الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : Des lettres et des langues
Département de langue et littérature arabe

جامعة 08 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: (أدب جزائري)

عنوان المذكرة:

المسرحية الشعرية في الجزائر

دراسة فنية لأوبريت "حيزية" غنائية امرأة من الجزائر

مقدمة من قبل الطالبة

عفاف بوصلاح

تاريخ المناقشة: 2019/07/07

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
الطاهر عفيف	أستاذ محاضر (ب)	رئيسا	قالمة
نادية موات	أستاذة محاضرة (أ)	مشرفا ومقررا	قالمة
فوزية ابراهيمي	أستاذة محاضرة (ب)	فاحصا	قالمة

السنة الجامعية: 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يعدّ المسرح أحد الفنون الأدائية؛ التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل هو مؤسسة تربوية تهتم بجميع الطبقات الاجتماعية.

وعلى غرار المسارح العالمية، فإن المسرح الجزائري لازم الإنسان وحوى همومه، وجسدها حسب المرحلة التي وجد فيها، فهو كان ولا يزال نقطة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والمساعدة في تطوير المجتمعات للوصول إلى حال أفضل. والمسرحية الشعرية هي نتاج تزاوج جنسين عريقين هما الشعر والمسرح.

وفي ظل هذا التمازج الفني تمكن المسرح من تجاوز المألوف من خلال اقتحام تلك العوالم الفنية الغريبة كالسينما والتلفزيون، مشكلا من تجميعها فنّا يُقدّم على خشبة المسرح توصله إلى مقصديته الفكرية.

ولقد قام المسرح الشعري في العالم العربي انطلاقا من إبداع مجموعة فذة من المبدعين من الكُتّاب والمخرجين والمسرحيين الذين نذروا أنفسهم لترسيخ هذا الفن الدخيل على الإبداع العربي، وان تعددت المحاولات لإثبات جذور الفن المسرحي في تراثنا الأدبي، بناء على وجود بعض الأشكال التي لا تخلو من العنصر الدرامي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بفن المسرح وسواء أكان لهذا الفن وجود في تاريخينا العربي أو لم توجد فإن الفن الدرامي بصفة عامة أصبح له وجود، لقد ترسخ بشكل كبير وأصبح له عدد من التجارب، وكانت معظم المسرحيات الشعرية تستمد معانيها وأفكارها من التراث لأنه يمثل السمة الأساسية لتأكيد الطبيعة العربية، وعلى هذا فقد حاول أغلب الكتاب المسرحيين العرب كأحمد شوقي، وصلاح عبد الصبور ... وغيرهم الاستفادة من الأشكال والظواهر التراثية على صعيد الشكل والمضمون في سعيهم لتأصيل المسرح العربي، فكانت العودة إلى التراث نتيجة لمجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التي ساعدت على صناعة الوعي القومي لدى الكُتّاب، فوجدوا في التراث خير معبر عما يختلج صدورهم من مشاعر الألم والحزن لمصير الأمة العربية، فأيقنوا أن توظيفه يحقق لهم

التواصل بين الماضي والحاضر، كما أنه يقربهم من وجدان الجماهير لما يحمله هذا الأخير من مكانة في ذاكرة الشعوب والأمم.

وهذا ما جعل الشاعر عز الدين ميهوبي يعود إلى التراث ويستلهم معانيه في المسرحية الشعرية "حيزية غنائية امرأة من الجزائر". وبهذا يكون قد جمع بين الشعر والتراث والمسرح، فأخرج أوبريت غنائية جمعت بين الأداء المسرحي والتعبير الغنائي، ودفعت هذه المسرحية قارئها إلى طرح جملة من الإشكاليات نوجزها فيما يأتي:

1- لماذا أعاد عز الدين ميهوبي صياغة قصة حيزية؟

2-ماهي الجماليات التي ارتكز عليها في نصه على مستوى المتن والنص الموازي؟

3-ماذا أضاف التزاوج بين المسرح والشعر لقصة حيزية؟

4-ما هي أشكال توظيف التراث وجمالياته في أوبريت حيزية؟

ومما حفزني على دراسة هذا الموضوع الموسوم بـــ : المسرحية الشعرية في الجزائر دراسة فنية لأوبريت حيزية غنائية امرأة من الجزائر، أنه من اقتراح أستاذتي المشرفة بعد أن أخبرتها بأنني أميل إلى الشعر والمسرح. وأود أن يكون موضوع بحثي في هذا المجال، فاقترحت عليّ هذه المسرحية فاستهوتني رموزها وخفاياها المتجلية بين السطور، وخاصة أنها كانت تعالج موضوعا هاما هو قضية وضعية المرأة الجزائرية في ظل مجتمع ذكوري، فضلا عن طبيعة المدونة نفسها المتميزة بحجمها الصغير مما يسهل دراستها، وثراء جوانبها الفنية والموضوعاتية.

وقد اختبرت هذا الموضوع في ظل خطة بحث توزعت على مدخل نظري وفصلين تطبيقيين.

أما فيما يخص المدخل المعنون بـــ: المسرحية الشعرية في الجزائر نشأتها وخصائصها، فتضمن تمهيدا للموضوع، مفهوما المسرحية الشعرية وخصائصها.

أما الفصل التطبيقي الأول والموسوم بـــ: "التشكيل الفني في النص الموازي" فدرست فيه:

أما الفصل التطبيقي الثاني الموسوم بـــ: "التشكيل الفني في المتن ودرست فيه التشكيل الفني في المتن". فدرست فيه التشكيل الفني في المسرحية الشعرية من خلال

وذيلت الفصلين بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

ومن أهم الدراسات السابقة التي اعتمدت عليها في دراستي هي: التشكيل الفني في أوبريت حيزية غنائية امرأة من الجزائر لعز الدين ميهوبي لنادية موات.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على المنهج الوصفي التاريخي لما يتيح من إمكانات تتبع الخصائص الفنية وتحليلها، كما استعنت بالمقاربة السيميائية التي مكنتني من تأويل بعض العلامات اللسانية، والبحث في المعاني الخفية للشخصيات، والأمثال وغيرها.

وإذا كان للبحث دوافع وأسباب فمن الطبيعي أن تكون هناك صعوبات واجهتني، وتكمن هذه الصعوبات في قلة المراجع والدراسات إن لم نقل انعدامها في دراسة "غنائية حيزية". وأيضا ضيق الوقت وتشتت الجهد بين البحث والدراسة.

ولكل عمل جهد، والجهد فيه تعب، وتعبي كله راحة لأنه في سبيل العلم وإثراء الأدب، وتوقيع اسمي مع قائمة الباحثين ولو بالقدر القليل يكون شعلة لاستمرار العمل للأجيال القادمة.

بعد هذا يبقى من الواجب أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدني من قريب أو بعيد على إنجاز هذا البحث المتواضع، وأتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة "نادية موات" على ما قدمت لي من ملاحظات ونصائح قيمة أنارت لي طريق البحث، كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة. على القراءة وتجسم عناء التقويم.

مدخـــل

المسرحية الشعرية نشأتها وخصائصها

أولا مفهوم المسرحية الشعرية

ثانيا نشأة المسرحية الشعرية

ثالثا خصائص المسرحية الشعرية

رابعا نشأة المسرحية الشعرية في الجزائر

تمهيد

درج الباحثون على البحث في علاقة المسرح والشعر وانتهوا إلى أنها علاقة تكاملية «حيث أن كل واحد هو مكمل للآخر ويضيف له ما يضيف من الجماليات ومتعة الحضور»[1].

ومن هنا يتبين أن كلاهما يكمل الآخر فالشعر يكمل المسرح والمسرح يكمل الشعر، فكل واحد منهما يبدو ناقصا من دون الآخر، وعلى هذا الأساس يمكن تشبيه علاقة المسرح بالشعر بوجهي العملة النقدية، لا يمكن الفصل بينهما فوجهها الأول الشعر والثاني المسرح.

وترتبط العلاقة بين المسرح والشعر بوجودهما منذ القديم فهناك «ارتباط وثيق بين المسرح والشعر فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى شاعرا، وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن»[2].

وهذا يحيلنا إلى أنه لا يمكن الفصل بين هذين الطرفين فهما ذا أصل ونشأة واحدة، وهذا ما زاد من عمق ارتباطهما ببعضهما البعض. وقد حقق التمازج بين الشعر والمسرح تجاذبا واستقطابا لعدة فنون تزعزعت في تربيتهم، كالموسيقى والرسم والرقص والغناء، التي بدورها تمايزت ثم تلاقت متلاقحة لتنتج فنون جديدة مثل الباليه وتزاوج الموسيقى والرقص والأوبرا.

هذا التقارب هو الارتباط الوثيق بين الشعر والمسرح ولّد فنون وهوايات فنية جديدة في الساحة الأدبية «والشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح إذ تحقق

([1]) علي شنينات: العلاقة التكاملية بين المسرح والشعر، مجلة الدستور، الأردن، نشرت في الأحد 22 مايو 2016، ص1.

([2]) ماري إلياس، حسن قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،ط2، 2006، ص281.

الأسلوب الشعري ممزوجا بكفاءة تصويب شخصيات القصة وأحداثها وأجواءها النفسية والبراعة الشعرية»[1].

فالشعر بموسيقاه العذبة والمعبرة والدقيقة يسهم بشدة في التعبير عن المسرح وكل ما يتعلق به.

وأيضا فالشعر ملائم لسمو الروح «كما أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالشعر»[2].

ومن هنا يتوضح أن الشعر هو الأداة والوسيلة المناسبة في التعبير عن لغة المسرح وكلما يتعلق به. «والواقع أن ارتباط المسرح في بدايته بالشعر يفسر أيضا بنوعية العروض التي كانت سائدة، وبذوق الجمهور الذي كان يتطلب الغناء»[3].

أي أن طبيعة الشعر وخصائصه الشعرية الغنائية هي ما جعلته يتصل وينسجم مع المسرح الذي كان بدوره غنائيا «والأصل في المسرح كما سبق الذكر أنه كُتب شعرا ولا يكاد ديوان شاعر يخلو من المسرح على الرغم من اختلاف مذاهبهم»[4].

وهذا يعني أن حقيقة المسرح كانت شعرية وهذا ما تؤكده دواوين الشعراء فبالرغم من التعدد والاختلاف إلا أن ذلك لم يشكل عائقا في تمازجهم وترابطهم.

فالجمع بين المسرح والشعر هو الأساس الذي تتمكن من خلاله الوصول إلى الناس وتوعيتهم وتوجيههم وتهذيب سلوكهم لتحسين معجمهم اللفظي اللغوي.

([1]) ينظر دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، د. محمد زكي العشماوي، دار الشروق، ط1، 1414-1994، ص227.

([2]) المرجع نفسه، ص106.

([3]) عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، رسالة ماجيستر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، المسيلة، 2009/2008، ص85.

([4]) المرجع السابق: ص 86.

تعد المسرحية وبخاصة المسرحية الشعرية فنّا وافدا على الثقافة العربية، وقد انتشرت في الآداب الغربية انتشارا واسعا منذ القدم، ولها أهمية خاصة في توجيه ونقد المجتمع.

وقد التفت النقد المسرحي العربيّ إلى دراسة النصوص المسرحية ولاسيما الشعرية منها: كنصوص **أحمد شوقي، توفيق الحكيم، صلاح عبد الصبور** وغيرهم. غير أنّ التعامل مع المسرحية الشعرية يتطلب معرفة ودراية بأصول الفن المسرحي، بالإضافة إلى الذّوق الفنيّ، ذلك أنّ المسرح الشعري جنس يشمل المسرح ويحضن إليه الشعر، لذلك رأيت أن أتحدث عن مفاهيم المسرحية الشعرية، ثم خصائصها، ثم العلاقة بين المسرح والشعر، ثم انتقل إلى حركة ظهور المسرح الشعري وتطورها عند الغرب والعرب.

أولا: مفهوم المسرحية الشعرية:

ورد تعريف المسرحية الشعرية في المعجم المسرحي كما يلي: «المسرح الشعري تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً أو بلغة نثرية لها طابع شعري وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً أو المسرح المكتوب نثراً»[1].

ولعل هذا التعريف يحيلنا إلى ملاحظتين الأولى تتعلق بالشكل من حيث أنها مكتوبة بصيغة نثرية، والثانية تتعلق بالمضمون الذي كان ذا طابع شعري. ويُعرّف أيضا على أنه «نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به»[2]

([1]) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص **281**.

([2]) أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، **2005**، ص **26**.

ذلك أن الغلبة فيه يجب أن تكون للمسرح لكي يحافظ على كل خصوصياته، على عكس الشعر الّذي يجب أن يتنازل عن خصوصياته ليكون دراميا، والشعر في المسرحية الشعرية عامل أساسي لكنه «ليس هدفا ولا هو غاية»[1].

وقد طرح هذا الانسجام بين الشعر والمسرح إشكالية هامة فحواها أيهما سيكون التابع وأيهما يكون المتبوع؟ ومن هنا ظهرت مصطلحات تقدم لأول مرة نذكر منها المسرح الشعري، الشعر المسرحي، ونجد الكثير من الدارسين يفرقون بينهما، ويؤكدون أن هناك شعرا مسرحيا، ومسرحا شعريا، فالأول «شعر أولا ومسرح ثانيا، والثاني مسرح أولا وشعر ثانيا»[2]

ويشير أحد النقاد معرفا هذا النوع من المسرح بقوله: «المسرح الشعري هو كلمات شعرية حواريه تكون في العادة بين أكثر من طرفين منها ما يحتاج إلى راو يقص المسرحية الشعرية وتمتزج مع الموسيقى والأضواء ليأتي الإحساس في النهاية وكأننا أمام شيء نراه رؤى العين أو عبارة عن حوار بين عدة أشخاص أو الكل معا»[3].

ويختصّ المسرح الشّعريّ عند بعض النقاد بأنّه «لابد للشاعر من التعبير بالفم عن الممثلين لأنه لن يستعمل وسائل أخرى»[4].

ويُعرّف المسرح الشعري أيضا بـــأنه توظيف الشعـــر فـــي المسرح، وذلـــك عن طريـــق الحـــوار «وشعـــر المسرح، الحـــوار المســـرحي ليس مجموعة أقوال تلقي

([1]) خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، **1997**، ص**41**.

([2]) المرجع نفسه، ص**41**.

([3]) بوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجا، رسالة ماجيستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدارمية، جامعة وهران، **2010**، **2011**، ص**96**.

([4]) ينظر أرسطو، فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو مصرية، ص **95**.

على الجمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهه شخصيات أخرى أو موقف، ما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ أو إلقاء لخطبه على الجمهور، ذلك أن الحوار نفسه (فعل) به نرى الأشخاص وهم يفعلون»[1].

أي أن الحوار في المسرحية الشعرية عبارة عن فعل صادر عن الممثلين وهو يمثل صلب الموضوع الذي تدور حوله هذه المسرحية وليس مجرد كلام عادي.

ويرى **أرسطو** أيضا «أن موضوع الدراما الشعرية أناسا، يؤدون أفعالا إلا أن هؤلاء الناس في التراجيديا يكونون أنبل وأسمى شأنا من الناس العاديين، بينما يكونون في الكوميديا دون المستوى العادي»[2]. من خلال هذا القول نستنتج أن أرسطو يمجد درجة التراجيدية على حساب الكوميديا ويرى أنّها أعلى شأنا وأسمى من نظيرتها.

«ونجد أيضا في الشعر أن الدراما – والتي تتمثل في جنسي التراجيديا والكوميديا الذين يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس– ترجع إلى كلمة دران: Dran التي تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالي "دراما Drama ، ومعناها الحرفي يفعل – أو عمل يؤدى»[3] وذلك لأنه لم تكن تكتب المسرحية نثرا إلا في وقت متأخر، هنا أرسطو ميز بين الشخصيات في التراجيديا والكوميديا، إذ يكونون في الأولى عظماء ومن الطبقة العليا الأرستقراطية، في حين يكونون في الثانية بسطاء أي من طبقة فقيرة معدمة.

ثانيا– نشأة المسرحية الشعرية:

بدأ الباحثون التأريخ لفن المسرحية من داخل المعابد الإغريقية والمصرية القديمة ثم المعابد الإنجليزية، وذلك بعدما استحوذ المعبد على التعبير الحركي والرقص التعبيري.

([1]) خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 5.

([2]) ينظر أرسطو، فن الشعر، ص 29.

([3]) المرجع نفسه، ص 25–26.

ولم يشهد فن المسرح تطورا فنيا حقيقيا إلا بعد أن قدر له الخروج من دور العبادة إلى رحابة الحياة اليومية.

وإذا كانت نشأة الفن المسرحي ترتبط بطقوس العبادات الدينية، فكيف نشأة المسرحية الشعرية؟

أ- عند الغرب:

عرفت شعوب كثيرة المسرح وتطلعت إلى عدة ظواهر مسرحية كانت مرتبطة بعقائدها وطقوسها الدينية، المستلهمة من الأساطير، وقد كانت تقدم عن طريق الغناء والرقص، ومن ذلك ما عرفته الحضارات الهندية والصينية والفرعونية، مثلا وقد «عثر على نصوص تمثيلية بعضها يقع في أربعين مشهدا، كتلك التي اكتشفها كورت، وتدور حول **إيزيس وأوزوريس** وابنهما **حورس** وعدوهما **ست** إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى عصر **هيرودوت**»[1].

إلاّ أن أهم ما وصل إلينا اليوم من المسرحية الشعريية هو ما عرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد إذا «اعتبر المسرح فن من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية الشعر التراجيدي للدلالة على المسرح كجنس»[2].

وللشعر في «المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه فلم يكن يدور بخلد أرسطو أن المسرحية تكتب نثرا، بل إنه حصر الشعر المعتد به عنده في المسرحيات والملاحم، ولم يعبأ لذلك بالشعر الغنائي»[3].

([1]) عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص **14**.

([2]) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص **423**.

([3]) غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت لبنان، **1975**، ص **60**.

وقد وضع اسخيلوس **(456/525)** ق.م «أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي **(406/484)** ق.م وكل الذي يهمنا هو أن الشعر كان أداة وحيدة في المسرحيات الإغريقية»[1].

وقد «صب أعلام هذا المسرح (اليوناني) قرائحهم في قوالب الشعر وأصبحت مسرحياتهم المبكرة قدوة لمن ألفوا في هذا الفن قرونا كثيرة بعدهم»[2]. أي أن رواد المسرح اليوناني قد أبدعوا في هذا الفن وبجدارة حتي أصبحوا قدوة وتركوا أثرهم النفعي لمن يأتي بعدهم.

أما «المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية»[3] وعلى الرغم من الاجتهادات التي قام بها الكتاب الرومان في كتابة المسرحيات الشعرية إلاّ أنهم لم يأتوا بأي بجديد بل قلدوا واتبعوا خطي المسرحيين اليونانيين، وهم بدورهم نقلوا عن الأدب الاغريقي «وقد عد النقاد أن ما كتبه الرومان لم يكن سوى صورة من الأدب الإغريقي»[4].

وقد حرص الرومان على تتبع خطى أسلافهم الإغريق في كتابة مسرحياتهم شعرا.

([1]) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط**5**، **1970**، ص **6**.

([2]) عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي، ط**1**، **1997**، ص**98**.

([3]) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص**09**.

([4])عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص**15**.

«وقد حذا الأوروبيون حذو اليونان ومن بعدهم الرومان، في استلهام مسرحياتهم من الأساطير الإغريقية أولا، وفي كتابة نصوصهم المسرحية شعرا ثانيا»[1].

وظل الأمر «كذلك إلى أن ظهر في عصرنا الحديث ما يسمى بالواقعية فنفت الشعر عن المسرح، وعوضته بالنثر على **يد زولا وإيسن وتشيخوف وبرنارد شو**»[2].

يقول توماس ستيرينز إليوت «في مقالة له في الشعر المسرحي لا علاقة بين الشعر والمسرحية، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية».[3]

لقد حاول الأوروبيون إعادة المسرح إلى أحضان الشعر منذ نهاية القرن التاسع عشر، كان تماما وقت دخول اللغة النثرية إلى المسرح مع الواقعية، وكذلك قام «كتاب إيرلنديون ومن بينهم **وليم بيتس، وسين أوكيسي**، بتأسيس ما سموه الحركة من أجل مسرح شعري في إنجلترا في بداية القرن **20** وكتبوا الدراما الشعرية شعرا أو بالنثر الشعري.»[4] وهذا ما حقق المكانة المرموقة للنص المسرحي.

