مفهوم (هدم البناء) في العرض المسرحي الكوميدي
مسرحية الزعيم أنموذجاً

م.د. محمد كاظم علي م.د. مضاد عجيل حسن
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بغداد

مشكلة البحث والحاجة أليه

الدراما حقل معرفي زرعته النظريات (المتعاقبة ــ المتمايزة) بالكثير من المفاهيم الفكرية ذات الطابع الإشكالي ، والكوميديا بوصفها الوجه الأخر للدراما حظيت بالبعض من هذه المفاهيم وتأثرت بها ولعل مفهومي (البناء والهدم) يقعان في مقدمتهما على اعتبار العرض المسرحي الكوميدي يقوم دائما بالبناء ،ثم الهدم ،ثم البناء،ثم الهدم وذلك فيما يتصل بعلاقته بالمتلقي وشاعره خلافا" لما يحدث في العارض المسرحي التراجيدي الذي يقوم بالبناء المتصاعد المتنامي طويل الأمد قبل أن يحدث هدم آخر لمشاعر المتلقين وأفكارهم . ولان العرض يتأسس على هذين المفهومين الفلسفيين لذا فان افتقار احدهما يؤدي إلى عطل في آلية اشتغال المشهد المسرحي برمته لوصفها قطبي أنتاج المعنى في عملية التلقي مما يحول دون تحقيق قدر من التواصل الوجداني الوثيق الذي من شانه تعميق آلية المتلقي ما دام العرض بجوهرة يمثل مقترحا" جماليا" أشاريا" تواصليا" . وفي ضوء هذا الفهم برزت أمام الباحث أسئلة شتى أهمها :-

ما هو البناء ؟ ما هو الهدم ؟ وما طبيعتها الفلسفية والدرامية ؟ وما أهدافها ؟

زد على ذلك ستثار أسئلة كثيرة ضمن سياق الباحث إلى الإجابة عنها في ضوء ضبط هذين المفهومين وتحديدهما من خلال تحليله لعرض مسرحية "الزعيم " كأنموذج قصدي، لذلك حدد الباحث موضوع بحثه بالعنوان الأتي:-

مفهوم البناء والهدم في العرض المسرحي
مسرحية الزعيم أنموذجاً

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد الجهات الآتية:-

١ــ الباحثين الأكاديميين ذوي الصلة الوثيقة بمجال الفن والمسرح.

٢ــ المكتبة بعده بحثاً نظرياً يثري المدرس الأكاديمي.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف نمط العلاقة التي تربط هذين المفهومين وكيفية اشتغالها في العرض المسرحي الكوميدي والتعمق في دراستهما.

حدود البحث

يتحدد البحث بحدود موضوعية تكمن في تحليل نقدي دقيق لمفهومي البناء والهدم وكيفية الانتقال بهما من الطبيعة النظرية المحضة إلى مفهوم الإجرائي في مسرحية الزعيم التي قدمت على مسارح دولة مصر العربية .

تحديد المصطلحات

المفهوم Concept ــ المفهوم عند الجرجاني هو "تتصور المعنى من لفض المخاطب "[١] ويطلق عليه الناطقة العرب أيضا :- الكلي أو المعنى الكلي ، أو المعنى العام ، أي مجموع الصفات والخصائص التي تتكون منها المعنى العام [٢]. ويأتي تعريف المفهوم بأنه: "تصور ذهني لشيء ما وهو تصميم حي لما قبل التنفيذ"[٣] وهو " المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية "[٤] ، ويعرفه (هيجل) بأنه : " الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية "[٥] . ويعرفه (ورلان بارت) لأنه " أداة وتاريخ ، ولد حزمة من المكونان والعوائق في العالم المعاش " [٦] . والمفهوم عند (باشلار) " يكون له معنى بقدر ما يتغير معناه ، ولا

يعني هذا التغير هزيمة العقل تساهلاً، وإنما يبرز غنى الواقع وما للعقل من دور فعال وتقديم في الموضوعية(٧) والمفهوم أيضا: " وحدوه قابلة للجدل بحيث يمكننا إدراكها خارج اللغة بشكل ذهني خالص كما لو كانت مستنبطة من دوال.ويقابل المفهوم موضوعا خياليا أو واقعياً "(٨) . وهو: " الصياغة الأولى المعروفة للأفكار أو للنوايا الإبداعية " (٩)

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول ــ مفهوم (الهدم /البناء) في خطاب النص

توطئة:

