تاريخ استقبال المقال: 2018/02/25 تاريخ قبول نشر المقال: 2018/07/03 تاريخ نشر المقال: 2018/7/10

التّشكيل الفنيّ في أوبريت "حيزيّة" لعز الدين ميهوبي

نادية موات
جامعة 8 ماي1945- قالمة - الجزائر

الملخّص:

تزخر أوبريت **" حيزية - غنائية امرأة من الجزائر-"** لـ**"عز الدين ميهوبي"** بخصائص فنية مكثّفة تستفزّ القارئ، وتدفعه إلى الإقرار بانّ التّشكيل الفنيّ فيها لا يكمن في استدعاء شخصيّة "حيزية" باعتبارها رمزا تراثيا فقط بل يتوزّع، أيضا، على عناصر عديدة بداية بصفحة الغلاف التي ينهض فيها اللّون والصّورة الفوتوغرافيّة، والعنوان بوظائف جماليّة ودلاليّة مهمّة، وانتهاء بما يوفّره توظيف القوال، والمراوحة بين اللّهجة العاميّة واللّغة العربيّة، وبين الخطاب النثري والشعري من جماليّات.

وقد جاء هذا المقال لمساءلة مكامن التّشكيل الفنيّ في هذه الأوبريت من خلال مستويين هما: مستوى النص الموازي ومستوى النص المتن.

الكلمات المفتاحية: عز الدين ميهوبي، أوبريت حيزية، التشكيل الفني، النص المتن، النص الموازي.

Résumé :

L'opéra de Azzedine MIHOUBI, « Haiziya - une chanson lyrique d'une femme algérienne », est raffinée des caractéristiques artistiques intensives qui intéressent le lecteur, et le poussent à avouer que la composition artistique la dedans ne se matérialise pas seulement à travers le personnage de Haiziya comme un symbole traditionnel, mais elle se divise aussi entre plusieurs aspects : La couverture dans laquelle la couleur et l'image photographique jouent un rôle primordial, l'intitulé par sa fonction esthétique et sémantique intéressante, et enfin les aspects esthétique servis par l'utilisation du parleur (*Gowwel*) et l'amalgame entre le dialecte locale et la langue arabe, et entre le discours prosodique et poétique.

Cet article met en question les moyens de composition artistique dans cet opéra sur deux niveaux : Niveau du texte parallèle et niveau du texte de bord.

Mots clés : Azzedine MIHOUBI, opéra de Haiziya, composition artistique, texte parallèle, texte de bord.

Abstract:

Azzedine MIHOUBI's "*Haiziya operetta - a lyric on an Algerian woman*" is abound with intensive technical characteristics that provoke the reader and compel him to recognize

that its artwork does not lie only in the resort to Haiziya's personality as a symbol of heritage. It is also distributed on many aspects, beginning with the cover page which promotes the color and the photographic picture, as well as the title with important tags and aesthetic functions. It ends with what is provided by the use of the orator (*Gowwel*) and the alternation between the dialect and the Arabic language, and between the aesthetics of the prose and the poetic rhetoric.

The aim of this article is to question the inherent artistic make up in this operetta through two levels: the level of the parallel text and the original text.

Keywords: Azzedine MIHOUBI, Haiziya Operetta, artistic make up, parallel text, original text.

مقدمة :

شكّل التّراث، ومازال، منهلا خصبا راهن الأدباء، في هذا العصر، عليه للتّأسيس لشعريّة نصوصهم، حيث وجدوا فيه ما يحقّق طموحاتهم الفكريّة، ويستجيب لحاجاتهم النّفسيّة، ويلبّي متطلّبات عصر متأزّم تائق إلى أخذ العبر، ومناشد للنّموذج الرّاقي الّذي يعوّل عليه لشحذ الهمم، ورفع الغبن، وطرح بديل مشرق لواقع متخاذل مأزوم.

وقد لفتت الشّخصيّة التّراثيّة نظر الكتّاب المسرحيّين الجزائريّين فوظّفوها في نصوص كثيرة، واعتبروها همزة وصل بين ماض يكرّس لمفاهيم وقيم فاضلة، وواقع تغيب فيه هذه المفاهيم والقيم، فتعدّدت، تبعا لذلك، بواعث استدعائهم لتلك الشّخصيّات بين الباعث التّربويّ التّعليميّ، والباعث السّياسيّ، والباعث الاجتماعيّ، وغيرها، وتباينت خيارات الكاتب المسرحيّ الجزائريّ؛ فمن الشّخصيّة الدينيّة إلى الشّخصيّة التّاريخيّة، إلى الشّخصيّة التّراثيّة كانت النصوص المسرحيّة الجزائريّة تبرهن، نصّا بعد نصّ آخر، أنّ الحداثة صرح قاعدته التّراث، وأنّ مفهوم البطولة يبقى حيّا عند الانتقال من الذّاكرة إلى الفنّ.

تعدّ شخصيّة "**حيزيّة**" من الشّخصيّات النّسائيّة القابعة في المخيال الشّعبيّ الجزائريّ بخاصّة والعربيّ بعامّة، والملهمة لشعراء وكتّاب كثرين، كيف لا وهي التي اختصرت نهايتها المأساوية تاريخا مثقلا بمعاناة النّساء العربيّات في ظلّ أنظمة اجتماعيّة جائرة تدين بالولاء لمنطق الذّكورة، ولعادات سوسيوثقافيّة بالية تحضُر المشاعر، وتلجم الحريّات، وفي ظلّ أنظمة سياسيّة لا تحمي قوانينها كرامة الإنسان، وحقوقه المعنويّة، فاستحالت هذه الشّخصيّة رمزا خالدا للتّضحية في سبيل الحبّ، ولسطوة العادات والتّقاليد البالية على مشاعر إنسانيّة طبيعيّة فاضلة، فتلقفتها قرائح الشّعراء تخلّد سيرة فاتنة بسكرة التي سرقت قلب ابن عمها، فسرقها الموت منه، على نحو ما فعل الشاعر الشعبيّ الجزائريّ "**محمد بن قيطون**" الذي رثاها بقصيدة من الشعر الملحون يتغنّى فيها بجمالها، وشبابها، ومشاعرها البريئة، ويسرد قصّة الحبّ الطّاهرة الّتي جمعتها بصديقه"**سعيّد**" ليخلّد ذكراها برائعة من روائع القصائد الشّعبيّة الجزائريّة.

وقد لفتت هذه الشّخصيّة نظر الشّاعر الأردنيّ "**عبد الحميد مناصرة**"[*]لينقلها من الحيّز المحليّ إلى الحيّز العربيّ من خلال قصيدة تروي معاناة فتاة تحدّت بمشاعرها تقاليد فرضها مجتمع محافظ لا يعترف بحقوق المرأة في قول كلمة حين يراد تقرير مصيرها، ولا يدع لها مجالا لاختبار الحب أو اختيار الشريك.

