بحث في الأشباح الجماعية

الدكتور عبدالجليل الطاهر ـ قسم الاجتماع

١ ـ المجتمع على خشبة المسرح ، والمسرح في صميم المجتمع :
٢ ـ اجتماعية المسرح :

يتجه علم الاجتماع المعاصر الى ربط الظواهر الاجتماعية ربطاً عضوياً ، مؤكداً العلائق والروابط القائمة بين العناصر المختلفة التي يتألف منها الواقع الاجتماعي ، وبذلك ندرك الحقائق الاجتماعية في اطرها الواقعية ، النابضة بالحياة ، لأن تلك العناصر تؤثر بعضها في بعض تأثيراً تبادلياً • لقد كان منهج البحث اللاهوتي وكذلك المنهج النفسي يعزلان الوقائع والأحداث عزلاً مصطنعاً ومفتعلاً فيعزي المنهج الأول الحقائق الاجتماعية الى مستوى ما فوق الطبيعة أو ما وراء الطبيعة ، والمنهج الثاني يختزلها الى مستوى أدنى ويلتمس البواعث والحوافز في البناء السيكولوجي للأفراد • أما المنهج الجديد الاجتماعي فأنه يربط ربطاً وثيقاً بين كافة الظواهر من جهة وبينها وبين التراكيب الاجتماعية من جهة ثانية • ووفقاً للمنهج الحديث فأن المسرح داخل المجتمع والمجتمع على المسرح •

ليست رواية « أوديب »[1] ولا « يوليوس قيصر »[2] مجرد مأساتين أثارتهما حتى المتت بشاعرٍ معين وأنما هما جزآن من مؤسسةٍ اسمها «المسرح» تعمل على تصوير المشاعر ، والاخيلة ، والمطامح ، والآلام الجماعية ، بصورة فنية تأخذ بالألباب ، وتسحر القلوب ، وتثير المشاعر ، وتنتزع الفرد من واقعه الذي

---

(١) الملك أوديب ـ للكاتب اليوناني « سوفوكليس » ٤٥٠ ق . م . يدعو سكان مدينة طيبة في الفصل الاول آلهتهم وملكهم لينقذوهم من الطاعون الذي أباد سكان المدينة . يقفل « كريون » راجعا من « دلفي » لينقل الى أهل طيبة بان الطاعون يستمر مادام قاتل « لايوس » الملك السابق لم يلق جزاءه . فيقطع « أوديب » عهداً على نفسه بالبحث عن القاتل . وفي طريقه التقي « أوديب » بعدد من الرجال فحدث شجار بينهم فقتل عدداً منهم . فوجد بعدئذ بأن من بين القتلى « لايوس » ـ الذي كان بنفس الوقت والده ـ والانكي من ذلك أنه تزوج امرأة أبيه ورزق منها أطفال . وبعد أن تكشفت له الحقيقة ، شنقت «جوكاستا» أمه وزوجته نفسها وسمل «أوديب» عينه . وهي مأساة مملوءة بالعواطف .

يعيشه ، وتحمله الى واقع آخر ، بل وتجتثه من جذوره الاجتماعية ، وتضمه الى افرادٍ آخرين ، قدموا من كل دروب الحياة ومسالكها ، ففيهم المثقف والتاجر والعامل والطبيب والضابط والمحامي ... وفيهم الرجل والمرأة والشيخ والشباب ... فالمسرح فنٌ متأصل في صميم الخبرة الاجتماعية على خلاف بقية الفنون ، بل هو الفن الذي يركز على الاختلاجات والتشنجات التي تمزق نسيج الحياة الاجتماعية ، وينطلق من نقاط حرجة وخطيرة تعثر فيها البناء الاجتماعي ليتلمّس النور في دروب مظلمةٍ . بل أن هذا الفن لا يقتصر على خشبة المسرح وانما يتجاوز اطاره ليضمّ الجمهور من الحاضرين والمشاهدين ويتفاعل معهم بكل ما يؤجج في نفوسهم من مشاعر كالتصفيق ، والضحك ، والصفير ، والدموع تنهمل من مآقي العيون ، والبسمات ترتسم على وجوه البعض ،والأكف تصفيق . وبذلك يكون المسرح حقيقةً نابضةً بالحياة ، مستمرة في معانيها ومغازيها ، ولا دليل اكثر وضوحاً وجلاءً من تفاعل الجمهور . فالعمل المسرحي الفني يثير صوراً جماعيةً ـ خياليةً أو واقعيةً ، لا يستطيع أن يثيرها فنٌ آخر .

لقد ذهب البعض من علماء الاجتماع من الذين درسوا عملية التفاعل والتأثير المتبادل بين الفن المسرحي والتغير الاجتماعي والحضاري الى القول بأن : « كلّ ابداعٍ وخلقٍ جديدٍ يتفجر من خشبة المسرح ومن ثمّ ينتقل الى أذهان الناس يصبح جزءاً من التصورات الجماعية ... » تدفع اذن التصورات المسرحية العقائد والتقاليد والقيم وتحثها على الحركة والتغير . وتحفز المشاعر والأحاسيس التي تستجيب الى الاختلاجات والنبضات التي تختلج في صدر المجتمع ، وبذلك يتدفق تيار الحياة في المجتمع . والنتيجة الاخيرة يصبح « العمل الجمالي الفني » ـ الاسطاطيقي ـ نشاطاً جماعياً .

يمكن القول اذن بأن القدرة النفسية والاجتماعية التي يتمتع بها الفن المسرحي في تدفيق تيار الحياة ، وتجعل زخمه واندفاعه تنشأ عندما يكون البناء الاجتماعي قد وصل مرحلةً معينةً من التطور الاجتماعي . فقد يختار المسرح شخوصاً أسطوريةً تتجاور وتسقط افكاراً وآراءً على خشبة المسرح تعبر عن أخيلةٍ وتصوراتٍ هي أخيلة وتصورات الكائن الاجتماعي الذي يتمثل في وجدان كل عضوٍ من اعضاء المجتمع .

والواقع يصعب علينا ادراك جوهر العمل الفني المسرحي اذا لم نحط علماً

بمظاهر « التجربة المسرحية » التي هي في صميمها وطبيعتها واقع اجتماعي • لهذا لاتقف التجربة الفنية المسرحية عند حدود دراسة النص المسرحي وانما تشمل في اطارها كلّ ما يجري على خشبة المسرح من أنشطة فنية • وتتضمن دراسة مختلف التيارات الفلسفية والفنية ، والادوار التي يقوم بها الممثلون ، والقدرات النفسية لكل واحدٍ منهم على تقمص الدور الذي يقوم به وحتى البناء الاجتماعي القائم ، والاهداف التي يتوخى العمل المسرحي الفني تحقيقها ••• من تفاعل كل هذه العوامل تختمر وتنضج « التجربة المسرحية » •

تؤلف المظاهر المختلفة والمراحل المتعددة التي تمر بها «التجربة المسرحية» وضعية اجتماعية شاملة ، وكلية ، نابضة بالحياة ليست ميتة ، ومتحجرة ، ولا منعزلة عن تيارها المتدفق ، لأن هذه التجربة تضع تلك « الوضعية » الكلية الشاملة بعضها أو كلها على طاولة التشريح ، وتحاول ان تربط بين المظهر الفني الجمالي ـ الاسطاطيقي ـ والحياة الاجتماعية ، وتوحّد بين الخلق الفنيّ واطار الوجود الجماعي •

ليس بوسع « التجربة الفنية » ان تقف عند حدود ذلك ، وانما تتجاوزها بسبب وجود اختلاجات واضطرابات مشابهة قائمة بين « الحياة الاجتماعية » و « التجربة المسرحية » وبين أهم النشاطات في الحياة الاجتماعية والتصورات المسرحية •

من السهل حقاً أن نجد اشكالاً بدائيةً للفن المسرحي بين انواع الرقص « التلقائي » الذي يقوم به افراد قبيلة « الزوني » الهندية الذين يعبّرون فيه عن قصة التكوين وقيام المجتمع ، وكذلك الرقص « الشاماني »(٣) في سيبريا ، والاعياد الطقوسية التي ترافق رقص « الكولا » في جزائر المحيط الهادي •

انها بدون شك انواع من النشاط الروحي ـ من النشاط المسرحي ، لأنها تمثل من الوجهة المادية الرموز التي تجسد المجتمع ، وجمود الزمان الذي يستر

---

(٢) يوليوس قيصر . لوليام شكسبير ـ مأساة في خمسة فصول سنة ١٦٢٣ وتقوم المأساة على ما كتبه «بلوتارك» عن حياةكل من القيصر «وانطوني» و « بروتوس » وتصور الراوية تآمر كل من « كاسيوس » و «بروتوس» ضد القيصر .

(٣) الرقص الشاماني : نوع من الرقص التعبيري الديني يقوم على عبادة الطبيعة والاتصال باشباح ورؤى ما فوق الطبيعة .

التاريخ ويخفيه عن الأبصار • يحصل الفرد في مثل هذه التصورات الجماعية الشعور الحقيقي اليقيني بوجود حياته الجماعية : بل ان وجود بعض المجتمعات البدائية لا يتحقق الا بتلك الأعمال المسرحية الأسطورية التي تخلق الاشباح التي تعزل الفرد عزلاً خلقياً ونفسياً تاماً •

يمكن القول اذن ، بأن المجتمع يلجأ الى العمل المسرحي الفني اذا اراد ان يؤكد « وجوده » أو أن ينجز عملاً حاسماً في تاريخه ـ لأن النشاط الجماعي في واقعه عبارة عن خلق جماعي على مسرح التاريخ • تظهر في مجرى ذلك الخلق المسرحي التلقائي الى حيز الوجود صورة "ذهنية" تعمل على بلورة كل ما يتوقع الفرد الحصول عليه ، لشخوص حضارية أو اجتماعية • يستطيع الفرد بالنشاط الفني المسرحي ، اذن ، ان يكيف نفسه وانماط حياته ـ كما يقول الفيلسوف « شيللر » أن المأساة اليونانية هي التي كان لها الفضل في تكوين اليونان وتعليمهم وتهذيبهم لأنها تعبر عن حياة مثالية لا يتحقق فيها الا جزء من مطامح اليونان وآمالهم • وقد وجد اليونان في المسرح امكانية لتحقيق شامل كلي • فهل نستطيع القول بعد هذه المقدمة ـ الموجزة ـ بأن جوهر الحياة الجماعية ومغزى الوجود الفردي في واقعهما عبارة عن عمل مسرحي ! نجد الاجابة عن هذا السؤال في « هاملت »[٤] و « أمير همبورغ »[٥] و « الحياة حلم »[٦] • وهل أن وجودنا الواقعي الفعلي لا يعكس الا جزءاً من أشباح ، وشخوص ، وتصورات العمل المسرحي ـ أو ـ كما يقول أحدهم « ان الانسان رؤيا أو حلم لشبح من الاشباح » •

---

(٤) هاملت : ماساة لوليام شكسبير ١٦٠٣ من خمسة فصول ـ يقسم هاملت اليمين ـ وهو ـ امير الدانمارك ـ أن يثأر لابيه الذي دسّ له عمه السم وتزوج أمه واغتصب العرش .

(٥) أمير همبورغ ـ لهزيخ فون كلايست ١٨١٠ ـ «وأمير همبورغ» جنرال في الجيش يدافع عن برلين ضد هجمات السويد ، يرفض اطاعة الامر الصادر اليه فيتقدم بجيشه فيحقق نصرا مؤكدا ـ ومع ذلك فقد وجهت اليه تهمة عدم الطاعة واضطر الى أن يطلب انزال عقوبة الاعدام بحقه ، ولكن يصدر العفو عنه .

(٦) الحياة حلم ـ الافيدا اسونو) ـ دراما من خمسة فصول وتعتبر من اشهر الروايات في العصور الاجتماعية التي تقدمها ، بل هي رواية فلسفية اجتماعية ، تمثل الانتاج المسرحي فى القرن ١٧ ـ ومؤلفها اسبانى (بيدرو كالديرون دي لابركه) .

٣ – يعتبر علم اجتماع المسرح من فروع علم الاجتماع الحديثة العهد مثلها كمثل علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع القانون ، وعلم اجتماع «العلاقات الدولية» حيث يربط علماء الاجتماع بين العمل الفني – وخاصة العمل المسرحي – وبناء المجتمع ، ويدرس التفاعلات القائمة بينها ، في محاولة – بالطبع – لانتشال الفن المسرحي من التفسير الخاطىء الذي يعتبره عملاً فردياً منعزلاً عن الواقع الاجتماعي – وسنحاول في هذا المقال دراسة تلك الصلة الوثيقة بينهما •

بعد ان تطفأ الانوار في الصالة ، وتُسلّط الاضواء الملونة على خشبة المسرح، ويأخذ الممثلون مواقعهم ، فتبدأ التجربة الفنية المسرحية ، وينطلق الابداع والخلق – فيُسهم الجمهور في الاصغاء والتحسس بكل كلمة ، ولكل حركة ، ولكل نور – بل يبدأ التاريخ الطبيعي للاحتفال الطقوسي • بحيث يسيطر كل ما يجري على خشبة المسرح من نشاط على هذا المظهر الطقوسي للمسرح ؛ المحل الطقوسي الذي في أبعاده وحدوده المكانية يجرى العمل المسرحي ، ثم الجمهور الذي يشاهد ذلك العمل الفني ، وفئة من الممثلين منعزلة ومنفصلة في عالم تحدّه آفاق ضيقة ومحدودة ، وازياء المهرجين والمضحكين ، السمات الواضحة القسمات المرتسمة على الوجوه ، وحركات العيون ، واليدين ، والجسم ، واللهجة الخاصة التي يتحدث بها الممثلون – شعراً أو نثراً – وهي التي تميز العمل المسرحي الفني • وبمعنى آخر ان الحياة الاجتماعية وما يجري على مسرح الواقع لا يختلف عن هذه الطقوس • بل ان التشابه يبدو جلياً في أهمية هذه التصورات في الحياة الاجتماعية ، وتفرض نفسها فرضاً يفوق في أهمية ماتقوم به الأنساق ، والرموز ، والتجارب التي تؤثر في الاطار الاجتماعي وفي كل مستويات الخبرة •

أما ما يقوم به الأفراد في سوح المحاكم ، ومجالس المحلفين (٧)
والصلاة في الكنيسة أو دور العبادة الأخرى ، أو الاسهام في الأعياد التقليدية ، وحتى حفلات الميلاد التي تقام في الأسرة ، فأنها مجموعة من الطقوس التي تهدف الى تغيير شيء ، لأنها لا تخفي أدواراً اجتماعية معينة ، غير طقوسية ، وانما وجود مثل تلك الاعمال والنشاطات الجماعية من المشاركة والاسهام يقرب المجتمع

---

٤ – الصلة بين المجتمع والمسرح :

(٧) يطلق اسم المحلفين على المشاهدين الذين يحضرون العرض الاول في الامسية الاولى للتجربة الفنية المسرحية .

من المسرح ، لأنه يفترض استمراراً قائماً بين الطقوس الاجتماعية والطقوس المسرحية ؛ بينما في سوح المحاكم محاولة لاقامة جدار يفصل بين المجالين المذكورين .

نستطيع ان نفسر من الناحية اللغوية « الطقوس » أو «الاحتفالات الطقوسية» بأنها مأساة[٨] وأنها تطورت تطوراً محدوداً في الزمان والمكان ـ بل هي جزء خاص ومهم من الخبرة الجماعية . حيث تتشابك العناصر بعضها ببعض ، تمثل وتصور عملاً جماعياً مهماً . ولما كان كل فرد في المجتمع يستطيع أن يقوم بعدد من الأدوار الاجتماعية (فقد يكون الفرد موظفاً ، وطالباً ، وأباً ، وزوجاً وعضواً في نقابة ، وعضواً في نادٍ لكرة القدم بنفس الوقت) ، وبمعنى آخر تبرهن الحياة الواقعية الخاصة قدرة الفرد على الاسهام في عدد من الاحتفالات الطقوسية التي يتضمن كل طقس منها على نشاط جماعي معين مختلف ، وفي مسيرة تلك الاحتفالات الطقوسية التي تتجسد أخيراً في التجربة الاجتماعية في أعلى مراتبها عمقاً وغوراً وكثافة وشدة ، يتبنى الافراد نماذج معينة ومحدودة وانماطاً واضحة وضعتها التقاليد ، ودعمتها القيم ، بحيث ينفذ الافراد كل ما تضمنته من شروط وظروف .

تستطيع تلك الطقوس أن تصبح من هذين النوعين ؛ أي ـ أنها تمثل عملاً ، أو أنها تعد قراراً أو تتوقع عملاً يسهم فيه المجتمع كله . مثل الاعياد الأسطورية أو تقليد عمل من الأعمال ؛ مثل أعياد « الشالاكو » عند الهنود الزوني و « رقص الكولا » عند سكان ماليزيا في المحيط الهادي .

