الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم: .....

مذكرة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستر

تخصص: (أدب جزائري)

تمظهرات الجسد في المسرحية الجزائرية المعاصرة

– دراسة سيميائية في نماذج مختارة –

مقدمة من قبل:

الطالبة: عرباوي رميساء

تاريخ المناقشة: 25/06/ 2025

- **أمام اللجنة المشكلة من**

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
نادية موات	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
وردة حلاسي	أستاذ محاضر –أ–	مشرفا ومقررا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
نوال براهيمي	أستاذ مساعد	ممتحنا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2025–2024

شكر وعرفان

قال الله تعالى: " وَأَنْ لَيْسَ لِلإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى * وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى * ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الأَوْفَى"
النجم الآية -41-

- الحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة، وأعانني على أداء هذا الواجب ووفقني الى إنجاز هذا العمل.

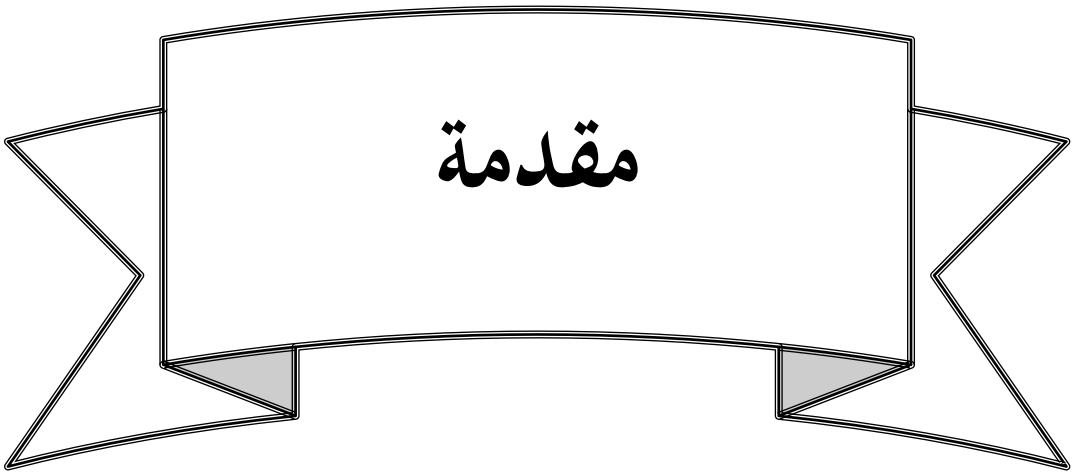
- بداية أشكر الله سبحانه وتعالى الذي، أمدني بالقوة والصبر وألهمني السداد بالقول والفعل.

- أتقدم بجزيل الشكر وخالص العرفان والامتنان إلى أستاذتي المشرفة "حلاسي وردة"، التي أمدتني بنصائحها القيمة ولم تبخل علي بتوجيهاتها، وكذا دعمها المعرفي، الذي كان سببا في إعداد مذكرة تخرجي.

- إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة قالمة 8 ماي 1945 دون استثناء.

- إلى كل من ساعدني في انجاز هذا البحث ولو بكلمة طيبة.

- رميساء –


مقدمة

....يعد المسرح فضاء فنيا وجماليا تتقاطع فيه مختلف التعبيرات الإنسانية، ويعد الجسد أحد وأبرز أدوات التعبير المسرحي، بل جوهره الحيوي، الذي يمنح النص حياة فوق الخشبة، لقد أصبح الجسد في المسرح المعاصر لاسيما في المسرح الجزائري، أكثر من مجرد وسيلة أداء بل عنصرا دلاليا مشحونا بالمعاني، ونافذة لفهم التحولات الإجتماعية والثقافية، شهد المسرح الجزائري المعاصر تطورا ملحوظا في طرائق التعبير وأساليب العرض، حيث بات الإشتغال على الجسم، يتم ضمن رؤى جمالية وفكرية تتجاوز التوظيف الكلاسيكي له نحو تفكيك الرموز وإنتاج دلالات جديدة وبهذا أصبح الجسد كعلامة دالة، ووسطا تعبيريا قادر على تفجير القضايا المسكوت عنها، وكشف البنى العميقة في المجتمع الجزائري المعاصر وهذا ما دفعنا الى طرح الإشكالية الآتية: كيف تم توظيف الجسد كوسيط دلالي وجمالي في المسرح الجزائري المعاصر، وما مدى انعكاس هذا التوظيف على البنية الدرامية؟

إندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية كالآتي:

- ماهي العوامل التي ساعدت على ظهور المسرح الجزائري؟
- كيف تم تمثيل الجسد في الأدب الشرقي القديم وما الدلالات الرمزية والجمالية التي حملها؟
- كيف تجلت دلالة الجسد في النصوص المسرحية؟

تعد خطوة اختيار وتحديد موضوع البحث من أهم مراحل انجاز بحث التخرج، وتقوم هذه الخطوة على مجموعة من الاعتبارات والتي تتراوح بين الذاتية والموضوعية:

الأسباب الذاتية:

- الرغبة في التطرق لموضوع الجسد باعتباره نسقا اتصاليا مهما نعتمد عليه في الحياة اليومية بطريقة مباشرة
- الرغبة في تقديم إضافة علمية من خلال تقديم موضوع بحثي جديد.
- الاهتمام الشخصي بالأعمال المسرحية سواء على المستوى الوطني أو الدولي.

الأسباب الموضوعية:

- النقص الكبير في البحوث التي تهتم بدراسة التواصل غير اللفظي سواء على المستوى الوطني، أو العربي، خاصة فيما يتعلق بدراسة استعمالات أعضاء الجسم وحركاته في عملية التواصل.
- القاء الضوء على دراسة الجسد والايماءات في إيصال الرسالة التي تحملها الأعمال المسرحية

اهداف الدراسة:

- التسيس النظري لعلم الجسد بصورة عاملة وسيما ثبات النسق الايمائي على وجه التحديد.
- محاولة تصنيف معاني ودلالات الجسد حسب الوظيفة
- التعرف على النسق الايمائي الأكثر انتاجا للمعرفة في المسرح.

قسم البحث إلى فصلين تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة

الفصل الأول: عنونته بالمسرح الجزائري وإشكالية الجسد: تناولت فيه الجسد في الفكر الشرقي القديم والجسد في الإسلام وكذلك الجسد من منظور المجتمع ودلالة كل من الجسد الأنثوي والذكوري .

الفصل الثاني: عنونته بدلالة الجسد في نماذج من المسرح الجزائري: تناولت فيه سيميائية الجسد عند الممثل في مسرحية العيطة لأحمد بن قطاف، وكذلك تحليل سيمولوجي مسرحية حمق سليم نموذجا، ثم إنتقلنا بعد ذلك لتحليل مجموعة من المقاطع الإيمائية .

أما الخاتمة فكانت حوصلة للأهم النتائج المتوصل إليها.

أما المنهج المتبع في هذا البحث، والذي يعد من أبرز العوامل المحددة لمدى نجاح الباحث في تناوله لموضوع الدراسة، فقد إعتمدت على المنهج السيميائي، الذي يقوم بدراسة العلامات والرموز وتحليل الدلالات والمعاني داخل النصوص المختلفة.

اعتمدنا في دراستنا على بعض الدراسات السابقة، التي تناولت الموضوع من زوايا مغايرة ونوجز أهم هذه الدراسات فيما يلي:

1- دراسة أسامة بن جميل عبد الغني ربايعة لغة الجسد في القرآن الكريم وهي عبارة عن مذكرة لنيل شهادة الماجستير في قسم أصول الدين بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس في فلسطين سنة2010، تناولت هذه الدراسة تمهظرات الجسد في القرآن الكريم والدلالات التي حملتها هذه المتظهرات من خلال النص القرآني.

2- دراسة أحمد بن عبد الله بن صفير العريني مدى توافر مهارات الاتصال غير اللفظية لدى هيئة التدريس. مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم النفس كلية الآداب والتربية قسم العلوم النفسية والتربوية الإجتماعيةسنة2011، تناولت هذه الدراسة جزءا من التواصل غير اللفظي.

ككل بحث لا يخلوا من صعوبات فقد واجهتني البعض منها:

1- قلة المراجع العلمية المتعلقة بمجال البحث بصورة مباشرة.

2- الصعوبات التقنية المتعلقة بتحديد الوحدات الصادرة عن مختلف أعضاء الجسد باعتبار الجسد نسقا تواصليا ديناميكيا والمساهمة في تحديد الجملة الدلالية.

وفي الأخير أتقدم بجزيل شكري وامتناني لأستاذتي الفاضلة "وردة حلاسي"، التي لم تدخر جهدا في مساعدتي وتزويدي بمختلف المراجع والتوجهات القيمة، التي خدمتني في بحثي المتواضع، كما لا يفوتني أن أشكر إدارة قسم اللغة العربية والأدب العربي، رئيسا وإدارة، أساتذة وعمالا على مساعدتهم ودعمهم.

وأخيرا فإنني أضع البحث بين أيدي الأساتذة الخبراء أعضاء اللجنة المناقشة، وأشكر لهم عناء قراءته وتصويبه ولا ألتمس العذر لنفسي لما قد يشوبها من نقص وخلل، حسبي فقط أني أنجزتها بنية خالصة لخدمة الأدب الجزائري والمسرح منه تحديدا، وحسبي أنني اجتهدت والله وراء القصد والتوفيق.

المدخل

مفاهيم ومصطلحات في السيميائية والجسد والمسرح

تعدّ السيميائيات علم حديث النشأة، وهو «وإن أخذ مكانته كمنهج نقدي له وجاهته في معالجة النصوص الأدبيّة، خاصة بعد أن تأكّد فشل المشروع البنيوي الذي انغلق على نفسه غير سامح لها بالتجوّل في فضاءات النص الخارجيّة»[1]. ما يزال يتخبّط في فوضى مصطلحيّة كبيرة وزوايا نظر متعدّدة. لذلك فضلت تقديم نظرة تعريفية حولها.

أولا: مفهوم السيميائيّة

لاحظ الباحثون في مجال السيمياء ما يطبع هذا الحقل المعرفي المعاصر من تداخل وتشابك. الأمر الذي يحتاج منّا معالجة دقيقة لهذا الحقل (السيمياء)، الذي يعدّ من أوسع الحقول المعرفيّة في الفكر المعاصر انطلاقاً من الطابع اللّغويّ من جهةٍ والطابع الاصطلاحيّ من جهةٍ أخرى.

أ- السيميائية لغةً:

تؤكّد معظم الدّراسات اللّغويّة أنّ الأصل اللّغوي لمصطلح "Sémiotique" آت من «الأصل اليوناني "Séméion"، الذي يعني "علامة"، و"Logos" الذي يعني "خطاب" (...). وبامتداد أكبر كلمة "Logos" تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات»[2]. ويؤكّد هذا الرأي الباحث الجزائري فيصل الأحمر في كتابه "السيميائيّة الشعريّة" عندما يقول:«يتكوّن مصطلح "سيميائيّة" حسب صيغته الأجنبيّةSémiotique، أو Sémiotics من الجذرين: (Sémio) و(Tique)، إذ أنّ الجذر الأول الوارد في اللّاتينيّة على صورتين (Sémio) و(Sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما يُسمى بالفرنسيّة (Signe) وبالإنجليزيّة (Signe) (...)، في حين أنّ الجذر الثاني –يعني علم –، وبدمج الكلمتين (Sémio) و(Tique) يصير المصطلح "علم الإشارات" أو "علم العلامات" (...) وهو العلم الذي اقترحه دو سوسير كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي جاءت به (اللّسانيات)، فيكون العلم العام للإشارات»[3].

---

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 11.

[2]- برنار تروسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 09.

[3]- فيصل الأحمر: السيميائيّة الشعريّة، جمعية الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، (دط)، 2005، ص 10، 11.

وبالتّطرّق إلى المعنى اللّغوي لكلمة "سيمياء" اصطلاحاً أو اشتقاقاًنجدها ترد كما يلي: في لسان العرب «السومة، والسمة، والسيماء، والسيمياء: العلامة»[1].ومن هنا يتّضح أنّ مصطلح "سيمياء" يعني علامة «ممّا يجعلنا نرى أنّ هناك تقارباً في المفاهيم والمصطلحات بين العرب والأمم الأخرى. وقد يكون هذا المصطلح قد انتقل إلينا من اللّغة اليونانيّة وأخضع لقوانين لغتنا، كما قد يكون العكس؛ ذلك أنّ "سيمياء" العربيّة تشبه "Semiotic" الغربي، إذ يشتركان في ثلاثة حروف»[2].

وورد المصطلح في القرآن الكريم في قول تعالى:﴿**تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا**﴾[3]،﴿**وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ**﴾[4]، ﴿**وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ**﴾[5]، ﴿**وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ**﴾[6]،﴿**سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ**﴾[7]، ﴿**يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ**﴾[8].

يتّضح ممّا سبق أنّ لفظ "السيمياء" ورد في القرآن الكريم بمعنى العلامة، سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أم الهيئة أم الأفعال والأخلاق.

وورد لفظ "سيمياء" في الشعر العربي، ومنها قول أسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميلة حين قاسمه ماله (الطويل) :

غُلامٌ رَمَاهُ اللهُ بِالحُسْنِ يافعاً لهُ سِيمْياءٌ لا تَشقُ عَلى البَصَرِ[9]

---

(1) – ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، دار المعارف، ص2158.

(2)–فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 30.

(3)– القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية: (273).

(4)– القرآن الكريم: سورة الأعرف، الآية: (46).

(5)– القرآن الكريم: سورة الأعرف، الآية: (48).

(6)– القرآن الكريم: سورة محمد، الآية: (30).

(7)– القرآن الكريم: سورة الفتح، الآية: (29).

(8)– القرآن الكريم: سورة الرحمن، الآية: (41).

(9)– بلقاسم نفّه: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي،مرجع سابق، ص 34.

ب– السيميائية اصطلاحاً:

تعدّدت تعريفاتالسيمائية وتسمياتها في العربيّة ما بين السيميائيّة والسيمة والسيميولوجيا والسيميوطيقا وعلم العلامات والدّلائليّة والعلاماتيّة والرّمزيّة وعلم الإشارات وعلم المعاني وعلم الدّلالة...فهذا عبد السّلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبيّة" يستخدم مصطلح "علم العلامات". أمّا محمد البكري فيستخدم مصطلح "علم الدّلالة"، وأمّا مرتاض فنجده اختار مصطلح السيميائيّة في دراسته "دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لنص: "أين ليلاي "لمحمد العيد آل خليفة و"ألف ليلة وليلة" "دراسة سيميائيّة تفكيكيّة"، وما ذلك إلاّ لأنّه آتٍ من المادة (س و م) التي تعني العلامة التي يعلَّم بها شيء ما أو حيوان ما، ومن هذه المادّة جاء لفظ السيمياء [1].ويذهب مذهبه الغذّامي فيقول: «إنّي أستخدم عن كره مصطلح (سيميولوجي) منتظراً مولد مصطلح عربي، يحل محلّها معطياً كل ما تتضمنه من دلالات»[2].

