سيميولوجيا الكتابة الدرامية في أوبريت "انتصار الحب" لعبد الله خمار

د. حنان بومالي المركز الجامعي لميلة

الملخص:

إن الحديث عن المسرح الشعري في أدبنا المعاصر يقودنا إلى حقيقة، وهي أن ما حمله القرن العشرون من تغيرات وتبدلات متنوعة ومتعددة أصابت المجتمع العربي الحديث، قد أثرت تأثيرا كبيرا في الحاجات الجمالية وفي الوعي الجمالي أيضا، فظهرت الفنون الموضوعية والدرامية، ثم تصدرت هذه الفنون مع تنامي حاجاتها الجمالية ساحة الأدب العربي الحديث؛ فكان أن اتصف بالدرامية. ولأن المسرح الشعري الجزائري الحديث لم يكن بمنأى عن هذه التحولات والتغيرات، فإننا نلمس في كثير من الأعمال المسرحية الشعرية الجزائرية تحويل الشعر إلى حوار مركز وسريع وقريب من لغة الحديث اليومي أحيانا، وإننا لنطمح في هذا المقال إلى تشخيص منهجي للكتابة الدرامية في المسرح الشعري الجزائري، من خلال مسرحية "انتصار الحب" لعبد الله خمار، بالوقوف عند جماليات هذه الكتابة من لغة وحوار وصراع الشخصيات...وغير ذلك.

الكلمات المفتاحية: المسرح الشعري؛ الحوار؛ اللغة؛ الكتابة الدرامية؛ الأدب الحديث؛ الشعر المعاصر .

Summary:

Talk about poetic theatre in contemporary literature leads us to the fact that the twentieth century campaign of multiple and diverse changes and changes in modern Arab community hit, have a significant impact on the aesthetic needs and aesthetic awareness, substantive and arts featured dramas, then topped that With the growing needs of aesthetic Arts Theatre of modern Arabic literature, was characterized by the dramas. And because the poetic theatre of Algeria was not immune to talk these shifts and changes, we see in many theatrical Algerian poetry transforming into a focused dialogue and fast and close to the modern day language sometimes, we aspire to this article to systematically diagnose drama writing in the theatre

Algerian poetry through play "triumph of love" of Abdul Allah muffler, stand at the aesthetics of this type of language, dialogue and conflict of personalities. And so on.

***Key words**: poetic theatre;;; drama writing; modern literature; contemporary poetry.*

مقدمة:

يُجمعُ الكثير من الدارسين على أن العمل المسرحي جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي، ومن ثم فإنهم يقيمون العمل المسرحي استنادا إلى النص المسرحي المكتوب للقراء، وليس إلى العرض المقدم على الخشبة لجمهور المتفرجين، وهي مغالطة كبرى كون العمل المسرحي يختلف عن العمل الأدبي في أن الأول متعدد الخطاب بينما العمل الأدبي له خطاب واحد، لذا فإن المنهج السيميولوجي هو الأنسب لدراسة العمل المسرحي كونه يلم به من مختلف جوانبه دون استثناء.

وليس يعنينا هنا إعادة عرض التجربة المسرحية الجزائرية نصا وعرضا أو توصيفها، إن على صعيد التجربة العربية المؤسسة والرائدة، أو على مستوى التجربة الجزائرية المستفيدة والمبتكرة أحيانا، وإنما نختص هنا بتجربة مسرحية جزائرية لنقف عند سيميولوجيا الكتابة الدرامية فيها، وهي أوبريت انتصار الحب لعبد الله خمار.

أولا– محددات خطاب الأوبريت:

إن عملية تجزئ الخطاب المسرحي إلى مقاطع، لتعيين وحداته التي يتكون منها، ليست عملية بسيطة، لذا لابد أن ننطلق في هذه العملية من تصور منهجي لها، وهو ما يحتم علينا تعيين مجموعة من المحددات *Dermarcateurs* التي نبني على أساسها هذه العملية حيث تكون مناسبة وملائمة لها [1].

