الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي

م.م. نداء حاتم خضير أ.د. محمد فضيل شناوة

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

The philosophical and Aesthetic Speech of the Female Body Elements in the theater show

Asst.prof. Mohammed Fudhail Shnawaa Asst. lecturer Nidaa hatim Khudhair

College of Fine Arts- University of babylon

Abstract:

The research studies the system of the philosophic and pretty factors of the feminine body reciting address in the theatrical performance, so it included four sections. The first section dealt with the methodical frame including its problem which concentrated upon the essence of the philosophic and pretty address of the factors of the feminine body reciting and its importance and its aim to recognize this philosophic and pretty system which took place in the year 2014 and its location which took place in Tunisia, in addition to the subject ire limit hidden in the studying, analyzing and reading the system of the philosophic and pretty address of the feminine body reciting in the theatrical performance, hence limiting the idioms and definitions. The second section dealt with the theoretical frame including three topics. The first topic concentrated upon understanding the reciting of the body. The second topic concentrated upon the body as a reciting structure. The third topic focused on studying the feminine body reciting factors in the theatrical performance ending to the most important indicators which occurred in the theatrical frame. The third section dealt with the procedures of the research unheeding as a sample (the play of a woman with two heads). And the article of the research and its system, hence analyzing the sample. The fourth section dealt with the results of the research and its conclusions. Ending to a list of footnotes, hence a list with its references and source.

الملخص

يدرس البحث منظومة الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي، إذ تضمّن البحث فصولاً أربعة. تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث متضمناً مشكلته المتركّزة في ماهية الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي، وأهميته وهدفه الواقف على تعرّف هذه المنظومة الفلسفية والجمالية التي يبثها هذا الجسد، وحدّه الزماني/2014م/ وحدّه المكاني/ تونس/ وحد الموضوع الكامن بدراسة وتحليل وقراءة منظومة الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي، ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها. وتناول الفصل الثاني الإطار النظري متضمّناً مباحث ثلاثة، عنيّ المبحث الأول بدراسة مفهوم سرد الجسد، وعنيّ الثاني بدراسة الجسد بوصفه بنية سردية، وعنيّ الثالث بدراسة عناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي، منتهياً إلى أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. وتناول الفصل الثالث إجراءات البحث، متضمّناً عينته/مسرحية امرأة ذات رأسين/ وأداة البحث ومنهجه، ومن ثم تحليل العينة. وتناول الفصل الرابع نتائج البحث واستنتاجاته ومن أهمها:

1- يشكّل السرد والجسد ثيمة أيدولوجية يعالج من خلالها صراع التيارات الفكرية.

2- يأخذ الجسد الأنثوي خلال لحظة سرده أبعاداً دلالية، بحيث يخرج من أطر القوانين الطبيعية والوضعية، ليخلق قوانين خاصة تخدم سرد الأداء الأنثوي.

الكلمات المفتاحية : سرد الجسد الانثوي ، العرض المسرحي ، الخطاب الفلسفي

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

ارتبط السرد بجسد الإنسان منذ إدراكه كيف يتصل بالطبيعة والآخر لديمومة معنى الحياة، إذ لم يكن الإنسان البدائي يمتلك لغة التخاطب، وإنما كانت لغته الإيماءة والإشارة والحركة، وكانت هذه اللغة سرد عن حاجاته ورغباته، فالرقصات والحركات بأنواعها سرد عن الفرح والحزن لديه. فحين يستخدم الإشارة يكون قد أفهم الآخر بما يريد توصيله من غاية أو معنى، وما تثيره هذه الإشارة أو الإيماءة لدى الجماعات من قراءة الحالة المراد السرد عنها. وهذا ما كان يحدث قبل آلاف السنين. وقد ظل الإنسان يسرد إشاراته وحركاته أزمنة طوال حتى استطاع أن يكتشف لغة سرد الكلام. لكن بقيت بعض تلك الإشارات والحركات السردية تلازمه حتى اليوم. لقد أمست جميع الفنون المعاصرة تحن إلى ما كان الإنسان البدائي يتمتع به من مهارة في السرد عبر الإشارة، وهي بمجملها حركات تمثّل بالنسبة له لغة سرد تواصلية مع الآخرين.

ظهر التعبير الدرامي أو المسرحي، الذي يصفه (باتريس بافيس) في قاموس المسرح، مثله "مثل كل تعبير فني، مصمم حسب الرؤية الكلاسيكية، كأنه إظهار وإبراز دليل للمعنى العميق أو لعناصر مخبّأة، وكأنها حركة من الداخل باتجاه الخارج. وهنا يعود إلى الممثل، في المقام الأخير، دور الكاشف: فعليه تفسير ما في داخل الشاعر من خلال أدائه، وأن يكشف لنا عن نواياه الأكثر سرية، وأن يرفع لنا على السطح عمّا يخبئه في العمق من جواهر".[1]. لذلك يتمظهر التعبير الجسدي كأداة فنية وجمالية من فعاليات الممثل، وقدرة تعبيرية لعكس الصورة المتخيّلة وتجسيدها ضمن آليات الأداء، بكل ما تحتويها من تقنيات الإيماء واللعب الدرامي والرقص والحركة والارتجال وآليات التعبير الأخرى المساندة.

يعتقد علماء النفس أن60% من حالات الاتصال البشري تنجز عبر الحركة وما تتضمنه من آلاف الإيماءات والإشارات والرموز والإيحاءات، وأثبتوا أن الحركة أقوى تأثيراً من اللغة المنطوقة، ومن هنا يمكن الاستدلال على أهمية سرد الجسد وكيفية استثماره في نقل الأفكار والمعاني وربط العلاقات مع الآخر.

اتخذ الفن المسرحي من بين عديد الفنون الجسد أداةً للسرد وتجسيد الرؤى وإنتاج الدلالات، وبما أن السرد يكون تركيزه على الرسالة ذاتها، ففي المسرح تتحول من وسيلة اتصال إلى عرض مسرحي بكل شموليته.

فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الإمكانات السردية. ومن الجسد أيضا يمنح السرد موضوعاته ويحدد اتجاهات انتشاره، وفي الجسد أيضا تُصب كل التوترات المصاحبة للوصف والسرد والتعليق والاستبطان.

وينبري الجسد الأنثوي كأحد الوسائل الإجرائية في ترسيم الحدث وتعميق الصراع الدرامي بوساطة عناصر السرد وحمله بنية فلسفية وفنية وجمالية مفارقة للجسد الذكوري، فضلاً عن حمله هوية ثقافية راكزة ومتفردة.

ومن هنا جاءت مشكلة البحث متركزة في التساؤل الآتي:

ما الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

1- يسلط البحث الضوء على عناصر السرد للجسد الأنثوي والخطاب الفلسفي الجمالي المبثوث منها والتي في مجملها تكوّن منظومة فلسفية وفنية وجمالية داعمة لبنية الحدث والثيمة الاساس للعرض.

2- يفيد البحث المعنيين في مجال الإخراج والتمثيل والنقد المسرحي في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها، من حيث التعريف والاطلاع على عناصر سرد الجسد الانثوي ومنظومته الفلسفية والفنية والجمالية.

هدف البحث: يهدف البحث الى:

تعرّف الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي.

حدود البحث: يتحدد البحث بـ:

1. حد الزمان: 2014م

2. حد المكان: تونس
3. حد الموضوع: دراسة الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات:

السرد/ لُغةً

يُعرّف (السرد) بأنه "سَرَدَ– سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، اذا تابعة وفلان يسرد الحديث سردا، اذا كان جيد السياق"[2].

وعرّفه (أحمد العايد) بأنه "(تَسَرَّدَ) الشيء: تتابع، يُقال:... تَسَرَّدَ الحديث: كان جيد السياقات له. وسَرَدَ الحديث: أتى به على وِلاء، جيد السياق"[3].

السَّرْد (Narration) اصطلاحاً

عرّفه (مجدي وهبة) (السرد الصوري) بأنه "المصطلح العام الذي يشتمل على قَصِّ حَدَثٍ أو أحداثٍ أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[4].

وكذلك عرّفه (جيرالد برنس) في قاموسه بقوله "هو إنتاج حكاية، سرد مجموعة من المواقف والأحداث"[5].

وتعدُّ "كلمة Narration مشتقة من الفعل اللاتيني Narrave الذي يعني رؤى وسرد، وكلمة Récit مأخوذة من الفعل اللاتيني Recitare الذي يعني قرأ وتلا بصوتٍ عالٍ. وهما يستخدمان للدلالة على نوعية الخطاب الناتجة عن فعل السرد والرواية"[6].

التعريف الإجرائي لـ(السرد)

هو مجموعه من الافعال التواصلية التي يشكّلها الجسد الأنثوي في العرض المسرحي المعاصر لطرح جملة أفعال وأحداث في ظرف زماني– مكاني مسرحياً.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم سرد الجسد

إن الأداء المسرحي يتضمّن شبكة متعددة العناصر التي تلتقي عند محور الممثل، بوصفه مرتكز العرض وبؤرته المشهدية، ومن ثم فهو حامل لخطاب العرض بما يمتلكه من سرد يتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف الطاقة الكامنة فيه ومن الرموز والدلالات، ويبلغ هذا الأداء مديات أوسع حينما ينحو باتجاه السرد، ليعبّر عن أدق التفاصيل بإشارات وتلميحات جسدية يمكنها أن تعوّض عن اللغة المنطوقة إن لم يتفوق عليها.

ومن خلال المفهوم الحداثي للنص بوصفة لا يتحدد بسلسلة الجمل والملفوظات، بل إنه وكما يقول (إيفانوف) أحد أعضاء جماعة موسكو الأدبية. إن النص لا يكون بالضرورة رسالة تبث باللغة الطبيعية، لكن يجب أن تحمل معنى كاملاً، فقد تكون الرسالة رسماً أو عملاً فنياً أو مؤلفاً موسيقياً أو بناية. أما (فيليب سولير) فيرى: "إن كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد، إعادة قراءة لها واحتذاءً وتكثيفاً ونقلاً وتعمقاً"[7]. ولكن جماعة القراءة والتلقي فإنهم يحيلون النص إلى القارئ، وعلى حد قول (ستانلي فيش): "إن النص ليس شيئاً أو موضوعاً ولكنه تجربة أو عملية يخلقها القارئ"[8]. وفق هذه المفاهيم يمكن القول أن سرد الجسد في المسرح نصاً، بوصفه يحمل وينقل رسائل متنوّعة لا تقوم على اللغة المنطوقة، بل يستثمر طاقة السرد الحركي بشتى مستوياتها منتجاً أنواعاً من العلامات القابلة للقراءة، وهو ما يقوم به المتلقي ليقوم بتحليلها وتأويلها، وبذلك يتحقق جوهر النص.

خضع مفهوم السرد إلى تفسيرات متعددة بالنسبة للنص اللغوي، فكيف الأمر حين يكون التعبير عبر لغة سرد الجسد التي تسعى لتكوين دلالة موضوعية عبر مجموعة من التكوينات الحركية المتخيّلة، وهنا تكمن صعوبة التحليل والفهم والتأويل لنص سرد الجسد.

فسرد الجسد عنصر الكشف عن أغوار الشخصية المراد تحليلها وكظاهرة عاطفية تعبر عن المشاعر والأحاسيس وكأحد وسائل الاتصال بوصفه ظاهرة ثقافية.

يقول الباحث والمفكر والمخرج الياباني (تاداشي سوزوكي): "إن المجتمع المثقّف هو الذي تستخدم فيه القدرات التعبيرية والمدركة للجسد الإنساني إلى حدودها القصوى، لا من يزودنا بالوسائل الرئيسة لإقامة الصلات وتبادل الأفكار"[9].

