الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Université 08 Mai 1945 – Guelma -
قسم اللغة والأدب العربي
Faculté: Des lettres et des langues

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

(تخصص أدب جزائري)

التاريخي والفني في مسرحية "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغليسي.

إعداد الطالبة:
– نور الهدى غجاتي

تحت إشراف الدكتورة:
* نادية موات

أمام اللّجنة الفاحصة الآتية:

علي طرش	رئيسا	الرتبة: أستاذ محاضر –ب–	الجامعة: 08 ماي 1945 قالمة
نادية موات	مشرفا	الرتبة: أستاذ محاضر –أ–	الجامعة: 08 ماي 1945 قالمة
ميلود قيدوم	ممتحنا	الرتبة: أستاذ محاضر –أ–	الجامعة: 08 ماي 1945 قالمة

السنة: 1440/1439 هـ

2019/2018 م

شكر وتقدير

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم أما بعد:

قال الله تعالى: << لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ>>

أتقدم بباقة مكللة بالشكر والعرفان لأستاذتي المشرفة << نادية موّات>> التي كان لي عظيم الشرف بقبولها الاشراف على الرسالة ورعايتها خلال جميع مراحل تحضيرها، كما أشكر كل من وقف مساعدا على انجاز هذه الرسالة من أساتذتي الكرام بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة 08 ماي 1945 بقالمة، خاصة أعضاء لجنة المناقشة الذين أرفع لهم عظيم امتناني لتكبدهم عناء قراءة هذا البحث والمساهمة في تقويمه وتصويبه، كما أشكر كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على اعداد رسالتي التي أتقدم بها لنيل درجة الماستر في تخصص أدب جزائري.

إهـــداء

الحمد الله الرحمان التواب الهادي الى الصواب، غافر الذنب وقابل التوبة شديد العقاب، الحمد لله الذي هدانا الى هذا وما كنا لنهتدي، فمن يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، الحمد لله الهادي الى طريق المستقيم، والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، أما بعد:

أهدي ثمرة هذا الجهد المبذول طيلة سنوات الكد والتعب الى من قال فيهما المولى عز وجل: "وبالوالدين احسانا"، الى أول من رأتها عيناي وأول ما نطقت به شفتاي وأول صدر ذقت من نبعه الحنان، الى رمز الحب، الى بسمة وجودي، الى أغلى الناس، الى التي الجنة تحت أقدامها، الى ست الحبايب اليك امي الغالية "رحمك الله" وأسكنك فسيح جناته، اشتقت اليك "أمي" لكن قدر الله وما شاء فعل.

الى من علمني مبادئ الأخلاق والصبر على الشدائد وبث في قلبي حب العمل والنجاح، الى رمز الحب والعطاء، الى من عوضني بحنانه عن وفاة أمي وكان لي الأب والأم معا، الى سبب وجودي في الحياة، الى من تمنى أن يراني في أعلى المراتب، والى فخري واعتزازي، الى من ساندني وكافح لأصل الى هذه المرتبة اليك يا أحن وأنبل انسان، اليك يا أبي الغالي أطال الله في عمرك وأمدك بالصحة والعافية.

الى من بعث فيا الأمل والنجاح، الى من كان خير سند، ومسحتا دموعي وشاركتاني في أفراحي وأحزاني، الى مستودع أسراري، الى جدتي وعمتي العزيزتين على قلبي، اليكما "حسيبة" و "فاطمة الزهراء"، الى اخوتي الأعزاء.

الى من تدخل البسمة والفرحة على جو العائلة، الى المشاكسة والمرحة "مريم"

الى من أنار دهاليز قلبي، الى من بعث الأمل والحركة والنشاط في العائلة، الى بلسم جروحي وراحة بالي، الى شمسي وضيائي، الى أخي الغالي "عبد الحفيظ"

الى الغالي وشأنه عالي، الى من بعث الامل والحركة والحيوية الى من بوجوده تتبدد الظلمة الى شمعة العائلة أخي المدلل "عبد الماجد"

الى اخوتي الذين لم تلدهم أمي الى البراءة في العائلة: ليلى، أيهم، آية، خليل، قصي، فخر الإسلام، عبد الرحمان، صفوان، محمد، معاذ، رمزي، شيماء، اسلام، تسنيم.

الى روح جدي الطاهرة والى جدتي الغالية أدامها الله، الى كل الأعمام وزوجاتهم، الى كل الأخوال وزوجاتهم وأولادهم.

على من كانوا بسمة أيامي، الى رفاق الدرب، صديقاتي اللاتي تمنيت لو لم أفارقهم، الى جيهان، راوية، بثينة، أمينة، لبنى، نوال، أميرة، ريمة .

الى الاسرة الجامعية، الى كل الأساتذة من الطور الابتدائي الى الجامعي، الى من علمني حرفا.

الى كل من أحب نور الهدى من قلبه وتمنى لها الخير والنجاح.

الى كل من حمله قلبي ونساه قلمي ونطق شهادة أن لا اله الا الله، وأن محمدا رسول الله.

نور الهدى

المقدمة

يعد الشعر أرقى أنواع الكلام والمعبّر الأمثل عن نوازع النفس ومترجم أحاسيسها وعواطفها، فيه تتجلى صورة الانسان المبدع وتجربته الإنسانية التي يصوغها في القالب الذي يراه الأنسب للتعبير عنها، وتجربة الشاعر المعاصر تجربة تتميز بتفرد كبير، تفرّدًا يحمل في طياته وابداعات وجماليات لا مثيل لها، جعلت القارئ يقف إزاءها حائرا ومتعجبا في الوقت نفسه، لما تطرحه من نزعة تجديدية وما تثيره في نفس المتلقي من تأويل وقراءات.

وقد حاول الشاعر الجزائري تصوير أبعاد الحياة المعاصرة في شعره مُدخلاً تقنيات جديدة على بنيات القصيدة وشكلها، ليعبر بها عن موقفه من الحياة، ومن التغيرات التي يعيشها داخل وطنه وحتى خارجه، ومن بين هؤلاء الشعراء نجد الشاعر **<<يوسف وغليسي>>** الذي يعد من الشعراء الذين أسهموا في إثراء الشعر الجزائري بفضل تجربته الشعرية المتميزة، التي عبر من خلالها عن ذاته ومختلف أحاسيسه، وعكس مدى ارتباطه بوطنه وما يعيشه من أحداث ومواقف.

ومن هذا المنطلق تم اختيار العنوان **التاريخي والفني في تغريبة جعفر الطيّار** حيث طرحنا من خلاله عدة إشكاليات ممثلة فيما يلي:

01/ كيف وظف الشاعر التاريخ الإسلامي والأدبي والديني في تغريبة جعفر الطيّار؟

02/ ما هي أهم خصائص التغريبة الفنية للشاعر يوسف وغلسي؟

03/ ما هي أهم المواضيع التي تبناها الشاعر ودافع عنها في تغريبته؟

04/ ما هي أهم التشكيلات الفنية التي عالجها الشاعر في المسرحية؟

05/ هل للشخصية دور فعّال في المسرحية؟

وقد دفعنا الى الخوض في هذا الموضوع جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية نذكر منها:

– الرغبة في الاطلاع على الأدب الجزائري والشعر منه بشكل خاص، حيث أن قراءة أولية لمدونة من ديوان التغريبة أغرتنا لتناوله بالدراسة.

– البحث والتعرف أكثر على التجربة الشعرية للشاعر **يوسف وغلسي**، ومن بين الأسباب الموضوعية قلة البحوث والدراسات في مجال الأدب الجزائري اذ يتجه الاهتمام في العادة وينصب على الأدب المشرقي بشكل عام، فكان هذا البحث الذي نرجوا أن يساهم ولو بشكل قليل في التعريف بالأدب الجزائري والشعر منه بشكل خاص ويبرز مدى تميزه وتفرده، وتحقيقًا لهذا قُسِمَ البحث الى مقدمة تعرض خطوات العمل وأهم الدوافع لدراسة الموضوع ومدخل وفصلين وخاتمة احتوت مجمل النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة.

بالنسبة الى المدخل فقد جاء معنونا بـ: المسرحية الشعرية نشأتها وخصائصها ولقد ارتأينا في بداية الدراسة الى تعريفها عند الغرب وعند العرب، كما تناولنا بالذكر المسرحية الشعرية في الجزائر وكيف وظف التاريخ فيها.

أما الفصل الأول فجاء معنونا بـ: توظيف التاريخ في مسرحية جعفر الطيار تناولنا فيه توظيف التراث وأهم بواعثه بالإضافة الى التاريخ بما فيه التاريخ الإسلامي والديني والأدبي في **تغريبة جعفر الطيار** التي استحضرت فيها شخصيات وأحداث من التاريخ العربي الإسلامي.

أما الفصل الثاني فجاء معنونا بـ: التشكيل الفني في المسرحية تناولت في المبحث الأول مفهوم النص الموازي عند الغرب وعند العرب ووقفنا عند أهم العتبات الخارجية من عنوان وغلاف وخطاب مقدماتي وإهداء والتي تعد بطبيعة الحال بمثابة جسر الدخول الى فضاء النص وكشف محتواه، أما في المبحث الثاني تناولنا فيه التشكيل الفني في المتن درسنا فيه اللغة الشعرية في المسرحية وظاهرة البياض والسواد وكذا تعدد الإيقاع في القصيدة الشعرية بين الحر والعمودي.

أما الخاتمة فقد كانت المصب الذي حوى أهم النتائج المتوصل اليها في هذا البحث المتواضع.

ولقد توحينا أقرب المقاربات تعاملا مع هذه المدونة الشعرية وهي المقاربة السيميائية باعتبارها الأنسب لهذه الدراسة، حيث قمنا باستنطاق نماذج من المجموعة الشعرية ودراستها متوسلين بآليات التحليل من أجل استخراج جماليتها وفنياتها، ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو الإقرار بإفادتنا من عديد الدراسات التي

تناولت مدونتنا الشعرية بالدراسة بالإضافة الى العديد من الكتب التي من بينها: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية للدكتور عز الدين إسماعيل بالإضافة الى كتاب آفاق المسرح الشعري المعاصر للدكتور نادر أحمد عبد الخالف وكذا بنية المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر لعز الدين جلاوجي وهي رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير بجامعة المسيلة.

أما عن العراقيل والصعوبات التي واجهتنا ونحن بصدد هذا البحث فتمثلت أساسا في ضيق الوقت وبالتالي صعوبة الالمام بكل الظواهر الفنية للمدونة الشعرية وكذا صعوبة الحصول على الديوان نظرًا لعدم توفره في مكتبة جامعة 08 ماي 1945 قالمة بالإضافة الى طبيعة الموضوع والذي جاء في شكل مسرح شعري وبعد هذا فإنني آمل أن يَسُدّ عملي هذا نقصًا في هذا النوع من الدراسات، وأن يكون عونا لغيري من الباحثين فيه مستقبلا، وحسبي أنني مهدت الطريق لهم، وأخلصت النية في العمل، فإن أصبت الهدف، فذلك ما أرجوه، وإن قصرت وحسبي أنني اجتهدت وسعيت.

وفي الختام، أجدد خالص الشكر وفائق التقدير للأستاذة الدكتورة << نادية موّات>> التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة، كما أتوجه بشكري للسادة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، على كرمهم بقراءة البحث، والمساهمة في تصويب خلله، وتقويم زلله، فجازاهم الله جميعا خير جزاء.

مدخل:

المسرحية الشعرية مفاهيمها وخصائصها

تمهيد:

المسرح هو روح الأمه وعنوان وتقدمها وعظمتها، في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية وسياسية، وترسم احلامها وتطلعها، وهو أقرب الفنون الى الذات، لأنه يصور الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورتها الحقيقية وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا من بقية الفنون الاخرى. وهو أحد الفنون الأدائية الذي يعتمد على ترسيخ الافكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسه تربوية تضم جميع الطبقات الاجتماعية ويسعى الى احياء التراث والماضي بصورة تتناسب مع مطامح الجمهور من جهة وعلى بث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية من جهة اخرى.

ويعد المسرح أعرق الفنون التي عرفتها البشرية، فهو يلقب بأبي الفنون والفن الرابح وقد كان ظهوره وازدهاره مواكبا لأولى الحضارات الإنسانية وعُدَّ من اهم الوسائل الإعلامية والتثقيف آنذاك وأشدها تأثيرا في وجدان الناس وعقولهم ولذا قيل قديما: **<<أعطيني مسرحا اعطيك شعبًا حرًّا. >>**

ولقد ظهر عدد من الكتاب المسرحيين العرب، حاولوا جاهدين النهوض بهذا الفن والارتقاء به، فانطلقوا نحو استحضار موضوعات تاريخية، باعتبار التاريخ أحد أسباب انتشار هذا الفن في الوطن العربي وتقديس الشعوب العربية لهذا التاريخ بعامة والجزائر بخاصة، والمسرح في الجزائر كان وسيظل اداة فعالة، فهو إن لم يثر ضجة كبيرة وظاهرة في الحياة الثقافية، إلا في اوساط المختصين والمهتمين، فإنه يثير إعجاب المتأمل في تلك المسيرة الكبيرة و الخصبة من خلال التنوع و مواكبة الاحداث التي مرت بها الوطن والدارس للمسرح في الجزائر يلاحظ تلك الصعوبات التي عرفها والمراحل المتعددة التي مر بها الوطن والدارس للمسرح في الجزائر يلاحظ تلك الصعوبات التي عرفها والمراحل المتعددة التي مر بها ويلاحظ كذلك صعوبة التاريخ لنشأته.

هناك من الباحثين من يرى أن الجزائر عرفت المسرح مع الدخول الفرنسي وهناك آخرون يرون أنها عرفت هذا النوع قبل هذا بكثير وإلا فكيف نفسر وجود المسارح الرومانية في شرق البلاد؟ لكن الشيء

الذي اتفقوا عليه بخصوص جذور المسرح الجزائري أنه كان عبارة عن عروض شعبية وغناء شعبي يقام في المقاهي.

ولا يمكن لأي امة من الأمم ان تعي حاضرها وتخطط لمستقبلها ما لم تعد إلى تاريخها للوقوف على الانجازات والاخفاقات وإدراك عوامل ذلك ومن هنا كان ولابد على الشعوب أن تهتم بتاريخها اولاً، ثم تتطلع على تاريخ الشعوب الاخرى ولقد كان للتاريخ نصيب كبير في المسرح الجزائري، وتجلى ذلك في الكم الهائل من المسرحيات التي استلهمت موضوعاتها من التاريخ المغربي القديم والامازيغي ومن التاريخ العربي الاسلامي وذلك من بدايات التأليف لفن المسرح و من بين الذين بادروا بمثل هذه المواضيع التاريخية الكاتب والشاعر والناقد "يوسف وغليسي" في مسرحيته "تغريبة جعفر الطيار" التي وظفت التاريخ واستحضرت شخصيات من التاريخ العربي الاسلامي فأسهمت في تطور المسرح الجزائري على الرغم من قلة الانتاج في هذا المضمار، كما أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها الى الثورة والتحرر من الهيمنة آنذاك (العشرية السوداء).

فتغريبة جعفر الطيار أو بالأصح ديوانه يعد بحَقٍ صورة صادقة لخطاب الازمة التي عصفت بالجزائر في العقد الاخير من القرن العشرين، وقد اتخذتُ هذه المسرحية كنموذج لموضوع مذكرتي <<المعنونة التاريخي والفني في تغريبه جعفر الطيار ليوسف وغليسي أنموذجًا. >>

لا شك أن المدخل الأساس لكل ميدان بحث إنما يأتي في سبيل تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، ولا يغيب على المطلع أن مفاهيم المسرح ومصطلحاته عسيرة وذلك لأسباب كثيرة ومختلفة اهمها أنه ميدان بِكْرٌ خاصه في العالم العربي، الذي خطا فيه الناقدون والدارسون خطوات كبيرة في فن الشعر والرواية، بينما بقي المسرح متخلف عنهم، أما إذا كان الأمر متعلقا بالمسرح الشعري فلا شك أن الأمر يزداد صعوبة لذلك ارتأيت أن أتحدث عن هذه المفاهيم وأقف عند هذه المصطلحات:

1-المسرحية (pièce de théâtre) نشأتها وخصائصها:

يعد المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التعريف والتحديد لتراوحه بين النص والخشبة من جهة ولجمعه بين عشرات من الفنون، إبتداءا من الكلمة مرورا بحركة الجسد، وصولا إلى الموسيقى والضوء.

ومن بين التعريفات الكثيرة نذكر منها أولها ما ورد في المعجم المسرحي من أن المسرح كلمة تستخدم **"للدلالة على شكل من اشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة."**[1]

والتعريف نفسه نجده عند الباحث والناقد **الاردس نيكول** (Alards Nicol) الذي يرى أن **<<المسرحية هي فن التعبير عن الافكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الايضاح بواسطة ممثلين>>**[2]

وهما تعريفان يجمعان بين الكتابة، أي النص الأدبي وبين العرض على الخشبة فالمسرح في التعريفين شكل من اشكال الكتابة أو التعبير عن أفكار، يمكن تجسيدها على الخشبة بواسطة ممثلين.

كما يورد **عدنان بن ذريل** تعريفا آخر يتفق فيه مع التعريف السابق في عنصري النص والخشبة، غير أنه يضيف إلى تعريفه الغاية من المسرح وارتباطه بمحاكاة الواقع من عدمه يقول معرف المسرحية **"واصطلاحا هو نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس، لحادثة انسانية، يحاكون ادوارها، استنادًا إلى حركتهم على المسرح، وايضا إلى حواراتهم في ما بينهم فيها والحادثة الإنسانية وهي متحققة كلها، او بعضها**

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006، ص422.

[2] عدنان بن ذريل: فن الكتابة المسرحية، اتحد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص57.

متحقق، ويجوز ان يكون جزءا منها متخيلا، أو ممكن الوقوع وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف..."[1] نلاحظ ان هذا التعريف قد اضاف جانبا الهدف من المسرح وقد قسم هدفه إلى قسمين، قسم فني جمالي وقسم فكري توجيهي.

ومن التعريفات السابقة نستنتج أن المسرح يبدأ أولا نصا أدبيا يقوم على تقنية الحوار بين الشخصيات تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع وذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنية أو الفكرية، كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة إلا أن هذه التعريفات لم تعرض لنا اللغة التي يكتب بها النص على الرغم من ان اللغة عنصرا مهما وأساسيا في المسرح خاصة وأن المسرح منذ بدايته ارتبط بلغة الشعر حيث لم يكتب الاوائل مسرحياتهم الا شعرا وهذا ما تؤكده **نعيمه مراد محمد** بقولها: **<< ارتبط الفن الدرامي منذ بداية نشأته لدى جميع شعوب العالم بالدين من ناحية، وبالشعر من ناحية اخرى، ثم انفصل عن الدين بعد فترة لدى بعض الشعوب، غير ان هذا أنه ظل مرتبطا بالشعر رغم كل التطورات البنائية والفنية التي طرأت عليه حتى نهاية القرن الثامن عشر>>**[2] ولعل اشكالية اللغة في المسرح من اكثر ما أسال الحبر قرونا طويلة وصولا إلى يومنا هذا.

2-الشعر (poésie):

الشعر عالم سحري جميل، تموج فيه حركات الخيال والأحلام والألوان الشعر يخترق المعقول ويتجاوز الحدود والمنطق **<< إنه صياغة جمالية الإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها، ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة، يعتمد على**

[1] عدنان بن ذريل: فن الكتابة المسرحية، مرجع سابق، ص55.

[2] نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1995، ص5.

الخيال ... الذي يحب بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت لها أصلا ليستنتجها بمعاني جديدة، وإيحاءات غير مألوفة>>[1]

فالشاعر يعبر بالإشارة والرمز والإيحاء، أما المفكر فيعبر بالكلمة وحدها، وهو بهذه الصفات والمميزات مغاير للنثر تماما، لأن النثر أساسا يقوم على المنطق والوضوح ووظيفته ابلاغية مباشرة.

وإذا كان العرب في بداية حركتهم النقدية قد ميزوا بين الشعر والنثر بواسطة الإيقاع (الموسيقى والوزن) فقالوا **<<الشعر كلام موزون مقفى>>**[2] فإن الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر اليوم هو الصورة الفنية التي يفضلها يحقق الشعر عنصر السحر، بما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب**<< والصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر والموسيقى واللغة هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح>>**[3]

إنها في حقيقتها وجوهرها شعور وحداني غامض بغير شكل، وملامح ميزة الخيال وإعطاء شكله المدهش.

3-المسرحية الشعرية (Pièce poétique) نشأتها وخصائصها:

أورد المعجم المسرحي تعريفا للمسرح الشعري على النحو الآتي:**<< المسرح الشعري تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرًا والمسرح المكتوب نثرا>>**[4] وهذا يعني التركيز على شقين في التعريف، الشق الأول هو المسرح، والشق الثاني هو الشعر وكلاهما كنت قد عرضت له سابقا، فهل يعني التزاوج بينهما ذوبان أحدهما في الآخر لتشكيل فن ثالث أم يعني غلبة احدهما على الاخر وذوبان الثاني فيه، أم أن هذا التزاوج يحفظ لكل واحد منهما خصوصيته فلا طغيان لهذا على ذاك؟

---

[1] نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص6.

[2] إبراهيم رماني: الغوص في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1991، ص85.

[3] سيد قطب: النقد الادبي أصوله ومناهجه، دار الشروق بيروت، لبنان، ط5، 1983، ص58.

[4] إبراهيم رماني: الغوص في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1991، ص254.

إن لكل منهما وسائله ودروبه التي يسلكها للوصول إلى الغاية التي يريد ولا شك أن المسرح لسي هو الشعر، والشعر ليس هو المسرح، بل هما عالمان مختلفان لكل منهما خصوصياته إلا أن المسرح يعيش في توافق تام مع جملة من الفنون السمعية والبصرية يعد الشعر واحدا منها.

<< والعلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرًا دراميا لها أن الكاتب المسرحي كان يسمى شاعرا وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن>>[1] يعني أنه نستطيع الفصل بين الشعر والمسرح لأنهما يتبادلان في العمل الفني وابداعهم له على خشبة المسرح، **<<فإن المسرح في مختلف الحضارات القديمة بداية للمسرح اليوناني والروماني وكان استخدام الشعر في المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة كان يعي استخدام أسلوب تغيير رفيع المستوى>>**[2]

والمسرحية الشعرية**<< هي عبارة عن شعر يتناول قصة تكتب لتمثل على خشبة المسرح، تعتمد على الرمز، تهتم بالمواضيع والشخوص التاريخية، تستخدم النثر أحيانا وتوظف بعض مقاطع الشعر الغنائي الوجداني أحيانا أخرى ويعد الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي عنصرًا مهما وبارزًا للمسرح الغنائي. >>**[3] فمن خلال هذا القول أرى بأن محفوظ كحوال لخص مفهوم المسرحية الشعرية من خلال اعتمادها على الرمز والشخوص واهتمامها بالمواضيع، واعتمادها كذلك على الحوار بشقيه الخارجي والداخلي، وهو من وجهة نظري أعطى تعريفا يكاد أن يكون شاملًا وبسيطا ومفهوما وأقرب إلى المتلقي.

وقد أثارت إشكالية الشعر والمسرح أو أسبقية كل منهما على الآخر جدلًا كبيرا بين بين المفكرين والنقاد على الرغم من انسجامهما مع بعض إلا أن هذا الأخير أثار إشكالية الريادة والقيادة وأيهما سيكون

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص281.

[2] مرجع نفسه، ص282.

[3] محفوظ كحوال: الاجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا، الجزائر، ط1، 2007، ص191-194.

التابع وأيهما المتبوع ومن هنا نشأت مصطلحات تقدم الأول مرة وتقدم الثاني مرة أخرى، فهي مرة المسرح الشعري ومرة أخرى الشعر المسرحي ونجد كثيرا من الدارسين يفرقون بينهما ويؤكدون أن هناك شعرا مسرحيا ومسرحا شعريا ومسرحا شعريا فالأول **<< شعرًا أولا ومسرحًا ثانيا والثاني مسرح أولا وشعرًا ثانيا>>** وهذا **<< التمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئا مستحدثا، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر، غير ان المسرح الشعري أسبق على الشعر المسرحي والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري>>**[1]

وخلافا للفهم السائد للمسرح الشعري القائم أساسا على اللغة يصبح المسرح هنا قائما على الشعر بحد ذاته، بل على المفاهيم التي يقوم عليها الشعر ويشتغل بها، **<<وتكمن علاقة المسرح بالشعر في أن العوامل التي تجعل الشعر شعرًا رائعًا هي نفس العوامل التي تجعله دراميا عميقا... فاشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف، وانما ينبع الشعر من التصور الدرامي الذي يتعهده الفنان حتى ينضج ويبلور في صورته النهائية>>**[2] ، إذ لا يكاد يميز الكتاب القدامى بين ما هو شعر مسرحي وما هو مسرح شعري فهما يؤديان الوظيفة نفسها.

فالمزج بين لفظتي المسرح والشعر أنتج لنا أحد أهم الأنواع الأدبية في العصر الحديث ألا وهو المسرح الشعري الذي يتميز بخصائص فنية لا يمكن للمسرح النثري أن يتحلى بها.

<<فاشعر صورة ذهنية ومعنوية مسموعة بموسيقاها وايقاعاتها تؤدي أداءًا فرديًا بالإلقاء أو التوقيع أو التنغيم، والمسرح صورة مرئية مسموعة حاضرة التلقي في زمن ارسالها المتعدد الوسائل وهو زمن تلقيها نفسه الذي يكون جماعيا>>[3] اذن المتلقي في المسرح الشعري لا يحد فيه المعنى المباشر، فعليه أولًا

---

[1] خليل الموسي: المسرحية في الادب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1997، ص42.

[2] محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة دار الغريب للطباعة، القاهرة، مصر، د: ط، د: ت، ص27.

[3] أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006م، ص76-77.

ترجمة الصورة الذهنية إلى صورة صوتية، فهنا نجد علاقة الشعر بالمسرح كوجهي الورقة النقدية لا يمكن الفصل بينهما فيفهم الأول بطبيعة الثاني، ويمكننا تسمية الشعر (بالدال) والمسرح (بالمدلول).

ولقد بدأ المسرح شعرًا ولم يكن يدور بخلد أحد من الناس أنه سيأتي زمن يكتب فيه المسرح نثرًا وقد << كان كبار المسرحين شعراء كبارا>>[1] لكن ذلك لم يكن أبدًا على حساب خصوصيات المسرح، ونعني بالخصوصية هنا فكرة الصراع وتعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح فإذا خلت المسرحية الشعرية منها عدت شعرًا وفقط ولو صيغت حوارًا إذا لشعر **<<سيتوجب صوت الشاعر كله، وسيتوجب صوت الانسان الفرد>>**[2] وهو ما يتنافى مع تعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح بل ويقوم عليها.

وتاريخ المسرح يحدثنا عن عشرات المسرحيات التي كتبها أصحابها ولقد **<< طغى الشعر على بعض المسرحيات الأوروبية حتى اعتبرت قصائد درامية لا تصلح للخشبة>>**[3] وظل الناس يعجبون بعبقرية شعرها دون أن يلمسوا فيها مسرحًا والعيب ليس في الشعر بقدر ما هو في الشاعر الذي يفتقد للروح الدرامية.

إن الشعر في المسرحية الشعرية مكون أساسي ولكنه **<< ليس هدفا ولا هو غاية>>**[4] ولا يجوز لكاتب المسرحية الشعرية أن ينساق وراء أنانيته الشعرية **<<فيسترسل في خواطر غنائية أو خطابية أو في هجاء أو نصائح مباشرة والا فقد الأثر المسرحي جوهره الفني، ليصير جملة قصائد غنائية>>**[5] كما **<< لا يصح بحال أن يستسلم الشاعر للذة ذكر الاحداث التاريخية أو وصف مناظر أو لوحات تضيف إلى الحدث المسرحي ولا تصور لونا من الصراع فيه، فالواجب الفني أن يجعل الشاعر نُصْبَ عينيه مهمة**

---

[1] خالد محي الدين البرادعي: تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكتاب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام الادباء والكتاب العرب مج 21، ع61-62، 2003، ص159.

[2] مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط2، د ت، ص132.

[3] مرجع نفسه، صفحة نفسها.

[4] خليل الموسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص63.

[5] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975، ص91

اكتشاف عالم خاص اكتشافًا تدريجيًا من خلال الاحداث والأشخاص.>> [1] و**<< إذا كان الوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه، فإنه في المسرحية متعدد، يتلون بتلون الشخصيات وتنوعها، ويختلف من موقف وآخر عند الشخصية الواحدة >>**[2]

تبين لنا مما تقدم أن المسرحية الشعرية يجب أن تحافظ على كل خصائص المسرحية، لكن ليس مفروضا عليها ان تحافظ على كل خصائص القصيدة الشعرية، فالشعر المسرحي يختلف في بعض جوانبه عن الشعر الغنائي فهو شعر يليق بالمسرح ولا يشترط فيه ان يليق بالشعر ومن هنا فإن **<<المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به >>** [3] على أن تكون الغلبة فيه للمسرح الذي يجب أن يحافظ على كل خصوصياته، في حين يفقد الشعر بعض خصوصياته ليكون دراميا ولنتمكن من إطلاق تسمية المسرح الشعري على النص لا الشعر المسرحي.

للتعرف أكثر على نشأة المسرحية الشعرية يجب أن نتطرق إلى نشأتها عند الغربيين وكذا عند العرب.

4-نشأة المسرحية الشعرية:

4-1-عند الغرب:

عرفت شعوب كثيرة المسرح أو على الأقل ظواهر مسرحية ارتبطت أساسًا بعقائدها وطقوسها الدينية واستلهمتها من أساطيرها وصاغتها شعرًا، فقد كانت تقدمها غناءًا ورقصًا، ومن ذلك ما عرفته الحضارات الهندية والصينية والفرعونية مثلا وقد **<< عثر على نصوص تمثيلية بعضها يقع في أربعين مشهدًا كذلك**

---

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، مرجع سابق، ص91.

[2] خليل موسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص67.

[3] أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص26.

التي اكتشفها كورت وتدور حول ايزيس وأوزوريس وابنهما حورس وعدوهما ست إله الظلام وقد ظلت تمثل إلى عصر هيرودوت>>[1]

غير أن أهم ما وصلنا اليوم من المسرح الشعري هو ما عرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد إذ **<< اعتبر المسرح فنا من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية الشعر التراجيدي للدلالة على المسرح كجنسِ>>**[2]، بل **<<إن أرسطو قد حصر الشعر في المسرحيات والملاحم>>**[3]

وقد وضع **أسخيولوس (Akhilos 456/525)** ق.م أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي (490) ق.م وجاء بعده **سوفوكليس (Sofoklis405/496)** ق.م الشاعر اليوناني الكبير.

وحملت روما مشعل المسرح الشعري من اليونان ومن أهم شعرائها **أنيوس وفاكيفوس وأكيوس وبلوتس** 184/254 ق.م **وترتس** (195/159 ق.م) [4]

وقد عد النقاد أن ما كتبه الرومان لم يكن سوى صورة الأدب الاغريقي وقد حذا الأوروبيون حذو اليونان ومن بعدهم الرومان، في استلهام مسرحياتهم من الاساطير الإغريقية أولًا وفي كتابة نصوصهم المسرحية شعرًا ثانيا.

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر في عصرنا الحديث ما يسنى بالواقعية فنفت الشعر عن المسرح وعوضته بالنثر على يد **زولا (Zola) وإبْسِن (Ibsen) وتشيخوف (Chekhov) وبرنارد شو (Bernard Cho)** [5] ويتفق أغلب النقاد والدارسين على **<< أن الشعر ظل، حتى نهاية القرن الثامن**

---

[1]حسن طريبق: الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاته، دار النشر سليكي اخوان المغرب، 2007، ص21.

[2]ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص423.

[3]غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص51.

[4]عمر الدسوفي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط5، 1970، ص12.

[5]أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، ص20.

عشر قابل للتحدي بوصفه أفضل أسلوب يناسب الدراما، وحين أخفقت المثل العليا والرؤى المثالية التي حملتها الحركة الرومانيكية أصبح الاتجاه السائد هو الالتزام بالواقع ولا شيء غير الواقع>>[1]

ولكن الواقعية لا تعني أبدًا الابتدال في اللغة ولقد تعرضت الدراما الشعرية الإهمال وتراجعت للوراء مع صعود نجم الواقعية إلا أن بدايات القرن العشرين شهدت بحثا جديدًا لهذا الشكل الفني، وتصدى بعض الكتاب المسرحين الجادين للمسرح الشعري من جديد وكان أهمهم **إليوت** صاحب القصيدة الأشهر في تاريخ الشعر الإنجليزي الحديث **الأرض الخراب (The Waste land)** 1992 يقول في مقال له في الشعر المسرحي: **<<كل شعر ينجو إلى أن يكون دراميا وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية>>**[2] ومسرحية صراع **سويني Sweeney Agohistes** عام 1932 وكان موضوعها حول شخصية هرقل. [3]

كما قام الاسبان بدور كبير الأهمية في إحياء المسرح الشعري ويأتي في المقدمة **فريدريكو جارسيا لوركا Federico Garcia Lorca** وعاد الاهتمام من جديد في فرنسا بالمسرح الشعري وقد كتب بعض الشعراء مسرحيات شعرية كما فعل الشاعر **تيودور بانفيل Theodore de Benville** 1823-1891 في مسرحيته **غريغوار Grigoire**.[4]

ولقد كانت المحطة الأهم في هذا التوجه الحركة الرمزية التي سعت إلى توظيف اللغة الشعرية في المسرح، كذلك قام كتاب ايرلنديون على رأسهم **وليام ييتس (W. Yeats)** 1939/1865 **وسين أوكيسي (S. Oacasey)** 1964/1880 بتأسيس ما أسموه **<< الحركة من أجل مسرح شعري في إنجلترا في بداية القرن العشرين وكتبوا الدراما الشعرية في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامة، ولإعطاء النص**

---

[1] عواد علي: غوابة المتخيل المسرحي، مقاربات الشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1997، ص179.

[2] غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص51.

[3] محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا، الجزائر، ط1، 2007، ص191-192.

[4] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2006، ص115-116.

المسرحي بعدًا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية>>[1] ولعل إمام كل ذلك الشاعر المسرحي الفذ **إليوث**، الذي راح يرتفع بالمسرح وبلغته ابداعًا ونقدًا ولائم بشكل عبقري بين فني المسرح والشعر، وحيث ناقش الموضوع من نواحيه المختلفة فتحدث عن المزايا التي يستطيع الشعر المسرحي أن يمنحها للمشاعر ولا يقوى النثر المسرحي أن يمنحها وبدأ بقوله: **<<إذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان لمجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته اذ لابد أن يثبت الشاعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح، وأن يكون أداة مرنة للتعبير عن حاجاته لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي وإذا لم يتحقق هذا فيتحتم على المسرحية أن تكتب نثرا مادام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي>>**

فهو يسعى إلى أن يصل بالشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه بالشعر داعيا إلى الاقلال من انشغال النثر فعلى الرغم من الثورة ضد هذا الاتجاه (المسرح الشعري) إلا أنه أثبت وجوده في مجال التمثيل المسرحي وحققت أعماله نجاح عالميا وشهرة واسعة.[2]

4-2-عند العرب:

حاول بعض الباحثين التأكيد على أن العرب قد عرفوا المسرح أيضا قبل أن يفتحوا أعينهم على المسرح الاوروبي ولذلك حاولوا أن يوجدوا للمسرح العربي خصائص لا يشترط أن تكون هي خصائص المسرح الاوروبي[3] وهذه قضية فيها نظرً وخلاف لم يحسم فيه حتى الان.

---

[1]مارس إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص282.

[2]محمد زكي العشماوي: المسرح وأصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص161.

[3]ينظر مثلا ما كتبه: علي عقلة غرسان، في كتابة الظواهر المسرحية عند العرب، وهند قوص في كتابها مدخل إلى المسرح العربي، ومحمد كمال الدين في كتابه العرب والمسرح، ومحمد عزيزة في كتابه الإسلام والمسرح.

