توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري

ملخص

هذا المقال هو مقاربة نظرية وتطبيقية لإشكالية حضور البعد الديني في المنتج المسرحي الجزائري، وذلك بتحليل الأسباب والأهداف التي تقف وراء هذا الحضور وهذا التوظيف.

المقال هو تحليل لهذه الظاهرة الفنية من خلال الدراسة التطبيقية لمسرحيتين جزائريتين راهنتا على توظيف الشخصية الدينية لأغراض سياسية، ويتعلق الأمر بكل من مسرحية (بلال بن رباح) للشاعر محمد العيد آل خليفة، ومسرحية (تغريبة جعفر الطيار) للكاتب يوسف وغليسي.

أ. أحسن ثليلاني
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة سكيكدة
الجزائر

Résumé

Cet article est une approche à la fois théorique et pratique de la problématique de la présence de la dimension religieuse dans le produit théâtral algérien, approche par l'analyse des causes et des objectifs du fait de l'utilisation d'une telle présence.

L'article concerne l'analyse de ce phénomène artistique à travers une étude de cas de deux pièces théâtrales algériennes qui utilisent pour alibi le personnage religieux à des fins politiques. La première pièce s'intitule " Bilal Ibn Rabah " du poète Mohamed Laid Al khalifa quant à la seconde "Taghribat Djafâar Ettayar"elle est de l'écrivain Youcef Oughlissi.

مقدمة

لعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن عملية توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري يتحكم فيها عاملان متناقضان ومتصارعان هما:

- عامل الترغيب بحكم الظروف السياسية للجزائر، وهي ترزح تحت نير الاستعمار الفرنسي الذي سعى جاهدا إلى محو مكونات شخصيتها، ولعل أهمها المكون الديني، وذلك استجابة لسياسة التنصير التي انتهجها الاستعمار، فكان اهتمام المسرحي الجزائري باستدعاء هذا البعد الديني يشكل بالنسبة إليه ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية، ومطلبا من مطالب إحياء الهوية

© جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2009.

الوطنية والدفاع عنها بمواجهة سياسة الاجتثاث والتنصير المنتهجة من قبل الفرنسيين الذين " عزموا على إبادة العنصر الإسلامي في الجزائر " (1)، وهو ما أدى إلى نشوء رد فعل عكسي بالنسبة للمسرحيين الجزائريين، تمثل في إحياء كل ما يمت بصلة للبعد الديني الإسلامي للشعب الجزائري و استلهامه مسرحيا. و من هنا كان التوجه نحو توظيف البعد الديني، سواء باستدعاء الشخصية الدينية مثلما نجد ذلك في مسرحية (بلال بن رباح) (2) لمحمد العيد آل خليفة، أو بتوظيف الحوادث والمناسبات الدينية، على غرار ما فعل عبد الرحمان الجيلالي في مسرحيتي (المولد ولهجرة) (3)، وكذلك ما فعله محمد الصالح رمضان في مسرحيتي (الناشئة المهاجرة) (4) و(المولد النبوي الشريف) (5).

- وعامل الترهيب لأن الشخصية الدينية تكتسي في المرجعية السوسيو ثقافية العربية، طابع القداسة، ولذلك فإن الفنان المسرحي لا يجد في توظيفها حرية كبيرة، بل الأكثر من ذلك فقد " يشعر ببعض التحرج أمام الأحداث الدينية، أو أمام الشخصيات الدينية الأساسية، ولاسيما شخصيات الأنبياء والرسل ...فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها، واستعارة بعض صفاتها، أو إسقاط العصر على حياتها المقدسة. لذلك كان دائما ينقلها كما هي في مصادرها التراثية الدينية." (6)

ويضاف إلى صعوبة التوفيق بين هذين العاملين المتناقضين، ضرورة توفيق الكاتب بين الوعي بالتاريخ الإسلامي وشخصياته، و وعيه أيضا بالواقع المعيش، لأن ما يهم الكاتب في توظيفه للشخصية الدينية أو للموقف التاريخي ليست الشخصية في حد ذاتها، و لا التاريخ الصحيح ولكن دلالة الشخصية أو الموقف، لأن " دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير، هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه و واقع عصره "(7)، ومن خلال ذلك يوضع المتلقي داخل فضاء من الجدل " بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد ...فعبر التاريخ سيعمل المتلقي ذهنه في الفروق القائمة بين الحاضر والماضي ويخلص إلى نتائج تمكنه من تجاوز سلبيات حاضره، وصولا إلى واقع أكثر قوة، واستشرافا لمستقبل أكثر إشراقا. "(8)

ونخلص مما تقدم في هذا المهاد إلى أن البعد الديني يحضر في المسرح الجزائري، بوصفه غاية تلبي حاجة الكاتب في استعادة أحد أهم عناصر الهوية، أو الشخصية القومية ممثلا في عمقها الديني كما يحضر – وهذا هو الأساس – بوصفه وسيلة للتعبير عن الواقع المعيش، وذلك ما نلمسه من خلال مقاربتنا التطبيقية لكل من مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة، ومسرحية (تغريبة جعفر الطيار) (9) ليوسف وغليسي، وهما مسرحيتان شعريتان تراهنان على التوظيف السياسي للشخصية الدينية.

أولا: بلال بن رباح أو المقاومة بالصبر والثبات :

إن مسرحية (بلال بن رباح) التي ألفها محمد العيد آل خليفة " سنة 1938 ، ولم يتم نشرها إلا سنة 1950 نظرا لظروف الحرب، وندرة المطابع العربية في ذلك الوقت" (10)، هي مسرحية شعرية من فصلين، يضم فصلها الأول ثمانية مشاهد ويحتوي فصلها الثاني على تسعة مشاهد صور فيها الشاعر عذابات الصحابي الجليل (بلال بن رباح) في سبيل عقيدته وثباته على مبدئه والدارس لهذه المسرحية يلاحظ أن الشاعر محمد العيد آل خليفة " يركز على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة» (11)، فالمسرحية غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي، وهي القيم التي نجدها موزعة في مختلف المواقف الدرامية التي تضمنتها.

تجري مشاهد الفصل الأول من المسرحية كما هو موضح في الإرشادات الجانبية التي خطها المؤلف في " جانب فسيح خارج بيت أمية بن خلف وقد أقبل عليه الليل وأرسل إليه القمر أنواره الفضية " (12)، ويمهد الشاعر محمد العيد آل خليفة في المشاهد الأولى من هذا الفصل لحوادث مسرحيته و لجوهر الصراع الذي تنهض به شخوصها، فنتعرف على شخصية (أمية) الذي نراه متكئا مفتخرا بعلو حسبه ونسبه وسيادته على قومه.