إن سرد الجسد في المسرح يتجلى عبر السرد الذي يقع في مستويين: المستوى الخارجي وهو كل فعل يرتبط بالجسد وحركته ضمن بنية فضاء العرض وما يحيط به أو يتواجد فيه من أشياء وكتل وشخصيات وفراغ ومتلقين، ومنه تنشأ حالة الاتصال والعلاقات المختلفة بين طرفيّ البث والاستقبال. والمستوى الداخلي الذي يركّز على المتن السردي الذي ينجم من خلال أسلوبية توظيف الطاقة المخزونة في جسد الممثل، وفقاً للباعث الشعوري والانفعالي الذي يتحوّل إلى أفعال حركية في اتجاهات وزخم وسرعة ومسافات زمكانية، يتحدد في ضوئها مستوى السرد في لغة الأداء.

إن سرد الأداء يمثّل النسق الأكبر لكل الأنساق الفرعية الكلامية والضوئية والصوتية، من موسيقى ومؤثرات وما إلى ذلك.. وبهذا يكون جسد الممثل هو حامل العلامة الكبرى (الدال)، أما (المدلول) فيكون في موضوع السرد الحاضر في الشعور الجمعي الخاص بالمتلقي، الذي يتواصل مع قوة الإيهام المرجعي للعلامات المبثوثة من سرد الجسد المتحوّل والمتشظي، بوصفه نصاً مفتوحاً قابلاً لقراءات متعددة.

مارس الجسد حراكاً سردياً وتمرداً في الحياة والثقافة، بوصفه مكمن الخطورة وشرارة العواطف، واتخذ تمرده سمات متعددة، سيما بعد انعتاقه من طوق المقدس، وإن حضوره كان ولا يزال استثنائياً في فضاء المسرح الذي ينحو لعوالم الخيال والافتراض، مما وفّر للجسد مكاناً آمناً إلى حد ما، لممارسة حضوره وإنشاء عوالمه واستبيان خطابه، فـ" السرد يتم بالانتقال من وضعية أو حالة إلى أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها"[10]. إن حضور السرد الجسدي في نسق المسرحي كان مثار اهتمام المسرحيين على مر العصور، بوصفه علامة ذات دلالة باتجاه سيميائي لها قابلية التحوّل والتوليد والمراوغة والانشطار، وهي من أبرز مظاهر البنى المتحركة في العرض المسرحي.

إن جسد الممثل هنا له لغته وهمسه الخاص وديناميكيته في الفضاء، وهذا له علاقة بسرد الجسد البصري، فليس المهم في المسرح أن يتحوّل همس الحواس إلى لغة محكيّة تنتج حروف وأصوات كما جرت العادة في المسرح الواقعي التقليدي السكوني، بل أن لغة سرد الجسد يجب أن تكون لغة مستقلة لها مفرداتها الخاصة، فـ" السرد كعنصر فعّال في بنية العرض عالم مهيب ينطوي على عديد من المعاني الفلسفية العميقة، كما أنه يحمل مظاهر وأردية عدّة عبر لغة شاعرية جداً تقرّب العرض من النثر"[11].

وبالرغم من أنها لغة خارج منطق الكلام لكنها واقعية لها إيقاعها الذي يشكّل صوتها وهمسها ومفرداتها التعبيرية، إنها قريبة من لغة الأحلام التي تتناقض مع منطق الواقع، لكنها تتناسب مع واقعية الحلم ومنطق ميتافيزيقيا سرد الجسد البصري، لذلك كان الجسد موضوعاً للسرد وموضوعاً للوصف وموضوعاً للاستذكار والاستباق والإستيهام وموضوعاً للغة أيضاً، فمنه تخلق لنفسها تركيباً جديداً لا يُدرك إلا في علاقته بما يتوّلد عن هذا الجسد من "هزات" و"إيماءات" و"آهات". يتوّجب على الممثل أن يستغل طاقة الجسد في آلية حركية سردية تستجيب لكل المواقف والأحاسيس التي يتطلبها الدور، وهو يتجسّد عبر سلسلة من التحوّلات بوساطة تموجات حركية ومنحنيات شعورية متلازمة لابد أن يتقن الممثل التحكم في توزيعها على مناطق الجسد المختلفة، بحيث يصبح كل جزء منها يمثّل أداة فاعلة في سرد الأداء، وكما يبين ذلك المخرج الروسي (تايروف) الذي يشبّه سرد جسد الممثل بالآلة الموسيقية التي ينبغي أن يعزف عليها ويسرد من خلالها عن الدور الذي يقوم به.

إن عديد من مخرجي المسرح الحديث انصب تركيزهم على الجانب البصري في بنية العرض، وكان جسد الممثل بالنسبة لهم المرآة التي تعكس رؤاهم وتخيلاتهم، بل أصبح الممثل هو لسان حال فريق العرض، وهو من ينوب عنهم حاملاً أفكارهم ومحاولاً السرد عنها أمام المتلقين، ووفق هذه الأهمية التي ينهض بها الممثل ركّز البعض من المخرجين على إيجاد حلول تدريبية لرفع كفاءة سرد الأداء، كما فعل المخرج الروسي (ستانسلافسكي) الذي أرسى القواعد الأساسية لعمل الممثل مع الدور ومع نفسه، وكما جاءت في تجارب المنظّر والمخرج الألماني (بريخت) والروسي (فيسفولد مايرهولد) والفرنسي (أنطوان آرتو) والبولندي (جيرزي

غروتوفسكي) والبريطاني (بيتر بروك) والإيطالي (يوجينو باربا) وآخرين. تلتقي تجارب هؤلاء المبدعين في محاولة تحرير جسد الممثل مما لحق به من إضافات خارجية كبّلته في دائرة ضيّقة وحددت مستوى استثمار الطاقة الكامنة في الجسد. إن معظم هؤلاء المخرجين كانت لديهم تأثيرات من المسرح الشرقي، سيما الهند، الصين، اليابان، وبعضهم عايش تجارب الشرق ودرس أساطيرها وملاحمها ومسارحها، كما هو الحال بالنسبة لمسرح النو والكابوكي والكاتاكالي، واستلهموا منها الكثير في أساليبهم المسرحية وطرق توظيف جسد الممثل في الرقص والدراما وبناء عروضهم وتجاربهم، ويظهر ذلك جلياً في عروض (آرتو) و(بروك) و(منوشكين)[12].

لقد كان الجسد وسيبقى الأداة الرئيسة في خلق السرد وهو يتجاوز بحضوره كل النصوص الأخرى، فهو العنصر الذي لا يمكن بدونه إنجاز عرض مسرحي خلافاً للعناصر الساندة التي يمكن الاستغناء عنها أحياناً أو استبدال مواقعها في تصدّر المشهدية المسرحية.

ينبغي على الممثل أن يتعلّم كيف يجعل الجسد كله ينطق ويعبّر ويسرد حتى لو كان الممثل في حالة سكون، فالصمت يكون أحياناً أكثر بلاغة من الكلام، وهذا لا يتحقق بسهولة، لأن إظهار القدرات التعبيرية للجسد ترتبط بالقدرة على التحكم بالذاكرة وقوة التركيز والاختزال والتكثيف، فليس السرد بمعنى هنا الاسهاب بالحركة، قد يعنى الاختزال بالمعنى. إن لغة سرد الجسد تساهم في تشكيل صور متعاقبة نتيجة سلسلة الأفعال المنطقية أو المجتزأة والمتقطعة والتي تخضع لنسق أدائي يأخذ نموذجاً تعاقبياً أفقياً ذا دلالة واضحة أو ذات غموض مقصود.

لقد تراجع دور الكلمة في المسرح، بعد أن كانت الدعامة الأساسية له، ذلك أن المسرح كان يسيّرهُ النص والاعتماد على خطابه الأدبي، دون حذف أو اختزال أو تلاعب، وقد غُيّب الجسد وحركته أزمنة طوال، حتى جاء الوقت الذي بدأ فيه الاهتمام بالحركة وانبثقت من هذا عروض البانتومايم والكوريغراف والباليه، فضلاً عن العروض التي تعتمد سرد الجسد كلغة تعبيرية، وإذا ما أُعتبر الجسد نصاً فإن هذا النص يشتمل على جوانب سردية عديدة. فالممثل استطاع من خلال الحركة أن يحقق خطابه البصري. فسرد جسد الممثل لا يتحدد ضمن نسق معين، إنما ينطلق نحو الاكتشاف في جغرافيا الجسد، واللعب في تضاريسها المكتشفة وضمن أنساق جديدة من الحركة، لكن هناك حدوداً مرسومة له، تميزه عن سواه من الممثلين، رغم أن هناك تشابه في الأفعال والسلوكيات بين الممثلين، والممثل يجهد نفسه باحثاً عن شيء يميزه عن الآخرين، ويتم ذلك عبر سرد الجسد. إن مفهوم سرد جسد الممثل على المسرح ليس ثابتاً في جميع الأنواع المسرحية، إذ إنه يتطوّر ويتحوّل ويتغيّر وفق ما يلحق به من تطورات تجري على أحداث المسرحية، ومع تطوّر القوانين الاجتماعية في الحياة. يقول (باربا): " الجسم في حالة حياة يمدد حضور الممثل وإدراك المشاهد. إنه لا يعني وجود شخص حاضر أمامنا ولكن تغييراً مستمراً وتفتحاً يتم تحت أبصارنا. إنه جسم في حالة حياة. لقد تم تحوير الطاقة المتدفقة أثناء سلوكنا الاعتيادي لتصبح مرئية بصورة غير متوقعة[13].

اهتم مدربو الحركة والمخرجون ومصممو الرقص اهتماماً كبيراً بالديناميكية العضلية والعضوية وبين الجوانب الروحية النفسية للممثل أو الراقص، وذلك لتأهيل الجسد بكل أجزائه لإنجاز مختلف الحركات السردية والسيطرة على الطاقة، وفي مجال التمثيل سيما في العروض التجريبية التي تعتمد الجانب البصري، كما هو الحال في مسرح الصورة، يقوم الممثل وفقاً لمبدأ السرد التي تركّز على كل ما هو مسرحي وتجاوز الجانب التواصلي، وهنا تكون الحركة وفق مبدأ الهدم والبناء ومن "خلال تقويض حالة الترابط المنطقي بين الدال والمدلول وبين الرمز والشيء، فالممثل هنا عبر تعبيرات الجسد يقوم بتحريف الأداء من مستواه. مستواه الإشاري . المرجعي . إلى مستواه الإيحائي"[14]. إذ إنه ينتج دوالاً لا تدل على معانٍ محددة أو أشياء مرجعية، ونتيجة انحرافها عن السرد اليومي تحدث الإنزياحات في الصورة الكلية، مما يثير التساؤلات في ذهن المتلقي الذي يسعى هو الآخر لتكوين صور ذهنية لما يستقبله ويراه، وكلما يزداد الانحراف يتحقق المزيد من التحدي والاستجابة لقوانين اللعب المسرحي.

إن المسرح كخطاب شمولي وسيلته وغايته الإنسان ممثلاً كان أم متلقياً، وإن تحقق هذا الخطاب لا يتم دون وجود طرفيّ العملية التواصلية، فالعرض المسرحي من الممكن أن يتخلى عن الكثير من عناصره باستثناء الجسد الذي تنتظم فيه عناصر ثابتة يتم توظيفها بحالات شتى وأفعال مختلفة. إن سرد الجسد انفتاح على الذات، ومن خلالها على الحياة. وهذا لا يتحقق داخل

منظومة الجسد فقط، بل بين إرساليات الجسد وبين المتلقي، بوصفه مشاركاً وفاعلاً في إنتاج المعنى. إن خصوصية الاتصال في المسرح تقوم على أساس العلاقة بين عناصره، أي السرد المعروض والذي يتكوّن من مجموعة أنظمة علامية لفظية منها وغير لفظية، وهي تؤلّف شبكة من الوحدات السيميائية التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة ومتداخلة ومركبة معاً من ناحية، والمتلقي من ناحية أخرى.

إن النظام المسرحي هو شكل سردي تعبيري واتصالي متغيّر، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، لارتباطه بالظروف الاجتماعية والتغيّرات التاريخية، ويشكّل الممثل والمتلقي أبرز عناصره وتفرده.

