

مستويات حضور الجسد في مسرح يونسكو

د. مصطفى شويرف

جامعة معسكر

يشكل الجسد سواء في حضوره الحركي أو على مستوى علاقته بالفضاء أحد ركائز مسرح يونسكو، ما دام هذا الجسد قد تحول من خلال تقديمه إلى موضوع للعمل المسرحي بعد أن كان مجرد وسيط. كما تتجلى مركزية الجسد في لفت انتباه المتلقي لانحلاله (الجسد)؛ تشوّهه وتصلب حركات ممثليه التي تؤسس لوحدها حدثاً درامياً.

أما علاقة الجسد بالفضاء فهي علاقة تماه وامتداد إلى الدرجة التي لا نستطيع من خلالها التمييز أو الفصل بين الاثنين، ما دام الفضاء يصبح استمراراً لجسد الشخصية. ثم لكون شخصيات "يونسكو" تمثل بعجزها الجسدي والفكري الإنسان الغربي ذاته في انكساره وتيهه الوجودي ما بين الحربين.

اقترب "يونسكو" تدريجياً من توظيف الجسد بعد الاطلاع المباشر وغير المباشر على تجربة "أنتونان أرتو"، سعياً وراء البحث عن وسيلة تضع الجسد في خدمة التوجهات السياسية والإيديولوجية، وشكلت هذه الأخيرة لدى الكاتب التربة الثقافية المهيأة لاستقبال بذور التجربة الجسدية، إضافة إلى ديدن البحث الذي لا يتوقف عن التجديد.

فقد تأثر "يونسكو" بثقافة الجسد بعد أن غرف من معين التجارب السابقة، حيث تكمن هذه التجارب في أعمال "جروتوفسكي"، "بيتر بروك"، "جان لوي بارو"، بالإضافة إلى الكاتب السالف الذكر "أنتونان أرتو". لكنه عمق المضامين السياسية وخاطب المتلقي، مرتكزاً على ما تحقق من كشف لإمكانات الجسد التعبيرية. وامتدت ثقافة الجسد لديه إلى النص الذي اتجه إلى القيمة المعرفية-السياسية والفكرية والاجتماعية- التي ينطوي عليها إحياء الجسد وتفعيل دوره.

ولعل أقرب نص يصف ويعبر عن مستوى حضور الجسد في الخطاب المسرحي لدى "يونسكو" مسرحيتي "الخرتيت"، و"جاك أو الامتثال" ولو أن الأولى يرتبط موضوعها بالجانب السياسي، في حين تركز الثانية على البنية الشبكية، إلا أنهما تشتركان في التقيد بالضوابط الاجتماعية والثقافية، وإظهار خضوع الفرد إلى المجتمع وتجسيد مبدأ التنميط أو التوحد. وسنكتفي بهذين النصين فقط حتى لا يصل بنا المقام إلى إسهاب طويل.

مسرحية الخرتيت Rhinocéros

تصور هذه المسرحية أهل قرية وقد تسلل إليهم مرض الخرتية، فتحولوا من بشر إلى خراثيت؛ أي إلى حيوانات مفترسة بعد أن انتقلت العدوى إليهم جميعاً،

وذلك عندما تسلل إليهم خرتيت من الشمال وآخر من الجنوب. ولم يسلم من هؤلاء سوى شخص واحد، فصمد بذاته وأعلن الدفاع عن نفسه ضد العالم. والخرتتة *Rhinocérte* نسبة إلى الخرتيت، وهو حيوان ضخم، يسمى أيضا وحيد القرن. والمعنى من وراء هذا المصطلح هو تحول الإنسان إلى خرتيت كما يوضح ذلك "يونسكو" في مسرحيته، ويقصد بذلك أن يفقد الإنسان آدميته ويتحول إلى حيوان في سلوكه. ويبدو أن هذه المسرحية واضحة الدلالة، ذات رمزية تعبيرية، إذ تصور تسلل خرتيت من الشمال وآخر من الجنوب. ويرمز إلى هتلر في الأول وإلى موسوليني في الثاني. ومن المعلوم أن هذين الشخصين حولا شعبيهما أثناء الحرب العالمية الثانية إلى وحوش لا هم لها غير الحرب والتدمير والتقتيل. وقد أثبت التاريخ انهزام ظاهرة الخرتتة عندما انتصر المعسكر الديمقراطي على المعسكر النازي في تلك الحرب. ولذلك نرى "يونسكو" يترك في تلك القرية فردا واحدا وهو "بيرانجي" *Bérenger* ليقاوم هذا الداء ويأباه حتى النهاية -بعد أن انتقل إلى كل الشخصيات- رمزا للأمل في بقاء الإنسانية والتغلب عليه في النهاية. مسرحية الخرتيت *Rhinocéros* بلا شك مسرحية ضد النازية، وهي أيضا وبخاصة ضد الهستيرية الجماعية والأوبئة التي تختفي تحت غطاء الحقيقة والأفكار. المسرحية محاولة أيضا لفضح الأوهام التي تغرر بها الإنسان وعودة إلى الرشد. (مندور م- د.ت: 117-118)

