موليير في المسرح العربي بين الترجمة والاقتباس والإبداع

Moliere in The Arab Theatre between Translation, Adaptation and Creativity

لقرون أمينة العانس[1]، د. دين الهناني أحمد[2]

1 جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس ، amina.lakroune@univ-sba.dz

[2] جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس ، ahmed.dine_el_hannani@univ-sba.dz

مختبر بحث النص المسرحي الجزائري جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية،

جامعة سيدي بلعباس

تاريخ الاستلام: 2020/12/06 تاريخ القبول: 2020/04/18 تاريخ النشر: 2020/06/28

الملخص:

اهتم العرب بالأعمال المسرحية المولييرية منذ فجر المسرح العربي الحديث، وخير دليل ارتباط اسم موليير بأول مسرحية عربية (البخيل). سيتناول هذا البحث مدى تأثر العرب بالطابع الفكاهي، والمواضيع الإنسانيّة العالمية التي تطرحها كوميديا موليير، كما سيكشف عن طريقة تعامل المسرحيين العرب مع النص المولييري، من حيث الترجمة، والاقتباس، خصوصا منه النص المُعَدُّ للعرض، أمام جمهور عربي له خصوصياته الاجتماعية، والثقافية، واللغوية. فهناك من ترجم فأخفق في بعض الأحيان، وهناك من تصرف فارتقى بالنص إلى مستوى الإبداع.

الكلمات المفتاحية: المسرح العربي؛ موليير؛ الترجمة؛ الاقتباس؛ الإبداع.

المؤلف المرسل: لقرون أمينة العانس، amina.lakroune@univ-sba.dz

المنارة للاستشارات

ww

Abstract:

Arabs have been interested in Moliere theatrical works since the dawn of the modern Arab theatre, and the best evidence, the connection of Moliere's name with the first Arab's play (Scrooge). This paper will deal with the extent to which Arabs are affected by the humorous nature, and the universal human issues presented by Moliere's comedy. As well as, to reveal the way Arab dramatists deal with the Moliere text in the terms of translation and adaptation. Especially, the text prepared for presentation to an Arab audience with social, cultural and linguistic peculiarities. There are those who have translated and failed at times, and there are those who acted and took the text to the level of creativity.

Keywords: Arab Theatre; Moliere; Translation; Adaptation; Creativity.

«في كل أدب، حاجة دورية للتلفت نحو الخارج»

غوته

1.مقدمة:

يرى الكثير من الباحثين، والنقّاد مثل **غنيمي هلال**، و**محمّد مندور**، و**يوسف نجم** أنّ أول عمل مسرحي عربي يحمل شكلا، أو خصوصيات المسرح الفني الدرامي يعود إلى مسرحية **البخيل**، أو كما جاءت في الأصل **رواية البخيل**، فقد ذكر **عبد الرحمان ياغي** في مقاله **مارون النقاش وتجربته الرائدة** أنّ الفضل في اقتناص البذور المسرحية من الغرب وزرعها في التربة العربية يرجع إلى ابن صيدا في لبنان، ذلك التاجر المغامر المثقف **مارون النقاش**[1]، الّذي أسّس أوّل مسرح في بيته في منتصف القرن التّاسع عشر. ارتبطت هذه البداية ارتباطا وطيداً بالمؤلّف، والممثّل الكوميدي الفرنسي مؤسس الكوميديا الراقية **جون بابتيست بوكلان** Jean-Baptiste Poquelin المعروف بموليير Molière . فما

المنارة للاستشارات

ww

أن يذكر **بخيل النقاش** إلا، ويذكر معه **آربجون** Harpagon **بخيل موليير** L'avare. ولا يزال تأثير هذا الكاتب المسرحي على الحركة المسرحية في البلاد العربية، حيث ارتبط اسمه بأكبر المسرحيات، وأشهرها في الوطن العربي منذ أول مسرحية إلى يومنا هذا. ومن هذا المنطلق، نطرح الإشكالية التالية: كيف تعامل المسرحيون العرب من مترجمين ومقتبسين، ومؤلفين مع النص المولييري؟ وقد انبثق عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات وهي: لماذا كل هذا الاهتمام بأعمال **موليير**؟ هل بحكم أنّ الجمهور العربي يميل إلى الكوميديا أكثر منه إلى التراجيديا؟ وإلى أي مدى وُفِّق العرب في نقل، وتكييف كوميديا **موليير** لتتلاءم وبيئة، وذوق المتلقّي العربي؟

2. المسرح العربي وكوميديا موليير:

ظهر المسرح في الوطن العربي مستوردا من الغرب، وذلك من خلال الإطلاع المباشر على هذا الفن في لغته الأصلية خاصة منها الفرنسية، ثم الإنجليزية مثل ما فعل الرواد الأوائل من خلال أسفارهم الكثيرة إلى أوروبا حيث بيّن **مارون النقاش** ذلك في الخطبة التي ألقاها عند تقديمه لمسرحية **البخيل** عام 1847 بقوله: «ومبرزا لهم مرسحًا* أدبيا، وذهبا إفرنجيا مسبوك عربيا، على أنّني عند مروري بالأقطار الأوروباوية، وسلوكي بالأمصار الإفرنجية قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التي من شأنها تهذيب الطبايع»[2].

أما الوسيلة الثانية التي اتصل من خلالها الوطن العربي بالمسرح، فهي الترجمة، فقد اهتم العرب بالمسرح الأوروبي، فترجموا، واقتبسوا حتى أنهم ألفوا العديد من المسرحيات المستوحاة من أعمال كتاب عالميين، ومشهورين، ويشهد التاريخ أن رائدهم في ذلك كان الكوميدي الفرنسي **موليير**، يقول **محمّد عزيزة**: «نحاول في جميع أنحاء الوطن العربي أن

المنارة للاستشارات
ww

نتبنى التجربة المسرحية للآخر. فنُلَبْنِنْ، ونعرّب، ونمصرن، ونتونس، ونمغرب القليل من كل مؤلف، أما الاهتمام الأكبر فيعود لموليير وذلك باعتبار شخصياته أكثر انفتاحا ومواقفه أكثر قابلية للتّغيير والتّكييف، ومشاغله أكثر إنسانية، وعالمية»[3].

يعود اهتمام المسرحيين العرب بمسرح **موليير** الكوميدي إلى قريحته الهزلية، وأسلوبه الذي يطبعه الضحك، فالعرب بطبعهم ميّالين إلى كل ما يثير البهجة، والضحك، «ولا شكّ من أنهم من أقدم الأمم الضاحكة، برهاننا على ذلك هذا العدد الكبير من الأدباء والظرفاء، وفي مقدمتهم سيد البيان العربي، الظريف المثقف: **الجاحظ**...[4]» كما يظهر ذلك جليا في موروثنا الثقافي، والأدبي كقصص **ألف ليلة وليلة**، وطرائف **جحا** المبنية على النادرة المضحكة.

