عناصر التّشويق في النّص المسرحي
مسرحية الرّاعي للشاعر محمد الأخضر السّائحي نموذجا

د/ لخضر قدور قطاوي
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف(الجزائر)

تلخيص مسرحية الراعي لمحمد الأخضر السائحي: قبل أن نخوض في الحديث عن ثنائية التشويق والمسرح فإنه يجدر بنا أن نعرف بمسرحية الراعي للشاعر الجزائري محمد الأخضر السائحي. إن مسرحية الراعي تدور أحداثها حول الشخصيات الآتية:

الأميرة قمر
العجوز
الراعي
الخادم
الغلام
الملك
زهر (لعله ابن الأمير)
الوزير
ابن الأمير

وتتناول هذه المسرحية قصة عاطفية بطلها راع أحبته أميرة ويتعارض هذا الحب مع جاه السلطان الذي يرفض أن تتزوج ابنته راعيا من المملكة وهو رجل بسيط، وتنتهي المسرحية بقتل الأميرة من قبل أبيها.

ولا شك في بساطة المسرحية على تقديمها باللغة الفصيحة الوجدانية المتمثلة في لغة الشعر لدى شاعر كبير من شعراء الجزائر، وقد كانت الجزائر يومها تمر بانتهاج النهج الاشتراكي الذي ينبذ الطبقية، فلا أشراف ولا وضعاء بل الناس سواسية خصوصا فيما له علاقة بالعواطف.

إن تيار الحب الجارف في المسرحية يودي بكل حصون الجاه والسمعة التي بناها الملك الذي ينظر من العلياء إلى من هم دون طبقته.

الفصل الأول

في شرفة غرفتها تغني الأميرة:"[1]"

من هنا كان يرسل اللحن في الليل * شجيا ويطلق الأنـغاما

يملأ الأرض والسموات سحـرا * ويهز القلوب والأجسـاما

كلما هزّ نايه هز قلـبي * في ضلوعي .. وحرّك الآلاما

أيها الليل أين غاب صداه * وتوارى؟؟ أين اختفى؟ أين هاما؟

تدخل غرفتها مربيتها العجوز تقول لها: سيدتي أما يكفي هذا السهر؟ فتعلمها الأميرة أنها منذ ليال لم تذق طعم الكرى، فتسألها العجوز الإذن في استشارة طبيبها: " يا للخطر هلا استشرنا"."[2]"

فتعلن الأميرة أنها لا تكتم سرها وتنشد قائلة:

فَعِلَّتِي طبيبها * لم يك بعد قد حضر"[3]"

تهتدي العجوز إلى أن الأميرة قد وقعت في شرك الحب، وتجيبها الأميرة : لم يعد في الأمر سر، وتنصح لها مربيتها العجوز بأنها مازلت في عمر الزهر وأنه عليها أن تتروى ولتحذر حتى لا تتعثر. ولكن الأميرة لا ترى نفعا في الحذر وتنشد:

ما أنا إلا بـشر * والحب من شان البشر"[4]"

وتردّ عليها مربيتها"[5]":

أخاف أن لا تسمعي * صـوت الحِجَى إذا زجر

أو تخطئ النظرة أن * الحب يخطئ النظر

ثم يستمر الحوار الشعري بين العجوز المربية وبين الأميرة المتيمة فتتغنى الأميرة بمقطوعة شعرية رقيقة الحواشي مفعمة بالعواطف الجياشة التي يتحول فيها قلب الأميرة إلى وتر يمسه حبيبها الراعي حين يغرد نايه ويلقي بنغماته الساحرة في سمعها المرهف، فتخفق جوانحها حتى تكاد تنفطر، وتبيت مصغية للصدى منتشية كأنها سكرى، وتتلاعب بها مشاعر الوجد فتَرْسُم لمحبوبها شتّى الصور الخيالية. تتخيله طيفا يزورها سَحَرًا، وتارة فارسا يعجبها إذا خطر على جواده المطهم من قديم الأعصار له مظهر رائق في زيه، وتارة أخرى ترسم له صورة أمير صاحب عروش وسرر سلطانه مطاع إن نهى أو أمر، لتنهي غاية حبه له أنها أحبته حب الفراش للزَهَر.

وتظل العجوز تراودها في مراجعة قرارها:

سيدتي لا تسرعي * يحـتاج النـظر

أبوك....."[6]

وحين تسمع الأميرة كلمة الأب فإنها تفهم ما رمت إليه وصيفتها العجوز وترد عليها"[7]":

مـا شـأن أبي؟؟ * إنّ الهوى لا يَأْتَمِـرْ

القلـب قـلبي وأنا * وحدي أحس بالخـطرْ

وتظل العجوز تنصح لها ولم تتوان محاولة أن تثنيها عما عزمت عليه قائلة لها"[8]":

إن أباك يا ابنتي * عقوقه إحدى الكبر

وهو كما عرفته * ذو عزمة لا يزدجر

وقد سمعته أنه...

وهنا تتشوق الأميرة إلى معرفة ماذا جرى؟ وما تخبئه هذه العجوز من أخبار؟

ولكن الوصيفة تفاجئها"[9]":

بالأمس كان عنده * ابن الأمير المنتظر

وقيل جاء خاطبا * درتنا خير الدرر

وتقرر الأميرة بأنه لن ينال قصده، ولا تفتر المربية الوصيفة العجوز في محاولة صدها دون ملل مرغمة لها في زواجه بمدحة أسرته المحسوبة من خير الأسر، إلا أن الأميرة لا ترى هذا المقياس مقبولا للزواج بأبناء البيوتات الكبيرة:"[10]"

لسـت أريد أصـله * أصل الفتى ما قد حضر

إن الـزواج أمـره * للقلب ليس للبصر

ثم ينمو الموقف شيئا فشيئا وتتسارع الأحداث فالأب قد قرر قراه الأخير فقد أجاب طلب الأمير يظهر ذلك في بيتين من الشعر على لسان الوصيفة:"[11]"

أبوك قد أجـابـه * والأمر بالأمس صدر

والصبر خير يا ابنتي * وما لنا عنه مفر

وترفض الأميرة هذا الذي حدث ولم تستشر فيه، وهو بالنسبة إليها مصير حياتها. وتقرر الأميرة الثورة على هذه التقاليد البالية التي تُرَى فِقْهًا بأن الولي يجبر وليته على الزواج بمن رآه مناسبا لها؛ لأن النساء ضعيفات عقل والولي أدرى بمصلحتها وهن رقيقات القلوب قد يستجبن إلى حرارة أشواق عواطفهن المؤثرات المبكيات دون تقدير المصلحة.