تباينت النظريات الجمالية المتعددة (العبقرية الإلهام، العقلية والفكرية، الاجتماعية، النفسية، التأثيرية..الخ) تبايناً ملحوظاً في آرائها الفلسفية ، أو نظراتها النقلية إزاء البعض المفاهيم الفلسفية والجمالية ومنها مفهوما (الهدم /البناء) بوصفهما مقولتين جماليتين بفلسفة الفن التي تعني بفلسفة الجمال ، وتمثل إحدى حلقات الفلسفة . إن النظر إلى مفهوم (الهدم / البناء) يعد سبباً في إثارة مواضع التباين بين الفلاسفة الجماليين والمفكرين الدراميين ،إذ كشفت نظرية التلقي عن هذا التباين الذي أملته نسبية الذوق واختلاف الملكات العقلية وطبيعة الرؤى الذاتية إزاء المنجز البصرية المتحقق .وقد خضع هذا المفهوم إلى وجهات نظر متنوعة تنحدر إلى مراحل ماضية غائرة عمقاً في التاريخ الرامي والفلسفي على حد سواء. وقد تصدى الباحث إلى ماهية هذا المفهوم على الصعيد الفلسفي موضحاً خضوع هذا المفهوم إلى متغيرات عدة أملتها المرجعية التكوينية والفلسفية والتي حددت طبيعة المنطلقات الفكرية والفلسفية مما انعكس ذلك على الكثير من المفاهيم الجمالية ومنها مفهوم (الهدم / والبناء) الذي فيه من الشفافية ما يجعله نسبيا متغايرا. ثنائية (الهدم / والبناء) ثنائية تناقضيه يستند أليها النص ينزاح احد إطرافها – المتناقضة + لصالح الأخر بحكم التأويل والتحليل والإيحاء الموجه ، إذ أن تقابل الأنساق البنائية الدالة بالأنساق الهدمية الدالة تقابل على وفق قراءة تأويلية تحليلية تفكك بنية النص اللغوية وتحليلها إلى بنية غير لغوية بل وذات ما هية تكوينية لا يمكنها أن تستقر دلالياً الإجراء تحقيق الفعل الاتصالي عبر أنساقها الشفرانية والرمزية والاشارية . يرى (تودورف)أن آلية اشتغال خطاب النص تعتمد على مرتكزين اثنين هما " المظهر الحرفي للمنطوق والمرتكز المرجعي للمنطوق وتربط هذين المستويين أو المرتكزين علاقة هدم وليس علاقة اشتقاق واستقراء "(١٠).

والهدم والبناء عند (تووروف) يعني هدم منطقة اشتغال المظهر الحرفي المهيمن على خطاب النص وما يرتبط بالنظريات اللسانية ذات الطابع اللغوي المقنن والبحث عن المعنى من خلال بناء المنطوق ذاته ومن خلال مظاهر الدلالة التي تحملها النطق . وقد أشار (تودرون) إلى نظامان متداخلان في بناء الحبكة يكشفان عن المعنى في خطاب النص وهي النظام التابعي للأحداث الموضوعية والتي بلا شك هي الإحداث البنائية والنظام الداخلي لتواليها ،أي آلية الهدم المنزوية تحت الوصف ،وثمة أسلوبين ،الإنتاج والاستهلاك الذي يسعى إلى سروية استيعاب واحتواء وتفكيك الإحداث وتزحزح التطابق بين النظامين لتحقيق التفرقة بين دلالات النص والدلالات الاحالية " ليصبح الفن قدرة وحدة لغوية على إدماج وحدة من مستوى عال "(١١). وقد أوضح (موكاروفسكي) احد الشكلانيين الدرس – الفرق بين مستويين من اللغة : لغة معيارية ،هي لغة بنائية ، وأخرى شعرية وهي لغة تحطيمية ،فاللغة تكون معيارية حين تلتزم جملة من القواعد النحوية والصرفية والصوتية مما تواضع عليه آهل تلك اللغة ،وأما الشعر فأنه يقوم على " تحطيم قانون هذه اللغة المعيارية " (١٢). ومن دون هذا التحطيم لن يكون ثمة شعر، لان هو الجوهر الحقيقي للشعر.. وقد استعمل (موكارفسكي) لبيان التقابل بين المستويين مصطلح (الأمامية) في تقابل (الخلفية) وقد عني بالأول العناصر البارزة في النص الفني ،وعنى بالثاني العناصر الكامنة وراء الأول " (١٣).إن عبارة " النص ازدواجية جوهرية" (١٤) . الواردة في كتاب (البنيوية وعلم الإشارة