ولما كان الممثل ينوب عن جميع المرسلين الآخرين في العرض، المؤلف، المخرج، التقنيين، فإن ذواتهم تذوب في ذات الممثل، وبهذا تنتهي تداوليتهم لتبدأ تداولية بصرية.

ومن خلال سرد الممثل، وحين تتم عملية الاستقبال من النص إلى الممثل ومن المخرج إلى الممثل، تتحوّل هذه الأنساق إلى علامات حسية وبصرية، وهذا التحوّل الذي يقوم به الممثل يؤثر في المسارات اللغوية ودلالاتها في العرض المسرحي، إذ "إن عملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية المكتوبة والتي تمثّل أفعالاً إلى إشارات التمثيل التي تمثّل الأجسام الفاعلة ستغيّر من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يضع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن تمثّل الشخوص الدرامية"[15].

تستثمر حركة سرد الممثل وفق علاقة تكاملية مع العناصر الأخرى، والتي تساعده في إنتاج علامات مرجعية بين آليات البث والتلقي، وبعكسه ينتج عن الحركة أوضاع عشوائية تؤدي إلى إنتاج دلالة غامضة، لا يمكن للمتلقي أن يفهمها ويصنّفها في إطار دلالي، وهذا التشويش وفوضى العلامات تشتت انتباه المتلقي، ومن ثم تقطع صلته بالعرض.

يظل سرد الجسد مركزاً وينبوعاً أساسياً للتعبير والتواصل في الحياة، وتتعاظم أهميته في المسرح، بوصف سرد الجسد حاملاً لخطاب العرض وخازن نصوصه المتعددة، وحين يستخدم السرد في الجسد تزداد إمكانياته التعبيرية كماً ونوعاً، مما يسهم في خلق حالات التوصيل والتحفيز والتأثير لدى المتلقي، بوصف الجسد هنا يتجاوز الصيغ والأساليب التقليدية المألوفة، وينجز أفعالاً وحركات وأشكالاً وخيالات قد تنأى عن الحسي والملموس قصد تعميق المشهدية.

يسعى المسرح الحديث إلى توظيف تواصلي بقدرات تعبيرية مضافة عبر أساليب سرد ورؤى جديدة، وجاء هذا في التجارب العبثية والسريالية وما ينتمي إلى مسرح الصورة، حيث يكون الاعتماد على سرد جسد الممثل في بناء الخطاب البصري وفق أنساق إيقاعية وتعبيرية مختلفة، من شأنها أن تنتج دلالات مجازية وحقيقية قابلة للقراءة والتأويل.

المبحث الثاني: الجسد بوصفه بنية سردية

ثمة اعتقاد خاطئ ساد ردحاً من الزمن مفاده، إن السرد يقتصر على نوع أدبي محدد كالقصة أو الرواية وسائر أنواع الأجناس الأدبية النثرية حسب، لكنه يمكن أن يوجد في الشعر والسينما والدراما وفي المسرح، ما دام يمثّل بجوهره طريقة في التعبير عما يجول في خاطر السارد (المؤلف) أو الشخصية التي يفترضها خيال المؤلف، شريطة أن تفصح تلك الطريقة أو الآلية عن روعة السبك وجمالية الصياغة وحسن الاداء.

يُعد العرض المسرحي خطاباً جامعاً لمنظومة من الفنون المتنوّعة بين الفنون الزمانية والمكانية، وفنون الأدب بأجناسه المختلفة، وهو ما وسم خطاب العرض المسرحي بـ(السرد) "فهو المصطلح الأكثر دقة الذي يحيل على مجموعة الصفات المتعلّقة بالسرد والأحوال الخاصة به والتجلّيات التي تكون عليه مقولاته"[15]. إذ ظهر مفهوم السرد بصفة سارد الشخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، فمنها ما يبنى على أساس المواقف اللغوية وينتمي إلى الطابع السردي، حيث تبدو الشخصيات فيها مسطّحة وقد اتسعت أفقياً مع امتداد الحبكة القصصية الغارقة في نموذجية عاطفية، وصيغة أخرى تتميز ببنية تكوينية تنتمي إلى فضاء الخشبة وحوارية مكثّفة لكنها تختزن بالإشارات والإيحاءات والرموز المكمّلة من خارج النص[16].

إن تجليات خصوصية السرد في المسرح بوصف الموضوع قابلاً لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة، باعتراف (توفيق الحكيم) بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد"، لأن الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنوية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية.

الصيغة السردية والصيغة المسرحية تتمثّل بما يأتي:

أولاً: الراوي

يقوم الراوي بمهمة السرد ويكون وسيطاً بين المؤلّف والشخصيات ويضطلع بمهمة توجيهها في الصيغة السردية، وهنا تكاد سلطة الراوي تتساوى مع سلطة المؤلّف ضمن الخطاب الشمولي للعمل، بينما لا تجد مثل هذا في المسرحية، إذ يتم ومن خلال الحوار بين الشخصيات، التعرّف عن الفكرة أو الحكاية باستثناء بعض الحالات كما هو الحال في المسرح الملحمي. وفي الصيغة المسرحية لا يظهر أثر واضح للمؤلّف إلا في الإشارات الثانوية للحركة والإخراج تلك التي يدونها في النص، وفي كثير من الاحيان تهمل ولا يؤخذ بها من قبل المخرج. حيث يكون "الانحياز إلى الشكل دون المضمون"[17]. إن الشخصيات المسرحية تنهض بمسؤولية خطابها، ويحدد الفعل المسرحي قيمة الخطاب ومصداقيته خلافاً للصيغة السردية التي ترتبط بالراوي، فهو يحكم مسؤولية توجيه الخطاب وتحققه.

ثانياً: الزمكانية

إن السرد يتمتع بإمكانيات زمانية ومكانية كبيرة ومتنوّعة، إذ لا توجد قيود أو صعوبات تحد من مساحة المكان أو امتداد الزمان اللذين يدور فيهما الخطاب، فهناك قدرة على التوغل داخلهما إلى الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان إلى آخر. أما في الخطاب المسرحي فالأمر مختلف تماماً حيث القيود المادية تحد من أهمية عنصريّ الزمن والمكان، فالعمل متقيّد بمدة العرض ومساحة المسرح وتغيّر المناظر إضافة للقيود الإنتاجية الاخرى[18].

وضمن الاختلاف بين الصيغتين إن زمان – مكان السرد مزدوج وينتج عن ذلك عالمان هما: الحاكي– الراوي، والمحكي فيه زمان ومكان الشخصيات، ومن ثم يكون هناك زمانان ومكانان، وبما أن الحكي يسبق دائماً المحكي، فغالباً ما يكون السرد في إطار الزمن الماضي برغم استخدام صيغ المضارعة وزمن الحاضر[19]. أما زمان – مكان الصيغة المسرحية فهو حاضر دائماً، بالرغم من تغيّر المكان في المسرحية، لأن الخطاب المسرحي يرتبط وينجز مع المتلقي، وهنا يكون وقوع الحدث في حاضر اتصال المتلقي بالخشبة في حالة العرض أو بتمثّلها على الورق بالنسبة للنص الدرامي المقروء، إذ يستطيع أن يتخيّل الفضاء المكاني عن طريق الوصف السردي فيما يقيّد عمل الإشارات السمعية والبصرية والحركية المتزامنة والمتتالية لمتلقٍ في حدود زمكانية معيّنة هنا، وقد عمد الناقد والمنظّر الألماني (ليسنج) تحديد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يعالج نفس الحدث في قصيدة وصفية وفي قطعة شهيرة من أعمال النحت، وعرّف الفنون البصرية بأنها تحدث في المكان دون امتداد في الزمن، بينما القصيدة تتحرك في الزمن وحده دون أي امتداد مكاني. أما الدراما (الحدث المحاكي) الذي يتكشّف في الحاضر وفي حضور جمهور من المتفرجين أمام الأعين المجردة، والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية، " فهو فن فريد، إذ يجمع بين البعدين الزماني والمكاني، والدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها، بل صورة زوّدت بالقوة لتتحرك عبر الزمان"[20].

ويتفرّع السرد في أربعة أساليب رئيسة علي النحو الآتي:

أولاً: السرد التلخيصي: وهو للتمهيد وللتقديم وللتعليق. ففي التعليق ينحو نحو النقد أو الانتقاد. وفي التقديم ينحو نحو التهيئة، والتعريف بجذر الحدث وماضي الشخصية وطبيعة الوسط البيئي.

ثانياً: السرد التصويري: يعني بعرض الفعل في خطوطه الرئيسة، دون أن يكشف السارد عن طابع ذاتي– إلاّ فيما قل– في المحتوى السردي وهو يحل الحوار بصيغة الحاضر؛ محل الخلاصة الإجمالية.

ثالثاً: السرد التشخيصي: يعني بالخطوط الخارجية لماضي الفعل، من جهة نظر طريقة السرد وطريقة تلقيها، لوضع الفعل في بؤرة الاحتمال عبر وعي متلقٍ معاصر مندهش تتعدد عنده الدلالة الواحدة.

رابعاً: السرد التجسيدي: يعني بالتفصيلات الداخلية للفعل متفاعلاً مع الزمان الآني والمكاني وبالبواعث القائمة على توحد الضرورة مع الاحتمال عند المتلقي[21].

ومن الفروق الجوهرية بين الصيغتين أيضاً، هي القابلية اللامحدودة للصيغة المسرحية، لأنها تنتج في سياق علامات تماثلية (إيقونية) تحيط بعلامات النص اللفظية أو تتحوّل إلى تمثيل وحركة ومناظر في مساحة محدودة، وهذا يجعل المتلقي يحوّل النص إلى صورة ذهنية بينما لا ينطبق ذلك على قارئ النصوص السردية. أما بالنسبة للغة في العرض المسرحي فأنها متنوعة: لغات مختلفة، وهناك خاصية سيميائية للمسرح تزيد من حدة إشكالية اللغة فيه، إذ أن المشهد بجوانبه المختلفة من تشكيل مكاني وإضاءة وأزياء وإيحاءات وعناصر أخرى، يقوم بدور مجموعة العلامات المتكافئة أو المتقاطعة مع العلامات اللغوية، إذ "يتميّز العرض المسرحي باستخدامه لقائمة متناهية من الدوال لتوليد عدد لامتناه من الوحدات الثقافية، وهذه القدرة التوليدية الفعّالة التي يملكها الدال المسرحي تعود جزئياً إلى اتساع دلالاته المصاحبة وهذا يفسّر التعدد الدلالي للعلامة"[22].

المبحث الثالث: عناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي

يسرد الجسد الإنساني في أوضاعه وحالاته المتنوّعة: لحظة "استرخائه" ولحظة "توهجه" ولحظة "انصهاره" في فعل يمتص مجموع "انفعالاته". إن الجسد في ابعاده المختلفة هو البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكوّن العالم. إنه الشكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كل الأشكال، وهو أيضاً وأساساً الشكل القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل بهذا الشكل أو ذاك، على قيمة (قيم) هي الأساس الذي تقوم عليه ممكنات الكون الدلالي وسبل تحققه.

فالسرد عند المرأة– عموما– موازٍ لأحوال جسدها مدّاً وجزراً. هنا يكمن السرد عندها، بوصف السرد يلامس الجسد، ويلتحم به مكثّفاً، مشحوناً، غنّياً بحمولته الحركية التي تغطّي العرض المسرحي.

كما يمثّل (الجسد) أجواء الغِبطة الراقصة المثيرة لذهن المتلقي، بوصفه بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها الخيال السردي، فتنفتح الحركة معه بكل طاقتها الترميزية، ومنتهى إيحاءاتها المجازية على جسد العرض تمهيداً لإخصابه. لـ"وصف لغة الصورة السردية بأنها لغة مكثّفة على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية أو حتى شكلها الخارجي"[23].

