

الباب الثالث

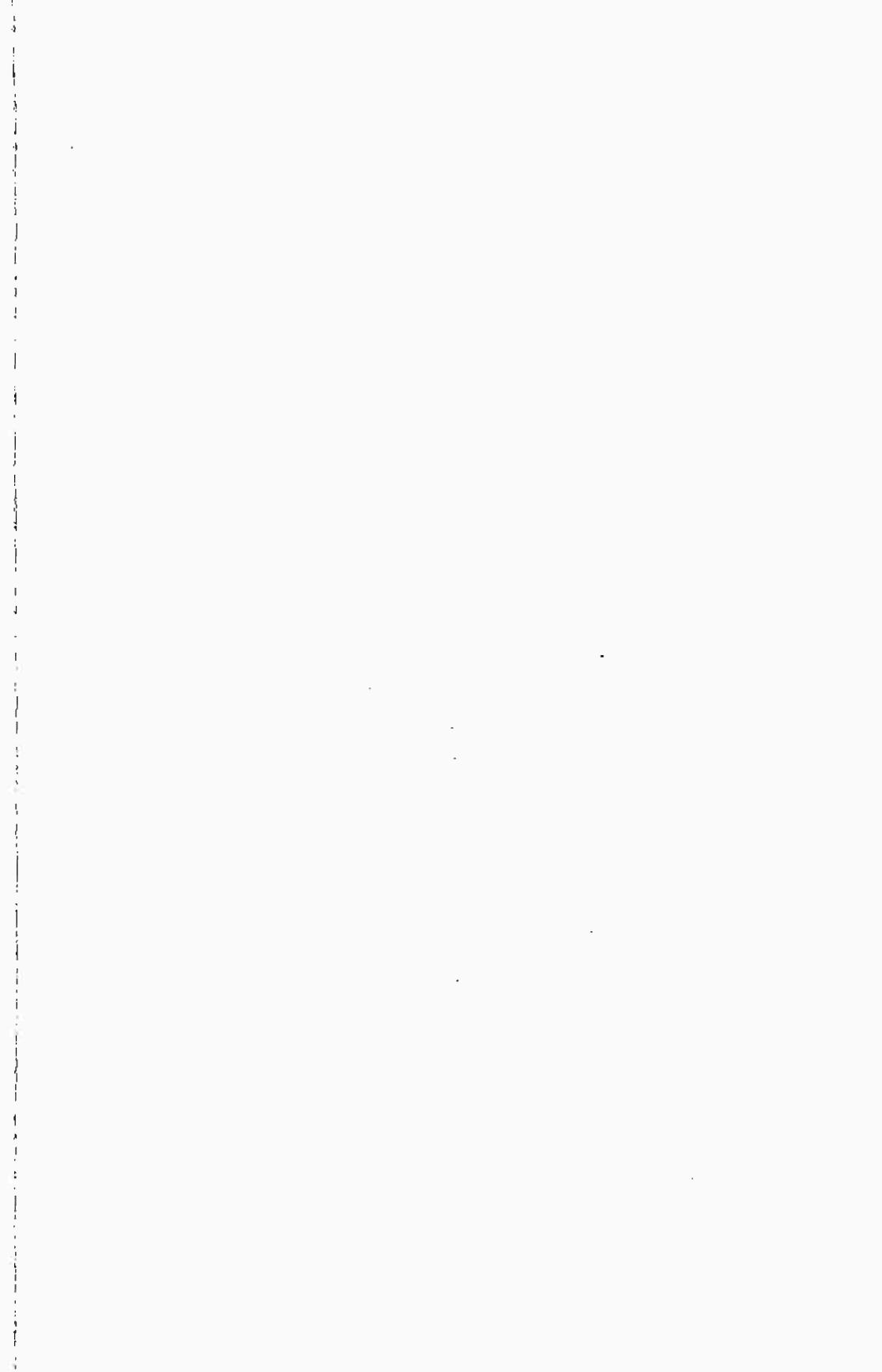
الفصل الأول: المسرح كوسيلة إتصال.

