Arabic Literature Criticism (2026, 17, 2/33: 139-159) ISSN: 2588-7491

The Aesthetics of Choreographic Movement in Naeem al-Musafir's Novel *The Dream of Uruk*: A Narratological Study

Original Article

Received: 2026/08/09
Accepted: 2026/09/21

Ali Hazabizadeh[1], Rasoul Balavi*[1], Naeem Amouri[1]

1. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Extended Abstract

Background and Purposes: Contemporary fiction has moved beyond the boundaries of traditional verbal narrative by drawing on multiple expressive modes, foremost among which is bodily movement as a language parallel to speech, carrying profound psychological and dramatic connotations. The concept of choreography has evolved from its traditional meaning—associated with the arrangement of dance until the end of the Middle Ages—into a science that studies the organization of the body in space and time, encompassing every bodily, gestural, and transitional movement performed in space and laden with meanings that exceed a merely decorative function. Building on this conceptual evolution, the present study raises a central question: How can the narrative body, through its precise movements, gestures, and transitions, establish an independent dramatic structure that transcends a descriptive function, carries psychological meanings and inner conflicts, and serves as an objective correlative for language in expressing characters' existential transformations? What choreographic patterns does Naeem al-Musafir employ in *The Dream of Uruk* to transform the narrative body into a fully-fledged dramatic agent? From this central problem stem more specific operative questions: How do movements of the mouth, eyes, hands, and head produce alternative communicative meanings that replace speech, and how do they express states of repression, surprise, defiance, and reassurance? Why do acts of entering and exiting within the novel's space carry symbolic dimensions beyond mere spatial transition, expressing major existential shifts such as movement between security and danger, reality and myth, and familiarity and alienation? And how does the integration of body, space, and time contribute to creating a complex dramatic structure that transforms the reader from a passive recipient into a spectator of a visual-kinetic performance? The significance of this research lies in offering a new approach to reading contemporary Iraqi fiction, opening the door to interdisciplinary approaches combining literature and body arts, and highlighting the creative aspects of Naeem al-Musafir's writing that have not received sufficient critical attention in previous scholarship. Prior studies, as demonstrated in the research background, have been limited to examining religious symbolism or traditional narrative elements, without attending to the choreographic dimension and visual patterns in his works. Therefore, this research aims to explore the aesthetics of choreographic movement expression in the novel *The Dream of Uruk*, revealing how meaning is formed through the narrative body and demonstrating the functions of these movements in characterization, plot development, tension creation, and production of symbolic meanings.

Methodology: This research adopts a descriptive-analytical methodology, utilizing movement analysis tools derived from choreography and theatrical performance theories to examine patterns of expressive, gestural, and transitional movements in Naeem al-Musafir's novel *The Dream of Uruk*, while carefully tracing the formation of meaning through the narrative body. The theoretical framework rests on three main concepts: expressive movement related to facial expressions (mouth and eyes), gestural movement related to hands and head, and transitional movement related to entering and exiting within the narrative space. *The Dream of Uruk* was selected as a richly layered narrative text replete with multi-level kinetic manifestations that transform the narrative body into a dramatic agent and imbue the text with theatrical visual qualities.

Discussion and Results: Analysis of the data revealed that Naeem al-Musafir employs expressive movements of the mouth as a mirror of the internal conflict between exterior and interior; the act of "clenching the teeth" expresses emotional repression and translates silence into a bodily message charged with tension and implicit negation, as seen in the scene of Ali's absorbed silence. Similarly, the act of whispering accompanied by trembling reflects a dramatic paradox between conscious composure and the body's involuntary betrayal of fear, embodying the human contradiction between what we say and what we feel. Regarding eye movements, the findings showed that the author uses "closing the eyes" as a gateway for transition from sensory perception to imaginative perception and from reality to dream, as in Ali's liberation scene in the ziggurat space. "Scrutinizing gaze" expresses epistemic surprise and the mind's effort to translate visual input into comprehensible meaning even in the absence of auditory evidence, while "stealing a glance" embodies hesitation, shyness, and the transition from social rejection to acceptance. In the domain of gestural movements, the research highlights the author's skill in employing hand movements as an alternative communicative language replacing speech; in the scene of waving and drawing in the air, the hand transforms from a hesitant greeting tool into a formative instrument that draws complex meanings and establishes a private language between two separate worlds. The act of "simultaneously opening palms," collectively and in unison, conveys a message of defiance and candor, inverting the power dynamic between captors and captives. Head movements also carry dense connotations; "nodding in agreement" expresses the transition from surprise to reassurance, while "shaking the head in regret" expresses temporary helplessness and becomes a gateway to reflection and escape from deadlock.

Conclusion: The research concluded that the novel *The Dream of Uruk* constitutes a richly narrative text for choreographic expression, wherein movement becomes an independent dramatic structure conveying internal conflicts and psychological transformations. The results confirmed that choreographic expression in this novel is based on the organic integration of body, space, and time; this integration generates a complex structure that lends the text theatrical qualities, transforms the narrative body into a fully-fledged dramatic agent, and opens new horizons for receiving the text as a visual-kinetic experience that surpasses the limits of mere language. The research also identified diverse movement patterns across three domains—expressive, gestural, and transitional—each performing its specific dramatic function in characterization and meaning transmission, enriching signification and multiplying interpretive possibilities.

Keywords: Choreography, Movement expression, Visual structures, Naeem al-Musafir, *The Dream of Uruk*.

How to cite this article:
Hazabizadeh, A., Balavi, R., & Amouri, N. (2026). The Aesthetics of Choreographic Movement in Naeem al-Musafir's Novel The Dream of Uruk: A Narratological Study. *Arabic Literature Criticism*, *17*(2), 139-159.

***Corresponding Author Email Address** : r.balavi@scu.ac.ir
DOI: 10.48308/jalc.2026.245845.1472

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی (۱۴۰۵، ۱۷، ۳۳/۲: ۱۳۹-۱۵۹)

شاپا: ۷۴۹۱-۲۵۸۸

زیبایی شناسی حرکت کوریوگرافیک در رمان *رؤیای اوروک* اثر نعیم آل مسافر: پژوهشی روایت‌شناختی

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۵/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۳۰

علی حزابی‌زاده[۱]، رسول بلاوی[۱]*، نعیم عموری[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

چکیدهٔ مبسوط

بیان مسئله و هدف: رمان معاصر از مرزهای روایت زبانی سنتی فراتر رفته است و از الگوهای بیانی متعددی بهره می‌گیرد که در صدر آن‌ها بیان حرکتی بدنی، به‌عنوان زبانی همسو با زبان کلامی، قرار دارد و بار معنایی روان‌شناختی و دراماتیک عمیقی را با خود حمل می‌کند. مفهوم کوریوگرافی (طراحی حرکت) از معنای سنتیِ خود، که تا پایان قرون وسطا به تنظیم حرکات رقص مرتبط بود، فراتر رفته و به علمی تبدیل شده است که به بررسی سازمان‌دهی بدن در مکان و زمان می‌پردازد و هر گونه حرکت بدنی، اشاره‌ای و انتقالیِ اجراکننده در فضا را در بر می‌گیرد که بار معناییِ فراتر از کارکرد تزئینی دارد. بر اساس این تحول مفهومی، مسئلهٔ محوری پژوهش پیش‌رو این‌گونه مطرح می‌شود: بدنِ روایی چگونه می‌تواند، با حرکات دقیق و اشاره‌ها و جابه‌جایی‌های خود، به ساختار دراماتیک مستقلی دست یابد که فراتر از کارکرد توصیفی عمل کند، حامل معانی روان‌شناختی و کشمکش‌های درونی باشد و به‌عنوان معادلی عینی برای زبان در بیان دگرگونی‌های وجودیِ شخصیت‌ها ایفای نقش کند؟ همچنین، نعیم آل مسافر در رمان رؤیای اوروک از چه الگوهای کوریوگرافیکی استفاده کرده است تا بدنِ روایی را به کنشگری دراماتیک تمام‌عیار تبدیل کند؟

روش‌شناسی: پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی و به‌کارگیری ابزارهای تحلیل حرکتِ برگرفته از هنر کوریوگرافی و نظریه‌های اجرای نمایشی، به بررسی الگوهای حرکتِ بیانی و اشاره‌ای و انتقالی در رمان رؤیای اوروک اثر نعیم آل مسافر پرداخته و چگونگی شکل‌گیری معنا را از طریق بدنِ روایی به‌دقت دنبال کرده است. چارچوب نظری پژوهش بر سه مفهوم اصلی استوار است: حرکت بیانی مرتبط با حالات چهره (دهان و چشم‌ها)، حرکت اشاره‌ای مرتبط با دست‌ها و سر، و حرکت انتقالی مرتبط با ورود و خروج در فضای روایی. رمان رؤیای اوروک به‌عنوان متنی روایی انتخاب شده که سرشار از تجلیات حرکتیِ چندسطحی است و بدنِ روایی را به کنشگریِ دراماتیک بدل کرده و به متن جلوهٔ نمایشیِ دیداری بخشیده است.

بحث و تحلیل: بررسی داده‌ها نشان می‌دهد که نعیم آل مسافر از حرکات بیانی مرتبط با دهان به‌عنوان آیینهٔ کشمکش درونی میان ظاهر و باطن بهره گرفته است؛ حرکت «به هم فشردن دندان‌ها» بیانگر سرکوبِ عواطف و ترجمهٔ سکوت به پیامی بدنی آکنده از تنش و نفی ضمنی است، چنان‌که در صحنهٔ سکوت علیِ غرق‌دراندیشه دیده می‌شود. همچنین، حرکت نجوا، همراه با لرزش، تناقضی نمایشی را بازتاب می‌دهد؛ از یک سو تلاش آگاهانه برای خون سردی و از سوی دیگر خیانت ناخواستهٔ بدن به ترس، که تضاد انسانی میان گفتار و احساس را به تصویر می‌کشد. دربارهٔ حرکات چشم‌ها نیز، نتایج نشان می‌دهد که نویسنده از «بستن چشم‌ها» به‌عنوان گذرگاهی برای انتقال از ادراک حسی به ادراک خیالی و از واقعیت به رؤیا بهره گرفته است، چنان‌که در صحنهٔ رهایی علی در فضای زیگورات دیده می‌شود. «دقت در نگاه» نیز بیانگر شگفتی معرفتی و کوشش ذهن برای ترجمهٔ دیداریِ قابل درک حتی در غیاب دلیل شنیداری است؛ و «نگاه دزدکی» نیز حالت ترس، خجالت و گذار از طردشدگی به پذیرش اجتماعی را تجسم می‌بخشد. دربارهٔ حرکات اشاره‌ای، پژوهش بر توانایی نویسنده در به‌کارگیری حرکات دست‌ها به‌عنوان زبان ارتباطیِ جایگزین گفتار تأکید دارد؛ در صحنهٔ اشاره و ترسیم در هوا، دست از ابزاری برای سلامی مردد به ابزاری ترسیمی تبدیل می‌شود که معانی پیچیده را ترسیم می‌کند و زبانی اختصاصی میان دو جهان جدا از هم بنیان می‌نهد. حرکت «باز کردن همزمان کف دست‌ها»، به صورت جمعی و هماهنگ، حامل پیامی از چالش و صراحت است و معادلهٔ قدرت میان رباینده‌گان و ربایش‌شدگان را برمی‌گرداند. حرکات سر نیز بار معنایی فشرده‌ای دارد؛ «تکان دادن سر به نشانهٔ موافقت» بیانگر گذار از شگفتی به آرامش است و «تکان دادن سر به نشانهٔ تأسف» بیانگر ناتوانی موقت است و به دروازه‌ای برای تفکر و رهایی از بن‌بست تبدیل می‌شود. دربارهٔ حرکات انتقالی، تحلیل نشان می‌دهد که ورود و خروج در رمان رؤیای اوروک صرفاً جابه‌جاییِ مکانی نیست، بلکه کنش‌هایی کوریوگرافیک با ابعادی نمادین و وجودی است. ورود خودرو به تونل و سپس عبور از در آهنی بیانگر گذار از امنیت به خطر و از آشنایی به غربت اجباری است؛ این تدریج مکانی و روانی ضرباهنگی دراماتیک و فشرده می‌آفریند. خروج از جهان زیرین به پشت‌بام خانه نیز خروجی جسمانی از هراس به امنیت است، اما همچنان با غربتی ذهنی همراه است؛ گویی جان‌ها هنوز میان جهان‌ها معلق مانده‌اند. در برخی صحنه‌ها، خروج جنبهٔ نمایشی نیز به خود می‌گیرد؛ چنان‌که خروج غول و اژدها از تاریکی به شگردی اجرایی برای حفظ گنج و فریب دشمنان تبدیل می‌شود که بر مخفی‌سازی و افشاگری استوار است.

