الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم والبحث العلمي

جـــامعة الـــدكتور مـــولاي الطـاهر–سعيدة-

كليـــة الآداب واللغـــات والفنـــون

ميدان: فنون

شعبة : فنون العرض

تخصص: نقـــد العرض مســرحي

مذكـــرة تخرج لنيـل شهـادة مـــاستر الموسومة بـــ

التعبير الجســـدي للممثل في المســـرح الجـــزائري المعـــاصر

إعداد الطالب:

لعباني عون الله

تحت اشراف

د. سعيدي منى

لجنة المناقشة

الدكتور برجي فتحي	رئيسا.
الدكتورة سعيدي منى	مشرفا ومقررا.
الدكتور خوجة عبد الكريم	مناقشا.

السنة الجـــامعية: 2019-2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

إلى أمي و أبي

إلى إخوتي وأخـو اتي

إلى كـــــل الأصدقاء

إلى كـــــل أحبتي

إلى ابنة أخي

الغـــالية"بشـرى "

شكـــــروتقـديـر

شكري وثنائي لله عز وجل

على نعمته

شكــري وخــلاص تحيــاتي

إلى الأستـــــاذة المشــرفة

" سعيـــــدي منى"

لقبـــولها الإشــراف

على هـــذا العمل

ولنصــائحها و توجيهاتها السديدة

مقدمة

لقد شهد القرن العشرين إهتماما متزايدا بجسد الممثل في العرض المسرحي بحركات قصدية فنية يتم بها إنتاج الدلالة على ركح المسرح من خلال علاقاتها وعلامات العرض المسرحي الأخرى، كما يمكنها أن تكون مؤشرا يقيّم به الممثل مدى نجاحه عند متلقيه، وهذا التعبير الجسدي الذي أخد في العصر الحديث يبرز في صورة إبداعية تقتضي بالضرورة تأهيل جسد الممثل، لكي يكون لغة من العلامات والإيماءات الدالة المعبّرة عن البيئة الاجتماعية والإنسانية مشتركة مع المتلقي، مما دفع بالكثير من المخرجين المسرحيين الغربيين عامة والجزائريين خاصة الإهتمام بالتقنيات التدريبية والأدائية للجسد.

لم يكن المسرح الجزائري بمنأى عن هذا التطور ولم يبتعد عن هذه الأطر، حيث بقي متمسكا ومهتما بالمسرح الذي لعب دورا كبيرا لتهذيب الأحاسيس ويحمل رسالة اجتماعية وثقافية وإنسانية. من خلال قواعد العرض المسرحي لكن ما يهمنا هو جسد الممثل المسرحي هذا الجسد الذي له لغته الخاصة والذي يحتاج إلى تربية ورعاية من أجل أن يخدم المسرح .

هذا ما ما دفعني إلى إختيار الموضوع الموسوم بـ" التعبير الجسدي في العرض المسرحي الجزائري الحديث "، وذلك من خلال الاعتماد على العرض المرئي النابض بالحركة.

وانطلاقا من هذه المعطيات يمكن طرح الإشكالية التالية:

- ✓ ماهي فعالية التعبير الجسدي في عروض المسرحية الجزائرية الحديثة ؟.

وتفرعت عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي:

- ✓ كيف تجلى دلالات هذا التعبير الجسدي في مسرحية "نون" ؟.
- ✓ هل نجح المخرج عزالدين عبار في تدريبه للممثلين إلى تحقيق التكامل والمثالية في أداء الدور المسرحي ؟.
- ✓ هل حقق المسرح الجزائري الحديث غايته في الرفع من المستوي الآداء في التعبير الجسدي للممثل ؟.

لكل بحث أكاديمي علمي أسبابه الخاصة في إختيار الموضوع، منه ماهو ذاتي ومنه ماهو موضوعي، ومن الأسباب الذاتية:

- ✓ -الرغبة في التطرق لموضوع لغة الجسد باعتباره نسقا اتصاليا مهما نعتمد عليه في الحياة اليومية بطريقة مباشرة.

- ✓ الرغبة في تقديم إضافة علمية من خلال تقديم موضوع بحثي جديد.

أما الاسباب الموضوعية فتكمن في:

- ✓ أهمية الموضوع العلمية باعتباره يتناول نسقا مهما من أنساق الاتصال التي تحدد في كثير من الأحيان مسار العملية الاتصالية ومآلها سواء بالنجاح أو بالفشل.
- ✓ إلقاء الضوء على دور لغة الجسد والإيماءات في ايصال الرسالة التي تحملها الأعمال المسرحية.

وتستلزم الدراسة إلى ذكر بعض المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث أهمها:

كتاب" فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي" لـ "عبد الناصر خلاف"، وكتاب "سيكولوجية فنون الآداء" لـ "جلين ويلسون" ترجمة "شاكر عبد الحميد"، وكتاب "تقنيات تكوين الممثل المسرحي" لـ "غلوم، إبراهيم عبد الله" و"قاسم محمد" و"عوني كرومي" وغيرهم من المصادر والمراجع والمواقع الإلكترونية.

ومن العوائق التي واجهتها في مسيرة هذا البحث التي صعبت من مهمتنا لإنجاز هذه الدراسة، يمكن تحديد أهم هذه الصعوبات فيما يلي:

- ✓ قلة المراجع العلمية المتعلقة بمجال البحث (لغة الجسد) بصورة مباشرة.
- ✓ ندرة التجارب المسرحية الجزائرية التى عالجت موضوع الجسد.
- ✓ عدم تمكني من مشاهدة العرض حي.

ومن أجل البحث في هذا المنظور إرتأينا تقسيم البحث إلى فصلين فضلا عن مقدمة وخاتمة:

كان الفصل الأول عبارة عن قسم نظري حاولنا من خلاله تحديد الترسانة المفهوماتية المتعلقة بأداء الممثل الجسدي وأهميته في العرض المسرحي، وتفرع هذا الفصل بدوره إلى ثلاث مباحث.

حمل المبحث الأول عنوان "الأداء الجسدي وتطرقت فيه إلى إبراز المفاهيم العامة لأداء الجسدي للممثل.

أما المبحث الثاني جاء موسوما بـ" لغة الجسد في العرض المسرحي" وعرضت فيه أهمية اللغة الجسدية للممثل وعلاقته بالمتلقي.

أما المبحث الثالث المعنون بـ"جسد الممثل في العرض المسرحي الجزائري الحديث" أردت أن أخصصه للمسرح الجزائري الحديث، الذي مازال يشكو من التقنيات المتطورة لتدريب الممثل، موضّحا فيه أهم مميزاته.

وحتى تكتمل الدراسة غايتها وهدفها عمدت في الفصل الثاني إلى دراسة تطبيقية والتي اشتملت علي ملخص للمسرحية" نون" وتحليل التعبير الجسدي للممثل في العرض المسرحي المصور في قرص مضغوط .

أعتمدت في بحثي هذا على المنهج التاريخي والذي هو أسلوب علمي ينتج من ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته للمخلفات التي تركها الأقدمون، كما أنه يساعد على استرداد الماضي تبعا لما يتركه من آثار ولقد سلكت هذا المنهج في الفصل النظري إلى جانب المنهج التحليلي كونه الأنسب طالما أنني بصدد محاولة تحليل التعبير الجسدي للممثل في عرض مسرحية "نون"

واختتم البحث بخاتمة جاءت عبارة عن نتائج توصل إليها البحث.

ونرجو أننا قد وفقنا ولو بالشيء القليل في هذه المساهمة العلمية المتواضعة، شاكرين الأساتذة الكرام الذين تحملوا هناء قراءتها والتنقل لمناقشتها.**والله ولي التـــوفيق**

تحديد المصطلحات:

1. مفهوم لغة الجسد:

يركب مصطلح لغة الجسد من كلمتين: لغةوجسد وهاتين المفردتين في معاجم اللغة معناهما:

كلمة " لغة " تعني: " أصوات يعبر بها كل قومعن أغراضهم."[1]

وكلمة "جسد" تطلق على "جسم الإنسان."[2]

وهناك مفاهيم وتعاريف أخرى لغة الجسد فنجد بأنه: "نوع من التواصل غير الشفهي"[3]

وفي مفهوم آخر يعرّف بأنه "الحوار النفسي الذي يجري بين الأطراف المعنية والمعاني المنتقلة بينهم ، لا من خلالالنطق، بل من خلال الصمت والملامح العامة للإنسان الصامت؛ كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم"[4]

[1] الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب (ت 817 هـ) : القاموس المحيط، دون طبعة، بيروت: دار الفكر، 1983 ، ص 1715

[2] ابن منظور، محمد (ت 711 هـ): لسان العرب، 15 مج، ط 1، بيروت: دار صادر، ج 3، ص 120

[3] كليتون، بيتر: لغة الجسد، ط 1، ترجمة دار الفاروق، مصر: دار الفاروق، 2005 ، ص 6

[4] عبدالله، عودة: الاتصال الصامت، مجلة المسلم المعاصر، ص 1

وفي تعريف مغاير عن التعرفين الآخرين فيعتبر " إشارات وإيماءات جسدية ترسل رسالات محددة في مواقف وظروف مختلفة، تظهر لكالمشاعر الدفينة وتخرجها للسطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر. بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التي تدور في ذهنه "

ويتبن من خلال التعريفات السابقة التي تطرقت إليها، بأن مفهوم لغة الجسد ينصب إلى معنى واحد وهو إيحائه إلى توضيح على أنه "رسائل شعورية أو لا شعورية، تنطلق من جسد الإنسانلإيصال مفاهيم أو رسائل معينة للآخر"[1].

2. مفهوم التعبير:

يعرف " ريد هربت " في كتابه " معنى الفن" كلمة التعبير على أنها " التدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة، أو هو المتغير في الفن، أيالفهم الذي يقيمه الانسان عن طريق تجديد لانطباعاته الحسية والحياتية العقلية، وهما المتغيرانفي الفن، ووسائل التعبير قيود الشكل"[2].

3. الأداء :

[1] سهيلة أفيدة: لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2012-2013، ص 17.

[2] سمير عبد المنعم محمد القاسمي: دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية، جامعة نابل، 2012، ص 4

تشتق كلمة أداء من الفعل "أدّى ، وأدى الشيء : أوصله ، والإسم الأداء وهو للأمانة منه. وأدّى دينه تأدية أي قضاه ، ويقال: تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته و قضيته .

ويقال : أدّى فلان ما عليه أداء و تأدية إليه الخبر أي إنتهي .[1]

4. تعريف الممثل :

تعرف حنان قصاب حسن وماري الياس في المعحم المسرحي الممثل على أنه :"....هو الإنسان الذي يتقمص دور شخصية ،غير شخصيته أمام جمهور ما وذلك من أجل تقديم رؤية مشهدية لحدث ما "[2]

[1] إبن منظور ، لسان العرب المحيط ، المجلد 1، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، بيروت : دار لسان العرب ،ص 38.

[2]حنان قصاب ، ماري الياس ، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض ، ط1 – 2006 ،ص 398 .

الفصل الأول

المبحث الأول: الأداء الجسدي

يعد العرض المسرحي من أهم النتاجات الفنية الجماعية، إذ يقوم فيها الممثل بعرض جسده الحي الحاضر على الركح ويجسد فيه شخصيات درامية متباينة بكل أنماطها، و يحوّل النص المكتوب بواسطة أدواته الجسدية والصوتية إلى فن متحرك، فالمسرحية "بوصفها شكلا أدبيا هي ترتيب لكلمات موضوعة من أجل الأداء التمثيلي، المنطوق بواسطة جماعة من الممثلين "[1]. فاستخدام جسد الممثل في فن التمثيل، البانتومايم، والمسرح الراقص، والحركات التعبيرية، وغيرها من العروض التي تعتمد على الجسد باعتباره لغة تعبيرية تعكسها حركة تعبّر عن مدلولات خطابه الجسدي.

وعلى سبيل المثال لا الحصر ، فقد نجد المسرح الإغريقي القديم يتميز بـ" الحركة كتعبير عن (الجسد) الطبيعي وحريته، إلى جانب امتيازها بالبدائية، حيث كانوا يتحركون وفقا لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما تأويل وصولا إلى المسرح المعاصر، حيث نجد أن الحركات والإيماءات والإشارات التعبيرية أو الجسدية حلت محل ما كان يصفه الشاعر بالكلمات

[1] محمد عبد الرحيم المحامي، المسرحية بين النظرية و التطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص 83.

فأصبحت (التعبيرات) الوجه وحركات الجسد أهمية كبيرة"[1]، فهي تعبر عن أفكار ومواقف ورؤى المخرج وتخدم العرض بالدرجة الأولى والشخصية المسرحية التي يؤديها بالدرجة الثانية، وبطبيعة الحال تدعم جهوده الأجزاء الأخرى المنشطة للعرض.

ويعد الممثل من أكثر العناصر الفاعلة في تشكيل العرض، وذلك بواسطة أدائه وحركاته الجسدية التي يؤديها باعتبارها " قراءات حقيقية تنم عنها ما يحاول في دواخل الشخصية من أفكار في العرض"[2]، ومكنوناتها التي يقوم بتمثيلها وفق رؤى المخرج، وأداء الممثل هو الذي يشغل الفضاء "ويعد أقوى عنصر حي في الفراغ"[3]، ويسعى الممثل أيضا بطاقاته الجسدية والفكرية إلى تحقيق تنويعا في المشاهدة ويساهم في تفعيل الأحداث تفعيلا ديناميكيا " فأسرار الطاقة الحيوية الكونية المقدسة وإمكانيات التعبير المكتنزة في الجسد الإنساني و مع غياب اللغة المنطوقة وإمكانية تقديم العرض في فضاء عار تماما، أصبح الجسد الإنساني يختزن المكان والزمان الموضوع وصار بإمكان

[1] غلوم، إبراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ص192.

[2] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي،دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2013، ص 98.

[3] باميلا هاورد، ماهي السينوغرافيا، تر: محمود كامل، مجلة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة التربية، القاهرة، 2013 ، م س ص 1.

المتفرج غير العادي أن يستمع إلى همس الجسد"[1]، بمعنى إنّ الجسد قد أصبح يملك لغات عديدة بدلالات متنوعة أكثر إقناعا و تبريرا حسب كل متلقي يشاهد العرض، فبواسطة الحركات والإيماءات، والإيحاءات نتمكن من التعرف على مجريات الأحداث وباستطاعة الممثل التغيير في مجرى الحدث إذا استعان بحركة جسده.

