# اشتغال الجسد بتمظهراته في النص المسرحي

## (مسرحية الموقوف أنموذجًا)

إعداد

د. رشيدة محزوم

جامعة جازان – المملكة العربية السعودية

rmahzoum1970@gmail.com

**الملخص**

تحاول هذه الدراسة الاشتغال على الجسد في النص المسرحي، وتجسده على الخشبة كفضاء لحركات وانفعال الجسد من خلال تمظهراته في المسرحية. فالدراسة لا ترى في المسرح أدبا فقط، بل تجليا للعب الجسد على الركح. وكان التحليل الدراماتورجي كفيلا بأن يتجنب تناول المسرحية كنص أدبي. وقد تم اختيار المسرحية السعودية التي تحمل عنوان " الموقوف" التي تمت مشاهدتها ضمن فعاليات المهرجان المسرحي الذي كان بمشاركة وإشراف جامعة جازان، الشيء الذي أتاح لنا الوقوف على هذه المسرحية فرجة وتحليلا لمقاربة الجسد إن على مستوى النص أوعلى مستوى اللعب الجسدي.

الكلمات المفتاح في البحث:

مفهوم الجسد – المسرحية كنص دراماتورجي- المسرحية كأداء على الخشبة – الممثلين.

***Abstract***

This study aims to work on the body in the theatrical and embody it on stage as a space for bodily movements and emotions through its manifestations in the play. The study does not see theatre morly as literature, but as a manifestation of body performance on the stage dramaturgical analysis was instrumental in avoiding treating the play as a literary text.

The chosen play, titled "Al- Mawqoof" (the suspended), was watched as part of the theatre festival organized by Jazan University, as it provided the opportunity for this study to approach the body both at the textual level and in terms of physical performance.

Keywords in the search;
Concept of body – play as a dramaturgical text- play as performance onstage – .actors

***المقدمة***

**أهمية البحث:**

لعل الأهمية الكبرى تتجلى في ترسيخ الفن المسرحي داخل المشهد الثقافي السعودي؛ وذلك لأن المسرح ظل غائبا عن الساحة الثقافية السعودية مقارنة مع الدول العربية. فمصر عرفت المسرح في القرن التاسع عشر وكذا بلدان الشام والمغرب العربي. وهذا ما جعل الباحثة تركز على المسرح السعودي ليلحق بالركب الثقافي والمشهد المسرحي؛ ليساهم برؤاه الفنية ضمن المحيط العربي.

**أهداف البحث:**

سعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف لعل أبرزها:

1- التركيز على ضرورة استمرار المهرجانات في المسرح الجامعي، لما لها من مبادرة ترسيخ هذا الفن عند طلاب الجامعات وفي الأوساط الثقافية.
2- هدف الاعتراف بالتعامل مع المسرح كفن إنساني راقي.
3- التركيز على المسرح السعودي، لأنه حقق ماهية ثقافية كبرى رغم حداثة ظهوره في الساحة الثقافية سواء السعودية أو العربية.

**مشكلة البحث:**

إنّ مختلف الإشكاليات التي أثيرت في دراسة الجسد شديدة الامتداد لقضايا تمس مجالات البيولوجيا والسوسيولوجيا والسيكولوجيا والأنثروبولوجيا، وكذا المجال الفلسفي الذي يمثل الحقل الدراسي

الذي يشمل معظم التساؤلات حول فهم وتعريفات موضوع الجسد ودلالاته باعتباره موضوع الاشتغال. والباحثة إذ تطرقت إلى هذه المدلولات التي أطرت الجسد، طرحت إشكالية ثانية وهي تمظهرات الجسد في النص المسرحي، من خلال سؤال العلاقة بين الجسد كطيمة نصية أي كملفوظ ومكتوب، ثم الجسد كفعل مجسد في شخصية الممثل على الخشبة، بمعنى تمظهر الجسد ضمن النص من خلال علاقته بذاته وبين شخصيات النص المسرحي ككل. ثم تمظهره حركيا بكل دلالاته على الركح. وقد أشارت الباحثة إلى لغة الجسد من حيث حضوره كنص مكتوب إلى إنتاج دلالاته على خشبة المسرح وما ينتج عنه من علامات، إذ المعنى

المسرحي لا يكتمل إلا بالحركة التمثيلية لجسد الممثل.

## مدخل

يتفق جل الباحثين في مجال المسرح، على أنّ هذا الفن قد تأخر ظهوره في المملكة العربية السعودية مقارنة مع الدول العربية. وهناك من يرى أن بداية المسرح السعودي كانت مع تأسيس جمعية الثقافة والفنون التي انطلقت من الأحساء مع مسرحية "العزوبية" من تأليف (( خالد الحميدي)) وإخراج ((حسن العبدي)) عام 1972م. ويرى الباحث المسرحي ((عباس الحايك)) في كتابه "المسرح السعودي:

تجارب ومسارات " أنه يصعب تحديد تاريخ معين لبدايات المسرح في السعودية. ويرى عباس الحايك

أن سبب تأخر ظهور المسرح في السعودية مقارنة مع الدول العربية بنحوقرن وأكثر، راجع إلى الطبيعة

السوسيولوجية والديمغرافية للمجتمع السعودي المكون من البدووسكان الريف وسكان الحضر، إضافة

إلى التعاطي المؤدلج مع هذا المسرح من قبل شريحة تعاملت معه بالرفض وعدم الرضا، ويرى بعض الباحثين المسرحيين السعوديين أن الجزيرة العربية قبل توحيدها على يد الملك "عبد العزيز آل سعود" في عام 1932م كانت الحال فيها مستقرة، الأمر الذي يستحيل معه وجود المسرح بمفهومه الشامل، ومع بداية مهرجان الجنادرية الذي ضم بين أنشطته عروضا مسرحية، يمكن القول إنه توالت عليها المهرجانات المتخصصة في في المسرح على مدار السنوات والعقود التالية حتى الفترة الآنية، وتجدر الإشارة أن المسرح كنصوص مكتوبة قد عرف ظهورا زاخرا من قبل مجموعة من الكتاب السعوديين ك "محمد العثيم" و"عبد العزيز الصقعبي " و"فهد الحارثي" و"سامي الجمعان ". إلا أن تحويل النصوص المسرحية المكتوبة إلى عروض فرجوية على الخشبة لم يتم إلا في الأعوام الأخيرة.

**تساؤلات البحث:**

لم الاشتغال على الجسد؟ ولم اختيار النص المسرحي؟ وتحديدًا لم مسرحية: "الموقوف" ثلاث أسئلة أساسية تستدعي الإجابة عليها.

