Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد

تلمسان الجزائر

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

تخصص: دراسات أدبية

الفكاهة في النص المسرحي عند عبد القادر علولة
"مسرحية الأجواد نموذجا"

من إعداد الطالبة :

☜ **سايح عمارة**

لجنة المناقشة

د. بلهبري أسماء	رئيسة
د. جوادي فاطمة	مناقشة
د. لصعب عبد القادر	مشرفا

السنة الجامعية: 1436/1437 هـ

الموافق ل: 2015/2016 م

مقدمة:

باسم الله الرحمان الرحيم و الصلاة و السلام على خير خلق الله محمد رسول الله

تشكل تجربة عبد القادر علولة حلقة هامة في تاريخ المسرح الجزائري في أبعاده الأدبية والفنية والسياسية والإيديولوجية مما جعله يحتل الصدارة في كتابة وتأليف وإخراج المسرحيات .

فإذا كان الأدب بعامة ضربا من ضروب النشاط الإنساني الواعي، فإن طبيعة المسرح تكسبه قدرة أكبر على التأثير في المتلقي، لأن العرض في جانب من جوانبه احتفال يقوم على المشاركة الإنسانية على نحو ينتج تفاعلا قلما نجده في الفنون الأخرى، وقد أدرك الكتاب المسرحيون هذه الحقيقة فعلموا على توظيفها خدمة للطبقات المقهورة عن طريق المسرح بتقنياته الفنية المتعددة، فتجاوز بذلك النموذج الموجود والخطاب السائد لتعرية الواقع وكشف التزييف الذي جعل من المسرح ممارسة أدبية محاصرة بوظائف اجتماعية غير فاعلة، ومن ثم فضح كل الأدوات التي تعوق هذا الفن و تدعوا الى مصالحة الواقع للحفاظ على الكائن الموجود دون تعميق الرؤية والبحث عن الممكن المحتمل.

سعى "علولة" إذن إلى ربط نتاجات الفن المسرحي وسبل ممارسته بواقع الناس المعاش، بحثا عن الطرق التي تصبح بها أداة فاعلة للنضال السياسي والاجتماعي خدمة للطبقات الشعبية وتهيئتها لبناء مجتمع عادل، فانفتحت بذلك أبواب جديدة لتجربته المسرحية.

وضمن حركة المجتمع العربي ككل، عاش الإنسان العربي وقدم قراءته للمجتمع فعلا وإبداعا، أما على صعيد الكتابة المسرحية فكانت رؤية المجتمع العربي محكومة بإشكالات عدة تمثلت في غياب التراث أو التراكم، وإشكالية العلاقة مع الغرب.

إن تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الأجنبي مسألة لا يمكن لأي دارس تجنبها في أية دراسة تتناول المسرح الجزائري لأن نمو المسرح الجزائري كان في ظل الترجمات والاقتباسات من المسرح الأجنبي واقتحام الروح الوطنية من خلال البحث عن مسرح يجسد حياتنا اليومية بكل ما تحمله من مشاكل

وتطلعات ،ولكن دون تجنب الشكل المسرحي الأوروبي الذي وجده الكتاب الجزائريون وعاءا ملؤوه بالتقاليد والأفكار الجزائرية، وهكذا فإن النشاط المسرحي كان منحصرا في الاتجاهات الفكرية والجمالية الغربية التي عاصرها المسرح الجزائري

يعد "عبد القادر علولة" مبدع مسرحي يستخدم نشاطه الإبداعي في الإسهام في عملية التجديد، وقد ظل هاجسه البحث عن قالب مسرحي جزائري يحمل هموم الجماهير الشعبية ،حيث تتحول مسرحياته إلى عروض تفضح القمع والظلم في قالب فكاهي ساخر، ومنه فقد ساهمت المكونات الثقافية لدى "علولة" بتوجيه نتاجه المسرحي لمعالجة القضايا ذات العلاقة الوطيدة بهموم الجماهير واهتماماتها، متبنيا الفكر الاشتراكي العلمي متأثرا ب "بريخيث" معمقا رؤيته لجماليات التراث الجزائري معبرا من خلالها عن اوجاع الإنسان الذي ظل يكابد الظلم والاضطهاد ساعيا الى تبيين أن عملية الاستفادة من الآخر هي أصالة وأن الاعتماد على الفن المسرحي الغربي نقطة انطلاق لإنتاجاتنا ،وتراثنا الجزائري الأصيل نقطة ارتكاز لابد من التأكيد عليها.

وقد فتح "علولة" المجال للتجريب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان في محاولة للخروج عن قوانين المسرح التقليدية وجرأة لإجراء فعل التغيير على الشكل ،المضمون، المتفرج، الممثل، المكان والزمان

وتتحدد إشكالية هذا البحث الموسوم ب "الفكاهة في النص المسرحي عند عبد القادر علولة –مسرحية الأجواد نموذجا–" على المقومات الأساسية التي شيدت عليها التجربة المسرحية وخصائص وتجليات الفكاهة في عمله المسرحي.

ومن خلال تتبعنا لمسرح "علولة" اكتشفنا فيه المفارقات الجوهرية بين هموم وتناقضات الواقع الجزائري المعروض في المستويات السياسية والثقافية والاجتماعية ،وبين أسلوب عرض هذا الواقع عبر خطاب شعبي احتفالي مثير، ينبض بالفكاهة والترفيه عبر الفانتازيا والكاريكاتورية والمبالغة، هذا الاكتشاف جعلنا نعمق السؤال حول تموقع الخطاب الفكاهي المسرحي "لعبد القادر علولة" من خلال مسرحيته "الأجواد" وتجلياته في الواقع المعاش.

أما فيما يخص المنهج فإذا كانت الفكاهة عند "علولة" تعبيرا أساسه اللعب الكلامي والفني فإنه ارتبط دائما بالواقع في كل أبعاده كما أنه أصبح نشاطا، وهو فن يدعو إلى المشاركة وعدم الحياد وفن ينتج المتعة واللذة الذكية والهادفة، ومن أجل محاولة فهم هذا الفن المسرحي الفكاهي، اعتمدنا على مقاربة منهجية جمعت بين التحليل والوصف والتصنيف.

فالتصنيف شمل المادة الاصطلاحية وحاولنا من خلاله معرفة مصطلح الفكاهة.

أما التحليل والوصف فكانا حول شخص "علولة" وتجليات الفكاهة في أعماله المسرحية وخاصة في مسرحية الأجواد.

أما عن أسباب اختيار الموضوع فإننا نعتقد أن اختيارنا جاء شغفا بالنشاط الفني والمسرحي ولما يمثله مسرح "علولة" في الحركة الثقافية الجزائرية باعتباره مادة حيوية ثرية ومدونة تاريخية وثقافية وجمالية نموذجية تعكس الثراء والتنوع في هذا الأدب المسرحي الذي يعد ضمن التراكم المسرحي الوطني.

وتكمن أهمية البحث في محاولة اكتشاف الجانب الفكاهي في أعمال "عبد القادر علولة" حتى وإن كان يرصد مجتمعا فيه من المآسي والأزمات الاجتماعية أكثر مما هو مضحك ولكن حين وظف في قالب سخري نال رضى المتلقي وأعجب به.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا هو قلة الدراسات العربية السابقة لموضوع الفكاهة المسرحية عموما، ومنها الدراسات الأكاديمية الجزائرية خصوصا.

من أجل الإجابة على تساؤلاتنا جاء بحثنا مجسدا بحسب المحتوى التالي إلى مدخل حاولنا فيه ترصد الفكاهة في النص المسرحي ومدى حضورها.

أما الفصل الأول فدرسنا فيه التجربة المسرحية عند "عبد القادر علولة" فعرفنا ممن هو "علولة" وأين تكمن تجربته ؟ هل تكمن تجربته المسرحية في أنه ممثل أم مخرج أم مؤلف؟ وأدرجنا ملحقا لأعماله المسرحية.

أما في الفصل الثاني فدرسنا مسرحية الأجواد "لعبد القادر علولة" فعرفنا مسرحية الأجواد ومضمونها ثم حاولنا رصد الفكاهة أو الجانب الفكاهي في المسرحية فجاء هذا عبر مراحل فدرسنا الفكاهة ومدى صحتها في الواقع المعاش ثم الوظيفة الاتصالية للفكاهة في المسرح، ثم خاتمة وكانت حوصلة لما درسناه

وهكذا جاء هذا البحث المتواضع حول الفكاهة في مسرح علولة-مسرحية الأجواد نموذجا- على أمل أن تستمر البحوث الأكاديمية في البحث والتقصي عن الموروث المسرحي الجزائري.

في الاخير نشكر الله عز وجل

المدخل:الفكاهة في النص المسرحي:

ارتبطت الفكاهة بأنواعها وأشكالها وتعدد أصواتها المختلفة بالفن المسرحي واستمرت إلى أيامنا هذه، وتطورت مفاهيمها عبر المظاهر الحياتية إلى المرجعيات المعرفية والإيديولوجية والفنية والأدبية والقيم الجمالية الدرامية .

إن الفكاهة اخترقت الفن المسرحي بل نجدها تؤسس في البداية لفن الملهاة الإغريقية الذي أصبح نوعا مسرحيا مستقلا بذاته مع "أرستوفان" والفكاهة بتعدد أشكالها فتحت للفن المسرحي عبر العصور جملة من الأشكال التعبيرية المسرحية يحصيها قاموس المسرح "لباتريس بافيس" ويصنفها في 25 شكلا من أشكال الكوميديا ,كما أننا نجدها عبر ذلك ولما تحمله من آليات تعبيرية وقيم جمالية ووظائف تخترق كل الأنواع المسرحية من التراجيدي والملحمي إلى الميلودرامي، ومن المسرح الواقعي إلى مسرح العبث، إلى الأشكال المسرحية التجريبية الحديثة والمعاصرة.[1]

إن شدة ارتباط الهزلي أو "الكوميك" بالكوميديا المسرحية أحدث التباسا في الدلالة والمفهوم في علاقة الفكاهي بالهزلي لعدة عقود، ليس في ظاهرة إنتاج الضحك، ولكن في الدلالة المحددة لمفهوم المحاكاة ذاتها، فإذا كانت الكوميديا حسب المفهوم الأرسطي تعرض الأشخاص "الأردياء" وتنتهي إلى النهاية السعيدة، فإن هذه الضوابط بقيت تنتمي إلى المدرسة الكلاسيكية وهي لا تنطبق على المسرح فقط، لذلك فإن الاعتقاد الشائع بأن الفكاهة هي شكل من أشكال الكوميك أو الهزلي لا يعكس طبيعة المفارقة الجوهرية بينهما، "فأندري برتون" يعتبر أن الفكاهة أرفع وأنبل من مستوى الضحك العام، وهي ظاهرة تعبيرية مؤهلة للتعبير عن التعاسة أكثر من التعبير عن السعادة، فالفكاهة النبيلة هي تعيسة أحيانا وهي في تعارض مع الهزلي في شكله التقليدي (الرديء /السعيد) ولعل اتساع مفهوم الهزلي وانزياحه عن نمط المحاكاة الخاص سمح بإقحام الفكاهة في حقل الهزلي، إن تطور مفهوم

[1] شاكر عبد الحميد،الفكاهة والضحك:رؤية جديدة، الملس الأعلى للفنون والثقافة ،الكويت، 2003، ص25

"الكوميك" أو "الهزلي والهزلية" أو "الكوميدي" ظهر في نفس الوقت مع ظهور مفهوم الفكاهة، وكأن هذا احتوى الآخر أو استدعاه، ويعقب على أن القول بأن الفكاهة في فرع من الهزلي لا يحل 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 أن الفكاهة يمكنها أن تتجسد عبر كل هذه الأصناف"[1].

