الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس

-مستـــــغانم-

كلية العلوم الاجتماعية

قسم علوم الإعلام والاتصال LMD

السنة الثانية ماستر تخصص: اتصال الصورة والمجتمع

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص اتصال الصورة والمجتمع

تحت عنوان:

توظيف الفكاهة في معالجة المشاكل الاجتماعية

مقاربة سيميولوجية لعينة من مونولوجات"عبد القادر سيكتور"

من إعداد الطالبتين:

* لزرق حليمة

* لزرق الحاجّة

تحت إشراف الأستاذ:

- د. منـــــاد الطيّب

السنة الجامعية: 2011-2012

كلمة شكر

نتقدم بالشكر إلى رئيسة القسم الأستاذة منـــــــــاد سليمة

وإلى الأستاذ المؤطر منـــــــــــاد الطيّب

مقدمة عامة:

لقد كانت المشاكل الاجتماعية ولازالت من بين الموضوعات التي تلقى اهتماما كبيرا من جانب المتخصصين في ميادين أخرى غير ميدان علم الاجتماع، فمنذ العصور القديمة والفلاسفة يصوغون تأملاتهم حول أسباب المشاكل الاجتماعية وأساليب حلها، كما كان القادة ورجال الدين والمصلحون يناضلون من أجل التخفيف من معاناة الأفراد والمجتمعات.

وهناك نظم معرفية شاركت بصورة أو بأخرى علم الاجتماع في تحليل السلوك الإنساني ومعالجة القضايا الاجتماعية من منظورات مختلفة مثل علم التاريخ، علم السياسة، علم النفس الاجتماعي والأنتروبولوجيا، هذا بالإضافة إلى مداخل أخرى مثل مدخل الصحافة الذي اختلف تماما عن غيره من المداخل في دراسة وفهم المشاكل الاجتماعية، فقد كانت الصحف حتى القرن الثامن عشر (الإخبارية والمجلات) جديرة بالذكر تكشف كل شيء للعيان، واليوم أصبحت أداة مفيدة لإيقاظ وتنبيه الاستجابة العامة ضد العديد من المشاكل الاجتماعية مثل العنف في الملاعب، الهجرة غير الشرعية وتعاطي المخدرات حيث أصبحت الصحافة تمثل الركيزة الأولى التي تنبه وتوقظ الشعب.

هذا بالإضافة إلى مداخل أخرى لا تقل أهمية عن غيرها كمدخل الأدب من خلال بعض الروايات المسرحيات ومدخل الفن الكوميدي الذي يتناول المشاكل الاجتماعية من خلال وضعها في قالب فكاهي.

لقد ارتبطت الفكاهة في أذهان الكثيرين عبر العصور بأنها فن غير جاد، خاصة إذا ما قورنت بالتراجيديا ونشأتها أكثر جدية وجهامة، فللفكاهة على رأي **"أرستو فانيس"** دور أخر غير الإضحاك الذي يميت القلب، ويطفئ الذهن، ويترك الذوق سميكا غليظا وهو يتمثل في:**"تعليم جمهوره بالتسلية والإضحاك، يضحكهم من أنفسهم ليربأوا بأنفسهم عن المخجلات، فلم يضحك الناس لمجرد الإضحاك وإنما لينتزع من الناس منطق الوجود".**

والفكاهة عميقة المغزى والمضمون، إذ أنها تنجح نجاحا واضحا في أن تغوص دواخلنا وتعرينا وتكشف عيوبنا وقصورنا بأسلوب يكتنفه الضحك والفكاهة وهو ما عجزت عنه التراجيديا.

لقد ارتبطت الفكاهة بمراحل التطور التاريخي ، فبعد ان كانت تستعمل كعقاب ضد اللصوص عند الإسكيمو، وذلك عن طريق استخدام الفكاهة الساخرة، حيث لا يعاقب اللص بالطريقة التقليدية بل من خلال تعمد الضحك عليه في كل مرة يذكر فيها إسمه، كما تعتبر طريقة التجريس في القرى المصرية ومعاقبة اللصوص،والخارجين عن القانون خلال القرون الوسطى في أوروبا مثالا على ارتباط العقاب بالسخرية والضحك، ويميل بعض الباحثين إلى اعتبار كل هذه الأشكال من العقاب الممزوج بالسخرية- الهادف إلى تحقيق الضبط الاجتماعي- نسخة معدلة من عمليات إلقاء العبيد للأسود في روما القديمة، حيث كانت تتعالى صيحات الفرح والابتهاج من الجمهور أثناء مشاهدتهم مثل هذه الحوادث.

تجاوزت استعمالات الفكاهة خلال النصف الأول من القرن العشرين حيث تحولت من فكاهة ساخرة هدفها الضبط الاجتماعي، إلى فكاهة ذات مضامين اجتماعية تتطابق مع الواقع الاجتماعي وأصبحت مرآة عاكسة لشتى أحوال الأفراد والجماعات التي تنبئ عن عديد ألوان الأخلاق والمعتقدات والعيوب ودعوات المصلحين إلى تغيير الفاسد منها

ولقد تطورت الفكاهة من ضحك تثيره أمور عارضة إلى ضحك تثيره أمور مقصودة، كما هو الحال في التمثيل الكوميدي وذلك من خلال المسرحيات والمونولوجات التي أصبحت تتعرض لمضامين اجتماعية في قالب فكاهي، وجعلت من الفكاهة وسيلة لنشر الوعي الاجتماعي كما هو الحال

في بعض المسرحيات التي تحمل مضامينها أبعادا اجتماعية مثل أعمال أشهر الممثلين الجزائريين أمثال:**"عبد القادر علولة"**و **"عز الدين مجوبي"**، وكذا أشهر ممثلي المونولوج أمثال **"محمد فلاق" "حكيم دكار"** و **"عبد القادر سيكتور"** الذي وظف الفكاهة في معالجة المشاكل الاجتماعية ونشر الوعي الاجتماعي.

ومن هذه الزاوية ستناول موضوع توظيف الفكاهة في معالجة المشاكل الاجتماعية من خلال مقاربة سيميولوجية لعينة من مونولوجات الفنان الكوميدي **"عبد القادر سيكتور"**.

احتوت دراستنا على ثلاثة محاور: محور أول خصصناه للإطار المنهجي.

أما المحور الثاني من الدراسة فقد خصصناه للجانب النظري الذي قمنا بتقسيمه إلى ثلاث فصول، يتمحور الفصل الأول حول المشاكل الاجتماعية ويتضمن أربعة مباحث، تناولنا في المبحث الأول ماهية المشاكل الاجتماعية التي تطرقنا إلى تصنيفها في مبحث ثان، أما المبحث الثالث فخصصناه لأسباب المشاكل الاجتماعية، وتضمن المبحث الرابع أمثلة عن أبرز المشاكل الاجتماعية في المجتمع الجزائري.

وتطرقنا إلى الفصل الثاني الذي يتمحور حول الفكاهة وقمنا بتقسيمه إلى أربعة مباحث، تناولنا في المبحث الأول ماهية الفكاهة، أما الثاني فقد تطرقنا من خلاله إلى الفكاهة من منظور الفلاسفة وعلماء النفس، أما المبحث الثالث فخصصناه لآلية الفكاهة وتضمن المبحث الرابع وظائف الفكاهة الشخصية والاجتماعية.

أما الفصل الثالث الذي يتمحور حول السيميولوجيا فقمنا بتقسيمه إلى ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول ماهية السيميولوجيا، أما المبحث الثاني فتطرقنا فيه لأنواع السيميولوجيا،كما تطرقنا لمستويات التحليل السيميولوجي عند **"رولان بارت"**

أما المحور الثالث من الدراسة فقد خصصناه للجانب التطبيقي الذي تناولنا من خلاله التعريف بالفنّان الكوميدي **"عبد القادر سيكتور"** وتطرقنا فيه إلى تحليل ثلاثة مقاطع من مونولوجات التي تمثل العينة المختارة وهي: المقطع الأول:العنف في الملاعب،المقطع الثاني تطرق للهجرة غير الشرعية أما المقطع الأخير فقد أشار من خلاله إلى الإزعاج الذي تسببه رنات الهاتف المحمول أثناء أداء الصلاة.

وسنقوم بتحليل هذه المقاطع تحليلا سيميولوجيا، وذلك عن طريق شبكة التحليل السيميولوجي لـ**"رولان بارت"** والتي تنقسم إلى مستويين أحدهما تعييني والآخر تضميني.

الإطار المنهجي

الإطار المنهجي:

1. طرح الإشكاليّة:

لقد تطوّرت الفكاهة من ضحكٍ تثيره أمورٌ عارضة إلى ضحكٍ تثيره أمورٌ مقصودة، كما هو الحال في التّمثيل الكوميدي و ذلك من خلال المسرحيّات و المونولوجات الّتي أصبحت تتعرّض لمضامين إجتماعيّة في قالبٍ فكاهي، و جعلت من المشاكل الإجتماعيّة مادّةً خصبةً لمواضيعها.

فبعد أن كانت المشاكل الإجتماعيّة محلّ اهتمام من قِبل الباحثين و الدّارسين في ميادين شتّي، أصبحت كذلك أيضاً من قِبَل الفنّانين الكوميديّين.

و محاولةً منّا لفهم كيفيّة تناول الفكاهة للمشاكل الإجتماعيّة قمنا بطرح الإشكال التّالي:

كيف يمكن للفكاهة أن تكون وسيلةً لمعالجة المشاكل الإجتماعيّة؟

حيث تتفرّع عن هذه الإشكاليّة التّساؤلات التّالية:

1. كيف يمكن معالجة المشاكل الإجتماعيّة من خلال الفكاهة؟
2. هل يمكن للفكاهة أن تكون وسيلةً لنشر الوعي الإجتماعي؟
3. كيف تمّ توظيف الفكاهة لنشر الوعي الإجتماعي في مونولوجات الكوميدي "عبد القادر سيكتور" و فيما تمثّلت أبعادها؟

2. الفرضيّات:

1. يمكن للفكاهة معالجة المشاكل الإجتماعيّة و ذلك من خلال الآليّات الّتي تمّ توظيفها.
2. يمكن للفكاهة أن تكون وسيلةً لنشر الوعي الإجتماعي.

3. أسباب إختيار الموضوع:

تمّ اختيار الموضوع لأسباب موضوعيّة يمكن حصرها فيما بلي:

- قلّة الدّراسات الكيفيّة الخاصّة بموضوع الفكاهة و المشاكل الإجتماعيّة.
- إثراء المكتبة بدراسةٍ جديدة حاولنا من خلالها تطبيق المقاربة السّيميولوجيّة على عيّنةٍ من مونولوجات الفنّان الكوميدي **"عبد القادر سيكتور".**

4. أهمّية الدّراسة:

تكمن أهمّية هذه الدّراسة في تناول أحد الموضوعات المهمّة و الّذي يتمثّل في توظيف الفكاهة في معالجة المشاكل الإجتماعيّة عن طريق المونولوج، إذ نحاول من خلالها كشف مختلف الدّلالات و المعاني الّتي تحملها مونولوجات **"عبد القادر سيكتور".**

5. أهداف الدّراسة:

معرفة مدى نجاح الفنّان الكوميدي **"عبد القادر سيكتور"** في نشر الوعي الإجتماعي من خلال توظيف آليّات الفكاهة.

6. الدّراسات المرتبطة:

في واحدةٍ من الدّراسات العربيّة النّادرة حول الفكاهة و العدوان قامت الباحثة "عزيزة السّيّد" بدراسة العلاقة بين العدوانيّة و استجابة الضّحك لدى عيّنات من الشّباب و النّاضجين من الجنسين ، و ذلك من خلال قياس إستجاباتهم لعدد من الرّسوم الكاركاتيريّة الّتي نشرت في الصّحف المصريّة و بخاصّة لفنّاني الكاريكاتير المشهورين، مثل صلاح جاهين و مصطفى حسين.

توصّلت إلى: أنّ هناك علاقة ذات طبيعة خاصّة بين العدوانيّة و الضّحك، و هذه العلاقة تكون موجودةً حتّى نقطةٍ معيّنة بعدها نجد زيادةً في العدوان، يصحبها نقصٌ في الضّحك.

كما توصّلت إلى أنّ الشّعور بالمرارة من ما تطرحه النّكتة قد يؤدّي إلى إنخفاض تقويم الفرد لاستجابة الضّحك منها، أي لأن يرى الجانب المعتم منها الّذي يرتبط بمشكلات الواقع و المجتمع، ممّا يقلّل من تذوّقه و إدراكه و استجابته للجانب المشرق الخاصّ بالضّحك أو الفكاهة في هذه النّكتة.

7. عيّنة البحث:

اعتمدنا على الأسلوب القصدي أو العمدي في اختيار أفراد العيّنة ، باختيار المفردات الممثّلة أكثر من غيرها لما نبحث عنه. و قد وقع الإختيار على عيّنة مكوّنة من ثلاثة مقاطع من مونولوجات "عبد القادر سيكتور" و هي على التّوالي:

1. عنف الملاعب.
2. الهجرة غير الشّرعيّة.
3. الإزعاج الّذي يسبّبه رنّات الهاتف المحمول أثنا أداء الصّلاة.

8. تحديد المصطلحات:

1. المونولوج: يورد د. إبراهيم حمادة في كتابه المصطلحات الدّراميّة تعريف المونولوج كما يلي:

المونولوج: هو تكوين كلامي – فردي الرّوح – يُلقى أو يُكتب، و بهذا فهو يمثّل كلام متحـــدّث واحد. و قد يشير المونولوج إلى: التّجنّبيّة أو مخاطبة الممثّل للجمهور في المسرحيّة ***Aside*** المحادثة الدّاخليّة للشّخصيّة – دراما الممثّل الواحد (المونودراما) ***Monodrama*** - المناجاة الفرديّة ***Soliloguy*** [1]

2. معالجة: عالج الشّيء معالجةً، و علاجاً، زاوله و مارسه.[2]

3. ترفيه – ترويح *Recréation* : نشاط غير متّصل بالعمل، يقوم به الفرد من أجل الإحساس بالإرتياح و الشّعور بالسّعادة، و غالباً ما تتحدّد الأنشطة التّرفيهيّة ثقافيّاً و اجتماعيّاً.[3]

4. الضّبط الإجتماعي *Contrôle social*: يستخدم هذا المصـــطلح للإشارة إلى أنّ سلوك الفرد و أفعاله محدود بالجماعات و بالمجتمع المحلّي و بالمجتمع الكبير الّذي يُعدّ عضواً فيه.[4]

5. آليّات: هي التّقنيّات و الوسائل و السّبل المساعدة أو المؤدّية إلى تحقيق الأهداف المسطّرة.

---

(1): أسامة فرحات، عن الدّراما و الشّعر، المونولوج، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2005، ص 23.

(2): المعجم الوجيز، (الميسّر)، الكويت، دار الكتاب الحديث، الطّبعة الأولى، 1993، ص 363.

(3) محمّد عاطف غيث، قاموس علم الإجتماع، الإسكندريّة، دار المعرفة الجامعيّة، 2006، ص 347

(4) فاروق مدّاس، قاموس مصطلحات علم الإجتماع، دار مدني للطّباعة و النّشر و التّوزيع، ص 153.

الفصل الأوّل:

المشاكل الاجتماعية: ماهيتها، أسبابها، أمثلة من المجتمع الجزائري.

تـــمهيـــد:

توجد المشكلة الإجتماعيّة في العادة حينما يظهر نوعٌ من التّناقض أو التّعارض بين ما هو كائن، و بين ما يعتقد النّاس أنّه ينبغي أن يكون، و هذا التّنـــاقض أو التّعـــارض يختلف تقديـــره من مجتمعٍ لآخر ، بل و من جماعةٍ لأخرى داخل المجتمع الواحد، و ذلك طبقاً لقواعد السّلوك الّتي تحكم الأفراد داخل هذه المجتمعات أو الجماعات، و يختلف داخل المجتمع على حسب تطوّره و درجة نموّه.