وثمة عروض مسرحية فقيرة بأنساقها الديكورية غنية بانشغالاتها على أجساد الممثلين، عقب التأثيرات التي أحدثتها الاتجاهات المسرحية المعاصرة التي مثلها :ادوارد كوردن كريج، وادولف ابيا، وماير خولد، وانطوان ارتو، وغروتوفسكي، ويوجينو باربا، وبيتر بروك، وروبرتو بوتشللي، وليشيك مونجيك وغيرهم من المخرجين، وهؤلاء إهتموا بالجسد أكثر لا بوصفه جسدا يتحرك، بل جسدا يفكر وينتج المعنى والجمال صانعا توازنا ما بين الروح والجسد من جهة وما بين الجسد والواقع من جهة أخرى .

إن إحداث الإنسجام في حركة الممثل المدروسة والدقيقة داخل فضاء مؤثث موجود لتصحيح وتقويم الأخطاء، و يرى ستان سلافسكي "أن الحياة على خشبة المسرح غير الحياة الحقيقية ليست من الفن بشيء إذ أن الفن

[1] سمير عبد المنعم القاسي، م س، ص 98.

يعتمد على الخيال و الفن المسرحي يعتمد على خيال المؤلف ، كما يعتمد على خيال المخرج ،و الممثل"[1] ، فمصير العرض المسرحي مرهون بمدى تكاثف جهود المخرج مع جهود الممثل، لأن كل واحد منهما له مهامه في تشكيل العرض المسرحي.

إن أداء الجسدي للممثل المسرحي بشكلٍ خاص هو الذي يحقق أفعاله على الركح في إبداع رسم الشخصيات، فالممثل " بالنسبة للنص المسرحي هو الأداة الآدمية التي تجسم معانيه وتكشف أغراضه، جملة وتفصيلا، وتسير بهذا النص حتى تدق أذان المستمعين وينفذ إلى سرائرهم في نبر صوتي معبر، وفي إيماءة مفصحة وإشارة مقدرة"[2] .

إن مفهوم جسد الممثل على المسرح، ليس ثابتاً في جميع الأنواع المسرحية، إذ إنه يتطور، ويتحول ويتغير وفق ما يلحق به من تطورات تجري على أحداث المسرحية، ومع تطور القوانين الاجتماعية في الحياة. ويقول في هذا الخصوص المخرج الإيطالي يوجينو باربا: " الجسم في حالة حياة يمدد حضور الممثل وإدراك المشاهد. إنه لايعني وجود شخص حاضر أمامنا ولكن تغييراً مستمراً وتفتحاً يتم تحت أبصارنا. إنه جسم في حالة حياة . لقد تم

[1] سمير عبد المنعم القاسي، م س، ص 98.

[2] زكي طليمات، التمثيل التمثيلية، فن التمثيل العربي، مؤسسة المسرح والفنون، الكويت، القاهرة، 1965، ص9 .

تحوير الطاقة المتدفقة أثناء سلوكنا الاعتيادي لتصبح مرئية بصورة غير متوقعة"[1]. وهذا ما يوضحه أيضا باتريس بافيس في قاموس المسرح " أن التعبير الدرامي أو المسرحي مثل كل تعبير فني يعد وفق للرؤية الكلاسيكية إظهار المعنى العميق أو عناصر كانت خاصة، وهذا التعبير عن معنى يتضح على خشبة المسرح من خلال الأداء الحركي وكذا الجسماني للممثل بوصفه أهم العناصر من عناصر الإرسال"[2].

وقد وجد "يوجينيو باربا" مسرحه معتمدا لغة الجسد، لإيمانه أنّ لكل مجتمع ثقافي جسد يختلف تاريخيا عن الجسد الأخر ليشكل هو الأخر علامة من علامات المسرح العالمي بمفهومها الانثروبولوجى، وهذا ما سعي إليه مايرهولد الذي "ثار على حصانة المؤلف والنص معا، واهتم بتكوين الممثل وتدريبه وبناء شخصيته وإعداده إعدادا جيدا، كما استغنى عن الماكياج والأقنعة وكل المظاهر الخارجية وعوضها بحركة الجسد التي ينبغي تطويعها لتشخيص كل الوقائع الدرامية. وأثبتت التجربة أن الممثل هو المحرك الأساس إذ يمكن أن ينقذ نصا ضعيفا من الفشل، ويمكن للمثل الضعيف أن يفشل نصا مسرحيا في غاية الجودة والإتقان، لذا لابد من تدريب الممثل وإعداده

[1] يوجينيو باربا، طاقة الممثل: مقالات في أنثروبولوجيا المسرح، تر: سهير الجمل، وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة،1996 ، ص6-7.

[2] م ن، ص ن.

إعدادا حسنا ليؤدي الدور المنوط به. و من المثبت كذلك أن الممثل يساعد المخرج على الابتكار وإيجاد الحركات المناسبة والفضاء الركحي الأليق به"[1]، ليعبر بذلك عن الظاهرة الأخرى، أو الصورة المغايرة، وهذا ما نلفيه في المسرح الملحمي ومسرح العبث واللامعقول مكسرين وضعية الجسد في المسرح الكلاسيكي.

وفي السياق نفسه، نجد جروتوفسكي أيضا إنصب أكثر نحو الإشتغال على جسد الممثل إذ يعتبر من المؤسسين لـ (المعمل المسرحي)، وقام بتسليط الضوء على جسد الممثل الذي يعد منبع ونقطة تركيز في الاشتغال المسرحي التعبيري.

وكانت الاهتمامات بالجسد أكثر مع (تشيه) الذي يقول: "إنني تماما جسد ولا شئ آخر، حيث إن النفس تشير إلى جزء من الجسد "[2].إن حركات الجسد وطاقته وتحركاته للتعبير عن الشعور أو لا شعور. و"الاحتفال :دوما يموت فيها كل ما هو ساكن ولحظي، تبحث عن الحقيقة في الجسد"[3]، أما أبيا فقد اهتم بالممثل "بوصفه صانع الفعل الدرامي في العرض المسرحي من أجل

[1] جميل حمداوي، مقال حول" التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج" يرجع إلى الموقعhttp://www.diwanalarab.com ، يومالسبت 17 /08/2019، على الساعة 01:32

[2] فريدريك نيتشه "هكذا تكلم زرادشت" ، تر: على مصباح، منشورات الجمل، بيروت، 2011، ص86.

[3]جان دوفينيو، "سوسيولوجيا المسرح، تر: حافظ الجمالي ،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، 1976.

ذلكدعاأنتكونعناصرالعرضكافةفيخدمةالممثل"[1]، وللحركة معاني في تشكيل الصور" فحركة الممثل تخلق صورة تتابعية في عين المتلقي فلكل حركة يؤديها لها مدلولها وصيغتها الصورية"[2]

إنّ المهام الأولى الذي يركز عليها الممثل من خلال أدائه هو " أن يوّلد القناعة لدى المتلقي بأبعاد الشخصية التي يجسدها بمشاعره التي تقدمها تلك الشخصية فليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها بل لابد أن يتلائم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر، وان يصب فيها كلها من روحه هو نفسه، إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية "[3].

لقد تأسس المسرح المعاصر، بشكليه الدرامي وما بعد الدرامي على منظور آرتو، الذي أعطى الأولوية للجسد وللحركة على حساب النص، واستعمال المخرج (آرتو) "مسرح العلاج بالسحر النابع من الحركة، والتعرية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي، هو ما اسماه

[1] أحمد سلمان عطية ، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقاتها بالمنظر المسرحي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ط1، الأردن، 2012، ص 4

[2] سمير عبد المنعم القاسي، م س ،ص 101

[3] محمود محمد كحيلة ، معجم مصطلحات المسرح والدراما ، هلا للنشر والتوزيع ، ط1 ،الجيزة ، 2008، ص 79.

(مسرح القسوة)، ففيه يصبح العرض وظيفة بدنية، مثل حركة الدم في العروق أو مرور صور الأحلام في المخ، وفيه أيضاً يختفي التناقض بين المؤلف والمخرج، وينشأ خلق جديد يكون مسؤولاً عن العرض كله، بما فيه من حرفة وقصة، وفيه تصبح للكلمات الأهمية ذاتها التي تتخذها في الأحلام والرؤى وفيه تختفي المنصة والصالة ويصبح المسرح عرضاً يقوم في أي مكان في مخزن في كراج، قاده هذا الشكل المقترح إلى البحث عن لغة مسرحية توازيه في الإدهاش"[1] ، لغة بعيدة كل البعد عن اللغة التي أثقلت المسرح الكلاسيكي، لغة تنتمي لخصوصية ركح المسرح، لغة تمس حواس المتلقي وتعكس له أعباء المجتمع الذي ينتمي إليه.

ومن المسارح التي اهتمت بالتشكيلات الجسديةأهمها : المسرح المبتكر حيث يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص، وتشكل اللغة الإيمائية من خلال المزج بين النص المكتوب والحركة الجسدية مفردات العرض بالنسبة للعمل، فهو يتكون من صور مرتبة وحركةوموسيقى واستخدام للمفردات بأساليب جديدة. وتعتبر وسيلة لاستخدام لغة العرض التي تتطلب بدورها لغة نقدية تتعلق برؤية العمل بشكل مختلف.

[1]محمد خير الرفاعي ، أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية : المسرح الغربي نموذجاً ، ضمن الندوة الرئيسية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 2006م ، ص77 .

وفي المسرح المفتوح أسس "جو شايكين" مدرسة لتدريب الممثلين الذين بحاجة إلى مزيد من التطوير لقدراتهم الفنية وقد دعاه بالمفتوح لأنه قابل للإفادة من كل المناهج لأعداد الممثل مثل منهج ستان سلافسكي ومنهج ستراسبرج وذلك لأجل تجاوز الأداء التقليدي والقواعد الجامدة للتمثيل لخطاب العرض المسرحي "...فلم يكن اتصال المسرح المفتوح بالجمهور لفظيا فقط (لفظ حوار)، بل كان في أغلب الأحيان بوساطة الجسد وحركاته، وقد طور(جوزيف تشايكن) أسلوبا في الإيماءات و الحركات كانت البديل الحقيقي للكلمة وهي حركات مختصرة ودقيقة وهي أقل جلبة من تلك التي كانت في المسرح الحي وكان يعتقد سلفا بأن الطريقة واحدة لتدريب الممثل لا تكفي لذلك اعتمد الألعاب بجانب التدريب (بالطريقة) الستانسلافسكية باعتبار أن الألعاب أولا وهي وسيلة من وسائل تطوير التمارين وتفسير السلوك الإنساني للوصول إلى الشخصية المسرحية "[1].وهذه التقنيات الارتجالية الجماعية تروم الكشف عن حقيقة ما بخصوص الوضعيات الأساسية كالعزلة والاقصاء وتقييد الفرد والحد من حريته داخل المجتمع.

كما لا يختلف كثيرا (المسرح المفتوح) عن أسلوب (المسرح الفقير) بالاعتماد على الجسد والتقشف في باقي عناصر العرض المسرحي، ففي عرض

[1] ضياء شمسي حسون ،التجريب في المسرح الامريكي،ص282.

مسرحية (الأفعى) "... وهو عمل صامت الممثلون فيه بلا ديكور ، وبلا أدوات مسرح يستخدم تقنية التحول مثلا موت كندي أو مارتن لوثر إلى جنة عدن – ثم قصة هابيل وقابيل – ثم يتحولون إلى قرارات طويلة عن الأجناس البشرية التي تلت آدم يصاحب ذلك بانتوميم عن الولادة وتحول الأطفال إلى شيوخ يتقدمون صوب الجمهور وتنتهي المسرحية ثم ينتشرون ويمثلون موتا. حقيقيا ثم يرتجفون ويجتمعون ويغنون أغنية ثم يخترقون الجمهور ويختفون"[1]

كما أنّ لعروض (مسرح المفتوح) ميزة تميزها عن عروض المدارس الإخراجية الأخرى وذلك بمزج أسلوب التداخل مع المتلقين وبيان أهمية اشتراك المتلقي في التجربة المسرحية المقامة في العرض، " فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة ... إن الروح الجمعية التي تساندنا جميعا وتتجاوز كلا من كأفراد، وهي التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية . وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور"[2]

المبحث الثاني :لغةالجسدللممثلفيالعرضالمسرحي

[1] م ن ، ص ن .

[2] هانز جورج غادامير، تجلي الجميل ومقالات اخرى، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1997،ص158

منذ الإرهاصات الأولى والمجتمعات القديمة مهتمة إهتماما بالغا بدراسة اللغات بشتى أنواعها ومن بين هذه اللغات: لغةالجسد التي تعتبرلغةقديمةتعتمد على تبادلالمعلومات باستخداملغة الإشارة والإيماءة والحركة،فتصلمن خلالهاأفكار ورؤى مختلفة ذات معنى وغاية، فتلك الإيماءات الجسدية تعد شكلا من أشكال الاتصال الصامتالذييجريبينأطرافمعنية عبرقنوات الاتصالغيراللفظية (أعضاءالجسد) نحو: نظراتالعيون،وتعبيراتالوجه،وحركات الجسم. فإذاكانالصمتتوقُّفًاعنالكلامااللفظي،فإنهليستوقفًاعنالكلامالجسدي وبالتالي"ترسل رسالات محددة في مواقف وظروف مختلفة، تظهر لك المشاعر الدفينة وتخرجها للسطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التي تدور في ذهنه"[1]

وتتجلى رسائل الاتصال غير اللفظي عبر قنوات صنفها عالم النفسالبريطاني" مايكلأركايل "عام 1972 إلى عشر قنوات هي :

1-الاحتكاكالجسدي

2- المسافة

3- التوجه (الجهة التي يتموقع فيه الآخر يمينا أو يسارا)

[1] : ينظر، نهاد صليحة: المدارس المسرحية، وزارة الثقافة، مصر،1994، ص:10

4- هيئة الجسد(جلوس - وقوف اتكاء)

5- الإيماءات

6- حركات ا لرأس(إيماء -انحناء - تنكيس)

7- التعابيرالوجهية

8- حركاتالعين

9- المظهر

10- المظاهرغيراللسانيةللكلام[1]

✓ لغةالجسديةللممثلوعلاقتهبالمتلقي:

يعتبر الممثل من أهم عناصر العرض المسرحي، كما يعد أيضا " نواة المسرح، والعنصر الذي يحقق تقاطع النص والعرض وهو الحامل الرئيسي للعملية المسرحية، إذ لا يقوم العرض من دونه"[2]، فهو المجسد لشخصيات مقتبسة من المجتمع غير شخصيته الواقعية والحقيقيةأمام المتلقي، وإذا تم الإستغناء عن العناصر الأخرى نحو: الماكياجأو الديكور أو الإضاءة أو غيرها

[1] محمد الأمين موسى أحمد: الاتصال غير اللفضي في القرآن الكريم، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ،2003،ص75.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، سنة 1997،ص28.

