The aesthetics of movement expression in the poetry of the Omani poet Saif Al-Rahbi From a choreographic perspective

Mina ghanemi asl arabi[1] | **Rasoul Balavi**[2]✉ | **Mohammad Javad Pourabed**[3] | **Naser zare**[4] | **ali khezri**[5]

١. Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. E-mail: Ghanemi.mina@gmail.com
٢. Department of Arabic language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: r.balavi@scu.ac.ir
٣. Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. E-mail: m.pourabed@pgu.ac.ir
٤. Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. E-mail: nzare@pgu.ac.ir
٥. Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. E-mail: alikhezri@pgu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received :

Revised :

Accepted :

Published online :

Keywords(3-5 words):

contemporary Arabic poetry, choreographic art, movement expressions, Saif Al-Rahbi.

ABSTRACT

Choreographic art originates from the idea of transforming the written into a kinetic description, deriving its effectiveness from the body's dynamics. The actor, as an influential figure in the theatrical process, captures the spectator's attention through studied movements performed on stage. Thus, theatrical directing relies on expressive tools that enable the audience to read and interpret bodily gestures. Poets, too, may employ choreography to convey states born of physical expressions. Among them is the Omani poet Saif al-Rahbi, whose works we examine through a descriptive–analytical approach from a choreographic perspective.The motivation behind choosing this subject lies in exploring how non-verbal signs in poetic texts can be investigated and analyzed through the duality of movement and the body. This offers a comprehensive view for researchers interested in how Arabic prose poetry adopts theatrical modes. Such adoption results in the study of expressive gestures linked to facial expressions, mimetic movements, transitional gestures, aiming to reveal the thoughts, feelings, and states the poet experienced while employing them. Al-Rahbi's poetry is thus rich in kinetic descriptions that enhance artistic persuasion. The actor's body in his texts becomes a vital starting point that grants his works a theatrical quality infused with non-verbal energies. Through this, he exposes false emotions and presents a modern vision that economizes words by activating the visual channel of the audience, relying on a vivid narrative language born of physical impulses. Al-Rahbi utilized hand gestures and head movements within a choreographic framework to address political, heritage-related, existential, and emotional themes.

Cite this article: Ghanemi Asl Arabi, M., Balavi, R., Pourabed, M. J., Zare, N., Khezri, A., (, C. C. (year). The aesthetics of movement expression in the poetry of the Omani poet Saif Al-Rahbi From a choreographic perspective. *Journal Title*, 56 (1), 1-٢٠. http//doi.org/000000000000000000

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/00000000000000000000000

جماليات التعبير الحركي في شعر الشاعر العماني سيف الرحبي من منظار الفن الكوريغرافي

مينا غانمي أصل عربي[١] | رسول بلاوي[٢] ✉ | محمدجواد بورعابد[٣] | ناصر زارع[٤] | علي خضري[٥]

١. قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: Ghanemi.mina@gmail.com
٢. قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة شهيد تشمران أهواز ، أهواز ، إيران ، البريد الإلكتروني: r.balavi@scu.ac.ir
٣. قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: m.pourabed@pgu.ac.ir
٤. قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: nzare@pgu.ac.ir
٥. قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران ، البريد الإلكتروني: alikhezri@pgu.ac.ir

معلومات عن البحث

نوع البحث:
علمی

تاريخ الاستلام:
تاريخ المراجعه:
تاريخ القبول:
تاريخ النشر:

الكلمات الرئيسة:
الشعر العربي المعاصر ،
الفن الكوريغرافي ،
التعابير الحركية ،
سيف الرحبي.

الملخص

ينطلق الفن الكوريغرافي من فكرة تبديل المكتوب إلى وصف حركي ويستمد فاعليته من ديناميكية الجسد. الممثل أيضًا بدوره المؤثّر في العملية المسرحية ، يلفت انتباه المتفرج بواسطة تمثيل حركات مدروسة يقوم بها على خشبة المسرح ، وبذلك يعتمد الإخراج المسرحي في هذه العملية ، على أدوات تعبيرية تسعف المشاهد لقراءة حركات الجسم وترجمتها. وقد يستعين الشعراء بالكوريغرافيا لتوصيل الحالات الناجمة عن التعابير الحركية ومن بينهم نسلّط الضوء على الشاعر العماني سيف الرحبي الذي سندرس نتاجاته الشعرية وفقًا للمنهج الوصفي – التحليلي ومن منطلق الفن الكوريغرافي. إنّ الدافع وراء اختيار هذا الموضوع ، يكمن في التوصّل إلى كيفية تقصّي الإشارات غير اللفظية في النص الشعري وتحليلها حسب ازدواجية الحركة والجسد وبالتالي تقديم فكرة شاملة للمهتمّين في هذا الحقل البحثي حول تبنّي قصيدة النثر العربية لأنماط مسرحية ، ممّا أدّى إلى دراسة الحركات التعبيرية المرتبطة بملامح الوجه ، والحركات الإيمائية بالإضافة إلى الحركات الانتقالية بهدف الكشف عن جميع الأفكار ، والأحاسيس والحالات التي راودت الشاعر أثناء توظيفها. فجاءت نصوصه الشعرية زاخرة بالتعابير والأوصاف الحركية من باب تعزيز مستوى الإقناع الفني لدى المتلقي ، إذ يُشكّل جسد الممثل في نصوص الرحبي نقطة انطلاق مهمّة تمنح مؤلفاته الشعرية صبغة مسرحية مشحونة بطاقات غير كلامية يُظهر فيها زيف المشاعر ويطرح بواسطتها رؤية حديثة تعمل على اقتصادية الكلمات من خلال تحريك القناة البصرية لدى المشاهد معتمداً على لغة سردية حيّة ناتجة عن انفعالات حركية. ومن جهة إثراء الجانب العلاماتي ، فقد استعان الرحبي بحركات اليد وإشارات الرأس ضمن المفهوم الكوريغرافي كوسيلة تعبيرية تصويرية يتناول من خلالها الموضوعات السياسية ، والتراثية ، والوجودية والوجدانية.

الإستشهاد: غانمي أصل عربي ، مينا ، بلاوي ، رسول ، بورعابد ، محمد جواد ، زارع ، ناصر ، خضري ، علي (سنة). جماليات التعبير الحركي في شعر الشاعر العماني سيف الرحبي من منظار الفن الكوريغرافي ، . *عنوان المجله* ، ٢ (٤) ، ٢٠-١. DOI: http//doi.org/0000000000000000000000000

الناشر: مؤسسه النشر والطباعة لجامعة طهران.

© المؤلفون.

DOI: http//doi.org/0000000000000000000000000

البحث جاهز للنشر

المقدّمة

تنتقل الكثير من الأفكار والأحاسيس عن طريق فنون الأداء حيث إنّها تملك القدرة لتوصيل جوانب عديدة ومهمّة تبرز المعاني الخفية وتجسّدها. تأتي المسرحية ضمن هذه الفنون وغالبًا ما تكسب فاعليتها بواسطة ما يقوم به الممثل من أفعال وحركات على خشبة المسرح. لتحقيق ذلك يتقمّص الممثل الشخصية وجميع تعابيره الحركية في الفضاء المسرحي ما هي إلّا ترجمان للنص المسرحي المكتوب؛ كما أنّ المخرج المسرحي بدوره يستثمر فاعلية الممثل ويبرز من خلاله الأحاسيس والأدلجة المرادة. تبعًا لذلك إنّ ما يستنبطه المتفرج أو المشاهد من هذه العملية ، يكون نتيجةً لما يكتبه المؤلف ويؤدّيه الممثل.

ينسجم الممثل مع كلّ حركة يتبناها وتتوزّع أفعاله الحركية إلى تعابير أو إشارات تقتصر تارةً على إغماضة عين أو رفع حاجب ، أو مكوث وتوقف فجائي ، أو انتقال ولربما سقوط يتبعه نهوض. في جميع هذه الأوصاف الحركية المعبّرة ، يأتي توظيف الممثل لجسده تبعا لإحداث فارق في شكل الأداء وتشكيل نقطة انطلاق تعزّز من نسبة قبول أو حتّى رفض تجسيد المكتوب لدى الفئة المتفرجة ، فصاحب الأداء يقيم ازدواجية بين جسده وحركاته معتمدًا على ما يعنون بالفن الكوريغرافي. تلعب الكوريغرافيا في العملية المسرحية ، دور المسعف وبذلك تسعف الممثل في كيفيّة تبنّي التعابير الحركية اللازمة إلى جانب سائر آليات التشكيل المسرحي.

برع كثير من المؤلفين في استخدام الفن الكوريغرافي واعتمدوا عليه ووظّفوه في أعمالهم الدرامية ولا ضير أن قلنا لا يمكن تصوير مسرحية تخلو من هذا الفن ، لكن الحدث البارز والذي يسترعي الانتباه إليه ، هو أن نتقصّى ونبحث عن هذا الفن وتجلياته خارج فنون الأداء ، أي نبحث عنه في النتاجات الشعرية. ولتحقيق هذا الغرض ، آل الأمر بنا إلى دراسة أشعار الشاعر العماني سيف الرحبي وفقا للمنهج الوصفي – التحليلي. فكان الدافع لتصدينا لمثل هذا البحث هو رصد الثراء الحركي الموجود في نتاجات الشاعر وعرض شاعريته بالإضافة إلى أسلوبه المتفرّد في كتابة قصيدة النثر العربية. إنّ ما سلّطنا الضوء عليه في هذه الدراسة يحتوي على استخراج الحركات التعبيرية المرتبطة بملامح الوجه ، والحركات الإيمائية إلى جانب الحركات الانتقالية حسب ما استخدمها سيف الرحبي في نصوصه الشعرية.