المبحث الأوّل: ماهية المشاكل الإجتماعيّة.

المشكلة في اللّغة من أشكل أي إلتبس، و المشكل هو المُلْتَبَس، و هو عند الأصوليّين ما لا يُفهم حتّى يدلّ عليه دليل من غيره.(1)

و يرى البعض أنّ المشكلة الإجتماعيّة هي موقف يتطلّب معالجة إصلاحيّة، و ينجم عن أحوال المجتمع و البيئة الإجتماعيّة ، و يستلزم تجميع الوسائل و الجهود الإجتماعيّة لمواجهته و تحسينه.(2)

و ربطها آخرون بحالة الحيلولة دون قيام الأفراد بأدوارهم الإجتماعيّة المتّفق عليها أو إعاقة أحد النّظم الإجتماعيّة، فعرّفوا المشكلـــة الإجتماعيّة بأنّها المسألة أو المسائل ذات الصّفة الجمعيّة الّتي تتنـــاول عدداً من الأفراد في المجتمع، بحيث تحول دون قيامهم بأدوارهم الإجتماعيّة وفق الإطار المتّفق عليه و الّذي يقع على المستوى العادي للجماعة.(3)

و على هذا يمكن أن تُعرَّف المشكلة الإجتماعيّة بأنّها:

أ. موقف يواجه الإنسان أو الجماعة أو المجتمع.
ب. تعجز إمكانات هذه الوحدات عن مواجهة هذا الموقف.
ت. تحتاج هذه الوحدات (الفرد، الجماعة، المجتمع) إلى مصدر خارجي يساعد على مواجهة هذه المواقف سواء أكان ذلك بالدّعم المادّي أو الإجتماعي.

و يؤكّد ذلك **"فير تشايلد *fairehild*"** فيرى أنّ المشكلة الإجتماعيّة هي موقف يتطلّب معالجةً إصلاحيّة، و هي نتاج ظروفٍ بيئيّة إجتماعيّة يعيشها الأفراد، و تتطلّب تجميع الجهود و الوسائل لمواجهتها و حماية المجتمع من آثارها الضّارّة.(4)

و يرى "مارشال" أنّ المشكلة الإجتماعيّة هي إنحراف في سلوك الأفراد عن المعايير الّتي تعارف عليها المجتمع للسّلوك المرغوب فيه.(5)

---

(1): مجمّع اللّغة العربيّة، المعجم الوجيز، القاهّرة، طبعة خاصّة بوزارة التّربية و التّعليم، 1990، ص 675.

(2):عبد الباسط محمّد حسن، أصول البحث الإجتماعي، القاهرة، مكتبة وهبة، د.ط، 1985، ص 148.

(3): محمّد عبد المنعم نور، محاضرات في علم الإجتماع، القاهرة، دار الجيل للطّباعة، د.ط، د.ت، ص 109.

(4): عصام توفيق قمر و آخرون، المشكلات الإجتماعيّة المعاصرة، عمان، دار الفكر، ط1، 2008، ص 18.

(5):رشاد أحمد عبد اللّطيف، أساسيات الدّفاع الإجتماعي في الخدمة الإجتماعيّة، القاهرة، كلّية الخدمة الإجتماعيّة، د.ط، 2001، ص 44.

و يرى كلٌّ من ***" هورتون و ليزلي Harton and Leslie*** " أنّ المشكلة الإجتماعيّة هي حالة تؤثّر على عددٍ من النّاس، و يتمّ هذا التّأثير بطرق و أساليب ينظر إليها أنّها مرفوضة و غيـــر مرغوبٍ فيها، كما أنّهم يشعرون برغبةٍ شديدةٍ للقيام بفعل إجتماعي جمعيٍّ مضادٍّ لهذه الأساليب و الطّرق الّتي يتمّ بها ظهور المشكلة.[1]

أمّا **"جاكوبي"** فإنّه يرى أنّ المشكلة الإجتماعيّة هي " الفجوة بين توقّعات الجمهور للحالات الإجتماعيّة و بين الواقع الإجتماعي."[2]

المبحث الثّاني: تصنيف المشاكل الإجتماعيّة.

توجد عدّة تصنيفات للمشاكل الإجتماعيّة و هي كالآتي:

1. مشاكل حياتيّة (أساسيّة):

و هي الّتي تؤثّر على أفراد المجتمع تأثيراً كبيراً مثل مشاكل (الإسكان، التّعليم، الصّحّة، الرّعاية الإجتماعيّة)، و الّتي إذا لم يتمّ مواجهتها يترتّب عنها مشاكل أخرى كارتفاع معدّلات الجريـــمة و الأمّية و انتشار الأوبئة و الأمراض.

2. مشاكل إقتصاديّة:

و هي تشمل إنخفاض متوسّط دخل الفرد، و انخفاض الإنتاجيّة لدى أفراد المجتمع، و عجز المؤسّسات الإقتصاديّة عن القيام بوظائفها الإنتاجيّة.

3. مشاكل إجتماعيّة:

منها ما تعانيه الأسرة من تفكّك في العلاقات الإجتماعيّة، وعدم وجود أماكن لشغل الفراغ بالإضافـــة إلى بعض العادات الإجتماعيّة كالسّلبيّة و التّواكل.[3]

---

(1): عصام توفيق قمر و آخرون، المرجع السّابق، ص 19.

(2): جيروم مانيس، تحليل المشكلات الإجتماعيّة، ترجمة فتحي أبو العينين، القاهرة، مكتبة زهراء الشّرق، ط1، 1989، ص 212.

(3): رشا أحمد عبد اللّطيف، المرجع نفسه، ص 49.

4. مشاكل مجتمعيّة:

و هي تتّصل ببناء المجتمع (المنظّمات و المؤسّسات)، و سياسة المجتمع (مجموعة الإجراءات و اللّوائح التّشريعات و السّياسات العامّة للمجتمع)، و الأفراد المكوّنين للمجتمع (أفراد، جماعات، مجتمعات محلّيّة)، كما أنّها تتّصل بوظائف المجتمع (الإنتاجيّة، الإجتماعيّة، السّياسيّة،...إلخ)، كما تشمل مشكلات إنحراف الأحداث، البطالة، الإرهاب، و الّتي لها إنعكاس مباشر على كافّة القطاعات بالمجتمع.[1]

المبحث الثّالث: أسباب المشاكل الإجتماعيّة.

يتمركز الإتّجاه في علم الإجتماع الحديث حول دراسة المشاكل الإجتماعيّة من نقطة بداية واحدة هي الإنحراف عن القواعد و المعايير الّتي حدّدها المجتمع للسّلوك الصّحيح، كما أنّ الإهتمام بدراسة السّلوك المنحرف لا ينصبّ على أنواعه البسيطة أو غير المتكرّرة، أو الّتي تصادف مجرّد النّفور و الإشمئزاز، و إنّما تدور حول تلك الأنواع الّتي تعتبر مهدّدة لكيان الجماعة من ناحية و لقواعد السّلوك المقبول من ناحية أخرى.

و من المسلّم به بين علماء الإجتماع و التّربية، أنّه لا يوجد سبب واحد للمشكلة الإجتماعيّة، و ذلك لأنّ هذه المشكلة تحدث داخل مجتمع مكوّن من ملايين البشر معرّض لمؤثّرات داخليّة و خارجيّة، علاوةً على ما يصله من اختراعات و أفكار.[2]

في حين يرى العديد من الباحثين أنّ كثيراً من المشاكل الإجتماعيّة ترجع إلى عدم إشباع بعض الاحتياجات بين أفراد المجتمع، و هذه الاحتياجات قد تكون إجتماعيّة أو نفسيّة أو اقتصاديّة أو بيولوجيّة أو صحّيّة أو تعليميّة أو ترويحيّة.[3]

---

[1]: رشاد أحمد عبد اللّطيف، المرجع السّابق، ص 49.

[2]: محمّد عبد العليم مرسي، التّربية و مشكلات المجتمع، الرّياض، دار الإبداع الثّقافي، د.ط، 1995، ص 116.

(3): علي عبد الرّزّاق جلبي، السّيّد عبد العاطي السّيّد، علم الإجتماع و المشكلات الإجتماعيّة، الإسكندريّة، دار المعرفة الإجتماعيّة، د.ط، 1999، ص 13.

و عدم إشباع هذه الاحتياجات يرجع إلى مجموعة من العوامل هي:

1. **عوامل ذاتيّة:** ترجع إلى المواطن نفسه.
2. **عوامل أسريّة:** ترجع إلى أسرة المواطن.

3. **عوامل إجتماعيّة:** ترجع إلى الجماعات الّتي ينتمي إليها المواطن.
4. **عوامل بيئيّة:** ترجع إلى الحيّ أو المجتمع المحدود الّذي يسكنه المواطن.
5. **عوامل مجتمعيّة:** ترجع إلى ظروف المجتمع العام الّذي يعيش فيه المواطن.

كذلك من المسبّبات الأساسيّة للمشكلات الإجتماعيّة، التّفاوت في سرعة التّغيّر أو التّغيير الإجتماعي و الثّقافي الّذي يتأتّى بسبب التّفاوت في سرعة تغيّر أحد جوانب الثّقافة عن الجانب الآخر، فقد يسير الجانب المادّي للثّقافة بسرعة أكبر من الجانب المعنوي لها.

هذا إلى جانب العديد من الأسباب و الّتي تؤدّي إلى ظهور المشاكل الإجتماعيّة و أهمّها ما يلي:

أ. التّقدّم التّكنولوجي الّذي يصحبه تصدير أنواع من الأجهزة و العدد و الآلات إلى بعض المجتمعات، و الّذي تصحبه أنماط ثقافيّة جديدة على تلك المجتمعات، و قد يكون بعض هذه الأنماط غريباً تماماً على أفرادها، و من هنا يحدث شيء من الهزّات الإجتماعيّة الّتي قد ينجم عنها بعض المشاكل الإجتماعيّة.

ب. الإنفتاح الشّديد على المجتمعات الأخرى و النّقل الحضاري منها، حيث أنّ المجتمعات البشريّة تتعامل مع بعضها، و ينقل بعضها من بعض في مجالات كثيرة، خاصّ التّقنيّة منها الّتي ازدادت هذه الأيّام نظراً لسهولة الإتّصالات و صلاحيّة الأنماط التّقنيّة للإستعمال في كلّ المجتمعات.

ت. عدم تفهّم المجتمعات لحاجات الشّباب، و عدم إشباعها بالطّرق السّليمة المشروعة. فمن الضّروري إنشاء الأندية الثّقافيّة و الإجتماعيّة و الرّياضيّة للشّباب لكي يكون لهم مخرجاً سليماً من دوّامة الفراغ الّتي يعيشونها، بحيث يصبحون قوىً منتجةً في المجتمع تستثمر طاقاتهم فيما يفيد.

ث. الفجوة الثّقافيّة بين الأجيال، فمن الملاحظ أنّ هناك اختلاف بين الكبار و الصّغار من حيث فهمهم للأمور، و تعاملهم مع الأحداث، لذلك هناك أنواعٌ من الصّراع تبدأ بين أطراف المعادلة في المجتمع الواحد.[1]

[1]:عصام توفيق قمر و آخرون، المرجع السّابق، ص ص، 24 25.

المبحث الرّابع: أمثلة عن أبرز المشاكل الإجتماعيّة في المجتمع الجزائري.

يعاني أفراد المجتمع الجزائري من عدّة مشاكل لا يمكن حصرها، غير أنّنا في هذا المبحث إستقصدنا الحديث و التّطرّق إلى مشكلتين أساسيّتين بنوعٍ من التّفصيل و هما عنف الملاعب و الهجرة غير الشّرعيّة، و ذلك لكونهما من المشاكل الّتي أصبحت كظواهر تناولها باحثون و خبراء و فنّانون، بالإضافة إلى كونهما بؤرة تتجمّع فيها معظم المشاكل الإجتماعيّة كالبطالة و الفقر و تعاطي المخدّرات.

أوّلاً: مشكلة عنف الملاعب:

مرّ عنف الملاعب بمراحل عديدة على اختلاف الظّروف و المتغيّرات، حيث بدأت أعمال العنف خلال الستّينات من القرن الماضي ببعض الشّعارات العنيفة و الهتافات، التّي تهدف إلى إخافة الفرق الزّائرة على غرار ما كان يعمد أنصار فريق مولوديّة العاصمة على ترديده مثل **(الدّخلة دخلتوا و الخرجة منين)**، و خلافاً لما كان سائداً خلال سنوات الستّينات و السّبعينات، إنتقل العنف في الملاعب من ميادين كرة القدم إلى المدرّجات منذ أواخر الثّمانينات و مطلع التّسعينات و خاصّة بعد أحداث أكتوبر 1988، ليستقرّ بعدها في الشّوارع.

و المتتبّع لتاريخ العنف في الملاعب الجزائريّة يلاحظ من الوهلة الأولى تفاقم هذه الظّاهرة، حيث بلغت حصيلة العنف و أعمال الشّغب في الملاعب الجزائريّة ما بين سنتي (1997 و 2005) 10 قتلى و 2331 جريح من ضمنهم شرطة، لاعبين، حكّام و مسيّرون.

و قد صرّح السّيّد "سعدي مجيد" عميد بالشّرطة الجزائريّة ل "الفجر" بالإحصائيّات الخاصّة بضحايا عنف الملاعب لموسم (2007- 2008)، حيث أحصت المديريّة 186 حادثاً رياضيّاً على مستوى التّراب الوطني أفضى إلى تسجيل 888 ضحيّة .

رغم الإجراءات و التّدابير المتّخذة من طرف السّلطات و المتمثّلة في الأوامر و القرارات الّتي تحيط المباريات و النّشاطات الرّياضيّة بسياج الأمن و منع العنف و أعمال الشّغب و الّتي نذكر منها:

- القرار رقم 64/118 المؤرّخ في 14 أبريل 1964 المتعلّق بحفظ النّظام في الملاعب الرّياضيّة.
- القرار رقم 76/36 المؤرّخ في 20 فبراير 1976 المتعلّق بحوادث الحريق و الرّعب في المباني العموميّة.
- الأمر الوزاري المؤرّخ في 19 أبريل 1989 المتعلّق بحفظ الأمن و تأمين مجريات اللّقاءات الرّياضيّة.
- المنشـــور الوزاري المشترك المؤرّخ في 19 أبريل 1989 من وزارة الدّاخـــليّة، وزارة الشّـــباب و الرّياضة المتضمّن الإجراءات الواجب إتّخاذها بمناسبة التّظاهرات الرّياضيّة.

إلاّ أنّ ظاهرة عنف الملاعب في تزايد مستمرّ، ممّا جعلها تشكّل محوراً للـــدّراسة و البحث للوقوف على الأسباب الكامنة وراء هذه الظّاهرة الّتي أصبحت من أبرز المشاكل حدّةً في المجتمع الجزائري، و الّتي خلصت إلى عدّة أسباب أهمّها مايلي:

- ✓ الشّحن المتزايد لوسائل الإعلام و تضخيم الأحداث، مثلما حدث في بطولة كأس أمم إفريقيا الّتي جمعت المنتخبين الجزائري و المصري.[1]
- ✓ قرارات الحكم غير العادلة.[2]
- ✓ الحالة غير الطّبيعيّة للأنـــصار الّذين يقومون بالعنف، كون عـــدد كبيرٍ منهم تحت تأثير الكحول و المخدّرات.
- ✓ الفراغ و الوضع الإجتماعي و المادّي للمناصر (البطالة، الفقر)، دوافع تجعل من العنف وسيلةً للتّعبير عن رفض الواقع مستغلاً ملاعب كرة القدم كمتنفّس إجتماعيٍّ ومنبراً للتّعبير عن الإحتياجات و المطالب الإجتماعيّة.[3]

(1): بلبروت عمر و آخرون، «دور وسائل الإعلام الرّياضيّة في التّقليل من حدّة العنف في الملاعب»، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة اللّيسانس في التّدريب الرّياضي، معهد العلوم و تقنيّات النّشاطات البدنيّة و الرّياضيّة، جامعة مستغانم، الجزائر، 2008، ص 30.