أما الاشتغال على الجسد، فمردود إلى أهميته وبدايته أولًا، ولاعتقاد الباحثة بأنّه سيساهم في إشعاع الثقافة المنفتحة على الفنون ثانيًا. أما الاشتغال على النص المسرحي، فإنه إقرار من الباحثة بأهمية النص، وهذا ليس بأي حال، انتقاصًا من أهميّة العرض، ولا ارتدادًا عن الدور الطبيعي لزمن النقد المسرحي، فرغم أنّ العرض هوالموطن الأصلي للجسد، والفضاء المفضل لحركاته وانفعالاته. فإنّه- وفي الآن ذاته- لا يهجر النص، أما **أسباب اختيار** مسرحية "الموقوف" فإنّه راجع لاهتمام الباحثة بتجربة المسرح السعودي والذي كان للباحثة الشرف أن تحظى بمشاهدة هذه المسرحية ضمن فعاليات المهرجان المسرحي الذي كان تحت إشراف جامعة جازان، بالإضافة إلى مسرحية الموقوف التي تتيح إمكانية المقاربة.

أمّا فيما يتعلق بالدراسات السابقة فهي كالتالي:

1-المسرح والجسد، تأليف مجموعة من المؤلفين، الناشر، مركز جاك بيتيه والمسرح الجامعي في بيزانسون بفرنسا. هوكتاب يتحدث عن الممثل وتوظيفه لجسده على الخشبة على مستوى تحركاته وإماءته إلى جانب الإلقاء عبر مخارج الأصوات.

2 - Guymassoum,psycho-pedagogie des activités du corps.Paris
3-George rioux , les bases psychopedrogeigiques de l education corporelle,Paris

هذه الدراسات تطرقت لنشاط جسد الممثل واشتغاله على الأحاسيس في تقمص الدور منعكسا على لعبه الأدائي.

4-Anne Ubersfeld,lire le teatre,l ecole du spectateures,Paris

وهذا المؤلف تطرق إلى الفن المسرحي كإبداع أدبي وكعرض على الخشبة

**المنهج:**

افترضت هذه الدراسة على الباحثة ضرورة تملك منهجًا قادرًا على تجاوز المقاربات التي تنظر للمسرح كأدب فقط، ورغم وعي الباحثة بأن **المنهج السميولوجي والتحليل الدراماتورجي** هما الكفيلان بتجنب خطر السقوط في تناول المسرحية كنص أدبي. إلا أنّه لم يتم ركب سفينة أي منها لاقتناع الباحثة بعدم لي عُنُقِ المناهج وإسقاطها على النص المسرحي. لذا فإنّ اعتماد اللجوء للوصف والتفسير هو الذي تم اعتماده حيث وجدت الباحثة مسرحية (الموقوف) ضالتها في الوصف والتفسير. لذا جاء البحث مؤلفًا من ثلاثة مباحث: وقد خُصص المبحث الأول لتعريفات الجسد في المعجم العربي والفرنسي والمبحث الثاني وقف على بعض المقاربات والتصورات التي تناولت الجسد؛ وذلك انطلاقا من ثنائية الذات والآخر. أمّا المبحث الثالث فأُفرد للنظر في التمظهر الإشكالي لجسد الظاهرة المسرحية (جسد النص وجسد العرض)، والبحث فيما يمنح للنص صفة الجسد. وجاء المبحث الأخير عبارة عن مقاربة لاشتغال الجسد وتمظهره في مسرحية (الموقوف).

**المبحث الأول: مفهوم الجسد، بحث في المعجم**

**تمهيد:**

إنّ البحث في المعجم تحركه قناعة الباحثة مفادها أنّ المعجم سيتيح لها إمكانية تتبع طبيعة الوعي الإنساني تجاه قضية أو ظاهرة أو مفهوم، لأنه- المعجم- مثله مثل ما ينتهي إلى الفكري والثقافي والإيديولوجي ،محكوم بصورة تجد تأويلها في ما هو مجتمعي.

إن اشتغال الباحثة على معجمين تحكمه رؤية محددة واعية بضرورة التملك المعرفي التراثي (هنا منشأ البحث في المعجم العربي القديم) وكذا ضرورة الانفتاح على الإنسان الذي يفكر في الإنساني، فإنّ المقارنة بين التحديدين ستتيح إمكانية المقارنة بين معرفة الذات ومعرفة الآخر، وتشير إلى عدم الصبو من وراء ذلك الانتصار لأي خصوصية.

**في المعجم العربي القديم**

ورد في لسان العرب لابن منظور: "جسد: الجسد جسم الإنسان، لا يقال لغيره من الأجسام ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض، والجسد: البدن، تقول منه: تجسَّد كما تقول من الجسم: تجَسَّم. ابن سيده. وقد يقال للملائكة والجن جسد. وغيره: وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحوالملائكة والجن مما يعقل، فهو جسد. وكان عجل بني إسرائيل جسدا يصيح، لا يأكل ولا يشرب، وكذا طبيعة الجن، قال عز وجل (فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدا لَّهُ خُوَارٌ). جسدا بدل عجل لأن العجل هنا هو الجسد... وقال بعضهم في قوله: عجلا جسدا، قال: أجمر من ذهب، وقال أبو إسحاق في تفسير الآية: (الجسد هوالذي لا يعقل ولا يميز. إنما معنى الجسد معنى الجثة فقط...) والجاسد من كل شيء: ما اشتد ويبس، والجسد والجاسد: الدم اليابس وقيل للثوب جسد إذا صبغ بالزعفران...[1]".

وعرف الفيروزابادي الجسد في "القاموس المحيط" بقوله: (الجسد: محركة جسم الإنسان والجن والملائكة والزعفران كالجسد ككتاب، وعجل بني إسرائيل، وثوب مجسد. وثوب مجسد مصبوغ بالزعفران، وكمبرد ثوب يلي الجسد وكغراب وجع في البطن وصوت مجسد كمعظم مرقوم على نغمات ومحنة...[2].

وعرفه المعلم بطرس البستاني في قاموس "محيط المحيط": الجسد: جسم ذولون ولذلك لا يطلق على الماء والهواء، ومنه الجساد للزعفران، وقيل: هوجسم ذوتركيب لأن أصله جمع الشيء واشتداه، والجسد عند الصوفية يطلق غالبا على الصورة المثلية، والأجساد السبعة عند الحكماء وهي الذهب والفضة والرصاص والأسراب والحديد والنحاس والخارجين. والجسد أيضا الزعفران، وعجل بني إسرائيل والدم اليابس[3]).

يتضح من خلال تتبع ما سبق من تعريفات معجمية، تسجل الباحثة الخلاصات التالية:

1- الاتفاق على أن جسم الإنسان جسد.
2- التمييز بين ما هوجسدي وما هوغير جسدي.
3- عدم حصر الجسدية على الإنسان، فالجن والملائكة والزعفران والدم اليابس والفضة والنحاس والرصاص إلخ... جسد.
4- إطلاق صفة الجسدية على الاتماثل: العاقل، غير العاقل، المادي/ الروحاني، الحي/ (القرآن – التصوف- التفسير- الحكمة...).