أسئلة البحث

وفقًا لما سبق سنكون بصدد الإجابة عن الأسئلة التالية:

– ما الأبعاد الكوريغرافية التي استخدمها الرحبي في نصوصه الشعرية؟

– ما وظائف توظيف طاقات الجسد في شعر الرحبي؟

– كيف استفاد الشاعر العماني سيف الرحبي من التعابير والأفعال الحركية في أشعاره؟

خلفيّة البحث

إنّ الميدان المعرفي والمنهجي يضمّ الكثير من الدراسات التي تخدم المهتمّين بها؛ كما يُسهم في نشر العلم وبسط المعرفة في نطاق واسع يشمل جميع الأصعدة ولا سيّما الدراسات المرتبطة بالفنون التعبيرية والأدائية. لذا تشكّل هذه الدراسات ، البنية التحتية للنتاجات المعرفية إذ لا بدّ من التطلّع إليها في سبيل تقديم دراسة شاملة وفي بحثنا هذا تصفحنا قسمًا من أبرزها كتاب «نظرية العرض المسرحي» للمؤلف جوليان هلتون (٢٠٠٠م) ، يطرح المؤلف نظرة جديدة لفن العرض المسرحي. يتطرّق فيها إلى محوري الحركة والصوت في كتابه منوّهًا إلى أنّ جميع الحركات والأصوات في المسرح لا تخلو من دلالة ، إذ يعتقد أنّ الحركة في المسرح لها فاعلية في نقل جميع المشاعر إلى الجمهور بما فيها الحركة الإيمائية والانتقالية وغيرها من الحركات. هناك كتاب آخر تحت عنوان «أساليب أداء الممثل المسرحي» لمحمّد فضيل شناوة (٢٠١٦م) ، يضع الكتاب بين يدي القارئ موجزًا عن أداء الممثل عبر العصور؛ كما تنقل له صورةً عن أداء الممثل في المسرح الواقعي ، والتعبيري ، والملحمي ، و... إنّ ما يميّز هذا العمل ، يكمن في الجانب التطبيقي الذي يرفقه المؤلف بعد كلّ فصل ممّا يجعل هذا العمل في عداد الأعمال البحثية الرائدة في مجالها. كتاب «اصول كارگردانی تئاتر (أساسيات الإخراج المسرحي)» لأحمد دامود (١٣٨٧ش) عنوان كتاب آخر باللغة الفارسية؛ يركّز المؤلف فيه على الإخراج المسرحي واعتمد تبريز دور المخرج في المسرح ، إلّا أنّه يلفت انتباه القارئ في الفصل الثالث صوب فضاء العرض وما يحدث فيهما بواسطة الأداء التمثيلي؛ كما يزعم المؤلف بأنّ المهارات الجسدية تتمتّع بقدرة لخلق التواصل الحركي وبإمكانها أن تكون حاملةً للآخر (المتفرج) بعض الأفكار والأهداف. في مجال الأطاريح الجامعية نشير إلى «جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي تجربة طلعت سماوي نموذجًا» للطالب محمّد بلعربي (٢٠١٩م) ، احتوت الأطروحة أربعة فصول قدّم فيها الباحث نظرة عامة حول القيم الجمالية وأنواع التعابير الحركية؛ كما صبّ اهتمامه في تقديم رؤية معرفية حول التشكيل الحركي في المسرح الحديث. إنّها من الأطاريح القلائل التي تناولت هذا الموضوع مهتمّة بتداعيات الجسد وعلاقته بالعرض والتلقي. أمّا على صعيد الأبحاث المنشورة في المجلات فنذكر «الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي» للباحث نواري بن حنيش (٢٠١٩م) ، المنشورة في مجلّة "آفاق للعلوم" في العدد ١٧. اهتمّ الدارس في البحث بديناميكية الممثل عبر إلقاء الضوء على أهمّيّة الجسد والحركة إلى جانب دلالة الإيماء والتعبير الجسدي الذي يرمز إلى الحالة الذهنية والفكرية. «أداء الممثل في الدراما الراقصة (الكوريوغراف) بالمسرح العراقي» للباحثين مظفر كاظم محمّد وحاتم مهدي محمّد (٢٠٢١م) ، المنشورة في مجلّة "بحوث الشرق الأوسط" في العدد ٧٠. لقد تضمّن البحث تحديد بعض المصطلحات بما فيها الكوريوغراف وتبيين القصد من أداء الممثل على الخشبة مشيرًا إلى مكونات الدراما الراقصة بما فيها حركة الرقص والمكان الذي يقع فيه الرقص والزمن الذي تأخذه حركة الراقص.

أمّا بالنسبة للدراسات التي توجّهت فكرتها صوب نتاجات الشاعر سيف الرحبي ، فنشير إلى البحث المعنون بـ «جدلية الجذور والحضور وملامح الهوية في تجربة الشعر العماني الجديد سيف الرحبي نموذجًا» لمحسن بن حمود الكندي (٢٠١١م) ، منشور في دورية "حوليات جامعة الجزائر" في العدد ٢. يتطرّق البحث إلى بصمة الرحبي في خارطة الشعر العربي الحديث من باب تجربته الشعرية الجديدة التي وظّف فيها التراث العماني من حيث البيئة المحلية والفلكلورية. هناك دراسة أخرى موسومة بـ «الواقعية السحرية في شعر سيف الرحبي (رأس المسافر أنموذجًا)» لصادق آلبوغبيش وآخرين (٢٠٢١م) ، منشورة في مجلة "جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية" في العدد ٥٧. يدرس البحث عناصر الواقعية السحرية والأمور الغرائبية كاشفًا عن الأسلوب الشعري الذي يتّخذه الشاعر للتعبير عن نظرته الحالمة تجاه الحياة أو الهروب من الواقع. «عتبة الهوامش في شعر سيف الرحبي» لحياة بعنون سواري ووليد شاكر نعاس (٢٠٢٣م) ، دراسة أخرى منشورة في مجلة "أوروك للعلوم

الإنسانية "في العدد ٢. ركّزت الدراسة على الهامش كونه أهم العتبات النصية المصاحبة عبر تسليط الضوء على الهوامش الأصلية ، واللاحقة والمتأخرة ، إذ عمدت إلى تبريز الأبعاد الثقافية والتاريخية المستخرجة من هذه الهوامش. عطفًا على ما أشرنا إليه وما عثرنا عليه في المواقع الإلكترونية من كتابات ومقابلات ، يتبيّن أنّ بحثنا المعنون بـ "جماليات التعبير الحركي في شعر الشاعر العماني سيف الرحبي من منظار الفن الكوريغرافي" لم يسبق لأيّة جهة علمية أو أدبية التصدّي له ، إذ يُعدّ من الأبحاث الرائدة في ميدانها المعرفي من خلال تجسيد كيفية تحوّل الحركة إلى لغة بصرية وتصويرية تعكس البناء الفني الذي يقوم عليه نص الرحبي ، فالطابع الابتكاري الذي يرتكز عليه هذا البحث ، يفتح أمام المتلقّي إطارًا فنيًا يحاول دراسة النصوص الشعرية عبر أبعادها الدلالية والتعبيرية.

سيف الرحبي

الأديب العماني "سيف الرحبي" ، نشأ في بيئة عمانية. لقد كان لهذه البيئة تأثيرًا ملحوظًا على قسم كبير من أعماله ممّا جعل أشعاره تتمتّع بقوّة حضوره كشاعر حديث وتجربته الغنية بمعطيات الحياة. لقد درس الصحافة وعمل في هذا المجال ، إذ ساهم في نشر الثقافة والتراث العربي بصورة عامة والعماني بصورة خاصة. يميل الرحبي إلى الحداثة في منجزاته الشعرية ، بحيث ينبع الشعر من نظرته الحالمة تجاه الواقع وحداثته «ليست حداثة افتعال ، إنّها انفجار الوعي والحساسية الجديدة في تعبيرهما عن شقاء الإنسان في غربته ومنفاه» (الرحبي ، ٢٠١٨م ، ج ٣ ، ٤١٧). لقد تمكّن الرحبي من ترسيم مثل هذه الفكرة في ذهن المتلقي من خلال استخدام مجرى آخر تجاوز فيه المألوف عبر انتمائه إلى «تجربة منفتحة على أفق شعري محطّم لأغلال الشعرية العربية السائدة إذ أسهمت في توسيع جغرافيات الإبداع الشعري على خريطة الوطن العربي» (لبريني ، ٢٠١٧م ، ٥١). إنّه يتميّز بسمات شعرية تتمثّل في قدرته التصويرية والتسجيلية وما يجوب في خاطره ويجول في ذهنه ومشاعره التي يقوم بسردها ، فيقف المتلقّي إزاء نصوصه الشعرية أمام لقطات مشهدية أو لوحات تشكيلية منتزعة من يوميات. فكتابات الرحبي في غالبيتها تفتح نافذةً جديدةً أمام متأمّليها والراصدين لها للخوض في تجارب بحثية تساهم في الكشف عن التقنيات الموجودة فيها إذ يأتي موضوع دراستنا في عدادها.