ولم تكن "**حيزيّة**" لتغيب عن نصوص الشّعر الجزائريّ المعاصر، بل ظلّ موتها يدمي قلوب روّاده الّذين اعتبروها رمزا لجور الأنظمة الاجتماعيّة، وخذلان الأهل، فتحوّلت قصّة حيزيّة من المأساويّة إلى الأمل،

ومن القيد إلى الدّعوة للتّحرّر، ومن المرأة الإنسان إلى المرأة الوطن، ومن البكائيّة إلى الغنائيّة؛ وهو ما نجده عند الشّاعر الجزائريّ المعاصر "**عز الدين ميهوبي**" في الأوبريت المعنونة بـــ "**حيزيّة – غنائيّة امرأة من الجزائر**–" التي تعدّ إحدى روائع فنّ "الأوبريت"* الجزائريّ، والّتي اختزلت بجماليّاتها رؤية الكاتب الفنيّة، وطريقة تعامله مع النصّ التراثيّ، وهو ما يدفعنا إلى مساءلة التّشكيل الفنيّ في أوبريت: "**حيزيّة – غنائيّة امرأة من الجزائر**–" **لعز الدين ميهوبي** من خلال تسليط الضّوء على النصّ المتن والنصّ المصاحب.

أوّلا– التّشكيل الفنيّ في النصّ المصاحب:

يقصد بالنصّ المصاحب ذلك النصّ الذي يلفّ النصّ المتن ويحيط به، إنّه «ما يصنع به النصّ من نفسه كتابا، ويقترح ذلك بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أوّليّ وعتبات بصريّة ولغويّة[1]» ويشمل: صفحة الغلاف بما تتضمّنه من ألوان وصور، والعنوان(الرّئيسيّ والفرعيّ)، والتّجنيس، والمقدّمة والتّصدير، وكلمة النّاشر والتّعليقات الخارجيّة، وغيرها من العناصر الّتي تشكّل عتبات، ومفاتيح تمارس تأثيرها على القارئ، وتوجّه فهمه وإدراكه لأثر ما. وقد أصبح لهذا النصّ أهميّة قصوى في ظلّ النّظريّة السّيميائيّة باعتباره علامة بصريّة ووسيطا إيقونيّا يختزل حمولات دلاليّة مكثّفة تتوافق ومضمون المتن حينا، وتفارقه كاسرة أفق تلقي القارئ طورا آخر، فلم يعد حضوره عبثيّا، أو لمجرّد الزّخرفة الشّكليّة، ولم يعد تأثيره سطحيّا يقف عند المتعة البصريّة المنبثقة عن تناسق الألوان، وتمازج الأشكال، وإنّما أصبح توظيفه يستجيب

لثقافة الصّورة، ويحفّز فيالقارئ كفاءة سيميائيّة عالية، تجعله يتسلّح بأدوات المساءلة، والتّأويل، والقدرة على الرّبط بين جزئيّات النّصوص الصّغرى(العتبات) والنصّ الأكبر (المتن) للنّفاذ إلى المعنى المقصود.

وقد تميّز غلاف أوبريت "**حيزيّة – غنائيّة امرأة من الجزائر**–"للشّاعر "عز الدين ميهوبي" بكثافة سيميائيّة قصوى، فاتّسمت صفحته الخارجيّة بطابع إيقونيّ دالّ، تضافرت فيها وسائط بصريّة مختلفة كالصّورة الفوتوغرافيّة، والألوان، ونوع الخطّ لتشكّل نصّا غير لغويّ يناظر النصّ اللّغويّ، ويقدّم قراءة ميتالغويّة شارحة له، وهو ما يدفعنا إلى محاولة تكليم البصريّ في صفحة الغلاف، بغية استنطاق ما تزخر به من دلالات.

أ– محاورة الصّورة البصريّة في صفحة الغلاف: يتأسّس التّشكيل الفنيّ في هذه العتبة انطلاقا من تفاعل وسائط تعبيرية غير لغوية هي: الصّورة الفوتوغرافيّة واللّون والخطّ، ولا يخفى على القارئ ما لهذه العناصر من أهميّة في إنتاج الدّلالة، وتفعيل عمليّة القراءة، ولاسيّما أنّ الذّائقة المعاصرة أصبحت تتطلّب الإغراء البصريّ، وتتطلّع إلى البوح الرّامز، وهو ما تحقّقه العلامات غير اللّغويّة المهيمنة على النصّ موضوع الدّراسة.

تتميّز الصّورة الفوتوغرافيّة بطابعها الإيقونيّ المرتكز على علاقة المشابهة بينها وبين المرجع، وهي بذلك خطاب بصريّ مشحون بالدّلالات، يتطلّب تفكيك شفراته طاقات تأويليّة تتوزّع على مستويين هما مستوى التّعيين، ومستوى التّضمين[2]، حيث يسعى المستوى الأوّل للإجابة عن سؤال: ماذا تقول الصّورة؟ ويقدّم إطارا وصفيّا لطبيعتها ومكوّناتها، في حين

يسعى المستوى الثّاني للإجابة عن سؤال: كيف تقول الصّورة؟ ويقدّم إطارا تأويليّا لمضمونها وعلاقته بالنصّ المتن.

تتصدّر الصّورة الفوتوغرافيّة للفنّانة الجزائريّة "**نادية بارود**"صفحة غلاف المدوّنة، موضوع الدّراسة، وتطلّ، وقد تزيّنت بحليّ فضيّة تنمّ عن أصالة المرأة الجزائريّة وهويّتها، وتتموضع في الجهة اليسرى من الصّفحة، فاسحة المجال لفضاء طباعيّ مكتوب ليقيم القارئ من خلاله حوارا ذهنيّا بين دالّ الكتابة، ودالّ الصّورة على اعتبار أنّ «اللّغات البصريّة تقيم مع باقي اللّغات علاقات نسقيّة متعدّدة ومعقّدة، ولا أهمّية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللّغويّ والبصريّ، كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتّجانس والتّماسك في غياب أي رابط بينهما»[3].

