الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحيى فارس -المدية-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الانفتاح الفني في الشعر المعاصر

(ديوان طاسيليا) لـ"عز الدين ميهوبي"

أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص:أدب حديث و معاصر

إشراف الدكتورة:

فطيمة بن ربيعي

إعداد الطالبة:

يمينة بلعالية

السنة الجامعية :2022 /2023



الإهداء

إلى نفسي ..

التي كادت تستسلم

ولم تفعل

وفي كل مرة

تخرّ قواي وتهزمني

الحياة

تستند على ضعفها

وتقوم بي

نحو

حلمي

نحو مناي

. ...

شكر وعرفان

مصداقا لقول النّبيّ –صلى الله عليه وسلّم-: " أشكر النّاس لله ،أشكرهم للنّاس ". لا ننكر فضل من كان لهم علينا الفضل من بعد الله عزّوجلّ في إعداد هذا العمل ، فالشّكر كل الشّكر لكل من :

الأستاذة المشرفة "بن ربيعي فاطمة "، التي لفتني إليها تفانيها في العمل، وما تبذله في سبيل إفادة طلبة العلم، جزاك الله عني وعنهم خير الجزاء. وجعل ما تبذلين ذخرا لك في دنياك وآخرتك.

زوجي، وكتفي ،وسندي، وعوضي، عن الأهل والصديق، الذي شاركني الحلم والسهر والنجاح ،شكرا لك وبارك الله لك وفيك ورزقك مناك.

أيضا أسرتي وعائلتي كلّ باسمه وخاصة "فاطمة الزهراء"، والصغيرة "سمية"، طمأنينة هذا العالم وأمان فوضاه، لا حرمتكم .

مقدمة

مقدمة:

شهدت الساحة الفنيّة والأدبية في الآونة الأخيرة، تحوّلات وتغيّرات كثيرة، هذه التّحوّلات فرضها واقع الحياة العامّة والتطوّر التكنولوجي الحاصل، لتتداخل الحدود العامّة للأشياء ويتصل العالم مع بعضه بعض، وقد امتدّ ذلك التأثير للساحة الفكرية والمعرفية بشكل عام، وهذا ما نتج عنه تلاقح المعارف والفنون. ولأنّ الأدب هو المرآة العاكسة لظروف الحياة ومتغيّراتها؛ فقد انعكس هذا التّداخل والانفتاح في الأعمال الإبداعية، حيث بدأت الساحة النقدية تعرف ذلك التداخل والتّماهي بين الحدود الفاصلة بين أنواعها او أجناسها.

حيث خضعت القصيدة المعاصرة في مسيرتها إلى التّجديد والتغيير في عناصرها البنائية، بحثا عن قالب شعريّ جديد يحوي التجربة الشعرية المعاصرة ويساير تطلّعاتها. لتنفتح بذلك على غيرها من الفنون، وتستعير أدواتها وتستثمرها، متخطيّة الحدود بين الأجناس والفنون الأدبيّة، وتعدّت ذلك إلى الفنون غير الأدبيّة.

ومن هنا، تكمن أهميّة بحثنا ودراستنا في التعرّف على تجربة الشّعر المعاصر في انفتاحه على الفنون المختلفة، وكذلك الوقوف على مواطن ثراء القصيدة المعاصرة بعد انفتاحها الفني وتأثّرها إيجابا بهذا الانفتاح، ومدى زيادته في تنويعها والرفع من قيمتها الفنيّة أو تأثيره سلبا عليها بسلبها خصوصيتها وأصالتها، وهذا من خلال الوقوف على جمالية هذه العملية وتذوّق معالمها.

وهذا ما لفت انتباهنا بعد اطلاعنا على بعض قصائد ديوان (طاسيليا) لـ"عز الدين ميهوبي"، ودفعنا لخوض غمار هذا الموضوع، ببحثنا الموسوم بـ :

«الانفتاح الفنّي في الشعر المعاصر ديوان (طاسيليا) لـ"عزّ الدّين ميهوبي" أنموذجا»

أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع –تحديدا– فتعود إلى أسباب ودوافع ذاتيّة، تتمثّل في اهتمامنا الشّخصي بميدان الأدب والشّعر خاصّة، وإعجابنا بتجربة الشاعر الجزائري "عز الدّين ميهوبي" الإبداعية، وأبعادها الفنيّة.

أمّا الأسباب الموضوعية فتتمثّل في التعريف بالتّجربة الشّعرية المعاصرة، خاصة الجزائرية، ومعرفة مستجداتها وتأثرها بالموجات التجديدية، ومدى انفتاحها الفنّي، والكشف عن موقف الشّاعر الجزائري من هذا الانفتاح، ومدى تفاعله معه في تجاربه الشّعريّة. إضافة إلى جدّية موضوع الانفتاح وأهميته، فالبحث فيه سينير– وهذا ما نأمله – جوانب مهمة من انفتاح الشعر المعاصر على الفنون.

وقد انطلقنا في دراستنا من إشكالية رئيسة هي:

" كيف تجلّى الانفتاح الفنّي في ديوان "طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي؟ وما هي آلياته ؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية جملة من التساؤلات الفرعيّة:

– ما المقصود بالانفتاح على الفنون في الأدب؟

– ما الدّاعي لهذا الانفتاح الفنّي؟

– ما هي العلاقة الفنّية بين الشّعر والفنون الأدبية وغير الأدبيةالتي انفتح عليها وتداخل معها؟

– هل خدم هذا الانفتاح الفني القصيدة المعاصرة وأضاف إليها؟ أم أثر عليها وعلى فنيّتها وجماليتها ؟

– ما مدى استجابة الشاعر عزّ الدّين ميهوبي للانفتاح الفني في قصائده؟ وهل نجح في خوض المغامرة من خلال تجربة ديوانه (طاسيليا) ؟

– هل حافظت قصيدته على خصوصيتها وجماليتها بعد هذا الانفتاح؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، اقترحنا مجموعة من الفرضيات؛ التي سيعمل البحث على تأكيدها أو تفنيدها في آخر المطاف، وهي كالتّالي:

- الانفتاح على الفنون هو محاورة الشعر للفنون الأخرى والتماس مع حدودها الفاصلة.
- إنّ الانفتاح الفنّي في الشعر المعاصر، ما هو إلّا حتميّة اقتضتها الضرورة الاجتماعية، وليس مجرد ترف فني.
- انعكس الانفتاح الفنّي سلبا على القصيدة المعاصرة، وطمس هويتها وضيّع معالمها وجماليتها.

- استجابة الشّاعر المعاصر للانفتاح الفنّي، وممارسته في نصوصه الإبداعيّة، هي استجابة واعية.
- لم يوفّق الشاعر المعاصر في تحقيق الانفتاح الفنّي في أعماله الشّعريّة
- ديوان طاسيليا لم يكن فيه انفتاح بشكل كامل على الفنون، وأثر ذلك سلبا على شعرية قائده.
- الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" بحسه وتوقه للتجديد وفق إلى حد ما في تجربة الانفتاح على الفنون واستثمار التفاعل معها.

ولتحقيق الأهداف التي يسعى إليها البحث، وسعيا إلى الإجابة على تساؤلاته، ارتأينا السير على خطّة بحث على النّحو التّالي: حيث تمّ تقسيم الدّراسة إلى ثلاثة فصول : فصل نظري، وفصلين تطبيقيين، وملحق وخاتمة.

وفي خطوته الأولى، يسعى البحث لتوضيح المفاهيم والمصطلحات وإماطة اللّثام عن الجانب المفاهيمي كبداية، لذا كان **المبحث الأوّل** من الفصل الأوّل مخصّصا لعلاقة الشّعر بالفنون الأخرى، تطرّقنا فيه إلى تحديد مفهوم الشّعر والفنّ لغة واصطلاحا، ثم عرجنا على ظاهرة التداخل بين الفنون بشكل عام.

أمّا **المبحث الثاني** منه، فكان حول **انفتاح الشّعر المعاصر على الفنون الأدبيّة،** خصصناه للانفتاح على السرد وعلى المسرحيّة.

وفي **المبحث الثالث**، والأخير من الفصل الأوّل، وقفنا على **انفتاح الشّعر المعاصر على الفنون غير الأدبيّة**، تناولنا فيه الانفتاح على فن السينما، وفن المسرح، والانفتاح على التّراث بأشكاله المختلفة، وذيلناه بالانفتاح على فن الأوبيريت.

وخصّصنا **الفصل الثّاني**لـ :**انفتاح ديوان (طاسيليا) على الفنون الأدبيّة**، وقفنا على الفنون الأدبيّة التي استثمرها الشّاعر "عزّ الدين ميهوبي" في ديوانه، وقسّمناه إلى مبحثين، **المبحث الأوّل** انفتاح الديوان على السّرد، **والمبحث الثّاني** حول انفتاح الدّيوان على المسرحيّة، حاولنا من خلاله دراسة أبرز العناصر المستعارة من هذين الجنسين الأدبيين.

ليكون **الفصل الثّالث** الموسوم بـ :**انفتاح ديوان (طاسيليا) على الفنون غير الأدبيّة**، بحثنا في التقنيات التي اعتمدها الشّاعر في ديوانه، وبالتحديد في القصيدة الأولى منه وهي قصيدة (طاسليا) التي استحضرت العديد من التقنيات في نصها المطول، وعليه جاء **المبحث الأوّل** حول انفتاح الديوان على فنّ السّينما، بحثنا فيه التقنيات التي تجعلنا نقول أنّه انفتح على هذا الفنّ، واستثمر خصائصه في قصائده كالمشهد السّينمائي والسيناريو واللّقطة.

وكان **المبحث الثّاني** خاصا لانفتاحه على فن المسرح، وسمات العرض المسرحي التي تضمّنها الدّيوان. أما **المبحث الثالث**، فتناولنا فيه استثمار الشّاعر التّراث والانفتاح عليه والذي كان بدوره حاضرا بشكل ملفت وتنوع بين التراث بين الدّيني، والتّاريخي، والأدبي

والشّعبيّ. وعالج **المبحث الرّابع** انفتاح الدّيوان على فن الأوبيريت وأبرز سماته الحاضرة في الديوان.

لنصل في آخر المطاف إلى جملة من النتائج، والإجابات جمعناها في الخاتمة، زبدة هذا البحث وخلاصته، التي حاولنا من خلالها الإجابة عن تساؤلات البحث، والتّحقّق من صحة فرضياته.

وقبل آخر خطوة في هذا المضمار الشاق والشّيق معا، وقبل حطّ رحالنا وضعنا ملحقا للتّعريف بشخصيّة الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" مولده، ونشأته، وأهمّ أعماله وإنجازاته الأدبيّة وغير الأدبيّة؛ والتّعريف بالعمل المدروس(طاسيليا).

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على **المنهج البينوي** بالدّرجة الأولى في عمليّة الوصف والتّحليل خاصة بنية القصائد، إضافة إلى الإحصائي للكشف عن التّقنيات الفنيّة للفنون المختلفة في قصائد الدّيوان، ورصد البنى الفنيّة الهامّة لكل فنّ.

وكأيّ بحث لابدّ له من مراجع يقوم عليها ويستقي منها، كان اعتمادنا في إعداده على عدد من المراجع، نذكر منها:

كتاب "التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950-2004)"لصاحبه الدكتور النّاقد "محمّد الصفرانيّ"، وكذا كتاب "التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر" للكاتبة "أميمة عبد السّلام الرّواشدة"، إضافة إلى كتاب "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره

الفنيّة والمعنويّة" للكاتب "عزّ الدّين إسماعيل" وكذلك كتاب "عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة" لمؤلّفه" علي عشري زايد"، في البناء الشّعري المعاصر" لـ"محمد عجّور" هذه المراجع الأساسية في بحثنا.

وبطبيعة الحال إن بحثنا لم ينطلق من فراغ، ولسنا أوّل من خاض في هذا الموضوع على الرغم من جدته، فنجد دراسات سابقة سارت في نفس توجّه بحثنا، منها "**تداخل الأنواع الأدبيّة والفنيّة في الكتابة الشّعرية الجزائرية المعاصرة**" أطروحة دكتوراه للطّالبة "منى دوزة"، وأطروحة دكتوراه "**لآسيا تغليسيّة**" **بعنوان** "**تجربة الوعيّ التّراثي في الشّعر الجزائري المعاصر**".

ودراسة آخرى أيضا بعنوان "**انفتاح وانغلاق الخطاب الشّعري المعاصر**" للباحثة "بوصلاح ياسمين والدكتور الشّاعر" ملّاحي عليّ" في مقال له، وقد اتّخذ الباحثان من قصائد" تميم البرغوثي" أنموذجا لهما، ودراسة أخرى بعنوان "قصيدة النّثر والانفتاح على النّصوص والفنون"، وهي قراءة في قصيدة الأضداد" للشّاعر "كمال أبي ديب"، للباحث "مصلح عبد القادر النّجار".

ولأن طلب العلم، هو هكذا، لا يؤتى لأحد على طبق من ذهب، فقد واجهنا عدّة صعوبات على المستوى المنهجي، تتعلّق بجمع المادة العلميّة، إذ واجهتنا صعوبة في الوقوف على الدّواوين الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة التي عالجت الظاهرة المدروسة، وأيضا جدّة الموضوع على مستوى جامعتنا – في حدود علمنا– هو ما سبب قلّة الدّراسات التي

يمكن الاستئناس بها، إلى جانب تشعّب الموضوع وانفتاحه على مواضيع عديدة، ما جعل الإحاطة به مرهقة نوعا ما.

أما على المستوى الشّخصي لم تكن هناك صعوبات، بالنّظر إلى لذّة التفوّق التي تهوّن كل مشقّة، كما أنّنا نؤمن أنّ الغنائم السّهلة لا تستحق الاحتفال وفي هذا يقول الشّاعر:

لأستسهلنّ الصّعب أو أدرك المنى فمـا انقادت الآمال إلّا لصابر

في الأخير نحمد الله عزّ وجل ونثني عليه سبحانه، حمدا يليق به وحده عزّ وجلّ على أن مدنا بالصّحة والعافيّة، ووفّقنا لإتمام هذا العمل، فله الحمد والمنّة. كما لا ننسى فضل أستاذتنا المشرفة "فطيمة بن ربيعي" لوقوفها إلى جانبنا، وصبرها علينا رغم كل المشقّات والمعيقات، ونشكرها جزيل الشّكر وجزاها الله عنّا خير الجزاء وأمدّها بالصّحة والعافيّة نظير ما تقدّمه وما تبذله في سبيل العلم. والشكر موصول للسادة الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة على تشريفهم لنا بقراءة بحثنا وإفادتنا من خبرتهم القيمة.

الفصل الأول:
انفتاح التجربة الشعرية المعاصرة على الفنون

المبحث الأول: بين الشعر والفنون

تداخل الفنون

مفهوم الانفتاح

مفهوم الشعر (لغة واصطلاحا)

مفهوم الفن (لغة واصطلاحا)

المبحث الثاني: انفتاح الشعر المعاصر على الفنون الأدبية

الانفتاح على السرد

الانفتاح على المسرحية

المبحث الثالث: انفتاح الشعر المعاصر على الفنون غير الأدبية

الانفتاح على فن السينما

الانفتاح على فن المسرح

الانفتاح على التراث

الانفتاح على الأوبرا

للخوض في موضوع انفتاح التجربة الشعرية المعاصرة على الفنون المختلفة، نعرج على بعض المصطلحات من حيث تحديد مفهومها لغة واصطلاحا كـ (الشعر) و(الفن)، والوقوف على خصائص كل منهما ومن ثم الحديث عن العلاقة بين الشعر والفن والتداخل الواقع بينهما. لنتناول بعدها انفتاح التجربة السعرية على الفنون المختلفة الأدبية منها وغير الأدبية . وهذا ما سنتناوله في مباحث هذا الفصل من دراستنا.

المبحث الأوّل: بين الشّعر والفنون

نخصص هذا المبحث الأول وعناصره لضبط المصطلحات ومفاهيمها، بداية من مفهوم الانفتاح ثم مفهومي الشعر والفن وصولا إلى فكرة تداخل الفنون.

مفهوم الانفتاح: لغة: «من الفعل(فَتَحَ)، فَتَحَ الأَبْوَابَ، مُبَالَغَةٌ فِي الفَتْحِ. و(انْفَتَحَ البَابُ): مُطَاوِعٌ فَتْحُهُ. و(انْفَتَحَ الشَّيْءُ عَنْ الشَّيْءِ): انْكَشَفَ عَنْهُ.»[1]

اصطلاحا: يصعب التحديد الدّقيق لمفهوم الانفتاح الفنّي، لكن سنحاول –هاهنا– تقريبه قدر استطاعتنا، ظهر هذا المصطلح بتسميات عديدة في فترة ما بعد الحداثة، ولعلّ أقربها لمجال بحثنا هو مصطلح (النّص المفتوح) ويقصد به النّص الأدبيّ«الجامع لخصائص أجناس وأنواع أدبية مختلفة وانفتاحه على الإنسان وقضاياه الكونية والاجتماعية برؤية منسجمة مع إطلالة العصر الحديث ومعطياته الحداثوية والانفتاح عليها، إذ أخذ الشعر يتحول في

[1] المعجم الوسيط، إخ. شعبان عبد العاطي عطيّة وأحمد حامد حسن وجمال مراد حلمي، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر ، ط.4، 2005، {باب الفاء}، مادة (فَتَحَ)، ص.671.

تقنياته»[1]. أضا من بين تعريفات النّص المفتوح، أو الانفتاح الفنّي على أنّه «أسلوب كتابي يشكل حاضنة تعبيرية تمتاح من كل صوت الإبداع الأدبي وأنماطه وأجناسه ومسمياته (سرد، قص، فكر، مونتاج، وثيقة تشكيل) هو نص كتابي يقترح حريته المتطرفة مع معرفيات تتشكل في جسد الذات الشاعرة الكاتبة»[2].

أي أنّ هذا النّص «تتماهى داخله تلك الأشكال المختلفة ، فنجد السينما والفن التشكيلي مثلما تجد الشعر مع السرد يجتمعان بطريقة مذهلة لتشكيل هذا النقاء الكوني»[3].

وبالتّالي نجد أنّ الانفتاح هو سمة النّصوص الأدبيّة التي دخلت مجالات الفنون الأخرى وأخذت تقنياتها وأدواتها لاستثمارها، كما حدث بين القصيدة والرّواية ، والقصّة

من التّعريفين اللّغوي، والاصطلاحي نستنتج أنّ مفهوم الانفتاح الفنّي هو انكشاف الفنون وتداخلها مع بعضها، وتلاشي الحدود الفاصلة بينها.

مفهوم الشّعر:

لغة: جاء في (لسان العرب): مادة (شَعَرَ): شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً وشَعْراً وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً وشُعُورَةً وشِعْرَى ومَشْعُوراءَ وشُعُوراً ومَشْعُوراً؛ الأَخيرة عن اللّحياني، كلُّه: عَلِمَ.و(ليت شعري) أيْ: لَيْتَ عِلْمِي، أو لَيْتَنِي عَلِمْتُ. وأَشْعَرَهُ الأَمْرَ، وأَشْعَرَهُ بِهِ: أَعْلَمَهُ إِيَّاهُ. و"الشِّعْرُ" مَنْظُومُ القَوْلِ، غَلَبَتْ عَلَيْهِ لِشَرَفِهِ بِالوَزْنِ والقَافِيَّةِ.

[1] النّص المفتوح مفهومه ومرجعياته، رباب هاشم حسين، 11جوان 2020، https://modernitysite.wordpress.com.

[2] النّص المفتوح مفهومه ومرجعياته، رباب هاشم حسين، 11جوان 2020، https://modernitysite.wordpress.com.

[3] المرجع نفسه.

قال الأزهري: الشِّعْرُ القَرِيضُ المَحْدُودُ بِعَلَامَاتٍ لا يُجَاوِزُهَا، والجَمْعُ أَشْعَارٌ، وقَائِلُهُ شَاعِرٌ لأَنَّهُ يَشْعُرُ مَا لَا يَشْعُرُ غَيْرُهُ أَيْ يَعْلَمُ .وشَعَرَ الرَّجُلُ يَشْعُرُ شِعْراً وشَعْراً وشَعُرَ وقِيلَ "شَعَرَ" قَالَ الشِّعْرَ، وَشَعُرَ أَجَادَ الشِّعْرَ؛ ورَجُلٌ شَاعِرٌ، والجَمْعُ شُعَراءُ.»[1]

ف"ابن منظور" يحدّد الشّعر الكلام المنظوم، يختلف عن النثر بالوزن والقافية ويغلب عليه الحسّ المرهف لصاحبه.

وجاء في معجم الوسيط: (مادة شَعَرَ فُلانٌ شِعْراً، قال الشِّعْرَ، ويُقَالُ شَعَرَ لَهُ: قَالَ لَهُ شِعْراً. وبِهِ شَعُوراً: أَحَسَّ بِهِ، وعَلِمَ. شَعُرَ فُلانٌ شِعْراً: اكْتَسَبَ مَلَكَةَ الشِّعْرِ فَقَالَهُ. و"الشِّعْرُ" كَلَامٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى قَصْداً. وفي اصْطِلَاحِ المَنْطِقِيِّين: قَوْلٌ مُؤَلَّفٌ من أُمُورَ تَخْيِيلِيَّة. يُقْصَدُ به التَّرْغيب أو التّنْفِير، كقولهم الخمر يَاقُوتَةٌ سَيَّالَة، والعَسَلُ قَيْئُ النَّحلِ. و"الشِّعْرُ المَنْثُورُ: كلامٌ مَسْجُوعٌ، يجري على مَنْهَج الشِّعْرِ في التَّخْيِيلِ والتَّأْثِيرِ دون الوَزْنِ»[2].

أما في "معجم الوسيط" فالشِّعْرُ هو قول يتميّز بالخيال الطافح، ومحدّد بالوزن والقافيّة غايته إحداث التّأثير في المتلقّي، سلبا أو إيجابا.

ومنه نخلص من التعريفين، أنّ المفهوم اللّغوي للّشعر يدور حول كونه كلاما منظوما موزونا مقفّى، محدّدا بخصائص وعلامات تميّزه عن الكلام العادي، كما يتميّزه بجانبه الخيالي. ويسمّى قائله "شاعرا".

اصطلاحا: أمّا فيما يخّص تعريفه الاصطلاحي، فلكلّ ناقد تعريفا خاصّا، وسنأخذ أشهرها.

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، تح.عبد الله الكبير ومحمّد أحمد حسب الله وغيرهم، دار المعارف.القاهرة، ط.ج، د.ت، {باب الشّين} ، (مادة شَعَرَ)، ص.2274.

[2] معجم الوسيط، {باب الشّين}، (مادة شَعَرَ)، ص.484.

1/ يقول "ابن "طباطبا" في تعريف الشِّعْر: «الشّعْرُ –أسعدك الله– كلام منظوم بائن عن المنثور الّذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النّظم الذي إن عُدِلَ عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذّوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض، الّتي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذّوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به(..) وللشّعر أدوات يجب إعدادها قبل مِراسه وتكلّف نظمه؛ فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلّفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه»[1].

نجد أنّ "ابن طاطبا" يحدّد مفهوم الشّعر بالأوزان العروضيّة التي تميّزه عن النثر، وتجعل النّفس تستحبّه، كما يشترط فيه الذّوق والطبّع أي الموهبة والسّليقة في قول الشّعر كما كان حال العرب الأوائل، وإلّا وجب لمن أراد نظمه تعلّم قواعد العروض من أوزان وقواف وغيرها من أدوات.

2/ ويعرّفه "ابن خلدون" بأنّه: «الكلام الموزون المقفّى، ومعناه هو الذي تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد وهو القافيّة»[2]. كما يضع له حدّا آخر فيقول:

[1] عيار الشّعر، محمد بن طباطبا العلوي، شر، وت. عبّاس عبد السّاتر، مرا. نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط.2، 2005، ص.ص.9، 10.

[2] مقدّمة ابن خلدون، وليّ الدّين عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون، تح.عبد الله محمد الدّرويش، دار البلخي، دمشق، ط.1، 2004، ج.2،ف.54، ص.393.

« الشّعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرويّ، مستقلّ كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»[1].

يركّز ابن خلدون في تعريفه على الجانب البلاغي والتخييلي، المشروط بالوزن والقافيّة. فينفي عن مفهوم الشّعر كل كلام خال من المجاز والوصف وغيرها من أوجه البلاغة، كما لم يغفل عن الشّكل العمودي للقصيدة الشّعريّة.

3/ أمّا "قدامة بن جعفر" فيعرّفه: «قول موزون مقفّى يدلّ على معنى»[2]. حدّده بالوزن والقافيّة، في تحديد تعريف الشّعر، وأضاف إليهما شرط المعنى، حتى لا يكون كلّ له وزن وقافيّة يصلح أن يسمّى شعرا.

مفهوم الفنّ

لغة: ورد في لسان العرب: «(مادة فَنَنَ) الفَنُّ: واحد الفُنُون، وهي الأَنواع، والفَنُّ الحالُ. والفَنُّ الضَّرْبُ من الشيء، والجمع أَفنان وفُنونٌ. وهو الأُفْنُون. والرّجلُ يُفَنِّنُ الكلام أَي يَشْتَقُّ في فَنٍّ بعد فنٍّ. ورجل مِفَنٌّ: يأْتي بالعجائب. وافْتَنَّ الرَّجل في حديثه وفي خُطْبته إِذا جاء بالأَفانِينِ، وهو مثلُ اشْتَقَّ إِذا توسع وَتَصَرَّفَ»[3].

نجد أنّ (الفنّ) في تعريفه اللّغوي عند "ابن منظور" هو النّوع والضّرب، والحال كما أنّه يخصّ أنواع الكلام، وضروبه، كما يعني الحديث الماتع، المشوّق العجيب.

---

[1] المرجع نفسه، ص.393.

[2] نقد الشّعر، أبي الفرج قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، قسطنطينيّة، ط.1، 1302هـ، ص. 03.

[3] لسان العرب، ابن منظور، {باب الفاء}، (مادة فَنَنَ)، ص.3475.

أمّا في المعجم الوسيط نجد:« (فَنَّ) فلانٌ فَنًّا: كثر تفنُّنُهُ في الأمور، فهو مِفنّ وفنّان. وفَنَّ الشّيء: زيّنه. أفنت الشّجرةُ: كانت ذات أفنان. (فَنَّنَ) الثوبُ: نُسِج نسجاً مختلفاً رقّ بعضه وكثف بعضه. وبلي فاختلف رقّة وكثافة. والشيءَ: جعله فنوناً وأنواعاً. ويقال: فنّن الكلام. والرأيَ: تقلّب فيه ولم يثبت.(افتَنّ) في القول: سلك به أفانين وأنواعاً. وفي الخصومة: توسّع فيها وشقّقَها. و(تَفَنَّنَ) الشيءُ: تنوعت فنونه. وفي القول: افتنّ فيه. وفي الأمر: مهر فيه. والنَّوْع من الفنّ.(ج)أفانين. وأفانين الكلام: أساليبه وطرقه.

أي أنّ الفنّ في معناه اللّغوي يعني التنوّع ،والإبداع، والمهارة في الأمور كلها، كما يدلّ على التوسّع والتّشعّب في الشيء.

في الاصطلاح: جاء في المعجم الفلسفي:« الفنّ بالمعنى جملة من القواعد المتّبعة لتحصيل غاية معيّنة، جمالا كانت أو خيرا، أو منفعة. فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمّي الفنّ بالفنّ الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير، سمي الفنّ بفنّ الأخلاق، وإذا تحقيق المنفعة سمي الفنّ بالصّناعة»[1].

أي أنّ مفهوم الفنّ يتعدّد ويختلف مفهومه حسب المجال الذي يكون فيه، وكذا بحسب الغاية التي وجد من أجلها؛ فليس هناك مفهوم واحد ثابت للفن.

ويضيف صاحب المعجم:« أمّا الفن بالمعنى الخاص فيطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشّعور بالجمال، كالتّصوير، والنّحت، والنّقش، والتّزيين والعمارة ،

[1] المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، د.ط، 1982، ج.2(من ط إلى ي)، {باب الفاء}، ص.165.

والشّعر والموسيقى، وغيرها. وتسمّى بالفنون الجميلة. وينقسم إلى فنون تشكيليّة وفنون إيقاعيّة»[1].

نلاحظ أنّ "جميل صليبا" ذهب نفس مذهب " المعجم الوسيط" في تعريفه للفنّ، بأنّه مجموع الوسائل والغايات التي يعمد إليها الفنّان بهدف إثارة شعور المتلقّي، والتّأثير فيه.

ويعرّفه "هربت ريد" :بأنّه «محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسا بالجمال، وإحساسنا بالفنّ والجمال إنّما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوّق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشّكليّة، من بين الأشياء التي تدركها حواسنا»[2].

يشترط النّاقد في تعريف الفنّ المتعة والتّذوّق، أي الأساس في الفن أن يثير الإحساس بالجمال والمتعة معا.

ويفصّل أكثر فيقول: «ترتبط كلمة الفنّ في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميّزها بأنّها فنون تشكيليّة، أو مرئيّة، على أنّنا إذا توخينا الدّقة في التّعبير، فلابدّ أن تدخل في نطاقها فنون الأدب والموسيقى»[3].

فالفنّ عنده مرتبط بالمجال التشكيلي كالرّسم والنّحت...إلخ، ويضيف إليها فنون الأدب والموسيقى.

---

[1] المرجع نفسه. الصّفحة نفسها.

[2] معنى الفنّ ، هربت ريد، تر.سامي خشبة، مرا. مصطفى حبيب، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ط، 1997، ص.10.

[3] المرجع نفسه، ص.09.

تعريف آخر للفن يرى بأنّه: « حسب الفيلسوف "لالاند" ينسب كلمة الفنّ إلى معنيين أحدهما يحيل إلى جملة العمليّات المستخدمة للوصول إلى هدف أو نتيجة معيّنة أما الثّاني فيجعل من الفنّ كلّ إنتاج للجمال في كلّ الأعمال التي يقوم بها الإنسان بوعي وتفكير عميق»[1]. والفَنُّ هو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها، ويكتسب بالدراسة والمَرَانة. وجملة القواعد الخاصّة بحرفة أو صناعة. وجملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر. ومهارة يحكمها الذوق والمواهب.(ج) فنون.(الفِنّ): يقال: فلان فِنّ عُلُوم: يحسن تحصيلها والقيام عليها.(الفَنَّان): صاحب الموهبة الفنية، كالشاعر والكاتب، والموسيقي والمصور والممثّل؛ وهو مبالغة من فنّ. و. الحمار الوحشيّ لتفنّنه في العَدْو.(الفَنِّيّ): الحاذق في حرفته» .

تتّفق التعريفات الاصطلاحيّة للفنّ على الجانب الجمالي، والإمتاعي، كما ينبغي أن يقترن هذا الفنّ بهدف وغاية يسعى إليها.

تداخل الفنون:

عرفت دراسة العلاقة بين الفنون إقبالا من قبل الباحثين والنّقاد، منذ القديم على اختلاف تخصّصاتهم واهتماماتهم، خاصة في العقود الأخيرة، بسببّ التشابك والتّعالق الذي أضحى سمة بارزة في هذا العصر في مختلف المجالات. ومن بين هذه العلاقات التي أثارت اهتمام الدّارسين والنّقاد، وأسالت الكثير من الحبر، هي علاقة الشّعر بغيره الفنون

[1] ينظر، مشكلة الفنّ، زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطّباعة، د.ط، د.ت، ص.10.

الأدبيّة، وغير الأدبيّة. «فلم يقف الشعر بمعزل عن الفنون والأنواع الأدبية المختلفة؛ فتعدد التجارب الإبداعية أحدث انزياحا بين الشعر والفنون المختلفة؛ فاستعار الشعر من الفنون الأخرى تقنياتها ووسائلها التعبيرية لعرض تلك التجارب، وربما يرجع هذا التداخل إلى ضرورة حداثية تطلبت من الذات المبدعة الولوج بخطابها الشعري إلى آفاق لم تكن تعهدها من قبل. ليبقى القصد من التداخل هو التخفيف من سلطة النوع ومسايرة النمط الحداثي الذي طال التجربة الإبداعية بكل عناصره.»[1] .

الأمر الذي جعل تجربة الشّاعر المعاصر أكثر تشابكا وتعقيدا، من أيّ وقت مضى؛ لذا «حاول شاعرنا المعاصر أن يضفي على الشّكل الفنّي لتجربته لونا من الدّراميّة والموضوعيّة، حيث استعار بعض تكنيكات الفنون الموضوعيّة الأخرى، كفنّ المسرحيّة، وفنّ القصّة، وفنّ السينما»[2]. ليترك كل فنّ أثره في غيره من الفنون التي يتداخل معها، دون أن تطمس هويةّ أي فنّ، فقد ظل لكل نوع سماته التي تميزه وتحديداته النوعية التي تفصله عن الأنواع الأخرى، وهذا إن دلّ على شيء فيدلّ على مرونة هذه الفنون، خاصة الشّعر، «فينبغي أن نعلم أنّ هذه الأنواع الأدبيّة ليست أشكالا منفصلة ولا هياكل مغلقة، وقد فُصل بعضها عن البعض الآخر، بواسطة حواجز معيّنة، كما تراءى ذلك لبوالو، وفولتير بصفة خاصّة؛ بل هي على العكس من ذلك أشكال مرنة تتقارب وتتداخل في نقاط عديدة »[3]. فهو

[1] ينظر، الشعر والفنون" دراسة مقارنة في آليات التداخل ناهد راحيل، 19 يناير 2021، https://radaarnews.com.

[2] استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص.20.

[3] الكتابة المضادة للتجنيس وإشكالية تداخل الأجناس الأدبيّة في الكتابة العربيّة المعاصر–بين التنظير النّقدي والممارسة الإبداعيّة–، كريمة رامول، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة.1، 2020/2021، ص.61.

يشير إلى انّ هذه الأجناس هي في الأصل متداخلة، وتتشابه في الغاية والرّسالة التي تتضمّنها، كما تتشارك في الجماليّة واللّذة والتأثير، التي هي أساس كل الفنون والأجناس سواء الأدبي منها، أو حتى غير الأدبي.

ونجد أنّ هناك من يعارض هذا التّداخل الفنّي، ويرى فيه ذوبانا وضياعا لهويّة الشّعر أو القصّة أو الرّواية...، أيّا كان الفن الذي انفتح على غيره وتداخل معه، كما يرون أنّه يقضي على ميزة التنوّع في حقل الأدب، باختزال فنون مختلفة في فن واحد. في حين أن أنصار التجديد يرون أنّ هذا التّداخل ضرورة ملحّة أملاها الواقع، والظروف الاجتماعيّة، والسياسيّة، والثّقافيّة السّائدة «فلم تعد نظرية الأنواع الأدبيّة تحتلّ الصدارة في الدّراسات الأدبيّة في هذا القرن، والسبب الواضح أنّ التمييز بين الأنواع الأدبيّة لم يعد ذا أهميّة في كتابات معظم كتّاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم منها يترك أو يحوّر، وتُخلق أنواع جديدة أخرى»[1].

ممّا يعني أنّ الواقع اليوم هو من يفرض على الأديب، أوالفنان –بشكل عام– نمط إبداعه؛ من خلال معطياته ومستجدّاته. خاصة باب الشّعر بالتّحديد «بفضل عناصره الأولى التي تدخل في تكوينه– الموسيقى، العاطفة، الخيال، اللّون..– يبقى يشارك كلّ نوع منه نوعا آخر ضمن حدوده في كافّة هذه الوجوه والصّفات»[2].

[1] مفاهيم نقديّة، رينيه ويليك، تر.محمد عصفور،، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978، ص.312.

[2] الشّعر والفنون الجميلة، إبراهيم العريض، دار المعارف، مصر، د.ط، 1952، ص125.

وهو ما يجعله «يقتبس أريحيته من كافة الفنون، ويصبغ روحه عليها، فلطالما سبق هذه الفنون فكرة إلى الوجود وخلّدها»[1].

لهذا استفادت القصيدة المعاصرة من كلّ هذا التّداخل والانفتاح، «فشاعت في القصيدة الحديثة تكنيكات تلك الفنون، كالحوار، وأسلوب القصّ، وتعددّ الأصوات، والمونولوج الدّاخلي والمونتاج..»[2].

[1] المرجع نفسه، ص125.

[2] استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص.20.

المبحث الثّاني: انفتاح الشّعر المعاصر على الفنون الأدبيّة

الانفتاح على فنّ السّرد:

في ظل تداخل الفنون الأدبية و انفتاحها على بعضها البعض، انتقل النص الشعري هو الآخر إلى حقول الفنون الأخرى وأفاد منها، واستثمر بعض خصائصها، واتّجه الشعر المعاصر إلى استلهام العناصر البنائية للفنون الأدبية المجاورة، وإلى استثمار طاقاتها التعبيرية، ومن أهمّ هذه الفنون الأدبية: الرّواية، القصّة، وكذا المسرحية والملحمة...إلخ. ولأنّ هذه الفنون الأدبيّة كلّها، يجمع بينها رابط واحد مشترك، هو "السّرد" ارتأينا أنّ يكون العنوان الرّئيسيّ الجامع. وقبل الخوض في انفتاح الشّعر المعاصر على السّرد، نعرّج على تعريفه، تعريفا اصطلاحيا.

مفهوم السّرد: لعلّ أبسط وأشمل تعريف، يمكن تقديمه للسّرد ينطلق من تعريفه اللّغوي*، فهو بناء عليه «فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبيّة، أو غير

* ورد في لسان العرب مادة (سَرَدَ): السَّرْدُ فِي اللُّغَةِ: تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلَى شَيْءٍ تَأْتِي بِهِ مُتَّسِقًا بَعْضُهُ فِي أَثَرِ بَعْضٍ مُتَتَابِعًا. سَرَدَ الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إِذَا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صلى

أدبيّة، يبدعه الإنسان أينما وُجد، وحيثما كان، يصرّح رولان بارت قائلا:" يمكن أن يؤدّى الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفاهيّة كانت، أو كتابيّة، وبواسطة الصّورة، ثابتة أو متحرّكة،(..)إنّه حاضر في الأسطورة، والخرافة والأمثولة، والحكاية والقصّة، والملحمة والتّاريخ، والمأساة والدّراما، والملهاة، والإيماء»[1].

فالسّرد إذا هو عرض أحداث، أو سلسلة وقائع وأخبار، بطريقة متسلسلة، ويكون هذا العرض باستعمال اللّغة أو حتى الإشارة والإيماء، وقد يكون مكتوبا أو شفاهيّا.

كما يعرّف بأنّه: « إعادة متجدّدة للحياة تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات، وأحداث وما يؤطّرهما معا من زمان، ومكان، تدخل في صراع، يحافظ على حياة السّرد، وسيرورة الحكي وفق تعدّد لغوي، وإيديولوجي، وفكري، يتّسع ليشمل خطابات متعدّدة ومختلفة»[2]. فالسّرد ليس حكرا على فنّ دون آخر، أو مقتصرا على جنس واحد، بل إنّ «السرد مرتبط بأيّ نظام لسانّي أو غير لسانيّ، وتختلف تجلّياته باختلاف النّظام الذي استعمل فيه»[3].

وكما هو معروف فإنّ فنّ السرد ليس جديدا عند العرب؛ فقد «قدّم لنا العرب منذ أقدم

الله عليه وسلم ، لَمْ يَكُنْ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا أَيْ يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وَسَرَدَ الْقُرْآنَ: تَابِعٌ قِرَاءَتَهُ فِي حَدْرٍ مِنْهُ. السَّرْدُ الْمُتَتَابِعُ. وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذَا وَالَاهُ وَتَابَعَهُ.{ لسان العرب، ابن منظور، مج.3، {باب السّين}، (مادة سَرَدَ)، ص.211.

[1] الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط.1، 1997، ص.19.

[2] بنية الزّمان والمكان في قصص الحديث النّبوي الشّريف، سهام سديرة، مذكّرة ماجستير في اللّغة والأدب،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2005/ 2006، المدخل.

[3] الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي، سعيد يقطين، ص.19.

العصور أشكالا وأنواعا سرديّة متعدّدة. وتضمّن السّرد الخطاب اليومي، والشّعر ومختلف الخطابات التي أنتجوها»[1]. فظهر في قصائدهم ومعلّقاتهم، كما هو الشّأن في «سرد "امرئ القيس" في مغامراته الغزليّة التي تحتوي على الحدث والحوار، ووصف للأطر المكانيّة والزّمانيّة»[2]. من هنا توطّدت العلاقة بين الشّعر وفنّ السّرد.

وبما أنّ انفتاح الشّعر على السّرد هو انفتاح على الفنون السّرديّة، من رواية، وقصّة وملحمة، فهو انفتاح على هذه الفنون بمعنى آخر. ذلك أنّ الرّواية في الأصل «هي سرد نثري طويل يصف شخصيات خيالية أو واقعية، وأحداثا على شكل قصة متسلسلة.»[3]، وإضافة ذلك« تعتبر أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدّد الشّخصيات وتنوّع الأحداث»[4].

فنجدّ أهمّ عنصر يقوم عليه فنّ الرّواية بالأساس هو "السّرد". وهو ما أخذته القصيدة المعاصرة في إطار انفتاحها على هذه الفنون الأدبيّة، واستثمر فيه الشّاعر المعاصر، لوعيه أنّ «السّرد هو ما ينقلّ القصيدة من الذّاتيّة إلى الموضوعيّة، ومن الغنائيّة إلى الدّراميّة، لأنّه يحكي تجربة إنسانيّة شاملة»[5]. وبتبنّي الشّاعر المعاصر لهذا الفنّ، «انفتحت القصيدة

[1] المرجع نفسه، ص.19.

[2] تداخل الأنواع الأدبيّة والفنيّة في الكتابة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، منى دوزة، رسالة دكتوراه أدب حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2017/ 2018، ص.312.

[3] محاضرة الرّواية والأجناس الأدبيّة، عبّاس عبد العالي بشير، مقياس الرّواية العربيّة، جامعة تلمسان، ص.01.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] مداخلة الحسين العربي، مناقشة مذكّرة تخرّج، ماستر أدب حديث ومعاصر، جامعة عين الذّهب، المديّة، 13 جوان2023.

المعاصرة على الإمكانات الهائلة التي يمكن أن يتيحها لها السّرد، باعتباره نوعا أدبيّا، لا يقوم هو الآخر على معيار ثابت، بل يدخل في علاقات بنيويّة مع تجدّد السّياقات»[1].

والعناصر السّرديّة البارزة التي استعارها الشّعر من فنّ السّرد تتمثل في: (الشخصّية، الزّمان، المكان، الحدث، الحوار) هذه العناصر مجتمعة أو متفرقة هي التي تصنع قدرة القصيدة التعبيرية والتصويرية؛ إذ « تتكوّن البنية السّردية للقصيدة القائمة على الحكي من جملة عناصر بنائيّة، استقتها من أجناس أدبية مجاورة، من رواية ومسرحيّة... وتتمثّل هذه العناصر أساسا في الحدث، والحوار، والفضاء والشّخصيات والزّمان، وينتج عن التّفاعل بين مختلف هذه العناصر، ما يعرف بالبناء الدّرامي للقصيدة»[2].

1/الشخصية:« إنّ الشّخصية هي عماد كلّ حكي، وأساسه الذي لا تقوم له قائمة بدونه، وتعدّ عاملا أساسيّا في عمليّة السّرد»[3]. ومن نماذج القصائد المعاصرة الّتي يظهر فيها الاعتماد على عنصر الشّخصية، ما نجده عند الشّاعر" أمل دنقل" في قصيدة (طفلتها) يقول:

« ذات يوم

كان أن شاهدها

من له أن يشتري نصف امرأة

[1] تداخل الأنواع الأدبيّة والفنيّة في الكتابة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، منى دوزة، ص.312.