تستمد الحركة في العرض المسرحي طاقتها من الجسد، إذ تمنح الفاعلية للمرأة من خلال جسدها الذي يمدّها بالاندفاع والحركة تجاه الآخر، وإن لم يكن حاضراً سوى في ذهن المؤدية، وهنا يكمن الاختراق في إطار وعيها بالآخر المذكّر، وهنا يمكن تلمس قدرة المرأة المبدعة ومفارقتها في استثمار قدرة الجسد لتأثيث مساحتها السردية، بعيداً عن سطوة المجتمع وقيده.

فالمرأة حين تسرد، تبدأ بنبضات أنوثتها الحالمة، حيث ينبري الخيال الإنزياحي أثره في استدعاء صوت الآخر وصورته، هذه الفضاءات الحالمة المهيمنة على السرد الأنثوي، تجتاح المرأة المؤدية أثناء فعل سرد، فتجسّد رغبتها الأزلية في الاستئثار من الآخر تحت ضغط السلطة، حيث تبقى الفضاءات الترميزية المتاحة للإسقاط الفني رهينة "الجسد".

فالنظرة إلى الجسد عند المرأة منطلق الخصوبة، والتوالد، والكينونة، إنّه الفضاء الذي تتحرّك في جغرافيته. ففي مسرحية (تفل القهوة) تسبح المؤدية في فضاء الجسد الذي اتخذت من جغرافيته فضاءاً رحباً لتأثيث سردها، تستوقف بمشاهدها السردية التي لا تخرج عن حدود (المرأة / الجسد)، حيث ممارسات اليومية المتعبة التي تعادل أو تزيد من جهد الاخر.

إن المتأمّل لمسار سرد الجسد الأنثوي، يجد أن تشكيل الحركية وتصاعدها يتم في فضاء "الجسد" الذي تتّخذ منه المؤدية بؤرة لتوليد محكياتها السردية، كما أن الرؤيا عند المرأة المبدعة تكاد تكون فلسفة للجسد، إذ "الجسد" هو الوجود، والكينونة، ومن هذا الوجود يتم الأخذ والعطاء.

والسرد الذي يتخذ من الجسد انطلاقة، يمتلك القدرة على الاستقبال والتفاعل، كما أن الجسد الأنثوي يملك خاصية متفرّدة، فهو منتج ومتلقٍ، وإذا كان الجنين يتكوّن من مراحل جينية متعاقبة، كذلك حال العرض المسرحي، حيث التكوين والبناء والمخاض الذي يتم داخل الجسد وفي فضاءه.

وبما أن الجسد "يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات"[24]. فإنه يتيح للمرأة أن تكتب نصها الأنثوي في جسدها وفي دلالته، حيث تلمّس سيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه، وانجذابها إلى الآخر المذكّر الذي لا يمكن أن تعيش بدونه.

إن ما هو مكتوب موجود في الطبيعة، والمرأة حين كتبت لغتها الحركية، كتبت جسدها المغيّب، ليفرض حضوره وكينونته. فكان نصاً أنثوياً مثبتاً بالحركة – وعلى حد قول (بول ريكور): "نسمي نصاً كل خطاب مثبت، ومن خلال هذا التعريف فإن التثبيت بالخطاب يكون النص ذاته"[25].

إن الجسد حاضر في كل شيء: إنه حاضر في الرسوم وفي الكلمات وفي الصور(الموديلات التي تنجز لنساء كثيرات) وفي الأحلام والسياسة والأخلاق والسلطة. كل شيء يدور حول الجسد، ولا شيء يوجد خارج ما تثيره الكلمات والأوضاع، أو ترسمه الأفعال من صور لا تنتهي عند نقطة بعينها.

إن "التلاقي" و"الانفصال" و"الاتصال" و"الحدود" و"المسافات" و"البعد" و"القرب"، وكل مواقع القياس هي التي تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات بعضها عن بعض، وما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذي يحتوي الأشياء، تنطلق من جسد يشكّل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما، أو مرتكزاً للحظات تأمل وصفي.

وبما أن كل سرد هو تداول للمعنى، فإن كل تداول يترك في المعنى شيئاً يسمى الوقع الإيديولوجي*[26]. إذ لا تشكّل الإيديولوجيا مضموناً وحسب، إنها طريقة في تداول المضامين وتوزيعها وطريقة في إنتاجها وتصورها أيضاً، فالوقائع لا تدل من خلال خصائصها فحسب، بل تدل أيضاً من خلال طريقة عرضها ومن خلال علاقاتها ومن خلال فضائها وزمانها. إن هذا "الفائض" في المعنى هو ما يشكّل نقطة البداية وغاية التحليل.

فلغة الجسد حاضرة في السرد المسرحي، تنسج النص من الجسد، بكل ما تعنيه الكلمة، (نسيج النص/ نسيج الجسد) هذا المصطلح الذي يرجعه (جان فرانسوا جان ديلو) إلى أصله الذي يربط النص بالنسيج. إن النص بموجب أصله الإيتيمولوجي*[27].

إن سرد المرأة عبر جسدها، إثبات لحقيقة الذات وكينونتها، كينونة الجسد التي تختبئ داخل ظلّه، وتنجذب إلى التأمل بوجوده، حيث عالم المرأة الأنثوي راقد ساكن في جسدها، قابل للتحرّك بحيويتها وانطلاقاتها، وما تقوله المرأة هو من قبيل الحكاية الرامزة بجملة عناصر جسدها المتوازية والمتقاطعة بين نصّها وجسدها. تكتب الأنثى نصّها، بناءاً على آلية الاشتغال العضوي للجسد وإسقاطاته، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات دلالّية متشعّبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء.

فالتشكيلات الجسدية التي تمنحها الأنثى، وتزرع فيها العواطف الآدمية، بوصفها كائنات حيّة نابضة بالحياة، تشارك السارد في توليد السرد وإثرائه. ومن الأمثلة الدالة على توظيف الجسد واستعارة أشيائه وتفاصيله، مسرحية (المرأة دمية)، إذ أن المؤدية تجيد جماليات الحفر والعبور والتواصل الجسدي (من الجسد وإلى الجسد)، حيث تبدو المسرحية إنصاتاً لهذا الجسد، واستفزازاً له، وولوجاً لعتباته، وإمساكاً لمفاتيحه؛ فمع أحداثها اليومية، ووقائعها السردية، وعوالم محكياتها، تنبع من هذا الجسد المؤنث، وتتخلّق في رحمه، تقتات من تفاصيله، حتى الطبيعة، بمظاهرها المختلفة تصبح كائناً حركياً، يكوّن برنامجه السردي بتواطئه مع هذا الجسد المؤنّث الخصب.

فالجسد ينسجم مع كينونات الطبيعة، ويتلاحم معها، ينسجم مع الريح، والمطر، والشتاء، ما يلاحظ في الجسد الأنثوي، تلك العناصر الداخلية للجسد، تخاطب العناصر الخارجية للكون، بلغتها المؤنثة، فتجعلها متآلفة متناغمة مع إيقاع جسدها، وفق تواصل متحاور منسجم.

إن إفرازات الجسد المؤنث يشحن مظاهر الطبيعة بتلك الشحنة المتوقّدة، عبر سلاسل نصّية، فتتخلّق في السرد، وتتناسل، مساعدة الدلالة على الانطلاق والإنعتاق من قيود المعجم ودلالته المباشرة، إلى فضاء متعدد لا محدود، بكل هيمنته وسلطته وشراسته التي لم تتوقف عن الحضور الطاغي في فضاء الوعي الكاشف غير الآبه بالمحرّمات والممنوعات.

تنحت الأنثى في مسرحية (عزلة تامة) من تخوم الجسد وحفرياته، عدة خصائص ومعانٍ ودلالات حاملة لمبثوثات فلسفية وخطابات جمالية، من خلال العبارات المشحونة التي تنجذب من الجسد وإليه، فيتكلّم بلغته ويستعير معجمه. ويلاحظ في سرد

الجسد ميلاً إلى إخراج الجسد – الذكوري والأنثوي – من أسوار الذات إلى فضاء الكون، فقد توظّف المرأة "المطر" و"الشارع" و"الريح" بالصفة الذكورية، فتمنح له تفاصيل الجسد الذكوري، بينما تختبئ خلف مسميات أخرى كـ "الكون"، وأحياناً هي "الأرض" و"المدينة"، تمارس من خلال ذلك كل التحوّلات، بل تتشاكل مع كينونات طبيعية ورمزية، وتبقى السياحة متواصلة والترحال مستمر، سيما حين يتوقّف الزمن الخارجي، وتطغى التداعيات الداخلية التي تتيح لهذا الجسد أو ذاك إمكانية التماهي مع مظاهر الطبيعة الحيّة والجامدة. فالتواصل مع الكون والفضاء الخارجي، يتم عبر مجموعة من القرائن المحفّزة على التخييل، والتي لا تخرج عن استعارة تفاصيل الجسد الحاضرة عبر الامتداد الحركي في تشكيله مع سرعه الإيقاع، حيث فيها حضور الجسد وحضور الذات. فهي تنطلق من الجسد وتعود من حيث بدأت، بعد أن زوّدت المعنى بدلالات جديدة، فرضتها شبكة العلاقات الجديدة بين تشكيلات الحركة المسرحية.

فالجسد المؤنث هو الذي يجسّد العرض المسرحي، ويربط عناصره، كما يساعد في تكثيف حضور الطاقة السردية، وتحقيق ذلك التعاطف المادي والانجذاب الوجداني، فـ"الجسد الأنثوي، يسع الحياة برمتها، لأن العلاقة بين الجسد وبين العالم، بعد أن كانت علاقة احتواء وترويض وامتلاك، أصبحت علاقة حوار وتناغم وتوحّد"[28].

ويبقى الجسد الأنثوي في المسرح، هو القابض على خيال المتلقي وفكره، وتبقى الحركة التي تعمل على تفجير لغة الجسد هي السائدة، نظرا للتوتّر الكائن الذي تمثّله المجازات والصور والإيحاءات. فمهمة المتلقي الإنصات إلى الجسد الذي يفعّل الشبكات الدلالية واللغوية، بحيث تصعد بالكائن الحسّي إلى كائن علوي مجنّح، مزوّد بالمعاني الإضافية المبثوثة، تحقّق لعرض سلطة دلالية موجّهة للمعنى، قابلة للتأويل، كما في مسرحية (امرأه في الظلام):

ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق...

فحين يوظّف الجسد الأنثوي مرتعاً خصباً لتغذية السرد وتحريكه يتحوّل الجسد الأنثوي والمرأة إلى التوحّد كعلاقة الأنوثة وظلّها إلى طرح المرأة من خلال كلّيتها، وهذه الكلّية تتحقّق في الجسد وفي ظلّه الذي يُعد باعثاً لليقين على الكينونة والوجود، فتأكيد الظل هو تأكيد على وجود الجسد الذي تتحقّق بوجوده الاستمرارية والقدرة على الديمومة والحركة. إن وجود "الظل" هو دليل على وجود "الجسد"، والجسد كائن يمتلك الشكل، والكائن الذي يمتلك الشكل، حسب تعبير (باشلار)، "يسود آلاف السنين، لأن كل شكل يستعيد الحياة، والكائنات المتحجّرة، ليست مجرّد كائنات عاشت في الماضي، ولكنها ما تزال حيّة، مستغرقة في النوم داخل شكلها"[29].

الجسد يمثّل تحوّل الحياة وديمومة الحركة، كما يمثّل الجسد الأنثوي شجون الرغبة، بين ما يرسله النص من مفردات لغوية وما يبحث عنه المتلقي، لتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله. هذه المسافة التي تجسّدها على خشبة المسرح بامتياز.

يمثّل الجسد بلاغة فنية مكثّفة في المسرح، يسهم في إنتاج العناصر المشكّلة للإبداع، وتشكيل لوحات شعرية مشفّرة، هذا التميّز في المرأة، يخلق تلك الخصوصية التي قد تعجز عنها التشكيلات الحركية الذكورية لنمطية الجسد عند الرجل.