ونقصد بتصوير الشخوص « الرمزية »[٩] التي ترمز الى انسجام المجتمع وتضامنه ، والى الاجتماع والاتفاق في الرأي لدى كل أعضاء المجتمع ـ ونعنى بهذه الحالة . عالماً مستقراً استقراراً تاماً ـ يعيد وجوده الثابت ، ويحل محل

---

(٨) المأساة التراجيدي) ـ هي اسلوب خاص من الدرما الذي انبثق في الطقوس الدينية في اليونان والذي ينتهي في الاخير عادة بنهاية محزنة ـ وكثيرا ما يناضل الابطال فيها قوى خفية لا يستطيعون التغلب عليها .

(٩) تنقل الرمزية « الانطباعات عن طريق الايحاء وليس بالعرض المباشر ـ اما الرمزية » بوصفها تيارا فكريا في الدراما فيرجع تاريخها الى القرن ١٩ حيث وقفت ضد المدرستين «الواقعية » و « الطبيعية » . وقد ظهرت «الرمزية» في فرنسا ومنها تفرعت تيارات أخرى مثل « الانطباعية » و « الخيالية » وغيرها .

التاريخ • وبعملية مختصرة يتحاشى تكرار الخبرة المبدعة الخلاقة ، التي تبدع أوضاعاً جديدة •

أما اجتماع يعقده بعض القادة ، او اجتماع مجلس لقواد عسكريين – أو جلسة تعقدها محكمة عسكرية – فانها بدون شك تتطلب القيام بعمل ، وفي بعض الأحيان خلق أو ايجاد حل يثير المجتمع كله • وهنا ايضاً يجب على الناس أن يقوموا بدور معين يفرضه عليهم الموقع الذي يشغله كل فردٍ في بناء المجتمع • فلا بدَّ اذن من الاعداد والتبرير للقيام بعمل يستدعي اهتمام المواطنين مثل : المحاكمة ، والاتهام ، والعقوبة ، واصدار العفو ، أو اعلان الاضراب ، أو اصدار بلاغات حربية ، كل هذه الأنشطة الجماعية تحدث في وضعية تشمل الطقوس الأسطورية كافة ، ذات الطابع المسرحي المثير والقوي جداً •

يحقق في كل هذه الأمثلة ، وسطٌ مليءٌ بالغليان والتدفق ، كما يقول العالم الاجتماعي الفرنسي « أميل دوركهايم » وجوده الجماعي ، حيث يقوم بدور المأساة – تصور تضامنه الأسطوري – أو يروي قصة عمله • يعبر في الحالتين ذلك الوسط المليء بالتدفق والغليان عن حركة المجتمع ونشاطه بتصورات مسرحية ، فيضع على خشبة المسرح عملاً أو نشاطاً في مأساة تشبه الى حد كبير الادوار الاجتماعية • فعلى خشبة المسرح تلبس الطقوس حلةً مماثلةً ، فلا بدَّ من وجود جزءٍ من الخبرة الحقيقية ، فيها يلبس الممثلون البسة تقليدية تطابق الأدوار التي يقومون بها ، مرةً وفق ما تقضيه الفكرة الرمزية التي تقف وراء الشخوص التي يقومون بأدوارها ، ومرةً يلتزمون بنصوص الرواية •

وحين يقف التشابه عند هذه الحدود ؛ تستمرُّ الحياة الواقعية في ابداع عددٍ من الأدوار الجديدة ، التي لم يتوقعها أحد ، مثل التقاء زعيم سياسي في وسط عملٍ سياسيٍ ، أو تظهر الى الوجود زعيماً جديداً ، أو تدعو الى ايجاد مواقف جديدة في قلب التنافس الشديد القائم بين الفئات المتنازعة • وكلنا يعرف كيف أن الكتل والأحزاب السياسية تلجأ الى مختلف الستراتيجيات المرنة لمواجهة التحديات ، بحيث لا تسلك الكتلة درباً واحداً ويتجمد عليه ، ولا يتقيد الحزب في منهج ثابت •

بالطبع لا يحدث مثل ذلك على خشبة المسرح ، لأن الاطار الفني الجمالي – الاسطاطيقي – هو الذي يفرض ارادته في التوقعات الاجتماعية •

واخيراً ، عند انتهاء الروايـــة ، تحي الشخوص الميتة الجمهور ،فتعيـــد بناء الأسطورة في الوسط الاجتماعي ، لأنها جزء متكامل منه ، فالجمهور مثلاً في رواية « شوارع نيويورك »(١٠) كان ينتظر « المجرم » بعد خروج الفنانـــين ليعلن سخطـه واهانتـــه •

فليس من باب الأسطورة أو الخرافـــة أن يتأثر المشاهدون في أحاسيسهم ومشاعرهم عندما يشاهدون الممثل وقد خلع عنه ثيابه المسرحية التقليدية،فيصفقون لـــه ، ويحيّونـــه بعد نهاية عمله المسرحي • لا يقوم الفرق الحقيقي اذن ، في المعارضة بين خبرة ثابتة وواضحة ومعلومة وخبرة تصويرية خيالية ؛ فأن الفرق موجود في هذه وفي المسرح الذي يتجلى في العمل الذي ينظر اليه المشـــاهدون [العمل الفني المسرحي] • وقد دعا الفيلسوف اليوناني « ارسطو » ذلك بالفنون الثـــلاثـــة :

(١) الملحمـــة ـ أو ـ [العمل البطولي] •
(٢) المـأســـاة [التراجيـــدي] •
(٣) الملهـــاة [الكـوميـــدي] •

ويعني التمثيل في هذا المضمار تحولاً مجازياً ، وتسامياً : « فالمأساة لا تقلد الناس فحسب ، وانما تعرض عملاً وحياة معينة ايضاً » بل هي تعرض الوجود في اطاره النشيط المتدفق ، وهي نوع مختلف من الديناميكية •

يتحكم تنظيم هذه العناصر في المسرح بالعناصر الأخرى ويســـيطر عليها ، فالصراع الذي يعرضه المسرح ليس صراعاً حياً مثل العمل الجماعي الثابت المعالم الذي يمكن التغلب عليه بالقيام في احتفالات طقوسية جماعية ، وانما هو نوع من الصراع الذي لا يمكن حلّه والتغلب عليه أبداً لأن العقبة التي تعترض حيـــاة الناس صعبة يعسر تذليلها لعدم قدرة العمل المتسامي • فهي حال تشبه الى حد كبير

---

(١٠) ميلودراما : وهي نوع من الدراما يكون مصحوبا بالغناء . ظهر في فرنسا وأصبح مهما جدا في ايطاليا خلال القرن ١٨ وصار مالوفا وشائعا في كل من انكلترا والولايات المتحدة ، واخيرا صار يعني نوعا من الغلو والمبالغة في الحب العنيف المثير دون غناء وموسيقى فيه تكون المفاجآت والاحداث مهمة . وميلودراما شوارع نيويورك من تاليف كاتب ايرلندي اميركي يدعى « ديون بوسيكوث » . في خمسة فصول ١٨٥٧ . تدور حول شاب يقدم على سرقة شخص ليغري شخصا اخرا في سبيل ان يتزوج ابنته .

الأحلام التي يخلد فيها الجسم الى الراحة ، والنوم ، وعدم القدرة على الحركة بينما تعميق المسافة التي تفصلنا عن الأعمال التي ننوي القيام بها نشاط الأخيلة والرموز •

وبما ان الطقوس المسرحية عارية" عن القدرة الواقعية ، تصبح الحرية الفعالة النشطة التي يتميز بها الانسان ، وتحقيق ذلك النشاط في اطار الحياة الثابتة المعالم ، لا يشير الى الشيء المرموز له ، فينقطع الدال عن المدلول ، ولهذا نتقبل موت « هملت »[١١] دون « موت حقيقي » • ومما لا شك فيه ان « الموت » هنا ليس « موتاً طبيعياً » وانما هو موت" مسرحي على خشبة المسرح ، ولكن عجز الطقوس المسرحية يُغني قدرتها على « الرمزية » – أي – يمثل المواضيع برموز ، فيؤدي الشعر المسرحي الى حل" الاستمرارية التي تفصل التقليد عن العمل – عن العمل الواقعي • كما تستطيع الطقوس المسرحية أن تتخلف بينما طقوس الحياة الواقعية لا يمكن ان تتحمل الأنتظار •

بهذا المعنى ، تختلف الوضعية المسرحية عن الوضعية الاجتماعية ، فالأولى تجسد الادوار الاجتماعية لتؤكد ديناميكيتها ، وتغير أبنيتها الخاصة بها • بينما تعرض الثانية العمل ، لا لتقوم به وتنجزه ، وانما لتأخذ الشكل الرمزي • تؤدي الوضعية الاجتماعية الى خلقٍ وابداع وضعيات جديدة ، بينما تجعل الوضعية المسرحية هيئة أو شكلاً" كلاً" دائماً ومستمراً ، لا يتغلب على أية عقبةٍ لان العقبة أصبحت متساميةً ، ويبقى الصراع دون حلٍ •

تمرُّ الحدود القائمة بين المسرح والحياة الاجتماعية من هذا التسامي للنزاعات والصراعات الحقيقية : تكون الطقوس المسرحية ، اذن ، طقوسا اجتماعية معلقةً ، ويصبح الفن المسرحي فناً هامشياً – على هامش الواقع الثابت الواضح المعالم – •

يمكن القول ، ايضاً ، بعدم وجود مسرح دون خشبة محدودة الابعاد التي تجرى عليها التربة المسرحية الفنية ، وتعرض كل الادوار الخيالية • وقد تختلف تلك الابعاد في أشكالها وأطوالها – فقد يكون المسرح مستدير الشكل ، أو نصف مستدير أو مربعاً ، أو مستطيلاً" ، ولكن تنظيم تلك الابعاد وترتيبها يبعدان بل ويعزلان الجمهور المشاهد عن الممثلين • يعمل الفن المسرحي من على خشبة المسرح هذه على تحقيق تركيب نفسي موحد يجمع فيه بين الواقع الاجتماعي

والتصورات الخيالية •

وقد سمي الفيلسوف « ارسطو » الأثر الذي ينتجه عرض المشاعر والرغبات على الجمهور والمشاهد[١٢] ويفترض وجود ذلك «تساميا» للمنازعات والخصومات الحقيقية والتي بدونها لا يمكن تحقيق ابداعٍ مسرحي ذي طبيعة جماعية شبيهة ، بما يجري في المجتمعات القديمة أو المعقدة ، تسقط على موضوع ، أو عقيدة ، أو طائفة دينية ، تبلور في شخصٍ معينٍ القوة الخفية لاسهام جماعي • تقتلع حركة الابداع هذه الفرد من ظروف حياته اليومية ، ومن الوجود اليومي ، ولكن ليس برغبته ، ووفقاً لحاجاته، وأنما الأمر على العكس من ذلك،وبنفس الوقت،يؤدي الى خلق صورة لشخوصٍ بشريةٍ ، يتمّ تعريفها وفقاً لمعايير ، وأمثلة عليا ، لفئة اجتماعية معينة ، وفي مرحلةٍ تاريخية معينة ؛ وفي اطار حضارةٍ خاصة • بل كما تقتضي الظروف الفنية للمسرح تساعد على بناء شخصية مسرحية مثيرة، تكون على النقيض من الصورة الذهنية عن الالهة ـ أو ـ النموذج السيكولوجي للشخصية • يكون

اذن مطابقاً للاسهام أو المشاركة العقلية ، لأنه العمل المبدع الخالق الذي يصنع الأشباح والرؤي التي تنطلق من ذلك الكائن الخيالي الأسطوري •

كان الفيلسوف الألماني « شيللر » (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) على صواب في قوله ان المأساة اليونانية هي التي وضعت قواعد التربية والتعليم للشعب اليوناني ـأي ـ أنها أسهمت في خلق الوجدان الفردي وكيفته للمناخ العقلي اليوناني، الاّ أن هذه المأساة لم تستمر كما يرى الفيلسوف « نيتشه » بعد ظهور [الجدلية الهيجلية][١٣] •

لقد رأينا نقاط الالتقاء بين المسرح والحياة الواقعية الاجتماعية في النشاط الطقوسي ، واستقطاب المكان ، واختيار الشخوص الرمزية ، ولكن نفس تلك

---

(١٢) ـ كلمة يونانية تعني تطهير الروح من نزواتها وانفعالاتها ـ وذلك حين يقدر العمل الفني المسرحي ان ينقل تلك النزوات والانفعالات وينتزعها من قلوب الناس المشاهدين ويلقي بها على خشبة المسرح ، وبذلك تتطهر أرواح المشاهدين منها .

(١٣) وهي الفلسفة القائمة على السلبية والتناقض والحركة والتغير ـ فكل شيء يتغير في الحياة ، وكل الاشكال طارئة ومؤقتة ، لأنها تحمل في صلبها بذور نقيضها .

النقاط في الواقع هي حدود فاصلة بين مجالي المسرح والحياة ؛ فالطقوس الاجتماعية تحقق في الفعل والواقع عملاً مختلفاً ومتسامياً عن العمل المسرحي .

لم يستطيع علم اجتماع المسرح أن يحرز نجاحاً ملحوظاً بسبب ما أصاب سمعته من أضرار نتيجةً لأنه أبقى الباب مفتوحاً على مصراعيه لكل من هب ودب، والنتيجة دخوله في متاهات ومسالك مظلمة ؛ جعلت معظم مفاهيمه عرضةً للغموض والتشويه ، بل أن الصلة القائمة بين المسرح والحياة الاجتماعية مسؤولة الى حدٍ كبيرٍ عن هذه الوضعية المؤلمة .

ينبري البعض الى القول بأن «الخلق» المسرحي ما هو الاّ مجرد انعكاس للظروف الاجتماعية عامةً ، ويحاول هذا البعض ان يقيم صلةً ميكانيكيةً شبيهةً بالصلة الموجودة بين السبب والنتيجة ، بين الحياة الاجتماعية والتجربة المسرحية. في الواقع ، تتصل الاشكال المختلفة لتجربة المسرحية بالظواهر الاجتماعية وبالبنيان الاجتماعي بوصفها عناصر تكوينية ، ولهذا من الممكن أن نتحدث عن « مسرح بورجوازي » و « مسرح شعبي » ، وبنفس الوقت من الممكن أن لا نكلف أنفسنا عناء اقحام الأساطير أو الايديولوجيات المعاصرة في العمل الفني المسرحي لعدم وجود صلة تربطه بالخبرة الاجتماعية . يلاقي علم اجتماع المسرح مصاعب جمّة لمحاولته اقامة صلة بين تيار الحياة المتدفق النشيط ومسرح ميّت ، أو بين تجريدين .

اقتصر نشاط علم اجتماع المسرح ، حتى الوقت الحاضر ، على التحليل الاحصائي للجمهور ، دون ان يُعنى في التفاعل القائم والمستمر بين العمل الفني المسرحي وجمهور المشاهدين ، بل الأثر الذي يتركه الجمهور في العمل المسرحي خاصة ، في فرنسا من قبل اولئك الاصدقاء المحبين للمسرح الشعبي . ان عملية التفاعل هذه لا يمكن ان تخضع للعمل الاحصائي أو للتحليل الشكلي لفئات الجمهور المشاهد وانما يتطلب الأمر النفوذ الى ما وراء المجال الاحصائي الكمي – الى بناء المواقف التي تطابق التجربة المسرحية الفنية ، والتي تتعلق بنجاح تلك التجربة أو فشلها ، الى التغلغل في أعماق اراء الناس الحقيقية التي بها نستطيع أن نقوم نوع التوقع الذي كان ينتظره الناس ، والذي يتصل بهذا المقطع من التاريخ .

