جامعة يحي فارس المدية
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

المسرحة في الشعر الجزائري المعاصر

– دراسة تحليلية – لأيام "الخيّام" الأدبية بوادي سوف

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين
فتيحة رياحي
سامية شريط

إشراف الأستاذ
مفتاح بخوش

السنة الجامعية: 2024/2023

شكر وعرفان

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان

لكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل،

ونخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور "مفتاح بخوش"

الذي أفادنا بالتوجيهات العلمية القيمة عبر كل

مراحل البحث وكذا النصائح الهادفة والخادمة

لبناء الموضوع ودعمنا بالمصادر والمراجع التي ما كان للدراسة أن تكتمل وتخرج إلى النور دونها والشكر أيضا لشعراء وفنانين وادي سوف نذكر منهم:

المخرج "فتحي صحراوي" الدكتور والشاعر "صالح خطاب"

والعازف "نور الدين مناني" والشاعر "بشير غريب".

ونشكر كل من علمنا حرفا فكرة أو مبدأ،

وإلى كل من تفضل بتقييم هذه الدراسة ومناقشها،

وكل أساتذة قسم الأدب العربي.

إهداء

إلى من قال فيهما الله عز وجل "**وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُوا إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا**"

إلى من علمني بحزمه وعزمه الصمود أمام الصعاب لبلوغ الأماني والغايات، وغرس فيا القيم والأخلاق، تمنيت أن يقاسمني هذه الفرحة ...

والدي الحبيب رحمة الله على روحه الطاهرة.

إلى من غمرتني بعطفها وحنانها ومسحت دمع أحزاني وأفراحي .... أمي الحبيبة رعاها الله.

إلى أغلى هدية من الله، سندي في السّراء والضّراء.... إخوتي حفظهم الله.

إلى كل من تعلمت معهن الصداقة صديقاتي لكن ألف تحية.

إلى كل من شاركني فرحتي من بعيد أو قريب.

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا المجهود المتواضع

الطالبة: فتيحة رباحي

إهداء

إلى صاحب اللواء المحمود والحوض المنشود: إلى الرحمة المهداة إلى قرة العين حبيبي وسيدي "رسول الله صلى الله عليه وسلم"

إلى تقاسيم وجه خطها الزمن بالفرح والألم، تدعوني جوف الليل وتقول رباه، إلى التي الجنة تحت أقدامها إلى أمي الحبيبة

إلى من دمه يجري في عروقي إلى عزتي وافتخاري أبي الحبيب ..."والديّ حفظهما الله "

إلى زوجي ... عربون الوفاء وبقاء على العهد، ساعدني طوال مشواري الدراسي.

إلى أبنائي وقرة عيني .... نورهان، محمد أمين.... زينة الحياة الدنيا

إلى إخوتي الذين تقاسموا معي الحياة بحلوها ومرّها وعاشوا حياتي بكل تفاصيلها)

إلى إخوتي ..... الذين لا يعوضون في هذه الدنيا.

إلى زميلتي مشاركة معي في العمل " فتيحة "

إلى كل من كان لنا عونا في طلب العلم ... الصديقات ... الزملاء.... الأساتذة

سامية.

الفهرس

الفهرس أ
مقدمة ج
المدخل: الشعر والتداخل الأجناسي 10
أولا ـ الجنس الأدبي سؤال الماهية: 11
ثانيا: تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: 12
- 1 الشعري والمسرحي: 12
2 ـ تقنيات المسرح في الشعر 14
أ ـ الحوار: 14
ب ـ الصراع: 17
ت ـ الشخصيات: 18
3ـ الشعري والسردي: 20
أ ـ السرد الحكائي . 21
ب ـ السرد/ توهم الحكاية 21
ت ـ السرد الشخصي: 22
السرد الذاتي (الشخصية) 23
الفصل الأول الشعرية الجزائرية المعاصرة من التقليد إلى التأسيس 25
أولا: تمهيد 26
ثانيا: مستويات قراءة الشعر 30
1ـ الإلقاء 30
2 ـ القراءة: 35
3 ـ إنشاد الشعر: 44
ثالثا : من الإنشاد إلى المسرحة 48
- 1التجريب ومسرحة الشعر: 48
أ ـ مفهوم التجريبExpérimentation 48
ب ـ مسرحة الشعر: 52
ت – الأوبرا Opera : 54
ث ـ المسرح الشعري: 57
ج ـ مفهوم الشعر: 58

ح ـ هجرة الشعر نحو المسرح 60
خ ـ المسرحية الشعرية: 61
رابعا: التقاطع الشعري: 66
1. المعنى العام للتقاطع الشعري : 66
2. تقاطع الشعر والفنون الأخرى على الركح: 67
أ ـ المسرح: 67
ب ـ الانشاد الشعري: 75
ت ـ تماهي الشعر الفصيح مع الشعر الشعبي في التقاطع الشعري 76
ث ـ الموسيقى: 77
ج الغناء : 79
ح ـ الباليه: 81
الفصل الثاني دراسة تحليلية لأيام نادي الخيام الأدبية الخامسة والسادسة بوادي سوف 83
أولا: الصناعة الثقافية بين المكون المحلي والوافد النقدي 84
1. التراث المادي : 84
2. التراث اللامادي : 85
أ ـ التراث الغنائي والموسيقى السوفية : 85
ب ـ التظاهرات والنشاطات الثقافية بالمنطقة 85
3. تسمية الخيام: 86
4. ميلاد فكرة التقاطع الشعري 86
5. السياق النقدي والأدبي المحتضن لفكرة التقاطع الشعري 88
6الشعراء المساهمون في صناعة التقاطع الشعري 89
ثانيا ـ تراتيل المقام الورد 89
1. حيثيات الانجاز 89
2الحضور الأجناسي والكثافة: 90
3. التقنيات المعتمدة في الاخراج 91
أ- تقنية الاقتطاع أو تجزئة النصوص: 91
ب- اقتطاف حدث من نص قصصي: 91
ت- التنويع في النصوص: 92
ج ـ تماهي لشعر الفصيح والشعر الشعبي والحر والنثر والغناء 93
ح ـ وصف المشهد 94
ثالثا ـ التقاطع الشعري وتعالق النصوص والفنون في نص: "تراتيل لمقام المورد" 99

1. الشخصيات: 100
أ ـ الشخصية المقاومة والمصلحة: 101
ب ـ الشخصية اليائسة: 102
ت ـ الشخصية الناجية والمتحققة: 103
2ـ الحوار: 104
أ ـ الحوار المباشر: 104
ـ الحوار المباشر الكلي: 105
ـ حوار نفسي (مونولوج): 105
3. حوار الأجناس الأدبية: 106
رابعا: دراسة مقارنة بين القصائد: 107
1. قصائد الشعراء 107
أ ـ قصيدة صالح خطاب: 107
ب ـ قصيدة مكاوي 108
ت ـ بشير ونيسي 109
ج ـ قصيدة بشير غريب 110
2. نقاط الاختلاف: 112
أ ـ المضمون والمحتوى: 112
ب ـ الأسلوب واللغة: 112
3. نقاط الاتفاق: 113
أ ـ الموضوعات العامة: 113
ب ـ التعبير الشعري: 113
ث ـ الصور الشعرية: 113
خامسا: نموذج التقاطع الشعري "كان مكان هنا": 114
خاتمة 110
المصادر والمراجع 112

مقدمة

عرفت الدراسات الأدبية الحديثة اهتماما بالغا بفضاء الشعر كجنس أدبي له مكانته الخاصة، حيث طرأ عليه تحولات باستحداث الأجناس وهجرتها نحوه بلا موعد، فأصبح مصبا تلتقي فيه أنفاس الفنون الأخرى، ولعلّ النظرية الأرُسطية التي كانت تدعو لنقاء الجنس الأدبي باتت أمرا مستحيلا، فانفتحت الأجناس الأدبية على بعضها البعض مشكلة التداخل والتلاقح، فكان للشعر والمسرح أن يعود ويلتقيان من جديد كون العلاقة بينهما منذ الأزّل، فجسّد الشعر على الركح المسرحي فأصبح معظم الكتّاب وبالأخص الجزائريين منهم يكتبون وفق ما يسمى بالمسرحة théâtralité هذه التجربة التي تستوقفنا أمام ظاهرة جديدة يتمازج فيها الشعر والمسرح وفق رؤية مناهضة لتجليات الواقع مشكلة الإبداع والحرية والتجاوز، وتبرز المسرحة في الكتابة الجزائرية المعاصرة كمنحنى جمالي ودرامي وفني في تحويل النص الشعري إلى نص ممسرح قابل للعرض بغية تحقيق المتعة المشهدية بالدرجة الأولى والقضاء على القراءات الشعرية المملّة والروتينية وإحداث الفرجة.

ويعتبر بحثنا هذا بحثا أصيلا، كونه لم يتطرق إليه ولم يدرس من قبل على مستوى المدونات الجزائرية، وبه ينال شرف أول دراسة أكاديمية في الجزائر، من خلال مذكرتنا الموسو مة بعنوان "المسرحة في الشعر الجزائري المعاصر – دراسة تحليلية لأيام "الخيّام" الأدبية بوادي سوف – حيث يعتبر هذا العمل عينة من النص الدرامي الجزائري المختلف وفق ما جاء به التجريب، ويتعلق الأمر بالملتقى الوطني في طبعته الخامسة 2013 والسادسة 2014 للشعر الفصيح بمنطقة وادي سوف (الوادي) من خلال العروض الافتتاحية في كل سنة في ظل النشاط الثقافي بإشراف نادي الخيام لدار الثقافة بالوادي، وتمثلت التجربة في عرض النموذجين أوبيريت "تراتيل لمقام الورد" 2013، و"كان المكان هنا" 2014 تجربتين فرديتين من نوعهما كونهما تصالحت فيهما الفنون من خلال مسرحة الشعر وفكرة التقاطع الشعري باعتبارها تجربة أولى من إبداع شعراء وادي سوف لم تحصل تجربة مماثلة لها في الوطن العربي وحتى خارجه، فاجتمعت الدراما والأداء الشعري على ركح المسرح.

وقد حاولنا جاهدين أن تكون المدونتين المختارتين للدراسة شاملة من حيث الأداء الأوبرالي من تمثيل وغناء وموسيقى وحركات وإيماءات ورصد أهم مقومات بنية النصين من خلال الحوار والشخصيات المحرك الأساسي للأحداث وإبراز موضوع النموذجين.

ومن دواعي اختيارنا الموضوع اهتمامنا بمقياس الشعر واطلاعنا على تداخل الأجناس كالمسرح والشعر من خلال بحوثنا الأكاديمية، كأعمال بشير غريب (حنين الخوابي)، وأحمد حمدي (أبوليويس)، الأمر الذي قادنا إلى التعرف على مهرجانات وملتقيات الشعر الفصيح بالوادي أيضا الشعراء المشاركين فيه الذين كانوا ضمن بحوثنا الأكاديمية في مقياس الشعر الجزائري المعاصر، وأيضا جدّة الموضوع وحداثته كقضية التقاطع الشعري التي لفتت انتباهنا كونها لم يتطرق لدراستها من قبل.

ولمعالجة هذه الدراسة تم طرح الإشكالية التي تضمنت جملة من التساؤلات:

- ما المقصود بالمسرحة في الشعر الجزائري المعاصر؟ وإلى أي مدى ساهمت المسرحة في استنطاق النص الشعري؟

- وما هي التحولات التي طرأت على مستويات قراءة الشعر؟

- وكيف تماهى الشعر والمسرح والأوبرا؟

- وما هي الخلفيات الثقافية للممارسة الإبداعية عند شعراء وادي سوف؟

- وما الإضافة التي قدمها الملتقى للمشهد الأدبي الجزائري وبالأخص تجربة التقاطع الشعري؟

وبغية الإجابة على هذه التساؤلات كان لزاما علينا أن نرسم خطة نهتدي بها، فارتأينا تقسيم البحث إلى مدخل تمهيدي و فصلين تسبقهم مقدمة كتلميح أولى، وتليهم خاتمة تتضمن حوصلة العمل، بداية تناولنا في المدخل التمهيدي-(الشعر و التداخل الأجناسي.

أما الفصل الأول فعنوناه – الشعرية الجزائرية المعاصرة من التقليد إلى التأسيس.

-المبحث الأول فعنوناه بـ مستويات قراءة الشعر (الإلقاء والقراءة والإنشاد)

-المبحث الثاني: الإنشاد إلى المسرحة (التجريب ومسرحة الشعر)

-المبحث الثالث: التقاطع الشعري (المسرح، الإنشاد الشعري، الموسيقى، الغناء) على الركح.

أما الفصل الثاني: فوسمناه بالدراسة التحليلية لأيام "الخيام" الأدبية بوادي سوف، وتطرقنا فيه باعتباره جانب تطبيقي التماس كل الفنون المجسدة في التقاطع الشعري ومسرحة الشعر ومحاولة الإلمام بالفنون المتصالحة مع الشعر وركزنا على الحوارية، وأحداث الشخصيات – من خلال النموذجين تراتيل المقام الورد، وكان المكان هنا.

فكان اختيارنا قائما على المنهج التحليلي في تحليل الشخصيات والحوار إلا أننا اتبعنا المنهج التاريخي في رصد مفهوم المسرحة باعتبارها مصطلحا حديثا من خلال الظهور والتطور،

كما اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع التي كانت عونا وسندا لنا في توضيح الفكرة ومحاولة فك شفرات الموضوع والطرق المساعدة في التحليل ونذكر منها:

- مدونة: أوبريت تراتيل المقام الورد 2013.
- مدونة: أوبريت كان المكان هنا 2014.
- كتاب الملتقى الوطني الخامس للشعر الفصيح، تراتيل المقام الورد.
- كتاب كان المكان هنا- الملتقى السادس للشعر الفصيح.
- أوبريت سفرة الذاكرة.
- المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب.
- مقال بشير غريب آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري.

وككل بحث علمي فقد واجهتنا صعوبات لعلّ اهمها: قلة الدراسات باعتبار التجربة جديدة ولم يتطرق إليها، وصعوبة الحصول على المدونات.

وأخيرا يجدر بنا أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ مفتاح بخوش لما قدّمه لنا من مساعدة، والشكر كل الشكر إلى شعراء وادي سوف

ـ الأديب والقاص بشير خلف على دعمنا بالمدونة.

ـ والمخرج المسرحي فتحي صحراوي.

والمايسترو نور الدين مناني.

وختاما فإننا لا ندّعي أننا كنا ملمين بالموضوع من كل جوانبه نتمنى أن نكون قد وفقنا ولو بالقليل في هذا المجهود المتواضع.

فإن وفقنا فمن الله وإن قصرنا فمن أنفسنا.

المدخل: الشعروالتداخل الأجناسي

أولا: الجنس الأدبي سؤال الماهية

يعرف جميل حمداوي الجنس الأدبي قائلا بأنه "مفهوما اصطلاحيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير التنظيمية مثل: المضمون، الأسلوب، السجل، الشكل..."[1].

وفي تعريف آخر "الجنس مقولة تمكن من ضم عدد من النصوص بعضها إلى بعض بناء على معايير مختلفة"[2].

عرّف مجدي وهبة الجنس الأدبي بقوله، هو أحد القوالب التي تصب في الآثار الأدبية، فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذا القصة ... وهكذا"[3] أما لطيف زيتوني في معجمه مصطلحات نقد الرواية فقد عرف الجنس الأدبي بقوله: اصطلاح علمي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية... ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره، أما ضبط الأثر فيستند إلى وجود ما يسمى بشروط الجودة في الكتابة، فأرسطو حدد هذه الشروط في المأساة المسرحية، والمرزوقي حددها في الشعر العربي... أما التفسير فيستند إلى اعتبار الجنس الأدبي كيانا يسير إلى غاية (غاية المأساة المسرحية، مثلا هي التطهير)[4].

إن الجنس مضبوط ببنى وقواعد وأنظمة تفرقه عن غيره من الأجناس، وحتى لو كانت الأجناس متشابهة في بعض المزايا النوعية والخصائص، فإن هناك بعض الاختلاف في بنيتها، وهذا الاختلاف يمنحها الاستقلال ويمنحها الإبداع والتجدد.

ثانيا: تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر

أن الأدب بكل فنونه النثرية منها والشعرية في تطور دائم منذ القدم ولم يستطع الأديب أن يكبت عملية الإبداع عنده، لأجل ذلك تطلع إلى الفنون الأخرى، ونهل منها ما يعينه على إحداث نقلة جديدة في عالم الأدب والإبداع، وظهر مؤخرا ما يسمى بتداخل الأجناس الأدبية، وهذه

---

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا، واشكالية التجنيس، ط1، 2016، ص 07.

[2] ايف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2014، ص 25.

[3] مجدى وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص 141.

[4] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2002، ص 67.

الظاهرة ليست وليدة المعاصرة إنما هي قديمة، ولكنها عرفت تطورا واضحا في الحاضر المعاصر حيث عرفت القصيدة العربية الحديثة ألوانا أوسع من التقاطع وأشكالا أوضح من التداخل فالشعر العربي المعاصر تنفس بالتداخل الأجناسي من أجل احتواء كل الفنون الأدبية، بحثا عن الانفتاح والحرية في الكتابة، وهروبا من قيد الالتزام بقواعد النوع أو الجنس، وهو بحث في الآن ذاته عن أشكال جديدة تتلاءم مع روح العصر ومستجابة وخاصة انفتاح المعرفة على بعضها البعض.

1 ـ الشعري والمسرحي:

المسرح واحد من أشكال الفنون التمثيلية، وهو من أوائل الفنون التي ظهرت ولذلك يطلق عليه تسمية أبو الفنون، فقد ظهر من الفجر التاريخ الإنساني، حيث نشأ هذا الفن عند اليوناني عندما لم يستطع الإنسان التعبير عن أفكاره فلجأ إلى الحركة والمحاكاة عبر الطقوس والشعائر الدينية، "لعل المسرحية أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، فقد بدأ الشعر مسرحيا، أو بدأ المسرح شعريا كما تعرف وكان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصورا في إطار المسرحية والملحمة، وظل كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية تنازع المسرحية هذا المصطلح، فالصلة بين الشعر والمسرح لم تنقطع أبدا، فظلت المسرحية تكتب في الكثير من نماذجها شعرا، وبدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكنكاتها ووسائلها الفنية للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة"[1].

يرتبط الشعر والفن المسرحي بعلاقة وثيقة للغاية، وهذه العلاقة ليست وليدة عهد قريب وإنما هي وليدة عهود ماضية، فقد ارتبطت المسرحية عن طريق رابطين، هما لغة المسرح، استعارة الشعر بعض تقنيات المسرح (الحوار، الشخصيات، الصراع).

فتعرف المسرحية على أنها الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي، بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، وهو مؤلف من الشعر أو النثر، يصف حياة الشخصيات أو يقص قصة بواسطة الأحداث أو الحوار على خشبة المسرح، كما عرف أرسطو "الدراما" بأنها "نص" الأصل في الحدث وليس القص السرد)، على أن الحدث هو عصب الدراما، كما فصل النص الدراسي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع، فالأول من الفنون الأدبية والثاني من فنون الفرجة، وعليه فالنص الدرامي عند أرسطو ليس مشروعا

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، كلية العلوم، ط4، القاهرة، 2002م، ص 191.

لعرض مسرحي يحتاج لجهد فناني المسرح حتى يتحقق ويكتمل، بل المؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئا خارجه، وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية في صميم بنائها، وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور، ومشاركتهم في إنشاء وعرض مسرحي حي ومتجدد، كشرط لوجودها وتحققها[1].

إذ عدنا إلى النقاد العرب فنجد أن "محمد مندور" يعرف لفظة "دراما" مشتقة من الفعل اليوناني (Drao) ومعناه (يعمل أو يتحرك) وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو (الشعر الحركي)، إن الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح[2]، وهذا ما يعني العرض المسرحي تعبير عن النص الدرامي وأداء له وتحقيق لكينونته فهو تعزيز للكلمة بالحركة والإيماء والإيحاء، وبما أن المسرحية فن أدبي درامي الشعر من الفنون التي يسهل تداخلهما مع بعضهما البعض فقد بدأ التعالق بينهما منذ البدايات الأولى.

إن العلاقة بين المسرح والشعر وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعر دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر، وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية لهذا الفن[3].

أما في العصر الحديث فقد اهتم العرب بفن المسرح شعرا ونثرا، بسبب تأثرهم بالأمم الأخرى واطلاعهم على أجود المسرحيات العالمية، فعرف العرب في مطلع نهضتهم المسرح الشعري على أيدي أعلام الشعر من أمثال أحمد شوقي، محمد العيد آل خليفة الذين اشتهروا بالعديد من المسرحيات الشعرية، والشاعر المعاصر لم يكن بمنأى عن هذا التأثير، فقد عرف المسرحية مثلها مثل باقي الأجناس الأدبية الآخر، فاقتبس من تقنياتها ووظف بعض آلياتها في شعره.

يعتمد الفن المسرحي على عملية من المقومات مثله مثل الفن القصصي ومنها: الشخصيات، الأحداث، الحوار، الصراع، الوصف ..."، إلا أن الحوار والصراع هما السمتان الأكثر حضورا في المسرحية حيث أن الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها

---

[1] نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (د. ط)، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 1999، ص 14.

[2] محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، القاهرة، 2006، ص 61.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، دار النشر، ط2، بيروت، 2006، ص 281.

هو الصراع، وهذا لا يقل في جوهريته بالنسبة لفن المسرحية فن الحوار والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع بين متناقضتين مثل الخير والشر"[1].

2. تقنيات المسرح في الشعر

ومن التقنيات التي استعارتها القصيدة من المسرحية نجد

أ. الحوار:

هو تكتيك مسرحي مرتبط بعنصر تعدد الشخصيات في القصيدة حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت في النص الشعري، حيث للحوار أهمية خاصة في المسرحية، وتأتي هذه الأهمية من كونه وسيلتها الوحيدة في التعبير، إذ هو الأداة الفنية التي تتواصل عن طريقها الشخصيات، ومن خلالها يصلنا الحدث ويتجسد الصراع، "ويعود الشعر في الحوار المسرحي إلى شاعرية الموقف الدرامي وشاعريته الشخصيات بالإضافة إلى شاعريته لحظة الانفعال بالموقف وبالشخصية فالتعبير الشعري هو الذي يفرض شكل الحوار بالدافع الانفعالي للشخصية في حين يفرض التعبير النثري شكل الحوار بالدافع المنطقي السببي للشخصية، وكلاهما متأثر بالتعايش الانفعالي بين الكاتب وشخصياته في مواقفها الدرامية والديالوج هو الحوار العادي بين الشخصيات، وهو الجسم الرئيسي للدراما فإذا كان الصراع هو جوهر الدراما، والحدث هو هيكلها، فإن الحوار هو نسيجها ولحمتها" [2].

والحوار هو الأداة الرئيسية التي يكشف بها الكاتب من شخصياته، ويمضي بها الصراع، فهناك علاقة جدلية بين الحوار وعناصر المسرحية بوصفه وسيط يعمل على نقلها وتألقها وتحقيق الانسجام بينهما.

الشعر يتيح إمكانية استغلال اللغة في أتم صورها، وأبلغها تأثيرا، تداخل المسرح مع الشعر ماهي إلا كلمات شعرية حوارية، تكون العادة بين أكثر من طرفين، منها ما يحتاج إلى راوي يقص المسرحية الشعرية، وتمتزج معها الموسيقى والأضواء ليأتي الإحساس في النهاية وكأننا أمام شيء تراه رؤى العين، أو عبارة عن حوارين عن عدة أشخاص، أو الكل معا.

ويقسم الحوار إلى نوعين:

---

[1] عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي القاهرة، ط9، مصر، 2013، ص131، 132.

[2] بوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجا، شهادة ماجستير، جامعة وهران، 2011، ص 93.

الحوار الداخلي (المونولوج)

وهو تقنية درامية تكشف بما تعانيه الشخصية من آلام، وما تعيشه من أوهام فهو: حوار داخلي يكون لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه غيره"[1] أي أن هذا الصوت الداخلي يبرز كل الهواجس والخواطر والأفكار لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير واقناعنا به.

هو حوار الذات مع ذاتها تجسد من خلاله الصراعات والتناقصات التي تحياها في عالم الاضطراب النفسي والاجتماعي والسياسي التي تتخبط فيه الذات وتصارع الأهوال، إنه آلية تنقل المتلقي نقلا مباشرا إلى عالم الشخصية، للتعرف على مواقفها كما يحيط بها من مآسي كما أنه "يكشف حدود الذات ويرسم العلاقات الشعورية للمرسل، والغرض من الناحية الفنية هو إتاحة فرصة لكشف الشخصية داخل النص الأدبي[2].

استعار الشاعر المعاصر تقنية الحوار عالم المسرح ليصور للقارئ هواجسه وخطره وأفكاره عبر صوتين لشخص واحد هو صوت الشاعر الذي يناجي ذاته معبرا عن الأزمات النفسية التي كابدها لأن" المونولوج الدراسي هو الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة مفارقة ... وهو البوتقة التي يحدث في داخلها التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة"[3].

الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي هو حوار تنفتح فيه الذات على ذوات أخرى خارجية، لتحبس النبض المحيط بها، فهو "الكشف المباشر عن الشخصية، والكشف عن أطروحتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين فيأتي هذا الكشف، ليقدم كل شيء ويدفعه نحو الأمام"[4].

فالحوار ناتج عن موقف فكري تتجاذبه الأطراف المتحاورة بلغة درامية، وهذا ما جعله يحتل مكانة مرموقة في كتف الدراما ففيه تتصاعد الأحداث وتنمو لذلك يسميه الدارسون

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د. ت، ص 294.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012، ص58.

[3] أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1997، ص 30.

[4] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، (م، س) ص 41.

الحوار الدراسي، هو أكثر دورا وفعالية من بقية عناصر التشكيل الدرامي ووظيفته تعد رئيسية في الدراما سواء المسرحية الشعرية أو حتى درامية الشعر الغنائي.

نجد حضور هذا النوع من الحوار في الشعر الجزائري جليا، خاصة في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر يوسف وغليسي والأطراف المتحاورة في هذه الشعرية هي شخصيات تاريخية أراد من خلالها الشاعر التعبير عن الوضع السياسي الذي عاشته الجزائر في فترة التسعينات وكذلك الحوار الخارجي هو الحوار الذي يحدث بين شخصين أو بين مجموعة من الأشخاص، فالحوار بما يمتلكه من دفء واتساع وتناغم عاطفي وطاقة على تنوير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية تسرد- درامية تضاعف طاقة إجمالية للتعبير والبناء، لقد أسهم في تدعيم البنية السردية، دراسة لحدث القصيدة"[1]، نجد الحوار الخارجي أيضا في ديوان"رجل من غبار" للشاعر عاشور فني.

ب ـ الصراع:

إن الصراع هو قلب أي عمل مسرحي، إذ لا قيمة، بل لا وجود لعمل مسرحي (درامي) مفرغ من الصراع، وهو يفترض وجود علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر سواء كان صراعا ذاتيا (في الداخل) حيث يكون في شكل المونولوج، أم كان مع الآخر.

وقيل الصراع جوهر العمل الشعري الدرامي، لأنه يسع بين المتناقضات ويسمى فضاء الأشخاص أو القوى التي يعتمد عليها في الفعل في الدراما ...، والصراع الدراسي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى المتعارضة"[2] من أجل السيطرة والنفوذ.

تجلت الدراما في القصيدة العربية عامة والجزائرية خاصة بل عبر وسائل متعددة، تحاول كلها إظهار الصراع وتصوير نفاذ من الحياة فهدف الشاعر دائما هو الغوص في أعماق الحياة والنفس الإنسانية، يجلى بعض طموحها ويعبر عن مآسيها، فكان اللجوء إلى تقنيات الفن المسرحي جانب من جوانب تحقيق الدراما الشعرية، واتخاذ قصيدة الدراما الحديثة هي نفسية وسيلة لتصفح من خلالها التصادم النفسي والاجتماعي والحضاري التي تعيشه الذات الإنسانية.

---

[1] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان الأردن، 2008، ص21، 20.

[2] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (ط. د)، صفاقس، الجمهورية التونسية، 1986، ص 222.

"الصراع ينشأ عن طرف معين موجود بين الأشياء وعلاقات معينة بين الأشخاص الذين سيصطدمون ويتصارعون، ولذا لابد من وجود هذا الطرف وهؤلاء الأشخاص ولابد من شرح العلاقات[1]" إن سبب هذا التصادم في الظروف القاهرة، والقوى المعارضة التي تريد تحقيق مآربها بأي ثمن.

يتحول الصراع من قوة سلبية أرقت الإنسانية إلى قوة إيجابية على فضاء القصيدة الشعرية الدرامية فهو يمدها بالحركة والتوتر ويجعل منها صورة أو منظرا متوهجا إلى عقل القارئ وحواسه معا أي أنه يجعل من النص الشعري مرسلا ناطقا يوضح أسباب الصراع في قالب موزون مقفى.

يتجلى الصراع الدرامي في مظهرين: "صراع داخلي بين الإنسانية والفكرة، وصراع خارجي بين الأسباب والملابسات التي يقتضيها الموقف"[2].

ت. الشخصيات:

تعتبر الشخصية أحد أهم العناصر المشكلة للنص الشعري الممسوح، وذلك من خلال جملة من الخصائص والكيفيات التي يحقق من خلالها النص شعريته، ليثير لدى المتلقي لذة المتابعة والترقب، ويضمنها الشاعر مجموعة من القيم والمبادئ التي يؤمن بها كفرد، ويراها ضرورية الوجود في المجتمع ومن ثمة يحاول عبر شخصيات نصّع أن ينقلها إلى المتلقي.

وكمثال نورده لتوضيح كيفية استفادة الشعر من المسرح، قصيدة (شيء من سيرة الطفل المشاغب) للشاعر عز الدين ميهوبي، وهي قصيدة تتجسد دراميتها في بعدها الإنساني، حيث تصور مصير طفل هز العالم بوفاته، إنه محمد الدرة، الطفل الفلسطيني الذي أصبح رمز الوجود الفلسطيني في ظل الاحتلال الإسرائيلي.

وقد برع الشاعر في توظيف تقنيات المسرحية في أسطره الشعرية ليحقق بناء دراميا يهيأ القارئ ويجعله يرتبط بفضاء الحكي، وينسج حميمة معه، تفرض عليه أن يتساءل هل حقق الطفل حلمه، أم أن العلم سيتحول إلى نابغة، ضمن حكبة فنية غاية في الإبداع الفني، قوامها سرد الحكاية الطفل الذي يطلب من والده مرافقته إلى السوق ليشتري له الحلوى والألعاب،

[1] محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوطن للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002، ص 229.

[2] المصدر نفسه، ص 230.

وفضاء زماني تجسد في الليلة السابقة للحدث المأسوي، أما الشخصيات التي دار الحوار الخارجي بينها، فتمثلت في الأب وابنه.

أبي خذني غدا إلى للسوق

إن غذا لنا راحه

وإني أعشق الحلوى

وليس لدي ما يكفي من الألعاب في الساحة

وليس لديّ كراس الأناشيد

وليس لديّ قداحه

وأمي تبتغي مالا ومرآة وتفاحة

سنذهب يا بنيّ للسوق

ثم ... عيناك محمرّه[1].

حيث توسع مفهوم الشخصية من اعتبار لما مقابل في عالم الواقع الإنساني، إلى كونها بمثابة "دور ما يؤدّى في الحكي بغض النظر ممن يؤديه"[2] وهو التوسع الذي يتلاءم والخيال الإبداعي للشعر، حيث يختلط الإنساني بالمؤنس، والخيالي بالحقيقي والمعقول غير المعقول، والأسطوري بالواقعي.

وتصف الشخصيات في النص الشعري إلى نوعين من الشخصيات.

النوع الأول: الشخصيات الفاعلة، "وهي الشخصيات التي تقدم بدور في تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنية التي تمارسها"[3]، وبذلك فهي تتحكم في توجيه النص الشعري، لاعتبارها محاور في بناء القصيدة، أي أنها تتعلق بكل تمفصلات الحكي، وقد تتعدد أو تكون ذاتا فاعلة واحدة كأن يكون النص عبارة عن حوار داخلي.