دستاوردها: پژوهش به این نتیجه دست یافته است که رمان رؤیای اوروک متن روایی غنی برای بیان کوریوگرافیک است، به‌گونه‌ای که حرکت به ساختار دراماتیک مستقلی بدل می‌شود و کشمکش‌های درونی و دگرگونی‌های روانی را منتقل می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که بیان کوریوگرافیک در این رمان بر تلفیق ارگانیک بدن، مکان و زمان استوار است؛ این تلفیق ساختاری پیچیده پدید می‌آورد که به متن جلوهٔ نمایشی می‌بخشد، بدنِ روایی را به کنشگریِ دراماتیک تمام‌عیار تبدیل می‌کند و افق‌های تازه‌ای برای دریافت متن به‌عنوان تجربهٔ دیداری و حرکتیِ فراتر از مرزهای زبانِ صرف می‌گشاید. همچنین، پژوهش الگوهای حرکتی متنوعی را در سه حوزهٔ بیانی و اشاره‌ای و انتقالی شناسایی کرده است که هریک کارکرد دراماتیک ویژهٔ خود را در شخصیت‌پردازی و انتقال معنا دارد و به غنای دلالت و چندلایگی تأویل می‌افزاید.

واژگان کلیدی: کوریوگرافی، بیان حرکتی، ساختارهای بصری، نعیم آل مسافر، رمان رؤیای اوروک.

استناد به این مقاله:

حزابی‌زاده، علی، بلاوی، رسول و عموری، نعیم (۱۴۰۵). زیبایی‌شناسی حرکت کوریوگرافیک در رمان رؤیای اوروک اثر نعیم آل مسافر: پژوهشی روایت‌شناختی. پژوهشنامه نقد ادب عربی، ۱۷(۲)، ۱۳۹-۱۵۹.

***Corresponding Author Email Address:** r.balavi@scu.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2026.245845.1472

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

دراسات في نقد الأدب العربي (١٤٤٨، ١٧، ٢/٣٣، ١٣٩-١٥٩)

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٧٤٩١-٢٥٨٨

جماليات الحركة الكوريغرافية في رواية "حلم أوروك" لنعيم آل مسـافر: مقاربة سردية

المقالة الأصيلة

تاريخ الاستلام: ١٤٤٨/٠٢/٢٥

تاريخ القبول: ١٤٤٨/٠٤/٠٩

علي حزابي‌زاده[١]، رسول بلاوي[١]*، نعيم عموري[١]

١. قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران أهواز، كلية الشريعة والمعارف الاسلامية، أهواز، إيران.

الملخص المبسوط

بيان المسئلة والهدف: تتجاوز الرواية المعاصرة حدود اللغة السردية التقليدية لتستثمر أنماطاً تعبيرية متعددة، يأتي في مقدمتها التعبير الحركي الجسدي بوصفه لغة موازية تحمل دلالات نفسية ودرامية عميقة. وقد تطور مفهوم الكوريغرافيا من دلالته التقليدية المرتبطة بتنظيم الحركات الراقصة حتى نهاية العصور الوسطى، ليصبح علماً يدرس تنظيم الجسد في المكان والزمان، ويشمل كل حركة جسدية وإيمائية وانتقالية تصدر عن المؤدي في الفضاء، محمّلة بدلالات تتجاوز وظيفتها التزيينية. وانطلاقاً من هذا التطور المفهومي، يطرح هذا البحث إشكالية مركزية تتمثل في: كيف يمكن للجسد الحكائي، بحركاته الدقيقة وإيماءاته وتنقلاته، أن ينهض ببنية درامية مستقلة تتجاوز الوظيفة الوصفية، ليكون حاملاً للدلالات النفسية والصراعات الداخلية، ومعادلاً موضوعياً للغة في التعبير عن التحولات الوجودية للشخصيات؟ وما الأنساق الكوريغرافية التي يوظفها نعيم آل مسافر في روايته «حلم أوروك» لجعل الجسد الروائي فاعلاً درامياً بامتياز؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية أسئلة إجرائية دقيقة، منها: كيف تُنتج حركات الفم والعينين واليدين والرأس دلالات توا صلية بديلة عن الكلام، وكيف تعبّر عن حالات الكبت، والدهشة، والتحدي، والطمأنينة؟ ولماذا تأتي حركات الدخول والخروج في فضـاء الرواية محملة بأبعاد رمزية تتجاوز الانتقال المكاني، لتعبر عن تحولات وجودية كبرى كالانتقال بين الأمن والخطر، أو الواقع والأسطورة، أو الألفة والاغتراب؟ وكيف يسهم تكامل الجسد مع المكان والزمان في خلق بنية مسرحية معقدة، تحوّل المتلقي من قارئ سلبي إلى شاهد على أداء حركي بصري؟

وتكمن أهمية هذه الدراسـة في تقديم مدخل جديد لقراءة الرواية العراقية المعاصـرة، فاتحةً الباب أمام مقاربات تجمع بين الأدب وفنون الجسـد، ومُبرزةً الجوانب الإبداعية في كتابة نعيم آل مسـافر التي لم تحظَ بالعناية الكافية في الدرس النقدي السـابق، والذي اقتصـر – كما أظهرت خلفية البحث – على دراسـة الرمز الديني أو العناصـر السـردية التقليدية، دون الالتفات إلى البعد الكوريغرافي والأنساق البصرية في نصوصه. وبناءً على ذلك، يسعى هذا البحث إلى رصد جماليات التعبير الحركي الكوريغرافي في رواية «حلم أوروك»، واستجلاء كيفيّة تشكّل المعنى عبر الجسد الحكائي، وما الوظائف التي تؤديها هذه الحركات في بناء الشخصية، وتطوير الأحداث، وخلق التوتّر، وإنتاج الدلالات الرمزية.

المنهجيّة: اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي – التحليلي، مستثمراً أدوات تحليل الحركة المستمدة من فن الكوريغرافيا ونظريات الأداء المسرحي، لرصد أنماط الحركات التعبيرية، والإيمائية، والانتقالية في رواية «حلم أوروك» لنعيم آل مسـافر، مع تتبع دقيق لكيفية تشـكل المعنى عبر الجسـد الحكائي. وقد اسـتند الإطار النظري للبحث إلى ثلاثة مفاهيم رئيسـة: الحركة التعبيرية المرتبطة بتعابير الوجه (الفم والعينين)، والحركة الإيمائية المرتبطة باليدين والرأس، والحركة الانتقالية المرتبطة بالدخول والخروج في الفضـاء السـردي. وتمّ اختيار رواية «حلم أوروك» بوصـفها متناً سردياً خصباً يحفل بتجليات حركية متعددة المستويات، تجعل الجسد الروائي فاعلاً درامياً، وتُضفي على النص طابعاً مسرحياً بصرياً.

المناقشـة والتحليل: أظهرت الدراسـة أن نعيم آل مسـافر يوظف الحركات التعبيرية المرتبطة بالفم بوصـفها مرآة للصـراع الداخلي بين الظاهر والباطن؛ فحركة عض النواجذ تعبر عن كبت الانفعال وترجمة الصمت إلى رسـالة جسـدية محمّلة بالتوتر والرفض الضـمني، كما في مشـهد صـمت علي المنشـغل بتفكيره. أما حركة الهمس المقترنة بالارتجاف فتعكس مفارقة درامية بين محاولة التماسـك الواعي وخيانة الجسـد اللاإرادية للخوف، مما يجسـد التناقض الإنسـاني بين ما نقوله وما نشعر به. وفي سـياق حركات العينين، كشـفت النتائج عن قدرة الكاتب على توظيف إغلاق العينين كبوابة للتحول من الإدراك الحسـي إلى الخيالي، ومن الواقع إلى الحلم، كما في مشـهد انعتاق علي في فضـاء الزقورة. وتدقيق النظر يعبّر عن الدهشـة المعرفية ومحاولة العقل ترجمة المرئي إلى مفهوم رغم غياب الدليل السمعي، في حين يجسّد استرقاق النظر حالة الترقب والخجل والانتقال من الرفض إلى القبول الاجتماعي.

أما الحركات الإيمائية، فقد أثبتت الدراسة براعة الكاتب في توظيف حركات اليدين كلغة تواصلية بديلة عن الكلام؛ ففي مشهد اللوح والرسم في الهواء، تتحول اليد من أداة تحية مترددة إلى أداة تشـكيلية ترسـم معاني معقدة وتؤسـس لغة خاصـة بين عالَمين منفصـلين. وحركة فتح الراحات بشـكل جماعي متزامن تحمل رسـالة تحدي وصـراحة، وتقلب معادلة القوة بين الخاطفين والمخطوفين. أما حركات الرأس، فتحمل دلالات مكثفة؛ فالإيماءة بالموافقة تعبر عن الانتقال من الدهشـة إلى الطمأنينة، وهز الرأس بالأسـف يعبّر عن العجز المؤقت ويُصـبح بوابة للتفكير والخروج من المأزق.

وفي سياق الحركات الانتقالية، خلص التحليل إلى أن الدخول والخروج في رواية «حلم أوروك» ليسا مجرد تنقلات مكانية، بل أفعال كوريغرافية تحمل أبعاداً رمزية ووجودية. فدخول السيارة إلى النفق ثم إلى الباب الحديدي يمثل انتقالاً من الأمن إلى الخطر، ومن الألفة إلى الاغتراب القسري، بتدرج مكاني ونفسي تصاعدي يخلق إيقاعاً درامياً مكثفاً. أما الخروج من العالم السفلي إلى سطح الدار، فيمثل خروجاً جسدياً من الرهبة إلى الأمان، لكنه يظل مشوباً بالاغتراب الذهني، وكأن الأرواح ما زالت عالقة بين العوالم. كما يتخذ الخروج في مشاهد أخرى طابعاً استعراضياً، كما في خروج الغول والتنين من الظلام، حيث يتحول إلى حيلة إخراجية تعتمد على التخفي والإفصاح لتحقيق أهداف درامية.

