سيميائية الجسد في المونودرام الجزائري الصامت

الصرخة الصامتة للطفي بن سبع –أنموذجا–

Body Semiotics in the silent Algerian Monodrama a“silent scream”by lotfi bin Sebaa –AModel-

موسود رقية*[1]،د.جميلة مصطفى الزقاي [2]

[1] المركز الجامعي مرسلي عبد الله، تيبازة، moussoud.reguia@cu-tipaza.dz

[2] المركز الجامعي مرسلي عبد الله، تيبازة، jamila.ezzegai@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/09/08 تاريخ القبول: 202/11/16 تاريخ النشر: 2022/12/24

ملخص: تهدف هذه الدراسة إلى إبراز أهمية الجسد؛ باعتباره علامة سيميائية فارقة في العرض المونودرامي الصامت. وسعيا من هذه الورقة إلى إبراز حضور فن المونودرام الجزائري الصامت؛ تبنت عينة مونودرام " الصرخة الصامتة"" للطفي بن السبع؛ متخذة من المنهج السيميائي ضالتها في قراءة لغة الجسد، ومن النتائج المتوصل إليها؛ استعادة مكانة الجسد في المسرح الجزائري؛ من خلال قدرته على إيصال الدلالات القصدية للمتلقي وتجسيد الفرجة الجمالية للمتلقي.

كلمات مفتاحية: لغة الجسد؛ المسرح الصامت؛ المونودرام؛ سيميائية الجسد؛ الشيفرة.

Abstract: The study aims to highlight the significance of the body as a semiotic milestone in the silent monodramas.

This research paper adopted a sample from the Monodrama entitled “silent scream” by lotfi ben sebaa seeking to highlight the body’s value in the Algerian monodramas by using the semiotic approach in reading body language. Among the obtained results, we notice restoring the body’s position in the Algerian theater through its ability to convey intentional conntations and embodying the aesthetic spectacle of the recipient.

Keywords: body language; Silent theatre; Monodrama; Body Semiotics; Code.

* **المؤلف المرسل**

1. مقدمة:

ازداد الاهتمام بالمونودراما الصامتة في العصر الحديث، نظرا لتنامي سلطة الصورة وتقويضها للكلمة؛ حيث أضحى البعض حاليا يُؤْثر مشاهدة العروض البصرية التي يحتفى فيها بصناعة الصورة وتركيبها، مما فسح المجال للغة الجسد بالبروز، والتي منحها بعض رجال المسرح العالمي أهميتها في التعبير دراميا عن الأفكار والقضايا الإنسانية المختلفة. وبذلك اتجه الفن المونودرامي في رؤيته الحداثية، إلى معالجة المواضيع بواسطة الجسد.

هذا وقد كان فن المونودرام في الجزائر حاضرا مع بعض الفنانين المسرحيين، انطلاقا من قيد المسرح الجزائري عبد القادر علولة، الذي وجد فيه السبيل للتعبير عن معاناة الشخصيات النفسية والفكرية في ظل النظام الاشتراكي الذي تبنته الجزائر آنذاك. كما قد يكون الحل الأمثل للهروب من سطوة الرقابة السياسية لدى البعض الآخر. أو نتيجة عدم تلقيهم للدعم المادي الذي يكفل لهم تقديم عرض مسرحي عادي.

وقد تناولت بعض الدراسات والمقالات النقدية الحديثة، إلى تعطش المتلقي لجديد الفرجة المغايرة لما هو موجود ومتداول؛ ومن ضمنها المونودرام الصامت الذي لم يلق حظه من الاهتمام والدراسة حتى الآن. ولعل هذا ما جعل الفنان المخرج لطفي بن سبع* يتجه إلى خوض تجربة المونودرام الصامت؛ حيث أطلق العنان للجسد مانحا إياه أهميته في إبراز خلجات النفس في لا وعيها المتخفي والمعلن عن طريق العزوف عن الكلام. وبذلك يكون المسرح هو أكثر الفنون طواعية لتكريس لغة الجسد، ومنه العرض المونودرامي بشكل خاص. لذا تروم هذه الورقة البحثية تتبع مسار توظيف الجسد في المونودرام الميمي

الصامت. وفي عرض" الصرخة الصامتة"*؛ لرصد دلالات توظيف الجسد سيميائيا، واحتلاله مركز الاهتمام في العروض المونودرامية الصامتة.

ومن خلال ما تقدم تسعى هذه الورقة البحثية إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية: إلى أي مدى تمكن الجسد في المونودرام الصامت من الحلول مكان الملفوظ، في التعبير دراميا فوق الخشبة مع تجسيده لفرجة جمالية وقد نجم عن السؤال الإشكالي العام أسئلة فرعية تخدم مساءلة العرض المونودرامي:

-ما الجسد؟ المونودراما؟ وكيف تعامل المسرحيون الأوربيون مع الجسد في العصر الحديث ليستعيضوا به عن الكثير من العناصر المشهدية والدرامية؟

-هل حقق عرض مونودراما "الصرخة الصامتة" كعرض جزائري التوازن بين الجسد باعتباره علامة، والسلوك بوصفه دلالة نفسية، والمونودرام الصامت باعتباره عرضا بصريا يعتمد على الجسد والإيماءة لإيصال أفكاره؟

الفرضيات: وللإجابة عن الأسئلة المفصلية السابقة لابد من رصد فرضيات هذا البحث، من حيث إثبات أهمية الجسد في العرض المونودرامي. ومن فرضيات البحث المحتملة ما يلي:

-الممثل هو العلامة الكبرى التي تجسد أداء الجسد ومنه، لا يمكن تصور عرض مسرحي وخاصة المونودرامي الصامت دون توظيف الجسد.

