

جهازية القناع في مسرحية «الزنوج»

لجان جونية

القناع عنصر هام في الاحتفالات الطقوسية والكرنفالية، وفي فن الرسم، والنحت، والسينما، والمسرح بشقيه النصي والفرجوي. وقبل التطرق لجمالية القناع في هذا النص، ندرج أولاً عرضاً موجزاً للمعاني التي عبر عنها، وللووظائف التي اضطلع بها عبر أهم المخططات التاريخية. ونقدم، ثانياً، نظرة عن استعمالاته على مستوى الفرجة.

من الوجه إلى القناع

«ابرزين» «PROSOPON» هي الكلمة اليونانية التي تعني في نفس الوقت القناع المسرحي والوجه. ويضطلع القناع في الثقافة اليونانية بوظيفة محو الممثل لإظهار وجه الشخصية، كما تشهد على ذلك آثار عروض الممثلين من خلال الرسوم التشكيلية اليونانية. تقول في هذا المنحى فلورنس ديون: «ابرزين» هو دائماً وجه. وفي المسرح يحل محل وجه الممثل ليظهر وجه الشخصية. هكذا، فإن هذا القناع لا يظهر أبداً على وجوه الممثلين المقنعين في الرسوم التشكيلية. إن «ابرزين» لا يقنع، بل يُظهر»⁽¹⁾. وهذا ما تؤكد أيضاً فرانسواز فرنطيسي ديكر: «يجب أن نعتبر أن وظيفة القناع ليست هي إخفاء الوجه الذي يغطيه. فالقناع يبلغه ويحل محله. في المسرح، لا يوجد وجه الممثل تحت القناع. وفرديته (أي الممثل) التي يكشف عنها وجهه تحل محلها فردية الشخصية التي يشخصها. فيصبح من الآن فصاعداً كليتمنستر، ميدي، أو هيبوليت»⁽²⁾.

وفي اللغة اللاتينية تعني كلمة «ابرسن» «PERSONA» القناع دون الوجه على عكس المعنى اليوناني . ومن تم تتمثل وظيفة القناع عند الرومان في إخفاء وجه الممثل دون أن يحل محله وجه آخر ، وهذا ما تبينه الرسوم التشكيلية الرومانية . «القناع الروماني (...) يخفي وجه الممثل ، وهذا ما يظهر في رسوم العروض التشكيلية حيث يبدو حضور الوجه تحت القناع . إنه يخفي وجه الممثل دون أن يحل مكانه وجه آخر وذلك لأن كلمة «ابرسن» لم تستعمل أبدا في روما للدلالة على الوجه» .⁽³⁾

القناع في الفرجة

منذ ظهوره ، استُعمل القناع استعمالات مختلفة ، واضطلع بوظائف التمثيل والإخفاء والكشف ، وشكل أداة فنية يتم التوسط بها بين الواقع والمخيل . وكسائر الفنون ، مر القناع بفترات حضور وازدهار، وفترات غياب وخفوت نظرا لتأثير المحيط الاجتماعي والسياسي .

في البداية استعمله المحتفلون في الاحتفالات الطقوسية ليعبروا عن تفسيرهم للظواهر الطبيعية والما فوق طبيعية ، ولثنائية الخير والشر ، والمقدس والحرم . يقول جان ماري ما يتنس : «إن عددا من الأساطير تربط ولادة أو اكتشاف القناع بممارسة أو بتحريم زنا المحارم»⁽⁴⁾ (linceste) ويستشهد على ذلك بأمثلة منها «احتفال قبيلة «دجون» «DOGON» في أفريقيا الغربية كل ستين سنة بذكرى وفاة طفل وشقيقته قضيا بعد حصول علاقة جنسية بينهما . ولتخليد هذه الذكرى ، يصنع أفراد القبيلة قناعا كبير الحجم ويرتدون أقنعة ويتزينون بحلي أخواتهم (...) ويرقصون ، ليتمكنوا من التكفير عن خطيئة ممارسة الجنس المحرم مع الأقارب ، لتم لهم المحافظة على التنظيم الاجتماعي» .⁽⁵⁾

وفي الاحتفالات الكرنفالية ، استعمل المحتفلون القناع كوسيلة للتناكر عن طريق تقمص شخصيات إنسانية أو حيوانية بهدف تفجير مكبوتات اللاوعي والتخلص من الرقابة الذاتية ومن رتابة الحياة اليومية وإرسال غمزات نقدية وهجائية للمجتمع . واستعملوا في ذلك الأسلوب الجروتوسكي يخرق النظم المقننة وقلب القيم التي تحكم الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة . فحل المحكومون محل الحاكمين ، والعمال محل أرباب العمل ، والناس العاديون محل رجال الدين .