الإنجازات: توصل البحث إلى أن رواية «حلم أوروك» تشكّل متناً سردياً خصباً للتعبير الكوريغرافي، حيث تؤسس الحركة بنية درامية مستقلة تنقل الصراعات الداخلية والتحولات النفسية. وأثبتت النتائج أن التعبير الكوريغرافي في هذه الرواية يقوم على تكامل عضوي بين الجسد والمكان والزمن، مما يخلق بنية معقدة تمنح النص طابعاً مسرحياً، وتجعل الجسد الروائي فاعلاً دراماً بامتياز، وتفتح آفاقاً جديدة لتلقي النص بوصفه تجربة بصرية وحركية تتجاوز حدود اللغة المحضة. كما كشفت الدراسة عن أنماط حركية متعددة تتراوح بين التعبيرية والإيمائية والانتقالية، تؤدي كل منها وظيفة درامية خاصة في بناء الشخصية ونقل المعنى، مما يثري الدلالة ويضاعف أبعاد التأويل.

الكلمات المفتاحيّة: الكوريغرافيا، التعبير الحركي، الأنساق البصرية، نعيم آل مسافر، رواية "حلم أوروك".

الاستناد إلى هذا المقال:

حزابي‌زاده، علي، بلاوي، رسول و عموري، نعيم (١٤٤٨). جماليات الحركة الكوريغرافية في رواية "حلم أوروك" لنعيم آل مسافر: مقاربة سردية. دراسات في نقد الأدب العربي، ١٧(٢)، ١٣٩-١٥٩.

***Corresponding Author Email Address:** r.balavi@scu.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2026.245845.1472

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

المقدمة

تتشكّل الرؤية الفنّية في الرواية المعاصرة عبر أدوات تعبيرية متعدّدة، لا تقف عند حدود اللغة السردية وحدها، بل تتجاوزها إلى فضاءات حركية وبصرية تجسّد المعاني الخفيّة وتُضفي على النص أبعاداً إيحائية مكثّفة. وإذ تُعدّ الحركة الجسدية، بوصفها لغة موازية للكلمة، أداة حاضنة للدلالات النفسية والجمالية، فإنّ توظيفها في المتن الروائي يفتح آفاقاً جديدة لتلقّي النصّ وتأويله، خصوصاً حين تكون محكومة برؤية كوريغرافية تنظّم إيقاعها وتُوجّه تأويلها. تنتمي هذه المقاربة إلى حقل الدراسات البينية التي تستثمر مفاهيم فنون الأداء، لا سيّما المسرح والرقص التعبيري، في مقاربة الخطاب الروائي، ذلك أن الرواية الحديثة كثيراً ما تستعير من تلك الفنون آلياتها في تشكيل الفضاء، وبناء الشخصية، ونقل الصراعات الداخلية عبر تجسيد حركي يغني الدلالة ويفتح النص على تأويلات متعدّدة.

وتأتي روايات الكاتب نعيم آل مسافر ضمن هذا السياق، بوصفها متناً خصباً يحفل بتجليات حركية متعدّدة المستويات، تتراوح بين الحركات الجسدية الدقيقة (كإيماءات الوجه، وتعبيرات العينين، ووضعيات اليدين)، والحركات الانتقالية الكبرى التي ترسم خريطة العلاقات بين الشخصيات والفضاءات، وصولاً إلى الحركات التعبيرية التي تحمل دلالات رمزية تتجاوز وظيفتها الوصفية إلى أبعاد درامية ونفسية. إنّ ما يميّز كتابة آل‌مسافر هو قدرته على جعل الجسد الروائي فاعلاً دراماياً بامتياز، بحيث لا يكتفي بحكاية الوقائع، بل يُشخّصها عبر حركات تحيل إلى حالات وجودية، وتُجسّد تحولات داخلية، وتُبث في النص إيقاعاً بصرياً موازياً لإيقاع اللغة.

يسعى هذا البحث إلى رصد جماليات التعبير الحركي الكوريغرافي في رواية «حلم أوروك» لنعيم آل مسافر، وذلك عبر مقاربة نصوصه الروائية وفق المنهج الوصفي - التحليلي، مستثمراً أدوات تحليل الحركة المستمدة من فن الكوريغرافيا ونظريات الأداء، بهدف استجلاء كيفيّة تشكّل المعنى عبر الجسد الحكائي، وما الوظائف التي تؤديها هذه الحركات في بناء الشخصية، وتطوير الأحداث، وخلق التوتّر، وإنتاج الدلالات الرمزية.

وقد وقع اختيار هذه الرواية بالخصوص لما تتميز به من بنية سردية فريدة، يجيء فيها الجسد حاملاً لشحنات تعبيرية ورمزية تتجاوز وظيفته الوصفية إلى كونه فاعلاً دراماياً ومولّداً للمعنى، وهو ما يمنحها خصوبة منهجية نادرة في المشهد الروائي العراقي المعاصر. كما أن هذه الدراسة تأتي في سياق سدّ فجوة نقدية واضحة، إذ لم يحظَ نعيم آل مسافر - رغم قيمته الإبداعية - بعناية كافية في الدرس الأكاديمي، ولا سيّما من زاوية التقاطع بين الأدب وفنون الجسد والحركة، وهو مدخل لا يزال غير مستثمَر بشكل موسّع في قراءة السرد العربي.

أسئلة البحث

وفقاً لما سبق، يسعى البحث للإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما أبرز مظاهر التعبير الحركي الكوريغرافي في رواية «حلم أوروك» لنعيم آل مسافر؟

- كيف يسهم توظيف الحركات الجسدية (التعبيرية، والإيمائية، والانتقالية) في بناء الدلالة للنصّ الروائي؟

خلفية البحث

إنّ الحقل المعرفي والأكاديمي يزخر بالعديد من الدراسات التي تُعنى بالفنون التعبيرية والأدائية، وتُسهم في تعميق الرؤية النقدية وتوسيع آفاق التلقي، ولا سيما تلك التي تبحث في علاقة الجسد بالدلالة والفعل الفني. وتشكّل هذه الدراسات ركيزة أساسية لأي مقاربة بحثية جادة، إذ لا غنى عنها لفهم آليات اشتغال الحركة بوصفها نظاماً إيحائياً مستقلاً أو موازياً للغة. وفي سياق بحثنا الحالي، توقفنا عند مجموعة من المؤلفات والأبحاث الأكاديمية التي عالجت قضايا التعبير الحركي والكوريغرافيا من زوايا مختلفة، وسنعرض أبرزها مع إبراز ما خلصت إليه من نتائج.

دراسة معنونة ب «أداء الممثل في الدراما الراقصة (الكوريوغراف) بالمسرح العراقي» للباحثين مظفر كاظم محمد وحاتم مهدي محمد (٢٠٢١م)، المنشورة في مجلة «بحوث الشرق الأوسط» (العدد ١٧). تضمّنت الدراسة تحديداً دقيقاً لمصطلح الكوريغرافيا وبيان القصد من أداء الممثل على الخشبة، مع الإشارة إلى مكونات الدراما الراقصة من حركة رقص ومكان وزمن. ومن أبرز النتائج التي توصل إليها الباحثان: أنّ الحركة الكوريغرافية في العرض المسرحي تخضع لثلاثة أبعاد متداخلة هي الجسد، والمكان، والزمن، وأنّ أي خلل في هذه العناصر يؤدي إلى اختلال في الدلالة الدرامية.

دراسة معنونة ب «الرمز في الخطاب الأدبي، كوثاريا اختياراً» لضياء غني العبودي والتى نشرت في مجلة مقامات، المجلد الرابع والعدد الثاني؛ قام الباحث في هذه الدراسة بدراسة الرموز في رواية كوثاريا لنعيم آل مسافر تحليلاً مفصلاً، لكنه أهمل كل أنواع الرموز واكتفى بدراسة الرمز الديني و قام بتحليل الشخصات البشرية ولكن مع هذا فإنه ولم يول الاهتمام إلى الجانب الفانتازي في روايات نعيم آل مسافر، وهذا ما يجعل دراستنا الحالية مختلفة في الموضوع والدراسة.

دراسة معنونة ب«عناصر السرد في روايات نعيم آل مسافر» للباحثة بسمة جبار مكي، والتي نُشرت في مجلة العلوم التربوية والإنسانية، المجلد ١٦، العدد ٢، ٢٠٢٣. قامت الباحثة في هذه الدراسة بتحليل مفصل للشخصيات البشرية وعنصري الزمان والمكان في روايات آل مسافر، لكنها لم تولِ اهتماماً كافياً للبعد الكوريغرافي في أعمال نعيم آل مسافر ومن هنا، ووفقاً للدراستين المذكورتين آنفاً، تسعى الدراسة الحالية إلى سد هذه الفجوة من خلال تحليل جماليات الحركة الكوريغرافية فى رواية "حلم أوروك" لنعيم آل مسافر.

وفي سياق متصل بموضوع بحثنا بشكل مباشر، نذكر الدراسة التي أجرتها مينا غانمي أصل عربي، وآخرون، والتي حملت عنوان «جماليات التعبير الحركي في شعر الشاعر العماني سيف الرحبي من منظر الفن الكوريفريا». ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة: أن نصوص سيف الرحبي تزخر بالتعابير والأوصاف الحركية التي تعزز مستوى الإقناع الفني لدى المتلقي، وأن جسد الشخصية في شعره يشكّل نقطة انطلاق مهمة تمنح مؤلفاته صبغة

مسرحية مشحونة بطاقات غير كلامية.

الإطار النظري

تشهد الأعمال الروائية المعاصرة تنوّعاً في الأساليب الإبداعية التي تستثمر المقومات الجمالية بوصفها مدخلاً للتجديد الفني، إذ تعمد الجمالية إلى إكساب النص السردي تناغماً بصرياً ودلالياً يُكمل بنيته التعبيرية ويمنح الكاتب أدواته اللازمة لمعالجة المضامين والأفكار التي يروم التعبير عنها (حمادي وآخرون، ٢٠٢٢م، ص ١٥٤). كما أن تفاعل الرواية مع الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، خاصة في السياق الحديث، يسهم في تغذية جانبها الجمالي، حيث تستعير النصوص السردية تقنيات متنوعة من الفنون المجاورة، ومن ثم يتاح للروائي أن يخرق حدود النمطية السائدة وينفتح على آليات تعبيرية جديدة تعزز من حيوية النص وتجعل القارئ أكثر انخراطاً في كشف أغواره، والوصول إلى مبتغى المؤلف. وهكذا، استطاعت الرواية أن تحافظ على هويتها الفنية مع مواكبة مستجدات العصر، إذ تحتم عليها هذه الدينامية أن تظل في حال من التجدّد والبحث عن وسائل إيحائية راهنة تمكنها من مجابهة تعقيدات الواقع، وتعدد الرؤى المتصارعة. (شناوي، ٢٠١٧م، ص ١٤). ومن ثم، لم يعد النص الأدبي مجرد حكاية خطية، بل تحول إلى «تجربة إنسانية شاملة»، (خير بك، ١٩٨٦م، ص ٧٤). وهو ما يستدعي تجاوز النماذج الجاهزة والانطلاق نحو مساحات تداخلية تثري بنية السرد وتحرره من القوالب المألوفة.