[2] حركيّة البناء الفنّي للقصيدة الشّعريّة السّرديّة، محمد عروس، مجلّة مقاليد، ورقلة، ع.10، جوان 2016، ص.100.

[3] عناصر السّرد الرّوائي، رواية "السّيل" لأحمد التّوفيق أنموذجا، الجيلالي الغرّابي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط.1، 2016، ص.31.

حينما أوما لها مبتسما

فأشاحت عنه

كالمستهزئة

اشتراها في الدجى

صاغرة

زفّت السّبعة عشر... للمئة

لم يكن شاعرها فارسها

لم يكن يملك إلّا ..

التهنئة»[1] .

وكأن الشاعر في مقام سرد حكاية، أو قصّة،« فتفاعل الشعري والسردي في قصيدة واحدة أسهم في تشييد البناء النّصيّ، وتوليد مدلولاته. بإلغاء الحدود الفاصلة بين فنون القول وأجناسه الخطابية»[2]. فلو لاحظنا القصيدة جيّدا، سنجد أنّها اشتملت على الآليات السردية من زمان(ذات يوم، الدّجى)، وصراع(أوما لها، فأشاحت عنه)، وسارد وشخصيات(رجل، وامرأة)، وحوار–ولو انّه ليس حوارا صريحا– (أوما لها، فأشاحت عنه كالمستهزئة).كما تميّزت البنية السّرديّة لهذا لنّص بوجود راوٍ، يعرض لنا الحدث ويصوّر الموقف وفق رؤيته الخاصّة. فتحوّلت القصيدة إلى فضاء للحكي، وكأننّا نقرأ نصّا سرديّا، بلغة شعريّة طافحة،

[1] الأعمال الشّعريّة الكاملة، أمل دنقل، ص.45.

[2] ينظر، تفاعل الشّعر مع السّرد في نماذج من الشّعر الجزائري المعاصر، نبيلة شرارة وخالد عيقون، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، الوادي، مج.13، ع.1، 15/03/2021، ص.1493.

فيه رصد لحركة الشّخصيات، والتركيز على الحدث والزّمان، والمكان، بل وحتى الانفعالات.

2/**المكان (الفضاء)/ الزّمان:** «يعتبر الفضاء من أكثر العناصر المشكّلة للسّرد أهميّة، وهو المساحة التي تتحرّك داخلها الشّخصيات وتدور فيها الأحداث، وينقسم إلى فضاء مغلق، وفضاء مفتوح»[1].

أمّا الزّمان فهو:« هو الزّمن الذي يقدّم الرّاوي/السّارد من خلاله الأحداث، ويكون مطابقا لزمن القصّة، وفي مفهومه العامّ هو:" المادة المعنوية المجرّدة التي تتشكّل منها الحياة، فهو حيّز كلّ فعل ومجال كلّ تغيّر وحركة بالنّسبة إلى الإبداع الأدبي عامّة، والرّوائي والقصصي خاصة»[2].

ومن النّماذج الشّعريّة التي برزت فيها هذه العناصر السّرديّة قصيدة(أشياء تحدث في اللّيل)، للشّاعر "أمل دنقل"، يقول:

« رخاوة النّعاس تغمر المسافرين في قطار الليل.

.. وفي حقول قرية بعيدة

شقّ السّكون- فجأة- عواءُ ذئبٍ

وانعقد الحليب في الضّروع

وانطلقت رصاصة:

[1] عناصر السّرد الرّوائي، رواية "السّيل"لأحمد التّوفيق أنموذجا، الجيلالي الغرّابي، ص.32.

[2] ينظر، المظاهر الأساسيّة للحركة السّرديّة في النّص الرّوائي..إشكالات وتجلّيات، محمد سيف الإسلام بوفلاقة، المجلّة العربيّة، للنشر والتّرجمة، ع.561، جوان2023. https://www.arabicmagazine.net

فكفّت الأشياء- بعدها- عن الوجيب..

هنيهة، ثم استعادت نبضها الرّتيب..

وكانت اللّيلة... لا تزال مقمرة

كان النّشيد الوطني يملأ المذياع منهيا برامج المساء

وكانت الأضواء تنطفئ..»[1].

عند قراءة هذا المقطع الشعري، المتخم بالعناصر السّرديّة، نشعر وكأنّنا نطالع قصّة قصيرة، فالشّاعر حدّد لنا المكان(**القطار**)، والزّمان(**ليلا**)، الشّخصيات(**المسافرون**) والحدث(**انطلاق الرّصاصة**)، التي كسرت صمت المسافرين وغيّرت هدوء القطار ليصوّر حدث اغتيالٍ لإحدى الشّخصيات-كما يشير إلى ذلك في مطلع القصيدة- كل هذه التّقنيات السردية معا أراد الشّاعر من خلالها القول أنّ الّذي قام بهذه العمليّة ليلا، جبان لدرجة الخوف بأن يواجه في وضح النهار، إضافة إلى ذلك خائن للوطن أياً كانت صفته، لذا ذكر لنا عبارة(**كان النّشيد الوطني يملأ المذياع..**).

نموذج آخر لانفتاح القصيدة المعاصرة على فنّ السّرد وعناصر الحكي، في قصيدة **(لا أعرف الشخص الغريب)** ل"محمود درويش"، يقول:

« لا أعرف الشّخص الغريب ولا مآثره...

رأيت جنازة فمشيت خلف النّعش،

مثل الآخرين مطأطئ الرّأس احتراما. لم

[1] الأعمال الشّعريّة الكاملة، أمل دنقل، ص.169.

أجد سببا لأسأل: من هو الشّخص الغريب؟

وأين عاش، وكيف مات [فإنّ أسباب

الوفاة كثيرة من بينها وجع الحياة].

ولم أجد سببا لأسأل: من هو الشّخص الغريب

وما اسمه؟ [لا برق يلمع في اسمه]

والسّائرون وراءه، عشرون شخصا ما عداي [أنا سواي]

وتهت في قلبي على باب الكنيسة:

ربما هو كاتب، أو عامل، أو لاجئ

أو سارق أو قاتل... لا فرق،

وقد تكون جنازة الشخص الغريب جنازتي »[1].

يصوّر في هذا المقطع، نفسه يشيّع جنازة لا يعرف صاحبها، ليكتشف في الأخير أنّها جنازته، وأنّه هو ذلك المحمول على الأكتاف، «ولو قدّر لهذه الفكرة أن تولد في رأس قاص مبدع، لقدّم قصّة مذهلة، وأيّ أمر أكثر إدهاشا من أن يصادف المرء احتمال أن يخرج في جنازته؟، لذلك فإن من الخطأ الكبير ألا تنتبه في هذه القصيدة إلى عناصر السّرد التي توفّرها طرافة الفكرة»[2]. هذه العناصر من خلال تفاعلها معا في القصيدة تسهم في

[1] ديوان كزهر اللّوز أو أبعد..، محمود درويش، رياض الرّئيس للكتب والنّشر، بيروت، ط.1، سبتمبر 2005، ص.ص.67، 68.

[2] في سرديّة القصيدة الحكائيّة، (محمود درويش نموذجا)، يوسف حطيني، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، د.ط، 2010، ص.ص. 22، 23.

تحقيق جماليّة فنّية، وإضافة البعد الدّرامي للقصيدة ذلك أنّ« غنى القصيدة السردية بالحدث، والحوار، والشّخصيات، والفضاء، وصوت الراوي جعلها مجالا إبداعيا للفعل الدّرامي، والتّصوير المشهدي»[1]. وهو ما نتج عنه «حركية في البناء الفنّي للقصيدة السّردية، مما يولّد الأُلفة بين المبدع والمتلقّي، فيغدو السّامع أو القارئ للقصيدة، وكأنّه يطالع نصّا قصصيّا أو روائيّا»[2].

وبهذا يكون في انفتاح الشعر المعاصر على كل من القصة والرواية واستثمار تقنياتهما من سرد وقص(حكي) قد أفاد كثيرا وفتح أمام الشاعر المعاصر آفاقا أوسع، للتعبير عن رؤاه، ولإشراك المتلقي في نصه.

هكذا استثمر الشاعر المعاصر تقنيات السّرد وسخّرها في تطوير بنيته الشّعرية وإثرائها لتصير أكثر قدرة على التّعبير عن مقتضيات الفكرة والشعور، كما كان لهذا الانفتاح على فنّ السّرد أثره الجمالي في القصيدة المعاصرة، وهكذا أصبحت الفنون السّرديّة من قصّة ورواية وملحمة متداخلة مع الشعر بفضل مادة بنائها المشتركة؛ إذ اللّغة هي اللّبنة الأساسيّة التي تصل بين هذه الفنون الأدبيّة، في نسج حميميّ ذو فنّية عالية. لكن–مع ذلك– يبقى لكل فنٍّ أدواته الخاصة واشتراطاته الفنّية التي تميّزه عن الآخر.

الانفتاح على فن المسرحية:

[1] حركيّة البناء الفنّي للقصيدة الشّعريّة السّرديّة، محمد عروس، ص.122.

[2] المرجع نفسه، ص.122.

ومن الفنون الأدبية التي تفتح عليها الشعر المعاصر ، أيضا المسرحية ،على اعتبار صلة القرابة بين الفنين: الشعر والمسرح في بدايتهما .

تعريف المسرحية: هي« النّص الدّرامي الذي يبدعه المؤلف فهي ترتبط بالأدب بعلاقة مباشرة (...)وهذا النّص الدّرامي يتوفر على عناصر العمل الأدبي كالقصة والرواية ،فنجد فيه الحوار، اللغة ،الشخصيات ، الصراع ، الحبكة ،والأحداث»[1] وتعرف كذلك على أنها «فن أدبي يختلف ويتميّز عن الملحمة أو الشعر الغنائي

فهو خاص بقصّة تمثّل على خشبة المسرح، يقصّ قصّة ما بواسطة الأحداث والحوار ما بين الشّخصيات»[2] .

أي أنّ المسرحيّة فن من الفنون الأدبية مثلها مثل القصة والرواية، وهي النّص الأدبيّ قبل عرضه على الخشبة ويشمل جملة من العناصر كالحوار، الصراع، الأحداث الشخصيات ...الخ .

انفتاح الشعر المعاصر على فن المسرحية: انفتح الشّعر على النّص المسرحي واستثمرت عناصره من صراع وحوار وشخصيات الخ....وهو ما سمي ب:"مسرحة الشّعر"« وهو ما

[1] ينظر، الفن المسرحي كلمة وآداء ،وعلاقته بالعلوم والفنون الأخرى دليلة دالي حوليات الآداب واللغات ،جامعة محمد بوضياف المسيلة ،مج.1،ع.9، نوفمبر 2017 ،ص.90.

[2] ينظر: معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي فرنسي،عربي). مجدي وهبة ،مكتبة لبنان ط.ج،1983 ،ص.122

نتج عنه تفاعل الشّعر مع المسرحية كفن أدبي في إطار تفاعله مع كل ما يجاوره ويحيط به من الفنون الأخرى »[1].

وذلك أن المبدع يوم ينظم قصيدته يصبها« في قالب مسرحي، فلا نقول عن القصيدة أنّها منفتحة على المسرحية إن لم تكن مضيافة لخصائص هذه الأخيرة وسماتها»[2].

ومن أبرز السّمات المسرحية التي اعتمدها الشّاعر المعاصر في قصيدته نجد:

1- **سمة الحوار:** وهو «الأداة الرّئيسيّة في المسرحية، يكشف بها الكاتب عن الشّخصيات ويمضي بها الصّراع ليعبّر عن كاتبه، ولا تتحقّق حيوية الحوار إلّا حين يرتبط بالشخصيات فيدلّ عليها، فالحوار لغة الأشخاص أنفسهم»[3]. المتأمّل لهذا التعريف يجدّ أن أساس النّص المسرحي هو عنصر الحوار، بل لا وجود للمسرحية دون حوار ف«إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة حوار.. ذلك أنّ الحوار هو أداة المسرحية.. فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها»[4].

ومن نماذج تلك النصوص المعاصرة التي قامت على الحوار ما نجده في قصيدة (شيء من سيرة الطفل المشاغب)للشّاعر"عز الدين ميهوبي" يقول :

«فيسمع صوت والده

---

[1] ينظر، ندوة "مسرحة الشعر ..من القصيدة إلى المسرحية " دار الشعر بمراكش –فرقة دوز مسرح –في إطار التوطين المسرحي .موسم 2018– الخميس 18أكتوبر2018، مداخلة ياسين عدنان.

[2] ندوة "مسرحة الشعر ..من القصيدة إلى المسرحية " دار الشعر بمراكش –فرقة دوز مسرح –في إطار التوطين المسرحي .موسم 2018–مداخلة يا ياسين عدنان .

[3] فنّيات الحوار المسرحي، زاوي أسماء، مجلّة فصل الخطاب، مج.4، ع.13، مارس2016، ص.118.

[4] فن الأدب، توفيق الحكيم، دار مصر للطّباعة، د.ط، د.ت، ص.140.

محمد إنّه الوقت ..

أبي كانوا هنا، وأنا بعيد عنهم كنت ..

دع الأحلام ..

لا أيا أبي .. من الأحلام قد جئت

أما علمتني يوما ..

إذا لم تكبر الأقمار ...

يقتل ضوءها الصّمت

كفى يا ابني ..

فقد أتعبتني يا ابني »[1].

فالشاعر هنا يقدم مقطعا مسرحيا ،في قصيدة شعرية ،حيث نجد أهم سمة من سمات النص المسرحي ألا وهو الحوار بين الشخصيات داخل هذا المقطع الشعري بين الأب وابنه اللذين يتداولان الحوار ،حتى ولم نجد علامات الحوار مثل النقطتين الرئيسيتين(:) أو فعل القول. هذا الحوار هو ما سيخلق لنا صراعا وبالتالي يعطيه حبكة درامية ،ليخلق نصا شعريا ممسرحا «فمهمّة الحوار إذن ليست أن يروي ما حدث لأشخاص، ولكن مهمّته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم، أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان»[2].

[1] قرابين لميلاد الفجر ،عزالدين ميهوبي، ص:06

[2] فن الأدب، توفيق الحكيم، دار مصر للطّباعة، د.ط، د.ت، ص.140.

2/**الشخصيات:** ثاني سمة من سمات النص المسرحي، وقد ورد في تعريف الشخصية في المسرح على أنّها« الواحد من النّاس الّذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل، فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في القصة، كمنزل أو بستان»[1].

وهذه السّمة المسرحيّة أيضا استثمرها الشاعر المعاصر، ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة «بعد أن يموت الملك» للشاعر "صلاح عبد الصبور" يقول في أحد المقاطع :

« الشاعر: كانت أشعاري ترضي ما يبغيه مولاي

حين تسيل على شفتيه أو شفتي إحدى المحضيات

الملك: والآن ...

مازلت تكرّر نفس الكلمات

نفس الخطرات ونفس التشبيهات

لمَ لم تكتب شيئا أجمل من هذا الشيء الفاتر

وتلقنه للمرأة

أسبوعان الآن ،ونحن نقول

كالكأس المقلوبة.. مولاي.. كالكأس المقلوبة ..

[1] ثنائية الشخصية الثابتة: التسطيح والتكوير، https://www.alittihad.ae/article .

..مولاي

الشّاعر: معذرة يا مولاي

لكنّي قد لقّنت الأخرى كلمات مبتكرة

قد ترضي رغبتك الملكيّة

الملك: قد...قد...قد..دوما قد

لا شيء مؤكّد

سنرى ..أنتِ تعالي

«تدبّ الحياة في المرأة الثانية، ويرتفع صوت موسيقى الرّقص، يتأملها الملك، ثم يعود إليه تهلّله، ويبدأ في مراقصتها، وتصاحب المرأة الموسيقى بصوتها المنعّم»

الشاعر :"مُلَقّنا الملك في صوت خفيض"

ينزل صوتك مثل رنين الجرس الفضي المتفرد»[1].

في هذا المقطع الشعري المسرحي ،نجد بعض سمات النص المسرحي أيضا من الشخصيات الممثلة في(الشاعر، الملك) والحوار الذي دار بينهما إلى جانب (الصراع) الذي تمثل في محاولة الشاعر الإتيان بكلام جديد يثير دهشة الملك، إلى جانب سمة أخرى تمثلت في الإرشادات المسرحية (ملقنا الملك في صوت خفيض)،وهو ما ينقل القارئ للنص إلى تصور ورؤية ما يقرؤه.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، مج.3، دار العودة .بيروت ،ط.2، 1977، ص.ص.245 ،246 ،247.

حيث نجد الشخصيات البارزة بشكل واضح تتبادل أطراف الحوار، فيما بينها، وليس حوارا مسرودا كما وقع، وهو ما نقل المقطع الشعري من فضاء القصيدة الغنائيّة إلى فضاء المسرحية كنص درامي. دونما طمس لهوّيتها كنص شعري.

وبهذا نجد أن القصيدة المعاصرة قد انفتحت على جنس المسرحية واستعانت ببعض سماتها الرئيسة كالحوار، الشّخصيات، الصّراع.... هو ما كان من شأنه إثراء القصيدة والإضافة إليها وتوسيع مجالها وآفاقها.

المبحث الثّالث: انفتاح الشعر المعاصر على الفنون غير الأدبيّة

انفتاح الشعر المعاصر على فن السّنيما:

مع مرور الزّمن، وتسارع التكنولوجيّ، أصبحت الصّورة تحمل ، وتقول أكثرممّا تقوله الكلمة؛ وهو ما تطلّب من الشاعر المعاصر استعمال تقنيّات أخرى، أكثر تصويرا لانفعالاته، ومشاعره، وتجسيدها أكثر، لتكون ماثلة أمام المتلقّي، وحاضرة لديه. وهو ما استدعى الاستعانة بفنون بصريّة أخرى، على رأسها، فن السّنيما، بما يحمله من سمات وتقنيات: دراما، مونتاج، سيناريو، مشهد، تأثيث...إلخ.

والمطّلع على السّاحة الأدبيّة المعاصرة، يجد أنّ الشّعر المعاصر قد غير مفهوم الشعر العمودي. الذي كان أساسه شكل القصيدة ،ووزنها، وإيقاعها، بشكل أساسي للتأثير في المتلقّي، لكن هذا كله تلاشى، وتغيّرت المفاهيم والرؤى؛ إذ أنّ الشعر المعاصر « أضحى قادرا على التقاط المشهديّة، وخلق نقاط تماس بينه وبين الكتابة بالصّورة، وتقنيّات

التركيب، والتوليف، والحسّ البصري الطافح، خصوصا في تجارب قصيدة النثر»[1]؛ فهو شعر يعكس تجرب الشّاعر الحسّيّة، من خلال صنع مشاهد بالكلمات «حيث ينقل معنى اللّقطة من اللّغة المنطوقة، إلى لغة التعبير التّشكيليّة، فتبتعد الكلمة عن دور الشّرح المطوّل للصورة..»[2]. أي أنّ الشاعر يعمل على تجسيد معانيه، ورؤيته بشكل ملموس؛ ولا يتأتّى له ذلك إلّا بالاستعانة بمجموعة من التّقنيّات، التي تمنحها شكلا بصريّا. وهذا ما يفسّر العلاقة الوطيدة التي نشأت بين الشّر والسينما، والانفتاح بين الفنّين.

وقد جسّدت تجارب عربيّة معاصرة كثيرة، هذا الانفتاح، خاصة في المشرق العربي، في الرّبع الأخير من عشرينيّات القرن الماضي، وهي الفترة التي عرفت تحوّلات كبيرة على مختلف الأصعدة، وكان لها بالغ الأثر على تجارب الشّعراء، ليصوّروا هذا التأزم الذي تعيشه البلاد بمن فيها. و ما يعيشه الشّاعر من صراع بين واقعه، ونفسه وأحلامه، « فكان لابد للقصيدة الجيّدة أن تتسلّح بطاقاتها الإبداعيّة كلّها من أجل التعبير عن الدّاخل، في مواجهة الخارج، لذلك نجدها وقد تفاعل فيها اليومي بالذّهني، البصريّ بالسّمعي، والتّشكيلي بالشّعري، والسّردي بالمشهديّ، والنّثري بالوزنيّ»[3].

ومن هنا كان انفتاح النّص الشعري على الفنون، مستثمرا مختلف الأساليب، رغم أسبقية الشّعر على السينما، فإنّ ذلك لم يمنع من إقبال الشّعراء عليها ينهلون من سماتها،

[1] الشّعر والسينما" تفكيك علاقات ملتبسة"، عبد الحق ميفراني، موقع العربي الجديد https://www.alaraby.co. uk، 2019.

[2] جماليّات السينما في الشّعر، سيناريو كاظم الحجّاج أنموذجا، بشرى البستاني، مجلّة رسائل الشّعر، ع2، أفريل2015. ص.61.

[3] جماليّات السينما في الشّعر، سيناريو كاظم الحجّاج أنموذجا، بشرى البستاني، ص.63.

مستغلّين التقاطع بين الفنّين، المتمّثل في كونهما يسعيان إلى إثارة المتلّقي، وتفاعله مع العمل الفنّي؛ وقد استطاعت السينما التأثير على الشّعر العربي المعاصر، «من خلال أبعاد واضحة يمكن تلخيصها ببعض الإشارات، منها : الإفادة من تقنيّة الكاميرا، ويتبع ذلك من تقنيات كالمونتاج، حيث توظف تقنيتي القطع، والوصل معا من أجل تشييد صورة معيّنة»[1]، ومن هنا ظهر ما يعرف بالقصائد المشهديّة في الشعر المعاصر. ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة (مساء داخليّ_ قصيدة سيناريو_)، للشاعر" كاظم الحجاج"، يقول:

« 1

ساعة في الجدار

تشير إلى الواحدة

وبعض الزّمان...

2

زجاجة خمر على حافة المائدة

قدح يمتلئ نصفه بالنّبيذ

وتفاحة، نصف تفاحة

.... وكتاب

3

هلال بعيد

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كالطّباشير داخل سبورة من ظلام

... تؤطّره النّافذة

4

رماد السّجائر تذروه مروحة

-باستدارتها-

عن وعاء الرّماد»[1].

هذا المقطع الشّعري، يوضّح مجموعة من المشاهد المختلفة التي التقطها الشاعر بكاميرته الشّعرية مساء، وكلّ مشهد ينقل لقطات مختلفة، دون أي تعليق من الشاعر/ المصوّر الذي اكتفى بنقل الصورة كما هي ماثلة أمامه، فقد اتّخذ من الأثاث والدّيكور أداة للتعبير عن رؤيته، دون اللّجوء إلى الإفصاح المباشر؛ ليصوّر مأساة إنسانيّة مازجا «بين لغة الخطابين الشّعري والسينمائي، ومن حيث نحو اللّغة ومجازها وإيقاعها، وبين قواعد الفيلم الفنيّة في القطع، والتوليف، والإخراج الدّقيق»[2].

وجوه انفتاح الشّعر على السينما: من التّقنيات السينمائية الأكثر بروزا في الشعر المعاصر نجد:

[1] نقلا عن جماليات السينما في الشّعر، سيناريو كاظم الحجّاج أنموذجا، بشرى البستاني، ص. 65.

[2] المرجع نفسه، ص. 70.

تقنية المونتاج: وقد ورد في تعريفه أنّه «لفظ مأخوذ من الفرنسيّة(montage) ومعناه التركيب والتوليف، ويقصد به فنّ أو تقنيّة اختيار، وترتيب المشاهد، وطولها على شاشة السينما؛ ويقوم على الرّبط بين عناصر متعدّدة لتكوين مجموع متكامل»[1].

كما يعني أيضا« ترتيب مجموعة من اللّقطات السينمائية، على نحو معيّن بحيث تعطي هذه اللّقطات – من خلال هذا التّرتيب– معنى خاصّا لم تكن لتعطيه لو رتّبت بطريقة مختلفة، أو قدّمت منفردة(...) وهو القوّة الخلاقة في الحقيقة السنيمائيّة»[2]. ومنه نجد أنّ المونتاج هو تدوير للمشاهد واللّقطات الخام، وهو ما يعطي بعدا جماليا وتأثيرا قويا، ومن دونه تكون الصورة جامدة.

وقد استعان الشاعر المعاصر بهذه التقنيّة السنيمائيّة في قصائده، وهو ما جعلها تبدو كعرض ينقل لنا الصّورة بكل تفاصيلها، « كأنّه شريط فيلمي يلاحظ ترتيبه وتناسب اللقطات الشبيهة بالمعاني المطروحة(...) وكما أنّ الكلمة لها دلالتها المعجميّة، كذلك كلّ لقطة لها دلالتها المشهديّة والمعجميّة»[3]. وذلك لأنّ « الصورة التي يصوّرها الشّاعر المعاصر ليست صورا ثابتا، دون حراك، بل هي ديناميّة تظلّ حيّة في خيال القارئ ومتحرّكة تماما كالشّريط

[1] التّداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السنيمائي في نماذج من الشعر العربي، محمد آيت ميهوب، مجلّة أفكار ثقافة وفنون، ع361، 2019 ، ص.27 .

[2] عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنّشر، القاهرة، ط.4، 2002، ص.215

[3] أسلوب المونتاج السنيمائي في شعر عدنان الصّائغ، زينب دريانود و رسول بلاوي، بحوث في اللّغة العربيّة، نصف سنوية عملية محكمة، لكليّة اللّغات الأجنبيّة، إيران، ع.21، 1441هـ، ص.123.

السّنيمائي»[1]. أي أنّ استثمار هذه التقنيّة بالذّات كان له دور بارز في حركيّة النّص الشّعري وفاعليته، وزيادة القدرة على التّفاعل معه بشكل أكبر.

وكما سبقت الإشارة فإنّ تنفيذ تقنيّة المونتاج في السنيما، تتمّ من خلال أساليب هي « التماثل، التّناقض، أو الترابط، ...إلخ ليخلق تأثيرات متباينة لدى المتلقّي من خلالها وهي نفسها التّقنيات التي استثمرها الشّاعر المعاصر في قصيدته ليحرّك ذوات القرّاء ويبعد عنهم الرّتابة والنّمطيّة المعتادة»[2]. وتقوم هذه الأساليب على « تقديم حدثين متماثلين وإن لم تكن بينهما علاقة، أو تقديم مجموعة من اللّقطات المتتالية، التي يربطها موضوع واحد وهو ما يسمّى بالترابط أو التكرار أيضا، ويعني تكرار لقطة معيّنة، إلحاحا على الفكرة التي تحملها، وهو ما يقابله عند الشّاعر المعاصر تقنيّة المفارقة التّصويرية، المعروف بالمونتاج القائم على التناقض وغيرها»[3]. ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة(مدينة) للشّاعر عدنان الصّائغ، يقول:

« تتمطّى المدينة في الفجر

ناعسة،

بثياب الضّباب الشّفيفة

والكسل العذب .....

---

[1] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] ينظر فن السّنيما، رودلف آرنهيم، تر. عبد العزيز فهمي و صلاح التّهامي، المؤسسة المصريّة العامّة للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص.95 .

[3] ينظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص.216.

تفتح شبّاكها

لرذاذ الصّباح اللّذيذ

وإذا انشغلت بتأمّل لغط العصافير فوق الغصون

وأحسّت دبيب الشوارع بالعابرين

سوف تحمل مسرعة،

.. يومها

.. وحقيبتها

وتضيع بموج الزّحام

.....

.....»[1].

فقد استثمر الشّاعر أسلوب المونتاج التّتابعي، وكأنه ينقل لنا صورة المدينة من مكان مرتفع، بآلة تصوير، راصدا أجواء هذه المدينة، وما فيها من ضباب وقت الفجر وأصوات العصافير، ومن ثمّ اكتظاظ الشّوارع بالعابرين صباحا، ثمّ ينتقل مباشرة بعدسته لتصوير المدينة مساء، معتمدا تقنية الحذف لتلخيص الوقت، يقول في المقطع التالي:

« في المساء الأخير

ستجلس متعبة

[1] الأعمال الشّعرية الكاملة، عدنان الصائغ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2004، ص.522.

قرب مصباحها

وتشيّع فوق رصيف انكساراتها، آخر الرّاحلين

ستحصي مرارتها، والنّقود

ورجع غناء السّكارى على بابها

لذلك كانت تغطّي تجاعيدها بالمساحيق

والدّمعة الذّابلة

وتذوب أمام المرايا..... ببطء»[1].

تتكوّن القصيدة من مشهدين، مشهد الصباح، والمساء، وقد صوّر فيهما الشّاعر المكان الذي تمّ فيه تصوير اللّقطات والمشاهد، أي المدينة، كما حدّد لنا زمان التصوير، بداية بوقت الفجر، ثم وقت الصباح، وأخيرا المساء؛ بهذا تجوب الكاميرا سماء المدينة قبل طلوع الشّمس بقليل، ثم تهبط العدسة، نحو شوارع الكاميرا، ثمّ وبحركة سريعة، ودون انتباه منّا يتجاوز كلّ التفاصيل، لينتقل إلى المشهد الأخير في يوم هذه المدينة، متعمّدا الحذف لكلّ ما رآه زائدا، دون أن يخلّ هذا الحذف بربط اللّقطات ببعضها البعض، بشكل تتابعي، « ويأتي بعمليات الترقيم لتتبنى تقنيّة القطع والحذف في آن واحد»[2].

[1] الأعمال الشّعرية الكاملة، عدنان الصّائغ، ص.ص. 522، 523.

[2] ينظر أسلوب المونتاج السّنيمائي في شعر عدنان الصّائغ، زينب دريادو و رسول بلاوي، ص.126.

وبهذا تحوّل الشاعر إلى مخرج سنيمائيّ، لينتقل بقصيدته من الكتابة اللّغويّة، إلى التّصوير الفيلمي، بخفّة ودقّة عاليتين، ليجعل القارئ ينتقل من لقطة إلى أخرى، دون شعور بفراغ، أو فجوات بينها.

وهو أيضا ما نجده عند الشّاعر صلاح عبد الصّبور، الذي اعتمد كثيرا على تقنيّات السّنيما، في قصائده، خاصة تقنية المونتاج المبني على الرّبط بين اللّقطات المتناثرة، تماما مثل ما نجده في التصوير السنيمائي، بطريقة ذكيّة ومتقنة، كما في قصيدة (أبي)، يقول:

« مطر يهمي، وبرد، وضبابْ

ورعود قاصفةْ

قطّة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتعاوى

مطر يهمي، وبرد، وضباب

وأتينا بوعاء حجري

وملأناه ترابا وخشبْ

وجلسنا

نأكل الخبز

المقدّد

وضحكنا لفكاهة

قالها جدّي العجوز

وتسلّل

من ضياء الشّمس موعد

وبأقدام تجرّ الأحذية

وتدقّ الأرض في وقع منفّر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي »[1].

فالشاعر بعدما بدأ المشهد بتصوير السماء وما فيها من رعود، ورياح، وأمطار، نزل بكاميرته نحو الأرض بهدوء تام؛ لينقل صورة القطّة وفزعها، ومن ثمّ انتقل إلى مشهد اجتماعه هو وأسرته المأساويّ، ولكنّهم رغم ذلك يضحكون لدعابات جدّهم، ثمّ بعد طرق الباب ينتقل إلى لقطة أخرى، «وأنت تقرأ هذه الأسطر، تشعر وكأنها ماثلة أمامك، أو كأنّك تشاهدها من عدسة تصوير، وليست مجسّدة فقط ومستقرّة في أسطر شعريّة»[2].

وبهذا فإنّ الشّاعر المعاصر قد أصبح واعيا بقيمة هذه التقنيات وأثرها في تحريك وإثارة المتلقي، وهو نفس ما تهدف إليه السنيما في الأخير.

ومن الشّعراء الذين استثمروا تقنيّة المونتاج، الشاعر أمل دنقل، وبالتّحديد المونتاج المتوازي أي «تقديم حدثين متوازيين، متداخلين، بحيث تقدّم لقطة من هذا ولقطة من ذاك

[1] ديوان صلاح عبد الصّبور، دار العودة، بيروت، ط.1، 1972، ص.ص.24،25.

[2] من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المونولوج، المونتاج، التضمين، جبرا إبراهيم جبرا، مجلّة الآداب الشّهرية، بيروت، 1966،ص.ص.60،61.

على التّبادل»[1].وكأنّه مزج بين حدثين، ليظهرا وكأنّهما حدث واحد. ولنأخذ نموذجا من قصيدة (كلمات سبارتاكوس* الأخيرة)، يقول:

« معلّق أنا مشانق الصّباح

وجبهتي – بالموت– محنيّة

لأنني لم أحنها .. حيّة!

يا إخوتي الذّين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر:

لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنّكم معلّقون جانبي... على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربما.. التقت عيونكم بالموت في عينيّ

يبتسم الفناء داخلي.. لأنّكم رفعتم رأسكم.. مرهْ»[2].

نلاحظ أنّ الشّاعر قد مزج هنا بين حدثين متوازيين هما صورة الشخصية المحورية، وهي معلّقة في الصباح وصورة الإخوة، وهيئتهم؛« ويعدّ هذا المشهد الافتتاحي مشهدا داخليا

[1] عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، علي عشري زايد، ص.216.

*أحد المصارعين القدامى، أسر من قبل الرّومان، ليصبح عبدا لديهم، تعلّم مصارعة الوحوش، وتفوّق فيها، ما جعل العبيد ينضوون تحت لوائه ويطالبون بزعامته لهم، وهو ما أثار حنق الرّومان، فقتل، وصلب جميع أتباعه، ليكونوا عبرة لغيرهم. ينظر http://www.livius.org/so-st/spartacus/spartacus.html

[2] الأعمال الشّعرية الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مربولي، القاهرة، ط.3، 1987م، ص.110.

– بلغة السّنيما– يرتكز في بدايته على الإيحاء، عبر استنطاق المشهد لملامح صورة بصرية، يلجأ الشاعر إلى ربط سياقات سرديّة ترتكز على التّمايز الشّكلي، عبر الانتقال من (السكونية) في اللّقطة الأولى ، إلى (الحركية) في اللّقطة الثّانية»[1].

يقول "عدنان الصائغ" في قصيدته (كوابيس):

«مرّت مفرزة الإعدام

أمام نافذتها

فاختلج قلبها، كعصفور مبلل بالزئبق

_إلى أين يسرعون بخطاهم الحديديّة؟!

تناهى إلى سمعها

الإيقاع الأسود

يرتقي السّلالم

درجة، درجة

_ لقد أخذوه قبل عام! ...»[2].

فالشاعر هنا يمزج بين مشهدين متناقضين، دون أن يحدث ذلك نشازا لدى المتلقّي، بحيث وحّد بينهما في مشهد واحد، مستخدما تقنيّة المونتاج؛ ففي المشهد الأوّل مرّ الجنود

[1] الصورة الشعرية السنيمائية عند أمل دنقل، جليد أحمد، مجلّة تنوير، جامعة معسكر، ع.6، جوان 2016، ص.44.

[2] الأعمال الشّعرية الكاملة، عدنان الصّائغ، ص.188.

أمام نافذتها بخطى مسرعة يقتادون شخصا نحو منصّة الإعدام؛ لنجد أننا أمام مشهد آخر لهذا الشّخص وهو يرتقي السلالم قبل إعدامه، بل قبل سنة من إعدامه.

لنجد أنّ هذه التقنيّة –المونتاج– بمختلف الأساليب التي تنفّذ من خلالها، من تماثل، أو ترابط، أو غيرها قد استثمرت بكثرة من قبل الشعراء المعاصرين. ممّا أثرى القصيدة المعاصرة ووسّع آفاقها أكثر، إضافة إلى البعد الجمالي لهذه التقنية.

تقنيّة السيناريو السّنيمائي: هو إحدى التقنيات السنيمائية التي استثمرها الشّعر المعاصر، واستفاد منها في انفتاحه على فن السنيما، وإثراء القصيدة المعاصرة.

ولأن المصطلح ليس عربيا، وليس من حقل الأدب و الشّعر، فليس من اليسير –طبعا– تحديد مفهومه بالضبط، لذا سنعرض بعض التحديدات التي من شأنها توضيح الرؤية، وتبيان العلاقة التي ربطت بينه وبين القصيدة المعاصرة.

ورد في تعريفه أنه« مشتق من الكلمة الإغريقية(scena) التي تعني المنظر، ثم انتشرت هذه الكلمة إلى اللّغات الأوروبية الأخرى، في القرن التّاسع عشر؛ لتعني نصّ المسرحيّة المرفق بها تعليمات المخرج الفنيّة، من حيث المناظر والإضاءة، ونظام الحركة، وكيفيّة الأداء التمثيلي. وحينما ظهرت القصّة السنيمائيّة، ظهرت هذه الكلمة لتعني نصّ الفيلم المعالج، بالكتابة الوصفيّة البصريّة، عن طريق المشاهد المتتابعة، ووصف الخلفيات، وطريقة العرض، أي خطة الفيلم كاملة بما في ذلك الحوار »[1].

[1] ينظر التقنيات الدّرامية والسنيمائية في البناء الشعري المعاصر، محمّد عجور، دراسة نقديّة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات المتحدّة، ط.1، 2010، ص.213.

كما يقصد بفنّ السيناريو« إعداد القصّة للإنتاج الخيالي، بالعمل على تحويلها، وتشكيلها وتقسيمها إلى مناظر وفصول، و تقسيم الفصول إلى مشاهد، وتقسيم المشاهد إلى لقطات عديدة »[1].

أيضا من تعريفاته أنّه « عمليّة إعداد القصّة لتصبح فيلما، وتحويلها إلى مناظر ولقطات، وتحديد التفاصيل بكلّ لقطة، من ديكورات، وتوقيت وغير ذلك. ممّا تستلزمه عملية تحويل القصّة من عمل مقروء إلى عمل مُشاهد»[2] .

والأمر نفسه الذي تمّ مع فن القصّة، حدث مع القصيدة المعاصرة بحيث تم التعامل معها كنّص معدّ للمشاهدة لا لمجرّد القراءة، فنجد أن الشاعر في بناء قصائده « يحوّلها إلى مجموعة من المشاهد واللّقطات، أو اللّوحات؛ بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سنيمائي»[3]. وهو ما أضفى على النّص حركية وفاعلية.

فتمّ تطويع تقنيّة السيناريو السينمائي حسبما يتماشى وطبيعة القصيدة الشعريّة المعاصرة، « وقد رأى الشّعراء المحدثون في تخطيط السيناريو عنصرا يمكن الإفادة منه في تطوير القوالب الشّعرية، وإثراء طرائق تشكيل وبناء القصائد؛ فلجؤوا إلى توظيفه في بعض القصائد»[4].

---

[1] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950_2004)، محمّد الصفرانيّ، النّادي الأدبي بالريّاض، ط.1، 2008، ص.248.

[2] عن بناء القصيدة العربيّة المعاصرة، علي عشري زايد، ص.221.

[3] المرجع نفسه، ص.222.

[4] التقنيات الدّرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، محمّد عجور، ص.215.

طرائق توظيف الشعر المعاصر لتقنيّة السيناريو: بعد أن وعى الشاعر المعاصر للقيمة الفنيّة لهذه التقنيّة في إثراء الشعر، عمد إلى تطويعها بما يناسب تجربته الشّعرية، على النّحو التّالي:

أ- **الشّكل المتوازي:** «القائم على اللّقطات النهارية الخارجيّة، يستعين الشاعر باللّقطات التي تصوّر خارجا، في الطّرقات، والشوارع، والبحار وغيرها بعيدا عن أيّ شيء مصنّع أو مغلق»[1]؛ بل في فضاء مفتوح وطبيعي. أي يعتمد على المناظر الطّبيعيّة المفتوحة في بناء لقطاته. ويظهر ذلك في قصيدة للشّاعر "محمّد الظّاهر" في قصيدته (قمر المذبحة، يمامة الوطن)، يقول:

« مشهد "1"

الكاميرا في حركة بانوراميّة ،

بلقطة عاديّة لطفل رثّ الثّياب

يركض ويتعثّر، ثمّ يعاود الرّكض،

والكاميرا تتابعه خلال عمليّة الرّكض، يتوقّف فجأة أمام تقاطع طرق.

الكاميرا في حركة "زوم إن" سريعة على إشارتي الاتجاه ووجه الطفل

النابض بالرّعب

انتركات بين وجه الطفل وإشارتي الاتجاه. تثبت اللّقطة على الخلفية السابقة

ينزل عنوان: " صبرا تقاطع شارعين على جسد

[1] ينظر، التقنيات الدّرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، محمّد عجور، ص.216.

محمود درويش

• •

غناء جماعي

نجيء المدينة من كمّ قمصانها

ومن صلب أرحامهم

لنقطف من جرحهم زهرة الأقحوان

ونرفعها بيرقا أو سلاحا

ونطلق أعضاءنا في الجهات

طيورا على الماء

رفّ حمام على حاجز عسكري قديم

وأغنية ذاهلة

• •

وصف خارجيّ

بين الأزقة يعدو الرّصاص

يميل إلى القلب

بين الثّقوب وبين النّوافذ

يعدو

لم يبتكر بيته بعد

لم يعط ما عنده للرّصيف»[1].

أفاد الشّاعر هنا في هذا المقطع، من تقنيّة السيناريو، وقد وضع رقما للمشاهد، ووضّح حركة الكاميرا، في الفضاء الذي حدّده، كما اعتمد نقل الصورة من أعلى إلى أسفل، وهو ما جعل المشهد يوحي بالضياع، والارتباك والضّعف، وهي تقنيّة معتمدة بكثرة في السّنيما، ليصوّر ضعف شخصية الطّفل والتّيه الذي يعيشه، وعجزه عن مواجهة ما يمرّ بيه.

كما نلاحظ استعمال الشّاعر لمصطلحات سنيمائيّة مثل(بانوراميّة، الكاميرا، زووم إن، ..)، مثل ما نجده عند الشّاعر " بلند الحيدري" في قصيدة (حلم من أربع لقطات)، يقول :

« لقطة أولى:

تفترش الشّاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدّة أسنان

ويغور اللّون الأخضر في كلّ الألوان

لقطة ثانيّة

[1] قمر المذبحة، يمامة الوطن، محمّد الظّاهر، نشرت بمجلّة الدّوحة الشّهرية، قطر، ع.95، نوفمبر 1983، ص.32.

رجلان تجوسان اللّيل بلا صوت

الظّلمة توحي بالموت

تلتمع السّكين

تتجمّع في النّصل رؤى السّنين

وسنين

وبلا صوت

تنطبق الشّفتان

لقطة ثالثة

اسم المخرج ... أنت... أنا ...هم

اسم المنتج... أنت ...أنا... هم

اسم المتفرّج...أنت ...أنا... هم

والشّاشة فسحة حلم

والقاتل والمقتول، أنا

لاشيء سوى أنا

معنى

يتململ في قطرة دمّ

لقطة رابعة– تصوير من الخارج

سقط الفيلم

فرّ المخرج من باب خلفيّ

بصق المتفرّج في كفّي

سقط الفيلم

أربع لقطات غرقت في نقطة دمّ

.....

ولكنّي أنا المخرج

والمنتج

والمتفرّج

لا أملك من الدّنيا إلّا...»[1].

فنلاحظ أنّ الشاعر قد بنى قصيدته على مفردات من حقل السّنيما، لا الأدب، بداية من العنوان" لقطات" وهي نموذج للقصيدة العربيّة التي «حاولت بالفعل أن تستعير الشّكل السينمائي(...) مستخدمة المصطلحات السينمائيّة، فجاء القصيدة أشبه ما تكون بسيناريو قصير في أربع لقطات، تقدّم كل لقطة صورة مختلفة، عن باقي اللّقطات»[2]. وكل هذا جاء

[1] الأعمال الشّعريّة الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصّباح، الكويت، ط.1، 1992، ص.ص.553، 554، 555.

[2] ينظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص.221.و

عن وعي من الشاعر، وليس اعتباطيا« وهو ما يشير إلى مقصدية النّص؛ في اعتماد تقنية معيّنة من تقنيات السينما بوعي يطرح الحدث من خلال مشاهد»[1].