يتطلب قيامنا بهذا العمل العلمي الاجتماعي الاهتمام باراء الناس وتعليقاتهم ،

وبأذواقهم ، مستقلةً ومنعزلةً عن كل تقويم خاص • وعلينا ايضاً أن نأخذ بنظر الاعتبار « موقف الدولة » من التجربة الفنية المسرحية ـ اذا كان العمل الفني موجهاً توجيهياً حكومياً ؛ في مجتمع حديث تديره فكرة ايديولوجية واحدة أو يسيطر عليه حزب " حاكم " ـ خاصةً التناقض بين التوجيه المقصود للتجربة الفنية المسرحية وبين القيم والمعايير الجمالية التي ينشدها جمهور المشاهدين في تلك التجربة •

ان منهجا علميا كهذا يتجاوز ، ويسمو على الأرقام الاحصائية ويعين في تعريف وتحديد الهيئات العامة الشاملة للنماذج الواضحة المعالم التي تطابق « التوقعات » المختلفة التي ينتظرها الجمهور في مرحلةٍ تاريخيةٍ معينةٍ ، وبمعنى آخر ان الفن المسرحي يعبر عن القوى الخفية التي لا تبدو للعيان دائما •

ويتجلى المظهر الثاني لعلم اجتماع المسرح في طبيعة وكيفية العرض والتصور المسرحي الذي يحدد مدى اسهام جمهور المشاهدين ومشاركتهم • وقد جعل المجتمع المعاصر القيام بذلك ممكنا لأنه يستطيع أن يمثل تجربة فنية مسرحية واحدة في مسارح وعروض متعددة ، فأصبح من السهل عقد موازنات ومقارنات والبحث عن مختلف التيارات الفنية والفلسفية •

تعتبر مثل هذه الخبرة عملاً أساسياً لتحديد الأسلوب أو النمط الذي نقيس فيه العمق والشدة للحياة النفسية التي عاشها الفنان في فترة قيامه بالتجربة الفنية ، وساعدته في عملية التسامي والتحول • خاصةً وأن وراء كل أسلوب فني يكمن عادةً اطار " اجتماعي " ، مستقر " ، ومحدود " ، ومعروف من قبل المجتمع ، والذي يعبر عن صور ذهنية جماعية •

أما الحقل الثالث من الدراسات الاجتماعية للتجربة الفنية المسرحية فيتصل بالتغيرات التي تحدث في الوظائف والأدوار • ويتميز هذا الحقل بكونه من اكثر الميادين خصباً وثروة للبحث ، لأنه يركز جهوده على دراسة العلاقات الوظيفية القائمة بين « مضمون الروايات المسرحية ومحتواها » وأسلوبها وبين الاطارات الاجتماعية الواقعية ، وخاصةً نماذج البنيان الاجتماعي الكلي الشامل والطبقات الاجتماعية • وقد يغالي البعض من الواقعيين والفلاسفة الوضعيين فيختزلون التجربة المسرحية الى مجرد اداة للتعبير الطبقي أو للفئات الاجتماعية • لا شك بأن مثل هذا الغلو قد يبسط التجربة الفنية المسرحية ويفقدها خصبها وزخمها

وتدفقها • ولربما نضع المشكلة على هيئة السؤال التالي :

كيف يمكن تفسير المسرح بواقع الطبقات الاجتماعية ؟ فنحن لا نسأل عن الأهمية التي يسبغها المسرح على المجتمع ؟ وانما ماذا يعنى التعبير المسرحي لمواطن يعيش في ظل حكم ملكي أو جمهوري أو عسكري دكتاتوري ؟ وما هـي الوظيفة التي يضطلع بها المسرح في ظل هذه الانظمة ؟

يؤكد علم اجتماع المعرفة ـ في ـ حقل التذوق الفني الجمالي المسرحي ـ على وضع بعض الأسئلة أمام المجتمع واطار الخبرة الجماعيـة لمعرفـة الصلات العضوية المتواجدة بين التجربة الفنية المسرحية ـ وما يختلج في صدور الناس من مشاعر وأحاسيس تريد أن تشق طريقها الى الوجود •

لا تعرض المجتمعات الكلية الشاملة المحتويات أو المضامين الخاصة فحسب ولكن تشمل أيضاً الاتجاهات المختلفة التي يتأثر بها الاسلوب الذي يتخذه الفرد متطلعاً عبر التجربة الفنية المسرحية •

ومما تجدر الاشارة اليه ان المشاكل التي تعرضها التجربة المسرحية عـلى خشبة المسرح ليست هي الوحيدة التي يستطيع الانسان أن يناقشها ويعالجهـا • كما أن الخبرة في غضون مرحلة تاريخية معينة ، المستمدّة من المسرح تنسى بأن المسرح عبارة عن خلق وابداع ، واختراع ، وان الاتجاه الذي يسلكه ليس من الافادة بعرض الأساطير الخاصة بها ، وتوجيه الخلق الأسطوري المسرحي عـن غيره من اشكال الخلق الفني ، بأنه توجيه" ، وباب" مفتوح" ، منه نطلّ على الواقع الاجتمـاعـي •

فمما يسترعي اهتمام الكاتب الروائي الفني ويدفعه لتركيز جهـوده ليس محاولته لايجاد حل شامل لكافة الوضعيات المختلفة (الدينية والسياسية والعاطفية ••• الخ) وانما الوضعيات التي تحولت ، وتغيرت ، وأصطدمت بعقبات عويصة ، واندفعت لانجاز عملٍ ابداعي خلاق واضح السمات يستطيع بتحقيقه أن يحدد ويعرف ظروف كل خبرة ممكنة •

يجب أن لا نستنتج بأن حركية الخلق الأبداعي الفني التي تخلق الأشكال وتعين الاتجاهات التي يسلكها الانسان في خبرته الواقعية ، والتي تفتح أفاقاً واسعة ورحبةً من الحياة اليومية هي التي تقترح انماط السلوك ، والمواقف التي تصبح في الأخير واقعاً صحيحاً • يمكن القول بأن الشاعر الفرنسـي الذائـع الصيت

« كورنيل » [١٦٠٦ - ١٦٨٤] قد ساعد على بلورة مشاعر جمهور المشاهدين ، وتحديد أحاسيسهم وفق نماذج معينة أعدّها في أعماله الفنيـــة الشـــعرية فطبع الجمهور بطابعها •

وبوسعنا ايضاً أن نعثر فيما قدمه الشاعر المبدع الانكليزي « شكسبير » مـن أعمال فنية رائعة ، كان يضعهـــا في اطار التاريخ القصصي ، التي كان لها الاثر العميق في عقائد الناس وعواطف الأفراد ، والفئات الاجتماعية التي كانت تُنهم مرحلة تاريخية من حياة مجتمع ملكي كان في طريقه الى الانبثاق والظهور •

لماذا لم يكن علم اجتماع المسرح مهتماً بواقع القسم الأعظم من المجتمع سواءً كان عن طريق التجارب المسرحية الفنيـــة التلقائيـــة (كالاعياد والاحتفالات الطقوسية •• الخ ••) أو عن طريق الخلق اللا شعوري أو الابداع اللاشعوري محاولاً أن يُبدع صورةً ذهنيةً للانسان الذي يعيش تجربةً واقعية أو يحاول التعبـير عنهـــا ؟

يحاول الانسان عبر العرض المسرحي ان يحقق شيئاً لا يمكن اختزالـــه الى ما يستطيع البرهنة عليه واثباته في حياته الواقعية ، فان ما يحاول التغلب عليـــه بالتجربة المسرحية يكون دون شـــك اكثر أهمية من الأمور الأخرى التي تربط بالأفراد الآخرين يوميـــاً •

لم يبحث كلٌ فنان في المجتمع،حقاً ، عن تخطيط صورة ذهنية للفرد،أو عن تصوير وضعية ، تصويراً عقلياً • فالمجتمع الأنجلو ـ سكســـوني مثـــلاً الذي سيطرت عليه فكرة الاصلاح الديني لم يحرز نجاحاً في الخلق المستمر بعكس المجتمع الاسلامي الذي آمن بقدرة الله المستمرة على الخلق والابداع فلم يتعب نفسه في البحث المنظم عن تطلع حي مادي للنظام البشري • لهذا فقد لجأ المجتمع الانجلو ـ سكسوني الى التجربة الفنية المسرحية التي وجد فيها معيناً لا ينضب للخبرة المتجددة • فالتجربة الفنية المسرحية أسطورية خيالية معزولة عن الحياة الواقعية ، لأنها تطمس الوجود في مستوى آخر فيسمح لها بالكشف عن نفسها ، دون أن تخرج من أطارها الذاتي فيعطيه الضمانات والتأكيدات بميوله واتجاهاته : التي تختلف وفقاً لاختلاف الاطارات الاجتماعية ، ذلك المستوى الأســـطوري الخيالي الذي يشبه الأشباح والرؤى ، تقلع الانسان من الحتمية (الجبريـــة) وتضعه في مستوى « الحرية » التي تختلف نتيجة لاتصالها باطار الوجود •

يستطيع علم اجتماع المسرح أن يتخذ من التجربة الفنيـــة المسرحية أداة للبحث الاجتماعي – في مستوى التحليل النفسي والاجتماعي – بل يمكن أن نعتبر التجربة الفنية المسرحية وسيلة من وسائل العلاج النفسي والاجتماعي لعدد مـن الأمراض والمشاكل النفسية والاجتماعية كما دعا العالم الاجتماعي المشـهـــور Moreno .

انطلق « مورينو » من الفرد المنقسم الوجـــدان ، الموزع الضمير ، الذي لا يستطيع أن يضطلع باعباء مسؤولية الأدوار النفسية أو الاجتماعية التي تتطابق مع جوهره – أي مع – « شعبيته » أي – تعدد علاقاته مع الآخرين – . كان هدفه يوقظ التلقائية الخفية أو المضطجعة في فرد أو فئة اجتماعية في خلق وابـــداع اطارات اصطناعية تجريبية . كما بدأ العالم الاجتماعي الايطالي Pareto – باريتو – من أبسط العناصر التي يسميها « الـــذرات الاجتماعيـــة » فلاحظ العلاقات القائمة بين الأفراد والعقليات الخاصة . ولا يتطلب الأمر القيام بمأساة حضارية تقليدية وانما بمأساة تجريبية في مجال البحث من اجل التلقائية – تنقلنا الدراما الاجتماعية الى حالة منبثقة ومتصاعدة من واقع اجتماعي من أغوار أعماق الواقع الاجتماعي كما تظهر للوجود قبل أن تأخذ شكلاً معيناً أو تصب في قالب معين لتعبر عن كل الثورات والتشنجات في المجتمع – بذلك يعكس العمل المسرحي الرأي العام ويعبر عنـــه .

فاذا كانت نوعية وماهية هذا النمط من البحث تعتمد على كثافة وعمق ، وشدة العلاقات القائمة بين المسرح والمجتمع ، فمن غير المؤكد ان تكـــون تلك الادوار الخيالية قادرة على حل ثابت ومحدود . ولم يعط « مورينـــو » غير تعريف ذاتي للدور الذي يقوم به الانسان ، ولم يميز بين الادوار التقليديـــة – أي –الأدوار المنتظمة والأدوار غير المتوقعة والأدوار الرمزية والخيالية التي توجد في قلب حادثة أو واقعة في الحياة الاجتماعية . بل أنه يعلق أهمية كبرى على مفهـــوم العـالم الاجتماعي الأميركي « جورج هربرت ميد » في كتابه المشهور [العقل ، والنفس، والمجتمع] الذي يدور حول مفهوم « عملية التنقـــل الفكري والعاطفي » بـين الوجدانات . فقد عارض بين التلقائية ، و « النماذج الحضارية » ثم حـاول أن يقيم فيما بينها علائق وروابط . أما « مورينو » فيحاول أن يقلص بل ويختزل العزل التعسفي بين الادوار والمواقف الجماعية العميقـــة والافـادة من الأدوار

الاصطناعية بوصفها ادواراً واقعية •

توجد ثلاثة مبادىء أساسية لتكون مركب منطقي جدلي يساعد على عدم الانزلاق في مهاوي المعايير الجمالية المجردة أو في الجبرية الاجتماعية هي :

١ – يتصل المبدأ الاول بالعلاقات القائمة بين الأبنية الاجتماعية والاعمال الفنية الابداعية •

٢ – ينظر المبدأ الثاني الى المظاهر النفسية للمبدعين المسرحيين بوصفها تكويناً نفسياً يسهم في اقامة عملية النقل الفكري والعاطفي بين الافراد•

٣ – المبدأ الذي لا يدعو الى البحث عن العقلية – أو السببية التي تسيطر على نظام الخلق المسرحي سواء كانت اقتصادية أو نفسية أو تكنيكية •

ونتيجة لهذه المبادىء الثلاثة يصبح الخلق الفني المسرحي والخلق الاجتماعي مظهرين يكمل أحدهما الآخر •

يفسر النقاد عادةً الطابع الخاص بالمسرحين الانكليزي والاسباني بميلاد « المذهب الفردي » Individualism في غضون مرحلة النهضة الأوربية• وبذلك يرجعون السبب في كل ما أصاب الحياة المسرحية من تناقضات ، واضطرابات ، الى « المذهب الفردي » الذي يزخر بمختلف أنواع التناقضات • يعتبر عصر النهضة الأوربية « الرينصانص » بداية للعصور الحديثة ، وخروجاً من العصور المظلمة الوسطى التي انتهت بالقرن الخامس عشر • وقد جلبت هذه الانطلاقة معها : التفسخ والانحلال الخلقي ، وموجة الالحاد والابتعاد عن الكنيسة، والفوضى السياسية والاجتماعية ، وبلورت كل خصائص المجتمع الصناعي التي تميز بها القرن الأخير •

تمخضت ظروف عصر النهضة بالقلق النفسي والاجتماعي – فتزعزعت انظمة العقائد والقيم والمعايير التي كانت تعرف وتحدد المكانة التي يشغلها الفرد في البناء الاجتماعي – في مجتمع أبوي أو اقطاعي • الا ان الرواسب التي تراكمت في « المسرح » من بقايا العصور الوسطى واضحة كل الوضوح : كانت تؤلف الاطار المسرحي للتجارب الفنية مثل « الفنديثا » (١٤)

و « الالتزامات الاقطاعية » و « الروابط الدموية » و « الشعور بالمصير المقدر

(١٤) – وتعني الثار والانتقام الذي كان يعتبر حقا جماعيا لكل افراد قبيلة المقتول من قبيلة القاتل .

المحتوم » • ولم تختلف الأشكال الجمالية عما كانت عليه من ذي قبل • ففي اسبانيا مثلاً « الرومانسيرو » ـ أي ـ القصائد الشعرية التي تتضمن الامجاد الوطنية والبطولات الأسطورية التي يتناقلها الشعب الأسباني منذ القرن الخامس عشر ، وكذلك « الباستورال » ـ أي ـ التجربة الفنية المسرحية التي يؤلف الرعاة فيها الشخوص و « الموموز » في انجلترا وهي القصائد الشعرية التي كان ينشدها الرعاة •

يرجع ظهور مفهوم « الفردية » في معناه الحديث الى «جاكوب بورخاردت» في كتابه الموسوم « المدنية في ايطاليا خلال عصر النهضة » ومما هو جدير بالذكر ان الشخصية الانسانية المليئة بالاعتزاز بالشرف ، والثقة بالنفس ، والتي تطلق الأحكام المطلقة على ما تقوم به من أعمال بعد مرحلة عصر النهضة لم تظهر الى الوجود في الواقع كما يقول العالم الاجتماعي الفرنسي « مارسيل موس » الا في ما نشره من أعمال كل من الفيلسوفين الألمانيين وهما « كنط » Kant و « فخته » • كانت في الواقع « فترة انتقال » تقع بين حضارتين أو مرحلتين تاريخيتين ـ وكما يقول المعارضون للفلسفة الهيجلية ـ ان المعيار الوحيد للحكم والمعرفة في فترة الانتقال تلك هو « الفرد الواعي المتيقظ » • حيث يقول « جاكوب بورخاردت » في اطار التفكير « الفيبري »(١٥) • يلجأ الأفراد الى احتمالين : اما الى « تلقائيتهم » أو الى « النماذج الحضارية التقليدية » • وبوسعهم أن يزنوا واقع العمل أو يخضعوا الى الألم ـ أي ـ انهم يأخذون نقطة يعزون فيها آراء الأفراد المنعزلين المنفصلين عن المجتمع ويسقطونها على بقية اعضاء المجتمع نتيجة لما يتمتعون به من احساس مرهف ومشاعر دقيقة • لذا نجد في كتاب « المدنية في ايطاليا » نوعاً من « الفينو مينولوجية »(١٦) لخلق الانسان من قبل الانسان نفسه •

الحق من الصعب ان ندعي كشف الروح الفردية الحديثة خلال مرحلة النهضة الأوربية في المسرح الاسباني أو الانكليزي • أليس مثيراً وعجيباً أن نؤكد بأن الأبطال المسرحيين في تلك المرحلة التاريخية لم يكونوا افراداً بالمعنى الحديث للكلمة ، وانما كانوا شخوصاً سيء التكيف ، بسبب الأدوار التي يقومون بها ،

---

(١٥) نسبة الى العالم الاجتماعي الالماني الكبير « ماكس فيبر » صاحب الاعمال الكثيرة التي ترجم العديد منها الى اللغة الانكليزية .

