تمثّلات تيمة الصحراء في المسرحِ الجزائريّ ؛ قراءة موضوعاتيّة في أُوبريت حيزيّة لعز الدين ميهوبي

Representations of the Desert Theme in the Algerian Theater: a Thematic Reading in the Operetta of Hizia by Azzedine Mihoubi

سوسن منزر*
Sawsen Mennzer
مخبر الموسوعة الجزائريّة الميسرة.
جامعة باتنة 1 (الجزائر)
University of Batna 1 (Algeria)
sawsen.mennzer@univ-batna.dz

تاريخ الإرسال: 2024/03/21	تاريخ القبول: 2024/06/07	تاريخ النشر: 2024/09/02

مُلخّص البحث

تروم الروقة البحثيّة رصد تجليّات تيمة الصّحراء في المسرح الجزائريّ من خلال أوبريت حيزية لعز الدّين ميهوبي، وما تقدّمه العناصر الفنيّة للعرض المسرحيّ من قيم دلالية وتراثية، انطلاقا من إشكالية بؤرية تقوم على مدى نجاعة العرض المسرحي في إبراز تيمة الصّحراء وإثبات البعد الصحراوي للنص المسرحيّ، تبعًا لمنهجية جمعت بين الجانبين النظري والتطبيقي الذي يستند إلى مكونات البناء المسرحي ومدى انعكاس تيمة الصحراء فيه، وإلى المقاربة الموضوعاتية للوصول إلى مجموعة من النتائج أهمّها: البعد الذي تقدّمه تيمة الصحراء في الكتابة المسرحية، والإمكانات التي تتيحها لتجسيد البعد الهوياتي والتراثي على الرُكح المسرحي.

الكلمات المفتاح : تيمة، صحراء، موضوعاتية، أوبريت، حيزية.

Abstract :

The research paper aims to monitor the manifestations of the desert theme in the Algerian theater through the operetta of Hizia by Azzedine Mihoubi and the semantic and heritage values provided by the artistic elements of the theatrical performance, based on a focal problem and the effectiveness of the theatrical performance in highlighting the desert theme and providing the desert dimension of the theatrical text, according to a methodology that combines both

* سوسن منزر : sawsen.mennzer@univ-batna.dz

theatrical and practical aspects which is based on the components of theatrical structure and the dimension to which the desert theme is reflected in theatrical writing and the possibilities it provides for embodying the identity and heritage dimension in theatrical stage.

Keywords: Theme, Sahara, Thematic, Operetta, Hizia.

مقدّمةٌ:

يعدُّ المسرح أبا الفنون، يقوم على بنية خاصّة قوامها خشبة المسرح وممثلين يجمع بينهم الحوار أمام جمهور ذي ذائقة أدبية وفنية.

نشأ المسرح في واقع غربي، ووصل إلى العالم العربي نتيجة انفتاحهم واحتكاكهم بالغرب، سعت الأوساط الثقافية لترسيخه في الثقافة العربية كونه يشبه إلى حد ما الأشكال التعبيرية العربية القديمة، ووصل المسرح إلى الجزائر إبان فترة الاستعمار، وقد حاول هذا الأخير استغلاله لخدمة مصالحه وترسيخ فكرة الجزائر فرنسية، إلا أن وعي الأوساط الثقافية أدى إلى تأسيس مسرح جزائري قوامه التراث في محاولة جادة لترسيخ هذا الفن بهوية ثقافية جزائرية واستمر إلى ما بعد الاستقلال.

وغداة الاستقلال ومع التطور الحاصل في فن المسرح ظهر ما يعرف بالأوبريت وهو مسرحية غنائية وصلت للجزائر وتلقتها النخبة المثقفة وأنتجت أعمالا جادة، والأوبيريت الغنائية "حيزية" لعز الدين ميهوبي تنتمي لهذا الفن بل وتعدّ من بواكير الأعمال الجزائرية فيه، استحضر من خلالها الكاتب رمزًا من الثقافة الشعبية "حيزية" ينتمي إلى البيئة الصحراوية بمكوناتها ورمزيتها الخاصة، وهو ما يؤسس لمجموعة من الإشكالات التي تُعنى بحضور الصحراء كتيمية من خلال التشكيل الفني لفن الأوبريت وما تفرزه من أبعاد ثقافية أنثروبولوجية، وذلك ضمن الأسئلة التالية:

كيف حضرت الصحراء في أوبريت "حيزية"؟ وما مدى تأثيرها في البناء الفني والفعل الدرامي للأوبريت؟ وما أبعادها الدلالية والفنية؟

وغايةُ هذه الأسئلة الوقوف على تأثير الصحراء كفضاء واقعي واسع على الفضاء المسرحي المحدود "خشبة المسرح"، والكشفِ عن مدى قدرته على استيعاب هذا الفضاء بكل زخمه الثقافي.

وللإجابة عن هذه التساؤلات تأسّس البحث على مجموعة من المباحث، عُنيت بإبراز نشأة المسرح الجزائري وتحديد حضور تيمة الصحراء في التشكيل الفني لأوبريت "حيزية"، واستنادًا إلى القراءة الموضوعاتية لاكتشاف حضور تيمة الصحراء من خلال البناء الفني والفعل الدرامي وتحديد دلالاتها وقيمتها الفنية.

أولا: المسرح الجزائري بين الأصالة والحداثة

مثلت الأشكال التعبيرية منذ القدم تراث الأمم ومرآتها، دليل وجودها وبقائها، حفظت نشأتها وطورت بنائها الحضاري، توارثتها الأجيال منذ القدم وسعت جاهدة في الحفاظ عليها، فهي تمثل التاريخ والهوية، تنتمي للحاضر وتستمر للمستقبل في حلقة حياتية لانهائية، تحقق الفردانية والتميز، لأنها نتاج أفكارٍ ورؤى مجتمع ذي خصوصية معينة، حتى وإن تشابهت -الأشكال التعبيرية- في نقاط معينة بين أمم مختلفة إلا أنها تحفظ الخصوصية المجتمعية في الإطار العام.