ونجد أيضا الشاعر المسرحي **إليوت "T.S. Eliot"** ينوه بالمسرح وبلغته إبداعا ونقدا، ووازن بشكل ممتاز وذكي بين فني الشعر والمسرح «فأخذ الشعر إلى الدراما، والدراما إلى الشعر»[5].

([1]) عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص **15**.

([2])أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بن النص والعرض المسرحي، ص**20**.

([3]) غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص**51**.

([4]) ماري إلياس، حسن قصاب، المعجم المسرحي، ص **282**.

([5]) عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي ص **16**.

فالمسرحية في الأدب الغربي ارتبطت بالقالب الشعري، والأدباء الكبار من أمثال **هيجو وشيلي**، قد فظلوا دائما الشعر على النثر في المسرحيات الخاصة بهم لما له من جو مميز وخاص يمنح المسرحية طعما خاصا ومختلفا.

ب- عند العرب:

لا مراء في أن العرب قد أخذوا فن المسرح عن أوروبا فالمسرح بشكله الحالي وبتقاناته وجمالياته المعاصرة المتعددة الأطراف من: مؤلف، نص مسرحي، ممثل، ومخرج وجمهور، جنس ولد منذ منتصف القرن التاسع عشر.

ولعل البداية الحقة والناضجة للمسرحية الشعرية تعود للشاعر **أحمد شوقي** ومسرحياته السبع، التي تعتبر فتحا كبيرا في ميدان المسرح الشعري.

«ذلك أن المسرح قبل شوقي كان مزيجا من المترجمات والممصرات والملاهي، وان كتب القليل كنصوص محلية إلا أنه لم تقو على الوقوف كنصوص أدبية»[1].

ومن هنا تميزت مسرحيات **شوقي**، ولاقت أهمية كبرى فهو من وضع وسهل الطريق لمن أتى بعده لأنه أول من صعد بالمسرحية «لتقف أدبا له قيمته داخل وخارج خشبة المسرح»[2].

وقد صاغ شوقي أعماله المسرحية في لغة فنية راقية «مستخدما فيها الشعر لغة للحوار المسرحي في محاولة منه لاستمالة الجمهور وجذبه لفنه المسرحي»[3].

([1]) فوزي إبراهيم الحاج: توظيف التراث في المسرح المصري الحديث، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، **1983**، ص**65**.

([2]) المرجع نفسه، ص**66**.

([3]) نانسي علي عوض مصلح: مسرح فاروق جويدة شعري، دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الأزهر **2010**، ص**13**

وبهذا يكون شوقي أول من وضع مسرحية جديدة مزج فيها بين الشعر والمسرح وكان إنجازه هذا متميزا بحيث مثل المرحلة التأصيلية للمسرحية الشعرية.

«غير أن شوقي في مسرحيات من هذه السبع قد كان شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا. كان يبدع القصائد الغنائية»[1]. وعلى الرغم من النجاح الذي حققته مسرحيات أحمد شوقي إلاّ أن بعض النقاد يأخذون عليه أنه «غنى ولم يمثل»[2].

ذلك أن المسرحية الشعرية عند **شوقي** «لم تستطع أن تحقق البعد الدرامي للأحدث أو الشخصيات، أو تسمو بالنص التراثي إلى بعده الرمزي المفتوح، مما جعل الطابع الشعري يطغى على الطابع المسرحي في مسرحياته بشكل عام»[3].

ويذكر شوقي ضيف في كتابه شوقي شاعر العصر الحديث «كان شوقي يكتب مناظر الفصل فيشكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين وحين نطّلع على بعض مسودات مسرحياته ينكشف لنا أنه عدّل هذه القطع الغنائية المفككة تعديلا كبيرا فقد ادخل عليها كثيرا من القطع الجديدة... وذلك دليل قاطع على أن شوقي شغل وخاصة في مآسيه من مثل مجنون ليلى بالغناء»[4].

([1]) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد **248**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط**2**، **1999**، ص**159**.

([2]) عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، **1996**، ص **14**.

([3]) خالد محي الدين البرادعي: تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س**21**، ع**61-62**، سنة **2003**، ص**160**.

([4]) شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط**1**، **2010**، ص**175**.

هذا «وقد تأثر أحمد شوقي بكورنيه وراسين، فأخذ يسترشد بمسرحياتهم وآرائهم حيث استقى موضوعاته من التاريخ، فأخذ من تاريخ مصر ومن أساطير العرب فكتب مسرحية "قمبيز وكليوباترة"»[1].

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت لمسرحياته إلا أن هذا لا ينفي كون **أحمد شوقي** واحد من أهم الشعراء الذين أطلقوا العنان للمسرح الشعري، وهو من وضع قواعد المسرح الشعري في الأدب العربي، وعلى الرغم من أنه غنى إلا أنه أسهم في تطور الحوار، ورسم الشخصيات، وأول من مهد لمن أتى من بعده من شعراء المسرح كعزيز إباظة، وعلي أحمد باكثير وغيرهم. وقد تتبعوا خطا ومسار شوقي ونهجوا نهجه.

«ونظرا لأن شوقي استوحى اغلب مسرحياته من التاريخ فقد لاقت نجاحا كبيرا بين أوساط المثقفين وعشاق الأدب واعترفوا بها رغم ما فيها من النقص الفني»[2].

وبعد فترة وجيزة من الزمن حققت المسرحية الشعرية العربية النضج التام، وظهر فيها الفن والإبداع الراقي وكان إمام هذه المرحلة دون منازع الشاعر المصري صلاح عبد الصبور **(1931/1981)** الذي قدم عدة مسرحيات شعرية ومن أهمها مأساة الحلاج، مسافر الليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك، قدمت هذه المسرحيات بين**(1964و1973)** ولقد ركز فيها على العناية باللغة وسلامتها، يقول عنه **فؤاد دوارة** في ذلك «خطا عبد الصبور بها خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة، ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا الواقعية المعاصرة»[3].

([1]) نانسي علي عوض مصلح، مسرح فاروق جويدة الشعري، ص**15**.

([2]) المرجع نفسه، ص**15**.

([3]) فؤاد دوارة: صلاح عبد الصبور والمسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، **1982**، ص **131**.

وقد تأثر صلاح عبد الصبور بإليوت "**T.S. Eliot**" الذي قرب ما بين اللغة والشعر، ولغة الحياة اليومية يقول عبد الصبور «حين توقفت عند شعر **إليوت** في مطلع الشباب، لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية، فقد كنا نحن ناشئة الشعراء نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة، تخلو من أية كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج»[1]. يتضح التأثر البالغ لعبد الصبور بلغة الشاعر الإنجليزي إليوت أكثر منها تأثرا بأفكاره، فلغة إليوت كانت بالنسبة للنشأ العربي أنموذجا للغة الراقية.

«وضمّن عبد الصبور شعره من شعر إليوت استعار كثيرا من أفكاره وصوره الشعرية، كما ترجم له مسرحيته "جريمة قتل في الكاتدرائية" و"حفل كوكتيل" ووضح تأثره بالأولى في باكورة مسرحياته "مأساة الحلاج" فكان إليوت من أهم العوامل التي وجّهت عبد الصبور لكتابة المسرح وتركت آثارها الواضحة في مسرحياته»[2]. فلإليوت بصمة واضحة في الإنتاج المسرحي لصلاح عبد الصبور.

«وأهم ما جذب عبد الصبور لإليوت عشق كليهما للأساطير والاهتمام بالتراث الشعبي لإثراء الأعمال الفنية»[3]. وهذا يدل على أن حب الأساطير والميل للتراث هو الصفة المشتركة التي جعلت عبد الصبور يتبع إليوت في أعماله.

([1]) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، **1983**، ص **165**.

([2]) كمال إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، تقديم عبد المنعم إسماعيل الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، **1911**، ص **51**.

([3]) نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، د.ط، **1995**، ص **184**.

ليس هذا فقط بل إن الرجل قد قفز بالمسرحية الشعرية «على مستويات عديدة، ووثب وثبات ملحوظة في بناء الأحداث، وإدارة الحوار، ورسم الشخصيات، وتصوير المواقف والصراعات، واستخدام الرموز والأساطير والميثولوجيات»[1].

وبرفقة صلاح عبد الصبور ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرحية الشعرية قدما إلى الأمام ومنهم: فاروق جويدة، معين بسيسو، محمد الفيتوري وغيرهم.

ثالثا – خصائص المسرحية الشعرية

تتميز لغة المسرحية الشعرية بمميزات كثيرة منها:

1–أنها لغة غنائية: بمعني أنها لغة درامية لها نغم ووقع موسيقي في ذهن القاري

«ذلك أن الشعر صورة ذهنية ومعنوية مسموعة بموسيقاها وإيقاعاتها تؤدى أداء فرديا بالإلقاء أو التوقيع أو التنغيم، وهو أيضا صورة مرئية ومسموعة حاضرة المتلقي في زمن إرسلها المتعدد الوسائل وهو زمن تلقيها نفسه الذي يكون جماعيا»[2] فالمسرح الشعري إذا خاطب المتلقي من خلال قنوات كثيرة منها المرئي ممثلا في الآداء، ومنها المسموع ممثلا في الموسيقى والإيقاع.

2–لغة متعالية:

تعد لغة المسرح الشعري لغة راقية تتميز بخصائص شعرية «فجوهر النثر هو الفناء وجوهر الشعر هو البقاء والخلود، ذلك لأن مهمة اللغة النثرية هي التوصيل والإبلاغ، لذلك فهي لغة مباشرة وكل ما هو مباشر فإنه ينتهي بمجرد انتهاء مهمته أما

([1]) عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص**23.**

([2]) أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء مصر، ط**1، 2006**، ص**76–77.**

لغة الشعر فهي لغة بلاغية وتعبير وكل ما هو بليغ ومعبر فهو سهل ممتنع، ومتعدد في أوجه التلقي وما هو متعدد أكثر بقاء وخلودا في المكان والزمان»[1].

3-البعد الرمزي:

تتسم اللغة في المسرح الشعري بالبعد الرمزي الذي يعبر الأديب فيها عن أفكاره، فإذا كانت «لغة الشعر هي الإشارة في حين أن اللغة هي لغة الإيضاح»[2]. وعليه فلغة المسرح ليست لغة عادية مثل لغة الحياة اليومية بل هي متميزة عنها.

4-لغة انفعالية:

يؤدي الحوار في المسرحية الشعرية دورا أساسيًا فهو «يتصل (...) باللغة والشخصيات في المسرحية، وهو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على فكرته، ويكشف بها عن شخصياته ويمضي بها في الصراع إلى غايته، ولا يكون الحوار موظفا إلا إذا كان صادرا عن الشخصية التي تستخدمه ويختلف الحوار باختلاف الموقف»[3]. نجد أن خليل الموسى يحدد للحوار قيمة وأهمية كبرى في المسرحية الشعرية، فهو الرابط بين اللّغة، والشخصية، والموقف.

رابعا: المسرحية الشعرية في الجزائر:

تعود الحركة المسرحية في الجزائر إلى جملة من النشاطات كان يشجعها ويقوم بها مثقفون من الجزائر، ومن أمثالهم الأمير خالد، إلا أن زيارة جورج أبيض للجزائر عام **1921**، كانت بمثابة الشرارة القوية «حيث قدم مع فرقته مسرحيتين من التاريخ العربي

([1]) أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص **155**.

([2]) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط1، مارس **1979**، ص **227**.

([3]) خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص **77/76**.

كتبتا باللغة العربية الفصحى هما صلاح الدين(الأيوبي) و(ثارات العرب) **لجورج حداد**»[1] في مسرح العاصمة ووهران وقسنطينة، وكان معيار الفشل الذي احتكمت إليه تلك الكتابات هو عدم إقبال الجمهور على مشاهدة عروض تلك الفرقة.

وعلى الرغم من أن «الأمير خالد قد قام بدور كبير في الدعاية لها ومساعدتها في تقديم عروضها حيث يؤكد (بوطابع العمري) أنه هب إلى العمل على إنجاح العروض فساعد على بيع التذاكر التي وصل مجموعها إلى **1045** تذكرة»[2].

وقد كان لهذه الزيارة أهمية وتأثير كبير حيث تشكلت من خلالها جمعيات كثيرة في الفترة نفسها ساهمت في تطوير المسرح بالجزائر وكان أولها جمعية المهذبية **5** أفريل **1921** جمعية الآداب والتمثيل العربي التي أسسها علي الشريف الطاهر، وجاء بعده سلالي علي، ومحي الدين بشطارزي، ورشيد القسنطيني.

ولقد كان للجمعية المهذبية دور في ميلاد الإرهاصات المسرحية الجزائرية الأولى متأثرة بالمسرح العربي المشرقي.

كما شجعت على اهتمام النوادي والجمعيات الثقافية «بممارسة المسرح ساعية إلى إعلان الوجود الجزائري مسرحيا باستثمار منبر الركح»[3]. حيث يرى سعد الله أبو القاسم «أن الجمعيات والنوادي ظاهرة اجتماعية تدل على النضج والاستجابة لمتطلبات الحياة المدنية الحديثة»[4].

([1]) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص**473**.

([2]) أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، **2009-2010**، ص **30**.

([3]) المرجع نفسه، ص **31**.

([4]) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط**1**، **1998**، ج**5**، ص **13**.

ثم بعد هذا حملت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين القيادة والمشعل بعد ذلك وأخرجت للأدب الجزائري فئة متميزة ومرموقة من الكُتّاب أنتجوا الكثير من المسرحيات ومنهم أحمد رضا حوحو، عبد الرحمن الجيلالي وغيرهم.

عرف المسرح الجزائري أول مسرحية شعرية سنة **1938** على يد الشاعر «محمد العيد آل خليفة حين كتب "مسرحية بلال بن رباح" في فصلين وعشرين صفحه»[1].

«والشاعر لم يلتزم بالواقع التاريخي حرفيا، بل أدخل على قصة بلال شخصيات ومواقف لم يكن لها وجود أصلا، وكان يهدف بذلك إلى التأثير في نفوس الجماهير التي كانت تهتز وتتأثر بمواقف البطولة والشجاعة»[2].

والمسرحية الشعرية الثانية في الأدب الجزائري كانت سنة **1941**، ألفها محمد البشير الإبراهيمي وسميت بالرواية الثلاثة، كتبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، «وهي تقع في **877** بيتا وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية شخصياتها المحورية عبدالحفيظ الجنان، محمد بن العابد الجلالي، وسعيد بن حافظ»[3].

يتبين من خلال الدراسات أن المسرحية الشعرية قد برزت في أحضان الحركة الإصلاحية فمحمد العيد هو شاعرها، ومحمد البشير الإبراهيمي هو نائب رئيسها وخليفته بعد موته.

([1]) عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، **2000**، ص **126**.

([2]) المرجع السابق: ص **54**.

([3]) عبد المالك مرتاض: خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة ثقافية، الجزائر، د.ط، **2000**، ص **126**.

وبعد هذا نجد «**محمد الأخضر السائحي** الذي أرجع هذا الأخير البادرة الأولى لفن الأوبريت في الجزائر بمفهومه الجديد لـــ (مسرحية بلال) لمحمد العيد آل خليفة، وأشار في الوقت نفسه إلى وجود نص قد يكون هو الآخر له سبق الريادة في هذا المجال يحمل عنوان: (الفتاة البدوية) تأليف محمد الأخضر السائحي»[1] فيقول «هذا النص لم نستطع الوصول إليه إلى الآن وأملنا أن يصادفه أحد الباحثين في تونس، إذ كتب في تونس وطبع هناك، ولم يدخل إلى الجزائر وهو يتزامن مع فترة كتابة الشيخ العيد لنصوصه وتبقى الريادة للشيخ العيد»[2].

ولقد اعتبر محمد الأخضر عبد القادر السائحي أن مسرحية بلال الشعرية هي أول عمل أوبريت في الجزائر.

وهكذا وجدنا أنه من الصعب علينا تحديد أول نص أوبيراتي جديد في الجزائر أمام عجز أهل الاختصاص عن تحديد بداية واضحة لهذا الفن، فما كان عليهم سوى الاتجاه إلى مؤلفات الشعراء الذين كتبوا في هذا الجنس، وكان أقدم عمل مسرحي غنائي «فكان أن عثرنا في نتاج محمد **الأخضر السائحي** على مسرحية شعرية قد يكون لها فضل الأسبقية تحمل عنوان (الراعي، وحكاية ثورة) والذي تم نشره سنة **1988**. ولقد حاولنا جاهدين التقصي عن تاريخ كتابتهما، لكننا لم نصل إلى نتيجة محددة باعتبار أن الشاعر محمد الأخضر السائحي لم يكن يعمد في معظم الأحيان إلى تأريخ كتاباته الأدبية»[3].

([1]) سامية بوعلاق: فن الأوبريت في المسرح الجزائري **1964–1998**، دراسة في موضوعاته وبنائه الفني، رسالة ماجيستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، **2009–2010**، ص **70**.

([2]) ينظر محمد الأخضر السائحي، روحي لكم، تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، **1986**، ص**38**.

([3]) سامية بوعلاق: فن الأوبريت في المسرح الجزائري، **1964–1998**، دراسة موضوعاته وبنائه الفني، ص**70**.

وما نستخلصه هو أن مسرحيته الراعي قد كتبت قبل الاستقلال بل وحتى قبل اندلاع الثورة وذلك لتميزها بأسلوب رمزي.

يقول السائحي في إطار توضيحي لضرورة الشعر والغناء في هذين الإنجازين «الثورة هي السمة الواضحة في الشعر الجزائري بعد الاستقلال لأنها النبع الذي يستقي منه والأريج الذي ينتعش منه بل هو الهواء الذي يتنفسه والغذاء الذي يعيش عليه وهاتان القصتان تفسيران ذلك فقد كانت إحداهما قبل الاستقلال»[1].

فالثورة كانت بالنسبة إلى الشعراء هي الحياة فهي التي حركت قرائحهم وكانت محركهم الأساسي في التعبير عن مآسيهم وأحزانهم وأفراحهم، وقد ظهر إبداعهم بشكل جلي وواضح من خلال أشعارهم التي خلدها التاريخ.

«يمكننا اعتبار مسرحية الراعي هي أول مسرحية غنائية أوبريت بمفهومها الجديد عرفها المسرح الجزائري، ومن بين المؤلفين الذين كتبوا في هذا المجال نذكر محمد الأخضر السائحي، عبد القادر بن محمد، أحمد طيب معاش، عبد الله بن حلي، محمد بلقاسم خمار، عمر البرناوي، صالح المباركية، أحمد حمدي، سليم انجوادي، عز الدين ميهوبي»[2].

ولا ينحصر الإنتاج الأوبريتي على هؤلاء الشعراء فحسب «إذ لاريب أن هناك محاولات عديدة لشعراء آخرين وخاصة من الشباب ولكنها لم ترى النور»[3].

ولقد كان ظاهرا على أن النتاج الأوبرتي في الجزائر بدأ بانطلاقة ركيكة يتخللها الضعف، إلا أن هذا الوضع لن يدوم طويلا حيث بدأ يعرف تطورا ملحوظا على

([1]) عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص52.

([2]) سامية بوعلاق: فن الأوبريت في المسرح الجزائري 1964-1998، دراسة موضوعاته وبنائه الفني، ص72.

([3]) المرجع السابق: ص 72.

المستويين (شكلا ومضمونا) وأيضا من خلال كتابة مواضيع وطنية وثورية تسهم وتساعد في رفع مستوى ثقافة الشعب الجزائري «حيث عرفت سنوات الستينيات ظهور عملين (أنا الجزائر) و(النصر والاستشهاد) بحكم أن الجزائر خرجت للتو من حرب ضارية فكان من الطبيعي أن تتسم الانطلاقة بالضعف، بين ما ارتفع العدد إلى أربعة أعمال سنوات السبعينيات وهي: حكاية ثورة، عزيز وعزيزة، السحاب الأخضر، مسيرة الجزائر، مواكبة لما شهدته الجزائر من تغيرات اقتصادية، واجتماعية، وسياسية، وثورات ثقافية، زراعية، صناعية فجاء اغلبها يشيد بالإنجازات المحققة»[1].