وخير مثال على ذلك « تيمور لنك » الذي جلب الدمار والخراب ، ومات متحدياً الالهة و « الدكتور فاوستوس » الذي يتظاهر بالسيطرة على الأكوان والقوانين التي تتحكم بالحياة والموت ، والزمان والمكان • والبطل الذي اختاره الكاتب الاسباني الشهير « سيرفانتس » ـ (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) صاحب كتاب « دون فافيرشام » التي ذهبت ضحية باردة للشبق الجنسي والخيانة ، فقتلت زوجها الذي يقوم بدور هزلي ساخر ، و « ريشارد الثالث » الدراما التاريخية الذائعة الصيت للروائي الكبير الأنكليزي وليام شكسبير (١٥٩٢) تصور بأسلوب رائع الطموح الذي يحفز على استعمال العنف والقوة ويدفع الحاكم المجرم ، نجد « ريشارد » في حالة تثير العجب والدهشة في معركة « بوسورت » في اللحظة التي أحس بضياعها منادياً : أتوني بحصان ، أتوني بحصان ، أعطي مملكتي بحصان ، ـ وكذلك رواية « هاملت » (١٦٠٢) ـ تمثل فتىً حالماً مثقلاً باعباء القاها على عاتقه مصيره المحتوم ليأخذ بثأر أبيه الذي هُدر دمه ، وعليه أن ينتقم لأبيه بقتل عمه ـ وكذلك روايته ـ [كن أو لا تكن] و [هذه هي القضية] ـ كل هؤلاء لم يكونوا أشخاصاً بالمعنى الحديث للكلمة من الناحية الخلقية • اما في رواية « هنري الخامس » فأنه يكتشف مسؤوليته في مجرى التجربة الفنية [المسؤولية التي كانت تسيطر عليها الآراء التقليدية التي كان يعتقد بها الحكام التابعين لهم من النبلاء] فأننا نجد فيها ابطالاً لا يعرف كل واحدٍ منهم فرديته في الألم والشقاء وميزاته الخاصة في الحظ ، والنصيب ، وفي الجريمة ، وفي البؤس ؛ فقد كانت الأشباح تلاحقه ، وتقرر مصيره ، وتعزله عن بقية الناس ، بل وتفرض عليه نمطاً من الحياة ولو كان يعيش في وسط الجمهور لرفض القيام به ، وبمعنى آخر أن الهمس الذي كانت أذناه تسمعه من الرؤى والاشباح التي كانت تلاحقه قد عزلته عن المجتمع •

تقوم الروح الفردية ، اذن ، ويرتكز مركز الثقل فيها على الوجدان الخلقي (مثل أبطال شيللر ، وغوته) • كانت كل الشخوص التي ترقى خشبة المسرح الأسباني خلال « العصر الذهبي » وعلى خشبة المسرح الانكليزي في غضون الفترة الاليصابتية ـ نسبة الى الملكة اليصابات ـ بسبب فرديتها محكوم عليها بالشقاء والألم لقد كان ثمن الحرية آنذاك ـ الذي يجب أن يدفعه الفنان المسرحي الروائي ـ هو عزلة أبطاله عن المجتمع ـ كانوا غرباء أجانب على المعايير والقيم والأخلاق

المقبولة في المجتمع ـ كانوا أمثلة خارجية على النماذج المقبولة في المجتمع ـ كانوا « هـراطقـة » وثـوار •

حتى ولو فرضنا اخضاع التجربة الفنية المسرحية الى التفسير الاقتصادي أو الاجتماعي المجرد فقد نخطأ معرفة طبيعتها وخصائصها اذا لم نأخذ بنظر الاعتبار الصلة القائمة بين الحركية الجماعية والخلق المسرحـي ، في اطار المذهـب او « الروح الفردية » هذه • ويصبح في هذا الصدد قولنا اذا أردنا أن نتغلب عـلى المصاعب الناجمة عن « الأزمة » أو « التغير » فعلينا أن نتوسل بالوسائل الفنيـة الجمالية ـ الاسطاطيقية ـ التي تعين الحياة الجماعية في تذليل تلك المصاعـب • ويجب أن لا نعكس الأمر أبداً فنتخذ موقفاً عكسياً فنجعل من هـذه المرحلـة التاريخية فترة ميلاد المذهب الفردي ، حتى نتلمس في الروح الفردية وجداناً جماعياً مريضاً يبحث عن مخرج عبر تلك الشخوص الشاذة المنعزلة القوقعية •

الا يجدر بنا أن نسأل لنعرف لماذا لجأ الفنانون المبدعون الى خلق المسرح وصب التجربة الفنية المسرحية حول شخوص حكم عليها المجتمع بالمروق والشطط والانحـراف ؟

لقد مرت المجتمعات الاوربية خلال الفترة التاريخية الواقعة بـين القـرن الخامس عشر والقرن الثامن عشر في تغيرات عميقة بسبب ما حدث مـن تغيير في الحياة الاقتصادية ، ومن الميسور أن ندرك السلسلة الطويلة المتصلة الحلقـات لتعاقب تلك الاحداث الواحد تلو الآخر • ومما لا شك فيه حقاً ان ندرك الصعوبة التي تواجهنا في قياس أهمية التغير نفسه الذي رفع أوربا في منظومةٍ من الحيـاة الجديدة ، كذلك العوامل التي أدت الى تغيير « التضامن الأساسي » الذي كـان يشدُّ أفراد المجتمع بعضهم في بعض ، والذي كان قائماً على العقائد المشتركـة ، وأساليب التفكير المتشابهة في العقلية الجماعية ، كما يجب معرفة الحقيقة الواضحة عن انحلال القواعد التي يرتكز عليها المجتمع القديم وعدم الانتهاء بعد من اقامـة البناء الاجتماعي الجديد •

تكون التغيرات في كثير من الاحيان صامتة بطيئة يكاد لا يشعر بها الأفراد ، لأن الافراد انفسهم ينغمرون في الديمومة ، ويسترشدون عادةً بقيم ومعايـير تطابق وضعيات اجتماعية سابقة ، ولا تواكب ابداً الوضعية الصاعدة المنبثقة • ولعل من خير الأمثلة التي يمكن أن نعطيها في هذا المقام على التغيرات التي تحدث في

البناء الاجتماعي – هو – الفئات الاكليروسية والمثقفون والصفوة من الحكام والعلماء – الذين لم ينظموا ما لديهم من مفاهيم ، وكلمات ، ومصطلحات ، أو منهج منطقي عقلي ، الذي يعينهم في معرفة التغيرات التي يشهدونها ويعيشونها • وانما اكتفوا بمثل ما قام به Du Bellay (١٥٢٢ – ١٥٦٣) واصدقاؤه في دفاعهم عن اللغة الفرنسية بالرجوع الى المرحلة الكلاسيكية • ولا يختلف الأمر عند المؤرخين الذين اهتموا بجمع الحقائق عن الوقائع والأحداث التاريخية الماضية وتفوقوا في هذا المضمار ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يخبروا أحداً كيف انتقل الماضي الى الحاضر وأنطمس في اطاره ، كما ان معلوماتنا قليلة وناقصة عن مرحلة الانتقال من المجتمعات التقليدية الى المجتمعت الصناعية المتطورة •

يرى الناس في المجتمعات الأوربية بأن فترة الانتقال تغير اللون والطابع في كل مرة لا ندرك النتائج التي تنشأ من الأمراض الاجتماعية والمضاعفات التي ترافقها كالقلق النفسي ، والجرائم ، وأعمال العنف التي تؤثر في المجتمع • ولا نعلم بأن الواقع الديني هو ايضاً يتأثر بتلك التغيرات ، التي كانت في أوربا مقنعة بقناع الاصلاح الديني أو مقاومة الهدم ، والتي غيرت الوجود الفردي والحياة اليومية • وكثيراً ما تناول بالبحث العلاقات القائمة بين نماذج العقيدة والمواقف الاقتصادية ، لأن التغير يشمل في اطاره تعديل نظام العلاقات بين الافراد والفئات في مختلف البيئات ، وتحدد نشاط الفرد في الموقع الذي يشغله في الكون•

تؤثر كل هذه التغيرات بدون شك بخلع الفرد من بيئته الاجتماعية التقليدية وبخلعه وانقطاعه عن الاستمرارية التاريخية ، بعد ان تحطم نظامه القيمي ، وتزعزع معياره التقليدي واقتلع من جذوره الاجتماعية • فالمجتمع المتغير يقتلع الفئات الاجتماعية من جذورها التقليدية ، وبذلك تتهيأ الفرصة للفرد لأن يكشف نفسه وحيداً ومنعزلاً ، يبحث عن مخرج ، عن وجهة نظر شاملة • لنضرب مثالاً بسيطاً من هبوط قيمة الايجار والريع للاراضي الزراعية الذي غير مكانة الطبقات الاجتماعية ذات الامتيازات التقليدية ، وكذلك توظيف الأموال في المدن (التي تجمعت في الحوانيت والبنوك) فجذبت اليها الطبقة الوسطى ، لأن الاراضي الزراعية كانت رمزاً للنبلاء والنظام الاقطاعي وهي القاعدة المادية التي ترتكز عليها أسس النظام الاستغلالي القديم ، فسبب احداث تغيرات اجتماعية عاجلة ، وجذرية•

حدث في غضون تلك الفترة تحالف لم يكن في الحسبان بين الانظمة الملكية

التي كانت تتجه في مسيرتها نحو النظام المطلق ـ الحكم باسم الحق الالهي ـ وبين « الطبقة الوسطى » الصاعدة الجديدة لخلق ادارة منسقة ومتضامنة ، وعقلانية ، تعمل على محو الخلافات والخصومات فقد نجحت الدولتان القوميتان الملكيتان في كل من انكترا وفرنسا في البدء ، ومن ثم في معظم الدول الأوربية ، في الاعتماد على نوع آخر من التنظيم الطبقي التقليدي ، المؤلف من « الكنيسة وارستقراطية الدم ، والنبلاء الاقطاعيين » .

وبالرغم من الصعاب والعقبات التي وقعت في طريق تلك التغيرات الا أنها تركت آثاراً عريضة وعميقة في الحياة اليومية ؛ ولو فرضنا أن التحالف بين الملكيات المطلقة واجزاء من الطبقة الوسطى الادارية ، والقانونية ، او التجارية ، استطاع أن يُعدّ ميلاد قانون جديد ، ويدفع تطور نماذج متعددة من الفئات الاجتماعية ، المرتبطة بالمعرفة التطبيقية التجريبية تغير نظام الوجود كله ، ولما ظهرت اشكال التضامن الجديدة ، في الوقت الذي كانت الروابط القديمة مستمرة في الضغط على سلوك الفرد مع العلم ان معاييرها أصبحت شكلية وفارغة من كل مضمون . اضف الى ذلك اسباباً عديدة أخرى ، مثل محاولة الملكيات المطلقة تسوية الوضعية المضطربة ، وسيول المهاجرين التي تتدفق من الريف الى المدينة وتفكك النظام الاقطاعي في الريف ، وتراكم الأموال بأيدي حفنةٍ من الناس ، التي لا توظفها في اية « خدمة عامة » او في « خير عام » .

لقد توصل الانسان في قلب الكتل البشرية الهائلة المزدحمة في المدن الى كشف نفسه ووجوده بسبب تعاظم الجمهور ، وشدة الكثافة الاجتماعية اللذين أعادا تنظيم الروابط التي تشدّ الفئات بعضها ببعض ، وعمقت وكثفت الطبيعة الخاصة بالفرد ، كما عرض ذلك بكل وضوح العالم الاجتماعي الفرنسي [أميل دوركهايم] في كتابه الموسوم : [تقسيم العمل الاجتماعي] . وضع انحلال الاشكال التقليدية الفرد في وسط ضيق جداً داخل المدن ، فأتصل بحشود

---

(١٦) ـ أو ما يسمى « بالجوانية » أو محاولة الوصول الى معرفة أعماق واغوار الخبرة البشرية ـ وعدم الاكتفاء بالمظاهر الحسيّة المادية الخارجية التي لايمكن أن تحيط بالخبرة وانما تقف عند حدودها الخارجية . ولهذا تعتبر الفلسفة « الجوانية » عكس المذهب السلوكي في علم النفس الذي يكتفي بالمظاهر الحسيّة القابلة للقياس والملاحظة .

هائلة من البشر لم يصنفوا بعد في التجمعات البشرية الجديدة •

أضعف ذلك التغير الاجتماعي–وعلى كل المستويات–الاطارات التقليدية للوجود، والتفكير وانماط الحياة القائمة على التقاليد والاعراف • اما التغير الذي لم يظهر بعد في جلاء ووضوح مباشر في التعبير والقيم المشتركة ، وانما في الاختلافات والفروق القائمة بين التطورات الجماعية والانتماءات الفردية ، فقد بدأ في درجة الاحترام ، والتقدير ، والقدسية ، التي يسبغها الفرد على التقاليد والمؤسسات • وقد فات اولئك الذين يجعلون من « عصر النهضة الأوربية » مرحلةً من التفتح والانطلاق السعيد الهانيء ، ويضربون لذلك مثلاً من « المذهب الفردي » ينسون في الغالب الكشف عن القلق والاضطراب القائمين بين « الالتزامات الاجتماعية » و « الفرص » أو « الصدف » الممنوحة للحياة التي ظهرت للوجود في البدء شبيهة بالألم والشقاء والحزن • ولم تفد عزيمة « اراسموس » (١٤٦٩ – ١٥٣٦) الخائرة [لمناقشة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والدينية بروح مصابرة بعيدة عن النزوة والحماس] ذلك العالم الهولندي ان يخفي وراء العقل والجلد والمثابرة القلق والاضطراب اللذين كانا مخيمين في عصره – ولا السخرية التي اتصف بها الكاتب الطوبائي الساخر « توماس مور » (١٤٧٨ – ١٥٣٥) [مستشار الملك هنري الثامن ومؤلف كتاب « الطوبى » الذي حكم عليه بالشنق لأنه لم يعترف بسلطة الملك] • فكلاهما لا يعتبران برهاناً على الوجدان الواضح لعالم جديد في طريقه الى الظهور •

الواقع كان التغير شاملاً كل الفئات الاجتماعية ، الاّ أن القليل منها فقط ! استطاع أن يدرك أنه في مرحلة تاريخية متغيرة ومتحركة • ولا يقف عند حدود الادراك فحسب بل يتعداه الى تحديد نقاط « الفرد » – أي – الى أي شيء نعزو تلك التغيرات ، وفي أية فئة اجتماعية تكون أثارها أعمق وأشد ، وما هي نتائجها • بل حتى الطبقة الوسطى الصاعدة لم ينضج بعد وعيها بتلك التغيرات الاّ في القرن الثامن عشر – ولكن ما زال الوعي مقصوراً على مجتمعاتٍ معينة – مثل المجتمع الهولندي والفرنسي والانكليزي التي تغيرت وتحولت حقاً بازدهار النظام الرأسمالي ، وتبدو التغيرات المذكورة جلية الأثر ، واضحة المعالم في الفئات الهامشية (الحدية) وخير مثال على ذلك فئات الفنانين والمثقفين التي في احضانها نشأت وترعرعت التجربة الفنية المسرحية ، والتي لم تندمج ولم تتكامل في اطار

الحياة الاجتماعية ، لأنها كانت تقف موقف المعارض ضد الوجـــدان الجماعي وكانت تؤكد بعمق وشدة الفروق والاختلافات الخلقية والجنسية •

فلم يكن عن طريق الصدفة أن تمنح المرحلة الانتقالية الجديدة للفنانين « قاعدة صلبة ـ بورجوازية » تتغلغل جذورها في الحياة الجماعيـــة للمجتمع الانكليزي مثـــلاً • فلو أخذنا « روبـــرت جرين » (١٥٥٨ـ١٥٩٢) [١٧] الـــذي تميز بالأســـلوب الواقعي ، و « جون ليلي » [١٨] (١٥٥٣ـ١٦٠٦) و « جورج بيـــل » وهـــو كـــاتب انكليـــزي ـ وجميعهـــم طـــلاب قدماء في جامعة اكسفورد أو كمبرج ، لوجدنا أنهـــم لا يختلفون في أصولهـــم الاجتماعية عن ابن كاتب العدل « توماس كيد » [١٩] (١٥٥٨ ـ ١٥٩٥) • بل أن والد الشاعر المسرحي « خرستوفر مارلوي » [٢٠] (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) كان اسكافياً في كونتربري وكانت أمه ابنة أحد رجال الدين • كما أننا لا نعرف شيئاً عن الأصل الاجتماعي للكاتب « الروائي الفني » « تومـــاس ديكـــير » (١٥٧٠ ـ ١٦٤١) [٢١] وليس من المعقول أن نفترض بأن القلق الذي تحدث عنه حديثـــاً وجدانياً ينفذ الى الأعماق برهان ساطع على أصله أو الجذر الاجتماعي الـــذي ينتمي اليه • نستنتج من هذا العرض المـــوجز بأن « الحانوت » أو « المكتب في

---

(١٧) جرين ، روبرت : كاتب انكليزي درس في كل من كمبردج واكســـفورد وتخرج سنة ١٥٨٨ يتميّز برشاقة الاسلوب . ومعظم أعماله تدور حول حياة اشخاص . ومن أشهر اعماله « انتصار الزمن ١٥٨٨ » الرواية التي استلهم منها « وليام شكسبير » ـ وكذلك التاريخ الساخر لملك اراجون ، وتاريخ فريار بيكون ، وتاريخ اورلاندو فيوريوسو ، والتاريخ الاسكتلندي للملك جيمس الرابع ، وكتب ايضا عن النواحي الغامضة من حياة الملكة اليصابات .