ازدواجية الحركة والجسد

إنّ للجسد فلسفة تعتمد على أنواع تعبيرية غير لفظية لها فاعليّة في استمرارية العلاقات البشرية ، بعبارة أخرى ، فالجسد بحدّ ذاته يشكّل لغةً يُعتمد عليها في حفظ التواصل بين فئات كثيرة من الناس بالرغم من تفاوت الهويّات؛ فيكسب طاقة «في تقديم المعقد من الرموز باعتباره الرمز المادي الرئيسي الذي يسقط دلالاته عن طريق مظهره الخارجي» (راضي وحيدر ، ٢٠١٢م ، ٥٥٣) ، حيث يكون الجسد داعمًا لأفكار وأدلجة يقوم بتأديتها بواسطة الحركة كنظام تعبيري يفرغ فيه جسد المؤدّي ما يريد توصيله للمشاهد. هذه الفاعليّة جعلت من الحركة أداة متاحة بين يدي المخرج يستخدمها حسب أصول الإخراج المسرحي؛ كما أنّ بعض الحركات تكون غير اعتباطية ، أي مدروسة من قِبل المؤلف كالدخول والخروج مثلاً أو غيرها التي تأتي مواتية للحدث والفضاء (دامود ، ١٣٨٧ش ، ٩١ و٩٢). وتصل أهمّيّة الاتحاد بين الحركة والجسد إلى خلق ازدواجية بينهما ، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ «الحركة هي طاقة التعبير في جسد الممثل المسرحي والتي يوظّفها في عملية التشكيل الدلالي لحوار النص المسرحي» (المهنا وآخرون ، ٢٠١٦م ، ١٥٠) ، فالعرض المسرحي قائم على هذه النظرية ، إذ يتكوّن من جدلية الحركة والجسد ولعل أبلغ دليل على هذا ، هو وجود مظاهر بصرية وراء توظيف كلّ حركة تكشف عن مقاصد المؤدّين في سبيل إقناع المتفرّجين للوصول إلى تأويلات واستنتاج لكلّ فعل إيمائي أو حركي. والحركة على وفق هذا التعبير تنقسم إلى حركات ظاهرية وأخرى باطنية يقوم بتجسيدها الممثل معتمدًا على قدرته الأدائية ، علاوةً على ذلك فإنّ "معجم اللغة المسرحية" ، يطرح تقسيمات أخرى لحركة

الجسد ويصنّفها كالآتي: «مألوفة ، وفائقة المهارة وغير مألوفة» (الصلعاوي والعوري ، ٢٠١٧م ، ١٠٩). كلّ قسم من هذه الحركات تتطرّق إلى نوعية خاصة من الأداء سواء كانت حركة واعية أو مرتجلة أو غيرها سنتناولها في الصفحات التالية من الدراسة.

أداء الممثل وحركته في العرض المسرحي

يمتاز الممثل بأولويّة كونه أبرز عنصر من عناصر البناء الدرامي ، والإبداع الفني في العملية المسرحية يرتكز على وجوده وقدرته على التمثيل حين يتّخذ وضعية جسدية تأتي بديلة للحوار أو مرافقة له. وجاء في تعريفه بأنّه «هو الإنسان الذي يجسّد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما ، ويقوم بذلك عن قصد» (إلياس وقصاب حسن ، ١٩٩٧م ، ٤٧٨) ، أي يلعب دورًا عبر تقمّص الشخصية. فهو «علامة تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي ، يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة ، وتارة أخرى ، يشتغل منتجًا للعلامات ، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطوّر من دون شخصيته الفاعلة» (شرجي ، ٢٠١٣م ، ١٠٦) التي يظهرها على الخشبة عن طريق مكونات الأداء المشتملة على الانفعالات الحركية المرمّزة ، وهكذا نجد أنّ الأداء التمثيلي الذي يؤدّيه الممثل يكون أبلغ من صوته أحيانًا ، إذ يعمل على تكوين صورة بصرية بمساعدة ما هو كائن على الخشبة من ديكور ، وأزياء وإضاءة يستمتع بها المتفرّج ويستقبل الرؤية القصدية يسعى إليها المؤلف؛ فمن هنا تتضح أهمّيّة الممثل باعتباره «الكائن الاجتماعي والأداة الحية والمتحركة لمجموعة من الأدوات والعلامات المسرحية الأخرى ، لأنّه كتلة مؤثرة وخالقة ومتجددة ، لتطوره وتنوعه في وحدة المكان المسرحي» (شناوة ، ٢٠١٦م: ١٣) بالرغم من التطوّرات الحاصلة في تاريخ المسرح قديمًا وحديثًا ، حيث كانت الحركات خارجة عن نطاق الفعل المسرحي وشاملة على تعابير عفوية وفطرية قبل أن يحدث ذلك «التحوّل الرئيسي الذي طرأ على وضع الممثل في العرض ، فكان بتأثير دخول الإخراج على العمليّة المسرحية في القرن التاسع عشر» (إلياس وقصّاب حسن ، ١٩٩٧م ٤٨١) ، عندها صارت حركاته مرسومة وواعية. ولعل حركة الممثل على الخشبة وانسجامه معها وفق أصول معينة تعزّز فاعلية الأداء وبالنهاية ترفع من مستوى العمل الفني.

الفن الكوريغرافي

تتنوّع حركات الممثل عند العرض بحيث من البديهي أن تتبدّل وتتغيّر وفق الدوافع والضرورة الإخراجية؛ كما أنّ البعض منها تأتي لإضفاء جمالية للعمل المسرحي أو نقل دلالة للمشاهدين. في الصورتين يحصل نوع من الترابط المباشر بين ما يؤدّيه الممثل وما يتلقّاه المتفرّج ، إلّا أن قسمًا من الأفعال الحركية يندرج ضمن مصطلح الكوريغرافيا ، أي تصميم الرقص. وهذه المفردة تُستخدم في «أغلب اللغات كما هي وفي اللغة العربية أيضًا ، وهي تعني حرفيًا فن تدوين حركات الرقص لأنّها منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين Choreia التي تعني رقصات الجوقة ، و Graphia التي تعني تدوين. وقد ظلّ هذا المعنى سائدًا حتى القرن الخامس عشر» (إلياس وقصّاب حسن ، ١٩٩٧م ، ٣٧٣). تطوّر معنى الكوريغرافيا شيئًا فشيئًا مع تطوّر أساليب تدوينها وتوظيفها وبدأت تتجه إلى منحى غير الذي عُرفت به قديمًا ، إذ أصبحت لا تقتصر على الأداء الراقص فقط وإنّما «كلّ أداء للممثل ، وكلّ حركة على الخشبة ، وكلّ تنظيم للإشارات ، صار يملك بعدًا كوريغرافيًا» (بايف ، ٢٠١٥م ، ١١٥). وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الفن الكوريغرافي حين تجرّد من مفهومه السائد في مجال الطقوس الدينية وعندما أخذ طابعًا حديثًا ، حينئذ تمكّن من أن يكون عنصرًا هامًّا في العرض المسرحي. عطفًا على ما سبق يتّضح أنّ الكوريغرافيا ، عند دراستها في الأعمال المسرحية ، تشمل جميع حركات الممثلين وليس الأداء المقتصر على الرقص فقط ، فالمقصود في «أداء الممثل في عروض الكوريغرافيا ، هو التغييرات التي يحدثها في صوته وجسده وشعوره وفكره عندما يمثّل شخصية في عرض درامي معين» (كاظم محمّد ومهدي محمّد ، ٢٠٢١م ، ٤٦٥). إنّ هذا البعد الجمالي والتقني الذي اتّصفت به الكوريغرافيا ، حازت بواسطته على عناية الباحثين في هذا النطاق وآلت إلى استثمار حركات الممثلين ، إذ برزت تسميات عدّة تبعًا للنظام التعبيري الحركي الذي يسفر عن صور كوريغرافية يقدّمها الممثل والتي تهمّنا في إطار هذا السياق.

جماليات التعبير الحركي في أشعار سيف الرحبي

تتصف كثير من الأجناس الأدبية بإبداعات مستحدثة تكون ناتجة عن توظيف الجمالية فيها ، والجمالية بدورها تهدف إلى حداثة فنية بواسطة إضافة نوع من التناسق والجمال إلى العمل الفني «لإكمال العناصر التعبيرية من خلال الأدوات اللازمة للخوض في الفكرة والمفهوم المروم في القصيدة» (حمادي وآخرون ، ٢٠٢٢م ، ١٥٤). من جهة أخرى تداخل الأجناس الأدبية ولا سيّما في الشعر الحديث ، يغني الجانب الجمالي أيضًا؛ كما تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ الشعر يتصدّر سائر الفنون ويتفرّد بأسلوبه الخاص ، بيد أنّ عزوفه عن النمذجة جعل الشعراء يميلون نحو توظيف تقنيات الفنون الجميلة في أشعارهم كي يعزّزوا من دينامية القارئ حتّى يزيل الستار عن مجاهل النص ويقف على مقاصد الشاعر ومراميه.