---

[1] عز الدين ميهوبي، قرابين الميلاد الفجر، منشورات أصالة، (د، ط)، الجزائر، 2003، ص 03.

[2] حميدة لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص 52.

[3] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لتصور الثقافة، (د. ط)، 2004، ص 192.

النوع الثاني: الشخصيات غير الفاعلة، وهي شخصيات "ساكنة إلى حدّ ما، وهذا السكون إما أن يكون مؤثرا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإما أن تكون الشخصية في حد ذاتها هامشية لا تسهم إلا في نطاق داخلي على مستوى الوحدة السردية التي تمثلها"[1] وعليه يمكن أن نطلق على الشخصيات من النوع الأول الشخصيات المحورية، وبالتالي يمكن أن تخرج من إشكالية الفاعلة وغير الفاعلة، وتكون الشخصية المحورية، مالها امتداد على كامل البناء اللفظي للنص والشخصية غير المحورية، ما لها امتداد كامل البناء الفني للنص والشخصية غير المحورية" ما لها حضور على مستوى بنيات جزئية في النص.

3 ـ الشعري والسردي:

كما أسلفنا في تناولنا مفردات دراستنا أن نقدم بتعريف ولو بسيط لمفهوم كل مفردة فواصل هذا الطرح مع مفردة السرد "حيث تعرفه المعاجم العربية بصفة عامة متمثلة في لسان العرب، والذي وقف على جماع كل التعريفات، فإن توضيحه يبدأ بالآية الكريمة في قوله تعالى" أي اعمل سابغات وقدّر في السّردّ واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير" سورة سبأ (الآية 11)

إذ تشير كلمة سرد إلى التتابع والإحكام"[2]

يقوم المفهوم الاصطلاحي على أن السرد يعني وجود أساسين في النص:

الأساس الأول: الراوي "السارد"

الأساس الثاني: الحدث الفعل

وقد يقصد بالحدث – هنا – فعلا حكائيا عاما، أو قد يكون هو فعل الحكي نفسه "السرد" ويستمد البحث أصول المفهوم الاصطلاحي من النص السردي الخالص، "القصة الروائية" في العصر الحديث، ويمكن ذلك من الانفتاح بين النص الشعري والقصص، سواء كان على مستوى حركة السرد أركان على مستوى الرؤية بصفة عامة[3].

السرد في الشعر العربي الحديث نجد القصيدة السردية في مدونات الشعرية العربية الحديثة ذات حضور متميز في شعرنا ويمكننا أن نضرب عليها بأمثلة منها ": (البغي) و (عند

[1] المصدر نفسه، ص 203.

[2] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، (م، س)، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 16-17.

المرأة) (حكاية) لنزار القباني و (حفار القبور) و (الأسلحة والأطفال) للسياب، و (مصرع بلبل) و (القرصان) و (الأميرة والبلبل) للبياتي، و (صور وصفية) ة (حديث جائع) و (الجريح) لأدونيس، و (الشاعر) و (عودة) و (البئر المهجور) ليوسف، و (شاهين) و (مراشي بني هلال) لمحمد عمران، و (كتابة على ضوء بندقية) وقصيدة الخبز لمحمود درويش"[1].

أ. السرد الحكائي:

السرد الذي يكون فيه صوت الراوي السارد يتشكل وفق منظور النص والحكاية، وبؤرة الحدث وتشكيلات الزمن، والفضاء الحكائي والشخصيات المتحدثة أو المخاطبة، ويمكن رصد رؤية خاصة للزمن، والمكان، ومنظور حكائي.

يقول الشاعر أمل دنقل في قصيدته (لا تصالح)

" لا تصالح!

... لو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينك

ثم أثبت جوهرتين مكانها

هل ترى"[2]

فالسرد الحكائي لا تراه متمثلا في هذه القصيدة المطولة، لكننا افترضنا على مقطع وحيد للتمثيل حيث.

صوت السارد ممثلا في الأم (كليب)، الذي يصنع مع الشاعر جدلا سرديا، كما تتجسد العناصر السردية في:

تملس روح الحكاية عن الآخر من خلال الصوت السردي الأنا وهو (كليب)

ابراز الشكل الحركي للنص عن طريق توسيع المدى الحركي للأفعال في مثل قوله: أن تسرق الدهاء، كيدي القبور، تطلب الثأر.

---

[1] خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، (د. ط)، دمشق، 2010، ص 102.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 1987، ص 234.

تداخل الأزمنة في النص من خلال الالتفات بين الماضي والحاضر أشكلك، هلك، والحاضر تعدو، تمسك، تنظر.

بؤرة الحدث: الأماكن متعددة، كان الطعنة

الحوار ضمني يبن كليب وأخيه يتوجه له الخطاب.

الشخصيات: القتيل (كليب)، الزير سالم، ابنته اليمامة، القاتل (الماكر)

ب. السرد/ توهم الحكاية:

يتمثل هذا النوع من السرد الشعري بأنه "هو الذي يبدأ باستهلال سردي حكائي، معتمدا على فعل من أفعال الحكاية بأنواعها المختلفة، ثم ما يلبث الشاعر يدخل في عموميات الخطاب الشعري، فتغلب عليه نزعة الوصف أو التشخيص أو التصوير"[1].

وكمثال عن السرد الشعري الذي يتوهم فيه الشاعر حكاية ثم يلبث أن يتناسى إكمال سرد حكايته نورد هذا الجزء من قصيدة للشاعر محمود حسن اسماعيل يقول فيها:

وقفت في الطريق

كعابر غريق

يخوض بحر الدم بالنسيان

ويشرب الوجود بالأجفان

خياله مصفد مشنوق

وحسه ممزق مسروق

من أنت؟

في صدري، في عيني؟

ثابت صلات الدرب في يدي

فاحفر لها النسيان

واعبر بلا إنسان[1]

[1] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، (م، س)، ص 23.

فالشاعر خلق حركة نصية تبدأ من التعبير بالفعل الماضي الدال على التفاعل "وقفنا في الطريق" الذي يحمل نبرة على وجود فعل سردي ثم تنساب التعبيرات المشخصة الواصفة في قوله "يخوص بحر الدم، يشرب خياله مصفد، حسه ممزق: فيمزج الشاعر هذا الاصطناع السردي بمدى سردي آخر وهو يحاور الأم الغائب في النص ثم ما يلبث أن ينساب في جو الخطاب العام للنص، وصفا ومفسرا أو مخرجا لتوهمات مكانية أخرى"[2].

ت. السرد الشخصي:

وهو السرد الذي تتحول فيه حركة التعبير الرمزي المجرد إلى التعبير الرمزي المختص مما يجعل النص ينتقل إلى لوحة تشخيصية متعددة الزوايا والجوانب وهو يقدم على الحديث الذات وعن الأشياء وتشخيصها وتجريدها وصفا ومدحا وتغيرا[3].

ث. السرد الذاتي (الشخصية)

وفيه يجعل الشاعر من نفسه محورا للنص فصار هو المخبر الوحيد عنها، الذي ينمي حركة النص، أو يثبتها حيث يتحول الشاعر هنا راو ومتلق في آن واحد، ويكون الحدث "السرد" النابع من ذاته هو محور الحركة، والخطة التي يتبعها النص، مع الاستعانة أحيانا بسارد آخر ينبع من الذات الأولى أيضا، أو يمثل وجها موضوعيا لها.

---

[1] المصدر نفسه، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص 99.

الفصل الأول
الشعرية الجزائرية المعاصرة من التقليد إلى التأسيس

أولا: تمهيد

ظلّ مفهوم الشعر عبر العصور يعرف تبدلا حاصلا وفق ما عرفته الحياة الإنسانية، والظروف التاريخية من تحول ذلك الشعر ذاته واحد من المعارف التي مثلت في فترة ما حاضنا لأشكال الدراية بفلسفة الإنسان، ومواقفه في الحياة وحكمه، وآرائه لذا فقد كان الشاعر أقرب ما يكون من الحكيم العالم الذي يعتدّ بآرائه، وأقواله، ولدى اتساع دائرة المعارف، والعلوم انحسرت دائرة الشعر وضاقت عما كانت عليه من السعة بسبب تحول جملة من الفنون الأدبية عن تلك الدائرة وأصبحت ضمن دائرة النثر كالمسرحية، والملحمة مما كان لصيقا بالشعر في العهد الإغريقي، وهكذا أصبحت الغنائية صفة خاصة بالشعر، تطبعه بميسمها، ومع حركة التعبيرين، واتساع مدّ المذهب الرومانسي الحديث، واستقلال الشعر بالفردانية، والذاتية أخذ مفهوم الشعر يتغذى برؤى ونظريات جديدة نأت به عن تلك المفاهيم القديمة، وإن هي لم تمسّ جوهره الذي يعطيه طبيعة خاصة كمعرفة إنسانية شديدة الالتحام بقيم الجمال والحرية.

"يطلق مصطلح الشعر المعاصر على الحركة الشعرية التي بدأت مع منتصف القرن العشرين بوصفها تجاوزا للحركتين التجديديتين السابقتين (حركة الإحياء والحركة الرومانسية) ويؤرخ بداية هذه الحركة عادة سنة 1947 حين كتب الشاعران العراقيان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب قصيدتهما "الكوليرا" و"هل كان حبا" اللتين كسرتا بنية البيت الشعري ذي الشطرين"[1]، وقد اختلف النقاد والباحثون في تسمية هذه الحركة الشعرية الجديدة، فأطلق عليهما كل من الشاعرين: أحمد المعداوي ويوسف الخال اسم "الشعر الحديث"، وسماها نحدد النويهي "الشعر المنطلق" دلالة على تحررها من نظام البيت ذي الشطرين، أما نازك الملائكة سمتها الشعر الحر والشعر المعاصر، وهذه التسمية الأخيرة نجدها عند عز الدين اسماعيل معنون كتابه الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، وقد وصف عز الدين اسماعيل هذه الحركة أيضا بأنها تقوم على نظام التفعيلة فعرفت عقود الثلاثينات والأربعينات والخمسينات إبدالا مس جوانب الشكل والمضمون لتخرج القصيدة العربية في تجليات متنوعة تنوّع أنماط التجريب والتحديث، وتنوم على تحطيم مجموعة من العناصر والقوالب التي كان يعتمد بها في الشعر العربي القديم.

[1] عبد الغني حسين، حركة الشعر المعاصر، وحدة الشعر الحديث، شعبة الدراسات العربية، الكلية متعددة التخصصات جامعة محمد الأول، الناظور، ص 1.

ولم تقف دعوة التجديد التي صدع بها دعاة القصيدة المعاصرة عند حدود الشرق العربي بل رأيناه تتسع أمديتها وحدودها إلى الشعر المغاربي الذي خضع لهذا النوع من الممارسة في زمن كانت فيه أقطار المغرب ترزح في نير الاستعمار الأوروبي.

فكان الدافع الأول والوحيد إلى ظهور الشعر الجزائري المعاصر هو تعبير عن أحداث التي وقعت في الجزائر وظروف التي مرت، بها حيث أن الشعراء الجزائريين "عبروا عن صورة الفرنسي من خلال وعي فني وفكري بدأ بسيطا متواضعا في ثلاثينيات القرن العشرين"[1] فالدافع لظهور الشعر الجزائري واضح لأنه يصف العلاقة بين فرنسا والجزائر، والشاعر الجزائري قد سجل حضوره من خلال وعيه بالتاريخ. وكان الشعر هو أداة الشاعر الوحيدة التي تعبر عن الأوضاع المتأزمة والمتدهورة في بلدهم من جميع النواحي "وأول شرارة في اشتعال نواة الشعر الجزائري كانت في شعر مقاومة المحتلين هذا الشعر الذي استمد روحه من شعر الفروسية والحرب"[2] وكان سلاح الشاعر لسانه المعبر عن طموحه وآمال شعبه حيث أصبحت ابداعات الشعراء في نصوصهم الشعرية تصور وتحكي الشعب الجزائري وقهره، وكان كل شاعر يعبر عنما يختلج نفسه من آلام وآمال، ورجاء تحسن الأوضاع، والملاحظ أن قصائدهم اقتربت بصفة واضحة بالتاريخ وهذا دليل على مدى تأثيرهم بالوضع الراهن بالجزائر والهدف من إبداعهم في النصوص الشعرية والوصول إلى استغلال بلدهم، حيث نظروا إلى الفرنسي المحتل نظرة احتقار فهو الظالم المجسد للخراب والموت.

فإنتاج الشعراء حافل بالموضوعات التي تتصل بالوطن العربي، وقضاياه من قريب أو بعيد وتتصل أحيانا بقضايا الإنسان العامة، كما طغت بعض الألفاظ وبرزت في قصائد كثيرة مثل لفظة فرنسا، الصليب، الوحشية، السجين... وهذا لما "آلت صورة الاستعمار الفرنسي أثناء الثورة التحريرية إلى الوحشية المدمرة، حيث آلت صورة الجزائري إلى البطولة الصابرة المحتسبة"[3]، فالشعراء وصفوا صورة المستعمر ووحشية وكل وسائل التعذيب التي استعملت ضد الأبرياء، ومن جهة أخرى وصفوا صورة الجزائر المتطلع إلى غد أفضل ومستقبل زاهر. بالرغم من الظروف التي مرت بها الجزائر، إلا أن شعرائها كان لهم الاهتمام الكبير بشعراء

---

[1] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، د. ط، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص 10.

[2] عثمان حشلاف، محاضرات في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، المدرسة العليا، بوزريعة، الجزائر، ص5.

[3] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، (م، س)، ص 16.

المشرق العربي وهذا الاهتمام بالموروث، وحافظهم على اللغة العربية وما حثنا عليه الدين الإسلامي، حيث يقول عبد الحميد ابن باديس" ... إننا باحتفاننا بذكرى شاعري العربية العظيمين شوقي وحافظ، نكرم سبعين مليونا من أبناء العربية الذين يعدون العربية لغتهم الدينية، ونكرم الأمة المتمدنة جمعاء، التي يعرف أكابر علمائها المنصفين مزية اللغة العربية"[1]، وخلاصة هذا القول تقودنا إلى الإفصاح بأن القصيدة الجزائرية تابعة للقصيدة المشرقية مستمدة روح النماء من فنها، هكذا كان للشرق اليد الكبيرة في التأثير على اتجاه الأدب الجزائري وجعل الحركة الشعرية تواكب العصر وتطوراته.

ومع تأثر الشعراء الجزائريين بالحركة الجديدة في المشرق كانت من أهم العوامل التي دفعت شعرائنا إلى نظم قصائد حرة تتماشى مع روح العصر، حيث أن "رواد الشعر الجزائريين كانوا بالمرصاد في وجه الاستعمار، بقصائدهم الحماسية التي تمتاز بأسلوب حر"[2] فقالب الشعر الحر يعكس مطالب الشعراء وتطلعاتهم إلى الحرية، كما أنه في انطلاقته الأولى كان" عبارة عن الأرض الخصبة التي رعت وبلورت الحركة الشعرية بعد الاستقلال، إذا شهدت نموا وتطورا، وما القصائد الأولى الحرة إلا براعم يانعات نشأت في زمن الشتات، وجابهت بعباراتها الحماسية المستعمر الفرنسي[3].

فنلاحظ أن الشعراء حاولوا بشتى الطرق الحفاظ على الهوية الجزائرية، وعدم تدنيس أرضها المقدسة بإخراج أبيات شعرية تتخللها عبارات حماسية رافضة للمستعمر، ورغم هذا كله، استطاع الشعراء وضع بصمة في هذا اللون الشعري ليلحقوا العجلة الأدبية، والحركة الجديدة في الشعر الحر قد تزعمها العديد من الشعراء الذين يرفضون التقيد بالقديم والسعي إلى الابتكار، والخلق الجديد. لكن الشعر الحر ظل محافظا على القافية، لم يخرج عن أصول الشعر العربي القديم فهو موزون ويجري على موازين الشعر العربي "فالشعر الحر له بحور ذات تفعيلات وقافية، وما يميزه عن قديم الشعر هو الحرية في توظيف التفعيلات"[4]

---

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، دار الرائد، ط5، الجزائر، 2007، ص 25.

[2] ليندا كدير، الشعر الحر في الجزائر، رؤية تاريخية بنيوية، مجلة سارب، الجزائر، 29يوليو، 2013، ص1.

[3] المصدر نفسه، ص1.

[4] مصطفى الكسواني، زهدي محمد عيد، حسين حسن قطناني، في تذوق النص الأدبي، دار الصفاء، ط1، عمان، الأردن، 2010، ص 65.

فالقصيدة العربية واكبت تغيرات وتحولات العصر ومزجت من حيز التجديد، إلا أنها مزجت الجمالية المتوارثة مع الأصول الجمالية المستحدثة، ونوعت في التفعيلات.

إن التجديد في الشعر ظاهرة طبيعية تتطور في كل زمان ومكان، وقد عرف الشاعر عدة تطورات في تاريخه الطويل ومظاهر تجديدية، وتعود أسباب هذا التجديد إلى أن حركة الشعر الحر ارتبطت بالتغيير الثقافي الهائل الذي سيطر على الحياة الأدبية العربية والتأثر بالشعر الغربي، كما أن يتيح المشاعر التجرد من رقابة الوزن مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن"[1]، إدراك الشاعر المعاصر أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشعر الجديد، ومن هنا ظهرت محاولات جادة عرفت الشعر الحر، فالقفزة الاجتماعية والسياسية والجمالية، أدت بالشاعر إلى التغيير في القصيدة، وجعلها مستجدة إلا أنه لم يلغ" الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليها حتى يحقق الشاعر نفسه ذبذبات لمشاعره التي كان الإطار القديم يقف أمام تحقيقها، وهذه التغيرات التي طرأت على الشكل وموسيقاه، إنما هي نتيجة المتغيرات حضارية طرأت على المجتمع"[2].

إن هذا التغيير لم يكن نتيجة عجز الشعراء، وإنما كان دافعه الحقيقي في رأي عز الدين اسماعيل" جعل التشكيل الموسيقي في محله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاق فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر وأحاسيس المشتتة"[3].

وكان التجديد كذلك من ناحية الإيقاع يساعدهم على تنسيق وتنظيم مشاعرهم وأحاسيسهم المكبوتة فالشكل التقليدي للإيقاع يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع، وتكتيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب وتغلبه في إبداعه وشخصيته.

---

[1] محمد عباس، محمد عرابي، التحولات في بناء القصيدة العربية المعاصرة: مجلة الابتسامة 8 جوان، 2010، ص 1.

[2] فريد سويزف، التجديد في القصيدة العربية، مظاهر التجديد في القصيدة العربية: قراءة في الشعر المعاصر، الناشر عدلي الهواري، مجلة ثقافية فصلية رقمية، عود الند، العدد 93، الجزائر، 2014، ص1

[3] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (م، س)، ص 63.

فالإيقاع التقليدي نجد الشاعر أثناء إبداعه يبحث في باطنه عن الإيقاع الذي يناسب القصيدة، وهذا ما ساهم في ظهور القصيدة الجديدة، وأعطى الحرية في التعبير عن حاله أو ما يدور في مجتمعه، كما أن الحركة الإيقاعية تؤثر في القارئ وتجذب انتباهه إلى محاولة فهم السطور الشعرية.

ثانيا: مستويات قراءة الشعر

1 ـ الإلقاء

أ -من حيث اللغة

قال الجوهري في "الصّحاح " ... وألقيت، أي طرحته تقول: ألقه من يدك وألق به من يدك وألقيت إليه المودة وبالمودة، وألقيت عليه ألقيته، كقولك: ألقيت عليه أحجيته، كل ذلك يقال .... وتلقّاه، أي استقبله، وقوله تعالى:" إذ تلقونه بألسنتكم"[1]: أي يأخذه بعض عن بعض"[2]

وجاء في "المعجم الوسيط .... ويقال: ألقيت إليه المودة وفي الترتيل تلقون إليهم بالمودة"[3] وألقى الله الشيء في القلوب قذفه، ... وألقى عليه القول: أملاه، وهو التعليم ويقال: ألقى إليه القول بالقول، أبلغه إياه، وألقى عليه بالا: اكثرت به واستمع له، وألقى فلان السمع، وإلى فلان السمع، استمع وأصغى، وألقى إليه خبرا: اصطنعه عنده ألقى إليه السلام: حياة به"[4].

وانطلاقا من التحديد اللغوي نكتشف أن الإلقاء في أصله المعجمي يدل على الطرح والقذف يدل بذلك على إلقاء أو طرح شيء محسوس، كما ينم عن إلقاء الشيء المعنوي كالمودة مثلا معنى الإلقاء هو التلقين، فيتلي الكلام ومقرئه يلقنه للأخذ عنه.

يضاف إلى ذلك فعل ألقى المتعدي بحرف الجر "إلى المؤشر على إلقاء الأسماع والتيقظ عند الاستماع ليؤثر ذلك أن مادة "لقى" في العربية تؤشر على معان ثلاثة أحدهما يشير بأن الفعل صادر ملق، والثاني يحيل على متلق لماذا الفعل، والآخر يدل على الشيء الملقى.

---

[1] القرآن الكريم، سورة النور، الآية 15

[2] أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، دار الحديث، د. ط، القاهرة، 2009 (مادة لقى)، ص 1042.

[3] القرآن الكريم، سورة الممتحنة، الآية 01.

[4] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، جمهورية مصر العربية، 2008، مادة لقيته، 836.

بهذا يمكننا التحديد اللغوي مبدئيا – من إدراك البعد التداولي الإبلاغي لمفردة الإلقاء: مرسل ومرسل إليه ورسالة.

أما الشعر – المضايف للإلقاء – في الأصل اللغوي، فهذه بعض دلالاته:

يقول الزمخشري في الأساس: " ... وما [أي الذي] شعرت به: ما فطنت له، ما علمته" "وما يشعركم"[1] "وما يدريكم، وهو ذكي المشاعر وهي الحواس..."[2]

قال في العين: ...شعرته، اي عقلته وفهمته والشعر: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها ويسمى شعرا لان الشاعر يفطن لما لا يفطن له غيره من المعاني"[3].

- من حيث الاصطلاح:

وبعد طرق دلالات "الإلقاء" و"الشعر" اللغوية نعوج على تعريف الشعر، تعريفا يخدم موضوع "إلقاء الشعر" دون الإغراق في التفاصيل الدقيقة.

قال أسامة بن منقذ: .... الشعر قول موزون دال على معنى ... والمعنى للشعر بمنزلة المادة، والشعر فيه بمنزلة الصورة، وأربعة أشياء لفظ ومعنى موزون، وقافية، وتهذيب أن يكون اللفظ سمعا سهل المخارج حلوا عذبا، وتهذيب الوزن أن يكون حسنا تقلبه النفس والغريزة، غير منكسر، وتهذيب القافية أن تكون سلسلة المخرج مألوفة، فإن القوافي حوافر الشعر"[4].

وإذا انطلقنا من هذا الكلام أمكننا القول، إن الشعر – التقليدي بالأساس يقوم على أركان أربعة، لفظ وعاء للمعنى، ثم وزن ترد عليه الأبيات، من أوزان الشعر العربية المعروفة، ثم قافية تقفو أواخر الأبيات، فلزم من معرفة ذلك، أخذ هذه الأشياء بعين الاعتبار حالة إلقاء هذا النوع من الشعر.

وفي العصر الحديث، عرف الشعر ألوانا جديدة من الأشكال الشعرية، منها الشعر المطلق أو المرسل الذي يتحرر من القافية الواحدة، ويحتفظ بالإيقاع، وكذلك الشعر الحر وهو

---

[1] القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية 109.

[2] أبي القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1991م، مادة شعر، ص 510.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، بيروت، لبنان، 2003م، مادة شعر، ص 337.

[4] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، طبع بشركة المكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1920، ص 289.

الشعر الذي يلتزم وحدة التفعيلة دون البحر أي وحدة الإيقاع، ويسمّى شعر التفعيلة، وأما اللون الذي لا يلتزم بوزن أو قافية فقد عرف بالشعر المنثور أو بقصيدة النثر.

كما يحتفي الشعر الحديث-في مختلف تلويناته – بالرموز والأسطورة، والشعراء الذين جاؤوا بعد المذهب الكلاسيكي يرون أن القصيدة والعبارة والصورة الأفعال والإيقاع فرنين الكلام وحده لا ينتج شعرا.

وهناك تعريفات كثيرة منثورة في بطون الكتب تهدف إلى الغاية نفسها، منها أن فن الإلقاء هو " فن تجميل الكلام"، ويقول آخر: إنه فن التعبير عما يختلج في نفس الإنسان باللسان والحركة والإشارة مجتمعة في وقت واحد ابتغاء الإفهام والتأثير لأن نهاية النهايات في فن الإلقاء هو التأثير على السامعين"[1].

فالإلقاء في نهاية المطاف: هو نقل الأفكار إلى السامعين أو المشاهدين بطريقة المشافهة هدفه إيصال هذه الأفكار والتفاعل معها، يحتاج هذا منا إلى توافر مهارات معينة حتى يتحقق الهدف المطلوب من الإلقاء.

إن الإلقاء هو نقل الأفكار، وأن الشعر وعاء للأحاسيس وعبارة في حالة شعورية، وأن الشاعر يفطن إلى ما يفطن إليه غيره، خلصنا إذ ذاك إلى أن "الإلقاء الشعري" هو نقل للتجربة الشعورية، المعبر عنها بصورة موحية –إلى السامعين، وذلك يتمثل في المعاني واسترجاعها مرة أخرى، مشحونة بالعواطف والأحاسيس.

بالاعتماد الإلقاء على هذه أمور وهي:

- جمع الإلقاء بين النطق باللسان، والتعبير بالحركة.

- اعتماد الإلقاء على ضبط الحروف وصفاتها وتكييف الصوت حسب مقامات....

- التأثير في الملتقى اعتماد على حركة الجسم.

تختلف أساليب الإلقاء تبعا لنوع الموضوع الملقى، فإلقاء الشعر يختلف في إلقاء النثر، إذ يتطلب إلقاء الشعر إحساسا بما في الشعر من موسيقى تنبع من الوزن والقافية، فالوزن قيمة كبرى في الشعر حتى عدّ أهم فارق بينه وبين النثر، كما أن لجرس الألفاظ وانسجامها في توالي المقطع أثرا كبيرا في النفوس.

[1] بدري حسون فريد، كتاب فن الإلقاء (تربية الصوت)، الديوان للطباعة والنشر، تاريخ النشر 2006، ص 08.

وعلى من يلقي الشعر أن ينذكر أن الشعر بما فيه من خصائص بأوزانه وقوافيه، وبما يتخير في ألفاظا يكون أقدر على إثارة المشاعر، وذلك بوضعها في قوالب خاصة تميزها عن التراكيب المختلفة وإلقاء الشعر بطبيعته يتاح إلى ملق متمرس، ولابد له من أن يفهم متى القصيدة كاملا ويحيط برويتها وبحرها وكلماتها ومفرداتها ومعانيها، بمعنى أن الملقي يجب أن يكون ملما بفهم القصيدة والمناسبة التي ألقيت فيها، فإلقاء قصيدة حماسية تختلف عن قصيدة غزلية وإلقاء قصيدة في الرثاء تختلف في إلقاء القصيدة في الحكمة.

والشعر يختلف في إلقائه بحسب ما تمثله مناسبة القصيدة، وحسب ما تحمله من العبارات والجمل الأخيلة والصور البديعية التي تضفى على القصيدة ثوبا من الجمال وفي نفس الوقت أن تمتلك القدرة على إرساء انفعالات العاطفية من خلال النص الشعري وذلك لتوصيل الفكرة غير منقوصة، ويكون ذلك عادة أمام حشد من المتلقين يسمعونها ويتذوقونها من خلال إلقائك وانفعالاتك فتبقى راسخة في نفوسهم وعقولهم.

وتختلف النغمة الموسيقية في الإنشاء وفقا لاختلاف المعنى، فالاستفهام نغمة تختلف عن نغمة التعجب.

فالإلقاء الشعر لا يراعي فيه المعنى فقط بل ينبغي أن تكيف النغمة وفقا لطبيعة المعنى في البيت الواحد أو في مجموعة الأبيات، وينبغي أن ينوع الصعود النغمة وهبوطها حتى ينتهي المعنى وقد هبط الصوت إشعارا بانتهاء المعنى، وقد تنقسم القصائد إلى مقاطع كل مقطع يشمل على مجموعة من الأبيات يمكن أن تشتمل كل منها بمعنى، وقد يكون المقطع من بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو أكثر، وينشد الملقى المقطع وفق النغمة التي تؤدى المعنى حتى نهاية المقطع ويتوقف عن الإلقاء قليلا ليوحي للسامع أن المعنى قد انتهى، فتستريح أذنه لتنتبه إلى المعنى الثاني للمقطع الذي يليه[1].

ومعناه قد يحتاج المعنى الواحد في المقطع إلى التنوع في النغم والهبوط والصعود بالصوت وفقا للمعنى المراد، كما أن الشعر ينقسم إلى شعر قصصي وشعر تمثيلي، وشعر غنائي وشعر تعليمي...

---

[1] عبد الفتاح مقلد، مقال موسوم بـ: فن الإلقاء، ينظر الموقع https://arabic-keyboard.info/books/ar/read-book/%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%A1#par-297 تاريخ الزيارة 02 جوان 2024.

وفي كل هذه الأقسام يجب أن تكون هناك ملاءمة به بين الفكرة والتعبير عنها فإلقاء كل قسم من هذه الأقسام يتميز بما يناسبه من الأداء الذي يتمشى مع الفكرة وما يراد منها.

يظل الإلقاء يعتمد على النبرات الصوتية المؤدية للعبارات أو المعاني كما يجب أن تؤدى وتظهر تفاعل النفسي ومع الفكرة هو الذي يؤدي كما ينبغي، أما الحركات الأخرى الفيزيولوجية التي ترافقه هي كلما تعتبر عوامل مساعدة على إظهار الفكرة وتوضيحها وإبلاغها وإيصالها إلى النفسية المتلقي وإقناع بها والتأثير عليه فيتأثر بها ويتأثر بجمالياتها بعد أن يفحصها.

حيث تعبر هذه الحركات من الأمور التي يجب أخذها بعين الاعتبار حيث يجب على الشاعر مراعاة جسمه أثناء الإلقاء، ومن الأعضاء المهمة التي يجب الانتباه لها العينان واليدان وطريقة الوقوف، حركات الوجه، فهذا له أثر على المتلقي.

هذه حركات هي عبارة عن عوامل مساعدة أما أصل فتظل النبرات الصوتية الأساسية حيث نجد أحيانا إبطال في النبر وأحيانا إقصار، أحيانا تكرار، أحيانا تركيز على حرف معين ذلك تعبير عما يريد إبلاغ عنه ذلك معناه " حين تلقي الشعر تزيد عن الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك يطول زمن النطق بالبيت من الشعر فالمرء عادة يستغرق في إنشاء بيت من البحر الطويل ما يقرب عن عشر ثوان، في حين أنه إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه وطول المقطع المنثور عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرق مد ففي قول المتنبي

باد هواك صبرت أم لم تصبرا *** وبكاك إن لم يجر دمعُكَ أو جرى

نلاحظ أننا عند إنشاء هذا البيت، نطيل ألف المد في كلمات باد، وهواك، بكاك وهي في كلمة من هذه الكلمات موضع النبر (النبر في الشعر)[1]

والإحساس بالصنعة الشعرية تعين على الإلقاء الجيد والأداء الواعي لطبيعة هذا الفن وما فيه من صناعة ينبغي إظهارها، وتشمل الصنعة الشعرية الوزن والقافية، والأسلوب الشعري "الوزن في الشعر العربي هو ما يسمى بالبحور، ونظام المقاطع وتتابعها وترتيبها هو ما يسمى

[1] المصدر نفسه

بالتفاعيل، وللوزن علاقة كبيرة بالموضوع ثمن الموضوعات ما يناسبه البحر الطويل ، ومنها ما يناسبه البحر الخفيف وهكذا"[1].

أما القافية فعامل له أثر في الشعر فهي تزيد في موسيقاه ولذلك تزيد النغمة فيه إن الشاعر يخاطب مباشرة المشاعر التي في نفوسنا، وإن استمتاعنا الحقيقي بالشعر يتوقف على حدة إدراكنا الخيالي واستجابتنا العاطفة الشعرية، وإدراكنا لما فيه من صنعة.