أقبـل ما يصنـعه * دون اعتراض كـحجر؟

لا لن يـتم أمـره * أبـقى هنا أو انتحر

وتجهش بالبكاء مختنقة فيها العبارات، وهنا يتطور موقف العجوز الوصيفة ويتغير ليصبح يجري في صف الأميرة مع المحافظة على طابع النصح لها:"[12]"

سيدتي لا تجزعي * فليس في الأمر خطر
نقنعه فإن أبى * عدنا وجددنا النظر
لكنْ فتاك يا ابنتي * لم نَبْلُهُ أو نختبر
فنحن لا نعرفه * والحكم عند الجهل شر
فقد يكون راعيا * أو مثل راع محتقر
وقد يكون عابرا * مع الطريق قد عبر
ولن يعود مرة أخرى

فتجيبها الأميرة سأبقى أنتظر. ثم يسير هذا الحوار."[13]"

العجوز: إلى متى؟

الأميرة:

حتَّى أمُوتَ * مِثْلَ عُشَّاقِ القَمَرْ
حسبي بأنني لم أدنس قلبا طهر
فالحب في رأيي سموّ لا حديث وسمر
كم عاشق لم تغوه في الحب نشوة الظفر
فعاش عفاً وهواه كالجحيم يستعر
انصهرت أخلاقه والحب نار فانصهر

***

فلا يبالي فاز في ميدانه أم اندحر
ومن ينل سعادة الروح لدى الحب انتصر
فالروح غير الجسم.. تبقى هي وهو يندثر

ثم ينبعث صوت الناي فتصاب الأميرة بسكر الهوى وترد على العجوز التي تساءلت من أين جاء؟"[14]"

لا تمسكيني إذا حلقت طائرة * أطوي مع اللحن في هذا الدجى الأفقا
أصغي فما أنا بعد الآن قادرة * على الكلام فجسمي كله احترقا
كفى عن النطق حتى لا ننبهه

وتتحول العجوز إلى تلميذة في فلسفة الحب للأميرة المتيمة سائلة معلمتها: ماذا يضير الصدى المنساب من نطقا؟

فتجيبها الأميرة:"[15]"

يضيرني أنا ..إني فيه فانية * لم يبق فيّ ولا في مهجتي رمقا

ثم تتدخل شخصية الراعي الذي يتغنى وتسمعه الأميرة:

يا ليل كم فيك من عان يعذبه * شوق إلى قمر أنأى من القمر

لا يأمل الوصل إلا في توهمه * ولا يفكر طول الدهر في الظفر

ثم تظهر شخصية المحبوب الراعي متغنيا هو الآخر بلواعج مشاعره المحرّقة بنار الوجد والولهان:"[16]"

يقضي الليالي يشكو الناي لوعته

والناي شيء بلا سمع ولا بصر

هذي الحديقة كم ناجيت تربتها

وجئت من حجر فيها إلى حجر

محدّقا من بعيد في معابرها

بين الغصون وحول الماء والزهر

فما رأيت خيالا من معذبتي

ولا وقفت لها يوما على أثر

ولا سئمت وقوفي ها هنا ثملا

من نشوة الحب أو من نشوة النظر

ويصور محمد الأخضر السائحي المشهد الذي يسهل تمثيل المسرحية فيسجل هذه الملاحظة داخل المسرحية. يقول: " يسكت الصوت قليلا ويبتعد صدى الناي قليلا قليلا حتى يتلاشى وينقطع"."[17]"

وتحاول الأميرة دعوة الراعي إلى القصر المشيد، كما تحاول العجوز منعها من ذلك خوفا عليه من الرقباء، ولما تطمئن بأن أباها غير موجود بالقصر بل خرج للصيد فإنها تتشجع لدعوة حبيبها إلى القصر، وبينهما في هذا الحوار يسمعون فجأة وقع أقدام فإذا الأميرة ووصيفتها بالخادم الذي يبشرها بحفلة الزواج بالأمير زهر.

تبدي الأميرة رغبتها في النوم وتطلب من الجميع الانصراف؛ ولكنها بعد ذلك تخرج وحدها وتتمتم بأبيات من الشعر عن يوم الغد.

ثم تسمع صوت الراعي من جديد يغني مبديا لوعته فتجيبه بأن لوعتها مثل لوعته.

الفصل الثاني

ينتقل بنا الشاعر إلى الفصل الثاني الذي خصصه لحضور الأمير إلى القصر وإعلام الأميرة من قبل الغلام بموعد الحضور إلى الحفلة، كما خصصه لفرار الأميرة ، ومع إحضار العجوز وبوحها بالمشكلة العاطفية التي تعيشها الأميرة الصغيرة. يشتد الملك غضبا وينكر ذلك أمام صهره الذي يبكي هو الآخر على محبوبته الأميرة.

وتحاول العجوز أن تقنع الأمير الخاطب بأن الهوى ليس معه عقل يأمر وينهى فالحب لا يقهره أي سلطان:"[18]"

مولاي ليس للهوى * رأي وما له أدب
لا يعرف الأصل فير . عاه ولا يخشى الرتب
ابن الأمير مثل من * ليس له في الناس أب
الحب يا مولاي كا . لنور إذا النور انسكب
يبدد الظلمة في القلب فتنجاب السحب
ويصهر الأخلاق مثل النار تصهر الذهب
فلا يرى صاحبه الفقر ولا يرى النشب
كل الفروق تنمحي * وتنتهي عند المحب

ولكن الملك يقلق ولا يحب حديث فلسفة الحب، ويتساءل عن هروبها وكيف لم تعرف ما معنى الهرب، وأنها لم تبالي بغضبته ولم تخفه ولم تهبه، وترد عليه العجوز بأن قمر الأميرة حكيمة ولعلها عرفت ما لم يعرفه غيرها تعني نفسها والملك.

يزيد الموقف تأزما بعد هروب الأميرة وحضور الوزير ومعه الأمير بن الأمير المنتصر، ولعل وصول الموقف إلى هذه الدرجة هو ما يسمى بالعقدة وينتهي هذا الفصل بمحاولة الملك إقناع ابن الأمير بضرورة التحلي بالصبر وأن القضية ليست سوى حالة نفسية تعيشها الأميرة سرعان ما تزول.

