الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues

الرقم:.....

N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص أدب عربي جزائري)

التجربة الفنيّة في شعر يوسف وغليسي
– قراءة في نماذج من ديوان تغريبة جعفر الطيّار –

إعداد الطالبة :
نزيهة لعرافة

إشراف الأستاذة :
نادية موّات

أمام اللّجنة الفاحصة الآتية :

عبد الحليم مخالفة	رئيسًا	الرتبة: أستاذ مساعد–أ–	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة
نادية موّات	مقررًا	الرتبة: أستاذ مساعد–أ–	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة
علي طرش	ممتحناً	الرتبة: أستاذ مساعد–أ–	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة

السنة : 2016/2015 م

1437/1436 هـ

شكر و تقدير

أتقدّم بباقة مكلّلة بالشّكر و العرفان لأستاذتي المشرفة نادية موّات التي كان لي عظيم الشرف بقبولها الإشراف على هذا البحث و رعايته خلال جميع مراحل تحضيره،كما أشكر كلّ من وقف مساعدا على إنجاز هذا البحث من أساتذتي الكرام بقسم اللّغة و الأدب العربي بجامعة 8 ماي 1945بقالمة،خاصّة أعضاء لجنة المناقشة الذين أرفع لهم عظيم امتناني لتكبّدهم عناء قراءة هذا البحث و المساهمة في تقويمه و تصويبه.

مقدِّمة :

يُعَدُّ الشِّعر أرقى أنواع الكلام والمعبِّر الأمثل عن نوازع النّفس ومترجم أحاسيسها وعواطفها، وفيه تتجلى صورة الإنسان المبدع وتجربته الإنسانية التي يصوغها في القالب الذي يراه الأنسب للتعبير عنها، وتجربة الشاعر المعاصر تجربة تتميّزُ بتفرّد كبير، تفرّدا يحملُ في طيّاته إبداعات وجماليات لا مثيل لها، جعلت القارئ يقف إزاءها حائرا ومتعجّبا في الوقت نفسه، لما تطرحه من نزعة تجديديَّة وما تثيره في نفس المتلقي من تأويل وقراءات.

وقد حاول الشاعر الجزائري تصوير أبعاد الحياة المعاصرة في شعره مُدخلا تقنيات جديدة على بنيات القصيدة وشكلها، ليعبِّر بها عن موقفه من الحياة ومن التغيرات التي يعيشها داخل وطنه وحتى خارجه، ومن بين هؤلاء الشعراء نجد الشاعر "*يوسف وغليسي*" الذي يُعدّ من الشعراء الذين أسهموا في إثراء الشِّعر الجزائري بفضل تجربته الشعريَّة المتميِّزة، التي عبّر من خلالها عن ذاته ومختلف أحاسيسه، وعكس مدى ارتباطه وما يعيشه من أحداث ومواقف.

من هذا المنطلق تم اختيار عنوان "التجربة الفنيّة في شعر يوسف وغليسي: قراءة في نماذج من ديوان تغريبة جعفر الطيار"، طارحين من خلاله عدّة إشكاليات ممثّلة فيما يلي:

01 /- ما هي أهم مميِّزات التجربة الفنيَّة للشاعر يوسف وغليسي؟

02 /- ما هي أهم أشكال التعبير الشِّعري في ديوان تغريبة جعفر الطيار؟

03 /- ما هي أهم المواضيع التي تبنَّاهَا شاعرنا ودافَعَ عنها؟

04 /- هل وعى الشاعر تيار الحداثة فابتكر أساليب وطرائق جديدة للتعبير؟

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

الرغبة في الإطلاع على الأدب الجزائري والشِّعر منه بشكل خاص، حيث أن قراءة أوليَّة

لنماذج من ديوان التغريبة أغرتنا لتناوله بالدِّراسة والبحث للتعرّف أكثر على التجربة الشعرية للشاعر يوسف وغليسي، ومن بين الأسباب الموضوعية قلّة البحوث والدراسات في مجال الأدب الجزائري، إذ يتّجِهُ الاهتمام في العادة وينصَبُّ على الأدب المشرقي بشكل عام، فكان هذا البحث الذي نرجو أن يساهِمَ – ولو بشكل قليل- في التعريف بالأدب الجزائري، والشِّعر منه بشكل خاص ويبرز مدى تميُّزه وتفرّده، وتحقيقا لهذا قُسِّمَ البحث إلى مقدِّمة تعرض خطوات العمل وأهم لدوافع لدراسة الموضوع، وثلاثة فصول وخاتمة احتوت مُجمل النتائج التي توصّلت إليها هذه الدراسة.

أما بالنسبة للفصول : فالفصل الأول جاء معنونا بـ: شعرية العنونة في ديوان تغريبة جعفر الطيار، فقد ارتأينا في بداية الدراسة الولوج إلى عتبة العنوان باعتباره إحدى المفاتيح المهِمّة لاقتحام أغوار النص إن لم يكن أهمَّها على الإطلاق، فقمنا بدراسة البنية التركيبية والمعجميّة للعنوان قصد تفجير دلالاته وإبراز وظائفه وبالتالي جمالياته في الديوان.

أما الفصل الثاني فجاء معنونا بـ: التشكيلات الفنيَّة في الديوان، وقد قمنا بدراسة أبرز الظواهر في الديوان والتي شكّلت حضورًا مميّزًا وهي الإنزياح، التناص والرّمز.

أما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان: التجريب في الديوان وأهم التقنيات التي اتّبعها يوسف وغليسي من أجل إثراء نصِّه بجماليات خرجت به عن المألوف الشِّعري.

وقد توخينا أقرب المناهج تعاملاً مع هذه المدوّنة الشعرية وهو المنهج الوصفي، باعتباره الأنسب لهذه الدراسة حيث قمنا باستنطاق نماذج من ديوان التغريبة ودراستها متوسّلين بآليات التحليل لأجل استخراج جماليّاتِها وفنيّاتِها، ولعَلَّ الجدير بالذكر في هذا المقام هو الإقرار باستفادتنا من عديد الدراسات التي تناولت مدوّنتنا الشعرية بالدراسة خاصة الفصل الأوّل، بالإضافة إلى العديد من الكتب التي من بينها: الشِّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة و المعنوية للدكتور عزّ الدين إسماعيل، بالإضافة إلى المراجع الأجنبية التي من بينها كتاب " الرواية التجريبية " Le Roman Expérimental لإميل زولا Emile Zola.

أما عن العراقيل والصعوبات التي واجهتنا ونحن بصدد هذا البحث فتمثّلت أساسا في ضيق الوقت وبالتالي صعوبة الإلمام بكل الظواهر الفنيّة لديوان التغريبة وكذا صعوبة الحصول على الديوان نظرًا لعدمِ توفّره في مكتبة جامعة 8 ماي 1945 قالمة، وعلى الرغم من ذلك فقد حاولنا قدر المستطاع الحصول على الديوان واختيار النصوص المثلى منه للاستشهاد والدراسة.

وفي الأخير، نشكر كل من ساهم في إعداد هذا البحث سواء ماديًّا أو معنويًا ونخص بالذِّكر الأستاذة المشرفة نادية موات التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيِّمة.

الفصل الأول:

شعرية العنونة في ديوان تغريبة جعفر الطيار

لقد أصبح العنوان عتبة هامة من عتبات النّص، فهو أشبه بنصٍّ مصغّر أو تلخيص للموضوع، ومنه فبين العنوان والنّص علاقة تكامليّة، وهو حلقة وصل بين المرسل والمتلقّي. والنّص ممّا يجعله لا يقلّ أهمية عن العمل الأدبي الذّي يعنونه.

ولأنّ العنوان كاستراتيجيّة يقوم على تمثّل رؤى المبدع والتعبير عنها، ارتأينا أن يكون أول عتبة نلج بها دراستنا لديوان «تغريبة جعفر الطيّار»، فكان البناء الهيكلي للفصل الأوّل متضمِّنا العنوان من حيث المفهوم اللّغوي والاصطلاحي، بالإضافة لدراسة البنية التركيبية والمعجمية للعنوان ووظائفه وعلاقته بالسياقات الواردة في قصائد الدّيوان.

I. مفهوم العنوان:

1- لغة:

جاء في لسان العرب في مادة «عنا»: «وعنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وعَنَّيْتُ وعَنَّنْتُ. وقال الأخفش: عَنْوَنْتُ الكتاب واعْنُه؛ وأَنشد يُونُسُ:

فَطِنِ الكِتابَ إذا أَرَدْتَ جوابَه ... واعْنُ الكتابَ لِكَيْ يُسَرَّ ويُكْتما

قال ابن سيده: العُنْوَانُ والعِنْوَانُ سمة الكتاب. وعَنْوَنَه عَنْوَنَةً وعِنْوَاناً وعَنَّاهُ، كلاهما: وَسَمَه بالعُنوان. وقال أيضا: والعُنْيَانُ سمة الْكتاب، وقد عَنَّاه وأَعْنَاه، وعَنْوَنْتُ الْكتاب وعَلْوَنْته. قال يعقوب: وسمعت من يقول أَطِنْ وأَعِنْ أي عَنْوِنْه واخْتِمْه»[1].

[1] جمال الدين بن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1989م، ج9، مادة «عنا»، ص 447.

وجاء في القاموس المحيط ما هو مقارب لهذا التعريف في مادة «ع.ن.ن »: «عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنّاً وعَنَناً وعُنوناً: إذا ظَهَرَ أمامَكَ، واعْتَرَضَ... وعَنَّ الكِتابَ وعَنَّنَهُ وعَنْوَنَهُ وعَنَّاهُ: كتَبَ عُنْوانَه»[1].

ويذكر ابن فارس المعنى الأصلي لكلمة «عَنَّ» الذي انبثقت عنه معانيها الأخرى: «الْعَيْنُ والنُّونُ أصلان، أحدهما يدلُّ على ظهور الشَّيء وإعراضه، والآخر يدلُّ على الحبس» ومما قاله عن الأصل الأول: (فالأوَّل قول العرب: عَنَّ لَنَا كَذَا يَعِنُّ عُنُونًا، إذا ظهر أمامك... ومن الباب: عُنْوَانُ الْكِتَابِ؛ لأنه أبرز ما فيه وأظهره. يقال عَنَنْتُ الْكِتَابَ أَعُنُّهُ عَنًّا، وعَنْوَنْتُهُ، وعَنَّنْتُهُ أُعِنِّنُهُ تَعْنِينَا »[2].

وبذلك تكاد تكون دلالة العنوان في معظم معاجم اللّغة تنحصر في الظهور، الأثر والاعتراض.

2- اصطلاحا:

لا يبتعد التعريف الاصطلاحي لكلمة «عنوان» عن التعريف المعجمي، وسنحاول إيراد أكثر التّعاريف دقّة وشمولا لهذه الكلمة وفي مقدّمتها تعريف رائد العنونة ومنظِّرها في الغرب (*ليو هـ. هوك Leo H Hoek*)؛ حيث يقدِّم تعريفا للعنوان على أنَّه « مجموعة العلامات اللِّسانية (كلمات، عبارات أو نصوص) التي يمكن أن تظهر في رأس النَّص ولإغراء الجمهور المستهدف»[3].

أما "*جيرار جينيت" (Gérard Genette)* فيعد العنوان «من بين أهم عناصر المناص «النّص الموازي»[4]، ويشير *جيرار* جينيت إلى فكرة أنّ إعطاء تعريف مبسط للعنوان ليس بالأمر الهيِّن؛ لأنّ

---

[1] مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1980م، ج4، مادة «ع.ن.ن.»، ص 245.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، د ط، 1979م، ج4، ص 20، 21.

[3] Leo H Hoek, La Marque Du Titre, Dispositifs Sémiotiques D'Une Pratique Textuelle, Éd Mouton, La Haye, 1981, p17.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت: من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2008م، ص 65.

«تعريفه يطرح بعض لأسئلة ويلحّ علينا في التّحليل، فجهاز العنونة كما عرّفه عصر النّهضة أو قبل ذلك...كعنصر مهم كونه مجموع معقّد أحيانا أو مربك أو هذا التّعقيد ليس لطوله أو قصره،

ولكّن مردّه إلى مدى قدرتنا على تحليله وتأويله»[1]، فللعنوان أهمّية كبيرة في العمل الأدبي ولا يمكن بأي حال تخطّيه لأنّه أولى العتبات وهذا «ما يجعل من العنوان كوكبة من الإشارات المشعّة المحيطة بالدّيوان – الكتاب»[2] تجذب المتلقّي ليفكك شفراتها كلما كان المبدع متفنّنا في تقديمه لهذه الإشارات.

وإذا عدنا إلى المعنى الاصطلاحي للعنونة عند سعيد علوش نجد أنّه «مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصًّا أو عملا "فنيا"»[3]، فهو عنده «مقطع لغوي لا يتجاوز الجملة»، وهذه إشارة إلى الاقتصاد اللغوي الذي يتمتّع به العنوان ومخزونه الدّلالي العميق، فكما يُقال كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة على أنَّ اختزال تعريف العنوان في كونه مقطعا لغويا أقل من الجملة تعريف لا يمكن تعميمه خاصّة في الأدب العاصر والشّعر منه بشكل خاص؛ إذ يمكن القول أنّ «العنوان يمدّنا بزادٍ ثمين لتفكيك النَّص ودراسته... وهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه القصيدة. غير أنه إمّا أن يكون طويلاً فيساعد على توقّع المضمون الذّي يتلوه. وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنه لابدّ من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه...»[4].

---

[1] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ن ص (بتصرف).

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص 91.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 155.

[4] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، د ط، 1987م، ص 72، (بتصرّف).

يعدّ العنوان علامة جوهرية مصاحبة للنّص، وبالنسبة لمحمد فكري الجزار «فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يُتداول، يُشار إليه، ويُدلّ به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان بإيجاز يناسب البداية...»[1].

بناء على ماسبق يمكن القول أنّ العنوان بنية كتابية تعلو النّص الأدبي وتساهم في الوصل بين النّص والمبدع والأهم بين النّص والمتلقّي؛ لأن «أول ما يواجهنا من القصيدة هو عنوانها»[2] الذي يعدّ بمثابة علامة لغوية مشفّرة تحتاج إلى قارئ حاذق يفكّ رموزها.

II. وظائف العنونة:

يعدّ العنوان من أهمِّ مفاتيح النَّص الأدبي إن لم يكن أهمَّها على الإطلاق، وهو مدخل لتفسير النّص وفكّ رموزه وكشف غموضه «فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا (Objet artificiel)، لها وقع بالغ في تلقّي كل من القارئ والجمهور والنّقد والمكتبيين، وهي تحت طائلة تعليقاتهم قصد القبض عليها»[3]، فالعنوان يجذب القارئ ويجعله يجتهد في تأويل مقصود المبدع فهو بذلك ضرورة كتابية، ولا يقف شأن العنوان في جذب القارئ وإغرائه فحسب بل إنّ وظائف العنوان تتعدّد وتتنوّع وهذا ما يجعله أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة وانطلاقا من كون «العنوان مرسلة مستقلة مثلها مثل العمل الذي يعنونه»[4]، فوظائفه لا تخرج عن الوظائف التي حددها *"رومان جاكبسون،*

---

[1] محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م، ص 15.

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص 263.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 66.

[4] محمد فكري الجزار، المرجع السابق، ص 31.

«إن الملامح الستة للفعل الاتصالي التي أشاعها مخطط "*جاكبسن*" هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصّال، الرسالة، الشفرة، السّياق:

السياق

الرسالة

المرسل ———————————————— المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

في ترسيمة جاكبسون، تكمن الوظيفة الجماليّة، التّي تجعل من التعبير اللغوي تعبيرا أدبيّا، في التّحويل الذّي يطرأ على شكل الرسالة ذاتها»[1]، بمعنى أن الوظيفة الجماليّة ترتبط بالرّسالة وبالتّالي العنوان، فهو يحتل موقعا استراتيجيا، ذلك أنّ وجوده على رأس النّص أو الدّيوان يلفت الأنظار باعتباره «نصًّا مختزلاً ومكثَّفًا ومختصرًا»[2] وهو جزء من لحظة النّص الإبداعيّة فهو «مرسلة لغوية، تتصل في لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنّص لحظة الكتابة والقراءة معاً، فتكون للنصّ بمثابة الرّأس من الجسد، نظراً لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيريّة وجماليّة، كبساطة العبارة وكثافة الدّلالة، وأخرى إستراتيجية، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصّي للعمل الأدبي، فيتمتّع بأولوية التّلقي»[3]

---

[1] روبرت شولز، السيمياء و التأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص 47، 48.

[2] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء في النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16 أفريل 2002م، ص 25.

[3] نادية شقروش، سيميائية العنوان في «مقام البوح» لـ: عبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنّص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7 نوفمبر، 2000م، ص 271.

ويمكن أن نستشفّ وظائف العنوان من تعريف *"ليو هـ. هوك"* السابق للعنوان حيث يحدد النّص ويشير إليه ويغري الجمهور المستهدف، وقد حدّد *"جيرار جينيت"* وظائف العنوان في:

1. الوظيفة التعيينية (التعيينية/ F. désignation):

المتعارف عليه أنّ العنوان (اسم/ nom) للكتاب، به يُعرف كما جرت عليه العادة في التّسمية، فتسمية طفل ما تعني مبارته، فمتى أعلن عن اسم سيتم تسجيله به، دون النّظر إلى العلاقة الاعتباطية الموجودة بينه وبين اسمه، كذلك أن تسمية كتاب، يعني أن تعيّنه/ تعنّنه (désigner)، كما نسمي شخصا تماما، لهذا انسحب نظام التسمية على العنوان، فلابد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء، فمثلا عندما ندخل إلى المكتبة أول ما نسأل المكتبي هو عن اسم الكتاب الذي نريد شراءه... ليرى *"جينيت"* أنه من الجانب العملي نجد أن وظيفة المطابقة (identification) هي من أهم الوظائف التي يمكنها أن تتجاوز بقية الوظائف، لأنها تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها، غير أننا نجد بعض العناوين المراوغة خاصة السيريالية منها التي لا تطابق نصوصها تماما، وتحتاج إلى تأويل وحفر في طبقاتها قصد قراءة وفهم تلويحاتها وتلميحاتها.

2. الوظيفة الوصفية (F.déscriptive):

ويسميها "جينيت" الوظيفة الإيحائية (connotation)، لأن التّقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي والخبري، لا يحددان لنا التقابل موازيا بين وظيفتين، الأولى موضوعاتية والثانية خبرية تعليقية، غير أن هذين النمطين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة وهي وصف النّص وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان.

3. الوظيفة الإغرائية (F.séductive):

تعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمّة للعنوان، المعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تغرر بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه، والقاعدة المنظمة لهذه الوظيفة قد وضعت منذ قرون في مقولة "Furetière":

(العنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب " Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre")

وهذا الجمال ليس القيمة الوحيدة للعنوان، فهو ذو قيمتين، قيمة جمالية تنشرط بوظيفة الشعرية التي يبثها فيه الكاتب، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطّاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته[1].

وبذلك فإنّ مجمل الوظائف التي حدّدها "*جيرار جينيت*" للعنوان هي: التّعيين، الوصف أو الإيحاء والإغراء، وسنحاول في المبحث الآتي استقراء أهم وظائف العناوين في ديوان «تغريبة جعفر الطيار» مع البحث في دلالاتها التي تأتي مع السياقات النصية في محاولة لإظهار طبيعة التعالق القائمة بين العناوين والنصوص الشعرية.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص ص 78، 85، (بتصرف).

III. شعرية العنونة في ديوان «تغريبة جعفر الطيار»:

يمثل العنوان عتبة الولوج لعالم النّص الأدبي، فمن ناحية له الصدارة في النّص من منطلق أنّ العنوان أوّل ما يواجهنا على صفحة الغلاف أو صفحة القصيدة ومن ناحية أخرى «فالعنوان ضرورة كتابية... فسياق الموقف في الاتصال الشفاهي يغني عنه، بينما غياب هذا السياق، في اللغة الكتابية، يفرض وجود مجموعة علامات يُتَعوَّض بها»[1]، وهو يفرض سلطته على القارئ باعتباره عتبة لا يمكن تخطّيها، لذلك يعمد الشاعر أو الأديب إلى اختيار العناوين المناسبة التي تخدم نصه الأدبي وتحمل من الشعرية والدلالات ما يجذب القارئ لمحاولة استنباطها «فالعنوان دوما عبارة عن نص مختصر، يتعامل مع نص كبير، يعكس كل أغواره وأبعاده»[2]

وسنحاول في هذا المبحث دراسة عناوين قصائد ديوان «تغريبة جعفر الطيار» بهدف الكشف عن جمالياتها وعرض دلالاتها ووظائفها التي تتكشف لنا من خلال دراسة بنيتها التركيبية والمعجمية.

1- البنية التركيبية:

أ- عنوان الديوان:

تُعد العناوين مفاتيح النصوص –كما سبق القول- ويُعتبر عنوان المجموعة الشعرية العتبة الرئيسية فيها؛ لأنّه يمثّل المركز أو نقطة الالتقاء بين بقية العناوين وهو يساهم في طرح أسئلة على شاكلة: لماذا اختار الشاعر هذا العنوان ليسم به مجموعته الشعرية دون غيره؟ وماهو الصوت المشترك الذي جعل هذا العنوان النّاطق الأنسب لها؟

---

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 15.

[2] بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 7، 8 نوفمبر 2000م، ص 42.

«"تغريبة جعفر الطيار" هو العنوان الرئيس لهذه المجموعة الشعرية الصادرة سنة 2000م والتي تضم ثمانية عشر نصّا، إنه العلامة الكاملة وبؤرة الإثارة، نطلق عليه "صاحب البيعة" الذي حظي بمبايعة العناوين/ النّصوص عند عتبة الغلاف ليعتلي عرش العنونة الرئيسة بمصداقية مطلقة»[1].

والعنوان مكوّن من ثلاث كلمات: تغريبة/ جعفر/ الطيّار، وكل كلمة لها دلالة خاصّة بمفردها وأخرى تنتجها علاقتها بالكلمة أو الكلمات التّي بعدها والتّفسير التّركيبي أو النّحوي لهذا العنوان هو وجود كلام سابق محذوف نقدّره على هذا الشّكل:

هـذه تـغـريـبـة جـعـفـر الـطـيـار

مبتدأ محذوف خبر

فالمسند إليه محذوف نقدّره بـ: (هذه)، أما المسند فهو: (تغريبة جعفر الطيار)، والإحالة الثانية للحذف هي: تغريبة جعفر الطيّار+ النّص.

ما يجعل المجموعة الشّعرية تلعب دور المسند الخبري الذي يخبر عن المسند إليه.

ب- عناوين القصائد:

1) – تجليات نبي سقط من الموت سهوا:

هو عنوان أولى قصائد الديوان، والملاحظ عليه أنّه طويل نسبيا وقد ورد جملة اسميّة مكوّنة من الكلمات الآتية، ووفق تأويلين للحذف كما هو الحال مع عنوان الديوان:

[1] روفيا بوغنوط، شعرية العنونة في تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، جامعة العربي بن المهيدي، أم البواقي، الجزائر، مجلة أصوات الشمال، نُشر بتاريخ الثلاثاء 4 ربيع الثاني 1430هـ الموافق لـ 31 مارس 2009م، الموقع الالكتروني: www. aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=4178

1- هـــذه تـجـليات نـبي سقـط من الموت سهـوا

مبتدأ خبر مضاف فعل جار حال

محذوف (مضاف) إليه +فاعل ومجرور

2- تـجـليات نـبي سقـط من الموت سهـوا + النّص

مبتدأ خبر

فيمكن لنا بالتالي أن نحدّد الكلام المحذوف في العنوان على أنّه هو القصيدة نفسها.

2) – حورية:

هو عنوان ثالث قصائد الديوان والملاحظ عليه أنّه جاء مفرداً لينفتح بذلك على عديد التأويلات، وتجدر الإشارة إلى أن أغلب عناوين قصائد الديوان قد جاءت مفردة نكرة والجدول الآتي يوضّح أنواع العناوين الداخلية في الديوان:

نوع / العنوان / الديوان	مفرد نكرة	مفرد معرفة	جملة اسمية	جملة فعلية	شبه جملة
تغريبة جعفر الطيار	12	/	04	01	01

فالعناوين المفردة النكرة تنفتح على العديد من التأويلات والقراءات وتنفتح على أكبر عدد ممكن من الاحتمالات الدلالية «لأن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه»[1]، هذا التفاعل الذي يبدأ من العنوان ومدى تجلّيه في المتن الشعري والذي يساهم في منح العديد من التفسيرات للعمل الأدبي. حيث كانت أغلب عناوين الديوان من هذا النمط (حورية، خرافة، جنون، خوف...) وهي تُعرب خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) أو (هذه) نحو: (هذه حورية)، (هذه خرافة)، (هذا جنون)، (هذا خوف)... فيمكن القول أنّ الشاعر في هذه العناوين استغنى عن المبتدأ، فجاءت العناوين مفردة لتنفتح على العديد من القراءات التي يقدّمها المتلقي والتي «تنمّي إحساسها بأبعاد النّص العميقة التي تظلّ تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالتّأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدّد مع كل قراءة»[2].

والجدول الآتي يوضّح العناوين الواردة في الديوان جملة اسمية حُذف مبتدؤها:

الجملة الاسمية	نمطها	رقم القصيدة	الصفحة
حورية	(مبتدأ محذوف)+ خبر	03	58
خرافة	(م. مح)+ خبر	05	61
جنون	(م. مح)+ خبر	08	65
خوف	(م. مح)+ خبر	09	66
حلول	(م. مح)+ خبر	10	67
تساؤل	(م. مح)+ خبر	11	68
غيم	(م. مح)+ خبر	13	70

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ط، د ت، ص 12.

[2] حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النّقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، د ت، ص 229.

إعصار	(م. مح)+ خبر	14	71
غربة	(م. مح)+ خبر	15	72
قدر	(م. مح)+ خبر	16	73
سلام	(م. مح)+ خبر	18	75

3) – إلى أوراسية:

هذا العنوان مكوّن من جار ومجرور ف «إلى» حرف جر و«أوراسية» اسم مجرور، والشاعر بهذا التركيب أراد التركيز على لفظة (أوراسية) لأن حرف الجرّ هنا أفاد الإرسال لهذه اللفظة بل حتى لو قدّرنا أن هناك كلاماً محذوفاً كما هو الحال مع العناوين السّابقة لوجدنا أن الشاعر يركز على (أوراسية) فهي بؤرة الاهتمام:

هـذه ← إلى أوراسية

مبتدأ ↓ خبر

فالحذف هنا يجعل المتلقي يركّز انتباهه على هذه اللّفظة فيثير فضوله ويدفعه للتّساؤل عن سبب هذا الاهتمام.

4) – يسألونك:

جاء العنوان في القصيدة السادسة من ديوان التغريبة جملة فعلية «يسألونك» مكوّنة من:

الفعل: يسأل.

الفاعل: ون (واو الجماعة ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل).

المفعول به: ك (الكاف ضمير متصل مبني على الفتح في محل نصب مفعول به).

وهو العنوان الوحيد الذي جاء جملة فعلية، ومن المعروف أن الفعل يدلّ على الحركة والحدوث، وقد تكرّرت هذه الجملة الفعلية تسع مرات في القصيدة.

5) – لا:

يتشكل عنوان سابع قصائد الديوان وفق اقتصاد لغوي شديد حيث جاء حرفا هو «لا» الذّي يفيد النّفي والنّهي، والعنوان استمد بنيته من النّص نفسه يقول الشاعر:

أنـــا لا أرتـــضـي [1].

6) – لافتة لم يكتبها أحمد مطر:

جاء هذا العنوان مركّبا من مبتدأ وخبر في شكل جملة فعلية، وهو عنوان طويل نسبيا وقراءته للوهلة الأولى تستدعي لأذهاننا ديوان «لافتات» للشّاعر *أحمد مطر*، ويبقى النّص هو الذي يمنح العنوان أبعاده الحقيقيّة ولا يتأتى هذا إلا بفضل عملية القراءة لأنّ «النّص لا يتجاوز ذاته إلا من خلال وبواسطة القارئ» [2] الذي يساهم في الكشف عن دلالاته المختلفة.

7) – مذكرة شاهد القرن:

يتكوّن هذا العنوان من ثلاث مفردات شكّلت لنا جملة اسمية بسيطة ويمكن قراءتها تركيبيّا بحذف المسند إليه المقدّر بـ(هذه) وفق المخطط الآتي:

هـــذه	مـــذكـــرة	شـاهـــدِ	الـــقـــرنِ
↓	↓	↓	↓
مبتدأ	خبر	مضاف إليه	مضاف إليه
محذوف	(وهو مضاف)	أول	ثانٍ

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيّار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003م، ص 64.

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص 5.

2- البنية المعجمية:

أ- عنوان الديوان:

يتألف العنوان من ثلاث مفردات هي: تغريبة/ جعفر/ الطيّار، ولأن (الطيّار) هي صفة لـ (جعفر)، فهذا العنوان يقوم على محورين دلاليين هما: (تغريبة) و(جعفر الطيّار).

وقد جاء في لسان العرب في مادة (غرب): «والغَربُ: الذهابُ والتَّنَحِّي عَنِ الناسِ. وَقَدْ غَرَبَ عَنَّا يَغْرُبُ غَرْباً، وغَرَّبَ، وأَغْرَبَ، وغَرَّبه، وأَغْرَبه: نَحَّاه... والغَرْبة والغَرْبُ: النَّوَى والبُعْد... والتغريبُ: النفيُ عَنِ الْبَلَدِ»[1].

أما المحور الثّاني وهو (جعفر الطيّار) فيحملُ بعداً دينياً يحيل إحالة مباشرة لجعفر بن أبي طالب عمّ النبيّ -صلى الله عليه وسلم- وقد ربط الشاعر اسمه بالتغريبة، فأوّل ما يتبادر إلى ذهن المتلقّي هو أنّ الشاعر بصدد الحديث عن هجرة المسلمين مع جعفر الطيار إلى الحبشة هرباً من كيد الكفار، أو هجرة إلى المدينة المنوّرة يوم فتح خيبر، وتبقى قراءة النّص الشّعري هي التي تحدّد دلالة العنوان وإن كان فعلاً يتحدّث عن هجرة جعفر الطيّار أم أنّ الشّاعر له مقصد آخر. مما يبعث في نفس القارئ التساؤل والإثارة بفضل الإيحاءات الرمزية التي يحملها هذا العنوان.

ب- عناوين القصائد:

1- تجليات نبي سقط من الموت سهوا:

تحمل القصيدة الأولى من قصائد الديوان عنوان "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، وهو عنوان يلفت النظر لما يحمله من رمزية كبيرة تغري المتلقي للولوج إلى النص الشعري وسبر أغواره، فمن هو النبي الذي غفل عنه الموت ولم يأخذه؟ وما هي هذه التجليات التي يتحدّث عنها الشّاعر؟

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج10، مادة (غرب)، ص 32.

جاء في مادة (ج ل ا): «الْجَلِيُّ: ضِدُّ الْخَفِيِّ وَ(الْجَلِيَّةُ) الْخَبَرُ الْيَقِينُ، وَ(جَلَا) أَيْ أَوْضَحَ وَكَشَفَ، وَ(تَجَلَّى) الشَّيْءُ تَكَشَّفَ»[1]، وقد ورد لفظ التجلي بهذا المعنى في القرآن الكريم، يقول تعالى: ﴿وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى﴾[2]

2- حـوريـة:

لم ترد هذه اللفظة في معجم لسان العرب بل وردت لفظة (حور)، و«الحَوْرُ: الرُّجُوعُ عَنِ الشَّيْءِ وإِلى الشَّيْءِ... والحَوَرُ: أَن يَشْتَدَّ بياضُ الْعَيْنِ وسَوادُ سَوادِها وَتَسْتَدِيرَ حَدَقَتُهَا وَتَرِقَّ جُفُونُهَا ويبيضَّ مَا حَوَالَيْهَا... وامرأَة حَوْراءُ: بَيِّنَةُ الحَوَرِ... والأَعْرابُ تُسَمِّي نِسَاءَ الأَمصار حَوَارِيَّاتٍ لِبَيَاضِهِنَّ وَتَبَاعُدِهِنَّ عَنْ قَشَفِ الأَعراب بِنَظَافَتِهِنَّ...»[3].

فحوراء إذن هي واحدة حور، وحور اسم جنس، فيجوز النسَب إليه فيُقال (حوريّ) ثم نلحقه تاء التأنيث بعد ياء النسب فتصبح (حوريّة). وقد وردت لفظة حورية في المعجم الوسيط على أنها «فتاة أسطورية تتراءى في البحار والأنهار والغابات...»[4].