(2): ر. معون محمّد، ناصر عبد القادر، دراسة مسحيّة لظاهرة العنف في ملاعب كرة القدم بالجزائر، في مجلّة العلوم و التّكنولوجيا للنّشاطات البدنيّة و الرّياضيّة، العدد الثّاني، جامعة مستغانم، جويلية 2004، ص ص، 53 59.

(3): بعلي محمّد السّعيد، العنف بملاعب كرة القدم: دراسة أنتروبولوجيّة لحالة أنصار كرة القدم في مدينة مستغانم، مذكّة تخرّج لنيل شهادة الماجستير في الأنتروبولوجيا جامعة عبد الحميد بن باديس. مستغانم. مدرسة الدّكتوراه للأنتروبولوجيا، الجزائر، 2009/2008، ص 134.

و هذا ما صرّح به مجموعة من المدرّبين و الخبراء أمثال **"رشيد مخلوفي"**، مدرّب سابق للفريق الوطني حيث اعتبر أنّ ضغوط الحياة هي السّبب في العنف، ويعتبر **"عثمان لعزيزي"** - حكم دولي في الملاكمة - أنّ الشّغب الرّياضي هو نتاج للأزمة الحقيقّة الّتي يعيشها الشّباب الجزائري.

ثانياً: مشكل الهجرة غير الشّرعيّة:

إنّ الهجرة في أبسط معانيها هي حركة إنتقال الأشخاص فرادى أو جماعات من مكانٍ إلى آخر بحثاً عن الأفضل إجتماعيّاً ، إقتصاديّاً و أمنيّاً.(1)

و الهجرة حسب عالـــم السّكّان الهندي **"شاندرا سكهار** *Chandra Sechar*" تتضمّن الهـــروب من موقف غير مرغوبٍ فيه في البلد الأصلي كالإضطهاد الدّيني و الخلاف العنصري، أو الحرمان من حقٍّ مشروع، أو لظروف الحرب و الإحتلال، أو نتيجة غزوٍ خارجيّ.(2)

و منذ القديم و الإنسان يرتحل و يهاجر دون قيدٍ أو عائق، فالهجرة حقٌّ قانوني أقرّته القوانين للفرد بصفته حرّاً كريماً. و في ذلك يقول ***G. Scells*** أنّ الإنسان قد ولد حرّاً دون قيود، فلا ينبغي أن توضع أمامه العقبات و العراقيل الّتي تحول دون تحرّكه و انتقاله من مكانٍ إلى آخر، لا داخل حدود دولته فحسب، بل خارج هذه الحدود كذلك.(3)

غير أنّ هذا المفهوم تغيّر بعد ظهور الثّـــورة الصّناعيـــّة و ما تبعها من تطـــوّر في القوانين المـــحلّيّة و الدّولـــيّة، حيث فرضـــت جـــوازات السّفـــر و تأشيـــرات حـــدّت من حرّيّـــة تنـــقّل الأشخاص و الأمـــلاك، و باعتماد مبدأ الحدود الّذي وضعه الإستعمار بطريقةٍ عسكريّة أو إقتصاديّة للفصل بين الدّول أدّى إلى الحدّ من الهجرة السّرّية أو غير الشّرعيّة.

و بعد انقضاء فترة السّتّـــينات من القـــرن الماضي أصدرت أوربّـــا قوانين تحرّم الهـــجرة السّـــرّية إلى أراضيها، و تبنّت إجراءات قانونيّةٍ لردعها، و ازدادت هذه الإجراءات حدّةً مع إنشاء **فضـــاء**

(1): مصطفى الخشّاب، دراسة المجتمع،القاهرة، الدّار القوميّة، للطّباعة و النّشر، د.ط، 1974، ص 123.

(2): محمّد شفيق، السّكّان و التّنمية (القضايا و المشكلات)، الإسكندريّة، المكتب الجامعي الحديث، د.ط،د.ت، ص 194.

(3): صلاح الدّين نامق، التّضخّم السّكّاني و التّنمية الإقتصاديّة في الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، القاهرة، د.ط، 1966، ص 31.

شينـــغن في جوان 1985، و الّذي يسمح لحامل تأشيرة أيّ دولة من دول الإتّحاد الموقّعة على الإتّفـــاقيّة بالمرور في أراضي بقيّة الدّول، و ازداد الخنـــاق في عام 1990 بعد توسّـــع الإتّحاد الأوربّي و هذا مـــا أدّى إلى استفحال هذه الظّاهرة بشكلٍ ملفت للإنتباه ، حيث ابتكرت وسائل و طرق جديدة يستخدمها مرشّحي الهجرة غير الشّرعيّة في الجزائر و الّتي أخذت أبعاداً خطيرةً في السّنوات الأخيرة، فقد

أعلنت السّلطات الجزائريّة على لسان وزير التّضامن "جمال ولد عبّاس" في تصريحٍ أدلى به لحصّة **"الواجهة"** للإذاعة الوطنيّة مفاده أن تمكّن حرّاس الشّواطئ خلال سنة 2007 من إنقاذ 1568شابّاً مرشّحاً للهجرة غير الشّرعيّة بسواحل مدينتي وهران و عنّابة على وجه الخصوص من بينهم 1300 شاب واجهوا خطر الموت الحقيقي.

كما ذكر في إحصائّيات للقوّات البحريّة للسّنوات الثّـــلاث الأخيرة أنّه تمّ توقيف 2340 شخـــصاً، علماً أنّ عدد المهاجرين غير الشّرعيّين تضاعف 5 مرّات بعد أن كان عددهم سنـــة 2005 لا يتجاوز 336 شخصاً، كما لم تتمكّن السّلطات من تـــحديد هويّـــة 60 ضحيّة منتشلة من عرض البحر، و تبقى هذه الإحصائيّات غير ثابتة.

خاتمة:

إنّ المشكلات الإجتماعيّة هي نتاج التّغيّر الإجتماعي المستمرّ و السّـــريع و المتلاحق الّذي تمرّ به المجتمـــعات و عجز المنـــظّمات القائمة عن مواجهة الآثار المترتّبة عن هذا التّغيّر.

الفصل الثاني:

الفكاهة ، آليّاتها، وظائفها الشّخصيّة و الإجتماعيّة.

تمـــهيد:

في حياة الأفراد و الجماعات مراحل من الكدّ و الجدّ قد تصل بهم إلى النّصب و الإجهاد و لو طال الزّمن بنصبهم و إجهادهم لبلغ منهم السّأم و المـــلل. فلم يكن بدٌّ من فترات تتخلّل ساعات العمل المضني أو التّفكـــير المتواصل، يتخـــفّف فيها العاملون و المفكّرون و غيرهم من أثقـــالهم و من قســـوة أعمالهم و واقعهم، و خير ما يتجدّد به نشاط هؤلاء هو الفكاهة و الضّحك.

قد يتسلّى بعض النّاس بعد عملـــهم المرهق بعـــملٍ آخر كسماع الموسيقى أو قراءة قصّة أو قصيدةٍ أو غير ذلك، لكن هذا راجعٌ إلى ميلٍ خاص يجنـــح إليه فردٌ و لا يجنـــح إليه آخر، و تهـــوى إليه جماعة و لا تميل إليه أخرى.

أمّا الفكـــاهة فقسطٌ مشترك بين الجميع لا يعزف عنه أحد إلاّ لضرورةٍ قاهـــرة لا طاقة له بالخروج عن أحكامها و إلزامها، و لا يقتصر دور الفكاهة لأجل الإضحاك و التّرفيه عن النّفس فحسب بل يعتبر شرطاً من شروط الحياة الإجتماعيّة و الإنسانيّة، و وسيلة للتّواصل بين البشر و لها عدّة وظائف إجتماعيّة و شخصيّة.

المبحث الأوّل: ماهية الفكاهة.

مفهوم الفكاهة:

الفكاهة من معانيها في اللّغة المزاح،و الرّجل الفَكِه هو الطّيّب النّفس المزّاح، يُقال: "فكَّهَهُم بمُلَحِ الكلام" أي: أطرفهم، و الإسم: الفكيهة و الفُكاهة.

- و الدّعابة: هي المزاح و اللّعب و المضاحكة.
- المزْح و المِزاح: الدّعابة و نقيض الجدّ، و هو أيضاً الـــمُزاحُ و المـــُزاحة.
- الهزل و الهُزالة: الفُكاهة.
- التّهكّم: هو الإستخفاف و الاستهزاء و العبث.
- السّخرية: هي الاستهزاء، السُّخْرة و الضُّحْكة.(1)

و عرّف **قاموس أوكسفورد** الفكاهة بأنّها: «تلك الخاصّية المتعلّقة بالأفعال و الكتابة و الكلام...إلخ الّتي تستشير المتعة و المرح و المزاح».

و عرّفها **قاموس وبســـتر** بأنّها تلك الخاصّية المتعلّقة بحدث أو نشاط أو موقف، أو بتعبير خـــاصٍّ عن فكرة، و الّتي تستحضر الحسّ المضحك، أو الحسّ الخاصّ المتعلّق بإدراك التّناقض في المعنى، و الفكاهة خاصّية واقعيّة مضحكة و مسلّية، إنّها تتعلّق بالملكة العقليّة الخاصّة بالإكتشاف و التّعبير و التّذوّق للأمور المضحكة أو العناصر المتناقضة اللاّمعقولة في الأفكار و المواقف و الأحداث و الأفعال.(2)

و الفكاهة جوهرها الخيال المضحك أو تعبيراته، و هي كذلك محاولة لأن يكون المرء متفكِّهاً، و هي تتعلّق كذلك بشيءٍ معيّنٍ (فعل أو قولٌ أو كتابة) يتمّ تصميمه بحيث يكون مضحكاً و مثيراً للبهجة.

---

(1): أحمد محمّد الحوفي، الفكاهة في الأدب (أصولها و أنواعها)، القاهرة، نهضة مصر للطّباعة و النّشر و التّوزيع، ط1، 1994، ص 7.

(2): شاكر عبد الحميد و آخرون، الفكاهة و آليّات النّقد الإجتماعي، القاهرة، مركز البحوث و الدّراسات الإجتماعيّة، ط1، 2004، ص 33

فالفكاهة يمكن أن تكون إستعداداً أو تهيُّؤاً خاصّاً بالعقل، إستـــعداداً للبحث عن البهجة أو السّرور و اكتشافهما و تذوّقهما و إبداعهما أيضاً، و كـــلّ ما يتعلّق بما نسمّيه "حسّ الفكاهة"، فإذا تـــحدّثنا عن الإبداع ظهرت أنواعٌ عديدةٌ ترتبط بالفكاهة، منها النّكتة و الدّعابة و المحاكاة التّهكّمية و الأعمال الفنّيّة الضاّحكة و السّاخرة و المتفكّهة بأشكالها المتنوّعة.(1)

هكذا يكون حسّ الفكاهة، إدراك و انفعال و اكتشاف و تعبير و تذوّق و إبداع.

المبحث الثّاني: الفكاهة من منظور الفلاسفة و علماء النّفس.

أوّلاً: برجسون و الوظيفة الإجتماعيّة للفكاهة:

طوّر الفيلسوف الفرنسي "**هنري برجسون** ***Bergson, Henri Louis***"* نظريّته حـــول الفكاهة و الضّحك أطلق عليها بعض العلماء إسم "نظريّة الآليّة" أو "النّشاط الآلي" حول الضّحك.(2)

فالضّحك كما يقول "برجسون" «وسيلةٌ فعّالة لتصحيح أو تعديل تلك الآليّات الضّارّة الّتي تنطوي عليها حياتنا الإجتماعيّة العاديّة بإظهارها على ما فيها من سخفٍ و عبثٍ و تفاهة».(3)

ففي نظره ينشأ الضّحك عـــن أسباب إجتماعيّة، و هو لا يحـــدث إلاّ في ظلّ التّفاعل الإجتـــماعي و دوره الجوهـــري تصحيح العيوب الإجتـــماعيّة المرتبطة بالآليّـــة و الجمود و التّصلّب و نقصان المرونة و الإنعزال، فالضّحك لدى "برجسون" هو دائماً ضحك جماعة(4) ، و الضّحك في حالاتٍ كثيرة صلابةٌ آليّة، حيث كان ينبغي أن توجد مرونة إنسانيّة يقظة حيّة.(5)

---

(1): شاكر عبد الحميد و آخرون، مرجع سابق، ص 33.

* "برجسون هنري لوي" (1859-1941): فيلسوف فرنسي له عدّة مؤلّفات و مقالات منها: **"كتاب الضّحك"** عام 1900، نال جائزة نوبل للآداب عام 1928.

(2) : Roecklein Jone, The psychology of humor, a reference guide and annotated bibliography, London, Green wood press, 2002, p 260.

(3): عبد العزيز شرف، الأساليب الفنّيّة في التّحرير الصّحفي، القاهرة، دار قباء للطّباعة و النّشر و التّوزيع، د.ط، 2000، ص 358.

(4) : Provine R. Laogher, a scientific investigation, N.Y : Pinguin putnam inc, 2000, p 29.

(5) : Roeckelein Jone, IBID, p 256.

فوظيفة الضّحك بالنّسبة إلى "برجسون" تتمثّل في زجر كلّ الميول الإنفصاليّة النّاتجة عن الخصال غير الإجتماعيّة، و مهمّته هي تصحيح التّصلّب و قلبه إلى مرونة و إعادة تلاؤم الفرد مع المجتمع، و الهدف منه هو إزالة الأشكال أو القيود الآليّة المفروضة في الحياة و ذلك من خلال الإستهجان لها و التّهوين من شأنها عن طريق الضّحك منها، و من ثمّ تأكيد السّلوكيّات الحرّة حسنة التّوافق الّتي تعيد التّوازن إلى الحياة الإجتماعيّة.

و الضّحك بالنّسبة إلى "برجسون" هو ظاهرة إجتماعيّة و جماعيّة في نفس الوقت، فلا يمكن أن تتمّ لشخصٍ بمفرده، و إنّما هي بحاجةٍ إلى مؤثّرٍ خارجي و هو يأتي متّفقاً مع رأي "الأراديس نيكول": «نحن لا نضحك ضحكاً مفرطاً حينما نكون وحدنا، و إذا حدث هذا فنحن نضحك بدافع تخيّلنا للنّكتة الّتي شاركنا في الضّحك عليها شخصاً آخر أو أشخاصاً آخرين.»[1]

ثانياً: الفكاهة من منظور "فرويد":

نظر المحلّل النّفسي النّمساوي الشّهير **"سيجموند فرويد"** (1856-1939) إلى الفكاهة فاعتبرها واحدةً من أرقى الإنجازات النّفسيّة للإنسان. و تصدر الفكاهة في ضوء التّصوّر الفرويدي عن آليّة (ميكانيزم) نفسيّة دفاعيّة في مواجهة العالم الخارجي المهدّد للذّات، و تقوم هذه الآليّة الدّفاعيّة على أساس تحويل حالة الضّيق (أو عدم الشّعور بالإرتياح) إلى حالةٍ من الشّعور بالمتعة أو اللّذّة.[2]

و تحدث الفكاهة في مثل تلك المواقف الخاصّة الّتي يعايش فيها المرء أو يشعر بانفعالات سلبيّة مثل الخوف أو الحزن، لكنّ إدراكه للعناصر المسلّية أو المتناقضة في الموقف يزوّده بمنظور متغيّر و متحوّل حول هذا الموقف، ممّا يسمح له بتجنّب الإحساس المباشر بالأثر السّلبي (أو المؤلم) أو ذاك، لكنّها أصبحت الآن طاقةً فائضةً أو زائدة، و من ثمّ يتحوّل الإدراك المصحوب بالتّوجّس أو الخوف إلى إدراك مبهج يحدث الضّحك.[3]

ثالثاً: الفكاهة من منظور نظريّات السّيطرة و الإزدراء (أو التّحقير):

(1): الاراديس نيكول، علم المسرحيّة، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب،د.ط، 1958، ص 293.

