كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

السنة أولى ماستير، مسرح مغاربي/ السداسي الثاني

مقياس: سوسيولوجيا المسرح

المحاضرة رقم 03 بعنوان:

" السوسيولوجيا بين الظاهرة المسرحية والتركيبة الاجتماعية"

اعتمد المسرح في أبسط أشكاله على الدراما الانسانية الناجمة عن مواجهة الانسان البدائي لقوى الطبيعة، والتي لم يكن يفهمها في بداية الأمر وأن ظروف الحياة الشاقة التي عاشها قد جعلته يتحد ويتعاون مع أفراد قبيلته من أجل الحصول على موارد مشتركة للغذاء، ولذا صنفت القبائل حسب أسلوبها في انتاج الطعام باعتباره القاسم المشترك في الصراع من أجل البقاء، وبذلك أصبح لكل قبيلة تقاليدها وشعائرها الدينية وممارساتها الطقوسية، التي تضمنت على بعض الملامح والعناصر المسرحية المتفردة.

وبناء على هذا، يمكن اعتبار وجود وظيفتين للظاهرة المسرحية تدور في فلكهما وظائف فرعية حسب راديكالية كل واحدة، مسرح خاضع للنظام، للسلطة المهيمنة، للأوضاع السائدة، مسلوب من أي إرادة، مسرح تراجيدي معرقل لحركة التاريخ بما هي تغيير دائم، ومسرح متجذر في الممارسة الاجتماعية دافع للتاريخ في مسار تطوره وتغيره، متأصلا في الوعي الطبقي والاجتماعي.

تعزى سوسيولوجيا المسرح في دراستها للشكل الدرامي وتدرس العلاقة بين الظاهرة المسرحية على مستوى الشكل، وكل ما يتعلق بشكل العروض، الأعراف، المسرحية.. إلخ، وبين التركيبة الاجتماعية في فترة معينة، وأهم الدراسات في هذا المجال تلك التي أجريت على المكان المسرحي والعمارة المسرحية عبر تاريخ المسرح كمسارح القصور، مسرح العلبة الإيطالية، مسرح الهواء الطلق.. إلخ، إذ اعتبر المكان المسرحي فضاء له وظيفة جمالية ووظيفة اجتماعية، وبالتالي لها علاقة مباشرة بالبنى الاجتماعية.

على الرغم من وجود العمارة المسرحية ليس شرطا لوجود الظاهرة المسرحية، إلا أن وجودها أو غيابها يمكن أن يبرز وضع المسرح في المجتمع، كذلك فإن موقعها في النسيج المعماري للمدينة حيث تتحدد العلاقة بين مكان الحياة اليومية ومكان الاحتفال كالمعبد والمسرح وغيرهما، والواقع أن تطور العمارة المسرحية واختلاف شكلها ووضعها في الحضارات المختلفة يرتبط ارتباطا وثيقا بدور المسرح في حياة الجماعة، وبتطور أعراف الكتابة والعرض، وبنوعية العلاقة بين العرض والجمهور (علاقة تداخل أو فصل ومجابهة).

ومن المعروف أن المعبد هو الإطار المعماري الذي ولد فيه المسرح الغربي والمسرح الشرقي، وقد نشأ العرض المسرحي ضمن الطقس الديني قبل أن يتحول إلى ظاهرة اجتماعية دنيوية، لكن ذلك لا ينفي وجود أشكال الفرجة الشعبية التي تولدت وتطورت خارج المعبد أي في الساحة العامة. وبالتالي كان للتوجهات الجديدة في العلوم الإنسانية وخاصة السوسيولوجيا دورها في طرح نظرة جديدة للمكان المسرحي خارج العمارة أو داخلها، ولعلاقة المكان المسرحي بالمؤسسة وبالمدينة، كذلك لعبت الأنثروبولوجيا وعلى الأخص علم التجاور أو البونية proxémique الذي يتناول علاقة الانسان بالآخرين ضمن المكان دورا أساسيا في تطوير البحوث حول تأثير شكل المكان على الإدراك والإحساس بالفضاء، كل ذلك أدى إلى خلق نمط جديد من العلاقات بين المتفرج والممثل ينفي الفصل بينهما ويرمي إلى مزيد من المشاركة، وتعتبر تجربة الأمريكي 'ريتشارد شيشنر' فيما اسماه "مسرح البيئة المحيطة"، من الأمثلة التي يمكن أن تشكل الحد الأقصى في تعامل مختلف وكليا مع الفضاء والمكان المسرحي.