يعدّ المسرح من بين الأشكال التعبيرية القديمة قدم التاريخ، فهو مرتبط بالحضارات القديمة، وخاصة اليونانية -الإغريقية- منها؛ فقد ارتبط فيها بالطقوس والشعائر الدينية وخاصة أعياد إله الخصب والخمر ديونيسيوس -باخوس-، ارتباط المسرح في المجتمع اليوناني بالشعائر الدينية ساهم في الحفاظ عليه وتقديسه لأنه كان يعتبر الجسر الواصل بين عامّة الشعب والآلهة، وهذا ما أدى إلى تطويره وانتقاله إلى مجتمعات أخرى على غرار المجتمع الروماني، الذي تلقاه وحافظ على أسسه ولكن أضاف له مقوماته الهوياتية، وهكذا انتقل المسرح بين الشعوب جيلا بعد جيل يواكب تطورات العصر ويعبر عنها، فتخلى عن الآلهة وأصبح يُعنى بالفرد والواقع أكثر لكن مع الحفاظ على المقومات الركيزة، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد مسرحيات شكسبير في العصور الكلاسيكية، ونجد مسرح العبث أو ما يعرف أيضا بمسرح اللامعقول في العصر الحديث الذي يقوم على إبراز العبثية والتيه الذي أصبح يعيشه الإنسان الحالي.

عرف العرب فنّ المسرح إثر احتكاكهم بالغرب، حيث تنقلت الفرق العربية الناشئة بين البلدان العربية في لفتةٍ ثقافية ساعية للتعريف بهذا الفن الجديد في الأوساط العربية من جهة، وترسيخه في الثقافة العربية من جهة أخرى من منطلق بناء شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن ويتحقق ذلك بناءً على طريقتين، أولا تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا من خلال الحفاظ على المقومات الأساسية للشخصية العربية الأصلية، و ثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها؛ ويتحقق ذلك من خلال انفتاحها على الآخر والتعرف على آدابه وفنونه، ولهذا وجب التذكير دائما بضرورة بناء شخصية عربية منفتحة مستقلة بذاتها[1]، ومما لا شك فيه أن الفن المسرحي بالشكل الذي وفد إلينا فن غربي، لكن لا ضير أن نطوعه ونضيف إليه صيغة عربية أصيلة تتماشى مع العادات والتقاليد والحضارة، وهذا لتأكيد استقلالية الشخصية العربية في الفن المسرحي من جهة، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال استلهام التراث العربي عموما بجميع أشكاله وحتى الشعبي منه لما يحمله من حضور ورمزية في الذاكرة الجماعية للأمة العربية الواحدة، ومن جهة ثانية دليل واضح على انفتاح الأمة العربية على الآخر وتقبلها له ولكن بما يخدم هويتها ويحافظ عليها.

حضور التراث في المسرح العربي بشكل عام لم يكن لمجرد الاستلهام والاثراء وفقط بل كان وراء ذلك دوافع وركائز أساسية عززت حضوره ودفعت بكُتاب ومُؤسسي المسرح النهل منه وذلك من أجل[2]:

1- الفخر بمآثر العرب وتاريخهم: وهذا ما يتحقق من موقع الكاتب الذي يقف في زاوية ويرى تقدم العالم من حوله، فيتكون لديه رد فعل معاكس يستحضر فيه أمجاده وانتصاراته السابقة، فتكون وقودا يدفعه نحو إثبات الذات واللحاق بركب الحضارة، فلطالما كان تاريخ الشعوب وأمجادها منابر فخر وشحذ للهمم.

2- التمسك بالهوية القومية العربية: حرص الكاتب المسرحي على إظهار وتأكيد قوميته وهويته العربية الأصيلة من خلال أعماله، فكانت الركيزة الأساسية التي تقوم عليها إيمانًا منه بأهميتها وخاصة بعد الأزمات التي عصفت بالأمة العربية.

3- محاولات التأصيل للمسرح العربي: سعى الكاتب المسرحي العربي للتخلص من قيود المسرح الغربي، وإنتاج مسرح عربيّ الهُوية، يثبت من خلاله إنتاجيته الأدبية والفنية استقلاله الذاتي عن الآخر ونفي التبعية له، وسعى لإظهار بعض النماذج العربية التي تتشارك مع المسرح في بعض الأوجه مثل مسرح الدمى.

4- الوقوف أمام المستعمر: ناضل الكاتب المسرحي من خلال نصه الذي يترجم إلى أفعال على خشبة المسرح لإبراز شخصية العربية الأصيلة والتمسك بها، في صورة مقاومة ثقافية تقف صامدة أما جميع قوى المستعمر الذي عكف دائما على طمس الهوية العربية وإحلال الثقافة الغربية محلها.

استنادًا إلى ما سبق في طريقة تأصيل المسرح العربي من خلال التراث، كان فرضا على الكاتب المسرحي أن يعي خطوات المرحلة، فالتراث كائن زئبقي يقوم على مبدأ: ما هو حداثي اليوم يصبح تراثا غدًا، لهذا كان لزاما على كل من ينهل من بحر التراث أن يعي أنه ليس ثابت بل متجدد باستمرار، فيفرض التعامل معه من باب التأثير والتأثر لا من باب القداسة المطلقة البحتة، والتأثير والتأثر هنا يجب أن يكون إيجابيا خادما للمجتمع الحالي، يساعد في إيجاد حلول للمشكلات التي تواجهه اليوم؛ من غياب للقيم وانعدام للأخلاق وتغييب للذات الإنسانية، وغيرها من الأمور التي كان استرجاعها لازمًا وملحًا هذا من جهة، ومن جهة أخرى الكاتب المسرحي العربي غير ملزم بنماذج معينة دون أخرى، بل هو حرّ في الأخذ والطرح مادام لم يخرج عن نطاق أعراف المجتمع ولم يشوه تراثه، وهذا النهل يقودنا لإبراز شخصيات أو مواقف أو أحداث ذات حمولة ثقافية معروفة لدى المشاهد "المتلقي"، يستطيع من خلالها تفكيك القناع الرمزي الذي وضعت فيه، وخاصة إذا كان ذا أبعاد سياسية أو اجتماعية أو دينية أو إيديولوجية، فحسن اختيار الرمز التراثي الثقافي يضمن وبشكل قطعي التفاعل بين الممثل والمشاهد، سواء كان بشكل ظاهر من خلال مظاهر الرضى أو السخط، أو بشكل خفي من خلال المشاعر والأحاسيس، هذا ما مهد الطريق وفتح أبواب الجمع بين الواقع والتراث، وإحياءه هذا الأخير في الكتابات المسرحية الحديثة وتسخيره لما يناسب أفكار المجتمع الراهن[3].