يميل الجمهور العربي إلى الكوميديا أكثر منه إلى التراجيديا، بحكم أن «الكوميديا لا تستمد مواضيعها من عمق تاريخي، أو ميثولوجي، بل هي تكرس نفسها لواقع الناس الدونيين اليومي، والعادي، ومن هنا قدرتها التكيف مع المجتمعات جميعا»[5]، كما استطاعت كوميديا **موليير** التكيف مع المجتمع العربي لطبيعة المواضيع العالمية التي تعالجها، والّتي تكشف عن الطبيعة البشرية، والحياة النفسية ليس للمجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر فحسب، وإنما هي تصف الإنسان، وتطرح طباعه، وعاداته، وعقده، ومشاكله في أي زمان ومكان.

صعّد **موليير** بالكوميديا إلى أرقى المستويات، وأضحك الجماهير بفضح المحتالين والمنافقين، والمهووسين، والبخلاء، وتعدّ مسرحيته الشهيرة **البخيل** من أكثر المسرحيات تداولا في المسرح العربي، وذلك لأنّ موضوع البخل ليس غريباً عن المجتمعات العربية، فقد سبق أن صوّر لنا **الجاحظ** حركات، ونزوات وأسرار البخلاء الّذين كان يقابلهم في قالب فكاهي هزلي في كتابه الشهير **البخلاء**.

المنارة للاستشارات
ww

3. بخيل النقاش:

استوحى **مارون النقاش**(1817-1855) مسرحيته **البخيل** من المسرحية الشهيرة **لموليير**، والّتي تحمل الاسم نفسه، يقرّ الكثير من الباحثين على أن هذه المسرحية مترجمة، أو مقتبسة إلا أن البعض الآخر يؤكد على أنها مؤلفة، كتبها **النقاش** بعد إطلاعه على مسرحية **موليير** واستيعابه لفكرتها العامّة، وللعلاقة التي تربط بين شخصيّاتها، «والحقيقة الّتي لا يرقى إليها شك، أنّ هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها، بيْد أنّ **النقاش** ألّفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية...والأمر الجدير بالملاحظة، هو أنّ صدى بخيل **موليير** يسمع أحيانا في جوانب بخيل **النقاش**[6]».

إنّ المسرحيتين تختلفان اختلافاً كبيرا حيث جاءت مسرحية **البخيل** ل**مارون** في كوميديا موسيقية شعرية غنائية، من خمسة فصول باللغة العربية الفصحى، إضافة إلى العامية اللبنانية التي تتحدث بها **أم ريشة** ولهجة مصرية يتحدث بها **عيسى**[7]. أمّا عدد الشخصيات، فقد قُلّص من أربع عشرة شخصية عند **موليير** إلى تسع شخصيات عند **مارون**، كما أنّ الأدوار النسائية قلصت من أربع عند **موليير** إلى اثنتين عند **النقاش** قام بهما ممثلان شابان مما يعكس هيمنة المجتمع الرجالي آنذاك.

جاءت شخصيات **مارون النقاش** مقارنة بشخصيات **موليير** على النحو التالي:

الرقم	مسرحية البخيل لمارون النقاش	مسرحية البخيل لموليير
1	الجوقة	/
2	(قراد) الشخصية الرئيسية في المسرحية، بخيل، يريد هند زوجة له.	آربجون
3	(الثعالبي)أب هند وغالي بخيل محب للمال.	آربجون

المنارة للاستشارات
ww

4	(غالي) ابن الثعالبي و أخ هند.	كليانت
5	(هند) ابنة الثعالبي أرملة تريد الزواج من عيسى.	إليز/ ماريان
6	(عيسى) شاب دمشقي.	فالبير
7	(مالك) خادم قراد.	لافلاش
8	(نادر) خادم الثعالبي.	/
9	(أم ريشة) وصيفة ببيت الثعالبي.	فورسين

يلاحظ أن مسرحية **النقاش** تحوي بخيلين هما **قراد**، و**الثعالبي** إلا أن درجة البخل تختلف من الواحد إلى الآخر، تظهر صفة البخل التي يشتركان فيها عند لقائهما لإتمام صفقة زواج **قراد** العجوز من **هند** الشابة الجميلة المجبرة من والدها، الذي كان طامعا في مال **قراد**.افتتح **النقاش** مسرحيته هذه بالجوقة، وهي ترثي حال **هند**، ثم يظهر أخوها غ**الي** محاولا إقناع والده بإنهاء هذا الزواج، وزفّ أخته للشاب الدمشقي **عيسى**.

في المقابل يفتتح المشهد الأوّل من الفصل الأول عند **موليير** بحديث يدور بين **فالير** وحبيبته **إليز** ثم في المشهد الثاني يدور الحوار بين **كليانت** وأخته **إليز** حيث يصارحها بحبه ل**ماريان**، وبأنه يريد الزواج منها، ويظهر من خلال أحداث المسرحية أن والدهما **آربجون** البخيل هو من يريدها زوجة له.

على الرغم من اختلاف المسرحيتين إلا أننا نجد مقطعا، وهو يعد الوحيد المقتبس من مسرحية **البخيل** ل**موليير**، يدور الحوار فيه بين البخيل **قراد**، وخادمه **مالك**، متهما إيّاه بالسرقة:

قراد: أرني كفيك.

مالك: الأمر إليك.

قراد: أين اليد الأخرى أيضا.

المنارة للاستشارات
ww

مالك: هاكها واعلم أني متهم[8].

والمقطع المقابل له عند **موليير** يدور بين البخيل **آربجون** وخادمه **لافلاش:**

آربجون: تعال لأرى، أرني يديك.

لافلاش: هاهما.

آربجون: والأخريين.

لافلاش:الأخريين؟[9].

يظهر جليا من خلال المسرحية أن **النقاش** كان متمكنا مطلعا دارسا لهذا الفن، حيث لا تكاد مسرحيته تجتمع مع مسرحية **موليير**، إلا من خلال التنسيق الخارجي، فقد كان عبقريا في بناء شخصياته، وعلى دراية كبيرة بتركيب مجتمعه العربي الذي يختلف عن المجتمع المولييري، «فمضى حذرا في رسم خطوطه وتلوين قطاعاته الاجتماعية، مراعيا تلك الفروق»[10]. فقد وضّح ميولاته واختياراته، وأسباب عكوفه على هذا الفن من خلال الخطبة التي ألقاها على الأسياد الموقرين الذين استدعاهم معتذرا[11] منهم سلفا لمشاهدة مسرحيته الأولى **البخيل**. وتعدّ هذه الخطبة: «أول النصوص في هذا المجال، فهي فضلا عن قيمتها التاريخية، تعد وثيقة فنية هامة لما تضمنته من آراء مختلفة حول المسرح كفن ووظيفته الاجتماعية والرسالة المتوخاة منه[12]».