من العناصر" فإنه من غير الممكن تصور عرض مسرحي دونممثل؛ لأنه جوهر العرض المسرحي وهو الذي يصنع التواصل بين الكاتبوالمخرج وبين الجمهور"[1].

والممثل بالنسبة لـ " مارتناسلن " يقوم أساسا على " إنتاج ثلاثة أنواع منالعلامات بجسده، هي علامات جسده باعتباره كائنا فوق الخشبة، وعلاماتاللعب وتشمل التعبير الحركي، ثم علامات صوتية يصدرها بجسده، وتقوم هذهالعلامات بخلق فضاء مستقل بذاته، يتفاعل مع باقي العلامات المسرحيةالبصرية والسمعية، لإنتاج الدلالة؛ بيد أن الدور الحركي هو الذي ينبني على مقومات الممثل الجسدية"[2].

ويقوم الممثل أيضا " بنشاط في المسرح يأمل من ورائه اهتمام إجتذاب وإثارة الجمهور"[3] وتكمن هذه الإثارة في التنشيط الجسميعبر أصوات يصدرها الممثل نحو: التصفيق، والتصفير، والصراخ، وهذه الأصوات تظهر لدى المتلقين الذين تأثروا بسلوكات الممثل وأفعاله وأدائه "ذلك أن اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا متلقين واعين مسؤولين

[1] ينظر، عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، دراسة،منشورات السهل، الكويت، 2009 ،ص15.

[2]-يرجع إلى الموقع https://www.facebook.com/AlqnwnAldramyt/posts/717036151658789/ يوم: 2013/11/01على الساعة:16:00

[3] جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الآداء، تر:شاكر عبد الحميد،العدد 16المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلةعالمالمعرفة، ص16.

ونشطين"[1] وقد فرّق وفصل "براديير" Pradier بين مشاهدة الآداء والحلم. فخلال الأحلام يكون الجهاز الحركي مفصولا أو معزولا، وذلك من أجل منع أي تعبير جسمي عن الأشكال السلوكية التي يتم تصنيعها في المخ"[2] . وهذا ما انصب إليه البولندي"جرزي جروتفسكي" ودافع عن إتجاهه، وأطلق عليه بـ"المسرح الفقير"، وجمع فيه بين إثارة الدهشة وازعاج المتلقي المشارك في العرض المسرحي وذلك عن طريق ردود أفعاله وإجباره على المشاركة في الأحداث.ففي مسرحية "قابيل" يأخذ المتلقي مكان أحفاد قابيل. لهذا يرفض "جروتفسكي" " أن يكون الممثل مجرد جهاز تعبيري صوتا وحركة، ولكن أن يكون قوة ساحرة وقدرة المتفرجون إلى أحفاد قابيل. طقوسية. وحتى يحقق ذلك عليه أن يكون راقصا، وبهلوانيا، وساحرا ، ومسيطرا على الإيقاع بطيئا كان أو سريعا ومتحكما في كل عضلاته لهذا على الممثلين ان يتوزعوا عبر مختلف وحدات العرض المسرحي و يستغلوا كل مكوناته من أجل إرسال الرسائل العديدة والمكثفة والدلالات والعلامات"[3].

وما يلاحظ أنّ مهما كثرت تحركات وحركات الممثل الجسدية على الركح؛ فإنّه يصعب علينا التمييز " بين ما هو طبيعي فيها وما هو حركة

[1] ينظر، علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،. ط 2، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248 ص: 463

[2] جلين ويلسون، م س، ص 50 51.

[3] حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2008، ص120

فنيةمقصودة، فإنه من الأصعب إعطاء تفسير علاماتي لكل حركة . لهذاأردنا أن نقتصر على علامات وأفعال غير لغوية شائعة فيالعرض المسرحي ومشتركة بين الممثل والجمهور أثناء اللقاءالمباشر في القاعة وهي لغة لها تأثيرها السلبي والايجابي على أداءالممثلين"[1].

ومن الأمثلة التي علينا الإستدلال بها في هذا الخصوص: عنصر الضحك الذي يعتبر "من التعبيرات السمعية التي تصل عن طريقالسمع؛ لكونه من الظواهر الصوتية الفطرية التي تصحب عادة حالات الفرحوالسرور"[2]

ويعرف "كيسلر" أيضا الضحك في كتابه"The Act Creation : "إنه استجابة فسيولوجية بسيطة لمثير أو منبه شديد التعقيد (الفكاهة)وتتمثل هذه الاستجابة الفسيولوجية في انقباض خمس عشرة عضلةمن عضلات الوجه بطريقة منسقة ومترابطة كما يصاحبها بعض التغيرات في طريقة التنفس"[3]،فهذه الحالة الشعورية والجسدية يقابل بها المتلقي إحساسه على أداء الممثل، والذي يصبح له تأثير على الممثل، حيث يجب أن يتوقع ما يحدث على الركح من مواقف مفكهة " فينفس الوقت لغة مؤثرة على الجمهور الذي

[1] الربيع بوجلال: مقال حول "أهمية لغة الجسد في العرض المسرحي" يرجع إلى الموقع: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/3928/Revue_Abhath_04.pdf، يوم 03/07/ 2019، على الساعة 12:00، ص 76.

[2] عبد الواحد وافي: نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر2003،ص8.

[3] أحمد أبو زيد، الفكاهة والضحك، عالم الفكر، الكويت، 1982، ص. 6.

عليه أن يرد على الأداءالمضحك بالضحك وبهذا يصير الضحك في قاعة المسرح تعبيرا عنالتعاطف والتفاهم المتبادل بين الجمهور داخل المسرح والممثلين علىالخشبة, وإحدى وسائل التواصل وعندما يضحك الآخرون ويصفقوناستحسانا، ويشعرون بالحزن أو الصدمة، يكون لذلك تأثير مباشرواضحعلينا.إنالانفعالاتالإنسانيةتنتقلعلىنحوسريعمنفردلآخر "[1] .وكثيرا ما يأتينا الضحك حتى ولو كان الموقف تافها وهذا ما يثبت أن هناك إتفاق بين "ممثل ملقي ومشاهد متلقي، وينشِّط الضحك في المسرح الممثلين والجمهور ويزداد الضحك كلما كان المسرحيكتض بالمتفرجين فهوشكلمنأشكالالتعبير الصريح عن التسلية والمرح، ومشاعر الرضا والقبول عند الجمهور"[2]، كما يقوم بعض المخرجين في قاعة المسرح باستأجار دخلاء يشاركون في العرض المسرحي، وذلك" بهدف قتل الصمتبالضحك والتصفيق الذي يعتبر هذا الاخير لغة التعبير الإرادي التي يلجأ الإنسان إليها للتعبير عن المعاني التي يود الوقوف عليه وهوحركةوبعثصوتفينفس الوقت وإشارة مرسلة من جمهور في قاعة إلى أصحاب العرض همفي أمس الحاجة إلى التشجيع فهويعني

[1] جلين ويلسون، م س، ص ،ص10.

[2] الربيع بوجلال، م س، ص 78.

مشاركةالجمهور إحساس الممثل على المشاركة والمتابعةلأحداث العمل المسرحي"[1].

وفي بعض الأحيان يلجأ المتلقي إلى الصمت لأهمية الأحداث التي يعرضها العرضالمسرحي، فهو لا يحبذ أن يكسر " حالة التركيز والتواصل مع الممثلين، إلا أن التصفيق مهما كان تعبيره بالإيجاب أو السلب على العمل المسرحي، فهو في حقيقته رأي نقدي، يستفاد منه في العروض المسرحية، فقد يسود القلق أيضا الجمهور أثناء العرض فتؤثر بالإيجاب أو السلبعلى الممثل،وقد يؤثر بها الممثل على جمهوره"[2] .

وهنا على الممثل أن يبرز مهارته حتى يستطيع أن يجعل المتلقي متجاوبا معه في جميع حالاته نحو: الخوف والموت والقلق،ويصبح المتلقي مشاركا في العرض ومنسجما متفقا مع أداء الممثل ويحس بالراحة والاسترخاءلأنه تغلب على شعوره وبهذا يحدث التطهير.

المبحث الثالث:جسد الممثل في العرض المسرحي الجز ئري الحديث:

لقد عرف المسرح الجزائري الحديث نشاطا واسعا في الآونة الأخيرة، بعدما عرف في مرحلته الأولى إنتاجا نوعا ما متميزا باستخدام اللغة

[1]عبد الواحد وافي، م س ،ص8.

[2]- الربيع بوجلال، م س، ص. 78.

الجسدية، ليتطور في هذه الحقبة باستخدام الجسد الذي اعتبروه وسيلة تعبير يوصل معناه إلى المتلقي، حيث كان هناك نهوضا حقيقيا إخراجا وتمثيلا، وعلى الخصوص في العصر الحديث، واستطاعت المسرحيّة الجزائريّة أن تواكب تطوّرات العالميّة بمختلف اتّجاهاتها الفكريّة، وكان عدد كبير من الممثلين والمخرجين المسرحيين الذين ساهموا في إثراء الإنتاج المسرحي الجزائريباستعمالهم الجسد.

كما دعت إتجاهات عديدة في المسرح الحديث إلى إلغاء النص المسرحي، وعوضته بنص الجسد الإنساني أو بالنص السينوغرافي ومفردات الضوء والصوت والتشكيل، " كما أن من موضوعات هذا المسرح الأثيرة قضيا الحرية بمفاهيم جديدة ، والجنس في أقصى درجات تحرره وإحلال الفوضى، وتدمير المفاهيم السائدة والثوابت الأخلاقية والاجتماعية، لكن لابد من الاعتراف أيضا بأنه قدم إضافات هامة و أحدث تغيرات جذرية في خارطة المسرح وثوابته من حيث الشكل و المضمون و جماليات المسرحية "[1]

وقد تميز المسرح الجزائري الحديث بفرض العناصر الغربية نحو: الإبهار في الحلول الإخراجية والمبالغة في أداء الممثل، واستخدام تقنيات حديثة

[1] عبد الفتاح قلعجي ،مقال حول " مسرح مابعد الحداثة مابعد التجريب" ، مجلة الحياة المسرحية –الهيئة العامة السورية للكتاب –دمشق-2011

تخدم العرض المسرحي، بل وكثيرا ما تأتي مقحمة أو مبالغ في استخدامها ندكر منها: المصابيح اليدوية، الإضاءة الملونة، الدخان الاصطناعي، والمتحركة والكثير من الدماء على الركح واستخدام الشاشة بداع او بدون داع. و"الطبع تستخدم هذه العناصر بتوظيف درامي متقن وكجزء من البنية الجمالية والفكرية للعرض... لكن على الأغلب تكون هذه الحالة كما الاستثناء الذي يؤكد قاعدة الاستخدامات السطحية و هذا يؤكد أن قاعدة المسرح تأتي من بنية نص متين دراميا ورؤيا إخراجية جديدة ومتفردة وأداء إبداعي وخاص من قبل الممثل واستخدام أمثل لكافة العناصر الأخرى للعرض المسرحي" [1].

وهناك نوع ثالث يحاول مخاطبة عقل المشاهد وعاطفته ويمنح ذائقته الجمالية بجرعة تبقى معه طويلا، ألا وهي عروض يتوازن فيها الشكل مع المضمون والمتعة مع العمق الفكري والفلسفي والدهشة لطرحه شيئا جديدا وقد يكون مفاجأ، وبشكل خاص على صعيد الأسلوبية الفنية، "عروض كهذه تجعلنا نتفاءل بحاضر ومستقبل مسرحنا، رغم أن هذا النوع من العروض يعتبر الأقل نسبيا، لكن ثقله النوعي يجعله قادرا على معادلة النوعين المسرحيين السابقين" [2].

[1] عبد الحليم مسعودي، مقال حول" مسرح الشباب "، مجلة المنصة، العدد 07، مهرجا ن دمشق للفنون الدرامية 2010.

[2] محمد قارصيلي :مقال حول "المهرجان بخير ....و المسرح ؟ "مجلة المنصة، العدد ، 2 مهرجان دمشق للفنون المسرحية، ص 15.

أداء الممثل في المسرح الجزائري الحديث :

أسفرت تجارب المخرجون الغربيون على تكوين جيل مهم من الممثلين والمخرجين منهم الذين واصلوا في نفس مبادئ المدرسة الواقعية ومنهم تم رد على أسسها ونادي بمسرح آخر ومتجدد، وذلك لإحساسهم بركوض الحركة المسرحية وتدهورها، ومن بين هؤلاء المجددين المخرج "مايرهولد" وقوة مايرهولد تكمن في تمرده ورفضه لما كان سائدا آنذاك في المسرح الروسي ولم يكتف بنقد وإبراز العلل التي عششت ونخرت المسرح، بل اشتغل على تطوير نظرة جديدة في المسرح، وكان مؤمنا بها حتى وإن لم تنجح في نظره قد تساهم وتكون لبنة أساسية لما قد يليه من رواد مسرح جدد، وقد كان يقول: "قد لا تنجح في تحقيق فكرة المسرح الجديد... وقد نسقط جميعا، ونكون جسرا للآخرين ليمروا فوق أجسادنا نحو مسرح المستقبل"[1]، فمسرح "مايرهولد" لم يكن فقط جسرا للآخرين بل مدرسة أثرت ولا زالت تؤثر حتى اليوم في المسرح العالمي عامة والمسرح الجزائري خاصة، إذ أنه ركز واعتمد على فيزياء الجسد في عمل الممثل وأن هذه المفاهيم تختلف عن مفاهيم ستانسلافسكي لكنها لا

[1] بوبكر قليل: مقال حول " بعض ظواهر المسرح المغربي...المسرح الاحتفالي" يرجع إلى الموقع:
https://www.maghress.com/oujdanews/10545 يوم 18/ 12/ 2012 على الساعة 20:00.