تقع هذه المسرحية في ثلاثة فصول، وتتم عن ثرثرة ومنطق جدلي وتحول. يجري الحديث في البداية بين "بيرانجي" و"جان" في مقهى، حيث يحرض هذا الأخير صديقه على أن يكون موظفا مثاليا، وأن يسير على خطاه بالاهتمام بهندامه، وأن يلم بالثقافة والفنون، كي يرتقي في الوظيفة. غير أن "بيرانجي" لا يلقي لذلك بالا. وبينما هما مستمران في حديثهما، يسمعان ضجيجا قويا، فيطل الصديقان على الشارع، فيشاهدان خرتيتا سريع العدو وقد بلغت فيه البهيمية أوجها. تحلق الجميع هناك- خادمة المقهى، ربة المنزل، البقال، رجل المنطق، ربة المنزل وشيخ عابر- وهم حائرون بأمر هذا الحيوان ومن أين نجم عليهم، ويثرثرون كل وفق غايته. بينما يحمل رجل المنطق قط ربة البيت ويجمع الشيخ حاجاتها التي أسقطتها من شدة الهلع. وراح الأول يشرح للثاني القياس المنطقي ويقول إن القط ميت وسقراط ميت، إذن سقراط قط. ويتحدث "بيرانجي" و"جان" عن الخرتيت إن كان فر من حديقة الحيوانات أو قدم من السيرك، أو من الغابات المجاورة، ويختلط حديثهما مع الشيخ ورجل المنطق. ويواصل هذا الأخير منطقة العبثي، إذ يقول أن للهر أربع قوائم وكلبه له أربع قوائم ويصل إلى نتيجة وهي أن الكلب هر. وبينما هم مستمران في أقيسة المغالطة، إذا بخرتيت آخر يعبر الجهة الأخرى، ويسمع له دوي يثير الرعب.

ومازال رجل المنطق يتحدث عن قوائم الهر، ويفصل في الاحتمالات ولا يصل إلى نتيجة ويصل النقاش إلى التعصب ويوشك على الاختصام. تصل زوجة أحد الموظفين لتخبر بأن زوجها مريض، وأنه لا يحضر إلى عمله، وهي تلهث، فقد كان يلاحقها حيوان، وسرعان ما تترك بأنه زوجها وقد تحول إلى خرتيت. وتنتقل العدوى إلى الآخرين وتتفشى عملية الخرتتة. ويزور "بيرانجيه" صديقه "جان"، فيجده طريح الفراش، وقد تغير صوته وتلونت بشرته وتكونت نتوءات في جبينه وخائنه ذاكرته، وراح يطلب طبيبا بيطريا لمعالجته. وها هو الآن يصدر خوارا ويندفع ليقتم صديقه، ولكن "بيرانجيه" يوفق في إغلاق الباب.

يحاول "بيرانجيه" أن يدافع عن النزعة الإنسانية لكنه لا يعرف كيف يردّ على أصدقائه ويقنعهم. وفي هذه الأثناء، تحضر "ديزي" لتعرف الأخبار منه وهي ترى أن عدد الخراتيت لا يكف عن التزايد. ويرى من نافذة جدار مركز الإطفاء ينهار وسط غيمة من الغبار، وتخرج منه كتية من الخراتيت، تتقدمها فرقة موسيقية. لم يعد أصدقاء "بيرانجيه" قادرين على الصمود رغم جهوده لإبقائهم بشرا.

