الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي **جامعة أبي بكر بلقايد**
و البحث العلمي **تلمسان**

كلية العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية
قسم الثقافة الشعبية

عنوان المذكرة:

الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الاقتباس
دراسة لأربعة نماذج

مذكرة جامعية مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النكتة الشعبية

إعداد الطالب: غريبي عبد الكريم **تحت إشراف:** أ.د. شعيب مقنونيف

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. محمد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
أ.د. شعيب مقنونيف	أستاذ محاضر(أ)	جامعة تلمسان	مشرفاً و مقرراً
أ.د.عبد الحق زريوح	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً
أ.د. مصطفى أوشاطر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً

السنة الجامعية 2011-2012م

مُقَدَّمَة

تشكل التجربة المسرحية لــ" عبد القادر علولة'(1939-1994) حلقة مفصلية في الحركة المسرحية الجزائرية في أبعادها الأدبية والفنية السياسية والإيديولوجية، مما جعله يتبوأ موقعا خاصا ليس في المسرحي الجزائري فحسب بل ضمن الحركة التأسيسية للمسرح القومي العربي، كما يمثل مع "ولد عبد الرحمن عبد القادر -المدعو كاكي-(1934-1995) و"كاتب ياسين"(1929-1989) امتدادا للممارسة المسرحية التي حاولت المزج بين الفرجة المسرحية الشعبية والمسرح الغربي ممثلا في المسرح السياسي النقدي والملحمي الذي بدأ مع المسرحيين "إروين بسكاتور" (1896-1966) ثم "بر تولد بريخت"(1898-1956) .

وتعد دراسة الفكاهة في مسرح "علولة" موضوعا إشكاليا في حد ذاتها تتجاوز الأبعاد "الدراماتورجية"، حيث تطرح إشكالات العلاقة بين الشفوي والمكتوب، والعلاقة بين التلقي السماعي والبصري ومنه العلاقة بين مفارقات الثقافة المسرحية العالمية والقومية والمحلية.

1-الإشكـــالية

تتحدّد إشكالية بحثنا الموسوم، بـــ "الفكاهة بين الاقتباس والإبداع في مسرح عبد القادر علولة" من خلال أربعة نماذج، غايتها البحث عن المقومات الأساسية التي شيّدت عليها التجربة المسرحية لدى "عبد القادر علولة" اقتباسا وإبداعا، وأهم مصادرها، وخصوصيات وخصائص الفكاهة بين المادة والموضوع و الدلالة والوظائف.

وقادتنا هذه المقاربة إلى جملة من التساؤلات الأساسية التي تتلخص في ما يلي:

1. هل كان توظيف الفكاهة في مسرح "عبد القادر علولة" وسيلة أم هدفا في حدّ ذاته أم كان هما معا ؟

2. ماهية خصائص الخطاب الفكاهي في هذه التجربة المسرحية ؟

3- ماهية المصادر التي شكّلت هذه التجربة وما هي كيفيات توظيفها ؟

انبثقت هذه الأسئلة لدينا من خلال القراءة والمتابعة لمسرح "عبد القادر علولة". حيثُ اكتشفنا فيه المفارقات الجوهرية بين همّوم وتناقضات الواقع الجزائري المعروض في كل المستويات السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية وبين أسلوب عرض هذا الواقع عبر خطاب شعبي احتفالي مُثير، ينبض بالفكاهة والترفيه عبر "الفانتازيا"، و"الباروديا"، و"الغروتيسك"، والكاريكاتورية والمُبالغة، مع تجسيم للمفارقات الصريحة والضمنية التي تبث بالكلمة والموقف والحركة والصوت والصورة بلعبة الضحك والسخرية على الذات / الموضوع.

هذا الاكتشاف جعلنا نعمق السؤال حول تموقع الخطاب الفكاهي المسرحي لـــ"عبد القادر علولة" بين الخطابات الرسمية السياسية والدينية والنخبوية في الجزائر ومنه كان السؤال عن:

1. طبيعة هذا الخطاب وآليات إنتاجه ؟

2. وظائفه "السوسيوثقافية" والجمالية والفنية والإيديولوجية؟

2-الفرضيات:

تتشكل دراستنا من فرضيات أساسية تتمحور حول:

1. أن التجربة المسرحية لـــ "عبد القادر علولة" تدخل في مسار الحركة الثقافية الوطنية التي بدأت في العشرينات من القرن العشرين.

2. أن "عبد القادر علولة" أراد التأسيس لمسرح يكون أداة ثقافية وتعليمية، ومنه كانت الفكاهة أحد هذه المقومات التعبيرية التراثية الشعبية، القومية والمحلية في مستوى الممارسة والتنظير.

3. أن هذه التجربة لا تنفصل عن أشكال الصراع السياسي والثقافي والإيديولوجي منذ تأسيس الدولة الوطنية بعد الاستقلال.

3-المنهج

إذا كانت الفكاهة عند "علولة" تعبيرا أساسه اللعب الكلامي والفنيّ فإنّه ارتبط دائما بالواقع في كل أبعاده كما أنه أصبح نشاطا دلاليا حين تحوّل إلى لعبة تجريدية فكرية مفتوحة على أفاق توقع مركب، وهو فن يدعو إلى التواطؤ والمشاركة وعدم الحياد، كما أنه فن ينتج المتعة واللذة الذكية والهادفة، وهي في المسرح لعبة مفتوحة على التفاعل الحسي والوجداني والعقلي ليست غاية في حد ذاتها بل في ما تنتجه من "ميكانزمات" الرؤية النقدية وأساليب التفكير والقول الحاصل من تحوّل آليات اللعب في مستوى الكلام والموقف والتشكيل إلى علامات تجعل من الفرجة المسرحية مادة

لإثارة المتعة الفنية. وموضوعا يثير فضول البحث والتقصي عن الخفي من المرجعيات والوظائف "السوسيوثقافية" واللسانية والإيديولوجية والفنية.

تصبح الفكاهة المسرحية عند "علولة" كذلك تجربة مجسدة تختبر دائما التاريخ، والثقافة، والمجتمع والأفكار والمواقف وأساليب التعبير وأنماط التلقي.

من أجل محاولة تفكيك هذه العناصر المحورية الخاصة بموضوع البحث اعتمدنا على مقاربة منهجية جمعت بين آليات التصنيف والتحليل والوصف والمقارنة. فالتصنيف شمل المادة الاصطلاحية والمفهوماتية والمعرفية وكذلك المدونة المسرحية الموضوعة للدرس، أما المقاربة التحليلية والوصفية فقد اعتمدنا فيها على الإجراء النقدي الذي ينسجم وطبيعة المادة والموضوع الخاص بآليات الكتابة الأدبية والمسرحية في المنظور النقدي العام وبخصوصيات المدونة المسرحية عند "عبد القادر علولة" في الشكل والمحتوى.

وعليه فإنّ التعامل مع هذه المادة / الموضوع، جعلتنا ننتقل من القراءة الانطباعية إلى المقاربة النقدية، أو من الخطاب الاستهلاكي الآني، إلى الخطاب الأكاديمي العلمي دون أن نفقد خصوصيات خطاب المتلقي القارئ والممارس للنشاط المسرحي كتابة وإخراجا وهو العامل الذي ساعدنا كثيرا في تكوين رصيد معرفي وإجرائي يتأرجح بين خطاب يعكس الحدس الفني والأدبي من ناحية والمتعة الفكرية من ناحية ثانية.

4-أسباب اختيار الموضوع:

1. الأسباب الذاتية:

إنّ شغفي بالنشاط الفني والمسرحي يعود إلى سنوات الطفولة والشباب، فيه تربيت ومن خلاله تعلمت مبادئ القراءة والكلام والتعبير المتعدّد، حين كانت المدرسة الابتدائية و الإعدادية والثانوية والنوادي الثقافية والكشفية ورشات حقيقية لمثل هذا النشاط الحيوي، الذي بدأ سنة 1970 مع تمثيلية "عمر والعجوز " التي مثلت فيها شخصية العجوز في برنامج الحديقة الساحرة الذي كانت تبثه الإذاعة والتلفزة الجزائرية،هذا النشاط بعث الشرارة الأولى التي رسخت فينا دون شك هذا الشغف وهذا الحُب اللذان لم يتزحزحا إلى اليوم واللذان تحولا إلى قراءة وكتابة وممارسة وبَحث بنفس الشغَف وبنفس المُتعة والحُب.

2. الأسباب الموضوعية:

نعتقد أن اختيارنا لهذا الموضوع ليس نتيجة صدفة من المصادفات بل يمثل بالنسبة إلينا نتيجة منطقية لمسار ومتابعة طويلة للفن المسرحي عموما، ولما يمثله مسرح "عبد القادر علولة" في الحركة الثقافية الجزائرية باعتباره مادة حيوية ثرية، ومدونة تاريخية وثقافية وجمالية نموذجية دالة تعكس الثراء والتنوع المتميز ضمن التراكم المسرحي الوطني المفصلي بين مسرح الرواد والمسرح التأسيسي منذ الاستقلال.

هذا النشاط الذي دعانا إلى استكشاف ماهيته ودلالاته ووظائفه توثيقا وتصنيفا وكذلك تحليلا ودراسة من أجل المساهمة في كتابة التاريخ الثقافي والمسرحي الوطني الذي بدأه هذا المسرحي بل قدم حياته من أجله.

5-أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في محاولة استكشاف أحد العناصر التكوينية لمسرح "عبد القادر علولة" اقتباسا وتجديدا والمتمثل في الأسلوب الفكاهي الشّعبي مادة وموضوعا، هذا الأسلوب الذي يمثل ظاهرة متميزة في أعماله كلها، حيث نحاول أن نبرز من خلالها مرجعيات وأبعاد المثاقفة في مقارباته المسرحية من ناحية، وخصوصيات الأبعاد الدلالية اللسانية الشفوية، والبنية الدرامية والمسرحية المنتجة للفرجة الشعبية، من ناحية أخرى.

ونهدف كذلك إلى محاولة إعادة تقويم هذه التجربة في شكل نساهم به في إعادة النظر في بعض المسلمات والأفكار التي أثيرت وتثار حول أعماله ومحاولاته التنظيرية، وكذلك إعادة فتح الأسئلة الإشكالية لهذه التجربة في علاقتها بالثقافة الشعبية التي نطمح أن تكون مادة مرجعية للممارسين والباحثين الذين سيعمقون دون شك البحث والتجريب إلى أقصا مداه.

6-صعوبات البحث

لقد اكتشفنا من خلال هذا البحث أن الفنّ المسرحي من الفنون التي تجمع بين مُركبات مَعرفية وجمالية مُتعدّدة، كما أنّ موضوع الفكاهة وجدناه يتداخل ــ كذلك ــ مع جُملة من التقاطعات المعرفية والثقافية والفنّية المُركبة التي يصعب تناولها بمقاربات تحليلية مستعجلة دون ضبط إحالاتها النظرية

المشتركة والخاصة في المستوى الاصطلاحي والمفاهيمي، وفي مستوى المضامين والأشكال والوظائف. وقد أصبحت الإشكالية المنهجية أكثر صعوبة عندما تعلق الموضوع بالفكاهة في المسرح الجزائري الذي مازال في مرحلة البحث عن الذات والتأسيس ممارسة وتجربة من ناحية و من حيثُ ارتباطه العضوي بالثقافة المسرحية العالمية من ناحية و بالثقافة الشعبية الشفوية شكلاً ومضموناً من ناحية أخرى. مما طرح علينا إشكالاً معرفياً ومنهجياً مضاعفاً.

إنّ قلة الدراسات العربية السابقة لموضوع الفكاهة المسرحية عموماً، ومنها الدراسات الأكاديمية التي لم تتناول هذا الموضوع في المسرح الجزائري على الخصوص، جعلنا نعتمد على الدراسات الغربية التي أفدنا منها كثيراً، غير أننا اصطدمنا بالكمّ الهائل من الاصطلاحات والمفاهيم والمقاربات التي صعبت من مهمتنا كثيرا ولكنها لم تثبط عزيمتنا في خوض مغامرة البحث التي كانت بالنسبة لنا أهم درس وعبرة.

7-محتوى البحث

من أجل محاولة الإجابة على كل الأسئلة المطروحة جاء بحثنا مجسدا بحسب المحتوى التالي:

1. **القسم الأول:** ينقسم إلى ثلاثة فصول تتناول موضوع الفكاهة من خلال المقاربات الاصطلاحية والمعرفية والمسرحية خاصة.

في الفصل الأول، تطرقنا لموضوع الفكاهة بين الاصطلاح والمقاربات المعرفية، في التّراث العربي والغربي، وحاولنا من خلال هذه المقاربة الجمع

بين أهم الاصطلاحات المعجمية اللغوية العربية و الغربية، ثم تناولنا أهم المقاربات المعرفية مع التركيز على المنطلقات التأسيسية التي تناولت مفاهيم ومصادر الفكاهة، الفلسفية والاجتماعية والنفسية والأدبية من خلال مفاهيمها وأشكالها ووظائفها، عرضنا بعدها موضوع الفكاهة في ميزان القيم ودلالاتها.

في الفصل الثاني، حاولنا البحث عن علاقة الفكاهة بالدراما والمسرحة في مفهومها وبناءها، وعلاقتها بالأشكال المسرحية مثل الملهاة باعتبار الفكاهة آلية للكتابة وليست شكلا مستقلا بذاته من خلال تصنيف أهم خصوصيات الفكاهة في الملهاة القديمة والملهاة الحديثة، مع التركيز على أهم الخصائص الأساسية وأثرها في التأسيس للقيّم الدرامية والمسرحية في الدراما العالمية ومنها المسرح الجزائري ترجمة و اقتباسا واستلهاما، نظرا للخصوصيات "السوسيوثقافية" واللسانية والجمالية والاتصالية للفكاهة في المسرح الجزائري، كان علينا عرض ملامح الفكاهة في المسرح الجزائري بين الاقتباس والإبداع، حيث تطرقنا للعلاقة بين الاقتباس والترجمة في مفهومها المعرفي العام والإجرائي، ثم علاقة هذه الظاهرة بالممارسة المسرحية في الجزائر.

في الفصل الثالث عرضنا الملامح وخصوصيات التجربة المسرحية النظرية عند "عبد القادر علولة" من خلال استكشاف أهم مصادر هذه التجربة لديه في علاقتها بالمنظور المسرحي العالمي والبنية "السوسيوثقافية" والفنية للفكاهة في الجزائر بحسب المنطلقات التأسيسية والتكوينية لتجربة "عبد القادر علولة" المسرحية وذلك من خلال العناصر الأساسية المتمثلة في:

- مسار التجربة والممارسة المسرحية

- إشكالية اللغة في المسرح الجزائري
- الحلقة والملامح المسرحية
- المسرح والشعرية الواقعية
- مسرح النقد الاجتماعي
- مفهوم الشخصية في مسرح عبد القادر علولة.

بعد المقاربة النظرية لطبيعة موضوع الفكاهة عبر المقاربات الاصطلاحية والمعرفية العامة والخاصة بالفن المسرحي في العالم و لدى "عبد القادر علولة".

2.القسم الثاني:

خصصنا القسم الثاني من البحث للدراسة التحليلية للمدونات المسرحية لهذا المسرحي من أجل استكشاف طبيعة الخطاب الفكاهي الدرامي والمسرحي، فكان اختيارنا لهذه المدونة المسرحية مبنيا أولا على مقاربة منهجية تنطلق من الاقتباس إلى الإبداع ومن الكتابة الدرامية (النص) إلى الكتابة المسرحية الركحية (العرض).

ولقد راعينا في اختيار هذه النماذج التسلسل التاريخي، الذي يربط بين الأبعاد "السوسيوثقافية" والسياسية وتطور مسار الممارسة المسرحية لـــ "عبد القار علولة" بالتركيز على خصوصيات الأسلوب الفكاهي الذي تبلورت من خلاله هذه التجربة.

لقد اعتمدنا في التحليل على بعض المقاربات السميائية المسرحية في تحليل الخطاب الدرامي والمسرحي، فقسمنا هذا القسم التحليلي إلى ثلاثة

فصول سعيا منّا لاستكشاف "ميكانزمات" الكتابة الفكاهية الدرامية والمسرحية من خلال الآليات والدلالات والوظائف، بين الاقتباس أو الترجمة والإبداع ومحاولة تحديد خصائص وخصوصيات هذه التجربة عند "عبد القادر علولة".

حاولنا في الفصل الأول دراسة الفكاهة في الاقتباس الدرامي أي دراسة النَّص المسرحي من خلال مقاربة تحليلية مقارنة بين قصة "مذكرات مجنون" للكاتب الروسي "نيكولاي غوغول"، و"المونودراما " المسرحية "حمق سليم " لـــ"عبد القادر علولة".

حاولنا في هذه المقاربة دراسة:

- التقاطعات الدرامية بين النصين.
- دوافع و إجرائية وآليات الاقتباس الدرامي في نص "عبد القادر علولة"
- استكشاف بعض وظائف الفكاهة: (المرجعية، والسردية، و التطهيرية، والرمزية) .

في الفصل الثاني حاولنا دراسة الفكاهة في العرض المسرحي باعتباره خطابا ممسرحا في المستويين اللساني وما فوق اللساني أي "السمعي والبصري" من خلال المقاربة السميولوجية، من أجل استكشاف إجرائية وآلية الاقتباس الفني والتقني عن القوالب المسرحية العالمية وخصوصيات ترجمة النّص فنيا ووظائفه "الدراماتورجية" .

وفي الفصل الثالث عرضنا بالدراسة التحليلية لآليات الكتابة الفكاهية عند "عبد القادر علولة" وحاولنا استكشاف بعض العناصر الإبداعية التجديدية لديه عبر المدونة المسرحية:(العلق-**1967** ، الأجواد-**1985**، التفاح- **1992**).

وحاولنا من خلال ذلك استكشاف:

– خصوصيات الخطاب الفكاهي بين المعنى والمبنى والدلالة و علاقة الفكاهة بين الأدبية والدرامية من خلال السياق و"السّميئة" من خلال خطاب الفكاهة وآليات الكلام، عبر شكل المضمون وشكل التعبير.

تناولنا كذلك علاقة الكتابة الفكاهية بين الرؤية الواقعية والبعد التجريدي والفكري، وانتهينا إلى استكشاف بعض خصائص آليات النشاط الاتصالي للفكاهة المسرحية وآلياتها البلاغية منها والمسرحية.

مستغانم في 15 جانفي 2012

* تمهيد *

- المسرح الجزائري بين إشكاليات الهوية والــتأسيس

يَبدأ صِدام أشكال هذه الممارسة الثقافية مع بداية الهيمَنة الرّومانية في الشّمال الإفريقي حيث أن البَربَر لم يُعيروا أي اهتمام لثقافة هذا الغازي رغم بهرجتها وبريقها، ولم تبهرهم أبدا مدرجات المسارح العظيمة التي بنوها لهم بسواعدهم وعليه فإنّ المسرح لم يكن أبدا من العوامل المكونة للمجتمع البربري قبل الاحتلال الرّوماني أو بعده.[1]

ومع الفّتح الإسلامي اعتنق البربر الإسلام وانصهرت ثقافتهم في هذه الثقافة الوافدة من المشرق التي أفرزت مزيجا من الثقافة الطّقسية الدينية، مصدرها القرآن والسيرة النّبوية وقصّص الفتوحات والغزوات، ودنيوية موسمية ترتبط بالأرض والعلاقات الاجتماعية والتاريخ والخُرافة والمرويات بكل أشكالها... وعليه برزت مظاهر العادات والتقاليد والحرف ومعها عناصر الفرجة الشّعبية تحت أشكال متعدّدة وانتشرت عبر الشّمال الإفريقي.

ومع الحملة الفرنسية على الجزائر تم اكتساح كل المقومات الدّينية والحضارية والثقافية وكل ما ينبض بالهوّية من العادات والتقاليد الأصيلة والتعرض لكل مظاهرها وبكل الوسائل المتاحة بدعوى بعدها عن التحضر والتّمدن حيث بادرت سلطات الاحتلال ابتداء منذ سنة(1843)[2] بالتضييق وبشتى الوسائل على عروض مسرح خيال الظّل أو "القراقوز" وحلقات

---

[1]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى: الجزائر،ص13

[2] – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، أمال، مجلة أدبية ثقافية، وزارة الثقافة الجزائرية،1982، ص11 و 12

الأسواق الشّعبية في الأرياف والمدن واضطهاد ممارسيها بدعوى الصعلكة والمجون [2]

غير أن الحجّة الحقيقة التي نقلها لنا الرحالة الأوروبيون تبرز في الخطر الذي تمثله هذه التظاهرات، كونها من العوامل التي تساهم في اجتماع النّاس حول خطاب آخر « يكون محرضا ضده ويقدم الفرنسيين في صورة ساخرة »[3].

خطاب وطقس متجذر لديهم بنوا عليه ثقافتهم (الدّيمقراطية) إنّه الخطاب الذي ولد في الساحة العمومية اليونانية في يوم من الأيام ثقافة "الأغورة " (*AGORA*) [1] التي قامت عليها عناصر النشاط الحضاري والثقافي المدني الغربي كله، وما كان يقابله في ثقافتنا: بثقافة "سوق عكاظ" وثقافة "الرحبة" و"الطحطاحة" والتجمعات الاحتفالية الموسمية.

وفي مقابل هذا المنع الثقافي ومن أجل فرض الثقافة الفرنسية وطمس الثقافة الأصلية وقنواتها المقاومة، شيدت فرنسا في أغلب المدن الجزائرية الكبرى مسارح ضخمة تقدم فيها العروض المسرحية و"الأوبرالية" الغربية، للأقلية الفرنسية وما كان يسمى بالنخبة "الجزائرية" في ذلك الوقت، غير أن المسرح الفرنسي بالجزائر كان يقوم على أبعاد "سوسيوثقافية" تجعل من

---

[2]– تاريخ الجزائر الثقافي ، أبو القاسم سعدا لله الجزائر، دار الغرب الإسلامي، 1998ج5، ، ص 441

[3] - *Arlette Roth, le théâtre algérien, F. Maspero .paris, P 15*

[1] - *AGORA, (mot grec ,signifié, assemblée des citoyens ,puis place publique)A l époque grec classique, la place publique , centre administrative ,religieux, et commercial , et culturelle de la cité.¯ - Dictionnaire Encyclopédique, Grand Usuel la rousse, La rousse-Bordas ,France ,1997,*

البيئة الجزائرية مادة لكل مظاهر وأشكال الحياة الثقافية التي قام بها اليهود بصفة خاصة مع بداية القرن التاسع عشر من خلال تغلغلهم العميق في الإدارة الفرنسية من جهة والبيئة الجزائرية الحضرية منها والبدوية والمجالات التجارية والمالية من جهة أخرى، ولقد ظهر هذا الأثر جليا في مختلف الحرف اليدوية والفنية ومنه الفن الغنائي والموسيقي والتعبير المسرحي بتوظيف مضامين ومواضيع مزدوجة الملامح "يهودية" "فرنسية جزائرية" بكل الإسقاطات والنّمطية المتاحة شكلا ومحتوى في أبعادها اللغوية والاجتماعية والثقافية والتاريخية تعكس الرؤية الفرنسية للمجتمع الجزائري وثقافته انطلاقا من شخصيات وبيئة حية تدور أساسا حول: «العربي والبدوي والبربري والمزابي واليهودي وسالم والتومي وبابا عروج وخالد، ثم أسماء نسائية مثل عائشة واليهودية والكاهنة بالإضافة إلى أسماء محمد وقدور وعيسى.. » [1].

ويعتبر الباحث "شارل تيليار" « أن مثل هذا المسرح يقوم على "الكوميديا" و"الفودفيل الميلودراما" يستوحي عناصره من بيئته وعصره لكنه فقد بريقه وقيّمه الفنية في ما بعد، فليس لهذه المسرحيات الهزلية مثلا في أغلب الأعمال من الجزائرية سوى أسماء الشخصيات ولا يمكن أن تلمس بدقة أساليب تفكيرها أو طرق تعبيرها » [2]

عملت فرنسا على نشر مثل هذه الثقافة المسرحية وأنماطها في الحواضر الكبرى وعبر قنوات المسارح البلدية والثكنات وقاعات الأفراح والملاهي

[1] – *Charles tailliart, l'Algérie dans la littérature française, Slatkine, Genéve, 1999, p 493.*
[2*] *Charles tailliart, Idem, p494*

وكان الجنود يقومون بالأدوار النسائية... باستقطاب الفرق المسرحية من فرنسا وتأسيس فرق بين هذه الأوساط الشّعبية.

مثل هذه الثقافة المسرحية ظهرت ممارسة وفرجة في الأوساط الشّعبية الحضرية بشكل خاص في العاصمة، وبدأت تترسخ باعتبارها فعلا ثقافيا محليا أو"مسرحاً شعبياً جزائرياً" حافظ على الأنساق المسرحية النّمطية ولَم تتغير فيه سِوى المَضامين .

كما عَمَدت فرنسا إلى نوع آخر من المسرح "المثقف" يتوجه إلى النخبة الفرنسية أو بالأحرى حسب اللغة الإعلامية إلى "الرأي العام" ويتمثل في الدراما التاريخية حسب الرؤية الاستعمارية الموجهة والدعائية تدور كل أحداثها حول احتلال الجزائر ومبرراته وظروفه وأبعاده. [1].

هذا المسرح في شكله الإيطالي كان ولِيد مُثاقفـــة قَسرية[2] تَمثَلت ضِمن فرض الأنماط الثقافية الغربية الفرنسية في الجزائر مُنذ الاحتلال [3].إنّ إفرازات هذا الشكل من المثاقفة الإجبارية أنتج منذ بداية القرن العشرين لدى النخب المُثقفة من العرب والجزائريين العديد من الأسئلة

---

[1] - *Bachtarzi Mahiedinne, Memoire , sned ,Algérie , page 179*

[2]- يصنف الأنتروبولجيون أشكال المثاقفة عادة إلى ثلاثة أصناف: مثاقفة عفوية : عندما لا يكون هناك اتصال دائم بين الجماعتين المعنيتين. وثقافة قسرية: عندما يفرظها السياق أو الوضعية، لكن إيقاع هذه المثاقفة وكيفيتها، يتركان إلى حد ما لمبادرة الجماعات والأفراد. وأخيرا مثاقفة إجبارية عندما يخطط أشكالها الجهاز الحاكم ....– انظر كتاب:

- S.Abou, L'identité culturelle, relation interethnique et problèmes d'acculturations, éd, Anthropos, paris 19886, pp- 56.57

[3] - *T.El Madani, Achihab, Aout 1931 .cité par A.merad, M Kaddache, op.cit, p.335.*

« La première de ses voies, est celle de la naturalisation", c'est a dire l'abandon de la nationalité, de la langue, le rejet de l histoire, et des traditions (musulmanes), et l'adoption de la nationalité de la race dominante, avec tout cela implique le changement de langue, de mœurs, de mentalité »

الإشكالية التي نجدها تُعيد النظر دائما في العلاقة بين الذّات الثقافية العالمية والقومية العربية والوطنية، ولقد تعمَقت هذه الإشكالية أكثر بعد زَوال أسباب هذه المثاقفة الإجبارية؟ ومنها ما طرحه جمال الدين بن شيخ في التساؤل الجوهري التالي:

«كيف يمكننا أن نخلق مسرحا ينقصه الوعي التراجيدي، وتنعدم فيه محاولة تفجير التاريخ ورفض إعادة النظر الدائمة، في، وحول الأنا ؟ [1]

وما يطرحه على سبيل المثال لا الحصر حسن يوسف المغربي في مقاربته الأنتربولوجية: "إذا كانت الشروط الملموسة لقيام مسرح موجودة في ثقافتنا، فما يمنعنا من إيجاده؟ وما الذي كانت تحتاجه ثقافتنا العربية الأمازيغية كي تتحول إلى نسق مسرحي عوض النسق الشعري ؟"

لعل الجواب يكمن في علاقتنا بالمرآة فالمسرح مرآة والإنسان الذي لا يملك القدرة على مواجهة ذاته في المرآة لا يمكنه أن يكون مسرحيا، وإذا كان ثمة شيء اجتهدت في تحقيقه ثقافتنا فربما كان هو ممارسة الاختفاء والتسري الشعري عوض الفضح والتعرية المسرحية ".

وعلاقة المسرح بالمرآة ليست علاقة استعارة وحسب، كما نجده عند الواقعيين الطبيعيين، بل إنها علاقة أصل ففي مفهوم فرجة "*spectacle*"هناك "*spéculum*" أي مرآة، لذا فالثقافة التي تكون ضد المرآة هي بالضرورة ضد الفُرجَة « وهل يكون للشعوب التي تجهل

[1] *B.Ben achour, le théâtre algérien, Histoire d'étapes, Dar el Gharb, Oran2005, p 134*

استعمال المِرآة مسرح؟ فالمسرح يقدم ما يشاهد، يعرض، يجسد ما يمكن أن نكونه وما نحن عليه »([1]).

لقد شكلت العشرينيات فترة حاسمة في تشكيل الفلك الثقافي الجزائري، وفي هذا السِياق يَحتل المسرح/الفُرجَة في بُعده الجماهيري مكانة خاصة حيثُ يختلف عن سائر البُنى الثقافية النخبوية الأخرى لأنه ليس إنتاجاً من أهل الفِكر ولأنه لا يتوجه إلى جمهور موجود سلفاً فهُو لا يُحاول أن يُلقن من الخارج الأنماط الثقافية الأوروبية أو المَشرقية إنّما يحاول أن يأخذ على عاتقه تفكيك بُنية الجسم الاجتماعي لتحويله إلى سِلاح للنّهضة الثقافية في البلاد.

فرُواد المسرح الشّعبي الجزائري أمثال المسرحيين سلال علي المدعو "علالو" المولود سنة 1902 ومَعه "رشيد قسنطيني(1887-1938) وباش ترزي محي الدّين(1899-1986)" ومحمد التوري(1914-1959) وغيرهم مِن مَن ليسوا من المُثقفين المُحترفين ولا من خِريجي الثانوية ولا المَعاهد الإسلامية العُليا ولا الجامعات، فأكثرهم توَقف تعليمهم في الشهادة الابتدائية.
إنّ هذا المسرح تضمن موقفاً جديداً تُجاه العَمل الثقافي تمثَل في:
- أن الثقافة لم تبق عملاً معيارياً بل تصبح مشهداً وفُرجَة كاملة، يَحل الضحك مَحل صرامة و فصاحة مُتضايقة في ثوبها الغربي أو المَشرقي.
- لعبة مُمثلين ولعب على الكلمات بلُغة عربية تُعبر عن الواقع بلغته، لغة "شعبية" تشغل مستويات لغوية متعدّدة، لغة يتحدث بها الخَدم والمُلوك أيضاً.

[1] حسن يوسف، المسرح والأنتربولوجيا، دار الثقافة، الدر البيضاء، 2000، ص 62.

- إنّهُ مسرح يَقع في مُنتصف الطريق بين المكتوب والشفهي، بين التقاليد الشّعبية والثقافة العالمة، يصنع غناه ولكن يرسم حدوده كذلك[1].

بعد الاستقلال بدأت تتأسس نَزعة تكوين فَلَك ثقافي وطني والتحول من بُنية ثقافية جاهزة إلى مُوجه بنيوي لثقافة وطنية جديدة من خِلال مُثاقفة قَسرية احتياجية فرضتها مُعطيات تاريخية وإيديولوجية و"سويسوثقافية" في تماسها مع التُراث الثقافي الأصلي، والتي أخذت أشكالاً مُختلفة باحتكاكها مع الدراما الغربية، ففي مستوى الممارسة المسرحية بدأت تترسخ النّهضة الإصلاحية والتعليمية في الأوساط الجزائرية العربية الشاملة والتي رسَم خطوطها الأولى "الأمير خالد" الذي حاول « إدراج الممارسة المسرحية ضمن الوسائل التثقيفية الشّعبية »[2] وأسس بَعد عودته من فرنسا سنة 1911 ثلاث جمعيات فنية هاوية بقيادة وتنشيط نُخبة من المُثقفين في العاصمة والبليدة والمْدِية، حيثُ قامت هذه الجمعيات بإنجاز مسرحيات ذات طابع سياسي والمُتنفس الثقافي الوطني« دون الاحتماء بالثقافة الاستعمارية أو الغَوص فيها »[3] كما ظهرت ممارسة مسرحية احترافية ناطقة بالعربية انطلقت من العاصمة مع سنة 1922 مع مسرحية في سبيل الوطن من إخراج واقتباس محمد رضا المَنصَلي(1899- 1945) وحضرها ثلاث

1عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ت.سليم قسطون، دار الحداثة ، بيروت 1984،ص.108 .

2-محمد مرتاض،فنون النثر الأدبي في الجزائر-1931- 1954- د. م.ج، 1983، الجزائر ص, 213

3-صالح لمباركية، مرجع سابق، ص، 38

مائة مُتفرج أغلبهم متعلمون.[1] ثم تبعتها تجربة المسرح الناطق بالعامية مع مسرحية جُحا كتابة وإخراج سلال علي المدعو "علال" وسنة1926 والتي حضرها ألف وخمسمائة مُتفرج، ويَبدو أن هذا النّمط من المسرح وَجَد الطريق في البداية إلى الجماهير العريضة عبر المَزج بين "المسرح" والغِناء والرّقص في احتفاليات شّعبية تَميز فيها المسرح بالتقليدية والعَفوية في المُعالجة الدرامية من خِلال مرجعيات أساسية تَمثلت في: (الواقع الاجتماعي اليومي، والتُراث الخُرافي والتاريخي الوطني والعربي والإسلامي ومرجع فني مسرحي كوميدي تمثل في مسرح موليير الفرنسي (1622– 1673).

تُمثل شهادة محمد ديب(1920–2003) في هذا المَقام بُعدا معرفياً يختصر الكثير من تفاصيل مسرح حركة رواد المسرح المُحترف حيثُ يرى أنّه: « مسرح مُتعة و وسيلة لتجاوز الواقع اليومي إلى عالَم أجمل، عالَم وهْمي و مُتخيل، دون أن يُدير ظهره للواقع وما يمكن أن يمنحه من نشاط أصيل وسعادة إيجابية، إنّه مسرح خلقَ التضامن والتوحد بين النّاس من خِلال حاجتهم إلى المساهمة في الحياة، وإرادتهم العميقة في تقاسم انشغالاتهم المشتركة. [2] » ساهم هذا المسرح في التأسيس لمسرح ينتمي إلى الحيّز الثقافي الشفهي الذي لا يخضع للقواعد الصارمة للمسرح الكلاسيكي الأوروبي: « فمن التهريج إلى الكوميديا الاجتماعية غالبا ما

[1]– نورالدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنة: الجزائر، 2006، ص89–90

[2] - *Mohamed Dib, Algérie républicain, 14 avril 1951, op Cit in, BBA, le théâtre Algérien, une histoire d'étapes, p75.*

تمتزج سائر الأنواع الفكاهية في تركيب حيوي[1] »

و رغم العفوية الفنية فإن حركة الرواد وظفت القالب المسرحي الفرنسي ليصبح نمطاً من"الفُرجة والتربية" وأسلوباً مسرحياً عربياً جزائرياً حيثُ جاء في جريدة "*la voix indigène*" « أن محي الدين باش ترزي ليس فَنَان يطمح إلى تسلية جمهوره فقط.. بل إنّه يُريد أكثر: إنّه يُعلم ويربي [2]» و يتوافق كذلك مع تسريع وتكثيف الوعي الوطني « إن قدرة المَرء على أن يُقدم نفسه في ضعفه وصغره، وأن يضحك عليها والقدرة على السُخرية من الذّات تعني التأكيد للذّات والآخرين أنه موجود ككائن تاريخي قادر على تقرير مصيره.. التهريج ليس تسلية وحسب بل هو بالضحك وفي الضحك تأكيد على وجود اجتماعي، وتأكيد على ميلاد أُمة [3]».انتقلت الممارسة المسرحية بَعد الاستقلال إلى مرحلة التجريب والتأسيس من خِلال مرجعيات أوسع، غير أن المسرحيين في الجزائر نجدهم ينتقلون من شكل إلى آخر بممارسات تجريبية تمزج بين القوالب الغربية والتراثية مبررة وواعية لدى البعض، وغير مبررة بل عفوية لدى أغلبية الممارسين للنشاط المسرحي، حيث هو ارتداد للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية.

---

[1] عبد القادر جغلول،مرجع سابق، ص،121 -

[2] -*Artisticus, la voix Indigène ,21janvier 1937*
« le théâtre est donc bien une école de la vie (...) je ne sais comment félicité les fondateurs qui sont su le lancer malgré tout ce qui est contre lui (je parle là , aussi bien de la crise qui sévit , que tous ceux "qui veule garder dans l'ignorance ceux qui exploitent) ».

[3] – عبد القادر جغلول، مرجع سابق، ص،122

لقد عرفت سنوات مابين 1962 و1970 [1]، في الجزائر مناقشات وحوارات ثَرية بين المُثقفين والفنانين بَلغَت درجة الجَدَل الصريح والصارم أحياناً على صفحات الجرائد وفي المنتديات وعبر التجارب المسرحية كذلك حول طبيعة وخصوصيات مسرح ما بَعد الاستقلال بين أنصار"مسرح وطني شعبي" شكلاً ومضموناً وبين مسرح بدون حدود مؤسَس على الأشكال والمضامين الإنسانية، لقد طَرحت هذه الأفكار وغيرها قضايا مَعرفية نظرية حقيقية أحياناً، و شعبوية وإيديولوجية في أحيان أُخرى، وغاب عنها الطَرح الجّاد للجوانب الفنية والتقنية بل "الدراماتورجية" في أبعادها الجَمالية التي تؤسِس لمسرح بالمفهوم الأكاديمي والفني للكلمة لذلك اعتبرت *"روزلين بافي"* أنّ:

« ملامح ذلك الصراع أو الصِدام لا تَدل في حقيقة الأمر على صراع بين أشخاص بل يحمل أبعاداً أعمق من ذلك، كانت له آثار طويلة الأمَد على الخطاب المسرحي بسبب الخطاب الإيديولوجي المُهيمن و المؤطر للفعل الثقافي والفني[2]». لقد بَرزت هذه الملامح في اللائحة الأولى التي أصدرها رجال المسرح الوطني الجزائري في فيفري من سنة1963. وهذا أهَم ما جاء فيها:

« أصبح المسرح في الجزائر الذي تَبَنى الاشتراكية مِلكاً للشّعب وسيبقى سِلاحاً لخدمته، مسرحنا اليوم سيكون مُعبراً عن الواقع الثَوري، الواقعية التي تُحارب المُيوعة وتَبْني المستقبل، وسيكون خادماً للحقيقة في أصدَق

---

1 - *la Révolution Africaine,1963.1964*

2 - *Roselyne Baffet, Tradition théâtrale et modernité en Algérie, L'harmattan, paris, 1985. p 65*

وأعمَق معانيها....إنّ المسرح سيُحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشّعب وسَوف لا يتجنب المتناقضات، ولن يَنْقاد للتفاؤل الأعمَى ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثَوري... ولا يُمكن تصور فن درامي بدون صراع إذْ بغيره تتجرد الأشخاص من الحياة والرَونَق [1]».

لقد مَثّلت هذه اللائحة الأرضية التي انطلق من خِلالها المسرح الجزائري في تصوراته المُحدّدة للأطُر النظرية للممارسة المسرحية التي تُعبر عن "الاستمرارية الثورية" والتي يجب علينا وضعها في إطار بَوادر النّهضة الثقافية التي بدأت تتشكل مَعالمها في إطار تجاذب العلاقة بين الثقافي والسياسي في بُعده الأيديولوجي، وبين الأنا والتاريخ، والأنا والآخر على أساس المُثاقفة والثقافة المُعاكسة.

لقد سَمَح هذا التجاذب مع بداية الاستقلال بخلق مُتنفس تعبيري مُشترك بين النُخبة المُثقفة والمسرحيين تجسيداً مسرحياً من خِلال الأعمال والتجارب التي سَمحت بمحاولات التأسيس الحقيقي للمسرح في الجزائر حيثُ شهدت الفترة مابين 1963و1980 نهضة مسرحية ثَرية في الإنتاج المسرحي[2] كمّاً وكيفاً، بتنوع المشارب والرَوافد الأدبية والمسرحية وتعدّد التجارب للقوالب والنماذج الجمالية والمضامين والأشكال، مما سمح برسَم الملامح الأساسية للممارسة المسرحية في الجزائر.

---

[1]– لائحة المسرح الوطني،فيفري 1963، ذكر النص في،كتاب، مخلوف بوكروح،مرجع سابق، ص، 26.

[2]– المرجع نفسه، ص11– ص 12

ولعل أثَر مثل هذه المُثاقفة بالإضافة إلى الاستعدادات الثقافية والفنية للمسرحيين والظروف "السوسيوثقافية" والتاريخية للمُجتمع ساهمت في إعطاء أبعاد مُتعدّدة للفعل المسرحي في الجزائر مع مَطلع الاستقلال والأحداث التي رافقته.

ابتداءً من مُنتصف سنة 1972 و من خلال التوجهات الكبرى لمشروع الأُمة الاشتراكي، بَدأ المسرح في هذه المرحلة يتحوّل من مسرح توليفي متعدّد بالمفهوم الدراماتورجي للكلمة شكلاً ومضموناً بين سنتي1963 و1972 إلى مسرح يتأرجح بين"أداء مهمة" الدعاية السياسية والإيديولوجية وبين مسرح النقد السياسي والاجتماعي على مَذهب "الواقعية الاشتراكية" بتوظيف الأشكال المبنية على القَول والدراما الاجتماعية والسياسية، حيثُ تبرز في هذه المرحلة تجارب "ولد عبد الرحمن كاكي"، "عبد القادر علولة" و"كاتب ياسين" و"سليمان بن عيسى" وغيرهم، حيث اعتبر "عبد القادر علولة" « أن ارتباط المسرح بمواضيع الثّورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والدفاع عن نِضال العُمال والتضامن حَتمية تاريخية لا مَناصَ منها بل واجب والتزام » [1].

وللحقيقة التاريخية فإنّ هذه الأفكار تبلوَرت داخل مسرح الهُواة، هذا المسرح الجماهيري الذي احتوى في هذه المرحلة الخطاب المسرحي

1 - *10-, Entretien avec Abd El Kader Alloula par (A. Cheniki), Algérie Actualité 1982*

« Il faut situer ses travaux dans leurs contexte, leur vraie mesure. au départ, notre intention n'était pas d'aboutir à un discours politique mais de mettre en branle toutes les possibilités créatrice, du

واكتسح الساحة الثقافية برصيد من التجارب المسرحية كمّاً وكيفاً، عبْر مرحلتين: مرحلة 1965–1972 ومرحلة 1973– 1978.

و قد كَتب أحَد الأُدباء الفرنسيين اليَساريين عن مسرح "كاتب ياسين" قائلاً:

« ... إنّ النتاج المسرحي لكاتب ياسين صورة مثالية لمَأساة الإنسان المُعاصر، المأساة التي يُحاول بها الفن المسرحي بالأخص أن يتّصل بالعالَم ويجعله ينْسجم مَعه... (...) إنَّ الحقيقة التي يُعبّر عنها هي حقيقة الشّعب الجزائري، إنّها الجزائر المُفجَعة الماثلة أبداً، التي تَبعثُ الحياة في المسرح...(...) تُحدّد في المكان وتوجه الزمان...إنّها الجزائر التي تعطي هذا المعنى الحَيّ للتفاصيل المُمتِعة والحركات الصافية والشِّعر الذي لا حدود له...إنّ الرُّموز التي يستعملها في مسرحيته لا تتدخل فيه عرضاً فارغاً يغطي الواقع بقِناع زائف، وإنّما هو تجسيد شعريّ نابضًا بالحياة لهذا الواقع....بهذه المُميزات والخصائص الجديدة نجدُ أنفُسنا أمام مسرح عظيم »[1].

ولقد ساهمت الحركة الثقافية التي قامت في ماي1968 بفَرنسا في تفاعل الأفكار، وترسيخ قَناعات جديدة و في بَلورة جُملة من التصَورات التي ظهَرت ملامحها في الجزائر العاصِمة بمناسبة المهرجان الوطني للمسرح سنة 1971. حيث عُرضت مسرحيات من التُراث العالمي، بتنوع أساليبه ومَضَامينه، وكانت الرُؤية تَبدو واضِحة إلى تلك السَنة، من خِلال الوثيقة التي وُزِعت بهذه المُناسَبة على المُشاركين والتي تحثُ خاصةً على الحُرية

[1]– مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص، 36

والصِدْق والشَجاعة في التعْبير المسرحي عن الواقع بتناقضاته، والإلتزام بالوظائف التقليدية للفَنْ المسرحي.[2]

وتأتي مُنتَصف سنة 1972 بإطلاق المشروع الثَوري المتعلق بالثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، الذي جنّد له "هواري بومدين" على طريقة الهيكلة اليسارية "الطاقات الحية" التي يثق فِيها أكثر مِن غيرها والمُتمثلة في الشَباب و المُثقَفين والنَقابِيين، وبما أنّ المسرح فن جماهري حيّ فقد تحوّل إلى جِهاز دعاية وتأثير في نشر المبادئ الاشتراكية والفِكر التَحرُّرِي والثَورِي في الأوساط الشَّعبية، وبالتالي تحوَّل المسرح الهاوي إلى مدرسة سياسة شعبوية بكلّ ما يحْمله هذا المفهوم من أبعاد أيديولوجية وأدبية وفنية، من خلال التوظيف الشَكلي والمَوضوعي، وسيطاً اتصالياً لتمرير الرسالة السياسية عن طريق الخطاب الشفهي الشعبي بأنساقِه و وظائِفه ودلالاته، وأشكاله التعبيرية التقليدية الاحتفالية مثل الحَلْقَة والمَّدَاح، وكذا الأنساق الفنية والمسرحية اليسارية العالمية الثورية مثل مسرح "إروين بسكاتور" و "برتولت برخت"[1]. بذلك تحَوَّلت الممارسة المسرحية لتتعدى طبيعة الدراما التي تَتطلب الخطاب المَبني على الحِوار والصِراع المتعدِّد، إلى ممارسات سياسية تعبوية عن طريق المسرح.

---

1 - *document diffusé lors du séminaire des troupes du théâtre amateur à Saida, 1973, document cité par A.cheniki, op, Cit p 142.*

((L'expression démocratique dune jeunesse consciente des problèmes qui se posent à tous les niveaux la progression de la révolution socialiste et ses différentes étapes et qui aspects de participent par le truchement de l'expression théâtrale à l'étude de certain ses problème après une analyse scientifique.))

ومنها تجربة مسرح وهران مع "عبد القادر علولة" ومجموعته في المشاريع المسرحية مثل مسرحية: – المَايْدَة (1973) التي ما هي إلاّ اسم أول قرية نموذجية فلاحية (أوراس المايدة) التي أنْجزت في إطار الثورة الزراعية وهي تحكي: قصة يوم تطوّعي للطلبة لشرح ميثاق الثورة الزراعية للفلاحين، غير أنّها تعرض أشكال انحرافية هذا المسار على يد أصحاب المال وتَوَاطُؤ السُلطات المَحلية من أجل إفشال هذا المشروع في شكل فكاهي ساخر.

- مسرحية المَنْتُوجْ (1974) وهي تعرض في عشرين لوحة أساليب التسيير الذاتي والنقابي في إطار المنظومة الاشتراكية، مع التحذير من مخاطر الإنزلاقات الرجعية وهي وسيلة لفتْح النِقاش والحِوار والشَرْح لهذه المبادئ.
– ومسرحية النَّحْلَة للأطفال(1976) التي تُعَدّ درساً مسرحياً لقِيم العمل والتعاون والتضحية رغم طابعها البيداغوجي الثقافي والسياسي.

و في مثل هذه التجارب المسرحية يرى "جمال الدين بن شيخ" بأن هذا المفهوم للثقافة يَنْزع عن الفن كلّ خصائصه الفنية، وينزع عن المسرح مسرحيته، ويتحوّل الفن إلى قناة اتصالية للتعليمات السياسية. ومن هنا تبرز العلاقة الغامضة بين الثقافة والسُلطة [1].

[1] – *Document diffusé lors du séminaire des troupes du théâtre amateur à Saida, 1973, Ibidem,p96- 97*

عبد القادر علولة بين المسرح والسياسة (1939 -1994)

مِن المعلوم أنّ العِلاقة بَيْن الثقافة والفَن والسِياسة تخْضَع لتقاطعات جدلية خاصة مُجسَّدة في الفعل الاجتماعي، واقع تاريخي مُتشبع بإرْث مِن التقاليد والطُقوس والفُنون التي تُؤسِّس الذَّات الثقافية التي ترتَبِط بُنيَوياً بالسياسي، هذه العِلاقة تهُمّ مباشرة الفنان كموضوع مستقبلي في قلب المدينة بالمفهوم الحضاري، إنّها تصبح مَلْجَأه بالمفهوم "الإيتيمولوجي" أي تصبح أرض اشتغاله الفكري ومقارباته "السوسيوثقافية" تحت شَّمس الواقع الاجتماعي، هذه المدينة التي تُعتبر بالنسبة إليه الحياة والإبداع.

يَرَى عمار بلحسن(1953-1993) أنّ الطَبقة المُثقفة في الجزائر:« لم تتأسَّس كإنتليجانسيا (...) بَل هي مجموعة من الأفْرَاد بِدُون أيْ نسيج ثقافي يَربِط بَينَهم (...) يشتغلون كوكلاء غَير مُنتِجين فَهُم يُعِيدون إنْتَاج مُخَططَات التفكير والسُلوكِيات والقِيم والمُمَارسات المُحدّدة من طَرَف الدَولة الوطنية الجديدة التي ظَهَرت ابتِدَاء من سَنة 1962."[1] ثُم هذه الدَولة "الحَدِيثة" التي لا تُمثِل إستراتجية الثقافة فيها مالا يستحق الذِكر، أو رُؤية وفعل يدلان على صِدْق الاعْتِرَافْ بالأهمية الحضارية "للثقافي" ومِنْهُ الفعل المسرحي ؟ والشَقّ السياسي الذِي يَربِط الثقافة والفَن بمفهوم الوطنية، بُعْد "دغمائي" يتشّكل في التوجهات السياسية المُعْلنة أو المُضْمَرة « هذه "التوجهات السياسية"التي تُقلِّص الحَقّ في المُبادرة والبَحْث والإبْدَاع وتخلق عِلاقة غامِضَة بَيْن الثقافة

[1]- عمار بلحسن، انتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر،، دار الحداثة، بيروت،1986 ص(54- 56)

والسُلطة [1]» هذه العِلاقة تعمل على تغييب حُريّة التعبير والإبداع والتفكير والاجتهاد والحُلم والجُنون والعِشق والتّأمُل و تُبعد المجتمع عن كلّ عقلانية حقيقية، بها يبني قُدراته لبِناء الذّات وبِناء حضارة راقية أساسها الانْفِتاح والحِوار والجَدّل، ويَعيش بِدون فعالية حتّى يذوب في المعروف والسائد، أو يَتقَنَع بِأقْنِعة حضارية في الخارج و بأقْنِعة سياسية في الداخل لإلغاء الإبداعية لتلتَقي في الممارسة مع خطابات تُكرِس ثقافة التعبير السياسي والإيديولوجي للدَولة في صورتها السلطوية والبيروقراطية بكلّ أبعادها»!؟[2]

فبَعَد الانخراط التّام للعديد من المُبدِعين الجزائريين في المشروع السياسي والثقافي والاجتماعي الوطني مع بداية الاستقلال بأشكال واتجاهات مختلفة ومتفاوتة، نَجِدهم ينقطِعون مُنذ بداية الثمانينات عن هذا الالتزام، وينخرطون في تجربة فَنِية تجعل من الثقافة سبيلا في الممارسة الإبداعية المَبنية على المُسائلة الوجودية للذات أو البَحث عنها عبر تفكيك ثوابتها، وسط هذا "الارتداد" يبقى "عبد القادر علولة" يُمثِل المشروع و الظاهرة الثقافية والإيديولوجية للمَدّ الذي رسَخته "الأنتليجانسيا" التي ظهَرت بوادرها في الجزائر مُنذ العشرينات من القَرْن الماضي إلى غاية اغتياله سنة 1994.

هذا الفنان " المَدَني" الذي يُمثِل دَّم وشرايين المدينة، مدينة مُتعطِشة للمقاومة في زمَن يُنادي "بنهاية التاريخ" و"بنهاية الإيديولوجيات" و"نهاية الطَبَقات وصراع الطَبَقات"، في هذه المُعادلة تَموضَعَت كُلّ التجربة

---

[1] - *Roselyne Baffet, tradition théâtrale et modernité en Algérie, L'harmattan, paris,1985, p 96*
[2] - *Amrane, ahjoudj, Algerie, Etat et société, (1962- 1965), arcantére, paris, 1991, p136*

المسرحية لـــ "عبد القادر علولة" الذي يُمثِل لقاءاً أصيلاً بَيْنَ الكِتابة المسرحية وإخراجها، تلك المُشْتغِلة ضِد الهَيْمَنة الشاملة لوضع المجتمعات التي رَهَنتْها وسائط التعبير الفني والمسرحي.

نَحْنُ بِصَدَد مسرحة الفِعل السياسي الذي يرتبط بالبُعد المَعرِفي والجَمَالي الذي تُغَّذِيه المُمارسات الاجتماعية، هذه المُمارسات التي جَعَل مِنها الفَنَّان المُثَقف المَرجع المُؤسس للعملية الإبداعية، التي تدخُل في رُؤية شاملة والتي أطْلقَ عليها "فليب تانسلان" مفهوم "الإسْتِطِيقَة الإستعجالية" أو إسْتِطِيقَة الهوية الجماعية، إنّها تُمثِل إرادة إدانة مظاهر وأشكال العِلاقة بَيْن السياسة والفن الذي دخل مجال فنون العَرْض الجماهيرية في المُجتمع المُعاصر.

ويرى "فليب تانسلان" كذلك أن هذه "الإسْتِطِيقَة الإستعجالية" عند "علولة" لا تَعني استعجال نَمَط آخر من الاتصال للرسالة السياسية، ولكن إستعجالية التفكير في الظُروف التي يَتِم فيها الانتقال من الساحة "الطوباوية" للأحداث المعروضة إلى ساحة مُجتمع المقاومة، هذا الانتِقال يَمُر عَبْر ساحة الفُنون ومِنها الفَن المسرحي بشكل خاص، فالمسرح يصبح منبراً لِبَثْ الأمل في الحياة عن طريق الفُرْجَة، ووسيلة من وسائل تجسيد هذه الحياة من خِلال اليومي والواقعي.[1]

لذلك نَجِد "عبد القادر علولة" في مُحاولتِه تجاوز"المسرح الأرِسطي"

[1] - *Le soir d'Algérie : 07 - 05 - 2005 colloques internationaux sur feu Abdelkader alloula a l'université* d'Oran

مُنذ بِداية السَبعينات و اعتماده على قواعد الملحمية "البرختية" ليس ترفاً ثقافياً أو فنياً ولكنه ضرورة وحتمية تاريخية أمْلَتْها جَدَلية الصِراع "السوسيوثقافي" والسياسي، حيثُ يَرى أنّ « المسرح البرختي يقترح مسرحة *une théâtralité* تحقق الوظائف المعرفية والجمالية للأسئلة الجديدة وفي نفس الوقت تُقيم القطيعة التَّامة مع مسرح الوَّهم الذي يعمل على عرض الموضوع وليس دراسة جَدلية تناقضاته [1]» وهي رُؤية كما يَبدو ذات بعد أيديولوجي فَرَضَها الصِراع المفتوح، ولكنها ذات مَرامِي جمالية كذلك، انتقل بَعدها هذا المسرحي إلى إيجاد مُعادلات أُخرى في المسرح الفني العالمي حيثُ نَجده يؤكد على « "التشابه" الكبير بين "كوميديا الفن" والارتِجالية الإيطالية *la commedia dell' arte* والحَلْقَة، فشخصية "أرلوكان" الفكاهية والمَرِحة تُشبه شخصية جُحَا وحدِيدوَان وهناك تَشابه في الدينامية الشفوية والمَضَامين واللِّباس العربي... ». [2]

كما يكشِف لنا هذا المسرحي في مَقام آخر عن تنوع المصادر التي صنَعت تجربته بقوله: « لقد بدأنا نستوعب بفضل تجربتنا، تعدّد وظائف الفن المسرحي التي تسمح لنا باكتشاف العديد من الظواهر المُركبة، لقد أعَدْنا النَظَر في البُنية المسرحية عموما، فبريخت وبسكتور وميرخولد، يحتلون مكاناً مُهماً في عمَلنا، وكذلك رجال مِثل علالو، رشيد قسنطيني،

1 - *Le soir d'Algérie, Ibidem.*

2 - *Entretien d'A. Alloula, avec N.Hamouda le jeudi 15 04- 1993. Le Matin, N° 674, mardi 15/03/1994*

ومحي الدّين باشتارزي الذين أعطوا الكثير للمسرح الشعبي الجزائري »[1].

من المُلاحظ أنّ كلّ مِثل هذه المُحاولات التوفيقية الواعية بين التنظير الدراماتورجي العالمي والمُمارسات المسرحية المحلية في الجزائر، كانت تَصبُب دائماً وتسعى في اتجاه محاولات التأسيس لمسرح جماهري"شعبي".

إنّ القَدَر التقليدي للمسرح هو الفُرْجَة، والفُرْجَة احتفال وسعادة فيها لَذَة ومُتعة، وهو كذلك التمثيل الدائم للمُجتمع الإنساني، لكُلّ الأحلام المَأمُولة في التاريخ الحاضر، فالفُرْجَة المسرحية بذلك تحمِل في كل مَرة على عاتِقها بَثْ الوُعود المُتجدِّدة، فِعل يتحوّل أثناء تجدُّده إلى مسار ثقافي سياسي واجتماعي.

هذا البُعد "الجمالي الإستعجالي" يُمثِل خصوصية التجربة المسرحية لـــ "عبد القادر علولة"، حيثُ يَتِّم من خِلالها الوُلُوج إلى عملية إدراك الحَدَث العابِر واليومي وتحويله لحَدَث تاريخي، تمنح هذه المقاربة بالنسبة لـــ "عبد القادر علولة" إمكانية تقدير أهمية السُؤال للعِلاقة الكامِنة بَيْن الشاهد الفاعل الذي يُحيي واقعه اليومي والبُعد الإنساني الذي يُمكن لهذا الواقع اليومي أن يُغطِيه، هذه "الجمالية الإستعجالية" تجعل من الموضوع النَكِرة أو المَسْكوت عَنْهُ مركز القُوة لدَى المُبدِع في المسار التاريخي، الذي يُمثِل تاريخه الذي لا ينفصل عن المُجتمع.

هذا المسرح يُظهِر مَكانة البُسطاء والمُتواضعين الذين يصنعون هذا الواقع اليومي، ومن خِلال هؤلاء الذين لا نسمعهم ولا نستمع إليهم أولئِك الذين

[1] - - *Entretien d'A. Alloula,* ibidem,

صُودِرَ كلامهم، من ذلك ينبثق التعبير الفكاهي المسرحي والاجتماعي لدى "علولة"، أصوات تأتي من بعيد برسائل مُحَمَلة بالوسائل التعبيرية المقاومة لأشكال النَّفْي من المدينة الفاضِلة.

إن مسرح "علولة" يفرز كذلك جمالية ذَاكِرَة الهوية الجمعية، هذه الجمالية لا تُمثِل العَمَل الفني الذي يَجمع النَّاس،ولكن يُؤسِس لعَمَل يَجتمع حَوله النَّاس ويُمثِلهم، ولا نَقصد بذلك تَجَمُع النَّاس كما يَحْلو للكاريكاتورية السياسية رَسْم هذا المفهوم. بل إنّه الرَّغْبَة كما يَرَى "أَنْتُنَانْ أرْتُو" في أن نكون في لحظة ما واحد [1]. لذلك بَدأت هذه التجربة في السَبعينات بالأعْمال المسرحية الجماعية شكلاً من أشكال الإبداع والمقاومة الجماعية، هذه التجربة التي سادت في كثير من بلدان العالَم خاصةً في أوروبا وأمريكا اللاتينية،ثم انتقلت في تجربته إلى جمالية تُبدِع من خِلال مُسائلة المَخزون الثقافي والسياسي والاجتماعي للمجتمع، هذه المُقاربة الجديدة دخلت في إطار الرَّغْبَة في عَرْض العالَم بشكل مُفرَد وليس فَردِي الذي فرضته طبيعة العِلاقة مع الفن المسرحي في بُعده الشِّعري الذي يُمثِل أساس تجربته الفنِية وكذلك عِلاقته بالعالَم المُتَغير، فالشِّعْرية بالنِسبة إليه لَمْ تصبح فن الذاتية والخطاب النَمَطي ولُغَة الفُرْجَة العائمة على سطح العواطف، بل هي فن للتفكير بشكل آخر، شِّعرية تسعى لتغيير الواقع مُقابل خطاب مُهَيمن ومَفرُوض بأشكال مُختلفة وعَبْر قَنَوات متعدِّدة.

---

[1] - *Artaud Antonin, Le théâtre et son double, Gallimard : paris ,1978.p20*

حيثُ يقول "علولة" في ذلك: « إنّ عملي يَرتكز على الكلام والخطاب المسرحي، وفي ذلك تَتَدخل عِدَّة عناصر تَتَبلور داخل المجموعة. إنّ اشتغالي على الجُملة هو نتيجة لعملية السَّمَاع المُرْهَف للتشكيلات اللِّسانِية لوضْعية ما. فأنا أتدخل في موسِيقية وإيقاعية الكلِمة، أنا أقوم بعَمل حِرَفي "فبابلو نرودا"(1904–1973) الشاعر التشيلي الذي أكِنُ لهُ إعجاباً كبيراً، يتحدث عن الكلِمة التي يقصها ويَحفرها ويَنحتها، لستُ باللِّساني ولا أريدُ أن أكُونَهُ، أنا أختار الكلِمَات التي يُمكِن أن يَكون لها أثَر في الذاكِرة السَّماعِية للمُتفرج. إنّ الكلِمة في تجربتنا تُعَدُ عنصراً مفتاحياً لا يتوقف أبداً ».[1]

تمثل هذه التجربة في ملامحها الأساسية نقلة عضوية لتجربة كان قد بَدَأها المسرحي "ولد عبد الرحمن كاكي" منذ سنة 1951 في بلاد الظهرة ويتمثل هذا الطابع العضوي في المرجعية الثقافية التي يشترك فيها "علولة" مع هذا المسرحي، والمتمثِّلة في تمَاثُل البُنية اللِّسانية والثقافة الشفوية والشَّعبية التي تجمَعُهما في الغَرْب الجزائري، وقناعتهما الراسخة في إمكانية بِنَاء "دراماتورجيا" على أساس ما يُمكن أن يُمثِل عناصر التَّماس بَيْن التُرَاث الشعبي المحلي والتُرَاث العالمي الذي يُشكّل التُرَاث الإنساني المُشتَرك.

غَيْرَ أن خصوصية الشِّعرية المسرحية عند "علولة" تَتَميز بالجَمْع بَيْن السياسي والجمالي والأخلاقي والحِرَفِية المسرحية، تَرتَكِز على "البرختية"، باعتبارها تُرَاثاً تِقَنياً ونظرياً ثورياً في المسرح العالمي من ناحية، وعلى

[1] - *Djazair rencontre N°0810/02/2002*

العناصر التكوينية الجمالية للتُرَاث الشعبي القَومي والمَحلي من ناحية أُخرَى من خِلال:

1- فن الحكاية والقَول الشعبي الفكاهي والترفيهية التعليمية في كلّ مُستوياتها اللِّسانية والفنِية والدَّلالية.

2- الوسائط الاتصالية الشعبية مِثل "الحَلْقَة" والمظاهر الفُرْجَوِيَة الاحتفالية الغِنائية والفلكلورية و"الكَرْنَفَالية" المختلفة.

3- الامتداد التاريخي للفن والثقافة مع الواقع الاجتماعي والسياسي في المسار التاريخي بذلك تصبح التجربة المسرحية لـــ "عبد القادر علولة" تعبير أصيل، بَدَأه بالكتابة الجَماعية ثُم الترجمة والاقتِباس والإبداع كتابةً وإخراجاً وتنظيراً من خِلال مُقاربة مَخْبَرية طَرَحت مشروعا وأسئلة مُركبة حَول الذات والآخَر ومفهوم المُثاقفة، بذلك انتقلت تجربته من التأثُر إلى التأثِير، عَبْر ترجمة أعماله التي اكتشفها العالَم بَعد رحيله.

يَرَى المسرحي الإسباني "*فرانسيسكو أورتيقا*" في ذلك أن:« مسرح "عبد القادر علولة" يُمثِّل خُلاصة مِثالية للمسرح القديم والحديث، الذي يوفِق بَيْن استِخلاص العناصر "الدراماتورجية" للمسرح الشعبي والمسرح البرختي وأساليب توظيفها....» [1]

ويقول "*جون ايف لازنيك*" المُخرِج المسرحي الفَرنسي المُخضْرَم،أثناء إخراجه أَحَد أهَم أعمال "عبد القادر علولة" وهي مسرحية " الأجْواد حيث يقول: « عندما اكتشفتُ النَّص بَقيتُ أتسَاءل دائماً وإلى اليوم كيفَ ولماذا

[1] - *La voix de l'oranie, jeudi 14- mars- 2002,p12*

هذه المسرحية تُخاطبنا وتَستفهِمنا »[1] كذلك هو مسرح "عبد القادر علولة" سُؤَال مفتوح يدْعو إلى البحث والتَقَصي والاستكشاف.

-الفكاهة بين الإبداع والترفيه والمقاومة

إنّ الفكاهة مفهوم تتحدَّد مَعانيه حَسْب اختلاف الثقافات، والخصوصيات الزَّمَنية والحضارية، ليس في حَد ذاته بل في ما يكتسبه هذا الموضوع من أشكال ووظائف.[2]

لذلك فإنّ أهَم المُقاربات الاصطلاحية والمَعرفية نَجِدها تتناول موضوع الفكاهة بتَبَصُر شديد نَظراً لمادته المُركبة وموضوعه الذي يتقاطع مع أغلب المعارف الإنسانية والاجتماعية بدءاً بتاريخانيته ومفاهيمه وبِنائه و انتهاءاً باستعمالاته وتأويلاته المفتوحة مَعرفياً ومَنهجياً وإجرائياً، ومن الأسئلة الإشكالية الجَوهرية التي بَقيت مطروحة إلى اليوم نَجِدها ترتبط في العِلاقة بَيْن مَدَى ارتباط الفكاهة بالواقع و مَدَى واقعية مُحاكاتها للواقع، حيثُ أن أغلب المُقاربات ترتكز على مَدَى اختِلاف الثقافات، والخُصوصيات الزَّمَنية والحَضارية الأنتربولوجية، ليس في حَد ذاتها بل في ما يكتسِبه هذا الموضوع من تَمَفصُلات في الأشكال و الدَّلالات والوظائف.

---

[1]- *Le Soir d'Algérie : op.Cit.*

[2] - *Jean Emelina, Le Comique. Essai d'interprétation générale, Paris, SEDES, 1996, pp. 137- 138.*

يُعتبَر الحديث عن الفكاهة حديث إشكالي لأنهُ مُتناقض، غَيْر مُحدَّد المَعَالم ولا يَتَجلى إلّا ضِمْن المُفارقات؛ وهو كذلك لأنهُ تَجاوزَ حُدود الدِراسات الأدبية والفنية، فالحديث عن الفكاهة في النَّقد يَكون بالتأكيد اختِزالي، إنّ الفكاهة لا يكفي أن تتحدَّد من خِلال التحليل الأسلوبي أو البَلاغي شكلاً بل لا تتجسد إلّا في مُستويات أعْلى من النِظام التركيبي والدَّلالي والسَّردي من ناحية وعِلاقتها بالعَقد المُبرَم مع المُتلقي من ناحية أُخرى، ولأن الفكاهة تُمثِل هذه الوِحدَة، فلا يُمكن رَبطها بالسُخرية التَنْكِيتِيَة، التي يُمكن إقحامهما في لُعبة الكِتابة المسرحية، صُوَر جُزئية أو مُصاحبة ليس إلّا، وعليه يَكون من الخَطأ عَزْل الفكاهة عن المَرجعيات الأخلاقية والسياسية والإيديولوجية لأن المسافة المَجازية التي تخلقها الفكاهة عن العالَم لا يعني أبداً حياده، إنّ الفكاهة ذاتها مشْحُونة بشِّعرية التأثيرات الإيديولوجية وهي ليست مُجرد مُقاربة سَّردية بل تشمل كلّ الأسئلة المركزية المُتعلقة بالصَوت الدَّال، والصُورة/العلامة، والزَّمَن /التاريخ، في كلّ أبعاده المركبة.[1]

حيثُ نَجِدها تقتَحِم كلّ الحُقول الأدبية والمسرحية من خِلال "التَشْطير" البياني الخاص بكِتابة الذات الذي يَمنح الوضعيات المُلائمة لرِهانات الوعي

[1] - *Philippe Dufour, Le Réalisme, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Premier cycle», 1998, p. 7.*

و التبعيد "Distanciée" للذات والعالَم حيثُ يَتِم تَعْيين طَبِيعة الكِتابة الفكاهية التي تَبقى في العُموم صنف من "المُتعة" تتفق حَول قِيمها أغلب المُقاربات وإن اختلفت في تحديد أشكالها ومفاهيمها. [1]

إنّ من أهَم إنجازات الفكاهة تَبقى تتجسَّد في ميكانزمات "الوضعية الدفاعية" ضِد الألَم كلّ الألَم، ومِيزَتها الأسمى أنها لا تلجأ أبداً إلى اللاوعي وتَبقى تعبير في مُستوى "ما قَبْل الشُّعور" لذلك يَعتبرها "فرويد" "هبة نفيسة ونادرة".[2] وإذا أصبْحت الفكاهة مُرادفة للضحك في معناها العام للكلمة، فإنها تعبير يَكون خارج التَمَظهُرات الأدبية والفنية للفكاهة، وهي مُقاربة تعُود إلى الأحكام الخارجة عن الأبعاد الدَّلالاتية، والتطور الذي عَرَفه هذا النَّوع من الكِتابة الذي يُشبه إلى حَد كبير المفهوم العام الذي لحق بالتراجيديا و ارتبط بِكلّ ما هو حزين، كمَوت قريب أو قَتْل زَعِيم، أو سُقوط طائرة، أو كارثة طبيعية، وكذلك حَدَثَ للفكاهة في امتزاجها مع المفاهيم التقريبية التي أقحمت بِكلّ خِطاب مُضحك مُختلف عن السائد الشَّاذ أو المَجنون.

وفي مستوى النَّقد الأدبي تطرح صعوبات الخِطاب حَول الفكاهة بسَبب التناقُضات والإحراج الحاصل في اللُّبس بَيْن "الحِس الفكاهي" و"الفكاهة" فالحِس الفكاهي مفهوم يرتبط بعِلم النَّفس، بل بالأخلاق والسُؤال الفلسفي، لذلك يصعب تعريفه إجمالا، لأنه يرتبط بالألوان الكلامية

---

[1] - Robert Escarpit, L'Humour, Paris, P.U.F., 1960

[2] - Sigmund Freud, «L'humour» in L'inquiétante étrangeté, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, pp. 317- 328.

والعِلاقات الإنسانية، أما الفكاهة فهي شكل خاص بخصوصيات يُمكن تعيينها، في التجليات الهزلية:

« اللعب بالكلام، اللجوء إلى اللامعنى، تشويش توقع المتلقي» وهي علامات عن الحِس الفكاهي للكاتِب، الحِس الذي قد يَكون علامة عن حالة وجودية خاصة [1].

إنّ القارِئ لمسرح أب الكوميديا المسرحية "أرستوفان" يكتشف أنهُ لا يضحك من الفن ولا من أخلاق زمانه ولكن من "الأشياء الخاطئة " التي أنتجتها الديمقراطية الإغريقية والسُلطة بِكلّ مُسمَياتها، كذلك كانت الفكاهة والكوميديا الساخِرة عند الجاحظ و بن جونسون، وشكسبير، وموليير وكذلك "عبد القادر علولة" وغيرهم، فالفكاهة فن ذاتي ينتج من صُلبه تناقضات أفعاله، من أجل تعديلها مع المُحافظة على كامل الوقار والثِّقة بالنَّفس، لذلك فكلّ مُضحك ليس بالضرورة هو فكاهي، حتى و إن كانت مادة الفاكهي مُضحكة، هذه المُفارقة هي مُطابِقة لماهية الحِس الفني الذي هو تعبير تعويضي، فهو في نفس الوقت عُنصر وحاجز، ومن أجْل تجاوزه يجِب أن يُرفع إلى مستوى شفافية العالمي، لذلك فالإحساس بالألَم أو بالفَرَح، الذي يجْلِب الضحك أو البُكاء، يَكون في الفن "شكل من أشكال الابتسام من خِلال الدُموع" ويَرَى الفيلسوف "هيجل" (1770-1831) أن الابتسام يعني انتصار

---

[1] - *Dictionnaire du littéraire, article «Humour», Paul Aron, & all, Paris, PUF, 2002.*

وحُرية الجَمَال رَغْم كلّ أصناف الآلام لذلك فالفكاهة لا يَجب أن تصِل حَد فَقْد المُحتوى، لأن في ذلك يختنق المثال.[1]

يَرَى "أندري بروتون" (1896 - 1966) أن الفن لا يُمكنه تغيير الحياة ولا تغيير العالَم، وفي ذلك مدْعاة للضحك والتَنَدر، ولكن هذا لا يعني نهاية الفن بل قد يُمكن القَول بأن الفن أصبَح لا يُلبي الحاجة السامية للعقل كما لا يُمثِل الشكل الأسْمى الذي يُمكن أن يَعِيه هذا العَصْر ويَبقى فن الفكاهة تعبير إنساني خالص، وهو من الوسائل التي تُحرك الفن ومنهُ المُجتمع كُله لأن الضحك والفكاهة يبقيا مادة سِحرية للتعبير والتفكير.[2]

وعليه يمكن أن نخلص أنَّ منع التظاهرات الفرجوية الشعبية الحاملة للفكاهة مثل "فُرْجَة القراقوز" الحلقة مع بداية الاحتلال الفَرنسي لا تعبر عن انعدام المِزاج الفكاهي لدى فَرنسا "الحضارة والثقافة" بل لأمر أعمق من ذلك قد يتمثَّل في روح المقاومة التي تحمِله هذه الفُرْجَة في أبعادها الثقافية والاتصال الجماهيري.

تُعتَبر الفكاهة الساخرة، شكل من الخطاب المَجازي، وهي تطرح إشكال العِلاقة بَيْن الشفوي والمكتوب، فهل يُعَد مِيلاد الفكاهة الساخرة دخول في عهْد المكتوب؟ هذه الفرضية تُؤكد تعدُّد الأصوات السَّردية، ولا ذاتية الكِتابة، بِدون إغفال كلية تميزها الفردي، إنّ هذه الفرضية المزدوجة تقترح

---

[1]– فريدريش هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة: بيروت،1981ص،38

[2] - *Breton. A, in, H.BELTING, L'histoire de l'art est elle finie?.J.Chamon.1989.Paris. P.16*

تمثلاً خاصاً بالكلام من ناحية، وتمثلاً للعقلي من ناحية أخرى:- فالكلام مُعطى سَمَاعي للعقل - بصفته حُجَّة فرعية- الذي يُفكر بطريقة مُكثفة وعمِقيه غَيْر أنها تَبقى مُجسدة في الكلام من خِلال افتراض حِواري داخلي، وتُمثِّل مُتعدِّد الأصوات للعقل في الفكر الحديث، من خِلال أسْبقية الكلام والتعدُّد الداخلي، بفرضية تناقض النَّص بغِياب الصَوت.