تقل أهمية في قيمتها الفنية والجمالية والفكرية، فالممثل كان في المنهج الواقعي النفسي يبدأ بتخيله في خلق الشخصية التي تمثلها من الأحاسيس الداخلية أما بالنسبة "لمايرهولد" إ ن الممثل يبدأ بالحركة وإيقاعها للوصول إلى المشاعر الداخلية.

لقد تطور المسرح الجزائري الحديث عندما بدأ المخرجون يتجاوزون الأسلوب الكلاسيكي القديم، وانكبوا إلى البحث والتقصي في غمار التجريب المسرحي واعتمدوا على ابتكرات في القراءات الإخراجية بعضها يميل الى الواقعية أو العبثية أو البريختية والبعض الأخر يمزج بين أكثر من المدرسة الإخراجية.

فالمسرح الجزائري الحديث لم يعد ذلك الكيان الذي لا يفهم محتواه المتلقي، وإنما غدا بشكل واضح في مختلف المسرحيات التي تأثرت بمناهج عديدة من بينها منهج "بريخت"، ولعلّ المخرج الجزائري قد أدرك تمام الإدراك أن القضية الأهم في تحديد مهمة وظيفة هذا الفن ،لأن بريخت أكّد في كثير من أعماله أن الأهم ليس تفسير العالم بل تغييره، ومن أهم المبدعين الذين تأثروا به "عبد الرحمن كاكي"، فقد وظف فضاء الحلقة والمداح ضمن رؤيته التراثية التأصيلية.

وفي هذا السياق، يقول الباحث الجزائري الشريف الأدرع:" يعد عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكاكي من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية والعربية على حد سواء، إن تجريبا وإن تأصيلا. وقد استوعب عبد الرحمن كاكي مجموعة من التجارب المسرحية العالمية، كانفتاحه على مسرح اللامعقول، ومسرح العنف، ومسرح بريخت، وكوميديا دي لارتي، ومسرح المداح والحكواتي، وركز ولد عبد الرحمن كاكي كثيرا على فن الحلقة، كما في مسرحيته(أفريقيا قبل العام الأول) ، حيث تأثر فيها" بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي، ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب"[1]

وما يلاحظ عن مسرح كاكي قد اهتم أكثر بالأشكال التراثية ولغة النص وأهمل لغة الجسد، لأن اهتمامه كان مركزا على سرد وقائع الحادثة، لكن

[1] الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1،2010، ص. 53.

الممثل في هذه الحالة "هو العنصر الأساسي في العمل المسرحي، حيث يعتبر بالأساس وسيلة الاتصال بين الجماهير على اختلاف أجناسهم وطبقاتهم وهو أساس العملية المسرحية يقول "جورج بيرنز" إن الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو الصدق فإن استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك أصبح راسخا في مجاله"[1] .

كما أن الممثل عند "ولد عيبد الرحمان كاكي" هو الذي يستطيع أن ينقذ النص من جديد ويوحي إلى المخرج بالابتكار ويخلق المتعة ويصل بالمتعة إلى مرحلة السحر، فللممثل المسرحي الدور الرئيسي في ابتكار مظاهر النطق والحركة إضافة إلى أنه يترجم فعل الخيال المسرحي كما يقع على عاتقه مهمة تدريب الأسلوب المناسب للشخصية التي يؤديها، فالممثل في جوهره يعيد إنتاج حياة إنسانية متخيلة مليئة بالرموز والصور الدلالية حيث يتم تحويل الممثل إلى شخصية أخرى.

والممثل عنده (ولد عيبد الرحمان كاكي) لايكتمل العرض إلا بوجوده، فهو حلقة الوصل بين العرض والمتلقي. "إذ أنه الشخص الذي يعيش حالة من خلال نص درامي أو تراجيدي أو كوميدي بكل أحاسيسه"[2] وهو يعبر في

[1] د.جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الآداب، تر: د.شاكر عبد الحميد،عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص..125

[2]- أحمد سلامة، مجلة معهد الفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد المسرحي، 21 أفريل 2002، مصر: العدد1125، ص.22.

هذه الحالة من خلال تقمصه جميع أساسياته وتفاصيله ليوصله إلى المتلقي وإلى مستوى الفرجة، كما عليه أن يتمتع بالجاذبية الطبيعية حتى يصدقه الناس ويكون أدائه بالمستوى المطلوب.

لننتقل إلى الكاتب والمخرج المسرحي "عبد القادر علولة" الذي يعد من أبرز الكتاب المسرحيين الذين ترجموا نصوصهم الدرامية إلى عروض مسرحية المنتقية من التراث الشعبي الذي يعد الملهم والركيزة الأوليين ، حيث جاء مسرحه وليدا للظروف والقضايا السياسية التي شهدتها الجزائر في فترة التسعينات، فساير بفنه تطورات هذه الظروف في فترة من الفترات ليتأثر بتقنيات المسرح العالمي وخاصة المسرح "مايرهولد" الذي يقر بـ" التسيّد أو هيمنة الجسد على سائر العلامات بما يحويه من طاقات مخزونة بحاجة إلى أن تُستَثَار لتفجر بما يصعد الطاقة التأثيرية المنعكسة "[1]على أعين وذات وذائقة المتلقي.

[1]- باسم الأعسم :مقال حول" اشتغالات الجسد في المسرح المعاصر" يرجع إلى الموقع:

www.alantologia.com، يوم 2019/07/06 على الساعة 13:00

والصور التي تلي تبين لنا مدى تأثر "علولة " بمنهج "مايرهولد"، حيث يعكس فيها معاناة المواطن الجزائري في المجتمع التي أثقلته الأوضاع الاجتماعية التي يعيشها.

الفصل الثاني

المبحث الأول: تمظهرات أشكال الحركة ودلالاتها في العرض المسرحي

توطئة:

يحمل العرض المسرحي"نون" للمخرج الجزائري "عز الدين عبار" كما هائلا من التعابير الجسدية ذات معاني ودلالات ورموز يريد المخرج من المتلقي اكتشافها عن طريق التعبير الجسدي للممثل الموجود في العرض المسرحي الجزائري ، والرسائل التي ساهمت لغة الجسد في توصيلها.

عمدنا في هذا العرض إلى تحليل التعبير الجسدي عبر مجريات طوّرت أحداثه. وسنحاول من خلال هذا التحليل أن نتوصل إلى الدور المهم للتعبير الجسدي في عرض الفكرة المطروحة، بالإضافة إلى الدور الذي يلعبه هذا الجسد في العرض المسرحي.

يعتبر هذا العرض نموذجا يعكس عبثية حكاية "نون" التي لا حكاية لها في الأصل ولا قصة لها ، إنه كلام فقط من أجل الكلام ، لا تكاد تبدأ حتى تنتهي كلها فوضى في فوضى، إلا أنها تفهم عن طريق مجموعة من التعابير الجسدية.

وعلى الرغم من كون النص الجسدي لعرض مسرحية "نون" لا يتضمن أفكارا كثيرة إلا أنه يحمل أشكال حركية متنوعة من حيث الشكل والدلالة

دراسة تطبيقية للعرض المسرحي "نون"

- **الزمان:**

زمن من الأزمنة العربية المعاصرة

- **الفضاء (المكان):**فضاء يلتقي فيه كل من ينتقل إلى الحياة الأخرى، أين يلتقي كل الأشخاص هناك منتظرين مصيرهم الذي طالما كانوا متسائلين ويبحثون عن مكانهم .. هل يوجد في الجنة أم الضفة الأخرى (جهنم).

- **الحكاية:**

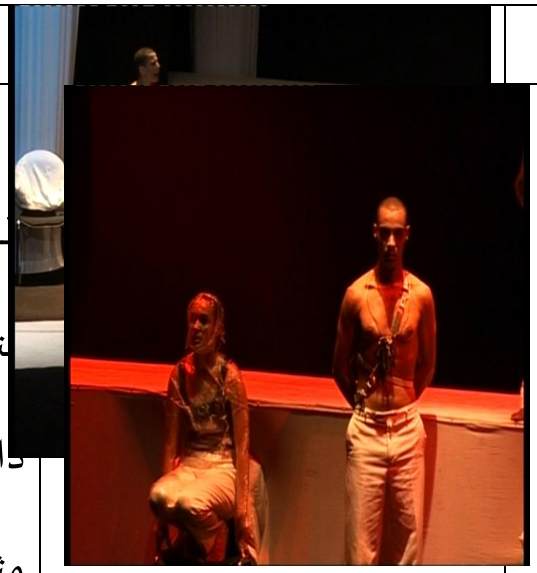
العرض المسرحي " نون " هو عرض تراجيدي، يطرح قضية الصراع بينالأوهاموالدمالذكريوالجحيمالجنونوالحياةصراعمنالذات،صورةلتمزيقالضميروت أنيبالآخرين .

يتناول العرض المسرحي 'نون" أوضاعالمجتمعالجزائريخلالالعشريةالسوداء ،حيثتمتقييمالمعاناةالمأسوية،منظلموجوروقهرلاحقتأفر ادالمجتمعالواحدلتخلقبعدهاصورةالعنفالدموية،التيانعكستسلبا علىالجزائريين،وهذاماجسدهأبطالالعر ضحيثمزجوافيإلقائهمبينلغةالبكاءوالصمتليخلقواهستيريامملوءةبالفوضىوالغضبوحالات أخرى.

- **تمظهرات أشكال الحركة ودلالاتها**

أشكال الحركة	تمظهراتهافيلغةالجسدخلالالعرض	دلالاتها التعبيرية

تكمن أهمية الأشكال الحركية الجسدية في العروض المسرحية في قدرتها على التحرك بسرعة وبسهولة في العرض الجسدي، وسنحاول بهذا إماطة اللثام على تحديد الأشكال المكونة لكل خطاب جسدي خاص بشخصيات الحوار التي صاحبت أدوار الممثلين "نون" و"زنا" و"عذرا" و"عقو" و"بروائيل" و"بلة":

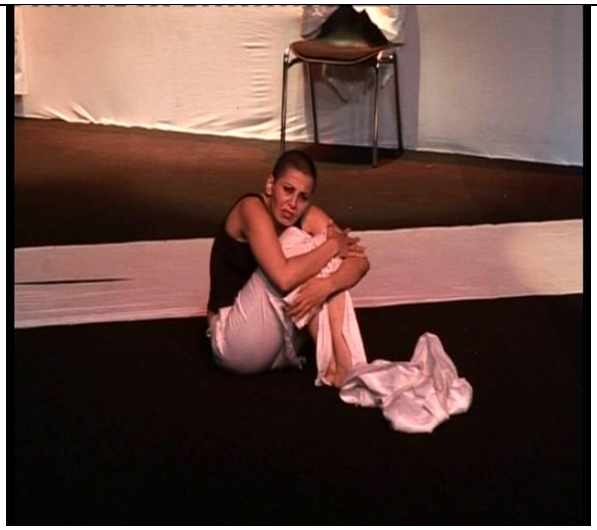
حركة العين		بكاءالممثل"عقو"وحزنهير
2-1-العينالمزدريةالعينالدائرةالخائفة		تعبّر هذه الصورة مز عنكآبتهالعميقة التي شاخصة، بملامح واضحة تظهر بواسطة نظراتعيون تحركة الجوارح. وهي في الوقت "بلّة" الدالة على الانتقاص. داته مضحكة تثير السخرية على ولا شك أن هذه مثل هذا الصنف الجبان، الذي النظرات في هذه الحالة كانت أعمق ومؤثرة ولها رمزا إيحائيا دالا على معنى الاحتقار والإزدراء*.

*الازدراء: ويعني "الاحتقاروالانتقاصوالعيب" - ابنمنظور :لسانالعرب ،مجلد 14،م س، ص356 .

		تنطق أوصاله في لحظة الخوف بالجبن المرتعش. والمتمعن في هذه الصورة ، يرى فيها حالة من حالات الخوف التي تصدر عن الممثل"بلة" نحو الممثل "بروائيل"، حيث نجد نظرة وحدقات عيونه تكشف لنا عما يفكر فيه، كما أنها تترابط مع مكونات الخطاب البصري من خلال التوصيف اللغوي المرافق له. وما تجدر الإشارة إليه، هو تعدد الأشكال والترددات المكونة للإيماءة المبنينة في الخطاب. استخدم "بُلة" من أجل خلق معنى كلمة الخوف لدى المتفرج من خلال لغة عيونه، حيث

		قدمت اللغة اللفظية هنا وصفا واقعيا عقلانيا لقلق يعتري الممثل حيال خطر يتوقّع حلوله.
3-**العينالخائنة**		خائنة الأعين هي عبارة عن استراق النظر مع طأطأة الرأس، كما فعل الممثل "بلة" مع الممثل "بروائيل" والتي تعكس حركة جسدية قصدها التستر. إنّ حركة الانحناء، وطأطأة الرّأس، وملامح الوجه هذه دلالة عن حالة من الخضوع والاستسلام لأوامر الآخر، فهو يمثل نموذج للمغلوب على أمره، والمحكوم عليه .

4-العين الكارهة		هذه الصورة دلالة على السخط والحقد والحسد، فشدة الكره لهؤلاء الأموات الأحياء لـ "بُلة" ونظرتهم الساخطة، ترمز على محاولة القضاء عليه.
لغةالوجهو ملامحه 1- الوجه المسودالكئيب		توضح لنا هذه الصورة عن وجوه مسودة يتغير لونها ويتبيّن حقيقتها بما تعانيه من شدة الكآبة والخوف من الظلمة التي يعيشونها في حياة البرزخ وما ينتظرهم من تعذيب بروائيل لهم.

الوجهالخاضعالذليل		يعبرهذا الوجه عن الخشوع والخضوع، وهو أيضا ذليلمرهق يعكس حالة صاحبه عوضاعنه، إنها صورة مؤثرة واضحة بليغة، يفهمها كل متلقي يراها .
الوجهالحزينالمهموم		اسوداد الوجه في هذه الصورة كناية عن الغم، وتعابير الوجه الكئيب دلالة على الحزن والهم التي تبدو واضحة جلية، وتأثيرها عميق، ويمكن ملاحظتها في وجه "زنا"، والتعبير الجسدي التي ثمتلها الصورة فيه بلاغة عميقة ودلالة واضحة على حال

		وصف السجينة في الحياة البرزخية. وجه عبوس، وكراهية وحقد، فقد دلت تعابير الوجه على توضيح ما يدور في قلبها وفي خلجات نفسها، حتى وصل ذلك إلى درجة رغبتها الشديدة بالبطش "ببروائل"، و"بُلة" ومحاولة القضاء عليهم .
حركة الذراع وتحريكها بشكل دائري		إنالحركةالجسديةالتيظهرت في هذه الصورة تحملدلالةالغيظ الذي ظهر على شكل غضب شديد وتمثل على الحقيقة في تحريك أيديهم من باب تفريغهم لشحنة الغضب

		التي تجيش في صدورهم وهذاالتعبيرللدلالةعلىشدةا لقهرمعالعجز.
الرؤوسالمر فوعةالذليل ة		جاءت هذه الحالة الجسدية لتبين لنا مجموعة من العلامات التي شكلت الخطاب في شكله النهائي، وتتمثل في إجبار الممثلين على رفع رؤوسهم والتحديق و رفع النظر إلى الأعلى، وتشكل حركة الرأس وحركة العيون وتركيزها أهم المصطلحات أو الكلمات الجسدية التي اعتمد عليها "عزالدين عبار" في توصيل المعنى المراد.