لـ(هوكز جاكوبس) تدل علة ان النص يهدم معنى ويشير إلى بناء معنى أخر ففي الوقت الذي يسمح باختراق معياتياً ليولد أثره الأدبي والنصي من باب الرديف أو القرين أو الموازي فهو يسمر عليه ويتجاوزه لتوفره على أثار مجاورة قد توازيه قيمة في المعنى ،إلا أن يتجاوزها فهي نتاج وعي قرائي ،لان القراءة كما يعتقدها (وليم رأي) " دمج وعينا بمجرى النص "[١٥] ، فثمة فعل وبنية في مواجهة وعي يسعى جاهدا للاحتواء والاستيعاب وتحقيق فهم ذاتي تدريجي وان لم يمارس في فعله الاستقرائي أي نوع من التأويل للوهلة الأولى .أن تحرر القراءة منه فعل التأثير المباشر للنص بالعودة إلى الذاكرة الواعية التي سيحيله إلى صورة ذهنية لتنقل به من الدلالات في وحدتهما الكيانية وسياقاتها إلى مدلولات صورية ممسكة هي الأخرى بكيانات وسياقات بنائية جديدة بعد أنتاج النص باتجاه تأسيس إيماءه دلالية أي " وحدة إدراكية للتكوين الدلالي المكون من اصغر جزء وصولاً إلى ملامح العامة ...التي تضعه في سياق المعايير الجمالية " [١٦]. أو أن القراءة أعادة بناء وتركيب لتجربتنا وهي عملية تبادلية جدلية تنظم مركبات الوجود المادي الحسي في صيغ أخرى للأثر النصي – النص كوحدة فنية ذات صفات عامة لا تفسرها تعددية الأجزاء المكونة لها بل هي كل واحد – أن مثل هذه القراءة تفرض نمطاً محدوداً للمحتوى النصي الذي بدوره يفرض على القراءة إجراءا ماديا يميل إلى كل شفرات النص الدالية فيما يمكن أن يوفره النص ذاته –أعادة أنتاج المؤلف – لتكن نتيجة القراءة التثقيف والامتناع الذاتي أو تصحيح الذات .وثمة قراءة أخرى تتجاوز البقاء في حدود البقاء في حدود المدرك الحسي ،والقصور الساذج ،إلى التأمل والفهم . أن النص وأثره تشكل العلامة احد مرتكزاتها .ففي النص ينفتح العلامة على تعددية معنوية ولا تنحسر في معنى واحد على وفق لعبة التناقض بالعلامات " الاختلاف بعضها مع بعض باعتبار الاختلاف أساس الدلالة التي تشير دائماً إلى علامة أخرى ، كما تشير إلى الشيء نفسه وتواصله "[١٧] لذلك يستخدم (جاك دريدي) مفهوم المخالفة الذي يخلق هدماً وبناء في (الآن) والـ(هنا) في الشكل والمضمون " بما أن الخطاب النصي ثابت انياً ومتحرك انياً اذن هناك إزاحة وتدمير في اللحظة وبناء جديد آخر في ألان "[١٨]. وهذا يعني أن الكاتب وفعل الكتابة يبقيان على خط زمني واحد يشكل (أن) الانجاز الشفري لمتوفر على معناه والمتحكم في رموزه ،فيحركها لتنفتح على معاني جديدة ، في ذات المعنى للنص – خطاب الأدب – ليس بسبب قدرتها – المرموز – أو لما أهميتها بل لما يتيح لها الدال في سعة مجاله الحركي الذي يلقي ظلاله على الدلالات أولا .أن الفعل القرائي ليس التأويلي ينتمي إلى (إن) مرتبط في جنسه وتاريخه المؤكد لديمومته الذاتية ،وحتمية موت الأثر بعد الانجاز وهذا يؤكد إن الخطاب يتوفر على قدرة ايحالية فهو يحيل إلى بيئة لغوية غير مفتوحة غير متمركزة . يتم تفكيك المنظومة اللونية النفسية اعتماداً على (الهدم /البناء) أو (التدمير /البناء) وفي الوقت نفسه مثال ذلك عندما يلعب أسود دور ممثل ابيض هذا التباين يظهر كيف أن الإشارة معزولة عن موقعها هنا يفسر المتلقي " الاستبدال في لحظة تفرغ الإشارة من أضاءتها اللونية (تدمير) وتحوله إلى إيماءة سيميائية "[١٩]. إن قراءة على أساس دلالة ومدلولاته ستقود إلى إيقاف فعل البحث والاستكشاف أي استبعاد الإنتاج التكرار للنص الذي يكتشف فيه دالاً متجدداً يبقى على رمزيته ويترك للدال القدرة على الإنتاج على مدلولات عديدة ترتقي برمزية النص من الصورة الأحادية إلى التعددية في المعنى لتأكد أيضا أصالة – الرمز – إزاء فعل القراءة وتعترف بأن " الرموز ثابت إما الوعي الذي يملكه المجتمع والحقوق التي يعطيها له فهي التي تتغير " [٢٠]. إن ثابت الرمز لا يعني عدم قدرة الرسالة على إقصاءه، فالمعنى الذي تراه لا يمكن للنص " إزاحة وإحلال في الوقت نفسه، لهذا تكون بنية العلامة في التفكيك قائمة على الاختلاف والتأجيل، إذ يكون تدمير لعلامات وبناء لعلامات جديدة"[٢١] . ألا أن (بارت) في الوقت الذي يدعو فيه إلى تقنين الدلالة لا يدع الرمز تجديداً يمكن مستخدم بالية التعادلية وانتزاع قيمة الشفراتية وحشره في آلية مفرغة هي ما يسمى بالرمزية

.أن ديمومة النص مهما كان جنسه أو نوعه الأدبي هي بمعناه ، ومعناه نتيجة حتمية لماهية القراءة ،ولما كان فعل الكتابة يتمتع بقدرة توفيقية فائقة بين الوعي والذاكرة ،التاريخ الحاضر ،فأن لابد لها إن تعيش ذات التوتر داخل مفاهيم الخطاب وبنية بين قصيدته الوظيفية في الماضي والحاضر،نوع ونمط من القراءة يتجاوز مفهوم الرفض والقبول للنص ،يتخطى الاستهلاك لدور المؤلف كمنتج له ، نوع من القراءة معنى بالبني الشفراتية لنص لينتج معناه على وفق نظرية المعنى العمودية (لرولان بارت) حيث تضع المحتوى في مستويات معنوية ، الأول يكشف عن المعنى العلاقة التبادلية بين الدال والمدلول لا يشكل ولا جديد منتجاً لمستوى معنوي ثان وثالث ...الخ ، فإذا شكل المستوى الأول للمعنى فهماً داخل حاجة التاريخية ليحقق فيه التاريخ ذاته بكل مفرداته الحضارية والثقافية ويكون حالة ارجاعية سلفية للمستوى الثاني الذي يفرضه التاريخ أيضا ،أي ثمة عملية بناء وهدم يمارسها التاريخ على معنى النص طبقاً لحاجات معاصرة ، فثمة متتالية معنياتية يمثل فيها التاريخ دور الممثل والمستوى المناقض للمعنى السلفي بعد احتواءه بعيداً عن مفهوم أسببي وأيدلوجيتها أيضا ليطرح شكله الخاص المستجيب للحاضر ، ألا أن (بارت) يفك الخطاب إلى وحدات معنى مدعومة بشفرات مختلفة تتصرف بصفتها " وسائط تكليف المعنى " [٢٢].

