جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي

م.م. نداء حاتم خضير
كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

أ. د. محمد فضيل شناوة
كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث

يدرس البحث جماليات السرد التي يمكن أن ينتجها الجسد الأنثوي في العرض المسرحي. وقد تضمّن فصولاً أربعة، تناول الفصل الأول الإطار المنهجي، متضمّناً مشكلته المتركّزة بماهية الخصائص الجمالية لسرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي، وأهميته وهدفه الكامن في تعرّف الخصائص الجمالية لسرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي، وحدّه الزماني/٢٠٠٦-٢٠١٧/ وحدّه المكاني/المانيا/ وحد الموضوع الكامن في دراسة جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي، ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها. وتناول الفصل الثاني الإطار النظري متضمّناً مباحث ثلاثة، عنيّ المبحث الأول بدراسة مفهوم السردية، وعنيّ الثاني بدراسة النظريات السردية، وعنيّ الثالث بدراسة جماليات سرد الجسد الأنثوي، منتهياً بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. وتناول الفصل الثالث إجراءات البحث، متضمّناً عينته وهي مسرحية/ليلة اكتمال القمر/ وأداته ومنهجه ومن ثم تحليل العينة. وتناول الفصل الرابع نتائج البحث واستنتاجاته والتي كان من أهمها:

١. منح العرض سمة خاصة ومميزة لسرد الجسد الأنثوي في مواجهاتها للحياة والظروف الطارئة ما كشف عن قدراتها إزاء تلك الأحداث.
٢. للأنثى سرديتها الخاصة، إذ يغلب على سردها الأدائي طبائع البوح والشكوى والخوف والرغبة والرقص التعبيري إزاء ما انتهت إليه من ظروف.
٣. أبدى العرض قدرات المعالجة وأساليب السرد، وفي معالجاتها لمشاكل الإنسانية بتقنيات السينوغرافيا.

وانتهى البحث إلى قائمة بهوامش البحث ومن ثم قائمة بمصادره ومراجعه.

الكلمات المفتاحية:- جماليات ، السَّرْد ، الجسد ، أنثوي

Abstract

The research studies the beauties of the reciting which may be resulted by the feminine body in the theatrical performance. It included four sections. The first section dealt with the methodical frame including its problem which focused on the essence of the beautiful characteristics of the feminine reciting body in the theatrical performance, its importance and its hidden aim to recognize the beautiful characteristics of the feminine reciting body in the theatrical performance and its limited tine in 2006-2017 and its location in Germany and the subjective limitation hidden in studying body in the theatrical performance, hence the limitation of the idioms and the definite ions. The second section dealt with theoretical frame including three topics. The first topic focused on the meaning of reciting, while the second topic was concentrating upon studying the reciting theories. The third topic focused on studying the beauties of the feminine reciting body ending with the indicators that occurred in the theoretical frame. The third section dealt with the procedures of the research including its sample named (the night of the moons completeness) and its article besides its system, hence analyzing the sample. The fourth section dealt with results the research and its conclusions and the most important results were:

1. Donating the performance a special sign and characteristic to the feminine reciting body in facing life and emergent circumstances which revealed its ability towards the events.
2. There is a special reciting for the female prevailing her reciting performance due to many factors like revealing secrets complaint, fear, desire and expressive dance towards events and circumstances.
3. The performance showed abilities to treatment and reciting manners and treating human problems by scenography techniques.

The research was ended by footnotes list, hence a list with references and sources.

Key words: (Aestheticism) , (Narration) , (Body) , (Female)

الفصل الاول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:-

يُعد الجسد من القضايا الفكرية التي انعكست تجلياتها الحداثية وما بعد الحداثة في العرض المسرحي، لما يطرحه من أبعاد دلالية وايدلوجية، شكّلت ركيزة لمعظم العروض المسرحية.

إن البحث في سرد الجسد الانثوي يلزم كشف الحاضنة الثقافية، التي منحته دلالة محددة في العرض المسرحي الحديث، فقد صيغت هويته السردية، ممثّلة بنوع الأداء الجسدي، استناداً إلى حضور مكونات فلسفية وجمالية كضرب الأبوة البطرياكية المتمثّلة بالذكورية وسيادتها، الأمر الذي يؤدي إلى الاحتفاء بالجسد الأنثوي واجتراح رؤية للعالم وفق هذا الأساس.

يُعد الجسد الأنثوي مكوناً جوهرياً في العروض المسرحية، ويستفاد من فرضياته وتصوّراته ومقولاته واداءه، ويسعى إلى بلورة مفاهيم أنثوية من خلال السرد، وتفكيك النظام الأبوي الذكوري.

استثمرت عديد من العروض المسرحية عالم المرأة بمكوناته الكثيرة والمتداخلة، ونهض الأداء السردي بمهمة تركيب ذلك العالم فنياً، مانحاً جسد المرأة مكانة بارزة بوصفه هوية أنثوية، ومن الواضح أن الثقافة التي أقصت المرأة وحجبت جسدها، جعلتها ترى نفسها على أنها جسد ذا دلالات متعددة، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى. وقد تغلغلت الرؤية الأبوية الذكورية في العروض المسرحية وصاغت دلالاته الكبرى، وفيه ظهرت علاقة المرأة بالرجل بوصفها علاقة تابع بمتبوع، إلى أن ظهر وعي بالجسد الأنثوي، سيما في المسرح، بعد أن استقر على أسس متوازنة ومتفاعلة، ولا يستقيم ذلك إلا بتخطي هيمنة الرؤية الذكورية للعالم وقبول الرؤية الانثوية بوصفها رؤية مشاركة وليست تابعة.

يضفي السرد الجسدي للعرض المسرحي تكامليته الفنية الشاملة على الكثير من العناصر الفنية مثل الإضاءة والزي والفضاء، وهي عناصر تسهم بدرجةٍ ما في تشكيل بنيته الفنية والجمالية، وتحديد تواصله مع المتلقي، ومن هذا التكامل ومن خلال منظومة الجسد الأنثوي الحامل لمنظومته الفلسفية والفنية والجمالية، فضلاً عن حمله مقوّمات فيسيولوجية وتشريحية، وذاتيته وبنائيته داخلياً وخارجياً، وبوصفه جسد ذا هوية لفرادته ومفارقته للجسد الذكوري، مما جعله بنية حاملة لمقوّمات الخطاب الفلسفي والبنية الجمالية، من خلال طرحه

وبوساطة عناصره، مبثوثات جمالية عبر سردياته المؤطرة بأنساق تحكم وضبط عالٍ. وهذه المبثوثات الجمالية لا تتأتى من فراغ، وانما هي حاصلة نتيجة التماهي وذوبان الذات في الجسد، بوصفه مرآة مترجمة لحالات الروح والوجدان.

ومن هنا جاءت مشكلة البحث ممثلة في التساؤل الآتي:-

(ما هي الإفرازات الجمالية التي يمكن أن يبثها سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي)

أهمية البحث والحاجة إليه:-

١. يسلط البحث الضوء على الخصائص الجمالية التي يفرزها الجسد الأنثوي، عبر سردياته المنجزة على خشبة المسرح، وما لهذا الجسد من إمكانية في ترجمة الذات والصور المعبرة عن حالات الروح.
٢. يفيد البحث المشتغلين في مجال الإخراج والتمثيل والنقد المسرحي في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها، من حيث اطلاعهم لما يمكن للجسد الأنثوي ومن خلال السرد الادائي ما يفرزه من منظومة جمالية حاملة لدلالتها الفلسفية والفنية.

هدف البحث:- يهدف البحث إلى تعرّف:-

١. المبثوثات الجمالية التي يفرزها سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي.

حدود البحث:- يتحدد البحث بـ:-

١. زمانياً: /٢٠٠٦- ٢٠١٧م
٢. مكانياً: المسرح العالمي
٣. موضوعاً: دراسة جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات

السرد

أ. لُغةً

يُعرّف (السرد) بأنه "سَرَدَ- سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً، اذا تابعه وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق" [١].

وعرّفه (أحمد العايد) بأنه "(تَسَرَّدَ) الشيء: تتابع، يُقال: ... تَسَرَّدَ الحديث: كان جيد السياقات له. وسَرَدَ الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق" [٢].

ب. 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" [٣].

وعرّفه (جيرالد برنس) في قاموسه "هو إنتاج حكاية، سرد مجموعة من المواقف والأحداث" [٤].

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" [٥].