إنّ المعجم. وبحكم وظيفته الإيضاحية، يختزن المختلف والمتفق عليه داخل المساحات الدلالية التي أنتجها العقل العربي. إن التحديد المعجمي العربي للجسد متعدد في مرجعيته، غني في إحالاته، لا يتحيز لتعريف محدد. ولا ينتصر لمنطق التماثل، جدالي في منحى منهجه، كما أن فيه نوعا من المعرفة المضيئة والعقلانية (المقتدي# غير المقتدي)، (العاقل # غير العاقل، الجسد جسم ذوتركيب، إلخ).

**في المعجم الفرنسي الحديث:**

ورد في قاموس (petit Larousse en couleurs) (الجسد اسم مذكر باللاتينية (corpus) كل جوهر مادي أوغير مادي، جسم صلب، سائل، غازي/ القسم الأساسي للشيء

بنيته (Corps) العمارة.../ مجموعة من الأشخاص يمارسون نفس المهنة: الهيئة (Corps) الطبية، الهيئة التعليمية، هيئة الضباط... الهيئة الدبلوماسية: مجموعة من ممثلي القوى الأجنبية لدى حكومة ما... الهيئة العليا للدولة، الأجهزة الإدارية والقضائية العليا...[4]).

وورد في القاموس: Le Robert dict. Alphabétique et Analogique de la langue française.

(الجسد.. كل موضوع مادي له مواصفات ثابتة، مستقل عنا، محدد داخل فضاء.. القسم المادي للكائنات الحية، وتحديدا الجسد الإنساني: الجسد الإنساني موطن الحياة العضوية، في مقابل العقل والروح. الإنساني مركب في الجسد والروح، الروح تحرك الجسد، الجسد باعتباره جسنا للروح. الجسد الميت في مقابل الروح السرمدية (Immortelle)([5]).

تخلص الباحثة من التحديد المعجمي الفرنسي الحديث إلى ما يلي:

الجسد هو الجوهر= الموضوع المادي المواصفات الثابتة، المستقل عن الذات الواعية، والمحدد داخل فضاء مرئي.

الجسد قد يكون غير مادي، أوغير إنساني (الصلب. السائل. الغازي)

التمييز بين الجسد (Corps) والروح والعقل (Ame et esprit) فالجسد غير أبدي في حين الروح أبدية.

الجسد لم يعد يجد تفسيره في ذاته (الإنسان) بل حتى في علاقاته مع العوالم المستقلة عنه، وكذا في امتدادات فعله (التعليم- الدبلوماسية- السياسة...)

دخول التحديد المعجمي في علاقة حوارية (تناصية) مع الحقل العلمي (الصلب، الغاز، السائل) والحقل الفلسفي (الجسد سجن للروح = الفلسفة الأفلاطونية، الغاز، السائل).

يستعير المعجم الفرنسي الحديث اللغة العلمية وكذلك الفلسفة لتحديد ماهية الجسد، هذه الماهية لم تعد تتحدد من داخل الذات/ الجسد، بل حتى في خارجها، فالجسد هيئة (Corps) لم يعد مقصورا على الإنسان، بل امتد إلى عالم خارج عنه (الدبلوماسية- الإدارة- التعليم) ورغم أن التحديد يبدومتغيرا أي متعددا، فإنه يبقى في حدود التحديد الطبيعي (Naturaliste) الذي يرى الجسد بنية ثابتة.

قد خلصت الباحثة من خلال المقارنة بين التحديدين هذا بالرغم من اختلاف زمن وسياق إنتاجها إلى عدة خلاصات:

- الجسد ليس مقصورا على المادي ولا على الإنساني.
- التمييز بين الجسد والروح.
- تداخل وتعدد المرجعيات المساهمة في رسم الحدود المعجمية للجسد (الدين- الفلسفة- العلم-... إلخ).
- إن البحث في المعجم قد ساهم في إنارة بعض العتمة التي تحيط بـ (الجسد) إذ أن البحث في المقاربات التي تناولته. وكذلك اشتغاله في المسرح نصا وعرضا هو الكفيل بإزالة ما تبقى من النصوص الذي يلف هذا الجسد وهذا ما سيقوم به الباحث به في المبحثين التاليين.

**المبحث الثاني: في جسدانية الذات والآخر**

إن النظر للجسد من خلال ثنائية الذات والآخر فيه كثير من المخاطر والمنزلقات.

خصوصا. إذا فهم في عكس ما يراد به، لذا فالباحثة تؤكد بأن البحث وفق ثنائية: ذات /آخر لا ينطلق لا من منظور الأصالة والمعاصرة، ولا حتى من منظور الخصوصية، بل هومسكون بهاجسين: هاجس التملك المعرفي لمعرفة الذات في تعدد مكوناتها في هامشها ومركزها، وهاجس الانفتاح على ثقافة الآخر في تعددها. أي سيتم الاشتغال بعيدا عن منطق التماثل، ويكون المسعى هو هذا التعرف على المقاربات والتصورات التي صيغت بصدد الجسد.

**أ-في جسدانية الذات.**

**الجسد في الشعر العربي التقليدي**

النص الشعري كجسد:

يقول الناشئ الأكبر واصفا النص الشعري6

**إنما الشعر ما تناسب من النظم وإن كان في الصفات فنونا**

**فأتى بعض يشاكل بعضا قد أقامت له الصدور المتونا**

**كل معنى أتاك منه على ما تتمنى لو لم يكن أن يكونا**

**فتنامى عن البيان إلى أن كاد مسنا يبين للناظرينا**

**فكأن الألفاظ فيه وجوه والمعاني ركبن فيه عيونا**

يقدم النص الشعري كجسد، أي كبنية مركبة من الألفاظ (الوجوه) والمعاني (العيون). وتحقق لحمتها عبر جسر علاقات التناسب والتشاكل والتناظر القائمة بين عناصرها. ويقول الحاتمي في وصف النص (من حكم النسيب الذي يفتتح به الشعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أوذم متصلا به غير منفصل عنه. فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة. فتخون محاسنه، وتعف معالم جماله)([7]).

إن جمالية القصيدة/ الجسد حسب أحمد الحاتمي- قائمة على علاقات الاتصال بين الأغراض الشعرية، وهي بذلك تشابه الجسم في العلاقات القائمة بين أعضائه ولعل ما يعضد القول بأن القصيدة القديمة قد نظر إليها كجسد/ بنية هوتصور الخليل بن أحمد الفراهيدي للقصيدة (على فهم تركيبي بقيم مماثلة بين النص والبناء من خلال تشبيه القصيدة بالخيمة)([8]).