المبحث الثاني – الهدم / البناء في العرض المسرحي الكوميدي

توطئة :

يشكل العرض المسرحي جوهر الفعالية الجمالية، لأنه مدرك فني وجمالي وان العلاقات المباشرة التي تمليها التأثيرات الحسية المتبادلة بين المتلقي ومركز البث في منظومة العرض تعني مسببات المتعة الجمالية.

والباحث هنا بصدد تسليط الضوء على الوشائج الحسية وانساق العلاقات التي تحكم عملية التلقي الدائرة بين مرسلات الخطاب المسرحي (خطاب العرض) وبين المتلقي بعده منتجاً رئيساً لمعنى العرض نفسه ،ومن ثم الوقوف عند مستويات الأفعال والوحدات المنهجية البصرية وطاقتها التوليدية في أحداث جمالية العرض في لحظات التلقي ،وتلك واحدة من أهم خصوصيات العرض المسرحي هذا ما يجعل خطاب العرض عصياً على الفهم بمعزل عن علامته المنبثقة من طبيعة هذا الضرب من الخطابات الإبداعية الذي تشيده العلاقات المجدلية بين الدال والمدلول الذهني المعتمل في ذهن المتلقي . في ضوء ذلك، أن بنية خطاب وبنية إدراكه نمن قبل الأخر، يعدان الأساس في تحقيق مفهوم (البناء والهدم) في العرض المسرحي وذلك لصلة هذا المفهوم بالتلقي. تنحدر المقولات والأطروحات الفكرية والفلسفية المتعلقة بالكوميديا – عامة – ومفهوم (البناء والهدم) – خاصة إلى الملاحظة البسيطة التي دونها الشاعر الايطالي وأستاذ النحو اللاتيني (دانتي) للتميز بين الملهاة والمأساة قائلاً منها : أن المأساة قائلاً منها: " أن المأساة فتبدأ بمشكلة وتنتهي بسلام " [٢٣]. وفي هذا القول إشارة إلى مفهوم (البناء والهدم) حيث إن وجهي الدراما يبدأ بالبناء ولكن ما يختلف به الوجه الأول عن الوجه الأخر هو أن المأساة تعتمد على البناء المتواصل لتحقيق الغاية النهائية المتمثلة بالفجيعة على تمايز أنواعها ، أما الملهاة فتعتمد على البناء المنقطع الدال على الهدم داخلي يتخلل لحظات التحول المشهدي الذي يحكم أليها خطاب العرض المسرحي ، وهذا الثمار الذي يطرحه (دانتي) يتجلى في رائعته المعروفة بـ(الكوميديا الإلهية) التي بدأت في وسط مشاهد الرعب في الجحيم وانتهت وسط ملذات الجنة عن طريق المطهر . وفي منظومة (فن الشعر ١٦٦٩-١٦٧٣) تناول (بوالو) في جزئه الثالث (الغناء الثالث) خصائص الكوميديا بأسلوب اقرب إلى النصيحة منه إلى التحليل النظري والفحص الدقيق واهم ما جاء فيها " أن الملهاة عدوة للتأوهات والعبرات ، تبيح أبدا في أشعارها ألم المأساة ألا أن مزاولتها لاتكون بالذهاب إلى الطريق العام من اجل أمتاع الدهماء بكلمات قذرة وضيعة ،وعقدتها يجب أن تحل بيسر ،والحركة فيها يجب إن تسير بتوجيه من العقل فلا

