الفرجة في شعر الملحون ومسرحة القصيدة

الباحث محمد أبوسيف
طالب بسلك الدكتوراه
الأستاذة المشرفة: الدكتورة فاطنة الغزي
كلية اللغات والآداب والفنون
جامعة بن طفيل بالقنيطرة
المغرب

ملخص:

يتعرض البحث لظاهرة مسرحة الأجناس الأدبية المختلفة كالشعر والرواية والقصة، موضحا بعض أسباب اللجوء إليها، وكنتيجة يخلص إلى أن القصيدة الملحونة هي أنسب النصوص إلى ذلك، من حيث غناها وتوفيرها لأهم عناصر النص المسرحي من شخوص وحوار وصراع وملحقات تشمل السينوغرافيا بأدق تفاصيلها، من ديكور وكوستيم وماكياج وإضاءة، كما توفر القصيدة أيضا كما هائلا من الإرشادات الركحية، التي تدقق في تفاصيل وصف الشخوص وانفعالاتهم النفسية وطريقة أدائهم وإلقائهم الحوار، ناهيك عن وفرة الأغراض وتنوعها والتقلب في الألحان ومقاماتها، وكل ذلك في جو غنائي مرح.

Abstract:

The research deals with the phenomenon of dramatizing certain literary genres like poetry, novels and stories, spotting some reasons for resorting to that. As a result, it concluded that the "Malhoun Poem" called "Laqssida" is the most suitable masterpiece for drama works, in terms of its richness which provides the most important elements of a play, such as characters, dialogue, conflict and accessories, to say nothing about scenography in its finest details, from décor and costumes, to makeup and lighting. The poem also provides a huge amount of stage instructions, that scrutinize detailed description of the characters, their psychological reactions and the way they perform and deliver the speech, not to mention the abundance and variety of themes as well as musical scales, all in a fun singing atmosphere.

تقديم:

تعرف ظاهرة مسرحة الأجناس الأدبية السردية منها والشعرية تناميا متزايدا سواء على مستوى المسرح العالمي عموما، أو المسرح العربي خصوصا، وضمنه المسرح المغربي. وقد حظي شعر الملحون في بلادنا بقسط من هذا الاهتمام، كون ربيرتوارا لا بأس به، سواء من خلال تجارب المرحوم عبد السلام الشرايبي في محاولة مسرحة بعض قصائد الملحون، كمسرحية "الحراز" التي قدمتها فرقة "مسرح الناس" في الموسم الفني (1970 – 1971) ومسرحية "النور والديجور" (الموسم 1972 – 1973) بتوقيع شيخ المخرجين المغاربة المرحوم الطيب الصديقي، وكذلك مسرحية "دار سيدي قدور العلمي" التي قدمتها فرقة الوفاء المراكشية بإخراج المؤلف نفسه، في بداية السبعينات أيضا، أو من خلال أعمال المخرج المسرحي والباحث في شعر الملحون الفنان عبد المجيد فنيش، والتي تقارب عشرة أعمال بدء بمسرحية "خمس ليالي في حضرة الجيلالي" منتصف الثمانينات، وصولا إلى المسرحية الشعرية "إيسلي وتسليت أسطورة العشق الأمازيغي" في الموسم (2024) ومعها احتفالية "الدر المكنون في ذاكرة الملحون" وأخيرا "الوهج الباني بالملحون والشعر الحساني" موسم (2025) في تجارب تحاول الجمع بين اللهجات المحلية واستثمار ثرائها اللغوي والجمالي.

تنضاف إلى هذه الجهود البارزة جهود أعمال فرق مسرحية تسم من حين لآخر إنتاجاتها الفنية بمسرحة بعض قصائد الملحون كمسرحية "الساكن" لفرقة تانسيفت التي عادت إلى قصيدة "الدار" أو "المكناسية" للشاعر سيدي عبد القادر العلمي (موسم 2018) أو كمسرحية "المنحوتة من العرعار" لفرقة فوانيس المسرح والسينما بالقنيطرة، الممسرحة عن قصيدة "بنت العرعار" للشاعر محمد بن الصغير الصويري، والتي تقدمت بها للدعم فرقة لوغاتوس المراكشية في الموسم المسرحي (2024)، وغيرها من التجارب المتفرقة.

ولتنامي الظاهرة أسباب متعددة، ارتبط بعضها بندرة النصوص وجودة مضامينها، مما دفع ببعض المخرجين إلى لعب أدوار المؤلفين المخرجين، مرتكزين على أعمال أدبية من حقول مختلفة، أعمال حققت قدرا من الإعجاب والتقدير، إما لقيمتها الفنية والإبداعية، أو لالتزامها بقضايا إنسانية وكونية. وروايات كل من الفرنسي فكتور هوجو "البؤساء"، والروسي ديستويفسكي "الحرب والسلام"، والأمريكي إرنست همنجواي "وداعا للسلاح" والفلسطيني غسان كنفاني "عائد إلى حيفا" وغيرها كثير، نماذج لأعمال روائية خضعت لمعالجات دراماتورجية بأكثر من صيغة وعرضت في أكثر من عرض بمسارح مختلفة، ولقيت نجاحا منقطع النظير. وما يقال عن الرواية يقال عن باقي الأجناس الأدبية، ومنها الشعر والزجل، ولعل أحدث مثال هنا يستدل به هو الإنتاج الشعري الدرامي لمؤسسة بيت الشعر بالمغرب هذا الموسم، والمعنون بـــ "رباعية البردة الشريفة"، حيث تنصهر حياة وأشعار كل من كعب بن زهير والإمام شرف الدين البوصيري وأمير الشعراء أحمد شوقي ومحمد عبد الرحمان الحلوي، في عمل مسرحي غنائي يجوب مسارح المغرب وبعض المسارح العربية، هذه الأيام.

وكما ارتبطت بعض الأسباب بالبحث عن مضامين قوية، ارتبطت أخرى بالبحث في الشكل والرغبة في التجريب واكتشاف صيغ جديدة للبناء الدرامي وإيجاد آليات مختلفة لعرض الفرجة بأدوات مبتكرة، تخرجها من رتابة الأداء ونمطية الأشكال، في حين أملت أخرى الضرورة والحاجة الملحة إلى توظيف الشكل المسرحي لفائدة المضمون، وذلك بتحويله إلى وسيط بيداغوجي، كمسرحة المناهج الدراسية، لأجل إنتاج نصوص تعليمية تربوية.