غير أني من خلال تتبعي لتطور المسرح الشعري العربي، رأيت أنه مر بثلاث مراحل تتقارب زمنيا إذ تستغرق كل واحدة بين الأربعين والخمسين سنة وهي فترة تستطيع أن تجمع أكثر من جيلين مما يهيئ لنضج التجربة والرؤية أما المراحل الثلاثة فهي على التوالي: مرحلة التأسيس والريادة وإمامها **خليل اليازجي** ومرحلة التأصيل والتثبيت وإمامها **أحمد شوقي** ومرحلة الابداع والتجريب وإمامها **صلاح عبد الصبور**، مما يعني أن البذرة كانت في الشام ومنه رحلت إلى مصر لتدعو هو الطريق نفسه الذي خاضه المسرح النثري، الذي ظهر اول مره في الشام ومنه رحلت إلى مصر لتتبع وتثمر وهو الطريق نفسه الذي خاضه المسرح النثري، الذي ظهر أول مرة في الشام على يد **مارون النقاش و خليل القباني** ثم تسلل إلى مصر ليصير دوحًا كبيرًا ولقد مرت المسرحية الشعرية العربية بثلاث مراحل هي:

4-2-1-المرحله الأولى: مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية:

كانت أول محاولة لكتابة مسرحية شعرية في الأدب العربي الحديث على يد **خليل اليازجي** في مسرحية **<<المروءة والوفاء>>** التي ظهرت طبعتها الاولى سنة 1876 ومثلت على مسرح بيروت سنة 1888 وتدور أحداثها في زمن **<<النعمان المنذر>>** ملك الحيرة وهي ذات لون عربي صرف تصور بعض المثل والاخلاق التي غير بها العرب غيرهم من الأمم.

ثم تلاه **محمد عثمان** الذي عَرَّبَ بعض المسرحيات الأوروبية شعرًا إلا أنه لم يرق إلى مستوى **خليل اليازجي** من حيث الدباجة وقوة التعبير وسلامته. [1]

والملاحظ أن معظم هذه المسرحيات كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع توكيد أن معظم هذه المسرحيات مستوحاة من التاريخ العربي على الخصوص وقد التزمت هذه المسرحيات بمحور الخليل كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة واعتمد فيها الحوار قصائد كاملة مطولة و على قافية موحدة، مما جعل النصوص المسرحية ثقيلة، وقد كانت العناية في هذه المسرحيات بالشعر والغناء على

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د. ط، 2003، ص35-36.

حساب المسرح مما يسمح بإمكانية تسمية الجهود الاولى **<<الشعر المسرحي>>** لا المسرح الشعري، ويعد **اليازجي** إمام هذه المرحلة وقد كان في نصوصه **<<متكلفا بعيدا عن الرشاقة اللازمة في الحوار>>**[1]

4-2-2-المرحله الثانية: مرحلة التأصيل للمسرحية الشعرية:

يحمل رايتها الشاعر العربي الكبير **احمد شوقي 1932/1870** الذي تعود البداية الحقيقية له وإلى مسرحياته 'السبع<<التي احدثت ضجة كبرى في حينها واعتبرت فتحًا كبيرًا في المسرح>>[2] ولم يتكئ شوقي في كتاباته على ما سبقه من أدباء العرب فقط بل << قد أقبل على المسرح الفرنسي بِنَهَمٍ، وشاهد روائع الأدب المسرحي العالمي، تمثل على اعظم مسارح الدنيا آنذاك ويضطلع ببطولاتها جبابرة الفن التمثيلي، فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية ووجده بذلك مجالًا تجول فيه شاعريته وتصول، ولم ينتظر **شوقي** العودة إلى مصر حتى يتفرغ للمسرح بل سرعان ما اضطلع بمحاولته الاولى، وهو ما يزال في فرنسا يدرس القانون، يتلقى الفن ويرتشفه ارتشافًا من منابعه الاصلية>>[3]، ومن اهم الاعمال التي قدمها **شوقي** في المسرح الشعري **علي بك الكبير او دوله المماليك 1893**، ولكنه لم ينشرها الا في عام 1932 بعد تعديل فيها، **مصرع كليوباترا 1929، قمبيز 1931، مجنون ليلى 1931، عنترة 1932** وانطلق يكتب المسرحيات الشعرية متأثرا **بشكسبير** وبعد **شوقي** لمع نجم آخر في سماء المسرحيات الشعرية هو الشاعر **عزيز أباظة** الذي اتجه إلى معالجة الحاضر من خلال أحداث الماضي وساهم بذلك في احياء الأدب التاريخي ومن مسرحياته **العباسية، الناصر، شجره الدر، قيس ولبنى**، ومن أعلام المسرح الشعري الشاعر **علي احمد باكثير** الذي ألف حوالي سبعين مسرحية بين الشعر والنثر عالج فيها كثيرا من القضايا العربية والإسلامية ولقد اضاف باكثير إلى المسرح الشعري من خلال مسرحيته **اخناتون ونفرتيتي** وعيًا جديدًا ارتبط

---

[1] ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص125.

[2] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص195.

[3] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص302.

أساسا بتكسيره لعمود الشعر العربي ولرتابة البيت والروي وخاض بالمسرح في غمار الشعر الحر وإذا كان **عزيز أباظة** قد اضاف الكورس للمسرح الشعري، فإن باكثير اضاف اليه المونولوق بوعي كبير[1] << كما كان بارعا مثقفا من حيث فهمه للمسرح وتطويعه للغة مما جعله يتفوق في ذلك على **شوقي و أباظة**>>[2]

وتستمر مسيرة الشعر مع **عبد الرحمن الشرقاوي 1987/1920** الذي أعطى للمسرح الشعري نفسا جديدا إبتداءا من مسرحيته **مأساة جميلة 1962 والفتى مهران 1966 وثأر الله 1970** "وقد كان الشرقاوي مهموما بقضية النضال الوطني في مقاومة الاستعمار وأدى به ذلك إلى أن يركز بشكل أساسي على التاريخ والبطولات الكبيرة التي تحولت إلى رموز النضال"[3]

4-2-3-المرحلة الثالثة: مرحلة الابداع في المسرحية الشعرية العربية:

وكان إمام هذه المرحلة دون منازع الشاعر المصري **صلاح عبد الصبور 1981/1931** حيث قدم باقة من المسرحيات الشعرية هي: **مأساة العلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد ان يموت الملك**، وهو جهد قدمه بين سنتي 1964 وسنة 1973 كان فيها المجدد على مستويات كثيرة اهمها اللغة التي يقول فيها **فؤاد دوارة <<خطا عبد الصبور بها خطوات جاده نحو السلاسة والمرونة ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا الواقعية المعاصرة>>**[4] كما استطاع أن **<<يحقق طفرة في الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء، ويعد تابها عن تركيبة البيت بعدًا تامًا>>**[5] بل إن الرجل قد قفز بالمسرح الشعري على مستويات عديدة ووثب وثبات ملحوظة... في بناء الأحداث و إدارة الحوار ورسم

---

[1]أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار هلال، القاهرة، مصر، 1905، ص208.

[2]حسن طريبق: الشعر المسرحي في المغرب، ص56.

[3]أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، ص58.

[4]فؤاد دوارة: صلاح عبد الصبور والمسرح والمكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، سوريا، 1982، ص131.

[5]شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص272.

الشخصيات وتصوير المواقف والصراعات واستخدام الرموز والاساطير والمتييولوجيات>>[1] وهو في كل ذلك وان ارتبط بثقافته ومرونته، فإنه استفاد من التجارب الغربية خاصه تجربة **إليوت: << وأهم ما جذب عبد الصبور لإليوت عشق كليهما للأساطير...والاهتمام بالتراث الشعبي لإثراء الاعمال الفنية>>**[2]. ومع **صلاح عبد الصبور** ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرح الشعري العربي أشواطا إلى الامام منهم: **جويدة فاروق، وعز الدين اسماعيل ومحمد الفيتوري ونجيب سرور**.

5-نشأة المسرحية الشعرية في الجزائر:

وإذا كان ما يهمنا في هذا البحث هو المسرح الشعري، إن المسرح الجزائري قد **<< عرف أول مسرحية شعرية سنه 1938 على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة حيث كتب مسرحية بلال بن رباح في فصلين وعشرين صفحة>>**[3]

<< والشاعر لم يلتزم بالواقع التاريخي حرفيا، بل أدخل على قصة بلال شخصيات ومواقف لم يكن لها وجود أصلاً وكان يهدف بذلك إلى التأثير في نفوس الجماهير التي كانت تهتز وتتأثر بمواقف البطولة والشجاعة>>[4]

ثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة 1941 على يد **محمد البشير الابراهيمي** وسماها **رواية الثلاثة**، وردت كلها على بحر الرجز كتبها صاحبها حين أجبر على الإقامة في أفلو أثناء الحرب العالمية الثانية وهي تقع في 877 بيتا وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول المسرحية شخصياتها المحورية **عبد الحفيظ الجنان و محمد العابد الجيلالي وسعيد بن حافظ**[5]، الملاحظ أن المسرحية الشعرية قد ظهرت

---

[1]حسن طريبق: الشعر المسرحي في المغرب، ص60.

[2]نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص184.

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

[4]مرجع سابق، ص54.

[5]عبد المالك مرتاض: خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر، ص237

في أحضان الحركة الإصلاحية، إذ أن محمد العيد آل خليفة هو شاعر جمعية العلماء المسلمين، ونطوي عقودا بعد ذلك ليطل علينا محمد **الاخضر السائحي** بمسرحيتيه الشعريتين **حكاية ثورة، وأنا الجزائر**[1] نشرهما بعنوان **الراعي** وحكاية الثورة سنة 1988.

وبالرجوع إلى أول تجربة للمسرح الشعري في الجزائر نجد أن مسرحية "**بلال ابن رباح**" التي ألفها **محمد العيد آل خليفة** سنة 1938 ولم يتم نشرها الاسنة 1950 نظرا لظروف الحرب وندرة المطابع العربية في ذلك الوقت، يمكن تصنيفها هي أول نموذج للمسرحية الشعرية الجزائرية الناضجة فنيًا.

تقع مسرحية **بلال ابن رباح** الشعرية في فصلين يضم فصلها الاول ثمانية مشاهد ويحتوي فصلها الثاني على تسعة مشاهد صور فيها الشاعر عذابات الصحابي الجليل (بلال بن رباح) في سبيل عقيدته وثباته على مبدئه والدارس لهذه المسرحية يلاحظ ان الشاعر **محمد العيد آل خليفة** << يركز على المعاني التي ترمز اليها مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الاسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن و العقيدة>>[2] فالمسرحية غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغ جبروت الظالم المعتدي.

إن الدارس لهذه المسرحية لابد وأن يلاحظ استفاءها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي وخاصة ما سمي بقانون الوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع إضافة إلى نصاعة لغة الحوار الذي جاء بلغة شعريه راقية كما أن الموضوع مستمد من التاريخ القديم.

حيث نلاحظ تقيد الشاعر **محمد العيد آل خليفة** بالصدق التاريخي فيما يخص الصراع والشخصيات التي تضمنتها المسرحية مقارنة مع ما أوردته المراجع التاريخية حول إسلام الصحابي الجليل **بلال بن رباح** وصبره على تعذيب سيده **أميه بن خلف** له ثم عتقه على يد **ابو بكر الصديق**، إن الدارس إذا وضع

---

[1] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص130.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص2020.

المسرحية في السياق التاريخي الذي أنتجت فيه لابد وان يستنشق ثرائها بدلالات الصبر في سبيل المقاومة السياسية التي تهدف اليها. فقد جاءت هذه المسرحية المتميزة في مضمونها وشكلها والجزائر التي كانت تحت الاحتلال الفرنسي الذي استعبد الشعب الجزائري أيما استعباد فاستباح أرضه وعرضه وسعى لمحو هويته وشخصيته محاولًا رده عن دينه وانتماءه الحضاري وفق سياسة منهجية مدروسة عرفت بسياسة التنصير الفرنسة ولقد تصدت الحركة الوطنية الجزائرية لهذه السياسة الاستعمارية من خلال مجموعة من الآليات احتلت فيها الثقافة مكانة متميزة وكذلك الدور الكبير الذي لعبته جمعية علماء المسلمين منذ تأسيسها سنة 1931 في الدفاع عن شخصية الجزائر وهويتها وإن **محمد العيد آل خليفة** الذي كان عضوا نشيطا في جمعية العلماء، قد أحسن مقاومة السياسة الاستعمارية من خلال مسرحية **بلال ابن رباح** فهي تستلهم من صبر **بلال** وثباته على دينه ما يصلح ان يكون تحريض للشعب الجزائري على الصمود في وجه الاستعمار وكان "**بلال بن رباح**" المتمسك بدينه الطامح للحرية والانعتاق، هو هذا الشعب الجزائري المستعمر والمستعبد.

وكان "**أمية بن خلف**" الطاغية المتجبر هو هذا الاستعمار الفرنسي الحريص على اغتصاب الجزائر أرضًا وهوية، فالتشابه قائم بين الموقفين موقف تحدي المسلمين الاوائل لظلم المشركين وموقف تحدي المقاومين الجزائريين لقهر الاستعمار الفرنسي، ويضاف إلى الموقفين اللذين نجح في اختيارهما الشاعر الشكل الفني الجديد القهر الاستعماري آنذاك في الساحة الأدبية الجزائرية، فالشعر لم يسبق ان استعمل في المسرح الجزائري، فضلا عن جدة المسرح بشكل عام، وهذا ما يجعل من هذه المسرحية وهذا الشاعر رائدًا في هذا المجال.

واذا كان "**محمد العيد آل خليفة**" في مسرحيته قد نجح في تحقيق الصدق التاريخي على مستوى الصراع والشخصيات فإن ذلك لم يحرمه من السعي نحو تحقيق الصدق الفني، حيث استثمر الامكانيات الفنية للمسرح الشعري الكلاسيكي من أجل خلق مساحة مشتركة بين الماضي الذي تصوره المسرحية

والحاضر الذي تعالجه بطريقه فنية، وبالتالي إعطاء المسرحية ابعادًا سياسية مقاومة من خلال تعميق الصراع الدرامي والذي تجلى عموديا في رفض "**بلال**" الشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد، كما تجلى أفقيا بين العبد "**بلال**" و سيده "**أمية**" وهذا بالإضافة إلى الصراع الداخلي الذي عاشه "**بلال**" ذاته وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر والجلد واذا كان بلال يبدي صبرًا قويًا جبارًا على مواجهة العذاب الشديد ويرفض ان يغير او يبدل دينه الذي آمن به فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، ويتمسك بدينه وبربه، لأنه سيجعل له الاسباب ليخرج مما فيه من محن كما هيأ الله تعالى **ابا بكرا** لينقذ **بلالا**. [1]

ولقد نجحت في تقديري مسرحية **بلال بن رباح** في بث جسور التواصل بين الماضي الذي يصوره والحاضر الذي تعالجه وابدعت فيه هذه المسرحية حيث انها استلهمت من الصراع الذي خاضه **بلال** ضد قوى الشرك، ما يعزز دعوه الشاعر الشعب الجزائري المسلم لمقاومة الاستعمار الفرنسي.

وفي الاخير أرى بأن مسرحية **بلال بن رباح** تعد رائدة في شكلها –المسرح الشعري–بالنظر إلى زمنها فالمسرح في الجزائر وحتى في الوطن العربي كان في بداياته، فضلًا عن توظيف الشعر في المسرح، فالشاعر **محمد العيد آل خليفة** في الجزائر لا يَقِلُ مكانة فنية في هذا المجال عن مكانة **أحمد شوقي** في مصر وفي الوطن العربي عموما.

6–توظيف التاريخ في المسرحية الشعرية:

عمد المسرح الجزائري إلى توظيف التاريخ باعتباره روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل، فهو يشكل جوهر وجدان الامة، وهو وسيلة يعبر المسرحي من خلالها عن رؤيته المعاصرة.

[1] ميراث العيد: أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجيستير، جامعة القاهرة، مصر، 1998، ص104–105.

ولقد ظهر اتجاه في المسرح الجزائري، تغذى من الحركة الإصلاحية ورأى في التمثيل والكتابة بالفصحى عملاً يدعم وجودها ويحافظ على الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية فهو يقوم بتذكير الشعب بتاريخه المجيد واعتزازه بالجذور والانتماء العربي الاسلامي والدفاع عن التراب والتصدي للاستعمار .

ولقد شكل التاريخ مصدرًا هامًا للكتابة الإبداعية في كافة الفنون الأدبية خاصة في مجال المسرحية التي ارتبطت به منذ مولدها في الأدب العربي عموما و الجزائري خصوصا، كما شكل مصدرا أساسيا لمرجعية الامو وهويتها، ومنبع ينهل منه المسرح موضوعاته، كما أنه اداة فعالة في مقاومة الاستعمار الاجنبي واستمرت فعالية التاريخ في هذا الفن لحقبة زمنية معينة، اذ ظهر عدد من المسرحيين الجزائريين الذين سعوا إلى ترسيخ هذا الاتجاه في المسرحية من بينهم **أحمد توفيق المدني** في مسرحية **حنبعل، وعبد الرحمن ماضوي** في مسرحية **يوغرطة ومحمد واضح** في مسرحية **بئر الكاهنة** وعدت هذه المسرحيات ذات المصدر التاريخي طفره نوعية في ميدان المسرحية الجزائرية.

فالتاريخ يشكل مادة هامة بالنسبة للمسرحي، يستمد منه موضوعاته وشخصياته وحوادث مسرحيته **<< فليس صعبًا أو مستحيلا أن يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدر لعمل مسرحي ما، كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة، ولعل الماضي يكون مناسبا أكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي، كلما كان أكثر طواعية بين يدي المؤلف، بسبب أحداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام، فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل، التي ليست بذي بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي اليه من عمله الفني>>**[1]

ولقد ركز المؤلفون المسرحيون في استلهامهم للتاريخ على الثغرات الحرجة من تاريخ بلدهم وأمتهم لأنهم يرون في التاريخ أكثر قدرة على إفراز الدلالات والقيم التي تناسب الحاضر الذي ترهقه التقلبات السياسية

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجا)، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص65.

وأدركوا الدور التوعوي الذي يقوم به هذا الفن وهذا ما جعلهم يستحضرون التاريخ في نصوصهم المسرحية لتقديم العبرة للحاضر ولتعليم الجيل الصاعد الذي لابد له من رصيد معرفي تاريخي حتى يتمكن من الاستمرار والارتقاء بأمته خاصة وأن التاريخ مقوم أصيل من مقومات الأمة يحفظ لها أصالتها ووحدتها القومية التي تميزها عن غيرها من الأمم الاخرى.

ومن بين المسرحيات التاريخية هي مسرحية **حنبعل** وهي مسرحية مستوحاة من التاريخ المغربي القديم عن بطل قرطاجنة الكبير موضوعها كفاح قرطاجنة ضد روما، خلال الحرب البونيفية الثانية واستماتة البطل **حنبعل** في الدفاع عن وطنه، مثلت على مسرح الاوبرا بمدينه الجزائر يوم 9 أفريل 1948.

ولقد ألفها **توفيق المدني** بإيعاز من الإمام **عبد الحميد بن باديس** قدمتها فرقه هواة المسرح العربي التي أنشاها **محمد الطاهر فضلاء** والمسرحية تناولت شخصية القائد **حنبعل** ومقاومته الطويلة للرومان وهي مسرحية تمجد الوطن وتقدس الكفاح وتنشد الحرية مثل فيها الاستعمار الفرنسي بروما والجزائر **بحنبعل** جاءت حاملة لعبارات متعددة تدل على الثورة، مثلما جاء في الفصل الرابع على لسان البطل: <<ارجعوا مسرعين لأرض الوطن واعملوا على مقاومة اليأس والقنوط وحدوا صفوف الامة ونظموا المقاومة، فالأعداء لن يتركوكم تسترجعون إن طغيان روما سيمضي ويمضي من بعده كل طغيان ولا حياة إلا للأمم الشاعرة بوجودها المجاهدة في سبيل حريتها والمحافظة على كيانها ووحدتها>>[1] فمن خلال هذا القول نرى بأن الكاتب يخاطب الشعب الجزائري على لسان **حنبعل** فيدعوهم إلى توحيد صفوف الشعب من أجل المقاومة. فهي السلاح الوحيد لإيقاف جبروت المستعمر.

فالمسرحية غنية بالقيم الثورية التي حرص الكاتب على بثها في نفسية المتلقي كالجهاد وحب الوطن لدرجة التضحية بأغلى ما نملك من اجل الحرية والعزة والكرامة فالكاتب جعل من التاريخ ستارا يختفي وراءه وجعل من شخصياته رموزًا وايحاءات وتلميحات اشعارها ليحملها آرائه وافكاره التي لا يجرؤ على التصريح بها

[1] أحمد توفيق المدني: حنبعل، المطبعة العربية، الجزائر، 1990، ص43.

باسمه خوفا من الانصدام المباشر مع الاحتلال الفرنسي لذلك فإن المسرحية التاريخية تكون معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع المعيشي وذلك من خلال السعي إلى اسقاط الماضي على الحاضر.

فتحليل طبيعة موضوع هذه المسرحية وموضوعات المسرح التاريخي عامة والتي طرحت في المراحل السابقة لاندلاع الثورة التحريرية يعطي صورة واضحة عن انشغالات الحركة الوطنية ويعبر عن تطور الوعي السياسي في مقاومة الاحتلال، فالموضوعات المطروحة في هذا المسرح ترتبط عضويا وتفاعليا مع المقاومة الوطنية، أعطت لنا صورة واضحة عن الهدف الحقيقي لتوظيف التاريخ في المسرح الجزائري والمتمثل في الدعوة إلى الثورة وخير دليل على هذا اختفاء هذا النوع من المسرحيات بمجرد اندلاع ثوره نوفمبر 1954 العظيمة.

الفصل الأول:

توظيف التاريخ في مسرحية "تغريبة جعفر الطيّار"

أولا: توظيف التراث في المسرح وأهم بواعثه.

ثانيا: التاريخ الإسلامي في "تغريبة جعفر الطيّار".

ثالثا: التاريخ الأدبي في "تغريبة جعفر الطيّار".

رابعا: التاريخ الديني في "تغريبة جعفر الطيّار".

أولا: توظيف التراث في المسرح

يمثل التراث ذاكرة الشعوب وأصالتها، فهو مصدر الهام للكتاب والأدباء بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة، وقد انتبه كتاب المسرح الجزائري لأهمية وقيمة التراث وتراثه الفكري، فسعوا إلى استلهامه في ابداعاتهم فوجدوا في التراث خير معبرها يختلج في نفوسهم من مشاعر وأفكار

وأيقنوا أن توظيف التراث يحقق لهم التواصل بين الماضي والحاضر فهو ركيزة المجتمع والمرآة العاكسة لحياة الشعوب لما يحمله من تصورات فكرية، اجتماعية واقتصادية.....

وبما أن التراث يشكل مصدرا أساسيا لمرجعية الأمة وهويتها، ومصدرا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، فإن ذلك قد أدى إلى تفاعل المسرح كفن جماهيري مع التراث كمنتج ثقافي لصيق روح الشعب، وإن الدارس لحركة المسرح الجزائري يكشف أن حضور التراث في مختلف إنتاجاته قد كان كثيرا ومكثفا جدا، حتى إننا يمكنن أن نزعم بأن المسرح قد كان أكثر الأشكال الفنية استحضارا للتراث وتعبيرا عنه وتوظيفا له في تناول الواقع المعيشي بل "إن ولادة المسرح الجزائري ما كانت لتتم لولا أن لجأ الرواد الأوائل إلى ينبوع التراث يعرفون منه ما يلبي حاجاتهم المضمونية والفنية، إضافة إلى أن هذا التراث قد ساعد المسرحيين على خلق نوع من الألفة بين المسرح والجمهور"، فكان التراث هو الوسيلة المثلى لجلب الجمهور وغرس ثقافة المسرحية في التربة الجزائرية[1].

ولقد ارتبط نشوء المسرح الجزائري منذ تجاربه لتأسيسية الأولى في العشرينيات من القرن العشرين بالتوجه نحو استلهام التراث والاقتباس منه وتوظيفه، ذلك لأن هذا التوجه قد كان يلبي حاجة الإنسان الجزائري إلى الشعور بشخصيته ووجوده في ظل استعمار سعى جاهدا إلى اجتثاث هويته وانتمائه "فالتراث

[1] أحسن ثيلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009، ص47.

هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده"[1]

وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي في صورة من الصور إلا أن هذا الارتباط لا ينبغي أن يجعلنا نغفل –كما يؤكد أدونيس– أن "ليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة"[2] ومن هنا تنبع حاجة المبدع إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه باستلهامه وتوظيفه.

حيث يعد "التراث في مجمله رافدا ضروري بالإفادة الحاضر واستكشاف المستقبل"[3] ولعل الصواب أن نقول أن "التراث هو نقطة البداية لمسؤولية ثقافية وقومية"[4] لأن ما يمنح الأمة هويتها وكيانها بتوقف على مدى سريان التراث في عروقها، ويبقى التراث بحرا واسعا يلج بأنواع شتى من الموضوعات، لأن التراث هو ما قدمه الإنسان منذ القديم إلى الآن ليشمل الإنسانية جمعاء فلا ينجو كاتب من الوقوع في شباك ملمح تراثي لأمة أخرى ولو حاول ذلك ما استطاع.

فالأمم تتشبث بتراثها وتتمسك به لأنه "روحها ومقوماتها وتاريخها والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"[5] والأديب لسان حال أمنه يبوح بأفراحها وأتراحها بعودته إلى تراثا أمته ويستخلص العبر بروح إنسانية ضفافة تستجن السوء وتفرح للخير، ويستطيع الأديب العربي "الاكتفاء

---

[1] إسماعيل، سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002، ص40.

[2] أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (بحث في الاتباع عند العرب)، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، ج3، 1983، ص313.

[3] بوجمعة بوبعيو، وآخران: توظيف التراث في الشعر الجزائري، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2007، ص13.

[4] حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعة للدراسات والاطلع عليه والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص13.

[5] ناصر الدين الأسد، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، 1965، ص11.

بقراءة كتبه ليتحصل على اللبنات القوية التي تشيد له صرحا فكريا وتباينا عاليا وتمنحه قوة واقتدار على التصرف في فنون القول[1].

والتراث هنا تراثا عربي إنساني قد يشمل العالم الإنساني بأسره قديمه وحديثه ذلك لأننا نتعامل مع أديب من العصر الحديث والمعاصر، حديث يتميز بالانتفاخ على الآخر وبروح شفافة جعلته ينشد ضالته أينما كانت، طالما أنها من صنع الإنسان ووجدانه "فالتراث في مسرح ونوس تراث شامل غني فيه الملمح العربي الإسلامي والإنساني العام حسبما أراد الكاتب من حسن التوظيف وعودته للتراث ليست عودة يائس هربا من الحياة وكسوتها بل هي عودة واعية عقلانية تعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل التاريخ وأكثرها مرارة الدواء الشافي لأوجاع الحاضر"[2].

1-بواعث توظيف التراث في المسرح العربي:

تحتل قضية التراث والمسرح أو الأصالة والمعاصرة من المناقشات والدراسات على الساحة الأدبية، وتتشابه القضيتان في ارتباطهما بالماضي الأصيل والسعي نحو مستقبل مشرق انطلاقا من ذلك الماضي، "ولكي تتحقق سمة الأصالة لمسرحنا العربي لابد من العودة العقلانية للتراث، ولا يعني ذلك الصلاة في محراب الماضي ورفض ما سواه، وإنما ترتبط بالواقع المعاصر للمسرح وتستفيد منه فالعنصر الأصيل يحتاج إلى من يعتني به ويكوره ويجعله صالحا ونافعا في كل عنصر"[3] .

كانت العودة إلى التراث السمة الغالية التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح شكلا ومضمونا، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، ومقوم حاسم وفال من مقومات الشخصية العربية لذا ارتبط البحث عن الهوية للمسرح بقضية التراث، فصار التراث طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها

---

[1]هارون عبد السلام: التراث العربي، دار المعارف، سلسلة كتابات (35)، القاهرة، 1994، ص5.

[2]عبد الوهاب تيابية: توظيف التراث في مسرح سعد الله، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013، ص20.

[3]محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص22.

بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزها إنه "شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور، وأن العودة اليه بقصد الاكتشاف والمعرفة ينبغي أن تكون طريقا لتقديمه والامتداد في المستقبل بقلم متطورة عنه مستلهمة رؤاه"[1] ، وهناك أربعة أسباب جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهي:

أ- الفخر بمآثر العرب:

وهذا السبب غالبا ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم من حوله، فنجد الخلاص من ذلك والتنفيس عن ذلك في تمجيده لفترات الازدهار في التاريخ العربي والإسلامي وفي ذلك يقول محمد يوسف نجم: " اتجهت عواطف بعض الكتاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض الموقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز وتنير في النفوس الحمية والأنفة وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية وطغيان الاستعمار في القطر الآخر ثم تأخر الشعوب عن موكب الحضارة الحديثة"[2]، فبسبب الاستعمار واستفحاله في الشعوب ونظرا لأسباب قومية وسياسية واجتماعية وتأخر الشعوب عن ركب الحضارات اتجه الكتاب والأدباء إلى الفخر والاعتزاز بمآثر الأمم العربية.

ب- مقاومة المستعمر:

لقد حاول الاستعمار الأجنبي أن يطمس الشخصية العربة وما كان على الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربي وذلك عبر استدعاء التراث والاستعانة به.

---

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مرجع سابق، ص23.

[2] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، لبنان، 1956، ص293.

ج- التمسك بالهوية القومية العربية:

وهذا السبب يعد من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي وغالبا ما يتمسك به ويظهره في ابداعه بعد الهزات الكبرى التي تعرضت لها الأمة العربية والتي من شأنها أن تضعف الكيان العربي لذلك نجد الكاتب العربي يلجأ الى التراث كي يستمد الشعور المعاكس مما يشعر به من احباط وضياع عن طريق فترات الازدهار والانتصار العربي في تراثه وفي ذلك يقول علي عشيري زايد "يمكن أن ندرك لماذا أشاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية لذلك بعد هزيمة حزيران 1967 المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ الشعر فقد أحس الشاعر المعصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي، ومن ثما ازداد تمسكه بجذوره القومية لتمنحه بعض العزاء" [1]، فالرجوع إلى التراث العربي العام كان هو التوجه القومي العربي حيث "أن الفنان لم يقتنع بالتراث القطري، وإنما منذ نظرة للتراث القومي الذي يجمع الأمة العربي لا التراث الذي يفرقها"[2]، فقد أدت حرب حزيران 1967 وما تمخض عنها من نتائج سلبية إلى خيبة أمل عظيمة ظلت تحفر عميقا في وجدان الأمة العربية، ولاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية يتطلب محو آثارها والنهوض من جديد إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع، "مما يختم العودة إلى الجذور التاريخية لمسائلة الذات من خلال مسائلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"[3].

---

[1] علي عشيري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص52.

[2] سيد علي إسماعيل، أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، دار قباء للاطلع عليه والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص42.

[3] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة اتحاذ الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2002، ص5.

د- محاولة التأصيل للمسرح العربي:

لقد أراد الكاتب المسرحي العربي أن يحطم قيود المسرح العربي، سواء من حيث الشكل أو المضمون تلك القيود التي تجذبه وتقيده، حتى يقنع نفسه أن التراث العربي يحمل في جوانبه ذلك الشكل أو المضمون الغربي، لذلك أخذ يبحث ويجهد نفسه في التراث العربي باعتباره ذاكر الشعوب والأمم وكل ذاكرة لابد أن تكون يقظة فتلمس حضورها من خلال تعلقها بجذور الماضي باتجاه الحاضر.

وإننا نلاحظ مما تقدم وجود اختلافات بسيطة بين الباحثين بخصوص مقاربهم لقضية دواعي توظيف التراث لعل مرد تلك الاختلافات يعود في الأساس إلى تباين أشكال الأدب من شعر ورواية ومسرحية، كما يعود اختلاف هؤلاء الباحثين في طرائق التعبير عن تلك البواعث بين كل باحث وآخر وليس إلى طبيعة البواعث في حد ذاتها.

ولقد رأينا فيها تقدم أن حضور التراث في حياة الأمة عموما هو ما يؤكده الوجود الفعلي، الحضاري والرمزي لتلك الأمة ذلك أن "التراث هو التاريخ والذاكرة والشخصية التي تلون أجيال الأمة الواحدة بألوانها، فهو ليس تراكم خبرات ومعارف في العالم فنحن كثيرا هي ولكنه اعتراف بوجود واعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي بكيانها (بلا مستقبل) وموقعها في العالم، فنحن كثيرا ما نسمع أو نقرأ "إن أمة بلا تراث أمة بلا جذور" بل لا مستقبل، لأن الجذور هي التي تغذي شجرة الحياة لتعطي ثمارها وتشيع بنورها على الإنسانية جمعاء، الأمة التي لا تصون تراثها وتستفيد منه في جميع مجالات الحياة، أمة تابعة ولا يمكنها أن تسهم في بناء حاضر ومستقبل الإنسانية بل لا يمكن أن تحافظ على كيانها كاملة" [1].

وعلى الرغم من توظيف رواد المسرح الجزائري للتراث وعلى الرغم من تواصل ذلك التوظيف عبر مراحل إبداع النصوص المسرحية الجزائرية، فنحن نجد التراث موظفا في النصوص الرائدة من عشرينات

[1] بوجمعة بوبعيو، وآخران، توظيف التراث في الشعر الجزائري، ص19،20.

القرن العشرين، ونجده موظف أيضا لدى أجيال الشباب أوائل القرن الواحد والعشرين، إلا أن بدايات توظيف التراث في المسرح الجزائري قد اتسمت بالبساطة والسطحية بحكم ظروف الواقع الثقافي وندرة المتابعات النقدية في الجزائر أوائل العقد من القرن العشرين.

ثانيا: توظيف التاريخ في مسرحية جعفر الطيار

إن العناية بالتاريخ ناتج عن الصلة القوية التي تجمع بين الإنسان والتاريخ، فهو من أهم العلوم ارتباطا بالإنسان، فالتاريخ ليس أحداث مضت وانتهت بل هو عبارة عن تجارب إنسانية يغمرها النشاط والحيوية وباستطاعة الأديب أو أي كائن حي الاستفادة من هذه التجارب فالذي لا يعرف التاريخ ولا يدرك سبيله "يبقى يتخبط في ظلام الخطأ"[1]. ولقد احتل التاريخ مكانة كبيرة في تكوين الأديب، كما اعتبر كذلك من أهم مصادر الابداع، اذ يتوجه المبدع إلى التاريخ باستلهام رموزه رغبة في البحث عن المثل الأعلى وهربا إلى أحضان الماضي الذي يظهر له مثاليا موازنة بالحاضر البائس والمتردي، فاستخدام التاريخ بمختلف أحداثه وظواهره وشخصياته يعطي للشاعر الحرية المطلقة في التعبير عن تجارب ومعان لا يستطيع التعبير عنها بطريقة واضحة ومباشرة، وهذا ما يتطلب منه التمتع بالقدرة في اختياره لمواقف واستدعاء لشخصيات تتلاءم مع هذا الواقع ومع تجربته وانفعالاته وتكون "مشبعة بالأبعاد الدلالية الفكرية والشعورية العميقة وذلك من خلال تشرب دلالاتها التراثية"[2]، فالشاعر عند استحضاره للتاريخ لا يقوم بالنقل الحرفي له، أي تدوين أحداثه التاريخية كما هي، بل استلهامه لمعطيات التاريخ يعني إعادة صياغته بأسلوب فني جميل يتوافق مع تجربته الإبداعية، بحيث تؤدي إلى الكشف عن خباياه وتسليط الضوء على أحداثه، لأن الشاعر عندما يقوم بإسقاط التاريخ على الواقع، لا يعني هذا أن التاريخ يعيد نفسه مرة أخرى في الواقع،

---

[1] جميل إبراهيم، أحمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (1967-1987) رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2005، ص103.

[2] جميل إبراهيم، أحمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (1967-1987) رسالة ماجستير، مرجع سابق، ص103.

بل يريد من متلقيه أن يعود ليتأمل واقعه انطلاقا مما عاشه من التجارب.

وباعتبار الأدب انعكاسا لحالة المجتمع وتعبيرا صريحا عن حياة أفراده كان لزاما على أدباء الجزائر أن تكون أقلامهم سيالة ترصد القضايا السياسية، والاقتصادية والاجتماعية التي تمخضت عنها أزمة الجزائر والتي أطلق عليها "العشرية السوداء" التي استقطبت العديد من المهتمين بمعالجة قضايا واقع المجتمع ورسم صورة واضحة عن الوضعية المزرية التي عاشها المجتمع أنذاك متخذين بذلك معاناة الفرد الجزائري وقساوة المأساة مادة أولية لتأسيس العديد من الأعمال الإبداعية الهادفة، ولقد أبحر أدباء الجزائر بإبداعاتهم المختلفة سواء كانت شعرا أم نثرا، أم مسرحا، يغوصون في تجلية الواقع الأليم الذي كانت له تأثيرات سلبية على جميع شرائح المجتمع محاولين إعطاء ملامح عامة من المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء وتسليط الضوء على فترة حرجة من تاريخ الجزائر ورعد الآثار النفسية المنجزة عنها من خلال الولوج إلى المجتمع الجزائري، من أبوابه الواسعة والكشف عن الأوضاع المزرية التي عانى منها الشعب الجزائري والتي زادت من عمق الجراح الناتجة عن الاحتلال الفرنسي واستطلاع وقائع عايشها أباؤنا.