حركة الكتف النصف الدائري مع اعوجاج اليدين والأصابع		يعبر "المعتوه" في هذه الصورة عن شخصية هستيرية تخفي خلفها مواهب يريد إظهارها من خلال أدائه، حيث يعتبر نفسه فنان واع يعزف بمهارة أبان مشاعره المركبة على المتلقي عبر حركة غير معتادة للجسد: وهي الحركة التي تضع الجسد في شكل مقصود وفي مستوى معين من التحديد و التنظيم . ومما سبق يتضح لنا أن جسد "عقو" يشغل سلوكا حركيا مدروسا، حركاته متقنة فإعوجاج اليدين وابراز العينين وضم

		الشفتين و قوس الكتفين لصنع شخصية الطفل المعتوه.
ثني الأكتاف ، والركبتين		نجد الوظيفة التعبيرية في شكل هذه الحركة مترددة، حيث قامت شخصية "زنا" بالقيام بحركة ثني الأكتاف، والركبتين للتعبير عن القلق والضغط الداخلي إزاء النص المسرحي الذي تقوم بإلقاءه لتعبر عما يجوب بداخلها.

المبحث الثاني: الوظائف التعبيرية الجسدية في العرض المسرحي

يركز المخرج "عزالدين عبار" في عرضه المرحي" نون" على البعد الجسدي للممثل باعتباره العنصر المباشر في التعبير عن المضامين والايحاءات في العرض، إضافة إلى عناصر العرض الموظفة والمرتبطة بأداء الممثل والتي تساعده في إيصال الفكرة التي يريد المخرج عرضها من حركة وإيماءة وإشارة وغيرها، كما يلحظ أن جسد الممثل يتميز بقدرته على عرض كل تشابك مبهم ومستعص تطرحه المعاني والرموز الإيحائية والتعبير عن المكان والزمان، والأفعال، والسلوكيات على الركح، والأهم من ذلك فهو يتفاعل مع لغات خشبة المسرح الأخرى من "سينوغرافيا" وصوتيات إلى المتلقي[1].

✓ الوظائف التعبيرية الجسدية

1. القوة:

تعبّرالدلالة التعبيرية لشكلالحركةفي هذه الصورة عنالقوةوالعظمة التي يمتلكها الممثل "بروائيل"، وذلك منخلالتحريك رقبته من أجل التعبير عن القوة الجسدية وصاحب إتخاذ القرارات .

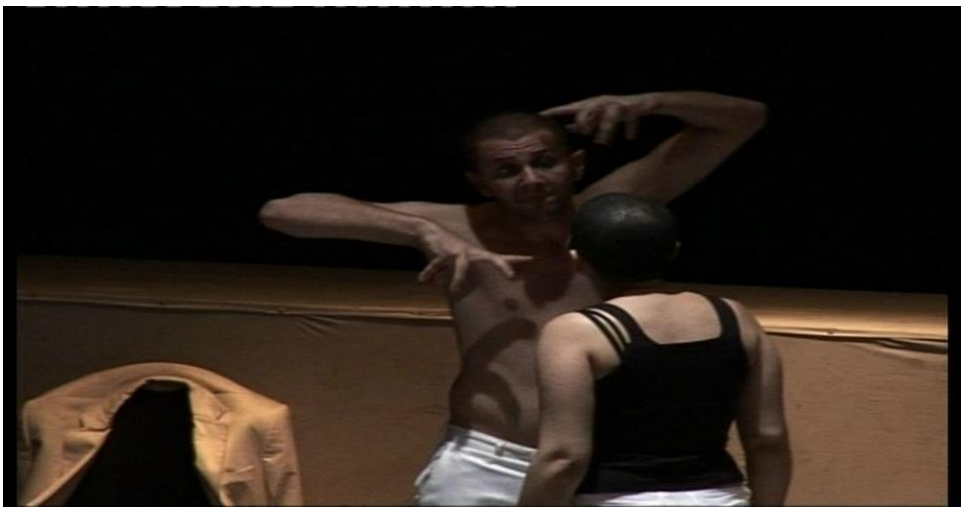
[1] - ينظر، مدحت الكاشف: مقال حول" جسد الممثل .. حتمية ضرورية في التعبير الفني، يرجع إلى الموقعhttps://middle-east-online.com ، يومالسبت 10/ 08/2013، على الساعة 13:00.

2. الخيبة :

ترمزضحكة "عذرا" المصطنعة عن الخيبة التي تلقّتها هذه الفتاة في عدم خروجها من هذه الحياة المظلمة التي تتصارع معها وفرضتها عليها الظروف المعيشية.

3. الغضب :

عبّر الممثل "عقو " عن غضبهمن "عذرا"من خلال لغةالجسد التي استخدمت بواسطة كف اليد لتوصيفالطريقة السريعةوالعنيفة الموجهة بأصابعهنحو وجه "عذرا" لتوضيح عدم الرضا لما فعلته.



4. **القيام :**

يعبر أسلوب القيام في هذه الصورة عن الانتظار والترقب لما سيؤول إليه وضع المسجونين، وهذه الدلالات تمثل اتصالاً من خلال لغة الجسد في أوضاع الجسم وهيئتهبشكل معبر ومختصر و بليغ مؤثر.

5. **القعود :**

تحمل وضعية القعود هنا دلالة الذلوالخذلان هذا من ناحية ، ودلالة الخوف والفزع من الأوضاع التي يتصارعون من أجلها من ناحية أخرى.

6. القلق

تضافرت مجموعةمن الأعضاء وتداخلت في عمليةالتعبير الجسدي حيث استخدمت الشخصيات المعذبة تحريك اليدينوضرب الفخدين، وتوظيف وضعية القيام والقعود معحركة الرأس المائلةلليمين واليسار دلالة على الحسرةوالإرتباك من الموقف الصعب الذي يعانون منه .

وخروج الممثل "نون" من النقطة البيضاء ما هو إلا إحساس شعر به نحو أشخاص يتعذبون، وهذا ما تكشفه لنا أجساد قادرة على التعبير بكل جزء من أجزائه، فالجسم من الخلف يستطيع أن يعبر عن الخنوع والإذلال، كما اشتغل المخرج "عزالدين عبار" أيضا، على نقطتين مهمتين، وهي أن يميل فيها الممثل من خلال الجسد دون الإكثار من الاجتهاد المبالغ فيه ويحبذ الاشتغال على الحركة البسيطة التي تعكس الحالات الشعورية للممثلين.

7. لغةالجسدفيالاستلقاءعلى الأرض:

إنّ الحالة الجسدية التي عبرت عليها الصورة تدل عن حالة الإنسان الجسديةالمتعبة وحالة الاستلقاء هذه تمثل عن الهيئة الجسدية المعبرة عمايعانيه الإنسان في سيرورته الحياتية، أو تمثل حالة العجز وعدم بذل الطاقة الموجودة في الجسم.

المبحث الثالث: تأثير المنهج المايرهولد على العرض المسرحي "نون":

قدّم عرض " نون " للمخرج " عز الدين عبار"" قراءة نقديّةلواقع تعس عاشته الجزائر في حقبة العشرية السوداء، واستطاع بذلك أن يقترب من التقنية البيوميكانيكية المايرهولدية، وبطريقة واعية جعل من عناصرالعرض المختلفة وسائل يتحقّق " التّغريب " من خلالها.

يتضمن النص الجسدي دلالات إيحائية تعكس لنا أفكار المخرج ورؤاه المطروحة على المتلقي، حيث يحوي على خطابات جسدية متعددة ومتباينة ومستقلة الواحدة عن الأخرى، والتركيب الدلالي بين مختلف تلك الخطابات هو الذي يشكل النسق الدلالي العام.

كل ما وجد على ركح المسرح علامة سياقية دالة على فكرة معينة يعرضها لنا الممثلين، والدلالة الأولية للعلامة الأصلية تصاحبها دلالات ملحقة بها حتى من دون

حركة الجسم، إذ يتلقى الجمهور الرسالة كاملة من الممثل، فجميع الوضعيات تنقل حالة شعورية معينة على غرار ما يقوم به "الساجن بروائيل" يعطي إشارة الشعور بالثقة والسيطرة والفوقية والدلالات المصاحبة له يقصد بها تلك العلامات الثانوية التي تضاف إلى العلامات الاصطلاحية، وكل العلامات ذات الدلالة المصاحبة تحدد معناها عبر الجسد والممثل وحركاته وخطابه ، ورغم تنوع الدلالات المصاحبة، إلا أن المتلقي يتفاوت في تفسيرها بحسب حالته النفسية، فالملك مثلا بعد ما يدرك اصطلاحيا، تضاف إليه علامات الوقار، التبجيل، أو علامات الضرب والسيطرة والكبت وكل هذه الصفات تندرج ضمن الدلالات الثانوية.

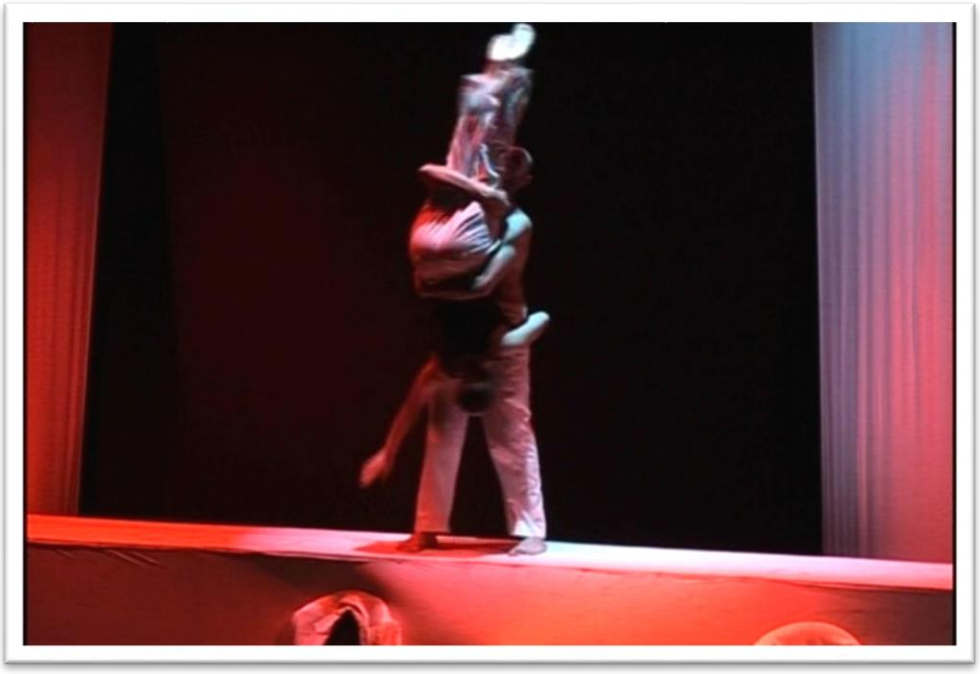
وتقنية الإيماء بالرأس تدل على الموافقة والتشجيع، بينما النقر بالأصابع يوحي إلى أن الشخص الذي تخاطبه لا يعيرك اهتماما، والتثاوب يتم بقصد تنبيه الجليس بضرورة تغير الموضوع، كل هذه العلامات الدالة أثبتتها الدراسات التي ألفت بأنّ "النطق بالنّص يتضّمن النّطق بالجسد"[1]، وهذه التقنية عمل بها "مايرهولد" على تثبيت معنى أو نفيه بما يتضّمنه من إيماءات تتحدّد طبيعتها، ودلالتها حسب عادات كل مجتمع تقاليده.

[1] إلين أستون وجورج سافونا ، المسرح والعالمات ، تر : سباعي السيد ، مراجعة محسن مصيلحي ، أكاديمية الفنون ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 9119 ، ص913.

إنّ النّاظر في التعبير الجسدي لمسرحية "نون " تستوقف كثافةوتواتر، ولا غرابة في ذلك مادام المسرح "عرس الجسد الإنساني" على حدّ تعبير "روالند بارث"،كما يلاحظ تنّوعه، وانسجامه مع الخطاب الملفوظ، يصاحبه حينا، وينوب عنه أحيانا أخرى، وهو يختلفمن موقف لآخر وينهض بالعديد من الوظائف؛ لعلّ أهمّها: رسم السّمات الجسمانيّة والنّفسيّة المميّزة التي تتجسد عبر حركات أو إشارات تكونشخصية على حدا، وهذا ما أدّى إلى انفرادها بخطاب إيمائيكاللازمة، أو الخاصّية الإيمائيّة المرتبطة بها دون سائر الشّخوص الأخرى.

يمتلك الممثل ما إن يدخل الركح سلطة تعبيريّة عالية، فكلّ عضو من أعضاء جسده قادر على إنتاج معنى سواء عن طريق الإيماءات والحركات، أو من خلال الوضعيات التى يتّخذها و طريقة تحرّكه في الفضاء المسرحي ،وعليه ينبغي أن يكون واعيا بحركاته، وسكناته لأنّ كلّ ما يصدر عنه هوفعل قصديّ، ومحسوب لا مجال للاعتباطيّة فيه، على اعتبارأنّ " مهّمة الممثل لا تقتصر على بناء الشّخصيّة الدراميّة فقط، وإنّما على إبراز منظومة من الدلالات"[1]، عبر وسائل متعدّدة.

[1] - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون ، مصر 2006 ، ص20 .



