

محمد الأخضر السائي شاعرا مسرحيا

Mohamed Lakhdar Al-Saihi as a Theatrical Poet

أد- عز الدين جلاوجي،*1

¹ جامعة برج بوعريش، (الجزائر)، zzedine.djellaoudji@univ-bba.dz

تاريخ النشر: 2026/07/01

تاريخ المراجعة: 2026/06/27

تاريخ الإيداع: 2026/04/16

الملخص:

يعد السائي من شعراء النهضة الثانية بالجزائر، وإن تأخر فنيا على محمد العيد ومفدي زكريا، فقد تقدم على كثير غيرهم، ساعده في ذلك عمره الإبداعي الطويل، واحتكاكه بالمؤسسات الرسمية التي فتحت له باب الإبداع واسعا، تفتقت وهبته الشعرية في إطار الحركة الإصلاحية وظل وفيها لخطها الفكري والجمالي في كل تجربته الشعرية، التي تنوعت بين القصيدة العمودية والقصيدة وشعر الأطفال والشعر المسرحي، الذي قدم فيه السائي ثلاثة نصوص اثنتان منها في شكل أوبرا وهما "حكاية ثورة" و"أنا الجزائر"، وقد كتبهما سنة 1964، ونص ثالث في شكل مسرحية شعرية بعنوان "الراعي" ونشر بديوانه "همسات وصرخات" سنة 1984، رغم أنه ذيل المسرحية بتاريخ 1955، وقد عرضت في مقالتي هذه لمسار المسرح الشعري، ثم أضأت على نصي الأوبرا، ولكنني توقفت أطول عند نص "الراعي" من زوايا رأيها الأبرز والأهم فيه، منها عنصر الصراع الذي بدا في النص قويا، ثم لعنصر الحوار وأشكاله ووظائفه، ويبدو أنه لم يكن في مستوى ما يتيح له الصراع في بناء الحكاية، بسبب أن السائي كان شاعرا أكثر منه مسرحيا، وتوقفت عند الإيقاع في المسرحية من زوايتي الوزن وحرف الروي، وقد كان السائي من أنصار القصيدة العمودية، وانتهت المقالة بقراءة النص الموازي والكشف عن عنصريه "عتبات والإرشادات"، وعن أهم الوظائف التي نهضت بها الإرشادات.

الكلمات المفتاحية: السائي، الشعر المسرحي، المسرح الشعري، الإيقاع، أوبرات

Summary:

Sahli is considered as one of the poets of the second renaissance in Algeria. Although he was far from Mohammed Al-Eid and Moufdi Zakaria, he managed to surpass many of his contemporaries. This was largely due to his long creative career and his engagement with official institutions, which opened wide horizons for his creativity and refined his poetic talent within the framework of the reformist movement. He remained faithful to his intellectual and aesthetic vision throughout his poetic experience.

المؤلف المراسل.

His works ranged between traditional (classical) poetry, the short poem, children's poetry, and poetic theater. Sahli presented three texts, two of which take the form of operas: "The Story of a Revolution" and "I Am Algeria", both written in 1964. The third text is a poetic play entitled "The Shepherd", published in the collection "Whispers and Cries" in 1984, although it dates back to 1955.

In this article, I analyzed these works and shed light on the two operas texts as well. I focused particularly on "The Shepherd", highlighting its most prominent aspects, especially the element of conflict, which appears strongly in the text. I then examined the dialogue—its forms and functions. However, it seems that the level of conflict did not significantly contribute to the construction of the narrative, as Sahli appears to be more of a poet than a dramatist.

I also examined rhythm in the play, focusing on meter and rhyme. Sahli was known as a supporter of classical poetry. The article concludes with a parallel reading of the text and an analysis of its two components: stage directions and instructions, as well as the main functions they perform.

Keywords:

Sahli, theatrical poetry, poetic theater, rhythm, operas

مقدمة:

يعتبر محمد الأخضر السائي من شعراء النهضة الثانية، والتي بدأت مع مطلع عشرينيات القرن العشرين، وقد نشأت في رحاب الحركة الإصلاحية بقيادة رجال جمعية العلماء حتى قبل تأسيسها تأسيسا رسميا، وفي رحاب الحركة الوطنية أيضا مع طلائعها الأولى، الأمير خالد الجزائري، ومصالي الحاج، وغيرهما، وكان السائي أقرب في خطه الشعري إلى الحركة الإصلاحية انطلاقا من مرجعياته وتكوينه، فقد حفظ القرآن الكريم في مسقط رأسه، ثم انتسب إلى معهد الشيخ بيوض بالقرارة، ليلتحق بجامعة الزيتونة بتونس، حيث أكمل دراسته، وانخرط في النشاط الثقافي والسياسي، وأصدر عمله الأول بعنوان "غرام أميرة" سنة 1937، ليعود إلى الجزائر وينخرط في نضال ثقافي سلاحه القلم استمر حتى وفاته، سنة 2005، خلفا تجربة شعرية، انفتحت أيضا على شعر الأطفال، والمسرح الشعري، ولعل هذا الأخير ظل يركن إلى زاوية الإهمال مما حرصنا على تسليط الضوء عليه في دراستنا هذه، رغبة في الإجابة عن جملة من الأسئلة، ما مكانة محمد الأخضر السائي بين أترابه من كتاب المسرح الشعري عربيا ومغاربيا وجزائريا؟ وما موضوعاته في ذلك؟ وكيف تجلى مستوى هذه النصوص فنيا؟

مسار المسرح الشعري:

عرفت الحضارة الغربية الشعر المسرحي منذ ما قبل الميلاد بقرون، وقد أسس له شعراء كبار أمثال يوربيدس وسافوس و سوفوكل، ونظر له نقديا أرسطو في كتابة فن الشعر، وتأخرت الحضارة العربية في استنبات هذا الفن في بيئتها، وقد مرت في ذلك بثلاث مراحل، أولى وحمل لواءها الخليل اليازجي بمسرحيته الشعرية "المروءة والوفاء" سنة 1876، وقد تغلب فيها الشعر على المسرح، ثم مرحلة ثانية حمل لواءها أحمد شوقي، في أواخر عمره وبالضبط ابتداء من 1929، ورغم انفتاحه على الغرب واطلاعه على نماذج من المسرحيات الشعرية الفرنسية إلا أن نصوصه "لم تستطع أن تحقق البعد الدرامي للأحداث والشخصيات، أو تسمو بالنص التراثي إلى بعده الرمزي المفتوح، مما جعل الطابع الشعري يطغى على

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

الطابع المسرحي في مسرحياته بشكل عام¹، مغلبا الصوت الواحد والذي هو صوت الشاعر على أصوات الشخصيات المتعددة المتصارعة، وقد حمل راية إمارة المرحلة الثالثة الشاعر المصري الكبير صلاح عبد الصبور الذي روض الشعر العربي ترويضاً تاماً للمسرح، ليصير شعراً درامياً لا غنائياً في لغته وإيقاعه وصوره، "لقد كان لصلاح عبد الصبور متابعاته الذكية للهزات التي كانت تحدث في الآداب الأوروبية ذاتها، خاصة ما قام به إليوت الذي تأثر به كثيراً، وكذلك الشاعر الإسباني لوركا²."

وقد تأخر المسرح الشعري مغاربية عن مثيله في المشرق العربي بأكثر من نصف قرن، فقد كتب الشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة مسرحيته الشعرية "بلال بن رباح" سنة 1938، تلاه محمد البشير الإبراهيمي بنصه "رواية الثلاثة" سنة 1941، مما جعلهما رائدين في كتابة المسرحية الشعرية مغاربية، وإلى سنة 1952 نشر الشاعر المغربي، علال الهاشي الخياري فصولا من مسرحيته الشعرية "ربة شاعر" في مجلة رسالة المغرب سنة 1952، ويعد جمال الدين حمدي رائدا لهذا الفن في تونس بمسرحيته التاريخية "علي بن غداهم" والتي كتبها سنة 1955.

وقد شارك محمد الأخضر السائحي في هذا الفن بثلاث محاولات هي "الراعي" وقد نشرت أول الأمر في ديوانه "همسات وصرخات" ببيروت سنة 1966، موقعة بتاريخ 1955، ثم نشرت في عمل مستقل سنة 1988، مع مسرحية حكاية الثورة، وحمل الكتاب العنوانين معا عنوانا له "الراعي.. وحكاية ثورة"، ولعل مسرحية "الراعي"، قد بنيت على أطلال مسرحية "غرام الأميرة"، التي كتبت بتونس عام 1937، ولكنها ضاعت من الشاعر مع ما ضاع من شعره ومن ذلك تشطيره لقصيدة البردة للبوصيري³، والتي عاد إليها الشاعر وأنجزها في (209 بيتا)، وأصدرتها وزارة الشؤون الدينية بالجزائر سنة 2000، بمناسبة تكريمها للشاعر، وقد كان مطلعها:

"أمن تذكر جيران بذي سلم" قضيت ليلك بين السُّهد والألم؟⁴

وبعد مسرحية الراعي كتب السائحي نصين آخرين سنة 1964، هما "حكاية ثورة"، و"أنا الجزائر"، أشار في الأولى بما يلي "مثلت على المسرح وفي التلفزيون في تاريخها"⁵، وأشار في الثانية بقوله "استعراض غنائي يلخص ثورات الجزائر منذ الاحتلال الفرنسي سنة 1830، أذاعته التلفزة الجزائرية سنة 1964"⁶. ومما تقدم يمكن تقسيم التجربة السائحية في هذا الفن إلى قسمين اثنين، القسم الأول هو المسرحية الشعرية الخالصة وتمثله مسرحيته "الراعي"، وقسم ثان هو الأوبرا (Opera)، ويمثله النصان "حكاية ثورة"، و"أنا الجزائر"، ورغم نقاط التقاطع بين المسرحية الشعرية والأوبرا فإن هذه الأخيرة هي "عمل درامي شعري مغنى بأكمله، يتناوب على الغناء فيه مغنون إفراديون وجوقة بمصاحبة أوركسترا سمفونية"⁷، وهو ما تجلى في نصي "حكاية ثورة" و"أنا الجزائر"، وهما النصان اللذان سنعرض لهما في عجالة لنعود بشيء من التفصيل لنص "الراعي".