وها هو" محمود درويش" يسم قصيدة له بعنوان (سيناريو جاهز)، يقول:

« لنفترض الآن أنّا سقطنا،

أنا والعدو،

سقطنا من الجوّ

في حفرة...

فماذا سيحدث؟/

سيناريو جاهز

في البداية ننتظر الحظّ...

قد يعثر المنقذون علينا هنا

وتمدّون حبل النّجاة لنا

فيقول: أنا أوّلا

وأقول: أنا أوّلا

ويشتمني وأشتمه

دون جدوى»[2].

[1] جماليات السينما في الشّعر، _سيناريو كاظم الحجاج أنموذجا_، بشرى البستاني، ص.ص.61، 62.

[2] الأعمال الكاملة، محمود درويش، إع. علي مولاي، منتدى مكتبة الإسكندريّة، د.ط، د.ت، ص.44.

إضافة إلى ذلك من سمات هذه التقنيّة السينمائيّة، لجوء الشّاعر إلى«وصف الأحداث بطريقة بصريّة وكأنها مرئيّة. وأيضا اعتماد ما يقوم به السيناريست الذي يضع جملا وإرشادات هامشيّة؛ لمساعدة المخرج والممثلين، لتصوّر المشهد قبل تمثيله»[1]. وهو تجسّده قصيدة (أنا هولاكو)، للشاعر " عدنان الصّائغ"، يقول:

«قادني الحّراس إلى هولاكو

كان متربّعا على عرشه الضّخم

وبين يديه حشد من الوزراء والشّعراء والجواري

سألني لماذا لم تمدحني

ارتجفت مرتبكا هلعا: يا سيدي أنا شاعر قصيدة نثر

ابتسم واثقا مهيبا

لا يهمّك ذلك»[2].

يقوم الشّاعر بوظيفة المخرج السينمائي موظّفا تقنية السيناريو، مستخدما كلمات تدلّ على الحركة(قادني)، وما فيه دلالة على الانفعال(ارتجفت، هلعا، مرتبكا، واثقا، مبتسما..). فقام « بجمع المعلومات والبيانات، من خلال وصف الحالات التي تمرّ بها كلّ من الشخصيات، كما في كراسة السيناريو، بحيث وضعنا أمام مشهد بصري»[3].

[1] ينظر مراحل تكوين تقنيّة السيناريو السينمائي في بنية أشعار عدنان الصّائغ، زينب دريانود ورسول بلاوي، ص. 333.
[2] الأعمال الشّعرية الكاملة، عدنان الصّائغ، ص.81.
[3] مراحل تكوين تقنية السيناريو السينمائي في بنية أشعار عدنان الصّائغ، زينب دريانود و رسول بلاوي، ص.334.

ب/ سيناريو تخطيط المشاهد: ويقصد به« الجزء من الشّريط الذي يتضمّن ويسرد جانبا من أحداث القصّة المصوّرة، والمشهد الواحد يشبه الفصل في الكتاب. ويتكوّن من لقطات مرتبطة ببعضها؛ أي مجموعة من القطعات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينها جميعا، وتخطيط المشاهد عبارة عن قائمة محكمة تصف المشاهد التي يتضمّنها الفيلم»[1].

وفي النّصوص الشعرية المعاصرة نجد وصفا لزمان ومكان التّصوير إلى جانب وصف هيئة المؤدّين، وأوضاعهم النّفسيّة، استعدادا لإنجاز اللّقطة، ومن هذه النّصوص نص الشاعر "البيّاتي" بعنوان(قصائد إلى يافا)، «الذي يقسّمه إلى خمسة مشاهد تصويريّة ، يربط بينها عنصر مشترك؛ يتمثّل في " الهمّ الفلسطينيّ"، ويطلق على كلّ مشهد اسما مستقلّا يميّزه عن غيره من المشاهد، ثمّ يخطّط كلّ مشهد بوصف ما تتطلّبه عمليّة تصوير لقطاته»[2]. يقول:

«1- أغنيّة

(يافا) يسوعك في القيود

عار، تمزّقه الخناجر عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي،

وخفّاش يطير

[1] كتابة السيناريو للسينما، داويت سوين، تر. أحمد الحضري، دار الطنّاني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.2، 2010، ص.62.

[2] التّشكيل البصري في الشّعر الحديث(1950- 2004)، محمّد الصفرانيّ، ص.ص.268، 269.

يا وردة حمراء يا مطر االرّبيع

قالوا وفي عينيك يحتضر النّهار

وتجفّ، رغم تعاسة القلب، الدّموع

قالوا : ((تمتع من شميم،

عرار نجد، يارفيق))

فبكيت من عاري:

((فما بعد العشيّة من عرار))

فالباب أوصده (يهوذا) والطّريق

خال، وموتاك الصغار

بلا قبور، يأكلون

أكبادهم على رصيفك يهجعون»[1].

يصف الشّاعر مكان التّصوير المتمثّل في مدينة يافا الفلسطينيّة، وقبابها، كما يصف شخصيات المشهد، وهيئاتهم، كاليسوع، والأطفال، «ثمّ تنتقل الكاميرا إلى المشهد الثّاني(...) وفيه يصف الشّاعر هيئة أهل يافا، مغيّرا مكان التّصوير، بعد أن شرّدهم العدو إلى أطراف المدينة، وضرب عليها أسلاكا شائكة تمنعهم من دخولها»[2]. يقول في المشهد الثّاني:

« 2- أسلاك شائكة

[1] الأعمال الشّعرية الكاملة، عبد الوهّاب البيّاتي، المؤسسّة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، د.ط، 1995، ج.1، ص.192.

[2] التشكيل البصري في الشّعر الحديث (1950-2004)، محمّد الصّفرانيّ، ص.269.

صيحات حارسة الكروم

في اللّيل توقظني

فأسمع وهوهات

ريح الشّمال

في غابة الزيتون ناحبة، على سمعي تعيد

مأساة شعبي الصامد المقهور

مأساة الضياع

وكأنّ معركة تدور

بيني وبين الموت في صمت وإصرار حزين

أنّا لن نموت

مادام في مصباح ليل اللّاجئين

زيت ونار، عبر مقبرة الحدود

حيث الخيام الباليات

كأنّها في الرّيح لافتة تشير

إلى طريق العودة الدّامي القريبْ»[1].

ويواصل التخطيط لمشاهده على هذا النّحو، واصفا الأماكن التي تأتي عليها الكاميرا (الخيام الباليات، غابة الزّيتون' اللّاجئين..) وهو تصوير خطّط له الشّاعر/

[1] الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البيّاتي، ص.194.

السيناريست، فالكاميرا تقع على الصورة التي يريد إيصالها للمتلقي بصريّا.

ج- تقنيّة السيناريو التنفيذي: ويراد به « الصّياغة النهائيّة للقصّة في القالب الفنّي المتكامل المعدّ للتنفيذ، حيث يتضمّن توقيتا للّقطات وتصويرها، وعمل المناظر والحوار والمؤثّرات الصّوتية، وشكل الموسيقى التصويرية»[1].

وتقوم هذه التقنية على التّخطيط التّفصيلي للفيلم المقترح مع وصف جانبي لكلّ لقطة يتضمنها الفيلم، وتعدّ تجربة محمّد الظاهر في قصيدة (سيناريو) -التي سبق الإشارة إليها- أكثر نموذج شعري معاصر تجسّدت فيها هذه التقنية.

تقنيّات التصوير السينمائي في الشعر المعاصر: يعدّ التصوير من أهمّ مقوّمات فن السينما، ومن دون صورة لا وجود لهذا الفنّ أصلا؛ على اعتبار أنّ «السينما هي فن الصور المتحرّكة الأوّل، فالصور تمثّل أهمّ عناصرها، ومن المكن أن نشاهد فيلما صامتا؛ كما كان يحدث عند نشأة السينما، لكننا لا نستطيع العكس »[2] .

وقد استعان الشعراء المعاصرون بهذه التقنيّة، من خلال اعتماد ما يعرف بزوايا التّصوير، من أجل لفت انتباه المتلقيّ إلى صورة معيّنة، وهو ما أعطى للنّص المعاصر قيمة كبرى؛ إذ لا يخفى على أحد تأثير الصورة في النّفس، وزيادة الدقّة في التصوير وتدقيق المعنى.

[1] مراحل تكوين تقنية السيناريو السينمائي في بنية أشعار عدنان الصّائغ، زينب درياندو و رسول بلاوي، ص. 337.

[2] التّقنيات الدّراميّة والسينمائيّة في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، ص.337.

ومن بين تقنيات التصوير التي استثمرها الشّعراء بقوّة، اللّقطة السينمائيّة بأنواعها، وفي تعريف اللّقطة نجد أنّ « مفهومها يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة. التي تعرّف بأنّها أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكوّن منها صورة شعريّة، ممثّلة لقطة فنيّة تصويريّة خاطفة »[1]. أي أن القصيدة المعاصرة أخذت من الفيلم السينمائي خاصيّة اللّقطة، لنتحصّل على نصوص مكوّنة من مجموعة صور/ لقطات شعرية متضامة إلى بعضها البعض.

وكما هو معلوم أنّ« الفنّ السّابع ينطوي على أنواع مختلفة من اللّقطات ، كاللّقطة البعيدة جدّا، واللّقطة البعيدة، واللّقطة الكاملة، واللّقطة المتوسّطة، واللّقطة القريبة جدّا، واللّقطة القريبة...»[2]. وسنكتفي هنا ببعض هذه اللّقطات، التي كثر استثمارها لدى الشعراء المعاصرين:

- **اللّقطة البعيدة:** ويقصد بها «اللّقطة التي تبتعد عن الكادر إلى حدّ ما، لتكون شاملة، وتكشف كلّ جسد الشّخصيّة في الكادر»[3]؛ أي أن يبتعد المصوّر بالكاميرا بعيدا عن الإطار بمسافة تسمح ببروز جسد الشّخصية كاملا؛ فهي« مأخوذة من مسافة بعيدة، وتعرض رقعة منبسطة من الأرض، أو مساحة كبيرة من المنظر العام في الطّبيعة الممتدّة أمام العين»[4]. ومن النّصوص التي استثمرت هذه الخاصيّة، قصيدة (المومس العمياء)، " للسيّاب"، يقول :

« الحارس المكدود يعبر

---

[1] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، محمد الصفراني، ص.231.

[2] التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، أميمة عبد السّلام الرّواشدة، دراسات وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط.1، 20015، ص.225.

[3] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، محمد الصفراني، ص.236.

[4] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، محمد الصفراني ، ص.236.

والبغايا متعبات

النّوم في أحداقهن يرفّ كالطّير السّجين

وعلى الشّفاه أو الجبين

تترنّح البسمات، والأصباغ ثكلى باكيات

متعثّرات بالعيون وبالخطى والقهقهات،

وكأنّ عارية الصّدور

أوصال جنديّ قتيل كلّلوها بالزّهور

وكأنّها درج إلى الشّهوات

تزحمه الثّغور

حتى يهدم أو يكاد . سوى بقايا من صخور»[1].

اعتمد الشّاعر الابتعاد عن الإطار المراد تصويره، ليقدّم لقطة شاملة، تكشف عن جسد شخصيّة (الحارس، البغايا..) متتبّعا حركتهم، كما صوّر ما في المبنى من أثاث، ومستلزمات. لكن لم يركّز عليها كثيرا، وذلك «ليترك المتلقّي يركّز انتباهه على كلّ ممثّل في المشهد على انفراد»[2].

اللّقطة البعيدة جدّا: هناك من يجعل اللّقطة البعيدة ، والبعيدة جدّا شيئا واحدا. لاشتراكهما في الخصائص والمميّزات إلى حدّ كبير. ولكنّنا سنأخذ برأي من يفصل بينهما. وذلك لأنّ

[1] ديوان بدر شاكر السّياب، دار العودة بيروت، د.ط، 2016، مج.2، ص.146.

[2] ينظر التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.237.

هذه اللّقطة تتيح للمتلقّي رؤية كل إطار الصّورة بما فيه من تفاصيل، فهو يلتقطها من مسافة بعيدة جدّا. ومثل ذلك ما نجده في قصيدة للشّاعر " أمل دنقل" بعنوان (مقابلة خاصة مع ابن نوح) يقول:

« جاء طوفان نوح

... .

المدينة تغرق شيئا فشيئا

تفرّ العصافير،

والماء يعلو.

على درجات البيوت- الحوانيت_مبنى البريد- البنوك

التماثيل(أجدادنا الخالدين)- المعابد- أجولة القمح- مستشفيات الولادة-

بوابة السّجن- دار الولاية-أروقة الثكنات الحصينة.

العصافير تجلو ..

رويدا..

رويدا..

ويطفو الإوز على الماء

يطفو الأثاث»[1].

[1] الأعمال الشّعريّة الكاملة، أمل دنقل، ص.393.

يحلّق الشّاعر في هذا المقطع إلى أبعد نقطة تتيح له تصوير المدينة بأكملها، هو ما أتاح له رؤية كلّ زاوية وكلّ بقعة في هذه المدينة وهي تغرق؛« لذلك اتّضحت معه كلّ موجودات المدينة: البيوت، الحوانيت، مركز البريد، البنوك، التماثيل، المعابد، ..إلخ، فألقى نظرة على المدينة بكلّ تفاصيلها»[1]. وكأنّه ينظر إليها من عليّ.

اللّقطة المتوسّطة: وهي بين اللّقطة القريبة والبعيدة، وتعرّف بأنّها«لقطة للموضوع (...) نرى فيها الشيء أو الحركة في حدّ ذاته، بأقلّ التفات إلى ما يحيط به»[2]. وقد استثمر الشاعر " صلاح عبد الصّبور" هذا النّوع من اللّقطات في قصيدته (شنق زهران)، يقول:

« من آذان الظّهر حتّى اللّيل... يااللهْ

في نصف نـهارْ

كلّ هذي المحن الصّماء في نصف نـهارْ

مذ تدلّى رأس زهران الوديع

كان زهران غلاما

أمّه سمراء، والأب مولّد

وبعينيه وسامة

وعلى الصّدغ حمامه

[1] ينظر التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.239.

[2] ينظر التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.237.

وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

(دنشواي)»[1].

يوجه الشّاعر الكاميرا، نحو الكادر من مسافة متوسّطة، ليست بالقريبة من الشّخصيّة؛ لأنه ليس متاح له التّقرب من (زهران) المشنوق أكثر، كما أنّه ليس ببعيد؛ بمسافة سمحت له برؤية الأوشام المنقوشة على جسد (زهران)، كما بيّن الشّاعر/ المصوّر معظم جسد الشخصيّة، لا كلّه. فقد أظهر نصف قامته من الأعلى إلى الزّند تقريبا، مع التّركيز على الرّأس المتدلّي، ولون البشرة، والعينين، والوشم الذي على جسده، تاركا للمتلقي قراءة هذه الإشارات، والوقوف عندها.

[1] ديوان صلاح عبد الصّبور، ص.19.

كما أغفل الشّاعر كل ما يحيط بالشّخصيّة، فلم يشر لا إلى المكان الذي تمّ فيه الشّنق، ولا إلى آلته، ولا حتى الحاضرين. بهذا أصبح جسد الشّخصيّة هو محور لانتباه الذي أراد الشّاعر التركيز عليه من خلال استعمال تقنيّة اللّقطة المتوسّطة .

اللّقطة القريبة: وهي « اللّقطة التي تصوّرها الكاميرا عندما تكون في وضع قريب من الشيء المراد تصويره وهو ما يجعلها تبدو كبيرة على الشّاشة ، وهي بالنسبة للإنسان عبارة عن اللقطة التي تعرف الرّأس والكتفين (..) وهي أقرب وأكبر من اللّقطة المتوسّطة ويسمّيها البعض اللّقطة الدّانيّة»[1].

وما يميّز هذه اللّقطة بالتحديد هو أنّها« تنقل المتفرّجين لتقرّبهم من الشّخص أو الشّيء المطلوب التّركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصّورة»[2].

وهناك من يدرج ضمنها اللّقطة القريبة جدّا، واللّقطة الكبيرة، وكلاهما تعتبران« اللّقطة القريبة جدا من موضوع التّصوير، والّتي تجعله يملأ إطار الصّورة وحده، مثل وجه الإنسان أو أجزاء منه مثل العينين، أو الأذن (...) وهي تفيد التّركيز على شيء معيّن، وتوجيه الأنظار إليه، من أجل تقوية الحدث الدّرامي، وتعبئة الشّعور، أو تعميق أبعاد الشّخصيّة. وهذه اللّقطة من أهم خصائص الفن السينمائي»[3].

وتوضّح قصيدة (مقتل صبّي) للشاعر "عبد المعطي حجازي" هذه اللّقطة بوضوح، يقول:

---

[1] ينظر التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، أميمة الرّواشدي، ص.237.

[2] التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.232.

[3] التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، أميمة الرّواشدي، ص.238.

«الموت في الميدان طَن

الصّمت حطّ كالكفن

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الرّيفيّة الحزينة

ولولبت جناحها على صبيّ مات في المدينة

فما بكت عليه عين!

* * *

الموت في الميدان طن

العجلات صفّرت، توقّفت

قالوا: ابن من؟

ولم يجبْ أحد

فليس يعرف اسمه هنا سواه!

يا ولداه!

الصّدر كان قد همد

وارتدّ كفّ غض في التّراب

وحملقت عينان في ارتعاب

وظلّتا بغير جفن!»[1].

تجسّد اللّقطة القريبة منظر الصّبي الميّت، حيث «يركّز الشّاعر على الفعل التراجيدي للموت، تجسيدا للتّجربة في كثافة ونفاذ وتأثير»[2]. مصوّرا للّحظة التي بقي فيها متروكا على الأرض، دون أن يلتفت إليه أحد، أو يقترب منه حتى؛ حتّى لحظة انقطاع نفسه، وخمود صدره، وارتخاء كفيه اللّتين كانتا تقبضان على التّراب لشدّة الألم، وبقاء العينين شاخصتين، ... وكلّ هذا يدلّ على مدى القرب من جسد الشّخصيّة، مستثمرا اللّقطة القريبة. متعمّدا الاقتراب لهذه الدّرجة ، ليصوّر الجفاء البشري في مدينة بلا قلب، يقف أهلها متفرّجين، دون أن يحرّكوا ساكنا حتى يلفظ الصبيّ آخر أنفاسه. يقول:

«وعندما ألقوه في سيارة بيضاء

حامت على مكانه المخضوب بالدّماء

ذبابة خضراء»[3].

فلو كان الشّاعر/ المصوّر يقف بعيدا لما شاهد الذّبابة وهي بذلك الحجم وحدّد حتى لونها.

[1] ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة. بيروت،ط.3، 1982، ص.ص.143. 144.

[2] كائنات مملكة حجازي الشّعرية، محمد إبراهيم أبو سنّة، مجلّة فصول، مج.15، ع.3، الهيئة المصريّة العامّة،1996، ص.307.

[3] ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص145.

كما يعتمد في تقديم الشخصية المشهدية ، بالدرجة الأولى على تقنية اللّقطة القريبة جدّا، واللّقطة القريبة، حيث« يتمّ التّوسّل بهما لتجسيد المظهر الفيزيائي لها بطريقة تجلّي وضعها المعيشي، وتسمح باستقراء حالتها السّكولوجيّة»[1].

يقول " سعدي يوسف" في قصيدة (الجيكولو العجوز)، يقول:

« تتعثّر كسرة خبز في فمه الأدرد

عود الثّقاب يغور يكهف في اللّثة

ما أوحش هذه اللّيلة

ما أوحش هذا الكرسي

وما أوحش رائحة الأخشاب وقد نخرتها الأرضة

لم يبق في البيت سوى غرفته

لم يبق من الشّعر المسترسل غير تراب القطن

ومن سرر الماضي غير سرير حديد وملاءات صوف

لم يبق من الجيكولو غير الخدّ المنتوف

ونظرته الذئبيّة

أحيانا ينظر من غرفته

فيرى الكاليبتوسة في الشّارع...

كم كانت خضراء

[1] التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، أميمة الرّواشدي، ص.242.

وكم كانت ناعمة

كم كانت باردة الأغصان...

لكن الأعوام الخمسين

جعلتها خشبا أبرصا مهجورا

خشبا منخورا

ما أوحش هذه اللّيلة...»[1] .

الشاعر في هذه اللّقطة سلّط الضّوء على موجودات المكان ، وقام بتقريب صورة الوجه والرّأس، وتكبيرهما ليصوّر ملمح الفقد والوحدة التي يعيشها العجوز، فجعل صورة الوجه تغطي كامل شاشة المقطع، ليظهر الفمّ وقد خلى من الأسنان(..) وأقفر صحن الوجه من علامات الحيويّة ونضارة الشّباب. وبهذا تسمح اللّقطة القريبة أو القريبة جدّا للمتلقّي بالتركيز أكثر على ملامح الشّخصية.

نوع آخر من اللّقطات السينمائيّة، يختلف عن سابقه في كون اللّقطات التي أشرنا إليها تحدّدها المسافة بين كاميرا التّصوير والعنصر المراد تصويره، أمّا هذا النّوع فتحدّده حركة الكاميرا نفسها. وهو ما يسمّى باللّقطة المتحرّكة، ونعني بها « اللّقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا، سواء بتحرّكها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها، (..) وتنقسم إلى أربعة أقسام رئيسة »[2]. وهي:

[1] الأعمال الشّعرية الكاملة، يوسف سعدي، منشورات الجمل، بغداد، ج.1، ط.1، 2014، ص.ص. 27، 28.

[2] ينظر التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.240.

اللّقطة التتبعيّة: وهي « اللّقطة التي تتبع فيها الكاميرا ما فتتحرّك على حامل ، أو عربة متتبعة على سبيل المثال شخصا سائرا»[1]. ومن القصائد التي استثمر صاحبها هذه التقنيّة، قصيدة(الحزن) للشاعر " نزار قبّاني"، يقول:

«علّمني حبّك، سيّدتي، أسوأ العادات

علّمني ... أخرج من بيتي ...

لأمشّط ...أرصفة الطرقات

وأطارد وجهك

في الأمطار..

وفي أضواء السّيارات..

وأطارد ثوبك

في أثواب المجهولات

وأطارد طيفك

حتّى.. حتى

في أوراق الإعلانات»[2].

[1] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] الأعمال الشّعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ج.1، د.ط، د.ت، ص.702.

يبدو الشاعر وكأنّه يحمل كاميرته ويتبع محبوبته، على الأرصفة وفي الأمطار وفي أضواء السّيارات وغيرها من الأماكن، أو كأن هناك كاميرا تتبعه وهو يبحث عن محبوبته ويتبع أثرها.

ومن المقاطع التي نجد فيها استعمالا لهذه التقنيّة، قصيدة (اللّعنة والغفران)، للشاعر "عزّ الدين ميهوبي" يقول:

«ومشينا ...

موحش هذا الطّريق

ومسافات اعترافي داليه

عندما أفتح للنّاس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريق "العاليّة"

أدخل السّوق..

حريق

هذه سيّدة تحمل قربانا

وتمشي عاريّة

يذبل الصفصاف..

ريح عاتيّة

موسم يحبل جمرا وقيامه

وأنا أسأل أطيار السّنونو عن غمامه

موحش قلبي كدمعه..

ما لّذي يجمع بين الصّبر والصّبار..

والنّهر الذي يمتصّ نبعه؟»[1].

يصوّر الشاعر وهو في طريقه إلى السّوق منظرا يتضمّن عددا من اللّقطات «لعرض مجموعة من التّفصيلات التي تصف المكان وتكشف عنه أمام المتلقي، وعملت الكاميرا على تتبع خطوات الشاعر وهو يسير، الأمر الذي استدعى تلقيا بصريّا للّقطات محمّلا بالدّلاليّة»[2].

اللّقطة البانوراميّة: والمقصود بها هي «هي اللّقطة التي تتحرّك فيها الكاميرا على محورها من اليسار إلى اليمين، أو العكس مستعرضة الشيء المراد تصويره»[3]. ومن القصائد التي بنيت بهذه التقنيّة قصيدة (مقهى تراس) للشاعر "محمد القيسي" يقول:

« شارع يمتدّ في الضّوء

ولا جيران له

وسياج من زجاج

هوذا مقهى تراس

---

[1] ينظر موقع منتدى أقلام، https://montada.aklaam.net

[2] توظيف القصيدة الجزائرية المعاصرة لتقنيات الأنواع الفنيّة، اللّقطة السينمائيّة أنموذجا، منى دوزة، مجلّة كلية الآداب واللّغات، ع.23، جوان 2018، ص.149.

[3] ينظر التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.242.

ملجأ العازف والعرّاف

صيّاد الأغاني

ويتيم الطّرقات»[1].

نجد هنا أنّ الكاميرا تتحرّك لترصد لنا المكان، والمحيط الذي يتواجد به المقهى، متحرّكة يمينا ويسارا مصوّرا الشارع الذي لا جيران فيه، والسيّاج الزجاجي، ثمّ توقّف عند المقهى وزوّاره المختلفين.

كما نجدّ في قصيدة (غوايات آيريك في رام الله) للشاعر "عزّ الدين ميهوبي"، استثمارا لهذه التقنية السينمائية، راسما حركة شخصية (سالومي) في الشّارع، وربط حركاتها مع حركة موجودات أخرى ليعطي شعورا أكبر بالحركة. يقول:

«خرجت ..

تبحث عن آيريك وحيدهْ

عيناها تختزنان الشّارع والأطفال..

ومئذنة الأقصى..

والشّمس بعيدهْ

مرّت تحت الحاجز.. فوق الحاجز..خلف الحاجز..

سقط الحاجز. قالت

سالومي لن ترقص بعد اليوم..

[1] نقلا عن التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني ، ص.242.

ودالية الإثم المفضوح دم مذبوح»[1].

يظهر المقطع حركة المصوّر بحركته يتتبّع الشّخصية المحوريّة، وهي تركض في المكان تبحث عن (آيريك)، وهذا الانتقال والتغيير في الحركة يمنة ويسرة، صعودا ونزولا يوحي بالضياع والقلق الذي تشعر به.

اللّقطة المنخفضة: وهي التي «يتمّ فيها تصوير الجسم من أسفل، ويطلق عليها أحيانا الزّاوية المنخفضة؛ حيث تكون الكاميرا في أسفل الشّيء المراد تصويره، متّجهة نحو الأعلى(..) وتستخدم للتركيز على الموضوع، أو التعبير عن الرّهبة، أو التّسلّط، أو إثارة الخوف، أو إبراز مشاعر الاحترام، وزيادة الوقع الدّرامي لحدث ما»[2]. إضافة إلى ذلك «وفي بعض التّجارب الشّعريّة يريد الشّاعر أن يركّز على بقعة معيّنة أو شيء ما من خلال هذه اللّقطة، لضرورة دراميّة أو نفسية، أو فنّية»[3]. وكنموذج لهذه التّقنية سنأخذ قصيدة (خطوات في الظّلام)، للشاعر" بلند الحيدري" يقول:

« قدمان مرّا يضربان اللّيل في رفق

ولين

يتجاذبان مطارف الخفقات في قلب

السّكون

..... متعثّران كأنّما

[1] قرابين الفجر، عزّ الدّين ميهوبي، منشورات أصالة، د.ط، 2003، ص. ص. 21، 22.

[2] التقنيات الدّرامية والسينمائيّة في البناء الشّعري المعاصر، محمد عجور ، ص.356.

[3] المرجع نفسه، ص.257.

شدّت وثاقهما الدّجون

يتهافت الإعياء فوقهما

ويوقظه الحنين

يا قصّتي في الصّفحة السوداء

ماذا تحلمين.. ؟»[1].

كما استعان الشّاعر هاهنا بالمساحات البيضاء في كتابة المقطع،« وذلك لصنع خلفية مفرغة ، كما سبق في شروط هذه اللّقطة ولملء الخلفيّة بالصّمت أيضا، حتّى يزيد وقع هاتين القدمين على المتلقّي؛ فلا يوجد في الخلفيّة المرئيّة سوى الظّلام(اللّيل) ووصف الحركة على طريقة السيناريو»[2]. حيث ركّز الشّاعر على صورة القدمين في الأسفل دون الصّعود لأعلى. وهذا النّوع من اللّقطات تضفي على القصيدة دلالات فنّية تزيد من أهميّة ومكانة العنصر المركّز، عليه ليكون في موقف المسيطر؛« وإذا استخدمت هذه اللّقطة في السّياق الدّرامي الصحيح فإنّها تخلق إحساسا بالوعيّ الذّاتي داخل المتفرّجين»[3]. ومن نماذجها أيضا قصيدة (مغنّي الرّبابة على سطح من الطّين) للشّاعر "سميح القاسمّ"، يقول:

« على سطح من الطّين

تئنّ ربابة المأساة، في كفّين من حجر

فتسقط أدمع القمر

[1] الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، ص.169.

[2] التقنيات الدراميّة والسينمائيّة في الشعر العربي المعاصر، محمد عجّور، ص.358.

[3] التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، محمد الصّفراني، ص.243.

ويصعد صوت محزون

ينادي الإخوة الغياب، في دنيا بلا خبر

يناديهم، مع اللّحن الفلسطيني»[1].

حيث أن الشاعر بدأ النّص بتحديد المكان الذي استقرّت عليه الكاميرا في الأعلى، ثمّ تنخفض لالتقاط صورة للمغنّي وهو يمارس العزف والغناء على سطح من الطّين، « وقد عكس انخفاض الكاميرا أهميّة الشخصيّة التي تصوّرها، وأبرزها في وضع المسيطر على الموقف في كامل المشهد»[2].

اللّقطة العاليّة: وهي«التي تكون فيها الكاميرا في وضع علوي، وتتّجه عدستها إلى أسفل، وتميل لقطات الزّاوية العاليّة التي تنظر إلى أسفل إلى شخص ما للتّقليل من قوّته وأهميته؛ ويمكنها أن تجعل الشّخص يبدو ضعيفا أو قابلا للسّقوط والهزيمة»[3]. ومن نماذج الشّعر المعاصر التي استندت على هذه التقنية، قصيدة (تجليّات نبيّ سقط من الموت سهوا) للشّاعر"يوسف وغليسي"، يقول:

«إنّني آخر الأنبياء بهذي البلاد،،

ولكنّني أوّل المرسلين!..

تتخطّفني ومضة من سديم السموات..

تجذبني نحوها قمرا يتدلّى على شرفة الكون..

[1] ديوان سميح القاسم، دار العودة ، بيروت، د.ط، 1987، ص.224.

[2] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.244.

[3] التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص.244.

ينفطر الكون.. يعلن للأرض أنّي (عيسى

ابن مريم) أسري بي من "سدوم" الخطايا

إلى سدرة الصّالحين!..»[1].

يضبط الشاعر آلة التصوير بزاوية تحتيّة ليوجّه عدستها/ عينه نحو وميض من سديم السّموات العليا، وبحركة تصويرية سريعة.

« وهكذا وبالفعل الشّعري تهادنت اللّغة مع الكاميرا لبسط مديات شعرية تتيح للمعنى الارتفاع أعلى من مستوى سطح التّداول»[2].

ومنه نستنتج أثر التقنيات السينمائيّة باختلاف أنواعها في قوّة التأثير الدرامي داخل القصيدة المعاصرة، وفاعليتها في التأثير على المتلقي وتحريك مشاعره، ليتفاعل مع القصيدة. إضافة إلى كونها إضافة أثرت الشعر المعاصر وفتحت المجال واسعا أمام تلقّيه وقراءته.

انفتاح الشّعر المعاصر على فن المسرح

كان المسرح ولا يزال الفنّ الأقرب لفن الشعر، قديما وحديثا؛ لذا لم يكن من الصّعب على القصيدة المعاصرة، الانفتاح على هذا الفن، واستثمار خصائصه ضمن المقاطع الشّعرية المعاصرة.

[1] نقلا عن توظيف القصيدة الجزائريّة المعاصرة لتقنيّات الأنواع الفنيّة، "اللّقطة السينمائيّة نموذجا"، منى دوزة، ص.156.

[2] توظيف القصيدة الجزائريّة المعاصرة لتقنيّات الأنواع الفنيّة، "اللّقطة السينمائيّة "نموذجا"، منى دوزة، ص.244.

تعريف المسرح: له تعريفات كثيرة، منها ، أنّه :«شكل من أشكال الفنون، يؤدّى أمام المشاهدين ، ويترجم فيه الممثلون نصّا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على الخشبة، ويقوم الممثّلون بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النّص التي ابتدعها المؤلّف»[1].

ومن تعريفاته أيضا، أنّه« البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعة النضارة، وقاعات أخرى للإدارة، واستعداد الممثّلين لأداء أدوارهم»[2].

وقد يراد بالمسرح أيضا: « الممثل وقاعة المشاهدين وفقط»[3].

من التعريفات الثلاث نجدّ أن مفهوم المسرح يقوم أساسا على العرض، والجانب التمثيلي للنص على الخشبة، فلا وجود لفن المسرح بعيدا عن الخشبة، والممثلين ،والجمهور.

وقد أقبل الشعراء المعاصرون على هذا الفن يستخدمون خصائصه في نصوصهم الشّعريّة، وهم على وعي تام بأهميّة هذه الخطوة وتأثيرها في الشّعر. «لذلك نجد أنّ قصائد كثيرة لشعراء أمثال: عبد الرّازق عبد الواحد، والسّياب، وموفق محمد، ومحمد عليّ الخفّاجيّ، أكثر قربا إلى فضاء المسرح، أو بالإمكان إعدادها مسرحيا، لتوفّر عناصر المسرحيّة فيها»[4].

---

[1] موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحيّة، وليد البكري، دار أسامة للتوزيع والنّشر، الأردن، د.ط،2003.ص. 33.

[2] معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة،ص. 567.

[3] المرجع نفسه.ص. 567.

[4] مسرحة الشّعر، قصيدة الحرّ الرّياحي مثالا، باسم عبد الأمير الأعسم، مجلّة القادسيّة للعلوم الإنسانيّة، مج13، ع4، 2010.ص. 98.

ومنه نجد أنّ الشّعراء وغيرهم قد استثمروا تقنيات الفن المسرحي في نصوصهم، وأوّل هذه التقنيّات، الحوار، بحيث نلاحظ «توفّرها على الحوار الجماعي وليس الفرد، والصّراع، والأحداث، والحبكة، وسائر العناصر البنائيّة في النّص الدرامي»[1]. أي أنّنا لا يمكن اعتبار قصيدة ما منفتحة على المسرح، ما لم تتوفّر فيها سمات هذا الفنّ، وعناصر العرض المسرحي، مستعينا« بالإرشادات المسرحيّ، وتعدّد الأصوات، والحوار المكثّف، والشّخصيّات، والحبكة »[2]. كلّها أدوات وعناصر ينبغي توفّرها في القصيدة، –حتى يمكننا– القول أنّها منفتحة؛ وهو ما يعني« إخضاع القصيدة إلى مقتضيات التمسرح، وجعلها أداة بيد المخرج يطوّعها كيفما يشاء، بقصد تحقيق الصورة المشهديّة، باتّجاه إثارة عاطفة، وذهن المتلقين.»[3].

ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة (الحرّ الريّاحي)، يقول:

<< الهاجس: إنّها لحظة الصّمت

فلتختصر كلماتك أنفسها.

تتراجع؟

أن تقتل الآن؟

أيّ طريقيك أوضح؟

[1] مسرحة الشّعر، قصيدة الحرّ الرّياحي مثالا، باسم عبد الأمير الأعسم.ص. 97.

[2] مسرحة الشّعر في ديوان "طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي، عبد القادر لبّاشي، مجلة العمدة الدّوليّة في اللّسانيّات وتحليل الخطاب، مج3، ع3، 2019، ص.12.

[3] مسرحة الشّعر قصيدة الحرّ الرياحي مثالا، باسم عبد الأمير الأعسم، ص.99.

عقرب تضرب اللّيل بين ضلوعك

مأكولة الظّهر

إن تنتشر

تفتقد خيلك الآن حتى حوافرها

« صهيل»

«صهيل وجلبة»

الحرّ: هاهي الشّمس تنهض

والنّاس تنهض

والكلمات القليلة تنهض

الهاجس: كان لسيفك رأي هو الحدّ

الحرّ: «لنفسه»

وي.. !

لو أنّ هواجسك الآن مسموعة (يدخل الرّبيئة).»[1]

المتأمّل لهذا المقطع الشّعري يجد فيه كل سمات الفنّ المسرحيّ، حيث نجد الحوار الداخلي (المونولوج) بين شخصية الحرّ وهواجسه، وهو ما خلق صراعا داخل النّص من خلال هذا الصراع بين الشخصية وضميرها. ومما يدلّ أيضا على انفتاح هذا المقطع على المسرح، هو سمة الحركة« كإحدى المكوّنات البصريّة التي ترسم جماليات العرض

[1] الأعمال الشّعريّة، عبد الرّازق عبد الواحد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط2، 2000، ص.ص.22،21.

المسرحي، من خلال التشكيلات الحركيّة»[1]. وهو ما يساعد في توجيه حركة الممثّل، الذي يؤدّي الدّور، كما تسهم في ربط المتلقّي بالنّص، ليتحوّل من نصّ شعري مقروء، إلى مشهد مسرحيّ متحرّك أمام ناظريه.« كما أنّ هذه الحركات يمكن أن تهدي المخرج إلى التّحكم بفاعليّة في العرض المسرحي والعناية بالتفاصيل المحيطة بالأحداث، والشخصيات، والأماكن »[2].

إضافة إلى ذلك نجد سمات أخرى تستثمرها القصيدة المعاصرة في انفتاحها على المسرح منها:

1/ الكلمة: ولها وقع كبير في النّص، وهي التي التعريّف بالشّخصية والتأثير في المتلقّي، وهي واحدة من أهم سمات العرض المسرحي التي يقوم عليها، وتربط بين الممثّل والجمهور.

لذا يحرص الشّاعر في بناء قصيدته الممسرحة على انتقاء الكلمات التي لها دلالات قويّة ومحمّلة بمعان عميقة، ومن نماذج ذالك ما نجده في مقطع آخر من القصيدة السّابقة نفسها، (الحرّ الريّاحي) :

« **صوت طويل: آه...**

أصوات أطفال: النار

النار

النار

[1] مسرحة الشّعر في ديوان" طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي، عبد القادر لباشي، ص.12.

[2] المرجع نفسه، ص. 16.

صوت امرأة: واحسيناه

الشمر: « منتفضا من شروده »

صوت طفل: عطشان يا حسين

عطشان يا حسين

صوت 1: أسكت هذا الصوت

صوت 2: سأسكته

ناولني يا حنضلة الماء

لأغمس هذا السهم به

صوت طفل: عطشان...

صوت 2: لا تعجل، هذا السهم سيملأ أحشاءك ماء

و الآن هاك اشرب

«صرخة طفل»

الهاجس: لماذا؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ »[1].

الشاعر هنا انتقى الكلمات بعناية تامّة، ولم يتمّ الأمر بشكل عفوي أو عشوائي، فكلمة نار التي كرّرها الأطفال، كلمة عطشان، ندبة المرأة وغيرها، كلّها لها تأثيرها القوي في المتلقي من جهة، والتعبير بدقّة عمّا يريد الشّاعر أن يقوله. وهذا تماما ما أخذه من سمات العرض المسرحي.

[1] الأعمال الشّعرية عبد الرّازق عبد الواحد، ص.ص.56، 57، 58.

2/**الإيقاع:** وهو « من خصائص النّص الشّعري، الذي يتطلّب إيقاعا ونغمة شعرية»، خاصة حين يرتبط هذا الإيقاع الشّعري، بالإلقاء في المسرح، وهو ما يبرزه بشكل أوضح، بل ويزيد من قيمته الجماليّة. ويتجلى هذا في قول الشاعر عبد الرّازق عبد الواحد، في القصيدة ذاتها:

« الكورس: يختلف الماءْ

تختلف الأوجه والأسماءْ

لكن مثل دلاء النّاعورْ

تتشابه وهي تدورْ

تتشابك وهي تدورْ»[1]

ابتدأ الشاعر المقطع بكلمة كورس، وهي «تعنى الرقصة الغنائية أو المكان الذى يرقص فيه فريق المنشدين الراقصين ثم أصبحت على مر العصور، تشير إلى جماعة المتدينين الذين يرددون هذه الأناشيد، وهذه الحقيقة تفسر لنا أهمية الكورس ومدى ارتباطها بالمأساة اليونانيّة ».[2]

كما أنها تشير إلى «جماعة من الممثلين– المنشدين– كما يتجلى لنا هذا فى الدراما الإغريقية، حيث كانت التراجيديا تتكون من سلسلة من الفصول الثمانية بينها فصلات غنائية يؤديها ممثل فرد يتجاوب مع الكورس بالتدريج، أصبح الكورس يشترك ويتداخل في دائرة

[1] المرجع نفسه، ص:97.

[2] الكورس وصلته ببنية التراجيديا الإغريقية (نظرية الدراما الإغريقية)، أحمد صقر، موقع دراسات مسرحية متخصصة عرض دراسات متنوعة وموضوعات في الدراما والنقد المسرحي العالمي والمحلي، أفريل 2011.

المعلقين والمفسرين للحدث الدرامي، حيث أصبح الكورس يقف مشتركاً أو متجاوباً مع جزء كبير من المسرحية»1.

وهذا ما يدلّ على اعتماد الشّاعر العربي المعاصر على تقنيات العرض المسرحي، لخدمة القصيدة المعاصرة.

3- الإرشادات المسرحيّة: « للإرشادات المسرحيّة دور بارز في ربط القارئ /المتلقّي بالنّص الشعري/ المسرحي، بهدف إدخال فئة الجماهير في جوّ المسرحية وكأنّها ممثلّة أمام أعينهم»2. كما أنّ هذه الإرشادات تسهّل على المخرج فيما بعد التحضير للعرض المسرحي، وتأثيث الخشبة. ومن أمثلة ذلك ما نجده في مقطع آخر من قصيدة (الحرّ الريّاحي)، يقول الشاعر:

« عمّار: رسول الحسين

<< يثبت إليه حماعة من الحاضرين، في حين

يحدث الخبر هزّة عنيفة فيهم جميعا>>

رسول الحسين؟

عمّار: على مدخل الكوفة الآن. هل من يبايعه؟

<<الحضور ينظرون إلى وجوه بعضهم وألسنتهم معقودة،

في حين يتسلّل بعضهم هربا>>

---

[1] الكورس وصلته ببنية التراجيديا الإغريقية (نظرية الدراما الإغريقية)، أحمد صقر، موقع دراسات مسرحية متخصصة عرض دراسات متنوعة وموضوعات في الدراما والنقد المسرحي العالمي والمحلي، أفريل 2011.

[2] مسرحة الشّعر في ديوان" طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي، عبد القادر لباشي، ص.12

عمّار: قد أتاكم رسول الحسين. فهل من يبايعه؟

حارث: و<<هو يثبّ إليه>> مهلا مهلا

ماهذا ياعمّار؟

أسؤال تسأله؟

عمّار: بل خبر أحمله.

حارث: فإذن كنت بشيرا.

لكنّك ما أحسنت البشرى

إنّها فرحة العمر كدت تحوّلها كدرا

وتسائل: هل من يبايعه؟

<<آخرون يتسلّلون هربا >>

عمّار: <<و هو ينظر إليه وإلى المتسلّلين>>

هل ...برح الشكّ يا ابن أبي عوف؟ <<يسحبه جانبا>> »[1].

هذه الإرشادات التي أصبح الشّاعر المعاصر يعتمدها في مقاطعه الشّعريّة، توحي بمدى انفتاح الشعر المعاصرة على فن المسرح، من خلال توظيف واستعمال بعض عناصر العرض المسرحي التي ذكرناها، من الكلمة متمثّلة في دور الممثّل أو الشخصيّة التي تؤدّيه، والإيقاع، والإرشادات المسرحيّة، واستعمال بعض مفردات العرض المسرحي مثل: الجوقة

[1] الأعمال الشّعرية، عبد الرّازق الواحد، ص.97.