3- إلى أوراسية:

سنركز في دراستنا للبنية المعجمية لهذا العنوان على لفظة (أوراسيّة) لأن (إلى) حرف جر أفاد الإرسال لهذه اللّفظة والتوجيه لها وكأن الشّاعر بصدد توجيه رسالة أو خطاب إلى امرأة هي من الأوراس معقل الثّورة الجزائريّة، وبالعودة إلى الحدّ المعجمي للكلمة نجد في مادة (ورس): «الوَرْس: شَيْءٌ أَصفر مِثْلُ اللَّطْخِ يَخْرُجُ عَلَى الرِّمْثِ بَيْنَ آخِرِ الصَّيْفِ وأَوَّل الشِّتَاءِ إِذا أَصاب الثوبَ لَوَّنَه... وأَصْفَر وارِسٌ أَي شَدِيدُ الصُّفْرَةِ»[5]. والأوراس في اللغة الأمازيغية مشتقة «من كلمة أورغ أي الذهب وهي تعني مناجم الذّهب،

---

[1] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د ط، 1986م، ص 46.

[2] سورة اللّيل، الآية 2.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (حور)، ص ص، 383، 385.

[4] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004م، ص 206.

[5] ابن منظور، المرجع السابق، ج15، ص 271.

وطالما عوّدتنا على البطولات منذ العهود الأمازيغية السحيقة إلى الثّورة التّحريرية وسكان هذه المنطقة أمازيغ ويعرفون باسم الشاويّة»[1].

فطالما ارتبط الأوراس بالثّورة الجزائريّة لأنّه مركز انطلاقتها فكان رمزاً للتّحدّي والصّمود والشّموخ.

4- خرافـة:

جاء في لسان العرب: «خرف: الخَرَفُ، بالتحريك: فسادُ العقل من الكبر. وقد خرِفَ الرجلُ، بالكسر، يَخْرَفُ خَرَفًا، فهو خرِف: فسد عقله من الكبر... »[2]، وجاء في الصحاح للجوهري: «وخُرافة: اسمُ رجل من عُذْرَةَ استهوته الجن، فكان يُحدِّثُ بما رأى، فكذَّبوه وقالوا "حديث خرافة»[3].

5- يسألونك/ تساؤل:

يشترك عنوان سادس قصائد الديوان "يسألونك" مع عنوان القصيدة الحادية عشر في نفس أصل الفعل وهو "سأل"، والمعروف أنَّ السؤال هو استفسار عن أمر أو طلب إجابة من مُخاطب مُعين، وقد جاء في لسان العرب لابن منظور « سألَ يسْأل سُؤالا وسآلةً ومسألةً وتسآلا وسألةً، قال أبو ذؤيب:

أساءَلْتَ رسْمَ الدّار، أم لم تسائِل

عن السّكنِ، أم عم عهده بالأوائل؟

وتساءلوا: سأَل بعضهم بعضاً ...»[4]، وقد عهد الشاعر إلى إبراز تفاعل ذاته مع ما يعيشه ومدى انعكاسه على نفسيته محاولا في نفس الوقت وضع المتلقي أمام مأساته، فالعنوان بالعنوان "تساؤل" نجد فرضية أن هذه التساؤلات خاصة بالشاعر أكثر من كونها خاصة بالمتلقي.

---

[1] معنى كلمة أوراس، منتدى رأس العيون للعلوم والمعرفة، www.raselaioun.3oloum.org/t350-topic.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 68.

[3] اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1990، ص1349.

[4] ابن منظور، المرجع السابق، ج6، ص 133.

6- جنــون:

يوحي هذا العنوان بحالة قد تعتري الإنسان وتخرجه عن دائرة العقل، «وتشهد المعاجم الفلسفية الحالية على غموض هذه الكلمة فنجد بها تأرجحا (كما لو كان هناك تردد حيال وجوب ورود الكلمة أساسا في القاموس) في تعريف الجنون، مابين اعتباره "مصطلحا مبهماً وعاما،، يقصد به "فقدان العقل" والإشارة إليه بوصفه حالة متباينة الأبعاد من الاضطراب العقلي تندرج في مجال الأمراض النفسية»[1]، وقد جاء في لسان العرب في مادة (جنن) : «جَنَّ الشيء يجنه جنا: ستره، وكل شيء ستر عنك فقد جن عنك...وفي الحديث: جن عليه الليل أي ستره، وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار...والجنة: طائف الجن، وقد جن جنا وجنونا واستجن؛ قال مليح الهذلي:

فلم أر مثلي يستجن صبابةً

من البين أو يبكي إلى غير واصل

وتجنن عليه وتجانَّ وتجانن: أرى من نفسه أنَّه مجنون. وأجنَّه اللَّه، فهو مجنون، على غير قياس، وذلك لأنهم يقولون جُنَّ، فيبنى المفعول من أجنّه الله على هذا ...»[2]، وبذلك فإن «الجنون هو عدم القدرة على السيطرة على العقل»[3].

و هو المعنى الظاهر للعنوان وسنحاول في المبحث الموسوم بدلالة ووظيفة العنوان في الديوان رصد معان أخرى له.

---

[1] كلود كيتيل، تاريخ الجنون من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، تر: سارة رجائي يوسف، كريستينا سمير فكري، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص 9.

[2] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ص 385، 388.

[3] ويكيبيديا: الموسوعة الحرة: جنون https :llav.wikopedia. org/ wiki/

7- خــوف:

عنوان القصيدة التاسعة من قصائد ديوان تغريبة جعفر الطيار هو "خوف" والخوف «ضد الأمن وهو في اللغة الفزع... وقيل الخوف اضطراب القلب وحركته من تذكر المخوف ... وقيل: الخوف هرب القلب من حلول المكروه عند استشعاره»[1].

8- حــلــول:

يقدم لنا هذا العنوان دلالتين، الأولى مرتبطة بالمفهوم المعجمي والثانية مرتبطة بالصوفية ومصطلحاتهم الخاصة بهم، فحلول جمع لمفرد هو حل، والحل يحمل معنى الفرج من مشكلة ما أو أمر مستعصٍ كما يحمل دلالة السعة بعد الضيق والمخرج من أمر غير مستحب، أما الدلالة الثانية: فحلول هو مصطلح من المصطلحات الصوفية التي استخدمها المتصوفة ليعبروا بها «عن فلسفة مخصوصة وعقيدة مميزة يؤمنون بها ويعتقدون فيها»[2].

وهذا ما سنراه عند التعمق في دراسة الدلالات المختلفة لهذا العنوان استنادا على بنيته المعجمية.

9- لافتة لم يكتبها أحمد مطر:

جاء في لسان العرب في مادة (لفت): «لفت: وجهة عن القوم: صرفه، والتفت التفاتا، والتلفت أكثر منه. وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه»[3].

ومنه جاء معنى اللافتة حيث تُوَّجه الأنظار إليها بالكتابة أو الرسم عليها وهي في العادة مصنوعة من الخشب أو الورق ونحو ذلك لكن ارتباطها باسم الشاعر" أحمد مطـر" يخرجها من هذه الدلالة إلى دلالة أخرى، فدواوين أحمد مطـر سميت باللافتات وقد «سميت لهذا الاسم لأنها كانت تؤدي دور اللافتة

---

[1] محمد بن أحمد بن سالم السَّفاريني الحنبلي، غذاء الألباب شرح منظومة الآداب، ضبطه وصححه: محمد عبد العزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1996، ص 353.

[2] إحسان إلهي ظهير، دراسات في التصوّف، دار الإمام المجدد، ط1، 2005، ص 299.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص 301.

في الأعلام، عندما تعلق اللافتة لغرض الاحتجاج على مواقف السلطة والتنبيه على أخطائها»[1]، فهل يقصد الشاعر أن قصيدته على شاكلة قصائد الشاعر العراقي أحمد مطر، هذا ما ستجيب عليه الدراسة المعمقة لدلالة العنوان في المبحث الموالي.

10- غـيـم:

غيم مفرد جمعه غيوم وهو في اللغة «السحاب، وقيل: هو أن لا ترى شمسا من شدة الدجن»[2]، فيحمل الغيم بذلك معنى الإخفاء وبالتالي عدم وضوح الرؤية.

11- إعـصار:

الإعصار في أبسط تعريف له هو الريح القوية التي تهب بشدة، وقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (عصر): «و الإعصار: الريح تثير السحاب، وقيل: هي التي فيها نار مذكر... والإعصار: ريح تثير سحابا ذات رعد وبرق، وقيل: هي التي فيها غبار شديد. وقال الزجاج: الإعصار الرياح التي تهب من الأرض وتثير الغبار فترتفع كالعمود إلى نحو السماء»[3].

والإعصار يحمل دلالات الغضب والسرعة والقوة.

12- غـربـة:

تحمل كلمة غربة معنى البعد عن الوطن والأهل، وقد سبق التطرق لمعنى أصل الكلمة (غرب) في دراسة البنية المعجمية لعنوان الديوان وهو «تغريبة جعفر الطيار»، حيث خلصنا إلى القول أن الغربة والاغتراب تحمل معاني النأي والبعد.

---

[1] علي جابر الفتلاوي، قراءات نقدية، قراءة في لافتات الشاعر أحمد مطر، جريدة المثقف، الموقع الالكتروني، ع 2807، نشر يوم: الثلاثاء: 13-05-2014، almothaqaf.com/index.php/readings/87641.html

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 10، 161.

[3] المرجع نفسه، ج9، ص 238.

13- قــدر:

ترتبط لفظة "قدر" في العادة بالجانب الديني حيث نجد في لسان العرب: «القدير والقادر: من صفات الله عز وجل يكونان من القدرة ويكونان من التقدير ... فالله عز وجل على كل شيء قدير، والله سبحانه مقدر كل شيء و قاضيه ... »[1]، والقدر في العادة وفي مفهوم أغلبية الناس يشير إلى ما هو محتوم ولا مفر منه.

14- مذكرة شاهد قرن:

تشير كلمة مذكرة إلى ما كل ما يدون لأجل تذكره، أما كلمة شاهد فتشير إلى كل شخص شهد أمرا ما بمعنى رآه وعاينه، أما كلمة قرن، فقد جاء في لسان العرب في مادة (قرن): «والقرن: الأمة تأتي بعد الأمة، قيل مدته عشر سنين، وقيل عشرون سنة، وقيل: ثلاثون، وقيل: ستون، وقيل: سبعون، وقيل: ثمانون وهو مقدار التوسط في اعتمار أهل الزمان، وفي النهاية: أهل كل زمان،مأخوذ من الاقتران، فكأنه المقدار الذي يقترن فيه أهل ذلك الزمان في أعمارهم و أحوالهم»[2]، و الشاعر يتناص تناصّا مباشرا مع عنوان كتاب لمالك بن نبي و هو"مذكرات شاهد القرن".

15- ســلام:

تحمل لفظة"سلام" معاني الأمان والسلامة والاطمئنان وترتبط بالدين الإسلامي من حيث أن تحية الإسلام هي (السلام) و«فكرة السلام في الاسلام فكرة أصيلة عميقة ،تتصل اتصالا وثيقا بطبيعته، وفكرته الكلية عن الكون والحياة والإنسان »[3].

وقد اختار الشاعر هذا العنوان ليسم به آخر قصيدة من قصائد ديوانه فهل هو سلام للقارئ يتضمن معاني الوداع له مع نهاية الديوان أم هو أمل عميق لان يحل السلام الأرض والوطن.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 11، ص 55.

[2] المرجع نفسه، ج11، ص 137.

[3] سيد قطب، السلام العالمي والإسلام، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط13، 2001، ط14، 2006، ص 15.

هذا ما سنحاول اكتشافه في المبحث الموالي من خلال دراسة دلالة العنوان وكذا دلالات باقي عناوين الديوان بالاتكاء على بنياتها التركيبية والمعجمية.

3- دلالة العناوين ووظائفها:

تنطلق الدراسة في هذا المبحث من خلال التحليل لبنية العنوان التركيبية والمعجمية التي سبق التطرق إليها لأجل الوصل إلى دلالة العنوان، شعريته ووظائفه المختلفة بهدف الكشف عن الدور الذي يلعبه في تشكيل معاني النص «إذ انه المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص وكشف أسراره»[1].

فهو أشبه ببنية إشارية دالة تحمل في طياتها الكثير مما يخفيه أو ما لا يقوله النص، وترتكز قصائد الشاعر يوسف وغليسي على رؤى إبداعية تمثل وعيا كتابيا خلاقا تنطلق من الذات لتعبر عن هموم الإنسان المعاصر، لذلك فإن العنوان لا يوضع اعتباطا أو عبثا فهو يساهم في فك رموز النص وسبر أغواره ناهيك عن الوظائف المختلفة التي يضطلع بها والتي تجعله يساهم في تشكيل اللغة الشعرية وبالتالي يكون أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة، وتجدر الإشارة إلى أن أغلب قصائد الديوان عبارة عما يسمى بالومضات الشعرية التي تعبر عن إحساس شعري خاطف يصاغ بألفاظ قليلة لكن مكثفة لذلك نجد أغلب عناوين قصائد الديوان كلمات مفردة وذات وظيفة تعيينية حيث تعين لنصها وتشير له. وقبل التطرق لعناوين القصائد نتطرق للحديث عن عنوان الديوان، دلالته ووظيفته.

01- عنوان الديوان:

يتكون عنوان الديوان 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

[1] محمد صابر عبيد، فيصل القيصري وآخرون، أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمان الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 81.

سيرة بني هلال الملحمية الكبرى من خلال هجرتهم الجماعية من نجد إلى شمال أفريقيا، مستقرهم وموطنهم إلى الأبد، في بيان لكيفية استيلاء الهلاليين على تونس وجزائر الغرب»[1]، أما كلمتا جعفر / الطيار فهما يحملان دلالة واحدة، باعتبار الطيار صفة لجعفر وهو جعفر بن أبي طالب 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 خيار الشاعر لهذا العنوان وربط اسم جعفر بالتغريبة يبقى غامضا حتى يفسر هذا الغموض من خلال السياق النصي، وهي القصيدة التي تحمل نفس عنوان الديوان أو الأصح القول الديوان يحمل عنوان القصيدة، وعند قراءتنا للقصيدة نجد أنّ الشاعر أخذ من التغريبة فكرة الهجرة وربطها بفرد واحد هو (جعفر الطيار)، والذي في حقيقة الأمر لا يمثل إلا الشاعر نفسه فكانت تغريبة جعفر الطيار 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 وكأنها 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 الطيار"»[2]، فكان عنوان الديوان بذلك مغريا يأسر المتلقي ويستفزه للدخول إلى عالم الديوان لأجل معرفة ما يخبئه من معان ودلالات، فتميز هذا العنوان بوظيفة إغرائية بسبب اعتماد الشاعر على تركيب يدهش المتلقي لأول مرة حين جمع كلمة "تغريبة" مع "جعفر الطيار"، فيستفزه لقراءة الديوان وإعمال ذهنه لأجل الكشف عن سر هذا الرابط أو التركيب، كما حقق عنوان الديوان وظيفة جمالية «يتبدى العنوان فيها نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى

[1] أمينة فزاري، سيميائية الشخصية 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، مجلة أصوات الشمال، موقع إلكتروني.

دون أن يبوح به، يظهر شيئا ويغيب أشياء، متمردا على الحصار، ينساب ليمارس المعنى المؤجل»[1]، ومن هنا يمكننا الولوج إلى عناوين قصائد الديوان قصد تقصي دلالاتها التي تساهم في فتح مغاليق النص.

02- العناوين الداخلية/ عناوين القصائد:

يمثل العنوان إطارا عاما يحمل الفكرة أو المعنى العام للقصيدة، فما يحمله إذن هو دلالة مكثفة وشفرات لغوية وجمالية تجعله يحظى باهتمام المتلقي، من هنا سنحاول الوقوف عند شعرية العناوين في الديوان.

1- تجليات نبي سقط من الموت سهوا:

هو عنوان أولى قصائد الديوان، والملاحظ عليه أنه طويل نسبيا وقد اعتمد الشاعر- على الأغلب- في اختياره لهذا العنوان على المستوى المعجمي والدلالي للقصيدة، إذ نجد حضورا هائلا لكلمات وجمل تتعالق مع عنوان الديوان أو تتشارك معه في حمل نفس الدلالة، سواء كان هذا الحضور معجميا أو دلاليا والجدول الآتي يوضح اعتماد الشاعر لهذا العنوان لقصيدته إذ أن له علاقة قوية بنصه الشعري.

العنوان	المستوى المعجمي	الصفحة	المستوى الدلالي	الصفحة
تجليات نبي سقط من الموت سهوا	إني آخر الأنبياء ولكنني أول المرسلين.	26	تبعثرني الريح شوقا إلى السمرات التي بايعتني شتاء وصيفا..	25
	أني عيسى بن مريم	27		
	أخطأتني النبوة		أنا سيد " البيعتين"	26
	ورثني والدي وخاتم الانبياء	27	كنت في الجب وحدي	28
	وكانت رياح النبوة تعبرني	29	ألجأ الآن وحدي إلى" الغار"	38

[1] شادية شقرون، سيميائية العنوان في " مقام البوح" ل: عبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، ص 271، 272.

فنلاحظ حضور دلالات ومعاني النبوة على طول القصيدة سواء على المستوى المعجمي أو الدلالي و«بهذا فالعنوان الشعري" تجليات نبي سقط من الموت سهوا" مشحون دلاليا بأسطورة النبي المخلص للإنسان والوطن والكلمة على السواء»[1]، حيث غفل عنه الموت ليكون المنقذ للإنسانية، وهو في الحقيقة حلم الشاعر منذ كان صغيرا حيث يقول: «خاب حلم النبوة في واقعي الطفولي، إذن، ولكنني حققته في مُتَخَّيلي الشعري، أو صعدته (بلغة السيكولوجين)، خصوصا في قصيدتي "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، التي نسجتها على تقنية (القناع)، وتقنعت فيها بشخصيات الكثير من الأنبياء والصالحين (محمد صلى الله عليه وسلم، عيسى، صالح، يوسف، يونس، موسى....»[2].

إن ما يمنح العنوان دلالاته ومعانيه الحقيقية هو النص الشعري فالقراءة الأولى للعنوان "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" قد تحيل إلى ذهن القارئ قصة سيدنا عيسى- عليه السلام- باعتباره لم يقتل ولم يصلب و إنما رفع إلى السماء، لكن بقراءة القصيدة نكشف أن الشاعر اختار العنوان ليعبر عن رؤية منسجمة بين ذاته وما يحيط به فكان كل مقطع من مقاطع القصيدة أشبه بتجل لذات الشاعر «فأنا الشاعر توازي هذه التجليات بما يملكه من قوة لرفض الموت ونار الفتنة، يمكننا الظن أن هذه الذات تحاول أن تجعل من نفسها بؤرة الحدث فرغم التقنع بأكثر من نبي وشخصية إلا أن صوتها لا يغيب، وكأننا بها في حالة تسريد لآلام ذاتها ووطنها»[3].

فسجلت بذلك الوظيفية الإيحائية حضورها البارز في هذا العنوان بسبب الدلالات الضمنية المصاحبة له والتي كانت دافعا إلى القراءة أو موجها لها لأن الإيحاء يبحث في القارئ ثقافته وقدرته على التأويل، كما يتوسل قدرته على تأويل المعنى انطلاقا مما يملكه من ثقافة، كل هذا تساهم فيه الطاقة الإيحائية التي يحملها العنوان والتي تحتوي على قدر من الجمالية تجعلها تتقاطع مع وظائف أخرى مثل الإغرائية

---

[1] روفيا بوغنوط، شعرية العنونة في تغرية جعفر الطيار.. للشاعر يوسف وغليسي، مجلة أصوات الشمال، موقع إلكتروني.

[2] يوسف وغليسي، تغرية جعفر الطيار، مقدمة نثرية لتغيرية شعرية، ص12.

[3] روفيا بوغنوط، المرجع السابق.

والوصفية «فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفية إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية»[1]

فذات الشاعر مبثوثة في ثنايا العنوان ولا يمكن للمتلقي الكشف عنها إلا بقراءته للمتن الشعري.

2- تغريبة جعفر الطيار:

هو عنوان القصيدة الثانية من قصائد الديوان وهي عبارة عن دراما شعرية قصيرة في مشهدين عنون بها الشاعر ديوانه وهو بالنسبة للقصيدة «عنوان توصيفي؛ لأن النص قد جاء على ذكر جعفر الطيار و تغريبته 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 وغليسي" وليس لعصر "جعفر الطيار"»[2]، ولأن تغريبة جعفر الطيار هي في الحقيقة تغريبة لذات الشاعر وللنفس الإنسانية احتل هذا العنوان مكانة هامة مما جعل الشاعر يعنون به مجموعته الشعرية، فبقراءة أولية لقصائد الديوان نجد ذات الشاعر حاضرة تقريبا في كل القصائد وما هي إلا ذات الإنسان الذي عانى مختلف الهموم فأصبح غريبا في وطنه مما حدا به إلى الخروج منه لاجئا يطلب الأمان، «إن رغبة الهروب والتملص من العار الذي ألحق بالوطن هي التي ولدت تغريبة وغليسي وحولته إلى لاجئ مسربل بالهموم، هارب من بلاد الجبهتين.. وربما رغبة الانعتاق هذه من زمن الموت هي التي قادت الشاعر أن يصرح بأن حق الديوان أن يوسم بعنوان" جعفر الطيار يطلب اللجوء السياسي»[3].

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 87.

[2] زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سانية وهران، 2011-2012، ص244.

[3] روفيا بوغنوط، شعرية العنونة في تغرية جعفر الطيار.. للشاعر يوسف وغليسي، موقع إلكتروني.

وكان اللجوء موضوع القصيدة. ينطلق الشاعر من نفسه ليعبر بها عن كل إنسان مغترب في بلاده ومرد هذا الاغتراب هو الظلم المسلط عليه، وبذلك أضحى العنوان علامة دالة «يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى ويعيد إنتاج نفسه»[1].

وقد سبق القول أن الوظيفة الوصفية كان لها حضور بارز في هذا العنوان، لكن ومع ربطها بالديوان نرى أنها تستدعي وظيفة أخرى وهي الوظيفية الإيحائية التي تستدعي قارئا فطنا لتأويل العمل الذي يسمه العنوان وعلاقته بنصه والديوان ككل لأن «العناوين ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات. وتحديد تلك الوظائف يُسهم ولا شك في فهم دلائل النص حتى إن كان غامضا»[2].

فرمز 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 إنسانيته بعيدا عن هذه الغربة الروحية والفكرية التي يتخبط فيها، فكان عنوان هذه المجموعة الشعرية مميزا معبرا عن غربة الشاعر وصراعه الوجودي إن صح التعبير، والذي بث في ثناياه النصوص الشعرية على طول الديوان.

3- حوريــة:

هو عنوان القصيدة الثالثة من قصائد الديوان، وأول ما يتبادر إلى أذهاننا عند قراءتنا لهذا العنوان هو أن الشاعر بصدد الحديث عن امرأة و«سننطلق في ذلك من مسلمة كون العنوان بنية كبرى يوازي نصه ويختزله في الآن ذاته»[3]، والمرأة في حد ذاتها تمثل العديد من الشخصيات، وتحمل بذلك العديد من القيم والمواصفات فهي الأم، الأخت، الحبيبة والزوجة فهي رمز الحنان ورقة المشاعر والأحاسيس، لذا نجد لها حضورا في ديوان تغريبة جعفر الطيار باعتراف من الشاعر نفسه «كما للمرأة حضور في واقعي الحياتي

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز)، ص72.

[2] بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، ص39.

[3] محمد صابر عبيد، فيصل القصيري، أسرار الكتابة الإبداعية، ص122.

(ألا تعجبون لشاب ليس له صبوة؟!) فإن لها كذلك حضورا في متخيّلي الشعري، وفي تغريبتي هذه بالذات، ربما يتجاوز الحضور الأول بكثير، إذ قلما تخلو قصيدة فيها من ملح الأنوثة وأريج شذاها، إلى حد طغيان تاء التأنيث على لغة الخطاب، إما باسم ظاهر كما في قصائد: "إلى أوراسية" أو "حورية"... أو إما بضمير مستتر تقديره طيف امرأة ما...»[1]، فالشاعر بذلك يعبر عن ذاته وما يعيشه من أحاسيس من خلال شعره، من هنا يمكننا الولوج إلى عنوان (حورية) فنجده ذو أبعاد رمزية ويحمل دلالتين ظاهرتين أول الأمر ووحدها القراءة تكشف أيهما الأصح، فأما الأولى، فإن العنوان يحيلنا إلى الميثولوجيا الإغريقية القديمة التي تعتبر الحورية «إحدى المخلوقات الأنثوية الشبه إلهية، التي تتخذ أشكالا شبيهة بالإنسان، وتكون عادة محصورة في مكان معين، أو جزء من حاشية إحدى الآلهة وهن كالبشر. لسن خالدات. لكنهن يعشن طويلا كشابات»[2]، وربما هذا هو السبب الذي جعل الشاعر يربطها بالوطن أملا أن يظل وطنه فتيّا وآمنا حيث يقول:

حوريةُ .. في جنان الخلد موطنها ∴ هرَّبتها،،ناسخا في فيضها وطني[3]

الدلالة الأخرى التي يمكن أن يقدمها لنا العنوان، هو أن "حورية" اسم لامرأة، فيتبادر إلى أذهاننا أن القصيدة غزلية وأن حورية امرأة يحبها الشاعر ويتغزل بها شعرا، لكن ومع ربطها بسياق القصيدة نجد أن حورية ما هي إلا رمز للوطن بكل ما يمثله من حب وحنان وأمن فمناجاته للمرأة في حقيقة الأمر ما هي إلا مناجاة للوطن وأن المرأة منبع الحنان فقد كانت معادلاً موضوعيا للوطن بالنسبة للشاعر وتغزله بها وافتتانه بجمالها ما هو إلا افتتان بوطنه وإظهار لمدى حبه له وتعلقه به، «إن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصه يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل»[4]، لذا كانت الوظيفة التعيينية هي

---

[1] تغريبة جعفر الطيار، المقدمة، ص19.

[2] ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، حوريه ميثولوجيا اغريقيهhttps : llar.wikipedia.org /wiki:

[3] التغريبة، ص58.

[4] محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص45.

الأنسب لهذا العنوان الذي حدده موضوع القصيدة عموما وهو المرأة، فيتوقع المتلقي أنه سيجد حديثا عن المرأة وهذا ما وجده فعلا، على أن السّياق هو الذي ربط المرأة بالوطن، فالعنوان في هذه الحالة أكد موضوع النص وعينه بمعنى أنه أخبر عن مضمون القصيدة ومهد للمتلقي موضوعها، وهذه الوظيفة نجدها في العديد من عناوين القصائد على طول ديوان تغريبة جعفر الطيار، من ذلك العنوان الآتي:

4- إلى أوراسية:

هذا العنوان -كما سبق القول- ذو وظيفة تعيينية يحيل إحالة مباشرة إلى موضوع القصيدة، فالظاهر أنه يتحدث عن امرأة في حقيقتها هي رمز لوطن الشاعر ، والعنوان جاء شبه جملة حيث ابتدأ بحرف الجر "إلى"، فاكتفى الشاعر بالجار والمجرور ونلاحظ هنا أن الكلمة الأساسية في العنوان هي " أوراسية" والشاعر أراد توجيه انتباه المتلقي لهذه الكلمة لهذا كان العنوان" إلى أوراسية"، لكننا لا نجد لفظ" أوراسية" في القصيدة بل اسما لامرأة "منيرة" ولا شك أنها الأوراسية التي يتجه لها الشاعر بالحديث وبذلك يثير العنوان جملة من التساؤلات، فمن هي هذه الأوراسية؟ ولماذا يتجه لها الشاعر بالحديث؟ وماذا سيقول لها؟ كل هذا يغري القارئ لقراءة القصيدة وسبر أغوارها، فتتكشف لنا الوظيفة الإغرائية ، فالقارئ للعنوان يحس القصيدة أشبه برسالة موجهة إلى امرأة من الأوراس لها منزلتها في نفس الشاعر وما هي إلا رمز لوطنه الجريح حيث يقول:

فلا منيرة في الأوراس تحضنني ∴ لا طيف .. لا حب.. لا أحباب.. لا أملا! [1]

5- خرافــة

تقودنا القراءة الأولى لهذا العنوان إلى فكرة مفادها أن الشاعر بصدد الحديث عن شيء لا يصدّق، والعنوان ينفتح على العديد من التأويلات لأنه جاء نكرة مفردة، فهو يحث القارئ على التوّغل في شعابه

[1] يوسف وغليسي، التغريبة، ص60.

لكشف مختلف دلالاته؛ لأن النكرة مفتوحة على عدد غير محدود من القراءات، لكن البيت الخامس يختصر موضوع القصيدة ويحصرها في مضمون الغزل فنجد الشاعر يتوجه بحديثه إلى امرأة يهواها حيث يقول:

نقلت قلبي حيث شئت من النسا ∴ كل النساء خرافة إلاك! [1]

وهو بهذا يخرق أفق توقع القارئ خاصة عندما نجده يؤمن بما يسميه "خرافة" ويتمسك بها، يقول:

بل أنت كل خرافتي، وأنا أصد ∴ دق كل ما تفضي به شفتاك! [2]

و«من المعروف أن التأويل هو شرح وفهم وتفسير، والبحث عن المعاني التي يزخر بها النص أو الخطاب في علاقته بالمبدع أو في صلة بالسياق والمرجع والإحالة والمقصدية»[3].

والملاحظ عند يوسف وغليسي أن استدعاءه للمرأة كمعادل موضوعي للوطن قد شكل معلما بارزا في شعره، وقصيدة "خرافة" لا تخرج في هذا عن سابقاتها، فهذا الحضور للمرأة في شعره إنما كان حضورا رمزيا لأجل التعبير عن وطنه فكأنه يقول أنه متمسك بوطنه على الرغم من الظلام والسواد المحيط به وحتى لو عدّه الجميع "خرافة" فهو متمسك بحبه له.

فعمد الشاعر إلى إغراء المتلقي بهذا العنوان فبرزت هنا الوظيفة الإغرائية، حيث يتفاجئ القارئ بمضمون القصيدة، ومبدأ الشاعر في التمسك بما عده باقي الناس "خرافة"، وهذا الخرق لأفق التوقع وكذا عديد الدلالات التي يمكن تقصيها من خلال العنوان إنما مردها إلى النمط الذي جاء عليه – كما سبق القول– وهو التنكير.

---

[1] وغليسي، التغريبة، ص61.

[2] المصدر نفسه، ن ص.

[3] جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، 2015، ص11.

6- يسألونك

يشير هذا العنوان وبناء على بنيته التركيبية والمعجمية إلى تساؤلات تحيط بالشاعر، فالسؤال كما سبق القول هو الاستفسار عن أمر ما، والجملة الفعلية (يسألونك) تشير إلى مخاطَب يتعرض لمجموعة من الأسئلة؛ لأنه محاط بالعديد من الأشخاص. من هذا المنطق تتكون الدلالات المختلفة لهذا العنوان، فالقارئ يفهم من العنوان أنه يدور حول تساؤلات مختلفة لكن ما هي؟ ولمن هي موجهة؟ هنا قد يجد المتلقي إجاباته بقراءته للقصيدة أو العكس بأن يُخرق أفق التوقع لديه عند القراءة، فيجد ما لا يتوقعه، وبقراءة أولية للقصيدة نجد ورود لفظة (يسألونك) تسع مرات فأشار العنوان بذلك إلى القصيدة وفق الوظيفة التعينية، التي تُعرِّف المتلقي بالنص وتعطيه انطباعا أوليا عن محتواه، وتتقاطع هذه الوظيفة مع الوظيفة الوصفية، حيث جعلت العنوان يشير إلى محتوى النص وكأنها تصفه «وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه»[1]، لكن قبل قراءة القصيدة يتبادر إلى أذهاننا عند قراءة العنوان أنه موجه للمتلقي"يسألونك (أنت)"، لكن وبقليل من التركيز نجد أن الشاعر يتحدث عن نفسه، فهو الشخصية المحورية في الديوان وفي هذا النص الشعري، وهذه الأسئلة في حقيقة الأمر موجهة لشخصه، كما يوحي العنوان بأن جمعا غفيرا يسأل الشاعر وكأنه في جبهة والآخرون في جبهة أخرى قد تكون معادية له، وعنوان القصيدة ينفتح على فضاء مقدس فهو تناص مع العديد من الآيات القرآنية مثل قوله تعالى﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ﴾[2]، ﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ ﴾[3]، حيث أن السؤال في كلتا الآيتين موجه إلى الرسول- صلى الله عليه وسلم- وكأن الشاعر نبي يمتلك ألوان المعرفة وصنوف الحكمة، على أننا نرجح فكرة تناصه مع الآية الأولى لأن نهاية القصيدة كانت كالآتي:

---

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص19.

[2] سورة الأعراف، الآية 187.

[3] سورة البقرة، الآية 219.

يسألونك...قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين!. [1]

ويقول الله تعالى في نهاية الآية ﴿قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ اللَّهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾[2]، وكثرة الأسئلة التي يوحي بها العنوان دليل على ما يثيره شخص الشاعر من علامات استفهام ودليل على بحثه الدائم والمستمر عن ذاته ومعنى وجوده.