في هذا الصدد تمكّن الشعر من حفظ فنيته وتحديث آلياته في آن واحد عبر انفتاحه على أشكال فنية و «كلّ ذلك يتطلّب من الشاعر البحث الدائم عن وسائل تعبيرية معاصرة حتى يستطيع مواجهة الصراعات والأهواء والأفكار المتضاربة في إنتاج وخلق وظيفة جديدة» (شناوي ، ٢٠١٧م ، ١٣و١٤). وبناءً على ما سبق ، نقول بأنّ الإنتاج الشعري يتجدّد بفعل التجارب الشعرية الحديثة ، بينما الشعر الذي «كان يشكّل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها ، بين الإنسان والعالم ، صلة شكلية ، قد أصبح مغامرة إنسانية» (خير بك ، ١٩٨٦م ، ٧٤) تقتضي قفزة نوعية تتمثّل في التداخل الأجناسي والتحرّر من قيود المألوف. بتبع ذلك سعينا إلى رصد أنواع التعابير الحركية في أشعار الشاعر العماني سيف الرحبي حسب البعد الكوريغرافي نظرًا لاشتمال مجاميعه الشعرية على التقنيات والأدوات المسرحية عبر العناية بالحركات التعبيرية ، والإيمائية والانتقالية.

الحركة التعبيرية

إنّ الكوريغرافيا لا تنحصر في الأداء الراقص على الخشبة وليست حكرًا عليه ، بل بإمكانها احتواء كلّ حركة تقوم بها الشخصية لتشكيل لغة موحية تأويلية؛ كما تكسب الحركة ، قسمًا من فاعليتها وتحقّق أهمّيتها بواسطة طاقاتها التعبيرية الناجمة عن ما يختصّ بتعابير الوجه. فالكثير من المقاصد تُكشف من خلال النظر والتمعّن في ملامح الوجه ، حيث يُعدّ «أهم جزء من جسم المؤدّي ، وخاصةً الفم والعينين ، فالوجه يتفرّد دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب الرهيف ، فهو يرسل إشارات واعية أو غير واعية تدلنا على حالة صاحب الشعور وحالته الصحية ، ودرجة انتباهه وموقفه العام وآرائه الخاصة» (هلتون ، ٢٠٠٠م ، ١٨٦). ومهما يكن الأمر ، فتعابير الوجه عادةً ما تكون أبلغ وأصدق بالنسبة للأصوت والحوارات. علاوةً على ذلك ، إنّ العلامات الدالة على الابتسامة المرسومة على الشفاه أو الحزن المتجلّي في ذرف الدموع ، وحالات الخوف والقلق تأتي ضمن الحركات التعبيرية ومن الممكن أيضًا أن تأخذ معطيات أخرى غير الدلالات المعتادة والسائدة بحقّها. عطفًا على ما سبق ، ركّزنا على الحركات التعبيرية المرتبطة بالفم والعيون ودرسناها حسب الترتيب التالي:

حركة الفم

في إطار هذا السياق جل اهتمامنا يظهر في معاينة تعابير وإشارات غير لفظية وغير منطوقة كالابتسامة بمدلولها الحقيقي أو المشاعر الخفية والمخبأة دون سائر الوظائف التي يؤدّيها الفم. وقد اهتمّ الرحبي بهذه الوظيفة ويظهر ذلك عبر النص التالي:

«صباح مساء ، يتمايل بطيبة لا تعرفها الملائكة ، عيناه مُسبلتان بحزن مُفتعل وهداية كاذبة. اليد المنقوعة بالسُّم ، تمتدُّ بلطف بالغ. والابتسامة التي تخبئ الخنجر والطلقة. إنه النموذج الأكثر انتشارًا في أزمنة الضِّعة والانحدار.» (الرحبي ، ٢٠١٨م ، ج ٣ ، ٣٤٥)

يجمع الرحبي في هذا المشهد بين عدّة تعابير أبلغ ما تكون عند المصادفة الأولى ، يقدّمها للمتلقّي حتى تتشكّل في مخيّلته صورة كاملة عن الإنسان المنافق الذي يُظهر خلاف ما يُبطن ، فقد ركّز الشاعر على جميع حركات الشخصية أي المشي ،

العيون ، والأيدي والابتسامة المزيفة التي تنم عن زيف مشاعر الشخصية ، إذ يُكسب الابتسامة فعلاً سلبيًا بعيدًا عن دلالاتها المعتادة ، مشيرًا إلى أنّ ليست كلّ ابتسامة تحمل معاني الصدق والمودة ، فهناك من يُخفي عداوته خلف ابتسامته الظاهرية وهذا أشبه بما يذكّرنا بقول المتنبي "إذا رأيت نيوبَ الليثِ بارزةً/ فَلا تظنن أنّ الليثَ يبتسمُ". فهذه التعابير المرسومة يُراد بها خداع الآخر وعلى تعبير الشاعر أصبحت قناعًا للكثير من الناس. تتكرّر مثل هذه الدلالات الضمنية عند الرحبي ، إذ يعدّها حركات تعبيرية تحمل المعاني المعاكسة بحيث يصوّر فعل الابتسام بهيئة مغايرة عما عليه:

«وبعدَ أنْ قرأتُ فصلاً من ألفِ ليلةٍ/ وليلة ، أدرتُ زرَّ التلفزيون.. كان فيلمًا/ أميركيًا وكان المشهدَ الأخيرَ الذي تُحرَق/ فيه جان دارك معكوفةً على الصَّليب./ بعد ذلكَ أو قَبلَه بقليل:/ رأيتُ جمالَ الأسطورةِ تُنيخُ أحمالَ/ ذكرياتها/ على كتفي/ رأيتُ ذئبًا يتجولُ في تلّةِ أفقٍ/ بعيدٍ أظنه رأسي./ رأيتُ أميَ تلدُ طفلاً يبتسمُ لي بخُبث.» (الرحبي ، ٢٠١٨م ، ج ١ ، ١٢٣)

إننا أمام نص شعري يحتوي على عدّة مشاهد داخلة في مشهد واحد يسرده الشاعر ، إذ يحضر المتلقّي تداخلاً مشهديًا ولعلّ السبب في ذلك عدم استقرار الشاعر الوجودي أو بعباره أخرى عدم معرفته ماذا يريد وعن ماذا يبحث ، فهو كالعائم وسط هذه الأفكار التي تدور في خياله المشوّش. كأنّما يريد أن يلهي نفسه عن التفكير بالماضي ، إلّا أنّ الذكريات تلقي بظلالها عليه فيرى أمّه (تلد طفلاً يبتسمُ بخُبث). إنّ ما يستوقف القارئ هنا ، انقلاب المألوف والسائد (صورة الطفل حديث الولادة وهو يبتسم) ، إلّا أنّ بكاء الطفل أو صرخته الأولى هي أقرب للذهن من ابتسامته وهذا المعروف ، لكن نلاحظ أنّ الرحبي يستبدل البكاء بالابتسامة الخبيثة التي تبحر بنا بعيدًا عن مفهوم العفوية والبراءة الطفولية ليلفت انتباه المتلقّي نحو الطابع المضطرب الذي يسود الفضاء أو يتخلل نفسية الشاعر. في رؤيته كلّ شيء تغيّر ولم يبق على حاله وجميع الأمكنة باريس ، وأمريكا ، وفرنسا (جان دارك هي قديسة وبطلة قومية عند الشعب الفرنسي) وحتّى ذاكرته العربية تغيّرت معالمها أمام الحاضر المنكوب.

حركة العينين

من الواضح أنّ العيون تؤدّي دورًا بالغ الأهمّية في التواصل الإنساني ويقع على عاتقها إظهار ما لا يمكن الإفصاح عنه. وفي هذا الشأن ، يقول الشاعر السعودي عبدالله المقحم: «وإذا العيونُ تحدّثت بلغاتها ، قالت مقالاً لم يقله خطيبُ» ، ضمن هذا التصوّر يتّضح أنّ للعيون فاعلية من خلالها نصل إلى ما يعنون بلغة العيون ، فهي ترمز إلى معطيات كثيرة عن طريق الإغماض والاتساع وعلائم الترقّب ، والقلق ، والحزن ، والحيرة... والواقع أنّ العيون تُجيد التعبير أفضل من غيرها والسبب في ذلك ، يرجع إلى أنّ إنسان العين يتفاعل مع العواطف بصورة تلقائية والعيون بدورها تكون بمثابة بوابة تلج من خلالها إلى داخل الإنسان (شهيدي رضوي وحسني ، ١٣٩٦ش ، ٣٨و٣٩) ونكوّن فكرة عن ما يدور في باطنه. اهتمّ الرحبي بفاعلية العين وما تثيره من تساؤلات في ذهن المتلقّي في المقبوسات التالية:

«على سريرِ احتضارِهِ/ ينامُ الفيلسوفُ/ مُصغيًا إلى الموسيقى والشِّعرِ/ من نافذتِهِ المعتَمةِ/ يتأملُ الشجرةَ المورِقةَ/ التي كانتْ في غمرةِ الربيعِ./ يُرسِلُ نظراتٍ مُتعبَةٍ ، حزينةٍ/ كأنها التحيةُ الأخيرةُ/ لِسرِّ الكونِ المستعصي على التفسيرِ» (الرحبي ، ٢٠١٨م ، ج ٢ ، ٩٠)

يقف القارئ المتأمّل ، إزاء مشهد احتضار فيلسوف ، إذ ينام على سريره بهدوء تامّ مصغيًا إلى الموسيقى ، ينظر الفيلسوف من نافذته إلى شجرة بثوبها الربيعي يكسوها الخضار ، يتأمّلها بنظرات حزينة ومتعبة وكأنّها آخر شيء يراه قبل إغماضة عيونه. يصف الرحبي نظرات الفيلسوف بالتعب والحزن والسبب وراء ذلك يكمن في أنّه أمضى حياته للوصل إلى (سر الكون) وهذا هو يغادر الحياة دون أن يتوصّل إلى الجواب. هذه النظرات تكشف عن مدى خيبة الفيلسوف وحسرته على عمر مضى دون تحقيق ما يريده واستطاع الرحبي من خلالها أن يصوّر مشهدًا خدم الفكرة المرادة.