التعريف الإجرائي لـ(السرد)

(إنتاج فعل جسدي–حركي، صوتي، بصري– واقعي أم متخيل مرتسم بتتابع سياقي تواصلي فني جمالي موحٍ لبنية من الأفعال والأحداث والصراعات القائمة في ظرف مكاني، زماني في سقف وجو فضاء مسرحي).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم السردية

من الطبيعي أن يصحب فهم (الفن) ظهور عديد من المفاهيم التي أدّت إلى إمكانية فهمه ومن ثم دراسته، وكان السرد أحد تلك المفاهيم الذي بدأ الاهتمام به عند الشكلانيين الروس، وقد جعل البعض مفهوم السرد خطاب غير منجز، أو قص أدبي يقوم به السارد، في حين ارتبط هذا المصطلح بـ(السردية)، التي تعني الطريقة التي تروى بها الرواية، ومن خلالها صارت الرواية أدباً سردياً. وعلم السرد قديم النشأة، حين بدأ اهتمام الشكلانيين به، سيما (ايخنباوم) الذي بيّن في أحد دراساته وفي إشارة واضحة لهذا المفهوم، وهي دراسة (نظرية النثر). إذ بيّن في آرائه أن السرد: هو الذي يتجلى فيه حضور السارد بطرق مختلفة، فيصبح أشبه بممثل ليجسّد حضوره بوسائل لغوية ومواقف فكرية، لكنه يؤدي لعبة معقّدة، فيتموّج الخطاب بتموّج حضور السارد. وإن (أوتو لودفيج) فرّق بين شكلين من السرد:– السرد الاول: السرد بالمعنى الحرفي، وفي هذا السرد يتوجّه الراوي المتخيّل إلى المتلقين، فيكون فيه الحكي أحد العناصر التي تشكّل نوع النثر، لا بل في بعض الأحيان يكون العنصر الاساس. السرد

الثاني: هو السرد المشهدي، وفيه يكون الحوار بين الأشخاص، والقسم الحكائي فيه يتجسّد من خلال الحوار، وهذا النوع من السرد يتجسد في المسرح [٦].

أدرج (تزفيتان تودوروف) مفهوم السرد ضمن حقل السرديات أو علم السرد (NARRATOLOGIE)، على أنه العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة، ويُحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم على أنه: نظام يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل التخييل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلاً فنياً منتظماً بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية تنظم عمل السرد. و(تزفيتان تودوروف) أحد المهتمين بمجال النظرية الأدبية وهو من أوجد مصطلح (علم السرد) [٧].

وتُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها [٨].

وتبحث السردية في مكوّنات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية هي: المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالة. والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثّل هذا التيار: (فلاديمير بروب) و(بريمون) و(غريماس). وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثّل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم: (بارت) و(تودوروف) و(جنيت).

وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى (غاتمان) و(برنس) إلى الإفادة من معطيات السردية في تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، في ما اتجه اهتمام (برنس) إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية من خلال عنايته بمكوّن المروي له، في حين أتجه اهتمام (غاتمان) إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكوّنات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى. وعدّ السرد نوعاً من

وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما [٩].

ولقد أدرج (غريماس)، وهو أحد أبرز الذين نظّروا للنماذج السردية الكوّنية، مفهوم السردية ضمن كل الخطابات، فبالإمكان في تصوّره، استعادة النشاط الإنساني المدرج ضمن وضعيات معينة، من خلال خطط تتضمن كل ممكنات الفعل، كما يمكن تصريفها في وضعيات مألوفة. إن الفعل، استناداً إلى ذلك، ليس فردياً كما يبدو في الظاهر، إنه يعبّر عن حالة تفاعل بين الذات التي تفعل مع المحيط الاجتماعي الذي يستوعب هذا الفعل ويقوّمه ويدفع إليه أو يشجعه أو يعوّق تحقيقه، إن الذاكرة الفردية ليست كذلك إلا إذا كانت جزءاً من ذاكرة كلية[١٠].

إن التفكير في مفهوم السارد يضعنا أمام مجموعة من التساؤلات المنهجية التي تتمحور حول الطريقة التي ينبغي التعامل بها مع مفهوم السارد، إذ يعد الوسيط بين عالم الكاتب والمتلقي، وهو محدد من خلال وجهة نظر اختارها ليلاحظ من خلالها الفعل ويقدمه لنا "ووجهة النظر الهامة.. تظهر لنا الدور الذي يلعبه هذا الوسيط نفسه في المكان الذي يتموضع فيه تبعاً لكونه سيأخذ ما يحكيه، إما كواقع أو كتخيّل، وأخيراً في المسافات التي يلزمها اتجاه الأشياء"[١١]. ويحدد وجوده داخل المحكي من خلال مجموعة من الوظائف، أهمها وظيفتا التمثيل/ العرض ووظيفة التنظيم/ المراقبة. فهو الذي يوزّع خطاب الممثلين والأدوار التي تقوم بها الشخصيات.

يرى بعض البنيويين، سيما (رولان بارت)، الفيلسوف الذي أهتم بدراسة الأساطير، وحاول أن يبني السيميولوجيا كعلم يتخذ موضوعاً له دراسة العلامات في وسط الحياة الاجتماعية. وإن السرد ينطوي على وظيفة تبادل كبرى موزّعة بين مانح للسرد أو مرسله، يوجد في مقابله المستفيد منه أو متقبّله، ولكن "علامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية، وأكثر عدداً من علامات المتلقي. وإذا كانت بعض التصوّرات السابقة حول مفهوم السارد، خاصة تصورات هنري جيمس وساتر تعتبر السارد شخصية حقيقية وواقعية"[١٢]. ويؤكد (ولف غانغ كايزر)، إن السارد شخصية مبتكرة وقد ميّز بين أنواع من الساردين حسب طبيعتهم السيكولوجية، فهناك سارد ساذج، هزلي، وآخر سريع التأثر أو الانسياق مع السرد، وآخر تغلب عليه السخرية... .إن السارد هو الخالق الأسطوري للعالم. ويفرّق (واين بوث)، بين الكاتب الضمني

والسارد المشخّص أو غير المشخّص، الكلي المعرفة أو الذي ليس كذلك. وهذا يمكن إلى حد ما أن يختار التنكّر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبداً [١٣].

ومن الدراسات الحديثة التي عالجت إشكالية السارد، أعمال (فلاديمير كريزنسي). إن السارد ليس مجرّد مفهوم مغلق داخل النص، بل يجسّد حاجة الإنسانية إلى الرموز والأساطير ويقوم بدور المنظّم لمجموع العلائق التي تشد الوعي الفردي بالوعي الجماعي، ونظراً للصعوبات التي تعتري مفهوم السارد، لاتساع حقله المفهومي وتعدد المقاربات وتباين منظوراتها وتصنيفاتها، فإن (كريزنسكي) يرى بأن الخطاب عن السارد يحيل إلى مستويات من التأمل والتفكير يحكمها الطابع التاريخي والمعرفي والسردي والفلسفي والتحليل النفسي. ومن هنا قام بإعادة النظر في منظومة السارد، إذ حاول أن يضع في الاعتبار المظاهر الشكلية لوضعه الخطابي، وإمكانات توسيع هذا الخطاب الذي هو موضوع له. ومن وظيفة السرد التبادلية والتواصلية ما بين مرسل السرد ومتلقيه والمستفيد منه ومتقبله، ورؤية السارد المتسيّدة إزاء المسرود له، وبنفس الطريقة "لا يمكن أن يوجد سارد وبدون مستمع أو قارئ" [١٤].

أما (جيرالد برانس)، فعدّ المسرود له من أهم الإنجازات على مستوى الدراسات السردية المتعلّقة بهذا المحفل المهم. ويرى أن المسرود له لا ينحصر في الإبداع الروائي فحسب، بل يتجلى في "كل أنواع الحكي، سواء كانت شفهية أو كتابية، تصف أحداثاً واقعية أو خرافية (أو أسطورية)، فإنها تحكي قصة أو مجموعة من الأحداث في الزمن. كل حكي يستوجب ليس فقط (أو على الأقل) سارداً، ولكنه يستوجب أيضاً و(على الأقل مسروداً له). ونظراً لطبيعته الضمنية، فإن المسرود له يطرح مشاكل نصية ويدخل في الاستراتيجية السردية التي تعطي للسارد مشروعيته. فهو الذي يحدد (إلى جانب السارد) طبيعة السرد. كما يعطي نوعاً من الزمنية للحكي من خلال التقنيات السردية المختلفة الذاتية والموضوعية التي يلجأ إليها السارد. إن مسألة المسرود له مهمة جداً لأنها ضرورية لدراسة الطريقة التي من خلالها يتحرك أي سرد.. بالإضافة إلى أنه يمثّل نقطة اتصال تمهّد للقراء لكي يتموضعوا في مقابل النص" [١٥].

وعلى المستوى السردي يحدد (جيرالد برانس) المسرود له الخارج حكائي، بكونه يناسب المسرود له الرئيس، الذي يصل إلى كل المعطيات، إذ تنسب إليه كل أنواع السرد التي يتكلّف بها الساردون أثناء تعليقاتهم وتدخلاتهم الظاهرة والضمنية داخل الحكي [١٦].

وإذا كان (جيرالد برانس) اعتمد في تحديداته لمفهوم المسرود له على آراء بعض البنيويين أمثال: (تودوروف، جنيت، لينتفلت، وجان مشال آدم)، فإنه من جهة أخرى أفاد من تصوّرات (رومان ياكوبسون) اللسانية، وهو من علماء اللغة في القرن العشرين ومن مؤيدي التوجه البنيوي في اللغة بسبب تأكيده على النظر إلى نمط الأصوات في اللغة. ففي مقالته المشهورة «اللسانيات والشعرية» عالج (ياكوبسون) الأساس التواصلي الذي تقوم عليه العلاقة الجدلية التي تحكم المرسل والمرسل إليه [١٧].