وإذا كانت هذه هي بعض من الدوافع والأسباب التي تدفع بفئة من رجال المسرح الى استجداء أجناس أدبية أخرى أو الوقوع في أسر عشقها وإغرائها الى درجة المجازفة بالعبور نحو ضفتها ومحاولة نقلها الى ضفة أبي الفنون، بكلفة غالبا ما تكون باهظة الثمن، أقلها إعادة

البناء وصياغة الحوار لأجل إنطاق الشخوص، ناهيك عن تفاصيل أخرى من أساسيات الكتابة الركحية، فما المثير والمغري في القصيدة الملحونة حتى تستحق تجشم كل هذا العناء؟ وهل يكون مقابلها أقل كلفة من كلفة الأجناس الأخرى في عملية المسرحة هذه، والتي تقوم على علاقة انتفاعية واضحة بين المسرح والجنس الممسرح؟

فرجة الكلام وكلام عن الفرجة:

لقد راهنت القصيدة الملحونة منذ نشأتها على أن تكون فرجة وفنا أكثر منها أدبا، فرجة تستحضر الجمهور كمتلق وتشركه في الأحداث والأفعال وردود الأفعال، غير مكتفية بالأثر النفسي وحده. وقد رفع لذلك أهل الملحون مقولة شهيرة في حضيرتهم تقول بالعامية المغربية "**فراجة الملحون فكلامه**" هذه المقولة قد تكون هي الجواب المباشر على سؤالنا حول المثير والمغري في القصيدة الملحونة، وإمكانية مسرحتها بأقل كلفة ممكنة، فما هي الجوانب الفرجوية التي تزخر بها هذه الأخيرة وكيف تأتى لها أن تحقق ذلك في وعاء القصيدة وتحت رداء الشعر؟

عرفت القصيدة الملحونة منذ طفولتها الأولى اضطرادا في الاجتهاد والتطور منقطع النظير، لتحقيق مقولتها السالفة، ساعية بذلك إلى تحرير القصيدة من قيود الشعر شكلا ومضمونا، بغية الوصول إلى فرجة شعبية مفتوحة على المتلقي، الذي يشكل نواة الفرجة وعمودها في هذا الشكل من النظم الذي نعت بديوان المغاربة، كما نعت المعرب بديوان العرب. ويمكن تلخيص هذه الاجتهادات كالتالي:

أولا ـ على مستوى شكل القصيدة:

في الشكل نعرف أن القصيدة الملحونة وجدت أمامها القصيدة المعربة التي حاولت في البداية تقليدها والاستفادة منها. غير أن وعاءها الذي يقوم على شطرين متوازيين لم يكن رحبا بما فيه الكفاية لشكل شعري غنائي يستوعب الحوار وإقامة الصراع بين الشخوص وتوزيع الأدوار داخل البيت الشعري الواحد، مما دفع بالشعراء إلى محاولة تكسير التوازي وتوسيع قاعدة البيت الشعري، من المثني إلى المثلث إلى المربوع فالخماسي، أي البيت الشعري الفسيح، الذي يتألف من أكثر من شطرين، ليصرف الشاعر في النهاية نظره كلية عن بنية البيت إلى بنيات أخرى أوسع وأفسح وأكثر قابلية ومرونة للتركيبات الشعرية الحوارية، أي تركيبات هي أقرب إلى الصنعة المسرحية، منها إلى الصنعة الشعرية، كما هو في بحر "مكسور الجناح"[1] وهو نوع من الشعر الحر، أو بحر "السوسي"[2] وهو كوعاء عروضي، ساعد كثيرا على استيعاب المضامين القصصية، ويمكن مقارنة بعض قصائده وخصوصا قصائد الحراز بفن المقامة. هذه الاجتهادات وغيرها كانت كلها بمثابة محاولة بناء ركح مسرحي من جسد القصيدة الشعرية.

---

[1] : وفيه يتكون قسم القصيدة من أربعة أجزاء: -1الدخول: وهو عبارة عن شطر في استهلال القسم لا غطاء له يبدو كالطائر الذي كسر أحد جناحيه. ويؤكد هذا التعليل أن الأشطار التي تأتي بعد الدخول غير مبيتة ولا غطاء لها فكأنها هي الأخرى مكسورة الجناح.-2 مجموعة أشطار تسمى المطلعات أو الكراسي -3 . بيت على وزن الحربة وقافيتها كأنه تمهيد لها -4 .الحربة أي اللازمة. " عباس الجراري، القصيدة 1970 ص 140- 141

[2] : السوسي المزلوگ : "وهو أشبه شيء بالشعر المنثور إلا أن له مع ذلك بعض القواعد لضبطه. وذلك أنهم يستهلونه دائما بشطرين في كل واحد منها سبعة تقاطيع ولهما قافية واحدة- ثم يشرعون في الشعر المزلوگ أي الحر بمعنى أنهم لا يلتزمون لا ميزانا ولا قافية. ويمكن أن يحتوي القسم من هذا النوع على عدد كبير من الفقرات تفوق المائة أحيانا.. ثم في آخر القسم يجعل الشاعر بيتا يختلف باختلاف بحور هذا النوع ويكون بقدر الحربة." محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأول. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1986 ص 146

ثانيا على مستوى المضامين:

على مستوى المضمون، كما وجدت القصيدة الملحونة وعاء القصيدة المعربة ضيقا من حيث الشكل، وجدته أضيق وأكثر تسييجا من حيث الأغراض والمضامين، التي غالبا ما تتسم بالجدية والصرامة، حيث يغيب الهزل في معظم الأحيان، وتغيب الطرفة والمزحة الشعبية، بينما تحضر الذات بآناها وأنانيتها، وتكون تجاربها الشخصية هي الموضوع ومدار القصيدة، سواء كانت انتصارات أم هزائم. ومن تم نزحت القصيدة الملحونة إلى استحداث أغراض شعرية لم تعرفها القصيدة المعربة من قبل، كقصائد "الحراز" التي تهتم بقصص العشق الممنوع وتوظف الحيل والتنكر في الأدوار كأسلوب للفرجة، مثلما نجد في قصيدة "عويشة والحراز"[3] للشاعر الكفيف المكي واجو بن القرشي، حيث يتنكر العاشق في خمس صفات، وهي كالتالي (قاض، مريد من مريدي الولي الصالح سيدي رحال، شيخة تمتهن الرقص والغناء، عبد كناوي بالطبل والقراقب، شيخ من شيوخ الملحون يتقن العزف والإنشاد، إلخ...) وفي بعض القصائد قد يتقمص قرابة ضعف تلك الأدوار والشخصيات، كما نجد في "حراز لالة" للجيلالي امتيرد، حيث يحمل ثمانية أقنعة، في كل قسم من أقسام القصيدة يرتدي واحدا، والأقنعة هي كالتالي: (خواجة، طالب، ولي الله، مخزني، سعاي، خطاط زناتي، عبد گناوي، طبيب.) والأساس في النهاية هو الوصول إلى الحبيبة وتخليصها من القصر/ السجن الذي يحتجزها فيه الحراز، حتى ولو تطلب الأمر كل يوم حيلة أو صفة أو شخصية جديدة، كما يقول بن علي المسفيوي في "حراز خادة":