-تعابير الجسد تحمل دلالات عديدة، قد تسعى الكلمة لإخفائها؛ ولكن من خلال حركات الجسد وإيماءاته؛ تُكشف خبايا الشخصيات ومضمراتها النفسية والانفعالية.

– أضحت لغة الجسد لغة كونية، توصل الرسائل المشفرة بنجاعة واحترافية إذ صارت له القدرة على تبليغ المعاني والدلالات؛ وذلك ماأعاد له مكانته في المسرح المعاصر وما يمكن تقصيه أيضا في عرض الصرخة الصامتة.

–يمثل المنهج السيميائي الأقرب والأجدر للفنون البصرية، والمسرح من أهمها.

–**أهداف الدراسة:** تجلت أهداف الدراسة في الاحتفاء بنقد العروض المونودرامية الصامتة التي خفت وهجها في المسرح الجزائري، مع استرجاع الدور الفاعل للممثل، من خلال العروض الفردية، مما يساهم في إبراز لغة الجسد والفعل الحركي، في مقابل سلطة الكلمة التي اكتسحت وعمت العروض المسرحية في المشهد المسرحي الجزائري. وإلى تبني المنهج السيميائي في العروض المسرحية والتأكيد على حنكته في قراءة العروض المسرحية الصامتة.

–**المنهج المتبنى في الدراسة:** اعتمدت الدراسة في بدايتها على تعريف الجسد لغة واصطلاحا، ثم عرجت إلى حضور الجسد في المسرح المعاصر عند بعض رواده، مع تعريف المونودراما وحضورها في المسرح الجزائري، ثم السيميائية كمنهج لدراسة الجسد وتيار انفتح على العروض المسرحية، ومنه إلى الدراسة التطبيقية التي اشتملت على عدة محاور مهمة، بدء بسيميائية العنوان إلى سيميائية الشخصيات من خلال قراءة أفعالها ودلالة الرسائل النفسية والاجتماعية من خلال إيماءات الممثل وإشاراته، مع شرح واف للمفارقات الضدية للشخصية المونودرامية مستعينين بالمربع السيميائي في كشف الدلالات القصدية لشخصيات العرض المونودرامي والتي جسدها الممثل لطفي بن سبع باحترافية وانسجام. وكانت في الأخير الخاتمة مجملا لكل ماتوصل إليه مضمون البحث.

2.مفهوم الجسد لغة واصطلاحا:

شكل مفهوم الجسد تنوعا في تعريفاته، بين مصطلحات (البدن، والجسم، والجسد...) وقد تحمل جميعها الدلالة التي تشير إلى كون الجسد كيانا مرئيا، يتشكل من خلال وجوده الثلاثي نفس، وروح، وجسد، حيث تجتمع كلها في جسد الإنسان، لتعطينا صورته الشمولية وكيانه المكتمل، والجسد في التعريف اللغوي، ورد في لسان العرب لغة: " هو جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام المغتدية... والجسد: البدن، تقول منه: تجسد، كما تقول من الجسم تجسم"[1] فلفظ الجسد هنا جاء مرادفا لمعنى البدن، فدلالة الجسد تقترن بدلالة البدن، وقد يكون هناك بعض الاختلاف في توظيف الجسد باعتباره الأكثر انتشارا وشيوعا وتعبيرا منه بلفظة البدن.

أما في الاصطلاح؛ فقد عرفه عبد الرحمن بدوي في الموسوعة الفلسفية بأنه: الجسد الموجود ذو الأبعاد الثلاثة الطول، العرض، العمق، وللجسم مقدار حجم، وشكل، وثقل، وكثافة، وهو إما في حركة وإما في سكون، له خصائص كهربائية، ومغناطيسية، وكيميائية، ضوئية، وسمعية، وحرارية"[2] يعني ذلك؛ أن الجسد كشكل خارجي، تتمثل صورته في شكله من حيث الطول والعرض والحجم. وأما على مستوى الحركة، فيتحدد من خلال الطاقة التي تحدثها كل حركة وفي حالة السكون فهو عبارة عن كتلة جسمية.

أما عند الفلاسفة، فهو يتمايز بين النظرة المادية كجوهر مادي بحيث ينظر للجسم كقفص، أو آلة، أو مادة... بالرغم من أن بعض الفلاسفة حاولوا تقديم نظرة مغايرة للجسد. فسبينوزا Spenoza مثلا يعتبر الجسم والنفس كائنا واحدا. في حين اعتبر نيتشه Neitch الجسد، المعلم والسيد، والعقل العظيم وما الروح إلا تسمية شيء ما في الجسد"[3] وهذا ما طرح فيما بعد الانشغال الأبرز حول إعادة القيمة للجسد في القرن العشرين مع نيتشه وقبله موريس مورلوبونتي Maurice Morlobenti؛ حيث اعتبر موريس مورلوبونتي الجسد أداة

لإدراك العالم والوعي به، وهذا ما يمنحنا رؤية جديدة ويطرحنا أمام أسئلة وجودية عديدة، هل الجسد من يعي أم الروح؟"[4] الأمر الذي فتح النقاش أمام العديد من الفلاسفة حول قدرة الجسد أم النفس على قراءة العالم والوعي به.

1.2تمظهرات الجسد في المسرح الأوربي الحديث:

تركت الأبحاث التي قدمها فسيفولود مايرهولد Vsevolod Meyerhold في طريقة التمثيل" البيوميكانيك" طفرة واضحة ومنهجا جديدا؛ لدراسة جسد الممثل وتقسيم حركاته. كما أولى مايرهولد اهتماما كبيرا بالحركة وخصوصيتها، فجوهر المسرح بالنسبة إليه كان البانتوميم*" التمثيل الصامت" لذلك كان هذا النوع المسرحي الذي يبعث على تشويق الحاضرين لفهم مغزى الحركات والاستمتاع بمهارات الحركات المقدمة من طرف الممثل"[5].