4. يعقوب صنوع: (موليير مصر).

يُعدّ **يعقوب صنوع** (1839-1912) الملقب بـ **أبي نظارة زرقا**، أحد رواد المسرح العربي، ومؤسّس المسرح المصري، تأثر تأثرا كبيرا بأعمال **موليير** حيث أثرى مسرحياته ببعض التفاصيل والمقاطع، والأفكار اقتبسها عن أب الكوميديا الفرنسية، وذلك بعد اتّصاله المباشر بالمسرح الغربي، فقد سافر **صنوع** إلى أوروبا، ودرس لمدّة ثلاث سنوات بإيطاليا،

المنارة للاستشارات
ww

فقد كان مهتماً باللغات والفنون، والموسيقى، والتصوير، إلى أن أسّس مسرحه العربي، يقول في ذلك: «قبل أن أقدم على إنشاء مسرحي المتواضع، قمت بدراسة جدية للكتّاب المسرحيين الأوروبيين، وبخاصة، **جولدوني**(GOLDONI) و**موليير**، و**شريدان**(SHERIDAN). وذلك في لغاتهم الأصلية»[13].

قدّم **يعقوب صنوع** خلال عامين اثنتين وثلاثين مسرحية اعتمد فيها كثيرا على كوميديات **موليير**، وعرّف من خلالها الجمهور المصري بهذا الفن، فأعجب به **الخديوي إسماعيل** فقال له: «نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي، فإن كوميدياتك، وغنائياتك ومآسيك، قد عرفت الشعب على الفن المسرحي فاذهب، فإنّك **موليير** مصر، وسيبقى اسمك كذلك أبدا»[14].

أطلق **الخديوي** لقب **موليير مصر** على **صنوع** باعتباره مؤسس المسرح المصري عام 1870، إلا أنّ **يوسف نجم** له رأي مغاير، إذ يرى أن **الخديوي** «وجد أنّ العلاقة التي تربط بينه باعتباره عاهلا عظيما، وبين **صنوع**، باعتباره كاتبا مسرحيّاً هزليّاً، تشبه تلك العلاقة التي كانت قائمة بين **لويس الرابع عشر**، و**موليير**»[15].

لم يبق من مسرحيات **صنوع** سوى مسرحية واحدة ألا وهي: **موليير مصر وما يقاسيه** وهي إحدى أهمّ المراجع التاريخية لمسرح **صنوع**، نُشرت لأوّل مرة ببيروت سنة 1912، يعرض فيها المشاكل التي كانت تواجهه في إدارة مسرحه، والمتاعب التي كانت تنتج عن لامبالاة الممثلين، وتأخّرهم عن التدريبات «فالأولاد كانوا يتحايلون عليه والبنات يستغلّون طيبة قلبه»[16]، إضافة أنّه ردّ في هذه المسرحية على النقّاد، والخصوم كما فعل **موليير** في مسرحيته **ارتجالية فرساي**L'impromptu de Versailles، قدّم **صنوع** شخصيات هذه المسرحية في فصلين على النحو الآتي:

جمس صنوع: وهو **يعقوب صنوع** رائد المسرح المصري.

المنارة للاستشارات
ww

ميتري: ممثل مولوع بتقليد التجار.

حنين: مقلّد للأجانب.

بطرس: المحتال.

ماتيلدا: ممثلة شابة.

ليزا: ممثلة ثانية.

حسن: يقوم بخدمة الفرقة... الخ.

اعتمد **صنوع** في بناء شخصيات مسرحيته هذه على الكوميديا المرتجلة **كوميديا دي لارتي** وهنا يكمن الشبه مع مسرحية **موليير ارتجالية فرساي**، التي تقوم على الخدعة المضحكة، والحديث المتهافت، وتعجيل الحوار، وتكرار الكلمة مع استعمال تقنية المسرح داخل المسرح.

كما ذكر **صنوع** في هذه المسرحية بعض المقاطع من مسرحياته السابقة، نذكر منها **الأميرة الإسكندرانية** التي يرى **رشيد بن شنب**[17] أنّها إحدى روائع **صنوع**، والّتي استطاع أن يرسم فيها ملامح شخصيّاته بدقة، وبراعة، مستعملا في ذلك كلّ التقنيات التي أخذها عن **موليير**[18] ؛ ويضيف لاحقا أن هذه المسرحية مستوحاة من مسرحيتي **البرجوازي النبيل**، و**النساء العالمات**[19].

أمّا المسرحيّة الثّانية فقد عنونها بـ **البورصة**، والّتي تتضمّن مشاهد من مسرحية **طرطوف** ل**موليير**، كالحوار الذي يدور بين **يعقوب**، و**لبيبة**، وهو يعاتبها بعد أن سمع بأن والدها يريد زفها إلى **حليم**، وهذا ما نجده في المشهد الذي يدور بين **فالير**، وحبيبته **ماريان** عندما يعلم بأن أباها **أرغون**(ORGON) يريد تزويجها ب**طرطوف**.

المنارة للاستشارات
ww

كان تأثر **صنوع** بالثقافة الفرنسية واضحا في هذه المسرحية، حيث استعمل عددا من الكلمات باللغة الفرنسية[20] نذكر منها:(scène) خشبة المسرح، (journal) جريدة، (contrat)عقد ...و (bon). إلا أن السيد **عطية أبو النجى** يرى أن **صنوع**، ورغم تأثره البالغ بالفرنسية، وب**موليير** لم يوفّق في أن يرقى بالمسرحية إلى مستوى **موليير**[21] .

5. بين ماريشال القصباوي وبرجوازي موليير:

عرفت تونس المسرح مثلها مثل باقي دول المغرب العربي، بزيارة الفرق المسرحية المصرية، «وما لبث الشباب التونسي أن جمع، وكوّن الجوق المصري التونسي، حيث مثّل الفنانون المصريون، والتونسيون جنبا إلى جنب»[22]، وقدّموا عدّة مسرحيّات تعرّف من خلالها الجمهور التّونسي على هذا الفن. وفي سنة 1923، وتحت قيادة كل من **حسن بنان** و**الشاذلي بن فريحة** قدمت هذه الفرقة «أول اقتباس باللغة العربية لأحد أعمال **موليير**: طبيب رغم أنفه»[23]، وفي سنة 1959، قدّمت جمعية المسرح الحديث مسرحية **مدرسة الأزواج**، بقيادة **المنصف شرف الدين**. وفي سنة 1968، قدّمت فرقة **الكاف** مسرحية **الهاني بودربالة** عن مسرحية اقتباس، وإخراج **منصف السويسي**، كما ترجم **أحمد بوليمان** عدة أعمال ل**موليير** منها: **إسماعيل المشحاح** عن **البخيل**.