" **أمية** : أنا سليل الشرف أمية بن خلف

نادي كعبة الأدب يؤمه جل العرب " (13)

وفي غمرة اعتداده بنفسه، يوجه أوامره لعبده (بلال) بإعداد مجلس السمر الذي يؤمه سراة القوم، وفي الوقت الذي يذهب فيه (أمية) لاستقبال ضيوف مجلسه، فإننا نرى (بلال) وهو يبوح في وحدته بضيقه الشديد من وضعية العبودية التي يكابدها، ومما يقوله :

" **بلال** : آه من الرق آه قد ضقت بالرق ذرعا

لو أني كنت حرا صدعت بالدين صدعا " (14)

هكذا تضعنا المسرحية بمواجهة شخصيتين مختلفتين تماما، أحدهما سيد مشرك، والآخر عبد مؤمن، وإذا كان شغف الأول يتمثل في الاعتداد بنفسه والاستمتاع بالسهر مع أصحابه، فإن الحوار الداخلي الذي يجريه الثاني يكشف عن شغفه بالحرية، وخوفه الشديد من افتضاح سر إيمانه بالرسالة المحمدية لدى سيده المشرك.

ولقد كاد الهم والغم والخوف أن ينسي (بلال) أوامر سيده (أمية) ببسط الفراء على الأرض وإعداد مجلس سمر الضيوف من بعض أسياد قريش القادمين لتوهم، لولا تنبيه سيده له من جديد، وفي المشهد الرابع يحضر الضيوف وهم (عقبة بن أبي معيط)

و(عتبة بن ربيعة) و(النضر بن الحارث)، (الوليد بن المغيرة)، فيتبادل (أمية بن خلف) معهم عبارات التحية والترحيب، قبل أن يأمر عبده (بلال) بإحضار خير الشراب، وبعد خروج (بلال) لتنفيذ الطلب، يقوم (عقبة بن أبي معيط) بتحذير (أمية) من أمر إسلام عبده (بلال)، وعندما يواجه السيد المشرك عبده المؤمن، فإن هذا الأخير لا ينكر أمر إسلامه، بل نراه وهو العبد الضعيف الخالي من أي سلاح عدا سلاح الإيمان، يواجه سيده (أمية) وضيوفه المشركين بعزيمة راسخة وإيمان قوي صادق :

" **بلال** : أجل سيدي قد كان ذاك حقيقة كما قال لا أخفي عليك الحقائقا

أمية : صبأت إذا ؟ !.

بلال : آمنت بالله وحده فما كان غير الله ربا و خالقا

وأسلمت سرا مذ عرفت محمدا وصرت مقرا بالشهادة ناطقا

أمية : غويت فتب يا عبدا !

بلال : ما أنا تائب

أمية : أتأبى وفاقي ؟ !

بلال : لن تراني موافقا

فلم أر لي ربا سوى الله حافظا و لم أر لي ربا سوى الله رازقا

وما اللات والعزى وإن لذتم بها بمغنية عنكم من الرزق دانقا

أمية : لك الويل من بطشي" (15)

ولقد هم (أمية) بقتل (بلال) لولا أن تدخل (عتبة) ليشير عليه بعرض العبد على كاهن الحي لعل به وسواسا فيشفيه، ونستشف من خلال هذا المقتطف طرفي الصراع الدرامي، ممثلا في قوة الإيمان التي يجسدها (بلال بن رباح) من جهة، وقوى الشرك التي يشخصها (أمية بن خلف) ومن معه من غلاة الشرك في قريش من جهة ثانية، وعلى الرغم من عدم تكافئ القوتين المتصارعتين، إلا أن (بلال) العبد الضعيف والمؤمن القوي لا يبدي جبنا أو تزعزعا أمام تهديدات سيده (أمية) له بالتعذيب و القتل، بل على العكس من ذلك فإنه يتمسك بدين محمد – ص – ويتحامل على آلهة قريش، وهو ما أوقع الرعب والسخط في نفوس المشركين الذين لم يجدوا بدا من اللجوء للكاهن عله يشفي (بلال) مما أصابه من وسواس وجنون فيما يظنون.

وفي المشهد السابع نرى (بلال) وهو يسخر من كاهن الحي، ويعلن إيمانه القاطع بالرسالة المحمدية، وهذا أمام ذهول (أمية) وضيوفه الذين راحوا يهللون بقدوم الكاهن وقد رأوا في حضوره إنقاذا لما ألم بهم من مصيبة و فضيحة إثر إسلام العبد (بلال)، وفي مشهد هو أقرب للكوميديا الساخرة منه إلى المأساة، يتولى الكاهن تلاوة تعويذات طافحة بالخزعبلات على أسماع (بلال) الذي لا يفتأ يردد كلمات الإيمان بالله الواحد

الصمد، ليقرر المشركون في ختام هذا الفصل الأول تقييد (بلال) في الرمضاء وتعذيبه.

" **الكاهن :** تقدم

بلال : قل هو الله

الكاهن : إذن فالعبد معتوه

(الكاهن يعوذه بالتعويذة التالية)

أعيد العبد بالزعزع وبالنجم إذا يلمع

وبالحية والضفدع وبالبومة والبوه

أعيد العبد بالهبهب وبالسارين في السبسب

شقعقول وشلعبب وشرنوع وشمنوه

بني الشرق بني الغرب بني العجم بني العرب

هذى العبد من الكرب بحق اللات فكوه " (16)

لقد جاء هذا المشهد وفق مقولة (شر البلية ما يضحك) حيث إن الموقف الدرامي الذي يواجهه (بلال) هو موقف مأساوي يحاول فيه رهط من المشركين رد مسلم عن دينه، غير أن الأسلوب الذي سلكه هؤلاء الرهط في تحقيق غايتهم، لهو أسلوب يثير الضحك والتهكم، حتى إن المتأمل في الموقف ككل وفي نص تعويذة (الكاهن) لا بد وأن يتذكر مجالس الطرقيين والمرابطين الجزائريين في معالجة المجانين بالدروشة والدجل، ويبدو أن الشاعر محمد العيد آل خليفة قد استحضر في هذا المشهد مجالسهم تلك بقصد السخرية منهم والتهكم عليهم، خاصة وأن شيوخ الطرقيين في عمومهم كانوا متعاونين مع الاستعمار في تشويه الدين وتجهيل الأمة.

