الشخصية القناع بين الذات والموضوع

- دراسة نقدية تحليلية –

Masked Character between Subject & Object

- Critical and Analytical Study –

د.طارق عبد المنعم عبد الرازق محمد

مدرس بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، قسم الدراسات المسرحية

ملخص البحث

إذا كان القناع المادي الذي يرتديه الممثل قد استخدم لتحقيق وظائف محددة، تطورت عبر العصور الدرامية، فإن الباحث في دراسته هذه يتناول القناع غير المادي، أي القناع الذي تصطنعه الشخصيه، مستخدمة أدواتها الداخلية والخارجية للتقنع خلف شخصية أخري متخيلة، أو يتقنع المؤلف نفسه خلف أحد شخصياته ليعبر من خلالها عن أفكاره، والقيم التي يتبناها، ورؤيته للعالم، أو تتقنع الأفكار والأيديولوجيات خلف الشخصيات المسرحية، بحيث تصبح الشخصيات قناعاً للأفكار والقيم والموضوعات.

وقد توصل الباحث إلى أن الشخصية القناع تكنيك مسرحي استخدم في معظم الاتجاهات المسرحية لتحقيق مجموعة من الأهداف الجمالية والمضمونية، فالآخر التاريخي أو الميتافيزيقي أو التراثي أو الفلسفي أو الواقعي، يمكن استدعاؤه كقناع تلبسه الشخصية لتحقيق صيغ جدلية للبرهنة علي صحة بعض المقولات، ومناقشة عدد من القضايا، وتطرح إشكالية الأنا / القناع نفسها باعتبارها علاقة جدلية تعكس موقف (الذات/لابس القناع) من الموضوع الخارجي الذي يجري تشخصيه وتقمصه (القناع)، كما يعكس الموقف النقدي المتبادل بين القناع ومن يرتديه عدداً من المقولات التي تتأسس عليها الرؤية الفكرية للمؤلف.

وفي هذه الحالة فإن الكاتب يقحم عناصر ذاتية محضة علي عمله الأدبي، ويحاول التمويه علي هذه العناصر عن طريق تكامل أبعاد الشخصية، التي يتخذها قناعاً له و اتساقها مع الأفكار التي يراد التعبير عنها، بحيث يتحقق استقلالها الشكلي عن ذات المؤلف.

ومن خلال التطبيق على نماذج من اتجاهات مختلفة في الكتابة المسرحية، توصل الباحث إلى الآتي:

في المسرح التعبيري، يعبر المؤلف عن ذاته، فتتوحد شخصية المؤلف مع شخصية البطل، ويصبح البطل قناعاً للمؤلف ذاته، فشخصية البطل تعبر عن المنظور الفكري للمؤلف، وتعكس أحواله الذهنية والعاطفية، وعلى ذلك، فإن تياري الوعي والشعور للمؤلف يتحركان في نفس المسارات التي يتحرك فيهما تياري الوعي والشعور عند البطل، وهذا ما يتضح من خلال تحليل مسرحية "بعل" لبريخت، فقد توصل الباحث إلى أن شخصية "بعل" لم تكن إلا قناعاً

تخفى وراءه "بريخت" ليعرض مفاهيمه الخاصة تجاه ما كان يموج في عصره من أفكار، تدعو إلى التمرد على كل المواضعات الفكرية والدينية والسياسية، وقد جعل "بريخت" من بطله نسخة تكاد أن تكون مطابقة له من حيث المرحلة العمرية، وطبيعة الأفكار التي كان يؤمن بها.

وفي المسرح الوجودي، ومن خلال تحليل مسرحية "المومس الفاضلة" لسارتر – توصل الباحث إلى أن الشخصية القناع في المسرحية الوجودية تتخذ موقفا وجودياً مطابقاً لموقف المؤلف في مواجهة العالم، وفي مواجهة الأنا الأخرى طرف معادلة الصراع. ففي هذه المسرحية يتقنع "سارتر" من وراء القناع/ليزي، وهي الشخصية التي حمّلها بموقف الأنا الوجودية المادية التي تصنع هويتها عبر مواجهتها للموجود للآخر. إن (ليزي) تتمرد على القيم ا لمجتمعية والدينية التي تواضع عليها المجتمع، وتحاول استمالة (الآخر/ فريد) ودفعه إلي منطقها الوجودي، وتحضه علي نبذ القيم الجمعية التي لا تقبلها.

وفي المسرح الذهني، يمكن اتخاذ مسرحية: "نيكسون .. نيكسون" لراسل لينر" نموذجاً للتشخيص عبر الأقنعة، تعبيراً عن المواقف والمواقع والأدوار من وراء تلك الأقنعة، حيث يتداخل تيار الشعور مع تيار الوعي لدي الشخصية القناع، ليكشف حديث الشخصية عن ذاتيتها خلف القناع الذي تخفت خلفه، ويشف القناع عن تيار وعي يقوده التفكير الحذر المدقق فيما تذكره عن الشخصية الأخرى التي تقنعت بقناعها.

وقد استعان كتاب المسرح المصري بتقنية الشخصية/القناع في عدد من مسرحياتهم، وهو ما نجده – على سبيل المثال – في مسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم، حيث نجد الكاتب يعرض أراءه وقيمه وتجاربه الحياتية في مسرحيته من خلال الشخصية القناع/ بيجماليون، إلا أنه نجح في الحفاظ على استقلالية شخصية بيجماليون، نظراً لبراعة الحكيم في تصويرها، فقد توارت العناصر الذاتية خلف الشخصية القناع/بيجماليون.

كذلك يعرض يوسف إدريس في مسرحيته الفرافير، فقد ناقش المؤلف في مسرحيته الأفكار المرتبطة بالفلسفة الوضعية والوجودية، أي فكرتي (الجبر والاختيار)، واستعان بقناعين: المؤلف (قناع الفلسفة الوضعية) والفرفور (قناع الفلسفة الوجودية)، ومن خلال الجدل بين الشخصيتين، يعرض إدريس الفلسفتين بطريقة الالتباس الجدلي.

وقد خلص الباحث من دراسته إلى أنه يمكن إيجاز الأسباب التي تبرر الالتجاء إلي هذه التقنية في الآتي :

- التمويه علي الذات وإخفاء ملامحها.
- اكتساب هوية مغايرة.
- تشخيص الأفكار والقيم المجردة.
- التعبير عن المقولات الفكرية للكاتب واتجاهاته الفكرية والأيديولوجية وتجاربه الحياتية.
- توظيف الجماليات الفنية التي ترتبط بازدواجية الأنا والقناع في المسرح.

Abstract

If the physical mask worn by the actor has been used to achieve specific functions, developed through the dramatic ages, the researcher in his study deals with the mask of the intangible, ie mask manufactured by personal, using its internal and external tools to persuade behind another imagined figure, or the author himself behind one His characters to express his thoughts, values and vision of the world, or mask ideas and ideologies behind the characters of the play, so that the characters become a mask for ideas, values and subjects.

The researcher concluded that the mask character was a theatrical technique used in most of the theatrical directions to achieve a set of aesthetic and concrete goals. The other historical, metaphysical, heritage, philosophical or realist can be invoked as a personal mask to achieve dialectical formulas to prove the validity of some statements and to discuss a number of issues The mask of the ego / mask itself is presented as a dialectical relationship that reflects the position of the self (the mask) and the external subject that is being identified and suppressed (mask). It also reflects the mutual critical position between the mask and the person who wears it. Author.

The researcher concluded that the mask character was a theatrical technique used in most of the theatrical directions to achieve a set of aesthetic and concrete goals. The other historical, metaphysical, heritage, philosophical or realist can be invoked as a personal mask to achieve dialectical formulas to prove the validity of certain statements. And discuss the issue of the issue of the ego / mask itself as a dialectical relationship reflecting the position (self / mask) of the external subject being diagnosed and masked (mask), and reflects the mutual monetary position between the mask and the wearing of a number of statements that underpin the intellectual vision Of the author.

In this case, the writer injects purely subjective elements into his literary work, and tries to camouflage these elements by integrating the dimensions of the personality, which is taken by a mask and its consistency with the ideas that are intended to express, so that the formality of the independence of the same author.

Through the application of models from different directions in the writing play, the researcher reached the following:

In the expressionist theater, the author expresses himself. The author's personality is united with the character of the hero. The hero becomes a mask for the author himself. The character of the hero reflects the intellectual perspective of the author and reflects his mental and emotional state. Tari awareness and feeling when the hero

This is evidenced by the analysis of the play "Baal" Brecht, the researcher found that the personality of "Baal" was only a mask hidden behind "Brecht" to present his own perceptions of what was brewing in his

time of ideas, calling for rebellion against all intellectual and religious issues Politically, "Brecht" made his hero a copy almost identical to his age, and the nature of the ideas he believed in.

In the existential theater, and through the analysis of the play "The Good Supporter" of Sartre - the researcher concluded that the mask character in the existential play takes an existential position consistent with the position of the author in the face of the world, and in the face of the other ego side of the equation of conflict.

In this play Sartre disguises himself behind the mask / Lizzie, the personality that he carries with the egoistic existential ego position that creates its identity by confronting one another. Lizzie is rebelling against the societal and religious values that the society humbles, and tries to co-opt (the other / unique) and push it to its existential logic, and exhorts it to renounce the values of society that it does not accept.

In the mental theater, a play can be taken: "Nixon, Nixon," Lerner's correspondent, "a model for diagnosis through masks, an expression of the positions, positions and roles of those masks, where the current of the feeling with the stream of consciousness in the personal mask, to reveal the interview of the personality behind the mask Which fade behind him, and mask the mask of a stream of consciousness led by careful thinking check in the memory of the other character masked mask.

The Egyptian theater writers used the personal / mask technique in a number of their plays, which we find, for example, in the play "Pygmalion" by Tawfiq al-Hakim, where the writer presents his views and values and experiences in his play through the personality mask / Pygmalion, In maintaining the personal independence of Pygmalion, due to the wiseness of the wise in its portrayal, the subjective elements have disappeared behind the masked personality / Pygmalion.

In the play, the author discusses the ideas associated with the philosophy of positivism and existentialism, namely, the concept of "the philosophy of positivism" and the metaphor (the mask of existential philosophy). In the debate between the two personalities, Idris The two philosophies in a controversial way.

The researcher concluded from his study that the reasons that justify resorting to this technique can be summarized as follows:

- Self-leveling and conceal its features.
- Acquisition of a different identity.
- Diagnosing abstract ideas and values.
- Expressing the intellectual statements of the writer and his ideological and ideological trends and experiences of life.
- The use of artistic aesthetics, which are related to the dual ego and mask in the theater

مقدمة

استُخدم القناع عبر العصور لإخفاء الوجه واستبدال الصورة الطبيعية للوجه بصورة أخري مغايرة، و"يحمل التقنع، أو ارتداء القناع فكرتين، هما التخفي والتحول، بمعنى اخفاء هوية الشخص، أو تحويلها الى هوية مغايرة. وتكمن القوة الفعالة للتقنع في استخدامها أدائياً في مجالات تمتد من الطقس الديني إلى الزينة المعمارية. والتقنع موجود في جميع الثقافات، ويتم استيعابه كمادة تغطي وجه الشخص كاملاً أو جزءاً منه."(١)

كان القناع عنصراً هاماً في الاحتفالات الشعائرية والطقوسية، فقد كان يشير إلي القوي الغيبية التي يتم استدعاؤها لتحقيق مجموعة من المهام اللازمة لحياة البشر، وذلك عن طريق توحد إرادة الإنسان/ لابس القناع، مع القوي الغيبية التي يمثلها هذا القناع، ومن هنا تتحقق فعالية القناع في التأثير علي الطبيعة، "ويتمثل الدافع لخلق الإنسان للقناع في جعله جسراً يربطه بالعالم اللامرئي، ويقربه منه، الأمر الذي جعله يصنع القناع من مادة حية ... بالإضافة إلي محاولاته لصناعته وفق رموز وإشارات رمزية لا تعتمد علي نقل الواقع، بل محاكاته، ومن ثم تحددت وظيفة القناع باعتباره حاملاً لقوي لا مرئية "(٢) . والملاحظ أن التأثير المستهدف من ارتداء القناع كان يتحقق من خلال تداخل (الذات/ لابس القناع) مع (الموضوع/ القوي التي يتم تشخيصها رمزياً من خلال القناع).

وقد اختلفت وظيفة القناع بعد ذلك، "وخرج القناع من مفهوم المقدس إلي الفن" (٣)، ومن هنا يكون القناع، كما يقول الباحث "علي حسن حسين": "قد انتقل عبر مراحله التاريخية من مرحلة الروح إلي مرحلة الجسد التي يعتمد عليها المسرح في توظيف القناع بطرق شتى، لعلها تعود – في معظمها – إلي تنكر الممثل، وتأديته أدواراً مختلفة لشخصيات متعددة عن طريق ارتداء القناع، الذي يعتبر من أهم التقنيات المسرحية"(٤).

ولا يعني هذا البحث بالقناع المادي الذي يرتديه الممثل، بل يهتم بالقناع غير المرئي، أو القناع غير المادي، أي القناع الذي تصطنعه الشخصيه بفعلها الخاص، مستخدمة جسدها وصوتها وأدواتها الداخلية، حيث تتقنع شخصية ما خلف شخصية أخري متخيلة، ولا تتسق مع طبيعتها أو تكوينها الخاص، أو أن يتقنع المؤلف نفسه خلف أحد شخصياته ليعبر من خلالها عن أفكاره وتجاربه الخاصة التي يريد أن ينقلها إلي المتلقي، أو أن تتقنع الأفكار والأيديولوجيات خلف الشخصيات المسرحية، بحيث تصبح الشخصيات قناعاً للأفكار والقيم والموضوعات المجردة، فيما يمكن أن نسميه بالعناصر الرمزية المحمولة علي بنية الشخصية المسرحية.