تعدّدت وجهات النظر، وتباينت الآراء، واختلفت من باحث إلى آخر حول التسمية، إلى درجة يصعب الخروج منها بتسمية مقنعة، وهذا أمر طبيعيّ، خاصةً إذا تعلّق الأمر بموضوع علميّ جديد لم يمرّ على ميلاده وقت طويل. وعلى الرّغم من ذلك سنحاول وضع بعض التعاريف لهذا العلم الجديد الذي استكمل خطواته منذ بداية القرن العشرين في مجال الألسنيّة البنويّة عند دي سوسيرفرديناند (Ferdinand. de Saussure)(1857 – 1913)، وفي ميدان المنطق والفلسفة عند شارل ساندرسبيرس (CH. s. Pierce) (1857 – 1914).

السيميائية عند علماء الغرب هي: «العلم الذي يدرس العلامات. وبهذا عرّفها كل من تودوروف وغريماس وجوليا كريستيفا وجون دوبوا وجوزيف راي دوبوف»[3]. أمّا موضوعها فتحدّده الباحثة جوليا كريستيفا(Julia Kristeva)بقولها: «دراسة الأنظمة الشفويّة وغير الشفويّة، ومن ضمنها اللّغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إنّ هذا هو ما يشكل موضوع

---

[1]– مولاي علي بوخاتم: الدّرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفيّة نقديّة احصائيّة في نموذجي "عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط)، 2005، ص 126.

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنوية إلى التشريحيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 44.

[3]– عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، مرجع سابق، ص 18.

علم أخذ يتكوّن، وهو السيميوطيقا»[1]. وبهذا فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائيات هو "العلامة" ولا شيء سواها. ويعرّفها صلاح فضل بقوله: «هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرّمزيّة في كل الإشارات الدالة، وكيفيّة هذه الدّلالة...»[2]. فالسيميائيّة هي دراسة دلالة الإشارات ذات الدّلالة. وهذا بيير جييرو (GuiraudPierre)– أحد أساتذة جامعة نيس الفرنسية– يعرّف السيميوطيقا قائلا: «السيمياء علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللّغات وأنظمة الإشارات والتعليمات... وهذا التحديد يجعل اللغة جزءاً من السيمياء»[3].

يتبين لنا من خلال هذا التعريف أنّ جييرو(Guiraud)يتبنى الطرح السوسيري نفسه الذي يعتبر اللّسانيات فرعاً من السيميولوجيا. كما يتّضح أنّ السيميائيّة علمٌ واسعٌ وشاملٌ في طياته الكثير من العلوم، استطاعت «أن تتوغل في مختلف مجالات الأدب والفن والثقافة بحكم أنّها مجالات تتخذ من علامات النصّ الأدبيّ والإبداع المسرحيّ والسينمائي والتشكيلي هيكلاً يمكن أن يشمل ثقافة متميّزة، وتصلح كمادة – متعدّدة الأبعاد والأعماق – للدّراسة والتحليل» [4]، وهذا يعني أنّ النصّ الأدبيّ هو علامة، والسيميائيّة من مهامها دراسة أنظمة هذه العلامات وعلاقتها بغيرها من العلامات الأخرى داخل النصّ ذاته، بعيدا عن المؤثرات الخارجيّة باعتبار أنّ النصّ الأدبيّ نسق علاماتي مغلق على نفسه ولا يشير إلاّ إلى نفسه.

ثانيا– مفهوم الجسد:

يرى ابن المنظور في لسان العرب:" أن الجسد هو جسم الانسان ولا يقال لغيره من الأجسام المختلفة، أما الجسم أو جماعة البدن أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب فإنه أشمل في المعنى والمصطلح الجسد"[5].

---

[1]– المرجع السابق: ص 26.

[2]– صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص297.

[3]– بيير جييرو: السيمياء، تر: أنطون أبي زيد، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط1، 1984، ص 05.

[4]– نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مرجع سابق، ص370.

[5]محمد بن مكرم بن منظور الافريقي جمال الدين ابو الفضل، لسان العرب، المجلد الثالث، دار الصادر، بيروت ط1، ص145

ووردت كلمة الجسد في القرآن الكريم وتكررت العديد من المرات، الأولى في قوله تعالى: "**واتَّخَذَ قَومُ مُوسَى مِنْ بَعْدِه من حُلِيَهِمْ عجلا جَسداً لهُ خُوَارٌ** "[1].وفي قوله أيضا:" **وأَخرجْ لَهُم عِجلاً جَسداً لهُ خُوَارٌ فَقَالوا هَذَا إِلَهُكُم وإِلهُ مُوسَى فَنسيَ**"[2].وفي قوله: "**لَقد فتنا سُليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم اناب**"[3].

والجسد كما يشير اليه جميل صليبا هو الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثالثة الطول والعمق والعرض، ذو شكل ووضع له مكان إذا شغله مع غيره من الدخول معه، والمعاني المقومة للجسم هي الامتداد وعدم التداخل والكتلة[4]. ويُعرفه لا لاند على أنه غرض مادي يكونه إدراكنا أي أنه كل مجموعة كيفيات تمثلها المستقرة، ومستقلة عنا في خواصه الأساسية المدى الثلاثي الأبعاد والكتلة[5].

ثالثا–مفهومالمسرح والمسرحية:

1– مفهومالمسرح:

أ– لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "س ر ح" «السَّرح بفتح الميم مرعى السَّرْحِ، وجمعه – المَسَارِحُ... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي»[(6)].وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي«المَسْرَحُ بالفتح المَرْعَى»[(7)]،وجاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس«البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة»[(8)]. وورد المصطلح في المعجم الأدبي لجبور عبد النور بمعنى «مكان تجري فيه أحداث المسرحية»[(9)].

---

[1] سورة الاعراف، الآية 148.

[2] سورة طه الآية 88.

[3] سورة ص الآية 34.

[4] سمية بيدوح فلسفة الجسد، التنذير، بيروت لبنان 210 ص 6.

[5] اندري لالاند موسوعة لالاند الفلسفية المجلد الاول: خليل احمد منشورات عويدات بيروت لبنان ط2 2001 ص86.

[(6)] – ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (د ط)، (د ت)، ص 128.

[(7)] – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جمع الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د ط)، (د ت)، مج2، ص 228.

[(8)]– مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص356.

[(9)] – جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط2 ، 1984، ص248.

يتّضح من خلال هذه التعريفات اللّغويّة أنّ المسرح هو المكان، الذي تجري فيه أحداث المسرحيّة بعد تمثيلها وعرضها أمام المشاهدين.

ب –اصطلاحاً:

تعدّد مفهوم المسرح وتباين تبايناً كبيراً بين آراء المنظرين له، لذانكتفي هنا بإيراد جملة من التعريفات الاصطلاحية لهذا المصطلح كما وردت عند بعض الكتّاب والنّقاد، ومن بينهم: ماري إلياس وحنان قصاب حسن في معجمهما المسرحيّ:

- ✓ شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة.
- ✓ شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدى/ الممثل من جهة والمتفرّج من جهة أخرى.
- ✓ فن من فنون العرض.
- ✓ المكان الذي يقدّم فيه العرض.
- ✓ مكان الرؤية أو المشاهدة.
- ✓ عبارة عن مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير.
- ✓ مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو تَوَجُّهٍ ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي [1].

أمّا شكري عبد الوهاب فيرى أنّه: «الفن القائم على المشاهدة والرؤية، ولا أدلَّ على ذلك من أصل كلمة مسرح في حدِّ ذاتها. فكلمة "Théâtre"(مسرح)مأخوذة من الكلمة اليونانية "Théâtron" والتي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة» [2].ويذهب إدوارد كريج(EDUARD. Craig) في تعريفه للمسرح فيقول: «إنّ فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنّه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقصاً، إنّه توليفة من كل هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل، والكلمات والعبارات، التي تشكل قوام المسرحيّة، والسطور واللّون الذي يصبغ المشاهد المسرحيّة، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص»[3].

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص422، 423.

[2]– شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار فلور للنشر، ط2، 2001، ص09.

[3]– شكري عبد الوهاب: دراسة تحليليّة لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدوليّة للنشر والتوزيع، الإسكندريّة، (دط)، 2007، ص 11.

نلاحظ من جملة هذه التعريفات، أنّه ليس هناك اختلاف بين الباحثين فيما يخص مفاهيمهم للمسرح، فقد ركز أحدهم على الفن، والآخر على الفن والعناصر والأداء، والثالث على المكان وما إلى ذلك.

2- مفهوم المسرحية:

أ- لغة:

ورد في المعجم الوسيط أنّ المسرحيّة:«قصة معدّة للتمثيل على المسرح»[1]. وهي في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:«الجنس الأدبيّ الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلاً بأنّه خاص بقصّة تمثَّل على خشبة المسرح

يتّضح من التعريفات اللّغويّة أنّ المقصود بالمسرحيّة: العمل الواحد من الأعمال المسرحيّة، فهي عمل أدبيّ قصصيّ من الشعر أو النثر يروي أحداثاً مستمدّة من الحياة الواقعيّة بأسلوب فنّي يتمّ عرضها على خشبة المسرح، وأمام جمع من المشاهدين في قاعة العرض.

ب- اصطلاحا:

محمد زكي العشماوي عندما قال: «المسرحيّة أدب يراد به التمثيل، والمسرحيّة قصّة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنّما هي قصّة تكتب لتمثَّل»[2]. أمّا الباحث المغربي عبد الكريم جدري فيعرّفها بقوله: «المسرحيّة نمط أدبيٌّ فنيّ تكتب لكي تعرض في قالب فرجة فنّيّة مركّبة من لوحات وصور حيّة»[3]. وفي تعريفٍ آخر له: «المسرحيّة في معالمها الأدبيّة هي عبارة عن شبكة من العلاقات التداخليّة لعدد من العناصر الأدبيّة والفنّيّة البنائيّة الأحداث، من تسلسلها وارتباطها العضوي تنشأ الحبكة التي تحمل القضيّة/ الموضوع في قالب مسرحيّ، يكون فيه للعناصر الفنّيّة من شخصيات وحوار وأحداث وعقدة: الدور الفاعل في رسم معالم القصّة/الموضوع كشكل أدبيّ فنيّ مركّب، يشترك ويتقاسم مع الفنون الأدبيّة الأخرى في بعض من تلك العناصر إلى جانب الاستغلال المشترك للقضايا المنبثقة عن انشغالات الإنسان الإجتماعية والسياسيّة والعقائديّة كمادة خام في سياق إنجاز القصّة/الموضوع»[4].

---

[1] – مجمع اللّغة العربيّة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، جمهورية مصر العربيّة، ط4، 2004، ص 426.

[2] – المرجع نفسه: ص 37.

[3]– عبد الكريم جدري: التقنيّة المسرحيّة، المؤسسة الوطنيّة للفنون، الجزائر، (دط)، 2002، ص 23.

[4]– المرجع نفسه: ص 23.

يتّضح من خلال تعريف عبد الكريم جدري والتعريفات السابقة، أنّ المسرحيّة هي عملٌ أدبيّ فنيّ يحمل في ذاته بذور "**تمسرحه**".

الفصل الأول

المسرح الجزائري وإشكالية الجسد

أولا– المسرح الجزائري النشأة والتطور:

يجمع الدّارسون لتاريخ المسرح الجزائريّ على أنّ تأسيس الحركة المسرحيّة في الجزائر يعود إلى **علي سلالي** المدعو **عـلالو** و**محي الدّين باشتارزي** و**رشيد بلخضر** المعروفِ بـ **رشيد القسنطيني**، كما أنّه مرّ بمراحل عديدة نلخصها في مرحلتين:

1– مرحلة ما قبل الاستقلال (النشأة) (1926 – 1962):

تعدّ مسرحيّة (جحا) 1926م لعلالو في نظر بعض الدّارسين أولّ إشارة انطلاق للمسرح الجزائري بالمعنى الصحيح للكلمة، على الرّغم من وجود محاولات قبل هذه المسرحيّة كمسرحيّة "جهلاء يدّعون بالعلم" سنة 1919م لباشتارزي وغيرها كثير إلاّ أنّها لم تنجح لاستخدامها اللّغة الفصحى. يقول باشتارزي: «إنّ المحاولات المسرحيّة الأولى المكتوبة بالفصحى لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح طريقه حتى سنة 1926م، إذ سجلت المرحلة الأولى والكبرى، فجاءت إلى علالو... فكرة كتابة مسرحيّة عاميّة عنوانها "جحا"...– لذا –كانت سنة 1926 سنة عظيمة بالنسبة إلى المسرح الجزائريّ... لأنّها كانت سنة ميلاده لا أكثر ولا أقل، كما كانت نقطة انطلاق الصراع بين العاميّة والفصحى»[1]. لهذا يعدّ علي سلالو مؤسس المسرح الجزائريّ سنة 1926م في مسرحيّة جحا لأنّها أوّل عمل مسرحي باللّغة العربيّة العاميّة. يقول علالو: «فقد كان من بيننا من هو متضلع في اللّغة العربيّة ولكننا فضلنا عليها اللّغة العاديّة، لغة الشارع والسوق والمقهى[*]»[2]. ومن خلالها استطاع أصحابها استقطاب 1500 مشاهد وبعث المسرح الجزائري

---

[1] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926– 1989م، مرجع سابق، ص20، 21.

[*]– وهذا ما يعني أنّ ظهور حركة المسرح في الجزائر لم ترتبط بالمثقفين، بل بالعروض الشعبيّة التي كانت تلبّي متطلبات الجماهير الشعبيّة غير المثقفة. (ينظر: جمعة أحمد قاجة: المسرح والهويّة العربيّة بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب في القدم، دار الملتقى للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، ط1، 2001، ص504).

[2] – علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظيّة، الجزائر، 2000، ص08.

للوجود. يقول باشتارزي: «إنّ عاميّة جحا، سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور»[1].

شهد كذلك المسرح نشاطاً ملحوظاً في ظل المدارس الحرة في فترة ما قبل الاستقلال، خاصة بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين 1931م، وهذا يعني أنّ الفنّ المسرحيّ في الجزائر في فترة ما قبل الاستقلال شهد حركة نشطة خاصةً بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين وظهور المدارس الحرّة، فقد كان همهم الأكبر هو التحسيس والتنوير والتوعية وتهذيب النفوس. «وحتى سنة 1932 كان المسرح الجزائري يشهد نشاطاً كبيراً على يد علالو»[2]. لعب رشيد القسنطيني كذلك دوراً أساسيّاً اتّجه فيه إلى النقد بأسلوب فكاهيّ هزليّ ممّا أثار عليه السلطات الاستعماريّة. وفرضت على المسرح الجزائري الرقابة الشّديدة[3].

تراجع هذا الإنتاج بعد اندلاع الحرب العالميّة الثانية (1939 – 1945) التي شكلت نقطة تقاطع في تاريخ المسرح الجزائري. فقد «شهد المسرح الجزائريّ في هذه المرحلة فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه، وتمكينه من الاستمرار. توفيّ دحمون المعروف بإبراهيم دحمون الذي اشتهر بلعب الأدوار النسائيّة سنة 1942 كما توفيّ ابن شوبان سنة 1943. أعقبه بعد ذلك قطب المسرح الكبير وأحد ركائزه الأساسيّة رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني عام 1944»[4].