أما حوادث الفصل الثاني فتجري في " بطحاء محصبة بين شعاب مكة ترمضها الشمس بأشعتها المحرقة في حر الظهيرة " (17)، حيث نرى (بلال) مكتوفا وتحت التعذيب مثقلا بالصخر والصبيان من حوله يرقصون ويصفقون وينشدون ويتصايحون به، ويرجمونه بالحجارة ساخرين من آلامه، وعلى الرغم من شدة التعذيب إلا أن عزيمة (بلال) لا يفلها الصخر ولا الحديد. بل إنه ليبدو غارقا في عبادة الله صابرا ثابتا غير مبال بما حوله وبما يلاقيه من الشقاء في سبيل دينه.

" **بلال :** أحد أحد أحد أحد

سبحانه هو الصمد

لا والد و لا ولد
أحد أحد أحد أحد
هو الملا ذ المعتمد
هو الحمى هو السند
أحد أحد أحد أحد " (18)

وعلى الرغم من محاولات الصحابي (ورقة بن نوفل) ثني (أمية) عن تعذيب (بلال) إلا أن (أمية) يخير (بلال) بين أمرين لا ثالث لهما: ترك الإسلام أو الموت.

ولكن (بلال) يواجه تهديدات سيده (أمية) بمزيد من الثبات والتحدي، حتى إن (أمية) ليستل سيفه و يهجم على عبده (بلال) ليقتله، و في هذا الوقت يصل (أبو بكر الصديق) ليعرض على (أمية) بيع العبد له، ولم يجد (أمية) في هذا الموقف سوى فرصة لإنقاذ جبروته من الهوان على يد عبد ضعيف أعزل، فقرر بيع (بلال) بتسع أواق، و تختتم المسرحية بحوار مؤثر بين (أبو بكر) و(بلال) الذي لم يخف سعادته الغامرة بالحرية وبالانتصار على طغيان سيده المشرك (أمية) :

" **أبو بكر :** ضعوا عن بلال يا عبيد قيوده فإن بلالا من كرام رفاقي
(يفك العبيد بلال من قيوده)
لك الله فانهض يا بلال مفارقا أذى الأسر والتعذيب كل فراق
صبرت طويلا يا بلال على الأذى وأسلمت للرحمن دون نفاق
فها أنا أحبوك العتاق لوجهه ومن فضله أرجو قبول عتاقي
بلال : وقيت أبا بكر حياتي من الردى لك الله من كل المهالك واق
وأنقذتني من رق مولى مشدد علي بظلم آخذ بخناقي
تقبل أبا بكر عناقي فلم أجد جزاء على الإحسان غيرعناقي
(يتعانقان)" (19)

دلالات المقاومة السياسية في المسرحية :

إن الدارس لهذه المسرحية لا بد وأن يلاحظ استيفاءها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي وخاصة ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع، إضافة إلى نصاعة لغة الحوار الذي جاء بلغة شعرية راقية، كما أن الموضوع مستمد من التاريخ القديم، حيث نلاحظ تقيد الشاعر محمد العيد آل خليفة بالصدق التاريخي فيما يخص الصراع والشخصيات التي تضمنتها المسرحية مقارنة مع ما أوردته المراجع التاريخية (20) حول إسلام الصحابي الجليل (بلال بن رباح)، وصبره على تعذيب سيده

(أمية بن خلف) له، ثم عتقه على يد (أبو بكر الصديق) حتى لكأن المسرحية في ظاهرها مجرد تصوير أمين لتلك الحوادث المؤثرة بهدف بث العبرة والموعظة، فقد كان لبلال " موقف ليس شرفا للإسلام وحده – وإن كان الإسلام أحق به - ولكنه شرف للإنسانية جميعا .. لقد ثبت لأقسى ألوان التعذيب ثبات الأبرار العظام .. ولكأنما جعله الله للناس مثلا على أن سواد البشرة، وعبودية الرقبة، لا ينالان من عظمة الروح إذا وجدت إيمانها، واعتصمت بباريها، وتشبثت بحقيقتها .. و لقد كان بلال درسا بليغا للذين في زمانه، وفي كل زمان .. للذين على دينه، وعلى كل دين .. درسا فحواه أن حرية الضمير وسيادته لا يباعان بملء الأرض ذهبا، ولا بملئها حرابا وعذابا .. لقد وضع عريانا فوق الجمر على أن يزيغ عن دينه، أو يزيف اقتناعه فأبى .. لقد جعل الرسول والإسلام، من هذا العبد الحبشي المستضعف أستاذا للبشرية كلها في فن احترام الضمير والدفاع عن حريته وسيادته." (21)

إن الدارس الحصيف، إذا وضع المسرحية في السياق التاريخي الذي أنتجت فيه، لابد وأن يستشف ثراءها بدلالات الصبر في سبيل المقاومة السياسية التي تهدف إليها، فقد جاءت هذه المسرحية المتميزة في مضمونها وشكلها والجزائر ترزح تحت احتلال فرنسي استعبد الشعب الجزائري أيما استعباد، فاستباح أرضه وعرضه، وسعى لاجتثاث شخصيته وهويته محاولا رده عن دينه وانتمائه الحضاري، وذلك وفق سياسة منهجية مدروسة عرفت بسياسة التنصير والفرنسة، ولقد تصدت الحركة الوطنية الجزائرية لهذه السياسة الاستعمارية من خلال مجموعة من الآليات احتلت فيها الثقافة مكانة متميزة، وغني عن التذكير في هذا المجال بالدور المحوري الذي اضطلعت به جمعية العلماء المسلمين الجزائريين منذ تأسيسها سنة 1931 في الدفاع عن شخصية الجزائر وهويتها، وإن الشاعر محمد العيد آل خليفة الذي كان عضوا نشيطا في جمعية العلماء، قد أحسن مقاومة السياسة الاستعمارية من خلال مسرحية (بلال بن رباح)، فهي– المسرحية – لا تكتفي بتشخيص الواقع الجزائري تحت الاحتلال الفرنسي، بل إنها تستلهم من صبر (بلال) وثباته على دينه ما يصلح أن يكون تحريضا للشعب الجزائري على الصمود في وجه سياسة الاجتثاث والاستئصال التي ينتهجها الاستعمار، وكأن (بلال بن رباح) المتمسك بدينه الطامح للحرية والانعتاق، هو هذا الشعب الجزائري المستعمر والمستعبد، وكأن (أمية بن خلف) الطاغية المتجبر هو هذا الاستعمار الفرنسي الحريص على اغتصاب الجزائر أرضا وهوية، فالتشابه قائم بين الموقفين، موقف تحدي المسلمين الأوائل لظلم المشركين، وموقف تحدي المقاومين الجزائريين لقهر الاستعمار الفرنسي، ويضاف إلى الموقفين اللذين نجح في اختيارهما الشاعر الشكل الفني الجديد آنذاك في الساحة الأدبية الجزائرية، فالشعر لم يسبق أن استعمل في المسرح الجزائري، فضلا عن جدة المسرح بشكل عام، وهذا ما يجعل من هذه المسرحية وهذا الشاعر رائدا في هذا المجال.