2. القراءة:

القراءة هي ذلك الفن اللغوي الذي يعتبر معينا غزير العطاء، سابغ المدد، ومنه تستمد عناصرها بقية الفنون الأخرى، إنها المورد الذي ينهل منه الإنسان ثروة اللغوية، والمنهل الذي يرتشف منه رحيق المعرفة أنها مصدر الثقافة، وكنز العلوم وبقدر ما في ينابيعها من عذوبة وسلامة، ودقة وصفاء ورونق وبهاء، وبلاغة وفصاحة بقدر ما تعطي للكلام والكتابة بل والاستمتاع أيضا إذا كانت القراءة الجهرية إن تحدّث والكتابة والاستماع إذا لم ترتبط روافدها بمعيّن القراءة إذا لم تلتق مجاريها مع غدير القراءة.

لقد أجمع المعجميون العرب على أن تركيب [قرأ] يعني في أصل الاشتقاق، الجمع والإضمار، والقراءة أحد المصادر الثلاثة لفعل (قرأ) القرء والقراءة والقرآن وسمي قرآنا لأنه جمع القصص والأمر والنهي، والوعد والوعيد، والآيات والسور بعضها إلى بعض، والقراءة في التقليد الأدبي المعاصر مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية، وهي تمارس على كل ما هو إبداع وتتمخض عن كل ما هو جميل[2].

"ويندرج مفهوم القراءة إلى نفسي به الكتابة نفسها، لأنني حين أكتب فإنما أن في الحقيقة أقرأ ما في نفسي، فكأن القراءة أم الكتابة، أو كأن القراءة مقدمة والكتابة نتيجة لها"[3]، معناه القراءة والكتابة وجهان لعملة واحدة، فنحن لا نستطيع القراءة إلا إذا تعلمنا الكتابة ولا نستطيع كتابة شيء إلا غذا أتقنا القراءة هذه الأخيرة مولد الأول للأفكار والتخيلات يتم تحطيمها بالبحث والادلة والتنقيب... الشواهد لتصاغ بعد ذلك على شكل جمل وكلمات عن صفحات، القراءة إحساس والكتابة شعور.

---

[1] المصدر نفسه

[2] ابراهيم عبد النور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة فقراءة في كتاب نظرية القراءة، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهاجها، العدد 2010، جامعة بسكرة، ص 50.

[3] المصدر نفسه، ص 50.

تعد القراءة من أهم أدوات اكتشاف الذات، ومعرفة الآخر، إذ تعمل على إزالة الحواجز الزمانية والحدود والمكانية، فالقراءة تمنح القارئ القدرة على التنقل بين الماضي والحاضر وتحفزه على التطلع نحو المستقبل وآماله، أو القراءة في اكتساب اللغة حيث يمكن وصف القراءة بمهارة لغوية تستند فلسفتها إلى بنية معرفية وأخرى نفسية.

تعتبر اللغة القلب النابض لكل أمة، فبقاؤها مرهون ببقاء لغتها، وزوالها إنها بزوال لغتها، وإذا عدنا قليلا إلى الوراء وأمعنا النظر في تاريخ الأمم التي عاشت تحت نير الاستعمار إلا ونجد أن أول من يحاول الاستعمار طمسه هو اللغة واستبدالها بلغته، ويقينا منه أنه بالقضاء عليها يتم القضاء على كل مقوماتها الشخصية، فاللغة كائن يتربى وينشأ ويترعرع وهي ظاهرة كبرى في حياة الإنسان تعكس مسار وتطور التاريخ الإنساني.

وحديثا في هذا المقام يتعلق باللغة وعلاقتها بالأدب الذي يعد تعبيرا عن الحياة لا غنى له عنها خاصة ما تعلق بالشعر، إذ تعد أداته ووسيلة إبرازه، فيها لا غير بغيرهما يتم نقل التجربة الإنسانية وتوصيلها وإذا صح لنا القول بأن هناك لغة هدفها تبلغ غاية ومعنى واضحا للمتلقي، لغة شعرية تعد غاية في حد ذاتها تتفاعل فيها الكلمات نحويا وصوتيا وإيقاعيا مكونة اتساق وانسجاما يفيضان إلى نص ذي مناخ معتدل تستقر تحت أشعته نفس القارئ، إنها الانزياح الذي يفاجئ متلقي اللغة بما لم ينتظره أو يتوقعه أو يألفه من الصور والتخيلات، والارتقاء بالمعاني من عالمها المحدود إلى عالم روحي إيحائي، ولأن الشاعر الموهوب حق يتميز عن سائر الناس بمقدرته على توليد أكثر من معنى للفظة واحدة وبموهبته تصبح أرض اللغة أمامه حقلا يفيض يتدفق تنبت أشجاره بما تلذذ الأفواه بمذاقه.

وكلامنا عن اللغة والشعر في موضوعنا هذا يتعلق بفترة بداية الخمسينات، حيث بقيت التسمية شعرا ولكن خصوصياته النفسية المبنية على أساسه أصابها تغيير، ونخص بالذكر هنا اللغة التي يطول الحديث عنها إلى لكلمة، وإذا تحدثنا عن الكلمة فإنما الحديث يطال إلى السياق" .... دور الكلمة في الشعر، أو الكلمة الشعرية، فالكلمة ليست مجرد صوت له دلالة، وإنما هي الوجود وحضوره له كيان وجسم"[1].

والكلمة خارج حدود القصيدة، إنما تحافظ على انتمائها المعجمي المعروف، وإذا سبقت من لدن الشاعر ودخلت مجال القصيدة والقصد، تحولت إلى لغة جديدة قادرة على التعبير عن

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (م، س)، ص181.

متطلبات العصر، مستجيبة لمقتضيات الحياة الجديدة وما عرف عنها في تداخل الحضارات، وعن وصول الإنسان المعاصر ذروة الصراع في هذه الحياة لم تعد اللغة في تصور الشاعر المعاصر وسيلة " ترجمة " الوجود أو للتجربة، ولم يعد الشعر كما كان التصور من قبل – ترجماتنا – للمشاعر والأفكار أو كما كان يقال في تعميم ترجمانا للحياة- وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة"[1].

لقد وجد الشاعر المعاصر نفسه ملزما بتغيير اللغة وإعطائها دلالات جديدة، بحيث تكون في الإيحاء، وهذا ما تفطن إليه عندما حدد طبيعة الشعر وعرف وظيفته الأساسية المتمثلة في نقل رؤياه وتجاربه، والتي تغيرت تاريخيا فأدت إلى أزمة روحية وصعوبة في كشف النفس الإنسانية في عالم لا يمكن وصفه وصفا فلسفيا بلغة تصويرية " أن لغة الشاعر الخاصة لن تكون بهذه المثابة وسيلة تواصل ناجحة بينه وبين ملتقى شعره، والمطلوب أو المفروض في أي تعبير فني أن تكون أداة توصيل من المبدع إلى المتلقي ومن جهة أخرى لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية، فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة ومكثفة[2]

إن الحديث عن خصائص وسمات في الشعر المعاصر يدفع بنا حتما لنعود قليلا إلى الوراء إذ لا يمكننا أن نلمس سمات القراءة الجديدة ما لم تعرف سمات الحياة الشعرية القديمة والتي اعتمدت عبر زمن طويل على الوصف والإيضاح والمنطق والتقرير وصرامة قواعدها النحوية والصرفية، فالشاعر العباسي أو الأموي مثلا إذا كان في موقف حماسة أو إشارة انتقى من اللفظ ما كانت حروفه نغمة قوية الصدى، وإن أراد أن يخفف من شدة الخطوب والنوائب التي أصابته وقع اختياره على ألفاظ حروف رفيقة حسب الحالة النفسية له.

أما في ما يخص الشعر المحاضر فقد تغير معجمه الشعري إلى معجم فاق منطق الانتقاء وخرج من المألوف طلقة تعبيرية مصفاة ومكثفة، وأصبحت الكلمة داخل السياق الشعري تؤدي طلقة تعبيرية مصفاة ومكثفة" طلقة تعبيرية مصفاة ومكثفة "معنى غير الذي عهدته، يلفها طابع الرمز الإيحائي تبعا للتجربة التي لفها التوتر والتناقض والتي تستدعي لغة جديدة تعكس شدة الانفعال والرؤيا، لغة تخلق وتشير وتغوص في أعماق اللاوعي وهو ما يراه أدونيس في كتابه زمن الشعر: أن في اللغة في الشعر: أن اللغة في الشعر العربي التقليدي هي لغة وصف

[1] المصدر نفسه، ص180.

[2] المصدر نفسه، ص179.

وتعبير أما في الشعر الجديد لغة التساؤل والتغيير، ذلك أن الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة ... أن للكلمة معنى مباشرا، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر ما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد"[1]

- أن يصبح المعجم اللغوي القديم أن يصبح مجرد تراث والبحث عن لغة كما من ماض لغتها إلا الحروف أما المعاني فتبدأ من الآن والرأي بنفسه، والموقف عينه نجد عند الناقد الفرنسي رولاند بارت إذ يقول، إن الفرق بين الشعر الكلاسيكي والحديث أن الشعر الكلاسيكي يبدأ بالفكرة الجاهزة ثم يحاول أن يعبر عنها أو يترجمها، وأن الشعر الحديث على النقيض من ذلك إنما تكون العلاقات فيه امتداد للفظة حتى لكأن اللفظة عمل ليس له ماض مباشر[2].

فالفكرة في اللغة التقليدية كون سابقة وجاهزة وتعرض على فتقوم هذه الأخيرة بترجمتها، أما في اللغة المعاصرة فتجد الكلمة مع ما جاورها مع الكلمات وتنطلق في تدفق انفعالي وفكري، وتتكون من خلاله الفكرة، هذه هي قضية تجديد اللغة في الشعر المعاصر والتي سوف نحيطها بدراسة معمقة، قضية كانت نتيجة تجديد في الحياة، تجديد مشابه تعقد وتطور علمي هائل وغلبة المادة على الروح أدى هو الآخر بدوره إلى تجديد آخر على مستوى تجارب الشعراء المعاصرين وأن هذه التجربة: ليست إلا لغة تجديد... ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية"[3].

قراءة الشعر العربي المعاصر لم تعد مقصرة على ما هو لغوي كما جرت عليه العادة قديما بل على المشاعر والأحاسيس والأفكار والإيقاعات مكونة مضمونا شعريا وبناء لغويا لا تؤدي القصيدة غرضها ولا يكتمل بناؤها إلا بها، واللغة ما التقليدية لغة هادئة حاول الشاعر المعاصر تفجيرها وبعثها من جديد وجعل كلماتها تتعانق وتقضي إلى علاقات عديدة من شأنها أن تساهم في إيجاد اللفظ وتحويله من دال إلى مدلول بل إلى مدلولات، وأن تبعث في نفس

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، ط5، بيروت، 1959، ص 17

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د. ط، الكويت، 1998، ص 11.

[3] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (م، س)، ص 174.

القارئ مالم يكن ينتظره من لذة ومتعة، "إن القراءة هي إنطاق الذات بما هو خبيء في غياب المجهول تترجم ما في الخاطر الجياش وتكشف من العواطف والأحاسيس، إنها إعادة انتاج المقروء بشكل ينهض به هيكلا مستقلا يجذب القارئ والعقل المنفتح على عالم الدلالات الواسع"[1].

إن القارئ إذن إزاء نمط من الكتابة جديد، يصول النص إلى عالم من الإشارات العائمة التي ترسي جمالية القول لابد جمالية القول ولابد والحال كذلك من استحداث مستوى قرائي منفتح بزواج بين الانفعال والعقل، ويربط بين الإبداع والقراءة.

قراءة النص الشعري لا يعني تقديم بديل نثري فللشعر منطق خاص يتجاوز منطق الواقع، ولا يخضع لإلزاماته المرجعية، وعلى ذلك فإن القراءة التي لا تثمن ما في الشعر من طاقات الأخيلة والرموز والرؤى الشاملة، وتكتفي بالشروح الجزئية الإرجاعية تظل عاجزة من استكناه أسرار النص الشعري، وكذلك حال القراءة التي يختطها القارئ في منأى عن النص، لهذا ينبغي أن القراءة "أن تتخذ العلاقات اللغوية والرموز وأساليب التصوير والإيقاع الخاص سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشعري للشعر، ولا نبدأ بفكرة مجردة في الدماغ تحاول البحث عنها[2].

إذن فما الجديد في قراءة الشعر المعاصر؟

إنه شعر لا يهمه تكسير نمطية اللغة بل يهم تجديد أدواتها وطاقاتها التعبيرية والارتقاء بها إلى ذروة الفن الجميل من خلال القدرة على نقل الانفعالات إلى عقل القارئ وتمكينه من تذوق شيء جديد، إنه هدم نسبي للغة ثم إعادة بنائها وخلقها وجعل دورها الأول هو الشعرية والإيحائية والتصويرية.

فالكلمة داخل السياق تتجاوز المعنى الضيق الذي ألفته إلى أكثر من معنى، والقصيدة تتعدد قراءتها وتحاط بتأويلات ودلالات عديدة تعطي للنص الشعري لذة وتجعل منه مغادرة يتوق القارئ إلى دخولها وكشف ما بداخلها، والكلمات المكونة للقصيدة أصبح أغلبها مجازي ليس بالمفهوم القديم القائم على مجرد تشبيه سواد العين بسواد الظلام أو إعطاء الشيب

[1] ابراهيم عبد النور، جهود عبد المالك مرتاض في تنظير القراءة، (م، س)، ص 51

[2] عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث، بين الكتابة والقراءة، رسالة ماجيستير، إشراف عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006-2007، ص 94.

وسط الشعر صفة النجوم وسط الظلام، فهذا الأمر إنما هو تشبيه مادي لا ينتج إلا صفة واحدة لا تهتز وتر المشاعر، بل تتوقف عند حدود الذهن والمنطق.

ترى الدكتورة رجاء عبيد في كتابها " لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث" أنه تبعا لظروف متعددة تحولت لغة تعبير الشعر من وصف العالم المادي الخارجي إلى وصف دائم الشعور الداخلي وإلى التعبير عن شجنه النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على التشابهات والتماثلات، وقد أدى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشعري التقليدي الذي لم يعد باستطاعته الاستجابة لتعدي التشابكات الحياتية المعاصرة ومن ثم انبثاق تشكيلات تعبيرية متوالية مع التغيرات الحادة[1].

أدرك الشعراء المعاصرون من كون لغتهم الشعرية نسق من الكلمات معبر ومرتب يتعد بأنماط التفكير المختلفة في الوجود وأساليب توصيل المعاني، والشاعر المعاصر من منطلق تنبيه لهذا التجديد اللغوي، لم يعد يحس بالكلمة ومن ثم اتحدت اللغة والوجود في منظوره[2] - فركز على الروح اللغة ونفخ فيها من روحه ليبني بها جسدا غير جسدها الظاهر للعيان فالكلمات المكون الجسدي للغة بمعانيها الظاهرة للعيان يأخذها الشاعر المعاصر لينفخ من فكره في روحها ويشيد بناء جديدا تتعدد شرفاته لتطل على كل جهات الوجود وإن استعصى عليه تقريب البعيد استعان بمنظار الدلالات الجديدة والرؤيا التصورية الناتجة عن إيحاء النفس وما يخبره به ذهنه فاللغة وعاء العناصر الحية التي تشكل التجربة ولست مجرد عنصر تحمله مسؤولية توصيل التجربة الشعرية إنها كونا ممتلئا بالإيضاح والصور والظلال والاصوات والفراغ والامتلاء والمساحة والتكثيف، ذلك أن لغة الشعر ليست مجرد توظيف المفردة في نسق من الجمل الصحيحة ولكنها كائن يتلبس التجربة فيشف ويعتم يمتلئ، ويفرغ يتوتر وينبسط، تظل اللغة الشعرية لغة اختراق لا لغة اتساق بمعنى أن تعادي المألوف وتنبثق من المخالفة لأنها تأخذ شكل الموهبة التي تستخدمها[3].

مهمة القراءة في الشعر المعاصر، هو الكشف عن الوجود في تجلياته ومسافاته، وتمكين القارئ من ولوج النص والوجود، بشيء في الإفصاح مرة وبالتغطية مرة أخرى بإبعاده مرة

[1] محمد ابراهيم أبو سنة، تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، مصر، 1989م، ص 102

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوي، (م، س)، ص 180

[3] محمد ابراهيم أبو سنة، تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، (م، س)، ص 51

وتقريبه مرة أخرى، لا لشيء إلا الإثارة خيال القارئ وإيقاظ عواطفه ومن ثم تحقيق عنصر الاندهاش والتلذذ بالكلمة والوصول إلى جمالها ومضامينها الجديدة قراءة لا تتجاوز النص المكتوب وتختصر المسافات بين الكلمات، بحسب ما يتصوره القارئ ذهنيا وما تثيره عواطفه للصور أن المكونات الأساسية التي تشكل القصيدة العربية لا غنى عنها في الشعر لا قديما ولا حديثا ولا تتحقق بلاغة الكلام إلا بها، وقبل أن نستعرض سماتها وتشكلاتها في الشعر العربي المعاصر لابد أن نشيد إليها قديما حتى نلمس هذا التغيير والتجريد الذي طرأ عليها فمفهومها القديم قصرها على نوع واحد هو البيانة بحيث تكون الشرح والتوضيح والزخرفة، في إشارة التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بأنواعه، فهذه العناصر في الشعر التقليدي بمجرد أن يصل الشاعر إلى نقطة تتطلب الشرح والتدعيم والتزيين، فإنه يلجأ إليها رغبة منه في أن يكون شعره واضحا، وأن يكون المتلقي راضيا وفي هذه الحالة تعد الصورة تابعة، قد لا توجد تماما مع أن أهميتها عرفت منذ أن عرف تراثنا الشعري القديم بإجماع كل دراسة.

فالاستعارة مثلا كمجاز لغوي عكس الحقيقة يراد بها استخدام اللفظ في غير معناه الأصلي بنوعيها المكنية والتصريحية، لجأ إليها الشاعر القديم لتحقيق غايتين أساسيتين هما التصوير والإقناع فقد تعبر اللغة العادية عن القيام بمهمة تحديد ماهية الانفعالات وإدراكها، فيضطر إلى استعارة اللفظ على وجه المجاز لا الحقيقة، وهذه العملية الاستعارية كون في حالة من ضروريات العقل الذي يرى نفسه ملزما بمساعدة النفس، على كشف الحقيقة وتنظيم التجربة وهذا ما قصده الناقد ميري: "أن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء ويضطر إلى أن يكون إشعاريا"[1].

والصورة جوهر الشعر تتحقق فنيتها ومدى مسامتها في بناء القصيدة عندما تعبر حقا عن شعور الشاعر الذي يختلف عن شعور الآخرين، وقد ظل الاهتمام بها قديما وحديثا رغم تغيير مفاهيم الشعر ونظرياته، فوجودها يظل قائما ما وجد الشاعر لذلك أدركت القصيدة المعاصرة أهميتها وظلت في حاجة إليها، وإن وجدت في شكاها ومفهومها العالم فالكلمات في الشعر المعاصر ليس شرطا أن تكون مجازيا، لذا فقد كون سهلة حقيقة إلا أن رسمها في السياق يدل على خصوصية في الخيال وهذا الأخير أداة الصورة ومصدرها ولا يستطيع الشاعر المعاصر تشكيل عالمه الجديد الذي ارتضاه لنصه إلا به "مفهوم للصورة الشعرية لا

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص 119

يمكن أن يقوم إلا على أساس مكيف من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته..."[1]

إن اكتمال بناء الصورة وقياسها بوظيفتها من حيث هي تعبير مشحون بعاطفة إنسانية يدل على اكتمال الرؤية لدى الشاعر ونجاحه في تفجير اللغة وإكسابه الإيقاع ضربا من التدفق والفيض، وفي مدى إضفائه على التجربة حركة نفسية مكتملة تتآزر وانفعال القارئ.

وأيضا ما تتميز به الصورة في الشعر المعاصر ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها، ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعوري واحد بحيث تصبح الصورة مطابقة للتجربة مملوءة بالابتكار والجدة والتكثيف فيلتمس القارئ فيها صورا جزئية منصهرة في صورة كلية هي بمثابة مركز ثقل النص الشعري ويجد فيها أيضا نتاجا زاخرا لعالم الشاعر النفسي وانفعالاته وخياله، تبدأ من أول سطر شعري بحركة ونمو كأن أمام مشهد في الصور المتحركة المتفاعلة فيما بينها وما بين لغة القصيدة وموسيقاها والمناخ النفسي الذي يسودها إلى أن تكتمل في ذهنه صورة كلية في أجواء المقاطع المشكلة لها، وهنا يمكننا أن نشير إلى اختلاف بسيط بين القصيدة المعاصرة والقصيدة القديمة والتي تصب جميع عناصرها بالتحامها عضويا في صورة واحدة هي بمثابة الغرض الشعري للنص أما الثانية فقد لا تشكل صورة واحد، وإنما مواضيع وأغراض مختلفة فقد يضمن الشاعر القديم قصيدة واحدة عدة أغراض يتغزل مثلا ثم يصف معجبا لينتهي مفتخرا ومشيدا بحسبه وشجاعته.

3. إنشاد الشعر:

النشيد في اللغة: رفع الصوت، وهو أيضا: الشعر المتناشد بين القوم وجمعه: أناشيد واستنشده شعرا: طلب منه إنشاده: فأنشده إياه"[2].

وجاء تعريف الإنشاء لغة في القاموس المحيط، " وأنشد الشعر قرأه، وتناشد وأنشد بعضهم بعضا والنّشدة بالكسرة الصوت والنشيط: رفع الصوت والشعر المتناشد فالأنشودة. ج. أناشيد واستنشد طلب إنشاده"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص 14

[2] علي الجندي، الشعراء وإنشاء الشعر، دار المعارف، بمصر، (د ط)، القاهرة، (دت)، ص 09

[3] الفيروز ابادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن ابراهيم الشافعي، القاموس المحيط، دار الحديث، ط د، القاهرة، ص 1609

وإذا رجعنا إلى جذر كلمة نشيد في اللغة فيرى أدونيس أنها تعني الصوت، ورفع الصوت، والشعر نفسه الذي يتناشده الناس، وقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته والشعر من فم قائل أحسن-حسب الجاحظ[1]-فإنشاء الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله من خلال التعلم والدرجة والميزان.

كان الإنشاد موهبة لها شأنها الخطير في امتلاك أزمّةُ الآذان، وجذب أعنّة الحدق، والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل والحافلة والمقامات المشهودة، ذلك من طبيعة الجماهير العربية أن تطرب أسماعهم قبل قلوبهم في هذا يقول ابن عيّوس في وصف قصائده:

إذا أنشدت كادت لفرط بيانها *** تعيبها القلوب قبل وعي المسامع[2]

فالإنشاد صوت، والصوت سماع، وهذه الثلاثة عناوين لشيء واحد لأن كل منها يؤدي إلى الآخر، ولا يمكن تصور وجود أحدهما دون الآخر.

يذهب أدونيس إلى الربط بين الإنشاد والوزن والإيقاع، واعتبار الإنشاد فن صوت- المتعلق بالمنشد – يقابله فن الإصغاء – المتعلق بالمستمع في قوله:" النشيد جسد مفاصله الوزن والإيقاع والنغم، وعلى أحكامه الغنّي تتوقف استجابة السمع، فالنشيد فن من الصوت، يفترض فنا فتقابله موقف الإصغاء، وقد تم هذا الإحكام بالتوصل شيئا فشيئا إلى ابتكار بنى إيقاعية خاصة[3].

أما إنشاء الشعر ذاته فقد كانت له في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، كان بعض الشعراء مثلا ينشد قائما وكان بعضهم يرفض – كبرياء – أن ينشد إلا جالسا وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله، كالخنساء التي كانت فيما يروى، تهتز وتنظر في أعضائها.

وهذا ما يحقق في الشفوية النقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة في حين بعض الشعراء يلبس حين ينشد شعره ثيابا جميلة مختلفة عن ثيابه العادية،

[1] أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرّية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985، ص 7

[2] علي الجندي، الشعراء وإنشاء الشعر، (م، س)، ص 09

[3] المصدر نفسه، ص 10/09

كأن الإنشاد احتفال – عرس أو عيد- وكان بعضهم في العصور اللاحقة، يتزيّا بزيّهم الماضين من شعراء الجاهلية توكيدا على الصلة الحية بين الحاضر والماضي[1].

ويمكننا اعتباره دليلا قاطعا على اهتمام الشعراء بالإنشاد صوتا وكلمة، جسدا وحركة وصفحة فنية احتفالية، شأنه شأن الأعياد والأعراس عندهم.

كذلك هناك علاقة وطيدة بين الشعر والغناء والإنشاد، ومن بين الذين اعتبروا الإنشاد شكلا من أشكال الغناء – أدونيس – الذي يرى أن الموروث العربي حافل بالإشارات المؤكدة لذلك فكثيرا ما شبه الشعراء المنشدون بالطيور المغردة، وشبه شعرهم المنشود بتغاريدها، ويقال: " مقود الشعر الغناء: وفي هذا يقول حسان بن ثابت في بيته المشهور:

تغنى في كل شعر أنت قائله *** إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وفي حديث الشاعر الجواهري عن غنائه بالقصيدة قبل إنشائها ما يثبت صحة منحى حسان في أهمية الغناء في قياس القصيدة وتماسك فكرتها وكلماتها، إذ يقول " لا أقدر أن أقول كُملت قصيدتي إلا ما أغنى بها ... وأعيدها إلى أن يستقيم البيت في ذهني بالغناء[2]

ونحن لا نشك أن للشعر المنشد – شأنه الموسيقى- ألحانا خاصة في إنشاده تختلف باختلاف الأمم والأزمنة والأمكنة، وفيما يتصل شعرنا العربي فإنا الشعراء العرب تميزوا عند إنشاد أشعارهم بألحان خاصة، إذ أن المنشدين من الشعراء يعمدون من إنشاء قصائدهم إلى خرق مقامات الأصوات التقليدية سعيا منهم إلى بناء وضوح بين في الأصوات والمخارج، من ثم الكلمات والتراكيب المعبرة عن دلالاتهم الشعرية المنتجة لتحقيق أكبر أثر في السامعين.

ويضيف محمد مبارك أن كلمة وغناء أو الشعر الغنائي قد اكتسبت دلالات جديدة عبر العصور، وأنّ الشعر العربي كله وصف بأنه شعر الأغاني، ثم ينبهنا إلى فهم حقيقة الشعر الغنائي العربي، فهو ليس الشعر الغنائي الذي عرف أرسطو عن دراسته لأنه ملحق بالموسيقى كما أنه لا يتطابق مع التحديد الذي وضعه كثير من الدارسين حين قرئوا الغنائية في الشعر بالانفعالية التي تصاحب الحياتية النفسية للإنسان[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص 98

[2] ينظر حوار مع الشاعر العربي الراحل محمد الجواهري على اليوتيوب https://www.youtube.com/watch?v=czYJkfWZU2M تاريخ الزيارة (2024/02/11).

[3] المبارك محمد، انتاج النص عند العرب، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص 118

تبدو العلاقة التي تربط الغناء بالشعر، جعلت بعض الأدباء، يرى أنهما متلازمان عند جميع الأمم، وأن الشعر وضع أولا للتغني به وإنشاده للآلهة أو الملوك باليونان والرومان أن يقولوا "غنى شعرا" "نظم" شعرا أو "وضع شعرا" والعرب يقولون "أشد شعرا" أو أنشد الشعر الفلاني أي غناه، وقد نبع منهم جماعة يغنون شعرهم كما فعل الأعشى حتى لقب بصناجة العرب[1].

وما يهمنا في الأمر هو تلك الصلة العضوية التي تجمع بين الشعر والغناء حيث كان العرب في جاهليتهم يزنون الشعر بالغناء أي كما قالوا "إن الغناء ميزان الشعر".

ويذهب ابن رشيق إلى القول بأن الغناء أصل القافية والوزن مؤكدا أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار وأسطع دليل على أن الشعر بالنسبة إلى العرب إنشاد وغناء كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني[2].

ويدرج أدونيس إضافة إلى قول ابن رشيق قولا آخر ابن خلدون " كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر إذ الغناء إنما هو تلحينه ... ويضيف محددا صناعة الغناء بأنها تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة[3].

الأصل في الشعر هو الإنشاد، أي ينشد الشاعر قصيدته أمام الجمهور، وبذلك يستطيع الشاعر من خلال التلوين التعبيري وإتقان مخارج للحروف، وإبراز لغة الجسد وهذه عناصر يستطيع الشاعر أن يؤثر في الجمهور أن الناس يستطيعون التفاعل مع القصيدة وإدراك نوايا الشاعر من خلال تغيراته المختلفة.

لا شك أن الشعر المقروء من المتلقي منعزلا عن الشاعر يفقد بعض الوهج والفهم، على أن هذا الرأي لا ينطبق على كل الشعر فما زلنا نقرأ الشعر الجاهلي وشعر المتنبي بوعي كبير، ومن المعلوم أن هناك بعض الشعراء ليس لديهم موهبة الإلقاء الجيد مع أن القصيدة قد تكون جيدة، وهذا الأمر ينعكس سلبا على استجابة المستمعين"[4].

---

[1] عبادشي فوزية، شعرية الإنشاد عند محمود درويش، رسالة ماجيستير، إشراف د. العربي، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008، 2009، ص 32

[2] أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، (م، س)، ص 8

[3] المصدر نفسه، ص 8

[4] عمر أبو الهجاء، الأصل في الشعر العربي هو الإنشاد، وليس القراءة، - صحيفة الدستور –، 03-06-2012 عمان ينظر: https://admin.addustour.com/articles

فمثلا أحمد شوقي لم يكن يعيد الإلقاء بسبب التلعثم في لسانه، فكان يطلب من حافظ الجهوي الصوت أن ينشد له شعره، ولعل اقتران اسم حافظ، وهو دون شوقي في منزلة شاعر مثل نزار القباني أو محمود درويش يؤثر في الجمهور تأثيرا قويا بسبب جودة الإلقاء حيث يكسب كل منهما القصيدة مرآة جديدة من التأثر والفهم".

الإلقاء والقراءة والإنشاد الشعر يكسب للقصيدة مستوى عال وترفع الذائقة الشعرية للجمهور، هذه عناصر لها تأثير كبير في وصول ما يريده الشاعر إلى جمهوره دون الحاجة إلى تحليل القصيدة وفهم كامل مناخاتها، دليل على ذلك أن علاقة تفاعلية تبادلية.

وبالمختصر القراءة هي تقديم النص الشعري بطرائق تجعل هذا النص يزداد جمالا وتأثير على المتلقي وبعبارة أخرى هو تزيين النص الشعر، فتساوى هذه الأشياء وهدفها الوحيد هو الفرجة[1].

ثالثا: من الإنشاد إلى المسرحة

ظّل مصطلح المسرحة مفهوما اشكاليا يحتاج الى تدقيق وضبط، غير أن المتبع لحركته وسيرورته في الفنون يدرك تلك التأثيرات القريبة منه، القادرة على منحه مفاهيم جديدة متعلقة بمجالات الحياة كالصاحة، ووسائل الاتصال والأغاني وغيرها.

فالمسرحة في الشعر أساسا على تحويل النص الشعري إلى المسرحية، بواسطة استعارت أدوات المسرح واستثمارها في الشعر، وتخضع لمقتضيات المسرحية لكي تكون جاهزة للعرض والجمهور، ولذلك يمكن أن ندخل القصيدة إلى فضاء المسرحية، فضاء الأفعال والأحداث والحوار المتبادل فضاء التقنيات، والسينوغرافيا.

المتأمل للتجربة الشعرية نجد أنها حاورت المسرح وتشاكلت معه منذ أقدم الصور، وقد عرف ذلك التحاور بين المسرح والشعر بأشكال عديدة وأنماط مختلفة وهذا ما يدفع إلى الجزم بأن هناك حاجة الماسة لاستدعاء اللحظة الشعرية في بناء المسرحية في التلقين وطرق توصليه للمتلقي، وهذا معناه أن القصيدة اقتبست أدوات المسرح لكن لم تتجرد من مستويات وأليات قراءة والإنشاد الشعر وهذا الأخير هو أساس الشعر حيث يقدم النص

[1] المصدر نفسه

شعري بأصوات تجعل قارئ يزداد جمالا وتأثيرا مع احتفاظ بأهمية النص أو بتعبير أخر هو نقل القصيدة من حروف

1 - التجريب ومسرحة الشعر:

أ ـ مفهوم التجريب Expérimentation

إن مفهوم التجريب يندرج في خانة المفاهيم النقدية الحديثة، وينطلق من حاجة ماسة إلى التجديد، لأن كلاهما تربطهما علاقة تكامل، فلا يمكننا أن نتخيل وجود للتطور في الأدب بدون التجريب ولا وجود للتجريب دون التجديد والإبداع، فكل محاولة جديدة في الأدب يمكن أن نسميها بتجريب وهذا ناتج عن إفرازات الحداثة في الأدب بشكل عام والشعر خاصة يقول رولان بارت عن الحداثة فإنها تشترك مع التجريب في انفجار طاقات الإبداع وخلق أشكال جديدة غير مألوفة تثير الدهشة والانبهار"[1].