و"تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغلسي خير دليل على "الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر عقب بالجزائر عقب توقيف المسار الانتخابي سنة 1991 والتي حققت فيها الجبهة الإسلامية الإنقاذ فورا مؤكدا مما حد بالجيش الجزائري التدخل لإلغاء الانتخابات البرلمانية في البلاد مخافة من فوز الإسلاميين فيها"[1] حيث عاش الشعب الجزائري فيها سنوات من الرعب والحقوق امتزجت بسفك الدماء وانتظار الموت كل صباح، فليس سهلا أن نفتح جراحا كانت أن تصبح ذكرى وننبش في قبور الذكريات الأليمة لكن هذا الموضوع يستدعي منا القراءة بهدف الاطلاع على كتابات تفردت بدراسة تجربة واقعية وبذلك أعطته ميزة خاصة للأدب الجزائري باختلافها عن الكتابات السابقة مما أتاح لنا فرصة الاقتران من النصوص الجزائرية التسعينية المعالجة للمحنة ورفع الستار عنها[2].

---

[1] الحرب الأهلية في الجزائر ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.m.wikipedia.org اطلع عليه يوم: 2019/02/27، 14:30.

[2] تغريبة جعفر الطيار في مشهدين، دار منظومة، https://.search.mandumah.com اطلع عليه يوم: 2019/03/16، 15:25،

1-توظيف التاريخ في مسرحية " "تغريبة جعفر الطيّار"":

يصور لنا نص ""**تغريبة جعفر الطيّار**"" واقع سياسي جزائري قائم ويشير في نفس الوقت نفسه بموقف سياسي قادم هو ما عرف المعالجة الوطنية وهي عبارة عن "دراما شعرية قصيرة في مشهدين كتبت في خريف 1996، وقد صدرت طبعتها الأولى سنة 2000م"، حيث يقوم "يوسف وغلسي" في نص ""تغريبة جعفر الطيّار"" بتوظيف موقف الصحابي جعفر بن أبي طالب في مجاورته لملك الحبشة والتي جبه فيها جعفر بالحجة والبرهان وأقنع النجاشي بصدق الدعوة المحمدية والدفاع عن أصحابه المهاجرين، وذلك عندما أوفدت قريش سفيريها وهما عمرو بن العاص، وعبد الله بن أبي ربيعة محملين بالهدايا الثمينة للملك وحاشيته واستطاع عمرو بدهائه أن يجذب البطارقة اليه وحددوا له موعدا، مع النجاشي لمحاولة إقناعه بطرد أولئك المسلمين المهاجرين، لكن جعفر برجاحة عقله والمنطق استطاع أن يقنع النجاشي بصدق الدعوة المحمدية، وأن يرد بذكائه الوقاء على كيد المشركين، فكان الطرد من نصيبي سفيري قريش في حين كان الترحاب من نصيب "جعفر" ومن كان معه من المسلمين " ولقد اشتهرت هذه الحادثة أو المجاورة حتى حفلت بها كتب السيرة وسميت "يوم المجاورة" وعدت من أهم الموقف التي عكست شدة الصراع بين قوة الإيمان وقوة الشرك في حضرة مجلس مسيحي هو مجلس النجاشي الملك الذي لا يظلم عنده أحد"[1].

ولقد استوحى يوسف وغلسي هذا الموقف فصور الضحايا الإسلامية الأبرياء جراء الصراع الدموي الذي جرى بين السلطة الحاكمة والمعرضة المسلحة الهاربين من بطش الاقتتال الهمجي كما لو أنهم "جعفر الطيار" وأصحابه الفارين إلى الحبشة الاحتماء بعدالة ملكها "النجاشي" ويشخص لنا الكاتب من خلال الحوار الذي يدور بين "جعفر" و"النجاشي" واقع المأساة الوطنية التي شهدتها الجزائر في نهاية القرن العشرين.

---

[1] يوم المحاورة: ترطيب الأفواه بذكر من يظلهم الله بظله: موقع الكتروني google.dz.books https://books اطلع عليه يوم: 2019/03/16، 15:40.

في المشهد الأول من المسرحية الشعرية القصيرة نرى "النجاشي" يسأل "جعفر" عن هويته وأحوال بلاده فيجيبه "جعفر" مصورا ما ألم بالبلاد من فتنة ومن دماء وآلام وجراح [1].

"النجاشي: من أنت يا هذا المسر بل بالشكوك؟

جعفر: أنا جعفر الطيار جئت مع

الرياح على جناح الرعب،

يا ملك الملوك.....

النجاشي: من أين جئت؟ وما تريد؟!

جعفر: إني أتيتك من بلاد النار.....

من وطن الحديد!

شيعت أحلامي وأحبابي... صباي....

وكل ما ملك الفؤاد... وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديد!

إن عبارات (جناح الرعب، بلاد النار، وطن الحديد) هي أوصاف أطلقها الكاتب على لسان "جعفر" ليعبر بها عن ضياع الأمن والأمان في جزائر الفتنة والمأساة، ويبرر بها أسباب اللجوء إلى حمى "النجاشي" لكونه "ملجأ الأحرار من كون العبيد"[2] فالفظاعة التي لحقت هذا الوطن فجرت ملكة الشاعر لعبر بصدق عن هول النزاع الداخلي لهذا وجدناه وظف لذلك حيز "النار والحديد" بكل مدلولاتهما من رماد وخراب ودمار فقد استعار لفظة النار ليسقطها على ذلك الوطن الحزين المنكسر بالنزاعات والاضطرابات هذه "النار" التي تلتهم من يصد طريقها لتحول كل ما هو جميل إلى رماد أسود فالأعراض السلطوية المنفعية خلقت صراعا

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2013، ص42،43.

[2] مرجع نفسه، ص44.

كالنار التي تشتعل وترمي بسهامها الحارقة القاتلة هنا وهناك في أرض هذا الوطن حتى وصل به الحال إلى تشبهه بالحديد لأنه يراه وطن التكبيل والقيد للفكر والإبداع.

من هذه الثغرة في التاريخ الإسلامي اختبارا يوسف وغليسي تغريبته فهو اختيار البؤرة الأكثر تفجرا حيث يكمن الصراع للإثبات النفس وتكمن الدراما ولئن كان توظيف البعد التاريخي والديني بينا فإن هذه الدراما الشعرية أو بالأحرى المسرحية الشعرية أعلق بالمسرح السياسي لأن هذا الأخير هو انعكاس لأثار واقع سياسي أليم شهدته الجزائر في وقت ما.

فالبلاد كما يقول يوسف وغلسي بلاد نار وبلاد جبهتين والوطن وطن حديد يعمره الليل إلا حبة من ألف سنبلة تحصدها مناجل الموت وهنا يقوم جعفر فيلبي طلب النجاشي بشرح واقع المأساة قائلا[1]:

"جعفر: أنا حبة من ألف سنبلة يغالبها الفناء وفوقنا

صفران يقتتلان يا ملك الملوك

ويهويان على سنابل قمحنا!

لا غالب إلا الخراب ولا ضحية في بلد الأمان...

يشردان حمامنا....

والكون يرقص ضاحكا من حولنا،،

ويقيم حفل زوالنا!

بل يزهو على أشلائنا وجراحنا،،

يلهو ويشكر، بالمنى نشوان، نخب سقوطنا

وسقوط أصل قيامنا!!!

[1]يوسف وغلسي، تغريبة جعفر الطيار، مرجع سابق، ص46.

النجاشي: شجن.. شجن

بل فتنة تقشت بذاكرة الزمن

من ذا رأى"

قلبين في جوف الوطن؟!

تبا لكل حكومة زرعت مساحتها

بألغام التهور والتجبر والتحزب والفتن..

تبا لمن

زرع الرياح وما جنى

إلا العواصف والمحن...

جعفر: هلا سمعت بدولتين

في دولة يا سيدي؟"[1]

إن مصدر الفتنة والبلاء كما جاء في المسرحية هو ذلك الاقتال الدموي المريع بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة، ولقد اعتمد الكاتب إلى استعارة مثل شعبي جزائري أصيل للتعبير عن حدة الصراع، وعن آثاره المدمرة في صفوف الأبرياء من عامة الناس وخاصة المتعاطفين منهم مع التيار الإسلامي وهو قولهم (تقابض الطيور في السماء جاء الدرك على السبول) ومعناه بالفصحى (تقاتلت الصقور في السماء، فكانت الضحية هي السنابل) فالكاتب يشبه السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة بالصقرين المتقاتلين بمنتهى العنف والشراسة، ويصف الوضع بالخراب المريع والفوضى العارمة كما لو أن هناك دولتين في دولة واحدة وهو ما يجعل "النجاشي" يتعرف على هذه الدولة فيكنيها ببلاد الجبهتين[2]

---

[1] يوسف وغلسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص47.

[2] مصدر نفسه، صفحة نفسها.

فالنظام الحاكم تمثله جبهة التحرير الوطني والمعرضة تمثلها الجبهة الإسلامية للإنقاذ، أما الضحايا الذين ناب جعفر عن الحديث باسم معناتهم فلا ذنب لهم سوى أنهم أرادوا القرآن الكريم علما يرفرف فوقهم وأن يعيشوا في حرية وأمان في وطنهم الغالي الذي ضحى ن أجله مليون ونصف المليون شهيد.

وفي موقف آخر نرى "عمر بن العاص" وعبد الله بن أبي ربيعة" وقد جاءا يستأذنان "النجاشي" وهما يحملان إليه الهدايا في محاولة منهما لدفعه إلى طرد "جعفر" غير أن النجاشي يرفض طلبهما ويأمرهما بالعودة خائبين: عمرو: هذي الهدايا من نصيبك سيدي...

خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري...

النجاشي: عد يا (ابن العاص) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري...

يا عمرو عد

ودع الغلام إلى جواري"[1]

يدور الحوار في المشهد الثاني بين النجاشي وجعفر الذي نراه يسقط من نومه مذعورا بسبب رؤيا تبدت له في المنام، فسارع إلى إيقاظ النجاشي وراح يروي له ما رأى: النجاشي: ماذا رأيت؟

جعفر: إني رأيت ملكين قاما***

بعد طول تنازع فتجاورا.

جعفر: إني رأيت بموطن ملكين قاما بعد طول تنازع فتجاورا

ملكين يروى أن هذا (تأبط شره) لكن ذاك (تشنفرا)

وتبادلا علم البلاد وأعلنا حكما يكون تداولا وتساورا

*تقابضوا: تعاركوا أو تصارعوا

[1] يوسف وغلسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص52.

كل الحروف تعربت فتلألأت ويكون الوطن المكحل أخضرا

واللاجئون رأيتهم ينزلون من الجبال... من المدائن ... والقرى

ورأيت أسراب الحمام توافدت ورأتني بين الحمام طائرا

وسمعت صوتا هاتفا: أسر بالسلم المغرد في السماء وفي الثرى[1].

إن هذه الرؤية المفعمة بمعاني المصالحة والسلم، هي الأمل الذي يستشرفه الكاتب كحل لعقدة المأساة الوطنية الجزائرية، حيث يكون هناك حوار بين النظام الحاكم والمعرضة يتم بموجبه الاتفاق على مبدأ التداول السلمي على السلطة، ولعل الكاتب يشير في هذا الموقف إلى ما ورد في (وثيقة العقد الوطني) الصادرة عن اجتماع المعارضة في كنيسة "سانتا إيجيديو"، ولقد عمد الكاتب إلى توظيف شخصية دينية شهيرة في التاريخ الإسلامي في الجزائر من ظلم وجوع جزاء تلك الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر في فترة التسعينات، كما يجسد فرار هؤلاء الضحايا الأبرياء بدينهم إلى حمى من يجدون عنده الأمن والأمان وذلك مثلما لجأ (جعفر بن أبي طالب) وأصحابه المسلمون الأوائل إلى حمى النجاشي "وجدوا عنده ما يبغون من أمان وطيب جوار وكرم وفادة"[2] فالكاتب يعتبر الضحايا الإسلاميين الجزائريين الأبرياء المظلومين بفعل الفتنة سياسة جعلت منهم وقودها فما ورحاها في الوقت نفسه وهذا دون أن يكون لهم خيار في ذلك، فكان فرارهم من مسقط رؤوسهم باتجاه أي مكان يجدون فيه العدل والأمان وكأنهم في ذلك يشبهون جعفر بن أبي طالب الذي كان لاجئا مظلوما هاجر إلى الحبشة ينشد العدل والأمان لدى "النجاشي" الملك العادل.

إن هجرة جعفر الطيار إلى الحبشة قد قادت الكاتب إلى تصور هجرة متشاكلة الحوادث، رغم تباعد الأمكنة واختلاف الأزمة لكنه يبقى متحفظا بالمعالم الرئيسية للمسرحية مثل أسماء الشخصيات وبعض

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص55،56.

عقدت أهم التشكيلات السياسية الجزائرية، وعلى رأسها الجبهة الإسلامية لإنقاذ لقاءين في كنيسة سانت ايجيديو بإيطاليا سنة 1994 ثم سنة 1995، انبثقت عنها وثيقة العقد الوطني.

[2] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص16، 17.

تفاصيل قصة الهجرة إلى الحبشة دون التقيد بتفاصيلها كليا حيث يقوم بإسقاط هذا الفضاء التراثي على واقع جزائري معاصر ويتخذ دلالات رمزية شتى يصبح فيها "جعفر" المناضل الوطني المخلص الذي يضطهد فيضطر إلى طلب اللجوء السياسي في حبشة ما للملتقى مطلق الحرية في تخصيصها في أي بلد يحظى بسمعة دبلوماسية أما "النجاشي". يضيف الكاتب "فليس شرطا أن يكون ملكا بالمفهوم السياسي على رأس دولة بذاتها بل يكفي أن يكون الحاكم العادل الذي لا يظلم عنده أحد، خصوصا إذا كان من اتخذ من بلاده مهاجرا لاجئا أصابه ما أصاب صحبه من البلاء والإيذاء"[1].

ثالثا: التاريخ الإسلامي في ""تغريبة جعفر الطيّار""

ارتبط المسرح الجزائري منذ بداياته بالتاريخ حيث اتجه الكتاب الجزائريين من هذا المصدر لتأليف مسرحياتهم، وذلك لافتقادهم إلى التجربة المسرحية الحقيقة التي تستطيع أن تبتدع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من خلق الكاتب المسرحي وحده، فلا يمكن لأي أمة من الأمم أن تعي حاضرها وتخطط لمستقبلها، ما لم تعد إلى تاريخها أولا، وتعمل على أخذ العبر والدروس تفاديا لكل ما من شأنه أن يضر بحاضرها ويعرض مستقبلها للخطر، وهو أيضا قيمة ثابتة يذهل منه المبدعون ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر، فالتاريخ يعنى بتحليل الحوادث والوقائع الماضية وتأويلها، حتى نستطيع معرفة تلك الحوادث فهو لا يتوقف على نقل الماضي فحسب، بل أيضا على تسجيله من أجل الاستفادة منه في التعامل مع الحاضر ورؤية المستقبل من خلاله.

لذلك كان من الطبيعي اللجوء إلى التاريخ والاقتباس مما يغنيه عن الخلق الشامل، ولعل سبب لجوء الكاتب الكتاب في التاريخ في ثنايا نصوصهم المسرحية نابع من تلك الظروف التي اشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة أو بين الشعوب المضطهدة، لذلك كان استلهام التاريخ في المسرح يسعى إلى احياء

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص16، 17.

التاريخ العربي الإسلامي والكشف عن الفترات المضيئة فيه بهدف احياء تاريخ الأمة واستحضار أبطالها للاقتداء بهم وتنبيه الجماهير والإلمام بالماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها، كما يتناول أيضا سير الأنبياء والشخصيات التي قامت بأعمال خالدة وبطولية، أمثال الملوك وما صنعت سياستهم كل في دولته وهذا ما أشار اليه العلامة ابن خلدون في تعريفه للتاريخ حيث قال: "هو فن غزير المذهب، جم الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا"[1] ومن بين الذين كتبوا في مثل هذه المواضيع التاريخية نذكر يوسف وغليسي في ""تغريبة جعفر الطيّار"" حيث جعل من التاريخ ستارا يختفي وراءه وجعل من شخصياته رموزا وايحاءات وتلميحات استعارها ليحملها أراءه وأفكاره التي لا يجرأ على التصريح بها باسمه خوفا من الانصدام المباشر مع السلطة، لذلك فإن المسرحية التاريخية تكون معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع المعيشي وذك من خلال السعي إلى اسقاط الماضي على الحاضر.

1- التناص مع الشخصيات الدينية في "تغريبة جعفر الطيّار":

تنوع الحضور الديني في المسرحية الشعرية، وتنوعت دلالاته واختلفت مصادره التي من بينها استدعاء الشاعر لشخصيات دينية لاستثمار قصصها وموقفها والهدف من توظيفها هو "استخدامها تعبيريا لجمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وايحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة"[2].

---

[1] عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد السلام الشدادي ببيت الفنون والآداب، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ص4.

[2] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، مصدر سابق، ص13.

وهذا ما نجده جليا في المسرحية الشعرية حيث يستدعي الشاعر شخصية بارزة في التراث الديني والتاريخ الإسلامي وهي شخصية جعفر الطيار أو جعفر بن أبي طالب–رضي الله عنه– ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم والملقب بجعفر الطيار وذي الجناحين وهو صحابي وقائد إسلامي ومن السابقين الأولين إلى الإسلام وهو عنوان احدى قصائد الديوان التي يجاور فيها الشاعر التاريخ الديني ليسقط عليه تجربته المعاصرة بكل همومها وآلامها فهو رمز الصمود والثبات، وكذا التحدي وسفير التغير والتحول فهو الإنسان المثقف الذي يعاني التغريب مع أفكاره المحبوسة في حقله وصدره المتأصل بجذور ضارة في وطن خانه أهله، حتى وإن استقدمت رياحه لن تستطيع أن تمحي تاريخه ووطنيته وأن تقتلع حب هذا الوطن من قلبه العالم بمستقبل زاهر بتبديل ساعة الحزن والاضطراب واليأس إلى ساعة فرج وتفاهم ووئام، والباحث عن الحلول والمسالك الصحيحة ليخرج الأمة من الظلمات إلى النور، كما أن شخصية جعفر الطيار مثلث الإنسان البسيط الذي يعيش آماله وطموحه، ويظهر هذا على لسانه:

أنا "ذو النجاح"، كما تعلم سيدي!

الليل عمر موطني،،

والبرد لفا جوانحها،،

وأنا هنالك في الضحى

مستبث بالنور... بالشمس المصادر دفؤها

بالدفء في وطني المكبل بالجليد[1]

يتبين لنا أن جعفر بالرغم من المعاناة التي يعيشها إلا أنه لديه نبرة تفاؤل وغرم وإصرار، فهذا المواطن البسيط عانى من الاضطهاد والقهر، فاضطر إلى الهجرة يحمل هموم وطنية سياسية وهو الذي

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص43.

يمثل أيضا الشاعر "يوسف وغليسي" في دور فتى عربي لاجئ يطلب السلم والاستقرار في بلد جديدة غير بلاده التي لحق بها الصراع والخراب وهذا ما يؤكد قوله: أنا جعفر الطيار جئت مع الرياح على جناح الرعب.

يا ملك الملوك

*النجاشي:

من أين جئت؟ وماذا تريد؟

*جعفر:

إني أتيتك من بلاد النار

من وطن الحديد!

شيعت أحلامي وأحبابي....صباي

وكل ما ملك الفؤاد وجئت كالطير

المهاجر ابتغى وطنا جديدا[1]

"إن عبارات (جناح الرعب، بلاد النار، وطن الحديد) هي أوصاف أطلقها الكاتب على لسان جعفر ليعبر بها عن ضياع الأمن والأمان في جزائر الفتنة والمأساة ويبرر بها أسباب اللجوء إلى حمى النجاشي لكونه ملجا الأحرار من كون العبيد"[2]

كما ورد في مقطع آخر ولقد وظف الكاتب في نصه شخصية جعفر الطيار أو جعفر بن أبي طالب وهي شخصية مرموقة في الإسلام ولها دور كبير في تاريخ الدعوة المحمدية، وذلك لكي يبين ما لحق أبناء

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص42.

[2] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص2018.

الجزائر من ظلم وجوع، فالكاتب يرى أن الضحايا الإسلاميين الجزائريين مظلومين بنعل فتنة سياسية، فلم يكن لهم الخيار إلا الرحيل إلى أي مكان يجدون فيه العدل والطمأنينة، مثلما لجأ جعفر مظلوما إلى ملك الحبشة أين يجد العدل والأمان.

إن نص ""تغريبة جعفر الطيّار"" لا يوظف التراث من أجل إعادة سرده وإنما من أجل استغلاله في التعبير عن الراهن السياسي لأن أهمية التوظيف الدلالي للتراث التاريخي لا تكمن فقط في وعي الكاتب بالتاريخ ولكن تكم بالأساس في توظيفه للشخصية التاريخية أو الموقف التاريخي ليست الشخصية في حد ذاتها ولا التاريخ الصحيح ولكن دلالة الشخصية أو الموقف "دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره"[1].

كما قد "يرى الكاتب في حدق من أحداث التاريخ او شخصية من شخصياته مشابه من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه، أي أن يسقط الحاضر على الماضي كما يقال في الاصطلاح النفسي المعروف"[2] مثلما حدث في "تغريبة جعفر الطيّار" حيث أن يوسف وغليسي لم يشعر من شخصية جعفر ابن أبي طالب حادثة الهجرة إلى الحبشة فحسب، بل استعار منه أيضا ذلك اللقب الذي عرف بعد

* يروى أن "جعفر بن أبي طالب" قد قاتل في معركة مؤتة قتال الأبطال الكبار، وعلى الرغم من تكالب جيش الروم عليه إلا أنه لم يشأ أن تسقط الراية من يمينه بعد قطعها فتلقفها شماله ولما ضربوها هي الأخرى احتضن الراية بعضديه حتى استشهد وبجسمه بضع وتسعون ما بين طعنة ومية ومما قاله الرسول صلى الله عليه وسلم في شأنه: (لقد رأيته في الجنة.... له جناحان بالدماء... مصبوغ القوادم) ولذلك لقبه الرسول (بذو الجناحين) كما سمي (طائر الجنة) ولقب (بجعفر الطيار) وهو صحابي وقائد مسلم ومن السابقين الأولين إلى الإسلام يتصف بأنه ذو قوة وصلابة وشجاعة وبر وحلم وتواضع مع خشية للحق وكان محبا للمساكين يعطف عليهم فسماه النبي صلى الله عليه وسلم "أبا المساكين" لشدة حبه لهم وكثرة جلوسه معهم. خالد محمد: رجال حول الرسول صلى الله عليه وسلم، دار الفكر المعاصر، مصر، 1994، ص335، 348.

[1]إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999، ص57.

[2]عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع، لبنان، 1998، ص51، 52.

استشهاده في معركة موته (سنة8ه) وهو لقب جعفر الطيار*، ولعل الكاتب قد قصد من استخدام هذا اللقب توظيف هالة القداسة المصبوغة على شخصية هذا الصحابي الشهيد ليسقطها على الإسلاميين الأبرياء المخلصين، كما قصد توظيف جمالية اللقب لجذب المتلقي وابهاره بإضافة كلمة (تغريبة)، سعيا منه للظفر بعنوان معبر وجميل وجعل هذا اللقب عنوان للنص المسرحي، بل عنوان للمجموعة الشعرية كلها.

وهناك شخصية أخرى هي "النجاشي"* وهو الملك العظيم للحبشة والمنقذ لجماعة الرسول صلى الله عليه وسلم حيث كثرت عليهم الضغوطات من طرف قبيلة قريش لذلك اختاره الرسول صلى الله عليه وسلم وأمر جماعته أن تتجه نحو مملكته فهو انسان نزيه عادل متدين بالمسيحية لذلك وظفه الشاعر كدلالة على الإخلاص والأمان والعدل والإنقاذ وهو شخصية إسلامية يدعى أصحمة ملك الحبشة في قوله:

النجاشي: لا.... ثم لا.....

أبدا..... ولا..... هذا قراري

أنا سيد الأحباش

لا تلهب ذراري[1]

وهو معدود في الصحابة رضوان الله عنهم كان رضي الله ممن حسن اسلامه[2] ومن صفاته إغاثة المغيث، فهو حاكم عادل لجأ اليه جعفر أثناء حصار قريش له والمقطع التالي يبين ذلك"

النجاشي وأساقفته (يهتفون)..

---

[1]يوسف وغلسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص52.

[2]محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سبر أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001، ص429.

*النجاشي: هو أصحمة بن أبجر أحد ملوك الحبشة استقبل الصحابة المهاجرين اليه واجتمعوا به في فترة ما بين 610-629م وهو الوحيد الذي صلى عليه الرسول صلى الله عليه وسلم صلاة الغائب لما علم بوفائه.

أصحمة النجاشي –ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://ar.m.wikipedia.org اطلع عليه يوم 2019/03/24، 14:03.

أهلا وسهلا بالفتى العربي....

مرحى عندنا...

نورت مملكة النجاشي المرضع

بالعدالة والسعادة والهنا

نوتها....نورتنا[1]

من خلال هذا المقطع يتبين لنا أن النجاشي يحمل صفات العدل والكرم والاحيان، كما أنه عارف بأمور السياسة، يراعي أحوال العباد ويتجلى هذا واضحا في الحوار الذي دار بينه وبين جعفر:

"النجاشي (هامس في أذن جعفر)

حدثني عن أحوالكم....

ونظام حكم بلادكم؟!

جعفر (في نفسه)

حالي أنا؟!

أحوالهم؟!

أحوالنا؟!

ونظام حكم بلادنا!؟[2]

في هذا المقطع من المسرحية الشعرية نرى أن النجاشي يساول جعفر عن أحوال بلاده وكيف يسير نظام الحكم فيها باعتباره سياسي محنك فالنجاشي ما إضافة إلى ذك يكره التملق والتزلق ويظهر هذا واضحا على لسانه:

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص41.

[2] مصدر نفسه، ص45.

"عد يا (ابن العاص) رافقتك سلامتي.

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري.....

يا عمرو عد

ودع الغلام إلى جواري"[1]

يمثل النجاشي الملك العادل الذي وجد عنده جعفر الملجأ الحصين، والملاذ الآمن، فهذه الصفات أرادها الشاعر أن تكون في الحاكم العربي بصفة عامة، والجزائري بصفة خاصة فهو يريد السلام والأمن لهذه البلاد لهذا فدلالته هنا هو المنقذ، الخلاص، الأمان وهو الحاكم المنشود الذي يريده الشاعر أن يكون في قوله على لسان جعفر

جعفر:

لا فض فوك

يا أعدل الحكام..... يا ملك الملوك..

تلك المماليك مالها

لو نصبك أميرها

لأعدت أسراب الحمام لو كرها....

وأعدت وصل خليجها بمحيطها

وأعدت حلما خانها....

تلك الفضائل ليتها

قد زلزلت زلزالها.....[2]

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص52.

[2] مصدر نفسه، ص53.

فلفظة "الحمام" في السياق العام هو رمز الأمن والسلام، ولكن نجدها هنا قد تحولت عند يوسف وغليسي إلى رمز للناس الأبرياء الذين هاجروا وشردوا من ديارهم، في زمن العشرية السوداء في الجزائر.

وقوله أيضا في نفس القصيدة:

"واللاجئون رأيتهم يتنزلون

من الجبال.... من المدائن... والقرى

ورأيتني بين الحمائم طائرا[1]

وما يلفت الإنباه في هذه السياقات، هو أنها قد أضفت أبعادا نفسية على رمز الحمام باعتباره رمز الأمن والسلم والأمان وذلك في تلميح ذات الشاعر بما يختلج في النفس وحلمه بالعودة إلى وطنه وحنينه إليه بعد طول اغتراب فهذه الرؤية المفعمة بمعاني المصالحة والسلم هي الأمل الذي سيتشرفه الكاتب كحل لعقدة المأساة الوطنية.

2- استدعاء الأحداث والوقائع الدينية:

قد يحيلنا الشاعر إلى أحداث وقائع دينية، يوظفها في عره ليستلهم أوجه التشابه بين أحداث الماضي، ووقائع عصره وما يعيشه لأن الأحداث التاريخية وخاصة الدينية ليست مجرد حدث عابر بل لها امتدادات للعصر الحالي، وهي تحمل دلالات معينة يمكن للشاعر أن يغيرها حسب رؤاه الخاصة، وكثيرا ما استدعى لشاعر المعار هذه الأحداث ليحملها بعدا من أبعاد تجربته المعاصرة مثلما فعل يوسف وغليسي في تغريبة فاستدعى بذلك العديد من الأحداث والوقائع الدينية ليسقطها على واقعه المعاصر لإشارة العديد من الدلالات والايحاءات التي ارتبطت في ذهن ووجدان المتلقي، فشكل التناص الديني سمة طاغية في المسرحية الشعرية حيث قادت هجرة (جعفر بن أبي طالب) إلى الحبشة مثلما يصرح بذلك إلى تصور هجرة

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص56.

متشاكلة الحوادث رغم تباعد الأزمنة واختلاف الأمكنة، متحفظا بالمعالم الرئيسية لفضائها الدرامي مثل أسماء الشخصيات، وبعض تفاصيل قصة الهجرة إلى الحبشة دون التقييد بترتيبها المنطقي وصرامتها الواقعية، ليقوم بإسقاط هذا الفضاء التراثي على واقع جزائري معاصر، فالشاعر يرى بأن هذه الحادثة والشخصيات تصلح أن تكون رموزا لتجربته الشعورية التي يعيشها وهي طلب اللجوء السياسي في "حبشة ما" وللمتلقي مطلق الحرية في تخمينها في أي بلد يحظى بسمعة دبلوماسية.

وقد أحسن الكاتب توظيف إطار الهجرة بكل أحداثها وشخصياتها ليكون إطارا مناسبا لإسقاطه على واقع الجزائر المرير، فجعفر ما هو إلا ذلك المواطن الذي سلطت عليه كل أنواع الاضطهاد والقمع الذي سيتحير به كل مظلوم، ويلجأ إليه كل مضطهد.

أما حادثة الهجرة فما هي إلا ذلك التهجير الذي حدث لأبناء هذا الوطن أيام مأساته.

والكاتب وظف هذا الفضاء الديني التراثي من أجل التعبير عن المأساة الوطنية الجزائرية وما يعيشه هذا الوطن من أزمات ومشاكل جعلته يرغب في الهجرة والرحيل، فكانت هذه الشخصيات والأحداث معبر عن ذلك، ومن أجل التطلع إلى غد أفضل يسوده الأمن والسلم والمصالحة.

رابعا: التاريخ الأدبي في "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغليسي

تقوم القصيدة العربية المعاصرة على جملة من الظواهر الفنية كالأسطورة والرمز والقناع وهذا الأخير "القناع" اتخذه الشعراء وسيلة للتخفيف من العناية المباشرة في قصائدهم ليضيفوا عليها طابعا دراميا و ذلك من وراء شخصيات تمكنهم من إماطة اللثام عما هو مخفي ومموه، وهذا التخفي كان وراءه أصوات دينية وأدبية وأسطورية وتاريخية وذلك لدوافع وأسباب سياسية واجتماعية "**فمنذ أن حكم على سقراط بالموت متهما باللحاد والمروق، والردة وعدم التدين لأنه قال وكتب ما يريدون تورية أو أقنعة أو مواربة، في حين نجا معاصروه من الشعراء والأدباء، لأنهم عبروا من النقائض والعيوب ذاتها بطرائق حاصة وأساليب فنية غير مباشرة... دون أن يكونوا عرضة للهلاك والموت**"[1]، ولقد وظف القناع للإفصاح عن مكبوتات الشعراء فاتخذوه وسيلة يحدقون وراءها وهذا ما أكده "إحسان عباس" في قوله "يمثل شخصية تاريخية في الغالب ويختبئ الشاعر وراءها لعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها"[2].

ولقد اهتم الشعراء الجزائريين بآلية القناع الدرامي للتعبير عن تجاربهم الواقعية لا سميا في فترات ما بين الثمانينات والتسعينات التي شهدت موجات سياسية زعزعت كيان الأمة الجزائرية ونتيجة هذا الاضطراب وجد الشعراء أنفسهم مكرهين وجاءت قصائدهم مقنعة للتعبير عن الأوضاع السائدة أنا ذاك بين قناع ديني وادبي وتاريخي فصور الشعراء كل ما حدث من جرائم ومآسي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء طامحين إلى عالم أكثر نقاءا وصفاءا هاربين من عالم الرذيلة والواقع المزيف المظلم.

ولقد شكلت الشخصيات الأدبية قناعا دراميا احتجب وراءه الشعراء المعاصرون للتعبير عن قضاياهم السياسية والاجتماعية والفكرية، بروح درامية يفصح فيها الشعراء عن مكبوتات طالما أرقتهم، وكانت لهيبا

---

[1] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص134.

[2] احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص121.

لا تضرمه إلا صرخات شعرية، وفي هذا الصدد يقول علي عشيري زايد: " من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أكثر المصادر التاريخية وأقربها إلى نفوس الشعراء، من بين هذه الشخصيات الأدبية، ألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوتها، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"[1]

وتعد الشخصيات الأدبية أكثر طواعية للشاعر المعاصر، لأنها تمثل قضيته أحسن تمثيل، مما جعل الشاعر الجزائري يتخذها قناعا ليصور لنا قصته السياسية على وجه الخصوص، ومن أهم الشخصيات الأدبية التي استحضرها الشعراء الجزائريون نجد شخصية "عمرو بن العاص" وشخصية "عبد الله بن ابي ربيعة" وشخصية تأبط شرا والشنفرى هذه الشخصيات حملها الشعراء ابعادا دلالية للتعبير عن واقعهم الجزائري تارة و للكشف عن الواق الأليم التي مرت به الأزمة العربية تارة أخرى، ويعد يوسف وعليسي واحد من الشعراء الجزائريين الذين احسنوا التوظيف في مثل هكذا مواضيع معبرين بذلك عن شعورهم الممزق وواقعهم المرير، ونجد ذلك جليا في "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغليسي مجسدا بذلك شخصية عمرو بن العاص هذه الشخصية التي كانت من ألد الخصام للإسلام ومم حادوا الرسول صلى الله عليه وسلم في بداية البعثة حيث سيتحضره الشاعر في مسرحيته قائلا:

*عمرو: إنا أتينا من بلاد العرب والبربر

جئناك في شأن الفتى جعـــــــــــفر!!!

النجاشي: يا عمرو عد من حيث جئت

ولا تمار.....

عمرو: عفوا أيا ملك البراري.....

[1]علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1997، ص138.

أولا سبيل إلى التفاوض والحوار؟!

عمرو: هذه الهدايا من نصيبك سيدي.....

خذها رجاء ثم نفذ لي اخياري.....

النجاشي: عد يا (ابن العاص) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري.....

يا عمرو عد

ودع الغلام إلى جواري[1]

– يعود عمرو بن العاص وصاحبه من حيث جاءا

خائبين..... [2]

حيث وظف وغليسي شخصية عمرو بن العاص* هذا الداهية الذي يضرب به المثل في الفطنة والدهاء حيث أرسلته قريش قبل الامه إلى الحبشة ليطلب من النجاشي تسليمه المسلمين الذين هاجروا إلى

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق ص51، 52.

[2] مصدر نفسه، ص53.

*عمرو بن العاص السهمي القرشي الكناني (592–682م) أبو عبد الله، ابن سد بني سهم من قريش العاص بن وائل السهمي، أرسلته قريش قبل اسلامه إلى الحبشة ليطلب من النجاشي تسليمه المسلمين الذين هاجروا إلى الحبشة فرارا من الكفار واعادتهم إلى مكة لمحاسبتهم فلم يستجب له النجاشي، وبعد اسلامه فتح مصر بعد أن قهر الروم وأصبح واليا عليها بعد أن عينه عمرو بن الخطاب، ابرز ما عرف عن عمرو بن العاص أنه كان أدهى دهاه العرب في عصره، فقد نقلت عن سعة حيلته وعبقرية تدبيره روايات تشبه الأساطير، حتى أن الخليفة عمرو بن الخطاب لقبه بأربطون العرب.