وإذا كان محمد العيد آل خليفة في مسرحيته قد نجح في تحقيق الصدق التاريخي على مستوى الصراع والشخصيات، فإن ذلك لم يحرمه من السعي نحو تحقيق الصدق

الفني، حيث استثمر الإمكانيات الفنية للمسرح الشعري الكلاسيكي من أجل خلق مساحة مشتركة بين الماضي الذي تصوره المسرحية والحاضر الذي تعالجه، بطريقة فنية، وبالتالي إعطاء المسرحية أبعادا سياسية مقاومة من خلال تعميق الصراع الدرامي والذي تجلى عموديا في رفض (بلال) الشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد، كما تجلى أفقيا بين العبد (بلال) وسيده (أمية)، وهذا بالإضافة إلى الصراع الداخلي الذي عاشه (بلال) ذاته وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر والجلد، " وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبارا في مواجهة العذاب الشديد، و يرفض أن يغير أو يبدل دينه الذي آمن به، فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، و يتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من إحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا ." (22)

لقد نجحت– في تقديرنا - مسرحية (بلال بن رباح) في بث جسور التواصل بين الماضي الذي تصوره والحاضر الذي تعالجه و أبدعت فيه هذه المسرحية، حيث إنها استلهمت من الصراع الذي خاضه (بلال) ضد قوى الشرك، ما يعزز دعوة الشاعر الشعب الجزائري المسلم لمقاومة الاستعمار الفرنسي.

غير أن رؤية المؤلف في تشخيص هذا الصراع السياسي وفق منظور ديني وحسب، قد اتسمت ببعض السطحية لأن " الاستعمار الفرنسي للجزائر كان اقتصاديا في المقام الأول، وإن كان قد لجأ إلى محاربة الدين وسيلة لطمس الهوية الجزائرية، ولم يكن ذلك غاية في حد ذاته ." (23)

وصفوة القول هو أننا يمكن أن نجمل بعض ملامح التوظيف السياسي للشخصية الدينية في هذه المسرحية فيما يأتي :

- إحياء التاريخ الإسلامي ومآثره الزاخرة بالبطولات، في زمن يسعى فيه الاستعمار إلى قطع صلة الشعب الجزائري المسلم بماضيه الإسلامي المجيد.

- اتخاذ شخصية (بلال) قناعا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بدينها الطامحة إلى الحرية والانعتاق من العبودية .

- دعوة الشعب الجزائري من خلال صبر (بلال) وثباته على مبدئه، إلى التمسك بشخصيته وهويته وعلى رأسها دينه الإسلامي الحنيف في مواجهة سياسة التنصير والاجتثاث التي ينتهجها الاستعمار الفرنسي في حقه.

- وفي المجال الفني – هذا هو الأهم في دراستنا الفنية – هو أن مسرحية (بلال بن رباح) تعد رائدة في شكلها – المسرح الشعري – بالنظر إلى زمنها، فالمسرح في الجزائر، وحتى في الوطن العربي كان في بداياته، فضلا عن توظيف الشعر في المسرح، فالشاعر محمد العيد آل خليفة في الجزائر لا يقل مكانة فنية في هذا المجال عن مكانة أحمد شوقي في مصر وفي الوطن العربي عموما.

ثانيا : تغريبة جعفر الطيار، أو الوطن بين الفتنة والمصالحة :

يعد الكاتب (وغليسي يوسف) من أهم الكتاب الجزائريين من أبناء جيل ما بعد الاستقلال من الذين سعوا إلى التوظيف السياسي للشخصية الدينية في مجال المسرحية الشعرية، حيث نجده يقدم تجربة متميزة في (تغريبة جعفر الطيار)، وهي " دراما شعرية قصيرة في مشهدين " (24) كتبت " في خريف 1996 " (25)، وقد صدرت طبعتها الأولى سنة 2000 ، تصور في مشهدين موضوع الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر عقب توقيف المسار الانتخابي سنة1991 .

ونلاحظ من خلال هذه التواريخ أن نص (تغريبة جعفر الطيار) قد جاء ليعبر عن واقع سياسي جزائري قائم، و يبشر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم، هو ما عرف بالمصالحة الوطنية.

ويقوم الكاتب (وغليسي، يوسف) في نص (تغريبة جعفر الطيار) بتوظيف موقف الصحابي (جعفر بن أبي طالب) المعروف بلقب (جعفر الطيار)، في محاورته لملك الحبشة (النجاشي) حيث انبرى (جعفر) للمرافعة عن الدين الجديد، والدفاع عن أصحابه المهاجرين، وذلك عندما أوفدت قريش سفيريها وهما (عمرو بن العاص) و(عبد الله بن أبي ربيعة) لمحاولة إقناع ملك الحبشة بطرد أولئك المسلمين المهاجرين، لكن (جعفر) برجاحة العقل والمنطق استطاع أن يقنع (النجاشي) بصدق الدعوة المحمدية، وأن يرد بذكائه الوقاد على كيد المشركين، فكان الطرد من نصيب سفيري قريش، في حين كان الترحاب من نصيب (جعفر) ومن كان معه من المسلمين.

ولقد اشتهرت هذه الحادثة أو المحاورة ولنقل المناظرة التي جرت بين (جعفر) و(النجاشي) من جهة، وبين (النجاشي) و(عمرو بن العاص) من جهة ثانية حتى حفلت بها كتب السيرة (26)، وسميت " يوم المحاورة " (27)، وعدت من أهم المواقف التي عكست شدة الصراع بين قوة الإيمان وقوة الشرك في حضرة مجلس مسيحي، هو مجلس (النجاشي) الملك الذي لا يظلم عنده أحد.