خاتمة

خـــــاتمة:

وبعد مرور على انساق البحث والولوج في التعبير الجسدي وكيف تم التعامل معه في المسرح الجزائري المعاصر ،خلص البحث و توصل إلى النتائج التالية :

- لغة الجسد تلعب دورا مهما في العرض المسرحي، فهي علامة حركية قادرة على نقل كل ما لا يستطيع النص المسرحي من أحاسيس ومشاعر التي تسمح للجمهور بالتفاعل مع العرض.
- عرف المسرح الجزائري الحديث شد وجدب في مايخص اللغة الجسدية للممثل، فالمسرحية الجيدة هي التي تعرف كيف توظف جسد الممثل لإيصال أفكار المخرج إلى المتلقي .
- ما يكتب في الدراسات في المسرح الجزائري للكتب يغلب عليه الطابع التأريخي وقلة وندرة الكتب المهتمة بالتعبير الجسدي

ولقد تناولنا في هذا البحث دور لغة الجسد في العرض المسرحي لمسرحية "عزالدين عبا"ر، ولقد توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى أن لغة الجسد والأشكال الإيمائية التي تضمنها العمل المسرحي قدمت دعما وقوة دلالية أكبر للنص المسرحي، بل وأكثر من ذلك استطاعت لغة الجسد في هذا السياق أن تنقل رسائل خفية كان

من غير الممكن أن يتم نقلها للجمهور عبر النص المسرحي ،كما استخدم لغتين لغة ناطقة و لغة غير ناطقة تمثلت في لغة الجسد.

- اهتم المخرج المسرحي "عزالدين عبار" بالشخصية تركيبا وبناء وتطورا إذ استطاعت أن تنقل بصدق بأجسادها و أقوالها في صورة فنية مؤثرة
- إن لغة الجسد نسق اتصالي له دور مهم وأساسي في عملية التواصل سواء تعلق الأمر بالتواصل الشخصي أو التواصل الجماعي.
- تأثر المسرح الجزائري بالمناهج الأخرى كمنهج البيوميكانيكا ومنهج الفقير ومنهج القسوة.
- إن لغة الإشارات وحركات الأعضاء(اليد والأصابع والرأس وحركات ترتبط بالأرجل)، كما ظهرت في العرض المسرحي لمسرحية "نون" تلعب دورا مهما في عملية التواصل.
- إن لغة الجسد تؤدي معنى كاملا دون ارتباطها بالكلام، فلغة الإشارة عند الصم والبكم تشكل بديلا للغة المنطوقة.

الكلمات المفتاحية:التعبير، الممثل، الأداء الجسدي، الاداءالتمثيلي،فنالتمثيل، العرض المسرح الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم:

1.الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب (ت 817 هـ) : القاموس المحيط، دون طبعة، بيروت: دار الفكر،1983 .

2. ابن منظور، محمد (ت 711 هـ): لسان العرب، 15 مج، ط 1، بيروت: دار صادر، ج 3.

3. ماري إلياس وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، سنة 1997.

المراجع :

أ- العربية

1. أحمد أبو زيد، الفكاهة والضحك، عالم الفكر، الكويت، 1982

2. أحمد سلما ن عطية ، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقاتها بالمنظر المسرحي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ط 1، الأردن، 2012

3. بني يونس، محمد محمود: سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، ط 1، عمان: دار المسيرة، 2007 م.

4. حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2008.

5. زكي طليمات، التمثيل التمثيلية، فن التمثيل العربي، مؤسسة المسرح والفنون، الكويت، القاهرة، 1965

6. سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي،دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن،2013

7. ضياء شمس ي حسون ،التجريب في المسرح الامريكي.

8. عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، دراسة،منشورات السهل، الكويت، 2009 .
9. عبد الواحد وافي: نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2003.
10. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،. ط 2، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248
11. غلوم، إبراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، 2002
12. محمد الأمين موس ى أحمد: الاتصال غير اللفض ي في القرآن الكريم، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003 .
13. محمد خير الرفاعي ، ضمن الندوة الرئيسية في مهرجان أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية : المسرح الغربي نموذجا القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2006م.
14. محمد عبد الرحيم المحامي، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966 .
15. محمود محمد كحيلة ، معجم مصطلحات المسرح والدراما، هلا للنشر والتوزيع ، ط 1 ،الجيزة ، 2008 .
16. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون ، مصر 2006 .

الدوريات:

أ- الرسائل

1. سمير عبد المنع محمد القاسمي: دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية، جامعة نابل، 2012 .
2. سهيلة أفيدة: لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3 ، 2012 – 2013.

ب- المجلات:

1. أحمد سلامة، مجلة معهد الفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد المسرحي، 21 أفريل 2002، مصر: العدد1125
2. عبدالله، عودة: الاتصال الصامت، مجلة المسلم المعاصر.
3. عبد الحليم مسعودي، مقال حول" مسرح الشباب "، مجلة المنصة، العدد 07، مهرجان، دمشق للفنون الدرامية 2010.
4. عبد الفتاح قلعجي ،مقال حول " مسرح مابعد الحداثة مابعد التجريب" ، مجلة الحياة المسرحية –الهيئة العامة السورية للكتاب –دمشق-2011
5. محمد قارصيلي :مقال حول "المهرجان بخير ....و المسرح ؟ "مجلة المنصة، العدد، 2 مهرجان دمشق للفنون المسرحية.

ت- المواقع الإلكترونية

1. www.alantologia.com
2. http://www.diwanalarab.com
3. https://www.facebook.com/AlqnwnAldramyt/posts
4. http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/3928/Revue_
5. https://www.maghress.com/oujdanews/10545
6. https://middle-east-online.com

الفهرس

الفهرس

البسملة.....	-
شكر وتقدير.....	-
إهداء.....	-
مقدمة.....	أ
مدخل.....	1
الفصل الأول: الممثل والعرض المسرحي.....	
المبحث الأول: الأداء الجسدي.....	5
المبحث الثاني: لغة الجسد في العرض المسرحي.....	15
المبحث الثالث: جسد الممثل في العرض المسرحي الجزائري الحديث.....	22
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية تحليلية لعرض مسرحية "نون".....	
المبحث الأول: تمظهرات أشكال الحركة ودلالاتها في العرض المسرحي	32
المبحث الثاني: الوظائف التعبيرية الجسدية في العرض المسرحي.....	45
المبحث الثالث: تأثير المنهج المايرهولد على العرض المسرحي "نون.....	50
خـــاتمة.....	56
قائمة المراجع	59
الملاحــق.....	-

الملاحق

ملخص المسرحية:

ملخص مسرحية "نون":

يتناولالعرضالمسرحي 'نون"

أوضاعالمجتمعالجزائريخلالالعشريةالسوداءحيثتمتقييمالمعاناةالمأساويةمنظلموجو روقهرلاحقتأفرادالمجتمعالواحدلتخلقبعدهاصورةالعنفالدمويةالتيانعكستسلباعلىا لجزائريينوهذاماجسدهأبطالالعرضحيثمزجوافيإلقائهمبينلغةالبكاءوالصمتليخلقوا هستيريامملوءةبالفوضىوالغضبوحالاتأخرى.

والعرضعلىالرغممنرمزيتهفيمعظمالمشاهد،إلاأنهفكطلاسمالحقدوالكراهيةالتيكانتمع شعشةفيقلوبأبناءالأمةالواحدة،ليقدمفيالأخيردلالاتوإيماءاتمتعددةالقراءات.

مسرحية "نون"

المغنيّة : ياليل ، يا ليل ، يا ليل ، يا ليل ، يا ليل (2) .

السلّام ، السلّام ، سلام على الغياب ، سلام على الحضور .

سلام على الظلّام ، على النّور ، سلام على الهناك .

سلام على الهنا .

سلام ما بين هناك و هنا .

دخول الممثلين (عذرا ، زانة ، بلّة و عقو)

زانة : طاح النّهار .

عذرا : طاح اللّيل .

زانة : كلشي طاح .

عذرا : فرح ، حزن .

الشّمس ، القمر .

كلشي راح .

زانة : العالم غرق .

عذرا : فالظّلمة .

زانة : ظلمة هنا غريبة .

عذرا : ماشي كيما ظلمة ألهيه .

عـقـو : ماما ، ماما ، ماما ، ماما .

عـذرا : نقلّع شـعـرة من راسي باش نخيّط صبّاطي ،

صبّاطي عـنـد الـقـاضي ، والـقـاضي ما هـو راضي .

تتقابل عـذرا مع زانـة

زانـة : يحبـّك ؟

عـذرا : يشـوف فيـّا ماماه .

زانـة : تـعـرفـيه ؟

عـذرا : ماماه جـارتي .

زانـة : شـحـال في عـمـره ؟

عـذرا : عـمـره ! أحـبس .

زانـة : هـنـا ولاّ ألـهـيه ؟

عـذرا : ألـهـيه .

زانـة : عـنـدو مدّة ملّي جـا .

عـذرا : عـنـده أمل بـاش يـرجـع .

زانـة : أنـا ثـاني ، حـابّة نـرجـع .

عـذرا : صـعـيب ، اللّي يـجـي هـنـا يـقـعـد.

زانـة : قـالي نـجـي ، يـجـي ونـرجـع .

عـذرا : شكـون ؟

زانـة : هـو .

عـذرا : ما نظنش !

نهـوض عـذرا

عـذرا : المـفـاتيـح .

زانـة : المـفـاتيـح ،علاه ؟

عـذرا : صـوت بـروائيـل ، عـيـون بـروائيـل .

زانـة : يشـوفـوا ؟

عـذرا : يعسّـوا .

زانـة : وين ؟

عـذرا : بلّة .

زانـة : المـفـاتيـح، أعلاه ؟

بلـّة : نحلـّو نغلق.

زانـة : أعلاه ؟

بلـّة : ما تسـألـيش .

زانـة : صـوتهم يذكـرني بألهيه.

بلـّة : ألهيه نسـيه .

عـذرا : وأنت ، نسيت ؟

بلـّة : ألهيه صفحة و طوات .

زانـة : أشحال راهة السّاعة ؟

عـذرا : السّاعة ، علاه ؟

بلـّة : السّاعة مشؤومة .

زانـة : في عيد ميلادي ، أهدالي ساعة .

عـذرا : كانت معلقة فالحيط ، الزّمان يدور والرّيسان حابسة ،

وهي معلقة فالحيط ديما حابسة .

السّاعة سبعة.

بلـّة : الزّنزانة سبعة .

بلا ساعة ، بلا وقت .

زانـة : كانت أوّل هديّة في عيد ميلادي .

كنت فرحانة .

بلـّة : الفرحة ماتت .

الضّحكة ماتت .

الذّكرى ماتت .

كلشي مات .

زانـة : أشحال راهة السّاعة ؟

عـذرا : السّاعة علاه ؟

زانـة : رانا في اللّيل ، ولاّ النّهار ؟

بلـّة : اللّيل ذايب فالنّهار ، والنّهار ذايب فاللّيل .

زانـة : قالي نجي .

بلـّة : أشكون ؟

زانـة : هو.

بلـّة : مانظنش .

زانـة : أعطاني موعد على السّبعة قدام السّينما .

سقوط عقو على الأرض

عـقـو : السّينما !

أنا رحت للسّينما .

عـذرا : شفت ؟

عـقـو : آ ودي ما شفت والوا .

عـذرا : كنت راقد ؟

عـقـو : كيفاه نرقد يا عـذرا .

يرقدوا فالسّينما !

يا ك كانوا قدّامي غير الرّيسان .

يا السّينما معمّرة بالرّيسا ن كيما الجامع .

الجامع ثاني معمّر بالرّيسان .

يا ها ها ها ها اللّه أكبر.

يا اللّه أكبر يا...

يضحك عقو

أنا ماما قاتلي يا عقو حرام ما تلعبش بالرّيسان .

أنا قلتلها وين شفتيني نلـ...

عذرا : السّطاد ثاني ، معمّر بالرّيسان .

عقو : ويو ويو ويو وييييو .

أيّا والعسكر.

يا الكازيرنة معمّرة بالرّيسان .

عذرا : فالسّينما ؟

عقو : ياودّي راني نقولك فالحرب و العسكر ووووووو .

أيّا علابالك .

يا العسكر يلعبوا بالرّيسان .

عذرا : فالسّينما شفت ؟

عـقـو : أودّي راني نقولك الرّيسان فالأرض و فالطريق.

والنّاس تجري ، النّاس تجري ، إيو إيو إيو .

أيّا و النّسا يو يو يو ويوو يو يو يويـــــــــو ...

عـذرا : أسكت ، النّسا والدّراري .

عـقـو : أيّا قلتلكم كانوا يعوموا .

عـذرا : الدّم والعسكر والرّيسان .

عـقـو : أيّا والطيّارات .

وديك الإيليكوبتير معمّرة ، والإيليكوبتير .

والجبل ، الجبل معمّر بالرّيسان .

والدّود ، الدّود ، الدّود .

أيّا ، وماما قاتلي يا عقو ما تاكلش السّكر يجيك الدّود .

أيّا ، والدّود ياكل فالرّيسان ، ويرقص فالرّيسان .

بلـّة : خلاص .

عـذرا : أنا جدّي ذبح خروف .

عـقـو : أيّا والخروف ؟

عـذرا : علقوه فالسّلوم .

والرّاس ؟

عـقـو : أنـا بـغـيـت نـشـوف الـرّاس مـاكـانـش فـالـسـلّـوم .

الـرّاس داوه عـنـد الـحـفّـاف .

أنـا بـقـيـت نـبـكـي مـيـن داونـي عـنـد الـحـفّـاف ،عـذرا.

لا لا مـا تـقـلـعـش راسـي .

لا لا مـا تـقـلـعـش راسـي .

لا لا .

عـذرا : قـلـع الـشّـعـر ؟

عـقـو : واه واه ، عـمّـي بـومـديـن .

عـذرا ، عـمّـي بـومـديـن .

عـمّـي بـومـديـن ، تـعـرفـيـه ؟

عـذرا : لـي راسـه كـبـيـر .

عـقـو : عـمّـي بـومـديـن .

يـضـحـك عـقـو

عـقـو : أيّـا ومـن بـعـد يـا أنـا مـامـا داتـنـي لـلـحـمّـام .

عـذرا : أنـا ثـانـي أمّـا عـطـاتـنـي مـشـوار ، داتـنـي مـعـاهـا لـلـحـمّـام .

عـقـو : آواه ، الـحـمّـام مـعـمّـر بـالـنـسّـا ، الـنـسّـا شـعـرهـم كـحـل .

أنـا مـامـا قـاتـلـي يـاعـقـو .