*عمرو بن العاص: ويكيبيديا الموسوعة الحرة<https://ar.m.wikipedia.org>wiki

اطلع عليه يوم: 2019/04/20، 10:40.

الحبشة فرارا من الكفار وإعادتهم إلى مكة لمحاسبتهم وردهم عن دينهم الجديد فلم يستجب له النجاشي ورده خائبا.

حيث تقنع يوسف وغليسي بشخصية عمرو بن العاص لعبر عن الواقع المرير والمخزي فهو يمثل اليد السوداء التي تريد شد الحلم الزاهر إلى أعماق الحزن واليأس.

كما وظف أيضا شخصية عبد الله بن أبي ربيعة* وهو الذي بعثت قريش مع عمرو بن العاص إلى النجاشي في مطالبة أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ولقد وظف وغليسي ليرمز إلى تلك الفئة التي تواطئت مع السلطة الجائرة الظالمة التي استبدت بالشعب الجزائري وشتته وخلفت صراعا كالنار وكانت سببا في الصراع الدموي في الجزائر في فترة التسعينات إلا أن القارئ لهذه الدراما الشعرية يلحظ تقصيرا في وصف الشخصيات (عمرو بن العاص، عبد الله بن أبي ربيعة) وصفا مستوعبا عدا بعض الإشارات التي نجدها على ألسنة الشخصيات مثل:

- فجأة يدخل (عمرو نن العاص) ومرافقه (عبد الله بن أبي ربيعة) بعد اذن الملك[1].

- بعود عمرو بن العاص وصاحبه من حيث جاءا خائبين.....[2]

* عبد الله بن أبي ربيعة بن المغيرة القريشي المخزومي يكنى أبا عبد الرحمان وقيل أبا شهابا وكان اسمه في الجاهلية بحيرا فلما أسلم يوم فتح مكة سماه النبي صلى الله عليه وسلم عبد الله وهو والد عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة الشاعر المشهور وابن عم خالد بن الوليد وأبي جهل يروى عن محمد بن عامر قال حدثنا إسماعيل بن إبراهيم بن عبد الرحمان بن عبد الله بن أبي ربيعة عن أبيه قال: أرسل رسول الله صلى الله عليه وسلم عام الفتح فاستلف من عبد الله بن أبي ربيعة ألف درهم فأعطاه فلما فتح الله عليه هوازن وغنمه أموالهم زدها قال "انما جزاء السلف الحمد والأداء وقال بار الله لك في مالك" ولقد كان من أشراف قريش في الجاهلية وهو الذي بعثته قريش مع عمرو بن العاص إلى النجاشي في مطالبة أصحاب رسول الله الذين كانوا عنده بأرض الحبشة توفي 85هـ.

* عبد الله بن أبي ربيعة: صحابة رسولنا موقع الكتروني http://www.sahabat.rasolona.com.sahaby اطلع عليه يوم 2019/04/20، 11:35.

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص51.

[2] مصدر نفسه، ص53.

كما أن استدعاء الشخصيات الأدبية النصوص الحديثة "**يجعل النص ذا قيمة توثيقية، يكتسب بحضورها دليلا محكما وبرهانا مفحما على كبرياء الأمة التليد حاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري، ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر، أو بمعنى آخر، سيلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي ووقائع العصر وظروفه، عن سلبا أو إيجابا وهي في هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى التي تشكل حضورا بارزا في تاريخ الأمة دون الخوض في جزيئات صغيرة**"[1].

ويعد استدعاء الشخصيات الأدبية بمثابة الارتداد الفني بالرجوع إلى الماضي لشحن نصوصهم بدلالات شتى ما كانت لتتأنى لولا هذه التقنية الفنية التي تحاول استنطاق الشخصية الأدبية ومحاورتها أحيانا لنقد الواقع أو السخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة أو الفاسدة، وبمعنى أدق إن الشخصية الأدبية المستحضرة أشبه بالمرآة الخفية التي تعكس الوجهين مع في آن واحد، وجه الماضي بإشراقه في نظارته ووجه الحاضر بتناقضاته وسلبياته وهذا ما أشار إلى بعض منه الناقد علي عشيري زايد بقوله: "من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي أثره المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أيضا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بالنفوس الشعراء ووجدانهم لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوتها، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر..... فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر، وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية الشاعر

[1] موسى نمر، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، مصر، مج2، ع2، ، 2004، ص118.

المعاصرة، والقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة"[1]، ومن هنا لا نستغرب حضور الشنفرى وتأبط شرا عند الشعراء المعاصرين لأنها من بين الشخصيات الأدبية المتميزة التي كان لها وزنها في الشهر العربي القديم.

كما أن استدعاء الصعاليك ظاهرة ملحوظة في القصيدة العربية الحديثة وذلك لما رآه الشعراء المحدثون في استدعائهم من معادل موضوعي لما يريدون طرحه وبثه عبر تجاربهم الشعرية المتنوعة، ما كان أمامهم إلا أن يتخذوا من شخصية الصعلوك بما تحمله من خصائص يرون فيها أنفسهم قناعا ساترا يطلقون من خلفه تجاربهم ومعاناتهم الشخصية، وقد يجدون في استدعائهم ما يفي بإغناء تجربتهم الشعرية ويقوي ابداعهم في الكشف عن رؤاهم.

ونجد ذلك جليا في "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغليسي وذلك من خلال استدعائه لشخصية الشنفرى وتأبط شرا في قوله

ملكين يروى أن هذا قد تأبط شره لكن ذاك تشنفرا[1]

وهما رمزان تاريخيان عربيان تصعلكا وخرجا عن قوانين قبيلتيهما وعاشا على السرقات والبطش بالقوافل وكانا ثائرين على القبيلة التي تشكل السلطة وتشكل النظم الاجتماعية التي تحتكم اليها النظام السياسي الذي يسوده المجتمع وهما هنا رمزا الصراع الدموي في الجزائر والطرفان المتنازعان على أن الطمع أعمى قلوبهما وعقولهما حتى أنهما يعترضان أهاليهما من أجل غاية المال والحياة فهما يمثلان المعادل الموضوعي للجبهتين (جبهة التحرير الوطني، والجبهة الإسلامية للإنقاذ) للتاريخ الأدبي.

ومن بين النصوص الأدبية التي تنتمي إلى التراث الأدبي والإنساني "ألف ليلة وليلة" حيث نجد ملامح هذا النص الخالد في العديد من التجليات من بينها العبارات النمطية:

---

[1] زايد علي عشيري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص138.

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص55.

هذه العبارات اشتهرت بها شهرزاد في محاورتها للملك شهريار وأصبحت من القوالب الجاهزة التي يعمد العديد من الأدباء إلى توظيفها، وقد وظفها الكاتب يوسف وغليسي في التغريبة مرات عديدة، حيس كان لها تأثير واضح في النص المسرحي، وجاءت هذه العبارات على لسان جعفر أثناء لجوئه إلى حمى النجاشي:

"هاجرت من جسدي الشهيد اليك روحا

لاجئا يا أيها الملك السعيد!

.....

إن شئت يا ملك الملوك فقل

ورودا جئت أزرعها هنا

فلتصغ ولتنصت يا ملك العباد"[1]

تكرر هذا التوظيف في المسرحية الشعرية، ليبين واقع المأساة ويسقطها على واقعه المعاصر، فشهرزاد بالرغم من المعاناة والظروف التي واجهتها نترقب الموت بين ليلة وأخرى، ولكنها في نفس الوقت تعد امرأة حكيمة لأنها عرفت كيف تقاوم طغيان شهريار، بعذب أحاديثها وعجيب قصصها فاستطاعت أن تضمن حياتها عنده ألف ليلة وليلة، فأرجعت ثقته بالمرأة وجعلته ينظر إلى الأمور بكل بصيرة وحكمة فكذلك جعفر الطيار برجاحة العقل والمنطق استطاع أن يقنع النجاشي بصدق المحمدية، فكان الترحاب من نصيبة ومن معه من المسلمين، فحين كان الطرد من نصيب عمرو بن العاص وعبد الله بن أبي ربيعة.

وفي الأخير أرى بأن يوسف وغليسي قد وفق في استحضاره للشخصيات الأدبية وهذا يدل على قدرته الفنية على احكام مرح الماضي البعيد بالواقع الحاضر وعلاقته الوثيقة بالتراث الذي يعتبره مصدر

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص 44-50.

الهام وايحاء مهم له في تجربته الشعرية من خلال التفاعل العميق مع ذلك التراث وتوظيفه فنيا للتعبير عن ملامح رؤاه الشعرية المعاصرة وتفجير طاقاته الشعورية الفذة.

خامسا: التاريخ الديني في "تغريبة جعفر الطيّار"

حينما تزعزعت الأوضاع السياسية والاجتماعية راح الشاعر يبحث عن أقنعة دينية تحمل همومه وتنقل صداه، ولقد كان القرآن الكريم نورا فعالا في توجيه قرائح الكتاب والأدباء، لما يمتاز به من البيان والسحر والجاذبية، ولما يتضمنه من معاني وأفكار سامية وتعاليم رشيدة، تفيد الفرد وتوجهه نحو النجاح والسؤدد، وتجنبه طريق الشر، فالقرآن الكريم نور يهدي إلى سبيل الرشاد، ويزيل غشاوة الظلام، وهو علاج للمرض وفيه شفاء للمؤمنين الذين اتقوا ربهم واستقاموا على الطريقة المثلى التي هدانا الله اليها في كتابه العزيز لقوله تعالى "وننزل من القرآن ما هو شفاء ورحمة للمؤمنين، فلا يزيد الظالمين إلا خسارا"[1].

ولقد أثر القرآن الكريم تأثيرا كبيرا في النصوص الأدبية باعتباره مذهلا خصبا دأب الأدباء على الأخذ منه حيث كان اكثر تعبيرا عن مشاعر الكاتب أو الشاعر وتصوراته للواقع الجزائري إذ "يعكس بوضوح وضع الثقافة العربية الجزائرية والأدب العربي في الجزائر منذ زمن طويل..... فقد تطور أسلوبا وموضوعا ومحتوى"[2].

ولإدراك الأثر القرآني في نشر الكتاب والكشف عن الدوافع والرغبات التي قادتهم إلى الأخذ من المصدر الرسمي والحقيقي في الأدب العربي، وطريقة الأخذ من هذا النبع الأصيل وتضمين انتاجهم الأدبية ما ينفذها ويكسبها أساليب فنية ذات طابع أدبي رفيع ولكل ذلك لن يأتي إلا عن طريق الممارسة التي يكتسبها ذلك الكاتب الأدبي البارع الذي سعى من أجل الحفاظ على شخصيته من التلاشي والاندثار، وذلك

---

[1] القرآن الكريم، سورة الاسراء، آ، 82.

[2] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري 1830-1974، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم معهد البحوث والدراسات العربية، دار نافع للطباعة، مصر، 1976، ص7.

باستعمال الأثر المقتبس فيما تفيد وينفع مجال النثر والأدب الجزائري حيث قاموا باستنباط معاينه واقتباس آياته باعتباره النبع الصافي الذي لا تشوبه شائبة فأخذوا يسيرون على هديه في خطبهم واسعارهم باعتباره معجمهم الأدبي واللغوي فهم يلجئون إليه في كل حين لحل ما يعترض سبيلهم نظرا لما ينطوي عليه وما يمتاز به في شتى المجالات وما اشتمل عليه من نصاعة البيان وفصاحة القول، حيث أنه استولى على نفوسهم واستهوى قلوبهم فراحوا يتلهفون اليه ويذهلون من نبعه ويبذلون كل ما في وسعهم من أجل احياء مدارسه من جديد وتبليغه إلى كافة الخلق عامة، فنجد فيه القصة في أرفع أشكالها وأروع ظلالها، ونجد فيه الخيال الرفيع في ألوان بديعية من التمثيل والتشبيه والمجاز والاستعارة، ولقد كان نزول القرآن بعثا جديدا اهتز له كل شيء تغيرت به قيم، وصححت به مفاهيم وأحييت بفضله لغات وكان فضل الله عظيما على اللغة العربية، حيث أنزل بلسانها القرآن الكريم لقوله تعالى " وإنه لتنزيل رب العالمين* نزل به الروح الأمين* على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين"[1] وبقاء اللغة العربية حية إلى يومنا هذا مدين دون شك للقرآن الكريم الذي حفظها من الضياع "وجعلها لغة حية خالدة منتشرة في بعض أقطار الأرض"[2].

ولقد تأثر الشعراء والخطباء والكتاب بأساليب القرآن وطرائقه في التعبير ومناهجه في سوق الآراء وصياغة الحجج وعرض القصص والموعظة الحسنة فصاغوا آثارهم الأدبية على نهجه كما أثر القرآن في أساليب الأدباء أثر كذلك في تفكيرهم وزاد ثروتهم اللغوية أناقة من خلال التكيف الدلالي والقدرة على الوقف وقوة الحجة والبرهان من خلال قصص القرآن الكريم ومواقف الصحابة رضوان الله عليهم.

ولقد تجلى هذا في "تغريبة جعفر الطيّار" من خلال استحضاره قصة "أصحاب الأخدود" في قوله:

***جعفر:**

---

[1] القرآن الكريم، سورة الشعراء، آ، 192، 195.

[2] عبد الحميد علي عبد الرحمان: الأدب العربي (العصر الإسلامي والأموي)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، 2005، ص24.

يا ليته فيها تجلي أو سقط....

لكنه، يا حسرتي، حلم فقط!.....

بيني وبينه ألف أخدود وواد..... [1]

بحيث يكشف لنا موقف الشخصية وتصرفها عما يدور بداخلها من مشاعر وانفعالات وهو ما يظهر جليا في موقف "الغلام" حين أتى الدابة التي سدت على الناس طريقهم[2] فحبستهم، وعند هذا الموقف تصور لنا القصة ما يدو في داخل الغلام من قلق نفسي، وهم يثقل كاهله وهو موزع ما بين تلقي الدين من الراهب، وبين السحر وبين تلقي السحر من الساحر وهو إن كان قد استجاب بفطرته إلى صدق ما عند الراهب. "إلا أنه يحس أنه في حاجة إلى طمأنينة أكثر تتبع من واقعه فوق يقينه الفطري"[3] وهو ما يحس به ذات الشاعر ونفسيته المرهقة والمثقلة جراء واقعه المرير والفاسد والمتعفن الذي أملته الظروف الراهنة جراء الصراع الدموي الذي طال الجزائر في التسعينات.

ويعتبر الرمز الديني من المميزات الأسمى في الشعر الجزائري في المعاصر لأن معناه الأصلي هو البحث عن الرمز الأساسي ومحاولة ربط الذات بهذا المعنى، "بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات لنشدانها المتعالي والمثالي عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم"[4].

فتوظيف الرمز الديني في الشعر يجعل المتلقي يشارك في العملية الإبداعية وهذا بطبيعة الحال يمنح الخطاب الشعري جمالية فنية لما له من ايحاءات وتأويلات، ولكن يحمل دلالات عميقة، وايماءات معينة، إلا أنه يكتسب معان جديدة نابعة من التجربة الشعرية للشاعر بحيث يتغير معناه بتغير النص

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص57.

[2] محمد بن حسن الزير: القصص في الحديث النبوي، دار المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، ط1، 1978، ص170.

[3] مرجع نفسه، ص173.

[4] حليمة وقوش، بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2013، ص161.

الشعري، وهذا يعني أنه يقوم على التغير المستمر، لهذا نجد أن لكل شاعر رموزه الخاصة به ينفرد بها عن غيره ويكون في درجة ابداع خاص متفرد.

ومن هنا وجد الشاعر الجزائري ضالته في هذا المعين الذي لا ينصب عطاءه ويعد الشاعر يوسف وغليسي من أبرز الشعراء الذين اهتدوا إلى القناع الديني أو استحضار الشخصيات الدينية أهمها شخصية المسيح عيسى عليه السلام في قوله على لسان النجاشي:

*النجاشي:

يكفي بني فإنني

أستاء من ذكر الخيانة والخنا

يكفي،، فقد جرحتني

وغمرت قلبي بالضنى

أيقظت في قلبي "المسيح"[1]

حيث تمثل شخصية "المسيح" رمز للمعاناة وشدة الابتلاء، ونجد جل الشعراء المعاصرين يوظفونها في قصائدهم ذات البعد الدرامي مل يوسف وغليسي حيث جعل من شخصية المسيح معادلا موضوعيا يسقط من خلاله ما يعانيه من جراح وآلام إذ يرى في نفسه صورة عيسى عليه السلام فهما روحان لنبض واحد، نبض مكابدة المآسي فقصة عيسى عليه السلام وردت في قوله تعالى: "وقولهم إنا قتلنا المسيح عسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه بعينا"[2]، فالآية الكريمة تثبت بأن المسيح عليه السلام لم يقتل ولم يصلب وانما رفعه الله عز وجل عنده، فالشاعر يعود إلى عالم الخلاص والهروب من الواقع الأليم حين وجد ذاته

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص49.

[2] القرآن الكريم، سورة النساء، آ، 157.

مهمشة تعاني الاقصاء والظلم للتعبير عن المحنة السوداء لتلك العشرية وما عاناه الشعب الجزائري من شتات وتخريب في الأوطان.

ويشكل النص القرآني والأثر النبوي مرجعية هامة يلجأ ليها الشعراء ليستلهمو رؤاهم، ويقتبسوا دلالاتهم ويعد النص القرآني مصدرا هاما للخطابات الشعرية والناظر لمسرحية ""تغريبة جعفر الطيّار"" يلحظ التوظيف المكثف للنص القرآني حيث بلفظه يسعى هذا التناص إلى الاستعادة اللفظية لما اشتمل عليه القرآن الكريم حيث لا يجد القارئ في العادة عناء في التعرف على الآية، أو الصورة التي تناص معها الشاعر من ذلك قول الشاعر على لسان النجاشي:

يكفي بني فإني

أشاء من ذكر الخيانة والخنا

يكفي،، فقد جرحتني

وغمرت قلبي بالضنى

أيقظت في قلبي "المسيح" وأهله

ذكرتنيه وما جنى....

هلا استرحت، أيا فتى، وأرحتنا

بتلاوة مما تبسر من مزامير المنى؟... [1]

فمزامير داوود هي تسابيح لله ودعاء وأناشيد فيها حمد وسجود وتمجيد له سبحانه وهي تبعث على الراحة النفسية والطمأنينة والسلام وهي تعارض مأساة المسيح من خلال ما عاناه من جراح وآلام وشدة ابتلاء جراء الظلم والأذى الذي تعرض له مما دفعه إلى الهروب الواقع المرير والتوق إلى عالم الخلاص، ولقد جاء هذا

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص49.

القول على لسان النجاش، بعد أن سمع من جعفر رضي الله عنه ما ألمه وما أضناه، فطلب منه متلطفا أن يستريح ويريحه مما تيسر من مزامير المنى.

فالشاعر عارض بين مأساة المسيح وبين مزامير داوود التي تبعث على الراحة والطمأنينة وهنا قام بمعارضة بين اليأس والأمل وبين الفرح والحزن وهو حال الجزائر في فترة التسعينات والشاعر يعود بذاكرتنا إلى الوراء، ويستحضر قصص الأنبياء وهي قصة سيدنا عيسى عليه السلام وما حدث له وهي قصة مثبتة في القرآن لقوله تعالى: ".... إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله، وما قتلوه وما صلبوه...."[1]

فالمسيح عليه السلام رمز العذاب دون خطيئة، فقد عانى من مكر اليهود وادعائهم الكاذب بأنهم قتلوه وطلبوه، فقد أراد خيرا بالبلاد لكن انعكس عليه ذلك، وهو ما حدث للمواطن البسيط الذي تصادر أعماله وحقوقه وكلماته في واقع سياسي مرير لا يرحم.

"ويبقى للسيد المسيح في حياته مجموعة من المواقف ذات الدلالات العظيمة التي يستطيع الفن أن يستثمرها ويوظفها وينقلها إلى عالمه الخاص، معبرا بها عن جوهر العلاقة بين الإنسان والحياة"[2]

ومن الألفاظ الدينية التي وظفت في المسرحية الشعرية، نجد استحضار الشاعر للكتاب السماوي في قول النجاشي:

"الله درك يا فتى....

ذكرتني (العهد الجديد) ملونا ومفصلا ومتمما....

ما أشبه الأسفار بالأسفار يا رب الحمى"[3]

وظفت لفظة "الأسفار" في هذا المقطع حيث "يعتقد علماء اللاهوت المحافظين أن موسى أول من كتب أغلب الاسفار المعروفة بأسفار موسى الخمسة وتعرف هذه الأسفار باسم التوراة[4] ففي التوراة قصص محزنة دامية لأناس اتهموا بسبب ايمانهم بالله عز وجل، فمعاناة الشاعر تعكس ما جاء في التوراة من معاناة.

---

[1] القرآن الكريم، س، النساء، الآية، 157.

[2] ناصر لوحيش: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص80.

[3] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص50.

[4] ماهي أسفار موسى الخمسة؟ got question موقع الكتروني https://www.gotquestions.org/arbic/arabicpentantench.html اطلع عليه يوم: 2019/04/18، 23:45

كما وظفت المسرحية اقتباسات لفظية ويظهر هذا واضحا في قول:

جعفر

سفحوا دمائي..... صادروا بلدي الموزع

في اليسار وفي اليمين!

استأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني

ما كنت في "عير" الخنا

أو في تغيير الخائنين[1]

لقد ورد ذكر "العير" في القرآن الكريم في سورة يوسف لقوله تعالى: "ولما فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون"[2]

"فالعير" بل قريش التي حملت التجارة، وخرج الرسول صلى الله عليه وسلم لأخذها و "النفير" وقعة بدر، فكل من تخلف عن العير وعن النفير من أهل مكة كان مستصغرا حقيرا فيهم[3] لقد وظف الكاتب هذا اللفظ الديني ليبين أن وطنه انقسم إلى طائفتين، وهو لا ينتمي إلى أي منهما، فالأمور في وطنه غير واضحة إذ أصبحت الخيانة صفة للجميع.

فالكاتب استدعى هذا الإطار الترثي القديم ليسقطه على واقعه وما يعيشه وطنه من مأساة وحروب وسفك دماء جراء الفتنة السياسية.

الدلالة السلبية للفظة العير التي تعني الإبل فكأن كل من يخون ويبيع هو في مرتبة الحيوان.

---

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص48.

(2) القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 93.

(3) محمد عبد العال: شرح المثل العربي، منتديات همس المصريين من قسم: الأمثال العربية، www.hmsmsry.com/vb/t32270/، اطلع عليه يوم: 2019/04/19، 13:02.

ومن الاقتباسات أيضا نجد الاقتباس الذي ورد على لسان "جعفر" للنجاشي حينما أتاه ملتجأ في حماه يبتغي الأمن والأمان في قوله: جعفر:

إني أتيتك من بلاد النار....

من وطن الحديد!

شيعت أحلامي وأحبابي..... صباي.....

وكل ما ملك الفؤاد..... وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديدا[1]

فرد عليه النجاشي في قوله

هل من مزيد؟!

فهو تناص قرآني لقوله تعالى: "يوم أقول لجهنم هل امتلأت وتقول هم من مزيد"[2] حيث يخبرنا الله في كتابه الكريم يوم يقول لجهنم يوم القيامة هل امتلأت؟ وذلك لأنه وعدها انه سيملأها من الجنة والناس أجمعين، أما في التغريبة فتكمن دلالتها فب تواضع النجاشي وقدرته على الاصغاء والاستماع لمعرفة أحوال البلاد وما تعنيه بالرغم من عدالته وانصافه وعلو منصبه ورفعته إلا أن صدره مازال يتسع لمآسي جعفر الطيار، مثل النار التي تبتغي المزيد

ومن الألفاظ الدينية التي وظفها الشاعر في مسرحيته الشعرية نجد استحضاره الآية الكريمة قال تعالى "كهيعص* ذكر رحمة ربك عبده زكريا* إذ نادى ربه نداء خفيا* قال رب إني وهن العظم مني

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص43.

[2] القرآن الكريم، سورة، ق، الآية 30.

واشتعل الرأس شيبا ولم أكن بدعائك رب شقيا*" [1] وهي الصورة التي تناص معها الشاعر في تغريبته حيث يقول على لسان جعفر:

فلتضع ولتنصت أيا ملك العباد:

(كاف وهاء ثم عين ثم صاد)

هذه الحروف أردتها

علما يرفرف فوق أصقاع البلاد!..... [2]

حيث استحضر يوسف وغليسي شخصية مريم العذراء التي تعرضت للعديد من الاتهامات من طرف اليهود بالرغم من طهارتها وعفتها لإعلاء منبر الكلمة ليجسد لنا صورة جعفر الطيار الذي تعرض للاتهام والنبذ من طرف قبيلته التي إتهمته بالكفر والتمرد كما هو حال الشاعر أو المثقف في العشرية السوداء الذي مارس عليه كل أنواع الظلم والاستبداد من طرف السلطة الحاكمة لكنه يسعى بكل الطرق إلى التغير من خلال نشر أفكاره وآراءه والتطلع إلى عالم يسوده الأمن والسلم والأمان.

[1] القرآن الكريم، سورة مريم، الآية 30.

[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص50.

خلاصة الفصل:

مما تقدم يتبين لنا أن مسرحية "تغريبة جعفر الطيّار" صورت لنا هجرة جعفر بن أبي طالب الى الحبشة، وهي هجرة متشاكلة الحوادث لما تحكله من شخصيات دينية تاريخية وأدبية، وقد عمد الكاتب الى اسقاط هذه الشخصيات على الواقع الجزائري المعاصر، وما يعيشه هذا الوطن من أزمات، فهو يوظف التاريخ من أجل التعبير عن الراهن السياسي والاجتماعي والتطلع الى واقع أفضل.

الفصل الثاني:

التشكيل الفني في " تغريبة جعفر الطيّار"

المبحث الأول: التشكيل الفني في النص الموازي في "تغريبة جعفر الطيار".

المبحث الثاني: التشكيل الفني في متن "تغريبة جعفر الطيار".

تزجر مسرحية "**تغريبة جعفر الطيّار**" بالعديد من التشكيلات الفنية نظرا لارتباطها بالواقع ورصدها لمختلف التغيرات الحاصلة في هذا العصر مما جعلها في حركة تجديدية دائمة فإلى جانب توظيف التاريخ، تبين لنا العديد من الظواهر الفنية التي تستحق الدراسة، وقد حاولنا تسليط الضوء على أكثرها بروزا حيث توزع التشكيل الفني فيها على مستويين:

المستوى الأول هو النص الموازي بما تضمنه من غلاف وعنوان وخطاب مقدماتي الى جانب الاهداء بهدف الكشف على شعريتها ومدى فاعليتها في تشكيل رؤية الشاعر وتجربته الشعرية.

فالغلاف هو العتبة الأولى من عتبات النص الهامة وأول ما بلغت انتباه القارئ ويساعده على التوغل في أعماق النص لكشف محتواه، بالإضافة الى العنوان حيث لعب دورا ابداعيا هاما حمله يوسف وغلسي جملة من الدلالات والوظائف باعتباره عتبة لا يمكن تخطيها وهو الحال نفسه مع الخطاب المقدماتي الذي يعد مستهلا لا يمكن أن نتغاضى عن مكانته المهمة بالنسبة الى للنص، الأمر نفسه نجده مع عتبة الاهداء التي تمثل مفتاحا قرائيا يمكن من خلاله فك شفرات النص.

أما المستوى الثاني فقد كانت فيه اللغة الشعرية مقوما فنيا هاما وكان فيه الإيقاع ضربا آخر من الضروب الفنية في القصيدة حاول فيها الشاعر كسر رتابة الإيقاع من اجل احتواء مختلف التجارب الشعورية بالإضافة الى ظاهرة البياض والسواد الذي تبناها شاعرنا من أجل اشراك المتلقي في العملية الإبداعية والتي تتجلى في إيصال معاناته وهمومه التي يعيشها ومحاولة فعمها واستيعابها.

المبحث الأول: التشكيل الفني في النص الموازي

أولا: التشكيل الفني في النص الموازي:

حفل الشعر الغربي والمعاصر منه بشكل خاص بالعديد من التشكيلات الفنية التي تستحق الدراسة نظرا لارتباطها بالواقع الجديد للإنسان المعاصر ومختلف التغيرات الحاصلة في هذه العصر، وكذا ارتباطها بالحداثة وما بعدها مما جعلها في حركة تجديدية دائمة، وعند قراءة المسرحية يتبين لنا العديد من الظواهر التي تستحق الدراسة وقد حاولنا تسليط الضوء على أكثرها بروزا وهي: العنوان والمقدمة والغلاف بهدف الكشف عن شعريتها ومدى فاعليتها في تشكيل رؤية الشاعر وتجربته الشعرية.

يعد العنوان مفتاحا أساسيا للولوج إلى عالم النص الأدبي كونه مدخلا أساسيا في عملية القراءة بالإضافة إلى الخطاب المقدماتي الذي هو أحد العناصر التي تنتمي إلى فضاء عتبات النص الخارجية والتي تعد بمثابة جسر للدخول إلى فضاء النص والبداية بطبيعة الحال تكون مع صورة الغلاف، والصورة كما جرت العادة يمكن أن تفهم من خلالها الدلالة الحقيقية والمجازية في آن واحد في علاقتها بالواقع الخارجي، ذلك أن هذه العتبات تصنع أفق الانتظار لدى القارئ، وتذكي فضوله في الاطلاع على أحداث المسرحية، فابتداء بالعلا أراد يوسف وغليسي أن يصدم المتلقي بتلك العتبات النصية التي تثير فيه الكثير من التساؤلات ومن هنا ارتأينا أن يكون أول عتبة تلج بها المسرحية ""**تغريبة جعفر الطيّار**"" ليوسف وغليسي

1-النص الموازي عند الغرب:

لم يظهر الاهتمام بالنص الموازي في النقد الغربي إلا مع "توسع مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزيئاته وتفاصيله"[1]، والنص الموازي في النقد

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت، من النص الى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص14.

الغربي هو كل ما يحيط بالنص الأصل أو الممتن، ابتداء من اسم الكاتب والعنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية، والمقدمة، والتمهيد والخاتمة....

وإذا كان النقاء الغربيون[1] قد اهتموا ببعض النصوص الموازية، فإن جيرار جينت هو من ذاع صيته في هذا المجال على ألقل عربيا، لذلك سنقتصر على ما جاء عند هذا الناقد.

يرى جيرار جينت أن النص الموازي: "هو ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على الجمهور، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[2]

فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أو الخراج، وهي تتحد بطريقة مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباسه وما أشكل على القارئ وقسم جينيت النص الموازي إلى قسمين هما النص الموازي النشري (مناص الناشر)، والنص الموازي التأليفي (مناص المؤلف) فالأول هو كل الانتاجات المناصية التي تكون من مسؤولية الناشر، والثاني هو كل الانتاجات المناصية التي تكون من مسؤولية الكاتب، وكل نوع ينقسم بدوره إلى نوعين هما:

1- النص المحيط أو النص الموازي الداخلي Péritexete حيث تعني Péri في الأصل اليوناني معنى حول أو المصاحب أو المجاور[3]، ويعني أن هذا النوع له علاقة مباشرة بالعمل، فهو مصاحب له (زمانيا

[1] مثل: ك.دوتشي، وجاك دريدا، وجون دوبوا، وفيليب لوجان... ينظر في ذلك عبد الحق بلعابد، عتبات، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] جميل حمداوي: لماذا النص الموازي، نقلا عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته التقليدية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص77.

ومكانيا) أو هو "كل خطاب ملدي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد ويكون أحيانا مدرجا بين فجوات النص، مثل عناوين الفصول وبعض الإشارات"[1]

يرتبط هذا النوع بالكتاب فهو يحيط بالنص المتن ويساعد على فهمه وتأويله ويساهم في توجيه القارئ أثناء القراءة.

2- النص الفوقي أو النص الموازي الخارجي Epitexte: وتعني السابقة "Epi" على (فوق) في الأصل اليوناني[2] ويعني أن هذا النوع له وجود خارج الكاتب، و لكن تجمعه به علاقة غير مباشرة، فهو "يكتب بمنأى عن النص، وإن كان جزءا من رؤية كاتبه ومتصل بعوالمه اتصالا وثيقا"[3] فهذا النوع يلتحق بكل ما له صلة بالكاتب من الخراج، كنقده وتقديم القراءة فيهن وضابطه أنه متأخرا زمنيا عن الكاتب، أي النص الأساس أو المتن.

وعليه لم يدل الروائي العربي النص الموازي أهمية كبرى إلى يومنا هذا، على الرغم من بعض الدراسات التي تعد على الأصابع في شكل مقالات أو أبحاث جزئية في حدود عملنا، وقد أصبح الآن الاهتمام بعتبات النص وفتح مغالقه واستكناه أعماقه.

2- النص الموازي عند العرب:

يعتبر النص الموازي من مفاتيح قراءه النص الأدبي، كونه يشرع أبواب القراءة وينير أفكار المتلقي برؤى تساعده على محاورة النص وكشف أسراره وسبر أغواره، وقد جاءت أهمية هذا البحث من أن النص الموازي قد عانى من الإهمال والتهميش في القرون السابقة ولم تعن به الدراسات السابقة، لكونه في اعتقادهم

---

[1] سعيدة تومي، العتبات النصية في التراث التقليدي العربي، الشعر والشعراء لابن قتيبة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة العقيد محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2005، ص49.

[2] جميل حمداوي: لماذا النص الموازي، مجلة ندوة المغرب، Ps://www.arabicnadwah.com

اطلع عليه يوم: 2019/05/14، 15:00.

[3] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص89.

لم يشكل الركيزة الأساسية والأولى في النص، ولكن بعد هذه الوقفة عند العتبات تبين لنا ضرورة الاهتمام بها لكونها قد شكلت المفتاح الأول إلى دلالة النص.

وفي العصر الحيث يظهر الاهتمام بالنص الموازي وانواعه المحققين للتراث العربي حيث يحققون اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، ونسبة الكتاب لصاحبه، بالإضافة إلى اهتمامهم بمكملات التحقيق، كالتقديم ووصف المخطوط والإخراج الطباعي والحواشي، والتذبيلات، وهذه الأمور لها ارتباط وثيق بالنص الموازي، أما الاهتمام الحقيق بالنص الموازي فقد كان النقاد الذين استفادوا من الاسهامات الغربية، لكن الملاحظ هو اختلافهم في ترجمة المصطلح Patatexte كما جاء عند جيرار جينيت فكل باحث يترجمه حسب رؤيته الشخصية وحسب نوع الترجمة التي يعتمدها.

وإذا كان النقاد والباحثون العرب قد اختلفوا في ترجمة المصطلح فهم يتقاربون في تعريفه، فيعرفه محمد بنيس بأنه تلك "العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا لا يسمح الداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته[1].

فالنص الموازي عنده عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة وغير مباشرة ويعرفه عبد العلام بأنه "مجموعة من العناصر الموازية والمحيطة بالنص، ومن ثم فهي موازيات نصية"[2] وهي تشمل كما يذكر الباحث (اسم المؤلف، العنوان، العنوان الفرعي، الميثاق، اسم السلسلة، اسم الناشر، تاريخ النشر، المقدمة، التذييل، كلمة الغلاف، الاستجواب، الحوار، الاهداء.....)

---

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص76.

[2] عبد الرحيم العلام، الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، مجلة علامات، المغرب، ع8، 1997، موقع سعيد بنكراد: said bengrad.free.fr، اطلع عليه: 2019/04/26، 12:30.

أما سعيد يقطين فيعرف النصوص الموازية بأنها تلك "النسبة النصية للتي تشترك وبنية نصه أصلية في مقام وسياق معنيين، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة مستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا أو قد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه"[1] أي أن النصوص الموازية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبنية النصية وقد تكون نثرا كما قد تكون شعرا كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا أو مقطعا سرديا أو حوار .... ويؤكد عبد العالي بوطيب على أهمية النصوص الموازية مشيرا إلى "الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى"[2] فالنص الموازي يساعد القارئ في فهم النص ورسم خطوطه الكبرى والملاحظ أن النقد والباحثين المغاربة والجزائريين لهم السبق في مجال البحث عن النص الموازي والمتعاليات النصية بصفة عامة، بينما نجد قلة من المشرق العربي قد اهتمت اهتماما واضحا بالموضوع.