ورث المسرح اليوناني القناع عن الاحتفالات بإله الخمر دينوسوس . وكان ظهوره (أي القناع) بمثابة إعلان عن «التحول من تمثيل وثني representation fétichiste إلى تمثيل إنساني الشكل للإله (representation anthropomorphe)»⁽⁶⁾

وحافظ القناع طويلا على سلطته المتمثلة في إثارة مشاعر مختلفة في نفوس المتلقين كخوف والقلق والحزن . تروي بوليت جيغون بيستن أن ظهور الممثلين بأقنعة آلهة جهنم Erings أثناء العرض الأول لمسرحية «الأومينيديات» لإيشيل ، أزعج الجمهور الذي سارع متدافعا إلى مغادرة المسرح مما «أدى إلى انهيار الكراسي ، وسقوط عدد من الضحايا» .⁽⁷⁾

وفي العصر الوسيط تراجع تأثير القناع وانحطت قيمته الفنية نظرا لتدخل الكنيسة التي اختزلت وأفقرت وظيفته التعبيرية بجعلها منحصرة في حقل الدلالات السلبية فقط ، وذلك في إطار معارضتها للطقوس والمعتقدات الوثنية . وهكذا ، فإن «القناع في العصر الوسيط لم يعد يمثل إلا الشر ، والغيلان ، والشياطين وليس التماثيل الوثنية التي حولتها الكنيسة إلى أرواح حامية ، وإلى رسل للإله المتسامي الواحد» .⁽⁸⁾

وعرف القناع أوج ازدهاره في مسرح «الكوميديا ديلازتي» إذ أضحي عنصرا ثابتا في عروضها التمثيلية

ولازمة لشخصياتها المقتّعة. وفي القرن التاسع عشر تراجع استعمال القناع في التمثيل وذلك للمكانة المهمة التي احتلها الوجه في خارطة التعبير الجسدي للممثل على حساب بقية أعضاء الجسد. وتبرزت مركزية الوجه في التمثيل بتساعد ظاهرة النجومية في أوساط الممثلين الذين يحذون التمثيل بوجههم المجردة على التمثيل بالقناع لما يتيح لهم ذلك من تفنن في استغلال الطاقة التعبيرية الكبيرة للوجه. يقول جان تيري ما يترنس: «غاب القناع عن التمسرح الغربي لأن الكاتب والممثل توصلا إلى التعبير عن طبائع الأنا بدقة وتنوع مكنتهما من الاستغناء عن هذه الحيلة. لقد أصبح الممثل المحترف النجم متحفظا على استعمال قناع يخفي تشخيصه».⁽⁹⁾

وعاد القناع ليحتل مكانة مهمة في التمثيل ابتداء من بداية القرن العشرين وذلك في إطار العد العكسي الذي لحق بمركزية الوجه في التمثيل من جهة. ومن جهة أخرى، لظهور تصور جديد لهندسة جسد الممثل يقوم على وحدة ولا مركزية جسدية. وهكذا «فقد الوجه امتيازاته عن طريق ظاهرة اللامركزية التي نزعت منه الأسبقية لتدخله بطريقة محكمة في مجموعة منظمة».⁽¹⁰⁾

ويعتبر ادوار جوردن كرايج وما ييرهولد من أهم رجال المسرح الذين عملوا على عودة القناع في هذه الفترة. بالنسبة لكرايج، فقد احتل القناع حجر الزاوية في تصوره للظاهرة المسرحية بشكل عام، ولفن الممثل بوجه خاص. يعتقد أن وظيفة الفن ليست هي المحاكاة المعتمدة على نقل صور طبق الأصل للواقع، بل هي خلق واقع تختلف تركيبته عن تركيبة المعاش اليومي ويخضع لمنطق التخيل. وبقدر ما يأخذ الفن مسافة عن الواقع، بقدر ما يكتسب قدرة تعبيرية قوية ومصادقية يقينية. وبذلك يستحق أن يوصف «بالفن الكبير» «المسرح»، يأخذ إلى ما وراء الواقع، والحال أنه يطلب من الوجه الإنساني الذي هو أكثر واقعية أن يعبر عما وراء الواقع. ليس هذا صحيحا. وهذا الإحساس بالوجود ما وراء الواقع هو الذي يميز في الحقيقة كل فن كبير».⁽¹¹⁾