يبقى "بيرانجيه" و"ديزي" وحيدين، يصرح لها بحبه. وفجأة يرنّ الهاتف، والمتحدث خرتيت. لقد سيطرت الخراتيت على محطة الإذاعة وأعلنت السلطات تأييدها لها ولم يبق سواهما.

"بيرانجيه" و"ديزي" آخر الكائنات البشرية. جاء الآن دور الفتاة وقد شعرت بقلق عظيم ولم يستطع الشاب تهدئتها. خارت عزيمتها ولم تعد قادرة على متابعة المقاومة. أغرتها الخراتيت وصارت ترى في خوارها أناشيد وراحت تردد:

- الخراتيت جميلة، تبدو لطيفة... إنها آلهة.

ويتحدث "بيرانجيه" عن حبهما فتجيبه:

- إنني أشعر بقليل من الخجل من ذلك الذي تسميه حبا؛ هذا الشعور المريض، هذا الضعف الذي نجده عند الرجل وعند المرأة. لا يقارن هذا أبدا بالحماسة، بالطاقة الخارقة التي تصدر عن الكائنات المحيطة بنا.

لقد انتهى كل شيء وتحطم حبهما وتحولت "ديزي" إلى خرتيت وانضمت إلى القطيع.

ونشاهد في النهاية أن كل الناس تحولوا إلى خراتيت وقد عمت الشوارع وراحت تطل من النوافذ ومن المكاتب وتقيم في المقاهي. ويبقى "بيرانجيه" وحده ويصمد بذاته ويعلن أنه سيدافع عن ذاته ضد العالم، ويقف ضد التيار ليبدع الإنسان الثائر الصامد. (Ionesco, E. 1963)

تنتهي المسرحية بمناجاة يلقيها "بيرانجيه"، وهي استدراك مؤثر وساخر. ينادي "ديزي" -الفتاة التي أحبها- بلا جدوى. يسد الأبواب والنوافذ حتى لا ينال

منه الآخرون. يحاول أن يبرر ذاته لكنه لم يفهم ماذا تعني اللغة التي لا يتكلمها أحد، ولا يتعرف على الصور المعلقة على الجدار، ولا الصور التي يخرجها من أحد الأدراج... يطمح أن يصبح خرتيتا وينظر باشمزاز إلى جلده الناعم وجبهته الخالية من القرون، ويجرب الخوار دون نجاح. وعندما تنهار الجدران من حوله يتناول مسدسه ويردد في ارتعاشة مقاومة:

سأدافع عن نفسي ضد العالم أجمع! ضد العالم أجمع سأدافع عن نفسي! أنا آخر إنسان وسأبقى كذلك حتى النهاية! لن أستسلم!

إن الموضوع الرئيسي في المسرحية هو المسخ أو التحول. وقد تأثر "يونسكو" بشكل واضح بالروائي التشيكي "فرانز كافكا" Franz Kafka في روايته المشهورة "المسخ" أو "التحول" La Métamorphose ، عندما اكتشفه، كان يعيش فترة قلق من حياته. ظن أنه وجد لدى "كافكا" وسأوسه الشخصية وفهم القصة على أنها تعبير لدى كل فرد عن قوى ومظاهر مرعبة. كما رأى فيها نزاع الصفة الإنسانية عن الفرد ورمزا للجماهير والشعوب التي تكتسب بصورة فجائية وجها مرعبا. يمكن أن نأخذ هذا التفسير بعينة الاعتبار، لكن من الأهمية بمكان نشير إلى أن "يونسكو" وجد لدى "كافكا" صورة لعالم ولد من الكوابيس، وقد ساعده ذلك بلا شك على أن يعطي عالمه الخاص الخيالي شكله وطابعه العام. والخرتتة هي الرأي العام الاجتماعي الذي يكتسح الناس ويحيلهم إلى أرقام بل إلى بهائم متماثلة وليس منهم من يحتفظ بفرديته وحكمته وقدرته على الاستقلال.