ولعل السبب في هذا الأمر يعود إلى اللغة الأصلية لمبحث النص الموازي والمتعاليات النصية فهي الطريقة التي يقدمها المغاربة والجزائريين عكس الشرق العربي الذي يقدم الإنجليزية على الفرنسية.

ثانيا: الغلاف ودلالاته في ديوان" "تغريبة جعفر الطيّار"":

يعد الغلاف عتبة من عتبات النص، وهو أول ما اتفق عليه الكثير من الأدباء والدارسين بوصفه مفتاحا بصريا يصاحب عتبة العنوان لذلك قيل إنه "العتبة الأولى من عتبات النص الهامة"[3] كما أنه أول شيء يلفت انباه المتلقي بمجرد حمله للمدونة سواء أكانت "كتاب أم رواية أم شعر أم قصة أم مسرحية....." فالغلاف يحمل ميزة معينة جدا، ودور هذه الميزة يكمن في مدى قبول المتلقين وتشجيعهم للولوج إلى عالم المدونة والغوص في كل زواياها واكتشاف خباساها، وهذا راجع إلى الصورة التي يحملها الغلاف، والعكس

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص99.

[2] عبد العالي بوطيب: برج السعود واشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي المناضل، المغرب، ع5، ط5، 1997، ص64.

[3] حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص118.

من ذلك إذا كانت هذه الصورة غير لائقة نجد المتلقين ينفرون منها لأنها لا تصل إلى المستوى الفني والجمالي المراد الوصول اليه، وعليه يمكن القول إن الغلاف يشكل شعاعا وهاجا ينير مكان المتلقي ويعزيه لاختبار الكتاب المراد البحث فيه واكتشاف خباياه، ومنه فإن العلاقة الموجودة بين الغلاف والمضمون هي علاقة تكامل وتناسق لبلورة جمالية الموضوع إلى جانب إضاءة المعنى العام "يعد الغلاف عتبة من عتبات النص، وهو أول ما اتفق عنده، والذي يلقب أشباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للكتاب، لأنه يعد من العتبات العامة للنص إذ تدخلنا اشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له كالصورة، الألوان، التجنيس، مستوى الخط وتعتبر جميعها أيقونات علامتي توحي بالكثير من الدلالات والايحاءات التي تحمل مختلف الرموز والتأويلات"[1]

فالغلاف له أهمية بالغة بالنسبة للمضمون بالدرجة الأولى، وللتسويق بالدرجة الثانية "فتصميم الغلاف لم يعد حلية تشكيلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الايحائية للنص"[2]فنجد كل من المؤلف والناشر يركزان اهتمامهما عليه، فهو يعد "موجها لا يمكن للقارئ أن يتجاهله ، لما له من دلالة تساهم في توجيه توقعه ورسم أفق انتظاره، ولا ينبغي القراءة في النص مباشرة قبل الولوج إلى النصوص المصاحبة للنص الأدبي .....، إذ تعد هذه النصوص الموازية أهم مفاتيح العمل، بل تشكل رؤية مؤيدة لما يرتضيه (الكاتب)، ..... بدءا من الخلفية ولوحة الغلاف، والعنوان واسم الكاتب والجنس الأدبي...."[3] باعتبارها عتبات خارجية محيطة بالنص ترسم ملامح هويته،

---

[1] سعاد العلي: سيميائية العنوان، في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير في الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2005، ص83.

[2] مرجع نفسه، ص123.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص124.

وتبني كونا تخبيلا تخليليا محتملا، وتقدم إشارات أسلوبية ودلالية أولية تؤهل القارئ للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي

كما اعتبره حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي" الخبز الذي تشتغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعة على مساحة الورق، ويستعمل طريقة تصميم ومن خلاله "يعبر السميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي"[1]

فالغلاف إذا أول ما يلفت انباه القارئ كونه واجهة اشهارية المجموعة الشعرية، وجسرا للتواصل بين القارئ وما تتضمنه المسرحية من العناصر الأساسية المكونة للغلاف التي تساعده في فهم خصوصية النص الأدبي وتحديد جنسه ومقاصده الدلالية والتداولية، ويمكن تميز عدة تفاصيل في الغلاف تعمل جميعا على تشكيل السجل النصي وتوجيه الاستراتيجية النصية لكي يحدث المتلقي وفق اتجاه محدد من البداية.

وفي ما يلي نقدم صورة على غلاف المجموعة الشعرية وهي مسرحية ""تغريبة جعفر الطيّار"" ليوسف وغليسي بجهتها الأمامية والخلفية وهذه المجموعة الشعرية من طبع منشورات جسور لسنة 2003.

ومن العناصر الأساسية المكونة للغلاف الصورة والألوان.

1- الصورة:

[1] ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن ط1، 2011، ص111.

نقصد بها صورة الغلاف، والصورة كما جرت العادة لا يمكن أن تعمم من خلالها الدلالة الحقيقية والمجازية في آن واحد، فهي الشكل البصري والذهني الذي تثيره العبارات اللغوية وتحمل الكثير من الدلالات العميقة.

والصورة ليست مجرد شكل مزدوج من الألوان "بل الصورة من داخلها وخارجها لها أنماط للوجود وأنماط للتأويل، إنما هي نص كل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات"[1]

فالصورة عبارة عن نص له دلالات وايحاءات، تساهم في تأويل النص واعطاءه أبعاد دلالية وكل صورة غلاف تعد مفتاحا لذلك العمل "فالصورة تعكس العنوان بشكل مباشر عبر الدلالات التي تحملها في طياتها، فالصورة أداة معرفة ووسيلة وإدراك المعطيات ومعرفة تمتلك اليوم أدواتها الخاصة للوصول"[2]

ففي المجموعة الشعرية ""تغريبة جعفر الطيّار"" التي بين أيدينا تتجسد صورة الغلاف في ريشة وعلبة حبر سائل، حيث إستوحذت على منصف الواجهة الأمامية للغلاف ومن أقصى الجهة الأخرى زخرفات جانبية فجاءت هذه الصورة لوحة فنية تحمل الكثير من الدلالات، ولفك شفرات هذه الصورة لا بد لنا من التطرق إلى الصورة وعرفة ما تسعى إلى توضيحه، ومن بين ما نجده من شفرات خاصة بالصورة ما يلي:

* الريشة وعلبة الحبر: تظهر على غلاف هذه المجموعة الشعرية ريشة مصنعة من ريش الأجنحة للطيور وعلبة حبر، "هاتان الوسيلتان كانتا تستعملان للكتابة منذ آلاف السنين ولا زالت الريشة تستخدم كآداة لأعمال الخط العربي"[3] فهي تمثل الأصالة والعادات وهي دليل الكتابة والعلم وبحالي فهي اعلا لقيمة الكتابة.

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الارسالبات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأدرن، ط1، 2007، ص23.

[2] ظاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص15.

[3] الريشة وقلم الحبر السائل، الموقع الالكتروني: ويكيبيديا الموسوعة الحرة: https://ar.m.wikipeadia.orgs اطلع عليه: 2019/04/18، 16:40.

*** الفسيفساء:**

وهي عبارة عن زخرفات جانبية متموضعة في أقصى اليسار كتعبير عن التاريخ الجزائري العريق الإسلامي وفي رسم ملامح التاريخ وامتدادات للتراث القديم.

وبذلك نجد أن صورة الغلاف جاءت متناغمة معبرة عن مضمون المجموعة الشعرية، حيث كان التراث شاملا لمختلف أنواع وتجلياته في التغريبة وهذا ما يظهر جليا في توظيف يوسف وغليسي للريشة وحبر الورق فهو متشبث بالجذور الضاربة في التراث التاريخي العربي الإسلامي لأنه يرى في التاريخ أكثر قدرة على افراز الدلالات والقيم التي تناسب الحاضر الذي ترهقه التقلبات السياسات ولتعليم الجيل الصاعد الذي لا بد له من رصيد معرفي تاريخي حتى يتمكن من الاستمرار والارتقاء بأمنه خاصة وأن التاريخ مقوم أصيل من مقومات الأمة يحفظ لها أصالتها ووحدتها القومية التي تميزها عن غيرها من الأمم.

2- الألوان:

للألوان أهمية كبرى في حياتنا وحالتنا النفسية، فتترك أثرها على مزاج الإنسان، فهي تنقل تعبيرا قويا وتؤثر في النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان إلى آخر، وتستخدم ألفاظ الألوان للدلالة على بعض التعبيرات اللغوية فكل لون مدلولاته الخاصة به، فاللون "علامة بصرية، لها مكانتها في تكثيف دلالة النص المعروض، بما تثيره في نفسية المتلقي، وزيادة درجة اقباله المبصرات، لذلك يجب التركيز على أبعاد الألوان، مما يضفي عليها إنارة وجدانية، تكون الذاكرة قد اختزنتها لهذه الألوان، هذا إلى جانب الأبعاد الرمزية والدلالية لهذه الألوان"[1] ، فدلالة اللون تساهم في نقل الدلالات والايحاءات الخفية والأبعاد المنتشرة في النفس البشرية، "فهو سر الإبداع من جانب وسر التفاعل والتورط في طرح الافتراضات والتساؤلات من جانب آخر.... فعل الحضور والقراءة الواعية"[2] وقد تختلف وظائف أي لون أو نتفق حسب ثقافة الزمان والمكان،

---

[1] محمد بلوافي: قراءة في غلاف الرواية، منتدى شرفات بحر الشمال، موقع الكتروني https://www.diwamalarab.com>spip>art، اطلع عليه: 2019/05/03، 14:00 .14:00.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والعديد من الدراسات تناولت تعبير به الألوان كشفرات وسنين لها دلالاتها وتأثيرها، باعتبارها من عناصر التواصل الغير لفظي تتداول رسائلها في الحياة اليومية للإنسان، وتعمل على تنظيم وضبط تفاعله.

وتشكل حاسة البصر دعامة أساسية في تواصل الانسان مع محيطه "حيث يعد البصر داخل نظام الحواس أكثر مادية من السمع وأكثر قيمة على مستوى الحقل[1] لأن نسبة كبيرة من المعرفة تصل الإنسان عن طريق البصر، حيث اعتبرت دراسة التواصل عن طريق الألوان موضوعا يستحق البحث لكونها جزء لا يتجزأ من كينونة الإنسان عرفها منذ الأزل، وأولاها اهتماما كبيرا لأنها وبلة للتميز بين الكثير من الأشياء المتعلقة بالجانب البصري حيث لعبت الألوان على مر العصور ولا زالت دورا هاما ورئيسيا في حياة الشعوب، واقترنت أهميتها بالعادات والطقوس والاحتفالات وغيرها، واحتفظت بقيمتها الرمزية التقليدية رغم التطور الذي عرفته عبر العصور "واستخدام الألوان في السياقات الأدبية واللغوية أكثر صعوبة من استخدامه في الرسم والتصوير، لأنه يعتمد على قدرة المبدع على اثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس السامع من خلال التشكيل اللغوي الذي يصور أفكار الأديب وانفعالاته"[2] فالألوان لا ستخدم عبطا انما توضع اعتبارا لها، بل لها دور فعال في التعبير عن الأفكار التي تتبادر في ذهن المؤلف ويتم ذلك بطريقة فنية جمالية تترجم أفكار الأديب وانفعالاته، يدل اللون الأسود الذي طغى على غلاف المجموعة الشعرية ""تغريبة جعفر الطيّار"" على موجودات ظلامية تحدث عنها الشاعر في ثنايا قصائده الواحد والعشرين "العشرية السوداء" ولقد توزع هذا اللون بشكل منتظم في الجزء العلوي من لوحة الغلاف على الجهة اليمنى، وارتبط اللون الأسود منذ القديم "بالحزن والألم والموت" كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكلم وهو يدل على العدمية والفناء"[3] فاللون الداكن القريب من الأسود أو الأسود هو ما يجعل دلالات الحزن والأسى

---

[1] نجيب أمين: قراءة في عتبات غلاف الديوان (وشمات في طهر المهراس) للنجال عدنان الهمض، موقع الكتروني: https://www.ahwar.org/s.a.ap، اطلع عليه يوم: 2019/05/09، 09:10.

[2] ابتسام مرهون: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص66.

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص186.

والموت وهي صفات ملازمة الأحزان والألم التي مرت بها الجزائر خلال العشرية السوداء والصراع الدموي الذي جرى بين السلطة الحامة والمعارضة المسلحة حيث يقول على لسان النجاشي: لا يا فتي!

دعنا من الهدر الملبد بالسواد[1]!

فاللون الأسود يدل على الحزن والموت والتشاؤم والاكتئاب وارتداؤه بعكس الغموض والضبابية في بلد كثر فيه الصراع والنزاع من أجل كرسي السلطة، كما وظف يوسف وغليسي أيضا اللون الأحمر الذي تموضع في أعلى صورة الغلاف وهو لون الدم والذي يوحي بوجود أحزان وآلام، كما يحيل إلى الثورة والعنف والقتل والدمار وهو ما يظهر جلب في قول يوسف وغليسي على لسان جعفر:

"آه نعم..... أنا من بلاد الجبهتين.....

أنا من بلاد قيل تفتح مرتين.

سفحوا دمائي..... صادروا بلدي الموزع

في اليسار واليمين!

استأصلوا حلموا وذاكرتي بتهمة أنني

ما كنت في "عير" الخنا

أو في "نفير" الخائنين!".....[2]

وقوله أيضا "تقيأتني الأرض إذا شربت دمي"[3] وكلها مدلولات تبين حجم المأساة والفظاعة التي لحقت هذ الوطن الحزين المنكسر نتيجة النزاعات والصراعات التي اشتعلت أثناء العشرية السوداء والتي ما فتئت تأكل وتلتهم بنارها من يصد طريقها لتحول كل ما هو جميل إلى رماد أسود.

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص57.

[2] مصدر سابق، صفحة نفسها.

[3] مصدر السابق، ص44.

فالأغراض السلطوية المنفعية خلفت صراعا كالنار التي تشتعل وترمي سبهامها الحارقة والقاتلة هنا في أرض الوطن حيث يقول:

"إنني أتيتيك من بلاد النار....."[1]

فالكاتب وظف هذا اللون بعناية وذلك إشارة إلى أحداث المسرحية وما تتضمنه من مآسي وجرائم القتل والدمار وماخلفته العشرية السوداء من آثار لا تمحى ولا تنسى من ذاكرة الوطن، فاللون الأحمر عبر بصدق عن الحالة التي تعيشها البلاد والحزن الذي يغتريها، كما نلاحظ أيضا أن اللون البني المصفر الذي استوحذ على الجزء الأكبر للغلاف "يوحي بالثقل والتشاؤم وهو أيضا دلالة على الذبول"[2]

ولقد وظف وغليسي هذا اللون للدلالة على التشاؤم وعدم التفاؤل لأن هذه البلاد تسير نحو خطى غامة ومبهمة نتيجة الصراع الدموي الذي جرى بين الجبهتين والفتنة السياسية التي عصفت بالبلاد.

نلاحظ أن اللون البني هنا حمل دلالة التشاؤم من الواقع المرير الذي تعيشه البلاد بعد العشرية السوداء ونتائجها في الحرب الصامتة.

كما وظف أيضا اللون الأصفر في وسط لوحة الغلاف ولعنوان الكتاب فكتب ""**تغريبة جعفر الطيّار**"" في وسط لوحة الغلاف يظللها اللون الأصفر من كل جهة بالإضافة إلى لون الفسيفساء الذي وضع في أقصى اليسار من الأسفل فهو يعني التضحية والتفاؤل "فهو لون الإبداع وأيضا الانطلاق إلى الحياة ويتصف بأنه لون الاعتزاز بالنفس، إنه لون الفكر والتفكر، هو حقيقة لون الذكاء"[3] ، وكل هذه الصفات تدل على شخصية وعبقرية جعفر الطيار وحسن تفكيره وبداهته.

بالإضافة إلى اللون الأخضر الذي تموضع في أقصى اليمين وأقصى الشمال والذي كتب به وزارة الثقافة الجزائر وكذا زخرفات فوق دار النشر والتوزيع "جسور" الذي يدل على الأمل والسلام والطمأنينة والبهجة

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص42.

[2] خليل شكري هياس: القصيدة، السير ذاتية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص126.

[3] الألوان ودلالاتها، موسوعة كلها لك، موقع الكتروني wiki.kololk.com، اطلع عليه يوم: 2019/04/19، 00:15.

وهو لون يبعث الأمل في النفوس، هو لون دال على النماء والخير وكذا التغيير والتجديد من حال الحزن واليأس لحال التفاؤل والاستمرار والراحة النفسية والحلم بمستقبل أفضل له وللشعب الجزائري.

حيث يقول: بكل الحروف تعربت فتلألأت

وتلون الوطن المكحل أخضرا[1]

كما استعمل يوسف وغليسي اللون الأبيض وهو اللون المحبب لجميع الناس لأنه يحمل دلالات وايحاءات "هذا اللون محبب إلى القلوب، يبحث عن الأمل والتفاؤل والصفاء والتسامح، يدل على النقاء، كما يبحث عن الود والمحبة"[2]

هذا اللون نجده متناسقا مع مضمون المجموعة الشعرية، فرغم الصراعات والمشاكل والحروب التي موقت البلاد وشتت العباد، إلا أن بطل المسرحي كان دائما متفائلا بغد أفضل يكون أكثر أمنا وحية وهذا المقطع يوضح ذلك:

"رأيت أسراب الحمام توافدت

ورأيتني بين الحمام طائرا

واللاجئون رايتهم يتنزلون

من الجبال.... من المدائن.... والقرى"[3]

فاللون الأبيض عبر عن الآمال والطموحات والتطلعات واستعمله الكاتب لرغبته في انتهاء الحروب وأمله بمستقبل آمن يسود فيه الاستقرار والسلم والسلام.

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص55.

[2] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر، عمان، الأردن ط1، 2007، ص166.

[3] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص56.

كما كتب اسم المؤلف باللون الأبيض لذي يوحي بالنقاء والصفاء والصدق وهي دلالات قد تلتقي مع نقاء الذات البطلة "جعفر الطيار" ومحاولتها التحدي والعيش رغم قهر الأوضاع والمشاكل والصراعات وجاء لون جنس الكاتب "مجموعة شعرية" بذات اللون للدلالة على نقاء النوع وارتباطه بالعنوان.

3- اللوحة الفنية:

اسم المؤلف من العناصر المهمة والمشكلة للعتبات النصية "فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كتاب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إلى الاسم إن كان خفيا أو مستعارا"[1]، واسم المؤلف "يعد من الدعائم الرئيسية فهو من أكثر مكونات النص الموازي.... ومعيار النصية يرتبط أساسا بالمؤلف المشهود له بالكفاءة"[2]، نلاحظ أن اسم المؤلف له دور مهم في تلقي النص الروائي.

إن أهم عتبة يحولها الغلاف الخارجي هي اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي ويخصصه ويمنحه قيمة أدبية وسفره في المكان والزمان، ويساعده على الترويج والاستهلاك، ويجذب القارئ المتلقي، ذلك أن تثبت اسم المؤلف العائلي والشخصي يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ ويتصدر اسم "يوسف وغليسي" صفحة الغلاف بلون أبيض.

إن وضع اسم المؤلف أعلى الصفحة دلالة على امتلاك صاحب الاسم لهذا العمل من جهة، ومن جهة أخرى علامة للقارئ على أن هذه المجموعة الشعرية لهذ الشخص المؤلف، فيكون بذلك بمثابة الإغواء والاغراء للاطلاع على مضمونها، بحكم أن القارئ مطلعا على انتاجات سابقة للمؤلف، أو دعوة للتعرف عليه إن لم يكن له سابق معرفة به.

---

[1] عبد الحق بعابد: عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص63.

[2] مرجع نفسه، صفحة نفسها.

ولقد ورد اسم المؤلف في أعلى صفحة الغلاف وبخط أقل سمك من العنوان هذا الأخير كتب بخط غليظ وبارز في أعلى يتموضع عادة على صفحة الغلاف لأنه المكان الأكثر راية كما يوضع في رفوف المكتبات وفقا لنظام الطباعي المعمول به، ويتموضع في أربع أماكن في الصفحة الأولى للغلاف، في ظهر الغلاف، في صفحة العنوان في الصفحة الرابعة للغلاف"[1]

وفي غلاف المجموعة الشعرية يتواجد العنوان في صفحة الغلاف في الجهة اليمنى في أعلى الغلاف، كتب بخط غليظ وحجم كبير وباللون البني الداكن

ويظهر العنوان في تاريخ صدور الطبعة الأصلية الأولى وتوالى ظهوره في الطبعة الثانية سنة 2003 والتي صدرت عن دار الجسور للنشر والتوزيع قسنطينة، ولقد جاء العنوان ذا وظيفة اغرائية يغلب عليها الطابع الاشهاري والتجاري بالدرجة الأولى، عملت هذه الوظيفة على اثارة فضول القارئ والمستقطب له، إذ يرغمه على قراءة المجموعة الشعرية لاكتشاف معانيها وفهم أعمق للمحتوى.

4- التعيين الجنسي أو عينة المؤشر التجنيسي:

"وهو نظام سيميائي له مقصدية معينة وممارسة تعيين الأجناس ليس وليد الحاضر وانما يرجع إلى المعهد الكلاسيكي، وتحرص على صفاء كل جنس من الأجناس الكتابية وتسعى لرسم الحدود الفاصلة بين جنس وجنس آخر"[2]

ويعبر المؤشر التجنيسي عن مقصدية الكاتب والناشر لما يريد بالنسبة للنص "ولا يستطيع القارئ تجاهل أو اهمال هذه السمة وإن لم يستطع تصديقها أو اقرارها، فهي تبقى كموجه قرائي لهذا العمل"[3]

---

[1] عبد الحق بعابد: عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص69.

[2] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص39.

[3] مرجع نفسه، ص90.

والملاحظ في هذه المجموعة الشعرية أن المؤشر التجنيسي ظهر على صفحة الغلاف في الأسفل تحت العنوان حيث وردت "مجموعة" بخط أقل سمكا من العنوان وباللون فعبارة مجموعة شعرية الموجودة على صفحة الغلاف تجعلنا ندرجه في حقل ذلك الجنس الأدبي.

إن الإشارة إلى أن هذه العمل الأدبي ينتمي إلى جنس آخر أدبي معين، يحدد لدى القارئ آليات التلقي التي يستقبل من خلالها النص، فكلمة "مجموعة شعرية" على الغلاف تثير في ذهن القارئ انطلاقا من تجارب سابقة مع هذا الجنس الأدبي، أن بناءا فنيا يعتمد آليات معينة يميز هذا الفن عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، فالمجموعة الشعرية لها خصائصها الفنية من مكان وزمان وشخصيات وأحداث وحوار.....

وبناءا على هذه الخصائص بتهيه ذهن المتلقي ويستعد لأنه يتوقع وجود مثل هذه الآليات في بناء هذا العمل الأدبي وبذلك بفك الغموض الذي قد يقع فيه القارئ.

5-عتبات بيانات الشعر:

تعتبر بيانات النشر من العتبات المستخدمة على صفحات الكتاب "وقد ظهرت بظهور الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قواني حقوق المكتبة، وتتموقع عادة في الصفحة التالية بعد صفحة الغلاف الأمامي"[1] وتتمثل قيمة عتبات بيانات النشر في اكتساب الكتاب مصداقية أكبر من جهة وإبراز قيمة العمل الإبداعي من جهة أخرى وتشمل بيانات النشر ما يلي:

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي، لبنان، ط1، 2008، ص140.

أ- العبارة القانونية:

" إن حضور العبارة القانونية بقالبها الصياغي المعروف (جميع الحقوق محفوظة) هو دلالة على حق الملكية الفكرية للمبدع، ومدى وعيه بالجانب القانوني"[1]

ولقد وردت هذه العبارة في "تغريبة جعفر الطيّار" الكاتب والشاعر والمسرحي والناقد يوسف وغليسي (حقوق الطبع محفوظة لدار جسور) مكتوبة مع باقي بيانات النشر، وقد وظفت دار جسور هذه العبارة لدلالة الملكية للمجموعة الشعرية ووعيها بالجانب القانوني.

ب- رقم الإبداع في المكتبات الوطنية:

وهو"رقم دولي موحد للكتاب يتكون من أربع خانات بينهما خطوط صغيرة أو فراغات ووجودها في صفحة من صفحات الغلاف دليل على مدى انسجام العمل الإبداعي مع تواجهات السلطات الوطنية في البلد المبدع، ويدل غيابه على عدم الانسجام أو المعارضة"[2] وتحمل "تغريبة جعفر الطيّار" الرقم الدولي وهو كما يلي: 50862-80858/8P

وهذا يدل على أنها تصدر عن دار نشر لها مكانة مرموقة.

ج- اسم دار النشر:

"وهي الهيئة الحقوقية التي صدر عنها الكتاب وظهرت هذه الدار مع ظهور صناعة الطباعة وتشمل دور النشر والهيئات من العالمية ولجان تحكيمية تبرز القيمة الإبداعية للعمل"[3] فظهور اسم دار النشر على صفحات الكتاب يعمل على إعطاء العمل مستوى مقبول.

وفي "تغريبة جعفر الطيّار" نجد ان الدار التي أصدرت ونشرت هذا العمل هي "دار جسور للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة الجزائرية" وتعبر من دور النشر العريقة التي لها اسمها البارز في طباعة الأعمال

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص140.

[2] مرجع نفسه، ص143.

[3] مرجع نفسه، صفحة نفسها.

الإبداعية سواء كتب أو روايا أو دواوين شعرية ولها مستوى فني في اصدار هذه الأعمال التي رغم حيادها إلا أن اسمها وتاريخها في النشر أيضا يساهمان في التأثير على المتلقي الذي يحمل أفقا من وراء هذه الدار التي لا تنش إلا المختلف والمتميز، والمتمرد، فساهم اسمها في وضع النص في أفق خاص لدى المتلقي، ولقد كانت الطباعة بمساهمة "اتحاد الكتاب الجزائريين (فروع سكيكدة)، كما كان لدار بهاء الدين للنشر والتوزيع فضلا كبيرا في نشر هذه المجموعة الشعرية، كما ورد معلومات عن دار النشر وسنة النشر حيث ذكر العنوان، ورقم الهاتف وتاريخ ورقم الطبعة والملاحظ أنها صدرت سنة 2003، وهي الطبعة الثانية من الديوان.

وعليه نقول بأن عتبة بيانات النشر قد ساعدت في فك شفرات العمل الإبداعي ليوسف وغليسي وتقريبها إلى ذهن المتلقي باعتبارها العتبة الثانية التي توضح بصر المتلقي بعد صفحة الغلاف، وهذه العتبة أكسبت العمل الإبداعي مصداقية أكبر.

ثالثا: دراسة العنوان في ""تغريبة جعفر الطيّار""

نرتكز في تحديد مفهوم العنوان على منهجين أحدهما لغوي والآخر اصطلاحي.

1- المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب في مادة "عنا": "وعنوان الكتاب: مشتق فيها ذكروا من المعنى، وفيه لغانا: عنونتنا وعنيت وعننت وقال الأخفش: عنونت الكتاب واعنه، وأنشد يونس:

فطن الكتاب إذا أردت جوابه واعن الكتاب لكي يسر ويكتما

قال ابن سيدة: العنوان والعنوان سمة الكتاب، عنونه عنونة وعنوانا وعناه، كلاهما: وسمه بالعنوان، وقال أيضا: والعنيان سمة الكتاب، وقد عناه وأعناه، وعنونت الكتاب وعلونته، قال يعقوب: وسمعت من يقول أطن وأعن أي عنونه واختمه"[1]

وجاء في القاموس المحيط ما هو مقارب لهذا التعريف في مادة "ع .ن .ن" "رد عن السيء يعن ويعن عنا وعننا وعنوانا: إذا ظهر أمامك، واعترض..... وهن الكتاب وعننه وعنونه وعناه: كتب عنوانه"[2]

ويذكر ابن فارس المعنى الأصلي لكلمة "عن" الذي انبثقت عنه معانيها الأخرى "العين والنون أصلان، أحدهما يدل على ظهور الشيء وأعراضه، والآخر يدل على الحبس" ومما قاله عن الأصل الأول: "فالأول قول العرب: عن كذا يعن عنونا، إذا ظهر أمامك..... ومن الباب: عنوان الكتاب، لأنه أبرز ما فيه وأظهره، يقال عننت الكتاب أعننه عنا، وعنونته وعننته وأعننه تعنينا"[3] وبذلك تكاد تكون بدلالة العنوان في معظم معاجم اللغة تنحصر في الطهو، والأثر والاعتراض.

2- المفهوم الاصطلاحي:

لا يبتعد التعريف الاصطلاحي لكلمة عنوان عن التعريف المعجمي، وسنحاول إيراد أكثر التعاريف دقة وشمولا لهذه الكلمة وفي مقدمتها تعريف رائد العنونة ومنظرها في الغرب (ليوه. هوك Leoh . Hoek) حيث يقول هو "مجموعة للعلامات اللسانية (كلمات، عبارات أو نصوص) التي يمكن أن تظهر في رأس النص لإغراء الجمهور المستهدف[4]

---

[1]ابن منظور لسان العرب، أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق عبيدي، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، ج9، مادة "عنا"،1989 ، ص447.

[2]الفيروز آبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، ج4، مادة "ع.ن.ن"، 1980، ص245.

[3]ابن فارس معجم مقاييس اللغة، عبد السلام هارون، دار الفكر، د ط، ج4، 1979، ص20-21.

[4] leoh hoek. La marque du titre. Dispositifs semiotiques dunepratique textuelle. Ed montom. La haye. 1981.17.

أما جيرار جينيت (Gerard Genette) فيعد العنوان "من أهم عناصر المناص "النص الموازي"[1] ويشير جيرار جينيت إلى فكرة أن إعطاء تعريف مبسط للعنوان ليس بالأمر الهين، لأن "تعرفيه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك .... كعنصر مهم لكونه مجموع معقد أحيانا أو مربك وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده إلى مدى قدرتنا على تحليله وتأويله" [2] فللعنوان أهمية كبيرة في العمل الأدبي ولا يمكن باي حال تخطيه لأنه أولى العتبات وهذا "ما يجعل من العنوان كوكبة من الإشارات المشعة المحيطة بالديوان –الكتاب"

وإذا عدنا للعنونة عند سعيد علوش نجد أنه "مقطع لغوي أقل من الجملة، نصا أو عملا فنيا"[3] فهو عنده "مقطع لغوي لا يتجاوز الجملة" وهذه إشارة إلى الاقتصاد اللغوي الذي يتمتع به العنوان ومخزونه الدلالي العميق، فكما يقال كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة على أن اختزال تعريف العنوان في كونه مقطعا لغويا أقل من الجملة تعرفي لا يمكن تعميمه خاصة في الأدب المعاصر والشعر منه بشمل خاص، إذ يمكن القول إن "العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ..... وهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه القصيدة، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، رغما أن يكون قصيرا وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه....."[4]

3–شعرية العنونة في مسرحية: ""تغريبة جعفر الطيّار""

يمثل العنوان عتبة الولوج لعالم النص الأدبي، فمن ناحية له الصدارة في النص من منطق أن العنوان أول ما يواجهنا على صفحة الغلاف القصيدة ومن ناحية أخرى "فالعنوان ضرورة كتابية .... فسياق الموقف في الاتصال الشق هي يغني عنه، بينما غياب هذا السياق في اللغة الكتابية، يفرض وجود مجموعة

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت: من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص65.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص155.

[4] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، مصر، د ط، 1987، ص72، (بتصرف)

علامات يتعوض بها"[1] وهو بفرض سلطته على القارئ باعتباره عتبة لا يمكن تخطيطها، لذلك يحمد الشاعر أو الأديب إلى اختيار العناوين المناسبة التي تخدم نصه الأدبي، وتحمل من الشعرية والدلالات ما يجذب القارئ لمحاولة استباطها "فالعنوان دوما عبارة على نص مختصر، يتعامل مع نص كبير، يعكس كل أغواره وأبعاده"[2]

وسأحاول في هذا المبحث دراسة عنوان القصيدة الثانية من قصائد الديوان وهي ""تغريبة جعفر الطيّار"" بهدف الكشف عن جماليتها وعرض دلالاتها ووظائفها التي تكشف لنا من خلال دراسة بنيتها التركيبية والمعجمية.

أ- البنية التركيبية:

"ف"**تغريبة جعفر الطيّار**"" هو العنوان الرئيسي لهذه المجموعة الشعرية الصادرة سنة 2000م والتي تنظم ثمانية عشر نصا، غنه العلامة الكاملة وثورة الإثارة تطلق عليه "صاحب البيعة" الذي حظى بمبايعة العناوين/ النصوص عند عتبة الغلاف ليعتلي عرش العنونة الرئيسية بمصداقية مطلقة"[3]

والعنوان مكون من ثلاث كلمات: تغريبة/جعفر/الطيار، وكل كلمة لها دلالة خاصة بمفردها وأخرى تنتجها علاقتها بالكلمة أو الكلمات التي يعدها والتفسير التركيبي أو النحوي لهذا العنوان هو وجود كلام سابق محذوف نقدره على هذا الشكل:

---

(1) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د، ط، 1998، ص15.

(2) بلقاسم دفه، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيماء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000م، ص42.

(3) روفيا بوغنوط، شعرية العنونة في تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، مجلة أصوات الشمال، موقع الكتروني: www.aswat.elchamal.com/ar/pp=98§a=4178
اطلع عليه يوم: 2019/05/14، 13:53.

هذه "تغريبة جعفر الطيّار"

مبتدأ محذوف خبر

فالمسند اليه محذوف نقدره ب: (هذه)، أما المسند فهو: ("تغريبة جعفر الطيّار")، وإلا حالة الثانية للحذف هي: "تغريبة جعفر الطيّار" + النص ما يجعل المجموعة الشعرية تؤدي دور المسند الخبري الذي يخبر عن المسند اليه.

ب- البنية المعجمية:

يتألف العنوان من ثلاث مفردات هي: تغريبة / جعفر / الطيار، ولأن (الطيار) هي صفة ل (جعفر) فهذا العنوان يقوم على محورين دلالتين هما: (تغريبة) و (جعفر الطيار)

وقد جاء في لسان العرب في مادة "غرب": و"الغرب": الذهاب والتنحي عن الناس وقد غرب عنا يغرب غربا، وغربا، وأغربه: نجاه .... والغربة والغرب: النوى والبعد ..... والتغريب: النفي عن البلد"[1]

أما المحور الثاني وهو (جعفر الطيار) فيحمل بعدا دينيا يحيل إحالة مباشرة إلى جعفر بن أبي طالب ابن عم النبي –صلى الله عليه وسلم– وقد ربط الشاعر اسمه بالتغريبة، فأول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي هو أن الشاعر يصدر الحديث عن هجرة المسلمين مع جعفر الطيار إلى الحبشة هربا من يد الكفار أو الهجرة إلى المدينة المنورة يوم فتح خيبر، وتبقى قراءة النص الشعري هي التي تحدد دلالة العنوان إن كان فعلا يتحدث عن هجرة جعفر الطيار أم أن الشاعر له قصد آخر، مما يبعث في نفس القارئ التساؤل والاثارة بفضل الايحاءات الرمزية التي يحملها هذا العنوان وهو بالنسبة للقصيدة "عنوان توصيفي، لأن النص قد جاء على ذكر جعفر الطيار وتغريبته عند لجوئه إلى النجاشي ملك الحبشة، غير أن هذه الوظيفة لا تحافظ على قيمتها الوصفية، فبعد قراءة النص قراءة دلالية يتضح لنا أنه توصيف لعصر الشاعر "يوسف

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج10، مادة (غرب)، ص32.

وغليسي" وليس لعصر جعفر الطيار"[1] ولأن "تغريبة جعفر الطيّار" هي في الحقية تغريبة لذات الشاعر، وللنفس الإنسانية، احتل هذا العنوان مكانة هامة مما جعل الشاعر يعنون به مجموعته الشعرية كاملة، فبقراءة أولية لمسرحية جعفر الطيار نجد ذات الشاعر حاضرة بقوة في التغريبة وهاته الأخيرة ما هي إلا "ذات الانسان الذي عانى مختلف الهموم فأصبح عربيا في وطنه مما حدا به إلى الخروج منه لاجئا يطلب الأمان."[2]

"إن رغبة الهروب والتملص من العار الذي ألحق بالوطن هي التي ولدت تغريبة وغليسي وحولته إلى لاجئ مسربل بالعموم، هارب من بلاد الجبهتين .... وربما رغبة الانعتاق هذه من زمن الموت هي التي قادت الشاعر أن يصرح بأن حق الديوان أن يرسم بعنوان جعفر الطيار يطلب اللجوء السياسي"[3]

4- دلالة العنوان ووظيفته:

يمثل العنوان اطارا عاما يحمل الفكرة أو المعنى العام للقصيدة، فما يحمله اذن هو دلالة مكثفة وشفرات لغوية وجمالية تجعله يحظى باهتمام المتلقي، فعنوان مسرحيتنا مكون من ثلاث كلمات: تغريبة/جعفر/الطيار وكلمة "تغريبة" تحيلنا إحالة مباشرة إلى سيرة بني هلال وقصص البطولة والشجاعة والفروسية" فتغريبة بني هلال كل متكامل موضوعه سيرة بني هلال الملحمية الكبرى من خلال هجرته

---

[1] زهرة مختاري: خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مقارنة سيميائية، رسالة ماجستير، فتكلم اللغة والأدب العربي، جامعة سانية، وهران، الجزائر 2011- 2012، ص244.