القسم الأول: الفكاهة بين المفاهيم والمقاربات المعرفية والمسرحية

الفصل الأول: الفكاهة بين الاصطلاح والمقاربات المعرفية

1- الفكاهة في المعاجم العربية

2-الفكاهة في المعاجم الغربية

3- الفكاهة في المقاربات المعرفية

4- مصادر الفكاهة، أشكالها، و وظائفها

5- الفكاهة في ميزان القيم

الفصل الأول: الفكاهة بين الاصطلاح والمقاربات المعرفية

1- الفكاهة في المعاجم العربية:

يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي(100-173هـ) في كتابه العَين[1]:« فاكهتُ القَوم مُفاكهة بملح الكلام والمُزاح، والاسم الفكاهة».وهو يقول أيضا الفكاهة: « المزاح، والفاكه المازح، والفكه: الطيب النفس». وفي الموضع نفسه نَجِد الفراهيدي يقول: تفكهنا من كذا أي تعجبنا.

وهكذا نَجِد الكلِمة أخَذت مَعنى آخرا مختلفاً عن الأول، لأن المُزاح شيءٌ والتعجب شيءٌ آخر، وفي مُعجم الصِحَاح، نَجِد الجوهري يأتي بالفكاهة بمعنى المُزاح يقول: « فَكِه الرجل، فهو فِكْه، إذا كان طيْب النَّفس مَزّاحاً».

ويُضيف الجوهري بمعنى آخر قائلاً[2]: « والفكه أيضاً: الأشِرُ والبَطرُ»

ثُمَ يأتي الجوهري بمُفاجأة أُخرَى في معنى الكلِمة فيقُول:

« وتفكه، تعجب، ويُقال تَنَدم...وتفَكَهتُ بالشَيء: تَمتَعتُ بِهِ»

وهُنا نَجِد أن الجوهري أضَاف مَعنَيين جديدين لكلِمة الفكاهة، فأصبحت تعني النَّدَم أو التمتع وربما كان للتمتع عِلاقة بالمُزاح، ولكن الندم – فيما نَرَى – لا علاقة لهُ ظاهريا بالمُزاح،أما "ابن منظور" (توفي 711 للهجرة) في

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي –كتاب العين –تحقيق : د.عبد الحميد هنداوي- الجزء الثالث – دار الكتب العلمية –بيروت- ط1- 2003- ص(335)

[2] - إسماعيل بن حماد الجوهري –الصحاح : تاج اللغة وصحاح العربية –تحقيق أحمد عبد الغفور عطار – الجزء السادس- دار العلم للملايين- بيروت – ط3- 1984م –ص(1143).

مُعجمه لسان العَرب، فقدْ ربط بدوره الفكاهة بالمُزاح، غير أنهُ أضَاف بدوره مَعانٍ جديدة للكلمة نفسها حيثُ قال:« الفَكِهُ: الذي يتناول أعْرَاض النَّاس...ويُقال: تركتُ القَوم يتفكَهون بفلان، أي يغْتابونَه ويتَناوَلون مِنْهُ[1]»

وهذا المعنى بَعيد عن معنى المُزاح المُتعارف عليه لكلمة الفكاهة وغَيرَ بعيد عن هذا المفهوم يُحِيلنا "الفيروزآبادي": صاحِب القاموس المُحيط إلى مادة سَخِر فيقول: "سخر منهُ و بِه = هزئ...والاسم السُخرية والسُخري سَخرهُ كلفه مالا يُريد، قَهَرهُ...و رجلٌ سُخْرة يَسخَر من النَّاس...وسخرت السَّفينة: طابت لها الريحُ والسير"[2] وعليه فإنّ كلّ من الفكاهة والسُخرية نَجِدها ترتبط لدى كلّ من "بن منظور" و"الفيروزآبادي" بالهُزأ والقَهر والتذليل والتسْخِير كما يتضح مِمَا سَبق أن للفكاهة مَعانٍ مُتعدِّدة وأن القُدامى توسَعوا في بَسط مَعانيها القريبة والبعيدة فهي: ملحُ الكلام، وطِيبة النَّفس، والتعجب، والأشِرُ، والبَطِرُ،والنَدم، والتمتع، والغَيبة، والنَمِيمة والسُخرية، وهي كما يَبدو مُتنافرة تارةً ومُترادفة تارةً أُخرى.

فَطِنَ لذلك "رينها ردت دوزي" في كِتابه « تكمِلة المَعاجِم العَربية »، حيثُ جَمَع فِيه مَعاني الكلِمة المذكورة في المَعاجِم، وأضَاف عليها المَعاني الاصطلاحية المُستَحدَثة و وضَع كلّ ذلك تَحتَ مادة فِكْه قائلا: « تفكه:

---

[1] – ابن منظور –لسان العرب –المجلد الخامس– دار المعرف د.ت– ص (453،454).

[2] – الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، مادة (سخر) ط1،بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي،1991 ص 27،28.

تلهى، تسلى، تفكه بفلان، تمتع به، تمتع برُؤيته، تمتع بالحديث معهُ، فُكِهَ بِفُلان: هُزِئ بِه، سُخِر منهُ...فَكِه: ضحك، مرح، طرب، فرح ،جذل: حبور، انشراح، انبساط، ابن فِكْه: نشيط، خفيف، يقظ، حذر، قوي فكه، مُداعب، مُمازح، لطيف،مُسلٍ، مُمتع،الطيب النَّفس الذي يُكثِر من الدعابة[1]».

وإذا نَظرنا إلى موقِف العَوْتَبي من الفكاهة – باعتباره عالماً لغوياً – في كتابه الإبَانَة في اللغة العربية – نَجِدهُ يُضيف على المَعاني السالِفة عِبارة مُساوية لـــ« فلان فيه دعابة» قائلا:« وقولهم:فلان ضُحكَة أي يضْحك النَّاس منهُ» [2]

و يضيف أنَّ النَّاس – كما هو معروف – لا تضْحك من الإنسان إلّا إذا تَحرَك بحركة تُثِير الضَحِك، أو إذا قال مَقولة تُسبِبُ الضَحِك، أي أنَّ الضَحِك يكون نتيجة لحركة أو قَول يَبعثُ فِينا أشياء تجعلنا نبتسِم ونُظهِر ألوان من الفَرَح الغامِر، والحركة المقصودة هُنا هي حركة اللَّعِب ويكون الشخص – بذلك –لاعبا، لذلك قال العَوتبي: « الضَحِكُ: اللَّعِبُ» [3]

ويربط اللَّعِب في موضع آخر بحركة الرقص وذلك في قوله:« لا يقال: يرقص إلّا للاعب» [4].

---

[1] – رينهاردت دوزي –تكملة المعجم العربية –ترجمة محمد سليم النعيمي –المجلد الثامن– وزارة الثقافة والإعلام– بغداد– 1997– ص(104).

[2] – سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري– كتاب الإبانة في اللغة العربية –الجزء الثالث– تحقيق: عبد الكريم خليفة وآخرون– وزارة التراث القومي والثقافة– مسقط،سلطنة عمان –ط1– 1999م– ص(412).

[3] – سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري، المرجع نفسه– ص(413)

[4] – سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري، المرجع نفسه– ص(420)

أما القول الذي يبعث على الضحك فإما أن يكون قولاً طريفاً أو ظريفاً والطريف عند العَوتبي هو « الشيء المُحدث – بالضم – الذي لم يكن عرف» [1]، ويُضيف « أطرفتُ فُلاناً شيئاً: أي أعطيتُه ما لم يُعطى مِثله مِمَّا يُعجبه وأطرفتُ شيئاً أي أصَبتُه، ولم يكن لي» [2].

إنّ التصنيف المُعجمي الذي جاء به العَوتبي لكلمة «الفكاهة» ورغم نُزوحِه النظري فإنّه أضاف بُعداً دلالياً للبُعد المُعجمي أفادت مِنه الدراسات التطبيقية اللاحقة بمُراجعة ما ذهبت إليه أهَم المَعاجم العربية يُمْكننا أن نستخلص بعض من أوجُه الدَّلالات لمعاني وتَجَليات الفكاهة، التي نَجِدها تجمع بَيْن مُعادلات "إيتيمولوجية" مُركبة تحمل أبعاد: التقابل، والترادف والتضاد، وهي مفتوحة على اشتقاقات مُتجانسة ومُتنافرة تُحيل ضِمنيا إلى مرجعيات معرفية ومُقاربات دلالية مُحتَملة.

فإذا قسّمنا إلى مجموعات: الكلمات الدَّالة على معاني الفكاهة، تتجَلى لنا على شكل حُقول دلالية تبْرز فيها أبعاد الفكاهة في مادتها وطبيعتها.

الحقل الأول:

الظرف، الطيبة، الذكاء، البراعة، النشاط، الخفة، اليقظة، اللطف..

الحقل الثاني:

الهزل، العجب، الطرافة، اللعب بالكلام، البلاغة.

---

[1] – سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري، – ص(424).

[2] – سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري، المرجع نفسه– ص(425)

الحقل الثالث:

الطرب، التمتع، العبث، اللّهو، اللّذة، الفرح، السرور، المرح، الضحك، الدعابة، التسلية، التعجب.

الحقل الرابع:

المكر، الكذب، الأشر، البطر، الحذر، الندِم، الألم، السُخرية، الهزأ التهكم، التفكه.

ومن خِلال هذه الحُقول الدلالية يُمكننا استنتاج التصنيف التالي:

- **المجموعة الأولى:**

تكشف لنا عن الخصائص العقلية والمِزاجية لمُنتِج الفكاهة.

- **المجموعة الثانية:**

تبرز لنا الأساليب والآليات ووسائل إنتاج الفكاهة.

- **المجموعة الثالثة:**

تحيلنا إلى مادة وأثر الفكاهة في أبعادها الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية.

- **المجموعة الرابعة:**

تتجلى فيها مضاعفات الفكاهة، والآثار المحتملة.

لقد تأثرت المَعاجم العربية الحديثة بهذا التداخل الدلالي بين مفهومي الفكاهة والسُخرية على المستوى الاصطلاحي غير أنّ إفادتها من تطور المعارف البلاغية واللسانية، حَولت المفهومين إلى مجال فن القَول والأسلوبية وذلك ما نلمسه في المُعجم المُفصل في الأدب على أنّهما « نوع من الأسلوب الهازئ الذي لا يستخدم فيه الأسلوب الجدي أو المعنى

الواقعي، بعضه أوكله بأن يتبع المُتكلم طريقة في عرض الحديث بعكس ما يمكن أن يُقال على أساس أسلوب المَجاز والتورية» [1].

و من التعريفات المعجمية العربية الحديثة نجِد الموسوعة العربية العالمية التي تُعَرف الفكاهة باعتبارها وسيلة تُستعمل في الكلام، وفي الكتابة للتعبير عمداً عن الأفكار، بحيث يمكن فهمها بطريقتين وهناك أنواع أساسية ثلاثة للفكاهة: « فكاهة لفظية، وفكاهة مسرحية، وفكاهة وجهة نظر، تستعمل الفكاهة اللفظية لتقوية عبارة بإجْبار المُستمع أو القارئ على البحث عن معناها الحقيقي وتظهر الفكاهة المسرحية في مسرحية أو قصة حين تمضي الأحداث على عكس التوقعات، وتظهر في الدراما أو القَصص عندما تعرف الشخصية أو المُؤلف أو القارئ شيئاً لا تعرفه الشخصيات الأُخرى» [2].

ويجمع "لطيف زيتوني" في مُعجم مصطلحات نَّقد الرِواية مفهوم الفكاهة بين اصطلاح ثلاثي (عربي- إنجليزي – فرنسي)[3] من ناحية وبين البُعد الأسلوبي والوظائفي من ناحية أُخرى، حيث يعتبر أن "الفكاهة" هي مسافة يقيمها الرَّاوي بيْنه وبين الموضوعات الاجتماعية بُغية إلقاء نظرة جديدة عليها تفضح سُوء ممارستها، يمكننا أن نُميز بين داخل الفكاهة بين عدد من الأنواع، كالفكاهة الشعبية والشائعة واللطيفة، ويمكننا أن نظيف عليها التلاعب بالألفاظ والملح والمواقف المضحكة وكلام الأطفال،.. هذه

---

[1]- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، مج2، ط1، دار الكتب العلمية، 1993 بيروت،لبنان ص 523،522

[2]- الموسوعة العربية العالمية، بيروت، دار الكتب العلمية، 1999، ص205

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص130.

الأنواع المختلفة يقوم على قاسِم مُشترك هو التلاعب باللغة أو بالمنطق أو بتوقعات القارئ، ينصب هذا التلاعب على الكلمات فيحملها معاني غير معانيها وعلى القواعد فيستخدمها على غير وجهها وعلى اللغة فيعيقها على بِناء المعاني وإقامة التواصل ويقطع التسلسل المنطقي للألفاظ والمواقف، واستهداف اللغة هو في الحقيقة استهداف للنظام الاجتماعي الذي يستخدم اللغة لنقل أفكاره، لهذا تنصب الفكاهة على الأفكار المُسبقة والمحظورات والمُحرَمات السياسية وتزدهر في ظل الأنظمة السياسية والاجتماعية المتشدِّدة.

في مطلع القرن العشرين ظهر نوع من الفكاهة لا يمكن تصنيفه في نِطاق الاعتراض الاجتماعي بل في إطار جديد هو الرفض والتمرد،إنها الفكاهة السوداء "*Humour noir*" ذات الوجه العَبثي والمأساوي التي ازدهرت في كتابات "السرياليين"، تقوم الفكاهة السوداء على فصل وعي المُخاطب عن النظام السائد في عالمه، فتهدم العادات والأعراف وكل ما هو جِدي في الحياة والموت لهذا تركز موضوعاتها خصوصا في ما يخافه النَّاس أو يعظموه، [1] هذا وقد مزج أصحاب قاموس الأطلس الموسوعي الفكاهة بالسُخرية بالقول هي أولا:

« استخدام الكلمات لنقل معنى معاكس للمعنى الحَرفي، وهي كذلك أسلوب أدبي يستخدم الاختلاف بين المعنى الحَرفي والمعنى المقصود لتأثير بلاغي أو هزلي» وهي ثانيا:« تضارب المُتوقع وما يحدث في الواقع »

[1] – لطيف زيتوني، المرجع نفسه، ص130.

وهي ثالثا:« تأثير درامي يحدث و يجعل المشاهد يفهم التضارُب بين الموقف والحِوار المُرافق بينما تجهل شُخوص المسرحية هذا التضارُب[1]»

من الواضح مِمَّا سَبق أن الفكاهة في مزجها بالسُخرية اعتبرت أسلوب كتابة يقوم على مفهوم التقابل بين المعنى الظاهر غير المقصود والمعنى الخفي المقصود، دّال بمرجعية مزدوجة:

1- مرجعية المَقول: معنى ظاهر غير مقصود.

2- مرجعية غير المَقول: معنى خفي مقصود.

ويطلب من المُؤول/المتلقي أن يفك هذه الشفرة مُستعينا بقرائن سِياقية أو دلالات لغوية أو معلنات نصية يصل من خِلالها إلى المعنى الساخر أو ما جاوره، ويمكننا أن نُشير إلى التداخل الحاصل في بعض المباحث العربية الحديثة بين مفهوم الفكاهة باعتباره ضرب من ضروب التفكير والاتصال العام، والسُخرية وتبعاتها بصفتها شكل وأسلوب تعبير أدبي أو غير أدبي، تخترق جميع أصناف الخطاب تقريبا، هذا التداخل الذي يعود إلى عِدة أسباب معرفية ومنهجية وأهمها عامل التعريب والترجمة، في علاقاتها بين الدلالات الاصطلاحية العربية القديمة والدلالات الغربية من ناحية وتداخل المفاهيم بين جُملة من المعارف ومقارباتها.

و لَنا أنموذج من ذلك نلمسه في ترجمة "ياسين فاعور"وفق هذا الجدول:

---

[1]- قاموس الأطلس الموسوعي، (إنجليزي /عربي)، ط1، دار أطلس للنشر، لبنان، 2006، ص 673

المصطلح في العربية	المصطلح في الفرنسية	المصطلح في الإنجليزية
فكاهة وتندر	*Humour*	*Humor*
مزاح أو هزل	*Comique*	*Comedy*
تهكم ولذع	*ironie*	*Irony*

هكذا لم نلمس عند ياسين فاعور[1] أي تفريق بين المصطلحات ولم نلمس كذلك أي إشارة إلى تجاور دلالي أو اختلافات فرعية، فهو يستعمل الفكاهة والضحك والتهكم واللذع والتندر والهزل بنفس الدرجة، على أنها من المترادفات، لذّا يقر قائلاً:« وعلى الرغم من كل ما قِيل عن الفكاهة والضحك فإني أشعر أن المشكلة ما تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات، وأن الموضوع لم يستوف حقه من الدراسة والتحليل، وأنه لابد من العودة إليه».ومن هذه النماذج ما وجدناه لدى "شاكر عبد الحميد"[2] الذي يمزج بين المفاهيم إتيمولوجي، بسبب الإسقاطات الاصطلاحية الفورية بين اللغة الفرنسية واللغة العربية والذي نورد نموذجا منه في الجدول التالي:

المصطلح بالعربية	المصطلح باللغة الفرنسية
التهكم	*Ironie*

[1]- ياسين فاعور، السخرية في أدب إميل حبيبي،ص28

[2]- شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، المجلس الأعلى للفنون والثقافة، الكويت، 2003 ص 25

Satire	السخرية
Parodie	المحاكاة التهكمية
Burlesque	التحقير الفكاهي، المحاكاة

أما "رياض قزيحة" نجِده يستدل على الجمع بين المفاهيم للتعبير على المعنى نفسه، فالفكاهة يعتبرها " كل باعث على الضحك من فنون القَول وإن اختلف الاسم".[1] كما يرى في خلاصة كلامه أن "الابتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملح والنادرة والكوميديا، هي ظواهر نفسية من فصيلة واحدة "[2].

لا يمكننا ذكر أكثر من هذه النماذج، للدلالة على ما نُريد التأكيد عليه بخصوص صعوبة مسالك الموضوع المطروح للدرس، غير أننا ارتأينا منهجيا التطرق لمفهوم أو بعض مفاهيم الفكاهة لدَى الغَرب، لعل بالمُقابلة تتضح الصورة ويتأسس بعض من التصور الذي نهدف إليه.

2-الفكاهة في المعاجم الغربية:

ظهرت الكلمة اللاتينية "*Humor*" التي تعني الفكاهة في حُدود القرن السادس عشر، وهي مأخوذة من اللغة الشعبية في بريطانيا بمعنى "المزاج"، ثم استعارها النَّقد الأدبي فيما بعد وفي القرن الثامن عشر صار مضمونها غير واضح لدرجة أن مُؤلف دائرة المعارف البريطانية أعْرب عن تردُّده بشأنها. وظهرت في فرنسا لأول مرة كاصطلاح سنة 1725م، وأول تعريف

[1] - قزيحة رياض، الفكاهة في الأدب الأندلسي، طبعة1،لبنان،درا أطلس للنشر،2006، ص 9

[2] - المرجع نفسه، ص 72

للفكاهة قدمه *فولتير* "*Voltaire*" [1] كان سنة 1762م حاول فيه تفنيد أسبقية الفرنسيين لهذا المفهوم عن الإنجليز إيتيمولوجيا.

وقد أتاح الاتساق الجزئي بين الكلمة والشيء وضع النظريات حَول "الفكاهة" و"النكتة" باعتبارهما معًا يمثلان جنسًا من الأجناس القَوليّة وعلاقتهما بالانطباع النفسي، ونجد الكلمة تنحدر من أشكال التظاهرات الشعبية فالمسرح ثُم الأدب والفنون البصرية، لتصبح ظاهرة اجتماعية وحياتية ومعرفية.

والمعنى الإنجليزي للفكاهة "*Humor*" تعني القدرة على عرض الواقع بطريقة مرحة، غرائبية أو عبثية، بمنطق اللامعنى "*Le nonsense*" برُؤية حزينة مع البقاء على مسافة من الموضوع ورغم ما ذهبَ إليه "فولتير" فإنّ الفكاهة تبقى تعكس أحد ملامح الرُّوح الإنجليزية، غير أن هذه الكلمة لم تعتمد في الأكاديمية الفرنسية إلا سنة 1932م.[2]

و كلمة "*Humeur*" التي تعني مزاج تختلف عن الكلمة الإنجليزية"*Humor*" التي تعني الفكاهة وتفرق اللغة الفرنسية بين المزاج والفكاهة لأنها تغفل الأصل الحَّي لكلمة "*Humour*" التي تحتفظ بعلاقة ما مع كلمة مزاج "*Humeur*" و يعتبر هذا التمييز ضرورياً لأنهُ فتَح الطريق أمام ظهور الإدراك "لذات" الفكاهة باعتبارها "ميكانيزما ذهنية".

---

1 - *VOLTAIRE: Mélanges littéraires, Lettre à l'abbé d'Olivet, 21 avril 1762.in, Philippe Bierdermanne, L'humour dans l'exercice médical, thèse, en médecine, Université Henri Poincaré, Nancy1, 2000, p111*

2 - ibidem., p 115

ويُعرف اليوم قاموس "روبير الصغير 2010" الفكاهة "*Humour*" على أنها شكل من الدعابة أو الطرفة التي تعرض الواقع بأسلوب يجلب الفرَح والغَرابة.[1] و يُعرفها قاموس "وبستر"[2] بأنها تلك الخاصية المتعلقة بحدث أو نشاط أو موقف، أو بتعبير خاص عن فكرة، والتي تستحضر الحِس الهزلي، أو الحِس الخاص المتعلق بإدراك التناقض في المعنى.

وهي كذلك: تلك الخاصية المتعلقة بالأفعال والكتابة والكلام... التي تستثير المتعة والفرح والمزاح، وهي كذلك: خاصية واقعية مضحكة أو مسلية، إنّها تتعلق بالمَلَكة العقلية الخاصة بالاكتشاف والتعبير والتذَوق للأمور المُضحكة أو العناصر المُتناقضة اللامعقولة في الأفكار و المواقف و الأحداث والأفعال.

يَعتبر المُعجم الموسوعي الفرنسي "*La rousse*" أن الفكاهة: شكل طريف يبرز الهزلي، والسخيف، والعبثي، أو الغرائبي للواقع، ويتم إخراجه في خطاب، في نَّص، أو رسم، كما تعرض الفكاهة مواقف وأحداث قد تكون جادة ولكنها تكون مدعاة للضحك...وقد تكون فكاهة سوداء، فكاهة قاسية، جارحة، تحمل مواقف تراجيدية معروضة في قالب مضحك[3].

---

1 - *Paul Robert & all, Le nouveau petit robert de la langue Française, collection dictionnaire le robert/seuil paris, 2010 p.325*

2- *Noah Webster, Webster's, dictionary of the English language facsimile edition: London, 1993.p135*

3 - *Grand usuel Larousse- Dictionnaire encyclopédique, Bordas- paris, France-Mars,1996- P(708–*

إنّ الفكاهة "*Humour*" [1] إيتيمولوجيا انحدرت من كلمة مزاج "*Humeur*" أما المزاج والطبع والحِس المرح والظرف، تعبير عفوي ودعوة للمرح والفرح أو الضحك مع الآخر، قد يكون قصدي أو غير قصدي، ولكنه نوع من الهزل الخير في لقائه مع الأخر، والذي يحقق بناء "النحن" دون إقصاء أحد بعمق وباحترام.

إنّ أشكال الفكاهة ومفاهيمها نجدها تتغير من ثقافة لأخرى، بل من ناحية لأخرى ومن موقف لأخر، ومن رؤية لأخرى، ومن شخص لآخر، كما تتأرجح بين المتناقضات وقد تجمع بينها: فهي مرح، وفكر، وحماقة، وهجاء، ونقد، ومأساة، وملهاة، وهي تحمل التشاؤم وقد تحمل التفاؤل، و تبقى الفكاهة مُحبَبَة، أو منبوذة ومحرمة، وهي كذلك تكون ذكية طريفة أو ساذجة وفجَّة،إنّ الفكاهة تسمح للفرد بوضع نفسه على مسافة من الواقع المُعاش حيثُ نضحك بدل البُكاء أو كما عَبَر عنهُ الفيلسوف "نتشه" في أقوله المتداولة "أنّ:"الإنسان اخترع الضحك لأنه تألَم كثيراً ".

و الفكاهة بالمعنى الخالص تُعد الظل الهزلي الذي يهدف "لجذب الانتباه مع الانفصال عن الجوانب المُمتعة أو غير العادية للواقع."ومع ذلك يتسع معنى المصطلح للإشارة إلى فكاهي، كل ما يهدف إلى انتزاع الضحك أو الابتسامة.

---

1 - *Paul Aron, Denis Saint- Jacques, Alain Viala, Dictionnaire du littéraire, article «Humour», Paris, PUF, Paris, 2002.P227.228*

3-الفكاهة في المقاربات المعرفية

انتقلت المقاربات الغربية بمفهوم الفكاهة من التعريف الاصطلاحي الإيتيمولوجي إلى المقاربات المعرفية المفتوحة على المستوى النظري والتطبيقي، غير أننا نجدها تخلص في غالب الأحيان إلى الإقرار بصعوبة التحديد الدقيق لماهية الفكاهة، بل نَجد بعض المقاربات تطالب بإهمال المقاربة "الإيتيمولوجية" لأنها لا تكاد تنتهي بسبب تداخل مفهوم الفكاهة كمادة وموضوع بمختلف حقول العلوم الإنسانية والاجتماعية والآداب والفنون من جهة، والتغيرات الحاصلة على المفهوم وتجلياته في مختلف ثقافات شعوب العالَم في المفهوم والمُمارسة من جهة أُخرى، وكذلك بسبب تأرجُح الفكاهة بين الذاتي والموضوعي وصعوبة الفَرْز بينهما.

في حقيقة الأمر أن المقاربات الإيتيمولوجية والاصطلاحية تُعد نتيجة للمقاربات المعرفية قادها في الأساس أهَم المُفكرين والفلاسفة في الغَرب الذين مَهَّدوا الطريق إلى الدراسات التطبيقية، ومن أهمهم نَجِد هيجل، وجون بول، وسقموند فرويد، وشوبنهاور، وبرغسون، وجانكليفيتش، كيركيغارد، وإسكاربيت وأندري برتون، ومن نهَج نهجهم علماً ومنهجاً وإجراءً من ناحية، ومجموع التراكم الأدبي والفني الإنساني الشفوي منهُ والمكتوب.

لذلك ارتأينا منهجياً في هذا الفصل عرض أهَم هذه المقاربات المعرفية التأسيسية في سِياقها التاريخي من أجل مُحاولة ربْط الجانب المعرفي النظري بالتَراكُم المسرحي الفكاهي.

يعتبر الفيلسوف "جورج ويليام فريديريك هيجل"(1770-1831) أوَل من أخرج موضوع الفكاهة إلى المقاربات الفلسفية الذي نَجِده يُصنفه ضمن مواضيع عِلم الجَمال حيثُ يَرَى أن الفكاهة هي شكل رومانسي بامتياز يتحقق في مستوى الذات، وفي نفس الوقت نَجِده يُميز بين "فكاهة الذات" حيثُ يَرجع الفكاهي فيه إلى دواخله، و"الفكاهة الموضوع" الذي اعتبره هذا المُفكر شكلاً أسْمى وأهَم، حيثُ يَخرج الفكاهي من ذاته للقاء الموضوع من أجل تحقيق وحدة القطبين (الذات والموضوع)، من خِلال حركة تُجَّسد المشاركة الوجدانية التَّامة، وفي ذلك تُحقِق الفكاهة جدارتها. [1]

أما الفيلسوف الأديب الفرنسي "جون بول سارتر" (1918-1993) اعتبر الفكاهة تعبير عن موقف أخلاقي يرتبط بالنَّص الأدبي من خِلال عِلاقتها بالأعلى"*le sublime*" الذي يصبح في نفس الوقت الأعلى المقلوب "*le sublime inversé*" فإذا كان الأول يتأمل الأعلى انطلاقاً من وضعية أرضِية فإنّ الثاني يكون وضعه معكوساً حيثُ يتأمل الأشياء من فَوق،

1 - *G.W.F. Hegel, l'Esthétique, tome 2, l'art romantique, Aubier Montaigne, Paris 1964, p. 152.*

وكذلك هو حال الفكاهة إنّها تمزج بين الأعلى والأسفل وبين الصغير والكبير وبذلك تتحقق المساواة داخل الكلية الفكاهية.

وهذا لا يعني أن الفكاهة إجراء خلافي أو تهكُّمي تُجاه الآخر بل بالعكس هو تجاوز للتجزِئة حيثُ يجمع بين السُخرية والسُمّو ضمن فكرته التدميرية، فهو لا يُرافِع عن أية قضية و لو كانت قضيته، تجعل الفكاهة من الحقيقي مثالاً فتخلق بذلك التباساً جديراً بتدمير المِثال بل أكثر من ذلك تخلط بين المستويين الظاهر والخفي لتوجيهك نحوَ مِثال غير معروف وضِمني. [1]

يؤكد عالم النفس "سيقموند فرويد" (1856–1939) من جهته أنّ الفكاهة تُعد آلية من آليات الدِفاع في مُواجهة الأَلَم غير أنّ الفكاهة عكس مُجْمل الآليات الدفاعية الأُخرى العَنِيفة التي تُخَلِف تبعات سلبية في النَّفس البشرية مثل تلك التي ترتبط بالعُصاب والجُنون والسُكر والنَّشوة، تبقى الفكاهة تعبير نبيل يحفظ قِيَم الكرامة، وبذلك فإنّ الفكاهة تَستَعمل جميع الإستراتيجيات لسَّد الثغَرات، لتعويض السائد والثابت في أساليب مواجهة العدوان، حيثُ تصبح أكثر تكيفاً مع مثل هذه الوضعيات بالمقاومة بَدَل الفِرار والكَبْت، وإدارة الظَهر، حيثُ يبقى الأنا الأعلى يسيطر على تحقيق الرَّغَبات الجامِحة،إنّ "فرويد" يَعتبر أنّ الفكاهة تطرَح نفسها في ظروف

---

[1] *Jean Paul, Cours préparatoire d'esthétique, Tradui de l'allement par Anne- Marie Lang et Jean- Luc Nancy, Bibliotheque de L'age d'homme: Paris, 1979, p 155*

ووضعيات المِحَن، حيثُ يحدث حِوار بين الأنا والأنا الأعلى تُشبه علاقة الوالِد بولَده ومنهُ يظهر الأنا الأعلى كسُلطة حامية تملي على الأنا رُدودَ أفعاله تُجاه كل اعتداء خارجي. [1]

أما "شوبنهور" (1788- 1860) نَجِده يدْمِج الفكاهة في مَنظومَته الفلسفية حيثُ جعلها تنحدر من "المُضحك" في تقابل الواقع بالمِثال ويَرَى أنّ: "المُضحك" يَنبثق من ملاحظة الواقع ورَصْد التبايُن الحاصل بين المعرفة العقلية والمعرفة الحدسية عَبْر اللَّعب بالكلام، أما "الجِدّي" يتمثل في التطابق الحاصل بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية، وعليه فالفكاهة تعتبر ثمرة زواج بين لقاء العقل "المُضحك" والعقل "الجِدّي" الذي يجمع بين قطبي المعرفة الإنسانية في وحدة لا تقبل طَلاق الفِكر مع ذاته.

وعليه فإنّ "شوبنهور" يَعتبر التعبير الساخر، هزل يخفي ورائه أمراً جدياً، أما الفكاهة فهي تعبير جِدّي يخفي ورائه السُخرية. [2]

و يَرَى "كيركيغارد" (1813– 1855) أنّ الفكاهة تتأرجح بين ثلاثة أبعاد: جمالية، أخلاقية، ودينية، وحلقتين: "السُخرية" تضم الجمالي والأخلاقي أما الفكاهة فهي تضم الأخلاقي والديني، فالمُركب الجمالي يرتبط بالمعاني، في علاقة اللذَّة المُستعجلة مع الأشياء، أما المُركب الأخلاقي يرتبط بسُلطة

---

[1] - *Sigmund Freud, «L'humour» in L'inquiétante étrangeté, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Gallimard, Paris،1985, p. 317-*

[2] - *Schopenhauer (A.), Le Monde comme volonté et comme représentation, PUF, Paris, 1966 p ,75*

القانون والقواعد والقِيَم، أما السُخرية تَقِف بين الجمالي والأخلاقي وتبقى في تجاذب دائم بينهما، وهناك علاقة مختلفة تتأرجح بين البُعد الأخلاقي والبُعد الدِيني، حيثُ أنّ الإنسان "الديني" هو ذاك الذي تجاوز علاقته مع القانون ليدخل في علاقة مباشرة مع " الله " غَير أنّ الإنسان "الديني" مُجبر على العَيش وسَط المُجتمع وفي هذه المُعاشرة "الدنيوية" تُولَد الفكاهة، ففي رَصْده للمفارقات الحاصلة بين النِسبي والمُطلق نَجِده لا يحكُم على الأشياء لأنه يُدرك أنّ كل هذه المفارقات تنعدِم أو تنتفي لدَى " الإله " لذلك يكون رَد فِعله تعبير فَكِه ولا يكون تعبير ساخِر[1]. أما النَّص الألماني يطرح مفهوم الفكاهة

"*Weltanschauung*" على أنّها طريقة وأسلوب لرُؤية العالَم أي المِصْفَاة التي تمُر عَبرها الرُؤية التي تُمثِل المُركب الثلاثي: الحِس، الكلام، والقُدرة المُبدعة، وعليه ارتبطت مقاربة المفكر الألماني ويتغنستاين (1889-1951) الخاصة بالفكاهة فلسفياً باللَّعِب بالكلام، فالكلام بالنسبة إليه يُحدِّد الواقع وليس عكسه، وكلّ وسَط اجتماعي يلجأ إلى لَّعِب كلامي مُتعدِّد، إنّنا لا نستطيع معرفة العالَم أو الإحساس به إلّا بما يمكن التعبير عنه، ويرتبط ذلك بظاهرة التطور، حيثُ يُبدِع الإنسان لَّعِبه الكلامي الخاص به حسب كلّ حقبة وكلّ مرحلة، وتبقى الفكاهة إطار بِناء الكلام والفِكر ورُؤية للعالَم ويبقى

---

1 - *Sören Kierkegaard, Post- scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques, traduction de Paul- Henri Tisseau et Else- Marie Jacquet- Tisseau, Éditions de l'Otrante, Paris, 1979, volume II, p. 188.*

اللَّعِب بالكلام قاعدة تقتحم كلّ مجالات الحياة الإنسانية وتُصنَف حسب خصوصيات الحقول المعرفية والمِهنية والاجتماعية والسياسية والدينية وحسب اختلاف الأوساط والمجموعات والأنماط، ليس شكلاً حياتياً فقط بل شِفرة ووسيلة ترسُم كذلك العلاقات الإنسانية العملية المُحدَّدة[1].

والفكاهة بذلك تطرح إشكالاً إضافياً يخصُ البُعد الاتصالي: فماذا يحدث عندما يختلف الحِس الفكاهي بين النَّاس، وكيف تكون رُدود أفعالهم؟، إنّ الفكاهة تظهر في هذا الوضع شِفرة ولُّعبة بقواعد يجب أن تكون معروفة لتحقِق الغاية الاتصالية وهذا لا يدخل في الإطار العام للفِكر والنَّشاط الإنساني، ولكن هو شكل خاص يخص هذا النَّشاط. يُؤكد المُفكر ويتغنستاين في مُقاربته النفسانية الأخلاقية والاتصالية على (أنّ الفكاهة ليست تعبير مِزاجي، بل هي تعبير عن رُؤية للعالَم وأنّ مَنعَها من طَرف ألمانيا النازية لا يُعبر عن قِلة أو انعدام الحِس الفُاكهي، ولكن لأسباب أعمق من ذلك بكثير، ويظهر أن النازية الألمانية لم يكن لها نفس الحِس والمِزاج الفكاهي مع باقي العالَم)[2].

---

[1]- *Ludwig Wittgenstein, Remarques mêlées Flammarion, «GF», Paris, 2002, p.150 -*

[2] [2]- *Ludwig Wittgenstein,* ibidem*, p151*

4- مصادر الفكاهة وأشكالها ووظائفها:

إنّ مصادر وأشكال ووظائف الضحك الناتجة عن الفكاهة يصعب تحديدها غير أنها عُرفت مُنذ العصور القديمة كوظيفة تطهيرية "*cathartique*" فالضحك هو عملية إخلاء للعُنف الناتج عن الكَّبت والألَم وبالتالي يلتقي مع مفهوم التطهير، غير أنه قد يوقِع صاحبه في الشعور بالحَرَج والذَّنب إذا لم تبلغ الفكاهة أثرها في السامع من خِلال الضحك أو الابتسام كدلالة عن عَدَم القَبول، لذلك يبقى أثر الفكاهة مُزدوجاً يتأرجح بين السلِب والإيجاب.

تتميز الفكاهة بعِدَّة مفاهيم، فهي لُغة وشكل من أشكال التعبير وتلعب دوراً هاماً في توازن الشَخص، فهي تُحرره من التشنُجات وتَحفظ صحته، لقد أثبتت التجربة العلمية أنّ للفكاهة الضاحكة آثار صحية ثابتة، فهي تُزيل التشنُج العَضلي وتَحُد من هُرمون التَّوتُر، وتُحسِن الجِهاز المَناعي، وتَحُد من الألَم، كما تتميز الفكاهة أساساً عند "برغسون" (1859-1941) بستَة خصائص (الموقف، الكلام، الحركات، الأشكال، الطِّباع، التكرار) وفي العموم فإنّ الفكاهة تستعمل شكلاً واحداً من أشكال المُضحك، غير أنّ كلّ نشاط مُضحك ليس بالضرورة هو فكاهي[1].

و لعل ما زاد في تَعمِيم المفهوم الاصطلاحي للفكاهة هو: جَدلِية الرَبط الآلي بالهَزلي والضحك وبين الجِدّ وعدم الجِدّ، مع العِلم أنّ العلاقة بين هذه الأبعاد تَشْهد تبايُناً إيتيمولوجياً ودلالياً يَصعب الجَمْع بينهما دائماً.

[1] - هنري برغسون: الضحك،،ترجمة: سامي ألدروبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998،ص 15

إنّ الفيلسوف الفرنسي "برغسون" في كتابه الضَحِك ورغم التقسيم الشكلي لمادة الضحك والمُضحك التي تشكلت حسبه كالتالي:

«هزل الأشكال وهزل الحركات، هزل الواقع وهزل الكلمات، هزل الشخصية أو هزل الطابع، قد قَيَّدَت نهائياً مفهوم الفكاهة بربطها آلياً بالضحك، وما نَتَج عنها من تَبِعات في العديد من المقاربات المعرفية اللاحقة» [1].

"فجان شاتو" يَحُث على عدم وجوب الربط الآلي بين الفكاهة والضحك لأن الضحك هو ظاهِرة فسيولوجية، أما الفكاهة فهي ظاهِرة مُركبة: فهي نفسية، فلسفية وجمالية واجتماعية، ثُم إنّ هناك ضحك بِدون فكاهة، وفكاهة بِدون ضحك، ولا يوجد حُدود ظاهرة بينهما[2].

ويُشير "ماكنيل" على سبيل المثال «إلى وجود أنواع عِدَّة من الضحك نَذكُر منها: ضحكة البهجة والمرح، الضحك العُصابي، ضحك المُحاكاة للآخرين،عدوى الضحك أو الضحك المُعدي، ضحكة الدغدغة «ضحكة اللَّمس»، الضحك المَرضي «ضحك بعض حالات الفِصام»، ضحك الأطفال أثناء النَّوم أو اللَّعب..[3] .

ويَرَى "كزاميان" من جِهة أُخرى بأنّ الفكاهة كمادة تحتمل أربعة أوجه:

---

[1] – هنري برغسون،مرجع سابق، ص25.

[2]- *Château .J, le sérieux et ses contraires, revue, philosophique, octobre décembre : 1950, P 49*

[3] – دافيد ماكنيل، سيكلوجية فنون الأداء، ترجمة :عبد الحميد شاكر،المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1998،ص 30.

الوَجه المُضحك وهو الوَجه الظاهر، والوَجه الانفعالي، والوَجه الأخلاقي، والوَجه الفلسفي[1].

تُعَد الفكاهة أيضاً أداة عِلاجية كاملة باستعمال التنويم المَغناطيسي، إنّها تسمح للمُعالج ببلوغ عِدة مستويات في الاتصال العِلاجي عَبْر مراحل الوعي إلى مرحلة اللاوعي كما تسمح بالتَّدرج في طرح ودراسة الاحتمالات المُمكنة وإعادة صياغة موضوع الفَحص وتفكِيك الدلالات المَرَضية، لقد أصبحت الفكاهة عِلم يُسخَر لخِدمة المَرضى"*l'humorologie*" وهو حَقل عِلمي طِبّي ظهر حديثاً يشتغل بالتجريب على دراسة: الضَحِك، المُضحِك، والضَاحِك، وقد سَمحَت هذه الدراسات بتحديد مُركبات ثَلاث للإنسان، المُركب الجسدي النفسي"*somatique*" مع الضحك، والمُركب النفسي من المُضحك، والمُركب الروحي أو " العَلائقي " مع الفكاهة، ولقد أثبتت التجارب أنّ هناك مساراً خاصاً بهذه الأبعاد(الضحك، المضحك، الفكاهة): فالفكاهة تَلِد المُضحك، والمُضحِك يَلِد الضَحِك، غير أنّ كلّ ضَحِكٍ وكلّ مُضحِكٍ لا يصدران عن الفكاهة[2].

نَجِد الفكاهة تقتحم بقُوة مجال التربية والتعليم: حيثُ أثبتت الدراسات التربوية الحديثة بأنّ للفكاهة آليات تعليمية مُفيدة مِثل أساليب الدعابة

2-M. Cazamian, in, Robert Escarpit, op.cit., P- 77-

2- *Philippe Bierdermanne, op.cit, p299*

والتشبيهات والاستعارات، التي تُساعد في عملية التواصل الحيوي وفي عملية تخزين واسترجاع المعلومات.

ولقد سَبق "أبو حيان التوحيدي" الكثير من المُحدثين في إبراز قِيَم الفكاهة في عملية تنمية طُرق التفكير وآلياته وتنشيط العَقل وتوسيع مَداركه ومنها على سبيل المثال لا الحَصر ما جاء على لسانه في «البصائر » حِين قال: « إيّاك أن تَعَاف سَماع هذه الأشياء المَضروبة بالهَزل الجارية على السَخف. فإنّك لو ضَربت عنها جُملة، لنقصَ فهمك وتَبلَد طَبعك، ولا يفتق العَقل شيء كتصفح أُمور الدُنيا ومَعرفة خَيرُها وشَرُها وعلانيتها وسِّرُها، فاجْعل الاسترسال فيها ذَرِيعة لأحْماضِك، والانبِساط بِها سُلماً إلى جِدّك، فإنّك إنْ لَم تَذِق نفسَك فَرَحَ الهَزِل كَرَّبَها غَمُ الجِدّ.» [1]

و كما أنّ الفكاهة هي وسيلة تنفيس فهي كذلك سِلاح دِفاعي للفَرد والجماعة التي تُعاني كلّ أشكال الضَّغط وهي بذلك تصبح وسيلة مُقاومة أو شكل من أشكال الثقافة المُضادة كما هو الحال بالنسبة لبعض أشكال الثقافة الشعبية ومنها المسرح الكوميدي، وذَهَب بَعض عُلماء النَّفس إلى أنّ الفكاهة تشتمل على الجوانب والأبعاد التالية:

1 – التوحيدي أبو حيان،البصائر والذخائر (تحقيق: وداد القاضي) الجزء الأول دار صادر، بيروت، 1988،ص،49.

1- الجوانب المعرفية: ويقصد بها تلك العمليات العقلية الخاصة بالإدراك والخَيال والإبداع والفَّهم والتذوق للفكاهة.

2- الجوانب الانفعالية: ويقصد بها تلك المشاعر السارة الخاصة بالتسلية والبهجة والمرح والاستمتاع.

3- الجوانب السلوكية ومنها: الضحك بأصواته ونغماته، وحركات عضلات الوجه التي تشبه أحياناً التكشِير، وتَعْرية الأسنان وكشْفِها، والأصوات التي تصدر عن الحَلق والتغيرات في أوضاع الجِسم وحركاته.

4- الجوانب الاجتماعية: ويقصد بها تلك السياقات الخاصة بالتفاعل الاجتماعي أو الاتصال الاجتماعي بين الأشخاص والجماعات.

5- الجوانب السيكوفيسيولوجية: حيثُ تشتمل مواقف الفكاهة على تغيرات في نَمَط مَوجات المُخّ الكهربائية، و كذلك نشاطات في الجِهاز العَصبي المُستقل، وفي التنفس وإنتاج الهُرمون، وحالة التنشيط العامة في المُخّ.

6- الجوانب المتعلقة بإبداع الفكاهة أو إنتاجها وإنتاج أنماط منها: النُكتة، والكاريكاتير، والمسرحيات الكوميدية وغيرها[1].

والفكاهة هي مُحصِلة أربعة عوامل أساسية:

1- مُنتج الفكاهة: وهو المُتفكه بخصائصه الجسمية والعقلية والانفعالية...وكذلك المُتلقي للفكاهة.

---

1 - *Paul Aron, op.cit,p 20*

2- الآليات: أي مُجمل العمليات التِقنية والعَقلية والانفعالية المُستخدمة في إنتاج الفكاهة.

3- الناتج: أي العمل الفاكهي الذي أُنتِج ويجري تذوقه.

4- السِياق الاجتماعي: الذي يجري فيه إنتاج الفكاهة وتذوقها[1].

ومن ذلك تبرز شَبكة العلاقات المعرفية التي ترتبط بالفكاهة كمفهوم ودلالات ووظائف، خاصة البسيكو- سوسيولوجيا وعِلم الجَمال والاتصال اللّساني وغَير اللّساني،

ويعود سَبب ذلك ارتباط الفكاهة بمظاهر التناقض في الوجود والحياة الفردية والجماعية على المستوى الفِكري، الانفعالي، السُلوكي، ورُؤية العالَم، وكما يَرَى "دافيد ماكنيل":«إنّ النظريات المتعدِّدة حَول مفهوم أو مفاهيم الضحك تُشبه المصابيح المُضيئة في الظَلام المُحيط بعَمل فني كبير؛ كلّ منها يُضيء جانِباً مُعيناً من المَتاهة المُؤدية إليه: حيثُ تركز نظريات مُعينة على التفَوق أو السيطرة، وتركز نظريات أُخرى على الدَهشة والتناقض في المعنى وتركز نظريات ثالثة على انفعالاتنا والتناقضات الموجودة فيها خِلال الضحك، وتركز رابعة على محتوى النُكتة، وخامسة على التنفيس للطاقة....وهكذا، فالعَقَبَة الرئيسية إذاً أمام وُجود نظرية مُتكاملة حَول الضحك، هي ذلك التنوع الكبير الخاص بظاهرة الضّحك نفسها» [2]

---

1 - *Paul Aron, idem,p 20*

2- دافيد ماكنيل، المرجع نفسه،ص 45.

يُؤكّد بَعض المُفكّرين ومن بينهم "إسكاربيت" (1918–2000) بأن الفكاهة ليست لها علاقة جَدَلية بين الجِدّ وعدم الجِدّ بل هي أسلوب آخر في التفكير، ونَمَط اجتماعي بل مَصدر من مَصادر الوَجه الاجتماعي، ويَرَى "إسكاربيت" كذلك بأنّ الفكاهة هي فَنّ الوجود، ويَرَى بأنّ فَنّ الوجود ليس هو فَنّ الحياة، وبما أنّ للوجود مستويات مُتعدِّدة، فإنّ للفكاهة أوجُه لا تتشابه ولا تلتقي بالضّحك، لذلك لا يمكن ترجمة الفكاهة بالضحك.[1] إنّ العَدد الكبير للتعريفات الخاصة بالفكاهة والتي لا يمكن حصرها تبين أنّ الفكاهة ظاهرة مُتعدِّدة الأبعاد، والتَجلِيات، ويكون الضحك عُموماً صورة لأنواع ومظاهر عَديدة للفكاهة.

كما يبدو أنّ الفكاهة أكثر عمومية من الهَزلي،لأنّها تتضَمنه وتتضَمن آثاره أيضاً، حيثُ تُشير إلى كلّ الأنواع المُرتبطة بالضحك، الأدبية منها والفنية، غير أنّ بَعض الباحِثين يُفضلون تحديد هذا المُصطلح على نَحو أدَق وحصره في البُعد الجَمالي، أو شِبه الجَمالي من الموضوعات لا في الأفعال والأقوال القادرة على إثارة الضحك، ومن الناحية الموضوعية فإنّ العُنصر السائد المُهَيمن على المُضحك، هو التناقض في المعنى، أما من الناحية الذاتية فإنّ المُضحك غالباً ما يشمل على عناصر مثل المُفاجَأة أو المُصادفة

1- *Robert Escarpit, op.cit., P 126*

والتَوتُر الذي يَجري حلّه أو تعريفه على نَحو مُفاجئ، وكذلك حُدوث نَوبة من الضحك مُصاحِبة له أيضاً[1].

ونَجِد أن "شوقي ضيف"(1910–2005م) في تصنفيه لأنواع الفكاهة يقول: «السُخرية أرْقَى أنواع الفكاهة، لِمَا تحتاج من ذكاء وخَفاء ومَكر...وقَد تُستخدم في رِقَة حِينئذٍ تكون تَهكُماً إذْ يَلمس صاحِبها شخصاً لمْساً رفيقاً، والنادرة هي الخَبر القصير أو القصة القصيرة التي تضحك، وفي العادة تكون مكتوبة،...أما الدعابة فأخَف ألوَان الفكاهة، وهي دعابة الأشخاص الوَقورين إذْ يقولون ما يَدْعو إلى الابتسام الخفيف لا إلى الضحك العالي، والمُزاح خُطوة بَعد الدعابة نَحو الضحك أو نَحو الابتسامة العريضة، وهو لا يحمل خُبثاً ولا سماً، وإنّما يحمل المرح والشُّعور بالابتهاج، والنُكتة فكاهة المَجالس، ولابُد لها من اثنين على الأقَل، إذْ يَنتهز أحدهما كلمة لصاحبه فيمُدها، أو قَد يَمُد فكرتها إلى حيثُ تُعبِر عن نَقيض ما يُريد.. وإذا بالَغَ الشَخص في مُغالطاته، ولَم يَعتمِد على ثانٍ يجري عليه هذه المغالطات، بل استغرق هو نفسه فيها، حتى خرج إلى لا منطقية خالصاً كان ذلك هو الهَزل بِعَينه» [2]، ويُمكننا أن نستخلص من ذلك بأنّ الفكاهة تُمثل الشَّجَرة التي يَتَفَرع عنها كلّ الأنواع والأشكال التعبيرية القَصدِية الشفَوية منها والمكتوبة–اللّسانية وغير اللّسانية– كما تشمل الثقافات الشعبية مِنها والعالِمة

1– حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،دار المعارف، القاهرة،1985،ص186– 187

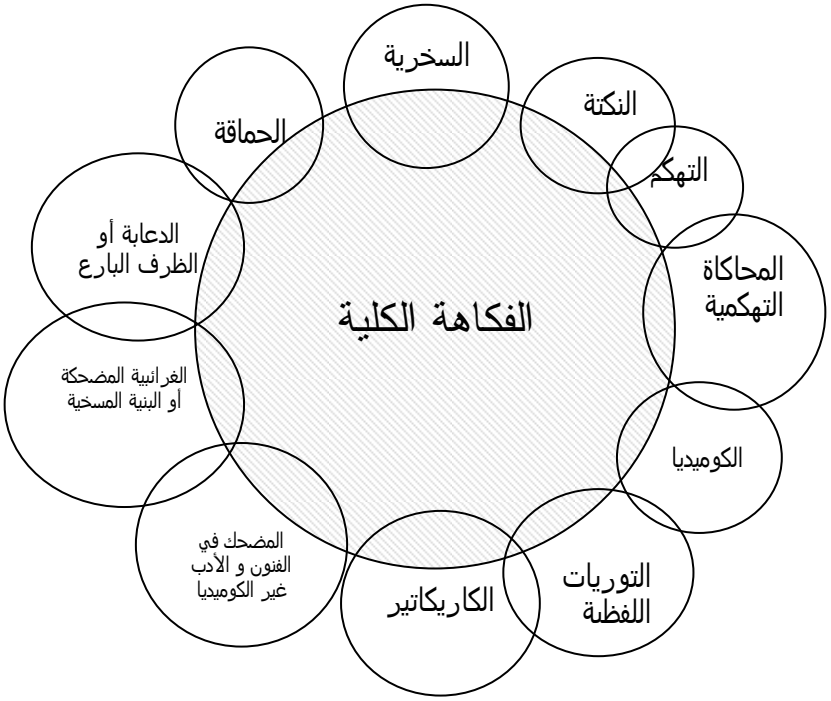
2– شوقي ضيف، الفكاهة في مصر ،كتاب الهلال ،عدد83، فبراير 1958م ، ص 13–14.

التي تدخل في مجالها بنِسَب وخصوصيات مُختلفة، و بمستويات عملية وأسلوبية مُركبة تكون فَكاهتها شكل آخر من التفكير عَبرَ الابتسامة أو الضحك،أو المُتعة الفِكرية الذكية كهدف ترويحي خالص من جهة، أو كوسيلة أدبية وفَنية وحِرفية تكون كفِعل أو رَد فِعل دِفاعي أو كسِلاح يَتَخِذه المُتفكه أسلوباً لمُقاومة كلّ ما هُو حَقير ومُشَوَه في الواقع، من خِلال العلاقة القائمة بين السائد والمُتوقع والمِعياري وبين الواقع والمثال[1].

ومن ذلك فإنّ الفكاهة قادرة على أن تأخُذ مكانتها المعرفية، والأيديولوجية، والجَمالية والاتصالية، بين أشكال التعبير المختلفة، حيثُ يُساهم كلّ نَوع فرعي من أنواع الفكاهة في ظاهرة الفكاهة الكُلية، وكذلك ما يرتبط بها من ضحك ومُتعة، وتَظَل الفكاهة والهَزل أكثر إحاطة وشُمول من كلّ هذه الأنواع.

ولعل الجدول التقريبي التالي الذي يقترحه "شاكر عبد الحميد" يساعدنا على توضيح بعض من العلاقة بين الفكاهة والمُضحك والضحك، كعلاقة مُركبة تربط بين العام والخاص والكلّ بالجُزء والموضوع بأشكال الأدب والفَن، وأساليب تناولها الفِكرية والجَمالية والتواصُلية والتوصِيلية.

1 - *Jean Emelina, Le comique, sedes, Liège : 1996, P- 95*



الشكل(1) يوضح تصورا مقترحا للعلاقة بين الفكاهة و الضحك وبعض مظاهرهما و أنواعهما الدالة عليهما[1]

هكذا يُسهِم نوع فرعي من أنواع الفكاهة في ظاهرة الفكاهة الكُلية، وكذلك فيما يرتبط بها من ضحك وسرور، وتَظل الفكاهة والضحك أكثر إحاطة وشُمولا من كلّ هذه الأنواع، فهُناك الضحك المَرضي مثلا، أين نضعه هنا؟ وبالطبع فإنّ الرسم التوضيحي السابق يتضمن مُعظم الأنواع والظواهر المُرتبطة بالفكاهة والضحك و ليس كلها، و من ثَم فهو تَصَور جامِع، لكنه غير مانِع، كما يقول المَناطِقة، وذلك لأنه – في حدود تصورنا له– مازال في صيغة تجريبية مُؤقتة تحتاج إلى إضافات وتعديلات كثيرة تالية ومن ذلك يمكن أن تنتقل كلمة الفكاهة من المُفرد إلى التركيب في مادتها وطبيعتها:

1– شاكر عبد الحميد، مرجع سابق،ص 24

الفكاهة الأدبية، والفكاهة الدرامية، والفكاهة التعليمية، والفكاهة العلمية، والفكاهة الصحَفية، والفكاهة السينمائية، والفكاهة الكاريكاتورية....الخ، وتكون مُركبة حسب أشكالها كذلك مثل:

الفكاهة الساخرة، والفكاهة الهزلية، والفكاهة المُتهكمة، وفكاهة المُحاكاة، والفكاهة التنكيتية، وفكاهة التورية اللفظية، لذلك أرى أن الضرورة العلمية تقتضي منا الفصل بين نوعين من الفكاهة:

– الفكاهة غير المقصودة: والتي تظهر في فلتات اللِّسان، وملاحظات الأطفال الساذجة، والحركات والسُلوكيات الجِسمية العشوائية غير المُتوقعة.

– الفكاهة المقصودة: وهي التي تشمل الإبداع الفني والأدبي بكلّ أنواعه وأشكاله الشفهية والمكتوبة والمُصوَرة من ناحية والحركات والإشارات من ناحية أُخرى أو هما معاً[1].

5- الفكاهة في ميزان القيم:

إنّ الفكاهة بأنواعها تخْضَع أكثر من غيرها لعوامل الاعتِدال والاتِزان والتَّطرف، في مِقياس يتراوح بين النُبل والابتِذال، وفي ذلك يُقِر"أفلاطون" بأنّ:« التَّافِه وحدَه هو الذي يَسْخر من شيء غير مُنحَط، وأنّ مَن يُحاول الضحك ساخرا من شيء غير الحُمْق والرَذِيلة، إنّما يَرمي إلى هَدَف آخَر غير الخَير» [2]

1– شاكر عبد الحميد،المرجع نفسه،ص 26

2– زكريا فؤاد، جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985،ص 335.

و قد ذَهَب "أرسطو" لتأكيد هذا المِقياس الجوهَري في سُلم القِيم الجَمالية والأخلاقية للفكاهة حيثُ يقول:« المُضحك ليس إلّا قِسماً من القَبِيح والأمرُ المُضحك هو منقصة ما أو قُبحٌ ما لألَم فِيه ولا إيذاء» [1].

وكأننا بالجاحظ يَرُدُّ على هذا الرَأي فيقول:« ولو كان الضحك قبيحاً من الضاحك وقبيحاً من المُضحك، لَمَا قِيل للزَهرة والحُبرة والحُليّ والقَصر المبني: كأنهُ يضحكُ ضحكاً» [2] وقد قال اللهُ تعالى عَزّ و جَلّ (وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا)[3]

« فَوضَعَ الضحك بحذاء الحياة ووضع البُكاء بحذاء المَوت، وأنهُ لا يُضيف اللهُ إلى نفسه القبيح، ولا يَمُن على خَلقِه بالنُقص، وكيف لا يكون موقعه من سُرور النَّفس عظيماً، ومن مصلحة الطّباع كبيرا، وهو شيء في أصل الطّباع وفي أساس التركيب، لأن الضحك أول خير يظهر من الصَّبي، إنّ بِه تطِيب النَّفس، وعليه ينبت شَحمه، ويكثُر دَمه الذي هو عِلّة سُروره ومادّة قُوّته[4] ».

لكن الضحك عند الجاحظ ليس أمراً مطلقاً، ولا سلوكاً منطلقاً بلا حُدود ولا لِجام، فلِكلّ مقام ضحك وابتسام، وللضحك نفسه موضع وله مِقدار، وللمَزح موضع وله مِقدار مَتى جازهما أحَد، وقصر عنهما أحد،

1- أرسطو،فن الشعر،ترجمة شكري عياد،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1986،ص36.

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البخلاء،تحقيق:طه الحاجري، الطبعة الرابعة،دار المعارف، القاهرة، 1991، ص53،54

3 - القرآن الكريم، سورة النجم، برواية ورش الأية43- 44

4 -الجاحظ، مرجع سابق،ص7

صار الفضل خطلاً، والتقصير نقصاً فالنَّاس لم يُعِيبُوا الضحك إلّا بقدر، ولم يُعِيبُوا المَزح إلّا بقدر، ومتى أُريدَ بالمزح النَّفع، وبالضّحك الشّيء الذي جُعِل لَه الضّحك، صار المَزح جِدّاً، والضّحك وقاراً[1].

لذلك لم يكن سُقراط يضحك بصَوت مُرتفع، فهذا يتناقض مع مُعارضته وأفلاطون للإسراف والتطَرف، لذلك ومن خِلال حِواراته ومُحاوراته الفِكرية حَول موضوع مُعين كان يُوظف الفكاهة في بُعدها الساخر كمنهَج علمي –عُرِف باسمه– غير أن التفاعل الاجتماعي كان يخطط له بعناية، بحيث يسمح بنوع من الضحك الأدبي والفلسفي المُهذب، ضحك يَسُر ولا يَضُر، لأنهُ لا يَبتَغي العُدوانية.[2]

من خِلال ذلك الحِوار الذي يدور بين "سُقراط" و "بروتاغوراس" وهو يُعتبر واحد من أهَم أعمال أفلاطون حَول أهمية الضحك.[3]

ويتفق هذا التفسير مع ما ذَهَب إليه "جدامير" في تفسيره للعلاقة بين الفَن والحياة بشكل عام على أنهما نوع من اللَّعِب لَه قواعِده، و فيه تنافس، مُنتَصِرون و مُنهَزِمون، المُنتصِرون يضحكون لشُّعورهم بالانتصار والمُنهَزِمون يَتألَمون نتيجة ما لحِقَ بهم من هزيمة، وفي كلّ فائدة[4] وللفكاهة

1- الجاحظ، مرجع سابق، ص8

2- انظر،محاورة (فليبوس) أفلاطون،المحاولات الكاملة، ترجمة، شوقي داوود تمراز.المجلد الخامس،الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت،1994

3- مولوين مرشنت، الكوميديا: ترجمت،جعفر صادق الخليلي،منشورات عويدات،بيروت،1980 ن ص،130، 131

4- Hans- Georg GADAMER, Langage et Vérité. *Traduction et préface par Jean- Claude Gens. Coll. Paris, Gallimard, 1995, 326 ...*

وَجه آخر لتراجيديا الوجود والحياة فكما هي شكل من أشكال ألَم السُقوط تحمل في طيَّاتها كذلك لذَّة الانتصار، والأدب والمسرح الإنساني قَد قَدَم في ذلك أبْلَغ المَشَاهِد التي تُغني عن كلّ دَرسٍ ومِنهُ ما ذَهَب إليه: المُفكر الإسباني "*ميغل دي أونامونو*" (1864-1936) في نهاية كتابه " المعنى التراجيدي للحياة " الذي خَصَه لمَلحَمَة "دون كيخوتي ديلا ما نشا" بالقول: «أدرَكَ دُونْ كِيخُوتِي الفَانِي، وهُو يُعاني سَكَرات المَوت ما امتاز به من فكاهة، فَذَرَفَ الدَّمْعَ على آثامِه، ولكن كِيخُوتِي الخَالِد، وقَد أدْرَكَ ما امتاز به من فكاهة، يلقي بنفسه عليها ويَنتصِر عليها دونَ أن يَهجُرها وإنّهُ سَوف يُحارب، وإنّهُ حسب كلّ الظواهر، سَوف يُقهر، ولكنهُ سَوف يَنتصِر بالضَحِك من نفسه بجعل نفسه أضْحوكَة، إنّه سَوف يَنتصِر بالضحك من نفسه، ويجعل نفسه باعِثاً على ما يُضحِكه».[1]

يظهَر أنّ هذه المقاربات كُلّها نَجِدها تَتأسس على مُنطلقات مُتعارضة أحياناً غير أننا نَجِدها تتكامل بشكل أو بآخر، وفي كُلّ المستويات والأبعاد:البُعد المفهوماتي، والبُعد المَعرِفي الخالص والبُعد النَّفسي العميق والبُعد السوسيوثقافي والجَمالي، والاتصالي، وعليه يُمكننا أن نَخلُص إلى هذا التصنيف الشكلي الذي نُحاول به عَرض بَعض أنماط الفكاهة ومنها:

- فكاهة عُدوانية تهدف إلى إسقاط الآخر والتقليل من شأنه.
- فكاهة جنسية تهدف إلى جلب اللذَّة والمُتعة عن طريق الإغراء.

1 - *Miguel d'Unamuno, Le sentiment tragique de la vie, traduction de marcel Faure dées/Gallimard : paris, 1997. p37*

– فكاهة سَوداء تهدف إلى النَّقد الذاتي وهي ذات قِيَم دِفاعية.

– فكاهة مَعرِفية وعالِمة وهي تدور في فَلَك الغُموض والالتباس.

– فكاهة دفاعية ساخِرة تهدف إلى نَّقد النِظام الاجتماعي، بسَبب التَهميش والإقصاء.

– فكاهة السُخرية الاجتماعية التي ترتبط بنَّقد القِيَم الأخلاقية والسُلوكية.

إنّ الفكاهة توظِف آليات مَبنِية على التعارض وهي نوعان:

– ما يهدف إلى الطرح الإشكالي وعَرض المَواقف بغَرَض حَلها.

– وما يهدف إلى المُتعة والفُرْجَة في بُعدِها الجَمالي.[1]

إنّ عِلم النَّفس الاجتماعي يُقِر بأن الحِس الفاكهي يَخضَع لعدَد من الخصائص التي تكون في العُموم إيجابية، غير أنها تحمل طابع الجاذبية الاجتماعية.

لذلك نَجِد النَّاقد "جاك شابو" يخلص من دراسته المُطولة لنَّص "جيونو" مايلي: إني مُتأكد أنّه يَتَعذر عليَ تعريف الفكاهة، فالفكاهة ليست بالموضوع النظري...إنّها مُمارسة فريدة لغَرَض خاص، الفكاهة ليست موضوع مَعرِفي، قَد نجعله كذلك قَدْرَ المُستطاع، الفكاهة ذات بتَواطؤ الآخرين، الفكاهة تواطؤ الأفراد المُتفردين، الفكاهة شكل تعبيري لعَقل فردي وسُلوك عملي ضِد وضْع مُقرَر في الواقع والذي نستسلم لهَيمنته باسم السُلطة المفروضة هي كذلك،الفكاهة إذاً هي أسلوب تعبيري وتواطؤ ناجِم عن خطاب شديد الفردانية وهو رغماً عَنهُ يصبح موضوع مَعرِفي، إنّهُ يَقَع

1– شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص، 30

على النقيض من الضحك إنّه فِعل اجتماعي وليس فردي، يُمكن التَحقُق من علاماته المَرجعية في النَّص، وفي هذه المُمارسة الكتابية التي تكون في غاية الذاتية[1].

1 - *Jacques Chabot, «Humour et poésie dans Noé», in Giono: l'humeur belle, Publications de l'Université de Provence, paris, 1992, p. 402.*

القسم الأول: الفكاهة بين المفاهيم والمقاربات المعرفية والمسرحية

الفصل الثاني: الفكاهة في المقاربات المسرحية

1. الفكاهة في الكوميدي بين المحاكاة و الدراما
2. ملامح الفكاهة في المسرح بين الملهاة القديمة و الملهاة المحدثة
3. الفكاهة في المسرح الجزائري بين الاقتباس والإبداع

أ: الاقتباس: المفهوم العام

ب: الاقتباس المسرحي

ج: الاقتباس في المسرح الجزائري

4 - الفكاهة بين الترجمة والاقتباس في مسرح عبد القادر علولة

الفصل الثاني: الفكاهة في المقاربات المسرحية

1- الفكاهة في الكوميدي بين المُحاكاة والدْرَاما:

ارتبطت الفكاهة بأنواعها وأشكالها وتعدُّد أصواتها المُختلفة الظاهرة التعبيرية السابقة عن الفَن المسرحي واستمرت إلى أيامِنا هذه، وتطورت مفاهيمها عَبْر المَظاهر الحَياتية إلى المَرجعيات المَعرِفية والإيديولوجية والفنِية والأدبية والقِيَم الجَمالية الدْرامية من خِلال مَبدأ التقليد.

إنّ التقليد في الأصل هو عَرْض لشيء ما، وتتم عملية مُحاكاة الموضوع المُقلد عن طريق الوسائل اللِّسانية، أو غيرها، غير أنّ هذا الموضوع يستطيع أن يكون: شيء، أو فِكرة، أو بَطل، أو آلهة، أو مُؤسَسة أو عُرف، أو اعتقاد. ويعتبر أرسطو (384–322ق م) أنّ نَقل صورة الشَيء يُمكن أن تَتِم بمُستويات وأشكال، وعبر زَوايا مُختلفة، فقَدْ تنقُله:

- **(كما هو)** أي نقل صورته بمقاييسها وقياساتها كما هو في الطبيعة.
- **(أعلى مِمَا هو عليه)** أي في صورته المُتجلية في المثال.
- **(أدنى مِمَا هو عليه)** أي في صورته الدنِيئة أو المُشوَهة البعيدة عن المثال المتواضع عليه « *conventionnel* » .

و يَتجَلى التقليد في الدراما من خِلال شَكْلين أساسِيين:

1 – المحاكاة: *Mimésis*

اعتبر أرسطو في كتابه فَن الشِّعر أنّ المُحاكاة أساس الـــتعبير الفَني والأدبي، وتَتجلى عَبْر أشكال مُتعدِّدة أدبية نَثرية كانت أو شِّعرية، والمُحاكاة

الأرسطية لا تتحقق في العالَم المِثالي، ولكن في الفِعل الإنساني وليس في طَبائعه وأمْزجته، من خِلال البُنية الحكائية المؤسَسة على الأفعال.

و هو يقول في ذلك: أنّ الحكاية هي التي تُحاكي الأفعال، وأعْني بالحكاية عملية تَجمِيع وتنظيم الأفعال التَّامة ومن ذلك فإنّ موضوع المُحاكاة يَتجَلى في عَرْض الأشخاص وأفعالهم: ومُحاكاة الأشياء تظهر في ملاحظة المَنطِق السَّردي، الذي يقوم على التَضاد القائم بين:

الفِعل والمِزاج *caractère & Action*[1]

2 – **الحكي :*Diégésis***

وهو نقل الرَّاوي للفِعل بالكلام والحكاية، أي يَتِم عن طريق سَّرد الحكاية وليس بِعَرض الشخصيات وهي تقوم بأفعالها ضِمْن الأحداث، تُعتَبر الكوميديا هي الجِنْس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني، ويُعَرِفها أرسطو بأنّها مُحاكاة لأشخاص أرْدِياء، أي أقل مَنزِلة من المستوى العام، لكن في الجانب الهَزلي الذي هو قِسْم من القبيح، إذْ الهَزلي نقيصة وقُبح، بدون إيلام ولا ضررَ[2]، وموضوعها الهَزل الذي يُثير الضحك، ويُضِيف أرسطو أنّ للكوميديا هَدَف لأن الحديث عن الهَدَف يجب أن لا يُغفل عنه، فلا يوجد كاتب جاد لا يهدف من وراء عمله لشيء، وكان أرسطو أول من خَطا نَحوَ "وحِدة الأثَر" أو ما يُسميه بالتَطْهير، فَلَمْ تَعُد المسرحيات جُزءاً من الشَعائر

1 - *Aristote, Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1969, p130*

2. *Aristote,* ibidem., P155

والطُقوس، بل أصبحت تُؤدي وظيفة نفسية واجتماعية من خِلال التأثير على الجمهور، فيكتسب المَرْء دَربَة وصَلابة واعتدالاً، فيُقَوِم المَرْء عواطفه ويَعتدل فِيها فالمأساة اتخذت عِند "أرسطو" هَدَفاً إنسانياً وهو تطهير النَّفس البَشرية بإثارة عاطفتي الفَزَع والشَّفَقَة، وتطهيرها من السَقَم حتى يتسنى لهذَين الإحساسَين أن يؤدِيا عملهما على الوَجه الأكْمَل وتشترك المَلهاة مع المأساة في عملية التطهير، إذْ أنّ تطهير المأساة من نوع مُداواة الشَّر بمِثله، أما المَلهاة فتطهيرها بمُداواة الشَّر بضِده من اللَّعِب والضحك لتكون أدعى إلى الهُدوء والاستسلام.

ويَرَى أرسطو أنّ مَصادر المُضحك في الكوميدي ثلاثة هي:

1. الشخصية
2. اللغة
3. الموقف

– وتُضيف الدراسات الحديثة: الحركة أو الإشاراة.

وإن ارتبطت الكوميديا باعتبارها نوعاً درامياً مستقلاً في بِنائه وأشكاله بالضحك والمُضحك، من المُهِم الإشارة هُنا إلى أنّ الفكاهة تعبير سابق عن الكوميديا عُرِف لَدَى المُجتمعات السابقة، والشُّعَراء الجَوالون ومِنهم "ثيسبيس" الإغريقي، غير أنّها مفهوم لاحِق ارتبط بشكل أوسع بالأبعاد الانفعالية المُتعارضة والمُتجانسة في نَفْس الوقت، التي تجمع بَين اللذَّة والألَم وأشكال التعبير عَبرَ الفِعل والقِناع والكلام، مِمَا دَفَعَ بالكوميديا إلى النُفوذ والتمازُج مع الأشكال والأنواع الدرامية القديمة ثُم الكلاسيكية المُختلفة.

ويرى "أرسطو " أنّ «الانفعالات هي كُلّ التغيرات التي تَجعل النَّاس يُغَيرون رَأيهم فِيما يُعلق بأحكامهم وتكون مَصْحوبة باللذَّة والألَم مِثل: الغَضَب، والرَّحمة ، والخَوف وكُلّ الانفعالات المُشابهة وأضْدادها»، وإذا انتقلنا إلى تعريف الغَضَب لديه فهو: « شهوة مصحوبة بانتقام حقيقي أو ظاهري بسبب إهانة حقيقية أو ظاهرية تَنال الشخص نفسه أو أحد أصدقائه إذا كانت الإهانة بغير حَق..... [1]»

نَجِد "أرسطو" يُصنف الغَضَب على أنّهُ انفعال مُؤلِم، أي انفعال ضِد الاستقرار، يُؤثِر في أحكام العَقل، لذلك نَجِد أرسطو يَبحث عن كيفية التخلُص من انفعال الغَضَب، الضَار بالإنسان من أجل أن يضبط مِيزان العَقل عند إصدار الأحكام، ويقول في ذلك: « مِن الواضح أنّ النَّاس يسكنون إذا كانت حالهم تلك الحال التي تثير الغضب، كما يحدث حين يلهون أو يضحكون أو يحتفلون، وحين يشعرون بالنعمة أو النجاح أو بالرضا...» [2]

ويقول أرسطو طاليس « لما كانت التسلية وكُلّ ضَرْب من ضُروب السَكينة والاسترخاء والضحك أموراً لذيذة فإنّ الأشياء المُضحكة – أناساً كانت أو كلمات أو أفعال– هي لذيذة لا محالة»، لذلك يمكن أن نستخلص من كُلّ ما تقدم أنّ:

–إنّ انفعال الغَضَب يَحدث من الألَم الواقع على الفَرد أو الجَماعة المُنتمية.

–أن ثَمَة عاملين لتطهير الإنسان الغاضب.

---

1 - *Aristote*, ibidem, p 125

2- *Aristote*, ibidem, p 138

1-إثارة انفعال الضحك في نفسه.

2-شعوره بالتفوق أو النِّعمَة أو النَجاح أو الرِّضا

وإذا رجعنا إلى تعريف أرسطو عن الكوميديا فهي حسبه:« مُحاكاة لأشخاص أردِياء أي أقل مَنزِلة من المستوى العام ولا تعني الرَداءة هُنا كُلّ نوع من السُوء والرَذالة، وإنّما تَعني نوعاً خاصاً فَقَط، هو الشيء المُثير للضحك، والذي يُعَد نوعاً من القُبح ويُمكن تعريف الشَيء المُثير للضحك، بأنّه الشيء الخَطأ أو الناقص، الذي يُسبب للآخرين أَلَماً أو أذى، ولنأخذ القِناع الكوميدي المُثير للضحك مِثالا يوضِح ذلك، ففِيه قُبح وتَشويه، ولكِنهُ لا يُسبب أَلَماً عندما نَراه».

و عليه فإن "الكوميديا" تكون:

- مادتها: المُحاكاة لُغة مُمتِعة، بها وَزْن وإيقاع وغِناء
- موضوعها: يتمثل في أُناسٍ يفعلون، ومُحاكاة لأشخاص أردياء أو أقل مَنزِلة من المستوى العام.
- طريقتها: تتمثل في عرض الشخصيات وهي تؤدي أفعالها أداءً دراماياً.