الفصل الثالث

في هذا الفصل يصل بنا الشاعر محمد الأخضر السائحي إلى نهاية المسرحية من خلال فرار الأميرة والتقائها بحبيبها الراعي الذي لا يتعرف عليها في البداية ويرى وصل الأميرة أمرا مستحيلا فكيف تصل من وراء تلك الأسوار والحجب إليه وبعد أن يتيقن من الحقيقة ويعيش تحقق حلمه فإنه يسلم الروح إلى بارئها وتفاجأ الأميرة بوجود أبيها الذي يسعى محاولا إقناعها بضرورة العودة

معه إلى القصر، ولكن الأميرة ترفض ذلك وتنتقد موقف الملك نقدا لاذعا مما يثير حفيظته فينسى كونه والدا ويعاملها معاملة المولى المتمرد على قوانين المملكة فيضربها بالسيف فتهوي ميتة ، وحين تزول سَوْرَةُ غضبه يهجم عليه الندم:"[19]"

ويندم فجأة فيبكي كالطفل * ماتت؟ نعم فيا لشقاوتي

ماذا صنعت بمهجتي وفؤادي؟ * كيف ارتكبت جريمتي وقتلتها

وهي ابنتي وذخيرتي؟

ما ذنبها؟ ماذا جنت؟ أ لأنها أبت الخضوع

لرغبتي ومرادي ويحي أنا قاس أنا أحيا بلا قلب

أنا أمشي على الأكباد

يأتيه طيف صوتها فيقول الملك إنه صوتها ، ويجيبه الصوت نعم

فيسأل الملك: لم تموتي؟؟؟

فيجيبه طيف الأميرة:"[20]"

لم أمت بل حييت طول الدوام

أنا همس الشعور في كل قلب مسه الحب

واكتوى بالغرام وسأبقى أغنية الكون حتى

ينتهي الكون من حديث الأنام

تحليل مسرحية الراعي من منظور عناصر التشويق في العمل المسرحي

تعريف المسرحية:

قبل الخوض في تحليل مسرحية الراعي فإنه ينبغي أن نعرف بالمسرحية، يقول محمد عبد المنعم خفاجي :"المسرحية هي التعبير عن صورة الحياة تعبيرا واضحا بوساطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور محتشد بحيث يكون هذا التمثيل مثيرا، أو هي قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح"."[21]"

فهي إذن "إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات، ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف"."[22]"

العناصر الفنية التي يجب توفرها في المسرحية الناجحة

هناك عناصر فنية ضرورية لنجاح المسرحية منها:

1. الموضوع

2. الحدث
3. الشخوص
4. العقدة(الحبكة)
5. نقطة التحول
6. الحوار
7. الزمان
8. المكان
9. تقسيمها إلى فصول ومشاهد

وإذا جئنا إلى مسرحية الراعي لمحمد الخضر السائحي فإننا نجدها تكاد تحتوي على جميع ما ذكرناه من عناصر المسرحية الفنية وسنكتفي بالأهم منها.

العنصر الفني الأول المشوق للنص المسرحي (الحدث)

يعد الحدث العمود الأساسي الذي يقوم عليه بناء النص المسرحي، وهو تمثيل للحياة البشرية اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وعرفا فهو إن شئت التخيل الطبيعي للحياة البشرية في النص المسرحي الفني، ويتحرك الحدث وينمو داخل المسرحية بالتدريج بفعل ما يحدثه الصراع بين الشخصيات المسرحية الممثلة للصراع الموجود داخل النص المسرحي.

وفي مسرحية الراعي رأينا كيف انطلق الحدث في صوت الناي الذي يكون سببا في تعلق الأميرة قمر بشخص لا يناسبها في المقام من وجهة كونها من طبقة الأمراء وهو من طبقة البسطاء بل في أدناها وهم الرعاة.

يتحرك الحدث من خلال الصراع بين الأميرة والعجوز التي تحاول أن تثنيها عن عزمها على المضي في هوى الراعي، وكذلك الصراع بينها وبين والدها الملك الذي ينتهي بقتلها، ومن جهة أخرى الصراع الذي نجده في المونولوق الداخلي من بين الملك وطيف الأميرة حين قتلها وتحرك الأنا الداخلي ليحدث الندم ويقرر حكم الجريمة في حقه وأنه أصبح يدوس على الأكباد.

ليعالج الشاعر من خلال هذا الحدث مظهرا سلبيا في إكراه الفتيات على الزواج الذي لا يرغبن فيه، والذي يؤدي في الغالب إلى الطلاق، أو الأمراض النفسية وأحيانا إلى الانتحار، وأخرى إلى ارتكاب الجرائم. وكثيرا ما يحتج فيه الأهالي على الفتاة التي تكون متعلقة بشاب ما ثم يتقدم إليها شخص آخر ليس لها فيه أي رغبة فيحاول النسوة القريبات من أسرارها إقناعها بأن الحب سيأتي بعد الزواج وما عليها حرج إن هي ألقت بحب الأول على عرض الحائط.

إن عاطفة الحب في هذه المسرحية هي الحدث الرئيسي الذي يعد المحور الأساسي الذي تتخلله أحداث فرعية اشتركت فيه شخصيات منها الرئيسية ومنها الثانوية المتمثلة في الخادم والوزير، وابن الأمير، أما الشخصيات الأساسية فتتمثل في الراعي والأميرة والملك والعجوز؛ ذلك لأن حركة الخادم وابن الأمير داخل البناء الفني لمسرحية الراعي حركة فاترة لا ينبني عليها العمل الفني الكامل للمسرحية فهناك مسحة من الظل تغطي حركة الخادم يظهر فجأة ثم يختفي.

بينما حركة العجوز الواصفة حركة فعالة تساعد في نمو الحدث وتطور الموقف فهي تمثل بحوارها في إطار الدور المنوط بها راعي العادات والتقاليد، وحارس الجاه وما تتطلبه أخلاق أفراد الأسر النبيلة.

والأمر نفسه بالنسبة للملك الذي لا يريد أن تسقط كلمته أمام ابن الأمير الذي وعده بالزواج دون أن يراعي مشاعر ابنته الأميرة ظنا منه أنه بصفته السلطان أنه يملك كل شيء في مملكته حتى القلوب والعواطف، وكانت حركته حركة فعالة يحاول القضاء على أفكار وفلسفة الحب التي كانت الداعية إليها واحدة من بنات القصر.

فتراه يصدر الأوامر إلى وزيره ليلقي القبض على الخارجة عن القانون، وتنتهي حركته بتطبيق القانون الذي يؤمن به هو المتمثل في حماية جاهه واحترام سلطانه، فكيف يسمح بزواج أميرة من راع؟ فيقتل الأميرة التي تموت مع حبيبها. وهذا الحدث له صورته الحديثة حتى في حياتنا العصرية(تعلق ديانا بدودي الفايد المصري وموتهما معا بسبب الهروب من مطاردة الكميرا التي تمثل في رأينا تيار الرفض لهذه العلاقة العاطفية داخل الأسرة الملكية الإنكليزية).