إن اعتماد مايرهولد على لغة الجسد والتمثيل الصامت، إنما ليرسم بذلك تجديدا في دور الممثل والارتقاء به، ويعيد للواجهة أهمية التمثيل الصامت. وإن وظف التمثيل الصامت في العروض المونودرامية في العصر الحديث؛ فذلك يعود للبحث عن تقنيات جديدة تعطي للمسرح روحه، وتمنح للجسد أهميته، كما تترك للممثل حرية توظيف تعابير الجسد المختلفة، والتي تعد بوابة الرسائل المشفرة، التي تعطي للحدث المسرحي مصداقيته، بدلا من الكلمة التي قد تراوغ مفرداتها في إخفاء حقيقة ما يختلج النفس الإنسانية.

كما استعان مايرهولد في تطوير منهجه البيوميكانيكي بالعديد من ثقافات الأمم، كثقافة المسرح الشرقي، ومسرح كوميديا دي لارتي، وطقوس المسرح الياباني والصيني، لاسيما استفادته من نظرية الانفعالات* لعالم النفس الأمريكي وليم جيمس W.Jeams من خلال حمل الممثل على الإحساس أوتوماتيكيا بكامل اختلاجات الانفعال، وهذا ما يسر للممثل إيجاد العلاقة بين إمكاناته الجسمانية وأحاسيسه الداخلية. وكان ذلك هو هدف البيوميكانيك الذي يتمثل في إعداد ممثل جديد يرتكز على الحركة فوق المسرح"[6]

وما يستشف مما سبق؛ أن مايرهولد متأثر بستانسلافسكي ConstantinStanislavski الذي ركز على الذاكرة الانفعالية الواقعية، في حين ركز مايرهولد اهتمامه على البيوميكانيك، وكأنه حاول مزج المشاعر والانفعالات، وربطها بالدلالة الحركية.

كما اهتم جاك ليكوك بشعرية الجسد؛ حيث ركّز اهتمامه على الحركة الجسدية، فالممثل بالنسبة له هو الذي يشغل جسده بطريقة رياضية واكروباتيكية، ويحسن الصراع الجسدي، ويتحكم في إيقاع بدنه في تناغم مع الفضاء السينوغرافي. فالإيقاع الحركي في العرض المسرحي –حسبه–يعد الركيزة الأساسية للعرض السينوغرافي"[7]، فالإشارة والحركات الجسدية تضفي على العرض مشاهد فنية وجمالية، مما تسمح للمتفرج بالتجاوب معه، وذلك ما ساعد في توسيع آفاق سيمياء الحركة ودورها في تفعيل النسق الرياضي والبدني الذي يخلقه الممثل من خلال مرونته الجسدية.

يذكر أيضا كوردون كريك في كتابه "فن المسرح" أن جذور المسرح الأولى قامت على الرقص والحركات الصامتة، كما دعا إلى تأسيس مسرح صامت، يجمع بين الكلمة والحركة، والخط واللون والإيقاع"[8]ويعكس ذلك اهتمام المخرجين المعاصرين في إعادة تأسيس عروض مسرحية تجمع بين الكلمة والحركة، عملا منهم على إعادة المسرح الصامت إلى أوجه. وهذا ما جعل كوردون كريك يعتمد في عروضه المسرحية على الممثل بشكل خاص؛ حيث تصبح معه الحركة هي النص الكتابي الذي يجسده حركيا، لا لفظيا.

وإذا اتجهنا إلى التيارات المسرحية التي أثرت في مسار المسرح الصامت، وثارت على الأساليب التقليدية، نستحضر التيار الوجودي؛ الذي كان له الفضل في الاهتمام بالجسد (أي الفعل) وتوظيفه على حساب الكلمة. وبالتالي هو نوع من الدراما الصامتة التي تخلى فيها

رواد المسرح العبثي* عن الكلمة، فقد أحدث مسرح العبث، ثورة ضد الأشكال المسرحية التقليدية؛ بسبب ما خلفته الحرب العالمية الأولى والثانية، وما تبعها من تيارات فنية عديدة كالدادائية، والسريالية، والعدمية.

وتعد العبثية من أهم التيارات التي ركزت على انعزالية الفرد، إلى جانب فكرة التمثيل المنفرد الدرامي، واتخاذ الصمت واللغة غير المفهومة أساس عروضهم المسرحية. حيث استمدت منبتها من الفكر الوجودي السارتري، وكان من أهم كتاب العبث ولايزال صمويل بيكيتSamuel Beckett الذي اهتم بالمونودرام باعتباره شكلا فنيا، وقد خلّف عدة مسرحيات منها" [9]في انتظار غودو، شريط كراب الأخير، مسرح بلا كلمات الذي هو عبارة عن مونودراما صامتة من جزئين. إذ وجد بيكيت في المونودراما أصلح الأشكال المسرحية لصياغة رؤيته العبثية التي تقوم على عزلة الفرد. وهذا ما يدل على أن المونودراما قد منحت لرواد المسرح العبثي، المجال الواسع، والشكل المسرحي الأنسب لتوظيف الأفكار العبثية؛ وذلك بالتركيز على شخصية الممثل، والتقليل من دور الشخصيات في الأداء المسرحي.