(١٨) كاتب انكليزي مؤلف أفيوس ـ تحدث بلغة البلاط الانكليزي على عهد الملكة اليصابات الاولى .

(١٩) شاعر مسرحي صاحب « المأساة الاسبانية » و « بومبي العظيم » .

(٢٠) هو الشاعر المسرحي الانكليزي المشهور الذي اتهم بالألحاد واغتيل . يعتبر من اعظم الكتاب الطليعيين في انكلترا ، وهو مؤلف « المأســـاة العظيمة » تيمورلنك العظيم ١٥٨٨ ، وأول دراما انكليزية تاريخية «ادوارد الثاني» وكذلك « دكتور فادستوس ، ويهودي مالطة » .

(٢١) من اعظم الكتاب الذين صوروا حياة المدينة فاختار اشخاص رواياته من الشوارع وصناديق الليل ومن اشهر اعماله : « عطلة الاسكافي » ١٦٠٠ ، « البغية الشريفة » وغيرهما .

احدى الدوائر » أو « الحرفة » أو « الملكية الصغيرة في القرية » هي الأصول الاجتماعية التي ينتمي اليها كبار الفنانين والكتاب والادباء والشعراء في فترة الانتقال التي نتحدث عنها ؛ وخير مثال على ذلك الكاتب الشهير « وليام شكسبير » الذي كان أبوه بائع صوف وجلود وكانت أمه ابنة أحد الملاك الصغار •

لقد وصف مؤرخو المسرح كل هذه الوضعيات الاجتماعية ولكن دون أن يعلقوا عليها الأهمية التي تستحقها • ومجمل القول أن فترة الانتقال التي نتحدث عنها ، وعن طبيعة العمل الفني المسرحي قد طبعت الادباء ، والكتاب ، والفنانين ، والشعراء بطابعها الخاص ـ طابع القلق النفسي والاجتماعي ،فعبروا عن مجتمعاتهم بأساليب ساخرة ومتهكمة • فكثيراً ما كان « مارلوي » يصف الظروف التي كان المجتمع يمر بها ، ويصور شخصاً معيناً منعزلاً عن المجتمع انعزالاً مقصوداً وشعوريا ، ضرب المبادىء والقيم المقدسة التي يحترمها الآخرون عرض الحائط ، وينعته بالشذوذ الجنسي • وقد ألقي «توماس ديكير» مراراً في السجون لأنه كان يتردد على المحلات المشبوهة ، ودور البغاء ، والملاهي الداعرة •

ولعلّ دراسة مشابهة عن اسبانيا ، تكون اكثر جلاءً ووضوحاً لعدم وجود طبقة وسطى شقت طريقها في الحياة كما هو في انكلترا مثل « باز تيلي دي توريس ناهارو » الذي يبحث عن من مخاطرات ، فيقع في عبودية الاسر في بلاد الجزائر ، وعندما وجد ملجأ في روما ، يصبح من رجال الدين ، ويعيش في فقر وفاقه حتى توافيه المنية في اسبانيا سنة ١٥٣٠ • وكذلك مخاطرات الحب التي قام بها « لوبه دي فيجا » الذائعة الصيت • وتؤكد المصادر التاريخية مخاطراته المليئة بالفضائح من ابنة « جيردم فيلا سكويز » مدير احدى الفرق الهزلية في مدريد ـ وكانت امرأة متزوجة تعرف باسم « هلين أوزوريو » وقد خانته في هذا الحب بعد حملة قام بها الى جزائر الازورس ، مع الجيوش الملكية ، فيتعرف من جديد على فتاة نبيلة اسمها « ايزابليلا دي أوربينا » ثم يهجرها ، ويلتحق بالأسطول الذي كان في طريقه للهجوم على انكلترا ، فيفقد زوجته ، ويتعرّف على أرملة تدعى « انطوانيت تريللو » ويعيش حياة مليئة بالفضائح ـ كانت تعرفه وتقدمه الى عدد من البغايا ، ثم تزوج ابنة جزار ، وأصبح عشيقاً لاحدى الممثلات ، تسمى « مشيله دي لوجان » المعروفة باسم « كاميلا لوسيندا » ثم استولى على قلب امرأة

أخرى اسمها « مارتادي نيفارس » واخيراً فشل مندحراً في حبه الأخير •

ولم تكن حياة الكاتب الاسباني الشهير « سيرفانتس » أقل شذوذاً (١٥٤٧– ١٦١٦) والذي خدم جندياً سنوات عديدة ، وأمضى خمس سنوات في الأسر عند قراصنة الجزائر ، ثم ذهب الى القسطنطنية ، ورجع اخيراً الى اسبانيا وتزوج ؛ وأسهم في شؤون اشبيلية وسلانيكا •

ويتجلى الشذوذ واضحاً في حياة « بترزو دي مولينا » الذي اصاب ميلاده بالذات ، لأنه طفل غير شرعي لدوق « أوسونا » •

الاّ ان كل هذه الانحرافات لا تفسر أبداً طبيعة المسرح الأسباني ، وانما بدون شك تؤلف بعض الأدلة والاشارات التي لايمكن تغافلها في البحث عن الصورة الكاملة لحياة المسرح علينا أن نتعرف على المخاطرات العسكرية ، والفضائح الجنسية ، وحياة اللهو والعبث ، ومحلات الدعارة ، وبيع المخدرات ، والشذوذ والانحرافات الجنسية ، لأنها كلها تشير الى فئات حررت ضمائرها من سيطرة القيم الاجتماعية ، والمعايير التقليدية ، ولم تعبأ ابداً بكل أنواع الضغوط التي يمارسها المجتمع • فقد خلع المجتمع التقليدي الفنان وازاحه من مكانته الاجتماعية ، فاندفع الى تيار القلق الذي كان يهدد المجتمع كله ، وأنه آثر أن يعيش في وضعية هامشية حدية • لقد تحرر من كل الالتزامات والضغوط والنظم التقليدية •

تجري كل الظواهر الاجتماعية والنفسية كما لو كانت الوظيفة أو المهمة الفنية – الجمالية – الاسطاطيقية – وخاصة – المهمة المسرحية تقلع الفنان وتجتثه من جذوره الاجتماعية وتضعه في بيئات شاذة ومنحرفة ، مزروعة بالفضائح ، وبكل شيء يسخر بالشكلية وبالقيم التقليدية • ويبدو ، اذن ، كل ذلك جزءاً لا يتجزأ عن النموذج المثالي الجمالي الاسطاطيقي • بل ان الوضعية الجمالية تضع الفنان أمام نماذج بشرية لا ينسجم سلوكها مع التصورات الجماعية المشتركة ، تضعه أمام افراد لهم ظروف وجودية مستهجنة لأنها تنحرف عن القواعد التقليدية ، وفيها شيء كثير من « الجريمة » و « الفضائح الجنسية » و « الغيرة » و « الحسد » و « العنف » و « المخاطرات » كما يعرفها المفهوم التقليدي • وبمعنى آخر لم يستطع بناء المجتمع القديم أن يتيح الفرصة لظهور الفن المسرحي ، كما تهيئات من قبل الملكية المطلقة والطبقة الوسطى – فأصبحت شخوص المسرح عند «مارلوي» و«سيرفانتس» تستمدّ طابعها وخصائصها من الطبقات الدنيا « مثل البغية الشريفة ،

والمخلوع السعيد » حيث يختار الفنان أبطال رواياته من المخلوعين والمنبوذين ـ ورؤساء عصابات ، ولصوصاً ، ليحرروا اولئك الابطال من كل أنواع السيطرة والضغط التقليدية ، ويجعلو ابطالهم يعيشون عيشة هامشية ، حدية ، غير مقيدين باغلال المجتمع ، وبذلك يمنحونهم مواقع جديدة يتحدثون منها بكل حرية ينتقدون ويسخرون ، ويتهكمون ، ويهزأون غير مبالين بالقيم التقليدية • يؤلف الفنانون اذن ، فئة من المجتمع لا ترتبط بأي التزام بالمجتمع ، فئة تكون موجهة وفق نموذج مختلف كل الاختلاف عن النموذج التقليدي المشترك • تخلق هذه الوضعية الجديدة القلقة المضطربة للفنان فرصة طيبة لاعادة بناء صورة شاملة عن الحياة •

يرتبط الشعراء الروائيون بالخلق والخبرة المشتركة عامة ربطا غير مباشر بالابنية الصغرى الجزئية الاجتماعية ، كما لا يرتبطون « بحضارة » المرحلة التاريخية كلها ، وانما ينتمون الى بعض الأوساط أو البيئات المعروفة بغليانها وفورانها •

لا تضع هذه الأوساط الفنان على صلة بقشرة خبرة المجتمع التي تطابق ماهو ظاهر وسطي من الحياة ، وانما تدفعهم الى أعمق المستويات من الخبرة الجماعية، ومن العقليات ، والرموز ، والصور الذهنية المختلفة للفرد التي تتأثر بالتغيرات الحاصلة في البناء الاجتماعي • تلك هي البيئات الهامشية التي لا تخضع لقواعد مشتركة وتقليدية ، والتي تحاول أن تقيم بين « الخلق التلقائي » للمجاميع البشرية الثابتة المعالم ، الكسيح بنتيجة الضغوط التي تمارسها ضدّه المؤسسات في التعبير عن أحاسيسه وعواطفه •

لذا فلا عجب أبداً من الشخوص المسرحية التي تعتبر عن الانحرافات الخلقية، والشذوذ الجنسي والفضائح ، والاجرام • يمكن القول بأن العناصر التي يتألف منها المسرح في مرحلة تاريخية معينة ـ مرحلة انتقالية ـ تستجيب الى تلك الظواهر التي تعبر عن « توقف التوازن الاجتماعي وتعطيله » ـ الذي يسميه العالم

الاجتماعي الفرنسي « اميل دوركهايم » « أنومي Anomie (٢٢) .

يقول « دوركهايم » يحقق كل مجتمع حالة من التوازن المؤقت الذي لا يستمر مدة طويلة بين الفئات الاجتماعية ، والاتجاهات ، والعقليات ، والظروف الفردية ، فتنتج في تطمين بعض متطلبات الطبيعة . وقد تكون الأنشطة الروحية ، أو المغامرات العسكرية ، وسائل لتنظيم الحاجات واشباعها . الا ان الانظمة التي تتعهد برعاية الحاجات واشباعها تؤيد التغيرات المتعددة وتسيطر على القوى المتنازعة .

لا يبحث المرؤ في مثل هذه الأحوال عن التوازن النسبي والمؤقت للأبنية ، ولا يسعى الى تحطيم الحدود التي تقيّده وتحدد موقعه : بل يكتفي بوضع نفسه في الموقع الذي يطمئن رغباته وحاجاته ، ولكن هذا الاشباع مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمثل الأعلى ، وبدرجة ومدى سيطرته وشموله . يوجد اذن ، بناء متدرج للرغبات، كما يوجد بناء هرمي للطبقات والمراتب . وبدون هذه الأبنية المتدرجة التي تمارس ضغطاً ، يحاول كل فرد في مجاله الضيق أن يندفع برغباته الى الحد الأعلى وتنطلق مطامحه الى حد بعيد ولكن ما في حوزته من امكانات مادية يختزل الشيء الكثير من الآفاق الواسعة .

وبالرغم من أن عملية التنسيق هذه مرنة ودقيقة فأنها تميل الى المحافظة على النظام وعلى المجتمع .

تميل التغيرات التي حدثت بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر ، في مختلف البلدان الاوربية الى دعم الملكيات المطلقة والى تطوير عقليات جديدة لخلق اختلافات وفروق امتد أثرها الى أعمق أغوار الخبرة الجماعية والفردية. فأدت كل تلك التغيرات الى زعزعة الموقع الذي كان يشغله كل فرد في المجتمع. ولهذا انقطع التوازن ، وتعطل التناسق ، الى الحد الامثل المرغوب فيه . وفي اللحظة التي تتغير روابط التضامن التقليدية فأن الأسرة ، والقرية ، التي كان

---

(٢٢) آنومي — كلمة يونانية تعني حالة اجتماعية بدون قانون — حالة من الفوضى التي نقدت المعايير الاجتماعية فيها احكامها وسيطرتها ، واضاعت القيم الاجتماعية سيطرتها على ضمائر الافراد ، وكثر فيها الاجتهاد الشخصي ، وركض كل فرد وراء مصلحته الشخصية ، ولايوجد فيها اجماع في الرأي ؛ فهي اذن حالة مرضية « باثولوجية » .

يخدمها الكاهن ، والمحلة في المدينة لا تحافظ على نفس الاطار الذي كان يعبر عن الرغبات والحاجات ، فتضطرب أنظمة العلاقات ، وتقلق الفئات الاجتماعية ، كما قلقت من قبل نتيجة لتدفق الثروات من وراء البحار على الدول الأوربية ، فخلقت ظروفاً جديدة لم تكن قائمة من ذي قبل ، فتهددت حياة النبلاء ، بازدياد السلطة الملكية المركزية ، ففتحت آفاقاً واسعة وعريضة جديدة من اللا مساواة التي صارت بعد حين واقعياً واجتماعياً لا يطاق .

تفرض السيطرة الاجتماعية نفسها دون صعوبة خلال المراحل الهادئة ، ولكن حين يتعرض البناء الى الغليان والأضطراب ، يتعطل التوازن ، وتتزعزع أهمية المثل الأعلى القائم ، وتحتل القواعد والمعايير ، وتنطلق الحاجات والرغبات من قيودها القديمة ، وتكسر قيودها ، وتكثر الاراء وتتنازع وجوده النظر ، حيث لايوجد نموذج اجتماعي قادر على تطمين تلك الرغبات والحاجات ، فيشعر الفرد بالحيف ، والقلق ، فتشتد الفوضى ، ويتعمّق الأضطراب ـ وهما من أعراض التغير الشامل العام الذي أصاب الأشكال الاجتماعية ـ لأن وجود « الأنومي ANOMIE اشارة لتحوّلات جذرية في البناء الاجتماعي .

واذا كان الأضطراب في المعايير شاملاً الأشكال كلها فأنه يعبر عن نفسه في عدد من الظواهر : (كالعنف ، والانحرافات النفسية ، والانتحار الاجتماعي، والأغتيال) . اما اذا كان التغير طفيفاً وجزئياً ومقطعياً فأن الفرد يظل خاضعاً لكل أنواع السيطرة ، والرموز والاشارات ، التي تتجسد في تضامن المجتمع التقليدي وتناسقه وفي احضانه تظهر الأشكال الجديدة للحياة . نصادف في فترات القلق الروايات البوليسية التي يقوم بالادوار الرئيسة فيها المجرمون والسفاكون وقطاع الطرق ، والبغايا ، والمدمنون على المخدرات ، والجانحون ـ ولكن كل هؤلاء بدون شك يجسدون « الشر » ـ لأنهم انحرفوا وشطّوا عن القواعد والمعايير الاجتماعية .

