الباب الثالث

الفصل الأول: المسرح كوسيلة إتصال.

الفصل الثانى: التذوق الفنى للمسرح وتنمية السلوك الإبداعى عند الأطفال

الفصل الثالث: المسرح الشعرى للأطفال

الفصل الرابع: الرفيق الخيالى والاستمتاع بالأداء التمثيلى التلقائى لدى الأطفال

الفصل الخامس: الدراسة النفسية للإبداع الفنى: منهج وتطبيق فى تقويم الشعر

obeikandl.com

obeikandl.com

مقدمة :

الدراسات التالية، عبارة عن جهد تطبيقى للمنهج الموضوعى الذى تبنيناه فى معالجة قضايا التذوق الفنى.

والفصول، معظمها يدرو حول التمثيل والمسرح، باستثناء الفصل الثامن، الذى يحاول الاقتراب من تذوق الأطفال للشعر المسرحى، وهى محاولة يمكن تصنيفها أيضاً فى سياق اهتمامنا بالمسرح، والفصل الأخير، الذى يدور من أوله لآخرة حول دراسة الشعر دراسة موضوعية للكشف عن خصائصه الإبداعية باستثمار النتائج التى توصلت إليها الدراسات النفسية الحديثة.

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

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

المسرح كوسيلة اتصال

مقدمة عامة عن أهمية المسرح كوسيط فنى وثقافى

سنحاول فى الدراسة الحالية، أن نتحدث عن المسرح كوسيط أو وعاء يمكن من خلاله استثارة انتباه الناس وشحذ حسهم التذوقى، بما يساهم فى تنمية اتجاه إيجابى تجاه المسرح، يتناسب مع إمكاناته المتعددة، وفاعليته التى سنرى أنها ذات وزن كبير.

والمسرح كوسيلة اتصال، له تاريخ ضارب فى القدم، وهنا فى مصر، نشأ أول مسرح فى التاريخ، وقد تأكد الباحثون بما لا يدع مجالا للشك، من أن أقدم نص مسرحى، هو نص مصرى، يتمثل فى مسرحية أوزوريس (دريتون، ١٩٦٧، توشار، ١٩٧١). ومنذ القدم، استخدم المسرح كوسيلة مؤثرة فى السلوك، يؤكد ذلك على سبيل المثال، ما ورد لدى بهاراتا فى كتابه ناتى كاسترا Naty Kastra (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 محبوكة 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، هى التى حولت السرد والمنولوج إلى حوار وهكذا يحتمل 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 التى ينظرون بها إلى حقيقة العالم، بوصفهم علماء لا ضحايا» (توشار، نفس المرجع ص١٣).

وهذا اللون من الفن، هو فى الواقع مرتبط بازدياد وعى البشر بحاجتهم إلى التعبير عن أنفسهم من خلال وسيط ملائم له ملامح الحياة فى 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 فى المنام وفى اليقظة، وتأخذ الأمور شكل تعاليم وطقوس أيّاً كان مصدرها دونما اجتهاد ودون محاورة أو فعل أو انفعال.

وحين نتابع حركة نمو المسرح فى البلدان الشرقية القديمة وفى بلاد الإغريق، ثم فى عصر الحضارة المسيحية الأول (أصلان ١٩٧١) ثم فى العصر الإسلامى (عزيزة ١٩٧١) ثم فى 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 فى المستقبل، أى 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 فى مصير الصراع، ولكن على أى الأحوال، وأيّاً كانت الخاتمة، فإن ما يدور على مدى العرض المسرحى من أفكار وأفعال، يجد له صدى فى متابعة المشاهد لحركة المسرحية لاستجلاء حقيقة غائمة الأبعاد، وهو نفسه قد لا يكون منحازاً من البداية مع أو ضد فكرة المسرحية أو اتجاه البطل، ولكن بعد أن يمضى العمل المسرحى إلى نقطة الستار الأخير، يهدأ فى نفسه شىء 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 فى نفس المتفرج، أما حقيقة هذا الشىء، فهذا ما قد نتفق أو نختلف فيه مع أرسطو.