يربط "باتريس بافيس" مفهوم الفكاهة بالهزلي والسخرية حيث يقول:"الفكاهة هي إحدى الآليات المفضلة لدى المسرحيين بتوظيف الهزل والسخرية مع احتفاظ الفكاهة بنكهتها ووقعها الخاص، فبينما السخرية واللهجية تأخذ بعدا باردا ببصمة فكرية، فإن الفكاهة نجدها أكثر حميمية ودفء، ولا تتوانى من الضحك عن ذاتها، وتسخر من الساخر ذاته فهي تبحث عن المظاهر الفلسفية الخفية وراء الوجود،وهي بذلك تبرز الغنى الداخلي للفكاهي"[2].

إن نفاذ الفكاهة عبر الأدب بكل أجناسه إلى الدراما، تحولت إلى نوع منفصل ومستقل في المعنى والمبنى، حيث أصبحت تجذب على حبل كل ما هو مسلم به وسائد، إنها تتآلف مع المضحك والهزلي كوسيلة من أجل إعادة النظر في الذات دائما عبر منطق الصراع، إن الفكاهة في الدراما تستخدم المضحك لتحدث القطعة مع الضجر، وكل فكرة معيارية مفبركة وجاهزة ،إن ضحك المتلقي أو ابتسامته في الدراما هو دلالة على أنه في استراحة من الحتمية .

تشكل مسرحيات اليونان القدماء نقطة البداية في الملهاة والمأساة على السواء ويعتبر "أرستوفان" الشاعر الأكبر المؤسس لهذا النوع من المسرح والتي ارتبطت بالاحتفالات الشعبية والكرنفالية في الساحات العامة، هذه التظاهرات التي كانت تتسم بالحرية المطلقة التي تهدف

[1] ينظر هنري برغسون:الضحك، ترجمة:سامي الدروبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص16

[2] Patrice paris, ibidem, p52-53

إلى الترفيه والتسلية والمتعة واللذة التي جسدت خصائص الحس الفكاهي الأثيني بكل معانيه وأشكاله، هذه الروح الاحتفالية الفكاهية وجدت طريقها إلى المسرح عبر مسرحين من الطراز العالي الذين تركوا بصماتهم في المسرح العالمي، بأعمالهم التي اخترقت الزمان والمكان وثقافات كل الشعوب والأمم، فقد كان لكاتب مثل "أرستوفان" (450-388ق م) من حرية السخرية ما لا نعتده في المسرح الحديث، فقد كان كاتب الملهاة يهاجم أي شيء يرى أنه جدير بالهجوم ،سواء كان إلاها أو حاكما أثينيا، أو ثقافة العصر وروادها ،أو أكثر العادات الاجتماعية قربا إلى قلوب الشعب أو أهم الأسس في سياسة الدولة في السلم أو الحرب، وكانا الغمز واللمز للأفراد والمؤسسات هما جوهرا الملهاة عند "أرستوفان" المبنية على حرية نقد أي موضوع، وكان يستطيع أن يستخدم أية صورة من صور الاتهام أو السخرية اللاذعة وقد كانت الدولة لا تبيح مثل هذه الحرية في الكلام فحسب ،وإنما كانت أيضا تمول المسرحيات التي تستخدم مثل هذه الحرية[1].

وكانت الملهاة عرضا شاملا يعكس المظاهر الاحتفالية من شعر غنائي هزلي واستعمال للأقنعة والنشيد والرقص، وكل ما يتلاءم مع أغراض المسرحية المعروضة ،لقد وظف "أرستوفان" الفكاهة الساخرة دون هوادة في مهاجمة الأفكار والأعمال وإظهار تفاهة السياسات ومزاياها فقد هاجم سقراط في مسرحية "السحب".

كما نجد "أرستوفان" يستخدم في ملاهيه صورا عالية من الفن الشعري في مسرحية "الطيور" وبراعته في أساليب المعارضة لشعر "يوربيدس" (480-406 ق م) في مسرحية "الضفادع". ولعل من أبرز خصائص الملهاة الإغريقية تكمن في القيم الأدبية والفنية والسياسية، وفي التوفيق الحر بين أنواع مختلفة من الخطاب و إلى ما تناولته من دراسات دقيقة في النقد ونظريات هامة في طبيعة الشعر ووظيفته.

[1] ينظر فرد-ب ميليث، جير الدايدس بنثلي، فن المسرحية ،ترجمة:صدقي حطاب، دار الثقافة ،بيروت، 1975، ص196

كما نجدها تعد مدرسة لا يمكن تجاوزها في التعليم المسرحي بالإضافة إلى التراكم الكبير الذي خلفته أعمال هذا المسرحي في مستوى الدراسات الأكاديمية في مختلف الحقول المعرفية بالإضافة إلى النجاحات الجماهيرية والنخبوية التي مازالت تحققها مسرحيات "أرستوفان" في مسارح العالم[1].

ومن الملهاة الإغريقية إلى الملهاة الرومانية التي تكمن أهميتها في عملية جمع ونقل هذا التراث إلى عصر النهضة، غير أنها اختلفت عن الملهاة الإغريقية بإبعاد التوهم والأمور الغريبة وترك السخرية والتهكم الشخصي و التقليل من عنصر الهجاء الأدبي، غير أن الملهاة الرومانية سقطت فكاهتها في فخ إرضاء الجمهور بالنكت النابية، ورسم المواقف الهزلية المنفردة بصورة دائمة، والاستعداد لقطع العرض المسرحي استجابة لنداءات الجمهور، كل هذه الأمور يرى الدارسون فيها دلالة على فظاظة وغلظة وخشونة الإحساس الفني لدى الجمهور الروماني الذي كان أقل تهذيبا وثقافة.

كانت الكوميديا الهزلية الضرب الرئيسي الذي ساد خلال القرون الوسطى، وفي أواخر القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر الميلاديين ظهرت على يد "ويليام شكسبير" مسرحيات تضمنت كل ضروب الكوميديا تقريبا، حيث بدأت –كلمة فكاهة– تصبح شائعة في انجلترا مع ظهور نوع مسرحي من الكوميديا الكلاسيكية مؤسسة على خصائص الطباع أو المزاج ومستلهمة من الأدب الشعبي شعرا ونثرا، ومن الحياة اليومية الواقعية في لندن، فملهاة "شكسبير" تبرز غرابة الطابع، ولهذا فهي تحتمل تفسيرات لا تغفل الجانب المزاجي، لكن أوجه الغرابة في تلك الملهاة تظل خاصة ببعض الأفراد وتفسيرها يكون في إطار جوانب الشخصية وحتى عندما تكون بعض الشخصيات الشكسبيرية فكاهية فإن الكوميديا في الحقيقة لا تقوم على "أمزجتهم" وإنما ترتكز على "المفارقة", التضاد غير المتوقع بين سمات شخصياتهم الحرة وبين الشخصيات الأخرى المعقدة مثلهم.

[1] ينظر المرجع نفسه، ص200

وقد نجح "ويليام شكسبير" (1564-1616) ويعتبر أهم مسرحي عرفه العالم تميز بالفهم الثاقب للطبيعة البشرية، وجمع بين الملهاة والتراجيديا والمسرحية التاريخية، وتميزت الملهاة الكوميدية لديه في خلق شخصيات حية وحقيقية من خلال عملية تغيير التعامل مع الواقع من خلال إضفاء مسحة غرائبية وخيالية للأحداث والأفعال مع بناء درامي، وشعرية راقية أدبيا ودراماتورجيا كما استطاع عبر الملهاة خلق لغة درامية أثرت في حيوية اللغة الانجليزية من خلال التصرف في التراكيب والجمل والمفردات، بهدف خلق الأثر عبر الفكاهة الكوميدية كما ساهم في إبداع الأدوات والآليات الأدبية لعرض المعلومات والأفكار عبر الصور الحية التي تنطبع في الذاكرة والأثر المتجدد[1].

ومن شكسبير إلى ملهاة "جان باتيست بوكلان" المدعو "موليير" (1622-1673) في أواسط القرن السابع عشر الميلادي وهو أشهر مؤلفي الأعمال الكوميدية في فرنسا والعالم، وتعد أعماله تغيير نوعي في المفهوم المسرحي للفكاهة، داخل النوع الكوميدي ،حيث أصبحت الملهاة الفرنسية أداة اجتماعية بامتياز وأكثر جرأة وتحديا للسلطة الاجتماعية والدينية والسياسية وتحولت الفكاهة من طبع ومزاج إلى صفات ونماذج اجتماعية، وليست مخلوقات مفرطة في الفردية وعليه فإن "موليير" استطاع بالفكاهة أن يثبت فكرة أهمية المجتمع على الفرد، ولقد استطاعت الفكاهة الساخرة الموليرية خلخلت الاستقرار الاجتماعي والأخلاقي لمن تعودوا على النفاق من أهل المدينة الباريسية .

وهكذا نجد أن أحسن مسرحيات "موليير" تخاطب العقل أولا، ولا تحفل إلا قليلا بالجانب القصصي،أو الجانب العاطفي، وقلما تستخدم العمل المكشوف الواضح ولكن "موليير" يستطيع أن يبعث في جمهوره "الضحك الفكري وهو المثال الأعلى للملهاة الرفيعة، وبذلك نجد أن الفكاهة في قالبها الكوميدي ترتقي مع كتاب الكوميديا البريطانيون في أواخر

[1] ينظر فرد.ب- ميليت، جير الدايدسبنثلي، المرجع نفسه، ص224

القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر الميلاديين بالكوميديا الأخلاقية والعاطفية إلى أعلى المستويات ،ويأتي في مقدمتهم "وليام كوجنريف".[1]

وفي القرن التاسع عشر ظهر كتاب من روسيا، مثلوا النقلة النوعية والمفصلية في الكتابة الأدبية والمسرحية الواقعية عموما والكتابة الفكاهية الساخرة خصوصا، وأهم هذه النماذج تتمثل في الأديب والمسرحي "نيكولاي غوغول" (1809-1852م) الذي يعتبر في مجمل أعماله سيد الكتابة الاجتماعية الساخرة.[2]

فلقد دخل "غوغول" عالم المسرح من بابه الواسع عن طريق مسرحيته الآسرة "المفتش العام" التي تدور أحداثها حول فساد المجتمع الروسي وتراتيبه الطبقية التي تسلب إنسانية الإنسان، وقد أشار من خلال هذه المسرحية إلى الطريق الذي يجب أن يسير فيه المسرح الروسي، فلقد كانت المسرحية ملهاة على غاية من الصدق ومشبعة بالمرح والنكتة اللاذعة[3].

أما إذا أردنا الحديث عن الفكاهة أو المسرح في العالم العربي فإننا نقول أن الاقتباس من الروايات كان السائد ولقد امتدت هذه الظاهرة إلى الممارسة المسرحية العربية برمتها مشرقا ومغربا، ويجزم أغلب المؤرخين للحركة المسرحية العربية أن ظاهرة الاقتباس من التراث العالمي والعربي تعد الأرضية التي انبثق وتبلور من خلالها كل الفعل المسرحي الشرقي[4].

فلقد تسابق كتاب الدراما والمخرجون المسرحيون في العالم العربي إلى تحويل عملية الاقتباس مجالا لإثبات القدرات والمهارات الفنية والجمالية ولقد خلق هذا الرصيد الهائل قيما مركبة وعميقة حتى أصبح يصعب على الدارس التفريق بين الترجمة الصرفة والإبداع .

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا يرتبط بتمثل ظاهرة الاقتباس الدرامي عندنا، فهل هي حتمية تاريخية حضارية أم هي مجرد هاجس ثقافي وفني؟

---

[1] ينظر فرد ب-ميليت، المرجع السابق نفسه، ص225-230

[2] ينظر ريابوف فلاديمير، الفن والإيديولوجيا، ترجمة: خلف الجراد، دار الحوار والتوزيع، سورية، 1984، ص7

[3] ينظر بلينسكي، الممارسة النقدية ،ترجمة: فؤاد مرعي ومالك صفر، دار الطليعة بيروت، ط1، 1982، ص122

[4] بلخير أحمد ،المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة :القنيطرة، المغرب، 1999، ص186

لعل هذه الظاهرة في المسرح العربي والجزائري ترتبط بسياقات متعددة أهمها:

- أن الفن المسرحي عموما هو فن دخيل على الثقافة العربية في ماهيته ومبناه ومحتواه ويختلف جذريا عن المركب السوسيوثقافي والحضاري العربي. فلا وجود لكلمة مسرح بمعناها الفني في المعاجم العربية القديمة وعلى رأسها لسان العرب لابن منظور.
- كما ترجع ظاهرة الاقتباس إلى الماضي الاستعماري الغربي للوطن العربي تحت أشكال وهمية ثقافية مختلفة.
- البحث عن تكييف مبادئ هذا الفن "الغربي" مع الأشكال ما قبل المسرحية القومية والمحلية من أجل إثبات الهوية والخصوصية أو التميز أو محاولات الولوج إلى العالمية وافتكاك اعتراف الآخر .