وبعد هذا الركود الذي عرفه المسرح الجزائري خلال فترة الحرب العالميّة الثانية شهد فترة ازدهار في ما بين 1947 و1953م. حيث «ظهر هنا وهناك شبّان من هواة المسرح ينتمون إلى الجيل الجديد، في الجزائر والبليدة ووهران ومستغانم وبجاية... وفي سنة 1947م حصل المسرح العربيّ الجزائريّ على حقوق المواطنة من طرف البلدية الديمقراطيّة لبلديّة الجزائر... وعرف المسرح الجزائريّ آنذاك دفعاً جديداً، وأصبح الهواة الجدد الذين تكوّنوا على خشبات المسرح ممثلين ومحترفين

(1) – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989م، مرجع سابق، ص21.

(2)– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989م، مرجع سابق، ص39.

(3)– عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث (1830- 1974)، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، (دط)، (دت)، ص 218.

(4)– أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص59.

بامتياز. منهم محمد التوري وعبد القادر سفيري وسيد علي رويشد وحسن الحسني... وعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب... وأثناء الثورة استطاع بعض هؤلاء الممثلين أن يلتحقوا بجيش التحرير. وهكذا تكوّنت مسرحية تابعة لجبهة التحرير الوطني»[1].

– حدث ابتداءً من سنة 1953 تحوّل سلبي وركود مسرحي. ويرجع بعض الباحثين أسباب ذلك إلى:

– انطلاق ثورة نوفمبر التحريريّة سنة 1954؛ إذ شدّدت السلطات الفرنسيّة الرقابة على كل إنتاج فنّيّ يقدّم للجمهور الجزائريّ.

– صعوبة التحرّك نظراً للوضعيّة الأمنيّة التي تشهدها المدن والقرى الجزائريّة، جرّاء الأعمال الفدائيّة والمعارك التي يخوضها المجاهدون.

– معاناة المسرحيين الجزائريين من المضايقات والحصار الذي فرضته الإدارة الاستعماريّة. لهذا التحق الكثير منهم بالثورة وغادر بعضهم الجزائر.

هذا فضلاً عن أنّ بعض المسرحيّات التي قدّمت في تلك الفترة لم ترق إلى مستوى التطلّعات الثوريّة للشعب الجزائري [2].

وفي سنة 1958 تأسست الفرقة الفنيّة لجبهة التحرير الوطني بتونس، والتي مهّد لها اتّصال المناضل أحمد بومنجل بمصطفى كاتب. أنشأت فرقتين: فرقة المسرح وفرقة الغناء وهذا برئاسة مصطفى كاتب بصفته مدير الفرقة، وذلك من 18 أفريل 1958 إلى غاية الاستقلال 1962 وأنجزت أعمالاً عديدة خلال هذه المرحلة منها: مسرحيّة "أبناء القصبة" 1959م و"دم الأحرار" و"الخالدون" لعبد الحليم رايس، كذلك العرض المسرحيّ" نحو النور" الذي قدّم بالمسرح البلدي بتونس من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب[3]. والذي «كان عبارة عن لوحات

[1]– علالو: شروق المسرح الجزائري (1926 – 1932)، مرجع سابق، ص57.

[2]– عبد الناصر خلاف: المسرح في الجزائر، تقديم: الدكتور حميد علاوي، مر: جميلة مصطفى الزقاي، الهيئة العربيّة للمسرح، الشارقة، ط1، 2012، ص 36، 37.

[3]– المرجع نفسه: ص37– 39.

فنيّة تمثيليّة لكفاح الشعب الجزائري»[1]. كما ظهر في هذه المرحلة كاتب ياسين الذي نشر أوّل عمل مسرحيّ له في سنة 1956 مثل "الجثة المطوّقة" و"المرأة المتوحشة"[2].

وفي يوم 12 أفريل 1960 أنتجت الفرقة الفنيّة لجبهة التحرير الوطني مسرحيّة "الخالدون" لعبد الحليم رايس، وقدّمت بالمسرح البلدي بتونس وواصلت الفرقة نشاطها الفنّي بعد ذلك. فأنتجت في سنة 1961 مسرحيّة "دم الأحرار" لعبد الحليم رايس وقدّمتها لأوّل مرّة في 29 سبتمبر 1961 بالمسرح البلدي بتونس، وأعادت عرضها في 21 ديسمبر من نفس السنة[3].

2- مرحلة ما بعد الاستقلال (التأصيل والإزدهار)(1962 – 2011):

بعد الاستقلال الوطني 1962م بدأت بوادر نهضة جديدة. انتشر التعليم والمدارس وبدأت الحركة المسرحية تسترجع أنفاسها. وكانت أوّل مؤسسة تمّ تأميمها في الجزائر بعد الاستقلال "دار الأوبرا" بتاريخ 08جانفي 1963، كما تقرّر تأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائريّ، ومركز وطني للمسرح[4]. وتقلّد مصطفى كاتب إدارة المسرح فانطلق الموسم المسرحي بعرض مسرحيّة "أبناء القصبة" من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب يوم 04 أفريل 1963. وهكذا تميّزت الانطلاقة المسرحيّة بعد الاستقلال بطفرة في الإنتاج بقيت تميّزه في هذه المرحلة. عرضت في هذه المرحلة الممتدة من 1963 – 1966 والتي تسمى الفترة الذهبيّة لمسرح ما بعد الاستقلال عشرين مسرحيّة وتابعها كمسرحيّة "حسن طيرو" لرويشد التي قدّمها المسرح الوطني الجزائري عام 1964 ومسرحيّة "أفريقيا قبل واحد" و"القراب والصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي التي عرضت في أفريل 1966 ومسرحيّة "الغولة" لرويشد 1966. وقد تميّزت بتنوّع المواضيع المستجدّة لمجتمع ما بعد الاستقلال.

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص83.

[2]- جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (دط)، 2004، ص50.

[3]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص86، 87.

[4] - عبد الناصر خلاف: المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص 42.

بينما كانت الفترة الممتدّة من 1967 – 1972 مرحلة فتور شهدت ثمانية عشرة مسرحيّة بين جزائريّة ومقتبسة. قدّم رويشد مسرحيّة "البوابون" عام 1968، كما قدّم المسرح الوطني الجزائريّ خلال موسم 1969 – 1970 مسرحيّة "الدائرة القوقازية" لبرتولد بريخت والتي اقتبسها محمد اسطنبولي وأخرجها الحاج عمر عام 1969[1]. و «في سنة 1972 صدر قرار اللاّمركزية في المسرح فنص على إنشاء مسارح جهويّة في كل من قسنطينة وعنابة ووهران وسيدي بلعباس بالإضافة إلى المركز الوطني بالعاصمة...»[2].

يرى الباحث أحمد بيوض أنّ بوادر الركود بدأت تلوح في أفق المسرح الجزائري ابتداءً من عام 1970. والسبب في ذلك:

– إعادة تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري وهو الشيء الذي لم يساعد المسرح الجزائري الذي كان يعمل باعتباره مؤسسة ثقافيّة عموميّة وطنيّة.

– قرار اللاّمركزية 1972 الذي نصّ على إنشاء مسارح جهويّة في كل من قسنطينة وعنابة ووهران وسيدي بلعباس والذي كانت من انعكاساته على المسرح تشتيت قدراته البشريّة والماديّة بتوزيعها على المسارح الخمسة.

– غياب التشريع المنظّم والمحفّز للفنان والنشاط المسرحيّ من جهة أخرى.

– عرف المسرح الجزائريّ الذي كان تحت إدارة عبد القادر علولة (1972 – 1975) فترة صعبة اتّسمت بعرض إنتاجات سابقة ومقتبسة.

وأمام هذه العوائق والصعوبات عرف المسرح الجزائريّ ضعفاً وركوداً في هذه المرحلة.

---

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص97 – 103.

[2]– العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر، بمساهمة ولاية ورقلة تحت إشراف مديرية الثقافة، الجزائر، 2003، ص 189.

وفي عام 1982 عاد محمد بن قطاف بعمل آخر وهو مسرحيّة "يا ستار وارفع الستار" وتطرح قضيّة الثقافة في الجزائر وخاصة منها المسرحيّة. وحتى نهاية عام 1982 لم يسجل المسرح الوطني الجزائريّ قفزة نوعيّة[1].

شهد كذلك المسرح الجزائريّ في فترة نهاية الثمانينيّات وبداية التسعينيّات انتعاشاً ملحوظاً ونشاطاً بارزاً وبوادر نهضةٍ جديدة بدأت تلوح في الأفق، وذلك مع عام 1983 وانعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب بقصر الأمم بالجزائر العاصمة في ما بين 4و7 أفريل 1981.

والجدير بالذكر أنّ هذه المرحلة شهدت انتعاشاً ملحوظاً للمسرح الجزائر تمثل في تقديم ما يقرب من ثمانين مسرحيّة. وقد صادفت هذه المرحلة انطلاقتها مع انعقاد الأيام الأولى لمهرجان قرطاج الدولي للمسرح بتونس في نوفمبر من عام 1983.

وفي موسم عام 1985 قدّم المسرح الوطني الجزائري مسرحيّة "حافلة تسير" من اقتباس محمد بن قطاف وعز الدّين مجوبي عن "سارق الاوتوبيس" لغسان عبد القدوس، وفي سبتمبر نفس السنة 1985 قدّم مسرحيّة الأجواد لعبد القادر علولة[2]. يقول الفنان مصطفى كاتب أحد أعمدة المسرح الجزائري عن مسرح سنة 1985: «المسرحالجزائري يعيش حالة من الجمود الانتقالي فرضتها عليه ظروف المرحلة السياسيّة الجديدة»[3].

وقدّم المسرح الوطني الجزائري في جانفي 1989 تجربة أخرى متفرّدة من خلال مسرحيّة "بيت بارناردالبا التي اقتبسها علال المحب عن الشاعر الأسبانيفيديركو غارسيا لوركا (Federico GARCIA LORCA)(1898- 1936)[4].

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص112.

[2]- المرجع نفسه: ص143، 144.

[3]- إدريس قرقوري: أزمة المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 161.

[4]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، مرجع سابق، ص 145- 148.

وهكذا بدأت النصوص المؤلفة بالظهور وكذلك تأسيس المسارح الجهويّة ومعاهد للفنون الدّراميّة كالمعهد العالي للفنون الدّراميّة ببرج الكيفان بالجزائر، وما تقدّمه من عروض وإقامة المهرجانات المسرحيّة المدرسيّة والمسابقات الوطنية.

وفي بداية التسعينيّات كما يرى عبد الناصر خلاف ومع التعدُّديّة الحزبيّة والتفتح السياسي، بدأ المسرح الجزائري يبتعد عن البريختيّة وينسلخ منها ليأخذ بمنهج مسرحيّ جديد يمكن تسميته بالمنهج الاجتماعيّ النقديّ. ويرى الصحفيّ المسرحيّ محمد كالي أنّ المسرح في بداية التسعينيّات أصبح يتيماً غريباً عن مجتمعه في منتصف العشريّة الحالكة حين فقد أهم رواده أمثال مصطفى كاتب وكاتب ياسين وعبد المالك بوقرموح الذي كان مديرا على المسرح الجهوي ببجاية، وأوّل أربعة مخرجين جزائريين استفادوا من تكوين أكاديميّ. كان قد بدأ علاقة جديدة مع النصّ الدراميّ في الكتابة الإخراجيّة. ليلحقهم بعد ذلك عبد القادر علولة سنة 1994 وعزّ الدين مجوبي، لرحيل الكثير من شخصيات المسرح الجزائريّ خلال العشريّة السوداء الواحد تلو الآخر فمن ولد عبد الرحمان كاكي إلى رويشد وعلال المحب والطيب أبو الحسن وبن عبد الحليم الجيلالي... وبهذا فما تميّزت به هذه المرحلة هو تقريباً انعدام الإنتاج المسرحيّ نظراً للظروف الصعبة التي شهدتها الجزائر. وعلى الرغم من ذلك توالت جهود أبناء الخشبة لكسر هذا الوضع وإيصال أصواتهم إلى الجمهور[1].

بعد إعادة فتح مؤسسة المسرح الوطني الجزائريّ وبعد ترميمها تمّ في الافتتاح عرض مسرحيّة "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين من إخراج إدريس شقروني. ومن هنا بدأت رحلة جديدة من مسارات المسرح الجزائري المعاصر. فقد شهدت الجزائر ابتداءً من سنة 2000 بعد فتح المسرح الوطني الجزائري الكثير من المهرجانات المسرحيّة بمشاركات عربيّة ودوليّة منها:

- سنة الجزائر بفرنسا 2003.

[1]- عبد الناصر خلاف: المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص53- 56.

- الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة 2007.

- القدس عاصمة أبديّة للثقافة العربيّة 2008.

- تلمسان عاصمة الثقافة الإسلاميّة 2011.

وهكذا عرف المسرح الجزائري انتعاشا ملحوظا، من حيث الإنتاج المسرحيّ، وإقامة المهرجانات الثقافيّة المسرحيّة

ثانيا– الجسد في الفكر الشرقي القديم والفلسفة اليونانية:

1. في الفكر الشرقي القديم:

ارتبط الجسد الشرقي بالمعنيين، إذ صوروا أن الانسان الذي يعبد لا يكون إلا أنثى كان " جسد المرأة" مرتبط بالخصوبة، أما عن بلاد ما بين النهرين الربات الأمهات (تباهات) و (ننهور ساج) و(عشتار)، نجد المصريون الذين اتخذوا (ايزيس) فكان جسد المرأة مثلا للالهة التي سيعبدونها ولا يزال الى اليوم تمثال "عشتار" شاهدا بها دين عاريين تدلان على الخصوبة، فكان مع هذا الفكر أن جسد المرأة العاقر منبوذ فلا يسمح له بغرس أو الزرع دونه يسمح للجسد المخبب بهذه الوظيفة وحين توسع " جسد الرجال " في القيام بالأعمال فرض نفسه في المجتمع. حيث عدلت الثقافة صورته فكان الأرباب مكان الربات وكان جسد الرجل مكان جسد المرأة ومن هنا صار الجسد صاحب وظيفة حيث أصبح هناك تهميش له من جهة علاقته بالروح فكانت مثلا الديانة (الجاينة) في القرن السادس قبل الميلاد تهدف إلى تبيين السبل إلى اعتناق الروح الإنسانية عن الشهوات الجامحة التي يتسبب فيها الجهل والأمية بالحياة.[1]

2. الجسد في الفلسفة اليونانية:

أول من تكلم عن الجسد هو الشاعر اليوناني هوميروسMeross صاحب ملحمتي " الإلياذة والأوديسة"، حيث تكلم من جهة علاقة الجسد بالإنسان والطبيعة ووصفه بأنه كيان مركب من

[1]محمد جمال طحان: أفكار غيرت العالم، الأوائل للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1: 2001، ص 21 ص 25.