لقد كانت جل هذه الأعمال بمثابة ترجمة أوسيرة ذاتية عن الجزائر وما حققته في فترة السبعينيات من أعمال وإنجازات.

ارتفع عدد الأوبريت في فترة الثمانينيات إلى قرابة سبعة **(07)** أعمال من بينها: (الجزائر ملحمة البطولة والحب)، (نداء التراب)، (علجية وحكاية النصر)، (وسام الخلود)، (صوت الأحرار)، (قال الشهيد)، (مواويل الوطن)، وهذه الأعمال ثورية وطنية خلدت مناسبتي اندلاع الثورة وعيد الاستقلال، وكانت بمثابة سجلات ودلائل تبرهن على عظمة الثورة واستحقاق الشعب الجزائري للاستقلال بجدارة وتفوق.

ولقد سجلت الفترة الممتدة من **1990** إلى غاية **1998** ثمانية أعمال «وهي (جزائر الحب) (حيزيه) (سيتيفيس) (الشمس والجلاد)(**8** ماي **1945**) (مصطفى بن بولعيد) (المعقد) (خيمة الأفراح)»[2].

وأغلب هذه الأعمال كانت متصلة ومرتبطة ارتباط وثيق بالتاريخ والتراث واسترجاع همم وبطولات الأجداد.

([1]) سامية بوعلاق: فن الأوبريت في المسرح الجزائري، **1964/1998**، ص**72**.

([2]) المرجع السابق: ص **73**.

وعلى الرغم من جهود هؤلاء الشعراء وغيرهم في مجال المسرحية الشعرية إلا أن هناك عدد من النقاد يرون بأن «المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعا ما سماه أصحابه أوبريت، نصان كتبا قبل الاستقلال بل قبل الثورة التحريرية ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيه الفعل الإصلاحي كثيرا، وقد قامت جمعية علماء المسلمين بجهد جبار ليس على مستوى التعليم فحسب، بل حتى على مستوى الأدب شعرا ونثرا»[1].

خلاصة

- مرت المسرحية الشعرية قبل أن تصل إلى ما هي عليه الآن بثلاث مراحل، كانت مرحلتها الأولى تأسيسية وإمامها خليل اليازجي، والثانية تأصيلية تزعمها أحمد شوقي، والثالثة كانت مرحلة للإبداع والتطور وإمامهما دون منازع صلاح عبد الصبور جسد فيها الكثرة والجودة الفنية.
- ولقد بدأت المسرحية الشعرية في المغرب العربي متأثرة بتجارب المشرق العربي، وكانت أول مسرحية شعرية في المغرب العربي مسرحية بلال بن رباح للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، وقد كتبها سنة **1938**م.
- للمسرح علاقة وطيدة بالشعر، وقد نتج عن اتحادهما منذ القدم فن من أرقى الفنون وأهما وعيا وتأثيرا ألا وهو المسرحية الشعرية.

(1) عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية في الأدب المغاربي، ص **27**.

الفصل الأول

التشكيل الفني في أوبريت حيزية "غنائية امرأة من الجزائر"
قراءة في النص الموازي:

أولا عتبة الغلاف

ثانيا عتبة التجنيس

ثالثا عتبة النشر

رابعا عتبة العنوان

خامسا عتبة المقدمة

سادسا عتبة الإهداء

أولت الدراسات الأدبية والنظريات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة للعتبات النصية فبات النص الموازي من بين أهم المصطلحات النقدية التي نالت اهتماما كبيرة، ذلك لأنه من مفاتيح قراءة النص والولوج إلى عوالمه ومحاولة حل مجاهيله، وكشف الغموض عنه.

يقدم جيرار جنيت (Gerard Genette) تعريفا مفصلا في كتابه "عتبات" للمناص تجعله نوعا من أنواع المتعاليات النصية، فالمناص بالنسبة إليه هو «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قُرّائه بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي سمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه»[1].

فالعَمَل الأدبي لا يمكن معرفة تفاصيله إلا عبر عناصر الإنتاج، كالعنوان الرئيسي، والعنوان الداخلي، الإهداء، المقدمة، صفحة، الغلاف.... وغيرها. وهذه العتبات النصية التي تُظهر النص منفردا ومتميزا في نظر القراء.

يختار حميد الحميداني مصطلحا آخر في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة" هو «المصاحبة النصية، وهو في الحقيقة مصطلح لا يخرج عن إطار الترجمة الحرفية للكلمة (PARA) تعني المجاورة والمصاحبة والقرابة (Textualite) تعني النصية»[2].

ويترجم محمد بنيس مصطلح النص الموازي (Para texte) في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" 1989م ويعني به «العناصر الموجودة على حدود النص،

([1]) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص 44.

([2]) ينظر حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 2010، ص 223.

داخله وخارجه، في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلالياته»[1].

بمعنى أن النص الموازي عند ينيس مجموعة من العتبات المتصلة تربطها علاقة خاصة مع النص بطريقة قد تكون مباشرة أو غير مباشرة.

يتكون النص الموازي من ملحقات وعتبات داخلية وخارجية تتحدث عن النص بالشرح والتفسير والتوضيح، كعتبة الغلاف وعتبة العنوان وعتبة النشر وعتبة المقدمة...الخ. ونظرا لأهمية النص الموازي ارتأينا الوقوف عنده، أثناء قراءتنا لنص حيزية غنائية امرأة من الجزائر لما له من دور في إنتاج الدلالة.

أولا: عتبة الغلاف:

تعتبر عتبة الغلاف الواجهة الأولى دائما في أي عمل مطبوع، وذلك لكونها لافتة تعريفية لما تحمله أوراقه من إيحاءات وتلميحات، ولهذا يجدر بنا الوقوف عند مكونات الغلاف الخارجي قبل الغوص في أعماق العمل الأدبي.

يعد الغلاف العتبة الأساسية الأولى للولوج إلى أعماق النص، بغية فهم واستنباط مضمونه، وجوانبه الفنية والجمالية، باعتباره أول ما يصادف الباحث وهو «عمل مساعد على قراءة وفهم النص على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية»[2].

([1]) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بناته وابدالاتها)، التقليدية، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص76.

([2]) جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر وزارة الثقافة، الكويت، م25، ع3، 1997، ص 90.

وسنحاول استقراء الغلاف الخارجي لديوان المسرحية الشعرية "حيزية لعز الدين ميهوبي" وذلك بالتركيز على:

1. عتبه اسم المؤلف:

يعد اسم الكاتب أو المؤلف عنصرا مناصيّا مهما «كما وضعه "جينيت"»[1] وعلى هذا الأساس لا يمكن تجاوزه، لأنه يمثل الميزة الجوهرية بين كاتب وآخر، فبفضله تحدد هوية الكاتب وتثبت أحقيته الفكرية والأدبية لعمله، وفي الغالب يكون اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان وفي معظم العتبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية).

أ. أشكال عتبة اسم المؤلف:

من الطبيعي أن يرفق كل عمل باسم صاحبه «فله سلطة عليا عليه –النص– وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك المالك لحقيقة النص»[2].

كما أنه يأخذ ترتيبا وموقعا استراتيجيا خاصا ومناسبا للذات المبدعة. وعلى هذا «فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»[3].

ويأخذ اسم الكاتب حسب "ج. جنيت" ثلاثة أشكال ينفرد بها.

([1]) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 65.

([2]) سعيد يقطين: من النص إلى المناص المترابط، (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 118.

([3]) حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص 60.

1.2.1 –إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب Onymat

2.2.1 –أمّا إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي اسم فني أو للشهرة فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار Pseudonymat

2.2.3 –أمّا إذا لم يدلّ على أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول أو ما يعرف بـــ Anonymat.

بعدما تطرقنا بشكل خاص وموجز لعتبة اسم المؤلف، حيث قمنا بتعريفها ثم أخذنا لمحة عن أشكالها، سننتقل بعدها إلى دراسة وتحليل عتبة اسم المؤلف (عز الدين ميهوبي) من خلال مسرحيته الشعرية حيزيه.

إن الركيزة الأهم في الغلاف الخارجي هي عتبة (اسم المؤلف) الذي يسهم ويبرز العمل الأدبي، ويساعده على الرواج والاستهلاك.

ولهذا جاء اسم الشاعر عز الدين ميهوبي في أعلى صفحة الغلاف بخط كبير، إنه يشي بنسبة هذا العمل لصاحبه ومالكه كما أن الاسم يعد في حد ذاته علامة تجارية بالنسبة للناشر، وتقوم هذه العلامة بالتسويق للديوان ودعوة القارئ لاقتنائه وقراءته، لأن اسم المؤلف له دور فعّال في عملية التسويق، كما أن وجود اسم كهذا **(عز الدين ميهوبي)** دون كناية أو ألقاب دليل على قدرة هذا الاسم في إثبات حضوره لدى المتلقي لأن الاسم يغني عن الكنية وذلك لشهرته ومكانته العالية، وقد جاء الاسم باللونين الأبيض والأخضر «لما يمثّلان من تمسك بالأمل، ومناشدة للتّحرر بدل القيود، وتوق للسلام بدل الحرب...

ولقد جاء اسم الشاعر بشكل أقل بروزا فاسحا المجال لما سيأتي أسفله، وموجها القارئ إلى بؤرة الموضوع وجوهره»[1].

ومن هنا يتبين أن الشاعر عز الدين ميهوبي كان محبا للهدوء والسلام، ومولعا بالتحرر يمقت التعقيد والقيود، وهذا ما مثله اسمه في لوحه الغلاف.

2. لوحة الغلاف:

يتبوّ الغلاف مكانة مركزية في العناصر المكونة للنص الملازم له فهو «العتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص»[2].

ذلك أنه يوضح ويفك الغموض عن بعض علاقات النص بغيره باعتباره الواجهة المفتاحية الأولى.

ونستطيع الجزم أنه يمثّل الأثر الأول الذي يجسده المؤلف الكاتب في ذهن المتلقي، ويساعد في تشجيعه وترغيبه في حب الاكتشاف والاطلاع والوصول إلى المعرفة فهو «أوّل من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه.... وهو الناطق بلسانه يقدم قراءة للنص، وبالتالي يضع سماته وعلاماته وهويته»[3]. فهو يمثّل الدعامة المساعدة للتواصل مع القارئ أولا ويفضله تقدم قراءه مسبقة للنص وهنا تظهر ميزاته وتؤكد هويته.

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 24 جوان 2008، ص08.

([2]) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، ص 118.

([3]) حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص 22.

إن المرتبة التي احتلتها هذه العتبة هيّأتها لتكون محل رعاية وانجذاب واهتمام من قبل الشعراء الذين «حولها من وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية، والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية»[1].

وتحتوي لوحه الغلاف في الظاهر على عدة وحدات غرافيكية، تسهم في إبراز العنوان باعتباره العلامة الأكثر وضوحا وبروزا على وجه الغلاف.

وانطلاقا ممّا سبق سنحاول قراءة لوحة الغلاف في المدونة، موضوع الدراسة، المعنونة "بحيزية غنائية امرأة من الجزائر" مسلطين الضوء على الوحدات الغرافيكية الآتية.

- الصورة المصاحبة للواجهة الأمامية والخلفية للغلاف.
- التجنيس.
- دار النشر.

أ. الصورة المصاحبة.

مع حداثة الدراسات النقدية صار لكل شيء مفهومه ودلالته، التي توحي وتعبر عنه ومن ضمن ذلك أيضا الصور والرسومات والرموز وغيرها، «فالصورة في حد ذاتها تحمل دلالتين دلالة حقيقية وأخرى مجازية في الآن ذاته»[2].

([1]) ينظر محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 133.

([2]) قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوارق البشري، عمان، الأردن، دط، دت، ص 32.

ونفهم من هذا أن للصورة دلالات إيحائية قد ترمز للحقيقة أو الخيال يستعملها الكاتب بغرض تشويق القارئ وجذبه بطريقة غير مباشرة للقراءة، ويمكن أن نعرف الصورة من الوجهة السيميولوجية ذلك أنّها بمثابة منظومة ثلاثية الأبعاد.

1- «مادة التعبير وهي الألوان والمسافات.

2- أشكال التعبير وهي التكوينات للأشياء والأشخاص.

3- مفهوم التعبير يتمثل في المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المُشَكّلة لهذا المضمون من ناحية أخرى»[1].

وبهذا تصبح الصورة والرسوم ضرورة من ضرورات الفضاء البصري، يحبذها الكاتب أو الشاعر في تشكيل عمله الإبداعي الفني فعن «طريق تشابهها بموضوعها الواقعي يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها، وهذه القراءة تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه»[2].

ومعنى هذا أن الصورة المصاحبة للغلاف تعتبر أيقونا يحمل كل الدلالات التي يبدأ منها العنوان، كما أنها تمثل الطعم الذي يلفت انتباه القارئ، وذلك لخصائصها المتميزة «ما يميز الصورة البصرية (.....) عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، هو حالتها (التماثلية) أو أيقوناتها في إصلاح السيميولوجيين (....) أي شبهها الحسي العام بالموضوع الذي تمثله»[3].

([1]) ينظر: قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، ص 36.

([2]) محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، مج 13، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط، 2002، ص 222.

([3]) محمد الماكري: الشكل والخطاب، (نحو تحليل ظاهرتي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ط1، ص 271.

وهذا لا يعني بالضرورة أن الصورة تنغلق على نفسها وتكتفي بخاصية المماثلة. إذ يستلزم عليها أن تُكوّن علاقات مع باقي الأنظمة والعلامات الأخرى كالعنوان، وباقي الوحدات الغرافيكية الأخرى المتواجدة على واجهة الغلاف، وهو ما يساعدنا على تفكيك رموزها للوصول إلى دلالاتها، فالشكل البصري للغلاف لم يبقى شيء منفردا بمعناه بل صار منفتحا على النّص، ولا يمثل «إمبراطورية مستقلة أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات ومثلما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى»[1].

وهذا ما أدى بالمبدع في كثير من المرات اللجوء إلى استعمال الصور أو الرسوم، أو أشكال أخرى مختلفة على مستوى الغلاف الخارجي، وذلك لكي يلفت الأنظار، واصطياد القرّاء فهي تعتبر وسيط بين القارئ والنّص، ومن هذا صار المؤلف يعطي جلّ اهتماماته للصّورة من حيث مكانتها الجيّدة فيبدع في اختيار الألوان المناسبة والمعبّرة التي تعكس وتبرز صلابة العمل الأدبي، وأيضا نضيف أن الوجه أو التشكيل الموجود على الغلاف في بعض الأحيان لا يوضع من قبل المؤلّف بل دور النشر هي التي تتكلف بذلك.

وانطلاقا مما سبق سوف نقوم بدراسة الجانب التّشكيلي لصورة ديوان عز الدين ميهوبي.

تتسم الصّورة الفوتوغرافية بطابعها الأيقوني «المرتكز على علاقة المشابهة بينها وبين المرجع وهي بذلك خطاب بصري مشحون بالدّلالات، يتطلب تفكيك شفراته طاقات تأويلية تتوزع على مستويين هما مستوى التعيين، ومستوى التضمين، حيث يسعى المستوى الأول للإجابة عن سؤال: ماذا تقول الصورة؟ ويقدّم إطارا وصفيا لطبيعتها

([1]) محمد عرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص 220.

ومكوناتها. في حين يسعى المستوى الثاني للإجابة عن سؤال: كيف تقول الصورة؟ ويقدم إطارا تأويليا لمضمونها وعلاقته بالنص المتن»[1].

تتربع الصورة الفوتوغرافية للفنانة الجزائرية "نادية بارود" على صفحة غلاف المدونة، موضوع الدراسة، وقد كانت طلّتها تعبر عن أصالة وعراقة المرأة الجزائرية وهويتها وانتمائها، وذلك لأنها متزينة بحلي فضية زادت من أناقتها وحضورها وهذا ما يميّز المرأة الجزائرية ويعطيها ميزة خاصة عن النّساء في البلاد الأخرى، وقد وضعت الصورة في الجهة اليسرى من صفحه الغلاف، تاركة المكان لفضاء طباعي مكتوب وذلك لكي ينشأ القارئ طريقة نقاشا ذهنيا بين عنصر الكتابة، وعنصر الصورة على اعتبار أنّ «اللغات البصرية تقيم مع باقي اللّغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمّية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللّغوي والبصري، كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما»[2].

إنّ اختيار صورة "نادية بارود" خلفية للواجهة الأمامية لصفحة الغلاف لم يكن عبثيا أو اختيارا عشوائيا بل على العكس من ذلك تماما، كان له مسوغات من ناحيتين إحداهما ضرورة جدّية، والأخرى رمزية إيحائية، أما النّاحية الأولى فتستخلص من صفحة الناشر والتي سجل عليها «لوحة الغلاف تمثل الفنانة نادية بارود بطلة أوبريت حيزية التي أنتجها مركز الثقافة والإعلام...»[3]

وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أنّ صفحة الغلاف كانت مطابقة ومماثلة للشخصية الرئيسية في مدونة الأوبريت.

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص5-6.

([2]) المرجع نفسه، ص6.

([3]) عز الدين ميهوبي: حيزية، غدائية امرأة من الجزائر، منشورات دار الأصالة، ط1، 1997، ص4.

وأما الناحية الثانية فتختص بمضمون النّص وترمي إليه حين تستحضر صورة المرأة "نادية باروود" ذات الأوصاف الجزائرية العريقة، المماثلة لأوصاف حيزية البطلة الحقيقية للقصة في المخيال الشعبي، والتي تؤكد من خلالها زينتها على موقعها الاجتماعي وعراقة بيئتها، فيتماثل الدّال مع المدلول، وتصير الصّورة لغة مطابقة للكلمة وتكملّها في الوقت نفسه.

وتعتبر الألوان لغة إيحائية ثانية يفهم مقصدها من خلال التأويل فهي مشبعة بالدّلالات، ولم يعد توظيفها يقتصر على مجرد المتعة البصرية، والزّخرف الفني بل أصبحت تحمل دلالات، وتعد ركيزة لتكثيف المعنى وتدعيمه ومن المتداول عليه في الثقافة اللّونية اليوم هو «أن لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعللّ وجوده في سياق بعينه دون غيره أي يصبح الفضاء اللوني هنا علامة لغوية ترتبط بمدلولات متنوعة»[1].

فاللون يعتبر عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل الفني ولغة راقية متكاملة تشرح أحاسيس المبدع وتبهر القارئ.

اتخذ اللّون مكانة تعبيرية فعّالة في صفحة غلاف المدونة موضوع الدراسة «ويتقعد دالا بصريا يمارس غواية التأويل نظرا لما يتضمنه من أبعاد جمالية ودلالية تنشئ فيه الخلفية ذات اللّون الوردي بالمعاني الإيجابية المشبعة بالأنوثة، والمرتكزة على الأمل والحلم والرغبة في الحياة، وترتبط بشخصية حيزية المرأة // الموضوع في المتن. لتنقل توق النّساء الجزائريات لغد أفضل، وتطلّعهن للتّحرر من قيود المجتمع وعاداته البالية، ولعلّ دلالة اللون الوردي في خلفية صفحة واجهة الغلاف قد تتجاوز النزعة التحررية للمرأة لتحيل إلى مناشدة جزائر الأمل والحرية والكرامة»[2]. وليس هذا فحسب بل أن

([1]) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص 53، 54.

([2]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 6.

هذا النص وعلى اعتبار أنه ألّف وقت العشرية السوداء، فقد عكس كل مظاهر الخيانة، والفقر، والإرهاب، وعدم الاستقرار التي كانت سائدة آنذاك. تشير الباحثة نادية موات «إلى ارتباط اللّون في الغلاف بألوان العلم الوطني، فكل من اللون الأخضر، الأحمر، الأبيض، هي ألوان العلم الوطني، وهي ألوان خيرية مصدرها اسلامي»[1]

«ذلك أن اللون الأبيض يرمز إلى الجزائر فيقال الجزائر البيضاء، كما يرمز إلى السلام، وإلى طهارة، والصفاء، والنقاء، والإشراق، والنور، والتفاؤل، والبراءة، ووصف الإسلام بالمحجة البيضاء، وتعلق المسلمون بهذا اللون في لباسهم وخاصة في موسم الحج وكان لواء الرسول صلى الله عليه وسلم يوم فتح مكة أبيض دلالة على السلام وهو لون أهل الخير والسعادة»[2].