ولكن حتى وإن اقتبس المسرح العربي أو الجزائري من الأعمال الغربية فإننا نلاحظ أن:[1]

-عملية الاقتباس عرفت تطورا في الشكل والمحتوى، فالرواد لم يهتموا كثيرا ببنية النصوص، والبعد الدراماتورجي بقدر اهتمامهم بكيفية أدائها وقد غلب عليها الارتجال، ولكنها حققت نجاحات جماهيرية كانت كافية لترسيخ النشاط المسرحي في الجزائر.

-إن المسرحيين الرواد ومن تبعهم ،لم يميزوا بين الاقتباس عن النصوص الروائية والنصوص المسرحية.

-تعتبر أعمال "موليير" أكثر المسرحيات حضورا في المسرح الجزائري، ومنه يعتبر هذا المسرحي الفرنسي المعلم الأول للمسرح الفكاهي والهزلي في الجزائر بل وفي الوطن العربي كله[2].

انبثق المسرح الجزائري في أشكاله البدائية من مستويين في الاقتباس:

---

[1] حمادة إبراهيم ،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المعارف، 1985، ص65

[2] بعد الارهاصات الأولى للمسرح العربي يمكن القول أن المسرح العربي قد ولد عام 1847 حين أخرج "مارون النقاش" المسرحية العربية الأولى وكان عنوانها "البخيل" استحياء من "موليير" –انظر: أحمد صقر، رواد المسرح العربي في (ق 19) ،كلية الآداب ،جامعة الاسكندرية.

-مستوى المسرح الفرنسي في شكله الكوميدي الشعبي حيث جعل الرواد من "موليير" الأرضية الخصبة للمحاكاة المسرحية دون أن يكون للاقتباس بعدا معرفيا وجماليا بل أرضية موضوعاتية فرجوية نظرا للمستوى الثقافي والمعرفي لهؤلاء الرواد من جهة وطبيعة الجمهور في تلك الحقبة من جهة أخرى.

-مستوى توظيف التراث العربي الذي مثل مخيال جمعي ورمزي بشخصياته أمثال عنترة وجحا وحيوية وسائله الاتصالية الكلامية والتمثيلية .

ولقد تركزت عملية الاقتباس على عملية المزج بين المسرح الأوربي والتراث العربي، من أجل توظيف فرجوي ترفيهي في ظاهره غير أن بعده الرمزي تميز بنمطه التعليمي الشامل، و وسيلة من وسائل المقاومة وإثبات الذات. إن توظيف الفكاهة الكوميدية المشفرة جعلت السخرية من الذات مادة للضحك، وموضوعا مقتبسا لتنبيه الغافلين المنحرفين عن القيم الأصلية من خلال استلهام العناصر الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والتاريخية.[1]

يسجل "عبد القادر جغلول" أن مسرح "علالو" و اسمه الحقيقي "سلال علي" كان جله مستلهما من التاريخ الإسلامي بأحداثه وشخصياته غير أنه يتناوله بأسلوب شعبي ذكي في متناول الشعب البسيط، حيث يبقى التاريخ يكرس الحلم داخل الماضي الجميل وهو كذلك وسيلة سخرية وضحك على الحاضر المشين، حيث تصبح الأبطال الأسطورية مثل هارون الرشيد (قارون الرشيد) ويصبح عنترة رمز الحرية والبطولة (عنتر الحشايشي). بعد الاستقلال ظهر صنف آخر من التعامل مع التاريخ اقتباسا واستلهاما حيث لم يبق التاريخ صورا رمزية جامدة بل أصبحت عناصره محل المسائلة للكشف عن الحاضر وإبراز تناقضاته ،ولعل أهم هذه التجارب تمثلت في أعمال "ولد عبد الرحمن كاكي" وسليمان بن عيسى "،و"طيب الدهيمي" وبرزت أهمها في أعمال عبد القادر علولة خاصة مسرحيات (العلق) و

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

(الأجواد) و(الخبرة) كما نجد رواد آخرين مثل: "محمد المنصالي " و "محي الدين بشطرزي" و "رشيد القسنطيني" [1].

ويمكننا أن نخلص إلى أن الفكاهة في المسرح تتأسس في العادة على تواطؤ بين الكتاب والقارئ وبين المتكلم والسامع وتمثل هذه الأبعاد عناصر التواطؤ وكذلك من المعارف المشتركة فإذا كانت عملية نقل الفكاهة الأدبية المكتوبة من ثقافة إلى أخرى صعبة، فإن العملية تصبح في الأشكال الشفوية الشعبية شبه مستعصية ،لأن البعد اللساني الشفوي هو ليس سلوكا لسانيا خالصا بل يفرض مجلات ذات خصوصيات متعددة، في أساليب التعبير وفنون القول، وكذلك خصوصيات ردود الأفعال والمواقف والمزاج الذي يرتبط بالحس الفكاهي الخاص من ناحية والسلوك الاتصالي من ناحية أخرى خاصة مع أنماط الفرجة الشعبية والمسرحية وكذلك الأنماط الاحتفالية المختلفة[2].

[1] مجلة التبين، الجاحظية ،الجزائر ، 1990، ص16

[2] المرجع السابق نفسه، ص20

الفصل الأول: عبد القادر علولة وتجربته المسرحية

1-عبد القادر علولة:

عبد القادر علولة كاتب مسرحي جزائري ولد عام 1929 واغتيل عام 1994، وقد ولد في مدينة الغزوات ،وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري بتلمسان غرب الجزائر، درس الدراما في فرنسا, أعماله عادة كانت بالعامية الجزائرية، منها :التفاح (1992) و "أرلوكان خادم السيدين" (1980) و "اللثام" (1989) و الأجواد (1985) وكان يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان "العملاق" لكن يد الإرهاب الغاشم كانت أسرع فاغتيل شهر رمضان في 10 مارس 1994 على يد جماعة مسلحة ،لكن شهرة عبد القادر علولة (1929-1994) في توظيف شكل الحلقة في مسرحه غطت كل التجارب الأخرى، لكونه صرف كل جهوده في الأعوام الخمس عشرة الأخيرة من حياته لبناء مسرح مستلهم من "الحلقة " شكلا وأداء ،بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب المسرحي الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي به رسالته الاجتماعية في البيئة التي يتعامل معها[1].

ففي سنة 1987 في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح يتحدث عبد القادر علولة في محاضرة له ألقاها "ببرلين" عن الطريق التي قادته إلى اكتشاف مسرح الحلقة، ويبدو من حديثه أنه اكتشف هذا الشكل بالمصادفة، وبالتحديد عن طريق احتكاكه بالواقع الحي حين أصبح يتنقل بفرقته في جولات فنية لتقديم العروض خارج صالات العرض المعروفة، أي على طلاب الثانويات والجامعات، وعلى عمال الورشات والمصانع ،وعلى الفلاحين في الحقول ،مع العلم أنه كان قد أحس من قبل بضرورة البحث عن شكل جديد يبعد العروض المسرحية عن التكرار الممل، وعن طغيان الخطاب السياسي المباشر، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي.

[1] Journal, La voie de l'oranie, Edition du 14 mars 2002 ; p13

وأمام هذا الوضع وجد الكاتب وزملاؤه في الفرقة أنفسهم مرغمين على إدخال بعض التعديلات ،فألغوا في البداية جزءا من الديكور، لكنهم وجدوا أنفسهم بعد عشرة عروض بدون ديكور، ولم يبق في الفضاء المسرحي حسب رواية الكاتب إلا بعض الإكسسوارات ذات الضرورة القصوى، ثم أعقب هذا التعديل في الديكور تعديلا مماثلا في الأداء التمثيلي أيضا، يتلاءم مع الوضع الجديد، لأن رد الفعل لدى هذا الجمهور كان مختلفا تماما عما ألفوه من جمهور الصالات المغلقة، فهو لا يريد أن يكون منعزلا عن اللعبة وعن الممثلين ،وهنا يتساءل علولة قائلا: "ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ لقد وجب إذ إعادة النظر فيما كان عليه أداء الممثل"[2] وقد اكتشف الكاتب شيئا آخر في هذا الجمهور عندما لاحظ أن بعض المتفرجين كانوا يديرون ظهرهم للعرض، لكي يتسنى لهم –حسب تفسيره– التركيز على السمع، وهو ما جعله يستنتج من هذا السلوك أن ما يعنيهم بالأساس ليس ما يشاهدونه ولكن ما يسمعونه، ولاحظ أيضا أنهم كانوا يتمتعون بطاقة إنصات وحفظ خارقة للعادة، وتجلى له ذلك من خلال النقاش الذي كان يتبع العرض عادة، يقول :"...عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة في الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة ،إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة ولم تبق هناك كواليس،وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين ،وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفجرين بين فترتي الأداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد"[3].

وعلى هذا النحو يمكن القول أن الأدوار انقلبت ،فعوض أن يعلم الكاتب الجمهور، مثل ما يدعي معظم الكتاب الملتزمين، نجد "علولة" هنا يعترف بكل تواضع بأنه تعلم من الجمهور، وأنه اكتشف عن طريقة مسرح الحلقة، أو فن الدراما الشعبية حيث يلتحم الممثلون والمتفرجون في بوثقة واحدة ليصنعوا معا فن الفرجة.

[2] Documment , en hommage, a Abdelkader Alloula, op-cité, 25

[3] جريدة النصر، قسنطينة ،الجزائر، عدد 13 ماي 1989، حوار مع عبد القادر علولة.

من هنا يمكننا القول أن عبد القادر علولة كرس حياته للآخرين واجتهد لتأسيس مسرح جزائري متجذر في الموروث الثقافي والفني الأصيل المرتبط بالإنسان الأكثر حرمانا.16

2-تجربته المسرحية:

تبدأ ممارسة "عبد القادر علولة" المسرحية فعليا في مسرح الهواة، بعد انقطاعه عن الدراسة الثانوية لظروف اجتماعية في سنة 1956 والتحاقه بفرقة "الشباب المسرحي" حيث شارك في عدة تربصات تكوينية ونشاطات مسرحية ثرية مبنية على قواعد معرفية وفنية جعلته يبرز مواهبه الأكيدة في هذا الفن ويرتقي بها طوال مشواره الفني عبر كل الحرف المسرحية من التمثيل إلى الإخراج ومن الاقتباس إلى الكتابة، ومن الملاحظة إلى محاولات التنظير المتفق لأشكال الممارسة الثقافية والسياسية والاجتماعية للمسرحي في الجزائر .

كما يرى المسرحي "الطيب رمضان" أن الفقيد "علولة" أنتج ذوقا دراميا ما تزال العديد من شرائح المسرحيين المعاصرين يسيرون على دربه مضيفا أن علولة فنان مسرحي متكامل سخر قواه للتركيز على المسرح كمؤسسة اجتماعية ذات أهمية بدليل أن الفنان وفق بين التمثيل على الخشبة والتأليف والإخراج المسرحي دون أن ينقص إبداعه في المجال الأول من الثاني أو الثالث.

أ-ممثلا:

منذ سنة 1956 أخذ عبد القادر علولة يمارس هواية التمثيل المسرحي مع فرقة الشباب الوهراني، وبعد الاستقلال انتقل إلى التمثيل الاحترافي مع المسرح الوطني، فكانت مسرحيات: "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس 1963 و"الحياة حلم" لمصطفى كاتب 1963 و"حسان طيرو" لمصطفى كاتب1964 و"ورود حمراء" لعلال المحب 1966 أعمالا متميزة في الستينات من القرن العشرين .

