وسائل الإتصال والعالم الدرامي :
من الفلكلور إلى العرض الواحد

د. عزي عبد الرحمان
أستاذ بمعهد علوم الإعلام والإتصال
جامعة الجزائر

وسائل الإتصال والعالم الدرامي : من الفلكلور إلى العرض الواحد

د. عزي عبد الرحمان
أستاذ بمعهد علوم الإعلام والإتصال
جامعة الجزائر

تقديم

تنبني هذه الدراسة على تنظير خاص يعتبر أن وسائل الإتصال والدراما في المجتمع المعاصر (*) (المتطور والأنتقالي) يمثلان وحدة متداخلة متكاملة ليس بالإمكان التمييز بين الجانبين من هذه العملية المندمجة إلا بمقاربة منهجية. ويمكن سياقيا تعريف وسائل الإتصال بأنها الوسائط المكتوبة والسمعية البصرية "الواسعة الإنتشار" التي تعمل على إدارة الإنطباعات التي يتعين أن تترسخ في أذهان الجمهور في شكل صور وأحاسيس ومشاعر وقناعات وتأملات وذلك وفق ما تمليه الهيئات القائمة على هذه الوسائل سواء أكانت هذه تسعى إلى إيجاد النفوذ السياسي وتنميته جماعتيا أو إلى تحقيق المردود المادي إقتصاديا وتنميته رأسماليا.

وتعني الدراما من جانبها الفنون والتقنيات والأدوات التي يوظفها فريق من الفنيين والمصورين والموسيقيين والكتاب والمخرجين والمشهرين والمحررين في وسائل الإتصال قصد تأسيس عالم يقوم على التظاهر والمصانعة والتمثيل وتقديم هذا العالم على أنه يمثل الحقيقة الإجتماعية المعيشة وذلك

(*) أربط المجتمع المعاصر بالفضاء الزمني، أي المجتمع الذي ينتمي إلى الزمن الحاضر بغض النظر عن درجة تطوره وتقسيمه الإجتماعي للعمل وتصنيعه، ويدخل في إطار ذلك المجتمعات العربية والنامية مثلا على أننا نستعمل تعبير المجتمع المتطور للإشارة إلى المجتمع المصنع (أو ما بعد التصنيع) والإنتقالي إلى تلك التي تتحول إلى المعقد مثل المجتمعات التي ننتمي إليها.

كله تماشيا مع تلك المنطلقات التي تعمل على تثبيت أسس النظام الإجتماعي والحفاظ على الوضع القائم. وإذا، فإن وسائل الإتصال والدراما متلازمان في جل الأوقات ؛ وإذا كانت الوسائل ترمز إلى القناة من مثل الصحيفة والإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح والإعلام الآلي، إلخ.، فإن الدراما تمثل محتوى هذه الوسائل ورسالتها في المجتمع المعاصر على أنه يمكن في حالات أن تتضمن وسائل الإتصال مضامين غير درامية كما أنه يمكن للدراما أن تجد منابر لها خارج إطار هذه الوسائل وذلك يخرج عن مجال هذه الدراسة.

وقد تطورت الدراما من تلك الوضعية الجزئية التي كان يؤديها عدد متميز من الممثلين في حيز مكاني مهيكل يسمى بالمسرح إلى مؤسسة كلية تقوم بمخاطبة المجتمع الأوسع بفضل نمو التكنولوجية الخاصة بوسائل الإتصال ؛ وإتخذت مختلف الأنماط الثقافية شكل الدراما ومحتواها، وتحولت هذه البضاعة الفنية الحديثة إلى دراما وحدوية رغم تعدد فروعها وأحادية من حيث أنها تعرض في إتجاه واحد من الجهة التي تقوم بصناعتها وتغليفها إلى المتلقيين من الجمهور الواسع.