مع تشكيل الجسد عند المرأة، تُبث المباغتة والتحوّل والانشطار وعيشها، وما يترتّب عنها من تداعٍ للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي، ويلتئم المتعدّد بالواحد الكلّي، كما يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلّل إلى ما وراء الأشياء.

يسعى الجسد الأنثوي إلى الاختراق والتجاوز، لكن بنوع من اللين والمرونة، قصد اكتشاف الحقيقة ومواجهتها عبر الالتحام بالآخر. وظاهرة استحضار (الجسد) في المسرح يختلف عنه في المسرحية الذكورية، فالرجل يرى المرأة جسداً نامياً، لا فكراً واعياً، بينما اختلف الأمر في مسرحية (هلاهيل) لخصوصية التعاطي الأنثوي مع هذه القضية، والانسجام المتميّز في اللغة التعبيرية عن المرأة التي ترصد أدق الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو مواربة، معها يشتبك نبض الجسد مع نبض النص، في لغة متآلفة مبدعة خلاّقة، إذ تلمس فيها فاعلية الجسد، فاعلية الصورة البلاغية المستمدّة منه، وتشكيلات شعرية مشفّرة تضيء أفق المسرح المؤنث، فتزيل الحجب الفاصلة بين الأنا والآخر، من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة.

يستعير الجسد الأنثوي في رسم صورة ليتشكّل عندها نظام جمالي مع كينونات رمزية وطبيعية وتاريخية، حيث يتناسل الوصف الموضوعي مع الإسهام والهذيان في تشكيل الصورة المستمدّة من الأنثى، "الدفء والجاذبية والميل وإن تحقيق هذا النظام بين دوال الأشياء ومدلولاتها قد لا ينسجم دائماً، ذلك أن "نظام تشكّل الأشياء واقعاً، ونظام تشكّل معنى الأشياء لغة، لا يتلازمان"[30].

تحاول المؤدية في مسرحية (زنى فكري) في تشكيل صوراً سردية، فتبدأ من الدلالات التي تدخلها، فالصورة السردية المحفّزة هنا المسافة بين الجسد المؤنث، وظلّ الآخر، تمثّل القوّة الفاعلة في مسار السرد الأنثوي، حيث البؤرة المحفّزة والمستقطبة لمحاور السرد الباحثة. وتحسن التوليد الدلالي المنسجم مع الإيقاع الصوتي، وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من السرد الجسدي. فالمسرح "مكان الذات الذي تتجسّد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها، في علاقاتها بالكون والكائنات، والمسرح مكان الذات إذ تتموضع فيه الحركة، فنجد فيه سكنها، ومن خلال هذا التموضع تجد الذات– أو تحاول أن تجد– هويتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية هويتان تتحركان في جسد العالم، وفضاءات المكان، وهو تموضع وجودي حتمي؛ لأن المكان الأكبر (الأرض/ الوطن)، يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري، في علاقة هيمنة وتملّك"[31].

يكتسب الجسد الأنثوي في المسرح نكهة مغايرة ولغة وليدة تنشأ عنها تحوّلات وجماليات. تظهر الساردة "علامة" أساسية في المسرحية (حاسة واحدة)، فهي التي تسرد والرجل ساكن، الساردة تضيء الأبعاد الدلالية والرمزية، بين الكثافة السردية والاسترسال الحركي. تبث الإيقاع في الجسد الأنثوي، وتجمع تشكيلاته الحركية والجمالية حين ترصف تلك العلاقة بين الـ (هي) والـ (هو)، وتختار حوافزها التي تؤسّس الحركة الفنية من إيقاع الجسد.

لقد كان جسد الساردة في التنقل عبر شخوصها، تجسّدت جمالية السرد المؤسّسة لبؤرة المسرحية ونقطة ارتكازها وأرضية توازنها. وهذه الخصوصية التي يتميّز بها سرد الجسد الأنثوي، تتباين – قوة وضعفاً – من مشهد إلى آخر.

إن تأمل المادة اللغوية، بوصفها (ملفوظاً)، واللغة الجسدية بوصفها (حركه) يتكوّن معجم الجسد، وطقوس التلاحم اللغوي هو المؤسّس للحيّز الأكبر من المسرحية. وبعد التأمل للمقطع السردي المنتخب بعفوية، يكون أقرب إلى المتلقي واللوحات المتتابعة والمتقاطعة أحياناً مع الجسد، المحبوكة والمكتملة بوجود الآخر، وهذه (الظاهرة الفنية) هي من خصوصية سرد الجسد الأنثوي المطارد بعلاقات التماثل بين الجسد وبين الرموز والمعاني الكونية، ومظاهر الطبيعة الأخرى.

فالجسد كشخصية وهوية،، بموجبه تتشكّل حركية نمو الحدث وتطوره. فالجسد هو الذي يخلق التوتّر المسرحي في الجمل والحركة، ويمثّل شرايين لا مرئية قويّة الدفع والحركة، والاستعانة بأصوات الجسد وحركاته هو الكفيل بتلك الصور التي تجسّد اللوحة التشكيلية المبنية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه، أو في هدوئه واسترخائه.

إن محاولة التدخّل في تسمية الأشياء بغير أسمائها من شأنه أن ينفتح إلى آفاق ومسميات أخرى مجاورة ومحاذية وذا بعد دينامي دلالي جمالي، فـ"الألفاظ التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة، ويحصرها بدلالتها الصرفة، من خلال جعلها تشكّل ثوباً شفافاً، وظيفته الأولى: لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة، وليس إلى سترها وتغطيتها"[32].

إن تحرير الجسد الأنثوي من المفاهيم المتداولة، وتأكيد الكينونة من خلال الإحساس بالأشياء والاندماج فيها. ويبقى "الجسد بمثابة الحاضن للتحوّل في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي، إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تماماً كما لو أن الجسد أصبح ذلك الوسيط الشفّاف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي، تتولّد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاء للجسد، والمعنى المنبعث منها"[33].

تكسر المؤدية في مسرحية (صرخة أنثى) (نمطية) الخطاب السردي، فتعتمد على (الإيجاز)، وهي بهذا توجّه منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، ونكهتها المميّزة. فذات الساردة تفتّش دوماً في الجسد وتستأنس بظلّه وتختبئ بداخله، كما تعمل على تحرير (الآخر) بوصفه جزءاً جوهرياً في تحرير الذات، وتحرير الجسد، وهي بهذا تحاول تحطيم التراث، من خلال الاختفاء وراء جدران الجسد وجغرافيته، لذا كان التشابه الحركي يعمل على نسق واحد، بوصف الإيقاع يمتزج فيه المشهد المسرحي

بمشاعر الساردة الساعية إلى إرباك قواعد اللعبة السردية، من خلال تشتيت البرنامج السردي، من (الثابت) إلى (المتحوّل)، حيث الإفرازات الجديدة المتناسلة للتحوّلات المتسارعة، قصد تغذية السرد وتحريكه، مثل تحوّل الساردة إلى غسيل، ثم إلى كتاب.. وهكذا، يبقى مسار التحوّلات خاضعاً لنفسية الساردة ووضعها الجسدي الباحث عن كيانه ووجوده.

كما أن توظّيف سرد الجسد الأنثوي، حين يأخذ طريقه إلى المباشرة والحسيّة، تستبد به الواقعية في صياغة المشهد، فيفقد الجسد خلالها شحنته الدلالية، وضياع رموزه الدالية والجمالية.

وعلى الرغم من ذلك، يبقى السرد في الجسد الأنثوي، يمثّل الومضة الإبداعية التي تحمل الكثير من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة، يكفي معها القول إن الجسد غدا قناعاً ملازماً لإبداع الأنثى، حيث القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة، وهكذا تتحوّل هذه الحركات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعداً من أبعاده، وليس إلى مجرّد الإيجاز الحركي.(34).

ومن هنا تتلخص خصوصية عناصر سرد الجسد الأنثوي ومبثوثاته الفلسفية والجمالية، من خلال تفرده ومفارقته عن الاجساد الأخرى، بوصفه علامة فارقة ومتفردة، له هويته وأيديولوجيته واشتغاله الخاص به، ومن ثم افرازاته الفنية والجمالية التي تؤطره.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1- يوجد فرق بين شكّلين من السرد:

أ- السرد الاول: السرد بالمعنى الحرفي، وفي هذا السرد يتوجّه الراوي المتخيّل إلى المتلقين، فيكون فيه الحكي أحد عناصر التي تشكّل نوع النثر، لا بل في بعض الأحيان يكون العنصر الأساس.

ب_ السرد الثاني: وهو السرد المشهدي، وفيه يكون الحوار بين الأشخاص، والقسم الحكائي فيه يتجسّد من خلال الحوار، وهذا النوع من السرد يتجسّد في المسرح.

2- مهمة سرد الجسد الكشف عن بواطن الشخصية المسرحية وأغوارها والمراد تحليلها كظاهرة عاطفية وفكرية وفلسفية وجمالية.

3- حمل سرد الجسد الدال والمدلول وللعلامات المبثوثة ضمن أنساق معينة، بوصفه نصاً مفتوحاً قابل لتعدد القراءة والتأويل.

4- يكوّن سرد الجسد مجموعة من الأنظمة العلامية اللفظية وغير اللفظية، تؤلّف سلسلة من الوحدات السيمائية التي تنتمي لأنظمة مختلفة متداخلة وغير متداخلة تستدرج المتلقي معها.

5- تتحول الأنساق السردية للجسد إلى علامات حسية وبصرية، وهذا التحوّل حامل لدلالته الفلسفية والفنية والجمالية.

6- ينفلت الجسد عبر سرديته الأدائية من الصيغ والأساليب التقليدية لحظة استثماره الإمكانات التعبيرية كماً ونوعاً، بغية التواصل والتوصيل والتحفيز والتأثير على المتلقي.

7- يتمتع سرد الجسد بإمكانات زمانية ومكانية متعددة ومتنوّعة، مما أتاح الانفلات من قيد مادية عنصريّ الزمن والمكان المسرحي المحددين والمقيدين، بإنتاجه زمنه ومكانه الخاص به.

8- ينحى سرد الجسد إلى إثبات حقيقة الذات وكينونتها عبر جماليات الحفر والعبور والتواصل الجسدي الفاعل والخصب، بوساطة عناصره الداخلية والخارجية والمنفلت من المعجمات والدلالات المباشرة والانطلاق من الذات إلى فضاء أرحب وأوسع.

9- سرد الجسد الأنثوي، سرد مفارق ومتفرد عن الأجساد الأخرى، لحمله خصوصية وهوية في اشتغاله الايديولوجي والفلسفي والجمالي.

الفصل الثالث: الإجراءات

عينة البحث: تم اختيار مسرحية (إمراه ذات رأسين) كعينة للبحث.

أداة البحث: تم اعتماد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أداةً لتحليل عينة البحث.

منهج البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل العينة.

مسرحية: امراه ذات رأسين **البلد:** تونس **سنة:** 2014

وقت العرض المسرحي: (47) دقيقة **المؤدية:** إيمان بوري **إخراج:** مصطفى بوري

تدور أحداث القصة حول الساردة (زهرة) ممثلة المسرحية، التي قضت مدة من الزمن في المصحة العقلية نتيجة لارتكابها جريمة قتل زوجها ليلة زفافهما، تعدها الطبيبة «فروجة» بأن تخلّصها من جنونها وتخرجها من المصحة، بشرط تقديم مسرحية أمام زميلاتها المجنونات، تتهيأ لهذا الأمر الذي تعده في غاية الأهمية، وتبدأ المسرحية تروي فيها (الزهرة) قصتها مع نفسها المفصومة، بحيث تظهر شقاء الحياة معها لعدم توفر الحب من قبل أمها التي تعدها سبب وحقيقة ماضيها المؤلم التي انزلقت في وهم أنجبت منه طفلة لا ذنب لها في ما حصل بالماضي، وقفت الممثلة (إيمان بوري) في دور (الزهرة) التي أرهقتها الحياة منذ ولادتها وعقدّت من نفسيتها، ولم تقبلها أمها لأنها تذكّرها بخطيئتها، فتكوّنت في شخصية مزدوجة، إذ تخاصم (زهرة) نفسها وتعذبها من جهة، وتحسن إليها مرة أخرى.