فاذا بدأنا المرحلة الأليصاباتية سنة ١٥٨٧ بمسرحية « تيمورلنك » للروائي المسرحي « مارلوي » نجد ان هذه المسرحية تفتح مرحلة من العنف والقتل والاغتيال ، بعد الروايات المسرحية الرائعة اللطيفة الرشيقة في الفترة التاريخية التي سبقت . تتألف الرواية من قسمين ـ في كل قسم خمسة فصول ـ (١٥٨٧). تدور احداث الرواية حول ظهور وسقوط الفاتح الشرقي ، وتستمد أفكارها من

فلسفة عصر النهضة التي ترتكز حول التقدم ـ الشخصي • يبدو « تيمورلنك » ابن فلاح ـ الذي كسر القيود الخلقية التقليدية في زمانه ، من أجل أن يحقق مثله الشخصية العليا • فيتآمر لاغتصاب عرش فارس ، ويعذب امبراطور تركيا وامبراطورتها حتى الموت ـ فمما لا شك فيه ان حياة الطالب « مارلوي » في كمبروج قد تسممت بما سمعه أو قرأه عن حياة « تيمورلنك العظيم » الذي نشره « بيتروس بيرو دينوس » في فلورنسة سنة ١٥٥٣ ولكن ابن الاسكافي وجد نفسه مع ابن الراعي الذي أصبح سيد آسيا المطلق في وضعية ذات معاني أعمق• فلم يكن يعلم بعد أن صورة ذهنية عن حاكم مجرم تذهب قدماً حتى تحقق النصر الكامل ، فتؤلف نقطة مهمة تسترعي اهتمام الفئات الاجتماعية في المدينة • لقد كتب « مارلوي » مسرحيته والجريمة تقيم نفسها على خشبة المسرح والتي لم تفارقها ـ حتى صار بامكاننا أن نحدد نوع الجرائم التي رافقت العمل الفني المسرحي في معظم المسرحيات الانكليزية ؛ جرائم السلطة ، والسيطرة التي تجد دافعها وحافزها في الجشع القاتل من أجل السلطة والاستحواذ ـ مثل ـ « تيمورلنك » و « ريشارد الثالث » ـ [احدى المسرحيات التي كتبها شكسبير سنة ١٥٩٥] و « كوريولانوس » [مأساة كتبها شكسبير ١٦٠٧ حيث فيها يعلن البطل الديما غوغيا] • و « ما كبث » •

أما جرائم الشهوة الجنسية فتمثل في « الشيطان الأبيض » للكاتب المسرحي « ويبستر » (١٥٨٠ ـ ١٦٢٥) وهو من أشهر الكتاب في الفترة الأليصاباتية و « ضحية الحب » للكاتب فورد (١٥٨٦ ـ ١٦٣٩) [ومن اعماله المسرحية ـ القلب الجريح ـ ١٦٢٩] •

أما جرائم الانتقام والأخذ بالثأر فتقع في اطار تقاليد « قانون الدم » ـ وهو تبرير غامض مثل (روميو رجيوليت) و (هاملیت) و (يوليوس قيصر) التي تعطينا امثلة أخرى عن جرائم الدم ـ وهي أحداث تلعب على الوجدان الفردي ، بريئاً ، أو منعزلاً عن الأفراد الباقين بحبه ، وبقلقه وبانعزالته وبقوقعيته الفلسفية•

يصبح من الصعب حقاً أن نقيس درجة الانحراف والشذوذ التي تصيب الوجدانات نتيجة للتحولات التي تؤثر في الأبنية الاجتماعية • يرى العالم الاجتماعي الفرنسي « أميل دوركهايم » بأن الطابع الأنومي لبعض الأعمال قد يختزل لمجرد تغيير في الأسلوب الذي يمارس أنواع الضغوط على الفئات والافراد•

ففي فترات الأزمة ، أو الأزدهار المفاجىء في مستوى المعيشة ، أو في التغير الجذري العميق الشامل ، أو في أسلوب السيطرة الذي يشمله ، أو في المشكلات التي تنجم من الحياة نفسها ، تلك التغيرات التي تكون سببا في احداث تغيرات أخرى فردية وجماعية مثل : الجرائم ، والانتحار ، والهستيريا ، والامراض العقلية والنفسية •

تكون الشخوص التي تجسد الجرائم عادة اما ملوكا أو أمراء ؛ وبمعنى آخر يقطع الأختيار الفني الجمالي (الأسطاطيقي) الاختيار الاجتماعي ، الذي يعزل الفرد في دور مهم ، يندفع الى السلطة بسبب القواعد الدينية والقانونية أو التنافس القائم على القوة والعنف ، وبالنتيجة يصبح مجرماً يلوذ بالسلطة التي يتمتع بها • ولكن لم يدر بخلد الأدباء الكتاب وخاصة « توماس مور » سلوك أمثال هؤلاء الملوك والأمراء الذين تحدث عنهم التاريخ دون أن يربطوه بالعناية الالهية • ففي الواقع نصادف في مثل هذه الحالات ايديولوجية معقدة ، لاننا نواجه عنصرين متناقضين : أولهما : العقائد الدينية القديمة ، التي طبعت بطابعها الخاص التصورات الذهنية الجماعية في المجتمعات الاقطاعية ، التي تدعى بأن العناية الالهية هي التي تعرف كيف أن تقتص من الشعوب المشاغبة وتعاقبها على آرائها السياسية • وبذلك تختلط الجريمة والرأي السياسي في الملكية التي بدأت بأل تيودور ، لأن النظام والأمن والسكينة الاجتماعية (ترغب فيها الطبقات والمراتب الاكثر عددا في المجتمع المتوجهة نحو النشاطات الجديدة الاقتصادية) والتي تعتمد على الملكية المطلقة •

تطورت هذه الايديولوجية بسرعة في الأوساط المحيطة بأل يتودور ، فقد كلف هنري السابع « بوليدور فيرجيل » بكتابة تاريخ مملكته ، ففسر الوقائع والأحداث ضمن اطار المفهوم القائل بالعناية الالهية الذي يعد بناء النظام والأمن بعد عقوبة المجرم • وقد حاول المؤرخون مثل « روبرت فابيان » و «ادوارد هول» سنة ١٥١٦ ان يفسروا المآسي والآلام التي سببتها الحروب الدموية السلالية بوجود نوعين عن الجرائم ، أدت الى تمزيق وحدة المجتمع ، واكدوا ضرورة اللجوء الى « الملك » ولم ولم يشترطوا ان يكون « منوراً » كما كان يدعو الكتاب والمؤرخون قديماً ، وانما الى « الملك » القادر على استتباب الأمن ، والمحافظة على النظام ، والسمو ـ به كما كان نظاماً الهياً • وكذلك المؤرخ «روفائيل هولنشد» في كتابه عن تاريخ انكلترا وسكتلندا وايرلندة الذي روى فيه القصص التي يدور

مغزاها حول « ملك مجرم » يكون اداة بيد العناية الالهية ، فتؤدي وفاته الى اعادة بناء النظام الاجتماعي •

نضيف الى هذا النوع من الكتب التاريخية المقالات التي حررها بعض الاخلاقيين مثل « وليام بالوين » في كتابه « مرآة الحكام » ـ الذي روى فيه الاحداث والوقائع لتكون عبرة يتعظ بها الحكام حتى لا يعفوا بنفس الأفخاخ التي وقع في أشراكها أسلافهم • وخير مثال على ذلك الكتب الشعرية وكتب الملاحم مثل : الكتب الاربعة التي وضعها ، صموئيل دانيال (١٥٦٢ ـ ١٦١٩) عن الحروب الاهلية بين أسرتي « لانكستر » و « يورك » فأسهم في الايديولوجية هذه •

وحين نحاول دراسة العلاقة التي يمكن قيامها بين الايديولوجي والخلق المسرحي من الضروري أن تثبت من صحة ذلك الايديولوجي ، وكيف ظهر الى الوجود ، وما هي الأسس المادية التي يستند اليها ، وما هي الفئات والطبقات الاجتماعية التي تعتنقه وتروج له • فلا نعلم بالضبط فيما اذا كان الكتاب المسرحيون الذين عاصروا المرحلة الأليصاباتية قد تعرفوا حقاً على الأعمال الفنية التي ظهرت في تلك المرحلة • وليس من الصحيح ايضاً ان نطلب من الفنانين والادباء والشعراء أن يصبحوا علماء يجمعون النصوص ويصنفونها •

تتواجد فكرة « العناية الالهية » فيما كتبه الشاعر المبدع « وليام شكسبير » في روايته « هنري السادس » ، ونستطيع ان نجد في أعماله تعاقب الخير والشر الذي يؤلف اطار تدوين التاريخ ، ويبرر الاحداث التي وقعت في آل تيودور ـ أو ـ التريولوجي الشكسبيري ـ [أي عرض ثلاث مآسي لكل مأساة فريق خاص من الممثلين] ـ مثل « ريشارد الثاني » و « ماكبيث » • وكذلك الكتاب الروائيون الأسبان الذين رووا بأسلوب ممتع القصص البطولية وتاريخ الاندلس، التي حدثت بمشيئة « العناية الالهية » • تتألف هذه الكتب من الأساطير والقصص الخيالية التي لا صلة لها بما ندعوه « تاريخ » لأنها تعرض مجموعة من الصور الذهنية ، او النماذج والاعمال التي تترك للكاتب المبدع الحرية في تنظيم الاحداث والوقائع مثل « ماكبيث » و « الملك لير » تؤلف نقاط انطلاق ممكنة للتفكير والتأمل الخالق • بجمع الروائي الانكليزي « مارلوي » في الأحداث التي تؤلف حياة

« تيمورلنك العظيم » عنصرين تدور حولهما شخصيته هما :

(١) اتساع مجال الجرائم التي اقترافها « تيمورلنك » باسم الارادة من أجل التسلط[٢] سرعة تعاقب الأحداث التي تعبر عنها شخصية « زينوكرات » ـ احدى النبيلات الأسيرات التي أحبت سيدها الفاتح المنتصر ، ولكن المؤلف سرعان ما يعقب الحب من أجل الحب بالحب من أجل السلطة فنحصل على صورة ذات وجهين مختلفين ومتعارضين والتي لايمكن أن تدون تدويناً تاريخياً واخلاقياً •

تختلف الشخصية المسرحية عن الصورة التي يرسمها اللاهوت ، أو تعرضها الفلسفة والتاريخ ، لأن النموذج النفسي الذي يطغى ، يدور حول الشخصية المجرمة • كان البطل المسرحي في تلك الفترة التاريخية ينبثق من التأمل الجمالي ـ الاسطاطيقي ـ حيث ترسم معالمه ، وسماته ، وقسماته ، شعراً نموذجاً منحرفاً عن القواعد التقليدية • وتجري التجربة الفنية المسرحية كما لو كانت الشخصية المسرحية تمثل حالةً من الهياج العاطفي العنيف ، وتعمل على كسر الروابط التقليدية ، في اطار مجتمع لايختلف المثل الاعلى ، والعقليات الجماعية ، ونظام القيم أي اختلاف عما كان موجوداً في المجتمع السابق • حيث بدأت السيطرة الاجتماعية تضعف وتتلاشى في أعمق المستويات من الخبرة الجماعية ، نتيجة للتغيرات التي حدثت في البناء الاجتماعي فسببت انتقال المجتمع من نموذج الى نموذج آخر •

يمثل المجرم أو القاتل السفاك الذي يضع أقدامه على المسرح رمزاً لقلق المثل الاعلى ، يشير الى اضطراب عناصر الحياة وزعزعة العقائد • كما ترمز الخبرة الفنية المسرحية الى انبثاق ونوع من الحرية ، الذي يبحث عن مواجهة وضعيات جديدة تفرض عليه تغيرات شاملة • يتصف البطل المسرحي ، بالروح الفردية المتطرفة ، خاصة البطل التراجيدي يمجد التلقائية على النقيض من المجتمع التقليدي • ان كل ما يتعرض البناء الاجتماعي من مصاعب يفسح المجال لظهور التلقائية « الطبيعية » التي تنبثق من الغرائز ، والميول ، والاتجاهات ، والحاجات التي تجد طريقها في المؤسسات ، وتظهر الى الوجود بشكل صارخ في الشخصية الشاذة المنحرفة ـ التي يسيطر عليها « هامش » لكل قاعدة اجتماعية • تعبر هذه « التلقائية » اذا حفزتها التغيرات النباتية التي تمزق القواعد القديمة بكل وضوح عن النزاع القائم بين الحرية التي بدأت تتفتح في عالم شديد التنظيم أو سيء التنظيم ،حيث تواجه مصاعب كبيرة لا يمكن التغلب عليها •

ان التمثيل على خشبة المسرح ، وعلى مشهد من الجمهور ، يعني عرض كائن بشري تبرز فيأنماط سلوكه الرغبة والحاجة بوصفهما الاسباب الوحيدة التي تؤدي الى تكوين واقع أو حقيقة غير متوقعة • هل يجب عرض امرأة أو رجل يندفع « تلقائيا » دون أن يكون شريراً بالمعنى الديني للكلمة ، وليس كافراً ملحداً؟ تأخذ الشخصية الاجراميةصفة مسرحية في اللحظة التي يتحرر من قيود القواعد وأغلال القيم التي تربط بل وتبلور الشرير في جو الشر التقليدي ، ليكشف عن الارادة الخفية للعناية الآلهية •

يخضع المؤلفون المبدعون في حياتهم الاعتيادية وفي أعمالهم الفنية لاعباء الرقابة ـ أي ـ القواعد التقليدية ـ ولكن يصعب السيطرة على الفئات الجديدة والانظمة الجديدة التي أثارتها واظهرتها الى الوجود التحولات الاقتصادية تبقى، اذن ، الانظمة التقليدية بالرغم من سريان جراثيم الشيخوخة والهرم فيها الوحيدة التي تتمتع بالسيطرة ، لأن الفئات الاجتماعية التي كانت في طريق التكوين لم ينته بناؤها بعد ، ولم ينته تكوين أنماط السلوك الخاصة بها ، ولم ينته ايضاً من تحديد قيمها • لذا تدور حول شخوص أسطورية ، وخيالية ، وفردية ، تهدد وسائل الرقابة والسيطرة • يكون هذا الخطر غامضاً ، خفياً ، لانه يجسد كما يقول العالم الاجتماعي الفرنسي « أميل دوركهايم » [الوجدان الاجتماعي Conscience Collectice] أو « الوجدان المشترك » ـ ذلك ـ الوجدان ـ الذي يتألف من « مجموعة العقائد والمشاعر المشتركة من قبل أفراد المجتمع ، والتي تؤلف نظاماً مقرراً ومحدداً له حياته الخاصة به » • هذا الوجدان المشترك الذي يؤلف « النموذج السيكولوجي » للمجتمع ، نموذج له خصائصه ومميزاته، وظروف وجوده ، واسلوبه في التطور • ولا يكون العمل اجرامياً الاّ اذا تحدى « الوجدان الاجتماعي » أو حاول جرحه والتعرض به • ولا شك بأن العمل الاجرامي ـ او ـ اي عرض من اعراض الآنومي Anomie ، تجرح بالضرورة « الوجدان المشترك » • وبذلك تمارس الرقابة الاجتماعية والنفسية على الحياة الخيالية ، والابداع الأدبي ضغطاً شديداً • يضع هذا الجدار السميك عقبةً مطلقة بين التعبير الحر للفردية (تكون الجريمة رمزاً لها) والمدى الكلي الذي يتم في العادة التوفيق بين الفرد وجوهره ، ويأخذ مفهوم المصير المقدّر المحتوم ، وجدير بالاشارة ان أشكال هذا الجدار والعقبات التي تنشأ منه تختلف

من مرحلة تاريخية الى أخرى •

تكون « روابط التضامن العضوي » في المجتمعات المتباينة جداً التي تغيرت نتيجةً لشدة الكثافة الاجتماعية أو زيادة تقسيم العمل الاجتماعي ـ قوية دون أن تمزق القيم والعقائد التي تبرر الضغط الالزامي الاكراهي ـ قانون السن بالسن والعين بالعين ـ الذي يتصف به المجتمع الميكانيكي التقليدي •

يؤثر هذا الوجدان المشترك في التفكير الفردي للكاتب المسرحي المبدع في محاولته للخلق والابداع وتكوين العنصر الذي لا يمكن التغلب عليه في المأساة، ويبرر السخرية والضحك اللذين يصحبانها ، في الملهاة ، التي تنتزع الناس من أصولهم الاجتماعي وتضعهم في وضعية ساخرة • وهذا يفسر لنا سقوط بعض الامراء الذين أتهموا بالمروق على القواعد التقليدية والانحراف عنها ، بل ان الكاتب الروائي يحيط شخوصه (مثل ريشارد أو ماكبث) بمناخٍ قلق ، مفعم بالشذوذ الجنسي ، وبالفضائح ، والانتقام ، والخروج على القانون ، تظهر الحرية باطار الانحراف والشذوذ والجريمة لتعبر عن الشخصية بل يكون الفن المسرحي، خلال هذه المرحلة ، صراعاً بين ارادة منطلقة للفرد وعقبة وضعتها حضارة ميتة متحجرة ، تقف في وجه تلك الارادة المنطلقة المتحررة • وسواءٌ كانت أنماط السلوك والمواقف تراجيدية او كوميدية ، والتى تعبّر عنها تلك الشخوص فانها تتعرف على ضوء ذلك الذي يقيمه الوجدان الجماعي • الاّ ان هذا « الوجدان المشترك الجماعي » لم يتطور عند الكتّاب والفنانين الذين عاشوا في عهد « الملكة اليصابات » أو الفنانين الأسبان كما كان الأمر عند الاغريق في جوقة المغنين التي تنشد المأساة عند الأغريق القدماء •

توجد اذن ، قوتان متعارضتان هما : التلقائية الخلاقة المبدعة ـ والضغوط التي تمارسها أنماط السلوك التقليدية • تمثل أولهما « الحرية » المنطلقة المندفعة ، وثانيهما « الأعباء الثقيلة » التي يفرضها « الوجدان المشترك » • يظهر بأن الابداع المسرحي ، عبارة عن « توتر » عنيف بين هذين القطبين ، يؤكد الكاتب الروائي الانكليزي « مارلوي » شخصية « تيمورلنك » ولكن يقوده الى الموت ـ الموت الذي يحقق النصر الحقيقي ، ولكن نفس ذلك « الموت » عند « وليم شكسبير » يؤكد الجشع ، والشهوة الجامحة ـ كما عرضه في « ريشارد الثاني » و « واللادي

ماكبيث»ـ ولكن الاطار يبقى في المأساة كما هو يتألف من تحطيم الأول أو الثاني •

أما الروائي « لوبه دي فيجا » فأنه لا يؤكد الاّ على الرجولة التي يتحلى بها أبطاله الشباب دون أن يتقيدوا بقانون يحملهم على طاعة القيم والقواعد التقليدية ، بل حتى ولو كلفهم غالياً فدفعوا حياتهم ثمناً لذلك •

وقد ادرك الروائي (كالديرون)[٢٣] الطابع الثنائي للمأساة فأسبغه على الامير « سيجسيموند » في روايته « الحياة أكذوبة » ـ ذلك الأمير الذي كان يتصف بالشهوة الجامحة بالتقدير والاحترام •

كانت التجربة الفنية المسرحية في غضون تلك الفترة تدور حول « ثنائية الشخصية » او « الشخصية المزدوجة » ـ في الأولى يتجسد الدور الأسطوري الخيالي الذي لم يتحقق بعد ، وفي الثانية تحمل الحكم الخلقي للوجدان الجماعي المشترك ، الذي يوحي للكاتب أن يقتل كل من يعارض تلك الضغوط والالتزامات، أو كل من يحاول أن يعبر الحدود والسدود التي أقامها المثل الاعلى التقليدي •

لم يورط الفنانون والكتاب الروائيون أنفسهم في الجدل والمناقشة في الأمور السياسية والاجتماعية التي يتضمنها الابداع المسرحي ، ولم يميزوا تميزاً كافياً بين هذين العنصرين للوجدان الفني الجمالي الذي يقدم من جهة كل تعابير الانفجار العاطفي التي أثارتها التغيرات البنائية العميقة ، ومن جهة ثانية تضع كل الضغوط التي يمارسها الوجدان المشترك ـ أي ـ القيم الاجتماعية التي تدعم مجتمع الامس والتي تؤيد ايضاً المجتمع الطليعي الذي هو في طريق الصيرورة ، ولكنه لم يستطع بعد أن يفرض مثله العليا و آدابه الاجتماعية • تبرز مثل هذه الظواهر ، على كل حال ، في فترة انتقالية ـ بل أن فترة الانتقال نفسها هي تكون سبباً في ولادة ونمو الكتاب الروائيين المسرحيين •

ينبثق المنطق المسرحي من ذلك التوتر القائم بين الارادة التي تحاول أن تتجاوز القواعد القديمة والايحاء الجماعي الذي يعاقب كلّ من تسول له نفسه

---

٧ ـ الشخصية المجرمة

(٢٣) كالديرون (١٦٠٠ ـ ١٦٨١) ـ شاعر ودرامي اسباني ، ولد في مدريد كتب أول اعماله : « عريسة السماء » قبل أن يبلغ الرابعة عشر من عمره . وكان يعمل في بلاط الملك فيليب الرابع ، وأصبح قسّاً اخيراً . ومن أعماله : « المرآة الشبح » و « من الصعب ان تحرس منزلا له بابان » والدراما الفلسفية « الحياة حلمٌ » .