إن تنظيرنا يقوم على واقع أن المجتمع المعاصر قد إستحوذ في آن واحد على وسائل الإتصال وعلى عملية إنتاج الدراما وعرضها على الجمهور من المشاهدين والمستمعين. وعامة، فإنه، وبغض النظر عن تعدد النظم الإجتماعية، فإن وسائل الإتصال تكون تابعة للنظام السياسي كما هو الحال في النظم الدستورية أو ترتبط بالشركات والتكتلات الإقتصادية والمالية الكبرى كما هو الحال في النظم الليبرالية. وفي هذه الحالات، فإن النظم المختلفة، ومهما كان شكل المحتويات التي تبثها عن طريق وسائل الإتصال، فإنها تشترك في الإعتماد على الدراما كمضمون أساسي في التوجه إلى الرعية والأتباع إن لم تكن هي المضمون في حد ذاته. وإذا، فإن الإختلافات الإديولوجية والمصلحية تكون ثانوية ويصبح الأساس في منظورنا "ليس ما يقدم" ولكن "كيف يقدم".

وقد إتضح مع تطور المجتمع أن بنيته وإستقراره تتوقف كثيرا على البنية الفنية كالتي تقوم عليها الدراما مثل طريقة العرض، اللغة الخطابية، الأزياء، إلخ. وإيجاد صيرورة تقوم وبصفة مستمرة على تأسيس ذهنيات وآليات التخيل (**)، ويتم ذلك بإلباس هذه الإنطباعات بصورة وتشكيلات ونظرات إيجابية تتوجه دائما ونظريا إلى الأفضل في الوقت الذي تبتعد أو تنزل الستار أو تحجب المستوى الأول من الحقيقة المعيشة على مستوى المتفرجين. ونجد أن المجتمع المعاصر قد وظف

(**) التخييل في نظر جبار العبيدي وصلاح القصب هو المصطلح الذي يقابل الدراما عند العرب. وقد عرفها الكاتبان بأنها "القدرة على فهم المجتمع وفق ل 1) الإهتمام بإستقراء الواقع وإستشراف آفاقه المستقبلية تفكيرا وإدراكا وتصورا، ب) الإهتمام بالدقة البالغة العمق والتعبير، ج) الإهتمام بالإحساس والحسية والتحسب، د) الإهتمام بالتفصيل والتوضيح والترميز، ه) الإهتمام بالترتيب والتنظيم".

الدراما إقتصاديا (في المجتمع المتطور) وإديولوجيا (في المجتمع الإنتقالي) كبعد خامس (***) على حد تعبير كوفمان إن لم يكن البعد الأساسي في عملية المراقبة الإجتماعية وتقنين سلوك أفراد المجتمع بطريقة تجعلهم يؤدون أدوارا بطريقة نموذجية معيارية تحافظ على المنظومة الإجتماعية وتنشيء روحا جماعيا وهميا يرمي إلى القفز عن الواقع في الوقت الذي يذعن للأمر الواقع. وإذا كان للدراما بعض الأبعاد الموجبة في المجتمع القديم كما نجد ذلك في الأدبيات الإجتماعية والأنثربولوجية والنفسية وحتى الفلسفية، فإن هذه الأخيرة (أي الأبعاد) قد تقلصت في المجتمع المعاصر بفعل أن طبيعتها إستعمالية، أي أنها تسعى مسبقا إلى تحقيق هدف إحداث التأثير السياسي والإقتصادي وما يترتب عن ذلك ثقافيا وأديولوجيا والذي يحافظ على مصالح الأقلية في مواجهة المجتمع المتعدد.

وقد سلكنا في هذه الدراسة المسلك النقدي، وإستأنسنا في ذلك بالمذهب الدرامي (dramaturgical approach) الذي أسسه كوفمان كأحد المقاربات المتفرعة عن مدرسة التفاعلات الرمزية (symbolic interactionism) (1)، غير أننا سعينا إلى نقل بعض قواعد المذهب الدرامي ومبادئه التي تتناول الدراما في الجماعات الأولية والوضعيات الإجتماعية المصغرة كالتي تحدث في أية ملاقاة يحدث فيها التفاعل الإجتماعي إلى مستوى مكبّر يتعلق بالدراما التي تتم على نطاق واسع تتدخل في نشرها وبثها وإذاعتها وسائل الإتصال المسماة بالجماهيرية. وكان لبعض التقديمات التي أوردها يونغ (2) في هذا السياق إضافة معتبرة لما سعينا القيام به. وقد تم التركيز في هذه الدراسة على واقع المجتمعات التي ننتمي إليها مثل المجتمعات العربية والنامية عامة مع إجراء مقارنات نظرية مع الدراما الإعلامية في المجتمع الغربي بغرض تحديد مواطن الإختلاف والتشابه وذلك بناء على الدراسات التي أجريناها(3) وتعاملنا مع الظاهرة الإعلامية في كل من الوسط الإعلامي العربي والدولي.