إن القصيدة التقليدية حين تمنح نفسها لقارئها يكون أول ما يكتشفه فيها هوالجسد/ الأنثى، ذلك أن أغلب المقدمات الربعية حنين إليه أوبكاء على فراقه. فالجسد / المرأة بالنسبة للشاعر الجاهلي في مثابة (الواحة والماء والجمال كله، فالمرأة، رمز الخصب والطمأنينة، رمزها يبعث ويخلق، وما يعلوويتسامى)([9]).

فاستحضار الجسد/ الأنثى في القصيدة الجاهلية كان توقا لا نهائيا للجمال واللذة. فالجاهلي (لا يجد في حياته الضيقة تعبيرا عن الجمال إلا في هذا الجمال الأنثوي... لم يكن يهزه كما يبدوجمال الطبيعة، بل كان يحسه ولكن لا يقنع به، وكان يتذوقه ولكن لا يروي ظمأه)(10).

**الجسد في النص الشرعي:**

يبدو الجسد في النص القرآني الكريم مفعول به لا كفاعل، فوجوده مدين للقوة الربانية بنفحة الخلق، لذا يجد الباحث أن "الممتد" يرهن حياته بالإرادة الإلاهية باعتبارها مصدرا للروح ومنتهاه، يرسم النص **الشرعي** (القرآن- الحديث- الفقه) حدودا على الجسد ألا يتجاوزها، ويصبح كل أخذ بمداخل سياجاتها أخذا بالحلال، ويصبح كل خروج عما يفترض الأخذ به حراما.

إن الجسد خاضع لسلطة من التنظيمات، عليه أن يلبس (يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآتِكُمْ وَرِيشًا)[11] وعليه ألا يتعرى أمام أي كان. (عن بهز بن حكيم عن أبيه عن جده قال: قلت يا رسول الله، عوراتنا ما نأتي منها وما تدر، فقال: احفظ عورتك إلا من زوجتك أوما ملكت يمينك، قلت: يا رسول الله، فإذا القوم بعضهم في بعض؟ (أي في سفر ونحوه) قال: فإن استطعت أن لا يراها أحد فلا يرينها، فقلت: فإذا كان أحدنا خاليا؟ (أي منفردا) قال: فالله تعالى وتبارك أحق أن يستحيا منه)([12]).

كما أن عليه أن يكون طاهرا وطبيعيا، لذا يتم التأكيد على طهارة البدن، ولعنت الواشمة والمستوشمة، بل (أصبح الوشم بمرتبة الربا. ما دام يعصا طبيعية وقدسية الخالق).إنّ سعي الفقهيات لتنظيم علاقات الجسد وميوله البيولوجية، أوضبط حركاته وفق معايير محددة هورفعه إلى الروحاني وتنظيم نظرية أومعتقد في التماسك الاجتماعي(13).

**الجسد عند المتصوفة:**

سئل الحلاج وهو مصلوب على الجدع: ما حد التصوف؟ فقال: ما ترون فما تراه كان يقصد؟ هل الحد هو انطفاء الجسد أم القول يختزن دلالة خفية؟

إن المتأمل في القول الفلسفي الصوفي سيكتشف بأن الجسد لا ينظر إليه كظاهر فقط بل كباطن أيضا، ففي كل جسد ظاهري جسدان متحدان، أي أن في كل جسد مدرك محق غارق يطلق عليه الباطن، ويعد الجسد عند المتصوف جسرا للكمال، فرحلة الخلق (الحياة) ينبغي أن تكون رحلة لنمو الباطن، ويعد الجسد عند المتصوف جسر الكمال، فرحلة الخلق (حياة) ينبغي أن تكون رحلة تنحو للفناء في الذات الأصل / الله، لأن الخلق والخالق واحد كما يقول ابن عربي: "(أعلم أن الحق المنزه هو الخلق المشبه، وإن كان قد تميز الخلق من الخالق.. كل ذلك في عين واحدة)([14]).

إن الإعداد القاسي الذي يمارسه المتصوف من خلال العبادة والزهد رغبة دفينة في تحقيق "الحلولية" أي أن الجسد يصبح محلا ومسكنا لروح عليا. لكن هذا لا يعني أن المتصوف يقف عند حدود ثنائية ظاهر/ باطن، بل يقول: (أنا جسدي، أنا ووعي وجسدي واحد)([15]). ليتجاوز بذلك في رؤيته الوجود والإنسان والله وثنائية الجسم والروح.

**ب- في جسدانية الآخر:**

لقد اهتم الخطاب الفلسفي قديما وحديثا بموضوع الجسد، وتعددت وتقاطعت حوله.

إنّ الجسد رغم كونه (قضية الإنسان المفكر الأول)([16].) لم يكن موضوعا جوهريا في الفلسفة الإغريقية، كما أنه لم يكن في الآن ذاته بعيدا عن الأسئلة المؤرقة للفلاسفة اليونان حيث ظل حاضرا لموضوع عرض في الثنائية الفلسفية مادة/ روح. لأنه مادة لم ينج من احتقار أفلاطون لكل ما هو مادي. لذا عده دنسا وسجنا مسكونا بطهارة إلهية/ الروح تمنحه الحياة وتسلبها منه

متى شاءت. وإذا كان أرسطو في منحاه المخالف لأفلاطون قد وجد بين الجسد/ المادة والنفس، فإن الاعتراف بالنفس كجوهر واقعي لم يتم إلا مع ديكارت، لكن ديكارت لم يقطع مع اللاهوت، حيث ظل من أشد المدافعين عن خلود النفس. ويعد الدرس الفلسفي لدى سبينوزا لحظة التحول (القطع) مع النزعة الثنائية مادة/ الروح، في مسار التشكل والتطور الذي قطعه العقل الفلسفي الأوربي، فسبينوزا هو الذي ساهم في (إعادة الوحدة في الوجود بالتوحيد بين الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة، وفي التوحيد بين النفس والبدن وجعل النفس فكرة البدن)([17]).