(2): شاكر عبد الحميد و آخرون، مرجع سابق، ص 42.

(3) : Roeckelein Jone,Op.Cit, p 260.

و هي من أقدم النّظريّات حول الفكاهة، و يعود تاريخها إلى **"أفلاطون"*** و **"أرسطو"***، فقد ذكر "أرسطو" أنّ :«الضّحك ينشأ أساساً كاستجابة للضّعف و القبح».

و عليه فإنّه يعتقد – في ضوء هذه النّظريّات – أنّ الفكاهة هي محصّلة ناتجة من إحساسٍ ما بالتّفوّق مستمدٌّ من استصغارنا و تقليلنا من شأن الآخرين أو حتّى من حالاتنا الخاصّة الماضية الّتي كانت تنطوي على حماقة أو على سلوكٍ أخرق.(4)

و من أشدّ المناصرين لهذه النّظريّة نجد الفيلسوف **"ألان جرونر"** صاحب كتاب **"لعبة الفكاهة"**، الّذي صدر عام 2000، و لقد ذكر فيه أنّ الإستهزاء أو السّخرية هي المكوّن الأساسي في كلّ المواد الفكاهيّـــة، و أنّه من أجل أن نفهم عملاً فكاهيّاً أيّاً كان من الضّروري فقط أن نكتشف من الّذي (يسخر/ يتهكّم/ يهزأ)؟ و بأيّة طريقة؟ و لماذا؟ و الأمر الضّروري و الكافي في رأيه لحدوث الضّحك هو وجود تركيبة خاصّة لخاسرٍ ما، لضحيّةٍ ما للاستهزاء أو السّخرية، مع حدوث هذه الخسارة بشكل مفاجئ. و قد اتّفق "جرونر" مع "راب" الّذي قال خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين:«إنّ الفكاهة قد تطوّرت عن الضّحك النّاتج عن الإنتصار في المعركة و ذلك عن طريق التّهكّم و السّخرية و كذلك التّلاعب بالكلمات و النّكات و الألعاب و الألغاز الّتي يطرحها المنتصر على المهزوم.»(1)

المبحث الثّالث: آليّات الفكاهة.

كي ينشئ الفنّان أو الإنسان فكاهةً ما، فإنّه يستخدم آليّات خاصّة لتحويل موضوعات الواقع الحقيقيّة أو المتخيّلة إلى موضوعات مضحكة، و ذلك من خلال وضعها في سياق مختلف متناقض أو مثير للدّهشة أو مفاجئ. و يذكر منها **"نيكولاس روكس"** أحد عشرة آليّة هي:

1. التّرابط (العلاقة التّرابطيّة): و يتمثّل فـــي الدّمج و التّركيب و الرّبـــط الحرّ بين عناصر تنتمي إلى عوالم أو مجالات مادّية أو سيكولوجيّة مختلفة مـــما ينتج عنـــه ذلك الشّعور الخاصّ أو العام بالتّناقض و الدّهشة.

* أفلاطون (427ق.م/337 ق.م)، فيلسوف مثالي يعدّ من أشهر أقطاب الفلسفة الإغريقيّة.

* أرسطو (384 ق.م/ 322 ق.م) فيلسوف إغريقي.

(4): شاكر عبد الحميد و آخرون، المرجع نفسه، ص ص 46 47.

(1): شاكر عبد الحميد و آخرون، مرجع سابق، ص 47.

2. **النّقل:** و يتمثّل في التّغيير و التّبديل و الإحلال و الإبدال لموضوعٍ معيّن إلى سياقٍ جديد أو موقف جديد، أو إلى زمنٍ مختلف، أو ربط خاصّية سلوكيّة معيّنة لشخص آخر لم يكن يفترض أن توجد به (الكذب مثلاً لدى من يفترض فيهم الصّدق).

3. **التّحويل:** تتمثّل هذه الآليّة في التّغييـــر و التّطوير و النّسخ و التّهجين و في تغيير التّكوين الكلّي أو البنية العامّة أو الشّكل أو الشّخصيّة أو المظهر الخاصّ بشخصٍ معيّن، و يتمّ ذلك من خلال الأسلوب المميّز للفنّان من خلال التّجريد و تغيير المظهر الخارجي الخاصّ بشخص أو بشيء و من خلال [2]

الكاريكاتير و المبالغة و التّشويه أو التّحريف.

4. **التّناقض أو التّضاد:** و يتمثّل في قلب الأشياء رأساً على عقب، ومن ثمّ إنتاج التّناقض في المعنـــى و الغموض و المفارقة و التّهكّم و المنطق المعكوس و المجاز المختلط و التّورية.

5. المبالغة: تتمثّل في المغالاة في تصوير موضوع معيّن أو شخص معيّن، أو فكرة أو أسلوب على نحوٍ يتجاوز كثيراً الواقع، أو القيام بما هو عكس ذلك من خلال المبالغة في التّقليل من شأنه، و يظـــهر ذلك من خلال التّحريف و الكاريكاتير و التّعبير المراوغ.

6. المحاكاة التّهكّميّة: تتمثّل في المحاكاة السّاخرة لشخصٍ أو موضوع أو عملٍ فنّي و في التّمثيل الفنّي أو التّصوير المضحك و في الهجاء، و التّحقير الفكاهي و كلّ ما تتجلّى فيه الحالات السّاخرة أو المضحكة للسّلوكيّات و العادات و الأعراف الإنسانيّة، أو حتّى الإبداعات الّتي قام بها آخرون، و يظهر ذلك مثلاً في تلك الأعمال الفنّية الّتي حاكت على نحوٍ ساخر أعمالاً فنّيةً أخرى، كما في محاكاة كثيرٍ من الفنّانين لوحة الموناليزا الشّهيرة بوضع شاربٍ على فمها كما فعل "مارسيل دوشامب"، و كذلك كلّ ما يمـــكن أن يندرج تحت عنوان فنّ على فنّ، حيث يتهكّم بعض الفنّانين من أعمال سابقيهم أو معاصرين لهم.

7. **اللّجوء إلى التّورية:** يتمثّل في اللّعب بالكلمة و الصّورة و تقديم المعاني المزدوجة، و استخدام عناوين هزليّة لموضوعات جادّة، و التّغيير في النّتائج المتوقّعة، و إساءة إستعمال الألفاظ و الصّور.

8. **التّخفّي:** تتمثّل هذه الآليّة في الخداع و التّمويه، و جعل بعض الأمور غامضة من خلال إخفاء بعض العناصر و استخدام الرّموز الخاصّة أو المجاز و المعاني المزدوجة.

---

(2): المرجع نفسه، ص 35.

(1): شاكر عبد الحميد و آخرون، مرجع سابق، ص 36.

9. **السّخرية:** تتمثّل في الإستهزاء و الإستظراف و استخدام الدّعابة القاسية و التهكّم على نفاق الإنسان و أخطائه و خطاياه و حماقته، و مهاجمة المؤسّسات و الأفكار التّقليديّة و كذلك كلّ جوانب النّقص و السّلوكيّات الإجتماعيّة و السّياسيّة الخاطئة لـــدى الجماعات أو المؤسّسات و انتـــقاد الفساد و كذلك اللاّمبالاة الأخلاقيّة و السّلوكيّة

10.السّرد: من خلال حكي القصص المرسومة و صناعة الشّخصيّات النّمطيّة و الأساطير، و كلّ أشكال الخطاب الّتي تمزج بين الصّور و الكلمات و عمليّات التّمثيل المصوّرة للأفعال و الأحداث بأشكال متسلسلة و متتابعة.(1)

11.الإنتحال: يتمثّل ذلك في الإستعارة أو الأخذ أو الإقتطاف أو الإحالة المرجعيّة إلى عملٍ فنـــيٍّ آخر أو إلى جانبٍ منه، و يظهر ذلك واضحاً عندما يقوم فنّان معيّن بتكوين عملٍ فنّيٍ جديد من خلال إستفادته أو تعديله في صورة أو شكـــلٍ مأخوذ من عملٍ فنّيٍ آخر سابق و معروف، أو يقوم بـــذلك من خلال الرّجوع إلى مجال آخر من مجالات التّعبير الإنساني أو حتّى من خلال جعل العمل الفنّي السّابق موجوداً في سياق عملٍ فنّيٍ جديد.(1)

المبحث الرّابع: وظائف الفكاهة الشّخصيّة و الإجتماعيّة.

للفكاهة مجموعة من الوظائف الشّخصيّة و الإجتماعيّة و المتمثّلة في ما يلي:

➢ **التّخفّف من وطأة المحرّمات الإجتماعيّة:** حيث تقدّم لنا الفكاهة صمّام أمان للّتعبير عن الأفكار المحرّمة و الّتي يصعب التّعبير عنها بصورةٍ عاديّة مثل الأمور السّياسيّة و الدّينيّة. فمن خلال الفكاهة يتمّ التّنفيس عن تلك الجوانب بصورةٍ مقبولة إجتماعيّاً. فالفكاهة تعتبر ميداناً أو ساحةً مناسبةً للتّنفيس المنضبط (أو المتحكّم فيه) عن إندفاعاتنا و حاجاتنا و ميولنا الّتي تنطوي على إمكان تهديد المجتمع المتحضّر.

➢ **النّقد الإجتماعي:** يعدّ الهجاء السّاخر شكلاً من أشكال الفكاهة يتمّ من خلاله الإستهزاء بالمؤسّسات الإجتماعيّة و السّياسيّة و التّقليل من شأنها و مـــن شأن الأفراد المشاهير الّذين ينتمون إليها أو يرتبطون بها، و قد يكون هذا وسيلةً لتخفيف التّوتّر النّفسي أو التّنفيس عنه، و من هنا يكون هذا الهجاء السّاخر وسيلةً مؤيّدةً أو مساندةً للوضع الرّاهن، أو ربّما يؤدّي إلى حدوث تغيير ما في النّظام.(2)

(1): شاكر عبد الحميد و آخرون، مرجع سابق، ص 36

(2): المرجع نفسه، ص ص، 27 28.

و نظراً لأنّ العدوان الصّريح نحو الأفراد الموجودين في السّلطة و الّذين نخشاهم و نزدريهم في الوقت نفسه، و هو أمرٌ صعب المنال أو غير مسموحٍ به، فإنّ الفكاهة تقدّم نوعاً من الإشباع غير المباشر.

➢ **ترسيخ عضويّة الجماعة:** إنّ الفكاهة عنصرٌ أساسيّ مهمّ في التّماسك الإجتماعي و شعور أفراد الجماعة بعضويّتهم و انتمائهم إلى جماعتهم الّتي يتبنّون قيمها المشتركة و اتّجاهاتها السّائدة، فالإعتقاد بأنّ الآخرين يفكّرون بالطّريقة نفسها الّتي نفكّر بها و يشاركوننا مشاكلنا و توقّعاتنا هو المصدر الأساسيّ للسّرور الّذي تحدثه الفكاهة، فنحن نضحك لكي نشير للآخرين أنّنا نشاركهم الإدراك نفسه، سواء كان هذا الإدراك خاصّاً بموقفٍ جائز أو مباح أو كان متعلّقاً بسلوكٍ محضور أو غير مألوف أو بعلاقةٍ ثقافيّةٍ أو فكريّةٍ أو بشعورٍ ما بالتّفوّق على بعض الألم أو الجماعات العرقيّة أو الدّينيّة أو الإجتماعيّة الأخرى، و الشّخص الّذي لا يضحك عندما تضحك الجماعة الّتي ينتمي إليها إنّما يصدر حكماً على نفسه بأن تنبذه هذه الجماعة.

➢ **مواجهة الخوف و القلق:** يمكن من خلال الضّحك على الأشياء الّتي تخيفنا أن نخضعها لسيطرتنا و نجعلها أقلّ تهديداً لنا. بمعنى أنّنا نستطيع من خلال الفكاهة أن ندافع عن أنفسنا ضدّ الخوف و القلق الّذي نتعرّض له و نقلّل التّوتّر الّذي نشعر به.

➢ **اللّعب العقلي:** فقد تكون الفكاهة نوعاً من اللّعب العقلي أو المباراة العقليّة المعرفيّة. فالفكاهة تمنحنا نوعاً من التّحرّر المؤقّت من سيطرة القوالب النّمطيّة و الطّرائق المنطقيّة الجامدة من التّفكير، و تسمح لنا بالهروب المؤقّت بشكلٍ ممتع و خيالي من قيود الواقع و حصاراته، و تتيح لنا الفرصة للتّجوال بحرّيّة لبرهةٍ أو برهات في حدائق الأصالةِ و الخيال و الإبداع، كما أنّها تجعلنا ننعم - إلى حين- بخلوّ البال و الدّهشة و الشّعور بالمفاجئة و بأنّ قيود الواقع ليست خانقةً إلى ذلك الحدّ الّذي تبدو عليه.[1]

إضافةً إلى الوظائف الشّخصيّة و الإجتماعيّة للفكاهة الّتي سبق ذكرها هناك أدوار أخرى يمكن توظيف الفكاهة فيها بفاعليّةٍ من بينها :

- ✓ إنّ الفكاهة من أساليب المواجهة الفعّالة للضّغوط و الأزمات النّفسيّة الّتي يتعرّض لها الأفراد.
- ✓ تستخدم الفكاهة في علاج الاكتئاب و الشّعور بالوحدة النّفسيّة و القلق، و علاج نوبات الغضب

(1): شاكر عبد الحميد و آخرون، مرجع سابق، ص 29.

(2): المرجع نفسه، ص 30

و تفعيل المساندة الإجتماعيّة.

- ✓ للفكاهة دورٌ مهمّ في عدم حدوث الإنتكاس بعد الإقلاع عن تعاطي المخدّرات.
- ✓ يمكن من خلال الفكاهة تشجيع الأفراد على التّفاؤل و الإقبال على الحياة للوقاية من كافّة أشكال الإضطرابات النّفسيّة و الشّخصيّة و إدمان المخدّرات و الكحوليّات.(2)

خاتمة:

من خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ الفكاهة هي أحد أساليب المواجهة لا يتحقّق إلاّ في ظلّ التّفاعل الإجتماعي، و يتمثّل دورها في تصحيح العيوب الإجتماعيّة و إعادة تلاؤم الفرد مع المجتمع، كما تعتبر كأسلوب يواجه به أفراد المجتمع و جماعاته المشقّات النّفسيّة و الإجتماعيّة، و هي كذلك أسلـــوبٌ من أساليب التّنفيس عن التّوتّرات و مشاعر الإحباط المتراكمة.

الفصل الثالث:

السّيميولوجيا: أنواعها و مستويات التّحليل السّيميولوجي عند "رولان بارت"

تمهيد:

من أجل المحافظة على النّسيج الإجتماعي و جدت اللّغة بتشكيلها اللّساني و غير اللّساني كنظام يستخدم للإتّصال. و لتسهيل عمليّة الإتّصال وجدت العلامات الّتي تهتـــمّ بها السّيميـــولوجيا و الّتي يكمن دورها في الكشف عن الدّلالات الّتي تحملها مختلف العـــلامات المتداولة بين الأفراد داخل المجتمع، و ذلك عن طريق تفكيك علامات العالم الإجتماعي و إعـــادة تشكيل الأنظمة الدّلالية للأشـــياء.

المبحث الأوّل: ماهية السّيمولوجيا.