وتتمثل إشكالية البحث في تعارض الدراما كجنس أدبي مع معطيات التعبير الذاتي من خلال الشخصية القناع، لأن الدراما – خلافاً لبعض أجناس الأدب الأخرى كالشعر الغنائي مثلاً – لا تهتم إلا بالتعبير الموضوعي عن الآخر وعن العالم، فالكاتب الدرامي يتواري بدرجة كبيرة خلف شخوصه وخلف أحداث مسرحيته، ويحمِل مقولاته الفكرية على كافة عناصر النص المسرحي، وتتشكل هذه المقولات من خلال تضافر كافة العناصر الجزئية في بنية النص المسرحي، أما الشعر الغنائي، كجنس أدبي، فإنه تعبير مباشر عن الذات. ووفقاً لذلك، فإن إشكالية (الأنا / القناع) ترتبط تقنياً بتداخل العناصر البنائية الخاصة بهما في آن واحد، ويصبح من المهم التمييز بين منظومات توصيف كل شخصية علي حدة، والتعرف علي السياق الذي تتحقق فيه التحولات التي تطرأ علي كل منهما.

ويتبع الباحث المنهج التحليلي الجمالي الوصفي، الذي يرتكز علي دراسة الفكر الذي يصوغ عناصر الشكل والتقنية، ولا يتجاهل في الوقت نفسه المقولات والأسس الفكرية للنص المسرحي.

ويهدف البحث إلي دراسة الأتي :

- أهداف الشخصية من وراء تقنعها خلف شخصية أخرى.
- تداخل منظومات توصيف الشخصية الرئيسية والشخصية القناع.
- محاولة الكاتب المسرحي الحفاظ علي الاستقلال الشكلي للشخصية التي يتقنع خلفها، أو محاولات الكاتب للإيحاء بالتعبير الموضوعي عن الشخصية التي يتقنع خلفها.
- التمييز بين أشكال الشخصية القناع في عدد من الاتجاهات المسرحية.
- تداخل العناصر الذاتية والموضوعية في بنية الشخصية القناع.
- ازدواجية الأنا بين الذات الابداعية والذات القناع.

ولتحقيق هذه الأهداف يقسم الباحث دراسته إلى المباحث الآتية:

المبحث الأول :الشخصية القناع (الإطار النظري).

المبحث الثاني: الشخصية القناع في المسرح العالمي (تطبيقات).

المبحث الثالث : الشخصية القناع في المسرح المصري (تطبيقات).

ويعرض الباحث في نهاية دراسته أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

المبحث الأول :الشخصية القناع (الإطار النظري

تتمثل جمالية الأنا/القناع في تجربة تحقيق الذات الإبداعية في فنون الأدب بصفة بعامة، وفي فنون المسرح بصفة خاصة، عن طريق الآخر التاريخي أو الميتافيزيقي والتراثي

أو الفلسفي، حيث "يعد القناع من التقنيات الفنية التي ساعدت علي اكتشاف هذه الذات، وتسليط الضوء علي علاقاتها السياسية والاجتماعية والنفسية من خلال الآخر (القناع الذي استعار منه حياته)"(٥). ومن أجل نجاح القناع كتجربة فنية، "يجب أن تتفاعل الأنا (الشخصية المحورية) والآخر (شخصية القناع) وتمتص جوهرها ودلالتها، لتتحول إلي أناة أخرى، فثمة شخصيات تاريخية وأسطورية تصلح دون سواها للتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية. ويعود ذلك إلي ما تتوفر عليه هذه الشخصيات من سمات قابلة للدخول في غير زمانها"(٦)، ولكونها تساعد المبدع علي الربط بينها وما يريد أن يعبر عنه من أفكار .

في الكتابة الأدبية، تتواءم ذات المبدع مع الموضوع الذي يشتغل عليه، ففي أثناء إنتاجه لعمل أدبي أو فني؛ كثيراً ما يكون لذاته رأي ما في القضية المطروحة، أو في أحد الآراء التي تبنتها شخصية ما من شخصيات منتجه الأدبي، رواية أو نص درامي (مسرحية أو سيناريو أو مسمع إذاعي)، وهنا يتداخل تيار الشعور مع تيار الوعي، فيتلاقح التعبير ويصطبغ بصبغة ذاتية/موضوعية، تكشف عن مدي مهارة الكاتب في توظيف تقنية التخفي خلف إحدي الشخصيات الروائية أو الدرامية، حيث يحملها برأيه ومنظوره الفكري الخاص، دون أن تفقد ملامحها العامة واستقلالها، علي الأقل من الناحية الشكلية. وبقدر مهارة تخفيه، وبراعة تقنعه خلف الشخصية القناع، تختفي المباشرة، وتظهر المراوغة الإبداعية في بنية الخطاب الروائي أو الدرامي، فلكي يتواري التعبير المباشر، وتجنباً لتحميل المقولات الفكرية للكاتب علي عنصر واحد من عناصر البناء الفني، يتوجب علي الكاتب المسرحي أن يقحم عناصر ذاتية (فكرية أو شعورية) في بنية العمل الدرامي – الذي يقوم في الأساس علي التعبير الموضوعي – من خلال شخصية يتخذها الكاتب قناعا يستتر خلفه، وهنا يحتاج إلي مهارة تتويج التعبير الموضوعي بالشرط الذاتي للشخصية القناع، باعتبار أن نتاجات تيار وعي الكاتب المحمولة علي بعض الشخصيات، تتحرك بما يفسر أو يعارض أو يخالف أو يطابق خطاباً ما في بنية الحدث السردي الروائي أو في بنية الحدث الدرامي، بحيث يصبح رأي الكاتب من نسيج فكر الشخصية الروائية أو الدرامية، ونسيج سياق خطابه ومقولاته الفكرية العامة : ثقافة ولغة وتجسيداً شعورياً لذاته.

وكثيراً ما تكشف عين النقد الحصيف، إما عن سقطة المباشرة في بنية الخطاب، وحضور النزعة الذاتية التي تتعارض مع صيغ التعبير الموضوعي في الدراما، أو عن تكنيك بارع في الكتابة يزاوج فنياً ما بين التعبير الموضوعي عن العالم والشخوص في بنية

المسرحية كم ناحية، ورغبة الكاتب في إقحام نفسه علي هذه البنية من ناحية أخري، ولأن هذه المسألة لم تحظ بدراسة منهجية؛ فقد وقف هذا البحث جهده المنهجي علي دراستها دراسة نقدية من منظور تحليلي فني، تأسيساً علي نماذج من نصوص مسرحية مختارة، "كشفاً لفنيات أسلوب تزاوج تيار الوعي مع تيار الشعور في خطاب الشخصية الدرامية /القناع، وعلاقتهما بعناصر ذاتية يراد إقحامها في بنية العمل الدرامي، وكذلك مراوغات نسق البنية الأسلوبية في وجهته المتنوعة، بين تحميل شخصية ما برأي يعبر عن موقف المؤلف من قضية مختلف عليها سياسياً أو اجتماعياً (النصوص المسرحية الفكرية: "أهل الكهف" و" مجلس العدل" و " شهرزاد")"[٧]، أو بغية تشكيل تقنية فنية تتبادل فيها شخصيتان دراميتان الأقنعة عبر مواجهة فكرية و سياسية ؛ كما في مسرحية "نيكسون نيكسون"[٨] علي سبيل المثال، وهي (ديودراما) تحاول فيها كلتا الشخصيتين التأثير علي الأخري؛ إذ تحاجج كل منها الآخري في أمر من الأمور بغية استمالتها لرأي ما، أو خداعها والتغرير بها؛ تشخيصاً لحالة صراع علي ملعب الأقنعة، بمعني أن يبنى الحدث بتقنيات المراوغة الفنية؛ فيدور بين شخصيات من وراء الأقنعة، وترتكز محاور الصراع علي أساس الانتحال والتقمص بين أقنعة تنتحل فيها شخصيات سمات ومظاهر شخصيات أخري بغية نقدها نقداً ذاتياً، ومثاله "مسرحية " ليالي الحصاد"[٩] ممثلة في شخصية (الغاوي) الذي يقوم بدور الراوية الذي يستدعي الشخصيات الحقيقية في سمر ليلة من ليالي الحصاد في القرية المصرية، ليشخّص بعضهم بعضاً، تشخيصاً يعتمد علي النقد الذاتي، يقوم فيه المشخصّ بإعادة تصوير شخصية من شخصيات القرية، تشخيصاً ينقل تصوره الذاتي لسلبيات تلك الشخصية، بما يشف عن دناءتها أو ظلمها أوعيوبها، في إطار صيغة احتفالية جمعية يشترك فيها الجميع. ومسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"[١٠] التي تأسست بنيتها الدرامية علي شخصيات قناعية، تعيد فيها الشخصيات تصوير الحدث بمنظورها الخاص، لتأكيد وجهة نظر المؤلف حول نسبية الحقيقة، إذ يشخص "الأب" الحدث من وجهة نظره، التي ينقضها تشخيص ابنة الزوجة لها، وهكذا تلتبس الحقيقة وتتعدد مستوياتها ما بين رأي ورأي آخر من وراء الأقنعة، وهي فكرة منعكسة من النظرية النسبية لـ (إينشتين) في الأساس. إن الشخصيات في هذه المسرحية تتقنع لكي تعرض منطقها الخاص وتبرره، والقناع هنا هو المنطق الذي يبرر التحول عن المنظور الموضوعي للوقائع المختلف عليها، وهذا المنطق يستوجب إحداث تغيرات نوعية في بنية الشخصية علي المستوى الخارجي، وتشكل هذه التغيرات القناع الذي تتخفي خلفه الشخصيات. ويقوم البناء الدرامي في مسرحية: " راشامون"[١١] علي تشخيص شخصيات قناعية للتعبير عن نسبية الحقيقة، وتعدد

مستوياتها في الحدث. وتدور أحداث المسرحية حول قتل أحد الفرسان لزوج امرأة جميلة، ويحكي (الساموراي) حكاية مناقضة لما حكته الزوجة، ويحكي الزوج القتيل حكاية مغايرة لحكاية سابقيه، ويحكي الكاهن الحكاية من وجهة نظر أخرى مغايرة لما سبق حكيه. وكلها حكايات متناقضة في مجملها؛ بما يؤكد نسبية الحقيقة التي حمّلها المؤلف للشخصيات/ القناع، وتتقنع الشخصيات أيضاً خلف أقنعة زائفة للتمويه علي الحقيقة وإخفاء معالمها.

ومن الشخصية القناع ما أنيط بها إدارة صراع أساسه قائم علي فكرة تحطيم أقنعة التابوهات، وإظهار الوجوه علي حقيقتها، وهو ما نجده في مسرحية "الخادمتان"[١٢]، حيث تتبادل الأختان/الخادمتان دور الشخصية القناع لسيدتهما، فتشخص (سولانج) السيدة بارتداء ثيابها في غيابها، بينما تجسد الثانية دورها الحقيقي (خادمة)، ثم يتبادلا الأدوار عبر مراحل تطور المسرحية، إذ تعود الأولي لتجسيد دورها (خادمة)، بينما تبدل الأخري ثوبها بثوب فاخر لسيدتها، وكل منهما تمثل بالتناوب صورة السيدة في تغطرسها وعنجهيتها، ومبالغتها في إذلال الخادمة، في حين تجسد الأخري في الوقت نفسه حالة الخنوع وابتلاع الإهانة وغلظة التعامل. وهكذا يلتبس الأمر علي المتلقي؛ نتيجة لتداخل مستويات الوهم والواقع، بحيث لا يتبين من منهما الخادمة ومن السيدة، لينتهي الأمر بقتل إحداهن باعتبارها السيدة الحقيقية؛ لتتكشف الحقيقة عن أن من ماتت هي إحدي الخادمتين؛ فالصراع هنا قائم علي لعبة إدارة وتمثيل الصراع عبر تداخل الأقنعة، حيث تلتبس الأمور بين الشقيقتين والسيدة من ناحية، كما التبست شخصية السيدة/ القناع علي الأخت من ناحية أخرى، إذ ظنت أن أختها الحقيقية هي الشخصية/ القناع السيدة؛ وهي المراوغة الدرامية الفنية في حرفية كتابة (جان جينيه)، التي أصابت المتلقي للنص أو العرض بالالتباس نتيجة لتداخل الأقنعة التي تقنع خلفها المؤلف لهدم تابو السادة. ويتضح المنظور الفكري للمؤلف، فهو يكشف عن زيف التمايزات النوعية والطبقية بين البشر، ويتطابق منظور الشخصيتين مع منظور المؤلف تماماً، وجهدهما المبذول خلف الأقنعة، يعكس حقيقة هذا التطابق.

وتتمثل الشخصية القناع أيضاً في إدارة صراع قائم علي لعبة الإزاحة للسلطة الأبوية، وإحلال سيطرة الأبناء محلها، كما في مسرحية: "ليلة القتلة"[١٣]، فالشقيقان (الأخ والأخت) يلعبان لعبة طفولية جادة وخطيرة، يشخصان فيها عملية إزاحة تابو الأبوية، بالتخلص من والديهما، وهي لعبة تشخيص خطرة، ففضلاً علي أن شخصيتي الأخوين الحقيقيتين تزيحان الأبوين إزاحة افتراضية إيهامية عبر شخصيتيهما القناعية، إلا أنهما يمثلان القناع المعادل الرمزي لهدم تابو (قداسة) الوصاية الأبوية، من خلال ارتداء قناع القاتل المزيف .

المبحث الثاني: الشخصية القناع في المسرح العالمي (تطبيقات).