ولقد ساهم فناننا المسرحي بالتمثيل في العديد من الأفلام التلفزيونية الجزائرية منها :"حقار الدينار" لجمال بن ددوش سنة 1969، و"حكاية حورية" لخالد معاش 1971 و"حسان النية" لغوتي بن ددوش 1989....[4]

ويعتبر "عبد القادر علولة" أن خصوصيات عمله تكمن في بحثه المستمر عن نوع مسرحي بصبغة محترفة عالية، فهو ينطلق من الحلقة بصفتها نمط من النشاط المسرحي الشامل، نشاط له ممثلون ومؤدون وصيغ تعبيرية خاصة، له جمهوره وله قاعدته الاقتصادية وحافظ دائما على طابعه المستقل 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[5].

ب– كاتبا:

من حيث التأليف جمع "عبد القادر علولة " بين الاقتباس والترجمة والإبداع فقد كانت إبداعاته محاولة للاستفادة من التيارات الغربية ومن خصوصيات الثقافة المحلية، حيث بدأ هذا التزاوج يظهر منذ مسرحية "حمام ربي" ثم تجلت بصفة نهائية مع مسرحية "الأجواد" ثم "اللثام".

كما كتب سيناريو فيلم "غورين" لمحمد افتيسان 1972، بعدما لاحظ تأثير السينما على الشباب وبخاصة في مرحلة السبعينات وكذلك قام علولة بكتابة سيناريو فيلم "جلطي" لنفس المخرج 1980، وكعادته قام علولة بتحقيق دقيق حول حالة الشباب وظروفهم الاجتماعية واتصل بمجموعة من الشباب من وهران ورافقهم لمدة ستة أشهر قبل أن يكتب قصة فيلم "جلطي" .

يقول محمد افتيسان وهو مخرج الفيلم :"وقد أنجزت فيلما يحمل عنوان "جلطي" كتب سيناريو هذا الفيلم عبد القادر علولة ويتحدث فيه عن مشاكل الشباب وتعرضه لاعتداءات عديدة على جميع المستويات ،وكان علولة قد أجرى تحقيقا استغرق ستة أشهر وأعد سيناريو إثر ذلك، وكان من

[4] جريدة النصر حوار مع عبد القادر علولة.

[5] Journal, La voie de l'oranie , Edition du 14 mars 2002, p13

المفروض أن يسلمه إلى الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية ولكن لما عرف أنهم يريدون إدخال تعديلات عليه من ناحية الشكل والمحتوى قرر سحبه ذلك أن السيناريو عمل ثقافي وليس بضاعة".[6]

ج–مخرجا:

بدأ ميل عبد القادر علولة يتجه نحو الإخراج المسرحي، إذ قام بإخراج أول مسرحية سنة 1965 هي "الغولة" من تأليف رويشد ثم تبعتها "السلطان الحائر" 1966 ، ثم "النقود الذهبية" 1967، و"حمق سليم" 1969، و"الخبزة"1969 و"العلايق" 1970 .

ومع بداية التسعينات قام علولة بتجربة مسرحية جديدة اعتبرها البعض غريبة عن مساره المسرحي، فبعد "الأقوال والأجواد واللثام" يقوم علولة بترجمة وإخراج نص "أرلكان خادم السيدين" للإيطالي "كارلو غولدوني" ،والحقيقة أن عبد القادر علولة كان ينهل دائما من الأدب العالمي لمساعدته في تأسيس مسرح محلي، فقد أخرج العديد من المسرحيات المترجمة مع المسرح الوطني أو المسرح الجهوي بوهران، إذ حول قصة مذكرات أحمق "لنيكولاي غوغول إلى "حمق سليم" من تأليفه وإخراجه وتمثيله، وكان نص "الخبزة" اقتباسا من نص لتوفيق الحكيم "لكل فم طعام".

أما آخر أعماله "أرلكان خادم السيدين" فهو ترجمة جامعية– كما نعتها– حاول من خلالها الوفاء للنص الأصل حسب ما تسمح به اللغة المستقبلية أي اللغة العربية العامية، وكان اختياره للغة العامية الجزائرية ،من بين عوائق الترجمة ،التي تجاوزها الكاتب بذكاء مع المحافظة على الأحداث الأصلية للرواية بالحفاظ على الحركات والملامح والديكور والإضاءة والملابس.

والملاحظ أن عبد القادر علولة كان حلقة بسيطة ضمن سلسلة من الترجمات التي قام بها المسرحيون الجزائريون منذ مراحل ما قبل الاستقلال[7].

[6] ينظر جريدة الجمهورية وهران، الجزائر، 2010

[7] مجلة أصوات الشمال بلقلم بغداد أحمد ،عبد القادر علولة بين الإبداع والترجمة ،2016

توصل عبد القادر علولة إلى أن نشاط الحلقة التقليدي، لم يصبه تغير كبير في أشكاله ومضامينه وفي فضاءاته التي تحتاج إلى إعادة الصياغة الجمالية للمسرحية المبنية على الكلمة المؤسسة لدراماتورجيا الحكاية.

ويعتبر علولة أن خصوصية عمله تكمن في بحثه المستمر عن نوع مسرحي بصبغة محترفة عالية، فهو ينطلق من الحلقة بصفتها نمط من النشاط المسرحي الشامل، نشاط له ممثلون ومؤدون وصيغ تعبيرية خاصة، له جمهور وله قاعدته الاقتصادية، وحافظ دائما على طابعه المستقل عن الدول، فهو لا يحتاج دعمها المالي، وهو يرى أن عمله يكمن في تحليل كل الخصائص والمعطيات الخاصة بهذا النشاط المسرحي، وأن عمله ليس مؤسسة ذات طابع أنثروبولوجي بل عمل يخضع لمعايير الممارسة الفنية بالدرجة الأولى، فهذا النمط من المسرح له جمهوره وثقافته، وطقوسه أي له علامات محددة يتأسس من خلالها.

وعملي –يقول علولة– يكمن في عملية الاشتغال على هذه العلامات، وصياغتها في المستوى الدراماتورجي ،فنيا وجماليا ومن أهم هذه العلامات، المداح، القوال وأساليب الأداء والتعبير وهو يرى أنه من الغريب أننا مارسنا ونمارس مسرحا لا يتلاءم وطبيعة هذه العلامات، الخاصة بثقافتنا الشعبية وبواقعنا وهويتنا الثقافية وهو بذلك ليس مسرحنا أو لم يصبح مسرحنا بعد .

ومنه يرى أن مهمته تكمن في المساهمة في بلورة مسرح جزائري متميز من ناحية، ومحاولة المساهمة في تزويد المسرح العالمي بعناصر جديدة من ناحية أخرى، غير أن نتائج هذه التجارب يجب أن تتأسس على الأشكال المسرحية الأصلية بصبغة محترفة وفي نفس الوقت مرتبطة بواقعنا وثقافتنا[8] .

صرح علولة أن النشاط المسرحي في الجزائر لم يكتسب المعرفة الكافية، والتراكم المسرحي في عمومه له صبغة الهواية، وتعتمد على التقريب والارتجال والعفوية في مقاربات الواقع والتاريخ والأحداث وحركية المجتمع.

[8] الموقع الالكتروني: http://cultures-algerie.Wifeo.com

إن مسرح الهواة مثلا يتسم بالطابع الشعاراتي البياني، لأن المسرح في الجزائر يعتبر الإطار الديمقراطي الوحيد للتعبير، حيث أن الحياة اليومية في الجزائر مشحونة سياسيا، إنه مجتمع في تحول مستمر مما أفرز صراعات قوية انعكست في التعبير المسرحي.

لذلك يلاحظ "علولة" أن الشكل المسرحي الأرسطي بخصائصه الكلاسيكية لا يمكنه أن يتلاءم مع المسرح الجزائري الهاوي أو المحترف نظرا لارتباطه بالواقع في كل أبعاده، فخصوصية تعامل "عبد القادر علولة" مع التراث الأدبي والمسرحي العالمي الذي بدأه بمحاولات التوفيق بين القوالب الفنية القائمة على المحاكاة بأبعادها الأرسطية ثم البرختية ومحاولة تجاوزهما بالاشتغال على العناصر التأسيسية للفرجة الشعبية والمتمثلة في "الحكاية –الكلمة– فن القول" من جهة وخصوصيات الاقتباس ومميزاته في الكتابة الدرامية من جهة ثانية، ،تكمن أهميتها في محاولة التأسيس لخطاب مسرحي ترك بصمته في الممارسة الثقافية والسياسية الملتزمة من ناحية وحدد معالم الحيز اللغوي والحكائي في البنية الأدبية عموما والمسرحية بصفة خاصة من ناحية ثانية.[9]

وتعتبر هذه التجربة أنموذجا دالا وبارزا للممارسة المسرحية في الجزائر إذ أراد من خلالها صنع القطيعة مع الخطاب الرسمي الديني والثقافي والسياسي السائد، ذلك من خلال رد الاعتبار للهوية اللسانية "الأنثروبولوجية" للثقافة الشعبية في البنية والوظيفة العضوية في النسق "السوسيوثقافي" والفني من خلال الفعل المثقف والمؤسس على "دراماتورجيا" تجسد عملية تشكل المثاقفة المسرحية الذاتية وغير الذاتية والأسس التوفيقية والخصوصيات المميزة التي قامت عليها هذه التجربة .

يرى المسرحي الإسباني "فرانسيسكو أورثيقا" أن مسرح "عبد القادر علولة" يمثل خلاصة مثالية للمسرح القديم والحديث، الذي يوفق بين استخلاص العناصر الدارماتورجية للمسرح الشعبي والمسرح البرختي وأساليب توظيفها.

[9] الفكاهة في مسرح علولة بين الإبداع والاقتباس ،للطالب :غريبي عبد الكريم، 2011، رسالة تخرج تخصص ادب عربي لنيل شهادة ماجستير ص200

إن مسرح علولة هو مسرح ملحمي حسب المرجعية البرختية، مسرح يتجه نحو ذكاء المواطن يسأله ويدعوه للتبصر والنظر في عالمه، وبيئته وحياته الاجتماعية ويدعوه للمقاومة والنضال، برؤية جديدة وبأبعاد مستجدة، ويعتبر علولة أن المسرح الملحمي البرختي هو فلسفة ومنظور أوسع وأشمل لا يقتصر على مظاهر المضامين فقط، كما يرى أن المسرح لا يمكنه أن يقوم مقام الحزب السياسي ولا المدرسة أو الجامعة، المسرح يتطور داخل حدوده الخاصة والفنية غير أنه يمر بطرق وأساليب تشبه المدرسة حيث أن الأقوال المسرحية تلتقي بالأقوال السياسية، فهو لا يستطيع أن يكون بيداغوجيا وتعليميا كما لا يمكنه أن يبتعد عن السياسة لأنه يعرض شخصيات تفكر، تتطور وتعمل، وفي الحقيقة فإن المسرح يكون سياسيا أكثر كلما أصيب بالقمع والكبت[10].

إن ما يلفت انتباهنا في هذه المقاربة النظرية حول الملامح الأساسية للتجربة المسرحية لعبد القادر علولة ،هو أننا لم نجد أي إشارة صريحة له عن الفكاهة في مسرحه كتابة أو اقتباسا ،خاصة إذا عرفنا أن الفكاهة في مسرحه لا تمثل مادة عارضة أو ثانوية في البناء والآليات والوظائف الدرامية بل قد تكاد تكون مادة تتمفصل من خلالها كل الأبعاد النظرية والتطبيقية لمشروعه المسرحي ،انطلاقا من البعد اللساني ،إلى الأبعاد الثقافية والسياسية والإيديولوجية والدرامية.