المسرح وسيلة للتعليم:

جمعت أوديت أصلان، عدداً كبيراً من النصوص التى تعرِّف بالمسرح عبر الأزمنة المختلفة، ولعل فى الرجوع إلى أقوال الشرقيين عن المسرح، التى أوردتها أصلان، مايضع أيدينا على بعض الحقائق الهامة. فمثلا، نجد بهاراتا فى حديثه عن الفن المسرحى الهندى المعنون: «الناتى كاسترا» يشير إلى قول الإله براهما عن المسرح كوسيلة تعليمية، والذى 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 فى هذا المسرح) (أصلان، ١٩٧٠ ص٣٨).

هذا القول المنسوب إلى الإله براهما الهندى، يعود إلى ما قبل الميلاد، ونظن أنه يمكن أن نعثر على أقوال مشابهة لدى المعاصرين، تشير إلى نفس المعنى، وها هو مثلا بيير توشار يقول: «إن المسرح وسيلة قوية للتأثير على الجماهير، يا له من إغراء: أن يجد المرء فى متناول يده صالات كاملة مستعدة للحماس، ويستخدم شخصيات يرشد بها المتفرجين إلى ما يعتقد أنه الحقيقة. لذا، وجد من المأساة الصريحة والملهاة 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 الملهاة الجماعة على الوعى بما لا ترضاه، إذ تندد بالظلم الاجتماعى، ويخاف الحكام الديكتاتوريون، لدرجة أنهم كانوا يفرضون دائماً رقابة مشددة على المسرحية» (توشار، نفس المرجع ش ١٢٣).

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

إذا كانت الإجابة بنعم، فمعنى هذا أنه يطرق قنوات التفكير، وهو أيضاً يؤثر فيمن يدركه أيّاً ما كان نوع أو كم هذا التأثير، وما دمت قد ذهبت إلى دار العرض، فلقد تأهبت لأن أدرك شيئاً ما، وهذا الشىء، يجمع كل المتحاورين على أنه فن، والفن أولا وآخراً رسالة.. رسالة إلى الآخر، مقصود بها التأثير فيه من أجل الوصول إلى ما يمكن تسميته «النحن» أو وجهة النظر الواحدة، والتى تشمل الفرد وغيره من الأفراد ممن يقع عليهم تأثير هذه الرسالة (سويف، ١٩٧٠ ص١١٧. حنورة ١٩٧٨، ١٩٧٧). وقد يتم الوصول إلى وجهة نظر متسقة تماماً، توحد بين جميع الأفراد، وقد يحدث هذا بشكل جزئى، وربما كانت النتيجة عكسية، ولكن تبقى فى النهاية حقيقة بارزة، هى أن أثراً ما قد تبقى بعد توجيه الرسالة، هذا الأثر، هو ما يمكن أن نسميه بلغة دارسى موضوع الاتصال «الاستجابة للرسالة أو للرمز» (Cronkhite, 1967, P. 20)

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

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

نجنيها من روحية الحياة كما هى على المسرح» (الحكيم ١٩٥٢، ص١٦٩).

ودوماس وسارسى والحكيم، قد يبدو أنهم مختلفون حول نقطة معينة: هى المباشرة وعدم المباشرة فى الفن المسرحى كوسيلة للتأثير، ولكنهم مجمعون جميعاً على أن للفن المسرحى رسالة، وهى التأثير فى الناس بصرف النظر عن اختلافهم على كيفية حدوث هذا التأثير.

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

إن القضية ذات مضمون واحد، سواء عند الدارس العلمى المحلل، أو عند الفنان ذى الوجدان الملتهب والقلب الخافق، ولكن الشكل هو الذى يختلف والقالب هو الذى يتغير.

وربما كان ما يشير إليه دورنمات، متفقاً مع وجهة نظرنا حين يقول: «إننى اتفق مع يونسكو، فى أن المسرح لا يجب أن يوجه لهدف تعليمى، ولكننى 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 فى العمل المسرحى ما قد يرضى حاجته أو يشبع دوافعه، أن يخلق بنفسه العلاقة بين المسرح والواقع، كل شىء نريد أن نقوله للأخلاق أو للمجتمع يجب أن يتم بعفوية (Wager, 1968 P. 73—)

وأيًّا ما كان الشكل أو القالب الذى تصب فيه المسرحية، فإن هناك عدداً من العناصر

تشترك جميعها فى إعطاء المسرحية هويتها، تلك الهوية التى تمارس تأثيرها بشكل تلقائى على تفكير المتفرج ووجدانه.