ولما يبتعد اللون الأخضر عن المرجعية الدينية «فهو يرمز إلى الخصب والنماء والتجدد والرخاء والنعيم والسعادة، وهو لون شائع في استعمالات المسلمين في المساجد وفي أضرحة الأولياء والصالحين وهو لباس أهل الجنة لقوله تعالى ﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ۚ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿٣١﴾﴾ سورة الكهف الآية 31) [3]. وهو يحمل دلالة النعيم والخير في الجنة، أمّا اللون الأحمر فيتسم بمعاني كثيرة وعديدة فهو «يحمل دلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدّم وما بقي من الصراع

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 7.

([2]) ينظر محمد خان العلم الوطني: دراسة للشكل واللون، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة الحاج لخضر، بسكرة، الجزائر، 15-16 أفريل 2002 ص 19.

([3]) المرجع السابق: ص 20.

والقتل والموت، الثورة والحرب وغير ذلك»[1] وأيضا يحمل اللون «الأحمر معنى الخطر والإثارة ويثير روح الهجوم والغزو والافتتان والشجاعة والثأر»[2].

إن توزيع ألوان العلم الوطني على واجهة غلاف المدونة التي نحن بصدد دراستها، لم يكن اعتباطيا بل أظهر لنا ونبهنا إلى حقائق فنية تحمل معاني كانت مخفية بداخلها وفي محتواها فلقد «توسطت كلمة "حيزية" الصفحة بلون أحمر يستدعي في الذّهن ثنائية الشهوة والألم التي صاحبت مسيرة المرأة بعامة، والمرأة الجزائرية بخاصة في نضالها ضد الأنظمة الاجتماعية الجائرة. وتلون كل من العنوان "الفرعي "غنائية امرأ من الجزائر" واسم "الشاعر عز الدين ميهوبي" باللونين الأبيض والأخضر»[3].

ولقد أخذت حيزية والتي كتبت بشكل عمودي مكانة معقولة من صفحة الغلاف وكانت كتابتها باللون الأحمر «والكتابة الشاقولي (حيزية / غنائية امرأة من الجزائر) على تعميق الدلالة فتغدو "حيزية" سيفا يغرس في صدر الجزائر، وتستدعي إلى الذهن جملة من التناقضات الحمرة / البياض، المعاناة / السعادة، المرأة / الجزائر، الموت / الحياة، الدّم الأمل»[4].

([1]) أحمد مختار عمر: اللغة واللون عالم الكتب والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص160.

([2]) المرجع نفسه: ص 154-157.

([3]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص8.

([4]) المرجع نفسه، ص9.

غلاف المدونة الشعرية "حيزية" غنائية امرأة من الجزائر

ب- التجنيس

يعتبر التجنيس وحدة من الوحدات الغرافيكية أو معبرا من المعابر الأولى في عملية الدخول إلى نص ما «فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبّل أفق النّص»[1] والمقصود أن المتلقي قد يأتي بتأويلات مغايرة لما تمت للنص بأي صلة، وعلى هذا الأساس تنشأ علاقة بين المبدع والقارئ، فالكاتب يعبر عن إحساسه وذوقه، والقارئ يفهم النص بطريقة خاصة به وحده، من خلال العتبات النصية الموجودة حول النص فإذن «فالنص الأدبي نصّان نصّ موجود تقول له لغته ونص غائب يقوله القارئ المنتظر»[2].

وتعد عتبة التجنيس مؤشر من المؤشرات التي تعمل على التأسيس لعلاقات تواصل مع القارئ، الذي استلزم على استقبال العمل الإبداعي، فيصبح من الطبيعي معرفة جنسه الأدبي سواء كان شعرا أو رواية أو مسرحيه شعرية...الخ.

والعنصر الجنسي هو نظام يتبع بالعنوان لهذا يعتبر «نظاما رسميا يعبّر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لما يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه التسمية، وإن لم يستطيع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل»[3]. والناظر إلى مدونة حيزية –غنائية امرأة من الجزائر– لعز الدين ميهوبي يلاحظ أنّ هناك حضورا لعتبة التّجنيس كالتصريح بالنّوع الجنسي الذي تشمل

([1]) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص118.

([2]) محمود درايسية: التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم) دار جرير، الأردن، ط1، 2010، ص 57.

([3]) جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص 97.

عليه المدونة من نص شعري، وهكذا يكون الشاعر قد خلصنا من الوقوع في حيرة كبيرة ذلك لأن «من أكثر العوامل فعالية في تحديد أفق التلقي وطبيعة الاستجابة الأولى للنص الفني، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية يتحقق بعضها، ويجهض بعضها الآخر»[1].

وهذا يعني أن المبدع في كثير من الأحيان لا يقوم بتجنيس بعمله الأدبي بالرغم من ضرورة هذه العتبة، باعتبارها وحدة غرافيكية وهذا الفراغ الذي وجد كان بعلم من الشاعر ورغبة منه في تغيير «صيغة التجنيس الصريح بما يشبه التجنيس الخفي الذي يعطي الفرصة للقارئ حسب سياقه الزمني أن يستخرج معطيات النص وأفقه»[2].

فالكاتب في هذه الوضعية يترك القارئ في قلق وحيرة بخصوص نوع الجنس الذي بين يديه، فتصبح وظيفته الإستخلاصية راجعة إلى ثقافته المقروئية فالمبدع يعطى للمتلقي النص من أجل تحليله وفهمه وكأنه يحب من المتلقي أن يقاسمه في العملية الإبداعية، فالمؤشر الجنسي ضرورة يجب وجودها على صفحة الغلاف لما تحمله من دور فعّال وتوجيهي لفعل القراءة حتى وإن لم يستطع «الزعم أنه نقي تماما من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، ولا يستطيع أن يستمر ..... والأنواع الأدبية تتداخل مع الفنون كالفن التشكيلي»[3].

تتموقع عتبة التجنيس في المدونة، موضوع الدراسة، في أسفل لوحة الغلاف تماما على الجهة اليمنى ممثلة في كلمة غنائية هذه الأخيرة التي حددت نوعية العمل الإبداعي،

([1]) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 111.

([2]) المرجع نفسه: ص 58.

([3]) عز الدين مناصرة: إشكالات التجنيس، مجلة البصائر، تصدر عن جامعة البتراء، مج 09، ع2، 2005، ص110.

وحكمت عليه بأنه عمل أدبي مملوء بالموسيقى والمعاني الدرامية، أي نوع المسرحية، وعلى اعتبار أنها أوبرت وفي هذه اللحظة يجد القارئ نفسه في دوامة من التناقضات تنتقل فيها حكاية حيزية من الفاجعة إلى الفرح، ومن البكاء إلى الموسيقى، ومن الألم إلى اللّذة، و من الفشل إلى النهوض من جديد، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن عز الدين ميهوبي يبرهن من خلال هذه الإيحاءات أن الجزائر والتي مثلها بالمرأة حيزية قوية وستتعدى أزمة العشرية السوداء ويُستَرجع الاستقرار والسلام من جديد وسيعيش شعبها سعادة دائمة.

وقد اعتمد ميهوبي التجنيس بطريقة غامضة حاول من خلالها مراوغة القارئ واختبار قدراته، بحيث لا يمكنه تحديد نوع العمل الأدبي إلا إذا كان من ذوي الاختصاص والخبرة.

وعليه فالعنصر الجنسي نظام يرتبط بالعنوان الأساسي مماثل له، يطلعنا على نوعية العمل الأدبي، ويعتبر وجوده مهمّا، حتى لا يتعسر على القارئ تحديد نوع النتاج الأدبي الذي بين يديه.

ب. عتبة النشر:

من الإنتاجات المهمة التي حققّتها الطباعة وجود تقنيات حديثة في إنتاج الكتب وإخراجها، وأساليب تقديمها إلى القارئ، «ومن بين هذه التقنيات التي برزت بشكل جلي ما يتعلق بصورة الغلاف ووحداته الغرافيكية، والإضافات التي أدخلت عليها من بينها ضرورة وجود اسم الناشر على ظهر الغلاف»[1].

([1]) محمد الهادي المطوي: (شعرية عنوان كتاب الساق على ساق ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، مج 28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والآداب الكويت، 1999، ص 482.

ويفيد "اسم دار النشر" في تشكيل النظرة الأولى للمدونة لدى القارئ، فهي تمتلك اسما خاصا بها وتاريخا أصيل في إنشاء الأعمال الشعرية للشعراء الكبار والمبدعين وعلى هذا الأساس «لا تصدر من الدواوين الشعرية إلا ما يكون على مستوى فني رفيع، بمعنى أن مكتبة دار النشر يفترض أن تقوم بتحديد مستوى أهمية الدواوين»[1]. أي أن محتوى المدونة وأهميتها مرهون بمخزون دار النشر المعرفي والثقافي وهي الوحيدة القادرة على تحديد مستوى هذا العمل وقيمته الفنية، ولقد اعتمد عز الدين ميهوبي في إخراجه لمدونه الشعرية على:

المدونة	دار النشر
حيزية غنائية امرأة من الجزائر	دار الأصالة

تمثل عتبة الناشر القوة الاقتصادية للعمل الإبداعي، أي أنها القوة المالية المختصة في إظهار العمل الإبداعي إلى الجمهور المتلقي وتربطها علاقة عامة بأطرافها المتنوعة، المؤلف، المتلقي، الناشر.

وأحيانا تتموضع دور النّشر في أعلى صفحة الغلاف أو أسفلها، ولقد جاءت في المدونة، موضوع الدراسة، في أسفل صفحة الغلاف وبمحاذاتها شعار خاص بها.

وعليه نستخلص أن عتبة النشر في الغلاف لها دور فعّال ومهم في الترويج للعمل الأدبي، وذلك لعدّها عتبة أساسية لا تقل شأنا عن أي عتبة أخرى، وهي ميزة إشهارية تُستعمل للترويج لعمل واحد، والأعمال الأخرى التي تختص وتابعة للدار نفسها.

ج. العنوان:

لقي العنوان عناية واهتماما كبيرا في الدراسات الحديثة، وذلك لكونه يعتبر عتبة الولوج لفضاء النص الأدبي، ومن بين العناصر الفعّالة في تحقيق الإبداع ذلك لأنه يحتل

([1]) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 143.

الصدارة في النص، وهو أيضا أول ما يواجهنا على صفحة الغلاف، وعلى هذا الأساس أخذ العنوان مكانة كبيرة في أطروحات الكثير من السيمائيين لأنه يمثل «عتبة قرائية وعنصرا من عناصر النّص الموازية التي تسهم في تلقي النصوص و فهمها وتأوليها، داخل فصل قرائي شمولي يُقعّد العلاقات الكائنة والممكنة بينها»[1]. أي أنه يفرض سلطته على القارئ باعتباره عتبة مهمة لا يمكن تجاوزها، فهو المسؤول عن إحداث الحركات والتفاعل بين المتلقي والعمل الإبداعي.

ومن جهة أخرى «فالعنوان ضرورة كتابية... فسياق الموقف في الاتصال الشفاهي يغني عنه، بينما غياب هذا السياق، في اللغة الكتابية، يفرض وجود مجموعة علامات يُتعوّض بها»[2]. فهو ضرورة مستلزمة في النص الأدبي، وبغيابه يصعب الوضع على المتلقي ويتعسر عليه الفهم، ولهذا يعمل الأديب أو الشاعر على اختيار العناوين التي تليق بنصه الأدبي المشبعة بالدّلالات والمعاني الإيحائية التي تجعل القارئ منجذبا إليه وتحاول تحليلها وفهمها «فالعنوان دوما عبارة عن نص مختصر، يتعامل مع نص كبير، يعكس كل أغواره وأبعاده»[3]. والمقصود هنا أن العنوان بالرغم من صغر حجمه إلاّ أنّه يلخص محتوى ما سيأتي داخل النص الأدبي.

([1]) محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ووسائل التأويل، دار الأمان، منشورات، الاختلاف، دار العربية للعلوم، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص15.

([2]) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطقا، الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ص 15.

([3]) بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000، ص42.

ولقد أسهمت مجهودات "جيرار جينيت" المتخصصة حول مقاربة العتبات النصية عموما، والعنوان بصفة أخص في كتابة عتبات "Seuls" والتي تعتبر من أهم الدراسات الخاصة بالعنوان وهي برهان واضح على الاهتمام الذي حظيت به هذه العتبة لاحقا.

وعلى هذا يعرف "جيرار جينيت" العنوان بأنه «عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر...»[1].

ويرى "لوي هويك" في كتابه "سمة العنوان" أن العنوان يعتبر «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[2]. والمقصود هنا أن العنوان رمز سيميائي ومؤشر يدل على محتوى العمل الأدبي ويساعده بالرغم من قصر حجمه، فهو يلخص النص ويغنيه، لأن هدفه الأول إغراء القارئ وكسبه فالعنوان يمكّنه أن «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ولهذا يمكن القول إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، ولفهم ما غمض منه»[3].

فالعنوان رؤية تولدت من رحم النص، فهو يحيل إلى المعاني النصية، وأيضا العنوان جيد هو الذي يمكن أن يصبح وجيهة توجيه الى مخافي النص، وهذا ما جعل "دريدا" "DeRrida" يطلق عليه تسمية (الثريا).

([1]) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ص67.

([2]) المرجع نفسه: ص 67.

([3]) محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990، ص 72.

وهو يعتبر «عنصرا مهما في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية»[1]. ونستطيع القول أيضا أن العنوان بنية خطية مثبتة في أعلى النص الأدبي وتساعد في الرّبط بين النّص والمبدع والمفيد بين النّص والقارئ لأن «أول ما يواجهنا من القصيدة هو عنوانها»[2]. والذي يعتبر وكأنه رموز لغوية غامضة تستحق متلقي ذكي يفك رموزها.

كما أن العنوان يعتبر «بمثابة بطاقة ضيافة (Carte visite) للنص مثلا إنه يمنح القارئ مجموعة من الإشارات الضوئية حول مضمون هذا العمل أي: أنه يصف العمل الأدبي، ويعكسه جزئيا أو كليا، وقد لا يعكسه بطريقة مباشرة، إذا كان العنوان يحمل أبعادا رمزية ويتضمن شحنات إنزياحية ثرية... ولأنه أول ما سيقرع السمع، ويجذب النظر ولأنه سينزل من الكتاب منزلة الوجه والغرة ...وعليه سيكون العنوان مختارا بدقة وكلاما معسولا يثير شهية الجمهور»[3]. وبالتالي فإن العنوان يعتبر معبرا للقارئ يستوحي منه المفاهيم الأولية لتسهيل مهمة قراءة النص وتحليله لاحقا، ذلك لأن العنوان أول وجهة للمتلقي وعلى هذا الأساس يجب أن يكون العنوان في المستوى حتى يتمكن من إغراء القارئ وجذبه، وبالتالي يرتبط العنوان ارتباط عضويا بالنص، فهو جزء لا يتجزأ منه فمن خلاله يدرك المتلقي المغزى الحقيقي للنص «كما أن العنوان لا يوضع اعتباطيا أو عبثا، بل يوضع بقصدية حتى تكون هناك علاقة بينه وبين النص»[4]. فالعنوان مرآة

([1]) عمار جميل، شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار مكتبة حامد، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص31-32.

([2]) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 263.

([3]) جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، ص 51-52.

([1]) ينظر محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 ص15.

تعكس النص ولذلك لابد من وجود تكامل بين النص والعنوان فهو ليس مدلول صامت، بل هو مصباح يضيء الطريق للقارئ.

كل هذه التعريفات التي وجدناها للعنوان غير أن (ليوهوك) "Leohock" يرى بأنه «من الصعب وضع تعريف محدد للعنوان، نظرا لاستعماله في معان متعددة»[1].

ج.1. أنواع العنوان:

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها وأهم أنواع العناوين هي:

ج.1. أ. العنوان الحقيقي: (Le titre principale) [2]

وهو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمى العنوان الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي، ويعتبر بحق بطاقة تعريف تمنح النص هويته، فتميزه عن غيره فمثلا في مدونة ميهوبي جاء العنوان الحقيقي حيزية مفردة واحدة (اسم)، وهي قصة شعرية تستدعي شخصيات تراثية وتتمازج بقصص الشعراء العذريين، وهي تتراوح بين الحقيقة والخيال، وتحمل في طياتها السيميائية سؤالا قوميا كبيرا، بحجم عيونها وحجم الوطن العربي الكبير.

([1]) عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ع2، دمشق، سوريا، 3جانفي، جوان 2008، ص 11.

([2]) عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص50.

ج. 1. ب. العنوان المزيف: (Faux titre)

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي «وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي»[1]. ويأتي غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف.

ج. 1. ج. العنوان الفرعي: (Sous titre)

ينسلّل العنوان الفرعي عن الحقيقي، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، وينعته بعض العلماء بالثاني أو الثانوي "مقارنة بالعنوان الحقيقي، ففي موضوع الدراسة نجد الشاعر اختار العنوان الفرعي أن يكون تجنيسيا فجاء: غنائية امرأة من الجزائر فهو شكّل ثنائية ضدية بين العنوان الحقيقي والفرعي فجمع بين الفرح والحزن وفي نفس الوقت ساعد من خلال عنوانه الفرعي القارئ على معرفة نوع العمل الإبداعي".

ج. 1. د. العنوان الشكلي (الإشارة الشكلية)

وهو العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس، ليميز العمل عن باقي الأشكال الأخرى من حيث هو قصة أو رواية أو شعر أو مسرحية....[2]

ولقد استخدم "عز الدين ميهوبي" من الأنواع السابقة الذكر: العنوان الحقيقي والعنوان الفرعي.

([1]) شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة، في 7/8 نوفمبر 2000، ص 270.

([2]) عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص 51.

ج. 1. هـ. العنوان التجاري: (titre courant)

ويقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان يتعلق غالبا بالصحف والمجلات، أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع[1]. وينطبق كثيرا على العناوين الحقيقية لأن العنوان الحقيقي لا يخلو من بعد إشهاري تجاري.

د. وظائف العنوان:

يعد العنوان من أبرز مفاتيح النص الأدبي، بل وأهمها، ولهذا لم يقف دور العنوان في جذب القارئ وإغرائه فقط، بل تعددت وتنوعت وظائفه وهذا ما جعله أكثر فائدة وفعالية ولقد حدّدها "جيرار جينيت" في كتابه عتبات والمتمثلة في أربع وظائف تميزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى وهي:

د. 1. الوظيفة التعيينية (la fonction de désignation)

«وتعرف أيضا بوظيفة التسمية لأنها تتكفل بتسمية العمل الذي سمّته، وتعتبر هذه الوظيفة إلزامية وضرورية وبموجبها يعين العنوان نصه ويحدد هويّته، إلاّ أنّها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنّها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى»[2].

والمقصود أنه لابد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء ومثال ذلك أنه عندما تذهب لاقتناء كتاب من المكتبة يجب علينا ذكر العنوان للبائع، وتظهر الوظيفة التعيينية في مدونة "عز الدين ميهوبي" –موضوع الدراسة– في العنوان الرئيسي المتكون من مفردة واحدة "حيزية" حيث أنها تعين لنصها وتشير إليه وكانت له سمة خاصة ينفرد بها عن باقي النصوص الأخرى «وأحالت إلى هويته النصية باعتبار ما تستدعيه في

([1]) شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، ص 270.

([2]) جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، ص 23.

الذاكرة الجماعية من صراع بين المشاعر الفردية والعادات الاجتماعية، وقد كان بإمكان الشاعر "عز الدين ميهوبي" أن يختار عنوان آخر لنصه، ولكنه آثر المحافظة على اسم الشخصية الرئيسية في عمله حيزية لمرجعيتها التراثية ، كون قصتها واحدة من أشهر قصص الحب الممنوع في التراث الشعبي الجزائري والتي عملت المخيلة الشعبية على تحويرها بالزّيادة تارة، والنّقصان تارة أخرى»[1].

إن الوظيفة التعينية تعتبر ضرورة حتمية ولذلك يرى "محمد الهميسي" في كتابه "وظائف العنوان" «أن الوظيفة البارزة في العنوان هي وظيفة التعيين التي يشترك فيها العنوان مع الأسماء ويقتصر دورها على التفريق بين المؤلفات والأعمال الفنية، وهي وظيفة قد نسميها الوظيفة درجة صفر»[2].