أما أشهر مسرحية موليريّة في تونس، فهي مسرحية **الماريشال**، اقتبسها **نور الدين القصباوي**[24] (1931-1996) عن مسرحية **البرجوازي النبيل**، وأخرجها **علي بن عياد** سنة 1967. قدّم **القصباوي** مسرحيته هذه في ثلاثة فصول على عكس كوميديا الباليه[25] ل**موليير**، التي جاءت في خمسة فصول، وقد كان ذكيًّا في ذلك حيث اختزل، أو لخّص بعض الحوارات التي رأى أنها لا تتلاءم والجمهور التونسي.

المنارة للاستشارات
ww

غيّر **القصباوي** عنوان المسرحية المولييرية، كما قام بتغيير بعض المواقف، إلا أنّه حافظ على الفكرة الرئيسية للمسرحية ، كما احتفظ بالأحداث كما جاءت في الأصل، بحث عمّا هو موجود في زمانه، وفي مجتمعه بعيدا عن البرجوازية الفرنسية، فقد كان شباب المغرب العربي يجنّدون إجباريا في صفوف الاستعمار ضد النّازية خلال الحرب العالمية الثّانية، وكانوا ولازالوا يتلقون رواتب معتبرة، والماريشال **عمار** هو أحد هؤلاء الجنود «عاد إلى بلاده إثر انتهاء الحرب، بعد أن ارتقى إلى رتبة رقيب، واكتسب ثروة لا بأس بها، ولكنه ظل يحن إلى سلطته العسكرية العابرة في الجيش»[26].

فطالما حلم **عمار** القادم من البادية بأن يكون شخصا آخر ذا سلطة، وقيادة وجاه، حيث جعل من بيته ثكنة، ومن خدمه جنوداً، فهو ينادي رئيس الخدم بالعريف الأوّل، وزوجته **دوجة** بالماريشالة، ويطلب من الموسيقيين بعزف **المارش** أي اللحن العسكري، يقول في أحد حواراته مع زوجته التي طالما كانت تنصحه بالعودة إلى رشده: «ناي[27]، ندير كيما يديروا البلدية... واللي عجبه عجبه، الصوارد صواردي، ويرحم القيرة اللي جابتهم"[28].

استطاع **القصباوي** من خلال شخصية **الماريشال** أن يرسم ملامح، وتصرّفات الناس الّذين يسعون إلى تقليد الغير بالتخلي عن هويّتهم، وعاداتهم، وكرامتهم ليظهروا في آخر المطاف أغبياء، وتافهين كحال **عمار** الّذي أراد أن يتشبّه (بالبلدية) أي سكّان المدينة الأصليّين مثلما أراد برجوازي **موليير** أن يتشبه بالنّبلاء في عصره، فلبس **عمار** لباس البلدية، وأكل أكلهم، ودرس الموسيقى، والرقص، واللغة، وفي الأخير انفجر باكياً نادماً على ما فعله شاكراً لزوجته **دوجة**، وابنته **إلهام**، وزوجها **الهادي**، الّذين لم يتخلوا عنه، ولم يسخروا منه قائلاً:« ناي عمار البرني ولات خدامي تتمسخر عليا؟ ناي اللي درت لروحي ما دارلي حد...

المنارة للاستشارات
ww

ناي ولد البادية حسبوني مسخرة... دوجة.. يا فرحات ويا إلهام...انتوما إلي ما ضحكتوش عليا...انتوما اللي جيتو تفتحولي على بصيرتي...(تنحدر الدموع من عينيه) »[29] .

نلاحظ أن نهاية هذه المسرحية تختلف عن نهاية مسرحية **موليير**، الّتي بقى فيها البرجوازي غافلا مهووسا بالنبلاء، ويظهر ذلك في آخر حوار له مع زوجته التي تسأله عن مصير **نيقول** الخادمة:

زوجة جوردان: و**نيقول؟**

السيد جوردان: أعطيها للترجمان، وأعطي امرأتي لمن يريدها[30].

كما تميّزت مسرحية **القصباوي** بشخصية الموسيقيّين [31]، **حسن** و**حسين** اللذين تقابلهما شخصية تلميذ الموسيقى عند **موليير**، إلا أنّ هذا الأخير اقتصر حديثه في المسرحية على كلمة واحدة، ألا وهي(نعم)، أمّا الموسيقيين فقد أعطاهما **القصباوي** مكانة هامة في مسرحيته، حيث يظهران في كامل فصولها، حتّى أنّه ختم بهما مسرحيته. يرمز هذا الثنائي إلى الشعب الواعي البسيط والمتفطّن، حيث جاء كل حديثهما مشبّعا بالحكم، والأمثال الشعبية المستنبطة من التراث التونسي كقولهما: **حسن وحسين** الي تخدموا طيعو، والي ترهنوا بيعوا.

الموسيقيّان: حسن و**حسين** بات ليلة مع الجيران صبح يقرقر[32].

أما فيما يخص أوجه الشبه مع المسرحية المولييرية، فالمشاهد كثيرة، تكاد بعض الحوارات تكون ترجمة حرفية مثل الحوار الذي دار بين **الهادي** و**الماريشال** في الفصل الثالث:

الهادي : (متنكرا) ما نعرفشي يا سيادة **الماريشال** كان تعرفني.

الماريشال : لا يا سويدي منعرفكش[33].

يقابلها في المشهد الثالث من الفصل الثاني عند **موليير**:

كوفييل : (يدخل متنكرا) لا أعلم يا سيّدي أيكون لي الشرف بأن تعرفني.

المنارة للاستشارات

ww

السيد جوردان : لا يا حضرة السيد [34] .

وهناك حوارات أخرى تصرف فيها **القصباوي** محافظا في ذلك على المعنى الأصلي لتظهر في حلتها العربية للمتلقي التونسي.

أستاذ اللغة: باهي يا حضرة **الماريشال** معناها ... اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد...يحب يقول يلزملك تتعلم تقرا ولو يكون سنك ميات سنة[35] .

وجاء في الأصل عند **موليير**:

أستاذ الفلسفة : معناها أن الحياة بدون العلم هي شبه صورة من صور الموت[36].