7- لا ...:

يشير هذا العنوان المكون من حرف "لا" إلى النفي التام، حيث تبرز فاعلية دلالاته كونه جاء مفردا وغير مقرون بأي مفردة أو جملة، وبذلك كان العنوان رمزا للرفض المطلق وهذا ما نجده حاضرا عند قراءتنا للقصيدة حيث يقول الشاعر:

أنا لا أرتضي[3]

وفق الوظيفة التعيينية، حيث مهد العنوان لنصه ووضع المتلقي في الجو العام للقصيدة فما سيجده هو النفي والرفض، لكن يبقى التساؤل: ما الذي يرفضه الشاعر؟

ولأن العنوان ليس نتاجا معزولا عن باقي عناوين الديوان أو باقي نصوصه، فلا عجب أن نربطه بما سبق لكشف دلالاته المختلفة «وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ»[4]، ومدى تشابك النصوص وتعالقها فيما بينها، وما يمكن قوله بهذا الصدد أن العنوان "لا" هنا رمز للرفض وإرادة التغيير، وهو ثورة على الأوضاع السائدة وعدم قبول

---

[1] التغريبة، ص63.

[2] سورة الأعراف، الآية187.

[3] التغريبة، ص64.

[4] فولغفانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص55.

واقع سلبي تتخبط فيه البلاد، وهو تعبير عن قوة شخصية الشاعر عند قوله "لا" رغم الظروف المحيطة به واتخاذ موقف مما هو سائد وعدم الوقوف متفرجا، مكتوف الأيدي. ولأن "لا" الشاعر جاءت مفردة وحيدة، فالمتلقي للقصيدة يضع العديد من التأويلات لما قد يرفضه الشاعر، كل هذا بفضل بوابة العنوان. فلا هنا اكتشاف لذات الشاعر بعد أن كان يتخبط في انكساره واغترابه وضياع يقينه يتسلل بين قصائد الديوان ليُبرز موقفا ويضع "لا" تعبيرا عن وجوده ورأيه، فيثير العنوان مُتخيّل القارئ فيضطر لتقديم العديد من القراءات لما قد تحمله طيات القصيدة من رفض للواقع السلبي أو رفض لأوضاع البلاد السيئة أو رفض للتخلي عن وطنه، والتمسك به رغم كل الأوضاع.

8- جـنـون

يشير هذا العنوان وفق بنيته المعجمية إلى حالة تعتري الإنسان وهي زوال العقل وغيابه، ويحمل العنوان وظيفة تعيينية أوحت بمضمون النص، ويتجلى هذا عند قراءتنا للقصيدة، حيث يقول الشاعر في أحد مقاطعها:

آه لو يهجر العقل رأسي.... [1]

وهي دلالة مباشرة لغياب العقل أو الجنون والعنوان يوحي بحالة ضياع يتخبط فيها الشاعر. والقارئ للعنوان للوهلة الأولى يضع في ذهنه الجنون كحالة سلبية، لكن الشاعر يفاجئنا بأنه يرغب بهذه الحالة عسى أن يرتاح ولو لبرهة، كما يوحي العنوان للقارئ بحالة انتابت الشاعر تجسد إيقاعات الصراع الذي يختلج نفسه، حيث إذا ما ربطنا هذا العنوان بالعنوانين السابقين "يسألونك" و"لا" نجد حالة "الجنون" التي وقع فيها الشاعر نهاية متوقعة لكل ما مر به، على أن جنونه ليس دائما بل حالة مؤقتة يريد بها الهروب من كثرة الأسئلة والمشاحنات المختلفة التي لا طائل منها ولا فائدة، وبربط هذا العنوان بالعناوين

[1] التغريبة، ص64.

السابقة تتولد لنا وظيفة ثانية هي الوظيفة الإيحائية والتي تتداخل معها الوظيفة الوصفية «لذلك يكفي، في اعتقادنا، أن ندرك الأهمية القصوى التي يحتلها العنوان في توجيه القارئ نحو عملية فك تشفير النص عبر تأويله، باعتباره خطابا ثانيا»[1]، يحمل قيمة إيحائية «تخرق أفق انتظار القارئ وتدفعه للغوص في ثنايا النص دفعا قويا»[2].

وربما كان العنوان نفسه لسان حال القارئ، فبعد قراءته للقصيدة يدرك أن ما يطلبه الشاعر من "هجرة عقله لرأسه" هو الجنون في حد ذاته، ولابد أن نشير إلى أن العنوان جملة من الوظائف التي يمكن أن تتداخل مع بعضها البعض كما لاحظنا سابقا، كما أنه يحمل جملة من الدلالات التي تختلف حسب كل قارئ ومدى ثقافته واستيعابه.

9- خـوف:

يمثل العنوان العتبة الأهم من عتبات النص، فهو أشبه ببطاقة تعريفية للنص حيث أنه «يضئ الطريق الذي ستسلكه القراءة»[3]، والخوف في أبسط تعريف له: شعور بالضعف أمام قوة ما قد تهدد الإنسان، وهذا ما نستشعره عند قراءتنا لهذا العنوان الذي جاء نكرة مفردة لإقحام المتلقي في بناء الدلالات المختلفة والمعاني المتعددة للنص الشعري، حيث يبدو العنوان حرا غير مرتبط بأي أحد، يثير العديد من الأسئلة لدى المتلقي، فهل هذا الخوف مرتبط بالشاعر أم بغيره؟ ومما يخاف؟ وسنرجح فرضية أن هذا الخوف مرتبط بالشاعر، لكنه لم يذكر ما يخافه وتركه مجهولا لإغراء القارئ بقراءة قصيدته واكتشاف هذا الذي يجعل الشاعر خائفا، ويمكن اعتبار الخوف هنا رمزا للمجهول فالإنسان يخاف دائما ما يجهله، ونجد هذا حاضرا في القصيدة في قوله:

---

[1] حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، دار الأمل منشورات مخبر تحليل الخطاب، دط، 2012، ص49.

[2] المرجع نفسه، ن ص.

[3] عبد الفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007م، ص29.

وأنا أخاف من الظلام! [1]

فالظلام رمز لكل ما هو شرّ، وهي الدلالة الاعتيادية التي توضع له، والتي نرجحها هنا، لارتباطها بالخوف، الخوف من الظلام هو خوف من كل شرّ، ومن كل ما هو مجهول، ويمكن لنا أن نحرر العنوان من فرديته فنربطه بالعناوين السابقة، فنجد ذات الشاعر حاضرة هنا، يعكس من خلالها ذات الإنسان ككل ورؤيته لواقعه ووعيه بوجوده، ذلك أن الخوف شعور يحسّه إنسان واعٍ بما حوله وبما ينتظره، ولا ضير منه إذا كان محطة وجب المرور بها لا التوقف عندها.

يمكن القول أن العنوان هنا مرآة عاكسة للنّص الشعري، وما وروده مفردا إلا ليحمل دلالات مطلقة، غير متناهية، وهو بذلك «يحيل إلى ما يذخر به القارئ من تجارب، ويثير من خلال الوقع أو الأثر المتحصّل بالقراءة كوامن الشعر في وعي المتلقي ودواعي الحرية والرفض في أعماقه»[2].

كل هذا بفضل الوظيفة الإغرائية للعنوان التي حمّلته بدلالات واسعة ومؤجلة في الآن نفسه، لا تنحصر ولا يتم كشفها إلا بفضل السّياق الذي نصل إليه بفعل القراءة.

10- حـلـول:

ينفتح هذا العنوان –كباقي العناوين النكرة- على العديد من القراءات التي يقدّمها المتلقي، والتي «تنمّي إحساسها بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة»[3]، والعنوان "حلول" إما يعني إعطاء حلول لأمر ما، أو يأخذنا إلى أبعاد صوفيّة نتأكد منها عند قراءتنا للقصيدة، وهذا ما يعطي للعنوان وظيفة تعيينية «التي تعمد إلى تحديد العنوان بوصفه اسما لمؤلَّف، وحتى في الدراسات الاسمية ودراسات أسماء الأماكن بالنسبة

---

[1] التغريبة، ص 67.

[2] حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، د ت، ص229.

[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د ط، 2002م ص2.

للناس أو الأماكن التي تمثلها يساعد العنوان على تحديد المؤلَّف بشكل دقيق وإلى أبعد مدى دون الكثير من الارتباك»[1]، وهنا فالعنوان "حلول" يأخذنا إلى عالم التصوف والمتصوفة، وهو أحد مصطلحاتهم الكثيرة، والتي من بينها: الفناء، الغيبة، التجلي، وحدة الوجود..«واستعمل بعض المتصوّفة لفظ الحلول ليشيروا به إلى الصلة بين الرب والعبد، أو اللاهوت والناسوت، وهذا يعني عندهم حلول الإله –تعالى الله– في أجساد طوائف خاصة، كالأنبياء والأئمة، فاكتسبوا بذلك بعض صفات الألوهية...»[2]، التي جعلتهم يرتقون عن النفس البشرية «ومن المعلوم أن أقوال الصوفية هذه ناتجة عن فكرة الفناء، فالصوفية يدّعون الألوهية لاعتقادهم بالحلول والاتحاد عند وصولهم إلى الله وفنائهم فيه حسب ما يزعمون»[3]، ومن المسلّم تاريخيا أن الحلاّج أول من قال بالحلول والاتحاد،وهو من أعلام التصوّف المشهورين، يقول في أبيات له:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا ∴ نحن روحان حللنا بدنا[4]

ونجد هذا المفهوم في ثنايا قصيدة "حلول"، حيث يقول الشاعر يوسف وغليسي:

أنا أنت.. وأنت أنا!

أهواك لأني منك،،

وأنك منّي

---

[1] Josep Beza Conrubi, les fonctions des titres, nouveaux actes sémiotiques, N°82, Pulim, Université de Linges, 2002, p8.

[2] صابر طعيمة، الصوفية معتقدا ومسلكا، مكتبة المعارف، الطائف، السعودية، ط1، 1985م، ط2، 1985م، ص 247.

[3] إحسان إلهي ظهير، دراسات في التصوف، ص311.

[4] قاسم محمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، مكتبة الاسكندرية، ط1، 2002م، ص330.

روحك حلّت في بدني..[1]

لكن الشاعر هنا لا يتحدث عن الحلول بمفهومه الصوفي والذي تغنّى به الحلاج، بل إن حلول الشاعر كان في وطنه، حيث أخذ من الحلول فكرته الرئيسية ومبدأه وأسقطه على ذاته ووطنه، وماهي إلا دلالة على حبه الكبير لهذا الوطن، والذي جعله يتمنى أن يحل فيه ويصبحان واحدًا، يقول:

أنا «حلاج» الزمن

لكن،،

ما في الحبّة

إلاك أيا وطني! ..[2]

11- تســاؤل:

يشير هذا العنوان إلى حدوث فعل فكري بالدرجة الأولى، فالتساؤل في العادة يعني إثارة السؤال في الذهن قبل تبادله مع طرف آخر أو إشراكه فيه، والتساؤل يسعى إلى الفهم ومحاولة إزالة الغموض فهو يحمل دلالات الفضول وحبِّ الاطلاع والمعرفة وكذلك البحث عن الأجوبة. ويشترك هذا العنوان مع عنوان القصيدة السادسة "يسألونك" في نفس أصل الفعل (سأل) وهذا يدل على أن السؤال حاضر في الخطاب الشعري ليوسف وغليسي وهو إشارة لبحث الشاعر المستمر عن ذاته وكذا تصميمه على عدم الرضوخ لأي شيء ولأي كان، وقد جاء العنوان منسجما وفحوى القصيدة، إذ نَجد عبارات مثل: تساءل / تساءلت «الأمر الذي يؤشِّر إحالة العنوان إلى القصيدة إحالة مباشرة»[3]، وفق الوظيفة

---

[1] التغريبة، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ن ص.

[3] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان: مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، 2014، ص 90.

التعيينية، فالشاعر في اختياره لعناوين قصائده اعتمد الدِقّة والتكثيف الدلالي عن طريق الإيجاز وهو ما يتناسب مع ومضاته الشعرية، فكانت أغلب عناوين قصائده مفردة واحدة متكاملة مع ألفاظ القصائد ومع غيرها من العناوين كما هو الحال مع هذا العنوان "تساؤل" والعنوان السابق "يسألونك"، لكن هذا لا ينفي شاعرية العناوين الواردة جملا في الديوان والطويلة نسبيًّا كما هو الحال مع العنوان الآتي:

12- لافتة لم يكتبها أحمد مطر:

اشتهرت دواوين الشاعر العراقي المعروف أحمد مطر باسم اللافتات وعلى الأغلب فقد «سميت (لافتات) لأنّها تُشبه اللافتة الإعلانية من حيث القصر والاختصار في اللفظ والتعبير، إضافة لدورها الوظيفي الذي يشبه دور اللافتة الإعلانية في التنبيه على الأخطاء والتحريض على الثورة»[1]، وقصيدة الشاعر يوسف وغليسي بهذا الشكل تُشبه إلى حدٍّ كبير لافتات أحمد مطر، أو هو أراد لها أن تكون كذلك فكأنَّه نظمها على طريقة أحمد مطر، كما أنَّ العنوان يوحي بأنَّ الشاعر يريد أن يقول أن الفساد مستمر ولافتات أحمد مطر لم تنته بوفاته بل يجب كتابة لافتة أخرى، وخيار الشاعر لأحمد مطر كان موفقا لأنَّه شاعر الوطن كما هو الحال مع شاعرنا حتى أنَّ إحدى قصائد ديوان أحمد مطر تحمل عنوان (تساؤلات) وعنوان القصيدة السابقة من قصائد ديوان التغريبة هو "تساؤل"، فهذا التناص المباشر مع العنوان وكذا اختيار عنوان يحمل اسم الشاعر أحمد مطر دلالة على التأثر البالغ لشاعرنا به لذلك حمل هذا العنوان "لافتة لم يكتبها أحمد مطر" من الشاعرية والدلالة الشيء الكثير، فكانت وظيفته إغرائية وجمالية بنسبة كبيرة «فالشاعرية استجابة نفسية مصاحبة للنص، وهي تعتمد في الأساس على اللغة، كما أنَّها ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الوجداني أو الانفعالي، ولا تقف عند حد إثارة المتعة في نفس المتلقي»[2]. لكن لا ننفي الأثر الذي تتركه في نفسيته. وبذلك فالعنوان يشع بالدلالات والجمالية في الآن ذاته.

---

[1] علي جابر الفتلاوي، قراءة في لافتات أحمد مطر، موقع الكتروني.

[2] أحمد محمد عوين، شاعرية السرد في نظرات المنفلوطي، أبحاث المؤتمر الدولي الرابع للسرديات، السرد والشِّعر، 3-5 مايو 2011، مؤسسات جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشِّعري، ط 2012.

13- غيـــم:

تحملُ لفظة غيم العديد من الدلالات التي قد تكون إيجابية أو سلبية، فالغيمُ رمز للخير إذا ما حُمل بالأمطار التي تروي الأرض والزَّرع، وقد تكون الغيوم والسُّحب مثقلة بأمطار غزيرة تأتي نتائجها وخيمة عكسَ ما هو منتظر أو متوقع، كما يحملُ الغيمُ دلالات الضبابيّة وعدم اتِّضاح الرؤية وهي الدلالة التي توافق موضوع القصيدة حيث يقول الشاعر:

لماذا يباغتني الغيمُ

حين تُلوّح لي نجمة في سماكْ؟ ![1]

والعنوان بذلك يحمل رمزية كبيرة تبدأ خيوطها بالانكشاف عند قراءتها للقصيدة، فموضوعها الوطن وحب الشاعر له لكن هناك من يُعكِّر صفو حبِّه بوقوفه حجر عثرة بين الشاعر ووطنه، فحملت كلمة غيم بذلك رمزية كبيرة فقد تكون رمزا لأعداء الوطن والشاعر أو رمزا لشرٍّ يتربص بالبلاد، «وفي تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص »[2]، فهما اللذان يحددان المعاني التي يرمي إليها الشاعر ويُسهمان في فهم أكبر للعنوان، وقد حمل العنوان "غيم" وظيفتان أساسيتان هما الوظيفة الوصفية والوظيفة الدلالية الضمنية، وهناك من يعتبرهما وظيفة واحدة لارتباطهما ببعضهما البعض، فأما الأولى فإن «غايتها اضطلاع العنوان بوصف نصِّه بإحدى خصائصه – الموضوعية أو الشكلية ... أما الثانية فترتبط بالأولى وهذه الوظيفة تمثل القيمة الإيحائية لدوال العنوان أي أنَّها تُمثل السمة الأسلوبية لصياغته تبعا لأسلوب المرسل في الصياغة»[3]، وقد

---

[1] التغريبة، ص 70.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، دت، ص 199.

[3] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان: مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، ص98،99.

اعتمد الشاعر على أسلوب الترميز ليُلمِّح لموضوعه ويترك القارئ يعمل ذهنه للكشف عنه وبيان دلالاته المختلفة.

14- إعصـــار:

الإعصار ريح شديدة مُدمِّرة، والعنوان بذلك يحمل دلالات السرعة، القوة، الغضب، الدمار والمفاجأة، لأن الإعصار في كثير من المرات يأتي على حين غرة وبدون سابق إنذار، وتنطوي تحت الحقل الدلالي للفظة كلمات من مثل: العاصفة، الريح، الأمواج، الغيم الممطر وكُلّها نجدها عند قراءتنا للقصيدة، فعنوان القصيدة ذو تعبير واضح، كشف عن موضوع القصيدة، على الأقل من ناحية الكلمات، فمفردات القصيدة ترتبط به، فعمد العنوان بذلك إلى تعيين نصِّه وفق الوظيفة التعيينية، «إن دلالة العنوان بوصفه دالا على متن النص ومفتاحه، يزداد قربًا من المتن بتمازجه مع دلالته، وغايته، فهو من عتبات النص المهمة، التي ترصد توجهات الشاعر الفكرية وحالته النفسية»[1]، كما يحملُ العنوان طاقات إيحائية هائلة تبعث العديد من الدلالات، فالإعصارُ مثلا رمزٌ للرّفض والبحث عن التغيير، فتظهرُ لنا وظيفة ثانية تتدخل مع الوظيفة التعيينية هي الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة وذلك بسبب الإجراءات التي يحملها هذا العنوان «وهذا يعني أن العنوان يمتلك وظائف مختلفة، تجعله أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة، وبخاصة إبراز شعرية اللغة»[2]، وهذا ما نجده في العديد من عناوين قصائد التغريبة.

15- غـربـــة:

يحمل هذا العنوان في معناه كلمة غريب والتي ترتبط بالشاعر منذ عنوان الديوان «تغريبة جعفر الطيار»، وهو أيضًا يحمل معاني البعد والنأي عن الوطن و الأحبة، وطالما أحس الشعراء بالغربة و الاغتراب في أوطانهم فأحيانا كثيرة يكونون داخل أوطانهم لكنهم غرباء عما حولهم، غربة الروح وغربة

---

[1] عماد الضمور، وظائف العنوان في شعر نادر هدى، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، عمان، الأردن، المجلد 28 (5)، 2014، ص 1265.

[2] عماد الضمور، المرجع نفسه، ص1254.

الفكر، وهذا النوع من الغربة هو أقسى أنواعها، والعنوان أشار لنصه وفق الوظيفة التعيينية حيث نجد الشاعر في قصيدته، يتحدث عن غربته في وطنه، حيث يقول:

زمني في منأى عن كُلِّ الأزمانْ..

ما أغربني في وطنٍ لا يتشبه بالأوطان...[1]

وهو يُعاني معاناة شديدة بسبب غربته، «لأنّها كانت نابعة من غربة المكان، الذي يعيش فيه، ومن إحساسه الروحي و المادي بأنّه غريب عن الناس الذين يعيش معهم، ويشاركهم أفراحهم وأحزانهم»[2].

فكان العنوان تجميعًا مُكثَّفًا لدلالات النص قدّم لهويّته الواردة في القصيدة التي توحي بالألم والحزن، فأصعبُ الأحاسيس أن يحس المرء بالاغتراب، رغما عنه، داخل وطنه، وتتجلى ملامح الغربة واضحة في بعض قصائد الديوان وإن اختلفت تجلياتها، ما يجعل موضوع الغربة هو الموضوع الرئيسي للديوان لذا جاء عنوانه «تغريبة جعفر الطيّار» يعكس الضياع و الاغتراب الذي يعاني منه الشاعر و الفراغ الروحي الذي يعاني منه الإنسان المعاصر ككل.

16- قـــدر:

تشير كلمة قدر إلى الحتمية أو إلى شيء لا مفرَّ منه وكأنَّ الأحداث تسير وفق نظام ثابت، وهذا المفهوم نجده عند أغلبية الناس فبعيدًا عن المفاهيم الفلسفية والعقائديّة للقدر نجدُ الشاعر في قصيدته قد استعمل هذه الكلمة بمفهومها الشائع والبسيط بمعنى لا مفر مما هو مقدّر لك، فنجده يقول:

قدرٌ...قدرْ

مهما أسافر في امتدادات

---

[1] التغريبة، ص12.

[2] صبيح مزعل جابر، غربة الشعراء المشردين وحنينهم في العصر الجاهلي، مجلة التراث العلمي العربي، ع1، 2013، ص147.

المعارج،،

أو تضاريس القمرْ،،

"لابد من وطني..

وإن طال السَّفر" [1]

وهي إشارة لحبِّ الشاعر الكبير لوطنه، فمهما ابتعد عنه لابد من العودة إليه، والعنوان قد مارس سلطته على القارئ من خلال قلة ألفاظه و انفتاح دلالته، فكلمة قدر قد يربطها القارئ بمختلف جوانب الحياة، لكن عند قراءة القصيدة نجدُ الشاعر يتحدث عن قدره المرتبط بوطنه وكيف أنّه لا سبيل للخلاص منه، وهذا ما نجده حاضرًا منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها «وهذا ما يؤشر حضور وظائف نوعية للعنوان متمثلة بـ (الوظيفة التعيينية) التي تسمى النص، و (الوظيفة الأصلية) التي تصفه بإحدى خصائصه»[2]، فقدر الشاعر أن يحب وطنه وأن يعود إليه مهما طال الزمن، ويحمل هذا الحبُ معاني التصميم و التمسك بالوطن ومحاولة إخراجه من المحن والصعوبات التي يعيشها .

17- مـذكـرة شـاهـد الـقـرن :

يحمل هذا العنوان تناصا مباشرا مع أحد العناوين كتب مالك بن نبي وهو كتاب "مذكرات شاهد القرن" الذي «ينقل إلينا شهادة بصر وبصيرة بالأحداث، لجزائري خلف ستار، يجسد رؤيته الفكرية، وقد امتد به عمق الحضارة الإسلاميّة إلى حدود الحضارة الغربية الحديثة...»[3]، وكأنَّ الكاتب شاهد القرن من خلال أحداث متداخلة ومعقّدة عاشتها الجزائر والوطن العربي، والشاعر من خلال هذا العنوان

---

[1] التغريبة، ص73.

[2] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، ص106.

[3] مذكرات شاهد للقرن، مالك بن نبي،موقع قوقل ريدز،www.goodreads.com/book/show/6393172

يريد أن يقول أنّه شاهد على كُلِّ ما يعيشه وطنه والوطن العربي والإسلامي كجزء من العالم كلِّه، وهذا ما يبدو من الوهلة الأولى،لكن عند قراءتنا للقصيدة نتفاجئ بالتناقضات التي جمعها الشاعر فيها فهو شاهد لكنّه لا يرى شيئًا، يقول:

إني شاهد القرن،،

لكنني

لا أرى اليوم شيّا !..[1]

«فقراءة العنوان بمعزل عن نصه تعتبر قراءة ناقصة لا تتجاوز وصف الظاهر اللغوي للعنوان، وإسقاطه على سياقات تخرج أحيانًا عن مقصدية النص المعنون»[2]، فيتجاوز العنوان بذلك وظيفته التعيينيّة التي ساهمت في تحديد منطلقات التلقي للدّخول إلى عالم النص، إلى وظائف أخرى، من بينها الوظيفة الإغرائيّة التي اعتمدها الشاعر لأجل لفت انتباه وفضول القارئ، وترغيبه في قراءة النص، وإذا كانت عملية التلقي توضح عكس ما حمله العنوان من حيث أنَّ الشاعر ليس شاهدًا على أيِّ شيء، فالشاعر يُرجع هذا إلى العيون التي تتربّص به حيث يقول في بداية القصيدة:

القلوب معي..

والسيوف عليَّ !...[3]

[1] التغريبة، ص74

[2] زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص257.

[3] التغريبة، ص74.

أي أنّه شاهد فعلا على كُلِّ ما يحصل هو وأبناء وطنه لكن هناك من يضيِّق الخناق عليه،هذا ما يجعله يحتفظ بما يعرف لنفسه حتى إشعار آخر.

18- سـلام:

"سلام" هو عنوان آخر قصيدة من قصائد ديوان«تغريبة جعفر الطيار»، و السلام يحملُ معاني الأمان و الاطمئنان و هو ضد الحرب، وتحية المسلمين بينهم هي (السلام عليكم ورحمة اللّه وبركاته)، فروح الإسلام تقف على السماحة الإنسانية «وهي روح تمكن له من إقرار السلام في الأرض، ومن تأليف الأجناس و الألوان، ومن إشاعة السماحة والود و التراحم بين بني البشر»[1]، فالسلام يحمل كلَّ معاني الخير، وكأنَّ الشاعر بعنونته لقصيدته الأخيرة في الديوان بهذا العنوان يريد أن يحل السلام والوئام في وطنه وبين أفراده، فهو يتطلع إلى مستقبل زاهر فيه الخير والأمان، فبعد رحلة طويلة في هذه المجموعة الشعرية التي بدأها الشاعر بأناه الموجوعة والمغتربة، يختم رحلته بسلام يأمل أن يحل في هذا الوطن الذي عانى الكثير، وكأنّ تجربته الشعرية اكتملت بهذا العنوان، وقد عيَّن العنوان لنصِّه وحدّد هويّته وفق الوظيفة التعينيّة، كما حاكى العنوان بداية القصيدة ونهايتها وأجزاء أخرى منها، حيث يقول الشاعر:

سلام على زرقة البحر في ناظريها..

سلام على مغرب الشمس في المقتلين..

سلام على مشرق اللّيل في شعرها !

سلام..سلام..سلام..سلامْ..[2]

فكل أمل الشاعر هو أن يحلّ السلام.

---

[1] سيد قطب، السّلام العالمي والإسلام، ص159.

[2] التغريبة، ص75، 76.

بناء على ما تقدم يمكن القول أن العنوان لعب دورا إبداعيا هاما في ديوان «تغريبة جعفر الطيار»، حيث حمل جملة من الدلالات والوظائف، فتغريبة جعفر الطيار افتُتحت بعنوان "تجليات بني سقط من الموت سهوا" وهو رمز لآمال مستقبلية في ظهور نبي مخلص للوطن من آلامه، ثم تبعه عنوان "تغريبة جعفر الطيار"، وكأن الشاعر يأمل في التخلص من الآلام التي جسدها في عناوين مثل: "خوف" و"غيم"، مؤكدا على أن حبه لوطنه قدر لا مفرّ منه، فأشار إليه في العديد من العناوين، مثل: "حورية" و"إلى أوارسية" وكانت آخر القصائد بعنوان "سلام"، آملا أن يحلّ السلام كل شبر من هذا الوطن، فحملت عناوين قصائد الديوان قلقا ذاتيا وجوديا وجدلا وجدانيا تمثل في صراع (أنا) الشاعر مع واقعه الأليم والمرير، ما جعلها تنفتح على العديد من الدلالات والأفكار لتشكل بذلك فضاء مفتوحا غير مقيد، يسمح بالعديد من التأويلات والقراءات التي تستنطق جوانب القصائد وتساهم في فهم النص الشعري، فالعنوان جزء من النص ودال عليه ويُسهم بشكل كبير في فهمه وفكّ شفراته وسبر أغواره.

الفصل الثاني:

التشكيلات الفنية في ديوان التغريبة

يحفل الشعر والمعاصر منه بشكل خاص بالعديد من التشكيلات الفنية، والظواهر الأسلوبية التي تستحق الدراسة نظرا لارتباطه بالواقع الجديد للإنسان المعاصر، ومختلف التغيرات الحاصلة في هذا العصر، وكذا ارتباطه بالحداثة، وما بعدها، مما جعله في حركة تجديدية دائمة، وعند قراءة الديوان تبين لنا العديد من الظواهر التي تستحق الدراسة، وقد حاولنا تسليط الضوء على أكثرها بروزا، وهي: الانزياح، التناص، والرمز، بهدف الكشف عن شعريتها ومدى فاعليّتها في تشكيل رؤية الشاعر، وتجربته الشعرية، فالانزياح مثلا، وهو خروج اللغة عن المألوف والاعتيادي يخلق جمالا إبداعيا يُجَمِّلُ به الشاعر نصّه، وهو الحال مع التناص، والذي يعني تقاطع النصوص، وتداخلها فيما بينها، مما يلبس القصائد صبغة جمالية، ويبين سعة خزينة الشاعر الأدبية، لأن الموروث سواء الديني أو الأدبي، أو التاريخي، يضفي على التجارب الشعرية رونقا وجمالا خاصين، وهو الحال نفسه مع ظاهرة الرّمز التي أصبحت من أهم التقنيات الفنية التي أخذت بها القصيدة المعاصرة، وساهمت في تطوير التجربة الشعرية للشعراء، باعتبار الرّمز لغة إيحاء مكثّفة بالدّلالات، وهذا ما نجده في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" حيث عبّر الشاعر عن تجربته الشعرية، ورؤيته الحياتية برفضه للمألوف على المستوى اللغوي والإبداعي، وقد حاولنا دراسة هذه الظواهر والتشكيلات الفنية من هذه الناحية فقسّمنا الإنزياح في الديوان إلى انزياح تركيبي، ودلالي، حيث قمنا برصد أهم الإنزياحات التركيبية، والدلالية فيه، أما التناص فقمنا بدراسة التناص الديني والتراثي، أما الرّمز، فسعينا إلى إبراز أهم توظيفاته، وهي الرّمز التاريخي، الديني، ورمز المرأة، فقد حاول الشاعر بناء ديوانه على تشكيلات فنية متعددة ليكشف عن حالة كيانية تنصهر فيها عوالم متعددة.

I. الإنزياح في ديوان تغريبة جعفر الطّيار:

اهتمّت الدراسات النقدية والأدبية الحديثة بظاهرة "الإنزياح" معتبرة إياها قضية لغوية وجمالية تساهم في تشكيل النصوص الأدبيّة، والانزياح في تعريف له: هو عدول الكلام، وخروجه عن نسقه المألوف، ويعد الإنزياح أهم ما قامت عليه الأسلوبية، فيمكن القول إذن أن «الأسلوبية هي علم الإنزياحات اللّغوية»[1]؛ لأنّ الإنزياحات هي أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي، ولأنّ اللغة تبلغ أقصى مراتبها عندما تحقق أكبر نسبة من الإنزياحات اللغوية، والدّلالية، وهذا ما نلحظه مجسّدا في ديوان «تغريبة جعفر الطيّار».

1- الإنزياح التركيبي:

إنّ كسر النمط الاعتيادي للسّلسلة اللسانية ليس الهدف منها المسُّ بالحدود المعيارية التي وضعها المتحدّثون باللغة أو أهل الاختصاص «فالانحرافات التركيبية تتّصل بالسلسلة السياقية الخطيّة الإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات»[2]، فهذا الخروج يهدف إلى تحقيق أهداف أخرى، هي دلالية بالدّرجة الأولى.

ومن هنا يمكننا أن نستخلص بأنّ المبدع يستطيع أن يخرج عن المألوف على المستوى التركيبي من خلال التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات وغيرها، «ومع كل هذا تتأتّى مقدرة المبدع في قلب هذه الأحوال متخطّيا لها، بغية الانحراف عن المألوف»[3]. والتحليل وحده هو الذي يمكّن من اكتشاف

---

[1] جاهن كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م، ص16.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998، ص 211.

[3] محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ط 1، 1994، ص 191.

المعاني والدّلالات المختلفة من خلال السياقات وسبر أغوار البنية العميقة للعمل الإبداعي.

ومن بين الإنزياحات التركيبية التي قمنا برصدها في الديوان نجد التّقديم والتأخير، الحذف والالتفات.

1-1- التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة نحوية قائمة على العلاقة بين المُسند والمسند إليه وتخرج في أحيان كثيرة ليكون سببها نحويا، وأحيانا أخرى سببها بلاغيا، وقد تفطّن النّقاد القدامى لهذه الظاهرة وأدركوا أهميّتها، ومن بينهم: عبد القاهر الجرجاني الذي عقد فصلا لظاهرة التقديم والتأخير في كتابه "دلائل الإعجاز"، قال في مستهلّه: «هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن أقدّم فيه شيء، وحُوِّلَ اللفظ عن مكان إلى مكان»[1].

وقد أخذ أسلوب التقديم والتأخير بعدا جماليا في التغريبة، أخرج اللغة من استعمالها العادي إلى أساليب تعبيرية جمالية، وفنيّة لأنّ نظام الجملة في اللغة العربية ليس نظاما «مقدما لا يجوز المساس به، فثمّة تغييرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدّم عنصر، أو يؤخّر آخر»[2]، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "تجليّات بني سقط من الموت سهوا".