إنّ المُتتبع لنظرية الدراما، يكتشف الاختلافات الجوهرية بين المقاربتين الأرسطية والبرختية في تناول عملية المُحاكاة للواقع وأبعادها الأيديولوجية والسوسيوثقافية والجَمالية، غير أن القاسِم المُشترك بين كُلّ التيارات والمُقاربات تتفق كُلّها حَول طبيعة الأثَر في الفَن المسرحي وجَوهره، الذي

نَجِده يرتبط أولاً بدَفْع انفعال الألَم باللذَّة والمُتعَة مَهمَا اختلفت الطُرق المُؤدية إلى ذلك[1].

وها هو "برتولد بريخت" الذي يقِف في الطَرف النَقيض لمسرح "أرسطو" بل المُعارض لهُ يُعرف المسرح بأنّه: « تصوير حَيّ لأحداث بين آدميين تحكي أو تخترع، وتعمل ذلك بقصد التَرفيه، وأنّ الوظيفة التركيبية المسرحية في أعم صورها هي توفير اللذَّة، وهي أنْبل وظيفة توصلنا إليها في المسرح....مُنذ البداية كان عمل المسرح هو الترفيه على النَّاس، كما في كُلّ الفُنون...فإنّ الأقدمين مُنذ أرسطو طاليس، لَمْ يطلبوا من المأساة شيئاً أكثرَ ولا أقلَ من التَرفيه عن النَّاس...فَلَو كان التطهير بواسطة الخَوف والشَّفقَة أو من الخَوف والشَّفقَة – تطهير يؤدى لا بطريقة سارة فحسب، ولكن تمَاماً لغَرَض السُرور أو اللذَّة». [2]

غير أنّ التيارين الأساسيين نَجِدهما بالطّبْع يختلفان وحسب مُنطلقهما المُتعارض، حَول طبيعة هذه اللذَّة والمُتعة ووظائفها وقِيَّمها، غير أنّ تحقيق الترفيه والسُرور في المعنى والدلالة والموضوع والمبنى، تبقى تُحدِّدها الأسُس والوظائف الفنية والأيديولوجية بمفهومها العام والخاص، ورغم ذلك كُلّه بقِي المسرح ومُنذ نشأته لا يدور إلا في فَلَك هاتين الآليتين المُحاكاة بالفِعل والمُحاكاة بالكلام «*Mimésis/ Diégésis*» [3]

2- *Aristote*, ibidem, p 148

2- برتولد بريخت، الأرجانون الصغير، ترجمت فاروق عبد الوهاب،هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر،ص، 23- 24- 25

3 *Patrice Pavis , Dictionnaire du théâtre ,Dunod ,Paris ;1996 ;p92*

إنّ الفكاهة اختَرقت الفَن المسرحي بل نَجِدها تؤسِّس في البداية لفَن المَلهاة الإغريقية الذي أصبح نوعاً مسرحياً مستقلاً بذاته مع أرستوفان ، والفكاهة بتعدُّد أشكالها فَتَحت للفَن المسرحي عَبر العُصور جُملة من الأشكال التعبيرية المسرحية يُحصيها قاموس المسرح "لباتريس بافيس" ويُصنفها في 25 شكلاً من أشكال الكوميديا.[1]

كما أننا نَجِدها عَبر ذلك ولِمَا تحمله من آليات تعبيرية، وقِيَم جَمالية ووظائف. تَخترق كُلّ الأنواع المسرحية مِن التراجيدي والمَلحمي، إلى المِيلودرامي، ومِن المسرح الواقعي، إلى مسرح العَبَث، إلى الأشكال المسرحية التجريبية الحديثة والمُعاصرة.

إنّ شِدَّة ارتباط الهَزلي أو "الكومِيك" بالكوميديا المسرحية أحدثَ التباساً في الدلالة والمفهوم في علاقة الفكاهي بالهَزلي لعِدَّة عُقود ليس في ظاهرة إنتاج الضحك،ولكن في الدلالة المُحدّدة لمفهوم المُحاكاة ذاتها، فإذا كانت الكوميديا حسب المفهوم الأرسطي تعرض الأشخاص "الأردياء"، وتنتهي إلى النهاية السعيدة، فإنّ هذه الضَوابط بَقيت تنتمي إلى المدرسة الكلاسيكية وهي لا تنطبق على المسرح فقط، لذلك فإنّ الاعتقاد الشَّائع بأنّ الفكاهة هي شكل من أشكال الكومِيك أو الهَزلي لا يعكس طبيعة المُفارقة الجَوهرية بينهما، "فأندري برتون" يعتبر أنّ الفكاهة أرفع وأنبَل من مستوى الضحك العام، وهي ظاهرة تعبيرية مؤهلة للتعبير عن التعاسة أكثر من التعبير عن السعادة فالفكاهة النبيلة هي تعيسة أحياناً وهي في تعارض مع الهَزلي في شكله

1 - *Patrice Pavis,* ibidem. *p p52.53.54.55 ..56.57.58.59.60.61*

التقليدي(الرديء/ السعيد)، ولعل اتساع مفهوم الهَزلي وانزياحه عن نَمَط المُحاكاة الخاص سَمَح بإقحام الفكاهة في حقل الهَزلي، إنّ تطور مفهوم "الكومِيك" أو "الهَزلي والهَزلية" أو"الكوميدي" ظهَرت في نَفس الوقت مع ظهور مفهوم "الفكاهة" وكأنّ هذا احتوى الآخر أو استدعاه، ويعقب على أن القول بأنّ الفكاهة هي فرع من الهَزلي لا يَحُل الإشكال وكذلك التركيز في طبيعة هذا التداخل؟. فالتقسيم التقليدي المعروف لدى "برغسون"«الهزل بالكلام، والهزل بالموقف، والهزل بالحركة، لا يمكننا من التقدم إلى الأمام، بحيث أنّ الفكاهة يُمكنها أن تتجسد عَبر كُلّ هذه الأصناف»[1].

حاول "جرار جنيت" (1930) أن يفصل بين المفهومين من خِلال تصنيفهما حسب "الهَزل المعنوي والهَزل المُطلق" باعتبار أنّ الفكاهة تنتمي إلى الهَزل المُطلق لأنّه غير ضار وغير عُدواني، غير أنّ هذا التصنيف بين "المعنوي /المُطلق" خلَق مُفارقة أُخرى بَين "الفكاهة والسُخرية"،إنّ السُخرية تهدف إلى النَّقد وتَعْرية نقائص وتناقضات العالَم والنَّاس، والفكاهة تَذهب إلى أقصى حَد في هذا المَنطق،غير أنها لا تهدف الانتصار على الآخر بل تُصارع ذاتها وتَقبل تناقضاتها وتتحمل مسؤوليتها، لأن الفكاهي لا يعتبر نفسه خارج هذا العالَم والإنسانية؟[2].

---

1 - *André Breton, op.cit., p. 60*

2 - *Gérard Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, Le Seuil, 1982, p. 17*

إنّه من الواضح أن الفكاهة توجَد في مُفترق العديد من الطُرُق وبسبب هذه التقاطعات كان على "جرار جينت" أن يقترح طريقاً آخراً للمُقاربة، طريق يتعلق بالآليات اللسانية المُستعمَلة في الفكاهة التي تتجاوز الطبيعة اللفظية، إلى التَعدُّد الصَوتي الشامل الذي يُميزها عن السُخرية التي تبقى مُقيدة بآلية واحدة وهي "التورية اللَّفظِية"، مِما يجعلها تتقاطع مع الهَزلي، بل تخلق موضوع ومادة المُحاكاة وفي نفس الوقت هي وسيلة وطريقة للمُحاكاة. [1]

يربط "باتريس بافيس" مفهوم الفكاهة بالهَزلي، والسُخرية حيثُ يقول: «الفكاهة هي إحدى الآليات المُفضلة لدى المسرحيين، بتوظيف الهَزل والسُخرية، مع احتفاظ الفكاهة بنُكهتها و وقعها الخاص، فبينما السُخرية والأهجِية تأخُذ بُعداً بارداً بِبصْمة فِكرية، فإنّ الفكاهة نَجِدها أكثر حَمِيمِية ودِفْء، ولا تتوانى من الضحك على ذاتها، وتسخر من الساخر ذاته فهي تَبحث عن المظاهر الفلسفية الخَفِية وَرَاء الوجُود، وهي بذلك تُبرِز الغِنى الداخلي للفكاهي. » [2]

إنّ نَفاذ الفكاهة عَبر الأدَب بِكُل أجْناسه إلى الدراما ، تحَولت إلى نَوع مُنفصل و مُستقل في المَعنى والمَبنى، حيثُ أصبحت تَجْذِب على حَبل كُل ما هو مُسَلم به وسائد، إنّها تتآلف مع المُضحك والهَزلي كوسيلة من أجل إعادة النَظَر في الذات دائماً عَبر مَنطِق الصِراع، إنّ الفكاهة في الدراما تَستَخدم

1 - *Gérard Genette,* ibidem. .p 40

2– Patrice Pavis ; op.cit ;p58

المُضحك لتُحدِث القَطيعة مع الضَّجَر، وكُل فِكرة مِعيارية مُفَبرَكة وجاهِزة، إنّ ضحك المُتلقي أو ابتسامه في الدراما هو دلالة على أنّه في استراحة من الحَتمِية « *Le déterminisme*» [1].

1- ملامح الفكاهة في المسرح بين الملهاة القديمة و الملهاة المحدثة

أ- الملهاة الإغريقية:

تشكل مسرحيات اليونان القُدماء نُقطة البداية في المَلهاة والمأساة على السَواء ويُعتَبر "أرستوفان " الشَّاعر الأكبر المُؤسِس لهذا النَّوع من المسرح والذي نَشأ عن العَربَدات التي كانت تجري تكريماً لإله الخَمر، وللخصب، والتكاثُر، كما ارتبطت بالاحتفالات الشَّعبية والكَرنَفالية في الساحات العامة "أغورا" *Agora* هذه التظاهرات التي كانت تَتَسِم بالحُرية المُطلقة التي تهدف إلى الترفيه والتسْلية والمُتعة واللذَّة التي جسَّدت خصائص الحِس الفكاهي الأثِيني بِكُلّ مَعانيه وأشكاله، هذه الرُوح الاحتفالية الفكاهية وَجَدت طريقها إلى المسرح عَبر مسرحيين من الطِراز العالي الذين تَرَكوا بصَماتهم في المسرح العالمي، بأعمالهم التي اخترقت الزَّمان والمَكان وثقافات كُلّ الشُّعوب والأُمَم، فقد كان لكاتب مثل "أرستوفان " (450-388ق.م) من حُرية السُخرية ما لا نَعْتَده في المسرح الحديث، ومن عَجَب أن يكون

[1] Patrice Pavis, ibidem,58

محافظاً يُجاهد في سَبيل عَودة الأيام القديمة وعدواً لكُل ما هو تقدمي أو جديد[1].

كان يستطيع كاتب المَلهاة أن يُهاجم أي شيء يَرَى أنّهُ جدير بالهُجوم، سَواء كان إلهاً أو حاكماً أثينياً، أو ثقافة العَصر ورُوادها، أو أكثر العادات الاجتماعية قُرباً إلى قلوب الشَّعب أو أهَم الأسُس في سياسة الدولة في السِّلم أو الحَرب، وكانا الغَّمز واللَّمز للأفراد والمؤسسات هما جوهرا المَلهاة عند "أرستوفان " المَبنية على حُرية نَّقد أي موضوع، وكان يستطيع أن يستخدم أية صورة من صُور الاتِهام أو السُخرية اللاذعة وقد كانت الدولة لا تُبيح مِثل هذه الحُرية في الكلام فحسب، وإنّما كانت أيضاً تُمول المسرحيات التي تَستخدِم مِثل هذه الحُرية.

وكانت المَلهاة عرض شامل يَعكس المظاهر الاحتفالية من شِّعر غنائي هَزلي واستعمال للأقنعة والنَّشيد والرَّقص، وكل ما يتلاءم مع أغراض المسرحية المعروضة، لقد وظف "أريستوفان " الفكاهة الساخرة دُون هَوادة في مُهاجمة الأفكار والأعمال وإظهار تَفاهة السياسات ومَزاياها فقَد هاجَم سُقراط في مسرحية "السحب".

1- فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة بيروت، 1975، ص 196.

ونَرَى في أحَد المَشاهد المُعلِم الكبير في "حانوت التفكير" ومعَهُ تِلميذ مُرتقب ويَطلب سُقراط من تِلميذه أن يَضطجع على أريكة مَليئة بالبَراغيث فلا يَستطيع التِلميذ إلّا أن يتمَلمَل فَوقَ الأريكة وهو مُبتئِس بينما يُناديه سُقراط قائلاً:" هل تفكر؟"[1].

وفي نفس الوقت نَجِد "أرستوفان" يَستخدم في مَلاهيه صُوراً عالية من الفَن الشِّعري في مسرحية "الطُيور" وبَراعته في أساليب المُعارضة لشِّعر "يوربيدس"(480- 406ق.م) في مسرحية "الضفادع" ولَعَلَ من أبْرز خصائص المَلهاة الإغريقية تَكمُن في القِيَم الأدبية والفنية والسياسية، وفي التوفيق الحُر بين أنواع مُختلفة من الخطاب، وإلى ما تناولته من دراسات دقيقة في النَّقد ونظريات هامة في طبيعة الشِّعر و وظيفته[2].

كما نَجِدها تُعَد مَدرسة لا يُمكن تجاوزها في التعليم المسرحي بالإضافة إلى التراكُم الكبير الذي خَلَّفته أعمال هذا المسرحي في مستوى الدراسات الأكاديمية في مُختلف الحُقول المَعرفية بالإضافة إلى النجاحات الجماهيرية والنخبوية التي مازلت تُحققها مسرحيات "أرستوفان " في مسارح العالَم.

ويَجمَع أهَم الدارسون على اختلاف مشاربهم وتياراتهم ومِنهم "فرد. ب. ميليت" و "جيرالدا يدس بنتلي" أنّ أغلب المَلاهي الحديثة والمُعاصرة

---

[1] فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي ،المرجع نفسه ، ص -198.

2- فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي، المرجع نفسه، ص 200.

تَظهر أمام أعمال هذا المسرحي"قَميئة" ولا طَعم لها بل تَبدوا تافهة، وأنّها مُجرد نُكَت صبيانية ومهاجمات لأمور تافهة ويَبدو أنّ لدى"أرستوفان" شَيء هام يقوله أكثر مِما لدى كُتابنا، وقد عرّف أفضل من غيره بأنّ "الضحك هو أقوى سِلاح لدى الإنسان، وأكثر سِلاح مُهمَل عِنده"[1].

ب – **الملهاة الرومانية:**

تُعَد المَلهاة الرومانية فَن مُحاكاً عن المَلهاة الإغريقية في أدَق تفاصيلها، غير أنّ أهميتها تَكمُن في عملية جَمْع ونَقل هذا التُراث إلى عصْر النَّهضة في أعمال "تيرانس" و"بلوتس"، غير أنّها اختلفت عن المَلهاة الإغريقية بإبعاد الأوهام والأمور الغريبة وتَترك السُخرية والتهكُم الشخصي، وتُقلِل من عُنصر الهِجاء الأدبي، وفي الواقع كانت نوعاً من المَلهاة العائلية الواقعية في حياة الإغريق آنذاك، مادتها مُستقاة من أحداث ومُشتملة على أنماط من الشخصيات في المُجتمع مع بَراعتها في تصوير الحياة المعاصرة، مع اهتمامها بالتشخيص طِبقاً لخُطوط نَموذجية دقيقة جِداً مع تغييرات في بِناء الفَضاء المسرحي وأساليب الأداء غير أنّ المَلهاة الرومانية سَقَطت فكاهتها في فَخْ إرضاء الجمهور بالنُكات النابية، ورسْم المواقف الهَزلية المُنفردة بصورة دائمة، والاستعداد لقطع العرض المسرحي استجابة لنداءات الجمهور، كل هذه الأمور يَرَى الدارسون فِيها دلالة على فَظاظة وغلظة

[1] فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي، المرجع نفسه، ص 201،.

وخُشونة الإحساس الفَني لدَى الجمهور الروماني الذي كان أقَل تهذيباً وثقافة.[1]

ج- **الملهاة الإليزاباتية**

كانت الكوميديا الهَزلية الضَرب الرئيسي الذي ساد خِلال القُرون الوسطى، وفي أواخِر القَرن السادس عَشر ومَطالع القَرن السابع عَشر الميلاديين على يَد "بن جونسون" و "وليام شكسبير" مسرحيات تَضَمنت كل ضُروب الكوميديا تقريباً، حيثُ بَدأت -كلمة فكاهة- تصبح شائعة في إنجلترا في العصر "الإليزابيثي" مع ظُهور نَوع مسرحي من الكوميديا الكلاسيكية مؤسسَة على خصائص الطِباع أو المِزاج ومُستلهمة من الأدب الشعبي شِّعراً ونَثراً، ومن الحياة اليومية الواقعية في لندن، التي أسَسها المسرحي "بَن جُنسن" كشكل مسرحي يَتَسِم بِبعض الخصائص الواقعية مُعارضة للمسرح الرومانسي والسيكولوجي "الشكسبيري"[2].

لقد عَرَفَ "بن جنسن"[3] (1572- 1637) كيف يُخرج الطَبع والمِزاج في صوره المُضحكة، من خِلال عَرض الشخصيات في وضعيات خاصة مُقابل شخصيات أُخرى داخل الفِعل المسرحي، حيثُ استخدم هذه الأمزِجة لتوضيح مفهومه للكوميديا باعتبارها مَلهاة للأخلاق لكي يُفرّق عمله عن مسرح شكسبير النفسي الحافل بالفَردية وبالاحتمالات المُتعدِّدة للأفعال، فمَسرحه معني بالتركيز على الأخلاق الذي يعني المِزاج في مفهومه أما

---

1 - فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي،المرجع نفسه، ص،203

2 فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي،المرجع نفسه، ص،219

3 - يعتبر أول من اوجد كوميديا المزاج ، وعرف بصداقته مع شكسبير ومنافسته له كذلك. انظر ،المرجع نفسه.

المَلهاة عند شكسبير فإنّها تُبرِز غَرابة الطابع، ولهذا فهي تحتمل تفسيرات لا تغفل الجانب المِزاجي، لكن أوجُه الغرابة في تلك المَلهاة تَظل خاصة ببعض الأفراد وتفسيرها يكون في إطار جوانب الشخصية وحتى عندما تكون بعض الشخصيات الشكسبيرية فكاهية –وفق مفهوم بن جونسون– فإنّ الكوميديا في الحقيقة لا تقوم على "أمزِجَتهم" وإنّما ترتكز على "المُفارقة" التضاد غير المُتوقع بين سِمات شخصيتهم الحُرة وبين الشخصيات الأخرى المُعقَدة مِثلهم.

لذلك فإنّ المَلهاة "الإليزاباتية" نَجِدها تنقسم إلى طِرازين عامَين من المَلهاة وهما: المَلهاة الواقعية والمَلهاة الرومانسية، و كان الطِراز الواقعي يُقدم صورة للحياة اليومية في لندن مع تأكيد خاص على حَماقات العَصر وتعليقاته وعُيوبه وآثامه المُجسَّدة في الحياة الواقعية في حاناتها وفنادقها وحوانيتها، أما الفكاهة المسرحية أو المَلاهي الرومانسية والسيكولوجية فقد جَسَّدها شكسبير وجرين وهيوود، كانت القصص والحكايات الشعبية الرومانسية هي المَنبَع النموذجي للمَلاهي الإليزاباتية، وعكَست الحِس الفكاهي الرومانسي للشَّعب الإنجليزي بامتياز، وكانت هذه المسرحيات تَمتزِج بالغِناء والموسيقى المُؤثرة و تمتزج بنَبْرة الكَنيسة وأغاني التَراتيل[1].

وقد نَجَح "وليام شكسبير"(1564–1616) ويُعتَبر أهَم مسرحي عَرَفه العالَم تَمَيزَ بالفَهْم الثاقِب للطبيعة البشرية ، وجَمَع بين المَلهاة والتراجيديا

1 – فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي،المرجع نفسه، ص،223.

والمسرحية التاريخية، وتميزت المَلهاة الكوميدية لدَيه في خَلق شخصيات حَيَّة و حقيقية من خِلال عملية تغيير التعامل مع الواقع من خِلال إضْفاء مَسحة غرائبية وخيالية للأحداث والأفعال مع بِناء درامي، وشِّعرية راقية أدبياً ودراماتورجياً، كما استطاع عَبْر المَلهاة خَلق لُغة درامية أثَرَت في حيوية اللغة الإنجليزية من خِلال التصرف في التراكيب والجُمل والمُفردات، بهَدف خَلق الأثَر عَبْر الفكاهة الكوميدية، كما ساهَم في إبداع الأدوات والآليات الأدبية لعَرض المعلومات والأفكار عَبْر الصور الحَيَّة التي تنطَبع في الذاكرة والأثَر المُتجدِّد. [1]

د- **الملهاة الفرنسية:**

مَهَدَت المَلهاة الإليزابيثية الطريق للمَلهاة "المولييرية"، وهو "جان باتيست بوكلان-" المَدعو "موليير "- (1622-1673) [2]

في أواسط القَرن السابع عَشر الميلادي وهو أشهَر مؤلفي الأعمال الكوميدية في فرنسا والعالَم، وتُعَد أعماله تغيير نوعي في المفهوم المسرحي للفكاهة داخل النوع الكوميدي، حيثُ أصبحت المَلهاة الفرنسية أداة اجتماعية بامتياز،

1- فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي،المرجع نفسه، ص،224

2 - يمكن أن نشير في هذا المقام أن موليير الفكاهي الذي أضحك ويضحك العالم، عرف أشكالا من المآسي بدأت بالمرض الخبيث في حنجرته حيث وظف تغيُّر نبرة صوته من أجل إضحاك جمهوره، حتى سقط نازفا على الركح في آخر مسرحية له وهي "مريض الوهم" كما أن التزام موليير المسرحي جلب له نقمة السلطة الدينية الكنسية، التي حاربته في حياته لأنه فنان مسرحي و حاربته بعد موته حيث رفضت دفنه حسب التقاليد المسيحية رغم سلطة الملك،ودفن ليلا بمقبرة الأطفال الذين ولدوا موتى؟ . ومثل هذا العداء للفكاهة المسرحية لا يعبر عن قلة الحس الفكاهي لدى السلطة الدينية بل لأمر أعمق من ذلك. انظركتاب:

-Marie-ChristineHelgerson, Louison et Monsieur Molière,flamarion,2001,P100-104.

وأكثر جُرأة وأكثر تَحدِيا للسُلطة الاجتماعية والدينية والسياسية حيثُ تَحَولت الفكاهة من طَبْع ومِزاج إلى صِفات ونماذج اجتماعية، وليست مَخلوقات مُفرطة في الفردية وعليه فإنّ موليير استطاع بالفكاهة أن يُثبت فكرة أهمية المُجتمع على الفرد،"فطرطوف" مثلاً يُمثل شخصية المُنافق الذي يَستغِل الدِين لكي يُحقق مكسباً شخصياً، هذه الشخصية التي نَجِدها تختَرق الزَّمان والمكان،إنّ مثل أنماط هذه الشخصيات وغيرها تُمثل خطراً على مُجتمع يتظاهر بالاستقرار، ولقَد استطاعت الفكاهة الساخرة المولييرية خَلخَلة «هذا الاستقرار الاجتماعي والأخلاقي » لِمَن مَرَدوا على النِفاق من أهل المدينة الباريسية، أو أي مدينة كانت في العالَم حيثُ كَشَفت الفكاهة الساخرة البُعد التدميري للسائد في كل أبعاده، وكيف أنّ قِيَم الذكاء والسفسطائية أهَم بكثير من الأمانة والطِيبة، وكيف أنّ السذاجة تَنال عادة من السُخرية ما لا تناله الفِتنة والسِحر.

وهكذا نَجِد أنّ أحسن مسرحيات "موليير" تُخاطب العَقل أولاً. ولا تحفل إلا قليلاً بالجانب القصصي، أو الجانب العاطفي. وقَلَمَا تستخدم العَمل المَكشوف الواضح ولكن موليير يستطيع أن يَبعث في جمهوره " الضحك الفكري " وهو المثال الأعلى للمَلهاة الرفيعة، ومن ذلك نَجِد أنّ الفكاهة في قالِبها الكوميدي ترتقي مع كُتاب الكوميديا البريطانيون في أواخر القَرن السابع عَشر وبداية القَرن الثامن عَشر الميلادي بالكوميديا الأخلاقية والعاطفية إلى أعلى المستويات، ويأتي في مُقدمتهم "وليام كوجنريف"

و"وليام ويتشرلي" وكذلك "ريتشال ستيل الإنجليزي"، و"بيار ماريفو الفرنسي"[1]

ع:الفكاهة في الكوميديا السوداء الحديثة والمعاصرة:

في القَرن التاسع عَشر ظَهَر كُتاب من روسيا، مَثَلوا النَقلة النوعية والمَفصلية في الكتابة الأدبية والمسرحية الواقعية عُموماً والكتابة الفكاهية الساخرة على الخصوص، وأهَم هذه النماذج تتمثل في الأديب والمسرحي "نيكولاي غوغول" (1809ــ1852م)، والطبيب الأديب والمسرحي "أنطون تشيكوف" (1860 - 1904م)، يُعتَبر نيكولاي غوغول من خِلال مُجمل أعماله الرِوائية والقصصية والمسرحية سَيد الكتابة الاجتماعية الساخرة بامتياز، ولعل هذا التَميَز الاستثنائي هو في أحَد جوانبه وراء عبارة "ديستوفسكي" الشهيرة "كُلنا خَرجْنا مِن مِعطف غوغول"، أما "بوشكين" فقال: "ليسَ ثَمَة كاتب مِثل غوغول قَدْ وُهِبَ المَقدِرة على وَصْف الحياة في وضعيتها وابتذالها، لقَد صَور بأسلوب ساخِر حارٍ تَفاهَة الإنسَان، وصَور الأشياء البسيطة التي تقتحمها العَين ولا تلمحها فجعلها مُبارزة حَيَّة "، ويقول الناقد الروسي الكبير "بيلينسكي" عن رِّواية "نُفوس مَيتة" لــ "غوغول" بأنّ المَرء يجب أن يكون غبياً جِداً حتى لا يَفهم فكاهته" فمِن خِلال مُغامرات وتِجوال تشيتشيكوف –الشخصية الوصولية المِحورية في الرِّواية – في أنحاء روسيا الإقطاعية فإنّنا نَرى بعُيون غوغول هَوْل الفَساد الذي استشرى

(1) - فرد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي، المرجع نفسه ، ص– 225– 230

في البلاد، مُنتهجاً في كتابته أسلوباً بسيطاً بعيداً عن التعقيد، مُتخفياً ببَراءة الرَّاوي كي يُبرز كل ما يتَسِم به الواقع الروسي من سُخرية مُرَّة وفكاهة سَوداء[1].

بَعَد الرِّواية والقصَة دَخَل الساخر "غوغول" عالَم المسرح من بابه العَريض عن طريق مسرحيته الآسِرة "المُفتش العام" التي تدور أحداثها حَول فَساد المُجتمع الروسي و تراتيبيته الطَبقية التي تَستلِب إنسانية الإنسان، حتى أنّ القيصَر هَتَفَ بَعَد انتهاء العَرض قائلاً للجميع "كُلّنا مَلومُون وأنا أولهُم"، وقال مُعلقاً أمام الحاشية بِروح فكاهية مُترفِعة: « لقَد نَال مُفتِش غوغول مِن الجَميع، وأنا أكثَر مِن سِواي بِقليل»[2].

وبِما أنّ "نيكولاي غوغول" قد أشارَ مِن خِلالها إلى الطريق الذي يَجب أن يَسير فيه المسرح الروسي ففي مسرحيته "المُفتِش العام" تَقِف في قِمَّة تطور الدراما الكوميدية الروسية كانعطاف نَحو مرحلة جديدة من تاريخها، إنّها مَلهاة على غاية من الصِدق ومُشبَّعة بالمرَح والنُكتة اللاذِعة من خِلال الشخصيات التي قدَمتها المسرحية تُمثل تَعْريه كاملة للرَّشوة والفَساد والظُلم والوضع الصحي والتعليمي والحياتي البائس. [3]

(1)- فورد. ب. ميليت، جيرالدا يدس بنتلي،المرجع نفسه،ص،234

(2)- بلينسكي،الممارسة النقدية، ترجمة، فؤاد مرعي و مالك صفور، دار الطليعة بيروت، ط1،1982،ص122

(3)- بلينسكي، المرجع نفسه ،ص123

يقول "غوغول" حَول مسرحه:« أعطونا شخصيات روسية، أعطونا شخصيات من عِندنا، أعطونا ذَواتنا، تَقصَّوا بِلادنا المُترامية الأطراف ما أكثَر الطَيبِين ولكِن ما أكثَر ما يُسِّم وُجود الآخرين دون أن يَكبح أي قانون جُموحَهم إلى المِنَّصة، فليتسنى لجَميع النَّاس أن يَرَوهم، فليهَزَؤوا بِهم، آه إنّ الضحك شيء عظيم ما من شيء يُخشى كالضحك»[1]. بهذه الكلمات عَبَّر غوغول عن واقع روسيا الإقطاعية، روسيا بإنسانها المَسحوق، والظُلم والفَساد المُتفَشي فيها، يَكفي أنّ مثل هذا الأدب قدْ مَهَد لأكبَر ثَورة اجتماعية وهي الثَورة البُلشُفية التي قَسمَت العالَم إلى قُطبين اشتراكي ورأسمالي، ومعَهما بَعثت وتبلوَرت تيارات مَعرفية، وإيديولوجية واقتصادية واجتماعية وسياسية و سوسيوثقافية وأدبية، وفنية، ومِنها المسرح السياسي الواقعي على يَدْ رُوَاد هذا التيار ومِنهم "بسكاتور" و "برتولت برخت" وغيرهم من الذين نَحَو نَحْوَهم أمثال "ولد عبد الرحمن كاكي" و"كاتب ياسين" و"عبد القادر علولة" في الجزائر.

(1) – ريابوف فلاديمير، الفن والإديولوجيا، ترجمة: خلف الجراد،دار الحوار والتوزيع،سورية،1984، ص7.

- **أنطون تشيكوف(1860 - 1904م).**

يعتبر كل من الأديب والمسرحي تشيكوف و"غوغول" ابنانِ شَرعِيان للأدب الشعبي الساخر الذي اشتهرت به روسيا مُنذ مِئات السِنين، وقَد وَجَد عُلماء الاجتماع والأدب في ذلك وسيلة لتَحَمُّل الصِعاب أو علاجاً لمُواجهة القَهر والجُوع اللذان عانهُما الشَّعب الروسي، ومَن يُتابع كتابات تشيكوف يَلحَظ صِلة جَدَلية مُباشرة بين الضحك والألَم، وبين الحزن والمتعة، هذه الجَدَلية جَعَلت أسلوب سُخرية تشيكوف توصف بالكوميديا السوداء ، حيث يرى الروائي الروسي "فلاديمير نابوكوف"(1899–1977) أنّها تَقَعُ في مَنطقة الــ ما بين: الضحك والتَثاؤب، أو بين الانفِجار ضحكاً والبُكاء، أو بِهَدف إعطاء استراحة تقنية محضة بعد لوحة تراجيدية.. في المُقابل فإنّ سُخرية تشيكوف لا تندرج تَحتَ أيٍّ مِن الأنواع السابقة، وحيثُ "كل شيء يأتي بِوقت واحِد الضحك والحزن.. إذْ لا يُمكن رُؤية الجَوانب الحَزينة دون أن تَرَى الجَوانب المُضحكة، لأنّهما مُرتبطان ارتباطاً وثيقاً أحدهما بالآخر[1].

يَستَمد "تشيكوف" مَكانته الأدبية عُموما وككاتب ساخر خصوصاً من مَوهبة إبداعية استثنائية، غير أنّ موهبة السُخرية وحدها كان يُمكن أن تُحيله إلى مُجرد مُهَرج في سِيرك أو في بِلاط سُلطان، ولكن "تشيكوف" الذي مَرّ بآلام عظيمة وانتمى لجماهير شعبه الكادحة حوّل كتابته الساخرة إلى سِلاح

[1] فلادمبر ريابوف ،المرجع نفسه ،ص،10

تغيير في حياة المُجتمع والنَّاس.. ولكِنه وهو يُعلن انحيازه إلى جَبهة الفُقراء والمَرعوبين لم يكن يخفي انتقاده الساخر للجوانب السلبية في حياتهم وسلوكياتهم كما لدى الآخرين "فاضحاً صغر النَّفس، وضَيق الأفُق وبَلادة الحِس والذِهن، وساخراً من التَفاهة والنِفاق والجُبن والقَسوة، وكل ما يُحرف الإنسان عن إنسانيته ويُشوّه حياة المجتمع."

وإذا كان "تشيكوف" قد بدأ بما يشبه المُنَمْنَمَات الفكاهية، إلّا أنّه لم يَلبث أن ارتقى شكلاً ومضموناً إلى أجمل ما قدمه تاريخ الأدب الساخر، إن سِّر عبقريته تكمُن في امتلاكه أسلوباً يتَسِم بالتكثيف والرَشاقة، وبكونه مَسكوناً بروح السُخرية والقُدرة الاستثنائية على التِقاط صِفات البَشَر وطِباعهم ثُم تقديمهم أو إبراز مكوناتهم دراماياً أو سردياً بصورة مُضخمة وكأنّه يستخدم ريشة رسَّام كاريكاتير لا قَلَم كاتب، لقد مَهَّد هذين الأديبين والمسرحيين لنوع مسرحي يضُم فكاهة تعكس روح العَصر ومُفارقاته الشديدة والتي تَمثلت في ما أُطْلقَ عليه بَعَد ذلك بكوميدية الفكاهة السَوداء[1].

يُعتبر "أندري بروتون" أول من طَرح هذا التعريف في كتابه "انطولوجيا الفكاهة السَوداء" سنة 1939م، انطلاقاً من طروحات "هيجل" الرائدة في موضوع "فكاهة الموضوع" وكذلك طروحات "سيقموند فرويد" حَول علاقة الفكاهة بالجنون، ويعود فَضل ظُهور هذا النّوع من الكتابة إلى التيار

[1]– فلادمبر ريابوف ،المرجع نفسه،ص،12

السريالي الذي بَدأ بالشِّعر ثُم انتقل هذا الشكل من الكتابة إلى باقي الأجناس والفنون.

إنّ استخدام لفظة فكاهة مَصحوبة بعِبارة "أسود" يَجعل الفكاهة تأخذ بُعداً في غاية الجِدّ، الفكاهة السَوداء تُعَد جَواباً عن حالة مُستعجلة ورغم ذلك تبقى تَعبير جَمالي[1]. فالفكاهة السَوداء هي "بَحث عن الحُرية" وهي رغبة في الانتصار على المَوت وهي انزياح عن "عقلنة المعاني" إنّ الفكاهة تستعمل الخَيال للوصول إلى أصل الصورة، و"الفكاهي الأسود" هو الذي يُحاول إيجاد التوازن بين الذاتي والموضوع ، ويُحاول تَجنُب الوقوع في فَخّ هذا أو ذاك فالمُتعة القليلة التي تجلبها الفكاهة السوداء تكون وامِضة أو ساطِعة، مُختصرة أو قصيرة لأنها تُستَمَد من وَجَع الذات وحتى لا تستغرق فيه تعود إلى الواقع في خطاب مُقتبس عن "الجُنون" غير أنها تبقى تجربة جديرة أمام الجَزَع والألَم[2]. ارتبطت الفكاهة السوداء بالجُملة المشهورة على أنّها " أدَب القُنوط" حيثُ نَجِد أنّ أهَم كُتاب الفكاهة هُم أكثر النَّاس قَلقاً وقنوطاً،وذهب بعضهم إلى تصنيفها ضِمن التعبير الأسود الذي يَمِيل إلى التشاؤمية، حتى أن " روبير إسكاربيت" يَعتَبر لقاء الفكاهة بالضحك لقاء عارض لأنّ الفكاهة لم تُوجَد لتكون مُضحكة.[3]

1 - *André Breton, Anthologie de l'humour noir(1940), LGf ,Paris,1997, p. 12*
2 - *André Breton, ibidem, p. 13*

3 *Escarpit Robert, L'humour, PUF : Paris, 1972- P53*

يُعَد "جورج برنارد شو" ــ الكاتب الإنجليزي ــ مِن أشهَر مُؤلفي الكوميديا في القَرن العُشرين وقد لَمَعَ نَجْمه بصفة خاصة في مسرحياته الكوميدية الفِكرية، ومع بداية الخمسينيات من القَرن العُشرين الميلادي، انطلق الإبداع بمسرحيات الكوميديا السوداء، وكتب في هذا النوع الأمريكي "إدورد ألبي" والفرنسي "أوجين يونسكو" والإنجليزي "هارولد بنتر" وقد مَزَجت هذه الأعمال المسرحية المواقف الغريبة أو الخطرة بالأساليب الكوميدية. ويعدّ هذا النوع من الفكاهة في الكوميديا السوداء تَعبير خالص عن الثقافة الغربية، يُفيد هذا التعبير الفكاهي "الأسود" التباين مع المفهوم العام للفكاهة، بل هو تَعبير عن وجهها الآخر،الذي يرتبط بالجانب الأخلاقي، والسياسي والوجودي للضحك على الذات، الذي ظهر في القَرن التاسع عَشر وتَعَمَق في القَرن العُشرين أكثر[1].

كما أنّ مثل هذه الفكاهة تُمثل "أسمى ثورة للعقل" لأنّها تعبير عن نّوع من الفلسفة التي يتحقق فيها مفارقات الاغتِراب في العالَم، وفي نفس الوقت تتجسّد روح التَمرّد والمُقاومة والرَفْض. وهي"سلاح دفاعي" للأنا ضِد"عدم استقرار الواقع إنّه فِعل إعادة النَظر في العالَم الخارجي والذات من خِلال الضحك، وفعل لا ينطلق من الشَّك بل من مَنطق إثبات الذات المُتمرّدة والعَميقة والمُقاومة،إنّ الفكاهة تتحدّد من خِلال قُوّة هذه الذاتية التي تتجسّد

1 - *Pierre Desproges [1939- 1988] , Les Réquisitoires du Tribunal des flagrants délires Editions du Seuil, 2003, Paris,p 120 ,121*

عَبر الكتابة التي تكون دائماً مُتجدّدة عَبر الزمان والمكان ما دَام يحملها الإنسان[1]. فالكوميديا السوداء أصبحت شكل من الفكاهة يعكس بمَرارَة وكآبة وتشاؤم، عَبثية عالَم يُثير الشَّفقَة ويُجسّد أشكال وصور الحَتمية، هذا الشكل من الفكاهة يُثير ضحكاً فيه اضطراب وضَيق يَنبثِق من اللامَعنى ويُثير الأسَف والحَرَج لأنّه يحمل الفَضيحة أو الإحساس بالضَيق و الخَجَل، إنّه ضحك مُركب ومُتردّد بين رَد فعل طبيعي ورَد فعل عَقلي وهو يُمثل شكل من أشكال الدفاعية. إنّ الفكاهة السوداء نَجِدها تضحك من كل شيء (الألم، الموت، التعاسة، الحرب ،الجريمة) وكُلّ ما يُمثل مَأساة الإنسان، وأهميتها الأساسية لا تكمن في مَضامينها، بل في آلياتها وأساليبها ووظائفها، وقُدرتها على إنتاج القِيَم الجَمالية المَبنية على إثارة الضحك من المواضيع الجادة والسَوداوية، وهو شكل من الإبداع التقدمي والمُتحرِّر من مِعيارية الكتابة التقليدية، وأسلوب من أساليب اختراق ثَقافة غَضْ البَصَر، تهدف إلى هَدْم القِيَم كُلّ القِيَم بالتَعرِية والفَضْح والإدانة والتَشْهير، من ناحية، وتحقيق الاستقلالية الشِّعرية من ناحية أخرى [2]

وعليه يظهر أنّه أصبح للفكاهة كما للضحك ألوان بدلالات مَرجعية تتعلق بالمَضامين والأغراض، ومنها الضحك الأسود لما هو مُثير أو مأساوي، الضحك الأصفر لما هو مريض أو منافق أو مجامل، الضحك

---

1 - *André Breton, op, cit, p13*

2 - *DANINOS, Pierre, Tout l'humour du monde, Paris, Hachette, 1958, 222p.*

الوردي لما هو مُداعب بَريء ،الضحك الأحمر لما يُمثل الخَطَر وفي نَفس الوقت لما هو إغرائي أو شَبَقي [1]..

- الفكاهة في المسرح الجزائري بين الاقتباس والإبداع:

إنّ محاولة دراسة خصوصيات الاقتباس والفكاهة في مسرح "عبد القادر علولة"، تتطلب مِنا منهجياً أولاً التطرق إلى تحديد طبيعة وأصول هذه الظاهرة، وبعض أهَم ملامحها في المسرح العربي والجزائري بالخصوص، لأنّ مسرح "عبد القادر علولة" يُعتَبر حَلَقة وَصل مَفصلية في هذا المسار والسياق المسرحي العام، خاصةً إذا عَلِمنا بأنّ هذه الظاهرة لديه تأسّست على التجريب المُتعدّد المستويات الأدبية و"الدرماتورجية"، ممارسةً وتنظيراً، وعليه فإنّ أهمية الإشارة إلى هذه الأبعاد، ستكون دون شَّك سَنداً لنا في وضوح الصورة، ورابطاً منهجياً في تحديد مَعالِم الفكاهة وخصوصيات الاقتباس لدى هذا المسرحي.

أ- الاقتباس: المفهوم العام:

إنّ مفهوم الاقتباس مفهوم مُتعدّد الأشكال ومُتعدّد الاستعمال، وهو يُعتبر مفهوم مفصلي في الحَقل اللغَوي والثقافي عُموما، فهُو يُجيب عن مجموع السلوكيات والدوافع التي تشمل العمليات الواعية والمقصودة في تحيين أو

---

1 - Veissid, Jacques, le Comique, le rire et l'humour, Lettres du monde Paris, 1978, 155p.

إعادة تَجنيس العَمل الأصلي، ويمكن أن ترتبط بعمليات غير مقصودة ترتبط بالإكراه الخاص باللغة الهدف أو المحيط والسوسيوثقافي للمتلقي.

يُعرف القاموس "روبير" الصغير الإقتباس بأنّه: عملية تحويل فني لعمل أدبي روائي أو قصصي أو شِّعري للرُكح أو للشاشة موسيقياً أو كلامياً أو تشكيلياً، من خِلال إعادة الصياغة والتصرف الحُر في العمل الأصلي،أو مُعالجته فنياً مع الترجمة والنقل الوفِي للعمل الأصلي[1]. غير أنّ الاقتباس يطرح إشكالات التقاطع الصارم مع الترجمة مفهوما وإجراء خاصةً عندما يتجاوز حُدود اللُغة، حيثُ يَقَع الالتباس بين تحديد الأبعاد وكذا حُدود المُحتمل وغير المُحتمل والتقاطعات النَّصية واللُّغوية والثقافية، فإذا كانت لُغة الكتابة الخالصة هي عملية تنظيم الذات والتاريخية في الخطاب،إنّها عملية خَلق للقِيَم حيثُ يكون الدَّال يتدفق في مَحمولات مُتعدّدة اللسانية، والأنتربولوجية والفلسفية، والدينية، والاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، فكيف يُمكن للدارس أن يقوم بجَرد وتقييم ونَّقد هذه العلاقات المتعارضة بين المُقتبس والمُقتبس مِنهُ كبُنية وجِنس، بين النَّثر والشِّعر، و بين السَّرد والحوار وبين قِيَم المكتوب والشفوي دون إهمال الجوانب الشِّعرية والبلاغية والأسلوبية إذا سلَمنا بأنّ الاقتباس هو إعادة كتابة وإعادة بِناء

1 - *Petit Robert, op.cit .p 58*

وخَلق ذاتي للقِيَم في إطار المُثاقفة، من خِلال التأثير والـــتأثُر والترجمة أو التناص.[1]

ب: الاقتباس المسرحي:

إنّ الدراما في ماهيتها وطبيعتها تطرح علينا إشكالية تحديد مفهوم الاقتباس عندما يتعلق الموضوع بتحويل الجِنس و وسيلة تقديمه، لأنّ الدراما تتجاوز حُدود التجنيس والأدبية الصرفة إلى الأبعاد التقنية والفنية و"الدرماتورجية"، فالنَّص في الدراما يُمثل جُزء من اللُغة الدرامية الشاملة لأن المسرح قَول وفِعل (أداء) أو لِّسان وجَسَد أو صوت وصورة أو هي كلّها معاً. إنّ مفهوم الاقتباس الدرامي تتشكل معانيه ودلالاته ووظائفه داخل هذه البُنية المركبة، فعملية نقل أو تحويل أي جِنس إلى الدراما لا يَتِم إلّا عَبر قنوات و وسائل وآليات تهدف إلى تجسيد الخطاب المسرحي المُتعدّد والمُركب من النَّص الدرامي والنَّص الرُكحي .

لذلك فالمقاربة الدرامية لمفهوم الاقتباس تَتعدى المفهوم الأدبي إلى عملية احتواء هذا النَّص المُركب في كلّ أبعاده الخارجية والداخلية وسياقاته التاريخية، والحضارية والاتصالية و المَرجعية والجمالية.

إنّ مفهوم الاقتباس في المسرح يَصعب التَحكم في ضَبط أبعاده فإضافة إلى الأبعاد الأدبية واللغوية والثقافية نَجِده يَمتَد كذلك إلى الآليات التقنية

1- حمـــادة إبـــراهيم، معجـــم المصـــطلحات الدراميـــة و المســـرحية، دار المعـــارف: القـــاهرة، 1985، ص65

والحرفية والفنية، غير أنّ واقعه التاريخي والجمالي يَنُم عن ثَراء يَنبَثق من مفهوم المُحاكاة الذي أغنى التُراث المسرحي الأوروبي مُنذ عَصر النّهضة في أواخر القَرن الثامن عَشر، فلقد مَثّل التُراث الإغريقي واللاتيني أساساً للتحولات الدرامية ورصيداً ضخْماً من النصوص المسرحية، والشِّعرية خاصةً المَلحَمية مِنها وكذا النُّصوص التاريخية والأسطورية .

في القَرن التاسع عَشر أخَذت الرّواية هذا الامتداد كمادة حَيوية للاقتباس المسرحي الأدبي مِنهُ والتمثيلي، ولقد امتَدت هذه الظاهرة إلى المُمارسة المسرحية العربية بِرُمَتها مَشرقاً ومَغرباً، ويَجزِم أغلب المُؤرخين للحركة المسرحية العربية أنّ ظاهرة الاقتباس من التُراث العالَمي والعربي تُعَد الأرضية التي انبثق وتبلور من خِلالها كُلّ الفعل المسرحي الشَرقي.

فلقد تَسابق كُتاب الدراما والمُخرِجون المسرحِيون في العالَم العربي إلى تحويل عملية الاقتباس مَجالاً لإثبات القدرات والمهارات الفنية والجمالية ولقد خلقَ هذا الرصيد الهائل قِيَماً مُركبة وعَميقة حتى أصبَح يصعُب على الدارس التفريق بين الترجمة الصِرفة والإبداع فبالإضافة إلى الأبعاد الجمالية تتدخل الأبعاد الدينية والثقافية دون إهمال العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية[1].

1- بلخير أحمد،المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة:القنيطرة، المغرب،1999، ص186

ويَرَى أحمد حمُّومي أنّ الاقتباس ضروري جِداً للمسرح وهو تَطعِيم بل تلقِيح للإبداع المسرحي، وهو يَعتَرف بحُكم مُمارسته لهذا الفَن بصُعوبة الاقتباس، إذا لم يتوخى المَنهج والإجْراء الصَحِيحين المُتمثّلان في:

-الفكرة الأساسية للنص الأصلي

-المنطلق النظري والمعرفي

-اللغة والحوارات المناسبة

-التعامل العقلي والفني مع الشخصيات [1].

وعليه يمكننا أن نؤكد على أنّ الاقتباس المسرحي هو مَعرفة وحِرفة أدبية وفنية وهو شكل من الإبداع يتطلب الدربة مثل الكتابة، كما أنّه يجب التفريق بين مستويات المقاربات الاقتباسية التي تتحدّد مَرامِيها وخلفياتها عَبر مَسار كلّ مسرحي، فالاقتباس للمُبتدئين و الهواة يمثل التجريب البدائي، أمّا الاقتباس الاحترافي فهو مقاربات مَعرفية وحوارات عميقة مع النُّصوص الأصلية وعمليات إعادة إنتاج للقِيَم الثقافية المَحلية والإنسانية وإثبات للذات والقُدرة على التَمَيُز.

ج-الاقتباس في المسرح الجزائري:

لعلَّ السُؤال الذي يطرح نفسه في هذا الباب يرتبط بتَمثُّل ظاهرة الاقتباس الدرامي عندنا، فهل هي حَتمية تاريخية حضارية أَم هي مُجرد هاجِس ثقافي و فني ؟

1- جريدة الجمهورية، وهران، الجزائر،في 31-03-2011

ولعلَّها ترتبط هذه الظاهرة في المسرح العربي والجزائري بسياقات مُتعدّدة نَرصُد أهمها في ما يلي:

1- إنّ الفَن المسرحي عُموما هو فَن دَخيل على الثقافة العربية في ماهيته ومَبناه ومُحتواه، يَختلف جذرياً عن المُركب السسيوثقافي والحضاري العربي.

فَلا وجود لكلمة مسرح بمعناها الفني في المَعاجم العربية القديمة وعلى رأسها لسان العَرب لابن منظور، وقد وَرَدت أول إشارة لمُصطلح "مسرح" في "مُحيط المُحيط" لبُطرس البُستاني(1819-1883م)، في سنة1870م. وفي "المُعجم الوسيط " [1]جاء تحديد مصطلح المسرح على النّحو التالي:

«المسرح: مَرعى السَرح، ومكان تُمثَل عليه المسرحية». والمسرحة: المسرحية قصة مُعَدة للتمثيل على المسرح.[2]

2- كما ترجع ظاهرة الاقتباس،إلى الماضي الاستعماري الغربي للوطن العربي تَحتَ أشكال وهَيمنة ثقافية مُختلفة، والتي تأرجَحت بين المُثاقفة الإجبارية أو المُثاقفة القَسرية كما هو الحال في الجزائر، والذي تبلورت مُقارباته في أشكال من الصراع اللغوي، والسياسي، والسوسيوثقافي مُنذ الاستقلال إلى اليوم.[3]

---

[1]- المعجم الوسيط ، إصدار مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، 1998.

2 - بلخيري أحمد، مرجع سابق،ص133

1- منور أحمد،مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، 2005، ص91.

3- خضوع هذه الظاهرة لمظاهر وأنماط وأشكال مختلفة منها:الزَّرع أو الاستنبات أو الاستعارة، أو الاقتباس للثقافة والفَن الغربي، بمنطلق أيديولوجي أو استلابي أو تقليدي أو هي كُلّها معاً.

4- البحث عن تكييف مبادئ هذا الفَن «الغربي» مع الأشكال ما قَبل المسرحية القومية والمَحلية من أجل إثبات الهوية والخصوصية أو التَمَيُز أو محاولات الوُلوج إلى العالمية وافتكاك اعتراف الأَخر.

5- توظيف العناصر الثقافية والفنية توظيفاً نِضالياً، ومِنه الخطاب المسرحي الجماهيري، الذي أثبت جَدواه تاريخياً في بلوَرة الديمقراطيات الغربية من ناحية، والقِيَم الجمالية الحَداثية من ناحية أُخرى[1]. حيثُ اكتسب الخطاب المسرحي العربي عبر الاقتباس آليات تشكيل الخطاب المُعارض لأنماط خطاب السُلطة العربية الشُمولية، ومِنه الخطاب الديني، والسياسي، والثقافي.

6- ويرجعها البَعض إلى ظاهرة العلاقة المفصلية "بين المُستعمِر والمُستعمَر" في تشكيل أنماط نماذج التنمية الشاملة التي مَسّت، العُمران وأشكال التمَدُن وأسُس بِناء الدُوّل في الوطن العربي بَعد الاستعمار حيثُ أصبحت ظاهرة النَقل أو الاقتباس المُباشر، أو الجُزئي أو التوفيقي وسيلة أو هدفاً للالتحاق بِرَكب الغَرب مُستعمر الأمْس، في شتى مجالات الحياة الإدارية والتشريعية، والثقافية، والفنية، والسياسية والاقتصادية، بل و في العديد من مظاهر الحياة العامة والخاصة. [2]

1-منور أحمد،المرجع نفسه، ص92.

2- المرجع نفسه، ص93.

إنّ المُتتبع لتاريخ المسرح يَعرف جيداً بأنّ ظاهرة النَمذَجَة الثقافية والفنية الغربية لا يمكنها أن تشكل أنموذجاً مُنتجاً بمفهوم "الفن السامي" مُقارنة مع غيره،الذي اعتبره الفيلسوف "هيجل" خارج الجمال، غير أنّ المَّد الإيديولوجي اليساري بأشكاله، حمل تراكماً تحرُرياً كبيراً جَعل "برتولت بريخت" يشكل المُنعرج الحاسِم في هَّز أركان الفَن الدرامي الأرسطو طاليسي ومعها أسُس القِيَم الجمالية التقليدية الغربية.[1]

جاء في "بيانات لمسرح عربي جديد" لسعد الله ونوس(1941-1997) ، وتحت العنوان الفرعي "هامش عن البداية الصحية للمسرح العربي" مايلي: ولقد كان لدى الرواد الحِس السَليم في اقتباس المسرحيات العالمية بَدلاً من تقديمها بحرفيتها(...) وعرَفوا أنّ المسرحيات العالمية ليست مُهمة إلاَّ بمقدار قابليتها الاندراج في بيئتهم، والتَّكيف مع واقعهم، ومن ثم التعبير عن مشاكل مُتفرجيهم، فتناولوها بجُرأة تُذكِرنا بجُرأة "بريخت" إزاء التُراث الكلاسيكي[2]،" ولم ترتبط آليات التكييف أو الاقتباس، بالمواضيع والأغراض فقط بل ارتبطت كذلك بأنماط التعبير المسرحي أو المسرحة الدراماتورجية، باستعمال "عناصر تغريب فِطري، وألوان من الفُرجَة الشعبية، وارتجال وحَمِيمية، وموضوعات نابِعة من مشاكل البِيئة، أو مُحَورة حتى تتلاءم مع مشاكل البِيئة ".[3]

1- لدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري،مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي،مقامات للنشر والتوزيع والإشهار:الجزائر،2010،ص10

2- ونوس سعد الله، بيانات لمسرح عربي، مجلة المعرفة،العدد 104،دمشق، ص19 .

3- ونوس سعد الله،المرجع نفسه، ص17- 18.

لقد اتجَه الجزائريون الرواد بحُكم معرفتهم باللُغة الفرنسية، إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي، وأول من فتَح مَجال الاقتباس كان "محمد المنصالي" سنة 1922 بمسرحية "في سبيل الوطن" و تبعه "سلال علي" المعروف باسم "علالو" و"محي الدين بشطرزي" و"رشيد القسنطيني" [1]

وكذلك فَعَل المسرحيون الذين جاءوا بَعد الرواد من أمثال محمد التوري، و محمد الرازي، و محمد غريبي، وتبعهم رضا حوحو بمجموعة من المسرحيات يعتبرها بعض الدارسون من أهَم المسرحيات المُقتبسة في تلك المرحلة.[2]

إنّ المتتبع للأعمال المُقتبسة يُسجل الملاحظات التالية:

-عدد أسماء المُؤلفين المُقتبَس عنهم أمثال: «موليير، لويس فرنوي، فكتور هيغو، كزافييه دي منتيبيان، مارسيل بانيول»

- يُسجل "أحمد منور" بأنّ إلقاء نظرة سريعة على الأسماء المذكورة، تجعلنا نخرج بملاحظتين أساسيتين، الأولى تتمثل في تباعُد النُّصوص المُقتبَس عنها، من حيثُ الزمان بحيث يرجع بعضها إلى القَرن السابع عَشر، وبعضها إلى القَرن التاسع عَشر، وبعضها الآخر إلى القَرن العُشرين، والملاحظة الثانية تتمثل في اختلاف كُتاب تلك النُّصوص من حيث الفِكر، ومن حيث المذهب الأدبي، بل ومن حيث الاتجاه السياسي والإيديولوجي، (...) والملاحظ أن المُقتبِس الجزائري، لم يَكن يكتَرث لذلك كُلّه، بل ما كان

---

[1] - *Bachetarzi Mahiedine ,Mémoire, , T1, E.N.A.L ,1984, Alger,P42*

2- منور أحمد، مرجع سابق، ص92.

يَهُمّه هو إدخال التعديلات المُختلفة كالزمان والمكان، والسلوكيات والأفكار، ليتلاءم مع البِيئة الاجتماعية الجديدة المَنقول إليها[1].

غير أننا نُسجل بدورنا الملاحظات التالية:

-إنّ عملية الاقتباس عَرَفت تطوراً في الشكل والمُحتوى، فالرواد لَم يَهتموا كثيراً ببُنية النُّصوص، والبُعد الدراماتورجي بقدر اهتمامهم بكيفية أدائها وقد غَلَب عليها الارتجال، ولكنها حَقَقت نجاحات جماهيرية كانت كافية لترسِيخ النشاط المسرحي في الجزائر.

- إن المسرحيين الرواد ومن تبعهم، لم يميزوا بين الاقتباس عن النُّصوص الروائية والنُّصوص المسرحية.

- تُعتَبر أعمال "جان باتيـــست موليير" أكثَر المسرحيات حضوراً في المسرح الجزائري، ومِنه يُعتَبر هذا المسرحي الفرنسي المُعلِم الأول للمسرح الفكاهي والهَزلي في الجزائر بل وفي الوطن العربي كُلّه[2].

فإذا كان "موليير" الفرنسي يُمثل ذاك المسرحي المُتمَرّد على أخلاق المُجتمع الفرنسي وهَيمَنة الكنِيسَة فإنّ الاقتباس عن "موليير" في هذا الحال يُمثل رمزية التَمَرُّد المزدوج للمسرحي الجزائري، فلقد عَمَد بنَقل وتكييف

1- منور أحمد، مرجع سابق، ص 94.

[2] بعد الإرهاصات الأولى للمسرح العربي يمكن القول أن المسرح العربي قد ولد عام 1847 حين أخرج "مارون نقاش" (الذى ولد وعاش في الفترة من 1817- 1855).. المسرحية العربية الأولى وكان عنوانها "البخيل " إستيحاء من "موليير." انظر : أحمد صقر ، رواد المســـرح العربي في القرن التاسع عشر، كلية الآداب- جامعة الإسكندرية سلسلة محاضرات في المسرح العربي الحديث والمعاصر ،2011.

الموضوعات والشخصيات المولييرية والتُراثية إلى التَمرُّد على السلوكيات الدخيلة على المُجتمع الجزائري وترسِيخ القِيَم الأصيلة وإعادة إحيائها وكذا تَمَرُّد رَمزي على سُلطة المُستعمِر الفرنسي، حَقّقَ هذا النّوع من المسرح النجاح الجماهيري وتَعود بعض أسباب ذلك إلى واقعية المواضيع المطروحة، وأنماط الشخصيات الإنسانية المعروضة والطابع التعليمي بل التحريضي لمسرحيات "موليير" وسهولة تكييفها مع البيئة الجزائرية لُغةً وأداءً بحُكم انتمائها إلى الثقافة المتوسِطية بالرّغم من الاختلافات الجوهرية بين الثقافتين، وأهَم من ذلك كُلّه وجُود مُمَثلين فكاهيين على أعلى مستوى من الأداء المسرحي رغم نَمَطيته.

انبثق المسرح الجزائري في أشكاله البِدائية في مستويين من الاقتباس:

– مستوى المسرح الفرنسي في شكله الكوميدي الشعبي حيثُ جَعل الرواد من "جان باتيست موليير" الأرضية الخِصْبة للمُحاكاة المسرحية دون أن يكون للاقتباس بُعداً معرفياً وجمالياً بل أرضية موضوعاتية فُرجَوية نظراً للمستوى الثقافي والمَعرفي لهؤلاء الرواد من جهة و طبيعة الجمهور في تلك الحقبة.

– مستوى توظيف التُراث العربي الذي مَثَّل مِخيال جَمعي ورمزي بشخصياته أمثال عَنتَرة وجُحا وحيوية وسائله الاتصالية الكلامية والتمثيلية

– ولقد تركزت عملية الاقتباس على عملية المَزْج بين المسرح الأوربي والتُراث العربي، من أجل توظيف فُرجَوي ترفيهي في ظاهره غير أنّه تَميَز في بُعدِه الرمزي كشكل حاسم في أبعاده التعليمية الشاملة، وسيلة من وسائل

المقاومة وإثبات الذات التميز عن هذا الآخر الفرنسي المُستعمِر الذي يُمثل رمزياً "السُلطة"، إن توظيف الفكاهة الكوميدية المُشَفرة جَعلت السُخرية من الذات مادة للضحك، وموضوعاً مُقتبَساً لتنبيه الغافلين المُنحَرفين عن القِيَم الأصلية من خِلال استلهام العناصر الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والتاريخية التي تصُب كُلّها في مُسائلة الذات عبر عناصر الهوية الوطنية والقومية التي كانت تُمثل أساس رهانات الحركة الوطنية[1].

يُسجل "عبد القادر جغلول" أنّ مسرح "علالو" كان جُله مُستلهَماً من التاريخ الإسلامي بأحداثه وشخصياته غير أنّه يتناوله بأسلوب شعبي وذكي في متناول الشَّعب البسيط، حيثُ يبقى التاريخ يكرس الحُلم الماضي الجميل وهو كذلك وسيلة سُخرية وضحك على الحاضر المُشين، حيثُ تصبح الأبطال الأسطورية مثل هارون الرشيد (قارون الرشيد) ويصبح عنترة رمز الحُرية والبطولة إلى (عنتر الحشايشي)[2]. بَعْد الاستقلال ظهَر صنف آخر من التعامل مع التاريخ اقتباساً واستِلهاماً حيثُ لم يبقى التاريخ صور رمزية جامدة بل أصطبحت عناصره مَحَل المُسائلة للكشف على الحاضر وإبراز تناقضاته، وكان المَنهج التعليمي البرختي، أسلوباً لتوظيف الأحداث التاريخية خَلفية للقرَاءة السياسية للتاريخ المُسقَط على الواقع الجزائري الصعب وعلى الذات الجزائرية و أشكال صراعاتها المُتعدِّدة. ولعل أهَم هذه التجارب تَمثّلت في أعمال "ولد عبد الرحمن كاكي" و "سليمان بن عيسى"

---

[1] انظر الملحق رقم 3 ، ص324 من هذا البحث: مجلة الموقف العربي ، العدد 403، بيروت ،1990. ، (وهو بحث قدمته في الملتقى المغاربي بجامعة وهران سنة1989)

[2] - *Abdelkader Djherloul ,l'aurore du théâtre algerien,cahiers du CRIDSH, Oran,sd/, p5*

و"طيب الدهيمي" برزت أهمها في أعمال "عبد القادر علولة" خاصةً مسرحيات: (العلق) و(الأجواد) و(الخبزة)، و نَجِد "كاتب ياسين" يَجعل من التاريخ مادة مسرحية ربط فيها بين الماضي والحاضر، الأسطوري بالواقعي، فمِن الكاهنة ننتقل إلى الثورة الزراعية ثم ننتقل مَعه إلى الفِيتنام والثورة الروسية، ثم أحداث ماي 1945 [1].

4-الفكاهة بين الترجمة والاقتباس في مسرح عبد القادر علولة:

تُمثل الفكاهة الدرامية في تجربة "عبد القادر علولة" إحدى الخصائص البارزة في تشكيل البُعد الدراماتورجي لكل أعماله في مستويات آليات الكتابة من خِلال مكوناتها الأساسية، غير أنّنا لم نجد إشارة صريحة لهذا المسرحي حَول هذا الموضوع أو في الدراسات السابقة مِما استدعى فُضولنا العِلمي إلى مُحاولة تجاوز المُبررات الشكلية لهذا الأمر إلى محاولة إيجاد العلاقات المفصلية بين موضوع الفكاهة والأبعاد النظرية في تجربة هذا المسرحي من خِلال الأبعاد: اللسانية/الكلامية، والسوسيوثقافية/الإيديولوجية، والدراماتورجية /التقنية والجمالية، وعلاقتها بعناصر المُثاقفة والإبداع هذه المقاربة التي نعتبرها مفتاحاً ومقدَمة لدراستنا التحليلية.

---

[1] - *Ahmed cheniki,le theatre algerien « Histoire et enjeux,Edi sud ,Aix en province , France,2002,p70*

إنّ الفكاهة تضُم أوجُه مُتعدّدة منها: اللعب الكلامي، السُخرية، الأهجوة فكاهة الموقف، وأشكال أُخرى غير مُستنفَذة من الفكاهة، ومَهما تعدّدت مظاهر الفكاهة تبقى ظاهرة اجتماعية مُركبة بامتياز، ترتكز الفكاهة على آليات، إنتاج الغُموض السِيميائي العَميق بين "الدّال" في مظاهر التماثُل الصوتي أو التَجانس الهَندسي للكتابة، حيثُ تَتعدّد معاني اللّفظ أو "المدلول" من ناحية، ومن ناحية أُخرى تَتمثل في إبداع الصيّغ والسياقات التي تُنتج الغُموض واللُبس المُزدوج داخل اللُغة ذاتها.[1]

لذلك فإنّ الفكاهة تنقسم إلى طِرازَين مُتصلين ومُنفصلين في نَفس الوقت فالأول يتعلق بالفكاهة الشفوية، أمّا الثاني فيرتبط بفكاهة المكتوب، كما يرتبط كلّ طِراز بالنَمط الفكاهي مِثل، اللّعب بالكلام، واللّعب بالصَوت حيثُ يصبح لكلّ صنف قواعده و "ميكانيزماته"، حتى أنّ الآليات الفكاهية نَجِدها أحياناً تختلف داخل الملفوظ الواحد.

وإذا كان كُل ملفوظ يَستجيب لشُروط كلّ صنف من هذه الأصناف فإنّه يُحقق إنجاز المشروع الفكاهي، حيثُ أنّ إرادة كلّ كاتب يَحترف الكلام لا يَقصد مِنه إلّا إثارة الإحساس بالمُتعة، لذلك تبقى الفكاهة ظاهرة مفتوحة على التنّوع في المَبنى والشكل والمَعنى، يَرَى "برغسون" أنّ الضحك لا نستطيع

[1] - *BALLARD, Michel, « Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction ». Meta, XXXIV, 1, , Paris, 1989, p. 21.*

تحديد دلالاته ومعانيه ووظائفه خارج مُحيطه الطبيعي، مُمثّلا في المُجتمع، مُنتِج هذا التعبير وأدواته وآلياته ومرجعياته[1]."

لذلك يقترح "برغسون" التصنيف الإجرائي التالي :

– الفكاهة الشفوية:هي صنف يرتكز على إنتاج المُضحك وأصنافه من خِلال الوسيط اللّساني الكلامي غير أنّه يُنبِه إلى الفَرق ما بين المُضحك بصفته تعبير كلامي والمُضحك الذي يُبدعُه الكلام.

فهُو يَعتَبر أنّ الصنف الأول "التعبير الفكاهي" يُمكن ترجمته من لُغة إلى أُخرى ولو يَفقِد بَعض من خصوصيته السوسيواجتماعية والأدبية، وترابط أفكاره.

أمّا الصنف الثاني "الإبداع الفكاهي" فهو ما لا يُمكن ترجمته، لأنّه يَتعلق ببُنية الجُمل واختيار الكلام، فهو ليس مُثبت في فكاهة الأشخاص والأفعال والأحداث، بل هو مُثبت في الكلام نفسه، إنّ الكلام ذاته هو الذي يصبح مُضحكا. [2]

وهناك إشكال آخر تَطرَحه ترجمة الفكاهي، عندما يتعلق بالمظهر الثقافي للفكاهة، حيثُ أنّ الترجمة تتجاوز البُعد اللساني إلى عمليات الاقتباس

---

[1] - *BERGSON, Henri, Le rire : essai sur la signification du comique, Presses Universitaires de France. Paris ,1981,p.6*

[2] *BERGSON, Henri ,Ibidem., p. 79*

الثقافي، فترجمة الكلمات هي غير ترجمة الفكاهة، لأن كلمات الفكاهة لا تُمثل صنفاً من الأصناف المُعجمية، وترجمتها لا تضمَن أثَر التخاطب المُنتظر من الآليات المُستخدمة.

غير أنّ "هنري جاكلين" تَرَى أنّه يُمكن ترجمة الفكاهة باعتبار أنّ أي إجراء فكاهي لا يُمكن أن يوجد لوحده فهو مشترك مع غيره، لذلك يُمكن ترجمته بتعديل الصنف الذي ينتمي إليه، وهي تقترح الاشتغال على الوظيفة العامة للفكاهة داخل النَّص، سَواء كان داخل النَمط اللساني الواحد أو ما بين الأنماط اللسانية الخارجية باعتبار أنّ الوظائف الفكاهية للنَّص ترتبط كُلّها في النهاية بما تُحدثه من أثَر على المُتلقي.[1]

غير أنّ ترجمة الفكاهة تبقى صعبة، خاصة عندما تتجاوز كلمات الفكاهة إلى ترجمة أثَرها، إذا كانت الكتابة الفكاهية في المسرح تجربة تخُص المُتمَرسين لأنها لا ترتبط بالحِس أو المِزاج الفكاهي فحسب، بل تُعَد طاقة إبداعية تَتعدى المَوهِبة إلى القُدرة على الفَهْم المُركب والمِراس الطويل، وإذا كان الأمر يتعلق بالاقتباس وترجمة الفكاهة من لُغة إلى أُخرى فإنّ هذه الطاقة تكون مُضاعفة، لأنّها تتعدى المستويات اللسانية إلى المستويات الثقافية. [2]

ففي المستوى اللساني تتحدّد الترجمة بالبَحث عن المعنى من خِلال مَسار المُرور من الكلمات إلى الأفكار ومن التركيب إلى المفاهيم، ومن الصياغة

---

[1] - *HENRY, Jacqueline,. La traduction des jeux de mots. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. 2003, p.261*

[2] - *HENRY, Jacqueline, ibidem .p.262*

إلى الدلالة، ويبقى هذا المسار شكلي و نظري، خاصةً إذا ارتبط مفهوم "المعنى" بأنماط الأشكال الفكاهية التي يُمكن أن تكون مَحمولة في النَّص المسرحي. حيثُ أنّ الشَرْح الحَرفي ومرجعياته لا يُمكنها أن تُغطي كُل المَعنى، لأن الفكاهة ترتبط بمقاصد الكاتب، ومعطيات النَّص تَمتَزج عادة مع جُملة من التضمينات والمرجعيات المَحمولة في النَّص حيثُ يتقاطع السياسي، و الوضعيات، وأنماط الحياة والتقاليد، والأدب، والمعارف، واللُغة وكذلك مجموع المجالات حيثُ يكون فيها المتخاطِبين ينتمون إلى جُغرافية لسانية مُختلفة. [1]

ويمكننا أن نخلص إلى أنّ الفكاهة في المسرح تتأسَس في العادة على تواطؤ بين الكاتب والقارئ وبين المُتكلم والسامع وتُمثل هذه الأبعاد عناصر التواطؤ، وكذلك من المعارف المشتركة، والقصد والأثَر المشتركين، فإذا كانت عملية نقل الفكاهة الأدبية المكتوبة من ثقافة إلى أخرى صعبة، فإنها تصبح هذه العملية في الأشكال الشفوية الشعبية شِبه مُستعصية، لأن البُعد اللساني الشفوي هو ليس سُلوك لساني خالص بل يفرض مجالات ذات خصوصيات مُتعدّدة، في أساليب التعبير وفُنون القَول، وكذلك خصوصيات رُدود الأفعال والمواقف والمِزاج الذي يرتبط بالحِس الفكاهي الخاص من ناحية والسلوك الاتصالي من ناحية أخرى خاصة مع أنماط الفُرجَة الشعبية والمسرحية وكذلك الأنماط الاحتفالية المختلفة.

---

[1] - *HENRY, Jacqueline,* ibidem. .*p.262*

حيث تصبح عملية اقتباس الفكاهة أو ترجمتها من ثقافة إلى أخرى عملية مُركبة ومُعقدة تتطلب إدراكاً مَعرفياً "سيسو لساني" مَتمرساً ومهارات وقُدُرات فنية تَفَقَه اللّعبة المزدوجة على اللّغة الدرامية والمسرحية وعلى الواقع الذي تُحيل إليه العلامات، حيثُ أنّ هذه المعارف ترتبط بالأثَر "السوسيوثقافي" والحضاري، الذي يكون مُكتسب من قَبل، ففي المسرح تفْرض عملية الاقتباس أو الترجمة اشتغالاً مزدوجاً في إنتاج المعنى ويكون لساني وغير لساني:

يكون الأول نَقل درامي يرتبط بطبيعة آليات الكتابة الدرامية للحكاية لسانياً، ويتمثل الثاني في عملية الاشتغال على ترجمة النَّص إلى فُرجَة مسرحية "بصرية" شاملة.

القسم الأول: الفكاهة بين المفهوم والمقاربات المعرفية والمسرحية

الفصل الثالث: التجريب المسرحي عند عبد القادر علولة بين المصادر والرؤية التأسيسية

1- الممارسة والتجريب

2- إشكالية اللغة في المسرح الجزائري: السياق والممارسة

3- الحلقة والملامح المسرحية

4- المسرح والشعرية الواقعية

5- مسرح النقد الاجتماعي

6- الشخصية في مسرح علولة

الفصل الثالث: التجريب المسرحي عند عبد القادر علولة
بين المصادر والرؤية التأسيسية [1]

1-الممارسة والتجريب:

علينا أن نَعرض أولاً في هذا الفصل طبيعة التجربة المسرحية لـــ "عبد القادر علولة"، وعلينا مُحاولة إجلاء أهَم المَلامح الأساسية العامة والخاصة لهذه التجربة انطلاقاً من المسار التاريخي من ناحية، ومقارباته "الدراماتورجية" الشخصية من خِلال:

- عرض بعض المصادر التكوينية التي ساهمت في بلوَرة هذه التجربة.
- مُحاولة تحديد موقع هذه التجربة في المُمارسة المسرحية بالجزائر.
- مُحاولة استجلاء بعض الخصائص التأسيسية النظرية لمَسار هذه التجربة.

تبدأ مُمارسة "عبد القدر علولة" المسرحية فعلياً في مسرح الهُواة، بَعد انقطاعه عن الدراسة الثانوية لظروف اجتماعية في سنة 1956 والتِحاقه بفِرقة "الشباب المسرحي" حيثُ شارك في عِدّة تربّصات تكوينية ونشاطات مسرحية ثَرية مَبنية على قواعد مَعرفية و فنية جعلتهُ يُبرز مواهبه الأكيدة في هذا الفَن ويرتقي بها طِوال مِشواره الفني عَبر كُل الحِرف المسرحية من التمثيل إلى الإخراج ومن الاقتباس إلى الكتابة ومن الملاحظة إلى محاولات

[1] – نقصد بالتجريب المسرحي، الممارسة المسرحية القائمة على البحث بالممارسة في المستوى الدرامي والمسرحي ولا نعني بذلك مفهوم "المسرح التجريبي " الذي يبقى من المصطلحات الدراماتورجيا المحدثة التي تبقى مفتوحة على كم من المفاهيم التي لم تتضح معالمها وأبعادها .