تتوقف في مشهد أجوف ،ويجب إن يسموا في الوقت الملائم أسلوبها المتواضع اللين وان تملئ تعابيرها الزاخرة بالألفاظ البارعة بالعواطف التي تعالج برقة ،واحذر من أن تخرج على حساب الإحساس السليم وعليك أن لا تحيد عن الطبيعة "[٢٤]. تحيلنا هذه النصيحة عند قراءتها قراءة دقيقة ومفصلة إلى فكرة مفادها : أن الجانب الجمالي للكوميديا يقوم على مستويين : مستوى العقل لا يمكن إدراكه ألا بالعقل ومستوى منظور يتعامل أساسا مع العاطفة ، وهذا يعني أن العقل يمثل الجانب البنائي من الكوميديا في حين تمثل العاطفة الجانب ألهدمي منها على اعتبار أن العاطفة تتسم بمحاكاة سطحية على العكس من الأولى التي تتسم في كونها محكاه مستنيرة تنطوي على علم بمن يمارسها وما تحاكيه من قيم بنائية سامية كالخير والحق والجمال . وفي مقالته الموسومة (فكرة الكوميديا) ردد الانكليز (جورج مردف) المعاصر لبرجون قائلاً: "الملهاة يمكن أن تعد انعكاساً حقيرا للحياة الواقعية إلى أن نتبين ملامحها بدقة أن هناك عنصراً (دكتاتورياً) في الملهاة ،وهذا العنصر يستخدم لتأكيد شذوذ الشخصية وكل إنسان هنا مهما كان طبيعياً له نواح ضعيفة مهما تكن نواح ضعفه تافهة ،على أن هذا الأمر قد لا يخفى على احد "[٢٥] . وهذا يعني أن الشخصية الكوميدية حتى وان تم بنائها وفق ظروف غير واقعية فانه لابد أن تصاحبها ظروف واقعية تكون بمثابة عمليات هدم مستمرة للوصول بالمتلقي إلى يسميه ستافسلافسكي بـ(الضحك الطبيعي) " انك تفي الملهاة أما أن تكون قطعة حقيقة من الحياة وأما تكون مزيفا لتلك الحياة ،وما أوسع الشق بين هذين ،وان الفرق بين الضحك الصادر من أعماق النفس وأغوار القلب، والضحك المفتعل: ضحك الزغزغة الذي تثيره فيك حركات البهلوان المحروم من المواهب " [٢٦]. ولتحقيق الضحك الطبيعي لدى المتلقي ينبغي على الممثل إعادة فحص مكونات الجسد والصوت ودراسة حالتها والتوصل إلى معرفة واعية بجذورها وعلاقتها بالأشياء والطبيعة المحيطة بالإنسان وتخليصها من نموا صفاتها الطبيعية وزجها في سياقات التحول والتغيير بمعرفة ايجابية إلى حد الهدم والتهشيم وبنائها بشكل جديد ومتجدد يبهر المتلقي بصورة الساحرة ويفاجئه بجسد وصوت معبرين بما لا يتوقع.لذا فالممثل الكوميدي مطالب يحتوي الحياة وتحتويه بوحيه توليدية وتحويلية تصاعدية تبهر الوقع بعين إبداعية ،وبذلك يحقق الممثل فعالية معنوية لتحقيق تفرده الإبداعي والقدرة على البناء والهدم في الأداء الكوميدي التي تقود إلى الحضور الاعتيادي الخلاق للممثل وهو " حضور بنائي معرفي بعد هدم ونسيان المعرفة ،لان التحضير للأداء كما هو معروف هو جزء من عملية واحدة تمر من خلال ثلاثة أطوار ،إدراك مصادر مادة الأداء وتوصيلها إلى أفعال ذات مغزى ومن ثم طور الإبداع والخلق الذي فيه تنطلق وتتحرر الأفعال المسرحية الجسمانية والروحية " [٢٧]. أن مفهوم (البناء والهدم) في الأداء الكوميدي يعتمد على "الذكاء والخيال في هدم الواقع واللاواقع وبناءهما بصورة وفقاً لمبدأ الاختزال والتمرح والاسقة والتشى لإبراز ما هو مشوه في الشخصية أو الشي وجعله يظهر بمظهر مضحك أو متهكم أو ساخر أو ناقد ،ويتطلب من الممثل إن يتعامل بمبالغة مع الفكرة (فكرة المفارقة)التي التقطها من الواقع أو للواقع بصفتها خرقاً للقانون المألوف والواقعي والطبيعي "[٢٨]. لان المبالغة تدخل في تركيب آلية محركة بشكل دائم وتنطلق من طبيعة الشي المراد تشويهه كوميديا لخلق التوازن الجمالي في لأتوازن المفارقة . ففي دراسته (النكات وصلتها باللاوعي) أراد (سيجموند فرويد) أن يؤسس مصطلح (التنفيس الهزلي) على غرار (التطهير) الأرسطي والسبب كما ذكر (فرويد) أن النكات في أساسها ليست سوى تسلية وتثير الضحك ،بقدر ما تنم عن تنفيس مكبوت من العواطف ،ومن ثم توصل إلى عين من النكات : الأول النكات البرينة غير المؤذية ،والثاني النكات المغرضة المؤذية التي تجعل الناس ينفجرون بالضحك " أن معظم النكات يمكن تحليلها إلى نموذجين أساسين هما : المادة البيدية Libidinous material،(وهي في العادة جنسية وعدوانية) والتي تعمل على زيادة قوة رد الفعل ،هناك أيضا البنية الشكلية Formal structure أو التنكيت الذي يقدم العذر أو