تنحدر كلمة **سيمانتيك *Sémantique*** من كلمتين يونانيّتين (**سيمانتيكوس *Semantikos*** هي **يعني**، و ***Semainein*** و هي **يدلّ**)، و قد عُرِف هذا العلم باللّغة العربيّة تحت تسمية **علم المعاني**، و كان عند الإغريق جزءاً من الفلسفة و بالتّحديد فلسفة اللّغة، في حين ارتبط عند العرب **بعلم البيان و المنـــطق** و **علم النّحو**.[1]

المصطلح الدّلالي للسّيمولوجيا:

هو العلم الّذي يحاول أن يطبّق نظاماً منهجيّاً على نشوء كلّ ما يمكن أن يسمّى بالعلامة أو الإشارة لغويّةً كانت أم تصويريّة أو غير ذلك في المجتمعات البشريّة، كما يعالج تقسيم العلامات بما في ذلك الكتابة الخطّيّة و الرّموز التّعبيريّة للصّمّ البكم- و أساليب الأدب و المجـــاملة و الإشـــارات العسكريّة و غيرها من آلاف الوسائل الّتي يعبّر بها الإنسان عن نفسه و يشرح مراده لغيره، و يتناول هذا العلم كذلك تطوّرات مدلول الإشارة عبر العصور و تغـــيّراتها من منطـــقةٍ إلى أخرى، كما يدرس تحويـــل الإشارة إلى غيرها- لذلك يتّصل هذا العلم بعلوم أخرى كالمنطق و التّاريخ و الإجتماع و علم النّفس و غيرها.[2]

إنّ "علم الدّلالة هو دراسة معنى الكلمات، و الكلام هو وسيلة إتّصال على أنّ اللّغة هي الأداة الّتي نستعين بها لننقل الأفكار."[3] فاللّغة هي نظام علامات يخدم الإنسان في إيصال أفكاره، فالكلمة لا تنقل الشّيء بل صورة الشّيء الموجود في عقل المتحدّث.

لقد تعدّدت مسمّيات عـــلم الدّلالة فهي **السّيمولوجيا** و هي **السّيميوطيقيا** المصطلح الّذي ارتبط بالتّيّار المعرفـــي الأنجـــلوسكسوني، و قد تبناه **"جـــون لوك *John Luke*"** في كتاباته سنة 1960،

(1): محمّد عزيز شكري، المجلّد التّاسع، الخمج – الرّنكة، ط1، 2004، ص 310.

(2): هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النّصّ و العرض، الإسكندريّة، دار الوفاء للطّباعة و النّشر، ط1، 2006، ص ص، 31 .32

(3): بيار جيرو، علم الدّلالة، باريس، منشورات عويدات بيروت، د.ط، د.ت، 1986، ص 10.

في حين نجد أنّ مصطلح "السّيميولوجيا" يبرز في الكتابات الفرنسيّة منذ أن أرساه **"فرديناند دوسوسور *De saussure, Ferdinaud*"*** في كتابه **"دروس في علم اللّغة"** عام 1911، غير أنّ العلماء الّذين ينتمون إلى الثّقافة الفرنسيّة لم يستبعدوا كلمة **"سيميوطيقيا"** من كتاباتهم.

و عند تأسيس الجمعيّة الدّوليّة للسّيميوطيقيا في فرنسا العام 1974، كان على مؤسّسيها اختيار أحد المصطلحين، فوقع اختيارهم على مصطلح "السّيميوطيقيا" لانتشاره في الثّقافات الأخرى، مع الإحتفاظ بمصطلح "السّيميولوجيا" لرسوخه في المحيط الفرنسي.(1)

في حين فرّق بينهما **"أ.ج. جريماس *Greimas*"***، فبالنّسبة له "السّيميوطيقيا" تحيل إلى الفروع، أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة. أمّا السّيميولوجيا فتنطبق على الهيكل أو الإطار النّظري العام، و المعنى العامّ هو علم العلامات.

فالسّيميولوجيا هي السّيميوطيقيا و هي السّيمياء و هي علم العلامات و «غالباً ما تعرّف بأنّها دراسة الإشارات ، و هذا المفهوم مشتقٌّ من جذرٍ يوناني هو " ***Semeion*** " و يعني **العلامة**، و هي دراسة الشّيفرات أي الأنظمة الّتي تمكّن الكائنات البشريّة من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، و هذه الأنظمة هي نفسها أجزاء من الثّقافة الإنسانيّة على الرّغم من كونها عرضة لتغيّرات ذات طبيعة بيولوجيّة أو فيزيائيّة».(2)

***: "فرديناند دوسوسور" (1857-1913)** عالم سويسري له الفضل في إرساء قواعد البنيويّة **structuralisme** في اللّسانيّات.

(1): سيزا قاسم، أحمد الإدريسي، أنظمة العلامات في اللّغة و الأدب و الثّقافة، مدخل إلى السّيميوطيقا، القاهرة، دار إلياس العصريّة، د.ط، د.ت، ص 351.

*: **جريماس":** عالم و ناقد مختصّ في التّحليل الأدبي و ذلك باستخدام المنهج المنحدر من الألسنيّة و تطبيقاتها.

(2): روبرت شولزر، السّيمياء و التّأويل، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النّشر، ط1، 1994، ص 13.

المبحث الثّاني: أنواع السّيميولوجيا.

يقول "***رولان بـــارت Roland Barthes***"* بانّ السّيميولوجيا استمدّت هذا العلم الّذي يمـــكن أن نحدّده بأنّه علم الدّلائل من اللّسانيّات، كما استمدّت مفاهيمها الإجرائيّة. و حسب "رولان بارت" هناك نوعين من السّيميولوجيا، يتمثّل النّوع الأوّل في سيميولوجيا التّواصل أمّا الثّاني ففي سيميولوجيا الدّلالة.

1. **سيميولوجيا التّواصل:** و هي تعنى بدراسة أنظـــمة التّواصل، أي الإشـــارات المستعملة للتّاثيـــر في المستقبل، «و يذهـــب أنصار هذا الإتّـــجاه و هم كـــلٌّ من "***بريتو Pierto***"، "***مونان Mounin***" و "***مارتيني Martinet***" **إلـــى أنّ العلامـــة** تتكوّن من وحـــدةٍ ثـــلاثيّة المبنى: الدّال- المدلول- القصد، و هم يركّزون على الوظيفة الإتّصاليّة و أنّ التّواصل مشروط بالقصديّة و إرادة المرسل في التّأثير على الغير.»[1]

ولسيميولوجيا التّواصل محوران هما:

أ. **محور التّواصل:** و ينقسم إلى تواصل لساني و تواصل غير لساني.

✓ **التّواصل اللّساني:** و ينحصر في عمليّة التّواصل الّتي تجري بين البشر بواسطة الفعل الكـــلامي. و لكي تتحقّق دائرة الكلام، لابدّ من وجود جماعة أو شخصين فيعرفه على أنّه حدث إجتماعي يلاحظ بالفعل الكلامي.[2]

✓ **التّواصل غير اللّساني:** و هو تواصل بلغات غير اللّغات المعتادة . و ينقسم إلى ثلاثة معايير:

- **الإشارات النّسقيّة:** تكون العلامة ثابتة و دائمة كالدّوائر، المستطيلات و علامات السّير.
- **الإشارات اللاّنسقيّة:** كاستعمال الإشهار، الملصقات مختلفة الأشكال و الألوان قصد إثارة انتباه المستهلك.
- **الإشاريّة:** و يكون لمعنى مؤشّرها علاقة جوهريّة بشكلها كالشّعارات المتواجدة على واجهات المتاجر.

ب. محورالعلامة: يرى "بريتو" أنّ الدّال مع المدلول الموافق لـــه يشكّلان معاً ما يسمّى بـــ**"العـــلامة"**، و يصنّف هذا الإتّجاه العلامة إلى أربعة أصناف هي:

---

*: "رولان بارت" (1915-1980): هو أحد ممثّلي المدرسة الفرنسيّة، و له الفضل في تأسيس علم السّيمولوجيا المعاصر.

(1): محمّد نظيف، ماهي السّيميولوجيا، إفريقيا الشّرق، ط1، 1944، ص 9.

(2): نفس المرجع، ص 99.

✓ **الإشـــارة:** توجد عدّة أنواع كأعـــراض مرض الحمّى، البصمات و الآثار المرسومة الّتي تدلّ على حدثٍ وقع في زمنٍ مضى. و تتميّز الإشارة بكونها حاضرة، مدركة و ظاهرة.

✓ **المؤشّـــرة:** يعرّف "بريتو" العلامة على أنّها بمثابة إشارةٍ إصطناعيّة ترتبط بالمؤشّر، و هو يفصح عن فعل معين لا يؤدّي المهمّة المنوطة به إلاّ حيث يوجد المتلقّي له.

✓ **الأيقونة:** هي علامةٌ تدل على شيء تجمعه بشيءٍ آخر علاقةٌ مماثلة.

✓ **الرّمز:** و يسمّيه **"موريس"** علامة العلامة، أي علامة تنتج قصد النّيابة عن علامةٍ أخرى مرادفةٍ لها، و من هنا يصبح الرّمز دالاً على شيءٍ ليس له وجهٌ أيقوني كالخوف و الفرح.(1)

2.**سيميولوجيا الدّلالة:** و هي بدراسة الأنظمة الدّلالية الّتي تشكّل الموضوع الأساسي في أيّ بحثٍ سيميولوجي. و يذهب أنصار هذا الإتّجاه و على رأسهم "رولان بارت" إلى أنّ العلامة هي وحدةٌ ثنائيّة لمبنى دال و مدلول، فقد حدّد "بارت" في كتابه **"الأساطير"** بأنّ السّيميائيّة تقوم على العـــلاقة بين الدّال و المدلول، و حسب الأبحاث الّتي أجراها "بارت" تتوزّع عناصر سيميولوجيا الدّلالة إلى ثنائيّات أربع:

أ. **اللّغة و الكلام:** في السّيميائيّة تتعاقب اللّـــغة و الكلام من غير أن ينطلقا معاً من المنـــطلق نفسه. و يرى "بارت" أنّ التّوسّع السّيميائي لمفهوم اللّغة و الكلام لا يخلو من إثارة بعض المشاكل التّي تصادف الجوانب الّتي لا يمكن فيها إتّباع خطي للنّموذج اللّغوي و يتحتّم من هنا تمثيله، و يتعلّق المشكل الأوّل بأصل النّظام، أي جدليّة اللّغة و الكلام ذاتها، ففي اللّغة لا يمكن لأيّ شيءٍ أن يدخل فيها ما لم يكن الكلام قد اختبره، (أي أنّه لا يستجيب لوظيفته التّواصليّة ما لم يستمدّ من خزينة اللّغة).

ب. **الدّال و المدلول:** إنّ السّيميائيّة تتميّز عن اللّسانيّة بكون دلالتها تنحصر في وظيفتها الإجتماعيّة هذه الوظيفة رهينةٌ بالإستعمال، و هذا الإستعمال مشروطٌ بحلول وقته و أوانه، و هذا الأخير ليس له شيءٌ غير علامة الإستعمال.(2)

ت. **المركّب و النّظام:** يرى "دو سوسور" أنّ العلاقة الّتي توجد بين الألفاظ يمكن أن تنمو على صعيدين يتلائمان مع شكلين من أشكال النّشاط الذّهني، أوّلهما صعيد المركّبات، حيث تستمدّ كلّ لفظةٍ قيمتها من تعارضها مع سابقتها و لاحقتها، أمّا النّشاط التّحليلي الّذي ينطبق على المركّب فهو التّقطيع. و ثانيهما هو صعيد تداعي الألفاظ و تجسيدها خارج الخطاب.

ث. **التّقرير و الإيحاء:** يحتوي كلّ نظام على مخطّطٍ للتّعبير و آخر للمضمون، و قد تعدّدت الأنظمة باختلاف المخطّطات، و الّتي تشكّل صعيد التّقرير و صعيد الإيحاء. (1)

---

(1) :عبد اللّه إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، بيروت، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1996، ص 103.

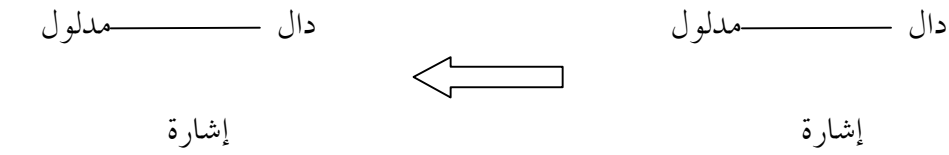
(2): المرجع نفسه، ص 104.

المبحث الثّالث: مستويات التّحليل السّيميولوجي عند "رولان بارت".

يصف "رولان بارت" التّعيين و التّضمين بأنّهما مستويات التّمثيل أو المعـــنى، فالتّعيـــين و التّضمين في السّيميائيّة هما مصطلحان يصفان العلاقة بين الدّال و المدلول، و يتمّ التّمييز بينهما على مستوى المدلول، فالمعنى التّعييني هو المعنى الحرفي أو البيّن أو البديهي للإشارة، أي ما يحاول القاموس تقديمه، أمّا الدّلالة الضّمنيّة فهي الرّجوع إلى ما ترتبط به الإشارة من ثقافي، إجتماعيّ و شخصيّ (الإيديولوجي-الإنفعالي)، أي ما تولّده هذه الإشارة من شيفرات يستطيع المفسّر الوصول إليها.

و يتبنّى "رولان بارت" المفهوم القائل بوجود طبقاتٍ من الدّلالة.

- **الطّبقة الدّلاليّة الأولى وهي التّعيين:** في هذا المستوى توجد إشارة تتشكّل من دال و مدلول.
- **الطّبقة الدّلاليّة الثّانية و هي الضّمنيّة:** تستخدم الإشارة التّعيينيّة دال و مدلول كدال و تضيف إليها مدلولاً إضافيّاً، و يصبح ما هو مدلول في مستوى ما دالاً في مستوىً آخر.[2]



[1] عبد اللّه إبراهيم و آخرون، مرجع سابق، ص 104.

[2]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة، منشورات الخاذجي، 1984، ص ص، 264 265.

الخـــاتمـــة:

أضحت السّيميولوجيا تحتلّ مكانةً هامّةً في العلوم الإجتماعيّة و الدّراسات الألسنيّة و غير الألسنيّة، حيث فتحت آفاقاً جديدة تتناول المنتج الإنساني من زوايا متعدّدة، و أصبحت كلّ مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكّل موضوعاً لها.

الإطار التّطبيقي:

التّحليل السّيميولوجي لمونولوج "العنف في الملاعب".

الإطار التّطبيقي:

في هذا الإطار، بعد التّعريف بالكوميدي **"عبد القادر سيكتور"** سنقوم بتحليل العيّنة الّتي وقع اختيارنا عليها سيميولوجـــيّاً، و ذلك عن طريق شبكة التّحليل السّيميولوجي **لـــ"رولان بارت"** و الّتي تنـــقسم إلى مستويين، المستوى التّعييني و المستوى التّضميني. و حسب **"رولان بارت"** فإنّ التّعيين يشير إلى الدّلالة الواضحة أو المعنـــى المشترك للدّليل، أمّا المستوى التّضميني فهو الجـــزء الإنساني لعمليّة الإدراك، يقوم على التّجربة الشّخصيّة أكثر منها على الموضوعيّة، فهو يشير إلى عواطف و انفعالات و إحساسات القارئ و قيم ثقافته.[1]

(1) Judith Lazar, Sociologie de la communication de mass, Armand Colan, 1991, p 36 .

التّعريف بالفنّان الكوميدي "عبد القادر سيكتور":

"رحمون عبد القادر" المعروف في الوسط الفنّي بـ"سيكتور" ينحدر من منطقة الغزوات الواقعة بولاية تلمسان.

إنطلق "سيكتور" في مغامراته الفنّيّة من مجرّد هاوٍ و عاشق لترديد النّكت في جلساتٍ خاصّة بالخلاّل و الأصدقاء، لينتقل بعدها إلى ممارسة هوايته في الأعراس و الحفلات أين اكتشفت موهبته و أصبح مطلوباً في الأعراس بصفةٍ رسميّة.