ويعد محدد "الانفصال المقولي" "*Disjonction Catégorielle*" من أكثر الإجراءات فاعلية، إذ «بواسطته نتمكن من تحديد الانفصالات المقولاتية، حيث يعتمد هذا الإجراء على المقولات الثنائية التي تتكون من عنصرين متقابلين، تجمع بينهما علاقة تضاد، وينقسم الانفصال المقول إلى مجموعتين:

أ– الانفصال المقولي المكاني: الممثل بواسطة المقولة الثنائية: هنا/ هناك.

ب– الانفصال المقولي الزمني: المتمثل في المقولة الثنائية: قبل/ بعد»[2].

وبالاعتماد على التحديد الذي قدمه "عبد الحميد بورايو" لمحددات المقطع الواحد، حيث رأى أن أنواع الوظائف التي ترتبط مع بعضها البعض، وفق علاقة منطقية تشكل مقطعا أوليا، يمثل أساسا وقاعدة للقصة، يمكن تحديده انطلاقا من اعتباره تطورا منطقيا وفق ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل، تمثل في مجموعها الوظائف القاعدية المكونة للخطاب، وهي:[3]

الأزمنة	المراحل
ما قبل	1- وضعية افتتاحية
أثناء	2- اضطراب. 3- تحول. 4- حل.
ما بعد	5- وضعية ختامية.

يمكننا القول إن خطاب أوبريت "انتصار الحب" لعبد الله خمار، يتألف من مقاطع حوارية تحددها ثلاثة وحدات زمنية متلاحمة (ماقبل/ أثناء/ ما بعد)، كما تتخللها وضعية افتتاحية وأخرى ختامية. فأما المرحلة الأولى (ما قبل)، فيمثلها المقطع المسرحي الآتي[4]:

سمع صوت دقات ثلاث من وراء الستار، وتلاه صوت أجش يعلن:

"أوبريت انتصار الحب، الفصل الأول"

عزفت الفرقة الموسيقية الموجودة في أسفل المسرح على اليمين لحنا هادئا مريحا، ورفع الستار أثناءه عن فتاة جميلة في حلة بيضاء سلطت عليها بقعة ضوء، ووراءها وعلى جانبي المسرح ديكور يمثل البحر والجبال والتلال والصحراء بألوان اختلط فيها الأزرق بالأخضر والأصفر والأحمر في تموج وتدرج بديعين، أنشدت الفتاة بصوت أوبرالي وبلحن بسيط أقرب إلى الحديث منه إلى الغناء:

أسطوره كانت أسطوره تتحدث عنها المعموره

أسطوره عن جزر في الشمس تسمى الجزر المنصوره

أضحت مثلا بعد جهاد هزم المستعمر وشروره

جزر بالرحمة بين بنيها -كل بنيها- مشهوره

وتساقى أهلوها زمنا منى خمرة حب معصوره

وعيون العالم أجمعها بتلاحمهم هي مبهوره.

تمثل هذه الوحدة الشعرية مرحلة (ما قبل)، حيث يصف الشاعر المسرحي على لسان الفتاة أرضه ووطنه وجمال هذا الوطن الذي أبهر العالم بأسره، ذاكرا وصفا يفوق الخيال ويكسر توقع القارئ لينفتح على دوال أسطورية تمهد للمشاهد الموالية لهذه الافتتاحية، والتي تنبئ ببسالة وصمود وجهاد شعب هذا الوطن، من خلال الدوال (الجزر المنصورة/ جهاد/ هزم المستعمر وشروره/ مبهورة...).

لينقل الشاعر السارد المتلقي بعد ذلك إلى المرحلة الثانية (أثناء)، والتي تتألف من ملفوظ الأبيات المسرحية الشعرية الآتية:[5]

الشاب: نعمت صباحا.

الفتاة: بل ظهرا فنحن الآن في الظهر

أهلا بك في بلدتنا أأمر فأنا رهن الأمر

الشاب: إني صحفي جوال جئت لجزر المنصوره

لأعاين فيها الأحوال وأسجل عنها صوره

الفتاة: ما اسم صحيفتك الورقية؟.