نشأ المسرح الجزائري في ظل الظروف الصعبة التي كانت تعيشها البلاد تحت الحكم الاستعماري الفرنسي، إلا أنه لم يكن أقل شأنًا من نظيره العربي، فقد نهل من التراث العربي عامة والتراث الشعبي الجزائري خاصة ووظفه في كتاباته المسرحية منذ الانطلاقة الأولى له، ولم يتأثر بالزخم والمغريات التي حملتها الثقافة الفرنسية، وسعى المستدمر لترسيخها بالقوة في أوساط المجتمع من خلال المسرحيات التي كانت تعرض، فقيام المسرح الجزائري انطلاقا من موروثه كان رد فعل قوي على كل تلك الحملات التي سعت لطمس الهوية العربية الجزائرية، كما أن الفن المسرحي لم يكن "جديدا كل الجدة على الجزائري حيث كان عندهم نوع من المسرح يسمى الكراكوز، ولكن الفرنسيين ألغوه سنة1841 بدعوة الخشونة و الوقاحة ... وفي المقابل أقام الفرنسيون مسرحا في كل مدينة دخلوها وكان موضوعهم الجزائر بقصصها وتاريخها، برجالها ونسائها، بطعمها المحلي وألوانها، ولذلك كانت المسرحيات الأولى تحمل أسماء معروفة أو مخترعة من الواقع الاجتماعي، مثل العربي، والبدوي، والبربري، والميزابي، واليهودي، وسالم التومي، وبابا عروج، وخالد، والكاهنة، ثم القبيلة والواحة، وتوات، والصحراء"[4] بالإضافة لأسماء نساء و موضوعات عربية كألف ليلة وليلة وغيرها، هذا الاستلهام الفرنسي من الموروث والواقع الجزائري كان نتيجة سببين رئيسيين؛ أولها جذب الفرد الجزائري لهذا الفن وترسيخ الأفكار المبثوثة من خلال العروض والتأثير عليه وطمس الهوية الثقافية الجزائرية، وثانيها التطرق لمواضيع جديدة ومختلفة عن الثقافة الفرنسية "وتعريف الفرنسيين القادمين من العاصمة بثقافة البلد الفرنسي الجديد، لكن المسرح بالثوب الفرنسي لم يلق استحسان الجمهور الجزائري، بل رفض رغم كل المحاولات الكتاب الفرنسيين من خلال المواضيع من جهة ودعوة أعيان ووجهاء الجزائر لحضور المسرحيات من جهة ثانية"[5].

لعب الوعي الثقافي العميق لدى الجزائريين وتمسكهم بالهوية الجزائرية دورا هاما في إدراكهم أهمية الفن المسرحي، وأساس هذا الإدراك لم يكن لمجرد الانبهار أو الانفتاح على ثقافة الآخر من خلال المستعمر الذي أُعتبر همزة وصل الجزائر بالخارج في تلك الفترة، بل من أجل اتخاذ المسرح وسيلة لتثبيت الهوية الجزائرية واستعمل كرد فعل على محاولات المستعر التي سعت لطمس و تغييب الهوية العربية الجزائرية من خلال الثقافة الفرنسية المدسوسة في العروض المسرحية حتى وإن كانت تحمل طابعا جزائريا وذلك لأنها طُوِّعت حسب ما يخدم مصالح المستعمر وفقط، والأهم من هذا أن الجزائريين قد عرفوا الفن المسرحي بشكل آخر في الفلكلور الشعبي وعرف باسم الكراكوز، دون أن نتجاهل الدور الكبير الذي لعبته فرقة جورج طرابيشي في تعزيز الوعي الثقافي لدى الفرد الجزائري، من خلال العروض المسرحية العربية التي قدمتها حينما نزلت في الجزائر ولاقت صدى واسعا في الأوساط الثقافية الجزائرية وإقبالًا وترحيبًا كبيرين من طرف الجمهور الجزائري، وذلك لأنها عكست الأصالة العربية ولامست هويته الثقافية، وهذا ما دفع بهم إلى محاولة إنشاء فرق مسرحية، فأسسوا" جمعية المهذبة في 05 أفريل 1921 برئاسة علي الشريف الطاهر، فأعطت هذه الجمعية ميلاد الإرهاصات المسرحية الجزائرية الأولى متأثرة بالمسرح العربي المشرقي"[6]، هذه الفرق المسرحيّة الأولى التي

مثّلت اللّبنات التأسيسيّة لفن المسرح في الجزائر لعبت دورا هاما إل جانب دورها في الحفاظ على الهوية، فقد كانت بمثابة سلاح مقاومة في وجه المُستعمر، حيث عملت على تزكية الروح الوطنية وشحذ الهمم وخدمة الحركة الوطنية التحررية، ونظرة بسيطة على نصوص وعناوين المسرحيات في تلك الفترة مثل: في سبيل الوطن، فتح الأندلس و غيرها، تقدم صورة واضحة المعالم حول التفكير والسائد والتوجه الثقافي حول مهمة المسرح ورسالته، ولربما اختيار تقديم النصوص باللغة العربية الفصحى أكبر دليل على التسمك بالهوية العربية الأصيلة التي تعتبر الهوية الجزائرية جزءًا لا يتجزأ منها، وتفند جميع مقولات المستعمر عن أن الجزائر بلد فرنسي ذو ثقافة فرنسية غربية[7].