يعد الأدب الروسي عموما وأدب "نيكولاي غوغول" خصوصا من المصادر الأساسية في تكوين حس الكتابة الفكاهية الدرامية الواقعية الساخرة لدى عبد القادر علولة وتعد قصة "مذكرات مجنون" سنة 1835م من التحف الأدبية لأنها تمثل خلاصة الكتابة الفكاهية الدرامية التي نالت حظها من الاقتباس المسرحي في أعرق المسارح العالمية، لما تحمله من أسس درامية في المستوى الشعري والجمالي والفني، وقيم إنسانية ووجودية خالدة تؤرخ لنوع جديد من الأدب الفكاهي الساخر الذي فتح مفهوم الفكاهة على أبعاد جديدة.

ويحدد علولة موقفه من الكتابة الدرامية انطلاقا من العناصر التالية:

- علاقة المسرحية الاجتماعية بالأسلوب الفكاهي الهزلي،

[10] مذكرة تخرج ، شهادة ماجستير، الفكاهة في مسرح علولة بين الابداع و الاقتباس ص201

- تمثيل أدوار رجال الشعب وعلاقتها بعرض الحقيقة والمعاني والمواقف المقنعة والمؤثرة
- الاعتراف الصريح بصعوبة وخصوصيات الكتابة الفكاهية الملتزمة بقضايا المجتمع[11].

د-ملحق عن أعمال "عبد القادر علولة" المسرحية

1-مثل فقيد المسرح "علولة" أدوارا عديدة في مسرحيات :

- "أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963
- "حسن طيرو" اروبشد ومصطفى كاتب 1963
- "الحياة حلم" لمصطفى كاتب 1963
- "دون جوان" اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963
- "ورود حمراء لي" لعلال المحب 1964
- "ترويض نمرة" إخراج "علال المحب" 1964
- "الكلاب" لحاج عمار 1965

2-أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

- "الغولة" كتبها رويشد 1964
- "السلكان الحائر" 1965
- "نقود من ذهب" اقتباس من التراث الصيني القديم 1967
- "نورمانس" اقتباس حيمود إبراهيم ومحبوب اسطنبولي 1968
- "الدهاليز" ترجمة محمد بوحابسي 1982

3-ألف وأخرج المسرحيات التالية:

- "العلف" 1969
- "الخبزة" 1970

[11] المرجع السابق نفسه، ص202

- "حمق سليم" مقتبسة عن "يوميات أحمق" لغوغول 1972
- "حمام ربي" 1970
- "حوت يأكل حوت" 1975
- "القوال" أي الأقوال 1980
- "الأجواد" 1985
- "اللثام" 1989
- "أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية جولدوني 1993
- "التفاح " ألفها لفرقة المثلث، وأخرجها زروقي بوخاري 1992

الفصل الثاني: دارسة مسرحية "الأجواد" ل "عبد القادر علولة "

1-تعريف مسرحية "الأجواد" :

في لقاء أجراه الأستاذ "محمد جليد" المختص في علم الاجتماع بجامعة وهران عام 1985 مع "عبد القادر علولة" حيث سأله عن سبب اختياره لعنوان "الأجواد" فأجابه "إنه من الصعب علي أن ألخص مسرحية الأجواد، ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه، وسواء من حيث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي عليها...لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل..."[1].

فعنوان المسرحية يحيل إلى صفة السخاء التي يتصف بها أبطالها، وهي من القيم الإنسانية التي تميز بها أيضا أبطال الملاحم القديمة، "فالأجواد" "نشيد وترتيل لكل المتواضعين والإنسانية السخية"[2] فالنشيد و الترتيل يحملان صفة القداسة لهؤلاء الأبطال.

وتعني كلمة الأجواد بالمعنى الحرفي الكرماء ،كما أنها تعتبر الفكرة الرئيسة للمسرحية ،فهي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية وبعض الجزئيات من حياة الجماهير الكادحة والناس البسطاء، إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم من واقعنا الاجتماعي، وهذه اللوحات الفنية تكشف لنا عن سلوكيات ومواقف هؤلاء الناس البسطاء المتميزون بالجود والكرم والسخاء، وكيف تكلفوا مشاكل المجتمع الكبرى بتفاؤل كبير وإنسانية متأصلة.

وقد كان الرابع من جويلية سنة 1985 العرض الأول لهذه المسرحية ،التي "أعيدت لتعرض في ثانويات وهران أمام الآلاف من التلاميذ، وغالبا ما قدمت في الهواء الطلق بالمؤسسات التعليمية، كما قدم عرض لفائدة مرضى الأمراض العقلية بسيدي الشحمي"[3] ليكون عدد (400) مرة عدد مرات عرضها، وقد حصلت على أربع جوائز، جائزة كانت على المستوى الوطني في المهرجان الأول للمسرح المحترف بالجزائر، وجائزة مهرجان قرطاج المسرحي في دورته الثانية في أكتوبر ونوفمبر 1985 ،هاتين

[1] إنعام بيوض، من مسرحيات علولة ،موقع للنشر ،الجزائر، د ط ، 1997، ص233

[2] لطيفة ب: الأعمال البارزة في المسرح الجزائري،جريدة العالم السياسي،الجزائر، 1998، ص21

[3] رجاء علولة :ذكرى اغتيال علولة، جريدة اليوم، ع 35، ص19

الجائزتين اللتين حصدهما الممثل "سيراط بومدين" على أدائه لشخصية "جلول الفهايمي"، حيث نال مؤلفها "علولة" الحياز على التشريف الرمزي لرجل السنة الثقافية.

فالشكل التراثي المتميز للمسرحية هو الذي ميز التجربة، فلقد أكد "عبد القادر علولة" —من خلال حديثه عن الأجواد–" باستلهام العناصر الشعبية والعالمية :"أعمل على خلق مكانة جديدة للمتفرج الجزائري مكانة تجعل منه عاملا فعالا وغير تابع في التمثيل"[4].

و"الأجواد" تتكون من سبعة مشاهد،كلها تصوير لمعاناة الطبقة الكادحة من المجتمع وهي فئة العمال البسطاء، حيث كشف لنا المشاكل والسلبيات التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري في فترة التنمية والتغيرات الاجتماعية التي مر بها، وكذلك التحولات التي عرفتها المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية.

وتمثل مسرحية "الأجواد" ل "عبد القادر علولة" المسرحية الأكثر اكتمالا بين المسرحيات الأخرى، فهي تكشف الوجه الحقيقي لتجربته ككاتب ومخرج مسرحي وفي انتقاله من مرحلة الاستيعاب للفن المسرحي إلى مرحلة البحث عن ميزة تميزه عن باقي الكتاب المسرحيين سواء كان من الجانب الفكري أو الفني، وإضافة إلى هذا استلهامه للعناصر الشعبية والعالمية .

وإذا كان "عبد القادر علولة" يحاول التعامل مع قضايا إنسانية عامة مثل طبيعة الإنسان وعلاقته مع المجتمع، فإنه من خلال ذلك يمس كثيرا من القضايا التي تصدى لها مجتمعنا في فترة السبعينات والثمانينات مثل البيروقراطية، الانتهازية، الوصولية، والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسألة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية .

وقد حاول علولة التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع، إذ يظهر هذا في إبراز المشاكل والنقائص وتشخيصها ،حيث نشعر من خلال حركة الشخصيات واحتكاكها بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على أحد المفاهيم التقدمية الاشتراكية ، التي تدعو إلى العدالة والمساواة.

[4] بوعلام رمضاني:أيام قرطاج المسرحية ،مجلة ألوان ، ع45، الصادرة عن وزارة الثقافة، الجزائر، 1985، ص19

وفي مسرحية "الأجواد" تتعدد القضايا والمواقف وتتسع ،بقدر تعدد مشاكل الحياة اليومية، فينشأ عن ذلك تعدد الشخصيات التي تعبر حركتها عنها، لذلك لا يرتكز الحدث على شخصية محورية واحدة وإنما تتقاسم كل الشخصيات مصيرا واحدا.

تعتبر مسرحية "الأجواد" من أهم المسرحيات التي أنتجها عبد القادر علولة في بداية الثمانينات حيث هزت الساحة الفنية، الوطنية والعربية وذلك من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف والإخراج معا.

وفي المشهد الأول من مسرحية "الأجواد" بدا اهتمام علولة بالسياسة واضحا حيث ابتدأ مسرحيته بوصف معاناة العمال والطبقات الكادحة من الفقر وسوء المعيشة بالرغم من مرحلة التشييد والبناء التي اتبعها الرئيس "هواري بومدين" .

ويعلل "عبد القادر علولة" هذه المعاناة بظهور الأعمال الطفيلية والانتهازية وتحطيم الاقتصاد عن طريق تشجيع استيراد السلع الأجنبية، وهذه الانتقادات تظهر في شخصية "علال" بشكل ملاحظات.[5]

وفي نهاية المشهد الأول يذهب "علولة" إلى حث العمال على الاتحاد لأن هذا الأخير هو مصدر التغيير:

يقول القوال:

"اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم هذه القوة الناتجة عن اتحادهم وانتظامهم قادرين يزعفوا وينتظموا ويجوعوكم"[6].

وهذا الموقف يدل على أن فكرة التغيير تكون من إرادة العمال أنفسهم.

أما في المشهد الثاني من المسرحية فنجد "علولة" يروج للمنهج الاشتراكي من خلال اشراك كل أفراد الشعب في عملية البناء، وهناك طبقتين متباينتين الأولى برجوازية والثانية هي الطبقة الكادحة الفقيرة ويمثل هذه الطبقة الشخصية "الربوحي الحبيب" في قوله:

[5] الأعمال المسرحية الكاملة، مؤلفات عبد القادر علولة، التفاحات الثلاثة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2010، ص6

[6] مسرحية الأجواد، ص81

يقول الحبيب:

"معزوز السي الحاج إبراهيم عاتر في المال .....مفرقع .....هاك غير بالعقل اللهفة ما هي مليحة لا عند العبد ولا عند الهايشة كولي يابنتي كولي....نعم المال اللي شايط على السي الحاج إبراهيم قادر يعيش الربع في الحومة.....الصفرجل هذا يتسمى الأولاد تبرعوا باسم السي الحاج إبراهيم.....مافيها عيب ضحكاتك هذي يا شادي....."[7]

كما يكشف لنا "علولة" معاناة العامل البسيط من الفقر والتهميش في شخصية "العساس" (حارس حديقة الحيوانات):

"هذا شهر بالتقريب كنت راقد أنوم في روحي نشوي في الملفوف....."[8]

ويقابل شخصية "العساس" شخصية "إبراهيم" صاحب الأراضي والأملاك وهو ممثل الطبقة البرجوازية .

ثم تأتي شخصية "جلول الفهايمي" وهو شخصية ترى أن بناء المجتمع لا يكون إلا من خلال العائلة على أسس من المحبة والحرية والاحترام فيما بينهم.

يقول القوال:

"جلول الفهايمي يعرف كيف يتحدث مع أولاده، مربيهم على الصواب وغارس فيهم حب العمل والتواضع والحشمة....."[9]

أما فيما يخص فكرة الاتحاد والتغيير تظهر لنا من خلال أبناء الحي، المتمسكين بالدفع عن حقهم في حماية الحديقة باعتبارها مكانا لتسلية أبنائهم.

وقد استطاع "علولة" نسج حكاية من شخصية "عكلي" و "منور" في تحديد رؤيته الاجتماعية بين الواقع التاريخي والحاضر، حيث أراد من شخصية "عكلي" أن توضح دوافع تصرفاته ومواقفه اتجاه العلم والعمال:

---

[7] مسرحية الاجواد ص81-82

[8] المصدر نفسه، ص93

[9] مسرحية الأجواد،ص128

يقول "عكلي":

"فكرت وقلت بعد ما نموت بعامين ولا ثلاثة تجبدوا عظامي من تحت الأرض وتصاوبوهم ....تركبوهم.....تركبوهم هيكل عظمي يبقى ملك للثانوية .....يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية .....مادام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية.....".