"كل يوم افصيفة ناتيه عن قرانه بهّاز * بالأشكال والألغاز

قلت ندي ولفي وندرك بها عزة"[4]

أو كقصائد المحاورات والخصومات الفنية، تلك التي يصورها الشاعر بين عناصر الطبيعة كالطيور والأزهار وما إلى ذلك، أو بين الجماد والجماد كـ "القدرة والكوكوط" و"المجمر والبوطاكاز" أو بين كائنات إنسية وأخرى غير إنسية، كالشاعر والشمعة أو الشاعر ورسم الحبيبة، أو غير ذلك من قصائد المحاورات بين كائنات من خيال الشاعر أو من وحي الطبيعة، كما في قصيدة "حوار الكلان وأم الحسن" وهما طائران، الأول مستورد والثاني قاري.

"يامس يا العشير ريت في البستان * شلا انعيد لك بلسان * بين الاغصان

فرجة وفراجة وقعت للكلان * وأم الحسن"[5]

ومن المضامين التي استحدثوها أيضا، غرض "السولان" الذي يهتم بالألغاز والفوازير، التي تستفز المتلقي بالأسئلة التعجيزية قصد إشراكه، وغير ذلك من الأغراض التي تنحاز إلى الفرجة في شعبيتها وحيويتها، أكثر ما تنحاز إلى الشعر في تجريده وشكلانيته.

[3] : كتيب مهرجان فاس الأول لطرب الملحون، دورة الدكتور عباس الجراري، 2001 ص 32

[4] : محمد بن علي المسفيوي، ص 743

[5] : نفسه، ص 789

ثالثا على مستوى الآليات:

أهم ما يميز شعر الملحون في اعتقادي هو استحضار الشاعر للآخر المتلقي في جل إن لم أقل كل قصائد شعر الملحون، وقصائد الشعر المسرحي الذي يتضمن شعر الحواريات، وشعر الفكاهة على وجه الخصوص، كقول الشاعر حسن اليعقوبي في قصيدة "الزمنية والعصرية":

"يا **لحضرا** سمعوا ما صار بين زوج بنات افلگـحار
شابه عصريا بكرا
والاخرى زمنيا عذرا
فرجوني بين لحضرا..." [6]

فكما يمهد رجل المسرح لعرضه المسرحي بعبارة أيها الحضور الكريم، يمهد الشاعر بعبارة "يا الحضرا"، ومعناه أن هنالك حضور ومتلق، وسبب الحضور هو عرض فرجة فنية بشخوصها وأحداثها وصراعاتها. مثال آخر من قصيدة "خصام ما بين أنواع الضياء"، لابن علي المسفيوين يقول فيه الشاعر:

"**أجي** يا من لا يله خبر **نحكي** ليك **قصة وترجمة في رقايق الاشعار**
في معنتها جول بالبطر ** تلقا في ذا **اللغا عجوبا وعْبارة**" [7]

نلاحظ هنا نداء الشاعر لمنادى مخاطب بفعل الأمر "أجي" مطالب بالحضور للاستمتاع بفرجة شعرية تتضمن الحكي والإمتاع والاستفادة، وتزخر بالعجائب والغرائب، كما تستقى منها الحكمة والعبرة. وهذا الحضور الذي أشرنا له عدد شاعر الملحون من أنواعه حسب الأغراض، التي نجدها في عبارات من قبيل ("يا الصاغي"، أو "يا السامع"، أو "يا من هو يصغى لي"، أو "يا ناس"، "يا مجمع، "يا

[6] : عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، الفصل الثالث، ص 144

[7] : محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، 2016، ص 713

الجمهور"..)، أو غيرها من العبارات، وذلك في "الجفريات"[8] أو القصائد التي تتضمن القص والحكي، كما نجد عند أحمد الغرابلي في قصيدة "اللطفية".

" تأمل يا إنسان * ما وقع فالزمان

أنا وأنت للآن * ف لقفر تايهين

ما جنبنا عصيان * ما فعلنا إحسان

ما خالفنا شيطان * ما أحسنا يقين"[9]

أو كقولهم في قصائد العشاقي: ("يا العشاق"، "يا هل الهوى"، "يا هل الغرام"، "يا هل الزين الفاسي"، "يا هل الزين العجمي"، "يا اهل الزين العربي"، "يا جمع الباهيات"، "يا عشاق الزين"، "يا الوالع بالزين والبها"، "يا عشراني"، "أمرسول الغرام"، "أصاح"، إلى آخره..) ومن أمثلة ذلك ما نجد عند الشيخ عبد العزيز المغراوي في قصيدة "حمامة البطاح":

"يا جمع الباهيات رغبوا في مصبوغة الالماح * هي وحمامة البطاح

مبروم السالفين عيشة * واهلال الزين فاطمة"[10]

أو كقولهم في الأغراض الدينية: ("يا من هو مومن"، "يا جمع المومنين"، "يا عشاق النبي"، "يا عشاق المختار"، "يا عاشقين طه"، "يا الخْوان"، إلخ..) ومن نماذج ذلك قول الحاج امحمد الحضري:

"يا عاشقين طه سيد البراري * فصلاتو زيدو بالجهر

صلى الله عليه وعن آله الابرار"[11]

أو كقولهم في قصائد الحكم والمواعظ ("يا إنسان"، "يا ابن آدم"، "يا ابن الدنيا"، "يا الساهي"، "يا اللاهي"، "يا الغري"، "يا الغافل"..)