أولاً : نموذج للشخصية القناع في المسرح التعبيري

تمثل التعبيرية العالم الخارجي من خلال "الانطباعات والأحوال الوجدانية للشخصيات ... فالتعبيريون يعتقدون أن الشخصية الحقيقة للإنسان ترقد تحت أقنعة مختلفة من السلوك التقليدي، وأن وراء الواجهة الاجتماعية للشخصيات، عالم غريب شاسع الأطراف، ينظم العواطف البدائية والرغبات التي لا تظهر علي السطح إلا نادراً، وأن علي الكاتب أن يستكشف هذا العالم ويجسده في تجسيدات خارجية، بحيث يتم ترجمة الواقع النفسي إلي أشياء محسوسة مشتركة بين البشر" (١٤).

ويتم استخدام الأقنعة في المسرح التعبيري "في محاولة للكشف عن الحقيقة داخل لعبة المتناقضات والشكوك، الجنون والعقلانية، الشخصية واللاشخصية، الواقع الحياتي والواقع المسرحي، للتدليل على أن العلاقة المثيرة بين العقل والشعور هي التي تؤطر تأويل الأحداث من خلال هيمنة (الألم الإنساني لا الفكر الإنساني)، في إشارة إلى أن فكرة الذات البشرية على خشبة المسرح عبارة عن مجموعة من الاحتمالات اللانهائية لذوات أخرى عديدة"(١٥).

"إن المؤلف التعبيري لا يصور العالم كما هو تصويراً موضوعياً، وإنما يلجأ إلي التعبير عن تجربته الداخلية، ليصور العالم كما يبدو من خلال حالته هو الذهنية والوجدانية، أو من خلال إحدي شخصياته التي تعاني من حالة داخلية معينة، قد تكون انفعالية، أو أضطرابية، أو غير سوية"(١٦). وغالباً ما نلحظ في المسرحية التعبيرية "توحد الكاتب مع الشخصية المحورية في العمل ... أما الشخصيات الأخري في المسرحية التعبيرية فهي تجسيد للصراعات النفسية للبطل وليس لها وجود منفرد ومحدد"(١٧). إن توحد شخصية المؤلف مع شخصية البطل يعكس المنظور الذاتي الذي ترتكز عليه المسرحية، فشخصية البطل تحدد اتجاهات المنظور الفكري للمؤلف، كما تعكس أحواله الذهنية والعاطفية في سياقات خاصة، ومن ثم، فإن شخصية البطل تعبر عن حالات شعورية واتفعالية يعايشها المؤلف، وعلى ذلك، فإن تياري الوعي والشعور للمؤلف يتحركان في نفس المسارات التي يتحرك فيهما تياري الوعي والشعور عند البطل، فالمؤلف يعبر عن ذاته هو في المسرحية التعبيرية، فالهدف الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية التعبيرية هو النظرة الذاتية للعالم بما يخالف الدراما التقليدية التي ترتكز علي التعبير الموضوعي عن الصورة الخارجية للعالم. والمونولوجات الطويلة التي يلقيها البطل في المسرحية التعبيرية، هي في الأساس محاولات

استبطانية يعبر فيها المؤلف عن نفسه، ومن ثم، فإن البطل هو قناع لشخصية المؤلف نفسه، فالمؤلف يتخفى خلف شخصية البطل في المسرح التعبيري، وهذا ما يؤكده عبد الغفار مكاوي، حيث يشير إلي أن أغلب الشخصيات في المسرحيات التعبيرية يسمون بأسماء عامة، كالرجل والمرأة والابن والأب والشاعر والأم وهو وهي ...إلخ، وليس هذا- في رأيه- من الرمزية في شيئ، بل هو نوع من الإيجاز والتكثيف والتجريد الذي يسمح لهم بالتعبير عن الإنسان الحق، أي عن الكاتب أو الشاعر نفسه في نهاية الأمر(١٨)، وهذا ما نجده في أعمال كل من :إرنست بارلاخ " و"جوتفريد بن" و"جورج هايم" و"جورج كايزر" و"إلزا لاسكر شولر" و"كارل شترنهايم " و"إرنست تولر" و"فرانتس فرفل" و"أنتون لاماثاريس" و"إلمر رايس" و"برتولد بريخت " و"فيدكند" و"هانسكليفر".

ويمكننا الاستشهاد بأعمال "برتولد بريخت" التي تنتمي إلي المرحلة المبكرة من أعماله المسرحية، والتي تعكس مواقفه الفكرية والجمالية في هذه المرحلة، وقبل أن نلجأ إلي الاستشهاد والتحليل، نشير إلي أن الخلفية الفكرية التي عاصرت بريخت في فترة شبابه، تتلخص في اتجاهين فكريين كانا يتنازعان الحياة الفكرية في ألمانيا، وفي العالم الغربي بأسره: أحدهما يحاول التلاؤم مع الأوضاع السائدة، بينما كان الآخر يسعي إلي تغييرها، فالاتجاه الأول تبناه التأمليون الذين رأوا قبول الواقع مهما كان مفزعاً أو فظيعاً، وأكدوا أن أسوأ المساوئ التي حدثت إنما هي جزء من نظام الكون الذي وضعته الحكمة الإلهية، وأملته طبيعة الأشياء، ووجب لذلك قبوله واحتماله، ليس من أجل ما يمكن أن يجئ به من خير، بل لأنه قدر محتوم. وكانت السيادة معقودة لفلسفة القبول التي تبدأ بجوتة Goethe وتمر بطريق هيجل، ثم شوبنهاور Schopenhauer حتي تصل إلي شكل أكثر تعديلاً عند نيتشه Nietzshe، ثم تجد ممثلها الأخير في توماس مان Thomas Mann، بينما تبني الاتجاه الثاني مفكروا ألمانيا الشبان الذين نظروا إلي المجتمع الألماني في الفترة من ١٩١٨ إلي ١٩٢٣، فوجدوه مجتمعاً مقطع الأوصال، جائعاً، عاطلاً عن العمل، غارقاً فى الفوضى، فوقفوا موقف الرفض لفلسفة القبول، وتجسدت أفكارهم فى الاتجاهات المستقبلية والدادية، غير أن الحركة الأدبية والفنية التى كانت تعكس بشكل أفضل تمرد هذه السنوات هى التعبيرية، التى يعتبر التمرد نواتها الأساسية: تمرد الشباب ضد العجائز، والتلميذ ضد المعلم، والجديد ضد القديم. وشنت التعبيرية هجمات ضارية على الأبوية ذات القبضة الحديدية المرتدية قفازاً من المخمل، وعلى الامتثال فى الجيش، واحتلت النزعة السلمية المضادة للحرب، ودعوة الانسان لكى يعيد اكتشاف انسانيته مكانا بارزا لدى التعبيريين(١٩).

"تأثر بريخت بالاتجاه التعبيري، وكتب مسرحيتي: "بعل ١٩١٨"، و"طبول في الليل ١٩٢٠ "، وذلك خلال المرحلة الأولي من إبداعاته الفنية، والتي شغلت الفترة من عام ١٩١٨ وحتي ١٩٢٧، وذلك في المرحلة التعبيرية من فن بريخت، والتي تأثر فيها بكل من "ويدكند" و"ارنست تولر" و"جورج كايزر"(٢٠)، قبل أن يتحول إلي الماركسية فيما بعد، وسوف نتناول مسرحيته الأول "بعل"، في محاولة للكشف عن صيغة التطابق بين شخصية "بعل "، وشخصية بريخت نفسه، باعتبار أن الشخصية الرئيسية في المسرح التعبيري هي أداة المؤلف ذاته للتعبير عن نفسه، حيث يتقنع المؤلف خلفها للتعبير عن أحواله الذهنية والعاطفية.

يشير عبد الغفار مكاوي إلى إن بريخت قد وصف مسرحيته تلك بأنها سيرة حياة درامية، ويري عبد الغفار أن "هذه المسرحية تعكس حياة الشباب الألماني في العشرينيات، بكل ما فيها من ضياع وعذاب و كفر بالقيم الاجتماعية التي أثبتت الحرب فسادها، وشوق إلي المتع الحسية المباشرة، وتحد للمجتمع والحضارة القائمة، وانتظار لقيم جديدة وعهد إنساني جديد، ولا ريب أيضاً في أنها تعكس شيئاً أو أشياء من حياة بريشت نفسه وأفكاره ومشاعره في هذه الفترة المضطربة التي كانت تموج بالفوضي والثورة ومظاهرات العمال المطالبين بالاشتراكية، كما كانت فترة خصبة إلي أبعد حد في العلم والفلسفة و الأدب"(٢١).

ويتفق الباحث مع الرأي القائل بأن هذه المسرحية تعكس أشياء كثيرة من حياة بريخت، وبالإضافة إلى ذلك، يرى الباحث أن شخصية "بعل" تتطابق مع شخصية بريخت نفسه، وهي في الأساس تعبير فني عن أحواله الذهنية والعاطقية ورؤاه الكلية للعالم والوجود، ويسعى الباحث – من خلال تحليله للنص – لإثبات هذه الفرضية، بما يدعم التصور الذي يجعل من شخصية بعل قناعاً يستتر خلفه بريخت نفسه .

تبدأ المسرحية بالكورس وهو يتحدث عن "بعل"، ويتضمن حديث الكورس توصيفاً مبدئياً لشخصية بعل. إن منظور الكورس تجاه هذه الشخصية يتطابق مع منظور بريخت تجاهها، فكأنما هذا التوصيف هو محاولة من بريخت لفهم الذات والتعبير عنها. إن "بعل" هو النقطة المركزية التي يتمحور حولها المعني والإحساس من حيث أن "بعل" هو الشخصية الرئيسية. وفي المسرح التعبيري –كما سبق أن ذكرنا– تتطابق شخصية المؤلف مع شخصية بطله الرئيسي، فعمر "بريخت" – في توقيت كتابة المسرحية – يتطابق مع عمر "بعل"، كلاهما شاب في مقتبل حياته، وكلاهما شاعر يعيش المرحلة العمرية نفسها، وفي الظرف التاريخي نفسه، ويسعى كل منهما إلي التعبير عن نفسه وعن منظوره الخاص

تجاه الموضوعات الخارجية، "فبريخت" الشاب المفعم برغبة جامحة في التعرف علي العالم وفهم معطياته، يحاكي أساليب التعبيريين في سبر أغوار الحقيقة، وفهم أسرارها وفقاً لرؤية ذاتية محضة، إن منظوره الخاص يسقط الحقائق الموضوعية، فهو لا يكترث بما يمكن تسميته بالحقائق الموضوعية، وهو نفس ما يفعله بعل. والكورس في البداية يشير إلي تلك النزعة التأملية الذاتية التي لا تقيم وزناً للحقائق الموضوعية عند "بعل"، فهو يستغرق دائماً في تجارب استبطانية وتأملية خاصة، إنه يتجه إلي الداخل كلما حاول أن يفهم العالم الخارجي، وغايته الأولى هي التمرد والرفض .

"الكورس: والعالم، هذه الأنثي العظيمة التي تسلم نفسها ضاحكة لكل من يقبل أن تسحقه بين ساقيها، أعطته بعضاً من النشوة التي يهواها، ولكن بال لم يمت، وإنما راح يتطلع إليها "(٢٢).

فالعالم الذي نعيشه، كالمرأة التي لا يمكن أن تعرفها إلا إذا ضاجعتها، ولكن ثمن المعرفة باهظ جداً، قد يكلف المرء حياته كلها، فهي تسحق كل من تسول له نفسه الاقتراب منها، ولكن "بعل" – كما يقول الكورس – لم يلق هذا المصير، بل راح يتطلع إليها ويتأملها، إن العالم – كما يرى الكورس – لا يكشف عن نفسه بفعله الخاص، ولكن العالم يستجيب لمن يتطلع للمعرفة استناداً لاستعداده الخاص للانفتاح علي العالم وفق منظوره الخاص. إن التأمل يتعلق باستجابة الذات للموضوعات الخارجية، حيث يتشكل المنظور الخاص للمتأمل وفقاً لمعطيات ذهنية ذات طابع ذاتي محض. وقد يبدو هذا التشبيه غريباً وشاذاً، ولكن "بريخت" في هذه المرحلة العمرية يبدو متأثراً بالكتاب التعبيريين الذين"لا يهتمون بتصوير المظاهر الخارجية، بل بتصوير التجارب والأفعال في ضوء رؤيا الكاتب لها، فالكاتب المسرحي يعبر عن رؤيته لما يحدث، مهما كانت هذه الرؤيا شخصية"(٢٣).

كذلك فإن عدم اكتراث "بال" بفكرة وجود الإله، تعكس موقف بريخت ذاته الذي لايقر بالأديان، ولا يعترف بها، إذ أن تفكيره اللاديني كان سابقاً علي اعتناقه الفكر الماركسي.

" الكورس: سواء أكان الله موجوداً أم لا، فالأمر سواء عند بال، أما الذي لايقبل فيه المزاح، فهو هل هناك خمر أم لا"(٢٤).

إن الثورة والتمرد علي المجتمع البورجوازي في هذه المسرحية، يعكسان رفضاً شعورياً وانفعالياً للواقع الألماني في فترة كتابة المسرحية، ويتطابق موقف "بعل" الذي لا يكف عن مهاجمة المجتمع البورجوازي الألماني، مع موقف "بريخت" من هذا المجتمع عبر مراحل تطور أعماله الفنية والأدبية، وكراهية بريخت لهذا المجتمع، هي التي ستدفعه فيما بعد لاعتناق الفكر الماركسي، خاصة أن الحركة التعبيرية لم تكن مؤهلة حينذاك لطرح آليات التغيير والمقاومة.

و"بعل" في هذه المسرحية لا يخفي استياءه وسخريته من البورجوازيين، فعندما يعلن هؤلاء إعجابهم الشديد بشعرِه علي مائدة الطعام، لايكترث "بعل" بإطرائهم وإعجابهم، ويشير بفخر إلي إعجاب السائقين بشعره، حتي أنهم يدفعون له النقود إعجاباً بهذا الشعر، و"مش" البورجوازي الذي يشتري غابات أشجار القرفة في البرازيل ويتاجر فيها، عندما يعلن رغبته في مساعدة "بعل" ونشر أشعاره، يقابل "بعل" عرضه السخي بالسخرية والازدراء وعدم الاكتراث، ويعلن "مش" استياءه الشديد من "بعل":

"مش : كل الحيوانات التي خلقها الله تعجبني، أما هذا الحيوان – يقصد بعل – فلا يمكن التعامل معه"(٢٥).