إن هذا الانصهار المشترك بين شخوص المسرحية الذي يعرض لنا فكرة انتصار عاطفة الحب العفيف النبيل على غطرسة قوى الأعراف الطاغية بالنهاية الدرامية المأسوية للمحبوبين هو ما نسميه حقيقة بالوحدة العضوية، وهي ضروريه للعمل المسرحي الناجح. وهذا في حد ذاته العنصر الفعال المشوق لمتابعة المسرحية وإحداث التأثير في المتلقي من خلال التماسك الفني بين عناصر المسرحية أثناء تحرك الشخوص المسرحية الصانعة للدراما.

ويمكن تنمية تحليل حدث مسرحية الراعي من خلال طرح الأسئلة التالية:

1. هل هناك أثر تربوي من خلال ما شاهدته أو قرأته في هذه المسرحية؟
2. أذكر الأحداث الفرعية التي ساعدت على نمو الحدث وتدرجه؟

3. هل أدت الأحداث الفرعية إلى الوصول بفكرة ضرورة انتصار الحب العفيف على الطبقية والأعراف المضادة له وإلى تعميق هذه الفكرة داخل المجتمع مع توضيحها؟
4. هل الأحداث التي تعرض لها الشاعر محمد الأخضر السائحي واقعية؟
5. هل هذه الأحداث سطحية ومكثفة؟

العنصر الفني الثاني المشوق للنص المسرحي (العقدة)

ونبدأ بهذا السؤال: ما هي لذة المتعة التي يمكن أن تثيرها العقدة داخل مسرحية الراعي في نفس القارئ أو المشاهد لهذه المسرحية في حال تمثيله؟

إن الجواب عن هذا السؤال هو الذي يحدد لنا العقدة الباعثة على نشاط المتلقي في مواصلة التواصل مع النص المسرحي، ومع المنحى الثاني حدوث الملل وبالتالي انقطاع تيار التواصل بين الفنان والمتلقي الذي تترتب عليه خسارة كبيرة تتمثل في خسارة الفكر وبواره لأنه قدم في طبق غير مقبول.

هل استطاع الشاعر محمد الأخضر السائحي أن يشد القارئ إلى النهاية؟ لا يمكن أن نجيب عن هذا السؤال بنعم أو لا؛ ذلك لأن الأذواق تختلف من متلقي إلى آخر. ثمة أمر آخر وهو اللغة الشاعرية التي قدمت بها المسرحية، وهي لغة راقية فالذي لا يفهم هذه اللغة لا يمكن أن يتواصل مع النص ولا يمكن أن يؤثر فيه هروب الأميرة عند موقف الانعطاف الخطير الذي يمثل في رأينا بداية الحل لعقدة مسرحية الراعي الرائعة. هذه العقدة التي قد بلغ الموقف الذروة فيها حين قدوم الأمير لحفلة الزواج فجاء بعد ذلك قرار الأميرة قمر المتمثل في الهروب لأنه لم يبق أمامها أي حل آخر وحقيقة عند هذا المنعرج تأزم الموقف.

العنصر الفني الثالث المشوق للنص المسرحي (الشخوص)

المسرحية الناجحة هي التي لا يتدخل الفنان في توجيه حركة الشخصيات المسرحية فيتركها تتحرك حركة طبيعية، ومعنى هذا أن لا يخضعها لرغبة دينية أو فلسفية أو سياسية أو مذهبا أو نزعة فتطغى عليه شخصيته بدلا من استقلاليتها. إن الفنان المسرحي الناجح كاتبا كان أو شاعرا لابد أن يقدم لنا عمله بأمان وكأنها كاميرا تنقل لنا صورا من الحياة الطبيعية للبشرية ومحيطها، إلا أن طريقة النقل عنده هي الكتابة الفنية. وثمة أسئلة تطبيقية نبقيها للقارئ ليشاركنا في تحليل شخوص المسرحية ومدى ما يحققه ذلك في التشويق للاستمتاع بمسرحية الراعي.

1. هل حركة الشخوص كانت أقوى حركة وأكثر وضوحا أم الأحداث والحبكة؟

2. هل الشخصيات المسرحية في مسرحية الراعي خصوصا الرئيسية منها هم أفراد حقيقيون لهم أمثلة في المجتمع؟
3. هل أدت الشخصيات الثانوية مهمة الكشف عن البطل أم أنها كانت وسيلة لإبراز التناقض بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الثانوية؟
4. هل أقوال وأحاديث الشخصيات بصفة عامة كانت منطقية ومناسبة لرسمها وللواقع؟ ونكتفي بهذا لننتقل إلى العناصر اللغوية المشوقة للنص المسرحي

العناصر اللغوية المشوقة للنص المسرحي من خلال التطبيق على مسرحية الراعي لمحمد الأخضر السائحي:

لقد رأينا من خلال التعرض سابقا إلى بعض عناصر المسرحية التي تؤدي دورا كبيرا في جعل النص المسرحي ممتعا وجذابا، ويتحول إلى تأثير عميق تربوي في المجتمع، وهناك عناصر أخرى لا تقل أهمية عن العناصر الفنية التي ذكرنا بعضها سالفا، هذه العناصر تخضع للذوق فهو المقياس المتحكم فيها ولذا رأينا أن نخضعها للتطبيق على إبداع أدبي شعري في شكل مسرحي حاول الشاعر أن يظهر فيه بلغة شعرية بسيطة تناسب النص المسرحي.

مصطلح التشويق وما يرتكز عليه النص الشعري

ذكر ابن منظور الشوق فقال: "الشوق والاشتياق: نزاع النفس إلى الشيء... وشوقني: هاجني فتشوقت إذا هيَّجَ شوقك".[23]"

وانطلاقا من هذا التعريف فإننا نطرح على أنفسنا هذا السؤال ما الذي يهيج شوقنا من الوظائف اللغوية إلى الاستمتاع بلذة العمل الفني في مسرحية الراعي؟

لاشك بأن اللغة بشكل عام هي العامل الأكبر في نجاح المسرحية الشعرية المرتكزة على القوى العشر التي ذكرها حازم القرطاجني، هذه القوى هي التي تجعل الشعر مؤثرا في المتلقي ومشوقا لمتابعة التواصل."[24]" واللغة العربية الفصيحة على الرغم من الاتهامات الموجهة لها ظلت اللغة المؤثرة في جمهورها أكثر من الدارج من القول، أو لغة الآخر قرونا من الزمن. وهذا ليس في العمل المسرحي فحسب بل حتى في الأغاني التي جعلت مادة خامها قصائد من عيون الشعر العربي قديمه وحديثه، فقد شاهدنا الكثير من مهرجانات الأغنية العربية التي أثبتت فيها الأغنية الأصيلة الفصيحة فاعليتها وسجلت نجاحا باهرا وما أغاني ناظم الغزالي، وهيام يونس، وعبد الحليم حافظ، وكاظم الساهر عنا ببعيدة فيما حققته من نجاح مادي وسمعة فنية أكسبتها الخلود.