التفاعل بين عناصر العمل المسرحى والجمهور:

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

فالكاتب وهو يكتب، يكون على علاقة مباشرة بالجمهور، هذا ما قرره لنا كتّاب المسرحية المصريون (حنورة، ١٩٨٠) وهو ما أمكن لنا استخلاصه من خلال ما أورده واجر فى كتابه عن كتّاب المسرحية يتحدثون (Wager, ibid)، فها هو مثلا آلبى 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 دورنمات: 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 فى التجمعات المختلفة «فالمتفرج فى نيويورك، غيره خارج نيويورك، من حيث إن الأخير أكثر عمقاً واهتماماً بما يقدم إليه، والسبب، أنه خارج نيويورك، لا يجد المتفرج أشياء كثيرة مهمة فى حياته، وهو يريد أن يرى شيئاً يمكن أن يلقى إليه ببعض الوضوح، وخبرتى مع هؤلاء المتفرجين خارج نيويورك، أنهم يحاولون الحضور بعمق، ونسبة كثيرة منهم تعتبر المسرح ليس مجرد وسيلة لتضييع ساعتين أو ثلاثة من عمرهم». (Ibid)

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

الجمهور إذن مع الكاتب، شاء أو لم يشأ، معه وهو يكتب، كما يشير إلى ذلك بسفيلد (ص١١١) وهو معه أيضاً خلال عرض المسرحية، كما يقرر دورنمات وميللر.

والعرض المسرحى كما يرى مارك كونللى، يجب أن يكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين والمتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية، ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين، وكلما كان الكاتب ماهراً فى فنه، كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد (بسفيلد، ١٩٦٤ ص١١٢).

إن الكاتب وهو يكتب، يضع الجمهور فى اعتباره، ونفس الأمر بالنسبة للممثل، إنه يؤدى دوره، وفى ذهنه استجابة الجمهور له، بل إن درجة إجادته تعتمد إلى حد كبير على هذه الاستجابة، يؤكد ذلك ما يذهب إليه الممثل المصرى حمدى غيث، حين يقول فى دراسة له عن التكامل المسرحى: «إن الممثل إذا لم يجد لنفسه صدى يتمثل عنده فى تصفيق الجماهير وإعجابها، وفى مشاركتها له مشاركة تامة فى 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 الفنى، ويزود الممثل دائماً بالحرارة والإخلاص والتطور والجدة، تبعاً لمواطن استجابته ومشاركته الوجدانية. ولذلك يقول جان جيرودو الكاتب الفرنسى: «إن المؤلف لا يصنع روايته، ولكن الجمهور هو الذى يصنعها بما يقدم له المؤلف من مواد، فالجمهور يفهم المسرحية ويكونها على مزاجه، وتبعاً لقوة مخيلته 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 فى العرض المسرحى، بل أنه تفاعل بين جميع الأطراف بما فيهم الجمهور، ومن ثم، تبرز لنا قيمة هذه الوسيلة كأداة اتصال مؤثرة فى السلوك البشرى.

المسرح ووسائل الاتصال الأخرى :

لسنا فى مقام المفاضلة بين المسرح وغيره من أدوات الاتصال، فحينما لا يوجد مسرح، تكون الوسائل المتاحة الأخرى أفضل فى التأثير فى الرأى العام، كالجريدة والراديو والتليفزيون والكتاب، وحينما تكون نسبة الأمية أكثر ارتفاعاً، يكون الراديو أكثر تأثيراً والتليفزيون من أهم الوسائل المؤثرة، بل يكاد يكون أكثرها انتشاراً، ومن ثم، أكثرها تأثيراً، ولكن يظل للمسرح أهميته الخاصة فى 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 مسرحى وروائى أيضاً - أن التصوير والنحت والأدب المكتوب، هى كلها خبرات انفرادية، كما أنه من الممكن الاتفاق على أن الجمهور حين يجلس فى صالة للاستماع الموسيقى، فإن تواجده كتفاً إلى كتف، ليس بالأمر الجوهرى 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 المسرحى يتحول إلى مجرد أجزاء متناثرة لا رابط بينها ولا معنى يضمها، وهى تكون أقرب إلى الحوار بين جماعة من الناس حول أمر من أمور الحياة.