الفصل الثاني: التذوق الفني للمسرح وتنمية السلوك الإبداعي عند الأطفال

الفصل الثالث: المسرح الشعري للأطفال

الفصل الرابع: الرفيق الخيالي والاستمتاع بالأداء التمثيلي التلقائي لدى الأطفال

الفصل الخامس: الدراسة النفسية للإبداع الفني: منهج وتطبيق في تقويم الشعر

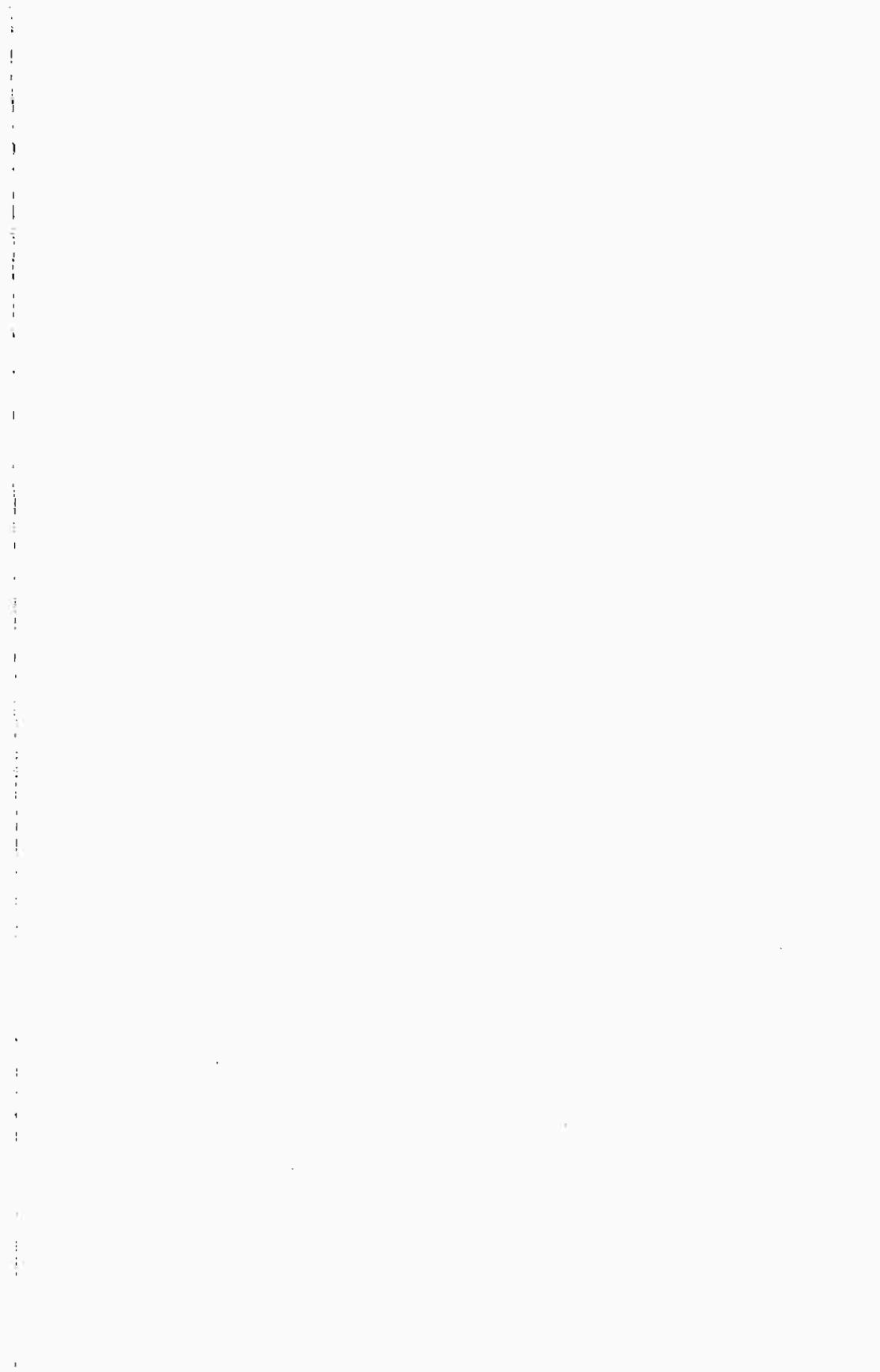


مقدمة :

الدراسات التالية، عبارة عن جهد تطبيقي للمنهج الموضوعي الذي تبنيه في معالجة قضايا التذوق الفني.

والفصول، معظمها يدور حول التمثيل والمسرح، باستثناء الفصل الثامن، الذي يحاول الاقتراب من تذوق الأطفال للشعر المسرحي، وهي محاولة يمكن تصنيفها أيضاً في سياق اهتمامنا بالمسرح، والفصل الأخير، الذي يدور من أوله لآخرة حول دراسة الشعر دراسة موضوعية للكشف عن خصائصه الإبداعية باستثمار النتائج التي توصلت إليها الدراسات النفسية الحديثة.

ولسنا نزعم في النهاية، أن هذه المحاولات ترسم الطريق الوحيد لتذوق الفنون، بل إن الأمر لا يعدو أن يكون شق طريق في أرض غير ممهدة، وعلى الآخرين المساهمة في تعبيد هذا الطريق ومحاولة استكشاف خصائصه، فقد يكون أقصر طريق ممكن بين نقطتين، الإبداع الفني من ناحية، والتذوق الفني من ناحية أخرى.



الفصل الأول

المسرح كوسيلة اتصال

مقدمة عامة عن أهمية المسرح كوسيط فني وثقافي

سنحاول في الدراسة الحالية، أن نتحدث عن المسرح كوسيط أو وعاء يمكن من خلاله استئارة انتباه الناس وشحن حسهم التذوقى، بما يساهم في تنمية اتجاه إيجابي تجاه المسرح، يتناسب مع إمكاناته المتعددة، وفاعليته التي سنرى أنها ذات وزن كبير.

والمسرح كوسيلة اتصال، له تاريخ ضارب في القدم، وهنا في مصر، نشأ أول مسرح في التاريخ، وقد تأكد الباحثون بما لا يدع مجالاً للشك، من أن أقدم نص مسرحى، هو نص مصرى، يتمثل في مسرحية أوزوريس (دريتون، ١٩٦٧، توشار، ١٩٧١). ومنذ القدم، استخدم المسرح كوسيلة مؤثرة في السلوك، يؤكد ذلك على سبيل المثال، ما ورد لدى بهاراتا في كتابه ناتي كاسترا (Naty Kastrā) (أصلان، ١٩٧٠ ص ٣٨) وهو يتضمن نصوصاً هندية يرجع تاريخها إلى سنوات ما قبل الميلاد.

صحيح أن معظم النصوص المسرحية القديمة، تتكون من منولوجات فردية وأدعية، ولكن الأمر ما لبث أن تطور إلى حوار، ثم إلى قصة مجبوكة الأطراف، فيها فعل وصراع وحوار، وتمثل أمام الجمهور. وتطور الحال، وأصبح المسرح مرآة عاكسة للأحداث والأحوال، ومعبراً عن الآمال، أو كما يعبر بيير آجيه توشار بصدق حين يقول: «لا شك أن حاجة الإنسان العميقة إلى الهرب من آلامه وما فيها من غموض مفرط وقلق مفرط، هي التي حولت السرد والمنولوج إلى حوار وهكذا يجتمل أن يكون المسرح هو أول أدوات التحليل الموضوعى، ذلك التحليل الذى يتطلع إليه علماء النفس اليوم.. وظل المسرح يساعد البشر على وضوح رؤياهم لأنفسهم، ويستخرج أشباحهم، وينظر إلى حقيقتهم الخاصة بنفس الطريقة التي ينظرون بها إلى حقيقة العالم، بوصفهم علماء لا ضحايا» (توشار، نفس المرجع ص ١٣).

وهذا اللون من الفن، هو في الواقع مرتبط بازدياد وعى البشر بحاجتهم إلى التعبير عن أنفسهم من خلال وسيط ملائم له ملامح الحياة في تعقدها وانسيابها وصراعها، وحين تلجأ جماعة إلى استثمار تلك الوسيلة من وسائل الاتصال، فذلك لأنها تترقب وتحاول وتفعل، أما حين تهدأ وتنام وتتكاسل، فإنها تكتفى باجترار أحلامها في المنام وفي اليقظة، وتأخذ الأمور شكل تعاليم وطقوس أيّاً كان مصدرها دونما اجتهاد ودون محاورة أو فعل أو انفعال.

وحين نتابع حركة نمو المسرح في البلدان الشرقية القديمة وفي بلاد الإغريق، ثم في عصر الحضارة المسيحية الأولى (أصلان ١٩٧١) ثم في العصر الإسلامي (عزيزة ١٩٧١) ثم في العصر الحديث (Bentley, 1968)، يمكننا ملاحظة ظاهرة على قدر كبير من الخصوبة والأهمية، مؤداها: أن المسرح قد ارتبط دائماً بوعى الإنسان وبالقلق البشرى من الحاضر، وبالأمل في المستقبل، أي أن المسرح لا يقنع بما هو موجود ومستقر، بل هو دائماً يتجاوزه بحكم أنه تفسير وتبشير وأمل، ومن ثم، كانت مقولة أرسطو المشهورة: أن هدف التراجيديا النهائى، هو التطهير للنفس البشرية، بإثارة انفعالى الخوف والشفقة (أرسطو: فن الشعر).