(الكورس)، الخشبة، المنتج .... وكل هذا من شأنه الإضافة للقصيدة المعاصرة والتجديد فيها.

انفتاح الشعر المعاصر على التراث:

أوّلا: مفهوم التراث: تعريفات مصطلح "التّراث" كثيرة ومتشّعبة، سنحاول التّركيز على أشهرها، وأكثرها تداولا وسنكتفي بالتّعريف الاصطلاحي دون اللّغوي:

منها ما ورد في المعجم الأدبي: «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات وتجارب، وخبرات وفنون، وعلوم، في شعب من الشّعوب وهو جزء إنساني من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسّياسي، والتّاريخي، والخُلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التّراث وإغنائه»[1] .

فصاحب المعجم يرى أنّ التّراث هو ما خلفته الأجيال السابقة في مختلف مجالات الحياة، الثقافيّة، والسّياسيّة، والاجتماعية والأدبية.

كما يعّرف بأنه :«ذلك المخزون الثّقافي المتنوّع، والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدّينية، والتّاريخية، والحضارية، والشّعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء أكانت هذه القيم مدونة في كتب التّاريخ، أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن »[2].

[1] المعجم الأدبي ،جبور عبد النور ،دار العلم للملايين –بيروت ط1. 1979 .ص.63.

[2] أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر .سيد علي إسماعيل .مؤسسة هنداوي .د.ط، د.س، ص.ص.38.

فالتراث مرتبط بمجموع القيم والعادات والتقاليد التي تنتقل من جيل لآخر، وقد تكون موجودة في الكتب القديمة وأحيانا لا، هذه العادات والتقاليد والقيم والكتب التي حفظّتها أو حتى الذّاكرة هو ما يصطلح عليه بالتّراث.

ثانيّا: انفتاح الشّعر المعاصر على التراث: بما أنّ كلّ شاعر يعيش في بيئة لها تراثها، وعاداتها وتقاليدها، وطقوسها المختلفة، التي نشأ عليها منذ ولادته، كأيّ فرد من أفراد المجتمع، فلابدّ أن يتشبّع بهذا الإرث على اختلاف أشكاله، وأنواعه، ويختزنه في ذاكرته، ليصبح فيما بعد مادة خام يستثمرها ويعيد تدويرها لتوظيفها في قصائده وأعماله الإبداعيّة.

وقد توطّدت العلاقة بشكل كبير وعميق في السّنوات الأخيرة بين القصيدة المعاصرة والتّراث؛ بل أصبح هذا الأخير أحد أهم الرّوافد التي استثمرها الشاعر المعاصر في إثراء تجربته الشعرية. بعدما كانت هذه المادة (التراث) مغمورة لا يُلتفت إليها. أضحت اليوم منهلا فلا يكاد يخلو منه أي ديوان من الدّواوين المعاصرة. وهي حاجة أملتها المتغيرات الاجتماعية، والثّقافية، والقِيَميّة المعاصرة. «والواقع الجزائري خضع أيضا لمؤثرات وظروف شكلت في مجموعها دوافع لتغيير فنيات الكتابة واستشراف آفاق جديدة (..) وضعت الجزائري أمام حاجة ملحّة للاستفادة من تراثه ومخزوناته وتجاربه، التي تتّسم بسبب تجاوزها الزّمني والمكاني بكثير من النضج »[1].

[1] تجربة الوعي التراثي في الشعر الجزائري المعاصر ،آسيا تغليسيّة، دكتوراه أدب جزائري ،جامعة محمد خيضر بسكرة 2016، ص.05 .

وقبل كل شيء لابد من التطرّق إلى العوامل التي فرضت على الشاعر المعاصر توظيف التراث.

عوامل العودة إلى التراث :

«كانت البداية في الإقبال على التّراث وتوظيفه مع المدرسة الإحيائية، رغم تعاملهم السطحي معه الذي انحصر في المعارضات، والتّسجيل التّاريخي للوقائع والأحداث غير أن الترجمة من اللغات الأجنبية والهجرات إلى بلاد الغرب كانت أهم الملامح التي أسهمت في توجيه التجربة الشعرية الحديثة نحو تعاملها مع التراث »[1].

أي أن المدرسة الإحيائية هي أول من لفت الانتباه حول قيمة وأهمية العودة إلى التراث العربي في إثراء و إذكاء التجربة الشعريّة . ويقف وراء عودة الشّاعر المعاصر إلى التراث لاستثماره في قصائده عدة عوامل نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

1/**العوامل الفنية:** وتتعلّق هذه العوامل بالجانب الفنّي في الشّعر المعاصر، وتقوم أساسا على «إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التّراث، وتراثه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنّماذج الّتي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها(..)وقد أدرك الشّاعر المعاصر أنّه باستغلال هذه الإمكانات، يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب، من القدرة على الإيحاء والتأثير»[2].

---

[1] ينظر، توظيف التراث في شعر في شعرعبد العزيز المقالح، عادل بوديار ، مجلة إشكالات معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي –تمنراست ،ع11 ،فبراير 2011،ص .111 .

[2] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة،1997 ،د،ط، ص.16.

أي أنّ الشّاعر المعاصر أصبح على درجة كبيرة من الوعي بقيمة التراث العالمي والمحلي وتأثيره في إثراء القصيدة بأدوات فنية مستحدثة، وكذا إحداث التأثير في الملتقيّ. بسبب مكانة هذا منزلة من النّفوس وشدّة التعلّق به.

«حيث أنّ الشّاعر المعاصر صار على وعي بأنّ المخزون الشعري يمتلك من ثراء المعاني، ما يجعله يحرّر الشّاعر من التعبير المباشر، ويمنح الشّاعر فرص التأويل. بهذا تحدّدت القيم الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة وصار التّراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعري.»[1]

ومن نماذج ذلك ما نجد لدى الشاعرة "فدوى طوقان" في قصيدة (آهات أمام شباك التّصاريح). تقول :

« آه نستجدي العبور

ويدوي صوت جنديّ هجين

لطمة تهوي على وجه الزّحام

(عرب، فوضى، كلاب،

ارجعوا، لا تقربوا الحاجر عودوا يا كلاب

ويد تصفّق شبّاك التّصاريح-

تسدّ الدّرب في وجه الزّحام

آه، إنسانيّتي تنزف، قلبي

[1] توظيف التراث في شعر عبد العزيز المقالح، عادل بوديار، ص.12.

يقطر المرّ، دمي سمّ ونار

(عرب، فوضى، كلاب..)!

آه، وا معتصماه!

آه، يا ثار العشيرة

. . .

ليت لبراق عينا ..

آه، يا ذلّ الإسار!» [1].

استدعاء الشاعرة في نصّها لشخصيات نسائية تراثيّة، وهنّ (صاحبة الاستغاثة الشهيرة (وا معتصماه) والثانيّة هي شخصية ليلى العفيفة التي وقعت في الأسر واستنجدت بابن عمّها البراق بقولها (يا ليت للبراق عينا فترى) وما أكسب نصّها هذا «باستدعاء هذه الشخصيات التراثية غنىً وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغنى بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفّق، بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التّاريخي، وأخيرا تكتسب شمولية بخروجها من إطار الجزئية»[2].

[1] الأعمال الشعرية الكاملة ، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر،بيروت، ط .1، 1993،ص.408.

[2] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر علي عشري زايد،ص.18

2/**العوامل الثقافية:** أسهمت العوامل الثقافية إلى جانب غيرها من العوامل في توجيه الشّاعر المعاصر نحو استثمار التّراث وتوظيفه، متمثلة في«الجهود التي بذلها روّاد حركة الإيحاء التي يعزى لها الفضل في نفض الغبار على الإرث التّراثي، وتوجيه الأنظار صوبه»[1].

فبفضل هذه المدرسة انتبه الشعراء فيما بعد إلى قيمة هذا التراث، وما فيه من قيم مختلفة خالدة لا تفنى، «وقد مرّت علاقة شعرائنا بهذا التراث بمرحلتين، تسمّى الأولى مرحلة تسجيل التّراث والتّعبير به، ومرحلة توظيف التّراث والتعبير عنه »[2].

أي أنّهم في البداية، وكمرحلة أولى اكتفى الشعراء بالاطّلاع على التراث ونقله كما هو، وتسجيل عناصره ومعطياته، دون التغيير فيها، وتحويرها والإضافة لها،وفيما بعد تطوّرت علاقة الشّاعر مع التّراث ليوظّف هذا الأخير بطريقة فنيّة للتعبير عن تجربته الذاتيّة ،وإعطاء الرّموز والشخصيات التراثيّة دلالات معاصرة، ولم يكن هذا ليتحقّق للشاعر المعاصر لولا دور الحركة الإحيائيّة في بعث عنصر التراث في النّفوس «لأنّ أوّل شروط توافر هذا النّموذج من نماذج العلاقة بالموروث في الإنتاج الشعري هو أن يكون للأدوات التراثيّة التي يستخدمها الشاعر (....) حضورا في وجدان الجماهير، إذ لا معنى أن يتوسّل الشّاعر إلى هذا الوجدان بوسائل غريبة عنه»[3].

[1] توظيف التراث في شعر عبد العزيز المقال،عادل بوديار.ص.113.

[2] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.علي عشري زايد.ص.25.

[3] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.علي عشري زايد، ص.25.

هذا إلى جانب عامل آخر لا يقلّ أهمية عن سابقه وهو«تأثّر شعرائنا المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة » [1] .

وهذه الاتّجاهات التي رأت بضرورة ارتباط الشاعر بموروثه؛ ثمّ ينطلق منه ليعالج مشكلات عصره.

3/**العوامل السّياسيّة والاجتماعية والقوميّة:** إضافة إلى العاملين السّابقين نجد أنّ للعوامل السياسية والاجتماعية والقومية دورا بارزا–هي الأخرى–في دفع الشاعر نحو استلهام تراثه. وتتمثّل هذه العوامل في الظروف السّياسيّة والاجتماعية التي عاشها الشّاعر المعاصر من اضطهاد وقمع، وتقييد للحريّات عامّة، وللشعراء والمفكّرين والكتّاب–خاصّة–، فسعى هؤلاء لإيجاد متنفّس لهم يعبّرون من خلاله دون تضييق

أو حرج، وأخيرا كان التّراث «الملجأ الذي وفّر للشاعر الحريّة والاستقرار الفكري، وفسح أمامه الطّريق ليعبّر دون رهب أو خوف»[2]. ذلك أنّ «أصحاب الكلمة يلجأون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنيّة الخاصّة، التي يستطيعون بواسطتها أن يعبّروا عن آرائهم، وأفكارهم بطريقة فنيّة غير مباشرة»[3]. فيتحاشون بذلك المساءلة والمحاكمة من قبل السلطة لكتابتهم، والتي غالبا ما تكون مناهضة وناقدة لها. ومن الأساليب التي لجأوا إليها «الأسطورة والرّمز، وسوْق آرائهم وأفكارهم على لسان الحيوان، وغير ذلك من التكنيكات

[1] المرجع نفسه، ص.27.

[2] توظيف التراث في شعر عبد العزيز المقالح، عادل بوديار، ص.114.

[3] المرجع نفسه، ص.23

الفنيّة، التي تكون ستارا يحتمي به أصحاب الكلمة ويحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم»[1].

يقول الشّاعر "بدر شاكر السيّاب"، عن لجوئه إلى توظيف التراث الأسطوري «كان الواقع السّياسي هو أوّل ما دفعني لذلك، فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشّعر اتّخذت من الأساطير –التي ما كان لزبانيّة نور السّعيدي أن يفهموها – ستارا لأغراضي تلك»[2]. يقول في قصيدة (سربروس* في المدينة):

« ليعوِ سربروس في الدروب

في بابل الحربيّة المهدّمة

ويملأ الفضاء زمزمه

يمزّق الصّغار بالنّيوب، يقضم العظام

ويشرب القلوب

عيناه نيزكان في الظلام

وشقّه الرّهيب موجتان من مدى

تخبّئ الرّدى

أشداقه الرّهيبة الثّلاثة احتراق

توظيف التراث في شعر عبد العزيز المقالح، عادل بوديار ، ص.23.

[2] المرجع نفسه، ص.34.

* سربروس هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت، في الأساطير اليونانيّة، وقد صوّره دانتي، في الكوميديا الإلهيّة حارسا ومعذّبا للأرواح الخاطئة.(ينظر ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السيّاب، ص.129.)

يؤجّ في العراق»[1].

فهو يهجو السّلطة لكن بطريقة فنيّة تمويهيّة؛ بحيث يتملّص من الإدانة أو حتّى المساءلة، مستثمرا في ذلك الأسطورة اليونانيّة (سربروس)، ليصوّر ما أحّل بالعراق من ظلم وجور وتسلّط في تلك الحقبة . وهو شأن شعرا كثر، وديدنهم في قصائدهم.

وإلى جانب الدّوافع الدّاخليّة السّياسيّة والاجتماعيّة نجد أنّ العامل القومي كعامل خارجي، حرّكته الحركات التّحرّريّة ضدّ الحملات الصّليبيّة والاستعمارية بصفة عامّة، ما دفع الشّعراء إلى العودة إلى تراثهم والإيمان بأهميّة ذلك، بل وبخطورته «وبتضافر هذا العامل مع العوامل الأخرى التي سبقت الإشارة إليها –عاد شعراؤنا إلى تراثهم بفلسفة جديدة، وبإدراك جديد لطبيعة علاقة الشّاعر بموروثه (..) في محاولة منهم لتأكيد ذاتهم القوميّة، وللتّماسك أمام هذه الطعنات النّاقدة التي أصابت وجدانهم القومي في الصّميم»[2].

وخاصّة بعد نكبة سقوط فلسطين في يد الصهيوني الغاشم. فعاد الشّعراء إلى تراثهم المجيد يستنهضون به الهمم، ويتّخذون من شخصياته دافعا لهم على النّهوض والمضي قُدما. يقول: "أمل دنقل" في قصيدة (البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة) :

« أسأل يا زرقاء ..

عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكا بالرّايّة المنكّسة

[1] أنشودة المطر، بدر شاك السّيّاب ، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثّقافة، القاهرة، د.ط، 2014، ص.129.

[2] استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص.41.

أسأل يا زرقاء ..

عن وقفتي العزلاء بين السّيف.. والجدار!

عن صرخة المرأة بين السّبيِ.. الفرار؟

*** * ***

ظللْتُ في عبيد (عبس)أحرس القطعان

أجتزّ صوفها..

أنام في حظائر النّسيان

طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض الثّمرات اليابسة.

وهاأنا في ساعة الطّعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرّماة .. والفرسان

دُعيت للميدان!»[1].

فالشّاعر اعتمد في بناء قصيدته هذه على شخصيتين تراثيتين، هما "زرقاء اليمامة" و"عنترة العبسي". ليصوّر عمق معاناة العرب، والهوان والانكسار الذي يعيشونه بعد نكبة يوليو(1967). «بقى أن نقول، أن الدّافع القومي، يكمن دائما وراء كل حركة للارتباط بالتّراث مهما كانت طبيعة هذه الحركة وغاياتها»[2].

[1] الأعمال الكاملة، أمل دنقل، ص.ص.121، 122، 123.

[2] استدعاء الشّخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص.41.

2/مصادر التّراث في الشّعر العربي المعاصر: تعدّدت مشارب الشعراء في استقاء التّراث، بين مصادر عالميّة إنسانيّة، ومحليّة، وأدبيّة، وأسطوريّة.. . سنكتفي في هذا المقام بذكر أهمّها:

1/**التراث الدّيني**: يعتبر المصدر الدّيني مصدرا سخيّا وخصبا، نهل منه شعراء كثر وليس غريبا «أن يكون الموروث الدّينيّ مصدرا أساسيّا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون، واستمدّوا منها شخصيّات تراثيّة، وعبّروا من خلالها عن جوانب تجاربهم الخاصّة»[1].

والقرآن الكريم–خاصّة–يعدّ أهمّ مصدر استلهم الشعراء من قصصه ما يثري تجاربهم ورؤاهم، لما له من قيمة في نفوسهم من جهة، ونظرا لبلاغة وجزالة أسلوبه وهو ما ساعدهم «على تطوير أساليبهم الأدبيّة وترقيتها، و تعميق تجاربهم الشّعريّة وإثراء إبداعاتهم»[2]. وممّا وظّفه الشّعراء المعاصرون من هذا الموروث نجد :

1/شخصيّات الأنبياء: وهي الأكثر استثمارا في الشّعر المعاصر، ويرجع ذلك إلى «إحساس الشّعراء منذ القديم بأنّ ثمّة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء(...) لذلك دأبوا على استعارة شخصيّات الرّسل ليعبّروا من خلالها عن بعض تجاربهم المعاصرة»[3].

---

[1] المرجع نفسه.ص.76.

[2] تجربة الوعي التراثي في الشّعر الجزائري المعاصر، آسيا تغليسيّة ، رسالة دكتوراه، جامعة محمّد خيضر، بسكرة،2016، ص.35.

[3] استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر ، علي شعري زايد، ص.77.

من أكثر شخصيّات الأنبياء شيوعا وتداولا نجد شخصيّة النبيّ عيسى عليه السّلام كرمز للتّضحيّة والفداء والقوّة والحياة وهي الدّلالات المستمدّة من الموروث المسيحي ليدلّ على التّشابه الكبير بين هذا النّبيّ وبين الشّاعر المعاصر فكلّ منهما «يحمل رسالة إلى أمّته والفارق بينهما أن رسالة النبيّ سماويّة وكل منهما يتحمّل العنت والعذاب في سبيل رسالته.»[1]

يقول "بدر شاكر السيّاب" في قصيدة (قافلة الضّياع):

«كان المسيح بجنبه الدّامي ومئزره العتيق

يسد ما حفرته ألسنة الكلاب

فاجتاحه الطّوفان: حتّى ليس ينزف منه جنب أو جبين

إلاّ دجى كالطّين تبنى منه دور اللّاجئين.»[2]

فجسّد الشّاعر من خلال شخصيّة المسيح عذابات اللاّجئين ومعاناتهم وأملهم في الخلاص.

ثاني شخصيّة نالت حضوة كبيرة لدى الشّعراء العرب خاصّة الجزائريّن، هي شخصيّة النّبيّ "يوسف" –عليه السلام– ، لما ارتبط بها من دلالات رمزيّة مكثّفة. بدءا بسقوطه وإلقائه في الجبّ من قبل إخوته إلى ما وقع له مع امرأة العزيز، وسجنه والرّؤيا...الخ.

ومن نماذج ذلك قصيدة (فلك) للشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي":

---

[1] تجربة الوعي التّراثي في الشّعر الجزائري المعاصر، آسيا تغليسيّة، ص.46.

[2] ديوان بدر شاكر السيّاب،دار العودة–بيروت،د،ط، 2016، مج.2، ص.43.

«كنّا صغارا

لا تراب ولا دوالي

نلهو كيوسف بين إخوته

تدغدغنا اللّيالي

كنّا صغارا

دار دورته الفلك

وطني أموت بحسرتي... ».[1]

«فالشّاعر يتذكّر ما كانت عليه بلاده من أمن وسكينة، ويتذكّر أيّام الصّبا والصّفاء، وكيف تغيّرت الظّروف بعد تعرّض وطنه للخيانة، من طرف أبنائه، كانقلاب إخوة يوسف على أخيهم ،فالشّاعر يوحّد بين ما حدث لوطنه، وبين ما حدث لسيّدنا يوسف عليه السّلام.»[2]

وكذلك من النّماذج الشّعريّة التي استثمر صاحبها شخصيّة النّبيّ يوسف عليه السّلام، الشّاعر الفلسطيني ،محمود درويش، إذ نلاحظ في شعر هذا الأخير تمركزا على هذه الشّخصيّة بالذّات، في قصيدة **(أنا يوسف يا أبي)** يقول:

«أنا يوسف يا أبي

يا أبي إخوتي لا يحبّونني

[1] نقلا عن تجربة الوعي التّراثي في الشّعر الجزائري المعاصر، آسيا تغليسيّة، ص.47.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص.47.

لا يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون عليّ ويرموني بالحصا والكلام

هم أوصدوا باب بيتك دوني

هم طردوي من الحقل

هم سمّموا عنّي يا أبي

وهم حطّموا عنيّ يا أبي»[1].

فحين يتحدّث عن القضيّة الفلسطينيّة يجعل منها يوسفا، ويجعل من العرب الذين خذلوا القضيّة ،وإخوته "والذّئب أرحم من إخوتي"

2/شخصيّات دينيّة أخرى: مثل شخصيّة السيّدة "مريم" –عليها السّلام– ،وشخصيّة "الخضر" –عليه السّلام–،إلى جانب شخصيّات الملائكة (جبريل، عزرائيل...)، كذلك "هابيل" إلى جانب بعض الشّخصيّات المنبوذة مثل (الدّجّال الأعور، قابيل كرمز للقتل والسّفك، والانتقام، والحقد.....).

يقول "بدر شاكر السيّاب"، في قصيدة (قافلة الضّياع):

«أرأيت قافلة الضّياع؟ أما رأيت النّازحين؟

السّائرين إلى الوراء

كي " يدفنوا هابيل" ،وهو على الصّليب ركام طين ؟

قابيل أين أخوك أين أخوك

[1] الأعمال الشّعريّة الكاملة، محمود درويش،مكتبة الإسكندرية، إع: على مولا، .د.ط،د.س،ص.895.

جمّعت السّماء

آمادها لتصيح، كوّرت النّجوم إلى نداء

"قابيل، أين أخوك!"

"يرقد في خيام اللّاجئين.»[1]

2/ **التّراث التّاريخي:** كما استثمر الشّعراء المعاصرون الوقائع والأحداث التّاريخيّة، والشّخصيّات أيضا في قصائدهم في محاولة لاستنهاض الهمم والتّعزّي بماضي الأمّة المجيد، و«الشّاعر يختار من شخصيّات التّاريخ، ووقائعه ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا، والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقّي.»[2]

نظرا لما عاشته الأمّة العربيّة في الحقب الأخيرة من هزائم وانكسارات، وتخبّط في مشاكل شتّى،صار استلهام الشعراء للموروث التّاريخي ظاهرة بارزة في قصائدهم.

ويتمثّل هذا التّراث في «مجموعة التّجارب والخبرات أي هو كلّما يتعلّق بالإنسان عبر التّاريخ، من وقائع وأحداث تاريخيّة».[3] وممّا لفت انتباه هؤلاء الشّعراء في التّراث التّاريخي.

1/**الشّخصيّات التّاريخيّة:** والشّاعر حين يختار شخصيّة ما ،لتوظيفها «فإنّه لا يوظّف من ملامحهم إلّا ما يتلاءم وطبيعة التّجربة التي يريد أن التعبير عنها، ومن خلال هذه الشّخصيّة.»[4]. ومن ثمّة يقوم بتحميلها الأبعاد والدّلالات المعاصرة التي يريد التّعبير عنها

[1] أنشودة المطر، بدر شاكر السيّاب ص.43.

[2] استدعاء الشّخصيّات الراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد،ص:120.

[3] تجربة الوعي التّراثي في الشّعر الجزائريّ المعاصر، آسيا تغليسيّة،ص:68.

[4] استدعاء الشّخصيّات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص.124.

من خلالها، ومن الشّخصيّات التي استثمرها الشّعراء وأعادوا بعثها بحلّة جديدة: شخصيّة "الحجّاج بن يوسف الثّقفي" «ربّما لأنّه أكثر الشّخصيّات تمثيلا لمعنى البطش والاستبداد.»[1].

يقول "أدونيس" في قصيدته (مرآة الحجاج):

« ليس له وراء

يرفض ثدي أمّه

كان اسمه الحجاج

وثقبوا فأرا

ودهنوا بدمه الحجاج

وذبحوا تيسا ودهنوا بدمه الحجاج

فالتذّ بالدّماء

صارت له رضاعة وأمّا

... وصعد المنبر في يديه

قوس، وفوق وجهه لثام

وقال، بالسّهام، والقناع، لا بالصّوت والكلام:

"أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا..."

أنا هو الفرّاس–

ويل لمن يكون من فرائسي...»[1].

[1] المرجع نفسه، ص.190.

فالشّاعر يجعل من هذه الشّخصيّة التاريخيّة التي عرفت ببطشها رمزا لكلّ حاكم ظالم ومتحيّز في زمننا وعلى أيّامنا.

وكذلك نجد توظيفا لشخصيّات الحكّام والقادة، أمثال خالد ابن الوليد، طارق ابن زياد، صلاح الدّين الأيّوبي وغيرهم، وأكثر الشّعراء من توظيف هذه الشّخصيّات في إطار المفارقة التّصويريّة، لإبراز حدّة التّناقض بين ماضينا وحاضرنا".[2]

ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة (خطاب غير تاريخيّ على قبر صلاح الدّين) "لأمل دنقل". يقول:

«ها أنت تسترخي أخيرا ...

فوداعا...

يا صلاح الدّين

أيّها البطل البدائي الذي تراقص الموتى

على إيقاعه المجنون

يا قارب الفليّن

للعرب الغرقى الذّين تشتّتهم سفن القراصنة.»[3]

---

[1] المسرح والمرايا، أدونيس، منشورات دار الآداب –بيروت،ط،ج،1988.ص.ص.81، 82.

[2] استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد،ص.126 .

[3] الأعمال الشّعرية الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مدبولي ،القاهرة،ط.3،1978،ص.397.

وكأنّ الشّاعر يرى أنّ العرب قد نسوا من هم وما ماضيهم، ووضّحوا للعدوان،(فوداعا يا صلاح الدّين) وأنّهم لن ينجوا، إلّا بالاقتداء بأمثال صلاح الدّين لإعادة أمجادهم المسلوبة(يا قارب الفلّين للعرب الغرقى).

كما نجد عند الشّعراء المعاصرين توظيفا لشخصيّات تاريخيّة بارزة وكان لها دور في التّاريخ وبصمتها، مثل شخصيّة "كليوباترا"، التي استثمرها شعراء كثر كرمز للمرأة القويّة الجميلة، الصّامدة، ومن نماذج ذلك قصيدة (ليالي كليوباترا) للشّاعر "علي محمود طه" يقول:

« كليوباترا! أي حلم من لياليك الحسان

طاف بالموج فغنّى وتغنّى الشّاطئان

وصفا كلّ فؤاد وشدا كلّ لسان

هذه فاتنة الدّنيا وحسناء الزّمان.»[1]

2/**الأحداث التّاريخيّة:** ممّا يدلّ على ارتباط الشّاعر المعاصر بتراثه، سواء ما كان منه ماديّا من أمكنة وعادات وتقاليد، أو لامادي من شخوص وفكر وغيرها، نجد هذا التّعلّق الشّديد للشّعراء بالأحداث التّاريخيّة وحتّى الأمكنة، التّي مازالت شاهدة على عزّ الحضارة العربيّة وقوّتها، ومن نماذج ذلك: ما نجده من استحضار الأندلس بشخصيّاتها وما حدث لها وأماكنها، يقول "محمود درويش" في قصيدة (خطبة الهندي الأحمر-ما قبل الأخيرة-أمام الرّجل الأبيض):

[1] ديوان علي محمود طه، مؤسّسة هنداوي ،د.2013.ص:221.

« لن يفهم السيّد الأبيض الكلمات العتيقة

هنا، في النّفوس الطّليقة بين السّماء وبين الشّجر

فمن حقّ كولومبوس الحرّ، أن يجد الهند في أيّ بحر،

ومن حقّه أن يسمّي أشباحنا فلفلا أو هنودا،

وأخطاء ريح الشّمال، ولكنّه لا يصدّقّ أنّ البشر

سواسية كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة!»[1].

فالشّاعر يستحضر الحادثة التّاريخيّة، وهي إبادة أمريكا لشعب الهنود الحمر، واستلاب أرضهم، بحجّة أنّها أرض بلا شعب، ظلما وعدوانا، ونفس الأمر تمارسه بعد سنوات في فلسطين والعراق.

بل قد يذهب الشّاعر المعاصر إلى أبعد من ذلك بكثير في استدعاء الأحداث التّاريخيّة مثل حرب البسوس، التّي وقعت بين بكر و تغلب لمدّة أربعين سنة، كما في قصيدة (لا تصالح–مقتل كليب– "الوصايا العشر")لأمل دنقل" يقول:

« لا تصالح على الدم..حتى بدم!

لا تصالح ولو قيل رأس برأس،

أكلّ الرؤوس سواء؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

[1] الأعمال الكاملة، محمود درويش.ص:748

وهل تتساوى يدٌ... سيفها كان لك

يد سيفها أشكلك؟»[1].

فالشّاعر أمل دنقل «قد وجدفي هذه الحادثة التّاريخيّة معادلا موضوعيّا للواقع الذي يعيشه العالم العربي راهنا ومحفّزا يعمل على تحريض الشعب العربي لنبذ الاستسلام للعدو، ودفعه للمقاومة، والمكافحة من أجل تحقيق الحريّة»[2].

كذلك نجد استثمارا لحادثة سقوط الأندلس وغرناطة آخر معاقل المسلمين، الفردوس الضّائع، وبداية خيبة العرب والمسلمين وانكساراتهم، وهو ما جعل كثيرا من الشّعراء كثيرا من الشّعراء، يتّخذونها إمّا رمزا للقوّة والفخر، أو والانكسار، والضّياع، ومن نماذج ذلك قصيدة(أيّام الصقر)"لأدونيس" يقول :

«والصّقر في متاهة،في يأسه الخلاق

يبني على الذّروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطّالع من دمشق

يحمل للغرب حصاد الشّرق»[3].

---

[1] الأعمال الشّعريّة، أمل دنقل،ص:326

[2] توظيف التّراث التّاريخي العربي في شعر أمل دنقل، خيرة جريو، مجلّة إشكالات، معهد الآداب واللّغات بالمركز الجامعي –تمنراست،2017 ،ص.53.

[3] الأعمال الشعرية هذا هو اسمي وقصائد أخرى ، أدونيس، دار المدى للثّقافة والنشر، سوريا، د.ط،1997 ، ص.93.

فالشاعر أدونيس يجعل من نفسه الأندلس الذّي ضيّعه العرب، «فكذلك ضيّعه أهله، بعد خروجه من دمشق منفيّا ليستفيد الغرب من خبرات وأفكار كان الأولى بها بلاده ووطنه»[1].

3/الموروث الأدبي: يعتبر هذا القسم من أقسام التّراث الأكثر حضورا في الشّعر المعاصر« فهو النموذج الذّي لابدّ لأيّ شاعر لاحق أن يلمّ به معرفيّا. حتّى يتسنّى له إبداع الأدب، إذا أراد لأدبه ولغته النموّ و التطوّر، ولا يخلو أيّ شعر عظيم في أدب أيّ أمّة من الأمم من هذه الرّابطة، التي تشدّ الشّاعر إلى أجداده الشّعراء»[2] .

أي أنّ التّركيز بالدّرجة الأولى كان على شخصيّات الشّعراء والأدباء القدامى، خاصّة «تلك التي ارتبطت بقضايا معيّنة، وأصبحت في التّراث رمز تلك القضايا، وعناوين عليها»[3].

على اختلاف تلك القضايا، وأشهر الشّخصيّات التّراثيّة الأدبيّة التي استثمرها الشّعراء المعاصرون، نجد شخصيّة شاعر العروبة" أبو الطيّب المتنبّي"، وذلك «لغنى شخصيّته بالدّلالات، وتعدّد أبعادها»[4]. خاصّة البعد السّياسي فقد «حاولوا أن يعبّروا من خلاله عن كثير من الجوانب السياسية في تجربة الشّاعر المعاصر، وقد استغلّوا موقف المتنبي من

[1] ينظر، ظلال وأصداء أندلسيّة في الأدب المعاصر، إبراهيم خليل، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص.123.

[2] ينظر استدعاء التّراث الأدبي في تجربة فوزي عيسى الشّعريّة، عبد الرّحيم حمدان حمدان، ديوان العرب، https://www.diwanalarab.com

[3] المرجع نفسه، ص.138.

[4] استدعاء التّراث الأدبي في تجربة فوزي عيسى الشّعريّة، عبد الرّحيم حمدان حمدان، ديوان العرب، https://www.diwanalarab.com، ص.138.

كافور، وحمّلوه الكثير من الدّلالات السيّاسيّة »[1]. ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة (من مذكّرات المتنبّي في مصر) للشّاعر "أمل دنقل" يقول:

«أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود و الرّجولة المسلوبة

أبكي على العروبة

يومئ استنشدني أنشده عن سيفه الشّجاع

وسيفه في غمده يأكله الصّدأ

وعندما يسقط جفناه الثّقيلان وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر»[2].

وكذلك نجد من الشّخصيّات الأدبية، شخصيّة الفارس العربي "عنترة ابن شدّاد العبسي"، الذّي اتّخذه الشّعراء المعاصرون، رمزا للكفاح والشّجاعة، لنيل الحقوق المسلوبة وإثبات الذّات؛ حيث «تأتي شخصيّة عنترة في التّرتيب الثّاني بعد المتنبّي استدعاء في الشّعر العربي (....)رغبة في تلمّس بطولة عنترة و فروسيّته في الوقت الذّي تسيطر على العالم العربي حالة من الانكسار والتّخاذل»[3] .

---

[1] المرجع نفسه، ص.138.

[2] الأعمال الشّعريّة الكاملة ،أمل دنقل،ص:186

[3] عنترة في التّرتيب الثاني بعد المتنبّي استدعاء في الشّعر العربي، سارة الودعاني، منابر ثقافيّة، ملتقى المثقّفين العرب https://www.mnaabr.com

ومن نماذج ذلك قصيدة (عنترة في الأسر) للشّاعر السّعودي "جاسم الصّحيح"، يقول فيها:

« سيف طريح... شاحب اللّمعان... منكسر الصّليل

ومطعم ذبلت على شدقيه رائحة الصّهيل

وقصيدة مطعونة....

بقيت على الرّمضاء؛ ينزف جراحاتها العويل

والفارس العبسي مغلول الملامح

في انهيار المستحيل

وأنا هنا أتوجّس التّاريخ

وهو مفخّخ الأحداث بالزّيف الدّخيل

فيتمرّد الدم العربيّ فيّ»[1].

فقد استثمر الشّاعر هذا الرّمز الأدبيّ ليبيّن مدى تغيير حال الأمّة العربيّة، وهوانها بعدما كانت عزيزة، تتربّع على عرش القوّة والسّلطة.

كذلك من بين الشّخصيّات الأدبيّة التي برزت في التّراث والثّقافة العربيّة، بحكمته ومواقفه الشّاعر "أبو تمّام"، كما ي قصيدة (أبو تمّام) "لصلاح عبد الصّبور" يقول:

«الصّوت الصّاروخ في عمورية

[1] نقلا عن عنترة في التّرتيب الثاني بعد المتنبّي استدعاء في الشّعر العربي، سارة الودعاني، منابر ثقافيّة، ملتقى المثقّفين العرب https://www.mnaabr.com .

لم يذهب في البريّة

شقّ الصّحراء إليه ....لبّاه

حين دعت أخت عربيّة

وا معتصماه

لكن الصّوت الصاروخ في وهران

لبّته الأحزان

يا سيف المعتصم الثّائر

في موعد تذكارك يا جدّ

يلقى الأبناء الأبناء

وأبو تمّام الجدّ حزين لا يترنّم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسّيف الصّادق في الغمد طويناه

وقنعنا بالكتب المرويّة»[1] .

ولم يقتصر استثمار الشّعراء في التراث الأدبي، على الموروث الأدبي العربي فقط، بل الإنساني بصفة عامّة. وكلّ ما من شأنه خدمة تجربة الشّاعر، والتعبير عن مواقفه، ورؤاه. ومن نماذج ذلك ما نجده عند الشّاعر" عزّ الدّين المناصرة"، في قصيدة (أغنيات كنعانيّة)، يقول:

[1] ديوان صلاح عبد الصّبور، دار العودة بيروت، ط1972،1.ص142.

« في يوم من أيام التفريخ

حيث تهبّ الرّيح النّيسانيّة

يا إليوت- من أقصى البريّة

جاءت تسعن فاصطادت أغنيّة بدويّة»[1].

فقد استثمر الشّاعر الشّخصية الأدبيّة، وينادي عليها، وهي شخصية الشّاعر الإنجليزي "إليوت". وهو «لا ينادي شخصا وإنّما رؤية، وذاكرة، وحداثة شعرية»[2].

على اعتبار أنّ "إليوت " بما قدّمه من آراء نقدية وأفكار جديدة، ثارت على ما كان سائدا آنذاك، هو ما جعل منه رمزا للحداثة الشّعرية؛ « فقد سحر الكتّاب العرب المحدثين بأفكاره الرّياديّة، وأصبح النّاطق باسم الحداثة عندهم، وقد جذبتهم إليه بشكل خاص مقالته(التّراث والموهبة الفرديّة) التي يدعو فيها إلى الاهتمام بالموروث، وتجديده وبعث الحياة فيه، من خلال الموهبة الفردية للشّاعر»[3].

فالشاعر استثمر التّراث الأدبي، من خلال توظيف شخصية "أبي تمام"، إلى جانب قصيدته الشهيرة (في فتح عمّورية)، التّي يمدح فيها الخليفة المعتصم، ويردُّ على المنجمين ويقول فيها:

« السّيف أصدق أنباءً من الكتب

---

[1] يا عنب الخليل، عزّ الدّين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، عمّان، ط.6، 2004، ص.76.

[2] شعر الكنعنة تجلّيات الأسطورة في شعر عدنان المناصرة، وليد بوعديلة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط.1، 2009، ص.94.

[3] إليوت وأثره في الشّعر العربي، جهاد فاضل، جريدة الرّياض السّعودية، ع.15119، 15نوفمبر2009. https://www.alriyadh.com .

في حده الحدّ بين الجدّ واللّعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف في

متونهنّ جلاء الشّك والرّيب

والعلم في شهب الأرماح لامعة

بين الخميسين لا في السبعة الشّهب»[1].

قارن الشّاعر بين ردّ أبي تمّام على المنجّمين، وتكذيبه إيّاهم، وإيمانه بقوّة السّيف والجيش في نصرة الظلوم، في حين أنّ أحفاده، أصبحوا يرضون بما يتلى عليهم من مراسيم و أخبار في الجرائد وركنوا وتخاذلوا وهو ما جعل «**أبا تمّام الجدّ حزين لا يترنّم** »[2]، وكأّن واقع الأمّة العربية وما آلت إليه، لا يسرّ أسلافنا الذّين لم يتوانوا في الدّفاع عن الحقّ وإعلاء كلمته، باذلين أرواحهم ثمنا لذلك.

4/التّراث الشّعبي: كثيرا ما يوظّف الشّاعر المعاصر التّراث الشّعبي «إذ لا يكاد يخلو ديوان من الأجواء الشّعبية المعروفة والإشارات الفولكلورية المتنوعة، وذلك يتضمّن أشكال شعبية قديمة للتّعبير عن مضامين جديدة وتجارب معاصرة»[3].

وذلك لأنّ الشّاعر المعاصر في توظيفه للتّراث الشّعبي إنّما يتعامل مع ما يعيشه، ويمارسه في حياته اليومية، من عادات وتقاليد وفولكلور «وهكذا يكون المأثور الشّعبي

[1] ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطّائي، د.ط، د.س، ص.7.

[2] ديوان صلاح عبد الصّبور، ص.142.

[3] تجربة الوعي التّراثي في الشّعر الجزائري المعاصر، آسيا تغليسيّة، ص. 102.

بشخوصه ووقائعه الخاصّة مادّة حيّة في ضمير الشّاعر المعاصر، يتمثّلها أبعادا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزماته وتطلّعاته الخاصة»[1].

ومن أهمّ أشكال التّراث الشّعبي الّتي استثمرها الشّعراء المعاصرون:

1/الأسطورة: ولا ينكر أحد العلاقة المتداخلة منذ القدم بين الأسطورة* والشّعر المعاصر، ذلك أنّ «معظم الأساطير السّورية والسّومرية والبابلية، قد وضعت في أجمل شكل شعري ممكن، وقام هوميروس بصناعة معظم أساطير عصره المتداولة، شعرا في الأوديسة والإلياذة»[2].

لذا أقبل الشّعراء المعاصرون على النّهل من هذا المصدر «وعملوا على دمج الأسطورة في أشعارهم، وذلك لما لها من أهميّة كبيرة باعتبارها معادلا موضوعيا يوازي ما يحدث في عصر الشّاعر»[3].

---

[1] الشعر العربي المعاصر قظاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، عزّ الدّين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط.3، د.س، ص.36.

* من بين التّعاريف الّتي قدّمت للأسطورة :«هي أنها قصّة الأعمال الّتي يقوم بها أحد الآلهة في العقائد القديمة أو إحدى الخوارق الطّبيعية من الأبطال ...تبدو فيها محاولات الإنسان لتفسير علاقاته في الكون والعالم »{ أساطير العرب، سليمان مظهر، دار الشّروق، القاهرة، ط.1، 2000، ص.05.} ويعرّفها كاتب آخر بأنّها" «هي حكاية مقدّسة ذات مضمون عميق، يشف عن معادن ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان» {الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والدّيانات المشرقّية، فراس السّواح، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، ط.2،2001، ص.14. }.هذا ويعرّفها في مقام آخر بأنّها «حكاية مقدّسة يلعب أدوارها الآلهة، وأحداثها ليست مصنوعة أو متخيّلة بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدّسة، إنّما سجّل أفعال الآلهة، فهي معتقد راسخ تنتقل من جيل إلى جيل بالرّواية الشفهية، ممّا يجعلها ذاكرة الجماعة الّتي تحفظ فيها قيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها»{مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، فراس السّواح، دار الكلمة، دمشق، ط.11، ص.19.}

[2] مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، فراس السّواح، ص.20.

[3] تجربة الوعي التّراثي في الشّعر الجزائري المعاصر، آسيا تغليسيّة، ص.103.

إضافة إلى ما تزخر به من دلالات عميقة «وقدرتها على تخليص القصيدة من الغنائية، ولما لها من جاذبية ولقدرتها على تجاوز الزمان الماضي والاستقرار في الزمان الحاضر لأنّ الشّاعر أحسّ أنّ الحقيقة المجرّدة لا تكفي للتّعبير عن تجربته»[1].

ومن الأساطير المعتمدة بكثرة لدى الشّعراء المعاصرين أسطورة "عشتار" الّتي وظّفها الكثير من الشّعراء في دلالة على الخصب والنّماء والتّجدد كما في قصيدة(أغنيات كنعانية)، للشاعر "عز الدّين المناصرة" يقول:

« مازلت أقارع هذا الخنزير البرّيْ

وعلى رأسي ينهمر المطر الكنعانيْ

من بطن سحابة

من قلب الغابة

تأتيني عشتار تلملمني»[2].

فالشّاعر يستدعي هذه الأسطورة السّومرية، آلهة الخصوبة ليستثمرها في نصّه، بحثا عن حياة جديدة يتمتّع فيها بالنّماء، «ولذلك نجد الشّاعر يحوّل نصّه من مشهد الرّضوخ والهزيمة إلى مشهد المقاومة والانتصار، ومن وقائع أسطورية تقول بالجدب والموت إلى أخرى تقول بالتّجدّد والحياة»[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص.130.

[2] ديوان يا عنب الخليل، عزّ الدّين المناصرة، ص. ص. 76، 77.

[3] شعر الكنعنة تجلّيات الأسطورة في شعر عدنان المناصرة، وليد بوعديلة، ص.95.

فكان في استثمار هذا الرّمز الأسطوري لدى الشّعراء المعاصرين، مناشدةً لأحلامهم التي خابت، وآمالهم التي ارتطمت بيُبس الواقع وذبلت، وهو ما نجده عند الشّاعر "البيّاتي" في قصيدة **(العودة من بابل)**،يقول:

« أيّتها النّجوم

بابل تحت خيمة اللّيل إلى الأبد

تعوي على أطلالها الذئاب

ويملأ التّراب

عيونها الفارغة الحزينة

بابل تحت قدم الزّمان

تنتظر البعث، فيا عشتار

قومي، املئي الجدار

وبلّلي شفاه هذا الأسد الجريح

ولتنزلي الأمطار

في هذه الخرائب الكئيبة»[1].