أنظر في هذا الشأن جبار العبيدي وصلاح القصب، **مدخل في الدراما وتدرجها التاريخي**، دار الفتح للنشر والتوزيع، صنعاء، 1993، ص. 6

(***) تتمثل الأبعاد الأخرى في التقني والسياسي والبنياتي والثقافي أنظر

Erving Goffman, The presentation of self in evryday life, Doubledays and Compagny: New york,1959, p.

(1) عزي عبد الرحمن، "التفاعلات الرمزية وحقيقة الحياة الإجتماعية في المجتمع العربي"، حوليات جامعة الجزائر، العدد 8، أفريل 1994

(2)T.R. Young and Garth Massey; "The dramaturgical society : a macro-analytic approach to dramaturgical analysis", Qualitative sociology, N. A.

(3) أنظر مثلا، عزي عبد الرحمن، "الواقع والخيال في الثنائية الإعلامية نحو تأسيس فكر إعلامي متميز"، المستقبل العربي، العدد 182، 1994، ص 45-86

أرضية تاريخية ونظرية.

إن الدراما لازمت الإنسان منذ القدم على إعتبار أنها جزء من الحياة التي تمثل المسرح الأكبر، لكن التساؤل يظل قاءما حول الحيز الذي كانت تحتله الدراما في العالم المعيش ومتى إنبثق الوعي بأنها جزء منفصل عن الحياة ذاتها. وقد ظهرت الدراما عند اليونان من المصطلح (dram)، أي الشيء الذي يؤدي أو يقدم أو يعرض. وإهتم أرسطو بالدراما وعناصرها في كتابه "فن الشعر" وأشار إليها بأنها "المحاكاة". وكانت الدراما الإغريقية متأثرة بالأبعاد الدينية والميتافيزيقية وحاكى كتابها الآلهة والقوى الغيبية المتسمة بتعددها وعظمتها وكثافة رموزها. وقد أورد العبيدي والقضب عدة ميزات خاصة بالدراما الإغريقية :

1) إعتمادها على الأساطير الدينية،

2) إرتباطها بالمحاكاة والزمن الروائي،

3) إرتكازها على عملية التأثير إذ كان للعرض الدرامي أثر موعظي بارز كي تظهر عظمة الآلهة أمام الإنسان،

4) توفرها على إطار يسمح بالتطهير (purgation) والشعور بالراحة النفسية،

5) عدم إثارتها للرعب والفزع والهلع،

6) مناقشة مواضيعها بالشعر أساسا،

7) إمتلاكها فعلا تمثيليا تاما،

8) أنّ الشخصية مسيّرة نحو مصيرها بفعل القدرية.

9) إستنادها إلى الأناشيد،

10) تميزها بوحدة الإنفعال.

ويتبين أن الحضارة اليونانية تمثل درجة متقدمة من الإرتقاء والنمو المعرفي الذي سمح ببروز الوعي الذي يميز الدراما عن الجوانب الأخرى من العوالم الإجتماعية والمعنوية التي يتواجد فيها الإنسان. وهذا الوعي أدى إلى إقتطاع الدراما من الحياة الغير واعية، وأصبحت الدراما مستقلة وتعرض الآن في إطار يتضمن نصا معينا (أسطوريا أو أدبيا) وممثلين خاصين وحيز مكاني أصبح يعرف بالمسرح (theatre) بالإضافة إلى الجمهور من المتفرجين. وقد تطورت الدراما عبر التريخ

منذ مسرحية "الضارعات" لأسخيليوس (مثلت حوالي 490 ق م أمام جمع من الناس) وظهرت في قوالب متعددة كما نجدها في عصر النهضة عند ميكيافيلي وشكسبير وفي العصر الحديث عند تشيخوف وأثر ميلر، إلخ. وما يتصل ببحثنا هذا بالطبع لا يخص التاريخ الدرامي ولكن إنتقال هذا الإرث الدرامي إلى وسائل الإتصال في شكل بضائع متعددة إبتداء من ظهور هذه الوسائل في منتصف القرن الحالي (التلفزيون خاصة).