ولهذا حاول ميهوبي إبراز هذه الوظيفة بشكل قوي من خلال عنوانه المستوحى من التراث وحضور المرأة الجزائرية الأصيلة بأوصافها التقليدية وروحها المفعمة بالبطولات والتضحيات.

د. 2. الوظيفة الوصفية (la fonction descriptive)

«ويسميها جينيت الوظيفة الإيحائية (connotation)، لأن التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي والخبري، لا يحددان لنا تقابلا موازيا بين وظيفتين، الأولى موضوعاتية، والثانية خبرية تعليقية، غير أن هذين النمطين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة وهي وصف النّص وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان»[3]. فتنبعث

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 10.

([2]) الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة، في 15-16 أفريل، 2002، ص25.

([3]) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 87.

العنونة صارخة لتؤدي وظيفة انتباهيه تثير المتلقي وتستدرجه، وقد برع ميهوبي بشدة في ذلك من خلال تصويريه لحيزية المرأة الجزائرية الأصيلة التي عانت من الظلم والقهر من قبل أبيها بسبب العادات والتقاليد البالية التي دمرتها، وكان للكاتب هدف ورؤية أخرى خفية، حيث كان يقصد بحيزية الجزائر المغدورة في فترة العشرية السوداء، حيث الجزائر مثلت حيزية والإرهاب ممثل بوالد حيزية المتجبر وتمسكه بالعادات والتقاليد، فكان وصفه دقيقا إيحائيا ومؤثرا في نفس القارئ وقد جسّد ذلك بطريقة خفية وخاصة ليس من السهل فهمها وتحليلها إلاّ من قبل ذوي الاختصاص والخبرة، وفي ذلك يقول أدونيس «لا يحطم اللغة الاعتيادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، يتشكل فيه نمط جديد من الدلالة تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي»[1]. حيث جاء العنوان معبرا عن نفسية صاحبه وخلجاته وتكهناته بنهاية آمنة وسلمية لوطنه، ولقد صور ذلك في عنوانه الرئيسي.

د. 3. الوظيفة الإغرائية: (F. Séductive)

«تعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان، المعول عليها كثيرا، على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تعزز بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه، والقاعدة المنظمة لهذه الوظيفة قد وضعت منذ قرون في مقولة Furetière»[2].

إن العنوان بمثابة الطعم للقارئ ولذلك فهو يؤدي وظيفة إغرائية، ومن هنا وفق ميهوبي في اختيار عنوان غير متداول وغير مألوف وهذا ما جذب القارئ وجعله في حيرة من أمره على محتوى النص ومضمونه، وأيضا استعمل الألوان اللافتة للنظر الأحمر والأبيض والأخضر التي تشكل ألوان العلم الوطني، والمميز في الأمر وجود صورة الفنانة

([1]) أدونيس: سياسة الشعر، دارسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985، ص80.

([2]) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 88.

نادية بارود على واجهة الغلاف بحلي فضية جزائرية، وهذا ما زاد من التشويق والإثارة في ذهن القارئ، ودفعه لتفحص المدونة بغرض اكتشاف أغوارها ومحتواها، وخاصة أن الشاعر استعمل ميزة التضاد وهذا ما جعل عمله مميزا وخارق للعادة حيث كان عنوانه الرئيسي حيزية والمعروف عنها أنها قصة حزينة مليئة بالحزن والألم والمصاعب، والشطر الثاني من العنوان (فرعي) كان غنائية والتي تحمل معنى الفرح والسرور، فالغناء في طبيعته يعبر عن السعادة وهذا ما جعل القارئ في حيرة من أمره، وهو كيف للألم والفرح أن يلتقيان في مكان واحد، وهذه كانت حيلة من الشاعر لاستقطاب القراء وإثارة الحيرة في نفوسهم لتصفح هذا العمل الإبداعي الممزوج بالغناء والألم في الوقت ذاته.

إن وظائف العنوان لا تقف عند هذا فقط، ذلك أنه لو أردنا عدّها كلها لما استطعنا ذلك نظرا لتشابكها وتمازجها مع الوظائف النصية الأخرى.

وعلى اعتبار أن موضوع الدراسة الذي نحن بصدد دراسته فإن الشاعر لم يعتمد على العنوان الرئيسي والفرعي المدون في واجهة الغلاف بل تعداه إلى عناوين داخلية مضبوطة ومكثفة تسرد لنا الوقائع بدقة وتفصيل، وهذا ما يتميز به فن المسرحية الشعرية، ومن هنا سنقوم بعرض وظائف هذه العناوين الفرعية الداخلية.

الرقم	العنوان الفرعي	الوظيفة	الصفة
01	دمعة في العين	إيحائية، وصفية	11
02	البئر والخيمة	إغرائي، إيحائي	16
03	زينة البنات	وصفي، تعييني	22
04	الرحلة إلى التل	وصفي، إغرائي	30
05	قال الحادي	إيحائي	33
06	رؤيا وتخاطر	إيحائي، وصفي، إغرائي	36
07	غضبة أب	إيحائي، تعييني، وصفي	40
08	موت حيزية	تعييني، إيحائي، وصفي، إغرائي	45

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر في المدونة، موضوع الدارسة، مزج بين مختلف الوظائف، فقدمت لنا صورة مضبوطة ومركزة عن قصة حيزية من البداية حتى النهاية، فبالرغم من أن هذه العناوين الداخلية تميزت بقصر العبارات إلا أنها تحمل دلالات عميقة إيحائية دالّة، حيث أن كل عنوان أعطى حقّه من الوصف والتعبير، وما زاد من جمالية هذه العناوين اللغة الشعبية الدارجة بحيث عند القراءة والتركيز تحس أنك تشاهد ما مرت به حيزية من مواقف وأنت تقرأ، فمثلا في العنوان "دمعة في العين" نجد عبارات جد معبرة ومؤثرة لقول الشاعر:

آسدي زاد هبالي

ابكيت ما ردوا أسوالي

حيزية... قلبي الغلي

حزنك طفا لي اشموعي

وحيزية؟

دمعة في العين... جرح في القلب

ما اقدرت ننساها [1].

جاءت هذه العبارات قصيرة موحية غنية بالإيحاء ومعبرة بالفعل عن حالة سعيد الذي تقتله الحسرة على ابنة عمه التي يذوب بها عشقا وحبا، فالقارئ يجد نفسه متأثرا بأحداث قصتهما بالرغم من عدم وجود أي صلة قرابة بينهما، وهذا كان الهدف الذي يرمي إليه الشاعر.

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر منشورات دار الأصالة ط1، 1997، ص 13.

ثانيا: عتبة المقدمة:

تنوعت العتبات النصية وانقسمت إلى أقسام كثيرة منها المقدمة التي تعد أهم «الفضاءات النصية في عملية ولوج القارئ من عالم ما قبل النص إلى عالم النص»[1]، وللمقدمة حضور قوي ومكثف في شتى الميادين المعرفية والفكرية، ولها دور في تقديم المعارف للمتلقي حول مضمون النص، وملابسات إنتاجه مما يساعده على حل رموزه وهي بهذا القصد «جزء من النص تمده بقوة قصدية وظيفة تصير ملازمة له»[2]. وهذا يعني أن عتبة المقدمة تزيح الغطاء عن الكثير من أسرار الكتاب والكاتب في آن واحد، التي يكشف عنها الكاتب بإرادته الذاتية، دون الخضوع لأي ضغط من قبل النّقاد «فهو يندفع إليها اندفاعا مغريا، بحيث يضع قوانين كتابته وشروطها، والمواجهات القرائية التي استزاد منها»[3].

ويتداخل الخطاب المقدماتي مع العديد من المصطلحات الأخرى كالتمهيد، والمدخل ويعدّها جنيت «مرادفات موازية مع عدم إغفال الفروقات الدقيقة، .... أحيانا التي تميز بعضها عن بعض خاصة في حالة الحضور النصي المشترك، مثلما هو عليه الأمر في بعض الأعمال ذات الطبيعة الديداكتيكية، تنهض المقدمة بوظيفة بروتوكولية أكثر ظرفية، فيما ينشد التمهيد إلى جوهر النص»[4].

([1]) عبد المالك أشهبون: الخاطب الافتتاحي التخيلي في الرواية العربية، www.arabewribrs.com

([2]) أحمد المناديّ: النص الموازي، آفاق المعنى، خارج النص، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي بجدة، مج 16، ماي 2007، ج61، ص144.

([3]) ينظر سوسن البياتي: عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص55.

([4]) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 62.

وتتلخص مكانة عتبة المقدمة في قدرتها على المرور إلى المتن، كما تعطي لمحة عن الجانب النظري المفهومي حتى ولو جاءت مصغرة، فهي تزيح الغموض عن الموضوع والمنهج، والأسلوب والخصائص لكونها «وعاء معرفيا وأيديولوجيا، تختزل رؤية المؤلف وموقفه... وتتيح الكاتب من إمكانات التعبير والتعليق والشرح»[1]. فهي تعطي للقارئ إمكانية التأويل وإبداء رأيه حول العمل الإبداعي الذي بين يديه.

كما تتميز عتبة المقدمة «بتقديم وظائف تخدم القارئ والنص، وكذلك تقديم للمتلقي في بعض الأحيان ملخص للنص إلى جانب كونها تبين مهارات الكاتب الجمالية، ثم تشرح دوافع الكتابة، ونشأتها، ومراحلها المتعاقبة، ومختلف أدوارها التي مرت بها قبل الوصول إلى هذه الصورة»[2].

فالمقدمة هي الحيز الذي يتخذه الكاتب ليكشف عن بعض الأشياء التي يراها غامضة على المتلقي فيعتمد شرحها وتوضيحها. ويستلزم على الدارس أثناء تفسير المقدمة معرفة مؤلفها، ولقد أورد النقاد والباحثون على وجود ثلاثة أصناف من المقدمين[3].

([1]) عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010، ص88.

([2]) صفاء عبد الحفيظ، ضي عبد الأمير حبيب الكعبي، النص الموازي في روايات جاسم المطير مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 34، جامعة بابل، العراق، 2017، ص 332.

([3]) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا، الرق، الدار البيضاء، 2000، ص48.

أ. المقدم الحقيقي: (Préfacier Réel)

هذا ما نجده في حالة إسناد مهمة التقديم إلى شخصية حقيقية واقعية، غالبا ما يكون صاحب المقدمة والمتن معا يهيمن فيه الضمير أنا.

ب. المقدم المتخيل: (Préfacier imaginaire)

وهو نوع من التقديم قليل الورود، يتجلى في ضوء نسبة التقديم إلى شخصية من وضع خيال الكاتب، والخطاب الذي يجري على لسانها لا يعدو أن يكون من صنع المؤلف نفسه.

ج. المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية بالخطأ: (Préfacier apocryphe)

يضاف إلى هذه الأنواع نمط آخر من المقدمات لا ينتجها أصاحب المؤلفات أنفسهم، بل يكتبها أشخاص آخرون لأغراض متعددة.

من خلال التحليلات السابقة يتبين لنا أن عز الدين ميهوبي، في المدونة موضوع الدراسة، قدم لنا مقدمة من جزأين، وقبل كل شيء المقدم في قصة ميهوبي شخصية واقعية، قدم لنا الشاعر في الجزء الأول من مقدمته نبذة عن البطلة حيزية، بطلة قصة الحب الواقعي التي جمعتها علاقة حب ممنوعة مع ابن عمها السعيد، وذكر انتماءها المكاني والزماني، وفي ختام الجزء الأول من المقدمة ذكرنا بالنهاية المدمرة والمأساوية لحيزية وحبها الذي مات قبل أن يثمر وهذا ما ترجمه محمد بن قيطون في أبياته يقول:

عزوني يا لملاح في رايس البنات

سكنت تحت اللحود ناري مقدية [1]

(1) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 88.

ترجمت هذه الأبيات كل معاني الأسى والحزن نتيجة موت حيزية وحزن ابن عمها الشديد عليها.

أما الجزء الثاني من المقدمة فكان عبارة عن التساؤل من إعادة كتابة هذه القصة بالذات «والهدف كان تلبية طموح الشاعر الوطني الساعي إلى الرغبة الواعية والملحة في إعادة بعث التراث الوطني الجزائري في أشكال حداثية أصلية تستمد قوتها وإبداعها من عبقرية الشعب الجزائري وذاكرته الزاخرة بالمواقف والبطولات والتضحيات، ومن خلال ذهين الهدفين يؤسس الخطاب المقدّماتي لجسر معرفي يربط النّص بالقارئ... ويقدم إجابات مفتاحية لأسئلته المتنوعة: من هي حيزية؟ وما الهدف من إعادة صياغة قصتها؟»[1].

ولهذا فالمقدمة بصفة عامة استهلال وفاتحة ديباجة، وهي تأخذ بيد القارئ ليصل إلى الدلالة الدقيقة التي أرادها الكاتب وهذا ما حققه الشاعر عز الدين ميهوبي في مدونته موضوع الدراسة عندما قسم مقدمته إلى جزأين مترابطين فكان الجزء الثاني منها إجابة عن الجزء الأول ذلك أن حيزية بطلة حقيقية كان أبوها أحد أعيان القبيلة التي ينتمي إليها وكان ذا مكانة ونفوذ وقوة، أما حبيبها سعيد كان يتيما بسيطا وهذا ما جعل قصتها مختلفة مميزة وأصيلة وتراثية بالدرجة الأولى، وهذا كان إجابة عن الجزء الثاني من المقدمة «لماذا "أوبريت حيزية؟"».

ولقد جسد الشاعر ميهوبي في الختام أهمية قصة حيزية في العالم ومكانتها التي يضرب بها المثل حيث يقول "إذا كان للغرب روميو وجولييت، فإن لنا حيزية وكفى!"[2] وبقوله هذا يجزم بأنه لا توجد قصة حزينة ومعبرة كقصة حيزية التي خلدها التاريخ.

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية، ص 11-12.

([2]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 10.

ثالثا: عتبة الإهداء:

الإهداء هو العبارة التي يريد الكاتب من وراءها الإقرار بالشكر أو العرفان لشخص ما، أو إيصال عاطفة تقدير وهو من عتبات الولوج إلى النص، يندرج ضمن النص الموازي المباشر، ولا تقل أهميته عن اسم المؤلف والعنوان لأنه يمثل عنصرا مساعد لاقتحام أغوار النص «فهو أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»[1]. وقد يرد في شكل «عتبة نصية تحمل بداخلها إشارة ذات دلالة توضيحية، فهي تثني بوجهة نظر مفتوحة»[2]. وهو أحد الأمكنة الطريفة للنص الموازي «التي لا تخلو من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته»[3].

وتأتي عتبة الإهداء «بمثابة رسالة، باثة، مكثفة، مركزية، تحمل في طياتها الكثير من الدلالات، وتسلط الأضواء على أساسيات هذه العلاقة وطبيعتها، وغالبا ما تكون هذه العلاقة الاجتماعية ذات رابطة أسرية أو صداقة حميمية، أو ما شاكل ذلك»[4].

والإهداء تقليد عريق على امتداد العصور والحضارات وورد بأشكال مختلفة من أرسطو إلى وقتنا الحالي:

ويميز جيرار جينيت بين إهدائيين هما [5].

([1]) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر، ص 47.

([2]) حسن محمود حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1997، ص64.

([3]) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص48.

([4]) سوسن البياتي: عتبات الكتابة، ص 89.

([5]) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 97.

أ. الإهداء الخاص: (المهدى إليه الخاص)

وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه اللذين تربطهم به علاقة شخصية وذو محبة.

ب.الإهداء العام: (المهدى إليه العام)

ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية، أو رموز وطنية.

ويوجد نوع ثالث وهو الإهداء الذاتي: ويرى فيه جينيت أصدق إهداء كونه إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود وفيه يهدي الكاتب عمله لذاته الكتابية.

وتشتمل عتبة الإهداء على وظيفتين أساسيتين هما: «الوظيفة الدلالية: هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما تحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله»[1].

أما الوظيفة التداولية «وهي وظيفة مهمة، لأنها تنشط الحركية والتواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه»[2].

ومن خلال ما تقدم نستنتج أن عز الدين ميهوبي في المدونته، موضوع الدراسة، قد اعتمد على الإهداء الخاص ذلك لأنه موجه إلى زوجته، ونستشف من هذا أن ميهوبي من الشعراء الذين يحترمون ويقدرون المرأة، ويؤمنون بالحب، ويبرز ذلك من خلال

([1]) ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 98.

([2]) المرجع نفسه، ص 99.

عنوان مدونته التي كانت بطلتها امرأة، والإهداء الذي كان مخصص لزوجته، وهذا أيضا إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على أن الشاعر يعيش قصة حب مماثلة مع زوجته، ولهذا قرر إهداءها هذه المدونة المليئة والمفعمة بالأحاسيس.

وعليه فعتبة الإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية يخصص لها الكاتب مخاطبا معينا.

ومن هنا نستخلص أن للسيميائات دورا كبيرا وأهمية بالغة في دراسة العتبات النصية، ولا يمكن الاستغناء عنها، وذلك باعتبار ما في هذه الأخيرة من دالالات وإشارات ورموز وأيقونات، بدءا من صورة الغلاف والعنوان والصورة الداخلية والحواشي والخط الغارفي.... فبفضلها يتمكن من الولوج إلى مغاور النص المتعددة، وكل هذا يمثل مجالا خصبا للدراسات السيميائية.

الفصل الثاني

التشكيل الفني في متن "أوبريت حيزية "غنائية امرأة من الجزائر" لعز الدين ميهوبي

1. التشكيل الفني في البنية اللغوية
2. تمازج الخطابات
3. الأمثال الشعبية
4. التشكيل الفني في الشخصيات
5. التشكيل الفني والمرجعية التراثية

تمهيد

اعتمد الشاعر عز الدين ميهوبي في متن أوبرت حيزية –غنائية امرأة من الجزائر– على عدة مستويات حاول من خلالها إعادة إحياء قصة واقعية من صلب التراث الجزائري الأصيل، وسلّط جلّ اهتمامه على الأقوال فحسب.

حصر المستوى اللغوي بين الفصحى والعامية، وجاءت الخطابات ممزوجة ومتنوعة، واستعان بالأمثال الشعبية، والأقوال المأثورة وغيرها. وكل هذه التشكيلات الفنية أسهمت في جمالية نصه، وتميّزه وتفرّده عن بقية النصوص الأخرى.

1. **البنية اللغوية:**

تعد اللغة كائنا تفاعليا متغيرا، يؤثر ويتأثر، ولذلك فهي تتغير وتتمازج بلغات أخرى، وتعد من أهم أدوات البناء الفني، وهي العنصر الأول الذي يلجأ إليه الكاتب عند التأليف، فاللغة بمفهومها المتداول «هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية، ولابد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محمّلة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع ذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار» [1].

وهذا يعني أنّ اللّغة هي الوسيلة الأهم لإيصال أفكارنا ورغباتنا، فهي تحمل دلالات رمزية موحية ومعبرة عن طبيعة الشخص وطريقة تفكيره.

([1]) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص، 425.

ويرى غسان غنيم أن «لغة الشعر العربي تختلف دائما عن لغة الحياة اليومية إنها لغة كلاسيكية تشبه بستانا جميلا، ولكنه بستان متجمد والمسرح بتكوينه هو اللغة التي لا تحتمل القوالب الجامدة» [1]. فاللّغة الشعرية يجب أن تكون حيوية مليئة بالحركة والحياة.

جسّد الشاعر عز الدين ميهوبي في أوبريت حيزية –غنائية امرأة من الجزائر– بشكل متميز الثنائية اللغوية، وهي تعني وجود اللّهجة العامية إلى جانب اللّغة الفصحى.

ونجد كمال يوسف الحاج يتحدث عن العامية فيرى أنّها « لغة الحس والعجلة، لغة فجائية، تلقائية انفعالية، والانفعال بيولوجي الطابع، لا يتيسر له وقت ولا فراغ... ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان، وتسيطر على روابط الجملة، وهي لا تبالي بالعوامل النحوية... والعامية خفيفة الخطى تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات، والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها وهي لا تقبل الحركات» [2].

ولقد سيطرت اللّهجة العامية على مدونة ميهوبي وذلك من خلال حضور الشخصية التراثية وهي الشاعر "بن قيطون" ليتولى مهمة رواية هذه القصة على اعتبار أنه شاهد عيان عليها.