[2] نزيهة لعرافة، التجربة الفنية في شعر يوسف وغليسي، مذكرة ماستر، قسم لغة وأدب عربي، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 2015، 2016، ص29.

[3] روفيا بوغنوط، شعرية الغنونة في تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، مرجع سابق، موقع الكتروني: www.aswat-echamal.com، اطلع عليه يوم: 2019/05/14، 22:34.

الجماعية من نجد إلى شمال افريقيا مستقرهم وموطنهم إلى الأبد في بيان لكيفية استيلاء الهلاليين على تونس والجزائر والمغرب"[1]

أما كلمتا "جعفر الطيار" فهما يحملان دلالة واحدة، باعتبار الطيار صفة، وهو جعفر ابن عم النبي –صلى الله عليه وسلم– غير أن دلالة العنوان للوهلة الأولى تبقى غامضة، فحتى لو أولها المتلقي إلى حكاية ذهاب جعفر بن أبي طالب إلى النجاشي وما حصل معه من أحداث، إلا أن اختيار الشاعر لهذا العنوان وربط اسم جعفر بالتغريبة يبقى غاما حتى يفسر هذا الغموض من خلال السياق النصي، وهي القصيدة التي تحمل عنوان الديوان نفسه، وعند قراءتنا للقصيدة نجد أن الشاعر أخذ من التغريبة فكرة الهجرة وربطها بفرد واحد هو "جعفر الطيار" والذي في حقيقة الأمر لا يميل إلا الشاعر نفسه فكانت "تغريبة جعفر الطيّار" هي تغريبة الذات وهي "حكاية مدارها الأخبار عن عذابات الأنا/ الآخر الواقعة تحت وطأة زمن الموت والفتنة، حشد للعذابات وفضاء للتغني بالمواجع والألم تداخلها نبرة نبوية تجعل من لغتها وتأنها لغة قداس يقام في حضرة الأنبياء، الشخصيات التراثية والتاريخية، يتجلى ذلك عبر مركز ثقل الديوان الإنتاجي وهو قصيدتان تجليات نبي سقط من الموت سهوا و""تغريبة جعفر الطيّار""[2] فكان عنوان الديوان بذلك مغريا يأسر المتلقي ويشفره للدخول إلى عالم المسرحية لأجل معرفة ما تخبئه من معان ودلالات، فتميز هذا العنوان بوظيفة اغرائية بسبب اعتماد الشاعر على تراكيب تدهش المتلقي لأول مرة حين جمع كلمة "تغريبة" مع "جعفر الطيار" فيستفزه لقراءة المسرحية وأعمال ذهنه لأجل الكشف عن سر هذا الرابط أو

---

[1] أمينة فزاري، سيميائية الشخصيات في تغريبة بني هلال، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2011، 2012، ص37.

[2] روفيا بوغنوط، شعرية العنونة في تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، مرجع سابق،موقع الكتروني: www.aswat-echamal.com، اطلع عليه: 2019/05/14، 22:34 22:34 / 14-05-2019

التركيب، كما حقق وظيفة جمالية "يتبدى العنوان فيها نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، يظهر شيئا ويغيب أشياء، متمردا على الحصار، ينساب ليمارس المعنى المؤجل"[1]

ولقد كان اللجوء موضوع القصيدة، ينطلق الشاعر نفسه ليعبر بها عن كل انسان مغترب في بلاده ومرد هذا الاغتراب هو الظلم المسلط عليه وبذلك اضحى العنوان علامة دالة "يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد انتاج نفسه"[2] ولقد رمز هذا العنوان إلى الاغتراب الذي يعاني منه الشاعر على الرغم من ذكره صفة الطيار لجعفر فكأنه مقيد في وطنه ووجب عليه الذهاب حيث يجد لصوته صدى ويجد انسانيته بعيدا عن هذه الغربة الروحية والفكرية التي يتخبط فيها، فكان عنوان هذه المجموعة الشعرية أو بالأحرى المسرحية معبرا عن غربة الشاعر وصراعه الوجودي ويعكس الضياع والاغتراب الذي يعاني منه الشاعر والفراغ الروحي الذي يعاني منه الانسان المعاصر ككل.

رابعا: الخطاب المقدماتي في ""تغريبة جعفر الطيّار"":

قبل الدخول في تفاصيل الخطاب المقدماتي موضوع الدراسة لا بد من تسليط الضوء على عتبات النص ذلك أن الخطاب المقدماتي هو أحد العناصر التي تنتمي إلى فضاء عتبات النص الخارجية والتي تعد بيانات توجيهه أو مرجعية أو تجنيسية أو توضيحية وتشمل العنوان وغلاف الكتاب والاهداء ....

إذ تعد العتبات بمثابة جسر للدخول إلى فضاء النص، فهي تشكل "نظاما اشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به بل انه يؤدي دورا مهما في نوعية القراءة وتوجيهها"[3]

---

[1] شادية شقرون سيميائية العنوان في "مقام بوح" ل عبد الله العيش، محتضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، الجزائر، ص271، 272.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، د ط، 1987م، ص72.

[3] عبد الرزاق بلال وتقديم ادريس ناقوري، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص65.

كانت العتبات وإلى عهد قريب جدا تعد نصوصا عابرة عرضة زائدة لا تثير اهتماما من قبل النقاد الذين ظلوا يغلبون النص على ما يحيط به، فلا يهتمون بوظائفها، ولا بطبيعة العلاقة التي تقيمها مع النص وبنيته، لأصبح بنا نصيا لها خصائصها الشكلية (المظهر به)، ووظائفها الدلالية التي توازي النص ذاته، فالعتبات النصية أو (النص المحيط) هي كل ما يحيط بالنص (المتن) ويسهم في الأخذ بيد القارئ بأمان واطمئنان إلى عالم النص برؤية مسبقة في أغلب الأحيان، ويتعلق وجودها وكيانها بالمتن الرئيس (النص) وهي عناصر أساسية في تشكيل دلالة النص وفك شفراته وتشمل (العناوين الرئيسة والفرعية والأغلفة والاهداءات والخطابات المقدماتية .....وغيرها .....) وهذه الأخيرة ليست بالظاهرة الحديثة العهد أو بالأمر المبتدع، بل هو "تقليد أدبي عريق في الثقافات كافة، ففي الثقافة العربية القديمة كان الخطاب المقدماتي حاضرا وبقوة، وقد كانت المقدمات حظا كبيرا من العناية والاهتمام، وشكلت لوحدها شكلا ثقافيا قائما بذاته لاسيما في التأليف النثري بوصفه ضرورة ملحة لها شروطها ومواصفاتها"[1] ، وتعدت وتجاوزت متون الكتب حتى أفردت لها مؤلفات خاصة بها، وقد ظهرت تجلياتها واضحة في مقدمات المصنفات والرسائل والحواشي والتذييلات، ولقد دأب الشعراء قديما على تقديم دواوينهم الشعرية مثل ما فعل أبو العلاء المعري حيث يقول محمد بنيس "ولربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديما ونذكر هنا تقديمه لكل من (سقط الزند) و(لزوم ما لا يلزم) وهي السنة التي اتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية"[2] هذا البروز للمقدمات في الثقافة العربية كان يقابله بروزا آخر للمقدمات في الثقافة الغربية لكنها كانت غالبا ما تندرج ضمن الفقرات أو الصفحات الأولى من المتون، كما هو الشأن بالنسبة

[1] سهام حسن جواد الشامري، محمد حسين الظفيري، رؤية نقدية في الخطاب المقدماتي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، كلية التربية، العراق، مج20، ع11، 2013، ص294.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وايدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط1، 1989، ص85.

إلى الإلياذة مثلا إذ تتألف المقدمة من ذكر الرمز (ربات الفن) وإعلان الموضوع الذي هو غضب البطل "أخيل" وتحديد نقطة افتتاح السرد، ممتلئة في المواجهة بين "أخيل" و"أغا ممنون".

وتعد المقدمة عتبة من العتبات النصية التي لا يمكن أن تغاضى عنها فهي تعد بمثابة جسر للدخول إلى فضاء النص.

1- مفهوم المقدمة:

تعرف المقدمة في اللغة بأنها أول الشيء ومستهله وأنها تقع في صدارة الكلام، وفي هذا الإطار، يقول ابن منظور في لسان العرب: "مقدمة الكتاب ومقدمة الكلام، بكسر الدار .... وقد تفتح ومقدمة الإبل والخيل ومقدمتهما .... أول ما ينتج منهما ويلقح، وقيل: مقدمة كل شيء أوله ومقدم كل شيء نقيض مؤخره، ويقال ضرب مقدم وجهه ... والمقدمة: الناصية والجبهة"[1]

وهكذا فالمقدمة هي التي تقع في بداية الكلام، ويستهل بها المؤلف مصنفه، ومن ثم فالمقدمة في الاصطلاح "هي ذلك النص أو الخطاب الذي يتصدر به الكتاب أو يفتتح به العمل الأدبي، وقد يكون في بداية الأثر الأدبي أو العمل الوصفي، فيسمى فاتحة، أو قد يكون في وسطه فيسمى شاهدا، أو في آخره، فيسمى تذييلا أو ملحقا، وقد تسمى المقدمة استهلالا أو افتتاحية، أو خطبة، أو تقديما، أو حاشية، أو خلاصة، أو مطلعا، أو مدخلا، أو تمهيدا أو توطئة أو ديباجة أو فاتحة .... الخ"[2]

وتمتاز المقدمة أيضا بكونها نصا افتتاحيا نثريا وخطابيا، يتموقع في بداية الكتاب، أو في وسطه أو نهايته، أو قد يكون جزءا لا يتجزأ من المتن، كما هو شأن أغلب المؤلفات الكلاسيكية إبان اليونان والرومان والعصور الوسطى، أو قد تكون بمثابة فقرة استشهادية فوق ظهر الغلاف الخارجي الخلفي، بيد

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ضبط وتحشية: خالد رشيد القاضي، دار صبح بيروت، لبنان، ج11، ط1، سنة 2006م، ص59.

[2] جميل حمداوي، الخطاب المقدماتي، صحيفة المثقف، منشورات المثقف للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ع4643، ماي 2019، الموقع الالكتروني: www.almothaquf.com، اطلع عليه يوم: 2019/05/16، 12:10.

أن المقدمة لا تكون دائما نثرية وصفية، فقد تكون مقدمة إبداعية: اما شعرية، اما درامية واما سردية تتوافر فيها المقومات القصصية وعليه فإن التقديم هو جنس أدبي حديث يحيط بالنص من الداخل وهو بمثابة عنوان استهلالي مدخلي يعلن الابداع ويحدد مرتكزاته الأساسية، ويبين خصائصه النبوية وبوضوح رؤية المبدع للعالم، فيبرز تصوره الفلسفي للوجود، ثم يشعر من مفهوم الكاتب حول ماهية الابداع ووظيفته، وعناصره، ويعني هذا أن التقديم خطاب فوقي بامتياز، وبالتالي فهو عبارة عن قراءة عنوانية لمضامين النصوص الإبداعية أو الوصفية بناء ودلالة ومقصدية"[1]

2- أنواع المقدمة:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من المقدمات التي تم بها الاستفتاح، فهناك المقدمة الذاتية والمقدمة الغيرية، والمقدمة المشتركة، والمقدمة الأصلية والمقدمة اللاحقة والمقدمة المتأخرة والمقدمة التقريظية، والمقدمة النقدية، ومقدمة الشهادة، والمقدمة الموازية أو المصاحبة، والمقدمة السجالية والمقدمة المتصلة والمنفصلة....

ومن هنا، "فالمقدمة الذاتية هي التي يكتبها الكاتب أو المبدع بنفسه، والمقدمة الغيرية هي التي يكتبها الآخر، وغالبا ما يكون ناقدا أو باحثا دارسا، والمقدمة المشتركة هي التي يشترك فيها الكاتب مع الغير أما المقدمة الأصلية فهي اليت تلتصق بالكاتب منذ الطبعة الأولى في حين تعتبر المقدمة اللاحقة هي تلك المقدمة التي تلتحق بالكتاب في الطبعة الثانية أو الثالثة أو الرابعة ..... أما المقدمة المتأخرة فهي التي تكون في الكبعة الأخيرة أو النهائية.

ومن جهة أخرى قد تكون المقدمة تفريظية من الثناء والشكر والصداقة والعاطفة الشيء الكثير وهي مقدمة "تجارية اشهارية، تتوخى توجيه القارئ مع اعطاءه حكما مسبقا على قراءته، هذا النوع من المقدمات، يحول

[1] جميل حمداوي، الخطاب المقدماتي، مرجع سابق، موقع الكتروني: www.almothaquf.com، اطلع عليه: 2019/05/16، 16:10.

دفة المعني الذي قد يؤوله المتلقي إلى الجهة التي يريدها المؤلف وهو النوع الذي يكنيه الناشر في غالب الأحيان"[1] في حين تكون المقدمة النقدية خطابا وصفيا تقويميا موضوعيا، عبارة عن قراءة تحليلة تركيبية، تمس الجوانب الدلالية والشكلية والفنية والمقصدية، وقد تكون المقدمة شهادة إبداعية أو وصفية، يقدم فيها الكاتب منظوره الشخصي حول الكتابة والانسان والعالم.

وهناك أيضا المقدمة المختفية التي تغيب في طبعات معينة لتظهر حينا وتغيب آنيا، ومن جهة أخرى هناك المقدمة المعوضة أو المستبدلة التي تعوض مقدمة سابقة لم يرض عليها الكاتب، فيقرر استبدالها بمقدمة أخرى، ويمكن ادراج هذه المقدمة بشكل من الأشكال ضمن المقدمة اللاحقة أو المتأخرة.

كما يمكن الحديث أيضا عن المقدمة الافتتاحية، ومقدمة الملحق التي تكون في آخر الكتاب بمثابة ملحق بالنص الرئيس وتسمى بالتذييل، أما المقدمة المتصلة فهي التي توجد في متن الكتاب أو بدايته كما يتجلى ذلك واضحا في الملاحم اليونانية بينما تكون المقدمة المستقلة منفصلة عن الكتاب، وتوضع خارج النص أو المتن باعتبارها خطابا مستقلا خصوصياته الدلالية والفنية.

وهناك أيضا المقدمة المصاحبة أو الموازية، فهي التي: "تكون مستقلة ومباشرة، توجه انتباهنا للأسئلة المطروحة، وهذا النوع الأخير من المقدمات هو الخطاب الذي يمتلك الأدوات التي تقترب بشكل مباشر من المتلقي، حيث إن المقدمة التي يكتبها ناقد ما، والمفصولة عن الرواية لا تبحث عن غير النص"[2]

وتحمل المقدمة السجالية في طياتها في طياتها سجالا نقديا، وغالبا ما يكون ذاتيا ويرد في شكل ردود حوارية، فيها من الانفعالية الشيء الكثير، كما يظهر ذلك جليا في كتاب "الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة" لعبد الكريم برشيد حيث يقول في فاتحة الكتاب: "إن هذا الكتاب في رده على عينة خاصة من النقد

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص64.
[2] مرجع نفسه، صفحة نفسها.

المسرحي وفي نقاشه الحاد لأسماء كثيرة فيه، أسماء تمارس المعارضة الوحشية والبدائية والفوضوية، سواء في الأدب أم في الفن أم في الفكر أم في الحياة اليومية، يجد نفسه في وضع صعب ودقيق وسريالي وعبثي، فهو يتبنى الحوار وذلك في غياب تام أو شبه تام لكل مقومات الحوار، ولكل شروطه الأساسية والحيوية"[1]

إن هذه أهم أنواع المقدمة التي يمكن الانطلاق منها لتقديم مقاربة دقيقة للنص المعطى أو العمل بغية تشريحه وتركيبه: فهما وتفسيرا، وتأويلا.

3- وظائف المقدمة:

من المعلوم أن للتقديم وظائف عدة تختلف من تقديم إلى آخر، أو قد تتشابه مع بعضها البعض، دون أن ننسى، أن هناك أعمالا أدبية وابداعية ووصفية لا تتوفر على مقدمات أو عناوين تقديمية، وفي هذا السياق، يقول محمد بنيس "وهذه مناسبة لنقول مع جنيت أن للتقديم وظائف عديدة، تختلف من تقديم لتقديم أو تتشابه في بعضها، من غير تناس لعدم توفر دواوين وكتب على مقدمات"[2] وهكذا يرى بأن التقديم الأصلي وظيفة مركزية تتمثل في ضمان قراءة حسنة للنص ومن هنا فوظيفة التقديم هي ضمان القراءة الحسنة والجديدة للإبداع المقرر فهو يمد القارئ بخيوط دلالية، قد تسعفه في فهم النص وتقبله جماليا وفنيا.

ويعني هذا أن للتقديم وظيفة تكوينية عندما يقدم لنا نظرة عامة مقتبضة أو موسعة حول نشأة العمل وأصله، والاشارة إلى مراحل تكونه وخلقه وانبثاقه من رحم الخيال، إلى أن يصير عملا حقيقيا مجسدا في الواقع، كما أن للتقديم وظيفة تقويمية حينما تكون المقدمة نقدية، تنصب على جوانب النص أو الأثر دلالة وشكلا ووظيفة بالقراءة والتحليل، والوصف، والتقويم والتوجيه وللمقدمة أيضا وظيفة توثيقية، حينما تتخذ طابع شهادة، أو تحمل علامات سياقية، كأن تشير إلى الكاتب أو المتلقي أو تاريخ الكتابة ومكان التقديم، ولا ننسى أيضا الوظائف الأخرى للمقدمة، كالوظيفة التفسيرية للعمل الأدبي، وذلك في ضوء المعطيات

---

[1] عبد الكريم برشيد الاحتفالي: مواقف مضادة، منشورات نقابة الأدباء والباحثين المغاربة، إصدارات أمنية للابداع والتواصل الفني والأدبي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص24.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنيانه وابدالاته، مرجع سابق، ص183.

المرجعية، والوظيفة التأويلية والوظيفة الأيديولوجية، والوظيفة الجمالية التي تبحث عن المقومات الفنية التي تستند اليها المقدمة الإبداعية وقد تتضمن المقدمة وظيفة تجنيسية عندما يكون الهدف هو تجنيس النص أو العمل الأدبي وتمون لها وظيفة تعريفية تهدف إلى التعريف بالكاتب أو العمل معا، وللتقديم أيضا وظيفة التعليق، والملاحظة، والتقويم والاعلان والاشهار والاخبار والاستفتاح والتذييل، والتوثيق والتبليغ والتأثير ....."[1]

4- أهمية المقدمة:

المقدمة عتبة نصية كثيرا ما همشت وأسقطت من حقل الدراسات النقدية التي ،كبت على النص وأهملت كل ما يحيط به "إنها خطاب قبلي على مستوى الفضاء النصي بعدي على مستوى ومن الكتابة لم يعط له نفس الاهتمام الذي حظي به النص الرئيس، رغم أنها عنصر بنائي وعتبة قرائية قادرة على أن تفتح مغالق الممارسة النصية، يمكننا القول إن المقدمة هي التعويذة السحرية التي يدمج بها المؤلف مؤلفه لتغدو بذلك عتبة دالة وعاملة على توجيه استراتيجيات القراءة، بمعنى آخر انها خطاب مساعد على مستوى الحوار النقدي"[2]

من المعلوم أن للمقدمة أهمية كبرى في استكشاف عوالم النص الكبرى والصغرى واستقرائه بنية ودلالة ووظيفة وسياقا، ويعني هذا أن المقدمة تساعد الملتقى الضمني أو النموذجي على فهم النص فهي عميقا، وتفسره إضاءة ومرجعا وتأويلا.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص111.

[2] روفيا بوغنوط، في حضرة العتبات، الخطاب المقدماتي عند يوسف وغليسي، أصوات الشمال، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2009، الموقع الالكتروني: www.aswat-alchamal.com/ar/!p=988/a=4178. اطلع عليه يوم: 2019/06/20، 17:00.

تعد المقدمة عتبة من العتبات النصية التي يجب أن نقف عندها قبل الولوج إلى متن النص، فهي تعد مستهلا لا يمكن أن نتغاضى عن مكانته المهمة بالنسبة إلى النص الأصلي، فهي تساوي العنوان والاهداء والمقتبس في الأهمية بل نجها أكثر أهمية من باقي عتبات النص لأنها تؤدي وظائف تخدم القارئ والنص، وكذلك تقدم للمتلقي في بعض الأحيان ملخص للنص إلى جانب كونها تبين مهارات الكاتب الجمالية، ثم تشرح دوافع الكتابة ونشأتها ومراحلها المتعاقبة ومختلف أدوارها التي مرت بها قبل أن تصل إلى هذه الصورة، وقد تكون تلك المقدمة بمثابة خطاب مواز أو مصاحب يشرح فيها المقدم إيجابيات العمل دلالة وصياغة، أو يقدم فيها المقدم بعض التوجيهات التقويمية أو النصائح التي تسعف الباحث في تطوير كتابته في الحاضر والمستقبل معا. "كما أنها تعمل على وشاية القارئ والبوح له بخبايا المتن، كما أنها تساعد في ضمان قراءة واضحة للكتاب أو النص"[1]

وهناك نوعان من المقدمات في ""**تغريبة جعفر الطيّار**"" ليوسف وغليسي:

أ- مقدمة غيرية:

بقلم الناشر سعيد بحري مدير دار بهاء الدين للنشر والاشهار.

وهي مقدمة اشهارية اغرائية هدفها الترويج للمسرحية بالثناء على صاحبها واسلوبه وذكر أثر المجموعة الشعرية في القرآء بداية بأثرها في الدرس الأكاديمي "حيث كانت موضوعا لأربع مذكرات ليسانس خلال موسم جامعي واحد بجامعات: قسنطينة، بسكرة وورقلة مثلما هي موضوع لرسالة ماجستير بجامعة بسكرة فقد تجاوز صداها حدود البلاد لتقرر دراستها على طلبة السلك الثالث (تخصص: شعر مغاربي) وطلبة

[1] آمنة محمد الطويل، عتبات النص الروائي في رواية، لمجوس لإبراهيم الكوني، مجلة جامعة الزاوية، دار الزاوية للكتاب، ليبيا، ع16، ج3، 2014، ص54.

الدراسات العليا المعمقة بجامعة محمد الأول و (وجدة) المغربية"[1] مثلما تلقى صاحب المجموعة رسائل تنويهية من قبل بعض الأسماء الشعرية العربية المعروفة التي أعربت عن إعجابها بالتغريبة، منها رسالة الشاعرة السورية الكبيرة "دولة العباس" التي جاء فيها "(..... للمرة الثالثة أقرأ مجموعتك الشعرية ""تغريبة جعفر الطيّار"" ..... قرأت فيها فكرك الحر، وحرقك الأبر بقضايا أهلك ووطنك ... قرأت فيها شاعرا مبدعا وجريئا ..... وصاحب ومضات ذكية وآسرة ..... أهنئك أيها الشاعر الرقيق ..... أهنئ الشعر بك .....)"[2]

وكذلك رسالة الشاعر المغربي المعروف الدكتور مجمد علي الرباوي التي يقول فيها (..... وطني خطابك الأخير بعد غياب طويل وكان الخطاب مفاجأة إذ حمل ""تغريبة جعفر الطيّار"" المكتوب بلغة أنيقة تربط التراث بالعصر، وهي سمة يفتقر اليها شعر شعراء جيلك إن في المغرب وإن في الجزائر وإن في العالم العربي، ذلك بأن لغة الحداثة هي الغالبة على الكتابات الجديدة، وهي لغة مستمدة من لغة الحلم تحتاج إلى محلل لوضع اليد على رموزها، ويبدو أن الشاعر الذي ينطق من التصور الإسلامي السليم لا يصدر عنه إلا شعر يمزح الحلم بالواقع فيبقي على خيط رفيع يشد به انتباه القارئ، وهذا ما لمسته في مجموعتك .....)[3]

"كما أن هذه التغريبة هي المجموعة الفائزة بجائزة أحسن مخطوط شعري (التي نظمها اتحاد الكتاب الجزائريين بسكيكدة)، فقد كانت محورا لندوتين احتفائيتين عقدت احداهما بجامعة قسنطينة والأخرى بمركز (عيسات ايدير) الثقافي بسكيكدة ....."[4]

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص2.

[2] مصدر نفسه، ص3

[3] مصدر نفسه، صفحة نفسها.

[4] مصدر نفسه، صفحة نفسها.

ب- مقدمة ذاتية:

بقلم الشاعر نفسه، وهي مقدمة نقدية تهدف إلى توضيح بعض الإشارات وتتوجه إلى قارئ الطبعة الثانية بعد أن بنى المؤلف آراءه فيها على انطباعات قراء الطبعة الأولى، وتتضمن ما يلي:

- علاقة القارئ والنص والمبدع:

هي علاقة شائكة حيث يرى وغليسي أن هذه العلاقة تأخذ أحد الوجوه: غما أن يكون القارئ مسيطر على النص يؤوله تأويلا قد لا يخطر على بال المبدع نفسه "كنظرية أبي نواس" العربية القديمة، حين أثنى بطريقته الخاصة على من علمه من شعره ما لم يعلم، إذ فسر بيته "الخمري" الشهير على غير ما خطر بباله!"[1] وإما أن يكون المبدع أعلم بالمعنى من قارئه مثلما يرى كعب ابن زهير (أنا أبصر بشعري منكم)[2] "وإما يكون (المعنى في بطن القارئ) مثلما يراه الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ مختلف"، لأن (المعنى قيمة حرة، وبما أنه كذلك فهو يعرف طرقه الخاصة ومسالكه الدقيقة التي تجعلها يسير ويشرد بما أنه قول سائر وكلمة شرود أعنى مثلا سائرا وثلا شرودا لا يقوى بطن الشاعر على حبسه وصنعه، وبطن القارئ أولى به ولا شك"[3]

فما موقف وغليسي من هذه الوجوه؟

يرى يوسف وغليسي بأن الناقد الغبي هو من يحسب نفسه أو لى بكشف الحقيقة الشعرية حيث يقول "الناقد الغبي –في تقديري- هو من يحسب نفسه أو لى بكشف "الحقيقة الشعرية حين يهتف في نشوة ساذجة: يوريكا ..... يوريكا .....! لمجرد أن صديقة الشاعر قد أفشى له سر بنصه وكشف له وثيقة ثمينة (بل هي رخيصة!) اسمها "مناسبة النص"[2]وسرعان ما يعترف بأن النص قناة لغوية فيقول: فلتتواضع –

---

[1]يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص6.

[2]مصدر نفسه، صفحة نفسها.

[3]مصدر نفسه، ص6.

[2] مصدر نفسه، ص7.

مؤقت– على أن النص قناة لغوية مشفرة، لا بد لها من مفتاح مشفرة سري، لا غرابة في أن يكون مالكه هو الناص نفسه، ولا ضير عليه أن يلقي به إلى المتلقي دون أن يقيده بما ينعض عليه طقوس السهرة الجميلة ويسلبه تحكيم ذوقه الفردي في برامج هذه القناة العمومية"[1]

ولذلك فمن حق المبدع حسبه أن يتدخل في توجيه عملية التلقي بدافع "الغيرة الشعرية" حيث يقول: "إنما الغيرة على هذا الكائن اللغوي الجميل الذي تنصب عرقا في حضرته، بونكا بدلأيا وعدت في عسير مخاضه، ونهرق حبرا دمويا في سبيل تشكيله ..... وحين يشوي نصا سويا، قد يجد نفسه عرضة لفعل نقدي مخل بحياء الكتابة!، فعلا لا يعبر آلام المخاض الشعري اهتماما يذكر، بل لا يدري –في بعض الحلات– حتى من أين لا يؤتي النص!....."[2]

والملاحظ أنه لا يتحول إلى ناقد فيثري المقدمة بالاقتباسات والشواهد التي تدعم نظرية القراءة، ولقد فتحت هذه التغريبة المقدماتية المجال للحديث عن الذات الشاعرية الوغليسية وتجربتها الشعرية فذلك في رأينا لم يحدث إلا بعدة مشادة مع الذات النافذة التي ما نفكت تبسط سلطتها ووجودها، من الطريق أن يصب الأمر في نهاية المطاف لصالح الذات الشاعرة فتفيض في الحديث عن شعريتها التي طاردتها ربة الشعر في سنة 1987 بحلم النبوة الشعرية لأنه لا أحد في اعتقاده واعتقاد ادريس الملياني يستطيع الإحساس بالشعر الخارج من الصلب والترائب كإحساس الشاعر"[3]

وترتكز المقدمة على بعض الأسس التي يستوحى أن يفك شفرات بعض القصائد الغامضة في المجموعة الشعرية ومنها قصيدة " بني سقط من الموت سهوا" فيبوح بسر هذه القصيدة والمناسبة التي دفعته إلى كتابتها وهو أنه منذ الصغر توهم بأنه نبي حيث يقول: "حين يطفو هذا الحلم القديم على ذاكريتي، في

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص7.

[2] مصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] روفيا بوغنوط: الخطاب المقدماتي عند يوسف وغليسي، أصوات الشمال، مرجع سابق، الموقع الالكتروني: www.aswat.echamal.com

هذا الوقت المتأخر أضحك بملء شدقي، ذلك أن ماضي الطفولي البريء، قد قادني وأنا دون العاشرة من عمري إلا أنني سأصبح نبيا!!!"[1]

ولما بلغ الشاب خاب حلم النبوة عند فيقول "ثم جاءت لحظة خيبة الأمل إلي لا بد منها يوم أفقت على فجيعة نبوية دليلها أن "محمد آخر الأنبياء والمرسلين" وأن الوحي الذي طالما انتظرته قد انقطع منذ أربعة عشر قرنا كاملا .....! خاب حلم النبوة في واقع الطفولي إذن، ولكنني حققته في متخيلي الشعري أو صعدته (بلغه السيكولوجين)"

ويحق لنا أن نصف هذه المقدمة بأنها تجليات شاعر وقف في حضرة العتبات للبوح عن حالة شعرية متفردة خضع فيها المجهول الداخلي إلى صهر رؤياوي متميز، فكان له أن دافع عن أول الغوايات/ العنونة الشعرية والتي حسب قوله استعجالية فحق الديوان أن يوسم بعنوان "جعفر الطيار يطلب اللجوء السياسي" ولسنا ندري السر في أن يأسس وغليسي للعناوين الطويلة منذ ديوانه الأول "أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار" ومع أننا لا نتغيا الوقوف عند العنونة وهي حقل دلالي معز وثري إلا أننا نرى أن العدوان الشعري "تغريبة جعفر الطيّار" جدير بأن يتربع ظهر الغلاف"[2]

نسج يوسف وغليسي القصيدة على تقنية القناع ولم يكن فيها يدعي النبوة وانما تقنع بالكثير بالشخصيات الأنبياء. "خاب حلم النبوة في واقعي الطفولي، إذن، ولكنني حققته في متخيلي الشعري، أو صعدته (بلغة السيكولوجيين)، خصوصا في قصيدتي "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" التي سجلتها على تقنية (القناع)، وتقنعت فيها بشخصيات الكثير من الأنبياء والصالحين (محمد، عيسى، صالح، يوسف، يونس، موسى ....)، بل إنني لأتعجب مني كثيرا كيف فلتا مني قلمي حين كتبت:

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص10.

[2] روفيا بوغنوط: الخطاب المقدماتي عند يوسف وغليسي، أصوات الشمال، مرجع سابق

الموقع الالكتروني: www.aswat.echamal.com

إنني آخر الأنبياء بهذي البلاد

ولكنني أول المرسلين!.....

أو: "حلمي الأزلي احتراف النبوة".....

أخطأتني النبوة في البدء ..... عاودني الحلم .....

ورثني والدي خاتم الأنبياء .....

"وكانت رياح النبوة تعرفني ....."[1]

ثم ينتقل إلى تغريبة جعفر ليفصل الحديث في العنوان الذي سيصبح عنوان المجموعة ككل ويستفيض في حوار تاريخي مع جعفر وينفي عن نفسه صفة التشبع التي اتهم بها خاصة بعد نشره لمجموعته الأولى "أوجاع صفصافه" حيث يقول "هذه اعترافات لا مصداقية لها إلا في سياقها الطفولي الحالم البريء، فلا تتحججوا بها طعنا على ايماني!، ولا تفعلوا بي مثل ما فعلت عاشقة قديمة أرادت أن تعيرني الرجعية وشدة التدين –على حد تعبيرها– فقالت لي (وهي بصدد تأكيد "التهمة" حين سمعت هذه الحكاية من أحد أصدقائي المقربين): ألا يكفي أنك ادعيت النبوة؟! ها .. ها .. هههها .....!!! [2]

كما اتهمه بعض بالتشبع حيث قال: " قرأ أحدهم اسم (جعفر بن أبي طالب) على غلاف المجموعة فبادرني بالسؤال، ولم هذه الدعوة إلى التشبع؟! –تذكرت– لحظتها شخص لا أعرفه، قال لي الكلام نفسه بولاية الوادي في أعقاب أمسية قرأت فيها "العشق والموت في زمن الحسيني" وهي قصيدة منشورة في مجموعتي الأولى "أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار"

ولقد قيل لي ما يقوله ظاهر النص ولكن هل ثمة ما يضطر بي إلى القول إنني مسلم أولا وأساسا"[3]

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص12.

[2] مصدر نفسه، صفحة نفسها.

[3] مصدر نفسه، ص13.

كما أنه ضد الطوائف والفرق الشيعية التي قسمت الناس وجعلت بينهم الحقد والكراهية بسبب هذا التشبع حينما قال: "مع كل ذلك فأنا ضد هذه "التأميمات" الطائفية الجاهلة التي تحتكر هذه الشخصية أو تلك بل من الشهل عليها أن تدرجك في خانة مذهبية معينة لمجرد تلفظك بهذا الاسم أو ذاك ....."[1] صفة التشبع التي اتهم بها خاصة بعد نشره لمجموعته الأولى "أوجاع صفصافة" وبروح الناقد يعترف وغلسي بأنه استوحى قصة التغريبة من نص شعري لمصطفي الغماري حين يقول "وبصراحة بالغة (ليس علي فيها من حرج) فإن النسج الخيالي الأول لهذه التغريبة الدرامية قد استوحيته من قراءة مصادفة لنص شعري طويل لشاعر جزائري صديق هو الأستاذ مصطفى الغماري عنوانه (الهجرتان) طوله 160 بيتا، لكن بيتا واحدا من هذا الكم كان مافيا كي يدخلني في عالم شعري آخر"[2]

كما تحدث أيضا عن مصادر التغريبة ومنها القرآن الكريم فيقول "على تعدد الينابيع" الماء الشعري التي ترفد هذه التغريبة"، فإن القرآن الكريم يظل المعب السلسبيل الأعظم الذي تذهل منه دون أن ينصب، لأن الذكر الحكيم هو المحرك الأقوى لشاعريتي ... وأعترف الآن أن كثيرا من المطالع والمقاطع الشعرية التي كتبت قد أوتيتها خلال صلاة الجماعة، إبان الجمعة أو المغرب أو العشاء!...."[3]

كما استوحى وغلسي تغريبته من سورة الكهف حيث يقول: " ثم صوت (صاحب الجنتين) الذي قص عليا القرآن الكريم قصته في (سورة الكهف)، لكنني أردت أن أتقمص موقفه وقد أوتيت جنة من فتنة الأوتوتة لا تقل جمالا عن جنته وما يحفظهما من نخل وزرع وأعناب وأنهار وثمار .... وأنا حريص على تفادي مصيره"[4]، حيث "أحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهي خاوية عروشها ويقول يا

[1] يوسف وغلسي، تغريب جعفر الطيار، مصدر سابق، ص13.
[2] مصدر سابق، ص16.
[3] مصدر سابق، ص17.
[4] مصدر نفسه، صفحة نفسها.