لقد عبر الجسد عن التغيير الذي حصل ما بين الحربيين، تحول ما هو خلاق ومبدع إلى ما هو مدمر، حيث اتخمت تلك الشخصيات بالثقافة وانسلخت عن أجسادها ، وانفصلت عن مشاعرها انفصالا بائنا وتحولت إلى حيوانات مدمرة. نرى في الجسد مدخلا لأشكال التواصل كلها مع الكون. فيحاول الكاتب أن يكون التأثير في المتلقي ماديا. وإن عدوى التأثير التي تنتقل من جسد إلى آخر معدية، بل إنها العلامة الرئيسية والتمايزة للمسرح. وهذه العلامة كما يعتقد هي السمة المشتركة بين المسرح والوباء. والخرتتة وباء ينتقل من جسد إلى آخر حاملا معه البهيمية والفناء.

يريد "بيرانجييه" أن يستقل بجسده، وإذ يبحث عن الموضوعات التي يعمل عليها هذا الجسد، فإنه يختار ما يدعوه الموضوعات القابلة للمواجهة أو المجابهة. إنه يضعها في الصفة المقابلة، فالثقافة بالنسبة إليه ليست جوهر المشكلة. المقاومة هي الجوهر. وتتلخص هذه الأخيرة في الحذر من عدوى الخرتتة لمعرفة مدى استجابته لحقيقة الوجود. المواجهة أو المجابهة هي فعل من أفعال البحث عن

المعاصرة وسط الجذور. وما دام الجسد هو الذي يتكلم وكلامه إشارات وعلامات من خلال الحركة والصوت، فإن المتلقي يستطيع تمثيل ما يراه.

وفي الحوار الذي يجري بين "جان" و "بيرانجيه"، لا يكتفي هذا الأخير بامتلاك جسده، بل يتحول إلى لغة وإيقاع يتخاطبان في "بيرانجيه"، ويتوصلان معه عبر لغة الدمار، لأن منطق ثقافته حول جسده إلى خربتيت يفتك بالآخر. لكن هذه اللغة الجسدية أيقظت في "بيرانجيه" لغة أخرى متناقضة، فرفض الاستجابة أو التواصل مع إيقاعها، وخيب أفق انتظارها. ومن هنا تتجلى العواطف الإنسانية في الجسد بطريقة نفسية، إنها ضرب من السمو، وهي على هذا الأساس حقيقية وصادقة لدى "بيرانجيه".

ويتحول الجسد بذلك إلى علامة تندمج في وظائف تواصلية مبلغة لرسالة النص، دافعة المتلقي إلى خرق مألوفاته وتصوراتهِ حول ذاته، والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله من كائن بلا غاية إلى إنسان بكل إنسانيته.

فثمة انفصال بين الجسد والشعور، ولا بد من الحفاظ على الاتصال لتكتمل إنسانية الإنسان، فلا يعود مجرد شعور أو جسد. ولذلك يقرن الكاتب حرية الذات بحرية الجسد، ويجسد ذلك في تحطيم القيود عند بيرانجيه كانطلاقة نحو فضاء الحرية عن طريق المقاومة وأن يستقر في مداره الذي خلق له.

ويمثل بيرانجيه الإنسان المتيقظ الذي يهدف في عمله إلى إعادة الوحدة بين الشعور والجسد والالتفاف إلى ما هو حميم في خلوده الإنساني. فقد شكل الجسد عنده قيمة فنية بإشراكه في التعبير وإخراجه من التجمد، والتعامل معه باعتباره نسقا هاما من أنساق التواصل غير المنطوق. كما أصبح- الجسد- قادرا على إنتاج لغة خاصة به بعيدا عن الخطاب.

يثور "يونسكو" على ميكانيكية الوجود. فصاحب المقهى والبقال ورب البيت ورجل المنطق والشيخ والموظف وكثرة الشخصيات تتم عن المماثلة والتوحد في التعدد، فكلهم شخص واحد بالرغم من اختلاف الأسماء. ورجل المنطق الذي يتوهم انه يقوى بمنطقه على حل لغز الأشياء يبدو سفيها، يمضي من الأسباب إلى النتائج فيصل إلى أن الكلب قط والقط كلب وكذلك سقراط، وله أربعة قوائم.