التسامح أو التفاني الاجتماعي على إثارة مثل هذه المشاعر المحرمة"[٢٩] . لذا يمكننا القول إن العرض الكوميدي ينشأ من مزيج الدفء والأمن ،من ناحية والعداوة آو الخوف من ناحية أخرى .وبمصطلحات تطورية ،فان الفكاهة تمزج بين الميل إلى الاسترخاء (الابتسام) وبين السيطرة (الضحك) وكما في الشكل الاتي: وهكذا فأن البناء في العرض المسرحي الكوميدي هو استثارة التوترات ،أما الهدم فهو خفض هذه التوترات أو التحرر منها في الوقت نفسه ،وعملية بناء الاستثارة تكون على نحو متتابع تليها عملية التخفيف أو التنفيس عن التوتر لهدم هذه الاستثارة ومن مصادر هذه الاستثارة ذلك التكرار الذي يظهر من خلال الجنس أو العدوان في النكات وكذلك في السلوكيات الروتينية " بعض النكات هي نكات جنسية أو عدوانية صريح ويطلق عليها اسم النكتة الفجة Crude أو البذيئة Sick أو الزرقاء أو السوداء ،ومع ذلك فهذه النكات قادرة على إثارة قدر كبير من المرح في ظل شروط معينة " [٣٠]. وهنالك مصادر أخرى لاستثارة التوتر كالارتباك والخوف والحزن الشديد وحب الاستطلاع وما يحدد هنا هو تلك العناصر المألوفة أو المشتركة كالدهشة والتنافر أو الغموض والفكرة القائمة وراء هذه العناصر هي الهدم المفاجئ لبناء وتكوين العناصر التي كانت تتقدم على نحو تدريجي في لحظات بناء المشهد .

الفصل الثالث

تحليل العينة

مسرحية الزعيم

تأليف/ فاروق صبري

إخراج/ شريف عرفة

تمثيل /عادل أمام

الحكاية //

انفرد الممثل (عادل أمام) الظاهرة لم تأت من فراغ ،كما يقول عنه المخرج جلال الشرقاوي : "أن ممثل وموّد ذكي لأدواره ويمتلك فهم واعي ودارس جيد لطبيعة المجتمع المصري خلاف الفنانين الآخرين ويعتمد في أدائه على ثلاث عناصر أولا يرتدي البنطلون الجينز وثانياً تعشقه النساء الجميلات لطيبة وخفت ظله وثالثاً لشجاعته ،وهذه العناصر تمثل حلم العامل المصري والمواطن البسيط وبها استطاع أو أراد إن يوحد الحلم كنجم شعبي متألق "[٣١]. لقد تجسدت هذه العناصر الثلاث في العديد من عروضه لمسرحية التي قدمها لاسيما عرض مسرحية (الزعيم) التي أدى بها دوران في أن واحد ، الأول الرجل المصري الكادح الذي ينتمي إلى الطبقة الشعبية والتي لم تحصل على لقمة العيش ولأحد الكفاف ، أما الثاني دور(الزعيم) رجل الدولة الأول والذي يقود الطبقات الاجتماعية على تمايزها وذلك بعد أن توفي الزعيم الحقيقي، فخوفاً من أن تقلب الأمور رأسا على عقب ،عند النائب إلى الآتيان بـ(زينهم) الساكن في السطوح الفارغ الجيوب والذي هو الشبيه الكلي بكافة التفاصيل إلى الزعيم مما أوى الأمر إلى ظهور الكثير من المتناقضات والإثارة والاختلاف في مجرى الإحداث. عملية التجسيد الكوميدي فيعرض مسرحية (الزعيم) اعتمدت على انساق التشويه السمعية والبصرية وتنظيمها خاصاً لتشويه الملامح الشخصية المميزة والمبالغة في تجيدها لإظهار ما هو مشوه فيها بمظهر مضحك،لذا اعتمد الممثل (عادل أمام) على تضخيم أو تبسيط أو تصغير أو تعليق أو حذف أو إضافة ،وهذا ما يدع في الفن بالتشويه الفني لما ينطوي عليه من قبح جمالي كما عند (أرسطو) أو قبح تعبيري كما عند برجسون (بعد أن يقلده شخص سليم أو تغيب الشكل كما عند براندلو) لقد سعى عرض (الزعيم) إلى كشف العيوب الاجتماعية وهتك أقنعتها المشوهة ومحاربتها لتحريك مخيلة وعقلية المتلقي وخلخلة تداولية المعتادة في النظر والسمع والإدراك بواسطة خيال المبالغة وهذا يتطلب من الممثل إيجاد وحدات تعمل في تجمعات أكثر تعقيداً بين الشي القبيح وتجسده مضافاً أليها اكتمال عملية الخلق للمتلقي ، لذلك اعتمد الممثل عادل أمام (على معادلات رياضية بين الأنف واستطالة التشويهية ،بين الفم والتكشيرة ، بين الجبين والادعاء بالشجاعة

،وبين البناء والادعاء بالثقافة والمعلم ، وبين إسقاط صفات عظيمة على شكل وضيع أو بالعكس ،بين فعل الشخصية وأفكارها وأهدافها ،بين حوارها ولفظه. أن تقنيات الأداء في عرض مسرحية الزعيم على مستويين:

المستوى الأول: وهو على نوعين :-

النوع الأول: ينصح الممثل فيه آلية أدائه لآليات قانون الضحك الذي تخلقه العفة.

النوع الثاني: أحال الممثل (عادل أمام) آليات الضحك الذي تخلقه اللغة إلى آليات أدائه الخاصة.