الشاب: الأقلام الذهبية

- يوميه؟
- بل أسبوعيه
- حزبيه؟
- ليست حزبيه
- مأجوره؟
- لا بل وطنيه
- من أين لهم الميزانيه؟
- لم أفهم
- من يدفع مال الأقلام؟
- لا أدري والكذب حرام.

يقدم الشاعر السارد في هذا المقطع الحواري، بداية قصة انتصار الحب، حيث جسد تمسك الفتاة بمبادئ الحب الوطني، حين ترفض الإجابة عن تساؤلات الصحفي الذي جاء إلى الجزر المنصورة ليعاين فيها الأحوال، ترفض وبالمقابل تبحث في هويته وهوية صحيفته عن طريق جملة من الثنائيات الضدية (يومية/ أسبوعية، حزبية/ ليست حزبية، مأجورة/ وطنية).

وتقدم هذه الثنائيات الضدية بعدا وطنيا أكبر، حين يستمر الشاعر المسرحي في تقديم متولياته الحوارية بين الصحفي والفتاة، كما في قولهما:[6]

تسأله باستغراب: لا تسأل عمن "رسملها" أيدي الأشراف أم الدونيه؟.
لا تسأل عمن رسم لها خط الأحرار أم التبعيه؟
الصحفي: لا تنسي أني صحفي ولست ملاكا علويا
لكن ضميري المهني حي ما أبقى حيا
أما التمويل فـ "خاطيني" هذا شيء لا يعنيني.

يمثل قدوم الصحفي إلى الجزر المنصورة اضطرابا للفتاة، نتيجة جهلها له ولهويته وهوية صحيفته، خاصة وأنه يخاطبها بتحية الصباح (عمت صباحا) وقت الظهر، وكذلك لأنه يجهل من يدفع مال الأقلام التي يكتب بها صحيفته، لكن على الرغم من هذا فإن الفتاة لا تطرده من الجزر المنصورة، بل تستقبله وترحب به وتطلب منه أن يأمر أوامره وهي رهن إشارته، وتشير له إلى الساحة قائلة:

هذي ساحتنا المشهورة فتجول وخذ الصورة.[7]

وبهذا يتم القضاء على وضعية الاضطراب التي كانت الفتاة تعاني منها، وهي في الحقيقة معاناة الذات الشاعرة، من خلال انجاز التحول (السماح للصحفي بالتجول في الساحة المشهورة).

أما المرحلة الأخيرة (ما بعد) حسب تقسيم عبد الحميد بورايو، فتتجلى حين تتابع الفتاة سيرها، ويضاء المسرح من جديد، لتظهر مجموعة من النساء والرجال في حللهم الجميلة، فيخاطب الصحفي المجموعة:[8]

إني صحفي محترف الصدق شعاري والشرف
بالموضوعية أتصف لا زور وزيف لما أصف

مجموعة الشابات: يا أهلا بصديق الأمم يا من يتسلح بالقلم
ليدافع عن أسمى القيم
مجموعة الشباب: ويكافح من أجل الإنسان أوباء الظلمة والطغيان
في كل زمان ومكان
الصحفي: الشكر لكم الشكر لكم هل يمكن لي أن أسألكم؟
عمن يمثل هذا الشعب من كل فضاء وحزب
المجموعة: نحن النساء والرجال نحن الشيوخ والأشبال
من عمق الجزر المنصورة من بلد الحب المشهوره
الكل يمثل هذا الشعب ويصوره أحسن صوره
الصحفي: وما الذي يجمعكم؟
تنشد المجموعة: الحب الحب
بالحب نعيش أعز حياه وبه نتحصن للأزمات

من ملفوظ هذه المقاطع الحوارية الشعرية، تتجلى إحدى أهم مواقف الفرد الجزائري الإنسانية والاجتماعية، حيث تصور وحدة الشعب الجزائري في كل الأقطار وأواصر الحب التي تجمعهم على تعدد أحزابهم وفضاءاتهم، إذا تعلق الأمر بالدفاع عن الذات الإنسانية الجزائرية ضد الظلمة والطغيان، وهذه المرحلة تمثل مآل المسار السردي الحواري للذات الشاعرة، التي قضت على الاضطراب التي كانت تعاني منه في المرحلة الافتتاحية، فحققت بذلك الاتصال الموضوعي بالاتصال القيمي الإنساني.