3.المونودراما:

يعد مصطلح المونودراما Monodrama من الأشكال المسرحية المثيرة للجدل، والتي شهدت تضاربا في تعريفها، واقترابا في الوقت ذاته من تفسيرها. تعرفها نهاد صليحة على أنها " مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد، يكون الوحيد الذي يحق له الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طوال العرض"[10]

في حين يعرفها سمير عبد الرحيم الجلبي في معجمه الخاص بالمصطلحات المسرحية المونودرامية أنها: المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا، أو ممثلة واحدة"[11] ومن خلال تعريف المونودراما نستشف أنها تشتمل على ممثل واحد، أي شخصية واحدة

فوق خشبة المسرح، يتمحور حولها العرض من بدايته إلى نهايته ولكنها تتقمص أدوارا كثيرة لشخصيات متباينة.

أما إبراهيم حمادة في معجمه المصطلحات الدرامية والمسرحية، فيعرفها بكونها:" المسرحية المتكاملة العناصر والتي تتطلب ممثلا واحدا، أو ممثلة لكي يؤديها فوق الخشبة"[12] وفي التعريف نفسه لإبراهيم حمادة، نجده يقدم تفسيرا مشابها لما سبقه، بأن المونودراما هي مسرحية الممثل الواحد.

1.3تجليات المونودراما في المسرح الجزائري:

أما فيما يخص حضور فن المونودرام في المشهد المسرحي الجزائري، فيمكن القول إن بداياته تعود إلى الأشكال ما قبل المسرحية على غرار القوال والحكواتي والمداح والبراح وغيرها؛ التي عكست في مضامينها البعد الدلالي لتوظيف الشخصية الواحدة التي تكون مركز الاهتمام من خلال سردها للأحداث، واستخدام الحكواتي أحيانا لتعابير وجهه، أو حركاته؛ كانفعالات نفسية يوظفها أثناء سرده للقصص التي يرويها على لسانه. فضلا عن الارتجال الذي يعد من أهم سمات الممثل الذي كان هو المؤلف والمؤدي للدور، والمتقمص أيضا لشخصيات يسحضرها، ويحاول من خلالها سرد المغامرات والأدوار في شخصية واحدة"[13]، بأسلوب إقناعي وملفت لنظر الجمهور الحاضر، ويساعده في ذلك، تقليده لأصوات الشخصيات التي يتقمصها، ليضفي جوا من الفرجة الجمالية المعبرة والوظيفية.

ويعود ظهور المونودرام بمقاييسه وشروطه إلى المرحوم عبد القادر علولة في حمق سليم، وبعده صونيا في فاطمة وأعمال أخرى بله عن دليلة حليلو وتونس آيت علي وغيرها من الأسماء التي يمكن للدارس أن يبوبها بحسب الأجيال ليجدها قد تكاثرت في العشرية الأخيرة. وذلك لأنه شد انتباه الهواة والممثلين، وفرض وجوده لدى مجموعة من الممثلين

الذين اهتموا بهذا النوع من العروض المسرحية التجريبية التي لاقت استحسان الجمهور الجزائري نتيجة ما تتناوله من مواضيع هامة تمس الواقع المعيش للمتلقي، وأيضا نتيجة تمكن كوكبة من الممثلين الجزائريين من الأداء الاحترافي العالي. لكن السبب الجوهري الذي يقف وراء إقبالهم على هذا الفن يعود للجانب المادي، وهذا ما دفع بالممثلين لاختيار الفن المونودرامي، لاعتماده على ممثل واحد، وعدم حاجته للديكور وغيره من العناصر"[14]مما يخفف عبء النفقات المالية على العرض المسرحي.

ومما سبق ذكره حول ظهور فن المونودرام في الجزائر، وارتباطه بأسباب مادية وأخرى تجريبية بدافع التغيير، والخروج عن النمط المعتاد في التمثيل، يمكن أن نستخلص أن العرض المونودرامي في الجزائر شهد حضورا تجريبيا جعله يفرض نفسه؛ من خلال فنانين أكفاء سخروا كل ما لديهم من تجارب، كتابة وأداء وعرضا، جعلهم يروجون له، ويعرفون به باعتباره شكلا فنيا حداثيا، حمل معه تقنيات جديدة، من بينها ارتكازه على لغة الجسد، والصمت، تاركة المجال للممثل كي يكون سيد المسرح.

4.سيميائية الجسد:

انفتح المنهج السيميائي على العلوم اللغوية وغير اللغوية، وامتد انفتاحه على المجالات السمعية والبصرية والفنون بمختلف أنواعها من مسرح، وسينما، وصورة فوتوغرافية، ورسم، وإشهار... وغيرها. وتفرعت اتجاهاته لتشمل سيميولوجيا التواصل، والدلالة، والثقافة، ومن أشهر أعلام سيميائية الفنون نذكر رولان بارت R.Barth، بور ريكور P. Recor ، كير ايلام Kear Elam ..

والسيمياء في تعريفها المتداول؛ هي علم يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية بحسب دوسوسير، وتعنى أيضا؛ بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال التي يتوالد المعنى والتبادل من خلالها، وتشتمل أيضا على شتى أنساق العلامة والكودات التي تعمل في

المجتمع"[15]. ولاشك في أن التفاعل الاجتماعي يتولد من خلال عمليات الاتصال المختلفة التي شكلت من خلالها الحركات اليومية دلالة تواصلية، تعكس ثقافة الشعوب وتبرز دورها في توظيف التعبيرات الحركية وفق ما يخدم تواصلها داخل المجتمع.

ولابد من الإشارة في هذا المقام إلى أن مدرسة براغ البنيوية مثلت نقطة الانطلاق لسيمياء المسرح، والتي اهتمت بالعرض المسرحي كنسق بصري مليء بالشفرات، والعلامات المرئية، متأثرة بالثورة اللسانية لثنائيات دي سوسير الدال والمدلول؛ فالدال هو الصوت، والمدلول هو التصور الذهني له.