المستوى الثاني: بدأت آليات الممثل (عادل أمام) من حيث انتهى النص.أي ثمة كيان مصطنع بينه بعد اللغوي بأسلوب فني عبر الأنساق اللفظية والصوتية إذ أن الوحدات الصوتية الأولية في أداء (الزعيم) سواء كانت تشكل مفردة أدائية أو جملة أو مقطع لا تدل على أنها جملة مكتوبة بحالتي يعني بها النحويون وإنما تدل على جملة شعورية وملفوظ مركب ، وحدث أثناء العرض تطابع بين التركيب اللغوي المكتوب التركيب اللغوي الملفوظ . لقد انتهك (عادل أمام) من خلال شخصية الزعيم رموز الأوب الاجتماعي وقال ما لا يقل ،لذلك أتاح للمتفرجين الفرصة لحدوث شكل من أشكال التنفيس خاصة عندما قلل من شأن السلطة واضعف مهماتها فهو قدم الحقائق غير السارة إلى الآخرين في هيئة كاريكاتورية مرحة وعلى أثرها تقبل المتلقي الحقيقة عن طيب خاطر . الأداء الكوميدي في عرض مسرحية (الزعيم) مر بالمرحلة التالية :

١ــ خضع لعملية تجريد ذهني ،نزعت الشخصية كما هو شخصي .

٢ــ جاءت بد ذلك عملية التجسيد الخارجي ، التي وصلت بالممثل (عادل أمام) إلى حد المبالغة في بعض أنواع التعبير الكاريكاتيري ،بحيث تحول الممثل إلى نموذج فني مركب ،يشير على الفور إلى فئة معينة من الشعب المصري ،مع التسلي بالفوارق النسبية بينهم ، تنتمي بدورها إلى طبقة ،أو عصر أو جنس معين . ومن هنا فالطريقة التي تصنع بها النمط من الكوميديا تمحورت حول هذه المراحل وكذلك عزل العيوب، أي عيوب البشر، مثل الغور أو الحق...الخ ثم استخلاص نموذج منه يمتاز بعمومية ، وقدرته على الحركة من موقف إلى أخر دون أن يفقد شيئاً من صفاته الجوهرية ، التي قد لا تجمع في الموقع في شخص واحد أبدا فـ (الزعيم) ليس فلاناً بعينه أو رئيس دولة محدد وإنما هو نموذج مصغر لرؤساء الدول مكثفا على هيئة رجل ، ففي هذه النمذجة أو النمطية يبرز عدم التجانس أو التناقض الكوميدي المخالف للوضع الطبيعي أو الاعتيادي الممتاز بتنوعه ، وفرديته. وقد تميز الممثل (عادل أمام) بالخاصية الأولى التي يجب أن يتحلى بها الكوميدي الناجح وهي خفة الروح ،التي منحته القبول الجماهيري بالإضافة إلى إن فهم الضحك بوصفه مثلاً ايجابياً، وليس مجرد فعل غير عاقل ، وانه فعل هادف لا يسعى فقط إلى ذاته (الضحك) ولكنه عمل على تحقيق أهداف اجتماعية ،السياسية ،أوسع بكثير مما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة . وعملية التلقي في (الزعيم) هي ليست تعاطف مع الشخصية التي قدمها الممثل ،بل تعاطف مع الممثل ذاته شخصياً في موقفه الهجائي ضد الشخصية وهذه هي اعلي حالات التحقيق بالنسبة للكوميدي حين ينجح في أتمام خطة الاتفاق أو التأمر مع الجمهور ضد شخص ما يمثله هو لذلك فلأداء في مسرحية الزعيم لا يصدر ألا عن مشاعر غضب مكتومة تجاه الطلة ولا سبيل ألا لتفجيرها مما أدى إلى فضح الشخصية موضوعة الغضب، إلى جانب ما يحاول تحقيقه جانباً من تسليط الضوء على بعض الآليات التي يتحكم أليها النظام السياسي في تعامله مع أفراد الشعب . أن الأساس في عرض مسرحية (الزعيم) هو تقليد الملامح الخارجية للموضوع من اجل كشف التعارض القائم أو المقارنة بين المظهر المادي وما قد يخبئ تحته من أفكار ومشاعر لا تتضح للمشاهد للتقليد الهازئ وبالتحديد كل ما ينتمي إلى العالم المادي الظاهر ولكن دون مبالغة ، فالمبالغة تظهر في مشاهد وتختفي في مشاهد أخرى ، وفي لحظة الاختفاء تظهر الجدية والتركيز ،والاستغراق بحيث يدرك المشاهد الفرق من خلال التلميحات الواضحة أو التعليقات . ومسرحية (الزعيم) لون من ألوان التعرية، الكشف العلني لكل ما

هو سلبي داخل النفس البشرية.وفي هذا المجال يقود (الممثل عادل أمام) هذا الميل ويغذيه ليصبح تهميشاً وتحطيماً علنياً للشخصيات ذوات الخلل أو السبب الأتي ،ليصبح لتطهير هنا وجه أخر هو التحير الكوميدي.

نتائج البحث

١ــ بينت علاقة الممثل على وفق مبدأ البناء والهدم ، إذ أن إنسانية العرض لا تتطور ولا تكتمل ألا بإنسانية المشاهد وحضوره وهذا يتطلب من الممثل أن يتمتع بحضور ذهني متيقظ وثقافة سيكولوجية عميقة كي يتحسس مرجعيات الضحك عند المشاهد مثلما يتحفز المشاهد للاستجابة .