ثانيا– الأدوار التيماتيكية للشخصيات:

لا يزدهر المسرح أدبا مكتوبا أو فنا إلا في مناخ ديمقراطي حقيقي، يتيح له النشاط والازدهار ويمنح الفنان طاقات متحررة قادرة على الخلق والإبداع، ولهذا كانت القاعدة الأساسية في أي عمل درامي هي الصراع، الصراع الإنساني بين وجهتي نظر أو فكرتين، أو قيمتين أو أسلوبين في صياغة الحياة والتعامل معها.

هذا الصراع الدرامي الذي يستمد عناصره من جدل الحياة حوله، وكلما كان الواقع الذي يتحرك فيه كاتب المسرح يسمح بالحوار الفكري، فاتحا النوافذ المضيئة

للجدل، واعيا بأن التقدم لا يتم إلا من خلال حرية فكرية وحركة ديمقراطية، صار ذلك هو المناخ الحقيقي الذي يزدهر فيه فن المسرح ويطرد تقدمه تأليفا وتمثيلا.[9]

وإذا كانت هذه هي النقطة الجوهرية في أي عمل مسرحي منذ أرسطو، فإن هناك في المسرح المعاصر تطورا وتجاوزا وإضافة، فقد بعد كثير من أدباء المسرح عن الالتزام بالوحدات الثلاث؛ وحدة الموضوع والزمان والمكان، كما ابتعدوا عن بناء المسرحية بناء منطقيا بحيث تستهل بالبداية ثم العقدة فالحل، كما لم يصبحوا ملتزمين بتوضيح حل حاسم للصراع، و صار المسرح مثل الرواية الحديثة يميل إلى النهايات المفتوحة غير المحددة.

ولأن « السياسة بمعناها الشمولي العام قد أصبحت تتحكم فينا وتحكمنا حتى ونحن داخل حجرات النوم»[10]، فإن همَ الأديب بصفة عامة والشاعر المسرحي بصفة خاصة، أن يعبر عن رأيه فيما يدور في واقعه من قضايا ولا سيما السياسية منها، وهذا الاتجاه السياسي في المسرح الشعري الجزائري يمثل خطا مطردا في مسيرته منذ النشأة الأولى حتى اليوم.

من هذا الخط المطرد يتراءى لنا " عبد الله خمار " في مسرحيته التي يغلب عليها الطابع السياسي في شكل صراع بين قوى مختلفة (الظالم و المظلوم – الخير والشر – القوي والضعيف –الغاصب والمغتصب وغيرها) ويستعين في إبراز هذا الصراع بشخصيات متحاورة فيما بينها.

كما يمكننا حصر الشخصيات وأدوارهم التيماتيكية في خطاب أوبريت "انتصار الحب" من خلال المقاطع الحوارية، على اعتبار أن كل مقطع تصويري مكثف يحيل إلى ثيمة يتشكل منها دورا تيماتيكيا، فالفتاة ذات الرداء الأبيض تمثل الوطن (الجزائر البيضاء) بجبالها وتلالها وصحاريها وبحارها، ويدل على ذلك الحوار التصويري الآتي، حين تطفأ الأضواء وتنبعث موسيقى حزينة ثم يضاء المسرح، وتغني ذات الرداء الأبيض:[11]

سأغني

لن يشل الغدر والإرهاب لحني

سأغني

كلما فتحت أو أغمض عيني
من صميمي وفؤادي
كلما هزت جراحي النازلات
وتحدى العدل بالجور الجناه
أتحداهم وأشدو للحياه
وأرى الفجر يعن المطمئن وأغني
في سكون الليل والأنات يخنقها الظلام
والرصاص يمزق الأفواه يحرمها الكلام
سأغني...