يجد اختيار هذه الصّورة واجهة أماميّة لصفحة الغلاف مسوّغاته من زاويتين إحداهما عمليّة بحتة، والأخرى إيحائيّة دلاليّة؛ أمّا الزّاوية الأولى فتُستشفُّ من صفحة النّاشر والّتي دُوِّن فيها: « لوحة الغلاف تمثّل الفنانة نادية بارود بطلة "أوبريت حيزية" التي أنتجها مركز الثقافة والإعلام...»[4]ممّا يعني أنّ صفحة الغلاف كانت إسقاطا للشّخصيّة الرّئيسيّة في عرض الأوبريت. وأمّا الزّاوية الثّانية فترتبط بمضمون النصّ وتحيل إليه حين تستدعي صورة المرأة (نادية بارود) ذات الملامح الجزائريّة الأصيلة المشابهة لملامح حيزيّة البطلة الحقيقيّة للقصّة في المخيال الشّعبيّ، والّتي تدلّ حليّها على مكانة حيزيّة الاجتماعيّة وأصالة بيئتها، فيتطابق الدّال مع المدلول، وتصبح الصّورة لغة موازية للكلمة، ومكمّلة لها في الوقت ذاته.

يعدّ اللّون لغة ثانية تستثمر إمكانات التّأويل لفهم محتواها، ووسيطا تعبيريّا بصريّا مشبعا بالإيحاءات، وقد تجاوز توظيفه مجرّد المتعة البصريّة، والزّخرف الفنيّ ليصبح وسيلة لإنتاج الدّلالة، وأداة لتكثيف المعنى، فلفت تأثيره «انتباه العلماء الباحثين في شؤون الطّبيعة المحيطة، وما تعكسه على حياتنا من أثر وتأثير جسميّ ونفسيّ، فتحدّث في أمره العلماء والرّسامون والمصورون والسحرة والفلاسفة [و] الأدباء ...»[5] وأسهبت النّظريّة السّيميائيّة في عدّه عنصرا مهمّا من عناصر التّشكيل الفنيّ، ولغة موازية تترجم التّجربة الشّعوريّة للمبدع، وتؤثّر في المتلقّي.

يحتلّ اللّون مساحة تعبيريّة هامّة في صفحة غلاف المدوّنة، موضوع الدّراسة، ويتقعّد دالاّ بصريّا يمارس غواية التّأويل نظرا لما يتضمّنه من أبعاد جماليّة ودلاليّة تشي فيه الخلفيّة ذات اللّون الورديّ بالمعاني الإيجابيّة المشبعة بالأنوثة، والمرتكزة علىالأمل والحلم والرغبة في الحياة ، وترتبط بتيمة "حيزيّة" المرأة/ الموضوع في المتن، لتنقل توق النّساء الجزائريّات لغد أفضل، وتطلّعهنّ للتّحرّر من قيود المجتمع وعاداته البالية، ولعلّ دلالة اللّون الورديّ في خلفيّة صفحة واجهة الغلاف قد تتجاوز النّزعة التّحرّريّة للمرأة لتحيل إلى مناشدة جزائر الأمل، والحريّة، والكرامة، لاسيّما وأنّ هذا النصّ ألّف إبّان العشريّة السّوداء بكلّ ما تحمله من معاني الخيانة والاضطراب والإرهاب وعدم الاستقرار.

وتتعزّز دلالة اللّون الوطنيّة من خلال توظيف اللّون الأخضر، والأحمر، والأبيض وهي ألوان العلم الوطنيّ، بما تحيل إليه من إيجابيّة تستند إلى المرجعيّة الإسلاميّة؛ ذلك أنّ اللّون الأبيض لون مقدّس عند المسلمين

يرتبط بإحدى الفرائض الخمسة وهي فريضة الحجّ، وهو رمز الطّهارة، والنّقاء، والبراءة وغيرها من المعاني السّامية[6]. ولا يحيد اللّون الأخضر عن المرجعيّة الدّينيّة لارتباط ذكره في القرآن الكريم بمعاني الخير، والعطاء، والجمال[7]وهو رمز النّعيم في الجنّة. أمّا اللّون الأحمر فله دلالات لا تعدّ ولا تحصى يرتبط، بعضها، بالحبّ والشّهوة، ويرتبط، بعضها الآخر، بالمحظور، ويرتبط، في كثير من الأحيان، بالحرب فهو لون الدم والغضب، لون الثّورة والتّغيير[8].

ولعلّ توزيع ألوان العلم الوطنيّ على مساحة واجهة غلاف المدوّنة، موضوع الدّراسة، لم يكن عبثيّا بل كشف عن وعيّ فنيّ بدلالاتها؛ فقد توسّطت كلمة "**حيزيّة**" الصّفحة بلون أحمر يستدعي في الذّهن ثنائيّة الشّهوة والألم الّتي صاحبت مسيرة المرأة بعامّة، والمرأة الجزائريّة بخاصّة، في نضالها ضدّ الأنظمة الاجتماعيّة الجائرة، وتلوّن كلّ من العنوان الفرعيّ "**غنائيّة امرأة من الجزائر**"، واسم الشّاعر "**عزالدين ميهوبي**" باللّونين الأبيض والأخضر لما يمثّلان من تمسّك بالأمل، ومناشدة للتّحرّر بدل القيود، وتوق للسّلام بدل الحرب.

يكشف توزيع العلامة المكتوبة في صفحة الغلاف على دلالات تتعالق مع ما تفضي إليه العلامة المرئيّة من معان؛ ففي أعلى الصّفحة يطلّ اسم الشّاعر "**عز الدين ميهوبي**" بشكل أقلّ بروزا فاسحا المجال لما سيأتي أسفله، وموجّها القارئ إلى بؤرة الموضوع وجوهره، وبشكل عموديّ تحتلّ لفظة

"**حيزيّة**" مساحة معتبرة من صفحة الغلاف، ويعمل اللّون الأحمر والكتابة الشّاقوليّة (حيزيّة / غنائيّة امرأة من الجزائر) على تعميق الدّلالة فتغدو "حيزيّة" سيفا يغرس في صدر الجزائر، وتستدعي إلى الذّهن جملة من التّناقضات: الحمرة/ البياض، المعاناة/السّعادة، المرأة/ الجزائر، الموت/الحياة، الدم/ الأمل.

يتّضح من خلال كلّ ما تقدّم أنّ صفحة الغلاف أوّل وأهمّ عتبة دالّة تستفزّ القارئ، وتكشف عن مضمون المتن، ويتضافر في تشكيلها فنيّا الصّورة الفوتوغرافيّة واللّون وطريقة الكتابة، وبتكامل هذه العناصر تتكوّن صورة بصريّة حبلى بالدّلالات.

ب- محاورة العنوان: يعتبر العنوان أهمّ النّصوص الموازية للنصّ المتن والمفصحة عن محتواه، إنّه «[نظام سيميائي] ذو أبعاد دلاليّة، وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبّع دلالاته ومحاولة فكّ شفراته الرّامزة»[9]ونظرا لأهميته حظي بعناية المؤلّفين فاحترزوا،في بنائه، معجميّا، وإسناديّا، ودلاليّا، وتخيّر له النّاشرون المواقع المهمّة على صفحة الغلاف، وتسلّح القرّاء، عند التعامل معه، بآليات التفسير والتأويل، مستسلمين لممارساته الإغرائية، ومتأثرين بما يطرحه من أفكار.