استطاع **القصباوي** أن يجد مكافئا لهذا القول في لغته الأمّ مع إضافة شرح للماريشال باعتباره أميّا جاهلا باللغة. كان **القصباوي** عبقريا في اقتباسه لمسرحية **البرجوازي النبيل،** حيث قام بتونسة النص، وألبس **الماريشال** طربوشا عربيا، جعل الموسيقيين يعزفان نوبات المالوف، والطباخ يطبخ بسيسة، وملثوث، والجناييني يزرع زعتر، إلا أنّه حافظ على عناصر الإضحاك التي يتميز بها مسرح **موليير**، كاللبس، وقلب الكلمات، حيث أصبحت (الخطبة)(خبطة)، و(لحن القصيدة)(نحل العصيدة) مع استعمال اللهجة الريفية المثيرة للضحك.

6. الطيب الصديقي ومولييرالصديق القديم:

شهد المغرب الأقصى تأثّراً كبيراً بأعمال **موليير**، مثله مثل باقي دول الوطن العربي، وكان حضور **موليير** في السّاحة المسرحية منذ البدايات الأولى للمسرح المغربي، وخير دليل على ذلك هو أن أول عمل مسرحي مغربي طُبع، ونُشر هو مسرحية **البخيل،** قام بترجمته شابّان من رجالات المسرح المغربي بالعربية الفصحى ألا وهما: **المهدي المنيعي،** و**محمد تويمي**[37].

المنارة للاستشارات

قبل التطرّق إلى تجربة **الطيب الصديقي**(1939-2016) مع **موليير**، لابدّ من الإشارة إلى أحد أعمدة، ومؤسسي المسرح المغربي، والملقب بـ **موليير المغرب**، ألا وهو **الطيب لعلج** (1928-2012). يعد **الطيب لعلج** أوّل من اقتبس عن **موليير** في المغرب، كما يذكر بعض النّقّاد المغاربة ك**عبد الكريم برشيد**، و**بن زيدان** أنّه اقتبس جميع أعمال **موليير**، فشغفه بهذا الفرنسي جاء لحبّه للطرفة، والضّحك. فقد قدّم لعلج مسرحيّة **غيرة الملطوخ**، ومسرحية **مريض خاطرو** عن **مريض الوهم**، كما اقتبس مسرحيتي **الفضوليات**، و**الحاج العظمة** اللّتين كتبهما لفرقة المعمورة عن **موليير** في موسم 1968-1969 بأمر من الحسن الثاني [38]. يقول عنه **علي الراعي**:«كان لعلج يُمَغْرِبُ الكثير من المسرحيات الغربية حتى تبدو وكأنها كتبت في المغرب ... وقد شاهدت مسرحية **ولي الله** التي مغربها لعلج عن **طرطوف** لموليير فبدا الناتج لنا جميعا محليا غارقا في محليته»[39].

التحق **الطيب الصديقي** بالمسرح مثله مثل الكثير من الشباب المغربي، ففي خمسينات القرن الماضي قامت السلطات الفرنسية بوضع إعلان تدعو فيه الشباب المغربي بالالتحاق بالورشة المسرحية التي كان يشرف عليها الفرنسي **أندري فوازان** André voisin، وكان أول عمل مسرحي يشارك فيه **الصديقي** للكوميدي الفرنسي موليير، يقول في ذلك:«**جون بابتيست بوكلان** صديق قديم تعود علاقتي به إلى أكثر من ثلاثين سنة، تعرفت عليه في غابة المعمورة بالمغرب(بالقرب من الرباط) أين استودعني **أندري فوازان**، و**شارل نوق**Charles Neugue ليوجهوني في دور حيل سكابان»[40].

في سنة 1955 لاقت هذه الفرقة بعض المتاعب، فتوقفت عن النّشاط لفترة من الزمن فلم يجد **الصديقي** الّذي كان ممثلا بارعاً سوى الانتقال إلى الترجمة، والاقتباس: «الاقتباس كان بالنسبة لي التعرف على المسرح العالمي، هذا المسرح الذي بفضله سأتعلم الكتابة المسرحية، وكان **موليير** و**غولدوني**... الّذين لقّنوني الكتابة المسرحية»[41] . يضيف **الصديقي**

المنارة للاستشارات
ww

قائلا عن هذه الفترة: «في البداية كنت محبطا.... بعدها جاء موليير لينقذني، كان يجب أن أعمل على مواضيع ومسرحيات سهلة، فاخترت المسرحيات الأولى **لموليير**، كالطبيب الطائر، وغيرة الوسخ»[42].

يرى الناقد المسرحي **عبد الرحمان بن زيدان**«أنّ الاقتباس، والترجمة اللّتين سادتا في المسرح المغربي على امتداد المرحلة التي جاءت بعد الاستقلال 1956، كان معناه الاندراج في القوالب، وفي النماذج والأنساق الجاهزة المستوردة من الخارج»[43]. وقد أدرك **الصديقي** ذلك مبكرا، وكان دائما يبحث عن قالب جديد، مبتكر يصوغ فيه مسرحياته، ففي سنة 1961 قدّم **الصديقي** مسرحيته الرائعة **محجوبة**، الّتي لاقت هتافات الجماهير، ومديح النقاد، والحقيقة أنّها مسرحيّة مقتبسة عن **مدرسة الزوجات** ل**موليير**. أعطى **الصديقي** في هذه المسرحية أسماء مغربية لشخصيّاته فأصبح **أرنولف حاج إبراهيم**، و**شيريزالد** أصبح **العياشي**، و**انياس** أصبحت **محجوبة**. قدّم هذه المسرحية في خمسة فصول إلا أنّه غيّر بعض المشاهد، واستغنى عن البعض الآخر، كما أضفى على المسرحية أمثالاً شعبية، واستعمل لهجة مغربية شعبية[44].

كان **الصديقي** يتساءل دائما: «كيف يمكنني أن أجد مسرحاً أصيلاً، اقتربت من كل ما يقال عنه شعبي، الأمثال، الحكايات والخرافات، وهذا كلّه وجدته بجامع الفنا، ومن خلال جامع الفنا، أيقنت بأنّني ملزم بأن أخوض في هذا الاتّجاه»[45]. فتوظيف **الصديقي** لهذا التّراث المغربي في مسرحية **محجوبة**، ألهمه في كتابة مسرحيّاته اللّاحقة، فابتداءً من عام 1970 قدّم **الصديقي** مسرحيّات خالدة تعد من روائع المسرح المغربي، والعربي نذكر منها: **سيدي عبد الرحمان المجذوب**، و**الحراز**، و**مقامات بديع الزمان الهمذاني**...

