الرقم الدولي المعياري للمؤتمر (معتمد ومصنف دوليًا) ISBN 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المؤتمر الدولي الحادي عشر للغة العربية

22 - 24 أكتوبر 2025م الموافق 30 ربيع الآخر - 2 جمادى الأولى 1447هـ

دبي - الإمارات العربية المتحدة

الهيئات العربية والدولية أعضاء المجلس الدولي للغة العربية

د. فرح نور الدين الذيب

الأوبرا العربية في المهجر بين الفصحى واللهجات العامية: مدخل إلى تنوع اللغة والثقافة

مقدمة :

في قلب المنفى، حيث تتقاطعُ الذاكرةُ مع الاغترابِ، وتتصادمُ الأسئلةُ الكبرى حولَ الهويةِ، تنبثقُ الأوبرا العربيةُ في أوروبا كصوتٍ مختلفٍ، يحملُ أصداءَ الماضي، ويعيدُ صياغةَ الحاضرِ بلغةِ الفنِّ. ليست هذه الأوبرا مجردَ تجربةٍ موسيقيةٍ عابرةٍ، بل فعلٌ ثقافيٌّ مقاومٌ، يعيدُ الاعتبارَ للغةِ العربيةِ في فضاءاتٍ تعوَّدت أن تتغنّى بلغاتٍ أخرى. هنا، تصبحُ العربيةُ — بفصحاها ولهجاتِها — بطلةً على خشباتِ المسارحِ الأوروبيةِ، تعبِّرُ، وتُقاومُ، وتفتحُ نوافذَ جديدةً على الذاكرةِ والانتماءِ.

منذ النصفِ الثاني من القرنِ العشرينَ، انخرطَ عددٌ من المؤلفينَ الموسيقيينَ العربِ، المقيمينَ في أوروبا، في مغامرةٍ فنيةٍ وجماليةٍ فريدةٍ، وهي: توظيفُ الأوبرا - هذا الفنِّ المركَّبِ والعالميِّ - كوسيلةٍ للتعبيرِ عن الذاتِ المنفيةِ، وعن أسئلةِ الهويةِ، والتعددِ، واللغةِ. بين باريسَ وبرلينَ، وضمنَ سياقاتٍ ثقافيةٍ متشابكةٍ، وُلدت أعمالٌ أوبراليةٌ تستخدمُ العربيةَ لا كوسيلةِ تواصلٍ فقط، بل كأداةٍ فنيةٍ تنبضُ بالإبداعِ والتجديدِ.

في هذه الورقةِ، نتوقفُ عندَ أربعِ تجاربَ أوبراليةٍ عربيةٍ وُلدت في المنفى الأوروبيِّ: "قلادة المكائد" لأحمد الصيادِ، "كنعان" لباتريك لاما، "زجل" لزاد ملتقى، و"كليلة ودمنة" لمنعم عدوانَ. من خلالِ هذه التجاربِ نطرحُ سؤالًا محوريًّا: كيف يمكنُ للأوبرا أن تُعيدَ تشكيلَ الخطابِ الثقافيِّ العربيِّ في المهجرِ؟ وكيف تلعبُ الخياراتُ اللغويةُ — بين الفصحى واللهجاتِ — دورًا في بناءِ علاقةٍ جديدةٍ مع الجمهورينِ العربيِّ والأوروبيِّ على السواءِ؟ تسعى هذه الدراسةُ إلى تتبعِ السياقاتِ الجغرافيةِ والثقافيةِ التي نشأت فيها هذه الأعمالُ، وفهمِ كيفيةِ تحوّلِ اللغةِ العربيةِ فيها إلى فضاءٍ تعبيريٍّ حديثٍ، يعكسُ التعددَ اللغويَّ والثقافيَّ، ويُسهمُ في حضورٍ جديدٍ للذاتِ العربيةِ على مسارحِ العالمِ.

الفصل الأول: من المنفى إلى المسرح – ولادة الأوبرا العربية كلغة وهوية

يُؤطّر هذا الفصل السياقين التاريخي والاجتماعي لنشأة الأوبرا العربية في أوروبا، مُبرزًا كيف شكّلت اللغة العربية منذ سبعينيات القرن الماضي محورًا لتجربة فنية وُلدت في المنفى.

1- "قلادة المكائد": من الطفولة إلى الخشبة، حضور وجداني للنص

شكّلت أوبرا أحمد الصياد "قلادة المكائد" لحظةً تأسيسية في مسار الأوبرا العربية، إذ جاءت كمشروع يعكس سعيًا جماعيًّا لبناء هوية فنية في المنفى، نتاجًا لتفاعل ثلاث قوى: فنانون مهاجرون، مثقفون فرنسيون منجذبون للغة العربية، ورؤية شخصية للصياد.

طُلبت "قلادة المكائد" سنة 1977 من مهرجان (Avignon)، بالتعاون مع المركز الموسيقي والغنائي في (Grenoble)، وكتبها الصياد بالعربية الفصحى ضمن سياق ثقافي منفتح على قضايا الهوية والمنفى. رآها فرصة لمنح العربية موقعًا على المسرح الغنائي الفرنسي، بدعم من غي إيريسمان (Guy Erismann)، المسؤول عن الموسيقى في مهرجان Avignon، الذي أعجب بتعبيره اللغوي وساند المشروع فنيًا ورمزيًا. لم يكن اختيار الصياد للعربية قرارًا جماليًا فحسب، بل امتدادًا لتجربة شخصية راسخة منذ الطفولة، حيث شكّل تعلّمه المبكر للغة وعيه بين الحب والتمرّد. فاللغة بالنسبة له ليست أداة تواصل فقط، بل نسيج من الأصوات والانفعالات، حتى في لحظاتها المؤلمة، كما يُعبّر عن ذلك باستحضاره أول جرحٍ نقديّ ربطه بالعربية قائلًا:

"اتصلَ بي غي إريسمان وطلبَ مني عملًا للمهرجانِ، فعادت إلى ذهني مباشرةً شخصيةُ بديعِ الزمانِ، لأنها ترتبطُ بي منذ زمنٍ بعيدٍ، منذ أن كنتُ في الرابعةَ عشرةَ من عمري تقريبًا... كانوا يدرّسوننا أنه كان صاحبَ براعةٍ لغويةٍ عاليةٍ ولكن دونَ مضمونٍ حقيقيٍّ. صحيحٌ أن عملَه متقَنٌ من حيثُ اللغةُ، لكن خلفَ هذه البراعةِ...كانت هناك نقدٌ للمجتمعِ آنذاكَ، وهو نقدٌ لا يزالُ صالحًا حتى اليومِ. أذكرُ أنني اعترضتُ على هذه القراءةِ، وتلقيتُ صفعةً بسببِ ذلك".

تكشف الصفعة التي تلقاها الصياد عن صراع مبكر مع نظام تعليمي اختزل اللغة في قوالب شكلية، مما ولّد لديه وعيًا نقديًا مبكرًا وجعل من اللغة أداة للتمرد لا التلقين:

"ما كان يرعى انتباهي هو تقديمُ هذا العملِ فقط من حيثِ براعتِه اللغويةِ، في حينِ أنه عملٌ نقديٌّ عميقٌ للمجتمعِ الذي كان يحيطُ ببديعِ الزمانِ، وهذا النقدُ لا يزالُ راهنًا حتى الآنَ، يخصّنا في هذا العالمِ المعاصرِ. فعندما طلبَ مني غي إريسمان كتابةَ أوبرا لمهرجانِ أفينيون، عادت إليَّ فورًا ذكرى تلك الصفعةِ، وجاءتني مباشرةً فكرةُ المقاماتِ"...