والمسرح جوهره الصراع، أى أنه لا يعرض وجهة نظر واحدة، بل دائماً يعرض اتجاهين، وكل فريق من الفريقين المتصارعين يحاول أن ينتصر لاتجاهه، وتمضى حركة الفعل المسرحى إلى غايتها، وقد ينتصر أحد الطرفين، وقد لا ينتصر أحد، ويتأجل البت في مصير الصراع، ولكن على أى الأحوال، وأياً كانت الخاتمة، فإن ما يدور على مدى العرض المسرحى من أفكار وأفعال، يجد له صدى في متابعة المشاهد لحركة المسرحية لاستجلاء حقيقة غائمة الأبعاد، وهو نفسه قد لا يكون منحاذاً من البداية مع أو ضد فكرة المسرحية أو اتجاه البطل، ولكن بعد أن يمضى العمل المسرحى إلى نقطة الستار الأخير، يهدأ في نفسه شيء وقد تثور أشياء، أى أنه بعد انتهاء العرض المسرحى، لا يكون هو نفس الإنسان الذى جاء إلى المسرح، ومن ثم، كان أرسطو محقاً، حين أشار إلى أن شيئاً ما يحدث في نفس المتفرج، أما حقيقة هذا الشيء، فهذا ما قد نتفق أو نختلف فيه مع أرسطو.

المسرح وسيلة للتعليم:

جمعت أوديت أصلان، عدداً كبيراً من النصوص التي تعرّف بالمسرح عبر الأزمنة المختلفة، ولعل في الرجوع إلى أقوال الشرقيين عن المسرح، التي أوردتها أصلان، ما يضع أيدينا على بعض الحقائق الهامة. فمثلاً، نجد بهاراتا في حديثه عن الفن المسرحي الهندي المعنون: «الناقى كاسترا» يشير إلى قول الإله براهما عن المسرح كوسيلة تعليمية، والذي جاء فيه عن المسرح: (أنه مكان يتجمع فيه نشاط المتفوقين والمتخلفين والمتوسطين من البشر، أنه يعطى التعليم المفيد ويمنح كل الملاذ ومن بداية التمثيل حتى نهايته، المسرح مصدر تعاليم للجميع، يقوى الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعم، ما من معرفة، ما من مهنة، ما من علم، ما من فن، ما من شكل، أو منهج، لا يرى في هذا المسرح) (أصلان، ١٩٧٠ ص ٣٨).

هذا القول المنسوب إلى الإله براهما الهندي، يعود إلى ما قبل الميلاد، ونظن أنه يمكن أن نعتز على أقوال مشابهة لدى المعاصرين، تشير إلى نفس المعنى، وها هو مثلا بيير توشار يقول: «إن المسرح وسيلة قوية للتأثير على الجماهير، ياله من إغراء: أن يجد المرء في تناول يده صالات كاملة مستعدة للحماس، ويستخدم شخصيات يرشد بها المتفرجين إلى ما يعتقد أنه الحقيقة. لذا، وجد من المأساة الصريحة والملهة الصريحة، أدب درامى كامل، يعمل على إثارة الانفعال أو الضحك، ويهدف إلى التعجيل بتطور الأخلاق، سواء أصرح بذلك أم لم يصرح».

ويعلق الباحث بقوله «إن هذا الهدف شرعى للغاية، ما دام يحقق آمال جمهور متعطش للعدالة والأمل.. وإلى حد ما، لا يوجد إلا وكان هادياً. وتؤثر المأساة تأثيراً عميقاً على السلوك الاجتماعى، إذ تحرر عواطف المتفرجين الدفينة، وإنه لأمر حقيقى، لدرجة أن بعض أصحاب النظريات، كبرتولد بريخت، اتهموها (المأساة) بأنها أفيون المجتمع.. وتساعد الملهة الجماعة على الوعي بما لا ترضاه، إذ تندد بالظلم الاجتماعى، وتخاف الحكام الديكتاتوريون، لدرجة أنهم كانوا يفرضون دائماً رقابة مشددة على المسرحية» (توشار، نفس المرجع ش ١٢٣).

ولكن، هل يمكن أن يكون المسرح فناً أصيلاً، ويمنح في نفس الوقت إلى التعليم؟ إنها قضية ضاربة الجذور في القدم، وقد تحاور فيها المتحاورون طويلاً، وهنا في مصر دار جدل كبير حول: هل الفن للفن أم الفن للحياة؟ ولسنا نريد أن ندعى لأنفسنا انحيازاً لموقف ضد موقف، أو لرأى في مواجهة رأى آخر، فهذه ليست قضيتنا الآن، ويكفى أن نطرح السؤال التالي: هل الفن شيء قابل للدراك أم لا؟

إذا كانت الإجابة بنعم، فمعنى هذا أنه يطرق قنوات التفكير، وهو أيضاً يؤثر فيمن يدركه أيّ ما كان نوع أو كم هذا التأثير، وما دمت قد ذهبت إلى دار العرض، فلقد تأهبت لأن أدرك شيئاً ما، وهذا الشيء، يجمع كل المتحاورين على أنه فن، والفن أولاً وآخرأ رسالة.. رسالة إلى الآخر، مقصود بها التأثير فيه من أجل الوصول إلى ما يمكن تسميته «النحن» أو وجهة النظر الواحدة، والتي تشمل الفرد وغيره من الأفراد ممن يقع عليهم تأثير هذه الرسالة (سويف، ١٩٧٠ ص ١١٧. حنورة ١٩٧٨، ١٩٧٧). وقد يتم الوصول إلى وجهة نظر متسقة تماماً، توحد بين جميع الأفراد، وقد يحدث هذا بشكل جزئي، وربما كانت النتيجة عكسية، ولكن تبقى في النهاية حقيقة بارزة، هي أن أثرأ ما قد تبقى بعد توجيه الرسالة، هذا الأثر، هو ما يمكن أن نسميه بلغة دارسي موضوع الاتصال «الاستجابة للرسالة أو للرمز» (Cronkhite, 1967, P. 20)

وقد يرى البعض، أن الفن الذي يكرس من أجل التعليم، ويتسم بالمباشرة الهابطة، لا يمكن أن يكون فناً، بل هو دعاية على أكثر تقدير، ولدعاية أساليبها ووسائلها، أو على النحو الذي صوره سارسي في رده على اسكندر دوماس الصغير حين قال: إن الفن لا يرمى إلى (الإصلاح الخلقى) وإن الغاية الأولى للفنانين جميعهم، هي إخراج عمل فني جميل، أما الإصلاح الخلقى، فقد يكون غاية ثانوية، وهذا ما قال به أرسطو وأخذ به راسين.