التنظير المثقف لأشكال الممارسة الثقافية والسياسية والاجتماعية للمسرحي في الجزائر.[1]

في سنة 1962 قام بأوَل إخراج له كهاوي لمسرحية "الأسرى" للمؤلف الكوميدي اللاتيني بلوت إفين (254-184ق.م)مع المجموعة المسرحية الوهرانية، ونظراً لهذه الاستعدادات المؤكدة التَحَق بالمسرح الوطني الجزائري بالعاصمة كمُمثل أينَ عَمَق تجربته الفنية والأدبية مع أساتذة ومُخرجِين مُحترفِين مِن قامَة "مصطفى كاتب" و"عبد الحليم رايس" و"علال المُحب" و في هذا الزَّخَم الإبداعي والتكويني الرصين بدأت تتميز التجربة المسرحية الفعلية لـــ "عبد القادر علولة" التي أخذت تنبثق من رَحِم المَخاض العَسِير لمشروع الأُمة الجزائرية الثقافي والسياسي والاجتماعي والعسكري الذي شهِدته الجزائر غداة الاستقلال ابتداء من أزمة صيف 1962، مخاض ثقافي تأسَس على الحِوار والجِدال والصراع وتعدّد الأفكار والتجارب بين جِيلَين: جِيل الرواد والمؤسِسين وجِيل من الشباب المُتعطش لإثبات الذات والمشاركة في بِناء الصَرح الثقافي وتجاوز الفعل المسرحي التقليدي السائد.

لقد سمَحت بداية هذه "النهضة" الثقافية ومع بداية تأسيس الجمهورية الأولى في خَلق جوّ ومُتنفّس تعبيري مشترك بين النُخبة المُثقفة والمَسرحيين تجسيداً مسرحياً من خِلال الأعمال والتجارب التي سمَحت بانطلاقة جديدة للمسرح في الجزائر حيثُ شهِدت هذه الفترة ازدهاراً لا مثيل له في الإنتاج المسرحي

[1] - *Djamel Belarbi, ouest tribune ,du 12/03/1994, p5*

الهاوي والمُحترف حيثُ بلَغَ عدَد المسرحيات بالمسرح الوطني الجزائري المُحترف وحده 43 مسرحية،20 مسرحية منها تأليفاً و23 مسرحية بين اقتباسا وترجمة من المسرح العالمي والعربي، أفرَزت هذه الأعمال تنافساً فنياً من خِلال تنّوع الأشكال والمُعالجة الدرامية والقوالب الفنية والتنّوع في المضامين المختلفة التناول والطرح الدرامي والمسرحي والتي تدور كلها حَول الوضع التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي في الجزائر وفي العالَم الثالث وحركات التَحرّر في العالَم. وكذلك التنّوع في الرؤية بين جِيل مُخَضرَم وجِيل صاعِد في الكتابة والإخراج والتمثيل، حيثُ يَستمر المسرح التقليدي الكوميدي مع "محمد التوري" و "باشطارزي" و أحمد عياد المشهور بـــ"رويشد" و"عبد القادر سفيري" و "علال المحب" و"حاج عمر" و"حبيب رضا" ويَبرُز مسرح القوالب العالمية مع "مصطفى كاتب" و"الهاشمي نور الدين" و"عبد القادر علولة" و"كاتب ياسين" و"امحمد بن قطاف" و"مصطفى قزدرلي" و"عبد الحليم رايس" و مسرح يَجمع بين المسرح العالمي والتُراث الشعبي بقيادة "ولد عبد الرحمن كاكي" كما تنوَعت الأشكال المسرحية بين الدراماتيكي والملحمي و بين "المونودرامي" والتراكيب الشِّعرية، مسرح تنوَعت لُغته فمِنهُ الناطِق باللّسان العربي الفَصيح ارتبط بالتُراث القَومي قلْباً وقالِباً و مسرح ناطق باللغة الشعبية العامية ارتبط "دراماتورجيا" بالتُراث الشعبي المَحلي والوطني الخالص أو المسرح العالمي اقتباساً أو ترجمة و كذلك مسرح ناطق باللغة الفرنسية.[1]

[1]–مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر،،1990،ص 16

وشهِدت هذه المرحلة ظهور فِرَق هاوية بأعمال مسرحية لا تَقل أهمية عن مَثيلتها المُحترفة، حيثُ يَبرُز التنّوع في المشارب والروافد الأدبية مِثل القصة والرواية والشِّعر بالإضافة إلى الأدب المسرحي بل يلتقي المسرح والأدب العربي بالأدب الفرنسي والإنجليزي والروسي والصيني والألماني والتُركي بالإضافة إلى التُراث الشعبي بأبعاده الأدبية و الفنية.

– فمِن المشارب الأدبية نَجِد أسماء الأدباء أمثال:"رضا حوحو" "مولود معمري" "آسيا جبار" "وليد قرن" "ناظم حكمت" "حسان دردور" "نيكولاي غوغول" "محمود درويش" "نزار قباني" "كاتب ياسين" "بيار هالي" "ماكسيم غوركي".

– أما المشارب المسرحية فنَجِد أسماء المسرحيين من أمثال:"كالدرون" "برتولت بريخت" "موليير" "سان أكازي" "شكسبير" "توفيق الحكيم" "محمد الماغوط" "توم بورلان" "شوسي سان" "علي سالم" "محمود ذياب" "إيشيل" "بيار كاردوسو".

مِن خِلال هذا التراكُم المسرحي المُتنّوع والثَري نَجِد أنّ "عبد القادر علولة" أخَذ يُؤكِد حُضوره المسرحي، بل نَجِده يُبرِز تحولاً كبيراً في تحديد بعض من الخصوصيات الأساسية للمُمارسة المسرحية كحركة عضوية في الفِعل "السوسيوثقافي" والسياسي و"الدرماتورجي" كما كشفت لنا عن ميلاد كاتب درامي بالمفهوم الشِّعري للكلمة وعن مُمثل ومُخرج مسرحي شّاب له خصوصياته ومُميزاته الأدبية والفنية التي اقتحم بها هذا المسرحي مجال

الممارسة من أجل تفعيل الحركة المسرحية من ناحية والمساهمة في تحديد الرُؤية والحِوار الثقافي والسياسي والاجتماعي الدائر في أوانه.

شهِدت انطلاقة عملية التأسيس لمُمارسة مسرحية شخصية تقوم على البَحث والتجريب والمُسائلة حَول علاقة المُمارسة المسرحية والأدبية العالمية بالنشاطات التُراثية الأدبية والفنية في الجزائر، والتي مَثلت نَقلة نوعية مُثقفة للفعل المسرحي كان قد بَدأه المسرحي "ولد عبد الرحمن كاكي" مُنذ سنة 1952، وبَعَده "الطيب صديقي" في المغرب، وتكمُن أهمية هذه التجربة كذلك في مرجعيتها التُراثية "المحلية والعالمية" مثل الملحمية "البرختية" وتجارب "بسكاتور" و"مرخولد" و"أوجيستوبوال" و"بيراندلو" والتجريب على مُختلف الأشكال المسرحية التي بدأت ما بين 1963و1973 بالمسرح الوطني بالعاصمة إخراجاً واقتباساً أو إعادة الكتابة لنُّصوص عالمية مِثل توفيق الحكيم، "شوسي سان الصيني" و"نيكولاي غوغول الروسي" والتجريب على القوالب الدراماتيكية والمسرح الإيطالي الشعبي. ثُم انتقل إلى مسرح وهران فكانت مرحلة التأليف والإخراج الجماعي تأثُراً بتجربة مسرح الهُواة ما بين 1973و1975 حيثُ جعلته يندمِج في حركة المسرح السياسي مِثل (التسيير الاشتراكي للمؤسسات والثورة الزراعية) وبَدأ يكتشف أبعاد الاتصال الجماهيري و مفعول الكلمة في التلقي المسرحي[1].

2- *Révolution Africaine , N° 47,du 21décembre 1963 , et N°48 du 28 décembre1963*

انتقل بَعَدها إلى مرحلة البَحث والدراسة المَخبَرية النظرية والميدانية بمساعدة الأستاذ الباحث "محمد جليد"(1940- 1990) [1] حيثُ فَتَح هذا اللقاء (المعرفي/ "الدرماتورجي") أُفقاً جديداً للممارسة المسرحية الاحترافية التي تجسّدت في أهَم أعمال "عبد القادر علولة" مثل مسرحيات: (الأقوال_الأجواد_اللثام_التفاح). هذه التجربة المفتوحة خلصت إلى جُملة من الأسئلة و الملاحظات الجوهرية التي حاول "عبد القادر علولة" أن يَجِد لها موضعها في الأسْلَبة والمُعالجة المسرحية و من أهَم هذه الملاحظات الأولية: أنّ النشاط المسرحي في عمومه يتأسَس على الشِّعرية وأنساق الخطاب الشفهي وأنّ البُعد اللساني مُمثلا في التعبير اللغوي وإشكالية مسرحة الكلام الذي يحتل المكانة الأولى في التعبير المسرحي الجزائري، سواء في أشكال ما قَبل المسرح مثل "الحلقة" باعتبارها شكل تعبير فُرجَوي من خِلال وظائف الحكاية والقول عبر القوَال والمداح الشعبي الرِّيفي مِنه والحَضَري عبر الامتدادات الأنتربولوجية الإنسانية، التي انتقلت بعناصرها التأسيسية الأولى مع "ثسبيس" Thespis [2] إلى التراجيديا ثم الكوميديا الإغريقية، وباقي الأنواع المسرحية التي لا تلتقي والقواعد الأرسطية، مثل (المسرح الأسيوي ومسرح الأسرار في القرون الوسطى والمسرح المَلحَمي)[3].

---

[1] - محمد جليد أستاذ بجامعة وهران وباحث في علم الاجتماع الثقافي(1940- 1990)

[2] - يعد ثسبيس أب التراجيديا وأول من اوجد فكرة التمثيل، وأول من قدم العروض المسرحية المتنقلة في القرن السادس ق.م.
انظر : إبراهيم سكّر وردت في كتاب ايسخولوس، ترجمة د. إبراهيم سكّر، المسرح الإغريقي،الهيئة المصرية للكتاب،1972،ص32-33.

[3]- Entretien avec *Abdelkader Alloula* par Mhamed djelid,(oct-1985) *Document, en hommage à Abdelkader Alloula, l'établissement Art & culture , Alger du1er au 4 mars 2004. P,20-27*

2- إشكالية اللغة في المسرح الجزائري: السياق والممارسة

يطرح البُعد اللساني في المسرح الجزائري إشكالات مُركبة بقيت بعيدة عن الطرح المؤسس على الشِّعرية الدراماتورجية «التأليف، الإخراج، التمثيل» بسبب هيمَنة الأبعاد "السوسيوثقافية" والسياسية التي كانت ولا تزال تُمثل بُؤرة الصراعات الثقافية والسياسية و مركز اهتمام الدارسين في مُختلف المجالات المَعرفية، حيثُ تُشكل اللُغة نقطة تقاطع كلّ الإفرازات الأيديولوجية والمعرفية، التي أسقطت ظِلالها على الإنتاج الفكري والأدبي والفني وشكّلت طبيعته وخصائصه.

يَرَى "مصطفى الأشرف" أنّ اللُغة باعتبارها هذا الوسيط الإنساني بين الماضي والحاضر الحافل بكُل الأبعاد المرتبطة بالمكان التُرابي والمعنوي الذي يُمثل الوطن والثقافة، «لذا ما يَجب تحقيقه هو المحافظة على استمرارية الماضي في الحاضر بالعناصر الاجتماعية والثقافية وبأفعال إحيائية حاسمة، وإذا كانت بمثابة خصائص وطنية حاصلة، فإنها تصبح هدف يجب العمل على بلوغه من خِلال جَدَلية متواصلة بهذا المُتبقي الحَيّ »[1] وتُعد اللُغة –هذا الوسيط الحَيّ بوظائفه المُتعدّدة– الأنا العميق الذي يُعبر عن نفسه في الذات الجماعية التي تُمثلها الأُمّة والجماعة بالمفهوم الإتنولوجي للغة التي تُمثل أنماط التفكير والتعبير بواسطة منظومات المبادئ

1- مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، ت: حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص،130

والمسلمات التي توجه تمفصل خصوصيات اللغة في الذات الجماعية في المعاني والمباني،إنّها هذه اللغة التي "نضحك بها ونبكي" هذا الوسيط الحميمي المشترك بين الذات والجماعة التي ننتمي إليها خارج التصنيفات التَراتيبية المتواضع عليها، والتي تتأسَس عليها الثقافة الشعبية في مرجعيتها الشفهية، بنظامها ووظائفها ومَكنَز دلالاتها، وتَعدّد أوعيتها التواصلية والتي تحمِل العناصر الوجدانية للذاكرة الجماعية التي توَحِد قطاعات كثيرة من الجمهور الذي بقي بَعد الاستقلال متناثراً هنا وهناك معزولاً الواحد عن الآخر بتأثير السياقات المختلفة جِداً وارتباطات تاريخية يناقض بعضها الآخر، في ظل وضع يتميز بالانشِطار على المستويات الثقافية والإيديولوجية والجهوية[1]. لذلك فإنّ هيمنة و تَموَقع اللغة في الممارسة المسرحية من خِلال بُعدها الكلامي فرضته عوامل و طبيعة هذه السياقات اللسانية والثقافية والسياسية المختلفة، لقد طُرِحت اللغة في الفضاء الثقافي كإشكال حاد مباشرة بَعد قِيام الدولة الوطنية سنة 1962 حيثُ انقسم الفضاء اللغوي إلى:

اللغة الفرنسية: لُغة مُهيمنة بحُكم الأمر الواقع على صعيد مُختلَف الأجهزة الإدارية الرسمية.

اللغة الفصحى: لُغة قائمة في مجال قطاع التربية والتعليم، وفي بعض الأجهزة الدينية والسياسية.

اللغة الشعبية: وهي لُغة الأغلبية الساحِقة، و تُمثل الذاكرة و"لُغة المَهد"

[1] مصطفى الأشرف، المرجع نفسه، ص. 137

و الاتصال اليومي من عربية أو معرَّبة عامية وأمازيغية ومنطوق مشترك بين لغات دخيلة في مستوى الشرائح الاجتماعية العريضة والمختلفة.

و قد رَمَى هذا الإشكال اللغوي بكل ثِقله على الممارسة المسرحية، من خِلال هيمَنَته السياسية والأيديولوجية، باعتبار اللُغة أداة نَفعية مُجرَدة من كل "روح" لأن مِثل هذا المَنظور نَستَقيه من أهَم رُموز النُخبة الثقافية غَداة الاستقلال ويَعتبر "مصطفى الأشرف" أنّ « للُّغة دور في نَشر الإيديولوجيا للمرحلة اللاحقة، المتمثلة في انتصار الاشتراكية وانضمام الجماهير الشعبية كماً وكيفاً ».و بما أنّ الفِكر السياسي هو مَنشور إمّا بلُغة فرنسية أو بلُغة عربية فصِيحة ولا يَمس إلّا فئة قليلة من هذه الجماهير المُستهدفَة، كان على النُخبة المُثقفة أن تبحَث عن لُغة التبادل والحِوار عن طريق الاتصال المباشر والمُتمثل في:

« اللُغات الشعبية القادرة – مع أنّها غير مكتوبة– على إفادة 85 في المائة من السُّكان وتكوينهم تكويناً شفوياً، في انتظار وسيلة أُخرى هي أنجَع وأفْيد وعلى أيّة حال فللضرورة أحكام»[1]، ولذلك عَمَل المسرح في الجزائرعلى خَلق لُغة أيديولوجية نَمَطية مُضادة للإيديولوجية الرسمية، وعليه تحدّدت سياقات و تمظهُرات توظيف هذه اللُغة الشفهية في البُنية الدرامية ومكانتها في التعبير اللساني الرُكحي من خِلال الممارسة المسرحية.

"فاللُغة الفُصحى أصبحت على ألسِنة المُتكلمين تُمثل السُلطة، دينية كانت أم سياسية بل رَمْزا لها، و تُمثل في مَنظور المسرحيين لِسان حال هذه

1- مصطفى الأشرف، ص،137

السُلطة، تلك السُلطة التي تشَوش الفاعلية الاتصالية مع الشعب المُتلقي، بفعل أُحادية الخطاب وبُعده المونولوجي بمفهوم سُلطة الخطاب الأحادي ، لذلك لَجأ المسرحيون إلى مُحاولة تكسير هذه الأحادية بلُغة تعكس كاريكاتورية هذا الخطاب المُهيمن بل فتَحت بذلك أدوات مُقاومته ومحاكمته وفضْح مصادره و مفارقاته و تفكيك فخاخه وقد وَجَد المسرحيون في التعبير الفكاهي المُعيّن الخصب في الوصول إلى تحقيق هذا الهدف بأشكال وآليات مختلفة، غير أن أغلب المسرحيين نَجِدهم يقَعون في فَخ هذه المونولوجية والتِّكرار، والنمطية واللغط الكلامي الذي يَبلغ حَد الثّرثرة، وقد تعُود أسباب ذلك إلى عَدَم التّحكم في الحِرفية الدرامية للتوظيف اللساني من جهة وانحصار اللُغة في الأبعاد المَحلية. [1]

إن النظام اللساني في الجزائر يتميز بالتنوع الذي يطرح تعدّد الأنساق الكلامية في أشكال الخطاب و تعدّد مستوياته وخصوصياته الصوتية والقاموسية والتركيبية والدلالية التي تتجاذب بين عناصر وشرائح مُنتجي أنماط هذا الخطاب حسب البيئة والشرائح الاجتماعية والثقافية والسياسية والأنظمة اللسانية الشفوية العربية والأمازيغية والإفريقية والتُركية والفرنسية والإسبانية والإيطالية وتقاطعاتها.

1 – النمط البيئي (الريفي، الحضري، الصحراوي، الساحلي...)

1 - *Ahmed Cheniki, op.cit ,p80*

2- النمط الشرائحي (الفلاح، الإمام، المرأة، النقابي، السياسي، الإعلامي المُثقف،العسكري،رئيس الجمهورية، المناضل، التاجر، القاضي، البيروقراطي، المُهمَشون، المشعوذون، المغتربون،الشاذُّون،المتدينون..إلخ)

و لقد مَثّلت أنماط هذا الخطاب رصيداً كلامياً، كان كفيلاً بخَلق نَمطية الخطاب المسرحي وشخصياته ومَضامينه في رمزية سياسية وإيديولوجية، غير أنه كان لزاماً غَداة الاستقلال النُهوض بهذه اللُغة التي أصابها الانحِطاط والهَجانة في كلّ المجالات الاتصالية: «بل حتى في المسرح "الشعبي" المزعوم الذي يدّعي بأنه يخاطب الجماهير ويتكلم لُغتها».[1]

مِمّا دعا بعض أهَم المسرحيين إلى إعادة النَظر في الإشكالية اللغوية ويقترحون بدائل ضمْن الرؤية الأيديولوجية ذاتها ، وهي تخص العلاقة بين اللّغة العربية كفُصحى و دارِجة، وليس لُغتين أُحاديتين، بل لغتين مفتوحتين على التعدُّد ومُتعدِّدتين من داخلهما من حيثُ المَبنى والمستويات الدلالية ومُختلف الحُقول المَعرفية والفنية التي تتعامل معها وفي إطارها.

واللّغة التي يَتِم توظيفها هي لُغة "وسطية" تَقَعُ بين الدارِجة والفُصحى العربية مع التنوعات اللهَجية المُختلفة، والتي تمثل لسانيا اللّغة «الوسيطة.« *intermédiaire* » والتي يُمثلها فطاحل الشُّعراء من أمثال: «أحمد ابن مسايب، محمد بن سهلة، وابنه أبي مدين، مصطفى بن ابراهيم

1 - *Ahmed Cheniki,* ibidem, *p81*

أحمد بن تريكي، لخضر بن خلوف، محمد بن قيطون، قدور العلامي المكناسي، محمد بن سليمان المكناسي، محمد بن بلخير، الأخضر بن الشيخ الحسناوي، والشاعر الجوال سي محند أومحند...وغيرهم» وكذلك تُراث "عبد الرحمن المجذوب"[1] و ما تناقلته الذاكرة الشعبية عَبْر الأجيال هذا التُراث الذي طَبَع البُنية الكلامية الرائدة في المسرح بأنساقه الفَنية التركيبية والإيقاعية والدلالية شكلاً ومضموناً.

إنّ هذه اللّغة الوسطية تعني استعمالات غير عامِية صِرفة ولكنها ذات تنّوع لَهجي، مُختلفة في مستوياتها الثقافية ووضعياتها باختلاف المواضيع والمواقف، من خِلال ثنائية لُغوية لَهجية وأُخرى مُقتبَسة عن اللّغة الأدبية دون أن يَختَل السياق أو المعنى، لكنها أنتجت أنساقاً تشفيرية ودلالات جديدة من ناحية وأثرت في السياقات الإبداعية اللاحقة من ناحية أخرى .

وعن "اللسان المسرحي" يَرَى "عبد القادر جغلول" أنّ بمسرحية " جُحَا "(1926) لأَبْ المسرح الجزائري علالو:

«لا تصبح الثقافة فيها فعلاً معيارياً « *normative* » بل تصبح فُرجَة، فاللّغة تَختَرق صَرامة نظام الإلقاء في ثوبه الغربي أو المشرقي من أجل إثارة الضحك، من خِلال لَعِب المُمثلين وكذلك اللعِب الكلامي، حيثُ أن اشتغال اللّغة، يَتِم بقَول الواقع المُعاش ونَقله بمستويات كلامية مُتعدّدة، حقاً

[1] – أبو محمد عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة بن خشان، عرف بـ*المجذوب* (أو سيدي عبد الرحمان المجذوب)توفي في(1568) شاعر صوفي مغربي جوال.

بلُغة شعبية، لكنها ليست لُغة سُوقِية، فمِن خِلالها و بِها يتحَدث الخَدَم وكذلك المُلوك ». [1]

واللّغة في هذا المستوى كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى إعادة الصياغة والإنتاج الشفوي عبر هذا الوسيط الكلامي الحَياتي و اليومي، للوصول إلى العامة الغالِبة من الجمهور المُستهلك للفُرجَة الشعبية.

كما أنّ "محي الدين باشطارزي" يكشف لنا عن شكل ومفهوم آخر من هذه الصياغة اللّغوية في مسرح الرواد حيثُ يقول:

« إنّنا نَمزِج في المسرحية الواحدة بين العربية الأدبية والعربية الدارِجة، ففي المَشاهد الكوميدية البسيطة نفسَح المَجال للّغة سُوقية «*vulgaire*» أمّا بالنسبة للحِوارات الأكثر ارتقاءً، مِثل حِوارات الحُب وخطابات ومُحاورات الشخصيات ذات الأبعاد الخاصة فإنّنا نستعمل العربية الأدبية »[2] وبغَض النَظر عن الرُؤى المختلفة للتوظيف الدرامي لـــــ "اللغة" لدى الرواد، فإنّ وظيفتها الفنية تبقى متعلقة بطبيعة ومُقتضيات الجمهور والفُرجَة والاتصال، أكثر من الطبيعة المسرحية في أبعادها الدراماتورجية المُركبة.

مَثّلت لُغة الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري في ملامِحها الأساسية نَقلة نوعية لتجربة كان قد بدأها المسرحي "ولد عبد الرحمن كاكي" مُنذ سنة 1952 في بلاد الظَهرة.

---

[1] - *Abdelkader Djeghloul, éléments d'histoire culturelle algérienne, E.N.A.L, 1984, P, 124.*

[2] - *Oran matin ,28 mai1 1932, Entretien avec Mahieddine Bachtarzi, in , théâtre en Algérie, histoire et enjeux, op, cit ,p,77*

وتتمثل هذه النقلة النوعية في سياق المرجعية الثقافية التي يشترك فيها "علولة" مع "كاكي"من ناحية وتجربة "كاتب ياسين" وسليمان بن عيسى من ناحية أخرى. والمُتمثلة في تماثُل البُنية اللسانية والثقافة الشفوية الشعبية التي جمَعتهم في الغرب الجزائري من ناحية والثقافة الوطنية والعالمية من ناحية أخرى، وقناعتهم الراسخة في إمكانية بِناء "دراماتورجيا" على أساس ما يُمكن أن يمثل عناصر التّماس بين التُراث الشعبي والتُراث العالَمي الذي يُشكل التُراث الإنساني المُشتَرك.

لقد تَم التركيز على فّن القَول وأنساقه لدى "القوال" باعتباره أحَد هذه الأوعية الحاملة للتُراث الشفهي وأحَد وسائط البَث والنَقل لهذه الثقافة من خِلال مَجال الخصائص الجمالية "لميكانيزمات القول" و فنونه وأنساقهما في البِناء الدراماتورجي "النص والعرض" في اختبارات واعية ومُبررة ولا تنفصل عندهم عن المَضمون و وظائفه "السوسيوثقافية والسياسية" .

يَعتَبر "كاتب ياسين" أنّ « الكلمة في المسرح تأخُذ بُعداً شِّعرياً«*poétique*» و تصبح فعلاً مَلمُوساً ومادة إنسانية، إنّنا نُلاحظ جمهوراً يصغي إلى شيء ما لا علاقة له بالتجريدية الشِّعرية أو لكلام مُنغلق حَول نفسه بارد وضعيف، في المسرح تكون الكلمة غير ذلك تماماً » [1].

يُعَد اشتغال "عبد القادر علولة" على الكلمة في سياق التجارب المسرحية السابقة نَقلة نوعية من خِلال اعتبار الكلمة علامة ذات دلالة شاملة، يَتِم استخلاصها من الواقع اليومي المُعاش ، الذي له خصوصيته

1 - *Kateb Yacine , le poète comme un boxeur, Ed/ du seuil 1994, p4*[7]

ورموزه ومن خِلال المقاربة "الأنتروبولوجية" و"السوسيولوجية" والجمالية للممارسة الكلامية في الواقع من ناحية ولأشكال الحَلْقة والقُوَال والمَّداح ودراسة هذا النشاط دراسة مُعمَقة بمُساعدة أكاديميين مثل الأستاذ "محمد جليد"، وكذا مُسائلة النُّصوص المُدَونة والملفوظة للشِّعر الملحون والأساطير الشعبية، وأشكال الأدب الشعبي الأخرى وكذلك التُراث العربي مثل: منافرة عامر وعلقمة، الحكايات والقصص مثل « حكاية أبي القاسم البغدادي، كليلة ودمنة، ورسالة الزوابع والتوابع، المقامة» والحكواتي والتعازي جعلته يحاول بلوَرة قَول أو لُغة فنية درامية، حيثُ الألوان الصوتية تتموضع موضِع الأداء.

وهذا التعبير المسرحي يكون مبني على القول الذي هو مُمَسرح في مُجمَله الذي تجسّد في الأشكال "ما قبل المسرحية" كمظهر ثقافي وفني كان مَبنياً على الشِّعر الذي يُعتبر فرع من النشاط المسرحي وفيما يخص الخطاب السَّردي فإنّ الحركة لا تكون غائبة نهائياً « لأن القَول هو فِعل »[1] أي قَول مُقترح يُسنده الخطاب والأداء، ودور المُتلقي هو تجسّيد الحركة في مُخيلته بتركيب العلامات وتفكيكها، بناءاً على ما يتلقاه من (أصوات، ودلالات) تمنح له حرية تخيل الصور وتجسيد الفِكرة، ويرتبط تعريف" *آن* *أبرسفيلد*" للمسرح في علاقته بالتُراث الثقافي على أنّه "كلام" ونقصد بالكلام هو كل العلامات «signes» التي ينتجها شخص ما من خِلال (كلمات، حركات، استعمالات لأشياء ما)، أي علامات تمثل موضوع البيان«

[1] هيجل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة –بيروت،1978،ص،302

énonciation» أمّا بقية العلامات(غير اللسانية) للعرض فهي أقوال كذلك لسانية أم غير ذلك فإنّ العلامات المسرحية تبقى كلام أي تمَظهر مُجسّد للّغة ما [1].

يربط "عبد القادر علولة" اهتمامه بالكلام من خِلال التركيز على المظاهر اللسانية في التعبير المسرحي، فالإخراج المسرحي يبدأ من التصويت والنُطق إلى الألوان الصوتية المختلفة، يَرى "علولة" أنه لاحظ بأن الكلام في الوسط الاجتماعي هو أجمل بكثير ممّا هو عليه في المسرح الجزائري لذلك كان على المسرحي أنّ يُحْسن التقاط هذه الأصوات والعلامات ويُحولها أثناء الكتابة الدرامية إلى صيغ لسانية تحاول الإقناع والتأثير قَدر الإمِكان.

كما يَرى أنّ الفن المسرحي هو فن ارتبط دائما بالكلام والشِّعر، لذلك عمل على تعميق البَحث والصياغات اللسانية، فمسرحنا هو مسرح يتجه نَحو السَّرد يفضل الكلمة على الحركة أو الفعل غير أنه يمزج الحركة بداخل الكلمة أي داخل السَّرد، وهو في مسرح "علولة" لا يأخذ مكان الحركة، ولكنه يستحضر حركة أخرى تصبح هي نفسها حركة مُمَسرحة، والكلمة في القَول لا تصبح ذات تواتر في بُعده التقليدي«*conventional*» وأداء حركي

1 - *Anne Ubersfeld, lire le théâtre 2 ,l'école du spectateur, Ed/Belin ,1996, p41*

آلي، فمن خِلال عملية تجاذب الحركة والقول المَبنية على تباعد الحركة عن تقمُص القَول ورَسمه[1].

فالحركة تُحدث علاقة جَدَلية وديناميكية مع السَّرد، فليس هناك تقسيم بين النَّص الملفوظ والأداء الحركي ولكن هو نسق مُركب وديناميكي، فالسَّرد لا يرفض الحركة بل هي مدفوعة في المعنى، حيثُ تُقحم الحركة كعنصر مسرحي أو عنصر بنائي للقَول، في بُعده التجريدي الوظيفي المَبني على السَّرد الذي يقترح الصور عن طريق التصوير بالحَكي بَدل عرض الفعل الذي يفرض الوَهم، هذا المفهوم الذي يتقاطع مع المبدأ الأرسطي الذي جاء في كتابه "فن الشِّعر" والذي يقابل فيه المُحاكاة بالفعل "*mimésie*" بالمُحاكاة بالسَّرد "*diégésis*" « هي مُحاكاة حدث عن طريق قص الحكاية، بَدل عرضها في أفعال الشخصيات [2]».

فمِن الوظائف الشِّعرية للكلام أنّ معاني الملفوظ لا تكتمل إذا لم تتحدّد في اللّعب الكلامي على سبيل المثال: «الكلام المضمر والافتراضي» لأن معاني الملفوظ هي متعدّدة لدى المُتلقي في المسرح، « فخصوصية المسرح تكمُن في أن الفعل الكلامي ينقسم إلى نشاطين مختلفين وهما: نطق الكلمات بما يمثله الصوت والمعنى، واللعب في الكلمات لإحداث الأثَر المُتعدّد لدى

1- *Entretien avec Abdelkader Aloula, réalisé par Naima hamouda le 15.04.1993, Le journal le matin, édition du 15.05.1994, Algérie*

2 - *Patris Pavis ,op.cit., ,p 92*

المُتلقي، إنّ الفعل الكلامي بآثاره المُحدّدة على المُتلقي تظهر أنّها مفترضة وليست حقيقية، وبذلك يصبح كل النظام الكلامي المسرحي موضع مُسائلة؟ »

فالخطاب في المسرح هو مُحاكاة فعل الكلام، والذي تتفاوت نجاعته بين الخطابات المسرحية ولكن لا يُمكنها أن تَتِم خارج فضاء "المسرحة" فمجموع الخطابات المسرحية مؤسسة على الافتراضية، واللّعب الافتراضي هو النتيجة المنطقية والخطاب لا يشتغل إلا في إطار هذا الافتراضي الذي هو الإطار" الرُكحي"[1] .

ففي شِّعرنا – يقول علولة– نَجِد الخصائص المسرحية كما في بعض الحضارات الأخرى والفن المسرحي نَجِده يتقاطع مع جُملة من الفنون و يصبح حامل لها وتَجِدنا نحن – يقول علولة– نبحث عن المسرح في القوانين الأرسطية الصارمة بَدل البَحث عنه في الشِّعر و في الحكايات والمَلاحِم المَحكِية والقصائد المَروية أو المُغنّاة، فإذا رجعنا إلى "الحلقة" فإن الفُرجَة ترتكز فيها على "الشِّعر التمثيلي" فكلّ التعبير يكمُن في الحكاية و في صيغها الشِّعرية « *Poétique* » بلُغة شعبية غنية تمتزج فيها اللّغة العربية الفصحى واللّغات الأمازيغية واللهَجات المُختلفة وكذلك بعض اللّغات لإفريقيا وأوروبا الجنوبية...

1 - *Ubersfeld Anne, op.cit, p288*

فمُشكلة اللّغة الشعبية تكمُن في إسقاط التطبيقات النَحوية والصرفية الخارجة عن طبيعتها، والتي تُفقِدها ثراءها لأنها ارتبطت بالشفوية، لذلك فإن عمل المسرحي يكون مختلفاً كثيراً عن عمل اللّساني أو النَحوي فهو يخص اللّغة الفنية، التي تمتزج مع المنظومة الشاملة للعمل المسرحي في هذه المنظومة الشفوية للكلمة، حيثُ يعمل كل مسرحي على انتقاءها وتركيبها بل صناعة دلالاتها حسب منظوره الجمالي والفني داخل هذه المنظومة دون نَشاز، ففي داخل النَّص المسرحي نَجِد أنواعا من النّغَم، ومن النّبَرات، ومن المحكيات الصوتية، والصوائت والصوامت، والحركات، لتُشكل في النهاية اللّغة الفنية، إنّ الكلام لا يرتبط بالمعاني فقط بل يرتبط في المسرح كذلك بالموسيقى والإيقاع الخاص بالكلمات والجُمل، ففي اشتغالنا على هذه الأبعاد يقول "علولة" إنّنا نهدف إلى تحقيق وحدة كلامية وطنية، في إطار حركية طبيعية للمُجتمع من خِلال وظائف اللّغة داخل المُجتمع[1].

3- الحلقة والملامح المسرحية

توصَل "عبد القادر علولة" إلى أنّ نشاط الحَلقَة التقليدي، لَم يُصبه تغير كبير في أشكاله ومضامينه وفي فضاءاته التي تحتاج إلى إعادة الصياغة الجمالية المسرحية المَبنية على الكلمة المؤسسة لدراماتورجيا الحكاية.

---

[1] - *Entretien avec Abdelkader Alloula, réalisé par Naima hamouda, op Cit.*

و يعتبر"عبد القادر علولة" أنّ خصوصيات عمله تكمُن في بَحثه المُستمر عن نوع مسرحي بصبغة مُحترفة عالية، فهوَ ينطلق من الحَلقَة، بصفتها نمط من النشاط المسرحي الشامل، نشاط له ممثلون ومؤدون وصيغ تعبيرية خاصة، له جمهوره وله قاعدته الاقتصادية، وحافظ دائماً على طابعه المُستقل عن الدولة، فهو لا يحتاج دعمها المالي ولا يحتاج إلى فضاءاتها، ويتطور حسب الوضعيات والإمكانيات الخاصة به، وهو يرى أن عمله يكمن في تحليل هذه الخصائص والمعطيات، الخاصة بهذا النشاط المسرحي، وأن عمله ليس مؤسَسة ذات طابع أنتروبولوجي بل عمل يخضع لمعايير الممارسة الفنية بالدرجة الأولى، فهذا النمط من المسرح له جمهوره، وثقافته، وطقوسه أي له علامات مُحدّدة يتأسَس من خِلالها.

وعملي– يقول علولة– يكمُن في عملية الاشتغال على هذه العلامات، وصياغتها في المستوى الدراماتورجي، فنياً وجمالياً، ومن أهَم هذه العلامات، المداح، والقوال وأساليب الأداء والتعبير، وهو يرى أنه من الغريب "أنّنا مارسنا ونُمارس مسرحاً لا يتلاءم وطبيعة هذه العلامات، الخاصة بثقافتنا الشعبية وبواقعنا وهويتنا الثقافية، وهو بذلك ليس مسرحنا أو لم يصبح مسرحنا بَعد".[1]

---

[1] - *journal, La voie de l'oranie, Edition du 14 mars 2002, p, 13*

ومنهُ يرى أنّ مُهمته تكمُن في المساهمة في بلوَرة مسرح جزائري مُتميز من ناحية، ومُحاولة المساهمة في تزويد المسرح العالَمي بعناصر جديدة غير أن اقتراح نتائج هذه التجارب يجب أن تتأسَس على الأشكال المسرحية الأصلية بصبغة محترفة، وفي نفس الوقت مرتبطة بواقعنا وثقافتنا.

4- المسرح والشعرية الواقعية

إذا كانت العلاقة مع الواقع عموماً تتأرجح بين مَسعى شكل من الخطاب يعمل على نقل الواقع ومسعى آخر يعمل على رسم الواقع فإن "عبد القادر علولة" يقترح مسعى ثالثاً، يرتبط بشِّعرية الواقع، غير أن هذا المسعى يبقى يرتبط فيما يخصني- يقول علولة- بالسَند الإيديولوجي وتصور العالَم، وهناك مقاربات تنقل الواقع كما هو وفي كلتا الحالتين هناك أسلَبة وتركيب، فهناك عملية انتقال من وضع إلى وضع آخر وفي كل وضع تبقى هناك جزئية تشير إلى أن ما نُشاهده ليس واقعاً، وفي ذلك مدارس وتيارات مُتعدّدة، ولكلٍ مُصطلح، وإشارة، ومقاربة، وعن هذه المقاربة الشِّعرية للواقع، يرى علولة أنها مقاربة يكون فيها الواقع الأساس والمنطلق في التركيب الجمالي و "الدراماتورجي".

صَرَح "علولة" أنّ النشاط المسرحي في الجزائر لم يكتسب المعرفة الكافية، والتراكم المسرحي في عمومه له صبغة هوايتيه، تعتمد على

التقريبية والارتجال والعَفوية في مقاربات الواقع والتاريخ والأحداث وحركية المَجتمع.

إنّ مسرح الهُواة مثلاً يَتَسِم بالطابع الشِعاراتي البياني، لأنّ المسرح في الجزائر يُعتبر الإطار الديمقراطي الوحيد للتعبير، حيثُ أن الحياة اليومية في الجزائر مَشحونة سياسياً، إنّه مُجتمع في تَحول مُستمر ممّا أفرَز صراعات قوية انعكست في التعبير المسرحي.

لذلك يلاحظ "علولة" أنّ الشكل المسرحي الأرسطي بخصائصه الكلاسيكية لا يُمكنه أن يتلاءم مع المسرح الجزائري الهاوي أو المُحترف نظراً لارتباطه بالواقع في كل أبعاده، فخصوصية تعامل "عبد القادر علولة" مع التُراث الأدبي والمسرحي العالَمي الذي بَدأه بمحاولات التوفيق بين القوالب الفنية القائمة على المُحاكاة بأبعادها الأرسطية ثُم "البرختية" ومحاولة تجاوزهما بالاشتغال على العناصر التأسيسية للفُرجَة الشعبية والمُتمَثلة في «الحكاية – الكلمة – فن القول» من جِهة وخصوصيات الاقتباس ومُميزاته في الكتابة الدرامية من جِهة ثانية، تكمُن أهميتها في محاولة التأسيس لخطاب مسرحي تَرَك بَصمته في الممارسة الثقافية والسياسية المُلتزمة من ناحية، وحدّد مَعالِم الحَيز اللّغوي و الحكائي في البُنية الأدبية عموماً والمسرحية بصفة خاصة من ناحية ثانية[1].

[1]- *journal, La voie de l'oranie, ibidem, p13*

وتُعتَبر هذه التجربة أنموذجاً دالاً و بارزاً للممارسة المسرحية في الجزائر أراد أن يصنع القطيعة مع الخطاب الرسمي الديني والثقافي والسياسي السائد، من خِلال رَد الاعتبار للهوية اللسانية "الأنتروبولوجية" للثقافة الشعبية في البُنية والوظيفة العُضوية في النَسق "السوسيوثقافي" والفني، من خِلال الفعل المُثقف والمؤسَس على "دراماتورجيا" تُجسّد عملية تشكل المثاقفة المسرحية الذاتية وغير الذاتية والأسُس التوفيقية والخصوصيات المُميزة التي قامت عليها هذه التجربة.

يرى المسرحي الإسباني "فرانسيسكو أورتيقا" أنّ مسرح "عبد القادر علولة" يُمثل خلاصة مثالية للمسرح القديم والحديث، الذي يوفق بين استخلاص العناصر الدراماتورجية للمسرح الشعبي والمسرح البرختي وأساليب توظيفها. [1]"

5- مسرح النقد الاجتماعي

يُعَد "إروين بسكاتور" من المسرحيين المؤسِسين للمسرح السياسي الذي أحدثَ ثَورة وقطيعة حاسمة مع المسرح الكلاسيكي الأرسطي والذي مَهَّد الطريق لتيار المسرح المَلحَمي في ألمانيا ثُم بقية العالَم مع "برتولت برخت". ويرى "بسكاتور" "أنّ أهمية الإنسان على المسرح تكمُن في الوظيفة الاجتماعية، وبُؤرَة اهتماماتنا لا تتحدّد في علاقة الإنسان مع ذاته، أو في

---

[1] - *La voie de l'oranie, ibidem, p12*

علاقته بالله بل في علاقته بالمُجتمع، و وجوده لا يظهر إلا عبر طبقته أو وضعه الاجتماعي.[1]

إذا كان هذا المنظور السياسي للفعل المسرحي من المصادر الأساسية في بلوَرة تجربة "عبد القادر علولة" فإنّنا نَجِده يرتبط بالمفهوم الحرفي للالتزام السياسي بل هو مسرح مرتبط بالنّقد الاجتماعي وهو بالطبع يكون في نفس الوقت مُلتزم وعملي، وإذا كان هذا المسرح "مسرح قول" فإنّه يدعو للفعل والعمل وتغيير المُجتمع من خِلال الانخراط الجماهيري في الحياة الاجتماعية، كما يدعو في نفس الوقت إلى التفاؤل والفرح والجَمال.

إنّه مسرح ملحَمي حسب المرجعية البرختية، مسرح يتجِه نَحو ذكاء المُواطن يسأله ويدعوه للتبصُر والنَظر في عالَمه، وبيئته، وحياته الاجتماعية، ويدعوه للمقاومة والنضال، برُؤية جديدة وبأبعاد مُستَجَدة ويَعتَبر"عبد القادر علولة" أنّ المسرح الملحَمي البرختي هو فلسفة ومنظور أوسع وأشمل لا يقتصر على مظاهر المضامين فقط، كما يرى شخصياً أنّ المسرح لا يُمكنه أن يقوم مَقام الحِزب السياسي ولا المَدرسة أو الجامعة والمسرح ليس في مَقام مُعالجة قضايا المُجتمع مثل التعريب والأُمّية وغيرها، إنّ المسرح يتطور داخل حُدوده الخاصة و الفنية، غير أن المسرح قد يَمُر بطُرق وأساليب تُشبه المدرسة حيثُ أن الأقوال المسرحية تلتقي بالأقوال السياسية، فهو لا يستطيع أن يكون بيداغوجياً و تعليمياً كما لا يمكنه

[1] - *Monique Borie et Alii, esthétique théâtrale, Edition Sedes, 2001, P. 276*

أن يبتعد عن السياسة لأنه يعرض شخصيات تُفكر، تتطور، وتَعمل، وفي حقيقة الأمر أن المسرح يكون سياسياً أكثر كُلما أُصيب بالقَمع و بالكَبت، ونظرياً فإنّ النشاط المسرحي يتأرجح بين التوجيه أو سوء التوجيه ولا توجد مَنطقة وسطى بينهما، وفي كلتا الحالتين يكون حامل للسياسي في أعلى مستوياته والمسرح قادر على أن يسأل الإنسان خارج الضغوطات اليومية.

كما يُمكن أن يسأله في التزاماته أو يساءل فيه "الإنسان خارج المجتمع"، في زمن العرض يُمكن أن يأخذه لمُراجعة وإعادة مشاهدة قناعاته العميقة ومن ذلك يكون للمسرح القُدرة على عزل الإنسان السياسي عن الإطار السياسي لمساءلته سياسياً، ويرى "عبد القادر علولة" كذلك أن المسرح السياسي الحقيقي هو المسرح الذي يختلف عن مسرح الدعاية و"البروباغندا" السياسية وهو مُختلف بالتفنيد والبَرهَنة العلمية وهذا لا يعني أن المسرح يُعَوض التفنيد العلمي الخالص، ومثال على ذلك حاولت مُعالجته في مسرحية "الخُبزَة " حيثُ أن المسرحية لا تُعوض النضال اليومي من أجل الخُبز والكَرامة، ومنهُ كتابة كتاب علمي حَول الموضوع كما أشارتْ إلى ذلك المسرحية[1].

[1] - *Document, en hommage à Abdelkader Alloula, op.cit. P,15*

يَقَع المَسرح أحياناً في فَخ محاولاته تقديم أجْوبة جاهزة عن كل شيء، ومنه يَقَع في الكاريكاتورية البليغة التي تتجاوز الخطاب السياسي الجاهز، ويعتبر ذلك اختصاراً للطريق والتفافات خاطئة اعتمدت على الاقتصاد في التفكير والقراءة وتُعبر عن فَقْر في الرُؤية والتعبير ويُمكن إرجاعها فيما يخصنا –يقول علولة– إلى أسباب تاريخية وثقافية، فنَحن لا نَملك تقاليد مسرحية كُبرى ودراسات توجهنا إلى أحسن الطُرق والأساليب الفنية في الكتابة الدرامية والمسرحية يُمكنها أن تساهم في إنتاج مرجعية ثقافية صلَبة، لذلك يعتبر المسرح عندنا مدرسة من مدارس ممارسة الديمقراطية[1].

6- الشخصية في مسرح علولة

يقول علولة: أمضيتُ مُعظم شبابي في حَي شعبي بالمدينة الجديدة بمدينة وهران في حَوش يتألف من سَبعة عَشر عائلة يعيشون فوَق بعضهم البعض، عاشرتُ هذه الطَبقة من المُجتمع طويلاً وتشبعتُ بالكثير من قِيَمهم اللسانية والمعنوية والأخلاقية والاجتماعية والنفسية.

لقد مَثَّلت لي هذه الشريحة الاجتماعية عَينة من المجتمع الجزائري، مع الوقت بدأت أحس من خِلالهم بالنّبض الحقيقي للمجتمع، أين صادفت شخصيات تركَت بصماتها في حياتي، وهي حاضرة دائماً في مسرحياتي كما هي في الواقع ،غير أنّها تحضر وتغيب في أعمالي بأشكال مختلفة، هي

---

[1] - *Monique Borie et Alii, op.cit., p13*

شخصيات وجَدتُها في العديد من الروايات كانت تتمثّل أمامي بمغامراتها، وحملها الثقيل، ومسؤولياتها، ومشاكلها المُتعدّدة، إنّها شخصيات مُستقرة في عواطفها وسلوكها، لذلك أنا أُفضلها عن غيرها، إنهم "أشخاص" يتسِمون بالبُطولة والإيجابية في حياتهم اليومية، أنا أتذكر إلى اليوم كرَمهم وتفاؤلهم وإنسانيتهم، ففي مسرحية الأجواد عالجتُ موضوع الكَرَم والجُود عند هؤلاء النَّاس الذين يعرفون كيفَ يمنحون كل شيء دون انتظار المُقابل. أنا أعرف صعوبة تصنيف الشخصيات بين أبطال إيجابية أو أبطال سلبية غير أنّ ما أعرفه جيداً هو أن الحياة الحقيقة توجَد داخل هذه الطبقات الاجتماعية، هنا تتحدّد الجزائر العميقة، وهنا استَمِد إلهامي من كلّ ما أعايش وما أرَى ومن كل ما أسمع.[1]

لقد طرحت شخصيات "عبد القادر علولة" إشكالية نمطيتها وإيجابيتها المُطلقة وهو يَرَى في ذلك أنّه من غير المُمكن رَسْم شخصياته بطريقة خَطية، لأنها شخصيات مُركبة حَيّة، لذلك هي تُنجِز أفعال عالية الإيجابية،إنّها من شرائح إنسانية تتقدم في الحياة من خِلال تناقضاتها ومشاكلها، ولا أتحدث –يقول علولة–عن السلبية أو الجبن ولكن عن مستوى المعرفة ومستوى الذِّمَم والقِيَم الأصلية الراسخة فيها. البعض من هذه الشخصيات تظهر في مستوى أعلى من الوعي والصفاء حيثُ تبدو شامخة

[1] - *Document, en hommage à Abdelkader Alloula, op.cit.p18*

وغير تقليدية وهي تتحمل بصفة مطردة المجتمع في تناقضاته ومشاكله، وهي تبدو في نفس الوقت بحمولة من الغرابة والطرافة والفانتازيا والعبثية، لذلك كُلما أنظر إليها تجعلني في وضعية إعادة نظر دائمة لكل الأحكام المُسبَقة والمُترسبة، إن البُعد التخيلي يتغذى من الواقع وكلما أتقدم في التخيلي أجدُني أغوص أكثر في الواقع، وكلما تبلوَر الخيال تتحقق استقلاليته، فكلما أنظر إلى شخصية أجِدها تلبس وتلون شخصية خيالية افتراضية أخرى، وفي الكثير من الأحيان أجِد أن هذه الشخصية مُختلفة عن الشخصية الموجودة في الواقع، بل هي أكثر واقعية لأنها مزيج من عناصر مُركبة من شخصيات مُتعدّدة. لذلك فإنّ تدخل موطن الخيال « *l'imaginaire* » الفني لدى المسرحي يبقى عامل أساسي في كل العميلة الإبداعية غير أنّ هذا الخيال بالنسبة لي يبقى غير مُستقل بل يرتبط دائماً بالواقع الذي أنتَجه. في الوقت الحالي أجِد بالملاحظة والمُعاشرة أن شخصيات الطبقة الوسطى التي أنتمي إليها، مزاجية ووقتية عابرة ولا تستقر على حال فالأفراد تتغير وتتحول من النقيض إلى النقيض، فهي شخصيات تَفقِد شيئاً فشيئاً شُحنات وقِيَم الشخصيات التي عرفتها في شبابي ؟[1].

إنّ ما يُلفت انتباهنا في هذه المقاربة النظرية حَول الملامح الأساسية للتجربة المسرحية لـــ "عبد القادر علولة" وكذلك عبر كل الآراء، والأحاديث الصحفية العديدة والمُمتدة ما بين سنة 1970 إلى سنة 1994، هو أنّنا لم

1 - *Naima Hamouda, op.cit, p11*

نَجِد أيّ إشارة صريحة له عن الفكاهة في مسرحه كتابة أو اقتباساً، ويُمثل هذا الأمر بالنسبة لنا مفارقة من المفارقات التي تستدعي السؤال والتقصي، خاصة إذا عرفنا أن الفكاهة في مسرحه لا تُمثل مادة عارضة أو ثانوية في البِناء والآليات والوظائف الدرامية بل قد تكاد تكون مادة تتمفصل من خِلالها كل الأبعاد النظرية والتطبيقية لمشروعه المسرحي انطلاقاً من البُعد اللساني، إلى الأبعاد الثقافية والسياسية والإيديولوجية والدرامية والمسرحية التابعة.

فإذا كانت الفكاهة في تجربة "عبد القادر علولة" تُمثل نَقلة نوعية في الإبداع المسرحي الجزائري عَبر السياقات والدلالات والوظائف، فإنّها تُمثل كذلك ظاهرة أدبية وفنية في مستوى الاقتباس والاستنبات والترجمة ،لذلك ونظراً لصعوبة هذه المقاربة نَرَى أنّه من الضرورة أولاً التطَرق لبعض الإشكاليات المعرفية والإجرائية لهذا المفهوم الذي نُحاول من خِلاله فَك بعضاً من الغُموض الذي قد يصادفنا قَبل مُحاولة التفكيك التطبيقي للمُدَوّنة المسرحية المطروحة للبحث .

القسم الثاني: الخطاب الفكاهي الدرامي المسرحي بين الاقتباس والإبداع

الفصل الأول: الفكاهة في الاقتباس الدرامي

1. التقاطعات الدرامية بين قصة "مذكرات مجنون" نيكولاي غوغول، ومونودراما "حمق سليم" عبد القادر علولة

- السياق التاريخي والأدبي و الدرامي- الشخصيات. - المخطط السردي.

- البنية السردية والدرامية للشخصية الرئيسية

2. إجرائية الاقتباس الدرامي " في حمق سليم" وخصوصياته

- دوافع وأهداف الاقتباس

- آليات الاقتباس الدرامي

3. وظائف الفكاهة في مسرحية حمق سليم.

- الفكاهة والوظيفة السردية.

- الفكاهة والوظيفة المرجعية

- الفكاهة والوظيفة التطهيرية

- الفكاهة والوظيفة الرمزية

الفصل الأول: الفكاهة في الاقتباس الدرامي[1] بين قصة "مذكرات مجنون" نيكولاي غوغول[2]، ومونودراما "حمق سليم" عبد القادر علولة[3]

1- التقاطعات الدرامية

يُعَد الأدب الروسي عموماً وأدب "نيكولاي غوغول" خصوصاً من المصادر الأساسية في تكوين حِس الكتابة الفكاهية الدرامية الواقعية الساخرة ليس لدى "عبد القادر علولة" فحسب بل لدى أهم كُتاب القَرن التاسع عَشر والقَرن العُشرين، وتُعد قصة "مذكرات مجنون" سنة 1835م وقصة "المعطف" وقصة "الأنف" من التُحَف الأدبية لأنها تُمثل خلاصة الكتابة الفكاهية الدرامية التي نالت حَظها من الاقتباس المسرحي في أعرَق المسارح العالمية لِما تحمله من أسُس درامية في المستوى الشِّعري والجَمالي والفني، ولِما تحمله من قِيَم إنسانية ووجودية خالدة، تؤرخ لنّوع جديد من الأدب الفكاهي الساخر الذي فَتَح مفهوم الفكاهة على أبعاد جديدة مِثل جمالية وشِّعرية "القبح" المُضحك. حيثُ مُزجت المَأساة بالمَلهاة، والضحك بالألَم هذه القصص التي وجَدت طريقها كذلك إلى الاقتباس في الفَن السينمائي والفَن

1- نقصد بالدراما: "كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها" انظر:المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون:بيروت، 1997، ص194- 195

2 - *Nicolas Gogol- Le journal d'un fou suivi de: Le portrait et de La perspective Nevsky, traduction: Boris Schloezer, Librio: paris, 2004*

3- علولة عبد القادر الأعمال المسرحية الكاملة، التفاحات الثلاثة، وزارة الثقافة: الجزائر،2010.

التشكيلي، والموسيقي أيضاً، و تعد " قصة مذكرات مجنون " بالإضافة إلى قيمتها الأدبية والفنية:

أولا:

وثيقة تاريخية حَول مَرض نفسي وعقلي انتشر في روسيا وكل أوروبا يتمثل في الانقطاع مع الواقع وفقدان الصواب والعقل الذي ينزل بالإنسان إلى درجة الحيوان أو ما نسميه علميا اليوم "الفصام" « *Schizophrénie* » كما تُمثل هذه القصة كذلك مساهمة في عرض طبيعة هذا المرض و مضاعفاته وخلفياته، وكذلك فضْح أساليب العِلاج القاسية وغير الإنسانية المُتبَعة آنذاك مُتمثلة في عَزل المَرضى مُكبَلين في الحديد في أماكن مُغلقة حتّى المَوت أو قَتلِهم خوفاً على المُجتمع من عدوى الجُنون أو ما يَختفي وراء الجُنون قولاً وفعلاً.[1]

ثانيا:

تمثل هذه القصة أنموذجاً في الفكاهة السوداء التي جَعلت من خطاب "الجنون" موضوعاً ومضموناً في الواقع، ومن المَجنون الشخصية "علامة" بما تَحمله من مرجعيات مُركبة وآلية مُتميزة في الكتابة.

[1] - *Selon les travaux des français : Pincel (1746- 1811) et Poussin (1745- 1826) et l'allemand Mesmer (1734- 1815) in, Philippe Bierdermanne, op.cit, p230*

ثالثا:

تُعد هذه القصة أنموذجاً أدبياً يَحمل جُملة من القِيَم الشِّعرية الدرامية وتنوعاً في أشكال الخطاب المؤسَس على "المونولوغ " المُتعدّد الأصوات.

إنّ المَجنون، المُهرج أو "البهلول" (الموضوع والشخصية) نَجِدها في أغْلب الدراماتورجيا المُضحكة مُنطلقاً للفكاهة، إنّها تُجسّد سُخرية "الصغار" في مواجهة سُلطة "الكبار" كما هو في شخصية "أرلوكان" في المسرح الشعبي الإيطالي، مثله مثل شخصية جُحَا، وحديدوان وشخصيات "الدراويش" و"المجاذيب" والمجانين في التُراث الشعبي العربي المَحلي والقَومي، التي نَجِدها تَغزُو الكتابة الروائية والقصصية والمسرحية والسينمائية في السِتينيات والسَبعينيات من القَرن الماضي، ونذكر في هذا المَقام على سبيل المثال لا الحَصر بعض الكُتّاب الذين وظفوا مثل هذه الشخصيات ومِنهم في القصة والرواية نذكر "الطيب صالح" و"عبد الحميد بن هدوقة" وفي المسرح نَجِد "سعد الله ونوس" و"ألفرد فرج" و"يوسف إدريس" و"الطيب صديقي" وغيرهم. و في السينما نَجِد الجزائري "الأخضر حمينا" والتونسي "الهادي خميري" وغيرهم...

هذه الشخصيات نَجِدها تُمثل جانباً حساساً من مظاهر الثقافة الشعبية في مواجهة الثقافة "العالمة" أو الثقافة الرسمية مُمثلة في خطاب السُلطة، تستعمل هذه الشخصيات أقنعة مُحملة بالرسائل السياسية والاجتماعية والإيديولوجية. أو تستعملها كذلك آليات للكتابة الدرامية بأشكال مختلفة.

وقد نَجِد تبرير ذلك لدى الفيلسوف "ميشال فوكو" الذي يَرَى أنّ المُهرج مثله مثل المجنون هو شخص هامشي، موقعه الخارجي يسمح له بالتعليق على الأحداث بأسلوب "بارودیا"« *PARODIE* » الجَوقة الإغريقية فكلام المُهرج والمجنون، هو ممنوع وفي نفس الوقت مسموع، " فمُنذ القُرون الوسطى مُنع انتشار خطاب المجنون... إنّ خطابه يَحمل سُلطة ذات تأثيرات غريبة تتمثل في قَول الحقائق المَخفية، والإعلان عن ما سيأتي، وأن ما يراه بسذاجة، لا تدركه حِكمة الآخرين."[1]

ويرى "فوكو" كذلك أنّ المجنون يَعرض الحقيقة التي يُريد المُجتمع إخفائها، أو يتظاهر بعَدم رُؤيتها و من ذلك فإنّ وظيفة المَجنون تكمُن في تذكيرنا دائماً أنّه لكلٍ حقيقته[2]. إن قُدرات المَجنون المُهرج أو المُهرج المَجنون"الهدّامة" نَجِدها في المسرح والأدب تجلب اهتمام الأقوياء والحُكماء، من "شكسبير" في"الملك لير" و"سيرفانتس" في"دون كيخوتي" إلى مسرحيات "فوست" ومسرحية "كاليجولا" لـــ "ألبير كامي" كما نَجِدها على سبيل المثال في المسرحيات العربية التي تناولت شخصيات مُقتبسة من التُراث الإنساني أو المَحلي أو القَومي من الحَمقى والمُغفلين أو الشخصيات المُثيرة للجَدَل مِثل "الحلاج "وشخصيات أخرى حقيقية أو مُتخيَلة من الذين اعتُبروا في زمنهم من المَجانين أو الزنادقة أو الهامشيين، لما يحمله خطابهم "المارق"،

---

1 - *Foucault, l'ordre du discours, Gallimard, paris, 1971, p 12-*

2- *Foucault .M, , ibidem, p - 13*

وغير المألوف من رسائل ذات مضامين تخترق المحظور الديني والسياسي والأخلاقي. "[1]

– ملخص قصة يوميات مجنون: لنيكولاي غوغول

إنّها قصة مواطن روسي بسيط، مَستخدَم في وَزارة، مُصنف في أدنى السُلم الإداري في الدرجة التاسعة مَهمته بَري أقلام المُدير، يَقَع في حُب إبنة هذا الأخير بالصدفة، يُقيم علاقة مع كلبتها لعلها تُحَدثه عنها أو تكتب له رسائل، حُبٌ مُستحيل نظراً للفارق الاجتماعي وأشياء أخرى، تبدأ رحلة السعي نَحو تحقيق الرغبة، وشيئاً فشيئاً نرى هذه الشخصية تنفصل عن الواقع وتقع في الاغتراب ثم الجنون، يقرأ يوماُ مقالاً في الصحافة أن عرش اسبانيا بدون مَلِك فيُقرِر أن يكون هذا المَلِك، لعله يُعوض هذه الآلام التي تفرضها عليه الحياة، يَتيه في شوارع المدينة، يُصاب بالفصام ويختل العالَم داخله ومن حوله وتنتهي به الرحلة إلى مَلجأ الأمراض العقلية حيثُ تزيد وحدته وآلامه حتى المَوت.[2]

---

[1] – وهو أبو عبد الله حسين بن منصور "الحلاج" (244–309هـ): ينظر ماصد ر فيه من فتاوى بن تيمية في: مجموع الفتاوى 2/480. قال ابن تيمية : (مَنْ اعْتَقَدَ مَا يَعْتَقِدُهُ الْحَلاجُ مِنْ الْمَقَالاتِ الَّتِي قُتِلَ الْحَلاجُ عَلَيْهَا فَهُوَ كَافِرٌ مُرْتَدٌ بِاتِّفَاقِ الْمُسْلِمِينَ ; فَإِنَّ الْمُسْلِمِينَ إنَّمَا قَتَلُوهُ عَلَى الْحُلُول وَالاتِّحَادِ وَنَحْوِ ذَلِكَ مِنْ مَقَالاتِ أَهْلِ الزَّنْدَقَةِ وَالإِلْحَادِ.... ...كَقَوْلِهِ : أَنَا اللَّهُ. وَقَوْلِهِ : إلَهٌ فِي السَّمَاءِ وَإِلَهٌ فِي الأَرْضِ... وَالْحَلاجُ كَانَتْ لَهُ مخاريق وَأَنْوَاعٌ مِنْ السِّحْرِ وَلَهُ كُتُبٌ مَنْسُوبَةٌ إلَيْهِ فِي السِّحْرِ. وَبِالْجُمْلَةِ فَلا خِلافَ بَيْنَ الأُمَّةِ أَنَّ مَنْ قَالَ بِحُلُولِ اللَّهِ فِي الْبَشَرِ وَاتِّحَادِهِ بِهِ وَأَنَّ الْبَشَرَ يَكُونُ إلَهًا وَهَذَا مِنْ الآلِهَةِ : فَهُوَ كَافِرٌ مُبَاحُ الدَّمِ. وَعَلَى هَذَا قُتِلَ الْحَلاجُ.

2 - Nicolas Gogol, *ibidem.*

- السياق التاريخي والأدبي و الدرامي:

السياق التاريخي والأدبي والدرامي	العمل الأصلي يوميات مجنون:نيكولاي غوغول	العمل المقتبس حمق سليم: عبد القدر علولة
الزمان والمكان والسياق السياسي	روسيا في 1835 القيصرية لإقطاعية	1972 الجزائر في بداية التأسيس الاشتراكي
الجنس	قصة أدبية	مونودراما مسرحية (أداء فردي)
الخصائص الأدبية	- تعدد الأصوات والخصائص الأدبية. واقعي /غرو تسك /غرائبي غرائبي/ عبثي /فكاهة سوداء فكه/هزلي/الكاريكاتير والسخرية	-تعدد الأصوات والخصائص الدرامية واقعي /غرو تسك /غرائبي غرائبي/عبثي/فكاهةسوداء فكه/هزلي/الكاريكاتير والسخرية النقد الإجتماعي والسياسي
أشكال الخطاب	السرد، المنولوج، الحوار	السرد،المونولوج،الحوار الدرامي
الموضوع	- الواقع والمثال في التراتبية الإقطاعية	- الواقع والمثال في التراتبية البيروقراطية

ب-الشخصيات:

الشخصيات	يوميات مجنون: غوغول	حمق سليم: علولة
1 -الشخصيات الرئيسية	- بروبرتشين: (المهنة المؤبدة) موظف بسيط في الرتبة التاسعة	- سليم: موظف في الرتبة الدنيا
2 -الشخصيات الثانوية	- الكلبان: fidél و Medji - المدير -الكاتب العام -ابنة المدير - Sophie: -خطيب صوفي: Tiéplov - Marva خادمة بروبرتشين	- الكلبان: عتيق ولبانة - المدير - الكاتب العام - ابنة المدير: رجاء - خطيب رجاء: إلياس - أم سليم

ج-المخطط السردي

المخطط السردي	يوميات مجنون: غوغول	حمق سليم: علولة
الوضع الأصل	حياة موظف	حياة موظف
العنصر المثير	حوار الكلبين	حوار الكلبين
البحث	الزواج من ابنة المدير	الزواج من ابنة المدير
المنجز المغلوط	ملك إسبانيا (فرديناند الثامن)	ملك البيروقراطيين (سليم الأول)
العقاب	الاعتقال في ملجأ الأمراض العقلية	الاعتقال في مستشفى الأمراض العقلية
الوضع النهائي	التعذيب والألـــــم حتى الموت	الإهانة والتعذيب والألم حتى الموت

د -البنية السردية والدرامية للشخصية الرئيسية

الشخصية	بروبرتشين(1)	سليـــــــــــــــم(2)
النمط	موظف بسيط، طموح، ومكبوت	موظف بسيط، طموح، ومكبوت
بؤرة البحث	تحقيق الذات، الاعتراف	تحقيق الذات، الاعتراف
الوضع الأصل	حياة عادية	حياة عادية
العنصر المثير	الاغتراب	الاغتراب
المنجز المغلوط	ملك إسبانيا	ملك البيروقراطيين
الفاعل المعارض	ضعف الشخصية و الرداءة	النظام الاجتماعي والبيروقراطي
الحل	ملجأ الأمراض العقلية	مستشفى الأمراض العقلية

2- إجرائية الاقتباس الدرامي في حمق سليم وخصوصياته

إنّ ما يَهمنا في بَحثنا هذا ليس الخوض في طبيعة الاقتباس وتقنياته وآلياته غير أن هذه "التقاطعات" قد تفيدنا في توضيح الصورة العملية والإجرائية التي تَم فيه هذا التجنيس ودوافعه، وأهدافه، وكذلك علاقته بآليات الكتابة الدرامية الفكاهية التي تمثل حقل الدراسة وموضوع البحث.

1 - *Nicolas Gogol, ibidem.*

2-عبد القادر علولة،مسرحية ،حمق سليم، مرجع سابق.

- دوافع وأهداف الاقتباس

يظهر أن القيمة الأدبية والفنية والإيديولوجية لقصة "غوغول" ذات الأثَر العالَمي، جعلت "عبد القادر علولة" يتخذها مادة مَخبَريه تجريبية سنة 1972، والتي تشكلت عبرها أهَم العناصر الأساسية لكل تجربته المسرحية على المستوى الدراماتورجي والإيديولوجي والفني، يقول "عبد القادر علولة" عن هذه التجربة: « إنّ حُمق سليم قدمت لنا الكثير فنياً، خاصة في مستوى المعالجة الدرامية للحكاية.(...) في حُمق سليم قادنا في عملنا اهتمام مزدوج، اهتمام في المستوى الفني وآخر في مستوى المضمون. (..) في المسرح الاشتغال على الصوت والجسد قادنا إلى مستوى أعلى من التجريد، ففي حُمق سليم صورت في موضع ما من الحكاية أشياء جعلت المُتلقي يراها بطريقة أخرى...[1] » تكمُن أهمية هذا التصريح في كونه يختصر لنا العناصر الأساسية التي أفاد منها هذا المسرحي الكاتب والمخرج والمُمثل المسرحي وتتمثل في:

- آليات الكتابة الدرامية والمسرحية
- المعالجة الدرامية للحكاية المقتبسة
- الكتابة المسرحية أو مسرحة الحكاية

لذلك نَجِد "عبد القادر علولة" يطرح مفهومه للكتابة المسرحية في مسرحية "حمق سليم"على لسان الشخصية المحورية:

---

1 . *Entretien avec A. Alloula réalisé par A.cheniki, 1982 in, Djazair rencontre, N°8,10/11/2002.*

سليم:

«مشيت للمسرح وشاهدت تمثيلية اجتماعية وهزلية، لاحظت باللي الممثّلين كانوا يلعبون الأدوار متاعهم بخشونية كأنهم ماشي مأمنين في الكلام اللي ينطقوا بيه، والبخصوص ذوك اللي يمثلوا في لعبهم رجال الشعب، لاحظت كذلك أن مؤلف المسرحية هربان شوية على الحقيقة، استعمل معاني ومواقف هزلية تجلب الضحك، وإنما خارجة عن الموضوع وهذا حسب تفكيري يجعل أهداف المسرحية في الغيام.. في الحق ربما تأليف المسرحية صعيب خصوصا إذا كان المضمون إجتماعي وملتزم».[1]

نَجِده أولاً يعترف بصعوبة التأليف المسرحي فهوَ يتطلب مهارة وحرفية والتزام، خاصة إذا ارتبط بقضايا المُجتمع فهوَ مسرح اجتماعي يحمل قضايا المجتمع ويلتزم بها بصدق في كل المستويات الأدبية والفنية، وهو بذلك لا يفصل المضمون عن الشكل، فالمسرح الاجتماعي يُعبر على الحقيقة الاجتماعية، ومن أجل ذلك يجب تسخير الآليات الأدبية والفنية التي تُجسد الموضوع ولا تَحيد عنه، والفكاهة هي إحدى هذه الآليات التي تتطلب إعادة النَظر بإمعان، من خِلال الأسلَبة الأدبية والفنية، وفي ذلك نّقد ومُراجعة للمسرح الاجتماعي الذي ارتبط به المسرح الجزائري مُنذ بداياته

[1] – عبد القادر علولة، حمق سليم، مرجع سابق، ص 25

خاصة المسرح الهزلي، هذا المسرح الذي يستعمل المعاني والمواقف الهزلية من أجل جلب الضحك، ومنه الخروج عن الموضوع من خِلال الارتجالية والحَشو، فتصبح المسرحية "الرسالة" بدون هدف وبالتالي تتغير الوظيفة الأساسية للمسرح، ومن ناحية أخرى يُحيلنا إلى مصادر الأسُس التكوينية للمسرح الاجتماعي والسياسي البرختي. [1]

يظهر أنّ "عبد القادر علولة" في هذه التجربة لم يهدف إلى التركيز على البُنية السطحية من خِلال إعادة كتابة نّص جديد أو الاكتفاء بمعالجة درامية فُرجَوية، بل تَم الاشتغال التجنيسي في مستوى البُنية العَميقة المُرتبطة بتشكيل الخطاب الدرامي و المسرحي الشامل، حيثُ يُحدّد موقفه من الكتابة الدرامية انطلاقاً من العناصر الأساسية التالية:

- علاقة المسرحية الاجتماعية بالأسلوب الفكاهي الهزلي
- تمثيل أدوار رجال الشعب وعلاقتها بعرض الحقيقة والمعاني والمواقف المُقنِعة والمُؤثرة.
- الاعتراف الصريح بصعوبة وخصوصيات الكتابة الفكاهية الملتزمة بقضايا المجتمع.

وفي ذلك موقف من المسرح الاجتماعي الفكاهي والهزلي الذي بدأه الرواد واستمر بَعد الاستقلال مع مجموعة من المسرحيين المُخضرَمين أمثال:

1- انظر الملحق : رقم 1،ص،321

"باش تارزي" و"محمد التوري" و"حاج عمر" و"رويشد" ذلك المسرح الذي حَقق نجاحات جماهيرية باعتباره يحمل عناصر الثقافة الشعبية الأدبية والفنية الأصلية غير أنه وقع في التقليدية والارتجالية والسطحية لذلك يجب إعادة النَظر في استعمال هذا السِلاح الثقافي الدفاعي عن قضايا المجتمع في خِضَم الصراعات الحاصلة والمنتظرة ثقافياُ وسياسياً وإيديولوجياً.

وعليه نَجِد "عبد القادر علولة" يُشير صراحة إلى أنّ عمله هذا يدخل في إطار البَحث عن مَرجعيات مسرحية أخرى تستجيب للرُؤية الجديدة للمسرح في الجزائر، والتي تسمح بالتجريب المَخبَري في مستويات الكتابة الدرامية والمسرحية.

-آليات الاقتباس الدرامي:

تتمثل هذه الآليات في:

- إجرائية الاقتباس الحُر أو الترجمة التي تمَت من نَّص "مكتوب" مُترجم عن اللّغة الروسية إلى اللغة الفرنسية.

-تمت ترجمة النَّص ونَقله من اللّغة الفرنسية إلى اللّغة العربية الجزائرية في سِياق "خطاب شفوي".

- حافظ النَّص على البُنية الدرامية انطلاقاً من الفكرة والموضوع وتسلسل الأحداث الأساسية من البداية إلى النهاية، وأنماط الشخصيات والنوع الفكاهي الأسود

-تم التحويل في مستوى «العنوان،أسماء الشخصيات، الأماكن، خصوصيات الوظائف»

-تم تحيين النَّص في الأبعاد « التاريخية، والإيديولوجية، والفنية»

وعليه فإنّ الاقتباس ارتكز على البُنية الداخلية للكتابة الدرامية عنها في الكتابة الأدبية من خِلال:

- نَّص الحوار المُتضمن للحكاية.

-النَّص الرُكحي أو النَّص المُصاحب.

1- نص الحوار المتضمن للحكاية		
نص الحوار	**المتضمن**	**للحكاية**
نظم الشخصيات: - المحورية - الثانوية - العرضية	الإطار الزمني والمكاني	الأحداث

2-النص الركحي أو النص المصاحب		
خطاب وصفي	خطاب سردي	
- الشخصيات	- الأحداث	
- الفضاء الدرامي	- الوظائف	

تمثلت خصوصيات عملية التجنيس أو تحويل النَّص الأدبي إلى نَّص درامي مِيمي سَّردي وحِواري، يرتكز النَّص المِيمي على مجموع خطابات الشخصيات / الأصوات الحاضرة الغائبة عبر ملفوظ الشخصية المِحوَرية. تتأسَس البُنية الداخلية للنَّص الدرامي على وِحدة الحكاية التي تكون الفعل الدرامي وتتضمن الحكاية.

و تتأسس بُنيته الخارجية على مَشاهد، مُقسمة حسب البُنية الزمنية لتسلسل الأحداث التي تُدونها الشخصية المِحوَرية أثناء الفعل أو بَعدَه على شكل مُذكرات أو يوميات تنطلق من الزمن الواقعي إلى الزمن الافتراضي المُختل الذي يشكله الحَدث والفعل ورَد الفعل.

إنّ الحِوار في هذا العمل ليس بالحِوار التقليدي الذي يستوجب تبادل الحديث بين شخصين، بل هو حِوار على شكل مونولوج، يتضمن خطاب شخصي هو حِوار دراماتورجي من نَمط خاص مونودرامي وهو تمثيل فردي ليس المُتكلم فيه هو نفسه المُخاطب غير أنه يستعمل العديد من تقنيات الحِوار العادي وهو مُوجه إلى مُتلقي مقابل (الجمهور) يتحول إلى ناجيه أو كاتم أسراره، وهو يجمع في نفس الوقت بين التساؤلات والإجابات، والاعتراضات والشرح والحُجج، وعليه يتشكل نمط الصراع الداخلي بين القِيَم من جهة وبين دوافع ونوازع الشخصية المِحورية المُتكلمة، إنّ هذا الحديث نراه يتمَحور حَول الصراع بين "الأنا الأعلى" الذي يشكل الطرف الأول من الحِوار الداخلي المنطوق/المسموع و"ألهو" الطرف الثاني حسب التعبير "الفرو يدي".