بعد المرحلة التأسيسية، جاءت مرحلة الانطلاقة الفعلية وركيزتها ثلاثة أعلام للفن المسرحي في الجزائر وهم محي الدين بشطارزي، رشيد القسنطيني وسلالي علي المشهور "بعلّالُو"، هؤلاء الثلاثة هم من وضعوا الأركان الفعلية للمسرح في الجزائر، معتمدين على الهوية الجزائرية ومنطلقين من المجتمع الجزائري في اختيار مواضيع أعمالهم، ومن الثقافة والموروث العربي بصفة عامة،"فعلّالو" قدم عرضا مسرحيا بعنوان- جحا- اكتسب شهرة واسعا في الأوساط الثقافية الجزائرية ولاقى استحسانا كبيرًا، خاصة أنه ينطلق في عرضه من شخصية تراثية عربية ذات بعد ثقافي راسخ في الذهنية العربية جمعاء، واللافت للنظر أنه قدمها بلغة عامية مفهومة لعامة الشعب، يقول: " كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة"[8]، وهذا دليل على بدايات تطور المسرح في الجزائر، فقد سعى علّالو لتقديم عروضه بلغة تفهمها جميع شرائح الشعب مع الحفاظ على اللغة السّليمة و المنتقاة والمدروسة والابتعاد عن اللّغة الرديئة، حتى يضمن تحقيق التواصل والتفاعل بين الممثل -المُرسل- والمُشاهد -المُرسل إليه- وتصل رسالة العرض للجمهور كافة، فقد كان هدف رواد المسرح الجزائري إنشاء وتأسيس مسرح متميز عن المسرح الأوروبي، واستخدامه للغة ثالثة -بين اللغة الفصحى والعامية- وذلك لكونه مسرحا نابعا من الثقافة الشعبية مُتصلا بالفنون والتقاليد والمجتمع العميق الجزائري الأصيل[9]، وحتى غداة الاستقلال ولمراحل متقدمة من تطور الفن المسرحي في الجزائر مزال التراث والرموز الأنثروبولوجية حاضرة في نصوص المسرح، تأخذ أشكالا وأبعادا عدة لتتماشى والوضع الراهن.

ومنه؛ المسرح الجزائري ومنذ نشأته ارتبط بالموروث الجزائري شكلا ومضمونا وحتى بعد الانتعاشة التي شهدها المسرح غداة الاستقلال بقي يستلهم من التراث، وهذا دليل على المكانة التي يحتلها هذا الأخير في نفوس الجزائريين، وكذلك يظهر جليا لمتتبع نشأة وتطور المسرح الجزائري أن الرُّواد كانت لهم محاولات جادة لتأسيس المسرح الجزائري بهوية عربية جزائرية أصيلة، بعيدة كل البعد عن ثقافة الآخر- المستعمر- فكان المسرح الجزائري بموروثه الثقافي ردا قويا على المستعمر وتأكيدا واضحا للذات الجزائرية وترسيخا للهوية الوطنية

وخاصة أن الموروث جزء لا يتجزأ من الشخصية الجزائرية، وحتى يستطيع إيصال أفكاره وتقديم حلول للمشكلات الاجتماعية من منطلقات تراثية شعبية لتصل الفكرة للمتلقي بطريقة سهلة سلسة.

ثانيا: حيزية فسيفساء الصحراء وتيمة الحب والفناء

عُرفت الصحراء باتساع الرقعة الجغرافية واشتداد القرّ، تسكنها مجتمعات رعوية بدوية ألفت صعوبة الحياة فيها، تعيش في ترحال دائم بحثا عن الماء الكلأ، يحكمها ناموس الصحراء وهو أعراف وتقاليد القبيلة، تمثل القانون الذي يحكم ويفصل بين أفراد المجتمع الصحراوي البدوي، يتميز سكان الصحراء بتركيبتهم الخاصة التي تختلف عن مجتمع الحضر، فطريقة عيشهم الصعبة، وصراعهم الدائم مع قوى الطبيعة لأجل البقاء كونت لهم شخصية خاصة تليق بالمنطقة وقسوتها، عرفوا بامتلاكهم رؤيا خاصة للكون والحكمة التي ورثوها من الأم الأولى وهي الصحراء.

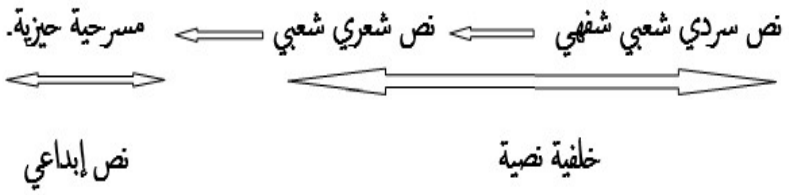
يحفل المجتمع الجزائري بشخصيات ورموز كونت الهوية الثقافية للمجتمع، أَلِفها الفرد وتغنى بها، منها شخصية **حَيْزِيَة** عذراء الصحراء وأيقونة الحب، تغنى بها الكتاب والشعراء على الصعيد المحلي فكانت دائمة الحضور في نصوصهم وليالي سمرهم، ليتخطى صيتها حدود الوطن ويصل إلى العالم العربي، والشاعر عز الدين مناصرة كان أول من عرّف العالم العربي بحيزية.

اختلفت الروايات والقصص حول قصة حيزية وذلك راجع لكونها مروية تناقلتها الأجيال شفاهة، وبقية محفورة في الذاكرة الجمعية محافظة على ركائزها الأساسية والحبكة الأصلية، تقوم القصة على ثلاث شخصيات ركيزة وهم: **حيزيّة بنت حمد بن الباي، سْعَيّد (ابن عم حيزيّة)، حْمْدْ بن الباي (والد حيزية)**، أول ما يلاحظه متلقي القصة أن شخصية حيزية هي همزة الوصل بين الشخصيات الثلاث وجميعها تقوم على ركيزة العلاقة التي تجمعها مع حيزيّة، وهذا ما جعل منها البؤرة التيمية التي تنطلق منها القصة في البداية لتعود إليها في النهاية.