إن اتخاذ اللغة الشعرية كوسيلة للتعبير عن الأفكار في النص المسرحي هي الأصل وقد وجدت عند الإغريق وفي هذا يقول محمد عبد المنعم خفاجي: " وكانت المسرحية تصاغ عند اليونانيين شعرا بل كانت يجمع فيها بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من مشاهد حوارية وأغنيات للجوقة مصحوبة بحركات من الرقص البدائي متعاقبة حتى نهاية المسرحية".[25]"

تأثر محمد الأخضر السائحي بشعراء المسرح الشعري المحدثين:

بالنسبة للأدب العربي في العصر الحديث فشاعرنا محمد الأخضر السائحي مسبوق في هذا الضرب من العمل الفني المسرحي.

فقد كان من رواد المسرح الشعري أمير الشعراء أحمد شوقي وكان قد تناول حياة الملوك والملكات والولاة والأمراء من خلال ما قدمه في مسرحية مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلي بك الكبير، كما استمد تاريخ العرب من خلال تناوله لمسرحية عنترة، ومجنون ليلى هذا إلى جانب كتابته لمسرحيتين اجتماعيتين هما البخيلة والست هدى.

كما كتب عزيز أباضه عشر مسرحيات منها:

العباسة

شجرة الدر

الناصر

قيصر

قيس ولبنى

غروب الأندلس

أوراق الخريف

قافلة النور

وكتب عبد الرحمن الشرقاوي سبع مسرحيات

مأساة جميلة

الفتى مهران

تمثال الحرية

وطني عكا

الحسين ثائر والحسين شهيدا

صلاح الدين والنسر الأحمر

عرابي زعيم الفلاحين"[26]"

توظيف الموسيقى الشعرية في النص المسرحي:

إن توظيف الموسيقى عموما ومنها الموسيقى الشعرية خصوصا في النص المسرحي يعد عنصرا مشوقا إلى متابعة القصيدة وبخاصة عند من لهم ذوق شعري، ونحن إذا جئنا إلى نص مسرحية الراعي للسائحي فإننا نجده ينوع أبحرا شعرية ويوظف في الغالب الأوزان المجزوءة التي تناسب الحوار الغالب على المسرحية مثل مخاطبة الراعي لقطيع الغنم:"[27]"

أنا راعي أنا راعي * يا خرافي لا تراعي

لا تخافي من ذئاب * لا تخافي لا تراعي

فهي من مجوز الرمل ووزنه

فاعلاتن فاعلاتن * فاعلاتن فاعلاتن

ولكننا نلاحظ في الشطر الأول من البيت الأول زيادة ساكنين أثبت رمزهما خطا ولا ينطق صوتا وهما ألفا ضمير المتكلم (أنا)؛ لأن الوزن لا يثبت بنطقهما إذ يصير الشطر الأول من الرمل الذي دخله الزحاف، متفعلن متفعلن.

تحذف ألف ضمير المتكلم للضرورة الشعرية كما نص على ذلك محمود شكري الألوسي."[28]" وأعتقد أن هذا كان بسبب الإيقاع الذي لم يطق وجوده؛ وذلك لأن الإيقاع هو الذي يتحكم في الوزن فهو سلطان موسيقى الشعر تأتمر تراكيب الشعر به، وينقاد الوزن على حدوه، ففي الإيقاع الشعري تنصهر اللغة مع الوزن وتنسكب المشاعر مع النغمات منسجمة مع السكنات والحركات التي تجري بالتوازي مع نفس الهواء الخارج فيزيولوجيا من الرئتين أثناء حدوث العملية اللسانية المعقدة.

ولعل ما وجدناه عند الشاعر محمد الأخضر السائحي الجزائري هنا من ارتكاب الضرورة الشعرية لا يعد منقصة بقدر ما يعد كفاءة أو ملكة شعرية صارت خاضعة للطبع الشعري الذي نجده عند الشعراء المفلقين، وليس ببعيد ما ندعيه حول سلطة الإيقاع الشعري هنا ما نلمسه في قول العربي عميش: "الوزن محدود والإيقاع لا متناه، وبثبات الأول وانحصاره لحق بلغة العقل ومدلولاته، وأما الإيقاع فمتناسخ متماه، تتجاذب أطرافه لغير علة، وهو مستملي البواطن، فجائي لا يقوى المنشئ على تحديد صور تجليه، فالإيقاع هو الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشقة، وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية،

فتحصل مجاذبات الحروف والصيغ بشكل إتباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس والمشاعر". "[29]"

فالوزن الصناعي في مفهوم صناعة العروض هي " التفاعيل التي هي أجزاء البحور الستة عشر". "[30]"وهذه الأوزان هي دوال بشكل مجموعات رياضية منسجمة داخل وزن أي بحر يخلو من الزحاف والعلل والضرائر، فوزن المتقارب في قول الشاعر أبي العتاهية:"[31]"

ولم يكفر العرف إلا شقي * ولم يشكر الله إلا سعيد

هو من البحر المتقارب وتقطيعه على هذا الشكل:

ولم يك/ فرلعر/ فإللا/ شقيين * ولم يش/كرللا/ هإللا/سعيدو

0/0//.0/0//.0/0//. 0/0// * 0/0// . /0//.0/0//. 0/0//

فعولن .فعولن.فعولن.فعولن. * فعولن .فعولن.فعولن.فعولن

إن هذا الانسجام لذي حصل للشاعر في هذا البيت بحيث جاءت فيه التفعيلات كاملة يصح أن يكون الدالة العروضية الكاملة لبحر المتقارب، ولكنها لا تعني أبدا أن تكون عملية عقلية متناهية بل هي جاءت في شكل مجموعات رياضية يحكمها التناظر في الفواصل والأسباب، وفي التفاعيل، وكذا بين الشطرين، فهناك تطابق تام في النبرات الموسيقية بين الشطر الأول والثاني، والذي تحكم فيه هو ألامتناهي وهو الإيقاع الشعري، وحين تأتي الزحافات أو العلل أو يركب الشاعر الضرورات الشعرية فما ذلك في موسيقى الشعر إلا انسجام روحاني بين اللغة والمشاعر وموسيقى الشعر التي لا تلتزم في كل الأحوال بنظام المجموعات الرياضية لسقوط بعض العناصر بسبب زحاف لا يتكرر ولا يتناظر مع مثيله في البيت الشعري.