جسّد العقاب الجسدي تجربة وعي فارقة لدى الصياد، مميّزة بين لغة مهارية ولغة تُعاش كأداة وعي واحتجاج. لذا، لم يكن اختياره لنصوص بديع الزمان وفاءً للموروث فحسب، بل تجسيدًا فنيًا وجوديًا يعيد للعربية دورها النقدي ويُدخلها المسرح الأوروبي محافظًا على هويتها.

ساهمت فرقة ATA في ولادة "قلادة المكائد" عبر ربط المهاجر العربي بجذوره وتعريف الجمهور الفرنسي بجماليات اللغة العربية، بجمع فنانين من خلفيات مغاربية وتقديم عروض تُبرز اللغة أداة مقاومة وحوار. وهكذا، أصبحت التجربة فنًا يجمع بين السياسة، الذاكرة، والتجديد، حيث تتحول اللغة إلى وسيلة تحرّر وإنسانية.

بهذا المعنى، فإن "قلادة المكائد" تشكّلُ حالةً دراسيةً فريدةً، تلتقي فيها السياسةُ بالفنِّ، والذاكرةُ بالتجديدِ، حيث تتحوّلُ اللغةُ من أداةِ تلقينٍ إلى أداةِ تحرّرٍ. وهي تذكيرٌ قويٌّ بأنَّ اللغةَ، حين تُعلَّمُ وتُمارَسُ بمحبةٍ واحترامٍ، تصبحُ فعلًا إنسانيًّا حيًّا، لا مجرّدَ رمزٍ هويّاتيٍّ أو وسيلةِ اختزالٍ وقمعٍ.

2.أوبرا "كنعان" لباتريك لاما (2000): من أسطورة كنعانية إلى أوبرا معاصرة

في عام 2000، قدم الفلسطيني باتريك لاما أوبرا "كنعان" بالعربية الفصحى، مستلهماً نصوص الأدب الأوغاريتي، في مشروع بحثي وفني مشترك مع المفكر اللبناني غسان عبد الخالق، يهدف إلى استعادة جذور لغوية وهوية ثقافية تمتد من أوغاريت إلى الحاضر العربي. لم تقتصر الترجمة على نقل المحتوى، بل كانت نحتاً لغوياً يعيد صياغة النص بلغة عربية حديثة تحافظ على إيقاعه وروحه الشعرية، مستندة إلى تشابهات لغوية بين الأوغاريتية والعربية كما بينها الباحث محمود السيد. اعتمد الباحثون على العربية لإعادة بناء النطق الأصلي للنصوص الأوغاريتية، بسبب طبيعة الكتابة الأبجدية الصامتة للأوغاريتية، مما جعل الترجمة أكثر من نقل، بل فنّاً يحيي صوتاً معاصراً من رموز قديمة. في "كنعان"، تصبح العربية وسيلة فنية ومعرفية تعيد إحياء لغة وحضارة منسية، وتوصل سرديات المنفى والهوية المتشظية، مضيفة بعداً ثقافياً وسياسياً عميقاً للأوبرا.

3- أوبرا "زَجَل" لزاد ملتقى (2010): بين الزجل والتراث، عودة إلى الجذور الشفهية

مع بداية العقد التالي، برزت أوبرا "زجل" عام 2010 للموسيقار اللبناني زاد، كنقطة تجريبية تجمع الزجل العربي بالموسيقى الغربية المعاصرة. عُرضت على خشبة أوديتوريوم Poitiers بدعم الدولة الفرنسية وفرقة ARS NOVA، حيث احتلت العربية مركزًا ثقافيًا وفنيًا، فنسجت جسرًا بين الموسيقى والتقاليد الشرقية والغربية. اختار زاد ملتقى، المعتاد على التعاون مع موسيقيي ARS NOVA، تشكيلًا صغيرًا من الآلات الغربية لمرافقة أوبرا "زجل"، معتمدًا في الوقت ذاته على اللغة العربية وخاصة اللهجة اللبنانية العامية كوسيلة تعبير فنية ذات بُعد ثقافي وهوياتي قوي. يعود اختيار اللهجة إلى تجربة شخصية مرتبطة بذاكرة ملتقى في بيروت، حيث نشأ في بيئة مليئة بذكريات الزجل الشعبي، ذلك الفن الشفهي الذي يجمع بين الحزن والمرح والسخرية والوجدانية، ويعكس روح النضال والحوار. ورغم اعتبار الزجل فنًا "شعبيًا" أو "ثانويًا"، سعى ملتقى لإعادة الاعتبار إليه، فجعله أساسًا لأوبرا تمزج الموسيقى الغربية مع اللغة العامية، فتخلق جسرًا بين التراث والحداثة، وبين الذاكرة الشخصية والهوية الجماعية في سياق الاغتراب والشتات. وبذلك، لا تقتصر اللغة اللبنانية في أوبرا "زجل" على كونها لهجة محكية، بل تصبح أداة فنية حية تنقل الإيقاع الشعبي والحوار الاجتماعي، واضعة العربية العامية في قلب تجربة موسيقية مسرحية تعبّر عن تعدد الهوية والانتماء.

4- أوبرا "كليلة ودمنة" لمنعم عدوان (2016)

خلال العقد التالي، أكمل المؤلف الفلسطيني منعم عدوان مسيرته الفنية بأوبرا "كليلة ودمنة"، التي جاءت ثمرة لقاءات وتجارب إنسانية وفنية في سياق سياسي وإنساني مضطرب تزامن مع الحرب السورية والربيع العربي. نفذ المشروع بتكليف من مهرجان Aix-en-Provence الفرنسي، بدعم من مديره برنار فوكرويل ونائبة المديرة إيميلي دولورم، ما شكّل محطة مهمة في مسيرة عدوان الذي استقر في فرنسا منذ 2003 .اختار عدوان الكتابة بالعربية، لكنه لجأ إلى المحكية الشامية بمزيج مدروس من اللهجات اللبنانية والفلسطينية والسورية، كخيار فني وهوياتي يعبر عن نبض الشارع وذاكرة المنطقة، متحديًا الألم والتمرد والانتماء، ومتوافقًا مع أصول المغنين المشاركين، عدا مغنٍ تونسي .أسندَ عدوانُ كتابةَ النصِّ الشعريِّ إلى الشاعرِ السوريِّ فادي جومر، اللاجئِ حينها في تركيا بعدَ أن دفعَ ثمنَ كلمتِه بالسجنِ. يصفُ عدوانُ هذا اللقاءَ قائلًا: "قلتُ له إنك تشبهُ الشخصيةَ التي أبحثُ عنها، وطلبتُ منه أن يكتبَ النصَّ، رغمَ أنه لم يكتبْ أوبرا من قبلُ. ". انطلق العمل بين باريس وإسطنبول، حيث تم اختيار موسيقيين عرب وأتراك، في انعكاس لتاريخ عبور نص "كليلة ودمنة" للثقافات واللغات. رغم التباعد الجغرافي، أُنجز المشروع بروح جماعية وتنسيق عن بعد، تحت إشراف المخرج الفرنسي أوليفييه لوتلييه (Olivier Letellier)، في تجربة إنتاجية معاصرة. بذلك، أعلنت أوبرا "كليلة ودمنة" دخول العربية المحكية إلى الأوبرا الأوروبية، ليس فقط كلغة محلية، بل كوسيط فني وإنساني يعبر عن الهوية والحنين، مستعيدًا الذات في ظل المنفى. وهكذا، تطرح المرحلة التالية السؤال: كيف وظّف المؤلفون اللغة العربية في الليبريتو، وما الأثر الذي أضافته إلى الخيال الأوبرالي الحديث؟