أ/ حكاية ثورة:

صاغ الشاعر نصه "حكاية ثورة" على بحر واحد هو بحر الرمل المجزوء "فعلاتنفعلاتن"، مما جعل إيقاعه رتيباً لا يعكس حالة الشخصية وانفعالاتها، رغم أنه غير حرف الروي ستا وعشرين مرة، يقتصر

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

فيه أحيانا على البيتين، وهو أقل ما أسند إلى الشخصية، فقد كان حريصا على ألا يجزئ البيت الواحد، كقول البنت:

حدثيني عنك أُمي عن لياليك البعيدة
كنت تشقين لأجلي كيف أصبحت سعيدة؟⁸

لكنه يرخي الزمام لرغبته في الإيقاع فيسند للشخصية الواحدة أكثر من عشرة أبيات، ومثال ذلك قول الأم:

وقضيت الليل وحدي ولكم كان مديدا
كان أبنائي صغارا والأسى كان عنيدا
(...)⁹.

ورغم أن النص قام على شخصيتين رئيسيتين هما شخصية الأم، ورمز بها إلى الجزائر، وشخصية البنت ورمز بها إلى الحرية، فإنه يقحم شخصية أخرى إقحاما غير موفق، حيث تظهر مرة واحدة فقط، وهي شخصية "المطرب"، كما يسند الحديث بشكل باهت مرة واحدة لكل من "الفلاحون" و"العمال"، مما يحرم النص من روح الصراع.

ولتحقيق خصائص الأوبرا أسند الشاعر دورا غنائيا لـ "المجموعة" تسع مرات، ولأحد أفرادها ثلاث مرات، وهو يقصد بالمجموعة ما يعرف في المسرح عموما وفي الأوبرا خاصة بـ "الكورس" أو "الجوقة" والتي تعني مجموعة تقدم مقاطع موسيقية وإنشادية غنائية، كما يمكن أن تؤدي أيضا بعض الرقصات¹⁰، وقد ظهرت الجوقة بظهور المسرح واستمرت معه إلى يومنا هذا خاصة مع جنس الأوبرا، وظلت تؤدي دورا دراميا خاصا يخفف من توتر الحدث ويكسر الإيهام لأن طبيعة خطاب الجوقة تختلف عن طبيعة الحوار بين الشخصيات، (...) وتحمل عادة مقولة الكاتب وتعبّر عن رأي المجتمع وهي بذلك تختلف عن الشخصية على الخشبة¹¹.

لكن الجوقة في أوبرا السائحي أو المجموعة كما سماها فقد أدت دورا مكملا لبعض الشخصيات خاصة شخصية الأم، وقد يبالغ الشاعر كثيرا في استحضار المجموعة كما في قوله والأم "الجزائر" ترد على سؤال البنت "الحرية".

البنت: حدثيني عن حياتي كيف مارست الحياة؟
هل أنا في الدرب أمشي مثلما تمشي البنات؟
أم حثت الخطوف فيه؟ أم قصرت الخطوات؟
الأم: أنت يا قرة عيني أُملي الغالي الوحيد
(...)

ثم أصبحت فتاة حسنها حسن فريد¹².

تجيب الأم في أربعة أبيات، ثم يسند الشاعر إلى المجموعة أو لأحد أفرادها إكمال ما كان يجب أن تقوله الأم في أكثر من أربعين بيتا، وهو ما أساء للأوبرا من زاويتين الأولى هي الطول المفرط، والثانية اغتصاب دور

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

شخصية الأم وذلك لا يتناسب مع دور "الجوقة" داخل الأوبرا.

والملاحظ أيضا أن الشاعر في نص "حكاية ثورة" يكاد يهمل كليا الإرشادات الإخراجية/القرائية، فلا يأتي بها إلا مرة واحدة في مطلع الأوبرا بقوله "نظهر الأم محتفلة بعيد ابنتها العاشر الذي نفهمه من خلال الشموع العشر المشتعلة. عندما يسلط عليها الضوء نراها تضع يدها على رأس ابنتها تدللها وتخاطبها"¹³.

ب/ أنا الجزائر:

ورد النص الثاني أيضا على بحر الرمل المجزوء ولعل غنائيته هي التي أغرت الشاعر محمد الأخضر السائحي فأصر على اعتماده في النصين معا، لكنه يقينا غاب عنه –وقد تغلب فيه الشاعر على المسرحي- أن الإصرار على الإيقاع الواحد في النص يجعله رتيباً، ويحرم الشخصية من أن تعبر بعمق عن أحاسيسها ومشاعرها، لذا كان لزاماً على كاتب المسرحية الشعرية أن ينوع في بحوره الشعرية، كما يليق به أن يصر إصراراً شديداً على إيقاع الروي، فإن حصل فلا بد أن ينوعه تنوعاً يجعله يخضع لمقتضى الحال، وهو ما حاول الشاعر أن يلتزم به، فلم يحافظ على روي واحد أكثر من ستة أبيات، وهو ما تهتف به المرأة في آخر النص.

المرأة: نحن أحرار ولكن احذروا مليون مرة

لم يزل في الأرض غدر لم تزل فيها المضرة

(...)¹⁴.

وعلى خلاف النص السابق يقسم الشاعر البيت بين الشخصيتين والثلاث، رغم أنه يصر على استكمال البيت لأن النص يقوم عليه لا على التفعيلة، وهذا ما رأيناه أيضا في نص محمد العيد آل خليفة، ونص محمد البشير الإبراهيمي، كما في قوله:

"ترجع الجماعة الأولى وتحطم السجن وتفك قيد المرأة وتخرجها، ويلقون بعضهم في فرح أمام السجن.

أحدهم: أنا حرٌّ

الثاني: أنا حرٌّ

ثالث: أنا حرٌّ

الرابع: (للمرأة) أنت حرّة"¹⁵.

اعتمد النص على شخصيتين محوريتين هما شخصية "الأم" ورمز بها إلى الجزائر، وشخصية "الجندي" ورمز به إلى الاستعمار، يشتد بينهما الصراع، صراع بين عزة الأم ويقينها في التحرر، وغطرسة الجندي ويقينه في قوته وجبروته، ويضيف الشاعر شخصية "المار" الذي يمثل كل مرة قائد ثورة من الثورات المتتالية ضد الاستعمار، مشيراً إليها بالتواريخ التالية: 1832، 1864، 1871، 1881، 1954، والتي تحيل على ثورات الأمير عبد القادر، سيدي الشيخ، بوعمامة، المقراني، ثورة التحرير الكبرى، وكان يمكن للشاعر أن يمنح شخصية المار اسماً آخر أكثر إichاء، إذ في لفظة مار تلاش وزوال وانتهاء، وهو ما لا يليق بكبار المجاهدين، فالأمير عبد القادر، بوعمامة، وسيدي الشيخ، والمقراني، وأبطال ثورة التحرير الكبرى لم

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائي شاعرا مسرحيا

يكونوا أبدا مارين في دروب الوطن والتاريخ، بل كانوا منارات للحرية والكرامة، مازالت الأجيال تهتدي بهم إلى يومنا هذا، بل وكل الأحرار من بني الإنسان.

يولي الشاعر محمد الأخضر السائي الإرشادات القرائية أهمية أكبر في هذا النص، قبل بدء الحوار لضبط المكان مثلا "وراء قضبان السجن"¹⁶، أو لضبط حدث "تسمع طلقات نارية يعقبها سكون"¹⁷، كما قد تأتي هذه الإرشادات بعد ذكر الشخصية لوصفها، "الجندي: (مستعجلا) لا، ولكن سوف أمضي لأرى ما سيكون"¹⁸.

وإن تغلى الشاعر عن الجوقة في هذا النص على خلاف النص السابق، فإن تفعيلات البحر الرمل المجزوء "فَأَعْلَاتُنْفَاعِلَاتُنْ" يمكن أن تشيع مهرجانا من الإيقاع الجميل في كل النص، وحتما لو اعتمد الشاعر التفعيلة بدل البيت لأن الرمل من البحور الصافية لكان ذلك أنسب لنصه المسرحي.

ج/ مسرحية الراعي:

كنا قد أشرنا سلفا إلى أن هذه المسرحية هي نفسها مسرحية "غرام أميرة" التي كتبها الشاعر بتونس سنة 1937 لكنها ضاعت منه، ثم أعاد كتابتها ونشرها في مجموعته الشعرية "همسات وصرخات" بعنوان "الراعي" مؤرخة بسنة 1955، ثم أعاد نشرها سنة 1988 مع مسرحية أخرى هي "حكاية ثورة" في كتاب حمل عنوانهما معا "الراعي.. وحكاية ثورة"¹⁹، وهي التي سنسلط عليها الضوء في جملة من النقاط هي الصراع، والحوار، والشخصية، والإيقاع، والنص الموازي:

1/ الصراع في مسرحية الراعي: الصراع روح المسرحية، كلما كان شديدا عميقا ومتنوعا دل على حياتها وحيويتها، وكلما ضعف دل على ضعفها بل وموتها، ورغم أن المسرح محاكاة بالفعل كما أشار إلى ذلك أرسطو، فإن هذا الفعل لا يتم كما يؤكد الفيلسوف الألماني فردريك هيغل - (F.Hegel) - 1831/1770- في كتابه علم الجمال- إلا في إطار تصادمي، يؤدي إلى أفعال تصادمية، وردود أفعال يكون من الضروري تخفيف حدته وحله في نهاية المسرحية²⁰، وإذا كانت المسرحية انعكاسا للواقع والمجتمع، فإن الصراع والذي يعني وجود علاقة تصادمية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، هو أيضا مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، إذ هو طبيعة في الذات البشرية، وذلك ما يذهب إليه وليم آرثر بقوله: "إن المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراعه مع القوى الغامضة (...)", ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وأهوائهم وحمقاتهم، وضد أحقادهم"²¹.

تبدأ مسرحية "الراعي" مباشرة بالصراع الذي ينشب بين الأميرة والمربية وقد نهتها عن السهر:

العجوز: سيدتي.