يشكل هذا المقطع الحواري مسارا تصويريا مؤلفا من مجموعة صور منتظمة تحيل على شخصية "الفتاة ذات الرداء الأبيض"، والوحدات الصورية الدالة على أن هذه شخصية تمثل الوطن هي؛(لن يشل الغدر والإرهاب/هزت جراحي النازلات/ العدل بالجور الجناة/الأنات يخنقها الظلام/الرصاص يمزق الأفواه)، حيث لا يخفى على المتلقي ما عانته الجزائر من ويلات الظلم والطغيان والتقتيل والتعذيب أيام العشرية السوداء.

ويقف المتلقي عند مقطع جواري آخر في الأوبريت يفسر الأدوار التيماتيكية لشخصية المجموعات الفولكلورية الراقصة الممثلة لمناطق الجزر، والتي تعكس قيمة الاتحاد والحب الرابط بين أفراد المجتمع الجزائري الذي لا تفرقه المحن والمصائب مهما اشتدت وعظمت، حيث تعكس هذه الشخصية دلالتين؛ فأما الأولى فهي أن الإرهاب الدموي شمل جميع أرجاء الوطن الأبي، وأما الدلالة الأخرى فهي تحلي الشعب الجزائري بالصبر وتمسكه بالأمل رغم الصعاب والمحن، وإلا فكيف نفسر غناء ورقص هذه المجموعة، كما في المقطع الحواري الآتي:[12]

مجموعة الشباب: نتحد معا جسدا قويا واحدا
مجموعة الشابات: نبني وطنا حرا عزيزا ماجدا
مجموعة الشباب: الحب ضياء علوي والحب سلوك يومي
مجموعة الشابات: الحب كفاح وتعاون والحب سماح وتضامن

مجموعة الشباب: الحب لنا يعني الوطنا

يعني العملا يعني الأملا

تؤلف هذه الصور المنتظمة ضمن هذا المسار التصويري ترابطا صوريا يحيلنا إلى أفراد الشعب الجزائري ودورهم داخل الوطن، أين يتمظهر هذا الدور في اتحادهم جسدا قويا واحدا، وفي بناء هذا الوطن حرا عزيزا ماجدا، وفي الكفاح والتعاون والتسامح والتضامن، وفوق هذا تشكل الصور (الحب يعني الوطنا، يعني العملا، يعني الأملا) صورة الفرد الجزائري، وهو يحاول أن ينزع من الموت الحياة في ظل أزمة دموية لا تعرف لغة إلا القتل، ولا تستعمل وسيلة إلا التقتيل والذبح والتنكيل والتعذيب.

ينضاف إلى هذه الشخصيات، شخصية مركزية أخرى، وهي "الصحفي"، تؤكد حقيقة مفادها أن الشخصية الدرامية ليست هي الغاية في العمل المسرحي، ولكنها شرط لازم لها، ثم إنها «فكرة معقدة، ولا يبدو هذا الرأي غريبا... لأن فهم الشخصية الدرامية، يعني فهم حركة كاملة تامة ذاتيا لا تتغير بالعثور على دلالة جديدة.»[13] ومن هنا فإن المؤلف المسرحي إذ ينتقي ويختار شخصياته فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل المسرحي على النجاح والإقناع أيضا.

ولقد اختار عبد الله خمار شخصية الصحفي المتجول ليكون رمزا للسياسات الزائفة التي تنجر وراء كل تيار إذا وجدت مصلحتها، وتهاجم التيار الذي لا تجد فيه ضالتها، ثم إن الصحفي المتجول في الأوبريت يمثل أيضا دور الرجل المرتحل الذي ضل طريقه في أرض الجزائر لكثرة تفرعاتها، ولكثرة الأحزاب فيها، فهذا الحزب الخضراوي، وذاك الحزب الحمراوي وآخر بيضاوي، ويعلل هذا الدور جملة من الصور المتلاحمة والمنتظمة يمكن استثمارها تيماتيكيا، كما في المقطع الآتي:[14]

الصحفي: لكن الألوان الحزبية لا تتعدد بل تتفرد.