نفس وجسد، أن الجسد مكون من ماء وتراب ينحل إليهما بعد الموت أما النفس فهي هواء لطيف ينطلق بالموت من الجسد محتفظ بشعوره.[1]

ففي الفكر اليوناني نجد فلسفة الفيلسوف أفلاطون إلى أن يحدث النقد لها والنقض مع أرسطو لذا نجد في تعريف الجسد مصطلح soma.[2]تعني في القاموس اليوناني جسم جسد، و somatikos جسمي جسدي ونقرأ "لمشار مارزانو" في معجم الجسد أن كلمة soma الشهيرة استخدمها الإغريق القدماء للتعبير عما نسميه الجسد كما تدل على جمع لأجزاء متميزة كوحدة عضوي كذلك نجد الباحثة تسميه بيدوح " أنت ترجمة somaبالجسد ليس صحيحة وصواب وترجمتها ب " الجثة"، إذن كلمة جسم أو جسد في الأصل جثة الإنسان أو جسد الحيوان... حيث أنها بدأت تستخدم في القرن الخامس (ق.م) وتعني بمعنى جذع الإنسان، أي الجسم كله.

تطورت الفكرة في الفلسفة اليونانية للنفس جنبا لجنب مع الجسم حيث جاءت soma لتعني ذلك الذي قد يكون فانيا كمميز عن النفس الخالدة.[3] حيث كان الجسم عند الفيلسوف أفلاطون " مسكن النفس" السابق للوجود ففي محاورات (فايدروس) له حول مسألة فحص النفس في معرض مناقشة عشق الجمال من خلال عشق الجميل إذ يقول " إذ لم يكن في الإمكان التعرف على شيء بصورة واضحة فلن يحدث آنذاك إلا أحد أمرين بعد الموت "[4] حيث أكد أن النفس غير فانية وتبقى الأصل كما أكد أرسطو أن الجسم هو في الأساس ذلك تصبح النفانية شيئا خاص. [5]

نأخذ أسطورة بجماليونpygmalionمثلا عن جسد المرأة من الناحية الجمالية لها ومدى اهتمامه بجميع تفاصيلها حيث رأى من عيوب النساء مالم يره أغلب الرجال هذا ما جعله يبغض الجنس الأنثوي ويقرر اعتزال النساء والإضراب عن الزواج، فبسبب تلك الحياة الكريهة التي يعيشها

[1] المرجع السابق، ص 31

[2]سمية، بدوح: فلسفة الجسد، مؤسسة مصطفى قانصوا، دار التنوير، 2009، ص 15

[3]فيرلين فير: بروج، القاموس الموسعي للعهد الجديد يشتمل على المفردات اللاهوتية لكلمات يوناني عربي (العهد الجديد في لغة الأصلية اليونانية) مكتبة دار الكلمة، logos، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 553-554.

[4]الحكيم بناني: عند العرب الجسم والجسد والهوية الذاتية، مجلة عالم الفكر العدد 4 المجلد 37، 2009، ص 90.

[5]المرجع نفسه، ص90.

وإثارة الأخطاء التي زرعتها الطبيعة فيهن عاشا طويلا حياة العزوبية من دون زوجة، ولما كان هذا الملك القبرصي نحاتا بارعا فقد صنع لنفسه ببراعة فائقة تمثالا من العاج على هيئة فتاة جميلة فاقت كل نساء البشر فتنة وشعرا، حتى أن البعض زعم أنه من صنع الطبيعة واستكثروا أن يكون من عمل يد بشرية فانية، فأعجب هو نفسه بتمثاله وهام عشقا بجمال هذا الفن الساحر وصب كل أحلامه وحبه لذلك التمثال لكي يتحسه أهو من عاج أو من لحم ودم وطال هيامه بفتاته العاجية التي أصبح يقدم لها هدايا العشق و الأصداف اللامعة والأحجار الكريمة و أزهار من كل أنواع وألبسها أغلى الثياب و أثمن الجواهر، المهم أنه عشقها عشق مقدس و أصبح يراها كأنها زوجة، ثم أقبلت أعياد أفروديت بمهرجاناتها الصاخبة التي تقام تعبدا وتكريما لرب الحب والجمال القبرصية فوقف بجماليون بخشوع أمام مذبح الربة فينوس مناجيا وطالبا منها أن تمنحه أمنية واحدة وهي يتخذ التمثال جلاتيا لحما وحياة في قوله: أيها الالهة يامن أنتم على كل شيء قديرون، امنحوني عذراء في جمال تمثالي، اتخذها زوجة.[1]

وبعد تضرعه الشديد للآلهة بالفعل استجابت له فعند عودته إلى المنزل أخذ يتحسس تمثاله ويتأكد منه كعادته وجد إكليلا من الزهور العطرة حول عنق التمثال فأدرك على الفور أن هذه البشرة الطيبة، وبينما هو واقف مبهوتا رأى مسحة من الحمرة الرقيقة تنثر العاج الأبيض ثم بدأ النبض الهادئ في جبهة التمثال ومعصميه وتحرك بطيء في الركبتين والرأس افقد تقدم بجماليون مترددا يلمس يد جلاتيا وبينما يفعل ذلك لقفت أصابعها حول أصابعه وتحركت إلى الأمام، صاح بجماليون يقول: جلاتيا وهي تتقدم في نفس اللحظة نحوه مبتسمة ليحتضنها بين ذراعيه.[2]

أما الفكر الكنسي الغربي، جسد المرأة يطرح على أنه واسطة الجمال للرجل وواسطة بين الرجل والطبيعة سر جسد المرأة في الرابطة الزوجية يعني أنه واسطة حب، بينما جسد الرجل مغلق وهو بدون إيقاع ودون سر وهو كله للزوجة ومعض في عطاء بسيط.

الجسد الأنثوي مرهون بتطلعات فكرية مختلفة حيث يرى الروائي توفيق الحكيم في كتاباته أن رباط الزوجية الرباط المقدس ليس توافقا ورفقة و ودا، ومحبة و وفاء متبادلا كما يعرف الناس، بل

[1] أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية، توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، أطروحتين آلهة الحب، 1978، ص 14.
[2] أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، (د.ط)، (د.ت)، ص 54.

هو عقد وكلمة عقد هنا تستخدم بكل مدلولاتها التجارية أي أن العقد هو عقد بيع بين المشتري وباع المشتري هو الرجل المباع هو المرأة العقد ينص على أن يتكفل الزوج بإعالة المرأة وأن تتكفل المرأة بصيانة جسدها في المقابل، وصيانة الجسم تتقدم للرجل الضمان أن يكون الأبناء من صلبه هو ورثته، والعقد لا يلزم الرجل سواء بإعالة المرأة، فالرجل حر في أن يستخدم جسد كما يحلو له من خارج النطاق رباط الزوجية.[1]

ثالثا– الجسد في الإسلام:

الجسم والجسد كلمتين مترادفتين في المدلول والمعنى، غير أن المتدبر للقرآن الكريم يجد أن البارئ عز وجل فرق بين اللفظتين وجعل لكل منهما معنى دلالي لغوي مغاير فالجسم في السياق القرآني يطلق على البدن الذي فيه حياة وروح وحركة، أما الجسم فيطلق على حالة الإنسان بعد وفاته وخروج الروح منه.

نجد كلمة الجسم وردت مرتين في القران الكريم، الأولى في سورة البقرة في سياق عن الأخبار وأحوال بني إسرائيل مع أنباءهم، كذلك نجد لها في سورة طه والذي ذكرت فيه قصة بنو إسرائيل مع نبي الله موسى ـ عليه السلام.

نجدها كذلك للمرة الرابعة في سورة الأنبياء وقد أوردها الباري عز وجل للتأكيد على الأنبياء كانوا رجالا أحياء لهم أجسام تتحرك ولم يكون أجسام جامدة هامدة.

إذن كلمة الجسد وردت في القران الكريم مرادفة لصفة الجماد والميت ونفيت عن الأنبياء الأحياء الذين يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق ويعانون النساء فالجسد فهو التمثال الجامد أو بدون الإنسان بعد وفاته والخروج الروح منه أما الجسد فيطلق على البدن الذي يحوي الروح ففيه حركة ونبض وحياة.[2]

نظرة الإسلام إلى جسد المرأة نظرة متوازنة تجمع بين الحياء والعفة والتكريم وحفظ الكرامة الإنسانية وصيانة النفس عن الابتذال مع احترام واعتراف بجمال الجسد وصونه.

[1] الزيات لطيفة: المرأة ملكية فردية وأداة إنتاج، مجلة دفاتر، دار المصباح للنشر، الجزائر، 1991، ص 67.
[2] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، 1999، ص 30.

1. **المرأة مكرمة:**

في جسدها كما في إنسانيتها لا يجوز اهانتها أو استخدامها كوسيلة للفتنة. قال تعالى:" لقد أكرمنا بني ادم"[1]

– **السترة والحشمة:** دعا الدين الإسلامي الحنيف إلى ستر الجسد حيث فرض الحجاب لحمايتها وتعزيزها واحترامها وصونها ليس وسيلة للتقليل من قيمتها قال تعالى: " يا أيها النبي قل لأزواجك وبناتك المؤمنين يدنين عليهم من جلابيبهم"[2]

– **الخصوصية الجسدية:** جسد المرأة له خصوصية والإسلام يمنع التعدي عليه حتى بنظر أو اللمس أو التعدي قال تعالى: " قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم..."[3] وقال تعالى: " وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروهن.... ".

– **الحرمة في الاعتداء:** وهذا يعني أن الإسلام حرم على الاعتداء على المرأة سواء بالعنف أو الفاحشة قال تعالى: " ولا تقربوا الزنا إنه كان فاحشة وساء سبيلا "[4] ، وضحت لنا الآية أن الاعتداء على الجسد بالفاحشة أمر فاسد وغير أخلاقي وخطير.

– **النية والتقوى في المعيار:** الإسلام لا يربط قيمة ومكانة المرأة بجسدها بل بنيتها وقواها كما قال تعالى: " إن أكرمكم عند الله أتقاكم... "[5]

فالجمال الجسدي ليس معيار التفاضل بل التقوى والعمل الصالح.

[1] سورة الإسراء الآية (70)

[2] سورة الأحزاب الآية (59)

[3] سورة النور الآية (31)

[4] سورة الإسراء الآية (32)

[5] سورة الحجرات الاية(13)

عا– الجسد من منظور المجتمع:

الجسد من منظور النظرية الإجتماعية: تشكل هذه النظريات والمعارف الإجتماعية إطلالات أساسية كما ترشد الباحث إلى المجالات التي يجب عليه أن يسلكها الذي بها يكشف الواقع الاجتماعي كما تعتبر المعين النظري الذي تستمد منه المفاهيم والأطر التحليلية لدراسة المجتمع.[1]

أصبح الجسد اليوم يمثل حجر الزاوية ومحور التحليل الأكاديمي في الكثير من الدراسات والبحوث، كما يعد أساسا لفهم الهوية الذاتية للشخص الحداثي لذلك تزايد قدر الاهتمام الأكاديمي بسوسيولوجية الجسد والموضة والتسوق والاستهلاك في السنوات الأخيرة حيث صدرت مجلة جديدة عام 1955 تسمى Body society.[2]

أكد "ترنار " بأن السوسيولوجيا في الجسد ترهن في النهاية بطبيعة التقسيم الجنسي والعاطفي حيث تصبح دراسة جنسية، خصوصا الجنسية الأنثوية من قبل الرجال يمارسون السلطة الأبوية.[3]

ويعد الجسد في علم الاجتماع الكلاسيكي يشير إلى التكوين البيولوجي والاجتماعي إلى ثنائية أساسية في الفلسفة وعلم المجتمع " الطبيعة الثقافية " وهنا يفترض أنه ليس بالمقدور تحليل الجسد وتفسيره دون إشارة إلى خصائصه ونزواته الطبيعية وانتمائه الثقافي المتعلق بتنشئته الإجتماعية من جهة أخرى.

إن لم يتعامل علم الاجتماع الكلاسيكي بطريقة ملائمة مع كل متطلبات الجسد البشري فإن هذا لا يبرر الحكم بأن علم الاجتماع تبنى مقاربة؟ لا جسدية كلية مثال ذلك "كارل ماركس " في مسألة استيعاب الجسد في التقنية الرأسمالية، كذلك نجد جورج سميل (simmel) عن الميول

[1] هيفاء فوزي الكبرة: المرأة والتحولات الاجتماعية والاقتصادية، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، (دت)، دمشق، ص 14.

[2] رس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، تر: منى البحر،نجيبالحصادي، دار العين للنشر، مصر، 2009، ط1، ص19.

[3] Turner B S: The body and society, Basil Black Well Oxford, 1984, p 144

الجسدية التي تدفع الناس نحو بعضهم البعض، والعواطف الإجتماعية التي تساهم في الحفاظ على العلاقات الإجتماعية وتوطيدها.[1]

أدت هذه النظرة الجديدة عير المسبوقة للجسد إلى تراكم أبحاث كثيرة في ساحة الأكاديمية المعاصرة عن موضوع الجسد وخاصة في عقود الأخيرة وهذا في ظل تصاعد اهتمام الجمهور بالجسد مع تزايد دور الإعلام التي تعج بمواد عن صور الجسد كما أصبح ضمن الثقافة المعاصرة والذي يعكس فردانية غير مسبوقة.

بناء على ما سبق، تمكنا من التعرف على سوسيولوجية الجسد بأنها العلم الذي يهتم بالطرائق التي تشكل بها الحياة الإجتماعية أجساد الأفراد واعتبار ان الجسد منتج اجتماعي يتشكل بالقيم والمعايير الإجتماعية السائدة عنه باختصار شديد ويمكن اعتبارها " التجذر البدني للفاعل في عالمه الاجتماعي والثقافي".[2]

يعدّ الجسم الانساني أحد الموضوعات البحثية الهامة للدراسات الإجتماعية نظرا لدوره في التفاعل بين البشر كتجسيد للحياة البشرية.[3] وهذا ما أدى إلى الاهتمام حديثا لدراسات تبحث في العلاقة بين الجسد والمجتمع وما يحويه من أطر، فالجسد كيان بيولوجي ثقافي اجتماعي يحتوي على عقل صانع العديد من التطورات والإدراكات والتوجهات الفكرية التي تتم من أجل ضبط هذا الجسد والسيطرة عليه وهذا ما تواجهه الحركة الانسانية العالمية بموضوعات المرأة والأنوثة والعلاقة بين الجنسين وقضية النوع والذكورة والأنوثة.

الجسد الأنثوي يعدّ بهذا الطرح قاعدة تجادل الحقيقي بين الدارين لهذا الموضوع وابداء نظرية اللاتوافق وبين اشكالية النوع والطبيعة لكل مجتمع، إن الصراع القائم بين الرجل والمرأة من خلال عنصر الجسد هو دليل صارخ لوجود هذه المفارقات الفكرية الكثيرة.