شاعت في الأوساط الشعبية قصة حيزية بنت حمد بن الباي أحد أعيان عرش الذواودة في منطقة بسكرة وبالضبط في منطقة سيدي خالد في القرن التاسع عشر، حيزية أحبت ابن عمها سعيد وأحبها، وهو يتيم الأم والأب كفله عمه حسب الشريعة والعُرف وتولى إدارة ماله أيضا، وهذا ما سمح بالتقاء سعَيّد وحيزية وخاصة أنه أمين المنزل وحامي العرض فقد تربى في منزل عمه كأنه أحد أبنائه، إضافة إلى حال الحلِّ والترحال كجميع بدو الصحراء خلال فصل الشتاء والصيف بين التَّل -منطقة بازر بسطيف- شمالا ومضارب صحراء سيدي الخالد جنوبا، هذا الفعل الرِّحلي المستمر ساهم في زيادة التقاء العاشقين وكان هذا كافيا لتزيد لوعة الحب وشوقه، لتبدأ أولى شرارات الملحمة، في مجتمع بدوي صحراوي لا يرحم من يخرج عن العرف والتقاليد والتي تنص على عدم الاختلاط وتفرض نمطا معينا من التحفظ، ومن وقعت في خطيئة الحب تنبذها القبيلة وتمنعها عمّا أحبت وتعاقبها بالزواج بمن هو دون منها أو من خارج القبيلة، فهي تجلب المذمة لوالدها وعائلتها، وهذا ما أدى لمرض حيزية بعد أن أيقنت أن اللقاء مستحيل بانتشار خبر بين نساء القبيلة ووصوله مسامع

والدها كبير عرش الذواودة عن طريق أحد صبيانه بواسطة مثل شعبي " غَلْتْ الفُولَة مْنْ جْنَبْهَا" ويعني أن مرض حيزية من أمر داخلي فهي تعشق سعيّد، والمكانة الاجتماعية لحمد بن الباي وسط عرشه تفرض عليه إيجاد حل لتدارك الفضيحة التي تمس الشرف و تجلب المذلة، تختلف المرويات وتتضارب بين رحيل الوالد مع ابنته والقبيلة نحو الشمال و ترك سعيد وحده في مضارب البدو، و بين تزويج حيزية بعيدا عن الديار، وبين انتحار حيزية، لتعود و تلتقي في نتيجة واحدة حتمية وهي موت حيزية عن عمر يناهز 23 ربيعا، وهام سعيّد بعدها ربوع الصحراء حزنا على محبوبته إلى أن وافته المنية[10]، و في رواية أخرى على لسان الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة في حوار له مع مجلة مشارف حول قصيدته "حيزية عاشقة من رذاذ الغابات"، قال "إن قصة حيزية قصة شعبية جزائرية مشهورة، ففي القرن التاسع عشر، كانت هناك فتاة تدعى حيزية، تقابل عشيقها في واحة النخيل، وذات مرة حضرت وهي ملفعة الوجه تماما، فظن العاشق المنتظر أنها العذول الواشي، فأطلق عليها النار فقتلها"[11]، وانتشرت قصة العاشقين في الأوساط الشعبية وأصبحت رمزا للحب والفناء في ظل الأعراق والتقاليد.

خلّد المبدعون وفنانون كُثر القصة، وضمنها كثير من الشعراء قصائدهم أبرزهم بن قيطون وهو أحد شعراء القرن التاسع عشر وأول من خلد القصة ونقلها إلينا عبر قصيدة الرائعة التي تنتمي للشعر الملحون وكتبها بعد ثلاثة أيام من وفاة حيزية على حد قوله[12]، وغناها فنانون أيضا على غرار رابح درياسة وخليفي أحمد، كما قدمت كفيلم على شاشة التلفزيون، لتلج خشبة المسرح ببعدها الرمزي وفضائها الصحراوي من خلال نص مسرحية "حيزية" لكاتبها عزالدين ميهوبي. لتكون هذه الأخيرة هي النص الإبداعي أو نصا موازيا للنص الشعبي المتفاعل معه، سواء أكان قصيدة ابن قيطون أو النص الشفاهي المتناقل بين الناس وفق المخطط التالي:



شكل رقم01: مخطط توضيحي لمرجعية النص المسرحي "حيزية"

فالمسرحية الغنائية -الأوبريت- حملت نفس عنوان القصة والأحداث، وذلك لجذب المتفرج، خاصة أنه يحمل مرجعية حول الاسم والقصة وتحفيزا لذاكرته الفلكلورية الشعبية.

ثالثا: تيمة الصحراء من الواقع المادي إلى التجسيد المسرحي

يعتبر فن الأوبريت فنًا مسرحيا جديدا نسبيا ظهر نتيجة التطورات والانفتاح على الأجناس الأخرى من الفنون، وهو فن لا يخرج عن البناء المسرحي لكن تضاف له لوحات غنائية راقصة على أنغام موسيقى هادئة تمشي والموضوع المطروح على خشبة المسرح تضيف خفة ومرحا للعرض المسرحي، فالأوبريت مسرحية خفيفة "تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مرح"[13]، والظاهر أن مصطلح الأوبريت مصطلح غربي عُرّب يدل في معناه الظاهر على تصغير لكلمة أوبرا، فهي نوع غنائي شعبي لا يخضع للقواعد الصارمة مثل الأوبرا، أساسه ألحان سهلة وسريعة ترافق الحوار خلال الموقف الدرامي[14]، وبعد انتشاره ونضجه في الأوساط الغربية قدم إلى البلاد العربية وتلقاه الجمهور المسرحي العربي بصدر رحب، وخير مثال على ذلك مسرح الرَّحباني في لبنان الذي عرف واشتهر بهذا النوع من الفن المسرحي، وفد هذا الفن إلى الجزائر وتلقته الأوساط المسرحية وشهد إرهاصات أولية إلى أن وصل مرحلة النضج والإبداع، و أوبريت "حيزية" نتيجة حتمية لهذا النضج، الذي يعتمد على الانفتاح على الفنون الأخرى والنهل منها مع الحفاظ على الشخصية والهوية الثقافية الوطنية، يقول عز الدين ميهوبي "تولدت من الرغبة الواعية والملحة في إعادة بعث التراث الوطني الجزائري في أشكال حداثية أصيلة تستمد قوتها وإبداعها من عبقرية الشعب الجزائري وذاكرته الزاخرة بالمواقف والبطولات والتضحيات... وإذا كان للغرب "روميو وجوليت" فإن لنا "حيزية".. وكفى"[15].