لقد استوحى (وغليسي، يوسف) هذا الموقف، فصور الضحايا الإسلاميين الأبرياء جراء الصراع الدموي الذي جرى بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة، الهاربين من بطش الاقتتال الهمجي، كما لو أنهم (جعفر الطيار) وأصحابه الفارين إلى الحبشة للاحتماء بعدالة ملكها (النجاشي)، ويشخص لنا الكاتب من خلال الحوار الذي يدور بين (جعفر) و(النجاشي) واقع المأساة الوطنية التي شهدتها الجزائر في نهاية القرن العشرين .

في المشهد الأول من هذه المسرحية الشعرية القصيرة نرى (النجاشي) يسائل (جعفر) عن هويته وأحوال بلاده، فيجيبه (جعفر) مصورا ما ألم بالبلاد من فتنة ومن دماء وآلام وجراح:

" **النجاشي** : من أنت يا هذا المسربل بالشكوك ؟

جعفر : أنا جعفر الطيار جئت مع

الرياح على جناح الرعب،

يا ملك الملوك ...

النجاشي : من أين جئت ؟ و ما تريد ؟ !

جعفر : إني أتيتك من بلاد النار ..

من وطن الحديد !

شيعت أحلامي و أحبابي ..صباي..

و كل ما ملك الفؤاد .. وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديد !" (28)

إن عبارات (جناح الرعب – بلاد النار – وطن الحديد) هي أوصاف أطلقها الكاتب على لسان (جعفر) ليعبر بها عن ضياع الأمن والأمان في جزائر الفتنة والمأساة، و يبرر بها أسباب اللجوء إلى حمى (النجاشي) لكونه " ملجأ الأحرار من كون العبيد " (29) كما جاء في المشهد الأول من (تغريبة جعفر الطيار).

ثم ينبري (جعفر) فيلبي طلب (النجاشي) بشرح واقع المأساة قائلا :

" **جعفر :** أنا حبة من ألف سنبلة يغالبها الفناء و فوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

و يهويان على سنابل حقلنا !

لا غالب إلا الخراب و لا ضحية غيرنا !

خصمان يختصمان في بلد الأمان ..

يشردان حمامنا..

والكون يرقص ضاحكا من حولنا ،

ويقيم حفل زوالنا !

يزهو على أشلائنا و جراحنا ،

يلهو ويسكر، بالمنى نشوان ، نخب سقوطنا

وسقوط أصل قيامنا ! ! !

النجاشي : شجن . . شجن

بل فتنة نقشت بذاكرة الزمن

من ذا رأى

قلبين في جوف الوطن؟ !

تبا لكل حكومة زرعت مساحتها

بألغام التهور والتجبر والتحزب والفتن . .

تبا لمن

زرع الرياح و ما جنى

إلا العواصف و المحن . . .

جعفر : هلا سمعت بدولتين

في دولة يا سيدي؟ ! " (30)

إن مصدر الفتنة والبلاء – كما جاء في المسرحية – هو ذلك الاقتتال الدموي المريع بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة، ولقد عمد الكاتب إلى استعارة مثل شعبي جزائري أصيل للتعبير عن حدة ذلك الصراع، وعن آثاره المدمرة في صفوف الأبرياء من عامة الناس، وخاصة المتعاطفين منهم مع التيار الإسلامي، وهو قولهم (تقابضو* الطيور فالسماء جا الدرك على السبول) ومعناه بالفصحى (تقاتلت الصقور في الفضاء، فكانت الضحية هي السنابل)، فالكاتب يشبه السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة بالصقرين المتقاتلين بمنتهى العنف والشراسة، ويصف الوضع بالخراب المريع والفوضى العارمة، كما لو أن هناك دولتين في دولة واحدة، وهو ما يجعل (النجاشي) يتعرف على هذه الدولة فيكنيها ببلاد الجبهتين، فالنظام الحاكم تمثله جبهة التحرير الوطني، والمعارضة تمثلها الجبهة الإسلامية للإنقاذ، أما الضحايا الذين ناب (جعفر) عن الحديث باسم معاناتهم، فلا ذنب لهم سوى أنهم أرادوا القرآن الكريم علما يرفرف فوق أصقاع البلاد، وآمنوا - انطلاقا من عاطفة دينية صادقة – بمقولة: (إن الإسلام هو الحل).

وفي موقف آخر نرى (عمرو بن العاص) و (عبد الله بن أبي ربيعة)، وقد جاءا يستأذنان (النجاشي) وهما يحملان إليه الهدايا، في محاولة منهما لدفعه إلى طرد (جعفر)، غير أن (النجاشي) يرفض طلبهما و يأمرهما بالعودة خائبين :

" **عمرو :** هذي الهدايا من نصيبك سيدي ..

خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري...

النجاشي : عد يا (ابن عاص) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوم بالهدايا و الجواري..

يا عمرو عد

و دع الغلام إلى جواري." (31)

يدور الحوار في المشهد الثاني بين (النجاشي) و (جعفر) الذي نراه يستيقظ من نومه مذعورا بسبب رؤيا تبدت له في المنام، فسارع إلى إيقاظ (النجاشي) و راح يروي له ما رأى:

" **النجاشي :** ما ذا رأيت ؟

جعفر : إني رأيت بموطن ملكين قاما بعد طول تنازع فتحاورا
ملكين يروى أن هذا (تأبط شره) ، لكن ذاك (تشنفرا)
وتبادلا علم البلاد وأعلنا حكما يكون تداولا وتشاورا
كل الحروف تعربت فتلألأت وتلون الوطن المكحل أخضرا
واللاجئون رأيتهم يتنزلون من الجبال.. من المدائن .. والقرى
ورأيت أسراب الحمام توافدت ورأيتني بين الحمائم طائرا
وسمعت صوتا هاتفا: أأسر بالسلم المغرد في السماء وفي الثرى؟ " (32)

إن هذه الرؤيا المفعمة بمعاني المصالحة والسلم، هي الأمل الذي يستشرفه الكاتب كحل لعقدة المأساة الوطنية الجزائرية، بحيث يكون هناك حوار بين النظام الحاكم والمعارضة يتم بموجبه الاتفاق على مبدأ التداول السلمي على السلطة، ولعل الكاتب يشير في هذا الموقف إلى ما ورد في (وثيقة العقد الوطني) الصادرة عن اجتماع المعارضة في (كنيسة سانت إيجيديو)* .