---

[1]Douglas,M, Natural Symbols, Exploration in Cosmolgy , The cresset, London, 1970, p 71

[2]دافيد لوبرتون:سوسيولوجية الجسد، تر: عياد أبلال وإدريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2013، ص 176

[3]محمد حسين ومحمد المها: العذرية والثقافة دراسة في أنثربولوجيا الجسد، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأداب في قسم علم الاجتماع، جامعة القاهرة، ص 1.

وهذا ما أكد عليه العلماء والمفكرين علم الاجتماع والذين قامو بإعطاء أهمية واضحة للجسد وعلاقته مع المحيط الاجتماعي نجد " إميل دوركايم " Emile Durkheimو " مارسال مورس " Marcel Maussحيث أصبح هذا الكيان عاكسا لمعاني اجتماعية متنوعة تعد نتاج تفاعل هذا الجسم بالبيئة الإجتماعية، كذلك اهتم " هارتز " Hertzبالجانب الرمزي المتعلق بأبعاد الجسم الانساني وإظهار أساليب للتعبير عن عمليات التعلم والتدريب من خلال الجسد.

جسم المرأة مقيد تاريخيا إنه جسد مؤسس كل قوانين التحريم والمنع تهدف لاحتواء هذا الجسد ووضع مفاتيحه في يد الرجل، إذ هي وسيلة الرجل وسلاحه لامتلاك جسد المرأة والسيطرة تتم من خلال الجسد، والتحكم به.

عندما يلفت الجسد ويعبر عن طاقاته بحرية يلفت الانسان من التسلط والقهر ولذلك المرأة حين تتمرد فإنها تفعل ذلك أساسا من خلال إعطاء نفسها بحرية التصرف بجسدها جنسيا في المقام الأول.

قانون المجتمع في أشد جوهرة قمعا: منقوش منذ الطفولة، على جسد المرأة في حركية هذا الجسد وتعبيراته ورغباته، جسد المرأة المحتزل إلى بعده الجنسي هو " عورة " يجب ان تستر وتصان وتحمى وهو قبل ذلك ملكية الأسرة ومن ورائها أسرة الأب في بداية ثم أسرة الزوج فيما بعد وليس للمرأة سلطة على جسدها.[1]

المرأة والجسد الأنثوي مصطلحات متلازمات أعطتهم القاعدة الإجتماعية مكانة الخضوع والرضوخ والاستجابة المنطلق الجمعي، إن اتيان المرأة بأي خطأ عضوي في الجسد سيزيد من تعقيدها واضطهادها.

نستنتج مما سبق، أن المرأة الحديثة أو المرأة العصرية هي تلك المرأة التي ترتدي أحدث الأزياء واخر الموضات تلك المشغولة ليلا نهار بشعرها وجسمها وجلدها وأضافرها، بمعنى اخر إنها تلك المرأة العاشقة لنفسها تتمتع بحب نفسها واهتمامها الشديد بملابسها وشكلها لكن الذي يتعمق قليلا إلى أبعد من السطح الخارجي للمرأة يدرك أن العكس هو الصحيح وأن حب النفس في

[1]كولن ويلسن: أصول الدافع الجنسي، تر: يوسف شرور، سمير كاتب، بيروت، منشورات دار الأداب، ط 2، 1972، ص 225

النساء نادر جدا وأنه في تلك الحالات النادرة التي تحب فيها المرأة نفسها، فإن المجتمع الذكوري لا يسمح ولا يتحمل مثل هذا الحب و الواضح أنه بعد كل تلك السنين من القمع أصبحت المرأة الحديثة حرة إلى حدها.

وحين يسمح المجتمع للمرأة أن تعمل فهو بشرط أن لا يتعارض عملها مع واجبها الأول في الحياة (أم، زوجة، ...).

خامسا: الجسد الأنثوي والذكوري ودلالة كل منهما في نطاق الثقافة والمجتمع الجزائري

1. الجسد الأنثوي:

إن الحديث عن المرأة حديث لا نهاية له ولا طالما دار حوله النقاش والجدال لما تمثله المرأة، فهي الأنثى والبنت والأم والزوجة لا يمكن الاستغناء عنها، وهي العمود الأساسي لقيام الأسرة لأنها تقوم بدور بارز وتعاني من نظرة الآخر إليها التي جعلتها مهمشة محتقرة تعيش الذل والمهانة وهذه النظرة التي اعتبرتها جسدا له دور في تلبية شهوات الرجل بالجنس وبين وجودها كذات، إن مجمل الكتابات وحتى الروايات جعلت من المرأة حتى في الشعر ومنذ القديم حديث عن مفاتنها وجمالها وجسدها مما جعلها عنصرا للإغراء والإغواء وكان يتغزل بها الشعراء كما أن الواقع لم ينفي ذلك بل أكده، إذ على مر العصور كانت المرأة الكائن المتجاهل ذاته والمثبت جسده فلطالما تعرضت للذل والمهانة وسلبت حقوقها وإرادتها وحتى حريتها فعند النظر إلى صورة المرأة قديما نلاحظ مثلا المرأة في الحضارة الهندية فهي لم تحظى حتى القليل من الاحترام بل كانت محتقرة اعتبروها نذير شؤم "الموت" الجحيم وسع الأفاعي النار كانوا يعتبرونها ويربطونها بالعار والحرام.[1]

أما المرأة العقيم الميؤوس منها والتي ليس بإمكانها الإنجاب فإنها تعاشر الرجال حتى لو كانت متزوجة كانت وسيلة للمتعة، كانت أيضا تباع كما تباع الأدوات وذلك بعد وفاة زوجها لأن في نظرهم كانوا يعتبرونها زانية.[2]

نرى بهذا أن مكانة المرأة في الماضي ما هو إلا تذكير بصورتها في المجتمعات وفي مخيلة ذكورية بالأخص والذي ينظر لها جسد بلا ذات ومع التغييرات والتحولات الإجتماعية والثقافية ذاتها

[1] عفيف عبد الفتاح: روح الدين الإسلامي، مطبعة الجهاد، بيروت، 1960ط1، ص 330

[2] خديجة صبار: الإسلام والمرأة واقع وأفاق، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1992، ص 16

وفرض وجودها ككائن ليس فقط لتحقيق المتعة وإنما لها دور في المجتمع كدور الرجل فهي فاعل اجتماعي من الدرجة الأولى لأنها أصبحت متعلمة وتحرص على إتمام دراستها وأصبحت تتقلد مناصب عليا مساهمة بذلك في بناء صرح المجتمع ورافعة بذلك التحدي، هذا ما تبينه المنظمات الحقوقية والحركات النسوية المنادية بحقوق المرأة ومساواتها مع الرجل، كما حققت حريتها في مواصلة دراستها واختيار شريك حياتها تمكنت من أن تسمع صوتها في المنتديات العالمية كرئيسة و وزيرة وبهذا قضت على النظرة السلبية التي كانت موجهة لها.[1]

2. الجسد الذكوري:

عرفت الذكورة بمفاهيم متنوعة ومتعددة واختلفت حسب كل كاتب.

جاءت لفظة "ذكورة" بعدة معاني في المعاجم العربية القديمة ففي معجم لسان العرب:

- **التذكير**: خلاف التأنيث وذكر خلاف الأنثى وجمع ذكور وذكورة وذكار وذكران وذكرة. كراع: ليس في الكلام فعل يكسر على فعول فعلان إلا الذكر.

- **المرأة ذكره ومذكرة ومتذكرة**: متشبهة بالذكور قال بعضهم: إياكم وكل مذكرة شوهاء فوهاء، تبطل الحق بالبكاء، لا تأكل من قلة، ولا تعتذر من علة إلا إن أقبلت أعصفت وإن أدبت أغبرت.

- **المذكر**: يقال داهية مذكرة شديدة لا يقوم لها إلا أبطال الرجال وهو ضد المؤنث.[2]

- ونستنتج ان لفظة ذكر ذكور في المعاجم العربية القديمة تحي لجنس من الرجال وأن الرجل صفة نبيلة وشهمة تحمل بين طياتها الصلابة والشجاعة والقوة والشرف والشدة والحماسة والفحولة وهذا نجده مع اسرته ومجتمعه.

- **اصطلاحا**: عندما نتطرق للمفهوم الاصطلاحي للفظة "ذكورة " في المعاجم العربية القديمة نجد تعدد التسميات الرجولة والفحولة والتذكير والذكورة، وتطلق على ابن ادم وأيضا على

[1] مراد بن حرزالله: الجسد الأنثوي في الفكر الإسلامي دراسة مقارنة تحليلية نقدية، فعاليات الملتقى الدولي إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، ص 121 نقلا عن نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 314

الحيوانات ابن آوى إلا أن هذه التسميات لا معنى لها دون وجود الطرف الأخر أو الطرف الثاني ألا وهو الأنثى " ذكر الشيء حفظه واستحضره وتذكره وجرى على لسانه بعد نسيانه"[1]

جاءت العقلية الذكورية مع مجموعة من المجتمعات قديما ومن عصور مختلفة وبالنسبة للمجتمع العربي فتمتد عصور الثقافة الذكورية فيه من النظام القبلي الذي يعتبر أدق ممثل للنظام الهرمي الأبوي، وأما الطرف الذكوري في المجتمع العربي فكانت أبرز نماذجه قد تجلت في حقبة الجاهلية حين كان منهم من يرى ميلاد الأنثى لجلب العار حتى وصلت درجة الإقصاء لديهم لتبرير قتلها طفلة.[2]

ونجد قول الله تعالى يصف لنا تلك العقلية في الآية الكريمة (وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ (58).[3]

[1]المرجع السابق: ص 314

[2]مقالات النسوية بين تسلط الذكر وتمرد الأنثى 29 ماي 2020 تم الاطلاع عليه 2025/04/25 على الساعة 23:00

[3]سورة النحل الأية(58)

الفصل الثاني

دلالة الجسد في نماذج من المسرح الجزائري

تمهيد:

إن التعبير الجسدي يعتبر حتمية ضرورية في التعبير الفني بوصفه مسؤولا عن التعبير لإنتاج الدلالة وتفجير المعنى على خشبة المسرح من خلال علاقته وعلامات العرض المسرحي الأخرى كما يمكنه ان يكون تعابير جسدية على خشبة العرض فهي علامات مشهديه متجانسة متكاملة ويتضح لنا من خلال هذه الدراسة "العيطة" ان يلعب دوره في هذه العملية.

أولا: سيمائية الجسد عند الممثل في مسرحية العيطة احمد بن قطاف.

1.1. الممثل ولغة الجسد:

أ- مفهوم لغة الجسد:

يعد الجسد أحد الوسائل الأساسية للتفاعل مع العالم الخارجي فيحاول فهم الغير وفهمهم له وذلك من خلال حركات اجسادنا وردود افعالنا التي تكون بكل عفوية وتلقائية التي تعكس افكارنا وما نحمله من مشاعر واحاسيس كما له الفضل في وجود الانسان والتعرف على هويته حيث "يكسب الجسد شرعية وجوده من خلال ممارسة الغواية والانارة، فيحدث لدى المتلقي لذة حسية وبصرية لا تكون صامتة فقط، وانما تولد خطابا معبرا عن ذلك"[1]

مما يجعلنا نستخلص ان "كينونة الجسد لا تتحدد الا بوصفه بنية ثقافية واجتماعية يتواصل فيها البدني بالتصوري ويتعلق فيها البدن الجسد ببدن العام"[2]هذا العلم الكبير الذي يوجد له الكثير من اللغات واللهجات والتي يصعب تعليمها وادراكها الا ان هناك لغة يمارسها الجميع وهي لغة الجسد، والتي أصبحت من الركائز الأساسية في ترجمة حوائج النفس البشرية وتجسيدها على الركح المسرحي، باعتبار ان الجسد فن التعبير الإنساني، حيث جاءت حركات الانسان محية محملة بالرمزية والدلالات

[1] بوشية عبد السلام: جمالية الجسد في رواية واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الأدب واللغات والفنون، (2004-2005)، ص 12.

[2] إيمان التهامي: سيميائية الجسد في رواية، "أحلام مريم الوديعة"، مذكرة ماجستير، جامعة بسكرة، كلية الأدب واللغات، 2013، ص 24.

التي تعمل على إيصال الفكرة للآخر في شكل ابلغ وأدق من الكلمة، فثمة الوف من الحركات الجسدية التي "تترجم مشاعرنا وانفعالاتنا المختلفة انها لغة غير ارادية تشكل إطار للفكر الحديث"[1]

فلغة الجسد الإنساني هي "لغة اللسان والتي تعد اقوى تأثير من التأثير الذي تتركه الكلمات وحتى بعد اكتشاف الكتابة ظلت الايماءات الجسدية شكلا من اشكال الاتصال"[2]

وهذا ما يطلق عليه الاتصال الصامت الذي "يجري بين الأطراف المعنية بالاتصال لا من خلال النطق بل من خلال الصمت والملامح العامة، عبر قنوات الاتصال غير اللفظية_ لغة الجسد"[3]فاذا كان الصمت توقفا عن الكلام اللفظي فانه "ليس توقف الكلام النفسي وبالتالي عن الاتصال"[4]

يتخذ الجسد صورا تكاد تكون متعاكسة في الثقافات المختلفة تبعا لصورة الجسد الثقافية في كل مجتمع على حد حركات الجسم وتعبيرات الوجه. ان جسم الانسان هو" الوعاء الذي يحتوي على حركة قام بها الانسان منذ القدم تراه الى حد الان هو الأساس في احتواء كل المعاني التي يريد الفرد التعبير عنها ويقال ان الحركة لا تكذب"[5] فالجسد آلة الفكر يتم التواصل عن طريق" إشارات وايماءات جسدية ترسل رسالات محددة في مواقف وظروف مختلفة حيث تظهر لنا المشاعر الخفية وتخرجها للسطح والتي تصل من خلالها معلومات وأفكار عن الشخص الاخر بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التي تدور في ذهنه."[6] ان لغة الجسد وتحقق الكثير من الفوائد اثناء التواصل والتعامل وتعطي مؤشرات الطبيعة الشخصية وتوفر الآليات المناسبة للتعامل مع الآخرين.

---

[1]أحمد ياسوف: جمالية المفردة القرآنية، اشراف وتقديم الدكتور نور الدين عنتر، دار المكتبي للطباعة والنشر، دمشق1999،ط2، ص33

[2] نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1986،ط1،ص10.

[3]محمد الأمين: الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، تحقق عي محمد شلو، دار الثقافة والاعلام، ط1، الشارقة، الامارات، 2003، ص73.

[4]عودة عبد الله: الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الاخرين في ضوء القرآن والسنة النبوية، مجلة مسلم المعاصر، كلية الآداب جامعة عين، مصر، العدد1112، 2004، ص4.

[5]إبراهيم الله غلوم وآخرون: تقنيات تكوين الممثل المسرحي ج2، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت،2002، ط1، ص110.

[6]محمد محمود: سيكولوجيا الدافعية والانفعالات، دار المسيرة، عمان، 2007، ط1، ص340.