وفي مشهد آخر يحاول الشاعر أن يصف حيرة النساء من خلال إلقاء الضوء على حركة العين والنظرة التعبيرية المنعكسة في المقبوس:

«تماسكوا بالسواعدِ والأيدي/ الأيدي التي صَنَعَت مجدَ الإنسانِ/ شدّوا الحبالَ إلى الصاري/ الأقدامُ تغوصُ في الرملِ/ النساءُ على الشاطئ يُرسلنَ/ نظراتٍ حائرةٍ إلى الرجالِ الذينَ/ صعِدوا على ظهرِ السفينةِ بانتظارِ بزوغِ النجمِ الذي سيحملُهم ضوءه/ نحو أفريقيا.» (الرحبي، ٢٠١٨م، ج ٢، ١٦٦)

كثيرًا ما يبرع الرحبي في سرد يومياته كمشاهد ترسم للمتلقّي بيئته التي ترعرع فيها، وبإمكاننا القول بأنّ الشاعر يختار مضامينه الشعرية من واقعه ويجسّد صورًا مألوفةً تحمل صبغات من التراث العماني كهذا المقبوس الشعري، إذ يصوّر الرحبي جماعة من البحّارة الذين يتجهزون للإبحار بينما النساء تتبع الرجال إلى الشاطئ للتوديع حسب العادة. واستنادًا إلى هذا، ينقسم المشهد بين تأكيد الشاعر على همّة الرجال وقوّة تعاونهم عبر ارتكازه على حركة السواعد والأيدي وبين نظرات النساء الحائرة بالنسبة لمصير الرجال المجهول.

الحركة الإيمائية

فيما يخصّ الإيماءة والإشارة، غالبًا ما تنبني الحركة الإيمائية على الطاقة الموجودة في حركات اليد وإشارات الرأس التي تعمل على اقتصادية الكلمات. قسم من هذه الإشارات، يظهر على الخشبة بفعل غير إرادي والآخر منها يتّسم بأبعاد علاماتية يستعين بها الممثل كوسيلة تعبيرية تصويرية لإيصال المعنى المراد؛ كما تستوقف المشاهد أيضًا. تُعدّ حركات اليدين والأصابع إلى جانب حركة الرأس من الأدوات التعبيرية التي تسعف الممثل على الخشبة من أجل توصيل الرؤى والأفكار للمشاهدين. إنّ المؤلف يزوّد الممثل بأسلوب العرض الإيمائي ويعتمد على التعبير الجسدي إلى جانب التعبير الكلامي واستنادًا إلى ذلك فقد رصدنا حركات اليدين والرأس في أشعار سيف الرحبي وقسّمناها كالتالي:

حركة اليدين

إنّ كثيرًا من أدوات التواصل اليومي في حياة الإنسان تتخلّلها الإشارة، إلّا أنّ لليدين نصيبًا ملحوظًا في العملية التواصلية مقارنةً بسائر الأدوات. فـ «الأيدي تستخدم في تحقيق عدد كبير من الأفعال التي تلعب دورًا هامًا في الأحداث المسرحية، فهي التي تقبض على الخنجر أو تشهر السيف؛ كما ترفع الكؤوس وتصافح الأيدي الأخرى، فتساند التعبير اللغوي وتكمله» (هلتون، ٢٠٠٠م، ١٩١). وبإزاء ذلك كلّه نلاحظ أنّ الرحبي، وظّف الحركة الإيمائية واستفاد من دلالاتها:

«من البعيدِ، حيثُ يسكنُ الغيبُ/ تُشيرين إليّ بإيماءةٍ/ كأنما اليمامُ حطَّ على رأسك الجميل/ كأنما الشُّهبُ وأرواحُ البحّارة/ وأرصفةٌ غادرتها من سنين،/ تُشيرين إليَّ/ طيورُ سُمَّانٍ عادت من هُجُراتها الكثيرة/ إلى شواطئَ تحلُمُ بالرحيلِ/ في لحظةٍ يشطرُها البرقُ/ تلوّحينَ بأيدٍ متعبةٍ/ في محطّاتٍ يختنقُ فيها الهواءُ» (الرحبي، ٢٠١٨م، ج ١، ٣٠٥)

في هذا النص الشعري المعنون بـ "أرصفة الإشارة"، الحركة الإيمائية في هذا المشهد تتمثّل في تكرار فعل التلويح ثلاث مرّات (تُشيرين إليّ بإيماءةٍ/ تُشيرين إليّ/ تلوّحين بأيدٍ متعبةٍ) وفي كلّ مرّة تتعمّق دلالة الرحيل والوداع بواسطة البعد السلبي الذي يصاحب أغلب المفردات، بحيث يلاحظ المتلقي كمّية الحزن الطاغي في هذا المقبوس الشعري، إذ يعجز اللسان عن الكلام هنا وتبقى الإشارة خير وسيلة للتعبير عن هذا الصمت المخيّم على النص وفي مقبوس آخر يستخدم سيف الرحبي فعل التلويح ضمن الفن الكوريغرافي مشوّهًا صورة القوى المنشغلة بتدمير وفتك الأمم:

«حيثُ يخرجُ طغاةُ التاريخِ يتقدمُهم قطارُ الموسيقى/ وبينَ فاصلةٍ وأُخرى تُبادُ أمةٌ/ تحتَ المِعطفِ الأنيقِ لمبرَّرات القوةِ/ ومن نافذةِ القطارِ يلوِّحُ «المقدونيُّ» إلى/ «الفوهرر» و«ستالين» بأنَّ الأمورَ/ مثلُ سحابةٍ تُمطرُ تعاويذَ العِشقِ» (الرحبي، ٢٠١٨م، ج ١، ٦٠)

يصوّر الرحبي في هذا المشهد صورة انتزاعية يستحضر فيها جميع طغاة التاريخ، إذ يخرجون إلى الساحة مرحّبًا بهم بينما الأمم تباد وتُفتك بمسافات زمنية قصيرة ولا أحد يهتم بهم ويكترث لهم وفي مشهد ثاني يظهر (المقدوني) الطاغية الأشهر في التاريخ يلوّح إلى أكثر الديكتاتوريين شهرةً أي (الفوهرر: هتلر) و(ستالين) من نافذة القطار. هذه الإشارة تحمل بُعدًا علاماتيًا تجمع بين اشتراكهم في نفس الجرائم ضد البشرية والشعوب بغض النظر عن اختلاف هوياتهم، ما يدلّ على امتداد القمع الذي تجلبه الحروب والأدلجة السياسية للناس؛ كما أنّ تلويح المقدوني لهتلر وستالين ورد بدافع أنّ الأمور على ما يرام وتحت السيطرة ويحمل شعور الاطمئنان لهما. فالشاعر في هذا الحقل المعرفي يقارن بين هؤلاء الطغاة في ظلّ طابع سياسي يعكس فيه القاسم المشترك بينهم وهو إبادة الأمم؛ كما نتوصّل إلى الهموم الإنسانية التي يحملها الشاعر بين نصوصه الشعرية مستعرضًا إيّاها كمشاهد.