الشطط والانحراف عن « الوجدان المشترك » أو الخروج عليه • فسواء كانت التجربة الفنية المسرحية مأساة أو ملهاة فأن البطل فيها يرتكب اعمالاً شريرة اجرامية ـ كما يقدرها المصير المقدر المحتوم •

وفي اللحظة التي تتعرض المجتمعات التقليدية الى ظروف جديدة ، لكنها تبقى محافظة على عقائدها ، معتزة بأنظمتها الخلقية أو الدينية وبقيمها ، فأن التغيرات البنائية تترجم في حياة الفئات والأفراد عن طريق القلق والاضطراب ، وبارتكاب الأعمال الشاذة ، والجنوح عن القواعد • واذا ما حاولنا ان نحصل على حقائق احصائية تتعلق بالاجرام ، والشذوذ الجنسي ، والبغاء ، والامراض العقلية والنفسية لتلك الفترة التاريخية ـ فأننا لا نعثر على شيء من ذلك ـ وكل مانحصل عليه حقائق كلية شاملة عن الشذوذ والانحراف والشطط ، التي تؤثر في حياة الأمم والشعوب ، والتي أصبحت في بطون الكتب التاريخية مثل : الحروب الدينية ، والطوائف الدينية ، والهرطقة ، وثورات الفلاحين ••

وحين لا تبدو التغيرات البنائية بوضوح في اطار الحياة اليومية فأنها تؤثر في اولئك الذين يعيشون خارج العقلية الجماعية ، سواء كان عن طريق « المكانة الاجتماعية » ذات الامتيازات التي يشغلونها في النظام الطبقي ، أو بارادة تحاول عزل القيم المقبولة •

والخلاصة : يؤلف المجرم الصلة القائمة بين التغير وضغوط الالتزامات التقليدية ، ويجسد الصراع القائم بينهما • ينتج عن هذه الثنائية بين الانظمة القيمية القديمة والابنية الجديدة (التي ليس بوسعها بعد خلق نماذج أصلية) قلقاً واضطراباً في كل مستويات الخبرة الجماعية • يدرك الكتاب المسرحيون « الواقع الأنومي » الناتج من اختلال الانظمة الاجتماعية ، عبر الشخوص الأسطورية والتاريخية لأنهم يجدون في بعد الزمان عذراً يكفيهم شر السلطة •

ان الفرق الموجود بين العمل على مسرحية المجتمعات في العصور الوسطى والمسرح الذي ظهر في القرن السادس عشر في كل من انكلترا وأسبانيا يثير الاهتمام : فقد استطاع الكتاب المسرحيون الجدد أن يضعوا أبطالهم خارج الانظمة الدينية والخلقية ـ ليسبغوا عليهم جواً من الحرية • لقد ادرك الكتاب المسرحيون المبدعون انحلال المجتمع ، وانهيار القيم ، فعبروا عنه بالشذوذ الجنسي والنفسي وبالامراض العقلية والاجرام • وهذا بالضبط ما يميز المرحلة الصناعية ـ ان هذا

التغير الذي حدث في البناء الاجتماعي أقام صلـــةً بين المجتمـــع والجمال الفني (الأسطاطيقي) المسرحي في الاطار الذي حـاول الكـاتب المسـرحي أن يعرض شخوصه اسطورية ميتة ، ويركز حولها الشعور بعدم الطمأنينة ، والقلق الناتج من تغيير البناء الاجتماعي – من – الأنومي Anomie بكل اعراضها النفسية والاجتمـــاعيـــة •

ندرك اليوم مدى اختلاف وتعقد الاطار النابض بالحياة الذي كـان يحيط المجتمعات الاقطاعية ، وكيف أن الحد الذي وضعه المؤرخ الالماني «بور خاردت» للفصل بين العصر الوسيط والعصور الحديثة كان تعســفياً وأعتباطياً ولم يعـد الاصطلاح القديم الذي رسم به العصور الوسطى « الفترة المظلمة » او « العصر الاســـود » مقبولاً ، بل هناك كثيرون يرون بأنها مرحلة تاريخية لها خبراتهـا الفنية الجمالية والنفسية ، والدينية ، والأخلاقية ، التي تميز الحياة الجماعيـــة والفردية لتلك الفرة •

أظهر المؤرخ Marc Bloch بكل وضوح خصائص المجتمعـــات الاقطاعية الغربية ، فكشف عن الأشكال المختلفة لروابط التضامن الفلاحـــي ، وسيادة طائفة المحاربين التي أرادت أن تدعم المجتمـع ككل ، وكيـف تـرتبط مقاطع المجتمع بعضها ببعض • وكان من اهم الروابط – الرابطة التي تشد الأفراد المتجاورين ربطاً عضوياً وصميمياً – رابطة طبيعيـــة – أقامت نوعـاً من الولاء والأخلاص – ويشير المؤرخ Bloch الى تطور الأزمنة ، وكيفيـة تغـــير الأشكال المجردة للتاريخ التي واكبها ظهور نموذجين من الانظمـــة ولكن على مستويين مختلفين : أولهما تمتد جذوره في تراب الاقطاعيات النبيلة – وهو المستوى الاقتصادي – وثانيهما تطور على مستوى الفروسية فأصبح نظاماً تصوفياً غامضـاً •

عندما فقدت العلاقات الاقطاعية زخمها وشدّتها اســتمرت النبالـة ، ولكن بخصائص اقتصادية جديدة • كانت المجتمعات الابتدائية الأبوية القائمة على ملكية الأرض توازي حضارياً وتاريخياً المرحلة الاقتصادية • كما أصبحت الفروسيـة نظاماً تصوفياً غامضاًنتيجة لأن الضغوط الاجتماعية وأنظمة القيم التي سيطرت على الوجود الاجتماعي كله كانت مستقرة على قواعدها ، بينما رفعت الروابط الأخرى الافراد للعمل على المستويات المختلفة من الحياة الجماعية • فقد اتخـــذ نظـام الفروسية مفهوم الملائكة والقديسين الذي كان موجوداً في الكنيسـة – حيث كانت

الطقوس والأضاحي والاحتفالات تجرى على لسان شاعر أسباني في بداية القرن الخامس عشر ـ يدعى « جان مانويل » تشبه الى حد كبير ما يجرى في طقوس التعميد أو الزواج • فأصبحت الفروسية نظاماً صوفياً يربط الافراد برباط مقدس

وقبل منتصف القرن الرابع عشر ، حين تألفت انظمة متشابهة بين المجتمعات المقدسة في المدن ، اسبغت الفروسية طابعاً روحياً للعلاقة التي أقامت عدداً من « الأخيات » او « الطوائف » مثل « فرسان النجمة » وغيرها •

يكشف لنا هذا النوع من الرباط المباشر الذي يشد الفرد الآخر في أواخر العصور الوسطى عن تلقائية المشاعر والولاء والأخلاص للأمير ••• يعبر هذا الرباط عن طابع الطفولة • لقد كان رباطاً تلقائياً من الاخلاص والتضامن ، وتوسيعاً وتكبيراً للمفهوم الاقطاعي القديم •

ظهرت في القرن الخامس عشر أنواع جديدة من المشاعر الحزبية في ايطاليا وفرنسا وهولندة ـ التي استقطبت في اطار الوجود الجماعي ـ • وبذلك أصبحت المجتمعات في العصور الوسطى ـ أنظمة اقتصادية وسياسية واجتماعية ونفسية ـ مشحونة بالعواطف والمشاعر التضامنية •

عاشت التجربة البشرية تحت سيطرة عدد من العوامل : مثل الرباط الذي يشدّ الفرد بالفرد الآخر ، والتنافس الذي كان عنيفاً بين الكنيسة ، والمدن الحرة ، والدولة الملكية ، والتجمعات الحرفية ، التي تميز العصور الوسطى •

واذا ما فكرنا في المسيرة الطويلة من الرؤوس المتوّجة : فالبعض مخلوع ، وآخرون خروا صرعى في سوح الوغى ، وآخرون أغتيلوا ، أو دُس لهم السم ، أو ثار عليهم شعبهم ـ فجميع الملوك قد سفكت دماؤهم •

فما هي ، اذن ، الخصائص الفنية الجمالية [الاسطاطيقية] المسرحية التي تعرضها هذه الشخصية التي نسميها « الملك » وما هو الاعتبار الاجتماعي الذي يناله الكاتب المسرحي عندما يضع تلك الشخصية على خشبة المسرح ! فان كان الأمر يقتصر على العلاقة بين « السلطة » و « القدسية » يصبح كل شيء نسبياً بسيطاً فالأمير الذي يدير القوة الكابحة الرادعة يكون ايضاً منظماً لقوة جماعية • ملك قس ، وملك ـ ساحر ، وملك ـ اله ، وملك ـ وسيط في حسم المنازعات بين الأفراد والآلهة ، والقبائل في الامبراطورية ، وفئات أبوية في الدول الملكية ، والعلاقة بين « المقدس » و « السلطة » واضحة جداً •

كتب العالم الأنثربولوجي الانكليزي « السير جيمس فريزر » عن « الجذور السحرية للملكية » حيث كان الملك ينجز أعمالاً سحرية : يبدأ المريض من مرضه ، ويستمطر السماء • الاّ أن مثل هذا التغير غير كافٍ ، لأن السلطة « الكارزمية » التي يتمتع بها الملك أوسع أفقاً ، وأطول بعداً من السحر ـ لأنها تضع القوى الجماعية حيز التنفيذ وتكسبها أهمية عظيمة •

حين نعود الى التجربة الفنية المسرحية الاسبانية ـ الانكليزية نجد أن الملكيات الاقليمية قد واجهت منافسين أقوياء من الاقطاعيين ، والكنائس ، والكومونات ،التي كانت تتمتع بنفوذ في كل المجتمعات الأوربية • الاّ أن الانتصارات التي أحرزها الملوك ، وسعت نفوذهم ، وأسبغت عليهم طابعاً دينياً ، وحقاً الهياً » •

فأسطورة « آل تيدور » وما يتصل بها من ايديولوجيات لا تختلف عن الصور التي تتمثل في « فيليب الثاني » (١٣٤٢ ـ ١٤٠٤) و « آل بوربون » في فرنسا • بل أهم من ذلك دون شك ـ العمل الاجتماعي ـ الذي تقوم به شخصية الملك بوصفها ممثلاً لقبيلةٍ ، أو سلالةٍ ، أو امارة ، أو أمة ، فأن شخصية الملك تحمل « قناعاً » وشعاراً عنوانه الشرف • فالعنوان أو اللقب فأنه يتمثل رمزاً موجهاً نحو الجمهور ـ نحو « الرعايا » • فالملكية ، اذن ، مسرح" لأنها تمثل « شخصاً » يقوم بدور يمارس العدالة ، ويفرض عقوبة ، ويحقق النصر ـ ويتمتع باطايب الحياة وبعدد من الخطايا والنساء ـ يجعل الملك نفسه موضع اعتراف وقبول من«الوجدان المشترك » ومن « استفتاء » أو « بيعة » مستمرة •

وعندما يصبح الملك نموذجاً ، يمثل الجميع ، ويقوم بكل الاشكال الممكنة للخبرة البشرية ـ فاذا كان قولنا ان كل مجتمع يختار القيم التي يبني منها مثلا أعلى يسيطر ويزيل كل الامكانات الاخرى حقيقي" فان الملك يحترم القوانين ولكن يقف فوقها • وبالنتيجة يستطيع ان يدرك كل المشاعر الممكنة ، ويسهم في كل الخبرات على تجربة وخبرة كل المشاعر والعواطف ، يمثل ويجسد كل قيم المجتمع ، ويدرك المعايير المقدسة عند رعاياه •

وفقاً لهذا المفهوم يصبح « الملك » وجداناً للارادة في الحياة الجماعية ـ لأنه يمثل صفحات البطولة التي تقدم أمام أعين الشعب مأساة الشعوب الاخرى • تروي كتب التاريخ قديماً عادةً سير الملوك والامراء ، ولا تتحدث عن أفراد الشعب ، لأن حياة الامير أو الملك تمثل أو تصور « مأساة الشعب » بل ان حياته تعرض

خصائص مرحلة تاريخية : الحروب ، الجرائم ، الانتصارات ، الزواج ، الطلاق، تتبلور في شخصية الملك ، وتعكس المخاطرات الجماعية • فالاعتبار الذي يتمتع بـه الملوك هو الاعتراف بهذا الامتياز • تمثل شخصية المللك « التجسيد الفردي » لما هو مقدس ، وتعبر عن القوة الجماعية ، الموهوبة بصفات « كارزمية » تضعـه فوق القواعد المشتركة ، وتمثل مخاطرات المجتمع بأعين المجتمع ، بل يضع عـلى خشبة المسرح التحولات والتقلبات التي تعرف التاريخ وتحدده اذا لم يكن لذلك المجتمع تاريخ بعد يجمع ويحافظ على تدوين الاحداث والوقائع •

يدخل في مقولة « المقدس » هذه ظروف الحياة « التي يعيشها المجتمع والفرد – أي – مجموعة القوى التي تتعارض مع الموت ومع الانحلال المستمر للزمن • ويوجد الى جانب « الملك » شخص" آخر يحمل تاجاً من ورق ، الذي يدعو الى السخرية والضحك بما يقوم به من أعمالٍ وحركات في الوقت الذي يبدي الناس والاحترام والتبجيل للملك • فليس « المهرج » الهزلي الذي كان يأنس به «الملك» مؤسسة شاملة ، وانما وجد « المهرج » في « الملكيات » التي تقوم على النظام الطبقي، والقبلي ، تحاول أن تجعل من قيمها قواعد شاملة •

بالطبع نستطيع ان نتحدث عن « غموض المقدس » – لأنه يجعل للسلطـة الملكية وجهين : الأول جدي والثاني هزلي ساخر • يمتد هذا الفصل بين هذيـن الوجهين الى اطار الحياة الجماعية ، ويتطابق مع التناقض المتزايـد في الأدوار الاجتماعيـة •