ويتفق توفيق الحكيم مع سارسي حين يقول: «إن رأى دوماس لا يستقيم مع قواعد الفن إلا إذا اعتبرنا غرض التمثيل وغايته تحليل الأخلاق الموجودة» ويستطرد قائلاً: «يكفى أن نتصور ما يبلغ إليه الفن من فوضى إذا ما تحول المسرح إلى ميدان للجدل، وأصبح من يشاهد التمثيل كمن يشهد مجتمعاً علمياً، فتضع علينا تلك الفوائد التي

نجنيتها من روحية الحياة كما هي على المسرح» (الحكيم ١٩٥٢، ص ١٦٩).

ودوماس وسارسي والحكيم، قد يبدو أنهم مختلفون حول نقطة معينة: هي المباشرة وعدم المباشرة في الفن المسرحي كوسيلة للتأثير، ولكنهم مجمعون جميعاً على أن للفن المسرحي رسالة، وهي التأثير في الناس بصرف النظر عن اختلافهم على كيفية حدوث هذا التأثير.

وفي تقديرنا، أن منشأ هذا الخلاف هو عدم التفرقة بين شكل الرسالة الفنية ومضمونها، فقد يرى شخص أن حكم القوة فاسد، وأن حكم القانون أفضل، وبأخذ في تحليل الأسباب والعناصر والمتعلقات والنتائج، بينما يرى شخص آخر له طبع الفنان، أن الحكم بمنطق السيف أسوأ من الحكم بمنطق القانون، فيفضل مثلاً ما فعل توفيق الحكيم في مسرحيته السلطان الخائر، حيث وضع القضية في يد الجميع، في يد الشعب، وفي يد رجال القانون، وفي يد قائد الجيش، وفي يد السلطان نفسه، ليرى ما هم فاعلون من خلال موقف صراع بشري يدور حول هذه القضية، هل ينحازون إلى القانون أم إلى السيف، ويدور الجدل والصراع بالفعل وبالكلمة.. وينتهي الأمر بالاختيار الواثق الواضح المستدير: القانون رغم ما فيه من مزالق والتواءات.

إن القضية ذات مضمون واحد، سواء عند الدارس العلمي المحلل، أو عند الفنان ذي الوجدان الملهب والقلب الخافق، ولكن الشكل هو الذي يختلف والقالب هو الذي يتغير.

وربما كان ما يشير إليه دورغاث، متفقاً مع وجهة نظرنا حين يقول: «إنني اتفق مع يونسكو، في أن المسرح لا يجب أن يوجه لهدف تعليمي، ولكنني أعتقد أن هذه الفكرة، يمكن أن تخص الكاتب لا المتفرج، إن الكاتب ليس مستشاراً نفسياً لحل مشكلات المرضى، وليس مدرساً لديه إجابات جاهزة على أسئلة التلاميذ، ولكن، لأن المتفرج لديه حاجات ودوافع، فسوف يجد في العمل المسرحي ما قد يرضى حاجته أو يشبع دوافعه، أن يخلق بنفسه العلاقة بين المسرح والواقع، كل شيء نريد أن نقوله للأخلاق أو للمجتمع يجب أن يتم بعفوية (Wager, 1968 P. 73—)

وأياً ما كان الشكل أو القالب الذي تصب فيه المسرحية، فإن هناك عدداً من العناصر

تشارك جميعها في إعطاء المسرحية هويتها، تلك الهوية التي تمارس تأثيرها بشكل تلقائي على تفكير المتفرج ووجدانه.

التفاعل بين عناصر العمل المسرحي والجمهور:

إن الجمهور فيما يرى روجر بسفيلد، هو أعظم العناصر فاعلية في العمل المسرحي، ويقدم هذا الباحث تحليلاً دقيقاً للحركة النفسية لمشاهد المسرحية، أشبه ما تكون بسلوك متفرج على مباراة للكرة، حيث نلاحظ أنه يشجع فريقاً معيناً لدرجة أنه يكاد يلعب كل لعبة لصالح الفريق الذي يشجعه، ونفس الأمر يحدث بالنسبة لكل منا حين نشاهد مباراة للملاكمة في التليفزيون، إننا ننحاز لأحد المتلاكمين، وقد توجه بانحيازنا إلى المتلاكم الآخر، وكل هذا يتم نتيجة الأثر النفسى الذى يصدر عن سير المباراة، والجمهور يصنع المسرحية، سواء عند مشاهدتها، أو حينما يكون الكاتب يخطط سطورها على الورق.

فالكاتب وهو يكتب، يكون على علاقة مباشرة بالجمهور، هذا ما قرره لنا كتاب المسرحية المصريون (حنورة، ١٩٨٠) وهو ما أمكن لنا استخلاصه من خلال ما أورده واجر في كتابه عن كتاب المسرحية يتحدثون (Wager, ibid)، فها هو مثلاً ألبى يقول: «إن كل المسرحيات، هى تعليق اجتماعى، حتى مسرحيات التسلية، هى تعليق على المشهد الذى يرتضيه المجتمع لنفسه ولحاجاته، وبعض كتّاب المسرح، هم نقاد اجتماعيون، وبعضهم يقوم بذلك بنوع من الحدس والبداهة» ويرى دورغات: أن المتفرج يقبل المسرحية ويرتبط بها ويريد أن يمثل.. إن هدف كل مسرحية، هو أن تلعب مع الحقيقة ومع العالم. والمسرح، ليس هو الواقع، ولكنه اللعب مع الواقع (ibid, P-63-81).

ويشير آرثر ميللر: إلى وجود فروق بين المتفرجين في التجمعات المختلفة «فالمتفرج في نيويورك، غيره خارج نيويورك، من حيث إن الأخير أكثر عمقاً واهتماماً بما يقدم إليه، والسبب، أنه خارج نيويورك، لا يجد المتفرج أشياء كثيرة مهمة في حياته، وهو يريد أن يرى شيئاً يمكن أن يلقي إليه ببعض الوضوح، وخبرتى مع هؤلاء المتفرجين خارج نيويورك، أنهم يحاولون الحضور بعمق، ونسبة كثيرة منهم تعتبر المسرح ليس بمجرد وسيلة لتضييع ساعتين أو ثلاثة من عمرهم». (Ibid)

ويتفق دورنات مع آرثر ميللر حين يشير إلى أن الاستجابة تختلف من فرد لفرد، ومن جمهور لجمهور، وقد لاحظ بالنسبة لمسرحياته، أنها تقبلت بشكل حسن في بلاد دون أخرى.

الجمهور إذن مع الكاتب، شاء أو لم يشأ، معه وهو يكتب، كما يشير إلى ذلك بسفيلد (ص ١١١) وهو معه أيضاً خلال عرض المسرحية، كما يقرر دورنات وميللر.