لغة الشعر المسرحي :

يؤدي الإيقاع الشعري في لغة الشعر المسرحي دوره في عملية التشويق في اللغة الشعرية بموسيقاها العذبة التي لا يختل فيها المعنى. ذلك أن لغة الشعر الخاصة بالمسرح ينبغي أن تكون معانيها نابعة من حياة الناس"[32]" وأن تكون الأفكار التي تمتزج بهذه اللغة هي الشغل الشاغل للمتلقي للنص المسرحي؛ أي: وضع المتلقي بوسيلة النص المسرحي في قلب المشكل الذي تعالجه المسرحية.

وهذا ما نجده في مسرحية الراعي فإن الفكرة كانت قريبة من واقع الثقافة الذي يتناول الحكايات الشعبية التي تحكيها العجائز عن لونجة بنت السلطان مثلا التي كانت تحكى للأطفال ليلا في غالب الدور الجزائرية خصوصا الريفية منها وتقدم القصة بشكل سردي يتدخل فيه الحوار

بكثرة مما يقربه من المشاهد المسرحية حين يتخيل الأطفال حركة الحدث وتفاعل الشخوص في نمو الموقف ثم تأزمه فالحبة فلحظة الانفراج.

كما أن اللغة كانت أحيانا لا تتعدى التعبير العادي مثال ذلك ما جاء على لسان العجوز مخاطبة الأميرة:"[33]"

وأنت مولاتي التي * أنعمها لي دائمة

خدمتها مخلصة * وما أزال الخادمة

وما نجده من تأثر الشاعر في نصه الشعري المسرحي بأغنية مشهورة للمغني عبد الوهاب الدكالي وهذا في قول السائحي:

ما أنا إلا بـشر * والحب من شأن البشر"[34]"

ففيه تأثر بقول المغني الدكلي:

ما نا إلا بشر عندي قلب ونظر

وانْت كلك خطر ما تحدقش في

فنجد التناص المطابق في (ما أنا إلا بـشر)وفي هذا دليل على أن الشاعر كان يوظف اللغة القريبة من لغة العامة حتى يتحقق التجاذب بين الملقي والمتلقي.

الوظيفة البلاغية في تشويق المتلقي للنص المسرحي:

تعد البلاغة داخل سياق النص المسرحي عنصرا هاما من العناصر الجذابة والمهيجة للمتلقي فالمسرحية التي تقدم بالعربية البليغة للتلاميذ الذين يحسنون فهم اللغة العربية تلهب حماسهم وتجعلهم ينتعشون، ولذا إلى جانب اهتمام محمد الأخضر السائحي بالأسلوب العادي الذي يناسب عامة الناس فإنه لا يهمل الأسلوب البلاغي في النص الشعري المسرحي الذي يأخذ بلب المتَوَّق للصورة البلاغية المجسمة للمعاني المجردة في ذهن المتذوق مثلما جاء على لسان الأميرة في مسرحية الراعي:

كم عاشق لم تُغْوِهِ في الحبِّ نشوة الظفر

فعاش عفاً وهواه كالجحيم يستعر

انصهرت أخلاقه والحب نار فانصهر

إذ أسند الشاعر الغواية للنشوة فأنزله منزلة المليحة الحسناء التي مرهفي القلوب بحسنها وتكسرها فيقعون في هواها متيمين على سبيل الاستعارة المكنية التي تزيد الأسلوب بلاغة بإخفاء المشبه به والإشارة إليه بطرف خفي بشيء من لوازمه وهو الإغراء هنا، كما نلمس أيضا تأكيد

الشاعر عفة هذا العاشق بإثبات انتصاره في معركته مع هوى النفس الأمارة بالسوء من خلال الصورة الثانية التي وردت في شكل التشبيه المرسل المفصل إذ شبه الهوى بجهنم المشتعلة ولكن ليس ثمة إحراق مادي يدمر الأخلاق وإنما هناك حرقة وجد ولهب عواطف متأججة.

ويبدع الشاعر حين يجعل من الحب نارا تنفي عن المحب العف كل شائبة سوء في أخلاقه تماما كما ينصهر الذهب فتذهب عنه الشوائب:

انصهرت أخلاقه والحب نار فانصهر

وفي نص مسرحية الراعي يصادفنا الكثير من هذا الضرب مثلما جاء على لسان الراعي العاشق:

يقضي الليالي يشكو الناي لوعته

والناي شيء بلا سمع ولا بصر

فالشكوى تكون لما يعقل وهو جعلها للناي الذي يردد معه زفرات الألم ويدلنا في هذا السياق البلاغي على التجاوز بلفظ الشكوى على الحال المانعة من كونها لا تكون إلا للعقلاء، وإنزال ما لا يعقل منزلة من يعقل فيه أريحية النفس يجدها المتلقي للنص المتصف بهذه الصفة النبيلة من فصاحة الكلام وبلاغته.

والمتتبع لنص مسرحية الراعي سيقف بلا شك على كثير من روائع التعبير البلاغي الجذاب والمشوق لتلقي النص المسرحي، ولا يسمح لنا المقام بالاستطراد في هذه العجالة من هذه المداخلة التي تتطلب منا الاختصار.

عناصر تشويقية أخرى:

وينضاف إلى كل ما ذكرناه عناصر تشويقية كثيرة منها الصراع بين الشخوص مع حسن توظيفه من قبل الممثل المسرحي للسيطرة على مشاعر المشاهدين، ودور الهياكل المسرحية والوسائل التي تقرب الجو الاجتماعي من خشبة المسرح، فالتمثيل بالألبسة المناسبة للأميرة والعجوز والملك، وكذا لباس الراعي مع نايه وأمامه قطيع من الغنم في شكل صورة أو في شكل غنم مجسمة سيضفي على الجو المسرحي مرحا لدى المتلقي خصوصا الأطفال منهم مما يبعث على الهيجان والتشوق في متابعة النص المسرحي، والحوار القصير الذي يسهل عملية حفظ النص ويخلق حركة تبادل الأدوار كما يساعد على إبراز الصراع الذي يعد من أهم العناصر التشويقية في المسرحية.