ويتسق المنظور النقدي الذي يظهره بريخت تجاه البورجوازيين في كل أعماله المسرحية، مع منظور "بعل" تماما .

وقد يُفهم أن "بريخت" في شبابه، وفي ظل تأثيرات الحركة التعبيرية في ألمانيا، كان أكثر تمركزاً حول ذاته، مستغرقاً في البحث عن حرية متناهية، وهو ما يبرر شغفه بالمتع الحسية في هذه المرحلة العمرية المبكرة، و"بعل" هو الأخر لا يخفي احتفاءه بالجنس، ودعوته إلى الاباحية الجنسية، فحينما يشير صديقه "يوهانيس" إلي أن اتحاد الرجل بالمرأة شيئ قذر، يجيبه "بعل" :

" بعل : هذه هي الصرخة التي تطلقها الخنازير العاجزة، لو طوقت الجسد العذري لخيل إليك من فرط الخوف والسعادة أنك قد أصبحت إلهاً ... ولصرتما في الفراش الواحد كشجرة العرعر التي تمد جذورها العديدة المتشابكة في باطن الأرض، ولأحسستما بأعضائكما الكثيرة التي تخفق فيها القلوب، ويجري فيها الدم"(٢٦).

وفي مواقع أخري كثيرة في المسرحية، نلمح الرغبة الشديدة "لبعل" في الانغماس في الملذات الحسية وغير الحسية، ونراه غير عابئ بالقيم والمواضعات الأخلاقية، لتحقيق نوع خاص من السعادة.

من كل ما سبق، يتضح أن شخصية "بعل" لم تكن إلا قناعاً تخفى وراءه "بريخت" ليعرض مفاهيمه الخاصة تجاه ما كان يموج في عصره من أفكار، تدعو إلى التمرد على كل المواضعات الفكرية والدينية والسياسية، وقد جعل "بريخت" من بطله نسخة تكاد أن تكون مطابقة له من حيث المرحلة العمرية، وطبيعة الأفكار التي كان يؤمن بها.

ثانياً: نموذج للشخصية القناع في المسرح الوجودي

تتخذ صورة الشخصية القناع في المسرحية الوجودية موقفا وجودياً، هو نفسه موقف مؤلفها في مواجهة العالم، وليس في مواجهة الأنا الأخرى طرف معادلة الصراع فحسب؛

وهو موقف – كما سنرى– مغاير لموقف الشخصية الدرامية التقليدية، ومغاير لموقف الشخصية الملحمية التي تنحاز لطبقتها الاجتماعية، ومغاير لموقف الشخصية في المسرحية العبثية، التي يكتفى من خلالها بالكشف عن الخلل في مظاهر الوجود دون جوهره، بتركيزه علي تصوير حالة اللا الحدث.

ويمكننا تناول موقف الشخصية الوجودية/القناع من العالم استنادا لمسرحية "المومس الفاضلة"[٢٧] "لسارتر"، فالـ (الأنا) في الوجودية المادية عند "سارتر" هي الموقف الذاتي من الآخر / الإنسان الكوني؛ لذلك نلمح صورة "سارتر" نفسه خلف الشخصية القناع التي أنابها عنه في هذه المسرحية للتعبير عن موقفه من العالم، ومن الأسس الفكرية التي ترتكز عليها الرأسمالية العالمية، وتمثل شخصية (ليزي) الشخصية /القناع الوجودي في هذه المسرحية، فقد صورها في صورة امرأة فاضلة علي الرغم من كونها فتاة ليل، حيث أنها قد اتخذت موقفاً أكد "سارتر" أنه أكثر نبلاً من مواقف أصحاب النفوذ متخذي القرار في المجتمع الأمريكي. إن القيم التي تظهرها مواقف هذه الشخصية أكثر إنسانية ونبلاً من القيم التي تتأسس عليها قلعة الرأسمالية الحديثة، ذلك أن النزعة البراجماتية التي لاتكترث إلا بالأدوار الوظيفية التي يحققها الأفراد في بنية المجتمع الرأسمالي، بصرف النظر عن إنسانية الإنسان وقيم العدالة والمساواة، لهي جديرة بالتحقير والازدراء، فالقيم الزائفة للمجتمع الرأسمالي الذي ينادي بالليبرالية والمساوة، تتناقض مع ما يظهره هذا المجتمع من مواقف تجاه بعض القضايا المحورية، ويجسد " فريد" ذلك التناقض، لأنه لا يستطيع أن يتصالح مع أفعاله، فهو يضاجع العاهرة ويستمتع بها، ولكنه في الوقت نفسه يزدريها ويحتقرها، على الرغم من أنها ضحية لتلك القيم التي يتأسس عليها وجوده الطبقي المتميز في هذا المجتمع. و(ليزي) في المسرحية، تنوب عن "سارتر" في التعبير عن موقفه من الأسس الفكرية التي يرتكز عليها المجتمع الأمريكي، فـ(ليزي)، باعتبارها فتاة ليل، مؤهلة لحمل آرائه والتعبير عن مقولاته الفكرية، وهو المفكر / الفيلسوف المادي الذي لا يؤمن إلا بظاهرية الشئ الموجود برؤية العين رؤية مادية، ولا يؤمن بالجبر الغيبي، ويقر بشرعية الأنساق الأخلاقية الخاصة التي لا تتأسس علي المواضعات الأخلاقية العامة، وتنعكس معتقداته علي تلك الشخصية التي ينيبها عنه، متقنعا من خلفها؛ باعتبارها تعيش واقعاً قسرياً تنتهك فيه آدميتها، حيث تبيع جسدها اضطراراً للبقاء على قيد الحياة، في ذلك المجتمع الأمريكي الرأسمالي. ويظهر موقف (الأنا القناعية الوجودية) في رفض ما يقيد حريتها الشخصية، علي الرغم من تفريطها

في جسدها جبراً بحكم ظروفها الخاصة واحتياجها للمال، وهي تنتصر برغم ذلك لمفاهيم العدالة، وتعلن عن رغبتها في نصرة الزنجي المتهم زوراً بالقتل، وتظهر استعدادها لتبرئته، ويتضح موقفها الوجودي بجلاء في ردها القاطع علي طلب الزنجي المتهم.

" الزنجي: ستقولين لهم إني لم أفعل شيئا ؟ تقسمين علي ذلك سيدتي.

ليزي: أجل، أجل .

الزنجي: تقسمين بالله الذي يرانا ؟

ليزي: أوه! أذهب إلي الجحيم. لقد وعدتك ويجب ألا تطلب أكثر من ذلك (فترة صمت) ولكن أذهب من هنا [٢٨].

ويتبدى موقف (الأنا) الوجودي من فكرة القسم، فالزنجي يطلب منها أن تقسم بالله تأكيدا علي مصداقية الوفاء بما تعهدت بفعله، ولكنها تؤمن بأن الكلمة هي الذات، فالكلمة في رأيها موقف، لذلك نجدها ترفض التأكيد علي الوفاء بالتعهد من خارج ذاتها.

ويطلب الزنجي من (ليزي) الاختباء في بيتها، إلا أنها ترفض طلبه، ذلك أنها غير مجبرة على القيام بأي فعل يفرض عليها من الخارج، لقد قبلت أن تشهد لصالحه، ولكنها لا تقبل أن تستجيب لأي فعل لا ينبع من إرادتها الحرة..

" الزنجي : (فجأة) أرجوك خبئيني .

ليزي: أخبئك !!

الزنجي : لا تريدين ياسيدتي ؟ لا تريدين؟

ليزي: أخبئك؟ أنا؟ محال (تغلق الباب في وجهة) لا أريد قمعا"[٢٩].

يظهر لنا وجه سارتر من جديد في مواقف متعددة، ليحمل (ليزي) بأرائه الوجودية؛ وذلك خلال علاقتها بالآخر (الأبيض) الذي شاركها فراشها في تلك الليلة، (فليزي) تطرح موقفاً نقدياً من (فريد) عندما يطالبها بتغطيه السرير الذي مارسا عليه الرذيلة، فهي تري أن الفعل الإنساني لا يخضع لأي ضوابط بعيدة عن الذات وإرادتها الحرة:

" فريد : (مشيرا إلي السرير) أثناء وجودي هنا غط هذا.

ليزي: أغط ماذا ؟

فريد: السرير.. قلت لك غطه، إنه يفوح بالخطيئة.

ليزي: من أين أتيت بهذه الكلمة؟ هل أنت قديس؟

فريد: كلا.. لماذا ؟

ليزي: تتحدث كما يتحدث الإنجيل (تنظر إليه) كلا.. أنت لست قسيساً.. أنت أنظف منهم بكثير .. أرني خواتمك (بإعجاب) أوه ! الله !! أنت غني ؟

فريد: أجل.

ليزي: غني جدا ؟

فريد: أجل" (٣٠)

يطل رأي "سارتر" من وراء القناع/ليزي، وهي الشخصية التي حمّلها المؤلف (سارتر) بموقف الأنا الوجودية المادية التي تصنع هويتها عبر مواجهتها للموجود للآخر، وهي وجودية مغايرة للفلسفة الأفلاطونية المثالية / المتدينة، التي تقول إن الماهية تسبق الوجود؛ إذ يتحدد جوهر وجودنا قبل أن نوجد، أما عند "سارتر"، فالكائن يوجد أولاً ثم يسعي في مواجهته للآخر إلي صنع جوهر وجوده (ماهيته)، وذلك بمقاومته للآخر، ملتزماً بعدم تجاوزه لحرية الآخر وحقه في تحقيق حريته الذاتية، فبدون ذلك الالتزام لا يتمكن الآخر من تحقيق جوهر وجوده بكامل حريته، ويصبح الوجود كله عدماً. هي علاقة جدلية مادية بين ذات الأنا وذات الآخر، وبدون ذلك لا يتحقق الوجود الحر لكليهما، من هنا كان موقف (ليزي) برفضها السماح باقتحام الزنجي لمسكنها علي الرغم من توسله، مع علمها بأن في قبول طلبه نجاة له من أيادي المجتمع الأبيض التي تطارده، ولكنها في النهاية تلتزم بنصرة الزنجي، وتسعي إلي إنقاذه بكل السبل. ويتضح من خلف القناع/ليزي، رفض "سارتر" لفكرة القسم بالله باعتبارها – تبعا لفكره اللاديني – راسب طوطمي قديم، فهو ضد فكرة التقديس الديني، لذا يحمل (ليزي) – بوصفها قناعاً لفكره – بموقفه الرافض لفكرة اتباع عادة القسم، لأنها في رأيه ظل من ظلال ثقافة الجبر الاجتماعي والديني، وإذا كانت (ليزي) قد حملت بهذا الرأي نيابة عن المؤلف/سارتر نفسه؛ فهو موقف لا يتناقض مع ثقافتها، أومنهج تفكيرها، ويتفق مع خصائصها السيكلوجية باعتبارها فتاة ليل، فضلاً عن كونها شخصية وجودية تعتقد بظاهر الأشياء، ولا شئ آخر، وتلتزم بالنسق القيمي الخاص بها، بصرف النظر عن المواضعات الاجتماعية والخلقية في المجتمع الرأسمالي الذي يتسلط فيه الغني علي من هو دونه، فهو مجتمع يعيش فيه الناس حالة انفصام حادة، حيث تتناقض الأفعال والأقوال، استناداً لمعايير براجماتية نفعية، ويتم تبرير المواقف استناداً لتلك المعايير أيضاً، ويظهر هذا الأمر بوضوح في شخصية "فريد"، إن "فريد" يمارس الخطيئة، ويستمتع بها ويصر عليها، ولكنه في الوقت ذاته، لا يستطيع أن يتصالح نفسياً مع فكرة ممارستها، إن قيمه تتعارض مع أفعاله، ولهذا نجده يطالب (ليزي) بتغطيه السرير الذي مارس فيه الخطيئة، إن "فريد" يعبر عن مجتمع متناقض يرتكب كل ما هو محرم، ويعاني الانقسام بين

الرغبة الملحة في الشئ، والرغبة المضادة في التحول عنه، استناداً لمعايير دينية وقيمية، ويردد في العلن عبارات دينية تكفل له الظهور بوجه مغاير لحقيقة فعله المحرم، وبنفس الكيفية، فإن المنطق الإيديولوجي للمجتمع الأمريكي يعكس هو الأخر تناقضات وانقسامات وتعارضات من هذا النوع، هنا يظهر القناع الدرامي (التورية الدرامية) في تخفي "سارتر" وراء (ليزي)، ليتجلى الموقف الفكري للمؤلف الذي يؤمن بالعلم اليقيني والمعرفة الظاهراتية (علم الظواهر)، حيث تظهر براعة المؤلف في رسم شخصية تتطابق مع منظوره الفكري الخاص، حيث وضع أفكاره علي لسان شخصية وجودية مادية بالممارسة، فهي لا تؤمن إلا بما تراه عيناها، وهي ترفض كل صور الجبر التي يفرضها المجتمع الرأسمالي الأمريكي، فعلى الرغم من أنها أجبرت على ممارسة مهنة البغاء حتي تضمن لنفسها لقمة العيش والحياة، إلا أنها تبدوا متوافقة مع واقعها الخاص، وهي تتخذ موقفاً من محيطها البيئي الاجتماعي، ومن الآخر المعارض أو المناوئ، ولا تكترث إلا بمعاييرها الخاصة، لذا نراها ترفض وصف ما فعلته مع الشاب الأبيض (فريد) بالخطيئة، من حيث هو وصف ديني محله الكتاب المقدس والخطب الدينية، وباعتبار أن الأنا الوجودية الحرة بذاتها قد فعلت ما فعلت بإرادتها، هي ترفض وصف وظيفتها التي تمارسها – ربما يوميا – بالخطيئة، لكونها مجبرة عليها، وهي تنتقد (فريد) استناداً لتشدقه بالقيم والمواضعات المجتمعية، رغم انتهاكه لهذه القيم، فالأزدواجية التي يعبر عنها (فريد) غير مقبولة في رأيها، وتنتقد (ليزي) ترديد (فريد) لمقولات الفضيلة، وادعاءه التمسك بها، متواريا خلف لفظة (الخطيئة)، متناقضاً مع ذاته، فهو يقترف الفعل الذي يؤمن بأنه فعل مؤثم، بينما هو يمارسه ويستمتع به، ثم يعلن تأثيمه له بعد الإنتهاء من فعله، مدفوعاً بالمواضعات الاجتماعية، والموروثات الأخلاقية والقانونية، ولا تكتفي (ليزي) بتوجيه النقد لفريد على موقفه المتناقض، بل توجه سهامها للمفهوم نفسه (مفهوم الخطيئة)، فهي لا تعيش حالة انفصام أو ازدواجية مثل ذلك الشاب الرأسمالي المرفه ابن عضو الكونجرس الذي يأثم، ويكتفي بعد ذلك بترديد لفظ الخطيئة والضمير، ثم يعاود ارتكاب ما سبق له فعله من قبل.