المبحث الثاني: النظريات السردية

يؤكد (تودوروف) على أهمية الرؤية السردية بقوله: "للرؤى أهمية ما بعدها أهمية ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحده تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كمظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا، وقد كشف عن هذه الأهمية في الفنون البصرية، باستمرار" [١٨].

وقد عبّر عن أنواع السردية، التي حصرها في ثلاث صيّغ مبسّطة، مستخدِماً رموزاً معروفة في الرياضيات، للدلالة على طبيعة علاقة السارد بالشخصية. وسعى من وراء ذلك، إلى إضْفاء طابع التعميم والتجْريد على تصنيفه، بخلاف تصنيف (پويون) الذي يغلب على أصنافه البُعْد البصري، ولكنه في العمق، ولم يبْعُد عن جوهر تصنيف (پويون)، إذ عبّر عن الرؤى الثلاث عند (پويون) بالصيغ الرياضية الآتية على التتابُع:-

* السارد > الشخصية.
* السارد = الشخصية.
* السارد < الشخصية.

أهتم (جينيت) وهو أحد منظري الأدب المختص في نظرية العلامات (علم السيمياء)، أهتم بالدراسات السردية، ودعا إلى تصنيف الرؤية السردية تصنيفاً جديداً، يتلافى الخلط المُشار إليه، ويكون أكثر تجريداً وبُعداً عن الإيحاء البصري– التصويري. وأدرك تبنّي مصطلح آخر وهو "التبئير" والتبئير وفق (جيرالد برانس) هو المنظور الذي من خلاله تُعرض الوقائع والمواقف المسرودة ، الوضع التصوّري والإدراكي الذي يتم وفقاً له التعبير عنها [١٩].

وقد أطلق (جينيت) على النمط التبئيري الأول، وهو المستعمَل بكثرة في شتى ألوان الحكي الكلاسيكي، اصطلاحاً آخر، هو "التبئير في الدرجة صِفر" أو "اللاّتبئير". وسمّى النمط الثاني "التبئير الداخلي"، مسجِلاً أن "ما نسميه تبئيراً داخلياً قلّما يطبّق بكيفية صارمة تماماً. وبالفعل، فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يَسْتتبع اسْتتباعاً صارماً تماماً ألاّ يصف السارد الشخصية البُؤرية أبداً، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألاّ تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعياً أبداً. وأكد (جينيت) عيْنُه أن هذا التبئير لا يتحقق بصفة حرفية تامة إلا في "الحكاية ذات المونولوج الداخلي، ويتخذ التبئير الداخلي، لدى جينيت، ثلاث صُور وأطلق الناقد على النمط الثالث من التبئير اسم التبئير الخارجي" [٢٠].

جاب (لينتڤلت) (J. Lintvelt) محاولة لنمذجة وجهات النظر، عام ١٩٨١م، بذل فيها جهداً كبيراً أملاً في أن تتميّز من غيرها من النماذج والمقترَحات التي أطّلع عليها في هذا المجال. وهكذا، فقد ميّز بين نمطين سرديين؛ سمّى أحدهما بـ"خارج الحكي" وفيه يكون السارد خارجاً عن نطاق الحكي، على حين أطلق على الثاني "داخل الحكي" ، وفيه يكون السارد شخصية من شخصيات العمل الحكائي، سواء أكان مجرّد شاهد يتتبّع مسار شريط أحداث الحكاية، دون أن يشارك فيها، أم شخصية رئيسة في ذلك العمل. وميّز (لينتڤلت) داخل كل نمط، بين ثلاثة مقامات أو وضعيات سردية استلهمها– كما هو بادٍ للعيان– من تصنيف (شتانزيل) لوجهة النظر، وهي: الناظم والفاعل والمتكلم، وبحثها جميعها من خلال أربعة مستويات، مع التركيز على أولها، وهي: المستوى الإدراكي– النفسي، والمستوى الزمني، والمستوى المكاني، والمستوى اللفظي [٢١].

وأقرّت (شلوميت كينان) (Sh. R. Kenan)، كذلك، بوَجاهة نقد (بال) لنظرية (جينيت) في عديد من جوانبها، فأفادت منه ومن جهود آخرين مِمّن درسوا الرؤية السردية، وحاولوا تصنيفها وتنميطها، وعلى رأسهم (جينيت)، الذي تبنّت مصطلحه "التبئير"، وإنْ شحنته بدلالة مخالفة بعض الشيء لتلك التي أعطاها (جينيت) له، كما أخذت بتفرقته بين الصيغة والصوت. وذهبت إلى أن الترْهينيْن: "مَنْ يرى؟" و"من يتكلم؟"، قد يتولاّهما معاً شخص واحد، يكون، في الآن نفسه، سارداً ومبئراً. وميزّت، على غرار (بال)، بين الذات والموضوع في التبئير؛ أو بين المبئر والمبأر، مؤكدة أن الفعل التبئيري يرتبط بهما معاً، لا بالفاعل/ الذات فقط. تقول مردِّدةً

كلام (بال): "لا يكون القصّ مبأراً من قِبَل شخص ما فحسب، وإنما يكون كذلك حول شخص أو شيء آخر. وبتعبير مخالف، يحتوي التبئير على الذات والموضوع. إن الذات (المبئر) هي الأداة التي يوجه إدراكها العرض، فيما يكون الموضوع (المبأر) هو ما يدركه المبئر. لقد اتخذت (كينان) من هذه الاعتبارات كلها منطلَقاً لتصنيف التبئير إلى أنماط، من خلال معيار "الموقع المرتبط بالحكاية"، الذي اعتمدته لتقسيم التبئير إلى خارجي وداخلي، بحيث تكون المسافة بين السارد– المبئر والشخصية الحكائية، في الأول، بعيدة، بخلاف المسافة في التبئير الداخلي. وكما أن "بإمكان التبئير في علاقته بالمبئر أن يكون خارجياً أو داخلياً بحسب الأحداث المتمثلة، فالمبأر يمكن، كذلك، أن يُرى إما من خارج أو من داخل. إلا أن التصنيفيْن المتوازييْن لا يتوافقان بالضرورة (وهذا هو لماذا أختار الخارجي/ الداخلي للأول، ومن خارج/ من داخل للآخر). قد يدرك مبئر خارجي موضوعاً إما من خارج أو من داخل. ففي الحالة الأولى، لا تقدَّم إلا التمظهرات الخارجية للموضوع... وفي الحالة الثانية، يقدِّم المبئر الخارجي (الراوي– المبئر) المبأر من داخل، نافذاً إلى أحاسيسه وأفكاره... وعلى نحو مُشابه، قد يدرك المبئر الداخلي الموضوع من داخل، خاصة حين تكون هي نفسها كُلاً من المبئر والمبأر... لكن إدراكه، أو إدراكها ، قد يكون أيضاً مقتصِراً على التمظهرات الخارجية للمبأر [٢٢].

المبحث الثالث: الجسد الأنثوي والسرد

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. وهناك المستوى 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 تحديد ماهية كل التصوّرات التي تم خلقها وتغذيها وتحتكم إليها في فهم النفس والآخر، انطلاقاً من زاوية نظر معينة. تنطلق حركة السرد في مسرحية (خرقه) لعرض العالم المسرحي، فإن هذا لا يشكّل في هذه الحالة أو تلك خرقاً لقوانين الكون وأحكامه. ولكن أن يقدم

العرض المسرحي ويعرض من خلال خصوصية هذه العين أو تلك، أي أن تسمى الأشياء وتوصف انطلاقاً من جهة نظر المؤلّف (العين المذكرة) أو من جهة نظر المؤلّفة (العين المؤنثة)، فإن الأمر سيكون مختلفاً. إن الانتقال من هذه العين إلى تلك هو رصد للهوة الثقافية التي تفصل بينهما.

فالسرد تسمية للأشياء، هي وصف لحالات التنويع الثقافي. وبناءً عليه، إن أي عرض مسرحي إنما يمنح عناصره من سجل خاص ينتمي إما إلى "الذكورية" (إن الأمر يتعلق بإيديولوجيا وليس بتعيين نوعي كما قد يتبادر إلى الذهن)، وحينها يصبح العالم "مذكّرا"، فالعين التي تقدمه محكومة بقوانين وسنن السجل الذكوري، وإما إلى "الأنثوية"، وسنكون أمام صورة مؤنثة للعالم، أي أمام عالم ينضح بكل الخصوصيات المؤسسة للأنوثة. وفي الحالة الأولى كما في الحالة الثانية، سنكون أمام خطاب تخترقه وتتخلله "إيديولوجيا جنسانية" لا واعية أو واعية، وسيكون هذا الخطاب هو الممر الضروري لإدراك واستيعاب خصوصيات وأنماط التجليات الخاصة بالعالم المعروض [٢٣].