والعرض المسرحي كما يرى مارك كونللي، يجب أن يكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين والمتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية، ما لم يرق هذا الاتحاد بين الجانبين، وكلما كان الكاتب ماهراً في فنه، كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد (بسفيلد، ١٩٦٤ ص ١١٢).

إن الكاتب وهو يكتب، يضع الجمهور في اعتباره، ونفس الأمر بالنسبة للممثل، إنه يؤدي دوره، وفي ذهنه استجابة الجمهور له، بل إن درجة إجادته تعتمد إلى حد كبير على هذه الاستجابة، يؤكد ذلك ما يذهب إليه الممثل المصري حمدي غيث، حين يقول في دراسة له عن التكامل المسرحي: «إن الممثل إذا لم يجد لنفسه صدى يتمثل عنده في تصفيق الجماهير وإعجابها، وفي مشاركتها له مشاركة تامة في كل ما يجد من عواطف وانفعالات، إذن لعجز عن التعبير عن شخوصه الفنية تعبيراً مسرحياً صحيحاً، ومن هنا نتبين أهمية الجمهور كعنصر من عناصر المسرح، فمجرد وجوده يكمل الإبداع الفني، ويزود الممثل دائماً بالحرارة والإخلاص والتطور والجدة، تبعاً لمواطن استجابته ومشاركته الوجدانية. ولذلك يقول جان جيرودو الكاتب الفرنسي: «إن المؤلف لا يصنع روايته، ولكن الجمهور هو الذي يصنعها بما يقدم له المؤلف من مواد، فالجمهور يفهم المسرحية ويكونها على مزاجه، وتبعاً لقوة تخيلته ودرجة حساسيته» (غيث، ١٩٥٠).

نرى من كل ذلك، أن المسرح ليس فحسب مجرد رسالة من طرف واحد هو المؤلف أو الممثل أو غيرهما من المشاركين في العرض المسرحي، بل أنه تفاعل بين جميع الأطراف بما فيهم الجمهور، ومن ثم، تبرز لنا قيمة هذه الوسيلة كأداة اتصال مؤثرة في السلوك البشري.

المسرح ووسائل الاتصال الأخرى :

لسنا في مقام المفاضلة بين المسرح وغيره من أدوات الاتصال، فحينما لا يوجد مسرح، تكون الوسائل المتاحة الأخرى أفضل في التأثير في الرأي العام، كالجزيرة والراديو والتلفزيون والكتاب، وحينما تكون نسبة الأمية أكثر ارتفاعاً، يكون الراديو أكثر تأثيراً والتلفزيون من أهم الوسائل المؤثرة، بل يكاد يكون أكثرها انتشاراً، ومن ثم، أكثرها تأثيراً، ولكن يظل للمسرح أهميته الخاصة في الاتصال بالحشود والتأثير فيهم، بشكل لم يلتفت إليه الكثيرون حتى الآن.

فالمسرح يكاد يكون هو الفن الوحيد الموجه إلى عقل الجماعة، على نحو ما يقرر ثورنتون وايلدر (Wilder 1941)، فمن وجهة نظر هذا الكاتب - وهو مفكر وكاتب مسرحي وروائي أيضاً - أن التصوير والنحت والأدب المكتوب، هي كلها خبرات انفرادية، كما أنه من الممكن الاتفاق على أن الجمهور حين يجلس في صالة للاستماع الموسيقي، فإن تواجهه كتفاً إلى كتف، ليس بالأمر الجوهري للاستماع.

ولكن المسرحية تفترض مقدماً وجود حشد، ويرى وايلدر أن من أسباب ذلك:

١ - أن الممثل حين يعمل، فهو يعتمد من الناحية الوجدانية على انتباه الجماعة.

٢ - أنه بدون جمهور، فإن العرض المسرحي يتحول إلى مجرد أجزاء متناثرة لا رابط بينها ولا معنى يضمها، وهي تكون أقرب إلى الحوار بين جماعة من الناس حول أمر من أمور الحياة.

٣ - أن الإثارة الناتجة عن عرض قطعة حية من السلوك الاجتماعي، هي أقرب ما تكون إلى طقوس واحتفالات الأعياد، والأمر في هذه الحالة يتطلب وجود جماعة تشارك في هذه الطقوس والاحتفالات.

والناس يستقبلونه باستعداد وجداني، يطرح جانباً الاهتمامات الأخرى، وينصرفون إلى استقبال المناسبة بما يستحقها من تأهب واندماج، وهو ما يؤدي في نظر ثورنتون وايلدر إلى أن الطاقة العقلية للفرد، ترتفع إلى أقصى منسوب لها من خلال مشاهدة

المسرحية. وربما كان أهم ما يمكن استخلاصه في السياق الحالي من آراء ثورنتون وايلدر، هو أن العمل المسرحي يفترض عدداً من الخصائص، تتحكم في حركة المؤلف المسرحي وغيره من العاملين في إعداد العرض المسرحي، وهي أمور توجه العمل ككل، وتمنحه خصائصه التي من أهمها اتجاهه إلى عقل الجماعة.

وهذا هو الفرق الأساسي بين المسرح ووسائل الاتصال الأخرى: التعامل مع الحشد الملتصق كتفاً إلى كتف، والذي يرى كله العمل الفني من منظور واحد، بصرف النظر عن تنوع الانفعالات التي تصيب كل واحد من المتفرجين.

وليس من هدف الدراسة الحالية، الإشارة إلى تنوع نظريات المسرح، واتجاه بعضها إلى تحقيق هدف تعليمي أو مجرد عرض للواقع أو التفرغ كلية لإخراج عمل فني جميل، فبرغم هذا التنوع في النظريات والأهداف، إلا أن هدفاً أساسياً للمسرح يظل قائماً فوق كل النظريات، وبعد كل الاتجاهات، ذلك هو أن الفن رسالة موجهة إلى ضمير الجماعة، والجماعة مهيأة عند تلقيها تلك الرسالة بأكثر مما تكون مهيأة في تلقيها لأي رسالة أخرى، للانفعال بها والتفاعل معها بحكم العناصر المتألفة في فن المسرح، والتي تحقق غاية بارزة وهدفاً سامياً، هو إثارة الاقتناع الفردي عن طريق الانفعال الجماعي. وهذه النتيجة التي يصل إليها العمل المسرحي، هي تحقيق وتطبيق واقعي لبعض خصائص السلوك الإنساني، التي تم الكشف عنها في السنين الأخيرة، منها أن الجماعة تمارس تأثيراً على إدراك الفرد لمنبه من المنبهات، أو الوصول إلى حكم معين أو اتخاذ قرار مؤثر بشكل يختلف عن حكم الفرد عندما يكون منفرداً (Sherif & Sherif, 1956) سويف، ١٩٦٥ ص ٢٩٠. مليكة ١٩٧٠ ص ٣١١.