أما ما ييرهولد فقد اشتغل طويلا مع الممثلين في مختبرات خاصة بالتدريب على التمثيل المقتّع، واستغرقت تدرجاته التحضيرية لتمثيل «الحفل الراقص» ست سنوات. وفي نفس الوقت انتشرت حفلات الرقص المقتّع بين أوساط الفنانين في روسيا. وصادفت هذه العودة ظهور مؤشرات الثورة الروسية. وهذا ما جعل أحد النقاد يرى في هذه العودة «دلالة حقيقية في المجتمعات المتأزمة حيث تعبر أساليب القطيعة عن نفسها. وحين تُستنفذ القوانين والتقاليد السائدة، تظهر الأقنعة كنسوة عن النهاية».⁽¹²⁾

وفي إيطاليا عاد القناع بقوة على يد مسرحيين موهوبين مثل المخرج سترييلر، والممثلين مورتيني وداريوفو الذين استهلموا التراث المعرفي للكوميديا ديلارتي واستثمروه في عروضهم المسرحية. وفي فرنسا نذكر المخرجة أريان منوشكين التي جعلت من القناع عنصرا متميزا من عناصر بناء الشخصية في عروضها. وفي الولايات المتحدة الأمريكية، جعل بيتر شومان مؤسس فرقة Bread and Puppet من القناع أداة ثابتة في عروضه الملتزمة والساخرة من جشع، وتهور الطبقة الحاكمة في الولايات المتحدة، ونزعتها الإمبريالية.

القناع في مسرحية «الزئوج»

دفعني إلى تناول جمالية القناع في هذه المسرحية حافزان اثنان. الأول هو الحضور الكمي للأقنعة في النص، حيث إن نصف الشخصيات مقتّعة. والثاني هو ما ورد من تمجيد للأقنعة على لسان شخصية المراسل

وهو يخاطب رئيس الشرطة في مسرحية «الشرفة» لجان جونية .
المراسل : « ما هو جميل على الأرض ، تدينون به للأقنعة » .⁽¹³⁾

مدخل

تهريج أم تضليل ؟

سؤال يطرح نفسه بحدّة لأن جونية يخلق منذ البداية غموضاً ناتجاً عن جمعه لعناصر متناقضة تتعلق بدوافع كتابته للنص ومن تم استعماله للأقنعة . فمن جهة يصف النص بأنه «تهريج» أي هراء وهزل يراد به الترفيه فقط وليست له أبعاد اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو نفسية . ومن جهة أخرى ، يقول إن أسباب كتابته للنص هي الميز العنصري الذي ما فتئ يعاني منه السود في المجتمعات الغربية . هكذا فإن :

«نقطة الانطلاق كانت علبة موسيقية تحمل صورة تعود إلى القرن الثامن عشر تمثل أربعة زواج بالزري الرسمي للخدم يركعون أمام أميرة صغيرة من الخزف الأبيض (...) في عصرنا هذا ودون سخرية يمكن أن نتصور عكس هذا : أربعة خدم بيض يُحيون أميرة سوداء؟ لا شيء تغير (...) إنهم (السود) شخصيات منسوجة من خرقه وليست لهم أرواح ، وإذا كانت لهم أرواح فهم يحملون بأن يأكلوا الملكة (...) نراهم دون شك كالحيوانات (...) عندما نرى الزوج ، هل نرى أشياء أخرى غير أشباح مضبوطة ومظلمة وليدة رغبتنا؟ لكن كيف ينظر إلينا هؤلاء الأشباح؟»⁽¹⁴⁾

هذا الغموض الذي يكتنف مقصدية جونية من كتابة النص ، يلازمه غموض آخر يتعلق بأهمية القناع ويدفع إلى طرح الأسئلة التالية . ما سر هذا الاختلاف بين المراسل الذي يرفع القناع إلى أعلى مراتب السمو والإلهام ، باعتباره مصدراً لكل القيم والأشياء الجميلة ، وأداة من أدوات التعبير الإبداعي ، وبين جونية الذي يحط من قيمته ويختزله إلى مجرد عنصر من عناصر هذا «التهريج»؟ بتعبير آخر ، هل هناك تناقض بين رؤية جونية المتخفي وراء شخصية المراسل ورؤية جونية الكاتب ، أم أن الأمر تضليل للمتلقي؟ خاصة أن جونية بطل من أبطال التضليل الذي يتفنن في جمع الأضداد ، التي يلغي بعضها بعضاً ، إلى درجة خلق بلبله وصعوبة في فهم المعاني ، وصاحب الكلمة الشاعرة ، والفكاهة الرقيقة ، و«الحكاية التي يجب تصديقها ورفض تصديقها» .⁽¹⁵⁾ نجيب على هذه الأسئلة من خلال تناول وظائف القناع ودلالاته ضمن مكونات الخطاب المسرحي في هذا «التهريج» .