حكمت عليها المحكمة بأقسى العقوبة، لكن الدفاع أشار أنها مجنونة مرفوع القلم عنها، فكانت عقوبتها دخول المصحة العقلية، وصارت تخاطب الوعي من فوق المسرح، إلى جانب خطابها للاوعي، فانفصام شخصيتها واضحة عبر المسرحية، إذ تخلل العرض جانب من الرمزيات السيميولوجية، على غرار اسم (فروجة) التي توعدت لـ(زهرة) بإخراجها من أزمتها واعطاءها حريتها التي مثلتها ابنتها، وهي تنتظر الانعتاق والحرية من سجن وضعته لها الحياة رغماً عنها.

كانت السينوغرافيا موظّفة بشكل دقيق، فضلاً عن الكوريغرافيا التي ضمّها المخرج إلى العرض، الذي ما عادت الممثلة تذكّر بلقطات ومواقف الدالة على ازدواجيتها في الشخصية. اعتمد المخرج (مصطفى بوري) على قصة من قصص الكاتب الايطالي المعنونة باسم «الأخرى»، وهنا انقسمت فيه المسرحية لخمسة مشاهد تستحضر الممثلة ماضيها، عبر مقاطع مسرحية لـ(شكسبير)، فلعب على وتر تقنية مسرح داخل المسرح، إلى جانب صراع نفسي في شخصية واحدة والذي يعد أصعب في الدراماتورجيا، إضافة إلى تطرقه لفئة مسكوت عنها «الأطفال مجهولي الهوية»، وكيف تكون حالتهم النفسية في المجتمع الذي يصعب تقبلهم واحتوائهم بسهولة، مع استعراض وقائع تتأرجح بين أحداث مأساوية وأخرى كوميدية.

يتمظهر السرد الذي تقوم به الشخصية الساردة بروي الأحداث، وذلك لأن المسرحية تتألف من شخصية لها حق الكلام على خشبة المسرح، فهي التي تتبنى مهمة سرد الاحداث وروايتها على المتلقين مشفوعاً مع الفعل الحركي التي تقوم به الشخصية.

تبدأ المسرحية بسؤال سرد الجسد الذي يجعل من الجسد والسلطة وتداعياتهما مركزاً دينامياً للسرد، بوصفهما منطلقاً لكل الأبنية السلطوية الذكورية ومرجعياتها الثقافية، سؤال يؤسس للحفر في اليومي من الحياة المعيشة والمار كبديهيات سائلة في مكان لا ظل له. السؤال الذي يجعل من "السرد" بكل تمثّلاته وما قد يندرج تحته من تعاريف وانعكاسات، كشفاً للعلاقة بين السارد والمسرود أياً كان، وهي الحالة التي تضمن دمجاً بين "السرد على لسان.." و"السرد عن.." وهذا الدمج يجعل السرد المسرحي سرداً أنثويا، لأنه بذلك يضمن حضور أحد المكونات الثلاثة الآتية أو جميعها معاً: "نقد الثقافة الأبوية الذكورية ومرجعيتها– أولاً. وطرح رؤية أنثوية للعالم ثانياً. والاحتفاء بالجسد الأنثوي ثالثاً. بوصف الأخيرة تفترض رؤية أنثوية للذات والآخر والعالم متضمنة ومؤسسة لكل مقولاتها السردية، ولعل هذا ما يُمكّن من فهم "ارتباك" (الساردة)، لا بصفتها السردية في المسرحية فقط، بل بصفتها سفيرة للآخر الذكر في فضاء السرد فقط والمجتمع والثقافة، ولكنها وجه جنوسي الثقافة المذكرة التي تحرّك كل تلك الأنساق، بداية وصولاً للمتلقي الفاعل في مجتمعه وآنيته، فـ(زهرة) كمقولتها الأنثوية تطرح الأسئلة عندما تتفادى تقديم الإجابات، فالسرد ليس مطالباً بتقديم الإجابات، بقدر ما هو دائر بين الفاعلية والمفعولية السردية التي تضمنها الأسئلة لا الأجوبة، فالأجوبة مركزية الأنا، وتلك، أما الأنثى/المرأة/ الأنا، عن الذكر/الفحل/ الآخر فهي فضاء التأمل والنقد والتفكيك.

اللغة مؤسسة ذكورية/ فحولية، ومن ملك ناصية اللغة، ملك ناصية الوجود، فأول ظهور أن الأم بوصفها النقطة الطرفية في العائلة التي تقوم على الأب/ الذكر في مركزها، ما كان لها من امتيازات إلا أن تتقرب من قرار الأب واختياره، ومن ثم فوجود الاب المفقود في الحياة اليومية نتيجة خلل مربك في حياة الأم التي عانت ما عانت منه تأثير المؤدية فيما بعد لا يتحقق بذاته سباقاً على ذكورة التسمية ومرجعيتها التاريخية، إنما بما يراد للجسد/الذات المؤنث/الموضوع أن يكونه، في وعي (الزهرة) بذاتها اليومي عن طريق

الحيَّل الأبوية السياسية. حتى ومع انتهاء المسرحية لا نجد أن مستوى رفض تلك الأوشام السلطوية المقيّدة الواقعة على الذات والموضوع المؤنثين يرقى إلى درجة رفض اللغة والتسمية، بوصفهما أول القيد والسلطة.

للفضاء المكاني في المشهد السردي دلالته، فالتدّرج من المصح التي تسكنها (الزهرة) وصولاً إلى مدن كبيرة لحفلة زفاف ومحكمة، دلالته وبالذات في عدة أنساق تواترت على السرد: النسق الفردي لعلاقة (الزهرة) ببيتها، وعلاقة المصح وعلاقة التواجد في المحكمة وعلاقة الأخيرة بذاتها في زمنية بالغة الفحولة المركزية في صورتها الأنوية – من الأنا– القاتلة الأخف حضوراً لارتباطها بحدث سردي متخيّل ومعيّن. والثانية بوصفهما مهرباً مادياً وثقافياً وروحياً من أثر الإجحاف السياسي والمادي والروحي والشخصي والأيديولوجي الذي مرّت به الشخصيات في السرد– مكاناً مستقلاً ومرتفعاً عن صراعات المرجعيات المختلفة التي تمر بها الشخصية السردية وصراعاتها، إلا أن كل تلك الأمكنة ترتبط سويةً بخيوط رفيعة، بديهية الإدراك، وغير ذلك دون تمام تحرر أو انغلاق.

يأتي خلط على تصوير المكان/ المصح، المحكمة، غرفه نوم، وهو خلط يؤسس لحالة صحية من الالتباس يتمظهر خلال المسرحية تكثيفاً صحياً لها في حياة (الزهرة) والمحيطين بها ونظرتها ذاتها والآخر معاً، إلا أنه التباس لا يخل بمركزية العلاقة بين الذات والآخر، إلا أنه يضمن توضيحاً وجودياً سردياً للشخصية، وهو ما يمكن إحالته إلى متواليات مرآوية سردية أنتجتها ذات (الزهرة) السردية في علاقتها بالهستيريا بالتماهي مع الذكورة المسيطرة على الأجساد.

فالمصح هاهنا، ليست حيزاً جغرافياً فقط، بل يمثّل الفضاء العام للظهور والتمثّل خوفها من الحيز المديني العام وانتهاكاته المتحققة والمحتملة والمتخيّلة للجسد الذي هو مرآة لخوفها من أن تسقط (الزهرة) من ذاتها، وأن يعلّق اسمها فيها– هي تمثّل مادي للعلاقة اللغوية بين الذات والذات / والذات والآخر، ومن ثم فهي خاضعة لمرجعياتها الذكورية الحاكمة لأنساق الثقافة والسياسة والمجتمع والاقتصاد الذكورية، لذا كان المكان هجومياً وعدائياً اتجاه جسدي (الزهرة) وقت انكشاف جريمة القتل، فالخاص الأنثوي عام ذكوري.

الفضاء العام وعلاقته بالفضاء الخاص هي إشارة لسلطة الجنوسة، التذكير والتأنيث على هندسة الفضاء العام المديني: العام/الخاص، الداخل/الخارج، البيت/الشارع، فعبارة **(كيف تكون الحياة عندما تصبح واضحة على أجسام الناس؟)** هي الثيمة العامة للسرد ولأساس والتي تتدرج تحتها ثيمات فرعية ليست المثلية إلا إحداها، وما ينتج عن ذلك من عمليات وشم تخضع لها الأجساد.

وبالعودة إلى مركز العلاج النفسي حيث تستقر (الزهرة)، تتكشّف مع السرد وتورّط المتلقي معاً في المشهد، تفاصيل وتأويلات لهندسة المكان لم يكن من الممكن إلا لعين متأملة وكاشفة وأحياناً مهزومة وملتبسة كعين أن تلاحظها: هنا العين وأسبقيتها وتواطؤها مع السلطة البصرية والمعرفية تؤسس لتحايل على الذات المؤنثة المقهورة والمستلبة الحرية، سرعان ما تفككها العين الأنثوية:، إقفال الحاجز الرمزي الحامي للمكان، هو نمط مقاوم للأنثى/الزهرة/المرأتين في التمثالين، بوصف أن السلطة إذا تحكّمت في الواقعي، فإن الرمزي موجود خارج نفوذها –، وهو ما قرأته ذات (الزهرة) في ارتباطها في متواليات الأنثوية: وهو ما يبرر الإشارة لفنون الأونا– كابوكي، وإن ظلت نمطاً خطابياً أنثوياً لا يكسر سلطة الذكر.

وفي النظر إلى الجسد والذات الأنثوية والآخر، وتداعيات ذلك على النسق السلطوي في التاريخ. وكما هو الحال مع التاريخ بوصفه بنياناً ذكورياً، يتجلى الطب وعلاقته بالجسد بوصفه هو أيضاً بنياناً ذكورياً، مهما تنكر بالمادية الموضوعية، يشخّص الأمراض جنوسياً ويعلن تحيزاتها الذكورية لصالحه، بما يضمن له السيطرة الذكورية على أنساق ما بعينها: الدين و الأخلاق والمجتمع والوراثة. لهذا يكون التركيز على الشخصية أكثر من التركيز على الحدث، لأن المتلقي غالباً ما يكون متفاعلاً على خشبة المسرح.

ويعد السرد أحد الخصائص الفنية الرئيسة في المسرحية، وعنصراً مهماً من عناصره، إذ يعتمد العرض على السرد المباشر، وهناك مجموعة من الوسائل الفنية التي ابتكرها المخرجون لجعل السرد ذا زخم مسرحي منها:

1– وسائل سمعية (الموسيقى، المؤثرات الصوتية الخارجية كالرعد والبرق والمطر، المؤثرات الصوتية، الأصوات الخارجية).

2–وسائل تقنية مسرحية (أقنعة، ملابس، دمى).

3– الإكسسوار والسينوغرافيا (صور، ساعات، وسائل).

4– الهاتف بوصفه حضوراً (تمثيلياً لـ الآخر) المغيب ....

ومن خلال هذه الوسائل يكون السرد موجهاً على نحو مباشر إلى المتلقين، بل يكون موجهاً إلى شخص آخر منحه الهاتف، أو تلك الأصوات الحضور على خشبة المسرح. والسرد فيه يكون في الغالب (خطاباً ذاتياً مباشراً)، ولعل من أبرز التمظهرات البنائية في توظيفها الأسلوب الذاتي المباشر معتمدة على الحوار الداخلي. كما تعتمد على المناجاة الفردية للشخصية، عندما تكون على شكل سرد أحداث طويلة نسبياً تقوم بها الشخصية متوجهة الى الجمهور.