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

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

المسرحية. وربما كان أهم ما يمكن استخلاصه فى السياق الحالى من آراء ثورنتون وايلدر، هو أن العمل المسرحى يفترض عدداً من الخصائص، تتحكم فى حركة المؤلف المسرحى وغيره من العاملين فى إعداد العرض المسرحى، وهى أمور توجه العمل ككل، وتمنحه خصائصه التى من أهمها اتجاهه إلى عقل الجماعة.

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

وليس من هدف الدراسة الحالية، الإشارة إلى تنوع نظريات المسرح، واتجاه بعضها إلى تحقيق هدف تعليمى أو مجرد عرض للواقع أو التفرغ كلية لإخراج عمل فنى جميل، فبرغم هذا التنوع فى 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 فى تلقيها لأى رسالة أخرى، للانفعال بها والتفاعل معها بحكم العناصر المتآلفة فى فن المسرح، والتى تحقق غاية بارزة وهدفاً سامياً، هو إثارة الاقتناع الفردى عن طريق الانفعال الجماعى. وهذه النتيجة التى يصل إليها العمل المسرحى، هى تحقيق وتطبيق واقعى لبعض خصائص السلوك الانسانى، التى تم الكشف عنها فى 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 فى تفاصيلها، ولكنها تُبرز إلى أى حد يتأثر الفرد فى استجابته لمنبه من المنبهات، حينما يكون فى جماعة، بشكل يختلف عن تأثره عندما يكون على انفراد، والذى يهمنا فى تلك الحقيقة العلمية، هى أن التواجد فى جماعة، يؤثر فى السلوك الإنسانى، وهو فى غالب الأمر يكون فى اتجاه اختيار القرار الأقرب إلى الصواب، بحكم أنه قرار ينتمى إلى إطار مرجعى عام، وأكبر من الاطار المرجعى الفردى.

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 المسرحى، خاصة وأنه فى حدود علمنا، لم يوجه الاهتمام الكافى لدراسة المسرح كوسيلة اتصال حتى الآن.

يقرر جارى كرونكهايت متفقاً فى 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 - تؤدى هذه الرموز إلى صدور استجابات معينة لدى من يتلقاها، وقد تكون استجابات صريحة أو مضمرة، مباشرة أو مرجأة. (Cronkhite, 1976, P. 20)

والعرض المسرحى، هو اتصال بين أطراف إنسانية فى 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 وخاصاً به، كما أن الاستجابات الصادرة، قد تتم أثناء العرض أو بعده مباشرة أو تدخل ضمن التراكمات المخزونة فى البناء المعرفى والمزاجى للإنسان.

والمسرح بحكم أنه فعل ورد فعل، أو نمو متصاعد لصراع بين طرفين، فإنه وسيلة ذات فاعلية وإيجابية فى 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 المسرحى يتطلب كما سبقت الإشارة تواجد جماعة من

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

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

والمسرح كما سبقت الإشارة، هو المناخ المناسب أو الوعاء الملائم لتقديم هذه الخبرة فى صورة مباشرة من خلال الاتصال الفورى بخشبة المسرح، وما يدور عليها، وبالاتصال المباشر أيضاً مع الناس الموجودين فى صالة العرض.. إنه تعلم مباشر وتنظيم فورى للسلوك الاجتماعى الذى يشير إليه جورج ميللر

المسرح والاتصال البصرى:

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

وقد توصل ميشيل أرجايل وج. دين (Argyle & Dean, 1965) فى دراسة لهما عن الاتصال بالعين، إلى أنه خلال التفاعل الاجتماعى، 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، وهى تمثل التبادل الكامل للخبرة فى المجال الكلى للعلاقة البشرية.

ويشير أرجايل ودين فى دراستهما 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 متحدثا.