حلمي الأبدي إحتراف النبوّة.،

مذ عقروا "ناقة الله"، ، مذ شرّدوا "صالحا"

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تر: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 106.

[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص 203.

أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولة ! ..[1]

حيث قدّم الشاعر هنا شبه الجملة (في وجوه اليتامى) على المفعول به (سيوف البطولة)، فالتركيب النحوي الصحيح للجملة هو (أشهروا سيوف البطولة في وجوه اليتامى)، ولأن من أسباب تقديم لفظة على أخرى هو الاهتمام بالمتقدم، فلا بدّ أنّ الشّاعر هنا أراد انتباه المتلقي إلى شبه الجملة (في وجوه اليتامى)، ليحاول بذلك التصدي للجبابرة والطغاة الذين "عقروا ناقة الله" وشرّدوا "نبيّ الله" وامتدّ ظلمهم ليشهروا سيوفا ظنّوها هم سيوف البطولة، بينما هيّ سيوف الظلم والظلال، بل قد يقصد الشّاعر باليتامى الأنبياء والمرسلين، وما تلقّوه في سبيل نشر دعوتهم.

أما النّموذج الثاني الوارد في نفس القصيدة، قوله:

كنت في الجبّ وحدي ،،

على حافّة الموت أهذي ..[2]

حيث قدّم الشّاعر شبه الجملة (على حافة الموت)، والأصل في التركيب قوله: (أهذي على حافة الموت)، أي أنّ الأصل أن يتقدّم الفعل، وهو بهذا يريد أن يؤكّد على المعاناة التي عانها، ومدى عمقها، فطالما شبّه الشّعراء أنفسهم بالأنبياء، وأسقطوا معاناتهم الخاصّة على واقعهم أو العكس بأن يبيّنوا المعانات والأزمات التي تتخبّط فيها الأمّة من خلال عرض آلامهم وأحاسيسهم الشّخصية، يقول الشّاعر بهذا الصدد:

كنت وجدي أساهم .. وحدي أردّ الأعادي

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيّار، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 28، 29.

وحين تردّيت، كان لي الحوت منفى ومقبرة ..[1]

أخّر الشاعر هنا اسم كان (الحوت) على خبرها (لي)، ليشير دائما لمعاناته وتضحياته التي لم يجد لها صدى من أفراد مجتمعه، وكل ما لقيه هو الجحود، ونكران الجميل فكان له (الحوت منفى ومقبرة) مثلما كان حال سيّدنا يونس – عليه السلام – ففي هذه الأبيات إشارة ضمنية لمحنة سيّدنا يونس، وهو في ظلمة الحوت، وكيف تشابه الشّاعر معه في هذه المحنة.

1-2- الحذف:

الحذف أسلوب بلاغي قديم في اللغة العربية، ذلك أنّ العرب منذ القدم مالت إلى الإيجاز، ونفرت مما هو ثقيل في لسانها، وقد ذكره الجرجاني في فصل من كتابه دلائل الإعجاز فيقول: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ»[2]، وتندرج ظاهرة الحذف ضمن الانزياح التركيبي لأنّه «غياب لعنصر داخل الجملة، إلاّ أنّ هذا العنصر يستلزمه نفس الجملة وتستدعيه»[3]، وذلك استنادا إلى السيّاق الذي تمّ فيه الحذف، «إنّ غياب الفعل خاصة يجرّد الصّرح اللغوي من الأساس الذي يدعّمه. إنّ الكلمات تتابع دون أن نعرف العلاقة الرابطة بينها»[4]، وهذا ما يجعل المعاني والقراءات تتعدّد.

وقد تعدّدت صور الحذف في الدّيوان من بينها حذف اسم الفاعل، الفعل، المبتدأ وغيرها، وقد اكتفينا ببعض الأمثلة التي تبرز الحذف كجمالية في الدّيوان، من ذلك حذف المبتدأ، ليجعل القارئ

---

[1] التغريبة، ص31.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، ص 149.

[4] المرجع نفسه، ص 178.

يركّز بؤرة اهتمامه على الخبر، مما يساهم في فك شفرات النّص بمعرفة القارئ للكلمة التي تمثّل مركز ثقل القصيدة، وهذا ما يبرز في قول الشّاعر:

واقف .. أستعيد بقايا الجراح ...

في خريف الهوى .. عند مفترق الذّكريات ..

كصفافة صغرت خدّها للرّياح !

واقف .. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى ..

يزيد اشتعال المدى ،،

وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي.

ومن دمي المستباح !

واقف عند سفح السّنين الخوالي وحيدا ،،[1]

اكتفى الشّاعر في هذه الأبيات بذكر (واقف)، وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره (أنا واقف)، فهو لم يذكر المبتدأ، بل ذكر الخبر فقط ليشير إليه ويؤكّد على حالته، فهو يحس بالضياع، والتّشتت وحيدا، فاكتف بذكر المسند (واقف) الذي يستدعي ضمنيّا المسند إليه (أنا)، وهما يشيران إلى شيء واحد، أو شخص واحد، وهو الشّاعر.

كما حذف الشّاعر اسم الفاعل (واقف) في الشّطرين الثّاني والثّالث، ليعود لذكره في الرّابع، ذلك أنّ تكراره قد يؤدّي إلى ملل دون فائدة جمالية، بينما المباعدة عند ذكره خلقت جمالية، فيجعل القارئ

[1] تغريبة جعفر الطّيار، ص 25.

يغوص معه في الحالة التي هو عليها ليُذكِّرَهُ أحيانا بأنّه في خضمّ هذه الحالة كان واقفا، وهو بذلك يذكّرنا بحال الشّعراء منذ القديم، وهم يبكون على الأطلال من ذلك قول الشّاعر امرؤ القيس:

قفا نبكي من ذكر حبيب ومنزل ∴ بسقط اللِّوى بين الدّخول فحومل[1]

كما نجد الشّاعر قام بحذف الفعل (كان) في الأشطر الموالية إذ يقول:

كان لي وطن ضارب في دمي،

راسخ في امتداد الزّمان،،

سامق في السّماء ،،

شامخ كالنّخيل ،،

فارغ كالصّنوبر والزّان والسّنديان

كان لي وطن يوم كانْ ! ..[2]

فالشّاعر هنا يتحسّر يوم كان له وطن، ويعدّد صفاته: راسخ، سامق، شامخ، فارغ، فكان هذا الوطن رمزا لكلّ ما هو جميل، لكنّه يعود في الأخير ليذكر فعل (كان)، وكأنّ هذا الوطن الجميل لم يعد في حاضر الشّاعر فقد تغيّرت المواقف والأحداث، فأصبح يحسّ نفسه بلا وطن.

وفي قصيدة "يسألونك" نلاحظ حذفه للجملة الفعلية "يسألونك" في الشّطرين السّابع والثّامن، ويعاود ذكرها في الأشطر الموالية، حيث يقول:

---

[1] امرؤ القيس، الدّيوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 4، 1984، ص 8.

[2] التغريبة، ص 36.

يسألونك عن الشّاعر مثقّل بالحنينْ ..

يسألونك عن مغرم يبتغي شقّ الرّوح في جسد امرأة من مياه وطين !

يسألونك عن عاشق خائب

أنكرته نسا العالمين !

يسألونك عن فائض الماء في البحر ..

عن ظمأ الشّط للماء ..

عن حيرة الرّافدين ! ..

يسألونك عن وجع الورد والياسمين[1]

وإذا كانت أحد أسباب هذا الحذف هو تجنّب التكرار الممل فهذا يثير ذهن القارئ، ويشوّقه للبحث عن الإجابة، حيث أنّ الشّاعر جمع ما يشبه المتناقضات، ففائض الماء كان لا يجب أن يقود لظمأٍ في الشّط، فيستوقف المتلقّي ويجعله يفكّر في هذا الجمع القريب للتناقض، فكان الحذف هنا متنفسّا للقارئ لأعمال تجربته في النّص، فلو ذُكِرَ المحذوف فعلى الأغلب فالقارئ سيمرّ دون انتباه لهذه الجزئية فقد يقصد الشّاعر ثروات البلاد التي نهبت، ولم يستفد منها الشّعب، وقد يقصد حالته النّفسية المضطربة التي جعلته في حيرة، والشّاعر هنا لم يجد ضيرا في الحذف، حيث ربط بين الأشطر الموالية بحرف الجر (عن).

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص 62.

1-3- الالتفات:

مما يدخل ضمن أشكال الإنزياحات التركيبية هو الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر انتقالا لا يمكن وصفه بالمفاجئ، وهو ما يسمّى بالالتفات «وهو: الانتقال بالأسلوب من صيغة التّكلم أو الخطاب، أو الغيبة إلى صيغة أخرى من هذه الصّيغ، بشرط أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائدا في نفس الأمر إلى الملتفت عنه، بمعنى أن يعود الضمير الثّاني على نفس الشيء الذي عاد إليه الضمير الأوّل»[1]، وأسلوب الالتفات موجود في القرآن الكريم، وله عدّة صوّر من بينها: الانتقال من ضمير الغائب إلى المخاطب قال الله تعالى: ﴿وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَٰنُ وَلَدًا (88) لَّقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا (89)﴾[2]، وتفسير الآيتين أن «زعم الكفّار –كاذبين – أنّ الله اتخذ ولدا من عباده، تعالى وتنزّه عن ذلك؛ لأنّه واحد أحد لم يلد ولم يولد، لقد أتى الكفّار بقولهم هذا منكرا فضيعا، وأمرا شنيعا»[3].

فالانتقال من ضمير الغائب إلى المخاطب حمل دلالة الحضور، فأراد الله عزّ وجل توبيخهم على إدّعائهم، وتوبيخ الحاضر أشدّ وطأة، وأكثر وقعا في النّفوس.

«ويشترط في الالتفات أمران:

1-وجود تعبيرين يستخدم في ثانيّهما طريق مغاير للطريق الأوّل.

2- مخالفة التعبير الثاني مقتضي ظاهر الكلام، ومرتقب السّامع»[4]

ومن أمثلة الالتفات في الدّيوان "تغريبة جعفر الطّيّار" قول الشّاعر:

---

[1] عبد القادر حسين، فن البلاغة، علم الكتب، بيروت لبنان، ط 2، 1984، ص 280.

[2] سورة مريم، الآيتان 88، 89.

[3] عائض القرني، التفسير الميسّر، العبيكان للنّشر، الرّياض، السّعودية، ط 2، 2007، ص 364.

[4] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني – علم البيان – علم البديع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 103.

وأرشّ البقاع بعطر الطّفوله ...

استباحوا دمي في الشّهور الحرام، وما خجلوا ..

سفحوه على قارعات الطريق ...[1]

حيث انتقل من صيغة المتكلّم إلى الغائب وفق أسلوب الالتفات في محاولة منه لإظهار شرور الأعداء، وما يضمرونه له من حقد بينما هو يحاول قول الحق، ونشر مبدأ السّلام، والوئام، لكنّه لم يلق غير التّهميش والإهانة.

والشّاعر يؤكّد أنه لن يتوانى في فضح كل متآمر خائن، يقول في قصيدة "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا":

سأفضحكم في الرّمال ...،

سأزرع أسراركم في التراب !

"قصب الرّيح" ينمو على شطّ أسرارهم[2]

حيث نلحظ الالتفات من المخاطب إلى الغائب، وذلك بانتقال الشّاعر من قوله (سأفضحكم) إلى قوله (أسرارهم)، فهو لا يخاف من فضح كل متآمر فيخاطبهم مباشرة، ثم ينتقل إلى فضحهم أمام المتلقي، فينتقل إلى صيغة الغيبة (أسرارهم).

وفي قصيدة "حورية" يقول:

---

[1] التغريبة، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

حورية .. في جنان الخلد موطنها ∴ هرّبتها ،، ناسخا في فيضها وطني.

حورية .. في خريف الحبّ ألمحها ∴ عصفورة للمنى عنّت على فنّي[1]

انتقل الشّاعر من صيغة الغائب (هرّبتها) في الماضي إلى صيغة المتكلّم (ألمحها)، أي أنّ الشّاعر يلمحها في حاضره، فحورية الشّاعر معه حاضرة في وجدانه حتّى لو كانت غائبة في واقعه.

2- الإنزياح الدلالي:

الإنزياح الدلالي هو أحد أنواع الإنزياح، وهناك من يطلق عليه اسم الإنزياح الاستبدالي، أو الانحراف الاستبدالي «والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرّموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل المألوف»[2].

والانزياح الدلالي يتضمّن الصّور البلاغية التّقليدية من تشبيهات واستعارات وكنايات وسنحاول التمثيل من الدّيوان للصّور التي احتوت عنصر المفاجأة في محاولة من الشّاعر لخرق أفق توقع المتلقي.

أ- التشبيه:

يعد التشبيه أحد أركان الانزياح الدلالي، ونلاحظ أنّ الشّاعر استعمل العديد من التشبيهات في ديوانه، ممّا أضاف على شعره مسحة من الإبداع والجمال اللغوي، وأبان عن مقدرة الشّاعر في خلق عنصر المفاجأة في محاولة منه لترك تأثير جمالي، وبُعْد إيحائي في نفس المتلقّي، يقول الشّاعر:

واقف .. أستعيد بقايا الجراح

---

[1] التغريبة، ص 58.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 211، 212.

في خريف الهوى .. عند مفترق الذّكريات

كصفصافة صعّرت خدّها للرّياح! [1]

حيث يبدو الانزياح التّشبيهي في الشّطر الثّالث، فالشّاعر يشبّه نفسه بصفصافة، فذكر أداة التشبيه وهي (الكاف)، ويكمن عنصر المفاجأة – إن صح القول – في كون الصّفصافة حملت هي الأخرى صفات الإنسان (صعّرت) أي أنّ الشّاعر أراد القول أنّه يشترك معها في صفة الصّمود والبقاء، إضافة إلى صفة إنسانية وافقت الصّفتين السّابقتين في السّياق الذّي وردت فيه.

كما يبرز التشبيه في قول الشّاعر في نفس القصيدة:

كنت وحدي طريح النّوى، مثل غصن حقير [2]

وهو تشبيه اشتمل على كلّ الأركان من مشبّه، ومشبّهٍ به، ووجه شبه، وأداة (مثل)، فشبّه الشّاعر نفسه بالغصن من حيث الاحتقار، فهو عادة ضعيف، وإذا ما رُمِيَّ على الأرض يداس بالأقدام، وعكس التّشبيه حالة الشّاعر النفسية، فقد كان وحيدا منبوذا من الجميع.

كما نجد أنّ التشبيه البليغ متواجد بكثرة في الدّيوان، يقول الشّاعر:

أنا "غيلان" – يا "ابن عبد الملك" –[3]

وكنت أنا "خالد بن سنان"[4]

---

[1] تغريبة جعفر الطّيّار، ص 25.
[2] المصدر نفسه، ص 29.
[3] المصدر نفسه، ص 33.
[4] المصدر نفسه، ص 37.

أنا "ذو الجناح"، كما ستعلم سيّدي[1]

أنا حبّة من ألف سنبلة يغالبها الفناء ..[2]

فالملاحظ في هذه النّماذج أنّ المشبّه واحد (أنا)، أي الشّاعر، أمّا المشبّه به فكان مختفيا كلّ مرّة، وفق ما يقتضيه الموقف، والحالة الشّعورية للشّاعر.

ففي السّطر الأوّل شبّه نفسه بغيلان بن مسلم الدّمشقي المتكلّم الثّائر الذّي لم يسكت عن فساد الخلفاء.

وفي السّطر الثّاني شبّه نفسه بخالد بن سنان المشهور في التّاريخ بأنّه أديب وقاصٌ، وأنّه كان حنيفا على ملّة إبراهيم، وكلا الرّجلين يتّفقان في الثّبات على المبادئ، والشّجاعة وغيرها من الصّفات النّبيلة التي اشتهر بها أيضا جعفر بن أبي طالب، حيث ذكره في السّطر الثّالث، وكنّاه بذو الجناح، وهو الاسم المشهور به: ذو الجناحين، أو جعفر الطّيار.

كما استعمل الشّاعر التّشبيهات ليعبّر عن أحاسيسه، وعواطفه:

كان لي وطن ضارب في دمي،

راسخ في امتداد الزّمان،،

سامق في السّماء،،

شامخ كالنّخيل ،،

---

[1] التغريبة، ص 43

[2] المصدر نفسه، ص 46

فارع كالصّنوبر، والزّان والسّنديان[1]

فالشّاعر يعبّر عن حبّه لوطنه، ويصفه بالشّموخ وبأنّه مرتفع كالشّجر السّامق في السّماء، وهو يقصد بأنّه عالٍ في قيمته، وفي حبّ أبنائه له، واعتزازهم وفخرهم بالانتماء له، وهو يقصد بهذا الوطن، انتماءه له، قال: " كان لي وطن ضارب في دمي"، فكان الوطن هنا معادلا موضوعيا للانتماء، والشّاعر ركّز على التّشبيهات المادّية لأنّ حاسة البصر أظهر الحواس، وأكثرها أثرا في ذهن المتلقي، ونفسيّته.

ب- الاستعارة:

تعتبر الاستعارة «أحد فنون الأداء الدّلالي، وإبداعاته في اللغة العربية»[2]، ونجد لها حضورا قويّا في الدّيوان، وقد استعملها الشّاعر للتّعبير عن أحاسيسه المختلفة، كما هو الحال في المقاطع الآتية:

لفظتني الأحلام في فجّ بعيد ..

وتقيّأتني الأرض إذ شربت دمي ..[3]

حيث شبّه الشّاعر (الأحلام) بشيء مادّي كالبحر الذي تلفظ أمواجه ما احتوى عليه، أو ما وقع فيه، وأبقى على قرينة دالّة عليه وهي: (لَفَظَتْنِي) على سبيل الاستعارة المكنية، حيث تُرِكَ المشبّه وحُذِفَ المشبّه به، وتُرِكَتْ قرينة دالّة عليه، وهذا ما نلحظه في الشّطر الثاني، فعبّر الشّاعر عن الحالة التي آل إليها بعد أن ضاعت أحلامه، وتنكّرت له الأرض بعد أن قدّم لها كلّ نفيس، فالشّاعر يعتصر ألما على حاله وحال وطنه زمن العشرية السّوداء، حيث الواقع مأساوي، والنّفوس حزينة، ويقول الشّاعر في قصيدة "إلى أوراسيّة":

---

[1] التغريبة، ص 36.

[2] محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللّغوي (المعاني – البيان – البديع)، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1995، ص 603.

[3] التغريبة، ص 44.

أسائل البدر عن أهلِ بلا وطن ∴ وعن "منيرة" ذاك الحلم إذ أفلا

أستوقف الرّيح والأمواج أسألها ∴ عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا

فيسقط الموج مغشيا عليه جوى ∴ ويصمت الرّيح من أوجاعه وجلا

ويسكر البدر من جرّاء أسئلتي ∴ فيرتمي القلب في أحضانه ثملا[1]

في هذه المقاطع استعار الشّاعر صفات يختص بها الإنسان (أسائل – أستوقف – يصمت – يكسر – يرتمي)، وخصّ بها موجودات غير عاقلة (البدر – الرّيح – الموج – القلب) على سبيل الاستعارة المكنية فحذف المشبّه به، وهو الإنسان، وترك قرائن تدلّ عليه، وهي الأفعال السّابقة، فالشّاعر من كثرة حبّه لوطنه أخذ يسأل هذه الموجودات التي لم ترد عليه، فالموج استبدّ به الحزن لكثرة ما كابده من عشق (جوى)، والرّيح صمت لحزنه و(أوجاعه)، فكلّ هذه الموجودات عند الشّاعر أحسّت بألمه وقاسمته إيّاه، فحققت الاستعارة هنا تفاعلا حيّا في الدّلالة جعلها تقترب من ذهن المتلقّي بفضل التّجسيد، والتّشخيص.

ج- الكناية:

تعد الكناية شكلا من أشكال العدول الدّلالي التي لها أهمّية كبيرة في عمليّة الإبداع الفنّي، لذا نجد الشّاعر يوسف وغليسي قد توسّل بها عديد المرّات لتعبّر عمّا يخالج صدره، فكان حضورها جماليا، انزاح الشّاعر بفضلها عمّا هو مألوف وعادي، فابتعد عن التّصريح إلى التّلميح، ممّا يجعل القارئ يعمل على اكتشاف مواطن الجمال الإبداعي، والمقاطع الآتية تبرز استعمال الشّاعر للكناية معبّرا بها عن أحاسيسه المختلفة، يقول:

---

[1] التغريبة، ص 60.

في ربيع الغضب ،، !

أنكرتني القبيلة حين تلوّنت بالاخضرار.

كفرت بلون اللّهب! [1]

في هذه المقاطع أحاسيس مختلفة للشّاعر بين رغبته في السّلام، وبين غضبه من العداوة والبغضاء السّائدة في مجتمعه فالكناية في قوله "حين تلوّنتُ بالاخضرار" أي أنّه أصبح مرفوضا من طرف مجتمعه لمخالفته لهم، وهو لا يقصد تلوّنه حقيقة باللّون الأخضر، بل خيّاره للحبّ والأمان في وقت كان الجميع في اقتتال وتناحر، فتنكّر له بنو جنسه لأنّه خالفهم واختار طريقا غير طريقهم، كما نجد الكناية في الشّطر الثّاني في ذكر (لون اللهب)، ويقصد به الغدر والخيّانة، والفتنة والحروب، وكلّ هذا كفر به الشّاعر، فهو دائما وأبدا ينشد السّلم والسّلام، لذا نجده دائما يصف وطنه بالاخضرار، حيث يقول في قصيدة غيم:

أحبّك يا وطني الأخضر

ولا أبتغي موطنا لي سواء[2]

تبرز الكناية في قوله: (يا وطني الأخضر)، وهي كناية عن خيرات الوطن، وثرواته، وما ينعم به من خير وسلام.

فكانت بذلك الاستعارة والكناية والتّشبيه أشكالا من الانزياح الدّلالي الذي مثّل انحرافا وعدولا عن النّسق المألوف أدّى إلى تقوية لغة الشّاعر الشّعرية، كما أدّى إلى لفت نظر المتلقي في محاولة لإعمال ذهنه للخروج بعديد التأويلات للنّص الواحد، وبالإضافة لهذه الإنزياحات الدّلالية التي وُظِّفَتْ بمهارة من طرف الشّاعر يوسف وغليسي في ديوانه نجد ظواهر أخرى يمكن أن ندرجها ضمن الإنزياحات

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص 70.

من بينها ظاهرة التوسع اللغوي التي حمّلت النّصوص الشّعرية بطاقات إيحائية ساهمت في غرابة المعنى، وبالتّالي جماليّته «فليست الغرابة تلبيسا، ولا تعمية، ولا تعقيدا، إنّها فعالية فنيّة تتجسّد في إشغال الفكر وفتح آفاق وفضاءات رحبة للتفسير والتأويل»[1].

ومن بين طرق التّوسع اللغوي في الدّيوان: الاشتقاق والنحت.

1- الاشتقاق:

يعدّ الاشتقاق وسيلة لإثراء اللغة والألفاظ والعبارات الجديدة «وتتميّز اللغة العربية بأنّها لغة اشتقاقية»[2]، ولكنّنا سنحاول في هذا المبحث رصد أهم الظواهر الاشتقاقية التي تحمل نوعا من المفاجآت بعيدا عن النمط التقليدي للاشتقاق، من ذلك قول الشّاعر في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"

بربروا لغة الطّير والكائنات

نهبوا ملك "بلقيس" من بعد ما

أوقفوا هدهدي ...[3]

حيث اشتقّ الشّاعر الفعل (بربر) الذي جاء به مسندا إلى واو الجماعة من كلمة (البربر)، وهو لفظ أطلق على «الشعوب التي نزحت إلى شمال إفريقيا، بعض من أوربا، والبعض من اليمن على طريق الحبشة ومصر، وليبيا، وانتشروا في ربوع المغرب وجهات من الصّحراء وأطراف من مصر»[4]، وربط الشّاعر هذا الفعل بأفعال تدميرية وسلبية نفهمها من السّياق أمثال: أنكروا – ذهبوا فوافق استعمال هذا الفعل

---

[1] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحاليلها، دار الكندي، الأردن، ط 1، 2003، ص 70.

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصّرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 75.

[3] تغريبة جعفر الطّيار، ص 30.

[4] عثمان كعاك، البربر، تامنغاست، دط، دت، ص 07. بتصرّف.

(بربروا) السّياق، فالشّاعر وصف الأفعال الإجرامية التي قام بها أعداء البلاد والعربية في محاولة لضرب وحدة الوطن واستقلاله، فأخذ الفعل معناه من سيّاقه، وليس من نسبته إلى البربر.

مثال آخر عن الاشتقاق يبرز في قول الشّاعر:

إنّي رأيت بموطن ملكين قاما ∴ بعد طول تنازعٍ فتحاورا

ملكين يُروى أنّ هذا قد "تأبّط ∴ شرّه" لكن ذاك "تشنْفَرَا" [1]

فالفعل "تَشَنْفَرَ" مشتق من (الشَّنْفَرَى)، وهو لقب الشّاعر ثابت بن أواس الأزدي، وهو من الشّعراء الصّعاليك، وقد ربط الشّاعر هذا هذا الفعل بلقب شاعر آخر، وهو أيضا من الشّعراء الصّعاليك، وهو حسّان بن جابر الفهمي، ولقبه تأبّط شرّا ليشير بهما الشّاعر إلى معنى النّص، والتّمرّد والظفر بالغنائم عن طريق السّرقة، وهي إشارة من الشّاعر لحال البلاد اليوم حيث تتنازعها الأطراف، وكلّ يبتغي مصلحته الخاصة.

2- النحت:

ظاهرة النّحت من المسائل التي تناولها علماء اللغة العربية منذ القديم، «ومعنى النّحت أن تُوخَذَ كلمات وتنحت منهما كلمة تكون آخذة منهما جميعا بحظّ»[2]، وقد وردت هذه الظاهرة في الدّيوان في قول الشّاعر:

إنّني "العربيُّ" الشهيد الذي لم يمت

في ربيع الغضب ،، ! [3]

---

[1] التغريبة، ص 55.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر، مج 1، د ط، 1979، ص 328، 329.

[3] التغريبة، ص 33.

حيث أن لفظة "العربيُّ" منحوتة من لفظتي "العربي" و"البربري"، وهي صفة أطلقها الشّاعر على نفسه، مشيرا إلى هويته، بل هوية الشّعب الجزائري ككل فهو يتحدّث منطلقا من "أناه الجمعي" فكانت هذه اللّفظة أبلغ تعبيرا عن تمسّك الشّعب بهويته العربية، وعدم إنكاره لأصوله الأمازيغية التي لن تموت.

ويمكن القول في ختام هذا المبحث الموسوم بـ"الإنزياح في ديوان تغريبة جعفر الطّيّار" أننا حاولنا قدر الإمكان استجلاء أهم مظاهر الانزياح في الدّيوان وأكثرها تحقيقا لعنصري المفاجأة والغرابة لأجل تحقيق التأثير الجمالي في ذهن المتلقّي، فلاحظنا أنّ الشّاعر عدل عن الكلام المألوف بتوظيف أنواع من الانزياح، رصدنا من بينها الانزياح التركيبي، والدّلالي، حيث استخدم من الإنزياحات التركيبية: التّقديم والتأخير في شعره، الحذف، الالتفات، ومن الإنزياحات الدلالية نجد الاستعارة، التشبيه والكناية، كما رصدنا إنزياحات أخرى على مستوى الدّيوان وفق ظاهرة التّوسّع اللّغوي، ورصدنا فيها ظاهرتين اثنتين هما: الاشتقاق والنّحت فكانت ظاهرة الانزياح بارزة في ديوان تغريبة جعفر الطّيّار جعلت لغته تبلغ درجة عالية من البلاغة بفضل كسر المألوف وتوليد الجديد، وغير المتوقّع.

II. التناصّ في ديوان تغريبة جعفر الطيار:

يشير مصطلح التّناص إلى ظاهرة تحدث بين نصٍّ ونصٍّ آخر، أو بين نصٍّ ونصوص أخرى، مفادها أنّ النّص ما هوّ إلاّ حصيلة تفاعل نصوص سابقة، بمعنى أنّ التناص هو تداخل النّصوص، وتقاطعها فيما بينها «وقد أثير مفهوم التّناص في نقدنا التراثي العربي بكيفيات مختلفة وتحت مسمّيات متباينة، كان أبرزها ما تناوله النّقاد تحت مباحث السّرقات والاقتباس، والتّضمين، وغير ذلك من المباحث النّقدية، والبلاغية»[1].

وأوّل من أشار إلى المصطلح هي الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري (*جوليا كريستيفا* Julia Kristeva)، وذلك في مقالتها وأبحاثها الصادرة عن مجلّتي "Tel quel" والنّقد "Critique" لكن تبقى فكرة الحوارية التي أتى بها (*ميخائيل باختين* Mikhail Bakhtine) مساهمة في بلورة مصطلح التناص "Intertextualité" على يد *جوليا كريستيفا*، وعلى الرّغم من أنّ فكرته اقتصرت على الفن الرّوائي، «فداخل الرّواية، يخضع التّعدد اللّساني لتشييدٍ أدبي، والأصوات الاجتماعية، والتّاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها، وجميع أشكالها)، وتعطيها دلالاتها الملموسة، المحدّدة، تنتظم داخل الرّواية في نسق أسلوبي منسجم، مترجمة الوضعية الاجتماعية – الإيديولوجية – المميّزة للكاتب داخل التّعدد اللغوي لعصره»[2]، إلاّ أنّ فكرة الحوارية ساهمت بشكل كبير في تعميم مفهوم التناص نثرا وشعرا.

وقد تعدّدت مفاهيم التناص عند النّقاد الغربيين لكنّها تصب في قالب واحد، وهو أنّ النص نسيج لمجموعة من النصوص التي تتداخل، وتتقاطع، فيما بينها، فإذا كان *ميخائيل باختين* أوّل من بلور مصطلح التّناص كمفهوم تحت مسمّى الحوارية التي تعني عنده «تمايز عدّة أصوات تعبّر عن مواقف

---

[1] حسين البنداري، عبد الجليل حسن صرصور وآخرون، التّناص في شّعر فلسطين المعاصر، مجلّة جامعة الأزهر، غزّة، سلسلة العلوم الإنسانية، ع 2، مج 11، 2009، 243.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط 1، 1987، ص68.

مختلفة، أو وجهات نظر متباينة للعالم أو الأحداث الرّوائية»[1]، فإنّ *جوليا كريستيفا* ترى أنه «ترحال للنّصوص وتداخل نصّي ففي فضاء نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطّعة من نصوص أخرى»[2]، كما أشار (*رولان بارث* ROLAND BARTHES) إلى أنّ كل نص هو تناص «إنّها استحالة العيش خارج النّص اللاّمتناهي، ولا فرق في ذلك أن يكون هذا النّص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة الرّائي، فالكاتب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة»[3]، فلا يمكن أن نفهم النّص دون ردّه إلى غيره من النّصوص التي ساهمت في تشكيل دلالته وخلقه وفق رُؤى ومبادئ يختلط فيها القديم بالحديث، «فالكاتب أو الشّاعر ليس إلاّ معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرّية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه، أو لغيره»[4].

وتعدّ ظاهرة التناص من أبرز الظواهر التي تلفت النّظر في "التغريبة" فالدّيوان يحوي كمّا هائلا من التناصات التي تسرّبت إلى نصوص الشّاعر بوعي منه، أو دون وعي، فتباينت أنواعه، ومصادره، من بينها: التّناص الدّيني، التّاريخي، الأدبي، التّراثي، الأسطوري وغيرها.

وسنحاول رصد أهم التّناصات البارزة في الدّيوان، من ذلك:

1- التناص الديني:

يشكّل النّص القرآني، والأثر النبوي مرجعية هامة يلجأ إليها الشّعراء ليستلهموا رؤاهم، ويقتبسوا دلالاتهم، فالتّناص الديني هو تداخل النّصوص وتقاطعها مع نصوص دينية تعبّر عن رؤية الشّاعر، وتجربته الشّعورية، مما يساهم في خلق تشكيلات فنّية، وإبداعيّة في نصّه الشّعري، وقد حفلت "التّغريبة" بالعديد

---

[1] وليد الخشّاب، دراسات في تعدّي النّص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأموية، (د ط)، 1994، ص 9.

[2] جوليا كريستيفا، علم النّص، فريد الزّاهي، دار تبوقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ط 2، 1997، ص21.

[3] رولان بارث، لذّة النّص، تر: منذر العيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دمشق، ط 1، 1992، ص 70.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ط 2، 1986، ط 3، 1992، ص 122.

من التّناصات الدّينية التي تفيض صياغة ومعنى مبتكر من بينها تناص اللفظ القرآني، واستدعاء الشّخصيات، والأحداث، والوقائع التّاريخية الدّينية.

أ- تناص اللفظ القرآني:

يعدّ النّص القرآني مصدرا هامّا للخطابات الشّعرية، والنّاظر لديوان "تغريبة جعفر الطّيّار" يلحظ التوظيف المكثّف للنّص القرآني حيث بلفظه يسعى هذا التّناص إلى الاستعادة اللفظية لِما اشتمل عليه القرآن الكريم، حيث لا يجد القارئ في العادة عناء في التّعرّف على الآية، أو الصّورة التي تناصّ معها الشّاعر، من ذلك قول الشّاعر:

(وطني امرأة وشحت روحها بالعفاف ..