يقول ابن قيطون وهو يخاطب سعيد:

يا بني «زينة الثوب كمه ... وزينة

الإنسان فمه» .... قطرة قطرة وتتملأ الساقية»

([1]) غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، مج 27، ع: 3–4، 2011، ص 172.

([2]) كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، ط1، 1978، ص 237، 238.

أنت حبيت حيزية ... وحيزية ماتت .... » [1].

وعليه فإن لغة بن قيطون لغة إيحائية مشحونة بالدلالات والرموز وهي لغة مستمدة من التراث الشعبي الأصيل، الذي تمتد جذوره إلى الماضي البعيد، وهي تقارب نوعا ما مع لغة المأثرة الشعبية، وهي اللّغة التي يتفنّن من خلالها القوال في الأسواق «إنها لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفس المتفرج، لأنها قريبة من وجدانه معبرة عن أصالته، ولا سيما أنها تعتمد على الشفوية بكل ما لها من حضور في التراث العربي بعامة، والجزائري بخاصة، وتحفز ملكة السمع التي تحتل مكانة الصدارة في المرجعية السوسيوثقافية العربية، وهو ما جعل النص يفوح باحتفالية نابغة من أعماق الموروث الثقافي، من مقاهيه وأسواقه، وحلقاته» [2].

كانت لغة "بن قيطون" معبرة إلى حد بعيد عن أصالة الإنسان العربي وصدق وجدانه، وعفويته، والحب العميق الصادق الذي يختلج في صدر سعيد وحزنه الشديد لفراق حبيبته حيزية وموتها الذي كان خنجرا مغروسا في صدره وكان يقتله كل يوم، كما جاءت لغة بن قيطون شبيهة بلغة الشعر الملحون القريبة من عواطف وأهواء الناس، المصورة لخواطرهم ومشاعرهم وكل ما تنبض به قلوبهم، سواء في انبساطها أو انقباضها، والشعر الملحون في عمومه يعتبر شكل من أشاكل التعبير في الأدب الشعبي يطلق «على كل كلام منظوم في بيئة شعبية بلهجة عامية، تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارث جيلا عن جيل عن طريق المشافهة، وقائله قد يكون أميّا وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا» [3].

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 22.

([2]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 13.

([3]) عبد الكريم قذيفة: أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة، الشعراء الرواد، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007، ص 13.

كما أن الشعر الملحون كان من إبداع وتأليف شعراء وأدباء معروفين «عاشوا في أوساط الشعب، فتحسسوا آلامه وآماله وتناولوا المواضيع القريبة إلى نفوسهم وصاغوا منها ما يشبع رغبة تلك النفوس المادية والمعنوية» [1]. وهكذا ارتبط الشعر الملحون ارتباطا وثيقا بوجدان الشعب، فعكس أفراحه وأحزانه وآماله وآلامه، وهكذا حاول بن قيطون جذب القارئ وجعله يعيش وكأنه شخصية من شخصيات المسرحية، يعايش أحداثها بكل مصداقية.

يقول الشاعر بن قيطون:

أنت عاشق .... واللي يحمل نار في قلبو يبان

للناس دخانها ..... ويا ويح من حب نجمة وفي

الليل خانها .... أنت عاشق صادق في حبك

وأنا رايح انظم اقصيدة في حيزية اللي حبيتها [2].

فكلماته جميلة وأسلوبه متفرد جذاب، يعبر بالفعل عن حالة العشق سعيد متحسسا همومه، ومستشعرا حاجته وطموحه في الحصول على حبيبته حيزية التي رحلت وأخذت قلب سعيد معها وتركته معلقا بين الحياة والموت.

شعر "بن قيطون" نابع من صدق العاطفة وصحة التجربة التي تثير وتهز وجدان الشاعر، وتجعله يؤثر في المتلقي، فيشاركه في ذلك بالانفعال، والتأثير والتأثر يمنحان الشعر البقاء والخلود والتداول والشيوع من جيل إلى لآخر.

([1]) إبراهيم الداقوقي: فنون الأدب الشعبي التركماني، مطابع دار الزمان، بغداد، ط1، 1962، ص 04.

([2]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 14.

وعلى الرغم من أن لغة الشاعر البدوي "ابن قيطون" عامية تقترب كثيرا من لغة الحياة اليومية إلاّ أنها لغة يميزها الرثاء والغزل، وهذا ما تميز به عن غيره من الشعراء. ويتجلى تميزه في وقفته بجانب سعيد ومساندته له عندما طلب منه أن يكتب له قصيدة يخلد فيها ذكرى حيزية بعد وفاتها.

فتقمص الشاعر شخصية سعيد "البطل" وكتب القصيدة على النحو الآتي:

يا دامع العينين لا تبك حيزية

نامت على الخدين والروح مرخية

قبر حوى قبرين والدمعة ملحية [1].

ولقد وظف الشاعر اللغة العربية الفصحى ليعمل على كسر رتابة النص الشعري، وأيضا بغرض التنويع اللّغوي، ولم يخرج استعمالها عن الموضوع بل كان مكملا له، وهذا ما أثار انتباه القارئ، ودفعه للاهتمام أكثر بالموضوع. ولقد كان لحضور اللغة العربية أهداف خفية تظهر ما بين السطور، وهي إظهار قدرة وبراعة الشاعر ميهوبي الشعرية التي يريد من خلالها أن يرى المتلقي طريقته المميزة، وأسلوبه المتمكن وبراعته التي تعجز اللّهجة العامية عن إيصالها للقارئ، فمزج لغته بلغة الغناء الخاصة بالشاعر الشعبي بن قيطون.

عمد عز الدين ميهوبي «إلى دمج صوته وانتمائه المعاصر مع الشاعر بن قيطون الذي يعد صوتا غائصا في التراث والأصالة فتوحدت أصواتهما ليحكيا لنا قصة خلّدها تاريخ قصة حب واقعية جمعت بين الماضي والحاضر»[2]، وبين الحضارة والتراث وبين

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 54.

([2]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 14.

الألم والحب، ونهايتها أسرت القلوب وأبكت العيون، وقد وظّف الشاعر الراوي السرد والوصف، وهذا ما نراه في المقطع التالي:

قصة الطفل الذي

عشق السحر فمات

لم يكن يدري الذي

كان يهواه سبات

كان يرعى إنما

راعه وجه فتاة [1].

ورد «التعبير بالفصحى في معرض البوح، والمناجاة، فعبّر عن معناة سعيد في حب حيزية، وحزنه عليها بعد وفاتها، لينقل القارئ من مستوى الحكاية الواقعي الاجتماعي إلى مستوى داخلي نفسي هو وجدان العاشق. وتناسب توظيف الفصحى، بما تتصف به من تسام لغوي مع الرؤيا والتخاطر لينقل القارئ من عالم الواقع إلى عالم الحلم» [2]. سعيد نائم بجانب صديقه ... ويفيق من نومه فزعا مذعورا... ويروي رؤياه لصديقه.

مرّ بي طير جناحاه قمر

ويعينيه مسافات الرحيلْ

قلت خذني قال لا تنتظر

قلت يا طير تمهل ما الخبر؟

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 16.

([2]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية، لعز الدين ميهوبي، ص 14-15.

إن من أحببت أعياه السهرْ

قلت خذني ... أيها الطير بليل

قال لي ... لا تفكر في السفر

قلت يا طير تمهل ما الخبر؟ (1)

جاء كلام الشاعر فصيحا زاخرا بالصور البيانية والعبارات القوية، وحسن التعبير وهذه صفة تتصف بها كل لغة راقية.

2. تمازج الخطابات:

من مظاهر التشكيل الفني، تمازج الخاطبات، ووجدنا هذا النوع خاصة في مدونة حيزية –موضوع الدراسة–، فالسرد والوصف والكتابات الشعرية الممزوجة باللّحن والغناء. عملت على خلق نوع من الحوار بين الراوي والبطل، وهذا ما أضفى على النص تعددا وتنوعا في الأساليب، وهذا ما شكل لنا قصة تراثية أصيلة بحلة جديدة تتلائم مع العصر الحالي، وتكمن جمالية الحوار بأن الشاعر عز الدين ميهوبي أكثر من الحوارات القصيرة، والمركزة ذات دلالات إيحائية مراعاة لنفسية الجمهور أو القارئ، والظاهر أن المسرحية أخرجت حقيقة للتمثيل والمتابعة أكثر من القراءة، فالنص يقوم على العمل والحركة من أجل خلق فعل درامي لكي لا يفسح المجال أو الفرصة للمشاهد، لكي لا يمل ويجعله ملاحقا متلهفا دائما للأحداث وقد اختلفت الحوارات بين الشعر والغناء، وبين الأمل والضياع، واللقاء والوداع وهذا ما شكل تناغما وانسجاما داخل القصيدة الشعرية وقد عمد ميهوبي إلى تقديم الأحداث تارة وتلخيصها تارة أخرى وهذا ما يظهر في المقطع التالي:

(1) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 36.

الراوي: ركبو الجحاف في الأبكار

وساقوا البل نحو النل

حيزية حيرانه ..... اتطل

ما شفت حد شا وانهار

وين سعيد زين الكل

وين الفارس في المحفل

والغيد اتزغرد باشفار

حيزية تمضغ في النار [1].

تظهر لنا هذه المقاطع ميل عز الدين ميهوبي إلى التجديد ورفض السائد المتعارف عليه، ولقد ظهر ذلك من خلال هذه المقاطع، حيث استدعى الشخصية التاريخية "الراوي" وهو أمير غير مألوف من قبل، وشخصية الراوي تراثية شعبية تحمل أبعادا تاريخية، حيث مزج بين الشعبي والواقعي، وخلّد قصة الحب الواقعية التي جاءت على لسانه وحضوره كشاهد عيان على حقيقة القصة ومجرياتها، وتصنيفها في قصص الحب والغرام «وفي المقابل جاء الخطاب الشعري، في المدونة موضوع الدراسة يؤسس لشعرية المفارقة ليس على مستوى الخطاب فحسب حين نقل النص من مستوى سردي نمطي إلى مستوى شعري مغاير للنمط السائد، وإنّما حتى على المستوى الايقاعي والبصري حيث تختلف الأشعار عن الحوارات النثرية الدائرة بين شخوص الأوربت باختلاف المواقف المعبّرة عنها، ممّا يجعل النص ينفتح على عوامل تجريبية لا تركن إلى السائد، ولا تستسيغ المألوف، بل تسعى دائما عن طريق خلخلة الثوابت إلى بعث الحياة، والتجدد

(1) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 30.

في الماضي» [1]. وهذا ما جعل قصة حيزية التي جمعت بين التراث والأصالة، بين الماضي وعراقته، والحاضر بجديده وحضارته. وهذه القصة أصبحت عبرة لكل الناس وخاصة العاشقين يتخذون منها الإرشادات والمواعظ.

لقد نقلت الأشعار في أوبريت حيزية –موضوع الدراسة– عذاب الفراق، وحسرة البعد وغصة القلب، وقوة رابط الحب، الذي جمع حيزية وسعيد، فأصبح الحب بالنسبة لهم الحياة والبعد هو الموت وقصة حبهما أبدية فاقت وتعدت كل البحار والحدود، وهذا ما تحمله هذه الأبيات التي تغني فيها حيزية وتكشف مدى حبها وولعها بحبيبها.

حيزية تغني:

يا بن عمي قلبك شمعة

تضوي بين اضلوعي ضيه

ما تشكي ما تذرف دمعه

ما تنساك غدوه عينيه

لا حد ... لا ثلاثا .... لا جمعه

عمري ليك بغير ا مزيه [2].

هذه الأبيات حملت كل سمات الحب التي تحملها حيزية لسعيد فجاءت مشبّعة بالمشاعر والأحاسيس الحقيقية النابعة من أعماق القلب. يتقنها الناس في وقت الفراغ أو وقت التجوال أو إنجازهم لعمل ما وجاء هذا التوظيف للمقاطع الغنائية مناسبا، وذلك أن المدونة موضوع الدراسة مسرحية شعرية وهذا يستلزم حضور الموسيقى والغناء والحوار

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 16–17.

([2]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 18–19.

والرقص، ووردت على لسان شخصيات متعددة كشخصية حيزية، سعيد، الحادي، الفتيات.... الخ.

والناظر أن توظيف المقاطع الغنائية في نص المدونة موضوع الدراسة «يمكن أن يقف على ملاحظتين: الأولى وتتعلق بالوظائف التي نهضت هذه المقاطع بها، وهي متنوعة حسب السياق على لسان العاشقين "سعيد وحيزية" وعبرت عما يختلج في أعماقهما من مشاعر الشوق، والمناجاة ولوعة الفراق» [1]. والمقطع الآتي يصور هذه المعاناة "موت حيزية"

حيزية تغني:

كطير بغير جناح

أجيء إليك

وتحملني نسمة الصباح

فأحنو عليك

وأكبر مثل الرياح

بكلتا يديك [2].

أما الوظيفة البنائية «فقد كانت وظيفة الأغاني فيها مهمّتها الربط بين أجزاء النص من خلال شرح الأحداث، ووصف الأمكنة التي جرت فيها الأحداث وإعطاء لمحة عن الشخصيات وحقيقتها ومثالها»[3]:

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 18

([2]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 45.

([3]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 19.

«حيزية بنت الباي

يا قمرة ضوّت الخيام» [1].

«أحمد بن الباي كلمتو سيف إذا خرج ما

يعود، ومتقبلش كلام آخر» [2].

«رنة الخلخال في الخيمة

وكحل العين مع الأوشام» [3].

وفيما يخص المقاطع الغنائية اللغوية فقد كانت معظمها بالعامية على اعتبار المرجعية الشعبية والتراثية للشخصيات الرئيسية في المسرحية، كالتي جاءت على لسان الحادي أو والد حيزية، وبما أن الشاعر عز الدين ميهوبي من الشعراء المجددين والمحبين للتغيير والتحرر من قيود القديم وظّف مقاطع أخرى بالفصحى.

3. توظيف الأمثال الشعبية:

لا ينحصر التشكيل الفني في أوبريت حيزية غنائية امرأة من الجزائر لعز الدين ميهوبي على المستوى اللغوي وتمازج الخطابات فحسب بل يتعداه، أيضا إلى توظيف الأمثال الشعبية، والأقوال المأثورة التي ترمز إلى القديم بأصالته وتراثه القيم. ولهذا فقد حظي المثل باهتمام علماء العرب قديما وحديثا، عرّفه ابن المقفع بقوله «إذا جعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق، وأنقى للسمع، وأوسع لشعوب الحديث» [4]. ونجده عند ابن عبد

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 18.

([2]) المصدر نفسه: ص 42.

([3]) المصدر نفسه: ص 44.

([4]) الميداني (أبو الفضل احمد بن محمد بن أحمد): مجمع الأمثال، تحقيق د. رجان عبد الله توما، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ، 2002م، ج1، ص 70

ربه في كتابه "العقد الفريد" يصف الأمثال بأنها «وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها، ولا عمّ عمومها، حتى قيل أيسر من مثَل، وقال الشاعر:

ما أنت إلا مثلٌ سائر يعرفه الجاهل والخابر» [1].

ونقلا عن السيوطي يعرف المرزوقي المثل في كتابه "شرح الفصيح" على أنه «جملة من القول مقتضبة من أصلها أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول، وتشتهر بالتداول، فتتقل كما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعمّا يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها» [2]. فالمثل عبارة موجزة قيلت في موقف حاسم، فأعجب الناس إما بإحكامها وإما بلغتها وإما بقولها في التعبير وأداء المعنى، فتداولتها الألسن.

وفيما يخص الأمثال الشعبية التي وردت في النص، موضوع الدراسة، فقد كتبت الأمثال في البداية على النهج القديم، فتضمنت النّصح والإرشاد بأساليب متنوعة وطرق متعددة، ونجد بين طياتها إيجاز اللفظ، وقوة اللغة، وفصاحة البيان، وكثافة المعاني، وبلاغة التصوير، خاصة وأنها وردت على لسان شخصيتين هما شخصية الشاعر بن قيطون، وشخصية أحمد الباي وهما شخصيتان «تشتركان في كثرة تجاربها في الحياة،

([1]) ابن عبد ربه (الأندلسي أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهرسه أحمد أمين الزين، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1402 هـ، 1982م، ج3، ص 63.

([2]) السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه محمد جاد المولى، وعلي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج1، ص 487/486.

وخبرتهما بالأيام، فلهجا بتعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على التجربة أو خبرة مشتركة، فاتسمت أقوالهما بسمة تراثية أساسها الصدق والواقعية، وقد كشفت الأمثال الشعبية عن موقف قائلها من حدث أو فكرة معينة فاتخذ بن قيطون من خلالها موقفا حياديا، وتعاملا مع موضوع العشق بين سعيد وحيزية تعاملا موضوعيا»[1]. محاولا التخفيف من شدة حزن العاشق سعيد لابتعاد محبوبته حيزية عنه فنجده يقول أمثالا مثل.

«اذكر الصيد يهدف»[2].

وهذا المثل دليل على أن سعيد رجل قوي ويافع كالصيد.

«اللي تحبو قابله واللي تكرهو جانبه»[3].

والمقصود هو أن الإنسان الذي تحبه إلقى بجانبه على الدوام، والشخص الذي تكرهه ابتعد عنه قدر المستطاع.

«زينة الثوب كمه وزينة الإنسان فمه»[4].

فالثوب يبرز جماله من خلال نظافته، والإنسان يظهر حسنه من خلال لسانه لذلك فليحذر الإنسان من لسانه، ويعمل جاهدا أن يكون لسانه طريقه إلى الجنة، وموصله إلى رضوان الله تعالى. وعن سره يقول ميخائل نعيمة «سم الأفعى في نابها، وسم النحلة في حمأتها، أما الإنسان فسمه في عينه ولسانه»[5].

تدل الأمثال على البيئة الجزائرية، كما تدل على علاقة الشخصيات ببعضها البعض

([1]) نادية موات: التشكيل الفني في أوبريت حيزية لعز الدين ميهوبي، ص 26، 27.

([2]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 12.

([3]) المصدر نفسه: ص 12.

([4]) المصدر نفسه: ص 14

([5]) محمد بن منصور، موسوعة روائع الأقوال من خلال الحكم والأمثال، ج1، ض 143.

«اللي حبني ما بنى لي قصر واللي كرهني ما حفرلي قبر»[1].

بن قيطون هنا يحاول مواساة سعيد والتخفيف من حزنه وقهره ذلك أن الحب لا يبني القصور، والإنسان الذي يحبك لا يقدم لك شيئا يغنيك، وفي المقابل الذي يكرهك لا يستطيع قتلك ولا ضرك بشيء.

«اللي ارقص يوم الجمعة يبكي انهار الحد»[2].

فقائل المثل ذا خبرة وتجربة في الحياة فهو متيقن أنه يوم لك ويم عليك، فاليوم تضحك لك الدنيا وبعد غد تنغلق كل الأبواب في وجهك، لهذا لا تحزن واصبر على مشاق الحياة.

وهذه الأمثال تعد تصوير للحياة الشعبية، ومرآة صادقة ومطابقة لما يعيشه الشعب من آمال وآلام، وتبعث الراحة والطمأنينة في نفوسهم لأنها تبلغ مقاصد الفهم وتقرب الاستيعاب لمتداوليها.

ونجد أيضا بعض الأمثال التي وردت على لسان والد حيزية «كلمتي بارود اذا خرجت ما تعود»[3]. والمراد من القول الالتزام بما يصدر عن اللسان من كلام فكلمة الرجل هي شرفه والميزان الذي يوزن به بين الناس.

وأيضا قوله «علة الفولة من جنبها»[4]. فهو في قوله هذا يلقي اللّوم على ابن أخيه سعيد الذي اعتبره خائنا لأنه جلب العار له بسبب علاقته مع ابنته حيزية.

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 13.

([2]) المصدر نفسه: ص 12.

([3]) المصدرنفسه: ص 25.

([4]) المصدرنفسه: ص 26.

تعمل الأمثال على توجيه مسار الحدث، كما تعطي القارئ نظرة حول طبيعة الموقف أو الشخصية، كما أن الأمثال تعد من أقصر الطرق التي تكشف لنا خبايا التجارب البشرية المختلفة، وبالرغم من قدمها إلاّ أنها لم تفقد شيئا من أهميتها، فهو صورة ناطقة عن المجتمع تعكس معظم جوانبه وعديد تجاربه في الماضي ولا تزال موجودة إلى يومنا هذا.