إن سبينوزا بإعادة النظر في القول القائل بأن: (الروح / إمبراطورية داخل إمبراطورية الجسد/ المادة)([18]). قد أسس النظر للإنسان كوحدة، بحيث أصبحت اللذة أو الرغبة مثله: تفهمان كلذة وكرغبة للمتعالي والموضوع معا. لكن متى تحول الجسد إلى موضوع مستقل بذاته في الخطاب الفلسفي الغربي؟

لقد كان لصعود النزعة الإنسانية، وتراجع التصور اللاهوتي المسيحي للإنسان وظهور نظرية العقد الاجتماعي دور في تأليب الجسد على التحرر من سلطة "صك الغفران": وعلى دفعه للمساهمة في تشكيل النمط الاجتماعي الجديد (الرأسمالي) فكان أن تحول الإنسان/ الجسد إلى معادلة رياضية في منطق الربح الرأسمالي، شكل الفيلسوف بصدد ما يحدث موقفين: موقف المؤيد لآلية السيطرة الجديدة (هيجل)، وموقف المنتقد للتشيء واستغلال الجسد (ماركس) واستمرت دراسة الجسد في علاقته بالمؤسسة والسلطة في الفلسفة المعاصرة عند مشيل فوكو، في كتابة الموسوم: "المراقبة والمعاقبة" يتناول كيف استخدم الجسد لنشر السلطة الحديثة وكيف تحولت معرفته فيزياء مجهرية لها.

إنّ الجسد حسب فوكو(غارق مباشرة في ميدان سياسي، فعلاقات السلطة تمارس تأثير مباشر عليه. إنها تستثمره، توسعة، تروضه، وتعذبه وتفرض عليه أعمالا، تلزمه باستعراضات وتطلب منه إشارات)([19]).

وتعد الفلسفة الظاهراتية آتية من فلسفة الجسد بامتياز، فالجسد عند ميرلوبونتي هو: (ما يجعلني أتجدر في العالم الذي أعيه بواسطته، ثم إن الجسد بوصفه جسدي الخاص وجسدي المعيش الذي له تأثير في ذاتي المفكرة، هو أيضا المرجع والسند الحسي الذي أعي في قائله كياني الواعي والمفكر)([20].)

إن الفلسفة الظاهراتية وبإقرارها لقصدية الوعي، أي أنه ليس هناك موضوع لدون ذات)([21]). تكون قد طرحت ثنائية جديدة وهي: (ثنائية الخارج والداخل أو الشيء لمنيره، والشيء لذاته)([22]) وهي بذلك استنبطت الثنائية الأفلاطونية في الجسد نفسه، فاضحي الإنسان أمام جسدين جسد/ موضوع قابل للتوصيف والمعاينة، وجسد خاص، باطني وغير مدرك، كما فتحت الظاهراتية الباب أمام الاهتمام بالجسد كموضوع/ آخر، لا لترده من جديد لداخل الذات بل كغيري بعيدا عن أي تصور كياني يرى أن للجسد أصلا واحدا وهوية واحده. ولأن الظاهراتية كما قال جاك دريدا: (آخر معقل تقتل فيه الميتافيزيقا)([23].) فهي قد وعت بالآخر (جسد المرأة مثلا) لا كما ورائي بل كموضوع. مما جعلها ترتقي بالوعي بالجسد/ الآخر إلى مستوى الوعي بالماهية الأنطولوجية، أي إلى منزلة الوجود ذاته.

إنّ تعدد واختلاف الرؤى بعدد الجسد مرده إلى رمزية ولا نهائية حقيقية. كما أن تصورات الجسد والمعارف التي تبلغها تخضع لحالة اجتماعية، ولرؤية للعالم، ولتعريف محدد للشخص في داخل هذه الرؤية)([24].)

**المبحث الثالث: مقاربة لاشتغال الجسد في جسد النص المسرحي**

**في المظهر الإشكالي لجسد الظاهرة المسرحية:**

يكفي الإقرار بأن للمسرح جسدا، ومعرفة أن البحث في الجسد بحث في الوجود. متى تنظر الباحثة للمعارف والتصورات والأسئلة التي تناولت ماهية المسرح تتقصى عن حقيقته الجينية كأسئلة في مستوى التساؤل عن جوهر الوجود ذاته، لذا فالباحثة تفهم السؤال الابستيمي: هل المسرح نوع أدبي؟ وكذلك ما كتب عن ثنائية النص والعرض كتمظهر آخر للثنائية الفلسفية مادة/ روح. فالتساؤل عن الذي له الأسبقية، النص أم العرض ينطوي في العمق على نزعة وجودية ترفد من السؤال الأنطولوجي المألوف: من الأسبق الفعل أم الفاعل؟ الحركة أم الكلمة؟ الجسد أم الروح؟

بناء على ما سبق، فالباحثة تنظر "لحماة النص المسرحي"([25] )كحماة للمقدس، ولأنصار مماثلة العرض للنص كأنصار مماثلة الواقع المتحول للنص. أي لإرادة المبدع/ المؤلف المسرحي وفي المقابل، يرى أن الدعوات الطبيعية لـ (آرتو- بريخت- ستانسلافسكي وآخرون...) الداعية لرد الاعتبار للعرض والتقليص من سلطة التأليف ليست دائما دعوات الحيادية تقطع مع التأليف والآداب، بل كدعوات لائكيه تقيم التمييز بين النص والعرض، ورغم أن خاصيتها المميزة هي محاربة سلطة النصي الذي كاد أن يخص المسرح ويزرع العقم فيه. فإنها في حقيقة الأمر لا تنفي وجود دلائل الخلق (التعيينات السباقية) في المخلوق / النص.

إن المسرح الغربي في انفصاله لفترة طويلة عن جوهره التوكيدي (الحركة –الاحتفال). كان يعيش استلابا جسديا، وبالتالي كانت ولادته موهومة (وولادة كموت)*. أي موت النواة (حركة واحتفالية الجسد) فيه، واستحواذ ما يتشذر عن تلك النواة (اللغة والكلام) على كينونة الجسد.

إن زعم الباحثة القائل بأن للمسرح جسدا، لا يمكن أن يكون مقبولا إلا إذا فسر التمظهر الإشكالي لهذا الجسد في جسدين (الجسد والنص - الجسد والعرض) وترى أن الإجابة المحتملة مستبطنة فيما أنتجه العقل الإنساني في محور الجسدانية، أي ثنائية الظاهر والباطن، الواقعي والذاتي، ففي كل جسد ظاهري واقعي عمق باطني ذاتي أي أن ظاهر الجسد- العرض عمق باطني متمثل في الكلام واللغة والصوت.

وتعتقد الباحثة أن هناك حاجة ماسة للاستفادة من الدرس الفلسفي السبينوزي لنقر وحدة النص والعرض في جسد الظاهرة المسرحية، وكذا الاستفادة من الدرس الفينومينولوجي للإقرار بأن في كل جسد واقعي مدرك (نصا أوعرضا) جسدا ذاتيا غير مدرك وبالتالي أضحى من المعقول والمنطقي القول بأن هناك دائما في لغة النص حركة وفعل واحتفالات وأن في احتفال وحركة العرض دائما كلاما ولغة لا مجال إذن لإقامة علاقة نفي بين تمظهري جسد الظاهرة المسرحية، بل ينبغي الذهاب أبعد والبحث في كل جسد ظاهر (نصا أوعرضا) عن اشتغال الجسد- الشخصية والجسد كآخر([26])، في نحومقاربة لاشتغال الجسد في النص المسرحي.