وأنا الملك الآدميّ الذّي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري

خاشعا يتصدّع من خشية الوجد والانخطاف!)[1]

يبرز التّناص في الشّطر الأخير في في محاورة الشّاعر للآية القرآنية ﴿لَوْ أَنْزَلْنَا هَٰذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾[2]، «فلو خاطبنا بهذا القرآن جبلا من الجبال ففهم معناها، وفّقه فحواه فأصبح ذليلا مخبتا مشفقا خوفا من الله على صلابته، وشدّته»[3]، فحاور الشّاعر الآية الكريمة في بعض عناصرها، أمّا خشوعه هنا فكان لشدّة عشقه، وحبّه لوطنه الذي شبّهه بامرأة توشّحت بالعفاف، وطالما كان هذا دأب الشّعراء، تشبيه الوطن بالمرأة.

---

[1] تغريبة وغليسي، ص 34، 35.

[2] سورة الحشر، الآية 21.

[3] عائض القرني، التفسير الميسّر، ص 648.

كما يبرز التّناص بحضور اللّفظ القرآني أيضا في قول الشّاعر:

فمن سيدلّ الخطيب على سارق المصحف ؟!.

أو نذبح "صفراء فاقعة اللون" كي نهتدي ...[1]

حيث يستدعي الشّاعر قوله تعالى: ﴿قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾[2]، ويورد الشّاعر أمرا مشتركا بين قصّة سيّدنا موسى – عليه السّلام – مع بني إسرائيل، حيث الذّبح من أجل معرفة الحقيقة.

فيعود بنا الشّاعر إلى هذه القصّة، والوصف الذي وضعه الله تعالى للبقرة بعد أن سألوا سيّدنا موسى عن لونها، «فقال لهم موسى: إنّ ربي يقول: إنّها صفراء شديد الصّفرة، وهي أحسن ألوان الدّواب التي تبهج العين حسنا، وتسرّ النّفس مشاهدة»[3].

فالشاعر يتساءل عن سارق المصحف، وهل يتطلّب الأمر ذبح بقرة كما حدث في الماضي لمعرفة قاتل النّفس، والاختلاف الذي وقع فيه قوم سيّدنا موسى، وحُلَّ الخلاف بأمر من الله، ووحي منه.

والمصحف هنا قد يكون رمزا للهويّة الدّينية للشّعب الجزائري، أو دين الدّولة، وهو الإسلام الذي حاد مسؤولو الوطن عن تطبيقه، وتنكّروا لهويّتهم السلامية، وقد يكون المصحف رمزا للوطن، في حدّ ذاته، حيث ضيّعه أبناؤه، وتسبّبوا في فقدانه، فالشّاعر استدعى القصّة القرآنية، وأعاد صياغتها وفق تجربته الشّعورية في محاولة منه لإسقاطها على واقعه.

كما نجد تناصّا مباشرا مع القرآن الكريم في قول الشّاعر:

أم ترى بـــ (عفى الله عمّا سلف) نكتفي ؟!

---

[1] التغريبة، ص 35.

[2] سورة البقرة، الآية 69.

[3] عائض القرني، التفسير الميسّر، ص 19.

أم سنضرب كفّا بكفٍّ ؟![1]

حيث استدعى الشّاعر قوله تعالى: ﴿... عَفَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ ...﴾[2]، استدعاء مباشرا كما يبرز التّناص القرآني في قصيدة: "إعصار" حيث يقول الشّاعر:

تقسم لي العاصفة الشّتوية

بالرّيح .. وبالأمواج .. وبالغيّم الممطر ..

أنّ الأشجار لفي خسر

إلاّ ما آمن بالجذر الضارب

في الأعماق

وتواصى باللّون الأخضر ! ..[3]

فبقراءة أوّلية للقصيدة، يستدعي في أذهاننا القرآن الكريم، وبالتّحديد "سورة العصر"، يقول تعالى: ﴿وَالْعَصْرِ (1) إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ (3)﴾[4].

فإذا كانت السورة القرآنية تحتوي قسما وشروطا مفادها «أنّ ابن آدم لفي هلاك ودمار إن لم يؤمن بالعزيز الغفّار، وأنّه لفي نقصان، وخسران يوم يترك الإيمان»[5].

فالشّاعر يأخذ هذه الشّرطية لينظّم لنا أبياتا قريبة القالب من سورة العصر في محاولة خلق مشهديّة شعرية مفادها أنّ الخسران المبين هو التنكّر للوطن، فكانت الأشجار رمزا للإنسان الذي ترتبط نجاته،

---

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص 35.

[2] سورة المائدة، الآية 95.

[3] التغريبة، ص 71.

[4] سورة العصر.

[5] عائض القرني، التّفسير الميسّر، ص 740.

وهلاكه بمدى تمسّكه بوطنه، وإخلاصه له، وثقافته، وتفانيه في خدمته، فاستدعى الشّاعر هذه السورة القرآنية محاورا بناءها اللغوي وآخذا مضمون الشّرطية منها.

ب- التناص مع الشخصيات الدينية:

تنوع الحضور الدّيني في الدّيوان، وتنوعت دلالاته، واختلفت مصادره، التي من بينها استدعاء الشّاعر لشخصيات دينية لاستثمار قصصها ومواقفها، وهذا ما نجده جليّا في الدّيوان وابتداء من عنوانه، وهو: «تغريبة جعفر الطيّار»، حيث يستدعي الشّاعر شخصيّة بارزة في التّراث الدّيني، والتاريخ الإسلامي، وهي شخصيّة جعفر بن أبي طالب – رضي الله عنه – ابن عم الرسول – صلى الله عليه وسلم – الصحابي، والقائد المسلم، وهو عنوان إحدى قصائد الدّيوان التي يحاور فيها الشّاعر التّاريخ الدّيني الإسلامي ليُسْقِطَ عليه تجربته العاصرة بكلّ همومها وآلامها وآمالها.

والشّاعرية عند يوسف وغليسي أشبه ما تكون بمعادل موضوعي للنّبوّة، لذلك نجده في العديد من المواضيع يستدعي شخصيّات الأنبياء، ويشبّه نفسه بهم وكيف أنّ معاناته، ومعاناتهم تتقاطع في العديد من الأمور كإحساسه بالاغتراب، وعدم فهم الآخرين له «وفي رحلة يوسف وغليسي ومحاولته التّلبّس بتجارب عدد من الأنبياء نجده يجعل من المسيح مرآة له يرسم عليها محنه، ونبوءاته، ونلمح تغييبه لفكرة الصّلب وحرصه على أن يستبدلها بفكرة "الرفع" كما جاءت في القرآن الكريم، ولكنّه يوظّفها – طبعا – للتعبير عن تحوّله هو "مسيح العصر" وارتفاعه ربّما بالهجرات الكثيرة التي أولع بها أو بالرّحيل عبر مقامات معنوية»[1]، فنجده يقول في قصيدة "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا":

تتخطّفني ومضة من سديم السّمواتِ ...

تجذبني نحوها قمرا يتدلّى على شرفة الكون ..

[1] سكينة قدّور، الرّمز الدّيني في القصيدة الجزائرية المعاصرة (الشّخصيات الدّينية)، مجلّة جامعة الامير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع 31، مؤسسة الرّجاء للطّباعة والنّشر، قسنطينة، الجزائر، ص 335.

ينفطر الكون .. يعلن للأرض أنّي (عيسى
بن مريم) أسري بي من "سدوم" الخطايا
إلى "سدرة" الصّالحين[1]

فطالما استدعى الشّعراء شخصيّة المسيح ووظّفوها في أشعارهم، إمّا كما وردت في التّراث المسيحي، أو الإسلامي كما هو الحال مع شاعرنا، ويستمرّ استدعاء الشّخصيّات الدّينية على طول الدّيوان يقول الشّاعر:

وكنت أنا "خالد بن سنان" ! ...
فلماذا يضيّعني – البوم – قومي ؟ !
لماذا يصادر نوري ؟! [2]

حيث يستدعي الشّاعر شخصيّة (خالد بن سنان) وهو: «قاضٍ وأديب من أدباء العرب، وحكمائهم، وكان حنيفا على ملّة إبراهيم، يدعو إلى نبذ الأصنام، والخمر، والرّبا»[3]، وقام الشّاعر بذكره في هامش القصيدة حيث قال: «يرجّح أنّه نبي "ضيعة قومه" ومات بالبلدة المسمّاة – اليوم – باسمه (سيدي خالد) جنوب مدينة بسكرة»[4]، ونبوّته محل خلاف بين العلماء، لكن الشّاعر رجّح أنّه نبي واستدعى شخصه على هذا الأساس، وقد أوصى قومه بوصايا ضيّعوها لذلك قيل عنه النبي الذي ضيّعه قومه، والشّاعر يشبّه نفسه بخالد بن سنان، فكأنّه الأسوة والقدوة والمثل الأعلى لقومه، ويتساءل لماذا

---

[1] التّغريبة، ص 27.
[2] المصدر نفسه، ص 37.
[3] ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، خالد_بن_سنان_بن_غيث https://ar.wikipedia.org/wiki/
[4] التغريبة، الهامش، ص 37.

يضيّعه القوم اليوم كما حدث في الماضي، ألا تعتبرون ؟! فكان استدعاؤه لهذه الشّخصية مباشرا باسمها، وبما حملته من دلالات، وهذا ما نجده أيضا في المقاطع الآتية:

أخطب الآن فيكم

وذا وطني مصحف في يدي

"مالك ابن دينار" يسكن صوتي[1]

حيث يستدعي الشّاعر شخصية مالك بن دينار أحد العلماء الأبرار، اشتهر بزهده، وجهاده لنفسه، ضدّ شهوات الدّنيا، وهذه الصّفات كلّها يسقطها الشّاعر على نفسه، ويورد لنا قصّة ذكرها في هامش قصيدته: «يروي أنّه ذات يوم وعظ مالك بن دينار عظة مؤثّرة أسالت دموع أصحابه، ثم افتقد مصحفه، ولم يجده، فنظر إليهم وكلّهم غارقون في دموعهم من أثر الوعظ فقال لهم: "ويحكم كلّكم يبكي، فمن سرق المصحف ؟!»[2]، فتناص الشّاعر مع هذه الحادثة، غير أنّ مصحفه الذي سرق هو وطنه.

ج- استدعاء الأحداث والوقائع الدينية:

قد يحيلنا الشّاعر إلى أحداث وقائع دينية، يوّظفها في شعره ليستلهم أوجه التّشابه بين أحداث الماضي، ووقائع هذا العصر، وما يعيشه، لأنّ الأحداث التاريخية، وخاصّة الدينية ليست مجرّد حدث عابر، بل لها امتدادات للعصر الحالي، وهي تحمل دلالات معيّنة يمكن للشّاعر أن يغيّرها حسب رؤاه الخاصّة، وكثيرا ما استدعى الشّاعر المعاصر هذه الأحداث ليحمّلها بعدا من أبعاد تجربته المعاصرة، فنجد الشّاعر يوسف وغليسي يقول:

واقف عند سفح السّنين

---

[1] التغريبة، ص 34.

[2] المصدر نفسه، الهامش، ن ص.

تبعثرني الرّيح شوقا إلى "السّمرات" التي

بايعتني شتاء وصيف ..[1]

فالسّمرة هي الشجرة التي بويع تحتها الرّسول – صلى الله عليه وسلم – والشاعر يشبّه نفسه به باعتباره رمزا للحق والإيمان، فشخصيّة الرّسول – صلى الله عليه وسلم – تحمل طاقات إيحائية قادرة في نظر الشّاعر على تجسيد تجربته، ونقلها إلى المتلقي لذا نجده يستدعيها، ويستدعي مواقفها في العديد من المقاطع، فنجده يقول:

ألجأ الآن وحدي إلى "الغار" ..

لا أهل .. لا صحبة .. إلا الحمامة والعنكبوت !

غرّبتني الدّيّار التي لا أحب ديّارا سواها[2]

حيث يستدعي الشّاعر حادثة مبيت الرسول – صلى الله عليه وسلم – وأبي بكر – رضي الله عنه – في غار ثور، وما يعرفه أغرب النّاس من أنّ عنكبوتا، وحمامة كانتا في مدخل الكهف، ويحوّر الشّاعر الحادثة وفق حالته النّفسية، فهو وحيد لا أهل ولا أصحاب، دلالة على وحدته، وإحساسه بالغربة، وهنا يتقاطع المقطع الأول مع الثّاني، حيث أنّ وقوفه عند سفح السّنين يعني استعادته لذكريات كان فيها عزيزا عند قومه، أمّا اليوم فهو وحيد، غريب بين أهله، كما يستدعي الشّاعر حادثة رفع سيّدنا عيسى – عليه السلام – حيث يقول:

يسألونك عنّي ..

قل إنّي ما قتلوني، وما صلبوني، ولكن

سقطت من الموت سهوا ..

---

[1] التغريبة، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

رُفِعْتُ إلى حضرة الخلد ..[1]

حيث يستدعي الشّاعر يوسف وغليسي في هذه المقاطع حكاية سيّدنا المسيح عيسى – عليه السّلام – ليسقطها على نفسه، ويبرز التناص مع الآية القرآنية ﴿ .... وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ ...﴾[2]، وفي قول الشّاعر:

قل إنّي ما قتلوني، وما صلبوني ..

فالشّاعر في معاناته يشبّه نفسه بمعاناة الأنبياء، وهو يحاول هنا التّشبث بالأمل من خلال استدعائه لقصّة سيّدنا عيسى – عليه السّلام – ومكر اليهود وادّعائهم الكاذب بأنّهم قتلوه، وصلبوه، وهذا يحيلنا إحالة مباشرة إلى حال الشّاعر، وسط كارهيه ومنتقديه، كيف نجا من كيد الأعداء، وأفخاخهم، كما هو الحال مع سيّدنا عيسى – عليه السّلام – «فالواقع أنّهم لم يقتلوه، ولم يصلبوه ولكن الله رفعه بجسده وروحه ...»[3].

فالشّاعر في توظيفه للتّناص القرآني لم يكن مجرّد سارد لحرث ما، بل لإسقاطه على ذاته، وعلى الإنسان عموما، وللتّعبير على الراهن السّياسي والاجتماعي، لذلك يحاول ذات الشّاعر إعادة بناء القصص الدّيني، وإسقاطه على هذا الواقع.

ويتجلّى هذا بصفة أكبر في الدّراما الشّعرية "تغريبة جعفر الطّيّار" حيث يستدعي الشّاعر حادثة هجرة جعفر الطّيّار إلى الحبشة ويسقطها على نفسه، وواقعه، فكان جعفر الطّيّار ممثّلا للشّاعر، ولكلّ إنسان يبتغي العيش بأمان، وسلام، يقول الشّاعر:

- **النجاشي:**

من أين جئت ؟ وماذا تريد ؟ !

---

[1] التغريبة، ص 40.

[2] سورة النّساء، الآية 157.

[3] عائض القرني، التفسير الميسّر، ص 134.

- **جعفر :**

إنّي أتيتك من بلاد النّار ..

من وطن الحديد !

شيعت أحلامي، وأحبابي .. صباي ..

وكلّ ما ملك الفؤاد .. وجئت كالطّير

المهاجر أبتغي وطنا جديدْ ! [1]

فاستدعى الشّاعر بذلك العديد من الأحداث والوقائع الدّينية ليسقطها على واقعه المعاصر لإثارة العديد من الدّلالات والإيحاءات التي ارتبطت في ذهن ووجدان المتلقي، فشكّل التناص الدّيني سمة طاغية في الديوان، برزت في أغلب القصائد سواء كان هذا التّناص بحضور اللّفظ القرآني أو استدعاء الشّخصيات الدّينية، فليس غريبا «أن نجد الشّاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، والتي مرّت ذات يوم بنفس التّجربة وعانتها كما عاناها الشّاعر نفسه»[2].

وقد حاولنا إبراز أهم التّوظيفات لهذه الشّخصيّات في الدّيوان، وأهم التّناصّات الدّينية، أما ما تبقّى فيمكن تلمّسه بالعودة إلى نصوص الدّيوان.

[1] التغريبة، ص 42، 43.

[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص 307.

2- التناص التراثي في الديوان:

إذا كان الشّاعر يوسف وغليسي قد لجأ إلى الدّين في تناصات كثيرة تظهر على طول الدّيوان، فإنّ لجوءه إلى التّراث والأدبي منه والشّعبي بشكل خاص يظهر في أحايين كثيرة، سواء من حيث استدعاء الشّعر العربي قديمه، وحديثه، أو من حيث استدعاء شخصيات لها حضور قوي في تراثنا العربي، ذلك أنّ الشّعراء على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم يحملون تقريبا نفس الجذور لنفس المعاناة، أو التأمّلات والتّطلّعات، فكان التّفاعل مع التّراث بارزا في الدّيوان باعتباره مصدرا سخيّا من مصادر الإلهام الشّعري.

أ- التناص مع الشعر العربي:

إنّ التّفاعل مع التّراث الشّعري العربي يكشف عن سعة اطّلاع المبدع وقدرته على حسن التّوظيف من مدخّراته الفكرية، والوجدانية، كما يكشف عن مخزونه الأدبي، لأنّ التّناص الشّعري عبارة عن تداخل نصوص شعرية قديمة أو حديثة مع نصوص شعرية أخرى، وهذا التّمازج والتّعالق ينتج نصّا فنّيا جديدا دالاّ على مقدرة المبدع الفنّية، ومن أمثلته في ديوان التّغريبة، قول الشّاعر:

أم أغنّي على نغمة "الأوف" و"الميجنه" ؟! [1]

حيث يتناص الشّاعر مع نزار قبّاني في قصيدته "يا بيتها" في أحد مقاطعها:

وبلادُ آبائي مغمسةٌ

(بالميجنا) و(الأُوفْ) و(الليا)[2]

---

[1] يوسف وغليسي، التغريبة، ص 33.

[2] نزار قبّاني، قصائد، مجموعة شعرية، ط 25، 1981، ص 12. Nizarqabbany.cjb.nrt

حيث يتشابه الشّاعران في حديثهما عن الوطن، وتوظيفهما لكلمات تعبّر عن التّراث، وبخاصّة التّراث الشّامي الأوف والميجنا والتي «هي من أنواع الزّجل، أي الشّعر الغنائي التّراثي الشّعبي المنتشر التي لها مكانة مرموقة في الغناء الشّعبي الشّامي واللّبناني والفلسطيني على وجه الخصوص، ويردّدها العامّة في كلّ مناسبة مثل الفرح والسّمر والأنس»[1].

كما نلاحظ تأثير الشّاعر يوسف وغليسي الواضح بالشّعراء العرب من خلال استحضاره لمقتطفات من نصوصهم، أو استحضار أجواء قصائدهم من خلال اقتباس إطار ما لقصيدة معيّنة، وتوظيفه أو أخذ فكرة ما منها، ويظهر هذا في قصيدة "حورية" حيث يقول الشّاعر:

نقلت قلبي حيث شئت من النّسا ∴ كلّ النساء خرافة إلاكِ[2]

فالشّطر الأوّل يتقاطع مع بيت لـ"أبي تمّام" في بعض العبارات وينطبق معه في نفس المعنى، يقول الشّاعر أبو تمّام:

نَقِّلْ فُؤادَكَ حَيثُ شِئتَ مِن الهَوى ∴ مالحُبُّ إلاّ للحَبيبِ الأوَّلِ[3]

فالشّاعر "أبو تمّام" يؤكّد أن القلب مهما ذاق من الهوى يحنّ دائما للحبيب الأوّل، وشاعرنا يوافقه في هذه الفكرة من حيث أنّه مهما نقّل قلبه بين النساء، إلاّ أنّ حبّه سيظل لامرأة واحدة، وهي المرأة التي طالما ذكّرته بوطنه لها، فحبّه لها مرتبط بحبّه لوطنه، والملاحظ عن التّناص في الأبيات السّابقة أنّه تناص معنى، وتناص ألفاظ،فهو «أخذ وتأثّر متعمّد،وبوعي كامل من الشّاعر أو المبدع، أو بدون شعور منه»[4]، فتداخلت عبارات الشّاعر يوسف وغليسي مع عبارات الشّاعر أبي تمام وتقاطعت،حيث أعاد الشّاعر

---

[1] ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، ميجانا//https :ar.wikipedia.org/wiki

[2] يوسف وغليسي، التغريبة، ص 61.

[3] أبو تمام، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، مج2، ص447.

[4] نعمان عبد السّميع متولّي، التّناص اللغوي، نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم، د ط، 2014، ص 29.

كتابة المعنى واللّفظ القديم بطريقة تخدم نصّه الجديد، «ومعنى ذلك أنّ النّص الشّعري لا تنفصل عن غيره من النّصوص الأخرى، إنّما هناك صلة تربطه بغيره، وأنّ ما نراه من نصوص يرتبط بغيره بوسيلة أو بأخرى، عن قصد من الشّاعر، أو دون قصد منه، فما الذّئب إلاّ مجموعة خراف مهضومة، وما الأعمال الأدبية إلاّ مجموعة أعمال هضمها الشّاعر أو الأديب، وعاشت في ذاكرته»[1]، وهو يستدعيها متى ما تطلّب الأمر ذلك، ويضفي عليها من أسلوبه ليّخرجها في حلّة جديدة.

ب- التناص مع الأغاني التراثية:

لا تنفصل الغناء في العادة عن وجدان الشّعراء، فكم من قصيدة لُحِّنَتْ وصارت أغنية، ولا عجب أن نقول أنّ الغناء من أقرب الفنون إلى الشّعر، لأنّه كما الشّعر تعبير عن وجدان الإنسان، وما يعتمره من مشاعر وأحاسيس، فبرز في الدّيوان إتّحاد الشّاعر مع أصوات أخرى ترسّبت في لا وعيه، وظهرت في قصائده عندما وافقت حالته الشّعورية، فارتباطه الشّديد بوطنه مثلا جعله يوظّف أغنية شعبية عراقية، عبارة عن توطئة في قصيدته "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا"، تقول الأغنية

اللي مضيّع ذهب ∴ بسوق الذّهب يلقاه

واللي مضيّع حبيب ∴ يمكن سنة ويلقاه

بس المضيّع وطن ∴ وين الوطن يلقاه[2]

فكانت هذه التوطئة عبارة عن رسالة ضمنية لما تحمله القصيدة من مدلولات نستشفّها بعد قراءتنا لمحتواها، والتي ترتبط بنفس الشّاعر، وبالوطن، فيمكن لأي شيء أن يعوّض بعد فقدانه، إلاّ الوطن فهو أغلى شيء في حياتنا، لذلك استعان الشّاعر بهذه الأغنية لأسباب جمالية من جهة، ولوضع القارئ

[1] نعمان عبد السّميع متولّي، التّناص اللغوي، ص 29.

[2] التّغريبة، ص 24.

في الجو العام للقصيدة وربطها بالوطن من جهة ثانية، و«هنا يكمن سرّ الشّعر، أي الكُمن الخاصّية الشّعرية في التّعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة، في حين أنّ هذا العالم غير محدود، ولا نستطيع أن نعبّر بالمحدود عن غير المحدود، لا بدّ إذا من اللّجوء إلى وسائل تتغلّب بها على هذه المحدودية، هذه الوسائل هي تحديدا، خاصّية الشّعر أو لغته»[1].

فاستدعى الشّاعر الأغنية السّابقة والتي فعلت فعلها بالقارئ، كما هو الحال في قصيدته "حورية" حيث يقول:

"من علّم الخود ضربا" بالعيون ومن ∴ يعلّم القلب صدّ الضّرب والوسن[2]

فالبيت الأوّل يحيلنا إلى النّص الغائب، وهو عبارة أغنية تقول كلماتها:

«سمراء من قوم عيسى

من أباح لها قتل امرئ مسلم قاسي بها ولها ؟

أردت بيعتها أشكو القتيل لها

رأيتها تضرب النّاقوس

قلت لها: من علّم الخود ضربا بالنّواقيس ؟! »

النّص السّابق يؤدّيه المطرب العراقي الرّاحل "ناظم الغزالي"[3].

---

[1] أدونيس، الثّابت والمتحوّل – بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب – ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشّعري، دار السّاقي، د ط، ج 4، ص 251، 252.

[2] التغريبة، ص 58.

[3] عمر قدّور، الغناء العربي وتأنيث الأقلّيات، نُشِرَ يوم الجمعة 29 تشرين الأوّل (أكتوبر)، 2010، www.alawan.org/article

حيث حوّر شاعرنا النّص الغائب، فلم يقل "من علّم الخودَ ضربا بالنّواقيس"، بل من "علّم الخودَ ضربا بالعيون" فإذا كان المغنّي يتحدّث عن الحسناوات من بنات النصارى اللواتي يضربن النواقيس إيذانا بحلول وقت الصّلاة، فالشّاعر يتحدث عن الحسناوات اللائي أسرن قلبه بعيونهن، وكيف يمكن للقلب أن يصدّ ضرباتهنّ فاستبدل كلمة "النواقيس" بـ"العيون"، وهو إجراء اقتضته الحالة الشّعورية للشّاعر.

ج- التناص مع الشخصيات التراثية:

يستدعي الشّاعر مجموعة من الشّخصيات التّراثية في شعره لأسباب متعددة من بينها تناسب تجربته مع تجاربهم، أو لأنّ هذه الشّخصيات تحمل دلالة التّوافق، والتّناسب مع واقعه ونفسيّته فاستدعى الشّاعر يوسف وغليسي شخصيات من تراثنا العربي ليعبّر بها عن واقعه الجديد، والقصد من توظيف هذه الشّخصيات هو «استخدامها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشّاعر المعاصر، ي أنّها تصبح وسيلة تعبير ويحاء في يد الشّاعر، يعبّر من خلالها، أو - "يعبّر بها" — عن رؤياه المعاصرة»[1].

ويبدو هذا جليّا في المسرحية الشّعرية من خلال الدّيوان الذي يحمل اسمها "تغريبة جعفر الطّيّار" حيث استدعى الشّاعر العديد من الشّخصيات التراثية الإسلامية أبرزها: جعفر الطّيّار والنجاشي، فحملت هذه الدراما الشعرية قصة مفادها لجوء الشّاعر إلى ملك لا يظلم عنده أحد بعد أن ضاق به وطنه إثر الظّلم الذي تعرّض له، وما يعيشه وطنه نفسه من انشقاقات وصراعات يقول الشّاعر:

- **النجاشي:**

من أنت يا هذا المسربل بالشّكوك ؟

- **جعفر:**

[1] علي عشري زايد استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1997، ص 13.

أنا "جعفر الطّيّار" جئت مع

الرّياح على جناح الرّعب ،،

يا ملك الملوك ...

- **النجاشي:**

من أين جئت ؟ وماذا تريد ؟ !

- **جعفر :**

إنّي أتيتك من بلاد النّار ..

من وطن الحديد !

شيّعت أحلامي وأحبابي .. صباي ..

وكلّ ما ملك الفؤاد .. وجئت كالطّير

المهاجر أبتغي وطن جديد ؟[1]

كما استدعى الشّاعر شخصية "الحلاج" في قصيدته "حلول" آخذا منها فكرة التّوحد، والحلول، لكن، "حلول" الشّاعر مغايرة لـ "حلول" الحلاّج، يقول الشّاعر:

أنا حلاّج الزّمن ..

لكن ،،

ما في الجبّة

[1] التغريبة ، ص 42، 43.

إلاّك أيا وطني ! ..[1]

فتوحّده مع وطنه فهو هنا يعارض الحلاّج في مقولته الشّهيرة "ما في الجبّة إلاّ الله" فيقول "ما في الجبّة إلاّك أيا وطني" «وهكذا تكتسب تجربة الشّاعر المعاصر باستدعاء هذه الشّخصيات التّراثية غنىً وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغنّي بانفتاحها على هذه الينابيع الدّائمة التّدفق بإمكانات الإيحاء، ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التّاريخي، وأخيرا تكتسب شمولا وكلّية بتحرّرها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلّ، وفي المطلق»[2]، فنجح الشّاعر في استدعاء الشّخصيات السّابقة التي حملت دلالات رمزية ساهمت في الإيحاءات بدلالات عمّقت من قيمة المعنى.

د- التناص مع الأمثال الشعبية:

يمتدّ التوظيف التّناصي عند الشّعراء ليشمل نصوصا غائبة عديدة من ذلك استدعاء الشّاعر الأمثال الشّعبية بما تحمله من أفكار، وإيحاءات متعددة، ذلك أنّ «المثل من أهم الأجناس الأدبية وأكثرها شيوعا وذيوعا بين عامّة النّاس على اختلاف مستوياتهم، ومناحي حياتهم، لما يتضمّنه من تجارب وقيم، ومواقف»[3]، توافق في العديد من المرّات حالة الشّاعر وأفكاره من ذلك قول الشّاعر في قصيدة: "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا":

لست في "العير" أو في "النّفير" أيا سادتي،

فلما يعلنان اللّهيب عليّ ؟ ! ...[4]

---

[1] التغريبة، ص67.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص 17.

[3] محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشّعبي الجزائري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2013، ج 1، ص 87.

[4] التّغريبة، ص 40.

فالشّطر الأوّل يذكّرنا بالمثل العربي القديم: "لا في العير ولا في النفير" «قال المفضّل: أوّل من قال ذلك أبو سفيان بن حرب ... وقال الأصمعي: يضرب هذا الرّجل يحطّ أمره، ويصغر قدره..»[1]

«فالعير: إبل قريش التي حملت التّجارة وخرج رسول الله لأخذها، والنّفير: وقعة بدر، فكلّ من تخلّف عن العير، وعن النّفير من أهل مكّة كان مستصغرا حقيرا فيهم»[2]

فاستدعى الشّاعر هذا المثل ليبيّن أنّ وطنه انقسم إلى طائفتين متناحرتين، وهو لا ينتمي لأيّ منهما، فلماذا تعلنانه خصما ؟، فهو يشير إلى انعدام الحياد، ومن ترتضيه خيّارا فسيكون خصما لإحدى الطّائفتين، فطوّع الشّاعر المثل العربي، وأخذه بمعنى آخر، بمكن القول إيجابي لأنّ الأمور غير واضحة في وطنه، لذا كان الحيّاد، وعدم الانحياز لأي طرف فهو خيّاره الأمثل، فشاعرنا يحاور الأمثال العربية، محاولا إسقاطها على واقعه، وحالته النّفسية، إمّا بتطويع لها، أو ذكر حرفي، لكن بمعنى مغاير، أحيانا نفهمه من خلال قراءاتنا للقصيدة «لأنّ المستهدف من ضرب المثل هو التجربة والتأسي في حصولها، وفي سيق وقوعها لدى السّلف»[3].

والشّاعر المبدع هو من يجعل اللغة طيّعة في يديه يحوّرها ويشكّلها وفق ما شاء من ذلك، قصيدة "خرافة" للشّاعر يوسف وغليسي، فأوّل ما نلحظه هو العنوان الذي يتقاطع مع مثل عربي قديم، أورده الشّاعر نفسه قبل الشّروع في قصيدته، وهو "حديث خرافة"، وقد أشار إلى أنّه مثل عربي قديم، «وخرافة كثُمامة: رجل من عذرة كما في الصحاح، أو من جُهينة كما في لابن الكلبي، (استهوته الجن)،

---

[1] أبو الفضل أحمد بن محمد بن ابراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الامثال، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج 2، ص 221. بتصرّف.

[2] منتديات همس المصريين، قسم: شرح الأمثال العربية. www.hmsmsry.com/vb/t32270/

[3] محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 93.

واختطفته ثم رجع إلى قومه، (فكان يُحدِّث بما رأى) [أحاديث] يعجب منها النّاس، فكذّبوه فجرى على ألسن النّاس (وقالوا: حديث خرافة)»[1].

ويطوّع شاعرنا هذا المفهوم في قوله:

نقلت قلبي حيث شئت من النّسا ∴ كلّ النّساء خرافة إلاّكِ !

بل أنت كلّ خرافتي وأنا أصدّ ∴ دقّ كلّ ما تفضي به شفتاك[2]

فالشّاعر يخبر محبوبته أنّ كلّ النساء خرافة، وأنّها الحقيقة الوحيدة في حياته، ليعود ليّخبر أنّها كلّ خرافته، وهوّ يصدّق كلّ ما تقوله، ولا حول له في ذلك ولا قوّة، فهوّ لا يكذّبها كما كان يحصل مع "خرافة"، بل يصدّقها حتّى لو كانت أحاديثها كذبا، وهذا حال كلّ عاشق ولهان.

فالشّاعر في استدعائه للتّراث سواء كان شعرا، أغاني، أمثال، أو شخصيّات تراثية لم يكن هدفه الاستلهام فقط، أو الاستدعاء الحرفي «ذلك لأننا لا نعني بالتّراث الإقبال الكمّي عليه، بل المهم أن نقرأه قراءة واعية ترشدنا إلى الجانب الحي فيه، وتبعدنا عن الميّت منه»[3]، فكان استدعاء التّراث مبنيّا على فكرة التّواصل معه وإسقاطه على وقع الشّاعر بالتّطويع والتّحوير، وهو الحال مع جميع التّناصات في الدّيوان، من ذلك التّناص الدّيني لأنّ العلاقة بين النّصوص هي علاقة تفاعليّة، والتّناص بذلك ممارسة لغوية ودلالية لا مفرّ منها.