اعتمدت هذه الورقة البحثية على أوبريت حيزية[16] المقدّمة من طرف الديوان الوطني للثقافة والإعلام، لاستظهار تيمة الصحراء من خلال العناصر الفنية للبناء المسرحي.

وتتجسد تيمة الصحراء وتحضر من خلال العناصر الفنية للبناء المسرحي:

1- **الشخصيات**:

تمثل الشخصيات المسرحية الانتقال من الحضور النصي إلى الحضور الفعلي فوق خشبة المسرح من الحركات والأفعال وردات الفعل والتعابير المصاحبة لكل موقف درامي داخل البناء الفني، وتنقسم إلى شخصيات رئيسية يقوم عليها العرض المسرحي مثل: شخصية حيزية وشخصية سعيّد، شخصية حمد بن الباي، وشخصيات ثانوية ظهورها مرهون ببعض المشاهد لا تتعداها، دورها يكون مكملا للأدوار الرئيسية؛ كشخصية أم حيزية، ورفاق سعيّد، والرّاوي، والشاعر بن قيطون.

وتجسّد حضور الشخصيات وفق نمطين اثنين؛ أولها الحضور المادي الظاهر إذ يتمثل في الشكل الخارجي للشخصية الذي يعبر عنها ويتناسب مع الدور من حركات ولباس، فهو أول ما يظهر من الشخصية للمتفرج، حيث كان لباس الشخصيات مستوحى من الحقبة الزمنية التي تنتمي إليها القصة -19ق- فلا يوجد أي أثر لمظاهر الحداثة أو الموضة، حيث حضر اللباس التقليدي الشعبي المعبر عن بادية الصحراء والمنتمي لها

والمختلف تماما عن لباس باقي المناطق الجزائرية وإن كان يتشابه معها في بعض القطع، كما حضر اللباس بشقيه الرجالي والنسائي:

فأما الرجالي فتمثل في سروال عريض يعرف بـ "السروال العربي" وقميص وبرنوس أسود وعمامة الرأس التي تعرف في الأوساط الشعبية بـ "الشاش"، وما يعرف بـ "القندورة العربي" وهي قميص أبيض واسع فضفاض يوضع فوقها البرنوس الأسود مع عمامة الرأس إضافة إلى العكاز حتى تكتمل هيبة المظهر، يختص بها أشراف القوم وسادته وكبار العرش.

وأما اللباس النسائي فاقتصر على ما يعرف "باللّحاف" عبارة عن قطعتين؛ تنورة واسعة ورداء فضفاض لا يصف الجسم ولا يظهر مفاتنه، فيحقق غرض الحشمة المطلوب ويتماشى ومناخ المنطقة الصحراوية، ويختلف كل الاختلاف عن لباس سكان الحضر والمناطق الشمالية الذي يتميز بالتطريز والزينة، كما يحضر الحلي المصنوع من الفضة وهو زينة المرأة الصحراوية أكثر من الذهب فنجد "الجَبِين المْشَرَف" وهو قرط فضي طويل، وغيره من حلي زينة النابعة من أصالة وتراث البادية الصحراوية.

صورة رقم01: سعيد باللباس التقليدي

صورة رقم02: الشاعر بن قيطون القندورة العربي

صورة رقم 03: حيزية باللّحاف

أما ثانيها؛ فهو الحضور الاجتماعي الأنثروبولوجي: حيث تظهر الشخصيات ويتعرف عليها المشاهد وعلى مكانتها الاجتماعية من خلال الوصف المقدم من الشخصية نفسها أو من الشخصيات الثانوية، وهذا ما كان في وصف حيزيّة على لسان بنات القبيلة:

حيزية يا بنت الباي يا قمرة ضوت لخيام
قلبك يخق للي جاي مهرك ما عندوش سوام
حيزية يا غالية علينا يا بنت العزة والجاه[17]

فحيزية ابنة كبير القوم ذات عز وجاه، تنتمي لطبقة اجتماعية مرموقة، أما شخصية سعيّد فجاء وصفها على لسان الشخصية نفسها حين قال سعيّد مخاطبا حيزية بحسرة: "عارف.. راني عارف بلي أنا يتيم وجدّي خلالي مال ياسر وعميّ هو لي رباني"[18]، سعيّد ينتمي للطبقة الاجتماعية نفسها التي تنتمي إليها حيزية نسبا ومالا يتيم الأبوين تربى عند عمه كبير عرش الذواودة، ترضخ الشخصيتان رضوخًا تاما للعادات والأعراف ولكلمة كبير العرش التي حكمت عليهما بالفراق رغم القرابة الاجتماعية والطبقية، فكان الفراق الأبدي بموت حيزية حزنا على فراق محبوبها وهيام سعيد حزنا على موت محبوبته، وشخصية حمد بن الباي، فالمشاهد يدرك حضورها الاجتماعي من لسان الشخصيات التي ما فتأت تذكر دائما أنه كبير عرش الذواودة، إضافةً إلى أفعالها وتصرفاتها التي يدرك من خلالها المتفرج أنها شخصية صعبة قوية وذات جبروت، تهتم لمكانتها الاجتماعية، وهذا ما يظهر في قول الشخصية: "خيمة حمد بن الباي وما يدخلها عار ولا وسواس ولا كلام الناس"[19]، ولم يقتصر الحضور الأنثروبولوجي على الشخصيات الرئيسة فقط بل حتى الثانوية منها؛ فشخصية الشاعر بن قيطون التي اقتصر ظهورها على المشهد الافتتاحي إلا أنه بقي حاضرًا على طول العرض المسرحي في ذهن المتفرج باعتباره الجسر الواصل بين المتفرج الحالي والأحداث التراثية الماضية التي أرّخها فمن خلال قصيدته المشهورة، و اللافت أيضا أن الكاتب المسرحي استدعى شخصية تراثية وهي شخصية الرّواي الحاضرة بكل زخمها الثقافي، حيث كان يصف المشاهد التي يغيبُ فيها الممثلين، ليصبح بؤرة العرضِ وسارد الأحداث.