ولا نجد للدراما أثر في الفكر الإسلامي على حد علمنا. ويؤكد سامنر، العالم الإجتماعي الأمريكي في كتابه "عن طريق التعامل عند القوم الريفي (Folways)" في أواخر القرن 19، هذا الرأي(4)، وإن كان البعض يرى أن هناك ما يرادفها في اللغة العربية كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وفي نظرنا، يعود غياب هذا الأسلوب من الإتصال في الفكر الإسلامي إلى واقع أن هذا الفكر يتوجه إلى الإنسان في حقيقته، تكون المصانعة أبعد ما تكون عن هذه الحقيقة وأقرب في هذه الحالة إلى المنافقة التي تضع أصحابها في منزلة الكاذبين : "إن المنافقين لكاذبون، إتخذوا أيمانهم جنة فصدّوا عن سبيل الله" (5) على أن تحليلنا يختص بتلك الدراما التي تتجلى في الحياة اليومية وعلى مستوى المجتمع الأوسع وليس بتلك التي تعرض في شكل فن على خشبة المسرح وإن كان الإثنان يرتبطان ببعضهما البعض. إن الفكر الإسلامي يجعل الإنسان أكثر إرتباطا بطبعه وعقله وخياله، ومن ثم أكثر ما يكون إبتعادا عن الملاعبة والتحايل والمغالطة، وتكون الدراما إذا نتاج الواقع المشوه الذي يسعى الإنسان، إن إرتبط بفطرته (دون أن تشوبها تشويشات المحيط) والنصوص القيمية التي تنتمي إليها، أن يتجاوزها حتى يستطيع أن يؤدي دوره بإيمان راسخ في إطار الجماعة التي يتفاعل رمزيا معها.

ونجد بعض معالم الدراما حاضرة مثلا في الأدب العربي في العصر الجاهلي إذ يقول زهير بن أبي سلمى :

ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم (6)

ونجدها أيضا ماثلة في بعض ملامح التراث الشعبي عندنا ؛ ويدل ذلك على القدرة في ترجمة الواقع الغير سوي من جهة كما يرمز إلى درجة الوعي بها، فهي تصاغ في قالب نقدي وذلك من مثل "راه يلعبها"، و "ألعبها"، و"لسانه يفتل الحرير"، (يضرب هذا المثل للإنسان الذي يتفنن في

(4) William Graham Sumner, Folkways, A Mentor Book, New York; 1960, p.488.

(5) سورة "المنافقون"، الآية 1 و 2.

(6) أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الأندلس، بيروت، السنة غير مذكورة، ص. 120.

مخادعة الناس بفصاحة لسانه ولطافته) و"التقبقيب وقلة النقيب"، و "الإسم العالي والبرج الخاوي" (يضرب على الرجل الذي تتجاوز سمعته وصيته أوصافه الحقيقية فكأنه صيت مصطنع)، و"المزوق من برا آش حالك من داخل" (يذكر هذا القول لذم الإنسان الذي يريد أن يعجب به الناس فيخادعهم بالمظاهر والتنميق في الملبس أو غير ذلك من المخادعات)، و"حط لي الطين على رجلي " (أي طمأنني مخادعا حتى ينال مني)، و"شد مد يا أحمد"، و"أهبل تعيش" (إجعل نفسك مجنونا تعيش)، و"شاف التافتة لاح القيز" (أي مناصرة قضية الأقوى، والتافتة والقيز نبتتان)، و"كما تَطَّلَّبوا يرقص لكم"، و"كُلْ ما يعجبك وإلبس ما يعجب الناس"، و" لسانك سلطانك"، و"المندبة كبيرة والميت فار" (يضرب هذا المثل عندما يحدث حادث تافه فتهيأ له العدة العظيمة والإجراءات الإستثنائية ويكثر الضجيج من حوله)، "كذب اللوز وصدق المشماش وكذب الشيب وصدق التكماش" (يراد بهذا القول أن شجرة اللوز إذا أزهرت فلا يدل ذلك على حلول الربيع كما أن ظهور الشيب لا يدل على الشيخوخة، أما إذا أزهرت شجرة المشمش وظهرت التجاعيد على الوجه فإن حلول الربيع وأن الشيخوخة صارا مؤكدين). و"الذيب الحيلي يتقبض من رجليه الربعة" (يؤخذ بها الذين يكثرون من الإحتيال والدهاء وسائر المخادعات)، إلخ(7).