إن (ليزي) تسخر من طوطمية التقاليد التي تعتبرها مجرد قيمة تدينية يتشدق بها الناس ولا يعمل بها أحد، لأن معايشتهم لواقعهم وممارساتهم شئ مغاير،.وهي تحاول استمالة (فريد) ودفعه إلي منطقها الوجودي، وتحضه علي نبذ القيم الجمعية التي لا تقبلها:

"ليزي : (تجلس علي السرير وترغمه علي الجلوس إلي جوارها) تعال، تعال، اجلس علي خطيئتنا، كانت لذيذة، هه، خطيئة صغيرة"(٣١).

هكذا يوظف "سارتر" شخصية (ليزي) عبر حوارها قناعاً يتوارى من خلفه ، ليدلى ببعض آرائه في قضايا فكرية كونية دينية وإنسانية.

في تحليله للشخصية الوجودية ممثلة في (ليزي)، وللشخصية غير الوجودية المقابلة لها ممثلة في (فريد) يقول أبو الحسن سلام: "في المسرحية الوجودية، ينتج الصراع من المقابلة بين شخصية وجودية لها موقف نابع من ذاتها (الأنا) المريدة الحرة، وشخصية (الآخر) الذي ربط إرادته بقيم وعادات موروثة، وتمثيل ذلك نجده عند الوجودية (ليزي)، ومقابله في شخصية (فريد) في مسرحية سارتر الوجودية (المومس الفاضلة)، فـ (ليزي) متحررة فكرياً وأخلاقياً في ظروف اجتماعية تفرض واقعاً قسرياً لا يمكن التخلص منه، و(فريد) متحرر اجتماعياً، لكنه مكبل بقيود القيم الدينية شكلاً"(٣٢)، ونري ذلك واضحاً في تلك الحوارية التي دارت بين (ليزي) و(فريد)، فهي تحدثه عن طموحها في ترتيبات أكثر تناسباً مع ميولها الخاصة، بما يخفف عنها العبء النفسي الذي تلاقيه مع تغير وجوه زبائن المتعة الجنسية الذين تلقاهم كل يوم :

" ليزي : ..... تعرف، أنا لا أحب كثيراً الزبون العابر، لأني اضطر في هذه الحالة إلي رؤية عدد كبير من الوجوه الجديدة .. ما أتمناه أن أكون عشيقة ثلاثة أو أربعة رجال في سن معينة، واحد ليوم الثلاثاء، وواحد للخميس، وواحد لإجازة الأحد. إني أقول لك ذلك برغم أنك صغير السن نوعاً ما؛ إلا إنك من النوع الجاد. فأنا شعرت أحيانا أنك.. حسن، حسن، لن أقول شيئاً آخر، فكر في الأمر، ويحي، ويحي، أنت جميل، كأنك نجم من النجوم، قبلني ياجميل، كافئني علي تعبي بقبلة. ألا تريد تقبيلي (يقبلها فجأة، ولكنه يدفعها بقسوة)

فريد: أنت شيطان

ليزي: هيه !

فريد : أنت الشيطان

ليزي: ما تزال تقتبس من الإنجيل . ماذا دهاك؟

فريد: لا شئ ، كنت أمتّع نفسي .....

.....

فريد: ... كم تريدين"(٣٣).

هنا تظهر (ليزي) امتعاضها لإحساسها بالإهانة؛ لأنها عاشت لحظة باعتبارها إنسانه فعلت ما فعلت عن رغبة عاطفية وإرادة ذاتية حرة، بينما هو يصدمها بردها إلي وعيها بمهنتها.

هكذا يتضح الفرق بين صورة القيمة العاطفية عند الأنا الوجودية، وصورة القيمة النفعية عند (فريد).

ويتضح في نهاية هذا التحليل أن "سارتر" قد اتخذ شخصية (ليزي) قناعاً توارى خلفه، لكي يتسني له الإفصاح عن آرائه الفلسفية.

ثالثاً : نموذج للشخصية القناع في المسرح الذهني:

في مسرحية نيكسون.. نيكسون"[٣٤]، يتناول الكاتب الأمريكي "راسل لينر" العلاقة بين رفيقين حميمين تشاركا في حكم أكبر دولة في العالم، في فترة عصيبة شهدت المراحل الأخيرة لحرب أمريكا في فيتنام، واشتعال المنطقة العربية في صراع العرب مع إسرائيل، وما انتهت إليه مرحلة حكم هذا الثنائي في أمريكا بعد فضيحة (وترجيت) التي اتهم فيها الرئيس الأمريكي نيكسون بالتجسس علي منافسيه في انتخابات الرئاسة الأمريكية؛ الأمر الذي أدي إلي محاولة كيسنحر – وزير الخارجية ورئيس جهاز المخابرات – التهرب من تحمل نتائجها، لتلقى المسؤولية كلها علي نيكسون. وهذه المسرحية مواجهة وهمية افتراضية؛ يلعب فيها أسلوب التمثيل داخل التمثيل دوراً كبيراً وأساسياً، استناداً إلى حرفية تجريبية عالية المهارة.

يعتمد بناء الحدث الدرامي على التكنيك المراوغ المتمثل في تفنية تبادل الأقنعة بين كيسنجر ونيكسون، قبيل تقديم الأخير لاستقالته من رئاسة الجمهورية .

تدور مسرحية (نيكسون نيكسون) حول حالة القلق التي انتابت الرئيس نيكسون عشية تقديم استقالته من منصب رئاسة الولايات المتحدة الأميريكية، واستعان الكاتب بتقنيات اللعب الدرامي شبه الطفولي، حيث تستعير شخصية نيكسون الحقيقية شخصية كيسنجر/القناع، وتستعير شخصية كسينجر الحقيقية شخصية نيكسون /القناع؛ لنشهد تعرية كل منهما للآخر سياسياً ومهنياً في لعبة إيهامة متفق عليها بينهما، وتستهدف هذه اللعبة استعادة مواقف وآراء كل منهما سياسياً ومهنياً، والتعبير المتبادل عن حقيقة الآخر، ومنظور كل منهما تجاه الآخر، اعتمادا علي مواقف وآراء تخص فترة حكمهما لأكبر دولة في العالم في أواخر ستينيات القرن العشرين، وهنا مناط القناع، حيث تتشابه الأقنعة مع عملية تبادل الاتهامات بين الاثنين تشخيصاً: (نيكسون / كيسنجر، كيسنجر/نيكسون/بريجنيف)؛ إذ يلقي كل منهما بتبعية الفعل السلبي علي الآخر في مواجهة ينزع فيها كل منهما قناع الآخر ليواري به وجهه الحقيقي، ومن ثمّ يلقي إليه بقناع زيفه؛ وكلاهما يحاول التهرب من توابع جرمه، في محاولة مستميتة ويائسة للخروج من سجن اللحظة، ففي تلك الليلة الموافقة للسابع من أعسطس ١٩٧٤، وذلك في إطار لعبة، توافقا عليها، وهي لعبة تبادل الأقنعة، وذلك علي المستويين الواقعي والإيهامي.

يقوم هنري كيسنجر بإعادة تمثيل مواقف مهمة يحاكي فيها أداء نيكسون في اجتماعه مع بريجنيف رئيس مجلس السوفييت الأعلى، بينما يستعير نيكسون قناع بريجنيف ليحاكيه.

إن نيكسون الحقيقي هنا يأمل في إشادة كيسنجر بشخصه في محاكاة قناعه، والإشادة بقوة موقفه في مواجهته لبريجنيف، إثباتاً لقوة شخصيته، وتعويضاً عن حالة الإحباط التي يعايشها قبيل اجباره علي الاستقالة من رئاسة أكبر دولة في العالم، وكيسنجر يشخص الموقف (من خلال قناع نيكسون)، إرضاء لنفسه هو، قبل أن يكون إشادة بثبات موقف رئيسه نيكسون أمام ممثل العدو الأيديولوجي المنافس؛ باعتبار أن كيسنجر كان هو العقل المخطط لسياسات التقارب الرأسمالي مع الإمبراطورية الاشتراكية المعادية للرأسمالية العالمية التي تتربع أمريكا علي قمتها. لم يتوقف أداء شخصية كيسنجر عند أداء شخصية نيكسون/ القناع، بل أيضاً قام بمحاكاة شخصية الزعيم الصيني ماوتسي تونج في مواجهة الرئيس كينيدي – الرئيس الأسبق لنيكسون في رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية – وفي تلك اللقاءات، كانت شخصية كيسنجر مقنّعة بأقنعة عدة رؤساء للدول (نيكسون – ماوتسي تونج وغيرهما).

وعن إشكالية تمثيل هذا الدور المركب يرى أبو الحسن سلام أن الممثل لدور شخصية كيسنجر، لابد أن يفهم أن شخصية دور كيسنجر الواقعية –دراماً – تقاوم ضغط شخصية دور نيكسون الحقيقية في عملية تبادل الأقنعة تلك، باعتباره ضغط رئيس مأزوم وجريح؛ لذلك كان طبيعياً أن يتسم أداؤه بسمة استبطان نقدية – تغريبية – لأن حديث المرؤوس – المطلوب منه الإشادة بإيجابيات ومنجزات رئيسه بشخصية قناع ذلك الرئيس – رئيس الدولة – وهو أداء تشخيصي خارجي؛ – بتعبير أبو الحسن سلام – لأنه إعادة تصوير لموقف فخر لغيره، فخر بما لا يستحق، لذا علي الممثل أن يدرك أن شخصية كيسنجر الواقعية – دراماً – لا تهدف من وراء قناع نيكسون المستعار تجسيد مصداقية شخصية نيكسون، ولا من وراء قناع ماوتسي تجسيد مصداقية أي منهما؛ فما تنطق به الشخصية القناع هو تعبير عن الشخصية الحقيقية المستترة من خلف القناع، وهنا يكون مناط المزاوجة في أداء الشخصية بين تجسيد نفسه دراماً علي المستوي الواقعي، وتشخيص شخصية القناع الذي يقوم بإعادة تصويره إفتراضياً، وهو موقف متأرجح بين الصدق والزيف: صدق تجسيده لموقفه، وضبابية تشخيصه لموقف نيكسون؛ لأنه يشخصه إرضاء لنيكسون نفسه وبضغط منه. علي أن الأداء المركب بهذه الطريقة في تمثيل الشخصية لنفسها وفي تمثيلها

للشخصية القناع، هو افتراضي في كلتا الحالتين، وبذلك يدخل ضمن منهج التمثيل داخل التمثيل، وهذا يعني انعدام مصداقية أداء شخصية دور كيسنجر/قناع نيكسون؛ فقد كان مناط اهتمام شخصية كيسنجر، وهي ملتبسة بين شخصيته الواقعية – درامياً– وشخصيته بقناع نيكسون، أن يتراوح آداؤه بين الصدق والزيف، بما يحقق منظوره الفكري الخاص، وهذا منحي أدائي نقدي ألصق بمنهج التغريب الملحمي، غير أنه في الحالين يحقق متعة الفرجة عبر مهارة الأداء المجسد والمشخص بأسلوب التمثيل داخل التمثيل(٣٥). إن الجانب الافتعالي لأداء نيكسون/القناع، يعكس الكيفية التي أرغم بها علي تمثيل موقف يعيد لشخصية نيكسون المهزوزة توازناتها وإحساسها الداخلي بالثقة، مع حرص كلتا الشحصيتين الواقعيتين لنيكسون وكيسنجر علي تبرئة نفسيهما مما آلت إليه سياستهما في إدارة شؤون الحكم، وإلقاء ظلالها السلبية علي الآخر بحذر، وحالة تشخيص كل منهما للوقائع والأحداث، تقع من نفسيهما موقع الإمتاع في معظم الأحوال، وحتي الشخصية القناع، التي حملت مكرهة علي أداء دور لا ترغب في أدائه؛ فهي تعرض لما تضمره في نفسها للآخر في مواجهته و بأسلوب مراوغ و غير مباشر، فالشخصية القناع يحكمها تيار الوعي؛ الذي يجعلها هنا تدقق فيما تقول أو تفعل بما لا يظهر حقيقة مواقفها بشكل مباشر، إنها تراوغ عبر آلية القناع ولعبة تبادل الأدوار، عندما يدعوها الأخر إلي أن تحل محله و تظهره بصورة مرضية، فإذا بها تعرض الآخر محمولاً– بشكل غير مباشر– علي المسكوت عنه في نفسه هو، بما لا يحقق المصداقية، وبذلك يشف أداؤه عن ذم في مظهر مدح.