ولعلّ قيمة العنوان تكمن في ما يؤدّيه من وظائف متنوعة، حدّدها "**جيرار جينات**" (Girard Genette) بأربع وظائف هي: الوظيفة التّعيينيّة، والوصفيّة، والوظيفة المصاحبة (الدلالية)، والوظيفة الإغرائية، وكلها وظائف تجعل العنوان نصّا متجاوزا للنص المتن، ومحاور له في الوقت ذاته.

يتكوّن عنوان المدونة موضوع الدراسة من جزأين: عنوان رئيسيّ هو **(حيزيّة)**، وعنوان فرعيّ هو "**غنائيّة امرأة من الجزائر**"وقد نهض بوظائف مختلفة، حيث عملت لفظة "حيزية" على تسمية/تعيين هذا العمل وتمييزه عن باقي النصوص المسرحيّة، وأحالت إلى هويّته النّصيّة باعتبار ما تستدعيه في الذّاكرة الجماعيّة من صراع بين المشاعر الفرديّة والعادات الاجتماعيّة، وقد كان بإمكان الشّاعر "**عز الدين ميهوبي**" أن يختار عنوانا آخر لنصّه، ولكنّه آثر المحافظة على اسم الشّخصيّة الرّئيسيّة في عمله "**حيزيّة**" لمرجعيّتها التّراثيّة، كون قصّتها واحدة من أشهر قصص الحبّ الممنوع في التّراث الشّعبيّ الجزائريّ والّتي عملت المخيّلة الشّعبيّة على تحويرها بالزّيادة تارة، والنقصان تارة أخرى، فحاكت روايات كثير عن نهايتها، ومصير عاشقها بعد وفاتها.

أمّا العنوان الفرعيّ فأفصح عن وظيفة تجنيسيّة تحيل من خلالها لفظة "**غنائية**" إلى نوع المسرحيّة باعتبارها "**أوبريت**"، وتضع القارئ أمام جملة من التّناقضات تتحوّل بموجبها قصّة حيزيّة من المأساة إلى السّعادة، ومن البكاء إلى الغناء، ومن المعاناة إلى اللّذّة، ومن اليأس إلى الأمل، ليؤكّد "**عز الدينميهوبي**" من خلالها أنّ الجزائر ستتجاوز أزمة العشريّة السّوداء، وسينعم شعبها بالاستقرار والسّعادة.

وأمّا العناوين الدّاخليّة **(دمعة في العين، البئر والخيمة، زينة البنات، الرحلة إلى التل، قال الحادي، رؤيا وتخاطر، غضبة أب، موت حيزية)**فجاءت مركّزة، مطابقة للمتن، إذ صوّرت قصّة حيزيّة من بدايتها إلى نقطة النّهاية، وأدّت وظيفة ميتانصيّة بامتياز حين شرحت مضمون المتن وبيّنت محتواه، فتراوحت بين الواقعيّ والخياليّ ، وسعت إلى الإحالة على

الأماكن، والأحداث، والحالة النّفسيّة للشّخصيّة الرّئيسيّة "**حيزية**" وما عانته من جرّاء حبّها لابن عمّها "**سعيد**"

ج- محاورة الخطاب المقدّماتي: يعتبر الخطاب المقدماتي من أهمّ العتبات الّتي يتوسّل بها لتوجيه عمليّة التّلقّي، فهو مساحة نصيّة موازية للمتن يسعى المؤلّف من خلالها لرسم استراتيجيّات القراءة، إنّه« خطاب موجّه نحو النصّ والقارئ، قصد بناء أو تحديد نمط القراءة المتوخّاة، وهذه الوظيفة التّوجيهيّة جزء من إستراتيجيّة المقدّم في تحديد علاقة النصّ بالقارئ»[10]وعليه تتميّز هذه العتبة دون غيرها من العتبات كعتبة الغلاف، أو العنوان... بطابعها التّفسيريّ النّقديّ الّذي لا يخلو من حمولة إيديولوجيّة أو فنيّة تهدف إلى توحيد أو تقريب الرؤية بين المبدع والمتلقي، وخلق أفق توقّع مشترك بينهما.

وقد جاء الخطاب المقدّماتي للمدوّنة، موضوع الدّراسة، ذاتيّا اضطلع "**عز الدين ميهوبي**" نفسه بكتابته مركّزا فيه على نقطتين: تتعلّق الأولى بالتّعريف بشخصيّة الأوبريت الرّئيسيّة "**حيزيّة**" بذكر انتمائها الجغرافيّ والاجتماعيّ، مع سرد مختصر لقصّتها العاطفيّة ونهايتها المأساويّة الّتي خلّدتها قصيدة تعدّ درّة من درر الأدب الشّعبيّ الجزائريّ جادت بها قريحة الشيخ "**محمد بن قيطون**".

وتتعلّق الثّانية بالهدف من إعادة صياغة قصّة "**حيزيّة**" في شكل مسرحيّة غنائيّة قصيرة؛ وهو هدف يلبّي طموح الشّاعر الوطنيّ السّاعي إلى « الرّغبة الواعية والملحة في إعادة بعث التّراث الوطنيّ الجزائريّ في أشكال حداثيّة أصيلة تستمدّ قوّتها وإبداعها من عبقريّة الشّعب الجزائريّ

وذاكرته الزّاخرة بالمواقف والبطولات والتّضحيّات...»[11]ومن خلال هذين الهدفين يؤسّس الخطاب المقدّماتي لجسر معرفيّ يربط النصّ بالقارئ قوامه سبر أغوار قارئ ضمنيّ، وتقديم إجابات مفتاحيّة لأسئلته المتوقّعة: من هي حيزيّة؟ وما الهدف من إعادة صياغة قصّتها؟ وما جنس هذا العمل؟ وهو بذلك يرسم خريطة قرائيّة للنصّ تأخذ بيد هذا القارئ مهما كان مستواه الثّقافيّ، وتضع أمامه مفاتيح الولوج إلى المتن.

ثانيا– التّشكيل الفنيّ في المتن: يطال التّشكيل الفنيّ في متن أوبريت "**حيزيّة– غنائيّة امرأة منالجزائر–**" مستويات عديدة استطاع الشّاعر "**عز الدين ميهوبي**"من خلالها أن يعيد صياغة قصّة تراثيّة واقعيّة صياغة فنيّة، وأن يبرهن أنّ مدار الشعريّة يرتكز على "كيفيّة القول" لا على محتواه ومضمونه، فجعل من المستوى اللّغويّ، وتنوّع الخطابات وتمازجها، وتوظيف الأمثال والأقوال المأثورة–مثلا– إشعاعات جماليّة تسم نصّه بسمة التّفرّد والإبداع.

