحث الأول: محاور وخصائص الكتابة الدرامية عند حوحو 102

1- **المحور التاريخي** 102

1-1 عنبسة أو ملكة غرناطة (1950)..... 104

1-2 صنيعة البرامكة (1939)..... 107

1-3 أبو الحسن التيمي (1947)..... 109

2- **المحور الاجتماعي** 111

2-1 البخيل أو سي شعبان (1952)..... 112

2-2 النائب المحترم (1953)..... 114

3- **المحور الأدبي** 115

3-1 أدباء المظهر (1938)..... 116

3-2 الواهم أو الأستاذ (1939)..... 118

4- **المزج بين الأنواع (التراجيكوميديا)** 120

5- **طابع الميلودراما** 122

6- **مسرحية الفصل الواحد** 124

7- **مسرحة الرواية** 126

7-1 حاملة الخبز (1882) وبائعة الورد (1951)..... 130

المبحث الثاني: آليات التناص والاقتباس في كتابات رضا حوحو 138

أولا: آليات التناص في كتابات رضا حوحو..... 138

1- التناص مع التراث الشعبي 139

2- التناص الأدبي 143

3- بناية النص وخاصية تداخل الأنواع 146

ثانيا: آليات الاقتباس في كتابات رضا حوحو 149

1- التناص في حدود الاقتباس لدى الكاتب 150

2- مصادر الاقتباس 151

3- رضا حوحو والكوميديا "المولييرية" 153

المبحث الثالث: طبيعة الكتابة بين الأصل والاقتباس عند حوحو 156

1- سي عاشور والتمدن Le Bourgeois Gentilhomme 157

2- مسرحية "عنبسة" Ruby Blas 170

3- مسرحية البخيل L'avare 179

الخاتمة 196

الملاحق 199

قائمة المصادر والمراجع 300

الفهرس 310

الملخص

يعتبر الاقتباس ظاهرة تتشارك فيه جميع المجالات الأدبية والفنية، وهو في الحقيقة جامع بين مختلف الثقافات وتواصلها في إطار الإرث الإنساني العلمي والأدبي والفني المشترك لجميع الشعوب. يعد المسرح أكثر الأجناس الأدبية التي مستها ظاهرة الاقتباس بشكل كبير، فمنذ نشأة المسرح بالجزائر تشكل النصوص المسرحية المقتبسة نسبة أكبر من النصوص المؤلفة، فقد أقبل أغلب الكتاب والمخرجين المسرحيين إلى الاقتباس من الأجانب من خلال إعادة سبك أحداث النصوص بما يلاءم الذهنية الجزائرية، ويعد الأديب أحمد رضا حوحو من أبرز كتاب المسرح الجزائري الذين نهلوا من منابع أجنبية، حيث سار على خطى كبار كتاب المسرح الفرنسي أمثال موليير وفيكتور هيجو، فاقتبس عنهم مجموعة من الأعمال المسرحية التي استطاعت أن تترك بصمتها على تاريخ المسرح الجزائري، وانطلاقا من هنا نسعى إلى تسليط الضوء على ظاهرة الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو، من خلال دراسة مسرحياته التي تعتبر من أهم نصوصه المقتبسة التي تجلت فيها روعته في مجال الاقتباس.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري- ظاهرة الاقتباس- نصوص المسرحية المقتبسة- الأديب أحمد رضا حوحو.

Résumé

L'adaptation est un phénomène commun entre tous les domaines littéraires et artistiques, c'est en fait le regroupement de différentes cultures et de leur continuité dans le cadre du patrimoine humain scientifique, littéraire et artistique de tous les peuples. Le théâtre est le genre littéraire le plus touché par le phénomène de l'adaptation. Depuis la création du théâtre en Algérie, les textes de théâtre adaptés constituent une part plus importante que les textes écrits. La plupart des écrivains et metteurs en scène tentent d'adapter des étrangers en refondant les événements des textes en fonction de la mentalité algérienne. L'écrivain Ahmed Reda Houhou est l'un des auteurs de théâtre algériens les plus connus et qui a puisé à des sources étrangères, car il a suivi les traces des grands auteurs de théâtre français tels que Molière et Victor Hugo par l'adaptation de leur pièces qui ont marqué l'histoire du théâtre algérien. D'après cette étude nous essayons de traiter Le phénomène de L'adaptation dans le théâtre d'Ahmed Reda Houhou, à travers l'étude de ses pièces adaptées, qui sont considérées comme les plus importantes, dans lesquelles il a démontré sa magnificence dans le domaine de L'adaptation.

Les mots clés: Théâtre algérien-Phénomène d'adaptation-Textes adaptés de la pièce- L'écrivain Ahmed Réda Houhou.

Abstract :

Adaptation is a phenomenon common to all literary and artistic fields, it is in fact the gathering of different cultures and their continuity within the framework of the scientific, literary and artistic human heritage of all peoples. Theater is the literary genre most affected by the phenomenon of adaptation. Since the creation of the Theater in Algeria, the adapted Theater texts constitute a more important part than the written texts. Most writers and directors try to adapt foreigners by recasting the events of the texts according to the Algerian mentality. The writer Ahmed Reda Houhou is one of the most famous Algerian theater writers who drew on foreign sources, because he followed in the footsteps of the great French theater writers such as Molière and Victor Hugo by adapting their plays which marked the history of Algerian theater. According to this study wetry to deal with the phenomenon of adaptation in the theater of Ahmed Reda Houhou, through the study of his adapted pieces, which are considered to be the most important, in which he demonstrated his magnificence in the field of adaptation.

Key words : Algerian theater-The phenomenon of adaptation- The adapted Theater texts constitute-The writer Ahmed Reda Houhou