الأميرة: ماذا ترومين؟

العجوز: أما يكفي السهر؟

الأميرة: منذ ليال لم أذق طعم الكرى
العجوز: يا للخطر!²²

ورغم أن الصراع كان مجرد تلاوم وتعاتب فيه كثير من اللين والمحبة إلا أنه ورد على مستوى الحوار في جمل قصيرة سريعة، غير أن الحوار سريعا ما يشتد حين تنبئ الأميرة تلميحا إلى سبب سهرها:
الأميرة: ... فعلتي طبييها لم يكن بعد قد حضر.
العجوز: إنك يا سيدتي مازلت في عمر الزهر
أخاف أن لا تسمعي صوت الحجي إذا زجر
أو تخطئي النظرة إن الحب يخطئ النظر.²³

ينتقل الصراع بين الأميرة ومربيها إلى محطة أخرى، حين تبوح المربية بما كانت تكتمه من سر خطبة ابن الأمير لها وموافقة الملك على ذلك، مما يدفع بغضب الأميرة إلى ذروته متحدية الأعراف والقوانين، بل ومتحدية أباه الملك القوي انتصارا لحبها:
العجوز: بالأمس كان عنده ابن الأمير المنتصر
وقيل جاء خاطبا درتنا خير الدرر
الأميرة: لا لن ينال قصده.²⁴

ورغم محاولات المربية إقناع الأميرة بذلك ترغيبا بأصل الفتى وجاهه ومكانته وترهيبا لها من سطوة الأب الذي اعتبرت قراره في تزويجها قدرا لا يمكن أن يناقش، فإن الأميرة تتحدى مربيتها بالرفض المطلق مهما كانت نتيجة ذلك:

الأميرة: أقبل ما يصنعه دون اعتراض كحجر
لا.. لن يتم أمره أبقى هنا أو أنتحر.²⁵

لقد كانت بداية المسرحية موفقة وهي تشحن بكل هذا الصراع الضروري للشخصيات، إذ هو الذي يمكن أن يدفع "هذه الشخصيات في قوة إيجابية للحصول على ما تريد... والنتيجة هي ما نراه... من توتر وصراع، ووجوده يعد ضروريا إذ يجب أن تتوافر لكل مسرحية طاقة محرّكة²⁶، يحرك الفعل الدرامي، ويمكن أن "يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدّي إلى تكوّن الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثمّ الحل"²⁷.

والأمر لا يختلف مع الفصل الثاني الذي يبدأ أيضا بصراع حاد، بطله الملك هذه المرة، ضد غلامه أولا الذي يخبره باختفاء الأميرة من القصر.

الغلام: لم تكن موجودة في القصر

الملك: (منفعلا) ماذا قلت؟ صرح واجهر.

الغلام: لم أدر يا مولاي أين توجهت فقد اختف

الملك: (مضطربا) ماذا تغمغم؟ فسر

أين اختف؟ بل أين غبتم أنتم؟ هلا وقفت ببأبها؟

الغلام: لم أجسر²⁸.

لينتقل الصراع سريعا بين الملك والمربية، حيث يتهما بالكذب وإخفاء الحقيقة.

الملك: لا تكذبي هاتي الحقيقة كلها لن أقبل الكذب الملفق فاحذري²⁹.

وليس من حقيقة لدى العجوز سوى أن الأميرة قد وقعت في أسر الحب، ولم تجد وسيلة لتحقيق حلمها سوى الهروب، وسريعا ينصرف الملك عن الصراع مع المربية ليدخل صراعا آخر ولكنه هذه المرة مع نفسه:

الملك: أنا وحدي أذنبت أنا وحدي جاني

أي وعد أي عهد أي دين للغواني³⁰.

ينتقل الصراع في الفصل الثالث ليدور خارج القصر بين الأميرة والراعي في البراري، وقد فرت إليه معلنة حبها له، وتعلقها به، ولا دليل لها إلا لحن الناي الذي كان يدغدغ أعماقها، ويتمنع الراعي عن ذلك لأن حبه لم يكن إلا لروح ما، لم يكن يريد أن يلتقي بجسدها.

الأميرة: أيها الراعي... حبيبي

الراعي: لفظتها شفتاها

...

أنا ماض

الأميرة: لماذا؟

الراعي: كنت لا أرجو لقاءها.

أنا ماض

الأميرة: لا.. وحي؟ ودموعي؟ ووفائي؟³¹.

وتنتهي المسرحية بصراع أشد بين الملك والأميرة، الملك الغاضب من ابنته التي دنست شرفه وتحدث

إراداته، والأميرة المكابرة المدافعة عن حبها:

الملك: هكذا تصنعين بي؟ لا تبالين بمجدي

وسطوتي ومقامي؟

وأنا من رفعت ذكرك أسمى من نجوم السماء بين الأنام³².

الأميرة: يا أبتى

امض يا أبي بسلام

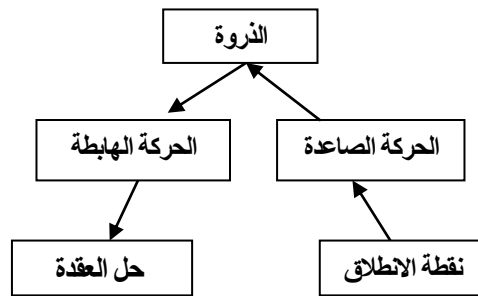
فابق في أرضك الحقيمة إني

ها هنا في السماء.. فوق الحطام³³.

وهكذا تبدو مسرحية محمد الأخضر السائحي مترعة بالصراع، متموجة، متعددة القمم، لا يكاد متلقيها يخرج من صراع حتى يصدم بآخر، مما يخلق في النص حركية وقوة وتشويقا، ولم يكن ليحدث ذلك لولا هذا التنافر والتنوع في الشخصيات وهذا التعدد في الأصوات المتناقضة، ويكفي أن يتوفر الصراع ليتوفر المسرح، وهو ما أكده آرثر جونس (Arthur Jones) في كتابه "قانون الدراما" بقوله: "تنشأ المسرحية حين

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

ينشب صراع بين شخصين أو أشخاص³⁴، وإن كان بطل المسرحية التي هي الأميرة مدار الصراعات كلها، ولا غرابة فقد ارتبط الصّراع في المسرح الدرامي بوجود البطل، وبنوعيّة وطبيعة العائق الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته، وقد "ربط هيغل، وكذلك الناقد الروماني جورج لوكاش (G. Luckàcs)، تشكّل البطل بعملية وعي الذات لديه، واعتبرا أنّ هذا الوعي لا يتحقّق إلا ضمن علاقة صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصيّة أو قوى أخرى معارضة له، أو بمواجهة مبدأ أخلاقي".³⁵ ويمكن استهداء بهرم الناقد الألماني غوستاف فرايتاغ (Gustav Freytag) أن نرسم للصراع في مسرحية الراعي المخطط التالي، مع حذف بعض العناصر التي لم يولها السائحي اهتماما، مع الملاحظة أن هذا المخطط يمكن أن يتكرر داخل المسرحية على قصرها ست مرات كاملة، مما يخلق داخل النص هزات وتموجات شديدة، بل وسلسلة من القمم المتتالية.



يمكن تقسيم الصراع في المسرحية إلى صراع خارجي وصراع داخلي من جهة، وإلى صراع فكري وصراع بدني من جهة أخرى، وقد تجلت كل هذه الأنواع في مسرحية محمد الأخضر السائحي، وللصراع في المسرحية أشكال مختلفة ومتنوعة، إذ يمكن أن يكون خارجيًا مجسّدًا على خشبة، أو يكون صراعا داخليًا تعيشه الشخصيّة وتعبّر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام، وقد يكون صراعا خارجيًا مبنياً على تنافس بين شخصيتين، ويتجسّد على خشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلاميّة، صراع خارجي مبنّي على تناقض بين رؤيتين للعالم، صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، ويعبّر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج أو بالصمت، صراع ميتافيزيقي بين الإنسان وقوّة ما غيبية³⁶.

وقد غلب الصراع الخارجي بين الشخصيات، في حين ظهر الصراع الداخلي مرتين فحسب، وكلاهما أسندتا لشخصية الملك، مرة حين فرت منه ابنته في غفلة منه. الملك: أنا وحدي اذنبت أنا وحدي جاني³⁷.

ومرة في آخر المسرحية حين يعاقب ابنته عقابا قاسيا يندم عليه.

الملك: ما ذنبها؟ ماذا جنت؟ لأنها أبت الخضوع لرغبتني ومرادي؟

ويحي.. أنا قاس، أنا أحيا بلا قلب، أنا أمشي على الأكباد³⁸

كما غلب الصراع اللفظي الفكري بين الشخصيات وقد حاولت كل منها أن تقنع الطرف المصارع بصحة ما تؤمن به، وتجلى ذلك فيما حدث بين الأميرة ومربيتها، وبين المربية والملك، وبين الملك وابنته الأميرة، ولم يستعمل الصراع البدني العنيف إلا من طرف الملك وهو يسلط أقصى أنواع العقوبات على ابنته، ولا ذنب

لها إلا أن أحبت فتعلقت فوقت.

الغالب في كثير من الأنواع المسرحيات أن تكون الخاتمة حلاً للصراعات بين شخصياتها، ويأتي هذا الحل جواباً على التساؤلات التي يطرحها الصراع، وهذا ما أشار إليه هيغل حين قال: إن التراجيديا تظهر أنّ هناك عدالة دائمة هي التي تفرض في النهاية من خلال فرض موقف أخلاقي معين³⁹، وفعلًا لقد فرضت المسرحية في نهايتها موقفاً أخلاقياً، لكنه لم يكن عادلاً إلا بمقياس النفوس المريضة المتغطرة، إن قوة الصراع في المسرحية أدت إلى انتصار الحب والطبيعة والموسيقى والأنوثة، ضد الكره والقهر والسجن وعالم الذكورة القائم على القوة والإقصاء.

إن إسناد الصراع الداخلي إلى الملك دون سواه إنما هو للدلالة على اضطراب الملك، الذي يتراجع عما يبيده للآخرين ليظهر قويا مهابا، وإن كان باطنه يكذب ذلك، ودل استعمال القوة المفرطة والعنف البدني لدى الملك أيضا على ضعفه في محاوره غيره وإقناعهم بالحوار والحجة، ولعله طعن من الشاعر محمد الأخضر السائحي في الملوك، وتعرية لحقائقهم وبواطنهم.