أ– المستوى اللّغويّ: لعلّ أوّل ما يلفت النّظر في النصّ، موضوع الدّراسة، هو مستوى البنية اللّغويّة المكوّنة من طبقتين لغويّتين تمتزج فيهما اللّهجة العاميّة باللّغة الفصحى لتبيّن قدرة الفنّ المسرحيّ على التّنويع اللّغويّ تحقيقا لمقاصد مبيّتة يكشف عنها السياق العامّ للنصّ من جهة، وعلاقة اللّغة بالموقف الدراميّ من جهة أخرى، ويمكن أن نقف، عند الحديث عن المستوى اللغويّ في أوبريت "**حيزيّة– غنائيّة امرأة من الجزائر–**" على ملاحظتين: تتعلّق الأولى بهيمنة اللّهجة العاميّة على النصّ كيف لا؟ وقد استدعى "**عز الدين ميهوبي**" شخصيّة تراثيّة واقعيّة هي شخصيّة الشّاعر "**بنقيطون**" ليكون

راويا شاهدا لهذه القصّة، ولسان حال الشّاعر المعاصر نفسه يقول "**بن قيطون**" مخاطبا "**سعيد ابن عم حيزيّة**": «– أنت عاشق ..واللي يحمل نار في قلبو يبان للناس دخانها..ويا ويح من حب نجمه وفي الليل خانها..انت عاشق صادق في حبك.. وانا راح ننظم اقصيدة في حيزية الي حبيتها.»[12] وعليه جاءت لغة"**بن قيطون** "لغة تراثيّة قريبة من لغة المأثرة الشّعبيّة، لغة مشحونة بالإيحاءات والرّموز، وهي اللّغة التي يستعملها "**القوّال**"*في الأسواق والحلقات الشّعبيّة، إنّهالغة ملحونة مؤثّرة لها وقع خاص في نفس المتفرّج، لأنّها قريبة من وجدانه معبّرة عن أصالته، ولاسيّما أنّها تعتمد على الشّفويّة بكلّ ما لها من حضور في التّراث العربيّ بعامّة، والجزائريّ بخاصّة، وتحفّز ملكة السّمع التي تحتلّ مكانة الصّدارة في المرجعيّة السوسيوثقافيّة العربيّة، وهو ما جعل النصّ يفوح باحتفاليّة نابعة من أعماق الموروث الجزائريّ: من مقاهيه، وأسواقه، وحلقاته الخ. وهي، كذلك، لغة ترتكز عل ىسحر الكلمة، وبلاغة العبارة التي تعمل عل ىشدّ المتفرّج وتوريطه ليصبح جزءا من اللّعبة المسرحيّة. يقول مخاطبا "سعيد": «يا بني.. "زينة الثوب كمه.. وزينة الإنسان فمه" .."قطرة قطرة وتتملا الساقية..»[13].

وردت اللّغة العربيّة في ثلاثة مقاطع توزّعت في جسد النصّ: أوّله ووسطه وآخره، وعمل توظيفها على كسر رتابة النصّ الشّعريّ، ودفع القارئ للتّركيز عليها باعتبارها تنويعا لغويّا يستقلّ بأبنيته وتراكيبه عن باقي

المقاطع، ولكنّه ينسجم معها، في الوقت ذاته، خادما موضوع المسرحيّة ومغزاها العام.

وقد حقّق توظيف اللّغة العربيّة في المسرحيّة غايات عديدة نذكر منها:

– إبراز مقدرة الشّاعر "**عز الدين ميهوبي**" الشّعريّة؛ حيث يمكن للقارئ أن يلمح سمات أسلوبه المتفرّدة الّتي تعجز اللّهجة العاميّة على إبرازها حين تلتبس لغته بلغة الشّعر الملحون، ويتقمّص شخصيّة الشّاعر الشّعبيّ "**بن قيطون**".

– إبراز صوت الشّاعر المعاصر الّذي يمتزج بصوت الشّاعر الشّعبيّ ليرويا قصّة تجاوزت الحدود الجغرافيّة والزّمانيّة، ووحّدت بين الماضي والحاضر.

– تناسب النّفس الطّويل في اللّغة العربيّة مع السّرد والوصف على نحو ما نجد في المقطع الآتي:

«الراوي: – قصة الطفل الذي

– عشق السحر فمات

– لم يكن يدري الذي

– كان يهواه سبات

– كان يرعى إنما

–راعه وجه فتاة»[14]

– جاء التّعبير بالفصحى في معرض البوح، والمناجاة، فعبّر عن معاناة "**سعيد**"في حبّ "**حيزيّة**" وحزنه عليها بعد وفاتها، لينقل القارئ من مستوى الحكاية الواقعيّ الاجتماعيّ إلى مستوى داخليّ نفسيّ هو وجدان "**العاشق**".

– تَتَاسَب توظيف الفصحى، بما تتّصف به من تسام لغويّ، مع"**الرّؤيا والتّخاطر**" لينقل القارئ من عالم الواقع إلى عالم الحلم: (سعيد نائم بجانب صديقه.. ويفيق من نومه فزعا مذعورا.. ويرويرؤياه لصديقه):

«– مرّ طير جناحاه قمر

– وبعينيه مسافات الرحيل

– قلت خذني قال لا لا تنتظر

– قلت يا طير تمهل ما الخبر؟

– إنّ من أحببت أعياه السّهر

– قلت خذني.. أيها الطير بليل

– قال لي لا.. لا تفكر في السفر

– قلت يا طير تمهل ما الخبر

– ريشك الأبيض في الأرض انتشر

– ما الذي تحمله كفّ القدر؟»[15]

ب– تمازج الخطابات: يعدّ تمازج الخطابات من مظاهر التّشكيل الفنيّ، في المدوّنة موضوع الدّراسة، حيث نلحظ توظيف الخطاب السّرديّ والشّعريّ والغنائيّ، ممّا أضفى على النصّ نوعا من الحواريّة، و كسر أحادية الأسلوب ورتابته، وحقّق جماليّات عديدة استنطقت قصّة تراثيّة بصيغة عصريّة سمتها الأساسيّة: تفاعل الخطابات وتمازجها.

عمل الخطاب السّرديّ، في المدوّنة موضوع الدّراسة، على كسر تقاليد الكتابة الدراميّة المألوفة، وأدّى إلى جذب انتباه القارئ،وتشويقه لمتابعة

أحداث الأوبريت، ونهض بوظائف عديدة كتقديم الأحداث، أو تلخيصها على نحو ما نجد في المقطع الآتي:

«–الراوي: **ركبوا الجحاف في الأبكار**

وساقوا البل نحو التل

حيزية حيرانة ..اتطل

ما شافت حد شاو انهار

وين سعيد زين الكل

وين الفارس في المحفل

.....»(16)

والتّعليق عليها، وعكس رغبة الشّاعر "**عز الدين ميهوبي**" في طرق سبل التّجديد عن طريق استدعاء شخصيّة الرّاوي بكلّ ما تحمله من عبق تاريخيّ شعبيّ، وكلّ ما تحيل إليه من بعد ملحميّ قائم على تغريب قصّة واقعيّة وتقديمها كواحدة من القصص الرّومانسيّة الحالمة المخزونة في ذاكرة الرّاوي والجارية على لسانه.