حركة الرأس

حين تغيب اللغة، تحلّ الإشارة محلّها والرأس مصدر الإشارة في الوقت الذي تمتنع الشخصية عن التحدّث، فحينها تكون لكلّ حركة يتبنّاها الرأس رمزية. تنكيس الرأس ورفعه، وتحريكه يمنة ويسرة، والالتفات و... علاوةً على ذلك فالإشارات الجسدية التي تستخدمها الشخصيات على المسرح، غالبًا ما تكون مركز اهتمام المخرج، إذ يجعلها مرافقة للتعابير الكلامية، كتحريك الرأس الذي يرفقه المخرج مع أداء الممثل كتشكيل ظاهري القصد منه تأييد أو نفي موضوعًا ما (دامود، ١٣٨٧ش، ٩٤)، بالإضافة إلى تعابير أخرى تكشف عن خلجات روحية ومشاعر باطنية يكون الشاعر بصدد توظيفها وإيصالها للمتلقّي كالشاهد التالي:

«منذوراتٌ للنحيبِ الدائمِ/ أولئك النسوةُ المدثّراتُ بالسوادِ/ في القريةِ/ في الشارعِ والمدينةِ/ ينظرْنَ إلى الأعلى/ إلى سماءٍ أقفرتْ مِنَ النجومِ والأيائلِ/ سماءٌ/ لا يصلُ إليها النحيبُ/ على الغائبِ الذي لن يعودَ.» (الرحبي، ٢٠١٨م، ج ٢، ٥١)

يعمل الرحبي في هذا المقبوس على تصوير مشهد مأساوي يمتاز بلغة مباشرة، يحاول من خلالها إيصال شعور العجز والحزن المخيّم على أولئك النسوة وترسيم حالة من اليأس والحداد، فالحزن الذي يطرحه الشاعر في نصه ويخصصه للنسوة ليس كأي حزن، بل يظهر كقدر محتوم يكشف الرحبي عنه عبر بدء المشهد بمفردة (منذورات)؛ كما أنّ هذا الحزن يأخذ دلالة جماعية ويتخلل أمكنة عامّة وعديدة كالقرية، والشارع والمدينة أي انتشار الحزن على نطاق واسع. ضمن هذا التصوّر ومهما يكن عمق هذا الحزن، فإنّ حركة الرأس نحو الأعلى تشير إلى العجز وتقطّع سبل الأرض، إلى جانب نظرة رجاء صوب السماء لكن دون أي بصيص أمل واستجابة ممّا يزيد من فكرة الفراغ والمأساة والحزن المستمر، كأنّما حاجز يمنع من وصول نحيبهن إلى السماء التي باتت أشبه بأرض قفر. فالسماء التي ترمز إلى القوّة ليس بوسعها أن تغيّر القدر ولا أن تكون بلسمًا لعجز النسوة. بذلك يكون اهتمام الرحبي بالقناة البصرية وتداعيات الفن الكوريغرافي على بنية أشعاره، يدفعه نحو توظيف حركة الرأس باعتبارها حركة إيمائية كلغة تواصلية بينه وبين القارئ وفي أحيان كثيرة يعمد استخدامها لتسعفه في وصف شعور الغربة والوحدة:

«أراكِ هناك/ في المحطةِ، تتلفتين غريبةً بين غرباء، تنتظرينَ بُزوغ القطارِ من أحشاء/ المسافةِ التي اصطَبَغتْ بلونِ الصفيرِ المترحِّلِ/ والنباح.» (الرحبي، ٢٠١٨م، ج ٣، ١٧٦)

في هذا المقبوس الشعري ، يجلس الرحبي جنب المشاهد/ المتفرّج متأمّلاً المشهد أمامه ، حيث يشاهد امرأةً تقف في المحطة وإشارة الشاعر إلى مكان الوقوف أي المحطة لربّما ترمز إلى نقطة تحوّل وتغيير مسار الحياة ممّا هو عليه ، لكن كيفية الوقوف (تتلفتين غريبةً) تعكس مدى ضياع الشخصية واضطرابها الداخلي الناتج عن شعور الغربة. فتأتي حركة الرأس هنا لتدلّ على عدم استقرار المرأة وبحثها الدائم على وجوه قريبة تستأنس بها وتزيح بها وحدتها. إنّها لقطة مشهدية متكوّنة من عناصر موحية ومبهمة في آن واحد بحيث تبقى هوية الشخصية غير معروفة ولا حتى الوجهة التي تريد التوجّه إليها ، فلربّما الرحبي يعتمد هذا الأسلوب كي تبقى هوية الشخصيات في نصوصه مجهولة ، ليعزّز من دينامية المتلقّي.

الحركة الانتقالية

تتقيّد الحركة الانتقالية بفضاء العرض ، بواسطة التركيز على حركة الأرجل وتتسم بطابع جوهري كونها شرطًا أساسيًا من شروط الأداء التمثيلي «سواء بالنسبة إلى دخول الممثلين وخروجهم في بعض العروض أم بالنسبة للمهمات الأكثر تعقيدًا مثل التمثيل الصامت ، والراقص وغيره من فنون الأداء الحركي الأخرى» (بلعربي ، ٢٠٢٠م ، ٧٣). فالحركة الانتقالية تنبثق من تتابع حركات الممثل من مكان إلى آخر وبغض النظر عن طاقاتها التعبيرية ، كلّما ازداد تنقّل الممثل على الخشبة فإنّه يساعد على كسر الرتابة ولفت انتباه المتفرّجين ، ومن بين الحركات الانتقالية رصدنا تلك الحركات المتعلّقة بالدخول والخروج كالتقسيم التالي:

الدخول

يُعدّ الدخول من أبرز الحركات الانتقالية التي تتمّ من خلال الساقين لترسيم لقطة مشهدية ذات دلالة عميقة لتُكمل بذلك معطيات التعبير الحركي عند الشخصية. كثيرًا ما يركّز المؤلف على عملية دخول الشخصيات إلى مكان ما ، ربّما يكون الدخول إليه بغرض يتجلّى عند تركيب ودمج جميع الحركات والتوصّل إلى غاية المؤلف من توظيف ذلك الانتقال. وقد يكون الانتقال ، بمثابة التغيير المجدي والتحوّل الواعي أو عكس ذلك. إنّ ما يقوم به الممثل على الخشبة بواسطة استخدامه للأرجل ، يزيد على ديناميكية المشهد ويبعده عن الجمود ، إذ يضفي عليه طابعًا كوريغرافيًا والبعد الكوريغرافي لا يتحقّق إلّا إذا توفّرت أدوات التشكيل الحركي. فضلاً عمّا تقدّم ، لقد وظّف الشاعر سيف الرحبي الحركة الانتقالية على نصوصه الشعرية وكانت مركز اهتمامه كالنص التالي:

«بعد قليلٍ يدخلُ يوسف اليوسف بقامته الفارعة/ يلعنُ العالمَ والأبديةَ التي لم يوفِّرْها هذه المرةَ/ يدخلُ نزيه أبو عفش ، حامل المسامير والصُّلبان ،/ يتقدمُهُ ذئبُ أرقِه الدائم ،/ يدخلُ الجرادى والقادمونَ من وراءِ النهرين/ يقذفون قبعاتٍ وهميّةً في الفراغِ./يدخلُ حلمي سالم وقد خسر حُبَّ أيامِ الجامعةِ/ وعوَّضوه بسجنِ يومين على الحدود.» (الرحبي ، ٢٠١٨م ، ج ٢ ، ٢٦٥)

يحمل النص الشعري عنوان (مقهى في دمشق) ومن خلاله يحدّد الرحبي فضاء المشهد ، إذ يتوزّع على دخول أربع شخصيات أساسية يقع على عاتقها ترسيم الفكرة المرادة من هذا المقبوس. يبدو أنّ المقهى نتاج خيال الشاعر قام بذكره ليجمع هذه الشخصيات في مكان واحد عبر تركيزه على عنصر الانتقال الذي حقّقه بواسطة تكرار الفعل المضارع (يدخل). تدخل الشخصيات واحدة تلو الأخرى على هذه الخشبة التي يرسمها الرحبي لتروي معاناتها ومرارة تجاربها. ضمن هذا التصوّر ، يمثّل هذا المشهد النقطة المشتركة بين هؤلاء الأدباء ، ألا وهي خيبة الإنسان في الوصول إلى آماله. وفي مقطع آخر يأخذ فعل الدخول دلالة عميقة إذ يسرد الشاعر دخوله إلى بيته القديم واصفًا زواياه بما تحتوي كمشهد أمام المشاهد:

«أدخلُ بيتَنا القديم ، بيتَنا المأهولَ/ بخيولٍ ضامرةٍ يتجوّلُ بين صهيلها/ شبحُ الأجداد./ ينفتحُ المِزلاجُ على هذا الفراغِ المهجور/ رائحةُ أسماكٍ مَشْوِيَّة/ رائحةُ كازٍ منكفئٍ ، فوق المدفأة/ الفقيرة/ الجِرار لا تزالُ بمكانها تستنطقُ الزوايا/ والمياهُ تغلي في

المواقدِ/ القطيعُ عادَ مِنَ السَّرحِ عدا النعجةِ/ التي أكلها الذئبُ/ السُّروجُ والبنادقُ معلّقةٌ على الجُدرانِ/ وكأنها في مأتَم» (الرحبي، ٢٠١٨م، ج ١، ١٦٧)

إنّ الشاعر في هذا المشهد، يصطحب المشاهد معه ليقيم جولة في بيته القديم بواسطة الحركة الانتقالية التي يبدأ بها عند دخوله مستمرًا بها في جميع أنحاء البيت. رغم بساطة المشهد، إلّا أنّه يرسم صورًا غنية بالرمزية بحيث كلّ صورة تحمل شيئًا من الماضي يستعيد بها الشاعر ذكريات الأجداد. إنّ التنقّل في هذا البيت المهجور بديكوره وروائحه، يعكس مرجعية تراثية لا سيّما التراث العماني والحياة البسيطة أو بالأحرى يعرّف المشاهد على كيفية حياة الإنسان العماني. إلى جانب ذلك نستنبط من فكرة دخول الشاعر إلى بيته القديم، حنينه، واشتياقه للماضي وتعلّقه بأصوله وجذوره وتعبه من الحياة المعاصرة.