2/ الحوار في مسرحية الراعي:

إن الحوار في العمل المسرحي هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات، إنه عملية تواصل بين طرفين أي شخصيتين فأكثر في المسرحية نصا مقروء أو مجسدا على خشبة، وقد اعتبرت المسرحية فن الحوار لأنها تنبني أساسا عليه، إنه على حد قول الكاتبة الأمريكية راشيل كروثرس (Rachel Crothers) "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"⁴⁰، وعلى الرغم من أن الحوار يشبه المحادثة في الحياة العادية إلا أنه يختلف عنها جوهرياً، ويرتقي عليها، فهو اقتصادي ودلالي دائماً، ولا مجال للاعتباطية فيه⁴¹، وهو مركز منتقى ومهذب، وله غاية محددة، أي أنه درامي ينمو ويتوالد، من نقطة إلى نقطة، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيس في يد الكاتب لنمو الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يتم بسرعة ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له.⁴²

ويسهم كل سطر في الحوار في تطوير الشخصية، وفي السير قدما بعلاقة الشخصية بكل من الحبكة والعقدة، ويجب أن يكون ملائماً للشخصية، فلا يسمح الكاتب لها بأن تقول شيئاً لا يتناسب وطبيعتها الذاتية، ولا أن تعبر عن مشاعر، أو تصدر عن آراء ليست مشاعرها ولا آراءها هي بالذات⁴³، وهو ما تذهب إليه راشيل كروثرس بقولها: "إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة"⁴⁴، مما يعني اختفاء صوت الكاتب تماماً أمام أصوات الشخصيات، ومما يعني أيضاً أن يكون الحوار رشيقاً وذا إيقاع جميل، إن طول الجملة أو المقطع فيه يؤدي إلى ضياع المعنى، كما أن الجمل الخالية من الإيقاع الجميل والموسيقى المؤثرة لا تفتن المتلقي⁴⁵، لذا كان الواجب أن يهتم الكاتب المسرحي بحوار شخصياته اهتماماً بالغاً ببناء وإيقاعها، فكيف تجلى الحوار في مسرحية "الراعي"، وماهي أشكاله وماهي وظائفه؟

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

يستهل الشاعر محمد الأخضر السائحي نصه المسرحي بقطعة شعرية من أربعة أبيات على بحر الخفيف، غير أنها لم تكن مقطعا من حوار، بل هي أغنية ترددها الأميرة، تناجي فيها حبيبها، مسائلته الليل عن حاله، ويمكن اعتبار هذا المقطع مناجاة/مونولوج، كما يمكن اعتبارها بديلا عن الجوقة أيضا، والتي استغنى عنها الشاعر في هذا النص، وهذا الشكل يشيع في النص على شكل مقطوعات تغنيها الأميرة أو الراعي من حين لآخر.

قلما يكتفي الشاعر في الحوار الذي يجريه بين الشخصيات بالكلمة والكلمتين والثلاث، فيأتي حوار قصيرا قويا مشعا، معبرا عن قلق الشخصيات وتدافعها، كما في المقطع التالي:

العجوز: سيدتي

الأميرة: ماذا ترومين؟

العجوز: أما يكفي السهر؟⁴⁶

غير أن الشاعر محمد الأخضر السائحي يعلق أحيين كثيرة في أحبولة الشعر فتخطفه عن عالم المسرح، فيصير شاعرا غنائيا لا شاعرا دراميا، يغني بدل أن يمثل على حد قول طه حسين وهو يعرض لمسرح أحمد شوقي الشعري، ومن أمثله ذلك في مسرحيته الراعي، ما ترد به الأميرة على المربية، وقد بلغ خمسة عشر بيتا على بحر الرجز المجزوء "مستفعلن، مستفعلن"

الأميرة: ما كان لي في الأمر شأن إنما هو القدر

جلست وحدي هاهنا والليل داج معتكر

(...)

وإنني أحببته حب الفراش للزهر⁴⁷

مما يقلل من حرارة الحوار شدة تأثيره، وينقله من الحوارية إلى الخطابية، ومن قوة الإيقاع إلى رتابته، وذلك ما شاب كثيرا من المسرحيات الشعرية العربية خاصة لدى الرواد، وحتى لدى الشعراء العموديين المعاصرين.. إذ كثيرا ما تجد الحوار على هيئة قصيدة مطولة يعمل الشاعر على تقطيع أوصالها وتوزيعها على السنة عدد من الشخصيات توزيعا شكليا، والدليل أنك لو حذفتم أسماء الشخصيات وقرأت الحوار الشعري متصلا لخيّل إليك أنك تقرأ قصيدة شعرية فحسب.

إن كتابة الحوار المسرحي ليست من السهولة بمكان، نظرا لما يتسم به من أبعاد فنية، وتقنية، وجمالية، وما يتميز به من مقومات تصويرية وبلاغية/تداولية، لا يتأتى لكل الناس، ولا يستجيب لكل الكتاب والأدباء لأنه كما يقول الكاتب المسرحي الإنجليزي جولي سوردي (J. Iulserve) "فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تبيحه الآداب والفنون جميعا"⁴⁸، وفي المعنى ذاته تقول كروثرس "إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب وأعلاها وأعلاها، إنه الزهرة في شجرة المسرحية، واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة"⁴⁹.

وإذا كان ما سبق ذكره من أمثلة الحوار هو الحوار الخارجي المباشر، فإن الشاعر محمد الأخضر السائحي قد اعتمد أيضا الحوار الداخلي غير المباشر في شكله معا، المناجاة/المونولوج، والسرد.

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

إن المونولوج شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، حيث تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبّر به عما في داخلها من تمزّق أمام ضرورة اتّخاذ قرار ما⁵⁰، وهذا هو النوع الذي تجلّى غالبا في هذه المسرحية، خاصة على لسان الأميرة، وهي ترفرف على أجنحة أحلامها:

الأميرة: تعال هنا يا حبيبي تعالا هنا شبح قد تلاشى هزلا
يراقب طيفك تحت الظلام ويسعد بالنظرات العجالي
(...) ⁵¹.

كما يأتي المونولوج على لسان الخادمة أيضا، وقد تملكها الحيرة من حالة الأميرة.
العجوز: (تحدث نفسها)

ألا ما لسيدتي في ذهول؟ لقد ركبت في هواها الخيالا
تغني ومن حولها ألف عين تراقب في القصر حتى الظلالا⁵².
الأمر ذاته نجده في حوار الراعي وهو يناجي الليل.
الراعي: 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
يقضي الليالي يشكو النأي لوعته والنأي شيء بلا سمع ولا بصر
(...) ⁵³.

إنها حوارات داخلية دلت على الشوق والحنين والحيرة، لكنها أيضا قد ترد دالة على الاضطراب والحزن والندم، وذلك ما صدر عن الملك وقد هزته صدمة مقتل ابنته الأميرة شهيدة حبا.

الملك: (ويندم فجأة فيبكي كالطفل)

ماتت؟ نعم ماتت فيا لشقاوتي ماذا صنعت بمهجتي وفؤادي؟
كيف ارتكبت جريمتي وقتلتها وهي ابنتي وذخيرتي وعمادي؟
(...)

(صوت الأميرة كالصدى البعيد)

ابنتي

الملك: صوتها؟

الصوت: نعم

الملك: لم تموتي؟

الأميرة: لم أمت بل حييت طول الدوام

أنا همس الشعور في كل قلب

مسه الحب واكتوى بالغرام

وسأبقى أغنية الكون حتى

ومع المونولوج يحضر السرد أيضا، وهو في المسرح رواية الأحداث دون محاكاتها بالفعل، فـ "السرد في المسرحية كلها قائم على الحكى: سرد ماضي الحدث، سرد ما كان، وسرد قليل مما سيكون"⁵⁵.

وقد أستهلّت مسرحية الراعي بالسرد حين راحت الأميرة تغني متحدثّة عن حبيبها الراعي وقد كان يمرّ قريبا من القصر يملأ الفضاء بسحر نايه، وهو يعزف أعذب الألحان فيمز قلبها حبا وعشقا وشوقا إليه، والأمر ذاته نلفيه حين اندفعت الأميرة تحكي عن قصتها مع الراعي، حين انساب صوت نايه إلى سمعها فعشقتّه وتعلقت به، وراحت تتخيله وترسم له بعقلها المحب صورا كثيرة.

ورحت أرسم له في خلوتي شتى الصور

فتارة أجعله طيفا يزور في السحر

موهما في خفة يذوب في لمح البصر

وتارة كفارس يعجبني إذا خطر

على جواد تارة قد جاء من خالي العصر

يروقني مظهره في زيه إذا ظهر

ومرة أحسبه ابن عروش وسرر⁵⁶.

ولللحوار ثلاث وظائف أساسية تعطيه صفته الدرامية، فإن لم تتوفر فقد الحوار دراميته، وخرج عن كونه حوارا مسرحيا، أولى هذه الوظائف تطوير الحبكة فهو الذي ينقل المسرحية عبر مراحلها من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، وهو الذي يكشف عن الصراع بين الشخصيات، ويعمقه ويدفعه إلى التآزم، وهو الذي يعطي للفعل المسرحي قيمته ويرافقه شارحا، أو يسبقه ممهدا، أو يتبعه مفسرا، وثاني هذه الوظائف تصوير الشخصيات، فبالحوار نتعرف على كل أفكار الشخصيات وعواطفها ورؤيتها للعالم، ونعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام، وبالحوار تصارع الشخصية خصومها وتدافعها، وتصل بصراعها إلى نهايته المحتومة، وثالث الوظائف الإمتاع بالجمال، فجميع الشخصيات في تاريخ المسرح تبدو قادرة على وصف نفسها ووصف الآخرين ببراعة، فالعشاق قادرون على وصف مشاعر الحب، والسياسيون خطباء بارعون، والأمهات الساذجات البسيطات يعرفن أفانين الكلام الذي نتمنى لأمهاتنا أن يملكن بعضه⁵⁷، ويذهب روجر الابن إلى تحديد ثلاث وظائف، أولاها السير بعقدة المسرحية، تسلسلها، وتدرجها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات...، وثالثتها مساعدة المسرحية كتمثيلية، أي مساعدتها أثناء الإخراج من الناحية الفنية⁵⁸، كما يمكن إضافة وظائف أخرى منها الكشف عن المكان والكشف عن الزمان، وفيما سيأتي تفصيل وتمثيل لأهم تلك الوظائف.

الوظيفة الفعلية: وهي المرتبطة برواية الفعل على خشبة، أو خارجها، وينقل المسرحية من مرحلة إلى أخرى حتى تبلغ بها منتهاها، وبالكشف عن صراع الشخصيات.

يكشف نص "الراعي" عن صراع محتدم بين الشخصيات، مما يخلق معه مجموعة من العقد التي

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

تجعل المتلقي دوما في انتظار الحل، الذي ما يكاد يتجلى حتى يظهر صراع آخر يصل إلى حد الذروة مرة أخرى، منها صراع الأميرة مع المربية، صراع الملك مع المربية، صراع الأميرة مع الراعي، صراع الملك والأميرة، وقد تم كل ذلك عن طريق الحوار، وفي المقطع التالي يظهر الحوار توترا وهو يجري بين الأميرة والمربية وقد توجستا خيفة من وقع أقدام تتجسس عليهما.

الأميرة: سوف أدعوه هنا

العجوز: لا تفعل؟

الأميرة: سوف أدعوه

العجوز: اصبري لا تعجلي

إنني أسمع

الأميرة: لا شيء

العجوز: بلى.. خطوات لرقيب مقبل

الأميرة: من تراه؟ أبي؟

العجوز: أحسبه هو.. لكن لم يكن في المنزل⁵⁹.