إنّ مقاربة اشتغال الجسد في جسد النص المسرحي تقتضي من الباحثة مسألتين: الأولى هي النظر في إنبناء جسد النص المسرحي، وهذا يبدوأنه سيأتي من خلال دراسة الأبنية الثلاثة (البناء الدرامي والهيكل والمكاني) والثانية هي البحث في تمظهرات الجسد (Corps) في النص:

**في مكونات جسد النص المسرحي**

**أ- بناء النص الدرامي:**

يتكون النص المسرحي- في صيغته المكتوبة – حسب آن أوبير سفيلر (A.Aubelsfeld) من جزئين متميزين لكنهما متلازمان: الحوار والإرشادات المسرحية)([27]).

- **الحوار:**

الحوار حسب تعريف ريجولت (Rigoult) (استجواب بين شخصين تتناوب خلاله إجابات كل منهما[28]. وهوأساس عملية التواصل، ويميز فيه الباحث بين المونولوج وهو(مقطع تقوله شخصية واحدة وحيدة، أوتظن بأنها وحيدة، أوتقوله شخصية تسمعها شخصيات أخرى، شخصية ترغب أن لا يسمعها مخاطبوها)[29]. لذلك فهولا يحقق التواصل بين الشخصيات.

- **الإرشادات المسرحية:**

الإرشادات المسرحية هي ما لا تقوله الشخصيات أوما يخرج عن الحوار وعن طريقها يحدد الكاتب الدرامي مكان وزمان وفضاء وقوع الحدث، ويميز الباحث فيها بين ثلاث أنواع:

- إرشادات الزمن: تساعد على فهم زمن وقوع الحدث، وعلى فهم ما واسترجاعي مستبق فيه.
- إرشادات المكان: تشير إلى المكان الممكن تحقيقه فوق الخشبة.
- إرشادات الإخراج: متعلقة بالإنارة والموسيقى والديكور واللباس.
- حالات القول: تشير إلى حالات القوة النفسية مثل: يقول حزينا، سافر إلخ...

**ب- البناء الحكائي:**

الحكاية "روح الدراما" عبرها تكشف الباحثة موضوع وهدف ومنطق توالد الحدث في النص، وإذا كانت كما قال أرسطو، ربط للحوادث فإن الحبكة هي المنطق الذي يوجه تسلسل أحداث الحكاية.

نظر أرسطو، للحكاية في التراجيديا القديمة كما كانت لفعل تام وموحد، حدثها كامل، له بداية ووسط ونهاية. أما البداية فهي (الشيء الذي هو بالضرورة لا يجوز للباحث أن يفرض أن شيئا آخر يمكن أن يسبقه والذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء أما النهاية في العكس... إن وجود ما يجعل الباحث يفرضها هو ضرورة أن شيئا قد سبقها وبهذا يتم الجزم أيضا أن شيئا لم يلحقها)([30]).

لم يفصل أرسطو بين الحدث ووحدته، فالحدث سلسلة مترابطة في الأجزاء، لو حذف بعضه أو تغير مكانه، لتغير الحدث كله أو انعدم (الحدث) بلا جزء. بعد أرسطو أصبح ينظر للوحدة والحدث كشيء منفصلين، لذا ظهرت مصطلحات مثل الحبكة التي عدت مجرد شكل اصطناعي يصب فيه الكاتب المضمون. ويبدو أن التمييز بين الحدث والمنطق تواليه قد تزامن مع التفريق بين الشكل والمضمون. حتى أضحى في المألوف وجود الحدث في النصوص المسرحية المعاصرة بعيدا عن منطق التسلسل والوحدة، يبدأ من حيث يفترض ان ينتهي، وينتهي من حيث يفترض أن يبدأ، وقد تبدأ الحكاية ولا تنتهي.

**ج-البناء الهيكلي:**

قد يقسم النص المسرحي إما إلى فصول أو لوحات... فإذا كان النص المسرحي

الكلاسيكي يقسم إلى فصول ومشاهد خاضعة لمراحل السرد الثلاث: البداية والعقدة والنهاية، فإن النص المسرحي الطليعي الغربي قد اتبع نظام اللوحات ثورة على الشكل الكلاسيكي للنص.

ويتميز هذا النظام باستقلال كل وحدة بمعنى خاص وأخرى رابط سببي أو صلة، ويغيب تعاقد الحدث وتناميه المتسلسل، في حين تشكل وحدة الحدث وتسلسله ميزة التقسيم الكلاسيكي، فالفصل الثاني مثلا يبدأ من حيث انتهى سابقه وهكذا دواليك.

**د-اشتغال الجسد في النص المسرحي:**

يستوطن الجسد كيان لغة النص المسرحي، ليتحول إلى جسد ذاتي (نواة) فيهما، وبالتالي يستحيل الحديث عن هوية ومعنى النص بدونه. وأنّ النص المسرحي مفعم بالحياة، مثله مثل العرض، والجسد مانح ومبعث هذه الحياة، وكل تحقير فهو تحقير للجسد والحركة فيه.

إن سعي الباحثة لمعرفة استبطان واشتغال الجسد في النص (حالاته، علاقاته، أشكاله أو أبعاده) يروم الاستدلال على أن النص المسرحي حياة، وإن لدراسته معنى ودلالة، وأن كل محاولة لإغلاق الاشتغال عليه بالشمع الأحمر، من أنصار العرض- ليس إلا إعلانا بكفن إيذانا بدفن المسرح، فلا مسرح بدون نص كما لا مسرح بدون عرض.

**المبحث الرابع: الجسد في مسرحية " الموقوف "- مقاربة لاشتغاله وتمظهراته-**

**تمهيد:**

نظرا لولع الباحثة بالتجربة المسرحية السعودية، كان للباحثة الشرف في مشاهدة المسرحية ضمن فعاليات المهرجان المسرحي الجامعي الذي نظمته جامعة جازان "الموقوف" للمؤلف المسرحي السعودي "عباس الحايك" وإخراج "عبد الله عقيل" وقد فازت المسرحية بجائزة أحسن سينوغرافيا.

ولأنّ رغبة الباحثة تروم التعرف على لغة الجسد وتمظهره النصي في الظاهرة المسرحية، ستتناول الباحثة في هذا المبحث القيام بمقاربة تصبو إلى معرفة كيفية اشتغال الجسد في مسرحية "الموقوف".

يبدأ المؤلف "عباس الحايك" "مسرحية الموقوف" بإشكالية تيمة الجسد الأنطولوجية نفسها. وقد وظفها من خلال شخصيتين فقط، المحقق والسجين. ومن خلالهما، كانت مقاربة الجسد تيمة وحضورا.