الفصل الثاني: جماليات التعدد اللغوي في الأوبرا العربية: الليبريتو كمرآة فنية وثقافية وسياسية

لم يكن اختيارُ اللغةِ العربيةِ في هذه الأوبراتِ خيارًا شكليًّا أو زخرفيًّا، بل كان فعلًا إبداعيًّا واعيًا مشحونًا بأسئلةِ الهويةِ والانتماءِ والتعبيرِ الثقافيِّ. في هذا الفصلِ، نتتبعُ كيف تعاملَ كلُّ مؤلفٍ مع النصِّ العربيِّ — فصيحًا كان أو محكيًّا — باعتباره خيارًا جماليًّا وثقافيًّا مرتبطًا بسياقِه الإبداعيِّ والإنسانيِّ، ونرصدُ دورَ هذا الخيارِ اللغويِّ في إعادةِ تشكيلِ الخطابِ الأوبراليِّ داخلَ الفضاءِ الأوروبيِّ وتوسيعِه نحو آفاقٍ تعبيريةٍ جديدةٍ.

1 - استحضار المقامة وتوظيف الفصحى: من التراث الأدبي إلى التعبير الأوبرالي

لقد اختارَ المؤلفُ المغربيُّ أحمدُ الصيادِ في أوبراهِ "قلادة المكائد" العودةَ إلى أحدِ أعمدةِ الأدبِ العربيِّ، وهو فنُّ المقامةِ كما صاغهُ بديعُ الزمانِ الهمذانيُّ في القرنِ العاشرِ الميلاديِّ. هذا الفنُّ الأدبيُّ الذي يجمعُ بينَ السردِ والحوارِ والمفارقةِ اللغويةِ، ويعتمدُ على البراعةِ في استخدامِ الكلمةِ، جعلهُ ملائمًا جدًّا للغناءِ الأوبراليِّ. لقد وجدَ الصيادُ في هذه النصوصِ بنيةً شبهَ موسيقيةٍ قائمةً على الإيقاعِ الداخليِّ واللعبِ اللفظيِّ، حتى وصفَ نصوصَ الهمذانيِّ بأنها "تشبهُ التلحينَ" في ترتيبِها ووزنِها، قبلَ أن يُضافَ إليها أيُّ عنصرٍ موسيقيٍّ خارجيٍّ. أما سببُ إعجابهِ بفنِّ المقامةِ فيتمثلُ في أسلوبِها الفريدِ، حيث يثيرُ استخدامُ الكلماتِ وتأويلُها تأملًا عميقًا في

كيفيةِ كشفِ الكاتبِ لتناقضاتِ المجتمعِ، إضافةً إلى الطابعِ العصريِّ في تقديمِه، كما يوضحُ الصيادُ: "المقامةُ الخمريةُ، الفصلُ الأولُ من الأوبرا، هي تارتوفةُ موليير! موضوعُ النفاقِ حاضرٌ، وما هو مدهشٌ في بديعِ الزمانِ أنه فعلًا لا أخلاقيٌّ. انظرْ إلى نهايةِ المقامةِ الخمريةِ واقرأْ الساسانيةَ لترى كيف أنَّ الحياةَ حاضرةٌ في كلِّ كلمةٍ، وكيف يظهرُ المجتمعُ دونَ إصدارِ حكمٍ، ويتركُ الخيارَ لنا. هذه رؤيةٌ حديثةٌ جدًّا".

لذا، فقد استندَ اختيارُ الصيادِ للمقامةِ إلى ثلاثِ دوافعَ رئيسيةٍ: أولها ارتباطُ هذه النصوصِ بذكرياتِ الطفولةِ التي تركت أثرًا عميقًا في نفسِه، وثانيها القيمةُ الأدبيةُ العاليةُ للمقاماتِ من حيثُ البناءِ والأسلوبِ، وثالثها الموسيقيةُ الكامنةُ في لغةِ المقامةِ التي تسمحُ بتفاعلٍ فنيٍّ غنيٍّ بينَ النصِّ والنغمِ.

ولقد مثّلت تجربةُ الصمتِ القسريّ في طفولةِ الصياد دافعًا للبحثِ عن صوتٍ بديلٍ عبر الفنّ. فوجدَ في المقامةِ نافذةً للتعبيرِ واستعادةِ الذات، بعدما صُوّرت له في المدرسةِ كتمرينٍ لغويٍّ فارغ، لا كفنٍّ ساخرٍ ونقديٍّ. بهذا، تحوّلت المقامةُ في تجربته من مهارةٍ شكليةٍ إلى أداةٍ لفهمِ المجتمعِ ومساءلته.

انطلاقًا من وعيه المبكّر بقوة المقامة، بنى الصياد أوبراه "قلادة المكائد" على أربعة فصول مستقلة، تستند إلى أربع مقامات من بديع الزمان الهمذاني: "الخمرية"، "الساسانية"، "البغدادية"، و"الموصلية". لم يكن هدفه بناء حبكة درامية تقليدية، بل تقديم لوحات نقدية تسائل القيم الاجتماعية وتفضح النفاق والفساد عبر شخصيات نابضة بالحياة. كما اعتمد الصياد على الطابع المسرحي للمقامة، حيث يتكرّر الثنائي عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري، في بنية تُذكّر بالكوميديا دي لارتي(Commedia dell’arte)، مع تبادل الأدوار واللعب على الذكاء والسخرية. في هذا السياق، يتحوّل الإسكندري إلى رمز للخلق واللغة، مقابل عيسى بن هشام، ممثّل السلطة والمراقبة. ويتكرّر هذا التوتر في كل فصل، لا كصراع أخلاقي بل كتنازع بين سلطتين متلازمتين في أي مجتمع.

حوّل أحمد الصياد المقامة من نص لغوي ساكن إلى تجربة مسرحية حية، موظفًا العربية الفصحى كمادة صوتية وموسيقية تفاعلية. استخرج من كلمات المقامة موسيقيتها الداخلية، فصارت شريكًا في التكوين اللحني والصراع الدرامي، كما يتجلى في الأداء الصوتي بين عيسى بن هشام والإسكندري.

لقد وجدَ الصيادُ في نصوصِ بديعِ الزمانِ الهمذانيِّ مادةً مثاليةً لهذا المشروعِ الفنيِّ الطموحِ، خصوصًا أنَّ هذه النصوصَ، كما يتضح، قد كُتبت في الأصلِ لتُقالَ وتُتلى، لا لتُقرأَ فقط. يقولُ: "بديعُ الزمانِ شخصيةٌ استثنائيةٌ... إنه مؤسسُ شكلٍ جديدٍ من الأدبِ يمكنُ أن نصفَه بالحداثةِ. هذا النصُّ موجهٌ للإلقاءِ والإنشادِ. وهو يحتوي ببساطةٍ على إيقاعٍ كاملٍ وموسيقيةٍ كامنةٍ".