متعة الأطفال في التواصل مع النص المسرحي في مسرحية الراعي:

إن الحديث عن ثنائية الطفل والنص المسرحي لمسرحية الراعي للسائحي تطرح إشكالية ماهية الطفل من منظور حيثية المشاعر والوجدان في حال الانفعال ، والإدراك، والنزوع، أي: سيرورة العملية العقلية التي تنتهي بالفعل الإنساني، وهنا نتساءل هل الطفل؟ رجل صغير؟ أم الرجل هو طفل كبير؟ ألا ترى أن التصرفات التي يأتي بها الكبار في بعض الأحيان نصفها بالطفولية لسذاجتها، وحماقتها.

ولذا فإن العلماء يوصون بضرورة التعامل مع الأولاد الصغار بتبصر ومراعاة المشاعر بالدرجة الأولى؛ لأن كسر هذه المشاعر تكون له عواقب وخيمة على شخصية الطفل الرجل، أو الرجل الطفل، ونجدهم في المجال التربوي يمنعون ضرب المتعلم.

وقد سبق عبد الرحمن بن خلدون المدرسة الحديثة التي قننت لمنع العقاب البدني عن المتعلم حين قال: "وذلك أن إرهاف الحد في التعليم مضر بالمتعلم، سيما في أصاغر الولد، لأنه من سوء الملكة، ومن كان مرباه بالعسف والقهر من المتعلمين أو المماليك أو الخدم سطا به القهر وضيق على النفس في انباسطها، وذهب بنشاطها ودعاه إلى الكسل وحمل على الكذب والخبث، وهو التظاهر بغير ما في ضميره، خوفا من انبساط الأيدي بالقهر عليه"."[35]"

ثم يعمق البحث ويصل بنا ابن خلدون إلى أخطار أخرى جسيمة تترتب على كسر المشاعر في العملية التربوية لدى المتعلم خصوصا صغار الولد فيرى بأن القهر يعلم المتعلم المكر والخديعة ويصير ذلك عادة له وخلقا، فتفسد فيه معاني الإنسانية، وتموت في ه الحمية التي منها الدفاع عن النفس، ويصيب النفس الكسل فلا تتطلع إلى غايتها، وبالتالي يكون من السفلة."[36]"

مصطلح الطفل:

يثير مصطلح الطفل إشكالا عويصا في الدراسة التربوية؛ لأنه يقع على المراهق كما يقع على البالغ الراشد يقول جميل حمداوي: "ويعود هذا الإشكال تعدد المجالات ووجهات النظر التي من خلالها نقارب مصطلح الطفل، فهناك من يرى الطفل رجلا صغير، أو كائنا ينمو، أو مرحلة

سابقة للمراهقة، أو كائنا بشريا يعيش فترة الطفولة، أو يعتمد على الآخرين في التكيف مع الذات والطبيعة ".[37]"

وقد ورد مصطلح الطفل في القرآن الكريم في الآية الكريمة [أو الطفل الذين لم يبلغوا الحلم]"[38]"، فسر أبو حيان الطفل بالذي لم يبلغ الحلم."[39]" وقال تعالى[ﮮ ﮯ ﮰ] "[40]"، قال أطفيش: " أي: أطفالا والطفل يطلق على الواحد والاثنين فصاعدا، والذكر والأنثى، أو اعتبر إخراج كل واحد على حدة فأفرد ".[41]" فقول: هي طفلة أو طفل، هما طفلان أو طفلتان أو طفل، هن طفلات أو طفل، هم أطفال أو طفل، وقد ساق صاحب هذه الأمثلة محمد العناني أوجه الخلافات بين العلماء حول قولة الطفل."[42]"

مراحل الطفولة:

وللطفولة مجموعة من المراحل يجتازها الطفل"[43]" وهي:

1/مرحلة المهد وتبدأ بالولادة حتى نهاية العام الثاني، وهي التي يطلق عليها فترة الرضاع.

2/مرحلة الطفولة المبكرة وتبدأ من ثلاث سنوات حتى السن الخامسة.

3/مرحلة الطفولة المتوسطة وتبدأ من السن السادسة حتى العام الحادي عشر.

4/مرحلة الطفولة المتأخرة وتبدأ من الثانية عشرة حتى البلوغ.

مسرحية الراعي والطفل:

أما العنصر الثاني في هذه الثنائية فهو نص مسرحية الراعي للسائحي، إذا أمكن أن نحسبها صالحة لأن تمثل للطفل في المرحلة الأخيرة وهي المرحلة التي يمكن أن يتم فيها توجيه عواطف الحب عند الأطفال، وذلك لأن مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يقدم خدمات جليلة للأطفال فيرفه عنهم ويقوم فيهم السلوك السلبي، ويبني في كيانهم الشخصية المثالية من خلال تمثيل القصص المسرحية الهادفة مثل مسرحية الراعي التي يهدف فيها الشاعر إلى تقويم عاطفة

الحب عند الأميرة الصغيرة التي كانت تنظر إليها وصيفتها على أنها مازالت صغيرة عن عاطفة الحب.

كما أن المسرحية تنمي في الطفل الوفاء فقد ظلت الأميرة وفية لحبيبها الراعي ورفضت الخضوع لسلطة الملك والده وأدى بها الموقف إلى النهاية المأسوية التي حولها الشاعر الأخضر السائحي إلى موقف بطولي بناء على التضحية من أجل المبدأ الشريف حين يتكلم طيفها:"[44]"

لم أمت بل حييت طول الدوام

أنا همس الشعور في كل قلب مسه الحب

واكتوى بالغرام وسأبقى أغنية الكون حتى

ينتهي الكون من حديث الأنام

إن تفاعل الطفل مع مسرحية الراعي للسائحي لا شك يجعله يمارس أدوارا من شأنها أن تكون جذابة لأصدقائه الأطفال وبخاصة حين نشاهد بنتا صغيرة تلبس لباس العجوز الوصيفة. فتحاول أن تقلدها في الصوت وهي توجه الأميرة مع إبداء الحركات وتقطيب الحواجب وإبداء عدم الرضا عن تصرفات الأميرة وما إلى ذلك من تمثيل طفل ذكر للملك فيلبس لباس الملك ويضع على رأسه التاج، ويحلى بالسيف والصولجان ويجلس على كرسي وثير مفروش بستار مذهب يوحي بأبهة الملك ويمثل الكرسي عرش الملك.

لا شك في أن مثل هذه المشاهد إذا تم توفير لوازم تمثيلها من ألبسة وغيرها للأطفال بأنها ستكون من العناصر البارزة في التشويق المسرحي لتلقي النص الشعري الذي اتخذ مادة خام لهذه المسرحية.