الفن الكوريغرافي

تتعدد أنماط الأداء الجسدي على خشبة المسرح، إذ تخضع لتغيرات تفرضها النصوص الدرامية ورؤى المخرجين، ولا تقتصر وظيفة الحركة على السرد فحسب، بل تمتد لتشمل أبعاداً جمالية ورمزية موجهة إلى المتلقي، فهي طاقة التعبير في جسد الممثل المسرحي، والتي يوظفها في عملية التشكيل الدلالي لحوار النص المسرحي. (المهنا وآخرون، ٢٠١٦م، ص ١٥٠) ويبرز هنا تداخل بين الضروري لتقدم الحدث والإضافي لتكثيف التأثير، غير أن جزءاً كبيراً من الأفعال البدنية يدخل في حقل "الكوريغرافيا المسرحية" التي تجاوزت دلالتها التقليدية كتدوين للرقص، إذ إنها ظلت مقترنة بتنظيم الحركات الراقصة حتى القرن الخامس‌عشر (إلياس وحسن، ١٩٩٧م، ص ٣٧٣)، ثم تحولت جذرياً مع عصر النهضة، ومع تطور المناهج الإخراجية في القرنين التاسع عشر والعشرين، توسع مفهومها ليشمل كل وضعية جسدية وانتقالة مكانية وإشارة غير لفظية، باعتبارها عناصر تشكيلية تخضع لتصميم مسبق (بافي، ٢٠١٥م، ص ١١٥)، وتحققت هذه النقلة النوعية حين انفصلت الكوريغرافيا عن سياقاتها الطقسية القديمة، ودخلت فضاء المسرح العلماني، فأصبحت ركيزة في بناء الصورة الدرامية المعاصرة.

ودراسة الكوريغرافيا لا تنحصر في حركات الراقصين، بل تمتد لتشمل طيف التعبيرات الجسدية والصوتية للممثل، إذ يُعرّف الممثل الكائن الاجتماعي المتحرك لمجموعة من الأدوات والعلامات لمسرحية الأخرى (شناوة، ٢٠١٦م، ص ١٣)؛ كما أن أداء الممثل في هذا السياق هو مجموع التحولات التي تطرأ على نبراته، وملامح وجهه، ووضعيات جسده، وكثافة انفعالاته، وتدرجات تفكيره، وهو كله يصب في خدمة بناء الدور الدرامي (محمد ومحمد، ٢٠٢١، ص ٤٦٥)، وهذا البعد التركيبي بين التقنية والحساسية الفنية جعل الكوريغرافيا محور اهتمام الباحثين، الذين يسعون إلى تفكيك أنساق الحركة واستثمارها في تطوير لغة جسدية تحمل النص الفرعي للمسرحية. وإزاء ذلك، يعمد هذا الإطار إلى استعراض أهم التصورات النظرية التي تعنى بالحركة بوصفها نظاماً دلالياً منفصلاً أو مكملاً للغة، مركزاً على الأبعاد الكوريغرافية للحركات التعبيرية والإيمائية والانتقالية، باعتبارها أدوات تشكيلية تحمل مضامين درامية وجمالية في المتون الروائية.

الحركة التعبيرية

يمتدّ مفهوم الكوريغرافيا ليشمل سائر الحركات الصادرة عن الشخصية، متجاوزاً بذلك حدود الأداء الراقص ليصبح نظاماً بصرياً يعتمد على الإيحاء والتأويل. وتنبع قيمة هذه الحركات ممّا توفره ملامح الوجه من طاقات تعبيرية، إذ يُعدّ الوجه الأداة الأكثر قدرة على نقل الرسائل المتنوعة، وبخاصة العينان والشفاه، لما تمتلكه من إمكانات هائلة في التعبير عن المشاعر المتباينة، إرادية كانت أم انعكاسية، ممّا يكشف عن المزاج والصحة ودرجة الانتباه والمواقف الذهنية للشخص (هلتون، ٢٠٠٠م، ص ١٨٦). وكثيراً ما تقدّم تعابير الوجه رسائل أكثر وضوحاً وصدقاً من الكلمات المنطوقة، فالابتسامة والدموع وعلائم الخوف والقلق لا تحمل معانيها الظاهرة فحسب، بل قد تشير في سياقات معينة إلى مكنونات أخرى كالتهكّم أو الخداع، مما يمنح النص قدرة على إيحاءات متعدّدة وإثراء الدلالة الدرامية.

الحركة الإيمائية

تتأسس الحركة الإيمائية على ما تختزنه اليدان والرأس من قدرات تعبيرية، حيث تؤدي دوراً موجزاً في التواصل غير اللفظي، فتُغني النص عن الإسهاب اللغوي وتُسرّع وتيرة الإيحاء، وتنقسم إلى إشارات لا إرادية، وأخرى مقصودة تخضع لمنطق رمزي (غانمي أصل عربي وآخرون، ٢٠٢٦م، ص ٩). وتبرز أهمية اليدين في الأداء التمثيلي، فهما الوسيط الناقل للمعاني والإشارات، إذ تضبط الأشياء وتوجّه الانتباه إلى المدلولات المختلفة، وتعمل على مساندة الكلام وتأكيده، فهي التي تقبض على الخنجر، أو تشهر السيف، كما ترفع الكؤوس وتصافح الأيدي الأخرى، فتستند التعبير اللغوي وتكمله» (هلتون، ٢٠٠٠م، ص ١٩١)؛ أما حركات الرأس، فتحمل أبعاداً دلالية كبيرة، خاصة حين تعجز الكلمات عن البيان، فتتحول الإيماءة بالرأس أو انحرافاته إلى بدائل بصرية تتضامن مع السياق لتوليد المعنى، ويعمد المخرجون

إلى تنسيقها مع عناصر الأداء لتشكيل وحدة إيحائية متكاملة تستهدف إقرار أمر أو نفيه، أو التعبير عن مكنونات نفسية دفينة.

الحركة الانتقالية

ترتبط الحركة الانتقالية بفضاء الأداء، وتقوم على تنقلات الأرجل وما تتيحه من تحولات مكانية، وتُعد ركناً جوهرياً في التمثيل المسرحي، سواء في الدخول والخروج أو في المشاهد الراقصة والأداء الجسدي المعقد (بلعربي، ٢٠٢٠م، ص ٧). وينبع حضورها من حركة المؤدي بين المواقع المختلفة على الخشبة، وما تحدثه من إيقاع بصري يخرج النص من الرتابة ويجذب انتباه المشاهدين. ويعد الدخول من أبرز تجلياتها، إذ يمنح الكاتب فرصة لرسم بداية بصرية تحمل شحنات درامية، وتكشف عن تحولات الشخصية أو تبني موقف جديد، من خلال حركة الأرجل التي تمنح المشهد أبعاداً كوريغرافية. وفي المقابل، يحظى الخروج بحضور مماثل، إذ يمثل لحظة تحول تحمل دلالات تتصل بنهايات الأحداث أو التحولات النفسية، كما أنّ بعض الحركات تعد غير اعتباطية، أي مدروسة من قبل المؤلف، مثل الدخول والخروج (دامود، ١٣٨٧ش، ص ٩١)، أو غيرها التي تأتي مؤاتية إلي الحدث والفضاء.

جماليات التعبير الحركي في رواية «حلم أوروك» لنعيم آل مسافر

تتسم الرواية المعاصرة بتنوّع أساليبها الإبداعية الناتجة عن توظيف الجمالية فيها، إذ تسعى الجمالية إلى تحقيق حداثة فنية عبر إضافة التناسق والجمال إلى العمل الأدبي، بما يُكمل عناصره التعبيرية ويُوفّر الأدوات اللازمة لمعالجة الأفكار والمفاهيم التي ينشدها النص الروائي (حمادي وآخرون، ٢٠٢٢م، ص ١٥٤). ومن جهة أخرى، يُسهم تداخل الأجناس الأدبية، ولا سيما في الرواية الحديثة، في إثراء الجانب الجمالي، إذ تستعير الرواية من الفنون الأخرى تقنياتها وآلياتها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الرواية، رغم تفردها بأسلوبها الخاص، فإنّ انفتاحها على فنون متنوعة جعل الروائيين يميلون إلى توظيف تقنيات الفنون الجميلة في أعمالهم السردية، سعياً إلى تعزيز دينامية القارئ وتمكينه من كشف خفايا النص والوقوف على مرامي المؤلف ومقاصده الإبداعية.

وفي هذا السياق، تمكّنت الرواية من الحفاظ على فنيّتها وتحديث آلياتها في آنٍ واحد، عبر انفتاحها على أشكال فنية مختلفة، إذ يفرض ذلك على الروائي بحثاً دائمًا عن وسائل تعبيرية معاصرة تُمكّنه من مجابهة الصراعات والأفكار المتضاربة، وإنتاج وظيفة جديدة للنص (شناوي، ٢٠١٧م، ص ١٣و ١٤). وبناءً على ما تقدّم، يمكن القول إنّ الإنتاج الروائي يتجدّد بفعل التجارب السردية الحديثة، فلم تعد الرواية مجرد نظرة أفقية تربط الإنسان بالعالَم بشكل شكلي، بل أصبحت مغامرة إنسانية شاملة (خيري، ١٩٨٦م، ص ٧٤)، تقتضي قفزة نوعية تقوم على التداخل الأجنا سي والتحرّر من

قيود السـرد التقليدي. وتبعاً لذلك، يسـعى هذا المبحث إلى رصـد أنواع التعابير الحركية في روايات الكاتب العراقي نعيم آل مسـافر من منظور كوريغرافي، نظراً لثراء نصـوصـه الروائية بالتقنيات والأدوات المسـرحية، والتي تتجلى في عنايته بالحركات التعبيرية، والإيمائية، والانتقالية.