كما برزت أيضا دراسات ثرّية منحت للبحث السيميائي في المسرح منعرجا جديدا(التحليل البنيوي لظاهرة الممثل مع يان موكاروفسكي Y. Mokarovsky، ودراسة علم جمال الفن والدراما لأوتاكار زيشOtakar Zeech "[16]

ويعتبر التصنيف الثلاثي للعلامة عند شارل سندرس بيرس Charles Senders Peirce الأيقونة، الرمز، المؤشر القاعدة الأساسية في التحليل السيميائي، واللبنة الأولى التي ينطلق منها رصد البنى السطحية والعميقة والمفارقات الضدية. وحسب موكارفسكي، فإن المسرح علامة يختلف عن غيره من العلامات؛ فهو لا يشير إلى شيء محدود في الواقع بل يشير إلى مجموعة من الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية" وما دام الجسد يعبر عن هوية المجتمع؛ من خلال تفكيك أبعاد حركاته، والمقصدية من ورائها، وتوظيفها حسب ثقافة المجتمعات وتغير الوعي الجمعي، حسب الفروقات الاجتماعية، والانتماءات الفكرية، فهو بذلك يصبح ذا"بنية رمزية، وليس مجرد أعضاء لها وظائف معينة؛ بل هو يحيل على وقائع عديدة للمتخيل الاجتماعي"[17]

ونستشف من هنا أن للعلامات في المسرح "دلالة مختلفة تحمل معان مغايرة لحظة ممارستها على خشبة المسرح، إذ ترد بحسب سياقها والقيم الاجتماعية والأخلاقية والايديولوجية التي تشكلت داخل جماعة معينة أدتها"[18] وحين نبحث في دلالة الحركات والسياقات التي وظفت ضمنها الشخصيات في العرض المسرحي، نجدها تحيل إلى قيم معينة، تعكس حقيقة الواقع وتمظهراته بين الأفراد، وتعبر عن خصوصية مجتمعات كل طبقة اجتماعية فيها.

5.سؤال مونودرام "الصرخة الصامتة" سيميائيا:

1.5 سيميائية العنوان:

يحمل العنوان في الغالب الدلالة القصدية لأي نص؛ سرديا كان أو مسرحيا، فهو يعد العتبة الأولى لولوج أي عمل. وفي هذا العرض المونودرامي الصامت، حمل العنوان دلالة سيميائية (الصرخة الصامتة) تؤكد على نقيضين يختلجان لغة الجسد هما الصراخ والصمت. وكيف لهذا الجسد ألا يفقد توازنه، ويعبر بصدق عن كينونة الشخصية؟؟؟ حيث أن الصرخة لا يمكن أن تكون صامتة، وإذا اقترنت بالصمت فستدل على الخنوع والخضوع للأمر الواقع. لكن هذه المفارقة الضدية بين الصمت والصراخ، حملت في طياتها دلالة نفسية، وكأن الدال هو الصرخة والمدلول هو الصمت. والنفس الداخلية هي من تصرخ في أعماقها، نتيجة الآلام التي تكبتها. لكن من خلال تعابير الوجه، وحركات الجسد، يمكن استنتاج سمات تلك الشخصية، واكتشاف مكنوناتها النفسية، إن كانت سعيدة، أو حزينة، أغاضبة، أو مستاءة... لأن الشخص أحيانا يعجز عن وصف ما به، أو يختبئ خلف صمته لكيلا نسمع أنينه الداخلي؛ لكن حركات جسده، وتعابير وجهه، تكشف لنا عن الألم المكبوت في صراخه الصامت؛ إذ يعد الجسد المرآة الكاشفة للدلالة المتخفية في أعماق الإنسان. إذ أننا نستطيع تشخيص حالة المريض من تغير ملامحه واصفرار أو احمرار وجهه، أو من خلال ارتعاد

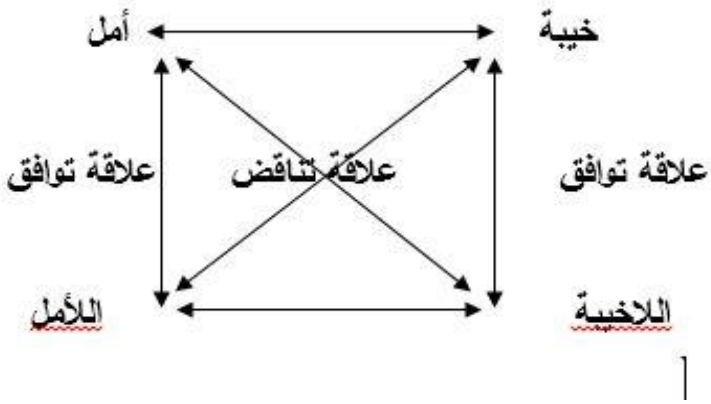
فرائصه أو قصور حركاته وضعفها، وبذلك يتضح لنا أنّ الجسد علامة مهمة في الكشف عن مسببات بعض المواقف والأفعال والتصرفات والأعمال التي يقوم بها الانسان وفق ما يعايش من صراعات وظروف سيكولوجية وسياسية مختلفة. ولئن ساءلنا عتبة "الصرخة الصامتة" سيميائيا، ألا يحق لنا أن نتساءل لما تقدم الصراخ عن الصمت؟ لأن المنطق قد يسبق الصمت على الصراخ ليكون دلالة جازمة على تمرد الشخصية البطلة على أوضاعها المزرية بعد صمت طال أمده بها.