أي أن التجريب فعل إبداعي يقوم على خرق وتجاوز كل ما هو سائد ومألوف محدثا تجربة جمالية تخترق أفق التلقي.

وبما أن مصطلح التجريب واسع وشامل وغامض في تحديد مفاهيمه مازال النقاد والدارسون عاجزين عن تحديد مفهوم دقيق وواضح له.

ومن أجل مقاربة هذا المصطلح وجب علينا الشروع في الحديث عنه من خلال ربطه بدلالاته اللغوية، وبسياقاته الاصطلاحية.

ـ التجريب لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور " (جرّب) الرجل تجربة، اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة ... وجل مجرب: قد بلي ما عنده، ومجرب: قد عرف الأمور وجربها[2]، وتعني دلالة التجريب في هذا التعريف تجربة الأمور واكتشافها أو المحاولة والاختبار.

---

[1] بثينة علي، "التجريب في فنون ما بعد الحداثة، مجلة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 36، ع1، 2020، ص 116، نقلا عن أوزنتال، م ب بودين، تر: بهدير كرم

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرّب)، م1، دار صادر، بيروت، 2005، ص 110.

أما في معجم الوسيط فقد ورد "جربه تجريبا، وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرب: جرى في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب: عرف الأمور وجربها"[1] أي أنه جرب الأمور واكتسب الخبرة منها.

وفي معجم المحيط "جربه تجربة :اختبره، ورجل مجرب كمعظم: بلي ما كان عنده، ومجرب: عرف الأمور، ودراهم مجربة: موزونة"[2] والدلالة اللغوية العربية نبين أن الكلمة تجريب لها نفس الدلالة تقريبا، بالإضافة إلى نقاطها مع ما جاء في المعاجم الغربية كلمة للتجريب: expérience وتعود أصول هذا المصطلح إلى الكلمة اللاتينية Expérimentum وتعني البروفة أو المحاولة"[3] أما في المعجم الفرنسي لاروس Larousse فتحمل معنى الدربة والمران قصد الإفادة"[4] ومعنى هذا أن الدليل المعجمي الفرنسي يكاد يطابق الدلالة اللغوية في المعاجم العربية.

وبناء على ما تم ذكره فيمكننا القول أنّ الدلالة اللغوية للكلمة التجريب سواء في المعاجم العربية والغربية تكاد تكون واحدة، فالتجريب في التعريف اللغوي هو الاختبار من أجل المعرفة والإفادة والتجربة واكتساب الخبرة.

ـ التجريب اصطلاحا:

اختلفت الآراء والدراسات بين النقاد حول لفظة التجريب وإرجاعه وربطه بكلمة التجربة من ناحية الدلالة اللغوية ورأى الكثير من النقاد أن مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب، وهناك من رأى أن التجريب نبض حقيقي للإبداع باحثا عن دائرة التحول الفني في المسيرة الأدبية، فالتجريب هو البحث عن الشكل المحتمل للعمل الفني، فهو لصيق بالتطور والإبداع محدثا خلخلة للمألوف وبذلك تحدث قفزة التحول وفي هذا الصدد يقول صلاح فضل عن التجريب "هو ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة"[5].

---

[1] مجمع اللّغة العربية: معجم الوسيط، (م، س)، ص 114.

[2] الفيروز آبادي: قاموس المحيط، (م، س)، ص 60.

[3] هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي، النظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية لكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج 14، ربيع 1995، ص 36

[4] المصدر نفسه، ص36

[5] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 3.

ومعنى هذا أن صلاح فضل وظف كلمة " يخترق " من أجل تجاوز السائد واختراقه وتحقيق التجريب.

-لقد تجاوز التجريب حدود المختبرات العلمية ليتموضع في ميادين الفكر والأدب والفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويعود الفضل في انتقال التجريب إلى الحقل الأدبي لإميل زولا الذي أطلق مصطلح الرواية التجريبية .le roman expérimental ويوضح هذا بقوله: "غالبا ما كنت أعرض لقضايا غربية وأهمها الشكل وجريمتي أنه كان لدّي فضول أدبي جعلني أجمع اللغة الشعبية الحكائية، وأوظفها في أعمالي، إذ الشكل – هنا – هو الجريمة الكبرى حيث درس اللغة، الطلبة والنحويون والمعجميون وكلهم بينوا أهميتها، وحداثتها"[1].

- شهد النص الشعري العربي منذ القديم محاولات عدة، للخروج من السائد والنمط الفني المتعارف عليه، من نص الصعلكة إلى نص الخمر إلى نص الموشح، إلى نص التفعيلة، وهنا كان الصراع قائما بين أنصار القديم وأنصار الحداثة والتجريب.

ومع مطلع عشرينيات القرن الماضي واكبت الساحة الأدبية في الجزائر تحولات بداية مع الشاعر حمود رمضان، وفي الخمسينيات مع أبي قاسم سعد الله، وأبي قاسم خمار، ومحمد صالح باوية وغيرهم، بفعل تأثيرات شعر التفعيلة حيث عرف المشهد الجزائري تحولات القصيدة المعاصرة من التقليد إلى التجريب، شملت البنية والشكل في فترة الثمانينيات والتسعينيات على المستوى الفكري والثقافي والسياسي، والاقتصادي. "فكان أن اتكأت القصيدة على الأنماط والبنى السردية، واعتمدت على أنماط تجريبية عدة تنوعت بين التجريب في الشكل والمضمون، فكان منها: التجريب على مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتجريب في اللغة"[2] أي أن الشعر الجزائري المعاصر عرف قفزة نوعية على مستوى الشكل والمضمون من العمودي إلى الحر، إلى المزج بينهما، إلى قصيدة النثر والومضة والشِّذرية والهايكو، وأيضا التجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة " التي وجدت نفسها في طريق الانسلاخ عن قيم الجماعة بكل ما تعنيه من مواصفات تعبيرية، وعوالم دلالية لعدد من النواميس التي تشكل الوعي العام للجماعة اللغوية"[3] أي أن القصيدة انتقلت من الإيقاع

[1] نورالدين باكرية، التجريب في الشعر المغاربي، نماذج لشعراء شباب رسالة ماجستير، إشراف شعبان الوناس جامعة تيزي وزو، 2018، ص18

[2] محمود الضبع، غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، القاهرة، 2014، ص 72

[3] مفتاح بخوش، دروس في الشعر المغاربي المعاصر، كلية الآداب واللغات بجامعة يحي فارس المدية، م1، 2022، ص28.

الصوتي إلى الإيقاع البصري واختلطت العلامات اللغوية، وأصبحت هناك تشابك من إيقاع الشعر إلى تحركات الجسد كمسرحة الشعر.

فالتجريب في النص الأدبي تداخلت فيه جميع الفنون "فأصبح هذا التفاعل بين الفنون حافزا على المزيد من الإبداع في الفن وفي نظرية الفن على حد سواء"[1]

- وكان من اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع حيث تمثلت التحولات في جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية بعيدا عن التبعية للآخر مستفيدا من الموروث الشعري السابق "على مستوى استلهام التراث وإعادة تأويله واكتشافه ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة"[2]، أي أن هذا الجيل حاول تأسيس نص شعري جزائري مختلف له خصوصيته الذاتية والوطنية، وهذا لا يعني أن هذه التجربة جاءت من فراغ بل نتيجة تأثر بالمشارقة والاحتكاك بهم حيث أن " التجربة المشرقية وبخاصة من كان يعتمل في لبنان في حركته الأدبية وبهذا التأثر واكبت التطور على الصعيدين الإبداعي والنقدي والفكري الوافد هو الآخر من الغرب"[3].

أي أنهم نهضوا بشعرهم في كافة المستويات متخذين في ذلك نسق إبداعي يتسم بطابع التجريب متأثرين بالغرب عبر وساطة مشرقية.

وبما أن التجريب قرين الإبداع استطاع الشاعر العربي والجزائري خاصة أن يبدع "على مستوى الحكي والخبرة الجسدية، والتجريب على مستوى حكي خبرات الشخصية"[4]. فكان للمبدع خلق أنواع جديدة متحررة من الشكل والمضمون، وأكبر مثال على ذلك قصيدة النثر.

فالتجريب في الغرب كان نتيجة تخمة في الإبداع، أما في الوطن العربي جاء نتيجة الفراغ والخواء فكانت انطلاقته من الصفر ليعلن ميلاد ولادة مسرح قائم بذاته لم يكن موجودا من قبل.

---

[1] المصدر نفسه، ص 26.

[2] محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، (م، س)، ص 137

[3] زهيرة بولفوس، الأشكال الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد 04، فبراير 2014، ص 84

[4] محمود الضبع، غواية التجريب، (م، س)، ص 137

ب. مسرحة الشعر:

وبما أن التجريب قرين الإبداع فإنهما يتشاركان في نقطة واحدة هي الأفق الجديد في عالم الكتابة ومناقضة كل ما هو تقليد والسير نحو التقدم والحياة العصرية فكل تجريب هو انتقال من حالة أدبية أو فنية أو إبداعية ثابتة أو راكدة إلى حركة متحركة، متنقلة، ومتحولة فأصبح لفضاء الشعر اللامتناهي تداخل الأجناس الأدبية كالشعر في المسرح والسنيما.

فعرف الشعر عبورا جماليا إبداعيا إلى عوالم فنية، وخصوصا المسرح فأصبح هناك تشابك بين الشعر والمسرح حيث شهد هذا الأخير أشكالا متنوعة تستخدم في الشعر كالمسرح الشعري والمسرح الأوبرالي وهذا ما سمي بعملية مسرحة الشعر أو ما يعرف بالبعد الدرامي فبعد أن كانت القصيدة غنائية تم تفكيكها وإعادة صياغتها إلى العالم الدرامي.

إن كلمة "المسرحة" جديدة على القاموس اللغوي حسب رأي (باتريس بافيس) في معجمه المسرحي" هي اقتباس نص ملحمي أو شعري وتحويله إلى نص درامي، أو إلى مواد خاصة بالمسرح"[1] فيصبح النص عبارة عن مسرحية يتم من خلالها استعارة أدوات المسرح واستثمارها في الشعر.

- وبما أن مفهوم المسرحة يصعب تحديده في تعريف واحد فإن تعريفاته تعددت "وكان ظهور مفهوم المسرحة في الغرب في بداية القرن العشرين تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة، وإعلانه كفن مستقل له خصوصية المشهدية التي تبرز في لغة العرض[2]، وبالتالي تتم عملية نقل الأحداث أو النصوص من عالم الركح في قالب جمالي إبداعي له أهمية بالغة، وعرف " رولان R.Barthes عام 1954 المسرحة على أنها " المسرح بدون نص (أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب، وبالإضافة إليه مع كل ما يحمله ذلك من تأثير على المتلقي"[3]، من خلال الحركات والحوار والحركية في ركح المسرح وكل ما تقتضيه من تقنيات خاصة به أيضا كالأحاسيس، والحركة، والنبرة، والصوت والإضاءة.

---

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف، خطّار بيت النهضة، بيروت، ط1، 2015، ص 193

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، معجم المسرحي، (م، س)، ص 15.

[3] المصدر نفسه، 463.

إن النواة الأولى التي ترتكز عليها المسرحة هو المسرح لأنها جزء منه، وهذا لا يعني أنها تتعلق بالمسرح فقط بل تجاوز مفهومها استخدامات أخرى، وهناك من يربطها بالمسرح حصرا وأنه لا يمكن إيجاده في الفنون الأخرى.

فالمسرحة بمفهومها الدقيق هي كل ما يحمل طابع الفرجة le spoctoculaire"[1]

كالتركيز على كل ما هو مغنى من أجل الاستمتاع بالموسيقى، كإقحام الأوبيرات أو الجانب الفرجوي. " كإنشاد الشعر، والتمثيل المسرحي، والشرائط الناطقة، وغير الناطقة، من الثقافة البصرية، الشاعر ممثل، والممثل شاعر إذ كل منهما يعبر بالحركة وباللغة معا على مضامين ومعان ودلالات وكلاهما يحقق مبتغى مجتمع الفرجة"[2].

ت -الأوبرا: " Opera "

عرف المسرح أشكالا متنوعة ومن بينها فن الأوبرا الذي هو عمل مسرحي غنائي متكامل يجمع بين الدراما والغناء والباليه والإخراج والموسيقى والديكور والتمثيل والملابس وهذا نتيجة تناسل الشعر والمسرح " والأوبرا هي تاج كل حضارة في ثقافتنا الفنية الأدبية والفلسفية، لكونها فنا جامعا لكل الفنون بحسب تعريف اسمها: الأوبرا ومعناه: "الملحمة الفنية الأدبية والفلسفية، لكونها فنا جامعا لكل الفنون بحسب تعريف اسمه: الأوبرا ومعناه: "الملحمة الفنية المكتملة"[3] لأنها الفن الوحيد القادر على أن يشكل مشهدية فنية ثقافية تجتمع فيها كل من المسرح والشعر والأدب والموسيقى والرقص والغناء والأزياء، وكوريغرافيا وسينوغرافيا والإخراج والجهاز البشري القائم على كل هذا.

.تعريفها:

" هي كلمة إيطالية تستعمل كما هي في كل لغات العالم وفي اللغة العربية أيضا، وهي مأخوذة من صيغة الجمع كلمة اللاتينية opus" التي تعني العمل أو المؤلّف "[4] فتعني كل أثر أو عملا أدبيا أو فنيا مؤلف من أناشيد وحوارات غنائية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 463

[2] د. محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المركز الثقافي، العربي، بيروت، ط1، 2010، ص 321

[3] مارون الراعي، الأوبرا العربية، مكتبة طريق العلم، بيروت، ط1، 1436 هـ - 2015م، ص 11

[4] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (م، س)، ص 75

كما أنها عمل مسرحي مؤلف من نص مسرحي يسمى " libertto" أو الكتيب يحتوي على قصة الأوبرا أو نص حوارات أبطالها، يكتب الليبرتو بلغة شعرية أو بنثر شعري على أن يراعي الأنماط التعبيرية كالغناء الإفرادي ARIA أو الجماعي " cherale" والثنائي والثلاثي والرباعي " Quartello Dio-Trio"[1]، وهذا ما يوضح أن الليبرتو يواليه غناء وبمصاحبة الفرقة الموسيقية من مغنين منفردين وجماعيين.

والأوبرا كذلك " للدلالة على سلسلة أعمال المؤلف الموسيقية حيث يكتب منها الحرفان OP اختصارا، وإلى جانبهما رقم العمل الموسيقي"[2].

وتشمل الأوبرا الشعر والموسيقى والغناء والباليه والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل الصامت والمزج بينهما، كما تشمل الغناء الفردي والثلاثي وحتى الرباعي، والإلقاء المنغم والغناء الجماعي أو ما يسمى الكورال ويتم ذلك بمصاحبتها للأوركسترا (المكان الرقص).

- فن الأوبرا " أو الرواية الغنائية "[3]كما يسميها حسين علي محفوظ في معجمه الموسيقي، هي من أكثر الفنون صعوبة وامتاعا لكونها فنا راقيا، " وظهرت الأوبرا في إيطاليا القرن 16م من عام 1600 م وهي جزء من الموسيقى الغربية الكلاسيكية في أداء أوبرالي .

- وتبلور فن الأوبرا على يد الملحن الإيطالي جاكابو بيري مع مرحلة الانتقال في عصر النهضة لعصر الباروك وتعد مسرحية دافني الأوبرا الأولى أراد من خلالها إحياء المسرح الإغريقي الكلاسيكي وتلتها مسرحية يوريدتشي، وتطورت الأوبرا إلى أن جالت أنحاء العالم. ومن فن الأوبرا في الوطن العربي وبالأخص مصر نجد أوبرا عايدة 1871

التحفة الأوبيرالية العالمية للمؤلف الإيطالي VERDI، ولسخرية القدر أسدلت نهائيا ستارة هذا الدار مع الذكرى المئوية الأولى، كان عرض أوبرا عايدة العام1871 هو العرض الأول في العالم العربي، أما في عام 1971، فقد اندلعت النيران " دار الأوبرا الخدوية"[4] ألفت خصيصا من " طرق فيردي " بمناسبة افتتاح قناة السويس "[5] بطلب من الخدوي اسماعيل، وأحرقت هذه الدار التي كانت تضم وثائق ومحفوظات نادرة جدا، وأول أوبرا كتبت بالعربية هي أوبرا

[1] مارون الراعي، الأوبرا العربية، (م، س)، ص 57.

[2] الموسوعة العربية، الأوبرا http://www.arab-ency.com/index.php تاريخ الزيارة 02 أفريل 2024

[3] حسين محفوظ، معجم الموسيقى العربية، دار الجمهورية، بغداد، 1964، ص 194.

[4] مارون الراعي، الأوبرا العربية، (م، س)، ص 29-30.

[5] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (م، س)، ص 96.

الملكين لوديع صبرا وأوبرا عنترة للمؤلف الموسيقي عزيز الشوان. وتلتها عدة أعمال كعمل سيد عواد، مصرع كليوباترا، وهي اقتباس أوبرالي لمسرحية أحمد شوقي الشعرية.

*الأوبرا في الجزائر: أول أوبرا في الجزائر وباللغة العربية تمثلت في العرض الأوبرالي وهو أول إخراج سنفوني كلاسيكي عربي " للفنان الجزائري المغترب طارق بن ورقة، الذي أبدع في اللحن والكلمات وأصر على أن ينطلق مشروعه من بلده الجزائر حيث قال: إن العمل الذي أنجزه بعنوان "النفس"، حاول من خلاله أن يرصد ذكريات طفولته بلده الأم الجزائر التي غادرها وسنّه لا يتجاوز الخمس سنوات"[1] قدمت هذه الأوبرا كهدية للجزائر من طرف ابنها المغترب في خمسينية استقلالها مع 65 عازفا وأربعة أصوات مغنين، ويصرح بن ورقة أن الأوبرا ليس جديدا على العرب لأن الأصول تعود إلى العرب ثم انتقلت إلى الغرب حسب رأيه.

ـ أنواع الأوبرا

تنقسم الأوبرا إلى قسمين:

- الأوبرا الفخمة Grand Opera وتقوم على الغناء كما هو الحال في أوبرا "عايدة" بمصر ويتحقق فيها العمل الفني الشامل المبني على الموسيقى والشعر على الركح.

- الأوبرا الهزلية: *comic Opera*

وفيها يمتزج الغناء بالحوار المسرحي ومنها انبثقت الأوبيريت Operetto التي تجمع بين الغناء والحوار.

وأفرزت الأوبرا أشكالا شعبية مثلا الأوبيرت وهي إصلاح غربي للفظة معربة لنوع فني خاص وجنسي أدبي محدد السمات اشتهر في الثقافات الغربية

الأوبريت:

"وهي صيغة التصغير كلمة أوبرا تستخدم في اللغات كما هي" [2]

انتقلت إلى الثقافة العربية كعمل مسرحي يصاحبه الأوركسترا جزء مغنى وجزء عبارة عن حوار كلامي يصنع حالة من الفرجة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 63.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (م، س)، ص 83.

وفي الأدب الجزائري الفرجة لم تبدأ بقاعات الأوبرا أو العلبة الإيطالية أو الخشبة بل بدأت شعبيا من الساحات العمومية، وفي الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون ولقصائدهم والمداحين والرقصات والغناء والتعبير الشفهي حركيا وإيمائيا (جسمانيا)

"وتجمع الأوبيرات بين الحوار العادي وبين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية التي تعالج الحوار بأسلوب موسيقي مسرحي يميل إلى الروح الخفيفة في المعالجة"[1]

ث. المسرح الشعري:

للتعرف على المسرح الشعري وجب علينا أولا أن نعرف المسرح والشعر وذلك من أجل الكشف عن العلاقة بينهما.

" أعطيني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا مثقفا"[2] مقولة لطالما عهدنا سماعها وترسخت في أذهان البعض، فالمسرح يحمل بداخله كل الفنون والعادات والتقاليد الأمة، وروحها وهو نابع من الفكر والاهتمام لما يجري في المجتمع وما يجري داخل الإنسان، ولا يمكن له أن يتنفس خارج دائرة التعبير فالمسرح أولا وأخيرا أكثر الفنون التصاقا بالمجتمع"[3].

وهو أقدم فن على الإطلاق حتى قيل أنه أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومان، بداياته كانت المسرحيات الشعرية بالإلياذة والأوديسا ويعود لهما الفضل في ظهور أول نص مسرحي أمام الجمهور على الخشبة.

.لغة:

جاء في تعريفه في المعجم الوسيط: سَرح يَسْرح، سَرحًا وسُروحًا فهو سَارح، وسرح الشخص: أخرج بالغداة: سرح العمال إلى أعمالهم، أو لكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون"[4]

كما تعني كلمة مسرح في المعجم الوسيط" مرعى السرح ومكان تمثل عليه المسرحية (ج) مسارح، والمسرحية قصد معدة للتمثيل"[5]

---

[1] نبيل راغب، دليل النقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000، ص 27

[2] خدام خريف، حوارات وحكايات، مجلة دنيا العرب، ركن ومضة، الجمعة 2011/1/14

[3] مصطفى عبد الغاني، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، عالم المعرفة، 2013، ص 65

[4] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص 53

[5] المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، (م، س)، ص 42.

- ونلاحظ أن كل التعريفات اللغوية في المعاجم تصب في خانة واحدة لمعنى واحد هو خشبة المسرح والمكان الذي يلجأ إليه الممثلون للتعبير عن أدوارهم.

. اصطلاحا:

عرف المسرح في التعريف الاصطلاحي اختلافا من حيث المبنى، واتفاق نسبيا من حيث المعنى، لأن جذور المصطلح ليست عربية دخيلة علينا من الغرب والظهور عند العرب كان متأخرا وعرف عندنا في القرن التاسع عشر وهو" البناء لتقديم عروض درامية، والأعمال الدرامية المجمعة مثل مسرح إلسن أو المسرح الفرنسي، وهو نوعية العرض الدرامي مثل المسرح الجيد والمسرح الممل وأصل الكلمة اليوناني يماثل أصلها العربي في أنها تعني مكان الرؤية حيث يسرح البصر، وقد فسرت الكلمة وطبقت بطرق مختلفة منذ بداية استخدامها ... وهو عرض في الحوار أو تمثيل صامت لفعل ينتج صراعا بين الشخصيات"[1]

ج ـ مفهوم الشعر:

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور للجذر اللغوي " يقال : شعر فلان شَعُرَ يشعر شعرا وشعرا"[2] وهو الاسم وسمي شاعرا لفظته، وما كان شاعرا، ولقد شعر بالضم وهو يشعر، والمشاعر الذي يتعاطى قول الشعر حيث يرى ابن منظور أن الشعر متعلق بالشاعر الفطن الذي يمتاز بشاعرية، ويعرفه الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله" والشعر: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها، وسمّي شعرا، لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه، ويقولون: شِعْرٌ شاعر أي: سَبِيٌ سابٌ، وطريق سالك، وإنما هو شعر مشعور."[3]

اصطلاحا: " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن المعنى والقافية"[4]، وهنا يتبين أن القيرواني اختلف في رأيه عما جاء به غيره من أن الشعر موزون ومقفى ويدل على معنى وأضاف اللفظ الذي أراد من خلاله أن يكون جميلا، عندما نقرأه تجد فيه شيئا جميلا، والوزن يكون منظم كل كلمة في مكانها، والمعنى يكون مهم والقافية تكون كل بيت من القصيدة تنتهي بنفس الحرف، هذا هو حد الشعر عند ابن رشيق.

. [1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات العربية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العالمية للطباعة و النشر، صفاقي الجمهورية التونسية، الثلاثية الأولى، 1986، ص321، 322

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة محققة، 2010، ص 89

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (م، س)، ص251.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر والآداب، ص 119، ص 251

أما حازم القرطاجني يقول " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدفة أو قوة شهرته، أو به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة النفسي إذ بمجموع ذلك، وكل ذلك تتأكد بما يقترف، اقتربت وبحركتها الخيالية في انفعالها وتأثرها"[1].

يبرز حازم القرطاجني أهمية عنصر التخيل والتصوير في الشعر وتأثيره على نفوس المتلقين كما أشار إلى طبيعته القائمة على الوزن والقافية، ورأى أن المحاكاة هي جوهر وقوام الشعر وغايته في ذلك التأثير في السامع، وهو وليد حركات النفس.

والملاحظ أن حازم القرطاجني وجل النقاد القدامى كان اهتمامهم حول نقطتين هما: ما يتعلق بالشكل الخارجي للشعر أو ما يميزه من النثر كالوزن والقافية وهذا ما أكده جابر عصفور عن حازم بقوله: " لقد أفاد حازم من الفلاسفة كل الإفادة أو استطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد، ويصل إلى مالم يصل إليه، ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية بل أنه ينفرد بميزة هامة، هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال أي نظرية في الشعر دونها أعني: العالم الخارجي والمبدع، والنص والمتلقي"[2].

ح. هجرة الشعر نحو المسرح:

المسرح الشعري هو تداخل الشعر مع المسرح وذلك عن طريق الحوار، وهو نص مكتوب شعرا وقابل التمثيل، لأن البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائية " وتكمن علاقة المسرح بالشعر في أن العوامل التي تجعل الشعر شعرا رائعا هي نفس العوامل التي تجعله دراميا عميقا.... فالشعر في المسرح مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحية من شخصيات ومواقف، وإنما ينبع من الشعر من التصور الدرامي الذي يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية"[3].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008، ص 71

[2] المصدر نفسه ص 57

[3] محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، د ت، ص 27

إذ أن دخول الشعر في المسرح ظاهرة موجودة منذ الأزل إلا أن الخطاب الشعري يحتل المكانة الأولى من بين الأجناس الأدبية من حيث الظهور، وتداخلت الأجناس في الشعر بلا موعد وأصبح نقاء الجنس أمرا مستحيلا، والمتأمل والفاحص لتاريخ الشعر والمسرح يدرك أن لهما تاريخ طويل وبعيد، والمسرح كان عبارة عن شعر بالإغريق فالمسرح الشعري ليس حديث النشأة، حيث كانوا يعتمدون في مسرحهم الملاحم والطقوس الدينية في شكل أناشيد تقدم للآلهة وهذا ما لمسناه في كتاب أرسطو فن الشعر حيث يرى أنه موضوع الدراما الشعرية أناسا، يؤدون أفعالا، إلا أن هؤلاء الناس في التراجيديا يكونون أنبل وأسمى شأنا من الناس العاديين بينما يكونون في الكوميديا دون المستوى العادي"[1]. أراد آرسطو التفريق والتمييز بين الشخصيات ورأى أن الناس في التراجيديا عظماء ومن الطبقة العليا، وفي المقابل يكونون بسطاء (الكوميديا).

والمسرح الشعري عند العرب " لم يحتل مكانة متقدمة لديهم اللهم إلا تلك القصائد التي تحمل الشكل البدائي من الحكي الدرامي الذي احتشدت به قصائد عمرو بن أبي ربيعة والتي ترد علاقته ومغامراته العاطفية .... في حين يصدر تراث المسرح الغربي متمثلا في الألعاب التمثيلية الأولى عند اليونان قائمة على مقاطع الشعر وهي عبارة عن التراتيل الأساسية التي ينشدها الكورس للإله باخوس إله الخمر، لدى اليونان والرومان"[2] فالعرب رغم أن الشعر عندهم " ديوانهم " إلا أن المسرح الشعري لم يحتل مكانة ولم يكن سباقا في ذلك على عكس الغرب.

وكان لظهور زمن العولمة أن عاد الشعر والمسرح ليلتقيان من جديد فأصبحت القصيدة مطوعة للفعل المسرحي الجسدي في شاعرية سمعية بصرية ولعل البدايات الأولى لتجربة المسرح الشعري في الأدب العربي في العصر الحديث تعود إلى أحمد شوقي، الذي فصل بين الشعر والنثر " (1869-1932) الذي أدرك حاجة الأدب إلى التنمية والتطور، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي وفي عالم المسرح العربي وهي المسرحية الشعرية..."[3] ومن

[1] أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1999م، ص 29

[2] موسى كراد، حضور المسرح الشعري في الجزائر "تجربة محمد العيد آل خليفة –مجلة الباحث –المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي بوزريعة – الجزائر –المجلد 13-العدد 1-تاريخ النشر 25-09-2021، 99.

[3] موسى كراد- حضور المسرح الشعري في الجزائر، م، س)، ص 101.

هذا يتضح أن العرب تأثروا بالغرب واستهلوا ما عندهم كمارون النقاش الذي ترجم مسرحية موليير

"البخيل" وهناك مسرحيات كثيرة ترجمت واقتبست مما جعل للمسرح الشعري العربي حضورا مميزا.

كما عرف الشاعر المعاصر المسرحية ووظفها واقتبس من تقنياتها في أشعاره.

خ ـ المسرحية الشعرية:

في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب نجد تعريفا للمسرح الشعري على النحو التالي: المسرح الشعري " تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا"[1] وهي النص المكتوب شعرا وقابل للتمثيل، لأن البناء الدرامي يطغى فيه العناصر الغنائية، فالشعر المسرحي شعر ومسرح، يشكلان قطبين مترابطين حيث يُخرج المسرح الشعر من غنائيته ويجعله أكثر التصاقا بالجماهير.

كذلك الشعر المسرحي ليس مجرد ديكور أو حلية يتحلى بها الحوار المسرحي، فهو الذي يجعله أكثر درامية، وهذا ما يجعل المسرح الشعري " يتحرك في منطقتين "[2] ...فالتميز بين ما هو شعر مسرحي وما هو مسرح شعري صعب لأنهما يمتلكان نفس الخاصية والوظيفية.

تطورت المسرحية الشعرية من خلال رقيها الفني والجمالي والموضوعاتي، إلا أنها سرعان ما عرفت الفتور والضعف، ومرّ عليها عقود من الزمن لم تعرف نصوص مؤلفة لإخفاقها وتراجع الذي شهدته ويعدد عز الدين جلاوجي للمسرحية الشعرية العربية وتطورها عبر ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى:

مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية يسميها جلاوجي " بمرحلة التلمس الأولى لتأليف نص مسرحي شعري عربي، و"تعد (مسرحية المرؤة والوفاء) لجليل البازجي أول مسرحية شعرية تؤلف في الأدب العربي وقد كتبها البازجي 1876 ببيروت، ومثلت في مصر

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م، س)، ص 281

[2] موسى كراد، حضور المسرح الشعري في الجزائر (م، س)، ص101

1886م، كما كتب أخرى بعنوان الخنساء أو كيد النساء سنة 1977، ثم ظهر بعده جيل من كتاب المسرحية الشعرية"[1].

وتميز هذه المسرحيات بالالتزام بعمود الشعر على الطريقة القديمة.

المرحلة الثانية:

مرحلة التأهيل للمسرحية الشعرية العربية: هذه المرحلة حمل رايتها "الشاعر العربي الكبير أحمد شوقي، حيث عرف المسرح الشعري على يده في البداية عبر مسرحياته السبع التي اعتبرت فتحا للمسرح عموما.

امتازت هذه المرحلة: باستلهام التراث والتاريخ عن طريق (شوقي وأباظة)

- تكسير عمود الشعر، وتعويضه بالحر- ابتداع الكورس والمونولوج."[2]

المرحلة الثالثة:

مرحلة الإبداع في المسرحية الشعرية العربية: مرحلة النضج والاكتمال واستطاعوا فيها" تحقيق أمرين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما : الأمر الأول هو أنهم روضوا الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح.

من خلال صلاح عبد الصبور الذي قدم باقة من المسرحيات الشعرية كمأساة الحلاج وغيرها من المسرحيات التي تركت أثرا إلى يومنا هذا"[3].