---

[1] محمد مرتضي الحسيني الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الفاتح الحلو، مراجعة: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكوّيت د ط، 1986، ج 23، ص 193.

[2] التّغريبة، ص 61.

[3] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، الشّعر وسيّاق المتغيّر الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، دت، ص 137.

III. الرمز في الديوان:

أصبح الرّمز صفة سمة من سمات الشّعر العربي المعاصر، ذلك أنّ اللّغة تعجز في أحيان كثيرة عن التّعبير عمّا يختلج النّفس من أحاسيس، ولواعج، حيث يلجأ الشّعراء إلى توظيف الرّمز لما له من قوّة الإيحاء، فهو: «اللّفظ القليل المشتمل على معانٍ كثيرة بإيماء إليها، أو لمحة تدلّ عليها»[1].

هذه اللّمحة التي تستفزّ القارئ، أو تدفعه للبحث ومحاولة اكتشاف النّص «فقيمة الرّمز ليست قيمة دلالية يتحدّد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة "Sign" إنّما هي قيمة إيحائية توقع في النّفس ما لا يمكن التّعبير عنه بطريق التّسميّة والتّصريح»[2].

وقد حفل ديوان تغريبة جعفر الطّيّار بالعديد من الرّموز التي استدعاها الشّاعر من موروثه الدّيني، التّاريخي، والثّقافي بوعي منه أو دون وعي ذلك أنّ "الموروث قوّة لا شعورية مثلما هو قوّة شعورية ومعهما* رفضنا الجانب الشّعوري، فإنّ اللاّشعوري يظل مغروسا في داخلنا يحرّكنا ويطبّعنا بطابعه»[3]، فيحضر الرّمز في شعر يوسف وغليسي كإبداع يصوّر به الشّاعر واقعه، ويعبّر به عن أحاسيسه المختلفة، والتي من بينها الحنين للماضي، فنجده يستدعي رموزا دينية من التّاريخ الإسلامي القديم الذي مثّل له في كثير من المرّات رمزا للإعتزاز في محاولة منه لإسقاط ما تزخر به مرجعيّته الدّينية على الواقع المعيش، فنجد الرّموز الدّينية، والتّاريخية تتداخل عند شاعرنا حتّى لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

---

[1] نعمان عبد السّميع متولّي، التّناص اللّغوي نشاته وأصوله وأنواعه، دار العلم، د ط، 2014، ص 135.

[2] محمد فتّوح أحمد، الرّمز والّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، د ط، 1977، ص 205.

* (معهما) هي (مهما)

[3] عبد الله الغذامي، تشريح النّص، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006، ص 205.

1- الرمز التاريخي:

استدعى الشّاعر يوسف وغليسي في ديوان العديد من الرّموز المشبّعة بالومضات الدّينية مثّلت سمة مميّزة في ديوان التّغريبة عبّر بها عن استيعابه للتّاريخ كما عبّر بها عن واقعه، وما يعيشه من معاناة جعلته دائما في رحلة البحث عن الذّات في عالم مليء بالشّك، والقلق، فتجده في قصيدة "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا" يستدعي تاريخا إسلاميّا ويسقطه على واقعه، يقول:

أنا لا أذكر – الآن – إلاّ الظلال التي

باركت بيعتي ،،

والدّماء التّي أشعلت شمعتين !

من ترى يشهد اليوم أنّي

أنا سيّد "البيعتين" ؟ ! ..[1]

فتوظيف لفظة "البيعتين" حمل بعدا دينيّا وتاريخيا، فالبيعة الأولى هي بيعة العقبة، والثّانية هي بيعة الرّضوان التي أنزل الله فيها ﴿لَقَدْ رَضِيَ اللَّهُ عَنِ الْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ ﴾[2]، لهذا نجد الشّاعر يقول:

أنا لا أذكر – الآن – إلاّ الظلال التي

باركت بيعتي ،،

فهو يشبّه نفسه بالرّسول – صلى الله عليه وسلم – من حيث التفاف المسلمين حوله، وتحقيق الإسلام لنجاحات كثيرة، حيث بدأ يعرف انتشارا كبيرا في ذلك الوقت، فكانت البيعتان أشبه بمنعرج حاسم في

---

[1] التغريبة، ص 26.

[2] سورة الفتح، الآية 18.

التّاريخ الإسلامي، كما هو الحال مع اندلا ع الثّورة، وتحقيق الاستقلال بالنّسبة للشّاعر، ولوطنه الجزائر، لهذا نجده يقول:

والدّماء التّي أشعلت شمعتين !

فكأنّ الشّاعر يقصد بالبيعة الأولى تاريخ الأول من نوفمبر، وهو تاريخ اندلا ع الثّورة التّحريرية، والبيعة الثّانية هي تاريخ استقلال الجزائر، وكلاهما مثّل منعرجا حاسما في حياة الشّعب الجزائري، والشّاعر كان حاضرا فيهما، وهو يقصد الحضور الوجداني الذي يجعله يتفاعل دائم مع ما يعيشه وطنه بأحاسيس، يعدّها هو الأكثر صدقا، لذا نَصَّبَ نفسه "سيّد البعثتين".

كما نجد الشّاعر قد استعان بالتّاريخ الإسلامي في قصيدته "تغريبة جعفر الطّيّار"، حيث استدعى حادثة هجرة جعفر بن أبي طالب والمسلمين إلى الحبشة ليسقطها على واقعه، وما يعيشه وطنه من أزمات جعلته يرغب في الهجرة والرّحيل، فجعفر الطّيّار - رضي الله عنه – ما هو لاّ رمز للشّاعر، وما النجاشي إلاّ رمز لكل ملك عادل، صالح، حيث وجد الشّاعر في الرّمز أداة فعّالة استطاع من خلالها التّعبير عن حالاته الوجدانية، وعن أوضاع وطنه، وكيف أصبح الاغتراب عن الوطن هو الحل بعد أن ضاعت كلّ آمال وأحلام الشّاعر في غدٍ أفضل، بل يمكن القول أنّ جعفر الطّيّار هنا هو رمزا لكل إنسان يجد نفسه غريبا في وطنه، فانطلق الشّاعر من ذاته، وأفضى عن مكنوناتها باستعمال الرّمز ليعبّر في نفس الوقت عن أحاسيس ومشاعر كل إنسان يعاني ما يعانيه «ومهما تكن الرّموز التي يستخدمها الشّاعر ضاربة بجذورها في التّاريخ، ومرتبطة عبر هذا التّاريخ بالتّجارب الأساسية النّمطية (أي بوصفها رموزا حية على الدّوام) فإنّها – حين يستخدمها الشّاعر المعاصر – لا بدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتّجربة الحالية، ون تكون قوّتها التعبيرية نابعة منها»[1]

وهذا ما يمنح النّص أبعادا نفسانية تترك أثرها في المتلقّي، يقول الشّاعر:

---

[1] عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، د ت، ص 199.

- **النجاشي:**

من أنت يا هذا المسربل بالشّكوك ؟

- **جعفر:**

أنا "جعفر الطّيّار"، جئت مع

الرّيّاح على جناح الرّعب ،،

يا ملك الملوك ...

- **النّجاشي:**

من أين جئت وما تريدْ ؟ !

- **جعفر:**

إنّي أتيتك من بلاد النّارِ ..

من وطن الحديد !

شيعت أحلامي وأحبابي .. صبايْ ..

وكلّ ما ملك الفؤاد .. وجئت كالطّير

المهاجر أبتغي وطنا جديدْ[1]

أراد الشّاعر من خلال هذه الحوارية بين جعفر والنّجاشي التّعبير عن نفسه، ورؤاه وهواجسه، وكذا ما يعيشه وطنه من أزمات، ومشاكل، جعلت الرّحيل عنه الخلاص الأمثل، كما يستدعي الشّاعر رمزا

[1] تغريبة جعفر الطّيّار، ص 42، 43.

تاريخيا مُهِمًّا لعب دورا كبيرا في الفتوحات الإسلامية للمغرب العربي، وهو: "عقبة بن نافع"، حيث يقول:

بربريّ أنا ..

بربريّ، ولكنّني كنت دوما أحِنّ إلى زمنِ

الفتح .. أهوى صهيل الخيول .. يراودني

طيف "عقبة"،كان يلوح لي بالمزامير[1]

فالشّاعر يستدعي شخصية عقبة بن نافع باعتباره رمزا للخير والسّلام، ورمزا للجهاد المغَيَّبِ في هذا العصر، فاستدعاء الشّاعر لهذه الشّخصية مردّه الثّقل الذي تحمله في المخيّلة العربية الإسلامية باعتباره فاتحا، وفارسا يحمل كل معاني البطولة، واستحضاره في شعره عبارة عن ثورة لواقع متردّي، كما أنّه رمزٌ للعروبة التي يعتزُّ بها الشّاعر، كما هو الحال مع أمازيغيّته.

2- الرمز الديني:

يتقاطع الرمز الديني في الديوان -كما سبق القول – مع الرّمز التاريخي في الكثير من المواضع، وسنحاول في هذا الموضع إبراز أهم الرّموز الدينية التي استلهمها الشاعر في قصائده الشّعرية، والتي نستجلي من خلالها ثقافة الشاعر الدينية.

وتبرز الرّموز الدّينية أكثر شيء في الدّيوان في شكل استدعاء لشخصيات دينية أغلبها من الأنبياء، نجدها بشكل بارز في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، حيث يقول الشاعر:

قالت الريح:

[1] التغريبة، ص32.

"يعقوب" مات، فأيّ فؤاد سيرحم هذا الفتى ؟

أيّ عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما أرى ؟[1]

وظف الشّاعر شخصيّة يعقوب – عليه السّلام – كرمز لفقدان الأمل، حيث أنّه من المعروف أنّ سيّدنا يعقوب لم يمت حزنا لفراق سيّدنا يوسف – عليه السلام – بل ابيضّت عيناه حزنا، وهو في النهاية قد التقى به، أمّا هنا فيقول: (يعقوب مات) فلا أمل في اللّقاء، ولا أمل للشاعر في أن يفتقده أحدهم «فإذا خلّف يوسف النبي أبا يبكيه، ويظل يبكيه حتى تبيضّ عيناه من الدّمع، فإنّ النبي الجديد "الشاعر" لا يجد من يبكي غيّابه في الجب فـ"يعقوب" مات ولا أحد يبكي أحزانه الآتية، ويفسّر له رؤياه الواعدة، وهكذا يخرج المتلقي محمّلا بالحزن والأسى على اليوسفين، ولكن على يوسف العصر بدرجة أكبر لأنّ الشاعر استطاع أن يقدّم رؤياه عن هذا العصر الذي تكاثفت شروره، ومآسيه قياسا إلى الزّمن الأول»[2].

ويستمرّ الشّاعر في استعماله للرّموز الدينية منطلقا من واقعه، ومتجاوزا إيّاه في العديد من المرّات، حيث نجده يقول:

كنت وحدي أساهم .. وحدي أردّ الأعادي.

وحين تردّيت، كان لي الحوت منفى ومقبرة ..

كنت في بطنه غارقا في التسابيح؛

سبّحت باسم دم الشّهداء، ،

---

[1] التغريبة، ص29.

[2] سكينة قدّور، الرّمز الديني في القصيدة الجزائرية المعاصرة، (الشخصيات الدينية)، ص 331.

باسم ما في دمي من هوى لتراب بلادي ،،[1]

فالشاعر يعرض معاناته، وما يعيشه من آلام في وطنه، حتّى أنّه نُفِيَّ منه لمناصرته للحق، وهو يستدعي شخصية يونس – عليه السلام – هنا كرمز للمعاناة والألم لأنّه – عليه السلام –كان وحيدا في ظلمة الليل، وظلمة البحر، ومع هذا فالشّاعر في منفاه لم يتنكّر لوطنه، بل بقيّ يذكره دائما وما هذا إلا دليل على إخلاصه، وحبّه له، «إنّ الشاعر يصوّر لنا المعاناة، والغربة اليونسية المعاصرة»[2].

وطالما ربط الشّعراء المعاناة بشخصيات الأنبياء «فقد أحسّوا من قديم بأنّ ثمّة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم، وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشّاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمّته، والفارق بينهما أنّ رسالة النبي رسالة سماوية، وكلّ منهما يتحمّل العنت والعذاب في سبيل رسالته»[3]، لهذا نجد الشّاعر يمضي «في رحلة تماهيه وامتزاجه بتجارب الأنبياء، ومحنهم في تجلّيات هذا النبي الجديد، فيتقاطع معه في فكرة المنفي بتعد دلالات النفي واختلافها، ويحوّر تسبيحاته في بطن الحوت، فإذا كان بعض الوطن هو الذي آوى هذا الفار بدينه من بعض الوطن الآخر، فإنّ الشّاعر يرد له الجميل فيغرق في التسابيح باسم دم الشّهداء وبحب الوطن»[4]، فاستحضار شخصية النبي يونس – عليه السّلام – من خلال قصّته في بطن الحوت قد اتّخذ طابع الرّمزية ليعبّر به الشّاعر عن واقعه، وما يعيشه، كما استدعى الشّاعر شخصيّة (غيلان بن مسلم الدّمشقي) لتمثّل رمزا للثورة ضدّ الظلم ورمز الصّمود، والثّبات على الحق، يقول الشّاعر:

كفرت بلون اللّهب ! ..

أنا "غيلان" – يا "ابن عبد الملك" –

---

[1] التغريبة، ص 31، 32.

[2] ناصر لوحيشي، الرّمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2001، ص 137.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص 77.

[4] سكينة قدّور، الرّمز الديني في القصيدة الجزائرية المعاصرة (الشّخصيات الدينية)، ص 328.

قد أتيت أعكّر لون الخطب ! ...

أنا حلاق كلّ ملوك بلادي ..

سأفضحكم في الرّمال ..[1]

فالشّاعر عبّر عن تجربته باستعماله لهذا الرّمز الذي يرتبط بالتّاريخ الإسلامي ويساهم في إحياء ذاكرة المتلقّي، واستلهام الشّاعر لهذا الرّمز نابع من رؤيته للواقع، حيث أنّه في خضمّ الصّراع الفكري والسّياسي الذي يعيشه الوطن العربي ككل ، يرى الشّاعر أنّنا نحتاج إلى لـ(غيلان) يقف ضدّ الاستبداد والظلم، والشّاعر يرى نفسه (غيلان) الزّمن الحالي الذي لا يخاف في الحق لومة لائم، والشّاعر في توظيفه للرّموز الدّينية «يبيّن حركات وتموّجات النفس، ويعيد المتلقّي – سامعا أو قارئا – إلى أغوار الماضي، ثم يسافر به إلى آفاق المستقبل من خلال ذلك التوظيف الذي يكتنز دلالات متشبّعة تجعل القصيدة مكتملة ثريّة وخصبة»[2]، وهذا الثّراء لم يحققه استعمال الرّموز الدّينية فقط، بل رموز أخرى من بينها رمز المرأة.

3- رمز المرأة:

حظيت المرأة بمكانة متميّزة عند الشّاعر يوسف وغليسي في ديوانه "تغريبة جعفر الطّيّار" ووظفها كرمز تختلف دلالته كلّ مرّة «فتمظهرت المرأة بصوّر عدّة داخل النّص الشّعري وارتدت ألوانا وأشكالا تتداخل في أحيان كثيرة مكوّنة صوّر تعطي بعد إيجابيا»[3]، فحضرت المرأة بقوّة في مجموعة "يوسف وغليسي" بدلالات مختلفة فنجد:

---

[1] التغريبة، ص 33، 34.

[2] ناصر لوحيشي، الرّمز في الشّعر العربي، ص 151.

[3] نجاة عمّار الهمّالي، الصّورة الرّمزية في الشّعر العربي الحديث، شعر خليفة التليسي نموذجا، مجلس الثقافة العام، دط، دت، ص51.

أ- المرأة الوطن:

حيث مثّلت المرأة للشّاعر بكل ما تحمله من صفات رمز الوطن فتجده يقول في قصيدة "حورية"

حورية .. في حنان الخلد موطنها

هرّبتها ،، ناسخا في فيضها وطني[1]

فهي المرأة التي احتوت الوطن بكيانها، فكانت معادلا موضوعيا لوطنه لأنّها منبع الحنان والعطف، ويتجلّى رمز المرأة المعبّر عن الوطن بصورة أكبر في قصيدة "إلى أوراسية"، فابتداء من العنوان، والذي يحيلنا إلى الأوراس بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ ودلالات فالثورة ارتبطت بجبال الأوراس التي انطلقت منها، وذكرها هو إحالة مباشرة للثّورة والوطن، ناهيك عن وصلها بالمرأة، نجد الرّمز حينئذ يبلغ أقصى مداه، ونجد الشّاعر يقول في قصيدته:

أسائل البدر عن أهل بلا وطن

وعن "منيرة" ذاك الحلم إذا أفلا[2]

و(منيرة) هنا التي ارتبطت بالأفول كانت رمزا للوطن الجريح، فالشّاعر عندما يربط العنوان بالأوراس إنّما يريد إيقاظ الهمم لنصرة هذا الوطن، وإخراجه من مآسيه، كما نجد المرأة حاضرة في صوّر أخرى من بينها:

[1] التغريبة، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص60.

ب- المرأة الحبيبة:

يرتبط توظيف الشّاعر للمرأة كحبيبة بوطنه أيضا فنجده يقول:

كان لي وطن يوم كان "أراغون" يشدو

غناءا فتنتصب الأغنيات عيوبا لـ "إلزا" ..[1]

و(إلزا) هي المرأة التي أحبّها الشّاعر الفرنسي (أراغون) وهي «لم تكن إمرأة عنده فحسب، كانت تفسيرًا جديدًا للحياة والأشياء عندها اطمأنّ أُوكاد، إليها خلد في توجيه شراعه على محيط حياته المتقلِّب ..، هي التي أنقذته من الموت .. كانت الزّوجة والرّفيقة، والأم، وهي التي جعلته يعيش حياته في إقدام وتحدٍّ»[2]، فكانت إلزا بالنسبة لشاعرنا رمزا للمرأة الحبيبة التي تتحد روحها مع الوطن، وهذا ما نجده أيضا في قوله:

كان لي وطن يوم كان، وكنت، وكنّا، وكان

"كثيرُ" يعشق "عزّه" ...[3]

فكانت المرأة رمزا مثقلا بدلالات الحب والوطنية، فعزة مثلا رمز لأسمى دراجات الحب وأرقاها، لذلك ربطها الشّاعر بوطنه لأنّه يحمل له أرقى مراتب الحب، وأعلى درجاته.

---

[1] التغريبة، ص35.

[2] لويس أراغون، مجنون إلزا، تر: سامي الجندي، دار الجندي للنّشر والتوزيع، ط 3، 2007، ص 12.

[3] التغريبة، ص 36.

ج- المرأة الأم:

وتوظيفها أيضا ارتبط بالوطن، حيث يقول الشّاعر في قصيدة "تساؤل":

تساءل أبناء أمّي حياري

غداة رأونا ندافع عن عرضها ! ..[1]

فتوظيف رمز المرأة الأم جاء لتعبير عن الوطن الجريح الذي يدافع عنه أبناؤه المخلصون.

فتعددت توظيفات رمز المرأة في شعر يوسف وغليسي، فهي تارة رمز مباشر للوطن، وتارة رمز للحبيبة والأم، وهي في هذين الرّمزين ترتبط المرأة بالوطن في فتنتها، وحبّها وشقاء الوصل إليها، كحبيبة وفي حنانها، وعطفها كأم، «فالشّاعر هام بشاعريّته في جموع هاته النّسوة ليعبّر عن جرح وطنه وحزنه باحثا بذلك على الحب الحقيقي، والأم الحنون التي تحتضن ابنها، وتواسيه في محنه، ولهذا وجدته رافعا للتّحدي، والتصميم على الرّفض والتّمرّد م أجل التغيير، والتحويل، فمن خلال المرأة كرمز أراد الشّاعر أن يتوحّد مع الوطن»[2].

ومن خلال الرّموز التاريخية والدينية أراد أن يعبّر عن مآسيه، وعن واقع مجتمعه في مختلف المجالات وفق الرّؤية التي تنسجم مع روحه، وما يعيشه لأن من واجب الشّاعر حينما يستخدم رمزا «أن يخلق السّياق الخالص الذي يناسب الرّمز»[3]، ليتعالق ويترابط مع تجربته الشّعرية.

---

[1] التغريبة، ص 68.

[2] حليمة واقوش، بنية الخطاب الشّعري عند يوسف وغليسي، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، شعبة اللغويات وتحليل الخطاب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012 – 2013 ، ص 174.

[3] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 200.

نخلص في الأخير إلى القول أنّ ديوان "تغريبة جعفر الطّيّار" حافل بالتّشكيلات الفنية والظواهر الأسلوبية انطلق الشّاعر في توظيفها من تجربته الشّعرية، ورؤيته لواقعه، ممّا جعلها تخرج في صورة إبداعية وشعرية جميلة.

ومن خلال قراءة الديوان نجد شاعرنا متأثّرا تأثرا كبيرا بثقافته الإسلامية، يتجلّى هذا واضحا من خلال ظاهرتي التناص، والرّمز.

أما فيما يتعلّق بالإنزياح فقد أكسب شعره تفرّدا وتميّزا جعله ينفتح على العديد من القراءات والتأويلات، ما جعل الظواهر السابقة تخدم غرضه الشعري، وتعبّر عمّا يختلج نفسه، فقد كشفت لنا عن مقدار حبّه للوطن، والألم والمعاناة التي يعانيها بمعاناته، كما أبانت عن سعة ثقافة يتمتّع بها الشّاعر، وكذا حسن توظيفه لهذه الظّواهر، ومقدرته على التحكّم بها.

الفصل الثالث:

التجريب في ديوان التغريبة

تُعدّ الكتابة الأدبيّة فعلا جماليّا خلاّقا ومتجدّدا يرفض التقوقع داخل النّمطيّة والجمود ويتطلع إلى التّغيير والتّجديد، فالأدب لا يعرف استقرار أو ثباتا على حالة واحدة بل يعرف تحولات عميقة سواء من ناحية الشّكل أو المضمون لذلك كانت التّجارب الأدبية تصبو دائما إلى التّجديد والحداثة.

وسنحاول في هذا المبحث دراسة المجموعة الشعرية «تغريبة جعفر الطيّار» من خلال تتبع "ظاهرة التّجريب" فيها باعتبارها إحدى تمثلات الحداثة الأدبية وإبراز جماليّاتها وأبرز تجلّياتها من خلال دراسة علامات التّرقيم، قصيدة القناع، السرد الشعري واستعمال الهامش، التّي مثّلت جماليات تجريبيّة في ديوان التّغريبة، لكن قبل هذا وجب التّطرق إلى المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للتّجريب.

1- مفهوم التجريب:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب في مادة (جرب): «جَرَّبَ الرَّجلَ تَجْرِبةً: اخْتَبَرَه... وَرَجُلٌ مُجَرَّب: قَدْ بُلِيَ مَا عِنْدَهُ. ومُجَرِّبٌ: قَدْ عَرفَ الأُمورَ وجَرَّبها... والمجَرَّب: الَّذِي قَدْ جُرِّبَ فِي الأُمور وعُرِفَ مَا عِنْدَهُ»[1].

فالتّجريب مشتق من الفعل «جرّب» الذي يحمل دلالة الاختبار ومعرفة الأمور بعد تجربتها وهي الدلالة التي نجدها في العديد من المعاجم العربية الأخرى حيث جاء في معجم «متن اللغة» في نفس المادة – مادة جرب-: «المجرَّب بفتح الراء: الذي جربته في الأمور وأحكمته، فإن كسرت الراء جعلته فاعلا، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح...دراهم مجرَّبة: موزونة»[2].

وبذلك يكون التّجريب لغة: اختبار الأمور من أجل معرفة حقائقها والإفادة منها.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص 229.

[2] أحمد رضا، معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة، مج1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1958م، ص500.

ب- اصطلاحا:

إذا كان التّجريب في اللّغة هو الاختبار من أجل الوصول إلى الحقيقة والمعرفة، فهو اصطلاحا لا يبتعد كثيرا عن هذا المفهوم خاصة إذا طُبّق كمنهج في العلوم الطبيعيّة، الإنسانيّة، الاجتماعيّة وغيرها، مع الإقرار باختلاف إجراءاته في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة عن العلوم الطبيعية بسبب اختلاف طبيعة الظّواهر في كلا المجالين. أما في مجال الأدب فيعود الفضل في استعمال مصطلح "التجريب" *لإيميل زولا* *Emile Zola* من خلال كتابه "الرواية التجريبية" (le roman expérimental) ، ويعترف *زولا* أنه استعار هذا المصطلح من كتاب *كلود برنارد* Claude Bernard "الطب التجريبي" ويُقرّ أن هذا الكتاب مثّل له قاعدة صلبة وأساسا متينا في بحثه مما جعل أفكاره أكثر وضوحا وموضوعية لأجل الوصول إلى الحقيقة العلمية»[1]، «لقد أراد زوالا أن يضع مفهومه خصوصا اتجاه الرومانسيين. إنه يرى فيهم فنانين يتبعون بغير تفكير تطبيق الجمالية الكلاسيكية التي "تحتفظ بالنّماذج" والتجريدات المعمّمة للطّريقة الكلاسيكيّة، ويكتفون بإلباسها زيّا آخر...لقد أثبت كلود برنار أنّ الطّريقة العلمية الصّارمة المطبقة على الأجسام الخام يجب أن تطبق على الأجسام الحيّة، ويجب كذلك –بحسب زولا– أن تطبق هذه الطريقة على الحياة العاطفية والفكرية»[2] فالتّجريب إذن بهذا المفهوم يسعى إلى الاجتهاد من أجل الوصول إلى الجديد وعدم التسليم بالنّماذج والتّجريدات المعمّمة، وهذا ما يراه الدكتور "صلاح

[1]Emile Zola, Le roman expérimental, G.Charpentier, Éditeur, Paris, France, 1881, p 01, 02.

[2] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط3، 1983م، ص250، 251 (بتصرف).

فضل" من حيث أن التجريب هو «ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة»[1] فالتجريب بذلك يحاول باستمرار تجاوز النمطية وما هو مألوف أو تقليدي أو ثابت.

«والذي حفّز الكُتّاب التجريبيين ليس غير الإحساس الحاد بالطغيان الذي مارسته اللغة التقليدية»[2] لكن هذا لا يعني أن التجريب عبارة عن قطيعة كليّة ومطلقة مع الماضي «ولذلك ارتبط التجريب بالتحديث حتى ترادف في بعض الأحيان، مع الجديد، وقد ساعد هذا الربط على التفرقة بين الأصيل والقديم، وعرف الأصيل بأنه القديم الذي يتجدّد ولا يجمد، مما ينفي عنه المحافظة والتوقف الجامد»[3]، ما يعني أن التّجريب هو إيجاد آليات وفنيات جديدة تتلاءم ومتطلبات العصر «ولم تكن الأصالة في هذا الفهم سوى الوجه الآخر من المعاصرة، بالقدر الذي كان التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال، الوجه الآخر من الحداثة»[4]، لكن يبقى المفهوم الاصطلاحي للتجريب زئبقيا كلما حاولنا إمساكه انفلت منا لكن يكفي أن نؤكد أن التجريب هو «فعل يتحرك ويمشي، وذلك باتجاه الممكن وباتجاه الآتي، وباتجاه المفترض... إن التجريب هو بالأساس فيض من الممكنات والاحتمالات، إنه مغامرة، قد تصل حد المقامرة... والتجريب الحق هو محاولة جادة وجديدة للخروج من المملوكية إلى الحرية ومن الجبر إلى الاختيار... إنه حريّة بالأساس هذه الحرية في معناها الحقيقي تقوم على الاختراق... والمطلوب من الإبداع أن يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة»[5] هذا ما يجعل التجريب قريبا للإبداع ومرادفا له لأنه يسعى إلى تجاوز المألوف وابتكار الأساليب الجديدة، وتجدر الإشارة

---

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس النشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص3.

[2] جاكون كورك، اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1989م، ص26.

[3] مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، 2005م، ص 213.

[4] جابر عصفور، افتتاحية مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، المسرح والتجريب، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، ع4، 1995م، ص5.

[5] المرجع السابق، ص 16، 18 (بتصرف).

إلى أن التجريب ممارسة إبداعية متعلقة أساسا بالنّظرة الشخصية للأديب أو الشاعر وبتجربته الشعورية الكامنة «في قوة استحداث المبهم الذي ينم عن رغبة ملحة في خلق الجديد»[1]، لذا عملنا على انتقاء العديد من التجارب في الديوان التي خرجت به عن المألوف الشعري نحو جماليات جديدة من ذلك: استعمال الهامش في الدواوين الشعرية.

01- الهامش:

تُعدّ الهوامش أشبه بعنصر توثيقي أو توضيحي، يهدف الطالب أو الباحث من خلالها إلى ذكر معلومات الاقتباسات الواردة في متنه والتي استعان بها في دراسته، كما أن لها استعمالات أخرى كتوضيح خطأ معيّن أو ذكر تاريخ ما أو شرح لجزئية غامضة أو غير واضحة...إلى غير ذلك من التوظيفات، «فالهوامش "Foot notes": هي مدوّنات خارجة عن المتن، ولكنّها جزء لا يتجزأ منه في نفس الوقت، يسميها بعض الباحثين بـ(الحواشي)، وتستعملها كتب اللغة استعمالا مترادفا، ويعرّفها البعض بأنها المصادر والمراجع التي يستخدمها الباحث في بحثه، وكأنها مستنداته في الدراسة، فهو يقدمها للقارئ وكأنما يقدم أدلته وبراهينه على ما يسوق من الأفكار، ويقدم من الحقائق»[2] غير أنها وظفت في النصوص الأدبية ما جعلها تشكل مفارقة بنائية خاصة في الشعر المعاصر، حيث اكتست الصفحة الشعرية أهمية كبيرة ليس باعتبارها المكان الذي يتموضع فيه المتن الشعري فحسب بل لانفتاحها على تشكيلات بصرية أخرى من بينها الهوامش، فأصبحت الصفحة عند الكثير من الشعراء عبارة عن (متن+ هامش)، وبتتبّع المدوّنة الشعرية الجزائرية نجد العديد من الشعراء قد أرفقوا نصوص قصائدهم بهوامش توضيحية

---

[1] خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2011م، ص 26.

[2] أحمد إبراهيم خضر، قواعد استخدام الهوامش والحواشي في رسائل الماجستير والدكتوراه، شبكة الألوكة، موقع الدكتور أحمد إبراهيم خضر، نشر يوم 2012/08/29م، www.alukah.net/web/khedr/0/43725/1

أو تفسيرية كما هو الحال مع الشاعر "عبد الله حمادي" في ديوانه "البرزخ والسكين"[1] «ومن الهوامش التي تندرج في السياق نفسه تلك الإحالات التوضيحية التي أوردها "عز الدين ميهوبي" في بعض مجموعاته، من ذلك مثلا ما جاء في قصيدة "نعي"، "فتوى"، "مبروك"، "خماس"...وغيرها»[2]، كما نجد شاعرنا "يوسف وغليسي" قد وظف هذه التقنية في ديوانه «تغريبة جعفر الطيّار» مسكونا بهاجس التجريب، حيث أرفق قصيدة من قصائده بهوامش أشبه بمفاتيح تساعد على القراءة والتأويل حيث وردت كلّ تهميشاته في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" فهي مع قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" تمثلان أطول قصائد الديوان التي كانت جلها عبارة عن قصائد الومضة، لذلك رأى الشاعر أن يضمّن قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" بهوامش توضيحية وتفسيرية لأنه استعان بالعديد من الوقائع والأحداث التاريخية والدينية والتي رأى أنه لابد أن يشير إليها بشيء من الشرح في الهامش ليضع متلقيه في صورة عمله الأدبي لأن «الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين»[3]، والشاعر يضع رقما أو علامة إحالة (*) جوار مفردة من مفردات متنه تستلزم —في نظره– شرحا أو تفسيرا ويعود إلى الهامش لتوضيحها لأجل تسهيل قراءة المتن، ومن أمثلة الهامش في الديوان ما جاء في توضيح كلمة "السَّمُرات" التي وردت في المقاطع الأولى من قصيدة "تجليات.."، حيث يقول الشاعر في هذه المقاطع:

واقف عند سفح السنين الخوالي وحيدا،،

تبعثرني الريح شوقا إلى «السَّمُرات»[2] التي

---

[1] أنظر: ديوان البرزخ والسكين.

[2] زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص: أدب جزائري، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010م، ص 461، (بتصرف).

[3] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، ص 12.