2.5سيميائية الشخصيات:

تعكس الشخصيات التي أداها لطفي بن سبع حقلا دلاليا تعددت سماته، ولم تختلف نهاياته، وباعتماد المنهج السيميائي في برنامجه السردي، نحاول تفكيك البنى العميقة التي شكلتها أدوار الشخصيات من خلال لغة الجسد، حيث جسّد لطفي بن سبع في العرض المونودرامي ثماني لوحات لثماني شخصيات، كانت فيها معظم البدايات متصلة مع ذات الشخصية، إلا أنها في نهاية القصة أو الحدث الدرامي، تنفصل عن الذات وعن تحقيق الموضوع الذي يرغب في انجازه، وهذا ما عكس نهاية مخيبة لآمال الشخصيات، حملت معها دلالات نفسية عميقة، انطبعت أو اتفقت مع عنوان المونولوج" الصرخة الصامتة" .

وبتحديد المربع السيميائي، تتضح لنا سيرورة الشخصيات التي حملت معها حافزا للوصول إلى رغبتها في تحقيق الموضوع، أو القيمة التي تسعى لإنجازها، وذلك بتحليل حركات الشخصيات وأدوارها، ولأن المقام لا يسمح بتناول كل الشخصيات، ولضيق فضاء البحث أيضا، سنستعرض البرنامج السردي الذي أسس لبداية ووسط ونهاية العرض المونودرامي لكل الشخصيات، ستكشف عنه الخطاطة السردية للمربع السيميائي الآتي:

3.5المربع السيميائي:



4.5المفارقات الضدية للشخصية المونودرامية:

ويظهر في أدوار الشخصيات على اختلاف مرجعياتها الفكرية وطبقاتها الاجتماعية، ارتكازها على نقاط رئيسية، أو على التيمة الغالبة للهدف الأساسي من هذا العرض المونودرامي. وبتجزئة المربع السيميائي، فإن فعل الشخصيات يرتكز على الاتصال في البداية مع موضوع الرغبة، من خلال رصد الجانب النفسي لطباعها في زمن بحثها عن الرغبة والوصول للهدف، وفي فقدانها للرغبة وخيبتها من عدم الوصول للهدف وانفصالها عنه فيما بعد؛ نتيجة تسرع وتهور، واعتزاز زائد بالنفس، قادها إلى الغرور أحيانا وإلى الاستسلام أحيانا أخرىّ. فبينما تمثلت افتتاحية أدوار الشخصيات بتفاؤل زائد، وفرحة ظاهرة مفرطة في الثقة بالنفس، نجدها في المقابل الضدي تعيش حالة اغتراب؛ "لأن الاغتراب في النص المونودرامي يعد السمة الغالبة والأزمة الحقيقية التي تعيشها معظم الشخصيات"[19]، كما أنها تجسد للصراع الدرامي ذروته.

وتدل الأمكنة أيضا التي رسمها الممثل، بواسطة خياله؛ على أزمة الاغتراب التي تعيشها الشخصيات، فالأمكنة التي وظفها المخرج لطفي بن سبع تعكس حقيقة الاغتراب،

السجن، البحر، الحانة... كلها مثلت الجانب النفسي لاغتراب الشخصيات، وشعورها بالخيبة بعد فقدانها لأمل الوصول إلى تحقيق الهدف؛ وهذا ما عكس الثنائيات الضدية، بين فرح وحزن، وأمل وخيبة...

كما يلاحظ أن القيمة الغالبة على أدوار الشخصيات قيمة إيجابية في بدايتها، وسلبية في نهايتها، بحيث تعكس نفسية الشخصيات واضطرابها السايكولوجي؛ ولطالما ارتبطت الدراما بالتحليل النفسي مع رائدها فرويد Freud سيغموند الذي أخضع الفن والأدب معا للتحليل النفسي" [20]وهذا مادلت عليه حركات الجسد في صلتها بالموضوع؛ وهي تبرز تناقضاتها النفسية من خلال غرورها وأنانيتها وثقتها الزائدة بالنفس، التي قادتها في نهاية كل حدث درامي إلى فعل سلبي. بله عن أن الانتقال من الاتصال بالموضوع إلى الانفصال عنه، يشرح كيفية الانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة.

وفي اغتراب الشخصيات، وعدم توازنها في البحث عن مخرج لما تسعى إليه، أوقعها في تذبذب لم تجد له المخرج المناسب، وهذا الشعور بالاغتراب هو الحالة الانفعالية الغالبة على سلوك ونفسية الشخصية في فن المونودراما، والتي تعترف فيه عبر تعابير جسدها وايماءاتها، عن إخفاقها وسوء تصرفها في الوصول لمرادها"[21]؛ مما قادها لخيبة أمل كبيرة.

إن علامة النسق المضمر لهذه الشخصيات التي أدى لطفي بن السبع أدوارها المختلفة، وصفاتها التي جسدها بواسطة لغة الجسد، هو غياب الذات الحقيقية، وعدم الوعي بما تفعله، فهي تمارس التصنع والتزمت والافتخار المبالغ فيه، والذي أظهر هشاشتها النفسية مع أول محاولة باءت بالفشل، في رحلة بحثها عن ذاتها وتمجيدها؛ من خلال الوصول إلى ما تسعى إليه؛ وهذا ما يعكس حقيقة العنوان" الصرخة الصامتة" فكل شخصية تصرخ في

أعماقها، بسبب فشلها في الوصول إلى مرادها؛ ويتضح ذلك استنادا إلى أفعالها الجسدية، وتعبيراتها الإيمائية.