"يستحضر الشّاعر "البيّاتي" "عشتار" الأسطورة ، واقفا عند بابل رمز الحضارات طالباً منها كأنثى أن تبعث روحا جديدة تنفض عنها زمن الخذلان، فتبعث من الموت حياة جديدة، ومن الهزيمة انتفاضة»[1]

[1] الأعمال الشّعرية، عبد الوهّاب البيّاتي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1995، ج.2، ص.77.

ومن الأساطير القديمة التّي انفتح عليها الشّعر المعاصر، أسطورة سيزيف ليعبّروا عن المعاناة، «ويجسّدوا الإحساس بالعبث واللاّجدوى(...) وهو إحساس رافق الإنسان منذ أن استعمل فهمه وفكره، في فلك الألغاز التّي تواجهه في هذه الحياة»[2] ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة (رسالة من المقبرة) ل"بدر شاكر السّياب" يقول:

« وعند بابي يصرخ المخبرون

وعرٌّ هو المرقى إلى الجلجله،

والصّخر، يا سيزيف، ما أثقله

سيزيف...إن الصّخرة الآخرون!»[3]

فاستثمر الشّاعر هنا أسطورة (سيزيف) وعذابه، وهو نفسه عذاب غيره من النّاس الذّين أثقلتهم الحياة، وكبّلت خطاهم، مصوّراً شكواهم له في حين في السّطر الأخير، يعود ليقول "**أنّ الصّخرة الآخرون**" أي أنّ ما يعيق الإنسان ويضرّه إنّما هو غيره من النّاس، الذّين يحمل نقدهم وفكرهم ومكائدهم، كما حمل سيزيف الصّخرة. دون خلاص منها.

وفي موطن آخر نجد الشّاعر "أمل نقل" في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) يقول:

«سيزيف لم تعد على أكتافه الصّخره

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق.

---

[1] رمزيّة عشتار وتحوّلاتها في الشّعر المعاصر، عايب فاطمة الزّهراء، مجلّة إشكالات في اللّغة الأدب، ع.10، ديسمبر 2016، ص.55.

[2] أثر التّراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة، كاملي بلحاج، ص.87.

[3] ديوان بدر شاكر السّيّاب، ج.2، ص.59.

والبحر.. كالصّحراء .. لا يروى العطش

لأنّ من يقول "لا" لا يرتوى إلاّ من الدموع!

فلترفعوا عيونكم للثّائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله ... غدا»[1].

فتناول الشّاعر الأسطورة شكل مغاير نوعا ما، فليس (سيزيف) من يحمل الصّخرة، ويشقى بها بل أولئك الذين يرضون بالهوان، ولا يقدرون على رفض الذّل، خوفا من الموت الذي سيلقونه في كلّ الأحوال، فيدعوهم لرفع رؤوسهم ورفع غبار الذل عنهم.

هكذا كان انفتاح الشّعر المعاصر على هذا المصدر التّراثي المتمثّل في الأساطير، سواء العربيّة أو الغربيّة، بطريقة فنيّة، تجعله يعبّر من خلالها عن واقع تجربته المعاصرة، بعيدا عن الحشو والتوظيف الشكلي لهذه الأساطير؛ بحيث يستدعيها باعثا فيها روح العصر، وتجلّياتها.

2/الحكايات الشعبية: كما انفتح الشّعر المعاصر في توظيفه للتّراث الشّعبي على الحكاية الشّعبية، والخرافات والسّير الشعبية. وتعدُّ الحكاية الشعبية* مادة دسمة لدى الشّعراء المعاصرين، على اعتبارها أنها كانت البداية الأولى التي نشئوا عليها، فترسّخت في نفوسهم وأذهانهم. وهو ما من شأنه «أن يعطي الشاعر إذا ما استلهمها قدرة على التّعبير عن

[1] الأعمال الشّعرية الكاملة، أمل دنقل، ص.111.

* وفي تعريف الحكاية الشّعبية ورد أنّها «خلق حرّ للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمّة وشخوص ومواقع تاريخية(...) ويستمتع الشّعب بروايته والاستماع إليه، إلى درجة انه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرّواية الشّفوية» {ينظر، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر ، القاهرة، د.ط، د.س، ص.ص.92، 93.}

شعوره(...) فهي أوضح مثال على التّفاعل الحي بين أجزاء التاريخ، فكأن الأديب باستلهامه إيّاها ضمّن سيمفونية من الأصوات التي تتجاوب عبر الزّمن، وعبر حدود المكان، واللّغة، والجنس والحضارات بعامّة»[1].

ومن نماذج الحكايات الشّعبية التي انفتح عليها الشّعر المعاصر، هي حكايات (ألف ليلة وليلة) وخاصّة شخصية "السّندباد". ولا نبالغ إذا قلنا أنّنا «لا نكاد نفتح ديوانا من الشعر المعاصر، إلّا ويطالعنا وجه السندباد(...) وما من شاعر معاصر إلا وقد اعتبر نفسه سندبادا في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية»[2]، وحمّلوا هذه الشخصية رؤاهم وتجاربهم الشعرية، «باعتبارها مسلكا إلى تجاوز الواقع العربي المهزوم، واستشرافا إلى عوالم أكثر رحابة تمكنّه من تحقيق الذات الفردية والجماعية»[3].

« والسندباد هو ذلك البطل الأسطوري المغامر الذي لا يهدأ له بال، ولا يكاد ينتهي من رحلة حتى يبدأ في أخرى (...) وعلى الرّغم من تلك الأخطار والمخاوف المهلكة التي كانت تسد طريقه، وتدفع به إلى الموت (...) فإنه كان يعود دائما من رحلاته ظافرا منتصرا محمّلا بالأموال والكنوز العجيبة»[4].

---

[1] التّناص مع الحكايات الشّعبية في الشّعر العربي الحديث والمعاصر(دراسة تطبيقيّة)، حودت إبراهيم، مجلّة التّراث العربي، ع.130، 131، أكتوبر2013، ص.19.

[2] استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص.156.

[3] قناع السّندباد عند بدر شاكر السّياب، حامد صدقي، ص.20.

[4] ظاهرة تجميد الرّمز في الشّعر العراقي، علي قهرماني وحميد ولى زادة وعلي خالقي، مجلّة جامعة الأنبار للّغات والآداب ع.14، 2014، ص.77.

وهذا ما استهوى الشاعر المعاصر لتوظيف هذه الشخصية الشّعبية، خاصة الشاعر العراقي "بدر شاكر السّياب" الذي تقمص هذه الشخصية، وذكرها في أكثر من قصيدة كما نجد ذلك في قصيدته (رحل النهار) يقول:

« رحل النّهار

ها إنّه انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار.

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السّفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرّعود.

هو لن يعود،

أوما علمت بأنّه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جذر من الدّم و المحار.

هو لن يعود،»[1].

حيث نجد أن الشاعر يصور "السندباد" على عكس ما ترويه الحكاية، فهو لن يعود. وهو يعاني الخذلان والانكسار والانطفاء، ليصوّر الشّاعر معاناته، وفقدانه للأمل، ذلك« أنّ أسفار السّندباد عند السّياب، سفر من الكبت والمرض، وفي هذا السّفر يقع السّندباد في ورطة اليأس، وعدم الرّجاء، حتى صار مشرّدا ويائسا»[2].

[1] ديوان بدر شاكر السّياب، مج.2، ص.288.

[2] ظاهرة تجميد الرّمز في الشّعر العراقي، علي قهرماني وحميد ولى زادة وعلي خالقي،ص.77.

وكأن "السّياب"« في هذا التوظيف العكسي، صدى لقواه المستنزفة، حيث يرى نفسه سندبادا مهزوما»[1].

من الحكايات الشعبية التي استثمرها الشعر المعاصر أيضا، حكاية "علاء الدين" والمصباح السحري، الذي وجد فيه الشعراء تحقيقا لأحلامهم التي غدت مستحيلة و« يرمز به شعراؤنا إلى تلك القوى الخارقة التي تجعل الإنسان قادرا على صنع المعجزات، وتغيير أشياء هذا العالم»[2]. و من هؤلاء الشّعراء نجد الشاعر"عز الدين المناصرة" في قصيدة (برقيات دموية) يقول:

« وهذا دربنا الثالث:

يقود إلى جزيرتنا البعيدة، حيث تسكنها

الشّياطين الشّتائية

لتسرق خاتمي في اللّيل جنيّة

لأصرخ يا علاء الدّين

أين السرّ، ضاع السرّ

كيف أفك هذا الطّلسم المأسورْ.

ولا شبيك لا لبيك، فاسمع صرخة المقهورْ»[3].

[1] قناع السّندباد عند بدر شاكر السّياب، حامد صدقي، فؤاد عبد الله زاده، ص.23.

[2] استدعاء الشّخصيات التّراثيّة، في الشّعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص.163.

[3] الخروج من البحر الميّت، عزّ الدّين المناصرة، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، عمّان، ط.1، 2014، ص.49.

فالشاعر يرى أنّ حلّ الوضع المزري الذي يعيشه، لن يكون بخاتم سحري، ولا بفانوس "علاء الدّين" الذي يحقّق الأمنيات ب"شبيك لبيك"، بل بالجدّ والعمل وليس على المرء أن يجلس منتظرا المارد، وعليه أن يشّمر عن ساعديه.

في حين نجد الشاعر "عبد الوهاب البيّاتي" في قصيدته (مصباح علاء الدين) يستثمر الحكاية من وجهة أخرى؛ حيث وجد في عيني طفلته "نادية" ذلك المارد الذي ألهمه و فجّر قواه الكامنة، يقول:

« صغيرتي... نادية

رأيت في سماء عينيك

وجدت مصباح علاء الدين

والجزائر المرجان

قلت لشعري كن

فلبّى عبده

وكان

طفولتي رأيتها تبحر في عينيك

في شارع هذا الأبد السّكران

أبحرت، فالرياح لا تنتظر الربّان

أبحرت فالوداع يا سماء عينيها

ويا طفولة الإنسان

غدا بمصباح علاء الدّين من جزائر المرجان،

أعود يا صغيرتي، إليك بالأزهار

من نهاية البستان»[1].

أيضا من الحكايات الشعبية التي انفتح عليها الشعر المعاصر،(حكاية جحا)، تلك الشخصية الشعبية التي عرفت، بذكائها الكوميدي الساخر، في حين ينعته البعض بالحمق، ما جعله محل استغلال، واستغباء من الآخرين، ولكل شاعر رؤيته الخاصّة في استثمار هذه الحكاية الشّعبية، كما في قصيدة "سميح القاسم" في قصيدة "لقاء غير مفاجئ، مع جحا المفاجئ"، يصور هزيمة(1967) بسخرية وتهكّم من خلال استحضار هذا الرمز الشعبي، يقول:

« في ليلة قمراء

كان جحا مسافرا

صادفته في الدّرب بين القدس والفيحاء

لم أطرح السّلام

لأنني خشيت أن يرد

وكنت أمشي عاريا وخائفا

فكركرت ضحكته المعروفة

[1] الأعمال الكاملة، عبد الوهّاب البيّاتي، ج.1، ص.460.

وصاح بي، وهو يشدّ جبته الخبيثة للوراء

يا صاحب العطوفة

نمشي معا، إن شئت أو ما شئت»[1]

واستطاع "سميح القاسم" أن ينتفع من حكاية جحا الشعبية، ويوظفها لصالح فكرة نصّه الشعري، ليبين حجم المأساة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، وما يعانيه.

وبهذا أفاد الشّعر المعاصر من انفتاحه على التراث بكل أشكاله في إثراء التجربة الشعرية، وفتح آفاق قراءاتها، وفتح باب التأويل أمام المتلقي، كما أن «مادة التراث تمنح الشاعر انطلاقا نحو المجهول والغامض الذي تلفّه اللّذة، ويقودنا إليه حب الاكتشاف»[2].

كذلك تظهر فنيّة انفتاح الشّعر المعاصر على التراث بمختلف أشكاله في« إخراج القصيدة من الذّاتيّة نحو الإنسانيّة، كما أن فيه إثارة للّذاكرة الشّعبيّة، ويكشف عن الهوية الثّقافيّة والمعرفيّة للشّاعر، إضافة إلى الجماليّة التي يضفيها على القصيدة؛ فإنّه يكسب النّص شرعيّة، من خلال استحضار الشّاعر للماضي المجيد وطرح المقارنة بينه وبين الحاضر المهزوم»[3].

انفتاح الشّعر المعاصر على فنّ الأوبيرا :

[1] نقلا عن، حضور الحكاية في الشّعر الفلسطيني، جمانة زلوم، مجلّة اللّغة والثّقافة، والمجتمع، ع.5، ديسمبر2019، ص.ص.228، 229.

[2] ينظر، استدعاء الفولكلور في الشّعر الفلسطيني المعاصر، المعتقدات الشّعبيّة أنموذجا، أسامة عزّت أبو سلطان، ومحمد مصطفى كلّاب، مجلّة جامعة الأقصى، مج.21، ع.1، جانفي2017، ص.52.

[3] من مداخلة العربي الحسين، مناقشة مذكّرة تخرّج ماستر، 13جوان2023.

ومن الفنون التي تداخل معها الشّعر المعاصر، واستثمر تقنياتها وعناصرها في بنائه، فنّ الأوبيرا؛ حيث استعان الشّعراء المعاصرون بهذا الفنّ الجامع في قصائده، وسنعرّج أوّلا وقبل كل شيء على تعريف فنّ الأوبيرا، ومن ثمّ نخوض في انفتاح الشّعر المعاصر عليه، وتداخله معه.

تعريف الأوبيرا:

كثيرة هي الفنون التي تجمع بين فنون تشكيلية متعددة وتتشكل لوحتها النهائية بتركيب عدة أساليب لفنون مختلفة، ومنها فن الأوبيرا الذي لا يخرج عن هذه التقنية، فالمشاهد للّوحات الأوبيريتية، يجد نفسه يتنقل من فن إلى آخر بشكل متناسق لانسجام عناصر الفنون المختلفة فيما بينها، وهذا يعود للخصوصية هذا النوع الفني.

وإذا عدنا لتعريف الأوبيرا وجدناها عبارة عن :«عمل درامي يمزج بين عناصر المسرح والرقص والموسيقى، ويشمل الجزء الأكبر من العرض على الغناء بصوت جهور ومميز، وفي العادة يبدأ ملحنو الأوبرا العرض بنص مكتوب من قصة معينة حيث تشكل الكلمات وأسطر القصة الهيكل الأساسي للأوبرا، ثم يحدد الملحن بعد ذلك الكلمات التي تتناسب مع نمط غناء الأوبرا من أجل تلحينها مع الموسيقى، ويُشار إلى أن الأوبرا الحديثة لا تركز كثيرًا على أن يكون اللحن مضبوطًا تمامًا مع الموسيقى، أما في الشكل الكلاسيكي للأوبرا فيجب ضبط كامل الحوار على نوع معين من الموسيقى.[1] وهذا يعكس ضرورة اشتراك أكثر من نوع فني فيها بداية من المسرح بكل متطلباته من حوار وتمثيل... ومن

[1] ينظر موقع musicalexpert : https://www.musicalexpert.org/what-is-an-opera.htm

الرقص وإيحاءاته وصولا إلى الموسيقى التي تضم كل تلك المعاني في قالب موسيقي يترجم معاني المجسدة في الأوبيرا.

أما إذا عدنا لأصل كلمة (**أوبيرا**) «فهي معربة من اللفظة بالإيطالي (**Operatta**) والتي تدل على نوع من أنواع العروض الفنية الخاصة»[1]؛ ومن اللفظين الفرنسي (**Opéra**) والإنجليزي [2](Opera\it)، حيث نجد"أحمد بيومي" في القاموس الموسيقي قد عرف «الأوبرا» بالشكل التالي: «أوبرا: الأوبرا عمل مسرحي غنائي(Opera\it.Eng).(Opéra\Fr). مؤلّف درامي غنائي متكامل يعتمد على الموسيقى والغناء، يؤدى الحوار بالغناء بطبقاته ومجموعاته المختلفة، موضوعها وألحانها تتفق وذوق وعادات العصر التي كتبت فيه وتشمل الأوبرا على الشعر والموسيقى والغناء والباليه والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل الصامت والمزج بينها. كما تشمل أغانيها على الفرديات والثنائيات والثلاثيات والإلقاء المنغم أو الرسيتاتيف (Recitativo) والغناء الجماعي (الكورال) وبمصاحبة الأوركسترا الكاملة..»[3].

[1]موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "خيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج.10، ع.1، 2021، ص.395.

[2]Opera\it : أوبرا عمل درامي مسرحي يؤدى بالموسيقا والغناء بشكل كلي أو جزئي، ويكون للموسيقى والغناء الدور الرئيسي فيه. Dictionory of Music, Computer Center, Academy of Arabic Language Cairo, 2000, A.D, P.106

[3]بيومي، أحمد، القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، وزارة الثقافة، ص286.

كما نصادف في القواميس اللفظة (أوبيريت) المعربة من كلمة (Operette)[1] و«كلمة أوبريت تعني "الأوبرا" الصغيرة، وهي عمل مسرحي تصاحبه الاوركسترا، ويحتوي على جزء مغنّى والجزء الآخر حوار كلامي عادي، فهو نوع خاص من أنواع الفن الموسيقي المسرحي، يمثّل التركيب العضوي للأوبرا الكوميدية، ولفن المنوعات الذي يجمع بين الموسيقي والرقص والديالوج "حوار كلامي" في سياق الدراما المرتبطة».[2]

وعليه تكون (الأوبرا) أحد مظاهر جمع الفنون السبعة، حيث تكون لوحة مركبة تجمع بين خصائص تلك الفنون في لوحة واحدة في توليفة متجانسة تؤدي غرضا فنيا محددا.

وقد ظهرت ملامحه الأولى على يد جماعة الأصدقاء الفلورنسيين Camirat عام (1600) بقصر "**جيوفاني دي باردي**" بإيطاليا، حيث تكونت من المغني "**كاشيني**" والموسيقار "**جاكوبو بيري**" والملحن "**إيميليو دي فارنيو**" والموسيقار "**فيونيست غاليلي**"، وقد جاءت نتيجة للحنين المفرط لأمجادهم الرومان، فعملوا على إحياء موروثهم الثقافي وبعث أساطيرهم وآدابهم من خلالها.[3]

ومع الوقت تطور هذا الفن ليأخذ طابعه الجاد في التعبير عن مختلف النواحي الفنية والفكرية والاجتماعية، فبعد أن نظّرت له جماعة"الكاميرتا"– كما ذكرنا سابقا– طبقه "**مونتفندي**" بعد عشر سنوات من تاريخ ظهوره، لكن هذا الأخير لم يكتف بالتجديد؛ وإنما

---

[1] Operette\it: أوبيريت – أوبيرا خفيفة، نوع من الأوبيرا أخف في طابعه وأقصر في مدته الزمنية، يكثر فيه الحوار غير المغنى. Dictionory of Music, p.106

[2] موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "خيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، ص.395.

[3] أحلام بوزيان، فتيحة شفيري، الأوبيرا بين التجنيس والتهجين "دراسة في المفاهيم والمضامين"، مجلة المدونة، مج.10، ع.1، ماي 2023، 179.

راح يعمل على الشكل الميلودرامي Réforme mélodramique حيث اعتبر أن ما أبدعته الموسيقى لا تقيده الأهداف المسطرة للنص الشعري؛ كونها تعتبر دعامته الأساسية... فالموسيقى لم تخلق من أجل أن تعزف أو تغنى، وإنما يجب أن تقرأ أيضا لتستخلص معانيها العميقة الهادفة.[1]

ومن خلال ما سبقت تقديمه يمكننا أن نجمل الخصائص العامة لفن الأوبيريت في النقاط التالية هي [2]:

- نوع غنائي شعبي لا يخضع للقواعد الصارمة، ألحانها بسيطة يسهل ترديدها من قبل الجمهور.
- يستند على الموسيقى في ألحان سهلة وسريعة الحفظ.
- تأتي على شكل حوار كلامي يطرح موقفا دراميا فيه فكاهة وتتخلله مقاطع غنائية خفيفة.
- يهدف للنقد الاجتماعي والسياسي .
- تكون نهايتها سعيدة بعيدة عن الواقعية التي تعبر عن الانفعالات.

التشكيل الفني في النص الشعري الأوبيريتي:

إن ما يهمنا – في مجال الأدب– هو محتوى النص الأوبيريتي أكثر من العناصر الأخرى المحيطة ونعني هنا الرقص والموسيقى ...، لذا نحاول التركيز على هذا العنصر

[1] ينظر المرجع نفسه، ص.186.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 1995، ص.83.

أكثر من باقي العناصر، حيث ينبني النص الأوبيريتي على مجوع عناصر تشكل تميزه عن باقي النصوص، نذكر منها ما توفر في بعض النماذج الشعرية الأوبيريتية.

وقد عرف الشعر الجزائري أو بالأحرى المسرح الجزائري عددا من النصوص كتبها عدد من الشعراء الكبار ليخلفوا نماذج راقية لهذا اللون الفني في المكتبة الفنية الجزائرية، «ومن بين المؤلفين الذين كتبوا في هذا المجال نذكر:

محمد الأخضر السائحي، عبد القادر بن محمد أحمد الطيب معاش، عبد الله بن حلي، محمد بلقاسم خمّار، عمر البرناوي، أحمد حمدي، سليمان جوّادي، عزّ الدّين ميهوبي. الخ »[1]

أما عن التشكيل الفني لنص الأوبيريت فيمكن ان نستشهد بواحدة من النماذج الجزائرية الأكثر شهرة، وهي أوبيريت (حيزية) للشاعر "عز الدين ميهوبي"، حيث بناها على تمازج تقنيات مختلفة ساهمت مجتمعة في بناء اللوحة الأوبيريلية المتوخاة وحمل رسالة النص، حيث « يعد تمازج الخطابات من مظاهر التشكيل الفني... حيث نلحظ توظيف الخطاب السردي والشعري والغنائي، مما أضفى على النص نوعا من الحوارية، وكسر أحادية الأسلوب ورتابته، وحقق جماليات عديدة استنطقت قصة تراثية بصيغة عصرية، سمتها الأساسية : تفاعل الخطابات وتمازجها ».[2]

[1] موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "خيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، ص.398.

[2] نادية موات، التشكيل الفني في أوبيريت "حيزية" لعز الدين ميهوبي، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، ع.24، جوان 2018،المقال ص. 283.

ومن التقنيات الفنية فيه نجد (الحدث الدرامي)، إذ تنتمي للأوبيرت الواقعية- كما مرّ معنا-وذلك اعتبارا للموضوع الاجتماعي العاطفي الذي أثارته واللّغة والأسلوب الذي صيغت به« يعدّ الحدث الدّرامي من العناصر الأساسيّة في فنّ الأوبيريت الّذي يكتب بأسلوب مسرحي، حيث برزت ركائز البناء الدرامي الخادمة للقص (بداية الأحداث،تشكل الصراع، بلوغ الذّروة (الانفراج) بالإضافة إلى البناء الفني الذي جمع في طياته جملة من الفنون والأجناس من سرد،وتمثيل »[1]، عليه فقد عدّد الشاعر من الأساليب الفنية في بناء الحدث داخل نصه، ليشكل لنا نصا سرديا مكتمل العناصر في صيغتها الشعرية .

وفي أوبيريت (حيزية) نجد الشاعر وقد من خلال قفزاته اللوحاتية أن يخلق عنصر الصراع فكل لوحة هي تصعيد نفسي باتجاه ذروة معينة،[2] إذ بنى أوبيريته على .... لوحات، لتكون قصة ذات بناء درامي في قالب مسرحي، وتعتمد على الأداء التمثيلي المسرحي بحوارات سردية.

وكانت اللغة الموظفة في الأوبيريت أبرز تقنية شكلية فيها، حيث مزج فيها بين مستويين من اللغة : اللغة العامية واللغة الفصيحة، وذلك حسب الموقف والحدث الدرامي، ومن ذلك خطاب سعيد أمام قبر حيزية حيث يقول الشاعر :

« سعيد:

يا قبرها حيزيه أين

[1] موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "خيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، ص.408.

[2] المرجع نفسه، ص.409.

إني أنا غض اليدين

يا قبرها أحببتها

وأموت عشقا مرتين »[1].

لقد وظف الشاعر في هذا الموقف الوجداني اللغة الفصيحة بألفاظها المؤثرة المعبرة عن معاناة الشخصية. وبالمقابل نجد الشاعر يجعل الشخصية تنطق بمقطع عامي حيث يقول سعيد بإيقاع آخر:

« يا رِياح لاَ اتهبِي ويا انْواو لاَ تْصبِي

ويا انْجوم لاَ اطْلُوا ويا برور ما انْخَبِي

ويا ارمالْ لاَاتهِلُّو ويا احباب زاد غُلْبي

ويأطْيار لاَ تْعلُوا ويا اعمار لاَ تْجِبِ

ويا ليام لاتغلُّوا كُل شي فْ يد ربِي»[2]

نجد في هذا المقطع اللغة في مستواها العامي حملت دلالات عميقة لأنها من وحي الحياة اليومية للشخصية، جعلتها بمقاطع من الشعر الملحون تعكس حالته الوجدانية المتأثرة برحيل محبوبته حيزية.

وهكذا عكس عنصر اللغة جانبا من التشكيل الفني الخاص بهذا النوع الفني؛ « فقد جاءت أوبريت (حيزية) لعز الدين ميهوبي بأسلوب لغوي يعتمد على العامية حيث عزز

[1] حيزية" غنائية امرأة من الجزائر"، ص.

[2] المرجع نفسه، ص.

نصه بالشعر الملحون المحمل بشحنات من الحكم والأمثال. حيث رصد لنا عز الدين ميهوبي جملة من الأمثال والحكم الشعبية المبثوثة على طول أوبريت (حيزية) من مثل :

«اللي تحبوا قابله ..واللي تكرهوا جانبه، اللي ارقص يوم الجمعة يبكي نهار الحد، الفرح ما عندو عايلة.. والحزن عندو عايلة وولاد...»[1].

الإيقاع الموسيقي في الأوبيريت هو الآخر بارز وممتميّز، إذ تمزج أوبيريت "عز الدين ميهوبي" في شكلها بين **الحوار النثري والغناء**، وهي بذلك تنتمي للأوبريت الواقعية حيث يتغير وزن الأغاني الموظفة أيضا من موقف إلى آخر حسب مقتضى الحال، فاختلاف الوزن يرتبط باختلاف الموقف.[2].

أما عن الفعل الغنائي أو الخطاب الغنائي فقد كان حضوره مكثفا في الأوبريت، وتجلى ذلك في جملة من الإرشادات المسرحية مثل " يغني، يغنين، تغني، يردالغناء، ينتهي من الغناء،إيقاع اللحن المميز للأغنية ...،حيث عكس هذا الخطاب الغنائي " الطابع التراثي الذي وسم النص، وانسجم معبيئة حيزية البدوية التي تعتد بالموروث الشعبي، وتلهج ألسنة أهلها بمختلف الأغاني والمواويل في أوقات الفراغ والعمل، كما تناسب مع صيغة الأوبريت..[3].

ومن المقاطع الغنائية التي أدتها شخصية حيزية نجد :

---

[1]موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "خيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، ص.409.

[2]موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "خيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، ص.411

[3]المرجع نفسه، ص.412.

« حيزية تغني:

غدا نرحل ..إلى التل فلا تقلق ..نعود غدا

وودع موكب الأهل

فطير الراحلين شدا

أنا أهواك في حلّي

وفي ترحالنا أبدا»[1]

والمقاطع الغنائية موزعة على اللوحات ... التي شكلة كل الأوبيريت وهي من أساسيات هذا الفن القائم على المسرحية الغنائية كما سبق وأشرنا.

وبشكل عام، يمكننا القول أن "عز الدين ميهوبي" في أوبريت حيزية قد «اعتمد على الشكل النثري والشعري، وعرض المضمون ضمن فصول ولوحات ومشاهد، والاعتماد على الموسيقى والألحان، والأداء الغنائي، والبناء الدرامي »[2]، وهي الفسيفساء التشكيلية التي تشكل أساس هذا النوع الفني وتميزه عن باقي الفنون.

[1] عز الدين ميهوبي، حيزية" غنائية امرأة من الجزائر"، ص.29.

[2] موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "حيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، ص.414.

الفصل الثاني:
انفتاح ديوان (طاسيليا) على الفنون الأدبية

المبحث الأول: انفتاح الديوان على السرد

المبحث الثاني: انفتاح الديوان على المسرحية

المبحث الأوّل: انفتاح ديوان طاسيليا على الفن السّرد

المتصفح لديوان **(طاسيليا)** يلمس انفتاحه على فنون أدبية عديدة، واستثماره تقنياتها في قصائده الشعرية، خاصة ما جعل منها نصا قائما على عناصر تجاوزت بالنص الشعري حدوده المتوارثة، ومزجتها بحدود الفنون أو الأجناس الأخرى السردية والنثرية، من مثل : القصة،الرواية ،المسرحية ،الملحمة ... نحاول من خلال العناصر الموالية الوقوف على أبرز المقاطع الشعرية التي نجد فيها ذلك الانفتاح.

الانفتاح على فن السرد:

يشعرنا ميهوبي بأسلوبه الشعري وكأننا أمام بنية سردية نتتبع من خلالها مضمونا سرديا متناميا يشدنا لمتابعة تطوره مع أجزاء القصيدة الواحدة، ومن العناصر السردية التي استعارها الشاعر نجد: **الشخصيات، والحدث، والزمان، والمكان.**

وحتى تتوضح المقاطع الشعرية المنفتحة على هذه العناصر نحاول إدراجها في جداول تصنيفية، حيث جمعنا عنصري (الحدث والشخصية) في جدول، وعنصري (الزمان والمكان) في جدول آخر، على النحو الموالي.

1/توظيف تقنيتي سرد الحدث والشخصية: استقى الشّاعر خيوط الحكاية الشّعبيّة الأسطوريّة(مغرف بوغنجة)، لينسج أحداث قصيدة "طاسيليا" التي تصوّر الصّراع الدّائر بين الشخصيات. وبطريقة فنيّة ودون أي مقدمات، نجد أنفسنا نشهد هذا الصّراع بين الرّاعي "غيلاس" عاشق "طاسيليا" الذي يخرج عاقدا العزم على مواجهة، "أنزار" إله الماء والانتصار

عليه، للظفر ب"طاسيليا"، بذل كلّ ما في استطاعته، حتى لا يفقدها، رغم يقينه بضعفه أمام قوّة "أنزار"،إضافة إلى شخصيّة "الرّاهب" والعرّافة " يونيسا" رمزا الحكمة، اللّذان يساندان "طاسيليا"، يقفا إلى جنب الحبّ، رغم تهديدات "أنزار" بمنع الماء عن "نوميديا"،وإيذانها بالجفاف. وحتى يكتمل العرض، لم يغفل الشّاعر عن اعتماد أصوات أخرى مثّلتها مجموعة من النّساء، تنشد مقاطع احتفاليّة، بين المشاهد".

وفي الجدول التّالي سنستخرج المقاطع، التي تبرز عنصري الحدث والشّخصية:

القصيدة	المقطع الشعري	الصفحة	المؤشر السردي	
			الشخصية	الحدث
طاسيليا	سيصير الماء رمادا.... وتصير نوميديا أعظم من عرشك ياأنزار.. فلماذا تهرب يا أنزار من التّابوت فلماذا يا أنزار تخاف الشّمس؟	*45*	أنزار	يصوّر الشّاعر في هذا المقطع إيمان وشجاعة غيلاس في مواجهة أنزار.
	يونيسا :أبصرت خرافا تأكل ذئبا في الصحراء وأنا أعوي ..لا يسمعني الآتون إلي وألمح طيرا يخرج من قطرات الماء والطفلة ..	*46*	يونيسا	يصور المقطع السردي حدثا عجيبا يتمثل في خراف حين اتّحدت واجتمعت رغم ضعفها استطاعت التغلّب على الذئب

				والله على غير ما اعتدنا سماعه (الذئب هو الآكل دائما)
طاسيليا	يونيسا :تتراقص نجمات في شرفة أنزار وتشكل موكب ضوء في تلك الأبعاد تهرب هذي النجمة تشبهها أخرى ..وتعود الاولى يرتفع الإنشاد.	*71* *72*	يونيسا	حفل زفاف طاسيليا وهي تزفّ إلى عريس مكرهة، حتى النّجوم تهرب. ويرتفع الإنشاد كلّ هذه الأجواء تصوّر الحزن المخيّم.
يوبا الشاعر وسليني الغانية	فلن تجدوا بعد أن يصمت الشعراء سوى كلمات إلى سدرة العشق ترقى وفي الكلمات حروف ومن كل حرف تدلت رؤووس لروميو وبيس ويوبا .. وقد قتلتهم يد الشعر شنقا وصبت عليهم من اللعنات يهيمون في كل واد...يموتون حرقا..	134	/	يروي قصة الشعراء على مر السنين،ما يلاقون من إهمال وتهميش رغم قيمة رسالتهم التي يحملونها.

	كان على تلّة لم تمت ..حكاية يوبا الذي نام في حضن عاشقة زرعت في يديه الكلام الجميل فشقّ لها النّهر حتى ترى نيلها وترى المستحيل .	135	يوبا	يصوّر المقطع حكاية يوبا الثّاني وما قدّمه لزوجته كليوباترة سيليني كعربون حب لها
	صغيرتين ولم يكن بينهما قمر أو سماء تضيء ولم يك خلفهما حائط الذكريات يحرك أشياءه...والتفاصيل تعبر في النهر يمحو المساء كثيرا من الحزن و الامنيات «هيرو» الذي عاد طفلا «وشيما» التي لم تعد طفلة ... ينظران لعلّ الذي حملته طيور الحدائق .تغيب الطيور وينتظران طويلا...تصير المسافة مابين«هيرو» و«شيما»	186	هيرو/ شيما	يتحدّث المقطع عن الفاجعة العالمية وهي قصف مدينة هيروشيما اليابانيّة بطريقة فنّية حيث شطر الاسم إلى جزأين تماما كما فعل القصف النّووي الذي أتى على الحرث والزّرع في المدينة

	«شيما» رأت طائرا لولبيا ومن فرح لوحت بيديها فألقى لها قنبلة أسرعت نحو «هيرو» .... رأت طفلها يستحم بماء الرماد ... فنامت على سنبلة.	193	الوقفة	يصف حياة المدينة التي انقلبت بين ليلة وضحاها، بسبب طائر يتلحّف بالسّلام، ويوهم به، ويقتنص الفرص لنفث لهبه الحارق، على الأبرياء

الجدول رقم (01) يوضّح توظيف الحدث والشّخصيّة في الدّيوان

نلاحظ أنّ الشّاعر بنى القصيدة على عنصري الحدث والشّخصيّة، ما أضفى على القصيدة جوّا حكائيّا، يشعر القارئ وهو يتابع أحداثها، وتحرّك شخصياتها، وانفعالاتهم، كأنّه يقرأ نصّا سرديا، أو يستمع إلى حكاية مسرودة، دون أنّ يخلّ ذلك بشعريّة قصيدته، أوّ يخرجها عن قالبها.

2/ توظيف تقنيتي الزمن والمكان : ولا يمكننا الحديث عن بنية سرديّة دون وجود عنصريّ الزّمان والمكان، وفي الجدول التّالي سنشير إلى المقاطع التي ظهر فيها، هذين المؤشرين :

القصيدة	المقطع الشعري	الصفحة	المؤشر السردي	
			الزّمان	المكان
طاسيليا	الرّاهب على ربوة بعصاه	09	/	الربوة.
	في قصر العاشق تنتفض الأشواق .. وانطفأت في البرج السابع كل مصابيح الأحداق،وبكت ...لم تكمل رقصتها ..	100		قصر آنزار/ البرج السّابع يصور طاسيليا كيف ضحّت بسعادتها في مقابل نوميديا موطنها

يوبا الشاعر وسليني الغانية	وأنت سليلة عاشقة لم تكن مثل كلّ النّساء أحبّت فماتت ..هي إمرأة شعرها واحة من نخيل عطرها من بقايا حدائق بابل	136	استرجاع لأحداث ماضية لشخصية كليوباترا	/
	وانا طفل «زاما» الشقي يحب سيليني ويرقص حين يقولون غانية بيننا،وترقص حين يقولون ياليته لم يكن ملكا، ولكنهم يرقصون ..	145	استرجاع لماضي الملك يوبا وهو طفل يسرقه الرّومان من مدينته زاما	مدينة زاما
	هيرو الذي عاد من رحلة البحث عن ظله في شوارع طوكيو وعن صوته في مرافئ «هونشو» وعن رقصة «السموراي»	183	/	مدينة طوكيو اليابانيّة/ هونشو

الجدول رقم (02) يوضّح توظيف تقنيتي الزمن والمكان

من خلال الجدولين، نجد أنّ"عزّ الدّين ميهوبي" قد استعار العناصر السّردية من حدث، وشخصيّة، وزمان، ومكان،..إلخ ليبني قصيدته، مستعينا بالطّاقات التّعبيرية، والانفعاليّة التي تضفيها هذه العناصر على القصيدة. لتتداخل القصيدة مع فنّ القصّة

والرّواية، وتستفيد من أدواتهما، في تطوير فنّيتها وجماليتها، وفي الوقت ذاته الحرص على تفرّدها وتميّزها كقالب شعري مختلف عن هذه الفنون السّرديّة.

المبحث الثاني: انفتاح ديوان طاسيليا على فن المسرحية

الملاحظ لديوان طاسيليا من القراءة الأولى يجد فيه انفتاحا كبيرا على فن المسرحية ،خاصة القصيدة الأولى قصيدة طاسيليا ،حيث استثمر الشاعر "عز الدين ميهوبي" سمات النّص المسرحي معظمها، ويتمّ التّركيز على الأدوات المسرحية التي استثمرها الشاعر في القصيدة الأولى "قصيدة طاسيليا" على اعتبار أنها أكثر بروزا من غيرها:

1/الشخصيات البطلة: «وتعتبر أهمّ مكوّنات العمل الحكائي لأنّها تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي»[1] أهم ما استعاره الشّعر في قصيدة طاسيليا من سمات االنّص المسرحي هي الشخصيات، وقد تميزت بالتعدّد والكثرة في القصيدة وهو أمر «يوحي بوعي "ميهوبي" بدورها الحاسم في أحداث المسرحية وتزكية الصراع وتأجيجه، وهو ما يستدعي كثرة الحوارات»[2].

1/ طاسيليا :الشخصية المحوريّة في القصيدة، وعليها بني الدّيوان، الفتاة التي يتصارع عليها كل من "غيلاس" و"أنزار"، وتضحي بحبها "لغيلاس" من أجل أرضها نوميديا وشعبها رغم تعلقها "بغيلاس". يقول:

« طاسيليا

أنت العصفورة

يكفيني التغريد

وأنت العاشقة الأولى

[1] قال الرّاوي البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربي،الدّار البيضاء، ط.1، 1997، ص.87.

[2] مسرحة الشّعر في ديوان" طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي، عبد القادر لبّاشي، ص.13.

يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائق

يسكنها الأبطال الأبديّون».[1]

وينتصر هذا الحب في الأخير، وتزهر "طاسيليا" الوطن، كما يتمناها الشاعر"عز الدين ميهوبي" ويريدها أن تكون. يقول:

«طاسيليا:

يا ملك الماءات لك النّجمات وللعشاق حدائقهم

ولغيلاس النّاي ودمعته البيضاء

ولنا ما تختزن الأضلاع من الأشياء

فلنفرح

مثل عصافير الآتين من المجهول

ونغنّي حين اللّيل يطولْ»[2].

ليصنع الشّاعر النّهاية السّعيدة التي يريدها، وينتصر حبّ "غيلاس" ل "طاسيليا" على جبروت "أنزار".

2/غيلاس: أحد أبطال المسرحية ،والعاشق "لطاسيليا"، وهو اسم أمازيغي معناه الأسد)

فرغم أنّه مجرّد راعٍ، إلّا أنّه يقاوم بكل شراسة من أجل ما يريده. يقول:

«غيلاس

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.20.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.127.

أنا غيلاس الراعي.

أعرف أنك تلمحني وتشيح بوجهك عنّي..

كي تلمح عاشقة من نار

أعرف أنك تشبهني حين تقول لماذا ينظر هذا

الراعي إلي ولست سوى

صخر معجون بمياه الضوء...»[1]

فتعريف الشخصية بنفسها له دلالة قوية في النّص، وتأثير في نفس المتلقّي/القارئ "فغيلاس" رغم كونه راعيا للغنم؛ لكنه يتّسم بالقوة والتحدي. و هو مادفع بالشاعر لإعطائه هذا الاسم بالذّات، كدلالة على الانتصار ليس بقوّة السّلاح إنّما بقوّة الإصرار والعزيمة.

يقول:

«فليأت...

وسيرحل مثلي حين يرى التابوت يسير إليه

وأنا لا أملك غير الناي

يا ناي الحب ..

قل ما شئت فلست المذنب ...لست القاتل»[2] .

[1] المصدر نفسه ، ص.10.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.13.

يريد الشّاعر من خلال شخصيّة "غيلاس"، أن يقول أنّ الإنسان ما دام مؤمنا بما يريد ومتمسكا بحقه، وليس مذنبا ولا ظالما فسينال ما يريده، ولم لم يكن يملك غير "ناي"، لذا نجد "غيلاس" متشبّثا بكلّ قوّته ب"طاسيليا"، وبأرضه حين تطلب منه العرافة أن يرحل ويفرّ فهو لا يمكنه مواجهة أنزار .يقول:

«غيلاس:

لن أرحل يا يونيسا

ولتقرأ كفك ما شاءت...

النبتة تحمل دفئ الأرض

والأرض أنا ...

أنا فرح الأطفال وتلك النسوة

لن أرحل قبل مجيء الشمس».[1]

الراهب: أول شخصية تظهر في النّص، دون أي تقديم أو توضيح للإطار الزماني أو المكاني للأحداث المسرحية، يقول:

«الرّاهب على ربوة بعصاه

عينان على البلور الأبيض

يا للبرق يخبّئ نجمة

هذه الطفلة

[1] المصدر نفسه ، ص.14.

في ألواح النار

يطلع من شفة الأشياء، إله

ومن البحر المسني شفاه

من النسيان يعود الملح

وتكبر في اللّغة الأسوار

هل يأتي اليوم إله الماء

ويخرج من دمه أنزار»[1].

فمن خلال شخصية الراهب كان المدخل للنص، والتّقديم للأحداث التّالية ولا نجد تعريفا لهذه الشخصية التي تشمل الجانب الدّيني والرّوحي، ولا تُعرف حكاية هذه الشخصية إلّا في منتصف الحكاية. يقول:

«تعجبني نسوة نوميديا

أحببت امرأة منهن فلم تسمع أغنيتي

وبقيت أغني وحدي كالمجنون

يا سيدتي

إن كنت أحبك

هل أذنبت لأنّ القلب يريدك أنت

وليس يريد سواك

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.09.

للرّاهب قلب

وله عينان

وله أحلام العاشق

لكنّ الرّاهب يعشق خلوته

فينام وحيدا ويموت وحيدا..»[1].

ليقول لنا أنّ الرّاهب(رجل الدين) بشر كغيره يحب ويحزن ويتألم فيسرد قصّة حبّه التي لم تكتمل، وبقيت حسرة في قلبه، وجعلته يلوذ بخلوته وحيدا، يكتمّ سرّه في صدره.