ويكشف الحوار التالي عن قلق الملك وهو يتلقى نبأ اختفاء الأميرة.

الملك: ادع الأميرة يا غلام وقل لها أنني هنا

الغلام: (متلعثما) مولاي

الملك: ماذا خبر؟

الغلام: (في رعب) مابك؟

الغلام: لم تكن موجودة في القصر

الملك: (منفعلا) ماذا قلت؟

صرح واجهر؟

الغلام: لم أدر يا مولاي أين توجهت فقد اختفت؟⁶⁰.

يشير الحواران السابقان إلى فعل يتم على الخشبة تقوم به شخصيات الأميرة والعجوز والملك والغلام، ولكنه أيضا يشير إلى فعل يجري خارج الخشبة، وهو وقع الأقدام الذي تمت الإشارة إليه بالحوار وبما يسمع من مؤثرات صوتية، ولا يكتفي الحواران بالفعل المادي الظاهري فحسب بل يكشفان عن أفعال نفسية داخلية تحصل في نفوس الشخصيات، وأقصد بها الخوف والغضب والحذر، ولها جميعا تأثيرها القوي على الشخصيات.

الوظيفة البنائية: يسهم الحوار في الكشف عن بناء الشخصية في كل أبعادها، والكشف عن بناء المكان والزمان، والملاحظ أن الشاعر لم يشير كثيرا لذلك عبر الإرشادات القرائية كما هو المعتاد في جل النصوص المسرحية، ولذا نراه يكاد يحمل مهمة ذلك للحوار، ومن أمثلة ذلك نلاحظ أن الراعي يكشف في الحوار

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

التالي عن حالته النفسية، من خلال الكشف عن شدة شوقه لمحبيبته.

الراعي: أميرتي أنا مشتاق يعذبني شوقي فهلا من رجاء في معافاتي؟
وحدي أعاني عذاب الشوق منفردا فهل لما أنا ألقى من نهايات؟⁶¹

والأمر ذاته نجده في حوار الملك مع ابنته الأميرة، محاولا بذلك استصغار عقلها في تقدير الأمور، وهو في الآن ذاته تعظيم لشأن عقله.

الملك: أنت لا تفهمين شيئا فكفي عن حديث يثيرني وكلام⁶².

وعن طريق الحوار أيضا يرد الراعي على الأميرة التي رفعت كثيرا من شأنه، ليؤكد لها أنه ليس كما تتوهم سابحا في السعادة وراحة البال، بل هو شقي أيضا كما يشقى كل البشر، ولا غطاء يستر به ذاك الشقاء إلا نفسه الأبية المكابرة، وتستسلم الأميرة للأمر فتصف نفسها بالشقاء أيضا.

الراعي: لست إلا بشرا أشقى كما تشقى البرية

لي ككل الناس قلب إنما نفسي أبية

فأنا أحيا شقيا

الأميرة: وأنا أيضا شقية⁶³.

لقد أسهم الحوار في الأمثلة السابقة على وصف الشخصية والكشف عن حالتها، ومن هذه الصفات: الشوق القوة الذكاء والفهم، ضعف الإدراك، وهي كلها صفات نفسية معنوية، وهو الغالب على النص الذي كادت تغيب عنه الصفات المادية الجسدية، ومما ورد في ذلك قول الملك:

الملك: ملكي الواسع يمتد إلى كل مكان

أنا رب التاج وحدي هاهنا والصولجان⁶⁴.

إنه يتباهى بقوته وجبروته من خلال سعة ملكه وامتداد سلطانه، قصد إرهاب كل من تسول له نفسه التمرد عليه أو الهروب من إرادته، وهو حوار على قصره يشير إلى المكان أولا "ملكي واسع"، كما يشير إلى عظمة الملك "رب التاج والصولجان"، "وحدي هنا".

كما يتجلى الوصف المادي في حديث الراعي الذي توجه به إلى الأميرة، واصفا حسنهما الحضري وثيابها البدوية.

الراعي: أي حسن حضري في ثياب بدوية

أبدا لست من العجم ولست عربية

(...)

أنت لا شك فتاة حسب رأيي حضرية⁶⁵.

الوظيفة الجمالية: وهي وظيفة ينهض بها الحوار قصد التأثير على المتلقي من خلال شعرية اللغة، وجمالية الصورة والخيال، وهو جانب مهم في المسرحية.

ويحضر ذلك كثيرا في مفاصل مسرحية الراعي، خاصة حين تتوهج العواطف، وتلهب المشاعر في

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

الكشف عن الحب وما فيه من شوق وأحلام تكاد ترفرف لتداعب الطبيعة.

في المقطع التالي تحلم الأميرة بالتمرد على جدران القصر وحصونه لتكون نسима ينساب بين الغصون أو فراش يلثم أكمام الزهور، أو روحا متوهجة تتراقص على أعطاف الطبيعة في فرح وحبور.

ألا ليتني بعض تلك الغصون أميل مع اللحن من حيث مالا

وأهمس للزهر فوق الربى بحبي.. وأدعوه أن يتلالا

وألمس ثوبك عند النسيم وأهتف في فرحة أن تعالا⁶⁶.

الأمر ذاته يصدر عن الراعي، الذي لم يكن يبحث في حبه عن جسد بهي جميل، بقدر ما كان يبحث عن مطلق لم يعرفها البشر ولم يألّفوها، يقول مجيبا الأميرة:

الراعي: هي دنيا من خيال لا ترى العين مداها

هي لم تمش على الأرض ولم تلمس ثراها

هي كالنغمة تنساب ولم تسمع خطاها

هي روح.. ليس يدري الروح إلا من يراها⁶⁷.

والملاحظ أن الشاعر في مثل هذه المقاطع الراقية كثيرا ما يجمع الحب إلى الطبيعة والموسيقى، لذا وصف محبوبته في المقطع السابق بالنغمة، والأمر ذاته حين يتحدث عن أنغامه التي يوقعها على نايه في البراري، وكانت تصل إلى سمع الأميرة فيملاً قلبها الصغير حبا وعشقا وهياما، إنه لحن مطلق لا يؤمن بالأرضي والسفلي، يرفرف عاليا باحثا عن الأعلى والأرقى.

الراعي: لكن لحن ترك الأرض وتاها

لم يعد لي.. إنه يبحث عنها، في شذاها

في حنايا الكون، في كل مكان قد رآها

إنه لحن طموح لا يبالي بعلاها

سوف يمضي صاعدا يطلب في الشمس سناها⁶⁸.

الوظيفة التوجيهية: وهو ما يبثه الشاعر في ثنايا نصه من قاطع تصلح أن تكون قانونا لتوجيه المتلقي نحو القيم السامية، يستلهم ذلك من تجارب البشرية فصوغها حكما، أو مما استقرت عليه تجربة الكاتب وهو يختبر الحياة ويتأملها.

في حوار الملك مع المربية وهو يحاول أن تعترف له بحقيقة الأميرة، يستحضر الحكمة العربية "الصدق منجاة والكذب مهواة".

الملك: لا تكذبي هاتي الحقيقة كلها لن أقبل الكذب الملفق فاحذري

الصدق خير وسيلة ينجو بها جان فهاتي ما علمت وقرري⁶⁹.

عن طريق الحوار أيضا تقدم العجوز للملك درسا عميقا عن أن الحب بين روحين أكبر من الرتب والألقاب والسنوات، وأكبر من الجاه والسلطة والثراء، فالحب نور، والنور لا يفرق في إشعاعه ودفعه وضيائه.

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

العجوز: مولاي ليس للهوى رأي وماله أدب

لا يعرف الأصل فيرعاه ولا يخشى الرتب

ابن الأمير مثل من ليس له في الناس أب

الحب يا مولاي كالنور إذا النور انسكب⁷⁰.

لكن الوزير يصوغ لنا من علاقات الحب حكمة بليغة مفادها "قد يصادف جاني الورد أشواكا"، وكذا كل من يمد يد قلبه إلى يد قلب محبوبه، ويشرعه له عاشقا متيما، لابد له من آلام وأحزان.

الوزير: لابد للحب من دمع ومن سهر وقد يصادف جاني الورد أشواكا⁷¹.

وقد صاغ المتنبي ذلك بقوله: تريدين لُقيان المعالي رخيصة ولابد دون الشهد من إبر النحل.

ويصوغ لنا الملك وهو يقوي من عزيمة خطيب ابنته حكمة تكشف حقيقة البكاء الذي لا يمكن أن يجري إلا من منبع الحزن والضعف "إن الدمع منبعه ضعف"، في حين تظل منابع القوة والصبر جافة لا دمع فيها.

الملك: كفكف دموعك إن الدمع منبعه ضعف فلا يك ضعف في حناياكا⁷².

ومن المتنبي الحكيم تصوغ الأميرة حكمة عن حقيقة الدنيا، ردا على إقرار الراعي بأن الهم هو طبيعي في الحياة الدنيا.

الراعي: كل قلب فيه يا أخت هموم وبلية

إنما تختلف الأسباب عند البشرية

الأميرة: ليس هذا بعجيب نحن في دنيا عتية

تمنح الجهل رضاها وتعلق العبقرية⁷³.

وقد سبق المتنبي إلى ذلك بقوله: ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم.

إنها قوانين وحكم لم يخل منها المسرح ولا كل الفنون في يوم من الأيام، إذا أن من مهامها التي تنهض بها أيضا نقل التجارب للمتلقى، سواء أكان شخصية فنية يتعلم من شخصية أخرى، أو متلق يتعلم من الكاتب ولكن بطريقة غير مباشرة.

3/ الإيقاع في مسرحية الراعي:

يعد الإيقاع من أهم مكونات الشعر التي تمسك بها الأسلاف، حتى قالوا: الشعر هو كل كلام موزون مقفى، وعلى درهم سار الأحفاد أوفياء لهذا الوزن، وأطلقوا عليه أحيانا موسيقى الشعر، وهم يقصدون الإيقاع الذي يحدثه انسجام الألفاظ والأصوات والصيغ والأساليب من جرس موسيقي يؤثر على السمع وبالتالي على المعنى، ومعنى ذلك أن الوزن والقافية هما من أجزاء الإيقاع، أما الوزن فهو تكرار النبر الناتج عن تكرار تفعيلات بحر معين بشكل منسجم، أي توالي الحركات والسكنات وتتابع المقاطع الصوتية وفق نظام معين، وأما القافية فهي أصوات تتكرر في أواخر أبيات القصيدة، وتكرارها يشكل جزء مهما من الموسيقى الشعرية التي تحدث بعد عدد معين من المقاطع⁷⁴، ويعد حرف الروي جزء مهما من أجزاء

هاتي الحديث كاملا خلّ الحديث المقتضب⁸².