أما في المشهد الخامس من المسرحية فتظهر لنا شخصية "المنصور" وعلاقته بعمله على أن خبرة "المنصور" في المصنع تؤكد على إرادة التغير وتطوير وسائل الإنتاج.

وفي المشهد السابع والأخير فيبرز لنا "علولة" ظاهرة حوادث العمل الناتجة عن إهمال مسيري المصنع لحقوق العالم .

القوال:

"جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية"[10].

وهكذا تبقى عزيمة "علولة " في شخصية "سكينة المشلولة " صرخة قوية تواجه الصعاب رغم ضعفها وعدم قدرتها على مواصلة الدفاع عن نفسها، وفي نفس الوقت يؤكد "علولة" أن الإهمال واللامبالاة هو الوسيلة الوحيدة التي تحطم عزيمة واتحاد الطبقة الكادحة.

أما فيما يخص القوال في مسرحية الأجواد فلم تتوقف وظيفته عند حدود تقديم الشخصيات بذكر ملامحها الخارجية، ونشاطاتها، وإنما يبرز استيعابه للواقع بكل تحولاته ومشاكله، وارتباطه به أشد الارتباط حيث رصد لنا هذا الواقع بكل تفاصيله، وبالضرورة يجب أن يكون هناك شخص يحكي (القوال) وشخص يحكى له (المتلقي/المشاهد) عن طريق السرد، وهو شخصية تهتم بعرض مشاكل الفئة العمالية ويتصف بالحيوية والفاعلية والنشاط، لأنه يعمل على إصلاح المجتمع.

[10] مسرحية الأجواد، ص150

كما اعتمد "علولة" في صياغة الأحداث على النثر والشعر الشعبي، واستطاع أن يبلور حركة الشخصيات ونمو الأحداث بتسلسل، فمن وصف الشخصية إلى ذكر موقفها من خلال مواقف معينة.

2-تجليات الفكاهة في مسرحيته :

أ-الفكاهة بين الواقع والرؤية:

يظهر أن "عبد القادر علولة" يستمد مادة مواضيع ومضامين مسرحياته من وضعيات حقيقية أغلباها معروفة لدى الرأي العام، مما يمنحها المصداقية والحجة الواقعية ،ثم تحملها الصياغة الأدبية والفنية إلى مستويات التجريد الجمالي والتفكير الذي يجمع بين المتعة والنقد.

ومن عينات هذه الوضعيات التي تتردد في مسرح علولة:

- الوضعيات الإدارية البيروقراطية
- وضعيات الصحة في المستشفيات
- الوضعية البيداغوجية للتعليم
- وضعية الحيوان في الحديقة العمومية
- وضعيات العامل، والموظف والمثقف
- وضعيات المواطنة

إنها وضعيات تمس مناطق حيوية، مؤسسة لنظام الحياة العامة ،ينشط هذه الوضعيات أنماط من الفاعلين "Acteurs" تتأرجح بين الفعل ورد الفعل وصنع المواقف، هذه الوضعيات المركبة يترجمها الخطاب حيث يتحول الخطاب المسرحي الفكاهي آلة تشبه تصفية الدم من جسم المريض يأخذ من الواقع كل ما هو ملوث وغير سليم وغير صحي ،يقوم بتصفيته وإخراجه في صور طريفة ممتعة صوتيا أو بصريا أو هما معا في خلطة اتصالية مسرحية صحية (فكاهية) تقوي المناعة والمقاومة [11].

[11] بلحسن عمار ،أنتجا نسيا أم مثقفون في الجزائر، دار الحداثة: بيروت، 1986، ص54

إن الخطاب الفكاهي باشتغاله على العديد من الطرق الالتفافية يعمل على معارضة الواقع، والسائد والمألوف، والفكاهة بذلك تعمل على نفي أو التقليل من وقع الواقع، وكأن الابتكار اللغوي يسمح للشخصية والراوي والمتلقي في نفس الوقت ،من تجاوز ألم هذا الواقع المعايش، حيث يلجأ الكلام إلى تركيب صورة وهمية مقلوبة لهذا الواقع فيظهر مرحا، فكاهيا، ساخرا، كما يفعل الرسام الكاريكاتوري بالخطوط والأحجام، فالطابع الهزلي في هذه الحالة يعبث بالواقع بل ويتلاعب به، ويحول الدهشة والشعور بألم الواقع إلى ضحكة، يكون مصلها الهزل والتهكم والسخرية، من ذلك تظهر هشاشة هذا الواقع ونقاط ضعفه وفي ذلك يتحول الخطاب الفاكهي إلى أسلوب تعليمي بيداغوجي فني تفكيكي، إن انقلاب مسار الانفعال المتأزم (المتشائم) إلى انفعال (متفائل) في الخطاب الفاكهي لدى علولة هو نتيجة هذا التفاعل بين شكل المحتوى وشكل التعبير، فالوضعيات المؤلمة نراها تقلب إلى متعة ولذة مرحة من خلال العمليات الكلامية الفاكهية، حيث ثبت الأشياء الحزينة في صور غير مألوفة أو مضحكة.

ومن الأمثلة نجد مقطعا من مسرحية "الأجواد" عن حارس الحديقة وهو يروي عرض قضية حديقة الحيوان بالمجلس البلدي في شكل فكاهي ساخر:

"حين بدأ المجلس يدرس في ملف حديقة الحيوان....بداو الخدامين يرسلوا في البراوات....واحد قالهم علاش دايرين الحمام في القفص الحمام يرمز للحرية وحنا كافحنا ومازالنا نكافحوا في سبيل الحرية، واحد قالهم :شوادي ديرولهم سراويل السترة مليحة ...واحد قالهم نجيبلكم فيل من الحبشة نسيبي راه خدام تما.....سمع المجلس العجب العجاب....."[12]

وفي مقطع آخر:

"الحبيب: الماكلة من الخارج نعم ....خارج البلدية،

[12] مسرحية الأجواد، ص100

العساس: أنا خاطيني أنا خدام في البليدة الماكلة اللي راها تدخل خيانة هذه من مصلحة الجمارك هذا "ترابندو" ....."[13]

من هذا الشاهد يمكن أن نسجل:

-موضوع المنطوق يتأسس على وضعية واقعية حقيقية تعرفها حديثة الحيوان في مدينة وهران.

-مضمون الشاهد يتأسس على نقل الواقع عبر المتخيل الذاتي المبني على المفارقات التي تتشكل في الكاريكاتورية والسخرية والهزل.

كما يبدو أن اللجوء إلى البعد الانفعالي في الخطاب الفاكهي عند "عبد القادر علولة" يستدعي التركيز على تركيب القول ومصدره ففي هذه اللغة الخاص تستخدم الآليات اللفظية بفعل وصوت حارس الحديقة أو لسان حال السلطة العمومية المسؤولة عن تسيير شؤون الحديقة، وفي ذلك آلية تجاوز تأثير الموضوع الانفعالي ،إن عملية إرسال الخطاب تصبح فكاهية من خلال ازدواجية المسارات الكلامية.

فمسار سرد 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 تتجسد عبر مهارات هذه المنظومة العامة على 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 المجسد في الخطابات الرسمية المعيارية والشعاراتية التي تبدأ في مسرحية الأجواد بوضعية الحيوان، ثم وضعية المرضى في المستشفيات ثم وضعية التعليم ووضعية المناضلين النقابيين، ثم وضعية التكفل بالعمال في المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية .

[13] مسرحية الأجواد، ص38

فبتعدد الأصوات الفكاهية الموزعة ،يحدث التحول في الاستعمال المعياري للغة الموضوع أما لغة الوجدان الذاتي تكون منطلق الرؤية وتعمل على البلورة الافتراضية لفعل التلفظ.

من هنا يمكننا القول بأن الخطاب في الفكاهة المسرحية عند "علولة" يتميز بمنح الدور الحاسم للمخاطب، فالخطاب الفاكهي هو دعوة للعب الذكي مع الآخر،وكما هو متعة هو أيضا تكاشف مع هذا المتكلم ضمن قواعد المشاركة الضمنية.

وبذلك نجد الناقدة ""دونيس جاردون" تعتبر الفكاهة كلمة الحكماء، فهذا الحكيم يضيف شيئا من المعرفة لموضوعه ،فهو يتعلم كيف يتعايش مع ما هو غير سليم بدل من تغييره، فهو يشير إلى السير السيئ للعالم، بالسخرية والنقد ومضاعفة الدلالات وتنويع أشكال التعبير أو تعدد صور وضعيات الموضوعات ومحتوياتها.

فكل المواقف الفكاهية الساخرة والغريبة التي نلتقطها، نجدها تشتغل عبر ما يمكن أن نطلق عليه منطق "لا واقعية الواقع" وهي سمة تتجلى في أغلبية أعمال "علولة" ومن ذلك تتحدد خاصية رؤية العالم وتمثل الموضوع في الوضعيات الواقعية المختلفة التي تتردد في أعماله كلها[14].

ب–الفكاهة ووظيفتها الاتصالية:

يعد الفعل الاتصالي أساس النشاط المسرحي وهو يحدد في مفهومه العام سياق التبادل الإعلامي بين الركع والقاعة، ويمثل هذا النشاط الإنساني موضوع الفن المسرحي برمته

وعليه فإن النشاط الاتصالي المسرحي عند عبد القادر علولة يرتبط أساسا بالعملية الإرسالية التي تعمل على بث العلامات المشفرة المقصودة من على الركع تجاه متلق في وضعية تتجاوز مستوى تفكيك هذه الشفرات وإعادة بناء المعلومات المتلقية مهما كانت وضعية مكان تواجده بالنسبة للعرض سواء كانت هذه الوضعية (حلقة دائرية، جانبية أو مقابلة) لذلك فإن جمالية التلقي تصبح مركزة على السامع، المتفرج والمشاهد باعتباره العنصر الأساسي في المركب المسرحي.

[14] بلحسن عمار،انتليجانسيا ام مثقفون في الجزائر،ص59

حيث تضع هذه المقاربة حسب "علولة" القطيعة مع مسرح يكون فيه المتفرج مجرد مستهلك تقليدي إلى وظيفة جديدة تجعل منه مشارك في "العملية الإبداعية "ويتجسد هذا في مسرحية الأجواد.

يظهر أن التعبير الفكاهي عند علولة تكون فيه هوية الشخصيات /الفاعلين تتشكل في منظومة خاصة حيث أن العلاقة بين "أنا" و "أنت" و"هو" و "نحن" و الآخرين في السرد غير محددة الأنماط وكذلك الأدوار، فالراوي هو فعل وفاعل متعدد في النص ومشترك بين باقي الفاعلين الذين يتداولون الصفات والخصائص ومستويات الإدراك، ويبقى اللعب الكلامي المنظوم هو سمة وحدة هوية الوضعية والموضوع المنطوق من ناحية، وتعدد الأصوات بتعدد مستويات الفكاهة ألوانا وإيقاعا وتنغيما من ناحية أخرى.

ففي المقطع التالي من مسرحية الأجواد، نرى كيف تتشكل وتتوزع الرواية في النص، من خلال راوي متعدد الأصوات يحمل وينقل روايات الآخرين من الشخصيات الغائبة الحاضرة، هذا الترتيب يخرج الفكاهة في أشكال وصور وألوان متعددة يمتزج فيها الواقعي ب"الغروتيسكي" شكلا ومضمونا محمولا في منطوق اجتماعي Sociolectal سياسي وإيديولوجي .

حارس الحديقة وهو يروي 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 قالهم علاش دايرين الحمام في القفص، الحمار يرمز للحرية، واحنا كافحنا ومازالنا نكافحوا في سبيل الحرية.....واحد قالهم شوادي ديرولهم سراويل السترة مليحة.....واحد قالهم أعطوني قطعة من الأرض باش نبني نجيبلكم فيل من الحبشة نسيبتي راه خدام تما، الفيل ندبر راسي 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 عندوا رزق الدولة ؟اللي قال عساس الليل نبنوا له براكة في وسط الحيوان وندیرواله في كل جنب تويقة صغيرة باش تسهال عليه العسة .