4/شخصيات أخرى: "سيليا" رمز الحب والسّلام، "توجا" أول من عرف العشق والحب، "ماسيليا" عطر العشاق، "يونيسا" العرافة سيدة المجهول وقارئة الكف، رمز للحكمة. وكلهن يمثلن شخصيات ثانوية وأصوات فرعية أمام صوت "طاسيليا" الأمل الّذي يحتوي الجميع، يقول:

« يونيسا:

أنا العرافة يونيسا سيدة المجهول»[2].

ويقول:

« سيليا:

أنا العصفورة حين تطلّ عليّ الشمس

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.67.

[2] المصدر نفسه، ص.15.

توجا:

أنا لن أسأل عن أجمل عاشقة

فالعاشقة الأولى كنت أنا

ماسيليا:

وأنا لن أسأل عنك لأنك عاشقة أولى

وأنا عطر العشاق»[1].

نلاحظ أن هذه الشخصيات جميعها تعرف عن نفسها وتثبت كينونتها باستعمال ضمير المتكلم"أنا"، وتتباهى بشخصيتها وما هي عليه. إلى جانب شخصية "أنزار" إله الماء، رمز الظلم، والاستبداد، والطّغيان الذي يستعمل سطوته في النهب والجور، يقول:

«أنا سيّد ماء الحكمة

سيموت النّاس وتصبح نوميديا رمادا

وأنا أضحك منك ومنها

لا تقرب عرش الماء

فإنّك ميت»[2].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي ، ص.19.

[2] المصدر نفسه، ص.44.

2/الحوار: أهم سمة من سمات النص المسرحي، استثمره الشاعر في قصيدته هو عنصر الحوار والقارئ للنص يلحظه بشكل مكثف فقد استعان الشاعر بهذه السمة في بناء قصيدته الممسرحة، فتوزع الحوار على الشخصيات، يقول:

« **يونيسا:**

مجنون أنت.. أيا غيلاس

لا تسأل عن يونيسا وارحل..

غيلاس:

فليأت..

يونيسا:

ارحل يا غيلاس...

ارحل...فأنا أعرف أنك نبتة نوميديا المسكونة بالفرح المقتول

غيلاس:

لن أرحل يا يونيسيا

يونيسا:

الشمس ستأتي...

لكنك لن تلمح طاسيليا

ارحل يا طفل الناي...يا عاشقنا المقتول

ارحل ودع الأشياء تنام كما شاءت

وارقص بين خرافك في الأحراش»[1].

هذا الحوار بين شخصيات النص، يعرض في هذا المقطع عناصر الحوار بشكل بارز كأسماء الشخصيات (يونيسا،غيلاس)النقطتان الرّأسيّتان، وهذا التداول للخطاب أهم سمة من سمات النص المسرحي، هو ما خلق الصراع داخل النص وساعدت في ذلك لغة الحوار في حد ذاتها ،والتي اتسمت بالغموض والرمزية التي لا يمكن المرور عليها هكذا دون التوقف وفهم مدلولاتها وفهم التراث الإنساني والحضاري الثري داخل النص والذي كشف عنه الحوار بينه هذه الشخصيات في التعريف بالتاريخ العريق للجزائر وتراثها الشعبي وكذا جعل من هذا الحوار نفسه وسيلة ليصور من خلالها الجزائر في القديم والجزائر كما يريدها الشاعر أن تكون وأن تصير.

3/الصراع: تمثل القصيدة ككل صراع بين قوتين/طرفين، غيلاس يمثل طرفه الخير المحب الذي يبذل كل شيء لينال ما يريد، و"أنزار" الطرف المستبد المعتدي الذي يستعمل قواه الخارقة، وتهديد نوميديا بمنع الماء عنها وإنذارها بالجفاف إن هو لم يحصل على طاسيليا يقول:

«أنزار غاضبا:

يا طفلتهم

عودي إلى برجك

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.ص.12، 13،14، 15.

هذا الرّاعي لن يملأ قلبك بالتغريد

لن يعرف كيف يجيء إليك

فهذا الدّرب بعيد

أنزار

وهذا العرش مدى عينيك فسيح

الماء يسيح

وأنا أحببتك حين رأيتك

تحترقين بهبّ الرّيح»[1].

فيغرق الجميع في اليأس بعد أخذ "أنزار" ل"طاسيليا"، في مقابل أن يهب المطر لأهل نوميديا لكنهم رغم ذلك لم يكونوا سعداء لهذا الماء، لم يرضوا أن تكون طاسيليا هي القربان والثمن الذي يدفعونه "لأنزار". يقول:

«يونيسيا:

نوميديا تعتصر الأحزان

وتصرخ.. يا أنزار

الطفلة ليست قربانا فتموت...

وهذا رماد ما تجرفه الأنهار

ارحل عن دمها»[1].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.78.

وتستمر محاولات غيلاس في تخليصها والانتصار على الإله "أنزار" لكنّ كلّ محاولاته باءت بالفشل دون أن يسقط أو يستسلم. يقول:

«الرّاهب:

غيلاس يدقّ حرابا في طاهات

يجري تتقيح رجلاه

يدقّ حرابا أخرى في أوراس

ويغرز مُديته المعقوفة في الفلوات»[2].

رغم معرفته بقلّة وهوان ما يملك من عدة لكنه بقي يحاول مثله مثل المحارب "الجزائري" الذي لم تكلّ عزيمته للحظة، ولم يفقد إيمانه في استرجاع حريّة وطنه، ليقف الشعب كله مستجيبا للنداء المنطلق من "أوراس" ليسمع كل ربوع الوطن، رغم استهزاء الاستعمار الغاشم، واستهتاره به كذلك كان "أنزار" يسخر من "غيلاس". يقول:

«أنزار

يا هذا الطفل

مازلت تحارب ظلّك

هذي الغيمة تعرف أنّك لست قويّا...

وحرابك قد هزمت..

---

[1] المصدر نفسه، ص.91.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.101.

فلماذا تسأل عن عاشقة في البرج السّابع

خذ نايك وارحل

نوميديا تسأل قطرات الماء

فهل في عشقك ماء؟»[1].

وهكذا يزداد الصراع ، ويتأزم الوضع في نحو تصاعديّ، كما تفاعلت الصور والأفعال معا لتزيد من حبكة النّص وتسارع الأحداث فيه، خاصّة المقاطع الخاصة بشخصية "غيلاس".

إلى أن يصل بنا الشّاعر إلى آخر محطّة، ينتصر فيها البطل"غيلاس" على خصمه "أنزار"، ويعترف هذا الأخير بخطئه، ويعود خائبا إلى برجه، وقد تعلّم درسا.يقول:

« كم كنت غبيّا يا أنزار

تهتزّ لصوت نساء كنّ يغنين لمائك

حين الحدب فيجيء الخصب

وتظلّ وحيدا في برجك

تبحث عن عاشقة أخرى..

فلترحل يا أنزار..

طاسيليا..

عودي للنّهر وغنّي مثل نساء نوميديا

[1] المصدر نفسه، ص.102، 103.

ودعي غيلاس يحبّك أكثر..»[1].

وبهذه النّهاية يختم آخر مشهد في القصيدة/ المسرحيّة.

سمات فن المسرحيّة في القصائد الأخرى في الديوان: كما أشرنا سابقا فإنّ سمات النّص المسرحي بارزة بشكل أكبر في قصيدة "طاسيليا"، لكنّنا سنحاول الإشارة إلى أبرز سمات المسرحيّة في القصائد الأخرى من الدّيوان، والتي يوضّحها الجدول التّالي:

القصيدة	المقطع الشعري	الصفحة	خصائص المسرحية
معزوفة	"وقال لها: لست خوفو... ولكنني من حطام الرجال الذين إذا ما أحبوا اكتفوا بالقليل وأنت سليلة عاشقة أحبت فماتت"	136	الحوار/ الشّخصيات

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.ص.125، 126.

يوبا الشاعر سيليني الغانية	وكنت تقولين: أمي أحبت فماتت... فهل ستكون المسافة بين أمي وبيني... خطى عاشقين أحبا فماتا...	137	الحوار
	وكنت تقولين: لو كان لي سيف يوبا... "سليني	142	الشخصيات: يوبا، سليني ،كليوباترا

جدول رقم(03) يوضّح سمات المسرحيّة في القصائد الأخرى

إنّ اعتماد الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" لسمات النّص المسرحي، في بناء قصيدته، قد أسهم إلى جانب لغتها التّي تتّسم بالغموض في كثير من الأحيان، في إثراء طبيعة القصيدة فكريا، وفنّيا، وجعل منها قصيدة مفتوحة وصالحة كنصّ مسرحي. كما عمّق شعور المتلقّي، بهذا التّداخل الفنّي بين الشعر، وجنس المسرحيّة.

الفصل الثالث:
انفتاح ديوان (طاسيليا) على الفنون غير

المبحث الأول: الانفتاح على السينما

المبحث الثاني: الانفتاح على المسرح

المبحث الثالث: الانفتاح على التراث

المبحث الرابع: الانفتاح على الأوبرا

المبحث الأول: انفتاح ديوان طاسيليا على فنّ السينما:

استثمر الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" تقنيات فنّ السينما في ديوانه (طاسيليا)، وبالتّحديد القصيدة الأولى(طاسيليا) التي تجلّت فيها التقنيّات السّينمائيّة بشكل واضح، وسنركزّ عليها في استخلاص سمات الانفتاح على هذا الفنّ. ومن السّمات نجد:

– **تقنيّة المونتاج السّينمائي:** وتعدّ واحدة من التّقنيات التي حضرت في قصيدة (طاسيليا)؛ بحيث بنيت هذه الأخيرة على مجموعة من اللّقطات، والمشاهد المتتاليّة، يربط بينها خيط شعوريّ واحد، يقول:

« الرّاهب على ربوة بعصاه

عينان من البلّور الأبيض

يا للبرق يخبّئ نجمة»[1].

وهو أوّل مشهد تفتتح به القصيدة، مصوّرا "الرّاهب" وهو يقف على الرّبوة يحمل عصاه، منبّئا بقدوم "أنزار". ثمّ تليه بقيّة اللّقطات من المشهد الأوّل، حيث تعرّف الشّخصيات عن نفسها، وأدوارها، يقول:

«أنا غيلاس الرّاعي»[2]

«أنا العرافة يونيسا سيّدة المجهول»[3].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.09.

[2] المصدر نفسه، ص.10.

[3] المصدر نفسه، ص.15.

ثم في المشهد الّذي يليه، وهو اعتراف "غيلاس" بحبّه ل"طاسيليا"، وتنبيه "العرافة يونيسا" له، وتحذيره من "أنزار"، لكنّ "غيلاس" يتحدّاه دون خوف أو وجل. يقول:

« فليأت..

وسيرحل مثلي حين يرى التّابوت يسير إليه..

وأنا لا أملك غير النّاي.

يا ناي الحبّ..

قل ما شئت فلست المذنب.. لست القاتل

لست سوى عاشق»[1].

ثمّ تظهر "طاسيليا"، وقد سمعت بقدوم "أنزار"، وأنّه قادم من أجل أخذها إلى عرش، لكنّها ترفض ذلك، يقول:

«طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة

لن يأخذني أنزار..

نوميديا تعرف قلبي فلماذا تصمت حين أصيح؟

غيلاس سيأتي مثل الرّيح.

أنزار يضحك »[2].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.13.

[2] المصدر نفسه، ص.37.

وبعدها يظهر "أنزار" لينتقل بنا الشّاعر إلى مشهد جديد، معلنا انطلاق الصّراع ، واحتدامه بين "أنزار" و"غيلاس"، يقول:

« يرتفع صوت أنزار في أعلى البرج:

يا طفل نوميديا..

ارحل عن أرض تعرف مائي..

الأرض سمائي..

والطّفلة لن تسمع صوت النّاي..

والطّفلة لن تسمع صوت النَّاي..

الصَّوت الأوحد اسمي...

«غيلاس:

لن أرحل يا أنزار

في قلبي ما يشبه حرباً ودماً وخيولًا ورماحاً»[1]

ويخيّم جوّ الحزن على النّص،من خلال هذا المشهد في حين تزف "طاسيليا" عروسا "لأنزار" إله الماء، ويستمّر "غيلاس" في محاولاته للفوز عليه، وإشعال النّار، لكن أنزار في كل مرّة يطفئها، حتى يتسلّل اليأس إلى قلب "غيلاس".يقول:

« يظلّ المشهد كما هو

يخرج غيلاس من زاوية مظلمة

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.42.

غيلاس

حين أراكِ

أرى مطرا يتساقط من عينيَّ فأرقص

يا فرح الأطفال...

ويا قمري المجنون»[1].

وتستمر لقطات القصيدة كأننا نشاهد فيلما سينمائيّا. حتى المشهد الأخير الّذي يظن فيه "أنزار" أنّه انتصر على "غيلاس" وفاز ب"طاسيليا"، متوهّما أنّ القوّة تهزم الحب. يقول:

«أنزار:

أصمت

يا طفلا يحسب أنّ النّاي

سيمنحه ما يرغب من أفراح

ما النّار

وما فرس تصاعد نحوي دون جناح

ولمن في الأرض تدقّ رماح

لن تأخد شيئا...

طاسيليا في البرج السّابع ترقص لي

ما أبهى الرقص دون وشاح»[1].

[1] المصدر نفسه، ص.ص.74، 75.

يبقى المشهد كما هو "غيلاس" مستسلم ومنكسر، تلفّه الخيبة، و"أنزار" منتشٍ، بما يظنّه نصرا. يقول:

« قولي ما شئت

فإنّك لي ..

لن يبلغ هذا البرج سواي

الماء يداي

قولي ماشئت

فإنّك لي..

وله إن شاء حديث النّاي»[2].

بعد هذه المشاهد التي تظهر تسلّط "أنزار" وتجبّره، يتراجع سكان "نوميديا" عن طلب الماء من "أنزار"، ودعوة "طاسيليا" للعودة بعد أن ضحَّت بنفسها وحبِّها، لتحيا أرض "نوميديا"، ولا تموت عطشا، فيعاتبون "أنزار" ويلومونه على قسوته، يقول:

«يونيسا:

يا أنزار الطَفلة تعشق غيلاس»[3].

«يونيسا:

لكنّ العاشق ليس إله الماء

---

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.113.

[2] المصدر نفسه، ص.89.

[3] المصدر نفسه، ص.115.

العاشق طفل

فلماذا تأخذ منه الماء؟»[1].

« الرّاهب:

طاسيليا ليست غانية للبيع..»[2].

وفي المشهد الأخير، يظهر "غيلاس" مكروبا ومخذولا تذرف عيناه الدّموع، ليكتشف أنزار أنّه ليس وحده ملك الماء، وأن دمعة الحب تهزم أعتى القوى في العالم، وأثبت "غيلاس" صدق حبّه "لطاسيليا" رغم أنّه لم يكن يملك إلاّ نايه ودموعه. يقول:

« أنزار

يونيسا...

عرّافة نوميديا

أبدا، لا عاشق غيري..

غيلاس أراك هناك..

إنّي ألمح في عينيه بريق الماء..

أفي عينيه الماء يذوب؟»[3].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.119.

[2] المصدر نفسه، ص.85.

[3] المصدر نفسه، ص.124.

وبهذا ينتهي المشهد بلقطة، يعترف فيها "أنزار"، أنّ دمعة واحدة صادقة هزمت قوّته، وماءه؛ فيرحل إلى عرشه مهزوما بسلطان الحب الصّادق.يقول:

«أنزار:

كم كنت غبيّا يا أنزار..

الغيمة تعرف شكل الحب

وأنت تراقص هذي الطّفلة

وهي تراقص طفلا في الأحراش..

كم كنت غبيّا يا أنزار»[1]

وفي اللّقطة الأخيرة تماما قبل نهاية هذا الفيلم الشعري، يأتي الرّاهب ليصوّر لنا اللّقطة السّعيدة الّتي ينتهي بها آخر مشهد.يقول :

« الراهب:

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار»[2].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.125.

[2] المصدر نفسه، ص.125.

نلاحظ أنّ الشّاعر"عزّ الدّين ميهوبي"، قد استثمر تقنيّة المونتاج السينمائي القائم على تنويع المشاهد واللّقطات، وهو ما عزّز بناء النّص، وهو ما يعطي للقارئ/ المشاهد شعورا بأن النّص ماثل أمام ناظريه، وشخصياته تتحرّك أمامه.

تقنيـة السّيناريو: هو ثاني التّقنيات السّينمائية الّتي انفتح عليها ديوان طاسيليا، واستثمرها الشّاعر في نصّه، خاصّة في القصيدة الأولى(طاسيليا)، حيث نجدّ الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" يقوم بوظيفة السّيناريست (كاتب السّيناريو)في هذه القصيدة، من خلال تصوير لقطات نهارية خارجية بعيداً عن الأماكن المغلقة وهو ما أشرنا إلى تسميته في مبحث سابق بالسّيناريو المتوازي. ويتجلّى في أوّل مشهد من القصيدة. يقول:

«**الراهب على ربوة بعصاه**

عينان من البلّور الأبيض

هل يأتي اليوم إله الماء

ويخرج من دمه أنزار »[1].

بهذا ابتدأ الشّاعر أوّل مشهد من فيلمه الشّعري في فضاء مفتوح لم يحدّد حدوده وأطره وهذه أولى سمات تقنية السّيناريو السينمائي.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ اعتماد الشّاعر على الإرشادات التّي توضّح حركة الشّخصيات/الممثّلين، وهو نفس العمل الذي يقوم به كاتب السّيناريو عند كتابة النّص، فيرفقه بتوجيهات يعتمد عليها المخرج في إخراج الفيلم السّينمائي. من هذه الإرشادات، يقول:

[1] المصدر نفسه، ص.09.

«الرّاهب يخرج من بوابة في أعلى القصر»[1].

هذا واحد من التّوجيهات الكثيرة التّي اعتمدها الشاعر في نصّه وتشبه إلى حد كبير ما يقوم به كاتب السّيناريو لمساعدة المخرج والمقبلين على تصوّر المشهد قبل تمثيله إلى جانبهذه التّوجيهات، نجد أنّ الشاعر، استثمر تقنيّة السيناريو من خلال وصف الأحداث بطريقة بصرية، ليجعلها مرئية أمام القارئ/المتفرّج، يقول:

«يظهر الرّاهب مرّة أخرى، بينما تتّجه النّساء كلّ واحدة إلى مكان ثمّ تختفي طاسيليا تتحرّك في المكان كالمجنونة»[2]

أيضا:

«غيلاس متكئ على صخرة في زاوية المكان يتأمّل

طاسيليا وهي تجيل نظرها بحثا عن أنزار»[3]

فالشّاعر هنا يصف لنا الحالات التّي نمرّ بها الشّخصيات بحيث يصبح القارئ وكأنّه ينظر إليها تتحرّك أمامه. فمن يقرأ هذه المقاطع سينظر إلى "غيلاس" وهو ممدّد متكئ على الصّخرة، وإلى "طاسيليا" تركض كالمجنونة.

إضافة إلى ذلك نجده–الشّاعر– يستعمل مفردات سينمائية. مثل كلمة مشهد التي تكرّرت في القصيدة أكثر من مرّة. يقول:

«يظل المشهد كما هو»[1] / **« يختفي المشهد،يظهر غيلاس»**[2].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.27.

[2] المصدر نفسه، ص.48.

[3] المصدر نفسه، ص.51.

توظيف هذه المصطلحات يدلّ على انفتاح قصيدة "طاسيليا" على التّقنيات السّينمائية.

وخاصّة تقنيّة السيناريو. من خلال اعتماد الإرشادات والتّوجيهات التي تؤثّث المشهد وبرز أزياء الشّخصيات، وانفعالاتهم، وتموقعهم، في اللّقطات التي يؤدونها.

اللّقطة السينمائية: تقنية أخرى من التقنيات الحاضرة في قصيدة (طاسيليا)

استثمرها الشّاعر في نصّه كما سبق وأشرنا أنّ الشّاعر يقوم بعمل المخرج السينمائي الّذي يتحرّك بكاميراته في تصوير المشاهد المختلفة ورصد حركة الشّخصيات /الممثّلين وهذه اللّقطات تحدّدها المسافة الّتي يبتعد فيها الشّاعر بكاميرته ليصوّر لنا كلّ جسد الشّخصية، مثلا في قوله:

«الرّاهب:

قمر يعبر سحنة وجه الأرض...

غراب يبحث عن ظلّ في المنفى

وغيمة أنزار تجيء ..

تنكشف الأشياء وهذا الصّحو يضيء

يفرح من في الأرض

وترقص طفلة نوميديا كملاك يخرج من وهم العينين

---

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.74.

[2] المصدر نفسه، ص.97.

ويكبر في السّاحات

والرّاهب في خلوته المخبوءة في حيل مهجور

اللّيل يدور»[1].

بالنّظر إلى هذا المقطع نشعر وكأنّ الشّاعر يحلّق بكاميرته عاليا ينقل لنا لقطة تشمل كلّ الكون فيصوّر لنا القمر وهو يمرّ على وجه الأرض. وفي مكان ما غراب يحلّق في السّماء، باحثا عن ظلّ، يصوّر لنا الغيوم وكلّ ما تقع عليه كاميرته، ويلتفت بها أيضا ليرينا "طاسيليا" طفلة نوميديا في ساحاتها و"الرّاهب" يلوذ بخلوته وحيدا في جبل مهجور وكأنّنا أمام مشهد في المشاهد الخيالية المستوحاة من عالم العجائب والغرائب يقول: «**يونيسا:**

خرج النّسوة عند الفجر إلى السّاحات

وغنّين المطر الموعود»[2].

فالشّاعر المصوّر يقف بالكاميرا في نقطة بعيدة سمحت له بتصوير الباحة والنّسوة يقفن بها وينشدن في مشهد جماعي ينشدن أغنية جماعية، يقول:

«نحن بناتك نوميديا

نحن ورودك

نحن العطر»[3].

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.48.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ ، ص.69.

[3] المصدر نفسه، ص.62.

وهذه هي بعض اللّقطات السينمائيّة التي استثمرها الشّاعر"عزّ الدّين ميهوبي" في قصيدته، لتخرج النّص الشّعري من بعده الخطي المقروء، إلى بعد آخر بصريّ يفتح أبوابا تخييليّة أوسع. لتتحوّل القصيدة بمشاهدها ولقطاتها المختلفة إلى فيلم سينمائيّ دون أن تفقد هويّتها أو كينونتها الشّعرية، أو تطمس في فنّ السينما؛ بل على العكس تمام.

المبحث الثاني: الانفتاح الدّيوان على فنّ المسرح:

كما أشرنا في مبحث انفتاح الدّيوان فن المسرحيّة، وهو منه نصّا صالحا للعرض المسرحي؛ حيث استثمر فيه الشّاعر "عز الدّين ميهوبي" سمات العرض المسرحي، وسيتمّ التركيز على القصيدة الأولى (طاسيليا)، باعتبارها القصيدة الممسرحة بامتياز في الدّيوان.

ومن أهمّ سمات العرض المسرحي، وأبرزها في القصيدة، نجد:

1/ **الإرشادات المسرحيّة:** اشتملت القصيدة على كمّ كبير من هذه الإرشادات، والتي ساعدت في تأطير النّص، وإخراجه من القالب الشّعري والنّصيّ، إلى مجال العرض، وفيما يلي جدول يوضّح ورود الإرشادات في القصيدة:

الإرشاد المسرحي	صفحته
" الرّاهب على ربوة بعصاه"	09
"أغنية"	16
" الرّاهب يمشي بين نساء نوميديا وينشد"	18
" ترقص النّساء وبينهن طاسيليا"	
" تأتي يونيسا "	24
"الرّاهب يخرج من بوابة في أعلى القصر"	27
" يأتي النّاس يجرون من كلّ مكان وصوت واحد يتكرّر: أنزار..أنزار.. أنزار تتوقّف الأصوات، ويأتي الشّاعر"	29
"أصوات متكرّرة: أمان..أمان.. أمان"	30
"أصوات من كلّ الجهات: يا أنزار..، يا أنزار..، يا أنزار"	32
"يختفي من في المكان ويبقى الشّاعروحده في أعلى الرّبوة. بينما ينبعث ضوء أزرق من أعلى.."	33
"يخرج النّاس مرّة أخرى، ويردّدون: يأتي، لن يأتي..، بل يأتي.."	35
"صوت ينبعث من الضّوء الأزرق."	36
"يزداد ضوء المكان زرقة أصوات: يا أنزار.. يا أنزار."	38
"تنطفئ الأنوار ويبقى ضوء في المكان وغيلاس وحيدا على صخرة."	40
"غيلاس يناجي نفسه"	40
"يرتفع صوت أنزار في أعلى البرج"	42

"أصوات النّاس وهم يجرون في المكان"	42
"تتغيّر ألوان المكان.. يختفي اللّون الأزرق ..صدى صوت أنزار يتلاشى. يمشي غيلاس..تظهر نسوة في المكان"	45
"تأتي طاسيليا من آخر المكان"	47
"يظهر الرّاهب مرة أخرى بينما تتّجه النّساء كلّ واحدة إلى مكان وتختفي. طاسيليا تتحرّك في المكان وكأنّها تائهة"	48

" يشرع الرّاهب في الانصراف. تأتي النّساء مع ضوء الفجر. ومن زاوية أخرى يونيسا."	68
"يونيسا وحدها في السّاحة، بينما تظهر نجمات في أعلى السّاحة. وملامح أنزار"	71
"يتحرّك الرّاهب من مكانه ويتوجّه نحو طاسيليا وينظر إليها بينما يكمل الشّاعر كلامة. صوت الرّعد والبرق."	48
"تنطفئ الأنوار ويعمّ الصّمت المكان، ويبقى ضوء كقرص الشّمس يتجّه نحو المغيب. وفجأة تنبعث أصوات خافتة مع ضوء أبيض وأزرق ينتقل من مكان لآخر"	49
" غيلاس متّكئ على صخرة في زاوية من المكان يتأمّل طاسيليا وهي تجيل نظرها بحثا عن أنزار. يتقدّم نحوه الرّاهب"	51
" يمشي الرّاهب وهو يضحك.."	54
"الرّاهب يتحرّك في المكان".	54
"يختفي الرّاهب وتظهر يونيسا. يقف غيلاس بعيدا يتأمّل. بينما تبقى طاسيليا تنظر إلى يونيسا تتقدّم نحوها."	55

"يجري غيلاس نحو يونيسا"	58
"تنطفئ الأنوار وتظهر يونيسا في ملاءة سوداء. تحمل قبسا من نار. وعلى الرّبوة راع."	60
"تخرج النّساء إلى السّاحة وهن يرقصن"	62
"غناء جماعي"	62
"يتوقّف الرّقص، وتشرع النّساء في الكلام بلسان العرّافات"	64
"تختفي النّساء شيئا فشيئا. أصوات خرير الماء وأصوات العصافير. يأتي الرّاهب وهو يضحك".	66
"يشرع الرّاهب في الانصراف. تأتي النّساء مع ضوء الفجر. ومن زاوية أخرى يونيسا."	68
"يونيسا وحدها في السّاحة، بينما تظهر نجمات في أعلى السّاحة. وملامح أنزار"	71
" يظلّ المشهد كما هو.. ويخرج غيلاس من زاوية مظلمة" .	74
"في أعلى السّاحة، من برج أنزار المائي تطلّ طاسيليا لتردّ على غيلاس"	76
"تنطفئ الأنوار.. ويرسل برق في السّاحة. يونيسا في جانب من السّاحة وغيلاس في الجانب الآخر."	78
"يظهر الرّاهب في أعلى السّاحة"	83
"يمشي غيلاس مهموما كأنّه مجنون.ويبقى الرّاهب يتابع حركاته. ويونيسا في زاوية من المكان. وأناس ممتلئين بالحزن"	91
"يسمع صوت طاسيليا من بعيد. والنّاس يستمعون بتركيز كبير	92
"طاسيليا بصوت يبدأ عاليا ثمّ يخفت شيئا فشيئا."	93
"صوت أنزار على شرفات الماء."	93

"يختفي المشهد، ويظهر غيلاس في لباس محارب على قمّة جبل وهو يشعل النّيران. وأصوات الرّيح."	97
"غيلاس يرفع يديه نحو أنزار ويصرخ."	98
"الرّاهب وعلى جبل آخر يظهر غيلاس وهو يدقّ رماحا لمواجهة أنزار. وهو يجري هنا وهناك."	100
"يونيسا تظهر مرّة أخرى في السّاحة."	100
"صدى.. صدى."	106
" غيلاس يركب حصانا بجناحين من زيتون."	108
"سقط غيلاس. ضحكات أنزار."	110
"في أعلى الساحة ملامح أنزار وطاسيليا"	111

جدول رقم(04) يوضّح الإرشادات المسرحية في القصيدة

هذه الإرشادات تستمر على امتداد القصيدة، وتقدّر بحوالي ستين (60) إرشادا. نجدها مبثوثة بين أجزاء مقاطعها المختلفة. وقد وظّفها الشّاعر خدمة لرؤيا معيّنة وهو ما يدلّ على انفتاح القصيدة على فن المسرح، فالإرشادات تخدم العرض المسرحي ومن أهمّ سماته المميّزة. وهي دخيلة على النّص الشّعري. كما تسهم هذه الإرشادات في تحديد الدّيكور المناسب للنّص على الخشبة، وتوضيح حركة الممّثلين وأدوارهم، فهي–عادة– تساعد المخرج في عملية إخراج النّص والتأثيث. وتحديد الإطار الزّماني، والفضاء، كما تساعد على تحديد انفعالات الشّخصيات، وتحرّكاتها على الخشبة.

وهي أكثر خاصيّة من خصائص فن المسرح التي اعتمدها الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" في قصائده، في إطار انفتاح شعره على هذا الفن.

2/ **الكلمة:** تعمّد الشّاعر في نظم نصّه اختيار الكلمات ذات الحمولة الدّلاليّة والتّاريخيّة المثقلة، وهذه أيضا سمة من سمات فن المسرح، بحيث أن دور الممثل لا يكون اعتباطيا أو مجرّد كلام فارغ، بل كل كلمة يقولها الممثّل على الخشبة هي رسالة، لذا نجده يركّز على التّكرار داخل النّص. ومن ذلك في القصيدة: **نوميديا لك الحبّ أنت/ لك المجد أنت/ لك الصّحو والكبرياء/ لك الزّهو والأمنيات/ أمان.. أمان.. أمان/ اطف اطف..هذي النّار/ الماء**...وهكذا. كل هذه لها دلالتها خاصة حين نلاحظ القصيدة نجد أنّ من يقولها هي الجماعة في الغالب، وليست الشّخصيات الفرديّة.

أيضا بالنسبة لكلام الشّخصيات الرّئيسة مثل "طاسيليا" و"غيلاس" و"الرّاهب" نجد أنها مختارة عن وعي، ومختلفة عن ما تقوله باقي الشّخصيات، لأنهم محور العمل ككلّ وعليهم يبنى، وهم الّذين يلّغ الشّاعر رسالته إلى المتلقّي/ الجمهور.

3/**الإيقاع:** تمثّل الإيقاع الشّعري عند "عز الدّين ميهوبيّ" في الاهتمام ببنيّة النّص الشّعرية، فلم يضيّع انفتاح الدّيوان على الفنون الأخرى طبيعة القالب الشّعري.يقول:

«الرّاعي:

يا طفل النّايْ

مازلت طريّا مثل نوارس هيبون البيضاءْ

واللّعنة تأتي في غبش الأشياءْ

يا حزن النّايْ

النّجمة حين تضيء تضيع سمايْ»[1].

فإلى جانب ذلك استثمر الإيقاع المعتمد في العرض المسرحي، والمتمثّل في المقاطع الإنشاديّة، كفواصل غنائيّة بين المشاهد؛ تؤدّيها المجموعة. يقول:

«غناء جماعي:

نحن بناتك نوميديا

نحن ورودك

نحن العطر

نحن حديثك كلّ مساء

نحن الغيمة»[2].

وفي مقطع آخر أيضا، يقول:

«أصوات النّساء:

يا أنزارْ

يا أنزارْ

اطف اطف.. هذي النّارْ

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.62.

[2] المصدر نفسه، ص.62.

يا أنزارْ

قطرة ماءْ.. تطفي النّارْ

يا أنزارْ..»[1].

هذه المقاطع التي تخلّلت المشاهد داخل القصيدة، أمدّتها بنوع من الخفّة، يتناسب مع سرعة الإلقاء، لأنّ، الأمر الذي تسعى إليه الجماعة، يحتاج إلى سرعة في التنفيذ، والتّصرف من "غيلاس" لإيقاف "أنزار"، فنحن أمام«شكل مسرحي، يسمّى المسرح الاحتفالي، يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال»[2].

4/ الأفعال/ الحركة: تميّزت قصيدة (طاسيليا) ببروز لهذه السّمة ، إذ نجد الشّاعر في عدّ مقاطع يركّز على إشارات وإيماءات الشّخصيات، وحركتها في فضاء القصيدة/ الخشبة، وهي إحدى وظائف المخرج المسرحي؛ الذي يولي أهميّة بالغة لحركة الشّخصيّة على الخشبة، وجسمها في العرض المسرحي، لأنّ الحركة ينبغي–أوّلا– أن تتناسق مع دور الشّخصية، كما يجب أن تكون لها دلالتها ورمزيتها. يقول:

« ترقص النّساء وبينهنّ طاسيليا/ يأتي النّاس يجرون/ طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة/ يمشي الرّاهب وهو يضحك/ يمشي غيلاس كأنّه مجنون/ يبقى الرّاهب يتابع حركاته/ رقصت طاسيليا/ يونيسا في زاوية المكان/ وهو يجري هنا وهناك/ يونيسا تضحك كالمجنونة تصرخ...».

[1] المصدر نفسه، ص.69.

[2] مسرحة الشّعر في ديوان "طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي، عبد القادر لبّاشي، ص.11.

هذه الأسطر وغيرها تدلّ على الانفعال الذي تعيشه شخصيات القصيدة، كما تبيّن حركتها وحالتها النّفسية، وكأنّ الشّاعر باعتماده الأفعال الدّالة على الجري، التي اقترنت ب"غيلاس" و"طاسيليا" و"يونيسا" ك«تعبير عن حالة القلق والتّوتّر والبحث عن تحقيق الطّموح، والعمل على الانتصار(..) وحتّى الرّقص كان علامة على الفرح والحبّ، فالإنسان لابدّ أن يمنح الحبّ لكي يعيش ويحيا»[1]. في حين أن «المشي يمثّل العناد والتّبختر، والتّملّك، والاستئثار بكلّ شيء؛ لذا اقترن بالرّاهب، وأنزار دلالة على السّلطة والقوّة»[2].

وهذا يكون الشّاعر"عزّ الدّين ميهوبي" قدّم لنا نصّا مزج فيه بين خصائص القصيدة الشّعرية وسمات فنّ المسرح، مستثمرا مقتضيات العرض المسرحي« فهو يخرج النّص في ذهنه قبل أن يدوّنه على الورق، أي أنّه يمارس سلطتي التّأليف والإخراج معا، في مسألة بناء الأحداث وصياغة الشّخصيات؛ فهو مدرك وواع بتلك الطّاقة التأثيريةّ للصّورة والحوار الشّعري»[3]

فقصيدة طاسيليا قصيدة ممسرحة ، كتبت لتمّل وتعرض لا لتقرأ فحسب، فلا يمكن تخيّلها دون عرض فوق الخشبة، فمن القراءة الأوّلية لها تمنح المتلقّي تلك الصّورة المشهديّة المتواترة، إضافة إلى الملاحظات الإخراجيّة، المحتشدة في النّص، والملاحقة للحوار.

[1] المرجع نفسه، ص.16.

[2] المرجع نفسه، ص.17.

[3] مسرحة الشّعر، قصيدة الحرّ الرّياحي مثالا، باسم عبد الأمير الأعسم، ص.100.

المبحث الثالث: انفتاح الدّيوان على التراث

يعدّ ديوان (طاسيليا) للشاعر "عز الدّين ميهوبي" واحدا من نماذج الشّعر المعاصر الذي عرف انفتاحا واسعا على فنّ التّراث بمختلف مصادره، التاريخيّة، الدّينيّة، الأسطورية، ..إلخ. وسنحاول في هذا العنصر الإشارة إلى النّماذج التّراثيّة التي انفتح عليها الدّيوان. وهي على التّرتيب :

1. تّراث الدّيني: يستحضر الشاعر هذا المصدر التّراثي في أكثر من قصيدة من خلال توظيف معاني دينيّة والمقدّسات الإسلاميّة، كما في قصيدة (معزوفة يوبا الشّاعر وسيليني الغانيّة)، يقول:

« وفي الكلمات حروف

ومن كلّ حرف تدلّت رؤوس لروميو وقيس ويوبا..

وقد قتلتهم يد الشّعر شنقا

وصبّت عليهم اللّعنات

يهيمون في كلّ واد..»[1].

ومحلّ الشّاهد في قوله (**يهيمون في كلّ واد)**، حيث يستثمر الشّاعر قول اللّه تعالى عن الشّعراء ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلغَاوُۥنَ * أَلَم تَرَ أَنَّهُم فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾[2]. وفي تفسير الآية (عن ابن عبّاس: « أي في كلّ لغو يخوضون». وقال الضّحاك، عن ابن عبّاس: « في كلّ فن من الكلام» وكذا قال مجاهد وغيره. وقال الحسن البصريّ: « قد والله رأينا

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.134.

[2] {سورة الشّعراء: الآية 255}.

أوديتهم التي يهمون فيها، مرّة في شتمه فلان، ومرّة في مدحه فلان». وقال قتادة: « الشّاعر يمدح قوما بباطل، ويذمّ قوما بباطل»)[1].

وقد استعمل الشّاعر الآية الكريمة مع التحوير في معناها، فهو هنا لا يذمّ الشعراء كما فعلت الآية؛ إنّما يصوّر الحالة التي يعيشها الشّاعر من تهميش وإهمال في كلّ عصر، رغم دوره البالغ وخدمته لغيره، إلّا أن طريق الشّعر، ومصير الشّعراء لا يسرّ. كما في قوله(**والشّعر يشقي**)[2].

في موضع آخر نجد الشّاعر يستثمر التراث الديني، في مقطع آخر من نفس القصيدة(معزوفة يوبا الشّاعر وسيليني الغانيّة) يقول:

«حكاية يوبا الذي نام في حضن عاشقة

زرعت في يديه الكلام الجميل

فشقّ لها النّهر حتى ترى نيلها

وترى المستحيل»[3].

مستثمرا حادثة شقّ البحر بعصا موسى، فارّا ومن معه من فرعون، كما في قوله تعالى:﴿ فَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ

[1] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، تح. حكمت بن بشير بن ياسين، إشر. سعد بن فواز الصميل، دار ابن الجوزي، السّعوديّة، ط.1، 1431، ج.5، (سورة الشّعراء: 221،237)، ص.655.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.133.

[3] المصدر نفسه، ص.135.

ٱلْعَظِيمِ﴾[1]. في تفسير الآية (قال ابن أبي حاتم: عن عبد الله بن سلام، أنّ موسى عليه السّلام لمّا انتهى إلى البحر قال:" يا من كان قبل كلّ شيء، والمكوّن لكلّ شيء، والكائن بعد كلّ شيء، اجعل لنا مخرجا، فأوحى الله إليه أن اضرب بعصاك البحر)[2].

وهي إحدى معجزات موسى عليه السّلام، التي قام الشّاعر في المقطع السّابق باستعمالها بطريقة فنّية أدبيّة، ليبرز ما قدّمه" يوبا الثّاني" لزوجته " سيليني" المصرية التي كانت تشكو إليه اشتياقها لنهر النّيل، وأجواء بلادها، «فكان ييسر لها القيام بعبادات أسلافها، حتى تحسّ نفسها في بلادها غير مغتربة»[3]. بل تتذهب بعض الرّوايات أنّ " يوبا" كان يبحث عن منابع لنهر النّيل في منطقته، فقط لأنّها أخبرته أنّها تشتاق رؤية نهر النّيل. كذلك في قصيدة(غرباء)، يستثمر ثقافته الدّينيةّ، مستحضرا هذه المرّة قصة فتيّة الكهف، يقول:

« وحدي أعيد قراءة كلّ الأناجيل

أخرج من سورة الكهف»[4].

استعمل الشّاعر السّورة القرآنيّة وما فيها من أسرار، بداية بقصّة أصحاب الكهف* كما في قوله تعالى ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا﴾[1]. وفي

[1] { سورة الشّعراء: الآية 63}.

[2] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، (سورة الشّعراء. 60،68)، ص.727.

[3] ينظر الملك العالم يوبا الثّاني وزوجه كليوباطرة سيليني، عبد الحميد بن شنهو، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، ص.74.

[4] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.151.

تفسير الآية قال (محمد بن إسحاق:" ما أظهرت من حججي على العباد أعجب من شأن أصحاب الكهف، والرّقيم، كما قال ابن جريح عن مجاهد:" يقول قد كان من آياتنا ما هو أعجب من ذلك")[2].

ليخبر عن اختلافه عن المحيطين به، ما يجعله يبدو غريبا لديهم، و وما يقوله من شعر محطّ دهشة منهم، تماما كما حدث مع فتية الكهف، في قومهم. الذين خرجوا بعد مكث طويل في الكهف.فقال: (أخرج من سورة الكهف) فهو يثير استغراب من حوله، وهذا التّوظيف للتراث الدّيني لم يكن ليدلّ «على اغتراب ذات منفرّدة منعزلة ومنطوية على نفسها، بل هو تعبير عن تجربة جماعية، تمثّل اغتراب الإنسان العربي في واقعه»[3]. فكما خرج أصحاب الكهف في زمن ليس زمانهم، وبعملة لا يتداولها النّاس، واستعجب منهم أهل المدينة، كذلك الشاعر بسبب اختلافه عن غيره في فكره ورؤاه فتراهم محلّ غموض عند كثيرين، وهو ما يسبّب غربتهم ووحشتهم، حتى بين ذويهم.

إلى أن يقول في مقطع آخر:

---

*قال كثير من المفسرين والمؤرخين: كانوا في زمن ملك يقال له: دقيانوس، وكانوا من أبناء الأكابر. وقيل: من أبناء الملوك والظاهر من السياق أن قومهم كانوا مشركين يعبدون الأصنام. واتفق اجتماعهم في يوم عيد لقومهم، فرأوا ما يتعاطاه قومهم من السجود للأصنام، والتعظيم للأوثان، فنظروا بعين البصيرة، وكشف الله عن قلوبهم حجاب الغفلة، وألهمهم رشدهم، فعلموا أن قومهم ليسوا على شيء، فخرجوا عن دينهم، وانتموا إلى عبادة الله وحده لا شريك له. ويقال: إن كل واحد منهم لما أوقع الله في نفسه ما هداه إليه من التوحيد انحاز عن الناس، واتفق اجتماع هؤلاء الفتية في مكان واحد .فكل منهم سأل الآخر عن أمره، وعن شأنه، فأخبره ما هو عليه، واتفقوا على الانحياز عن قومهم والتبري منهم، والخروج من بين أظهرهم، والفرار بدينهم منهم، وهو المشروع حال الفتن، وظهور الشرور.{ البداية والنّهاية، أبو الفداء الحافظ بن كثير الدّمشقيّ، مكتبة المعارف.بيروت، د.ط، 1990،ج.2، ص.114.

[1] { سورة الكهف: الآية 09}.

[2] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير،(سورة الكهف.9،12)،ص.ص.137،138.

[3] حركة الشعر المعاصر، عبد الغنيّ حسني، جامعة محمد الأوّل، الكليّة المتعدّدة التّخصصات.المغرب، ص.9.

«أنا الرّاحل الأبديّ

ولي بينكم راحلة

يعود الجميع

ووحدي أفتّش عن قافلة»[1].

وفي هذا المقطع أيضا يستحضر الشّاعر التراث الدّيني من خلال قصّة سيدنا يوسف –عليه السّلام– وبالتحديد قافلة العزيز التي وجدت الطفل يوسف– عليه السّلام– من قاع الجبّ، كما في قوله تعالى: ﴿ وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ﴾[2].