الحركية التعبيرية

لا ينحصر الفن الكوريغرافي في الأداء الراقص على الخشبة، بل يمتدّ ليشمل كل حركة تؤديها الشخصية، لتشكّل لغة إيحائية قابلة للتأويل. وتكتسـب الحركة فاعليتها وأهميتها من طاقاتها التعبيرية المرتبطة بتعابير الوجه، إذ تُكشـف الكثير من المقاصـد من خلال النظر وملامح الوجه، الذي يُعدّ «أهم جزء من جسـم المؤدّي، وخاصـةً الفم والعينين، فالوجه يتفرّد دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوّع المركّب الرهيف، فهو يُرسل إشارات واعية أو غير واعية تدلّنا على حالة صاحب الشعور وصحته، ودرجة انتباهه وموقفه العام وآرائه الخاصة» (هلتون، ٢٠٠٠م، ص ١٨٦). وتكون تعابير الوجه عادةً أبلغ وأصـدق من الأصـوات والحوارات، فالابتسـامة المرسـومة على الشـفاه، والحزن المتجلّي في الدموع، وحالات الخوف والقلق، كلها تندرج ضـمن الحركات التعبيرية التي قد تحمل معطيات أخرى غير الدلالات المألوفة. وعطفاً على ما سـبق، يركز هذا المبحث على الحركات التعبيرية المرتبطة بالفم والعينين، ويدرسـها وفق الترتيب التالي:

حركة الفم

في إطار هذا السياق، ينصبّ الاهتمام على معاينة التعابير والإشارات غير اللفظية وغير المنطوقة، كالابتسامة بما تحمله من دلالات حقيقية أو مشاعر خفيّة ومضمرة، فضلاً عن سائر الوظائف التي يؤديها الفم. وقد أولى نعيم آل مسافر اهتماماً بهذه الوظيفة في نصوصه الروائية، وهو ما يظهر من خلال توظيفه المكثّف لوصف حركات الفم والشفتين كوسيلة للتعبير عن الحالات النفسية والشعورية للشخصيات، ممّا يضفي على أعماله بُعداً بصرياً ودرامياً يعزّز من فاعلية التلقي ويُثري الدلالات السردية.

«استمر علي بصمته، واستغرق في تفكيره وهو يعض نواجذه، وهم أن يقوم عنهما، لكنهما سألاه عن سبب ذلك؟ وعن عدم مشاركتهما الحديث؟ فقال لهما متأسفاً» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ٣٨)

يصور الكاتب هنا لحظة صمت مكثفة، حيث تتركز الحركة التعبيرية في عض النواجذ، وهي حركة فموية لا إرادية تحمل دلالات متعددة. فعض النواجذ يعبر عن كبت انفعال داخلي، إذ يحاول علي حبس ما يجول في نفسه من أفكار أو مشاعر سلبية، فلا يتفوه بها، لكن جسده يفصح عنها عبر هذا الفعل الفموي المكبوت. كما تشير هذه الحركة إلى

حالة من التوتر والتردد، فهو منشغل بتفكيره لدرجة أنه همّ بالقيام والانصراف دون أن يتكلم، وكأن عض النواجذ يحل محل الكلام المعذب أو الاعتراض غير المعلن. وهنا يأتي سؤال صديقيه عن سبب صمته، ليكشف أن هذه الحركة الفموية - رغم صغرها - كانت كافية لنقل رسالة عدم الارتياح أو الرفض الضمني، مما جعل الآخرين ينتبهون إلى حالة علي الداخلية. وقد استطاع الكاتب من خلال حركة الفم البسيطة هذه (عض النواجذ) أن يعبر عن صراع داخلي كامل بين الرغبة في الكلام، والرغبة في الصمت، وبين الموافقة الظاهرية والرفض الباطني، مما يجعل هذه الحركة التعبيرية نموذجاً دقيقاً لكيفية حمل التفاصيل الجسدية الصغيرة لأبعاد نفسية عميقة داخل النص المسرحي.

«همس الأشقر لفريقه قائلاً وهو يرتعد من الخوف: ـ لا تخافوا، هذا استعراض عسكري لقوات العالم السفلي» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص١٠٦).

يجمع الكاتب في هذا المشهد بين حركتين فمويتين متضادتين: الهمس والارتجاف، مما يخلق تعبيراً جسدياً معقداً يعكس حالة نفسية متناقضة. فالهمس، وهو حركة فموية تتميز بانخفاض الصوت وانضغاط الشفتين، يعبر عن الرغبة في السرية وعدم كشف الخوف للآخرين، ويمثل محاولة واعية من الأشقر للتحكم في الموقف والحفاظ على تماسك فريقه. لكن هذا الهمس يُقابله مباشرة "الارتجاف من الخوف"، وهو حركة لا إرادية تصيب الفم والشفتين مع بقية الجسد، وتكشف عن الحالة الداخلية الحقيقية التي يحاول الهمس إخفاءها. فهذا التناقض بين الحركتين - الهمس المتحكم والارتجاف الخائف - يعبر عن صراع واضح بين الظاهر والباطن، حيث يحاول القائد أن يبدو مطمئناً واثقاً عبر همسه الهادئ، لكن جسده يفضحه عبر ارتجافه الذي لا يستطيع كبته. وقد استطاع الكاتب من خلال هاتين الحركتين الفمويتين المتزامنتين أن يصور مشهداً دراماياً غنياً يتجلى فيه التناقض الإنساني بين ما نقوله وما نشعر به، وتصبح حركة الفم هنا مرآة لحالة نفسية مركبة، حيث يخون الجسد صاحبه في اللحظة التي يحاول فيها التماسك.

حركة العينين

تُعدّ العيون من أعضاء الجسد الأكثر قدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس التي يعجز اللسان عن البوح بها، فهي تؤدّي دوراً حاسماً في عملية التواصل الإنساني غير اللفظي، وتقع على عاتقها مسؤوليّة إظهار ما لا يمكن التصريح به كلامياً. فمن خلال العينين، تنتقل إشارات بصرية تحمل دلالات متعدّدة تتجاوز حدود الكلمات، إذ تتمكّن العيون من التعبير عن حالات نفسية وعاطفية متباينة كالفرح، والحزن، والخوف، والدهشة، والحيرة، والتوتّر، وذلك عن طريق تغيراتها المختلفة كالإغماض، والاتّساع، واختلاف النظرات، وعلامات الترقّب والقلق. ولعلّ ما يمنح العيون هذه القدرة التعبيرية الفائقة هو ارتباطها المباشر بالجهاز العصبي وانفعالاتها التلقائية مع العواطف، ممّا يجعلها مرآة صادقة للنفس البشرية، وبوابة نافذة إلى أعماق الإنسان تُكشِف ما يجول في داخله وتُتيح للآخرين قراءة ما لا يُنطَق به (شهيدي رضوي

وحسني، ١٣٩٦ ش، ص ٣٨-٣٩). وقد أدرك نعيم آل مسافر هذه الفاعلية الكامنة في العيون، فعمل على توظيفها في نصوصه الروائية بوصفها أداة سردية وبصرية مكثّفة، حيث تَحمِل نظرات شخصياته وأحوال عيونهم إيحاءات نفسية ودرامية تثري النصّ وتُعمّق أبعاده التأويلية، وتجعل من العينين عنصراً فاعلاً في بناء الشخصية ونقل الصراعات الداخلية والخارجية على حدّ سواء.

«عندما وصل هناك، تهللت أساريره وشعر بنشاط كبير، فأغمض عينيه وفتح ذراعيه، وعبّ الهواء في رئتيه عبّاً، دائماً حول نفسه ضاحكاً، متصوراً نفسه يُحلّق فوق الفيافي والأنهار.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ٧)

يُصوّر الكاتب لحظة انعتاق علي في فضاء الزقورة، حيث تبدأ الحركة التعبيرية بإغلاق عينيه، وهذه الحركة العينية ليست مجرد غياب للرؤية، بل هي فعل تعبيري مقصود يُوحي بالانقطاع عن العالم المحسوس، والانغماس في باطن الذات، وكأنه يغلق عينيه على المرئي ليطلق العنان للمتخيل. فإغلاق العين هنا يحمل دلالة التحول من الإدراك الحسي المباشر إلى إدراك خيالي أوسع، يمكّنه من الطيران فوق الفيافي والأنهار. هذا الفعل العيني البسيط يسبق بقية الحركات (فتح الذراعين، الدوران، الضحك)، ليكون بمثابة بوابة الدخول إلى حالة النشوة والانطلاق، حيث تُصبح العين المغلقة رمزاً للرؤية الباطنية التي ترى ما لا تراه العين المفتوحة. وقد استطاع الكاتب من خلال هذه الحركة الواحدة أن يُعبّر عن فكرة التحرر من قيود المكان والزمان، وأن يجعل من إغلاق العين مفتاحاً لخيال لا تحدّه حدود.

«لكنه عندما دقق النظر، لاحظ أنهم يتحدثون ـ رغم أنه لم يسمع كلامهم ـ ويبيعون ويشترون في سوق كبير، بينما تمر مواكب فخمة محفوفة بجندٍ مدججين بالسلاح.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ١٠)

يصف الكاتب هنا لحظة تحول بصري حاسم، حيث تبدأ الحركة التعبيرية بتدقيق النظر، وهو فعل عيني مكثف يعبر عن الانتقال من الرؤية العابرة إلى الملاحظة العميقة. فتدقيق النظر ليس مجرد تركيز بصري عادي، بل هو تعبير عن حالة من الدهشة المعرفية، ومحاولة العقل لترجمة ما يراه إلى معنى مفهوم، رغم غياب الدليل السمعي (عدم سماع الكلام). هذا الفعل العيني يحمل دلالة الشك والاستقصاء، حيث تحاول العين أن تعوض ما فقدته الأذن من معلومات، فتصبح أداة للفهم بدلاً من أداة الرؤية فقط. كما أن تدقيق النظر هنا يمثل بوابة العبور من عالم علي المألوف (الخرائب الصامتة) إلى عالم آخر نابض بالحياة (السوق، المواكب، الجنود)، فالعين المحدقة تصبح جسراً بين حاضر الراعي وماضٍ مفعم بالحركة والصخب. وقد استطاع الكاتب من خلال هذه الحركة العينية الواحدة أن يُعبّر عن فكرة أن الرؤية الحادة قد تمنح الإنسان ما لا تمنحه الأذن، وأن الملاحظة الدقيقة قد تكشف عن عوالم بأكملها لا يحتاج سماعها لفهمها، بل يكفيها النظر المتأمل.

«ضحك الطلبة بأجمعهم؛ فخجل من ذلك، واسترق النظر إلى وجه زميله الجديد، ليرى ردة فعله؛ فتفاجأ عندما رآه ينظر إليه بإعجاب وانبهار، وليس كما هي نظرات الآخرين! غمرته الفرحة.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ١٦)

يصف الكاتب هنا مشهداً درامياً دقيقاً تعبر فيه حركة العين عن تحول نفسي عميق. تبدأ الحركة بـ"استرقاق النظر"، وهو فعل عيني يتميز بالخفاء والتردد، حيث تنظر العين دون أن يشعر الآخرون بذلك، وهذا يعبر عن حالة الخجل والترقب، ورغبة علي في معرفة موقف الآخر منه دون أن يفضح نفسه. تأتي نظرة الاسترقاق لتعكس ضعفاً مؤقتاً وحاجة إلى طمأنينة من جهة، ومن جهة أخرى فهي حركة عينية محملة بالفضول والخوف من الرفض. ثم ينتقل المشهد إلى مفاجأة علي عندما يرى زميله ينظر إليه إعجاب وانبهار، وهنا تتحول العين من أداة خفية للترقب إلى مرآة للدهشة، حيث تصطدم نظرة الخجل بنظرة الإعجاب، فيحدث التقاء بصري يغير مسار الحالة النفسية لعلي من الخجل إلى الفرحة. هاتان النظرتان المختلفتان - استرقاق النظر المتردد في مواجهة نظرة الإعجاب الثابتة - تشكلان حواراً بصرياً صامتاً، تنقل فيه العين من حالة الإحساس بالنبذ الاجتماعي إلى حالة القبول والانتماء. وقد استطاع الكاتب من خلال هذا المقطع أن يصور، بحركة عينية واحدة (استرقاق النظر) وما تلاها من مفاجأة، لحظة تحول عاطفي كامل، تجعل العين هي البطل الحقيقي في المشهد، دون حاجة إلى كلام أو حركة جسدية كبيرة.