"لله **يا بن الدنيا** خذ وصاية الدهات اللي مرويّا

[8] : "الجفْرية: هي قصيدة يذكر فيها الشاعر الأخبار المستقبلية على سبيل التنبؤ. وعامة أهل الملحون يعتقدون صدق هذه التنبؤات ويؤولون الأحداث التي تقع حسب ما يرونه في هذه القصائد." محمد الفاسي، معلمة الملحون ق1 . ج1، مصدر سابق، ص 81 – 82

[9] : محمد السوسي "الملحون في كنانيش الحفاظ" ج 5 ، دار إفران للطباعة والنشر طنجة 2004 ص 18

[10] : عبد العزيز المغراوي، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية . سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2008 ص 294

[11] : امحمد الحضري "شعر ملحون مدينة فاس" مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 2016 ص 27

قُل مومن ليك اعطاها خوك في الله"[12]

أو كما هو موجود في جل القصـــائد من عبارات كقولهم: ("أحافظ القصـيدة"، "خذ أحفاظي"، هاك "أراوي")..، وما إلى ذلك، كما هو عند ادريس بن علي المالكي السناني في ختام قصيدة "فاطمة":

"هاك راوي رقايقي ونظامي * فايق الحرير الشامي

هاك فن قليل مثيلو فجيلنا صال بالبلاغة التامة"[13]

كما عدد شـاعر الملحون من آليات تقديم الفرجة، فهو لا يسـتدعي حضـوره للسـمع فقط كما رأينا مع حسـن اليعقوبي أو بن علي المسـفيوي أو غيرهما، وإنما للمشـاهدة أيضـا، كما نجد عند التهامي المدغري في قصيـــــدة الليل المعروفة ب "الديجور" يقول موجها كلامه للمتلقي:

"**شوف** الديجور رخى كواكبو من شور القبلا ايهيل و ايميل اضلامو...
شوف اجيوشو تاك أو عمرو لافاق ايمين أوشمال خلفو و مـامو ...
شوف اخيامو فالكور كورو بعساكر فرسان كلها قابط الجامو...
شوف المشور فالحين عمروه ارباب الغيوان وامر اعلى خدامو...
دارت الشكـايا اصفوفها في حرب اتحـزيـم" [14]

وغيرها كثير من الأمثلة التي تسـتحضـر المتلقي سـواء للفرجة السـمعية أو البصـرية، أو للمشـاركة الفعلية، كقول عبد العزيز المغراوي في إحدى تصلياته التي يدعو فيها جمهور النساء للمشاركة بالزغاريد:

"**أزغراتة زغرتي** على المصطفى سيد الرجال

عين الرحمة صاحب الشفاعة والخاتم طه

أزغراتة ليس سكت * من وجدي صغي وصيتي

مالكي مبكومَ او طمتَ * ما هزك غيـــوان مايتـــي

[12] محمد بن علي ولد أرزين، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية ـ سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2009، ص 136

[13] : ادريس بن علي المالكي السناني، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية ـ سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2012 ص 353

[14] : نفسه – ص 655

كوني زكموطَ وتابـتَ * وعلى سيد الرجال **زغرتي**

وعلى سيد الناس **زغرتي** بالصوت العالي قوام

زيدي في امحبة الحبيب تياكة وازعامة" [15]

وهذه الدعوة للمشـاركة هي شـبيهة بدعوة الحلايقي للتفاعل مع فرجته سـواء بالتصـلية أو التصـفيق أو الزغاريد أو غيرها، مما يبين أن شـاعر الملحون هو مبدع على وعي تام بمهمته التي هي تقديم منتوج فني لمتلق يُستحضر بكل الصور للمشـاركة في إنتاج الفرجة، سـواء على المستوى الفعلي أو المستوى الوجداني.

نموذج من قصيدتين:

للاستدلال على أن القصيدة الملحونة هي الجنس الأدبي الأقل كلفة في عملية المسرحة، من حيث توفيرها لجل العناصر المسرحية التي تتجاوز الشـخوص والحوار إلى الإشـارة إلى الخلفية السـينوغرافية، فالإرشـادات الركحية، وما إلى ذلك، ناهيك عن اسـتحضـار المتلقي الذي أشـرنا إليه من قبل، سـأقف هنا عند نصـين، الأول قصـيدة للشـاعر ادريس بن علي المالكي تحمل عنوان "الكاس"، والثاني قصـيدة للشـيخ الجيلالي امتيرد بعنوان "الضمانة".

أولا . قصيدة "الكاس":

تقول لازمتها:

"كيف اجرالي يا هل الهوى، في حضرة سلطانة النسا لغزال ام الغيت

والشريف العدرة الواسمة

ملوك الزين بينهم ضعت في كاسي"[16]

أول ما يثير الانتباه هو ذلك النداء في الشـطر الأول من البيت، والموجه بصـيغة الجمع إلى حضـور من خاصـة الخاصـة، ألا وهو جمهور العشـاق، والذي سـيكون العينة الأكثر تذوقا لقصـة رومانسـية هي موضـوع الفرجة. فكما يخصـص رجل المسـرح عرضـا للطلبة أو النقاد والإعلاميين أو الجالية المقيمة بالخارج أو صـبيحة للأطفال، أو غيرها، ينتقي شـاعرنا هذا عينة الجمهور، محفزا إياها على المتابعة، مسـتهلا

[15]: عبد العزيز المغراوي، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، 2008، ص 417

[16]: ادريس بن علي المالكي السناني، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، 2012، ص 260

بسؤال "كيف" الذي سيشد المتتبع إلى معرفة الطريقة التي اختفى بها كأس العشيقة الهدية. ويأتي البيت الأول من القصيدة ليصب فيه الشاعر جرعة أكبر من التشويق، مكررا النداء، تأكيدا على حضور المتلقي الذي هو جمهور نخبوي من المولعين. يقول الشاعر:

"ألوالع بالزين والزهو حضر بالك يا افهيم، نحكي شاين ريت

قصة واعجوبة وترجمة

صارت لي البارح مع جلاسي"[17]

تذكرنا العبارات الأولى من هذا البيت بعبارات استهلال خطبة قس ابن ساعدة في سوق عكاظ «*أَيُّهَا النَّاسُ، اسْمَعُوا وَعُوا*.." فهذه قصة وأعجوبة وسيرة، وهي تتطلب الحضور والإدراك "حضر بالك يا افهيم، نحكي شاين ريت" وهي على عجائبيتها قصة واقعية يقر الشاعر بأنها حصلت له شخصيا، ويؤطر تجربتها زمنيا بعبارة "البارح" أي الأمس، مما لا يدع مجالا للتفكير في إنسابها إلى التخييل، وهو كله من باب شد الانتباه والمتابعة.