من هنا يداخل السرد بوصفه عنصراً مركزياً من عناصر الفن القصصي بالدراما المسرحية في إطار تداخل الفنون، ويسهم هذا التداخل في فتح المجال الدرامي في فن المسرحية عموماً، على ممكنات تعبيرية وصوتية جديدة تضاعف من طاقة العرض المسرحي على التوصيل، وتختزل الأحداث وتعوّض عن غياب الحوار، على النحو الذي تظهر فيه شخصية الراوي/ السارد مكملاً حدثياً ودرامياً للشخصية الانفرادية التي تستحوذ على الحضور التمثيلي في المسرحية، بما يؤكد حاجة فن المسرحية في هذا السياق الى آليات السرد القصصي من أجل استكمال مشروعها الدرامي.

تكشف حركة السرد في المسرحية عن طريق الاعتماد على الوسائل والتقنيات التي تساعد على كسر أحادية الصوت واعطاء السرد في العرض المسرحي زخماً فعلياً. فهذا السرد أعطى زخماً حركياً للفعل المسرحي وجعله أكثر توتراً، وذلك لأن السرد جاء بأسلوب جمالي معبّر عن أعماق الشخصية الساردة من دون أن تتحمل المؤدية جهد انفعالي حاد.

استثمر العرض المسرحي عالم المرأة بمكوناته العديدة والمتداخلة، ونهض الأداء السردي بمهمة تركيب ذلك العالم فنياً، مانحاً جسد المرأة مكانة بارزة، بوصفه هوية أنثوية خاصة. إعادة الاعتبار البيولوجي والثقافي للمرأة في عالم تتقاسمه مع الرجل، انطلاقاً ومن واقع الحال، فأنه يعمل على استكشاف الكيفية التي يقوم بها الأداء المسرحي لتمثيل عالم المرأة جسدياً وثقافياً ونفسياً.

ومهما كانت أهمية الجسد في عالم المرأة وفي التمثيلات التخيلية السردية التي يقدمها المسرح عنه، فأنه من الخطأ اختزال المرأة إلى جسد فقط، واستبعاد الشبكة المتداخلة من الخلفيات التاريخية والتطلعات والمنظورات والقيم النفسية والشعورية والعقلية المتصلة بها وبعالمها. وينبغي التحذير من أن ذلك قد يفضي في المكان الذي ينبغي التحذير منه، على أن هذا لا يعني أن الجسد الأنثوي لا يصلح موضوعاً للمسرح، أو ملهماً للتعبير المسرحي، فاستكشاف هذه القارة شبه المجهولة يشكّل بحد ذاته تحدياً أمامه، إنما القصد التوجه إلى تسويق أيديولوجية خاصة بتوصيف الجسد من خلال عزله عن الشبكة المتداخلة التي أشير إليها.

يمثّل الجسد أحد المحاور التي دارت حوله العرض المسرحي، ولا يمكن إلاّ القول بأن الجسد الأنثوي كان عنصراً له حضوره إلى جوار عناصر أخرى، ودرجة الاهتمام به تختلف بين عرض وآخر، وفيما لا توليه بعض المسرحيات إلاّ اهتماماً عابراً، تحتفي به مسرحيات أخرى، وتنهمك في عرض تفاصيل مهمّشة وتوجعاته واستيهاماته، فيكون مثاراً للأعجاب والحفاوة، وهي حفاوة تقود إلى ظهور نوع من السرد الكثيف الذي ينشغل بالجسد ورغباته وخفاياه، دون أن يدمج ذلك دمجاً قوياً في سياق المسرحية.

لم يكن الجسد موضوعاً مباشراً لها، إنما يقوم الجسد الانثوي في كثير من الأحيان، الاهتمام بالسرد، وهذا النوع من السرد هو سرد كثيف، تنشغل فيه الساردة بتفصيلات الاداء. وتتدرج عملية التمثيل السردي من الانشغال بحاجات الجسد، وما يقتضيه ذلك من استطرادات وتفصيلات، إلى التصريح باستيهاماته وتخيّلاته، إلى مراقبته بحذر ومتابعة نموّه والخوف عليه، وصولاً إلى التعامل معه كمركز ينطوي على إيحاءات متصلة بحرية المرأة والانتهاك الثقافي الذي تتعرض إليه في عالم مشبّع بالثقافة الذكورية.

وظّف الجسد الأنثوي في المسرحية بحمله حمولات فعّاليات الجسد في صناعة شبكة الأحداث والوقائع الدراماتيكية والعروض المتنوّعة ذات الدلالات المعنائية والرمزية، واللعب في الإحساسات الجسدية والذهنية في الإنثيالات السردية للوقائع ومحاولة استنطاقها، فلغة الجسد الأنثوي تنثال وفقاً لسيناريوهات أدائية تتطابق بجدلية جمالية هارمونية مع الحوار والمنظر.

ينماز العرض المسرحي بقدرته على تكثيف سيولة الأحداث المندلقة من مخيلة المؤلّف في رزمة من الرموز التعبيرية، والحضورية المتجانسة تستنطق أو تفكك التشفير الجسدي لمرسلات المستبطن، وتبثها إلى أبعاد ومديات واسعة، وفي هذه الحالة يسمح الجسد الأنثوي لفعالية المخيّلة، السرحان والتوهان في فضاءات مفتوحة يتشظى في عالم المسرحية ومفرداته، في عالمي الجسد الخارجي والمستبطن الداخلي على نحوٍ منسّق. وإن من مهام التعبير المسرحي ربط الدال الجسدي وتمثّلاته بالأحداث المكثّفة. وهذا الحبك الغاية في الصعوبة كونه يتعاون مع بنية ثقافية ليست بمعزل عما تصوغ من انماط الخطابات الإبداعية في الوسط الاجتماعي

والعمل على إثراء هذه البنية داخل المنظومة المعرفية والثقافية نفسها، تسوقاً مع سيرورة فهم واستيعاب حقائق الوجود والمحافظة على استمرارية الحضور في عالم الوجود المعيش. وإمكان تظهير الكثافة الجمالية التعبيرية وتحقيق الإشتغالات العبقرية على المنتوج الابداعي في وحدة متكاملة من الأنساق المعرفية والمستويات الاخلاقية والمثالية القيمية والصياغات الفنية الجاذبية والصورية والجمالية.

يطوّع السرد المسرحي الجسد الأنثوي بوساطة رؤى إيهاميه تصبغ عليها طابعاً جمالياً فتونياً وانتشائياً حينما يلامس المشاعر وينقلها إلى أبعاد حلمية.

إن البحث المسرحي في أجواف الذات المبدعة أو المتلقّية، هي البحث عن مطامير حضارة الجسد الأنثوي والعودة إلى تاريخانيته العريقة، والذي يمنح المسرح حرية منفلتة من رقابة أو سلطة الأنا الذي يحدد من وصف حقائق الجسد الأنثوي، وتخصيب لغة الجسد في توصيف الحدث الدراماتيكي وتجسيد الصراعات الراهصة في الحدث لتحقيق حضورية الذات.

إن تفجير كتلة وحدة الأنساق في التركيب الادائي عن طريق توظيف خطاب (الجسد المؤدية) في العرض المسرحي، يحرر النص ويمنح الجسد بعداً قيمياً جمالياً ومعرفياً، حاولت المؤدية في سردها المسرحي أن تعبّر عن التجربة الإنسانية بشموليتها، ولم تتقيد بمعياريات وارتهانات ومقاسات تحد من انطلاقة مخيالها الفني الإبداعي في كشف حقائق الواقع، دونما أن يفقد الأسلوب بريق الألوان الإيحائية والأيهامات والذائقة الجمالية.

إن اللغة الجسدية ليست تعبيراً عن شيء، بل أنها تعبير عن دال على شيء ما بذاته، إن السرد ليس دالاً على شيئية الجسد، بيد أنه تعبير دال عن المعنى المستفيض عن الجوانية التي يظهرها بلغة تعبير أدائي عن شيء ما، ولا يعني أن الجسد أداة تعبير لغوي، بقدر ما هو لغة تعبير بذاته، كونه ينماز بسيمائية (إشارية) دلالية بذاته.

إن مشروع إعادة إنتاج الجسد الأنثوي من خارج (التابو) المحرّم ومبادرات محمومة تتوخى تطبيق يفصح عن جمال (استاتيكا) الجسد الأنثوي الذي بدوره يشتغل على توليد الذات إبداعياً، والتحرر من أسرية المحظور وتجاوزه، وتجاوز المحسوس، لإمكان المقاربة من حقيقة الحكمة الإلهية في تكوين الجسد الأنثوي، وتجلي الكشف عن سر الروح الوثّابة فيه.

إذا كانت غاية إبداع الكوائن الحية في المنظور الإلهي، التكاثر (التناسل) كما يتصوّر، فإنه من الأجدى أن يكون الجسد الآدمي، مثله مثل الشجرة أو الحشرة أو البهيمة، ولم يزوّد بدماغ (عقل) والحجة تنطلق من أن الإشارات الجمالية في الفعل البشري الصادرة عن منبع الجسد، وهي أبجديات أفهومية متجلّية عن الوعي العقلاني (اللوغوس) الجسدي الذي يزيل الستر التي تلوذ خلفها فتون الجمال ويتولى وظيفة الخلاص الجسدي.

إن السرد الأنثوي ليس سوى عنصر من بين عناصر أخرى يشكّل سردية الخطاب العرض المسرحي، ولذا أن الاهتمام المفرط به يؤدي إلى حجب مقوّمات أساسية وثيقة الصلة به أو تهميشها كذيول ملحقة، ولذلك حرص على التركيز على بعض جماليات التلقي مما يتصل بالوعي والذوق الجماعي.

تعد الساردة واحدة من أهم مقوّمات العرض المسرحي الذي استأثرت باهتمام معظم المسرحيين والمهتمين بقضايا المسرح والأداء السردي. وأن من المتعذّر تصوّر سرد دون سارد يمثل حلقة ربط بين المؤلّف والمتلقي ويشرف على تسيير السرد بانسيابية وجمالية.

قد تكتب المرأة بجسدها أنساق ورؤى وثقافات وتشكيلات وعوالم ومعانٍ– المؤدية كجسد أنثوي–، فتضعه أمام المتلقي القصد إلى أنسنته وحضارته، كخاصية فنية وجمالية، فشهرزاد تحوّل شهريار من فحل وسفّاك دماء إلى إنسان يستقي معرفته من العوالم التخييلية لألف ليلة وليلة، وكما في أنكيدو (ملحمة كلكامش) والانتقال من الصفة الحيوانية إلى العمق الإنساني، فأصبح الجنس يقابله الفهم والفطنة والحضارة.

فالجسد الأنثوي ومن خلال العرض المسرحي مفتوح على كل الاحتمالات الممكنة للتأويل والقراءة، ومن ذلك تأخذ الأشياء العادية والمألوفة في الحياة اليومية، نكهة خاصة في العمل السردي، فيصبح المتلقي مشاركاً في بناء العرض وحلقة لا بد منها لخلق التعدد المفترض للعرض المسرحي. فالجسد يتواصل فيزيائياً ويدرك ما يحيط بالذات، وهو عبر العرض المسرحي يتوفّر على جسد

ثانٍ–(المتلقي)– مماثل يستطيع بوساطته السفر داخله، فيصبح بذلك الجسد الثاني قابل للملاحظة، فعند القول بأن الجسد يقبل أن يلاحظ من طرف الذات.

يختزِل الجسد الأنثوي في العرض المسرحي الأشياء ذاتها، إن الجسد الأنثوي لحظة خروجه من عزلته ومن هامش إدراكه للعالم الخارجي يمنح لصورته معنىً يجعل الآخر في الذوات، يعيش من أجل ذاته ومن أجل بُعده الخارجي كجسد أنثوي، فالآخر هو خالق الفردية، والذاتية لا وجود لها إلا بوجود الآخر في إدراكه لها. فالعرض المسرحي يحقق وجود الجسد الأنثوي ويجعل منه موضوعاً للإدراك على المستويات كافة، ويبرز فيها بشكل واضح، فالجسد الأنثوي إذن هو موضوع العرض ومنبع معطياته ومنتجه ومتلقيه في الوقت نفسه.