الحركية الإيمائية

تتأسس الحركة الإيمائية على ما تختزنه اليدان والرأس من قدرات تعبيرية، حيث تؤدي دوراً موجزاً في التواصل غير اللفظي، فتُغني النص عن الإسهاب اللغوي وتُسرّع وتيرة الإيحاء، وتنقسم إلى إشارات لا إرادية وأخرى مقصودة تخضع لمنطق رمزي (غانمي أصل عربي وآخرون، ٢٠٢٦م، ص ٩). وتبرز أهمية اليدين في الأداء التمثيلي، فهما الوسيط الناقل للمعاني والإشارات، إذ تضبط الأشياء وتوجّه الانتباه إلى المدلولات المختلفة، وتعمل على مساندة الكلام وتأكيده، فهي التي تقبض على الخنجر أو تشهر السيف، كما ترفع الكؤوس وتصافح الأيدي الأخرى، فتستند إلى التعبير اللغوي وتكمله (هلتون، ٢٠٠٠م، ص ١٩١). أما حركات الرأس، فتحمل أبعاداً دلالية كبيرة، خاصة حين تعجز الكلمات عن البيان، فتتحول الإيماءة بالرأس أو انحرافاته إلى بدائل بصرية تتضامن مع السياق لتوليد المعنى، ويعمد المخرجون إلى تنسيقها مع عناصر الأداء لتشكيل وحدة إيحائية متكاملة تستهدف إقرار أمر أو نفيه، أو التعبير عن مكنونات نفسية دفينة.

حركة اليدين

تتخلّل حياة الإنسان اليومية العديد من أدوات التواصل غير اللفظي، غير أنّ لليدين نصيباً بارزاً في العملية التواصلية مقارنة بسائر الأعضاء الجسدية. فالأيدي تُؤدّي وظائف متعدّدة في السياق الدرامي، فهي الوسيلة التي تقبض على الأشياء، وتشير إلى المعاني، وتعبر عن المشاعر عبر اللمس والإشارة والحركة، فضلاً عن دورها في إكمال التعبير اللغوي وتعزيزه وتأكيده. وفي هذا السياق، تُعدّ حركات اليدين أداة مسرحية فعّالة، إذ إنّها «تستخدم في تحقيق عدد كبير من

الأفعال التي تلعب دوراً هاماً في الأحداث المسرحية، فهي التي تقبض على الخنجر أو تشهر السيف، كما ترفع الكؤوس وتصافح الأيدي الأخرى، فتستند التعبير اللغوي وتكمله» (هلتون، ٢٠٠٠م، ص ١٩١). وقد أولى نعيم آل مسافر اهتماماً واضحاً بتوظيف حركات اليدين في نصوصه الروائية، حيث جعل منها وسيلة تعبيرية نابضة بالحيوية تنقل حالات الشخصيات النفسية وتعكس تحوّلاتها الانفعالية، وتسهم في بناء الصورة البصرية للحدث الروائي، ممّا يمنح أعماله طابعاً درامياً وحركياً يُثري تجربة التلقّي ويُعمّق دلالات النصّ السردي.

«هدأ ذلك من روعه قليلاً ولوح بيده وهو خجل مرتبك؛ فلوحت له! عندها ذهبت مخاوفه وأيقن أنها حقيقة وليست أوهام يتوهمها. حاول أن يكلمها؛ فأشارت له أنها لا تسمعه مثلما لا يسمعها، ورسمت له في الهواء صبياً وكلباً وحماراً وأغناماً.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ١٣)

يتضمن هذا المقطع ثلاث حركات يدوية تعبيرية متتالية، تؤدي كل منها دوراً درامياً مختلفاً في تطور التواصل بين الشخصيتين. تبدأ الحركة الأولى بـ"لوح بيده وهو خجل مرتبك"، وهذه حركة يدوية تعبر عن التحية والاعتراف بالآخر، لكنها مقترنة بالخجل والارتباك، مما يجعلها ليست تحية عادية بل حركة مترددة تعكس حالة نفسية مضطربة بين الرغبة في التواصل والخوف من رد الفعل. تأتي الحركة الثانية كرد فعل مباشر "فلوحت له!"، وهنا تتحول حركة اليد من أداة للتحية المترددة إلى أداة للطمأنة والرد بالمثل، حيث يرسل الطرفان إشارتين يدويتين متقابلتين تؤسسان لغة مشتركة وتزيلان الخوف المتبادل. أما الحركة الثالثة والأكثر تعبيراً فهي "رسمت له في الهواء صبياً وكلباً وحماراً وأغناماً"، وهنا تتجاوز حركة اليد وظيفتها الإشارية البسيطة لتتحول إلى أداة تشكيلية تعبيرية ترسم صوراً في الهواء، وتحل محل اللغة المنطوقة التي تعذرت بينهما، فتصبح اليد هي الجسر الوحيد للتواصل، حيث ترسم معاني معقدة (كائنات كاملة) بحركات هوائية خفيفة. وقد استطاع الكاتب من خلال هذه السلسلة من حركات اليد أن يصور تطور العلاقة من الخجل والتردد، إلى الطمأنينة والرد، ثم إلى الابتكار اللغوي المشترك، مما يجعل اليد هنا بطلة المشهد التعبيري، وهي تحل محل الصوت، وترسم عوالم كاملة في فراغ الهواء، لتؤسس للغة خاصة بين عالَمين منفصلين.

«هـؤلاء ليسوا أولاداً هينين كما تظن، انظر، هاهم يفتحون راحات أيديهم، وفي وقت واحد، ثم يمعنون النظر فيها! ربما علموا أننا نراقبهم فأرادوا أن يلعبوا بأعصابنا، أو أنهم غريبو الأطوار ليس إلاّ.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ٨٢)

يصف الكاتب هنا مشهداً تعبيرياً جماعياً تتوسطه حركة اليد كفعل غير لفظي يحمل رسالة واضحة في سياق المراقبة والمواجهة. تبدأ الحركة بـ"فتح الراحات" وهي فعل يدوي يتميز بالانفتاح والوضوح، حيث لا تخفي اليد شيئاً، بل تعرض باطنها للمراقبين، مما يعبر عن التحدي والصراحة، وكأنهم يقولون بلا كلمات: نحن نعلم أنكم ترونا، ولسنا بحاجة إلى التخفي. ويأتي توقيت هذه الحركة "في وقت واحد" ليعزز بعدها الجماعي والتزامني، حيث تتوحد الأيدي الثلاثة في أداء نفس الفعل، مما يحول الحركة الفردية إلى إشارة كوريفراغية جماعية تحمل دلالة التضامن والاتفاق

المسبق على رسالة موحدة. ثم يلي ذلك "الإمعان في النظر" إلى الراحات، وهنا تتحول اليد من أداة عرض إلى موضوع تأمل، حيث تصبح الراحة المفتوحة بمثابة مرآة أو شاشة صغيرة تمعن العيون فيها بحثاً عن شيء خفي، مما يضفي على الحركة طابعاً طقسياً غامضاً يحير المراقبين ويجعلهم يشكون في قدرات الأولاد الخارقة. وقد استطاع الكاتب من خلال هذه الحركة اليدوية المكثفة - الفتح المتزامن، والعرض العلني، والإمعان البصري - أن يرسم مشهداً كوريفراغياً يعكس تحول الأولاد من دور المخطوفين إلى دور المتحكمين في ديناميكية المراقبة نفسها، حيث تصبح أيديهم هي التي تنظر وتُرى في آن، مما يقلب معادلة القوة بين الخاطفين والمخطوفين عبر لغة جسدية صامتة فائقة الدلالة.

«أوقف هامو السفينة قربهم، وانحنى أمامهم، ومد يده مشيراً إليهم بالصعود، وقال بصوت يشبه الأصوات الرقمية: - أهلاً بكم أيها الأوروكيون الطيبون.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ٤٦)

يصف الكاتب هنا حركة يدوية تعبيرية يقوم بها هامو (ملاح العالم السفلي)، حيث يمد يده مشيراً إلى الفتيان بالصعود إلى السفينة. هذه الحركة اليدوية ليست مجرد إشارة توجيهية عملية، بل تحمل دلالات متعددة: أولاً، تعبر عن الترحيب والضيافة، فمد اليد مع الإشارة إلى الأعلى (الصعود) يحمل معنى الدعوة والانفتاح والاستقبال. ثانياً، تعكس طبيعة هامو الآلية (كما يوحي وصف صوته الرقمي)، حيث أن حركة اليد الممتدة تأتي بنعومة آلية، تجمع بين الجمود واللطف، مما يشير إلى أنه كائن غير بشري، لكنه يؤدي وظيفة إنسانية هي الترحيب والإرشاد. ثالثاً، تشكل هذه اليد الممدودة جسراً تواصلياً بين عالم الفتيان وعالم هامو، فهي حركة عبور ترمز إلى الدخول في رحلة جديدة ومجهولة. وقد استطاع الكاتب من خلال هذه الحركة اليدوية البسيطة أن يصور مشهداً درامياً يعكس التوتر بين الرهبة من المجهول، والطمأنينة التي تمنحها دعوة هادئة، مما يجعل حركة اليد هنا أداة تعبيرية مزدوجة: مرشِدَة ومُطمئنة في آن واحد.

حركة الرأس

عندما تعجز اللغة عن الوفاء بمتطلبات التواصل، تحلّ الإشارات الجسدية محلّها، ويُصبح الرأس مصدراً أساسياً لهذه الإشارات في الوقت الذي تمتنع فيه الشخصية عن النطق. فلكلّ حركة يقوم بها الرأس دلالة رمزية، سواءً أكانت في الإيماءة بالرأس، أو رفعه، أو تحريكه يميناً ويساراً، أو الالتفات، وغيرها من الحركات التي تحمل معاني متعدّدة تتوقف على سياقها. وتُعدّ الإشارات الجسدية باعتباره الرمز المادي الرئيس الذي يظهر دلالاته عن طريق المظهر الخارجي (راضي وحيدر، ٢٠١٢م، ص ٥٥٣) محطّ اهتمام المخرج، إذ يعمل على جعلها متناغمة مع التعابير الكلامية، بحيث تُشكّل وحدة تعبيرية متكاملة. فتحريك الرأس، على سبيل المثال، يُوظّف كتشكيل ظاهري مرافق للأداء، ويكون الغرض منه تأكيد موقف معيّن أو نفيه (دامود، ١٣٨٧ش، ص ٩٤). بالإضافة إلى ما تتيحه هذه الحركات من إمكانية للكشف عن المشاعر الباطنية والخلجات الروحية التي يرغب المؤلِّف في إيصالها إلى المتلقّي، وقد حظيت حركات الرأس باهتمام

بالغ في نصوص نعيم آل مسافر، إذ تُشكّل أداة سردية فعّالة تعبّر من خلالها شخصياته عن مواقفها النفسية، وتُجسّد تحوّلاتها الداخلية، وتُضفي على حواراتها وسكوتها أبعاداً إيحائية مكثّفة، ممّا يُعمّق الصورة البصرية للعمل الروائي ويُثري مستويات تأويله لدى القارئ.