وتختلف المسرحية من حيث الدلالة، فالمسرحية هي القصة أو النص المسرحي الذي يراد به التمثيل، وتعتمد في مقوماتها كالقصة من حيث الشخصيات، الأحداث، الحوار، الصراع، الوصف ...، إلا أن الحوار والصراع هما السمتان الأكثر حضورا فيها، " والحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو " الصراع "... " وكلمة " (دراما) تعني صراعا داخليا، وهذا لا يقل في جوهريته بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار، والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة الصراع بين الخير والشر"[4]. هذا يعني أن المسرحية ظهرت لتصور موقف الإنسان والطبيعة وكل ما يرتبط بالحياة اليومية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 103.

[2] المصدر نفسه، ص104.

[3] المصدر نفسه ص 104، 105

[4] .عز الدين اسماعيل، الأدب و فنونه دراسة و نقد، م، س)، ص 131

حيث استعارت القصيدة أدوات المسرح كل من الحوار والشخصيات والصراع.

ومن أهم التقنيات الحديثة في المسرحية الشعرية التي شكلت علامة بارزة في المسرح الشعري تقنية البعد الزماني والمكاني: تعتمد هذه التقنية " على صنع واقع إبداعي فني بديل عن الواقع، يبتعد عنه زمانيا ومكانيا ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالية وتتم هذه التقنية عادة باستخدام واقع تراثي، تقوم هذه الأبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، هو هنا بعد زماني ومكاني محدد"[1]

ـ التغريب كسر الإيهام المسرحي أو كسر الجدار الرابع: تقنية وفدت إلينا من "المسرح البريختي والهدف فيها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحيا بالفكر في الحل على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن ما يجري أمامهم حقيقة، ولذلك يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين بأن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي فقط "[2]أي أن هدم هذا الجدار بين المسرح والجمهور يلغي الفكرة أن كل ما يشاهدونه يتراوح بين الحقيقة والوهم.

المسرح الشعري في الجزائر: بينما بدأت في الجزائر تظهر بوادر حركة المسرحية في المدارس والنوادي، أقدم بعض الهواة الشباب على تمثيلات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيلات باللغة العربية الفصحى وقد أدرك رواده ولا سيما علالو ورشيد القسنطيني ومحي الدين باشطارزي ميل الجمهور الجزائري إلى الطرب والغناء فقدموا عروضا فكاهية تتخللها مقاطع كثيرة موسيقية أو غنائية وتكون مرفوقة بالرقص والضرب على الطبل أحيانا، ولاقت هذه العروض نجاحا. فالفاحص والناظر لنشأة المسرح الجزائري يلحظ أن بدايته كانت مع الأشكال الشعبية التراثية من مناظر الفرجة تكاد تشترك جميعها في احتواء عروضها على الغناء، والتسلية والترفيه وأداة مناهضة الاستعمار آنذاك بالإضافة إلى العروض التمثيلية الشعبية التي تجمع بين الأداء الحركي والغناء والموسيقى أيضا الزيارات المسرحية العربية، التي قام بها جورج الأبيض 1921 للجزائر كانت بمثابة الشرارة القوية، حيث قدم مع فرقته مسرحيين من التاريخ العربي كتبتا باللغة العربية الفصحى هما صلاح الدين (الأيوبي) وثارت العرب لجورج حداد"[3] في كل من مسرح العاصمة ووهران

[1] د. مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، ص 27

[2] . المصدر نفسه، ص27

[3] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، 1999، ص 473

وقسنطينة وعرف المسرح الجزائري أول مسرحية شعرية سنة 1938على يد الشاعر " محمد العيد آل خليفة مسرحية بلال بن رباح في فصلين وعشرين صفحة"[1]

هذه الأعمال برزت في أحضان الحركة الإصلاحية (محمد العيد آل خليفة ومحمد البشير الابراهيمي)، واعتبر محمد الأخضر السائحي أن مسرحية " بلال " الشعرية هي أول عمل أوبريت في الجزائر فيقول " وتبقى الريادة للشيخ العيد"[2] ومن المؤلفين كتبوا في هذا المجال محمد الأخضر السائحي، عبد القادر بن محمد، أحمد طيب معاش، عبد الله بن حلي، محمد بلقاسم خمار، عمر البرناوي، صالح المباركية، أحمد حمدي سليمان جوادي، عز الدين ميهوبي، وظهر الإنتاج الأوبريتي في الجزائر متأخرا يشوبه الضعف والركاكة بسبب الحرب الضارية التي شهدتها البلاد، لكن سرعان ما عرفت تطورا في كتابة بعض الأعمال الوطنية والثورية بمثابة سيرة ذاتية عن الجزائر في فترة التسعينات ثمانية أعمال وهي " جزائر الحب، حيزية، سيتيفين والشمس والحداد، 8 ماي 1945 مصطفى بن بولعيد، المعقد، خيمة الإفراج"[3]

ومادام الشعر يتفاعل مع الفنون الأخرى فإن هناك من الشعراء الجزائريين المعاصرين من قام بمسرحة القصيدة في صورة درامية مبنية على العناصر النص المسرحي نخص بالذكر شعراء وادي سوف هذه المدينة التي تنفس أدبا وشعرا، " وتحتل مكانا مرموقا في الأدب المعاصر، على المستوى العربي والعالمي، سواء أكان الجنس الأدبي شعرا أم نثرا، وبذلك الدور الذي تلعبه المدينة في تشكيل وعي الأديب"[4] فهي مدينة الشعر والشعراء وغنية بموروثها الثقافي والأدبي وامتلاكها للشعراء المحدثين الذين يمتلكون النبرة الإفصاحية والثقافات المختلفة كالتراث المحلي والعادات التقاليد المتأصلة والمتجذرة وصفاء العرق، والاحتكاك بالثقافات الأخرى فهي بمثابة همزة وصل بين الدول المغرب العربي الثلاث: ليبيا، تونس، الجزائر.

---

[1] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة الجزائر، 2000، ص126.

[2] محمد الأخضر السائحي، وحي لكم، تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د ط 1986، ص 38

[3] سامية بوعلاق: فن الأوبريت في المسرح الجزائري 1964-1998- دراسة موضوعاته وبنائه الفني، ص 73

[4] ينظر مدونة بشير خلف، الملتقى السادس لشعر الفصيح بولاية الوادي في كتاب جديد، سوف أوراق ثقافية، 12يونيو 2015.blospat.com –Soufaouraktakhafia ـ تاريخ الزيارة زيارة 25افريل 2024

وأهم ما ميز شعراء وادي سوف إعادة بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة ومن خلال امتزاج الماضي مع الحاضر ومعتمدا على التأثير والتأثر أي باستلهام التراث في أشعارهم المعاصرة وتحويله إلى فن مسرحي.

وعرفت المدينة العديد من المهرجانات والملتقيات مما ساهم في مواكبة المشهد الثقافي، تمثل الملتقى الخامس والسادس للشعر الفصيح بولاية الوادي (تراتيل لمقام الوارد 2013، كان المكان هنا 2014) تميزت التجربتين المسرحيتين على الركح على شكل أوبيرات " تعبر عن شعار الملتقى من قبل كانت الصمود في الشعر الجزائري المعاصر، ثم نزوح نحو الرؤية الصوفية في الشعر الجزائري وبعد تجربة تراتيل المقام الورد قمنا بأوبيرات كان المكان هنا وهي تعبر عن المدينة كتيمة أساسية"[1]. فكان العرض الشعراء لشعرهم بحلة جديدة تمثلت في التقاطع الشعري.

رابعا: التقاطع الشعري:

1. المعنى العام للتقاطع الشعري :

وهو في معناه العام "التداخل والتلاقي والمحاورة، تتقاطع الفنون وتلاقيها في نقطة واحدة مشتركة لذا فإن المقصود بالتقاطع الشعري هو تلاقي الشعر وتحاوره مع عدة فنون أخرى ومجالات أخرى"[2] أي أن الفنون اجتمعت وتصالحت فيما بينها، فالمسرحي والممثل والشاعر وفنان الإضاءة والموسيقى والمغني والموزع والمخرج كل في عمل واحد تعالقت فيه الفنون مع الشعر مشكلة لوحة شعرية غنائية أوبيرالية تصنع الفرجة للمتلقي أو الجمهور ومختلفة وغير معهودة.

وبما أن المصطلح حديث النشأة وجديد فإن تعريفه يصعب علينا لعدم اكتمال التجربة ونضجها وتجربة التقاطع الشعري كانت وليدة فكرة لتجربة الجزائرية المعاصرة بوادي سوف التي شكلت وأعطت إضافة جديدة للساحة الأدبيةأو المشهد الأدبي الجزائري فكانت الفكرة وليدة تجارب سابقة وجسدت على أرض الواقع مشكلة تداخلا وتصالحا للفنون كالمسرح،

[1] بشير غريب، تسجل اذاعي للإذاعة الثقافية، حصة بيت الشعر، تقديم – مفتاح بخوش، ينظر أرشيف البرنامج، العدد 60، تاريخ البث تاريخ البث _ 07 نوفمبر 2016

[2] بشير غريب، آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري نصوص (تراتيل المقام الورد)، لمجموعة من الشعراء الوادي، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة: العدد 2، 2016، ص 424

الشعر، الحوار، الغناء والموسيقى " طابع أوبيرات شعرية يصدح كل شاعر بمقطعه من نصه المتماهي مع الرؤية الموحدة للعمل إجمالا"[1]. وهذا الطابع غير ممل من ناحية قراءة الشعرية لأنه ممزوج بالغناء والراوي والرقص وغيرها

هذه التجربة الجزائرية التي أخذت رؤية جديدة من خلال محاورة الفنون بكيفية جديدة لم تعرفها التجارب الشعرية العربية ولا غير العربية إلا أن هناك "من يرجع هذه التجربة لعمل مسرحي شبيه نوعا ما للمسرحي سعد الله ونوس من خلال طابعه الفرجوي لكن ليست بدرجة كبيرة "[2] حسب رأي المخرج المسرحي فتحي صحراوي لكن هذه المعلومة ضئيلة لافتقارها لدليل واضح.

2. تقاطع الشعروالفنون الأخرى على الركح:

أ. المسرح:

يقوم الفن المسرحي بلقاء مباشر بين الممثلين والمتفرجين في زمان ومكان محددين، وفيه قد يكون المكان هو ما يعرف الآن بالركح (خشبة المسرح)، ومقارنة بالعمل التليفزيوني والسنيمائي فإن الفن المسرحي أكثر صعوبة لأنه موجه إلى الجمهور مباشرة. وذلك من خلال التعبير اللغوي والجسماني وبمرافقة المؤثرات الصوتية والضوئية والفنية الأخرى.

وتقوم تقنية التقاطع الشعري على استحضار المسرح بأدواته وعناصره ويكون العمل المسرحي في شكل خطاب ثنائي أو مزدوج ما بين المكتوب أو المقروء (النص المسرحي) والمعروض أو المشاهد على لما يسمى الركح ويتمثل ذلك فيما يلي:

- السينوغرافيا: Scénographie

وتعني أيضا السينولوجيا (Scénologie) وتهتم بالديكور وتنظيم الركح (ماديا وتقنيا من حيث التأثيث وتصويره وتزيينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية بصرية يسودها الانسجام والاتساق لإخراج العمل الدرامي وعرضه على الركح.

وهي تعني "بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات، وهي نشاط إبداعي فني يفترض معرفة

[1] المصدر نفسه، ص 424

[2] مقابلة مع المخرج فتحي صحراوي، 18 أفريل 2024

بالرسم والعمارة (الصور، الألوان، والأشكال والحجوم)" أي أنها تشكل الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ أو الحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام.

وتقوم السينوغرافيا التجريبية التي تجمع بين تقنيات المسرح الفقير واستعمال الأيقونات البصرية السيميائية الموحية الدالة، والاستعانة بالموروث الشعبي واستعمال الرقص والغناء وجسد الممثل[1].

- الإخراج المسرحي:

يكون الإخراج المسرحي في التقاطع الشعري نفسه في إخراج المسرحية ويتعامل مع النص وكأنه يتعامل من نص المسرحية لأنه في الأخير هو مخرج، ويقوم على تحويل النص المكتوب إلى عرض مشاهد نابضة بالحياة والإخراج" يضم كل حركات خشبة المسرح ويصارع بالفعل الدلالي ما هو أبعد من ذلك ويشكل ما يسميه بريخت "الحركة" التي يلّم فيها العرض إلى المشاهد"[2]، حيث يتم من خلاله نقل العمل المسرحي من المكتوب إلى المعروض موافقا للسينوغراف أو كاتب النص.

- يقوم المخرج المسرحي بتقديم عرضه بطريقة إبداعية تأسر المتفرج وتجعله يستمتع بالفرجة والإخراج هو أساس العمل المسرحي حيث يرسم المخرج الخطوط العريضة للإخراج، وتوزيع الأدوار على الممثلين من خلال لحظات من التمارين والتحضيرات التي يمارسها بغية الحصول على دور تمثيلي... إنه ليس تمرينا أو عرضا في عملية تصفية مباراة، كما أنه ليس أيضا عملية أداء منفردة في مسرحية مونودرامية لكنه لإظهار طريقة تفسر الاستعداد الشخصي للفنان المسرحي"[3] أي أنه يعطي كل ممثل وممثلة دوره حتى يصل إلى الشكل الإخراجي الأولي أو السطحي إلى أن يصل إلى الأعمق مشهدا مشهدا وفصلا فصلا، وتليها مرحلة ثانية من خلال ربط عمل الشخصيات الرئيسية والمشاهد الهامة، وترتيب وتدريب الشخصيات الثانوية والمشاهد الثانوية، وربط الفصول للعمل المسرحي، ثم يعمل على الديكور واختيار المؤثرات الصوتية والإضاءة والصوتيات واختيار الملابس السينوغرافية الملائمة، وفي الأخير مرحلة التيلاج .

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي المصدر نفسه، (م، س)، ص 265

[2] باتريس يافي، معجم المسرح، (م، س)، ص 166

[3] المصدر نفسه، ص 166

- الشخصيات أو الممثلون:

تعد الشخصيات أو الممثلون الذين يتواجدون على الركح في التقاطع الشعري من الفواعل "المفعلة للمشهد الذي توظف فيه، وهو التصور نفسه الذي بنيت عليه شخصيات التقاطع الشعري فهو تركيب لمقاطع مؤدات من قبل أصحابها، وكل شاعر يمثل شخصية مستقلة بذاتها"[1] يعني أن شخصيات التقاطع الشعري هم الشعراء الذين يعبرون عن أشعارهم في شكل تركيب مقطعي من أجل التحاور فهي نظرة مغايرة عن الشخصية التي عهدناها في المسرحية الشعرية " وخاصية الشخصية في التقاطع الشعري تختلف عن الشخصية في فنون المسرح الأخرى من حيث تجسيد اللحظة الشعرية في الدور"[2].

حيث أن الدور الذي يلعبه الممثل هو نفسه الذي يلعبه الشاعر في التقاطع الشعري، ويكون الإحساس صادق دون تقمص الشخصية فهو صاحب النص والمجسّد للفعل الدرامي على الركح.

- الحدث:

يكون في التقاطع الشعري يربط من خلاله اجتزاء حدث قصير من إحدى النصوص النثرية (القصة) الرواية، البورتريه كما فعل ذلك في نص (أشرعة الصمت)، وظّف حدث في مقهى مأخوذ من مجموعة قصصية للقاص الجزائري بشير خلف (الدفء المفقود)[3] ويأخذ الحدث بين مقطعين من مقاطع الشعراء، كما رأينا هذه التقنية في عمل (سفر الذاكرة) " أيّها الرجال العهد الذي بيننا أن نعيد التّاج إلى هذا الوطن، الذي كان يجمله قبل قرن وليل ومن قضى منا يواصل غيره المسيرة"[4] وهنا وظّف حدث من أحداث الثورة الجزائرية المحتل في النداء الموجه للمجاهدين والعمل المسلح ضدّ العدوّ.

---

[1] بشير غريب، آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري (م، س)، ص 431

[2] المصدر نفسه، ص 424

[3] المصدر نفسه، 424.

[4] أوبريت سفر الذاكرة، تمثيل نخبة من الشعراء وادي سوف، إنتاج مديرية الثقافة، إخراج فتحي صحراوي، ينظر أرشيف دار الثقافة لولاية وادي سوف 2012

- الحركات والإيماءات:

المسرح قائم على حركة الممثلين داخل الركح، من حركات الكورغرافيا أو الجسمانية، التي تنسجم مع طبيعة الفعل المسرحي والموقف والإيماءات قادرة على "إنتاج دينامية ثابتة للحركة، إنه فن متحرك"[1] وهناك إيماءات متحركة، وأخرى صامتة ويبدو المسرح مأخوذ بين شكلين من الصمت مثل الحياة نفسها الموجودة بين" تقليد لإيماء أو يُصدر Cadriol dans la virtuo sité et la partiomine

ينحو الإيماء إلى الشعر ويوسع رسائله التعبيرية ويعرض مفاهيم حركية"[2]. حيث يستعمل الجسد الإنساني استعراضا للتعبير عن المواقف المتعددة، كإمالة الرأس بدلا من إدارته، واستعمال أطراف الأصابع ورفع اليدين للأعلى عند الإلقاء.

- وتشير الإضاءة إلى طبيعة الحركة وتعابير الوجه، وحدّة الألوان والتمييز بين الشخصية الطيبة والشريرة.

- بالإضافة إلى طريقة اللباس في بعض الوضعيات يكون الممثل أو الشاعر فوق الركح حافي الرجلين كأن ينزع حذاءه ويقوم أيضا بنزع معطفه ووضعه على كتفه في حالة كان ثائرا ويرمي به في الهواء ثم يهدأ ويلتقطه من الأرض ويضعه على كتفه ويخرج تحت تصفيقات الجمهور"[3] هذه الحركة الدينامية تصنع الفرجة والتفاعل على المسرح من طرف الجمهور.

الصمت:

في أداء الممثل أو الشاعر هي تقنية ضرورية للعبة الصوتية والحركية للممثل حيث يتضمن " كل سرد لنص درامي عددا معينا من الوقفات، في معظم الأوقات، وخصوصا في حال وجود بيت سداسي التفعيل، تحدد الوقفات من قبل المخطط الإيقاعي في نهاية البيت أو في الشطر أو في نهاية الجملة أو الحجة أو الحكاية) ويمكن للصمت هنا أن يتفوق على الحوار الكلامي لشدة التأثير على المستوى الدرامي والجمالي، ويكون الصمت تعبيرا لحالة التأزم التي تقع فيها

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (م، س)، ص 330،

[2] المصدر نفسه، ص 330

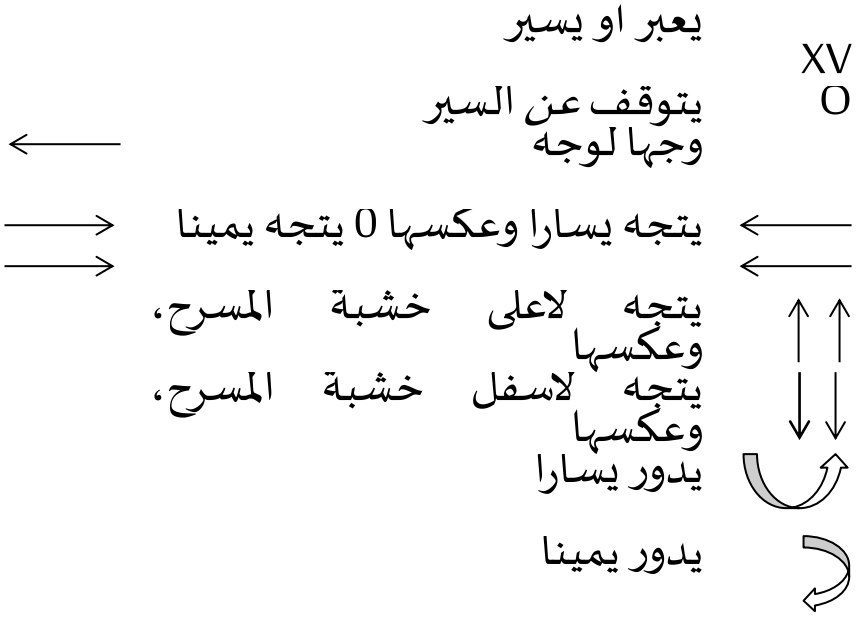
[3] أوبيرات سفر الذاكرة، (م، س) .

الشخصية وبالرغم من أن الصمت هو انقطاع عن الكلام فالعرض المسرحي إلا أنه في حقيقة الأمر كلام مضمر له دلالة بالغة.[1]

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (م، س)، ص 493

- الأداء الحركي من إيماءات وحركية على ركح المسرح

رموز السير والعبور والتوقف والاستدارة والمواجهة والاتجاه[1]



-الديكور:

يعد عاملا مهما في إثره ما يعرض على خشبة المسرح، ويرتبط بتأثيث فضاء المسرحية للإيهام بالواقعية وتنسجم فيه طبيعة الركح مع طبيعة الحدث المسرحي.

- الاكسسوار:

نميز هنا بين الزي واللباس العادي، فالزي له دلالة متعلقة بطبيعة الحدث والزمن والفضاء والرؤية إلى العالم والأشياء، وفي بعض الأحيان يضطر الممثل أو الشاعر إلى لبس لباس يتوافق مع الجانب الفرجوي مع الشخصية.

- المشهد:

في نص التقاطع الشعري لا يكون طويلا، ويكون هناك أدوار مرتبة بطريقة متسلسلة ومتساوية من أجل وضع حل للمشكلة النرجسية بين الشعراء

[1] أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي و القراءة المتعددة لنص الناشر : دار الوفاء لدنيا الطباعة و انشر، الإسكندرية القاهرة، 2003، ص23، 24.

- الحوار:

لا يقوم أي عمل مسرحي إلا بالنقاش الذي يدور بين الممثلين ولمحاولة البحث عن الأصول المعرفية للحوار وجب علينا أن نعرفه لغة واصطلاحا.

ـ الحوارلغة:

هو حور : الحوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء: حار إلى الشيء وعنه حوراً ومحاراً رجع عنه وإليه، والمحاورة والتحاور: التجاوب، ونقول كلمته فما أحار إلي جوابا: وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام[1]

فهو في معناه اللغوي يعني المحاورة والتحاور واستعمال الكلام في المخاطبة نرجع إلى تعريف اللغة حيث عرفها ابن جني بأنها " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2] أي أنه يثير من خلال هذا التعريف إلى وظيفة اللغة الاجتماعية

الحوار اصطلاحا:

يتركب من كلمات ومقاطع وعبارا، يضعها المؤلف، ويحملها أفكاره وآراءه وكل ما يريد توصيله لجماهيره"[3] يحصر هذا التعريف الحوار في ركح المسرح الذي تتبادل في الشخصيات، كما أشار إلى اللغة الحوارية.

كما عرفه عز الدين ميهوبي بقوله: " هو عملية تواصل بين طرفين أي شخصين وأكثر في المسرحية مقروءة أو ممثلة، إلا أن هذا التواصل يأخذ نطاقا أوسع حيث تشظى ليصل إلى الجمع بين الكاتب ومتلقيه الذين يعتدون ابتداء من القارئ إلى المشاهد"[4] حيث يميز هذا التعريف الحوار في النص المسرحي والعرض المسرحي فازدواجية الخطاب المسرحي جعلت المؤلف يفصل بين الحوار في النص المسرحي الذي تسهم في إنتاجه الذوان الفاعلة بينما في العرض المسرحي قد تكون الشخصية مرئية أو شخصيات غير مرئية كما هي الحال بالنسبة للمؤثرات الصوتية، ودورها الإيجابي في تحقيق التواصل، والتفاعل وتحقيق الفرجة والحوار

---

[1] . قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، (م، س)، ص19

[2] المصدر نفسه، ص 19

[3] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي " دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية "، ط 1 دار المكتب العربي الحديث، 1997، ص 96

[4] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012م، ص 284

هو الركيزة الأساسية في المسرح ويمثل " عملية تواصل بين طرفين أو شخصين في المسرحية مقروءة أو ممثلة، إلا أن هذا التواصل يأخذ نطاقا أوسع، حيث يتشظى ليصل بين الجمع بين الكاتب ومتلقيه الذين يتعدّدون، ابتداء من القارئ، إلى المشاهد"[1]، والحوار في التقاطع الشعري ويأخذ حصة الأسد عبارة عن مقاطع شعرية حوارية يبين الشعراء على ركح المسرح، وتضمن مستويات مختلفة مقسما إلى:

- الحوار المباشر:

ويكون فيه التواصل بين الشخصيات والإطراق في النص المسرحي يتضح من خلاله الأحداث والمشاهد "فالحوار يشكل عقل المسرحية المنظم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصيتها وكذلك لمتلقى المسرحية نصا أو عرضا"[2] ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه لأنه حاوي الشخصيات ووعائها وينقسم الحوار المباشر إلى:

- الحوار المباشر المقطعي:

وهو "متضمّن المقطع الشعري الواحد والمقطع اجتزأ من نصّه الأصلي لوجود هذا الحوار وتوظيفه في نسق مسرحي جديد"[3]، ويكون الحوار بين الراوي والشخصية في شكل سؤال وجواب بمقطع واحد ويرد عليه بمقطع آخر.

- الحوار المباشر الكلّي:

ويكون الحوار مختلفا عن الحوار في المسرحية الشعرية، من خلال الشخصيات الشعرية التي تتحاور مع بعضها كلّ شاعر يرد على الآخر في قالب شعري حواري أو تركيب شعري تسوده الحوارية مع استدعاء القص أو الراوي أو المقطع الغنائي وهكذا يتضح أن "الحوار المباشر الكلّي هو أظهر شكل من أشكال الحوار في التقاطع الشعري أو بالأحرى هو ركيزته ونسيجه الأساسي لأنّ العمل منذ البداية هو تحاور بين شعراء وطرح أمر وردّه من قبل شاعر"[4] آخر وتحاور شاعر آخر وتحيّر شاعر بعدهم وإجابة شاعر آخر وهكذا.

---

[1] عز الدين جلاوجي، رسالة ماجيستير بعنوان: بنية المسرحية الشعرية في الشعر المغاربي المعاصر، جامعة المسيلة، 2008، ص 172

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، د ت، ط2، 1414 هـ – 1993م، ص145.

[3] بشير غريب، آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري، (م، س) ص 434.

[4] المصدر نفسه ص 435

- الحوار غير المباشر:

عند اطلاعنا على نصوص التقاطع الشعري نلحظ أنّ هناك أوجه للحوار الغير مباشر سواء كانت في المقاطع الشعرية أم السردية، وينقسم هذا النوع إلى:

حوار نفسي (مونولوج):

ويدور الخطاب فيها بانفراد الذات، والمونولوج "ذلك الصراع الأبدي بين مختلف القيم الاجتماعية والثقافية والإنسانية من جهة وبين الرغبات والميول والغرائز من جهة أخرى، إنه جدال بين متكلم خفي ومخاطب خفي أيضا ينجر عنه طرف غالب وطرف مغلوب"[1].

ويعبر المونولوج في التقاطع الشعري عن اضطرابات النفسية ويشكل الصراع القائم بين تحقيق الرغبات والتحلي بالقيم، ويستعمل الشاعر المقاطع الشعرية لمحاورة مخاطب مجهول لإفراغ مكبوتاته الخاصة.

. الحبكة :

تعتبر الحبكة العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه تحريك العرض المسرحي، وكلمة الحبكة : و تقوم في التقاطع الشعري على أقسام التصاعد الدرامي لأحداث المسرحية (التمهيد، التعقيد، الحل) وتتعلق بمسار يمتد من البداية إلى وسط أو ذروة ونهاية أي أنها بناء بتركيب شعري نتاج صراعات بين الشخصيات، ويصل التشابك إلى نشوء عقدة وفق "مسار الحدث وبعلاقة الشخصية ببعضها ضمن هذا الحدث، وبهذا فإن الحبكة ترتبط بوجود صراع وعائق أو مجموعة عوائق في العمل" [2]والأحداث في التقاطع الشعري ليست مثل المسرحية الشعرية التي تكون فيها الأحداث متكررة ومتسلسلة ومترابطة مع الحبكة وتشكيل الصراع بل هي عبارة عن "اجتزاء حدث من النصوص النثرية"[3].

ب ـالإنشاد الشعري:

عرف الشعر في التقاطع الشعري تجربة غير معهودة من خلال توظيف النصوص المختلفة حيث جمع بين مقاطع فن الشعر العمودي ممزوجة بمقاطع من الشعر الحر والشعر الشعبي وقصيدة النثر وتوظيف دور الراوي بنصوص نثرية عبارة عن فواصل بين حوارات الشعراء.

---

[1] عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الشعر المغاربي المعاصر، (م، س)، ص 172

[2] ماري إلياس وحنان قصاب والمعجم المسرحي، (م، س)، ص 76-77

[3] بشير غريب، آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري، (م، س)، ص 426

والشعر في التقاطع الشعري " مقتطع من قصيدة طويلة لأحد الشعراء يركب ذلك المقطع مع مقطع شعري لشاعر آخر، وهذا يسلسل تركيب المقاطع من مختلف النصوص الشعرية للشعراء "[1]. فهذا يعني أن كل شاعر في هذه التجربة مؤلف لمقطعه الشعري الذي يستعرضه على ركح المسرح بطريقة المسرحية يحاوره فيها شعراء آخرين وكما للموسيقى إيقاع فإن للشعر أيضا إيقاع يأخذ بلب المستمع على غير وعي منه، وتقوية التأثير الدرامي وتعميقه عن طريق التنويع الموسيقي في أساليب الخطاب والحوار وتطوير أبعاد النص ومراميه وترابط المقاطع المتقاربة في الإيقاع، وينتمي إلى عالم الشعر حيث يرتبط إيقاع القصيدة بالوزن الموسيقى للأبيات الشعرية"[2]، هذه الأبيات التي هي مركبة واعتمدت نفسية التدرج في الإيقاع، توالي الحركات والسكنات، و" القافية فهي أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة"[3]

وهذا ما تم رصده في التقاطع الشعري حيث أن الشعراء مشوا على منوال الأوزان الخليلية وأدرجوا الوزن حسب الإيقاع. في حين أن لغتهم فتتمثل في تشكيل صورة إنشائية مع سنفونية من الكلمات.

ت ـ تماهي الشعر الفصيح مع الشعر الشعبي في التقاطع الشعري

يعد الشعر الشعبي هو شكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي فهو "إبداع شفوي ونمط من أنماط الثقافة الشعبية"[4]، حيث ظل منتشرا في البيئة المحلية ويعتبر عنصرا من تراثها المتناقل عبر المشافهة ....

-وهناك من ذهب بالقول بأنه" الشعر الملحون ويخص في ذلك الشعر دون النثر، كما ذهب البعض إطلاق مصطلح الزجل على الشعر الشعبي في بيئة من البيئات، ولكنه لا ينطبق على شعر بيئته أخرى لاختلاف الأوضاع الثقافية والسياسية"[5]، والشعر الشعبي الجزائري يعود

---

[1] المصدر نفسه، ص 425

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (م، س)، ص 85

[3] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب ، المغاربي المعاصر، (م، س)، ص 241.

[4]. يوسف العارفي، الشعر الشعبي في سور الغزلان، دراسة انثوغرافية، اطروحة ماجستير في اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص44

[5] سالم بن ليباد، محاضرات في الشعر الشعبي، أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2014، 2015، ص1-2.

ظهوره إلى التأثير الشرقي من خلال نزوح قبيلة بني هلال. "والشعر معنى كوني واللحظة الشعرية يعني تسكب عند الشاعر أو يخرجها هذا الشاعر وفقا للوعاء هذا الوعاء قد ينساب في لغة شعبية أو لغة فصيحة بمعنى أن المورد أو الوحي الشعري هو وحي واحد"[1]

وتقوم العلاقة بين الفصيح والشعبي على البناء والتكامل والتأثر والتأثير من ناحية المادة والشكل وكل واحد منهما يكمل الآخر.

وجماليتها الفنية واللغوية في التقاطع الشعري فهي" سيدة العلاقات ومحركة العالم ... وكاشفة الوجود ... إنها تعطي وتمنح وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه"[2].