إن خصوصيات هذا الوضع تكمن في أن العالم المشيد سردياً داخل العرض المسرحي لا ينزاح كثيراً عما تقدّمه التجربة الواقعية، بحكم انحيازها إلى لغة المذكّر وأحاسيسه وإسقاطاته الثقافية. فعين السارد التي تختفي وراء "هو" من أجل عرض عالم مسرحي تخييلي تمتلك في الوجدان والذاكرة، صورة "مذكّرة "، تتعايش مع كل الصور التي تم تكوينها عن العالم وعن الموقع داخله. ولهذا، فإن ما يقدّم في العرض المسرحي قد لا يثير أي رد فعل سلبي أو إيجابي عند المتلقي بخصوص نمط هذا العرض، في حدود أنه لا يخرق أي قانون ولا يزعزع دعائم أية "أيديولوجية". ليس من الغفلة أن تأتي المؤدية في مسرحية (زنى فكري) إلى العرض المسرحي عبر وجدان المؤلّف وأحاسيسه. وليس من الغفلة أيضاً أن "نحس" بالمؤلّف وندرك "ذوبانه" الوجودي والنفسي والإبداعي لحظة امتلاكه للجسد الأنثوي، في حين نجهل كل أحاسيس المؤدية مثلاً، فهي لا تأتي إلى العرض المسرحي إلا كـ"نشاطات فيزيقية" توقد الحماس والحركة في نفوس الآخرين، ولا يتم معرفة أي شيء عن إحساسها الذي ينبض في داخلها. إن كل الأفعال التي المدركة وكل الصياغات المصاحبة لهذه الوقائع تتبلور انطلاقاً من وعي وعين ذكوريين.

وبعبارة أخرى، ليس من الغفلة أن يكون المؤلّف نقطة انتشار كل الممكنات السردية ويكون هو أيضا نقطة إرساء لكل الأفعال المنجزة.

إن صوت السارد لا يستطيع أن يخفي أن القراءة للأحداث تتم انطلاقاً مما يتصوره المؤلّف كواقع أو حلم، كماضي أو حاضر، كوهم أو حقيقة. فكل فعل يُدرك انطلاقاً من "وضع ما" يتم فيه وعبره تصوّر جزئيات أخرى ستشكّل حلقة سردية متكاملة، وضمن هذه الحلقة يدخل المؤلّف مسرح الأحداث، محدداً من خلال مجموعة من القيم والصفات، وأيضاً من خلال "إمكانات الفعل وطبيعته". انطلاقا من هذا يلاحظ وجود تفاوت في وعي التجربة الحياتية كما تصاغ سردياً، وكما ترسم وصفيا وكما تدرك تأويلياً.

ويتضح هذا التفاوت في الصوت والرؤية بين ما ينتمي إلى تجربة "المذكر" وما ينتمي إلى تجربة "المؤنث". وبموازاة ذلك، هناك أحداث لا يمكن فهمها في إطار التسلسل الذي يخلقه العرض المسرحي. ويعود هذا، إلى وجود قطيعة بين الجسد ودلالاته النفعية. فالسرد لا يتعامل مع هذا الجسد من خلال كامل إمكاناته، إنه لا يتوقف إلا عند حالة بعينها. إن الحل الوحيد لاستعادة هذه الأحداث، هو إدراجها ضمن خطاب تصبح مجموعة الأحداث المتشابهة جزءاً من استراتيجية عامة، الذي يمكن الارتكاز عليه من أجل استعادة البناء العام للعرض المسرحي.

منذ المرحلة الإغريقية، تبلّور تصوّرين بصدد مسألة اختلاف المرأة عن الرجل، تصوّر يمثّله (أفلاطون)، الذي يؤمن بوحدة الطبيعة الإنسانية، طبيعة الرجل والمرأة، ووحدة أدوارهما. وتصوّر آخر يمثله (أرسطو)، الذي يؤكد بالمقابل على ازدواجية الطبيعة الإنسانية، وعلى تفوق الرجل بالطبيعة على المرأة. ومع ذلك فرغم الاختلاف الظاهر بين التصوّرين، فهما معاً يؤكدان على تراتبية الجنسين، فسواء تعلّق الأمر بوحدة أو ثنائية الطبيعة، فهناك الأعلى والأدنى، الأكثر والأقل، والأدنى والأقل ظلاً دائماً إلى جانب المرأة [٢٤].

إن الثابت الذي ساد عبر تاريخ الفلسفة، هو حضور الحديث عن المرأة، لكن إلى جانب الصمت عن مسألة الاختلاف الجنسي، إذ أن القاعدة التي تحكّمت في هذا الحضور/الغياب، هو "لا حديث عن الأنثى- المرأة حيث الحديث عن العقل وقسمته [٢٥]. إذ اعتبرت المرأة كآخر للرجل، الذي هو عين ذاته، والذي جعل النظام المحايد (الذي هو لا مذكر ولا مؤنث) يسود، وجعل الوجود والمفهوم والفكرة حرّاساً عليه يضمنون استمرارية اختزال جميع الكائنات وردها إليه.

وبذلك تم تقليص الوجود الأنثوي انطولوجياً إلى مجرّد سلب خالص، يكاد لا يمت إلى الوجود سوى بصلة التحديد السلبي لذكورية المذكّر الموجبة والممتلئة، بحيث أضحت الذكورة تشكّل مرجعاً، لا تتعرف المرأة على ذاتها وجنسها وهويتها إلا من خلاله، أي أن المرأة لا تتعرّف على هويتها الجنسية إلا سلباً، كما لو أن في وجود المرأة نقص أصلي، خواء، ثقب، جرح [٢٦].

وبشكل عام، فقد تم التفكير في ماهية الإنسان والجنس البشري انطلاقاً من معيار المذكر، وبذلك اعتبرت الأنوثة كنوع من الانحطاط مقارنة مع ما هو إنساني.

وإذا كانت الفلسفة تتحدد تاريخياً بوصفها خطاب العقل، فالعقل المقصود هو العقل المذكّر الذي بتنصيبه لنفسه معياراً مطلقاً وكونياً، أنتج قيماً تستمد منه صفة الإطلاقية والشمولية والثبات [٢٧]، فـ"الخطاب الفلسفي، عمل [تاريخيا] على فرض سيطرة العقل لتبرير سلطة المذكر" [٢٨].

والمثير إن "الاختلاف الجنسي"، في هذه الحقبة الحالية المميزة من تاريخ الفلسفة، حيث لم تعد المرأة موضوعاً للتفكير الفلسفي فحسب، بل ذاتاً منتجة للفكر الفلسفي، مع كل من (سيمون دو بفوار) و(حنة ارندت) وما شاكلهما، لا يُمثل المسكوت عنه بالنسبة للفلاسفة الذكور فقط، بل حتى بالنسبة للإناث على قلتهن، أو على الأقل بالنسبة لبعضهن، فإذا تم أخذ (حنة ارندت) كمثال، فلا يعني شيئاً بالنسبة لها أن تكون امرأة، ونادراً ما يُرى مثقّفة لا تأبه بالقضية النسائية مثلها، فهي تسمي الاختلاف الجنسي بـ"الاختلاف الصغير"، الذي لا يستحق أدنى اهتمام [٢٩].

و(حنة ارندت) تلك المنظرّة السياسية والباحثة اليهودية الالمانية الأصل. وعلى الرغم من أنه كثيراً ما تم وصفها بالفيلسوفة، فإنها كانت دائماً ترفض هذه العلامة على أساس أن الفلسفة تتعاطى مع الإنسان في صيغة المفرد. وبدلاً عن ذلك وصفت نفسها بالمنظرّة السياسية، لأن عملها يركّز على كون البشر، لا الإنسان الفرد، يعيشون على الأرض ويسكنون العالم.

كما هو الحال مثلاً مع ثنائية" الذكر/ الأنثى"، التي تحكمها علاقة التناقض من جهة (تناقض طبيعة الذكر مع طبيعة الأنثى) والعلاقة التراتبية من جهة أخرى (تفوق وهيمنة الذكر على الأنثى)، والتي تم الحط تاريخياً من دلالة الطرف الثاني، والإعلاء من قيمة ودلالة الطرف الأول [٣٠].

فعمل (دريدا) يقوم على "بعث طاقة التعبير الحيّة في المعنى الآخر(المهمش) لكل من هذه المفهومات، والتأكيد عليه، بقوة، بحيث يعود يواجهنا كلما ورد ذكر الكلمة التي تضمنه" [٣١]. من هنا لا يصبح أمراً بديهياً الحديث عن الجنس الثاني، كجنس يتحدد بالقياس إلى جنس آخر يضع نفسه، بوصفه جنساً أولاً وأصلياً، أو الحديث عن الجنس الآخر، كمقابل لجنس يتحدد، بوصفه ذاتاً ومركزاً، أو الحديث كذلك عن الجنس اللطيف أو الضعيف، من منطلق أن هناك جنس خشن يجسّد القوة [٣٢].