يمكن لمسرحية الراعي أن يمثلها الكبار للصغار وسيكون ذلك مجديا بقدر ما يتحكم الفنانون الكبار في إدارة الأدوار وإتقان الكشف عن المنولوق الداخلي والخارجي، ولكنني أعتقد جازما بأن تمثيله من قبل الأطفال سيكون أجدى نفع وإثارة لمشاعر الأطفال.

تصنيف مسرحية الراعي:

كما لا يمكننا أن نصنف نص مسرحية الراعي إلا في صنف المسرح التعليمي لأنها مسرحية لا يمكن أن تؤدى بدون توجيه من قبل المعلم للتلميذ، ولأن نصها معدًّ سالفا فلا يبقى إلا التدريب ثم التنفيذ وهو تحويله إلى عمل فني على خشبة المسرح.

وهذا المسرح يجري فعله في المدارس والمؤسسات التربوية، ويشرف عليه الأساتذة المتخصصون في التربية الفنية والأشغال. وهو يعتبر من التقنيات البيداغوجية التي تسعى وزارة التربية من خلا له إلى تحقيق بعض الأهداف التربوية المسطرة في المنهاج سواء أكانت هذه الأهداف خاصة أم أهدافا عامة، وقد تؤدى المسرحية في القسم أو في مدرج خاص بالنشاطات التربوية الترفيهية.

ولا يفوتنا بأنه يمكن أن تقدم مسرحية الراعي للسائحي في شكل مسرح العرائس الذي يؤدى بواسطة استخدام عرائس القراقوز مع تحريكه بواسطة الخيط مع اختفاء الممثلين وراء ستار، كما يوجد ستار ثان ينزل على الدمى ويسترها حين ينتهي المشهد أو نصل إلى نهاية المسرحية. وإذا وجد الفنانون والأطفال الموهوبون يمكن استخدامها في شكل مسرح الظل.

المبادئ التي تنميها مسرحية الراعي في الطفل: إن المبادئ التي يخرج بها الطفل من هذه المسرحية تتلخص في:

1. الوفاء في المحبة.
2. التضحية من شيم الأخلاق الحميدة.
3. الثورة على الطغيان والتقاليد البالية.
4. الصبر على المكاره حتى يحقق الرجاء والأمنية.
5. الناس ليسوا بطبقاتهم بل بأخلاقهم وببساطتهم.
6. المؤازرة في المواقف الصعبة.
7. الفطنة والذكاء.
8. كره الظلم وأصحابه.
9. التعرف على نتائج الظلم الوخيمة مع التطلع إلى تفاديه.
10. الإخلاص في أداء الوظيفة (مهمة الوزير)
11. نبذ الطبقية والتكبر والترفع على الناس.

القيمة الفنية لمسرحية الراعي:

تتمثل القيمة الفنية المتمثلة في جودة أسلوبها ولغتها الشاعرية التي تدفع بالمتلقي إلى محاولة محاكاة الشاعر محمد الأخضر السائحي في إنشاء القصيدة الشعرية. وبالأخص أن الشاعر ركز كثيرا على مجزوء بحر الرمل الذي يناسب أذواق الأطفال وتكون فيه محاكاة الوزن سهلة عليهم.

هوامش البحث:

[1] . الراعي وحكاية ثورة لمحمد الأخضر السائحي:5

[2] . المرجع السابق: 6

[3] . المرجع السابق: 6

[4] . المرجع السابق: 6

[5] . المرجع السابق: 6

[6] . المرجع السابق: 7

[7] . الراعي وحكاية ثورة لمحمد الأخضر السائحي: 7

[8] . المرجع السابق: 8

[9] . المرجع السابق: 8

[10] . المرجع السابق: 8

[11] . المرجع السابق: 9

[12] . المرجع السابق: 9

[13] . الراعي وحكاية ثورة لمحمد الأخضر السائحي: 10

[14] . المرجع السابق: 10

[15] . المرجع السابق:11

[16] . الراعي وحكاية ثورة لمحمد الأخضر السائحي: 12

[17] . المرجع السابق: 12

[18] . المرجع السابق: 20

[19] . المرجع السابق: 37

[20] . المرجع السابق: 37

[21] . دراسات في الأدب الحديث ومدارسه 459/2 محمد عبد المنعم خفاجي دار الجيل بيروت . لبنان، ط1412/1 هـ . 1992م.

[22] . يراجع موقع خالد خميس فرّاج www.geocities.com

[23] . لسان العرب 383/2

[24] . يراجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 200 وهي باختصار: 1 . القوة على التشبيه، 2 . القوة على تصور كليات الشعر، 3 . القوة على تصور أحسن صورة تكون عليها القصيدة، 4 . القوة على تخيل المعاني بالشعور بها، 5 . القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني، 6 . القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة، 7 . القوة على التحيل في تسيير تلك العبارات، 8 . القوة على الالتفات من حيز والخروج منه إليه، والتوصل به إليه، 9 . القوة على تحسين بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة، 10 . القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه.

[25] . دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه460/2

[26] . يراجع موقع WWW.angelfire.com

[27] . الراعي وحكاية ثورة: 29

[28] . الضرائر: 55

[29] . خصائص الإيقاع الشعري: 58 و59

[30] . المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي لموسى بن محمد بن المليانى الأحمدي نويوات: 22

[31] . يراجع البيت في المرجع السابق: 294

[32] . لمراجعة ما ينبغي أن تكون عليه اللغة الشعرية انظر جماعة الديوان في النقد للدكتور محمد مصايف: 226 و227

[33] . الراعي وحكاية ثورة لمحمد الأخضر السائحي: 16

[34] . المرجع السابق: 6

[35] . تاريخ ابن خلدون، القسم الخاص بالمقدمة 1042/2و 1043

[36] . يراجع المصدر السابق 1043/2

[37] . ديوان العرب، مجلة أدبية فكرية، ثقافية اجتماعية، 2008/09/27م، ص1من9 ، من مقال تاريخ مسرح الطفل. يراجع موقع الأنترنتwww.diwanarab.com

[38] . النور 31

[39] . يراجع البحر المحيط 413/6

[40] . الحج 5 وغافر 67

[41] . تيسير التفسير 380/12

[42] . معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة: 410

[43] . ديوان العرب، مجلة أدبية فكرية، ثقافية اجتماعية، 2008/09/27م، ص1من9 ،و 2 من 9 من مقال تاريخ مسرح الطفل. يراجع موقع الأنترنتwww.diwanarab.com

[44] . الراعي وحكاية ثورة: 37