لا تتناسق أو تتوحد لا تتجدد بل تتجمد

جزر بالخيرات غنية جنات في الأرض بهيه

فيها ثروات وكنوز فيها طاقات بشرية

كيف ذوت فيها الآمال؟ وانهارت قيم المدينه؟.

إن الوحدات الصورية (لا تتعدد بل تتفرد، لا تتناسق أو تتوحد/ لا تتجدد بل تتجمدد...) تشكل صورة الصحفي المتجول، وقد كشف عن جهله لحقيقة الأحزاب الموجودة في الجزائر، وعن سر تلونها بهذه الألوان دون غيرها (الأبيض، الأخضر، الأحمر)، كما تكشف عن دوره التيماتيكي وهو نقل الأخبار المزيفة والكاذبة عن البلد، خاصة في تساؤلاته وتعجبه (جزر بالخيرات غنية، جنات في الأرض، ثروات وكنوز، طاقات بشرية...).

ومن الأدوات الفنية التي استعان بها الشاعر المسرحي ليحقق لشخصياته دورا تيماتيكيا، "التجريد والتعميم"، حيث لا يسمي جميع الشخصيات بأسمائها المعروفة، كما هو الحال في شخصية الشياطين الأربعة، إذ جعل هذه الشخصية "الشيطان" شخصيات، فهناك شيطان الطمع، وشيطان التعصب الديني، وشيطان التفرقة العنصرية واللغوية والجهوية، وشيطان الاستبداد، وما هذه التفرقة بين أنواع الشياطين إلا حيلة من المؤلف ليبين الأدوار التيماتيكية لهذه الشخصيات والتي ترمز إلى الأطراف التي أسهمت في الواقع التسعيني الجزائري الدموي.

وهذا التجديد والتعميم يمارسه الشاعر المسرحي على المجموعات التي يحاول شيطان الطمع التأثير فيها، وأنواع الشياطين الأخرى، حيث يتكئ على معيار المماثلة والإيحاء في جعل تلك المجموعات إما أن تستجيب لها (الشياطين) أو تقاومها، وتصادف القارئ شخصيات أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها بما تقدمه من أدوار تيماتيكية تخدم الغرض الموضوعي والقيمي للمسرحية، وهي المجموعات الحزبية التي تؤدي دورا عامليا واحدا على صعيد المساندة لعامل الذات الشاعرة التي تبحث دائما عن انتصار الحب مهما كانت المعيقات، وإن كانت مساندتها لعامل الذات مبنية على مصلحة معينة.

ثالثا- سيميائية المشهد وحضور العرض:

إذا استطاع النص المسرحي أن ينتزع إعجاب الجمهور، فإن المؤلف بإدراكه المرهف لكيفية التواصل معه يصوغ عرضا مسرحيا متميزا بالأداء الجاد، والتمثيل المبدع والوعي الدقيق للكتابة المسرحية، وهذا ما نسجله في أوبريت "انتصار الحب"،

حيث إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها على الأوبريت هي كثرة الإرشادات المسرحية التي يستهل بها المؤلف مسرحيته من تحديد جنس المسرحية بأنها «أوبريت في ثلاثة فصول مهداة إلى كل ضحايا الإرهاب في الجزائر، وهي جزء من رواية " حب في قاعة التحرير"، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بحبكتها الدرامية»[15]، ولا يخفى على المتلقي أهمية الحبكة الدرامية في العمل المسرحي ثم في رديفه المسرح الشعري.

والدرامية في المسرح تنطلق من قدرة الشخصيات على تحويل الأحداث من صفتها الثابتة إلى صيغة أكثر حركية ونشاط، حتى تبدو مرتبطة بالعرض أكثر من ارتباطها بالنص، ولقد استطاع الشاعر أن يمزج بين ما هو شعري وما هو درامي ليخرج لنا مسرحية شعرية صالحة للتمثيل.