يقتضي المنطق أن تنتج الفردية ممارسة فردية لا ممارسة تنميطية توحيدية، كما يقتضي أن تدافع الفردية عن الأنماط الثقافية الجسدية المنتمية إلى سياقات حضارية أخرى، لأن تلك الأنماط إنما هي نتاج الفردية التي شكلت منطق الفلسفة الحضارية للجسد الغربي.

لا يكمن الأمر في الاعتراف بالجسد فقط، بل في استخدامه أداة تعبيرية قد تفوق الكلمة من حيث الدلالة ومن حيث الاتصال أيضا. «وهكذا كان ظهور أنتونان أرتو الفرنسي الذي أعلن عن شعرية الفضاء المسرحي بدلا من شعرية اللغة،

متوسلا الحركة والأداء الصامت والإيماء والتعاويذ والأشكال البدائية» (معلا، ن 2009 : 212)

إن الجسد- وليس الكلام- الذي يبلغ الخطاب، وتأثيره أعمق وأقوى من فحوى هذا الخطاب. فالجسد الذي ينزف دما وتنتهك آدميته لذرائع سياسية هو ذاته الذي يسكن ذاكرة المتلقي ويستقر زمنا أطول.

مسرحية "جاك أو الامتثال" Jacques ou la soumission

إن مسرحية "جاك أو الامتثال" هي ضرب من المحاكاة الساخرة، أو صورة هزلية (كاريكاتورية) لمسرح الجادة Théâtre de boulevard حين يتآكل ويغدو مجنوناً. وتمثل هذه المسرحية أولاً مأساة عائلية، أو محاكاة ساخرة لأزمة عائلية. وقد تكون مسرحية أخلاقية. ولغة الشخصيات ومواقفهم نبيلة ومميّزة، إلا أنها تتآكل وتتفكك.

وتجتمع العائلة في بداية الأمر، وهي تسعى إلى إقناع "جاك" بأن يصرح لهم أنه يحب أكل البطاطا بشحم الخنزير. لكنه لا يخرج عن صمته، بالرغم من التوسلات الملحة لأفراد الأسرة، كل وفق لما يتفق له من الكلام، غير أنه لا يمتثل، ولكن يمثل العصيان بالصمت، وكل من دونه ومن إليه يلحف باستعطافه وإرضائه. تذكر الوالدة التضحيات التي بذلتها من أجله منذ طفولته حيناً، وتتهمه بالعقوق والتكر حيناً آخر. ويصف الوالد أصالة الأسرة ويويخ ابنه بأنه سيلوث شرفها العريق إزاء موقفه هذا. وتسعى الجدّة هي الأخرى إلى تقديم النصح إليه، إلا أنها لا تفلح في ذلك. كما تبدو الشقيقة "جاكلين" أشد حماساً لإقناعه وترهبه بالقول أنه سيفال عنه مثل الآلة وأنه أصم.

وإثر ذلك يمتثل "جاك"، ويعلن أنه يحب البطاطا بشحم الخنزير، ويعيد ذلك مرّات عديدة، فيعترف به والده من جديد، وتجتمع الأسرة حوله وتهتم بأمره. وهنا تعلن الوالدة أن الخطة نجحت ولا بد من تنفيذ ما اتفق عليه وهو تزويج الابن "جاك".

لقد تفتنت العائلة الآن إلى «أن إعلان جاك بأنه يحب البطاطا بشحم الخنزير كان تنازلاً منه عن موقفه السابق وعصيانه للواقع الاجتماعي، وأنه كان مزماً أن يتفرد عنه وينشر لأنه يباين حقيقته ويقينه. وأكل البطاطا بشحم الخنزير كان كناية عن الانخراط في التيار الغفل العام، لأن هذه المادة هي الطعام الشائع الشعبي، وأكلها ينم عن الانسياق إثر ما يجري وينساق إليه الآخرون. وحين يعزمون على تزويجه ندرك أنهم إنما يعمدونه تعميداً اجتماعياً ويولجونه إلى الحظيرة العامة التي يقطنها الآخرون.» (الحاوي، إيليا. 1986: 168)