في هذا السياق، تبرز أوبرا "قلادة المكائد" تجربة صوتية فريدة، حيث تتمازج أصوات المؤدين بين الكلام والغناء. في الفصل الأخير، بين الدقيقة 14:26 و14:37، يُغنّى لحن عربي على عبارة "بوقارٍ، وسكينةٍ، وحركةٍ موزونةٍ" بأسلوب يمزج بين الإنشاد والحديث، مع إطالة المقاطع واستخدام الصيحات والذبذبات الصوتية (vibratos). ويتميز العمل بتنوع تقنياته الصوتية مثل البارلاندو (Parlando)، الذي يمنح إحساسًا بـ"موزارت بالعربية"، والڤوكالايز (vocalise) المميز، مما يدل على مهارة الصياد في دمج اللغة العربية الفصحى ضمن أداء أوبرالي معاصر ومبتكر. ويبلغُ هذا التوظيفُ الذكيُّ للغةِ ذروتَه في الفصلِ الرابعِ، حيث تصبحُ المغنياتُ آلاتٍ موسيقيةً بشريةً، تُحوِّلُ أصواتُهنَّ النصَّ إلى نغماتٍ موسيقيةٍ خالصةٍ. فعندَ تكرارِ كلمةِ

"هُنَّ"، يتحوّلُ النصُّ إلى وحداتٍ إيقاعيةٍ، ويتخذُ بُعدًا صوتيًّا خالصًا. هذا التلاعبُ بالوظيفةِ الصوتيةِ للنصوصِ لا يخلو من نقدٍ ساخرٍ أيضًا، حيث تُلقى نصوصٌ دنيويةٌ على نغمةٍ "مقدسةٍ"، في مفارقةٍ دراميةٍ لاذعةٍ تعكسُ نبرةَ المقامةِ وروحَها الساخرةَ.

هكذا، تتجاوزُ أوبرا "قلادة المكائد" الفهمَ التقليديَّ للأوبرا العربيةِ أو المقامةِ الكلاسيكيةِ، لتُقدّمَ نموذجًا إبداعيًّا تتساوى فيه اللغةُ مع الموسيقى، ويُصبحُ فيه النصُّ مادةً صوتيةً حيّةً، تساهمُ في تشكيلِ العملِ الفنيِّ بكاملِ أبعادِه. وهنا تكمنُ عبقريةُ بديعِ الزمانِ الهمذانيِّ التي أوضحها الصيادُ: أنَّ الثقافةَ والمعرفةَ هما شكلٌ من أشكالِ السلطةِ، وأنَّ السيطرةَ على اللغةِ تمثلُ قوةً عظيمةً، وهو الدرسُ الأعمقُ الذي نقلتْه هذه المقاماتُ من خلالِ بناءٍ موسيقيٍّ متفرّدٍ وأداءٍ دراميٍّ متكاملٍ

.

2- الفصحى بين الأسطورة والهوية: لغة طقسية وشعرية في التعبير الأوبرالي

في أوبرا "كنعان" التي تتألف من ستة عشر مشهدًا، يمنح باتريك لاما اللغة العربية الفصحى دورًا يتجاوز مجرد نقل المعنى، لتصبح مادة صوتية نابضة بالحياة ووسيطًا ثقافيًا يربط الحاضر بجذور الماضي، مستلهماً من النصوص الأوغاريتية القديمة ذات الطابع الإيقاعي والاحتفالي. لم يكن اختيار العربية قرارًا لغويًا فحسب، بل مقاربة فنية وجمالية تعبر عن انتماء ثقافي عميق، وتعيد للغة مكانتها كحاملة لذاكرة صوتية عريقة. هذا التوجهُ يظهرُ بوضوحٍ في الطريقةِ التي يعالجُ بها لاما الصوتَ العربيَّ. فمثلًا، نلاحظُ أنَّ صوتَ الراوي كُتِبَ بأسلوبٍ مقطعيٍّ (syllabique) يعتمدُ على وضوحِ النطقِ، ويتبعُ بدقةٍ إيقاعَ الجملةِ العربيةِ ونبرتَها الطبيعيةَ. وعلى الرغمِ من ذلكَ، لا يفقدُ هذا الأسلوبُ بُعدَه الجماليَّ، بل يحققُ توازنًا بينَ التلاوةِ والغناءِ، مما يسمحُ بفهمِ المعنى دونَ التضحيةِ بالبُعدِ الميلوديِّ، تمامًا كما دعا الفارابيُّ إلى المزجِ بينَ وضوحِ الكلامِ ولذةِ النغمةِ.

من جهةٍ أخرى، تتنوعُ الأساليبُ الغنائيةُ حسبَ الشخصياتِ والمواقفِ. ففي مشاهدِ الآلهةِ مثلَ "إيل" و"بعل"، يستخدمُ لاما أسلوبًا إنشاديًّا ذا طابعٍ مقدَّسٍ يمنحُ هذه الشخصياتِ بُعدًا دراميًّا وهيبةً صوتيةً مميزةً. أما الجوقةُ النسائيةُ، فتظهرُ في مشاهدَ طقسيةٍ مهيبةٍ، مثلَ تكرارِ كلمةِ "هُنَّ" عدةَ مراتٍ، حيث تتحولُ الكلمةُ الواحدةُ إلى عنصرٍ صوتيٍّ جماعيٍّ ينبضُ بالإيقاعِ ويستدعي الأجواءَ الروحيةَ للأسطورةِ. هذا الاستخدامُ الذكيُّ للتكرارِ يُبرزُ البُعدَ البلاغيَّ والإيقاعيَّ للغةِ العربيةِ، ويُعيدُ توظيفَ أحدِ أركانِ الشعرِ العربيِّ وهو التكرارُ الصوتيُّ الموزونُ (التدويرُ والرديفُ). ويظهرُ التعددُ البلاغيُّ للفصحى أيضًا من خلالِ التفاوتِ في الأداءِ بينَ الشخصياتِ. فبينما يبقى أداءُ الراوي بسيطًا ومرتبطًا بالكلمةِ، نجدُ أنَّ بعضَ الشخصياتِ الأخرى تؤدّي أدوارَها بأسلوبٍ مزخرفٍ يعكسُ طبيعتَها الرمزيةَ أو سلطتَها الدراميةَ، خاصةً في المشهدِ الذي يظهرُ فيه الملكُ وهو يخرجُ لأولِ مرةٍ من قصرِه ويعبّرُ عن فرحتِه بالحريةِ، إذ يتغيرُ أداؤه بينَ الكلامِ، والهمسِ، والغناءِ.

ويؤدّي الغناءُ الجماعيُّ دورًا أساسيًّا في العملِ، حيث تظهرُ الجوقاتُ بأشكالٍ مختلفةٍ: جوقةٌ مختلطةٌ، جوقةٌ نسائيةٌ، وأخرى رجاليةٌ، وتؤدّي مشاهدَ كاملةً بأسلوبِ "a cappella"، كما في المقطعِ الذي تردّدُ فيه الجوقةُ كلمةَ "هُنّ" بدونِ أيِّ مرافقةٍ آليةٍ، مما يعكسُ طقسًا صوتيًّا قديمًا ويُبرزُ جمالَ اللغةِ العربيةِ المجردةِ من المؤثراتِ الخارجيةِ.