عرف سيكتور بين أبناء منطقته بتشبيهه بالرّاحل "المفتّش الطّاهر" الّذي يشترك معه في نوع معيّن من اللّهجة العامّية، إضافةً إلى كونه الجزائـــريّ الوحيد الّذي واصل درب "المفتّـــش الـــطّاهر" من خلال تقديم فنٍّ فكاهيٍّ هادف يتناول المشاكل الإجتماعيّة بأسلوبٍ غير مبتذل.

قام "سيكتور" بعدّة أعمال من بينها فيلم "الخارجون عن القانون" لرشيد بوشارب، الّذي يعتبر تجربته الأولى في ميدان الفنّ السّابع، إضافةً إلى عدّة مونولـــوجات لاقت إعجاباً كبيراً من قِبل جمهوره الواسع من بينها مونولوج 'عيشة الكلاب".

المستوى التّعييني:

في بداية مونولوج العنف في الملاعب الّذي يقدّمه **"سيكتور"** على خشبة المسرح يستهلّه بوصف ما يركّز عليه الجمهور أثناء مشاهدة بطولة كأس أوربا لكرة القدم، حيث بدأ الوصف باستعمال اللّهجة العاميّة الممزوجة بالفرنسيّة: «عْلى بالي باللّي قاع تْفرّجتوا في *La coupe d'Europe* ، *Mais ça c'est sûr !* ، نْتوما واش كنتوا تْشُوفوا ؟ كُنتوا تْشـــوفوا راوول يــ *driblait* رونالدينيو و بيكام يــ*marquait* بالــ *talon* على بارتاز»، و يرفق "سيكتور" ذلك بحركات بالرّجلين تجسّد وضعيّة اللاّعبين (راوول، رونالدينيو، بيكام و بارتاز) أثناء تمرير الكرة و تسجيل الهدف. و يواصل بـــ:«أنا ما كنتش نشوف لْهذي، أنا كنْت نشوف في ال *Publique* مريّحين»- و يجلس على الكرسي و يواصل بـــ: «النّسا، الرّجال، البزّ، *les bébés* يتفرّجوا في *Stade*» و يجسّد "سيكتور" وضعيّة المتفرّجين و هم يتمايلون شمالاً و يميناً مردّدين لهتافات بنبراتٍ هادئة منسجمة، ملوّنين وجوههم ، مشيراً بيديه إلى الأماكن الملوّنة في الوجه على مستوى الخدّين و الأنف، و في هذا الوقت تتعـــالى ضحكـــات الجمهور المتفرّج على عرض "سيكتور" في المسرح. و يواصل بـــ"«يْعاودوا يشوفوا رْوحهم في ذاك الــ *écran géant* يعملوا "واااو"» و يرفق "سيكتور" ذلك بالوقوف و التّلويح باليدين مجسّداً وضعيّة المتفرّجين أثناء رؤية صورهم و هي تمرّ عبر الشّاشة العملاقة المتواجدة على الملعب، و ينهي سيكتور وصف سلوكات الجمهور الأوربي أثناء متابعة مباراة كرة القدم بـــ: هذا هوّ...

و يواصل "عبد القادر سيكتور" العرض بوصف الجـــمهور الجزائري أثناء مشاهدة مباراة كرة القـــدم:" تعّرفوا الـــ*match* كي داير عندنا لتحت؟ *C'est la quatrième guère mondiale, les stades*" ينطق بهذه العبارة و هو يضع يديـــه على خصره، و يـــواصل بـــ: "نْهار اللّي يولّي الـــ *mixte stade* ذاك السّاعة ندخل، عي الرّجال، *stade* فيه عي الرّجال". يردّد "سيكتور" هذه العبارات بنبرةٍ

خشنة و يواصل تقليد حركاتهـــم أثناء مشاهدة المباراة و أصواتهم الخشنـــة المصاحبـــة لها. و يضيف "سيكتور" مشيراً إلى جبينه كأنّه يريد رسم شريط فيه بنبرة صوت خشنة:" كاتب هنا كاتب ***Danger*** " و يواصل تقليد حركات الجمهور مشيراً هذه المرّة إلى فمـــه ليعبّر عن اللّعاب الّذي يســـيل من فم المتفرّج أثناء القيام بحركات هوجاء، مصاحبة بنبرات صوتٍ خشنة و يواصل بـــ: "كيما يجبرش معامن يتضارب يقطّع التّريكو" مشيراً أثناء ذلك إلى قميصه و يقلـــّد المتفرّج و هو حامـــلٌ أداةً حـــادّة و يقوم بجرح صدره بطريقةٍ همجيّة مماثلة للفعل الّذي يقوم به عيساوى "تتفرّج نتا ! عيساوى! " و يواصل سيكتور بـــ" ***Alors*** أنا هدرت مع شي ناس ، قلت لْهم باش ما يكونش كاين العنف ***La violence*** اللّي راهي بزّاف ..." أثناء نطق كلمة "بزّاف" يرفع صوته و يشير بيده – و يواصل ب: "قلت لْهُم أنا نَنْجم نْدير لْكم ***architecture*** نْتع ***stade***، حْنا ما نْديروش ال ***Grillage*** حْنا غادي نبنيو ***stade*** هذي ***l'architecture*** نْتاعي، غادي نبنيو ***stade*** من ***la touche*** لْهيهْ

des quatre côtés, 50 mètres champ de mines, غرس آبا لـــ ***mines*** غْرس غرس و قرّب هذي لْهذي، اللّي يدير رجلو يـــ ***sauter***، وْ مـــورْ ***50 mètres*** لْهـــيهْ ***le fil barbelé*** ، السّلك ! وْ مور السّلك .. ***la haute tension*** وْ مـــور ! ***la haute tension***

Tranchées ***L'armé balle au canon*** وْ مور ***Tranchées*** الشّنابط وْ مـــورْ الشّنابط الكلاب و مور الكلاب الهندي... الهندي ..."

المستوى التّضميني:

إنّ العنف في الملاعب صار واقعاً و حقيقةً ملموسة، و المتتبّع لكرة القدم في السّنوات الأخيرة يلاحظ من الوهلة الأولى إستفحال و تفشّي ظاهرة العنف و أعمـــال الشّغب الّتي حوّلت ملاعب كرة القـــدم إلى حلبة للمناوشات و المواجهات الخطيرة، سواء بين أوساط الأنصار أو بين الفرق داخل ميدان الملـــعب و الّتي غالباً ما تنتهي بإزهاق أرواح و تخريب ممتلكاتٍ عامّة و خاصّة، و المساس بالأمن و النّظام العموميّين.

و نظراً لأنّ العنف ظاهـــرة تؤثّر على الفرد و المجتمع و الدّولـــة، فقد أصبحت تشكّل محوراً هامـــاً و أساسيّاً في إطار اهتـــمام الدّول و سياسات حكومـــاتها، كما أصبحت محلّ إهتمـــام من قبل الباحثين و الدّارسين و الخبراء في شتّى الميادين، السّيكولوجيّة و السّوسيولوجيّة و العلوم القانونيّة، و لم تقف عند هذا الحدّ، بل تعدّته لتتناول من قبل الفنّانين الكوميديّين مثل "سيكتور" الّذي تنـــاولها في مونولوج العنف في الملاعب الّذي قدّم فيه صورةً قارن فيها بين جمهور مدرّجات الملاعب الأوربيّة و جمهور مدرّجات الملاعب الجزائريّة، و الّتي حملت عدّة دلالات. فقد بدأ بوصف جمهور مدرّجات الملاعب الأوربيّة " ***Publique*** مريّحين، النّسا، الرّجال، البـــزّ، ***Les bébés*** يتفرّجوا في ***stade***" هي دلالـــة على الهدوء و الإستقرار الّذي تتّسم به المـــلاعب الأوربيـــّة، حيث تجـــمع بين الجنســـين من جميع الفئات العمـــريّة، نســـاء، رجال، أطفال و حتّى الرّضّع.

سلوكات الأنصار الأوربيّين أثناء مشاهدتهم المباراة و طريـــقة تشجيعهم لفريـــقهم و الّتي تتّـــسم بالهدوء و الإنسجام دلالة على أنّ الملعب بالنّسبة إليهـــم فضاءٌ للفرجة، هذا بالإضـــافة إلى الوعي الّذي يتميّز به المجتـــمع الأوربي، و الّذي يدلّ أيضاً على الإجراءات الحازمة المتّـــخذة من طرف السّلطات الأوربيّة ضدّ كلّ من يتسبّب في إحداث الشّغب في الملعب.

وجود الشّاشات العملاقة في الملاعب الأوربّية دليل على الإهتمام الّذي توليه السّلطات للفضاءات المخصّصة للرّياضة خاصّةً ملاعب كرة القدم.

بعد أن وصف "سيكتور" جمهور مدرّجات الملاعب الأوربيّة إنتقل إلى وصف جمهور مدرّجات الملاعب الجزائريّة، و بدأ بـــ "تعّرفوا ***match*** كي داير عندنا لْتحت؟"

عندنا لْتحت: دلالة على الجنوب و يقصد بها الجزائر. و دلالة على أنّ هذا العرض أدّاه أمام الجالية المغاربيّة بالمهجر.

« ***C'est la quatrième guère mondiale, les stades*** » : دلالة على أعمال العنف داخل الملاعب الجزائريّة.

«نهار اللّي تولّي ***Le stade mixte*** »: تدلّ على أنّ الملاعب الجزائريّة يدخـــلها فقط مشجّعون رجال، ما يعكس بعض المعايير المتّصلة بثقافة المجتمع و بنيته، كالهيمنة الذّكوريّة و بعض الرّوابط الإجتماعيّة كالبنية الإنقساميّة.

الحركـــات الّتي يقوم بها الأنصار و الأصوات المصـــاحبة لها دلالة على الخشونة الّتي يتّسم بها المناصر، و الّتي لها عدّة أبعاد منها البعد النّفسي و هو عدم التوازن النّفسي النّاتج عن الوضع الإجتـــماعي و الإقتصادي.

«كيما يجبرش معامن يتضارب يقطّع التّريكو»، تتفرّج انت! عيساوى!» دلالة عل حالة عدم الوعي الّتي يكون عليها المناصر عندما يقوم بتمزيق قميصه و جرح صدره و هو في حالة غياب عن الوعي.

إستعان "سيكتور" بأحد رموز الثّقافة الجزائريّة و هي فرقة عيساوى ذات الطّابع الرّوحي و الّتي يقوم أفرادها و هم في حالة غيابٍ عن الوعي بجرح أنفسهم، غير أنّ المناصر يتشابه مع عيساوى في حالة عدم الشّعور بالجسد عندما يكون تحت تأثير الكحول و المخدّرات في غالب الأحيان، أمّا بالنّسبة لفرقة عيساوى فإنّ حالة غياب الوعي و عدم الشّـــعور بالجسد فهي ناتـــجةٌ عن ارتباطهم الـــرّوحي "باللّه عزّ و جلّ"، حيث تسمو الرّوح عن الجسد فلا يشعر بآلام الجراح.

« *Alors* أنا هْدرت مع شي ناس، قلت لْهم باش ما يْكونش كاين العنف *La violence* اللّي راهي بزّاف **!»**: رفْع صوته أثناء نطقه لكلمة "بزّاف" و تمديده لها و الإشارة بيديه تدلّ على كثرة العنف.

«حْنا ما نديروش *Grillage*، حْنا غـــادي نبنيو *stade* » حْنا إشارة إلى المجتمع الجزائـــري، أمّا *Grillage* فتستعمل في ملاعب الغرب و ليس في ملاعب الجزائر.

غادي نبنيو الـــ*stade* دلالة على أنّ ملعب كرة القدم الجزائري يكون على طرازٍ خاصّ.

« هذي *L'architecture* نتاعي»: هندسة الملاعب هذه إقترحها "سيكتور" تناسب الملاعب الجزائريّة.

عنف الملاعب بـــ *C'est la quatrième guère mondiale*: المبـــالغة، و تتمثـــّل في المغـــالاة في وصف عنف الملاعب، و كذلك في هندسة ملعب كرة القدم الّتي إقترحها "سيكتور" حيث صوّرها على نحوٍ يتجاوز كثيراً الواقع.

قبل أن يبدأ "سيكتور" في هندسة الملعب الّتي إقترحها خيّم الصّمت على الجمهور، ما يدلّ على خلقه عنصر التّشويق و وضعه للمتلقّي أفق التّوقّعات الّتي يخالفها "سيكتور" فيما بعد. كذلك يشير الصّمت إلى دلالةٍ أخرى تتمثّل في إهتمام الجمهور.

إدراج "سيكتور" للأنظمة السّيميولوجيّة المساعدة للّغة و تمثّلت في نبرات الصّوت الّتي تمزج بين الهادئ و المرتفع و الخشن في بعض الأحيان، و المحاكاة الإيمائيّة و حركات الجسد.

إستعمل "سيكتور"خلال عرضه الكوميدي الفكاهة السّاخرة ***Humor Bitter*** و الّتي يهدف من وراءها إلى معالجة بعض أنواع السّلوك غير المرغوب فيه و تعزيز ذلك المرغوب فيه، و تمثّل ذلك في المقارنة بين سلوكات جمهور المدرّجات الأوربيّة و سلوكات جمهور المدرّجات الجزائريّة، و استعماله لهذا النّوع من الفكاهة يساعد على إيصال ما يصبو إليه من خلال المونولوج أكثر من أسلوب التّلقين.

خلال عرض سيكتور لخطّته المتمثّلة في إعادة هندسة الملعب كانت ضحكات الجمهور تتعالى بين لحظةٍ و أخرى.

كما رُفِق عرض "سيكتور" الّذي قدّمه باللّهجة العامّيّة الجزائريّة تحديداً اللّهجة الغزواتيّة بالتّرجمة الفرنسيّة.

يتضمّن مونولوج "سيكتور" نوعين من الخطاب:

*خطاب يندرج في إطار الحدث الكلامي، حيث غلبت عليه اللّهجة العاميّة المتمثّلة في الدّارجة الجزائريّة الممزوجة بالفرنسيّة. فاستخدامه للّهجة العاميّة دلالة على توجّهه لمخاطبة الجمهور الجزائري بمختلف الأعمار و المستويات.

إمتزاج العامّية الجزائريّة بالفرنسيّة دلالة تحمل بعداً تاريخيّاً يتمثّل في كون الجزائـــر كانت مستعمرةً فرنسيّة، إضافةً إلى أنّ معظم الجزائريّين يستعملونها كلغة يتخاطبون بها في حياتهم اليوميّة (يعتبرها البعض كغنيمة حرب).

كما يتّضح من خلال اللّهجة الّتي يتحدّث بها "سيكتور" المتمثّلة في لهجة تختصّ بها منطقة الغزوات دون غيرها من مناطق الوطن، و الّتي تمثّل في تذكير المؤنّث و تأنيث المذكّر مثل ما جاء في " نهار اللّي تولّي ذاك السّاعة ندخل Stade mixte"، و هذا راجعٌ إلى كون منطقة الغزوات مجاورة للمغرب الّتي يشيع بها هذا النّوع من اللّهجة.

*خطاب يندرج في إطار الرّسالة الألسنيّة المتمثّلة في التّرجمة المرافقة لمـــونولوج "سيـــكتور" دلالـــةٌ على عالميّته.