الحبيب:الخوف ياخذوا بهذا الرأي ويسجنوك

العساس:كاين اللي قال نعطيكم عفسة النسر نقدموه للمسابقات الدولية يجيب للنا ميداليات ذهبية يقدر يقعد شهر به ماكلة....اللي قال الماكلة اللي راها توصل خيانة للهوايش جاية من الخاريج.....هكذا واقع في بعض البلدان الإفريقية

الحبيب: الماكلة من الخارج نعم .....خارج البلدية

العساس: أنا خطيني أنا خدام في البليدة الماكلة اللي راها تدخل خيانة هذه من مصلحة الجمارك، هذا ترابندو ،اللي قال هذو عديان البلاد راهم يخربوا حابيين يرهجوا الهوايش يركبو لهم مرض خطير مرض من أمراض أوربا ويطلقوهم يهجموا على الشعب حذار .....حذار.....هذا صفقوا عليه....بعدما صفقوا عليه قال لهم نقترح عليكم تربطوا الهوايش داخل في سجناتهم....اللي قال أنا اديت البراك صح....اديتهم للمخيم الصيفي نتاع البلدية.....يتسم اديتهم لأولادنا ....اللي قال أنا بريء وربي راه شاهد بغيت ندي الببغاء للدار عندي نربيه في سبيل الله ودرت لكم طلبية ولكن ما قبلوش ....اللي قال الإمبريالية لها امكانيات ووسائل عديدة هادو جواسيس راهم يدخلوا للجنان في الليل مسلحين ومتجهزين، عساس الليل واش يدير مسكين بمطرقة، لازمه بالأقل "طنك"...قالوا ما قالوا يا السي الحبيب في هذا الباب والخوف إذا يجيبوا لي "طنك" وأنا دراجة "بسكلات" ومانعرفش نسوقها....ها بالنية ملف الحديقة تقال على المجلس شطنه والبلدية تعطلت في مشار عها"[15]

يبدو في هذا المشهد أن اللجوء إلى البعد الانفعالي في الخطاب الفاكهي، عند عبد القادر علولة يستدعي التركيز على تركيب القول ومصدره، ففي هذه اللغة الخاصة تستخدم الآليات اللفظية بفعل وصوت حارس الحديقة أو لسان حال السلطة العمومية المسؤولة عن تسيير شؤون الحديقة، إن

[15] مسرحية الأجواد، ص44

عملية إرسال الخطاب تصبح فكاهية ،من خلال ازدواجية المسارات الكلامية، وفي الحقيقة فإن منظومة الحكاية تتجسد عبر مهارات هذه المنظومة العامة في مستويين:

-المستوى السطحي:

حكاية اقتحام الربوحي الحبيب حديقة الحيوان من أجل إطعام هذه المخلوقات وتفقد أحوالها.

-المستوى العميق:

عرض وضعية الحيوان على مؤسسة عمومية فبتعدد الأصوات الفكاهية الموزعة ،يحدث التحول في الاستعمال المعياري للغة الموضوع.

إن الموضوع المنطوق مسرحيا عند علولة يكتسب معرفة ويبثها مما يكشف عن البعد البيداغوجي والمعرفي للخطاب الفاكهي، فهو يرجع دائما إلى —الأنا الموضوع- ويجسد الخطاب الفاكهي لديه المنظور الخارجي للنص، إنه خطاب لا يمكنه أن يكون منعزلا عن العالم الخارجي إ د أن عالم النص نفسه يساهم في صنعه فهو خطاب مشروط بالإنسان، الثقافة، الوضع والتاريخ وهذا ما رأيناه في مسرحية الأجواد.

ان الفكاهة اصطلاحا و مفهوما ووظيفتا نجدها تمثل عملية القدرة على ايجاد العلاقات غير المتوقعة بين الموضوعات الفكرية والمنتجة عند عرضها للفكاهة لدى المتلقي وهو ضروري لتحقيق هذا الهدف ،فلا يمكن أن يتحقق أثرها بدون متلق، وإن لم يحدث هذا الوقع والأثر فإن الفكاهة تفقد معناها ووجودها وفي هذا النمط الاتصالي نجدها تتأسس على آلية الأثر التغريبي والتبعيدي الدرامي والمسرحي، الذي يشتغل على خلق المسافة بين الموضوع والوضعية انطلاقا من الآليات البلاغية الدرامية والمسرحية.

إن اشتغال "عبد القادر علولة" على الكلمة الفكاهية بالحرفية التي حاولنا استكشاف بعض من خصوصياتها، نجدها تقوم على الثنائية اللسانية وفوق اللسانية التي تنتج الوحدة النغمية الوظيفية بلاغيا ودراميا ومسرحيا انطلاقا من الشعرية اللسانية ،ونجد دلالته في مسرحية الأجواد حيث تتحدد

الملامح الأساسية لشخصية الربوحي الحبيب –العلامة– عبر منطقها الكلامي المحددة في الوظيفة البلاغية قبل انجازها للفعل أي "الوظيفة الدرامية "بل تكون مقدمة له ووسيلة من وسائل انجازه.

ومنه هذا الشاهد:

"الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل وحلوة في النغمة"[16].

وبطريقة فكاهية نجده يستعرض لنا وضعية المستشفيات العمومية والتي تخبئ واقعا اجتماعيا مريرا:

"واش خاصك يا السي محمد؟ هنا المستشفى ياخويا ....نعم هنا ماراكش تشوف في الدمومات.....ماراكش تشوف فينا ندمروا في سيارة الإسعاف.....هذي قبالتك ماشي "لامبيلانس" .....اسمحلي خويا.....ماعليش واش خاصك؟.....راني مفقور شوفمصاريني في يدي.....وين نروح؟.....أدمر معانا السيارة نوري لك في طريقنا.....يا السي محمد المستشفى يدخلوا له من هنا؟.....نعم واش يخصك نتا ثاني .....جيت نداوي طالب من الله يسترني.....كيفاش؟.....كراعي طار.....انقص وراني رافده معايا....حازم الساق....شوف.....راني نشوف في الصباط خارج من الجيب حسبتني عمى.....الأطباء خرجوا ما كان حد في هذا الساعة.....حط كراعك هنا نعطوك ورقة ولي غدوة إن شاء الله....الليلة باش مايصاطرش الجرح ذري عليه الحرمل ودير فوق منه الخليع...."[17].

هكذا يصبح المجاز أداة لإنتاج المعاني وتفجير الدلالة حيث تمتزج الصورة بالحدث والمتخيل بالواقع وتختلط المفاهيم والمعاني والأدوار وتتقاطع الانفعالات ويمتزج الضحك بالحرج، والمتعة بالألم انطلاقا من شعار:

"هنا المستشفى ياخويا.....نعم هنا ماراكش تشوف في الدمومات".

[16] مسرحية الأجواد ،ص09

[17] مسرحية الأجواد،ص44

ج–تجليات الفكاهة في مسرحية الأجواد:

الفكاهة في مسرح "علولة" في طابعها السوسيوسياسي والتاريخي تدعو المتلقي إلى الاستماع والمشاهدة والتواطؤ بالمشاركة في الفرجة، فهي تشده، تستفزه، تستفهمه وتكسر سكونه فيعبر عن ذك بالتصفيق أو التعليق أو ترديد المقاطع التي يجد فيها متنفسه أو لذته ومرحه، وكذلك يبقى مشدودا من أجل التقاط كل الإرساليات وقد يطالب بإعادة وتكرار ما لم يصله أو يفهمه.

ولقد استخدم الممثل "صراط بومدين" كفاعل وسيط في العملية الاتصالية في مسرحية "الأجواد" من خلال الفعل المزدوج المتمثل في اللعبة الدرامية الداخلية وفي نفس الوقت مثل في العرض المسرحي، وفي مختلف الشرائح التي يهمها أمر الصحة وتسييرها مثل:

(الطبيب، الممرض، المدير، العمال، الوزير، النقابي، البرلماني...)الذين هم من الجمهور المتلقي هنا الآن، فشخصية جلول الفهايمي تقع عليها مسؤولية تمثيل هذا المتلقي الحامل لقيمه وهو بذلك يصبح صدى صوته غير المسموع وحسه المقبوض ومزاجه المنفعل، بكل وعي والتزام تجاه مطلبات هذا الخطاب الشعبي الفكاهي وانزلاقاته.

ففي مسرحية "الأجواد" تتحدد طبيعة هذا الخطاب ووظائفه الاجتماعية من خلال التركيز أولا 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 وإلا مغيم، كلهم عارفين باللي ولو عصبي يكره اللي يتغشش ولا يسب بغير ما يحلل، كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمة ولما واحد منهم يسهى، يديه الكلام ويكفر على الحكومة، جلول يقفز قفزة وحدة ويبلق عينيه ،يرزنه بالكلام السريع كلي يثقب فيه بالرشاش ويقول له: راك تعديت الحد يا حبيبي اسمحلي انبهك،أحنا 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 مافيها لاعيب ولا معايرة ولا كفير، الديمقراطية عندنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإيجابي....إذا بغيت تعاير الحكومة بهذا الصفة هود للبلاد راهم أصحاب المال حالين شحال من مقهى لهذا الهدرة".[18]

ففي الخطاب الفكاهي تكمن روح الديمقراطية ونبل الموقف وحدة التنديد ،وليس الخطاب العنيف الفارغ (الهدرة) الذي يغذي الخطاب الرسمي السياسي منه أو الديني أو النخوي، ويكون الخطاب الفكاهي بذلك الأداة الوظيفية الذكية والترفيهية والتبليغية والتنبيهية لمطبات وأشكال الخطاب ،حيث 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،.....ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها".[19]

"جلول الفهايمي يعرف يحلل الوضع ويعرف يشوف بوضوح في كل ما هو جاري ف+ي 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 تتسق البحور وكيف تتحول الجبال لما تنهز الأكتاف".[20]+

يحمل هذا الصنف من الفكاهة المظهر الاجتماعي فمن خلال هذا الخطاب تأخذ الفكاهة طابعها المعرفي الذي يخص الذكاء، فالموقف الانتقادي الفكاهي نجده يخرج اللذة والمتعة من الألم وهدفه التغير في مجرى الحياة، وإحداث اللذة يكون مصدرا للترفيه مضمونة انتصار الأنا[21]، هذا الصنف من الفكاهة عند "علولة" ينبثق عن النفس حيث يتم التعبير عنها فكاهيا بطرق مجازية لأن المتعة تنبثق من انتصار النرجسية على المحظور.

[18] مسرحية الأجواد، ص80

[19] نفس المرجع ،ص85

[20] مسرحية الأجواد، ص86

[21] ينظر برغسون:الضحك ،هنري برغسون، سامي الدروبي، الهيئة المصرية للكتاب، القارهة، 1998، ص55

جلول الفهايمي مع سائق الطاكسي:

"وأنتم دايرين خير كبير في البشرية، هذا السيارات ضيقين وما يركبولكمش الغاشي....في الحق راكم أنتم أصحاب الطاكسيات تفيدوا أكثر من حافلات الحكومة.....راكم ترفدوا وتنزلوا كل عشرين متر لو كان راهم عاطيينكم كوامن الغنم ديروهم طاكسيات تفيدوا المصلحة العامة أكثر".[22]

وهناك صنف آخر من الترفيه واللذة المركبة نجدها تنحدر عن المقاربات التضمينية، ويرى "ماركس جاكوب" في ذلك أن الفكاهة هي فكرية إذا كانت تتعلق بميكانيزمات الفكر الواعي حيث تكون لها سلطة التأثير على الملتقى وتدفعه إلى الانفعال المركب الذي تجتمع قيمة المأساة بالملهاة والمضحك بالمبكى، حيث تكون المتعة الأثر الذي ينبثق من انتصار النرجسية على المحظور والمراقبة.