هذه حقيقة علمية لا مجال الآن للخوض في تفاصيلها، ولكنها تُبرز إلى أي حد يتأثر الفرد في استجابته لمنبه من المنبهات، حينما يكون في جماعة، بشكل يختلف عن تأثيره عندما يكون على انفراد، والذي يهمننا في تلك الحقيقة العلمية، هي أن التواجد في جماعة، يؤثر في السلوك الإنساني، وهو في غالب الأمر يكون في اتجاه اختيار القرار الأقرب إلى الصواب، بحكم أنه قرار ينتمي إلى إطار مرجعي عام، وأكبر من الاطار المرجعي الفردي.

المسرح وسيلة اتصال :

حين يكون الحديث عن أسلوب من أساليب الاتصال، فإن الأمر يحتاج إلى وقفة قصيرة مع هذا المفهوم وإمكانية الامتداد به ليشمل الفن المسرحي، خاصة وأنه في حدود علمنا، لم يوجه الاهتمام الكافي لدراسة المسرح كوسيلة اتصال حتى الآن.

يقرر جارى كرونكهايت متفقاً في ذلك مع س. س. ستيفنس: أن الاتصال هو الاستجابة التمييزية لمنبه من المنبهات، ويتم الاتصال حين يستجيب الإنسان إلى رمز معين، وهذا الرمز يفترض ضمن ما يفترض وجود الأبعاد التالية:

١ - أن الاتصال عملية إنسانية.

٢ - أنه يحتاج إلى رموز.

٣ - قد تكون هذه الرموز لفظية أو غير لفظية.

٤ - قد تصدر بقصد أو بدون قصد.

٥ - تؤدي هذه الرموز إلى صدور استجابات معينة لدى من يتلقاها، وقد تكون

استجابات صريحة أو مضمرة، مباشرة أو مرجأة. (Cronkhite, 1976, P. 20)

والعرض المسرحي، هو اتصال بين أطراف إنسانية في المقام الأول، وهو يتم من خلال رموز مفهومة لكلا الطرفين، وهو يمزج بين الرموز اللفظية وغير اللفظية، بحكم أنه فن شامل، وقد يرى متفرج ما يراه غيره أو ما لا يراه، بحيث يكون لنفسه معنى معيناً وخصوصاً به، كما أن الاستجابات الصادرة، قد تتم أثناء العرض أو بعده مباشرة أو تدخل ضمن التراكمات المخزونة في البناء المعرفي والمزاجي للإنسان.

والمسرح بحكم أنه فعل ورد فعل، أو نمو متصاعد لصراع بين طرفين، فإنه وسيلة ذات فاعلية وإيجابية في التأثير على الناس، حيث ثبت من خلال عدد كبير من الدراسات، أن الاتصال يكون أكثر فاعلية إذا كان يعبر عن وجهات نظر متعارضة (مليكة ١٩٧٠ ص ٣١٠ Wright et al., 1975, P. 616).

فإذا أضفنا إلى ذلك، أن العمل المسرحي يتطلب كما سبقت الإشارة تواجد جماعة من

الناس معاً، وأن تلقى المنبه أو الرمز بين جماعة، يؤدي إلى استجابة مختلفة أقرب ما تكون إلى استجابات كل أفراد الجماعة المشاركين في عملية التلقي، أمكننا استخلاص نتيجة على قدر كبير من الأهمية، مؤداها أن المسرح أداة اتصال مؤثرة، ليس فحسب على ذوق الأفراد، ولكن في عقولهم أيضاً، والأثر الناتج عنها، يفوق من حيث الكم والكيف والاستمرار، أي أثر آخر لأي وسيلة اتصال أخرى.

وحين يذهب الإنسان إلى المسرح، فأغلب الظن، أنه بالإضافة إلى رغبته في تحقيق عدة أهداف، فإن الهدف الأساسي يبقى هو رغبته في المشاركة في تلقي منبه من المنبهات، مشاركاً غيره من الناس في المرور بخبرة واحدة، ورغبته في المرور بخبرة واحدة مماثلة لما يتلقاه الناس من خبرات، تتبع من حب الاستكشاف والرغبة في الاستطلاع والميل إلى المشاركة. وربما كان ما ذهب إليه جورج ميللر قريباً من ذلك، حيث يرى: أنه من أجل أن يحيا الإنسان في بيئة متقلبة، فإنه من اللازم له أن يملك القدرة على أن يجمع ويعالج ويستخدم المعلومات، وهذه قدرة عظيمة لدى الإنسان، للدرجة التي يصبح معها قادراً على أن يتعلم تنظيم سلوكه الاجتماعي في الاتصال بغيره من الناس (Miller, 1967, P. 46)

والمرح كما سبقت الإشارة، هو المناخ المناسب أو الوعاء الملائم لتقديم هذه الخبرة في صورة مباشرة من خلال الاتصال الفوري بخشبة المسرح، وما يدور عليها، وبالاتصال المباشر أيضاً مع الناس الموجودين في صالة العرض.. إنه تعلم مباشر وتنظيم فوري للسلوك الاجتماعي الذي يشير إليه جورج ميللر

المسرح والاتصال البصري:

رأينا أن المسرح فن، والفن رسالة، وأنه موجه إلى عقل الجماعة، وأنه بعناصره المتعددة، والتي تمارس تأثيرها في بؤرة وعي المتفرج، يتميز عن غيره من وسائل الاتصال بميزة أساسية، وهي أنه وسيلة اتصال بشرية مباشرة.

وقد توصل ميشيل أرجايل وج. دين (Argyle & Dean, 1965) في دراسة لها عن الاتصال بالعين، إلى أنه خلال التفاعل الاجتماعي، فإن الناس وبدون علاقة بصرية،

لا يشعرون أنهم متواصلون بدرجة تامة. وقد أشار ميشيل سيميل Simmel, 1921 إلى أن هذه العلاقة جديدة ومتفردة تماماً بين إنسانين، وهي تمثل التبادل الكامل للخبرة في المجال الكلي للعلاقة البشرية.

ويشير أرجايل ودين في دراستها السالفة، إلى عدة حقائق عن العلاقة الإنسانية من خلال نظرة العين، منها:

١ - أن هذه العلاقة تكون أكبر، حين يكون الفرد مستمعاً بأكثر مما يكون منحدثاً.

٢ - أن هذه العلاقة (من خلال نظرة العين)، تكون أقوى، حينما يكون الطرفان متعاونين، بأكثر مما يكونان متصارعين أو متنافسين، وتكون النظرة أقل مفعولاً حين يوجد بين الطرفين توتر أكبر.