مستعملنمستعملنمستعملنمستعملن

وقلما يعمد الشاعر إلى تقسيم تفعيلات بحر الرجز على شخصيات مسرحيته، ومن ذلك هذا الحوار:

العجوز: سَيِّدَتِي / مستعلن

الأميرة: مَاذَا تَرُومِينَ؟ / مستعلن مست

العجوز: أَمَا يَكْفِي السَّهَرُ؟ / عُن مستفعل.

الأميرة: منذ ليال لم أذق طعم الكرى / مستعلن مستفعلنمستفعلن

العجوز: يا للخطر! مستفعلن⁸³.

وحتى في توزيعه هذا يصير على أن يلتزم مجزوء الرجز، إذ يمكن إعادة صياغة الحوار كالتالي:

سَيِّدَتِي / مَاذَا تَرُومِينَ؟ / أَمَا يَكْفِي السَّهَرُ؟

منذ ليال لم أذق طعم الكرى / يا للخطر!

ويأتي بحر الرمل بعد الرجز مباشرة من حيث الحضور، وهو بحر أنسب للمسرحية الشعرية أيضا ليس لصفائه ورونقه فحسب، بل لرقته وملاءته في التعبير عن مشاعر الحزن والفرح معا⁸⁴، غير أن الشاعر لم يأت به إلا مجزوء، ومثل ذلك:

الأميرة: سوف أدعوه هنا / فاعلاتن فاعلا

العجوز: لا تفعلني / تن فاعلن

الأميرة: سوف أدعوه / فاعلاتنفا

العجوز: اصبري لا تعجلي / فاعلاتن / فاعلا⁸⁵.

وهو حتى وإن فرق تفعيلاتها بين الشخصيات المتحاورة، فإنه يلتزم بمجزوء الرمل، يأتي فيه بحرف الروي بعد كل أربع تفعيلات:

سوف أدعوه هنا / لا تفعلني / سوف أدعوه / اصبري لا تعجلي.

إن هذا التنوع في بحور الشعر يعد ضروريا في المسرحية الشعرية تتلون بتلون الشخصيات وتختلف باختلاف أصواتها ومواقفها وتفاعلاتها ومشاعرها، وهي بذلك تختلف عن القصيدة التي تعبر عن صوت الشاعر، وبالتالي فهي غالبا ما تكون أحادية الإيقاع والتأثير.

وكما كان الشاعر محمد الأخضر السائحي مصرا على حضور الوزن في مسرحيته الشعرية وذلك بالتزامه البحر تاما أو مجزوء، وهو ديدنه في كل شعره، إذ يعد من الشعراء الكلاسيكيين في هذا الباب، فلا نعرف له قصيدة على إيقاع الشعر الحر، ولا قصيدة نثرية، وبموازنة سريعة بين ديوانه الأول "همسات وصرخات" الصادر سنة 1966، وديوانه الأخير "بقايا وأوشال" الصادر سنة 1987، وقد ضما على غير ترتيب زماني تسعين قصيدة (60+30) مكتوبة بين 1941 و1984، أي على مدار ثلاث وأربعين سنة، نلاحظ أيضا إصراره على اعتماد القصيدة العمودية وزنا وقافية ورويا، معتمدا البحور التالية: الخفيف، المتقارب، الرمل، الطويل، البسيط، الرجز، تكون السيادة في بداية تجربته للبحور الصافية كالمقارب،

لكن بحر الطويل يفتك هذه السيادة تقريبا في نصوصه الأخيرة.

والأمر ذاته يمكن أن نقوله مع القافية ومع حرف الروي، حيث نلاحظ سيادة حرف الراء الساكنة "قافية مقيدة"، وقد استعمل 58 مرة دون انقطاع⁸⁶، فإذا أضفنا إليه اعتماده في مقاطع مختلفة يصل استعماله إلى 85 مرة، ويليه في الترتيب حرب الباء الساكن أيضا "قافية مقيدة"، حيث يحضر 43 مرة متتالية⁸⁷، ثم يليهما حرف الهاء المشبعة بـ 35 مرة، واللافت أن الحضور القوي لحروف الراء والباء الساكنين والهاء المشبعة كان مع تفعيلات بحر الرجز في الراء والباء، وبحر الرمل في الهاء المشبعة، مما يجعلنا أمام قصائد طويلة مملّة قاتلة لروح الدراما وقوتها داخل المسرحية، ومما يجعلنا الكاتب شاعرا غنائيا يهزه الإيقاع ويأخذ بلبه الإنشاد دون مراعاة لخصائص المسرح، ومما يجعل المتلقي القارئ/ المشاهد محاصرا بإيقاع النص لاهثا خلفه دون غيره، خاصة وأن إيقاع العمودي إيقاع رتيب، وهذا ما نبه إليه إليوت بقوله: "إذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان مجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته إذ لا بد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح، وأن يكون أداة مرنة للتعبير عن حاجاته، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي"⁸⁸.

4/ النص الموازي في مسرحية الراعي:

يتكون النص المسرحي من شقين كبيرين، الأول هو الحوار، والثاني فهو الإرشادات المسرحية، يعد الأول نصا أصليا رئيسا، والثاني ثانويا أو موازيا، وإذا كان للحوار أهميته القصوى على اعتبار أنه هو الملفوظ داخل العرض، فإن لنص الإرشادات أيضا أهميته الجمالية والدلالية، من حيث كونه المفتاح الأساس للسينوغرافي لأنه يحدد الأمكنة، والشخوص، ويؤسس لسياق التواصل حسب ما تذهب إليه أوبرسفيدل (Ubersfeld) في كتابها قراءة المسرح⁸⁹.

تتضمن الإرشادات المسرحية معلومات مختلفة ومتنوعة، لتحديد مكان الحدث وزمانه، وأسماء الشخصيات، والتعريف بها، بالإضافة إلى تحديد الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية، ويحول الإخراج هذه الإرشادات في العرض إلى علامات مرئية أو سمعية⁹⁰ وبالتالي فهي تسهل تحويل النص إلى عرض، وتتوجّه أساسا إلى مجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغراف وغيرهم، إلا أن لها دورا مهما آخر هو مساعدة القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي⁹¹.

وإلى هذين القسمين نص الحوار ونص الإرشادات يمكن أن نضيف قسما ثالثا إلى المسرحية هو نص العتبات، وهو كل ما يكون في المسرحية من غير الحوار والإرشادات، وكلها ترتبط بالمسرحية وتساعد على إلقاء الضوء عليها، وقد التفتت الدراسات الحديثة إلى هوامش النص المركزي، واعتبرتها نصا موازيا، أو كما سماها جيرار جينات (G. Genette) العتبات، لأنها أول ما يطأ المتلقي وهو بهم بولوج رحاب النص، إنها أشبه بقشرة الثمرة، التي تمارس على المتلقي/ المستهلك، إغراء من خلال الرائحة واللون والشكل، فتمهد لاقتحام عوالمها واكتشاف مكنوناتها، وأهم العتبات العنوان الذي هو "علامة دالة على النص"⁹²، معلنة

عن طبيعته، مغرية به، موحية ببعض أسرارها، وإلى جانب العنوان يأتي الغلاف، والمقدمة، والتقديم، والإهداء، وغيرها، وكلها لها دور ما، لإضاءة عتمة النص، وسبر أغواره، وكشف أسرارها.

العتبات في مسرحية الراعي:

لا يولي الشاعر محمد الأخضر السائحي أهمية كبرى للعتبات، سائرا على ذات الدرب الذي سلكه شعراء النهضة، لذا نراه يتخطف العنوان في عجلة من أمره من ثنايا النص ذاته، ليعبر تعبيرا مباشرا تقريريا عن موضوع النص أو عن أهم شخصياته، وهو ما نراه في مسرحية "الراعي" إذا أخذ عناونها مباشرة من شخصيتها المحورية والتي هي شخصية الراعي، والأمر ذاته نلفيه في مسرحية حكاية ثورة، حيث تقوم الأم والتي يرمز بها إلى الجزائر بسرد حكاية الثورة الجزائرية لابنتها التي يرمز بها إلى الحرية، وعنون نصه الثالث بـ "أنا الجزائر" وهو نص تعرض فيه المرأة أيضا والتي هي الجزائر لمحطات من المقاومة الجزائرية بين 1832 إلى 1962، ولا يقتصر هذا الأمر على عناوين مسرحيات الشاعر فقط، بل يمتد إلى كل قصائده في كل دواوينه المختلفة، والتي غالبا ما تكون لفظة أو جملة في نص القصيدة، وربما تكون شطرا أو جزء منه.

لم يردف الشاعر العنوان في مسرحية "الراعي" بأي عتبة أخرى تضيء عليه، ما عدا ما أضافه الناشر تحت عنوان كلمة، مشيرا أن الشاعر لم يكتبها في بداية نصه وإنما أخذها الناشر من كلمة للشاعر وجدت مرقونة في وثيقة له بالإذاعة الوطنية حيث اشتغل سنوات بها، ولعل ذلك هو ما شجعه على كتابة الكثير من الأناشيد مستغلا كل المناسبات الوطنية والدينية، وكتابة الكثير من قصائد الأطفال، وقد ورد في الكلمة "الثورة هي السمة الواضحة في الشعر الجزائري حتى بعد الاستقلال،... وهاتان القصتان تفسران ذلك، فقد كانت إحدهما قبل الاستقلال ترمز إلى الثورة من بعيد، وتوحي إلى الفداء من قريب، ولا تفصح ولا تصرح، وكانت الأخرى تتحدث عن ذكريات الثورة بصراحة... وليس الشعر إلا الغناء، وليست الحياة إلا الثورة"⁹³، ولسنا ندري ما يقصد الشاعر بالنصين وقد حوى إنتاجه ثلاثة نصوص مسرحية، ولعله قصد بـ "فقد كانت إحدهما قبل الاستقلال" مسرحية "الراعي"، والحقيقة أن لا علاقة لها بالثورة لا من بعيد ولا من قريب مهما بذلنا من جهد لِيَّ غُنْقها تأويلا، بل وليس بين أيدينا ما يدل على أنها نشرت أثناء الثورة أو قبلها، حتى وإن أشار أنها كتبت سنة 1937 وضاعت منه، ثم كتبها سنة 1955، إذ الدليل المادي الوحيد في ذلك هو النشر، وكل ما لم ينشر لا يعول في ذلك على التواريخ التي تثبت في آخره.