ب- لغة الممثل الجسدية:

التمثيل من اهم العناصر الاخراجية فالمسرح يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل والمتلقي[1]

ومن المعلوم ان التمثيل المسرحي هو من أصعب أنواع التمثيل المعروفة ذألك انه يحتاج الى آليات وخبرات يتطلبها الفن المسرحي على الخشبة او بوصف التمثيل هنا خطابا موجها الى جمهور نوعي ومختلف، يعتبر الممثل الوسيط بين العرضوالجمهور شخص يقوم بنشاط في المسرح يأمل من وراءه" اجتذاب اهتمام واثارة خيال الاخرين، الجمهور."[2]

فالممثل هو انسان حقيقي عضويا ونفسيا فوق خشبة المسرح، مطالب بتجسيد شخصية خيالية او حقيقية ويعتبر جسده علامة من علامات العرض المسرحي، وفي هذا يقول الكسندر باكشيAlexnderBakshy)((1855_1929) ان التنكر الجسدي " دافع طبيعي للحدث الدرامي يتواجد عند البشر جميعا انه هو المجهود الذي يبذله الفرد كي يبدو مختلف عن طبيعته انه ممارسة التصنع، فنحن في هذه الحياة الى تحقيق التنكر الجزئي او الكلي كي تحقق مجموعة من النتائج العلمية بعضها يكون بحسن النية ويعضها يكون ذا نيه سيئة ولكن اذا كانت النتيجة في الفعل الدرامي يشكل جزءا من تصرفاتنا وربما نمارسه بلا وعي على الاطلاق"[3]وفي المسرح الجزائري المعاصر يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص، فمهما العرض من كل شي يبقى جسد الممثل منبع الحركات، والتكوينات والإشارات، لأنه منتج العرض وصانع الجمال، فبه من خلال المزج بين النص المكتوب والحركة الجسدية ومنح جسد الممثل أدوار فاعلة في التأثير، بما تختزنه من رموز واشارات وتلميحات وافعال حركية متنوعة عبر اداوته التعبيرية فالكلمات" لا تقول كل شيء، وهذا يعني اننا بحاجة الى رسم الحركات على خشبة المسرح "[4]كما يقول (ميرهولد)(Meyergod)"الممثل عندما يأتي الى المسرح يجب ان يجلب مادته_ جسمه"[5]

---

[1]ستانسلافسكي: اعداد الممثل، تر محمد زكي العشماوي محمود مرسي احمد، دريني خشبة، د ط، دار النهضة، مصر، 1987، ص15.

[2]جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآدابدط. عالم المعرفة، ع 258 الكويت مارس، ص16.

[3]اديون ديور: فن في التمثيل الآفاق والاعمال ج تر سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون القاهرة، 1998، دط، ص31.

[4]إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون: تقنيات تكوين الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص113.

[5]فيسفولدميرهولد: في الفن المسرحي شاكر، دار الخارجي، ج2، لبنان، 1979، ط1، ص118.

2.1.سيمائية الجسد في مسرحية العيطة:

لغة الجسد تقوم على المظاهر ثقافية، اجتماعية يتفق عليها افراد المجتمع حيث يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ما تقافي تاريخي وتستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية،[1]فكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها من " بميولنا أو نزعاتنا السلوكية "[2].

– قد أدرك الراحل محمد بن قطاف اهمية الحركة المسرحية فكان لها حضورا مكثفا معبرا عن الألم، الفرح الابتكار والظلم والطموح...، حيث يظلم الجسد العيطة منفتحا تارة ومنغلقا تارة أخرى، متعدد الدلالات، مدافعا عن هويته، جودة واحلامه حيث عالج المؤلف وقنا كثيرة مستخدما التلميح الجسدي.

حيث كان عرضه غنى بالحركات والإيماءات الجسدية التي شغلت حيزا فيزيائيا في الفراغ فأكسبت وجودها الفيزيقي والروحي معا من خلال نماذج:

3.1.الحركة الإيمائية (الإشارة):

– تفسر دلالة الايماء في اللغة بالإشارة، فمن ذلك قول إبن منظور اومأت اليه او من ايماء، والايماء " الإشارة بالأعضاء كالراس واليد والعين والحاجب".[3]

ويرى ابن فارس" العرب تشير الى المعنى إشارة وتومئ ايماء دون التصريح.

فالإيماء هو لغة التواصل الأولى بين البشر قبل ظهور[4] اللغات المنطوقة، "فهو يشكل الوسيلة التواصلية الأكثر شيوعا وثراء بعد اللغة في كل حضارة ويذهب دارسي الإيماء الى أنه بالإمكان توليد ما يناهز سبعمائة علامة باليدين والذراعين فقط.

يوضح باتريسا قاموسا المسرح :"إن التعبير الدرامي او المسرحي مثل كل تعبير فنى يعد وفق للرؤية الكلاسيكي ، إظهار المعنى العميق ، أو عناصر كانت خاصة وهذا التعبير عن معنى يتضح على

[1]مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للمثل، خطاب التدريب في المسرع العربي، مطبعة سندي، المغرب، ط1، ص 25.

[2]جلين ولسون: سيكولوجية فنون الأداء، مرجع سابق، ص 54.

[3]ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، بينان، 2005، ط4، مادة 415/15.

[4]ينظر، محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، د ط، دار الأمانة، الرباط، المغرب، 2006، ص 36.

خشبة المسرح من خلال الإداء الحركي وكذا الجسماني للممثل، بوصفه أهم من عناصر الإرسال،[1] كما يقع الإيماء في العرض المسرحي" بين نقطة تقاطع بين التخيل والانجاز ولعل هذا ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل التعبير عنه مقال قد يسعفه في ابراز ملامح والشخصية باعتبارها كانت متفردا جسديا او سيكولوجيا وعندها يقوم الممثل انتقاد بعض الأوضاع الجسدية والايماءات.

إن الوضعيات التي يتخذها اثناء الأداء وحركته في الفضاء وقربه وبعده عن أجساد بقية الممثلين وعناصر المكان هي التي تشكل جوهر العرض المسرحي ويشير في كل مكان الى خضوعه لشروط العرض المادية ولا سيما في جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل الفضاء المسرحي[2] فيكون الممثل أكثر انفعالا في خطابه عندما يكون مصحوباً بالحركات يتوقف عن الحركة ويكتفي بالكلام أو العكس يتوقف عن الكلام ولا يعبر عن انفعاله الا بالحركة حسب درجة انفعاله ومن نماذج هذه الانساق البصرية.

الايماء بالرأس: "هو أداة ممتازة لتوليد الألفة والحميمية والحصول على موافقة والطرف الاخر وتعاونه". [3]

حيث تشير الأبحاث: الى أن الإيماء بالراس للدلالة على نعم الموافقة والخضوع "هو شكل مصغر للإنحناء وأداة الاقناع.[4]

في الشكل: 01-1: نلاحظ ارتفاع الراس للأعلى مع تقديم الذقن للإمام: هذا يشير الى التعالي أو عدم الخوف أو الغرور".[5]

[1] اوجيو باريا واخرون: طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا لمسرح تر تسهيل الجمل، أكاديمية الفنون، مصر، 2010، ط2، ص 7.

[2] اكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصادي الدرامي، دار المشرق، مغرب دمشق، 1994، ص 42.

[3] باربارا الان: المرجع الأكيد في اللغة الجسد، مكتبة حرير، المملكة العربية، السعودية، 2008، ط2، ص 221.

[4] م. ن. ص 230.

[5] م. ن. ص. ن

اما هز الراس للدلالة على لا "عادة " ربما تكون هي الادرى اماءة فطرية ويعتقد علماء الاحياء انها اول اماءة تعلمها البشر.[1]

كما أن المالية الراس جانب هي إشارة "خضوع لأنها تكشف منطقة الحلق والرقبة، وتجعل الشخص يبدو أصغر حجما واقل تهديدا[2] كما في الشكل (1-2).

الذي يصور لنا الجمعي وهو يتودد ليعبر عن حبه أما فرك الرأس الشكل (1-03) فيعبر في الغالب عن التلاعب وعدم التصديق، فالساحر هنا في موقف تقديم المجتمع الذي يعيش فيه الجمعي والذي قدمه على أساس أنه مجتمع منظور نحو الرفاهية والازدهار.

عندما يكون الرأس الى الأسفل في اشارة إلى وجود موقف وجود موقف " وجود موقف سلمي او انتقادي او عدواني[3] وذلك من خلال توظيفها في المسرحية نجد هذا الموقف في الشكل (1-4)، تحيل على الاستخفاف فالساحر يستهين بالقدرات السحرية لغيره وفي يراها أنها سهلة.

ومن خلال توظيفها في المسرحية نجدها في هذا الموقف الشكل (1-4).

- في حين وضع السيد على الراس او الجين فهو إشارة متعارف عليها في جميع المجتمعات فهي تشير الى الضعف والوهن والحزن بالنسبة للجمعي الذي كان يتحسر على ما أصاب عيشوش الالة، الشكل (1-5).

- هز الكتفين يعتبر (ايماءة عالمية) تستخدم لتبين الشخص لا يعلموا لا يفهم ما تقول انها ايماءة متعددة الجوانب لها ثلاث أجزاء رئيسية وكتاف معينة لحماية الجلد من هجوم ورفع الحاجب هو ايماءة عالمية تدل على الخضوع.[4]

[1] المرجع السابق.
[2] م. ن. ص 234.
[3] م. ن، ص19.
[4] م. ن، ص 19.

4.1. حركة الممثل:

الحركات اللاشعورية للجسد هي علامات موالية لما نخفيه او مشاعر، فلا يخفى على أحد حقيقة ان لغة الجسد تؤدي دورا غاية الأهمية بالنسبة الى الطريقة التي يتعامل بها الاشخاص مع بعضهم.

– إن التعبير الحركي هو الأساس في المسرح على اعتبار المسرح حضور متبادل بين المنصة والجمهور، فان المسرح يمكن أن يكون مسرحا بالحركة الجسدية فحسب او لقد كانت بدايات المسرح القديمة راقصة وجسدية بحتة في اليونان كان الراقص الايمائي برقص رقصا رفيعا في الأسلوب وكان في العادة يصور قصة قريبة للأفكار التراجيديا والميثيولوجيا اليونانية وتصوراتها.[1]

الحركة من خلال الممارسة الركحية على الخشبة يصبح الممثل على «دراية بالتوترات الزائفة والتشوق المعتاد، ويتعلم كيف يحافظ على طاقته فمرونة جسده يساعده على حزن المزيد من طاقته[2] التي يشكل الممثل بانسجام الداخلي.

أمثلة على ذلك:

الحركة الدائرية: وتحمل دلالات تعبر عن دافع الشخصية وتترجم هذه الحركة من ديناميكية للشعور

النابع من الممثل، مثل شخصية الساحر هنا هو جذب الانتباه.

الشكل (3)

حركة مستقيمة: تعبر عن الحزم والاستقامة والصدق والضغط والصرامة والساحر يعتبر نفسه ذا قدرات عالية يعجز غيره عنها.

الشكل(04)

[1] أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحي، ط2، دار الوفاء للطلبة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2004، ص 44.

[2] كارلسونمارفن، فن الأداء مقدمة نقدية، تر: من سلام، د ط، مركز الشارقة للابداع الفكري، أبو ظبي، (د ت)، ص 11.

5.1. تعابير الوجه:

ويقصد بها مختلف هيئات الوجه ومظاهره، ويمكن التميز داخلها بين تلك التي تكون لا إدارية اي تمليها ضروريات النطق واستجابات السلوك العضوي اللاإرادية وتلك التي تكون إدارية اي صادرة على القصد وادارة[1].

يؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي فهو يشير الى سن الشخصية وجنسها ومزجها والحالة الذهنية والفكرية وقد يدل ذلك على انتمائها العرضي والاجتماعي الطبقي الطبقي. [2]

وتظهر دلالة الوجه في وظيفة دلالية هي الانفعالية اذ تعكس عليه حساب الشخصية وانفعالاتها وردود افعالها.[3] كما هو في الشكل (1-5) الذي كان فيه الجمعي بالساحر حينها صرخ بانه يعجز عن تحويله الى عامل بيها.

نجد الابتسامة بشفتين مضمومتين عدم الصدق يقدم لنا الجمعي ذلك الرجل الذي يعشق مهنته، نجد ذلك في الشكل (5-2).

نجد علامة جانب الفم للأسفل وحاجباه للأسفل: فهي تدل على "غضب" ويعبر فيه الجمعي عن غضبه مما يصارعه هذا وجاء القهر ولتتضح معالم الغضب يظهر ذلك في الشكل (5-3).

تجد علامة تغميض العينين حتى لا يرى او لا يبصر ويميل راسه للخلف تكبر فساحر يبرز قوته وقدراته الحيلية يظهر ذلك في الشكل (5-4).

[1] محمد التهامي، العماري المدخل لقراءة الترجمة المسرحية، ص 36.
[2] المرجع نفسه، ص 36.
[3] المرجع نفسه، ص 36.

الشكل (01)

الشكل (02)

الشكل (03)

الشكل (04)

(04) (03) (02) (01)

الشكل (05)

استنتاج:

أدى محمد بن قطاف في مسرحية العيطة الدور الفعال الذي يلعبه جسد الممثل حيث أعى اهمية كبيرة للعرض المسرحي فكانت العلامة السيميائية تخزن الكثير من المداولات التي انفجرت وتوصلت اليها في هذا البحث، حيث عالج المؤلف قضية مثيرة مستخدما التلميح الجسدي فكان مثالا رائعا في توظيف الحركة الي كانت وابرزت العلامات السيميائية في العرض التعبيري حيث كان العرض غني بالحركات والإيماءات الجسدية حسب انفعال الممثلين.

حيث قام الممثل بوظائف دلالية هامة والتي ظهرت خاصة في الوجه حيث اعتمد على الظواهر المرئية كشكل مم اشكال التواصل الاجتماعي واللون والحركات والمواقف والعضلات والتي تنتقل بها الى الحالة العاطفية او حتى التقنية من الى الجمهور.

ثانيا: تحليل سيميولوجي في المسرح الجزائري مسرحية حمق سليم نموذجا

1.2. بطاقة فنية عن مسرحية حمق سليم:

– المسرحية تروي يوميات موظف بسيط "سليم" يتمثل عمله أساسا في تقديم بعض الاوراق للمدير للتوقيع عليها.

– شخصية سليم هي شخصية مثالية ثورية في تصرفاتها وتفكيرها بعيدة عن الواقع دفعه ذلك الى الوقوع في حب ابنة المدير وقد استغل علولة الفرق الشائع بين الطبقتين في الجانب العاطفي.

– ان مسرحية "حمق سليم" هي نوع من الكوميديا السوداء أي الضحك المتولد عن الجرح والالم، ان جوهر المسرحية هي صراع سليم من ذاته فهو يمزج في أعماقه بين الوهم والحقيقة والجنون والعاطفة ليعبر عن التناقضات الإجتماعية.