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

وبربط هاتين الحقيقتين بخصائص العرض المسرحى، واستناداً إلى ما سبقت الإشارة إليه، فإنه يمكن استخلاص: أن العرض المسرحى 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 والتليفزيون، فى كونه اتصالا سمعيًّا مباشراً، ووسيلة اتصال بصرى، إلا أن المباشرة فى الاتصال البصرى من خلال العرض المسرحى، تميز المسرح عن هاتين الوسيلتين فى الاتصال، يضاف إلى ذلك ما سبق إيضاحه من سهولة التحكم فى مادة وزمان ومكان العرض المسرحى، 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 فى تقديرنا يفضل معظم وسائل الاتصال المعروفة فى 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، واضعاً فى الاعتبار النقاط التالية:

١ - حجم ظاهرة مشاهدة المسرح فى المجتمع المصرى 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 الاجتماعى.

٦ - عناصر العرض المسرحى والأثر النوعى لكل منها على المتفرج.

٧ - مقارنة بين وسائل الاتصال المختلفة فى التأثير على السلوك الإنسانى.

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

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 ٠,٠٥ على الأقل، وذلك فى اتجاه صلاحية الاستخبار للدراسة.

٢ - ومن حيث الصدق، تم الوقوف عليه من خلال الاتساق الداخلى 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 التالى:

١ - مجموعة من طلاب جامعة المنيا (٣٠٠ 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، التى أسفرت عنها التحليلات السريعة لاستجابات الطلبة المفحوصين، والتى نجملها فيما يلى:

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

٢ – اتضح أن نسبة كبيرة وصلت إلى ٦٦٪ من مجموع الطلبة المفحوصين من جامعة المنيا، لم يشهدوا عرضاً مسرحيًّا فى حياتهم، وتهبط النسبة إلى ٤٧٪ بين طلاب جامعة القاهرة.

٣ – اتضح أن من يشاهدون المسرح، يستفيدون مما يشاهدون فوائد تختلف فى حجمها ونوعها من جماعة إلى جماعة، وكان ترتيب أوجه الاستفادة بالنسبة لجمهور القاهرة على النحو التالى:

(ا) السياسة.
(ب) الأخلاق.
(جـ) أمور المعيشة.

أما بالنسبة لجمهور طلبة المسرح فكان الترتيب على النحو التالى:

(ا) الأفكار الفنية.
(ب) الأفكار السياسية والاقتصادية.

(جـ) الأخلاق.

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

(ا) الأخلاق والدين.
(ب) أمور المعيشة.
(جـ) الاقتصاد والسياسة
(د) الأفكار الفنية.

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

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

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

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

أولا: لصغر حجم العينة وعدم تمثيلها للقطاعات الأساسية فى المجتمع.

ثانياً: لأن جمهور الدراسة فى 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 سلبى، إلا أنه

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

وتبقى فى النهاية ملاحظة رئيسية على نتائج الدراسة الحالية، هى أن المسرح وسيلة مقبولة لدى الجمهور، وهى ذات تأثير يختلف من مجتمع إلى مجتمع. يضاف إلى هذا، ما اتضح من أن القصور أيًّا كان مصدره، فى الامتداد بالخدمة المسرحية إلى قطاعات مهمة فى المجتمع المصرى، لا ينبغى أن يكون مبرراً لاعتبار المسرح وسيلة قاصرة وضئيلة التأثير فى سلوك الناس.

الخلاصة:

المسرح وسيلة اتصال راقية ومؤثرة، وهو يمكن أن يكون وسيلة اتصال جماهيرية فعالة، كما أنه يفضل فى 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 العقلى أن يرتقى درجة أو درجات، فيحلل ويستبصر، ويحول الرموز والدلالات إلى قيم وخطط قابلة للتنفيذ وقابلة للاندماج فى 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 فى عقل الكاتب وفى ما يخطه أثناء الكتابة، مستلهماً وجدان المشاهد واهتماماته، ومن ثم، فإن ما يعرضه المسرح، يجئ استجابة لحاجات المشاهدين، وهو فى نفس الوقت، يوجه المشاهدين لارتياد 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 أعمق 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 اتيحت 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 دراساتنا الجارية[١] ودراسات غيرنا من الباحثين.

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

obeikandl.com

مراجع الفصل الأول

١ - أرسطو طاليس (١٩٦٧) فن الشعر، تحقيق وترجمة شكرى عياد، دار الكاتب العربى القاهرة

٢ - أصلان، أوديت (١٩٧٠) فن المسرح جـ 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، أتيين (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

obeikandl.com

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.*

obeikandl.com