ومن جماليات الفرجة في القصيدة الملحونة، تلك الخلفية السينوغرافية التي يؤثث بها الشاعر فضاء ركحه، حيث تدور مشاهد الفرجة، وحيث يتأنسن الجماد ويتقاسم الأدوار مع باقي الشخوص. يقول الشاعر:

"وحنا في حضرة مضخمة

تحت جناح الظليم والفرح مواسي

ولسون الشمعات كتلاطف سلطان الليل لا يروعنا بالتشتيت

ومدامعها غير ساجمة

عسى يليان قلب البهيم الگاسي"[18]

فالفرجة لا تقوم على الحكي وحده أو بناء القصة فقط وما تدور فيها من أحداث أو صراعات أو مقالب، وإنما يأخذ فيها المرئي حيزا هاما، حيث تتشكل الخلفية من تقابل الضوء والظلام "جناح الظليم" و"لسون الشمعات"، وتصبح الوظيفة التقليدية للشمعة وهي الإضاءة،

[17] : نفسه – ص 259

[18] : نفسه

وظيفة ثانوية، حيث تصير وسيطا غراميا يتدخل لملاطفة سلطان الليل عسى أن يلين قلبه، فيُبقي على مجمع الأحبة، وكأنها هي تقول بلغة الأندلسي: "أحسنت يا ليل في تألفنا * لله يا ليل طل وزد وزد".

أما بخصوص القصة فهي تدور حول جلسة منادمة، تلقى فيها الشاعر كأسا هدية من سيدة المحفل، إلا أنه في حالة سهو وانبهار بجمالها وبهائها، سرق منه بعض الحضور الكأس وأخفوه عنه غيرة ومكيدة، منبهين إياها لتفريطه في الهدية التي خُص بها دون سواه:

"ثمة بعض الحاضرين حملوا حمل الغيرة منين عسوا حتى التلهيت

سرقوا لي الكأس بعدما

انشرحت وزال به غاية تكباسي"[19]

هنا ينبري الشاعر للإدلاء بالحجج والبراهين التي تنفي قطعا أن يكون سهوه تقليلا من قيمة الهدية، وإنما هو تيه وضلال في مملكة الجمال، التي يتقن الشاعر وصفها من مفرق الشعر إلى أخمص القدمين، مما يجعل حجته دامغة أمام الممدوحة، وشكواه متقبلة أمام قاضيته وقضيته، ألا وهي سيدة المحفل.

وكما يتحكم المخرج والسينوغراف وعمال الخشبة في تغيير مناظر العرض المسرحي بتغيير المشاهد، نجد الشاعر ينوع آليات الفرجة، كما ينوع نوعية الحوار، إذ أنه المؤلف والمخرج معا في فرجته هذه. لقد جاء القسم الأول على شكل راو يقدم للقصة، يحدد الشخوص، والمكان

[19] : نفسه – ص 260

والزمان والحدث. أما في المشهد الثاني فينتقل مباشرة إلى توزيع الحوار وإنطاق شخوصه بأحورة مسرحية مباشرة، لا تحتاج إلا إلى إسقاط أفعال القول كالآتي:

"ودواو الحضار بالجمع، وقالو للباهية الظريفة، مولات التيت
غيتة الوجيبة الفاهمة

سلطان بساطنا، المير العباسي
طلبي كاسك يا الريم، من ذا الولهان ومرتيه، عنه شد التمريت
جعلناك انتي الحاكمة

من فرط لازمم ينجزر ويقاسي
كيف يغيب على هدية الملك، وهو على يمينو، ويقول سهيت
وين خلاگه، وين هايمة

ويقول اعشيق بالهوى جسمه گاسي"[20]

نلاحظ هنا طبيعة الحوار القائم على أفعال الأمر، وهي أفعال موجهة إلى مخاطب قائم الحضور، مما يدل على وجود متحاورين، متكلم ومخاطب إما بياء المخاطب أو ياء النداء، أو بكاف الملكية أو كاف الخطاب، أو بضمير المخاطب، كقولهم "طلبي كاسك يا الريم" و"مرتيه"، "جعلناك انتي الحاكمة". كما يقوم الحوار على الأسئلة الاستنكارية، المحفزة والمحرضة:

"كيف يغيب على هدية الملك، وهو على يمينو، ويقول سهيت؟
وين خلاكو؟ وين هايمة؟

ويقول اعشيق بالهوى جسمو قاسي؟"[21]

أما الفضاء الذي كان فضاء سمر ليلي، فقد تحول بفنية هائلة إلى فضاء محكمة، حيث تدور المرافعة، وكأننا في مسرح حديث، حيث تلعب التقنية دورا كبيرا بما تملكه من رافعات وآليات تقوم بتغيير المناظر في لمح البصر. وأما الشخوص فلا ندري متى غيروا الأزياء والأدوار، ومتى تبدلت من حولهم الأضواء، فهذه المضيفة تتحول إلى قاضية، وهذا الضيف يتحول إلى متهم، وهؤلاء الندمان يتحولون إلى دعاة

[20] : نفسه
[21] : نفسه

وشاهدي زور. هذه التقنية يوظفها المسرح الشعبي في الحلقة، كما توظفها مدارس مسرحية حديثة، إذ يتغير الكوستيم أمام الجمهور، وقد يكفي أحد الإكسسوارات للتلميح إلى تغيير دور الشخصية وتقمص دور ثان.

وعلى بساطة القصة كما أشرت سابقا، إلا أن شروط تقديمها كفرجة تغتني بكل الأدوات المسرحية، من الحوار الذي يستمر على طول مشاهد أي أقسام القصيدة، إلى تعدد أنواع الحضور من متلق مستمع ومتلق مشاهد إلى متلق مشارك، كشخصية الراوي، التي غالبا ما تحضر

عروض الفرجة، وهي من تقوم بدور الدعاية، كما تفعل الوسائط الحديثة اليوم، إلى الإرشادات الركحية التي يشير فيها الشاعر المؤلف إلى حركات أو تحركات الممثلين، كقوله في هذا البيت:

"ثم شارت لي بطرفها، نتكلم ودويت بعد ما بندقت ووديت
بحقوق الطاعة اللازمة
قلت أ عز البنات، غدروني ناسي"[22]

فالحوار المجرد هو عبارة "أعز البنات غدروني ناسي" إلا أن الإرشادات الإضافية للحركات المصاحبة للأداء الصوتي وطريقة أداء الحوار، كقوله في القسم الأخير "ودوات معايا امبسمة" أو قوله في القسم الثاني "وادواو الحضار بالجمع" إشارة إلى طريقة الأداء الجماعية على شاكلة كورال حيث تنتظم الأصوات في طبقة صوتية موحدة، وهي كلها إرشادات تتعلق بالإخراج وإدارة الممثل.