تُظهر هذه الأمثلة كيف وظّف لاما العربية ليس فقط كلغة أداء، بل كلغة صوتية وموسيقية تحمل المعنى والإيقاع، مستعيدًا تقاليد البلاغة والفصاحة والتكرار، ليعيد المسرح الغنائي العربي إلى جذوره الشفوية والثقافية، حيث كان الشعر يُلقى في الأسواق والمجالس كوسيلة للحكمة والمناظرة، كما في أوبرا "كنعان".

3- العامية اللبنانية في الأوبرا: الزجل كأفق لغوي وهوية فنية في المهجر

في أوبرا "الزجل"، لا يسعى زاد ملتقى إلى استنساخ الزجل اللبناني التقليدي، بل إلى تفعيلِ طاقتِه الشعريةِ ضمنَ لغةٍ موسيقيةٍ معاصرةٍ وجذريةٍ. يستلهمُ النصُّ من مناظرةٍ حقيقيةٍ وقعتْ عام 1909 بينَ الشاعرِ الشابِّ أسعدَ الفغالي — الذي سيُعرَفُ لاحقًا بشحرورِ الوادي — وبينَ الشاعرِ الكبيرِ خليلِ سمعانَ، ليبني على أساسِها حبكةً دراميةً بسيطةً في ظاهرِها، لكنها رمزيةٌ في عمقِها.

رغمَ أنَّ أوبرا "زجل" تبتعدُ موسيقيًّا عن القالبِ التقليديِّ للزجلِ اللبنانيِّ، وتنتمي إلى الموسيقى الغربيةِ المعاصرةِ للقرنِ الحادي والعشرينَ، فإنَّ زادَ ملتقى يُعيدُ إحياءَ جوهرِ الزجلِ من خلالِ تأكيدِه على ثراءِ اللغةِ العربيةِ المحكيةِ، وبلاغتِها، وقدرتِها على التعبيرِ المسرحيِّ الحيِّ. فالزجلُ، كما يعالجُه ملتقى، ليسَ مجردَ شعرٍ موقَّعٍ، بل هو فنٌّ فصيحٌ بامتيازٍ، حيث يتأسسُ على ثقافةِ المناظرةِ الشعريةِ، والقدرةِ على الإلقاءِ المرتجلِ، واستعراضِ المهارةِ اللغويةِ في ميادينِ المنافسةِ الشفهيةِ، وهي كلها خصائصُ راسخةٌ في التراثِ الشعريِّ العربيِّ. هذا البعدُ البلاغيُّ يتجلّى في الأداءِ المسرحيِّ والصوتيِّ للعملِ، بدءًا من الجلوسِ الثابتِ للمنشِدَيْن طوالَ الأوبرا، بما يذكّرُنا بجلساتِ الزجّالينَ التقليديةِ، إلى استخدامِ الإشاراتِ الصوتيةِ المتأصلةِ في الثقافةِ الشعبيةِ كـ "أوف، أوف، أوف" المرتبطةِ بـ العتابا، والآهاتِ المطوّلةِ التي تعكسُ لحظاتِ التأملِ أو الحزنِ أو التحدّي. على سبيلِ المثالِ، في الدقيقةِ 6:52 من التسجيلِ المصوّرِ، تعتمدُ المغنيةُ وضعيةً جسديةً تشبهُ تمامًا جلسةَ الزجّالِ أثناءَ إلقائِه، وتبدأُ في أداءِ لحنٍ شعبيٍّ وكأنه مرتجلٌ، قبلَ أن تتبادلَ مع الممثلِ الحوارَ الشعريَّ حتى الدقيقةِ 7:35، لتطلقَ بعدها آهةً طويلةً عندَ الدقيقةِ 7:57 تعبّرُ عن لحظةٍ وجدانيةٍ ضمنَ السياقِ الارتجاليِّ. كما يظهرُ الجانبُ الفصيحُ البلاغيُّ من خلالِ استخدامِ الأصواتِ كوسيطٍ تعبيريٍّ، حيث تتحولُ الحروفُ نفسُها إلى أدواتٍ دراميةٍ. ففي الدقيقةِ 9:08، تُستخدمُ صوتياتٌ كـ "شْ" للدلالةِ على الصمتِ أو التذكيرِ بالسكينةِ، في استحضارٍ صريحٍ لتقنياتِ الإلقاءِ العربيِّ، حيث لكلِّ حرفٍ نبرةٌ، ولكلِّ صوتٍ انفعالٌ. ويبلغُ التفاعلُ اللغويُّ ذروتَه عندما يخطئُ الزجّالُ العجوزُ — ضمنَ البناءِ المسرحيِّ للأوبرا — ويردُّ على خصمِه بشكلٍ مرتجلٍ، في لحظاتٍ عفويةٍ (كما في الدقائقِ: 34:00، 37:11، 39:05، 40:26، 44:48، 45:03)، قبلَ أن يتوقفَ عندَ الدقيقةِ 46:03 ليتأملَ، ويعلّقَ على أدائِه بالسخريةِ، في مشهدٍ يضجُّ بالحياةِ والتفاعلِ.

تجسد هذه الأمثلة البلاغة الحيّة في الزجل، حيث تصبح اللغة فعلًا أدائيًا يعكس مهارة الشاعر وصراعه الرمزي. يلتقي فيها التراث العربي بالحداثة الغربية عبر استخدام ملتقى لتقنية (Sprechgesang) — الغناء المتحدث — التي تعبّر عن الشعر بتلوين الصوت، جامعًا بين انسيابية اللغة وتوتر الأداء المسرحي. إنَّ ثراءَ اللغةِ العربيةِ يظهرُ هنا في قدرتِها على التكيّفِ مع السياقِ المسرحيِّ والموسيقيِّ دونَ أن تفقدَ فصاحتَها أو نبرتَها البلاغيةَ. بل إنَّ ما يفعلهُ ملتقى هو إبرازُ هذه الطاقاتِ الكامنةِ في العربيةِ المحكيةِ اللبنانيةِ، عبرَ تسليطِ الضوءِ على قدرتِها على التعبيرِ عن كلِّ الحالاتِ الشعوريةِ: من الفرحِ والتهكّمِ، إلى الحزنِ والانكسارِ،

والغضبِ والتحدّي. وهكذا تتحوّلُ أوبرا "زجل" إلى احتفاءٍ فنيٍّ بالفصاحةِ العربيةِ، لا بوصفها تقليدًا جامدًا، بل كقوةٍ حيّةٍ تتجلّى في فنِّ الإلقاءِ، والارتجالِ، والمبارزةِ اللسانيةِ.