والحِوار الداخلي في هذا العرض نَجِده يلتقي والمنظور "الباختيني" النفسي الاجتماعي، الذي يَرَى فيه نشاط يتحول إلى جِدال بين مُتكلم خفي ومخاطب خفي أيضاً، يَنجَر عنه غالب ومغلوب، لأن الصراع الطبقي ينعكس على

الصراع النفسي الذي يتجلى بدوره في المونولوج، والمسرح حسبه هو أفضل وسيلة تعبيرية لذلك.[1]

إنّ المحافظة على النمط المونولوجي في الكتابة الدرامية لهذا العمل هي عملية واعية مقصودة من أجل الوصول إلى تحقيق التجانس بين المضمون والوظائف المرجعية مثل:

- نسق تبليغ الخطاب الخاص «النفسي، والسوسيوثقافي، الفني»
- تكثيف الشُحنة الدرامية، وتجسيد صور الصراع الداخلي للشخصية المحورية
- نقل أنماط وصور ومواقف الشخصيات « المضادة أو المساعدة ».

من خلال وضعيات ورؤية الشخصية المِحورية للعالَم عبر الآليات الفكاهية من خِلال التلاعب بالصوت وبالكلام الذي نَجِده يتأرجح بين «التصوير الكاريكاتوري والهَزل والسُخرية » و تتمثل الفكاهة في رسْم الشخصيات الغائبة المُخاطبة التي نتعرف عليها افتراضياً من خِلال صَوت سليم الشخصية/الفاعلة، ومنها على سبيل المثال:شخصية المدير/العلامة: الذي تتشكل صورته عبر دلالات المحاكاة الصوتية« *MIMETIQUE*» والإيمائية «*MIMIQUE* » عبر آلية قلب الأدوار أو"الميتاتِيَاتر"أو المسرح داخل المسرح.

---

[1] - *Todorov.T, Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique, Edition du seuil, Paris, 1985, p.293*

و منه الشاهد التالي: سليم يدخل إلى مكتب المدير فلا يَجِده، فتمتلكه هواجس ويسكنه الفضاء...و يدخل في لُعبة تقمُص شخصية المُدير...

«بقيت واقف شحال ومن بعد قلت في نفسي، لو كان راه هنا المدير كان يقول لي ريَّح... ريَّح... أملا ريّحت، بعد قليل قلت نقعد فوق كرسي المدير و نجرّب القعدة كيفاش... ومشيت نريح... ذيك القعدة... ذيك الرحمة... ذيك التكسيلة... قلت نقلّد المدير، خذيت الملف، فتحته وبقيت نتكلم مع نفسي، منيّ الموظف البسيط سليم ومنيّ المدير... كمّشت وجهي، حطّيت رأسي، نطقت بقوة وصوت خشين " قلنا لكم عنوان الرسالة يجي في وسط الورقة ومكان الإمضاء يكون واسع على هذا الشيء.. شفناك يا السي سليم سامح شوية في خدمتك وسمعنا بيك راك توصل معطل للعمل "... إيه المعلوم يا السي المدير... المعلوم هو أنك تقوم بواجبك، حسب ما مطلوب عليك، حسب قوانين الإدارة... " اليوم يا السي المدير راني وصلت قبل الموظفين كلهم... "المطلوب منك توصل في الوقت المعين بالضبط لا قبل ولا بعد..." الحق... الحق... " الحق وهو تبدل سيرتك إذا بغيت تطلع في الدرجة، ولما جيت تفهم، من، من سرحك تدخل للمكتب متاعي بغير إذن ؟ قول، من، من... ؟» [1]

[1] – حمق سليم، ص16

3- وظائف الفكاهة في مسرحية حمق سليم

-الفكاهة والوظيفة السردية:

يشير الناقد بوريس "إيخنباوم"(1886-1959) أنّ السَّرد "الغوغولي" يتميز بنوعين من السَّرد الفكاهي :

- السَّرد الحكائي الذي لا يقتصر على اللعب اللفظي الهزلي حيثُ يعطي الانطباع بأنّنا أمام حديث متساوي.

- السَّرد التمثيلي أو (التشخيصي) الذي ينبثق عن الأنساق المِيمِية وإيماءات تنتج متلفظات فكاهية فذة، وإبداليات، صوتية، ونحوية، تستشف منه الطابع التمثيلي حيثُ يصبح السَّرد المباشر تمثيلاً، وليس مُجرد تنسيق المازحات هو ما يحدّد التركيب، وإنّما نظام مُركب من المُحاكاة الصوتية والحركات التلفظية.[1]

إنّ هذه الآلية في الكتابة نَجِدها تمثّل لدى "عبد القادر علولة" إحدى الأسُس التكوينية في الكتابة الدرامية، ففي حُمق سليم كما في باقي أعماله نَجِد أن المَتْن الحكائي يتأسَس على أحدوثة "*Anecdote*" أو نَّص مُبتدأ يكون حافزاً حكائياً حيثُ تقوم الشخصية/الراوية وباستعمال المَبنى الحكائي بالربط بين الأنساق الأسلوبية المتباينة، فهوَ ينطلق من وضع غير فكاهي ليتحول إلى حالة تستدعي تراكُم الأنساق الفكاهية، تتمثّل في الصور الحَيّة من اللّغة

---

1 - *Tzvetan Todorov, théorie de la littérature, textes des formalistes russes : Réunis, présentés et traduis par Tzvetan Todorov, Edition du seuil : paris 1965, p 120*

المُتكلمة ومن انفعالات ملازمة للخطاب، فالحكي لا نَجِده يهدف إلى السَّرد أو مُجرد الخطاب المُعبر ولكنه ينتج كذلك عن دلالة صوتية إيمائية وجرَسية سمعية قَبل كتابتها، هذا ما يعطي الأثَر الفكاهي للتركيب الكلامي الذي يبقى مُجرد تلاعبات لفظية بالطريقة التي يساق بها السَّرد المباشر.

ومنه:

« **وقع لي اليوم حادث غريب (....)البارح المدير العام ازڤالي للمكتب متاعه ومن بعد ما فهمني على البناء الوطني والتطوع والمخطط، قال لي: ماشيين انقصولك من التعويضات، يعني ماشيين انقصولك من الخلصة بحيث الميزانية راها ما تكفيناش" بايت الليل كله وأنا نفكر في الميزانية ونتخبط كيما قالت أما...** » [1]

فالحكاية تبدأ بالأحدوثة أو الحَدث المُثير ثم يَتِم التلاعب بهذه الأحدوثة حيثُ تأخُذ صفة الواقع أو تلبس وضعياته وتبعاته، ففي الدلالة الصوتية (وقع لي حادث غريب) وليس (حدث غريب) تغدو وصفاً ونسخاً واقعياً أنتجه التلفظ الميمي الذي يظُم الفعل والأثَر، وبالتالي يرتقي التلفظ والسماع إلى المَقام الأول، تتمثل وظيفية هذه الآلية في النهاية إلى صرامة الربط بين الواقع وإطار السياق بين الخطاب الفكاهي الشفوي، والرؤية التحليلية المعرفية للمجتمع، بنَبرة نّقدية ساخرة، بما أنها تصور التجاوزات والمَظالم والقِيَم المُشوَهة والمَقلوبة، إنّ الواقعية الشِّعرية في هذا العمل ليست عملية إعادة إنتاج الواقع ولكنها عملية تجريد ومساهمة في الفَهم الأسمى، فالسارد يَقع في

[1]– حمق سليم، ص 2– 3

بؤرَة النَّص وليس خارجه، فهو الفاعل وهو الموضوع "*Sujet et objet*" يُمثل " أنا السارد " ويُمثل " أنا الشخصية ".

فالسارد تقعُ عليه الأحداث ويَصنعُ الأحداث بالحكي، وهو كذلك شاهد يصاحب المُتلقي ويلفت انتباهه إلى المَطَبات، ويسجل مواقفه وهو كذلك المنظم للحكاية وتطور الأحداث والتفافاتها، وهو الذي يُعلِق على الأفعال والأحداث من خِلال تعدّد الأصوات والنّبَرات والصور، حيثُ يكون التَبئِير داخلي فهو سارد يحمل خطاب غير مألوف "مجنون" غير أنه لا ينقل الخبر فقط بل يصور هذا الخطاب عبر النَبْرة الفكاهية زوايا رؤية الأحداث والوضعيات والشخصيات، ويؤكد كذلك مِصداقية أقواله بخبرات ومؤشرات مؤكدة.

ومنه:

« **اليوم حين ما بديت نخدم، دخل عليا الكاتب العام، دخل بغير ما يدق المزية صابني نخدم، قلت أنا في نفسي: من غير شك راني قمت بغلطة كبيرة وراه جاء يزقّي عليا... بغير ما يقول لي الصباح الخير أمرني و قال لي: " المدير... المدير يطلب منك تدي له الرسالات، خف...خف روحك بحيث هو ماشي..." خرج وخلّى الباب وراه مفتوح... نضت بسرعة، درت الرسالات في الملف درت الملف تحت الباط ومشيت نجري قاصد مكتب المدير... فرحان،فرحان بحيث المدير كله طلب عليا...** » [1]

[1]- حمق سليم، ص30- 31

نلمس في هذا الشاهد أن السارد يتحرَى عبر التعبير الفكاهي الاقتصاد في السَّرد، من خِلال التعبير بكلمات قليلة عن أفكار كثيرة، تلخص العلاقات الإدارية والإنسانية والوضعيات الاتصالية الظاهرة والخفية التي تخلقها هذه الفوارق بين (الرئيس والمرؤوس) في النظام البيروقراطي، فالكتابة الفكاهية نَجِدها تقدم الأشياء على أساس الفعل والتصوير وليس التذكر من خِلال ثلاثة معطيات:

– استغلال الوقائع المشتركة بينه وبين المُتلقي فلا يحتاج لوصفها:

دخل عليا الكاتب العام، دخل بغير ما يدق...

... بغير ما يقول لي الصباح الخير، أمرني..

..." خرج و خلّى الباب وراه مفتوح...

– استغلال طاقة المُتلقي على التخيل فيكتفي السارد برسم الخطوط العامة.

– استغلال قُدرة اللّغة على التصوير والإيحاء فيُعبر بالكلام قليلاً وبالصورة كثيراً وبالإشارة والتلميح بَدَل التصريح والتفصيل.

« **اليوم، الكاتب العام زعفان، خارج من عقله... حين ما دخلت الصباح نخدم، وجدته قاعد فوق المكتب متاعي، يخزر فيا مشغّب طاير له... بعد ما قلت له صباح الخير، هبط من فوق المكتب، خزر فيا مليح و قال لي:" فهّمني من فضلك واش خذاك؟ واش من وهم راهو ساكنك ؟ "، جاوبت عليه وقلت له باللي راني لابأس عليا وباللي ما ساكني حتى وهم... كيفي كالناس الكل... خزر فيا مليح، هز رأسه، دار يديه وراء الظهر وبقى يدور على المكتب... بقيت أنا واقف، نستنى فيه يتكلم، قلت في نفسي: راني**

قمت بغلطة كبيرة وغادي نتطرد... غادي نعود نبيع الورد...! بعد قليل وقف من الدوران، زاد خزر فيا مليح... زاد هز رأسه وزاد قال:" ما ساكنك وهم... واش عند بالك؟ أنا جاهل التمهبيل متاعك ؟ حذّر بالك ما راكش صغير... راه في عمرك أكثر من الثلاثين "... زاد شار بصبعه للمكتب وقال:" رجاء... رجاء بنت المدير بعيدة عليك، شوف روحك مليح... وفكر في واش تكون... والوا، أو تحت من والو... أهمد شوية، خطيك من هذا الفكرة ودير كرعيك في الماء يبردوا..." خرج وردخ الباب وراه، خلاني واقف باكم نفكر... »(1)

إذا كان الخطاب الفكاهي في هذا النَّص يتميز بوحدة المُتكلم "*Récit monologique*" حيثُ تكون أقوال الكاتب تُمثل آراءه وأحكامه ومعلوماته المَرجع الأخير للعالَم المُصور، فإنّ بَثّها عن طريق الشخصية الراوية سليم في خطاب مُختل ومُركب يُكسب الحكاية تنويعاً مُتعدّد المصادر فهي تارة من الوقائع والصور المتحركة والثابتة المعروضة والمشاهدة، وأحياناً أخرى تستقي معلوماتها من مصادر مختلفة وخطابات مُتعدّدة، اجتماعية نفسية وأخلاقية وسياسية ، وأشكال أخرى من الفكاهة والسُخرية مثل رسائل "الكَلبة لبانة" "الصحافة" غير أنّنا نَجِدها في حقيقة الأمر لا تُعبر إلى على صوت واحد وهو صوت الكاتب لا غير، غير أنّ هذه الأصوات المُوحدة في صوت الباث الرّاوي أو (الكاتب) تكمُن وظيفتها الأساسية في

---

[1]- حمق سليم، ص21- 22

لُعبة الإحالات والتفسير والإفصاح عن ما تَم التلميح إليه في مَواطن أخرى على صوت أنا الشخصية أو أنا الرّاوي كما أشرنا إليه في الشاهد السالف الذكر.

ومنه:

« **نصف نهار هذا عديته كله في القراية... قريت الجرائد كلها ومجلات... والجرائد كلها صبحت تتكلم على البيروقراطية.. الجرائد كلها صبحت تتكلم على الفكر البيروقراطي والحركة البيروقراطية والنشاط البيروقراطي والعلاقات اللي تربطها البيروقراطية مع الطبقة البرجوازية والتدخل الأجنبي في الشؤون الوطنية بواسطة البيروقراطيين والهجوم البيروقراطي ضد الشعب الخدام... الصحافيين فتحوا ملف البيروقراطية... منظمين عبر الوطن كله محاضرات وخطابات في تفسير البلية... والصحافة نشرت رسالات المواطنين في نقد البيروقراطية... كاين المواطن اللي يقول باللي البيروقراطي هو هذاك اللي يستعمل الوظيف متاعه لأغراض تجارية والاّ شخصية رشوة وتدبير وإلخ... كاين اللي يقول باللي البيروقراطي هو هذاك اللي في راحة، ناعس في الوظيف متاعه، مدرق على روحه بالقانون ومخلي الحالة ماشية معوجة. كاين اللي قال باللي الإسلام هو اللي يقضي نهائيا على البيروقراطية وكاين اللي... وكاين اللي... وكاين اللي... عندهم ما قالوا في هذا الباب... واللي عجبني بالقوة هو هذاك**

اللي في التعبير متاعه اتكلم على المملكة البيروقراطية... المملكة البيروقراطية... » [1]

إنّ الوظيفة السَّردية للفكاهة هي مَحمولة في الأهجوة الاجتماعية، تنتقد وتفضح بالتهكُم والسُخرية ضمنياً المجتمع المثال والمعياري (البرجوازي) الذي يُمثل سياق الفكرة والموضوع ومدار العقدة، فالوظيفة السّردية ذات النّبَرة الفكاهية تفيد في تجسيد مصداقية الدلالة عبر مستويين:

- مستوى النص الرئيسي:

سليم كُلما تقدم في اضطرابه العقلي زاد اغترابه وانفصاله عن الواقع عبر الهذيان المحمول في الخطاب، فالمجنون السارد بطبيعته يستطيع قول الكثير من الحقائق، حيثُ يظهر أنّه يكتسب مصداقيته ومن خِلاله كل الشخصيات (الأصوات) المَنقولة عبره، ليس لأنه مُضطرب عقلياً فقط ولكن لأنه بذلك يلعب دور المُنبه من الوَهم، والهذيان المُتدفق ضمنياً، يقطعه ليبقى على مسافة من غير العقلي في النَّص، حيثُ يظهر سارداً بجنون "عاقل" وهذيان فيه "وعي" خَفي من خِلال الرؤية الخلفية للواقع، وفي نفس الوقت خطاب فيه من الفكاهة والسُخرية ما يُحقق الفُرجَة والمُتعة،و ينعكس عبره:

- الحمق السليم، أو الحمق الكاشف لما هو غير سليم.
- رسم الواقع من زوايا مُتعدّدة .
- تقديم الحقائق، عبر مَنطق الهذيان.

---

[1]- حمق سليم، ص 59

– توظيف مُركب الإنسان والحيوان كآلية درامية تتشكل عبرها الأهجوة الاجتماعية.

ونكتشف هذه المَعالِم عبر الشاهد التالي: سليم يفكر في وضعه بالمقارنة مع إلياس خطيب رجاء ابنة المدير...

« **إلياس هذا عنده مرتبة عالية، من الناس الأغنياء، واش هي، واش هي المرتبة العالية... واش... فرق وكان... ولو عنده مرتبة ولو من الناس الأغنياء، ما عنده حتى شيء زايد عليا... ما عنده عين ثالثة زايدة في الجبين، ما عنده نيف مذهّب، نيفه مثل الأنياف الكل... الحظ، الحظ، الحظ هو اللي مساعده، حظه أحسن من حظي، شحال من مرة فكرت في أصل الفرق اللي جاعل إنسان أحسن من إنسان... فكرت شحال من مرة علاش أنا موظف بسيط وعلاش عدة ناس أحسن مني... ربما حتى أنا شخصية كبيرة ومن قوة اللي متواضع باقي في هذا الوظيف البسيط... ربما ما عارفش من أنا ؟... لما ننظروا للوراء في تاريخ الإنسانية، نوجدوا قداش من واحد كان إنسان أيوه من الناس فلاح، راعي أو موظف بسيط وجد نفسه في يوم من الأيام ملك... ملك أو شخصية كبيرة.. و شحال من مرة كذلك وقع عكس الشيء... واش، واش يقولوا الناس لو نهبط للشارع في حطة متاع جينرال، كلها مزوقة بنجوم وشوايع ؟..والاَّ في حطة متاع إمبراطور بالتنين مطروز مذهب.. واش تقول رجاء في الأمر ؟.. كيف تستقبلني؟..واش يقول باباها المدير طماع ؟.. واش يقول مديرنا الطماع ؟**

يطلّق البنت وهي عاداك ما تزوجتش !. والسي لياس ينكره تماما، يعود يمنع عليه يقرّب الدار... » [1]

-مستوى النص المصاحب:

مُمثلاً في رسائل "الكَلبَة لبانة" وهي آلية سَّردية تُكسب النَّص المُركب مِصداقية، بكونها وسيلة وقناة ناقلة لصور ووقائع افتراضية وواقعية من داخل المجتمع البرجوازي وليس من خارجه، **إن** الوظيفة السَّردية للفكاهة السوداء، تتمثل في خلق المسافة أو الفصل عبر آليات سَّردية بين الشخصية والمُتلقي المَؤول من خِلال:

1- فصل المُتلقي عن الشخصية المريضة (سليم)، فمِن خِلال الفكاهة السوداء نضحك أو نبتسم من الوضعية التي توجد فيها شخصية سليم.

2- عملية انتقاله وتحوله من عالَم إلى عالَم آخر مُختل (حيواني وطبيعي وكوني وزمني) حيثُ يبقى المُتلقي على مسافة من هذا التحوّل بَدَل التماهي والاندماج في عالَم الشخصية أو عوالمها حيثُ يبقى المُتلقي ينتبه إلى المَطبات وأسبابها وعِللها عبر آليات: (الهذيان، وخفة العقل، والسذاجة، والأخطاء، وسوء التقدير.....)

ومنه:

---

[1]- حمق سليم،54،55

« اليوم، اليوم راه أكبر يوم البيروقراطيين... المملكة البيروقراطية وجدت ملكها والملك ذاك هو أنا... الملك ذاك هو أنا... اليوم برك اكتشفت بالأمر ونقولها بكل صراحة في الحين اتمليت بفرح وعظامة... أنا متعجب كيف حتى ظنيت نفسي موظف بسيط هذا المدة كلها؟.. كيف حتى فكرة الموظف البسيط سكنت مخي؟.. فكرة باخسة، والمزية حد ما فكر يشتكي بيا للأمم المتحدة، المزية كذلك ما بلعوش عليا في مستشفى المجان. قبل اليوم، كان الفهم شوية صعيب علي والأشياء أمامي كانت تظهر مغيمة، أما اليوم كل شيء على صواب... » [1]

2- ومن ناحية أخرى يضع السياق السَّردي في وضعيات أخرى تدعو المُتلقي إلى تفاعل عقلي يسمح بتأويل وتفسير هذه الوضعيات ونَجِدها تتجسّد في مواقف وإقرارات الشخصيات مثل:

عتيق/ لبانة

رجاء/ سليم

سليم / الأم

الكاتب العام / سليم

المدير العام / سليم

3- إنّ الفكاهة في هذا العمل تبقى وضعية وعملية انفرادية أساسها السياق الحاصل ما بين الأنا والأنا الأعلى للفاكهي، إنّ خصوصية الفكاهة الدرامية

---

[1]- حمق سليم ص62

تَمُر عبر تصور الشخصيات التي تعمل على نقل المواقف الفكاهية وفكاهة نَّص حُمق سليم قائمة على منولوج سّردي روائي حائد بين أنا السارد وهو يسرد يومياته وأنا القناة (المُمثل) الناقل للأحداث المزعجة التي تقع على الشخصية المحِورية المُحكي عنها، انطلاقا من هذا البِناء السّردي تتحرك الفكاهة عبر مسارين:

– مسار سّردي فكاهي ينطلق من الشخصية الساردة، عبر سياقها الذاتي المُنبثق من طبيعتها ومُبررات مواقفها التي تنطلق من السؤال الوجودي المثير:

« **بقات لوبانة تنبح كاللي تشتم في عتيق وهو باقي رافع رأسه للسماء ما سايل على حد... لبست صباطي في الحين وبقيت نتبع في الكلب ونقول مع نفسي: سبحان الخالق !... العادة وهي الكلب يتبّع الإنسان وصرت أنا اليوم نتبّع في الكلب ؟**».[1]

– مسار ثان يتعلق بالمواقف الفكاهية الواقعة على الشخصية المحِورية من طرف الشخصيات الأخرى: الكلاب، الكاتب العام، رجاء، الموظفين المدير، حيثُ يظهر للفكاهة "ميكانيزم" ثُنائي :

1–المتكلم المباشر، والشخصية التي تكون هدف ومرمى السُخرية الكاتب العام (الصوت) على لسان سليم (المُمثل) الذي يُحذر سليم (الشخصية) من الاقتراب من رجاء ابنة المدير بطريقة فكاهية ساخرة، سليم يسرد بصوت الكاتب العام موقف التوبيخ والاستهجان .

[1]– حمق سليم ،ص ،9- 10

« ما ساكنك وهم... واش عند بالك ؟ أنا جاهل التمهبيل متاعك ؟ حذّر بالك ما راكش صغير... راه في عمرك أكثر من الثلاثين "... زاد شار بصبعه للمكتب وقال:" رجاء... رجاء بنت المدير بعيدة عليك، شوف روحك مليح... وفكر في واش تكون... والوا، أو تحت من والو... أهمد شوية، خطيك من هذا الفكرة ودير كرعيك في الماء يبردوا..." خرج وردخ الباب وراه، خلاني واقف باكم نفكر... » [1]

- المتلقي المؤول:

إن الفكاهة تنبثق في هذا العمل عبر آليات، منها المفارقة والقَلب والتناقض والغرابة، بغرض إحداث أثَر مزدوج: "ضحك أسود" وتأويل بدعوة المُتلقي لاستكمال المعنى إما بملء الفراغات السّردية عبر "طبوغرافية" علامات الوقف، أو البَحث عن المَرجعيات أو المَدلولات المُركبة من أجل إعادة كتابة النَّص الذهني عبر التَبعيد الفكاهي" *distanciation"* الذي يمُر عبر مسرحة المتخيل: ففي حُمق سليم يرتبط المُضحك بأنا السارد، أما الفكاهة فترتبط بأنا الشخصية... هذا الأنا – المضحك، من الأنا – الشخصية هو دائما تمثيلي بسبب عيوبه أو عدم تكيفه حيثُ تكون مُثارة للضحك من المجتمع الذي يكون ضحيته، فالسُخرية لا تكون من الأنا "الهدف المقصود" في ذاته بل من هذه الخطابات الأخرى

[1]- حمق سليم، ص،22

الجامدة، والآلية التي تنتجها الأحكام الجائرة، ومن نظام اجتماعي قمعي وردعي.

سليم في مستشفى المجانين...

«... ومن بعد الفطور، لما جاء ادّايني الحارس تمرتْ لهم نتكلم لهم وقت العشاء على المسابقة وعلى اللهفة اللي في البيروقراطيين وعلى ما يسمى "الشيتة" وعلى وعلى... جرني العساس خافني نعيا... ادّاني للبيت، دمرني بكل قوة باش يشجعني وغلق في وجهي الباب بالمفتاح باش نرتاح..اليوم جاني الحارس للبيت وبغير ما يزڤيلي بإسمي قال لي:" أوه.. أنت" هرّاندوا.. نوض تغسل نوض... تخشّنت معاه ووصلنا للدواس، لوالي ذراعي وادّاني نجري نحمم... حمّم لي بالماء البارد... ادّاوست معاه وطلبت منه يزڤيلي بإسمي، أو مثل ما في عادتك تزڤيلي... أزڤيلي يا سيدي صاحب الجلالة... لوالي ذراعي وادّاني نجري نحمم... حمّم لي بالماء البارد... بعد الحمام، فهمت الحارس بهدوء، قلت له باللي الطاعة والإخلاص هم القيم الأساسية في المملكة البيروقراطية... حط رأسه.. نضربت وكليت الضرب و كل يوم راني نحمم بالماء البارد، أمي... أمي... رأسي أمي... حد ما عاد يسمع لي كل واحد يدير على زي رأسه... وأنا ما نقدرش نحمل هذا العذاب...أمي مخي ذاب... مخي ذاب.. المملكة البيروقراطية رابت... المملكة البيروقراطية رابت... المملكة البيروقراطية رايبة وعينيا تشوف... » [1]

[1]- حمق سليم ص،83،82

فالاغتراب والجنون والألَم والمَوت ترتبط في حُمق سليم بالمُجتمع مُمثّلين في "الشخصيات المُضادة " في الفعل والخطاب، و بالتالي فإنّ الفكاهة الساخرة لا تعني الشخصية المريضة بل تعني المجتمع وهيكلته وثقافته ومؤسساته التي تشترك جميعاً في دفع سليم(الإنسان السليم) إلى الحُمق والاغتراب، ثُم تعاقبه بالاعتقال في مَلجأ المجانين بالتعذيب و الإهانة حتى المَوت.

لذلك فالصراع لا يدور حَول الشخص بل حَول ما يحمله من خطاب إنّه صراع في أن "أقول أو لا أقول" لذلك يجب إسكات وإطفاء هذا الخطاب الحار المشحون بالسُخرية بالماء البارد، وإذابة هذا المُخّ مُنتج الخطاب الجَمَر، وتلك هي أبلغ مفارقات الفكاهة السوداء، فنَحن لسنا بصدّد وظيفة سردية للنُكتة الهَزلية، التي لا يتحمل صاحبها مسؤولية ما يقول أو لا يريد أن يتحمل هذه المسؤولية لأنه يختبئ وراء القائل المجهول ولكن يُمثل خطاب الفكاهة المسئول الذي لا يقبل القِناع، والضحك في الفكاهة ليس دعَوة للانضباط في الفعل الاجتماعي المُوجه نحوَ الفَرد المُتهم "بالتسلية" بل هو فِعل فَردي أو رَد فِعل ضِد الهَزلي في الفِعل الاجتماعي.

فالكاتب الفكاهي كلّما كان يعي هذه المفارقات تَحقّقت الفكاهة فيه، أو يكون غير واعٍ بها فإنّها تنعدم وتحل بَدلها النُكتة والهَزل غير المسئول.

-الفكاهة والوظيفة المرجعية:

إن هذه الوظيفة لا تتعلق في هذا العمل بالفكاهة الكلامية بالمعنى الحَرفي،أي لا ترتبط بالجُملة وليس بالعبارة وإنّما تتعلق بالمُنبهات المَرجعية التي تستدعي ذاكرة المُتلقي ومُدرَكاته.

يَرَى "جان ديبو" أنّ المَرجعية هي الوظيفة التي يتَمكن من خِلالها الدليل اللّغوي من الرجوع إلى موضوع في عالَم غير لُغوي، واقعاً كان أم خيالاً "[1] ويُضيف قائلاً: "عموما، إنّ كُل دليل لُغوي يُؤَمن الرابط بين المفهوم والصورة السمعية وهو في ذات الوقت يَعود على الواقع غير اللّغوي، هذه الوظيفة المرجعية تجعل الدليل في علاقة مع عالَم الأشياء الواقعية، بل مع العالَم كما يدرك داخل المكونات الإيديولوجية لثقافة ما، فالمرجعية ترتبط بالموضوع الواقعي بقَدر ما ترتبط بالموضوع في الفِكر.

ويقول "جورج مونان" «إنّ اللّغة هي مجموعة من البُنى والأشكال، وجودها يرتبط بتجربة المُتخاطبين بالعالَم». [2] وعليه يجب أن نُشير أولاً بأن هذا العمل ارتبط عضوياً بمرجعية تاريخية مفصلية حاسمة يدخل في سياق البَحث عن الذات الثقافية الوطنية التي بدأت مُنذ سنة 1920 و ترسخت مع بداية الاستقلال بتَبني الواقعية الاجتماعية، إنّ مونودراما حُمق سليم، التجربة المَخبَرية تدخل في إطار هذا المَخاض بمحاولة الانتقال من الواقعية التقليدية إلى الواقعية النّقدية، واقعية بمضمون اجتماعي التي تَعنى بإظهار السَبَبية

---

1 - *Dubois.J & Al, , Dictionnaire de linguistique,Larousse,paris,1989,p150*

2 - *Mounin.J,&Al, Dictionnaire de linguistique,PUF,Paris,1974*

المُركبة للعلاقات الاجتماعية، ومنه الانتقال بالفكاهة العفوية الهَزلية إلى فكاهة مُثقفة و واعية، ووسيلة للتفكير من خِلال التجريب على النُّصوص العالَمية المُجانسة البُنيات والغايات الإيديولوجية والثقافية والفنية الوطنية، وأن هذا النمط من التفكير يفتَح مجال الانفتاح على التفكير المُتباين بين الجِدّي والهَزلي وبين الألَم والمُتعة، لذلك نَجِدها تجمع في هذا العمل بين الرومانسية والرمزية والواقعية، من خِلال عرض موضوع الحُب المستحيل في بُعده السياسي والإديولوجيي لهذا الموظف البسيط، حُب مجنون يختل من خِلاله العالَم والزمان والمكان والمواقف عبر المرجعيات السوسيوثقافية التي أفرزتها مفارقات تأسيس الدولة الوطنية مُنذ السنوات الأولى للاستقلال، والتي قامت على الاشتراكية شِعاراً وعلى النظام البيروقراطي تطبيقاً، و واقعاً وحدثاً مُثيراً يصل حَد العَبث والغرابة.

– سليم« **.. ومازالني شافي في البداية، بقيت نفكر مع نفسي ونقول، علاش هذا الميزانية اطيح غير عليا أنا ؟...وفي الحق، لما سقسيت إذا كان الموظفين الأخرين اللي تابعين للمؤسسة حتى هما يتنحى لهم من الشهرية قال لي:" هذا الشيء ما تدخلش فيه.. " من بعد، بقيت نفكر ونقول مع نفسي، هذا التاسع من المديرين واسمعنا بيه ماشيين يبدلوه.. درك يوصل مدير جديد ويصيبني بخلصة ضعيفة... وإذا بدأ يطرّد يبدأ بيا أنا لما يصيبني التالي في السلوم... من بعد، دخلت في بحر الأحلام وبقيت انوم في روحي مدير على مديرنا...أول ما درت: نجرت له المكتب، ما**

خليت له غير النصف منه، بدّلت له الكراسى وما خليت له غير تليفون واحد... » [1]

في البداية يظهر سليم/الشخصية في كامل قواه العقلية غير أنه في وضعية ليس لها مُبرر أو جواب مبني على مرجعية منطقية، هذا الوضع غير المعقول يُفقده شيء من توازنه ويُثير فيه الخَوف والوساوس على مستويين:

- مستوى المفارقة بين المرجعية الذاتية والمرجعية الواقعية
- مستوى المفارقة بين مرجعية المعقول وغير المعقول

ومن هذين المستويين تنتج مرجعية المفارقة في الفعل السياسي العَبثي غير المُبرر:« **ماشيين انقصولك من التعويضات/ يعني ماشيين انقصولك من الخلصة/ بحيث الميزانية راها ما تكفيناش»**

و رّد الفعل الافتراضي الدفاعي العَبثي ذي الدلالة المُشفَرة والتي تفضح طبيعة المفارقة بين الشِعار السياسي **(البناء الوطني والتطوع والمخطط الوطني)** والتطبيق البيروقراطي وآلياته المَبنية على التمييز والتعسف.

« **من بعد، دخلت في بحر الأحلام و بقيت انوم في روحي مدير على مديرنا...أول ما درت، نجرت له المكتب، ما خليت له غير النصف منه، بدّلت له الكراسى وما خليت له غير تليفون واحد... »**

يَرى "هنري موريي"(1910-2004) أن الفكاهة السوداء تعرض عالَماً مجنوناً، عالَماً بقِيَم مقلوبة بدون مرجعية أو بمَنطق عدمي، تعبير عن استقالة

---

[1]- حمق سليم، ص 2،3

المعياري والأخلاقي والثقافي والسياسي، وتعبير عن كل ما هو غير سَوِي، إنّ الفكاهة السوداء ليس لها مفهوم يقابلها إنّها فُكَاهَة تَنقُصها الفَكَاهَة إنّه شكل من الاستسلام للضغط أو تَقبل مُبتَسم لواقع ليس له مَعنى.[1]

بذلك فإنّ الفكاهة السوداء في هذا العمل، تطرح كوسيلة تشكيل الوعي ونمط دفاعي وعلاجي للمجموعة المُتلقية من خِلال المشاركة الحَيّة وهي تَمُر عبرَ مرحلة بنائية تكمُن في مُحاولة البَحث عن التكيف مع الوضعية الجديدة من خِلال تركيب سياق تفاصيل النَّص والأثَر، عبر الخصوصية الطبوغرافية للواقع حيثُ ينبجس المُتخيّل من خِلال عالَم موجود يتحرك، يتفاعل، يلمح حيناً ويُصرح حيناً آخر.

أ-مرجعية الواقعي وغير المألوف أو (الغرائبي):

تتجسّد هذه المرجعية عبرَ الاختلال العقلي للشخصية المِحورية التي تَغترب في عالَمها فتخلق ملاذاً لها في عالَم ذهني افتراضي آخر، حيثُ تسمع حديث الكلاب، وتَقرأ وتُقيّم وتُعلق على كتابة الكلاب، وتبصر أفعالها بل تُقِيم معها علاقة يلتقي فيها العالَم الإنساني والحيواني بمرجعيات تتأرجح بين الرومانسية والواقعية والرمزية، ومنهُ فإنّ الوظيفة المرجعية للفكاهة بهذا الشكل هو تَحَدٍ لليأس إنّها لا تُبشر بعالَم آخر أحسن فليس هناك مكان للعقل والمنطق، لذلك فإنّ الوظيفة المرجعية للفكاهة السوداء هي رمزية ولا

[1] - *Morier Henri, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique – PUF – 1998, p86*

ترتبط بالمفهوم المعياري والاصطلاحي، وتبقى الوظيفة المرجعية للفكاهة في هذا العمل المسرحي مُتعدّدة المستويات تجمع بين:

- المرجعية النَّصية والصوتية بين المكتوب والمنطوق
- المرجعية الرُكحية بين الوضعيات والفضاء والأداء .
- المرجعية التواصلية في بَثّ الصور وأنماط الشخصيات والأفعال المُركبة

والفكاهة بآلياتها الالتفافية تدعو المُتلقي إلى إرجاع العلامات إلى عالَمها الحقيقي الخَفي الخاص والعام، وفي ذلك تَرَى "آن ابرسفيلد" أن خطاب الشخصية يُعلمنا عن السياسة والدين والفلسفة، "إنّه أداة مَعرفة بالنسبة للجمهور، بل إنّه يُعبر عن إيديولوجية لذات مُتخيلة، بل تُمثل جُزءاً أساسياً للوظيفة المرجعية".على أن يكون هذا المُتلقي يَعي الخلفيات التاريخية والثقافية للخطابات، والفكاهة في هذا العمل تكمُن أهميتها في الاشتغال على الخصوصيات المرجعية المزدوجة التي تأرجحت تشفيراً بين الرسالة الجُزئية والرسالة الكُلية في البُنية الدرامية أو ما هو نسبي وما هو مُطلق وما هو ذات وما هو موضوع، حيثُ أن المرجعية النَّصية المسموعة تحدّدت علاماتها في عرض واقع ووضعية شخصية مُحدّدة المَعالِم، في بُعدها الواقعي والسوسيوثقافي الخاص، انفتحت في مستوى العلامات المُثيرة على الذاكرة الانفعالية والوجدان. [1]

---

[1] - *Ubersfeld Anne, lire le théâtre, 2eme édition sociales, paris,1981,p244- 245*

إنّ الوظيفة الفكاهية لمرجعية الضمير "أنا المُتكلم" في هذا العمل تكمُن أهميتها الدرامية في تحويل هذا "الأنا المُتكلم إلى علامة" من شكل فارغ مُبهَم بالمفهوم الرومانسي "الفردي" إلى علامة ذات مرجعية مُركبة من خِلال التعبير عن مواقفها الساخرة العَبثية أو المجنونة من ذاتها ومن العالَم كأسلوب تفكير يمتَزج فيه منطق الوعي والوَهم وتداخل الواقعي والغرائبي والجِدّ والهَزل.

إنّ الشكل الغرائبي في هذا العمل هو آلية في الكتابة إنّه إحالة عبر نَبرة وإيقاع وليس نوعاً مستقلاً، فهو يوظف عناصر الغرائبي، في أفعال ودلالات ومرجعيات واقعية إلى درجة التماهي والتداخل مع الواقع بالتقابل حيناً أو بالتضاد حيناً آخر أو هما معاً، من خِلال عالَمين مختلفين في الصفة ومتشابهين في الأفعال:

عالم إنساني: واقعي /غرائبي

عالم حيواني : غرائبي/ واقعي

سليم الإنسان الموظف البسيط

- يعشق رجاء ابنة المدير
- رجاء لا تريد سليم، بسبب مظهره وشكله وبساطته
- لبانة كلبة رجاء، تعشق عتيق الكلب المتشرد
- عتيق لا يريد لبانة لأنها برجوازية

وتبلغ الفكاهة السوداء مداها عندما ينقل هذا الموقف والحديث الإخباري الساخر على لسان الكلبة في صيغ تصغيرية وتحقيرية وكاريكاتورية مُكثفة لما يسمى بالضحك على الذات.

سليم يقرأ رسالة الكلبة لبانة وهي تتحدث عنه« **آه، لو كان تشوف ذاك المخلوق... "من، من هذا المخيليق اللي تتكلم عليه، من ؟... أوه" إسمه سليم و هو مربل، شعره مخبل ووجهه ميكول، مهموم، ظهره محني ويبات يحوم... " كل ما تشوفه رجاء تموت بالضحك... »** [1]

فتداخل الغرائبي بالواقعي يُفرز شكلاً عبثياً مُضحكاً في الظاهر ومُحزناً ضمنياً بين مَوقفين مُتعارضين ومُتكاملين في نفس الوقت، إنّ عتيق الكلب المُتشرد مُنسجم مع موقعه (البسيط) ولا يطمح إلى التقرب من الطَبقة العُليا عبرَ لبانة ولا حتى شَّم رائحتها، ونراه يَتسِم بشيء من (التعالي)، أما سليم الموظف الإنسان يطمح إلى ذلك بأي ثَمَن ولو كان في ذلك هَلاكه وضياع قِيّمه وكرامته بل وإنسانيته.

إنّ الآلية في الكتابة الفكاهية الساخرة تكمُن في عملية إحداث المفارقة وقلب القِيّم بين الإنساني و الحيواني ومنه:« **إذن لزّيت للكلاب حتى نسمع في لوبانة تتكلم وتقول:" علاش، علاش بيك يا عتيق منايفني بهذا الصفة، كتبت لك شحال من مرة ما زرتني، ما جاوبت عليا" آه... يا لطيف، يا للعجب... هذا الشيء عمره ما صار... الكلاب يتكلموا ؟... جاوب عليها الكلب ذاك في صوت خشين كاللي بايت سهران يشرب:" علاقتنا ما بقات**

1- حمق سليم، ص 51

لها معنى، الجو اللي عايشة فيه أنت برجوازي والحي متاعكم ما بقيتش ندور بيه، روايحه يدوخوني.. " رمّش، رفد كمالته للسماء وزاد فيه بالعقل يتكسّل جسمه يدحرج... لوبانة حطت رأسها للأرض تبكي حشمانة...» [1]

وعليه فإنّ الوظيفة المرجعية للفكاهة السوداء في هذا النَّص ترتبط برسم الشخصيات الحيوانية والإنسانية ومن خِلالها المُجتمع وقِيّمه ومرجعياته عبرَ الأفعال والأقوال والأشكال الحِسية والمعنوية، وهي مُجسمة في مواقف أو صور كاريكاتورية ثابتة أو مُتحركة أو هُما معاً:

– سليم يقرأ رسالة الكلبة لُبانة إلى الكلب عتيق:« **الوقت اللي راني نكتب لك فيه، رجاء راهي توَجد في روحها باش تروح تشطح... (تشطح!) " هي فرحانة، تمشط وتزوق في روحها.. تلبس لباس وتقّلعه، وتلبس آخر وتقّلعه وتقيس لباس ثالث وفي النهاية ترجع للباس الأول..." (ما عندها راي...)" ولاحظت دايما منين تحب تروح تشطح تقوم بنفس العمل، اللي لاحظته ثاني وهو دائما منين ترجع من الشطيح على الستة متاع الصباح..." (الستة!) " تدخل صفرة كالقارص..." (صفرة !) " لباسها معكرش وعينيها خارجين... (خارجين !) »** [2]

إنّ التصوير يَتم عبر مرجعية مزدوجة لعالَم آخر حيواني في مستوى المصداقية المُستوحاة من الطبيعة الحيوانية، مِن خِلال توظيف القُدرات

1– حمق سليم، ص 8

2– حمق سليم، ص 45،46

الطبيعية المُمثلة في وظائف الحَواس التي تُفيد في الأثَر والمصداقية المرجعية في عكس البُعد الخَفي للمعاني ومنه:

-حاسة الذوق في حديث الكلبة لبانة:

« **العظام الخشان ذوك متاع البقري والشياه نكرههم بحيث ما نوجد فيهم حتى لذة... (والو!... والو!..) الشيء اللي نحبه وهو عظام الصّيد، الحمام، القنين والجاج.. (و الحجل..) نحب كذلك المراقي إذا ما كانش فيهم الدهان بزاف** »

-حاسة الشم في المدير و الكلبة لبانة في البيت:

«**خرّج ورقة من جيبه الدخلاني ورّاهالي وقال: شوفي... ها هي لحقتني التّسمية... قرّبت ليها شميتها وكأني فرحانة بقيت نزغّد في كعالتي...زاد في الحديث باش يفسر لي وقال: التسمية لوبانة التسمية فيها المزيد من المال والراحة الأبدية، باش نبين أني فرحانة بيه لحست له التسمية.** » [1]

إنّ الفكاهة الساخرة ترسم صور هذا المجتمع "المثال" الذي يلهَث ورائه "سليم الإنسان" و يسخر منه على لسان الكلاب، وفي ذلك تكمُن سَوداوية الموقف الدرامي، وتتمثل صور هذا المجتمع (المثال/ الوهم) في المُتعة واللّذة الحِسية:

- السهرات، الرقص، الأكل، اللباس، المظاهر الخارجية
- التعيينات، الترقيات، المراتب، المال، الراحة الأبدية

1- حمق سليم، ص 44

فشّم الكلبة لوثيقة التعيين في المرتبة العليا (التسمية) ولعقها (لحسها) من طرف الكلبة فيه ظرف، وطرافة، وغرابة، وفيه استعارة للسلوك الإنساني، غير أنه فِعل دال غير اعتباطي يُمثل علامة مرجعية، فالتعيين أو (التسمية) دال نكتشف مدلوله، عبر حاسة الشّم يتعمق معناه ويَكتمل مدلوله الكلي بحاسة الذّوق، من خِلال مرجعية وظيفته (التعيين فيه المزيد من المال و الراحة الأبدية...) التي تُمثل لدى عناصر النظام البيروقراطي ثقافةً وسلوكاً.

– حاسة الملاحظة:

إنّ التصوير السّردي الكاريكاتوري، يُعبَر عنه عبرَ المراسلات المُدونة وأهمية ذلك تكمُن في عملية استرجاع الصور الراسخة والتي تعكس ميكانيكية الأفعال والمواقف الخاصة بالمجتمع الذي تنتمي إليه هذه الكلبة من ناحية، وكذلك عملية رفع الحِجاب عن عناصر المثال (الوهم) الذي يسعى إليه هذا الموظف البسيط وأمثاله.

–الكلبة لبانة:

« **حول الدار عشاق كثيرة، فيهم على كل لون وعلى كل شكل، واحد فيهم مزعوق إلى أقصى درجة، وجهه مصفح، كعالته مقطوعة، مخنفر، ما فيه حنانة، ومع هذا يمشي ثقيل ويتخنطر، حاسب الناس الكل ما تخزر غير فيه وأنا لما نشوفه ندير بروحي كأني ما شفتوش، كالهرش، ولو يوقف على كرعيه التوالى يعود في الطولة أكبر من معلمي أب رجاء... (بولدوف...) "كلب الجيران يعجبني، إسمه كنز وهو كنز، ظريف، لطيف**

وسريع... السائل والمسكين يشمهم من بعيد ولما ينبح يفيّق الحومة كلها..." السائل والمسكين يشمهم من بعيد؟!» [1]

ب-الوظيفة المرجعية للزمن:

يَجمع الباحثون على أنّ في أي عمل مسرحي زمنين مختلفين: زمن الخيال (زمن أحداث القصة) و زمن العرض وكل منهما يؤثِر في الآخر وإن كان زمن العرض هو الأقدر على تطويع الزمن حسب قوانينه الخاصة.[2]

لذلك يقروا الباحثون على صعوبة التمييز بين هذين الزمنيين، غير أن العمل الذي ندرسه مؤسَس على زمن مُعلن في النَّص، وهو علامة مِحوَرية لمرجعيتين:

- مرجعية نَّصية ترتبط بشخصية تكتب مذكراتها تنتقل من زمن واقعي، إلى زمن غير واقعي وعبره تختّل كل المرجعيات.

- مرجعية رُكحية حيثُ ارتبط التقطيع المَشهدي فيها بالتقطيع الزمني للحكاية، غير أن هذا التسلسل الزمني المختّل، خلقَ زمناً يعكس مرجعية لنَسق مرضي (في الأقوال والأفعال والمواقف) خلقَ مساراً زمنياً لردود الأفعال يبدأ فكاهياً بالضحك ثُم الابتسام وينتهي بالأسف والشّفقة أو الضحك الباكي. [3]

1- حمق سليم، ص 46- 47

2 - *Anne Ubersfeld ,op.cit, p189 -188*

3- سيتم التفصيل في هذا الموضوع في دراسة مسرحية الأجواد.

ج- أيقونية السلطة

بعَرض صورة المسؤول (الزعيم) الجسّدية والسلوكية والكلامية فإنّ السُلطة تتجسّد مسرحياً بَدل من التجسيد الاحتفالي أو البرتوكولي إلّا أن هذا التجسيد/العرض نَجِده عند علولة يقلب أو يشوش مستويات إدراك هذه الصورة/الرمز والفعل من ذات مرجعية وعِلّة حِسية عاطفية إلى مادة وموضوع يستدعيان السؤال والإدراك العقلي.[1] فالفكاهة بذلك تعرض مفارقات صورة أو أيقونية المدير/الزعيم و منه السُلطة عرضاً مزدوجاً بوجهين:

- الأيقونة/الرمز في المرجعية المخيالية والأنتربولوجية، فهوَ يحتّل المساحة والفضاء البصري والسمعي والحِسي.

- الأيقونة/الفعل في الممارسة السياسية و السوسيوثقافية، التي تمثل السُلطة /اللّغز والممارسات المفتوحة على كل التناقضات والمفارقات.

الشاهد: سليم في مكتب المدير

« **مشيت نجري قاصد مكتب المدير... فرحان... فرحان بحيث المدير كله طلب عليا... دقيت، فتحت الباب، قلت خير، جاوب خير، قلت له: طلبت عليا وجيتك نجري، جبتلك الرسالات تمضي عليهم... قاعد معمر كرسيه ومايل على المكتب كالسبع... وريحة طيبة محوطة عليه لابس قمجة بيضاء، وفوقها خيط الرقبة من الحرير، باقي يمضي وأنا واقف نحقّق فيه**

[1] - *Balandier Georges, Le pouvoir sur scène, Paris, Balland, 1980.p25*

ونقول في نفسي: مديرنا... مديرنا عنده هيئة... ياه... مديرنا مخ...ياه... قليل وين يتكلم وهذا يبرهن باللي يوزن كل شيء في رأسه، بلا شك رأسه خشين، مذابيا نعرف واش في ذهنه؟ مذابيا نعرف كيفاش يفكر؟... كيفاش رابط العلاقات مع أمثاله المديرين والأغنياء... كيفاش يعبروا بعضهم بعض... كيفاش يقصروا. أو..كيفاش...؟ هذا اللي حبيت نعرف! شحال من مرة نبغي نقصّر معاه... نضرب له في الكتف ونقول له: أيّا تفطر معايا اليوم... لا لا والله، والله معايا اليوم، لا والله يا السي... راها بلا شك الوالدة دايرة الدوّارة باللّفت العشبي... ولكن دايما لساني يجمد ومكثر عليه غير: واش صحتك يا السي المدير؟ لابأس؟... وإلاّ، إيه... بايتة الشتاء تصب هذا الليلة، كاللي عنده بحاير، والاَّ، اصبح البرد اليوم... أكثر من باريس... الريحة اللي دايرها هي اللي تدوخني واقيلا... يقال أنه جايبينها له من الخارج، مذابيا حتى أنا ندير شوية منها تحت الباط... غير شوية... ولكن الخوف إذا كان أمي تشم فيا الريحة وتشك.. ما يهمش.. ما يهمش.. مذابيا ندخل شي دقايق برك في دار المدير نحوس في البيوت... الأولى، الزاوجة، الرابعة، الخامسة، الثامنة، التاسعة... نشوف كيفاش مزوقين الحطة بالرخام... نتمرغد شوية على الزرابى» [1]

بذلك تصبح الفكاهة الآلية والأسلوب ذات بُعد مرجعي تجريدي فكري وانفعالي مُركب يفرز جُملة من التناقضات والمفارقات تنتج عبر عرض جسّد المدير/ الرمز و العلامة والمُؤشر نموذج تمثيلي لصورة الزعيم

1- حمق سليم، ص32.31.30.

الذهني الذي يجمع بين المرجعيات الدلالية للمُركب الثقافي والاجتماعي والسياسي.

فعَبر الجسّد "الصورة" و الجسّد "الأيقونة" يمتزج الحاضر بالغائب والغائب بالحاضر عبرَ الأثَر الذهني والحِسي والعقلي.[1]

- الفكاهة والوظيفة التطهيرية:

تُعَد الوظيفة التطهيرية من الأسُس التي تقوم عليها الفكاهة، وهي لا ترتبط فقط بالبُعد التنفيسي عن طريق السُخرية الصريحة أو التلميحية بل نَجِدها ترتقي كذلك إلى مستويات البِناء الدرامي الذي يشكل مستويات الصراع النفسي والاجتماعي والسياسي.[2]

يرى "سيموند فرويد" أنّ « الفكاهة لا تنطوي على مُتنفس مُحرّر فقط، مثل الدعابة والمُضحك بل نَجِدها تحمل شيئاً أعمق من ذلك، هذا الشيء يصدر بكل وضوح عن نرجسية وذاتية تنتصر للأنا ».[3]

ويَرى كذلك في مقارباته النفسانية أنّ الفكاهة ترتكز على شيء من سُمو النّفس حيثُ يقول: "يولد الضحك، عندما تستَنفد الطاقة النفسية كل أسلحتها الدفاعية، حينها تلجأ النّفس إلى الحِس الفكاهي كآخِر إجراء دفاعي".[4]

---

1 - *Braud Philippe, L'émotion en politique, Paris, Presses de Science Po, 1996*

2 - *Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Dunod ; Paris, 1996 ; p59*

3 - *Sigmund, FREUD Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient Trad. de l'allemand: " Der Witz und seine Beziehung zum Unbewufllten"1905,éd,, Paris, Gallimard , 1988,p44*

4 - *Sigmund FREUD ,* ibidem,*p45*

بذلك يصبح الأنا الأعلى وسيطاً بين الضحك والكلام، فالضحك يعلق الكلام، وعبَره يعلق التشنج من خِلال الالتفاف على الموضوع بآلية التمثيل الرمزي.

و لاحظ "فرويد" أن الضحك لا يتحقق إلا في التجربة "فعندما أصاب بالإنهاك الداخلي ولا أجد أين أفرغ هذا المسحوق الحاد، عندها أدرك معنى الضحك، لأني أضحك ضحكة الضاحك الذكي، حيثُ يكون التمثل التّام لما أقلقني أو استفزني."[1]

ومنه الشاهد التالي:

« **اليوم راه أكبَر يوم البيروقراطيين... المملكة البيروقراطية وجدت ملكها و الملك ذاك هو أنا... الملك ذاك هو أنا... اليوم برك اكتشفت بالأمر ونقولها بكل صراحة في الحين اتمليت بفرحة وعظامة... أنا متعجب كيف حتى ظنيت نفسي موظف بسيط هذا المدة كلها ؟.. كيف حتى فكرة الموظف البسيط سكنت مُخي ؟.. فكرة باخسة...** » [2]

إنّ تجربة الوضعية "الجنونية" الغريبة والمُضحكة التي تطرحها الفكاهة دراماياً في هذا العمل، تتمثّل في تقمُص سليم لشخصية "الملك" وهي وضعية و"سلاح" تخلق الالتباس والارتباك والخَوف عند الآخر ولكنها تُمثل وضعية تَحرّرية من الكَبت والخَوف لدى الضاحك "سليم"، فبَعد ما كانت هذه الشخصية تُثير فينا الشّفقة والحَسرة والتشاؤم، تنقلب الوضعية الانفعالية في

---

1 - *Sigmund FREUD,* ibidem , *P50*

2- حمق سليم،ص ،63

أوَّج تأزمها وتشنُجها رأساً على عَقِب، تتحوّل إلى إرادة الانتصار وإثارة الضحك والمُتعة والإعجاب، وفي ذلك تحوّل درامي يحتوي الشُحنة الانفعالية ويدفعها إلى التطهير بالضحك بَدل التشنُج والبُكاء.

« **على كل حال اليوم ما مشيتش للإدارة نخدم لا.. ما كان لاه تلزموا عليا راني عديت العقاب اللي كان ملزوم علي.. ما كان لاه تطلبوا مني ما كان لاه تطلبوا من صاحب الجلالة يشتغل في الملفات وتسجيل التقارير. لا** » [1]

فبَعَد المَسار الفكاهي الساخر واستنفاد الضحك على الذات (العقاب) تُبدع الفكاهة مساراً عكسياً حيثُ ينقلب فيه المُضحك إلى ضاحك عن طريق آلية "القلب الدرامي" من خِلال قلب الوضعيات، حيثُ نَجِد الأنا الأعلى يشترك بل يتوَرط في الضحك الفعلي الذي يخترق القانون و المحظور الأخلاقي والسوسيواجتماعي والسياسي، ويسمح بذلك للأنا بقلب السُخرية من الذات إلى الموضوع مُمثّلاَ في السُلطة الرمزية للنظام البيروقراطي.

وقلب الوضعية نَجِد تبريره ومصداقيته بكونه نتيجة لاختراق العقد الاجتماعي الذي يظهر أنه كان مَبني على الشِعار الديماغوجي (التطوع، التضامن الاجتماعي، الاشتراكية) من ناحية، والفوارق الاجتماعية (التعسف، والترتيبية البيروقراطية، والطبقية) من ناحية أخرى، وقلب الوضعية هو كذالك عملية اختراق للصَمت والكَبت الذي دفَعَ المواطن والموظف سليم إلى متاهات الاغتراب والاختلال، حاول المقاومة بالكلام وبرُدود أفعال عفوية أو

1- حمق سليم،ص،65

"السُخرية الكلامية" إلّا أنّ هذه الوسائل لَم تَعُد كافية لديه لدفع الضغط الاجتماعي، لذلك يلجأ إلى الانتقام والانتصار بالضحك عبر سُخرية الموقف من خِلال قلب زاوية الرؤية وبذلك ينقلب من وضعية الضحية إلى وضعية استعلائية مُهيمنة على كل العناصر المُثيرة:

1- رئيس القسم:

« **مشيت للإدارة باش نضحك شوية، حين ما دخلت رئيس القسم متاعنا كان يستنى فيا نروح نطلب منه السماح، نبكي له شوية و إلخ... ضربت فيه خزرة وحشية و فتّ... انخلع، ناض من كرسيه، بغير ما نوقف آمرته قلت له: أقعد، ريح، أرقد، انبطح... ومشيت نقعد في كرسيا كاللي ما صار شيء...** » [1]

2- المدير والكاتب العام:

« **وحد الوقت جاء فايت المدير ما عنيت بيه ما شفت فيه كاللي قاع ما كانش... وفي الحق، واش هو المدير أمام صاحب السمو ؟... اللي ضحكني بالقوة وهو لما جاء الكاتب العام وجابلي ورقة باش نسجلها ونديها للمدير يمضي عليها... حكمتها عليه بصبعتين وبغير ما نقراها، مضيت عليها وتحت الإمضاء كتبت: صاحب السمو...سليم الأول... ملك البيروقراطيين... ورجعتها له... اقراها بسرعة، خبط رأسه بيديه، نضت باش ما نلزمش عليه يخضع و يطلب مني السماح و إلخ، قلت له: عظمتنا**

1- حمق سليم،ص،76

تغفر لك... فرات... ونأمروك باش تبشر أعضاء الشركة بالأمر... وخرجت نجري... جاء مسكين يجري ورايا باش يطلب مني شيء، بغير ما نوقف درت له وقلت له: نهار آخر... نهار آخر... اليوم راه عندنا إجتماع هام... » [1]

ويجب الإشارة في هذا المقام إلى اختلاف إجرائية هذه الآلية بين "غوغول" و"عبد القادر علولة" التي تتحدّد من خِلال سياقين مُختلفين، فهي عند "غوغول" تتمثّل في اختيار التحوّل إلى المَلك "فيرديناد" الثامن في إسبانيا لاعتبارات تاريخية و جيوسياسية، أما عند "عبد القادر علولة" فلقد اختار مَلك البيروقراطيين "سليم الأول" وهو يلبس "برنس" مُطرز على ظهره تِنِين برؤوس مُتعدّدة وفي ذلك صورة كاريكاتورية ساخرة لرأس هذا النظام وهو وسيلة فكاهية انتقامية من صميم سياق المضمون الإيديولوجي،هذا المَلك الذي يمثل أعلى سُلطة بيروقراطية بصفتها رمز الهيبة وفرض الخضوع الذي يتسِم به النظام البيروقراطي التراتبي.

ومنه:

« **فهمت الحارس بهدوء، قلت له باللي الطاعة والإخلاص هم القيم الأساسية في المملكة البيروقراطية... حط رأسه وسمع لي، في الوقت بنفسه باش نخلف الثار ونعاقبه على فعايله، شدّيت فيه بصفعة على طول جهدي... طول جهدي...طول جهدي... »** [2]

1- حمق سليم،ص، 68

2- حمق سليم ص، 83

ذلك هو الحُمق السليم إنّه الحُمق الضاحك وليس الحُمق المُضحك، والفكاهة السوداء في "التراجي كوميدي" لهذا العمل نَجِدها تقلب فنياً ورمزياً وضع مأساة الذات إلى مَلهاة الموضوع، وفي نفس الوقت ينقلب الوضع من مَلهاة الذات إلى مأساة الموضوع وفي هذا السياق الإبداعي "الذكي" يمكن أن تتحقّق فيه الأبعاد الفكاهية التطهيرية والدفاعية.

يرى النفساني الأمريكي "جلفورد"(1897-1987م) أنّ الفكاهة تُمثل أنموذجاً من الذكاء من خِلال التفريق بين التفكير المتقارب والتفكير المُتباين، هذه المقاربة التي أعطت المفهوم الإجرائي أو التقييمي للإبداع، فالتفكير المتقارب حسبه يهدف إلى تقييم العناصر التي تؤهل المُبدع لإيجاد الحلول للمشكلات المطروحة على أساس الطرح الوحيد للحَل، أما التفكير المُتباين يهدف إلى تعميم الأجوبة انطلاقاً من المعطيات المتاحة، وبذلك يساهم هذا التفكير في بلوَرة الأسئلة التي تساهم في توضيح المشكلات و فَك رموزها، ومنه فإن المسار الإبداعي يكمُن في ما يقدمه من حلول مختلفة وأصيلة، ومقاربة هذا المفهوم مع الفكاهة يصبح بديهي، لأن إبداع أنماط الفكاهة يقترح الحلول الأصيلة ما دامت تدفع للضحك على المشكل المطروح، وبالتالي يفتح إمكانية التطهير بالنّقد والتفكير.[1]

---

1 - *J. P Guilford the face of intellect, American psychologist, 1959, p,19*

-الفكاهة والوظيفة الرمزية:

ونَجِدها تعكس المفارقة ما بين الظاهر والخفي من ناحية و بين الذات والموضوع من ناحية أخرى، إن رمزية المدينة في هذا العمل نَجِدها تبعث على الطموح والحُلم غير أن واقعها صادم، المدينة تبعث على الاغتراب، وتخلق واقعاً ذا نَبرة غرائبية وعَبثية إثر العلاقة بين المفارقات الرمزية للقِيَم ما بين المَدينة/المَدنِية والمواطن/الإنسان و الحب/الكراهية والواقع/المثال والارتقاء/السقوط، إنّ الوظيفة الرمزية في هذا العمل تكمُن في السؤال الجوهري المُتعدّد المستويات حَول طبيعة الإنسان والإنسانية.

– فهل المواطن والموظف سليم يُمثل الإنسانية الهابطة، والوصولية التي تطمح إلى الصعود الاجتماعي عبرَ الرُتب، لتحقيق إنسانيتها الكامنة في تلبية الحاجيات واللّذة المُستعجلة ؟.

– وهل سليم هو إنسان بسيط رجائه السُمو والارتقاء إلى المَدنِية والوصول إلى تحقيق الذات والمثالية بالحُب ؟.

– وهل هذه المَدينَة تهدف حقاً إلى تحقيق المَدنِية والمُواطنة وإنسانية الإنسان؟

الفكاهة نوع من التعبير الذي لا يُحب الدخول في التفاصيل ومنه (المزح والنُكتة والدعابة) إنّ الفكاهة لا تُفسِر، إنها أدب وفن يعرض الأشياء بالإشارة الإيحائية والترميز وفي ذلك انفتاح على المعاني المُركبة المُتعدّدة

إن الفكاهة بذلك لا تمتلك الحقيقة بل تمتلك إحالاتها الرمزية، إنها تختزن السؤال بعرضها للمفارقات الخَفية؟.[1]

حيثُ نَجِد الشخصية المِحورية تظهر بمظهرين:

– مظهر إنساني: يعكس أفعال ومواقف وعواطف إنسانية مع المُحيط يمتزج فيها النُبل حيناً والسذاجة أو العفوية حيناً آخر مثل شخصيات (الأم، الموظفون، المدير، الحيوان، رجاء...)

فهذه الشخصية عند "غوغول" إنسان يكره بل يسخر من كل من لا ينتمي لطبقة النبلاء "فالخادمة غبية " وقابض الصندوق في الوكالة "يهودي" أو " قرد قديم"، أما "عند علولة" فإن سليم ورغم الاغتراب والاختلال الحَاد الذي يعيشه لا يقع في مثل هذه التصنيفات ويبقى يتصرف بنُبل وظرف فكاهي مع الإنسان والحيوان.

ومنه سليم يخاطب الكلب عتيق:

« **قلت له: السلام عليكم. السي عتيق، جيت نطلب منك بإسم الروابط الخالدة اللي تربط ما بين الكلب والإنسان بإسم الصدق و الوفاء، ادّير فيا جميل وتجاوب على الأسئلة اللي ماشي نلقيهم عليك...** » [2]

---

[1] - *J. P Guilford.ibidem., P.20*

2– حمق سليم ،ص،38

ومنه كذلك:

« **أنا متيقن أنه الكلب ذكي على الإنسان... أنا متيقن أنه يقدر يتكلم... باينة في عينيه يشوف كل شيء وما يهدرش... السكوت ذاك مستعمله كسياسة...** » [1]

– مظهر معنوي: يعكس الموقف المُركب والغامض في العلاقات الإنسانية المُختلة والعبثية التي تتأرجح بين الإعجاب والريبة و الصراع التي تفرزها القِيَم التي يقوم عليها النظام البيروقراطي، مثل قيم: السلطة –التراتبية – الطمع– المظاهر المادية–النفاق–التملق

« **شحال من مرة فكرت في أصيل الفرق اللي جاعل إنسان أحسن من إنسان... فكرت شحال من مرة علاش أنا موظف بسيط وعلاش عدة ناس أحسن مني..... لما ننظروا للوراء في تاريخ الإنسانية، نوجدوا قداش من واحد كان إنسان أيوه من الناس، فلاح، راعي أو موظف بسيط وجد نفسه في يوم من الأيام: ملك... ملك أو شخصية كبيرة... وشحال من مرة كذلك وقع عكس الشيء... واش، واش يقولوا الناس لو نهبط للشارع في حطة متاع جينرال، كلها مزوقة بنجوم وشوايع؟.. و الاَّ في حطة متاع إمبراطور بالتنين مطروز مذهب... واش تقول رجاء في الأمر ؟.. كيف تستقبلني؟. واش يقول باباها المدير الطماع؟. واش يقول مديرنا الطماع؟ يطلّق البنت....**

1– حمق سليم ص34

و هي عاداك ما تزوجتش!.. مديرنا طماع!... شفته شحال من مرة لما يجي إنسان شخصية زايره، يخرج يستقبله لبرّى وبعد ما يروح السيد، يوصله حتى للسيارة، يركبه يودعه، ومن بعد ما يودعه ويعود راجع للمكتب متاعه، أول من يتلاقى بيه، يرفد يده للسماء ويقول: " إيه... بروتوكول... بروتوكول... بروتوكول... » [1]

إنّ المفارقة الرمزية للموقفين المختلفين نَجِدها تتشكل عبر مظاهر الفكاهة الهَزلية والسُخرية الرمزية المَجازية باستخدام التورية، ولكن في سياقين تتحدّد من خِلالهما بؤرَة الرؤية الرمزية ويظهر إطار الصراع القائم.

-رمزية الذات والموضوع:

إنّ كتابة الذات هي المجال المثالي لإنجاز الفكاهة التي تعتبر نوعاً من الكتابة تجاوزت حُدود التنكيت والسُخرية، من أجل إفراز ضحك من نوع خاص، والتزام يجعل من الذات مِحور وهدف و وسيلة لا يجب خلطها بالسُخرية الذاتية لتجسّيد الرؤية والموقف، حيثُ يَرى "أندري بروتون" أن الفكاهة تُمثل "أسمى ثوَرة للعقل" لأنّها تعبير عن نوع من الفلسفة التي يتحقق فيها الانفصال عن العالَم وفي نفس الوقت تجسّيد لروح المقاومة والرفض.[2]

1- حمق سليم، ص 54- 55- 56

2 - *André Breton, Anthologie de l'humour noir, 1940 Paris, Le Livre de Poche, 1966, p.12.*

تكمُن رمزية الذات في مسرحية حُمق سليم في مظهرها غير السَوي تجاه الموضوع من خِلال طبيعة سياق واقعه الذي يتسِم بالآلية وعدم الوعي الظاهر، بل بعدَم الإحساس بهذه الذات وانعدام إدراك حُدود التوقعات وانفعالاتها ورُدود أفعالها التي تخرج عن حُدود المَنطق الإنساني الاجتماعي السائد.

وتتمثّل رمزية العلاقة بين الذات والموضوع من ناحية أخرى في المفارقة التي تخلقها الكتابة الفكاهية بين الانتقال من رغبة تحقيق الطموح والأهداف في الواقع إلى إرادة تحقيقها في الوَهم، غير أن هذا الانتقال نَجِده يتخطى الذات إلى الموضوع عبر خطاب هذياني خطاب يعكس رمزية معنى اللامعنى، ويكشف عن دلالات الخفي والجنوني وفي ذلك تتجلى فكاهة المَوقف الذي يتحقق في رمزية مضمون الرسالة.

ومنه هذا الشاهد:

« **الشيء اللي قريت البارح في الجريدة على البيروقراطية باقي يدور في رأسي ومدوخني... المملكة البيروقراطية هي اللي شاغلة فكري... قاع النهار وأنا نفكر بإهتمام في القضية، عدت ساهي نتكلم وحدي... قاع النهار وأنا نقول مع نفسي: المملكة كاين والملك ما كانش... النشاط البيروقراطي عندنا في بلادنا منه وعليه، الحمد لله، والنظام ما كانش... وإذا باقيين هكذا البيروقراطيين يعفسوا بعضهم بعض، يتباغضوا، دمرني ندمرك... بحيث ما عندهمش اللي يقودهم... اليوم، اليوم راه أكبر يوم**

البيروقراطيين... المملكة البيروقراطية وجدت ملكها و الملك ذاك هو أنا... الملك ذاك هو أنا... » [1]

وبذلك فإنّ "الشيزوفرينيا" أو الاختلال العقلي عند "غوغول" هو ذاتي سببه البُعد الشخصي الذي أفرزته طبيعة مِهنَته الغريبة (بَري أقلام المدير) فالاسم العلَم "بروبرتشين" وتعني (المِهنة المؤبدة) هي مُنطلق هذا الاختلال وذلك حسب المَنطق الرمزي لمذهب الواقعية الطبيعية لأدب "غوغول" وإسم العَلَم لشخصية ابنة المدير عند "غوغول" فهو "صوفي" فإن كانت تمثل الحكمة في الأسطورة فهي عند غوغول المثال المرتبط بالشيطان[2] أما عند "علولة" تتأسَس رمزية أسماء الأعلام على الأبعاد المُركبة بين البُعد الذاتي والبُعد "السوسيو اقتصادي" والثقافي والإيديولوجي والنفسي، فالموظف "سليم" يصاب بالاغتراب والاختلال جَراء اختلال نظام هذا المجتمع وعنفوانه على الفَرد، ومنه:

«.... باش فايتنا السي الكاتب العام باش ؟. بحيث يعرف السي فلان والسي فلتان، الوزير الفلاني والوزير الفلتاني.. ما يكفيش، حتى أنا موظف مثله في الإدارة وحتى أن قادر نطلع في الدرجة، إذا راد المولى وعرفت كيفاش نقفز ونتصرف، حتى أنا نرجع شخصية، بنت المدير بعيدة

---

[1]- حمق سليم، ص،63

2-N.Gogol, op.cit.p25

« Oh! Quelle creature rusée qu'est la femme! Ces seulement maintenant que j'ai compris ce qu'est la femme …,la femme est. amourse du diable…elle n'aime que le diable…

عليا قال السي الكاتب العام، بعيدة عليا وقريبة ليك.. ياك ! بحيث أنت داير خيط الرقبة من الحرير.. وقادر تبدّل اللبسة في كل يوم!... أنت في هذا الساعة مولى مال و أنا الله غالب. » [1]

فبنت المدير عند علولة اسمها (رجاء) وهي مزدوجة الدلالة بين المرأة المحبوبة التي تمثل الأمل والرجاء من ناحية ، والرغبة المكبوتة الضمنية في الحكاية وهي "الرجاء" الرمز من ناحية أخرى، وهي بذلك علامة ومؤشر يتمثّلان في الرغبة المستحيل تحقيقها في الواقع أو الاقتراب منها في الوَهم والمتمثّلة في الوصول أو التقرب من "السُلطة" الافتراضية في النظام البيروقراطي.

ومنه: سليم في نهاية المسرحية...

« **خذوا الملك... خذوا الملك... خذوا الملك و اهدوني في راحة...أمي...أمي اجري... اجري أمي... وليدك في حالة اجري...مخي ذاب... نبّهني الكلب وما ثقتش... نصحوني الناس وعمّدت...أمي... أمي اجري مخي ذاب... مخي ذاب...أمي... أمي اجري مخي ذاب... مخي ذاب... وليدك يا أمي رجاء اللي بيه... رجاء اللي بيه، رجاء اللي بيه..... أمي اجري... وليدك في حالة... وليدك الوحيد... وليدك الوحيد سليم... سليم الأول ضاع... ضاع... ضاع يا أمي ضاع... »** [2]

---

[1]– حمق سليم، ص 24

[2]– حمق سليم ص، 85

إنّ الكتابة الدرامية في الفكاهة السوداء لا تنتهي في هذا العمل بنهاية الأحداث والأفعال سعيدة كانت أم تعيسة ولكن تنتهي بالسؤال الضمني المُتعدّد والمفتوح:

– هل يكون سليم الأول والأخير، أم هناك مرشحون آخرون لهذه المَملكة البيروقراطية ومن هم ؟ كم عددهم ؟ وكيف سيكون مصيرهم ؟ وفي أي زمان وفي أي مكان ؟ بذلك يكون علولة قد استطاع أن يحقق في هذا العمل مايلي:

– نقل موضوع الجنون "البسيكو باتي" إلى سياق تاريخي وسوسيوثقافي واجتماعي، والمزج بين السياق الرومانسي والسياق الرمزي والواقعي الذي يبرز الجَدَلية السببية للعلاقات الاجتماعية.

– استطاع أن يجعل من الأسلوب الفكاهي أداة دلالية مزدوجة المعنى والأثَر تتمثل في الانتقال من السياق السطحي المُضحك إلى السياق الضمني التجريدي العميق.

– الربط بين المرجعيات الداخلية للمَتن الحكائي، والمرجعيات الخارجية الواقعية بمؤشرات وقرائن تشكل الصور الثابتة والمتحركة لطبوغرافية السوسيوثقافي والقيمي المُركب.

– مثلت اللّغة الشفوية أداة ونسقاً فنياً، جديراً بحمل المعاني والمضامين الأكثر تعقيداً، لما تكتنفه من كفاءة إبداعية وآليات ذات فاعلية واقتدارعلى التفكير والتعبير والتأثير ضمن الأنماط اللسانية السائدة.