ولقد عمد الكاتب إلى توظيف شخصية دينية شهيرة في تاريخ الدعوة المحمدية، هي شخصية (جعفر الطيار) ليجسد ما لحق بأبناء الدعوة الإسلامية في الجزائر من حيف وجور جراء تلك الفتنة السياسية، كما يجسد فرار هؤلاء الضحايا الأبرياء بدينهم إلى حمى من يجدون عنده الأمن والأمان، وذلك مثلما لجأ (جعفر بن أبي طالب) وأصحابه المسلمون الأوائل إلى حمى (النجاشي)، حيث " وجدوا عنده ما يبغون من أمان و طيب جوار وكرم وفادة . " (33)

التوظيف السياسي لشخصية جعفر الطيار :

إن نقطة الارتكاز التي اعتمد عليها الكاتب في صوغ رؤيته الفنية للمأساة الوطنية الجزائرية من خلال توظيف شخصية (جعفر بن أبي طالب) تتمثل في كونه - الكاتب - يعتبر الضحايا الإسلاميين الجزائريين الأبرياء مظلومين بفعل فتنة سياسية جعلت منهم رحاها ووقودها في الوقت نفسه، وهذا دون أن يكون لهم خيار في ذلك، فكان فرارهم من مسقط رؤوسهم باتجاه أي مكان يجدون فيه العدل والأمان، وكأنهم في ذلك يشبهون (جعفر بن أبي طالب) الذي كان لاجئا مظلوما هاجر إلى الحبشة ينشد العدل و الأمان لدى (النجاشي) الملك العادل .

إن هجرة (جعفر بن أبي طالب) إلى الحبشة قد قادت الكاتب – مثلما يصرح بذلك - إلى تصور هجرة متشاكلة الحوادث، رغم تباعد الأزمنة واختلاف الأمكنة، جمع شظاياها في هذه المسرحية محتفظا بالمعالم الرئيسة لفضائها الدرامي القديم مثل أسماء الشخصيات، وبعض تفاصيل قصة الهجرة إلى الحبشة دون التقيد بترتيبها المنطقي وصرامتها الواقعية، ليقوم بإسقاط هذا الفضاء التراثي على واقع جزائري معاصر يتخذ دلالات رمزية شتى قد يصبح جعفر – في غمرتها – المناضل الوطني المخلص الذي يضطهد فيضطر إلى طلب اللجوء السياسي في (حبشة) ، للمتلقي مطلق الحرية في تخمينها في أي بلد يحظى بسمعة ديبلوماسية، أما النجاشي – يضيف الكاتب – فليس شرطا أن يكون ملكا بالمفهوم السياسي على رأس دولة بذاتها ، بل يكفي أن يكون الحاكم العادل الذي لا يظلم عنده أحد، خصوصا إذا كان من اتخذ من بلاده مهاجرا لاجئا أصابه ما أصاب صحبه من البلاء والإيذاء. (34)

ومما تقدم يخلص الدارس لنص (تغريبة جعفر الطيار) إلى أن الكاتب " لا يوظف التراث من أجل إعادة سرده، وإنما من أجل استغلاله في التعبير عن الراهن السياسي والتطلع إلى راهن أفضل تتحقق فيه آماله " (35) ممثلة في انتشار قيم العدل والسلم والمصالحة، ومن الواضح أن الكاتب لا يخفي تعاطفه مع الضحايا الإسلاميين الأبرياء، بحيث إنه لم يستعر من شخصية (جعفر بن أبي طالب) حادثة الهجرة إلى الحبشة وحسب، بل استعار منه أيضا ذلك اللقب الذي عرف به بعد استشهاده في معركة مؤتة، وهو لقب (جعفر الطيار)* ، ولعل الكاتب قد قصد من استخدام هذا اللقب توظيف هالة القداسة المصبوغة على شخصية هذا الصحابي الشهيد ليسقطها على الإسلاميين المخلصين الأبرياء، كما قصد توظيف جمالية اللقب لجذب المتلقي وإبهاره بإضافة كلمة (تغريبة) والتي تحيلنا على (تغريبة سيرة بني هلال)، سعيا منه للظفر بعنوان معبر وجميل، وهو ما تحقق له – فيما يبدو- فجعل من هذا اللقب عنوانا للنص المسرحي بل عنوانا للمجموعة الشعرية كلها.

تشاكل الرؤية واللغة الشعرية بين محمد العيد آل خليفة ويوسف وغليسي

إن رؤية (وغليسي، يوسف) في (تغريبة جعفر الطيار) لا تختلف كثيرا عن رؤية (آل خليفة محمد العيد) في مسرحية (بلال بن رباح) وذلك من حيث تشخيص الصراع السياسي وفق منظور ديني، فعلى الرغم من أن الأسباب السياسية والمصالح الاقتصادية هي التي كانت وراء اشتعال نار الفتنة والمأساة الوطنية الجزائرية، إلا أن الصراع الدرامي الذي تشخصه (تغريبة جعفر الطيار) لا يشير إلى ذلك إلا لماما، بل ويكتفي بالطرح الديني كأساس للصراع السياسي. وكأنه لا فرق بين (بلال) الثابت على دينه في مواجهة التعذيب، وبين (جعفر) المهاجر بقناعاته من مطاردات السلطة له، وهذا يدل على عدم تطور الرؤية الدرامية في المسرحية الجزائرية المراهنة على التوظيف السياسي للبعد الديني، على الرغم من تباعد المسافة الزمنية بين النصين.

وما يقال عن الرؤية يمكن أن يقال أيضا عن لغة الحوار في المسرحيتين، فقد

حاولت المسرحيتان استخدام اللغة الشعرية الموزونة في الخطاب، وهي – بلا شك- التفاتة جيدة من الكاتبين، فمهما يكن الفرق بين المسرح والشعر فإن " الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح " (36). لأنه يضيف إليه البيان والسحر، وبالمقابل يمكن أن نزعم بأن المسرح هو صاحب الحق الوحيد في الشعر لأنه يمنحه عمق الموقف، مصداقا لما يذكره (ت. س. إليوث) - كما يراه- (محمد غنيمي هلال) من أن: " كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية، على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية " (37)، غير أنه لا ينبغي أن يغيب عن بالنا بأن للحوار المسرحي خصائص يتعين عليه أن يتصف بها، وعلى رأسها الخصيصة الدرامية للغة وهي تعني أنها لغة للعرض والفرجة وليس غايتها التنميق والتزويق، لأن"خاصة الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلا لتقال، لا تقرأ" (38).