لا يسمح «التضامن الميكانيكي» في معظم المجتمعات غير التاريخية بتقسيم العمل – الذي يشمل الوظائف التي يقوم بها الملك – وبعكسه « التضامن العضوي » فأن نماذج جديدة للعمل والأدوار الاجتماعية تظهر للوجود – نجد ذلك واضحاً في القصص الأسطورية التي تتحدث عن « البطل» ومنافسه، وعن الخير والشر، وعن الله والشيطان • ولأجل أن يتخلص الانسان من هذا الأزدواج عليه ان يميـز دوراً اجتماعياً عن دور آخر ويعزله – ولكن يرافق عملية العزل هذه شبح" ، أو شيطان ؛ كما يرافق المهرج الهزلي الملك ، ويقوم بدور اجتماعي في لحظة زمنية خاصة • اما اذا كان الملك يمارس طقوساً ملكية في احتفال يصبح دور المهـرج الساخر ضد الاحتفال الطقوسي ، لأن حدود سخريته تقطع بتدخل « المقدس »بين « الملك » و « المجتمع » • ويحدد هذا الهزلي الساخر قوة الاسقاط الجماعي لما هو

مقدس على « الملك » • وبنفس الوقت فأن ما يقوم به المهرج الساخر مقيد بالوظيفة التقليدية التي يمارسها الملك ، خاصة في فترات النضال المرير للملكيات والنبلاء الاقطاعيين ، لأنه يمثل الاعتراف الديني ، لأن مهمة المهرج تقوم على مواجهة وجدان ملك يحكم بلاداً واسعةً حكماً مطلقاً ، مثقلٍ احياناً بالذنوب والآلام والاحزان ، فيتيح له الفرصة في التخلص مما اقترفته يداه من جرائم وأثام من أجل « التاج » ويجعله يشعر بالحياة الانسانية حين يحمل معه ذكريات ارتكابه الجرائم بل ويقدم له صورة للانحطاط والسخرية والهزل لوجوده المقدس فهو اذن ، يصنع « الملك » ويضع الحدود على ملكيته • فالمهرج اذن ملك من أجل الملك ولكنه ملك دون ملكية ، ملك يفكر في رجل وظيفته أن يكون ملكاً • يمثل دور شخصٍ يقوم بعدد من الأدوار وتتركز حوله أعدادٌ كبيرة من الرموز المقدسة والمدنسة ، ويختار وظيفةً اجتماعية تجمع اكبر مجموعة ممكنة من الرموز الجماعية •

ولا شك بأن الانتقال من وضع الأشياء المقدسة على خشبة المسرح الى اشكال المسرح الحديث قد استعان بالاساطير القديمة : القومية او العالمية مثل : الاسكندر، والطاولة المستديرة ، والاساطير الاقطاعية ، والاحداث الأسطورية القديمة • حتى صارت الملكية موضوعاً مسرحياً في ايطاليا وفرنسا واسبانيا وانكلترا والنمسا والمانية قبل أن تجد لغتها وشعرها •

حين بدأ الشعراء المسرحيون بأخذ «الملك» موضوعاً لمسرحياتهم فصلوا بين القوة الجماعية التي تتبلور حوله ، والقوة الكارزمية • فالملك على خشبة المسرح وحيداً ومنعزلاً ، والتاج والسلطة يبدوان غير حقيقيين • وكما أن المهرج الهزلي ليس واقعاً حقيقياً ، ولكنه ينطلق بدوره ساخراً وهزلياً يمثل أمام الملك صورة للسلطة،ويعبر عن المصير المحتوم للملك،ويجسد أمام الجمهور،مصير المجتمعات

وخلال القرن السادس عشر ظهرت معطيات بسيطة وايديولوجيات خاصة كالدولة الاقليمية التي يحكمها ملك ، بوصفه منظماً عقلياً للمجتمع • وبعد ان أخذت المجتمعات الغربية بالتغير والتحول تحدد دور الدولة تحديداً واضحاً اكثر مما كانت الملكيات تتوقعه نفسها • لقد عملت السلطة على تنظيم المجتمع وتوحيده وتكامله ، فتعمقت هذه الحركة وتشددت قبل واثناء المرحلة التاريخية التي تهمنا والتي مالت الى تمجيد فكرة أن تقيم مجتمعاً متناسقاً ، ومنسجماً نجح في حسم

المنازعات واقام بناءً اجتماعياً على قواعد متينة • فعلى انقاض الملكيات الوراثية المؤمنة بالحق الالهي ، التي لم تكلف نفسها عناء التدخل في الحياة الاجتماعية ، ظهرت الملكيات التي أفادت من الاعتبار السحري للسيادة المقدسة لاقامة سلطة الدولة بوصفها الصورة السياسية للأمة • تكون فكرة الدولة بهذا المعنى صورةً للقوى التي بايديها ، لأنها تعبّر عن الافكار الجماعية ، وهي بنفس الوقت تعبّر عن المبدأ الذي تقوم عليه الوحدة والتكامل العقلاني الذي يتعارض مع اختلاف المجتمعات وتباينها •

تبدو فكرة السلطة ذات السيادة واضحة عند « جان بودان » و « مونتاني » و « ايراسيموس » و « لوثر » و « توماس مور » تبرر التجربة المسرحية الفنية على خشبة المسرح التي تدور حول آل تيودور وآل لانكستر ضد ريشارد الثالث وبولنج بروك ضد ريشارد الثاني ، وللك اسبانيا ضد الافراد المحليين ، والقيصر ضد انطونيو وكليو بطرة وماكدوف وملكولم ضدّ ما كبيث – والتي تنقل في نهاية المسرحيات التي وضعها شكسبير الاحداث والوقائع الى السلام والنظام •

وبقدر ما يتعلق الأمر – بالملك – أو – بصورة الملك بوصفه منظماً للمجتمع ومصلحاً للمجتمع ، فأن تلك الصورة تستجيب لتعرف « الحاكم المثالي » او « الحاكم المثل الأعلى » الذي يهدف الى الوحدة والحكمة التنظيمية – كما تصورها الكاتب الايطالي – دانتي – • وقد تمنى الأشراف ، المتمتعون بأوقات الفراغ ، والتأمل ، القادرون على تنظيم الحياة المدنية وتمثيل « السياسة » بمعناها الأرسطي وتحقيق هذا المركب الموحد المنطقي للفلسفة والسياسة التي حلم بها « افلاطون » والتي تؤلف عنصراً أساسياً في الفكر الأوربي – صار بالامكان العثور على الحاكم المثل الأعلى القادر على استتباب الأمن والنظام وتنظيم الوجود الجماعي – على خشبة المسرح – وأصبح من السهل مناقشة المشاكل السياسية والسلطة السياسية• واقترح •• وليام شكسبير في رواية « هنري الخامس » و «يوليوس قيصر» صورةً مثلى لحاكمٍ يكره العنف ، يهتمّ قبل كل شيء بالعدل – لأنه مسؤول أمام رعاياه•

وفي كل مرةٍ يكون الملك وحيداً ، او كما يقول الفيلسوف « باسكال » [الملك دون غناءٍ ورقص] • ومهما يكن الاسلوب الذي أغتصبت به السلطة – سواء بالقوة أو بالخديعة ، أو انه حصل على التاج عن طريق الوراثة أو أنه أنتخب أو أختير من قبل افراد اسرته او سلالته او قبيلته او شعبة – فأن الاختيار

الاجتماعي هو الذي يصنع الملك ، ويعزله عن بقية الأفراد وعن الوجدان المشترك ، وهو الذي يجسد المجتمع منهمكاً في انجاز عمل ، في استقراره ، ويسهم في محاوراته ، وكذلك في حيرته حين يواجه خطراً بسبب التغيرات التي تؤثر في الحياة الجماعية .

وبكلمةٍ مختصرة فان الفرد الذي يمسك بزمام السلطة عن طريق المصادفة أو بارادته ، يبدو في الأخير شخصيةً شاذةً ومنحرفة لأنه لا يستطيع أن يشير الى أية قواعد وقيم يعتزُّ بها الناس ـ اي انه جاء بدون معيارٍ مشترك . فقد اختاره المجتمع ورضي به لتوافر بعض المميزات والخصائص النفسية والجنسية. تذكر « مارجريت ميد » بأن الأطفال الذين يولدون وعلى رقابهم حبل السرة يصبحون فنانين . ويقول « مارسيل موس » يتم اختيار الساحر بسبب لون شعر رأسه ، وبشرة جسمه ، وعيب في لسانه . فليس الملك ساحراً ولكن نظام التصنيف الذي يختار أحد الافراد ليوليه السلطة يتميز بخصائص مشابهة : « أوديب » مثلاً قدمه مشوهة ، و « ريشارد الثالث » أحدب و « هاملت » عقله تافه وبسيط ، و « انطوني » كان مأخوذاً بفكرة الشر المقدس . تترجم كل هذه الخصائص نمطاً اجتماعياً بنمط فسلجي طبيعي ، وهذا ما يعمق ويكثف العزلة الاجتماعية والطبيعية للملك الذي لا يستطيع أن يخفي نفسه في عزلته ، لأن تلك الوحدة ناتجة من الاتفاق الاجتماعي . ويقول آخر تتوصل الى أن « الفرد والشذوذ مترادفان » وبهذا المعنى ينفصل الفرد عن المجتمع ، حتى ولو اقتضى الأمر القيام بدور الملك ، فأنه يوجد في وضعية لا يحترم فيه قواعد المجتمع .

وما دام الملك غريباً عن المجتمع الذي يعيش فيه ، لأنه فردٌ ، وأن مركز الجاذبية في وجوده مستقرٌ فيه وليس في القيم الجماعية . فهو منعزل لأنه لا يستطيع ان يندمج بتيار الحياة الجماعية . بل هو فاشل في عملية التكيف أو سيء التكيف . كما ان الملك موضع تقدير واحترام بسبب ما يتمتع به من سلطان لكنه ايضاً شخصية تهتم بفرديتها . يحتلُّ الملك موقعاً فوق القانون وفوق المجتمع ممزوجاً بالأثم والتعذيب والقصاص ، ولو لذلك الذي تسلم زمام السلطة ورعاية ؟ يتضمن الاعتراف الاجتماعي هذا الظرف الذي يجعل الانفصال عن المجتمع ممزوجاً بالأثم والتعذيب والقصاص، ولو لذلك الذي تسلم زمام السلطة على شعبه .

حتى العالم الانثربولوجي الانكليزي « السير جيمس فريزر » أقام انتاجه العلمي على الموضوع المعروف ـ اغتيال الملك ـ الاغتيال الطقوسي ، الذي يتهم الملك أو الأمير بالشيخوخة و « العنة » أو بمرض عضال • تنطبق هذه الأمثلة على بعض المجتمعات القديمة في حوض البحر المتوسط والشرق الأدنى وأفريقيا الجنوبية والوسطى • ان الصورة عن اغتيال الملك تعرض عنصراً قائماً على التضحية الذي يرتبط بكل حكم ذي سلطة ـ فالملك قبل كل شيء شخص هرطقي ينكر الجماعة • أو ان التضحية عمل ديني ، فعندما نقدم الضحية تتغير حالة الشخص المعنوي الذي يقوم بتقديم الضحية لتحقيق بعض الأغراض المهمة • يقوم الملك اذن بدور مزدوج : فمرة يكون ضحية يضحي بنفسه من أجل شعبه، ومرة يقوم بدور امير يحكم ويتسلط • يتجلى هذا الغموض في الدور الذي يقوم به حياة « اغا ممنون » ـ الملك الأسطوري في ميسيني وأرغوس الذي حاصر طرواده ـ ولأجل أن يسكن الرياح التي تهب على اولاده الثلاثة : « أفيجني » و « اليكترا » و « اوريستا » فقد ضحى بأبنه « أفيجني » بعد ثورة الآلهة «كالغاش» وعند رجوعه من طرواده اغتالته زوجته • وكذلك في حياة « أوديب » ملك طيبة و «جوكاستا» و «ولايوس» الذي اعتقد بأن ابنه سيغتاله ، ولهذا القاه منذ ولادته فوق جبل سيثرون فاخذه الرعاة الى ملك كورنيت الذي رعاه ورباه • وعندما شب وكبر سمع منادياً يهتف باسمه ويحذره من العودة الى وطنه لأن قدره المحتوم ان يقتل أباه ويتزوج أمه اذا هو قرر العودة • ولم يكن يعرف بلاداً أخرى غير كورنيث فقرر أن ينفي نفسه ـ ولكنه حين كان سائراً في طريقه صادفه «لايوس» الذي لم يكن يعرفه فارداه قتيلاً في الحال بعد نشوب شجار بينهما • فأصبح ملكاً وزوجاً لأمه دون أن يعرفه • وبعد ان تكشفت الحقيقة شنقت « جاكوستا » نفسها وسمل « اوديب » عينه وترك « طيبه » تقوده ابنته « انطيون » •

تسهم وحدة الملك وعزلته ، وفرديته ، وشذوذه ، وانحرافه بوضع نفسه في منفى ، بحيث لا يعذره شخص على منفاه • كما ان الطابع الفردي للدور الذي يقوم به الملك يدور حول الشقاء الذي لا مفر منه •

يكون الشخص الشاذ في كل مجتمع فرداً غريباً محجوراً في اطار غربته ومحاطاً بالوجدان المشترك الذي يقوده ببطيء نحو الموت • يستطيع الوجدان الجماعي أن يمزق ارادة الحياة حين يعتقد الفرد بأنه مسحور ومأخوذ بالشذوذ

والانحراف الذي اقترفته يداه • فهو يرتكب الجرائم للدفاع عن المجتمع ـ في الوقت الذي يكون معزولاً عن القبيلة،ولا يستطيع ان يعيش الاّ أن يحكم ويقضي عليـــه •

لا يخضع الكتاب المبدعون خضوعاً مباشراً الى الالتزامات الجماعية ، هدفهم اثارة العواطف والمشاعر التي ليس من الضرورة أن تكون جزءاً من «الحضارة» • يتناول الادباء خبراتٍ لا تخضع الى اطار الخبرة الجماعية • وبفضل ما يتمتع به الادباء من حواسٍ مرهفة ، وقدرة عجيبة على التغلغل في صميم الخبرة البشرية فانهم يصنعون شخوصاً تتحدث برموزٍ وتنقل مضامين عاطفية وفكرية الى جماهير الناس • وبكلمة أخرى أن التجربة المسرحية تخلق رباطاً تضامنياً جديداً يشد جمهور المشاهدين من مختلف الأذواق والفئات والأصول بالكتاب المسرحيين •

لقد تأثرت التجربة الفنية المسرحية بكل التغيرات والتحولات التي حدثت في المجتمع الأوربي ـ وخاصةً التي رافقت الثورة الصناعية ـ التكنولوجيـــة ، وازدهار الطبقة الوسطى ، والتيارات الايديولوجية ـ الجديدة الداعية الى المساواة والاشتراكية • فعلى ضوء هذه التحولات نجد أن المسرح ، هو الآخر ، بوصفـه بناءً جزئياً وفرعياً قد غير من طبيعته ، وعقده ، ووظائفه التقليدية ، تغيراً جذرياً و شاملاً • فالصلة وثيقة بين الفن الدرامي والخبرة الجماعية • ولعلّ من أكثـر الخصائص بروزاً هي طبيعته « الشاملة » التي تسمو وتتفوق على وجوه النظـر الضيقة ـ فمثلاً تلقى روايات شكسبير قبولا منقطع النظير في مختلف انحاء العالم في روما ، وباريس ، وموسكو ، وواشنطن ، وطوكيو ، وبكين ، وبلغراد ، وغيرها• لا تكشف هذه الطبيعة الشاملة عن ذوق فني معين ، كما لا يصح القول بأن الناس اليوم هم أوسع افقا من اسلافهم ، وانما في الحقيقة يرجـع الى الابـــداعـــات التكنولوجية ، والتقدم الهائل الذي حققه المسرح في الاعداد التكنولوجي الذي وسع أبعاد المسرح ، فصار بامكانه أن يعرض احداثاً ووقائع آنية ، ومتقابلـــة ، ومتعددة ، ونعني بذلك تمثيل وقائع بنفس الوقت ، أو متقابلة في زمانين أو متعددة في أزمنة مختلفة • ويميز المسرح الحديث بعدم الفصل بين المعيار الفني الجمالي والظروف التكنولوجية المادية التي تجسد عناصر التصورات الجمالية الدرامية •

لقد كان ابطال المسرح قديماً من الطبقات العليا ذات الامتيازات مثل:«نيرون» و « ريشارد الثاني » و « كرمويل » و « كليو بطرة » و « يوليوس قيصر » وبذلك

يسبغ العمل المسرحي على تلك الشخصيات ظلال العظمة والمجد ـ حتى ظهرت أولاً الشخوص من صفوف الطبقة الوسطى • كان أبطال الروايات قديماً آلهةً، وملوكاً وافراد ، فصاروا تجاراً وصناعاً وصيارفة واطباء ومحامين وغيرهم • واخيراً انتقلت الترجمة المسرحية في تقدمها الى اوسع الجماهير فأصبح الابطال ـ عمالاً وفلاحين وجنوداً ومثقفين ـ من ابناء الشعب ـ وصار المسرح مدرسة كبرى على خشبته تعرض خلجات المجتمع وصوره الذهنية •

---

٨ ـ أسطورة الوحدة المسرحية في العصور الوسطى
٩ ـ خاتمة