ونظريا، وفي تحليلنا، فإن إندماج الدراما في الحياة المعاصرة يرتبط، وفيما يتعلق بالإتصال عامة، بظاهرة التفكك الحاصل على مستوى الفعل الإجتماعي الرمزي وكذا التجزأ الحاصل على مستوى شخصية الفرد أو ذاتيته. فالمجتمع، وهو يتطور (أ)، يسعى إلى عزل أفراده عن بعضهم البعض (إتصاليا فيما يهمنا). وهذا الواقع عالجه في السابق إبن خلدون عندما أشار إلى أن عصبية الحضر تتميز بقلة الروابط وضعفها بل وإضمحلالها مع الزمن، ويكون هم الفرد في هذا المجتمع الحضري الإنسياق وراء الترف والنعيم وملذات الحياة الدنيا (على حساب واقعه ومصالح الآخرين). ويكون الإتصال في هذه الحالة قائما ليس على أساس تحقيق الفهم المشترك ولكن على المصلحة المنفعية الذاتية أساسا والتي تتم في إطار ممارسة السلطة والحفاظ عليها. "إنه لمن شأن هذه الظروف أن تعزز لدى البدوي الطبائع البدائية وأخلاق البأس والشدة، وذلك على عكس الحياة الحضرية التي تفسد العصبية وتفككها بسبب ما يتوافر في نطاقها من أسباب الرقة والنعيم"(8). ونجد هذا العامل قائما عند دوركايم الذي إعتبر أن التقسيم الإجتماعي للعمل في حالة المجتمع

(7) قادة بوتارن، ترجمة عبد الرحمن حاج صالح، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

(أ) أي التطور على النمط الذي ساد الغرب تاريخيا

(8) عن إبن خلدون في المختار الهراس، "القبلية والدورة العصبية تحليل خلدوني للمغرب"، المستقبل العربي، العدد 98، 4 / 1987، ص 51.

المعقد سيؤدي لا محالة إلى إحداث إختلالات لا وظيفية على مستوى الحفاظ على أسس النظام الإجتماعي. وقد أشار دوركايم في هذا السياق إلى أن التضامن العضوي السائد في المجتمع المعقد غير كاف وحده لأحداث التوافق أو الترابط بين أفراد المجتمع بحكم إختلاف تجاربهم وتنوعها (وصعوبة بل وإستحالة الإتصال المتبادل). وفي نظر دوركايم، فإن نظاما أخلاقيا يكون ضروريا في تدعيم العقد الإجتماعي وتنميته وإلزام أفراد المجتمع به بما يتضمنه من وعي مشترك بإرتباط أجزاء المجتمع ببعضها البعض (9).

ويظهر مثل هذا الطرح في التوجه النقدي الإجتماعي الذي يرى أن المجتمع الطبقي واللامساواة الإجتماعية يعمل دوما على تأسيس وعي غير حقيقي في المجتمع بهدف الحفاظ على مصالح الفئة صاحبة الإمتياز المادي والمعنوي، وهو ما يمكن إدراجه في إطار الإتصال ووسائله وظاهرة الدراما في المجتمع المعاصر.