2- اللغة والحـــوار:

يدرك المشاهد لأوبريت حيزيّة أن اللغة المستعملة أثناء الحوار المسرحي تنبني على مستويين اثنين اللغة الفصحى و العاميّة وهاته الأخيرة أكثر سيطرة على النص والحوارات، فحضرت بسماتها البدوية وانتمائها الصحراويّ ولم يكن هذا من محض الصدفة بل استحضارا للبيئة الصحراوية بجميع مستوياتها والتعريف بها والدفع بالمتفرج بجميع مستوياته لعيش الحدث بكل حيثياته، فنحن أمام تناص تراثي لتيمة من الذاكرة الجمعية للمجتمع الثقافي الجزائري، فكانت الألفاظ والعبارات تحمل من البعد السوسيوثقافي ما يكفي ليدرك المتفرج الانتماء الصحراوي، ولم تقتصر اللغة العامية على مشهد أو اثنين بل كانت على طول العرض المسرحي، فهي أول ما يفتتح به العرض حين يخاطب الشاعر بن قيطون سعيّد معلنا على نيته في كتابة قصيدته الشهيرة حيزية: "رُوح يا سعيّد هُوم في البريّة رَاح تسمع حكاية الراحلة حيزيّة بنت حمد بن الباي من الرُّكبان لي قاصدين التَّل على ظُهور البْل.. روح يا سعيّد روح"[20]، كما نلاحظ استعمال بعض المفردات المتداولة في الأوساط الشعبية باللّكنة الصحراوية نذكر منها: مُيْهَ (الماء)، لْهَوْنْ (هنا)، يِتْغِسَلْ (يُغسل)، لَغْبُكْ (فَمَك)، يِزِّ

(يكفي)، آشُومي (وهي قريبة من الفصحى، بمعنى يا شؤمي)، حيث يعرف أهل البادية الصحراوية بنطقهم الخاص لبعض المفردات كضم الحرف الأول من الكلمة أو كسره، إضافة إلى ذلك ورود كثيرٍ من الأمثال الشعبية من خلال الحوارات من مثل:" أذْكُر الصَيْدْ يَهْدْف"، و"لي يبكي نهار الجمعة يرقص نهار لْحَدْ"، و"زينة الثوب كمُوُ وزينة لْلْسَان فُمُو"، و"لي يجمل نار في قلبو يبان لناس دخانها"، أيضا، استعمال الأمثال في الحوارات لم يكن بغرض الحجة وتأكيد الرأي المبني على حكمة المثل فقط، بل هي إشارة إلى الواقع اللغوي الصحراوي الذي يعتمد على الأمثال والحكم المأثورات في سياق الحديث اليومي البسيط وارتباطه الوثيق بأسلافه وحكمتهم النابعة من تجاربهم الحياتية التي قاموا بصبّها في قالب لغوي بليغ نُظمت ألفاظه في تراتب يحفظ حق اللفظ ويُثبت المعنى المراد ويُوصل الغاية المنشودة.

أما عن اللغة العربية الفصحى، فكانت قليلة الورود مقارنة بالعاميّة، إذ لم ترد إلا في مواضع قليلة، منها التقاء العاشقين وليلة الفراق الأبدي[21]:

حيزيّة:

عذا نرحل إلى التّل فلا تقلق نعود غدا
ودع مركب الأهل فطير الراحلين شدا
أنا أهواك في حِلّ وفي ترحالي لا أبدا

سعيّد:

هي الأقدار تجمعنا وتبعدنا إذا شاءت
على الكفين تحملنا وتسحقنا إذا جارت
فليت الطير تسمعنا وتحملنا إذا عادت

تحملنا لغة الحوار على الشعور الداخلي للعاشقين بين أمل اللقاء وعهد المحبة والرضا بالأقدار وما تحمله من خير وشر، ليتحقق الفعل الدرامي من خلال التخاطب ويصل تأثيره إلى المشاهد، وتظهر الملكة اللغوية للكاتب المسرحي وقدرته على التحكم والمزج بين لغتين من مستويين مختلفين في عرض لغوي يضمن حضور تركيز المتفرج ويشد انتباهه باستمرار.

3- اللوحات الفنية والموسيقى:

يُعرف فن الأوبريت بأنه فن مسرحي غنائي، والموسيقى واللوحات الغنائية والراقصة ركيزة أساسية ينبني عليها ولا يتحقق إلا بها، وأوبريت حيزيّة تحتوي على مشاهد غنائية وموسيقى خادمة للمشاهد وواصفة لحالة الشخصيات التي تنوعت بين فرح وخوف وحسرة وحزن أبدي، واعتمدت على آلتي الدُّف والتّاي المترتبطة بالثقافة الشعبية لبادية الصحراء، تعبر عن حال ساكنيها وتعرف بها، حتى الوصلات الراقصة كانت مستوحاة من الأوساط الشعبية الصحراوية، وقد تنوعت الوصلات الموسيقية والغنائية بتنوع المشاهد، فمشهد

مناجاة سعيّد لمحبوبته في المنام كانت الموسيقى المرافقة له ذات نوتات بطيئة تدل على الحزن ولوعة الفراق، هنا يكمن الدور الفعال لها إلى جانب الفعل الدرامي في إيصال مشاعر الشخصيات إلى المتفرج وتماهيه مع المشهد.

إلى جانب الموسيقى يوجد الديكور المسرحي وهو عبارة عن قطع منفصلة توضع على خشبة المسرح لتصف حالة أو مكان مثل جلسة الشاي التي كانت في المشهد الافتتاحي، والبئر الذي التقى عنده الحبيبان، والبادية وسمائها ليلة فراقها، وأدوات النسيج والديكور والخيمة من وسائد وزرابي تراثية، ليتجسد البعد الأنثروبولوجي للمكان حيث كانت نساء البادية قديما تحكن الزرابي والأفرشة يدويا من صوف الماشية.

صورة رقم04: بادية الصحراء

صورة رقم 05: الخيمة

كما تحضر صور تعبر عن المكان المقصود حسب المشهد مثل صورة الخيمة عندما يدور الحديث بين الشخصيات كحيزية وأمها، فتحفظ خصوصية الحديث وتحقق الأمان.