2.2. التحليل السميائي للمقاطع الإيمائية:

تعدّ مسرحية حمق سليم للمسرحي الراحل عبد القادر علولة عملا فنيا كبيرا زاهرا بالنصوص الإيمائية وحصد حسب المختصين في الميدان المسرح الجزائري يعد عمود المسرح في الجزائر.[1]

ويعد عبد القادر علولة من أكبر ما أنجب المسرح الجزائر يعد عمود المسرح في الجزائر ويعد لهذا العمل هو من أكبر الأعمال الإبداعية سواء على مستوى الصوتي أو الايماءات فإنه يظهر ويبرز لنا الدور الجوهري للإيماءات وهذا ظاهر بصورة واضحة في هذا العمل.

وفي محاولة منا نكشف عن الزخم العلامات الموجود في العرض المسرحي والرسائل التي ساهمت في توصيلها، والتي اعتمد على بعضها نصوص إيمائية من العرض المسرحي ومن خلال هذا التحليلات نريد التوصل الى دور الإيماءة في عرض الفكرة المطروحة بالإضافة الى دور وأهمية الإيماءة في عرض الفكرة المطروحة والمراد توصيلها على الخطوات التالية:

– وتحديد النص الجسدي وتحديد سياقه في خلال النص المسرحي.
– تطبيق مقاربة الكينيزيائية من خلال تقطيع لغة الجسد وتحديد دلالها السيميائية.
– تحديد الوظائف اللغوية الي تؤديها الإيماءات في العرض المسرحي وفق مقاربة رومان جاكسون.

[1] مقابلة مع محمد دريال أستاذ الأداء فيالمعهد الوطني للفنون الدرامية والمسرح ببرج الكيفان، يوم الأربعاء 6 جوان 2012، على الساعة 14:00

المقطع 01: سليم على المملكة البيروقراطية الجزء الأول

(00:48 -00:00)

المقطع الأول: سليم على رأس المملكة البيروقراطية الجزء الأول(00:00-00:48)

سياق النص الجسدي: في هذا المقطع يقوم بتوصيف مراسم اعتلائه العرش عن طريقة مجموعة من النصوص اللغوية والإيمائية.

تطبيق المقاربة الكيتيزيائية: النص الجسدي محل الدراسة أربع مستويات بتناسق متكامل.

المستوى الأول: بناءات اشكال الحركة

يتجسد هذا على المستوى من لغة الجسد في النص من خلال لغة اليدين ولغة العيون وحركات اليدين بصورة مباشرة حيث تمثل أهم الافكار الإيمائية التي يتضمنها النص: نجد في هذا المستوى مجموعة من المعلومات البصرية وتجد أيضا حركة العيون وحركة اليدين وتركيزها على أهم المصطلحات او الكلمات الجسدية الذي اعتمدها علولة في توصيل المعنى المراد.

المستوى الثاني: أشكال الحركة

- يحمل هذا المستوى حركات جسدية أكثر تعقيدا من الأولى حيث تتحدد فيه ما يحكى الكلمة في اللغة اللفظة.

اشكال الحركة	تمظهراتها في لغة الجسد خلال العرض	دلالتها السيميائية
التطريز		نجد لغة الجسد في هذا الإطار دورا رتيبيا حيث قام علولة بواسطة حركة اليد المحاكية لعملية الخياطة بشرح الطريقة التي تحول بها البرنوس القديم الى برنوس ملكي فخم
التنين		هنا لغة الجسد دور اشاري حيث عوضت لغة الجسد اسن إشارة "لهذا" من خلال استدارة علولة للجمهور من اجل رؤية التنين على ظهر البرنوس
الخوف		استخدم علولة من اجل خلق معنى كلمة الخوف لدى المتفرج لغة العيون حيث قدمت اللغة اللفشية هنا وصفا واقعيا عقلانيا اما حركة العيون فقد قامت بنقل المشاعر[1] المصاحبة لرؤية التنين
القلق		استخدم علولة إشارة اليدين الممدودة الى الامام كدلالة لتوقف مع حركة لراس

[1] مهدي اسعد عرار: المرجع سابق، ص 159.

		المائلة لليمين واليسار في دلالة الحسرة حلال وصفه لموقف والدته من ليسه لبرنوس الملك وتضافرت الدلالتين في هذا السياق ويقدم دلالة جديدة تدعى دلالة القلق
التردد		استخدم علولة للتعبير عن تردده في تنفيذ طلب والدته، بعدم إرتداءبرنوس الملك من خلال حركة الكتفين، والرجلين صعودا ونزولها يوحي بالتردد.

المستوى الثالث: الحركة :

يظهر هذا في المستوى الوحدات المركبة الغير دالة والتي تشابه عملية تركيب الحروف مع بعضها البعض من غير خلق معنى واضع أما في لغة الجسد فهي تركيب ايمائي صادر عن نفس العضو او كذا اعضاء متباينة.

أ. الحركة: حركتي الذراع والكتف.

3. تمضهراتها:

- ✓ بسط الذراع من اجل بسط البرنوس.
- ✓ ركة كف اليد المتتالية لخلق محاكاة عملية الخياطة.

البنية التركيبية: البنية التركيبية بين الحركتين القادمين بعملية خلق شكل الحركة السابق الذكر الا هو التطريز هي علاقة حركية تكاملية حيث قامت كف اليد بتركيب على حركة الذراع لتكوين المفهوم البصري الدال

ب. حركتي الرأس والكتف.

تمظهراتها: – حركة الكتف النصف دائرية.

حركة الراس للأعلى.

البنية التركيبة: العلاقات التركبية بين الحركتين هي علاقة وعم ومساندة حيث جاءت حركة رفع الرأس كعملية مساعدة على إظهار جدوى عملية إدارة الكتف المقاربة من الناحية الدلالية للأسماء الإشارية.

ج. حركتي العين:

د. تمظهراتها: التحديق في النظر، رفع النظر الى الأعلى.

هـ. البنية التركيبية: العلاقة التركيبية بين هاتين الحركتين هي علاقة تكاملية حيث قدم اتجاه حركة العين الى الأعلى قيمة مضافة في شكل الحركة الناتجة عن الحركتين من خلال توصيف الدلالة الدقيقة على الحركة الأولى.

و. حركتي الرأس والكفين.

تمظاهراتها: بسط اليدين باتجاه الامام إشارة للتوقف.

البنية التركيبية: العلاقة التركيبة بين الحركتين هي علاقة تبادل دلالي حيث تقوم كل إيماءة بتحديد المجال الدلالي للإماءة الثانية.

ز. حركتي الكتفين والرجلين.

تمظهراته: هز الكتفين – هز الركبتين

البنية التركيبية: العلاقة التركيبة بين الحركتين علاقة متماثلة حيث تماثل حركة الركبتين حركة الكفين من أجل تحديد القيمة الدلالية المتعلقة بالحالة النفسية للشخص سليم.

المستوى الرابع الحركة kine:

أ. الحركية: يحتوي المشكل الحركة (الكلمة) الأولى في النص الجسدي محل الدراسة الا وهو التطريز 6 حركات.

تمظهراتها في العرض المسرحي: الحريكة الأولى تتعلق ببسط ذراع سليم، اما الخمسة حركات الاخرى. تتعلق بحركة السبابة والإبهام المتضامنين الدائرية المحاكية لعملية الخياطة.

ب. الحركة: يحتوي الشكل الحركة الثانية (التنين) على 4 حركات.

تمضهراتها في العرض المسرحي: الأولى تتعلق ببسط الذراع تمهيد التنبيه اما الحركة الثالثة فهي رفع طأطأة الرأس تمهيدا لرفعه وهو ما يعد للحركة الرابعة.

ج. الحركة: يحتوي شكل الحركة الثالثة (الخوف) على 3 حركات

تمضهراتها في العرض المسرحي: تتمثل الحركة الأولى في توسيع حدقة العين في حين تتمثل

الحريكة الثانية في رفع الرأس، أما الحركة الثالثة فتتمثل في رفع النظر الى الأعلى

د. الحركة: يحتوي الحركة الرابع (القلق) على 6 حركات

تمضهراتها في العرض المسرحي تتمثل الحركات الأربعة الأولى في حركة اليدين الى الأمام والخلف، اما الحركات الخامسة والسادسة فتتعلق بتحريك الرأس يمينا وشمالا.

هـ. الحركة: يحتوي شكل الحركة الخامسة (التردد) على 20 حركة متماثلة.

تمضهراتها في العرض المسرحي: تتمثل هذه الحركات كلها في عملية إنزال الرجل والكتف وإعادة رفعها وهو ما يشكل الحركة التي حددناها سابقا (ثني الكتفين والركبتين).

3.2.تطبيق مقاربة رومان جاكسون:

من خلال التحليل السابق يتبين لنا ان لغة الجسد قابلة للتقطيع ومنتجة للحقول دلالية متنوعة سنكتفي بتحديد وحدات هذه اللغة وانما سنتجاوز هذا المستوى الشكلي الدلالي الى مستوى منطقي يخوض في الوظائف التي تنوط بها الحقول الدلالية التي ينتجها الجسد.

نجد الوظيفة التعبيرية والمرجعية:

أ. **الوظيفة التعبيرية:** حيق تتجلى في لغة الجسد ضمن النص المدروس من خلال شكل الحركة المتعلقة

بالحوف حيث استخدم سليم لغة العيون للتعبير من موقفها الداخلي عن شكل التنين التي قامت بتوصيفه للجمهور، كما تجد ايضا الوظيفة التعبيرية في شكل الحركة الأخيرة الا هو "التردد" حيث قامت شخصية

سليم بحركة الاكتاف والركبتين للتعبير عن القلق والضغط الداخلي هنا نجد لغة الجسد في هذه الوظيفة

ب. الوظيفة المرجعية:

ج. نجدها حاضرة في شكل الحركة (التطريز)، الذي قدم من خلال الحركة الذراع والكفين توصيفا لعملية تطريز البرنوس الملك الذي ارتداه سليم

د. -كذلك نجدها في شكل الحركة الثاني من خلال استبدال كلمة هذا بحركة ادار الكتف للتوضيح المرجع محل الحديث

هـ. كذلك في الشكل الرابع الذي يوصف الحالة النفسية والوضع الإيمائي التي كانت عليه والدة سليم اثناء مشاهدتها لإبنها وهو يرتدي البرنوس وها لغة الجسد نقلت وظيفتين من خلال شكل حركة واحدة.

ثالثا: سيميائية الجسد في المونودرام الجزائري الصامت " الصرخة الصامتة " للطفي بن سبع – انموذجا–

1.3. سيميائية العنوان:

يحمل هذا العرض المونودرامي الصامت حمل العنوان دلالة سيميائية (الصرخة الصامتة) حيث أنها تؤكد على نقيضين يختلجان لغة الجسد وهي الصراخ والصمت.

فكيف لهذا الجسد ان يعبر بصدق عن كينونة الشخصية حيث ان الصرخة لا يمكن ان تكون صامتة، وإذا اقترنت بالصمت فإنها تدل على الخضوع للأمر الواقع.

– هذا المفارقة الصندلة تحمل في طياتها دلالة نفسية كان الدل هو الصرخة والمدلول هو الصمت والنفس الداخلية هي من تصرخ في اعماقها نتيجة الاواني تكسبها وهذا يظهر من خلال تعابير الجسد الوجه حركات الجسد نستخلص سمات تلك الشخصية ومكنوناتها النفسية.

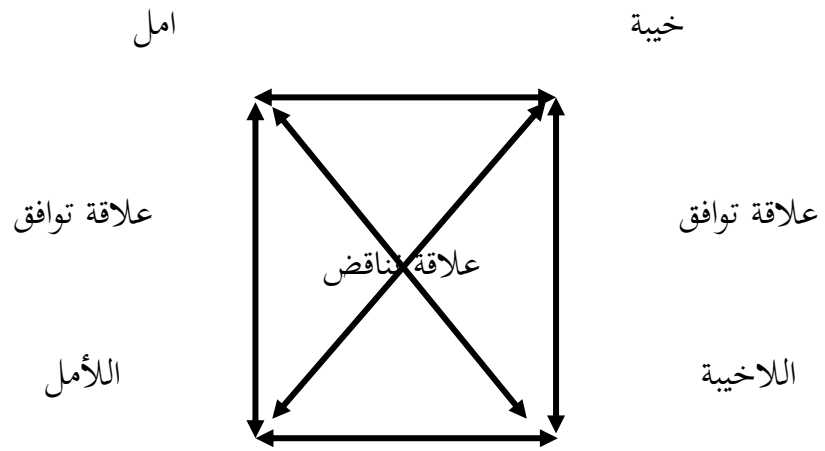
اذ يعد الجسد المرآة الكاشفة للدالة المتخفية في أعماق الانسان حيث اننا نستطيع تسخيص حالة المريض من تغير ملامحه واصفرار او احمرار وجهه او من خلال ارتعاد فراصه او ظهور حركات او ضعفها وبهذا يتضح لنا ان الجسد علامة مهمة في الكشف عن مسببات بعض المواقف والافعال والتصرفات والأعمال التي يقوم بها الانسان.

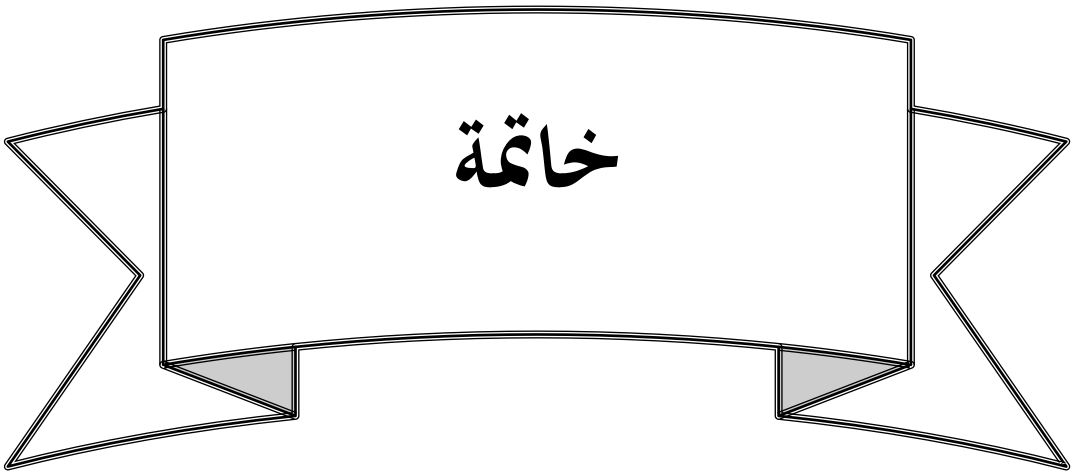
2.3. سيميائية الشخصيات:

إن الشخصيات التي أداها لطفي بن سبع حقاد دلاليا تعددت سماته حيث اعتمد المنهج السيميائي حاول تفكيك البنى العميقة التي شكلتها أدوار الشخصيات من خلال لغة الجسد، حيث جسد لطفي بن سبع في العرض المونودرامي ثماني لوحات لثماني شخصيات كانت فيها معظم البدايات متصلة مع ذات الشخصية الا انها نهاية القفة او الحدث الدرامي.

وبتحديد المربع السيميائي تتضح لنا سيرورة الشخصيات التي حملت معها حاضرا للوصول الى رغبتها في تحقيق الموشوع.