الخرافة

قبل البدء في التحليل نقدم تلخيصاً للخرافة التي تتمحور حول فرقة مسرحية مكونة من ممثلين سود قرروا أن ينقسموا إلى مجموعتين : مجموعة السود التي تشخص إعادة قتل واغتصاب أسود يدعى فيلاج لامرأة بيضاء . ومجموعة البيض التي تتألف من ملكة وحاشيتها وتشخص محاكمة القاتل . تتنكر بأقنعة بيضاء وتسمى بأسماء الوظائف التي تشغلها وهي : الملكة ، القاضي ، الخادم ، المبشر ، العامل . عند بدء المحاكمة يتضح للجميع أن النعش الموضوع فوق الركح ، والذي يرقص الزوج حوله في بداية النص ، مجرد خدعة لأنه لا يحتوي على جثة ، وبالتالي فليس هناك لا قتل ولا اغتصاب ، وأن القتل الحقيقي يتم خارج المسرح والقتيل أسود قتله سود لخيانته لهم ، وتعامله مع البيض .

حيوية الصراع الفكري

يتحول تمثيل القتل والحاكمة إلى مواجهة قوية بين العرقين، يحاول فيها البيض أن يبقوا على علاقة السيطرة والاستلاب التي ميزت تاريخيا علاقتهم بالسود بينما يحاول هؤلاء أن يغيروا هذه العلاقة بتحقيق التحرر وإثبات الذات. والتحرر الذي يطمح إليه السود يتم بالدرجة الأولى عن طريق الصراع الفكري، الذي يعتبر حجر الزاوية في أي عملية تغيير، ويمكن من تفادي النظرة الأحادية الجانب للأشياء والاستلاب بكل أنواعه. تبدأ، إذن، مسيرة تحرر السود عندما ينظرون إلى البيض بعيونهم، وليس بعيون البيض، ويمدو قدرتهم (أي السود) على تفويض الفكرة التي يحاول البيض الترويج لها عن أنفسهم لدى السود. وهذا ما يكشف عنه فيل دوسانت نازير:

«هدفنا ليس فقط إفساد وتلاشي الفكرة التي يودون (أي البيض) أن تكون لدينا (أي السود) عنهم»⁽¹⁶⁾ وفكرة تغيير النفس تنقلب مع جونه لتصبح لا يغير الله ما يقوم حتى يغيروا نظرهم إلى الآخرين. وذلك ليس لأن السود لا يريدون النظر إلى أنفسهم، بل لأنهم لا يستطيعون ذلك، لأن لا وجود لهم إلا في عيون البيض. فهم مضطرون أن يعيشوا في حالة تشخيص مستمر «لاستحالة أن يكونوا كما هم»⁽¹⁷⁾.

استراتيجية الزيف

وهذا التشخيص يجعل منه جونه زيفا معمما يعتمده السود كاستراتيجية للتظاهر بالاستلاب ويتضمن برنامجا يتكون من صنفين من الموصفات:

* مواصفات سلبية قوامها الخصائص التي غالبا ما يختزل إليها السود: أشرار، لصوص، جهلة، غير متحضرين... والمخرج أرشبالد هو الذي يحضهم على بلورة هذه الاستراتيجية. أرشبالد: «على الزوج أن يتزجوا. وأن يتشبثوا إلى درجة الحمق بكل ما يتهمون به: في سوادهم، في رائحتهم، في عيونهم الصفراء، في أذواقهم لأكل لحم الإنسان»⁽¹⁸⁾.
* مواصفات تمثل مظاهر الاستلاب عند السود، وتجسد ما يستعبرونه عن البيض من فن وثقافة الموسيقى وطريقة اللباس والأسماء واللغة.
* الموسيقى:

تفتتح المسرحية بطقوس احتفالية حول نعش القتييلة يتخلله رقص على إيقاع «موسيقى موزارت» بهدف تنظيم جنازة رسمية لها، وتعبيرا عن الاستلاب العقلي للسود.
«عندما يسحب الستار، يظهر أربعة زوج بلباس أسود ورسمي (...) وأربع زنجيات بلباس السهرة، وهن يرقصن حول النعش نوعا من الرقص على لحن لموزارت»⁽¹⁹⁾.
* اللباس

ويعكس بدوره هذا التقليد، إذ إنه من «النوع الرسمي الضيق مع الربطة البيضاء للرجال ترافقه أحذية صفراء. لباس النساء فساتين السهرة مزركشة جدا»⁽²⁰⁾.