فمقاربة (دريدا) التفكيكية، تعمل على تقويض الزوج الميتافيزيقي، مذكّر/مؤنث، وتقطع بذلك مع التمثّل الثنائي للجنسين، ومن ثم مع مبدئه التراتبي[٣٣]. فهو عندما يعيد الاعتبار لطرف الثنائية المقصي والمهمّش أي للمؤنث، لا يستهدف تأسيس مركزية أنثوية مضادة لمركزية المذكّر[٣٤]. بل هو يروم تقويض دعائم كل ثنائية، كيفما كانت، بوصفها تمثّل لبنة في صرح الميتافيزيقا. فبرنامج تفكيك (دريدا) للميتافيزيقا، هو ذاته برنامج نسف دعائم كل مركزية، فالأغلبية لا تمثّل أبداً صيرورة، وليست هناك من صيرورة إلا وهي أقلية، ولذلك فهي مبدعة [٣٥].

ولهذا، وعلى مستوى الاختلاف الجنسي بين الرجال والنساء مثلاً، انتقد (دولوز) في كتابه التكرار والاختلاف، جميع الفلسفات التي سعت إلى إلغاء الاختلاف وكأنه شر عن طريق اخضاعه لمبدأ التوحيد والهوية الأعلى، ومن هذا المنظور ينتصر ضد افلاطون للسفسطائيين، لأنهم حملة الاختلاف، وفي هذا الشأن ينشأ صيرورة ما من وصف "إن النساء يشكّلن أقلية مهما كان عددهن مساوياً أو متجاوزاً لعدد الرجال، ويتحددن غالباً باعتبارهن كحالة أو مجموعة أدنى، لكنهن لا يبدعن إلا بجعل صيرورة ما ممكنة، صيرورة لا يتحكمن في خاصيتها، بل ينبغي أن يندرجن هم أيضاً ضمنها" [٣٦].المقصود طبعاً، صيرورة– امرأة تهم الإنسان ككل، بما في ذلك اللا– نساء. لهذا الاعتبار يتحدد فكر ما بعد الحداثة، بوصفه "صيرورة امرأة"، أو هو "صيرورة مؤنث" للفكر والفعل [٣٧].

فقد أضحى من اللازم فتح أشكال التعبير والمعرفة، من أجل احتضان الإنتاجات الرمزية التي تعبر عن التجربة الأنثوية، لأن تجارب النساء ظلت تاريخياً محرومة من الوسائط الضرورية من أجل أن تعرف ذاتها وتعبّر عنها، أو ظلت خاضعة في أحسن الحالات لوساطة الفكر الذكوري [٣٨].

لهذا فأهم ما يميّز فكر الاختلاف الجنسي إذن، هو أنه مبدع الوساطات الأنثوية، فهو فكر سياسي يناضل من أجل فك عزلة المرأة. فالمهمة المركزية لهذا الفكر، هي تجريد الاختلاف الجنسي من سطوة الهيمنة الجنسية [٣٩].

ولعل ما يثير الاستغراب هو هذا الاهتمام الباهت والمتأخر بموضوع الاختلاف الجنسي في فرنسا، التي شهدت التجسيد الفعلي لفلسفة الاختلاف، مع (دولوز) و(دريدا). فظهور فلسفة الاختلاف الجنسي، تم خارج فرنسا، في الولايات المتحدة الأمريكية وإيطاليا بشكل خاص [٤٠]. وكما يشار إلى أن فكر الاختلاف الجنسي يشهد تطوراً متزايداً في إيطاليا مقارنة مع فرنسا، فهو يشكّل رهاناً للنقاشات العمومية والسياسية[٤١]. أما لدينا فمازال لم يحظ هذا الجانب المهم من الواقع الإنساني بما يستحق من اهتمام، هذا في الوقت الذي لم يعد يمثّل الاختلاف الجنسي مجرّد موضوع للتأمل والتفكير الفلسفي، بل صار يرتبط بما هو عملي، إذ أصبح الحديث اليوم عن ثقافة الاختلاف الجنسي، وعن سياسة الاختلاف الجنسي [٤٢].

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. تكتب الأنثى نصّها، بناءً على آلية الاشتغال العضوي للجسد وإسقاطاته، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات دلالّية متشعّبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء. وسرد المرأة إثبات لحقيقة الذات وكينونتها.
٢. الجسد المؤنث يشحن مظاهر الطبيعة بتلك الشحنة المتوقّدة، عبر سلاسل نصّية، فتتخلّق في السرد، وتتناسل، بمساعدة الدلالة على الانطلاق والإنعتاق من قيود المعجم ودلالته المباشرة، إلى فضاء متعدّد لا محدود، بكلّ هيمنته وسلطته وشراسته التي لم تتوقف عن الحضور الطاغي في فضاء الوعي الكاشف غير الآبه بالمحرّمات والممنوعات.
٣. تحرير الجسد الأنثوي من المفاهيم المتداولة، وتأكيد الكينونة من خلال الإحساس بالأشياء والاندماج فيها.
٤. يُعد الجسد الأنثوي 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، من ثم تتولّد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاء للجسد والمعنى المنبعث منها.

٥. يُعد الجسد الأنثوي قناعاً ملازماً لإبداع الأنثى، إذ القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة، وهكذا تتحوّل هذه الحركات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبُعداً من أبعاده، وليس إلى مجرد الإيجاز الحركي.
٦. قدرة المرأة المبدعة في استثمار قدرة الجسد لتأثيث مساحتها السردية، بعيداً عن سطوة المجتمع وقيده.
٧. الفضاءات المهيمنة على سرد الجسد الأنثوي، يتجسّد في رغبتها الأزلية في الاستئثار من الآخر تحت ضغط السلطة، إذ تبقى الفضاءات الترميزية المتاحة للإسقاط الفني رهينة "الجسد".
٨. يُعبر الجسد الأنثوي وعبر السرد عن حالات ومواقف انسانية ووجودية تلامس الواقع المادي والمثالي للحياة بكل تمفصلاتها.

الفصل الثالث: الإجراءات

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (٧) عروض مسرحي

ت	اسم العرض	السنة	البلد
١	ليلة اكتمال القمر	٢٠٠٦	المانيا
٢	امراه سعيدة	٢٠١٢	فلسطين
٣	أفكر فيك الآن	٢٠١٣	ليبيا
٤	عربه اسمها الرغبة	٢٠١٤	مصر
٥	مايا	٢٠١٤	جزائر
٦	زهور سوداء	٢٠١٦	العراق
٧	دموع بالكحول	٢٠١٧	المغرب

عينة البحث:- تم اختيار مسرحية (ليلة اكتمال القمر) كعينة للبحث للمسوغات الآتية:-

١. تمثّل مجتمع البحث.
٢. يمكن تعميم نتائجها.
٣. ركوز سرد الجسد الأنثوي من خلال تمكّن المشتغلين في العرض وعالميتهم وشهرتهم الأدائية.

أداة البحث:- تم الاعتماد على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث.

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

تحليل العينة:

اسم المسرحية: ليلة اكتمال القمر تأليف: بيتر بابست تصميم الرقصات: بينا باوش

موسيقى: ماتياس بوركيرت، أندرياس

تصميم ملابس وديكور: شارعي ماريون سيتو و رولف بورزيك

وقت العرض ١ ساعة البلد: المانيا سنة: ٢٠٠٦

هو العمل الرئيس الذي كتبته الراحلة الألمانية الراقصة (بينا باوش) الأسطورة في بدء الرقص المسرحي الحركي التي أحدثت ثورة في الرقص الدرامي. وأثّرت في أجيال من الراقصين والمؤدين في عالم المسرح. فمسرحية (ليلة اكتمال القمر) أو البدر، وهي من الأعمال المسرحية الراقصة التي تبرز عمق الإنسانية من الراقصين من جميع الأعمار والأصول والثقافات المختلفة، لأنها تناولت استكشاف العزلة والرغبة للحب، مع استكمال نوبات الضحك والدموع واللامبالاة. تتركز على خشبة المسرح الصخرة التي تمثّل القمر، وتناولت موضوع (المياه، العواصف، البحيرة، السباحة) لمعالجة مواضيع انسانية معيشة تهم الإنسان، سيما المرأة، في جو من البوح والشكوى والفرح والمرح تحت رذاذ الأمطار الساقطة كمثلِ أي طقس، بيّنت (بينا باوش) شكّلها المتباين للصور، سواء في الرقص أو اللوح، التي تشكّل مركب عابر للضعف البشري. وكما هو الحال في جميع أعمالها. فـ(باوش) مهووسة بالعلاقات الإنسانية، ومعظمها من جنسين مختلفين. ترتدي النساء قمصان النوم الراقية، بينما يرتدي الرجال قمصاناً وسروالاً، وهناك قطعة فوق الغلاف الجوي. يبدو الإفراط في المبالغة مفرطًا، ولكن بعد ذلك، يمكن للقمر أن يكتمل، فعندما تقف امرأة على كرسي، والعاشق يحمل زجاجاً من النبيذ. يمتد نحوها ويقفز على كرسيها ليمسك زجاجة النبيذ عالياً، ويصب السائل داخل زجاجها من ارتفاع كبير، كأنه يغطسها. هذه استعارة لسوء الاستخدام.. لطالما أحبت (باوش) رمزية الماء، التي يمكن لها أن تكون راعية أو مدمرة. ثم هناك عامل إضافي أن القمر يؤثّر على المد والجزر، وفي هذه الحالة، يحايث المد والجزر في اشتغالاته الطبيعية اشتغال العاطفة البشرية. الصخرة الضخمة ترتفع عن الارض إلى السقف وسط المسرح، هذه الكتلة محاطة بكم هائل من المياه، إذ تتساقط الشلالات أسفل الستار الخلفي ناهيك عن المطر. تبدأ المسرحية بالراقصين وعلاقتهم بالصخرة وبركة المياه، فتارة هم في حالة