4- "كليلة تتكلم": حين تصبح اللغة مسرحًا للهوية والمقاومة

تُجسّدُ أوبرا "كليلة ودمنة" لمنعم عدوان تجديدًا معاصرًا لجمالية التراث الأدبي العربي، حيث تتجاوز اللغةُ فيها دورَ التواصل لتصبح حاملَةً للبلاغة والتعبير الشعري والفلسفي. يستند العمل إلى نص باللهجة العامية الشامية، متداخلًا مع بنية أدبية تقليدية وأساليب موسيقية حديثة، ليعكس بذلك هويّةً فنيةً غنيةً ومتجددة. تتجلى بلاغة اللغة العربية في أوبرا "كليلة ودمنة" من خلال تنوع مستويات الأداء الصوتي، حيث ينتقل العمل بين الغناء المرسل والغناء المقفّى، وبين السرد الشعري والرمز الفلسفي، مما يضفي عمقًا صوتيًا متعدّد الأبعاد. ففي المشهد العاشر (شطرَبة) يُستخدم الأسلوب الحواري مع أداء شبه مرتجل، بينما في المشاهد 14 و15 (الملك وشطرَبة ثم دمنة) يُقدَّم غناء حرّ (a cappella) يعكس قدرة اللغة على حمل المعنى بذاتها دون زخرفة موسيقية.في هذه المشاهدِ، تُبرِزُ العربيةُ مرونتَها وتعبيرَها الصوتيَّ الغنيَّ، خصوصًا من خلالِ التطريبِ والزخارفِ الصوتيةِ (vocalises)كما في مشهدِ "دِمنة"، أو في الاستخدامِ الفنيِّ للترديدِ والإيقاعِ (rubato) في الموالِ الغنائيِّ في المشهدِ الختاميِّ.إنَّ ثراءَ العربيةِ يظهرُ أيضًا في قدرتِها على التلوُّنِ الفنيِّ بينَ التعبيرِ الشاعريِّ والتصويرِ الدراميِّ، كما في صرخةِ "حرية!" التي تترددُ في المشهدِ 22، مفعمةً بدلالةٍ سياسيةٍ وشعريةٍ في آنٍ، معبّرةً عن توقِ الشخصياتِ للتحرّرِ، ومُستثمَرةً ضمنَ مناخٍ مسرحيٍّ مستوحىً من الأوبرا المعاصرةِ.

يبرز عدوان في هذا العمل دور اللهجات العربية في إثراء التعبير الفني، خاصة عندما تتقاطع مع أنماط موسيقية متنوعة مثل الجاز والإيقاع "السوينغي" والمرافقة الآسيوية بأسلوب(pizzicato). يستخدم تقنيات غنائية متعددة كالهمس والغناء المقطّع (syllabique) والغلّساندو (Glissando)، مما يجعل اللغة جزءًا من النسيج الصوتي التصويري، ويعزز العلاقة الحيوية بين النص والمشهد والذاكرة الجماعية للتراث العربي. وعليهِ، فإن أوبرا "كليلة ودمنة" تقدم بلاغة اللغة العربية عبر دمج الفصاحة والتعبير الأدبي مع الأداء الموسيقي الحديث، معتمدة على الارتجال العربي لإحياء الموسيقى الكلاسيكية، مما يؤكد حيوية العربية وقدرتها على التجديد الفني.

الفصل الثالث: الأوبرا كأداة لنشر اللغة العربية كلغة كونية في المهجر

إنّ الأوبرا العربية في المهجر تمثلُ أحد أشكال الحضور الثقافي العربي خارج نطاقه الجغرافي التقليدي. ففي هذه التجارب، تتحول اللغة العربية من وسيلة تواصل إلى وسيطٍ جمالي ورمزي فاعل، يُعيد تموضع الذات العربية ضمن المشهد الفني العالمي. ولم تعد العربية تُستحضَر كرمزٍ دينيٍّ أو تراثيٍّ فحسب، بل كلغةٍ كونيةٍ حيّةٍ، قادرةٍ على التعبيرِ الفنيِّ المركّبِ والانفعالِ الإنسانيِّ العميقِ. يسعى هذا الفصلُ إلى الانتقالِ من تحليلِ

النصوصِ إلى دراسةِ التلقي، من خلالِ رصدِ كيف تسهمُ هذه الأوبراتُ في إعادةِ صياغةِ مفاهيمِ الهويةِ والانتماءِ عبرَ استثمارِ الطاقاتِ التعبيريةِ والرمزيةِ للغةِ العربيةِ.

1- اللغة العربية على المسارح الأوروبية: من الهامش إلى الواجهة

لم تعد اللغة العربية في المسارح الأوروبية تُقدم كعنصر زخرفي أو رمز ثقافي غريب، بل أصبحت جزءًا أساسيًا من العملية الإبداعية، تُؤدى بوضوح وقوة سواء بالفصحى أو باللهجات المحكية، على يد فنانين من أصول عربية وأوروبية معًا. في أوبرا "قلادة المكائد" لأحمد الصياد و"كنعان" لباتريك لاما، لم يكن أداء اللغة مجرد تحدٍ لغوي، بل موقف جمالي واعٍ يعيد للغة موقعها كعامل درامي وصوتي أساسي. وأكد المؤلفون أهمية اختيار مؤدين قادرين على نطق العربيةً بدقة وفهم عمق التعبير النغمي، حيث تعتبر الكلمات مادة صوتية وفنية قبل أن تكون مجرد مضمون لغوي.

شهدت هذه الأعمال تدريبًا مكثفًا لمغنين من خلفيات مختلفة، بمن فيهم غير الناطقين بالعربية، مثل مغنين من ألمانيا والولايات المتحدة والنرويج في "كنعان"، مما جعل العربية أداة تواصل فنية وثقافية تتجاوز الانتماءات القومية. هذا التداخل اللغوي يعكس قدرة العربية على احتضان تعبيرات صوتية وجمالية متنوعة، ويُبرز كيف تتحول اللغة إلى خطاب رمزي يعزز بُعدها الكوني ويفكك الصور النمطية التي تصفها كلغة محلية أو دينية مغلقة. رغم ذلك، لم يخلُ الطريق من الصعوبات؛ فقد عبّر باتريك لاما عن إحباطه من ضعف إتقان بعض المغنين للنطق العربي في النسخة الأولى من "كنعان"، ما أثر على جودة التوصيل. لكن هذه التجارب توضح كيف بات المسرح والأوبرا فضاءً لتعلم العربية واكتشاف طاقاتها الفنية، لا كوسيلة تواصل فقط بل كأداة فنية وهووية نابضة.

في أعمال أخرى مثل "زجل" و"كليلة ودمنة"، حرص المؤلفون على اختيار مغنين عرب لتجاوز عقبة النطق والتعامل المباشر مع خصوصية النصوص، مع تحديات إضافية في أداء الزجل اللبناني السريع والواضح. فاديا طومب الحج أوضحت أن الأداء يتطلب وضوحًا وسرعة عالية مع الحفاظ على فهم الجمهور. وفي "كليلة ودمنة"، يصبح إتقان اللغة والارتجال شرطًا أساسيًا لتقديم أداء فني متكامل، إذ يؤثر أي ضعف في اللغة على جودة التوصيل الفني.

2- جمهور جديد، ومخاطبة متعددة الطبقات بين العربي والأوروبي

تُشكّل الأوبرا جسراً فنياً وثقافياً عميقاً بين الفنان العربي والجمهور الأوروبي، حيث تتجاوز الحواجز اللغوية إلى مساحة تعبيرية تعتمد على الصوت، الإيقاع، والحضور المسرحي. تتحول اللغة العربية من عائق إلى أداة جمالية ووسيط ثقافي ينقل تراثاً أدبياً غنيّاً عبر الليبريتو، مقدمةً للجمهور الغربي ريبرتواراً متنوعاً يشمل

الميثولوجيا الشرق أوسطية القديمة في "كنعان"، الزجل اللبناني الشعبي في "زجل"، والأدب العربي الوسيط في "قلادة المكائد"، مع إبراز بريق اللغة الفصيحة.