الخروج

الفعل الحركي الثاني في الحركة الانتقالية يتجلّى في الخروج وكما أنّ الدخول الذي سبق ذكره، يُعدّ من أساسيات الفن الكوريغرافي، فإنّ الخروج أيضًا يشكّل بعدًا هامًّا في هذا المجال وتختصّ به تداعيات ومؤشرات نستعين بهما في الوقوف على مجاهل النص الشعري. إنّ هذا النوع من الأفعال الحركية، يحظى بأهمّيّة ملحوظة، إذ يمثّل ويبثّ مقاصد المؤلف وأفكاره من جهة، خاصةً إذا كانت الحركات واعية ومرسومة من قبل ويعمل على تحرير المشهد من الجمود والسكون بتوظيف فني من جهة أخرى، كي يمنح «الممثل حركة ديناميكية في علاقته مع الفضاء وصولاً لتحقيق تأويلات جديدة غير موجودة في النص والتعبير عنها بلغة بصرية حركية مما يخلق تحولات أدائية متميزة» (حسين، ٢٠٢١م، ٣١٣). لقد عمد الرحبي إلى الاستفادة من الحركات الانتقالية وتمكّن من إضفاء جمالية إلى المشهد التالي:

«أُغادرُ غُرفتي التي تُشبِهُ كهفًا مليئًا/ بالقتلى/ وأدلفُ المقهى،/ أُحدِّقُ مَليًّا في الفنجانِ الشبيهِ بأفعى/ تسترخي في ظهيرةٍ صيفيةٍ/ وأفكرُ أنه فنجاني الأخير في هذه المدينة./ لكنّ النهارَ في أوّلِهِ» (الرحبي، ٢٠١٨م، ج ١، ١٠٠)

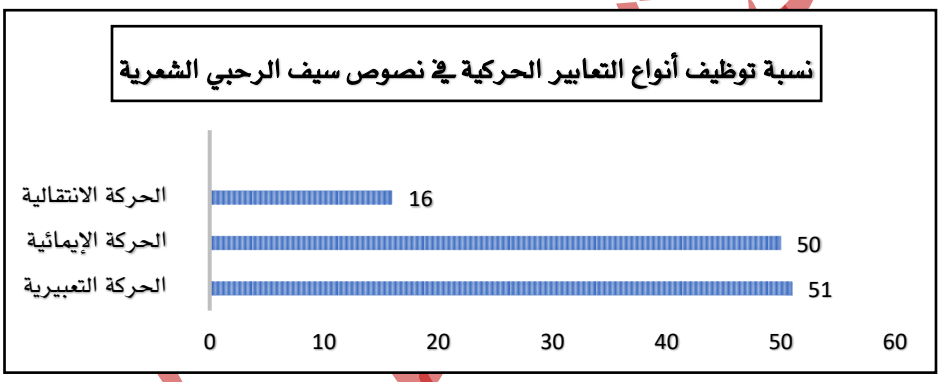
يحتوي المشهد على دلالات تعبيرية عالية تعزّز من الأداء الحركي المرسوم فيه بواسطة شخصية الشاعر التي تواصل التتابع الحركي والذي بدوره يشمل المغادرة أو الخروج أوّلاً من فضاء ضيق ومغلق (الغرفة الشبية بالكهف) والدخول إلى فضاء رحب ومفتوح (المقهى) ومن ثمّ تظهر الحركة الموضعية/ الإيمائية (أحدّق مليًّا) لتكتمل دائرة الأفعال الحركية وبذلك يكون الرحبي قد قدّم مشهدًا بصريًا تؤدّي فيه كلّ حركة دورًا بارزًا في هذا العرض البصري الذي ينم عن اغترابه الذاتي بحيث يُعدّ «من أبرز ملامح الاغتراب لكونه نواة لجميع الاغترابات التي تضرب بالشخص المغترب عن وطنه» (اشتاب وآخرون، ٢٠٢٥م، ١٤٢) بحيث ينتقل فيه الممثل من مكان إلى آخر بغية التحوّل من حال إلى حال وعلى أمل التغيير، لكن دون جدوى. مغادرة الغرفة التي تصوّر حالة الشاعر النفسية والتي أنهكت روحه إلى جانب المكوث في المقهى والتفكير بنهاية الغربة التي يشعر بها بالإضافة إلى التخلّص من هذا الروتين الممل، محاولات تبوء بالفشل. وفي صورة مشهدية أخرى، يستمدّ الرحبي عناصره الدرامية من الطبيعة:

«في الحديقةِ العامةِ/ التي تُشبهُ غابةً،/ تتشكّلُ السُّحُبُ في هيئةِ كثبانٍ، على صفحتِها/ توشكُ القطعانُ أن تغرقَ في مغيبِ/ البحيرةِ التي يطيرُ البطُّ فوقها بأجنحةٍ من ذَهَبْ./ نخلةٌ غريبةٌ/ على ذوائبِها فَراشاتٌ وعصافير./ الحارسُ يُطلقُ صفّارةَ الإغلاقِ/ البشرُ يخرجونَ، أفرادًا وجماعاتٍ/ تاركينَ شعوبَ الحديقةِ تنعمُ بالأحلامِ،/ عدا السيد «شوبنهور»/ الذي بادرَهُ

الحارسُ:/ مَنْ أنتَ أيها السيّد؟/ أجابَ الفيلسوفُ المُثْقل بالوجودِ الجريحِ والأسئلةِ/ ليتك تُجيبني على السؤالِ كي أكونَ مدينًا لكَ طوالَ العُمُرِ» (الرحبي ، ٢٠١٨م ، ج ٢ ، ١٩٨)

يوظّف الشاعر العناصر الطبيعية الموجودة في الحديقة العامّة ويستعين بها في هذا المشهد ، إذ يجد المشاهد نفسه أمام مشهد سحري ينتهي عند إطلاق الحارس صفارة الإغلاق ويتبعه خروج البشر من هذه الحديقة الغريبة العجيبة بتداعياتها الرمزية. إنّ خروج البشر من الحديقة وانتهاء هذا المشهد الرمزي ، يمهّد لمشهد آخر تظهر فيه شخصية الفيلسوف الشهير (شوبنهور) وأسئلته الوجودية. فالمُشاهد هنا ينتقل من مشهد أشبه بحلم إلى مشهد آخر أكثر واقعية بينما صفير الحارس يلعب دور المنبّه ليوقظ الإنسان حتى يرجع إلى حقيقته الوجودية المجهولة. إنّ الحركة الانتقالية في هذا النص ، تؤدّي إلى الخروج من عالم الأحلام.

فضلاً عمّا تقدّم من تحليل ودراسة نصوص الرحبي الشعرية من منظار الفن الكوريغرافي ، استخرجنا نسبة توظيف التعابير الحركية وأوردناها كالآتي حسب رصد أنواع الأفعال الحركية في جميع مجلدات الشاعر الثلاثة والتي سعينا دراسة البعض منها في هذا البحث تجنبًا للإطالة:



النتائج

خلال تقديم دراسة شاملة حول نتاجات الشاعر العماني سيف الرحبي ، قمنا برصد وتسليط الضوء على التعابير الحركية من منظار الفن الكوريغرافي بغية طرح أهمّ النتائج والتي توصّلنا من خلالها إلى النقاط التالية: تجربة سيف الرحبي الشعرية مرتسمة بحداثة تستمدّ طاقاتها من صور وتعابير يتفرّد بها الشاعر دون غيره ما يجعل أسلوبه الشعري يتميّز بين سائر الشعراء ، إذ يعتمد على طاقات أخرى غير كلامية يستفيد منها في رؤيته المتجددة نحو السياق الشعري والتي تسعفه بدورها لطرح القضايا الواقعية. أسهمت التعابير والأفعال الحركية بإظهار زيف المشاعر وإظهار الجانب القبيح الذي تخلّفه الحروب على المستوى الفردي والجماعي؛ كما تمكّن الرحبي أن يلخّص إزدواجية الحركة والجسد في ثلاث ركائز تشمل الحركة التعبيرية ، والحركة الإيمائية ، والحركة الانتقالية. تعتمد معظم الصور المشهدية في نصوص الشاعر على الحركة التعبيرية والإيمائية وذلك يرجع للفاعلية التي يحقّقها الرحبي من خلال الاعتماد على هاتين الحركتين أكثر من غيرهما كاشفًا عن قوّة الحركة التعبيرية في إيصال المعاني والتأثير القوي التي تسرده لغة العيون في إزاحة الستار عن الصراعات الداخلية. يحاول الرحبي من خلال الفن الكوريغرافي أن يطرح نظرة مقتصدة ، إذ يعمل على اقتصادية الكلمات بواسطة تحريك القناة البصرية عند المتلقّي ليعطيه دافعًا قويًّا يستشعر من خلاله بأنّ له ديناميكية؛ كما يعدّه ركيزة أساسية في عملية خلق المعنى والوقوف على مجاهل النص. تعمل حركات اليد وإشارات الرأس ضمن المفهوم الكوريغرافي على إثراء الجانب العلاماتي الذي يستعين به الرحبي كوسيلة تعبيرية تصويرية لتعزيز مستوى الإقناع الفني ، فيتناول من خلالها الموضوعات السياسية ، والتراثية ، والوجودية والوجدانية. إنّ ما يلفت الانتباه في نصوص

الرحبي هو أنّ أغلبها تتغذّى من صراعاته النفسية وتكسب رونقها من دوافع وجودية ممّا يجعله أن يسردها مستعينًا بالفنون الدرامية والعناصر المسرحية ممزوجة بصور عجائبية ، عبر خرق النظام الشعري السائد والتعريف بأسلوبه المميز.