"(نيكسون يتقمص شخصية بريجنيف متخيلاً أنه وبريجنيف مجتمعان في لقاء قمة، ونيكسون يلعب دور بريجنيف بينما كيسنجر يقوم بدور نيكسون)

نيكسون : (باعتباره بريجنيف) نيكسون تسعدني رؤيتك.

(كيسنجر صامت، فيرمقه نيكسون للحظة باعتباره كيسنجر) أستحلفك بالله، اصنع معروفاً واحداً من أجلي!

نيكسون: (بريجنيف) نيكسون !

كيسنجر: (لنيكسون) السيد رئيس الوزراء بريجنيف، إنه يسعدني.

نبكسون: (بريجنيف) من فضلك نادني باسمي الأول يا ليونيد.

كيسنجر: (نيكسون)لكن هذه لحظة تاريخية (نيكسون يجذب كيسنجر إليه ويحتضنه)

نيكسون: (بريجنيف) أنت رجل قوي البنية. أشعر أننا سوف ننجز الكثير ياصديقي، بيننا عمل مشترك كثير .

كيسنجر: (نيكسون) هييه؟

نيكسون: (بريجنيف) نحن أناس بسطاء، رجال أسريين، لكن أنت تحب السياسة، وابنتك تزوجت حفيد الرئيس إيزنهاور، وأنا أحب السيرك. ابنتي تهرب مع مروضي الأسود ولاعبي الأكروبات. أنا وأنت نحب بناتنا، إنما ابنتك جلبت لك السعـادة، وابنتي جلبتت لي الألم.

كيسنجر: (نيكسون) أنت تعلم أنني درست شخصيتك دراسة مستفيضة وعن قرب. من وقت لآخر كنت أطلب ملفاتك في المخابرات السوفيتية الـ " كي جي بي" وأقـرؤها حتي عرفت عنك كل شئ.

(يضحك بصوت عال وكيسنجر ينظر في ساعته)

نحن الاثنين تغلبنا علي أوقات عصيبة .

كيسنجر: (ينظر في صمت)

نيكسون: (بريجنيف) نحن أناس في أصلنا بسطاء.. أناس عاملون ونجحنا في أن نصبح ...

كيسنجر: (نيكسون) من الطبقة الوسطي. (نظرة خاطفة من نيكسون)

نيكسون: (بريجنيف) أقوي رجل في العالم. بالضبط هو ذاك. (يتذكر) الكلام أخذنا ونسينا الشئ الأساسي .. الفودكا! اجلس.. فودكا روسي .

(يسحب إناءً مملوءاً بالبراندي) هل تشاركني الشراب؟

كيسنجر: (نيكسون) أظن أنني سوف ..

تيكسون: (بريجنيف يصب البراندي) هييه.. نيكسون .. احك لي عن وزيرك كيسنجر.

كيسنجر" (نيكسون) هو.. هو وأنا كنا...

نيكسون؛ (بريجتيف) أشعر أنكما لستما قريبين من بعضكما بعضاً.

كيسنجر: (نيكسون) في رأيي لا .. نحن نناقش أشياء بعمق ودوره أكبر من مستشار لي، أكبر بكثير.

نيكسون: (بريجنيف) عنده معرفة بالتاريخ .. قالوا لي هذا.

كبسنجر: (نيكسون) معرفة مذهلة.

نيكسون : (بريجنيف) قل لي يا نيكسون .. هل فكرت فيما ستقوله عنك كتب التاريخ ؟ هل فكرت ماذا سيكون مكانك في التاريخ؟

كيسنجر: (نيكسون) رجل الدولة لا يشغل نفسه بالمكان الذي ...

نيكسون:(بريجنيف) أنا واثق أن مكانك سيكون مكاناً يدعو للفخر بين صفحات التاريخ.

كيسنجر: (نيكسون) ياه .. سيكون هذا شيئا رائعا"[٣٦].

في حوارية تبادل الأقنعة السابقة، التي تتم بالتشخيص عبر الأقنعة تعبيراً عن المواقف والمواقع والأدوار من وراء تلك الأقنعة، يتداخل تيار الشعور مع تيار الوعي لدي الشخصية القناع، ليشف حديث الشخصية عن ذاتيتها خلف القناع الذي تخفت خلفه، وتشف عن تيار وعي يقوده التفكير الحذر المدقق فيما تذكره عن الشخصية الأخرى التي تقنعت بقناعها، فعندما تسمع من كلام مشخصها – متقنعا- ما لا يرضيها، تنحو نحو مقاطعة حديثه؛ فبريجنيف من خلف قناع نيكسون يدعو نيكسون إلي احتساء كأس من الفودكا، فإذا بنيكسون / القناع – الذي هو كيسنجر في الحقيقة الدرامية يتلكأ في إبداء الاستجابة: "أظن أني سوف .."، فيقاطعه نيكسون / قناع بريجنيف لمنعه من المواصلة (بصب البراندي)، قائلا :

"كسينجر: هييه نيكسون احك لي عن وزيرك كيسنجر "[٣٧].

وهنا تظهر شخصية كيسنجر في الواقع الدرامي من خلف قناع نيكسون، معبرة عن كيسنجر لا عن نيكسون /القناع، للرد علي نيكسون خلف قناع بريجنيف، حيث بدى متردداً وكأنه يبحث عن وصف لحظي مناسب لشخصه، غير أنه يتلكأ في وصف نفسه بلسان نيكسون القناع:

" كيسنجر(نيكسون): هو.. هو وأنا.. كنا ..."[٣٨].

ربما كان تلكؤه أملاً في أن يسارع نيكسون /الواقع الدرامي نفسه، بالتداخل في الحديث عنه، أملاً في أن يحظي من رئيسه نيكسون بكلمة طيبة ترضيه، غير أن نيكسون هنا لا يتحدث بلسان قناع بريجنيف الوهمي، فيعالجه بما في سريرة نفس نيكسون/ الواقع الدرامي:

"نيكسون(بريجنيف): أشعر أنكما لستما قريبين من بعضكما بعضا"[٣٩].

وبذلك يكشف نيكسون – بالتورية الدرامية من خلف الشخصية/ القناع (بريجنيف) – عن المسكوت عنه، وعن رأيه الفعلي في كيسنجر، ويكشف حقيقة عدم رضائه عن وزيره، وما بينهما من عدم وفاق.

غير أن كيسنجر/ الواقع الدرامي – من وراء قناع نيكسون – يسارع بالمراوغة ليشيد بقيمة كيسنجر، أي يشيد بنفسه محملاً القناع بما يضفيه علي شخصيته هو، إعلاءً لذاته هو – كيسنجر – خلف قناع نيكسون:

"كيسنجر(نيكسون): في رأيي.. نحن نناقش أشياء بعمق، ودوره أكبر من مجرد مستشار لي .. أكبر بكثير"(٤٠).

وعندما يشهد نيكسون بقناع بريجنيف بالمعرفة التاريخية لكيسنجر، إنما يضعه موضع المرجعية التي يرجع إليها عند الحاجة؛ فهو يعبر عن رأي نيكسون/ الواقع الدرامي في اقتصار دور كيسنجر علي ما يطلب منه.

"نيكسون (بريجنيف) : عنده معرفة بالتاريخ .. قالوا لي هذا"(٤١).

هنا أسقط كيسنجر/ الواقع الدرامي عنه قناع نيكسون، مواجهاً حديثه لنيكسون الواقع الدرامي :

"كيسنجر(نيكسون) : لا.. معرفة مذهلة"(٤٢).

ومن الواضح أن كيسنجر هنا يلمح إلي معرفته المذهلة بتاريخ نيكسون نفسه، وما خفي من أسرار سياساته خلال فترة رئاسته للولايات المتحدة الأميريكية، وهنا تتبدى لحظة سقوط الأقنعة؛ كشفاً لما هو مسكوت عنه في نفس كل من الصديقين، حيث يسيطر علي رأي كل منهما في الآخر تيار الشعور الذي يزيح تيار الوعي في كل مرة يزيح فيها أحدهما الشخصية القناع عن وجهه، وتظهر الحقائق المستترة، ويتبين المنظور الحقيقي لكل منهما تجاه الآخر، تعبيراً عن وطأة اللحظة وقسوتها، خاصة عندما مس حديث الشخصية القناع (نيكسون/بريجنيف) شخصية نيكسون الواقع الدرامي متسائلاً عن موقف التاريخ منه:

"نيكسون(بريجنيف) : قل لي يا نيكسون هل فكرت ما الذي ستقوله عنك كتب التاريخ؟ وهل فكرت ماذا يكون مكانك في التاريخ؟"(٤٣).

كانت نية نيكسون بهذا السؤال – متقنعا بقناع بريجنيف – أن يحصل من كيسنجر الواقع الدرامي علي رأي كيسنجر نفسه في نيكسون، بصفته مرجعية تاريخية لفترة شراكتهما المثيرة في حكم الولايات المتجدة الأمريكية، والأمر نفسه يحدث عندما مس حديث كيسينجر (نيكسون) القناع، حيث يزيح تيار الشعور تيار الوعي، بدافع من قلقه من لعبة تبادل الأقنعة تلك، إذ يقفز قلق نيكسون الحقيقي المتقنع خلف قناع بريجنيف، ليضع علي لسانه تعبيراً عما سيكتبه عنه التاريخ فيما بعد رحيله.

ولأن مثل ذلك السؤال المربك يوقف حركة اللسان عن الكلام للحظة؛ لذلك تسارع شخصية دور(كيسنجر / قناع نيكسون) إلي الأداء التلطيفي – من حيث المظهر، المراوغ من حيث المخبر:

" كيسنجر(نيكسون) : رجل الدولة لا يشغل نفسه بالمكان الذي ....."[٤٤].

لذلك يسارع نيكسون الواقعي من وراء قناع بريجنيف إلي مقاطعته:

" نيكسون (بريجنيف): أنا واثق أن مكانك سيكون مكانا يدعو للفخر بين صفحات التاريخ"[٤٥].

هكذا يسقط القناع من علي وجه الشخصية، لينكشف وجهها الحقيقي، وهو ما يكشف عن شعورها الحقيقي المضمر نحو الشخصية الأخري، فكما نرى، يظل القناع متحكماً في لعبة التمسرح، إلي أن يتناقض الحديث علي لسان المتكلم عن مشاعره في مواجهة الأخر، فينزلق إلي تيار شعور الشخصية الحقيقية في واقعها الدرامي؛ فمع إزاحة القناع، ينزاح تيار الوعي بإزاحة شخصية الواقع الدرامي لشخصية القناع الإيهامي، وهكذا تتجلي جمالية لعبة الأقنعة بين المتحاورين .

ويشير أبو الحسن سلام إلى أنه "مع تعقد الأدوار في عملية التداخل بين الحقيقي والوهمي، بين المشعور والمدرك في لعبة التمسرح عبر تباديل الأقنعة الوهمية بالاتفاق المسرحاني بين ممثلي دورين مسرحيين، يقع الممثل في بؤرة اهتمام الجمهور، مراقباً لحيرة الممثل أمام مفاصل الانتقال من حالة المشعور إلي المدرك، ومن حالة المدرك إلي المشعور، فالاختبار الحقيقي للممثل أمام جمهوره قائم في مدي مصداقية التخلص الدرامي الجمالي في أدائه، ما بين حالة تجسيد أدائي لحقيقة الشخصية، وحالة تشخيص أدائي افتراضية للشخصية القناع، عبر طاقة أداء مهاري للممثل نفسه، فمصداقية التخلص الأدائي الانسيابي تحقق المصداقية عند الجمهور، ويصبح الاقتناع مشروطاً بروعة صورة التمسرح التبادلي بين ماهو حقيقي، وما هو وهمي"[٤٦].

نخلص مما تقدم إلي أن الشخصية القناع، محملة بعبء مصداقية تعبيرها عن ما هو شعوري وما هو إدراكي في آن، منقسمة بين زمنين افتراضيين، بين لحظة وأخرى، عبر أداء ممثل لشخصيتين: شخصية حقيقية – درامياً– وشخصية القناع، وذلك بتقنيتين مختلفتين، إحداهما محمولة علي تيار الوعي، والأخرى محمولة علي تيار الشعور.

المبحث الثالث : نموذج للشخصية القناع في المسرح المصري

أ_ "بيجماليون"(٤٧) توفيق الحكيم (قناع المؤلف)

تعد مسرحية (بجماليون) لتوفيق الحكيم نموذجاً في هذا الإطار، "حيث جعل توفيق الحكيم من بجماليون قناعاً له، تخفي خلفه، ليبوح بمكنون صدره وخلجات نفسه، وقناعاته عن الفن الذي يخلق الجمال بلا حدود، ويبني لنفسه عالماً فكرياً فلسفياً خاصاً، يحلق في فضائه اللامتناهي، ويعرض موازنة بين الفن وما فيه من خير مطلق، والواقع بما يحمل بين طياته من سلبيات، هذا التعارض بين الفن والحياة سببه"(٤٨) – كما يري محمد مندور– " تجارب الحكيم الفاشلة في طفولته وصدر حياته مع المرأة "(٤٩).

ويحاول "حسن علي حسين" أن يبرهن علي صحة افتراضه القائل بأن بيجماليون هو قناع توفيق الحكيم في هذه المسرحية، فيطابق بين آراء الحكيم حول الفن والحياة، وبين الآراء التي تعكسها مواقف كل منهما، وينتهي إلي أن صيغة التطابق تؤكد علي صحة هذا الفرض .