4. التشكيل الفني في الشخصيات:

تعد الشخصية إحدى العناصر الدرامية المهمة في تكوين النص المسرحي، فهي بمثابة العمود الفقري للجسم، فإذا اختفى هذا العمود لا يستطيع الجسم التحرك، كذلك هو الشأن بالنسبة إلى العمل المسرحي، إذ لا يمكنه أن ينجح بدون شخصية، ذلك أن غيابها يمثل استحالة القيام بالعمل المسرحي، فهي بمثابة العنصر المحرك للمسرحية فإن كل هذا يؤكد على أهمية الشخصية فهي سر نجاح العمل المسرحي «وإذا عرضت مسرحية تحكي عن قصة ما تشتمل على عناصر المسرحية، من –حدث وحوار– فإنها حتما ستحتوي على أهم عنصر ألا وهو الشخصية»[1]. وهذا لا يعني إنكار أهمية العناصر الدرامية الأخرى التي تحتاجها المسرحية، إلا أن المسؤولية كلها تقع على عاتق الشخصية فهي «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة والمسرحية»[2].

وقد أدرك الكُتاب أهمية الشخصية، والدور المهم التي تلعبه في إثراء مسرحياتهم، فاهتموا بها واعتنوا برسمها بعناية فائقة.

([1]) ينظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب، (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1978، ص 20.

([2]) داوود حنا: الشخصية بين السواء والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1991، ص 07.

4. 1. أنواع الشخصيات في مسرحية حيزية "غنائية امرأة من الجزائر".

لابد لأي عمل مسرحي من بناء فني يقوم عليه، كاحتوائه على عناصر مهمة في بنائه تتداخل فيما بينها لتُكوّن لنا فن المسرحية، وعلى المؤلف أن يوظف عدة أنواع من الشخصيات تختلف كما في الحياة ذلك أن «الشخصية المسرحية المتكاملة ينبغي أن تقدم لنا إنسانا متعدد الأبعاد، له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضطرب أمامنا على المسرح، وله كذلك حياته الباطنية التي نرى انعكاسها على عالم الواقع فيما تقوله الشخصية، أو ما تفعله أو ما تلبسه أو ما تهمله، فلا نتناوله بالعمل أو الحدث»[1].

وهذا بالتحديد ما تميزت به الشخصيات المسرحية –موضوع الدراسة– فلكل شخصية من شخصياتها دلالات داخلية تخص المسرحية، ودلالات خارجية تخص وتمرز للواقع المعيش.

أ. الشخصية الرئيسية:

وهي التي تسلط عليها الأضواء والتي «تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، ومن طبيعة تلك الصلة»[2].

ولهذه الشخصية حالتان «الحالة الأولى داخلية حيث يقوم البطل باستخدام حدسه ليأخذ موقفا من الأشياء من حوله، والحالة الأخرى خارجية ومن خلالها يوم البطل بالتعامل مع المواقف حسب ما يؤمن به ويتوافق مع مبادئه»[3]. وهذا ما جسّده لنا الشاعر عز

([1]) علي الراعي، فن المسرحية، دار التحرير، القاهرة، د.ط، 1959، ص 57.

([2]) عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1998، ص20.

([3]) محمد مصطفى كمال: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، ط1، 2013، ص 363.

الدين ميهوبي في مسرحيته الشعرية الواقعية حيث إن جلّ الشخصيات التي وظّفها ذات أبعاد دلالية رمزية مرتبطة بالواقع المعيش للمرأة الجزائرية وحقوقها الضائعة.

حيزية:

هي فتاة جزائرية من منطقة سيدي خالد، ليست مجرد امرأة عادية بل هي بطلة قصة حب واقعية في المجتمع البدوي، جمعتها علاقة حب كبيرة مع ابن عمها "سعيد" غير أن هذه العلاقة اصطدمت بطبيعة الأعراف والعادات والتقاليد السائدة في قبيلتهم لأنها تعتبر طعنا في الشرف وخدشا في الحياء، وهذا ما دفع بوالد حيزية إلى إبعادها عن حبيبها، ورفض هذا الحب الصادق العذري، فغادر مع عائلته إلى التلّ حتى لا تلحقه ألسنة الناس وكلامهم المؤذي ونظراتهم المستفزة ولم يهتم لابنته وتركها تموت من شدة الحسرة والآلام.

وهذا يظهر في قولها:

حيزية تغني:

يا بن عمي قلبك شمعة

تضوي بين اضلوعي ضيه

ما نشكي مانذرف دمعه

ما تنساك غدوه عينيه

لا حد... لا ثلاثا... لا جمعه

عمري ليك بغير مزيه[1].

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 18-19.

فالمجتمع القبلي الذي تعيش فيه حيزية يرفض نهائيا علاقة المرأة بالرجل قبل الزواج ويعتبرها جريمة لأنها تعارض القيم المجتمعية في نظرهم وتمس بالشرف العائلي.

انتهت علاقة التواصل بين "حيزية" و"سعيد" في أوج التناغم والانسجام بينهما، كانت قوة المجتمع وسيطرته على عقول الناس أكبر من حب سعيد وحيزية وكانت النهاية فوز المجتمع بعاداته البالية القاتلة وخسارة حيزية وحبها، ومن شدة حزنها تغني حيزية:

ما بي ضر في ابداني

ما بي اسقام نشكيها

لا نوم اسكن في اجفاني

ما عندي ادموع نبكيها

لا ليلي اطوال لا جاني

ما عندي شموع نضويها

لا بير انشف لا اسقاني

ما عندي روح نشريها

قلبي يا ميمتي ادّني

لَجنّة والنيران فيها [1].

ماتت حيزية من الألم والحسرة على روحها التي سلبت منها وحياتها التي خسرتها في عمر الزهور، هذه النهاية المأساوية لحيزية جعلت والدها يندم ندما شديدا لفقدانه فلذة

(1) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 23، 24.

كبده في سبيل القيم الاجتماعية الخاطئة، وهذه الأبيات تبين شدة حزنه وندمه على ابنته حيزية.

أحمد بن الباي يغني حزنا على ابنته:

رحلت عني قالوا راحت

لبرور بعيده جبات

حيزية بنتي ما ماتت

مع طيور الجنة علات

اذا اغلطت معاك في يوم

يا بنتي مايشي قاسي

كلام الناس ديما مسموم

خايف يوم ما نرفع راسي

يا بنتي يا غالية عليا

نبكي والدمعة ويدان

لو كان اترجعك الدنيا .. بديا

سعيد مني ليك هدية

وتعيشي عمرك آمان [1].

([1]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 50-51.

كانت هذه حكاية واقعية للبطلة حيزية داخل المسرحية، أما دلالاتها الرمزية خارج المسرحية أي في الواقع، والتي كانت بمثابة رسالة مشفرة من الشاعر "**عز الدين ميهوبي**" للعالم كله، فحيزية هي كل امرأة عربية مضطهدة محرومة من أبسط حقوقها في المجتمع مقيدة بالعادات والتقاليد القديمة الموروثة من قبل الأجداد، والتي يفرضها عليها المجتمع قوة وإلزاما، فيحرمها من إبداء رأيها واختيار شريك حياتها، ولقد كان «الغرض الاجتماعي من توظيف هذه الحكاية الشعبية من أجل توجيه نقد فني للمجتمع البدوي الذي يصادر حق الإنسان في الحب، ويصادر حق المرأة في اختيار من تهوى زوجا لها، إذ يلاحظ الدارس للمسرحية مناهضتها لهيمنة الرجل على شؤون الأسرة والمجتمع وتغييب صوت المرأة حتى إنها تعامل مثل الحيوان. فما أكثر ما نعت (أحمد بن الباي) ابنته (حيزية) في المسرحية بالكلبة، وما أكثر ما تفاخر بكونه رجلا لا يُناقَش وإذا اتخذ قرار –حتّى ولو كان خاطئا– لا يتراجع عنه [1]. فالمرأة في مجتمعنا العربي تضرب وتهان وتغتصب حريتها دون عطف أو رحمة، وذلك ناتج عن «غياب الحرية الفردية في المجتمعات المختلفة عموما، وإبراز سيطرة سلطة التقاليد البالية التي لا يستطيع الفرد الفكاك منها حتّى ولو يكون هو أول ضحاياها»[2].

كان موت حيزية بطلة المسرحية مأساويا وحدثا حزينا هزّ كيان المجتمع برمته، وكان بمثابة تنبيه وفتح العيون والعقول المدفونة على كثير من الأمور الخاطئة التي تحدث لكيلا يتكرر نفس الحدث مرة أخرى وتتكرر قصة حيزية.

كانت نهاية حيزية درامية بموتها، وعلى الرغم من مرارة هذا المصير إلا أنه كان فسحة أمل بالنسبة إلى المرأة العربية، ويبدو أن الشاعر «لجأ إلى هذا الحل (حيزية، الضحية، شهيدة العشق الصحراوي)، قصد إلى ذلك قصدا، ففي النهاية الانتحار بداية

([1]) أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 175–176.

([2]) المرجع نفسه: ص 175.

وأمل في تجسيد رغبة الاختيار، وحق المرأة في التعبير عن حريتها في اختيار الزوج، وانتزاعا لحقوق القلب المقموعة، ويترتب عن تلك التضحية، إشارة إلى المطالبة بالحرية فالمرأة / حيزية، هي المرأة الثورة الملحمة / النضال / الاستقلال / الوطن»[1]. وهذا كله من أجل حياة طبيعية مستقلة، تخلو من القيود والقيم الاجتماعية والعنف والخوف.

ب. سعيد:

هو أيضا شخصية حقيقية ورئيسية في مسرحية "**عز الدين ميهوبي**"، سعيد شاب نشأ يتيما تولى رعايته عمه "**أحمد الباي**" وورث عن جده مالا كثيرا، عشق حيزية ابنة عمه حتى الموت، وهي بدورها بادلته الشعور، حبها كان صادقا إلى أبعد الحدود لكن المجتمع ووالد حيزية وقف ضد سعيد وأبعدوه عن حبيبته «ولقد زاد أحمد الباي على قراره بالرحيل فتبرأ من ابن أخيه في محاولة منه لقطع أمل الوصال من جديد بين "سعيد" و"حيزية" من جذوره»[2]. وكأنّه ارتكب جريمة بحبه لها ذنبه الوحيد لم يكن من نفس مستوى عائلتها فهي ابنة زعيم القبيلة، وهذا ما جعل والدها يعتبر سعيد خائن لأنه وحيزية تربيا معا في بيت واحد.

سعيد كان الأمل الوحيد لحيزية في التخلص من ذلك المجتمع القبلي ومن سيطرة والدها وظلمه لها بعدم منحها حق اتخاذ قراراتها الخاصة، وحرمانها منه ظلما وقهرا، هذه حقيقة سعيد المؤلمة داخل المسرحية، أما حقيقته الرمزية في الواقع فهو العاشق الوفي الذي عاش وتذوق نوع من الحب العذري وهو أيضا ضحية المجتمع القبلي الذي يحرم البنت أو الولد من الزواج بالشخص الذي يحبه لأنه عار وخزي في نظر مجتمعهم،

([1]) حفناوي بعلي: قصيدة حيزية قراءة سيميائية في شعرية العشق والموت، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عنابة، الجزائر، ص 26.

([2]) أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 169.

فيرغم كل واحد منهما بالزواج من شخص آخر من أجل شد أفواه الناس. سعيد صور بكل صدق عادات وتقاليد مجتمعنا الظالمة التي تَحْرُم الرجل من حقوقه بسبب نسبه ومكانته ومستواه الاجتماعي.

ج. الشخصية المضادة (الأب):

تعرف على أنها «هي الشخصية التي تقف موقف الضد من الشخصية المحورية، وتدبر لها المكائد في أغلب الأحيان، وشأن الشخصية المضادة أن تزيد وضوح ودقة البنية الدرامية»[1]. فهي تقف ضد تحقيق رغبات وميولات الشخصية المحورية، ويمثل الشخصية الشريرة في المسرحية وتمثلت هذه الشخصية في والد حيزية "أحمد الباي" أحد أعيان عرش الذواودة بسيدي خالد شعر بغضب شديد عندما سمع الناس يتكلمون عن علاقة الحب التي تربط ابنته حيزية بابن أخيه السعيد، معتقدا أن بنته ألحقت به العار بسبب عشقها لسعيد فرفض هذه العلاقة رفضا قاطعا وحاول جاهدا إبعاد ابنته وأخذها بعيدا عن مكان وجود سعيد، وكان جدّ حريص (احمد الباي) «على دفن علاقة الحب بين ابنته وابن أخيه، فقد كان شديدا إلى درجة أنه لم يكتف بالرحيل لقطع حبل الوصال بين الحبيبين، وقطع ألسنة الناس بتداول قصة الحب تلك، بل أصبح يعادي اللغة ذاتها، فلم يعد يسمح باستعمال مفردات الحب بين الرعاة لأنها تثير حساسيته المفرطة، وتذكّره بالعار الذي فرّ منه»[2].

لم يرأف الوالد بحالة ابنته ومناجاتها له فكان لا يرى إلا كلام الناس واعتقاداتهم القبلية السائدة في تلك المنطقة البدوية، التي تنظر لعلاقة الحب بين الشباب قبل الزواج على كونها عار ومساس بالشرف العائلي وهذا ما فعله أحمد بن الباي، فقد جسّد السلطة الأبوية بشكل صرامة دون رحمة وشفقة، وهذا ما جعل «موت حيزية صدمة عنيفة

([1]) محمد مصطفى كامل، موسوعة المسرح العربي، ص 375.

([2]) أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 170.

بالنسبة للجميع، فالأم راحت تبكي وهي تتّهم زوجها باقتراف جرائم قتل متتابعة في حق كل أفراد أسرته واحدا واحدا، بل وفي حق نفسه أيضا وهو ما جعل الوالد "أحمد بن الباي" يعبّر ندمه الشديد لاعتراضه تزويج "حيزية" من "سعيد" موجها بدوره أصابع الاتهام للعادات الاجتماعية البالية»[1]. قائلا:

إذا غلطت معاك ف يوم

يا بنتي مانيشي قاسي

كلام الناس ديما مسموم

خايف يوم نرفع راسي

يا بنتي يا غالية عليا

نبكي والدمعة ويدانْ

لوكان اترجعك ... بديا

وترابك يرجع مرجان

سعيد مني ليك هدية

وتعيشي عمرك ... أمان [2].

كانت شخصية والد حيزية ضدية معاكسة لابنته وهذا ما جاء في داخل المسرحية أما خارجها فقد أوحى والدها ودلّ على سلطة المجتمع الحاضرة بقوة في الوسط الجزائري الذي لا يرحم، وواقعنا المعيش خير دليل على ذلك، فالمجتمع مقيد بكثير من العادات

([1]) أحسن تليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 172.

([2]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 50-51.

والقيم القديمة الخاطئة، والمطلوب من الناس تطبيقها وإن حصل عكس ذلك أصبح ذلك الفرد منبوذا من أهله ومجتمعه ككل.

أحمد بن الباي كان صورة طبق الأصل ورمز للسلطة، والاستعمار المقاوم دائما لمنع سعيد من الزواج من حيزية أي الحرية والاستقلال، والعبرة «من هذه المسرحية تتمثل في إبراز الآثار السلبية للعادات الاجتماعية السيئة على الفرد والمجتمع، حيث شكلت هذه العادات مصدر حزن وألم لأسرة "أحمد بن الباي" بعد أن أخذ منه الموت فلذة كبده والملاحظ أن الكاتب قد جعل "حيزية" تموت منتحرة بتناول السم وهي لفتة فنية من الكاتب قد لا تكون ثابتة من الناحية التاريخية»[1].

د. شخصية القوال:

تعد شخصية القوال من الشخصيات التراثية التي دأب الكُتّاب المسرحيون على توظيفها وإعطاء نصهم طابعا أصيلا.

وقد عرفت هذه الشخصية بعدا جماليا وأيديولوجيا مع المسرحي عبد القادر علولة الذي وظفها في نصوصه خاصة ثلاثية الأقوال، الاجواد، اللثام.

يُعرّف «القوال كأحد المظاهر الثقافية الشعبية، يعتبر ظاهرة ثقافية معقدة أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة، فهي نابغة من تراثنا الشعبي، وقد ارتبط منذ نشأته بالقبيلة التي ساعدت على انتشاره، ولعل السبب في فقدانه هو ضعف القبلية والإحساس بالانتماء إليها وتفكك الروابط الاجتماعية والدينية وحتى المجالس الثقافية»[2].

([1]) أحسن تليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 173.

([2]) العلجة هذلي: توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف بوطابع العمري، المسيلة، 2009، ص 35.

ونظرا لأهمية هذه الشخصية التي يمكن وصفها بأنها شخصية واصلة تعمل على ربط أواصر النص وتضيئ وتعطي إضاءات حول الحدث والشخصية وغيرها.

وظّفها عز الدين ميهوبي في المدونة –موضوع الدراسة–

يتمظهر القوّال في نص حيزية غنائية امرأة من الجزائر في شخصية بن قيطون، وهي الشخصية التي تولت مهمة سرد قصة حيزية وابن عمها، كما عملت على التمهيد للقصة ووضع القارئ في جوها من خلال قوله.

آسيدي ... زاد هبالي

ابكيت ماردوا سوالي

حيزية... قلبي الغالي

حزنك طفّى لي اشموعي

.....

ادموعي سحاب قطار

وشموعي شموس حراقة

واضلوعي اشواك صبار

واسقاري طيور حلاقة

وقلبي مسكون بالنار

والدنيا راهي فراقة [1].

(1) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 13–14.

تتميز هذه الشخصية بمميزات جعلتها أقرب إلى التراث، فهو حافظ للأشعار يقول:

«عزوني يا ملاح في رايس البنات

سكنت تحت اللحود ناري مقدية»[1].

وهو أيضا يجيد الغناء يقول:

«يا دامع العينين .... لا تبك حيزية

نامت على خدين .... والروحْ مرخية

قبر حوى قريبين .... والدمعة ملحية»[2].

يتميز كلامه بعذوبة اللفظ وسحر المعنى لذلك «تعد لغة القَوال لغة منتقاة ترتكز على سحر الكلمة وبلاغة العبارة التي تعمل على شدّ القارئ وتوريته ليصبح جزء من اللّعبة الفنية، ... إنها لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفس المتفرج لأنها قريبة من وجدانه معبرة عن أصالته»[3]. ولاسيما أنها تعتمد على الأمثال والحكم.

5. التشكيل الفني والمرجعية التراثية

تعد العودة إلى التراث السمة البارزة التي طغت على الأعمال المسرحية، وسعت إلى تأصيل المسرح العربي عامة والجزائري خاصة، فالتراث همزة وصل بين الماضي والحاضر، فهو يحتوي القيم الإنسانية والاجتماعية، ويمثل الذاكرة الجماعية لشعوب العالم

([1]) أحسن تليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 08.

([2]) المصدر نفسه، ص 54.

([3]) نادية موات: العلامة المسرحية بين النسق اللفظي والنسق البصري، الاقتباس وفعالية التحول، شهداء يعودون هذا الأسبوع وعروضها أنموذجا، إشراف طاهر روابنية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2016-2017، ص 163-164.

لما له من أهمية بالغة في إمكانية تحقيق الرغبات، والخروج من أزمات كثيرة، فالتراث يقرّب المسرح إلى قلوب الجماهير العربية المتعطشة والعاشقة لكل ما هو عربي أصيل

لقد كان للتراث الشعبي نصيب داخل المسرح الجزائري باعتباره قريبا إلى ذهن الإنسان المثقف والأمي، كما أدى توظيف التراث إلى المحافظة على مقومات الأمة وترسيخها في النشئ ولاسيما أن الاستعمار عمل على طمسها، وسعى جاهدا وبكل الطرق إلى محوها، فهو «كل تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني، والتاريخي، والأخلاقي، ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[1].