لعبت الترجمة دوراً مهماً، حيث استخدمت الترجمة الفورية في "زجل" لتيسير فهم الجمهور غير الناطق بالعربية، بينما في "كليلة ودمنة" وزعت كتيبات مترجمة ساعدت الجمهور الفرنسي على التفاعل العاطفي مع العمل. أما "قلادة المكائد" فقد قدّم بدون ترجمة، معتمدًا على قوة الأداء الصوتي والدرامي، مما أثار تفاعلاً كبيراً. بذلك، تحولت العربية من لغة هامشية إلى لغة مركزية مؤثرة، تُغنى وتُفهم وتُحتفى بها، متجاوزة الانتماءات القومية لتصبح أداة تواصل إنسانية وجمالية، وجسرًا يوسع أفق التلقي ويؤسس لذاكرة فنية مشتركة تتجاوز الحدود الجغرافية واللغوية

.

3- دور المؤسسات الثقافية الغربية في دعم انتشار العربية

لعبتِ المؤسساتُ الثقافيةُ الأوروبيةُ دورًا محوريًّا في دعمِ حضورِ اللغةِ العربيةِ داخلَ الفضاءِ الأوبراليِّ المعاصرِ، لا بوصفها عنصرًا غريبًا أو هامشيًّا، بل باعتبارها لغةً حاملةً لمشروعٍ فنيٍّ متكاملٍ ومشروعيةٍ إبداعيةٍ كاملةٍ. فقد احتضنتْ مهرجاناتٌ كبرى مثلُ أفينيون، وإيكس أون بروفانسَ، وروهرَ تجاربَ أوبراليةٍ عربيةٍ، انطلقتْ من مبدأِ الانفتاحِ على الآخرِ، لا كمجردِ أعمالٍ "فولكلوريةٍ" من العالمِ العربيِّ، بل كمشاريعَ فنيةٍ راقيةٍ تستحقُّ الدعمَ الكاملَ من حيثُ الإنتاجِ، والترويجِ، وتوفيرِ بيئةٍ فنيةٍ احترافيةٍ تضمنُ تقديمَ الأوبرا العربيةِ بمعاييرَ عالميةٍ. ومن اللافتِ أنَّ هذه المؤسساتِ لم تلجأْ إلى فرضِ الترجمةِ الفوريةِ أو تبسيطِ المحتوى اللغويِّ، بل وثقتْ بقدرةِ العربيةِ على الوصولِ إلى الجمهورِ، سواءٌ عبرَ الأداءِ الصوتيِّ أو عبرَ تقنياتِ الترجمةِ المصاحبةِ التي لا تفرغُ النصَّ من عمقِه الجماليِّ.

يتجلّى هذا الانفتاحُ أيضًا في الجرأةِ الفنيةِ التي ميّزتْ بعضَ الإنتاجاتِ، كما في "كليلة ودمنة"، حيث تَجاورتِ اللغةُ العربيةُ مع الفرنسيةِ على خشبةٍ واحدةٍ: فكانَ السردُ بالفرنسيةِ يتخللُ المقاطعَ المغنّاةَ بالعربيةِ، في حوارٍ لغويٍّ مثمرٍ لا يبدو غريبًا على الجمهورِ الفرنسيِّ. هذه الثنائيةُ اللغويةُ ليست طارئةً، بل تستندُ إلى علاقةٍ تاريخيةٍ عميقةٍ بينَ العربيةِ والفرنسيةِ، تعودُ إلى العصورِ الوسطى، وتترسّخُ اليومَ في الواقعِ الثقافيِّ والتعليميِّ الفرنسيِّ: فالعربيةُ هي اللغةُ الثانيةُ من حيثُ عددِ المتحدثينَ في فرنسا، وتُدرّسُ منذُ أكثرَ من خمسةِ قرونٍ، بدءًا من عهدِ الملكِ فرنسوا الأول. وفي الوقتِ الحاضرِ، تُدرَّسُ اللغةُ العربيةُ، بفصيحِها ولهجاتِها، في المدارسِ والجامعاتِ الفرنسيةِ، ضمنَ برامجَ أكاديميةٍ معترفٍ بها في مدنٍ كبرى مثلَ باريسَ، ليون، ومارسيليا.

من هنا، لا يمكنُ اعتبارُ انفتاحِ هذه المؤسساتِ على الأوبرا العربيةِ مجردَ مبادرةٍ معزولةٍ، بل هو امتدادٌ طبيعيٌّ لتاريخٍ طويلٍ من التفاعلِ اللغويِّ والثقافيِّ بينَ الضفتينِ. لقد ساهمَ هذا التوجّهُ في إعادةِ تعريفِ مكانةِ اللغةِ العربيةِ داخلَ المشهدِ الفنيِّ الأوروبيِّ، وفتحَ أمامها آفاقًا جديدةً، حيث لم تعدِ اللغةُ مقتصرةً على جمهورها "الأصليِّ" الناطقِ بها، بل باتتْ تُتلقّى، وتُحتفى بها، كأداةِ تعبيرٍ إنسانيٍّ وجماليٍّ تتجاوزُ الحدودَ القوميةَ واللغويةَ.

خاتمة

من خلال التجاربِ الأوبراليةِ العربيةِ المعاصرةِ في أوروبا، تبرزُ اللغةُ العربيةُ بوصفِها لغةً كونيةً، تتجاوزُ وظيفتَها التواصليةَ الضيقةَ، لتؤدّي دورًا أعمقَ وأشملَ، يجمعُ بينَ التعبيرِ الجماليِّ، والتفكيرِ الفلسفيِّ، ونقلِ القيمِ الإنسانيةِ المشتركةِ. لقد أثبتتْ هذه الأعمالُ — "قلادة المكائد"، "كنعان"، "زجل"، و"كليلة ودمنة" — أنَّ العربيةَ، حينَ تُغنّى وتُؤدّى على المسرحِ، تتحولُ إلى وسيطٍ فنيٍّ يحملُ في طياتِه الذاكرةَ والهويةَ والمنفى، دونَ أن ينغلقَ على ذاتِه. بل تنفتحُ على جمهورينِ في آنٍ: العربيُّ الذي يرى فيها امتدادًا لذاتِه، والأوروبيُّ الذي يكتشفُ من خلالِها إيقاعًا ثقافيًّا جديدًا، غيرَ محصورٍ في الصورِ النمطيةِ أو الفولكلورِ.

هذا البعدُ الكونيُّ للعربيةِ تجسّدَ في تنوّعِ استعمالِها داخلَ هذه الأعمالِ، بينَ الفصحى والمحكيةِ، بينَ التراثِ والحداثةِ، في شكلٍ هجينٍ يعكسُ الهويةَ العربيةَ المعاصرةَ باعتبارِها مركبةً ومتعددةَ الطبقاتِ. وهنا لم تعدِ اللغةُ العربيةُ مجردَ حاملٍ لهويةٍ "أصليةٍ"، بل أداةً فنيةً تعبّرُ عن الحبِّ، والرفضِ، والسخريةِ، والنقدِ، وتحرّكُ الخيالَ السياسيَّ والوجدانيَّ معًا. لقد تحرّرتْ من دورِها التقليديِّ، وأصبحتْ لغةً حيّةً تمارسُ حضورَها الفعليَّ في فضاءاتٍ غربيةٍ، لا كغريبةٍ، بل كصوتٍ أصيلٍ قادرٍ على إنتاجِ المعنى وتشكيلِ الذوقِ.