غير أنه صدر نص "حكاية ثورة" بقوله "مثلت على المسرح وفي التلفزيون في تاريخها (سنة 1984)"⁹⁴، وصدر نص "أنا الجزائر" بـ "استعراض غنائي يلخص ثورات الجزائر منذ الاحتلال الفرنسي سنة 1830، (أذاعته التلفزة الجزائرية سنة 1964)"⁹⁵، ويضبط التصديران سنة تأليفهما وسنة عرضهما، ومجال هذا العرض الذي تنوع بين المسرح والتلفزة، كما يشير التصدير الثاني إلى نوع النص "استعراض غنائي".

الإرشادات الإخراجية/ القرائية:

يكفي الشاعر محمد الأخضر السائحي بإرشاد وحيد بداية نصه المسرحي "حكاية ثورة"، جاء فيه "تظهر

الأم محتفلة بعيد ابنتها العاشر الذي نفهمه من خلال الشموع العشرة المشتعلة، عندما يسلط الضوء نراها تضع يدها على رأس ابنتها تدللها وتخاطبها"⁹⁶، وقد جمع فيه الشاعر بين الإشارة إلى الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية، مع الإشارة إلى جانب من الديكور، ومن وصف حال الشخصيتين.

في حين نرى حضور الإرشادات كثيرا في النصين الآخرين، وصلت إلى 51 مرة في مسرحية "الراعي"، و31 في مسرحية "أنا الجزائر"، وقد كادت هذا الإرشادات تغطي جل الوظائف المنوطة بها، ومنها:

ضبط المكان والزمان: ويكون ذلك في بداية المسرحية، أو بداية كل فصل، وربما حتى أثناء الحوار حين تغير الشخصيات مكان الحدث وزمانه، وقد بينت الإرشادات المسرحية ذلك في نص "الراعي"، جامعة بين المكان والزمان مرة "شرفة غرفتها+ منتصف الليل"، "الأميرة في شرفة غرفتها قبل منتصف الليل"⁹⁷، ومكتفية بالمكان فقط مرتين بعد ذلك، "حديقة القصر"، "السل الواسع"، "من جانب حديقة القصر"⁹⁸، "قطيع الغنم يرعى في السهل الواسع"⁹⁹، كما تضبط الإرشادات في مسرحية "أنا الجزائر" مكانا واحدا هو السجن "وراء قضبان السجن امرأة مقيدة"¹⁰⁰، وذلك ما يتروى مرارا داخل النص، "يمر أمام السجن"¹⁰¹، تمر على باب السجن"¹⁰²، "تحطم السجن"¹⁰³.

إن ضبط المكان عبر الإرشادات يساعد المتلقي قارئاً ومخرجاً وممثلاً على تخيل النص وتجسيده، وهو ما كشفت عنه في هذين النصين، رغم عدم توسع الشاعر فيهما ضبطاً ووصفاً.

وتركزت باقي الإرشادات في النصين معا على ضبط الشخصية المتكلمة، وتحديد شكلها أو حركتها وإيماءاتها وانفعالاتها، ومما يحدد الحركة على خشبة، "تدخل مربيتها العجوز"¹⁰⁴، "يخرج ويسمع صدى خطاه"¹⁰⁵، "ثم ينصرف الوزير"¹⁰⁶، "تدخل العجوز باكياً"¹⁰⁷، "يدخل الغلام"¹⁰⁸، "الراعي جالس على صخرة يعزف الناي ويغني"¹⁰⁹، "يسقط ميتاً"¹¹⁰، "يضربها الملك بسيفه فتسقط ميتة"¹¹¹، ومما يحدد الانفعال "الأميرة في رعب"¹¹²، "تبكي"¹¹³، "في فرح"¹¹⁴، تبقى تنشج وتصرخ ثم تنتبه فجأة على صوت أبيها"¹¹⁵، "صارخة"¹¹⁶، ومما يضبط المؤثرات الصوتية "تسمع صوت الناي"¹¹⁷، "تسمع وقع خطى"¹¹⁸، "طرق على الباب"¹¹⁹، والملاحظ أن الشاعر يكتفي ببعض الأبعاد النفسية والاجتماعية، فهو يشير إلى بعض المشاعر والأحاسيس التي تبديها الشخصيات في علاقاتها وتصارعها، في حين يهمل وصف الشخصية في بعدها الجسماني، وفي مظهرها الخارجي.

رغم الأهمية القصوى لنص الحوار في المسرحية، فإن النص الموازي لا يقل أهمية عنه، خاصة العنوان والإرشادات التي يختفي أثرها كلامياً في العرض المسرحي، وتتحول إلى عناصر من طبيعة أخرى، لا يسند الأداء فيها للممثل كنص الحوار، بل ذلك من مهام المخرج والسينوغراف والذين يكون لها واسع النظر لإضافة ما يروونه مناسباً.

الخاتمة:

تندرج مسرحية "الراعي" في ما سمي في ذلك الوقت بالأدب الإصلاحي، والذي ركز كثيراً على الأسرة وما ينخرها من آفات اجتماعية، وعلى المرأة بالذات التي كانت تصادر حريتها فتحرم من نيل حقوقها واختيار

شريك عمرها، ومن أمثلة ذلك رواية رضا حوحو "غادة أم القرى" 1947، ورواية "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي 1951، و"الحريق" لنور الدين بوجدره 1957، و"صوت الغرام" لمحمد منيع سنة 1967، إضافة إلى كثير من النصوص المسرحية، التي كتبها أدباء تلك الفترة ابتداء من رائد المسرح الجزائري علي الشريف الطاهر، صاحب مسرحيات "الشفاء بعد العناء" و"قاضي الغرام"، وحتى وإن بدا الحب موضوعا لمسرحية "الراعي"، فإن جوهرها هو الدعوة لتحرير المرأة من سطوة الرجل ابتداء من حريتها في اختيار شريك حياتها.

تمت الإشارة في مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة أن المسرحية قد كتبت بتونس عام 1937، ولكنها ضاعت من الشاعر مع ما ضاع من شعره¹²⁰، ثم أعاد صياغتها ونشرها بعنوان "الراعي" في ديوان همسات وصرخات¹²¹ وأرخ لها بسنة 1955، وإن استطعنا أن نعثر على المسرحية منشورة بتاريخ كتابتها الأول في إحدى الصحف التونسية، فسيكون للشاعر ريادة كتابة المسرحية الشعرية مغاربية، بعد أن أثبتناها لمحمد العيد آل خليفة سنة 1938. والراجح عندي استحالة كتابة محمد الأخضر السائي (1918-2015) نصّه سنة 1937، فقد كان يافعا لم يتجاوز التاسعة عشر من عمره، ولم يمض عام على دخوله تونس، في حين كان محمد العيد آل خليفة (1904-1979) في الرابعة والثلاثين من العمر، أقول هذا لأن المسرح الشعري بقدر ما يحتاج إلى نضج ووعي وتجربة، فإنه يحتاج أيضا إلى معرفة واطلاع لم تتوفر للسائي في ذلك الوقت وهو يأخذ معارفه في الجزائر المحتلة متنقلا بين الكتاتيب والزوايا، ولم تكن تزيد عن تدريس مبادئ العربية ومداخل الأدب وشؤون الدين الإسلامي بشكل أوسع.

قدم الشاعر محمد الأخضر السائي في هذا الفن ثلاثة نصوص، نص "الراعي" وهو في قالب المسرحية الشعرية، ونصي "حكاية ثورة" و"أنا الجزائر" وكلتاهما في قالب أوبرا.

انتصر السائي في مسرحياته الشعرية للشعر على حساب المسرح، لدرجة أنه يمكن فصل كثير من المقاطع عن النص المسرحي فنجدها قصائد شعرية غنائية قائمة بذاتها، ولعل ذلك بسبب تكوين الشاعر الكلاسيكي حيث ينصب الاهتمام على القصيدة الكلاسيكية الخليلية، مع بعده عن المسرح دراسة وممارسة، ولذا يمكن اعتباره أقرب إلى المرحلة الثانية من مراحل تطور المسرحية الشعرية العربية، والتي قادها شوقي.

شاب حوار نصوص السائي الكثير من الغنائية والخطابية، وذلك بسبب طولها المفرط، وأدى الحوار فيها كثيرا من الوظائف الفعلية البنائية الجمالية التوجيهية.

تعصب السائي في نصوصه للقصيدة العمودية القائمة على البيت، واعتمد جملة من البحور تامة ومجزوءة، منها: الخفيف، والرجز، والبسيط، والرمل، والمتقارب، لنصه "الراعي"، في حين قام نصاه "حكاية ثورة" و"أنا الجزائر" على مجزوء الرمل، وهو في كل ذلك يسند البيت كاملا للشخصية وربما المقطوعة بل والقصيدة، وقلما يقسم تفعيلات البيت الواحد على مجموعة من الشخصيات، كما أصر السائي على حضور الروي يمد له حبل الغارب أحيانا حتى يستغرق العدد الكبير من الأبيات، مما يجعل الإيقاع رتيبا، ومما يجعلنا نؤكد أن السائي كتب شعرا مسرحيا لا مسرحا شعريا، حيث يتغلب الشعر في

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

النوع الأول، ويخفت وهجه في النوع الثاني ليكون أقرب إلى النثر.

لم يول السائحي عتبات النص أهمية الكبرى، ولذا جاءت عناوينه مباشرة فيها تصريح ووضوح، ورغم أنه أهمل الإرشادات في نصي الأوبرا، فإنه أولاهها أهمية معتبرة في نصه الراعي، فأحالت إلى حد ما على المكان والزمان والشخصية.

يعد السائحي من الشعراء الكلاسيكيين الكبار في الجزائر، لم يخرج شعره عن عوالم شعراء النهضة الثانية التي حمل لواءها محمد العيد آل خليفة، والتي تشكلت مع ظهور الحركة الإصلاحية، بعد انتكاسة حركة النهضة الأولى والتي حمل لواءها الأمير عبد القادر، وقد حافظت هذه النهضة على عمود الشعر العربي، إيماناً منها بأن ذلك شكل من أشكال مقاومة الاستعمار الفرنسي.

إضافة إلى الكتابة الشعرية الصرفة "الشعر الغنائي"، فإن السائحي قد قدم جهداً في المسرح الشعري، وجهداً معتبراً في شعر الأطفال، غطى به العجز الكبير الذي كان يعاني منه الشعر الجزائري، ولعل ما ساعده على ذلك هو اشتغاله في الإذاعة، وقربه من الملحنين، كما له أيضاً تجربة في القصيدة¹²²، ومثال ذلك قصيدته المطولة "قصة تائر" والتي تصدرت الجزء الأول من أعماله الكاملة¹²³، وقصيدته "لحن الوفاء" والتي صدرها بقوله "أقصوصة شعرية منغمة"¹²⁴.