ويربط هاتين الحقيقتين بخصائص العرض المسرحي، واستناداً إلى ما سبقت الإشارة إليه، فإنه يمكن استخلاص: أن العرض المسرحي بحكم أنه صورة وصوت، يكون وسيلة اتصال أقوى وأكثر فاعلية، كما أن العلاقة بين الممثل والمتفرج، ليس فيها صراع أو توتر متبادل، بل إن أحدهما (المتفرج) يستدمج دور الممثل المفضل على نحو ما يذكر بسفيلد. وبالرغم من أن المسرح يشترك مع السينما والتلفزيون، في كونه اتصالاً سمعياً مباشراً، ووسيلة اتصال بصرى، إلا أن المباشرة في الاتصال البصرى من خلال العرض المسرحي، تميز المسرح عن هاتين الوسيطتين في الاتصال، يضاف إلى ذلك ما سبق إيضاحه من سهولة التحكم في مادة وزمان ومكان العرض المسرحي، وفقاً للظروف المتغيرة، ووفقاً لاستجابة المشاهدين، وغير ذلك من متغيرات.

من كل ذلك، يمكننا الوصول إلى تصور على قدر لا بأس به من الوضوح، مؤداه: أن المسرح بحكم أنه وسيلة اتصال جمعية وبصرية وسمعية مباشرة على النحو الذى سبق إيضاحه، فإنه في تقديرنا يفضل معظم وسائل الاتصال المعروفة في التأثير على السلوك البشرى، بالرغم من قلة الاهتمام الموجه لاستثمار هذه الوسيلة.

دراسة استكشافية:

انطلاقاً من الأفكار التى سبق طرحها، رأى الباحث أهمية إجراء دراسة استطلاعية

للكشف عن بعض خصائص الاتصال عن طريق المسرح، ووضاً في الاعتبار النقاط التالية:

١ - حجم ظاهرة مشاهدة المسرح في المجتمع المصري من حيث الكم والتردد ونوعية الجمهور.

٢ - الأنواع المفضلة من العروض المسرحية.

٣ - مدى الاستفادة من مشاهدة المسرح.

٤ - طبيعة الآثار الناتجة لدى المتفرج بعد مشاهدة المسرح.

٥ - العلاقة بين مشاهدة المسرحية وأوجه التفاعل الاجتماعي.

٦ - عناصر العرض المسرحي والأثر النوعي لكل منها على المتفرج.

٧ - مقارنة بين وسائل الاتصال المختلفة في التأثير على السلوك الإنساني.

وللكشف عن هذه الجوانب، تم إعداد استخبار يضم ٤٥ سؤالاً وعدداً من بنود البيانات الأولية موجهة إلى قطاعات مختلفة من المواطنين، وقد تم تقنين هذا الاستخبار، من خلال التحقق من ثباته وصدقه على الوجه التالي:

١ - فمن حيث الثبات، استخدمت طريقة إعادة التطبيق (٦٠ فرداً) وحسبت نسب اتفاق وجدت من حيث الثبات ملائمة لهدف الدراسة الحالية، حيث تراوحت بين ٨٦% و ٩٥% عدا سؤالين، تمت إعادة صياغتهما من جديد، وكانت جميع النسب دالة إحصائياً فيما بعد ٠.٥، على الأقل، وذلك في اتجاه صلاحية الاستخبار للدراسة.

٢ - ومن حيث الصدق، تم الوقوف عليه من خلال الانساق الداخلي وعدم التناقض، وتلاقى الإجابات حول محاور واضحة (شبه قصص متماسكة وذات معنى).

أما من حيث العينة، فقد تم الحصول على إجابات مجموعات متنوعة من المواطنين على أسئلة الاستخبار موزعة على النحو التالي:

١ - مجموعة من طلاب جامعة المنيا (٢٠٠ طالب وطالبة).

- ٢ - مجموعة من طلاب جامعة القاهرة (٢٢٠ طالباً وطالبة).
 ٣ - مجموعة من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية (١٤٠ طالباً وطالبة).
 ٤ - مجموعة من أساتذة المسرح وفنانيه (٣٠ شخصاً).

النتائج المبدئية:

يكفى مؤقتاً أن نشير إلى بعض الاتجاهات العامة، التي أسفرت عنها التحليلات السريعة لاستجابات الطلبة المفحوصين، والتي نجملها فيما يلي:

١ - اتضح أن عدد الذين يعتبرون أنفسهم رواداً منتظمين للمسرح (متوسط مرة على الأقل كل شهرين) يختلف في المنيا عنه في القاهرة، في صالح جمهور طلبة جامعة القاهرة. ويختلف تماماً لدى هاتين المجموعتين، عنه لدى طلبة الفنون المسرحية في صالح المجموعة الأخيرة.

٢ - اتضح أن نسبة كبيرة وصلت إلى ٦٦% من مجموع الطلبة المفحوصين من جامعة المنيا، لم يشهدوا عرضاً مسرحياً في حياتهم، وتهبط النسبة إلى ٤٧% بين طلاب جامعة القاهرة.

٣ - اتضح أن من يشاهدون المسرح، يستفيدون بما يشاهدون فوائدهم تختلف في حجمها ونوعها من جماعة إلى جماعة، وكان ترتيب أوجه الاستفادة بالنسبة لجمهور القاهرة على النحو التالي:

(أ) السياسة.

(ب) الأخلاق.

(ج) أمور المعيشة.

أما بالنسبة لجمهور طلبة المسرح فكان الترتيب على النحو التالي:

(أ) الأفكار الفنية.

(ب) الأفكار السياسية والاقتصادية.

(ج) الأخلاق.

أما بالنسبة لجمهور طلبة المنيا (الذين يشاهدون المسرح) فقد كان الترتيب على النحو التالي:

(١) الأخلاق والدين.

(ب) أمور المعيشة.

(ج) الاقتصاد والسياسة

(د) الأفكار الفنية.

٤ - اتضح أن هناك إجماعاً على فائدة المسرح وإيجابية تأثيره على الناس، بما يعنى أن هناك استعداداً لمشاهدته وتقبلاً له.

٥ - اتضح أيضاً أن معظم الناس يذهبون لمشاهدة المسرح، بعد أن يكونوا فكرة عن المسرحية التي يرغبون في مشاهدتها.

٦ - اتضح كذلك أن هناك نوعاً معيناً من الترتيب في القيم التي تتأثر بمشاهدة المسرح، يختلف من جماعة إلى أخرى، فعند جمهور طلبة المسرح، اتضح أن القيم الفنية هي التي تتأثر أكبر تأثير، ولدى أبناء القاهرة، فإن مصير وحرية الإنسان هي أكبر القيم تأثيراً بمشاهدة المسرح، وفي المنيا، كان الرجوع لأخلاق السلف والصدق والأمانة هي أكثر القيم تأثراً.