المستوى التّعييني:

بدأ سيكتور المونولوج ب:«رحنا نشريو كلب، و اللّه يا خوتي أنا عند بالي الكلب... »، و هو يتحدّث و يومئ مع تحرّكه الدّائم: «كيما حْنا في البلاد، *demander* كلب يعطيوك ربعـــة»، و يمدّد كلمة "ربعة" و يضيف: «يزيدولك حتى يمّاهم و ارفد، ما عندوش القيمة خلاص**!**» و يمدّد كلمة "خلاص" و يغيّر من نبرة صوته يضع يده اليسرى على خصره و يضيف: «في فرنسا ..مشينا نشريو كلب، شفت قاوريّة، قلت لاحمد قْعد ثمّ. و يردّ سيكتور على لسان أحمد : قالّي: علاش ؟ نخوّفآ**!!** قلتلو لاّ، تحسبني جبتك نبيعك»- و في هذه اللّحظة تتعالى ضحكات الجمهور- و يواصل: « مشيت عند القاوريّة و قلتلها: " *Bonjour Madame!* "

قالتلي: " *Bonjour Monsieur! Qu'est ce que vous voulez !*"

قلتلها:" *Je veux acheter un chien.* "

قالتلي: « *C'est quelle race ?*

إندهش سيكتور محدّثاً نفسه قائلاً:" هاه**!** أنا حتى طلعت لفرنسا باش عرفت بالّي الكلاب فيهم الرّاصة، حنا عندنا "الكلب كلب"، رددها بصوتٍ مرتفع و واصل ب:"واش من راصة هذي، *déjà* عندنا وحد المثل يقولّك واش تخيّر قوللو قاع كلاب" و في هذه اللحظة تتعالى ضحكات الجمـــهور مع التّصـــفيق بحـــرارة، و يواصل الحديث:

"قلتلها: "*Madame la race ?*"، قالتلي: "*Oui !*"

مشيت لاحمد و قلتلو: احمد!-فردّ على لسان احمد قائلاً :

"قاللي:*Oui !* " قلتلو: فيهم الرّاصة، نفهم فيهم انت؟ - فردّ على لسان أحمد بنرةٍ حادّة و صوتٍ منخفض- قاللي:" قوللها تمدّولك *n'importe* كلب مشي غي عربي و السّلام"- فتعالت ضحكات الجمهور في هذه اللّحظة و استأنف سيكتور حواره مع الفرنسيّة:

قلتلها : "*Madame ! montre-moi la race ?* "-" آخوتي و بدات تورّيني في الرّاصات نتاع الكلاب، ورّاتني و حد الكلب شوية كبير على الطّوبة – و يمسك برسغ يده اليمنى ليشير إلى صغر حجم الكلب و يواصل موجّهاً كلتا يدديه بشكل مستدير إلى عينيه لوصف عيني الكلب البارزتان- عينيه خارجين! قلتلها: "*Madame! C'est quoi ça ?* "

قالتلي:" *c'est un chien* "– فسألها بطريقة سريعة فيها نوع بالدّهشة - قلتلها: "*il voit ?*"- فردّ على لسان الفرنسيّة بنبرة صوتٍ أنثويٍّ خشن باستغراب لطرح هذا السّؤال-

قالتلي: "*mais oui!* " ، فسألها عن إسمه و يجيب على لسانها بنبرة صوت حادّة – "كلب الحّارة.."- فتغيّرت ملامح وجهه إلى عبوس فردّ عليها بقوله:" *non madame* ما يخصّناش هذا يهربلنا في المجرة" – فتتعالى ضحكات الجمهور و يواصل-"و رّاتني وحد الكلب *tellement* مصوّف ما تعرفلوش *l'avant* من *l'arrière*، ما تعرفو لاراه ماشي ولاّ ماجي، قلتلها: "*et ça*"،

قالتلي: « *c'est un chien aussi* »، قلتلها: "*Madame* أنا الكلاب اللّي نعرفهم مشّي هكذا" ورّاتني يا خوتي واحد عالي و طويل- و يمدّد كلمة طويل و يواصل الحديث ممدّداً يديه كأنّما يمسك بطرف قماش يريد أن يقيس طوله بذراعه كما في الطّريقة التّقليديّة ليشير إلى طول الكلب:- ***tellement*** طويل عند بالي يبيعوه بالمتر كي الكتّان، آشنو هو اعجبني، قلتلها:" ***madame je prend ce chien*** " و هو احمد قاللي-و يقول على لسان أحمد بنبرة صوت مغايرة فيها نوع من الإستغراب و الدّهشة- "عبد القادر!"قلتلو" مالك"، قاللي ماكشتشوف قدّاش!، واش نديرو به هذا؟"- يجيب سيكتور بنبرة صوت حادّة- "بلّع!بلّع رانا في وحد الميزيريّة اللّه لا يشوّفك! قتلو و غادي نخلّصوه بالدّراهم ويلا ماصلحّناش نشويوه"- وتتعالى ضحكات الجمهور- وقال على لسان أحمد بنبرة فيها نوع من الإستغراب - "علاش حنا ناكلوا الكلاب؟ ثم يردّعليه قائلاً" علاش انت خير من الفيلبّين؟-تتعالى ضحكات الجمهور- "الفيلبّين ياكلوا الكلاب ***ces des beaux gosses!*** الشّعر مّليس! – ويميل برأسه ويعيده بيده كما لو أنّه يريد إرجاع شعره إلى خلف كتفه للإشارة إلى طول و نعومة شعر الفيلبيّني- و يواصل القولّ" انت تاكل خروف تشبّه لكلب". –و يستمرّ بالنّظر إلى أحمد و يشير إليه وكأنّه موجود بالفعل، ثمّ يوجّه الكلام إلى الفرنسيّة قائلاً: " ***madame je porend ce chien***و ما ادّيريش على هذا، ***comment il s'appelle ?***"- و ردّ على لسان الفرنسيّة قائلاً:"***il s'appelle Bosnivitch***و يواصل:" روسي! الرّاصا نتاعو روسي! قلتلها: "***non madame Boby*** " قالتلي: "***mais pourquoi ?***"

قلتلها:"اللّي نعرفوه كان بوبي، حتّى ***les années 80s*** باش عاد ولاّو روكي، هذا بوبي.الكلب حسبني طالياني، الكلب عنده النّيّة، مخرّج لسانهو يديرلي هاهاه- و هنا يقلّد الكلب عندما يخرج لسانه و يلهـــث و يضيف بحركاتٍ و إيماءات تعبّر عن وضعيّة الكلب و يواصل-"قلتلو ضرك نورّي لّك –مشيراً بيديه

بإشارات يتوعّد بها الكلب-"ضرك يوصلك الصّهد اللّي راه واصلني، يانا قلتلو عند بالك نشرولك الكانابّي و تتفرّج في البلازما،-يقول هذا مجسّداً وضعيّة الكلب متّكئاً على الأريكة- قلتلو غادي نطلق عليك الميزيريّة حتّى تشدّك اللإكزيما، تبعني بوبـــي و قلع علـــيّ هذي هاهاه" و يقول على لسان الفرنسيّة بصوتٍ أنثـــوي «*mais attend monsieur !*» قلتلها:*quoi !* و يقول على لســـانها: "*les papiers*" –ويردّ بإيماءة مرفوقة بنبرة تعجّب و يواصل-" قلتلو احمد شرينا كلب ولاّ ميغان؟..! *les papiers* أنا عند بالي غير *formulaire* تعمّرهم و اللّه يعاون، عطاتني *passport* احمر، نتع الكلب،- بصوت خافت فيه نوع من التّعجّب و- شدّيتو و شفت في احمد، أنا عند بالي سكّنوني! و هو يتفقّد جواز السّفر و يحدّث نفسه و يواصل:" مليحة، بلا ما نتزوّج ! كي الكلب عندي

la nationalité!" اعطاتني *la carte d'identité* ، نتع الكلب، *carnet de vaccin* ، نتـــع الكلب، و اعطاتني *l'album de photo* ، زردة كواغط، حلّيت الألبوم في الباجا الاولى الكلب متصوّر مع خواتاتو، احمد *jamais* تصوّر مع خواتاتو، على بيت و كوزينة غاع ما متفاهمينش، *la deuxième page* الكلب في *la piscine* ، *la troisième page trois bougies d'anniversaire*، قلتلو احمد اتفرّج!، اتفرّج وين راه الكلب، ياك كلب!! ، هاذوك الكواغط *plus de quatre mois* و انا نتمشّى بيهـــم في فرنسا، منّا مخرّج باسبور احمر! شكون هوّ اللّي يديرونجيني!"

المستوى التّضميني:

تعتبر ظاهرة الهجرة غير الشّرعيّة ظاهرة تفشّت في السّنوات الأخيرة بشكل رهيب، و لقد تناولها العديد من الفنّانين أمثال "مرزاق علواش" في فلمه الحرّاقة، و المخرج" لحسن تواتي" ، و الفنّان الكاريكاتوري "عبد الباقي"، و كلّ منهم تناول هذه الظّاهرة على طريقته، غير أنّ "عبد القادر سيكتور" قد تعرّض للمهاجر غير الشّرعي من خلال المقارنة بين الحياة الّتي يعيشها المهاجر غير الشّرعي عند وصوله إلى الضّفّة الأخرى من المتوسّط، و عيشة الكلاب بفرنسا.

نشير إلى أنّ عبارة "ياخوتي" دلالة على أنّ الجمهور الّذي هو بصدد تقديم العرض أمامه، هو جمهور مغاربي.

إستخدم في هذا العرض المقارنة بين قيمة الكلب في المجتمع الجزائري "كيما حنا في البلاد"، "البلاد" دلالة على المجتمع الجزائري، " ***demander*** كلب يعطيوك ربعة" ، دلالة على أنّ الكلب ليست له أي قيمة. كما قام بإبراز المكانة الّتي يحتلّها الكلب في المجتمع الأوربيّ، و الّتي تفوق مكانة المهاجر الجزائري في فرنسا بشكل خاصّ، و يظهر ذلك من خلال توظيفه لآلية السّخرية و كانت مادّتها "أحمد" حيث قال ل:" قلتلو لاَ تحسبني جبتك نبيعك"، (شبّه "سيكتور" أحمد بالكلب).

"احمد قالي قولّها تمدّولك ***n'importe*** كلب مشّي غي عـــربي و السّلام." وهي تعكس قيـــمة العرب في المهجر و هي تحمل دلالة على العنصرّيّة الّتي يعاني منها المهاجر العربي.

" رانا في وحد الميزيريّة اللّه لا يشوّفك" و هي دلالة على الوضع المزري الّذي يعاني منه المهاجر العربي، بالإظافة إلى توظيفه آليّة المبالغة في " حتى يلا ما صلحّلناش نشويوه".

" قالّي احمد: علاش عبد القادر احنا ناكلوا الكلاب؟" دلالة تحمل بعداً دينيّاً في كون أكل الكلاب محرّم في الإسلام.

يرجع "سيكتور" في نفس العرض إلى آليّة المقارنة بين طريقة عيـــش الكـــلاب في فرنسا و حياة المهاجـــر، و يتّضح ذلك من في "ضرك يوصلك الصّهد الّي راه واصلني" و "عند بالك شرينالك الكانابّي و تتفرّج في البلازما!"

نادت الفرنسيّة "سيكتور" تطلب منه أخذ أوراق الكلب" ***les papiers ،mais attend monsieur !*** عطاتني ***passport*** احمر، نتع الكلب،

"مليحة! بلا ما نتزوّج! كي الكلب عندي ***la nationalité*** !": دلالة تصرّ ح بعدم شرعيّة المهاجر الّذي تناوله "سيكتور" في مونولوجه.

على غرار بعض أعماله، قام "سيكتور" بإدراج الأنظمة السّيميولوجيّة المساعدة للـــّغة المتمثّلة في الإيماءات و نبرات الصّوت عندما جسّد وضعيّة الكلب و هو مستلقٍ على الأريكة و يشاهد البلازما، و بنبرات الصّوت الّتي تمزج بين الهادئ و المرتفع، الخشن، الحادّ و النّاعم، و كما هو الحال عند تقليد صوت المرأة الفرنسيّة.

يندرج خطاب "سيكتور" ضمن إطار الحديث الكلامي، مزج العامّيّة بالفرنسيّة.

المستوى التّعييني:

في بداية المونولوج الّذي يقدّمه "سيكتور" على خشبة المسرح يستهلّه ب"قلتلها مادام يلا شفتينا نرقصوا في لعراس يا و مشي ملفرحة " - و يقوم "سيكتور" بإرفاق كلامه بحركات راقصة - و يواصل:" ياو ما رانا فاهمين والو... *Alors* شوف نديروا *les sonneries* نتع واحد مامي واحد خالد و واحد بلال *tu vois, mais ! On est des musulmans, et on fais la prières dans les mosquées,* ما ننساوش بلّي و دخلنا نصلّيوا العصر و الإمام يقول "الله أكبر" ، *un silence parfait* ، يدخل *un jeune retard, cinq seconde , ni plus ni moins,* ، رمى النّعالة هاه- مجسّدا حركة الشّاب أثناء رميه لنعله على عرض حائط المسجد، و أرفقها بنبرات مرتفعة و يواصل-"*parce que* مشي نتاعو تع الجامع ، *parce que* نعلته يخلّيها في بلاستها، كي تع الجامع! هه! انت يلا جيت تتوضّى موراه هاه! تروح بزوج *gauches* "– ممثّلاً تلك الحركة كما لو كان فعلاً ينتعل حذاءاً بزوجين بسريين-تتعالى ضحكات الجمهور مصحوبةً بتصفيق- و يواصل:"*Alors* حنا كبّرنا ب *cinq seconde* ، دخل هو هنا -أي أنّه إنظمّ إلى صفوف المصلّين - و يواصل *:* كان *retard* ما طفّاش ل *portable*، و يشير بحركات بيديه و يواصل: "كبّر –متّخذاً وضعيّة التّكبير- عيّطولو، *pour lui c'est un jeune* كي عيّطولو كان يرفد و يطفّي ل *portable* و يردّه -مشيراً بذلك بيديه لحظة إدخال المحمول إلى جيبه- *puisqu'il est un jeune* ما يفهمش في هاذو الصّـــوالح، بانتلو كي *–il fait ce jeste* ويشـــير إلى جيبه بإشارة تفيد أنّه يخرج الهاتف و يطفؤه ثمّ يعيده- و يواصل:"ماعندوش صلاة، خلاّه ، تسمّى كي أنا ماعنديش احنا قاع ما عندناش، - ميشير بيديه إلى وضعيّة الشّاب داخل الصّفّ- و هاذوك اللّي يعيّطولو *ils ont besoins de lui* يعيّطوا و يعاودوا، و *le problème c'est que* في فرنسا تعيّط

عندك *quatre sonneries décrocher la messagerie* حنا هنا *la messagerie* ماكانش ، تسمّى غادي تبّع *l' album complet* - و يشير "سيكتور" إلى ذلك بحركات يديه و كذا للرّأس و يضيف " *donc* هذا يعيّطلو، يصوني يصوني يصوني ما يردش، يقول لصاحبه عيّط نتا يعاود هذا يعيّط حتى أنا ما راهش يردّ عليّا دير *appelle masquée* و زيد نتا، و *la chanson* اللّي كان دايرها *c'est une plus belle chanson* دّات *un succès fort* ف *l'an 2005* ، *c'est la chanson* تع "هوّاري الدّوفان" *Je pense à toi je pense* و انا حافظها- و يومئ بإشارة تبيّن بأنّه يحفظ الأغنية عن ظهر قلب- و يواصل: "الفاتحة عيّان فيها"- و يعبّر بإشارة بيده تبيّن بأنّه غير متمكّن من الفاتحة- و يضيف:" *mais je pense à toi* نّطير فيها"- مشدّداً عل النّبرة و على حركة اليد على أنّه جدّ متمكّن من الأغنية- و يواصل: "صلّينا هكذا- يرفع يديه و يضمّهما إلى صدره متّخذاً وضعيّة الصّلاة- "و ياختي و ما راهاااااش و لاّ مازال ما جاااتش –و يتّخذ وضعيّة الرّكوع-" عاود هوّدنا ب *Je pense* عاود هوّدنا ب *à toi* فلهودة الزّاوجة التّبراح ، حنا ساجدين و هوّ يقول في خاطر جّمال الطّيّارة .. في خاطر عبد العزيز و ناس *Marseille* أيّا و هذي.....آآآرجا، سلّمنا ، دارو الجّماعة عند ذاك ال *jeune* وياخويا واش هذي الخدمة و علاش ما طفّيتش ل *portable* قدّام *les jeunes*، دار غلطة، ما طفّاش ل *portable*، *mais* ماشي هوّ اللّي عيّط لروحو! عيّطولو ناس من برّة ماعلى بالهمش بلّي راه فلجامع، براف خرجت برّى تلاقّيت بصاحبي – و قال على لسان صاحبه- و يضيف:" قاللّي عبد القادر وين كنت؟ قلتلو كنت هْنا، قللّي تليفون طافي! قلتلو كنت نصلّي! قاللي: آه قوللّي اليوم صلّى بكم محمّـــد لاّ سي عبد العال؟ - يردّ "سيكتور على صاحبه بسؤالٍ آخر قـــصد معرفة أيّ وقـــتٍ يقصده بنـــبرة رقيقة و خشنةٍ في آنٍ واحد –" فلعصر؟" قاللّي" واه"، قلتلو لاّ اليوم صلّى بنا هوّاري الدّوفّان! ".