تحكي المسرحية عن أحداث تدور بين شخصيتين، المحقق والسجين، تفهم الباحثة من خلال الحوار أن السجين معتقلا بسبب تهمة الرشوة والفساد، وأن المحقق مهمته انتزاع الاعتراف من السجين.

في المشهد الأول، يقدم المؤلف الشخصيتين وهما تحكيان عن شريط حياتهما، كل على حدة. يفهم من شخصية المحقق أنه لبى رغبة أبيه في أن يكون ضابطا مثله، ومهمة تحقيق حلم أبيه في أن يكون ناجحا في مهنته، ولن يتأتى ذلك إلا بانتزاع الاعتراف من شخصية السجين.

بالمقابل يتم العيش مع شخصية السجين ماضيه الحزين والفقير، وأنّه فشل في تحقيق حلم والده بأن يكون مهندسا. وانتهى به المطاف أن يكون سجينا. وتدخل كلتا الشخصيتين في صراع تحتدم ذروته في إصرار المحقق على إقناع السجين بالتوقيع على الاعتراف، لكن السجين يصمد أمام عدم التوقيع واعترافه بجرمه ليقينه ببراءته.

وقد احترم المؤلف عباس الحايك في المسرحية التقليد الكلاسيكي الذي يقسم النص إلى مشاهد تنطوي على تصور عام للأحداث والبناء النصي. ويحضر الحوار متناوبا بين الشخصيتين. فإضافة إلى كونه موجها من المؤلف إلى قارئ مفترض أو إلى مخرج مفترض، له خاصية أخرى هي اشتغاله ككلام خيالي يجري بين الشخصيتين (المحقق والسجين).

تتوفر في المسرحية إحدى الخاصيات المميزة للنص المسرحي، وهي خاصية التوارد الجدولي (tabulaire)، ويساهم الحوار في إبرازها. في حين تساهم الحكاية (la fable) في إبراز خاصية أخرى هي الخطية (la linéarité).

**اشتغال الجسد في جسد النص المسرحي**

**أ-الجسد والحدث:**

سيستعصي الحديث عن معنى لنص "الموقوف" بدون جسد/ الممثل، إذ لا حدثا مسرحيا بلا محدث له، أي لا فعلا دراميا بدون فاعل، مولد للتوتر، مساهم في انسياب الحدث و"الجسد منتج المعنى وحامله"([31]).

فالمعنى كما يقول جون بول سارتر "لا يتكون خارج الشعور، وبمعزل عن الوعي، بل هو ينشأ في الكائن وجسمه حيث ينشط ويتطور وينعكس في الوعي"([32]).

تنبثق بذرة الحكاية بتماوج جسدين يبدوان في أقصى حالاتهما الوجودية امتدادا، وهما المحقق والسجين. يتقاسم المسرحية حدثان أساسان: الأول: الحدث/ التحقيق، وفيه لا يهنأ بال المحقق إلا بانتزاع الاعتراف بالجرم من قبل السجين، والثاني: الحدث/ الاعتقال، وفيه تنكسر نمطية الجسد بين الظاهرين، حيث تتساقط أقنعتهما، لينجلي للباحثة الجسد الخفي المتحفز للانطلاق والتحول والتحرر.

يكتمل جسد الحكاية باستكمال منطق الحدث فيه، لحركته النامية والمتواردة. ولا تجد الباحثة لمشهد التحقيق سوى نهاية الحكاية التي تتم بعدم استسلام السجين لرغبة المحقق. وبين البداية والنهاية، مسار تنعقد فيه الأحداث وتنحل، خالقة مجاري جارفة تتجه لتهب في بوتقة تحولات الجسد.

**ب-الجسد والشخصيات:**

إن الحديث عن الشخصيتين، حديث عن الجسد، والحديث عن الجسد والشخصيتين في مسرحية "الموقوف" حديث عما يشكل نواة النص، أي عما ينتشل النص من قدسية المكتوب ليمنحه الحياة. فبالشخصيات تنتظم الفضاءات التخيلية التي يتم رسمها أثناء القراءة، ومنها ينشأ الحدث وينبع التوتر الدرامي.

تستكمل الشخوص في مسرحية "الموقوف" جسديتها عن المتح من مستوى البناء الدرامي، فإذا ما كان اكتشاف أوصاف هيأتها وسلوكها ونبرات أصواتها من خلال الإرشادات المسرحية، فإنه لا يتم الوقوف على طبيعة تفكيرها إلا من خلال الحوار. إذن لا حديث عن جسديته الشخوص من دون الجمع بين ما يصف جسدها الظاهري، وبين ما يؤشر عن كنه ما في باطنها.

إن أجساد الشخصيات ليست أجساد خارقة لا وجود لها، ثم إن تحولها المستمر وزئبقية تحقق نمطيتها، ربما راجع لكونها شخصيات قلقة، انقلابية قابله للتفكك وإعادة التركيب الدائمين، قائمة على سلب شروط الوجود الممكن في ارتهان خطر لوجود محتمل. إننا أمام جسدين: جسد

المحقق/ السلطة، وجسد/ السجين الذي يقاوم هذه السلطة. جسد يصدر العقاب وجسد ضحية العقاب. فتعيش الباحثة مع جسد الضحية/ السجين، الهول الذي يمكن أن يواجهه الجسد في حقه حين يمنع عنه. ليتساءل ماذا يمكن أن يقع فيه الجسد إذا حرم من دورات المياه وعدم الاغتسال وعدم الأكل وإخضاعه تحت مراقبة الكاميرات؟ ليجيب السجين:

- "أنت، أيها المحقق، أخرجني من هنا، لا أستطيع حبس حاجتي، أريد دورة المياه". ليقع جسد السجين في "التعفن" ويأمر المحقق في الأخير الحراس بأن يجهزوا كل مواد التنظيف ليغسلوا هذا "النتن" حسب قول المحقق "بخراطيم المياه وتنظيف زنزانته من فضالاته" ويصطدم مع مونولوج السجين أمام قدر الجسد إن حُرم حقوقه.

يقول السجين: "لم أكن مصدقا بأنني سأعيش بعد ثلاثين يوما، من له القدرة على العيش في العفن. كل شيء في الزنزانة قد تعفن. جسدي الذي لم يصبه الماء، شعري الذي غزاه القمل. وأظافري التي أطالت، ملابسي التي ملأتهما الفضالات والسوائل التي تنضح من جسدي... كنت أريد الماء وكفى".

بالمقابل تجد الباحثة جسد السلطة/ المحقق، تنعكس على حضور الجسد من خلال حوار المحقق: "الباعة يتسابقون لخدمتي، يختارون لي أفضل ما عندهم ليقدمونه لي هدية. حين كنت صغيرا كنت أرى كيف كانت لوالدي الهيبة بنجومه الثلاثة التي كانت تزين كتفيه. أعجبتني صورة والدي، فصرت مثله".