واللغة التي تمتلك مقومات ولديها مرتبة ومكانة في الأدب العربي وبراعة في تنميق النص- كالشعر العمودي وتميزه بالجمالية اللغوية كما نلمس الجمالية في كل من الشعر الحر والشعر الشعبي وقصيدة النثر، ونجد أيضا توظيف الراوي حيث عرف الراوي منذ الجاهلية ولا يزال حاضرا في المسرح المعاصر بوصفه تقنية تساعد على سرد الأحداث بالإضافة إلى كونها ملمحا تراثيا يجذب المتفرج، وباعتباره وظف في المسرح البريختي كتقنية أجنبية، فالراوي هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث العربي.

ث ـ الموسيقى:

تنحدر الموسيقى من أصل المسرح الإغريقي في اليونان الذي كان يقوم على الموسيقى الأناشيد والرقصات الجماعية لإحياء الطقوس الدينية، وعند العرب ارتبطت بالمسرح الفرعوني هو رائد المسرح الغنائي، وما يتخللها من احتفالات، وغناء وأداء تمثيلي، فالموسيقى لغة يمكن للجمهور أن يتلقاها إذا ما استخدمت استخداما صحيحا، كما أنها تساهم في دعم المشهد المسرحي واستدعاء المشاعر والتلاعب بها، ويتم استحضار الموسيقى عند اقتضاء النص لوجودها، وهناك من يستعملها بكثرة لزيادة العرض المسرحي وفي كل الأحوال الموسيقى تساعد المشاهدين على الاستمتاع بالعرض والشخصية في إبراز طاقاتها والأداء الجيد ومرونة الجسد وتطوير الحدث الدرامي وإيصال الأفكار إلى المتفرجين ولا يكون هذا إلا بمساعدة اللغة التعبيرية للجسد، وباعتبار أن مسرحة القصيدة يكمن في تقاطع الشعر والمسرح في إعداد عمل مسرحي مختلف من خلال التقاطع الشعري الذي تكون شخصياته عبارة عن شعراء

[1]. بشير غريب، تسجيل اذاعي مع حصة بيت الشعر للإذاعة الثقافة، (م، س)، العدد 60

[2]المصدر نفسه، ص 224

يؤدون مقاطع شعرية مرئية، يعبرون فيها عن حالتهم الشعرية وفق رؤية مسرحية كما أن الموسيقى تتماشى مع الطابع الموسيقي السائد في كل منطقة ويكون العزف على الآلات الموسيقية وفق ما يتناسب القصيدة مرفوقة بالرقصات الكوريغرافية يتخللها حركات على الركح " فالموسيقى تكمن في جدّية نصوصها الغنائية لا في تأليفها"[1] أي أنها تحمل دلالات وأبعاد غنائية ضمن سياق النص الشعري، كما أنها فن يقوم على ترتيب الأصوات من خلال اللحن، والانسجام والإيقاع والجرس حيث " يعتبر الصوت وسيلة من وسائل التوجيهات والموسيقى الجيدة تساعد الممثل والمشاهد معا"[2] " ولا تكون الموسيقى إلا بالأصوات الملحنة التي تنشأ من آلة أو من الإنسان نفسه من أجل التلذذ و الطرب .

- الآلات الموسيقية المستخدمة على الركح في التقاطع الشعري:

ـ العود:

وهو من أقدم الآلات الموسيقية العربية التي تم العزف عليها في الموسيقى الشرقية وهو " سلطان الآلات بالإجماع وفي سماعه نفع للجسد وتعديل المزاج، وهذا علاج وأي علاج، لأنه يطرب الأدمغة وينعش القلوب ويزن العقول ويجلو الكروب وهو غذاء الأرواح وجالب الأفراح ومذهب الأتراح" [3] كما أن للعود أنواع تختلف عن بعضها البعض في التنغيم والشكل كالعود السوري والعراقي والمصري... الخ ويعتبر العزف على العود الأكثر استعمالا لدى العديد من المناطق العربية فكل موسيقى لها طابعها السائد في المنطقة الخاصة بها، كالطابع الصحراوي الجزائري الذي يعكس الحالة النفسية والاجتماعية للفرد الجزائري، وتنتشر الموسيقى البدوية في العديد من مناطق الجزائر، كالجلفة والأغواط والبيض ووادي سوف باختلاف الزمان والبيئة المكانية.

- الناي:

تستخدم هذه الآلة في الألحان الحزينة ومصاحبة المغنى وأداء الارتجالات، وتطورت باستخدام أدوات التعبير المختلفة وقراءة النوتة الموسيقية وبدأت تشترك في مجال الموسيقى التصويرية والافلام التسجيلية"، وأحسن الطرق في العمل الموسيقى هو العمل بالصوت

[1] فوزي كريم، الموسيقى والشعر، دار نون، 28-01-2017، ص15

[2] لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى، قسم هيلات الدراما والمسرح في تعليم النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر، الأردن، ط1، 2008م، ص 57

[3] محمد كامل الخلعي، كتاب الموسيقى الشرقي، الناشر مؤسسه هنداوي، د ط، 2010، ص 75

الإنساني، فإنه أعظم بكثير من العمل بغيره من الوسائط الموسيقية الأخرى – وكفى بفضله أنه يغني عن الآلات إذا وجد والآلات تحتاج إليه"[1]، وصاحب الناي الأداء الغنائي في شكل المدح والإنشاد الديني والصوفي، ويتميز الناي العربي عموما بطابعه الخاص تأليفا وطربا وموسيقى وأداء ويكون التوافق بين المواقف والموسيقى المصاحبة للفعل الدرامي كاستدعاء الناي عند قراءة المقاطع للشعراء.

والإيقاع في الموسيقى الحركية له دور مهم وحيوي، حيث يسهم في تصعيد وتأزم الصراع الدرامي عبر الضربات المتكررة والمتصاعدة، ويظهر كمنبه للانفعالات وإثارة المشاعر وترتيب وتنظيم الحركات والأفعال سواء كان سمعيا، أو بصريا وحركيا، ويتمثل في كلام الشخصيات أو الممثلين وفترات الصمت، والموسيقى والمؤثرات والأداء دون مصاحبة الموسيقى يكون أسهل، فالعازفون ليس شرطا عليهم أن يصاحبوا قراء الشعر عند الأداء الارتجالي فالشعر نص آخر ليس بالضرورة أن يصاحب بالموسيقى لأن الشاعر يعزف بالكلمات، والعازف يشعر بالأوتار، فإن اجتمعا يصبح هناك نوع من النشاز والخلط، إلا في حالة التخطيط والدراسة الجيدة لمثل هذه الفكرة "[2] معنى هذا أن الموسيقى تغطي عن الشعر عند مصاحبتها له، فالشعر موسيقى ولا يحتاج إلى عزف فمن الأفضل أن تكون عبارة عن فواصل ولا تتخلله إلا في حالة استثنائية كالدراسة العميقة والمدروسة من قبل وما قيل عن الموسيقى ينطبق على الشعر " قد يعاين الفرد الجوقة وهي تعزف أو الشاعر، وهو ينشد، فتجذبه الحركات بتنسيق توليفها، وبانتظامها وتنظيمها وهكذا، فإن طلقات السمع والبصر والحركة أدوات معرفية من جهة، وتثمين من جهة ثانية ... بين المتناسب والمتنافر من الأصوات والألوان والأشكال "[3]، حيث يبرز علاقة الشعر بالفنون الأخرى كمنهجية معرفية جديدة ومعاصرة قيدت القصائد معزوفات موسيقية والمعزوفات قصائد شعرية غدية ومنغمة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 90

[2] لميس سعيدي، تسجيل إذاعي مع حصة بيت الشعر للإذاعة الثقافية، إعداد وتقديم: مفتاح بخوش، أنظر ارشيف البرنامج، العدد _ 035، الإذاعة الثقافية تاريخ البث _ 16 ماي 2016

[3] محمد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية، (م، س)، ج1، ص 280.

ـ الجوقة:

عرفت في عالم الموسيقى والمسرح عند الشعوب القديمة عند اليونان " تعني الرقص لأن موكب الكهنة في أعياد ديونيزوسكان يطوق حول المذبح في حركة الرقص وهو ينشد الديتيرامب Dythirambe "[1]

وكانت الاحتفالات تقام في الطرقات، حيث يتجمع العامة حول العروض الراقصة وهؤلاء يمكن أن يطلق عليهم الجوقة، وهي عبارة عن مجموعة من الممثلين المدربين بنبرة واحدة وصوت واحد وكلام واحد، وفي وقت واحد فيرددون كلمة أو جملة من كلمات البطل، وهذا يعني أن أفراد الجوقة متعددون.

ج الغناء :

يكون الغناء في لوحة الشعرية التي يجسدّها التقاطع الشعري على الركح المسرح بشكل مكثف أو هو الغالب على النص، من خلال فواصل يتخللها التقاطع بين أداء الشعراء، وقد يشتمل الغناء نصوص شعرية تغنى بقول الشاعر قصيدته التي تعزف بالكلمات ويتعلق الغناء بالصوت و"هكذا كانت قراءة الصحابة رضي الله عنهم في أخبارهم وأما قوله صلى الله عليه وسلم (لقد أوتى مزمارا من مزامير آل داود)، فليس المراد به الترديد والتلحين إنما معناه حسن الصوت وأداء القراءة والإبانة في مخارج الحروف والنطق بها "[2].

وقد ارتبط الغناء بالطرب العربي من خلال براعة أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب من خلال أشعار أحمد شوقي، والأخطل الصغير، وأحمد رامي وغيرهم إلا أن العرب عرفوا الغناء قبل الإسلام وبرعوا في هذا الفن مثل ابداعهم في الشعر ويصنف الغناء مع الشعر والمسرح، والأوبرا وكونهم في نفس التصنيف وهو الفن المسموع .

و باعتبار أن التجربة التقاطع الشعري تنسب لمنطقة وادي سوف، توظيف الغناء في هذه التجربة تعود بالتجربة الأولى لتراث الغنائي الشعري بالمنطقة الذي هو وليد الثقافة المحلية، "وقد توارثت شعوب الشرق بالسماع، حصيلة قيمة من مقطوعات العزف والغناء، وكان

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (م، س)، ص 163

[2] محمد كامل الخلعي، كتاب الموسيقى الشرقي، (م، س)، ص 15

الشبان يتلقونها عن معلميهم بالتواتر الشفوي[1] "ذلك الموروث الشعبي المتوارث من قبل الآباء والمشايخ والذي يشتمل القيم والأخلاق بما يحمله من تقاليد وعادات كالأغاني الشعبية .

والغناء في نص التقاطع الشعري عبارة عن "مقتطف شعري من نصوص الشعراء أو الشخصيات التقاطع الشعري ويقوم المغني بأداء هذا المقطع عبر فواصل أو أداء حواري ورد على النص الغير مغنى الذي يؤديه الشاعر قد يكون صاحب النص نفسه"[2] ويكون الغناء فردي وثنائي بطابع حواري أيضا.

ويصاحب الغناء عرض ايمائي متمثل في الرقص و"الراقصون، الممثلون شخصية ما فيلجؤون عندها إلى عرض ايمائي للمواقف "[3]حيث يكون الرقص والحركة والكوريغرافيا تعبير عن مشاعر انفعالات بخطوات وقفزات والإشارات وتختلف الرقصات حسب الثقافات ومراحل التطور التي تولد في أي بلد.

ح . الباليه:

" كلمة BALLET كلمة ايطالية مشتقة من كلمة BALLARE وتعني رقص "4 ويعتبر فن الباليه الرقص الراقي كونه حديث النشأة، وهو" فن مسرحي لغته هي اللغة الراقصة يعبر عن فكرة من خلال رقص جماعي أو فردي "5.

---

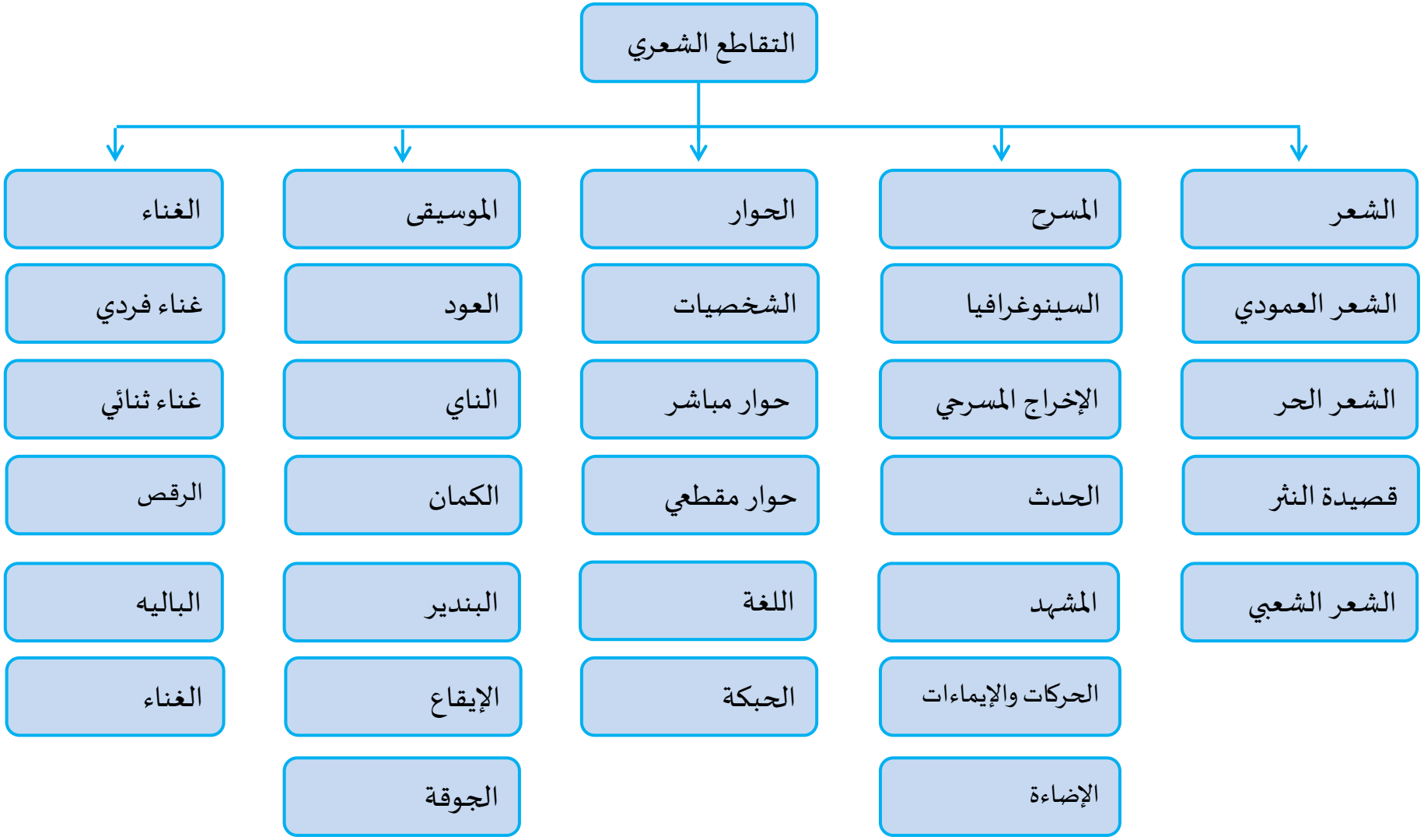
[1] سمحة الخولي، القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، 1992، ص 208

[2] أوبريت سفر الذاكرة، (م، س)

[3] باتريس بافي، معجم المسرح، (م، س)، ص 156.

[4] راجية عاشور، تذوق فن الباليه، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م، ص 126

[5] المصدر نفسه، ص 28.


التقاطع الشعري
الشعر
الشعر العمودي
الشعر الحر
قصيدة النثر
الشعر الشعبي
المسرح
السينوغرافيا
الإخراج المسرحي
الحدث
المشهد
الحركات والإيماءات
الإضاءة
الحوار
الشخصيات
حوار مباشر
حوار مقطعي
اللغة
الحبكة
الموسيقى
العود
الناي
الكمان
البندير
الإيقاع
الجوقة
الغناء
غناء فردي
غناء ثنائي
الرقص
الباليه
الغناء

الفصل الثاني
دراسة تحليلية لأيام نادي الخيام الأدبية الخامسة والسادسة بوادي سوف

أولا: الصناعة الثقافية بين المكون المحلي والوافد النقدي

قدمت مدينة الوادي (وادي سوف) أو مدينة ألف قبة وقبة حدثا ثقافيا بامتياز، إضافة نوعية للمشهد الأدبي الجزائري، وكون المنطقة منعزلة عن المركز فكانت الرغبة في البزوغ لدى شعرائها، " كون انعزالها لمدة سنوات طويلة عن الأعاجم وصفاء عرقها نوعا ما، جعل لها خصوصية مزجت بين جميع الثقافات، والعادات والتقاليد التي يتماهى مع التراث التونسي الليبي وكذلك الكثير من العادات والتقاليد المتأثرة، والمتأصلة والمتجذرة في الثقافة الجزائرية"[1]

هذا الاحتكاك والموقع الجغرافي الذي تزخر به المنطقة جعلها تتنفس أدبا كما تزخر المنطقة بالشعر الشعبي وهو وليد المشافهة وهذا جعل الشعر الفصيح يتماهى مع الشعر الشعبي، فالحدث الذي احتضنته المنطقة لم يأتي من فراغ بل وليد تجارب سابقة، حيث شكلت الطبعة الخامسة والسادسة للشعر الفصيح اهتمام الكثير من الشعراء من الجزائر والعرب قبلته نحوه، حيث شارك فيه عدة أصوات شعرية محلية ودولية من مصريون ومغاربة وتونسيون وجزائريون من ولايات مختلفة.

ارتبطت فكرة التقاطع الشعري بمسرحة الشعر كفعل تجنسي لظاهرة إبداعية جديدة، وهذه الفكرة لم تأتي من فراغ بل هي نتيجة تجارب محلية سابقة أو لها خلفيات ثقافية ساعدت في تفجير الممارسات الإبداعية وتمثلت في الثقافة المادية واللامادية

1 ـ التراث المادي:

ـ الطابع العمراني: حيث أن أغلبه امتداد لنموذج العربي الإسلامي (الأعمدة، الأقواس، القباب، التجان ...) حتى لقبت بمدينة "الألف قبة وقبة" ،

. المدن العتيقة والمساجد والزوايا والمتاحف وصناعات التقليدية (صناعات الآلات الموسيقية التقليدية والفنون التشكيلية وغيرها

2 ـ التراث اللامادي :

وتمثل في العادات والتقاليد الملتزمة بالأخلاق والقيم الدينية، واحتفالات والمناسبات والأعياد التي تنشد وتغنى فيها أغاني الشعبية.

[1] بشير غريب، تسجيل اذاعي مع حصة بيت الشعر للإذاعة الثقافة، (م، س) .

أ ـ التراث الغنائي والموسيقى السوفية :

و يتمثل في المجالس والجلسات التي كانت تعقد في مجتمعات وادي سوف "الأغاني الشعبية والفكلورية التي يؤديها مغنيون شعبيون حقيقون محترفون، نبعوا من البيئة الشعبية وهؤلاء يعتمدون في غنائهم على مواهبهم وامكانياتهم الصوتية وقدراتهم على الارتجال[1] "

و تتمثل في أغاني الأعراس والأفراح، وأيضا المدائح الدينية التي هي عبارة عن" قصائد شعرية في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام وبعض الأولياء الصالحين يؤديها مجموعة من أتباع زوايا المنتشرة في المنطقة حيث يشيدون فيها بمناقب وصفات الرسول الكريم، وهي تكثر في مناسبات الدينية كالمولد النبوي الشريف وليلة القدر المباركة وغيرها من مناسبات الأخرى ما قيل في تعظيم الذات الإلهية "[2]. بالإضافة إلى الحكايات والألغاز والأمثال الشعبية والرقصات الشعبية في منطقة وادي سوف من خلال الاحتفاليات المعروفة عندهم، كما أن المنطقة تزخر بموروث كبير له علاقة بالإطار الشفاهي العام بألوان شتى كالتراث الغنائي والشعري وحبهم الشديد للعلم والدين والشعر، وتعد هذه المنطقة مسقط رأس العديد من الشعراء والمغنيين كالشاعر أبو القاسم سعد الله والفنان الكبير عبد الله المناعي والقائمة طويلة.

ب ـ التظاهرات والنشاطات الثقافية بالمنطقة

من الخلفيات أيضا التي ساعدت على الممارسات الإبداعية:

ـ كعيد مدينة الألف قبة من تنظيم بلدية الوادي وتساعدها جميع فعاليات الولاية ويأتيها الكثير من السياح والزوار للعديد من ولايات الوطن وخارجه، وتقام في فصل الربيع من كل عام يمثل تجمعا ثقافيا وتجاريا وسياحيا بامتياز.

ـ الندوة الفكرية محمد الأمين العمودي تنظمها جمعية العمومي مرة في كل سنة في عطلة الربيع.

---

[1]. فاطمة فؤاد فؤاد، تدريبات مستوحاة من بعض الألحان الفلكورية المصرية لرفع مستوى الأداء دراسي آلة الناي، القاهرة، العدد 49، المجلد 9، نوفمبر 2023، ص361

[2]. التجاني مياطة، دور التراث المادي و اللامادي لمجتمع وادي سوف، في تحديد ملامح الهوية الثقافية، ص162

. المهرجان الوطني للأنشودة المدرسية" تنظمها كل من مديرية التربية للولاية ويأتيه الكثير من الزوار والطلبة والتلاميذ من مدارس وثانويات القطر الوطني، تقام من خلاله نشاطات ثقافية مختلفة. "

. المجتمع السوفي المتصوف من قرون عدة التي اشتهرت بكثرة أتباعها وانتشار زواياها ومساهمتها في القضايا الإجتماعية والثقافية والسياسية (الطريقة التجانية، والقادرية والعزوزية).

3. تسمية الخيام:

تعود تسمية الخيام إلى ما أطلق على " نادي تابع لدار الثقافة بوادي سوف "[1]، حيث كلف أعضاء هذا النادي بالإشراف على متلقى الشعر الفصيح الخامس والسادس، رغم الإمكانيات المحدودة التي انطلقت بإمكانيات خاصة ومحدودة لأعضاء النادي إلا أنها نجحت كما لو خصص لها إمكانيات كبيرة جدا.

ويعد نادي الخيام من نوادي دار الثقافة يعنى بالأدب والفكر والأنشطة الثقافية عموما، كان رئيسه مصطفى صوالح محمد وضم النادي حوالي أربعة عشر عضوا أيام نشاطه، والعضوية كانت مفتوحة وهو مجتمعا لبعض الوجوه الأكاديمية والمثقفة والشاعرة مثل: الشاعر صالح خطاب.

4. ميلاد فكرة التقاطع الشعري

تجربة التقاطع الشعري كانت وليدة فكرة طرحت إبان التحضير للملتقى الوطني للشعر الفصيح ولاية الوادي النظم من قبل مديرية الثقافة بالتنسيق مع نادي الخيام للإبداع والدراسات الأدبية، مفاد هذه الفكرة هو عرض محاورات ومقابلات بين مجموعة شعراء يشكلون لوحة شعرية موحدة في عرض افتتاحي لكل طبعة، وتعتبر تجربة الأولى في منطقة واد سوف لم تحصل تجربة مماثلة في الوطن العربي إطلاقا، وسبب رئيسي لوضوح هذه تجربة هي كثر الشعراء في منطقة الوادي وأصبح هناك حتى الشعراء نوع من نرجسية في من يقرأ أول من يصعد أول في ظهور افتتاح الملتقى ربما هذا مشكل يعاني منه كل ملتقيات الشعرية، وكان هذا

[1] صالح خطاب، عبد القادر عبيد، منير الرقي تسجيل إذاعي لفائدة برنامج بيت الشعر للإذاعة الوطنية، القناة الأولى من إعداد مفتاح بخوش، للحديث عن الطبعة الخامسة من أيام الخيام الأدبية، أيام 8 / 9 / 10 / مارس 2014، ينظر أرشيف البرنامج بالقناة الأولى، العدد رقم 27 تاريخ، البث : 12مارس 2014

تقاطع الشعري بمثابة الحل من يقرأ في حفل افتتاحي، هناك شعراء كبار من منطقة وادي سوف هما الذين يستحذون على منابر الأولى وهناك شعراء كبار من منطقة وادي سوف هما الذين ينظمون ويسهرون على تنظيم الملتقى[1].

حيث توصل هؤلاء الشعراء إلى الحل يقمون بلوحة شعرية تدربوا عليها أيام وسجلوها باستديو هذه لوحة شعرية التي تحمل توقيع المخرج " فتحي صحراوي " وهذه لوحة كانت عبارة عن سد هذا الباب من يقرأ في حفل افتتاحي.

في بداية كانت تجربة الأولى من الأوبرا " أشرعة الصمت 2011" وهي كانت عبارة عن لوحة شعرية ترافقها معزوفات بآلة الكمان لفنان " نور الدين مناني" ثم طورت الفكرة أصبحت هناك عملية ممارسة المسرح في حد ذاته من يجد أن يقرأ في حفل افتتاحي ينظم إلى الخيام (مجموعة نادي الخيام تعد إلى أعمال الأوبيرالية التي تبرمج في افتتاح مهرجان الشعر الفصيح)

بعد تجربة أشرعة الصمت قاموا بالتجربة سفر الذاكرة 2012، وهي كانت أوبرا مكتملة وممزوجة بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح وبين القصة، وقد أخذوا الحوار والقصة في حد ذاتها من " كتاب الشموخ " او مجموعة قصصية "أستاذ بشير خلف" ومزجوها مع مجموعة أغاني التي كانت عبارة عن مدخلات في فصول التي نظمت بها أو كتبت بها هذه الأوبريت . بعد تجربة " سفر الذاكرة " في حد ذاتها ولدت لهم تجربة أخرى في افتتاح الشعر الفصيح هي تراتيل مقام الورد2013

وكانت تحمل موضوع الملتقى لأن كانت الأوبريت تعبر عن شعار المتلقي صمود الشعر الجزائري ثم نزوح نحو الرؤية الصوفية في الشعر الجزائري، وبعد تجربة "تراتيل مقام الورد" قاموا بأوبرا " كان مكان هنا " 2014 وهي تعبر عن المدينة كتيمة أساسية في الشعر الجزائري المعاصر قام بإخراجها مخرج الشاب "علاء الدين بوصبيع" وتلحينها أستاذ "نور الدين المناني"، إضافة إلى الفنان " عبد الرحمان غزال " والفنانة " حورية صوالح " والعديد من الفنانين قد ركزوا على الجانب أوبرالي في الشعر الفصيح أكثر من ركزوا على فعاليات أو نشاطات أخرى في هذا الملتقى، خاضوا تجربة أخرى هي عبارة عن الرد لإساءة النبي صلى الله عليه وسلم أطلقوا عليها اسم " النيل منك المحال "، كتب " بشير غريب " سيناريو هذه أوبريت وجميع النصوص

[1] بشير غريب، تسجيل اذاعي مع حصة بيت الشعر للإذاعة الثقافة، (م، س)

أخذوها من ديوان الذي اشترك فيه العديد من الشعراء وهو ديوان "موكب الهادي" وهو عبارة عن ديوان مشترك مصور وهو على شكل فيديو كليب دون أن يعرضوها على الركح المسرح اختصار للوقت وتغيير للتجربة المسرحية بصفة عامة[1].

5 ـ السياق النقدي والأدبي المحتضن لفكرة التقاطع الشعري

تقاطع الشعري هو كفعل تنميطي للفعل الإبداعي الذي يمزج في الفعل الشعري والفعل القصصي والفعل الغنائي أو الفعل الموسيقي أو الفعل العزف على الركح وهو فكرة خاصة بمنطقة شعر الفصيح للوادي سوف، وي تجربة أبدعها وابتكارها مبدعي ولاية الوادي وهي تجربة لعلها لا تتضح بشكل الظاهر إلى قارئ أو المتلقي إلا من خلال عرضها في الركح مثلا عند قراءة سفر الذاكرة أو تراتيل مقام الورد معناه أن مظهر المسرحي يكتمل باكتمال للحركات في الركح وتمازج النص وتماهي النص مع فقرات غنائية وانسجامها أيضا مع الموسيقى التصويرية، وكذلك ترابط أو تصالح الذي يحدث بين الشعر والنثر لأنهم قاموا بعملية استنتاج أو أخذ من تجربة " المقبرة البيضاء" لدكتور " أحمد زغب " في عمل تراتيل المقام الورد، وكذلك من مجموعة قصصية " الشموخ : أستاذ " بشير خلف ".

وأخذوا أيضا عن تجربة غربية من خلال كتابات " عودة العاشق المنفي " للراحة " إيزابيل ايبرهاردت ترجمة " عبد القادر ميهي " وأخذوا من هذه تجربة كلها تجارب يعني شحنوها مجموعة من النصوص الشعرية وكل شاعر يقرأ نصه، بمعنى فقرة مقطوعة شعرية كذلك تتداخل مع رؤية أخرى يعني تتشابه معها، هذا التحام بين النصوص هو الذي يشكل الرؤية المسرحية أو مشهد مسرحي بصفة عامة، وكذلك عدم انكارهم اشتغال المخرج فتحي صحراوي ومخرج قدير وله تجربة طولة وعميقة في مجال المسرحي سبق له أن قام كتابة سيناريو للديوان " لعنة وغفران " لعز الدين ميهوبي " وتحويل نص من مدونة شعرية إلى مدونة أوبرالية تعتمد كثير من شعرية المسرح في ذاته وخصائص النص المسرحي، إذن بناء سيناريو على مجموعة نصوص شعرية هي وليدة تجربة السوفية بحتا، ويعتبر هذا الملتقى الوحيد في الجزائر الذي يخرج عن تقاليد المعروفة في افتتاح المهرجانات المعروفة للشعر، ويمكن القول أيضا الملتقى الوحيد الذي أصل التقاليد جديدة حديثة المعاصرة تتماشى مع طبيعة المرحلة

[1] المصدر نفسه، (م، س)

وطبيعة التلقي، أيضا تتماشى في سياق ما يخدم روح واحدة وحيدة في الجمهرة المبدعين موجودون في المدن الجزائر والمدن العالم العربي.

6 ـ الشعراء المساهمون في صناعة التقاطع الشعري

وشعراء الوادي الذين أسسوا لهذا النمط الجديد مسرحة الشعر عدّة، نذكر من بينهم (عادل محلّو، مصطفى صوالح محمد، أحمد مكاوي، السعيد المثردي، صالح خطاب، بشير غريب، بشير يونسي، الأزهر محمودي، عبد المجيد عناد، البشير المثردي، مهدي غمام)

كلّ يؤخد من شعره مقطعا يحاكي الموضوع المقترح في العرض ويعرضه على الخشبة بشكل محاورة مع الشعراء الآخرين، ويكون في أدائه أحد أدوار هذا العمل المسرحي، وتختلف أنماط الكتابة الشعرية في تركيب النص الكلي من نصوص الشعر العمودي والحر والنثر والشعر الشعبي، وتقوم فكرة الربط بين هذه النصوص على تقنية استدعاء نموذج سردي يفعل حركية الأحداث والمشاهد في النص الكلّي، فتخلّل هذه المقطوعات الشعرية المختارة مشاهد من قصص أو نصوص سردية تعطي الموضوع بعده الدراسي وتبرزه حدثه المساهم في تجسيده المسرحي[1]. فنموذج التقاطع الشعري " تراتيل مقام الورد ":

ثانيا: تراتيل المقام الورد

1 ـ حيثيات الانجاز

جاء تراتيل المقام الورد تقاطع شعري كتجربة ثالثة بعد أشرعة الصمت وسفر الذاكرة، جمعت مقاطعه من نصوص شعراء عدة (عادل محلو، السعيد المثردي، بشير المثردي، صالح خطاب، مصطفى صوالح، بشير ونيسي، بشير غريب)، بالإضافة إلى مقاطع قصيرة من رحلة (تخت ظلال الإسلام الدافئة) للرسالة "إيزابيل" ايبرهاردت " ترجمة الأستاذ عبد القادر ميهي"، وتعمد رؤية " تراتيل المقام الورد " إلى كشف أحداث توتر المعنى الوجودي للشاعر داخل عالمه البشري يعيش صراع البحث عن ذاته في عالم لم يسعه ورؤاه لذا فهو يلوذ بالشعر للوصول إلى الله والاتحاد به"[2].