وفي المقابل جاء الخطاب الشّعريّ،في المدوّنة موضوع الدّراسة، ليؤسّس لشعريّة المفارقة ليس على المستوى الخطابيّ فحسب حين نقل النصّ من مستوى سرديّ نمطيّ إلى مستوى شعريّ مغاير للنّمط السّائد، وإنّما حتّى على المستوى الإيقاعيّ والبصريّ، حيث تختلف الأشعار عن الحوارات النّثريّة الدّائرة بين شخوص الأوبريت باختلاف المواقف المعبَّر عنها، ممّا يجعل النصّ ينفتح على عوالم تجريبيّة لا تركن إلى السّائد، ولا تستسيغ المألوف، بل تسعى دائما، عن طريق خلخلة الثّوابت،إلى بعث الحياة والتّجدّد

في الماضي، لتجعل قصّة "**حيزيّة**"التّراثيّة تلبس حلّة جديدة تتماشى والرّاهن المعيش، وتلبّي أفق تلقّي قارئ معاصر يسقط أحداثها على واقعه قصد استنباط العبر والمواعظ.

وقد تَنَاسَبَ توظيف الأشعار، في أوبريت ، موضوع الدّراسة، مع الموقف الدراميّ، فعكس لوعة فراق الحبيبين، وساعد على الانتقال من عالم الشخصيّة الرّئيسة الواقعيّ إلى عالم الحلم، كما كشف مناجاة العاشق الولهان، وتوقه للتّحرّر من بوتقة العادات والتّقاليد في رحاب الحبّ الواسعة ،كما هو واضح من خلال قول "**سعيد**": «**– ماذا أرى**

–حلما أرى

–هذا قمر

– أحببته

– عانقته

– حتى انكسر

– يا صاحبي

– قلبي اعتصر

– إن لمتني

– غاب القمر»[17]

وتوقا للتّجريب عمل الشّاعر على مزج أبيات من الشّعر الحرّ مع أبيات من الشّعر العموديّ محافظا، على الرّغم من ذلك، على لحمة النصّ، كاشفا من خلال هذا اللّعب بوزن الأبيات الشّعريّة عمّا طال "سعيد" من

تغيير، وانتقاله من حال إلى حال، فبعد أن كانت حياته عادية أساسها رعي أغنام عمّه انقلبت رأسا على عقب ما إن رأى وجه "**حيزيّة**" الفاتن:

« – قصّة الطفل الّذي

عشق السحر فمات

لم يكن يدري الّذي

كان يهواه سبات

كان يرعى إنّما

راعه وجه فتاة

ذات يوم أقبلت نحو بئر ساقية

أرسلت من عينها نظرات حامية

فمضى في عشقها

أه.. منها الغالية»[18]

كما أكد الشاعر، في الوقت ذاته، أنّ الشّكل والمضمون وجهان لعملة واحدة.

وقد كان حضور الخطاب الغنائيّ مكثّفا في الأوبريت، نستدلّ عليه من خلال تواتر مجموعة من الإرشادات المسرحيّة مثل «يغني، يغنين، تغنّي، يردّ الغناء، ينتهي من الغناء، إيقاع اللّحن المميّز للأغنية ...»[19]وعكس الطّابع التّراثي الّذي وسم النصّ، وانسجم مع بيئة "**حيزيّة**" البدويّة الّتي تعتدّ بالموروث الشّعبيّ، وتلهج ألسنة أهلها بمختلف الأغاني والمواويل في أوقات الفراغ والعمل، كما تناسب مع صيغة "**الأوبريت**" باعتبارها « مسرحيّة

غنائيّة...»[20] بالدّرجة الأولى، يمتزج فيها الحوار بالغناء والرّقص والموسيقى، وتوزّع على لسان شخصيّات عديدة كشخصيّة "**حيزية**" و"**السّعيد**" و"**الفتيات**" و"**الحادي**" وغيرها.

ومن خلال توظيف المقاطع الغنائيّة في النصّ، موضوع الدّراسة، يمكن أن نقف على ملاحظتين: الأولى وتتعلّق بالوظائف الّتي نهضت هذه المقاطع بها، وهي متنوّعة حسب السياق الواردة فيه وتراوحت بين: – الوظيفة النّفسيّة التي ارتبطت بالأغاني الواردة على لسان العاشقين(سعيد وحيزيّة) وعبّرت عمّا يختلج في أعماقهما من مشاعر الشّوق، والمناجاة، ولوعة الفراق على نحو ما يبيّن المقطع الآتي: «– **حيزيّة تغني: غدا نرحل.. إلى التلّ**

فلا تقلق .. نعود غدا

وودّع موكب الأهل

فطير الرّاحلين شدا

أنا أهواك في حلّي

وفي ترحالنا أبدا»[21]

– الوظيفة البنائيّة: عملت فيها الأغنيات على ربط أواصر النصّ عن طريق التّعليق على الأحداث، وتلخيص المواقف، ووصف الأماكن والشّخصيّات وغيرها.

وتتعلّق الملاحظة الأخرى بمستوى المقاطع الغنائيّة اللّغويّ الّتي جاء أغلبها بالعاميّة تناسبا مع طبيعة بعض الشّخصيّات والأماكن؛ كتلك المقاطع

الواردة على لسان الفتيات في البئر، أو على لسان الحادي، أو والد حيزيّة، في حين جاءت مقاطع أخرى بالفصحى كسرا للرّتابة، وتوقا للتّغيير.

3- <u>توظيف الأمثال الشّعبيّة:</u> لا يتوقّف التّشكيل الفنيّ في أوبريت "**حيزيّة – غنائيّة امرأة منالجزائر**" لـــ "**عز الدين ميهوبي**" علىتنويع المستوى اللّغوي، أو تمازج الخطابات، بل يطال، أيضا، توظيف الأمثال الشّعبيّة، والأقوال المأثورة مبرزة ما يزخر به النصّ من تراث وأصالة تسعى للاستفادة من تجارب السّلف على اعتبار أنّ المثل هو « ما ترضاه العامّة والخاصّة من لفظ ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم وانتفعوا به في السرّاء والضّراء، واستدرّوا به الممتع من الدرر... وتفرّجوا به عن الكرب والكربة، وهو من أبلغ الحكمة لأنّ الناس لا يجتمعون على ناقص ومقصّر في الجودة.»[22].