يرى الباحث، والناقد المسرحي **محمد الكغاط**: «أنّ مسرحيّة **محجوبة** تحمل

المنارة للاستشارات

ww

الإرهاصات الأولى للتجربة التي خاضها **الصديقي** فيما بعد، ألا وهي مسرح توظيف التراث الشعبي... ويضيف بأنّ هذه المسرحية تعدّ نقطة هامّة، التقى فيها تراثنا الشعبي بمسرحية **موليير**»[46]. وعلى الرغم من اقتناع **الصديقي** بأنّ مسرحنا العربي بحاجة إلى الأصالة التي يجدها في تراثه الأدبي، إلا أنّه لم يتخل عن **موليير**، ففي الحقيقة **الصديقي** لا يعتبر **موليير** أجنبيّاً إنّما يعتبره واحدا منّا يقول في ذلك:«أنا لا أعتبر **موليير** كاتبا فرنسيا فقط، فهو متوسطي مثلنا»[47]، ويضيف في حوار آخر: «كلمة أجنبي تصدمني حين يتعلّق الأمر **بموليير**... لأنّه أعطى كلّ ما بوسعه حبًا في الإنسانيّة (موليارنا).. هذا **موليير** ينتمي إلينا أيضا»[48].

في عام 1993 ألّف **الصديقي** مسرحية بالفرنسية جعل بطلها **موليير**، وأسماها **موليير، أو حبًا في الإنسانية**، يقول في مقدّمتها: «والآن حان دوري أن أكرم الذي يطلق عليه ممثّلوا العالم اسم سيد الكوميديا»[49]. كما يهدي **الصديقي** هذا العمل لفقيد المسرح العربي والجزائري، أحد أباء المسرح الجزائري **عبد القادر علولة**.

7. محي الدين بشطارزي، ومسرح موليير:

قام **محي الدين بشطارزي**(1897-1986) Ténor[50] المسرح الجزائري، باقتباس عدة أعمال من الكوميدي الفرنسي **موليير**، نذكر منها **الأثرياء الجدد للسوق السوداء** عن **البرجوازي النبيل**، و**لواز الزكطي** عن **احتيال سكابان**، ومسرحيّة **المجرم** عن **طرطوف** و**دكتور علال**[51] عن **الطبيب رغم أنفه**، كما قدم سنة 1940 مسرحيتين عن **موليير** أيضا **سليمان اللوك** عن **مريض الوهم**، و**المشحاح** عن **البخيل**.

كان **بشطارزي** مثله مثل المسرحيين العرب الذين اقتبسوا عن **موليير** يتعاملون بكل حرية مع النص يكيّفون الأسماء، ويغيّرون اللباس، والمكان، والزمان، حيث أعطى **بشطارزي** شخصيّاته أسماء جزائرية. كما كان يحذف بعض المشاهد والحوارات، ويطيل في البعض

المنارة للاستشارات
ww

الآخر حتى يصبح الموضوع جزائرياً يتلاءم واختيارات الجمهور: «نلاحظ أن **بشطارزي** غيّر كثيرا في مسرحية **البخيل**، وذلك ليكيفها وجمهوره الذي كان ذا لسان، وثقافة عربية، وفرنسية»[52].

يعدّ **بشطارزي** أوّل من ذكر اسم **موليير** في البطاقة الفنيّة للمسرحيّة سنة 1940، حيث كانت أعمال **موليير** تُقتبس من طرف الكثير من الكتّاب الّذين لم يذكروا اسمه أبدا، كانوا يعيدون صياغة مواضيعه، مواقفه وشكل مسرحيّاته[53]. غيّر **بشطارزي** بنية مسرحيّة **البخيل** الأصليّة، بداية بالعنوان فأسماها **المشحاح**، وقلّص عدد الفصول من خمسة إلى ثلاثة، كما أضاف الغناء في بداية المسرحية ونهايتها[54]، يقول **حاج دحمان**:«إنّ **بشطارزي** أعلن بأن مسرحيته مقتبسة عن **موليير** في الافتتاحية الغنائية للمسرحية»[55] ، وكان **بشطارزي** يقدم المغزى من المسرحيّة في هذه الأغاني المبثوثة في غالبيّة مسرحياته.

إضافة إلى أنّه حذف بعض الشخصيّات فأصبحت ثمانية بعد أن كانت أربعة عشرة عند **موليير**، وغيّر أسماءها، فأصبح **آربجون حساين**، وابنه **كليانت** أصبح **مجيد**، وابنته **إليز** ليلى، والخادم **لافلاش** أصبح **مبارا**. يحمل **مبارا** هذا الملامح نفسها لشخصية **لافلاش**، كما يعدّ أهم شخصية ثانوية في المسرحيّة، فهذا الخادم ذو البشرة السوداء يعدّ النّسخة المماثلة **للافلاش** حيث إنّه كان أعرج مثله[56]، وهو يمثّل الحكمة، والنّظرة السّديدة، وهذا ما نجده في معظم مسرحيّات **موليير**.

إلا أنّ **بشطارزي** حذف كلّ الحوارات المتعلّقة بحب **ليلى** لشخص آخر، فكانت هذه الأخيرة تكتفي بالرفض كلّما أجبرها والدها على الزّواج من القايد **ترتباش** الّذي كان يفوقها في السن. يعدّ هذا الرفض في مسرحية **بشطارزي** وجهاً من أوجه التحرر في تلك الفترة الّتي كانت فيها الفتيات تتزوجن بموافقة الآباء، وبدون أخذ رأيهن بعين الاعتبار.

المنارة للاستشارات
ww

فالحبكة في مسرحيّة **بشطارزي** هي من سيتزوج بـ **عايدة**، الّتي تقابلها **ماريان** عند **موليير** الأب، أو الابن. هذا هو السّؤال الوحيد الذي يطرحه المتفرّج من خلال مشاهدة المسرحية، فالأحداث الأخرى إمّا حُذفت، وإمّا لم يعطها أهمية كبرى، متفادياً في ذلك صدم الجمهور الّذي لم يتعود على مثل هذه المواضيع. كما غيّر **بشطارزي** نهاية المسرحية، حيث جعل البخيل **حساين**، يتوب، ويتخلّى عن بخله، ويصرّح بأنّه سينفق ماله على أبنائه، وعلى الفقراء. فمسرحيّة **بشطارزي** هذه تحمل بُعداً تعليميّاً، وذلك من خلال محاولته تثقيف، وتوعية الجمهور، على عكس مسرحية **موليير** الّتي تُعدّ من كوميديا الطباع، والتي ترسم طبع البخل المتوغّل في النّفس البشريّة، والّذي يُعتبر خطراً على المجتمع، وعلى العائلة.