«ابتكرت هذه النظارات التي مكنتها من رؤية عالم المستقبل. أوما برأسه موافقاً على ما أخبرته وهي تكمل.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ١٤)

يصف الكاتب هنا حركة رأسية تعبيرية بسيطة لكنها محملة بالدلالة، حيث يقوم علي بـ"إيماءة رأسه" موافقاً على كلام أمارجي. هذه الحركة الرأسية - وهي الإيماء للأعلى والأسفل - تعبر عن الانتقال من موقف التردد والشك إلى موقف القبول والتصديق، فالإيماءة هنا ليست مجرد استجابة جسدية عادية، بل هي إعلان صامت عن الاندماج في عالم الفتاة الغريب، والاعتراف بصدق ما تقوله رغم غرابته. كما تحمل هذه الإيماءة دلالة الثقة المتبادلة، حيث يمنح علي صديقته مصداقية كاملة من خلال هذه الحركة الرأسية، دون حاجة إلى كلمات تؤكد ذلك. وقد استطاع الكاتب من خلال هذه الإيماءة الواحدة أن يعبر عن تحول نفسي عميق، من الدهشة والحيرة إلى الطمأنينة والقبول، مما يجعل حركة الرأس هذه مفتاحاً درامياً لفهم تطور العلاقة بين الشخصيتين، ولحظة تجاوز الحواجز الزمنية والمعرفية بين عالميهما.

«هز عمر رأسه متأسفاً، ثم فكر قليلاً وقال لهما . لا أتذكر لها أي معنى آخر، ولكن يمكننا الاستعانة بكتاب "من تراثنا اللغوي القديم.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ٤٠)

يصف الكاتب هنا حركة رأسية تعبر عن حالة نفسية مركبة، حيث يقوم عمر بهز رأسه متأسفاً. وهذه الحركة - وهي تحريك الرأس يميناً ويساراً - تحمل دلالة الرفض أو النفي أو الاعتذار، لكنها مقترنة هنا بالأسف، مما يجعلها تعبيراً عن العجز أو عدم القدرة على تقديم المساعدة المطلوبة. فحركة هز الرأس هذه هي إعلان جسدي عن الإحباط، وكأن عمر يقول بجسده ما يعجز عن قوله بلسانه، معبراً عن خيبة أمله وعدم توفر المعلومات أو الحلول التي يبحث عنها رفاقه. ويأتي بعد هذه الحركة مباشرة "ثم فكر قليلاً"، مما يشير إلى أن هذه الإيماءة السلبية هي لحظة توقف وتأمل قبل أن يتغير الموقف، وكأن هز الرأس بالأسف كان بمثابة تنفيس عن العجز المؤقت، تبعه تفكير قاد إلى كلام جديد. وقد استطاع الكاتب من خلال هذه الحركة الرأسية البسيطة أن يعبر عن انتقال داخلي من حالة اليأس المؤقت إلى حالة التفكير والتأمل، مما يجعل حركة الرأس هنا ليست مجرد رد فعل سطحي، بل علامة درامية على تحول في مسار المشهد، وكأن هز الرأس هو البوابة التي دخل منها التفكير والخروج من المأزق.

الحركة الانتقالية

ترتبط الحركة الانتقالية بفضاء العرض المسرحي، وتتركّز بشكل أساسي على حركة الأرجل، وتكتسي طابعاً جوهرياً باعتبارها شرطاً أساسياً من شروط الأداء التمثيلي، سواءً تعلّق الأمر بدخول الممثلين وخروجهم في بعض العروض، أو بالمهمّات الأكثر تعقيداً كالتمثيل الصامت، والرقص، وغيره من فنون الأداء الحركي (بلعربي، ٢٠٢٠م، ص ٧٣). فالحضور الانتقالي ينبثق من تنقّل الممثل في الفضاء المسرحي، وبغضّ النظر عن طاقاته التعبيرية المباشرة، فإنّ كثافة تنقّله على الخشبة تُسهم في كسر الرتابة وجذب انتباه المشاهدين، كما تُعزّز الديناميكية البصرية للمشهد. وفي سياق دراسة نصوص نعيم آل مسافر، تمّ رصد الحركات الانتقالية المرتبطة بدخول الشخصيات وخروجها، وذلك على النحو التالي:

الدخول

يُعدّ الدخول من أبرز أشكال الحركة الانتقالية، ويتحقّق من خلال سعي الشخصيات إلى ترسيم لقطة مشهدية تحمل دلالات عميقة، تُكمل بها معطيات التعبير الحركي وتُضفي على النص أبعاداً درامية مكثّفة. ويركّز المؤلف غالباً على عمليّة دخول الشخصيات إلى فضاءات مختلفة، حيث قد يحمل هذا الدخول دلالة تبرز عند تركيب ودمج جميع الحركات واستقراء غاية المؤلف من توظيف ذلك الانتقال، الذي قد يمثّل تغييراً مجدياً وتحوّلاً واعياً، أو قد يكون على النقيض من ذلك. وإنّ ما تقوم به الشخصية باستخدام حركة الأرجل يزيد من ديناميكية المشهد ويُبعده عن الجمود، ويُضفي عليه طابعاً كوريغرافياً، إذ لا يتحقّق البعد الكوريغرافي إلا بتوفّر أدوات التشكيل الحركي المناسبة. وقد أولى نعيم آل مسافر الحركة الانتقالية اهتماماً واضحاً في نصوصه الروائية، حيث جعل من دخول شخصياته وخروجها عملاً درامياً محمّلاً بالدلالات، يعكس تحوّلاتها النفسية ويُعبّر عن صراعاتها الداخلية، ويُثري الفضاء السردي بحيوية بصرية تعزّز من تجربة التلقّي وتفتح النص على تأويلات متعدّدة.

«سارت السيارة من جديد في أماكن أخرى، ولم يهتم هؤلاء الخاطفون بإحكام العصابة على عينه؛ فشاهدها قد دخلت في نفق تحت الأرض، وسارت حتى وصلت إلى باب حديدي له قفل إلكتروني.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص٦٦)

يمثل هذا المقطع حركة دخول انتقالية تحمل في طياتها أكثر من مستوى من الدخول، حيث تبدأ بدخول السيارة التي تقل عمر إلى نفق تحت الأرض، وهو انتقال من فضاء مفتوح (الطرق العادية) إلى فضاء مغلق ومضيق (النفق)، ثم تتلوها حركة دخول ثانية، وهي وصول السيارة إلى الباب الحديدي الذي يمثل عتبة فاصلة بين العالم العلوي والعالم السفلي السري. وهذه الحركة ليست دخولاً جسدياً فقط، بل هي دخول إلى عالم الاغتراب القسري، حيث يُسلب عمر حريته ويُقتاد إلى مكان مجهول، مما يعكس اغتراباً مكانياً ونفسياً عميقاً، إذ يتحول النفق من ممر عادي إلى رمز للعزلة والخطر، والباب الحديدي من حاجز مادي إلى حدود فاصلة بين الأمن والتهديد، بين المعرفة والجهل، بين الحياة

والموت المحتمل. كما أن تتابع حركات الدخول (دخول النفق ثم الوصول إلى الباب) يخلق إيقاعاً تصاعدياً في المشهد، يزيد من التوتر الدرامي ويُحضر المتلقي لانتقال وشيك إلى فضاء آخر أكثر غموضاً وخطورة، مما يجعل هذه الحركة الانتقالية عنصراً كوريغرافياً بامتياز، يقوم على التدرج المكاني والتصعيد النفسي في آن واحد.

الخروج

يُمثّل الخروج الفعل الحركي الثاني في سياق الحركة الانتقالية، وكما كان الدخول ركيزةً أساسية من ركائز الفن الكوريغرافي، فإنّ الخروج كذلك يُشكّل بُعداً مهماً في هذا المجال، إذ تحمل عمليّة الخروج تداعيات ومؤشرات دلالية يُمكن الاستناد إليها في مقاربة النص الروائي وتأويل مستوياته المختلفة. وهذا النوع من الأفعال الحركية يحظى بأهمية بارزة، كونه يُجسّد مقاصد المؤلف وأفكاره عبر حركات واعية مرسومة، كما يعمل على تحرير المشهد من السكون والجمود بتوظيف فني يمنح الشخصية ديناميكية في علاقتها بالفضاء السردي، وصولاً إلى تحقيق تأويلات جديدة غير موجودة في النص، والتعبير عنها بلغة بصرية حركية تُحدث تحولات أدائية متميزة (حسين، ٢٠٢١م، ص ٣١٣). وقد أدرك نعيم آل مسافر هذه القيمة الفنية للخروج في نصوصه الروائية، فعمل على توظيفها بوصفها أداة تشكيلية تعزّز الأبعاد الدرامية لأعماله، حيث يجعل من خروج شخصياته فعلاً محمّلاً بالإيحاءات والدلالات، يعكس تحوّلاتها النفسية ومواقفها الوجودية، ويُسهم في بناء إيقاع بصري متقن يُثري النصّ ويُعمّق تجربة التلقّي، ويُضفي على مشاهد الرواية حيوية حركية تمنحها طابعاً كوريغرافياً مميّزاً.

«وجدوا أنفسهم يجمعون الأغنام والحمار، وقد أتى الظلام، فاستقبلتهم أم علي فرحة، وقدمت لهم العشاء، وبعد تناوله، صعدوا إلى سطح الدار؛ فاستلقى كل واحد منهم على فراشه متأملاً السماء.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ٦٢)

يمثل هذا المقطع حركة خروج انتقالية من نوع خاص، حيث لا يخرج الأبطال من فضاء مادي ضيق إلى آخر مفتوح فقط، بل يخرجون من عالم الأسطورة والغموض (العالم السفلي وعالم السومريين) إلى عالم الواقع والألفة (القرية، البيت، سطح الدار، وأحضان الأسرة). وهذه الحركة وإن بدت في ظاهرها عودة طبيعية إلى المألوف، إلا أنها تحمل في جوهرها خروجاً من حالة الاغتراب الوجودي الذي عاشوه أثناء رحلتهم، إلى حالة الأمان والاستقرار، لكن مع بقاء أثر الغموض عالقاً في أذهانهم، كما يظهر من تأملهم للسماء وتساؤلاتهم الصامتة. فالمكان الذي خرجوا إليه (سطح الدار المفتوح على السماء) يمثل فضاءً رحباً مقابل الفضاءات المغلقة والبوابات السبع التي اجتازوها، مما يعزز الإحساس بالتحرر الجسدي، لكنه في الوقت نفسه يبقى مشوباً بالحيرة الذهنية، وكأن الخروج من العالم السفلي لم يخرجهم بالكامل من دهشته وارتباكه. وهكذا تؤدي حركة الخروج هنا وظيفة كوريغرافية مزدوجة: فهي من جهة إنهاء للرحلة والخروج من الخطر، ومن جهة أخرى بداية لاغتراب جديد يتمثل في العودة إلى حياة عادية لم يعودوا قادرين على فهمها

بالكامل، مما يجعل المشهد البصري النهائي (الاستلقاء تحت السماء) مشهداً مفتوحاً على التأويل، يحمل في طياته خروجاً غير مكتمل، وكأنهم خرجوا بأجسادهم لكن أرواحهم ما زالت عالقة بين العوالم.