آ عـقـو حـرام ، ما تـشـوفـش فـالـشّـعـر تـكـحـال .

أيّا والـحـمّـام ولا كـحـل بـالـشّـعـر.

آي ، وين راهـا زمّـارتي ؟

عـذرا : ما جـبـتـهـاش .

عـقـو : زمّـارتي ، وين راهـا ؟

عـذرا : ما شـفـتـهـاش .

عـقـو : راني نـقـولـك زمّـارتي .

أنـا جـبـتـهـا معـايـا يـاعـذرا .

عـذرا : ماجـبـتـهـاش .

عـقـو : أنـا ماما قـاتـلي يـاعـقـو ردّ بـالـك تـودّر زمـارتـك .

أنـا زمـارتي شـراهـالي خـالي نـهـار لي خـتـنـوني .

عـذرا : أنـا بـكـيـت .

عـقـو : آ آ آ .

يـا عـذرا الـخـتّـان عـنـده مـقـص .

عـذرا : الـمـقـص كـبـيـر .

عـقـو : واه واه واه .

هـو حـلّ الـكـرطـاب .

عـذرا : الكرطاب كحل .

عـقـو : أنا خفت كي شفت المقص .

عـذرا : الختّان كحل .

عـقـو : وشلاغمه كبار.

عـذرا .

أنا ماما قاتلي يا عـقـو ما تخرجش فالمقيل يديرولك

بيشا ، بيشا.

ماما رقدت .

عـذرا : أنا خرجت .

عـقـو : واه واه ، عـذرا .

أيّا والدّراري .

والدّراري يا عـذرا ، كانوا يعوموا .

عـذرا : أنا مابغيتش نعوم .

هوما عاموا .

عـقـو : قضبني واحد كبير .

واحد كبير قالي أحبس !

هات الزّمارة .

راني نقولك هات الزّمارة .

هات الزّمارة .

عـذرا : قـضبت حجرة وضربته للرّاس .

آه آه .

عـقـو : خلّي.

خلّي زمارتي ، خلّي .

تسـقـط عـذرا على الأرض

عـذرا : اللاّ ، اللاّ ، اللاّ .

تبكي عـذرا

عـقـو : خلّي .

خلّي .

خلّي الزّمارة .

عـذرا : اللاّ ،اللاّ ، اللاّ ، اللاّ ، اللاّ .

راني نقولك خلاص .

خلاص .

راني نقولك خلاص .

آه ، آه ، آه .

بلـّة : سبعة ، سبعة ، سبعة .

صاحب البشرة السّوداء .

صاحب النفوذ .

صاحب الوجه الضريحي .

مغتصبك.

فكّرت في الثّأر .

بصقت على وجهك .

و ضع يده على خدّك.

رحت ترتعش .

انتصبت بداخلك ريحك ، تحوّلت إلى عاصفة .

أخذتك إلى سواده .

إلى بشرته .

صرت صدى سواده .

ظلّ بشرته ورنين رائحته .

زانـة : ما أغرب أن تضاجع رائحة ، رائحة .

عـذرا : ها ها ها ها .

قرّب .

شوف فيّا مليح .

شوف في صدري ، شوف في داخل صدري .

أغرس عينيك في عينيّا .

تلبس عذرا معطفها

عذرا : واش راك تشوف ؟

بلّة : الملهى .

رائحة الدّخان .

رائحة الخمر .

عيونهم معلّقة بك .

عذرا : أولئك الخنازير .

أعرفهم واحدا واحدا .

بلّة : يتسلّلون إلى الملهى في جنح الظّلام .

عذرا : لا شيء عندهم سوى الظّلام .

أقترب من أحدهم .

خنزير ذو رائحة مثيرة للغثيان .

أمدّ يدي المعروقة إلى فخذه .

يتحوّل الخنزير وهو يراقصني دودة خنزيرية كبيرة .

و تكشف النّار عن صدرها .

تكشف عن وجهها .

تكشف عن مفاتنها .

تزحف نحو الخنازير و الخنازير مرعوبة تشخر .

فزع في الوجوه .

فزع في اللّوحات العارية المعلّقة .

تلتهم النّار الأبواب .

تلتهم الكراسي .

تبتلع الكلمات .

أصواتا وسط اللّهيب تتفرقع .

يتداعى الصّراخ .

يتداعى النغم الجريح .

يتداعى السّكر والنّشوة و الثّمالى .

يتداعى الرّياء والعراء وأنت ترقصين .

ها ها ها ها ها .

تخرج .

ها ها ها ها ها .

تخرج الخنازير من ريائها .

تسقط كأوراق التّوت ألقابها.

يتعرّى ذلك العراء القذر المتوحش.

ترمي بأقنعتها تحت أقدامي .

أنا هنا شبه عارية.

أنا شبه عارية.

أنا عارية أبحث عن ثوب أخفي به عورتي.

عن ثوب أخفي به فتنتي المفعمة بكلّ ما هو مدمّر وفاتن .

آتوني بثوب .

آتوني بثوب .

آتوني بثوب يستر فتنتي .

أنا هنا غريبة في هذه المدن المتّخمة بالعصيان والفجور .

في هذه الشوارع الرّمادية الدّاكنة .

أنا غريبة هنا .

غريبة بينكم .

أنقذوني منكم .

أنقذوني منكم .

أنقذوا أنفسكم منّي .

أنقذوني بجرعة ماء .

أنقذوا جنونيا بجرعة ماء.

طهّروني .

طهّروني بجرعة ماء .

بشلاّل ماء .

بل أنا أميرة .

أنا أميرة .

أميرة في ملهى.

أميرة تعبدها الخنازير .

تلك الخنازير تعبدني .

زانة : ما أغرب الإمارة ، وما أتفه الصّولجان .

عقو : أويّا .

أويّا شحال شابة .

كيما السّينما .

تتجه عذرا نحو عقو

عقو : ياعمّي أرواح تشوف و بلّة ولاّ حلوف .

عـذرا : ها ها ها ها ها .

عـقـو : ياعمّي أرواح تشوف وبلّة ولاّ حلوف .

بلـّة : أسكت .

أسكت يا واحد العقّون .

عـذرا : ما تستقواش على الضّعيف .

كاين لي أقوى منّك .

بلـّة : وأنت يا رقاصة هنا ما راكيش فالملهى .

عـذرا : وأنت هنا ما راكش فالسّجن .

بلـّة : أعرفي مليح كي تتكلمي معايا .

أنا بلّة .

أنا عندي ما شفت فالسّجن.

وبروائيل شاهد يقولك شكون أنا ؟

عـذرا : ماكان لاه تقول شكون أنت .

قاع لي راهم هنا يعرفوك .

بلـّة : واش راكي تقصدي ؟

عـقـو : آ آ .

دارولك بيشا بيشا .

بلـّة : أغلق فمّك .

أغلق فمّك يا واحد العقّون .

قاع النّهار وأنت تنوح .

ماما ماما .

ماماك هنا ماكانش .

ماماك ، ألهيه .

أهنا أنا ماماك .

عقـو : ماما ماما ماما ماما .

الكلّ : نقلع شعرة من راسي باش نخيّط صبّاطي ،

صبّاطي عند القاضي ، والقاضي ماهو راضي .

((عدّة مرّات))

دخول بروائيل

بروائيل : بلّة ، بلّة .

ماهذه الفوضى يابلّة ؟

ألم أقل لك بأنّ هذا المكان مكان هدوء وطمأنينة .

إنّه مكان مقدّس يا بلّة .

بلـّة : هذي الرّقاصة ، وهذا العقّون .

بروائيل : ماهذه اللّهجة ؟

أنسيت من تكلّم ؟!

ماذا كنت تفعل ؟

بلـّة : كنت أراقب .

بروائيل : من ؟ تراقب من ؟

بلـّة : أراقب عذرا .

بروائيل : أحسنت .

كن حذرا .

كن يقظا .

بلّة .

قل الحقيقة يا بلّة ، ولاشيء غير الحقيقة .

أصدقني القول ولا تداهني .

لماذا يكرهونني ؟

يحبّون نونا ؟

أليس كذلك ؟!

بلـّة : إنّهم لا يكرهونك ، إنّما يخفونك .

أنت قاتم ، قاتم جدّا ، جدّا .

بروائيل : إيّاك يابلّة .

إيّاك.

ما الأخبار ؟

من ذهب ؟

ومن أتى ؟

بلّة : عقو . غنّى ، ضحك وصمت .

عذرا . غنّت ، ضحكت وخاصمت .

بروائيل : وزانة ؟

بلّة : إنّها جديدة ، وقالت ما أتفه الصّولجان .

يتجه بروائيل نحو زانة

بروائيل : زانة .

زانة.

زانة.

زانة.

رائحتها.

تلك الرّائحة.

عرقها ، حموضتها، رائحتها المثيرة.

زانة.

رجّتي ، قشعريرتي ، رجّتي ، رعشتي .

إنّها الرائحة التّي تسري كالخبل المخبول في شراييني ،

كالدّم القاتم الفاسد في عروقي .

ما أحلاها، ما أشهاها.

كلّ تلك الرّوائح الزّاهية بشذى القيء والقيح .

وتلك النّتانة المدوخة الجميلة .

ما أعظم النّتانة ! وما أروعها !

ما أحلاها !

صوت الطبول

المغنيّة: هي ، هي ، هي ، هي ، هي ، هي .

تصرخ زانة

زانة : نون .

رائحتها لن تكون لك .

لن تكون لك أبدا .

بروائيل : إنّي أراه .

قد رأيته .

كان يجلس خلف مكتبه .

يضع سيجارة في فمه .

أوراق بيضاء أمامه.

كان ينظر إليّ بسخريّة .

بلّة ، لقد رأيته يا بلّة .

بلّة : تقول رأيته !

بروائيل : كلّمني في الحلم .

بلّة : وهل مازلت تحلم يا سيّدي ؟

بروائيل : منذ مجييء إلى هنا لم أحلم .

ظننت أنّني تركت كلّ الأحلام هناك.

إنّنا هنا لا نحلم ، حتّى تفاجئت بهذا الحلم اللّعين .

بلّة : هل أنت متأكّد ؟

متأكّد فعلا.

متأكّد بأنّه خاطبك في الحلم ؟!

بروائيل : متأكّد كلّ التّأكيد يابلّة ، وهذا ما يزعجني .

بلّة : إنّ الحلم مرض ، وقد يتحوّل إلى مرض معدي ووباء .

بروائيل : إيّاك .

إيّاك يابلّة أن يتسرّب هذا الوباء إلى الآخرين .

بلّة : لاتقلق ياسيّدي .

هوّن عليك .

بروائيل : هل مازلت وفيّا لي يا بلّة ؟

بلّة : أنا ظلّك .

أنا صوتك .

أنا كلبك الوفيّ .

بروائيل : هل تتذكر قدومك إلى السّجن أوّل مرّة ؟

بلّة : كم كانت أسوار السّجن عالية !

تنظر إلى الأعلى .

إلى سمائك الأولى.

يطلّ عليك وجه الأب .

وجه مبلّل بالدّم .

وجه مرعوب ذوعين واحدة

يندلق منها الدّود .

بروائيل : ياقاتل أبيك .

أنت، أنت تمنّيت موته.

بلـّة : يدك مدرّجة بالدّم .

العين ظلام متوحّش .

العين تردح كالدّودة على الأرض .

كالرّوح المسعورة على الأرض .

يحاصرك الصوت .

يا قاتل أبيك.

أوه أوه .

بروائيل : أرأيت ؟

أرأيت كيف كنت أشفق عليك ؟

بلـّة : وفي اللّيل ظهر شبحك .

عيناك كانتا كالجمرتين .

حاولت أن أدفعك عنّي ، لكنّك كنت منقادا إلى رائحتي .

وانبعث في أعماقك ثور أسود هائج ، وانقضضت عليّ.

بروائيل : كنت أحبّك .

بلـّة : وأطلقت الكلاب تنهش جسدي العاري .

وعلّقتني عاريا.

ورحت تكوي جلدي بسيجارة تلوى الأخرى.

وأنت تضحك ، تضحك .

بروائيل : رائحة الكيّ ، كم كانت مثيرة !

بلـّة : شكرا ، شكرا يا سيّدي .

بروائيل : كان واجبا.

بلّة ، بلّة ! وجودنا هنا في خطر .

إذا حدث وأن جاء نون إلى هنا أقتله.

يا بلّة ، أجل أقتله .

بلـّة : لكنّه إذا جاء سيأتي قتيلا .

بروائيل : أقتله مرّة أخرى .

أريده دما .

دما يا بلّة .

زانـة : لم يحصل بك إلاّ أن يعشقك بروائيل .

كان عليّ أن أمزّقه.

أن أجعله دما مسفوحا .

دما حراما كما حرّمت عليّ.

دما .

أن أجعله دما .

الدّم.

الدّم في كلّ مكان ، في كلّ مكان .

ديـسـمـبـــر.

مـــا أتـــعـسـك .

ما أتعس روحي الشريدة بك .

رأيـــتـــهـــم .

رأيـــتـــهـــم .

كانوا ثلاثة بلا ملامح ، بلاعيون ، بلاوجوه .

رأيـــتـــهـــم .

لم يكونوا ملثّمين .

لم يكونوا يحملون سيوفا أو خناجر.

كـانـوا ثـــلاثـــة .

ثلاثة فوهات سوداء تخرج منها النّار تحت معاطفهم.

الـمـدينـة تـــركـض .

الـزّمـــن يـــركـض .

الـرّعـــب يـــركـض .

الـجــدران ركـضــت .

حتّى الأعمدة الكهربائية ركـضـت .

الـمـوت لـم يــركــض .

كـان هـنـاك يـرنـوا إلـيّ.

أنــظــر إلــيــه .

صــرخــوا ، صــرخـت .

وأنــا أركـــــض .

وأركـــــض .

وأركـــــض .

بحثت عـن الـرّكـض .

بــحــثــت .

ضــاع الـرّكـض .

وأنـا أركـــض .

و أركـــــض .

نـاح الـقـمـر في قـلـبي .

صرخ الـجـرح في غـابات جراحي .

لـعـلـع الـرّصـاص .

طلـقـات ثـلاث في الـظهر.

ثلاثـة فـي الــرّأس.

ثلاثة في وجه ربيع الحـبّ.

تسـقـط زانة

زانـة : آه

تنهض زانة

زانـة : رأيـتــه .

رأيت وجهـه .

رأيت دمعـه .

رأيـتـــــه .

رأيت نـونا يخترقني.