ليتني لم أشرك بربي أحدا"[1] كما كان أيضا للمرأة ضحور في هذه المجموعة الشعرية خاصة في قصيدة (أوراسية وحورية)، ويتجلى ذلك في قوله "كما للمرأة حضور في واقعي الحياتي، فإن له كذلك حضور في متخيلتي الشعري، وفي تغربتي هذه بالذات، ربما يتجاوز الحضور الأول بكثير، إذ تخلو قصيدة فيها من ملمح الأنوثة واريج شذاها، إلى حد طغيان تاء التأنيث على لغة الخطاب، إما باسم ظاهر (كما في قصائد: "إلى أوراسية" أو "حورية" ....) وإما بضمير مستتر تقديره طيف مرأة ما ...."[2]

ثم يتوجه بالحديث عن ما آلته هذه المجموعة من جوائز إذ أنها نالت جائزة أحسن مخطوط شعري "وكان التتويج بإجماع المحكمين في الميدان"[3]

ويختتم المقدمة بشكر كل من أسهم في نجاح هذه التغريبة (وعلى رأسهم السيد الرئيس "محمد كعوان" والفنان الشاعر "عاشور بوكلوة") حيث يقول: فلا يسعني إذا إلا أن أكون شكورا لكل هؤلاء الذين ما كان لهذه التغريبة أن تكون لولاهم، من الرابطة الولائية للنشاطات الثقافية والعلمية للشباب بسكيكدة التي مولت هذا المشروع الشعري إلى فروع سكيكدة لاتحاد الكتاب الجزائريين، وعلى رأسه السيد الرئيس (محمد كعوان(والفنان الشاعر (عاشور بوكلوة)، ولا أنسى "دار بهاء الدين" أيضا التي بادلتنا متاعب اصدار مجموعة شعرية في زمن سلمنا –ربما خطأ– بأنه زمن معاد للشعر!"[4]

نستنتج أن مقدمة وغلسي كانت مقدمة ثرية بالكثير من الآراء النقدية خرج فيها وغلسي من عباءة الشعر ليلبس عباءة الناقد وعمل فيها على بسط القول فيما استعصى على القارئ من قصائد وهو ما يؤكده أن الشاعر يولي عناية فائقة للقارئ ويضعه في المقام الأول، "كما نشير إلى قلة التراكم المقدماتي في النص الشعري الجزائري وافتقار أغلبية المقدمات إلى استراتيجية في الكتابة إذ أن عملية التقديم أصبحت في

---

[1] القرآن الكريم، سورة، الكهف، الآية، 42.

[2] يوسف وغلسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص19.

[3] مصدر نفسه، ص23.

[4] مصدر نفسه، صفحة نفسها.

مجملها تشتغل على تأدبة الوظيفة الاستهلاكية الخاضعة لسلطة الناشر / السلطة الاقتصادية، ضف إلى ذلك غياب المتابعة النقدية لهذا الحقل المعرفي"[1]

خامسا: الاهداء في ""تغريبة جعفر الطيّار"":

شكل الاهداء عتبة أخرى من عتبات الكتابة التي تخطط للقراء الوصول إلى مواطن الانفعال في النص الأدبي، "فهو يعد مرحلة ثانية من مراحل فهم النص وأن تتوافر له قراءة مركزة تقف في ظلاله حتى يبدأ بتحفيز القارئ على ممارسة توقعاته ورسم آفاق انتظاراته للمعنى الذي سيطالعه وهو في مرحلة هذه، فالإهداء مدخل أولي لكل قراءة لما له من وظيفة تأويلية تحاول توصيف جانب من منطق الكتاب"[2] ، وقد يظن بعضهم أن الإهداء هو علامة لغوية لا قيمة لها ولا أهمية لها في فهم النص لا من قريب ولا من بعيد، ولا تفكيكه ولا تركيبه بل يعتقد أهنا إشارة شكلية مجانية جمالية أو ثانوية لا علاقة لها بالنص، يبدو أن الشعرية الحديثة أعادت الاعتبار لكل المصاحبات النصية أن العتبات المحيطة بالنص التي تشكل ما يسمى بالنص "بالنص الموازي" وأصبح من الضروري قبل الدخول في النص الوقوف عند عتباته ومسائلتها بشكل عميق ودقيق، قصد تحديد بنياتها واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفية، لأن الشكل مهما كان عتبة أو تعبيرا أو صياغة أو مادة مطبعية يحمل دلالات معينة يقصدها المؤلف أو لا يقصدها "وتؤخذ هذه الدلالات الشكلية بعين الاعتبار في قراءة النص الإبداعي وتأويله تشريحا وتركيبا دون الاستهانة بها"[3]

وإذا تأملنا الإهداء لاسيما في الحطابات السردية أو الشعرية فسنجد انتقالا من الأنا نحو الآخر فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين الأنا والآخر، وذلك في إطار ميثاق تواصلي بين الأنا والآخر

---

[1] روفيا بوغنوط: الخطاب المقدماتي عند يوسف وغليسي، أصوات الشمال، مرجع سابق

الموقع الالكتروني: www.aswat.echamal.com، أطلع عليه يوم: 2019/05/21، 15:35.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، مرجع سابق، ص37.

[3] عباس رشيد: قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنطير والتطبيق، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2013، ص76.

قائم على أساس المحبة والصداقة أو العلاقة الحميمية الوجدانية المشتركة، أو على تبادل القيم الرمزية نفسها التي يجسدها العمل الأدبي، ومن ثم يعد الإهداء بمثابة كتابة رقيقة قد تكون نثرية أو شاعرية، تقريرية أو ايحائية توجه إلى المهدى عليه، الذي قد يكون فردا معروفا، أو مجهولا، أو جماعة معينة أو غير معينة، فهو يعد أحد المراحل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص"[1]

وإن كان الإهداء كعتبة ليس ضروريا وملزم لكل النصوص بخلاف العنوان واسم المؤلف، فإن وجوده يؤشر على أهميته، أي أهمية المهدي اليه في علاقته بالكتاب من جهة ومن جهة أخرى قيمة النص في علاقته بالمهدى اليه "والواقع أن الإهداءات في نقدم الكاتب والمصنفات ليس ظاهرة جديدة فالعديد من أمهات الكتب التراثية نجدها مهداة لأشخاص معنيين"[2] ، لكن نلاحظ أن مهمة النقد المعاصر قد تكمن أهميته في محاولته تحليل هذه الإهداءات، واعتبارها جزءا من النص أو مكمله له حيث يكون لها دورا في تنوير النقاد في قراءاتهم التفكيكية خصوصا عندما يكون مضمون هذا الأثر الأدبي له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بهذا الإهداء.

ويمكن تحديد ثلاث صيغ يتخذها الإهداء: الإهداء العام، الإهداء الخاص، الإهداء المشترك، الخاص يتوجه إلى شخص معين تربطه علاقة حميمية بكاتب، كالأب، الأم، الأخ، الأخت .... "أما العام فإن يتوجه إلى شخص أو أشخاص محددين قد يكون المتلقي نفسه .... أما المشترك فيعني بالتوجه إلى أشخاص محددين، ويتواشج فيها الإهداء مع العنوان أو نصوص الكتاب"[3]

---

[1] روفيا بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، جامعة منتوري، الجزائر، 2007، ص46.

[2] جميل حمداوي: السيموطيقيا والعنونة، مجلة دار الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج25، ع3، 1997، ص100.

[3] حمد محمد الدوخي: أدوات التنظيم الشعري (الغلاف/التصدير/الإهداء/العنوان) في شعر نوفل أبو رغيف، دار المنظومة، موقع الكتروني: http://www.newfal.com، اطلع عليه: 2019/06/19، 00:02.

لكن الملاحظ أن بعض الإهداءات تكون مفتوحة وحرة دون تحديد، أقصد أنها غير موجهة للأشخاص، لكن الشاعر يهيد اليها ابداعه إلى العامة، "فالإهداء هو تكريم واحتفاء بالمتلقي وتعبير عما يحظى به من اعتبار وتقدير من قبل المؤلف"[1]

فالإهداء تقليد ثقافي وفني يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ وذلك في علاقة وجدانية حميمية، قوامها التواصل العلائقي البناء والهادف إنسانيا، سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أو ثقافيا أو فنيا أو أدبيا.

ويعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا "فهو بوابة حميمية من بوابات النص الأدبي وقد يرد على شاكله اعتراف وامتنان وتقدير ورجاء والتماس"[2]، والإهداء من البيانات التي يمكن إضافتها إلى ما يسمى بالهوامش أ المصاحبات النصية ومن المنظور القرائي الحديث لا تعد هامشا احتياطيا وسريعا بل يمكن اعتبارها مفتاحا من مفاتيح النص"[3]

والإهداء تقليد عربي عرف منذ العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن ... كما نجد في كتب الآداب السلطانية بذكر الاسم صريحا وعادة ما يكون ملكا أو اميرا أو من له الفضل على الكتاب وكثيرا ما تراعي فيها قواعد المجاملة واللياقة واللباقة"

كما أن الإهداء عتبة ضرورية في قراءة النص الأدبي بصفة عامة، والنص الشعري بصفة خاصة، فهو ليس عنصرا مجانيا زائد، كما يعتقد الكثير من الباحثين والدارسين، بل هو من أهم المصاحبات النصية التي تسعف في تفكيك النص وتركيبه أو فهمه وتأويله، أضف إلى ذلك فظاهرة الإهداء سينتقل من إهداء

---

(1) جميل حمداوي: عتبة الإهداء، ديوان العرب، موقع الكتروني: www.diwanalarab.com، اطلع عليه يوم: 2019/05/12، 11:00.

(2) عبد المالك اشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ، ط1، 2009، ص199.

(3) محمد صابر عبيد سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، (دراسة ملحمية الرواية مدارات الشرق) لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص96.

الكتاب المطبوع مع ظهور المطبعة، ومن ثم فقد استفاد الإهداء من إيجابيات الصناعة الطباعية على مر العصور، ولم يقتصر الإهداء على السرد والمسرح فقط، بل تجاوزهما الشعر وباقي الأجناس الأدبية والكتابات الأخرى.

إذن عتبة الإهداء ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتن النصي، وقد تمثل أحيانا مفتاحا قرائيا يمكن من خلاله فك شفرات النص.

1-مكان تواجد الإهداء:

"يعود ظهور الغلاف إلى القرن السادس عشر حيث اتخذ أعلى الكتاب أو رأسه مكانا له أما في الوقت الحالي فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة"[1]

ففي مسرحية ""تغريبة جعفر الطيّار"" ليوسف وغليسي يتخذ الإهداء الصفحة الثانية له بورقة منفصلة عن البيانات الأخرى.

2-وقت ظهور الإهداء:

يظهر الإهداء "مع صدور أول طبعة للكتاب وقد يلجأ الكاتب إلى استثناء إلى الحاق إهداء آخر، في الطبعات التالي للعمل الكاتب يمكن أن لا نجده في الطبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب على استدراكه في الطبعات اللاحق"[2]

نلاحظ أن الاهداء في مسرحية ""تغريبة جعفر الطيّار"" قد ورد في الطبعة الأولى ثم توالى ظهوره في الطبعة الثانية.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجه سابق، ص95.

[2] مرجع نفسه، ص96.

3- وظائف الإهداء:

كما لجميع العتبات والملحقات النصية وظائف، فالإهداء كذلك له عدة وظائف منها: الوظيفة الدلالية والوظيفة التواصلية وكذا الوظيفة التداولية وهنا الإهداء يشغل الوظيفة التواصلية.

4- أنواع الإهداء:

يستحضر الإهداء أنواع مختلفة من فنون القول منها: السردي أو المسرحي أو الشعري ويوجه إلى المهدي اليه الذي يرد على 3 أصناف:

أ- الإهداء الذاتي:

"هذا الإهداء نادر الورود في الرواية العربية، إذ لم يتعود القارئ أن يضاعف الكاتب ذاته .... تأكيد لمبدأ شهير مفاده أن الكاتب هو أول قارئ لما يكتبه لذلك الذات الكاتب هي التي تستشعر حرقة الكتابة وألم المخاض ولها الأحقية في أن تتوج نفسها ذات كتابة ومهدب اليها في آن واحد"[1] نجد هذا النوع تدخلت منه مسرحيات يوسف وغلسي لأنني على حد علمي لم أجد مسرحية مهداة إلى نفسه، وهذا أيضا يحمل دلالة وهي أنه انسان متواضع يفضل غيره على نفسه.

ب- الإهداء العام:

وهو يتوجه إلى شخص أو أشخاص غير محددين قد يكون هو المتلقي نفسه كأن يهدي العمل إلى هيئات ومؤسسات ثقافية أو منظمات إنسانية أو أحزاب سياسية أو رموز وطنية أي "أن الكاتب يهدي عمله إلى مؤسسة أو جهة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو دينية أو حيز مكاني أو ظرف زماني"[2]

---

[1] عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص235.

[2] حسين الرموتي: عتبة الإهداءات في الديوان الشعري المغربي المعاصر، نشر يوم: 2009-05-06، جريدة طنجة الأدبية، ع24، 2004، ص07.

والإهداء يحيل على جمهور عام وعادة ما يستهدف جماعة من الناس أو ظرف زمانيا أو مكانيا أو شيئا معينا.

ج- الإهداء الخاص:

"إن هذا النوع من الإهداء يكون موجها إلى أفراد العائلة والمقربين: كالأم والأب أو موجها إلى صديق له الفضل في طباعة الكتاب، أو كاتب له خطوة خاصة ومكانة مثلى، أو أنثى ملهمة فجرت ينابيع موهبة الروائي"[1]

يعني أن الكاتب يهدي عمله إلى شخص معين ويذكر اسمه أو يصرح بالأسماء المهداة اليهم مثل ما فعل يوسف وغلسي في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" حيث أهدى عمله إلى شقيقه الراحل وأمه العزيزة وكذا إلى كل ريح غائبة ساندته في محنته وهو ما تكفلت عتبة الإهداء الخاص بالبوح به حيث يقول:

"إلى شقيقي الراحل الذي لم تمهله الأقدار لحظة كي يلوح لي بالوداع فرحل بغتة ودون سابق اشعار ليورثني طقوس جنازته الأبدية ....كنت أقرأ تضاريس بلادي في خارطة وجهه الكريم (رحمه الله) .... إليه .... وإلى أمي العزيزة .... إلى المرأة المؤمنة ..... الصابرة المصابرة ..... رغم ألف محنة وابتلاء.....

والى روح ريح عاتبة ساندتني في محنة المد والجزر .....

أرفع هذه الكلمات ....."[2]

عبر هذه العتبة يعلن الشاعر من البداية أن قصائده تنتشي الألم والفرح على السواء (هموم الذات وفجائع وتقلبا الزمن والوطن .....) ليكون ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" معادلا للذات الشاعرة بكل ما تحمله من ألم وأمل، ولقد كان فيها الشاعر أمينا في نقل معاناته الشخصية فهو يسرد لنا واقع المأساة، ويعبر عن ذاته الجريحة وما يعيشه من أزمات فهو ينعي شقيقه الراحل الذي رحل بغته دون سابق اشعار وكذا أمه

[1] حسين الرموتي: عتبة الإهداءات في الديوان الشعري المغربي المعاصر، مرجع سابق، ص215.

[2] يوسف وغلسي: تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص1.

المؤمنة الصابرة رغم المصائب والمحن التي عاشتها لفقدانها لذة كبدها، كما أهدى تغريبته هذه إلى كل من سانده وآزره في محنته، وكان له خير رفيق وصاحب.

وفي الأخير نستنتج أن عتبة الإهداء ضرورية في تأويل وتفسير المتن بصفة عامة، والنص المسرحي بصفة خاصة، فالإهداء ليس عنصرا زائدا وعبئا على الكاتب كما يعتقد الكثير من الباحثين والدارسين، بل هو من أهم العتبات النصية التي تساعدنا في تفكيك النص وفهمه.

فالإهداء ظاهرة أدبية قديمة ترتبط بظهور الكاتب، غير مقتصرة هذه الظاهرة على السرد والمسرح فقط، بل تجاوزتها إلى الشعر وباقي الأجناس الأدبية والكتابات الأخرى حتى الشخصية منها.

إذن عتبة الإهداء ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتن النصي، وقد تمثل أحيانا مفتاحا قرائيا يمكن من خلاله فك شفرات النص.

المبحث الثاني: التشكيل الفني في المتن << "تغريبة جعفر الطيّار">>

تمهيد:

اعتمد يوسف وغلسي في نص "تغريبة جعفر الطيّار" على جملة من المقومات الفنية، فإلى جانب ما يفصني اليه النص الموازي من دلالات نهضت البنية اللغوية بوظائف جمالية ودلالية مختلفة توسل بها الشاعر لنقل ما عصف بوطنه من فتن إبان العشرية السوداء فكانت اللغة أداة فعالة لتكثيف المعنى، واثارة المتلقي، كما أدى الإيقاع دورًا فعالا في نقل النص من مستوى الأداء المسرحي الى المستوى الشعري فتراوح بين الحر والعمودي، وكان لكل إيقاع وظيفته وسياقه.

ارتكزت التغريبة أيضا على مقوم فني حداثي هو ثنائية البياض والسواد التي أتاحتها شعرية الكتابة وجمالية الطباعة، وقد استغل الشاعر ما تتيحه هذه الثنائية من جمالية تستثير لذة القراءة في قارئها وتجعل المعنى يتأرجح بين الصمت والحركة.

أولا: دراسة اللغة الشعرية في ""تغريبة جعفر الطيّار"":

ارتبطت اللغة بالإنسان أشد الارتباط منذ عابر العصور فكانت متنفسه وكانت القناة التي يمرر فيها مقصده، وعلى هذا استطاع الإنسان أن يعيش داخل بين اللغة ويترعرع فيها، بل كانت هي الوجود الرابط بين أمة وأخرى، ولما تفطن لذلك عرف أنه باللغة يستطيع خرق كل الحواجز لتحقيق أهدافه.

وللغة مستويات كثيرة منها لغة الحياة اليومية التي تختلف عن لغة العلم والإبداع وتتفاوت طاقاتها التعبيرية حسب وظائفها ومستخدميها، وإذا كان هذا حال اللغة عامة فإن اللغة الشعرية لها دور فعال في تشكيل الصور الإنشائية وموسيقى الكلمات وجمالياتها الفنية في المسرح الشعري، ونزرا لأهمية اللغة، عدها الكثير من النقاد مفتاح حضارة أي أمة، تعرف من خلالها مدى قوة تلك الأمة أو ضعفها فهي "تتربع على عرش حياتنا فتشكلنا كما تشاء، وكما تريد، وتضع بنا ما يحلو لها ترفع أقواما، وتذل آخرين، ولا نملك نحن

أمامنا إلا أن نقف برهة في محرابها المقدس، نقدم اليها قرابين الوفاء والولاء"[1] ،إنها قول عدنان بن رذيل "سيدة العلاقات .... معركة العالم .... وكاشفة الوجود .... إنها تعطي وتمنح وعلى الإنسان أن يسكن بيتها فيحرسه ويرعاه"[2]

وقد أخذت اللغة مكانة مميزة في الفن المسرحي بحيث تملك مقومات تختلف تماما عن اللغة العادية البسيطة، ارتقت مرتبتها في الأدب العربي خاصة المسرحية الشعرية وهذا يرجع إلى أسلوب الكاتب أو المؤلف اللغوي وبراعته في تنميق النص.

أولى الدارسون اللغة المسرحية أهمية كبرى، وحددوا لها شروطا ومعاييرا ترفع المسرحية إلى عرش الأدب، خاصة المسرحية الشعرية هذه اللغة التي "يجب أن تكون لغة شفافة غير كثيفة تضيء المعنى ولا تطمسه، ويستعان بها على جلى المشاعر تتوارى على هامش الموت، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلحظ" [3]

ولقد اهتم النقاد العرب بالكلمة الشعرية وخصوصا بالكثير من العناية والدراسة والتفصيل، ذلك لأن اللغة الشعرية هي هوية الابداع الشعري، وهي الأمة الدالة على انتمائه إلى دائرة الشعر: وهي ترتبط بثقافة الشاعر وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الشعرية "فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبرة عن انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية"[4] والشاعر دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديته، وهكذا تأتي اللغة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع، "كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي ومع

---

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص223.

[2] مرجع نفسه، ص224.

[3] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص225.

[4] محمد شداد العراق، اللغة الشعرية وهوية النص، ديوان العرب، موقع الالكتروني: www.diwanalarab.com اطلع عليه يوم: 2019/06/17، 16:34.

الاختيارات الفنية والجمالية التي أقرها المجتمع الأدبي، واستساغها الذوق الفني السائد"[1] لأن الشاعر يبقى دائما ابنا وفيا لبيئته، ولسانا صادقا حاملا لقضايا مجتمعه.

ويعود هذا التوظيف المتنوع للغة الشعرية إلى ثقافة الشاعر وإلى مدى اطلاعه وادراكه لما يحيط به من قضايا ومعارف واختيارات ويعود أيضا إلى "مدى قدرته على تكييف اللفظة الشعرية مع ما يتطلبه السياق التخاطبي"[2]

يجد الشاعر في نفسه المقدرة على استدعاء الكلمات من القاموس المعجمي ويلجأ إلى توظيفها ف سياقاتها الشعرية المتنوعة، فإنه يعمل على إفراغ الكلمة المستعارة من دلالتها المعجمية الخالصة ليكسبها معنى جديدا، تستمده من السياق وهكذا تخرج كثيرا من الكلمات عن وضعها اللغوي، وعن دلالتها القاموسية فتجدها في حدث شعري آخر تحمل دلالة أخرى تقتضيها الشروط الإنتاجية للنص"[3]

وهذه من أهم خصائص اللغة الشعرية، وهذه الإمكانات التي تتميز بها الكلمة هي التي تشجع الشعراء على توليد المعاني والدلالات وعلى تنويع الأساليب والعبارات وهذا ما يضفي الجمالية على العبارة الشعرية.

ولقد دخلت القصيدة الحديثة أبواب جديدة في سبيل توكيد حداثتها، وأفادت في ذلك كل الفنون المجاورة واكتسبت شيئا من تقنياتها ووظفتها بما ينسجم أولا مع الموسيقى الشعرية للقصيدة، وبما يعزز الحداثة فيها ثانيا.

وفي المسرحية الشعري التي عنوانها ""تغريبة جعفر الطيّار"" نستنتج هذه السمة بوضوح حيث استعمل يوسف وغليسي اللغة الشعرية وحقق تدفقا للغة وهذا ما جعله يسقط أحيانا في فخ الغنائية وتطويل

---

[1] مرجع نفسه، موقع نفسه.

[2] مرجع نفسه، موقع نفسه.

[3] محمد شداد العراق، اللغة الشعرية وهوية النص، ديوان العرب، موقع الالكتروني: www.diwanalarab.com ،اطلع عليه يوم: 2019/06/17، 16:34.

الحوار، فبدلا من أن يسمع حوار شخصيات نتفاجأ بشاعر يتحدث، إذ "بقدر ما تبتعد اللغة الدرامية عن اللغة المكتوبة تحفف تلقائيتها المطلوبة وحيويتها"[1]، ومن ذلك قول شخصية جعفر "الليل عمر موطني / والبرد لف جوانحي وأنا هنالك في الضحى / متشبث بالنور ..... بالشمس المصادر دفؤها / بالدفء في وطني المكبل بالجليد / (الروم روم) والرفاق تشتتوا / وتنكروا لتجدد العهد السماوي التليد ..... [2]

فهي لم تخضع لمستوى أدائي معين، فيها مستوى متخذ فيه المؤلف موهبته الشعرية، فنزع إلى الغنائية وهو الغالب، ومستوى تراوح بين الشعر والنثر، وقد اعتمد الشاعر صورا فنية ذات ايحاءات رحيبة تتطلب قدرا من التأمل الهادئ كقول جعفر الطيار:

(كاف وهاء ثم ياء ثم عين ثم صاد)

هذي الحروف أردتها

علما يرفرف فوق أصقاع البلاد[3] !

وفيها إشارة إلى سورة مريم "وقد ثبت جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه لما قرأ سورة "كهيعص" بحضرة النجاشي وعند البطارقة والقساوسة بكى وبكوا معه حتى أغضبوا الحاهم"[4]

كما ان اللغة نزعت إلى التكثيف فجاء الحوار مشعا ضاجا بالدلالة

أنا حبة من ألف سنبلة

يغالبها الفناء وفوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

---

[1]حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، العناصر المنطوقة وغير المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص232.

[2]يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص43.

[3]مصدر سابق، ص50.

[4]علي جعفر علاق: السنة الدرامية في القصيدة الحديثة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، مج7، ط1، 2أكتوبر 1986، ص39

ويهويان على سنابل حقلنا!

لا غالب إلا الخراب وضجة غيرنا [1]

هكذا يمثل المواطن البسيط وسط الصراع الدموي بالجزائر في صورة رامزة ومشهد سينمائي عميق المعنى والأثر في البناء الدرامي، فالفعل الدرامي كما يقول هوراس غريغوري "لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو ثلاثة بل يضغط ويكثف ويعمل طاقته عن طريق التشبيه والايقاع والقافية وغير ذلك من معتمدات الفن الشعري"[2] لأن من خصائص اللغة الشعرية الوزن والقافية والتجربة الشعرية والرابط الفني بين الشكل والمضمون والثروة اللغوية الواسعة، ولقد حاول يوسف وغليسي في تغريبته استخدام اللغة الشعرية الموزونة في الخطاب وهي بلا شك التفاتة جيدة من الكاتب، فمهما يكن الفرق بين المسرح والشعر فإن "الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح"[3] لأنه يضيف أليه البيان والسحر وبالمقابل يمكن أن نزعم بأن المسرح هو صاحب الحق الوحيد في الشعر لأنه يمنحه عمق الموقف، كما يرى محمد عنيمي هلال أن "كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شهرية، على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية"[4] فاللغة الشعرية هي لغة درامية بالأساس لأن الشعر لا يكون شعرا إلا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد العمق والتركيز.

وفي الأخير أرى بأن يوسف وغليسي يشي بفحولة كاملة مبكرة ونبئ بجزالة شعرية واعدة، فلغته فخمة عالية وايقاعه متين لأن لغته الشعرية تعتمد على الخلق والابداع وتتميز بالسلامة والغموض من

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص46.

[2] تحقيق سامي محمد بن سلامة، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1999، ص194.

[3] عبد الصبور صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار الدعوة، بيروت، لبنان، مج3، 1977، ص211.

[4] هلال عنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975، ص51.

خلال استخدام الرموز والايحاءات وذلك من أجل التميز وإخراج اللغة من رتابتها وضعفها إلى الأسلوب الايحائي الذي يجهد القارئ ويبعث في نفسه الفضول من أجل الوصول إلى المعنى المراد.

ثانيا: إيقاع البياض وايقاع السواد في ""تغريبة جعفر الطيّار"":

يمثل الإيقاع ظاهرة شمولية لا تتحدد انطلاقا من الأصوات في شكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكملة، فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت الذي يسهم بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع، فالإيقاع إذن "هو تردد ظاهرة صوتية –بما في ذلك الصمت–على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة"[1]

تتميز القصيدة الحرة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها "والوقفة وفي الأصل هي توقف ضروري لأخذ نفسه، وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالة لغوية"[2]

يقوم البياض بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة المعاصرة وسيلة من وسائل الإيحاء وايصال الدلالة إلى المتلقي عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهو ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة، بما أنهم على دراية مسبقة بحدود المكان عند الكتابة، فيمارسون لعبة الكتابة في اطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فيواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه، لا يتجلى لنا هذا الصراع من خلال نماذج التغريبة إذ يظهر هذا التناوب بين السواد والبياض.

---

[1] محمد فتوح، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة بيان، دار الريان للنشر والتوزيع، الكويت، ع288، 1990، ص36.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص54.

إن البياض والسواد في المسرحية الشعرية يرتبطان ارتباطا وثيقا بالحالة الشعرية ويعتبران محددا صوتيا ايقاعيا دلاليا له عمقه وتجلياته في بناء لقصيدة الشعرية أو المسرحية الشعرية، يحملان أكثر من معنى، وأكثر من دلالة إضافة إلى بعدها الإيقاعي اللافت، فالبياض "يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء، وتوصيل الدلالة للقارئ"[1]

إذا فالمسرحية الشعرية تختفي بهذا الشكل من "الإيقاع" وهو يعتبر نتاج التحولات الشعرية بكل تجلياتها فهي تتميز "بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، والوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه، وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالة لغوية"[2]

واللافت أن "البياض" لا يقتصر على القصيدة فحسب وانما هو من متعلقات الموسيقى أيضا، ففي هذه الظاهرة "تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام، والسكوت ليس بكما بل رفضا للكلام فهو نوع منه"[3] فالبياض ليس صمتا أو بعثا بل هو رفض للكلام وتوفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ.

"إن الشاعر الواعي مدون موسيقي موزع لألحان قصيدته، ومهندس يرسم الخطوط العمودية والمستقيمة والمنحنية، وهو فنان تشكيلي يوزع الألوان بحسب تجاربه ومهاراته ومقاصده وأهدافه، شكل الحروف والرسم بها، والبياض والسواد على الصفحة، وكل علامات الترقيم، وكل أنواع الصمت من نبر وإيقاع وتنعيم ووزن وقياس"[4]

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع نفسه، ص101.

[2] مرجع نفسه، ص54.

[3] عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الإسلامية، 1985، ص58.

[4] محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ج2، 2010، ص256.

وفي هذه الحالة فإن معيار القدرة على التشكيل وإيلاج البياض في السواد وايلاج السواد في البياض، كما يقول محمد مفتاح هو التجربة الشعرية لا غير ومن ثمة فإن صياغة المعنى لا تختلف عن صياغة الصوت.

إن المنجز الشعري الراهن بكل خلفياته وتجاربه يقوم على محاولة إيجاد توليفة داخلية قائمة على لعبة ثنائية إيقاعية تجعل من بياضات وسوادات النصوص مجالا ايقاعيا يستقطب اهتمام الدارسين والمتلقين في نفس الوقت بما يمنحه عن توقيعات يخطها الشاعر ليس بالضرورة صورا وبلاغات دائما وانما فراغات ووقفات تميز عالم القصيدة، وتؤثث فضاءاتها في لعبة قائمة على الرصد والاستقطاب طالما أن: "المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها، وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احترام أو هدوء في الحالة الشعرية"[1]

فبنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر الحديث فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخله ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق، ويمكن أن نلاحظ تداخل العلاقة بين بنية المكان والزمان في البيت الشعري، فهو عندما ينتهي ببياض قد ينتهي بوقفة عروضية وقد لا ينتهي، وكما أن طول البيت وقصره ليس موحدين في جميع الأبيات، ويمكن النظر إلى كل القصائد المعاصرة على هذا الأساس، إذ أنها (المساحة المكانية) تتشكل جميعا على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض.

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص51.

الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها، وما يترتب على ذلك من تدفق أو احجام في المشاعر، ومن احترام أو هدوء في الحالة الشعرية. وبهذا فإن لكل قصيدة حرة عالما خاصا من السواد وعالما خاصا من البياض، ولو أخذنا على سبيل المثال المسرحية الشعرية ""تغريبة جعفر الطيّار"" ليوسف وغليسي لاكتشفنا أ قضية الحضور الذي ينتزعه السواد من مساحة البياض ليس محض مصادفة عابرة، إنما هناك هندسة معينة تقررها التجربة ويتحلى لنا هذا الصراع من خلال نماذج التغريبة، إذ يظهر هذا التناوب بين السواد والبياض حيث يقول جعفر:

أنا "جعفر الطيار" جئت مع

الرياح على جناح الرعب،،

يا ملك الملوك .....

النجاشي:

من أين جئت؟ وماذا تريد؟!

جعفر:

إني أتيتك من بلاد النار ....

من وطن الحديد!

شيعت أحلامي وأحبابي ..... صباي .....

وكل ما ملك الفؤاد .... وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديدا! [1]

نلاحظ أن القصيدة مبدوءة بسطر طويل قياسا إلى السطر الذي يليه مباشرة، ثم يظهر التناوب في باقي الأسطر، فكل سطرين طويلين يتعقبهما سطر آخر أقل طولا أو أكثر فنلاحظ أن السطر الشعري يمتد

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص42-43.

ويتقلص حسب حركة الفعل الشعري الممثل للتجربة الشعري، وبهذا التفاوت يتحدد إيقاع البياض، فحركة السواد على البياض هي حركة الصوت على الصمت وصدى السواد يتردد في البياض، كما يتردد صدى الصوت في الصمت، وفي هذه القصيدة نشعر بالإيقاع خافتا خفوت عاطفة البعد عن الوطن والملاحظ في عدد لا بأس به من أبيات المجموعة الشعرية التي بين أيدينا حضور جعفر الطيار تارة وشاعر تارة أخرى.

كما نجد نوعا آخر من البياض يساهم في خلق إيقاع جذاب ويظهر في "البيضات النصية"[1] (les blancs textuels) كما يسميها فولفغانغ إيرز، وتتمثل بالضبط في مجموع "التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها في النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته، ويجب على القارئ أن يتمثلها"[2]

وخير أنموذج لهذه الفراغات أو البياضات في هذه التغريبة نجده في الأبيات التالية:

النجاشي:

لا .. ثم لا ..

أبدا .. ولا .. هذا قراري

أنا سيد الأحباش

لا تلهب ذراري ..

عمرو:

هذي الهدايا من نصيبك سيدي ..

خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري ...

النجاشي:

---

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص225.

[2] مرجع نفسه، صفحة نفسها.

عد يا (ابن عاص) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري ..

يا عمرو عد

ودع الغلام إلى جواري

يعود عمرو بن العاص وصاحبه من حيث جاءا

خائبين ...[1]

نلاحظ أن البياضات (الفراغات) التي وردت في وسط الأسطر الشعرية وفي نهايتها –في هذا المقطع– تبرز مسعى الشاعر إلى اشتراك المتلقي بأن خلق فيه حيرة ليتفاعل مع هذه البياضات التي تخللت الأسطر الشعرية والقارئ يتصور تتمة لها في مخيلته الشعري، وما نلاحظ أيضا أن هذه "البياضات لا تفصل فقط بين الأجزاء النصية بل وتخلق أيضا إمكانات الربط بينها"[2] وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه البياضات (الفراغات) ليست اعتباطية، انما تسعى إلى توطيد العلاقة بين الشاعر والمتلقي، لأن ملء هذه البياضات سوف يتغير باستمرار خلال سيرورة القراءة، كما أنها تساعد على خلق إيقاع داخلي متميز في كل خطاب شعري.

وعليه فمن خلال هذا المقطع تتضح مقصدية الشاعر من خلال اشراك المتلقي في العملية الإبداعية والتي تتجلى في إيصال معاناته وهمومه التي يعيشها فهذه القصيدة ""تغريبة جعفر الطيّار"" ماهي إلا ترجمة لأحاسيسه ورؤاه وفق معايشته للأحداث فالبياض والسواد يعكس توتره الانفعالي الداخلي وبالتالي بالمتلقي في الغوص في أعماق هذه القصيدة بمحاولة فهمها واستيعابها.

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص52.

[2] محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ص143.

ثالثا: تعدد الإيقاع في ""تغريبة جعفر الطيّار"":

1-مفهوم الإيقاع:

لقد تباينت آراء الباحثين حول مفهوم الإيقاع، واختلفت وجهات نظرهم في شأنه باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافاتهم، ما يجعلنا يسعى إلى البحث عن ضبط محدد ماهية الإيقاع بطرح التساؤل الآتي: هل يكفي لتحديد مفهوم الإيقاع أن نقول: إنه إحساس بما يتجلى لنا في الحياة من ظواهر تتكرر أو أصوات تتناوب بانتظام فتستدعي الانتباه أو نتجاوب معها النفوس؟

قد يبدو هذا التعريف قاصرا بالنظر إلى مفهوم لفظة "إيقاع" ودلالتها وتشبعها واتصافها بالشمولية والإبهام، فيكسبون نصفها بأنها "مكتسبة"[1] مما بلغ بعضهم إلى القول: "إنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة"[2]

يتفق معظم الباحثين على أن الإيقاع بمفهومه العام يعد من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له، فمنهم من رأى فيه ظاهرة قديمة عرفها الإنسان وتعددت مظاهرها ف اختلاف الليل والنهار في حركة الكائنات قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي والتي جسدها في حركات جسمه ونبرات صوته، أو في تعاقب الشهيق والزفير عنده، وانتظام حركات جسمه، ضربات قلبه، وشبيه بهذا ما ذكره زكي نجيب محمود، إذ يرى " أن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الانسان

---

[1] رومان جاكسون، قضايا الشعرية: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص43.

[2] محمود المسعي: الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم، تونس، 1996، ص15.