٢ــ تحقيق مفهوم (الهدم والبناء) في عرض مسرحية الزعيم من خلال :

- تحيل معنى المفردة
- كبت وإعادة ترتيب كلمات الجملة أو العبارة
- تكرار القافية اللفظية
- استخدام التضخيم اللفظي ومد الحرف
- إدخال مفردة فصحى على جملة كتبت بلهجة شبيه
- استعارة أسماء مشهورة وتنسيبها للآخرين
- استخدام أصوات غريبة مستهجنة أو ضحكات غريبة أو صراخ وعويل أو تقليد أصوات حيوانات.
- استخدام أسلوب الشعر الشعبي وكذلك الشعر ذو الكلمات الغامضة
- استغلال مقلوب المعاني في الجمل

الهوامش

١- علين محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات (بيروت : مكتبة لبنان : ١٩٦٩) ، ص ١٧٦ .
٢- الطاهر عزيز، المفهوم (الربط : شركة بابل للطباعة والنشر:١٩٨٩)، مجلة الناظر عدد (١) ص.
٣- موسوعة ماير، ج٢ ألمانيا ــ لايبزغ : معهد الدراسات الموسوعية ، ط١٠، ١٩٧٦ ، ص٤٣٨
٤- مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت: مكتبة لبنان :١٩٧٤)، ص٧٨.
٥- هيجل ، المدخل إلى عالم الجمال ، ت: جورج طرابيشي، (بيروت :دار الطليعة ط١: ١٩٧٨) ، ص ٢٣
٦- رولان بارت ، مبادئ علم الأدلة ، ت: محمد البكري (بغداد :دار الشؤون الثقافية :١٩٨٦) ، ص ٩٨.
٧- الطاهر عزيز، المصدر السابق، ص١٧ .
٨- سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،(الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية : ١٩٨٤) .
٩- الموسوعة الألمانية الصغيرة ،ألمانيا،لايبزغ : معهد الدراسات الموسوعية :١٩٦٥، ص٥٤٢ .
١٠- توزمنيان تودوروف، الأدب والدلالة، ت:محمد نديم خشان ، (حلب : مركز الإنماء الحضاري :١٩٩٦).
١١- اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،ثر:ألفت الدروبي ، فصول ، مج٤ ع ، سنة ١٩٨٤، ص٤٥ .
١٢- المصدر نفسه ، ص٤٥ .
١٣- د . احمد محمد ويس ، الاختلاف بين الشعر والنثر في الوظيفة والتلقي ، مجلة الرافد ، العدد ٦٤ ٢٠٠٢ ص ١٤ .
١٤- هوكز جاكوبس ديسمر ، البنيوية وعلم الإشارة ،ت: مجيد الماشط (بغداد : دار الشؤون الثقافية :١٩٨٦) ، ص ١٠٠
١٥- وليم راي ، المعنى الايجابي من الظاهرتين إلى التفكيكية ، ت : يونس عزيز ، (بغداد :دار المأمون) ، ص١٧ .
١٦- دبالك فرانتشكي ، البنيوية في المسرح ــ مساهمة مدرسة براغ ، ت: سامي عبد الحميد ،الثقافة الأجنبية (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة، سنة ع٣، ٤ سنة ١٩٩١) ، ص ٦.
١٧- دينس دونوبو ، التفكيك في أميركا ، ت:محمود درويش ، الطليعة الأدبية عدد (٥-٦) ، ص٧١ .
١٨- فان دايك ، النص والسياق في الخطاب الدلالي والتداولي ، ت: عبد القادر حسنين (بيروت : مكتبة النهضة العربية للطباعة والنشر) ، ص٢٤٧ .
١٩- أمير توايكو ، التأويل بين السيمائية والتفكيك، ت:سعيد بن كراد (لبنان :مركز الثقافي المصري) ، ص١٢٣
٢٠- رولان بارت ، موت المؤلف ، منذر العياشي (الرياض :دار الأرض:ط١٤١٣:١هـ) ، ص٧٣ .
٢١- رامينده سنكران ، جاك دريدة ونظرية التفكيك ،ت:خالد احمد (مجلة الموقف الثقافي : العدد١٢٤:سنة ١٩٨٨)ص٥١
٢٢- جاكسون ، البنيوية وعلو الإشارة ، مصدر سابق ص ١٠١
٢٣- The new Encyclopedia Britannica .p٩
٢٤- علي درويش ، دراسات في الأدب الفرنسي (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب :١٩٧٣) ، ص١٣٣
٢٥- ج . ت بوتس الملهاة في المسرحية والقصة : ت:دوار حليم (القاهرة الدار المصرية للتاليف والترجمة :ب ت) ، ص٥٥
٢٦- كوستناتين ستافسلافسكي ، حياتي في الفن ، ت: دريني خشبة ، ج١ (القاهرة :١٩٥٩) ، ص٢٩١
٢٧- سوزان ملر ،سيكولوجية اللعب ، ت : رمزي حليم يس (القاهرة :المكتبة العربية :١٩٧٤) ، ص٥٩ .
٢٨- د . صالح سعد ، الأنا الأخر (ازدواجية الفن التمثيلية) تقديم : شاكر عبد الحميد (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٧) ، ص ٧٣ .
٢٩- جلين ولسون ،سيكولوجية فنون الأداء ترجمة : شاكر عبد الحميد (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٥٨) ، ص٢٤٧
٣٠- جلين ويلسون ، المصدر السابق ، ص ٢٤٨
٣١- متابعة فنية ، جلال الشرقاوي ، تلفزيون الشباب ، بغداد ١٩٩٧