ارتبطت جلّ الأمثال الشّعبيّة المتداولة، في النصّ موضوع الدّراسة، بالمقطع الاستهلاليّ، فجاء محاكيا لنمط القصّ القديم من حيث قوّة البلاغة، ووضوح الفكرة، وحقّق توظيفها خاصية إيجاز العبارة، وتكثيف الدّلالة، وأضفى طابعا فلكلوريّا على النصّ، لاسيّما وأنّها وردت على لسان شخصيتين هما: شخصية الشّاعر "**بن قيطون**"، وشخصية "**أحمد بن الباي**" وهما شخصيّتان تشتركان في كثرة تجاربهما في الحياة، وخبرتهما بالأيام، فلهجا بـــ «تعبير شعبيّ يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة»[23]فاتّسمت أقوالهما بسمة تراثيّة أساسها الصّدق والواقعيّة.

وقد كشفت الأمثال الشّعبيّة على موقف قائلها من حدث أو فكرة معيّنة، فاتّخذ "**بن قيطون**" من خلالها موقفا حياديا، وتعامل مع موضوع العشق بين

"**سعيد**" **وحيزية**" تعاملا موضوعيا، وتوسّل بها التّخفيف من حدّة حزن العاشق الولهان لفراق محبوبته؛ ذلك أننا نراه يردّد أمثالا مثل: «اللي تحبو قابله.. واللي تكرهو جانبه، اللي رقص يوم الجمعة يبكي انهار الحد، اللي حبني ما بنالي قصر واللي كرهني ما بنالي قبر»[24]وهي أمثال تبعث الرّاحة في نفس الإنسان، وتبيّن له طبيعة الحياة الّتي ناوب فيها الفرح والحزن، الحياة والموت، الحبّ والكره وغيرها من الثّنائيّات، كما كشف المثل الوارد على لسان **والد** "**حيزية**" «علة الفولة من جنبها»[25] موقفه من ابن أخيه "سعيد" الّذي جلب له العار بسبب كلام الناس عن علاقة حبّ جمعته بابنته.

خاتمة:

يعدّ التّراث منهلا خصبا غرف الشّاعر"**عز الدين ميهوبي**"منه ما يلبّي حاجاته النّفسيّة والفكريّة والجماليّة، فاستطاع أن يطوّع قصّة شعبيّة لتلتحف بعباءة الرّاهن، ساعيا، من خلال إعادة صياغة تراجيديا العشق والموت "**حيزيّة**"، إلى تحقيقا لأهداف الآتية:

1- أثبتت "حيزيّة" قدرة النصّ التّراثيّ على العطاء، وعلى تجاوز الحدود الجغرافيّة، والزّمنيّة للتّعبير عن البعد الإنسانيّ الّذي يزخر بأشكال القمع الماديّ، والمعنويّ الّذي تمارسه بعض المجتمعات ضدّ المرأة حين تكبح حريّاتها الفكريّة، والوجدانيّة بحجج واهية.

2- على الرّغم من وفاء الشّاعر للقصّة التّراثية كما جاءت على لسان الشّاعر الشّعبيّ "**بن قيطون**" إلاّ أن "**حيزيّة**" عند"**عز الدين ميهوبي**" أصبحت

المعادل الموضوعيّ للوطن، فما الجزائر في نظر الشّاعر إلاّ "**حيزيّة**" كتب قصّتها، في العشريّة السّوداء، بلغة الحبّ والدم.

3- طال التّشكيل الفنيّ في الأوبريت، موضوع الدّراسة، بصفة أبرز، مستويين تعلّق أحدهما بالنصّ المصاحب من خلال ما تزخر به كلّ من صفحة الغلاف، والعنوان، والخطاب المقدّماتي من دلالات وجماليّات، ويتعلّق الآخر بالمتن من خلال تنويع المستوى اللّغويّ وتمازج الخطابات، وتوظيف القوال الّذي يضفي حضوره بعدا دراميّا على المدوّنة موضوع الدّراسة.

4- امتزج الوطنيّ بالأنثويّ في صفحة غلاف المدوّنة من خلال ما أفضت إليه ألوان العلم الوطنيّ (الأخضر- الأبيض -الأحمر) من دلالات الوطنيّة المتأصّلة في نفس كلّ جزائريّ: في أناشيده، وقصصه، وأشعاره، وألوانه الّتي غذت لغة بصريّة تعضد اللّغة المكتوبة، وتكمّلها.

5- لم يكن توظيف الصّورة الفوتوغرافيّة (للفنانة نادية بارود) عبثيا بل انسجم مع عنوان الأوبريت، وعبّر عن أصالة المرأة الجزائريّة، فكانت إلى جانب الألوان وخطيّة العنوان فضاء رحبا للقراءة والتّأويل.

6- توزّع التّشكيل الفنيّ في أوبريت "حيزية -غنائيّة امرأة من الجزائر- على مستويات كثيرة منها: المستوى اللّغويّ؛ حيث أضفى توظيف العاميّة سمة الشعبيّة على النص، بما تزخر به من بساطة وأصالة، في حين عمل توظيف الفصحى على كسر أحادية النصّ ورتابته.

7- كانت الأوبريت فسيفساء من الخطابات المنسجمة فيما بينها، والّتي أضفى تمازجها شعريّة على النصّ؛ حيث يمكن أن نميّز ثلاث طبقات نصيّة جاءت الأولى على شكل خطاب نثريّ أساسه الحوار بين الشّخصيّات، وهو حوار يقترب من أشكال المحادثة اليوميّة، وجاءت الثّانية على شكل أبيات شعريّة تناسب سياقات معيّنة كالمناجاة والأحلام وغيرها، كاسرة بذلك رتابة الحوار

النثريّ، ومؤكّدة عنصر الشّعريّة في النصّ، وجاءت الأخرى في شكل مقاطع غنائيّة تعبّر عن بيئة النصّ التراثيّة البدويّة، وتعمل بنائيّا على ربط وشائج النصّ عن طريق تلخيص الأحداث، أو التّعليق عليها.

8- أكّد توظيف الرّاوي (بن قيطون، الحادي، الفتيات عند البئر) على البعد التّجريبيّ للنص، بعد يعتمد على السّرد مرتكزا له، ويسعى من خلاله إلى مفارقة السّائد المسرحيّ، فكانت شخصيّة الرّاوي حلقة واصلة داخليّا بين الشّخصيّات المختلفة، وخارجيّا بين النصّ والقارئ.