نفسه، فبين ذلك ضربات القلب انتظام وبين وحدات التنفس انتظام وبين النوم واليقظة انتظام هكذا"[1]، انطلاقا من هذا التعريف يتجلى لنا أن الايقاع فطري في الانسان وهو ما يجعله يتوقعه في مدركاته ويستريح إذا وجده، ويصيبه القلق إذا فقده، والإيقاع يرافق الانسان في موجاته النفسية، فلا ينفصل عنه أبدا وقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تشير عليه حركة الجسم والطبيعة "قال كثير من الباحثين بأن الموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا مادامت الحركة الإيقاعية فيها تزيد لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني"[2] فالوجود الأول للإيقاع متصل بالوجود الطبيعي والحياة البدائية للإنسان على وجه المعمورة، ونجد خالدة سعيدة تؤكد هذا الرأي بقولها: " الإيقاع لغة بل هو سابق على اللغة المصطلح وعلى تسميتها كذلك إنه ما قبل الاصطلاحات، كان الإنسان القديم يحدث أصواتا متسارعة متصاعدة تعبر عن اقتراب خطر، والإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي)"[3]

انطلاقا من هذه التعريفات، نستنتج أن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، لأنه المبدأ الذي أقره الخالق –سبحانه وتعالى– أساسا لبقاء الكون ودوامه، ويتجلى ذلك في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، وهي الحركة التي لو اختلت لاختل النظام الذي يضمن الحياة على وجه المعمورة، فالخلق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع، اختاره قانونا يضمن استمرارية حركة الكون وبقائه، ولما كان الإيقاع بعدا زمنيا ثابتا بين الأصوات فهو في الكون يأخذ طابع الثبات، ولا نسترسل كثيرا في ايراد مفاهيم الإيقاع المختلفة قبل أن نقف على المفهوم الاصطلاحي للفظة "إيقاع"

---

[1] زكريا نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1979، ص22.

[2] فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، مصر، ط1، 1980، ص 21–22.

[3] خالدة سعيدة، حركية الابداع، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982، ص111.

أ-الإيقاع اصطلاحا:

يعرف الإيقاع في الاصطلاح الموسيقي الصرف بأنه: "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب أو تقدير لزمان النقرات"[1]

"فإن الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص"[2] وعليه فإن الإيقاع مرتبط بالموسيقى والشعر والرقص حيث أنه يرافق الإنسان في تموجاته النفسية، فهو فطري في الإنسان .... ،انطلاقا من الآراء نستخلص أن الإيقاع هو المتحول والوزن هو الثابت، ف "الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، غذ أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر"[3] وهو متصل بالتجربة يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي، وإذا كان لوزن كما يرى جورج ساميسون هو "الأساس الآلي للبيت، فإن الإيقاع عنده هو الأساس الذي عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائما، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما طيعا، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية"[4] فالوزن قياسا للإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها وهذا يعني أن لكل وزن عروضي نظامه الخاص الذي في طياته قدرة خاصة على

---

[1]صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق، هاشم محمد رجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص139.

[2]مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص71.

[3]حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصدفة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1989، ص12.

[4]محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2001، ص24.

استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحرا واحدا قابلا على استيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون خجل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي ينبثق عن امتزاج التجربة الشعورية بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها في مختلف تمظهراته.

ويظهر الاحتفاء باستثمار هذه الصلة وتوظيفها عند شعراء القصيدة المعاصرة أكثر من سابقيهم، وذلك لاتساع التجربة الشعرية المعاصرة وتنوعها وتشابكها مما يجعلها أكثر عمقا وضبابية وتداخلا، وهذا من شأنه أن يوجه الاهتمام نحو العالم الداخلي للقصيدة بأبعاده الإيقاعية والدلالية، بما ينسجم مع انجاز قصيدة تسكن روح العصر وايقاعه، ولا تقطع الصلة بموزونها الحي، والتقطيع العروضي سيأخذ بأيدينا لاكتشاف البحور الخليلية والتفاعيل العروضية التي اعتمدها يوسف وغليسي في ""تغريبة جعفر الطيّار"" لصوغ تجاربه الشعورية المختلفة واحتوائها، و "التقطيع ليس مجرد صوت إنما هو صوت المعنى"[1]

إن القصيدة الثانية من المجموعة الشعرية التي عنوانها ""تغريبة جعفر الطيّار"" التي اتخذها الشاعر عنوانا لمجموعته هذه هي مسرحية شعرية زواج فيها بين الإيقاع التقليدي على الرغم من الجمع بين الإيقاعي إلا أنه جمع بينهما من خلال الأوزان العروضية لبحر "الكامل" وتفعيلاته الأساسية "متفاعلن" لعبر من خلال تشكيلاته العروضية المختلفة عن نفسيته المتألمة التي تتصاعد منها زفرات الحزن والأسى، وقد اتبع طريق التقنع إذ ارتدى قناعات دينية كثيرة ورموز عديدة ولاكتشاف تموجات القصيدة وتغيراتها نقوم بتقطيع جزء من الحر وجزء آخر من الإيقاع العمودي، نتفق عند هذا المشهد الأول للمسرحية الشعرية التي يجري الحوار فيها بين جعفر الطيار والنجاشي الذي لجأ اليه ليحميه من جوز بني جلدته وظلمهم له، فقصد الحبشة طالبا اللجوء السياسي ولكل عصر حبشته ونجاشيه، يستهل الحوار على لسان النجاشي:

---

[1] نور الدين السد: التجربة الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص88.

من أنت يا هذا المسربل بالشكوك!

00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعلن متْفاعلن متفاعلان

جعفر يقول:[1]

أنا جعفر الطيار، جئت معر

/0/// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن متْفاعلن متفا

رياح على جناح الرعب

/0/0/ 0//0/// 0//

علن متفاعلن متفاعـ

يا ملك الملوك

00//0/// 0/

لن متفاعلانْ

النجاشي:[2]

من أين جئت؟ وماذا تريد؟

00//0/// 0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلانْ

جعفر:

[1]يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص42.

[2] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص42.

إني أتيتك من بلاد النار .....

/0/0/ 0//0/// 0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن متْفاعـ

من وطن الحديد .....

00//0/// 0/

لن متَفاعلان

بعد هذا التقطيع لعينة من الأسطر المشتملة على جزء من الحوار الدائر بين "جعفر" و "النجاشي" نلاحظ أن تفعيله الكامل وردت سليمة "متفاعلن" أحيانا، ثم جاءت "متْفاعلن" وهي مضمرة (تسكين الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة)، وفي الضرب وردت التفعيلة مذالة (متفاعلان) أي دخلتها علة التذييل بزيادة ساكن على آخره، وتد مجموع.

ب- الأوزان في القصائد العمودية من التغريبة:

والآن نورد أبيات من الشعر العمودي الواردة في المشهد الثاني من القصيدة [1]

يقول جعفر:

إني رأيت بموطن ملكين قاما	بعد طول تنازع فتحاورا
0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/	0//0/// 0//0/// 0//0/
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْ	فاعلن متَفاعلن متَفاعلن
وتبادلا علم البلاد وأعلنا	حكما يكون تداولا وتشاورا
0//0/// 0//0/// 0//0///	0//0/// 0//0/// 0//0/0/
متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن	متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص55.

كل الحروف تعربت فتلألأت وتلون الوطن المكحل أخضرا

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

نلاحظ أيضا في هذه المجموعة الشعرية غلبة القصائد الحرة بالمقارنة مع القصائد العمودية وسبب هذا في رأينا أن الشاعر قصد إلى كسر رتابة الإيقاع البطيء الذي يرافق القصيدة العمودية على خلاف القصيدة الحرة، التي تتسم بالصورة الشعرية الكثيفة والإيقاع المرن الذي يتسنى له احتواء مختلف التجارب الشعورية للشعراء المعاصرين، كما أن التشكيلات العروضية للبحور المستعملة أو بالأحرى البحر الكامل المستعملة في القصام الحرة توفر إمكانات إيقاعية وفيرة من خلال الصور العروضية –المقدمة أعلاه– في البحر الكامل إلا أن يوسف وغليسي لم يستند إلا إلى التفعيلة السليمة "متفاعلن" ثم "متفاعلن" المضمرة – وهي كثيرة– إلى جانب "متفاعلان" المذالة وهذه التشكيلات الثلاث جعلته يفرغ شحنة الأسى واليأس التي يقبرها في أعماق نفسه لأن التفعيلة السباعية من الكامل "متفاعلن" تحمل قدرة لإيقاعية لاحتواء الألم الوجودي الذي تتقاذفه الصراعات والتناقضات من كل الشاكلات وفي أحيان أخرى يفاجئنا بانفعاله ورفضه الصارخ للمؤتمرات الدنيئة دون أن يخشى لومه لائم في قول الحق.

وثمة نتيجة نخلص اليها وهي كون القصيدة الحرة رفيقة القصيدة العمودية في الوزن والتفعيلة كما أنها رفيقتها في السبات والتحول، وإن كانت الظاهرة أكثر سيطرة على القصائد العمومية، ولقد حاول يوسق وغليسي الكشف عن آلامه الوطنية الوجودية من خلال هذا التحول والثبات في التشكيلات العروضية ليتسامى عن الواقع المرير وليخلق لنفسه عالما وجدانيا وصوفيا يفرغ فيه جراحه العميقة كيف لا؟ وهو الشاعر الواعي بمعاناة وطنه وأمته العربية.

خلاصة الفصل:

لقد كانت غايتنا في هذا الفصل، محاولة إعطاء لمحة صغيرة ودقيقة حول العتبات النصية بجميع أنواعها من غلاف وعنوان وخطاب مقدماتي وإهداء ساهمت في فهم النص وتفسيره وتأويله من جميع الجوانب والاحاطة به احاطة كلية من جميع الجوانب لاكتشاف خباياه والتوغل في أعماقه لكشف محتواه وفك شفراته، بالإضافة الى اللغة الشعرية التي تعتمد على الخلق والابداع والايقاع الذي كشف عن الآلام الوطنية والجودية التي عانى منها شاعرنا، وأخيرًا البياض والسواد الذي ساهم في اشراك المتلقي في العملية الإبداعية.

الخاتمة

نخلص في الأخير الى القول إن هذه الدراسة حاولت التعرف على التجربة التاريخية والفنية للشاعر يوسف وغلسي ونحن على يقين بعجزنا عن الالمام بجميع ما يتصل بهذه التجربة، لكن لا ضير من المحاولة ذلك أن كل عمل يعتريه النقصان ويؤثر عليه التقصير، وبقدر ما كانت رحلة البحث والتنقيب شاقة بقدر ما كانت تقابلها لذة فك بعض شفراتها، وإزالة الغموض عن بعض طلاسمها التي قادتنا الى تدوين بعض نتائجها:

1) يُعَدُّ ديوان تغريبة جعفر الطيار بحق صورة هادفة لخطاب الأزمة التي عصفت بالجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين بل يُعَدُّ وثيقة تاريخية لهذه الفترة من تاريخ الجزائر المعاصر.

2) تعد التغريبة نموذجا للشعر المعاصر في الجزائر والعالم العربي، ذلك لما ميز شعرها من جملة لقضايا الوطن، يشدوها نعم شجي، فاستحقت القصيدة فيه أن تنال لقب قصيدة القضية والنغم.

3) ان التجربة الإبداعية الأدبية الجزائرية المعاصرة واكبت أحداث العشرية السوداء وشخصت عن أزمة المثقف بصفة خاصة وأزمة الجزائر بصفة عامة.

4) اكتشفت مسرحية تغريبة جعفر الطيار عن موروث تاريخي، ديني وأدبي كبير للشاعر استدعاه بوعي منه أو بدون وعي، وقد ساهم في اثراء تجربته الفنية.

5) رغم تنوع المخزون الثقافي والمعرفي للشاعر، يظل منهل القرآن الكريم المعين السلسبيل الذي عَرَفَ منه الشاعر، فَطُبِعَ به شعره.

6) إن جل عناوين الكتابات الأدبية التسعينية كانت بطريقة أو بأخرى تهتم بقضايا المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء مراعية في طرحها أزمة المثقف.

7) التجربة الفنية للشاعر يوسف وغلسي تجربة متميزة شكلا ومضمون خرج فيها عم دائرة المحاكاة والتقليد ليضع بصمته في الشعر الجزائري والعربي ككل.

8) حاولت العتبات الخارجية إضاءة بعض جوانب العمل الأدبي بما تحمله من دلالات وايحاءات عبرت عن مضمون المجموعة الشعرية كما ساعدت القارئ على التوغل في أعماق النص لفهمه وكشف محتواه.

9) حاول يوسف وغلسي اخراج اللغة من رتابتها وضعفها فكانت لغته فخمة عالية وايقاعه رصين متين يشي بفحولة كامنة مبكرة وينبئ بجزالة شعرية واعدة تعتمد على الخلق والابداع.

10) شكلت ظاهرة البياض والسواد سمة بارزة في التغريبة حيث ترجم من خلالها شاعرنا معاناته وهمومه ورؤاه وفق معايشته للأزمة التي عصفت بالجزائر في فترة التسعينات.

11) حاول يوسف وغلسي الكشف عن آلامه الوطنية الوجودية من خلال التحول والثبات في التشكيلات العروضية ليتسامى عن الواقع المرير وليخلق لنفسه عالما وجدانيا يفرغ فيه جراحه العميقة.

فاستطاع الشاعر بذلك أن يعبر عن أحاسيسه وما يختلج نفسه بلغة حداثية متميزة تترك أثرها في ذهن ونفسية المتلقي.

ونأمل في الأخير أن يكون هذا البحث بداية لدراسات أخرى فيما يتعلق بمجال الأدب الجزائري والشعر منه بشكل خاص وخاصة ديوان تغريبة جعفر الطيار الذي يبقى مفتوحا على العديد من القراءات والدراسات لثراء لغته وتفردّها، وأسأل الله التوفيق والسداد فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

ملخص المسرحية

تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغلسي هي دراما شعرية قصيرة في مشهدين، تصور موضوع الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين.

تدور أحداث هذه المسرحية الشعرية بين (جعفر) و (النجاشي) من جهة، وبين (عمر ابن العاص) و (النجاشي) من جهة أخرى.

يقوم الكاتب في نصه بتوظيف موقف الصحابي جعفر بن أبي طالب المعروف بلقب جعفر الطيار أثناء لجوئه الى مملكة الحبشة ليطلب منه المساعدة والدفاع عن أصحابه المهاجرين من ظلم قريش، في حين يأتي عمرو بن العاص وعبد الله بن أبي ربيعة الى النجاشي يحملان اليه الهدايا في محاولة منهما لدفعه لطرد المسلمين، لكن جعفر بقوة ايمانه وصدق كلامه استطاع أن يقنع النجاشي بصدق الدعوة المحمدية، فأمر النجاشي بطرد سفيري قريش وكان الفوز من نصيب جعفر ومن معه من المسلمين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: قائمة المصادر:

1. يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، دار بهاء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2013.

ثانيا: قائمة المراجع:

❖ **1. المراجع بالعربية:**

1. ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.

2. إبراهيم رماني، الغوص في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1991.

3. أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006م.

4. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

5. أحسن ثيلالني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009.

6. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

7. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2006.

8. أحمد توفيق المدني، حنبعل، المطبعة العربية، الجزائر، 1990.

9. أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.

10. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار هلال، القاهرة، مصر، 1905.

11. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

12. أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (بحث في الاتباع عند العرب)، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، ج3، 1983.

13. إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999.

14. أمينة فزاري، سيميائية الشخصيات في تغريبة بني هلال، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2011، 2012.

15. بوجمعة بوبعيو، وآخران، توظيف التراث في الشعر الجزائري، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2007.

16. جميل إبراهيم، أحمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (1967-1987) رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2005.

17. جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، نقلا عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته التقليدية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

18. حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصدفة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1989.

19. حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

20. حسن طريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاته، دار النشر سليكي اخوان المغرب، 2007.

21. حسين الرموتي، عتبة الإهداءات في الديوان الشعري المغربي المعاصر.

22. حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997.

23. حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجا)، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

24. حليمة وقوش، بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2013.

25. حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، العناصـــر المنطوقة وغير المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

26. خالد محمد، رجال حول الرسول صلى الله عليه وسلم، دار الفكر المعاصر، مصر، 1994.

27. خالدة سعيدة، حركية الابداع، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982.

28. خليل شـكري هياس، القصـيدة، السـير ذاتية النص وتشـكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

29. خليل موسى، المسرحية في الادب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1997.

30. روفيا بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، جامعة منتوري، الجزائر، 2007.

31. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

32. زكريا نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1979.

33. زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصـــيدة الجزائرية المعاصـــرة، مقارنة ســـيميائية، رســـالة ماجستير، فتكلم اللغة والأدب العربي، جامعة سانية، وهران، الجزائر 2011– 2012.

34. سعاد العلي، سيميائية العنوان، في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير في الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2005.

35. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

36. السـعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسـرح العربي المعاصـر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.

37. ســـعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء، المغرب، ط1، 1989.

38. سـعيد يقطين، الرواية والتراث السـردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، المغرب، ط1، 1992.

39. سعيدة تومي، العتبات النصية في التراث التقليدي العربي، الشعر والشعراء لابن قتيبة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة العقيد محند أولحاج، البويرة، الجزائر.

40. سيد علي إسماعيل، أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

41. سيد قطب، النقد الادبي أصوله ومناهجه، دار الشروق بيروت، لبنان، ط5، 1983.

42. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

43. صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق، هاشم محمد رجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

44. ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011.

45. ظاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

46. ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر، عمان، الأردن ط1، 2007.

47. عباس رشيد، قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنطير والتطبيق، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2013.

48. عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت، من النص الى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

49. عبد الحميد علي عبد الرحمان، الأدب العربي (العصر الإسلامي والأموي)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، 2005

50. عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد السلام الشدادي ببيت الفنون والآداب، الدار البيضاء، المغرب، ج1.

51. عبد الرزاق بلال وتقديم ادريس ناقوري، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، المغرب، 2000.

52. عبد الصبور صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار الدعوة، بيروت، لبنان، مج3، 1977.

53. عبد العالي بوطيب، برج السعود واشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي المناضل، المغرب، ع5، ط5، 1997.

54. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الإسلامية، 1985، ص58.

55. عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

56. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع، لبنان، 1998

57. عبد الكريم برشيد الاحتفالي، مواقف مضادة، منشورات نقابة الأدباء والباحثين المغاربة، إصدارات أمنية للابداع والتواصل الفني والأدبي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

58. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

59. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري 1830-1974، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم معهد البحوث والدراسات العربية، دار نافع للطباعة، مصر، 1976.

60. عبد المالك اشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ، ط1، 2009.

61. عبد المالك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر.

62. عبد الوهاب تيابيية، توظيف التراث في مسرح سعد الله، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية،

63. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013.

64. عدنان بن ذريل، فن الكتابة المسرحية، اتحد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.

65. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، 2000.

66. عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

67. علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1997.

68. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط5، 1970.

69. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 2003.

70. عواد علي، غوابة المتخيل المسـرحي، مقاربات الشـعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1997.

71. فؤاد دوارة، صلاح عبد الصبور والمسرح والمكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، سوريا، 1982.

72. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، مصر، ط1، 1980.

73. قدور عبد الله ثاني، سـيميائية الصـورة (مغامرة سـيميائية في أشـهر الارسـالبات البصـرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

74. ك. دوتشـــي، وجاك دريدا، وجون دوبوا، وفيليب لوجان... ينظر في ذلك عبد الحق بلعابد، عتبات.

75. محفوظ كحوال، الاجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا، الجزائر، ط1، 2007.

76. محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سبر أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001.

77. محمد الصـفراني، التشـكيل البصـري في الشـعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي، لبنان، ط1، 2008.

78. محمد بنيس، ظاهرة الشـــعر المعاصـــر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء، المغرب، 1985.

79. محمد بنيس، الشـــعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، دار توبقال للنشـــر، الدار البيضـــاء، المغرب، ج1، ط1، 1989.

80. محمد بن حسن الزير، القصص في الحديث النبوي، دار المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، ط1، 1978.

81. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصـرة، دراسـة اتحاذ الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2002.

82. محمد زكي العشـماوي، المسـرح وأصـوله واتجاهاته المعاصـرة، دار النهضـة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

83. محمد صـابر عبيد، القصـيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشـورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2001.

84. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، (دراسة ملحمية الرواية مدارات الشرق) لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

85. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

86. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشـــعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

87. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة دار الغريب للطباعة، القاهرة، مصر، د، ط، د، ت.

88. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975.

89. محمد فكري الجزار، العنوان وســيميوطيقا الاتصـــال الأدبي، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، مصر، د، ط، 1998.

90. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، مصر، د ط، 1987.

91. محمد مفتاح، مفاهيم موسـعة لنظرية شـعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، المغرب، ط1، ج2، 2010.

92. محمد يوسـف نجم، المسـرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980.

93. محمود المسعي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم، تونس، 1996.

94. مدحت الجيار، البحث عن النص في المسـرح العربي، دار النشـر للجامعات المصـرية، ط2، 1980.

95. مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضـاريس الفضـاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

96. ميراث العيد، أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجيستير، جامعة القاهرة، مصر، 1998.

97. ميشال عاصي، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط3، 1980.

98. ناصر الدين الأسد، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، 1965.

99. ناصر لوحيش، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

100. نزيهة لعرافة، التجربة الفنية في شعر يوسف وغليسي، مذكرة ماستر، قسم لغة وأدب عربي، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 2015، 2016.

101. نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

102. نور الدين السد، التجربة الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

103. هارون عبد السلام، التراث العربي، دار المعارف، سلسلة كتابات (35)، القاهرة، 1994.

❖ **ثالثا: المعاجم والقواميس:**

1. ابن فارس معجم مقاييس اللغة، عبد السلام هارون، دار الفكر، د ط، ج4، 1979.

2. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، ط3، ج4، مادة "ع.ن.ن"، 1980.

3. ابن منظور لســـان العرب، أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصـــادق عبيدي، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، ج9، 1989.

4. ماري إلياس وحنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006.

5. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

❖ **رابعا: المجلات والجرائد:**

1. آمنة محمد الطويل، عتبات النص الروائي في رواية، لمجوس لإبراهيم الكوني، مجلة جامعة الزاوية، دار الزاوية للكتاب، ليبيا، ع16، ج3، 2014.

2. جميل حمداوي، السيموطيقيا والعنونة، مجلة دار الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج25، ع3، 1997.

3. حسين الرموتي، عتبة الإهداءات في الديوان الشعري المغربي المعاصر، نشر يوم، 2009-05-06، جريدة طنجة الأدبية، ع24، 2004.

4. خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المســـرح الشـــعري العربي، الكتاب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام الادباء والكتاب العرب مج 21، ع61-62، 2003.

5. ســهام حســن جواد الشــامري، محمد حســين الظفيري، رؤية نقدية في الخطاب المقدماتي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، كلية التربية، العراق، مج20، ع11، 2013.

6. علي جعفر علاق، الســـنة الدرامية في القصـــيدة الحديثة الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، مجلة فصول، مج7، ط1، 2أكتوبر 1986.

7. محمد فتوح، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشـعري)، مجلة بيان، دار الريان للنشـر والتوزيع، الكويت، ع288، 1990.

8. موسـى نمر، توظيف الشـخصـيات التاريخية في الشـعر الفلسـطيني المعاصـر، مجلة عالم الفكر، مصر، مج2، ع2، 2004.

❖ **خامسا: الملتقيات:**

1. بلقاسم دفه، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيماء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000م.

2. شـادية شـقرون سـيميائية العنوان في "مقام بوح" ل عبد الله العيش، محاضـرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، الجزائر.

❖ **سادسا: المواقع الالكترونية:**

1. أصحمة النجاشي –ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https،ar.m.wikipedia.org// .

2. الألوان ودلالاتها، موسوعة كلها لك، موقع الكتروني wiki.kololk.com.

3. تغريبة جعفر الطيار في مشهدين، دار منظومة، https،search.mandumah.com//.

4. جميل حمداوي، الخطاب المقدماتي، صـــحيفة المثقف، منشـــورات المثقف للنشـــر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ع4643، ماي 2019، الموقع الالكتروني، www.almothaquf.com.

5. جميل حمداوي، عتبة الإهداء، ديوان العرب، موقع الكتروني، www.diwanalarab.com.

6. جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، مجلة ندوة المغرب، Ps،www.arabicnadwah.com//

125. الحرب الأهلية في الجزائر ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https،ar.m.wikipedia.org//.

7. حمد محمد الدوخي، أدوات التنظيم الشعري (الغلاف/التصدير/الإهداء/العنوان) في شعر نوفل أبو رغيف، دار المنظومة، موقع الكتروني، http،www.newfal.com//.

8. روفيا بوغنوط، شعرية العنونة في تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، مجلة أصوات الشمال، موقع الكتروني،-www.aswat alchamal.com/ar/!p=988/a=4178.

9. روفيا بوغنوط، في حضرة العتبات، الخطاب المقدماتي عند يوسف وغليسي، أصوات الشمال، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2009، الموقع الالكتروني، www.aswat-alchamal.com/ar/!p=988/a=4178.

10. الريشة وقلم الحبر السائل، الموقع الالكتروني، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https،//ar.m.wikipeadia.orgs

11. عبد الرحيم العلام، الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، مجلة علامات، المغرب، ع8، 1997، موقع سعيد بنكراد، said bengrad.free.fr.

12. ماهي أسفار موسى الخمسة؟ got question موقع الكتروني https،//www.gotquestions.org/arbic/arabicpentantench.html

13. محمد بلوافي، قراءة في غلاف الرواية، منتدى شرفات بحر الشمال، موقع الكتروني https،//www.diwamalarab.com>spip>art.

14. محمد شداد العراق، اللغة الشعرية وهوية النص، ديوان العرب، موقع الالكتروني، www.diwanalarab.com.

15. محمد عبد العال، شرح المثل العربي، منتديات همس المصريين من قسم، الأمثال العربية، www.hmsmsry.com/vb/t32270/

16. نجيب أمين، قراءة في عتبات غلاف الديوان (وشمات في طهر المهراس) للنجال عدنان الهمض، موقع الكتروني، https،//www.ahwar.org/s.a.ap.

17. يوم المحاورة، ترطيب الأفواه بذكر من يظلهم الله بظله، موقع الكتروني https، //books .google.dz.books

❖ **2. المراجع بالفرنسية:**

1. leoh hoek. La marque du titre. Dispositifs semiotiques dunepratique textuelle. Ed montom. La haye.

الفهرس

الفـــــهرس

المحتوى	الصفحة
شكر وتقدير	-
إهداء	-
مقدمة	أ
مدخل: المسرحية الشعرية نشأتها وخصائصها	
تمهيد	5
1-المسرحية (pièce de théâtre) نشأتها وخصائصها	7
2-الشعر (Poèsie)	8
3-المسرحية الشعرية (pièce poétique) نشأتها وخصائصها	9
4- نشأة المسرحية الشعرية	13
4-1-عند الغرب	13
4-2-عند العرب	16
5-نشأة المسرحية الشعرية في الجزائر	20
6-توظيف التاريخ في المسرحية الشعرية	23
الفصل الأول: توظيف التاريخ في مسرحية "تغريبة جعفر الطيّار"	
أولا: توظيف التراث في المسرح	28
1-بواعث توظيف التراث في المسرح العربي	30
ثانيا: توظيف التاريخ في مسرحية جعفر الطيار	34
1-توظيف التاريخ في مسرحية " "تغريبة جعفر الطيّار""	36
ثالثا: التاريخ الإسلامي في ""تغريبة جعفر الطيّار""	42

1- التناص مع الشخصيات الدينية في "تغريبة جعفر الطيّار"	43
2- استدعاء الأحداث والوقائع الدينية	50
رابعا: التاريخ الأدبي في "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغليسي	52
خامسا: التاريخ الديني في "تغريبة جعفر الطيّار"	59
خلاصة الفصل	68
الفصل الثاني: التشكيل الفني في "تغريبة جعفر الطيّار"	
المبحث الأول: التشكيل الفني في النص الموازي	71
أولا: التشكيل الفني في النص الموازي	71
1-النص الموازي عند الغرب	71
2- النص الموازي عند العرب	73
ثانيا: الغلاف ودلالاته في ديوان" "تغريبة جعفر الطيّار""	75
1- الصورة	77
2- الألوان	79
3- اللوحة الفنية	84
4- التعيين الجنسي أو عينة المؤشر التجنيسي	85
5-عتبات بيانات الشعر	86
ثالثا: دراسة العنوان في ""تغريبة جعفر الطيّار""	88
1- المفهوم اللغوي	88
2- المفهوم الاصطلاحي	89

3-شعرية العنونة في مسرحية: ""تغريبة جعفر الطيّار""	90
4- دلالة العنوان ووظيفته	93
رابعا: الخطاب المقدماتي في ""تغريبة جعفر الطيّار""	95
1- مفهوم المقدمة	97
2- أنواع المقدمة	98
3- وظائف المقدمة	100
4- أهمية المقدمة	101
خامسا: الاهداء في ""تغريبة جعفر الطيّار""	110
المبحث الثاني: التشكيل الفني في المتن "تغريبة جعفر الطيّار"	117
تمهيد:	117
أولا: دراسة اللغة الشعرية في ""تغريبة جعفر الطيّار""	117
ثانيا: إيقاع البياض وايقاع السواد في ""تغريبة جعفر الطيّار""	122
ثالثا: تعدد الإيقاع في ""تغريبة جعفر الطيّار""	128
خلاصة الفصل	135
خاتمة	**137**
ملخص المسرحية	**140**
قائمو المصادر والمراجع	**142**
الفهرس	-
الملخص	-

ملخص الدراسة

قمت في هذا البحث بتسليط الضوء على فترة حرجة من تاريخ الجزائر ورصد الاثار النفسية المنجرة عن أحداث العشرية السوداء، والتي لا تزال نلمسها الى يومنا هذا، فقد أردنا الولوج الى المجتمع الجزائري من أبوابه الواسعة لنكتشف ما كانت عليه حال الشعب الجزائري الذي عانى من حرب أهلية غير معلنة، زادت من عمق الجراح الناتجة عن الاحتلال الفرنسي وبذلك نستطلع وقائع عايشها آباؤنا.

ولقد كانت دراستنا أيضا بهدف الاطلاع على كتابات تفردت بدراسة تجربة واقعية وبذلك أعطت ميزة خاصة للأدب الجزائري باختلافها عن الكتابات السابقة مما أتاح لي فرصة الاقتراب من النصوص الجزائرية التسعينية المعالجة للمحنة، ورفع الستار عن بعض المدونات التي لم يليها الدارسين الاهتمام الذي تستحقه حيث تناولت مسألة توظيف التاريخ في المسرح الجزائري وحاولت أن أبين علاقة المسرح بالتاريخ من خلال استلهام العديد من الكُتاب الجزائريين هذا الفن في أعمالهم، حيث وجدوا في التاريخ غايتهم وهدفهم، فكان المسرح بحق من أكثر الأشكال الفنية احتضانا للتاريخ وتعبيرًا عنه.

قمت في هذا البحث بدراسة نص مسرحي، مسرحية من مسرحيات الكاتب الجزائري يوسف وغلسي وهي مسرحية **<< تغريبة جعفر الطيار>>** كونها أكثر استحضارا للتاريخ وتوظيفا له، استحضر فيها التاريخ الديني والأدبي والإسلامي هذا ينمّ عن وعي الشاعر بتاريخه وثراء تجربته الفنية، حاول فيها يوسف وغلسي التعبير بعمق عن الأزمة التي عصفت بالجزائر في العشرية السوداء.

Résumé

Dans cette recherche, j'ai mis en lumière une période critique de l'histoire de l'Algérie et de la surveillance des effets psychologiques des décimales noires, que nous voyons encore aujourd'hui: nous voulions atteindre la société algérienne par ses larges portes pour découvrir la situation du peuple algérien, A augmenté la profondeur des blessures résultant de l'occupation française et explore ainsi les faits vécus par nos pères.

Notre étude visait également à examiner les écrits d'une étude unique sur une expérience réaliste et donnait ainsi un avantage particulier à la littérature algérienne par rapport aux écrits précédents, ce qui m'a permis de me rapprocher des textes des années 1990 traitant de cette situation difficile et de dévoiler certains des blogs suivis par les universitaires. Histoire dans le théâtre algérien et a essayé de montrer la relation de l'histoire du théâtre à travers l'inspiration de nombreux écrivains algériens de cet art dans leur travail, où ils ont trouvé dans l'histoire leur but et but, était le théâtre des formes les plus artistiques de l'étreinte de l'histoire et de son expression.

Dans cette recherche, j'ai étudié le texte théâtral, une pièce des pièces de l'écrivain algérien Youssef Ouagolsi, une pièce «Ghassraib Jaafar al-Tayyar» étant plus évocatrice de son histoire et de son utilisation, dans laquelle l'histoire religieuse, littéraire et islamique a réveillé cette prise de conscience de l'histoire du poète et la richesse de son expérience artistique. Et réfléchissez profondément à la crise qui a frappé l'Algérie au cours de la décennie noire.

ملخص الدراسة:

قمت في هذا البحث بتسليط الضوء على فترة حرجة من تاريخ الجزائر ورصد الاثار النفسية المنجرة عن أحداث العشرية السوداء، والتي لا تزال نلمسها الى يومنا هذا، فقد أردنا الولوج الى المجتمع الجزائري من أبوابه الواسعة لنكتشف ما كانت عليه حال الشعب الجزائري الذي عانى من حرب أهلية غير معلنة، زادت من عمق الجراح الناتجة عن الاحتلال الفرنسي وبذلك نستطلع وقائع عايشها آباؤنا.

ولقد كانت دراستنا أيضا بهدف الاطلاع على كتابات تفردت بدراسة تجربة واقعية وبذلك أعطت ميزة خاصة للأدب الجزائري باختلافها عن الكتابات السابقة مما أتاح لي فرصة الاقتراب من النصوص الجزائرية التسعينية المعالجة للمحنة، ورفع الستار عن بعض المدونات التي لم يليها الدارسين الاهتمام الذي تستحقه حيث تناولت مسألة توظيف التاريخ في المسرح الجزائري وحاولت أن أبين علاقة المسرح بالتاريخ من خلال استلهام العديد من الكُتاب الجزائريين هذا الفن في أعمالهم، حيث وجدوا في التاريخ غايتهم وهدفهم، فكان المسرح بحق من أكثر الأشكال الفنية احتضانا للتاريخ وتعبيرًا عنه.

قمت في هذا البحث بدراسة نص مسرحي، مسرحية من مسرحيات الكاتب الجزائري يوسف وغلسي وهي مسرحية **<< تغريبة جعفر الطيار>>** كونها أكثر استحضارا للتاريخ وتوظيفا له، استحضر فيها التاريخ الديني والأدبي والإسلامي هذا ينمّ عن وعي الشاعر بتاريخه وثراء تجربته الفنية، حاول فيها يوسف وغلسي التعبير بعمق عن الأزمة التي عصفت بالجزائر في العشرية السوداء.

Résumé

Dans cette recherche, j'ai mis en lumière une période critique de l'histoire de l'Algérie et de la surveillance des effets psychologiques des décimales noires, que nous voyons encore aujourd'hui: nous voulions atteindre la société algérienne par ses larges portes pour découvrir la situation du peuple algérien, A augmenté la profondeur des blessures résultant de l'occupation française et explore ainsi les faits vécus par nos pères.

Notre étude visait également à examiner les écrits d'une étude unique sur une expérience réaliste et donnait ainsi un avantage particulier à la littérature algérienne par rapport aux écrits précédents, ce qui m'a permis de me rapprocher des textes des années 1990 traitant de cette situation difficile et de dévoiler certains des blogs suivis par les universitaires. Histoire dans le théâtre algérien et a essayé de montrer la relation de l'histoire du théâtre à travers l'inspiration de nombreux écrivains algériens de cet art dans leur travail, où ils ont trouvé dans l'histoire leur but et but, était le théâtre des formes les plus artistiques de l'étreinte de l'histoire et de son expression.

Dans cette recherche, j'ai étudié le texte théâtral, une pièce des pièces de l'écrivain algérien Youssef Ouagolsi, une pièce «Ghassraib Jaafar al-Tayyar» étant plus évocatrice de son histoire et de son utilisation, dans laquelle l'histoire religieuse, littéraire et islamique a réveillé cette prise de conscience de l'histoire du poète et la richesse de son expérience artistique. Et réfléchissez profondément à la crise qui a frappé l'Algérie au cours de la décennie noire.