بايعتني شتاء وصيفا...[1]

حيث نلاحظ وضع الشاعر لرقم فوق كلمة السَّمُرات ووضعها بين علامتي تنصيص ثم شرحها في الهامش حيث قال: «إن السمرة هي الشجرة التي بويع تحتها الرسول –صلى الله عليه وسلم– »[2]، كما نلاحظ أن الرقم الذي وضعه أمام هذه الكلمة هو الرقم: (2)، حيث كان الرقم واحد جوار مقدمة ديوانه التي كانت مقدمة نثرية، حيث أشار أنها كلمة أُلقيت في ندوة خاصة نُظّمت بجامعة قسنطينة احتفاءً بصدور التغريبة ونُشرت في جريدة النّصر وفي مجلة (عمان) الأردنية.

وبالعودة إلى كلمة (السَّمُرات) التي همش لها الشاعر، نجد أنه لم يسهب في الحديث عنها أو في الحديث عن حادثة مبايعة الرسول –صلى الله عليه وسلم–، بل شرح الفكرة الأساسية ولم يخرج بذهن القارئ بعيدا لأمور لا تفيده في قراءة وتأويل المتن الشعري، بل يذكر ما يفيد القارئ بشيء من الاختصار ليوضّح أي غموض قد يُشكّل عائقا في فهمه للنص الشعري، وهذا ما نجده أيضا في كلمة «تهودة» التي وردت في المقاطع الآتية:

نقشوا لـ«تهودة» في البال أيقونة،

ثم خرّوا لها ساجدين، وناموا على طيفها[3]

حيث يقدم الشاعر شرحا لـ(تهودة) في الهامش بأنها الموقعة التي استشهد فيها عقبة بن نافع وخيرة من الصحابة والفاتحين سنة 64هـ.

---

[1] وغليسي، التغريبة، ص 25.

[2] المصدر نفسه، الهامش، ن ص.

[3] المصدر نفسه، ص30.

وبذلك يمارس الهامش مع متنه تأثيره على القارئ «فالنص اللغوي قد طُعّم بعناصر لغوية هامشية وإضافية له، وأصبح من الصعب تلقيه دون الإحاطة بتلك العناصر التي تحمل دلالات متعددة»[1]، فالشاعر لا يضعها اعتباطا، بل هي أشبه ببوصلة توجّه القارئ في قراءته وتأويلاته، ولم يكتف الشاعر باستعمال الهامش لتوضيح مصطلح أو مكان معيّن بل استعمله أيضا لتوضيح أسماء الأعلام، ففي المقاطع الآتية:

أنا «غيلان»[6] يا «ابن عبد الملك»»[7]

قد أتيت أعكّر لون الخُطب!...[2]

نجد اسم (غيلان) و(ابن عبد الملك) وهما اسما علم من التاريخ الإسلامي، وقد عرّف بهما الشاعر في الهامش، فـ(غيلان): هو غيلان بن مسلم الدمشقي... المتكلم الثائر على الجبرية، لم يسكت عن فساد الخلفاء رغم قطع لسانه، و(ابن عبد الملك): هو هشام بن عبد الملك... الخليفة الأموي الذي أمر بقطع لسان غيلان، حيث اختصر الشاعر بذلك على القارئ عناء البحث والتنقيب وقدّم له معاني الكلمات جاهزة، وهذا يحمل وجهين، وجها سلبيا وآخر إيجابيا، فأما السلبي فالشاعر انتهك حق متلقيه في البحث ومقاربة النص الشعري دون استعداد مسبق، أما الإيجابي فهو ضمان عدم خروج القارئ لتأويلات أخرى بعيدة كلّ البعد عن مقصدية النّص، إذ يمكن للمتلقي أن يطلق «على العمل الفني حكما قيميا يكون بطبيعة الحال بعيدا كل البعد عن حيثيات العمل الفني، وعن إمكانياته المندسّة

---

[1] خرفي محمد الصالح، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، 28-29 نوفمبر 2006م، ص82، (بتصرف).

[2] التغريبة، ص33.

فيه»[1]، فتأتي الهوامش «بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجزة الواردة في أسفل صفحة النص، تخبرنا عمّا ورد فيه»[2] وتلعب دورا كبيرا في توضيح مقاصد الشاعر، كما هو الحال في التهميش المتعلق بالمقطع الآتي:

أخطب الآن فيكم،

وذا وطني مصحف في يدي...

«مالك بن دينار»[9] يسكن صوتي[3]

حيث ورد فيه «يُروى أنه ذات يوم وعظ مالك بن دينار عظة مؤثرة أسالت دموع أصحابه ثم افتقد مصحفه ولم يجده، فنظر إليهم وكلهم غارقون في دموعهم من أثر الوعظ، فقال لهم: ويحكم كلكم يبكي، فمن سرق المصحف؟! »[4]، فالمتلقي لا يفهم لماذا ارتبط اسم مالك بن دينار بالمصحف إلا بالعودة إلى الهامش وقراءة القصة، ليفهم المتلقي أن الشاعر يُشبِّه وطنه بمصحف مالك بن دينار الذي سُرق منه، لكن إذا كان مصحف مالك بن دينار قد سُرق منه حين غفل عنه فإن وطن الشاعر سُرق من بين يديه وأمام ناظريه، فالإشارة لهذه الحادثة في الهامش يساهم في فهم مقصود الشاعر، فبعض السياقات تفرض وجود شروحات معيّنة قد تكون في شكل هوامش لأجل إزالة الغموض وتنشيط فاعلية القراءة لدى المتلقي باعتباره عنصرا فعالا من عناصر العملية الإبداعيّة، وباعتبار «التلقي هو العملية المقابلة للإبداع وهو يتطلب قارئا متميزا ذا ثقافة عميقة وخبرة طويلة تتيح له سبر أغوار النص والوقوف

---

[1] محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص183.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت: من النص إلى المناص)، ص127.

[3] التغريبة، ص34.

[4] المصدر نفسه، الهامش، ن ص.

على أسراره وجمالياتها»[1] وهذه الخبرة يعززها ويقويها الهامش باعتباره فضاء يوجه عملية القراءة، فالشاعر يلجأ إليه كلما اقتضت الضرورة لذلك، تيسيرا للفهم وتزويدا للقارئ بأسلحة معرفية حتى يصل إلى المعنى المقصود.

02- توظيف السّرد في الشّعر:

تتميّز الأجناس الأدبية بالعديد من الخصائص الجمالية التي تجعل لكل جنس لغته الخاصة ومنهجه الذي لا يشاركه فيه جنس آخر فحتى وقت قريب كان هذا هو المفهوم السّائد، لكن هذا لا ينفي ارتباط الأجناس الأدبية بعضها ببعض بطريقة أو بأخرى فصرنا نرى أعمالا أدبية كثيرة «لا تكسر فقط الحواجز بين الأنواع الأدبية، بل تعمل على تفجير النوع الأدبي من داخله، فهذه الأعمال تتمرد على القيم الجمالية التقليدية»[2] لتخلق قيما وجماليات جديدة، فتتداخل الأجناس الأدبية وتنفتح على بعضها البعض لأجل تحقيق ملامح جمالية فنية، فيمكن للمبدع أن يستلهم من مختلف الفنون والأجناس الأدبية ليأخذ منها ما يخدم رؤيته الفنية. فالسّرد مثلا ارتبط في العادة بالنّصوص النّثرية حتى يمكننا القول أن «الشعر والسّرد جنسان مختلفان، ومع ذلك فهما يتقابلان ويتقاطعان في مجموعة من الصفات، فإذا كان الشعر يعتمد على الوزن والإيقاع، وعلى القافية في بعض الأنواع الشعرية، فإنه على ما مر يأخذ من السرد شيئا من خصائصه في بعض القصائد فيسرد واقعة أو حدثا ما»[3] فيرتكز الشعر هنا على أسلوب القص للعديد من الأسباب من بينها استمالة القارئ وجلب انتباهه خاصة القارئ العربي لأن ذائقته تستسيغ الحكي والسرد أقرب مكانة له «فالشعر ولا سيما الشعر العربي الحديث، قد امتاز

---

[1] فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، دط، دت، ص5.

[2] عبد الرحيم الكردي، السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة،مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد (مجموعة أبحاث)، الدورة 23، 2008، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2008م، ص292.

[3] عثمان جمعان الغامدي، الشعر الحديث والسرد دراسة في المكون السردي في شعر عبد العزيز خوجة، موقع الرياض، نشر يوم 28 يوليو 2011م، العدد 15739، www.alriyadh.com/654476.

ببنائه السردي والدرامي أيضا، بل إن السرد والدراما قد أصبحا ميزة هذا الشعر، ولكن هذا البناء لم يأت مقحما أو متكلفا، ولكنه أتى عفويا، فأكسب هذا الشعر بُعدا جماليا»[1]، والظواهر السردية في الشعر لم ترتبط بالشعر الحديث فحسب بل هناك ملامح سردية تعود إلى مراحل أدبية مبكرة من أدبنا العربي وبالضبط في الشعر الجاهلي «ففي معلقة "امرئ القيس" ثمة حكايات قصيرة، ربما كان أشهرها حكايته مع ابنة عمه عنيزة،، حين دخل خدرها، وأدرك من خلال حسه اللغوي حاجة هذا النوع* السرد الشعري إلى جمل فعلية تقود حركة الحدث وتناسب سرعتها»[2]، حيث يقول:

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ ∴ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٌ بِدَارَةِ جُلْجُلِ
ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي ∴ فَيَا عَجَباً مِنْ كورها المُتَحَمَّل
فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا ∴ وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ
ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ ∴ فَقَالَتْ:لَكَ الوَيْلاَتُ!،إنَّكَ مُرْجِلِي
تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً ∴ عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا:سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَه ∴ ولاَ تُبْعدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ[3]

فهناك ملامح سردية في الشعر العربي منذ القديم، وهذه الملامح لها سماتها الخاصة وارتباطها بالخطاب الشعري يخلق نوعا من الجمالية لأنه خطاب أدبي غايته الفنية والجمالية ويتحقق هذا بخروجه عن المألوف وتنوع بنائه اللغوي والأسلوبي، فهذا التداخل بين السردي والشعري ليس عيبا أدبيا، فقد

[1] صدام علاوي سليمان الشياب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة مؤتة، 2007م، ص 8.

* سقطت (من) على الأغلب: (من السرد الشعري).

[2] سلام أحمد خلف، السرد القصصي في شعر أبي تمام، مجلة كلية الآداب، ع101، ص203.

[3] امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 10، 12.

اتجه الشعر الحديث إلى الإفادة من تقنيات الفنون الأدبية الأخرى ونزع إلى السرد ليعبر به عن كل ما يعيشه الإنسان من معاناة وآلام وآمال.

ونجد حضورا للسرد في ديوان «تغريبة جعفر الطيار» من خلال العديد من المقاطع، حيث يقول في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا":

واقف... أستعيد بقايا الجراح...

في خريف الهوى... عند مفترق الذكريات...

كصفصافة صعرت خدها للرياح!

واقف...أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى[1]

ينطلق الشاعر بداية بعرض حالته الجسدية (الوقوف) والتي تتلاءم مع حالته النفسية المتمثلة في استعادته للذكريات، هذه الذكريات الأليمة التي سمّاها (بقايا الجراح)، وفي محاولة منه للتعبير عن حالته النفسية المتأزمة نجده يستعين بالسرد، فهو يذكر وقوفه، زمانه ومكانه:

في خريف الهوى... عند مفترق الذكريات

كما يستعين الشاعر بالوصف والتشبيه مما أعطى لقصيدته دلالات نفسية عميقة، فتناغم الوصف والتشبيه مع سرده لهذه الأحداث. والشاعر «لا يهدف إلى أن تخرج قصيدته عن حدود الشعرية عبر توظيفه لمقومات السرد وحيله»[2] بل يهدف إلى تنمية الحدث وتطويره باستعانته بهذه المقومات، ففي المقاطع الآتية:

ألجأ الآن وحدي إلى «الغار»

لا أهل... لا صحب... إلا الحمامة والعنكبوت

غربتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

ولكنني متعب... متعب من هواها،،[3]

---

[1] التغريبة، ص25.

[2] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 303.

[3] التغريبة، ص38.

يستدعي الشاعر هنا قصة تاريخية في السيرة النبوية اعتاد الناس على روايتها وهي قصة الحمامة والعنكبوت على باب الغار في الهجرة النبوية ويحاول إسقاطها على نفسه، ولجوؤه هنا ذهني على الأرجح، فحمل الغار دلالة الوحدة والغربة لأنه وحده (لا أهل ولا صحب)، فهذه المقاطع تصور حدثا واحدا وهو لجوء الشاعر إلى الغار، لكن هذا الحدث الوحيد يحمل دلالات مكثّفة في نفسه وكذا ما انجر عنه من أحداث فقد وجد نفسه وحيدا في الوطن الذي يحبه والذي أصبح سببا في غربته فكأن الشاعر في بؤرة مواجهة مع طرف آخر واختار الرحيل لأنه تعب من هذه الصراعات، يقول:

فيا أيها الحب اسحب خلاياك من دمي

–التوّ– اسحب... ودعني أموت!..[1]

كما يظهر السرد في الديوان بشكل مكثف في المسرحية الشعرية «تغريبة جعفر الطيار» وتجدر الإشارة إلى أن «المسرح الشعري عمل صعب لأنه يتحرك في منطقتين: دائرة المسرح ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية الشعرية عليها أن تتفوق في هاتين المنطقتين»[2]، لكن يجب عليها أن تحافظ على كل خصائص المسرح عكس خصائص القصيدة الشعرية، فليست ملزمة بالحفاظ عليها كلِّها، وما لاحظناه في المسرحية الشعرية «تغريبة جعفر الطيار» أنها قائمة على مزج عناصر غنائية وأخرى درامية، فنجد أن الشاعر يوسف وغليسي قد استدعى شخصية "جعفر الطيار" ليعبر بها عن نفسه فهذه الشخصية في مسرحيته قائمة «على استدعاءات خاصة أهمها الفكرة التي تنطلق منها ومدى ارتباطها بعناصر البناء الأخرى كالحوار... ومدى تداخلها في المنظر الكلي الذي يطرح الحياة بكل أنماطها وتداعياتها المختلفة»[3] فالفكرة أو الموقف الذي قام عليه هذا الاستدعاء هو شجاعة "جعفر الطيار" ودفاعه عن الدين الإسلامي وعن أصحابه المهاجرين أمام ملك الحبشة "النجاشي" «ولقد اشتهرت هذه الحادثة أو المحاورة ولنقل المناظرة التي جرت بين (جعفر) و (النجاشي) من جهة، وبين (النجاشي)

---

[1] التغريبة، ص 38.

[2] أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، دط، دت، ص51.

[3] نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2012م، ص28، (بتصرف).

و(عمرو بن العاص) من جهة ثانية حتى حفلت بها كتب السيرة، وسُميت "يوم المحاورة"... فصوّر شاعرنا الضحايا الأبرياء جراء الصراع الذي جرى بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلّحة، كما لو أنهم (جعفر الطيار) وأصحابه الفارّين إلى الحبشة الاحتماء بعدالة ملكها (النجاشي)»[1]، فنجده يقول:

- **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 جديدا![2]

وترتكز المسرحية الشعرية «تغريبة جعفر الطيار» على مشهدين اثنين و«يعد المشهد من الحركات السردية الزمنية التي يقدمها السارد بصورة هي أقرب إلى المسرحية والدرامية في تناولها»[3]، فالمشهد الأول عبارة عن حوار مطول بين (النجاشي) و(جعفر) عن سبب هجرة (جعفر الطيار) وأحوال بلاده، فيحدّثه عن واقع البلاد ويسرد له جزءا من المآسي التي يعيشها كل يوم، فيقول:

من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى؟!

ماذا أحدّث عن شتاء طالنا؟!

لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا!

خصمان يختصمان في بلد الأمان...

---

[1] أحسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، ع32، ديسمبر 2009م، مج ب، ص 181، (بتصرف).

[2] التغريبة، ص42، 43.

[3] صدام علاوي سليمان الشياب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، ص 119.

يُشردان حمامنا...[1]

أما المشهد الثاني فيقصّ (جعفر الطيار) على (النجاشي) حلما راوده، فنجده يقول:

إني رأيت بموطن ملكين قاما ∴ بعد طول تنازع فتحاورا

ملكين يروى أن هذا قد "تأبط ∴ شرُّه"، لكن ذاك "تشنفرا"

وتبادلا علم البلاد وأعلنا ∴ حكْما يكون تداولا وتشاورا[2]

فالشاعر يروي حلمه الذي ينم عن تعلّقه ببلاده وعن رغبته في أن يحل الأمن والسلام بها.

وقد لاحظنا من خلال المسرحية أن حضور الراوي لم يكن مكثفا ولا طاغيا بل فقط بما يخدمها، ففي المشهد الأول نجد تدخل الراوي عند تغيّر الحدث أو تغيّر المشهد، يقول:

«– فجأة يدخل (عمرو بن العاص) ومرافقه (عبد الله بن أبي ربيعة)، بعد إذن الملك»[3]

وأيضا قوله: «يعود عمرو بن العاص وصاحبه من حيث جاءا خائبين...»[4]

نخلص في الأخير إلى القول أن الشاعر "يوسف وغليسي" نظم مسرحيته الشعرية «تغريبة جعفر الطيار» بعد أن اقتبس فكرتها وحوادثها من قصة هجرة (جعفر الطيار) والمسلمين إلى الحبشة، هذه الهجرة التي «قادت الكاتب –مثلما يصرح بذلك– إلى تصوّر هجرة متشاكلة الحوادث، رغم تباعد الأزمنة واختلاف الأمكنة، جمع شظاياها في هذه المسرحية محتفظا بالمعالم الرئيسية لفضائها الدرامي القديم مثل أسماء الشخصيات، وبعض تفاصيل قصة الهجرة إلى الحبشة... ليقوم بإسقاط هذا الفضاء التراثي على واقع جزائري معاصر»[5] فليس الهدف سرد الحادثة التراثية أو التاريخية كما وقعت بل استحضارها للتعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي وللتطلع إلى واقع أفضل.

وما يمكن قوله عن توظيف السّرد فيا لديوان أنه أسهم في إنجاز النص الشعري لكنه لم يطغ عليه، بل ظهر بما يخدم القصيدة ورؤية الشاعر «مما يوسّع الشبكة الدلالية التي تسعى إلى تعميق فاعليتها

---

[1] التغريبة، ص45، 46.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص51.

[4] المصدر نفسه، ص 53.

[5] أحسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 185.

من خلال الاتكاء على البنيات السردية، فيشتغل الحدث أو الموضوع الحكائي في الخلفية ليشكل محورا للنص الذي يستمد منه طاقاته الدلالية والشعورية والفكرية»[1] وهذا ما يساهم في تحقيق الجمالية والفنية وبالتالي جذب انتباه القارئ واستمالته للقراءة.

03- قصيدة القناع:

القناع في اللغة «مَا تَتَقَنَّعُ بِهِ المرأَةُ مِنْ ثَوْبٍ تُغَطِّي رأْسَها ومحاسِنَها»[2]، فنأخذ من هذا المعنى فكرة التخفي التي سعى الشعراء المعاصرون لها وفق تقنية القناع، حيث استنجدوا بها لكي يبتعدوا عن التعبير المباشر عن ذواتهم ويكبحوا جماح انفعالاتهم و«يمثّل القناع شخصية تاريخيّة –في الغالب- (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»[3]، والشاعر حين يتّحد مع الشخصية التي اختارها لتكون قناعا له فهو لا يعبّر عن تجربتها الشخصية أو تجربته هو، بل ما يعبّر عنه هو مزيج من التجربتين فيستعير بعض ملامحها ويُسقط بعضا من ملامحه عليها «فقد يجد الشاعر أن ما يلائم تجربته من ملامح الشخصية المستعارة ليس هو صفاتها المجردة، وإنما بعض أحداث حياتها، وربما استعار الشاعر هذه الأحداث أو هذه المواقف للتعبير عن دلالات تجريدية، ولكنه يستخدم في التعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشخصية أو ذاك الحدث من أحداث حياتها»[4] وهذا مانجده حاضرا بقوة في الديوان من خلال تقنّع الشاعر بالعديد من الشخصيات التي مثلت له وسيلة إيحاء وتعبير عن تجاربه، وقد اعترف الشاعر نفسه في مقدمة ديوانه باستخدامه لهذه التقنية، حيث يقول: «... خصوصا في قصيدتي "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، التي نسجتها على تقنية (القناع)، وتقنّعت فيها

---

[1] هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، مج 29، ع (1+2)، 2013م، ص389.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (قنع)، ص323.

[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط، 1998م، ص 121.

[4] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 195.

بشخصيات الكثير من الأنبياء والصّالحين (محمد، عيسى، صالح، يوسف، يونس، موسى...)...»[1]، والمقاطع الآتية تبيّن كيف اتّكأ الشاعر على تقنية القناع في استدعائه لشخصية المسيح –عليه السلام– حيث يقول:

تتخطّفني ومضة من سديم السّموات...
تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكون...
ينفطر الكون...يعلن للأرض أني (عيسى
ابن مريم) أسري بي من «سدوم» الخطايا
إلى «سدرة» الصالحين!..[2]

تقنّع الشاعر بشخصية المسيح –عليه السلام– متقمصا صوته وتجربته الإنسانية للتعبير عن عمق الآلام التي يحسّها، فدائما ما يتصدّر المشهد الرمزي لهذه الشخصية صورة المعاناة والألم. ويستمر الشاعر في التعبير عن آلام وأحزان الإنسان المعاصر منطلقا من ذاته ومتقنعا بشخصية الأنبياء لأنها حسبه أكثر فئات الناس معاناة؛ لأنها تحمل رسالة نبيلة وتتعذّب لأجل تبليغها كما هو الحال مع الشعراء، فكلاهما رمز لإرادة التغيير والتّضحية لأجل المبادئ السامية.

وتبلغ معاناة الشاعر أقصى مداها في المقاطع الآتية بإضافته لشخص النبي يوسف –عليه السلام– حيث يقول:

كنت في الجبّ وحدي،،
على حافة الموت أهذي..
فيرتد صوتي إليّ..
أطارح بيني.. أغالب حزني..
فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى..
كنتُ وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

---

[1] وغليسي، التغريبة، ص12.
[2] المصدر السابق، ص27.

على الأرض ملقى..

وكانت رياح النبوة تعبرني...

قالت الرياح:

«يعقوب» مات، فأيّ فؤاد سيرحم هذا الفتى؟[1]

يتمثل الشاعر في هذه المقاطع قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– ورمي إخوته له في الجُب وكيف كان وحيدا، حزينا. وتبدو المقاطع طافحة بالشكوى، فحقّق القناع امتزاجا واتحادا بين شخصية الشاعر والشخصية التي استدعاها لتكون مُعبرا عن موقفه وحالته النفسية، وهذا التجاوب مع صوت الشاعر الضمني مَردّه ثراء شخصية النبي يوسف دلاليا، فهي الأمثل لحمل أبعاد التجربة المعاصرة للشاعر وقربها من معاناته وهمومه فكانت «كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية، حيث كان يتخذها قناعا يبث من خلاله خواطره وأفكاره»[2]، ويتكرر ظهور القناع بنفس الدرجة من الكثافة في قصيدة «تغريبة جعفر الطيار»، حيث يستدعي الشاعر العديد من الشخصيات التراثية ويتقنع بشخصية "جعفر بن أبي طالب"، يقول:

- **النجاشي:**

من أنت ياهذا المسربل بالشكوك؟

- **جعفر:**

أنا "جعفر الطيار"، جئت مع

الرياح على جناح الرعب،،

يا ملك الملوك...

- **النجاشي:**

من أين جئت؟ وما تريد؟!

- **جعفر:**

[1] التغريبة، ص 28، 29.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص21.

إني أتيت من بلاد النار..
من وطن الحديد!
شيعت أحلامي وأحبابي.. صباي...
وكل ما ملك الفؤاد.. وجئت كالطير
المهاجر أبتغي وطنا جديدا![1]

فالتقنع بشخصية "جعفر الطيار" واستدعاء حادثة هجرته وكل الشخصيات المتعلقة بها أعطى للقناع طاقة إيجابية زائدة، ممّا يجعل المتلقي يستحضر زمنا ماضٍ ويُسقطه على زمن الشاعر الحالي. «فعبارات (جناح الرعب –بلاد النار– وطن الحديد) هي أوصاف أطلقها الكاتب على لسان (جعفر) ليعبّر بها عن ضياع الأمن والأمان في جزائر الفتنة والمأساة، ويبرّر بها أسباب اللّجوء إلى حمى النجاشي»[2]، حيث يقول:

كل الدروب إليك مفضية، لأنك
ملجأ الأحرار من كون العبيد..[3]

ويستمر الشاعر في تقنعه بالعديد من الشخصيات المتفرّدة ذات الوقع والأثر الكبير في نفسية المتلقي، خاصة في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" عكس ما نجده في قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" حيث تقنع بشخصية واحدة هي شخصية "جعفر الطيار" «إذ تقوم التجربة من –بدايتها إلى نهايتها– على شخصية واحدة فعليا، وقد تُسهم شخصيات عدة في تجسيد التجربة وتحريك أحداثها، وتصاعدها، غير أنّ شخصية القناع تظل مفردة واضحة المعالم والقسمات، مما يحول دون أيّ التباس بينها وبين الشخصيات الأخرى فلا تتداخل تلك الشخصية إلا مع صوت الشاعر وأناه، ذلك

[1] التغريبة، ص 42، 43.
[2] أحسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، ع32، ديسمبر 2009م، مج ب، ص 182.
[3] التغريبة، ص44.

التداخل القائم على الاندماج الذي هو شرط في "تقنية القناع"»[1]، وهذا التفاعل مع الشخصيات الأخرى ساهم في جلب الماضي إلى العصر الحالي ليكون وسيلة تعبير عن حال الشاعر وما يعيشه، يقول:

- **جعفر:**

فلتصغ ولتنصت أيا ملك العباد:

(كاف وهاء ثمّ ياء ثم عين ثم صاد)

هذي الحروف أردتها

علما يرفرف فوق أصقاع البلاد!...

- **النجاشي (محجّلا –في ذهول حول جعفر)**
- **جعفر (متفاجئا):**

مالي أراك مجلا و ميمّما

بالطرف نحوي تارة...

أو نحو أرجاء السما؟![2]

وبعد حوار مطوّل بين جعفر والنجاشي تظهر الشخصيات الأخرى التي ساهمت في تفعيل الأحداث خاصة شخصية (عمرو بن العاص):

–فجأة يدخل (عمرو بن العاص) ومرافقه (عبد الله بن أبي ربيعة)، بعد إذن الملك:

- **عمرو:**

إنا أتينا من بلاد العُرب والبربر..

جئناك في شأن الفتى جـعـ..

ـــــفـــر!!!

---

[1] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص180.

[2] التغريبة، ص 50.

- **النجاشي:**

يا عمرو عد من حيث جئت

ولا تمار...[1]

فنلاحظ أن الشاعر قام باستحضار العديد من الشخصيات التي ذُكرت في الحادثة التاريخية مما أعطى "لقناعه" دلالة عميقة ساهمت في تجسيد ما يعتمل في دواخله من هموم وآلام وأحزان، ويستمر تفاعل الشاعر مع الشخصيات التراثية مازجا صوته بصوتها مبينا على قدرة إبداعية كبيرة في التنويع في الشخصيات وبالتالي الأقنعة التي يتقنع بها، حيث نجده يقول:

أنا "غيلان" –يا "ابن عبد الملك"

قد أتيت أعكر لون الخُطب!...

أنا حلاق كل ملوك بلادي...[2]

يتقنع الشاعر هنا بشخصية "غيلان" وهو غيلان بن مسلم الدمشقي «ومذهب غيلان الكلاميّ أو بدعته، هو أنه قرر ما يوافق معبدا القائل حرية الإنسانية، فصار يخالف في الوقت ذاته ماكان الأمويون يؤكدونه من الجبرية، ومن تقريرهم أن كل ماكان، وما هو كائن، وما سيكون مستقبلا؛ إنما هو أمر الله وقدره وتقديره وتدبيره الخفي العليم. غير أن غيلان ناقضهم في ذلك حين قرر ضمنا أي من دون تصريح واضح أن الإنسان مختار وأنه سوف يُحاسب على اختياره»[3]، فالشاعر تفتح بهذه الشخصية لأنها رمز للرفض والثورة فكانت مناسبة لتحمل معاني التحدي وإرادة التغيير التي يريد الشاعر التعبير عنها، فهو غيلان هذا العصر بأفكاره ووعيه بضرورة التغيير ووقوفه ضد الفساد لذا يمكننا القول أن الشاعر أحسن اختيار الشخصية التي تعبر عن تجربته الشخصية وموقفه وآرائه، «والمعوّل عليه في هذا

---

[1] التغريبة، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص33.

[3] يوسف زيدان، اللاهوت العربي وأصول العُنف الديني، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2010م، ص163، 164.

كله ليس أصل القناع، أو كيفية العثور عليه أو سبب اختيار الشاعر له، وإنما تكمن الأهمية البالغة في طريقة توظيفه والتعامل معه»[1]، ففي قصيدة "حلول" التي يقول الشاعر فيها:

أنا أنت... وأنت أنا!

أهواك لأني منك،،

وأنك مني

روحك حلت في بدني..

أنا "حلاج" الزمن...

لكن،،

مافي الجبة

إلاك أيا وطني!...[2]

يستدعي الشاعر شخصية الحلاج، ويعيد صياغة مقولته الشهيرة: «ما في الجُبّة إلا الله» فيقول:

ما في الجبة

إلاك أيا وطني

فالشاعر يُخالف الحلاّج هنا في فكرة حلوله في الذات الإلهية، حيث تحلُّ ذات الشاعر هنا في وطنه، فحب الشاعر لوطنه يحملُ نوعا من القداسة مما جعله يتجرد من ذاتيته ليعبر عن تفشي هذا الحب في داخله، لذا كانت فكرة حلول الحلاج وتجربته الصوفية بكل محمولاتها معبِّرة عن التجربة الشعورية للشاعر في حبِّه لوطنه وتماهيه فيه، فالشاعر تجاوز فكرة حلول الحلاج كما هي وعمل على «استخلاص دلالتها الشاملة المستمرة بعد تجريدها من ملابساتها ودلالاتها الوقتية العابرة، والتي ترتبط بعصر معين وظرف معين، فتصبح بعد ذلك صالحة لتعبير عن كل العصور وكل المواقف الشبيهة بالموقف

[1] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 85.

[2] التغريبة، ص67.

ارتبطت به في التراث، أي أن الشاعر في إطار هذه المرحلة أصبح –باختصار– يعبر بعناصر التراث عن أبعاد من تجربته المعاصرة»[1]، مما يجعل تجربته أكثر خصوصية وتميّزا.

تعدّ قصيدة "القناع" إذن ملمحا خلاّقا من ملامح التجريب في الديوان ووسيلة فنية ملأى بالعلامات الدالة التي تغري القارئ بالبحث عن دلالاتها وإيحاءاتها العميقة و«تجعل صوت المبدع مختبئا دائما وراء موضوعية القناع. وتقلّل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس»[2]، كما أنّ خيار الشاعر للشخصيات التي يتقنَّع بها ليس اعتباطيا إنما يستدعيها ويستحضرها لما تحمله من دلالات متداخلة مع تجربته المعاصرة «والقناع –لذلك– وسيط، يتيح للشاعر أن يتأمّل –من خلاله– ذاته في علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ثم يعود القناع –من ناحية ثانية– فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ تأنّيا في الفهم وتأمُّلا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة الكليّة للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى»[3]، ويتأتّى له هذا بإعمال ذهنه واستدعاء مخزونه الثّقافي وكذلك بمساعدة القرائن والسّياقات النصيّة.

04– علامات الترقيم:

تعني علامات الترقيم في اللغة العربية «وضع رموز مخصوصة في أثناء الكتابة لتعيين مواقع الفصل، والوقف والابتداء لتساعد القارئ على فهم الموضوعات التي يقرؤها، وتساعد على تفصيل الكتابة وتنظيمها»[4]، فهي تخلق نوعا من العلاقات التواصليّة بين الجمل، وبين النص والمتلقّي، لذا «ينبغي الدقة في استخدام علامات الترقيم المناسبة بين الجمل والكلمات لتحديد مواضع الوقف، والفصل بين الجمل، والإشارة إلى انفعال الكاتب، وبيان ما يلجأ إليه من تفصيل أمر عام، أو توضيح شيء غامض»[5]، وبالتالي فعلامات الترقيم تساهم في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة خاصة في الشعر المعاصر مما يجعلها تخرج

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص49.

[2] مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، ص229.

[3] جابر عصفور، أقنعة الشِّعر المعاصر، مجلة فصول النقد الأدبي، مج1، ع4، يوليو 1981م، ص124، (بتصرّف).

[4] فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص10.

[5] عبد الرحمان عبد الهاشمي، فائزة محمد فخري، الكتابة الفنية: مفهومها، أهميتها، مهاراتها، تطبيقاتها، الوراق للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط1، 2011م، ص166.