كل شخصية في هذا العرض المونودرامي مثلت ذاتا فاعلة، تسعى لتأدية وظيفتها، بواسطة لغة الجسد التي تعكس حقيقتها، فجمعت بين الشكل والمضمون، وبين الدال والمدلول، فالشخصية " في المسرحية هي العصب الأساسي لمسار البنية الدرامية، والتي تتحرك وفق نسق مضمر يتوخاه الكاتب من الواقع"[21].

أما الدلالة القصدية التي جمعت الشخصيات حول شعورها بالخيبة، فتقمص الممثل لطفي بن سبع حقيقة الواقع مسقطا إياه على أدوار الشخصيات، وتنوع طبقاتها الاجتماعية، وكيف جسد شخصية الصياد في بعدها النفسي، حين مزج بين الأداء السلوكي لدور الصياد، وحالته النفسية من خلال تعابير وجهه، وحركاته الدالة على الخيبة؛ حين انتقل الحدث من فرحته الأولى وتوهمه بعثوره على سمكة ضخمة يسعد بها وبنجاح مقصده، إلى هبوط الصراع الدرامي وحدوث شعور معاكس بالخيبة والتذمر من عدم ظهور السمكة.

أما دور الشخصية الثانية وهي "السارق" فجاءت الأحداث فيها متسارعة، بدأت بموسيقى تحفز خطورة المشهد–السرقة–وسهولة تنفيذ المهمة إلى عمق الصراع الدرامي بقدوم الشرطة وهروب السارق. أما شخصية المغترب، فكان الحدث الصادم لمأساوية المشهد؛ المغترب العائد إلى وطنه يتعرض للسرقة، ثم يتهم ويسجن وهو البريء من ذلك، ليصل صراعه النفسي ذروته؛ بسبب ما حدث معه؛ بوضعه حدّا لحياته وإقدامه على الانتحار، فمن مواطن مغترب مبتهج بالعودة إلى وطنه، إلى نسق سياسي مضمر، يعكس شخصية الممثل المغترب المنكسر في غياهب السجن. وتوحي هذه العلامات بنفسيته المحطمة، كما تدل تعابير جسده ملامح وجهه على ما تعرض له من حزن واستياء نتيجة ما حدث له.

هذا وتوحي حركات جسده بواقعية المكان؛ فالمكان والزمان نفسيان، يعكسان حقيقة المشهد الدرامي. إنها مفارقة علاماتية حاملة لكثير من الدلالات، تشير إلى البعد الإيديولوجي والنفسي للمغترب وتداخل مشاعر الفرح في البداية، مع تحول مفاجئ لمشاعر الظلم والقهر، فينهي حياته شنقا داخل السجن، وهي دلالة مقصودة على أن الاغتراب هو الحل الأفضل بالرغم مما فيه من حنين للوطن والأهل. يبقى هو الحل للهروب من قسوة المجتمع وشعوره المزمن بالاضطهاد والظلم والقهر تحت نير الأنظمة الاستبدادية والقمعية.

في حين عكست شخصية التائب تحولات الشخصية الاجتماعية في ظل الظروف القاهرة التي يعيشها المواطن الجزائري، فبينما كانت الشخصية تعاني حالة سكر دائم وهروب من الواقع، يعلن توبته في موقف أتقن فيه الممثل دوره باحترافية جلية.

أما الصراع النفسي للخيبة التي تعرض لها العاشق، فهي ذاتها تكررت مع كل بداية وحدث درامي لباقي الشخصيات الأخرى، من فرحه واعتزازه بذاته، وحلمه بعشيقة تحبه، إلى خيبة رفضها له. ضف إلى ذلك شخصية الممثل في الكواليس التي عكست هي أيضا ضياع الممثل لشخصيته وهو يحاول تقمص الأدوار، الذي يكون مآله صراع نفسي يعيشه مع كل شخصية. أما شخصية الشرطي؛ فأظهرت الجانب الحقيقي لاستعلاء الإنسان وتكبره حين يتولى منصبا يسمح له بالتطاول على غيره، وفرض شخصيته وجبروته، وحرصه أيضا على قضاء مصالحه. يستشف مما سبق أن الشخصيات بين كل أمل وخيبة، كانت تعيش صراعا نفسيا بين تمسكها بشخصيتها الحقيقية، أو بوضعها قناعا يخفي صورتها التي تظهر بها في المجتمع، لنيل الرضا من جهة، ولإبراز حجم اغترابها عن ذاتها من جهة أخرى.

6.الخاتمة:

مثل عرض مونودراما الصرخة الصامتة الذي أداه الممثل لطفي بن سبع بحركات جسده وايماءاته، انشطارا علاماتيا، عالج فيه صراع الإنسان وخيباته في مختلف أدوار حياته، باستخدام لغة الجسد، والإيماءات المناسبة المعبرة عن نفسية وسلوك كل شخصية؛ ليبلّغ من خلال المونودرام الميمي الصامت "الصرخة الصامتة" مجموعة من الرسائل المشفرة التي انبثقت عن تجربة كل شخصية من شخصيات المشاهد الثمانية. ومن النتائج المتوصل إليها في المونودرام الميمي الصامت ما يلي:

– تمكن الممثل من الحضور الذهني والانفعالي. مما جعله يحقق توازنا بين الجسد وعلاماته، والسلوك ودلالاته.

– ساءل المنهج السيميائي التنوع العلاماتي لأفعال الشخصيات، كما أظهر المفارقات الضدية التي اعترت نفسيتها، بغية إيصال الحمولة الفكرية والوجدانية والسلوكية للمتلقي.

–أعاد المونودرام الميمي الصامت "الصرخة الصامتة" إلى الجسد مكانته في المسرح الجزائري، مستبدلا الخطاب الملفوظ بخطاب بصري كان فيه الجسد هو المحرك الأساسي.