إنَّ ما تقدّمُه هذه الأوبراتُ لا يقتصرُ على إبرازِ الإمكانياتِ الفنيةِ للعربيةِ، بل يُثيرُ أسئلةً أبعدَ حولَ موقعِها المستقبليِّ في أوروبا: فإذا كانتْ هذه العروضُ قد نجحتْ في نقلِ جماليةِ اللغةِ إلى جمهورٍ غيرِ ناطقٍ بها، فإنَّ ذلكَ يفتحُ أفقًا جديدًا لتعليمِ اللغةِ العربيةِ من خلالِ الفنِّ، لا بوصفِه وسيلةً تقنيةً فقط، بل كمدخلٍ شعوريٍّ وثقافيٍّ. فالمسرحُ الغنائيُّ، بما يجمعُه من صوتٍ، وصورةٍ، ونصٍّ، وانفعالٍ، يمكنُ أن يكونَ أداةً فعالةً في تعليمِ العربيةِ بطريقةٍ حيويةٍ، تُخرجُها من قاعاتِ التعليمِ التقليديةِ، وتربطُها مباشرةً بالتجربةِ الحسيةِ، والخيالِ، والمتعةِ. بهذا الشكلِ، تتحوّلُ الأوبرا إلى مختبرٍ حيٍّ يُعيدُ للعربيةِ مكانتَها كلغةٍ تعبّرُ، وتُربّي، وتبني الجسورَ بينَ الشعوبِ.

المراجع :

مقابلات نُقِلت كما هي من اللغة الفرنسية

DHIB, Farah, « Entretien avec Ahmed Essyad, compositeur du Collier des ruses », .Skype, le 03/12/2020, p. 41-51

DHIB, Farah, « Entretien avec Zad Moultaka, compositeur de Zajal », Skype, le .17/12/2020, p. 163-169

مقابلات مترجمة نُقِلت من العربية إلى الفرنسية من قِبل الباحثة

DHIB, Farah, « Entretien avec Fadia Tomb El-Hage, chanteuse dans Zajal », Skype, .le 07/05/2020, p. 171-172

DHIB, Farah, « Entretien avec Moneim Adwan, compositeur de Kalīla wa Dimna », .Paris, le 20/07/2017, p. 105-111

كتيّبات ووثائق مرافقة

FOCCROULLE, Bernard, Kalīla wa dimna, Moneim Adwan [Brochure], France, .Festival d'Aix-en-Provence, 30 juin – 20 juillet 2016, 64 p

Le Festival d'Avignon, Le XXXIe Festival d'Avignon / Jean Vilar et France Culture présentent, Les 23, 24, 25 et 26 juillet 1977 à 22h, Le Collier des ruses / Théâtre .musical création, [Brochure], 5 p

Le XXXIe Festival d'Avignon, Jean Vilar et France Culture présentent Le Collier des ruses, Théâtre musical et création, [Brochure], les 23, 24, 25 et 26 juillet 1977 à .22h, 4 p

تسجيلات ووسائط سمعية بصرية

.DVD Zajal, l'empreinte digitale – EDVD732 – 3760002130194 – DVD

Le Collier des ruses, [1977, 1994], opéra de chambre en quatre actes et trois intermèdes sur quatre maqamat en arabe de El Hamadhânî, Durand, Paris, K617051 (2CD), 89:13, [en ligne] : .https://www.musiquefrancaise.net/fiche.php?id=668

Interview de Zad Moultaka », Théâtre Auditorium de Poitiers, [vidéo], mis en » ligne le 02/04/2010, consulté le 15/06/2020, [en ligne] : .https://www.bing.com/videos/search

مقالات على الإنترنت

LEBRUN, Jean-Guillaume, « Rencontre avec Ahmed Essyad », Concertclassic, mis en ligne le 19/01/2013, consulté le 30/01/2019, [en ligne] : http://www.concertclassic.com/article/rencontre-avec-un-compositeur-contemporain-ahmed-essyad-loubli-est-la-source-de-toute

AIT-Chaalal, Amine, « Langue(s) arabe(s), monde(s) arabe(s), arabité, arabisme », Revue internationale de politique comparée, mis en ligne le 01/11/2007, consulté le 08/05/2018, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-internationale-de-politique-comparee-2007-1-page-51.htm

AUBERT, Laurent, « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », Cahiers d'ethnomusicologie, mis en ligne en 2007, consulté le 25/07/2018, [en ligne] : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/249

BIANCHI, Olivia, « Penser l'exil pour penser l'être », Le Portique, mis en ligne le 12/05/2005, consulté le 14/04/2021, [en ligne] : https://journals.openedition.org/leportique/1189

DJEBBAR, Amine, « Histoire et évolution de la langue arabe », Les Cahiers de l'Islam, mis en ligne le 30/09/2012, consulté le 10/09/2018, [en ligne] : http://www.lescahiersdelislam.fr/Histoire-et-evolution-de-la-langue-arabe_a137.html

EL-HAGGAR, Nabil, « Modernité arabe », Canalblog, mis en ligne le 14/06/2009, consulté le 15/03/2018, [en ligne] : https://modernite-arabe.canalblog.com

FÉLIX, Suzie, « Extrait d'un carnet de voyage musical au pays du zajal », La pensée de midi, 2009/2 (N° 28), p. 115-125, consulté le 05/05/2020, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-115.htm

KAMEL, Nasser, « Langue arabe, langue pro-sémitique et habitat originel des "sémites" », blog Algérie Arabité, mis en ligne le 23/02/2024, consulté le 10/06/2024, [en ligne] : https://algeriearabite.canalblog.com/archives/2024/02/23/40215968.html

CRAI, « Recherches récentes sur les tablettes alphabétiques d'Ougarit (XIVe–XIIe s. av. J.-C.) », Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2015, vol. 159, n° 4, p. 1617-1665, consulté le 15/06/2024, [en ligne] : https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2015_num_159_4_95815

كتب ودراسات

AYARI, Mondher, « L'acte créateur entre culture de l'oralité et cognition musicale », dans : Mondher Ayari, Antonio Lai (dir.), Le corpus de l'oralité, Delatour France, .2014, 338 p

BOUKHALI, Lahcen, Le discours politique dans Kalīla wa Dimna d'Ibn al-Muqaffaʿ, .ENS Lyon, 2011, 344 p

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, LEVINAS, Michaël, RICHARD, André (dir.), L'idée .musicale ?, PUV, Saint-Denis, 1993, 248 p

CHOUVEL, Jean-Marc, « Tradition et création », dans : Mondher Ayari, Antonio Lai .(dir.), Le corpus de l'oralité, Delatour France, 2014, 338 p

DARWICHE, Jihad, Le conte oriental. La tradition orale au Liban, coll. Espace du .conte, Edisud, 2021, 200 p

DEMOZ, Reyna Alejandro, « Dramaturgie, espace et fracture : Entretien avec Zad Moultaka », L'espace « sensible » de la dramaturgie musicale, L'Harmattan, 2018, .498 p

SALEH KAYALI, Zeina, Zad Moultaka, coll. Figures musicales du Liban, Geuthner, .2016, 134 p

DHIB, Farah, Étude analytique d'une conception mythique de l'opéra, Édition de .l'Onde, 2024, 200 p

أطروحات جامعية

DHIB, Farah, Modèles et transferts des paradigmes occidentaux dans l'opéra arabe (1956–2016), Thèse de doctorat en cotutelle, Université de Poitiers / Université de .Tunis, 2022, 450 p

ZOGHAIB, Nathalie, Le conte du Liban et sa transmission en contexte générique et socio-historique, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, .2013, 292 p., https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01062181/document