القسم الثاني: الخطاب الفكاهي الدرامي والمسرحي بين الاقتباس والإبداع

الفصل الثاني: الفكاهة في الاقتباس والتكييف المسرحي في عرض مونودراما "حمق سليم"

1-الفكاهة بين الأدبية و المسرحة

2 - الإخراج والكتابة الركحية

أ-السينوغرافيا والسميئة الركحية

- الديكور المبني التأثيث الكلامي الداخلي

-التأثيث الكلامي الخارجي

- الديكور "الأكوستيكي" « **acoustique** »: الصمت/الصوت

الديكور البصري: أو التأثيث البصري

- الزي المسرحي (اللباس وملحقاته)

ب- التشخيص المسرحي

الفصل الثاني: الفكاهة في الاقتباس والتكييف المسرحي في عرض مونودراما "حمق سليم"

1-الفكاهة بين الأدبية و المسرحة

تُعتبر الفكاهة ظاهرة تعبيرية ثقافية إنسانية سابقة على الأدب والمسرح إلّا أنّنا نَجِدها بَعد ذلك تحتّل مكانتها بين الأجناس الأدبية أولاً، ثُم في التعبير المسرحي باعتبارها آلية من آليات إنتاج أشكال مسرحية مثل"المَلهاة" بأنواعها من ناحية أو "بالمأساة" التي أصبح يطلق عليها "تراجي كوميدي" أو الكوميديا السوداء. ولقد أعطى هذا التزاوج مع المسرح مفاهيم جديدة للفكاهة في بُعديها المعرفي والفني في آلياتها ودلالاتها و وظائفها، خاصة مع مقاربات "فرويد" و"برغسون" و"أندري برتون" ورغم ذلك بقيت الفكاهة توسَم بالأدبية شفوية كانت أم مكتوبة.[1]

يتفرد المسرح من بين كل الفنون الجميلة بكونه يتمتع بوجود مزدوج، فهو فَن زماني (بما أنه يتضمن كلاماً) وفَن مكاني (مادام يتطلب حيزاً من المكان ليتم تبليغه).و هو ما جعل بعض الدارسين يصنفوه ضمن خانة متميزة باعتباره عمل فني يتِم توصيله بالضرورة في المكان والزمان معاً.[2]

1- Voir : Kowzan.T, littérature et spectacle, mouton, paris, lahaye, 1978, p53

– العلاقة بين الأدب والمسرح كانت دائما علاقة مركبة ومصدر إشكالي. فالدراسات الأدبية ومنذ القرن العشرين، اهتمت بالعلاقات بين الأدب والفنون الأخرى بمحاولات تحديد علاقة النص بالوضعيات الخاصة بالقراءة أو السماع،حيث أن شعرية النص لا تتحدد ببنيته النصية فقط، ولكن في شفويته أي في وضعية التلفظ (l'énonciation) الذي يفتح مجالات البحث حول مواضيع متعددة تتعلق : بالنص الدرامي والعلاقات بين الأصوات وخصوصيات أنساق الخطاب في المسرح. فإذا كان المسرح فن العرض فهو جنس أدبي كذلك؛ و العلاقة بين النص والمسرح لا تتحدد إلا حسب الموافقات المتعددة لكلمة مسرح.**انظر:آن أبير سفيلد ، مرجع سابق،ص،120.**

2- Kowzan.T, Ibidem 1978, p54

وقد أدَت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح إلى اختلاف الدراسيين والنّقاد حَول صلته بالأدب فاعتبره البعض نوعاً أدبياً يمكنه أن يستقل عن العرض بل اعتبروا أنّ العرض يُشوه العمل المسرحي ويجرده من قِيمه الأدبية ويقيد مُخيلة المُتلقي ويسقطه في الحِسية المُبتذَلة، والتسطيح أو التشويه، واعتبروا أنّ الأدب هو الوسيلة المُفضلة للتعبير عن الفِكر عن طريق القراءة.[1]

واعتبره آخرون فَن مُستقل مُختلف عن الأدب وعمدوا إلى اعتبار النَّص جُزء من العرض المسرحي، و ذهب البعض إلى اعتبار المسرح فَن يَلزَمُه الفضاء والتعبير الجسدي ودَعوا إلى إسقاط النَّص من العرض المسرحي [2]

إنّ أهَم المقاربات المعرفية للفكاهة التي عرضناها تُحيلنا إلى ظاهرة تعبيرية مزدوجة "مُجردة ومُجسدة" فالفكاهة بذلك تلتقي مع المسرح في كونهما تعبيران فنيان مؤسسان على المفارقات في المَبنى والَمعنى والدلالة والوظائف، وهي مفارقات مُحايدة لطبيعتهما، فكما الفكاهة لعِب بالكلام فإنّها كذلك مثل المسرح لعِب بالحِس والانفعال، وكما هي كلام فإنّها قَول وفُرجَة كما هو الضحك حِس ومزاج فهو مِثل المسرح تعبير جسدي، فالفكاهة فَن فردي لأن مؤلف النَّص الدرامي كاتب واحد لا يكتمل إلا بحضور الجماعة، والمسرح هو كذلك فَن جماعي لأن العرض يكون من إبداع وأداء فريق من الفنانين أمام جماعة من المُتلقين، و هما يجمعان بين العناصر السمعية المُتمثلة بما يتعلق بالنَّص الدرامي، والعناصر البصرية من فضاء وجسد

---

1 - Veistein.A, la mise en scène théâtral et sa condition esthétique, Flammarion, paris, 1955, p89, 90.

2 - Artaud. A. le théâtre et son double, Gallimard, paris ,1978.p150

وحركة افتراضية، فالمسرح كما يقول "كوزان" « نَّص مطبوع يعرض فعلاً مُحاكاً وهو لا يُعَد عند هذا الحَد مسرحاً بالمعنى الحقيقي للكلمة فالنَّص الدرامي قبل أن يُمَثَل لا يعدو أن يكون أدباً يُقرأ كما تُقرأ الرواية وتشكل هذه السِمَة قاسماً مُشتركاً بين السّرد الروائي والشِّعر الملحمي والدراما على أن ما يُميز الدراما عن الأنواع المذكورة هو العرض تحديداً ».[1]

والفكاهة /النَّص أو الخطاب الكلامي لا تتحقق مفارقاته الشاملة إلاّ عبر التجسيد المسرحي، أي عبر المسرحة و هي تحويل أو اقتباس أو ترجمة النَّص الأدبي المكتوب إلي نَّص سمعي بصري، وفُرجَة مُجسّدة على الرُكح الذي يصبح فضاءً للفعل المسرحي، مكان هو بالضرورة في علاقة مُحاكاة بالسّرد أو التمثيل مع الفضاء المرجعي للذوات الإنسانية أو صورة مُنعكسة للفضاء الواقعي أو الرمزي، و تؤكد سيميولوجيا المسرح على أن المسرحة أو المسرحية لا تعني فقط الإخراج الركحي " mettre en scène " ولكن تعني كذلك الإخراج العلاماتي "mettre en signe" ويَعتَبر "رولان بارت" (1915-1980) أنّ عبارة "مسرحية" هي مصطلح انبثق انطلاقاً من صفة "مسرحي" أو "تمثيلي" (l'adjectif théâtral) ومع توازي مفهومي: أدبي/ أدبية littéraire/littérarité يمكن توازي مفهومي: مسرح/مسرحية théâtre/ Théâtralité ومن أجل تحديد خصوصيات هذه الظاهرة وضعها "بارت" في منظور تراص العلامات "l'*épaisseur de* signes" الذي يتشكل منه العرض الرُكحي وعليه يَرَى بارت:

---

1 -Kowzan.T.Opcit, p75

« أن المسرح هو هذه الآلة "السِبرنِيتِكية" التي تتحكم في الإرسالية والاتصال....( ) إرسالية تتميز بالتواترية والإيقاعية المتغيرة حيثُ تصلك سِت أو سَبع رسائل في نفس الوقت من (اللباس، الديكور، الإنارة ومن المُمثلين وأماكنهم وحركاتهم ومن كلامهم...وبعض هذه المعلومات تكون قارة أو مُتغيرة جاثمة أو متحركة)..ففي المسرح نكون أمام تَعدّد معلوماتي وهذه هي المسرحية، إنها "تراص من العلامات" كنظام علاماتي له مرجعية عالَم غائب وهمِي يفترض مستويات مُتباينة فيما بينها، ومفهوم التراص "épaisseur" يمييز المسرح عن الكل نَّصي "du tout textuel" فالدلالة لا تتحدّد من خِلال الرسائل اللسانية فقط بل ذهبَ "بارت" إلى اعتبار أن "النَّص سيميولوجيا" خارج المسرح حيثُ يقول: ما المسرحية؟ هي المسرح ناقص النَّص إنّها جُملة من العلامات والإحساسات التي تفرَز على الرُكح، إلّا أنّه يُمكن اعتبار عملية "طرح النَّص" من المسرحية "théâtralité" بالمفهوم الرياضي يعني في حقيقة الأمر "الاختلاف الدينامي" الموجود بين الرُكحي والنَّص الدراماتيكي، وبالتالي هي عملية "جمع" لأن الرُكح له ما يضيفه للنَّص من أجل بِناء مسرحية العرض " la théâtralité de la représentation" لذلك فإنّ المسرحية تعرف بكونها (كل تطابق عمل إبداعي لمتطلبات المسرح في ماهيته وخصوصيته)[1] وعليه سنركز على مسرحة الفكاهة عند "عبد القادر علولة" باعتبارها نَّص العرض والفُرجَة المسرحية لمسرحية حُمق سليم باعتباره (الكاتب، والمخرج، المؤدي/المُمثل)

1 - Barthes Roland, Littérature et signification, essais critiques, Seuil/Points, 1981, p. 258

عبر عمليات التشكيل والبَثّ التي تتمفصل عبرها شبكة علامات الفكاهة المُجسّدة في عرض حُمق سليم، من خِلال القِيَم والأنساق التي تقوم بين العناصر المُجسّدة مادياً وذهنياً، والنَّص باعتباره نسقاً رمزياً يستلزم وساطة التمثيل الذهني للفُرجَة عبر القنوات الدرامية، وبُنية الحَدث ووظائف الخطاب "الفكاهي" المسرحي وأنساقه.

2- الإخراج والكتابة الركحية

إذا كان الاقتباس الدرامي في مسرحية حُمق سليم قد حققت في مستوى الكتابة النَّصية جُملة من القِيَم الأدبية والجمالية مثّلت خصوصيات مفصلية في تجربة عبد القادر علولة.

فإنّها من ناحية أخرى مثّلت أرضية دراماتورجية للكتابة الرُكحية لما تحمله من خصائص خطابات إيمائية "mimique" وتصويرية للفعل والأبعاد الحسية، تجمع بين نَّص الحكاية و النَّص الرُكحي عبر المَزج بين المقاربة الأرسطية و البرختية في الأسُس التكوينية الجوهرية بآليات سمحت بالانتقال من الشِّعرية الأدبية الخالصة إلى بُنية درامية جَمعت بين المُحاكاة بالفعل، والمُحاكاة بالحكي.

تتمثل أهم هذه الخصوصيات أولاً: في الرؤية الدراماتورجية ذات النّغَم والنَبرة الإبداعية الواحدة التي جسّدها "عبد القادر علولة" نفسه في مستويات إعداد نَّص الفُرجَة والإخراج والتشخيص و لقد عملت الكتابة الرُكحية عبر الآليات الإخراجية على تحويل النَّص إلى فُرجَة مسرحية من خِلال:

- تشكيل البُعد الزمني للعرض.

- تجسيد الأحداث والوضعيات والمواقف في المكان من خِلال الفضاءات الافتراضية.

- تفجير النَّص من خِلال شبكة إعلامية مفتوحة على مستوياته التضمينية المُتعدّدة من آفاق الدلالة والتوقعات، يشتغل هذا العرض المسرحي على تجسّيد المفارقة الكائنة بين الأبعاد التالية:

الموضوع ⟸ الوضعية ⟸ الصورة الدرامية ⟸ الصورة المسرحية

⇩ ⇩ ⇩ ⇩

واقعي عبثية مضحكة سوداوية

إنّ اللّعبة الكلامية في النَّص الدرامي كما أشرنا إليه بالتحليل تُجسّد الموضوع بصور كلامية مرجعية للواقع بقرائنه ومؤشراته ورموزه في صيغ وآليات فكاهية تدعوا للضحك، هذا المُركب الدلالي نَجِده في العرض المسرحي يشتغل على الدلالة الأيقونية حيثُ يشكل هذا البُعد القِيمة المُضافة للفكاهة فيلتقي الخاص بالعام، الآني بالزمني، النسبي بالمُطلق، الداخلي بالخارجي، والمُضحك بالسوداوي، من خِلال الأبعاد الدراماتورجية المُنبَثقة من لقاء المسموع بالمنظور.

-أ- السينوغرافيا والسّمْيَئة الركحية:

إنّ الكتابة "السينوغرافية" في هذا العرض وسيلة وأداة تعدّدت مستوياتها العلامايةالوظيفية و تكمُن خصوصيتها في الكتابة المادية البِنائية والتشكيلية البصرية والسمعية والدلالية اللسانية على الفضاء الرُكحي والمُتخيّل بترجمة

أبعاد النَّص وتجسّيد معانيه ومرجعياته المُركبة، هذه الكتابة "السينوغرافيا" مثّلت تعبيراً خاصاً عن رؤية "سيميولوجية" للإخراج ربطت بين الشبكة الأيقونية وإحالاتها والنَّص "بميكانزمات" المنطوق بالمرئي والملعوب، ليس في بُعده الاستعراضي بل في مدى انسجامه مع أنساق هذه الأنظمة بين فضاء النَّص وفضاء الرُكح، حسب نسقية كل نظام في ذاته من ناحية وتفاعله الثنائي من خلال آلية الانفصال والاتصال عبر التراص العلامي داخل هذه الكلية المسرحية من ناحية أخرى.

- "الديكور" المبني:

- المستوى الأول: (الأرضي)

وهو ذو مرجعية إيحائية ورمزية يتمثل في تأثيث مادي مُجسّد حيثُ تجمع رمزيته بين قطبين أساسين:

- **البيت:** يقع على يمين الرُكح مُمثلا بالسرير، الفضاء النفسي، الذهني و الحميمي، وهو حَيز واقع داخلي، ذاتي ووجداني مُثير لتداعيات التذكر واستحضار الفعل والحَدث و استمراره في الحكاية والتجسّيد.

- **المكتب:** يقع على يسار الركح يمثل الإدارة والوظيفة، حَيز "سوسيواجتماعي" واقتصادي مُثير للحَدث والفعل الدرامي، فالمكتب هو رمز للممارسة البيروقراطية بكل أبعادها.

أمّا البيت من خِلال السرير فهو وعاء رمزي تنعكس فيه آثار الممارسة البيروقراطية، فضاء للكوابيس والقلق والبوح وهو مؤشر ذو دلالة

عكسية لسرير/ عِلّة، الذي يفرز التشويش الذهني والنفسي بَدل الراحة والاطمئنان وتجديد التوازن، وهو رمز وحِدة وعُزلة الشخصية المِحورية، أما الأُم الشخصية الغائبة المُستحضَرة فهي تعكس الصورة الداخلية لهذه العُزلة القصوى التي لا تملأها غير الأُم عاطفياً وذهنياً وهي تُمثل مسرحياً النجي المؤتمن على أسرار سليم الابن والمواطن والموظف والعاشق والمريض.

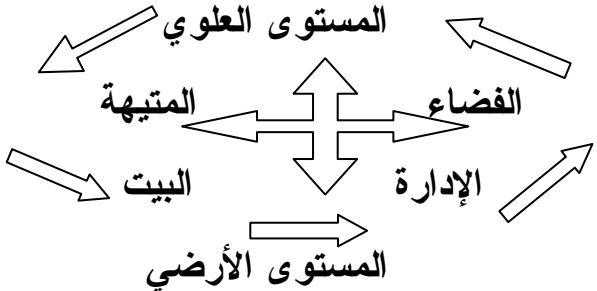
-المستوى الثاني (العلوي)

وهو ذو مرجعية رمزية مزدوجة مُمثَلة في هياكل متداخلة منتصبة تشكل رمزياً هياكل مُجسمة مَنحوتة وكأنها أشكال بشرية وحيوانية خرافية أو بنائية منتصبة كالأشباح.

وهي كذلك أشكال توهِم في تماسكها وتداخلها وكأنّها بقايا عمرانية أو عالَم مُركب في مستويات عمودية وأفقية على شكل مَتيَهة افتراضية "labyrinthe" من مَمَرات ومداخل متشابكة مَنخورة ومَحفورة بفراغات مُتعدّدة الأحجام، تتجاوز حَجم الشخصية الوحيدة المتحركة أو الضائعة وسط هذا العالَم الذي هو في حقيقة الأمر انعكاس للعالَم الذهني والنفسي للشخصية.

ترتبط العلاقة العلامية بين عناصر ديكور فضاء المستوى الأول وعناصر ديكور فضاء المستوى الثاني من خِلال تحديد الفضاء الدراماتيكي الذي تجري فيه الأحداث من خلال الحركة الدائرية والأفقية والعمودية (صعوداً ونزولاً) للشخصية والمحكي الذي هو مُحدّد في المسلك المؤشر الحاسم في

تحديد طبيعة دوامة الحَلَقة المُثيرة والعَبثية التي تتحرك فيها شخصية الموظف سليم، فهي تنتقل دائماً من المستوى الأول–الأرضي– الداخلي الذاتي (البيت)على اليمين التي تمثل انطلاق الحَدث أو انطلاق فعل(الرحلة) في الزمان والمكان في حركة الصعود إلى المستوى الثاني–العلوي– العالَم الخارجي (الموضوع) الذي هو عبارة عن مَتْيَهة مُجسَّدة، تتجسد فيها صورة الرحلة الذّهنية والنفسية عبر الأحداث والصور، ثُم النُزول إلى المستوى الأول إلى الإدارة، وفي كل رحلة نرَى الشخصية تتحرك وهي تستنفذ طاقتها وعبر رحلاتها المُتعدّدة تفقد معالم الزمان و بوصلة المكان ومَنطق أفكارها التي تتجسّد في خروجها عن مدار هذا المسار المرسوم نحوَ الضياع التّام ثُم الجنون والمَوت حيثُ تنتهي هذه الرحلة في فضاء غير مُجسد يختفي فيه المكان والزمان والجسد الذي لا يبقى منه غير صوت سليم المُتهالك.



–الشكل1: تشكيل الفضاء المسرحي في مسرحية "حمق سليم"[1]

[1] – انظر الملحق رقم2: ص323

يمثل هذا التشكيل الفضائي الدائرة المفرغة التي تتحرك فيها الشخصية عبر مسارات ومسالك يتشكل من خلالها الاغتراب فالاختلال ثُم الضياع، هذا المسار نَجِده يُجسد المفارقة بين الوضعيات الكلامية المُضحكة ووضعيات آلية الحَركة التي نَراها تَسلِب الشخصية إنسانيتها شيئاً فشيئاً، وتضفي على بِناء الشخصية الأبعاد السوداوية العميقة قولاً وفعلاً وحركة، وتتحدّد هذه المفارقة عبر آليات.

- التأثيث الكلامي الداخلي:

و هو ديكور لا يعرض عن طريق الوسائل المَرئية، بل هو عملية تأثيث للفضاء المُتخَيل عن طريق الدلالات اللسانية في المحكي ويتجسد في الملفوظ، والديكور الكلامي في هذا العرض له عِدة وظائف منها:

– الحركة المركزة داخل الفضاء الداخلي و الفضاء الخارجي الحِسي منه والمعنوي وبنائهما كلامياً، وتأثيثهما وتصوير وظائفية كل فضاء بقرَائنه ضمن سياق إرسالي شامل

– التأثيث العلامي المُتعدّد المُجسد للصور والمعاني الضمنية في تصوير طبيعة العلاقات الإنسانية بين سليم و الوالدة الغائبة الحاضرة من ناحية والعلاقات العملية في الإدارة

– الجمع بين العالَم الواقعي و الغرائبي–الإنساني والحيواني– في سياق رمزي عبر المرجعيات المادية والأدبية

فمكتب المدير على سبيل المثال محمول رمزي يتحوّل إلى مصدر إرسال لعلامات مركزة في صور تستحضر رغم كثافتها مثل:الشخصيات الأصوات، المدير، رئيس المصلحة، رجاء ابنة المدير والمُلحقات الغائبة الحاضرة في الإدارة و مكتب المدير....) تتحوّل كلها إلى مُثيرات مُتواترة مَشهديا عبر الوقائع المتخَيّلة و التي تحركها العلامات والمؤشرات المادية والمعنوية والحِسية المركّزة الصادرة عن المُتحدث بالصورة والصوت والرائحة والحدس والطبائع والمواقف، في المونولوج الداخلي" المسموع " لسليم

ومنه مشهد سليم في مكتب المدير الغائب:

«...المكتب يلمع لميع واسع يقدروا ينعسوا فوقه زوج من الناس مداورين بيه كراسة كلهم جلد.... كرسي المدير يقدروا ينعسوا فوقه ستة من الناس و إلاّ سبعة... مداورين بيه كراسى كلهم جلد... تمنّيت يكون عندنا في الدار كرسي مثل هذا الكراسى نترايحوا عليه أنا و الوالدة...خذيت مجلة كانت محطوطة فوق المكتب. قلت نقرأ منها طرف نعمّر رأسي... حين ما فتحتها، وجدتها مكتوبة بالحروف الصينية ما قدرتش نقراها، رجّعتها و قلت في نفسي، إيه... مديرنا مخ ياه... مديرنا يقرأ الصينية و أنا حاقره... ربما المجلة ذيك دايرها غير زواق؟...» [1]

[1]– حمق سليم :ص14 ،15

«المدير قاعد معمر كرسيه و مايل على المكتب كالسبع... و ريحة طيبة محوطة عليه، لابس قمجة بيضاء، و فوقها خيط الرقبة من الحرير، باقي يمضي و أنا واقف نحقّق فيه و نقول في نفسي: مديرنا.. مديرنا عنده هيئة.. ياه.. مديرنا مخ.. ياه.. قليل وين يتكلم وهذا يبرهن باللي يوزن كل شيء في رأسه، بلا شيء رأسه خشين، مذابيا نعرف واش في ذهنه ؟ مذابيا نعرف كيفاش يفكر ؟... كيفاش رابط العلاقات مع أمثاله المديرين و الأغنياء كيفاش يعبروا بعضهم بعض... كيفاش يقصروا...كيفاش. ؟» [1]

- التأثيث الكلامي الخارجي:

يصور العالَم الخارجي بكل عناصره وأبعاده الثابتة والمتحركة ومنه:

«..درت مع الزنقة الأولى...وزدت مع الثانية..حتى خرجت في الشارع المركزي...اتلاقات عيني مع عين السي عثمان موظف معانا..»

«..... أنا نحزم في صباطي حتى شفت سيارة المدير....(..)..السيارة وقفت..حذى مول الورد.....رجاء بنت المدير نازلة من السيارة وتابعتها كلبتها لبانة...(..)....خفتها تقزيني...لزيت للحيط..وتخبيت...تخبيت بحذى حانوت...، الحانوت فيه مرايا..مقابلة مول الورد....باقي انشوف مع المرايا وانتبع فالصورة....» [2]

1- حمق سليم :ص31

2- حمق سليم:ص4، 6.

«.. احنا هكذا واحد وراء خوه حتى دخلنا لواحد الخشة ضيقة، حين ما وصل الكلب بحدى حانوت مولاه يبيع فيه الشواء، وقف... قلت أنا راهو هنا ساكن، وقفت حتى أنا معاه، بعد قليل، زاد فيه و دخل عند الحداد اللي بحدى مول الشواء... الحداد ذاك كان لاهي على ركابيه يصنع في دراجة قديمة، قصد ليه عتيق و بغير ما يتكلم معاه، تملّق عليه و مشى ينعس داخل سيارة قديمة ما باقي فيها غير السقف، لا بيبان و لا جراير» [1]

- الديكور الأكوستيكي "acoustique" : الصوت / الصمت

يُعد هذان البعدان (الصمت/الصوت) وسيلتان من وسائل التأثيث الأكوستيكي، وهو جزء من الخطاب المسرحي.

- الصمت:

علامة تعكس العُزلة عن العالَم، إنه صمت عازل عن عالَم بدون صدى، يعزل الشخصية ويحاصرها ويستدرج المُتلقي المُشاهد في نفس الوقت إلى الإحساس بهذه العُزلة التامة، إنها دعوة إلى التفكير العميق في الحالة والوضعية (المرضية) المعروضة أمامه إنها مشاركة تجمع بين المأساوي والواقعي والهزلي والعبثي، وبين الغرائبي والوهمي والخرافي، إنّ العرض في هذا الشكل المُركب لا يطمح إلى التسلية والمُتعة أو الإحساس بالشّفقة ، بقدر ما يدفع المُتلقي إلى خِضَم أحداث درامية وصور نفسية تبعثُ على التفكير من أجل الإقناع أنّ ما يحدثُ أمامه شكل من أشكال الحياة الإنسانية

1 حمق سليم: ص11.

أو نموذجاً منها، الصمت جدار عازل لعالَم مُغلق تمضي فيه (الحياة) والحركة والأحداث عبر الصور الافتراضية المسكونة بالصمت التام، صمت يجعل الشخصية تندفع نحو مصيرها المحتوم بدون سند أو تشويش، قد يغير المسار والمصير.

– **الصوت:** يُجسّد من خِلال أصوات إيقاعية بدون نغّم تام، تنفذ بين اللوحات أو بين رحلات الشخصية المُتجدّدة، إنّها تُعبر عن رحلة الغياب والحضور، كما هي أصوات تُعبر عن إيقاعات داخلية ذهنية غير مُحدّدة المعالِم مُسترسَلة دون جُملة موسيقية تامة، بدون وحدة وجدانية تتردّد دائما في نفس الزمن والحَدث تتكرر دائما بنفس المعالِم حاضرة مع نهاية وبداية كل رحلة.

- الديكور البصري (التأثيث البصري):

– العلامات الأيقونية تمثلت في بَثّ صور ثابتة ومتقطعة من العُمق الخلفي للرُكح، أيقونات بصرية على شكل ومضات متقطعة، شكلت محمولاً بصرياً وظيفياً مُكمِلاً و مسايراً لدلالات ومضامين المحمول اللساني في تواتره حيثُ ينفتح على المرجعيات الزماكنية التاريخية و"الأنتربولوجية" و"الأركيولوجية" التي تساهم في تفجير الدلالات والإحالات المُركبة من الكلمة والصورة.

وعليه يكون التمثيل كالتالي:

التأثيث الكلامي العلاماتي	التأثيث البصري الومضي	المرجعية
- سيارة المدير	صورة لعربة رومانية ملكية	أركيولوجية/تاريخية/إيديولوجية
-الكلبة لبانة والكلب عتيق	صورة لتماثيل حيوانية خرافية	واقعية / خرافية / أركيولوجية
- كرسي المدير	صورة عرش ملك في العصور القديمة	أركيولوجية/تاريخية/إيديولوجية
- رجـــــــــــــاء	صورة تمثال امرأة خرافية	انتروبولوجية / انفعالية
- ملك البيروقراطيين	صورة تمثال لملك فرعوني	أركيولوجية/تاريخية/إيديولوجية
- الملك سليم الأول	صورة تنين خرافي	واقعية/خرافية/إيديولوجية/انفعالية

يبدو أنّ الوحدة الدلالية اللسانية هي بُنية أولية للعلامة، تُحيل إلى وحدة علامية بصرية ثانية -وليست ثانوية- إنّها تعبير عن الدلالة المزدوجة بين الاتصال والانفصال:

-هي علاقة اتصال في الموضوع وانفصال في المادة وهذا هو مَكمَن تكاملهما الضمني واختلاف على مستوى الدال والتكامل في مستوى المدلول، إسناداً، وسياقاً، ومرجعية تقوم على خلق تصور مُركب بين عناصر العلامات التي تستدعي تحقيق المعنى في علاقته الإختلافية مع

العنصر الآخر من خِلال المقومات التي تُعد وحدات علاماتية سويسوثقافية ومعرفية ذات الأبعاد المرجعية الرمزية التي تشمل مستويات وأبعاد:
التاريخي و"الأركيولوجي" والخرافي، و"الإيديولوجي" والانفعالي هي كذلك علاقة مُركبة ومزدوجة البُنية بين المُركب الكلامي للموضوع وطريقة بَثه من ناحية والمُركب البصَري بين الصورة وزاوية الرؤية، وكذا المُركب الحِسي والانفعالي وأبعاد ومستويات تَلَقيه، إنّ تركيب الوحدات العلامية اللسانية/ البصرية "دراماتورجياً" تشتغل على تكسير الكثافة الوهمية التي تنتجها درامية البُنية اللسانية السّردية عبر آلية التبعيد "la distanciation" التي تُحدث مسافة بين الوضعية الذاتية للشخصية الفردية المُنعزلة وزمان العرض، من أجل تفجير العلاقة بين الذات والموضوع والآني بالزمني، الخاص بالعام، والنسبي بالمُطلق، الواقع بالمُجرد، حيثُ ينفتح الموضوع القديم في صوره الجديدة على مضمون صيرورة ودلالات أوهام الطموح الإنساني وتبِعاته المُتمثّل في "أحلامه المجنونة" وفي ذلك تكمُن العَبثية الوجودية المُضحكة المُبكِية للإنسان في المكان والزمان.
هذا الموضوع نَجِده يُجسّد مسرحياً عبر السياق المُركب لسانياً وسمعياً وبصرياً عبر الأبعاد الذهنية والنفسية ليصُب في مرجعية واقعية ورمزية، تعكس في النهاية مؤشرات "المملكة البيروقراطية" في مداها الأخلاقي، والثقافي والنفسي و الاجتماعي والسياسي والتاريخي و"الأركيولوجي" والإنساني العام، وعليه إنّ العلامات البصرية نَجِدها تسنِد العلامات اللسانية لتجسّيد المفارقات الضمنية للفكاهة السوداء.

ومنه هذا الشاهد:

«... لما ننظروا للوراء في تاريخ الإنسانية، نوجدوا قداش من واحد كان إنسان أيوه من الناس، فلاح، راعي أو موظف بسيط وجد نفسه في يوم من الأيام: ملك... ملك أو شخصية كبيرة... و شحال من مرة كذلك وقع عكس الشيء... » [1]

- الساعة الحائطية:

هي ساعة في عُمق الرُكح الخلفي إلى اليسار عقارِبها مُثبتة في زمن ما، وبذلك فهي إرسالية مُركبة بين الرمز ومؤشر عن الحضور والغياب للزمن والتاريخ، وفي نفس الوقت علامة الزمن البيروقراطي المُعطِل للحياة وهو كذلك الزمن الذهني المُعطَل بل المشوش أو المُضطرب، أما دراميا فهو مزدوج الأبعاد زمن مُثبت حَول موضوع وفعل مُحدّد مُنبثق من الزمن الذهني للشخصية، وزمن الحكاية المُتمثّل في سّرد مُذكرات مؤرَخة وموثَقة ومُرتبطة بوقائع وأحداث واقعية/مُتخيلة وهي مرتبة ترتيباً تاريخياً وزمنياً في دورة تتحكم فيها معطيات تطور مسار الشخصية عقلياً ووجدانياً ونفسياً تبدأ بالانضباط و الانسجام إلى التشويش والفوضى بفقدان المعالِم الزمنية وتداخلها، حيثُ يَتِم الانتقال من الزمن "السليم" إلى الزمن "المُعطَل" ومنه إلى الزمن "المجنون" ومنه إلى الضياع المُبرمَج..

1- حمق سليم، ص 55.

« وقعلي اليوم حادث غريب...لما الوالدة جابتلي القهوة عند الصباح كيما العادة سقسيتها.. شحال فالساعة.. قالت لي: العشرة غير ربع؟... أوه...نضت نجري و انزقّي عليها بحيث ما نوضتنيش في الوقت المناسب... قالت لي: اسمعتك تهترف و تتخبط ..شكيت فيك الحمى و الاّ ساكنك البرد... الحق ساكنّي الوسواس. بايت الليل كله و أنا نخمم و هذا علاه ما فطنتش بكري...» [1]

-4- أكتوبر

« اليوم وصلت للإدارة قبل الموظفين كلهم...حين ماشافني العساس داخل سلم علي ونبهني، قال لي: مزال الوقت يا سليم..»

-9- نوفمبر.

« الصباح كيما العادة...مشيت للإدارة نخدم...وصلت مع الوقت بالضبط »

-43-أبريل من2000

«اليوم...أكبر يوم للبيرقراطية وجدت ملكها..»

-6-غشت ما بين الفجر والمغرب.

« اليوم قصدني للدار واحد من...»

- في يوم من الأيام ما بين شهرين...

1- حمق سليم، ص 2

- المشهد الأول في البيت: 3أكتوبر، ص2 و3

ينتج هذا الزمن المُختَل والعَبثي نمطاً خاصاً من الاتصال الذي يضع المُتلقي في وضعية تقلب نمط التوقعات و رُدود الأفعال عبر فكاهة سوداء تتأرجح بين مستويات الضحك أو التضاحك الآلي حيثُ يُقحَم هذا المُتلقي في لُعبة تجريدية تعكس لا واقعية الواقع ولا زمنية الزمن أو المكان.

- أيقونية المكتوب:

هذا المكتوب الوَمْضي[1] الرمز يتأسَس على علامة مزدوجة الدلالة صريحة وضمنية

ومنه:

الدلالة الأولى:

العلامة	الوظيفة	المرجعية
HOPITAL SILENCE	تصريحية: شعار/ تنبيه	**من الخارج:**عدم إزعاج المرضى

الدلالة الثانية:

HOPITAL SILENCE	تضمينية: الفضح /التهكم	**من الداخل:** عدم الاعتناء بالمرضى

نلاحظ تحَوّل هذا المكتوب الأيقوني عن وظيفته الاتصالية التنبيهية المُتمثلة في طلب الالتزام بالصمت والهدوء في مُحيط المستشفى احتراماً ومحافظة على صحة المرضى (المواطنين) إلى رمز و مؤشر يُنذر بالخطر الحاصل

1 –يظهر هذا المكتوب على شكل إنارة ضوئية ومضيه في أقصى الركح الخلفي.

داخل المستشفى من خِلال المُعاملة القاسية والمُؤلِمة التي يتلقاها سليم المُواطن المريض، المُجسّدة عبر مرجعيات الأحداث المَحمولة في الخطاب والأصوات والصور وكذلك تتجسّد أبعاد الممارسة البيروقراطية المُتمثلة في قِيَم الخطاب المقلوب بين الشعار والوظيفة، ودلالاته أنّه "مستشفى صمت" مستشفى مَسكوت عن ما يجري بداخله لأنه نتيجة من نتائج النظام الصحي المَبنية على قاعدة ثابتة ترتكز على التضاد في كل المستويات الأخلاقية والنفسية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية وتتجسّد بين تنافر بُعدي الشعار والوظيفة ويظهر ذلك في المفاهيم التالية:

- التضاد في المؤسسة والوظيفة من خِلال قلب مرجعية العلامات (المستشفى/المعتقل) و العلاقة بين (الحياة/الموت) التي تجسّدها (العلامات/الصور) عبر المحكي .
- التضاد في اللون بين (الأبيض /الأسود).
- التضاد في المهام وأخلاقياتها (الحكيم/الغلظة والخشونة) التي ليست عفوية بل ناتجة عن تدريب ونظام معمول به.
- التضاد في العلاقة (المريض/الزبون).
- التضاد السياسي (السلطة بين الحضور في الشعار والغياب في الممارسات).

كل هذه المعطيات نَجِدها تُختَزل في مقاطع محمولة في مُناجاة درامية تَجمع بين الصورة والكلمة في دِقّة الجراح للجسّد البيروقراطي المريض مُنطلق العُقدة وأصل العِلة ومنها الشاهد التالي:

« هاأنا اليوم في القصر الملكي والمزية...الشيء وقع بسرعة...(..) جاو زوج من الناس رجال الحرس لابسين لبسة كلها بيضة...لايقة عليهم خشان ومدربين على الغاية، مايكثروش الهدرة...(..) هجموا عليا...(..) حين ما وصلت للقصر الملكي عراولي غسلولي واعطاوني ثياب الملك...(...) ذوك الحراس ارماوني في السيارة الملكية حتي هي بيضاء...كالورقة بحيث المملكة البيروقراطية شعارها ابيض..» [1]

وعليه فالكتابة العلامية "لسينوغرافية" هذا العرض ساهمت في إنتاج نمط المعاني الخاصة المؤسسة على "سيميولوجيا" ببُعدَيها المرئي والمنطوق الذي نتج عن عناصر "الديكور"، من خِلال مستويات الفضاء والمسالك والأشكال والأحجام والتأثيث المادي و التأثيث الكلامي والسمعي والبصري الأيقوني "فالديكور" عنصر "سينوغرافي" في العرض لا يحمل قِيَمه الجمالية والشِّعرية و"السيميولوجية" لذاته بل من خِلال الوظيفية المسرحية و "الدراماتورجية" الشاملة في هذا النظام المُركب من أنساق اللّغة المسرحية.

-الزي المسرحي (اللباس وملحقاته):

اللباس في هذا العرض هو حضور وظيفي مُتعدّد من خِلال الأثَر الذي يتمظهر في عمليات التكثيف الدرامي الحاصل بين الحضور والتجريد

[1]– حمق سليم ،ص 77

لأبعاد الشخصية والبُنية الدرامية، ويندرج في إطار المدلولات اللسانية والعلامات المشهدية فخصوصية اللباس داخل هذا الإخراج العلامي تكمُن في تحوّله إلى لُغة في نَسق الكتابة الإخراجية كنظام عَلامي يساهم في إنتاج المعنى في وحداته وجزئياته التي تجاوزت نمطية تحديد الملامح العامة للشخصية من سِن وجِنس ووظيفة وانتماء اجتماعي إلى رسْم الأبعاد الذهنية والنفسية للشخصية كقِيمة في ذاتها من جهة وانعكاساً لرؤيتها لذاتها وللعالَم من خِلال تجسّيد مرجعيات مضامين اللباس انطلاقاً من عناصر تداخلت فيها معايير(الشكل و الهندام، واللون و مرجعية القِيَم) ويعبر عن تسلسل الفعل وتطور العلاقات الوظائفية "Actantiel".

ويتمثل ذلك في بنيات الوحدات الدلالية الموزعة حسب التطور الحدثي المُحدّد في بِناء الفعل الدرامي الذي ينتظم عبر تحوّل عَلامي لمراحل ثلاث:

1- سليم موظف بسيط يلبس بذلة رسمية و بربطة العنق.

بذلة رسمية: سليم=موظف مثالي= منسجم و منضبط داخل النظام البيروقراطي.

2- سليم الموظف البسيط يكتشف ذاته و قيم هذا العالَم المقلوبة معاييره فيلبس معطفه مقلوباً.

بذلة مقلوبة = بداية اختلال بين الذات والموضوع .

سليم يكتشف التراتبية المبنية على المظهر الخارجي فيخطط للخروج عن المألوف إلى وضع يتماشى و القِيَم السائدة أو تعبير عنها وفيه تنبيه واستدعاء لذاكرة ثقافة المُتلقي حسب المَقول الشعبي (يقلب الفيستة) أي قلب المعطف وتهدف إلى تغيير الوضع ومنه تغير الموقف ويعبر عنه في الملفوظ الكلامي التمثيلي بما يلي:

« الحظ هو اللي معاونه...حظه أحسن من حظي....شحال من مرة فكرت علاش أني موظف بسيط وعلاش عادت الناس أحسن مني؟...(...)..ربما ماعارفش شكون أنا؟ توالم أنا موظف كبير ومن كثرة التواظع باقي موظف بسيط.....(..).. واش يقولوا الناس...لو نهبط للشارع في حطة متاع جينرال كلها مزوقة بنجوم وشوا يع ؟..أو في لبسة متاع إمبراطور بالتنين مطروز بالذهب واش تقول رجاء ؟ وكيف تستقبلني؟ واش يقول السيد باباها المدير الطماع؟..(..). بلا شك.يطلق البنت وهي عاد ماتزوجتش والسي لياس ينكره تماما» [1]

3- سليم يتقمص شخصية مَلك البيروقراطيين يلبس برنس أحمر بتنين مُطَرز بالذهب على الظهر و تاج -على شكل طبَق خُبز من الحَلفاء- على الرأس، هذه الوضعية تفرز وضعية عَبثية مُضحكة مزدوجة الدلالة:

- واقع مقلوب = انفصام بين الشعار والوظيفة
- اختلال ذاتي = انفصام في الشخصية بين الواقع والوهم

[1]- حمق سليم :ص55

ومنه يبرز الواقع الإنفصامي بل العَدمي في صوره المفتوحة، و تتجلى المقومات الدلالية المرجعية لهذا اللباس في قِيَم بإحالات مُتعدّدة الأبعاد ذاتية انفصامية من ناحية ومرجعية سوسيوثقافية من ناحية ثانية.

البرنس: لباس تُراثي وتقليدي يلبَسه المُلوك وكِبار القوم و يَرمُز للرِفعَة.

اللون الأحمر: رَمز السُلطة كما يَرمُز للخَطر.

التنين: في الذاكرة الشعبية (الإنسانية) وحْش خُرافي تتعدّد أطرافه ورؤوسه وغير مُحدّد الملامح ، وهو على الظهر يُمثل خطر مَخفي.

التـــاج: عبارة عن طبَق خُبز(يرمز إلى الدوافع) وليس تاج حقيقي، يُحدِث بُعداً تبعيدياً مع العلامة الكُلية ويعكس مُفارقة كاريكاتيرية لمِثل هذا المَلك رمز النظام، فهو إكسِسوار مزدوج الوظيفة، يحافظ على الأبعاد الرمزية ومقومات الشخصية داخل هذا اللباس، و لهُ بُعد تقني لتكسير الوَهم بتغريب أبعاد شخصية المَلك الحقيقي.

الشاهد:

« عدت ساهي نتكلم وحدي... قاع النهار و أنا نقول مع نفسي: المملكة كاين و الملك ما كانش... النشاط البيروقراطي عندنا في بلادنا منه و عليه، الحمد لله، والنظام ما كانش... و إذا باقيين هكذا البيروقراطيين يعفسوا بعضهم بعض، يتباغضوا، دمرني ندمرك... بحيث ما عندهمش اللي يقودهم... قاع النهار و أنا نفكر بإهتمام في القضية... عند الفطور، الوالدة انخلعت فيا... شافتني كفيت الطبق متاع الخبز فوق رأسي كالتاج،

سمّات عليا و قالت لي:" إذا راك تعبان يا وليدي، أخرج لبرّى يضربك شوية هواء..." خرجت و بقيت ندور، بقيت ندور في الزنق، سلمت على ناس بغير ما نعرفهم، رأسي ثقال و تلزم عليا نريّح...» [1]

« في يوم من الأيام و الأيام تتشابه فصّلت اللباس و بالصباغة المذهبة صبغت الأكمام و الأكتاف... كان عندي برنوس قديم حرّفته شوية وزدت له الشراشف، و بنفس الصباغة رسمت فيه تنين... تنين فيه ربع اشبار... حين ما لبست اللبسة ذيك، أمي بقات تندب... بقات تندب، تزقّي و تقول:" حيّد... حيّد يا وليدي حيّد... حيّدت اللبسة بحيث ما نقدرش نخرج وحدي من الدار... من المحال باش صاحب الجلالة يخرج وحده من الدار بغير حاشية... بغير حاشية و بغير حرس...» [2]

إن هذه الصورة الكاريكاتورية لمَلك البيروقراطيين نَجِدها تشتغل على:

- البُعد "الدراماتورجي" الداخلي من أجل رسْم القَرائن المادية لتحوّل الشخصية في فَقْد المعالِم والاختلال النفسي والعقلي.
- البُعد المرجعي "الأنتربولوجي" لصورة السُلطة من خِلال القَرائن التاريخية للسُلطة الدينية والاجتماعية والسياسية.

---

1 – حمق سليم، ص 60

2– حمق سليم، ص74

« كان عندي برنوس قديم حرّفته شوية وزدت له الشراشف...» هذه السلطة تكتسب شرعيتها من القديم ولا تتجدّد في المُحتوى بل في الشكل بمظهر وخلفية تعكس المفارقة والتناقض.

4- سليم يلبس بذلة بيضاء في مستشفى الأمراض العقلية حيثُ تكون نهايته، غير أنّ هذا اللباس يبقى علامة كلامية غير مُجسّدة تتمظهر في الصورة السمعية والذهنية داخل فضاء غير مُحدّد المَعالِم شِبه مُظلِم وسوداوي حيثُ تتجسّد المفارقة بين البياض والسَواد.

سليم يلبس بذلة بيضاء = مريض في المستشفى = يُحيل إلى الكَفَن رَمز المَوت بَدل الحياة.

حارسان اثنان حاضران في الفعل بلباس أبيض/شعاراً مرافقان شديدان يرافقان سليم إلى المستشفى /المملكة البيروقراطية مدار التعذيب والمُعاملة السَيئة حتى المَوت بَدل الحياة.

إنّ الزَّي المسرحي في هذا المستوى العلامي يصبح يمثل مادة العلامة وموضوعها المُجسّد لفِكرة اللباس/النظام في ميزان القِيَم السائدة وأثرها في البُنية العميقة المُنبثقة من جَدلية علاقة اللباس بين الشكل والمحتوى وبين الشعار والوظيفة.

فعلامة (اللباس/الشعار/الشكل) = اللون الأبيض رمز الحياة يناقض علامة (اللباس/ الوظيفة/ المحتوى) الذي يساوى العُنف الجسدي والمعنوي والمَوت فاللباس/الشعار في المملكة البيروقراطية لا يؤدي نفس المعاني الرمزية

والوظيفية الموجود من أجلها بل يناقضها وعليه فنهاية سليم المواطن الموظف البسيط المريض في هذا المستشفى الذي يُمثل رَمز المملكة أي رَمز النظام البيروقراطي تصبح نتيجة محتومة:

« جاو زوج حراس لابسين لبسة كلها بيضاء...(..)..قلت لهم استناو نلبس ثيابي وندير التاج قالولي: راه كاين اللبسة...(...). واعطاوني ثياب الملك وقالوا لي التاج ماكان له تستعمله هنا....» [1]

وعلى هذا الأساس نلمس التقاطع الوظيفي في الكتابة الدرامية لـــ "سينوغرافية" هذا العرض، بين المحكي والمرئي فالزَّي هو صورة وكلمة يجمع بين الحضور و المتخيل في جُملة إرسالية سيميولوجية واحدة وفي إيقاعية وتواتر درامي يجمع بين الزَّي وإحالاته الضمنية المزدوجة مِما يُثير لدى البَثّ (المرئي والمسموع) شُحنة النشاط الذهني والحِسي والوجداني الذي يساهم في تكثيف الفعل الدرامي والسَير به إلى نهايته في صورته الشاملة.

ب- التشخيص المسرحي:

إنّ أهم ما يجسد الفعل التشخيصي المسرحي تمثيلاً لدى"عبد القادر علولة" في هذا العمل المسرحي نَجِده يتمثل في الوحدة النّغمية المنبثقة من المُركب الدراماتورجي (الكتابة، الإخراج، والتشخيص) في المستويات الدرامية والمسرحية و الاتصالية عبر تجسّيد وبَثّ القِيَم الجَمالية وتحقيق الأثَر من

ناحية، و وِحدة النَبرة الفكاهية لرؤية العالَم عبر المُركب الثُلاثي المتمثّل في (الحِس، الكلام، والتعبير) من ناحية أخرى.

لقد أحدثت البُنية "الفزيونومية" لهذا المُمثِل/العلامة مُفارقة وظيفية في تجسّيد الشخصية/العلامة بين صورتها المُتخيلة في النَّص وحضورها على الرُكح والمتمثلة في:

- صورة شخصية سليم المرسومة في النَّص التي قد تُوحي بالضُعف، والمَسكنة والسذاجة والبساطة المُتهالكة.

- حضور الشخصية على الرُكح عبر المُمثِل، ظهرت شخصية قوية بُنيةً وصوتاً وحضوراً

هذه المفارقة كسَرت مستويات التوقع لدى المُتلقي من ناحية وأضْفت على الشخصية/العلامة أبعاداً انفعالية أكثر تأثيراً وإقناعاً ومصداقية.

- أعطت بُعداً دلالياً مزدوجاً للشخصية/ العلامة بين المظهر الخارجي القوي والمظهر الداخلي الضعيف.

فمِن خِلال مستويات توظيف هذه المؤهلات الجسدية، انتقلت زاوية الرؤية من صورة الشخصية الضعيفة والبسيطة إلى البُعد التجريدي العقلي والوجداني وسمحت بالنفوذ إلى عوالم هذه الشخصية مع البقاء على مسافة من الشخصية/الموضوع وعدم الاندماج الانفعالي عن طريق الشّفقة بل عن طريق التأمُل اليقِظ ليس لِما يَحدث لها ولكن لِما يَحدث من حَولها وللأسباب الخفية التي أنتجت هذه "الكوميديا" الإنسانية الوجودية السوداء، وفي ذلك نَقلة

واضحة بين مقاربة "نيكولاي غوغول" البسيكو درامية ومقاربة "عبد القادر علولة" السوسيودرامية.

لقد شكل حضور البُنية الفزيونومية ودرجات التحَكُم في طبقات الأداء الصوتي أبعاداً نغَمية وتصويتية ومِيمِية للكلمة والذي عبر عنه المسرحي "عمر فطموش" بتحقق الفعل في الكلمة وتحقق الكلمة في الفعل هذه الآلية التي تشتغل أساساً على جَعل الأُذن تُشاهد والعَين تَسمع بذلك فإنّ "عبد القادر علولة" المُمثِل ليس مُجرَد آلة ناقلة للرسائل ولكن ذات مُبدِعة حيثُ ترسم بالجسد والصوت والفِكر روح الشخصية التي يحملها ولا تحمله.[1] فالصوت يقع في مكان لقاء جَدلية التوتُر بين الجَسد والنَّص حيثُ يصبح تشخيص المُمثِل علامة لسانياً وعبر الجسد/الصوت تتأسَس الشَبَكة العلامية اللسانية ومن خِلاله تتحقق تَمثّلات الكلمة المشكلة لنظام حضور الجسد/ الشفرة.[2] لقد تمثّلت هذه الثنائية التشخيصية بين الجسد/النص في تحديد أشكال التعبير والتمثّلات المُتعدّدة الدلالة الفكاهية من خِلال الوضعيات الدرامية للشخصية المِحورية التي نَجِدها تتأرجح بين:

- وضعيات القوة والفعل حيثُ تكون الشخصية/الجسد مرآة تعكس مواقف التهكُم والسُخرية الصريحة بالحُجة ومَنطق جنون الوضعية المُختلَة.

1 - Document, en hommage à Abdelkader Alloula, op.cit, 25

2 - Patrice pavis, op.cit, p405.

- وضعيات الضُعف ورّد الفعل يكون التشخيص فيها محمولاً في الصوت / الخطاب المقاوم لأشكال الألَم والعُنف.

وضعيات ومواقف إنسانية رومانسية أحياناً وساذجة أو صبيانية في أحيان أخرى. هذه الرؤية التشخيصية حاولت الاشتغال على البُعد التضميني للموضوع الذي تجنب فيه التعبير الساخر عن طريق الهَزل الذي يخفي ورائه الجِدّ بل نَجِده يوظف التعبير الفكاهي الذي يعرض موضوعاً جِدّياً يخفي ورائه السُخرية عبر فكاهة سوداء، فكاهة قاسية، جارحة، تحمل مواقف تراجيدية معروضة في قالب تشخيصي ضاحك.

القسم الثاني: الخطاب الفكاهي الدرامي والمسرحي بين الاقتباس والإبداع

الفصل الثالث: خصائص وخصوصيات الكتابة الفكاهية عند عبد القادر علولة من خلال مسرحيات:العَلَق- الأجواد - التُّفاح

1 - الفكاهة بين السياق والسميئة

2- خطاب الفكاهة وآليات الكلام

- خطاب الفكاهة بين الواقع والرؤية- لقاء شكل المضمون وشكل التعبير

- الفكاهة والوظيفة الاتصالية

- الآليات البلاغية

- الآليات المسرحية

الفصل الثالث: خصائص وخصوصيات الكتابة الفكاهية عند عبد القادر علولة من خلال مسرحيات: العلق (1969) الأجواد (1985) التفاح (1992)[1]

1- الفكاهة بين السياق والسَّميَئة

يسند "عبد القادر علولة" للكلمة الفاكهية دوراً خاصاً وأساسياً في تشكيل الخطاب المسرحي، وسيلة وآلية مُركبة ذات مرجعيات مُتعدّدة والكلمة في مسرح "علولة" لا تأخذ مكان الحركة ولكنها تستحضر حركة أخرى تصبح هي نفسها حركة مسرحية، والكلمة في القَول لا تصبح ذات تواتر في بُعده التواضعي وأداء حركي آلي، يعلل "عبد القادر علولة" ذلك بارتباطها بالعلاقة بين الطاقة الحركية والطاقة الصوتية، التي هي في نفس الوقت وقَبل كل شيء طاقة فِكرية لأنها تطمح إلى مستوى امتلاك الإشارات التصويرية والتجريدية والاتصالية لدى المُمثِل إذْ يَعتمد على الحركة والكلمة فعليه الاعتماد على مستويين من الترميز أو التشفير "لغة الحركة ولغة اللغة" والمطلوب منه أن يفكر في نوعية الإشارة الموحية داخل العرض.[2]

فمِن خِلال عملية تجاذب الحركة والقَول المَبنية على تباعُد الحركة عن تقمُص القَول ورسمه دراماياً، فالحركة تحدِث علاقة جَدلية وديناميكية مع السّرد، فليس هناك تقسيم بين النَّص الملفوظ والأداء الحركي ولكن هو نسق مُركب و دينامكي فالسّرد لا يرفض الحركة بل هي مدفوعة في المعنى

---

[1]- علولة عبد القادر، الأعمال الكاملة، مرجع سابق .

[2]- جريدة النصر، قسنطينة، الجزائر، عدد،13 ماي 1989

حيثُ تُقحَم الحركة بصفتها عنصراً مسرحياً أو عنصراً بنائياً للقَول، في بُعده التجريدي الوظيفي المَبني على السّرد الذي يقترح الصور عن طريق التصوير بالمحكي بَدل عرض الفعل الذي يفرض الوَهم، هذا المفهوم الذي يتقاطع مع المبدأ الأرسطي والذي يقابل فيه المُحاكاة بالفعل "*mimesis*" بالمُحاكاة بالحكي" *diégésis* "[1] يدخل اللّعب الكلامي في الوظائف الشِّعرية للفكاهة، فإنّ معاني المنطوق لا تكتمل إذا لَم تتحدّد في هذه الآلية من خِلال الكلام المُضمر والافتراضي لأنّ دلالات الملفوظ تبقى مفتوحة ومُتعدّدة من خِلال المُركب الدرامي الملفوظ والمسرحي البصري.

« فخصوصية المسرح تكمُن في أنّ الفعل الكلامي ينقسم إلى نشاطين مختلفين وهما نُطق الكلمات بما يُمثله الصوت والمعنى واللّعب في الكلمات لأحِداث الأثَر المُتعدّد لدى المُتلقي، إنّ الفعل الكلامي بآثاره المُحدّدة على المُتلقي تظهر أنّها مُفترضة وليست حقيقية وبذلك يصبح كل النظام الكلامي المسرحي موضع مُسائلة؟[2]

إنّ الخطاب في المسرح هو مُحاكاة فعل الكلام، والذي تتفاوت نجاعته بين الخطابات المسرحية، ولكن لا يمكنها أن تَتِم خارج فضاء "المسرحة" فمجموع الخطابات المسرحية مؤسسة على الافتراضية، واللّعب الافتراضي هو النتيجة المنطقية، والخطاب لا يشتغل إلا في إطار هذا الإفترضي الذي هو الإطار"الركحي" لذلك من المُثير للاهتمام الإشارة إلى أن "الراوي/ الفاعل" "*Narrateur /acteur*" في مسرح "عبد القادرعلولة" يستدعي

---

1 - *Patrice Pavis, op.cit, p 92*
2 - *Anne Ubersfeld ,op.cit, p60*

خاصية دالة تتمثل في خطاب فكاهي مَبني على اللّعب الكلامي عن طريق التركيب الكلامي، تفادياً للوقوع في اليأس أو بالأحرى تجاوزه، وهذه الخاصية تبقى مبررة في تفاعلها الخاص مع روح الدعابة النّقدية التي تبقى تُمثل أساس المسار الفاكهي عنده، ومن خِلال هذا اللّعب – الجِدّي – يبقى الكلام انعكاساً للعلاقات الاجتماعية وليس نمطاً له، يشتغل على لُغة وجدانية لكنها تتجاوز دائماً مرارة الواقع وألَم المعايشة له، لُغة مؤهلة ومسئولة عن لفت الانتباه للمسار السيئ لهذا الواقع، مِما يسمح بالتحرك والتحوّل نحوَ الطبيعة المَرِحة المتفائلة للرؤية الناقدة وتبقى تُمثل العلامة المركزية لمسار الخطاب الفكاهي، ويبقى كذلك في صميم العاطفة والمسئولية عن البيان والتصفية. [1]

إنّ خصوصيات هذا النمط من الخطاب الفكاهي المُركب والمتمثّل في الكاريكاتورية، السُخرية، والدعابة، والنّقد، والمُدهش من الكلام هو محمول في آليات أسلوبية مُركبة تتمثّل في أشكال الخطاب السّرد، الحِوار، المنولوج، من ناحية وآليات أدبية فنية مثل الالتباس والمفارقة، المبالغة، والتكثيف، والفانتازيا.

ففكاهة المنطوق خاصية درامية ترتبط بمضمون اللّغة، وأشكال الخطاب في نفس الوقت فالموضوع المنطوق به ينتج خطاباً مُركباً ومزدوج الدلالة اللّغوية بين النمطية التي يمكن أن تحتوي على القوالب النمطية الاجتماعية والثقافية، و في نفس الوقت يعمل الناطق بها على إنتاجها في

1 - *Anne Ubersfeld ,op.cit, p61*

أنماط صوتية لسانية خاصة تُمثل (العامية، أو العامية المحلية) غير أنّها لُغة وخطاب تتبلور في نطاق التشكيل و الأسلَبة البلاغية والدرامية .

يدخل الموضوع الفاكهي أولاً في مجال"الخطاب الانفعالي" فالانفعال أو المُثير هو أصل الفعل المزدوج المُهيمن، وهو يتجسّد في الخطاب، حيثُ يكون الموضوع مرتبطاً بالخطاب المُركب على أساس التفاعل الكلامي " *interaction verbale* " في المعنى والمبنى والدلالة، واللّعبة الأسلوبية الفكاهية من حيثُ المحتوى والتعبير، تقودنا إلى أساليب البِناء في موضوع النُطق، فالظاهر أنّ الفكاهة تنطوي على لُغة الوجدان، وهي عند "علولة" انفعالات لسانية لهجية وبهذا المعنى فإنّ الموضوع الانفعالي يَحول دون استخدام اللّغة المعيارية في مواجهة سُلطة اللّغة الرسمية السياسية والدينية والنُخبوية، فإذا قمنا بتحويل خصوصيات المنطوق اللهجي في مستوى التعبير، يمكننا أن نتعرف على بعض التمفصلات وما فوق التمفصلات لبعض الآليات مثل:

– آلية توظيف الدوال غير العادية التي تنتج الأثَر المَرِح، غير أنّها تخفي المعنى في النَّص.

– هيمنة بعض نظائر المداليل في ارتباطها بآليات موضوع التمفصلات، أو ما يسمى "المعنى المُضاف" في الخطاب الفكاهي وعليه تشتغل آليات الكتابة الدرامية الفكاهية على مستويين، المستوى الدلالي والمستوى البنائي للبُنية الدرامية.

شاهد من مسرحية العلق:

"بسباس" الموظف وهو يستقبل أول كرسي يصل الإدارة وهو خاص بالمدير فقط.

« بسباس:... كرسي وعليه الكلام... الله الله... قال لك يا سيدي السلطان بالتاج ويحتاج... أنا إذا اعطاوني عرش مثل هذا ما يبقى لي ما نحتاج هذه هي الإدارة والاّ ما يشقاش هذه هي الخدمة والاّ ما يشقاش.. في الحق هذا ماشي من وسائل الخدمة هذا من وسائل التكسال وراحة البال... وينت يرزقني المولى بكريسي من هذا النوع منه سرير منه دحريجة سبحان الله غير البارح و أنا انّوم في روحي مدير عام، إطار من الكبار وخيّك مربع على كرسي أوسع من هذا مداورين بيا بنيتات زوينات يضربوا بصباعهم الرهاف في الداكتيلوا على وزن " يا ورد فلفيلو" وأنا نملي عليهم بحنان ونأمر في الخدامين... الرواحة من.. القلم من... يلعب بين الأصباع... الحمام المشوي والمشروبات في القجر... والتليفون يا سيدي التليفون عاج ومنقوش يزرنف كل دقيقة ألو هذا ملك من الحباش وهذا إمبراطور من اليابان.. الماشي واللّي جاي كلهم السي بسباس في الفم... أو... فخامة... الله ينعلك يا الشيطان الحرامي... استحليت في القعدة هذا علاش بغيت تزيد في المنام... نوض تخدم يا بسيبس نوض راه دخلك الوهم... ندّي الغطاء نقعد عليه نديره فال..» [1]

[1]- مسرحية العلق، لعبد القادر علولة، ص29- 30

هذا المشهد نَجِده يتأسس على دال مفصلي (الكرسي) وهو يُمثل الجُزئية، للتعبير عن المظاهر والأسُس الكُلية الظاهرة والخَفية التي تقوم عليه إدارة النظام البيروقراطي، ومنه تتوزع التمفصلات الدلالية الأخرى مثل (العرش)، (الإدارة)، (المكتب وملحقاته)،(الخدمة العمومية) (العمال) هذه الوسائل/العلامات نَجِدها تحمل قيماً مقلوبة بدلالات ذات مرجعية وهمية إلى أقصى مداها وهي تتمثل في العناصر التالية:

1- الكرسي

دال بمداليل متعددة للتعبير عن الفخامة والسُلطان (السُلطة المُطلَقة) وفي نفس الوقت وسيلة للتكاسل، والعبث، وراحة البال.

- الكرسي = سرير = "**دحريجة**" أرجوحة (لعبة يتأرجح عليها الأطفال)
- المكتب = فضاء للعَبث، والأكل والشرب
- التلفون = وسيلة للعلاقات الشخصية والعبثية
- العمال (ت) = وسائل، للأمر والنهي والزينة وأشياء أخرى.

إنّ عملية الانتقال من الدال العادي (الكرسي) إلى الدلالات غير العادية والمُركبة الأخرى ترتبط بالموضوع/الرسالة، وترتبط بالشكل الفاكهي/آلية للتنبيه، وهي كذلك ذات أبعاد دلالية لِما فَوق التمفصلات معاني مضافة أو مرجعية مزدوجة نتَجَت من العلاقة بين مستويات الترتيب الدلالي حيثُ أنّ الدال (الكرسي) ترتبط مرجعيته بالمُخيل الثقافي والديني والسياسي .

الكرسي = العرش والسُلطان

الكرسي= السُلطة، هِبة أو عطاء

ومن هذا المُركب المرجعي تتفرع كل الدلالات بمرجعياتها المعيارية في بُعدها اللّغوي والديني والسوسيوثقافي، نابعة من الصور والعَبثية الوهمية لمعاني ووظائف الدلالات الضمنية لمفهوم ووظائف السُلطة المفتوحة على كل الاحتمالات والنتائج وهذا ما تؤكده الخطابات التالية:

« أنا إذا اعطاوني عرش مثل هذا ما يبقى لي ما نحتاج....»

« وينت يرزقني المولى بكريسي من هذا النوع منه سرير منه دحريجة»

«سبحان الله غير البارح أنا انّوم في روحي مدير عام، إطار من الكبار»

إنّ الخطاب الفاكهي نَجِده يقوم بإعادة تصنيف اللّغة، من أجل خَلق خطاب/أثر مُتجدّد، بين ما هو يتوافق والاستعمال الاجتماعي السائد في بُنيته السطحية من ناحية، ومُعارض له في المعاني الخَفية من ناحية أخرى حيثُ يضع هذه الدلالات في وضعيتها السياقية الخاصة باستخدام التصوير الكاريكاتوري من خِلال وضعية الوَهم أو نَوم اليقَظة لإبراز التداخل بين التوجهات القيّمية، من خلال:

– حامل الخطاب: وهو موظف بسيط (بسباس)، مؤهل لترجمة هذه العلاقة بين اللّغة (الذاتية) والتمفصل الحاصل مع اللّغة (المعيارية) يتجسّد عبر شكل التعبير من ناحية والبُعد الانفعالي للموضوع المنطوق.

– الوضعية: إنّ خطاب الفاعل/الشاهد هو مُبرر بوضعية نَوم اليقظة، وما يترتب عنه منطقياً من قلب للقِيَم، اللّغوية والدلالية.

– الأثَر: إن الخطاب الفاكهي وعبر الطرق الالتفافية نَجِده يَجمع بين التعبير عن الواقع والوَهم، وبين الحُلم واليقظة.

«لله ينعلك يا الشيطان الحرايمي... استحليت في القعدة هذا علاش بغيت تزيد في المنام»

وفي ذلك حقل مؤشر مفتوح على ما يلي: تنتقل بنا اللّعبة الكلامية من الحُلم الفردي إلى عَبث الواقع الشامل، ومن الإيحاء إلى التصريح، ومن المُحتمل إلى الواقع، ومن الانفعال إلى الفعل ومن الجِدّ إلى الهَزل، فتتحوّل الدوال من مجال المرجعية الوهمية الافتراضية ومجال التمني الحالم إلى مجال المرجعية الواقعية الإيديولوجية لنظام شامل، بل سلوك حياتي تَختلِط وتتلبس فيه القَيِم التي تتكشف من خِلال الشَبكة العلامية التي تلعب لُعبة تفكيك عناصر هذا الواقع:

بسباس: كرسي السي الحاج حميدة المدير ما راكش تشوف فيه جلد ارطب يرهب من بعيد ؟

عميمر: واحنا برد الحال والاّ ندركوا على الحيط باش نخدموا.

بسباس: احنا القاعدة.

عميمر: كيفاش هذه القاعدة ؟

بسباس: الأرض يا الڤليل الأرض.

عميمر: هملا قول يعفسوا علينا.

بسباس: الاّ يقعدوا عليها. [1]

[1]- مسرحية العلق، ص33

فالكرسي/أداة إدارة السُلطة هو علامة بمرجعيات ذات مستويات مُركبة التضمين على مستويين،الكرسي مُركب من قِمَة وقاعدة (فوق وتحت)= النظام السياسي بقِمَة وقاعدة (فوق و تحت)

المستوى الأول: الكرسي = السلطة / القمة

العلامة	الصفات	المرجعية الوظيفية
الكرسي	جلد	السلطة المتانة، القوة، الديمومة
الكرسي	رطب	الوضعية المريحة للسلطة
الكرسي	في القمة	الترهيب عن بُعد...

المستوى الثاني: الشعب / القاعدة

العلامة	الصفة	المرجعية الوظيفية
الشعب	القاعدة	التسلط للعفس والقعود عليها

و في ذلك تجسّيد لصورة عَبثية، هَزلية كاريكاتورية ساخرة، تُجسّد صورة الإدارة رَمز السُلطة البيروقراطية بعناصرها المادية والبشرية، قد تَبعث على الضحك، ولكن تَبعث الصورة الضمنية على الاشمئزاز كذلك.

و كما أسلفنا أنّ الآلية الفاكهية تشتغل على المستوى الدلالي، حيثُ يَتِم التركيز على طرح وعرض العناصر الدلالية الجزئية من أجل وظيفية البُنية الدرامية، وعملية التحوّل إلى البُنية الكُلية.

2-الطابع (الختم):

هو علامة تُمثل الشعار الرسمي للإدارة والسُلطة، نَجِده ينتقل عبر حقول دلالية من خِلال مستويات مُركبة تتحدّد معانيها في:

- **شعارتية العلامة**

يُمثلها المداح في صورته الرمزية والكاريكاتورية الساخرة من خِلال انزياحه عن وظيفته الأصلية إلى وظيفة إعادة إنتاج خطاب السُلطة وشعاراتها، والتبشير بقيَمها مُمثلاً بالمداح أو مداح السُلطة حامل خطابها وهو يُمثل رمزياً النُخب الموالية للسُلطة أو النُخب الرَيعية ومنهم (الصحافيون، والمثقفون، والفنانون) خاصة في مرحلة السبعينيات من القَرن الماضي.

المداح: الطابع إمارتنا الرسمية

الطابع عندنا هو العمدة

الطابع يرفع سلطتنا

الطابع يأيّد سمعتنا

دولتنا تتنظم بالتاويل الشنا والقاعدة

بالنضال و المجهود تتعزز وتمتان العقيدة

دولتنا اتأمم بأسم الشعب للخير والفايدة

الأرباح يتوزعوا بعدل حد ما يدي الزيادة.[1]

[1]- مسرحية، العلق، ص22

-عبثية العلامة

عندما تنزل العلامة الشعار إلى الممارسة في الواقع نَجِدها تنتج أبعاداً أخرى من الدلالات المقلوبة بنفس شكل الخطاب الشعبي عبر النُكتة والفكاهة الساخرة التي تعكس المفارقات، فالخَتْم أو(الطابع) الإداري يصبح علامة تعكس دلالة تحوّل هذه الأدوات الرَمز عن وظيفتها الأساسية لتصبح رمزاً بل وسيلة قضاء المصالح الشخصية والمُتاجرة السّرية والفساد من ناحية، وسُلطة للتخويف والتسّلط والترهيب.

بسباس: على خاطر في هذا الساعة عندنا طابع واحد يديه معاه المدير للدار.

الحمال 2: واش يدير بالطابع في الدار ؟ يخلع بيه الجيران وإلا عنده خدمة سرية؟[1]

تبلغ علامة (الطابع) الخَتْم مداها في هذا الحقل الدلالي لتصل حَد العَبثية وغير المعقول من خِلال الالتباس الحاصل بين الدال (الخَتْم) والمدلول المرجعي للطابع فتنقلب المرجعية من الوضعية الأصلية (الإدارة) إلى وضعية جديدة وهي (السُوق الشعبية) في صورة كاريكاتورية وغروتسكية على شكل أُغْنية هَزلية على لسان الموظف عميمر ونَجِدها تتأرجح بين التوافق الشكلي وتتعارض مع خطاب مداح السُلطة ضمنياً ورمزياً، من خِلال آلية (البارودياParodie) الشعبية.

---

[1]- مسرحية العلق ص28

- عميمر: الموظف أثناء استعماله للطابع (الختم الإداري)
- **أطبع يا عميمر وزيد..... هذا يوم سعيد**
- **مثل نهار العيد ..... أطبع و طهر يا وليد**
- **لا تنسى الآلة يا بليد .... أجروا تزوروا اللا تبوروا**
- **عشرة بدورو.....**
- **أيا البيع بالطابع.. البيع بالطابع والتالي ما يلحقش..**

هكذا نَرى الفكاهة الساخرة، كيف تُعَري الواقع من خِلال تجسّيد المفارقات باللّعب بالكلام والعلامات والمرجعيات الدلالية والرمزية، وتخلق ميكانزمات التحوّل الدرامي، فينفتح الستّار على واقع بدون أقنِعة يلتقي فيه الجُزء بالكُل، المعقول بغير المعقول والجِدّ بالهَزل، والعام بالخاص والشِّعار بالممارسة.

تتحرك آلة السُلطة مُمثلة في المدير (سي الحاج حميدة) الذي يُقرر الاحتفال بعِيد ميلاده الأربعين في الإدارة/المؤسسة و يتحوّل الشّهود الموظفون إلى فاعلين مُساعدين، والإدارة إلى قاعة للحفلات الماجِنة المفتوحة على كل شيء، وينفتح الحَقل الدلالي من الجُزء (الكرسي) إلى معاني السُلطة وتركيبة النظام البيروقراطي (الكُلي) جهاز شامل في هيكلته ونمطيته وخطابه، ومفاهيمه، ورؤيته، وأهدافه.

المدير يخطب في الموظفين تحضيرا للحفل:

المدير: سكوت.. نزيدوا بحيث فهمتوا معنى التوفير نرجعوا للعلاقات... العلاقات اللي ماشيين اليوم انمتنوها وانعمقوها هما التوفير متاعنا، هما

المال اللي ماشيين نستعملوه في المستقبل كقوة، أما الناس اللي جايين اليوم ناس كبار.

الجميع: كبار ؟

المدير: نعم كبار ومتان، ماشي في الصفة وإنما في ميادين العرف الأكتاف المال الدخلات الخرجات والهربات، هما جايين يفرحوا بيا ويمتنوا حتى هما من جهتهم العلاقات معايا.

عميمر: حتى هما من جهتهم يوفروا؟

المدير: معلوم ويحتاجونا مرة على مرة، من جهتنا احنا نفرحوا بيهم ونأكدوا لهم محبتنا... فهمتوا والاّ نزيدوا في الشرح.

الجميع: الاّ فهمنا يا السي حميدة.

بسباس: كنا حاسبين عيد الميلاد... عشات في حفلة توفيرية البيع والشراء والعلاقات الحسنة.

عميمر: السي حميدة جن وفي يده حجرة ما تخافش عليه... شوف... تعرف واش نديروا نحكموا الكبير فيهم انخبطوه ونربطوا معاه علاقات متينة الجلد مع الجلد.

بسباس: خاطيك اللي نصوروه نتقاسموه[1]

ويجب أن نُشير في هذا المَقام إلى أن مِثل هذا الشاهد يُجسّد التمفصلات بين اللهجة واللّغة الفصيحة كما نلاحظ في الحقول الدلالية:

[1]– مسرحية العلق، ص111

الحقل الدلالي الأول:

(أ). [التوفير– العلاقات– المال– المستقبل]

الحقل الدلالي الثاني:

(ب). [ناس– كبار– متان–الدخلات–الخرجات –الهربات– البيع – الشراء – نصوروه – نتقاسموه...]

تنتُج عن هذه الآلية الكلامية الثنائية الأنماط الفاكهية حيثُ أن النمَط الفاكهي"الأسود" ينبثق في هذا المَقام من خِلال التقاطعات بين الحَقلَين الدلاليين (أ) و(ب) حيثُ أن الكلام يُفسر بعضه ويقلب الشِّعار الرسمي إلى شّعار كاريكاتوري عبر خطاب لهجي صريح يُجسّد الأفعال ويقلب الشّعار ويفضحه.

–السي حميدة جن و في يده حجرة....

ومنه ينتج الأثَر المُضحك المُبكي، المؤسَس على (منطق) وضع عَبثي مُنظم ومُهيكل ومُتفق عليه ، الذي يشكل هيكل النظام البيروقراطي، المَبني على أسلوب قلب القِيَم ومعاني ودلالات وعلاقات الأشياء، كل الأشياء والتصورات، والكلمات، والأفعال والممارسات والمواقف، تربط بين كل هذه العناصر قواسم مُشتركة تتمثّل في تحقيق المصالح غير السَوية،علاقات هيكلية تتأسَس على [التسيب – الفساد –الرشوة – التملق] وهي قِيَم تأخذ دائرة حجمها حسب موقع صاحبها، عمودياً وأفقياً حسب الهيكل التالي:

–الموظفون ⟺ المواطنون = علاقة أفقية

–الموظفون ⟺ المدير = علاقة عمودية مستوى أول

- المدير ⟺ النّاس الكبار= علاقة عمودية مستوى ثاني

- علاقات العلامات الكلامية المقلوبة القيم والمُركبة ومنها:

(العلاقات = المحبة) =(التوفير = البيع والشراء = بيروقراطية) = قيم مقلوبة وكل من يسير خارج هذا النّهج يلفظه النظام....

المدير: اتهلوا أنا عليكم تاكل

في النظام أنتم الهيكل

واللي فيكم يغلط والاّ يشكل

في الساعة والحين يتركل [1]

إنّ مسرحية "العلق" ***« les Sangsues »*** وتعني مصَّاصي الدِّماء، هي كوميديا سوداء أرَّخَت للأُسُس التي قامت عليها الجمهورية الجزائرية الأولى، من خِلال القِيَم التي أفرزتها معاني ودلالات النظام الاشتراكي البيروقراطي هيكلة، وثقافة، وفِكراَ، وسلوكاَ شاملاً من البسيط إلى المُركب (الكُريسي، الكُرسي، السُلطة، العَرش) ومن الأدنى إلى الأعلى (الموظف البسيط، المدير العام،) ومن المعلوم إلى السلطة الفاعلة/الخفية المحددة في: (النّاس الكبار) ومن الفَرد إلى كُل أصناف المُجتمع وطبقاته.

تنتقل الفكاهة النّقدية عند "عبد القادر علولة" من التلميح والالتفافات واللّعب اللفظي إلى التصريح بنفس الأساليب، وعلى لسان نفس الشخصيات من خِلال تداول الأدوار التي تصبح قنوات بَثّ للرسائل بَمنطق الفِكرة

[1]- مسرحية العلق، ص 110- 111.

ونقيضها، فيختّل المَنطق دون أن يختّل السياق وتتجسّد الدلالات الضمنية، وبذلك تتجسّد الصور العَبثية المحمولة في الفكاهة.