فالشاعر يعيش حالة الضياع والوحدة التي عاشها يوسف –عليه السّلام– في غيابة الجبّ، وينتظر القافلة لتنتشله مما يعيشه، والقافلة هنا هي الفرج الذي ينتظره، الشّاعر ويتمنّاه.هذا الأمل الذي من شأنه أ، يكون نقطة التّحوّل في حياته؛ تماما مثل ما كانت القافلة في قصّة يوسف –عليه السّلام– لينتقل من قاع البئر إلى حكم خزائن مصر.

هذه بعض اللّفتات من التراث الدّيني التي وقفنا عندها في الدّيوان، على سبيل المثال لا الحصر والإجمال، ونجد أنّ الشّاعر قد أفاد من هذا التّراث في إضاءة جوانب كثيرة من قصائده، كما كان ذلك إضافة كبيرة لها، وهو مايعكس تشبّعه بقيم الثقافة الإسلاميّة وتوسّعه فيها.

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدين ميهوبي، ص.152.

[2] {سورة يوسف: الآية19}.

2. التـراث التّـاريخي:كمـا نجـد أنّ الشّـاعر يسـتثمر أيضـا التّـراث التّـاريخي، والأحـداث التّاريخيّة،التي وجد أنها تخدم نصوصه. مثل ما نجده في قصيدة (شكوى)، التي يظهر من العنوان أنها فضاء يبثّ فيه شكواه« وهي القصيدة الوحيدة التي نظمت بالشّكل العمودي، على بحر الوّافر الذي يتناسب مع نفسية الشّاعر». يقول:

« **محال إن بكيت تعود يوما**

فدمع العاشقين بكبريائي

سماؤك أمطرتك فكنت شيئا

من الذّكرى تعطرّ كربلائي»[1].

فهو هنا يستحضر الحادثة التّاريخيّة، المتمثّلة في مقتل الحسين –رضي الله عليه– في الحادثة الشّهيرة ، « وكان قتله رضي الله عنه في محرّم، في العاشر منه سنة إحدى وستين، بسهل مدينة كربلاء العراقيّة»[2]. فارتبط مقتله –رضي الله عنه– وما حدث لأهله من بعده بهذه المدينة، بالذاكرة العربيّة، فصارت لها قدسيّة خاصة، بالذات عند الشيعة الذي يوالون آل البيت. كما أصبحت رمزا لدى الأدباء والشعراء المعاصرين، للحزن والألم.

فوظّف الشاعر عزّ الدّين ميهوبي هذا الحدث التّاريخي، وما يلّفه من ذكريات الحزن والألم، والفتنة، فكما أن الحسين –رضي الله عنه– بقي وحيدا أعزلا تتقاذفه سهام الغدر والخيانة، كذلك يشكو الشاعر الألم. إلى أن يقول في المقطع الذي يليه:

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.168.

[2] الدّولة الأموية عوامل الازدهار وتداعيات الانهيار، علي محمد صلابي، دار المعرفة. بيروت، مج.1، ط.2، 2008، ص.478.

«وحيدا أشتهي ظلّي أنيسا

وأقضي العمر معتكفا حرائي»[1].

وذا ما يعزّز قولنا بشعور الوحدة، والضياع والخيبة، التي يشكوها الشّاعر، وما يعانيه من انكسار يجعله لا يثق في أحد ويريد مصاحبة ظلّه، فهو الوحيد الذي لن يخونه أو يخذله.

كما ويستحضر هنا حادثة تاريخيّة أخرى، وهي حادثة اعتكاف النبيّ- صلى الله عليه وسلم- بغار حراء؛ «فقد كان- صلى الله عليه وسلم- يجاور* في حراء من كلّ سنة شهرا، وكان ذلك ممّا تحنث به قريش في الجاهليّة، والتّحنّث التّبرّر»[2]. فكان النبيّ- صلى الله عليه وسلم- كلّما أراد الاختلاء بنفسه ليتدبّر في ملكوت الله، يقصد غار حراء بعيدا عن ضوضاء القبيلة، وجوّ الشرك والوثنيّة. وهو نفس الجوّ النفسي الرّوحاني الذي استحضره الشّاعر بقوله(معتكفا حرائي)، أي أنه يبحث عن مكان ، أو توجّه ما يجعله ينفرد بنفسه، ويختلي بها بعيدا عن بؤس هذا العالم وخطاياه ومكره. بحثا عن ملجأ آمن يخلد إليه ويبوح فيه بما يختلج في دواخله دون حرج أو خوف من أن يساء فهمه.

---

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.168.

* أي يعتكف .

[2] سيرة النّبيّ-صلى الله عليه وسلم-، لأبي محمد عبد الملك بن هشام، مج.1، دار الصّحابة للتّراث، مصر، ط.1، 1995، ص.302.

كذلك في سياق التّاريخيّة، يستحضر الشّاعر التراث التّاريخي الوطني، من خلال استذكار منطلق الثّورة التحريرية الكبرى (جبال الأوراس)، «ويعتزّ بحبّه لوطنه، فيستحضر من ملامح الثورة العظيمة ملمح مكان احتضان هذه الثورة»[1]. في قصيدة (أوغاريت)، يقول:

« حدّثني عن بقايا شاعر يطلع

من أوجاعه

يحمل من أوراس

عشقا لعروس البحر

فلا في ثنايا مزهريّة

ويغنّي...

أستحي منك فأنت اللّاذقيّة»[2].

نجد أن الشاعر قد استحضر هنا(الأوراس) في إطار مواساته للشّعب السّوري، وما حلّ به من أزمات ونوازل، مذكّرا إيّاه بتاريخه القديم، وعراقة المنطقة، الملقبة "بعروس البحر"، وفي سياق حديثه أشار أيضا للتراث التّاريخي لمنطقة اللّاذقية التي قامت على أنقاض مملكة (أوغاريت) « وهي مملكة بدأت مع الألف السّابع قبل الميلاد، ووصلت إلى ذروة التّقدّم، في الألف الثّاني قبل الميلاد (..) وكانت تتمتّع أوجاريت بأهميّة بالغة، بحيث أصبحت أحد أهمّ المراكز التّجاريّة، وبوتقة الاتّصالات الحضارية في الشّرق الأدنى القديم، ،

[1] ينظر تجربة الوعي التّراثي في الشّعر الجزائري المعاصر، آسيا تغليسيّة، ص.89.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي،ص.162.

وأهم المراكز الحضاريّة والتجاريّة في سوريا القديمة »[1]. فالشاعر هنا يمزج بين الحدثين التاريخيين، ليقول لكلّ سوريّ أن من كانت له هذه الأمجاد، والتاريخ الكبير، لن يسقط أبدا، فو هنا يجعل من الحدث التاريخي الوطني وهو اندلاع الثورة التّحريريّة الكبرى، ملهما ودافعا لهم للنهوض من جديد، بعدما راهنت فرنسا على فشلها، وأعلنت أن الجزائر جزء لا يتجزّأ من فرنسا، لكنّ الجزائريين أثبتوا للعالم كلّه، أن بلدا بهذه الحضارة وهذا التّاريخ لن تكون سهلة للكسر ،كذلك "ظهرت مؤّخرا بقايا آثار مملكة (أوغاريت) على سطح الأرض في السّنوات الأخيرة"[2]. معلنة صمود التّاريخ أمام كل الظروف.

وفي قصيدة (حالة بغداديّة)، يذكر (أوراس)، يقول:

«اللّيل فات

وأنا الذي مازلت أحمل في دمي أوراس

تحرسني الشّموس..

أنا المدار

بغداد دالية..

وكأس من بلاد الصّحو

من دمها تدار»[3].

---

[1] ينظر إشكالية نهاية مملكة أوجاريت (أوغاريت)، (نحو القرن الثّاني عشر قبل الميلاد)، حصّة بن تركي الهذّال، مركز البحوث والدّراسات التّاريخيّة، مجلّة وقائع تاريخيّة، القاهرة، ع.31، يناير 2021، ج.1، ص.15

[2] ينظر أوغاريت–السورية–أبجدية–حية–في–سبات على الموقع. https://www.aljazeera.net

[3] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.179.

في هذا المقطع أيضا يورد هذا الحدث التاريخي الأهمّ، وهو(الأوراس)، الذي يعدّ رمزا للبطولة والشّهامة ، وشهامة الرّجال وعزيمتهم، الذين لم يرضوا بالذّل وقاموا ثائرين، على العدوّ الغاصب، وكأنّه يدو أهل بغداد للاقتداء بهم، وهم الذين ينهش لحمهم نيّئا من سنوات وتنهب خيراتهم(**بغداد داليـة**)[1] دلالة علي خيراتها الكثيرة التي يحرم منها أهلها ويسلبها الغريب، فهو باستحضاره لهذا التّراث التّاريخي إنّما يحاول أن يبثّ فيهم السعي نحو التغيير، ورفض الواقع المفروض عليهم، **(وكأس من بلاد الصّحو من دمها تدار)**[2]؛ أي البلاد التي تتشدّق بشعارات الحريّة الفارغة، وادعاء الدفاع عن حقوق الإنسان، هاهي إلى يومنا هذا ترتشف مد العراقيين الأبرياء على مهل.

ومن التّراث التّاريخي التي استثمرها الشّاعر، قصّة الملك النوميدي "يوبا الثّاني" وزوجته "سيليني كليوباترا" وقصّة الحب التي جمعتهما، بداية من أسرهما طفلين حتى آخر أيامهما*. يقول في قصيدة(معزوفة يوبا الشاعر وسيليني الغانية):

« أكتفي بدمي...

فهو من باعني

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

* فبعد هزيمة يوبا الأوّل من قبل قيصر يوليو ، فرّ إلى عاصمته " زاما" الملكيّة، لكنها أغلقت أبوابها في وجهه، ورفضت استقباله، بعدما كان هدّد بحرق نفسه وشعبه فيها، إن هو عاد منهزما، فذهب إلى إحدى القرى وانتحر هناك (...) ثمّ توجّه قيصر يوليو حاكم روما، إلى مدينة"زاما" التي فتحت له أبوابها، فاحتلّ دار الملك ونهب جنوده أموالها، وأسر يوبا الثّاني ابن يوبا الأوّل وهو عائد إلى روما، ليكبر الطّفل هناك رفقة سيليني كليوباترا، التي تمّ أسرها هي الأخرى بعد هزيمة الملكة المصرية كليوباترا وزوجها أنطوان، لينشأ الطفلان معا، تنشئة رومانيّة بحتة، في أوساط الطبقة الأرستقراطيّة. وكبرا معا وكبرت بينهما قصة حبّهما، ليتمّ تزويجهما في روما، ويصّب يوبا حاكما لنوميديا. ينظر، الملك يوبا الثّاني وزوجته كليوباطرة سيليني، عبد الرحمن بن شنهو، ص.ص. 18،21.

في شوارع روما

فهل تذكرين الذي ابتاعني..

كنتِ أنت..

وقلت: أبيعك قلبا بقلب..

قبِلْتِ

ولم يك مهري لديك

سوى قبلة من خزامى..

أنا لست منهم... أنا طفل "زاما"..

أحبّك مصرية الوجه والشّعر والحاجبين..»[1].

استدعى الشاعر هنا هذا التراث التاريخي، معبّرا عن شعور الخيانة والخذلان حين يأتيك من المقرّبين لك(أكتفي بدمي فهو من باعني) لينقل على لسان "يوبا الثّاني" تجربته الشّعرية، لنعرف بفضل الشّاعر أن هذا الملك رغم كل ما ناله، والنشّأة الملكيّة التي نشأ عليها في قصور روما، إلاّ أن شعور الخيانة الذي تعّرض له والده ووطنه، لم يفارقه أبدا، وبقي شعوره بالغربة دائما ملازما له، لولا وجود "سيليني" التي كانت العوض الذي خفّف عنه، وكأنّ الشاعر يخبرنا بأهمية أن يجد الإنسان من يقف إلى جانبه.

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.ص. 142، 143.

وفي نفس القصيدة يستحضر التراث التاريخي الفرعوني ممثّلا في حكاية " الملكة كليوباترا" التي اشتهرت بقصّة حبّها هي الأخرى، يقول:

« وأنت سليلة عاشقة لم تكن مثل كلّ النّساء

أحبّت فماتت..

هي امرأة شعرها واحة من نخيل

عطرها من بقايا حدائق بابل

والأغنيات صهيل»[1].

كما هو معروف عن جمال " كليوباترا"، الذي يجعل منها أيقونة للجمال إلى يومنا هذا، كما يذكر قصّة حبّها مع الملك "أنطوان" «الذي تزوجها بعد أن ترك زوجته الأولى " أوكتافية الرّومانية" شقيقة "قيصر يوليو"»[2]. ولكنّ الغرابة كلّها كانت في نهاية هذه الملكة العظيمة، التي رفضت أن تكون فريسة سهلة بعدما أيقنت بانهزامها وزوجها أمام الرومان، ففضّلت إنهاء حياتها بطريقتها الخاصة؛ حيث«هربت إلى ضريحها وأنزلت الأبواب المدعّمة بقضبان ومزاليج، وأرسلت رسلا يخبرون أنطونيو بوفاتها»[3]. وهناك أعدت مراسم موتها

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.136.

[2] ينظر، الملك يوبا الثّاني وزوجته كليوباطرة سيليني، عبد الحميد بن شنهو، ص.20.

[3] كليوباترة ملكة مصر، سالي آن أشتون، تر.زينب عاطف، مرا. نيفين حلمي عبد الرؤوف، مؤسسّة هنداوي، د.ط، 2018، ص.175.

وأنهت حياتها بكامل زينتها، عن طريق« لدغة أفعى أو عن طريق وضع دهان سام على جسمها»[1]. يقول:

« تقولين لي" تلك أمي التي

زينت موكب بالغانيات

وغنّت نشيد الرّحيل..»[2].

فكما عاشت "كليوباترة" قويّة، كذلك ماتت ولم ترض بأن تتنازل وتضعف حتى وهي محاصرة من كلّ الجهات، وهو ما جعل الشاعر يستلهم هذا التراث التاريخي للتعبير عن تجربته الشّعريّة. وهو ما يدلّ على سعة ثقافة الشّاعر واطّلاعه، إلى جانب معرفته بأهميّة التراث في خدمة الشّعر المعاصر وزيادة فنّيته شعريته.

التراث الأدبيّ: انفتح ديوان (طاسيليا)، من خلال استحضار الشّاعر " عزّ الدّين ميهوبيّ" للتراث الأدبي بمختلف أشكاله متمثّلا في مجموعة من الأسماء الأدبيّة والأعلام التي لها مكانتها وقيمتها في السّاحة الأدبيّة سواء العربيّة أو حتى العالميّة، بفضل ما قدّمته وما أضافته إلى مجال الأدب عامة والشّعر خاصّة.وكذا أسماء الشعراء العرب ،وكذا الأمثال والحكم العربيّة القديمة كأحد أشكال التراث الأدبي التي حملت عقلية العرب وعكست ظروف معيشتهم.

[1] المرجع نفسه، ص.174.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.139.

وعلى رأس هذه الأعلام، نجده يستحضر اسم الشّاعر الفرنسي الشّهري " ألفونس دو لا مارتين"* هذه الشخصيّة التي اتّخذها الشعراء العرب قدوة لهم. ليس فقط في مجال الشّعر والأدب، فإضافة إلى مواقفه من الإسلام والنبيّ –صلى الله عليه وسلم– فقد حمل رسالة وآمن بها، وهو ما جعله يعيش اغترابا ووحدة، «لأنّه دخل الحياة مشغوفا بالمثالي والجميل، معتقدا بالسّعادة والفضيلة، وكان يبحث عنهما في المجتمع فلا يجدهما»[1]. فيزداد تقوقعا على نفسه وينعكس ذلك في أعماله الأدبيّة، خاصة ما عاناه في آخر أيّامه حيث «أصبحَ «لامارتين» في السنواتِ الأخيرةِ من عُمرِهِ فقيرًا مُثقلًا بالديون، بعدَ أن انطوى على نفسِه وأصبحَ يعملُ ليلَ نهارَ ليُوفرَ قُوتَ يومِه، حتى تُوفِّي في عامِ ١٨٦٩م، ورَفضَت عائلتُه تشييعَ جنازةٍ رسميةٍ له»[2]. وهنا يستحضره الشّاعر في قصيدة كاملة يبعث بها إليه، بعنوان(إلى الشّاعر الكبير ألفونس دو لا مارتين) يقول:

« الأنبياء يجيئون في آخر العمر

لا يجدون سوى الشّعراء

وأنت بقيّة هذا النبيّ

تشكّل من كلماتك كونا بديعا

---

* كاتب وشاعر وسياسي فرنسي، من طبقة النّبلاء(1790–1869)، ولد بقرية "ماكون" الفرنسيّة، أحد رواد الرّومنسية الفرنسيين، أشهر أعماله" البحيرة"، كما عرف بآرائه ومبادئه الحقّة. ينظر موقع https://www.hind awi.org.

[1] المذاهب الأدبيّة لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها،عبد الرّازق الأصفر،اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1999، ص.83.

[2] موقع https://www.hind.awi.org

وتمضي إلى حزنك الأبديّ»[1] .

إلى أن يقول:« **ولكن ماكون تنجب من شعرائها أنبياء»**[2].

وتبدو فنيّة استثمار هذا التراث في التعبير عن رؤى الشّاعر وتوجّهاته، فمن خلال العنوان، يظهر إعجابه بهذه الشّخصيّة وتعظيمه لها، فهو يصفه بالشاعر الكبير والنبّي، الذي جاء يحمل رسالة خير وحق إلى النّاس لكنه لم يجد آذانا صاغيّة، وهو ما جعله يعيش غربة ووحدة كبيرين، ويستحضره الشّاعر هنا ليقول من خلال تجربته، ما يعيشه هو–أي عزّ الدّين ميهوبيّ– كشاعر وغيره من الشّعراء من إهمال وتهميش. وتجاهل، رغم قيمة وأهميّة الشّعراء في كلّ أمّة، والتي يسمو بها الشّاعر إلى مراتب النبوّة في نشر الوعي وتنبيه النّاس من غفلتهم.

ومن الأعلام الأدبيّة التي استثمرها الشّاعر في إطار انفتاحه على التّراث الأدبيّ شخصية الشّاعر الجاهلي" امرؤ القيس" في قصيدة (معزوفة يوبا الشّاعر وسيليني الغانية)، يقول:

«وفي الكلمات حروف

ومن كلّ حرف تدلّت رؤوس لروميو وقيس ويوبا..

وقد قتلتهم يدّ الشّعر شنقا»[3].

---

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.130.

[2] المصدر نفسه، ص.131.

[3] المصدر نفسه، ص.134.

وكأنّ الشّاعر باستحضاره لشّخصية الشّاعر الجّاهلي "امرؤ القيس"* يضرب مثلا عن كلّ الذين أحبوا وماتوا عشقا، خاصة الشّعراء ، الذين ليس لهم سوى كلماتهم سلاحا لهم، وهي نفسها تدينهم وتكون سببا في هلاكهم في غالب الأحيان؛ إذا تلقّاها من لا يفقهها. وكأنّ الشعر تحول إلى لعنة تلاحق الشعراء في كلّ زمان؛ فلا هم يقدرون على التوقّف عن نظمه، ولا هم بقادرين على الخضوع، وعدم انتقاد كلّ اعوجاج، ولو كان الثّمن رقابهم. يقول:

« وقد قتلتهم يد الشعر شنقا

وصبّت عليهم اللّعنات

يهيمون في كلّ واد..

يموتون حرقا»[1].

يصوّر الشّاعر هنا من خلال هذا استدعاء هذه الشّخصيات الأدبيّة، حال الشّاعر ومعاناته، وما يتكبّده في سبيل إعلاء كلمة الحقّ.

وفي استثماره لشكل آخر من أشكال التراث الأدبي، وهو الأمثال والحكم؛ حيث يوظّف الشّاعر المثل العربي القائل: «**القافلة تسير والكلاب تنبح**»، «جاء المثل من ظاهرة تحصل للقوافل حين تمرّ بالقرب من مجمعات سكنية ريفية أو بدوية، فإن كلاب الحراسة في تلك المجمعات تنبح لأنها مدرّبة على النباح حين يقترب أي غريب. والمقصود بالمثل حرفيا

* امْرُؤُ القَيْس :هو جندح بْنُ حُجْرُ بْنُ الحَارِثِ الكِنْدِي(540 – 500) من أصل يمنيّ ؛ شاعر عربي ذو مكانة رفيعة، بَرز في فترةِ الجاهلية، ويُعد رأس شعراء العرب وأبرزهم في التاريخ ووصف بأنه أشعر الناس، وهو صاحب أشهر معلقة من المعلقات عُرِف واشتهر بلقبه، ، يُعرف بألقاب عدة، منها :المَلكُ الضِّلّيل وذو القروح. ينظر، الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، حنّا الفاخوري، دار الجيل. بيروت، ط.1، 1986، ص.176.

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.134.

هو أن نباح هذه الكلاب لا يؤثر على مسير القافلة، فهي تستمر في طريقها رغم النباح. وهذه الكلاب ستستمر بالنباح حتى تبتعد القافلة، توقف القافلة لن يمنع الكلاب من النباح. والمقصود مجازا هو أن كلام الحاسدين والحاقدين والعوازل بحد ذاته لن يؤثر على الأفعال العظيمة أو الإنجازات القيمة، ما يؤثر في الحقيقة هو التوقف عن العمل خوفا من كلام هؤلاء ، وهذا التوقف لن يُسكت المتقولين، بل يسكتهم الابتعاد عنهم والوصول إلى الهدف »[1]. وقد ورد هذا المثل في (قصيدة الملائكة) يقول:

« لا فرق عندي بين العنادل

حين تغنّي

وبين الكلاب التي لم تعد

تكتفي بالنّباح»[2].

لكن الشّاعر لم يستعمل المثل كما هو، بل قام بالتّحوير فيه، بما يتناسب مع تجربته، ولأنّ الحاقدين على زمانه لم يكتفوا بالنباح وبسط ألسنتهم، بل تمادوا إلى ما هو أكبر، فلو أنّ الأمر متوقّف عند النّباح والتّجريح بالكلام لتمكن من تجاوزه، لكنهم لم يكتفوا بذلك. لكن رغم ذلك نجد أن الشاعر غير مبال بهم مهما تطوّرت أساليب إعاقة نجاحه، والوقوف عقبة في طريقه، غير أنه ماض ومؤمن برسالته وهدفه، استوى عنده تملّق المادحين الّذين يضمرون الشّر، لكنّهم يأتون في ثياب الصّديق ونباح الحاقدين.

[1] ما معنى مقولة دع الكلاب تنبح وأفعل ما شئت، موقع https://ar.quora.com .

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.158.

في موضع آخر في الدّيوان نجده يورد مضمون الحكمة«قال لقمان الحكيم: يا بني إذا افتخر النّاس بحسن كلامهم، فافتخر أنت بحسن صمتك »[1] وأيضا « يقال من السّكوت ما هو أبلغ من الكلام»[2]. وكلّها في مدح الصّمت وترك كثرة الكلام. وهو نفسه ما استثمره الشاعر في قصيدة (صمت)، يقول:

«خذي ما تشائين من لغتي

فأنا أشتهي معجم الصّمت

تكفي الإشارة

أريد الذي لاتريدين

شيئا من الصّمت

والصّمت أبلغ ممّا تبوح به للتراب الحجاره

جرّبي لحظة من سكوت

من الصّمت يطلع عشب العباره»[3].

وكأنّ الشّاعر قد أعياه الكلام الكثير دون فائدة، فأصبح يشتهي لحظة صمت، يركن فيها إلى أفكاره ونفسه، فرارا من الضجيج. موقنا بقيمة الصّمت وأنه لغة الحكماء، وأنّ الثرثرة سمة الجاهل. ليقول بصمته ما عجز عن قوله الخطباء والفصحاء.

---

[1] ربيع الأبرار في نصوص الأخبار، الزّمخشري، تح. عبد الأمير مهنا، منشورات مؤسّسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، ج.2، ط.1، 1992، ص.136.

[2] المرجع نفسه، ص.135.

[3] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.165.

وبهذا سعى الشّاعر إلى اعتماد هذه الأشكال الأدبيّة في التّعبير عن ذاته وما يعتريها من مشاعر وأحاسيس والتعبير عن تجربته الشّخصية، وفي الوقت نفسه التعبير عن الواقع العام في جميع الميادين، خاصة ميدان الأدب والشعر. متّخذا من أسماء الأعلام، والمثل مادة خام له .

التّراث الشّعبي: انفتح الدّيوان على شكل آخر من أشكال التراث، وهو التّراث الشّعبي، بشكل جليّ لا يخفى بداية من العنوان الرّئيسي له، إلى قصيدة (طاسيليا) وهي أهمّ قصيدة بني عليها العمل، ونجد فيها انفتاحا كبيرا على التّراث الشّعبي، متمثّلا في توظيف أسطورة "بوغنجة" عروس المطر وهي عبارة عن«طقوس مرتبطة بالاحتفالات الدّنيويّة، على حدّ تعبير إيميل دور كايم، حيث ترتبط بطقس مقدّس، يتواصل فيه الفرد الجزائري في علاقة حميمة مع الإله أنزار فعبر ترنيمات (...) تترجم طهر العلاقة بين " تيسليت" وإله المياه (..) وقد عرف بمغرف بوغنجة»[1].

يعتبر أحد الطقوس القديمة المترسّخة، في الشمال الإفريقي، يمارسه سكان المنطقة عند الجدب وشحّ المطر، «فيدخل المعتقد الدّيني في قلّة المطر ويعتبره غالبيّة النّاس عقابا إلهيا لممارسات أساءت للخالق، ومعاصي.. فتتوجه القبيلة صغارا وكبارا وفتيات، وفتيانا وفقهاء وأولياء حفاة بأناشيد وأذكار يتقدّمهم فتيان يحملون، الأداة الخشبيّة التي ندخل بها الخبز في الفرن التقليدي وقد ألبسوها ثيابا نسائيّة، ولكون رأسها دائري يلحفون لها لحاف

[1] استدعاء طقس الاستسقاء تلاغنجا/ عروس المطر في ديوان طاسيليا للشاعر "عز الدين ميهوبي"، أمال ماي، مجلة النّص، مج.7، ع.1، 2021، ص.122.

العروس، وتبدو على هيئة امرأة غير عاديّة بالأثواب الجميلة (...) فيجوب أهل المداشر كل المنازل طالبين مساندتهم والأدعية والاستغفار من كلّ ذنب»[1].

إضافة إلى استثمار الحكاية الشّعبية، والأسطورة المتمثّلة في " أسطورة الاستسقاء"، نجد أنّ الديوان فيه انفتاحا أيضا على أشكال أخرى من التّراث الشّعبي، مثل الأغنية الشعبيّة، والأساطير العالميّة القديمة.

1-الأسطورة/ الحكاية الشّعبيّة: ففي قصيدة "طاسيليا" نلاحظ استدعاء الشاعر "عزّ الدّين ميهوبي" هذه الطّقوس، من الذّاكرة الشّعبيّة، وقام بمزجها ببعض التّاريخ القديم، من خلال استحضار أسماء شخصيات وأعلام قديمة مثل (ديهيا، غيلاس، نوميديا، ماسيليا...) وأضاف إليها شيئا من أسطورة 'آسلي_ وتيسليت'* ليربط بين عالمين متوازيين «عالم القوى الإلهيّة المجسّدة في أنزار إله المطر، والقوى البشريّة مستحضرا الأسطورتين معا»[2]. يقول:

«يطلع من شفة الأشياء إله

ومن البحر المنسيّ شفاه

ومن النّسيان يعود الملح

---

[1] استدعاء طقس الاستسقاء تلاغنجا/ عروس المطر في ديوان طاسيليا للشاعر "عز الدين ميهوبي"، أمال ماي، مجلة النّص، مج.7، ع.1، 2021، ص.123.

* الأسطورة الأمازيغيّة إيسلي وتسليت، وتعني العروس والعريس، تحكي الأسطورة قصّة شابين أحبا بعضهما حدّ الجنون، لكن قبيلتيهما عارضتا هذا، رفضا قاطعا، فأغرق العاشقان نفسيهما في بحيرتين في إحدى مناطق إ]شميل الأمازيغيّة وسط المغرب، وفيما بعد أطلق اسم العاشقين على البحيرتن(إيسلي _تاسليت)، وصبحت ذكرى سنوية تحتفل بها المنطقة. ينظر، إيسلي وتيسليت.. أسطورة العشق الأمازيغيّة https://bensalah-simo.blogspot.com

[2] استدعاء طقس الاستسقاء تلاغنجا/ عروس المطر في ديوان طاسيليا للشاعر "عز الدين ميهوبي"، أمال ماي، ص.122.

وتكبر في اللّغة الأسوار

هل يأتي اليوم إله الماءْ

ويخرج من دمه أنزار»[1].

فكأنّ الشّاعر اعتمد هذا المقطع كتعريف وتقديم لنصّه، ليعرّف بشخصية (أنزار) أحد طرفيّ الصّراع، ليأتي بعد هذا المقطع مباشرة مقطع تعريفي بشخصيّة (غيلاس) العاشق البشريل (طاسيليا)، يقول:

«غيلاس:

يا قمري السّهران هل تسمع صوتي

أنا غيلاس الرّاعي...

أعرف أنّك تلمحني وتشيح بوجهك عنّي...

كي تلمح عاشقة من نار»[2].

حيث نجد أن الشّاعر استثمر الشّخصية الشعبيّة " أنزار" إله المطر ليرمز للقوّة والجبروت، في حين أنّ غيلاس مجرّد راعٍ للغنم، وحيد تائه...إلخ وفي هذه المفارقة بين الشّخصيتين تتجلّى القيمة الفنيّة للنّص. فقد أعطى لشخصيّة (طاسيليا)، بعدا آخر؛ بحيث لا تحمل سمات المرأة الحقيقيّة ، إنّما هي (الجزائر) بعين " عزّ الدّين ميهوبي" مصوّرا كلّ ما مرّ بها من أزمات، وصراعات لكنّها مازالت نجمة في علوّها وضيائها، يقول:

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدين ميهوبي، ص.09.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدين ميهوبي، ص.10.

« يا للبرق يخبّئ نجمة

هذي الطفلة

في ألواح النّار»[1].

يبدو الشاعر من خلال هذا المقطع يصور لنا الجزائر التي لم تلبث أن خرجت من سنين عجاف، دفعت فيها أكثر من مليون ونصف مليون شهيد، وخسائر مادية ومعنوية لا حصر لها؛ لتقع في فوهة سوداء أخرى، تأتي على الأخضر واليابس فيها " فطاسيليا " معشوقة كل من " أنزار" و" غيلاس" هي الجزائر التي لطالما كانت مطمعا للكثيرين. يقول:

«لو كنت نبيا لزرعت الفرحة في لغتي ورحلت إلى

طاسيليا أسألها

كالتائه عن وطن العشاق.

وأعود وحيدا تحملني الأطيار...

يا قمري..هل تسمع صوتا يطلع من أحراش

نوميديا...»[2].

نجد أنّ الشاعر يشير إلى التّسمية القديمة للجزائر(نوميديا)* كتأكيد منه على أصالة وقدم وعراقة هذا الوطن، مثله مثل القمر الذي لم ينطفئ مذ خلق الله هذا الكون ولم يزل.

---

[1] المصدر نفسه، ص.09.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي ص.11.

* هي مملكة قديمة ظهرت قبل القرن الثالث ق .م، وكانت تغطّي مساحة واسعة، تمتدّ من شرق المغرب حاليا حتى الشّرق الجزائري، ومن الشرق الجزائري حتى غرب تونس، وتضمّ مملكتي الماسيل(نوميديا الشّرقيّة) ومملكة المازيسيل(نوميديا

فالجزائر ليست بلدا دون تاريخ وجذور حتى يسهل استئصاله والإطاحة به، أو أنّه حديث النّشأة بل على العكس تماما؛ فهو ممتدّ ومتجذّر لقرون غابرة. كما أنّها بعيدة، صعبة المنال على "أنزار" وأمثاله.

ويستمر الشاعر في رصد الصّراع بين الشّخصيتين؛ بين من يمتلك كلّ شيء ويفتقد الحب؛ مستخدما سلطته وجبروته في تحقيق ما يريد، متمثّلا في "أنزار" إله الماء. يقول:

«لا تنتظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء..

يجيئك حين يريد..

ويحمل ماء العشق

وينثر للفتيات خواتم

الفتيات

يا سيّدنا أنزار

يا سيّدنا أنزار»[1]

ف"أنزار" الذي يسعى للحصول على "طاسيليا" يستعمل كلّ قواه الإلهية، ويهدّد بمنع الماء عن "نوميديا" وجفافها ملم يحصل على ما يريد. يقول:

«أنزار:

لن ترحل عن عرشي

الغربيّة). ينظر، مملكة نوميديا، دراسة حضاريةّ، محمد الهادي حارش، دار هومة للنشر والتّوزيع، الجزائر، 2013، ص.ص.16، 17، 18.

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.ص. 24، 25.

فلترحل نوميديا للموت إن شاءت

طاسيليا يا كلّ نساء الأرض»[1]

وأما "طاسيليا" فرغم حبّها ل"غيلاس"، وتعلّقها به على قلّة ما يملك، تفضّل أن تضحي بقلبها، وما تريده هي، لأجل أن تورق "نوميديا" ويعود اخضرارها.فتصبح هي القربان الّذي يقدّم "لأنزار" حتى يرضى. يقول:

«طاسيليا:

في شفتي بقيّة أنثى

وأنا المفجوعة حين إله الماء

يصبّ على قدميّ حرائقه

فأصلّي يا تانيت الحبّ على سجّاد النّار»[2].

فتضحي بكلّ هذا الحب بزواجها من "أنزار"، تاركة خلفها "غيلاس". يقول:

«ما سّر الحكمة يا أنزار

وهذا العرش بقايا الغيم

من نبع العشق أتيت

وصوت النّاي غنائي

يا ليتك كنت أيا أنزار من العشاق»[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص.86.

[2] المصدر نفسه، ص.92.

لكن "غيلاس" يواصل محاولاته واجتهاده في الحصول على "طاسيليا"، رغم تسلل اليأس إلى قلبه، إذا قارن قوته بقوة "أنزار".يقول:

«الرّاهب:

غيلاس يلاحق ظلّ الماء

ويسأل غربان الصّحراء عن المطر الهارب

يا وجع الطّفل المذبوح بقطرة ماء

يسأل عن صاحب

يبكي..

يتثاءب من وجع

وينام وحيدا كالرّاهب

طاسيليا لن تأتي يا غيلاس..»[2].

ثم يقول:

«الرّاهب:

غيلاس يدقّ حرابا في طاهات

يجري

تتقيّح رجلاه

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.87.

[2] المصدر نفسه، ص.90.

يدقّ حرابا أخرى في أوراس

ويغرس مديته المعقوفة في الفلوات»[1].

وكأنّ الشّاعر باستحضاره لهذا التّراث الشعبي، يصوّر كفاح الشّعب الجزائري، في جبال "الأوراس" وجبال "الأطلس الصحراوي"، رغم قلّة عدّته وعتاده، ليحقّق في الأخير استقلاله المعجزة. وهو ما قاله الشّاعر على لسان "أنزار" معترفا بانهزام القوة أمام الحب، وتراجع قوة الماء، أمام دمعة الحب. يقول:

«أنزار:

كم كنت غبيّا يا أنزار..

الغيمة تعرف شكل الحب

وأنت تراقص هذي الطّفلة

وهي تراقص طفلا في الأحراش..

كم كنت غبيّا يا أنزار

فلترحل يا أنزار...

طاسيليا..

عودي للنّهر مثل نساء نوميديا

ودعي غيلاس يحبّك أكثر»[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص.101.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.125.

وبهذا يكون "عزّ الدّين ميهوبي"، قد استثمر الحكاية الشعبية الأمازيغية (مغرف بوغنجة) التي اتّخذها كمادة خام له. «وجعلها محورا وركيزة دار حولها الدّيوان، وكان يستحضرها ليستعير منها حالة الجدب الّتي ألمّت بالبلاد، ويعكس الواقع المتردّي اجتماعيا وفكريا، وسياسيا، والذي وجد صداه في حالة المكان بعد رحيل الإله أنزار، وحبسه المطر والرّبيع على تيسليت/ طاسيليا. ليصور حالة الجدب والعقم الذي تعشش فينا»[1].

«وعودة الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" لأسطورة(أنزار–تاسليت)هي عودة فنية جمالية، قائمة على وعي، و دراية بالطّاقة الرّمزية التي يكتنفها نصّ الحكاية، لذلك راح يمزّق جسدها، لينسج نصّه بخيوط الأصالة، ليعبّر عن عروس البحر" نوميديا" وهي في حالة عذريتها وبراءتها، ويستشرف مستقبلها، أملا في عودتها إلى مراحلها الأولى/ مرحلة الخصب والنّماء»[2]. وهي نفس الأفكار في الأسطورة الشّعبيّة" مغرف بوغنجة، فالشّاعر من خلال هذا الانفتاح حافظ على القالب التّراثي كما هو مع التغيير في المضامين، والرّسائل التي يسعى لإيصالها من خلال هذا الانفتاح على التراث الشّعبي.

وفيما يلي جدول يوضّح انفتاح الدّيوان على التّراث الشّعبي في القصائد الأخرى:

القصيدة	المقطع/ص	التّراث	أصله	دلالته في النص

[1] استدعاء طقس الاستسقاء" تلاغنجا/ عروس المطر" في ديوان طاسيليا للشّاعر "عزّ الدّين ميهوبيّ"، أمال ماي، مجلّة النّص، مج.7، ع.1، 2021، ص.125.

[2] استدعاء طقس الاستسقاء" تلاغنجا/ عروس المطر" في ديوان طاسيليا للشّاعر "عزّ الدّين ميهوبيّ"، أمال ماي، ص.ص. 121، 122.

معزوفة يوبا الشاعر وسيلينا الغانية	عطرها من بقايا بابل ص:136	حدائق بابل	هي إحدى عجائب الدنيا السبع في العالم بناها الملك .....نصر لزوجته الملكة.....،وتقول الأسطورة أنها عبارة عن حدائق مرتفعة عن سطح الأرض بشكل عمودي حيث يصل ارتفاعها إلى100 متر،أي ثلاثة أرباع أكبر من الأهرامات وما يجعل منها أسطورة هو عدم العثور عليها ليومنا[1]	تدل حدائق بابل الجمال النادر الذي لا مثيل له،وكذلك حال كليوباترا التي يرى الشاعر أنها أسطورة من الأساطير الخالدة وأيقونة للجمال النادر
شكوى	"طيورك لم تعد سيزيف أحنى لك الهامات في صحو النّساء" ص:166	"سيزيف"	تقول الأسطورة أن سيزيف ابن"أيول" الرّب الآمر لجميع الرّياح عرف بمكره ودهائه لكنه قام بارتكاب ذنب وهو إفشاء سر الآلهة،كما قام بتخريب البلاد لذلك عاقبته الآلهة بصخرة يحملها إلى أعلى القمة،وقبل أن يصل بها إلى هناك،تعود	الشاعر في حالة تشكّ وتذمّر ممّا يعيشه ويثقل على قلبه، ما جعله كالمعذب الأبديّ الفرق بينهما أنّ سيزيف يحمل صخرة

[1] ينظر، حدائق بابل المعلقة الأسطورة التي حيرت العالم .من بناها وما وصفها؟معتز دياب، موقع ما قل ودل www.quallwadall.com

			فتتدحرج نزولا نحو الأسفل،ويبقى على حاله ذلك.[1]	حقيقيّة بينما يحمل الشّاعر همّا معنويا لا يراه غيره. أي رغم كل ما يعترض الشّاعر من
شكوى	"كما العنقاء أطلع من رمادي فألمحني نبيّا في العراء ص.167.	"العنقاء"	تدور الأسطورة حول الطائر الذي قتل نفسه وسط اللّهب ثمّ ولد ثانية من رماد جسمه المحترق.وتحكي الأسطورة أنّه يبعث كل 500سنة،أو أألف سنة،واعتقد أنّ عودته هذه تنبّئ بأحداث هامّة. بالغ الإغريق هذا الطّائر وعُبِد لديهم[2].		عراقيل،إلّا أنّه في كلّ مرّة يعود أقوى مماّ كان عليه،وأنّ رسالته (رسالة الشعر)هي سرّه الكامل الذي يبعث منه في كلّ مرّة.
(شكوى)	"عشتار تسكنني.. أنا المنبوذ في شفة السّماء" ص.175.	"عشتار"	كبيرة آلهة ما بين النّهرين، وهي نفسها إنانا السّومرية، وعشتار البابليّة والآشوريّة، وعشتروت الكنعانيّة، إلهة الحبّ والحرب، والخصب والرّجولة والنّماء.[3]		تدلّ على القوّة والحبّ، وتجمع المتناقضات، وهي حال الشّاعر وتقلّباته التي يعيشها، لذا قال

[1] ينظر، أشهر الأساطير في التاريخ ،مجدي كامل، دار الكتاب العربي.دمشق،د.ط، د.ت، ص.98.

[2] المرجع نفسه، ص.167 .

[3] ينظر ديوان الأساطير سومر وآكاد وآشور، الكتاب الثّالث الحضارة والسّلطة، نق.قاسم الشوّاف، تقد. أدونيس، دار السّاقي، بيروت، ط.1، 1999، ص.241.

(حالة بغداديّة)	"آشور يخرج من حجارته القديمة" ص.176.	"آشور"	يحتلّ المكان الأوّل في مجمع الآلهة الأوربيّة، وتاريخه مرتبط بتاريخ مدينة آشور، يعتبر أبا للآلهة بدلا من أنو أنليل، بل اعتبروه خالقهم جميعا وسيّدهم، يحدّد مصائر البشر وأقدارهم.[1]	تسكنني، تعبيرا عما يختلج في داخله. اعتمده الشّاعر معبّرا عنالبعث من جديد بعد ضعف، فهو يذكّر العراق، الحضارة العريقة. رغم ما ألمّ بها، سيأتيها يوم تخرج من محنتها، وتعود لها مكانتها وعظمتها.

جدول رقم (05) يوضّح التّراث في القصائد الأخرى من الدّيوان

[1] أشهر الأساطير في التاريخ ،مجدي كامل، ص.71.

المبحث الرابع: انفتاح ديوان (طاسيليا) على فن الأوبيرا:

نجد في ديوان (طاسيليا) انفتاحا واضحا على فن (الأوبيرا)، وقصائده تحمل سيمات أوبيريتية بارزة، وسبب ذلك يعود لكون الشاعر "عز الدين ميهوبي" واحدا من الشعراء الجزايريين الذين اشتغلوا على هذا الفن، وقدموا أعمالا كان لها صدا كبيرا، فلو عرجنا على مسرد إنجازاته الإبداعية وجدناها تتنوع بين الدواوين الشعرية والمسرحية والأوبيرا، ومن أبرز عناوينه في الأوبيرا –التي أنتجتها وعرضتها التلفزة الوطنية – نجد :

- **أوبيريت مواويل وطن**
- **أوبيريت ملحمة الجزائر**
- **أوبيريت سيتيفيس**
- **أوبيريت حيزية**
- **أوبيريت ملحمة 8 ماي1945**
- **أوبيريت الشمسوالجلاد**
- **أوبيريت زبانا**
- **أوبيريت قال الشهداء**
- **أوبيريت ملحمة الجزائر**

- أوبيريت نشيد أوفياء.

الملاحظ لهذه الأعمال الأوبيريتيّة يجد أن أثر هذا الفن يخامر مخيلة الشاعر في ديوان (طاسيليا) وبخاصة في قصيدة (**طاسيليا**).

إنفتاح طاسيليا القصيدة المسرحية الأوبيريت :

يفتتح الشاعر ديوانه بقصيدة (طاسيليا) التي جاءت مطولة، هي ثمرة مخاض ملأ بياض الأوراق من شتاء العام أربعة وألفين(2004)، وصلت إلى القارئ في عام 2007 عن دار النهضة العربية . طاسيليا هي عنوان لديوانه، بل قل هي القصيدة الديوان، تتربع على 127 صفحة من مجموع الديوان198)صفحة (من الحجم المتوسط.