ترجع نشأة المسرح إلى الطقوس دينية الذي لم تكن توجه إلى إله منتقم، بل إله صغير السن هو غاية في المسرح والسرور، متورد الوجه تتدلى عناقيد العنب من شعره تمتلئ روحه بالفرح والحياة، وهو الإله ديونيزيوس إله الخصب، فكانت معظم المسرحيات تقدم تكريما له خلال احتفال كبير في الربيع

يعرف باسم 'ديونيزيا المدينة'، الذي يقابل في ميدان الفكر، الاحتفال الرياضي الكبير المعروف باسم الألعاب الأولمبية، وإذا ما اقترب ميعاد 'ديونيزيا المدينة' امتلأت بالحماسة والتوقع وكثرت فيها اجتماعات التدريب على المسرحيات والحفلات الطقسية التمهيدية ومواكب المشاعل، وهذا ما يؤسس لتطور الظاهرة المسرحية وعلاقتها بالمنحى السوسيولوجي.

وبالتالي، فإن الفن هو شكل من أشكال النشاط الاجتماعي الذي يمتاز بعدم الثبات والاستقرار في تمظهراته، فهو يتغير بتغير الأنساق الاجتماعية وعبر التاريخ والممارسة، ودراسة الفن أو التعليق على منتجاته لا يقيم دون الانطلاق من هذا المعطى الأساسي، وهذا ما حاولت كل التنظيرات والأبحاث السوسيولوجية التي تناولت الظاهرة الفنية الانطلاق منه، بل أن هذا الفرع رغم حداثته نسبيا، استطاع أن يولد فروعا مستقلة أخرى كسوسيولوجيا المسرح وغيرها.

منذ أن عرف الانسان الفن، كان يمارس ضمن طقوس مرتبط بالممارسة الاجتماعية، فالرقص كأول تعبير فني عرفه الإنسان كان يهدف إما لطرد الأرواح الشريرة أو كطقس للتقرب من الآلهة أثناء تقديم أو أثناء الاحتفال بغزارة الصيد أو بالمواسم الفلاحية المثمرة أي في المجتمعات الزراعية، ما ينطبق على الرقص وعلى كل التعبيرات الفنية، فكان الهدف دائما توظيف هذا الفن ليقوم بوظيفة ما، سواء كانت وظيفة دينية أو اجتماعية. فالإنسان كما يقول 'كلود ليفي شتراوس'، شكل الرموز بنفسه ولنفسه، والفنون قادرة على حمل هذه الرموز والتواصل بها بين الأفراد والأجيال والجماعات يؤكد فيه أنه ينظر إلى الجمهور.

ويقتبس لنا عالم الاجتماع 'جون دوفينيو' قولا عن المسرحي 'أرتور ميلر': كجماعة كل عضو فيها يحمل في نفسه ما يظن أنه قلقه وأمله أو همه الشخصي الذي يعزله عن سائر الناس، وأن وظيفة المسرح هي أن تكشف له عن نفسه حتى يستطيع الاتصال بدوره بالناس الآخرين ويبين لهم أنهم جميعا متآزرون، إذن هذا يسميه أرتور ميلر تآزرا أو ما يسميه دون دوفينيو في موضع آخر لحمة جمعية هو الذي يسعى الأفراد والجماعات لتحقيقه بواسطة ما نسميه اليوم فنا.