---

[1] بشير غريب، التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري، (م، س)، ص425

[2] المصدر نفسه، ص425

بقي النص على تركيب هذه المعاني والأفكار الموحدة المتواجدة في نصوص شعرية مختلفة، وركبت في رؤية إخراجية للمخرج فتحي صحراوي جعلت كل مقطع فيها ينادي به شاعره فوق خشبة المسرح يمثل حالة من حالات هذا الصراع الموجود والمشترك بين بقية الشعراء، ثم إنه يمثل صيحة مختلفة عن صيحات الشعراء الآخرين، وتماثلت الصيحات في فرص الظهور للمسرح وتعتق النص فيها بتوظيف أغان عبرت عن الفكرة الأساسية المطروحة في نص ترتيل مقام الورد

ومن خلال العنوان يتبين للقارئ أن يستدعي معارفه الصوفية كي يلج باب النص ويجول داخل بنائه، فالنص موشح بأفكار صوفية مختلفة، وعمد تركيب المقاطع فيها لربطها وفق رؤية واحدة، رؤية البحث عن المعنى الأمثل والخلاص المأمول في عالم الشاعر وما في حدث القصة الموظفة إلا إشارة لبعد قصصي في النص الإجمالي وقد يكون المتصوف السالك لطريق الله هو الشاعر الباحث عن معناه متكامل في الوجود . النص جمع مقاطع شعرية مختلفة من الشعر الفصيح والشعبي ومن كل التجارب الشعرية المختلفة في المشهد الأدبي بالوادي ووحد صحبة الشعراء الباحثين عن طرق الخلاص في سديم الوجود.

2 . الحضور الأجناسي والكثافة:

عرفت تجربة التقاطع الشعري لأوبريت تراتيل المقام الورد بمناسبة الملتقى الخامس للشعر الفصيح بواد سوف حضورا أجناسا مكثف وذلك من خلال البناء الفني الذي جمع في طياته جملة من الفنون والأجناس من سرد، وتمثيل وغناء وموسيقى، مما جعل الحدث الدرامي فيها يأتي في مشاهد متقطعة تنقل لنا جملة من المواقف والأحداث تتوسط المقاطع الشعرية لجملة من الشعراء، وما زاد العمل إثارة وتأثيرا الفواصل الغنائية والعزف على الآلات الموسيقية التي تتناسب وطبيعة الموضوع والبيئة.

ولعلّ حضور الأجناس الأدبية وكثافتها لم يفقد النص الشعري هويته الشعرية ويبقى الشعر سيد الموقف وصاحب حصة الأسد من بين كل هذا التداخل الأجناسي والكثافة.

3 . التقنيات المعتمدة في الاخراج

أ- تقنية الاقتطاع أو تجزئة النصوص:

وذلك من خلال " عزل النص الشعري عن سياقه الأول وتفجيره في سياق آخر"[1] بحيث يتم تقطيع النصوص الشعرية إلى مقاطع صغيرة وعزلها عن بيئتها وشحنها بقراءة أخرى وفق رؤية مسرحية والرؤية السردية التي يعتمدها المخرج.

ب- اقتطاف حدث من نص قصصي:

ويكون هنا حضورا لجنس القصة في التقاطع الشعري في قطف حدث من القصة يحمل غاية وقصدا آخر في القصة الكلية، ويؤدي دورا آخر في البناء المسرحي، في بداية التقاطع الشعري هذا المقطع الذي اقتطع من قصة إيزابيل التي تحكي فيها عن منطقة قنادسة متمثلة في دور الراوي من أداء الفنانة حورية صوالح، والمقطع في الأصل عبارة عن نص قصصي " يقول: في شبابه وقبل أن تمسه نعمة اللاشعور، سافر كثيرا ...

ثم حين ملّ الناسك من غرور المعرفة البشرية ورتابة الأشياء، عاد إلى مسقط رأسه والعزل إلى الأبد في زنزانته الرمادية، من حيث لن يخرج إلا والمؤمنون يحملونه إلى دار الصمت الأبدي.

نظرت إليه، ذلك الناسك الصحراوي الجميل ثم فكرت في أن المسيحيين المتوحدين في القرون الأولى كانوا يشبهونه بالتأكيد ... هم أيضا كانوا يبحثون في حالة الشرود الدائم، عن إشباع حاجاتهم الملحة إلى الأبدية التي تغفوا داخل كل النفوس البسيطة "[2] يرافق هذا المقطع من نص تراتيل المقام الورد عازف آلة الكمان ثم يربط كلام الرّاوي عن الناسك المنعزل في زنزانته بما يفترض أن يبوح به كل المتصوفة والعازفين ويظهر هذا في مقطع بشير ونيسي:

"ها أنت أيّها الوجود مقصلة الأبجدية

سمّاها المعرّي: قبورا تملأ الرّحب

سمّاها ديك الجنّ: شهوة الجذب

سماها المتنبّي دنيا ترى في صدقها كذب"[3]

وهنا نلاحظ الحضور والتداخل الأجناسي بين قصة الناسك لايزابيل وبوح الشاعر بشير ونيسي، من خلال المقطع القصصي وعزله عن سياقه ومزجه بسياق مقطع شعري حيث يظهر

[1] المصدر نفسه، ص428

[2] مديرية الثقافة لولاية الوادي، تراتيل المقام الورد، مجموعة المحاضرات والقصائد التي ألقيت بمناسبة الملتقى الوطني للشعر الفصيح، (الشعر والمقاومة) 2013، ط5، ص 89

[3] المصدر نفسه، ص 89

الناسك بلباس صوفي صحراوي لأن الناسك من الصوفية يبحث عن الوجود يتناسب وموضوعه، ثم يمتزج هذا الأداء بدخول بشير غريب وصالح خطاب وبشير المثردي وعادل محلو ويكون العمل جماعي في شكل عمل أوبريت حواري، يرد بشير غريب عن الناسك في قوله "سماها المعري بشير غريب " قبورا تملأ الرّحب.

الناسك: سماها ديك الجن، ويكمل بشير المثردي "شهوة الجذب" وتعمل حلقة دائرية يتوسطها الناسك يبتدأ كلامه بشطر من البيت ويكمل الشطر الثاني مع أداء الحركات والسير نحو اليمين واليسار والعبور والتفوق الاستدارة ويكون النبر عال لأن الشاعر يقوم بمسرحة شعره، ويستعمل الشعراء رفع اليدين في حالة كان الشاعر ثائر ثم ينتقل العرض من الجماعي إلى الفردي إلى الثنائيات والثلاثينات، وتتكرر العملية من الفردي إلى الجماعي في عمل ارتجالي، كما يكون الوقف التام للشاعر الممثل، والتوقف أيضا عن النفس لمدة قصيرة في مشهد صامت يتكلم فيه ممثل واحد والباقي تتجمد عندهم الحركة والأداء لشد المتفرج ولفت انتباهه وتركيزه وصنع الدهشة والفرجة وينسحب الكل ويكمل الشاعر أداءه منفردا

ت- التنويع في النصوص:

في التقاطع الشعري يكون الحضور الأجناسي متنوع في اختلاف النصوص الشعرية والتجارب وتقنية التركيب والربط المبني على تغيير الحالات وتنوع المشاهد واختلافها، من خلال التداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر، والشعر الشعبي وقصيدة النثر مما يجعل هناك تماهي بين الأجناس وحضورا مكثا، بالإضافة إلى دور الراوي الذي وظفت فيه مقاطع سردية من رحلة إيزابيل إيبرهاردت " والفواصل الغنائية، والرقص الكوريغرافي:

يلجأ المخرج المسرحي إلى توظيف السرد (اقتطاف حدث من قصة ايزابيل) حسب ما يحتاجه المشهد، وذلك من أجل تسريع وتيرة الأحداث فيصف الأشخاص أو الأمكنة كوصف رحلة الناسك الباحث عن الوجود ومقارنته بالمسيحي المتوحّد وعلاقة المتشابهة بينهم في رحلة صراع البحث الدائم وحاجاتهم للأبدية، هذه النفس الباحثة في العروج للعالم السماء بعدما سئمت واقع الحياة البشرية.

حيث كان للحضور السرد بشكل مكثف بين مقاطع الشعراء في شكل مقاطع قصيرة من رحلة (تحت ظلال الإسلام الدافئة) للرحالة ايزابيل ايبرهاردت تروي أحداث قصة المتصوف الذي عرفته الرّحالة السويسرية وأخرج مقطع من سياقه القصصي ليعبر عن دور الراوي

وذلك من أجل محو المسافة بين الممثل والمتفرج، بالإضافة لكونه ملمحا تراثيا يجذب المتفرج، ويؤثر في مشاعره وهي تقنية استعارها الشاعر المعاصر بهدف إضاءة بعض النواحي في عمل المسرحي.

ج .تماهي لشعر الفصيح والشعر الشعبي والحر والنثر والغناء

بشير المثردي:

تغتالني يا فيضها فأزفّ في *** لغتي وحيدا هائما ومحدّقا

متوشّح العثرات خلف قصاصة *** في كلّ أمسية تنوح وملتقى

ما أحمق القلب الذي زرع الحرو *** ف ليحتوي زهر الهوى .... ما أحمقا

هل أنت أم وهج الكتابة ها هنا *** من منكما كان الوفيّ الأصدقا؟[1]

بشير غريب:

يا شاعري إياك ولا تتورّى *** وينزل مقامك في درك الكيد

وتخطي القوافي تحوزها بالمرّه *** وتسرح أفكارك عايشة التشريد

اني نعرفك يا شاعري عن قرّه *** شاعر فحل في الوغي صنديد

نظمت الشعر من مواجع مرّه *** وعزفت إجراحك عالوتر تقصيد

وهامت مشاعرك في البراري الحرّه *** وطربت لشعرك نجوع ومهاميد

إنت لعرفت الضاد جهر وسرّه *** وحلفت الضاد بالقسم تأييد

وعرفك القرطاس والقلم بوجرّه *** وحتى المرامح واسيافنا مشاهيد[2].

يحضر الفاصل الغنائي بين مقطع بشير المثردي وبشير غريب المقتطف من نص الشاعر عادل محلو من أداء الفنانة حورية صوالح تقول:

[1] المصدر نفسه، ص 96.

[2]. المصدر نفسه، ص 92

ح ـ وصف المشهد

ـ تناغم الصورة

كان هناك ربط بين المقاطع المغناة من خلال الوظيفة البنائية في ربط النص بالمقاطع الغنائية والموسيقى المتمثلة في الآلات الموسيقية التي تتناسب مع (الناي، الكمان) طبيعة الموضوع وعبر فواصل موسيقية غنائية باستحضار كل الأدوات الفنية التي تخدم الأوبريت وإضفاء عليها لمسة شعرية والحوار المكثف والشخصيات والحبكة، والرقص الذي هو علامة على الفرح والحب، وحتى اللباس كان فيه لمسة صوفية من خلال لباس الناسك المتعبد.

والملاحظ أن في الحركات ذلك التكرار من مشي وجري.

والمراد منه تحقيق الطموح، والعمل والاختصار لرحلة الإنسان الباحث عن ذاته.

أيها الحبيب ماذا تقول

وكل ما أخشاه رفضا

تصوغه أنت قبول

يغلبني الصمت في حضرتك

وينكمش الكلام

من كثرة الضوء إذ تتجلّى

تغوص معالمي في الظلام[1]

تميزت هذه الأوبريت بحضور المكثف للغناء في إيقاع ملحن ويعكس الخطاب الغنائي، الجانب الفرجوي الذي يتناسب بصيغة الأوبريت المعاصر لأن الغناء ركن أساسي فيها، يمتزج فيها الحوار بالغناء والرقص والموسيقى الغناء من الفردي إلى الثنائي، والرقص الكوريغرافي (دخول الراقصة الباليه)، وجاءت المقاطع الغنائية مقتطفة من أشعار شعراء باللغة الفصحى كما أن الأغاني ساهمت في الحالة النفسية والروحية عبرت عن الحب والمناجاة والشوق بلمسة صوفية تتماشى وموضوع الأوبريت

[1] المصدر نفسه، ص 92

. الأداء الثنائي للغناء:

حورية صوالح + خالد (نصّ صالح خطاب):

أنا في مغربي شمس *** وبحر الشرق ناداني

عروبيّ أنا جرحي *** وترفي أحمر قان

فإن سدّوا ممرّاتي *** مررت عبر شرياني

أنا كالنخل منغرس *** وأرض الله بستاني

أنا زيتونة القدس *** تباركت بأفناني

فإن هم دمّروا جسري *** عبرت فوق أغصاني[1]

لخصت الحوارات الغنائية المصحوبة بالموسيقى والألحان الدلالة الواضحة التي ينتمي إليها فن الأوبريت الذي يعمل على شد المتفرج وإبعاد الملل عنه.

وكان لقصيدة الومضة تداخلا في التقاطع الشعري من حيث الحضور والكثافة وهي إحدى التجارب الحديثة كمنجز شعري جزائري معاصر، بغية الوصول إلى مراتب الإبداع والتميز، والتعبير عن التجربة الذاتية والإنسانية فهي تدعو المتلقي ليعيش لحظة المتعة والدهشة بتفاعله مع النص ونلحظ هذا النوع في شعر بشير ونيسي يقول:

يا أنت ... أنت كنت .... ولاز لت

وأنا لا أنا

هنا...

جسد يسحبه الوجود .... يحجبه[2]

رسم الشاعر خارطة ينتقل عبرها إلى ذاته إلى ذوات الآخرين حيث انزاحت اللغة عن مسارها المتعارف والمعهود، وتكرار الشاعر (أنت) (أنا) منحت المتلقي لحظات الدهشة باعتباره تعبيرا جديدا تأخذه بعيدا إلى عالم الاكتشاف في أسرار هذه القصيدة.

-استدعاء رموز صوفية وأدباء وفلاسفة في النص الشعري:

[1] المصدر نفسه، ص 99

[2] المصدر نفسه، ص 95

يستعرض الشعراء في تقنية التقاطع الشعري استحضار رموز لأقوال متصوفة أو شعراء أو حكماء أو أدباء سابقين أو فلاسفة عدّت أقوالهم ذات معنى صوفي، عبّر الشعراء من خلال هذه التجربة بمسحة صوفية في لغة شعرية رامزة ذات جمالية عالية تحتوي رموز وموسيقى وعاطفة يقول بشير ونيس في عرض جماعي مع الشعراء

ها أنت أيّها الوجود مقصلة الأبجدية

سمّاها المعري تملأ الرّحب

سمّاها الجنّ شهوة الجذب

سمّاها المتنبي دنيا ترى في صدقها كذب

سمّاها أبو العتاهية أي شيء جرى فيه القضاء سبب

سمّاها ابن الفارض اسما بلا جسم يرى صورة عجب

سمّاها أبو نواس حامل الهوى تعب[1]

ترسم لنا هذه الصورة البراعة الاستهلالية من خلال توظيف ضمير المخاطب (أنت) ومخاطبة الوجود تتلاشى في رؤيا إبداعية تحول الذات فيها رغبة الحلول الصوفي في الذات الإلهية التي يبحث عنها المتصوفة والعارفين

- تمثل الرمز هنا بين الأدبي والديني: عندما وظف "المتنبي" فهو ليس صوفيا بل لديه النفس والمسحة الصوفية، وجسده كرمز أدبي متصوف وهي تجربة ذاتية روحية وذوقية متميزة حيث تمازجت التجربة الصوفية مع التجربة الشعرية هذه الأخيرة التي تعد الخبرة النفسية للشاعر مما يخلق تقاطع بين الصوفية والشعرية تحاول الامساك ببعضهما من خلال اللغة الصوفية والرمز الصوفي وجد من خلالها الشاعر الجزائري المعاصر ميدانا واسعا لتعبير عن إحساسه وذوقه، كتوظيف الشاعر لمتصوفة كبار أمثال ابن الفارض، واستحضار التراث الصوفي من خلال العودة إلى اللاشعور الجمعي إلى تجاوز الفرد الذاكرة الانسانية وأساطيرها إلى الماضي بوصفه نوعا من اللاوعي، فالشاعر المعاصر لا يمكن أن يكتب شعرا دون أن يستلهم شخصيات تراثية صوفية أو فلسفية باستلهام بشير ونيسي (لابن الفارض والمعري، المتنبي، أبو العتاهية، ابن الرومي)

[1] المصدر نفسه، ص 89، 90

وهي ظاهرة واضحة في الشعر المعاصر لأنها تساهم في الغموض والتخيل فتوظيف الشعراء في التقاطع الشعري للرمز الصوفي (الخمرة، الحب، المرأة) يكمن في استثمارهم لرمز الأنثى أو المرأة في قول بشير ونيسى:

يا أنتِ ... أنتِ كنتِ... ولازلتِ[1] فلمخاطب هنا الأنثى، فالمرأة تحضر بشكل كبير في التجربة الصوفية كرمز موحي للوصول للحب الإلهي يقول: جسد يسحبه الوجود ...يحجبه يغزو العدم بسيف غوايته[2].

يقول عادل محلو

أناجيك ... فلبّيني

ودقّي في فم اللقطاء بالأسحار إسفيني[3]

وفي هذا يجعل المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي من خلال الشوق والتعلق والافتتان.

وللخمرة حضور في أشعار تجربة التقاطع الشعري حيث استعاروا ألفاظا من الشعراء الصوفية يقول صالح خطاب

اسكب الأشعار بالكأس التي *** أسكرت بالحرف لا بنت العنب [4]

إن توظيف الشاعر للخمرة أو دلالة من دلالاتها (الكأس) أو (بنت العنب) يقصد بها شراب الأشعار وجبة للشعر والحرف، ورمز الخمرة الصوفية هو رمز على الحب، لأن الشاعر في حبه للشعر يعيش حالة اللاوعي ويبلغ أقصى درجات الهيام والعشق نلاحظ أن الشاعر أدخل في شعره نفسا صوفيا فقط ولم تكتمل ولم يتطرق لحالة السكر العرفانية لدى المتصوفة[5].

الرمز الديني: يوظف الشاعر صالح خطاب في أبياته بالرد على الإساءة للرسول صلى الله عليه وسلم، الرموز الدينية.

حيث منح النص بعدا جماليا جديدا بتوظيفه لشخصيات دينية وتاريخية الخليفة هارون الرشيد، وخالد بن الوليد، والرايس حميدو.

---

[1] المصدر نفسه، ص 95

[2] المصدر نفسه، ص 95

[3] المصدر نفسه، ص 97

[4] المصدر نفسه، ص94

[5] المصدر نفسه، ص 94

يقول: يانبيّ الله، خانك الأنصار من أوس وخزرج

خانك شيخ العشير

خانك الجند المدّجع .... والمدّجن ... يتلوّن وفق أزياء الأميرة

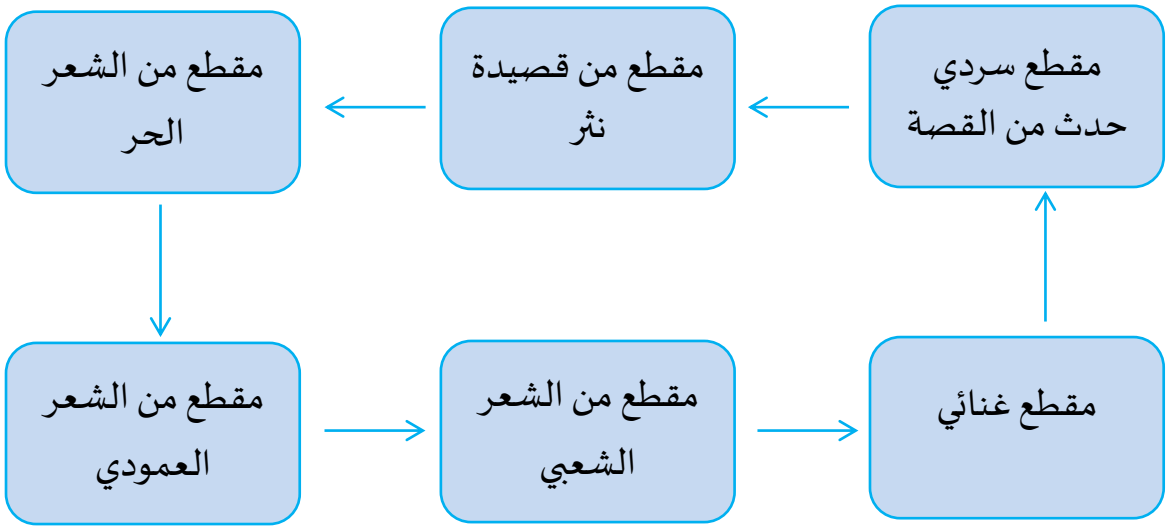
لا الوليد ... لا الرّشيد ... ولا الرايس حميدو

لا أحد منهم تكرّر.

يوم خيبر صار فينا كلّ صبح وظهيرة

فالشاعر هنا يريد التأثير في المتلقي، وجعله يحس بمكانة الشخصيات الدينية والتاريخية في الدفاع عن قضايا الأمة خاصة إذا تعلق الأمر بالإساءة لسيد الخلق، وأن الزمن لن يكرّر أمثالهم، فالشاعر المبدع هو من يستعمل الرموز بطريقة فنية ومعاصرة يوقظ فيها وجدان المتلقي كتوظيف أحداث تاريخية ودينية مضت واستحضارها في الواقع الراهن.

الأشعار التي قدمها شعراء وادي سوف في تراتيل لمقام الورد ليست صوفية لأن الشعراء في حد ذاتهم ليسوا بشعراء صوفية بل لديهم النفس والمسحة الصوفية فقط أو الرؤية الصوفية والرابط المشترك بينهم ما وضع في النص من ذاك الذي عدّ شيئا صوفيا فلشاعر قد لا يكون صوفيا أو لا يلزمه أن يكون متصوف ولكن الصوفي لا يبتعد أن يكون شاعرا.[1]



[1] بشير غريب آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري، (م، س)، ص 430

ثالثا: التقاطع الشعري وتعالق النصوص والفنون في نص: "تراتيل لمقام المورد"

إن الناظر والمدقق في تجربة التقاطع الشعري، يخوّل إليه أن هذه التجربة هي عبارة عن مسرحية شعرية لما تحمله من نسيج مسرحي بتعبير شعري لأن العرض المسرحي واحد، لكن في حقيقة الأمر أن هذه التجربة مختلفة عن المسرحية الشعرية، لأن تجربة التقاطع الشعري ليس لديها مؤلف كما هو الحال في المسرحية، فهو عبارة عن نصوص شعرية مختلفة لشعراء اقتطفت نصوصهم من قصائد طويلة، وتتم عملية التركيب من خلال المقطع مع مقطع شعري لشاعر آخر، وهكذا تركب المقاطع وفق التسلسل من مختلف النصوص الشعرية.

1. الشخصيات:

من المعروف أن أي عمل مسرحي يقوم على سلسلة من الأحداث المكتوبة لتمثيلها على خشبة المسرح، كأي حدث في قصة أو نمط أدبي آخر وتشمل الشخصيات طبيعة الحوار بينها، وتكون هي الفاعلة والمفعلة للمشهد المراد تمثيله حيث تختلف الشخصيات التي وطفت في التقاطع الشعري عن الشخصيات المتعارف عليها والمعهودة في المسرحية، وهذا ما أردنا إيضاحه من خلال هذه الدراسة كتجربة شعرية ممسرحة على الركح في شكل تركيب شعري لغوي وأكاديمي، فالشخصيات في التقاطع الشعري تكون مباشرة بالقول والفعل المكثفين للتعبير عن نفسها دون وسيط سردي وكل شخصية تعبر عن نفسها لأن الممثلين هم الشعراء أنفسهم ويتفاعلون مع نصوصهم لأن إلقاءهم نابع من إحساسهم وعمق شعورهم.

وتنقسم الشخصيات إلى:

الراوي: ايزابيل ايبر هاردت، من خلال سردها لقصة الناسك المتعبد القائمة على الخلوة بعيدا عن الناس.

يقول: "في شبابه وقبل أن تمسه نعمة اللاشعور، سافر كثيرا كثيرا".

ثم حين ملّ الناسك من غرور المعرفة البشرّية ورتابة الأشياء عاد إلى مسقط رأسه وانعزل إلى الأبد في زنزانته الرمادية، من حيث لا يخرج إلا والمؤمنون يحملونه إلى دار الصمت الأبدي.[1]

وهي الشخصية الراوية موضوعها هو نص تراتيل لمقام الورد الذي تبرز فيه أحداث قصة وسرد قصة الناسك المتعبد المتصوفة الذي عرفته ايزابيل أثناء رحلتها لمنطقة القنادسة.

[1]- المصدر نفسه، ص89.

الناسك: هو المتعبد المتصوفة، الذي تميزت حياته بفترتين:

ـ فترة ما قبل التصوف:

هي مرحلة الشباب والشعور بحب الدنيا وملذاتها واشتغاله بها والغفلة عن نعيم الآخرة، وفي رحلة بلدان كثيرة سفر طويلة هي يدرك الناسك رتابة الأشياء، وميل القلوب إلى الدنيا، والغرور والأنانية والوقوع في مستنقع اليأس والشكوى والأسى، ويمل من حقيقة عالم الفناء، ويستعد لعالم البقاء والروحانية.

ـ فترة اللاشعور:

وهي نعمة كان الناسك غافلا عنها، ويعود إلى مسقط رأسه، ويخلص نفسه من الرغبات النفسانية بإدراكه أن لا عيش غيرب عيش الآخرة، ويعتزل الناس ودنياهم، ويتجه إلى الله في عليائه بتجربة روحية عرفانية، ويقر بتفاهة هذا العالم (الدنيا).

وتم تمثيل الدور الناسك بأداء الشاعر بشير ونيسي في مشهد تعبدي، ولباس صوفي ومقاطعة تنادي نبرة الوصول إلى الله.

أ ـ الشخصية المقاومة والمصلحة:

تنادي في كل مقاطعها بالأمل والتحلي بالصبر، وتدعو للمقاومة والصمود، والاعتماد على الشعر كوسيلة لتعبير عن هموم المجتمع والخلاص وشهوة الاصلاح فالأمل يحول الشاعر إلى مبدع ونلمح هذا في مقاطع كل من (صالح خطاب، السعيد المثردي، وبشير غريب).

مشهد بشير غريب:

يا شاعري إياك ولا تتوري *** وينزل مقامك في درك الكيد

وتخطى القوافي تحوزها بالمرّه *** وتسرح أفكارك عايشة التشريد

اني نعرفك يا شاعري عن قرّه *** شاعر فحل في الوغى صنديد

نظمت الشعر في مواجع مرّه *** وعرفت اجراحك عالوتر تقصيد

وهامت مشاعرك في البراري *** وطربت لشعرك نجوع ومهاميد

إنك لعرفت الضاد وسرّه *** وحلفت الضاد بالقسم تأييد

وعرفك القرطاس والقلم بوجرّه *** وحتّى المرامح واسياقنا مشاهيد[1]

فالشاعر بعيد عن همومه وهموم مجتمعه يتألم بصدق وهو على يقين أنه لن يلين أو ينكسر، فموقفه واضح وهو يحتمي بذاته حيث أبهرت الشاعر بجمالية اللغة وحركية النص الفنية.

ب ـ الشخصية اليائسة:

وهي شخصية لديها نظرة تشاؤمية كفقدان الأمل في الخلاص والنجاة من كابوس العدم، وأن الشعر أصبح مجرد خيال وأوهام والقصائد لم تعد تثير الاهتمام وصارت الأحلام في غنى عن ذلك وأصبحت الهموم الشخصية أهم من القضايا السياسية.

يقول بشير المثردي:

صور لحسنك ما تشاء تلمّع *** لن أحتويك وإن عواتي المطلع

واغنم لدربك بالشتان نمارقا *** العرس يرقص والأباة تقطّع

فإلى متى تبدو القصائد ثورة *** ونظلّ نهتف ننجلي تنقنّع؟

وإلى متى وقصورنا عاجية *** ونزالنا في الطاحنات مصنع؟

ولم الرؤى وهم الغزاة الغاصبو *** ن أعزّة قهروا، ونحن الرّكع؟[2]

ثم يتقاطع هذا المقطع مع مقطع آخر للشاعر مصطفى صوالح، وهنا أيضا الشخصية يائسة وفاقدة للأمل أدرك الشاعر من خلالها زمن الضياع والعنف والقهر، فجاءت عباراته حزينة، ومعبرة عن صرخة تنطلق من أعماق النفس الأليمة، التمزق الانساني والغربة، وعن الأحلام الضائعة مما جعله ينظر للأحداث نظرة تشاؤمية يشوبها اليأس والكآبة، في كل من الشعور بالغربة والوحدة، والضياع وظاهرة الحب التي أصابها الحزن يقول:

هذا الزمان أنا ما عدت أعرفه *** هذا الضياع إلى حتفي سير ميني

ما زلت أسأل ما ذنبي وما خطئي *** إن كنت تدرين يا أوطان دلّيني

أني اغتربنا فلا أهل ولا وطن *** أنى التقينا يغوص الحلم في الطين

[1] المصدر نفسه، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص91.

ضيعت بعدك أزماني وأخيلتي *** وكسرت حلما تراه اليوم يحييني

قلبي وقبري وعنواني وخارطتي *** كلّ الحكايا لم تعد تواسيني تواسيني[1]

ت ـ الشخصية الناجية والمتحققة:

يخاطب الشاعر الذات الإلهية العلية مخاطبة محدقة، ومتأملة في الأفق البعيد، معبرة عن الحب الإلهي وبما أن الشاعر كائن مرهق الإحساس، فإنه يستطيع بإحساسه أن يمنح القصيدة بهاءً خاصة إذا تعلق الأمر بمناجاة الشاعر الذات الإلهية معتقدا أن المسار سيقوده حتما إلى الخروج من التيه، وهو مسار صنعه بنفسه، المناشدة الخلاص الأبدي.

ويخص نفسه بالضمير المتكلم (أنا) جعله ينحت مسارا فردانيا للذات المتحققة الملونة للعالم الذي يحتوي الشاعر وشاعريته.

"أناجيك ...فلبّيني"

ودقّي في فما للقطاء بالأسحار إسفيني

كياني صامد يقظ

يجلجل في القرى قمحا ووردا في البساتين

ويهطل من هدى التمر الرطيب ندى

يكرر سورة التين".[2]

2 ـ الحوار:

وكما ذكرنا سابقا فإن الحوار في التقاطع الشعري هو الركيزة الأساسية وبشكل كبير فالعمل في مجمله عبارة عن حوار بين الشعراء.

أ ـ الحوار المباشر:

وله وجهان:

---

[1] المصدر نفسه، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص97.

ـ الحوار المباشر المقطعي:

نلحظ هنا الحوار القائم بين الراوي والشخصية المقاومة الناهجة طريق التعبير بالشعر، ويكون الحوار هنا عبارة عن سؤال من الراوي والشاعر صالح خطاب يجيب عليه:

سؤال الراوي:

أيّها الشاعر أخبرني؟ لمن *** تكتب الأشعار في هذا الصخبْ؟

جواب الشاعر:

أكتب الأشعار للروح التي*** تستقي بالحبّ من حوض الأدبْ

أكتب الاشعار للقلب الذي *** ينبض بالحب أيّان الغضبْ

سؤال الراوي:

أيها الشاعر أخبرني: لمن *** تسكب الأزهار في كأس الذهبْ؟

جواب الشاعر:

أسكب الأشعار بالكأس التي *** أسكرت بالحرف لا بنت العنب

أكتب الأشعار للطفل وللأ***كهل وللنخل وللعدل وللحبْ

فأنا عتّقت شعري من دمي *** ليفوح العطر من جوق الكتبْ

وأنا طهرت طيني بيدي *** فاستحال الطين روحا من ذهبْ.[1]

من خلال هذه الحوارية الشعرية الجديدة التي تمثلت في سؤال وجواب مجزأة من مقاطع لنصوص أصلية ووظفت في نسق مسرحي بين الراوي والشخصية المقاومة، وهذه التقنية الجديدة في الحوار زادت من جمالية النص.

ـ الحوار المباشر الكلي:

وهو حوار تام يدور بين شعراء ويتخلله فواصل القصة (الراوي) أو مقاطع غنائية بمصاحبة الموسيقى والرقص، والحوار المباشر.

[1] المصدر نفسه، ص94.