إن هذا التفكك الحاصل على مستوى العلاقات الإجتماعية يمتد في تحليلنا إلى ذات الفرد أو شخصيته التي لم تعد متكاملة ذات مركز جوهري بل إنشطرت وفق التفتت الكامن على المستوى الإجتماعي وأصبح بالإمكان الحديث عن عدة ذوات في نفس الفرد. ونجد هذا المعنى عند جيمس (الذي كتب في زمن تفكك المجتمع الغربي في أواخر القرن 19) إذ يرى أن هناك تعددية الأنفس أو الذوات في نفس الفرد (multiple selves). ويصفها منهجيا بأنها تشمل أربع ذوات : الذات المادية (material self) وتحوي جسم الإنسان وأدواته وحليته، الذات الإجتماعية (social self) وتتمثل في الإعتراف الذي يحظى به الفرد لدى الآخرين، الذات الروحية (spiritual self) وتتعلق بالوجود الذاتي والداخلي وإستعدادات الفرد النفسية من ناحية التأمل ويكون ذلك نتيجة التخلي عن النظرة الخارجية للذات والتفكير في النفس ميدان الفكر، والذات المحضة (pure ego) وتمثل المبدأ المتميز للذات من حيث إحساس الفرد بهويته وبالمثلية (sameness) ويتم إدراك ذلك بالفكر الذي يستند إلى الأشياء التي هي موضع التفكير (10). وقد ذهب جيمس أبعد من ذلك عندما إعتبر أن هذه الذات تجد نفسها مرتبطة بعدة عوالم، كل له منطقه الخاص. وقد بين جيمس في هذا الإطار أن هناك سلما من الحقائق (orders of reality)، إذ وبحكم أن الحقيقة مرتبطة أكثر بالمساحات الذهنية لمجالات التجربة لا الأشياء في العالم الخارجي، فإن تعددية الحقائق صيرورة

(9) Emile Durkheim, The division of in society; The Free Press, New York, 1964.

(10) Helmut R. Wagner, Phenomenology of consciousness and sociology of the lifeworld, University of Alberta Press, Canada, 1983, pp. 75-76.

لا متناهية. وقد ضمن جيمس مع ذلك عدة عوالم من الحقيقة في التجربة والإعتقاد :

أ) العالم الحسي والأشياء المادية التي ندركها بتلقائية آنية، ب) عالم العلم، ج) عالم العلاقات المتماسكة كما هي مبنية في المنطق والرياضيات وكل فروع المضاربات الفلسفية، د) عالم معبودات القبيلة أو الأوهام والخلفيات الخاصة بالجنس الإثني (العرقي) أو (الجماعات الثقافية الخاصة في المجتمع المعاصر)، ه) عالم ما بعد الطبيعة كالميتافيزيقا والأساطير، و) عالم آراء الفرد المتعددة بتعدد الأفراد أنفسهم، و ن) عالم الجنون والهوى وهو عالم متعدد بدوره. إن كل عالم من هذه العوالم يعرض بأسلوبه الخاص والذي يميزه عن كل العوالم الأخرى، ولا يعرف الفرد عادة العلاقة بين هذه العوالم. وعندما يتحول الفرد من عالم لآخر، فإنه يتخلى عن عالمه السابق (11).

وإذا، وفيما يتعلق بالعلاقات الدرامية القائمة في إطار الحراك الإجتماعي أو في إطار ملاقاة وسائل الإتصال فإن الجزء الذي يحتاجه النظام الإجتماعي ويوظفه من شخصيته هو ذلك الجزء الذي لا يعكس حقيقة الفرد، ولكن ذلك الذي يستطيع أن يؤدي دورا دراميا وفق ما تتطلبه المسرحية المعدة من أجل تحقيق هدف آني ظرفي يرتبط بمصلحة تسويق البضائع والأفكار والإديولوجيات، وهو ما سيظهر عند التعرض إلى كل من المجتمع المعقد والإنتقالي. ستتبع ذلك أنماط الإتصال في المجتمع والتي تخرج عن المجال الدرامي تتقلص أو تنحصر في بعض المساحات الضيقة التي تفلت من قبضة وسائل المراقبة الثقافية والإعلامية أو تنقرض ولو ؟أن إمكانات العقل البشري قادرة دوما ومع الزمن على أن تتخذ مجرى آخر غير الذي تعمل على تشكيله بالضرورة وسائل الإتصال المسماة بالجماهيرية. وهذه الصيرورة تجعل الإتصال يتم على المستوى الدرامي فحسب وذلك ما يحجب إمكانات الإتصال على المستويات الأخرى ويجسد سلسة من القطائع التي تمزق النسيج الإتصالي على مستوى المجتمع الأوسع.