إن المدينة تبلور تاريخها وجماليتهما وهذا باعتبار أن الخبرة الإنسانية المركزة داخل فضاء مغلق، تفرز مع زمنها الخاص بها شكلا من الرموز الاتفاقية، هذه الرموز التي لم تعد تشير إلى أشياء مادية أو مواد للرغبة، تحيل إلى رموز أخرى وتعكس الضرورات التي كانت فيما مضى وفي فضاء آخر يؤثر على

الناس، يعنى ذلك أن تصور الكمال في المدينة هو كمال جمالي أو سياسي، الخاص بأفلاطون أو نحاتين أو مصورين، كما يضع الإنسان فوق نفسه وربما يجبره على السعي لتحقيق المستحيل.

وعليه، فالعثور على هذا النوع من المقاربات والهيئات المسرحية، ليس بالمستحيل خصوصا عندما نلقي نظرة على حياة مجتمعات ما قبل التاريخ التي كانت تستمد قناعاتها بوجودها من هذا النوع التمثيلي شبه الخرافي، فلقد اعتادت بعض الجماعات على محاكاة قصة خلق العالم وتكوينه بالرقص والغناء وفن الحكاية وبعض الممارسات البهلوانية التي يمتزج فيها الواقع بالخيال الاجتماعي بالمسرحي، فتعطي جملة رموز واشارات تشخيصية تعبر عن انصهار الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد.

ومنه، تخضع ممارسة الطقوس إلى جملة من الشعائر والمراسم المقعدة تترجمها رموز الجماعة القولية منها والحركية، وتتحقق من خلالها غايات التواصل وتشبع حاجات رمزية أساسية، وترتبط بالسلوك الطقسي جملة من الخاصيات تميّزه عن باقي الممارسات الجماعية، أهمها انتظامه وفق تراتيب وضوابط لا يتم التبادل الرمزي إلا بها وإلا فقد التواصل مضمونه الرمزي، ويجري كل طقس وفق سيناريوهات درامية متكررة تختلف باختلاف وضعيات التفاعل والأنظمة الثقافية.

وبالعودة إلى الظاهرة المسرحية القديمة، فالحديث هنا يقتصر إلى جهود الكاتب والشاعر اليوناني اسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليوناني مثل سوفوكليس ويوربيدس، إذ لم يكونوا مدينين في موضوعاتهم واشكالها المسرحية الى رجال الدين الذين كانوا يقومون بأداء طقوسهم الدينية وفقا لتقاليد مسرحية عندما كان الكاهن يتولى كتابة النص، والاخراج وتوزيع الأدوار كما كان يقوم أيضا بأداء الأدوار الرئيسية بنفسه، بالإضافة إلى أن كتاب اليونان القدامى لم يخترعوا المأساة اختراعا وإنما هم توارثوها عن تقاليد وعادات كانت سائدة نمت وترعرعت شيئا فشيئا حتى أثمرت المسرح الذي يعرف إلى يومنا هذا.

فازدهار الدراما لدى الإغريق لا يعني أن نشأتها الاولى كانت اغريقية، لأن المسرح وفقا للكثير من الآراء الغربية، قد وجد في الحضارات القديمة التي سبقت الحضارة الاغريقية، ولكن بأشكال مغايرة أقل تطورا وأكثر بساطة، وأنه من المستبعد جدا أن تكون الانسانية بكل اتساعها وتعدد ميادينها الثقافية كانت عاجزة عن اكتشاف الظاهرة المسرحية، وأن البشرية قد عاشت بدون المسرح حتى جاء القرن

الخامس قبل الميلاد الذي عرف فيه الاغريق ما لم تتعرف عليه باقي الشعوب خلال آلاف السنين، وبالتالي ولدت بعد ذلك وبسنوات عديدة، تلك اللحظة التي عرف منظروها بدراسة المسرح دراسة سوسيولوجية مرتبطة بالواقع والإنسان.

المكتبة البيبليوغرافية:

- المعجم المسرحي: ماري إلياس/ حنان قصب حسن
- الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل: منصف المحواشي
- علم اجتماع المسرح، ج1، سيكاي جيرج، تر: كمال الدين عيد
- سوسيولوجيا الفن المسرحي: قرعان ميساء عبد الله درويش
- سوسيولوجيا الفن: ناتالي إينيك، تر: حسين جواد قبيسي
- الأطر الاجتماعية للمعرفة: جورج غوفيتش، تر: خليل أحمد خليل