ثالثا- الإحالات:

*)-للشاعر الأردني عبد الحميد مناصرة ديوان شعريّ بعنوان "حيزيّة" يتغنّى فيه بفاتنة بسكرة، ويصبغ سيرتها بصبغة فنيّة بعيدة بعض الشّيء عن الحكاية الواقعيّة، للتوسع في الفكرة أنظر: عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ج2، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006. وأيضا: أمل محمد حمد المعايرة، توظيف الموروث الشعبي في الشعر الاردني الحديث، رسالة ماجستير، إشراف: طارق المجالي، جامعة مؤتة، الأردن، 2009، ص123-125.

*)- لا تعدو لفظة الأوبريت أن تكون تصغيرا للفظة الأوبرا بالنّظر إلى زمن العرض (حيث تعدّ الأولى أقصر من الثّانية من النّاحية الزّمنيّة) وإلى حجم الكتابة (حيث تكون عدد أبيات الأوبريت أقلّ من عدد أبيات الأوبرا)، وقد وضّح "نبيل راغب" معنى هذا المصطلح بقوله: " يطلق مصطلح الأوبريت على المسرحيّة الخفيفة التي تجمع بين الحور العاديّ بين الشّخصيّات والمقاطع الموسيقيّة والغنائيّة التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقيّ مرح" دليل الناقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000، ص27. ويميّزها المعجم المسرحيّ عن الأوبرا بأنّها: " نوع غنائيّ شعبيّ لا يخضع للقواعد الصّارمة التي نجدها في الأوبرا، وتستند الموسيقى فيه إلى ألحان سهلة وسريعة الحفظ وهي تحوي على حوار كلاميّ يطرح موقفا دراميّا فيه فكاهة وتتخلّله مقاطع غنائيّة خفيفة ألحانها سهلة بسيطة يسهل ترديدها من قبل الجمهور" ماري إلياس

وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ،المعجم المسرحي – مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، ط 2 ، 2006،ص83.

1- Gérard Genette, Seuils, ed Seuils, col poétique, Paris, 1987 , P7.

[2] - عبد الحق بلعابد، سيميائية الصورة –بين آليات القراءة وفتوحات التأويل–من كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، 2008، ص55.

[3]– المرجع نفسه، ص147.

[4]– عز الدين ميهوبي، حيزية – غنائية امرأة من الجزائر–منشورات دار الأصالة، ط1، 1997، ص4.

[5]– عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص161.

[6]– للتّوسّع في دلالة ألوان العلم الوطنيّ ينظر : محمد خان، العلم الوطنيّ، دراسة للشّكل واللّون، محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15–16 أفريل 2002، ص19–20.

[7]– المرجع السّابق، ص 226.

[8]– للتّوسّع في دلالة الألوان وبخاصّة اللّون الأحمر ينظر: صديقة معمر، شعريّة الألوان في النصّ الشّعريّ الجزائريّ المعاصر فترة (1988–2007)، مذكّرة ماجستير، إشراف: يحي الشيخ صالح، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري– قسنطينة، الجزائر، 2009–2010، ص 79–85.

[9]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة للكتّاب، مصر، ط1، 1998، ص15.

[10]–أحمد المنادي، النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ج61، مج16، 2007، ص145.

[11]– عز الدين ميهوبي، حيزية – غنائية امرأة من الجزائر– منشورات دار الأصالة، ط1، 1997، ص9.

[12]– عز الدين ميهوبي، حيزية، ص14.

*)- يميّز "عبد الحميد بورايو" بين ثلاثة أنواع من الرّواة الشّعبين في الجزائر على النّحو الآتي: أ – المدّاحون أو رواة الحلقات العامّة في تجمّعات الأسواق والمناسبات. ب – القوّالون وهم جماعة من مؤدّي الشّعر الشّعبي الذين يلقون أشعارهم أو يروون قصائد غيرهم أمام النّاس. ج – راويات البيوت وهنّ من النّساء اللواتي تخصّصن في رواية الحكايات الموجّهة للأطفال، والتي يطغى عليها الطّابع الخرافيّ. ينظر: عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة (التّاريخ والقضايا والتّجليات) منشورات الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي لاتحاد كتاب العرب الجزائريين، الجزائر، 2006، ص63-64. وينظر أيضا: أحسن تليلاني توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص194.

13- المصدر السّابق، ص14.

14- المصدر السابق نفسه، ص16.

15- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص56.

16- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص30.

17- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص17.

18- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص16.

19- المصدر نفسه، ص11 و17 و18 و19 و56.

20- محمود كامل، المسرح الغنائيّ العربيّ، دار المعارف، مصر، د.ط، 1977، ص03.

21- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص29.

22- عبد المجيد عابدين، الأمثال في النّثر العربيّ القديم بمقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية – مصر، (د.ط)، 1989، ص25.

23- أحمد أبو زيد، دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 1972، ص311.

24- عز الدين ميهوبي، حيزية، ص12-13.

رابعا- قائمة المصادر والمراجع:

أ – المصادر:

1- عز الدين ميهوبي، حيزية – غنائية امرأة من الجزائر-منشورات دار الأصالة، ط1، 1997

ب – المراجع:

1- أحمد المنادي، النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ج61، مج16، 2007.

2- أحمد أبو زيد، دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 1972.

3- أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، إشراف: محمد العيد تاورتة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري- قسنطينة، 2009-2010.

4- أمل محمد حمد المعايرة، توظيف الموروث الشعبي في الشعر الأردني الحديث، رسالة ماجستير، إشراف: طارق المجالي، جامعة مؤتة، الأردن، 2009

5- صديقة معمر، شعريّة الألوان في النصّ الشّعريّ الجزائريّ المعاصر فترة (1988-2007)، مذكّرة ماجستير، إشراف: يحي الشيخ صالح، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري- قسنطينة، الجزائر، 2009-2010.

6- عبد الحق بلعابد، سيميائية الصورة -بين آليات القراءة وفتوحات التأويل-من كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، 2008.

7- عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة (التّاريخ والقضايا والتّجليات) منشورات الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي لاتحاد كتاب العرب الجزائريين، الجزائر، 2006.

8- عبد المجيد عابدين، الأمثال في النّثر العربيّ القديم بمقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – مصر، (د.ط)، 1989.

9- عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

10- ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ،المعجم المسرحي – مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، ط 2 ، 2006.

11- محمد خان، العلم الوطنيّ، دراسة للشّكل واللّون، محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15-16 أفريل .2002

12- محمود كامل، المسرح الغنائيّ العربيّ، دار المعارف، مصر، د.ط، 1977.

13- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة للكتّاب، مصر، ط1 1998.

14- نبيل راغب، دليل الناقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط 2000.

ج - المراجع باللّغة الأجنبيّة:

1- Gérard Genette, Seuils, ed Seuils, col poétique, Paris, 1987 .