إن بيجماليون يصنع تمثالاً علي هيئة أمرأة جميلة، ويطلب من الآلهة أن تبث فيه الحياة، لأنه مل من الوحدة، ومن الحياة الرتيبة التي يحياها، وتستجيب "فينوس" لطلبه، وتدب الحياة في التمثال، وتنشأ في البداية علاقة حميمة بين جالاتيا الزوجة وبيجماليون، ويحاول بيجماليون أن ينحي جانباً تصوراته القديمة حول المرأة ، وسرعان ما تؤكد المواقف والأفعال صحة تصوراته السلبية حول المرأة والزواج، وذلك عقب خروج جالاتيا مع نرسيس إلي كوخ في الغابة، إن الواقع الجديد لا يتوافق مع طبيعته كفنان، وتقييمه للزوجة والزواج يجعله يثور علي هذا الواقع، وهو يلقي باللوم علي الآلهة التي حولت فنه العظيم إلي زوجة تقليدية تفتقر إلي الروعة والإبداع، ويعقد مقارنة بين فنه ومايخلقه من جمال وخلود من ناحية، وصنع الآلهه الذي مصيره الزوال والخلود من ناحية أخرى، ويمعن الحكيم – عبر قناعه بيجماليون – في حيرته وتردده، ويطلب من الآلهة أن ترد عليه فنه الذي أفسدته أيديهم، ويلوم فينوس، لأنها جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلي كيان تافه، لقد صيرته امرأة حمقاء، فجالاتيا الحياة هي زوجة الحكيم، ولكنها ليست فنه العظيم، الذي هو أثره الخالد.

يكشف الحكيم عبر قناعه، أنه يؤمن بفنه الخالد الرائع الذي ينتصر به علي الفناء، أكثر مما يؤمن بأهمية وجود الزوجة، الأمر الذي يدفع بيجماليون إلي أن يطلب من الآلهة أن ترد عليه فنه الخالد، وأن تعيد جالاتيا إلي ماكانت عليه عليه في السابق، وعندما يحدث ذلك، يشعر بيجماليون بالوحدة والفراغ، ويدرك أن الحب والمودة والرحمة أشياء تعطيها الحياة ولا يعطيها الفن، وتختلط الأمور في نفسه وتتبدل قناعاته، وفي النهاية، يقوم بتحطيم التمثال، ليعلن هزيمة الفن أمام دفء الحياة ونعيمها.

ومن خلال حوار أجراه في الفصل الأخير بين بيجماليون ونرسيس، يناقش دور المرأة في الحياة عامة، وحياة الفنان خاصة، وهي القضية التي حلها بنفسه ولنفسه، فقد تزوج وأنجب طفلين دون أن يشل الزواج ملكاته الخلاقة(٥٠) .

إن الحكيم في هذه المسرحية يقحم أراءه وقيمه وتجاربه الحياتية علي مسرحيته من خلال الشخصية القناع/ بيجماليون، ولكن شخصية بيجماليون قد حافظت علي استقلالها الشكلي نظراً لبراعة الحكيم في تصويرها، فلقد وفق في اختيار النموذج الذي مكنه من عرض الأفكار التي أراد التعبير عنها، وتوارت العناصر الذاتية التي تكشف عما تخفيه الشخصية القناع/بيجماليون، ببراعة تقنية عالية.

ب – مسرحية "الفرافير"(٥١) ليوسف إدريس(الراوي / القناع) – نموذجاً :

كانت الجوقة في المسرح اليوناني قناعاً للمؤلف المسرحي نائباً عن ثنائية الرأي العام في مستوييه المعارض لمركزية خطاب الشخصية المحورية، وخطاب الموالاة له (أنا/الجماعة، والآخر/الجماعة)، وفي مسرحنا العربي، حل الراوي قناعاً للمؤلف المسرحي، يحمل رأيه نائباً عن صوت الرأي العام في مجتمعه.

والقراءة المستبصرة لوظيفة الراوي في كتابات مؤلفينا المسرحيين الذين استلهموا من التراث ومن التاريخ صورا مضيئة في زمنها، تكشف عن وظيفة الراوي والجوقة باعتبارهما قناعاً للمؤلف، ومن نماذج تلك المسرحيات: "الفرافير" ليوسف إدريس، "ليالي الحصاد" لمحمود دياب في مصر، ومسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"، و"الملك هو الملك" لسعد الله ونوس في سوريا.

وسوف نقف علي شخصية الراوي في مسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس بوصفها قناعاً يستتر خلفه الكاتب المسرحي نائباً عن الرأي العام.

تقوم الشخصية القناع في المسرحية بوظيفتين: وظيفة الراوية، ووظيفة (الخلق الإبداعي). في الوظيفة الأولى يقوم الراوي بتقديم الحدث، وتوصيف الواقع الدرامي الذي يتم تصويره في المسرحية، متلاحماً مع جمهور الحضور، عن طريق كسر الحائط الرابع الوهمي بين مجتمع المنصة ومجتمع القاعة، وفي الوظيفة الثانية، يستدعي الراوي شخصيتين إلي فضاء المنصة الخاوية، ويحدد لكل منهما دوره – ماهية وجوده– (هذا سيد، وهذا فرفور)، فهما شخصيتان وجوديتان بالمعني الأفلاطوني الذي يؤمن بأن (الماهية أسبق من الوجود)، ولنا أن نلحظ هذا من مرجعية وجودهما الجبري؛ حيث تم إدخالهما قسراً بمعرفة (المؤلف/الراوي).

وهذه الفكرة تتناقض مع فكرة (الوجود أسبق من الماهية) في فلسفة سارتر الوجودية المادية، التي ترتكز علي ثنائيات: (الأنا والآخر– الحرية والالتزام – الوجود والعدم) التي تري أن وجودنا أسبق من ماهيتنا، بمعني أننا نوجد أولاً، ثم يحاول كل موجود تشكيل جوهر وجوده بإرادة حرة لا تتجاوز الإرادة الحرة للغير.

أما التجلي الآخر للشخصية القناع، فيتمثل في شخصة فرفور/ القناع، فهر قناع ترميزي لماهية الإنسان / الفرفور، أو العبد، وحيرة تساؤله المستمر عن سبب وجوده الجبري في ماهية العبد، كذلك فإن المؤلف يقحم نفسه في الحدث من خلال آداؤه لوظيفة الراوي، إن الكاتب هنا يرتدي قناع الراوي ويحتفظ بماهيته الأساسية باعتباره المؤلف، وهو ينيب عنه شخصية أخري للحديث بلسانه علي المسرح، ويبدو الأمر وكأن المؤلف أرادنا أن نتشارك معه في عملية التخليق الإبداعي، من خلال الانفتاح علي منظومة النشاط الذهني الخاصة به وهو بصدد التفكير في مسرحيته، حيث تتشكل المقولات الكلية للنص عبر مراحل إنتاجه ذهنياً ومادياً:

"(تدق الموسيقي مرة أخري معلنة إشارة الدخول، فيقف المؤلف ناحية باب الدخول في غضب هازاً ساقيه الرفيعة العارية بطريقة عصبية، ويظل ساكناً برهة، ثم ما يكاد يلتفت ويفتح فمه ليخاطب الجمهور، حتي تدق الموسيقى، فيستدير بسرعة إلي الباب، ثم يقول في يأس)

المؤلف: خلاص بلاش شغل دوروا لكم علي مؤلف.

المؤلف : يا إخواني! أنا عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن فرفور ظهر علي وجه الأرض، بس قبل ما أقدمه لازم ندور علي سيده"(٥٢).

إن الشخصية القناع هنا هي شخصية المؤلف التي حملها يوسف إدريس بفكرة الوضعية الجبرية التي تؤمن بأن الوجود البشري يتخذ من بدء الخليقة إلي الانتقال للعالم الآخر تصنيفين لا ثالث لهما: العبيد والسادة، وهذا الوجود يعد وجوداً جبرياً، ووجود العبد أسبق من وجود السيد، فكل عبد حر في اختيار سيده الذي يرتضيه.

"مع تزاحم الأفكار ومقارباتها في ذهن الكاتب المسرحي المفكر، تلتبس بعض الأفكار في كتاباته التجريبية. ونجد مثال ذلك الالتباس الجدلي في مسرحية الفرافير ليوسف إدريس، بين الفلسفتين (الوضعية) و(الوجودية)، وهو يتناول فكرة الجبر والاختيار باعتبارها مقدمة منطقية لنصه هذا، محمولة علي لسان (شخصية المؤلف)؛ فوجودنا جبري– في رأيه – منذ البداية. ولنا– فحسب – حرية التوافق الوجودي بتنسيق صورة وجود الأنا/العبد مع الآخر/ السيد"(٥٣).

ومعني وجود فكرتين منطقيتيين في نص واحد، جائزة في عرف "لاجوس أجري" في كتابه (فن الكتابة المسرحية)، وإن كان أجري يري أن وجود حبكتين يضعف البناء الدرامي(٥٤)، وبما أن مسرحية يوسف إدريس مسرحية تجريبية في الأساس، فإن حبكتها الدرامية تعتمد على اشتباك الحدث بفكرتين منطقيتين متعارضتين؛ هما الفلسفتين الوضعية والوجودية، وذلك لمناقشة المقولات الفكرية التي تتشكل نتيجة لحضور الفكرة و الفكرة المضادة، وقد حُمِلَت تلك الثنائية على الشخصية القناع (المؤلف/ فرفور) في هذا النص.

وهذا ما توكده حوارية الفرفور مع السيد، وفيها تتجلي شخصية الفرفور (الشخصية القناع) التي تحمل فكرة يوسف إدريس نفسه :

" فرفور: الا أنت سيدي ليه؟

السيـد: مش عارف أنا سيدك ليه ياولد ؟

فرفور: (مشيرا إلي الناس المستقرة علي الأرض) إنشاالله انسخط زي اللي نايمة دي ما أعرف.

السيـد: أما أنت فرفور مسخه صحيح، ما تعرفش أنا سيدك ليه يا ولد ؟

فرفور: أنا ما أعرفش ..

السيـد: ماهو من ضمن شغلي ياواد إني ما أعرفش، أمال أنت فرفور ليه؟ أنت فرفور بتاعي يبقي لازم تعرف لي.

فرفور: طب أنا في دي ما أعرفش.

السيـد: وأنا ما أعرفش .. فيبقي ما اعرفش بتاعتي تمشي على ما أعرفش بتاعتك .

فرفور: وبعدين ؟

السيـد: وإشمعني دلوقت اللي بتسأل؟ ما بقى لنا ألف رواية مع بعض.

فرفور: هو السؤال حرم؟

السيـد: خلاص .. اسأل المؤلف .. أنا مالي أنا .. هو اللي مألفك يعرف شغله معاك، ح تدوشني أنا ليه ؟

فرفور: دي مسألة بالعقل ، لا عايز مؤلف ولا حاجه.. هو أنت يا أخي زيي بالضبط، حتي إذا مشينا ورا داروين أنت تطورت من قرد ، وأنا تطورت من قرد زيّك.

السيـد: مين عارف يمكن جدك القرد ده كان قرد فرفور عند جدي.

فرفور: ما فيش في القرود أسياد ولا فرافير أبداً.

السيـد: يبقي خلاص أنت معايا بقي إن البني آدمين بس هما اللي بيقدروا يبقوا أسياد وفرافير"(٥٥).

هذا هو واقع الوجود الجبري الذي وضعته (شخصية المؤلف)، وهو وضع قائم أبدياً، سواء قبله فرفور أم رفضه، كل ما عليه أن يجد لنفسه صيغة للتعامل مع من فُرِض سيداً عليه:

"فرفور: مين قال كده ؟

السيد: والله ده رأيي. وإذا ما كنشي عاجبك اسأل المؤلف .

فرفور: دا مشي من زمان .

السيـد: نادي عليه.

فرفور: (مناديا) يا أخينا يا مؤلف.

السيد: يا جدع تأدب.. إنت عارف المؤلفين دول ناس يحبوا إنك تفخمهم وتعظمهم وتنافقهم.

فرفور: يا سيادة المؤلف، يا سعادة المؤلف، يا أعظم وأكبر وأمتن وأجعص مؤلف! (يدخل المؤلف على هيئة قزم أو صبي صغير، طوله نصف طول المؤلف الأول، ولا يزال بالبنطلون القصير)

المؤلف: عايز إيه يافرفور؟

فرفور: هو أنت المؤلف؟

المؤلف: أمال مين يعني ؟ إنتوا بتشتغلوا مع مؤلف تاني؟

فرفور: لا.. معاذ الله.. إحنا مش من دول ياحضرة.. بس يعني حضرتك صغرت شويه.

المؤلف: ما يمكن العكس، وتكونوا أنتوا اللي بتكبروا.

السيد: لو تكرمت بقا يا سيادة المؤلف، تقول للفرفور أنا سيد ليه.

فرفور: أيوه ليه؟

المؤلف: ودي عايزه سؤال دي .. دي حقيقة زي الشمس .. كمان شويه تيجي تقول لي أنت المؤلف ليه .. ما فيش حاجه هنا.. في رواية إسمها إيه، فيه نعم وبس. فاهم؟

فرفور: ليه (ثم مستدركا بسرعة) نعم"(٥٦).

هكذا تتجسد الشخصية القناع في هذه المسرحية بصورتين: الأولى في شخصية المؤلف الذي كان قناعا رمزياً لإرادة الخلق الإبداعي، وتجسد شخصية الفرفور قناعاً رمزيا آخر للماهية التي يحاول فرفور عبثاً معرفة سببها، وكيفية تحققها. لقد رسم المؤلف الخادم فرفوراً، ورسم السيد سيداً، لينتهي الأمر بالتسليم عن رضى، أو عن إذعان بالواقع الذي رسمه المؤلف، وبذلك تتضح فكرة أسبقية الماهية للوجود، وهي الفكرة التي حملتها الشخصية القناع (فرفور) وفكرة (الوضعية الجبرية) التي جسدتها شخصية المؤلف القناع.

ونخلص من هذا إلي أن فكر يوسف إدريس نفسه اتجه لمناقشة الأفكار المرتبطة بالفلسفة الوضعية والوجودية بطريقة الالتباس الجدلي لفكرتي (الجبر والاختيار).