وقد وظّف "**عز الدين ميهوبي**" التراث الشعبي في المدونة موضوع الدراسة رغبة منه في إعادة بعث التراث الوطني الجزائري، ومحاولة تأصيله للفن المسرحي في الجزائر وإيقائه حيا راسخا في ذهن الشعب الجزائري، وبهذا يضمن له البقاء والاستمرار جيلا بعد جيل، وبذلك لن يضطر إلى الاقتباس من المسرح الغربي، «فالتراث يشكل أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية، والتي استطاعت أن تكون بالأمس حصنا منيعا في مقاومة الاستعمار بوصفها أداة، وبصفها روحا أيضا احتمت بها الأمة في مواجهة سياسة الاستئصال والمسح والاجتثاث»[2]. ولم يكن تعامل المسرحيين الجزائريين مع التراث تعاملا يسعى إلى توظيف أشكاله لمجرد التوظيف بل سعى إلى تصويره انطلاقا من تجاربهم وأفكارهم ومحاولتهم التعبير عن واقعهم المعيش، ولذلك «وجدنا العديد من المسرحيات التي قامت بتوظيف التراث الشعبي في قوالب مسرحية، كي يفسروه تفسيرا جديدا على ضوء وعيهم وفكرهم، وقضايا عصرهم، ومن هنا وجدنا آثار جديدة ودلالات

([1]) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 36.

([2]) أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 139.

عديدة لهذا التراث»[1]. وهذا ما جسده الشاعر عز الدين ميهوبي في المدونة موضوع الدراسة، عندما قام بإحياء التراث الشعبي القديم في شكل حداثي أصيل، فأخرج لنا لوحة فنية تراثية أصلية ذات وجهين أحدهما تراثي قديم، والآخر معاصر بداعي وهدفه من ذلك «إعادة بعث التراث الوطني الجزائري في أشكال حداثية أصيلة تستمد قوّتها وإبداعها من عبقرية الشعب الجزائري وذاكرته الزاخرة بالمواقف والبطولات والتضحيات»[2].

ولقد كان توظيف التراث في المسرح له قدرة كبيرة على التأثير في وجدان الجماهير الشعبية، ونقل الواقع الاجتماعي الذي عاشه الفرد، كما أن التراث يعبر عن آمال الإنسان وطموحاته. ونرجع توظيف الشاعر ميهوبي للتراث إلى عدة أسباب نذكر منها:

1) الأسباب السياسية:

فلقد كان للاستعمار الفرنسي تأثير كبير على نفوس الجزائريين وخاصة المرأة الجزائرية، فقد حرمت من أبسط حقوقها في تلك الفترة المشؤومة، فقد كانت تضرب وتهان، وتحتقر، وتغتصب، وهذا ما صوّره لنا عز الدين ميهوبي في مسرحيته الشعرية حيزية التي ماتت قهرا وظلما بسبب حرمانها من اختيار شريك حياتها، الذي يعد من أبسط حقوقها، وهو من أسباب رجوع الكاتب إلى التراث وسعى إلى توظيفه في أعماله لمواجهة المستعمر «إن هذه النزاعات نحو إحياء التراث وتجديده قد وُلِدَتْ مع مواجهتنا للآخر، الاستعمار كرد فعل على مستحضراته المادية وأن عملية إحياء التراث والتمسك

([1]) أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 139.

([2]) عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر، ص 139.

بالتقاليد هي الوجه الضروري الآخر لنزعة التجديد ومواكبة العصر لإثبات وجودنا التاريخي»[1].

فالشاعر وظّف التراث بحلة جديدة مواكبة للعصر، حيث سعى جاهدا بكل إمكانياته الوقوف في وجه الاستعمار، وتعاليمه التي حرمت المرأة وطمست وجودها، فكان للشاعر رأي آخر أعطى فيه للمرأة كل حقوقها من أجل العيش بحرية وطمأنينة داخل مجتمعها.

2) الأسباب الواقعية:

تعد الظروف التي مرت بها الجزائر وقت الاستعمار، والآثار التي تركت بعد الاستقلال من أهم العوامل التي حفزت الكاتب المسرحي الجزائري «بوجوب تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية ومنها مراجعة التراث لا من أجل التقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة»[2]. وعلى اعتبار أن الشاعر عز الدين ميهوبي عاش في تلك الحقبة الزمنية وقت "العشرية السوداء" وشاهد كل أنواع الظلم والتعذيب، والحرمان التي عانت منها المرأة، فهي لم تكن تعيش حياة طبيعية، ولم تمنح حقوقها كما يجب، وهذا ما جعله يكتب مسرحية حيزية التي تصور معاناة المرأة المضطهدة التي ماتت من شدة القهر والظلم، ومن هنا بدأت نظرة المجتمع تتغير، وتنظر للمرأة نظرة مختلفة عن قبل، فأصبحت تعيش حياة حرة من دون قيود أو ظلم ولا حرمان.

([1]) بوجمعة بوبعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مبطبعة المعارف، عنابة، 2007، ص 11.

([2]) ينظر محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق سوريا، 2002، ص 11.

3) الأسباب الفنية:

يعتبر التراث من الجماليات الفنية التي تعطي للنص المسرحي ظهور خاص، فالتراث يكثف العمل ويمنحه طاقات تعبيرية وإيحائية تأثيرية وهذا ما جعل الشاعر عز الدين ميهوبي وبالرغم من ميله إلى الحديث، الرجوع إلى التراث القديم وتوظيفه في مدونته الشعرية "حيزية"، واستلهام معانيه الأصيلة التي جعلت نصه قويا ومتينا، غنيا بموروثنا الحضاري القديم، وهذا ناتج عما يكتسبه التراث من حضور في وجدان الأمة، وأيضا في قدرته على «إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية حيث يستخدم الشخصيات التراثية كقناع وكمعادل موضوعي لتجربته الذاتية»[1]. وقد برع عز الدين ميهوبي في توظيف شخصيات مسرحيته وكانت جد ناجحة وخاصة شخصية حيزية المرأة الأصيلة المضطهدة.

إن اللجوء إلى التراث والاستعانة ببعض مصادره كان البتية التي وجد فيها المسرحيين العرب ضالتهم للبحث عن هوية المسرح العربي وتمييزه، ذلك أن التراث يمثل مقومات الأمة واستمرارية وجودها.

([1]) أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص17.

خاتمة

حاولت من خلال دراستي الموسومة بـــ "المسرحية الشعرية في الجزائر دراسة فنية لأوبريت حيزية غنائية امرأة من الجزائر" استخلاص بعض النتائج المهمة حول المسرحية الشعرية وعلاقتها بالتراث، وأيضا أهم التشكيلات الفنية (النص الموازي، المتن) في غنائية حيزية وقد توصلت إلى:

- أن التراث مصدر أساسي لمرجعية الأمة وهويتها ومصدرا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري، والحضاري في الحياة الإنسانية، وهذا ما أدى إلى تفاعله مع المسرح، باعتباره فنا جماهيريا، مع التراث كمنتج ثقافي ملازم لروح الشعب.
- المسرحية الشعرية فن أدبي قائم بذاته لا يذوب في الشعر، مثلما لا يذوب في جملة من الفنون تعد أساسية في فن المسرح، لكن الشعر بلغته وإيقاعه يعدّ مقوّما أساسيا فيها.
- لقد أعاد عز الدين ميهوبي إحياء قصة تراثية برؤية فنية جديدة تجمع بين الماضي والحاضر، والتراث والتجديد.
- أدى توظيف التراث المحلّي الجزائري كالأمثال الشعبية والأغاني والقوال دورا هاما في حيزية غنائية امرأة من الجزائر تمثل في إعطاء نكهة خاصة لهذا العمل الفني ومنحه بعدا دراميا.
- قام التراث في المسرحية برسم لوحة فنية عن الحياة الصحراوية بسيدي خالد جنوب بسكرة وهي المنطقة التي جرت بها الأحداث.
- تجاوزت قصة حيزية الحدود الجغرافية والزمنية لتُعبّر عن البعد الإنساني المليء بشتى أشكال القمع والإبادة الذي تمارسه بعض المجتمعات ضد المرأة لحرمانها من أبسط حقوقها بحجج مستوحاة من صميم العادات والتقاليد البالية.
- توزع التشكيل الفني في أوبريت حيزية على مستويين، المستوى الأول يخص النص الموازي والذي يشتمل على صفحة الغلاف، والعنوان، والمقدمة،

والتجنيس، ودار النشر، والمستوى الآخر المتن الذي تنوع بين المستوى اللغوي وتمازج الخطابات.

- أدت الصورة الفوتوغرافية دورا في تقريب المعنى، واختيارها لم يكن عبثيا بل انسجم مع عنوان الأوبريت وكان خادما للموضوع.
- شمل العنوان بعدا تراثيا، وبعدا تجنيسا، حيزية بما توحي إليه من قصص الحب والأسى، وتمثّل البعد التجنيسي في إحالة القارئ إلى طبيعة هذا العمل الغنائي.
- تعددت مستويات اللّغة في المسرحية موضوع الدراسة، حيزية غنائية امرأة من الجزائر، حيث كان لكل مستوى دوره وأثره على المتلقي فلهجة الدارجة تمثلت في الحوار المتداول بين الشخصيات وكانت لغة قريبة من لغة الحياة اليومية.

أمّا اللغة الثانية فجاءت في شكل أبيات شعرية، ولغة ثالثة جاءت على شاكلة مقاطع غنائية، عبّرت عن بيئة النص التراثية.

- وفي الأخير يمكن القول إن أوبريت حيزية غنائية امرأة من الجزائر تزخر بالعديد من المقومات الفنية التي تغري بالدراسة، وتبقى المسرحية الشعرية ميدان خصب لبحوث أخرى.
- وعليه فإن أصبت من الله عزّ جلّ، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان، غير أني اجتهدت في ذلك ما استطعت، فكان لي شرف المحاولة.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. عز الدين ميهوبي: حيزية غنائية امرأة من الجزائر منشورات دار الأصالة ط1، 1997.

المراجع بالعربية:

2. إبراهيم الداقوقي: فنون الأدب الشعبي التركماني، مطابع دار الزمان، بغداد، ط1، 1962.
3. أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، 2005.
4. أحمد مختار عمر: اللغة واللون عالم الكتب والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
5. أدونيس: سياسة الشعر، دارسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985.
6. بوجمعة بوبعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مبطبعة المعارف، عنابة، 2007.
7. أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء مصر، ط1، 2006.
8. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.
9. حسن محمود حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1997.
10. حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
11. حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000،
12. حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 2010.
13. خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1997.
14. داوود حنا: الشخصية بين السواء والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1991.
15. سعيد يقطين: من النص إلى المناص المترابط، (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 118.
16. سوسن البياتي: عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014.

17. السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه محمد جاد المولى، وعلي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج1.
18. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2010.
19. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1983.
20. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.
21. عبد ربه (الأندلسي أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهرسه أحمد أمين الزين، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1402 هـ، 1982م، ج3.
22. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا، الرق، الدار البيضاء، 2000.
23. عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1998.
24. عبد القادر القط: من فنون الأدب، (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1978.
25. عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
26. عبد الكريم قذيفة: أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة، الشعراء الرواد، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007.
27. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.
28. عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.
29. عبد المالك مرتاض: خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة ثقافية، الجزائر، د.ط، 2000.
30. عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1996.
31. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، 2000.

32. العلجة هذلي: توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف بوطابع العمري، المسيلة، 2009.

33. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999.

34. عمار جميل، شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار مكتبة حامد، عمان، الأردن، ط1، 2012.

35. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط5، 1970.

36. عمر الدقاق: محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي، ط1، 1997.

37. غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، مج 27، ع: 3-4، 2011.

38. غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت لبنان، 1975.

39. فؤاد دوارة: صلاح عبد الصبور والمسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، 1982.

40. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1998، ج5.

41. قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوارق البشري، عمان، الأردن، دط، دت.

42. كمال إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، تقديم عبد المنعم إسماعيل الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1911

43. كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، ط1، 1978.

44. محمد الأخضر السائحي، روحي لكم، تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986.

45. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

46. محمد الماكري: الشكل والخطاب، (نحو تحليل ظاهرتي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ط1.

47. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ووسائل التأويل، دار الأمان، منشورات، الاختلاف، دار العربية للعلوم، الرباط، المغرب، ط1، 2012.
48. محمد بن منصور، موسوعة روائع الأقوال من خلال الحكم والأمثال، ج1.
49. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بناته وابدالاتها)، التقليدية، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.
50. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق سوريا، 2002.
51. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ، دار الشروق، ط1، 1414-1994.
52. محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
53. محمد مصطفى كمال: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، ط1، 2013، ص 363.
54. محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990.
55. محمود درايسية: التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم) دار جرير، الأردن، ط1، 2010.
56. الميداني (أبو الفضل احمد بن محمد بن أحمد): مجمع الأمثال، تحقيق د. زجان عبد الله توما، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ، 2002م، ج1.
57. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
58. نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، د.ط، 1995.

المراجع المترجمة للعربية:

59. جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.

المعاجم العربية:

60. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، مارس 1979.
61. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997.

62. ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،ط2، 2006.

المجلات:

63. مجلة علامات في النقد النادي الأدبي بجدة، مج 16، ماي 2007، ج61.
64. مجلة عالم الفكر وزارة الثقافة، الكويت، م25، ع3، 1997.
65. مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س21، ع61–62، سنة 2003.
66. مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 34، جامعة بابل، العراق، 2017.
67. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ع2، 3جانفي، جوان 2008.
68. مجلة البصائر، جامعة البترا، مج 09، ع2، 2005.
69. مجلة الدستور، نشرت في الأحد 22 مايو 2016.
70. مجلة عالم الفكر، مج 28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والآداب الكويت، 1999.
71. مجلة عالم الفكر، مج 13، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2002.
72. حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 24 جوان 2008.

الملتقيات والمحاضرات:

73. بلقاسم دقة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 8/7 نوفمبر 2000.
74. حفناوي بعلي: قصيدة حيزية قراءة سيميائية في شعرية العشق والموت، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عنابة، الجزائر.
75. شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة، في 8/7 نوفمبر 2000.
76. الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة، في 15–16 أفريل، 2002.
77. محمد خان العلم الوطني: دراسة للشكل واللون، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة الحاج لخضر، بسكرة، الجزائر، 16/15 أفريل 2002.

رسائل وأطروحات الدكتوراه:

78. أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009–2010.
79. بوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجا، رسالة ماجيستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010، 2011.
80. سامية بوعلاق: فن الأوبريت في المسرح الجزائري 1964–1998، دراسة في موضوعاته وبنائه الفني، رسالة ماجيستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009–2010.
81. عز الدين جلاوجي: البنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، رسالة ماجيستر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، المسيلة، 2009/2008.
82. فوزي إبراهيم الحاج: توظيف التراث في المسرح المصري الحديث، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1983.
83. نادية موات: العلامة المسرحية بين النسق اللفظي والنسق البصري، الاقتباس وفعالية التحول، شهداء يعودون هذا الأسبوع وعروضها أنموذجا، إشراف طاهر رواينية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2016–2017، ص 163–164.
84. نانسي علي عوض مصلح: مسرح فاروق جويدة شعري، دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الأزهر 2010.

المواقع الالكترونية:

85. عبد المالك أشهبون: الخاطب الافتتاحي التخيلي في الرواية العربية، www.arabewribrs.com

فهرس

إهداء /
شكر وعرفان /
مقدمة أ،ب،ج،د
مدخل: المسرحية الشعرية نشأتها وخصائصها
تمهيد 1
أولا: مفهوم المسرحية الشعرية 3
ثانيا- نشأة المسرحية الشعرية 5
أ- عند الغرب 6
ب- عند العرب 9
ثالثا - خصائص المسرحية الشعرية 13
1- أنها لغة غنائية 13
2- لغة متعالية 13
3- البعد الرمزي 14
4- لغة انفعالية 14
رابعا: المسرحية الشعرية في الجزائر 14
خلاصة 20
الفصل الأول: التشكيل الفني في أوبريت حيزية غنائية امرأة من الجزائر قراءة في النص الموازي
أولا: عتبة الغلاف 22
1. عتبه اسم المؤلف 23
أ. أشكال عتبة اسم المؤلف 23
2. لوحة الغلاف 25
أ. الصورة المصاحبة 26
ب- التجنيس 34
ب. عتبة النشر 36
ج. العنوان 37
ج. 1. أنواع العنوان 41
ج. 1. أ. العنوان الحقيقي 41
ج. 1. ب. العنوان المزيف 42
ج. 1. ج. العنوان الفرعي 42

ج. 1. د. العنوان الشكلي 42
ج. 1. هـ. العنوان التجاري 43
د. وظائف العنوان 43
د. 1. الوظيفة التعيينية 43
د. 2. الوظيفة الوصفية 44
د. 3. الوظيفة الإغرائية 45
ثانيا: عتبة المقدمة 48
أ. المقدم الحقيقي 50
ب. المقدم المتخيل 50
ج. المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية بالخطأ 50
ثالثا: عتبة الإهداء 52
أ. الإهداء الخاص (المهدى إليه الخاص) 53
ب. الإهداء العام (المهدى إليه العام) 53

الفصل الثاني: التشكيل الفني في متن "أوبريت حيزية" غنائية امرأة من الجزائر لعز الدين ميهوبي

تمهيد 55
1. البنية اللغوية 55
2. تمازج الخطابات 61
3. توظيف الأمثال الشعبية 65
4. التشكيل الفني في الشخصيات 69
4. 1. أنواع الشخصيات في مسرحية حيزية "غنائية امرأة من الجزائر 70
أ. الشخصية الرئيسية 70
أ. حيزية 71
ب. سعيد 75
ج. الشخصية المضادة (الأب) 76
د. شخصية القوال 78
5. التشكيل الفني والمرجعية التراثية 80
1) الأسباب السياسية 82
2) الأسباب الواقعية 83
3) الأسباب الفنية 84

خاتمة 85

قائمة المصادر المراجع /

فهرس الموضوعات /

ملخص /

ملخص

تناولت في هذا البحث موضوع المسرحية الشعرية في الجزائر "دراسة فنية لأوبريت حيزية غنائية امرأة من الجزائر" فتتبعت نشأة المسرحية الشعرية بعامة، وتطورها وحاولت إعطاء لمحة عن المسرحية الشعرية في الجزائر، وقام البحث على جملة من التساؤلات سعيت للإجابة عنها من خلال خطة بحث توزعت على النحو الآتي: مدخل نظري وفصلين تطبيقيين: أما فيما يخص المدخل عنونته بـ: المسرحية الشعرية نشأتها وخصائصها، تضمن أولا مفهوم المسرحية الشعرية، ثانيا نشأة المسرحية الشعرية، ثالثا خصائص المسرحية الشعرية، رابعا نشأة المسرحية الشعرية في الجزائر. أما الفصل التطبيقي الأول الموسوم بـ: التشكيل الفني في أوبريت "حيزية غنائية امرأة من الجزائر" قراءة في النص الموازي، درست فيه أولا عتبة الغلاف، ثانيا عتبة التجنيس، ثالثا عتبة النشر، عتبة المقدمة، دراسة عتبة الإهداء. أما الفصل التطبيقي الثاني الموسوم بـ: التشكيل الفني في متن أوبريت "حيزية غنائية امرأة من الجزائر" درست فيه: أولا التشكيل الفني في البنية اللغوية، ثانيا تمازج الخطابات، ثالثا الأمثال الشعبية، رابعا التشكيل الفني في الشخصيات، خامسا التشكيل الفني والمرجعية التراثية.

وذيلتها بخاتمة لخصت فيها جملة النتائج المتوصل إليها.

J’ai abordé dans cette recherche le thème du «le théâtre poétique en Algérie une étude artistique sue l’opéra Hizia» j’ai suivi mon recherche à la base de la pièce poétique théâtre et son évolution.

Cette recherche est basée sur un ensemble des problématique, qui j’ai valu de les répondre à l’aide d’un plan de recherche, réparti comme suit :

- Mon travail contient une introduction théorique et deux chapitres pratiques, l’introduction théorique intitulée : la pièce théâtre poétique en Algérie contient :
    - Introduction de sujet
    - Les caractéristiques Artistique d’une pièce théâtrale et poétique.
    - Origine de la pièce théâtrale et poétique.
- La partie pratique intitulée «la composition artistique dans le paratexte» définition du paratexte, étude de seuil de paratexte, étude de seuil de l’édition.

Pour le dernier chapitre qui intitulée la formation artistique dans corps comporte composition artistique dans la langue, composition des personnages, composition de signet patrimoine.

J’ai conclu mon travail par conclusion qui résume l’essentiel.