البحث جاهز للنشر

المصادر والمراجع

- اشتاب ، فيصل ، علي خضري ورسول بلاوي ومحمد جواد بورعابد (٢٠٢٥م). «مظاهر الضياع في الرواية العمانية المعاصرة رواية "دلشاد" لبشرى خلفان أنموذجًا» ، *مجلة اللغة العربية وآدابها* ، العدد ٢ ، صص ١٣٥_١٤٧.
- إلياس ، وحنان قصّاب حسن (١٩٩٧م). *المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض* ، الطبعة الأولى ، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- بافي ، باتريس (٢٠١٥م). *معجم المسرح* ، ترجمة ميشال ف خطّار ، مراجعة نبيل أبو مراد ، الطبعة الأولى ، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- بلعربي ، محمّد (٢٠٢٠م). *جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي تجربة طلعت سماوي نموذجا* ، أطروحة دكتوراه في سينوغرافيا فنون العرض ، جامعة جيلالي ليباس/ سيدي بلعباس ، كلية الآداب واللغات والفنون ، قسم الفنون.
- حسين ، أسعد عبدالرضا (٢٠٢١م). «تحولات حركة الممثل من الواقع إلى الواقع الجسد فنيا "مسرحية هلو _ سات أنموذجا"» ، *مجلة واسط للعلوم الإنسانية والاجتماعية* ، العدد٤٩ ، صص ٣٠٣_ ٣٣٠.
- حمادي ، عبدالعزيز ، رسول بلاوي وعلي خضري ومحمد جواد بورعابد (٢٠٢٢م). «البنية التأثيثية في شعر علي كنعان (قصيدة الإعصار من ديوان أسئلة للرياح أنموذج)» ، *مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية* ، العدد٤ ، صص ١٥١_ ١٦٧.
- خير بك ، كمال (١٩٨٦م). *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي _ الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية)* ، الطبعة الثانية ، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- داموذ ، أحمد (١٣٨٧ش). *اصول كارگرداني تئاتر* ، الطبعة الرابعة عشرة ، طهران: نشر مركز.
- راضي ، وسمير آغا حيدر (٢٠١٢م). «لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي» ، *مجلة مداد الآداب* ، العدد ٣٠ ، صص ٥٥١_٥٧٢.
- الرحبي ، سيف (٢٠١٨م). *الأعمال الشعرية* ، المجلد الأول ، والثاني والثالث ، الطبعة الأولى ، لندن: دار رياض الريس للكتب والنشر.
- شرجي ، أحمد (٢٠١٣م). *سيميولوجيا الممثل (الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات)* ، الطبعة الأولى ، بغداد: دار ومكتبة عدنان للطبع والنشر والتوزيع.
- شناوة ، محمّد فضيل (٢٠١٦م). *أساليب أداء الممثل المسرحي* ، الطبعة الأولى ، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- شناوي ، علي (٢٠١٧م). *تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر* ، أطروحة دكتوراه في الشعرية العربية والنقد الأدبي ، جامعة جيلالي ليابس — سيدي بلعباس ، كلية الآداب واللغات والفنون ، قسم اللغة العربية وآدابها.
- شهيدي رضوي ، وغلامرضا حسني (١٣٩٦ش). «تحليل عملكرد زبان بدن در انتقال مفاهيم بصرى، به استناد چهره‌هاى عكس‌هاى پادشاهان قاجارى» ، *دوفصلنامه علمى — ترويجى پژوهش هنر* ، العدد ١٤ ، صص ٣٥_ ٤٥.
- الصلعاوي ، ورمضان العوري (٢٠١٧م). *معجم اللغة المسرحية* ، الطبعة الأولى ، الرياض: مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي.
- كاظم محمّد ، وحاتم مهدي محمّد (٢٠٢١م). «أداء الممثل في الدراما الراقصة (الكوريوغراف) بالمسرح العراقي» ، *مجلة بحوث الشرق الأوسط* ، العدد ٧٠ ، صص ٤٥٥_ ٤٧٣.
- لبريني ، صالح (٢٠١٧م). «جماليات المأساوي في ديوان (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة) للشاعر سيف الرحبي» ، *مجلة قوافل* ، العدد ٣٥ ، صص ٤٨_٧١.

- المهنا ، وعلي الحمداني ونشأت مبارك صليوا (٢٠١٦م). *أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور* ، الطبعة الأولى ، عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع.

- هلتون ، جوليان (٢٠٠٠م). *نظرية العرض المسرحي* ، ترجمة نهاد صليحة ، الطبعة الأولى الجيزة: هلا للنشر والتوزيع.

References

- Ashtab, Faisal, Ali Khezri, Rasoul Balavi, and Mohammad Javad Pourabad (2025)."Symbols of loss in the contemporary Omani novel: The "Dilshad" by Bushra Khalfan: acase study," Journal of Arabic Language and Literature, Issue 2, pp. 135-147. [In Arabic]
- Elias, Hanan Qassab Hassan (1997). Theatrical Dictionary: Concepts and Terminology of Theater and Performance Arts, First Edition, Beirut: Maktabat Lubnan Publishers. [In Arabic]
- Bafi, Patrice (2015). Dictionary of Theater, translated by Michel F. Khattar, revised by Nabil Abu Murad, First Edition, Beirut: Arab Organization for Translation. [In Arabic]
- Belarbi, Muhammad (2020). The Aesthetics of Kinetic Formation in Theatrical Performance Panels: Talat Samawi's Experience as a Model, PhD Thesis in Scenography and Performance Arts, Djilali Libes University/Sidi Bel Abbes, Faculty of Arts, Languages, and Arts, Department of Arts. [In Arabic]
- Hussein, Asaad Abdul-Ridha (2021). "Transformations of the Actor's Movement from Reality to Physical Reality in Art: The Play "Hello-Sat" as a Model," Wasit Journal of Humanities and Social Sciences, Issue 49, pp. 303-330. [In Arabic]
- Hamady, Abdelaziz, Rasoul Balavi, Ali Khezri, and Mohammad Javad Pourabad (2022). "The Structure of the Arrangement in the Poetry of Ali Kanaan Poem "Storm" from Divan "Question for Storms"," Al-Ustad Journal of Humanities and Social Sciences, Issue 4, pp. 151-167. [In Arabic]
- Khair Bek, Kamal (1986). The Modernist Movement in Contemporary Arabic Poetry (A Study on the Socio-Cultural Framework of Literary Trends and Structures), Second Edition, Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing, and Distribution. [In Arabic]
- Damoud, Ahmad (1387 AH). The Origins of Kargardani Teaters, Fourteenth Edition, Tehran: Nashr Markaz. [In Persian]
- Radi, Samir Agha Haider (2012). "The Spatiotemporal Body Language of the Actor in Theatrical Performance," Madad Al-Adab Journal, Issue 20, pp. 551-572. [In Arabic]
- Al-Rahbi, Saif (2018). Poetic Works, Volumes One, Two, and Three, First Edition, London: Riad Al-Rayyes Books and Publishing House. [In Arabic]
- Sharji, Ahmed (2013). Semiology of the Actor (The Actor as a Sign and Bearer of Signs), First Edition, Baghdad: Adnan House and Library for Printing, Publishing, and Distribution. [In Arabic]
- Shanawa, Muhammad Fadil (2016). Performance Methods of the Theatrical Actor, First Edition, Amman: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution. [In Arabic]
- Shanawi, Ali (2017). The Interplay of Literary Genres in Contemporary Arabic Poetry, PhD Thesis in Arabic Poetry and Literary Criticism, Djilali Liabes University - Sidi Bel Abbes, Faculty of Arts, Languages, and Arts, Department of Arabic Language and Literature. [In Arabic]
- Shahidi Razavi, and Gholamreza Hassani (1396 AH). "Analysis of the Functions of the Body in the Transition of Visual Concepts, Based on the Reverse Effects of the Qajar Dynasty," Two Chapters of Scientific and Promotional Journal, No. 14, pp. 35-45. [In persian]
- Al-Salawi, and Ramadan Al-Awri (2017). Dictionary of Theatrical Language, First Edition, Riyadh: King Abdullah bin Abdulaziz International Center. [In Arabic]
- Kazem Muhammad, and Hatem Mahdi Muhammad (2021). "The Actor's Performance in Dance Drama (Choreography) in Iraqi Theater," Journal of Middle East Research, No. 70, pp. 455-473. [In Arabic]
- Labriny, Saleh (2017). "The Aesthetics of Tragedy in the Collection (Where Magicians Call Each Other by Pseudonyms) by Saif Al-Rahbi," Qawafil Magazine, Issue 35, pp. 48-71. [In Arabic]
- Al-Muhanna, Ali Al-Hamdani, and Nashat Mubarak Saliwa (2016). Dramatic Performance Methods Through the Ages, First Edition, Amman: Dar Al-Manhajiyya for Publishing and Distribution. [In Arabic]
- Hilton, Julian (2000). The Theory of Theatrical Performance, translated by Nihad Saliha, First Edition, Giza: Hala for Publishing and Distribution. [In Arabic]