* الأسماء:

ويقدمها أرشبالد للبيض وللجمهور:

ارشبالد: «اسمي أرشبالد أبسالون ويلنجتون (...) هذا السيد ديدوني فيلاج (...) الآنسة أديلد بوبو

(...) السيد إيدجار هيلاس فيل دو سان نازير (...) السيدة أو كوستا نيح (...) السيدة فيليستي كوزباردون
(...) الأنسة ديوب، إيتيانيت فيرتو- روز- سو كريط. (21)

* اللغة

فيما يخص اللغة، فإن جونيه يفرغها من مرجعيتها الاجتماعية والثقافية إلى درجة حرمانها من القدرة على الإحالة على المستوى الثقافي والشريحة الاجتماعية للذين يتكلمونها. هكذا يستعمل أرشبالد الذي يشتغل «طباخا» خارج المسرح ويوبو التي تشتغل «صيانة» أيضا خارج المسرح، وباقي الزوج صياغات بلاغية وتعابير شعرية مماثلة للتي تستعملها الملكة وحاشيتها. وأرشبالد هو من يكشف هذا الانتحال.

أرشبالد: «لصوص، لقد حاولنا اختلاس لغتكم الجميلة». (22)

وهذا الانتحال اللغوي يعود بنتائج سلبية على المجموعتين، لأنه بقدر ما يحرم السود من ابتكار لغة خاصة بهم تمكنهم من التميز والتفرد، بقدر ما يهدد البيض الذين يفقدون أحد أهم المظاهر الأساسية للوجود وهو اللغة. وهذا ما تستشعره الملكة التي تصاب بالهلع.

الملكة: «لقد سرقوا صوتي! النجدة». (23)

ويكشف جونيه باستمرار هذا الزيف إما بواسطة خطاب الشخصيات التي تفشي أسرار اللعبة، أو بخلق ثغرات في التشخيص تحدث «تفاوتا» بين الأشياء ومرجعيتها الاجتماعية والثقافية مثل الفساتين التي تنتكر فيها النساء السود، والتي لا تحيل بالضرورة على أناقة البيض لأنها «تعكس أناقة مغشوشة وأكثر ما يمكن من الذوق الرديء». (24)

إلا أن هذه الخطة الزنجية لا تحظى بموافقة جميع الزوج. فهناك ديوف الذي ينظر نظرة مثالية وساذجة إلى البيض معتبرا إياهم مصدر الفضيلة، والسخاء، والأخلاق الحميدة.

ديوف: «(...) فوق رأسي كما فوق رأسك، خفيفة وغير محتملة نزلت طيبة البيض كي تستقر. وفوق كتفي الأيمن ذكأؤهم، وفوق الأيسر سرب من الفضائل، وأحيانا في يدي وعندما أفتحها أكتشف صدقاتهم».

وهو ما ترد عليه بوبو: «من طلب منك ذلك؟ ما نحن في حاجة إليه هو الكراهية، ومنها تنبثق أفكارنا». (25)

عمل القناع

ما مصير ديوف؟ بعد نهاية تشخيصه للقتيلة المغتصبة بواسطة القناع، تستقبله الحاشية وتتركه وحيدا في مدرجها لتذهب إلى محاكمة القاتل. وعندئذ يتحول إلى أبيض لحظة إزالته للقناع. يصاب بالذهول، ويحاول دون جدوى أن يتماسك لأنه في حاجة إلى شيء من الوقت ليستوعب هذا المسخ غير المتوقع الذي حل به. لذا فهو يسقط في هفوات اللسان حيث يتخلط بين انتماؤه للهويتين: هويته السوداء السابقة وهويته البيضاء الحالية.

ديوف: «أنظر إليكم- عفوا- أنظر إلينا...».

وبعد حين يتمالك نفسه ويقبل هذا التحول.

بوبو: «هل أنت وردة»

ديوف: «أنا كذلك» (26)

مسخ غريب يعبر فيه المسرحي عن اللاعقلاني، ويبرهن فيه القناع على سلطة سحرية قادرة على الإيقاع بمن يلعب بالمظاهر الخادعة، حيث يتحول التنكر إلى حقيقة. يصبح ديوف إذن ضحية لتشخيصه لدور القتيلة المغتصبة وفي نفس الوقت ضحية لعدم التزامه بكلمة السر التي ما فتئ ارشبالد يحثه على التمسك بها. مسخ ديوف هذا يذكر بمصير كليبر في مسرحية «الخادما» لجونيه، حيث لم تستطع إقامة حد بين الواقع والمختيل فسقطت في فخ تشخيصها للسيدة بتناول السم الذي أعدته لهذه الأخيرة، معتقدة أنها أصبحت بالفعل السيدة. يبعد القناع ديوف ليس فقط من معسكر السود، بل أيضا من المشاركة في حركتهم الثورية التي يتأهب جميع أعضاء الفرقة بمن فيهم أعضاء الحاشية، بعدما عادوا إلى هويتهم السوداء- للمساهمة فيها.