ومنه:

« السي عبد الرحمان: نعم تصبح بيروقراطية... يعني تتقلب الدولة.. تتراجع على مهمتها الأصلية... تنهي أهدافها الأصلية.

عميمر: إيه صار هكذا... هذه هي البيروقراطية؟... احنا يتسمى الحمد لله... دولتنا يا خويا ما تدهش ما تولي للوراء... راها اليوم متينة».[1]

2-خطاب الفكاهة وآليات الكلام:

ترتبط عملية التوفيق بين موضوع المَنطوق ومضمون النُطق، في الفكاهة بمخطط التعبير، وتطرح علاقة مزدوجة بين الموضوع وشكل العالَم الخارجي من ناحية و بين الذات والموضوع (في اللّغة) من ناحية أخرى، فشكل الموضوع المَنطوق ينتج عن ترتيب شكل المضمون، أمّا أشكال موضوع النُطق فهو مُحدّد بأشكال التعبير أي مُنظم من قِبَل الشخصيات في الكلام.[2]

يظهر أنّ التعبير الفاكهي عند "علولة" تكون فيه هوية الشخصيات/ الفاعلين تتشكل في منظومة خاصة، حيثُ أنّ العلاقة بين " أنا " و "أنت"

---

[1]- مسرحية العلق، ص137

[2]- *Jonathan Pollock, Qu'est- ce que l'humour?, Paris, Klincksieck, 2001, p. 30.*

و"هو" و"نحن" والآخرين في السّرد غير مُحدّدة الأنماط وكذلك الأدوار، فالرّاوي هو فِعل وفاعل مُتعدّد في النَّص ومُشترك بين باقي الفاعلين الذين يتداولون الصفات والخصائص ومستويات الإدراك، ويبقى اللّعب الكلامي المنظوم هو سِمَة وحدَة هوية الوضعية والموضوع المنطوق من ناحية، وتعدّد الأصوات بتعدّد مستويات الفكاهة ألواناً وإيقاعاً وتنغيماً من ناحية أخرى.

ففي المقطع التالي من مسرحية الأجواد، نرَى كيف تتشكل وتتوزع الرواية في النَّص، من خِلال راوي مُتعدّد الأصوات يحمل وينقل روايات الآخرين من الشخصيات الغائبة الحاضرة، هذا الترتيب يُخرِج الفكاهة في أشكال وصور وألوان مُتعدّدة يمتزج فيها الواقعي بـــ"الغروتيسكي" شكلاً ومضموناً محمولاً في منطوق اجتماعي« Sociolectal » سياسي وإيديولوجي.

حارس الحديقة وهو يروي عرض قضية حديقة الحيوان بالمجلس البلدي:

« العساس: كبرت يا السي الحبيب كبرت... حين بدأ المجلس يدرس في ملف حديقة الحيوان بداو الخدامين يرسلوا في البراوات اللي يتكلم على المصلحة الخاصة واللي يتكلم على المصلحة العامة. واحد قال لهم علاش دايرين الحمام في القفص. الحمام يرمز للحرية واحنا كافحنا ومازلنا نكافحوا في سبيل الحرية... واحد قال لهم شوادى ديروا لهم سراويل السترة مليحة... واحد قال لهم أعطوني قطعة من الأرض باش نبني نجيبلكم فيل من الحبشة نسيبي راه خدام ثم. الفيل ندبّر رأسي ونجيبه لكم

نقطعه ترابندو... كبرت... المجلس البلدي فتح البحث في هذا المجال... استدعى الناس باش يسمعوا منهم... سمع المجلس العجب المعجب... اللي يوقف يسألوه... سؤال واحد: واش رايك في الحديقة الكبيرة... حديقة الحيوان؟... أيوا وأرواح تسمع... اللي قال أول مرة راني نسمع بالحديقة اللي فيها الحيوان... الحيوان هذوا تابعين رزق الدولة؟ اللي قال عساس الليل نبنوا له برّاكة في وسط الحيوان ونديروا له في كل جنب تويقة صغيرة باش تسهال عليه العسة.

الحبيب: الخوف يأخذوا بهذا الرأي ويسجنوك.

العساس: كاين اللي قال نعطيكم عفسة النسر نقدموه للمسابقات الدولية يجيب لنا ميداليات ذهبية عفريت صلوب يشد في الصيام يقدر يقعد شهر بلا ماكلة... اللي قال الماكلة اللي راها توصل خيانة للهوايش جاية من الخارج... هكذا واقع في بعض البلدان الإفريقية...

الحبيب: الماكلة من الخارج نعم... خارج البلدية

العساس: اللي قال أنا خاطيني أنا خدام في البلدية الماكلة اللي راها تدخل خيانة هذه من مصلحة الجمارك. هذا "ترابندو"... اللي قال هذوا عديان البلاد راهم يخربوا حابين يرهجوا الهوايش يركبوا لهم مرض خطير مرض من أمراض أوروبا ويطلقوهم يهجموا على الشعب حذار... حذار... هذا صفقوا عليه... بعد ما صفقوا عليه قال لهم نقترح عليكم تربطوا الهوايش داخل في سجناتهم... اللي قال أنا ادّيت البراك صح... ادّيتهم للمخيم الصيفي متاع البلدية... يتسمى ادّيتهم لأولادنا... اللي قال أنا باريء وربي

راه شاهد بغيت ندّي الببغاء للدار عندي نربيه في سبيل الله ودرت لكم طلبية ولكن ما قبلتوش. اللي قال من غير شوية "ڤرافا" وشوية غرس "للفيلة" ما ادّيت هايشة ما نبغي الهوايش وإذا بغيتوني نخلّص لكم اللي ادّيت بسم الله ولكن بشرط كل من ادّى يخلّص. اللي قال الإمبريالية. الإمبريالية لها إمكانيات ووسائل عديدة هذوا جواسيس راهم يدخلوا للجنان بالليل مسلحين ومتجهزين. عساس الليل مسكين واش يدير بمطرقه. لازمه بالأقل "طنك".. قالوا ما قالوا يا السي الحبيب في هذا الباب و الخوف إذا يجيبوا لي "طنك" وأنا درّاجة "بسكلات" وما نعرفش نسوقها.. ها بالنية ملف الحديقة ڤال على المجلس شطنه والبلدية اتعطلت في مشارعها.» [1]

من هذا الشاهد يمكن أن نسجل الملاحظات التالية:

1- موضوع المنطوق يتأسَس على وضعية واقعية حقيقية تعرفها حديقة الحيوان في مدينة وهران .

2- مضمون المنطوق يتأسس على نقل الواقع عبر المُتخيل الذاتي المبني على المفارقات التي تتشكل في الكاريكاتورية والسُخرية والهَزل.

3- السارد الفاعل حارس الحديقة العمومية.

ففي تداخل الواقعي /الموضوع بالمضمون /الذات تنبثق المفارقات من خِلال آليات الكتابة الفكاهية عبر تداخل مسارا البُنية السطحية والبُنية العميقة

[1]- مسرحية الأجود ص38- 39- 40

بتقاطع الصور والمواقف والأصوات، إنّ تصنيف المنطوق يسمح لنا بمعرفة وظائف شكل التعبير في عمومه وفي علاقته بشكل المحتوى ومضمونه، فتصنيف الأصوات يفصل فيه حسب الموضوع إلى صنفين:

الصنف الأول:" **اللي يتكلم على المصلحة الخاصة**".

الصنف الثاني:" **اللي يتكلم على المصلحة العامة**".

وتتحدّد الوظائف والأشكال في إطار كل صنف، على أساس التماثّل والتعارض الضمني.

كما يبدو في هذا الشاهد أنّ اللجوء إلى البُعد الانفعالي في الخطاب الفاكهي عند "عبد القادر علولة" يستدعي التركيز على تركيب القَول ومصدره، ففي هذه اللّغة الخاصة تستخدم الآليات اللفظية بفعل وصوت حارس الحديقة أو لسان حال السُلطة العمومية المسئولة على تسيير شؤون الحديقة، وفي ذلك آلية تجاوز تأثير الموضوع الانفعالي، إنّ عملية إرسال الخطاب تصبح فكاهية، من خِلال ازدواجية المسارات الكلامية:

فمسار سّرد الموضوع الملفوظ في البنية السطحية يبدو أنه يشتغل في نفس الوقت على بناء مشروع حكاية ضمنية أخرى في المسار الثاني، كلا المسارين يختلطان ويلعبان نفس الدور، وفي الحقيقة أن منظومة الحكاية تتجسّد عبر مهارات هذه المنظومة العامة في مستويين.

- المستوى السطحي:

حكاية اقتحام الربوحي الحبيب لحديقة الحيوان من أجل إطعام هذه المخلوقات وتفقد أحوالها.

- المستوى العميق:

عرض وضعية الحيوان في الحديقة في مؤسسة عمومية، وهو في نفس الوقت اقتحام للمحظور السياسي والديني والأخلاقي المُجسّد في الخطابات الرسمية المعيارية والشِّعارتية، التي تبدأ في مسرحية الأجواد بوضعية الحيوان، ثُم وضعية المرضى في المستشفيات، ثم وضعية التعليم ووضعية المناضلين النقابيين، ثُم وضعية التكفل بالعمال في المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية.

فبتعدّد الأصوات الفكاهية الموزعة، يَحدث التحوّل في الاستعمال المعياري للّغة الموضوع أمّا لُغة الوجدان الذاتي تكون مُنطلق الرؤية، وتعمل على البلوَرة الافتراضية لفعل التلفظ، ويبين هذا التمرين اللهجي « *Idiolectale* » على تجليات الموضوع المنطوق به، حيثُ لا يكون هناك أداء تعبيري إلا من خِلال التحولات الأساسية في النظام السّردي للحكاية.

بهذا الفعل الكلامي تتجسّد الأساليب الالتفافية ويُخلق فضاء النَّص مجال تحولاته، هذه الخصوصية التركيبية للفكاهة عند "علولة" تستدعي بدورها مجال الرؤية التي تنبثق عبر الخيال و التعبير الذي يبدو ساذجاً أو "بريئاً" ولكنه يكون غير حيادي، وتبقى الجهات الفاعلة الأخرى /الأصوات معارضة فقط هذا التناقض يخلق الصدمة التي تسمح للفكاهة بالنفوذ إلى النَّص الدرامي، وبالرغم من هذا التعارض والتباعد الذي يظهر في الرؤية بين الفاعلين/الساردين، غير أنّها تبقى تعكس وعيها بطريقة أو بأخرى باستخدام آليات (التعليق، القطع، الاستشهاد،) عبر نَّص مُصاحب للمسارين

الأساسيين و رابط بينهما في الكثير من الأحيان، فعلى الرغم من هذه السذاجة البادية والخيال المُفرط في تكثيف الأحداث والمواقف والمبالغة في تصويرها يبقى مستوى الوعي حاضراً لأن الفاعل/السارد أو المُحاور/ المعارض يدرك أن الواقع والوضعية التي وُجِد فيها مَغلوطة غير أن قدرته على الابتكار تسمح له أثناء المسار اللفظي ببلوَرة رؤية مزدوجة بين تقبل هذا الواقع ومعارضته، عبر الآليات الفاكهية خاصة (الالتباس، والمفارقة) التي تجسّد الرؤية المزدوجة وتسندها داخل النَّص. [1]

تكمن البُنية الفاكهية العميقة في مضمون الخطاب، وليس في مستوى شكل التعبير الفاكهي الدرامي، وفي الحقيقة أنّه يتمثل في هذا البُعد الشامل الذي يجتمع في تركيبة المنطوق الفاكهي، لأن القِيَم الدلالية المطروحة في النَّص تسند الفكاهة، فتكون بذلك وسيلة وليست هدف.

وبما أنّ الأمر يتعلق بهذه الرؤية الفريدة من الازدواجية والتعامل الذكي مع الواقع الموضوع / الوضعيات، يمكننا القول بأن الخطاب في الفكاهة المسرحية عند "علولة" يتميز بمنح الدور الحاسم للمخاطب، فالخطاب الفاكهي هو دعوة لِلّعب الذكي مع الآخر، وكما هو دعوة للمُتعة هو تكاشف مع هذا المُتكلم إليه ضمن قواعد المشاركة الضمنية، والآليات المُرتبة في كل المستويات إلى آخر اللّعبة.

---

[1]- *Jonathan Pollock, op.cit, p. 35.*

و منه:

عميمر: قول لي يا السي محمد تفرّز شوية في القانون ؟

القهواجي: علاش ؟

عميمر: بغيت نسألك.

القهواجي: غير قول، كان جدي الله يرحمه قاضي وخلّى لينا في التريكة دواوين في الحكمة والعدل، ولو ما نعرفش نقرأ نضرب فيهم طلة ساعة على ساعة للبركة.

عميمر: إيه هذه هي الثقافة، هذا علاش ناس بكري قالوا سأل المجرب ولا تسأل الطبيب.

القهواجي: اتكلم يا عميمر خليني نروح نخدم على راسي.

عميمر: رانا فيها، تروح تخدم على راسك..

القهواجي: نروح نخدم على خبز وليداتي غير اتكلم.

عميمر: قول لي ما هو النسب يعني العلاقة اللي كاينة ما بين القانون والتمييز.

القهواجي: القانون والتمييز ؟

عميمر: نعم التمييز والقانون.

المدير: فهمه يا السي محمد إذا قدرت، أنا من الصباح وأنا معاه نفسّر ونكرّر لا بغى يفهم.

القهواجي: التمييز والقانون.. هذه يا صاحبي كنت تشوف عليها حشايشي هايم مزطول كان يفسرها لك بالقاعدة والتفصيل...

عميمر: هيا حتى أنت حصلت فيها وقيلا.

القهواجي: لا... لا... استنىّ جبرت العلاقة.

عميمر: قول... قول.

المدير: فسّر يا السي محمد فسّر.

القهواجي: العلاقة اللي ما بين القانون والتمييز... ساهل... شوف. إذا عطيتك أتاي مشحر من النعناع كافي ومرشوش بماء زهر ولكن إذا لاتاي ما فيهش السكر، كيفاه يجيك في الذوق ؟

عميمر: مرّ.

القهواجي: رانا فيها... إذن نقدروا نقولوا في هذا الباب بللّي السكر هو خاتم الأمر، روح لاتاي ياك ؟

عميمر: نعم...أنا موافق.

القهواجي: إذن نقدروا ناخذوا المثال قياس و نقولوا بللّي التمييز هو سكر القانون حلاوته وميزاته و إذا القانون ما دخله تمييز يبقى جامد بلا روح صامط والاّ مرّ يعني تطبيقه عايب.

عميمر: راني دخلت للفهم شوية.

المدير: تمييز القانون كيما أكد لك السي محمد الله يزيده في الصحة هو الفهم الجيد للقانون في نطاق التطبيق و المبحوث عنها في نطاق التطبيق هي العدالة.

عميمر: كان فهمني السي محمد بسهولة ودخلت في ذهني صورة الاتاي ساعة راك أنت دفقتلي الكاس على مخي[1].

يمثل هذا الخطاب –العَيّنة– أحد السِّمات البارزة في بُنية الخطاب الدرامي الفكاهي عند "علولة" الذي تتحقق فيه جُملة من الآليات والوظائف تتقاطع في سياق النَّص، تجمع بين الوظائف التبليغية، الانفعالية، والمعرفية والشَّعرية، والِحجاجِية، إنّه يبرز الدور المفصلي الذي يمنحه للمُتكلم إليه كفاعل مشارك بالحضور الفطن في اللّعبة الخطابية الدرامية في أشكال ومستويات مُختلفة ومُتعدّدة، تحت مبدأ المشاركة ليس من أجل المُتعة والمرح أو الضحك فقط ولكن من أجل الإفادة والتأثير كذلك، وتتمثل في المهارة البيداغوجية والتعليمية في التبليغ التضميني المُشفَر بتوظيف المنهجية التعليمية وأدبيات الحِوار الدرامي بالمَنطق الشفوي الذي يدخل في إطار الإستراتيجية العامة لبُنية النَّص من خِلال شبكة علاقة الوحدات الصغرى (المَشَاهد أو اللّوَحات) فيما بينها بالوحدة الكبرى العامة للنَّص، إنّ هذا الخطاب يطرح الإشكال وينتقل من الفرضية إلى الموضوع، وحل الإشكال الجُزئي بالحِوار والتحليل والمقارنة، والحُجة المُستخلصة من التجريب أو المعرفة بتوظيف ذات المفاهيم والمصطلحات، والمقاربات والقَرائن والمرجعيات في المعنى والمبنى.

وهي تتشكل كالتالي:

---

[1]– مسرحية العلق ص 3– 7

ثقافة شعبية مصدرها (ثقافة الأجداد/الكُتب والدواوين) و(ثقافة حِرفية /إعداد الشاي) من ناحية، ومن ثقافة عالمة مُمثلة في الخطاب الرسمي (المدير/المعرفة القانونية) من ناحية أخرى.

هذه العلاقة المفصلية نَجِدها تتجسّد في مهارة ترتيب الخطاب الفكاهي الدرامي عبر:

1- الأنماط الفاعلين (القهوجي- عميمر الموظف -المدير) من ناحية أخرى.

2- الطرافة في التعامل مع الواقع بالآليات المعرفية المرجعية وقرائنها الحجاجية (المثال الشعبي- القياس) في التركيب وبَثّ هذه الرؤية المُركزة بالجمع بين خطابين وفاعلين متعارضين في المقاربات والمستويات التراتبية والثقافية، ويمكن لنا أن نشير في هذا المقام بأن المعارف المُعجمية العالِمة الواردة في النَّص مثل (القانون -التمييز- النسب- القياس- العدالة...) يمكن لها أن تُستدعَى لأية قراءة، أمّا ما يتعلق بالمعارف الشعبية مثل:

-سال المجرب ولا تسأل الطبيب.

-التمييز هو سكر القانون

-إذا القانون ما دخله تمييز يبقى جامد بلا روح صامط والاّ مرّ يعني تطبيقه عايب

-كان فهمني السي محمد بسهولة ودخلت في ذهني صورة الاتاي ساعة راك أنت دفقتلي الكاس على مخي.

-خليني نروح نخدم على راسي.

يتطلب معرفة أكثر بشِّعرية الخطاب والتعبير، اللذان يعكسان العلاقات الوثيقة بين الكلام وهذا الشكل من خطاب الهَزل "الكوميدي" إنّ تدفُق الفكاهة ينبثق من هذا المَزج المُركب بين هذين النوعين من الخطاب العالِم/الشعبي الخطاب الفكاهي يستعير في كثير من الأحيان من اللّغة المعيارية السائدة أشكالاً جامدة، حيثُ يُعيد صياغتها بآليات القلب واللّعب الكلامي أو الصوتي، وفي تحويرها تكمُن بلاغتها وتبعثُ حيويتها، إنّ المُتكلم إليه (الجمعي) في هذا الخطاب يتعرف بالفكاهة على أنماط الثقافي(القديم) تحت وطأة الجديد منه ويستحسن "التشويه" أو التشويش للمعياري بالمُتعة التي يُنجزها الفعل الفاكهي إجرائياً في عملية الانتقال من الخطاب الأول إلى الخطاب الثاني أو هما معاً.

إنّ الموضوع المنطوق مسرحياً عند "علولة" يكتسب معرفة ويبثها، مِما يكشف عن البُعد البيداغوجي والمَعرفي للخطاب الفاكهي، فإنّها ترجع دائماً إلى – الأنا الموضوع – والخطاب الفاكهي عند علولة يجسّد كذلك المنظور الخارجي للنَّص، إنه خطاب لا يمكنه أن يكون منعزلاً عن العالَم الخارجي إذْ أن عالَم النَّص نفسه يساهم في صنعه فهو خطاب مشروط بالإنسان، الثقافة، الوضع، والتاريخ ومنه هذا الشاهد من مسرحية التفاح:

المُمثّل يتمَرن على مقطع من نَّص يوليوس قيصر لشكسبير [1] في المرحاض العمومي.

الممثل:

«...أين منكم ذلك اللئيم الذي لا يقرّ بحقوق كل روماني؟ فإذا كان بينكم هذا فليظهر ويتكلّم، لأنّ عملي سيبدو وحشيّا في نظره. أيوجد بينكم ذلك الوغد الزنيم الذي لا يحبّ بلاده؟ إذن ليلمني على عملي الذي سيبدو طائشا في نظره، وها أنا في انتظار الردّ عن أسئلتي...»

صاحب المرحاض: منين تجي خارج من عندي يا الروماني يڤابلك الجامع... في كفاه تصيب ناس حاطين... اللّي يبيع النّابطة العرعار اللّي يبيع العسل الحرّ والفول المبخّر واللّي يبيع البخور وعرق السّوس... في وسطهم السي مبارك اسمر ڤطراني يبيع العمبر واللوبان... هذاك عنده الحكمة يكوي لك الركايب يثنيك على زوج ويخرّج منك الجن اللّي راه ساكنك ويهدّر فيك.

الممثّل: هذا مقطع من مسرحية "يوليوس قيصر" كاتبها "وليام شكسبير" الانڤليزي المشهور.

صاحب المرحاض: السي مبارك يخرّجه منك... حتى و لو جان روسي احمر ويخرّجه.

---

[1] – **انظر:شكسبير،يوليوس قيصر،ت ،ليندا منصور،دار البحار،بيروت،2006**.يوليوس قيصر مسرحية تراجيدية للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير، كتبت، على ما يبدو، في صيف1599 . فى بداية العام 1599 تتكون من 5 فصول. استمد شكسبير موضوعها وحوادثها من حياة يوليوس قيصر وماركوس انطونيوس سرد "شكسبير" في مسرحيته "يوليوس قيصر الحوادث التاريخية كما وردت في كتب التاريخ.

الممثّل: أنا يا الراجل الزين ما فيا جن... أنا ممثل و حاب نأدي واجبي على أحسن وجه كيف ماراك أنت قايم بهذا المحل... راني نبحث على فضاء ملائم للتّمرين... التّمرين الصّوتي والجسدي... وحتى للآن ما وجدتش... جرّبت على شط البحر المقّبرة الحماميم و" كوري غالم "... وهنا لأول مرّة اكتشفت الفضاء اللّي يساعدني... مسرح.

صاحب المرحاض: ولكن يا حبيبي هذا ما شي مسرح... هذا مستراح.

الممثل: ما قدرتش نحقّق أهدافي في المؤسسة المسرحية اللّي نعمل فيها... همّشوني على فنّي لهذا بغيت نجتهد ونستغل طاقاتي بنفسي... نعمل وحدي...

صاحب المرحاض: يا خويا العزيز مشاكلك اطرحهم داخل المؤسسة اللّي تخدم فيها هكذا نعرف أنا... طيح ونوض واضرب على حقّك حتى اللّي يطردوك.

الممثّل: ما عندي حتى قدرة في المؤسسة اللّي نعمل فيها ما عييت نقاحر ما وجدت مخرج... مخلييني في بطالة نتصدى... كل عامين ثلاثة يعطوني دور قصير باش يهونوني. مرّة اعطاوني نلعب خزانة..."ماريو"... واقف كالخشبة مبلف عينيّا وكل ما يحلوني و الاّ يبلعوني ننطق بِـــ..." زيط"... مرّة اعطاوني نلعب فيل فيه بوسفّير وباغيين يقطّعوه الحدود... والمؤسسة اللّي نعمل فيها كيف ما قلت حتىّ هي فقدت وظيفتها و صبحت بلا قدرة... غاترة في المشاكل.

صاحب المرحاض: نسمح لك تتمرّن في الفضاء الغريب هذا كيف ما ڤلت... من جهتك تحسّن صنعتك ومن جهتي حتى أنا رابح معاك مدام المرحاض العمومي ينزاد له جانب ثقافي مهم... الثقافة تهدّن الأعصاب وتخلِّي الإنسان يخرج شوية من المتاعب اليوميّة... الفن المسرحي... نعم فكرة... الثقافة في المرحاض... نشوفوا مع بعض كيفاش نزيدوا ندخّلوا في المستقبل الموسيقي الرقص والفنون التشكيلية... و الشعر... الشعر مليح... [1]

نَجِد هذا الخطاب مركباً من نمطين من الخطاب مختلفين في خلطة واحدة:

– خطاب يستعيره (الفاعل /الكاتب) عن "شكسبير" تَناصّا ليبثه عبر (الفاعل /الممثل) وهي شخصية تحمل نصّا مُصاحبا للنَّص الأصلي ويتمثّل هذا التركيب كالتالي:

النَّص الأصلي: عبد القادر علولة

المنطوق: باللّغة العامية كلاماً.

الأسلوب: فكاهي إلتباسي .

النَّص المُصاحب: نَّص شكسبير .

المنطوق: باللّغة الفصحى.

الأسلوب: تراجيدي مأساوي.

[1]– مسرحية التفاح: من ص 31 إلى 38ص

إن آلية المَزج بين هذين المنظومتين الكلاميتين نجدها تشتغل على تحقيق أبعاد التناغم والتماثل، وتفجير لدلالات عبر انفعالين مختلفين في مقاربتهما للواقع، عاطفة تستغرق في الذاتية وعاطفة محاورة تستغرق في الرافد والسوسيوثقافي ، هذا المَزج الكلامي والنسقي والدلالي يأخذ مصداقيته الدرامية في عملية الوضع المُركب من مفارقات بين مستويات بنائية:

المستويات	مسرحية يوليوس قيصر	مسرحية التفاح
الموضوع	قتل يوليوس قيصر من أجل روما باعتباره واجب	الرغبة في ممارسة المسرح باعتباره حق وواجب
النوع المسرحي	تراجيدي	كوميدي
الخطاب	مكتوب	شفوي
المكان والزمان	قصر يوليوس قيصر– روما– م1599	المرحاض العمومي– الجزائر– م1992

وعليه فإنّ هذا المزج بين الخطابين نجده يجمع بين:

– مفارقات مفهوم العلاقة بين الذات والموضوع ، أما مسرحياً فقد نقلت الفكاهة الموضوع "التراجيدي" من "القصر" إلى "المرحاض العمومي"، وفي ذلك إعادة نظر في المفهوم الكلاسيكي لـــ "التراجيديا" بقلب وضعية/ المادة والموضوع السياسي المتمثل في الصراع على السُّلطة ، وفي ذلك دلالة ضمنية تجسّد عبر مفارقات اللّغة والموضوع والوضعية والنوع المسرحي ومنه يلج "عبد القادر علولة" إلى تفكيك جَدلية السؤال المطروح

– القديم الجديد– في سياقه الفكاهي الساخر بربطه بالواقع الجزائري مع بداية التسعينات شكلاً ومضموناً وإجراء.

و بهذا الأسلوب تفادى– عبد القادر علولة– الوقوع في فَخّ الخطاب السياسي الديني /السياسي الذي بدأ يسود في بداية التسعينات من خِلال الصراع على السُلطة، ولم يُرد إعادة إنتاج هذا الخطاب المُفَخّخ بل أراد إنتاج خطاب يطرح و يكشف فيه عن مَطبّات هذا الواقع وأسبابه ونتائجه، فالمُمثل المسرحي في مسرحية التّفاح لا يطلب السُلطة ولا يريد قتل السلطان لتحقيق رغبته فهو مسكون بعاطفة البَحث عن تحقيق ذاته بالممارسة المسرحية باعتبارها فعل ثقافي يبني المجتمع الذي يمثل مرجعية السلطة. غير أنه يصطدم باستحالة تحقيق هذه الرغبة/ الفعل، لأنّ الوسائل المُؤهلة لتحقيق رغبته مُنعدمة أو مشوشة، فتفرز مَنطق استحالة تحقيق الفعل/ الكينونة.

لذلك فاللّعب الكلامي الفكاهي نَجِده يشتغل على الالتباس الذي يبدو سطحياً وساذجاً في فهم الموقف والموضوع غير أنه بهذه الآلية الساخرة يفتح الموضوع ويوجهُه إلى مسار جَدَلي ينتقل من السطحي إلى العميق ومن الملتبَس إلى الواضح ومن التلميح إلى التصريح بجوهر الموضوع المتضمن وضعية حرية التعبير الثقافي والفني والسياسي الحاصل عن تغير وظائف المؤسسات الحيوية المؤهلة لذلك ومنه:

– المسّجد الذي تحوّل إلى سُوق شعبي تُسَوق فيه الشّعوذة والثقافة البدائية.

– المسرح الذي حاد عن مهامه جَرّاء الإقصاء والتهميش المُبرمَج للفعل الثقافي.

– العلاقة الغامضة بين الثقافي و السياسي و الاجتماعي.

الممثل:... راني نبحث على فضاء ملائم للتّمرين... التّمرين الصّوتي والجسدي... وحتى للآن ما وجدتش... جرّبت على شط البحر المقّبرة الحماميم و" كوري غالم "....ما قدرتش نحقّق أهدافي في المؤسسة المسرحية اللّي نعمل فيها... همّشوني على فنّي...

.... ما عندي حتى قدرة في المؤسسة اللّي نعمل فيها ما عييت نقاحر ما وجدت مخرج... مخليينّي في بطالة نتصدى...

هكذا يَجِد المُمثل المسرحي نفسه في وضعية غير مرغوب فيها، غير أنّ اللعبة المسرحية الفاكهية المَحمولة في آلية المفارقة والالتباس في فكاهة الموقف تجعل الموضوع في وضعية غير مُحتمَلة وغير مُتوقَعة، فتنقلب المُعادلة عبر دلالة غير تواضعية والمُتمثلة في العلاقة بين الفعل والمكان وبين المادة والموضوع وبين الغاية والوسيلة، ولعل تحقق هذه الوضعية الجديدة أي الانتقال من النقيض إلى النقيض يتحدّد ضمن البُعدين الأساسيين وهما:

-الوسيلة / الرغبة

الوسيلة:

« وهنا لأول مرّة اكتشفت الفضاء اللّي يساعدني... مسرح"

الرغبة:

" أنا ممثل و حاب نأدي واجبي على أحسن وجه كيف ماراك أنت قايم بهذا المحل... راني نبحث على فضاء ملائم للتّمرين... التّمرين الصّوتي و الجسدي.. ."

وينتج عن هذا التركيب التضميني المعادلة التالية.

– مؤهلات الفضاء/استحالة تحقيق الفعل/الكينونة = مؤهلات المُمثِل/إمكان تحقيق الرغبة/الفعل/الكينونة .

كما أنّ آلية هذه المفارقة الطريفة والمُتأزمة في نفس الوقت سَمحت عبر الفكاهة بخَلق "ميكانيزم" "دراماتورجي" "*dramaturgique*" بين الموضوع والموقف والفعل وسمحت بتفادي التماهي بين هذه الأبعاد من أجل تحقيق المسافة التي تسمح بالرؤية النّقدية عبر آلية التبعيد "*distanciation*".

يشتغل الخطاب الفكاهي عند "عبد القادر علولة" إذاً بمنطق "القلب" أو بالأحرى "التشويش" فهو يُحيل إلى التجزئة والتصنيف من خلال تحولات السّرد الذي يحدّد مرامي الانقطاع المُفاجئ لتسلسل الخطاب من أجل إنتاج المعاني وإحداث الأثَر، حيثُ يأخذنا من فضاء و وضعية مُتخيَلة إلى فضاءات ووضعيات واقعية وغير مألوفة بل صادمة للمتلقي في وظائفها الاجتماعية السوسيوثقافية والسياسية.

وعليه فإنّ الخطاب الفكاهي يشتغل على مستويين: المستوى الداخلي البنائي، والمستوى الخارجي المرجعي، أو هما معاً، فعلى المستوى الداخلي نَجِد:

-اللّعب بالألفاظ بين **(مسرح – ومستراح)** وهو مزدوج الدلالة (فالمستراح) هو المرحاض، وظيفته توفير الراحة الفيزيولوجية، أما (المسرح) فهو فعل ثقافي هدفه توفير الراحة المعنوية والعقلية.

(كذلك الثقافة تهدّن الأعصاب وتخلِّي الإنسان يخرج شوية من المتاعب اليوميّة).

أما المستوى الخارجي للرسالة المرجعية الضمنية من خلال الإحالات الداخلية والخارجية للنَّص، تُفيد أنّ مؤسسة المسرح أصبحت "مَستراحْ " أي في راحة دلالة على تعطيل الفعل الثقافي، ومنه يصبح الانحطاط الثقافي جُزء من التعطل الكُلي الذي يشمل أشكال الانحطاط (الإداري، والاقتصادي، والسياسي...) مُرتبط أولاً بالمؤسسة المؤهلة (الوسيلة) والمِحنة والعطب يكمُن في الوضعية المُلتبَسة بين الشّعارات والوظائف المقلوبة، حيثُ لم تَجِد الثقافة وحرية التعبير وكل أشكال الخطاب المتأزم ملاذاً لها سِوى المرحاض العمومي المؤسسة الوظيفية المُتبقية.

3- خطاب الفكاهة بين الواقع والرؤية

يظهر أن عبد القادر علولة يستمد مادة مواضيع ومضامين مسرحياته من وضعيات حقيقية أغلبها معروفة لدى الرأي العام،مِمّا يمنحها المصداقية

والحُجّة الواقعية ، ثم تحملها الصياغة الأدبية والفنية إلى مستويات التجريد الجمالي والتفكير الذي يجمع بين المتعة والنقد .

ومن عيينات هذه الوضعيات التي تتردّد في مسرح علولة:

- الوضعيات الإدارية البيروقراطية
- وضعيات الصحة في المستشفيات
- الوضعية البيداغوجية للتعليم
- وضعية الحيوان في الحديقة العمومية
- وضعيات العامل، والموظف، والكاتب، والمُثقف.
- وضعيات استحالة تحقيق الحقوق و الرغبات المشروعة
- وضعيات حُرية التعبير
- وضعيات العلاقات الإنسانية
- الوضعيات السلوكية للأفراد والمؤسسات
- وضعيات المُواطنة

إنّها وضعيات تَمس مناطق حيوية، مُؤسِسة لنظام الحياة العامة، يُنَشّط هذه الوضعيات أنماط من الفاعلين « *Acteurs* » تتأرجح بين الفعل ورَدّ الفعل وصنع المواقف، مسؤوليتها بَثّ الرسائل وحَمل أدوات الاتصال والتأثير وهي في حقيقة الأمر تتردّد باستمرارية تؤرّخ للحدَث في مسار جَدلية (الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، والثقافي، والإيديولوجي) هذه الوضعيات المُركّبة يُترجمها الخطاب حيثُ يتحوّل الخطاب المسرحي الفَاكهي (الوسيلة) –آلة تشبه آلة تصفية الدّم من الجسم المريض– يأخذ من

الواقع كل ما هو مُلَوّث وغير سليم وغير صحي، يقوم بتصفيته وإخراجه في صور طريفة ممتعة صوتيا أو بصريا أوهما معاً، في خلطة اتصالية مسرحية صحية (فكاهية) تقوي المناعة والمقاومة .

إنّ الخطاب الفكاهي باشتغاله على العديد من الطُرق الالتفافية يعمل على معارضة الواقع، والسائد والمألوف، و الفكاهة بذلك تعمل على نفي أو التّقليل من وقع الواقع، وكأنّ الابتكار اللّغوي يسمح للشخصية والراوي والمُتلقي في نفس الوقت، من تجاوز ألَم هذا الواقع المعايش، حيثُ يلجأ الكلام إلى تركيب صورة وهمية مقلوبة لهذا الواقع فيظهر مرحاً، فكاهياً، ساخراً، ومضحكاً، كما يفعل الرسّام الكاريكاتوري بالخطوط والأحجام، فالطابع الهَزلي في هذه الحالة يَعبث بالواقع بل يتلاعب به، ويحوّل الدهشة والشّعور بألَم الوَقع إلى ضحكة، يكون مصلها الهَزل والتهكُم والسُخرية، من ذلك تتكشف هشاشة هذا الواقع ونقاط ضُعفه وفي ذلك يتحوّل الخطاب الفاكهي كذلك إلى أسلوب تعليمي بيداغوجي فني تفكيكي من أجل بلوغ فهم الأبعاد الخَفية لهذه الوضعيات المطروحة، ينتقل بنا المسرحي "المعلم" عبر المُتعة من الإحساس الانفعالي إلى مستوى التأمُل الذي قد لا يتحقق في آنه، غير أن صداه وأثره الانفعالي والعقلي يبقى مؤكّداً.

يرى فليب ديفور أنّ الفكاهة تتعدى الرموز الاجتماعية والخطابية التي تكون معروفة ومُعترف بها من قِبَل المُتلقي، حتى تنتج الأثَر وكذلك تساهم الأبعاد السوسيوثقافية ، في خَلق التلقي التفاعلي – بالضحك أو الابتسام – أو الشّعور بالسعادة والنشّاط الانفعالي.

يُعَد الانفعال المُتأزم للموضوع أساس مُنطلق المسار الفكاهي في شكل المُحتوى وشكل التعبير، فالتركيز على البُعد الانفعالي للخطاب يساعدنا على إيجاد العلاقة بين التعبير والمُحتوى، هذه العلاقة تكشف لنا درجة نَفاذ الفكاهة في كل مستويات الخطاب.

و بدوره الموضوع الانفعالي المُتوَتّر الحاد يُعد عامل استثنائي في تمظهرات الفكاهة في البُنيات الخطابية السطحية، حيثُ تَتِم خَلخَلة التواتر السنتغماتيكي للنَّص، ولفظ الأشكال الجامدة للخطاب، فالأنماط و(الأكليشيهات) تنقلب، والأحداث تتواتر مُتحَدية المَنطق السّردي، حتى يُفسح المجال لفضاء النَّص الفاكهي، وهنا نحنُ بصدد "فعل" الذي يعني الحكاية واللّغة الخاصة.[1]

إنّ الموضوع الفكاهي وفي وضعه الانفعالي المتأزم، يَلجأ إلى الفعل الكلامي عبر تعبير فكاهي ذاتي " لهجي" انفعالي، وهو تمظهر آخر للانفعال، ومنه نؤكد على أنّ مجال المسار من الانفعال المتأزم (المتشائم) إلى الانفعال (المتفائل) في الخطاب الفاكهي لدى علولة هو نتيجة هذا التفاعل بين شكل المحتوى وشكل التعبير، فالوضعيات المُؤلمة نَراها تقلب إلى مُتعة ولذّة مرحة من خِلال العمليات الكلامية الفاكهية، حيثُ تَبثّ الأشياء الحزينة في صوّر غير مألوفة أو مُضحكة، يُمكننا إذا الحديث هنا عن عملية إعادة

---

[1] - *Philippe Dufour, Le Réalisme, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Premier cycle», 1998, p. 7.*

تشكيل لساني بما أن مجموع هذه العمليات تنتج خطاب/أثَر جديد يتعارض مع الخطاب المعياري بأشكاله الجامدة.

فالعلاقة بين شكل المحتوى وشكل التعبير لا ترتبط فقط بالعملية الانفعالية، ولكنها ترتبط كذلك بالتحولات الأساسية التي تتعلق بـــ "الأنا الموضوع" وبرؤية العالَم، التعبير الفكاهي هو آلية ترتبط بالتجليات، مِما يسمح بربط علاقة أخرى بوظيفية المُحتوى، ومنه التعريفات "الإيتيمولوجية" المُختلفة للفكاهة.[1]

لذلك نَجِد الناقدة "دونيس جاردون" تعتبر أنّ الفكاهة هي كلمة الحكماء، فهذا الحكيم يضيف شيئا من المعرفة لموضوعه، فهو يتعلم كيف يتعايش مع ما هو غير سليم بَدل من تغييره، فهو يُشير إلى السير السيئ للعالَم، بالسُخرية والنّقد ومُضاعفة الدلالات وتنويع أشكال التعبير أو تعدّد صوّر وضعيات الموضوعات ومحتوياتها [2].

فكل المواقف الفكاهية الساخرة والغريبة التي نلتقطها، نَجِدها تشتغل عبر ما يُمكن أنّ نطلق عليه مَنطق "لا واقعية الواقع" وهي سِمَة تتجلى في أغلبية أعمال "عبد القادر علولة" ومن ذلك تتحدّد خاصية رؤية العالَم وتمثل الموضوع في الوضعيات الواقعية المُختلفة التي تتردّد في أعماله كلها.

---

1 - *Philippe Dufour, idem, p. 8.*

2 - *Denise jardon, L'humour : Ni transparence ni opacité, Nuit blanche, et Université Laval, 1988, p5*

مثل: (حديقة الحيوان، المستشفى، قاعة الدرس، دار الشرطة، المرحاض العمومي، المعمل، الحمام، الإدارة، البيت، الشارع، السُوق...)

فالانقطاع التضميني بين خطاب المُمثل وصاحب المرحاض في مسرحية "التفاح" يُحقق مسار الانقطاع في الخطاب (لُغةً) و(موقفاً) عبر الالتباس والمُفارقة إلى درجة السذاجة في الموقف غير أنه في حقيقة الأمر هو انعكاس لدرجة هذا الانقطاع في الواقع عموماً، والخطاب الدرامي الفكه لدى علولة يعكس الوضعيات كما يعكس القِيَم، فالموضوع المنطوق يُمكن أن ينقلب على ذاته وهوية الموضوع تبقى رهينة انسجام وتماسك وبناء الأشكال الخطابية في السّرد/ الحوار/ المنولوج، شعراً كان أم نثراً.

إنّ النَّص يُحدّد الموضوع الفاكهي عبر نمط خاص، هذه الخاصية تتشكل من خِلال المدلول غير التواضعي، المُشبع بالتحولات المُضحكة المُنبعثة من العواطف المُزعجة والمشحونة التي قد تُؤثر على الموضوع لذلك فتحقيق هذا التوازن يكمُن في الطابع الهَزلي الذي يَصل حَد القالب الساذج وغير الواقعي.

تتجلى ملامح وأشكال هذه العواطف مُنتظمة داخل كل مستويات الخطاب المنطوق حيثُ تُحدِث علاقة تقاطعية ما بينها وبين كل أنماط الخطاب، لذا تُحقق الفكاهة بذلك الوظيفة الاستثنائية المُحدّدة في ردّ الفعل تجاه كل ما هو مُفجع ومُفزع وغير سليم والمُختفي وراء ستار الواقع، الذي يتجسّد عبر لا واقعيته بل وغرائبيته من خِلال العلاقة بين القياسية والشذوذ

« *Norme et Anomalie* » وتحقيق هذه المُعادلة يمر فكاهياً عبر مستويات آليات الخطاب الكامنة في (الالتباس/الاستطراد/التعليق)المبني على التضمين حيثُ أنّ نمطية الزمن والفضاء لا يتحركان عكس نمطية العلاقة بين الشخصيات.[1]

هذه الخاصية تؤكد على أن الآليات الفكاهية المُستخدمة عند علولة لا تُحدِث تقاطعاً مع "الواقع" في خصوصياته بل تواجهه، في نطاق الخصوصيات الوظيفية والدلالية للآليات الفاكهية المُستخدمة بين الكلام والمَرجع.

الشاهد من مسرحية التفاح:

1-صاحب المرحاض: راك غالط يا حبيبي... هذا راه مرحاض عمومي... إذا باش تقلع الضرس زيد شوية للقدام... العمارة الثالثة على يدك اليمنة. الدّخلة رخام. عند العتبة تصيب امرأة تبيع في الدخان... أطلع أنت للطبقة الأولى.

– إن آلية المفارقات تنبثق ضمنياً عبر الفضاءات من خِلال:

وضعيات المؤسسات في الواقع، المُجسدة على الُركح أو في الخطاب /الصورة، من خِلال وظائفها وأثرها:

طبيب الأسنان ⟺ الدخلة رخام

عند العتبة تصيب ⟺ امرأة تبيع الدخان

[1] - *Robert Escarpit, op.Cit p80.*

تعكس المفارقة الساخرة المَبنية على التناقض الذي يُعبِر عن الواقع العَبثي وغير السَوي، الذي يحدّده شّعار هذه المؤسسة "الصحية" في العلاقة بين الظاهر والضمني أو الشكل والمحتوى وبين المظهر والحقيقة.

ومنه كذلك:

« صاحب المرحاض: أنت وقيلى راك تبحث على دار البكاكيش؟... دار البكاكيش يا حبيبي بعيدة. خارج البلاد... ما نيش عارف إذا ما زالت دار البكاكيش... أشياء عديدة تغيرت مع الدّيمقراطية.»

إنّ التحوّل والتدرج الكلامي والدرامي عبر آلية الالتباس هي عملية التفافية في التعامل مع الواقع من أجل تحقيق الرؤية الشاملة، وتجسيد ترابط عناصر هذا الواقع وقيمه المقلوبة.

دار البكاكيش ⟺ بعيدة. خارج البلاد ⟺أشياء عديدة تغيرت مع الدّيمقراطية

- دارالبكاكيش/ مؤسسة(دار الصم والبكم) تساوي في مرجعيتها الدلالية وضعية مقلوبة في الماهية والوظيفة والقيم .

- الديمقراطية (حرية التعبير) خارج البلاد أي مَنفية في وضعية غير مرغوب فيها أو مُستحيلة.

وعليه تصبح : الديمقراطية = مؤسسة الصم البكم

ومنه كذلك:

صاحب المرحاض: أنت لازمك تروح تشوف الطبيب يا حبيبي.. أنا ما نقدر نساعدك ما كان عشبة اللّي تفيدك.. أنت يا حبيبي راك على عتبة الموت... الله يرحمك ويوسع عليك مُسبّقا.

الزبون: الهم قوى عليّا. مخّي نحس فيه يغلي و رأسي راه يدور. راني خايف على عينيّا. خايف ينفقسوا ويطوّش منهم الدّم.

صاحب المرحاض: وأنا يا حبيبي واش باغي عندي؟... أنت يلزمك حجّام يمصّ لك الدّم من القفى والاّ طالب يوشملك غمازيات و يكوي لك المنخرة.

الزبون: أنا باغي إذا سمحت ندخل للمرحاض نبلّع على روحي ونسب على طول جهدي. نعاير تحت الحزام وفوقه. ندردك ونشالي ننسف ونشالي. ندفل ونزقّي. سبع دقايق برك... نرتّب نفسي نخلّص خويا ونروح في حالي[1]

إنّ المبالغة في الالتباس والاستغراق فيه نجده في هذه الوضعية يمدد الأثر المضحك ولكنه كذلك يعكس النتيجة الحتمية للوضعيات المقلوبة الحادة للقِيَم التي تصبح حرجة مرضية قاتلة، غير أن الخطاب الفكاهي، باعتباره وسيلة مقاومة نَجِده لا يستسلم لهذه الحتمية المُؤلمة مادام يُبقي على المسافة الفاصلة بينه وبين هذا الواقع، حيثُ يتدخل في الوقت الحاسم باعتباره وسيلة للخلاص وليس وسيلة تطهير، فمن خلال الأسلوب الساخر من هذا الواقع

[1]- مسرحية التفاح، ص6

يصبح خطاب مواساة مقلوب عبر مفارقة عَبثية تبلغ درجة السذاجة غير أنها تقوم بالدّفع إلى تحوّل درامي مُتجدّد من خلال اللّعب مع الواقع والضحك فيه وعليه ، وهو في هذه الوضعية شكل آخر من الفكاهة الساخرة و تعبير عن انهيار تّام للمعايير التي تسمح باستكشاف وضعيات أعمق تنعكس في: وسائل وأشكال التعبير المتبقية والمتمثلة في العُنف اللفظي والجسدي بعد انسداد أبواب أشكال التعبير وإقصائها.

- **(انسب، نشتم، ندردك و نشالي وننسف. ندفل ونزقّي.)**

ومن الآلية الفكاهية التي تشتغل على أسلوب قلب المواقف والقِيَم نجد ه في هذا الموقف شِبه "التراجيدي" حيث يتجسّد في نمط ساخر مفتوح بإحالات مرجعية كاريكاتورية تبدو خارج السياق السطحي غير أنها تعبر عن سياق ضمني آخر يربط العلة بالسبب.

صاحب المرحاض: نقّز يا خويا نقّز مدامك في الشارع خارج المحل نقّز دردك ودور كيما يهوى لك... أنت حرّ... الدستور عاطيك الحريّة الفرديّة أحرز روحك برك لا تنقرد... وإذا عندك مطالب باينة وبغيت تتقرّع ما شي عندي يا حبيبي. عندك الشّرطة البلديّة العدالة الولاية هذه يا الحبيب ماشي إدارة هذه بيت الراحة... شيشمة.

صاحب المرحاض: واش جاب التفّاح للدّيمقراطية؟.. زيد دردريكة والاّ زوج تنقيزات بلاك تصيب عقلك؟.. راك اتضيّع يا حبيبي وقيلى راك بديت تدخل فالغيبوبة... واش جاب الدّيمقراطية للتفّاح؟.. الدّيمقراطية حريّة وتعبير والتفّاح ريحة ومديغ... وكيف تجي تشوف غير دخلت الديمقراطية

قفر التفّاح... إذا راك تحس في الموت داخلاتك أيا معايا ندّيك للدار نربح معاك حسنة.[1]

يكشف لنا تركيب هذا الخطاب عن المفارقة بين الموقف الفكاهي والفعل الكوميدي الهَزلي، فرغم تداخلهما من خِلال الإلتباس و الاستطراد والتحويلات والالتفافات غير أن الخطاب الساخر والمتهكم يبقى مُتجذراً دائماً في العاطفة المُنزعجة، ولعل هذا المشهد من مسرحية التفاح يكون عيينة دالة على ما نقصده.

الزبون: مول الخضرة في الحومة جاب كوربة تفاح...ريحة الحيّ تغيّرت. المرأة عندي في الدار حاملة تتوحّم... حلّت التّاقة باش تنشر دوختها ريحة التفاح... ڤاع النهار وهيّ تحك وتعطس. لمّا رجعت من الخدمة صبتها حازمة على رأسها وتنازع... ڤالت التفاح دوايا... امرأة مولات خمس دراري عمرها ولا توحمت بهذه الصفة... في عادتها تتوحّم على الببّوش والاّ القصطل... حطّيت الموزيط و خرجت نجري ونتبّع في ريحة التفاح حتى وصلت لمول الخضرة... نصيب عنده غاشي قوي. النساء على جهة الرجال على جهة والدراري في الوسط... مول الخضرة مفرّش البطاطا والبصل وفوڤهم حاط كوربة تفاح حمر كيما خدود النصارى... الكوربة مزوقة على الحاشية بالمعدنوس... خلّيني ندردك.

صاحب المرحاض: دردك دردك وأنا نشدلك الميزان.

---

[1]– مسرحية التفاح ص 20

الزبون: مول الخضرة واقف مبسّم ومجعّد والشّعب واقف صامت ويخزر في التفاح... هذا لاصق في هذا. كلهم يتنفسوا مع بعض. يطلّعوا النّفس مع بعض بجهد. يستلذوا ثمّ يطلقوا. النّفس غير بالشوية.[1]

إنّ التعبير الانفعالي الذي نلمسه لدى الراوي/الفاعل (الزبون) نَجِده يتمفصل داخل البُنيات السّردية السطحية، حيثُ تتأسَس عناصر التلاعب الظاهر والتلاعب الخَفي، هذه العاطفة تُمثل أصل الفعل، وفيه يتجسّد مسار الخطاب الفاكهي، مِما يؤكد لنا أهمية البُعد التركيبي في الفكاهة عند عبد القادر علولة.

فالموقف الفكاهي يشتغل بالطُرق الالتفافية التي نُقِر بطابعها الهَزلي في مَنطق الكتابة الدرامية، غير أن دورها في هذا الحال يكمُن في مكان آخر، هذه الانعطافات تدل عن واقع الصراع القائم بين الموضوع المفصلي (المرأة تتوحم على التفاح) كقضية جُزئية ، تتحوّل إلى قضية عامة مفتوحة بما يترتب عنها من مظاهر جدلية بين عاطفة الرغبة والحرمان .

لدى كل شرائح المجتمع: المرأة – المواطن –العامل – المثقف–

و في كل المستويات :

– الاقتصادية – الاجتماعية – السياسية – الثقافية.

بذلك يصبح الخطاب الأداة الأساسية التي تكشف عن البُعد الخلافي «polémique» للحكاية، وكما أن الموقف الفاكهي في هذا الخطاب

[1]– مسرحية التفاح ص 11– 12

يبقى يعكس الألَم إلى نهايته، غير أنه يحافظ في نفس الوقت على الوقار والنبل بالفكاهة والمُتعة دون ضرر.

ليس الغرض من الموضوع الانفعالي في الخطاب الفكاهي الدرامي لدى علولة عموماً إنتاج الفعل الرئيس فقط، بل هو كذلك موضوع المنطوق كونه يحكي هذا الفعل، و هنا نقف بصدد نظام سردي مزدوج.

– إنّ البُنية الفكاهية العميقة قد تكمُن في مضمون الخطاب وليس في مستوى شكل التعبير الفكاهي الدرامي، وفي الحقيقة إنه يتمثّل في هذا البُعد الشامل الذي يجتمع في تركيبة المنطوق الفكاهي، لأن القِيَم الدلالية المَطروحة في النَّص تسند الفكاهة فتكون بذلك وسيلة وليست هدف، فالتركيب اللفظي يُحدّد طبيعة الموضوع ولا يتحمل عبء سّرد الفعل الرئيس فقط بل يخضعه للنُطق به تجسيداً لتركيبة الحكاية الفكاهية التي تُعلن عنه، مِما يُحقق التطابق التّام مع دور الخطاب الفكاهي الأساسي وتمَيزه عن الأشكال الهَزلية الأخرى.[1]

–الزبون: سقسيت على اصحابي ڤالوا لي راهم يجروا من إدارة لإدارة... راهم يطوفوا على القضيّة. نضت نجري موزيطي على الكتف... المدينة كما دارت درت عليها ما صبت حدّ... ڤلت نقصد العدالة ربّما يكونوا ثمّ

[1] - *Jean Émelina, op.Cit, p140*

وإذا صبت الفرصة و قدرت ندخل على الوكيل نشتكي له على مصنع النسيج اللّي اصبح بطحة للقوم... على رزق الدولة اللّي بطحّوه...[1]

يدخل الخطاب في صُلب الموضوع بطريقة مباشرة دون أية مُقدمات، فهو يتعلق بتصفية مؤسسات القطاع العمومي، غير أن المنطوق(رزق الدولة بطحوه) يُقدم الصورة الدلالية الفكاهية المزدوجة من خِلال:

الملفوظ (بطْحوه) ومنه (المصدر بَطْحاء وهي الأرض المُستوية أو البور) وهو تصوير مجازي عن عملية تصفية المَعمل، وفي لفظة (بطْحوه) فِعل فيه عُنف وعُدوانية لأنها تُقال لفظاً في اللّغة الشعبية كوصف لكل من أُعتُدي عليه وطُرِحَ أرضاَ، وتعني كذلك الإهانة، التصفية، القتل، والإفلاس.

وفي منطوق **(مصنع النسيج اللّي أصبح بطحة للقوم)** إشارة إلى عمليات تحويل المؤسسات الحيوية عن مسارها ووظائفها (المعمل–الإدارة–العدالة) بمَنطق عَبثي وغريب، فَج وعُدواني، حيثُ تتحوّل كل هذه المؤسسات في صورة مجازية وكاريكاتورية إلى بطحاء للخَيل والخَيالة (بطْحة قُوْم) وبذلك فإنّ الدلالة تنطلق من الجُزء للتعبير عن الكُل المُترابط والمفصلي، وفي ذلك كناية "كاركاتورية" لصور الإداري والسياسي، والاقتصادي والسوسيوثقافي، إنّ هذا الشاهد يُثير الاهتمام لأنه يُبين وظائف الخطاب الفاكهي، فهوَ يشتغل على جَلب المُتعة وتوجيه الحكاية، ومقاومة عاطفة الألَم والإنجرافات، كما يُحدّد العلاقات بين الخطاب والواقع، ويشارك

[1]– الشاهد من مسرحية التفاح، ص20

في بلوَرة الموضوع وتضمين دلالاته، فالخطاب الفكاهي الدرامي لدى علولة يُجسّد ذاته ويحوّل عالَمه برسْم رؤية جديدة للعالَم وللواقع من خِلال التفاعل معه وليس خارجه، لأنها رؤية من الداخل عبر المعاينة والمعايشة، وهي علاقة سببية مُجسّدة في الواقع.

الزبون يستكمل حديثه...:

– دخلت لقصر العدالة نصيب الدعوة تغلي... الشعب الشعب نساء ورجال عزّاب ودراري... دالة طالعة مع الدرج دالة قاطعة الطريق ودالة دايرة مع الحيط... وصلت بمشقّة لباب وكيل الدولة نصيب نساء مربعين دايرين تستيفة ويتباكوا... سألت على ما صاير قالت لي وحدة منهم راجلي كان محكوم عليه بالإعدام... طلقوا سراحه وطلبوا منه السماح قالوا له غلطنا... غير قالوا له راك حرّ تقشّش ومات راه هنا مكسّل عند الوكيل ما شهّدوا له ما غسّلوه... قالوا يدّوه قبل للمستشفى يقعد يومين والاّ ثلاثة عاد يردّوه لنا... يا لطيف شافني الشرطي نتكلم مع المرأة سبّني وجاء قاصدني معوّل... احترموا العدالة قال... وخّر على النساء. قادرونا شوية... لزّ... لزّ بعدّ على المرأة. هذوك راه عندهم الموت... واش خاصك؟.. حكيت من البداية قلت له مرتي حاملة وتتوحم على التفاح... قال لي أنا راجل وراني نتوحم على الزّيت... مرتك حاملة وانت اتبّع في النساء... حشا يا سيدي... زيد... حكيت له على المصنع اللّي انسخط... قال الشيء معقول. بلادنا زادت في السرعة. هذه هي العصرنة... كيفاش بغيتونا نلحقوا اليابان والمريكان إذا ما زدناش في السرعة... ولكن قلت

له أنا عندي حق. عرفي دمّي خبزتي؟.. جيت نشوف وكيل الدولة على هذا باش يرايّي عليا... وكيل الدولة مشغول اليوم راه متعابز مع المحامين... راهم في إضراب...أعطيني راي. وين نروح نشتكي؟ شدني من الكتف وجرني قلت في نفسي هذا نهاري. بعّدني على الغاشي وقال لي ننصحك في سبيل الله. هذه القضية غير ما كان لاه تقدموها لهذه المحكمة. اللّي قادر يشري مصنع ويهدمه قادر يشري العدالة و يسوّسها... إذا تساعفوني قدموا الشكاية للأمم المتّحدة وشوفوا إذا عندكم عرف لهيه... هنا الدعوة راها مرونة... شوف لهذوا... جرّني وورّالي نشوف تحت الدرج... شوف اثناعش واحد. الأب الأم وعشر دراري... شوف بيهم بقشهم. راهم يباتوا هنا واحنا ضاربين عليهم النّح. خرّجهم الشرع من سكنتهم. أكثر من عشرين عام وهما ساكنين ويخلّصوا في كراهم... مول الدار خرّجهم ما صابوا لوين مساكين. طالبين من العدالة اللّي خرجتهم تسكّنهم ولو في السجن... روح... روح الله يهوّن عليك.[1]

– إذا كانت البُنية السّردية تُمثل العنصر الحاسم في الخطاب الفكاهي فإنّ البُنيات الأساسية للمعنى تكون تكميلية أكثر من كونها كاشفة، لأنها تعمل على تحقيق عملية التحليل في مستوى البُنية السطحية ويبقى الأمر غير مُستغرب لأن الخطاب يسمح بإزالة غموض النَّص في مستوى البُنية العميقة، حيثُ الفكاهة تشتغل على الازدواجية والغموض، والمفارقة لقِيَم تركيبية موزعة في المستويين، و تُمثّل نفس المكونات بقِيَم دلالية مُختلفة، إلّا

[1]– مسرحية التفاح، ص20

أنّ النَّص الظاهر يبقى مُرتبط بقِيَم النَّص الخَفي المَقصود، ولا يَكتمل معنى النَّص إلا في هذا الارتباط بأكثر أو أقل وضوحاً، مما يؤكد على دور الفعل السَّردي الفكاهي كوسيلة في تحقيق الأهداف والأغراض أو ما يُمكن تسميته بمفهوم الكفاية والقُدرة أو المهارة.[1]

- لقاء شكل المضمون وشكل التعبير:

ترَى "أوبرسفيلد" أنّ الفعل التعبيري يتضمن – في المسرح – إجراءين مُختلفين، إلقاء الكلام وإعطاء مَعنى لهذا الكلام، وهو يجمع بين الوظيفة الشِّعرية، ويتعلق كذلك بمبدأ "قصدية المُتكلم" الذي يطرح إشكاليات ذات طابع سوسيولساني تداولي.[2]

إنّ شكل التعبير في فعل اللّعب الكلامي الفكاهي من المُدونة السابقة يُحيلنا إلى العلاقة المتعارضة داخل وضعيات ومرجعيات الخطاب، بين اللهجي أو الكلام الذاتي و بين الكلام المعياري من خِلال ازدواجية "أفعال اللغة" و"أفعال الكلام" على مستويين:

1- الخطاب المعياري:

إذا لاحظنا الحقل الدلالي الأول (من المدونة السابقة) نَجِده يتشكل كالتالي:

« الدولة – الإدارة – قصر العدالة – المحكمة– العدالة – الشّرع – وكيل الدولة –الشرطي – المحامي– السجن – الإعدام – الأمم المتحدة–المدينة – الشعب – نساء – رجال – المستشفى – مصنع النسيج – إضراب »

---

[1] - *Jonathan Pollock, op.cit.p56*

[2] - *Ubersfeld, Anne, op.cit.p56*

هذه الدوال هي معيارية في المستويات اللّغوية والإيديولوجية، حافظت على مَبناها وشكل نُطقها في المستوى التخيلي و المشهدي، إلّا أن المسار التوليدي للأسلوب نَجِده يُعبر أكثر على المظهر الاجتماعي الرسمي المتواضع عليه غير أن موضوع المنطوق الفاكهي يُمكن له أن يستدعي أشكالاً معيارية أو يستبعدها أو يقوم بخلخلتها أو تشويهها، حسب أسلوبه الدلالي ونَمطه الخاص في الدخول إلى المعنى في معارضته لقيود الاستعمال المعياري.

2-الخطاب اللَّهجي:

قصر العدالة ⟺ الدعوة تغلي

وكيل الدولة ⟺ نساء مربعين دايرين تستيفة و يتباكوا

كان محكوم عليه بالإعدام⟺ طلقوا سراحه و طلبوا منه السماح قالوا له (غلطنا) غير قالوا له راك حرّ (تفقّش) ومات راه هنا (مكسّل) عند الوكيل ما شهّدوا له ما غسّلوه...

الشرطي ⟺ سبّني و جاء قاصدني معوّل...

وكيل الدولة ⟺ متعابز مع المحامين...

المحكمة⟺ اللّي قادر يشري مصنع ويهدمه قادر (يشري العدالة ويسوّسها)..

الشرع ⟺ خرّجهم من سكنتهم....

المصنع ⟺ انسخط...

فهذا الخطاب المعياري نَجِد أن مادته وموضوعه يَتَحدّدان عبر الخطاب اللهجي الفكاهي الذي يتلاعب بمعانيه ودلالاته حيثُ تظهر قِيَمه

الضمنية، في المستويات الوظيفية والممارسة من خِلال جَدلية العلاقة بين اللّغة والفعل، والوضع المعياري والوضع الشّاذ.

وعليه فإنّ الخطاب اللهجي الفكاهي في هذه المُدونة نَجِده يتسِم بالوظائف الكلامية التالية:

– قلب القِيَم بإعادة تشكيل وظائف الخطاب المعياري و وضعه في سياق مرجعياته المشوهة.

– إن وظيفة التعبير اللهجي الفكاهي تتشكل داخل سياق التركيب وليس خارجه.

– يشكل التعبير اللهجي الفكاهي الأبعاد الانفعالية الخِلافية المُتأزمة، بمنطق المُتعة والمرح والتخفيف من المباشرة، وكذلك تجاوز الألَم والتنديد والفضح للقُبح من خِلال تكسير معيارية القِيَم الجامدة.

– الفكاهة والوظيفة الاتصالية

يُعَد الفعل الاتصالي أساس النشّاط المسرحي، وهو يُحدِّد في مفهومه العام سياق التبادل الإعلامي بين الرُكح والقاعة، ويُمثل هذا النشّاط الإنساني موضوع الفَن المسرحي برُمته.

فإذا كان المقصود بالاتصال وسيلة إحداث الأثَر على الآخر فإنّه يجب التمييز في هذه الحالة حسب "ديمارنيس" بين اللإتصال باعتباره توزيع العلامات الرُكحية وعملية إظهار الأثَر الفني والإيديولوجي، وينبغي تحديد

هذا الفعل الاتصالي باعتباره حضور مادي مزدوج لكُل من المُرسل والمُتلقي، وتصادف لقاء الإنتاج والاتصال.[1]

ويَرى "باتريس بافيس" انطلاقاً من المفهوم "البرختي" أنّ ما هو حاسم في الموضوع يرتبط بالقُدرة على الربط بين العلامات الرُكحية والبُنية الدالة، أي قُدرة المُتلقي على صياغة النموذج التجريدي أو النظري لوضعيته الاجتماعية الشخصية ومقارنتها مع النماذج المُتخَيلة أو الافتراضية التي تقترحها الكتابة الرُكحية.

أو ما يَعتبِره "بريخت" بتاريخانية مزدوجة وهي تجمَع بين تاريخانية شخصية مُمثَّلة في التوقعات الجَمالية والاديولوجية من ناحية، وتلك التي ترتبط بالعمل في المضمون الجَمالي والاجتماعي، وقابلية النَّص لمُختلف التأويلات.[2]

وعليه أظهر "الشكلانيون" الروس ثُم "بريخت" كيف أنّ أثَر الحِس غير العادي في استكشاف العمليات الجَمالية والأثَر الإيديولوجي غير المألوف هما الكفيلين بإثارة شرارة الدلالة و تحديد أفاق التوقعات للنَّص والعرض من أجل تقدير ميكانزمات التلقي.[3]

يَرى "بريخت" في ذلك أنّ العملية المسرحية لا ترمي بالمُتلقي المُشاهد في نهر الحكاية تجرفه بدون أي اكتراث هنا أو هناك، بل يَجب تنظيم وعقد الأحداث من أجل شّد الانتباه إلى مَطبَّات هذه الأحداث [4]

---

[1] - *De Marinis.M, In, patrice pavis, op.cit. p, 61*

[2] - *patrice pavis, op.cit. p, 62*

[3] - *patrice pavis,* ibidem. *, p 62*

[4] – برتولد بريخت، مرجع سابق، ص34

وعليه فإنّ المُهمة الرئيسية للمسرح تتمثّل حسبه في تعليمية الحكاية من خِلال بَثّ المعنى عبر عمليات التبعيد أو التغريب "*La distanciation*"هذه الآلية التي تُحرّر الظواهر من سِمات المألوف من أجل فهمها وتغييرها.[1] على أساس ذلك تظهر التقاطعات الأساسية لدى "عبد القادر علولة" مع المسرح الكلاسيكي الأرسطي الذي يشتغل على قاعدة إحداث الأثَر المَبني على مدى التعاطف الانفعالي الآني مع الشخصيات والمواقف، حيثُ تتعارض مع الأشكال الاتصالية الشعبية لِما قَبل المسرحية وقواعد المسرح الملحمي "البرختي"، التي تجعل من العملية الاتصالية هدفاً في حَد ذاته حيثُ أن كل "ميكنزمات" العمل المسرحي تهدف إلى جعل المُتلقي يَعي أن كل من الحكاية والخطاب المسرحي ينتهيان به إلى استكشاف وضعيته الشخصية ليس في علاقته مع ذاته بل في علاقاته مع المجتمع.[2]

وعليه فإنّ النشّاط الاتصالي المسرحي عند "عبد القادر علولة" نَجِده يرتبط أساساً بالعملية الإرسالية التي تعمل على بَثّ العلامات المُشفَرة المقصودة من على الرُكح تجاه مُتلق في وضعية تتجاوز مستوى تفكيك هذه الشفرات وإعادة بِناء المعلومات المُتلقية مهما كانت وضعية مكان تواجده بالنسبة للعرض سواء كانت هذه الوضعية (حلقية دائرية، جانبية، أو مقابلة) لذلك فإنّ جمالية التلقي تصبح مُركزة على السامع، المُتفرج والمُشاهد/الفاعل باعتباره العنصر الأساسي في المُركب الدراماتورجي الشامل.

1- المرجع نفسه، ص،48

2 -انظر الملحق رقم 1 ، ص321

حيثُ تَضع هذه المقاربة حسب "عبد القادر علولة" القطيعة مع مسرح يكون فيه المُتفرج مُجرد مُستهلك تقليدي أو مُشاهد مُتلصِص إلى وظيفة جديدة تجعل منه مشارك في "العملية الإبداعية" وتجسّدَ ذلك على الأخص في مسرحية الأجواد. و قد تلتقي هذه المقاربة مع ما ذهب إليه "رولان بارت" في إعطائه المكانة الجوهرية للقارئ باعتبار أنّ النَّص مَفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مُجرد استهلاك(...) فمُمارسة القراءة إسهام في التأليف ويؤكد كذلك أن عملية التفسير لا تقل أهمية عن دور المُنتج بل يَعتَبر أن المُتلقي هو الخالق للمعنى.[1]

إذا انطلقنا من هذه الفرضيات فإنّ السؤال المُلح في مقامنا هذا يكون حَول مَوقع و وظيفية الفكاهة في النشّاط الاتصالي في مسرح "عبد القادر علولة" وعن اللآليات التي استخدمها لتحقيق هذا النمط من التلقي، هذه الفرضية الأولية نَراها تبحث عن:

- الكيفية التي تنتظم وتعالج بها عملية التلقي.
- وعن كيفية استكشاف مُتلقي ضمني داخل العمل الذي يُشكل النموذج النظري المفروض على مُتلق آن أو متلق مثالي لمُجمل العمل المسرحي.

إنّ الفكاهة اصطلاحاً ومفهوماً ووظيفة نَجِدها تُمثل عملية القُدرة على إيجاد العلاقات غير المُتوقعة بين الموضوعات الفِكرية والمُنتجة عند عرضها للفكاهة لدى المُتلقي وهو ضروري لتحقيق هذا الهدف، فلا يُمكن

[1] - *Roland Barthes,la théorie du texte, Encyclopédie Universalis, vol15, pp1O13- 1O17*

أن يتحقق أثرها بدون مُتلق، وإن لم يَحدث هذا الوقْع والأثَر فإن الفكاهة تَفقد معناها ووجودها، و في هذا النمط الاتصالي نَجِدها تتأسَس على آلية الأثَر التغريبي والتبعيدي الدرامي والمسرحي الذي يشتغل على خَلق المسافة بين الموضوع والوضعية انطلاقاً من الآليات البلاغية الدرامية والمسرحية.

غير أن "*جيرار جينت*" يرى بأن الفكاهة لا تتحمل التحليل البلاغي لأنه يقتلها، وهي بلاغياً تحالف وظيفة مُضحكة و وضعية بيانية طبيعية وعلى المُتلقي رصد النَّص المُخالف أو غير المألوف أو الشّاذ، وفي هذا الوضع لا يوجد مكان للبلاغة فالعقل يتحدّد في النهاية بوظائفيته البلاغية وبوظائفيته الفكاهية في رَونقها وفي اختلالاتها أمّا الفكاهة الساخرة يتحدّد تعريفها من خِلال هذه المسافة بين المُتكلم والمُخاطب باستعمال الوظيفة البلاغية والوظيفة المُضحكة من أجل خَلق هذه المسافة مع الموضوع أو الوضعية[1].

غير أن اشتغال "عبد القادر علولة" على الكلمة الفكاهية بالحرفية التي حاولنا استكشاف بعض من خصوصياتها، نَجِدها تقوم على الثنائية اللسانية وفوق اللسانية التي تنتج الوحدة النغّمية الوظيفية بلاغيا ودراميا ومسرحيا مما يمكن عملية التشفير الشامل من خلال سَمْيَئَة أشكال البَثّ والتقاط الأصوات والصور والإنفعالات المتعددة، انطلاقا من الشعرية اللسانية ، ونَجِد دلالته في مسرحية الأجواد حيثُ تَتحدّد الملامح الأساسية لشخصية الربوحي الحبيب –العلامة–أولاً عبر مَنطقها الكلامي المحددة في "الوظيفة

---

[1] *Gérard Genette, Figures V, «Morts de rire», Paris, Seuil, collection «Poétique», p. 201*

البلاغية" قَبل إنجازها للفعل أي" الوظيفة الدرامية" بل تكون مُقدمة له ووسيلة من وسائل إنجازه. بذلك تتجاوز البلاغة تشكيل "الوضعيات البيانية إلى الوظيفة البنائية التي تمثل بؤرة الدلالة المركّبة.

ومنه هذا الشاهد :

"الربوحي الأسمر حديثه معطّر كأنه ماء زهر مقطّر و الكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل و حلوة في النغمة."[1]

إنّ الآلية الكلامية البلاغية القائمة على الجِناس لا تعود على البلاغة في حَد ذاتها بل تهدف كذلك إلى خَلق نَمط اتصالي تخاطبي مَبني على إنتاج الصوّر بَدل تشخيصها عبر الآليات البلاغية والدرامية والمسرحية التي تَفتح سياقات التأويل التي لا تؤدي فقط إلى انتاج المَعنى والفَهم ولكن تؤدي كذلك إلى إحداث أثَر مُتعة المشاركة العقلية والوجدانية والانفعالية التي تصل في النهاية إلى تشكيل الرؤية الإيديولوجية عبر الشخصية المحورية ومنه إحداث فعل الإقناع والدعوة إلى التواطؤ في الشهادة والتنديد والحُكم عبر الترفيه والفكاهة الوقورة والمُمتعة رغم مرجعياتها الجارحة، والمتمثّلة في موضوع الرفق بالحيوان، ووضعية التخطيط والتسلل ليلاً لتفقد وإطعام حيوانات الحديقة العمومية ومواساتها، بفعل وخطاب ينسجم مع نمط هذه الشخصية.

[1]– مسرحية الأجواد، ص6

- وظائف الآليات البلاغية:

- قلب المعنى

وهو يتشكل في مسرح علولة من المجاز حيثُ يستعمل عبارة أو طريقة في الكلام بمعنى نقيض لمواضعه الحقيقية، وفي الفكاهة هو تعبير عن طريق السُخرية أو المُزحة أو الجِدّ عكس ما نُفكر فيه أو نُريد أن نُفكر فيه، وهو قصدي اختياري مُركب على تنوعات صوتية وكلامية لأنه يدخل في باب الفكاهة الساخرة ومنه:

"... **لبست صباطي في الحين و بقيت نتبع في الكلب ونقول مع نفسي: سبحان الخالق !... العادة و هي الكلب يتبّع الإنسان وصرت أنا اليوم نتبّع في الكلب ! الكلب اللي يتكلم... رجعنا للزمان القديم...**"[1]

فالمعنى الصريح يقصد به الكلب المُتشرد "عتيق" غير أن الكلب في السياق يحمل دلالات تتقاطع حسب الوضعيات، والأحداث، والأزمنة.

- المفارقة:

ونَجِدها في مسرح "علولة" تركيب كلامي ذكي فيه مَكر مقصود يَجمع بين الأفكار والعبارات والصوّر التي هي في العادة متناقضة في ما بينها، حيثُ نَجِدها مُركبة ومُرتبة في سياق و وضع يُنافي المضمون العام، من أجل إنتاج المعنى القوي والعميق.

[1]- مسرحية حمق سليم، ص10

و أسلوب المفارقة عند "علولة" هو دائماً وراء الصياغة المؤثرة والعجيبة للحقيقة، وتلعب دور الإقناع كما توظف المفارقة المغلوطة، وهي دعابة تبدو ناعمة ولبيبة ومرحة تصل حَد السذاجة في الظاهر غير أنها حادة وناقدة ضمنياً.

– ومنها هذا الشاهد حيثُ حارس الحديقة يعرض مُجريات مداولات المَجلس البلدي حَول قضية الإطعام السِّري لحيوانات الحديقة العمومية.