8. الخاتمة:

يتّضح لنا من خلال ما سبق، أنّ المسرحيين العرب تعاملوا مع النّصوص المولييرية بطرق مختلفة باختلاف مراحل تطور المسرح في الوطن العربي، فالمؤسّسون الأوائل غيّروا كثيرا حتّى أنّهم أبدعوا نصوصا جديدة، فـ**مارون النقاش** قد أبدع نصّاً عربيّاً شعريّا استوحاه من **بخيل موليير**، بالطّريقة نفسها التي استوحى بها **موليير** بخيله من مسرحيّة **الأوليلاريا الجرة** Aulularia لـ**بلوتس** (254- 184 ق.م) Titus Maccius Plautus ، كما نلاحظ أنّ معظم المسرحيّات العربيّة جاءت بنهايات مختلفة عن نهايات مسرحيّات **موليير** حيث يتوب البورجوازي، ويتوب البخيل بحكم أنّ المجتمع العربي يؤمن بهذا. جمعت هذه النّصوص بين التّرجمة والاقتباس في آن واحد، حيث تكاد بعض المشاهد أو الحوارات تكون ترجمة حرفيّة للنّص الأصلي، إلاّ أنّ أسلوب التّصرف قد طغى على غالبية النّصوص، كما قلّص المسرحيّون العرب الفصول وذلك بحذف بعض المشاهد التي لا تتلاءم مع ثقافة، وعادات المتلقّي العربي، وفي مواضع أخرى يضيفون ويطيلون من أجل إثارة الضحك. كما تميّزت هذه النصوص بتغيير الأسماء، وطريقة اللّباس، والأماكن، إضافة إلى توظيف الأمثال،

المنارة للاستشارات
ww

والحكم الشعبية، واستعمال لهجات محليّة، حتّى يظهر العمل للمتفرج محليّا وأصيلاً، محافظين في ذلك على فكرة النص الأصلي، ومن هنا يتبيّن الهدف الّذي كان يصبو إليه المسرحيّون العرب في اللّجوء إلى النّص المولييري، ليس التعريف أو التشهير بكوميديا **موليير**، وإنّما إصلاح مجتمعاتهم، وتوعية شعبهم بتكييف أعمال **موليير** لتتلاءم مع ذوق المجتمع العربي وبيئته.

الإحالات والهوامش:

1- عبد الرحمان ياغي، مارون النقاش وتجربته الرائدة، مجلة العربي، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكويت، العدد1988،18، ص.57.

* استعمل **مارون النقاش** كلمة "مرسحا" على هذا الشكل، وهو يقصد بها مسرحا، كما استعملها **محمد مندور** في كتابه **المسرح**، وآخرون خلال دراستهم لمسرح مارون النقاش؛ وهو مكان معد للرقص أو التمثيل وجمعه مراسح.

2- نقولا النقاش، أرزة لبنان، بيروت، المطبعة العمومية، 1869، ص.7.

3- Ahmed Cheniki, Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux, Aix en Provence, France, Edisub, 2012. p.64.

4- نصر الدين البحرة، الضحك تاريخ وفن، دبي، مجلة دبي الثقافية، ع123، مارس 2015، ص.7.

5- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015، ص.122.

6- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847-1914)، بيروت، دار الثقافة، ط.3، 1980، ص.416.

7- في بداية الفصل الرابع يتنكر كل من عيسى وغالي فيلبس عيسى ثوب حاكم من الأتراك (آغا) ويغيّر لهجته بينما يتحدث غالي بالمصرية بصفته كاتبا مصريا عند الأغا.

المنارة للاستشارات
ww

8- نقولا النقاش، أرزة لبنان، مرجع سابق، ص.34.

9- Molière, L'Avare, Algérie, Dar El Houda, 2015, p. 17.

10-عبد الرحمان ياغي، مارون النقاش وتجربته الرائدة، مجلة العربي، مرجع سابق، ص.57.

11- اعتذر مارون النقاش في الخطابة التي ألقاها قبل عرض مسرحيته **البخيل**، لأنها تعد أول تجربة تقدم عملا مسرحيا دراميا في تاريخ الوطن العربي، فالجمهور لم يتعوّد ولم يتعرف بعد على هذا الفن الجديد الوافد من الغرب، الغريب والبعيد عن عادات مجتمعه وتقاليده، فكان النقاش يخشى أن لا يروق هذا العرض لحضوره فيثور عليه. وهذا ما دفعه للثناء عليه، وصياغة مسرحيته في قالب عربي.

12- سمية زباش، الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي، مجلة الأثر (جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر)، العدد13، 2012، ص.174.

13- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847-1914)، مرجع سابق، ص.70.

14- سمية زباش، الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي، مرجع سابق، ص.185.

15- محمد يوسف نجم، مرجع سابق، ص. 432-433.

16 - Elsaid Atia Abul Naga, Les sources françaises du théâtre Egyptien (1870-1939), Algérie, SNED, éd.3, 1972, p.89.

17- رشيد بن شنب أو رشيد ابن أبي شنب: 1915-1991، واحد من أعلام الجزائر من مدينة المدية، أتقن اللغات واشتغل عدة مناصب منها بروفيسور في الأدب الكلاسيكي بجامعة السوربون، خريج المدرسة الوطنية للآداب الاستشراقية، له عدة مؤلفات ومقالات باللغة الفرنسية تهتم بالأدب والمسرح العربي، خاصة منه الجزائري وهو ابن العلامة الجزائري محمد بن أبي شنب (أول متحصل على شهادة الدكتوراه في الجزائر) https ://data.bnf.fr/fr/11095052/rachid_bencheneb/

18- Rachid Bencheneb, Les sources françaises du théâtre égyptien, revue de l'occident musulman et de la méditerranée, N°08, 1970, p.13.

19 - Op.cit, p.13.

20- Elsaid Atia Abul Naga, Op.cit, pp.91-92.

المنارة للاستشارات

ww

21- Op.cit,p.93.

22 -علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، ط.2، سلسلة عالم المعرفة، 1999، ص.422.

23- Omar Fertat, Molière un auteur arabe, France, Horizons Théâtre, 2013, p.93.

24- نور الدين القصباوي: (1931-1996) ممثل و مخرج و مؤلف، التحق بمدرسة التمثيل العربي سنة 1952 ثم التحق بالفرقة البلدية للتمثيل و شارك في أغلب أعمالها، له عدة مشاركات تلفزيونية وسينمائية تونسية وأجنبية، من أهم الأعمال التي شارك بها " صلاح الدين"، و"عاقبة الخمر". (نور الدين القصباوي، الماريشال تونس، Sagittaire، 1997).

25-تنتمي مسرحية البرجوازي النبيل إلى نوع الكوميديا بالييه حيت يدخل رقص الباليه والغناء في سياق المسرحية بين المشاهد والفصول كتبها موليير من أجل الترفيه عن الملك لويس الرابع عشر وألف موسيقاها جون بابتيست لولي(Jean Baptiste Lully).