إنّ الباحثة هنا أمام جسدين، جسد يفرض القوة والهيبة، وجسد يخر تحت سلطة الخنوع.

إن الجسد في مسرحية "الموقوف" مثله مثل بساط سحري، ينقل المشاهد وينقل الشخوص من ضفة إلى أخرى، ويبدوكما لو أنه يملك قوة خارقة تفقد الإدراك العقلي، وتدخل الشخصيات في حالة الانخطاف والغيوبة.

**ج- الجسد والزمكان:**

إن تقاطع الزمان والمكان التخيلين في مسرحية "الموقوف" مع مثيليهما الواقعيين، لا يعني أن المؤلف يسعى إلى عكس الواقعة كما في الواقع، بل يتوخى في استعارتها تقريب البيئة التي أنبتت الحكاية. ومنحت للأجساد فيها خاصياتها الفردية ورؤاها للعالم.

إنّ الجسد في النص مهندس يعطي للزمان والمكان، ذبيب الحياة والغناء، ويبدو أنه لا يمكن الاستغناء عن الجسد في أي تصور لفضاءات المسرحية، فهو الذي يجعلها تتحدث لغة ملموسة، حقا تختلف عن اللغة الكلامية، لكنها لا تنفيها بل تعضدها وتساعدها على نسج المعنى والدلالة. والفضاء في مسرحية "الموقوف" هو فضاء الزنزانة، حيث الجسد مقيد يتوق إلى الحرية في فضاء آخر. أما الزمان فهوبين الماضي والحاضر. ماضي كل من المحقق والسجين، زمن يطوقهما بالحلم، حلم المحقق في تحقيق حلم والده ليرث عنه مهنة الضابط- ورائه السلطة- وحلم السجين في أن يكون مهندسا ليحقق أيضا حلم أبيه- تجنب وراثة الفقر والقهر.

**خاتمة**

بعد مقاربة اشتغال الجسد في مسرحية "الموقوف"، خلصت الباحثة إلى استنتاجين:

- لكل نص مسرحي جسد خاص به، يميزه عن العرض وعن باقي الأجناس الفنية.

- إن الجسد يشتغل في النص المسرحي، إما كجسد له كينونة نصية ورقية/ الممثل. وإما كجسد آخر/ جسد الحلم.
- إن المسرح يجسد رقي الأمم
- يعد الفن المسرحي وسيلة للترفيه، ولكنه قبل ذلك، فهو أداة تنوير يبث الفكر والثقافة والنهضة الاجتماعية والفكرية
- يسعى الفن المسرحي إلى تطوير الإبداع والتفكير لدى المتلقي
- يعد الفن المسرحي من أكثر الوسائط الثقافية تأثيرا وهو الفن الأكثر قدرة وسرعة في جذب المتلقي والتأثير به. وعليه، فإن الباحثة **خرجت بالتوصيات** التالية:
- أن يحض المسرح برعاية الجامعات ويتم تنظيم المهرجانات المسرحية إن على المستوى المحلي أو الدولي، لما يتمتع به المسرح من قدرة على المثاقفة والانفتاح على حضارات وثقافات الأمم.
- أن يتم النظر إلى المسرح كجنس أدبي شانه في ذلك شأن باقي الأجناس الأدبية وأن يكون هو كذلك يلقن في الدرس الأكاديمي.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب. ج 1، ص –ص: 408–159.

[2]– الفيروزابادي: القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، مجلد 1، ص: 214.

[3]– المعلم بطرس البستاني: "المحيط المحيط" مطابع مؤسسة جواد للطباعة، لبنان 1987، ص: 108.

[4]- Petit Larousse Couleurs librairie Larousse, 1986, p : 234.

[5]- Le Robert, Dict, Alphabétique.

[6]–د. عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت الطبعة الثانية، 1992، ص : 97.

[7]– د. عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، المرجع نفسه، ص: 96.

[8]– المرجع نفسه، ص: 20.

[9]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979، ص: 20.

[10]– شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم 1980، الطبعة السادسة 1982، ص: 170.

[11]– سورة الأعراف: 26.

[12]– يوسف القرضاوي: الحلال والحرام في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، الطبعة السابعة، 1973، ص: 79.

[13]– عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1975، ص: 3.

[14]– محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، شرح وتعليق أبو العلي عفيف، دار الكتاب العربي، بيروت، د 1، ص: 1980، 2، ص: 70.

[15]– د. علي زيعور: اللاوعي الثقافي ولغة الجسد: مرجع مذكور، ص: 64.

[16]– سبينوزا: رسالة في اللاهوت والسياسة، ترجمة وتقديم حسن حنفي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2: 1981، ص: 9.

[17]– سبينوزا: رسالة في اللاهوت والسياسة، مرجع مذكور، ص: 22.

[18]– مجلة الحياة الثقافية: وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، ع: 66، 1993، د. علي الشنوفي، لبس الجسد، ص:76.

[19]– ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ترجمة، جورج أبي صالح، منشورات مركز الإنماء القومي، لبنان، ص: 104.

[20]– جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، 1993، ص.ص: 5–6.

[21]– لجنة من العلماء السوفيات: الموسوعة الفلسفية، ترجمة، سمير كرم، دار الطليعة، ص 1972، ص: 270.

[22]– مجلة الثقافية: لبس الجسد، مرجع مذكور، ص: 22.

[23]– المجلة الثقافية: جمال زواغة، الجسد والآخر، مربع مذكور، ص: 78.

[24]– د. لبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة، محمد عرب حاحيك، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص: 6، 1993، ص: 11.

[25]- lire le théâtre : anneublerspild : ed, seuille, 1993, p : 15.

* – إن التعيينات السياقية تقدم دائما الدليل على أن هناك فاعل خارجيا عن النص يحدد معالمه، يسمى الشخصيات والأمكنة ويحدد الأمكنة والأزمنة. إنه المؤلف/ الخالق للنص

[26]– جاك دريدا: مسرح القسوة وانتهاء العرض (الواقعة التمثيلية) ترجمة خالد علواني، مواقف/ خريف 81، ص: 109.

[27]- G. Gérard : l'univers du théâtre, presse universitaire de France, 1978 , p : 155.

[28]- J. Scherer : la dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1996, p : 437.

[29] - Ibid. P : 437.

[30]– رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: دار العودة، بيروت، ص: 2، 1975، ص: 14.

[31]– الهادي حامد: الجسد والمعنى، مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، ع 23، 1995، ص: 71.

32– جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، 1993، ص: 16.[32]