العساس: اللي قال من غير شوية "ڤرافا" وشوية غرس "للفيلة" ما ادّيت هايشة ما نبغي الهوايش وإذا بغيتوني نخلّص لكم اللي ادّيت بسم الله ولكن بشرط كل من ادّى يخلّص. اللي قال الإمبريالية. الإمبريالية لها إمكانيات وسائل عديدة هذوا جواسيس راهم يدخلوا للجنان بالليل مسلحين ومتجهزين. عساس الليل مسكين واش يدير بمطرقه. لازمه بالأقل "طنك"...

الربوحي الحبيب: المطلوب منك إذا بغيت تعاوننا الصباح بكري قبل ما يجوا الخدامين اصلح ونظف السجنات هكذا نقدروا نتابعوا في السر مهمتنا والهوايش يتنقوا وما تبقاش فيهم هذا الريحة المكروهة.

العساس: من غدوة الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليا... الزرافة نطلع لها بالسلوم راه عندي بعد واحد في البويتة...

الحبيب: واطلق الخبر قول باللي جواسيس الإمبريالية ما بقاوش يدوروا بالجنينة.

العساس: حاجة ساهلة هذه نقدر عليها... نقول باللي الجواسيس ضربوا لي تيليفون وقالوا لي أنتم أصحاب البلدية واعرين علينا... نقول باللي راهم الجواسيس بدلوا البرنامج راهم باغيين يدخلوا للديار. باغيين يتسرسبوا مع صور التلفزة ويدخلوا للديار... ياك؟[1]

- التعليق المعنوي:

نَجِده في المَجاز المزدوج أو الدلالة المزدوجة حيثُ تأخذ الكلمة معناً مزدوجاً أي المعنى الصريح والمعنى المجازي، ومنه هذا الاستعراض القروتسكي لوضعية من وضعيات المستشفى العمومي.

"واش خاصك يا السي محمد؟ هنا المستشفى يا خويا... نعم هنا ما راكش تشوف في الدمومات... ماراكش تشوف فينا ندّمروا في سيارة الإسعاف... هذه قبالتك ماشي "لامبيلانس"... اسمحلي خويا... ما عليش واش خاصك؟.. راني مفڤور شوف مصاريني في يدي... وين نروح؟ واش من جهة نأخذ؟... أدمر معانا السيارة نورّي لك في طريقنا.... يا السي محمد المستشفى يدخلوا له من هنا... معلوم ماراكش تشوف في الشرطي واقف واش خاصك؟؟ جيت نداوي طالب من الله يسترني... كيفاش؟... كراعي طار... انخس وراني رافده معايا... حازم الساق... شوف... راني نشوف في الصباط خارج من الجيب حسبتني أعمى... الأطبّاء خرجوا ما كان حد في هذا الساعة... حط كراعك هنا نعطوك ورقة وليّ غدوة إن شاء الله...

[1]- مسرحية الأجواد، ص43- 44

الليلة باش ما يصاطرش الجرح ذرّي عليه الحرمل ودير فوق منه الخليع...."[1]

هكذا يصبح المَجاز أداة لإنتاج المعاني وتفجير الدلالة حيثُ تمتزج الصورة بالحَدث، والمُتخيل بالواقع وتختلط المفاهيم والمعاني والأدوار وتتقاطع الإنفعلات ويمتزج الضحك بالحَرج، والمُتعة بالألَم انطلاقاً من شِّعار

"**هنا المستشفى يا خويا... نعم هنا ما راكش تشوف في الدمومات...**"

إلى ما يتبعه من أوصاف وأفعال سريعة الإيقاع كثيفة الصوّر والعلامات مُتعدّدة الأصوات كاريكاتورية الرسْم، عَبثية الطَرح، عنيفة النّقد، أليمة الشهادة وهي ضاحكة مُبتسمة بكل ما تحمله الفكاهة من نُبل.

- التورية والمبالغة

تشتغل هذه الآلية على جَدلية خاصة، فهي بَدل إثبات إيجابية الشيء تقوم بإنكار الشيء النقيض، أو تقلل من قيمته حيثُ تعطي قُوَة الإثبات السلبي لما تُخفيه، ويمكن أن نقول بأن التورية عند "علولة" شكل يستعمل المظهر التلطيفي في المستوى السطحي ليكون أكثر قُوَة في المستوى التضميني وأكثر فكاهة ولكن أكثر سُخرية واستهجان، وعليه فإن التورية نَجِدها تُكثف الصوّر وتعرضها أكثر أو أقل ما هي عليه، ليس الغرض منها الخداع ولكن هي دعوة لاكتشاف الحقيقة الخَفية وتجسّيد ما تقوله أنه أمر

[1]- مسرحية الأجواد، ص 105

غريب ولا يُصدق أي يجب تصديقه لأنه الحقيقة، ومن هذه الوضعيات القرائنية التي كانت تُستخدم بأسلوب تلميحي في الستينات والسبعينات تصبح صريحة في مسرحية الأجواد سنوات الثمانينات ومابعدها، غير أننا نَجِدها تنتقل فكاهياً من الصيغة الجنونية الذاتية إلى الصيغ الغنائية إلى صيغ هذيانية شِبه جنونية تحمل الصفة الاجتماعية أو الجمعية التي تُعلن نهاية البطل الملحمي على الصيغة الدون كيخوتية، تُمثله شخصية "جلول الفهايمي" العامل في المستشفى العمومي الذي واكب مسار البِناء الاشتراكي في كل مَعالمه ومنه "سياسة الطّب المجاني" غير أنه يصطدم بحقائق تفوق توقعاته.

-جلول في وضعية جنونية، وهو يجري في كل الاتجاهات حافي القدمين وهو يَجلد ذاته مُتهكماً ساخطاً على هذه الذات "الفهايمية" أو التي أرادت أن تفهم ؟

جلول: أجري يا حبيبي اجري أنا ما عندك ما تحكي لي... المستشفى ليك دير فيه اللي يهوى لك... احنا نزوقوه من برّى و نغرسوا فيه الورد والباقي عليكم.... راكم تقولوا باللي احنا مافيا و أنتم بغيتوا تديروا الإشتراكية همّالا ديروا.... ديروا يا خويا ديروا... خلونا احنا في عميتنا وأنتم ديروا... راكم تقولوا باللي احنا ناكلوا... يا سيدي نديروا باللي احنا ناكلوا... وانتم واش راكم اتديروا... ها ديروا... أنت جهنم وقليلة فيك يا جلول.... أنت يقطعوا لك رأسك مرتين وقليل... أجري... أجري ما....[1]

---

[1]- مسرحية الأجواد، ص 100

ومن ذلك نكتشف أن أعمال "عبد القادر علولة" تحقق نشّاط اتصالي يتحرك في منظومة آنية وزمنية تجمع بين مُتلق آن حاضر ضمن العمل الواحد ومُتلق مثالي لمُجمل أعماله لأنها تنتج عن ذات متواطئة مع مُتلق يشترك في معرفته للقِيَم التي تَبثها، إنها تُثير الانتباه و تستدعي الذاكرة

-الآليات المسرحية:

الفكاهة في مسرح "علولة" في طابعها السوسيوسياسي والتاريخي تدعو المُتلقي إلى الاستماع والمشاهدة والتواطؤ بالمشاركة في الفُرجَة، فهي تَشُده، تَستفزه، تستفهمه وتكسر سُكونه فيُعبر عن ذلك بالتصفيق أو التعليق أو ترديد المقاطع التي يَجِد فيها مُتنفسه أو لذّته ومَرحه، وكذلك يبقى مشدودا من أجل التقاط كل الإرساليات وقد يطالب بإعادة وتكرار ما لم يصله أو يفهمه.

ولقد استخدم المُمثل"صراط بومدين"(1947-1995م) كفاعل وسيط في العملية الاتصالية في مسرحية الأجواد من خِلال الفعل المزدوج المُتمثل في اللّعبة الدرامية الداخلية وفي نفس الوقت مثَّل في العرض المسرحي

القناة /العلامة والشفرة الاتصالية بين النَّص والعرض والتلقي الخاص والعام وكذلك التلقي الفردي والجمعي الذي يتمثل في كل الشرائح التي يهمها أمر الصحة وتسييرها مثل:

(الطبيب، الممرض، المدير، العمال، الوزير، النقابي، البرلماني...) الذين هُم من الجمهور المُتلقي هنا الآن، فشخصية جلول الفهايمي تَقع عليها مسؤولية تمثيل هذا المُتلقي الحامل لقيمه وهو بذلك يصبح صدى صوته غير

المسموع وحسه المقبوض ومزاجه المُنفعل، بدون قِناع أو حيادية ولكن بوعي والتزام تجاه مَطبات هذا الخطاب الشعبي الفكاهي وانزلاقاته.

ففي مسرحية الأجواد تتحدّد طبيعة هذا الخطاب ووظائفه الاجتماعية من خِلال التركيز أولاً على تشكيل صورة شخصية "جلول الفهايمي" فهو الإنسان /المواطن = العامل/ جلول = النقابي /الفهايمي

القوال:

جيرانه عارفين هذا وقبل ما يشاوروه حتى يسألوا الزهرة إذا صاحي والاّ مغيم. كلهم عارفين باللي ولو عصبي يكره اللي يتغشش والاّ يسب بغير ما يحلل. كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام وما يضيّع من حديثهم حتى كلمة و لما واحد منهم يسهى، يدّيه الكلام ويكفر على الحكومة جلول يقفز قفزة وحدة ويبلّق عينيه. يرزنه بالكلام السريع كللي يثقّب فيه بالرشاش ويقول له: راك تعديت الحد يا حبيبي اسمحلي انبهك. احنا في الدار هنا الديمقراطية كاينة صح ولكن الديمقراطية اللي متافقين عليها في دارنا تختلف على بعض من الديمقراطيات الأخرى... حرية التعبير في دارنا تعني التعبير العلمي والرزين ما فيها لا عيب لا معاير ولا كفير. الديمقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الاجابي... إذا بغيت تعاير الحكومة بهذا الصفة هوّد للبلاد راهم أصحاب المال حالين شحال من مقهى لهذا الهدرة.[1]

[1]- مسرحية الأجواد، ص 80

ففي الخطاب الفكاهي تكمُن روح الديمقراطية ونُبل الموقف وحِدّة التنديد، وليس الخطاب العنيف أو الديماغوجي الفارغ **(الهَدْرة)** الذي يُغذي الخطاب الرسمي السياسي منه أو الديني أو النخبوي، ويكون الخطاب الفكاهي بذلك الأداة الوظيفية الذكية والترفيهية والتبليغية والتنبيهية لمطبات وأشكال الخطاب، حيثُ يكون الشاهد الساخر والكاشف لهذا الواقع في كل أبعاده وخلفياته الضمنية ومنه:

القوال:

جلول الفهايمي يعرف كيف يتركب الخطاب الديماغوجي. حافظ الدستور وقاري الميثاق الوطني ويفيق للي يعفسهم والاّ يستخطاهم و لكن فيه ضعف: عصبي. يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها.[1]

جلول الفهايمي يعرف يحلل الوضع ويعرف يشوف بوضوح في كل ما هو جاري في البلاد. يعرف بشحال راه يسوى مفتاح السكنة. شحال تسوى قسمة الأرض للبناء وبشحال راهم يتبدلوا دراهم فرنسا. جلول ما يعرفش يشطح العلاوي ولكن حقق وشاف كيف تنشق البحور وكيف تتحول الجبال لما تنهز الاكتاف.[2]

يحمل هذا الصنف من الفكاهة المظهر الاجتماعي فمِن خِلال نظرية "برغسون" تأخذ الفكاهة طابعها المعرفي الذي يخُص "الذكاء" والتي تنضوي

---

[1]– مسرحية الأجواد، ص85

[2]– نفس المرجع، ص86

تحتَ فكرة ميكانيكية سلوك الكائن الإنساني وتصبح الوظيفة رمزية مُسقَطة على الواقع والمُعدل الاجتماعي للسلوكات غير السَوية.

فالموقف الإنتقادي الفكاهي نَجِده يُخرِج اللذّة والمُتعة من الألَم هدفه التغيير في مجرى الحياة –هذا النهر الجارف– وإحداث اللذّة يكون مصدراً للترفيه مضمونه انتصار الأنا [1] هذا الصنف من الفكاهة عند "عبد القادر علولة" ينبثق عن النفس حيثُ يَتِم التعبير عنها فكاهياً بطُرق مجازية لأن المُتعة تنبثق من انتصار النرجسية على المحظور والمراقبة حيثُ أن الطاقة النفسية تُلجِمها المراقبة والنبضات التي تُحرّرها عن طريق الضحك وأن "الأنا الأعلى" يَعْمَد عن طريق الفكاهة إلى مواساة " الأنا " وحفظه من المعاناة.[2]

– جلول الفهايمي مع سائق "الطاكسي"

"وأنتم دايرين خير كبير في البشرية. هذا السيارات ضيقين وما يركبوش لكم الغاشي... في الحق راكم انتم أصحاب الطاكسيات تفيدوا أكثر من حافلات الحكومة... راكم ترفدوا وتنزلوا كل عشرين متر... لو كان راهم عاطيينكم كوامن الغنم اتديروهم طاكسيات تفيدوا المصلحة العامة أكثر."[3]

---

[1] – برغسون: الضحك، هنري برغسون، سامي الدروبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، 55

[2]- *Sigmund Freud, Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988,p 398*

[3]– مسرحية الأجواد، ص33

وهناك صنف آخر من الترفيه واللذّة المُركبة نَجِدها تنحدر عن المقاربات التضمينية، مثل ما ذهب إليه "كاستلر"(1905-1983) حَول الازدواجية في الخطاب الفاكهي المَبني على مَنطق الالتباس أو اللامعنى.[1] ويَرى "ماكس جاكوب" في ذلك أن الفكاهة هي فكرية إذا كانت تتعلق بميكانزمات الفِكر الواعي حيثُ تكون لها سُلطة التأثير على المُتلقي وتدفعه إلى الانفعال المُركب الذي تجتمع فيه المأساة بالمَلهاة والضحك بالمُبكي. حيثُ تكون المُتعة الأثَر الذي ينبثق من انتصار النّرجسية على المحظور والمراقبة.[2]

ومنه هذا المونولوج الطويل لجلول الفهايمي بصفته عامل ونقابي وهو يُقيم مسيرة نضاله في المستشفى جرياً حافي الأقدام والعمال من حوله في دهشة وذهول: **جلول: أنا الفهايمي ما نسواش... أنا متالبني الهم... عندهم الحق اللي يسبوني. عندهم الحق اللي مسمييني جلول الفضولي... لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر... لو كان راهم حكموا عليا بالإعدام... ما نسواش أنا... يلزمني السوط... السوط... اللكّوط... هراوة زبّوج هذه هي بالقلبوزة وأجبد اعطيه السوط... السوط على الظهر الاكتاف الجناب المقعد والركايب... نستهل السقلة في الفم... جلول الفهايمي بلية... آفة إجتماعية... أربطوا**

---

[1]- *A.Koestler.Acte de création (le cri d'Archimède), Hutchinson, Londre, 1979, P25*

[2] *M. Jakob, in, Robert Escarpit : L'humour : PUF, Paris, 4éd, 1972, P- 74*

جلول الفهايمي سوطوه اقتلوه... علاش مخليني حي؟... خيطوا لي فمي واقطعوا لي نيفي تنجحوا... والسوط... السوط... السوط... الـــ...[1]

جلول: كولوني... كولوني... أرسموا على شواربي كلمة أسكت... صار هكذا يا السي الفهايمي!... احنا ضد الشعب... ضد الطب المجاني... عندي الحجج... كاينة كمشة قليلة في الأطباء اللي يحبوا وطنهم وشعبهم واللي عندهم الضمير المهني... قلال اللي يشفهم المسكين... الأغلبية في الأطباء يتسمّاوا قزادرية... صار قزادرية يا السي جلول... قزادرية... يختلفوا غير شوية على القزادرية... وحود حالفين وموفرة فيهم البلاد والآخرين طالعين على باب الله... الطب المجاني يا السي الفهايمي ماشي الفوضى... لازمه يتنظم... مذابينا انّظموا... انظموه مع مواليه اللي محتاجين ليه... انظموه بالجهار في النهار القهار... أنا ما نسواش... ما نحشمش... السوط... السوط ما ينفعش يبرهش... سفود أحمر جمرة... واكوي... اكوي... اكوي... صار عندك الحجج؟... اللي عنده الحجج ما عنده علاه يجري..... اجري... اجري على كبرك...[2]

إن جلول الفهايمي نَجِده ينتقل من الضحك على الموضوع إلى الضحك على الذات، بلُعبة تغريبية غير مألوفة تُحقق اللذّة في جَلد الذات وتكسير صورة البطل الملحمي الفردي أو البطل المُضاد بنَبرة تصاعدية تصل حَد

---

[1]- مسرحية الأجواد، ص89

[2]- نفس المرجع، ص97

الحالة الهذيانية ، ولكنها لا تفقد وعيها بما يحدثُ لها ومن حَولها ويبقى الخطاب الفكاهي يَمتَد في تنديده الساخر والمتصاعد إلى نهايته، حيثُ تكون الفكاهة طريقة تفكير وحالة ذهنية تنتج شكلاً عاماً من الخطاب أو الفعل الذي يَبدو طبيعياً في مَظهره، حيثً يعكس روح الفِكر وليس روح الكلمات، فالفكاهة تتجسّد في الخطاب أو في الفعل لموقف أو حالة تنتقل من حالة اعتيادية هادئة إلى نقيضها، ولكنها تخفي في حقيقتها وضعية مُغايرة ثالثة تَنتج من العلاقة المُركبة بين المُرسل والمُتلقي، أي بين الوضع والتوضيع المزدوج:

- على مستوى الركح:

جلول ⟸ مرسل

العمال ⟸ متلقون

إن المتلقي/الفاعل على الرُكح يصبح في وضعية مشاهد ومرافق للحدَث وفي نفس الوقت يتكفل بالمساهمة في بَثّ المداخل التشفيرية دون تفكيكها عن طريق التعليق، وبالتالي يتحوّل في المستوى الثاني إلى مُرسل وسيط بين الحدَث / الموضوع و المُتلقي /المشاهد

تكون وظيفته الأساسية المحافظة على التوازن الانفعالي للمُتلقي المشاهد وتنبيهه إلى السياقات الضمنية في مستويات الفعل والزمن، وبناء الشخصية، وأنماط اللّغة ووظائفها.

ومنه هذا الشاهد:

العاملة: الراجل قدامه واصلين لوذنيه وأنت تقول لي ما هبلش... هذا فاش ساجيين احنا غير في التفريجة... يحسن عونه مسكين إذا هبل...

العامل: سكتينا يا امرأة... اصبري شوية... يبان لك جلول مجنون ورافد خنجر... اصبري نميزوا ونشوفوا مليح قبل ما ناخذوا موقف... ربما هذا الجرية راه دايرها عفسة... حيلة تكتيكية... ربما لو ندّخلوا نخسروها عليه... ربما دافع روحه مجنون باش يكتشف شي حاجة.[1]

وعليه يصبح الجنون الفكاهي في مسرح "علولة" مِيزة وأداة و وسيلة التعبير عن التعبير والنسَق الاتصالي الذي يتداخل فيه التلقي الفني والإديولوجيي والثقافي في دورة تعكس أبعاد الرُؤية والجَدلية التاريخية حيثُ يبدوا أن نفس الأسباب تؤدي إلى نفس النتائج، فمِن جُنون "سليم" الموظف سنة 1972 إلى جُنون "جلول الفهايمي" العامل في مسرحية الأجواد 1985، ومن جُنون الواقع في مسرحية "العلق" سنة 1969 إلى الواقع المجنون في مسرحية"التفاح" بطَعم المرحاض العمومي سنة 1992. كذلك تجسدت جدلية علاقة الدراما بالحياة، من خلال كوميديا وجودية بفُكاهة عبّرت عن سُخرية التاريخ تَجسّد مَشهَدها الأخير باغتيال الخطاب الفكاهي "المَارق" الحر الذي أراد أن يقاوم الحتمية والسائد و يُضحِكَ الجمهور ولا يَضحَكُ عليه .

و" المسرح الذي لا يُضحِكنا يجدر بنا أن نضحك عليه"[2]. ويبقى السؤال مطروحا عن الكيفية والمقاصد؟

---

[1]– مسرحية الأجواد، ص93،94

[2] – برتولد بريخت، مرجع سابق، ص 35.

الخاتمة

تُعَد الفُكاهة في المَسرح أداة وأسلوباً استخدمه "عبد القادر علولة" ليس من أجل الضَحِك من الفَن ولا من أخلاق زمانه ولكن من "الأشياء الخاطئة" التي أنتجتها الإيديولوجية الوطنية، وكذلك كانت الكوميديا الساخرة عند أرستو فان، وبن جونسون وشكسبير، وموليير وغيرهم، فالفُكاهة هي فن ذاتي ينتج من صُلبه تناقضات أفعاله، من أجل تعديلها مع المُحافظة على كامل الوقار والثّقة بالنّفس.

وعليه نَجِد أنّ الفُكاهة عند علولة هو فن شامل، هو نشاط خلاق، يستطيع من خِلاله أن يُبدع بآليات أسلوبية مُتعدّدة في المواضيع والمضامين التي يُمكن أن تنسجم مع المِخيال و"الفانتازيا" الشفوية الشعبية، ومسرحه لا يتشكل من خِلال "العُقدة" حسب البِناء الأرسطي التقليدي، وإن كانت تبدو ثانوية فالحكاية وسيلة لعَرض أوجُه وصوّر الواقع البَشع، يتحوّل الكاتب من خلالها إلى آلة تصفية هذا الواقع المُؤلِم الظاهر منه والخَفي وتَجسّيده في قالب مُضحك و بذلك تصبح الشِّعرية الفُكاهية عنده فَن التعبير الجميل المُمتع عن الواقع القَبيح، وإن كانت "شخصياته" في الغالب عبارة عن أصوات يَنقُصها ذلك الامتداد "السيكولوجي" الانفعالي المُستقر أو المُتحوّل فلأنها لا تَهدِف إلى خَلق التماهي السيكولوجي مع الشخصيات حتى يبقى المُتلقي على مسافة من الأفعال المواقف التي تَسمح بفَهمها ونَّقدها، إنّ إبْراز الجانب الفَكِه والكاريكاتوري يَسمح عَبر آليات التعبير الفكاهي إخراج وتَشكيل ماهو

عرضي من خِلال تمظهرات القَول والمَواقف، إنّ الشخصيات بأبعادها الأرسطية تُمثل لديه ذوات مُصطَنعة أو مُجرَدة نَمطية تتنافى ومُنطلقاته الأيديولوجية الواقعية، و بذلك قَد تُشوش عملية التشفِير المُتوخاة في العملية الاتصالية التي تُمليها عليه المَبادئ التأسيسية لمَسرح المشاركة والتفاعل والتواطؤ، حيثُ تصبح الفكاهة في المَسرح آلية للتفكير باللّعب الدلالي و العلامي والإبداع المَفتوح على المصادر المسرحية والأدبية العالمية، أو فُنون القَول والأشكال الفُرجَوية الشعبية مِثل "الحَلْقَة" وكذا المرجعية الواقعية المُركبة، هذه المشاركة الدراماتورجية الحيوية يَتِم على أساسها إعداد الفُرجَة المسرحية الوسيط المَبني على "الميتاتياترو" أو المَسرح داخل المَسرح حيثُ تصبح الفكاهة الشعبية آلية شِّعرية ودرامية شاملة، فالأصوات هي مفتوحة على حيوية تَعدّد الأدوار، في مُجتمع اختلطت فيه الأدوار ومؤسسات فقدت معاني وظائفها، وتعبير فعال عن الأنماط الطَبقية التي يتشكل منها المُجتمع والطَبقة العُمالية على الخُصوص.

تُعتَبر الفكاهة الساخرة عند "عبد القادر علولة" شكل من الخطاب المَجازي وهي تَطرَح إشكال العلاقة بين الشفوي والمكتوب، وكأنّ الفكاهة الساخرة لديه دخول في عَهد الشفوي المكتوب، هذه الفَرضية تُؤكد تَعدّد الأصوات السَّردية، وذاتية الكتابة بدون إغفال كُلية تَميزها الفردي، إنّ هذه الفرضية المزدوجة تقترح تَمثّلاً خاصاً بالكلام من ناحية، وتَمثّلاً للعقلي من ناحية أخرى، فالكلام عند هذا المسرحي مُعطى سَماعي للعَقل- بصفته حُجّة فرعية- الذي يُفكِر بطريقة مُكثَفة وعَميقه غيَر أنه يبقى مُجسّداً في الكلام

من خِلال افتراض حِواري وسَّردي مُركب وتَمثّل مُتعدّد الأصوات للعقل في الفِكر الحديث، يَتمَيز بأسْبقية الكلام والتَعدّد الداخلي، بفرضية أسْبقية الصَوت على المكتوب في صناعة شِّعرية الصورة والنغّم الفكاهي.

غَير أنّ الفكاهة التعبير الإنساني الخالص، تبقى في أعماله من الوسائل التي تُحرك الفَن ومِنه المُجتمع كُله لأنّ الضَحِك والفكاهة يبقيا مادة سِحرية للتعبير والتفكير، والفكاهة عند علولة "سِلاح دفاعي" للأنا ضد "عدم استقرار الواقع" إنّه فِعل إعادة النظر في العالَم الخارجي والذات، من خِلال تشكيلاته التي لا تنطلق من الشّك بل من مَنطق إثبات الذات العميقة والمقاومة، إن الفكاهة تَتحدّد من خِلال قُوَة هذه الذاتية التي تَتجسّد عَبر الكتابة التي تكون دائماً مُتجدّدة.

إنّ الفكاهة بهذا المَنطق نَجِدها تَختلف عن التنكيت، حيثُ أن قائل النُكتة لا يَتحَمل مسؤولية ما يقول أو لا يُريد أن يتحَمل هذه المسؤولية، إنه يَختبئ وراء القائل المَجهول عكس الفكاهة إنّها تُمثل خِطاب مَسئول، فالنُكتة تَرتبط أكثر بالمؤلف المَجهول وبأنا السارد الناقل،أما الفكاهة فترتبط بأنا الشخصية.

هذا الأنا – الضاحك، من الأنا – الشخصية هو دائماً تمثيلي بِسَبب عُيوبه أو عدم تَكيفه حيثُ تكون مُثارة للضَحِك، من المُجتمع الذي يكون ضَحيته. فالسُخرية لا تكون من الأنا الهدف المقصود في ذاته بل من هذه الخِطابات الأُخرى الجامدة والآلية، التي تُنتِجها سُلطة الخِطاب الرسمي والنخبوي المَبني على الإسقاطات والأحكام الجائرة، ومن نِظام اجتماعي قَمْعي ورَدعي يَصل حَد الإقصاء.

إنّ الفكاهة عند "علولة" لا ترتبط في العُموم بالاختصار والوَمضَتِيَة المَرِحة والترفيه الآني، بل تُشكل الفكاهة لديه أسلوب يُنتِج الوضعيات والأحداث والمواقف وبذالك فإنّ الفكاهة في هذه الحالة تصبح معروفة المصدر والكَيان المَعلوم غيرَ مَجهول المَعالِم و المَرجعيات السوسيوثقافية والسياسية والإيديولوجية ترتبط بقَرائن الواقع وهي بذلك لا تصبح حِيادية، إنّها تَستَدعي الذاكرة الشَخصية، إنّها تَنتُج عن ذات مُتواطئة مع مُتلقٍ يَشترك في مَعرفته للقِيَم التي تَبنّاها، إنّها تُثير الانتباه وتَستَدعي الذاكرة، إنّ الفكاهة لدى "عبد القادر علولة" لا يُمكن عرضها، وفهمها أو تذوقها بدون الذاكرة الجماعية بين الكاتب والمُخرج والمُمثل والجمهور المُتلقي الذين يَنسِجون مع بَعضهم النسَق الاتصالي المسرحي "هنا" و"الآن" وما بَعدَه، والفُكاهة هي كذلك هذا التركيب والامتداد داخل النَّص أو العَرض في الزَمان والمَكان. هذه الذاكرة التي نَجِدها تتجسّد في مستويات:

الشكل: 1.

– أساسه المستوى الاحترافي في صناعة الفُرجَة المَسرحية الشعبية عبر الحَكي، واللّعب الكلامي المُركب والوظيفي المُثقف المَبني على إنتاج المَعاني وتشكيل الدلالات الضمنية، عبر خَلخَلة سُلطة اللّغة المعيارية السياسية والثقافية والنخبوية في الجزائر من ناحية في مواجهة الخطابات الرسمية السياسية والدينية وإعادة النَظر في الأشكال المسرحية الغربية الكلاسيكية الأرسطية من ناحية أخرى.

– ذاكرة المَتن الحكائي التي تربط بين المَشاهد الفكاهية المُتعدِّدة فِيما بَينها وبين الأحداثّ، في لُعبة الارتِداد والاسترجاع وأثار التبليغ من ناحية، ومن خِلال وِحدَة النغّم الذاتية والفردية بين أنا السارد وأنا الشخصية وبين الذات والموضوع وبين الدال والمدلول، هذه الآليات تصبح مَصدر التأثيرات الفَكِهَة المُتعدّدة المنبثِقة من التأليف أو التركيب الذي يَجمَع بين التفاعلية والحيوية، والمتعة والثقافة عبر غير المتوقع، والخفي والمضحك، والمفارقات من خِلال أشكال الخِطاب الشعبي في المادة والموضوع، الفاعل الشاهد، والناقد الساخر.

2.المضـــمون:

– تهدف الفكاهة عند "عبد القادر علولة" إلى إنتاج مَسرح يَعرض المواضيع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية والإيديولوجية، عبر القِيَم المُجسّدة في الوضعيات الواقعية الحقيقية، من أجل التنديد بالضمني والخَفي وكَشف مَطبات هذا الواقع ومُفارقاته بالسُخرية والتهكُم والنَّقد، وتعبر عن الوعي التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي.

إنّ الفكاهة عند "عبد القادر علولة" هي فَن وأسلوب في الإبداع المسرحي وهي فَن وسلاح مقاومة دفاعي يَرفُض القِناع والحِياد من خِلال الهَزل الفارغ وتكريس السائد والرُكون لحَتمية مفروضة.

إنّها فكاهة محمولة في شبكة من دلالات وعلامات ومؤشرات صريحة وضمنية تَنُم عن سَميَئة مَسرحية وأسلوب تفكير ورُؤية خاصة للعالَم بل فلسفة استطاعت حسبنا تحقيق الأبعاد التالية:

– البُعد الذاتي: إشاعة الفرح والانبساط ودعوة الأخر إلى المشاركة في المُتعة والاحتفال ومقاومة اليأس والتشاؤم.

– البُعد الجمالي: يتمثل في شِّعرية الكلام والصورة الراقية، المُنبَثِقة من روح التُراث الثقافي وواقع الشعب وحياة البسطاء.

– البُعد "السوسيوثقافي": يتمثل في إبراز خلاصة القِيَم الاجتماعية والثقافية الأصلية مسرحياً، والتي تَعكس مُستويات هذه القِيَم في تناقضاتها ومفارقتها.

– البُعد الإيديولوجي والسياسي: الفكاهة عنده أسلوب كتابة ذاتية تتجاوز الشخص إلى دعوة المُتلقي إلى إعادة النظر في الذات الجمعية، والدعوة إلى التواطؤ والانخراط في فِقه الواقع، من خِلال مَسرح تعليمي، ببيداغوجية مسرحية فنية وسياسية.

البُعد الوظيفي: كل هذه الأبعاد السالفة نَجِدها ترتبط ضمنياً بالمرجعيات التاريخية والوظيفية في المستويات التالية:

– مستوى صناعة الفُرجَة المسرحية الشعبية "درماتورجيا" بخصوصيات تكوينية من مظاهر الثقافة الشعبية (اللسانية وغير اللسانية) وعلاقاتها بالأبعاد الوطنية والقومية والعالمية في الجزائر.

– مستوى التأريخ للحياة السياسية والاجتماعية في الجزائر من خِلال إبراز:

1. أشكال الصراع السياسي والثقافي في الجزائر
2. طبيعة النظام السياسي في الجزائر
3. موقع المُثقف العضوي والطَبقة العاملة
4. موقع الحركة المسرحية في الوعي السياسي والسوسيوثقافي في الجزائر

لقد حاولت هذه التجربة المسرحية تحريك الواقع بالمرح والحُلم والأمَل في الحياة، بالابتعاد على توظيف التاريخ "كنوستالجيا ماضية" وعدم الهرولة إلى الأمام بالإستشرافية المُستقبلية، إنّه مسرح يكتب في الحاضر من أجل تجاوز الأمس بدون الانقطاع عن الرغبة في بَعث الأمل المُطلق في الغَد الأفضل، ومن أجل ذلك يَجب أن يكون الفنان راءٍ، أي أن يكون داخل شِّعر الحياة كرؤية مُتجدِّدة.

إنّ مسرح "عبد القادر علولة" يجعلنا نَستفيق من بديهيات اعتقاداتنا الثابتة التي توهمنا بأنّنا أدركنا مَعرفة الإنسان وتاريخه، بَيد أنّنا نُضيع الدلالة والمَعنى فالشخصيات الإنسانية تخرج من قوقعتها كالطيور، وهي في تحوّل دائم، لأنها فاعلة في الحياة وفي التاريخ فهي تكتب مسارها من غير إملاء بل بأفعال مُجسّدة.

إنّ مسرح علولة يتجسّد بالكلمات الصريحة، وكذلك بالكلمات الخفية، إنه مسرح يهدف إلى الوضوح والذكاء، من أجل التأكيد على ضرورة اليقظة الدائمة ضد شّر التقليل من شأن الكائن الاجتماعي، فمسرح علولة يعمل على تجاوز المثالية بربط العلاقة بين الفاعل المسرحي وجمهوره وعدم السقوط في الواقعية والطبيعية من خلال علاقة مَرحة في التعامل مع الأحداث والطبائع والشخصيات والمواقف المعروضة على الرُكح، إنّه مسرح يَبتَعد عن إعادة إنتاج أشكال الصراعات المُسطحة من أجل مسرحة أخرى تتماشى وتطور المُجتمع الثقافي والسياسي والاقتصادي، فهو مسرح يقول ويستمع، مسرح يراجع الذات يربط المُتلقِّي المواطن دائماً بمسرحه وذاته.

إن الفكاهة المسرحية عند "عبد القادر علولة" هي كتابة مفتوحة تَنُم عن قُدرة حِس الملاحظة والرّصد هي شِّعرية صورة الأحداث والأفعال في وضعيات واقعية، تكون انفعالية غير أنها دقيقة، وقد تكون سوداوية، غير أنها تمتزج بانبساط شفاف، قد تُبكينا وقد تُضحكنا وبَعَد البُكاء يُمكنُنا أن نَحلم، أو نسخَر بحِسّ حزين لتضميد شفاهنا من الجروح.

الملحق رقم (1): جدول مقارنة بين المسرح الأرسطي والمسرح الملحمي [1]

المسرح الأرسطي	المسرح الملحمي
1- يعتمد على الحبكة .	1- يعتمد على السرد.
2- يستغرق المتفرج داخلا الحدث الدرامي على خشبة المسرح	2- يحول المتفرج إلى مراقب للحدث.
3- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل.	3- يثير قدرة الإنسان على الفعل.
4- يثير أحاسيس المتفرج و مشاعره.	4- يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث. الحكم عليه.
5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها و وجدانيا.	5- يقدم للمتفرج صورة للعالم صورة للعالم يتأملها عقليا.
6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج و تورطه في الأحداث.	6-يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية.
7- يوظف الإيحاء و التلميح.	7- يوظف المناقشة و الجدال و مقارنة الحجة.
8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد و يلعب خفية بنعومة.	8- يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بنوعية.
9- يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث. وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة.	9- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها
10- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة و التفسير. فالإنسان هو الإنسان في كل زمان و مكان و لا يتغير.	10- الإنسان يصبح فيه موضوعا بحث و تمحيص، فالإنسان قابل للتغير و التحول . و قادرا على إحداث التغيير و ليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا.
11- التركيز فيه على النهاية التي تقوم عليها الأحداث.	11- التركيز فيه على المسار الأحداث . .وعلى الأحداث نفسها.
12- كل مشهد يولد المشهد الذي يليه و يتولد من سابقه.	12- كل مشهد يستقل بنفسه و بدلالته عن المشاهد الأخرى.

[1] أنظر برتولت بريخت ،الارجنون الصغير، ترجمة فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر و التوزيع: الجيزة، مصر، 1984.

13- الحدث ينمو في خط صاعد مترابط. 14- الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية 15- يفترض أن الإنسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة. 16- يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود و يحدد طبيعته ويقرر مساره. 17- مسرح يتوجه إلى الإحساس و يخاطبه.	13- العرض يعتمد على تكنيك المونتاج و القطع و الوصول و يتطور في شكل منحنيات. 14- الأحداث تتوالى فيها يشبه القفزات. 15- يفترض أن الإنسان عملية مستثمرة و متحولة . 16- يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ، ويحدد طبيعته وتوجهاته. 17- مسرح يتوجه إلى العقل و يخاطب الوعي.

* عند هذا الحد ينتهي جدول بريخت ؛ غير أن بعض الدارسين لأعمله ، أضافوا عددا من الملامح الهامة التي تتعلق بالنواحي الفنية ، ومنها:[1]

18-الممثل فيه يتقمص دوره تماما و يندمج و يخاطب عواطف المتفرج. 19-الديكور فيه يسعى إلى الإيهام بالواقع. 20-الموسيقى تعمق الحالة الشعورية و تكثفها لتحقق اندماجا المتفرج في الأحداث.	18-الممثل يؤدي دوره من الخارج – أي دون تقمص – و يخاطب عقل المتفرج فهو اقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسد حدثا شاهده. 19-الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام. 20-الموسيقى تعارض لحالة الشعورية و تكسرها و قد تعلق عليها تعليقا ساخرا و بدلك تمنع الاندماج.

[1] برتولت بريخت، المرجع نفسه.

(1)

[1] -الملحق رقم 2: منظر من مسرحية حمق سليم :

مصطفى رمضاني وفارس نور الدين

وهران ـ «الموقف العربي» :

عقدت في وهران (الجزائر) ندوة حول المسرح المغاربي شارك فيها عدد من المسرحيين والنقاد من المغرب والجزائر والعراق ، تمت فيها مناقشة بعض الإشكاليات المتعلقة بعناصر المسرح المغاربي وهويته وتميزه .

يلتقي المسرح المغاربي ـ كالمسرح العربي الذي هو منه وإليه ـ على قواسم مشتركة ، وظروف متشابهة ، تتوحد فيها الاهتمامات نفسها والأسئلة والقضايا التي تصبغ الوضعية المقلقة والمضطربة التي يتجاذب المبدعين فيها قوتان تتصالحان أحيانا ، وتتصادمان أخرى . الأولى تريد إلقاء المسرح العربي في أحضان المسارح الغربية لنقل تجاربها كما هي إلى الفضاء المسرحي العربي . والثانية تعمل على جعل الممارسين للكتابة الدرامية ، والإخراج والنقد يتساءلون عن نوعية العلاقة بهذه المسارح بهدف استيعاب جديد لمنطلقات الحداثة ، حتى تكون كل كتابة قائمة على أساس الاستفادة من التراث الإنساني ، ومن المسرح التقدمي بخطوته وبجماليته الفرجة فيه من دون إهمال الوعي بالممارسة ، وبأسرار اللعبة المسرحية وما فيها من خطابات وأشكال تعبيرية تغني المسرح العربي تميزه محليا وعالميا .

هاتان القوتان اللتان تتحكمان في مسير المسرح العربي ، تعطيان اهتماما بالغا ، ومواكبة متيقظة ، بمكونات هذا المسرح في الخطاب النقدي العديد ، وفي الطروحات التي يدافع فيها النقاد ومجربو الكتابة بمستوياتها الأدبية و«السينوغرافية» والنقدية عن مسألة التأسيس والتأصيل كخيارات مفتوح للجدل والنقاش والإضافة .

وتماشيا مع هذه الخصائص العلمية التي يشتغل عليها النقاد والدارسون نظمت جامعة وهران ـ قسم المسرح ـ ملتقى حول المسرح المغاربي تحت شعار : نحو مسرح مغاربي مؤسس وأصيل ، شارك فيه نقاد وباحثون وممارسون من المغرب والجزائر . تناولوا الحديث عن النقاص في علاقته بالعام وناقشوا نقاط الالتقاء والتباين التي تطبع مسير المسرح بدءا من تاريخ المسرح وإشكالات قراءة العرض إلى قضية التجريب في المسرح المغاربي .

الأسماء والمداخلات

من المحاضرين الذين قدموا مداخلاتهم ، وشهاداتهم من المغرب : أحمد الطيب العلج ، وحميد الزمصي بن زيدان ، ومصطفى رمضاني ، عبد الكريم برشيد ومن الجزائر : مرسيلي بويطانة ، ميراث العيد ، مليالي الماح ، مسعودي أحمد ، الزاوي أمين ، غريبي عبد الكريم ، داود أحمد وعبد المالك مرتاض عبد القادر علولة ، ومن العراق : فارس نور الدين وفاتن الجراح المقيمين في الجزائر .

تناول غريبي عبد الكريم في مداخلة تحت عنوان «إشكالات المسرح الجزائري» الملامح التي أفرزتها العملية الإبداعية في الجزائر والتي تمحورت حول :

١ ـ الاقتباس المسرحي .
٢ ـ التأليف .
٣ ـ الإخراج .

وهو يعتبر الاقتباس ظاهرة واكبت الإنتاج المسرحي الجزائري منذ ولادته ، إلا أنها

غريبي عبد الكريم

ملتقى المسرح المغاربي في وهران :

نحو مسرح مغاربي مؤسس وأصيل

AL - MOUKIF AL - ARABI 52

(1)*

[1] -الملحق رقم 3: مجلة الموقف العربي، العدد 403، بيروت، 1990

الزاوي أمين ومصطفى رمضاني

عبد الكريم برشيد وأحمد الطيب العلج

...ندت أشكالا مختلفة تتوعد فيها التراهات ...التجاهات ، واتخذت شكلا تجريبيا من ...ل الاتصال والانفصال مع التقاليد العالمية ...تراث ، ولقد أفرزت هذه التجارب إشكاليات ...ية تتمثل في

١ ـ غياب القاعدة المعرفية والفنية ...جمالية في الاكتناس

٢ ـ انعدام الابتكار ، والسقوط في ...ستهلاك المفرط للقوالب الجاهزة . أما في ...أليف المسرحي فنجد تجربة عبد القادر ...ولة نموذجا للمناقشة ، لأنه يثير مشكلة ...لاقة بين الشكل والمضمون ، وكيفية ...وظيف التراث الشعبي ، وعلاقة البعد ...يديولوجي بالفن المسرحي ، وعلاقة ...سرح العلمي بالصف الأرسطي ، في بناء ...شخوص ، وبنية الحدث ، وعلاقة ...يتوغرافيا بالبعد الدرامي

وفي حديثه عن الإخراج يقول غريبي عبد ...ريم : لقد برزت ملامح الإخراج الاكاديمي ...ي يرتبط بمدارس مسرحية في أوج ...وتها مما يضع تجربة الإخراج في الجزائر ...م الاختيار الصعب.

...كرت الندوة التي شارك فيها ميراث العبد

المخرج الجزائري عبد القادر علولة

ومليلاني الحاج وحجومي أحمد عبد القادر علولة جملة من القضايا أبرزها في رأي مليلاني الأزمة التي يعيشها المسرح الجزائري في بنيات ثلاث:

ـ التكوين بصفته عاملاً أساسيا في تطور الظاهرة المسرحية

ـ غياب النقد الصحافي والأكاديمي

ـ غياب الوسائط الثقافية بين المسرح والجمهور

إضافة إلى غياب المسرح عن المدرسة الجزائرية.

وفي مداخلة ميراث العيد تمت الإشارة إلى ظاهرة النص المسرحي المكتوب بالفصحى ، وإلى تاريخ نشأة أدب المسرحية العربية وتطورها وما يتصل بها من إشكالات ، كتفاعل الكتابة الدرامية مع التاريخ ، ومع القضايا الاجتماعية المطلقة وما أرسته هذه العلاقة من تصنيف للمواقف الفكرية التي قدمت في إطار جمالي.

ويبقى أن المسرحيات التي ارتبطت بالتاريخ غير متكاملة البناء ولا تستوفي عناصر الشكل الكلاسيكي ومتطلبات وظيفته ، وأسلوب تصوير الشخصيات وطبيعة لغة الحوار.

الجولات

وفي مداخلة له تحت عنوان «المسرح والمغرب العربي» قدم أحمد الطيب العلج شهادته حول واقع المسرح المغاربي انطلاقا من تجربته ومعايشته الحركة المسرحية في المغرب والجزائر وتونس قبل وبعد الاستقلال ، مؤكدا ما كان للمسرح من دور هام في ربط الاتصال ، وتأكيد الهوية ، وتعميق الوشائج التي جمعت دائما ـ وعلى مر الأحقاب والأزمنة ـ جمعت الشعب العربي بصفة عامة ، وجماهير المغرب العربي بصفة خاصة.

إن الذي يراجع أو يحاول أن يؤرخ الحركة المسرحية الفنية في المغرب العربي ، منذ نشأتها ، وإلى يومنا هذا ، يجد أن المسرح لعب دورا هاما ، وهاما جدا ، في تأكيد الرواية وذلك من خلال الجولات المسرحية التي كانت تقوم بها هذه الفرقة أو تلك ... فهذه فرقة المسرح الوطني الجزائري تشد الرحال إلى المغرب بكل مسرحها ، وأخرى ورواتها من المسرحيين الأوائل (مصطفى كاتب ، عبد الرحمن بن كاكي ، عبد القادر علولة ، وريشة وسيدي أحمد الأموي ، والمرحوم الحاج عمر ...) وهذه فرقة المسرح البلدي في تونس تقوم بالمبادرة نفسها بقودها فقيد المسرح المغاربي علي بن عيد مع مجموعة من المسرحيين التونسيين الكبار أمثال محمد الحبيب ، عبد المجيد الأكحل والممثل الكبير المرحوم سيدي حميدة الشعالي ، ومحمد قاره ومحمد المرزالي ونور الدين القصباوي ومنى القصباوي وآنسة سلوى عبده ومحسن بن عبد الله ... وقائمة الأسماء طويلة ... ومن ضمنها المرحوم الأستاذ حسن الزموري ...

هذه الجولات في رأي أحمد الطيب العلج كانت تثبت بما لا يقبل الشك أننا على اتساع رقعة بلدنا الكبير شعب واحد ، لهجتنا ، وحاسة القصيحة ، لهجة واحدة عقليتنا ، نفسيتنا وحتى ردة الفعل عندنا واحدة.

بين النص والعرض

ومن القراءة التاريخية للظاهرة المسرحية في أقطار المغرب العربي قدم الباحث مرسيلي بريطانية عرضا تحت عنوان: بين النص والعرض مقاربة سيميائية حدد فيه العلاقة بين النص المسرحي والعرض ، وكيفية تفكيك النص سيميائيا ، ثم كيفية تقديمه على الخشبة ، أي عملية التحويل من المكتوب الى السمعي والبصري ، واعتبر أن النص لا يمكنه أن ينتقل الى الخشبة بكل ما يحمله من أشياء مادية ، بل إن العرض ليس ترجمة آلية للنص ، فهو تدمير للنص بقراءة ثانية ، (القراءة الأولى للمؤلف والثانية للمخرج) وتبقى الثالثة للمتلقي أما اللغة الطبيعية في النص فهي وحدها التي تعقد الحوار بين الرسالة (النص) والمتلقي ، في حين تصبح أثناء العرض واحدة من مجموع اللغات المتعاضدة (الحركة ـ الإضاءة ـ الديكور ـ الموسيقى ...) اعتبار أن القراءة السيميائية واحدة من القراءات الاستكشافية لبنية النص وليست الفعل في القراءة الجمالية التي هي قراءة مساعة لكنها ثرية ، لأن علم السيمياء لا يعتمد على المعجم اللغوي في تفكيك النص / العرض بل على ما هو اصطلاحي وما هو مصاحب (الدلالة المصاحبة) وتبقى قراءة النص تمهيدية للقراءة الاجتماعية المتمثلة في قراءة العرض.

القبض على اللحظة الدرامية

لكن السؤال الذي يظل مطروحا في هذا السياق هو كيف يمكن أن نقبض على اللحظة الدرامية سيميائيا أثناء عملية العرض؟ طبعا لازالت المحاولات قائمة لتحديد القضايا الجوهرية التي يمكن أن ننطلق بها زمن العرض لتصبح قاعدة لرد الفعل وتفكيك الإشارة.

هذا التجريب في القراءة بمنهج بدا يمتلك حضورا في الممارسة النقدية جعل مصطفى رمضاني يتناول مصطلح التجريب في علاقته بالمسرح المغربي ليتحدث بعد ذلك عن العوامل المتعددة التي ساهمت في خلق حركة مسرحية تجريبية في الثقافة العربية. فبدأ مداخلته بمرحلة السبعينات التي عرفت أهم المتغيرات المكونة في المسرح المغربي الاحتفالية ـ المسرح الثالث ـ المسرح الملحمي ـ مسرح الفقر والشهادة ـ مسرح الحرقلة ، وانتهت المداخلة بإبراز نقاط الإئتلاف والاختلاف بين هذه التجارب.

أما فارس نور الدين فتناول موضوع «التلقي النوعي في الدراما الحديثة» وتناول عبد الكريم برشيد النزعة التجريبية في المسرح المغاربي ، وقدمت فاتن الجراح مداخلة تحت عنوان المخرج ومسرح الطفل DD

عبد الرحمن بن زيدان

فهرس الأعلام العربية

(أ)

أبو القاسم البغدادي - 137

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ -39-73

أبو عبد الله حسين بن منصور "الحلاج" - 156

أبو محمد عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة بن خشان المعروف بـــ عبد الرحمن المجذوب- 134

أحمد ابن مسايب - 133

أحمد بن تريكي - 134

أحمد حمومي- 108

أحمد رضا حوحو -112-126

أحمد منور - 112

أحمد عياد المدعو "رويشد"- 125

إسماعيل بن حماد الجوهري -202

آسيا جبار - 126

امحمد بن قطاف - 125

(ب)

بطرس البستاني -109

(ت)

توفيق الحكيم - 126

(ح)
حاج عمر -125
حبيب رضا - 125
حسان دردور - 126
(خ)
خليل بن أحمد الفراهيدي - 43
(ر)
رشيد القسنطيني - 112
رضا حوحو - 112
رياض قزيحة - 52
(س)
سعد الله ونوس – 111 - 155
سلال علي المعروف باسم علالو - 112
سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري – 45- 46
سليمان بن عيسى - 115
سي محند أومحند - 134
(ش)
شوقي ضيف – 69- 70
(ص)
صراط بومدين – 305

(ط)

طيب دهيمي - 115

طيب صالح - 155

طيب صديقي -155

(ع)

عمار بلحسن -28

عمران أحجوج - 29

عبد الحليم رايس – 125

عبد الحميد بن هدوقة - 155

عبد الحميد شاكر – 52-64-71

عبد القادر جغلول

عبد القادر سفيري -19

عبد القادر علولة –24-27-28-29-30-32-35-36-39-98-104-115-116-
-123-124-125-136-138-141-147-149-160-169-
-200-215-237-242-256-261-271-276-280-287-
-296-298-305-312-317-320-317.

علال المحب -125

علي بن محمد بن العباس التوحيدي البغدادي، كنيته "أبو حيان"-65

علي سالم - 126

عنترة بن عمرو بن شداد بن *معاوية* بن *قراد* العبسي – 114-115

(ق)

قدور العلامي المكناسي -134

(ك)

كاتب ياسين – 126

(ل)

لطيف زيتوني - 48

لخضر بن خلوف المدعو "لكحل" – 134

لخضر حمينا - 155

لخضر بن الشيخ الحسناوي -134

(م)

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي -44

محمد التوري -112-125

محمد الرازي – 112

محمد الماغوط - 126

محمد المنصالي -112

محمد بن بلخير -134

محمد بن سليمان المكناسي - 134

محمد بن قيطون -134

محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور- 43-109

مْحَمَّد جليد- 128-137

محمد غريبي -112

محمود درويش - 126
محمود ذياب -126
محي الدين بشطرزي - 112-125
مصطفى الأشرف -129-130-131
مصطفى بن إبراهيم - 134
مصطفى قزدرلي - 125
مصطفى كاتب- 125
مولود معمري- 126
(ن)
ناظم حكمت- 126
نزار قباني- 126
(هـ)
هارون الرشيد - 115
هاشمي نور الدين- 125
(و)
ولد عبد الرحمن عبد القار، المدعو (كاكي) -24- 125 -127
وليد قرن - 126
(ي)
ياسين فاعور- 91
يوسف إدريس - 155

فهرس الأعلام العالمية

(A)

Albert Camus -156

Alexandre Sergueïevitch Pouchkine -96

Amrane Ahdjouj -29

Anne Ubersfeld -138-140-187-193-243-244-292-295

Anton Tchekhov-96-99

Aristophane -39-85-88-89-90-91-313

Arlette Roth -14

Aristote -73-79-80-81-82-83-84-111

Arthur Koestler -308

Arthur Schopenhauer -59-60

Augusto Pinto Boal -127

Aron Paul -33-55

Artaud antonin-33-34-212

(B)

Baffet Roselyne -22-29

Bentley & Gerald Eudes-89-90-91-92-94-96-97-

Benjamin (dit) Benjonson -92

Bertolt Brecht-26-98-111-126-145-295-321-322

Biskator Erwin -أ- 26-98-127-145

Boris Eichenbaum -168

Breton André -57-86-211

Borie Monique *-146-148*

(C)

***Charles Tailliart** -15*

(D)

David McNeill -63-64-67-68

DENISE JARDON -280

Daninos Pierre -102

Desproges Pierre -103

(E)

Edward Albee -102

Escarpit Robert -57-68-101

Eugene Unesco -102

Euripide -90

Emelina Jean -70-288

Evene Plaute -124

(F)

Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski -96

François-Marie Arouet, dit (Voltaire) -53

Friedrich Wilhelm Nietzsche -53

Foucault Michel -155-156

(G)

Georg Wilhelm Friedrich Hegel -39-57-100-111-137
George Bernard Shaw -102

George Mounin -183

Gérard Genette -86-87-298

(H)

Hans-Georg Gadamer -75

Harold Pinter-102

Henri Bergson -62-63-308

Henry Murray -185

(J)

Jacques Chabot -77

Jacqueline Henry -119-120

Jean Château -63

Jean pierre Guildford -201-203

Jean Dubois -183

Jean Giono -76

Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière–20 -39-94-95-112-113-126-313

Jean-Paul Sartre -57

George Mounin -183

George Balandier -194

Jonathan Pollock -257-263-292

(K)

Kowzan Tadeusz -211-213

(L)

Ludwig Josef Johann Wittgenstein -61-62

Luigi Pirandello-127

Lazennec Jean-Yves -35

(M)

Marcel Pagnol -112

Max Jacob -309

Maxime Gorki -126

Miguel de Cervantès Saavedra -156

Miguel D'Unamuno -75

Michel Ballard -117

(N)

Nicolas Gogol – ي -96-126-153-158-168-200-203-207-239

Neruda Pablo-34

(P)

Patrice Pavis -84-87-88-196-243-405

Paul De Marinis -295

Pierre Marivaux-96

Philippe Bierdermanne-53-64-154

Philippe Dufour -37-279-280

Philippe Braud -196

Philippe Tancelin -30

(R)

Reinhart Pieter Anne Dozy -44-45

Robert Escarpit -38-68-282

Roland Barthes -214-297

(S)

Sigismund Schlomo Freud -38-56-58-59-196-197-308

Socrate / Sōkrátēs) -74-89-90

Søren Aabye Kierkegaard -60

(T)

Thespis-128

Tzvetan Todorov -166-169

(V)

Victor Hugo-112

Vissarion Grigoryevich Belinsky -97

Vladimir Riabov-98

Vsevolod Emilievitch Meyerhold-127

Veistein André -212

Veissid Jacques -104

(W)

William Shakespeare -269

* فهرس المصادر والمراجع *

أولا: المصادر باللغة العربية

I. القرآن الكريم

1- سورة النجم، الآية 42-43، برواية ورش عن نافع، دار المعرفة: سورية، دمشق 1428هـ، ص 527.

II. **مؤلفات علولة عبد القادر**

2- الأعمال المسرحية الكاملة، التفاحات الثلاثة، وزارة الثقافة: الجزائر، 2010

3- مسرحيات مصورة على قرص DVD: حمق سليم، العلق، الأجواد، التفاح، من إنتاج مؤسسة عبد القادر علولة.

ثانيا:المصادر باللغة الفرنسية

Nicolas Gogol

4-Le journal d'un fou suivi de Le portrait et de La perspective Nevsky, Boris Schloezer, Librio: paris, 2004

ثالثا: المراجع

I ــ المراجع العربية

أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني البصري الملقب بالجاحظ

5- البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط4، دار المعرف: القاهرة، 1991.

التوحيدي أبو حيان

6- البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، ج1، دار الصادر: بيروت، 1988.

صادق الرفاعي مصطفى

7 – وحي القلم، ج3، منشورات المونم: الجزائر،1991.

شاهين عبد الصبور

المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة: بيروت، 1980-8

قزيحة رياض

9–الفكاهة في الأدب الأندلسي، ط 1' لبنان، دار أطلس للنشر، 1998

ضيف شوقي

10– الفكاهة في مصر–كتاب الهلال:– عدد 83–فبراير القاهرة، 1958

منور أحمد

11– مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة: الجزائر،2005

الأدرع الشريف

12– بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار: الجزائر2010

القشطيني خالد

13– السخرية السياسية العربية، دار الساقي: الأردن، 1988

بلحسن عمار

14– انتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر، دار الحداثة: بيروت، 1986

قزيحة رياض

15– الفكاهة في الأدب الأندلسي، درا أطلس للنشر: بيروت، 2006

ياسين فاعور

16-السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر: بيروت، 1993

المراجع المعربة:

II-بيلينسكي فاساريون غريغورفيفتش

17- الممارسة النقدية، ترجمة فؤاد مرعي ومالك صفو، دار الحداثة: بيروت، 1982.

أفلاطون

18-جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة زكريا فؤاد، الهيئة العامة للكتاب: القاهرة، 1985

19-المحاولات الكاملة، ترجمة، شوقي داوود نمرار، المجلد الخامس، الأهلية للنشر: القاهرة، 1978.

أرسطو طاليس

20- فن الشعر، ترجمة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1985

21 - الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية: بغداد، 1982

بارت رولان

22- درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار تبقال للنشر: المغرب ط الثالثة، 1985.

ماكنيل دافيد

23- سيكلوجية فنون الأداء، ترجمة، عبد الحميد شاكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب:الكويت، 1998.

مولوين مرشنت

24-الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات: بيروت، 1980

برتولد بريخت

25- الارجنون الصغير، ترجمة فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر و التوزيع: الجيزة، مصر، 1984.

أنيكست ألكسندر أبراموفيتش 1910

26- تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، وزارة الثقافة والمعهد العالي للفنون الدرامية: دمشق، سورية، 2000

برغسون هنري

27- الضحك، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، 1998

ميي فرد، بنتلي وجيرالد يدس

28- فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة: بيروت، 1975

فلاديمير ريابوف

29- الفن والإديولوجيا، ترجمة: خلف الجراد،دار الحوار والتوزيع:سورية،1984

غيورغ فيلهلم فريدريش هيغل

30-فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة: بيروت،1981

III - المراجع باللغة الفرنسية

Emelina Jean

31- Le comique, sedes: liège, 1996

Aron Paul & All

32-Dictionnaire de la littérature, article « Humour », PUF: Paris, 2002

Aristote, J. C. 330 av.

33-poétique, les belles lettres: paris, 1969

Breton André

34- Anthologie de l'humour noir, (1940), LGf: Paris, 1997, Paris, 1966.

Sigmund FREUD

35- Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, Trad. de l'allemand par: " Der Witz und seine Beziehung zum Unbewufllten"1905, éd, Gallimard: Paris,1988.

36- «L'humour» in L'inquiétante étrangeté, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Gallimard: Paris, 1985

Ubersfeld Anne

37-Lire le théâtre 1, l'école du spectateur, Ed/Belin, 1996

Foucault Michel

38- l'ordre du discours, Gallimard: paris, 1971

Escarpit Robert

39- L'humour, PUF: Paris, 1972

Tzvetan Todorov

40 -Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique, Edition du seuil: Paris, 1985

41- théorie de la littérature, texte des formalistes russes réunies, présenté et traduis par Tzvetan Todorov, Edition di seuil, 1965.

Baffet Roselyne

42- tradition théâtrale et modernité en Algérie, L'harmattan, paris, 1985.

Schopenhauer Arthur

43- Le Monde comme volonté et comme représentation, Folio-essais, Paris, 2009.

Sören Kierkegaard

44-Post-scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques, traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Éditions de l'Otrante: Paris, 1979.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

45-l'Esthétique, tome 2, l'art romantique, Aubier Montaigne: Paris 1964.

JEAN PAUL (Frédéric RICHTER)

46-Cours préparatoire d'esthétique, Traduis de l'allemand: par Anne-Marie Lang ET Jean-Luc Nancy, Bibliotheque de L'age d'homme: Paris, 1979

Ben Achour Bouziane

47- le théâtre algérien, Histoire d'étapes, dar el Gharb: Oran, Algérie, 2005.

Hans Belting

48-L'histoire de l'art est elle finie ? Ed.J.Chambon: 1989.

Koestler Arthur

49- Le cri-d'archiméde, Traduit de l'anglais par Georges Fradier,les belles lettres, Paris 2002.

Djeghloul Abdelkader

50 – Eléments d'Histoire culturelle algérienne, ENAL:1984.

Bachetarzi Mahiedine

51- Mémoire, Tome1, E.N.A.L: 1984

Daninos Pierre

52- Tout l'humour du monde, Paris, Hachette: 1958

Denise Jardon

53-L'humour: Ni transparence ni opacité, nuit blanche-Université Laval: 1988

Belting Hans

54- L'histoire de l'art est elle finie ? Ed.J.Chamon: Paris, 1989.

Kateb Yacine (1929-1989)

55- Le poète comme un boxeur, entretien 1958-1989 conçu par Mohamed KACIMI, Ed/du seuil: paris, 1994.

Desproges Pierre

56-Les réquisitoires du tribunal des flagrants délires, édition du seuil: Paris, 2003

Giono Jean

57- L'humeur belle, (Recueil d'articles) Publications de l'Université de Provence: paris, 1992.

Wittgenstein Ludwig

58-Remarques mêlées, Flammarion: Paris, 2002.

Guilford J. P

59-The face of intellect, American psychologist,V14 University of Southern California,Usa: 1959

Genette Gérard

60- Figures V, «Morts de rire», collection "Poétique" Éditions du Seuil: février 2002.

61-Palimpsestes- la littérature au second degré, Seuil: Paris, 1982

Kowzan Tadeusz

62-Littérature et spectacle, Mouton: La Haye-Paris, 1978.

Veistein André

63-La mise en scène théâtral et sa condition esthétique, Flammarion, paris, 1968

Artaud. Antonin

64-Le théâtre et son double, Gallimard: paris ,1978.

Ahmed Cheniki

65-le théâtre algérien « Histoire et enjeux, Edition sud: Aix en province, France, 2002

Barthes Roland
66-Littérature et signification, Essais critiques, Seuil/Points: 1981.
Veissid Jacques
67-Le Comique, le rire et l'humour, Lettres du monde Paris: 1978
Borie Monique
68- Esthétique théâtrale, Edition Sedes: Paris, 2001
Ballard Michel
69-Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction vol. 34, n° 4, Meta: Paris, 1989.
Henry Jacqueline
70- La traduction des jeux de mots, Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris, 2003
Bergson Henri
71- Le rire: essai sur la signification du comique, Presses Universitaires de France: Paris ,1981
Braud Philippe
72- L'émotion en politique, Presses de Science Po: Paris, 1996.
Balandier Georges
73- Le pouvoir sur scène, Balland: Paris 1980.
Braud Philippe
74- L'émotion en politique, Presses de Science Po, Paris 1996
Jonathan Pollock
75-Qu'est-ce que l'humour? Lincksieck, études, Paris 2001.

Miguel d'Unamuno
76-Le sentiment tragique de la vie, traduction de marcel Faure Idées/Gallimard: paris, 1997.
Hans-Georg Gadamer
77- Langage et Vérité.Traduction et préface par Jean-Claude Gens... Gallimard: Paris 1995, p 326
Ahjoudj Amrane
78-Algérie, Etat et société,(1962-1965),arcantére: paris,1991
Philippe Dufour
79-Le Réalisme, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Premier cycle», 1998, p. 7.

رابعا: القواميس والمعاجم

ـ القواميس والمعاجم باللغة العربية

I- **الخليل بن احمد الفراهيدي**

80- كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية: بيروت- ط1، 2002 .

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي

81-القاموس المحيط، ط1 دار إحياء التراث العربي: بيروت، 1991

بن مسلم سلمه العوتبي الصحاري

82- كتاب الإبانة في اللغة العربية- تحقيق، عبد الكريم خليفة و آخرون،وزارة التراث القومي والثقافة: ط 1، مسقط، سلطنة عمان1999.

التنوخي محمد

83- المعجم المفصل في الأدب، ج2، ط1، دار الكتب العلمية: بيروت، 1993.

84- الموسوعة العربية العالمية، دار الكتب العلمية: بيروت، 1999

85- قاموس أطلس الموسوعي،(انجليزي/ عربي)، ط1، دار أطلس للنشر: لبنان،1985

حمادة إبراهيم

86 - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف: القاهرة، 1985

بلخير أحمد

87-المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة: ط1، المغرب،1999

زيتوني لطيف

88-معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر: بيروت، 2002

ـ القواميس والمعاجم المعربة

II-رينهارت ردت بيتر آن دوزي 1820-1883م

89- تكملة المعاجم العربية، تحقيق و ترجمة محمد سليم النعيمي، وزارة الثقافة و الإعلام: بغداد، 1997

90-المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون:بيروت، 1997

III ــ القواميس والمعاجم باللغة الفرنسية

Dubois Jean & Al

91-Dictionnaire de linguistique, Larousse: paris, 1989

92-Grand usuel Larousse, Dictionnaire encyclopédique-Bordas: Paris, 1996.

Mounin. Georges & al

93- Dictionnaire de linguistique, PUF: Paris, 1974

Patrice Pavis

94- Dictionnaire du théâtre, Dunod: Paris, 1996

Morier Henri

95- Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF: 1998.

Robert Paul & al

96-Le nouveau petit robert de la langue Française, collection dictionnaire le robert/seuil: paris, 2010.

Roland Barthes

97- Article.La théorie du texte, Encyclopédie Universalis, vol15, p1013-1017, Paris ,1967.

Paul Aron & al

98-Dictionnaire du littéraire, article «Humour» PUF, Paris 2002.

III – القواميس والمعاجم باللغة الإنجليزية

Noah Webster

99- Webster's, dictionary of the English language, facsimile edition: London, 1993.

رابعا: الرسائل الجامعية باللغة الفرنسية

Briksi Lamia

100-Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula, Thèse de doctorat, Université de franche compté: France, Année, 2004.

Bierdermanne Philippe

101-L'humour dans l'exercice médical, thèse, en médicine, Université Henri Poincaré: Nancy1, 2000.

خامسا: الدوريات والجرائد

I. الدوريات باللغة العربية

102- مجلة عالم المعرفة. عدد 289، الكويت، 2003

103- مجلة المعرفة. العدد 104، دمشق، سورية، 1970

104- مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر،،1990،ص 16

II الدوريات باللغة الفرنسية .

105- Revue, philosophique, Article de Château Jean, Le sérieux et ses contraires, Octobre-Décembre: paris ,1950

106- Cahiers du CDSH, N°9, L'aurore du théâtre algérien (1926-1932) par Allalou (selali Ali), Université d'Oran: 1982

III- الجرائد باللغة العربية

107-جريدة الجمهورية. وهران، الجزائر، 2010
108- جريدة النصر. حوار مع عبد القادر علولة، قسنطينة، الجزائر، عدد،13 ماي 1989

V - الجرائد باللغة الفرنسية

109- Journal Djazair Rencontrent. le 8,10/11/2002. Entretien avec Alloula Abdelkader réalisé par A.cheniki, 1982.

110- journal le matin. édition du 15.05.1994, Entretien avec Abdelkader Alloula, réalisé par Naima Hamouda le 15.04.1993 Algérie.

111- Journal La voie de l'oranie. Entretien avec Abdelkader Alloula. Edition du 14 mars 2002
112- Journal Ouest tribune. Du 12/03/1994, Entretien avec Abdelkader Alloula, réalisé par, Djamel Belarbi.
113- Le Soir d'Algérie: 07 - 05 - 2005 Colloque international sur feu Abdelkader Alloula A l'université d'Oran.
114-Révolution Africaine, N° 47, du 21décembre 1963, et N°48 du 28 décembre1963.
115 -http://cultures-algerie.wifeo.com

*** فهرس المحتويات ***

الإهداء

مُقدّمة .....(أ- ك)

التمهيد.....13

القسم الأول: الفكاهة بين المفاهيم والمقاربات المعرفية والمسرحية.....43

الفصل الأول: الفكاهة بين الاصطلاح والمقاربات المعرفية.....43

1- الفكاهة في المعاجم العربية.....43

2-الفكاهة في المعاجم الغربية.....53

3- الفكاهة في المقاربات المعرفية.....56

4- مصادر الفكاهة، وأشكالها، و وظائفها.....62

5- الفكاهة في ميزان القيم.....72

الفصل الثاني: الفكاهة في المقاربات المسرحية.....79

1- الفكاهة في الكوميدي بين المحاكاة و الدراما..... 79

2- ملامح الفكاهة في المسرح بين الملهاة القديمة و الملهاة المحدثة..... 88

3- الفكاهة في المسرح الجزائري بين الاقتباس والإبداع..... 104

أ: الاقتباس: المفهوم العام.....104

ب: الاقتباس المسرحي.....106

ج: الاقتباس في المسرح الجزائري.....108

4 - الفكاهة بين الترجمة والاقتباس في مسرح عبد القادر علولة.....118

الفصل الثالث: التجريب المسرحي عند عبد القادر علولة

بين المصادر والرؤية التأسيسية.....123

1- الممارسة والتجريب.....123

2- إشكالية اللغة في المسرح الجزائري: السياق والممارسة.....129

3- الحلقة والملامح المسرحية.....141

4- المسرح والشعرية الواقعية.....143

5- مسرح النقد الاجتماعي.....145

6- الشخصية في مسرح علولة.....148

القسم الثاني: الخطاب الفكاهي الدرامي والمسرحي بين الاقتباس والإبداع

الفصل الأول: الفكاهة في الاقتباس الدرامي بين قصة "يوميات مجنون"

نيكولاي غوغول ومونودراما "حمق سليم" عبد القادر علولة.....153

1. التقاطعات الدرامية ".....153

- ملخص قصة " يوميات مجنون.....157

- السياق التاريخي والأدبي و الدرامي.....158

- الشخصيات.....159

- المخطط السردي.....160

- البنية السردية والدرامية للشخصية الرئيسية.....160

2. إجرائية الاقتباس الدرامي " في حمق سليم" وخصوصياته.....160

- دوافع وأهداف الاقتباس.....161

- آليات الاقتباس الدرامي.....164

3. وظائف الفكاهة في مسرحية حمق سليم.....169

- الفكاهة والوظيفة السردية.....169

- الفكاهة والوظيفة المرجعية.....183
- الفكاهة والوظيفة التطهيرية.....196
- الفكاهة والوظيفة الرمزية.....202
الفصل الثاني: الفكاهة في الاقتباس والتكييف المسرحي في عرض ومونودراما "حمق سليم".....211
1-الفكاهة بين الأدبية و المسرحة.....211
2 - الإخراج والكتابة الركحية.....215
1-السينوغرافيا والسميئة الركحية.....216
- الديكور المبني.....217
التأثيث الكلامي الداخلي.....220
-التأثيث الكلامي الخارجي..... 222
- الديكور الأكوستيكي « *acoustique* »: الصمت / الصوت.....223
- الديكور البصري: أو التأثيث البصري.....224
- الزي المسرحي (اللباس وملحقاته).....231
2- التشخيص المسرحي.....237
الفصل الثالث: خصائص الكتابة الفكاهية عند علولة من خلال مسرحيات:
العلق- الأجواد - التفاح.....242
1 - الفكاهة بين السياق والسَمْيَئَة.....242
2- خطاب الفكاهة وآليات الكلام.....257
- خطاب الفكاهة بين الواقع والرؤية.....276
- لقاء شكل المضمون وشكل التعبير.....292
- الفكاهة والوظيفة الاتصالية.....294

- وظائف الآليات البلاغية.....300
-الآليات المسرحية.....305
- الخاتمة..... 313
- الملاحق.....321
- فهرس الأعلام العربية.....326
- فهرس الأعلام العالمية.....331
- فهرس المصادر والمراجع.....337
- فهرس المحتويات.....351

* ملخص المذكرة *

—الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة هي وسيلة إنتاج خطاب درامي ومسرحي حيوي خلافي هدفه الاتصال الجماهيري بشكل تعليمي ترفيهي . أساسه صناعة الفرجة المسرحية الشعبية عبر الحكي، واللَّعب الكلامي المثقف والوظيفي المُركّب المبني على إنتاج المعاني و تشكيل الدلالات الضمنية عبر خلخلة سلطة اللغة المعيارية السياسية والثقافية والنخبوية في الجزائر من ناحية وإعادة النظر في الأشكال المسرحية الغربية الكلاسيكية "الأرسطية "من ناحية أخرى.
تهدف الفكاهة عند عبد القادر علولة إلى إنتاج مسرح يعرض المواضيع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية و السياسية والإيديولوجية ،عبر القيم "السوسيوثقافية" المجسدة في الوضعيات الواقعية ، من أجل التنديد بالضمني والخفي وكشف مَطبَّات هذا الواقع ومفارقاته بالسخرية والتهكم والنقد .

الكلمات المفتاحية: الفكاهة؛ المسرح ؛ عبد القادر علولة؛ الجزائر

L'humour dans Le théâtre d'Abdelkader Alloula est un moyen de production d'un discours - dramatique et théâtral, spectaculaire, populaire, dynamique et controversée, dans un but de et récréatifs. Elle est basée sur les communication de masse, avec des objectifs à la fois didactiques procédés et les mécanismes du spectacle théâtral populaire fondé sur le récit, les jeux verbaux, intellectuels, fonctionnels, pour la production d'un discours traversé de multiples connotations.

Abdelkader Alloula a conçu une langue populaire humoristique qui sort de l'ornière tracée par la langue normative d'une part, et par la remise en cause des formes classique du théâtre aristotélicienne d'autre part.

L'humour chez Abdelkader Alloula vise à la production de spectacles de théâtre qui présentent des sujets d'ordre social, économique, culturel, politique et idéologique, incarnés dans des situations réalistes, afin de dénoncer l'implicite, et de révéler les pièges de cette réalité en employant l'ironie, le grotesque, le sarcasme et la dénonciation.

Les mots clés : Humour ; Théâtre ; Abdelkader Alloula ; Algérie

- Humour in the theatre of Abd-el-Kader Alloula is a means of producing dramatic, theatrical, - popular, dynamic and controversial discourse, in a purpose of mass communication with objectives at once didactic and recreational. It is based on the processes and the mechanisms of popular theatrical performance founded on the narrative, the verbal, the intellectual and the functional games set for the production of discourse through multiple connotation.
Abd-el-Kader Alloula conceived the humorous popular language that springs out of the rut traced by the normative language (tongue) on the one hand and by the questioning traditional forms of theater Aristotelian on the Other hand.

Humour produced by Abd-el-Kader Alloula aims at producing theatrical show that presents subjects of social, economic, cultural, political and ideological order which are embodied in realistic situations in order to denounce the implicit, and reveals the traps of this reality by using irony, grotesque, sarcasm and denunciation.

Keywords: the humour; Theatre; Abd-el-Kader Alloula; Algeria