ولم يكد "جاك" يعترف بحب تلك الأكلة، حتى نادى العائلة تلك الفتاة ليتم حفل الزواج، بعد أن جهزها الأهل وجعلوها تنتظر هذا الاحتفال. «وحفل الزواج هو كأكل البطاطا كناية اجتماعية. إنه ينطوي على ما هو أدهى من ذلك. جاك حين

يقبل به فذاك يعني انه قبل بأن يتغفل وأن يغدو مثل الآخرين، فاقد الذاتية والموقف والشخصية، يدب بين القطيع ويسير مساره. الزواج هو رمز لخضوع الفرد للمجموع، وانهماره في تياره ونزوله عند مقتضياته» (الحاوي، إيليا. 1986:

(169

إن ترغيب العائلة في مثل هذا الزواج هو نوع من الترويض، أو عملية تدجين استسلم فيها "جاك" أخيراً رغم رفضه لذلك ومقاومته له. إنه يحس بالتمرد إحساساً غامضاً، لا يوضحه ولا يظهر معالمه. يريد أن يحقق ذاته، وأن يكون هو ابن نفسه، إلا أنه يهزم ويسفّه ويطرده من العائلة ومن المجتمع. فقد سلطت الأسرة شتى أنواع التهديد عليه، بل لجأت إلى الترهيب بالنفي.

ولم يكد يذعن "جاك" بما أقنع به، حتى استدعيت العروس "روبرت" ووالدتها السيدة "روبرت" ووالدها السيد "روبرت". هذه الأسرة متعددة ومتوحدة. تقدم ابنتها إلى العريس لتتم عملية الزواج.

وهنا يحضر مستوى الجسد في الخطاب المسرحي، إذ تعرض الفتاة أن لها قدمين، وأصابع وساقين ووركين ولها وجهان وأنفان كذلك. « إنه الجسد الذي يعلن ذاته حتى ولو كان منقذاً، فهو في نهاية المطاف الممثل ذاته. والخطوة المرسومة بالجرأة التي خطاها مايرخولد هي تكريس حقيقة أن العلاقات الإنسانية، والسلوك الإنساني يمكن التعبير عنهما بالحركات والإيماءات والاتجاهات والأوضاع أكثر من الكلمات. وكانت تلك بداية تحديد ما يدعى اليوم بإشارات المكان والحيز المكاني، بمعنى آخر، تحديد العلاقات المكانية بين الممثلين، وهي في واقع الحال أجساد الممثلين. وتأسيساً على ذلك تقرأ دلالة الاقتراب أو الابتعاد بين هذه الشخصية أو تلك وفقاً لطبيعة العلاقة بينهما. » (معلا، ن 2009 : 211)

غير أن "جاك" يحتج فجأة ويتهم الجميع بالسفاهة، فيرفض تلك الفتاة التي لها وجهان، ويطلب عروساً أخرى لها ثلاثة وجوه. فمازال مصراً على نوع من التميز، ويبتكر العقبات ليعبر عن ذاته وعن موقفه، ويطلب ما لا يقتضيه الآخرون. إلا أن عائلة روبرت لا تسقط في أيديهم، فيطلبون من الأنسة روبرت ذات الوجهين أن تخرج، ويأتون بعد هنيهة بشقيقتها، وهي ذات ثلاثة وجوه. وهنا يرفض "جاك" الزواج من جديد ويرفض الامتثال محتجاً بأن هذه الفتاة ليست قبيحة بما يكفي، إنها تميل إلى نوع من الجمال وهو يريد لها في غاية القبح.

ويهم الجميع في هذه الأثناء بالانصراف تاركين "جاك" مع "روبرت". وتسعى هذه الأخير إلى أن تستهويه، وتمضي في مدحه، وتجعل منه إنساناً متفوقاً، فيتبادل معها الحوار ويناديها باسمها، فتأنس لذلك وتشعر أنه أضحى يتقبلها، وتتفتح في الحوار براعم الشهوة الجنسية في كنايات ورموز. وحين تمد يدها يجد أنها تضم تسعة أصابع، فيقول:

لديك تسعة أصابع! أنت غنية. إذن نتزوج (Ionesco, E. 1984) وهكذا استسلم "جاك" في النهاية للشهوة والمال.