رأيـتـــــه .

رأيـتـــــه .

رأيـت نـــون.

رأيـتـــــه .

رأيـتـــــه .

المغنيّة : اللّي نهواه وين يا زماني

نجمة فالسّما سحرت خيالي (2).

نون مع زانة ((حركات إستعراضية))

زانـة : شفت نون .

عينيه مفتوحين.

يشوف فيّا.

وأنا نشوف.

شفت الحمام طاير من فمّه ومن صدره .

صدري عريان .

فمّو مفتوح .

الحمام يطير .

الورد والياسمين يطلع من جلده ومن جلدي.

عـنـقـتـه .

عنقت الورد والياسمين .

عنقت نون .

عقو : ويا ، ويا .

الدّود ،الدّود ، الدّود ، والدّود .

الدّود يا يا عذرا راني نقولك الدّود .

ياكل فالرّيسان ويرقص فالرّيسان .

عـذرا : عـقـو .

عـقـو : شـفـت منـام .

بلـّة : الحلم ممنوع .

عـقـو : حلمت بنـون .

زانـة : نـون !

بلـّة : نـون ، مات .

عـقـو : راني نـقـولك ، شـفـتـه .

زانـة : عـقـو ، واش شـفـت ؟

عـقـو : آه ، آه ، شـفـت نـون .

نـون لابس لبيض ، وراكب في عـود بيض .

زانـة : شـفـتـتـه ؟ !

عـقـو : واه ، راني نـقـولك شـفـتـه .

وأنتيا ثاني ، كنت لابسة لبيض .

نيشان .

كنت لابسة لبيض وراكبة موراه فالعود لبيض.

والعود يجري ، يجري ، يجري ويضحك .

ونون يضحك .

وأنتيا تضحكي وأنا نضحك .

وأنايا نـدير كي العـود .

أيّا ، ومن بعد جا .

زانـة : وين جا؟

عـقـو : جا هنا وأحنايا فـرحنا .

بروائيل زعـف .

وأنا قتله ، يانون أنا باغي نوّلي عند ماما .

هو قـالي ، ياعـقـو غـادي تـوّلي عـنـد مـامـاك .

عـذرا .

أنا غـادي نـوّلي عـنـد مـاما .

بلـّة : مـامـاك .

عـقـو : مـاما .

بلـّة : تـوّلي ، مـوك .

عـقـو : يا قـالي مـوك .

ويا قـالي مـوك .

عـذرا يـقـولي مـوك .

أنا يقولي موك .

عذرا ، أنا يقولي موك .

أنا يقولي موك .

أنا عذرا يقولي موك .

عذرا : ماتجبدلهش ماماه .

بلّة : أنت أسكتي ، ما تهدريش .

عذرا : أنت اللّي أسكت ، ياقاتل أبيك .

بلّة : ماتجبدليش أبا.

عقو : قالي موك .

علاه يقولي موك ؟

علاه يقولي موك ؟

أنا علاه يقولي موك ؟

زانة : نون ، نون .

بلّة : نون مات .

زانة : يجي .

يجي ويخلصنا .

بلّة : خـــلاص .

ماكانش الخلاص .

تـقـعـدوا هـنـا.

تـعـيـشـوا هـنـا .

الماضي والحاضروالمستقبل خلاص .

زانـة : نـون ، يجي .

بلـّة : ما يجيش .

عـذرا : راك غـالـط .

نـون يجي .

بلـّة : نـون صـار وهـم .

عـذرا : الـوهـم هـو أنـت .

هـو بـروائـيـل .

هـو هـنـا .

بلـّة : الـوهـم هـو هـنـا .

هــو ألـهـيـه.

كـلـشي عـاد وهـم .

كـلـشي خـلاص .

عـقـو : أنـا شـفـتـه الـرّاجـل .

الرّاجل أنا شفته .

والشّـــعـــر.

الشّعر حمر في وجهه

وكـــحـــل .

كحل كيما الخدّام .

وأنـا قـتـلـه .

يا عمّي، يا أنا ماما قاتلي أشري الحليب.

أيّا وهو قالي يا اللّه أكبر.

يّا هذا ماله ، ماشي هنا الأذان فالجامع.

أيّا والعسكر، العسكر، العسكر، العسكر.

هو، هو، هو، هو ، هو .

أيّا هو قال هم ، يا اللّه بوم بوم .

أيّا و يـدّي طـارت .

وأنا نقولها ، آيدّي ، آيدّي ، أرواحي ، أرواحي ، أرواحي .

وهي تقولي لا عقو ، لا لا مانجيش.

ما نجيش ، مانجيش .

أيّا وقلتلكم .

وداوني فاللّوطو .

اللّوطو دير، ويو ويو ويو ويو ، ويو ويو .

أيّا يا أيّا ، والدّخان ، الدّخان ، الدّخان .

الدّخان ، كيما الحمّام .

أيّا والرّيسان .

والرّيسان في الأرض .

الرّيسان .

الرّيسان في الأرض .

والدّم .

الرّيسان في الأرض .

والدّم، الدّم.

الرّيسان في الأرض .

والنّاس.

النّاس تجري .

والدّم ، الدّم، الدّم.

كيما السينما .

أيّا وقتلكم .

الحليب قاع دفّق .

أيّا ، وجابوني هنا .

زانة : نون كان يحبّ الشّمس .

بلّة : الشّمس طاحت .

زانة : تولّي .

عذرا : أعلاه ؟

زانة : قلبي يقولي يجي .

عذرا : قلبك ، ولاّ الذاكرة .

زانة : نون هو الذاكرة .

الشّمس هي نون.

الشّمس ديما تطلع فالصّباح .

ونون ، كان يحبّ الشمس.

بلّة : الشّمس طاحت .

العالم غرق فالظّلمة .

عقو : آو آو .

أنت قتلك ما تهدرش معايا .

الشّمس أنتاعك أنت ؟

أنت الظّلمة.

عذرا.

عندك، عندك بلّة كحل.

كحل كيما الظّلمة .

وكحل كيما الختّان .

زانة : عقو الرّيحة .

ريحة عرقو .

ريحة جلدو .

الرّيحة ، الرّيحة ، الرّيحة...

صراخ ونوّاح و حركات إستعراضية

نون : الزّمن ميّت .

من قتل الزّمن ؟

البكاء يبحث دون جدوى عن وقت حيّ للإحتفال بدنيا الموت

النّاس بدون ذاكرة .

بدون وقت .

الزّمن بدون زمن النّاس .

يدخلون بيوتهم ليموتوا.

يخرجون من بيوتهم ليموتوا.

كـــيـــف ؟

كيف أصبحت فجأة غارقا في حفرة ؟

هل أنـا طـيـن ؟

مجرد طين في حفرة .

ظهور نون

نـون : أين أنا ؟

بروائيل : أنت هنا نون .

نـون : أين هنا ؟

بروائيل : هنا في النّقطة نون .

لا تزعم أنّك لم تعرفها.

نـون : نقطة ما وراء البياض .

بروائيل : النقطة المجهولة ، أنت إقترفتها .

نـون : أشعر بالرّعب .

بروائيل : لماذا أتيت ؟

نـون : شخصيات يتعذبون .

جئت .

بروائيل : أنت كلّفتني بتعذيبهم .

نـون : لكنّك تماديت ، أصرفت .

بروائيل : لا يضرنّك صراخهم .

إنّهم يجدون لذّة فيما أفعل بهم، وإلاّ لما مكثوا.

معي لحظة واحدة .

نـون : أنت فظيع .

بروائيل : أنا شخصك الوفيّ .

أنا ظلّك المنسي .

نـون : سأنقذهم منك .

بروائيل : بل أنت أنقذ نفسك منهم .

نـون : زانـة ، زانـة .

زانـة : نـــون !

نـون : حـــلـم !

زانـة : نـــون !

نـون : شبح .

طيف.

حقيقة.

أنت كلماتي الجميلة .

أحببتك رغم عالمي المتهاوي .

زانـة : وأنا أحبّك .

أحببت كلماتك العالقة ، وجعلتني لحما ينهشني بروائيل.

نـون : بروائيل سبب كلّماجرى .

زانـة : نون .

أشعر بالوحدة .

هل حقيقي أنا ميّتة.

نـون : بل قتيلة .

زانـة : قتيلة !

أنت من أحببت، وأنت هو قاتلي.

نـون : لا بل هم .

زانـة : من هم ؟

نـون : اللّذين إخترقوك وإخترقوني ، وجاؤوا .

بلـّة : من هم ؟

نـون : يزرعون الموت في الحياة .

والخراب في القلوب .

عـذرا : من هم ؟

نـون : نزلوا كالغربان .

حصدوا الرؤوس .

إغتالوا الدّمعات .

لغّموا الرّبيع .

زانـة : لكنّك تعرفهم .

نـون : لا لا ، زانة ، لا أعرفهم .

عـذرا : أنا أعرفهم .

أعرفهم واحدا، واحدا أولئك الخنازير.

نـون : كانوا أقوى من السّطور و المداد .

شرّهم كان أقوى .

عـذرا : وأنا ما ذنبي .

نـون : آه .

عـذرا : راقصة ، أعجبتك ؟!

نـون : مخلوقة من كلمات .

أنت هي تلك الكلمات الضّالة.

كلماتي العارية.

عالمي المليء بالضحكات .

عذرا : وأنا ماذنبي .

تخترقني الجمرات .

تجلدني الكلمات السّوقية المسلولة .

تتقاذفني الأيادي المنخورة كالموج الملعون .

زانة : كانوا أقوى من السّطور والمداد .

بلّة : قتلت أباك بي .

أنت أحببت أمّك .

فقأت عين أبي بمفاتيحي .

نون : ياقاتل أبيك .

أنت تمنّيت موته تجلّى فيك جنوني البريء.

بلّة : كان حظّي أن أكون رجلا فسلبتني رجولتي .

نون : كنتم فكرة .

صرتم حقيقة .

تجلّيتم أمامي.

لم أكن أريد لكم مثل هذا المصير .

هذه هي لعبة الكتابة .

كلّ لعبة لا تخلوا من المخاطر.

وما أنا سوى كاتب .

عذرا : أكتب خلاصنا .

نون : نسيت الكتابة .

غلّقت أبواب النّجاة .

بلّة : هاك مفاتيحها .

زانة : أكتب .

إن لم تكتب سيقتلك بحياتنا .

نون : أبحث عن قلب الزّمن في قلب العدم .

الكلّ : أكتب .

نون : جمر هي الكلمات .

الكلّ : أكتب .

نون : متمرّد هو الجمر .

الكلّ : أكتب .

نون : خطابي جمر يصيء ويصيء.

الكلّ : أكتب .

نون : أنا العروق تحترق .

الكلّ : أكتب .

نـون : أنا الرّأس يشتعل .

أرتجف .

ألتصق بمطلق الكلمات و مطلق اللّحظات .

تحتضنني الصّاعقة ويلّفنّي البرق الخاطف .

و أراني ...

أراني جردا مرعوبا مدفونا في مخبئي .

أترقّب زارعي الموت المتوحّش ...

أترقّب الرّصاص...

أرى السّيـف...

أتحسّس الخنجر...

أشمّ خطوات الأشباح المتسربلة بجنح الظّلام ...

أراني جردا مرعوبا ...

بلـّة : الحزن كلمات .

زانـة : الموت كلمات .

عـذرا : الفرح كلمات .

الكلّ : أكتب .

نـون : كتبت .

فكانت الكتابة لعنة .

بحثت عن الحقيقة .

راقصتها .

راقصت حقيقة الحياة بالكلمات .

حقيقة الموت بالكلمات .

فكانت لعنة .

اللّعنة على الكلمات .

اللّعنة على الحياة .

اللّعنة على الموت .

اللّعنة على اللّعنة .

اللّعنة على نفسي .

لم يعد بمقدوري أن أعيد الكلمات للكلمات.

والمعنى للمعنى .

والحياة للحياة .

عقو !

انهض أيّها المسكين.

انهض يا من سلبتك صوتك.

انهض يا من سلبتك برائتك .

ربّما كانت أمّك وهما .

ربّما كانت مجرّد صور وكلمات .

ربـــــــمّـا...

عـقـو : نون ، ها أنت هنا .

جئت ، ليتك لم تأتي .

كبلّتني بالعته .

كبلّت لساني وعقلي .

كنت بالنسبة إليك مجرد لعبة .

لعبة كلمات وحسب.

وها أنت الآن تتخلّى عن لعبتي .

ترمي بي في هذا البرزخ اللّعين .

في قاع هذا الوهم الكبير .

وتقول لي انهض .

أنهض من حياتي المعتوهة .

أم من موتي .

أم من برزخي .

أم من لعبتك العقيمة .

رأيتك .

رأيتك على جوادك .

جوادك الأبيض.

أين الجواد ؟

أين جواد الحلم ؟

أكتب .

أكتب أيّها النون بياضك وحرّرنا .

نـون : غير قادر .

عـقـو : أكتب ، أكتب قدرتك وحرّرنا .

نـون : غير قادر .

عـقـو : أكتب ضمّتك .

نـون : غير قادر .

عـقـو : أكتب سكونك .

نـون : غير قادر .

عـقـو : أكتب كتابك .

نـون : غـير قـادر .

عـقـو : أكـتـب قـدرك .

نـون : غـير قـادر .

عـقـو : أكـتـب خـوفـك .

نـون : غـير قـادر .

عـقـو : أكـتـب قـنـوطـك .

نـون : غـير قـادر .

عـقـو : أكـتـب جـسـدك .

نـون : غـير قـادر .

عـقـو : أكـتـب روحـك .

نـون : غـير قـادر .

الكـلّ : أكـتـب .

أكـتـب .

أكـتـب .

بلـّة : بسـم حـقـدي .

أكـتـب .

زانـة : بسـم حـبّي .

أكتب .

عـذرا : بسم حزني .

أكتب .

عـقـو : أكتب .

نـون : نسيت الكتابة .

المغنية: عينك بالدّم الدّم.

قيام نون بحركات إستعراضية

المغنّية : عينك بالدّم ملانة ، ملانة .

دخل أمّك يا سلطانة

طبول ، رقصات إستعراضية من طرف الممثلين

المغنيّة : سـلام ، سـلام ، سـلام ، سـلام.

سلام على الهنا ، على الحرف ، على الميم ،

ثمّ الميم سلام، سلام على الثاء، على اللام.

سلام على اللّيل ، على الشّمس ، على القمر .

سـلام، سـلام، سـلام، سـلام.