كما عُرضت صورة بادية الصحراء وصورة ركب الجمال المتجهة إلى التل، وغيرها من الصور الخادمة للمشاهد فلم تكم مجرد إضافة جمالية فحسب، بل دلت على المكان الصحراوي وحققت خصوصيته، بل ومثلت المكان وحققت خصوصية انتماءه الثقافي الصحراوي، في مشهد تفاعلي بين الحدث والمكان، قربت الصورة للمتفرج ونقلت النص من الوجود اللغوي إلى الأداء الفعلي -التمثيلي- في إطار المكان الصحراوي ليصل من خلال هذا التفاعل الوظيفي البعد التراثي للمشاهد.

خاتمةٌ:

ختاما، خلصت الدراسة إلى جملةٍ من النتائج، هي:

- عُنيَّ كُتاب المسرح في الجزائر ومنذ إرهاصاته الأولى بالحفاظ على الهوية الجزائرية رغم محاولات الاستعمار طمسها من خلال المسرح الفرنسي في الجزائر.
- استحضار التراث الثقافي في العروض المسرحية ساعد على التعريف بالتراث والحفاظ عليه.
- فن الأوبريت فن مسرحي غربي يجمع بين الموسيقى والغناء والفعل الدرامي المسرحي، الهدف منه معالجة قضايا المجتمع وإيجاد حلول في قالب هزلي ومرح.
- أوبريت حيزية لعزالدين ميهوبي من بواكير الأعمال الجزائرية في هذا الفن. الذي لاقى استحسانًا كبيرًا في الأوساط الثقافية.
- أوبريت "حيزيّة" خُلقت من رحم الواقع لهذا استطاع الكاتب أن يلامس من خلالها مشاعر المتلقي وإيصال رؤاهِ وأفكارهِ من خلال العرض.
- استحضار شخصيات تراثية، والمزج بين اللغة العامية واللغة الفصحى دليل على قدرة النص المسرحي محاورة التراث والنهل منه، وتأكيد الانتماء الثقافي لمنطقة بادية الصحراء.
- حضور تيمة الصحراء في أوبريت حيزية كان انطلاقا من قصة العرض المسرحي وتجلى من خلال لغة الحوار في العرض المسرحي، وتكوينات الشخصيات، واللوحات الفنية ذات المرجعية الصحراوية.

هوامش:

[1] سيد علي إسماعيل، (2017م)، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، د.ط، مصر-مؤسسة الهنداوي، ص 23

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 39-41.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 41-49.

[4] أبو القاسم سعد الله، (1998م)، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ط1، بيروت-دار الغرب الإسلامي، ص410.

[5] المرجع نفسه، ص 411.

[6] أحسن ثليلاني، (2009م/2010م)، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، الجزائر – جامعة منتوري قسنطينة، ص 31.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

[8] عبد القادر إيكوساتي، (2017م)، نشأة المسرح الجزائري: دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغست، الجزائر، العدد 11، ص226.

[9] ينظر: المرجع نفسه، ص225.

[10] ينظر: قيصر مُحَمَّد، (2008م)، قراءة جديدة في قصيدة "حيزية"، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، المجلد 12، العدد 01، ص 187، 188، 189، 190، 191.

[11] ليديا وعد الله، (2005م)، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، عمان، الأردن-دار مجلاوي للنشر والتوزيع، ص69.

[12] ينظر: قيصر مُحَمَّد قراءة جديدة في قصيدة "حيزية"، مرجع سابق، ص192.

[13] نادية موات، (2018م)، التشكيل الفني في أوبريت "حيزية" لعز الدين ميهوبي، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة 8 ماي 1945، العدد 24، ص291.

[14] ينظر: ماري الياس، حنان قصاب حسن، (1997م)، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربيّ-إنجليزيّ- فرنسي، ط1، لبنان-مكتبة لبنان ناشرون، ص83.

[15] موسى كراد، (2021م)، فن الأوبريت في الأدب الجزائري: "حيزية" ل عز الدين ميهوبي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغست، الجزائر، المجلد 10، العدد 1، ص401.

[16] أوبريت غنائية حيزية، (2017م)، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، افتتاح مهرجان المسرح العربي بوهران، https://www.youtube.com/watch?v=nOJbg6gEbwk

[17] أوبريت حيزية، الدقيقة 13:00.

[18] المصدر نفسه، دقيقة 16:00.

[19] المصدر نفسه، دقيقة 46:32.

[20] المصدر نفسه، دقيقة 7:52.

[21] المصدر نفسه، دقيقة 26:35.

قائمة المراجع:

1/ المصادر:

أوبريت غنائية حيزية، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، افتتاح مهرجان المسرح العربي بوهران، 2017، https://www.youtube.com/watch?v=nOJbg6gEbwk

2/ المراجع:

أ: الكتب:

1. سيد علي إسماعيل، (2017م)، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، د.ط، مصر-مؤسسة الهنداوي.
2. أبو القاسم سعد الله، (1998م)، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ط1، بيروت-دار الغرب الإسلامي.
3. ليديا وعد الله، (2005م)، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، عمان، الأردن-دار مجلاوي للنشر والتوزيع.
4. ماري الياس، حنان قصاب حسن، (1997م)، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربيّ-إنجليزيّ-فرنسي، ط1، لبنان-مكتبة لبنان ناشرون.

ب: المجلات:

1. عبد القادر إيكوساتي، (2017م)، نشأة المسرح الجزائري: دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغست، الجزائر، العدد 11، ص240/224.
2. قيصر مُحَمَّد، (2008م)، قراءة جديدة في قصيدة "حيزية"، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، المجلد 12، العدد 01، ص 207/183.
3. موسى كراد، (2021م)، فن الأوبريت في الأدب الجزائري: "حيزية" لـ عز الدين ميهوبي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغست، الجزائر، المجلد 10، العدد 1، ص418/393.
4. نادية موات، (2018م)، التشكيل الفني في أوبريت "حيزية" لعز الدين ميهوبي، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة 8 ماي 1945، العدد 24، ص295/269.

ج: الرسائل الجامعية:

1. أحسن ثليلاني، (2009م/2010م)، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، الجزائر – جامعة منتوري قسنطينة.