3.3.المربع السيميائي




خاتمة

الخاتمة:

مفهوم الجسد متشعب وتتجاذبه تخصصات معرفية متعددة على اعتبار أنه مرتبط بصورة مباشرة، الذي يشكل المحور الأساسي للبحوث في العلوم الإنسانية والتوجهات والتخصصات المعرفية، ومن خلال بحثنا توصلت إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

– الاهتمام بظاهرة الجسد ليست وليدة العصر الحديث حيث تعود البدايات الأولى للكتابات الى العهد اليوناني، كما نجد له تواجد أيضا في التراث العربي الإسلامي.

– تلعب لغة الجسد العديد من الوظائف سواء رافقت اللغة اللفظية او كانت مستقلة عنها وهذا عن طريق قدرتها على نقل رموز (الدلالة)، كما أكد اغلب المتخصصين في مجال لغة الجسد على ان الجسد هو الذي ينتقل المشاعر والاحاسيس بصورة مباشرة.

– تشير الدراسات في علم الاجتماع إلى أن الجسد ليس معطى بيولوجي وانما هو نتاج اجتماعي يخضع لتأثير المجتمع.

– يعد المسرح من أهم الفنون، الذي يعتمد على الجسد باعتباره شكلا فنيا ويعتمد على التواصل المباشر بين الجمهور والممثل.

– نظرا للأهمية التواصلية التي يحتاجها المسرح، فقد اهتمت السميائيات بهذا النوع من خلال فرعين أساسيين سيمائية النص المسرحي وسيمائية العرض المسرحي.

– تعد التجربة الجزائرية في مجال المسرح تجربة فنية، تواجه العديد من العقبات حيث أن عدد العروض المسرحية هزيل بالإضافة الى عدم الاقبال من طرف المتخرجين، وهذا راجع للعديد من العوامل التاريخية.

– دور الجسد في العرض المسرحي لمسرحية من المسرحيات الراحل عبد القادر علوله، ولقد توصلت من خلال هذه الدراسة الى أن الجسد والاشكال الايمائية التي تضمنها العمل المسرحي قدمت دعما وقوة دلالية أكبر للنص المسرحي.

– بجد أيضا مسرحية العيطة، والتي تحمل أيضا مجموعة من الاشكال الايمائية والدلالات وحركات ومشاعر وانفعالات.

قائمة المصادر المراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية حفص، دار الفكر الإسلامي، دمشق، ط6، 1404 هـ.

أولا– المصادر:

1- مسرحية العيطة أحمد بن قطاف.

2- مسرحية حمق سليم

ثانيا– المراجع:

1– العربية:

2- إبراهيم الله غلوم وآخرون، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ج2، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2022

3- ابن منظر، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2005،

4- أبو الحسن سلام الممثل وفلسفة المعامل المسرحي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الإسكندرية، مصر، 2004.

5- أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحي، ط2، دار الوفاء للطلبة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2004

6- أحمد أمين: النقد الأدبي سلسلة الأنيس الجزائر موف للنشر، 1992

7- أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1993.

8- أحمد ياسوف: جمالية المفردة القرآنية، اشراف وتقديم: نور الدين عنتر، دار المكتبي للطباعة والنشر، ط2، دمشق1999.

9- اديون ديور: فن في التمثيل الآفاق والأعمال ج تر سامي صلاح، دط، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون القاهرة، 1998

10-أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصادي الدرامي، دار المشرق، دمشق، 1994.

11- اندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية المجلد الأول: خليل أحمد منشورات عويدات بيروت لبنان، ط1، 2001

12- أوجيو باريا وآخرون: طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا لمسرح تر: تسهيل الجمل، أكادمية الفنون، مصر، ط2، 2010

13- باربارا الان: المرجع الأكيد في اللغة الجسد، ط2، مكتبة حرير، المملكة العربية، السعودية، 2008

14- جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، عالم المعرفة، ع 258 الكويت مارس.

15- خلف عصام كامل: الاتجاه السميولوجي ونقد الشعر مصر، القاهرة دار الفرحة للنشر والتوزيع 2003

16- دافيد لوبرتون: سوسيولوجية الجسد، تر: عياد أبلال وإدريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2013

17- رس شلنج: الجسد والنظرية الإجتماعية، تر: منى البحر،نجيبالحصادي، ط1، دار العين للنشر، مصر، 2009

18- ستانسلافسكي: اعداد الممثل، تر محمد زكي العشماوي محمود مرسي احمد، دريني خشية، دار النهضة، مصر، د ط، 1987.

19- سمية بيدوح: فلسفة الجسد، التنذير، بيروت، لبنان، 2010

20- سمية، بدوح: فلسفة الجسد مؤسسة مصطفى قانصوا، الناشر: دار التنوير، 2009

21- الشاذلي القليلي: وظيفة المسرح وقضياه الحقيقية الثقافة رهان حضاري، تونس الدار التونسية للنشر، 1978

22- العادلي نبيل صبحي وحنا كولن ويلسن: أصول الدافع الجنسي، تر: يوسف شرور، سمير كاتب، بيروت، منشورات دار الأداب، ط 2، 1972

23- عبد القادر فهيم الشياني: (معالم في السميائيات العامة اساسها ومفاهينها لبنان دار الاختلاف والنشر والتوزيع، ط1، 2008

24- عفيف عبد الفتاح: روح الدين الإسلامي، مطبعة الجهاد، ط1، بيروت 1960

25- عودة عبد الله: الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الاخرين في ضوء القرآن والسنة النبوية، مجلة مسلم المعاصر، كلية الآداب جامعة عين، مصر، العدد1112، 2004

26- فرد ميليتوجير الدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر: صدفي حطاب نيويورك مؤسسة فرنكليت للطباعة والنشر، 1996

27- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، ط 1، 1999

28- فيسفولد ميرهولد: في الفن المسرحي شاكر، دار الخارجي، ج2، لبنان، ط1، 1979.

29- كارلسونمارفن: فن الأداء مقدمة نقدية، تر من سلام، د ط، مركز الشارقة للإبداع الفكري، أبو ظبي، (دت)

30- محمد الأمين: الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم تحقق عي محمد شلو، دار الثقافة والاعلام، ط1، الشارقة، الامارات، 2003

31- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمانة، الرباط، المغرب، (د ط)، 2006

32- محمد جمال طحان: أفكار غيرت العالم، الناشر: الأوائل للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1: 2001

33- محمد محمود: سيكولوجيا الدافعية والانفعالات، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

34- مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للمثل، خطاب التدريب في المسرع العربي، ط1، مطبعة سندي، المغرب، (دت)

35- مراد بن حرزالله: الجسد الأنثوي في الفكر الإسلامي دراسة مقارنة تحليلية نقدية، فعاليات الملتقى الدولي إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، نقلا عن نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (دت)

36- ميجانالرويل: سعد البازعي، دليل الناقد الادبي المغرب المركز الثقافي العربي ط3 2002

37- نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط1، 1986

38- هيفاء فوزي الكبرة: المرأة والتحولات الإجتماعية والاقتصادية، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق

39- الأجنبيّة:

1- Bachetarzi ,Mahieddine. Mémoures 1919 – 1939, Tom I ,ENA , Alger, 1968, p 66

2- Bachetarzi, Mahieddine, Memoires 1919 -1939, Tome, IENA, Alger, 1968.

3- Djeghloul, Abdelkader, Elénentsd' histoirculturaelle Algérienne, ENAL, Alger, 1984, p 213.

4- Douglas, M, Natural Symbols, Exploration in Cosmolgy , The cresset, London, 1970

5- Kasboui, Nadia Bouzar. Emergence artistique Algérienne au X Xsiécle Alger. OPU, 1988

6- PatrisPavis Dictionnaire du Théâtre ,édition Sociale pary 1980

7- Turner B S, The body and society, Basil Black Well Oxford, 1984

ثالثا – الموسوعات والمعاجم والقواميس:

محمد بن مكرم بن منظور الافريقي جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، المجلد الثالث، دار الصادر، بيروت ط1

فيرلين فير بروج: القاموس الموسعي للعهد الجديد يشتمل على المفردات اللاهوتية لكلمات يوناني عربي (العهد الجديد في لغة الأصلية اليونانية) مكتبة دار الكلمة، (دت)

رابعا – المجلات والدوريات:

1- الحكيم بناني: عند العرب الجسم والجسد والهوية الذاتية (5 مجلة عالم الفكر العدد 4 المجلد 37، أبريل، يونيو 2009

2- الزيات لطيفة: المرأة ملكية فردية وأداة إنتاج، من مجلة دفاتر نسائية تشرف عليها زينب الأعوج، الجزائر، دار المصباح للنشر، 1991

3- رينا لسوريال: اليونان القديمة " الجسد والمغالات" ج2، 1866

سادسا– المقابلات:

1- مقابلة مع محمد دريال أستاذ الأداء في المعهد الوطني للفنون الدرامية والمسرح ببرج الكيفان، يوم الأربعاء 6 جوان 2012، على الساعة 14:00

سابعا– الرسائل الجامعية

1- إيمان التهامي: سيميائية الجسد في رواية، "أحلام مريم الوديعة"، مذكرة ماجستير، جامعة بسكرة، كلية الأدب واللغات، 2013.

2- بوشية عبد السلام: جمالية الجسد في رواية واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الأدب واللغات والفنون، (2004-2005).

3- قادة محمد: إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، رسالة دكتوراه جامعة وهران، السنة الجامعية 2007 – 2006

4- محمد حسين، محمد مها. العذرية والثقافة دراسة في أنثربولوجيا الجسد، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأداب في قسم علم الاجتماع، جامعة القاهرة

الفهرس

الشكر	-
مقدمة	أ-ج
المدخل	
أولا: مفهوم السيميائيّة	2
ثانيا- مفهوم الجسد	5
ثالثا- مفهومالمسرح والمسرحية	6
1- مفهومالمسرح	6
2- مفهوم المسرحية	8
الفصل الأول:المسرح الجزائري وإشكالية الجسد	
أولا- المسرح الجزائري النشأة والتطور	11
1- مرحلة ما قبل الاستقلال (النشأة) (1926 – 1962)	11
2- مرحلة ما بعد الاستقلال (التأصيل والإزدهار) (1962 – 2011)	14
ثانيا- الجسد في الفكر الشرقي القديم والفلسفة اليونانية	18
1-في الفكر الشرقي القديم	18
2-الجسد في الفلسفة اليونانية	18
ثالثا- الجسد في الإسلام	21
رابعا- الجسد من منظور المجتمع	22
خامسا: الجسد الأنثوي والذكوري ودلالة كل منهما في نطاق الثقافة والمجتمع الجزائري	25
1-الجسد الأنثوي	25
2-الجسد الذكوري	26
الفصل الثاني:دلالة الجسد في نماذج من المسرح الجزائري	
تمهيد	29
أولا: سيمائية الجسد عند الممثل في مسرحية العيطة احمد بن قطاف	29
1.1.الممثل ولغة الجسد	29

2.1. سيمائية الجسد في مسرحية العيطة	32
3.1. الحركة الإيمائية (الإشارة)	32
4.1. حركة الممثل	35
5.1.تعابير الوجه	36
ثانيا: تحليل سيميولوجي في المسرح الجزائري مسرحية حمق سليم نموذجا	38
1.2.بطاقة فنية عن مسرحية حمق سليم	38
2.2.التحليل السماني للمقاطع الإيمائية	39
3.2.تطبيق مقاربة رومان جاكسون	44
ثالثا: سيميائية الجسد في المونودرام الجزائري الصامت " الصرخة الصامتة " للطفي بن سبع – أنموذجا–	45
1.3.سيميائية العنوان	45
2.3.سيميائية الشخصيات	46
3.3.المربع السيميائي	46
خاتمة	48
قائمة والمراجع	50
الفهرس	
الملخص	

الملخص

تتناول هذه المذكرة موضوع سيميائية الجسد في المسرح الجزائري، من خلال دراسة شاملة للجسد بوصفه علامة دلالية تحمل معاني ثقافية، اجتماعية وفنية داخل الخطاب المسرحي. ينطلق البحث من تأصيل نظري لمفهوم الجسد وعلاقته بالسيميائية والمسرح، باعتبار أن الجسد في العرض المسرحي لا يؤدي فقط أدوارًا تمثيلية، بل يساهم في إنتاج المعنى من خلال الحركات، الإيماءات، اللباس، والتجسيد الجسدي للمواقف. كما تتطرق الدراسة إلى نشأة وتطور المسرح الجزائري، منذ ظهوره في ظل الاستعمار الفرنسي كوسيلة مقاومة ثقافية، وصولاً إلى تطوره بعد الاستقلال حيث بات أداة للتعبير عن الهوية والواقع الاجتماعي.

أسهم هذا التطور في تعميق حضور الجسد كمكوّن دلالي فاعل في العرض المسرحي. كما تعود المذكرة إلى الرؤى الفلسفية القديمة للجسد في الفكر الشرقي والفلسفة اليونانية، حيث يُنظر إليه تارة كوعاء للروح، وتارة أخرى كوسيلة لتحقيق الفضيلة والمعرفة. أما في السياق الإسلامي، فالجسد محكوم بضوابط دينية وأخلاقية، مما أثر على تمثيله في المجتمع والفنون، ومنها المسرح. وتبرز أهمية الجسد التمثيلي في المسرح الجزائري من خلال تحليل سيميائي لمسرحيات مثل العيطة لأحمد بن قطاف، حيث يوظَّف الجسد لتجسيد الألم الجماعي والتاريخي، وكذلك في حمق سليم التي تكشف عن البعد الرمزي والسيميائي للحركة الجسدية. وتُختتم الدراسة بدراسة سيميائية للجسد في المونودرام الصامت الجزائري، حيث يغدو الجسد وحده وسيلة للتعبير والتواصل دون الحاجة إلى الكلمة، مما يعكس تطور الوعي الجمالي والسيميائي بأدوار الجسد في المسرح الجزائري المعاصر.

Abstract

This thesis explores the semiotics of the body in Algerian theatre, examining the body as a meaningful sign that conveys cultural, social, and artistic messages within the theatrical context. The study begins with a theoretical foundation of the concept of the body and its relationship to semiotics and theatre, emphasizing that the body is not merely a tool for

physical performance but a key element in constructing meaning through gesture, movement, costume, and physical expression. It then traces the emergence and development of Algerian theatre, which began as a form of cultural resistance during French colonization and evolved after independence to reflect the complexities of national identity and social issues—deepening the symbolic use of the body in performance. The thesis also contextualizes the body through ancient Eastern thought and Greek philosophy, where it was seen either as a vessel for the soul or a means to attain virtue and knowledge. Within Islamic and traditional societies, the body is governed by spiritual and moral codes, which influenced its representation in art and theatre. The study highlights the performative and semiotic role of the body in plays such as El Ayta by Ahmed Ben Khattaf, where the body expresses collective memory and historical trauma, and Hamaq Salim (Salim's Madness), which explores the symbolic potential of bodily movement. The thesis concludes with an analysis of body semiotics in Algerian silent monodrama, where the actor relies solely on bodily expression to communicate meaning, showcasing the evolution of aesthetic and semiotic awareness in contemporary Algerian theatre.