ومنه هذا المونولوج الطويل لجلول الفهايمي بصفته عامل ونقابي يقيم مسيرة نضاله في المستشفى جريا حافي الأقدام والعمال من حوله في دهشة وذهول:

جلول:

"أنا الفهايمي مانسواش.....أنا متالبني الهم....عندهم الحق اللي يسبوني....عندهم الحق اللي مسمييني جلول الفضولي ....لو كان راني عايش في بلاد أخرى لوكا نراهم سجنوني على طول العمر.....لوكان راهم حكموا عليا بالإعدام....مانسواش أنا....يلزمني السوط....السوط....اللكوط....على الظهر.....الأكتف،الجناب، الركايب....نستهل السقلة في الفم....جلول الفهايمي بلية...آفة اجتماعية أربطوا الفهايمي ...سوطوه اقتلوه....علاش مخلييني حي؟...خيطوا لي فمي...كولوني.....كولوني....ارسموا علي شواربي كلمة أسكت صار هكذا يا السي الفهايمي، ...احنا ضد الشعب ....ضد الطب المجاني...عندي الحجج....كاينة كمشة قليلة من الأطباء اللي يحبوا وطنهم وشعبهم....قلال اللي يشفهم المسكين...."[23]

إن جلول الفهايمي نجده ينتقل من الضحك على الموضوع إلى الضحك على الذات، بلعبة تغريبية غير مألوفة تحقق اللذة في جلد الذات وتكسير صورة البطل الملحمي الفردي أو البطل المضاد

[22] مسرحية الأجواد ، ص33

[23] مسرحية الأجواد ص89

بنبرة تصاعدية تصل حد الحالة الهديانية ،ويبقى الخطاب الفكاهي يمتد في تنديده الساخر والمتصاعد إلى نهايته، حيث تكون الفكاهة طريقة تفكير وحالة ذهنية تنتج شكلا عاما من الخطاب الذي يبدو طبيعيا في مظهره، حيث يعكس روح الفكر وليس روح الكلمات، فالفكاهة تتجسد في الخطاب فتنتقل من حالة اعتيادية هادئة إلى نقيضها.

وفي الشاهد الآتي:

العاملة :الراجل قدامه واصلين لوذنيه وأنت تقول لي ماعبلش ....هذا فاش ساجيين احنا غير في التفريجة....يحسن عونه مسكين إذا هبل.....

العامل:سكتينا يا امرأة....اصبري شوية ...يبان لك جلول مجنون وراقد خنجر ....اصبري نميزوا ونشوفوا مليح ربما هذا الجرية راه دايرها عفسة....حيلة تكتيكية....ربما داير روحه مجنون باش يكتشف شي حاجة".[24]

وعليه يصبح الجنون الفكاهي في مسرح "علولة" ميزة وأداة ووسيلة للتعبير وهنا تتجسد جدلية علاقة الدراما بالحياة، من خلال كوميديا وجودية بفكاهة عبرت عن سخرية التاريخ تجسد مشهدها الأخير بجنون جلول الفهايمي العامل في مسرحية الأجواد.

من هنا يمكننا القول أن الفكاهة في مسرح "علولة" ليست فكاهة من أجل الضحك من الفن ولا من أخلاق زمانه ولكن من الأشياء الخاطئة التي أنتجتها الإيديولوجية الوطنية، فالفكاهة هي فن ذاتي ينتج من صلبه تناقضات أفعاله من أجل تعديلها مع المحافظة على الثقة بالنفس.

[24] مسرحية الأجواد ،ص94

خاتمة:

في الاخير اقدم مجموعة من النتائج هي حوصلة لكل ما درسته في هدا البحث

1-الفكاهة عند "عبد القادر علولة" فن شامل ونشاط خلاق ،يستطيع من خلاله أن يبدع بآليات أسلوبية متعددة في المواضيع والمضامين التي يمكن أن تنسجم مع المخيال والفانتازيا الشفوية الشعبية، فالحكاية عنده وسيلة لعرض أوجه وصور الواقع البشع، يتحول الكاتب من خلالها إلى آلة لتصفية هذا لواقع المؤلم الظاهر منه والخفي وتجسيده في قابل مضحك، وبذلك تصبح الشعرية الفكاهية عنده فن التعبير الممتع عن الواقع القبيح.

2-تبقى الفكاهة في أعمال "علولة" من الوسائل التي تحرك الفن ومنه المجتمع كله لأن الضحك والفكاهة يعتبران مادة سحرية للتعبير والتفكير، والفكاهة عنده سلاح دفاعي للأنا ضد عدم استقرار الواقع.

3-لقد نجح "علولة" في صناعة الفرجة المسرحية الشعبية عبر الحكي، واللعب الكلامي المركب والوظيفي المثقف المبني على إنتاج المعاني وتشكيل الدلالات الضمنية، عبر زعزعة سلطة اللغة المعيارية السياسية والثقافية والنخبوية في الجزائر ومواجهة الخطابات الرسمية السياسية والدينية .

4-تهدف الفكاهة عند "عبد القادر علولة" إلى إنتاج مسرح يعرض المواضيع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية والإيديولوجية ،عبر القيم المجسدة في الوضعيات الواقعية الحقيقية من أجل التنديد بالضمني والخفي وكشف مطبات هذا الواقع ومفارقاته بالسخرية والتهكم والنقد.

5-إن فكاهة علولة هي فكاهة محمولة في شبكة من الدلالات ومؤشرات صريحة وضمنية تنم عن أسلوب تفكير ورؤية خاصة للعالم.

6-لقد استطاع عبد القادر علولة من خلال ادخال روح الفكاهة في مسرحياته تحقيق الأبعاد التالية:

-البعد الذاتي: إشاعة الفرح ودعوة الآخر إلى المشاركة في المتعة والاحتفال ومقاومة اليأس والتشاؤم.

-البعد الجمالي: شعرية الكلام والصورة الراقية المنبثقة من روح التراث الثقافي وواقع الشعب وحياة البسطاء.

-البعد الإيديولوجي والسياسي: الفكاهة عنده أسلوب كتابة ذاتية تتجاوز الشخص إلى دعوة المتلقي إلى إعادة النظر في المجتمع والدعوة إلى التواطؤ والانخراط في فقه الواقع.

7-كما كان "لعلولة" الدور المثالي في صناعة الفرجة المسرحية الشعبية والتأريخ للحياة السياسية والاجتماعية في الجزائر من خلال إبراز:

- أشكال الصراع السياسي والثقافي في الجزائر .
- طبيعة النظام السياسي في الجزائر .
- موقع المثقف العضوي والطبقة العاملة.
- موقع الحركة المسرحية في الوعي السياسي والسوسيوثقافي في الجزائر.

8-لقدحاول "علولة" من خلال هذه التجربة المسرحية تحريك الواقع بالمرح والحلم والأمل في الحياة والابتعاد عن توظيف التاريخ، إنه مسرح يكتب في الحاضر من أجل تجاوز الأمس بدون الانقطاع عن الرغبة في بعث الأمل المطلق في غد أفضل.

9-إن مسرح علولة يتجسد بالكلمات الصريحة والخفية، وهو مسرح يهدف إلى الوضوح والذكاء ،من أجل التأكيد على ضرورة اليقظة الدائمة ضد شر التقليل من شأن الكائن الاجتماعي ،فمسرحه مسرح يقول ويستمع، مسرح يراجع الذات يربط المتلقي المواطن دائما بمسرحه وذاته.

10-إن الفكاهة المسرحية عند عبد القادر علولة هي كتابة مفتوحة تنم عن قدرة حس الملاحظة والرصد لشعرية صورة الأحداث والأفعال في وضعيات واقعية، تكون انفعالية غير أنها دقيقة، وقد تكون سوداوية غير أنها ترتبط وتمتزج بمرح شفاف، قد تبكينا وقد تضحكنا وبعد البكاء يمكننا أن نسخر بحس حزين من واقعنا الأليم

فهرس المصادر والمراجع:

1. الأعمال المسرحية الكاملة، مؤلفات "عبد القادر علولة" التفاحات الثلاثة، وزارة الثقافة :الجزائر، 2010
2. إنعام بيوض:من مسرحيات علولة، موقع للنشر، الجزائر، د.ط، 1997
3. بلخير أحمد: المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة، القنيطرة، المغرب، 1999
4. بلحسن عمار، أنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر، دار الحداثة بيروت، 1986
5. بلينسكي، الممارسة النقدية ،ترجمة فؤاد مرعي ومالك عصفور، دار الطليعة ،بيروت، ط1، 1982
6. بوعلام رمضاني: أيام قرطاج المسرحية، مجلة ألوان، ع 45
7. جريدة النصر، قسنطينة، الجزائر، عدد:13 ماي 1989، حوار مع عبد القادر علولة.
8. جريدة الجمهورية ،وهران، الجزائر ،2010
9.
10. جريدة العالم السياسي،الأستاذة لطيفة ،ب:الأعمال البارزة في المسرح الجزائري ،الجزائر، 1998
11. جريدة اليوم، ذكرى اغتيال علولة: رجاء علولة، ع35
12. حمادة إبراهيم ،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المعارف، 1985
13. منور أحمد، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، 2005
14. مذكرة تخرج شهادة ماجستير بعنوان:الفكاهة بين الإبداع والاقتباس في مسرح علولة: غريبي عبد الكريم ،2011
15. مجلة أصوات الشمال، بقلم: بغداد أحمد: عبد القادر علولة بين الإبداع والترجمة 2016

16. مجلة التبيين، الجاحظية ،الجزائر، 1990

17. فرد.ب ميليت وجير الديدس بنتلي،فن المسرحية ،ترجمة: صدقي حطاب، دار الثقافة: بيروت، 1975

18. ريابوف فلاديمير: الفن والإيديولوجيا، ترجمة: خلف الجراد، دار الحوار والتوزيع ،سوريا، 1984

19. هنري برغسون: الضحك، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998

20. شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، المجلس الأعلى للفنون والثقافة ،الكويت، 2003

21. Journal, La vie de l'oranie Edition du 14 mars 2002

22. Document en hommage à Abdelkader Alloula OP.cit

23. http://cultures-algerie-wifeo.com الموقع الالكتروني

24. Patrice Pavis-ibidem

فهرس المحتويات–

مدخل :الفكاهة في النص المسرحي

الفصل الأول: التجربة المسرحية عند "عبد القادر علولة "

1- عبد القادر علولة

2- تجربته المسرحية

أ* ممثلا

ب* مخرجا

ج* كاتبا

د* ملحق عن أعمال "علولة"

الفصل الثاني: دراسة مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة

1- تعريف مسرحية الأجواد

2- تجليات الفكاهة في مسرحيته

أ–الفكاهة بين الواقع والرؤية

ب–الفكاهة ووظيفتها الاتصالية

ج–تجليات الفكاهة في مسرحية الاجواد

خاتمة

ملخص:

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، تهدف الفكاهة عند عبد القادر علولة إلى إنتاج مسرح يعرض المواضيع الإجتماعية والإقتصادية والثقافية والسياسة والإيديولوجية عبر القيم السوسيو ثقافية المجسدة في الوضعيات الواقعية من أجل التنديد بالضمني والخفي وكشف مطبات هذا الواقع ومفارقاته بالسخرية والنقد.

الكلمات المفتاحية: الفكاهة، عبد القادر علولة، المسرح.

Résumé:

Humour dans le théâtre Abdelkader Alloula est un moyen de production d'un discours dramatique et théatral, spectaculaire, populaire, ellle est casée sur les communications de masse, avec des objectifs à la fois didactiques, lhumour chez Alloula vise à la production des spectacles de théatre qui présentent des sujets d'ordre social, économique, culturel, politique et idéologique , incarnés dans des situations réalistes, afin de dénoncer l'implicité et de révèler les pièges de cette réalité en employent l'ironie et la dénonciation.

Les mots clés : Humour, Abdelkader Aloula, théatre.

Summary:

Humor in the theater Abdelkader Alloula a means of producing a dramatic and theatrical-popular, in a purpose of mass hummour producted by Abdelkader Alloula aimes at producing théatral show that presents subjects of social, economic, cultural, political and ideological order whitch are embodied in realistic situations in prder to denounce the implicite, and reveals the traps of this reality by using irony and denunciation.

Keywords: The humour, Abdelkader Alloula, Théatre.