إن تعدد الوجوه، والفتاة ذات الثلاثة أنوف وتسعة أصابع، إنما هو نفي للواقع الحسي والوجود الفعلي. وكل ما يتوهمه المرء حقيقة هو افتراض. ونلاحظ في آخر مشهد من المسرحية عائلة "جاك" و "روبيرت" وقد اجتمعوا لإحياء هذا الاحتفال وهم يركضون ويرقصون، ويتغنون ويترنمون على طريقة الأعراس الوثنية. ثم يتحول غناؤهم شيئاً فشيئاً إلى صياح وعواء ومواء ونعيب الغربان، أي أن الحيوان انتصر في النهاية. وهو الموضوع الذي يقصده الكاتب. فـ«مسرحية "جاك" صورة ساخرة للمسرحية المسلية وموضوعاتها المفضلة: عودة الابن الضال، العائلات المشغولة بتزويج أبنائها، عقدة تنتهي بزواج يرضي الجميع.. لكن هذه السخرية تعكس تمرداً مزدوجاً» (أبستادو، ك. 1999: 60)

فإذا كان هذا النوع من الزواج عقداً على الشبقية والنسل، فإن "جاك" يقبل عليه في الظاهر، ولكنه يرفضه من الداخل وإن أذعن للضرورات الاجتماعية. ومن هنا يغدو الزواج نوع من الإكراه والقهر اللذين يمثل لهما الإنسان، ولا بد من ذلك. ومنه ينتابه شعور بأنه يقد إلى عالم جاهز يسير فيه على خطى من كانوا قبله أو يقتفي أثر من هم معه.

يقول يونسكو: «إن التمثيل المسرحي بالنسبة لي لا يحتوي على السحر، يبدو لي كل شيء عثي، شاق. إنني لا أفهم جيداً كيف يصبح شخص ما ممثلاً في مسرحي، على سبيل المثال. ولكن يبدو لي أنه يجب عليه القيام بشيء غير معقول، مرفوض في عالم ذميم يتسم بالخسة، مما يجعله يتخلى وينسلخ عن ذاته بإقصاء تام لجميع مشاعره حتى يحدث التغيير المطلوب، يجب عليه أن يفكر بأسلوب الثنائية المتضادة، وكل ذلك بالنسبة لي نوع من الخداع اللفظي، مأخوذ بخيط أبيض غير مألوف.» (Fricks, R. 1977: 23) والمغزى الثاني للمسرحية هو التمرد على الملذات الجسدية الساحرة الكريهة في آن معا. والمتعة الجنسية مصيدة للزوجين، وقد عرضت هنا بصورتها البيولوجية. ويشير العنوان الثانوي للمسرحية إلى ذلك "كوميديا طبيعية". لقد أيقظت روبيرت جاك على الملذات الحسية عن طريق الإيحاء أو باللجوء إلى الصور التي تعبر عن مادية الرغبات الجسدية وإلى الحلم. ويستبعد هذا الأخير كل الصور التي تترجم روحانية العلاقات العاطفية. (أبستادو، ك. 1999: 60)

كما يتحول الجسد بذلك إلى علامة تندمج في وظائفية تواصلية مبلغة لرسالة النص، دافعة المتلقي إلى خرق مألوفاته وتصوراتهِ حول ذاته، والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله من كائن بلا غاية إلى إنسان بكل إنسانيته.

الهوامش والمصادر

- أبستادو، كلود. (1999) يوجين يونسكو، د. ط. دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب
 الحاوي، إيليا. (1986) يونسكو في مسرحياته ومسرحه، ط1. بيروت: دار الثقافة
 مندور، محمد. (د. ت.) في المسرح العالمي، د. ط. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع
 معل، نديم. (2009) «الجسد والمسرح». عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- بيروت، 37 (04)،
 ص. 209 ص. 226
 Fricks, Robert. (1974). Ionesco, Paris : Fernand Nathan
 Ionesco, Eugene (1984). Theatre I, Paris: Gallimard
 Ionesco, Eugene (1963). Theatre III, Paris: Gallimard