والدارس للحوار المسرحي في مسرحيتي (بلال بن رباح) و(تغريبة جعفر الطيار) لا بد و أن يلاحظ سعي النصين إلى تطويع الأوزان والقوافي والتنويع فيهما، مع محاولة استخدام اللغة الشعرية، غير أن الخصيصة الشعرية في الحوار قد طغت على الخصيصة الدرامية، فلم يكن الحوار متسقا مع المواقف الدرامية، وطغت عليه الغنائية وهي من أبرز عيوب المسرحية الشعرية، ذلك أن:" الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، والشاعر المسرحي شاعر مسرح، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب وبين اللغة الشعرية على الخشبة، فالشاعر الغنائي يفتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية، ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المنمقة المزخرفة، كما في مسرحيات عزيز أباظة، ولذلك أدرك بعض شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية فالمتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء ما في لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر " (39)، ولهذا يحلو لبعض الدارسين تحديد الفرق الجوهري بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري بأن الشعر المسرحي شعر أولا ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا (40)، وفي ضوء هذا التحديد المنهجي، يمكننا أن نزعم بأن كلا من مسرحية (بلال بن رباح) ومسرحية (تغريبة جعفر الطيار) هما من الشعر المسرحي أكثر من كونهما من المسرح الشعري .

وصفوة القول فإن مسرحية (تغريبة جعفر الطيار)، وعلى الرغم من قصرها بالنظر إلى ما تقتضيه المسرحية الشعرية من طول و تعدد الفصول، وعلى الرغم من انحسار الفعل الدرامي فيها لحساب الكلام أو الحوار بين الشخصيات، أي أنها شعر مسرحي

أكثر من كونها مسرحا شعريا إلا أن هذه (الدراما الشعرية) مثلما وصفها صاحبها غنية بوهج القضية التي تشخصها، وهي قضية سياسية هامة ، تتمثل في الدعوة إلى المصالحة الوطنية، و التي هي في ميزان الإسلام دعوة إلى الخير"وَالصُّلْحُ خَيْرٌ" (41) ، ودعوة إلى إحياء الناس مقابل الدعوة إلى قتل الناس لأن "مَن قَتَلَ نَفْساً بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعاً وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعاً" (42).

ونحسب أن الكاتب قد وفق في تجسيد هذه القضية من خلال توظيف فضاء ديني تراثي وإعطائه روحا عصرية، تعبر عن المأساة الوطنية الجزائرية وتستشرف لها أملا، وكأن سعي الأمة الجزائرية فيما بعد إلى تبني خيار المصالحة الوطنية، لم يكن سوى تحقيقا لرؤيا (جعفر) في المسرحية، أو رؤيا فنية تجسدت في (تغريبة جعفر الطيار).

خاتمـة

لقد حاولنا في هذا المقال إجراء دراسة نعتقد أنها مستوفية لموضوع توظيف البعد الديني في المسرح الشعري الجزائري، ولقد مكنتنا هذه الدراسة من الخروج بمجموعة من النتائج يمكن إجمالها كما يأتي :

– إن اهتمام المسرح الجزائري بتوظيف البعد الديني، قد بدأ منذ البواكير الأولى، وذلك استجابة لظروف الجزائر وهي تكابد ويلات الاستعمار الفرنسي، وهو ما جعل التوجه نحو توظيف البعد الديني يستجيب لتطلعات الحركة الوطنية الجزائرية، وخاصة في مجال الحفاظ عن الهوية والشخصية القومية للجزائر، وهي تواجه سياسة المسخ والتنصير المنتهجة من قبل الاستعمار.

– إن الإنتاج المسرحي الجزائري المتجه نحو توظيف البعد الديني لا يتسم بالقلة إذا ما قورن بالإنتاج العام في المسرح الجزائري، ومع ذلك يكاد – بهذه الصفة- يقتصر على إسهامات كتاب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث تفاعل في هذا الإنتاج هدفان، هما الهدف السياسي من خلال مقاومة الاستعمار، والهدف التربوي من خلال تقريب الحوادث والمناسبات الدينية للناشئة الجزائرية، وذلك في إطار ما يمكن أن نسميه بالمسرح المدرسي .

– إن سعي المسرحيين الجزائريين إلى توظيف البعد الديني في مسرحياتهم قد جاء ليلبي هدف التمسك بالهوية العربية الإسلامية للجزائر في المقام الأول، ولذلك تميزت المسرحيات بالمبالغة في تمجيد الشخصيات والحوادث والمناسبات الدينية الإسلامية في مواجهة المعتقدات الدينية الأخرى .

– إن رؤية المسرحيين من خلال توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، قد اتسمت بنوع من السطحية، بحيث إن الصراع الذي تشخصه المسرحية لا يكاد يتجاوز ثنائية الإيمان في مواجهة الشرك أو الحق في مواجهة الباطل، دون الغوص في الأسباب الجوهرية الأخرى المحركة للصراع، فأهداف الاستعمار الفرنسي للجزائر

مثلا لم تكن دينية وثقافية وحسب، بل لعلها كانت اقتصادية توسعية استيطانية في المقام الأول.كما أن المأساة الوطنية الجزائرية في عهد الاستقلال لم تكن لأسباب دينية، بل لأسباب سياسية ومصالح اقتصادية في الأساس، وإن لبست نوايا دينية عقدية.

– إن سطحية الرؤية – في بعض نصوص هذا التوجه - وانكفائها على المنظور الديني، لم يمنع الكتاب عن محاولة إيجاد جسور تواصل بين الماضي الذي تصوره مسرحياتهم و الحاضر الذي تتناوله بالتشخيص والمعالجة، فاستطاعوا بذلك توظيف البعد الديني كقناع للتعبير عن الواقع الجزائري.

– إن توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، قد اتسم في الغالب بتغليب جانب الصدق التاريخي على حساب الصدق الفني، فلم يكن تعامل المسرحيين مع التراث التاريخي للإسلام بحرية تقتضيها طبيعة الإبداع، بل تعاملوا معه بنوع من التقديس، إلى درجة توثيق بعض المعلومات في الهامش، وهي ميزة عادة ما نجدها في التاريخ و ليس في الفن .

– إن الشكل المسرحي الذي غلب على المسرحيات الجزائرية التي سعت إلى توظيف البعد الديني، هو المسرح الكلاسيكي بمميزاته التقليدية من احترام قانون الوحدات الثلاث إلى استخدام اللغة الفصحى، مع الإشارة إلى أن هناك من حاول استخدام المسرح الشعري غير أن هذه المحاولة لم تجد نضجها مسرحيا - وبخاصة عند أجيال ما قبل الاستقلال - ولم تكتمل بعد، فهي لا تعدو أن تكون شعرا مسرحيا أكثر من كونه مسرحا شعريا وهو ما حاولنا توضيحه في إحدى فقرات هذا المقال.