أما تركيبة القصيدة فجاءت في زهاء (925) سطرا تختلف طولا وقصرا بحيث يكون السطر أحيانا عدة جمل متواصلة، وقد يقتصر في أحايين عدة على كلمة واحدة.

وربما يعود مرد هذا الطول إلى أن الشّاعر بالأساس كان يريد تخصيصها في مؤلّف منفرد وقد صرّح بهذا في أكثر من مقابلة، ولو أتينا لقصيدة (طاسيليا) وعرفناها كانت كالتالي :هي « عمل شعري بأصوات مسرحة ومنشدة، تقع على مسرح إنشادي أسطوري يأخذ عناوينه وأسماء هو أبطاله من الأشجار في نزعة ميثولوجية لإحياء العناصر ،وهي أصوات مسرحة متتالية لأبطال ميثولوجيين، بشرا وآلهة لا تشكل حوارا مسرحيا، فهي تأخذ شكل المسرح من دون مضمون هو علاقاته. تربط بين أبطالها علاقات حب وكره وحرب وصراع... ودونما تمهيد يسير بنا الشاعر في فلك استعاري أسطوري، وهو فلك شعري

إنشادي وموزون، يراعي فيه دوما التفعيلة كنواة للإيقاع، وهي" فعلن" وأحيانا "فعولن"، كما يراعي ثنائية القوافي، أو كتابة قصيدة مقطعية من صوت واحد وتفعيلة واحدة وقواف موحدة»

انطلاقا من التعريف السابق نجد القصيدة وهي قصيدة شعرية ضمن ديوان شعري تحمل عددا سمات الأوبيرا، ولتنفتح على هذا الفن، نحاول فيما يأتي من عناصر توضيح مواطن هذا الانفتاح مستعينين بمقاطع شعرية من القصيدة.

الحدث الدرامي:

ويفتتح الشاعر المشاهد الراهب على ربوة بعصاه،حيث ينشد شيئا عن البرق والبحر والماء... يليه غيلاس الذي يظهر أنه الراعي، العاشق الذي لا يملك غير الناي كمهر لطاسيليا، أما طاسيليا نفسها فلا تظهر على المسرح إلا بعد صوت يونيسا العرافة سيدة المجهول المبشرة بمجيء أنزار، وأنزار سيد الماء والرياح والأمطار والموت، ينافس غيلاس على حب طاسيليا والاستئثار بها، وهو ما أرغم طاسيليا على التضحية بحبها لغيلاس من أجل إنقاذ نوميديا من العطش، فتقدم نفسها كقربان لأنزار علـه يتكرم على الأرض بقطرة ماء حبسها في الأبراج المائية إذن، يظهر أنزار كرمز أسطوري وخرافي قوي في بلاد نوميديا– الجزائر القديمة، جبالا لأوراس اليوم– ويتحكم في العناصر الطبيعية، والصراع وفق هذا قائم بين قوة أنزار، وحب غيلاس لطاسيليا، لينتصر العشق أخيرا بعد إقرار أنزار بقوة الحب على قوة القوة.

يمكن أن نقسم القصيدة المطولة إلى عدة لوحات درامية:

اللوحة الافتتاحية لوحة: الراهب على الربوة

اللوحة غنائية: أغنية النسوة ومناجاة نوميديا

لوحة الراهب يروي قصة طاسيليا وغيلاس

لوحة غيلاس يناجي نفسه والعرافة

لوحة طاسيليا والنسوة

لوحة طاسيليا وأنزار

اللوحة الختامية : لوحة غيلاس وأنزار

ومع كل لوحة –كما هو معهود في البنية الأوبيريتية– نجد الشاعر يزيد من تصعيد في وتيرة الحدث الدرامي مما يزيد الموقف حدة وتشويقا لانتظار المزيد من الأحداث، وهذا ما نجده في المقطع الشعري التالي:

«يونيسا :

ارحل يا غيلاس ..

ارحل .. فأنا أعف أنك نبتة نوميديا المسكونة

بالفرح المقتول

غيلاس :

لن أرحل ولتقرأ كفك ما شاءت..

...

يونيسا :

الشمس ستأتي ..

لكنك لن تلمح طاسيليا ..

أنا العرافة يونيسا سيدة المجهول ..

ارحل يا طفل الناي .. يا عاشقنا المقتول ..»[1]

ففي هذا السجال بين شخصيتي "يونيسا" و"غيلاس" تزداد حدة الخطاب لتأجج التوتر المعلن عن تصعيد الصراع في اللوحة الموالية.

ومن محطات ارتفاع وتيرة الحدث الدرامي الأخرى، نجد لحظة اختطاف أنزار لـ "طاسيليا" وتخييم الحزن على الأجواء، يقول الشاعر في ذلك موضحا حدة غضب "أنزار":

«أنزار غاضبا:

يا طفلتهم

عودي إلى برجك

هذا الرّاعي لن يملأ قلبك بالتغريد

لن يعرف كيف يجيء إليك

فهذا الدّرب بعيد

...

[1] ديوان طاسيليا، عز الدين ميهوبي، ص.ص.14،15.

وأنا أحببتك حين رأيتك

تحترقين بهبّ الرّيح»[1].

لكن هذا اليأس والسكون يكسره إصرار "غيلاس" على تحدي أنزار رغم كل التنبؤات والمخاوف التي زرعت في نفسه :

«غيلاس يدقّ حرابا في طاهات

يجري تتقيح رجلاه

يدقّ حرابا أخرى في أوراس

ويغرز مُديته المعقوفة في الفلوات ...

غيلاس :

يا أنزار إن كنت قويا ..

أرقص فوق حرابي...»[2].

لتهدأ الوتيرة في اللوحة الأخيرة وتخف الحدة

« كم كنت غبيّا يا أنزار

تهتزّ لصوت نساء كنّ يغنين لمائك

حين الحدب فيجيء الخصب

وتظلّ وحيدا في برجك

[1] المصدر نفسه، ص.78.

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبيّ، ص.ص.101،102.

تبحث عن عاشقة أخرى..

فلترحل يا أنزار..

طاسيليا..

عودي للنّهر وغنّي مثل نساء نوميديا

ودعي غيلاس يحبّك أكثر..»[1].

وتفتر وتسكن مع آخر تهليل جماعي يختم نص الأوبيريت معلنا النهاية :

« صوت جماعي :

يا أنزار

إطف إطف هذِي النار

يا أنزار

من ماكْ تروى الأقمار

يا أنزار »[2]

الشخصيات :

نسجل حضور الشخصيات في قصيدة (طاسيليا) بشكل بارز، خاصة وأنها عبارة عن بناء شعري لحكاية "**طاسيليا**"و"**غيلاس**" في مواجهة "**أنزار**"، لكن إذا نظرنا لتقنية تقديم الشخصيات في نص القصيدة نجد الشاعر يبدأ نصه بطرح النص مباشرة، حيث « لا يقدم الشاعر لهذا العمل الإنشادي بأي إشارة تومئ إلى المكان أو الزمان أو الأشخاص، فليس ثمة أي تعريف ولو موجز للأصل الأسطوري للأشخاص والأسماء ،منهي طاسيليا؟ من

[1] المصدر نفسه، ص.ص.125، 126.

[2] المصدر نفسه، ص 126.

هو غيلاس؟ من هي يونيسا؟ من هو الراهب؟ من هو أنزار؟.....»[1]، وهذا خلافا للنصوص التي تعمد لتقديم شخصياتها في البداية، وتحديد طبيعتها وشرح ما يجب شرحه من مؤشرات مادية وفكرية عنها.

لكننا مع الاطلاع على باقي النص واستعراض اللوحات المكونة لها، نبدأ في تكوين الصورة الخاصة بشخصيات القصيدة، وذلك من خلال عدة تقنيات وهذا ما اكتشفناه من خلال دراستنا لعنصر الشخصية – في عناصر سابقة – حيث تساهم الشخصية في التعريف بنفسها بالحديث عن مكانتها من مثل مباهاة" يونيسا"بنفسها بأنها عرافة للمجهول، أو تصريح الشخصية بميولاتها أو سرد ماضيها من مثل ما جاء على لسان "الراهب" في حديثه عن نفسه وعن محطات من ماضيه الأليم، أو يتم التعريف بالشخصية من خلال تعريف شخصيات أخرى بها، من مثل مخاطبة "يونيسا" لـ "غيلاس" بأنه مجرد راع لا حول له أمام "أنزار القوي"، أو حديث "الراهب" و"غيلاس" عن "طاسيليا" وطيبتها وشفافيتها وشخصيتها الخيرة، وغير ذلك من التقنيات.

المقاطع الغنائية والرقص:

كما هو معروف يعد الغناء والرقص عنصران أساسيان في تكوين الأوبيرا، وهذا ما يفرقها عن غيرها من الفنون غير الاستعراضية، والقصيدة – محل دراستنا – ضمنها الشاعر هذان العنصران حيث تخللا المقاطع الشعرية الحوارية على مدار القصيدة.

[1] نجوى فيران، قصيدة "طاسيليا" لعز الدين ميهوبي ن دراسة دلالية، ص.16.

ضمت القصيدة مؤشرات توضح طبيعة المقاطع الغنائية من مثل قوله : أغنية / تغني / غناء/ غناء جماعي / ينشد

حيث كانت اللوحات الأوبيريتية تدمج بين (المقاطع الحوارية) و(المقاطع المغناة)، وأحيانا يمكن أن تكون اللوحة بأكملها غنائية مثل اللوحة الثانية.

نمثل لتلك المقاطع بقول الشاعر:

«**أغنية :**

نوميديا

لك الحب أنت

وأنت الفرح

نوميديا

لك المجد وأنت

وقوس قزح

نومبيديا

لك الصحو والكبرياء

لك الرقصة الأبدية

والأغنيات... »[1]

[1]ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي،ص.16.

والملاحظ على هذا المقطع يؤكد تعظيم الشاعر لـ (نوميديا) وحبه لها، إنها نوميديا الحب والعطاء والكبرياء والمجد، ولها تغنى الأغنيات وترقص الرقصات.

لينتهي المقطع في الصفحة الموالية، ويبدأ مقطع إنشادي جديد حدده الشاعر بالإرشاد التوجيهي في أعلى الصفحة : **(الراهب يمشي بين نساء ونوميديا وينشد)**

لينشد بعدها المقطع الشعري التالي :

« الشمس تقول لهذا الظل

أنام لتصحو أنت ..

...

فتنبجس الأحداق »[1]

وقد لخص هذا المقطع الجو العام للحكاية، وأشار لمدارها وهو موضوع بهجة "طاسيليا" وحالة العشق التي تعيشها، كما أشار إلى قطرة الماء المنتظرة في نوميديا.

كما نصادف مقطعا غنائيا آخر عنون له الشاعر بعبارة : (غناء جماعي) تؤديها مجموعة من النساء :

«غناء جماعي

نحن بناتك نوميديا

نحن ورودك

نحن العطر

[1] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي، ص.18.

نحن حديثك كل مساء

...

ونحن الفرحة في الأشياء»[1]

لتكون المقاطع الغنائية مكملة للمقاطع الحوارية، ومعززة لحضور العنصر الثاني في الأوبيريت وهو الغناء.

أما عن العنصر الثالث في فن الأوبيريت وهو الرقص، فلم تخل قصيدة (طاسيليا) من الإشارة إليه، حيث كانت اللوحات الراقصة مصاحبة لمقاطع الغناء، والتي كان يوجهنا الشاعر إليها من خلال الإرشادات والتوجيهات التي ضمنها نص القصيدة، نجد منها :

- **ترقص النساء وبينهن طاسيليا**[2]
- **تخرج النساء إلى الساحة وهن يرقصن**[3]
- **يتوقف الرقص.**[4]

ومن خلال هذا الإرشادات يثبت وجود عنصر اللوحات الراقصة (الرقص) في القصيدة– محل الدراسة –لنجمل القول بان القصيدة انفتحت على عنصري الغناء والرقص بشكل بارز خرج بها من انحصارها في الصيغة الشعرية الخالصة.

---

[1] المصدر نفسه، ص.ص.62،63.

[2] ديوان طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي ، ص.19

[3] المصدر نفسه، ص.62.

[4] المصدر نفسه، ص.14.

تضاف إلى هذه السمات أخرى يؤكد انفتاح قصيدة (طاسيليا) على فن الأوبيريت/ الأوبيرا، وشير هنا إلى : الإرشادات التوجيهية والحوار والتي لا نطيل الوقوف عندها باعتبار أننا عالجناها في مباحث سابقة من فصول دراستنا، والخاصة بانفتاح الديوان على المسرحية وعلى الفن المسرحي، والتي تعد عنصرا مكونا أساسيا في فن الأوبيرا باعتباره قائما على الفن المسرحي في أساسه كما سبق وبينا في القسم النظري من دراستنا.

خاتمـــــة

في ختام هذا البحث، الذي خصصناه لدراسة موضوع(**انفتاح الشّعر المعاصر على الفنون**)، متّخذين تجربة الشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" في ديوانه الموسوم بـ **(طاسيليا)** أنموذجا عنه، محاولين سبر أغوار الموضوع، والإلمام به قدر استطاعتنا، والذي من خلاله توصّلنا إلى جملة من النّتائج، كانت كالتّالي:

- الانفتاح الفنّي هو انكشاف الفنون وتداخلها مع بعضها، وتلاشي الحدود الفاصلة بينها. مع حرص كلّ فن المحافظة على خصوصيته، والانفتاح هو سمة النّصوص الإبداعيّة الأدبيّة التي حاورت الفنون الأخرى وأخذت من تقنياتها وأدواتها واستثمرتها تشكيل في بنائها الخاص.
- الفنّ في معناه العام يعني مجموع النّشاطات الفكريّة والعمليّة، التي يغلب عليها الطّابع الجمالي، وتجمع بين تحقيق أهداف سامية وإثارة الإحساس بالمتعة، ويجمع فنونا أدبية يندرج ضمنها الشعر وأخرى غير أدبية كالموسيقى والرسم والسنما والمسرح...
- إنّ الانفتاح الفنّي صار واقعا، تعيشه التّجربة الشّعرية المعاصرة، سواء العربيّة، أو الجزائريّة بوجه خاص. رغم وجود الرّافضين لهذا الانفتاح، والمنكرين له.
- عرف الشّعر العربيّ المعاصر انفتاحا على فنّ السّرد، واستثمر تقنيات الفنون السّرديّة من قصّة، ورواية، وغيرها. كما هو الشّأن في تجربّة الشّاعر الفلسطيني "محمود درويش"، والشّاعر "أمل دنقل".
- كما انفتح ديوان "طاسيليا" للشّاعر "عزّ الدّين ميهوبيّ" على فنّ السّرد معتمدا تقنياته في معظم قصائده. وقد أسهم هذا الانفتاح في إثراء بنيته الفنيّة، وإضفاء جوّ درامي داخل النّص،

كما كان لهذا الانفتاح على فنّ السّرد أثره الجمالي في القصيدة المعاصرة، وتداخلت مع الفنون السّردية؛ في نسج حميميّ ذ وفنّية بارزة، مع محافظة كلّ فن من هذه الفنون الأدبيّة على سماته الخاصّة ومميّزاته.

- عرف الشّعر المعاصر انفتاحا على فنّ المسرحيّة، مستعيرا سماتها في مقاطعه، مثل ما نجده في قصائد الشّاعر "أمل دنقل"، و"صلاح عبد الصّبور" وغيرهم. وهذا ما نجده في التّجربة الشعرية الجزائريّة المعاصرة، ممثّلة في ديوان "طاسيليا" الذي عرف انفتاحا واضحا على جنس المسرحيّة في عدد من قصائده.
- نجدّ انفتاحا جليّا على الفنون غير الأدبيّة، في شعرنا المعاصر، حيث استثمر شعراء كثر لتقنيّات فنّ السينما، في قصائدهم، أمثال الشّاعر" بلند الحيدري"، "أمل دنقل" وغيرهم، وكذلك حينما نعود إلى ديوان "طاسيليا" نجد أنّ الشاعر ميهوبي قد استثمر تقنّيات هذا الفنّ في قصائده موظّفا تقنيّة المشهد، واللّقطة، والسيناريو .. وهذا ما يؤكّد انفتاح الشعّر المعاصر وتداخله مع فنّ السينما.
- انفتح الشّعر المعاصر أيضا على فنّ المسرح، واستعار الكثير من سماته الفنيّة، وهو ما وسّع دائرة تلقّي الشعر، وأثرى مضامينه فنيّا وجماليا وهو ما نجده في ديوان "عزّ الدّين ميهوبي" خاصّة قصيدة "طاسيليا" التي عرفت انفتاحا كبيرا على فنّ المسرح، مستغلّا طاقاته التّعبيريّة من إرشادات مسرحيّة، وإيقاعات، في إثراء قصيدته، ليجعل منها عرضا مسرحيا.

• عرف الشّعر العربي المعاصر انفتاحا كبيرا، على التّراث، والاستثمار في أشكاله المختلفة، للتعبير عن تجربة الشّاعر المعاصر بطريقة فنيّة يتناص فيها مع نصوصه الغائبة، كما نجده في دواوين الشّاعر "أمل دنقل" و"صلاح عبد الصّبور"، و"محمود درويش".

وكذلك انفتح ديوان "طاسيليا" على هذا الفنّ، واستثمر في مختلف أشكاله، ومصادره من ثراث ديني، أدبي، تاريخي، وشعبي. وهذا الانفتاح أعطى قصائد الدّيوان بعدا إنسانيا، وأضاف لها بعدا جماليا، وأسهم في تكثيف الدّلالة الشّعرية. كما كشف هذا الانفتاح على التّراث بمختلف أشكاله كشف عن الهوية الثّقافيّة والمعرفيّة للشّاعر "عزّ الدّين ميهوبي" وسعة اطّلاعه.

• كما انفتح الشعّر المعاصر على فنّ الأوبيرا مستثمرا خصائصها وسماتها وهو ما نجده في ديوان طاسيليا "لعز الدّين ميهوبي" خاصّة في القصيدة الأولى "طاسيليا"

التي يوحي شكلها وطريقة بنائها بانفتاحها على فنّ الأوبيرا، كما نجدّ أهمّ عناصر هذا الفنّ، وهو الحوار، الذي اعتمده الشّاعر بشكل مكثّف داخل القصيدة، إضافة إلى عنصر آخر أساسي، وهو اعتماد المقاطع الغنائيّة، شكل كبير. كلّ هذه المؤشّرات تدلّ على انفتاح الدّيوان على فن الأوبيرا.

وأخيرا وليس آخرا هذا ثمرة جهدنا، ولبّ اجتهادنا فما أصبنا فيه فبتوفيق من اللّه وفضل منه، وما أخطأنا فيه فمن أنفسنا ومن الشّيطان، نسأل اللّه أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه سبحانه، وأن تكون هذه الدراسة إفادة للباحثين وإضافة لساحل العلم، ويبقى مجال البحث في هذا الموضوع مفتوحا للدارسين لإضافة ما نقص فيه وإثراء مباحثه.

الملاحق

التعريف بالشاعر:

ولد الشاعر في ربوع مدينة "الحضنة" عام تسعة وخمسين وتسعمائة وألف (1959)، لينتقل بعدها إلى ولاية" سطيف" رفقة عائلته، وبعد تعليمه الثانوي، يتحصل على شهادة البكالوريا سنة (1979) في أحضان "الأوراس" ليبدأ بعدها رحلته عبر مختلف المعاهد الفنية والعلمية من معهد الفنون الجميلة إلى معهد اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة "باتنة"، في المدرسة العليا للإدارة عام (1984).

في رحلة صاغها الشّاعر والأديب "عز الدّين ميهوبي" من خلال مؤلّفاته المتعدّدة

بدءا بـ :

"**في البدء كان أوراس**" سنة (1985)، إلى مجموعة من الدواوين الشّعرية :"**اللّعنة والغفران**" عام (1997) "**والأشوري المنتظر**" (1995)، "**النّخلة والمجذاف**" ،"**الملصقات**" "**الرباعيات**" "**شمعة الوطن**" التي أصدرها عام (1997)، أمّا عام (2000)، فقد شهد ميلاد ديوان "**كاليغولا يرسم غرينيكا الرّايس**"،"**عولمة الحبّ.. عولمة النّار**" سنة(2002)، ثم ديوان "**قرابين لميلاد الفجر**"عام (2003)، ثمّ ديوان "**طاسيليا**" (2007)، ثمّ مؤخّرا أخرج للنّور توأميه "**رقصة أوديسا**" ، "**سيرة الأفعى**"(2023).

بالإضافة إلى "أوبيريت" عديدة صوّرت تلفزيونيا أهمها:

. "**مواويل وطن**" (1994). "**ملحمة الجزائر**"(1994). "**سيتيفيس**"(1995). "**حيزية**"(1995). "**ملحمة 8 ماي1945**" (1996). "**الشمس والجلاد**"(1996). "**زبانا**" (1997). "**المسيرة**"(1997).

بالإضافة إلى مسرحيّة "**خالدات**" جسّد سيرة نساء رسمن أسماءهنّ في سجل التّاريخ بأحرف من ذهب ، وخَلَدن في ذاكرة الأمم، وهنّ: (زنّوبيا ملكة تدمر، عائشة أم عبد الله الصّغير، إيزابيل الزّنجيّة، أنديرا غاندي) إضافة إلى جملة من الدّراسات الأدبيّة واللّغوية، أبرزها :

. "**الضّاد هذا الحرف المتمرّد**"/"**أشعار منسية لذاكرة الثورة** ".

كما شغل عدّة مناصب ثقافيّة وعلميّة: من رئيس تحرير جريدة الشّعب في بداية التسعينات، إلى تأسيسه لجريدة "صدى الملاعب"، إلى مدير للأخبار بالتلفزيون الجزائري (1996-1997)، لينتخب بعدها كعضو في البرلمان سنة (1997)، ورئيسا لاتحاد الكتّاب الجزائريين في مارس(1998)، كما شغل منصب نائب رئيس الكُتّاب العرب، ثمّ رئيسا لهذه الهيئة، وأخيرا مديرا عامّا للإذاعة الوطنية.

مثّل الجزائر في كثير من الملتقيات العربية والدولية، ونال العديد من الجوائز على أعماله بدءا بقصيدة الوطن(الجائزة التشجيعية الأولى) إلى تكريمه "ببريطانيا".

كما كان له شرف افتتاح الملتقى الدولي للشعر "أبو الطّيب المتنبي" سويسرا في(2000).

كما كان سفيرا للجزائر في كثير من البلدان والعواص فمثّلها في: طهران وبغداد ودمشق والكويت ولبنان والأردن واالرياض...؛كما مثلها في عدة عواصم أوروبية: يوغوسلافيا سابقا روما، بريطانيا، وسويسرا.

- **التعّريف بديوان(طاسيليا) ل" عزّ الدّين ميهوبي"**:

صدر الدّيوان في (2007/02/01) عن دار النّهضة العربيّة للنّشر والتّوزيع .

يحتوي الدّيوان على اثني عشر قصيدة، مرتّبة كالتّالي:

(طاسيليا: هي القصيدة الدّيوان؛ حيث تتربّع على 127 صفحة من مجموع الديوان(198صفحة) من الحجم المتوسط. وهي عبارة عن عمل شعري بأصوات ممسرحة ومنشدة، تقع على مسرح إنشادي أسطوري وهي أصوات مرحة متتالية لأبطال ميثولوجيين، بشرا وآلهة تربط بين أبطالها علاقات حب وكره وحرب وصراع.

ثمّ تليها بقيّة القصائد: الشّاعر، معزوفة يوبا الشّاعر وسيليني الغانيّة/ غرباء/ قصيدة الملائكة/ أوغاريت/ انتماء/ صمت/شكوى/ همس/ حالة بغداديّة/ أحزان السّموراي ورقصة "الميكادو")

يعالج الدّيوان قضايا قوميّة إنسانيّة كصراع الخير والشّر. بدءا بقصيدة طاسيليا، التي تدور أحداثها حول الظروف السّياسيّة والاجتماعيّة التي مرّت بها الجزائر، كما تبنّى الديوان فكرة المرافعة عن الشّاعر بصفة عامة والشّاعر العربي وما يلاقيه من إهمال وتهميش وغير ذلك.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، 2019/1441.

أوّلا المصادر:

- عزّ الدين ميهوبي، طاسيليا، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط.1، 2007.

ثانيّا المراجع بالعربيّة:

- إبراهيم العريض، الشّعر والفنون الجميلة، دار المعارف، مصر، د.ط، 1952.
- إبراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسيّة في الأدب المعاصر، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح. حكمت بن بشير بن ياسين، إشر. سعد بن فواز الصميل، دار ابن الجوزي، السّعوديّة، ج.5،ط.1، 1431.
- أبو الفداء الحافظ بن كثير الدّمشقيّ، البداية والنّهاية، مكتبة المعارف.بيروت، د.ط، 1990،ج.2.
- أبو محمد عبد الملك بن هشام، سيرة النّبيّ-صلى الله عليه وسلم-، مج.1، دار الصّحابة للتّراث، مصر، ط.1، 1995.
- أبوالفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينيّة، ط.1، 1302هـ.

- أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشّعرية، دار العودة، بيروت،ط.3، 1982.
- أدونيس، الأعمال الشعرية هذا هو اسمي وقصائد أخرى ، دار المدى للثّقافة والنشر، سوريا، د.ط،1997.
- أدونيس، المسرح والمرايا، منشورات دار الآداب –بيروت،ط،ج،1988.
- أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، مكتبة مربولي، القاهرة، ط.3، 1987م،
- أميمة عبد السّلام الرّواشدة، التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط.1، 2015.
- بدر شاك السّيّاب، أنشودة المطر، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثّقافة، القاهرة، 2014.
- بدر شاكر السّياب ، ديوان، دار العودة بيروت، مج.2 ، 2016.
- بلند الحيدري، الأعمال الشّعريّة الكاملة، دار سعاد الصّباح، الكويت، ط.1، 1992.
- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطّباعة، د.ط، د.ت
- الجيلالي الغرّابي، عناصر السّرد الرّوائي، رواية "السّيل"لأحمد التّوفيق أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط.1، 2016.
- حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، دار الجيل. بيروت، ط.1، 1986.

- ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطّائي، تق.عبد الحميد يونس وعبد الفتّاح مصطفى، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، 1361ه/1942.
- زكريا إبراهيم، مشكلة الفنّ، مكتبة مصر، دار مصر للطّباعة، د.ت.
- الزّمخشري، ربيع الأبرار في نصوص الأخبار، تح. عبد الأمير مهنا، منشورات مؤسّسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، ج.2، ط.1، 1992
- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط.1، 1997.
- سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، المركز الثّقافي العربي،الدّار البيضاء، ط.1، 1997، ص.87.
- سليمان مظهر، أساطير العرب، دار الشّروق، القاهرة، ط.1، 2000.
- سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017.
- شعر الكنعنة تجلّيات الأسطورة في شعر عدنان المناصرة، وليد بوعديلة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط.1، 2009.
- صلاح عبد الصبور، ديوان ، مج.3، دار العودة .بيروت ،ط.2، 1977.
- عبد الحميد بن شنهو، الملك العالم يوبا الثّاني وزوجه كليوباطرة سيليني، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

- عبد الرّازق الأصفر، المذاهب الأدبيّة لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1999.
- عبد الرّازق عبد الواحد، الأعمال الشّعريّة، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط2، 2000.
- عبد الوهّاب البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، المؤسسّة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، د.ط، ج.1، 1995
- عبد الوهّاب البيّاتي، الأعمال الشّعرية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ج.2، 1995.
- عدنان الصائغ، الأعمال الشّعرية الكاملة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2004.
- عزّ الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قظاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط.3، د.س.
- عزّ الدّين المناصرة، الخروج من البحر الميّت، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، عمّان، ط.1، 2014.
- عزّ الدّين المناصرة، يا عنب الخليل، دار مجدلاوي للنشر، عمّان، ط.6، 2004.
- عز الدين ميهوبي، حيزية" غنائية امرأة من الجزائر"،مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف،الجزائر .ط 1 ديسمبر 2019.
- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، دار منشورات الأصالة، بيروت، 2013.

- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،1997.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنّشر، القاهرة، ط.4، 2002.
- علي محمد صلابي، الدّولة الأموية عوامل الازدهار وتداعيات الانهيار، دار المعرفة. بيروت، مج.1، ط.2، 2008.
- علي محمود طه، شعر، مؤسّسة هنداوي ،2013.
- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر،بيروت، ط .1، 1993.
- فراس السّواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والدّيانات المشرقّية، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، ط.2، 2001.
- فراس السّواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، دمشق، ط.11، 1996.
- قاسم الشوّاف، ديوان الأساطير سومر وآكاد وآشور، الكتاب الثّالث الحضارة والسّلطة، نق. تقد. أدونيس، دار السّاقي، بيروت، ط.1، 1999
- كاملي بلحاج، أثر التّراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة،قراءة في الأصول والمكوّنات، منشورات اتّحاد الكتّاب، دمشق، 2004.

- مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ ، دار الكتاب العربي.دمشق،د.ط، د.ت.
- محمّد الصفرانيّ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950_2004)، النّادي الأدبي بالريّاض، ط.1، 2008.
- محمد الهادي حارش، مملكة نوميديا، دراسة حضاريةّ، دار هومة للنشر والتّوزيع، الجزائر، 2013.
- محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، شر، وت. عبّاس عبد السّاتر، مرا. نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط.2، 2005.
- محمّد عجور، التقنيات الدّرامية والسنيمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقديّة ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات المتحدّة، ط.1، 2010.
- محمود درويش، ديوان كزهر اللّوز أو أبعد..، رياض الرّئيس للكتب والنّشر، بيروت، ط.1، سبتمبر2005.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر ، القاهرة، د.ط، د.س.
- نزار قباني، الأعمال الشّعرية الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ج.1، د.ت.
- وليّ الدّين عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تح.عبد الله محمد الدّرويش، دار البلخي، دمشق، ج.2،ف.54، ط.1، 2004.

▪ وليد بوعديلة، شعر الكنعنة تجلّيات الأسطورة في شعر عدنان المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط.1، 2008.

▪ يوسف حطيني، في سرديّة القصيدة الحكائيّة، (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق ، 2010.

▪ يوسف سعدي، الأعمال الشّعرية الكاملة، منشورات الجمل، بغداد، ج.1، ط.1، 2014.

ثالثا المراجع المترجمة:

▪ داويت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر. أحمد الحضري، دار الطنّاني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.2، 2010.

▪ رودلف آرنهيم، فن السّنيما، تر. عبد العزيز فهمي و صلاح التّهامي، المؤسسة المصريّة العامّة للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، د.ت.

▪ رينيه ويليك مفاهيم نقديّة، ، تر.محمد عصفور،، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978.

▪ سالي آن أشتون، كليوباترة ملكة مصر، تر.زينب عاطف، مرا. نيفين حلمي عبد الرؤوف، مؤسسّة هنداوي، د.ط، 2018.

▪ هربت ريد، معنى الفنّ ، تر.سامي خشبة، مرا. مصطفى حبيب، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ط، 1997.

رابعا المعاجم والموسوعات:

- ابن منظور، لسان العرب، تح.عبد الله الكبير ومحمّد أحمد حسب الله وغيرهم، دار المعارف.القاهرة، ط.ج، د.ت.
- بيومي، أحمد، القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، وزارة الثقافة.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين –بيروت ط1. 1979
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، د.ط، 1982، ج.2(من ط إلى ي).
- ماري إلياس،حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 1995.
- مجدي وهبة ،معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي فرنسي،عربي). مكتبة لبنان ط.ج،1983 .
- مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، إخ. شعبان عبد العاطي عطيّة وأحمد حامد حسن وجمال مراد حلمي، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر ، ط.4، 2005
- وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحيّة، دار أسامة للتوزيع والنّشر، الأردن، د.ط،2003.

خامسا المجلّات والدّوريات:

- أحلام بوزيان، فتيحة شفيري، الأوبيرا بين التجنيس والتهجين "دراسة في المفاهيم والمضامين"، مجلة المدونة، مج.10، ع.1، ماي 2023.

▪ أسامة عزّت أبو سلطان، ومحمد مصطفى كلّاب، استدعاء الفولكلور في الشّعر الفلسطيني المعاصر، المعتقدات الشّعبيّة أنموذجا، مجلّة جامعة الأقصى، مج.21، ع.1، جانفي2017.

▪ أمال ماي، استدعاء طقس الاستسقاء تلاغنجا/ عروس المطر في ديوان طاسيليا للشاعر " عز الدين ميهوبي"، مجلة النّص، مج.7، ع.1، 2021.

▪ باسم عبد الأمير الأعسم، مسرحة الشّعر، قصيدة الحرّ الرّياحي مثالا، مجلّة القادسيّة للعلوم الإنسانيّة، مج13، ع4، 2010.

▪ بشرى البستاني، جماليّات السينما في الشّعر، سيناريو كاظم الحجّاج أنموذجا، مجلّة رسائل الشّعر، ع2، أفريل2015.

▪ جبرا إبراهيم جبرا، من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المونولوج، المونتاج، التضمين، مجلّة الآداب الشّهرية، بيروت، 1966.

▪ حامد صدقي، فؤاد عبد الله زاده، قناع السّندباد عند بدر شاكر السّياب، مجلة أهل البيت، ع.9.

▪ حصّة بن تركي الهذّال، إشكالية نهاية مملكة أوجاريت (أوغاريت)، (نحو القرن الثّاني عشر قبل الميلاد)، مركز البحوث والدّراسات التّاريخيّة، مجلّة وقائع تاريخيّة، القاهرة، ع.31، ج.1، يناير 2021.

▪ حودت إبراهيم، التّناص مع الحكايات الشّعبية في الشّعر العربي الحديث والمعاصر(دراسة تطبيقيّة)، مجلّة التّراث العربي، ع.130، 131، أكتوبر 2013.

▪ خيرة جريو، توظيف التّراث التّاريخي العربي في شعر أمل دنقل، مجلّة إشكالات، معهد الآداب واللّغات بالمركز الجامعي –تمنراست،2017 .

▪ دليلة دالي، الفن المسرحي كلمة وآداء ،وعلاقته بالعلوم والفنون الأخرى حوليات الآداب واللغات ،جامعة محمد بوضياف المسيلة ،مج.1،ع.9، نوفمبر 2017.

▪ زاوي أسماء، فنّيات الحوار المسرحي، مجلّة فصل الخطاب، مج.4، ع.13، مارس2016.

▪ زينب دريانود و رسول بلاوي، أسلوب المونتاج السنيمائي في شعر عدنان الصّائغ، بحوث في اللّغة العربيّة، مجلّة نصف سنوية عملية محكمة، لكليّة اللّغات الأجنبيّة، إيران، ع.21، 1441هـ.

▪ عادل بوديار، توظيف التراث في شعر في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة إشكالات معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي–تمنراست ،ع11 ،فبراير 2011.

▪ عايب فاطمة الزّهراء، رمزيّة عشتار وتحوّلاتها في الشّعر المعاصر، مجلّة إشكالات في اللّغة الأدب، ع.10، ديسمبر 2016.

- عبد القادر لبّاشي، مسرحة الشّعر في ديوان "طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي، مجلة العمدة الدّوليّة في اللّسانيّات وتحليل الخطاب، مج3، ع3، 2019.
- علي قهرماني وحميد ولى زادة وعلي خالقي، ظاهرة تجميد الرّمز في الشّعر العراقي سندباد نموذجا، مجلّة الأنبار للّغات والآداب، ع.14، 2014.
- محمد إبراهيم أبو سنّة، كائنات مملكة حجازي الشّعرية، مجلّة فصول، مج.15، ع.3، الهيئة المصريّة العامّة،1996.
- محمّد الظّاهر، قمر المذبحة، يمامة الوطن، نشرت بمجلّة الدّوحة الشّهرية، قطر، ع.95، نوفمبر 1983.
- محمد آيت ميهوب، التّداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السنيمائي في نماذج من الشعر العربي، مجلّة أفكار ثقافة وفنون، ع361، 2019 .
- محمد سيف الإسلام بوفلاقة، المظاهر الأساسيّة للحركة السّرديّة في النّص الرّوائي..إشكالات وتجلّيات،المجلّة العربيّة، للنشر والتّرجمة، ع.561، جوان2023.
- محمد عروس، حركيّة البناء الفنّي للقصيدة الشّعريّة السّرديّة، مجلّة مقاليد، ورقلة، ع.10، جوان 2016.
- منى دوزة، توظيف القصيدة الجزائرية المعاصرة لتقنيات الأنواع الفنيّة، اللّقطة السينمائيّة أنموذجا، مجلّة كلية الآداب واللّغات، ع.23، جوان 2018.
- موسى كراد، فن الأوبيريت في الأدب الجزائري : "حيزية" لعز الدين ميهوبي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج.10، ع.1، 2021.

▪ نبيلة شرارة وخالد عيقون، تفاعل الشّعر مع السّرد في نماذج من الشّعر الجزائري المعاصر، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، الوادي، مج.13، ع.1، 15/03/2021.

سادسا الرّسائل والأطروحات:

▪ آسيا تغليسيّة، تجربة الوعي التراثي في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه أدب جزائري ،جامعة محمد خيضر بسكرة 2016.

▪ سهام سديرة، بنية الزّمان والمكان في قصص الحديث النّبوي الشّريف، مذكّرة ماجستير في اللّغة والأدب،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2005/ 2006، المدخل.

▪ كريمة رامول، الكتابة المضادة للتجنيس وإشكالية تداخل الأجناس الأدبيّة في الكتابة العربيّة المعاصر–بين التنظير النّقدي والممارسة الإبداعيّة–، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة.1، 2020/2021،

▪ منى دوزة، تداخل الأنواع الأدبيّة والفنيّة في الكتابة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، رسالة دكتوراه أدب حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2017/ 2018.

سابعا المراجع الإلكترونية والمناشير:

▪ http://www.livius.org/so-st/spartacus/spartacus.html

- أحمد صقر، الكورس وصلته ببنية التراجيديا الإغريقية (نظرية الدراما الإغريقية)، موقع دراسات مسرحية متخصصة عرض دراسات متنوعة وموضوعات في الدراما والنقد المسرحي العالمي والمحلي، أفريل 2011.
- إيسلي وتيسليت.. أسطورة العشق الأمازيغيّة https://bensalah-simo.blogspot.com
- ثنائية الشخصية الثابتة التسطيح والتكوير https://www.alittihad.ae/article
- جهاد فاضل، إليوت وأثره في الشّعر العربي، جريدة الرّياض السّعودية، ع.15119، 15نوفمبر2009. https://www.alriyadh.com .
- رباب هاشم حسين، النّص المفتوح مفهومه ومرجعياته، 11جوان 2020، https://modernitysite.wordpress.com.
- سارة الودعاني، عنترة في التّرتيب الثاني بعد المتنبّي استدعاء في الشّعر العربي، منابر ثقافيّة، ملتقى المثقّفين العرب https://www.mnaabr.com
- عبد الحق ميفراني، الشّعر والسينما" تفكيك علاقات ملتبسة"، موقع العربي الجديد https://www.alaraby.co. uk، 2019.
- عبد الرّحيم حمدان حمدان، استدعاء التّراث الأدبي في تجربة فوزي عيسى الشّعريّة، ديوان العرب، https://www.diwanalarab.com

- معتز دياب، حدائق بابل المعلقة الأسطورة التي حيرت العالم .من بناها وما وصفها؟ موقع ما قل ودل www.quallwadall.com
- موقع https://www.hind.awi.org
- موقع https://ar.quora.com .
- موقع musicalexpert : https://www.musicalexpert.org/what-is-an-opera.htm
- موقع منتدى أقلام، https://montada.aklaam.net
- موقع. https://www.aljazeera.net
- نادية موات، التشكيل الفني في أوبيريت "حيزية" لعز الدين ميهوبي، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، ع.24، جوان 2018،المقال .
- ناهد راحيل، الشعر والفنون" دراسة مقارنة في آليات التداخل، 19 يناير 2021، https://radaarnews.com

ثامنا المحاضرات:

- الحسين العربي، مناقشة مذكّرة تخرّج، ماستر أدب حديث ومعاصر، جامعة عين الذّهب، المديّة، 13 جوان2023.
- عبد الغنيّ حسني، حركة الشعر المعاصر، وحدة الشّعر المعاصر، جامعة محمد الأوّل، الكليّة المتعدّدة التّخصصات.المغرب.

■ ياسين عدنان، ندوة "مسرحة الشعر ..من القصيدة إلى المسرحية " دار الشعر بمراكش –فرقة دوز مسرح –في إطار التوطين المسرحي .موسم 2018– الخميس 18أكتوبر 2018.

الفهارس

فهرس الجداول:

رقم الجداول	عنوان الجداول	الصفحة
الجدول رقم (01)	يوضّح توظيف الحدث والشخصية في الديوان	103
الجدول رقم (02)	يوضّح توظيف تقنيتي الزمان والمكان في الديوان	105
الجدول رقم (03)	يوضّح سمات المسرحية في قصائد الدسوان	115
الجدول رقم(04)	يوضّح الإرشادات المسرحيّة في قصيدة طاسيليا	127
الجدول رقم (05)	يوضّح التّراث في قصائد الديوان	156

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
الإهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: انفتاح التجربة الشعرية المعاصرة على الفنون	
المبحث الأول: بين الشعر والفنون	**2**
مفهوم الانفتاح	**2**
مفهوم الشعر(لغة واصطلاحا)	**3**
مفهوم الفن (لغة واصطلاحا)	**5**
تداخل الفنون	**8**
المبحث الثاني: انفتاح الشعر المعاصر على الفنون الأدبية:	**11**
الانفتاح على السرد	**11**
الانفتاح على المسرحية	**17**
المبحث الثالث: انفتاح الشعر المعاصر على الفنون غير الأدبية:	**22**
الانفتاح على فن السينما	**22**
الانفتاح على فن المسرح	**54**

الانفتاح على التراث	**61**
الانفتاح على الأوبرا	**90**
الفصل الثاني: انفتاح ديوان (طاسيليا)على الفنون الأدبية:	
المبحث الأول: انفتاح الديوان على السرد	**100**
المبحث الثاني: انفتاح الديوان على المسرحية	**106**
الفصل الثالث: انفتاح ديوان (طاسيليا)على الفنون غير الأدبية	
المبحث الأول: الانفتاح على السينما	**118**
المبحث الثاني: الانفتاح على المسرح	**127**
المبحث الثالث: الانفتاح على التراث	**135**
المبحث الرابع: الانفتاح على الأوبرا	**159**
خاتمة	**169**
الملاحق	**173**
قائمة المصادر والمراجع	**177**
فهرس الجداول	**188**
فهرس المحتويات	**189**

ملخص الدراسة:

يعيش الشّعر المعاصر تحوّلات كثيرة، على مستوى الشّكل والمضمون. وهو ما أسهم في إثرائه، وتوسيع دائرته. لينفتح على أشكال وفنون أخرى. فتجدّد بناؤه، وتغيّرت قوالبه. وهذا ما نجده في ديوان "طاسيليا" لعزّ الدّين ميهوبي، الذي استثمر فيه تقنيات وخصائص الفنون الأدبية، وغير الأدبية .

الكلمات المفتاحيّة: الشّعر، الانفتاح، الفن، طاسيليا، عزّ الدّين ميهوبي .

Study summary:

Contemporary poetry is undergoing many transformations, both in form and content. And what contributed to enriching it, and expanding its circle. To open up to other forms and arts. Its building was renewed, and its molds changed. This is what we find in the collection of "Tassilia" by Azzedine Mihoubi, in which he invested the techniques and characteristics of literary and non-literary arts.

Key words: poetry, openness, art, Tassilia, Azzedine Mihoubi.