مرح وتارة في حالة حزن أو حتى في حالة خطر.. والنساء نسخاً مطابقة في الأسود لفساتينهن اللواتي يعملن بالألوان ليصبح الماء عبئا، لأن الملابس المغمورة بالماء ثقيلة، والمواجهات بين الذكور والإناث ذات حافات قاسية.. إذ يعبّر سرد الجسد عن غرق بعض النساء تقريباً من قبل رفاقهن من الذكور في البركة. ورغم ذلك فالبدر متفاءل بالمرونة الانسانية وبحلول نهاية النساء إلى حرير.. عندما تتجوّل الموجة بعد موجة من الراقصين على خشبة المسرح وتغوص في بركة السباحة، لتصبح الطاقة الكهربائية المونتاج المبهج الذي هو انفجار الالعاب النارية السائلة، حيث يستخدم الراقصون وعبر الأجساد الدلاء لنقل المياه إلى الهواء، حيث تحوّل أضواء المسرح البقع إلى أقواس بلورية لتجميل الانفاس.

إن المؤثّر الموسيقي يتفاعل مع الراقصة لتمثّل دلالة الاستيقاظ من خلال حركات الجسد الممد على الأرض، ولتمر بعدها في مرحلة الحلم في حالة عدم حراك تعبيراً لصورة الحلم المجسّد..، كذلك الحال مع الراقص الآخر ليجاور الأداء التعبيري، حركة الناس وهم في رغبة بعضهم في معرفة ماهية الجسد، من خلال تلمسه مراراً وتكراراً..

يتم مقابلة الفرد سواء في عزلته الفردية أو من خلال رغباته الأخذة في البزوغ بشكل متكرر من المجموعة، التي تظهر في أقل حركات تعبيرية ممكنة، وتمثّل إيقاع آليات القهر في الواقع المحيط. وينطلق التضاد بين الممثلين في حركات راقصة درامية تعبّر عن القوة والضعف بين الجنسين، عن ضعف الإنسان في مواجهة الطرف الآخر وهو الشر.

وفي المجموعة مشاهد سريعة تنهار إحدى عضوات مجموعة النساء، بينما يستمر إيقاع الرقص دون انقطاع، يمسك الرجال بالنساء وهزهُن مثل الدمى. وقد تجسّدت تلك الصورة في خطوط حركية متداخلة ومتقاطعة وسريعة الإيقاع، يواجه رجل وامرأة بعضهما البعض ويرقصان رقصة ثانية أمام بعضهما البعض، ويبقيان منفصلين ولا يمكن للاتصال الجسدي أن يتم، لأن كلا من الزوجين محدد بمنطقته الفردية. ترقص المرأة مع الرجل في حالة اندماج تام؛ لأنها صادقة في معايشتها للحظة العاطفية والانفعالية الناتجة عن فعل الرقص، ولأنها ترغب في الاستعاضة بتلك الحالة الراقصة عما يحيط بها من معاناة، ويبدو ذلك واضحاً في مظاهر رقصتها مع الرجل، وذلك في مقابل حركته الآلية المتصنعة عن قصد في مشاركته للرقص. عالم المثاليات حيث الأرواح الشريرة والخيّرة ، حيث الحركات الراقصة التي تعبّر عن العالمين كدالة

على قسوة الحياة ورمزية صراع الإنسان مع المحيط الذي ينتمي إليه، فالطقوس التي تؤديها المجاميع الراقصة والممثلة تراقب بحذر ما يجري أمامها، أمام مصيرها. تتنوع فواصل الرقص التي تتكرر بالاستمرار بتشكّل التنويعات المكانية عنصراً رقصياً سياقياً ينشأ عنه التوتر الدرامي، للإيقاع. شهد انطباعاً تعبيرياً يثير الرهبة.. الراقص الأول يحرّك ذراعاه في الهواء بالتوافق مع الإيقاع الموسيقى، وكأن الموسيقى هي المتحكّمة بهما، والراقص أسير للإيقاع .. تتكرر حركة في الهواء، يشارك بعدها الراقص الثاني بتحريك ذراعيه، وبأداء حركي مغاير لإيقاع الراقص الأول (تضاد)، إذ الراقص الأول تدل حركة ذراعيه بالاسترخاء والهدوء، ودلالة الراقص الثاني بالشدة والقوة، فالإيقاع الحركي بينهم متباين. ..

وتتطوّر الحركة الراقصة المتباينة لتؤدي الحركتان معاً. فالفرد يكون تحت تأثير الجماعة، رغم محاولات هرب الاقطاب المتضادة. وهنا ينشا الألم والمعاناة للحاجات الجنسية التي لا تلبى في وقتها. إذ تتخذ أشكال مختلفة. ورغم الاغواء تعود اللحظة الرومانسية من حيث بدأت، فالعودة الحزينة وهم ممسكين ببعضهم.

تنطلق هذه المسرحية نحو طرح صوّر متعددة ومتنوعة تعبيراً عن بدايات البشرية، بوصف أن الدراما الراقصة تتبنى الطروحات الإنسانية، وهنا كانت هذه اللوحة تعبيراً دقيقاً عن الإنسان من حالة العزلة الفردية والاتجاه نحو التزاوج الذي تنوّعت طقوسه إلى هذا اليوم، فقد اكتست الحركات الراقصة طابعها الفني والجمالي، نتيجة وجود شخصيتين (الذكر والأنثى) والمجاميع (نساء– رجال)، ومن خلال هذه الرقصات، جاء تأكيد التعبير الحركي للفكرة والموسيقى. فالرقصات الثنائية وأن اتجهت نحو فن الباليه في أساليب الصرامة الجسدية، نحو الأداء المشفّر ألاّ أنها تعبّر عن المحافظة على المعنى الدلالي للحركة في ظل التصادمات على الصعيد الذاتي والموضوعي، للتأكيد على التجسيد الراقص في خلق دراما تجمع بين (التعبير الفكري– رقص) وفق محددات دلالية، على الرغم من كونها تتجه نحو علامات يراد اختزالها عبر التجسيد الراقص، فقد حاول من خلال التمييز بين الجنسين (ذكر، أنثى) من خلال ارتسامه على جسد الراقصين، فهو من ناحية فكرية وجمالية تعبيراً عن تعرية الجسد الإنساني بما يتلاءم مع الفكرة المسرحية (الخليقة البشرية) في صورة حركية راقصة تستعرض الحالة الوجدانية واللاشعورية التي تنتاب الإنسان في الحضارات القديمة وهو يعيش على الفطرة التي اكتسبها من

الطبيعة، فالحركات التعبيرية بين الراقصين هي حركات تشكّل تعبيراً جمالياً عن العلاقات المكتسبة بين أفراد هذه الحضارات. معنى الحركة الراقصة للمجاميع وكدلالة واضحة عن كسر المسافات بين الشعوب عبر السفر في الزمان، وهو صراع وقتي للمجاميع بحركاتها الراقصة بين تقبل المكان او رفضه. فهذه المفردة الإكسسوارية هي أداة الراقصين للانفتاح على العالم بأسلوب فلسفي، وهي أداة تقنية لإغناء الحركات الراقصة وإضفاء الصفة الجمالية.

وفي صورة مشهد جسد امرأة مستلقية التي يرقص علية الضحية حتى الموت، يتراقص النسوة مع الضحية في رقصة جماعية، فكل واحدة من المجموعة تحاول الهروب، المفارقة ما بين حالة النسوة قبل تحررهن من انفسهن وبعده هي الحالة التي سيطرت على العرض ككل، من موسيقى تعتمد آلات النفخ والوتريات، حزينة وموحية بالوحدة والعزلة، والحركات التعبيرية للراقصات دائماً في حالة من التشنج والعصبية والحدة، تعزز ذلك إضاءة في أغلبها خافتة، وتبدو ظلال أجساد النساء في الخلفية ككائنات ضخمة، رغم أجساد صاحباتها الضئيلة والنحيفة.. وهي تعبير للانفعالات التي تختلف النساء في حركاتها وتعابير أجسدها عن الرجال، وهنا يتركز قوة الرقص التعبيري، فالرجال يتميزون بالقفزات العدائية القوية، ويتأثر الجنسين بالقوة المنهكة لإيقاع الحياة القاسي من خلال توظيف الحركة التعبيرية.