وينتهي القسم ما قبل الأخير بإصدار حكم البراءة في حق الشاعر الضيف العاشق، وتأنيب ومعاقبة الجناة اللذين تستنكر سيدة المحفل وقاضية الغرام ادعاءهم الانتساب إلى مجمع العشاق وأهل الهوى، وتنعت أفعالهم التي لم يستحيوا منها "**ما هنا من قال استحييت**" بأفعال العتاة:

"وقت أما تدعيوا بالهوى وتقولوا ناس الغرام وفعلكم فعل اعتيت"[23]

ويأتي في القسم الأخير حل العقدة باعتراف الجناة وطلبهم العفو، وإعادة الاعتبار للمجني عليه، لتنتهي القصة نهاية وردية، تتلاءم ونهايات أغلب قصائد "العشاقي"، أي الغزل في شعر الملحون. والذي يهمنا هنا هو طريقة تصريف الحوار في النص، الذي ينطق كل الشخوص ويصرح إما بأسمائهم أو بأدوارهم، من الساقي إلى الراوي. فهؤلاء الجناة يعترفون بلسانهم في قولهم:

"قالوا ليها يا الحاكمة فرطنا واحنا في حرم ديك الغرة والتيت
كوني بالعشاق راحمة
لازالت اهل الجود ترحم وتواسي"[24]

وهذه لجنة الحكام، تستشير المتظلم في مسألة التراضي، قبل إصدار حكمها النهائي:

"وأدوات العراض الشريفة هي وهلال الزين فاطمة كان اتقول اعفيت
ودوات معيا امبسمة

طلبتني بالعفو انسامح لاوناسي"[25]

وهذا المظلوم بعد الرضى والقبول بالصلح، يصرح علانية وحضوريا بالصفح والتنازل عن الدعوى:

"ما أنا إلا عبد قلت ليها وأنت يا مولاتي بشاين ترضاي ارضيت

واسمحنا وابقات حاشمة

واعرق الحيا على الاحمرار الكاسي"[26]

ويختم الشاعر قصيدته أو فرجته على عادة أهل الملحون، بتسليم منتوجه الفني إلى الراوي الذي سيتعهد بالدعاية والترويج للمنتوج في أسواق أخرى وعلى خشبات مسارح أخرى، بعدما يعلن ختام عرضه وتقديم تحية الختام كما يختم رجل المسرح عرض فرجته أمام جمهوره بانحناءة تقدير واحترام:

"واختمت بطيبها المختوم اقياسي"[27]

"وسلامي للدهات بالزهر وياسي"[28]

"خذ أراوي من ادريس بن علي من لا يزول عبد عبيد اهل البيت"[29]

ثانيا . قصيدة "الضمانة":

[25] : نفسه

[26] : نفسه

[27] : نفسه

[28] : نفسه – ص 265

[29] : نفسه

تقول الحكمة المغربية الشهيرة: "الضامن بشكارته"، وفي قصيدة "الضمانة" سيوضع شاعرنا الجيلالي امتيرد في موقف حرج، حيث يجد صديقه "جابر" موقوفا من طرف أحد أعوان السلطة، متورطا في دين ويحتاج إلى من يضمنه، ستحضر الشهامة مع شاعرنا في هذه النازلة، ولكن ستغيب "الشكارة" أي محفظة النقود.

تقول لازمة القصيدة:

"سر الخلص من هادي* حالف ما نضمن لا اقليل ولا اكثير"[30]

يقسم الشاعر أنه بمجرد خلاصه من هذه الورطة، فإنه لن يعود للتكفل بضمان أي شخص كان دينه قليلا أو كثيرا. والشاعر يشير هنا إلى القلة والكثرة لأنه ما كان يعلم بمبلغ دين صاحبه حتى تورط في ضمانته. وقد بدأ قصيدته هذه على شكل حكاية يقصها للمستمع، بقوله:

"يا فاهم رمز انشادي* **قصة** اجرات لي اعقول فيها تحير

كنت انبوه في ابلادي* للمّاسين[31] امشيت اسمعت حس الهدير

نسمع في العون إينادي* نلقا **جابر** للحبس كان غادي ايسير

في الضامن عاكز غادي* قلت أنايا نضمن غير طلق العشير"[32]

في هذه الأبيات يبين الشاعر كيف أنه بالصدفة سمع جلبة وصوت أحد الأعوان يصرخ، بينما كان هو يتجول في حي المواسين، وإذا به يجد صاحبه "**جابر**" مقتادا إلى السجن حينما عجز عن إيجاد من يضمنه، فتطوع الشاعر بكل شهامة قائلا (أنايا نضمن غير طلق العشير) وهو بتوظيف عبارة "العشير" يؤكد على مدى قوة العلاقة بينه وبين صديقه، وهي علاقة عشرة، والمثل المغربي يقول "ما تهون العشرة غير على ولاد الحرام". ثم يسترسل في التمادي بالدفاع عن صديقه والاستعداد للتضحية من أجله، ولو تطلب الأمر قطع رأسه وتسليمه ضمانة،

[30] : الجيلالي متيرد، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2008 ص 313

[31] : يقصد بها حي المواسين بمدينة مراكش

[32] : نفسه، ص 313

مقابل المال الذي في ذمه صاحبه، غير أنه يكتشف في نهاية الأمر أن المال الذي تكفل بضمانته أكثر من المحال نفسه، وأن الوثيقة التي يوقع عليها لا تعترف بالضياع ولا تسمح بالتعبير عن العجز أثناء السداد. يقول الشاعر:

"انطقت أنا وقلت ضامن كل افصال * ولا حل القطيع نعطيكم راسي

عند العادل زاد بي رب المال * واشهدت عليه بضمانة يا ناسي

المال الي اضمنت شلا من محال * ما نعگز ما ايضيع كتبه كُراسي

واصغى ماذا إيصير في وقت اخلاصي"[33]

ينهي الشاعر المقطع الأول بعبارة "واصغى ماذا إيصير في وقت اخلاصي" وإذا كانت القصة تحتاج إلى سارد ومسرود له، كما أن من عناصرها الأحداث والشخوص التي تطور هذه الأحداث، فإن الشاعر اعتبر المتلقي مسرودا له وشخصا من شخوص القصة التي سيشارك في تطوير أحداثها، فمن عبارة "اصغى" أي اصغ إلى عبارة "سيروا" حيث سيتحول المتلقي وهو مخاطب بصيغة الجمع إلى ممثل أو حفنة ممثلين تلعب أدوار كل الشخوص الواردة في القصة، من طالب الدين وعون السلطة وكاتب العقد وكل الشهود وغيرهم، حيث يقول في يوم السداد:

"سيروا المخابعي وجبدوا واما خبيّت* حاشا نرضى الدل وامتاعي مخزون

زوج امسامر امخززين في صدر البيت* وامحشا حافية وجنوية مطحون

زوج افليسات باش اشريت واستغليت* سيروا بيعوه باش ما نبقى مرهون"[34]

تتشكل الدعابة في هذه الأبيات من التناقض الصارخ بين مستوى الدين وقيمة الأثاث المعروض للحجز والسداد، وعلى المتلقي أن يلعب دور المنفذ الذي سيعيد لصاحب المال ماله من خلال بيع المحجوزات التي تتألف من (زوج امسامر امخززين وامحشا حافية وجنوية مطحون) والمقصود بعبارة "جنوية مطحون" أنها سكين شحذت وشحذت مرات ومرات إلى أن فقدت حجمها الأصلي. أما "المحشا" فهي منجل صغير، وإذا كانت قيمة مبلغ الدين كبيرة فقيمة المحجوزات صغيرة جدا، حيث انتقى الشاعر مفرداته بعناية للدلالة على ذلك، فبدل المنجل تحضر "المحشة" وبدل السكين يستعمل "الجنوية" وحتى المسمارين تآكلا بالصدئ. أما إذا كانت كل هذه الذخائر والأثاث النفيسة لا

[33] : نفسه

[34] : نفسه، ص 314

تجدي، فإن للشاعر المزيد والمزيد، وهو يصرح بفخر بباقي ممتلكاته التي يضعها رهن إشارة المتلقي للتصرف فيها كمنفذ وعون قضائي، من أجل الوفاء بوعده وتحرير رقبة صاحبه. يقول الشاعر:

"لا تنساوا الصندوق راه تحت التبن * مصنوع من الكلخ الغليض داك المتين

كنت اشريته في شالّة من ابن أحسن * فيه الرتعة فيه اشكال متلايمين

فيه المخيط فيه اشريط فيه رسن * فيه ادجاجات متخلدات متكركين

خازن فيه القنداني * لميته في اشبابي كنت باقي اصغير

طامع يبقى لأولادي * واليوم اجريوا بيعوه واش بيدي اندير"[35]

في هذه الأبيات نرى استخدام الشاعر لأفعال الأمر والنهي التي توجب التجاوب والتفاعل بالفعل والحركة مثل "لا تنساوا" وعبارة "اجريوا بيعوه" ومثلها كثير في القصيدة، مما لا يترك مجالا للفرجة أمام المتلقين اللذين أنيطت بهم مهمة التشخيص وتقمص الأدوار، ولا شك أن الأدوار أدوار هزلية بامتياز، إذ على الممثلين القيام بحجز صندوق مصنوع من إحدى أضعف النباتات، جدعها كالقصب ولكن أضعف منه بكثير، وبأسلوب ساخر يؤكد الشاعر أنه من النوع الغليظ المتين. أما محتوياته فتضم "الرتعة" وهي بردعة البغال و"الشكال" وهو قيد سواء للبغال أو الخيل يربط إحدى الأقدام الأمامية بأخرى خلفية، إضافة إلى "مخيط" و "شريط" وهو حبل من الدوم ثم "رسن" وهو أشبه باللجام. كل هذه الأمتعة التي تتعلق بالدواب قرر الشاعر ألا يجعلها ترقى إلى سرج جواد أو حتى لجامه، ولا من السلاح المرافق لها أن يكون سيفا، بل "قنداني" أي المقد.[36]

أما أهم ما في الصندوق فهو دجاجات حاضنات حضانة الخلد على بيض فاسد، لا تشير أية دلائل على أنه سيفقس في يوم من الأيام. بهذا الفساد العام والكساد التام يرسم الشاعر مسافة بعد وافتراق بين المراد والحاصل، الواقع والخيال، فقر الشاعر مع شهامته وغنى

[35] : نفسه

[36] : حسب معجم اللغة العربية المعاصرة: أداة مؤلفة من شفرة عريضة دون مقبض، يستعملها الإسكافي لشق الجلد.

صاحب المال مع شحه وإصراره على الإحراج والمطالبة بدين يستحيل استرداده. يضيق حبل الدين حول رقبة شاعرنا ولكن لا تضيق إمكانياته الهزلية، وحتى لا يضيق صدر الدائن والعون والكاتب ومعهم المتفرجين، يضع خيارا جديدا أمام الجميع وضمنهم المتلقين. يقول:

"ولا صبروا حتى نبيع اشكيتي * من بو الخرارب كتفيض مرة في العام

وانبيع النبگ مع الغاز في عرستي * ودجاج اعزيبي انجيبهم بتمام

اندز الفارات الگارحات في ازريبتي * جمع الخرفان نجيب ما لهم في ازمام"[37]

بهذه السخرية اللاذعة يستفز الجيلالي امتيرد متلقيه، الذي منحه سلطة المطالب بالدين وباقي السلط المجاورة، ومكنه من أقنعة متعددة، شملت في القسم الرابع من القصيدة، كلا من تجار السوق "الخواجة" عربا وأمازيغا "عرب وشلوح" مع أتباعهم، وقابض الصرف "الگابظ"، وكذلك الدلال والمقومين "الـگـوامة" أي الخبراء الذين يثمنون الأثاث والسلع والبضائع وكل المحجوزات من الممتلكات، يستفزه _ أي المتلقي _ بالدعوة إلى الانتظار إلى أن يبيع الشكوة وهي وعاء من الجلد لخض اللبن، ويورد الكلمة بصيغة التصغير، أو يبيع "النبگ" والنبق ثمرة صغيرة من فصيلة السدريات، لحمتها ضعيفة جدا، يكاد لا يكون فيها غير النواة. تستعمل العامة هذه الكلمة، أي "النبگ" في الهزل كمرادف للريح او الهباء، كقول أحدهم للآخر "غنعطيك النبگ" أي أنك لن تأخذ مني شيئا سوى الفراغ.

وكما أسلفت من قبل فإن الشاعر ينتقي مصطلحات خاصة للدلالة على القلة أو عدم الجدوى، في تقابل غير صريح بين المجدي وغير المجدي، دي الشأن وعديمه، فشكوته على صغرها لا تفيض إلا مرة في السنة، وعرسته لا تثمر غير "الغاز" وهو ثمر نبتة الدوم التي لا تنبت إلا في الأرض القاحلة. وإذا كان الأثرياء من الكسابين ومربي القطعان يجزون الأغنام والمواشي، فهو لا يملك غير الفئران ليجزها ويجمع

[37] : الجيلالي متيرد، موسوعة الملحون، مصدر سابق، ص 314

خرفانها، أي صغارها ليسدد بها الدين، فليصبر الصابرون ولينتظر المنتظرون، فشاعرنا ليس بالنكرة، وهو يحاول التعريف بنفسه كما عرف بها المتنبي..