عن القوالب الجاهزة التي وُضعت لها عند استخدامها في الخطاب العادي. ذلك أنّ البنية اللغوية للخطاب الشعري المعاصر تعرف إنزياحات كثيرة مسّت حتى الشكل، وقد «ظلّ موقف الشاعر المعاصر وخاصة الشاعر الناقد، من قضية الشكل موقفا إجرائيا، لأنه يُخضعه للتطبيق الذاتي كلّما توفرت له آليات الخلق»[1]، وهذا ما نلحظه في ديوان التغريبة في العديد من المواضع، حيث تبرز علامات الترقيم وهي مُحمّلة بالعديد من الشحنات الدّلالية والإيحائية، وسنحاول دراسة أبرزها وأكثرها حضورا في الديوان والتي خرجت عن وظيفتها الاعتيادية، حيث حمّلها الشاعر بمدلولات وأبعاد متعدّدة تؤثر في نفسية وذهن المتلقي. ومن بين هذه العلامات نجد: النقطة، علامات الاستفهام وعلامات التعجب.

أ- النقطة:

تخرج دلالة النقطة في الدّيوان وتنزاح عن وظيفتها الأصلية في العديد من المرّات، وهي وضعها «في نهاية الفقرة، أو المقطع، وكذلك عند انتهاء الكلام وانقضائه...»[2] إلى دلالات أخرى تُفهم من السياق وتساهم بدورها في فهم النص، وقد برزت أكثر شيء في الديوان كنقاط حذف لتلتقي مع الألفاظ وتشكّل معانٍ جديدة للنص الشعري:

واقف.. أستعيد بقايا الجراح...
في خريف الهوى.. عند مفترق الذكريات..
واقف.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى
تبعثرني الريح شوقا إلى «السَّمُرات» التي
بايعتني شتاء وصيفا..
وشاخت.. تهاوت.. وماتت..[3]

تتوزع نقاط الحذف في كل شطر من المقاطع السابقة، ما يجعلها تأخذ تشكيلا بصريا يُلفت النظر، وهي تتضمن دلالات ناطقة يؤكدها تواجدها بكثرة في هذه المقاطع، هذا من جهة، ويؤكدها السياق

---

[1] حبيب بوهرور، عتبات القول، دراسات في النقد ونظرية الأدب، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص31.
[2] فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص38.
[3] التغريبة، ص25.

من جهة ثانية فأوّل ما تجسّده هذه النقاط هو حيرة الشاعر وذهوله عمّا حوله، ونقاط الحذف هنا تجعلُ المتلقي يطرح العديد من الأسئلة، خاصة في الشطر الأول:

واقف.. أستعيد بقايا الجراح...

فوقوفه المتبوع بنقاط الحذف يفتح العديد من التساؤلات والتّأويلات التي يُساهم القارئ في تأويلها، كما أنّها تمنح للشاعر مساحة للتوقف وكأنه يسترجع ذكرياته متبوعا بتنهّدات تخرج من أعماق روحه، ولهذا نجده يقول:

.. أستعيد بقايا الجراح

وتبدو ذكريات الشاعر التي استعادها حزينة مريرة لذا جاءت الفراغات للدلالة على ألم مسكوت عنه، «ولذلك يعد الإحساس بعدم الرضى طاقة خلاّقة في الإبداعية الأدبية»[1]، ساهمت في تشكيلها هنا نقاط الحذف، التي حملت أيضا دلالة القلق والتوتر، جعلت الشاعر يُسقط الروابط اللغوية حيث يقول:

وشاخت.. تهاوت..

وكأنّ حالته النفسية مستمرة وصمته مستمر فهو «يترك المجال مفتوحا ليضيف القارئ ما تبقى. فقراءة جملة أو كلمة تتبعها نقطتان، إشارة إلى أن ثمة شيئا لم يقله الكاتب، وأنه موجود هنا قريبا فقط وما على القارئ إلا أن يستدرج هذا المعنى»[2]، والذي يختلف من قارئ لآخر. «ولأن الدلالة التي يريد إيصالها لقارئه هي دائما دلالة ثانية ينتجها سياق النص، فإنه من الضروري ترك الجملة مفتوحة. والنقطتان المتتابعتان أكثر علامات الترقيم مناسبة لذلك»[3]، حيث نجده يقول في قصيدته «تغريبة جعفر الطيار»:

- **عمرو:**

هذي الهدايا من نصيبك سيّدي..

---

[1] سعاد جبر سعيد، إبداعية النص الأدبي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015م، ص44.

[2] فيروز رشام، علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني –السيرة الذاتية نموذجا– مجلة المعارف، المركز الجامعي، البويرة، ع2، أفريل، 2007م، ص96.

[3] المرجع نفسه، ن ص.

خذها رجاء ثم نفّذ لي اختياري..

- **النجاشي:**

عد يا (ابن عاص) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوَم بالهدايا والجواري..

يا عمرو عُدْ

ودَع الغلام إلى جواري.[1]

وقصيدة «تغريبة جعفر الطيار» عبارة عن مسرحية شعرية استدعى فيها الشاعر تاريخا إسلاميا تَمثّل في هجرة جعفر بن أبي طالب –رضي الله عنه– والمسلمين إلى الحبشة، وحديث النجاشي معه ومع رسولي قريش، عمرو بن العاص وعبد الله بن أبي ربيعة، وكان استدعاء الشاعر للتراث الإسلامي لأجل التعبير عن ذاته وكذا لإسقاطه على واقعه وما يعيشه، والأشطر السابقة مقتطف من الحوار الذي دار بين عمرو بن العاص والنجاشي في محاولة من عمرو بن العاص إقناع النجاشي إرجاع جعفر بن أبي طالب (الشاعر في هذه الحالة) ومن معه إلى ديارهم.

وما يهمنا هنا هو علامات الحذف الكثيرة على طول هذا المقطع والقصيدة ككل، ففي الشطر الأول:

هذي الهدايا من نصيبك سيدي..

ترتبط نقاط الحذف بما قبلها وهي دلالة على الهدايا الكثيرة التي يحملها عمرو بن العاص للنجاشي، ويترك الشاعر للقارئ فرصة تخمين ماهيتها، «وهكذا تفرض علينا القصيدة الالتفاف إلى الناحية البصرية أثناء عملية التلقي»[2] لاستقاء المعنى وفهم دلالاته المختلفة، والنقاط أيضا توحي بأن النص في حوار دائم مع ماقبله وهو ما يتوافق مع حوارية الشخصيات (عمرو بن العاص والنجاشي)، لتظهر النقطة في آخر

---

[1] التغريبة، ص52.

[2] رابح ملوك، سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم اللغة والأدب العربي، 15-17 نوفمبر 2008م، ص14.

المقطع معبرة عن نهاية الحوار وعن قرار نهائي للنجاشي بعدم تسليم جعفر بن أبي طالب بعد مساومة طويلة وإغراءات كثيرة من طرف عمرو بن العاص، يقول الشاعر:

يا عمرو عُدْ

ودع الغلام إلى جواري.

ب- علامات الاستفهام:

لم ترتكز السمات الجمالية والفنية للديوان على الجانب اللغوي فحسب بل تعدته إلى الجانب البصري، حيث تم توظيف علامات الترقيم توظيفا يتعدى توظيفها العادي لأجل الوصول إلى غايات فنيّة «فعلامة الاستفهام -مثلا- يتوقف دورها في الخطاب العادي عند بعد دلالي واحد يُرسِّخ في الأذهان مفهوما واحدا يتمثل في البحث عن إجابة مباشرة من جنس الخطاب نفسه لما يُستفهم عنه دون أن يتعدّى لأي قصدية أخرى سواء من المستفهِم أو المستفهَم منه، ودون أثر يحدثه المستفهَم عنه. أما في الخطاب الشعري فإن المستفهَم عنه يشكل مثيرا بما يبثه في نفس المتلقي من إحساس بوجود مُضمَر يوحي به السياق العام، فيدرك أن للمرسل (الشاعر) غاية فنية تتخطى الوظيفة اللغوية للعلامة»[1]، من ذلك ما جاء في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، حيث يقول الشاعر:

قالت الريح:

«يعقوب» مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أي عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما أرى؟

من يعيد لها البصر؟!

من ترى يستعيد رؤاه؟[2]

فالشاعر لا ينتظر إجابة لما يبدو سؤالا للوهلة الأولى بل هو بصدد التعبير عن انفعاله وتوتره والأكثر من ذلك حزنه العميق حتى أنه شبّه نفسه بسيدنا يوسف -عليه السلام- وهو في غيابة الجبّ، لكن

---

[1] سليمان زيدان، علامات الترقيم ودلائليات السيميائية في القصيدة العربية المعاصرة، ملتقى النقد التطبيقي، موقع ملتقى المملكة الخمرية، نُشر يوم 11-02-2012م، http://www.alkamreih.com/vb/showthread.php?p=19043.

[2] التغريبة، ص29.

«يعقوب» الشاعر مات ولا أحد سيبكيه وتبيض عيناه لأجله كما حدث في قصة سيدنا يعقوب ويوسف –عليهما السلام– فالآية الكريمة تقول: ﴿وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾[1]، فابيضت عيناه لشدّة بكائه وحزنه على فراق يوسف –عليه السلام–، يقول:

من ترى يستعيد رؤاه؟

فهو لا ينتظر إجابة لهذا السؤال بل يرثي حاله، فأفادت علامة الاستفهام هنا التحسّر والتعبير عن حالة نفسية للشاعر وساهمت –علامة الاستفهام– في نقل هذه الحالة للمتلقي الذي يحس بفضلها بسيطرة مشاعر الحزن على (أنا) الشاعر في المقاطع السابقة. وتخرج علامات الاستفهام إلى دلالات أخرى في العديد من قصائد الديوان، من ذلك قصيدة "خرافة"، حيث يقول الشاعر في البيت الثالث منها:

ماالتين؟ مالزيتون؟ مالبلد الأميـ

ـــين؟ وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك[2]

حيث حملت علامات الاستفهام هنا دلالات وإيحاءات وجدانية، فالشاعر لا يتساءل بهدف الاستعلام ومعرفة الجواب بل هو يشيد بشخص ما ويمدحه، وعند قراءة القصيدة تتبدى لنا ملامح الغزل، والشاعر لا يعبر عن حبه لامرأة حقيقية بل لوطنه، فهو يخاطب وطنه من خلال المرأة، ويتماهى فيه إذ أن لا شيء له قيمة دون الوطن، بل هو نفسه لا وجود له إلا بوطنه (... ومن أنا؟ لولاك).

فكان حضور علامات الاستفهام هنا أفصح من الكتابة وأكثر وقعا على نفسية القارئ، حيث عمدت لتزويد القارئ بدلالات إيحائية ساهمت في توصيل المعنى له وفهم الحالة النفسية للشاعر.

ج– علامات التعجب:

سجلت علامات التعجب حضورا بارزا في الديوان، فلا تكاد تخلو قصيدة من علامات التعجب، والمعروف عنها أنها «تأتي بعد كل جملة تعبير عن انفعال نفسي مثل: التعجب، الفرح، الحزن، المدح،

---

[1] سورة يوسف، الآية 84.

[2] التغريبة، ص61.

الذم...»[1] وغيرها، و«وغالبا ما ترفق هذه العلامة بنبرة التنغيم الصوتي والفونيمي والإيقاعي. وتحيل هذه العلامة على فضاء التوتر والتوقيع والدرامية. بل يمكن تسميتها بعلامة المواقف الذاتية والموضوعية. أي: تؤشر أيقونيا على فضاء المواقف والأزمات النفسية الشعورية والانفعالية واللاشعورية»[2] ، فوجودها تفرضه الحالة النفسية للشاعر أو السياق العام للنص الشعري كما هو الحال في قصيدة "لا" من التغريبة، حيث يقول الشاعر:

إيه يا نجمتي الشارده:

أنا لا أرتضي

أن تهاجر نحوي –صباح مساء–

ألوف النساء،

وتهجرني –طيلة العمر– امرأة

واحدهْ!...[3]

قامت علامة التعجب في هذه القصيدة بدور دلالي مهم، إذ عبّرت عن اللحظة الانفعالية للشاعر التي صاغها في هذه القصيدة الومضة، «وهذا النوع الشعري، فرضته الحياة الجديدة المتّسمة بالسرعة والتطور، فكان التكثيف اللغوي، والاقتصاد في التعبير، لتوصيل الرسالة الشعرية بأقل عدد ممكن من الكلمات»[4]، وما ساهم في توليد الدلالة هو أن علامة التعجب كانت متبوعة بنقاط حذف ووظِّفت بعد كلمة واحدة وليس جملة، فالشاعر في القصيدة يعبّر عن عدم رضاه في أن تهجره المرأة التي يحبّها

---

[1] فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص75.

[2] جميل حمداوي، سيميوطيقيا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا..قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي نماذج، صحيفة المثقف، ع 2700، الأحد 26-01-2014م،
.www.almothaqaf.com/index.php/qadaya2014/83599.html

[3] التغريبة، ص64.

[4] خرفي محمد الصالح، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، ع28، ديسمبر 2007م، مج ب، ص82.

فجاءت علامة التعجب لتؤكد هذه الحالة، ونقاط الحذف لتشير إلى استمراريتها وكذا لتفتح ذهن المتلقي وخياله، فعلامة التعجب قد تشير أيضا إلى أهمّية هذه المرأة بالنسبة للشاعر:

وتهجرني –طيلة العمر– امرأة

واحدةْ!...

حيث أن كلمة (واحدةْ) تحمل دلالة التفرّد، وما ساهم في وضع هذه الدلالة هو ورودها في الشطر الأخير لوحدها متبوعة بعلامة التعجب. أما علامة الحذف فتنفتح على العديد من الدلالات التي ترتبط بما قبلها، فتجعل القارئ يُعدّد صفات هذه المرأة ومحاسنها لوحده والتي جعلت الشاعر يبتغي وصلها دون غيرها ولو تمنعت عنه لأصابه هذا بعدم الرضا الذي قد يبلغ أقصى مداه، وهي دلالة أخرى تُقدمها لنا علامة التعجب، كما نلحظ حضورا مكثّفا لعلامات التعجب في قصيدة "سلام" وهي آخر قصائد الديوان، إذ لا يكاد يخلو شطر منها، من ذلك قول الشاعر:

سلام على مشرق الليل في شعرها!

سلام على مصرع الكرز في الوجنتين!

سلام على قمر ساحر

سلام على مشهد المدّ والجزر في الضفتين![1]

حيث خلق الحضور المكثّف لعلامات التعجب نوعا من المشهدية ساهم في تشكيلها حضور لفظة (سلام) في كل شطر تقريبا، بل تبتدئ بها أغلب أشطر القصيدة، ولكون لفظة (سلام) تحمل نوعا من معاني الوداع أو الفراق وما عزّز هذا المعنى كون القصيدة جاءت آخر قصائد الديوان فساهمت علامة التعجب في خلق هذا المعنى لأن الشاعر قام بإعطائها مساحة بصرية فاعلة في هذه اقصيدة فحملت انفعاله وتوتره وقلقه الذي كان من بداية الديوان حتى نهايته، وكأن آخر القصائد كان ولابد أن تحمّل بهذه الشحنات الشعورية والعاطفية لتساهم في التعبير عن الانفعال الذي تعيشه الذات الشاعرة التي لن

[1] التغريبة، ص75.

تعرف هدوءا وسكينة حتى النهاية على الرغم من الإيحاءات الإيجابية التي تحملها لفظة (سلام)، هذه الإيحاءات التي حملت معنى مغايرا عند إرفاقها بعلامات التعجب.

تمثل علامات الترقيم «وسيطا مهما بين الشاعر والقارئ، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ مباشرة، فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص فيتفاعل معها هذا الأخير»[1]، وقد لاحظنا من خلال الديوان كيف ساهمت علامات الترقيم في خلق المعنى وإبراز انفعالات الشاعر ونقلها إلى القارئ الذي يتفاعل معها ويربطها بسياق النص مما يعينه في فهمه والاقتراب من دلالاته المختلفة.

نخلص في الأخير إلى القول أن التجريب رؤية فنّية تتعلق أساسا بالشاعر وتجربته الشعورية، وقد جاء نتيجة وعي الشعراء بضرورة كسر المألوف والخروج عن ما هو سائد تحقيقا لدوافع نفسيّة وتلبية لحاجات قرائية، ولا يمكن حصر التجريب في تقنية واحدة؛ لأنه ببساطة تقويضٌ للنمذجة وكسر للنمطية. وما يمكننا قوله عن ديوان التغريبة أن الشاعر حاول مواكبة أساليب التجريب بما يخدم نصّه الشعري، كاستعماله للهامش وتوظيفه للسّرد في شعره وتوسّله بتقنية القناع، ولأن التجريب قرين الإبداع فقد جاءت علامات الترقيم في الديوان لتمثّل طريقة من طرائق التعبير الفنّي، يتجاوز بها المبدع المألوف والاعتيادي.

[1] عبد الرحمان تبرماسين، فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا) الملتقى الوطني الأول: السمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000م، ص179.

خاتمة :

نخلص في الأخير إلى القول أنّ هذه الدراسة حاولت التعرّف على التجربة الفنيّة للشاعر يوسف وغليسي، ونحن على يقين بعجزنا عن الإلمام بجميع ما يتّصل بهذه التجربة، لكن لا ضير من المحاولة ذلك أنّ كل عمل يعتريه النقصان ويؤثِّر عليه التقصير، لكن رحلة البحث العلمي تبقى ممتعة ومفيدة وقد خلصنا منها إلى النتائج الآتية :

1 – التجربة الفنية للشاعر يوسف وغليسي تجربة متميِّزة " شكلا ومضمونا " خرج بها الشاعر عن دائرة المحاكاة والتقليد ليضع بصمته في الشِّعر الجزائري والعربي ككل.

2 – استطاع الشاعر توظيف الأشكال البلاغيّة التقليدية من تشبيه واستعارة بطرق انزاح بها عن التوظيف المألوف مما خلق جماليات وفنيات في نصّه أكسبت تجربته التميز والتفرد.

3 – كشف ديوان التغريبة عن موروث ثقافي، ديني وتاريخي كبير للشاعر استدعاه بوعي منه أو بدون وعي وقد ساهم في إثراء تجربته الفنية.

4 – حفل ديوان التغريبة بالعديد من الرموز المختلفة، التي لاحظناها حتى في عناوين القصائد وخاصة رمز المرأة الذي كان معادلا موضوعيّا للوطن بالنسبة للشاعر.

5 – استعان الشاعر في ديوانه التغريبة بتقنيات وآليات جديدة وفق ما يُسمى بالتجريب مما جعل خطابه الشِعري بنية مفتوحة على العديد من القراءات والتأويلات كما أصبح نصّه الشِعري يتحرى قارئا مميِّزا قادرا على فك شفراته.

فاستطاع الشاعر بذلك أن يعبِّر عن أحاسيسه وما يختلجُ نفسه بلغة حداثية متميِّزة تترك أثرها في ذهن ونفسيّة المتلقي.

ونأمل في الأخير أن يكون هذا البحثُ بداية لدراسات أخرى فيما يتعلّق بمجال الأدب الجزائري والشِّعر منه بشكل خاص وخاصة ديوان تغريبة جعفر الطيار الذي يبقى مفتوحا على العديد من القراءات والدراسات لثراء لغته و تفرّدِها.

– مكتبة البحث –

1– المصادر :

– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003م.

2– المراجع :

– القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، اليمامة للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط2، 1425هـ.

أ– العربية القديمة :

– أبو تمام، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، مج2.

– أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج2.

– امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1984م.

– عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

ب– العربية الحديثة :

– إحسان إلهي ظهير، دراسات في التصوّف، دار الإمام المجدد، ط1، 2005م.

– إحسان عباس، اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، د ط، 1998م.

- أحمد شمس الدّين الحجاجي، المسرحيّة الشعريّة في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، د ط، د ت.

- أدونيس، الثابت و المتحوّل، بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشّعري، دار السّاقي، دط، ج4.

- أمينة فزاري، سيميائية الشّخصية في تغريبة بني هلال، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2012م، 2011م.

- جاسم محمد جاسم، جماليات العنونة: مقاربة في خطاب محمود درويش الشّعري، دار مجدلاوي للنّشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

- جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، 2015م.

- حبيب بوهرور، عتبات القول، دراسات في النقد و نظريّة الأدب، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

- حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير)، دار الأمل، منشورات مخبر تحليل الخطاب، د ط، 2012م.

- خيرة حمزة العين، شعريّة الانزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيَّة والنَّشر و التوزيع، أربد،الأردن، ط1، 2011م.

- سعاد جبر سعيد، إبداعيّة النص الأدبي، عالم الكتب الحديث، أربد،الأردن، ط1، 2015م.

- سيّد قطب، السلام العالمي والإسلام، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط13، 2001م، ط14، 2006م.

- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط، د ت.

- عثمان كعاك، البربر، تامنغاست، د ط، د ت.

- عبد الحق بلعابد، عتبات (جرار جينيت): من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

- عبد الرحمان عبد الهاشمي، فائزة محمد فخري، الكتابة الفنيّة، مفهومها، أهميتها، مهاراتها، تطبيقاتها، الورّاق للنّشر و التوزيع، عمّان،الأردن، ط1، 2011م.

- عبد الرّحيم الكردي، السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السّرد الجديد (مجموعة أبحاث)، الدورة 23، 2008م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، 2008م.

- عزّ الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، ط3، د ت.

- عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النصّ: البنية و الدلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

- عبد الفتّاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007م.

- عبد القادر حسين، فنّ البلاغة، علم الكتب، بيروت،لبنان، ط2، 1984م.

- عبد الله الغذّامي، تشريح النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

- عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.

- عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، الشّعر وسياق المتغيّر الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، د ت.

- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004م.

- فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللّغة العربيّة، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2011م.

- فوزي سعد عيسى، جماليات التلقّي قراءات نقدية في الشّعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د ط، د ت.

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

- مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، 2005م.

- محمد صابر عبيد، فيصل القيصري وآخرون، أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمان الربيعي و النص المتعدد، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

- محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

- محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم، عنابة،الجزائر، د ط، 2003م،ج1.

- محمد فتّوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، د ط،1977م.

- محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د ط، 1998م.

- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994م.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ط2، 1986م، ط3، 1992م.

- محمد مفتاح، دينامية النّص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، د ط، 1987م.

- محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي (المعاني- البيان - البديع)، دار المعرفة الجامعيّة، د ط، 1995م.

- موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة، مفاهيمها وتحاليلها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003م.

- نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، ط1، 2012م.

- ناصر لوحيشي، الرّمز في الشّعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2001م.

- نجاة عمّار الهمّالي، الصورة الرّمزيّة في الشّعر العربي الحديث، شعر خليفة التليسي نموذجا، مجلس الثقافة العام، د ط، د ت.

- نعمان عبد السميع متولّي، التّناص اللّغوي، نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم، د ط،2014م.

- وليد الخشّاب، دراسات في تعدّي النّص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأموية، د ط، 1994م.

- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربيّة، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة،عمان، الأردن، ط1، 2007م.

- يوسف زيدان، اللاهوت العربي وأصول العنف الديني، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2010م.

ج – المراجع المترجمة :

- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتّجريب، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنّشر، بغداد، العراق، 1989م.

- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ط2، 1997م.

- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

- رولان بارث، لذّة النّص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دمشق، ط1، 1992م.

- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظية جمالة التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ط، د ت.

- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط3، 1983م.

- كلود كيتيل، تاريخ الجنون من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، تر:سارة رجائي يوسف،كريستينا سمير فكري، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.

- لويس أراغون، مجنون إلزا، تر: سامي الجندي، دار الجندي، للنشر والتوزيع، ط3، 2007م.

-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، دط، 1944م.

د- الأجنبية :

- Emile Zola, le roman expérimental, g gharpentier,

editeur, paris, france, 1881.

- Josep Beza Conrubi, les fonctions du titre, nouveaux actes semiotiques, N 82 pulin, université de linges, 2002.

- Leo H Heok, la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, ed mouton, la haye, 1981.

3- المعاجم :

- أحمد رضا، معجم "متن اللغة "، موسوعة لغوية حديثة، مج4، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1958م.

- أحمد بن فارس بن زكريا بن الحسين، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، مج1، د ط، 1979م.

- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1989م.

- سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

- مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط3، 1980م.

- محمد بن أحمد بن سالم السّفاريني الحنبلي، غذاء الألباب، شرح منظومة الآداب، ضبطه وصحّحه: محمد عبد العزيز الخالدي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د ط، 1986م.

- محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الفتاح الحلو، مراجعة: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، د ط، 1986م.

- المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشروق الدوليّة، ط4، 2004م.

4- الدوريات و المجلات:

- أحسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانيّة، ع32، ديسمبر 2009م، مج ب.

- جابر عصفور، مجلة فصول النقد الأدبي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج13، ع4، 1995م.

- حسين البنداري،عبد الجليل حسن صرصور و آخرون، التّناصّ في شعر فلسطين المعاصر، مجلّة جامعة الأزهر، غزّة، سلسة العلوم الإنسانيّة، ع2، مج11، 2009م.

- خرفي محمد الصالح، التحولات النصيّة والمتغيّرات الشكليّة في الشّعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، ع28، ديسمبر 2007، مج ب.

- سكينة قدّور، الرّمز الدّيني في القصيدة الجزائريّة المعاصرة (الشخصيّات الدّينيّة)، مجلّة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، ع31، مؤسّسة الرّجاء للطّباعة والنّشر، قسنطينة، الجزائر.

- سلام أحمد خلف، السّرد القصصي في شعر أبي تمام، مجلّة كليّة الآداب، ع103.

- صبيح مزعل جابر، غربة الشّعراء المشرّدين وحنينهم في العصر الجاهلي، مجلّة التراث العلمي العربي، ع1، 2013م.

- عماد الضمور، وظائف العنوان في شعرنا در هدى، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، عمان، الأردن، المجلّد 28، (5)، 2014م.

- فيروز رشام، علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني – السيرة الذاتيّة نوذجا - ، مجلّة معارف، المركز الجامعي، البويرة، ع2، أفريل، 2007م.

- هدى الصّحناوي، البنية السرديّة في الخطاب الشّعري قصيدة عذاب الحلاج، للبياتي نموذجا، مجلّة جامعة دمشق، مج29، ع (1+2)، 2013م.

5 – الملتقيات و المحاضرات:

- أحمد محمّد عوين، شاعريّة السّرد في نظرات المنفلوطي، أبحاث المؤتمر الدّولي الرّابع للسّرديّات، السّرد و الشّعر، 3 – 5 مايو 2011م، مؤسّسات جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، د ط، 2012م.

- بلقاسم دفّة، علم السيمياء و العنوان في النّصّ الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل السيمياء والنّصّ الأدبي، منشورات جامعة بسكرة 7،8 نوفمبر 2000م.

- خرفي محمّد الصّالح، سيميائيّة الفضاء النصي في الشّعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء و النّص الأدبي "، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، كليّة الآداب و العلوم الإنسانيّة والاجتماعية، قسم الأدب العربي، 28-29 نوفمبر 2006م.

- رابح ملوك، سيميائيّة الشّكل الكتابي في قصيدة النّثر، محاضرات الملتقى الدولي الخامس،

السيمياء و النّصّ الأدبي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، قسم اللّغة والأدب العربي،15-17 نوفمبر 2008م.

- عبد الرّحمان تبرماسين، فضاء النّصّ الشّعري (القصيدة الجزائريّة نموذجا)، الملتقى الوطني الأوّل: السيمياء و النّصّ الأدبي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000م.

- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدّكتور بسّام قطّوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء في النّصّ الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16 أفريل ،2002م.

- نادية شقروش، سيميائية العنوان في : "مقام البوح" لـ: عبد اللّه العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل السيمياء والنّصّ الأدبي، منشورات جامعة بسكرة 6، 7 نوفمبر 2000م.

6- الرّسائل الأكاديميّة :

- حليمة واقوش، بنية الخطاب الشّعري عند يوسف وغليسي، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، شعبة اللّغويّات وتحليل الخطاب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012م – 2013م، (pdf).

- زهرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر، بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصّص:أدب جزائري، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009م – 2010م، (pdf).

- زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، مقاربة سيميائيّة، رسالة ماجستير، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة السانية، وهران، 2011م-2012م، (pdf).

- صدّام علاوي سليمان الشيّاب، البناء السّردي والدّرامي في شعر ممدوح عدوان، مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، جامعة مؤتة، 2007م، (pdf).

7- المواقع الالكترونيّة :

- أحمد إبراهيم خضر،قواعد استخدام الهوامش و الحواشي في رسائل الماجيستير و الدكتوراه،

شبكة الألوكة، موقع الدكتور أحمد ابراهيم خضر، نشر يوم 29-08-2012م.

www.aluka.net/web/khedvb/43725

- جميل حمداوي، سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدّا..، قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء السّنعوسي، نماذج، صحيفة المثقف، عدد 2700.

almothaqaf.com/index-php/qadaya 2014/83599.html.

- روفيا بوغنّوط، شعريّة العنونة في تغريبة جعفر الطيّار للشّاعر يوسف وغليسي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، مجلة أصوات الشمال، نشر بتاريخ الثلاثاء 4 ربيع الثاني 1430 هـ الموافق لـ 31 مارس 2009م،

www.aswat-elchamal.com/ar/?p=4178

- سليمان زيدان، علامات الترقيم ودلائليات السيميائية في القصيدة العربية المعاصرة، ملتقى النقد الأدبي، موقع ملتقى المملكة الخمرية ،

www.alkamreih.com/vb/show thread . php ?p=19043

- عثمان جمعان الغامدي، الشعر الحديث والسرد دراسة في المكون السردي في شعر عبد العزيز خوجة، موقع الرياض، نشر يوم 28 يوليو 2011م، العدد 15739،

www.alriyadh.com/654476

- علي جابر الفتلاوي، قراءات نقدية، قراءة في لافتات الشاعر أحمد مطر، جريدة المثقف ن الموقع الإلكتروني، ع 2807، نشر يوم: الثلاثاء 13-05-2014م.

almothaqaf.com/index.php/readings/87641

- عمر قدور ، الغناء العربي و تأنيث الأقليات ، نشر يوم الجمعة 29 تشرين الأول (اكتوبر) ، 2010.

www.alawan.org/article

- منتديات همس المصريين، قسم :شرح الأمثال العربية :

www.hmsmsry.com/vb/ t32270

- ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة : جنون:

https://ar.wikipedia.org/wiki/ جنون

- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة: حورية (ميثولوجيا إغريقية):

https://ar.wikipedia.org/wiki/ حورية_(ميثولوجيا_إغريقية)

– فهرس الموضوعات –

❖ **مقدمة**.....أ - ج

- **الفصل الأول: شعرية العنونة في ديوان تغريبة جعفر الطيار**.....4 - 48

I. مفهوم العنوان:.....5-8

1- لغة:.....5 -6

2- اصطلاحا:.....6- 8

II. وظائف العنونة:.....8-11

III. شعرية العنونة في ديوان «تغريبة جعفر الطيار»:.....12- 48

1- البنية التركيبية:.....12-18

أ- عنوان الديوان:.....12-13

ب- عناوين القصائد:.....13-17

2- البنية المعجمية:.....18-24

أ- عنوان الديوان:.....18

ب- عناوين القصائد:.....18-24

3- دلالة العناوين ووظائفها:.....25-48

01-عنوان الديوان:.....25-27

02- العناوين الداخلية/ عناوين القصائد:.....27-48

- **الفصل الثاني: التشكيلات الفنية في ديوان التغريبة:**..... 49- 100

I. الإنزياح في ديوان تغريبة جعفر الطّيار:.....51-68

1- الإنزياح التركيبي:.....51-59

1-1- التقديم والتأخير:.....52-54

1-2- الحذف:.....54-57

1-3- الالتفات:.....58-59
2- الإنزياح الدلالي:.....60-68
أ- التشبيه:.....60-63
ب- الاستعارة.....63-64
ج- الكناية: 64-66
1- الاشتقاق: 66-67
2- النحت: 67-68
II. التناصّ في ديوان تغريبة جعفر الطيار: 69-79
1- التناص الديني:.....70-79
أ- تناص اللفظ القرآني:.....71-74
ب- التناص مع الشخصيات الدينية:.....74-76
ج- استدعاء الأحداث والوقائع الدينية:.....76-79
2- التناص التراثي في الديوان:.....80-88
أ- التناص مع الشعر العربي:.....80-82
ب- التناص مع الأغاني التراثية:.....82-84
ج- التناص مع الشخصيات التراثية: 84-86
د- التناص مع الأمثال الشعبية:.....86-88
III. الرمز في الديوان:.....89-100
1- الرمز التاريخي:.....90-93
2- الرمز الديني:.....93-96
3- رمز المرأة:.....96-100
- **الفصل الثالث: التجريب في ديوان التغريبة:**.....101-131
1- مفهوم التجريب:.....102-105
أ- لغة: 102

ب- اصطلاحا: 103-105
01- الهامش: 105-110
02- توظيف السرد في الشعر: 110-116
03- قصيدة القناع: 116-123
04- علامات الترقيم: 123-131
أ- النقطة: 124-127
ب- علامات الاستفهام: 127-128
ج- علامات التعجب: 128-131
❖ **خاتمة:** 132-133
❖ **مكتبة البحث:** 134-145
❖ **فهرس الموضوعات**.....146-148