وقد لجأ إلي تصوير شخصيات مسرحية، هي في جوهرها أقنعة لأفكاره التي استهدف التعبير عنها. إن تجريد منظومات توصيف هذه الشخصيات ، وإظهار الملمح الرئيسي في بنيتها "سيد" أو " عبد"، يعني أن هناك فراغاً داخلياً في بنية هذه الشخصيات، هذا الفراغ يشغله المضمون الفكري الذي يتم تشخيصه عبر الشخصيات القناع في هذه المسرحية .

وبناء علي كل ماسبق، يكون البحث قد أشار إلي عدد من نماذج الشخصيات/القناع، في محاولة للتعرف علي خصائصها وسماتها وكيفية توظيفها في المسرح، وأشار إلي النماذج التي يمكن أن تعكس صورة البطل القناع في المسرح العالمي والمسرح المصري.

الخاتمـــة

إذا كان القناع المادي الذي يرتديه الممثل قد استخدم لتحقيق وظائف محددة، تطورت عبر العصور الدرامية، فإن الباحث في دراسته هذه يتناول القناع غير المادي، أي القناع الذي تصطنعه الشخصيه، مستخدمة أدواتها الداخلية والخارجية للتقنع خلف شخصية أخري متخيلة، أو يتقنع المؤلف نفسه خلف أحد شخصياته ليعبر من خلالها عن أفكاره، والقيم التي يتبناها، ورؤيته للعالم، أو تتقنع الأفكار والأيديولوجيات خلف الشخصيات المسرحية، بحيث تصبح الشخصيات قناعاً للأفكار والقيم والموضوعات.

وقد توصل الباحث إلى أن الشخصية القناع تكنيك مسرحي استخدم في معظم الاتجاهات المسرحية لتحقيق مجموعة من الأهداف الجمالية والمضمونية، فالآخر التاريخي أو الميتافيزيقي أو التراثي أو الفلسفي أو الواقعي، يمكن استدعاؤه كقناع تلبسه الشخصية لتحقيق صيغ جدلية للبرهنة علي صحة بعض المقولات، ومناقشة عدد من القضايا، وتطرح إشكالية الأنا / القناع نفسها باعتبارها علاقة جدلية تعكس موقف (الذات/لابس القناع) من الموضوع الخارجي الذي يجري تشخصيه وتقمصه (القناع)، كما يعكس الموقف النقدي المتبادل بين القناع ومن يرتديه عدداً من المقولات التي تتأسس عليها الرؤية الفكرية للمؤلف.

وفي هذه الحالة فإن الكاتب يقحم عناصر ذاتية محضة علي عمله الأدبي، ويحاول التمويه علي هذه العناصر عن طريق تكامل أبعاد الشخصية، التي يتخذها قناعاً له واتساقها مع الأفكار التي يراد التعبير عنها ،بحيث يتحقق استقلالها الشكلي عن ذات المؤلف.

ومن خلال التطبيق على نماذج من اتجاهات مختلفة في الكتابة المسرحية، توصل الباحث إلى الآتي:

في المسرح التعبيري، يعبر المؤلف عن ذاته، فتتوحد شخصية المؤلف مع شخصية البطل، ويصبح البطل قناعاً للمؤلف ذاته، فشخصية البطل تعبر عن المنظور الفكري للمؤلف، وتعكس أحواله الذهنية والعاطفية، وعلى ذلك، فإن تياري الوعي والشعور للمؤلف يتحركان في نفس المسارات التي يتحرك فيهما تياري الوعي والشعور عند البطل، وهذا ما يتضح من خلال تحليل مسرحية "بعل" لبريخت، فقد توصل الباحث إلى أن شخصية "بعل" لم تكن إلا قناعاً تخفى وراءه "بريخت" ليعرض مفاهيمه الخاصة تجاه ما كان يموج في عصره من أفكار، تدعو إلى التمرد على كل المواضعات الفكرية والدينية والسياسية، وقد جعل "بريخت" من بطله نسخة تكاد أن تكون مطابقة له من حيث المرحلة العمرية، وطبيعة الأفكار التي كان يؤمن بها.

وفي المسرح الوجودي، ومن خلال تحليل مسرحية "المومس الفاضلة" لسارتر – توصل الباحث إلى أن الشخصية القناع في المسرحية الوجودية تتخذ موقفا وجودياً مطابقاً لموقف المؤلف في مواجهة العالم، وفي مواجهة الأنا الأخرى طرف معادلة الصراع. ففي هذه المسرحية يتقنع "سارتر" من وراء القناع/ليزي، وهي الشخصية التي حمّلها بموقف الأنا الوجودية المادية التي تصنع هويتها عبر مواجهتها للموجود للآخر. إن (ليزي) تتمرد على القيم ا لمجتمعية والدينية التي تواضع عليها المجتمع، وتحاول استمالة (الآخر/ فريد) ودفعه إلي منطقها الوجودي، وتحضه علي نبذ القيم الجمعية التي لا تقبلها.

وفي المسرح الذهني، يمكن اتخاذ مسرحية: "نيكسون .. نيكسون" لراسل لينر" نموذجاً للتشخيص عبر الأقنعة، تعبيراً عن المواقف والمواقع والأدوار من وراء تلك الأقنعة، حيث يتداخل تيار الشعور مع تيار الوعي لدي الشخصية القناع، ليكشف حديث الشخصية عن ذاتيتها خلف القناع الذي تخفت خلفه، ويشف القناع عن تيار وعي يقوده التفكير الحذر المدقق فيما تذكره عن الشخصية الأخرى التي تقنعت بقناعها.

وقد استعان كتاب المسرح المصري بتقنية الشخصية/القناع في عدد من مسرحياتهم، وهو ما نجده – على سبيل المثال – في مسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم، حيث نجد الكاتب يعرض أراءه وقيمه وتجاربه الحياتية في مسرحيته من خلال الشخصية القناع/ بيجماليون، إلا أنه نجح في الحفاظ على استقلالية شخصية بيجماليون، نظراً لبراعة الحكيم في تصويرها، فقد توارت العناصر الذاتية خلف الشخصية القناع/بيجماليون.

كذلك يعرض يوسف إدريس في مسرحيته الفرافير، فقد ناقش المؤلف في مسرحيته الأفكار المرتبطة بالفلسفة الوضعية والوجودية، أي فكرتي (الجبر والاختيار)، واستعان بقناعين: المؤلف (قناع الفلسفة الوضعية) والفرفور (قناع الفلسفة الوجودية)، ومن خلال الجدل بين الشخصيتين، يعرض إدريس الفلسفتين بطريقة الالتباس الجدلي.

وقد خلص الباحث من دراسته إلى أنه يمكن إيجاز الأسباب التي تبرر الالتجاء إلي هذه التقنية في الآتي :

- التموية علي الذات وإخفاء ملامحها.
- اكتساب هوية مغايرة.
- تشخيص الأفكار والقيم المجردة.
- التعبير عن المقولات الفكرية للكاتب واتجاهاته الفكرية والأيديولوجية وتجاربه الحياتية.
- توظيف الجماليات الفنية التي ترتبط بازدواجية الأنا والقناع في المسرح.

الهوامش

١- https://atitheatre.ae/ماهية-التقنع-في-المسرح-سامي-عبد-الحميد.

٢- صالح سعد: " ميتافيزيقا الحركة- دراسات في الدراما الحركية والرقص"، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب،ع٣٧ ،١٩٩٥، ص ص٥٥،٥٦.

٣- صالح سعد: "الأنا- الآخر- ازدواجية الأداء التمثيلي"، الكويت، عالم المعرفة، العدد٢٧٤، ٢٠٠١، ص ١١٥.

٤- حسن علي حسين أبو ندي: "القناع في مسرح سعد الله و نوس"، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر بغزة، ٢٠١٥، ص ٣.

٥- سعاد شريف: "جمالية القناع في شعر أمل دنقل"، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/45816

٦- مني العبد: "القول في الشعري و الشعرية – الحداثة و القناع"، بيروت، دار الفرابي، ٢٠٠٨، ص٢٩٣.

٧- راجع: أبو الحسن سلام، "اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط١، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠١٦، ص ٨٤.

٨- راسل لينر: "نيكسون.. نيكسون"، ترجمة: عاطف الغمري، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة المصرية، يناير ٢٠٠٣.

٩- محمود دياب: "ليالي الحصاد"، القاهرة، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، د/ت.

١٠- لويجي بيراندييللو: "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، ترجمة: محمد إسماعيل، القاهرة، سلسلة روائع المسرح العالمي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، د/ت.

١١- فيي ومايكل كانين: "رشا مون"، إعداد عن مجموعة قصص الكاتب الياباني ريونو سوكي أكاتاجاوا، ترجمة: عبد الحميد البشلاوي، القاهرة، مكتبة الفنون الدرامية، أكتوبر ١٩٥٨.

١٢- جان جينيه: "الخادمتان"، ترجمة: حنان قصاب، الكويت، سلسلة من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، اكتوبر ١٩٩٧.

١٣- خوزيه تربيانا: "ليلة القتلة"، ترجمة: فتحي العشري، الكويت، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، هيئة الفنون والآداب، د/ت.

١٤- فاروق عبد الوهاب: "المذهب التعبيري في المسرح"، القاهرة، مجلة المسرح، العدد٨، السنة الأولي، القاهرة، ١٩٦٤، ص٢٨.

١٥- محمد خير يوسف الرفاعي: "التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية"، الأردن، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ٩، عدد ٢ ،١٠٧/٢٠١٦– ١، ص ١١٩.

١٦- إبراهيم حمادة: "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٤٧.

١٧- نهاد صليحة: "التيارات المسرحية المعاصرة"، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٨١ .

١٨- انظر: عبد الغفار مكاوي: "علامات علي طريق المسرح التعبيري"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤، ص ١٤.

١٩- انظر" فريدريك أوين: "بريخت– حياته وفنه وعصره"، ترجمة: إبراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٣٨، ص ٧–١٠.

٢٠- Donald Heiney & Lenthiel H. Down, "Continental European Literature", Barron's educational series, New York,1974, p.212.

٢١- عبد الغفار مكاوي: "علامات علي طريق المسرح التعبيري"، مرجع سبق ذكره، ص٧٩.

٢٢- برتولد بريخت، "بعل"، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، "علامات علي طريق المسرح التعبيري"، سبق ذكره، ص٨٢.

٢٣- رشاد رشدي: "نظرية الدراما من أرسطو إلي الآن"، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٨١، ص ١٧٨.

٢٤- برتولد بريخت، "بعل"، سبق ذكره، ص٨٣ .

٢٥- المصدر نفسه، ص ٩٠.

٢٦- المصدر نفسه، ص ٩٢.

٢٧- جان بول سارتر: "المومس الفاضلة"، ترجمة: عبد المنعم الحفني، القاهرة، مطبعة المنزلاوي، د/ت.

٢٨- المصدر نفسه ص ٧.

٢٩- المصدر نفسه ص ٧.

٣٠- المصدر نفسه ص ١٠.

٣١- المصدر نفسه ص ١٠.

٣٢- أبو الحسن سلام: مخطوطة محاضرات مادة: أصول الكتابة المسرحية"، لطلاب الفرقة الرابعة فسم الدراسات المسرحية بجامعة الإسكندرية، ٢٠٠٥.

٣٣- جان بول سارتر: "المومس الفاضلة"، سبق ذكره، ص ١٣.

٣٤- راسل لينر: نيكسون.. نيكسون، سبق ذكره.

٣٥- انظر: أبو الحسن سلام، مخطوطة محاضرات مادة: اتجاهات التمثيل والإخراج لطلاب مرحلة الدكتوراه، كلية الأداب، الدراسات المسرحية بجامعة الاسكندرية.

٣٦- راسل لينر: "نيكسون.. نيكسون"، سبق ذكره، ص ١٦-١٧.

٣٧- المصدر نفسه ص ١٧.

٣٨- المصدر نفسه ص ١٧.

٣٩- المصدر نفسه ص ١٦.

٤٠- المصدر نفسه ص ١٧.

٤١- المصدر نفسه ص ١٧.

٤٢- المصدر نفسه ص ١٧.

٤٣- المصدر نفسه ص ١٧.

٤٤- المصدر نفسه ص ١٧.

٤٥- المصدر نفسه ص ١٧.

٤٦- انظر: أبو الحسن سلام، مخطوطة محاضرات مادة اتجاهات التمثيل والإخراج لطلاب مرحلة الدكتوراه ، سبق ذكره.

٤٧- توفيق الحكيم: "بيجماليون"، القاهرة، دار مصر للطباعة،١٩٤٢.

٤٨- حسن علي حسين أبو الندي: "القناع في مسرح سعد الله ونوس"، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، فرع غزة، ٢٠١٥، ص ص ٢٣-٢٤.

٤٩- محمد مندور: "مسرح توفيق الحكيم"، ط٣، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د/ت، ص٥٦.

٥٠- انظر: حسن علي حسين أبو الندي:"القناع في مسرح سعد الله ونوس"، سبق ذكره من ص ٢٣إلي ٢٥.

٥١- يوسف إدريسن "الفرافير، القاهرة، سلسلة المسرحية، مجلة المسرح، مسرح الحكيم، ١٩٦٤.

٥٢- المصدر نفسه، ص ٢٤.

٥٣- أبو الحسن سلام : "اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق"، ط٢، الاسكندري، دار الوفاء للطباعة والنشر، ٢٠١٥.

٥٤- انظر: لاجوس أجري: "فن كتابة المسرحية"، ترجمة دريني خشبة، الكويت، دار سعاد الصباح،١٩٩٣، ص ٦٤.

٥٥- يوسف إدريسن "الفرافير، سبق ذكره، ص ص ٤٨-٥٠.

٥٦- المصدر السابق، ص ص ٤٩-٥٠.