"الخيل والليل والبيداء تعرفني * والسيف والرمح والقرطاس والقلم"[38]

يقول شاعرنا:

"عندي شي شيهان ما ابحاله شيهان * إلى يعتر فاش قالوا عود امليح

اركبته فاشلة ومهدود وعيان * في ارماد الكلخ يهمص يعثر وايطيح

في التحريك ايدور حران وطحان * جبته للعرس ليه شهرة من تسريح

قالو لي غير سير يا داك المنطيح"[39]

ويسترسل شاعرنا في ذكر محاسن سرجه الذي لا يساوي قيراطا "ما يسواشي قراط" ولجامه الممزق. أما البندقية فهي من قصب وأما سيفه فهو سكين مطبخ "يخفا في اعسل وازبادي". إنها ملحمة الفارس المهزوم إذن، والذي أراد أن يبين عن عنجهية وشهامة، فتورط في ضمانة مدين انتهت به في مهزلة سوق "الدلالة":

"والدلال الفزضادي * دلّلي ذا السلعة ولاحها على الغير

بين العادي والبادي * قشي عند الدلاّل حين درنا الخير"[40]

يبدو أن شاعرنا ورغم كل الذي حصل له مازال يعتبر أن ما قام به هو من باب فعل الخير، وفعل الخير هو رأس مال أيضا، أما شاعرنا فله رأس مال خاص جدا، لذلك هو يبعث في النهاية برسالة إلى الدائن، يحمل مسؤولية إبلاغها للمتلقي:

"في باب الريح قل له راني گلاس * واللي ما صابني يسال السندالي

عيسى واعويس كتعرفه گاع الناس * الهيقي والمزاح هما راس مالي؟ "[41]

باستعمال فعل الأمر "قل له" يؤكد الشاعر على وظيفة المتلقي، والتي هي المشاركة الفعلية في الاحداث التي تقمص فيها أدوارا مختلفة، من دائن، فعون، فقابض، فتاجر، ثم مقوم، فدلال، إلى غيره، إلى أن يأتي دوره الأساسي، الذي هو تبليغ الرسالة بمستوييها، الداخلي

[38] : موقع الديوان – موسوعة الشعر العربي https://www.aldiwan.net/poem20938.html

[39] : الجيلالي متيرد، موسوعة الملحون، مصدر سابق، ص 315

[40] : نفسه

[41] : نفسه، ص 316

والخارجي. على المستوى الأول والمقصود به التصرف من داخل اللعبة المسرحية، فإن الشاعر قد أناط المتلقي بمهمة إجراء تواصل بين طرفي الصراع، الشاعر ك: Protagonist حامل لفكرة الرحمة والعفو والسماح، ورب المال ك: Antagonist حامل لأفكار الربح أو الخسارة والسداد أو القصاص. أما على المستوى الخارجي فإن الشاعر قد أوكل للمتلقي مهمة نقل الرسالة من داخل ركح القصيدة إلى فضاء تلق أوسع وأرحب، وهو فضاء القراءة، وهي مهمة ينيط بها كل شاعرٍ شاعر رواته أو حفاظه في نهايات القصائد، غير أن شاعرنا بدل أن يخص برسالته الرواة والحفاظ، تركها للمتلقي كيفما كان جنسه أو اهتمامه..

تبين لنا قصيدة "الضمانة" للجيلالي امتيرد بقصتها الهزلية المغرقة في الفكاهة المرة، أو ما يعرف بالكوميديا السوداء، وحسها النقدي اللاذع وتوفيرها لكل من الشخوص المسرحية والصراع الدرامي، أن الشاعر قد قطع خطوة كبيرة نحو مسرحة النص القصيدة، إذ بقي عليه فقط إسقاط بعض أفعال القول من النص لتحرير بقية الحوار وإجرائه على ألسنة باقي الشخوص، مثلما نجده توفق فيه على لسان البطل.

خلاصة:

من خلال ما تقدم يتبين لنا أن القصيدة الملحونة هي الجنس الأقرب إلى طبيعة الكتابة الركحية، بخلاف باقي الأجناس الأخرى، وذلك من حيث توفيرها لأهم عناصر النص المسرحي من شخوص وحوار وصراع وملحقات تشمل السينوغرافيا بأدق تفاصيلها، من ديكور وكوستيم وماكياج وإضاءة، كما توفر كما هائلا من الإرشادات الركحية، التي تدقق في تفاصيل وصف الشخوص وانفعالاتهم النفسية وطريقة أدائهم وإلقائهم الحوار، ناهيك عن وفرة الأغراض وتنوعها والقصص وأشكالها، وذلك كله في قالب شعري موسيقي يستهدف التسلية والفرجة والإمتاع بالأساس. هذه العناصر التي تتعدى حدود النص الأدبي في القصيدة الملحونة، لتلامس جوانب أخرى مرتبطة بالعرض المسرحي تشخيصا وإخراجا وتلقيا، هي ما يؤكد على إمكانية إعادة ربط الجسر بين الشعر والمسرح الذي خرج من عباءة الأول كما تشهد به الملاحم القديمة، وذلك بتدخل وسيط ثالث يعرف اليوم باسم الدراماتورج، أو المعالج الدرامي الذي توكل إليه مهمة مسرحة الأعمال الأدبية.

المصادر والمراجع:

- عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية الرباط 1970
- محمد الفاسي، معلمة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1986
- كتيب مهرجان فاس الأول لطرب الملحون، دورة الدكتور عباس الجراري، 2001
- محمد بن علي المسفيوي الدمناتي موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2016
- محمد السوسي "الملحون في كنانيش الحفاظ" ج 5 ، دار إفران للطباعة والنشر طنجة 2004
- عبد العزيز المغراوي، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2008
- امحمد الحضري "شعر ملحون مدينة فاس" مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 2016 ص 27
- محمد بن علي ولد أرزين، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية . سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2009، ص 136
- ادريس بن علي السناني، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2012
- الجيلالي متيرد، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2008
- معجم اللغة العربية المعاصرة
- موقع الديوان – موسوعة الشعر العربي https://www.aldiwan.net/poem20938.html