والإرشادات المسرحية التي كانت تضيء جوانب الخطاب من حواره، تجعل المتلقي يعيش فصولها الثلاثة كأنه أمام العرض نفسه، وربما الجمع بين التأليف والإخراج هو ما أتاح للمؤلف هذه الخاصية، كما أن تحديد جنس المسرحية من خلال ذكر العنوان يعد شكلا آخر من أشكال التمهيد للعرض، وأن المسرحية قابلة للتمثيل.

ولقد تفطن عبد الله خمار إلى اعتماد تقنية مسرحية أرسطية وهي الجوقة، حتى تكتمل أدوات العرض المسرحي وتكون المشهدية حاضرة بقوة، منطلقا من الجوقة التي لم يقدمها بهذه التسمية، وإنما تحت تسمية "فرقة موسيقية" تعبر عن وجهة نظر المؤلف، وتحدد المعيار الذي يساعد المشاهد في الحكم على أفعال الشخصيات كما «تقود ردود الأفعال الجماهرية وتوجه أذهانهم نحو ما يجب أن يكون عليه التعبير، وبالتالي فهي مشاهد نموذجية تسهم في خلق الجو النفسي للمسرحية، وتعميق التأثيرات الدرامية، كما أنها تساعد على ضبط الأداء المسرحي من خلال الإيقاع والنغم اللذين يسهمان في تعميق المشاعر».[16]

والمتلقي للأوبريت يجد المؤلف يوظف هذه التقنية توظيفا دراميا يخضع لهذه المقاييس، فنحس نهاية المشهد وبداية مشهد آخر كلما ظهرت الفرقة الموسيقية، فعندما ينتهي المشهد الأول من المسرحية يكون دليلنا هو الفرقة الموسيقية بغنائها،:[17]

ينتصر الحب على المحن ويخيب شياطين الفتن

وتشيع البسمة والأفراح وتعود البهجة للأرواح

ويعم الأمن بكل مكان وتعود الثقة إلى الإنسان
ينتصر الحب على الطمع ينتصر الحب على الجشع
ينتصر الحب على الأحقاد وعلى الطغيان والاستبداد
ينتصر الحب على الجهويه وعلى التحزب والعصبيه

وليس الغناء مقصورا على الفرقة الموسيقية، وإنما هناك شخصية محورية أخرى كان حوارها غناء وهي الفتاة ذات الرداء الأبيض، ولقد ألصقها الشاعر بهذه الصفة (الغناء) ليعبر عن همومه من خلالها، لأن الغنائية تنحصر في تغني الشاعر بمشاعره الذاتية، فتكون رسالته ذاتية يعبر فيها عن ذات نفسه وأهوائها، وليست غنائية خالصة، وإنما جمعت إلى الغنائية الخطابية التي تمضي مع الحوار، والذي «يتجاوز اللحظة الدرامية في الموقف إلى الاستطراد فيها يشبه الخواطر، والتأملات والأحكام.»[18] كما يبدو في كلام الفتاة الذي تجاوز اللحظة الدرامية إلى تأملات:[19]

سأغني
إن تمادى دكتاتور جاء كالخفاش في جنح الليالي
وأغني
إذ أرى الأحرار يختارون عز السجن لا ذل النعال
فصدى الأنات سوف يدك أركان السجون
وخيوط الفجر تغزلها من السهر العيون
ونداء الشعب دوى: "سنكون أو لا نكون"
يسكب الأرواح في أروع لحن
ويغني.

وينوع المؤلف المسرحي في ألوان العرض بما يتناسب والموقف الدرامي، فيستعمل لفظة الإضاءة أو الإنارة كما ظهرت الفتاة، في حين تغيب هذه الإنارة مع شخصيات أخرى، إذا استثنينا مجموعة الشباب والشابات الذين ترافقهم إضاءة كاملة للمسرح حين يرقصون ويتحركون في خطوات منسجمة متناسقة ومتناغمة، وقد تداخلت ألوان حللهم الجميلة لتتغير في كل مرة فترسم شكلا جديدا، وفي هذا تأكيد

لسلطة العرض على المسرحية ودلالة على الحالة العامة للجماهير التي انتظر الأمل والأمل في الوطن.