من قام بدور المبشر: «يجب أن نسرع...»

من قام بدور الجنرال: «...إذا كنا نريد الفعالية فليس لنا من وقت نصيغه».

يظل ديوف وحده متمسكا بأفكاره و مستسلما لمصيره، كأنه قدر محتوم.

ديوف (باكيا): «أنا كبرت... يمكن أن أنسى... وعلى كل حال فقد غلفوني في بذلة جميلة».

من قام بدور الخادم (بقوسة): «احتفظ بها. إذا ما كيفوك حسب الصورة التي يودون أن يرونا عليها فابق معهم. إنك سترهقنا»⁽²⁷⁾

إنه استعمال متفرد للقناع يتجاوز الاستعمال التقليدي المتمثل في الكشف والإخفاء. فالقناع هنا لا يخفي ولا يكشف هوية أو فكر ديوف، لأن هذا الأخير يستعمل القناع أمام الجمهور ويجاهر بفكره أيضا قبل وأثناء استعماله للقناع. فوظيفته هنا أيديولوجية لأنه يبعد عن «الحفل» مستلبا حقيقيا يقدر من يحتقره ويخضع لمن يدوس كرامته.

لكن قبل الانخراط في العمل النضالي خارج المسرح يعرف مجرى الأحداث منعظا غير متوقع، إذ يطلب أرشبالد من أعضاء الحاشية أن يعيدوا استعمال أفنعتهم ليقتلهم السود قتلا مسرحيا أو «غنائيا». هكذا يقوم القتل لاستئناف التشخيص ثم يموتون من جديد: «تقف الشخصيات التي كانت على الأرض لتحيي ديوف الذي يحييهم بدوره. وبعد ذلك تعود إلى النوم متراكمة مقلدة الموت»⁽²⁸⁾

يوشك التشخيص على النهاية وينزع «الزواج الأقمعة الخمسة ويحيون» تماشيا مع التقليد المسرحية. ويطلب منهم أرشبالد أن يعيدوا الأقمعة من جديد استعدادا للخروج. لكن هل انتهى دور القناع؟ ليس بعد، لأن الستار يرفع على مشهد مماثل لمشهد الافتتاح مع استثناء بالغ الأهمية يتمثل في إزالة كل المثاليين لأقنعتهم: «كل الزوج، بمن فيهم الذين كانوا يشكلون هيئة المحكمة والذين خلعوا أفنعتهم- وقفوا حول النعش بغطاء أبيض»⁽²⁹⁾

ينتهي السود من تشخيص العرض وفي نفس الوقت يتوقفون عن حالة التشخيص الدائم ليعيشوا كما يريدون، وليس كما يراد لهم. وبهذا يضطلع القناع بوظيفة بلاغية، فإقصاء الأقمعة البيضاء عن «الحفل» هو كناية عن إبعاد البيض أي انتصار السود على البيض.

ويضطلع القناع بوظيفة أخرى تتمثل في كشف فكر البيض. ذلك أن الزوج المتكرين بأقنعة بيضاء يستشعرون الحرية والأمان فيعبرون بسهولة عن الصور المخططة والجاهزة والأحكام المسبقة الكامنة في لاوعي البيض ويجعلونها تطفو على السطح دون رقابة ذاتية، وهذا ما تكشف عنه التي كانت تشخص دور الملكة.

تلك التي كانت الملكة: «غلفنا أنفسنا بقناع، وفي نفس الوقت كي نحيا الحياة البغيضة للبيض، وكي

نساعدكم على التورط في العار»⁽³⁰⁾

إذن هذه «الحفلة» التي يصفها أرشبالد بـ«هندسة للفراغ والكلمات»⁽³¹⁾، تعالج قضايا اجتماعية وسياسية حيوية كالحرية والمساواة بين البشر. وهذا التبسيط الذي ما فتئ جونيه يصف به أعماله مثل «التهرج» بالنسبة «للزواج»، «المسخرة» (32) بالنسبة «للسائر» اختزال مزيف ومضلل لأنه يهدف إلى الإيحاء بممارسة عفة أيديولوجية. ومن ثم فهذه الطقوس الاحتفالية والمظاهر الفرجوية التي تغطي على النص هي سائر مسرحية تخفي فكرا سياسيا متناسقا يتخذ من القناع أداة تعبيرية بالغة الأهمية. تضليل مرده إلى نظرية جونيه المتعلقة بجدلية المسرح والواقع والتي تتمحور حول ثلاثة مستويات.