المستوى التّضميني:

أصبح الهاتف النّقّال وسيلةً ترافقنا أينما ذهبنا، حتّى في الأماكن الّتي يجب المحافظة على قدسيّتها "المسجد"، و هذا ما أثار حفيظةَ "عبد القادر سيكتور" ما دفعه إلى تناولها في أحد أعماله بجرأة.

يستهلّ "سيكتور" مونولوجـــه ب: "قلتـــلها مادام يلا شفتينا نرقصوا في لعراس ياو مشي ملفرحة": و هي دلالة على الرّنّات الّتي أصبح الهاتف النّقّال محمّلاً بها و المتمثّلة في الرنّات المطوّلة الّتي تحمل أغاني الرّاي كاملةً، و دلالة على انتشار ثقافة الهاتف النّقّال.

و الإمام يقول: "اللّه أكبر": تكبيرة الإحرام تدلّ على وجوب التزام الصّمت التّام.

"رمى النّعالة ": دلالة على أنّ الشّاب أهوج، و غير ملتزم بالنّظام و الآداب، و عدم المبالاة بالمحافظة على أغراض الغير لأنّها بطبيعة الحال لا تخصّه.

"ب *un jeune retard* دخل *cinq seconde* ": دلالة على عدم الإنظباط في مواعيد الصّـــلاة في المسجد.

"كي عيّطولو كان يرفد و يطفّي ال *portable* ، *puisqu'il est un jeune* ما يفهمش في هاذو الصّوالح بانتلو كي *il fait ce geste* ماعندوش صلاة " : دلالة على عدم إلمام بعض الشّباب بأمور الدّين أو عدم فهمها بشكلٍ صحيح.

"في فرنسا تعيّـــط عندك *quatre sonneries décrocher* ، حنا عندنا *la messagerie* ماكانش!": و هي دلالة على عمق ثقافة الفرنسيّين في استعمال الهاتف النّقّال نظراً لأسبقيّتها في حيازته (البعد الثّقافي).

جـــرأة "سيكتور" في تناول هذه الظّاهرة خاصّةً و أنّها مسّت ركناً من أركان الإسلام، رغبـــةً منه في تفادي بعض الأغـــلاط الّتي يقع فيها أولئك الّذين هم غير ملمّين بالدّين و يذهب ضحيّتـــها آخـــرون، مثلـــما حدث في الصّلاة.

عرض النّتائج:

- ✓ إستخدام "سيكتور" آليّة من آليّات الفكاهة و المتمثّلة في المقارنة، الّتي قدّم من خلالها صورة جمهور مدرّجات الملاعب الأوربيّة و جمهور مدرّجات الملاعب الجزائريّة، و الّتي تكرّرت في المقاطع الثّلاث لمونولوجاته و تمثّلت في المقارنة بين المجتمع الأوربيّ و المجتمع الجزائريذ.
- ✓ إستخدام الفكاهة السّاخرة الّتي يهدف من وراءها إلى معالجة بعض أنواع السّلوك غير المرغوب غيه و تعزيز السّلوك المرغوب فيه.
- ✓ إستخدام رمز من رموز الثّقافة الجزائريّة، مثل أغنية الرّاي من خلال خالد، مامي و بلال.
- ✓ إستخدام آليّة المبالغة في مونولوج " عنف الملاعب" عند عرضه لهندسة ملعب كرة القدم الخاصّ بالجمهور الجزائري، و كذلك نجدها في مقطع "الهجرة غير الشّرعيّة" عند ذكره للأحوال المزرية الّتي يصل إليها المهاجر الجزائري.
- ✓ إدراجه للأنظمة السّيميولوجيّة المساعدة للّغة، فهو يضيف إلى أقواله من حركات الجسم و نبرات الصّوت ما يتطلّبه المعنى، و تبعث به الإنفعالات و يزيد به التّأثير في نفوس الجمهور.
- ✓ آليّة التّخفّي، فقد استعملها في مقطع "عنف الملاعب"، حيث قام "سيكتور" بإخفاء حالة عدم الوعي لدى المناصر الّتي يرجع سببها إلى تعاطي الكحول و المخدّرات إثر جرح جسده، حيث أشار إليها برمزٍ من رموز الثّقافة الجزائريّة المتمثّل في "عيساوى".
- ✓ حرص "سيكتور" على إقامة جسور الصّلة الحميميّة مع الجمهور من خلال تناوله لما يمسّ اهتمام المواطن العادي، و يركّز على مشكلاته الّتي يواجهها في حياته اليوميّة و لها بطبيعة الحال صفة الإنتشار و العموميّة ممّا تجعله قريباً كلّ القرب من وجدان المشاهد.

إهتمامه بتصوير النّقائص الإجتماعيّة بطريقةٍ تحمل الكثير من الفكاهة من أجل إيقاظ الوعي في أوساط المشاهد من أجل أن يدرك مدى التّناقض القائم بين السّلوك السّليم و السّلوك السّيّء، و السّخرية من الأفعال المتدنّية و الخاطئة، و بالتّالي ينأى المتفرّج بنفسه من الوقوع فيها.

تستخدم مونولوجات "سيكتور" خطاباً واحداً يندرج ضمن إطار الحدث الكلامي، حيث غلبت عليه اللّهجة العامّيّة المتمثّلة في الدّارجة الجزائريّة الممزوجة باللّغة الفرنسيّة.

الجرأة في معالجة الواقع المعاش.

الخاتمة:

من خلال تحليلنا لمونولوجات الفنّان الكوميدي "عبد القادر سيكتور" الثّلاث، يمكننا القول أنّ الفكاهة هي وسيلة لمعالجة المشاكل الإجتماعيّة، و يكون ذلك من خلال آليّات الفكاهة الموظّفة في مونولوجاته، فنجد أنّ "سيكتور" يركّز على مشكلات المواطن العادي الّتي يواجهها في حياته اليوميّة، و الّتي تتميّز بصفة الإنتشار و العموميّة ممّا يجعله قريباً من وجـــدان الجـــمهور، ف"سيكتور" يقترب كثيراً من هموم المواطن -دون أن يسفّ أو يجرح الحياء العامّ- في أسلوبٍ ممتع يحقّق الضّحك من خلال الموقف المتناقض.

فالفكاهة أداةٌ إيجابيّة تشخّص الدّاء و تحدّد الدّواء و تجلب الشّفاء للمشاهد في أسلوب يكتنفه الضّحك. فالفكاهة الهادفة هي الّتي تدعو المشاهد إلى الضّحك ممّا يراه أو يصادفه ليس بهدف الضّحك فحسب بل تجعل الضّحك سبيلاً يدفعه إلى كشف العيوب و النّقائص و محاولة لوم نفسه و كلّ من حوله من أجل تصحيح العيوب و تقويمها.

قائمة المصادر و المراجع:

المراجع العربيّة و المعرّبة:

1. أحمد محمّد الحوفي، **الفكاهة في الأدب (أصولها و أنواعها)**، القاهرة، ط1، 1994.
2. الاراديس نيكول، **علم المسرحيّة**، ترجمة داريني خشبة، مكتبة الآداب، د.ط، 1958.
3. أسامة فرحات، **عن الدّراما و الشّعر، المونولوج**، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2005.
4. بيار جيرو، **علم الدّلالة**، باريس، منشورات عويدات- بيروت، د.ط، 1986.
5. جيروم مانيس، **تحليل المشكلات الإجتماعيّة**، ترجمة فتحي أبو العينين، القاهرة، مكتبة زهراء الشّرق، ط1، 1989.
6. رشاد أحمد عبد اللّطيف، **أساسيّات الدّفاع الإجتماعي في الخدمة الإجتماعيّة**، القاهرة، كلّيّة الخدمة الإجتماعيّة، د.ط، 2001.
7. روبرت شولزر، **السّيمياء و التّأويل**، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النّشر، ط1، 1994.
8. سيزا قاسم، أحمد الإدريسي، **أنظمة العلامات في اللّغة و الأدب و الثّقافة، مدخل إلى السّيميوطيقيا**، القاهرة، دار إلياس العصريّة، د.ط، د.ت.
9. شاكر عبد الحميد و آخرون، **الفكاهة و آليّات النّقد الإجتماعي**، القاهرة، مركز البحوث و الدّراسات الإجتماعيّة، ط1، 2004.
10. صلاح الدّين نامق، **التّضخّم السّكّاني و التّنمية الإقتصاديّة في الجمهوريّة العربيّة المتّحدة**، القاهرة، د.ط، 1966.
11. عبد الباسط محمّد حسن، **أصول البحث الإجتماعي**، القاهرة، مكتبة وهبة، د.ط، 1985.
12. عبد العزيز شرف، **الأساليب الفنّيّة في التّحرير الصّحفي**، القاهرة، دار الطّباعة للنّشر و التّوزيع، د.ط، 2000.
13. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، القاهرة، منشورات الخاذجي، 1984.
14. عبد اللّه إبراهيم و آخرون، **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة**، بيروت، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1996.
15. عصام توفيق قمر و آخرون، **المشكلات الإجتماعيّة المعاصرة**، عمان، دار الفكر، ط1، 2008.

16. علي عبد الرّزّاق جلبي، السّيّد عبد العاطي السّيّد، **علم الإجتماع و المشكلات الإجتماعيّة**، الإسكندريّة، دار المعرفة الجامعيّة، د.ط، 1999.
17. فاروق مدّاس، **قاموس مصطلحات علم الإجتماع**، دار مدني للطّباعة و النّشر و التّوزيع.
18. محمّد شفيق، **السّكّان و التّنمية (القضايا و المشكلات)**، الإسكندريّة، المكتب الجامعي الحديث، د.ط،د.ت.
19. محمّد عاطف غيث، **قاموس علم الإجتماع**، الإسكندريّة، دار المعرفة الجامعيّة، 2006.
20. محمّد عبد العليم مرسي، **التّربية و مشكلات المجتمع**، الرّياض، دار الإبداع الثّقافي للنّشر و التّوزيع، د.ط، 1995.
21. محمّد عبد المنعم نور، **محاضرات في علم الإجتماع**، القاهرة، دار الجيل للطّباعة، د.ط، د.ت.
22. محمّد عزيز شكري، **المجلّد التّاسع**، الخمج- الرّنكة، ط1، 2004.
23. محمّد نظيف، **ما هي السّيميولوجيا**، إفريقيا الشّرق، ، 1944.
24. مصطفى الخشّاب، **دراسة المجتمع**،القاهرة، الدّار القوميّة، للطّباعة و النّشر، د.ط، 1974.
25. هاني أبو الحسن سلام، **سيميولوجيا المسرح بين النّصّ و العرض**، الإسكندريّة، دار الوفاء للطّباعة و النّشر، ط1، 2006.

المراجع الفرنسيّة:

1. *Judith Lazar, **Sociologie de la communication de mass**, Armand Colan, 1991.*
2. *Provine R., **Laogher, a scientific investigation**, N.Y : Pinguin putnum, 2000.*
3. *Roecklein Jone, **The psychology of humor, a reference guide and annotated bibliography**, London : Green wood press : 2002*.

مذكّرات:

1. بلبروت عمر و آخرون، **دور وسائل الإعلام الرّياضيّة في التّقليل من حدّة العنف في الملاعب**، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة اللّيسانس في التّدريب الرّياضي، معهد العلوم و تقنيّات النّشاطات البدنيّة و الرّياضيّة، جامعة مستغانم، الجزائر، 2008.
2. بعلي محمّد السّعيد، العنف بملاعب كرة القدم: **دراسة أنتروبولوجيّة لحالة أنصار كرة القدم في مدينة مستغانم**، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماجستير في الأنتروبولوجيا جامعة عبد الحميد بن باديس. مستغانم. مدرسة الدّكتوراه للأنتروبولوجيا، الجزائر، 2009/2008.

مجلاّت:

1. ر.معون محمّد، ناصر عبد القادر، **دراسة مسحيّة لظاهرة العنف في ملاعب كرة القدم بالجزائر**، في مجلّة العلوم و التّكنولوجيا للنّشاطات البدنيّة و الرّياضيّة، العدد الثّاني، جامعة مستغانم، جويلية 2004.

المصادر:

1. معجم اللّغة العربيّة، **المعجم الوجيز**، القاهرة، طبعة خاصّة بوزارة التّربية و التّعليم، 1990.
2. المعجم الوجيز، **(الميسّر)**، الكويت، دار الكتاب الحديث، ط1، 1993.

أنترنت:

www. Lecomedyclub.fr

الفهرس

كلمة شكر

مقدّمة

الإطار المنهجي

1. طرح الإشكاليّة 4
2. الفرضيات 5
3. أسباب إختيار الموضوع 5
4. أهمية الدّراسة 5
5. أهداف الدّراسة 5
6. الدّراسات المرتبطة 6
7. عيّنة البحث ,,, 6
8. تحديد المصطلحات 7

الإطار النّظري:

الفصل الأوّل: المشاكل الإجتماعيّة، أسبابها، ماهيتها، أمثلة من المجتمع الجزائري

تمهيد: 8

المبحث الأوّل: ماهية المشاكل الإجتماعيّة.. 9

المبحث الثاني: تصنيف المشاكل الإجتماعيّة.. 10

المبحث الثّالث: أسباب المشاكل الإجتماعيّة,,, 11

المبحث الرّابع: أمثلة عن أبرز المشاكل الإجتماعيّة في المجتمع الجزائري.................... 13

خاتمة.. 17

الفصل الثّاني: الفكاهة: آلياتها، وظائفها الشّخصيّة و الإجتماعيّة

تمهيد 18

المبحث الأوّل: ماهية الفكاهة 19

المبحث الثّاني: الفكاهة من منظور الفلاسفة و علماء النّفس..... 20.

المبحث الثّالث: آليات الفكاهة..... 22

المبحث الرّابع: وظائف الفكاهة الشّخصيّة و الإجتماعيّة..... 24

خاتمة..... 26

الفصل الثّالث: السّيميولوجيا، أنواعها و مستويات التّحليل السّيميولوجي عند "رولان بارت"

تمهيد 27

المبحث الأوّل: ماهية السّيميولوجيا..... 28

المبحث الثّاني: أنواع السّيميولوجيا..... 30

المبحث الثّالث: مستويات التّخليل السّيميولوجي عند "رولان بارت"..... 32

خاتمة..... 33.

الإطار التّطبيقي

تمهيد..... 34.

التّعريف بالكوميدي "عبد القادر سيكتور"..... 35.

التّحليل السّيميولوجي لمونولوج"العنف في الملاعب"..... 36

التّحليل السيميولوجي لمونولوج "الهجرة غير الشّرعيّة"..... 43.

التّحليل السّيميولوجي لمونولوج " الإزعاج الّذي تسبّبه رنّات ..... 49.

الهاتف المحمول أثناء أداء الصّلاة.

عرض النّتائج 53

الخاتمة 55

المراجع..... 56

الفهرس.....59