المصادر والمراجع:

المصادر:

- محمد الأخضر السائحي، 2008، الأعمال الكاملة لمحمد الأخضر السائحي، ديوان محمد الأخضر السائحي، ج 1، ط 1، منشورات السائحي، الجزائر.

- محمد الأخضر السائحي، 2008، الأعمال الكاملة لمحمد الأخضر السائحي، ديوان محمد الأخضر السائحي، ج 2، ط 1، منشورات السائحي، الجزائر.

المراجع:

- إبراهيمي (محمد البشير)، 1978، آثار الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، ج 1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر.
- إخلاصي (وليد)، 1997، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- إلياس (ماري) وقصاب حسن (حنان)، 2006، المعجم المسرحي، ط 2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان.
- البرادعي (خالد محيي الدين)، 2003، "تجليات التراث في المسرح الشعري العربي"، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س 21، ع 62.61.

أد- عز الدين جلاوجي محمد الأخضر السائحي شاعرا مسرحيا

- بسفيلد (روجر)، 1964، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر.
- بلبل (فرحان)، 2003، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا.
- بن ذريل (عدنان)، 1996، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا.
- بنت ناصر السويلم (نوال)، 2008، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام 1961 إلى 1990، دار المفردات للنشر والتوزيع، السعودية.
- تيرماسين (عبد الرحمن)، 2003، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر.
- حليفي (شعيب)، 2004، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- خلوصي (صفاء)، 1977، فن التقطيع الشعري والقافية، ط 5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد.
- سلام (أبو الحسن)، 2005، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط 1، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر الإسكندرية مصر.
- شكير (عبد المجيد)، أبريل 2000، "حول الخطاب المسرحي، خصوصية الخطاب خصوصية القراءة"، البيان، مجلة أدبية ثقافية محكمة عن رابطة الأدباء في الكويت، ع 357.
- عامر (سامي منير)، 1987، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر.
- العشماوي (حمد زكي)، د ت، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، لبنان.
- مراد محمد (نعيم)، 1995، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

هوامش وإحالات المقال

- ¹ خالد محيي الدين البرادعي، 2003، "تجليات التراث في المسرح الشعري العربي"، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س 21، ع 61-62، ص 160.
- ² نعيمة مراد محمد، 1995، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 63.
- ³ محمد الأخضر السائحي، 2008، الأعمال الكاملة لمحمد الأخضر السائحي، ديوان محمد الأخضر السائحي، ج 2، ط 1، منشورات السائحي، الجزائر، ص 395.
- ⁴ ينظر: محمد الأخضر السائحي، 2008، الأعمال الكاملة لمحمد الأخضر السائحي، ديوان محمد الأخضر السائحي، ج 1، ط 1، منشورات السائحي، الجزائر، ص 9.
- ⁵ المصدر، ج 1، ص 10.
- ⁶ المصدر، ج 2، ص 395.
- ⁷ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، 2006، المعجم المسرحي، ط 2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ص 75.
- ⁸ المصدر، ج 2، ص 380.
- ⁹ المصدر، ج 2، ص 382.
- ¹⁰ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، 2006، المعجم المسرحي، ط 2، ص 163.
- ¹¹ المرجع نفسه، ص 165.
- ¹² المصدر، ج 2، ص 386.
- ¹³ المصدر، ج 2، ص 379.
- ¹⁴ المصدر، ج 2، ص 407.
- ¹⁵ المصدر، ج 1، ص 10.
- ¹⁶ المصدر، ج 2، ص 397.
- ¹⁷ المصدر، ج 2، ص 399.
- ¹⁸ المصدر، ج 2، ص 401.
- ¹⁹ المصدر، ج 2، ص 406.
- ²⁰ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، 2006، المعجم المسرحي، ط 2، ص 288.
- ²¹ وليد إخلاصي، 1997، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص 187.
- ²² المصدر، ج 2، ص 342.

- ²³ المصدر، ج 2، ص 342.
- ²⁴ المصدر، ج 2، ص 344.
- ²⁵ المصدر، ج 2، ص 345.
- ²⁶ سامي منير عامر، 1987، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، ص 104.
- ²⁷ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، 2006، المعجم المسرحي، ط 2، ص 220.
- ²⁸ المصدر، ج 2، ص 356.
- ²⁹ المصدر، ج 2، ص 357.
- ³⁰ المصدر، ج 2، ص 361.
- ³¹ المصدر، ج 2، ص 371.
- ³² المصدر، ج 2، ص 372.
- ³³ المصدر، ج 2، ص 373.
- ³⁴ عدنان بن ذريل، 1996، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 57، ص 57.
- ³⁵ المرجع نفسه، ص 289.
- ³⁶ المرجع نفسه، ص 290.
- ³⁷ المصدر، ج 2، ص 373.
- ³⁸ المصدر، ج 2، ص 374.
- ³⁹ عدنان بن ذريل، 1996، فن كتابة المسرحية، ص 291.
- ⁴⁰ روجرمبسفيلد، 1964، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، ص 217.
- ⁴¹ المرجع نفسه، ص 175.
- ⁴² فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 105.
- ⁴³ روجرمبسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 223.
- ⁴⁴ المرجع نفسه، ص 218.
- ⁴⁵ فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 109.
- ⁴⁶ المصدر، ج 2، ص 342.
- ⁴⁷ المصدر، ج 2، ص 343.
- ⁴⁸ روجرمبسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 218.
- ⁴⁹ المرجع نفسه، ص 219.
- ⁵⁰ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 494.
- ⁵¹ المصدر، ج 2، ص 349.
- ⁵² المصدر، ج 2، ص 349.
- ⁵³ المصدر، ج 2، ص 349.
- ⁵⁴ المصدر، ج 2، ص 349.
- ⁵⁵ أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط 1، ص 182.
- ⁵⁶ المصدر، ج 2، ص 343.
- ⁵⁷ فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 108.
- ⁵⁸ عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص 73.
- ⁵⁹ المصدر، ج 2، ص 349.
- ⁶⁰ المصدر، ج 2، ص 349.
- ⁶¹ المصدر، ج 2، ص 352.
- ⁶² المصدر، ج 2، ص 373.
- ⁶³ المصدر، ج 2، ص 367.

- ⁶⁴ المصدر، ج 2، ص 360.
- ⁶⁵ المصدر، ج 2، ص 366.
- ⁶⁶ المصدر، ج 2، ص 350.
- ⁶⁷ المصدر، ج 2، ص 367.
- ⁶⁸ المصدر، ج 2، ص 370.
- ⁶⁹ المصدر، ج 2، ص 357.
- ⁷⁰ المصدر، ج 2، ص 358.
- ⁷¹ المصدر، ج 2، ص 364.
- ⁷² المصدر، ج 2، ص 363.
- ⁷³ المصدر، ج 2، ص 367.
- ⁷⁴ ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وعبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر.
- ⁷⁵ نوال بنت ناصر السويلم، 2008، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام 1961/1990، دار المفردات للنشر والتوزيع، السعودية، ص 497.
- ⁷⁶ المرجع نفسه، ص 498.
- ⁷⁷ المصدر، ج 2، ص 341.
- ⁷⁸ المصدر، ج 2، ص 375.
- ⁷⁹ صفاء خلوصي، 1977، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط 5، ص 159.
- ⁸⁰ ينظر: آثار الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، ج 1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1978، ص 280.
- ⁸¹ المصدر، ج 2، ص 375.
- ⁸² المصدر، ج 2، ص 359.
- ⁸³ المصدر، ج 2، ص 342.
- ⁸⁴ ينظر: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص 131.
- ⁸⁵ المصدر، ج 2، ص 348.
- ⁸⁶ المصدر، ج 2، ص 346.
- ⁸⁷ المصدر، ج 2، ص 360.
- ⁸⁸ محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، لبنان، د ت، ص 162.
- ⁸⁹ عبد المجيد شكير، أفريل 2000، "حول الخطاب المسرحي، خصوصية الخطاب خصوصية القراءة"، البيان، مجلة أدبية ثقافية محكمة عن رابطة الأدباء في الكويت، ع 357، ص 8.
- ⁹⁰ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 22.
- ⁹¹ المرجع نفسه، ص 23.
- ⁹² شعيب حليفي، 2004، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 9.
- ⁹³ المصدر، ج 2، ص 337.
- ⁹⁴ المصدر، ج 2، ص 377.
- ⁹⁵ المصدر، ج 2، ص 377.
- ⁹⁶ المصدر، ج 2، ص 379.
- ⁹⁷ المصدر، ج 2، ص 341.
- ⁹⁸ المصدر، ج 2، ص 352.
- ⁹⁹ المصدر، ج 2، ص 365.
- ¹⁰⁰ المصدر، ج 2، ص 397.
- ¹⁰¹ المصدر، ج 2، ص 398.
- ¹⁰² المصدر، ج 2، ص 405.

¹⁰³ المصدر، ج 2، ص 406.

¹⁰⁴ المصدر، ج 2، ص 341.

¹⁰⁵ المصدر، ج 2، ص 352.

¹⁰⁶ المصدر، ج 2، ص 355.

¹⁰⁷ المصدر، ج 2، ص 357.

¹⁰⁸ المصدر، ج 2، ص 361.

¹⁰⁹ المصدر، ج 2، ص 365.

¹¹⁰ المصدر، ج 2، ص 372.

¹¹¹ المصدر، ج 2، ص 374.

¹¹² المصدر، ج 2، ص 344.

¹¹³ المصدر، ج 2، ص 345.

¹¹⁴ المصدر، ج 2، ص 346.

¹¹⁵ المصدر، ج 2، ص 372.

¹¹⁶ المصدر، ج 2، ص 352.

¹¹⁷ المصدر، ج 2، ص 346.

¹¹⁸ المصدر، ج 2، ص 350.

¹¹⁹ المصدر، ج 2، ص 350.

¹²⁰ المصدر، ج 1، ص 10.

¹²¹ صدر ديوان همسات وصرخات ببيروت سنة 1966، ثم بالجزائر سنة 1981، وسنة 2010، ولا ندري هل ثبتت المسرحية في الطبعة الأولى أم فيما تلاها.

¹²² القصيدة مصطلح نحتُّه من لفظتي "قصيدة وقصة"، واستعملته في مقالاتي للتعبير عن القصيدة القصصة، أو القصة الشعرية.

¹²³ المصدر، ج 1، صص 33-60.

¹²⁴ المصدر، ج 1، ص 281.