وبهذا استطاع عبد الله خمار أن يوفر لأوبريت انتصار الحب هذا الحضور المشهدي وأسلوب العرض الذي انعكس على شعرية الحدث، انطلاقا من العنوان إلى المشاهد إلى الشخوص وحتى الحوار الدائر بينهما، مدركا أن لا حياة للمسرحية إلا بالعرض والمشهدية والتمثيل، ثم إن قيمة العمل المسرحي في عرضه لا في حبسه بين دفتي كتاب.

خاتمة:

في الختام، فإن أوبريت "انتصار الحب" لعبد الله خمار تمثل نموذجا للحركة المسرحية الشعرية الجزائرية التي تبحث عن طريق للوصول إلى مصاف المسرح الشعري العربي ولما لا الغربي، وهي صورة للمبدع الجزائري الذي يهتم بقضيته ويركز على عروبته ووطنيته دون أن يغفل أساسيات الكتابة الدرامية قديمها وحديثها، فليست الأوبريت خالية من الشخصيات التي كان لها أدوارا تيماتيكية أسهمت في الدور العاملي للذات الشاعرة، وكانت للثنائية الضدية حضورها أيضا في فك شفرات النص والربط بين الموضوعي والقيمي داخل خطاب الأوبريت، ثم إن للمشهدية وحضور العرض سيميائيتها الخاصة، حيث بلغ بها التجريب شأوا عاليا في خطابه ولاسيما الإرشادات المسرحية الممهدة للعرض، والتي تفتح توقع القارئ على دلالات متعددة.

هوامش:

[1]- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة). شركة النشر والتوزيع المدارس: الدار البيضاء. ط1. 2002م. ص14.

[2] -(A-J) Greimas. (J)Courtes: Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage. Hachette. Paris. 1979. P324.

[3] - عبد المجيد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي "دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. منشورات مخبر "
عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر". دار الغرب للنشر والتوزيع: الجزائر. ص7-8.

[4] - عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب. الجزائر. 2005م. ص2-3.

[5] - المصدر نفسه. ص3-4.

[6] - عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب.ص4.

[7] - عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب.ص4.

[8] - المصدر نفسه.ص4-5.

[9] - طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة. ص157.

[10]- المرجع نفسه.ص157.

[11]- عبد الله خمار: انتصار الحب. ص25.

[12] - عبد الله خمار: انتصار الحب.ص5-6.

[13]- س-و- داوسن: الدراما والدرامية.تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات : بيروت .باريس. ط2. 1989م. ص88.

[14] - عبد الله خمار: انتصار الحب. ص25.

[15] - عبد الله خمار: انتصار الحب.ص1.

[16] - شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي. مؤسسة هورس الدولية: الإسكندرية.2007م.ص300.

[17] - عبد الله خمار: انتصار الحب. ص35.

[18] - يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار). دار المعارف: القاهرة. ط1. 1995م. ص160.

[19] – عبد الله خمار: انتصار الحب. ص14.

بيبلوغرافيا الدراسة.

-1(A-J) Greimas. (J)Courtes: Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage. Hachette. Paris. 1979.

2- س-و- داوسن: الدراما والدرامية.تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات : بيروت .باريس. ط2. 1989م.

3- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي. مؤسسة هورس الدولية: الإسكندرية.2007م.

4- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة. دار العلم للملايين: بيروت.د ط..

5- عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب. الجزائر. 2005م.

6- عبد المجيد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي "دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. منشورات مخبر " عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر". دار الغرب للنشر والتوزيع: الجزائر.

7- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة). شركة النشر والتوزيع المدارس: الدار البيضاء. ط1. 2002م.

8- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار). دار المعارف: القاهرة. ط1. 1995م.