هذه لمحات سريعة، لانستطيع أن نبنى عليها رأياً نهائياً وذلك للأسباب التالية:

أولاً: لصغر حجم العينة وعدم تمثيلها للقطاعات الأساسية في المجتمع.

ثانياً: لأن جمهور الدراسة في معظمه من الطلبة.

ثالثاً: للحاجة إلى مزيد من التحليلات الإحصائية المتقدمة.

أما بالنسبة لفئة أساتذة المسرح، فقد اتضح أن نسبة كبيرة منهم لا تذهب لمشاهدة العروض المسرحية إلا من أجل قضاء واجب أو مجاملة، وهم يذكرون أن السبب راجع لهبوط مستوى العروض المسرحية، وهذه النتيجة وإن كانت ذات طابع سلبي، إلا أنه

يمكن تفسيرها في إطار أن الإنسان يطمح إلى اكتساب معرفة أو للاستمتاع بشيء جديد، فإذا لم يجد المعرفة ولم يعثر على المتعة، فإنه سيمتنع عن المشاركة، والمشاركة كما ذكرنا، ترتبط بحب الاستطلاع والميل إلى الاستكشاف.

وتبقى في النهاية ملاحظة رئيسية على نتائج الدراسة الحالية، هي أن المسرح وسيلة مقبولة لدى الجمهور، وهي ذات تأثير يختلف من مجتمع إلى مجتمع. يضاف إلى هذا، ما اتضح من أن القصور أياً كان مصدره، في الامتداد بالخدمة المسرحية إلى قطاعات مهمة في المجتمع المصري، لا ينبغي أن يكون مبرراً لاعتبار المسرح وسيلة قاصرة وضيئلة التأثير في سلوك الناس.

الخلاصة:

المسرح وسيلة اتصال راقية ومؤثرة، وهو يمكن أن يكون وسيلة اتصال جماهيرية فعالة، كما أنه يفضل في هذا، وسائل الاتصال الأخرى، بماله من خاصية المباشرة والفورية وسهولة مخاطبة جماهير متفاوتة الثقافة والاهتمام. كما أنه يعطى المثل والنموذج والقدوة بشكل أكثر تجسيداً، مع احتفاظه بميزة العمق، لمن شاء له مستواه العقلي أن يرتقى درجة أو درجات، فيحلل ويستبصر، ويحول الرموز والدلالات إلى قيم وخطط قابلة للتنفيذ وقابلة للاندماج في بنائه النفسى أو التأثير فيه.

ومن حيث إنه فن، فلا يمكن اتهامه بالإسفاف والسوقية والمباشرة الركيكة، فذوق الجمهور أعمق من أن يقبل الإسفاف، وقد رأينا أن الجمهور نفسه يصنع المسرحية، يصنعها من استجابته لأحداثها، ويصنعها في عقل الكاتب وفي ما يخظه أثناء الكتابة، مستلهماً وجدان المشاهد واهتماماته، ومن ثم، فإن ما يعرضه المسرح، يجيئ استجابة لم حاجات المشاهدين، وهو في نفس الوقت، يوجه المشاهدين لارتياح آفاق جديدة، تؤثر بالتالى فيما يثورلديهم من حاجات.

وتأثير المسرح، يمكن أن يكون أقوى من تأثير أى وسيلة أخرى من حيث الكيف، حيث إنه يصل إلى أعماق الشخصية (الذات)، ويربط بين هذه الذات وبين أعماق الآخرين من خلال توحد ضمير ووجدان وتفكير الجماعة حول مدرك واحد. أما من

حيث الكم، فنعتقد أن المسرح إذا اتبحت الفرصة لانتشاره إلى القطاعات العريضة من الجماهير، فإن نسبة المتأثرين به ستكون أكبر من نسب المتأثرين بوسائل الاتصال الأخرى، ولكن هذا مجرد فرض يحملنا على الاعتقاد بصحته ما سبقت الإشارة إليه من فاعلية المسرح كأداة اتصال مباشرة وفورية ومتوجهة إلى عقل الجماعة، وإن كان الأمر مازال بحاجة إلى مزيد من الدرس والاستكشاف، وهو ما نأمل الكشف عنه من خلال دراساتها الجارية^(١) ودراسات غيرنا من الباحثين.

(١) تم تقديم تقرير تال عن هذه الدراسة على جزء من العينة في الحلقة العلمية الثالثة لبحوث الاعلام في مصر والتي عقدت بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة في الفترة من ٢٨ إلى ٣١ مايو ١٩٨٣.

مراجع الفصل الأول

- ١ - أرسطو طاليس (١٩٦٧) فن الشعر، تحقيق وترجمة شكرى عياد، دار الكاتب العربى القاهرة
- ٢ - أصلان، أوديت (١٩٧٠) فن المسرح ج ٢،١، ترجمة سامية أسعد، مكتبة الأنجلو، القاهرة
- ٣ - الحكيم، توفيق (١٩٥٢) فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة
- ٤ - بسفيلد، روجر (١٩٦٤) فن الكاتب المسرحى، ترجمة سامى خشبة، م. نهضة مصر القاهرة
- ٥ - توشار، ب. أ (١٩٧١) المسرح وقلق البشر، ترجمة سامية أسعد، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة
- ٦ - دريتون، أتين (١٩٦٧) المسرح المصرى القديم، دار الكاتب العربى، القاهرة
- ٧ - حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف القاهرة
- ٨ - (١٩٧٨) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة
- ٩ - (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.
- ١٠ - سويف، مصطفى (١٩٦٥) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى، مكتبة الأنجلو، القاهرة

١١ - عزيزة، محمد (١٩٧١) الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان دار الهلال
القاهرة

١٢ - غيث، حمدى (١٩٥٠) التكامل المسرحى، مجلة علم النفس، ٦، ١٣، ٢٠

١٣ - مليكة، لويس كامل (١٩٧٠) سيكولوجية الجماعات والقيادة، النهضة المصرية،
القاهرة

14 - Argyle, M. & Dean, J. (1965) Eye contact, distance and affiliation,
Sociometry, V. 1; 28 P. 289.

15 - Bentley, E.ed.(1968) *The theory of Modern Stage*, Penguin

16 - Cronkhite, G(1976) *Communication and awareness*, cumming publishing
Company, London.

17 - Miller, G. (1967) *The psychology of communication*, penguin.

18 - Sherif, M. & Sherif, C. W. (1956) *An out line of social psychology*, Harper,
new york.

19 - Wager, W. (1968) *The playwrights speak*, Dellta books, new york,

20 - Wilder, T. (1941) some Thoughts on play Wright: in: *the Intent of the
artist*, by T. Wilder et al. princeton U. press.

21 - Wright, D, S.; Taylor, A.; Davies, D.; Lee, s. & Reason, J.T. (1975).
Introducing psychology, penguin.