إن الجسد المسرحي تحقق بالعرض المسرحي يبادل الدور الموضوعي لتحركاته في الفضاء، فيتعدد البناء الدلالي للجسد، وهي تموضعات يتخذها الجسد سيما الأنثوي للتعبير عن هويته، وهذا التحوّل من النموذج الخام للجسد إلى التعدد الدلالي يتم وفق أشكال تلقيه، مشمولاً بالتفضيلات المتنوّعة التي يرتضيها عصر ما وحضارة ما، وتتحرك هذه الدلالات نتيجة لاشتغال الثقافي على الطبيعي، منها الجمالية، والرمزية والمتخيّلة، مع العلم أن البناء الدلالي البورنوغرافي يعيش داخل منظومة البصري، فأصبح الجسد الأنثوي يحرّض على التعامل معه وفق انتظامه في مدار الأيقونات.

هذا القاموس الواقعي الخاص بجسد المرأة لا يساويه إلا تعددية الخطاب الأدبي السابح في جغرافية الجسد الأنثوي، والتي تستدعي كل الإيحاءات الفنية المتفوّقة على الجسد الواقعي المتواري خلف المعطيات العشقية والبلاغية والرمزية.

إن المؤدية المسرحية تحقق للجسد الأنثوي عالمه الذي يظهر بأشكال مختلفة في التعبير البصري (الأزياء، الماكياج، الإكسسوار...) والحركي (الرقص) واللغوي(الحوار)، ومن ثم جاءت المسرحية معبّرة عن الموقف الفكري الذي يصبح معادلاً موضوعياً للبحث عن الحرية. وبالنظر إلى المؤدية من خلال الحضور الجسدي الفاعل، فأنها تملك جسداً واحداً يستطيع أن ينقل التعابير المختلفة من خلاله، وهذا يؤكد أن كل الممثلين على خشبة المسرح سينطلقون من فردية، فالمؤدي إنسان يعمل بجسده على مرأى من المتلقين، فالجسد في هذه الحالة يمثل دوراً روحياً يتلاقى معهم ومع ذات المؤدية أيضاً. والساردة تبدو هي المحور الأساسي في العرض المسرحي، الأمر الذي يجعل المتلقي مشاركاً في العرض المسرحي.

إن حضور الساردة بجسدها على خشبة المسرح يمثّل حضور الزمن من خلال ذلك الجسد الأنثوي، فحضور الجسد هو الحالة الراهنة التي تمثّل الزمن، حيث الوجود يتمثّل من خلال جسد الساردة، ومن ثم هو جسد/ الأنا/ الآخر/ جسد المتلقين، وليس فقط الوجود، بل هو ساحة تصوّرات لكل ما يؤثر هنا وهناك، ومجال رهانات سياسية وثقافية واجتماعية ودينية. لذلك كان التأكيد، إن الحديث عن الزمن يقود إلى الحديث عن الزمن النفسي، وهو الذي يبدو أكثر أهمية، سيما في العرض المسرحي، لأن كل شيء يدور الآن، مهما عاد العرض المسرحي إلى الوراء، لكن ما يجسّد على خشبة المسرح من ركح يمثّل البعد الزمني الحاضر، وربما أكثر ما يبين عن حضور الزمن الحاضر الزمن النفسي الذي لمحه من خلال الأداء.

النتائج:

1– يشكّل السرد والجسد ثيمة أيدولوجية يعالج من خلالها صراع التيارات الفكرية.

2– هيمن سرد الجسد الأنثوي على مجمل عناصر السرد في منظومة العرض المسرحي، فالجسد هو الوسيلة الأكثر اتصالاً وتعبيراً بين الذوات الإنسانية في داخل العرض وخارجه.

3– الجسد الأنثوي بوابة للنفاذ إلى مجموعه من الوقائع ومقاربتها، سواء في بعدها المقدس أو المدنس.

4– أخذ العرض المسرحية بحكم اعتماده الذات منطلقاً للبناء والتعبير، متوسلةً بالحوار والاداء الجسدي ذا الطابع اليومي والحسي، فيسرد الجسد الأنثوي للكشف عن الشخصية ومحيطها الحياتي.

5– يتداخل الجسد الأنثوي مع السرد من أجل بناء ارساليته التواصلية.

6– عالج العرض المسرحية ثيمات بذاتها تخص الاغتراب، الوحدة، العزلة، الجفوة.

إغناء الدلالة عن طريق التنويع السردي في الأداء.

7- اعتمد سرد الجسد الأنثوي تقنية السرد الزماني بصيغة (الاسترجاع) في استدعاء الذكريات والأحداث عبر سرد من الأداء المسرحي.

الاستنتاجات:

1. مصدر سرد الجسد ناتج عن فعل الثقافة الذكورية وقبول المجتمع على ترسيخها، ونتيجة لهذه المرجعية الحضارية لسرد الجسد تقلّصت صورة الجسد الأنثوي وتم استثماره ثقافياً.
2. للجسد الأنثوي موازاته مع العرض المسرحي التقليدي في إنتاج شخوصه وتعدد مرجعياتها وتقنياتها السردية.
3. يأخذ الجسد الأنثوي خلال لحظة سرده أبعاداً دلالية، بحيث يخرج من أطر القوانين الطبيعية والوضعية، ليخلق قوانين خاصة تخدم سرد الأداء الأنثوي.
4. أساليب التجريب الادائية قليلة في المقاربات الأدبية، كالسرد في العروض المسرحية من حيث السرد كأداء جسدي.
5. معالجة الجسد الأنثوي عبر آليات السرد الأنثى المهمّشة والمقهورة في فضاء المجتمع لإنساني عموماً، مثل: المريضة، العجوز، العانس، العاقر، المطلّقة، الأرملة، الأنثى بكل همومها وكينونتها التي لا تعد ولا تحصى.

قائمة المصادر والمراجع

1- إبراهيم، عبدالله، موسوعة السرد العربي، ط1، بيروت: منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

2- أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، مطابع اليقظة، 1979.

3- أسعد، سامية، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، في: مجلة عالم الفكر، ع4، مج15، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 1985.

4- أندلسي، محمد، الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد: جينيالوجيا الخطاب الميتافيزيقي، مكناس: منشورات جامعة مولاي إسماعيل، 2003.

5- انجينيو، مارك، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، بغداد: العراق، دار الشؤون الثقافية،، 1987.

6- باتريس، بافي، معجم المسرح، ط1، تر: ميشال ف. خطّار، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2015.

7- باربا، اوجينو، طاقة الممثل، تر: سهير الجمل، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة، مصر، سنة 1987.

8- باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلس، بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980.

9- بدري، عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، الجزائر: موفم للنشر والتوزيع، 2000.

10- برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ط1، تر: السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003.

11- الحرز، محمد، شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، ط1، بيروت: مطبعة الانتشار العربي، 2005.

12- الزبيدي، مرتضى السيد الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج8، تحقيق: عبد العزيز مطر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، د. ت.

13- السمالوطي، نبيل، الأيديولوجية وأزمة علم الاجتماع، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.

14- سوزوكي، تاداشي الثقافة هي الجسد، تر: علي كامل، موقع الفوانيس المسرحية، 24 أكتوبر، 2008.

15- الطرابلسي، محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1988.

16- صالح، صلاح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003.

17-العايد، أحمد وآخرون، المعجم العربي الأساس، لاروس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989.

18-علي، عواد، شيفرات الجسد، عمان: دار أزمنة، 1996.

19-عياشي، منذر، الكتابة الثانية وخاتمة المتعة، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2015.

20-الغزالي، عبد القادر، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، الدار البيضاء: دار الثقافة، 2004.

21–فيشت، ليشت، العرض المسرحي كمعنى للنص الدرامي، في: مجلة الحياة المسرحية، ع40، دمشق: وزارة الثقافة.
22–القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، ط1، تونس: دار محمد علي للنشر والتوزيع، 2010.
23–كاصد، سلمان، الموضوع والسرد، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2002.
24–مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس، ط1، تر: إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.
25–المحادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
26–ميتلاند، سارة، عناصر الصمت، تر: رمضان مهلهل سدخان، في: مجلة الثقافة الأجنبية، ع6، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2009.
27–وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1974.
28–الوهيبي، فاطمة، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005.
29–إلياس، ماري وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
30–اليبوري، أحمد، دينامية النص الروائي، ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب، 1993.
31–اليوسف، أكرم، الفضاء المسرحي. دراسة سيميائية، ط1، دمشق: دار مشرق– مغرب، 1994.

الهوامش

1- بافي باتريس، معجم المسرح، ط1، تر: ميشال ف. خطّار، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2015، ص228.
2- مرتضى السيد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج8، تحقيق: عبد العزيز مطر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، د. ت، ص187.
3- أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساس، لاروس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989، ص618.
4- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1974، ص341.
5- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ط1، تر: السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003، ص112.
6- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص248.
7- مارك انجينيو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، بغداد: العراق، دار الشؤون الثقافية، 1987، ص105.
8- محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1988، ص19.
9- تاداشي سوزوكي، الثقافة هي الجسد، تر: علي كامل، موقع الفوانيس المسرحية، 24 أكتوبر، 2008.
10- للمزيد يُنظر: سلمان كاصد، الموضوع والسرد، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2002، ص332.
11- للمزيد يُنظر: سارة ميتلاند، عناصر الصمت، تر: رمضان مهلهل سدخان، في: مجلة الثقافة الأجنبية، ع6، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2009، ص86.
12- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، مطابع اليقظة، 1979، ص100.
13- اوجينو باربا، طاقة الممثل، تر: سهير الجمل، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة، مصر، سنة 1987، ص13.
14-عواد علي، شيفرات الجسد، عمان: دار أزمنة، 1996، ص 109.
15- ليشت فيشت، العرض المسرحي كمعنى للنص الدرامي، في: مجلة الحياة المسرحية، ع40، دمشق: وزارة الثقافة، ص122.
16- ينظر: عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ط1، بيروت: منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص10.
17- ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي. دراسة سيميائية، ط1، دمشق: دار مشرق- مغرب، 1994، ص60.
18- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس، ط1، تر: إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص60.
19- عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص47.
20- سامية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، في: مجلة عالم الفكر، ع4، مج15، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 1985، ص92.
21- ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، تونس: دار محمد علي للنشر والتوزيع، 2010، ص386.
22- ينظر: المصدر نفسه، ص334- 345.
23- ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، مصدر سابق، ص65.
24- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، الجزائر: موفم للنشر والتوزيع، 2000، ص216.
25- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب، 1993، ص67.
26- محمد أندلسي، الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد: جينيالوجيا الخطاب الميتافيزيقي، مكناس: منشورات جامعة مولاي إسماعيل، 2003، ص57.
* الإيديولوجي: والإيديولوجيا هي منظومة من الأفكار المرتبطة اجتماعياً بمجموعة اقتصادية أو سياسية أو عرقية أو غيرها، منظومة تعبر عن المصالح الواعية - بهذا المقدار أو ذاك- لهذه المجموعة، على شكل نزعة مضادة للتاريخ، ومقاومة للتغير، ومفككة للبنيات الكلية. إن الإيديولوجيا تشكل إذن التبلور النظري لشكل من أشكال الوعي الزائف. ينظر: نبيل السمالوطي، الأيديولوجية وأزمة علم الاجتماع، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص220.
* الإيتيمولوجي: (من اللاتينيةtissus وtextus، المشتق من الفعل: texture، أي: نسج، فتل..) حيث يغدو شبيها بالنسج.
27- ينظر: محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، ط1، بيروت: مطبعة الانتشار العربي، 2005، ص33.
28- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، الدار البيضاء: دار الثقافة، 2004، ص148.
29- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980، ص144، 145.
30- منذر عياشي، الكتابة الثانية وخاتمة المتعة، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2015، ص47.
31- فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005، ص43.
32- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003، ص161.
33- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، مصدر سابق، ص33.
34- صلاح صالح، سرد الآخر، مصدر سابق، ص161.