*المستوى الدلالي

بالنسبة لجونيه ينبغي على المسرح أن لا يستنسخ الواقع بل عليه أن يشوّهه ويمسّخه وذلك بخلق «تفاوت» (33) بين الشخصيات والأشياء في المسرح، ومرجعياتها الاجتماعية، والنفسية، والثقافية في الواقع. وهكذا يتم «إلغاء شخصيات (...) لصالح علامات بعيدة قدر الإمكان عما تدل عليه» فتتحول هذه «الشخصيات فوق الركح إلى استعارة لما تمثله». (34)

*المستوى الفني

هذه المسافة التي تفصل بين الدال والمدلول هي الوسيلة التي ترتقي بالمسرح إلى مجال الفن وأتون الإبداع، حيث تُركّب الأشياء تركيبية جديدة وتُنسج بينها علاقات متفرّدة لتعبر عن دلالات غير متوقعة. فتقلب المعاني وتعبّر الأشياء عن ضدها مثل الخسة والقبح اللذين يعبران عن الجمال: «هناك قاعدة يجب عدم خرقها في أي حال من الأحوال: الرجل، المرأة، الموقف أو الكلمة الذين يتصفون بالخسة في الحياة، يجب أن يبهروا وأن يدهشوا دائما بأنافتهم». (35)

وهذا الجمال غريب وغير دنيوي ولا جود له إلا في عالم الموتى. فاللباس «يجب أن لا يحيل على جمال الهندام» وأن يكون «مخيفا وأن لا يكون في مكانه على أكتاف الأحياء»⁽³⁶⁾. ويستعمل جونيه تقنيات الفن التشكيلي كالزج بين المواد المتنافرة في تركيبية الأعمال الفنية. وهذا ما تعكسه المواد المكونة «لألبيسة النساء المسنات» في مسرحية «السائر» المكونة من «خرق بائسة وفاخرة». (37)

والمسافة التي يأخذها جونيه بالنسبة للواقع دفعته إلى تبني أسلوب الكاريكاتير في الإبداع: «لكي أبدأ يجب أن أعيش حالة تلهم خرافات، وهذه الخرافات تفرض علي أسلوبا كاريكاتوريا». (38) كاريكاتير تجسده شخصيات الحاشية في «الزواج» إذ هي أقرب إلى حاشية ورقية منها إلى حاشية ملكية، حيث تنزل من مدرجها لتمارس سلطة قضائية بمحاكمة المجرم، ولتستعيد هيبتها، وأعضاؤها يضحكون ويتجشؤون «وكلهم سكارى»، والملكة راجلة لأنها لا تستطيع ركوب «حصان جريح الركبة»، والمبشر يرتدي «تنورة داخلية». (39)

*المستوى الوظيفي

ينفي جونيه أية وظيفة للمسرح أيا كانت اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية. فهذه الوظائف يضطلع بها الفعل خارج المسرح. هكذا فنص «الخادما» الذي يوحي عنوانه بتناول موضوع اجتماعي، ينفي عنه جونيه كل رسالة في هذا الشأن. فالأمر «لا يتعلق بمرافعة حول خدم المنازل. أفترض وجود نقابة لهم. هذا لا يهمننا»⁽⁴⁰⁾. كما أن نص «الزواج» «لا يهدف إلى دفع السود إلى الثورة». (41)

وهذا التضليل الذي يمارسه جونيه بشأن أهمية القناع ومضامين النصوص المسرحية، يواكبه تضليل آخر يتعلق بسلطة اللغة وقيمتها الفنية. فمن جهة، ينفي أن تكون اللغة وسيلة من وسائل الإبداع: «أعرف أنني

لم أقل شيئا ولن أقول شيئا»⁽⁴²⁾ و من جهة أخرى، يثبت عبر لسان شخصية روجيه في مسرحية «الشرفة» أهمية وحيوية اللغة التي يستحيل بدونها وجود الشخصيات. يشهد روجيه أن وجوده يتوقف على شاعرية خطاب الشاعر المتسول.

روجيه: «إذا صمّت، لن أكون»⁽⁴³⁾.

لكن سرعان ما يتبدد هذا الغموض لما يتضح أنه ناتج عن رؤية فنية في استعمال اللغة. فاللغة التي يطمح إليها جونييه هي لغة الشعر والمجاز والإشارات والرموز إذ «لا شيء يقال بل يتوقع» وحيث إن «الصيغة المسرحية» ينبغي أن تكون «بصفة كلية إشارية فقط»⁽⁴⁴⁾.

يعرف جونييه سر الرمز بالكلمة، وأيضا سلطة الرمز بالأشياء. فبواسطة كرسيين وثوب يتمكن من تخويف أعضاء الحاشية ومن تحويل نعش القتيلة المغتصبة إلى رمز لنعشهم.