«ركب مصطفى الذيل والجناحين للحمار؛ فخرج من الظلام غول يقود تنيناً مجنحاً فوق ظهره وحش، وهم يتقدمون ببطء، وقد زاده الظلام غموضاً.» (آل مسافر، ٢٠٢٠م، ص ٣٤)

يمثل هذا المقطع حركة خروج انتقالية استعراضية مركبة، حيث تبدأ بخروج الكائنات المركبة (الغول والتنين والوحش) من فضاء الظلام إلى فضاء الرؤية، وهذا الخروج ليس خروجاً فردياً، بل هو خروج جماعي تشكيلي يهدف إلى إحداث تأثير بصري ودرامي مفاجئ على المهربين. فالخروج من الظلام يحمل دلالة مزدوجة: فهو من جهة خروج مادي من مكان الاختباء إلى مواجهة العدو، ومن جهة أخرى خروج رمزي من حالة الضعف والخوف إلى حالة القوة والترهيب، إذ يتحول الأبطال عبر هذا الخروج من فتيان عاديين إلى كائنات أسطورية مرعبة. كما أن التدرج في الخروج (خروج الغول أولاً، ثم التنين، ثم الوحش فوق ظهره) يخلق إيقاعاً بصرياً تصاعدياً، يزيد من فعالية المشهد ويُخضع المهربين لحالة من الرهبة تجعلهم يتراجعون ويهربون. وهذه الحركة الانتقالية تحقق هدفين في آن واحد: هدف درامي يتمثل في حماية الكنز الأثري، وهدف كوريغرافي يتمثل في تحويل الفضاء المسرحي إلى ساحة عرض بصري تعتمد على التخفي والإفصاح، مما يجعل الخروج هنا ليس مجرد انتقال مكاني، بل لحظة تحول درامي وحيلة إخراجية ذكية تقوم على استغلال الظلام والغموض لصالح الأبطال.

نتائج البحث

توصل البحث إلى أن رواية «حلم أوروك» لنعيم آل مسافر تشكّل متناً سردياً خصباً للتعبير الكوريغرافي، حيث لا تقتصر الحركة فيها على وظيفتها الوصفية، بل تتجاوزها إلى بناء درامي قائم بذاته، يسهم في تشخيص الصراعات الداخلية للشخصيات ونقل تحولاتها النفسية عبر لغة جسدية موازية للغة المنطوقة، مما يمنح النص الروائي أبعاداً بصرية وإيقاعية تعزز من فاعلية التلقي وتفتحه على تأويلات متعددة.

أظهرت الدراسة أن الحركات التعبيرية المرتبطة بالفم والعينين تحتل حضوراً بارزاً في نصوص الكاتب، حيث وظّف حركة الفم (كعض النواجذ، والهمس، والارتجاف) للتعبير عن حالات الكبت الداخلي والصراع بين الظاهر والباطن، في حين جعل من حركات العينين (كإغلاق العينين، وتدقيق النظر، واسترقاق النظر) أداة للتحول بين الإدراك الحسي والخيالي، وللكشف عن لحظات الدهشة والمعرفة والتغير العاطفي، مما جعل العينين مرآة صادقة للنفس البشرية وبوابة نافذة إلى ما لا ينطق به اللسان.

أما فيما يتعلق بالحركات الإيمائية، فقد كشفت النتائج عن براعة الكاتب في توظيف حركات اليدين بوصفها لغة

تواصلية بديلة عن الكلام، حيث تتراوح بين الإشارات المترددة التي تعبر عن الخجل والارتباك، والإشارات الجماعية المتزامنة التي تحمل رسائل التحدي والصراحة، وصولاً إلى الحركات التشكيلية التي ترسم معاني في الهواء وتؤسس لغات خاصة بين الشخصيات، كما أظهرت الدراسة أن حركات الرأس (كالإيماء بالموافقة وهز الرأس بالأسف) تؤدي وظيفة درامية مكثفة في التعبير عن التحولات النفسية والمواقف الوجودية، دون حاجة إلى كلام.

في سياق الحركات الانتقالية، خلص البحث إلى أن الدخول والخروج في نصوص آل مسافر ليسا مجرد تنقلات مكانية، بل هما أفعال كوريغرافية تحمل دلالات درامية ونفسية عميقة، فالدخول يعبّر غالباً عن الانتقال من الألفة إلى الغربة، أو من الأمان إلى الخطر، أو من الواقع إلى الأسطورة، في حين يحمل الخروج دلالات التحول من عالم الغموض والرهبة إلى عالم الألفة والاستقرار، لكن مع بقاء أثر من الاغتراب والدهشة، مما يجعل هذه الحركات وسيلة فاعلة لتحرير النص من السكون وخلق إيقاع بصري يجذب انتباه المتلقي.

المراجع

آل مسافر، نعيم، (٢٠٢٠م). «حلم أوروك»، العراق، بغداد: دار قناديل للنشر والتوزيع.

إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب. (١٩٩٧م). «المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

بافي، باتريس. (٢٠١٥م). «معجم المسرح»، ترجمة: ميشال ف خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد، مراجعة، ط١. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

بلعربي، محمد. (٢٠٢٠م). «جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي: تجربة طلعت سماوي أنموذجاً»، 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 فنياً "مسرحية هلو - سات أنموذجاً». مجلة واسط للعلوم الإنسانية والاجتماعية، (٤٩)، ٣٠٣-٣٣٠.

حمادي، عبدالعزيز، وبلاوي، رسول، وخضري، علي، وپورعابد، محمد جواد. (٢٠٢٢م). «البنية التأثيثية في شعر علي كنعان (قصيدة الإعصار من ديوان أسئلة للرياح أنموذجاً)». مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، (٤)، ١٥١-١٦٧.

خيربك، كمال. (١٩٨٦م). «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية» (ط٢). بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

داموند، أحمد. (١٣٨٧ش). «اصول كارگرداني تئاتر» (ط١٤). طهران: نشر مركز.

راضي، سعد محمد، وحيدر، سمير آغا. (٢٠١٢م). «لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي». مجلة مداد الآداب، (٢٠)، ٥٥١-٥٥٧.

شناوة، محمد فضيل. (٢٠١٦م). «أساليب أداء الممثل المسرحي» (ط١). عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.

شناوي، علي. (٢٠١٧م). «تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر»؛ أطروحة دكتوراه في الشعرية العربية والنقد الأدبي. جامعة جيلالي ليباس – سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها.

شهيدي رضوي، عطية، وحسني، غلامرضا. (١٣٩٦ش). «تحليل عملكرد زبان بدن در انتقال مفاهيم بصري، به استناد چهره‌هاي عكس‌هاي پادشاهان قاجاري». دوفصلنامه پژوهش هنر، (١٤)، ٣٥-٤٥.

غانمي أصل عربي، مينا؛ وبلاوي، رسول؛ وبورعابد، محمد جواد؛ و خضري، علي. (٢٠٢٦م). «جماليات التعبير الحركي في شعر الشاعر العماني سيف الرحبي من منظار الفن الكوريغرافي». ابن المقفع في القص والقصيد (مجلة اللغة العربية وآدابها سابقاً)، البحوث الجاهزة للنشر. doi: 10.22059/jal-lq.2026.402610.1538

محمد، مظفر كاظم ، ومحمد، حاتم مهدي. (٢٠٢١م). «أداء الممثل في الدراما الراقصة (الكوريوغراف) بالمسرح العراقي». مجلة بحوث الشرق الأوسط، (٧٠)، ٤٥ ٥-٤٧٣.

المهنا، عبود حسن؛ والحمداني علي، وصليوا، نشأت مبارك. (٢٠١٦م). «أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور» (ط١). عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع.

هلتون، جوليان. (٢٠٠٠م). «نظرية العرض المسرحي»؛ ترجمة: نهاد صلحة، ط١. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

Al-Musafer, N. (2020). The Dream of Uruk. Baghdad, Iraq: Dar Qanadeel for Publishing and Distribution.

Bal'arbi, M. (2020). The aesthetics of kinetic formation in theatrical performance paintings: The experience of Talaat Samawi as a model [Doctoral dissertation in scenography of performing arts]. Djillali Liabes University of Sidi Bel Abbes, Faculty of Arts and Languages, Department of Arts.

Damoud, A. (2008). Principles of theater directing (14th ed.). Tehran: Nashr-e Markaz.

Elias, M., & Hassan, H. Q. (1997). The theatrical dictionary: Concepts and terminology of theater and performing arts (1st ed.). Beirut: Lebanon Library Publishers.

Ghanami Asl Arabi, M., Balavi, R., Pourabed, M. J., & Khazari, A. (2026). The aesthetics of kinetic expression in the poetry of Omani poet Saif Al-Rahbi from the perspective of choreographic art. Ibn Al-Muqaffa in Story and Poetry (formerly Journal of Arabic Language and Literature), [forthcoming].

Hamadi, A., Balavi, R., Khazari, A., & Pourabed, M. J. (2022). The furnishing structure in the poetry of Ali Kan'an (The poem "The Cyclone" from the collection Questions for the Wind as a model). Al-Ustad Journal for Humanities and Social Sciences, (4), 167-151.

Hussein, A. A. (2021). Transformations of the actor's movement from reality to artistic bodily reality: The play "Hello-Sat" as a model. Wasit Journal for Humanities and Social Sciences, (49), 303-330.

Hulton, J. (2000). Theory of theatrical performance (N. Salha, Trans., 1st ed.). Cairo: Egyptian General Book Authority.

Khairbek, K. (1986). The movement of modernity in contemporary Arabic poetry: A study of the socio-cultural framework of literary trends and structures (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution.

Mohammed, M. K., & Mohammed, H. M. (2021). Actor performance in dance drama (choreography) in Iraqi theater. Middle East Research Journal, (70), 455-473.

Al-Muhanna, A. H., Al-Hamdani, A., & Saliva, N. M. (2016). Methods of acting performance across the ages (1st ed.). Amman: Al-Dar Al-Manhajiyyah for Publishing and Distribution.

Pavis, P. (2015). Theatre dictionary (M. F. Khattar, Trans.; N. Abu Murad, Rev., 1st ed.). Beirut: Arab Organization for Translation.

Radi, S. M., & Haider, S. A. (2012). The spatio-temporal language of the actor's body in theatrical performance. Midad Journal of Arts, (20), 551-557.

Shahidi Radavi, A., & Hosni, G. (2017). Analysis of body language function in conveying visual concepts based on the faces in Qajar kings' photographs. Biannual Journal of Art Research, (14), 35-45.

Shanawa, M. F. (2016). Methods of theatrical actor performance (1st ed.). Amman: Dar Al-Ridwan for Publishing and Distribution.

Shanawi, A. (2017). The intertextuality of literary genres in contemporary Arabic poetry [Doctoral dissertation in Arabic poetics and literary criticism]. Djillali Liabes University of Sidi Bel Abbes, Faculty of Arts and Languages, Department of Arabic Language and Literature.