إن المزاوجة بين الذات والجسد والموضوع والمعنى والتعبير والدلالة، هو ما يُخضع علاقة السحب والطرق والتأثير بين الوعي والجسد، أو الفكرة والصورة، ولعل تلك أعلى مراحل التعبير والتوافق للجسد، وما يحملانه في حالة التعرّي، فإن الجسد خالٍ من كل شيء، فلا "حواجز" تفصل بينه وبين العين التي تتمشى على جلده الخارجي. العين هاهنا لا تكتشف ولا تضيف ولا تركب ولا تهندس ولا تحذف. ولا يأخذها الاستيهام بأي اتجاه، كل شيء يأتيها دون جهد منها، ومن ثم فالجسد يغوي بلباسه لا بعُريه، فالعُري يسلب العين حق الإستيهام وسلطة التعبير الذي تصوّره.

إن وجود التكوينات المجسّمة، يحدد حركة المؤدي الراقص، فكان الأداء الجسدي هو أقرب إلى حركة اللف أو الدوران والخطوات البسيطة المحمّلة بتعابير مختزله. فالراقص هو فاقد الإحساس في تفحّص طريقه، فأداءه الحر وكأنه يسير في ساحة واسعة وهو مغمض العين. الإحساس الداخلي هو الذي يقوده إلى أداء حركاته التعبيرية خلال حركاته المعبّرة أدائياً إلى دائرة

المعاني المتعددة والدلالات غير المنتهية، لأجل أن يكتسب وجوداً مستمداً من مجمل حركات العرض تماشياً وفكرته الأساس، لذا فإن هذا الربط التواصلي ما بين الحركة التعبيرية الخارجية وبين الذات الإنسانية، هو بحث عن جوهرها (أي الذات) وهو تواصل آني يخضعها إلى تجربة تأويلية في جانبها البصري والحركي كشكل أولي أشبه ما يكون بإنشاء عوالم متخيّلة غزيرة المعنى، فحركاتهم تكاد تكون متكاملة لكن في الوقت نفسه تكون في حالة تضادية، عملية تلمّس، وحركات الأيدي على الجسد والاندفاع القوي نحو الحائط وعملية السقوط على الأرض ومحاولة تقديم العون للمساعدة في رفع الراقصين نحو الأعلى..

تظهر المرأة الراقصة في منتصف المسرح وتتراجع بإيقاع حركي نحو الاضاءة الشاحبة. لازالت مهمه الافساح مستمرة مع الراقصة ذات الرداء الشفاف إلى أن تجد ما كانت تبحث عنه. الثنائي يتعلّق أحدهما بالآخر وهما يبحثان ما في داخلهما، ألاّ أن مهمة الرجل في تغيير الأداء الجسدي هنا تكون سمة الاكتساب من المؤثر الخارجي رغم الإيقاع المستمر والأداء الجسدي الحركي السريع، وكأنه يحيل إلى عملية التعلّم. فالإنسان من الولادة وما قبل الولادة، يكون غير مشبّع بالمؤثرات الخارجية، وعملية الخروج للواقع تكون هنا عملية الاكتساب والتراكم المعرفي والتعلم الموجهة.

إن عملية التأثير من قبل الآخر الموجهة للأداء الحركي، الأداء الذي يبحث عن القوانين الخارجية وليست ما تعني لهما عواطفهم أو مشاعرهم، كأنه يقودهم إلى طريق الواجب اتباعه من قبل الواقع الاجتماعي، لكي تتضح الرغبة الحقيقية لالتحاق الثنائي وانفصاله، فجغرافية الحركة والتحريك في تجسيد الفعل ورد الفعل تجسيداً درامياً وفق الدوافع ونسق العلاقات بين الأطراف؛ لذلك رسمت حركة ذات الرداء بحيث تسرع بالانزواء جانباً تجسيداً لشعورها، غير مدركةً بما تقترفه.

يصل العرض في بعض الأحيان إلى وضوح في القصد وبيان للدلالة المعبّرة عنه، نتيجة براعة المنفذين وحركاتهم المدروسة والمدعّمة بالعناصر الأخرى. وفي بعض الأحيان أتجه العرض إلى الرمزية؛ وهذا ليس بغريب عن عروض الرقص التعبيري، إذ يتحدّث الجسد بدون أن ينطق الممثل بأي كلمة، وهنا تكمن صعوبة إيصال الفكرة، التي تعتمد الإشارات والحركات ورشاقة الجسد وليونته، واستطاع العرض عموماً أن يجذب المتلقي ويفرض عليهم الصمت

والإصغاء بتلك الحركات الصامتة ويتابع أفعال الشخصيات باهتمام شديد، وذلك بفضل الحركات الدقيقة للحياة المتخيّلة والتي حولها المتلقي إلى واقع ملموس بمشاركته وتفاعله مع العروض. وفي نهاية هذا النموذج، القائم على فكرة أن الأجسام تنشأ وفق مفاهيم محددة، نجد صورة جسدية منفتحة، ومثل هذا الجسد يمكنه إدراج أي شيء في نطاق حدوده، سواءً كانت، وكما يبين التحليل النفسي، أجسام خيالية وهمية أو أجسام حقيقية، خطابات لغوية أو معايير قياسية، حيوانات أو أشياء، ممارسات ثقافية أو أعمال فنية. مثل هذا الجسد يعمل على خلق الصلات، حيث تتلاشى حدوده. وهو يرى نفسه بمثابة حاجز يمكن اجتيازه للخضوع إلى تحولات من شأنها أن تعيد من تحديد ماهية هذا الجسد مراراً وتكراراً. فهو طبيعي واصطناعي في الوقت نفسه، وفي حقيقة الأمر ليس هذا ولا ذاك، فطالما كان كائناً هجيناً، يجعل من حالة الرقص الإمكانيات التي يمكن تحقيقها، وأي جسد نحن بحاجة إليه لتحقيق تلك الإمكانيات. هذا الحيز الجسدي الذي طالما كان جزءاً لا يتجزأ من العالم ومتغلغلاً بداخله، يمكن عدّه بمثابة جسد ذو ارتباط ثقافي.

يتشكّل الجسد الحديث من خلال شبكة من القواعد، تعمل على تنظيم السلوك الجسدي من خلال المراقبة الحركية، أن يضيف معنى (أو معاني) للحظة الدرامية، بحيث تكون هناك رسالة من وراء حركات الممثلين على خشبة المسرح؛ وليس مجرد أفعال حركية استعراضية عفوية؛ هذه المعاني تأتي من تجسيد اللحظة الشعورية وما يختلج الشخصيات فيها من مشاعر وأحاسيس بما يتماس مع الرؤيا الكلية للعرض. هذا الأمر الذي يبدو مستمداً من الطبيعة، ما هو إلا نوع من التبرير الاستعادي المستند إلى الميول، للممارسات التي تشكّلت اجتماعياً، وكذا تمييز ضد الأشكال الأخرى من التوجهات الجنسية.

وفي نهاية المطاف، إنها قدرة الإنسان على التعلم والتقليد الأعمى هي التي تقضي لديه على أي أثر للطبيعية. فالجميع قد ظل الطريق يبحثون عن ذاتهم الضالة. إذ تواجدت مجموعة المؤدين الراقصة وهم يمثلون مجتمعاً آخر. تنوّعت أماكن السرد وفق مستويات السرد الزماني، فلكل مكان ولكل زمان علاماته المكانية وأبعاده النفسية والاجتماعية.

الفصل الرابع

النتائج

١. أفرز الجسد الأنثوي استكشافاً للعمق الإنساني والرصف الجسدي واعطاءه هوية ثقافية عالمية.
٢. استكشف الجسد الأنثوي حالات إنسانية معاشة، حالات ذاتية، وجدانية وعاطفية عبر سردياته، كالوحدة والعزلة والخوف والألم والمعاناة والرغبة والحب.
٣. رسم الجسد الأنثوي شكلاً من الحالات الشعورية واللاشعورية وعبر سردياته، كالاغتراب الجسدي واستلابه من الآخر والبوح والشكوى، الأمر الذي منح الجسد الأنثوي سرداً ذا خصوصية ومفارق للجسد الذكوري.
٤. أظهر الجسد الأنثوي وعبر سردياته منظومة العلاقات الانسانية، سيما العلائقية بين الجنس الذكوري والجنس الأنثوي، راسماً حداً جندرياً له ومفارقاً لسرديات الجسد.
٥. عبّر الجسد الأنثوي عن العالم المثالي والعالم المادي وفروقاته، كدالة على فنون الحياة ورمزية الصراع. إذ حضور (الآخر) حاكماً وضاغطاً بصورة مباشرة أو غير مباشرة في الجسد الأنثوي.
٦. حفظ مستويات سرد الجسد الأنثوي، بأداء الشخصية المتناغم مع الشخصيات الأخرى في العرض المسرحي.
٧. اتخذ الجسد الأنثوي مهمة سرد الأمكنة والأزمنة والأحداث ودائرة الصراع.
٨. تأسست المنظومة السردية للجسد الأنثوي المسرحي على ثنائية جدلية ممثّلة بما هو ذكوري/ لتسرده الشخصية بمساهمة تقنيات السينوغرافيا الأخرى.