العامل: «...نعلم بأننا جئنا لنحضر حفل جنازتنا...»⁽⁴⁵⁾

بل إن القتل الرمزي أشد وقعا من القتل الفعلي.

القاضي: «...ميت واحد، ميتان، فيلق، جيش من الأموات، سنشفى من هذا، لكن لا وجود لأي

ميت. يمكن لهذا أن يقتلنا»⁽⁴⁶⁾.

مكنتنا هذه الدراسة من معرفة المكانة التي يحتلها القناع في نظرية جونييه المسرحية، فسلطته توازي سلطة الكلمة والرمز، و حضوره ليس فلكلوريا يهدف إلى تنشيط هذا «الاستعراض». إنه فعل شعري يخدم قضايا إنسانية حيوية كالكرامة والحرية والمساواة.

عبد العاطي وصال
فرنسا

المراجع

Florence Dupont, L'orateur sans visage: essai sur l'acteur romain (1)

, et son masque, Presses universitaires de France

. p. 155, 2000

Françoise Frontisi' Ducroux, Du masque au visage: aspects de (2)

,l'identité en Grèce ancienne

. Flammarion, 1995, p. 40

. Florence Dupont, op. cit, p. 155 (3)

,Jean-Thierry Maertens, Le masque et le miroir, Ritologiques III (4)

. Aubier Montaigne, 1978 p. 15

. Jean-thierry Maertens, op. cit., p. 17 (5)

- Giovani Calendoli, « Le masque en Grèce et à Rome », L'art du (6)
,masque dans la commedia Dell'arte, Solin
. p. 9,1987
- Paulette Ghiron-Bistgne, « L'emploi du terme grec Prosopon dans (7)
,« l'ancien et le nouveau testament
,Mélanges Edouard Delebecque
. Université de Provence, 1983, p. 167
- . Laura Sheleen, Théâtre pour devenir ... autre, Epi, 1983, p. 43 (8)
. Jean-Thierry Maertens, ibid, p. 110 (9)
Denis Bablet, « De Craig au Bauhaus », Le masque du rite au (10)
. théâtre, CNRS, 1991, p. 138
- ,Edward Gordon Craig, Le théâtre en marche, Gallimard (11)
. p. 160,1964
- ,Philippe Ivernel, « De Brecht à Brecht »: Métamorphose du masque (12)
masque de la métamorphose », Le masque du
. rite au théâtre, p. 164
- . Jean Genet, Le Balcon, théâtre complet, Gallimard, 2002, p. 322 (13)
Jean Genet, Préface inédite des « Nègres », op. cit. p. 839 (14)
. Jean Genet, Comment Jouer « Les Bonnes », ibid, p. 126 (15)
. Jean Genet, Les Nègres, ibid, p. 533 (16)
Michel corvin, le Nouveau théâtre en France, Presses universitaires (17)
. de France, 1980, p. 67
Jean Genet, ibid, p". 502 (18)
Jean Genet, ibid, p. 478 (19)
Jean Genet, ibid, p. 478 (20)
Jean Genet, ibid, p. 479 (21)
Jean Genet, ibid, p. 482 (22)
Jean Genet, ibid, p. 482 (23)
Jean Genet, ibid, p. 478 (24)
Jean Genet, ibid, p. 492 (25)
Jean Genet, ibid, p. 521 (26)
Jean Genet, ibid, p. 534 (27)

Jean Genet, *ibid*, p. 541 (28),
Jean Genet, *ibid*, p. 542 (29),
Jean Genet, *ibid*, p. 535 (30),
Jean Genet, *ibid*, p. 541 (31),
Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *ibid*, p. 851 (32),
Jean Genet, *Lettre à Jean-Jacques- Pauvert*, *ibid*, p. 816 (33),
Jean Genet, *op. cit.*, p. 816 (34),
Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *ibid*, p. 860 (35),
Jean Genet, *ibid*, p. 846 (36),
Jean Genet, *ibid*, p. 846 (37),
Jean Genet, *Lettres à Bernard Frechtman*, *ibid*, p. 939 (38),
Jean Genet, *Les Nègres*, *ibid*, p. 522 et 523 (39),
Jean Genet, "Comment jouer « Les Bonnes »", *ibid*, p. 127 (40),
Jean Genet *Préface inédite des Nègres*, *ibid*, p. 837 (41),
Jean Genet, *L'Etrange mot d'...*, *ibid*, p. 888 (42),
Jean Genet, *Le Balcon*, p. 344 (43),
Jean Genet, *Lettre à Jean -Jacques- Pauvert*, p. 815 et 817 (44),
Jean Genet, *Les Nègres*, p. 481 (45),
Jean Genet, *ibid*, p". 527 (46)