المراجع

1- دبوز، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007، ص 21.

2- آل خليفة، محمد العيد : « بلال بن رباح »، محمد العيد آل خليفة، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، خرفي، صالح، م ، و، ك ،الجزائر 986 .

3- الجيلالي، عبد الرحمن : المولد والهجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر 1987.

4- رمضان، محمد الصالح : الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989.

5- رمضان، محمد الصالح : المولد النبوي الشريف، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1996.

6- إسماعيل، سيد علي : أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، ومؤسسة المرجاح بالكويت ، سنة 2000 ص 185.

7- المرجع نفسه، ص 57.

8- خليل الشنطي ، انتصار : القضايا الفكرية والفنية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر سنة 2007، ص ص 191 ، 92.

9- وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة - الجزائر سنة 2003.
10- العيد، ميراث: أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة 1988 ص 100.
11- الركيبي، عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث، 1830 – 1974، ط1 ، المؤسسة العربية للكتاب، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975، ص 220.
12- آل خليفة، محمد العيد : بلال بن رباح، ص 153.
13- المصدر نفسه : ص 154.
م، ن : ص ن
14- آل خليفة، محمد العيد : بلال بن رباح، ص ص 158- 159.
15- المصدر نفسه، ص ص 161 - 162 .
16- المصدر نفسه، ص 163.
17- المصدر نفسه، ص 166.
18- المصدر نفسه، 171.
19- ينظر : محمد خالد، محمد : رجال حول الرسول، ط3، دار الكتاب العربي، لبنان 1984
20- المرجع نفسه، ص ص 106- 107.
21- جلاوجي، عز الدين: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، مطبعة هومة، 2002 ، ص 58.
22- ميراث، العيد: أدب المسرحية العربية في الجزائر، ص ص 104- 105.
23- وغليسي ، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ص 42.
24- المصدر نفسه، ص 57.
25- ينظر :1-ابن الجوزي ، جمال الدين أبي الفرج :صفة الصفوة ،م1، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان 1999 ، ص ص 264 - .267
2 - المباركفوري، صفي الرحمن : الرحيق المختوم، ط4، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2002، ص ص 117- 119.
26- الغزالي، محمد : فقه السيرة، ط4، منشورات مكتبة رحاب، مطبعة م، و، ف، م، الجزائر 1997، ص ص 113- 116.
27- محمد خالد، محمد : رجال حول الرسول، ص 337.
28- وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ص ص 42 - 43.
29- المصدر نفسه ، ص 44
30- وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ص ص 46 - 47.
a. - تقابضوا : تعاركو أو تصارعوا .
31- وغليسي، يوسف: تغريبة جعفر الطيار، ص 52
32- وغليسي، يوسف: تغريبة جعفر الطيار، ص ص 55 - 56.
*- عقدت أهم التشكيلات السياسية الجزائرية، وعلى رأسها الجبهة الإسلامية للإنقاذ لقاءين في (كنيسة سانت إيجيديو) بإيطاليا سنة 1994، ثم سنة 1995، انبثقت عنها وثيقة العقد الوطني، وهي الوثيقة التي رفضت السلطة الحاكمة كل ما جاء فيها جملة وتفصيلا.

33- الغزالي، محمد : فقه السيرة ،ص 113
34- وغليسي، يوسف :مقدمة(تغريبة جعفر الطيار)، ص ص 16- 17.
35- لقاح، ميلود : (استلهام التراث في ديوان تغريبة جعفر الطيار للشاعر الجزائري يوسف وغليسي) جريدة المنعطف الثقافي، المغرب، ع 112، ليو 22 يونيو 2006.
-* يروى أن (جعفر بن أبي طالب) قد قاتل في معركة مؤتة قتال الأبطال الأشاوس الكبار، وعلى الرغم من تكالب جيش الروم عليه إلا أنه لم يشأ أن تسقط الراية من يمينه بعد قطعها فتلقفها بشماله، ولما ضربوها هي الأخرى احتضن الراية بعضديه حتى استشهد و بجسمه بضع وتسعون ما بين طعنة ورمية، ومما قاله الرسول – ص- في شأنه : (لقد رأيته في الجنة ..له جناحان مضرجان بالدماء.. مصبوغ القوادم) ولذلك لقبه الرسول ب (ذو الجناحين) كما سمي (طائر الجنة) ولقب بـ (جعفر الطيار) – ينظر خالد محمد ، محمد : رجال حول الرسول، ص ص 335- 348.
36- عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة. بيروت، 1977، ص 211
37- هلال، محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان 1975ص 51.
38- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2004. ص 612
39- الموسى، خليل: « المسرحية الشعرية المعاصرة » مجلة الثقافة، العدد13 (السلسلة الثانية)، جولية 2007، ص 105.
40- عوض، لويس: دراسات عربية وغربية، دار المعارف بمصر 1965، ص 100
41- سورة النساء، الآية 128 .
42- سورة المائدة، الآية 32.

---

* - تقابضوا : تعاركو أو تصارعوا .
*- عقدت أهم التشكيلات السياسية الجزائرية، وعلى رأسها الجبهة الإسلامية للإنقاذ لقاءين في (كنيسة سانت إيجيديو) بإيطاليا سنة 1994 ، ثم سنة 1995 ، انبثقت عنها وثيقة العقد الوطني، وهي الوثيقة التي رفضت السلطة الحاكمة كل ما جاء فيها جملة و تفصيلا.
*- يروى أن (جعفر بن أبي طالب) قد قاتل في معركة مؤتة قتال الأبطال الأشاوس الكبار، وعلى الرغم من تكالب جيش الروم عليه إلا أنه لم يشأ أن تسقط الراية من يمينه بعد قطعها فتلقفها بشماله، ولما ضربوها هي الأخرى احتضن الراية بعضديه حتى استشهد وبجسمه بضع و تسعون ما بين طعنة و رمية، ومما قاله الرسول – ص- في شأنه : (لقد رأيته في الجنة ..له جناحان مضرجان بالدماء.. مصبوغ القوادم) ولذلك لقبه الرسول ب (ذو الجناحين) كما سمي (طائر الجنة) و لقب ب (جعفر الطيار) – ينظر خالد محمد ، محمد : رجال حول الرسول ، ص – ص 335- 348