ـ الحوار غير المباشر:

وبما أن هناك حوار مباشر لتقاطع الشعري فلابد لوجود حوار غير مباشر له يبرز العلاقة القائمة بين أجزاءه تتمحور حول المقاطع الشعرية أو السردية، وهذا النوع له قسمين:

ـ حوار نفسي (مونولوج):

يكمن في الذات المخاطبة المفردة، واختص هذا الحوار بشخصية الشاعر يشقيها المتكلمة، الخفية والمخاطبة الخفية، تختص بالتجاذب بين القيم والرغبات فالصراع هنا اقتصر على الاضطرابات النفسية للناسك الذي يريد الخلاص من عالم البشر الكئيب.

يقول "بشير ونيسي":

ها أنت أيها الوجود مقصلة

... سماها أبو نواس حامل الهوى تعبْ.[1]

من خلال الأسطر أو المقاطع، استعار الشاعر تقنية الحوار كملمح بارز، وأجراه بين ذاته المتفردة المتكلمة والمخاطبة الخفية وافتراض مخاطب مجهول، والشخصيات لا تتماثل في الأدوار لأن كل منها تعبر عن نفسها بطابع شعري خاص.

أراد الشاعر من خلال المونولوج الداخلي الشدّ والإغراء لأنه كان له الحظ الأوفر في الخطاب الشعري، فأفرغت مكبوتاته في مخاطبة العالم الوجودي وفق الرؤية الخاصة.

3. حوار الأجناس الأدبية:

لم يقتصر الحوار في التقاطع الشعري على الحوارية بين الشعر فقط، بل تجاوزها إلى حوار الأجناس كالصراع بين الشعر العمودي والشعر الحر، والشعر الملحون وقصيدة النثر، والنص القصصي خاصة إذا تعلق الأمر بحوار البشر فيما بينهم أثناء خوضهم لغمار التجربة الوجودية.

رابعا: دراسة مقارنة بين القصائد:

القصائد المذكورة تختلف في المعاني والأفكار والشكل واختيار المفردات مما يجعل عملية المقارنة تحديا شيقا.

[1] المصدر نفسه، ص89.

1. قصائد الشعراء

أ. قصيدة صالح خطاب:

يا عيني بدمعة فرحة

سالت على خد المدينة

ترشف أوجاعها

من بين أهاب القدر

يا عيني ال ..تجري التجريب بأدمع حزنى[1]

صعرت للشمس خدي والقمر

تهب للصبح من جرحي شمعه

وتذيب تبر صبري

فوق خذ الكون دمعه

يتمحور النص حول الحزن والألم والفراق، ويصف العينين بأنهما حاملتان للدموع، سواء كانت دموع فرح أو حزن، وتتميز بالرمزية والصور الشعرية القوية مثل: كون دمعة" الشمس، القمر يلعبان دورا في تجربته الشخصية، اللغة مليئة بالعبارات الشاعرية والصور البصرية.

نجدها في أبيات صالح خطاب.

الأصل في نصوص هذه شعرية ليس من البخور الخليل لكنها يحمل ايقاع البحور الخليل في بعض أبيات نجد بحر الوسيط، نصوص كلها ليست خاضعة لبحر واحد.

ب. قصيدة مكاوي

يعبر الشاعر أحمد مكاوي عن الحنين والشوق وتوظف صورا رومانسية تعبر عن الانتظار والرغبة في اللقاء، يقول:

وعيون الدهشة تأكلها ...

[1] بشير خلف، الملتقى الوطني السادس الشعر الفصيح، المدينة في الشعر الجزائري المعاصر، مديرية ثقافية بالوادي، ط1، 2015، الوادي، ص90.

تجتاح كيانا في دمها ...

زرعته الريح وقد مرت ذات مساء

وقفت ...

أضواء العتمة تغريها ...

وليالي السر قد أبدت مخبلها

تدعوها كي تسمر في حضن مسرتها

وقفت ....

من يوقف علما مسعورا

يمتص الألق المورق في عينيها

ويبدد لهب الأمل الساكن

في أمداء تبسمها؟[1]

والتكرار في عبارة "وقفت .... وقفت .... وقفت" يغرز من التأثير العاطفي والإيقاعي للنص، ويساهم في إبراز الحالة العاطفية للشخصية وتأثرها بالأحداث المحيطة بها الاستخدام المتكرر لكلمة "وقفت" يعكس حالة التثبت والترقب، ويظهر قوة الشعور بالدهشة والتأمل لدى الشخصية هذا التكرار يعزز التركيز على اللحظة التي يتوقف فيها الزمن وتتعالى الأحاسيس والتفاصيل الدقيقة.

وبين كل مقطعين نجد "الراوي" يركز على التناقض بين الموت الحياة والصراع من أجل البناء، اللغة مباشرة وواضحة، يستخدم لصياغة سرد تحليلي.

الراوي: "بين الكثبان الرملية التي تحاصر القرية والتي تشكل أكواما بارزة، وبين هامات النخيل الشاهقة ... كأنها تحرصها من عوادي الزمان، ثم تداعبها الريح فتتمايل طربا كأنها منتشية ... كان قرص الشمس قد أخذ يذوب شيئا فشيئا ويترك لونا أحمر يزين الأفق كما تزين الأصباغ خدود النساء.[2]

[1] المصدر نفسه، ص90- 91.

[2] المصدر نفسه، ص91.

يوظف صورا طبيعية قوية مثل: "بين الكثبان الرملية" هامات النخيل الشاهقة وهذه الصور تعس الواقع البيئي والحياة في المنطقة.

ت. بشير ونيسي

يعبر الشاعر بشير ونيسي عن التائه في شتات الدم ويبحث عن هويته في ليالي المعنى يقول:

وحدي أرسم الوجود

على جدار زمن موشح بالعدم

أنا التائه في شتات الدم

لاشكل في شظايا الحلم

ومدى أنا لا أنا

ها أنت تعيدني للمستحيل

لأعرف هوية القمر

في ليالي المعنى

لأرى ما يتجلى

من الضحى والليل إذا سجى

ها أنا النجم هوى[1]

نلاحظ أن بشير وسيني كرر كلمة "وحدي" للدلالة على وحدته التي يعيشها واستعمل التناص في قوله "من الضحى والليل إذا سجى" وهو مقبتس من سورة الضحى، و"النجم هوى" من سورة النجم، ووصف نفسه بأنه نجم هوى.

إذ أن كل المصطلحات والمفردات التي استعملها تدل وتشير على وحدته المعدم، التائه شتات لدرجة لا يكاد يحب نفسه فقال: .... وحدي أنا لا أنا".

ج. قصيدة بشير غريب

[1] المصدر نفسه، ص91.

تعبر عن الفراق والحنين والشوق إلى الحبيب بأسلوب شاعري راقي، كانت أشعاره من شعر الملحون لأنه بداياته كانت مع الشعر الشعبي.

تقريبا كل أبياته تتحدث عن الحب والبعد، وكيف يظل حبه حيا في شريانه.

يقول:

سافر حبيبي وغيب عن شوقاني *** قلبي معاك يطير وأنا ثاني

سافر وزيد عتبابك ... *** وانعش معاني البعد فوق سحابك

واسرح معالك الحب حل أبوابك *** وداعب هديل الشوق في وجداني

أنا معاك مهما ساح بيك ترابك *** مازال حبك حي في شرياني[1]

قصيدة بشير المثردي: تعبر عن الوجدان الشاعري والتعبير عن الحب والشوق والحنين بأسلوب عاطفي رومانسي يقول:

كان الطريق إلى عينيك منفلتا *** قفرا ووردا وأنهارا ومنعرجا

وكانت الأنجم الشكلي تعاتبني *** أن أمسك الماء لاأطفئ اللججا

يا أنت سيرى ... سيرى على أعتاب قافية *** وروادي حلما بالزنبق .... أمتزجا[2]

تتميز لغته بالرقة والجمال وتوظف صورا جميلة عبارات معبرة سيرى على أعتاب قافية ... بالزنبق".

قصيدة بشير غريب: تعبر عن الفراق والحنين والشوق إلى الحبيب، اللغة مليئة بالعواطف وتستخدم صورا شعرية مثل:

كم راق لي بعدي وغربة أدمعي *** وأعود مشوقا للشقاء أعاشره

وأيضا:

فاسأل غيابك يا حبيب وأدمعي *** اسأل فضولا ما يشيد معابره[3]

قصيدة صوالح محمد غناء يقول:

---

[1] المصدر نفسه، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص95.

لا تتركي قلبي الذي أحييته *** لا ترحلي ... بل فامكثي بجواري

إلا لن أطارد بعد حبك نجمة*** لا لن أغير وجهتي وقراري

وجه المدينة قد تغير فجأة *** لا الليل ليلي ... لا النهار نهاري[1]

فهو يعبر عن الحنين والشوق والانتظار بأسلوب شعري معاصر، اللغة تتميز بالعمق والتعبير عن مشاعر بشكل دقيق و مباشر.

هذه المقارنة تسلط الضوء على التنوع الشعري والمواضيع المختلفة التي تتناولها القصائد وتعبير كل شاعر عن مشاعره وأفكاره بأسلوبه الخاص.

2. نقاط الاختلاف:

أ. المضمون والمحتوى:

- قصيدة صالح خطاب تركز علة المشاعر الجمالية والطبيعية، وتتناول موضوعات الحب والحنين والشوق.

- قصيدة مكاوي غناء تركز على التعبير عن الحزن والفراق والإنتظار.

- قصيدة بشير ونيسي تعبر عن الشوق والحنين والإنتظار بأسلوب رومانسي.

ب. الأسلوب واللغة:

- تتميز قصيدة صالح خطاب باللغة الشعرية الجميلة واستخدام الصور الشاعرية وهذا يدل على نفسية الشاعر المرحة وبساطة روح الشاعر وبساطة أفكاره.

- قصيدة مكاوي غناء تتميز باللغة الشعرية العميقة والصور الغنائية الرومانسية.

- استخدم بشير ونيسي لغة عاطفية ورقيقة وصورا رومانسية جميلة.

- لغة راوي استخدم لغة بسيطة وواضحة، وتركز على الواقعية والتوصيف.

- تتميز لغة بشير المثردي بالرقة والجمال وتوظيف صورا جميلة وعبارات معبرة ولغة صوالح محمد غناء لغته تتميز بالعمق.

[1] المصدر نفسه، ص95.

3. نقاط الاتفاق:

أ. الموضوعات العامة:

تتناول كل القصائد مواضيع مشتركة مثل الحب، الحنين، الشوق، الفراق، والانتظار.

ب. التعبير الشعري:

تستخدم كل القصائد الصور الشعرية واللغة الشعرية للتعبير عن المشاعر والأفكار.

ت. المشاعر والعواطف:

تعبر جميع القصائد عن مجموعة متنوعة من المشاعر والعواطف مثل الحب، والحنين والشوق، الفراق، والانتظار.

ث. الصور الشعرية:

تستخدم كل القصائد صورا شعرية جملة وعميقة لنقل المشاعر والأفكار بشكل مباشر وجذاب.

هذه النقاط تظهر التنوع في المضمون والأسلوب بين القصائد، مع وجوب تقارب في المواضيع والعواطف التي تعبر عنها، وكل هذه الشعراء "صالح خطاب، بشير المثردي، وبشير فريب، بشير ونيسي، مكوي، صوالح محمد، والشاعر محمودي الأزهر يبدو أنهم ألهموا بعضهم البعض في هذه القصائد الرائعة.

خامسا: نموذج التقاطع الشعري "كان مكان هنا":

كان مكان هنا تقاطع شعري جاء كتجربة الرابعة بعد أشرعة الصمت، سفر الذاكرة، تراتيل لمقام الورد، جمعت مقاطعة من شعراء عدة (صالح خطاب، أحمد مكاوي، بشير ونيسي، بشير غريب، بشير المثردي، الشاعر محمود الأزهر، مصطفى صوالح محمد) يحمل هذا تقاطع شعري "كان مكان هنا" موضوع مدينة كتيمة أساسية في الشعر الجزائري المعاصر، قام بإخراجها "علاء الدين بوصبيع" وتلحينها الفنان عبد الرحمان غزال والفنانة حورية صوالح.

وظف الشعراء وادي سوف في تجربة التقاطع الشعري المدينة (الصحراء) حيث بيّنها الراوي في افتتاح أوبرا، "ما أغرب هذا المكان الرمال تتضمن كل شيء ذلك تبتسم ينابيع الماء فيه

وتلبس الأرض بردها الأخضر الزاهي"[1] هنا حديث عن المدينة وعن الرمال وعن ما تحتويه الرمال وعن الصحراء التي تحيط بها المكان وهذا دليل على أثر المكان في نفس الشاعرة، رغم الصعوبة العيش في الصحراء إلا أن هناك حياة جميلة تملئها الطبيعة الزاهية وحلتها الخضراء وأشعارهم تحمل الحب العميق الذي يكنه هؤلاء الشعراء لهذه المنطقة وتعلق بها.

وظف الشعراء الحبيبة (المرأة) والبعد والشوق كإسقاط على حبهم للمدينة وتعلقهم بها، باعتبارها مكان واسعا، تحمل عن الإنسان همومه وآلامه، فهو يميل إلى خلق صورة جميلة تجعل من الصحراء جنة أصبحت المدينة (الصحراء) أكثر بروزا في قصائد الشعراء حسب قربهم واحتكاكهم بها، ولا تبقى محصورة في الإطار الجغرافي وإنما أصبحت وسيلة للتعبير عن مكنونات أنفسهم، ولهذا فإننا نجد أن الصحراء تتلون بألوان الحالات النفسية الذات الشاعر، رغم انفتاح تجربة الشاعر (كأغلب الشعراء) على عوالم وفضاءات جديدة، سواء في الواقع المعاش، أو في التجارب الأدبية لشعراء ومبدعين عن محيط وأمكنة تختلف عن محيطه إلا أنه مازال متمسكا بروع مدينته في شعره، فيصور حبيبته باستخدام ما يحيط مستخدما إطارا إيجابيا يناسب الشاعر التي يعبر عنها.

ونص شعري "كان مكان هنا" جمع مقاطع شعرية مختلفة عن الشعر الفصيح والشعر الملحون ومن كل التجارب الشعرية المختلفة في المشهد الأدبي السوفي.

تراتيل المقام الورد 2013	كان المكان هنا 2014
موضعه التصوف	موضوعها تيمة المدينة (الصحراء)
الألفاظ من القرآن (التين والزيتون)	ألفاظها مستوحاة من الطبيعة (الكثبان، الأزهار، الينابيع).
الحوار بكثرة عبارة عن سؤال وجواب	الحوار قليل
..... الناسك (المتعبد) مقتطف من (القصة ايزابيل ايبرهاردت.....)	الراوي (السارد) (مقتطف من بيئاتهم الصحراء)
العود، الناي، الكمان، البندير.	العود، الناي، الكمان، القانون
تماهي الشعر الفصيح مع الشعر الملحون	

جدول يمثل أوجه الاختلاف والتشابه بين النموذجين

[1] المصدر نفسه، ص90.

خاتمة:

فتحت الأوبرا والمسرح ذراعيهما للشعر ورحبت به ترحيبا يليق بمقامه، مما أحدث تناغما ولّده تصالح الفنون مع بعضها البعض وأدركت أن هجرتها نحو الشعر أمر لابد منه، فكان لمسرحة الشعر على الركح أن حضرت القصائد والقراءات الشعرية المتعددة للعديد من الشعراء بعدد من الحركات تمثلت في تجربة التقاطع الشعري وضرورة استلهام التراث لمعاصرة الحاضر كظاهرة إبداعية جديدة كاشفة عن غمار التجريب مع كل الأنماط الأدبية مما أبرز هذا التحاور الجميل بين الشعر والمسرح مشكلة لوحة فنية بحلة جديدة تثير دهشة المتلقي وتصنع الفرجة، يصبح الشاعر من خلالها فنانا وممثلا يستعين بتقنيات التصوير المشهدي.

إن الفكرة التي قدمها المتلقيين الخامس والسادس للشعر الفصيح بالوادي من خلال العروض الافتتاحية للأيام الأدبية من كل سنة، كانت قائمة على الاهتمام بالأدب وترقيته وتشجيع المبدعين الجزائريين وبالأخص المبدع المحلي، حيث قدم كل من المتلقيين لنموذجين "تراتيل المقام الورد" و "كان المكان هنا" تجربتين فريدتين من نوعهما أعطت إضافة نوعية للمشهد الجزائري والعربي المعاصر تمثلت في:

- تقديم طريقة مختلفة لقراءة الشعر واستطاع أن يقدم الجانب الفرجوي الذي تفتقر إليه القراءة الشعرية المنفردة وجعل من الموضوع مسرحية أو جعل من الموضوعات المتعددة تتوافق في معاني كثيرة.

أثار نوعا من الحوار والإثارة العاطفية والتأثيري لدى المتلقي.

الجانب الفرجوي الذي يجعل من الشاعر لا يتقدم فقط كشاعر وإنما كممثل مسرحي يؤدي دورا من نص هو كتبه يرتبط بنص آخر سواء من حيث المعنى أو من حيث الأداء، جمعه أديب آخر أو شخص آخر قد يكون هو وقد يكون غيره.

الطريقة الجديدة المختلفة المغايرة وغير المملة لقراءة الشعر.

استطاع الملتقى أن يقدم أدباء أو شعراء كثيرين في أقل وقت ممكن، للقضاء على النرجسية بين الشعراء من يقرأ الأول.

التحاور بين التجارب الإبداعية المختلفة وتحويل النظرة الجمالية من التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية المطوّعة.

كونها تجربة شعرية ممسرحة تكابر في سروح الابداع، وفواصل الوعي استطاعت استنطاق كل عناصر المحيطة استنطاقا ولد معنى شعري متحرك.

مثلت هذه التجربة نقطة بداية رائعة لملتقى كان خليقا أن يحمل اسم الجزائر من خلال التحدي والجدّية والإصرار على التميز الوطني.

هذه التجربة قدمت نصوص ذات جودة عالية من خلال الاستعداد المسبق وامتلاك طرائق الإلقاء وحضور المرجعيات الصوفية المقدسة استعدادا للحدث الشعري.

المصادروالمراجع

المصادروالمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر الرئيسية:

1 . أوبريت سفر الذاكرة، تمثيل نخبة من الشعراء وادي سوف، إنتاج مديرية الثقافة، إخراج فتحي صحراوي، 2012

2 . بشير خلف، الملتقى السادس لشعر الفصيح بولاية الوادي في كتاب جديد، سوف أوراق ثقافية، 12يونيو 2015، زيارة 250افريل 2024.

3 . بشير خلف، الملتقى الوطني السادس الشعر الفصيح، المدينة في الشعر الجزائري المعاصر، مديرية ثقافية بالوادي، ط1، 2015، الوادي

4 . بشير خلف، الملتقى الوطني السادس الشعر الفصيح، المدينة في الشعر الجزائري المعاصر، مديرية ثقافية بالوادي، ط1، 2015، الوادي

5 . بشير غريب، آليات التشكيل المسرحي في التقاطع الشعري نصوص (تراتيل المقام الورد) ، لمجموعة من الشعراء الوادي، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة : العدد 2، 2016، ص 424

6 . بشير غريب، تسجيل إذاعي لفائدة برنامج بيت الشعر للإذاعة الثقافية، من إعداد مفتاح بخوش، رقم العدد _ 060 _ تاريخ البث _ 07 نوفمبر 2016

7 . خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، (د ط) دمشق، 2010.

8 . سامية بوعلاق فن الأوبريت في المسرح الجزائري 1964-1998- دراسة موضوعاته وبنائه الفني .

9 . صالح خطاب، عبد القادر عبيد، منير الرقي تسجيل إذاعي لفائدة برنامج بيت الشعر للإذاعة الوطنية، القناة الأولى من إعداد مفتاح بخوش، للحديث عن الطبعة الخامسة من أيام الخيام الأدبية، أيام 8 / 9 / 10 / مارس 2014، وتحمل العدد رقم 27 تاريخ البث : 12مارس 2014

10 . عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012م

11 . نص تراتيل المقام الورد، كتاب مجموعة محاضرات وقصائد (الشعر والمقاومة) الملتقى الوطني للشعر الفصيح، مديرية الثقافة الوادي، ط5، 2013

ثانيا: المصادر ثانوية

1 . ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر والآداب .

2 . أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة لنص الناشر: دار الوفاء لدنيا الطباعة وانشر، الإسكندرية القاهرة، 2003.

3 . أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، د ت، ط2، 1414 هـ – 1993م.

4 . أبو القاسم سعد الله، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، دار الرائد، ط5، الجزائر، 2007.

5 . أبي القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1991م.

6 . أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، دار الحديث، دط، القاهرة، 2009.

7 . إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د، ط، الكويت، 1998.

8 . أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، ط5، بيروت، 1959.

9 . أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرّية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985.

10 . أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1999م.

11 . أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1997.

12 . أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة

13 . ايف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2014.

14 . بدري حسون فريد، كتاب فن الإلقاء (تربية الصوت) ، الديوان للطباعة والنشر، تاريخ النشر 2006.

15 . أسامة بن منقد، البديع في نقد الشعر، طبع بشركة مكتبة ومطبعة "مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1920.

16. جابر عصفور، الصورة النفسية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي المغرب، ط3، 1992.
17. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا، واشكالية التجنيس، ط1، 2016.
18. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008.
19. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.
20. راجية عاشور، تذوق فن الباليه، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م
21. سمحة الخولي، القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، 1992.
22. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005 .
23. عز الدين اسماعيل، الأدب و فنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي القاهرة، ط9، مصر، 2013.
24. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د ت.
25. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة الجزائر، 2000.
26. عز الدين ميهوبي قرابين الميلاد الفجر، منشورات أصالة، (د، ط)، الجزائر، 2003.
27. علي الجندي، الشعراء وإنشاء الشعر، دار المعارف، بمصر، (دط)، القاهرة، (دت.(
28. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، 1999.
29. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، كلية العلوم، ط4، القاهرة، 2000.
30. عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، دط، عين مليلة، الجزائر، 2004.
31. فوزي كريم، الموسيقى والشعر، دار نون، ط1، الإمارات، 28-01-2017.
32. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012
33. لميس سعيدي ، تسجيل إذاعي مع حصة بيت الشعر للإذاعة الثقافية ، إعداد وتقديم: مفتاح بخوش ، أنظر ارشيف البرنامج ، العدد _ 035 ، الإذاعة الثقافية تاريخ البث _ 16 ماي 2016

34. لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى، قسم هيلات الدراما والمسرح في تعليم النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر، الأردن، ط1، 2008م.
35. المبارك محمد، انتاج النص عند العرب، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.
36. محمد ابراهيم أبو سنة، تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1989
37. محمد الأخضر السائحي، وحي لكم، تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د ط 1986.
38. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لتصور الثقافة، (دط)، 2004.
39. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان الأردن، 2008.
40. محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوطن للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002.
41. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، د ت .
42. محمد كامل الخلعي، كتاب الموسيقى الشرقي، الناشر مؤسسه هنداوي، دط، 2010.
43. محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المركز الثقافي، العربي، بيروت، ط1، 2010.
44. محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، القاهرة، 2006.
45. محمود الضبع، غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، القاهرة، 2014 .
46. مصطفى الكسواني، زهدي محمد عيد، حسين حسن قطناني، في تذوق النص الأدبي، دار الصفاء، ط1، عمان، الأردن، 2010.
47. مصطفى عبد الغاني، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، عالم المعرفة، 2013.
48. نبيل راغب، دليل النقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000

49 . نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (د. ط)، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 1999.

ثالثا: المعاجم

1 . إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (ط د)، صفاقس، الجمهورية التونسية، 1986.

2. . ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، طبعة جديدة محققة، القاهرة.

3 . حسين محفوظ، معجم الموسيقى العربية، دار الجمهورية، بغداد .1964.

4. . الخليل بن أحمد بن عمروني تميم الفراهيدي الأزدي اليحمدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، بيروت، لبنان، 2003م.

5 . الفيروز ابادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن ابراهيم الشافعي، القاموس المحيط، دار الحديث، دط، القاهرة، 2008.

6 . لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2002.

7 . مارون الراعي، الأوبرا العربية، مكتبة طريق العلم، بيروت، ط1، 1436 هـ - 2015.

8 . ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، دار النشر، ط2، بيروت، 2006.

9 . مجدى وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.

10 . مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، جمهورية مصر العربية، 2008

ميشال ف، معجم المسرح، خطّار بيت النهضة، بيروت، ط1، 2015.

رابعا: الرسائل الجامعية

1 . نورالدين باكرية، التجريب في الشعر المغاربي، نماذج لشعراء شباب رسالة ماجستير ، إشراف شعبان الوناس جامعة تيزي وزو ، 2018

2 . بوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجا، شهادة ماجستير، جامعة وهران، 2011.

3. عباد شي فوزية، شعرية الإنشاد عند محمود درويش، رسالة ماجيستير، إشراف، د العربي، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008، 2009.
4. عبد القادر عباسي، انفتاح النص الشعري الحديث، بين الكتابة والقراءة، رسالة ماجيستير، إشراف عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006-2007.
5. عز الدين جلاوجي، رسالة ماجيستير بعنوان: بنية المسرحية الشعرية في الشعر المغاربي المعاصر، جامعة المسيلة، 2008
6. يوسف العارفي، الشعر الشعبي في سور الغزلان، دراسة انثوغرافية، أطروحة ما جستير في اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012.

خامسا: المجلات:

1. ليندا كدير، الشعر الحر في الجزائر، رؤية تاريخية بنيوية، مجلة سارب، الجزائر، 29يوليو، 2013.
2. إبراهيم عبد النور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة فقراءة في كتاب نظرية القراءة، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهاجها، العدد 2010، جامعة بسكرة.
3. بثينة علي" التجريب في فنون ما بعد الحداثة، مجلة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 36، ع1، 202، نقلا عن أوزنتال، م ب بودين، تر: بهدي كرم.
4. خدام خريف، حوارات وحكايات، مجلة دنيا العرب، ركن ومضة، الجمعة 2011/1/14
5. زهيرة بولفوس، الأشكال الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد 04، فبراير 2014.
6. فاطمة فؤاد فؤاد، تدريبات مستوحاة من بعض الألحان الفلكورية المصرية لرفع مستوى الأداء دراسي آلة الناي، القاهرة، العدد 49، المجلد 9، نوفمبر 2023.
7. فريد سويزف، التجديد في القصيدة العربية، مظاهر التجديد في القصيدة العربية: قراءة في الشعر المعاصر، الناشر عدلي الهواري، مجلة ثقافية فصلية رقمية، عود الند، العدد 93، الجزائر، 2014.
8. محمد عباس، محمد عرابي، التحولات في بناء القصيدة العربية المعاصرة: مجلة الابتسامة 8 جوان، 2010.

9. موسى كراد- حضور المسرح الشعري في الجزائر" تجربة محمد العيد آل خليفة – مجلة الباحث – المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي بوزريعة- الجزائر – المجلد 13 – العدد 01- تاريخ النشر 25-09-2021.

10. هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي، النظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية لكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج 14، ربيع 1995.

سادسا: المحاضرات :

1. التيجاني مياطة، دور التراث المادي و اللامادي لمجتمع وادي سوف، في تحديد ملامح الهوية الثقافية .

2. عبد الغني حسين، حركة الشعر المعاصر، وحدة الشعر الحديث، شعبة الدراسات العربية، الكلية متعددة التخصصات جامعة محمد الأول، الناظور.

3. عثمان حشلاف، محاضرات في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، المدرسة العليا، بوزريعة، الجزائر.

4. محاضرات سالم بن ليباد، الشعر الشعبي، أدب جزائري، كلية الآداب و اللغات، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2014، .2015

5. مفتاح بخوش، دروس في الشعر المغاربي المعاصر، كلية الآداب واللغات بجامعة يحي فارس المدية، م1، 2022.

سابعا: المواقع الإلكترونية

الموسوعة العربية، الأوبرا

http://www.arab-ency.com/index.php

عمر أبو الهجاء ، الأصل في الشعر العربي هو الإنشاد، وليس القراءة، - صحيفة الدستور – عمان : ، 2012-06-03

https://admin.addustour.com/articles

عبد الفتاح مقلد، مقال موسوم بـ: فن الإلقاء، ينظر الموقع

https://arabic-keyboard.info/books/ar/read-book/%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%A1#par-297

حوار مع الشاعر العربي الراحل محمد الجواهري على اليوتيوب

https://www.youtube.com/watch?v=czYJkfWZU2M

الملخص

عرف الشاعر الجزائري المعاصر التجريب على مستوى الشكل و المضمون فطرأت تحولات باستحداث الأجناس و هجرتها نحو الشعر مشكلة التداخل والتلاقح فاستوقفتنا ظاهرة جديدة مناهضة لتجليات الواقع عُرفت بمسرحة الشعر برزت كمنحنى جمالي و درامي و فني في تحويل النص الشعري إلى نص ممسرح على الركح مشكلا الإبداع و الحرية و التجاوز فأصبح الشاعر المعاصر لا يكتفي بإلقاء القصيدة بل يتجاوزها إلى الحوارية و الحركية على ركح المسرح، قابل للعرض بغية تحقيق المتعة المشهدية و الجانب الفرجوي و القضاء على القراءات المملة و الروتينية و إحداث الفرجة .

كان لمسرحة الشعر على الركح أن حضرت القصائد والقراءات الشعرية المتعددة للعديد من الشعراء بعدد من الحركات تمثلت في تجربة التقاطع الشعري وضرورة استلهام التراث لمعاصرة الحاضر كظاهرة إبداعية جديدة كاشفة عن غمار التجريب مع كل الأنماط الأدبية حيث برز هذا التحاور بين الشعر والمسرح.

كان لملتقى الشعر الفصيح بوادي سوف في طبعته الخامسة والسادسة من خلال العروض الافتتاحية من كل سنة للأيام الأدبية كانت قائمة على الاهتمام بالأدب وتشجيع المبدعين الجزائريين وبالأخص المبدع المحلي، حيث قدم كل من الملتقيين النموذجيين تراتيل لمقام الورد وكان مكان هنا تجربتين فريدتين من نوعهما أعطت إضافة نوعية للمشهد الأدبي الجزائري تمثلت في:

- التحاور بين التجارب الإبداعية المختلفة وتحويل النظرة الجدلية من التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية المطوّعة.
- استطاع الملتقى أن يقدم أدباء و شعراء كثيرين في أقل وقت ممكن للقضاء النرجسية بين الشعراء من يقرأ الأول .
- مزج الإلقاء الشعر مع الفنون الأخرى وهي طريقة ابتداعها الشعراء واد سوف.

الكلمات المفتاحية : المسرحة ، الشعر ،التجريب ، الملتقى ،الجانب الفرجوي ، الركح ،وادي سوف ،التقاطع الشعري ،الخيام .

Summary

The contemporary Algerian poet knew experimentation at the level of form and content. Thus, transformations occurred with the creation of genres and their migration towards poetry, the problem of overlap and cross-pollination, so we were stopped by a new phenomenon that opposes the manifestations of reality, known as the dramatization of poetry. It emerged as an aesthetic, dramatic, and artistic trend in transforming the poetic text into a dramatized text on the stage, posing the problem of creativity and freedom. Transcendence has become such that the contemporary poet is not content with reciting the poem, but rather goes beyond it to dialogue and movement on the stage, capable of being presented in order to achieve scenic pleasure and the joyful aspect, eliminate boring and routine readings, and create spectacle.

The dramatization of poetry on the stage was attended by poems and multiple poetic readings by many poets with a number of movements represented in the experience of poetic intersectionality and the necessity of drawing inspiration from heritage to contemporize the present as a new creative phenomenon revealing the depths of experimentation with all literary styles, where this dialogue between poetry and theater emerged.

The Forum for Eloquent Poetry in Oued Souf had its fifth and sixth editions, through the inaugural performances of each year's literary days, which were based on interest in literature and the encouragement of Algerian creators, especially local

creators. Each of the two exemplary forums presented hymns for the Maqam al-Ward, and there were two unique experiences of their kind that gave a qualitative addition. The Algerian literary scene was represented by:

- Dialogue between different creative experiences and shifting the dialectical view from the individual experience to the voluntary collective experience.
- The forum was able to present many writers and poets in the shortest possible time to eliminate narcissism among poets who read the first.
- Mixing poetry recitation with other arts, a method invented by the poets Wad will.

Keywords: drama, poetry, experimentation, forum, the vulgar side, the stage, Wadi Suf, poetic intersection, tents.