الاستنتاجات

١. مسايرة معالجات سرد الجسد الأنثوي للأزمات التي شهدتها الحياة الإنسانية من حروب واستبداد وتجاوز للحقوق.
٢. ينطوي سرد الجسد الأنثوي على تداخل للاختصاصات جامعة بين الأدبية (قصة، شعر، رواية) والسيميائية وأبعاد نظرية التواصل البصري واللفظي وبلاغة الصورة اليومية.
٣. التزم الجسد الأنثوي في عرض المسرحية في سردها بالماهية الأنثوية، إثر اغترابها في واقعها المعيش.
٤. للجسد الأنثوي في المسرح التزامه بالاتجاهات الإخراجية، ويعمل ضمن انساق فنية وجمالية لها منظومتها الدلالية والفلسفية.

٥. قدّم سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي أشكالاً مختلفة تقترب وطروحات ما بعد الدراما وطروحات الحداثة وما بعدها، من خلال تجريبيته النافذة.

الهوامش

١. مرتضى السيد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج٨، تحقيق: عبد العزيز مطر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، د. ت، ص١٨٧.
٢. أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساس، لاروس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٩، ص٦١٨.
٣. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب. إنكليزي فرنسي عربي، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص٣٤١.
٤. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ط١، تر: السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣، ص١١٢.
٥. المصدر نفسه، ص١١٢.
٦. ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦، ص١٧.
٧. ينظر: توماس ج. بافل، بعض الملاحظات في القواعد السردية، في: مجلة الثقافة الاجنبية، السنة الثانية عشر،ع٢، تر: ناصر حلاوي، بغداد: دار الشؤون العامة،١٩٩٢، ص٥٦.
٨. ينظر: رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبدالحميد عقار، في: مجلة آفاق، ع ٨-٩، ١٩٨٨، ص٢١.
٩. سامية أحمد أسعد، التحليل البنيوي للسرد، في: مجلة الأقلام، ع٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٩، ص٤.
١٠. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط١، تونس: دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠، ص٣٨٦.
١١. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط٢، بيروت: دار الفارابي ، ١٩٩٩، ص١٠١.
١٢. ينظر: رولان بارت، التحليل البنيوي للقصة القصيرة، تر: نزار صبري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٥.
١٣. ــــــــــــــــــــــــــ، البنيوي للسرد، مصدر سابق، ص٢١.
١٤. المصدر نفسه، ص٢١.
١٥. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص١٤٣.
١٦. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مصدر سابق، ص٣٨٦.
١٧. ينظر: المصدر نفسه، ص٣٨٦.
١٨. للمزيد ينظر: جون ليشته، خمسون مفكراً اساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ، تر: فاتن البستاني، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨، ص١٣٩.

١٩. للمزيد ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ط١، ع٣، تر: عابد خزندار، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣، ص٨٧ .
٢٠. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص٧٨.
٢١. تفيتان تودروف، الشعرية، ط١، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الجزائر: منشورات الأنيس، ١٩٩٠، ص٥١.
٢٢. ينظر: جون ليشته، خمسون مفكراً اساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ، مصدر سابق، ص١٢٩.
٢٣. ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، مصدر سابق، ص٨٧.
٢٤. جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ط١، تر: ناجي مصطفى، الدار البيضاء: منشورات كوثر، ١٩٨٩، ص٤٠.
٢٥. ينظر: رولان بارت وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ط١، تر: غسان السيد، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ص٤٣.
٢٦. ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مصدر سابق ص٤٢-٤٥.
٢٧. ينظر: سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر: محمد علي شرف الدين، بيروت: المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، ١٩٧٩، ص٦.
٢٨. ينظر: أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر: ودراسة: فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص٢٦٧-٢٧٠.
٢٩. ينظر: حميد لحمداني، السرد والحوار، في: مجلة دراسات سيميائية وأدبية ولسانية، ع٣، المغرب، ١٩٨٨، ص١٤٨.
٣٠. المصدر نفسه ص٧.
٣١. سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، مصدر سابق، ص٦.
٣٢. ينظر: الحسين سحبان، العقل المذكر والعقل المؤنث، في: مجلة الحكمة، ع٣، بغداد، ١٩٩٣، ص١٤.
٣٣. ينظر: محمد نور الدين افاية، الهوية والاختلاف، الدار البيضاء: أفريقيا- الشرق، ١٩٩٠، ص٥٣.
٣٤. ينظر: عبد الله إبراهيم، التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء: منشورات عيون المقالات، ١٩٩٠، ص٢٧.
٣٥. ينظر: المصدر نفسه، ص٢٧.
٣٦. ينظر: جيل دولوز وفليكس غتاري، ماهي الفلسفة، تر: مركز الإنماء القومي، بيروت: بلا، ١٩٩٧، ص٢٠٥،٢٠٦.
٣٧. ينظر: محمد اندلسي، الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد: جينيالوجيا الخطاب الميتافيزيقي، مكناس: منشورات جامعة مولاي إسماعيل، ٢٠٠٣، ص٥٤.
٣٨. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط١، بيروت: مكتبة لبنان، ناشرون، ١٩٩٧، ص٢٤٨.

٣٩. ينظر: مارك انجينيو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.

٤٠. ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨، ص١٩.

٤١. تاداشي سوزوكي، الثقافة هي الجسد، تر: علي كامل، موقع الفوانيس المسرحية، ٢٤ أكتوبر، سنة ٢٠٠٨.

٤٢. للمزيد ينظر: سلمان كاصد، الموضوع والسرد، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص٣٣٢.

قائمة المصادر والمراجع

اولاُ: المعاجم والقواميس

- برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ط١، تر: السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣.
- ـــــــــ، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ط١، ع٣، تر: عابد خزندار، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣.
- الزبيدي، مرتضى السيد الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج٨ ، تحقيق: عبد العزيز مطر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، د. ت.
- القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، ط١، تونس: دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠.
- العايد، أحمد وآخرون، المعجم العربي الأساس، لاروس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٩.
- وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب. إنكليزي فرنسي عربي، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
- إلياس، ماري وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط١، بيروت: مكتبة لبنان، ناشرون، ١٩٩٧.

ثانياً: الكتب

- إبراهيم، عبد الله، التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء: منشورات عيون المقالات، ١٩٩٠.
- افاية، محمد نور الدين، الهوية والاختلاف، الدار البيضاء: أفريقيا– الشرق، ١٩٩٠.

- أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر: ودراسة: فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
- انجينيو، مارك، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.
- اندلسي، محمد، الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد: جينيالوجيا الخطاب الميتافيزيقي، مكناس: منشورات جامعة مولاي إسماعيل، ٢٠٠٣.
- بارت، رولان، التحليل البنيوي للقصة القصيرة، تر: نزار صبري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- بارت، رولان وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ط١، تر: غسان السيد، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠١.
- بروب، فلاديمير، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦.
- تودروف، تفيتان، الشعرية، ط١، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الجزائر: منشورات الأنيس،١٩٩٠.
- جينيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ط١، تر: ناجي مصطفى، الدار البيضاء: منشورات كوثر، ١٩٨٩.
- دولوز، جيل، وفليكس غتاري، ماهي الفلسفة، تر: مركز الإنماء القومي، بيروت: بلا ، ١٩٩٧.
- دي بوفوار، سيمون، الجنس الآخر، تر: محمد علي شرف الدين، بيروت: المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، ١٩٧٩.
- الطرابلسي، محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨.
- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط٢، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩.
- كاصد، سلمان، الموضوع والسرد، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
- ليشته، جون، خمسون مفكراً اساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨.
- مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.

- ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

ثالثاً: المجلات والدوريات

- أحمد، سامية أسعد، التحليل البنيوي للسرد، في: مجلة الأقلام، ع٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٩.
- بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبدالحميد عقار، في: مجلة آفاق، ع٨-٩، ١٩٨٨.
- ج. بافل، توماس، بعض الملاحظات في القواعد السردية، في: مجلة الثقافة الاجنبية، السنة الثانية عشر،ع٢، تر: ناصر حلاوي، بغداد: دار الشؤون العامة، ١٩٩٢.
- سحبان، الحسين، العقل المذكر والعقل المؤنث، في: مجلة الحكمة، ع٣، بغداد، ١٩٩٣.
- لحمداني، حميد، السرد والحوار، في: مجلة دراسات سيميائية وأدبية ولسانية، ع٣، المغرب، ١٩٨٨.

رابعاً: المواقع الالكترونية

- سوزوكي، تاداشي، الثقافة هي الجسد، تر: علي كامل، موقع الفوانيس المسرحية، ٢٤ أكتوبر، سنة ٢٠٠٨.