7. الاقتراحات والتوصيات:

لقد أعاد المونودرام الصامت للجسد فعاليته وحضوره الهام في العروض المسرحية الجزائرية. ومنه، ينبغي الالتفاتة إلى أعادة إحياء هذا الفن المونودرامي الصامت وتفعيل لغة الجسد ومنه دور الممثل؛ من حيث تقديمه لفرجة مغايرة لما هو متداول، لأن لغة الجسد الصامت لغة كونية عالمية وعلاماتية يمكنها مخاطبة جميع أطياف المجتمع من خلال اعتمادهم، على الحواس الخمس وتفعيل حضور المتلقي ومشاركته في لعبة تفكيك الرسائل المشفرة والدلالات القصدية مما يترك عنده انطباعا بالفعل التشاركي فوق خشبة المسرح

–الهوامش:

*لطفي بن سبع: ممثل مسرحي وتلفزيوني، مواليد،باتنة 1958،يملك عدة شهادات، ليسانس أدب عربي، شهادة دولة في التنشيط 1982،بدأ في مسرح الهواة سنة1969، ثم عضوا فيها 1972، وانتقل ليصبح ممثلا مسرحيا محترف في الكوميديا بمسرح وهران، شارك في العديد من الأعمال المسرحية والإخراجية، كاتب للعديد من النصوص المسرحية.http://www.odabas ham.net / التاريخham.net/ التاريخ:2022/5/9/ 1.00صباحا.

*مونودرام" الصرخة الصامتة" مسرحية صامتة مونودرامية، من كتابة الممثل لطفي بن سبع وإخراجه، عرضت سنة 1989، مدتها 30 دقيقة، استعرض فيها عدة لوحات متفرقة، لعدة شخصيات2022/5/9http://www.odabasham.net/ .1.00

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ، بيروت، دار صادر، ص120

[2]- عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011، ص439.

[3]- فريديريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، تر: علي مصباح، بغداد، منشورات الجمل، 2007، ص75

[4]– ينظر: سمية بيدوح، فلسفة الجسد، تونس، دار التنوير للطباعة والنشر، 2009، ص18.

*لبانتوميم: المايم أو البانتومايم كلاهما يحمل دلالة التمثيل الصامت أي دون استخدام الكلمات ورغم تنوع النظريات في تعريفهما معا إلا أن التقارب بينهما كبير حيث يعتمدان على الحركة الواسعة وغير المقيدة، أو هو قطعة بها شخصية رئيسية، كما يعد أكثر وسائل التعبير قدما، فقد كان يعبر بها الإنسان عن دياناته، ورموزه، وأساطيره، وتقاليده، وعن عصوره، وكان أول استخدام له عند الإغريقيين كشكل فني ارتبط بالرقص والعروض الهزلية في فصلي الخريف والربيع، وظهر عند الرومان بعد سقوط اليونان، ثم انتقل للمسارح الشرقية في اليابان والصين، ليتم التأصيل له كشكل مسرحي مميز في إيطاليا في القرن16 عشر، وبعده انجلترا في القرن18 عشر ليمتد بعدها إلى فرنسا وأمريكا. ينظر كتاب كل شيء عن التمثيل الصامت، مارافين شبارد لوشكي، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص33–34

[5]-فاضل الجاف، فيزيا الجسد، بيروت، دار المدى، 2012، ص121.

* نظرية الانفعالات: من أقدم نظريات علم النفس الحديث لفهم وتفسير الانفعال ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وتوصل إليها في الوقت نفسه كارل يونج، وتنص هذه النظرية الجسمية والعضوية، على أن الانفعالات هي نتاج تغيرات عضوية وأن المظاهر الجسمية والعضوية التي تصاحب الانفعال؛ هي السبب في ظهوره. ب تاريخ03 /2022/7.الساعة: 4:00صباحا.

https://basiceducation.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=11&lcid=68948

[6] لمرجع نفسه، ص110.

[7] ينظر: جميل حمداوي، صورة الممثل في التيارات المسرحية المعاصرة، المغرب، دار الريف، 2019، ص64

[8]المرجع نفسه، ص69.

*مسرح العبث: ظهر في منتصف القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية، يدل على ثورة فكرية ضد كل ماهو سائد، ودلالة هذا المسرح أن الحياة بلا هدف أو معنى، ومن أهم رواده ألبير كامو وجان بول سارتر، ويوجين يونسكو ينظر فتيحة شفيري خصائص مسرح العبث، الجزائر، دار التنوير، 2014، الجزائر، ص17.

[9]نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصر، الهيئة المصرية للكتاب (مكتبة الأسرة)، 1997، ص165

[10]المرجع نفسه، ص170.

[11]سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1993، ص86

[12]إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب للنشر، 2000، ص156.

[13] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، الجزائر، دار بهاء، 2007، ص.80

[14]دحو محمد أمين، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري–مقاربة سيميائية لمونودراما المتردد لدين الهناني جهيد، (اطروحة دكتوراه)، تخصص: نقد مسرحي، دين الهناني أحمد، قسم: الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2016–2017، ص133

[15]كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص5

[16]المرجع نفسه، ص11

[17] ينظر: سعيد بن كراد، سيميائية الصورة الاشهارية، المغرب، دار إفريقيا للنشر، ص85

[18]كير إيلام، المرجع السابق، ص18.

[19]محمد أمين دحو، ظاهرة الاغتراب في المونودراما، مجلة النص، الجزائر، دورية أكاديمية يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي ليابس، ع3، 2016 ص97.

[20]طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، الجزائر، دار القدس، 2011، ص125.

[21]محمد أمين دحو، المرجع السابق، ص98.