26- نور الدين القصباوي، الماريشال، توطئة فاطمة بن بشير، تونس، Sagittaire، 1997، ص.03.

27- كلمة " ناي " طالما تتكرر في حديث الماريشال وهي تعني " أنا".

28- نور الدين القصباوي، المصدر السابق ، ص. 55.

29- نور الدين القصباوي، المصدر نفسه، ص. 103.

30- موليير، المثري النبيل، ترجمة إلياس أبو شبكة، مصر، هنداوي، 2016، ص.71.

31- قلنا شخصية الموسيقيين لأنهما في الحقيقة يمثلان شخصية واحدة، يدخلان ويخرجان في الوقت نفسه وذلك كلما سمعا تصفيقا، ويتكلمان الحوار نفسه في وقت واحد.

32- نور الدين القصباوي، المصدر السابق، ص. 48.

33- نور الدين القصباوي، المصدر نفسه، ص. 92.

المنارة للاستشارات
ww

34– موليير، المثرى النبيل، المصدر السابق، ص. 56.

35– نورالدين القصباوي، المصدر السابق، ص. 39.

36– موليير، المثرى النبيل، المصدر السابق، ص.23 .

37 - Omar Fertat, Op.cit, 2013, p. 94.

38– أحمد الدافري، فرقة المعمورة، حكاية مسار، المغرب، منشورات نجوم بلادي، 2009، ص. 98.

39–علي الراعي، المرجع السابق، ص.447.

40 - Tayeb Saddiki, Molière ou pour l'amour de l'humanité, Maroc, Editions EDDIF, 1994, P .7.

41 - Angela Diana Langone, Tayeb Saddiki(1939-2016) un pont entre les dramaturgies arabes et l'occident Témoignage d'un entretien, France, Horizons théâtre, presses universitaire de Bordeaux, 2018, p. 173.

42- Omar Fertat, Op.cit, p. 96.

43– عبد الرحمان بن زيدان، كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي،المغرب، إفريقيا الشرق، 1985، ص.14.

44 - Angela Diana langone ,Tayeb Saddiki (1936 -2016), Op.cit., p. 173.

45 - Omar Fertat , Molière un auteur arabe ,Op.cit., p .97.

46 - Angela Diana langone ,TayebSaddik, (1936 -2016), p .175.

47 – Tayeb Saddiki , Molière ou pour l'amour de l'humanité, Op.cit., p .7.

48 - Tayeb Saddiki, , Op.cit., p. 7.

49-Ibid,p. 7.

50– لم يكن محي الدين بشطارزي مسرحيا فقط، بل كان يمتلك أعلى صوت غنائي رجالي حيث (تينور)Ténor كان في فرقة المطربية قبل أن يلتحق بالمسرح ثم فيما بعد التحق بأوبرا العاصمة وكوّن عدة فنانين.

https://www.revues- plurielles.org/_uploads/pdf/20_32_.pdf

51- Ahmed Cheniki, de nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie, Inter-francophonie, France, N°04, 2010, p .03.

المنارة للاستشارات

ww

52- Rachid Bencheneb, une adaptation algérienne de l'avare, Revue de l'occident musulman et de la méditerranée, n° 13-14, 1973, p. 92

53- Ahmed Cheniki, De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie,Op.cit, p.02.

54 –Ibid. p.02.

55- Hadj Dahmane, Molière dans le théâtre Algérien, Revue annales du patrimoine, Université de Mostaganem, N°12, 2012, p.41.

56 - Rachid Bencheneb, Une adaptation algérienne de l'avare, Op.cit, p. 94.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية والمترجمة:

- بافي (باتريس)، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015.
- بن زيدان (عبد الرحمان)، كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، المغرب، إفريقيا الشرق، 1985.
- الدافري (أحمد)، فرقة المعمورة، حكاية مسار، المغرب، منشورات نجوم بلادي، 2009.
- الراعي (علي)، المسرح في الوطن العربي، الكويت، ط.2، سلسلة عالم المعرفة، 1999.
- القصباوي (نور الدين)، الماريشال، توطئة فاطمة بن بشير، تونس، Sagittaire، 1997.
- موليير، المثري النبيل، ترجمة إلياس أبو شبكة، مصر، هنداوي، 2016.
- النقاش (نقولا)، أرزة لبنان، بيروت، المطبعة العمومية، 1869.
- ياغي (عبد الرحمان)، مارون النقاش وتجربته الرائدة، مجلة العربي، المسرح العربي بين النقل والتأصيل (كتاب العربي)، الكويت، العدد18،19.
- يوسف نجم (محمد)، المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847–1914)، بيروت، دار الثقافة، ط.3، 1980.

المنارة للاستشارات
ww

المراجع الأجنبيّة:

1- Cheniki (Ahmed), Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux, France, Aix en Provence, Edisub, 2012.

2- Langone (Angela Diana), Tayeb Saddiki (1939-2016) un pont entre les dramaturgies arabes et l'occident Témoignage d'un entretien, France, Horizons théâtre, presses universitaire de Bordeaux, 2018.
3- Abul Naga (Atia), Les sources françaises du théâtre Egyptien (1870-1939), Algérie, Sned, éd.3, 1972.
4- Molière, L'Avare, Algérie, Dar El Houda, 2015.

5- Fertat (Omar, Molière un auteur arabe,France, Horizons Théâtre, 2013
6- Saddiki (Tayeb), Molière ou pour l'amour de l'humanité, Maroc, Editions EDDIF, 1994.

الدوريات العربية:

- البحرة (نصر الدين)، الضحك تاريخ وفن، دبي، مجلة دبي الثقافية، ع:123، مارس 2015.
- زباش (سمية)، الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي، مجلة الأثر (جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر)، ع:13، 2012.

الدوريات الأجنبيّة:

1- Bencheneb (Rachid), Les sources françaises du théâtre égyptien, In revue de l'occident musulman et de la méditerranée, N°08, 1970.
2- Bencheneb (Rachid), Une adaptation algérienne de l'avare, Revue de l'occident musulman et de la méditerranée, n° 13-14, 1973.
3- Cheniki (Ahmed), De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie, France, Inter-francophonie, N°04, 2010.
4- Hadj (Dahmane), Molière dans le théâtre Algérien, Revue annales du patrimoine (Université de Mostaganem Algérie), N°12, 2012.

المواقع الالكترونية:

1- https ://data.bnf.fr/fr/11095052/rachid_bencheneb/
2- https://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/20_32_.pdf

المنارة للاستشارات

ww