هذه الأرضية تبدو ضرورية على الرغم من أن الدراسة ليست عن الدراما كشكل فني أدبي وليست عن وسائل الإتصال كتقنية إرتبطت بتطور بنية التكونولجية الحديثة، ولكن الدراما السائدة والمبثوثة في شكل محتويات تعرض عن طريق وسائل الإتصال وعلاقة ذلك بالنظام الإجتماعي والعلاقات الإجتماعية المولدة لهذا النمط من الإتصال الدرامي الذي يؤدى في عالم الحياة.

---

(11) Ibid., p. 177.

بعض التعاريف

يمكن في هذا السياق سرد بعض التعاريف التي خصت الدراما كتمثيل فني سحري وشعري في المجتمع القديم والمعاصر على النحو التالي :

"التصوير للحياة كما يعيشها الناس " (12).

"فعل محاكاة السلوك البشري وعرضه" (13).

"شكل من الإتصال، عادة ما يكون في شكل حوار بين الممثلين أنفسهم وبين الممثلين والجمهور الذي يقابلهم. وتتضمن الدراما قوى متضادة" (14).

"التعبير الفني عن فعل أو موقف إنساني" (15).

"الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام بغض النظر عن الإطار الذي يقدم به هذا الفن من خلال المسرح أو أي جهاز آخر مثل الإذاعة والتلفزيون والسينما" (16).

"الدراما كمسرح توجد فقط عندما يكون هناك نص للأداء، أداء من طرف الممثلين ومدرج بما يمثله من خشبة ومشهد وأقنعة وأضواء، إلخ" (17).

"الدراما كمسرح توجد عندما تبدأ الطفلة في لعبة تمثيل أمها"(18).

هذه التعاريف في حد ذاتها لا تثير الجدل إنما قد يبرز عند الحديث عن دور الدراما في المجتمع وعلاقتها بالحقيقة، فهناك من يعتبر أن الدراما تقليد للحقيقة (19)، وهي "لا تقوم فقط بتقديم أنماط من السلوك، بل تجعلنا نفكر ونتأمل حول الوضعيات الإنسانية الواقعية. وبمعنى آخر، فإن الدراما وسيلة معرفة وتفكير وتبصر حول المجتمع" (20). وهناك من يعتبر أن خطورة قائمة عندما يتم النظر

---

(12) جبار العبيدي وثلاح القصب، ص. 4

(13) ن. م. ص. 4

(14) S. A. Arab and others, Bridging the gap : Language, culture and literature, O.P.U., Alger, p. 127.

(15) جبار العبيدي وصلاح القصب، ص. 5.

(16) ن. م. ص. 5.

(17) Kenneth Macgowan andWilliam Melnitz, The living stage, ahistory of the world theatre, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.Y.

(18) Ibid.

(19) S. A. Arab, p. 127.

(20) Ibid.

إلى الفعل الدرامي أنه التمثيل "الحقيقي" للحياة أو أنه إستعراض (spectacle) فقط. فالعرض الدرامي، في نظر هؤلاء، ليس بإستعراض ناهيك أن يكون تقليد للحياة الحقيقية، إنما هو فعل مرئي منطوق وأساسا فعل غير واقعي وعادتي (من العادات) في طبيعته، والذي يستدعي مشاركة الجمهور (21). فأهم مسرحيات شكسبير، وعروض معاصريه، تمثل أكثر من تمثيلات للمصير الفردي بطريقة واقعية نسبيا، فهي ليست أعمالا قوية فحسب ولكنها أفعال ذات محتوى إنساني عالمي تتضمن الأبعاد الإستقطابية التي تميز الأساطير، وذلك أن وضعية المسرح لا تتطلب من الجمهور المشاهدة والإستماع فقط ولكن المشاركة في تطوير ما يحدث أمامه (22).

وفي تحليلنا، فإن الدراما كفن من الفنون التي تشمل الرموز اللغوية وغير اللغوية يمكن فقط ومن الناحية الظاهرتية (23) أن تنشيء مستوى آخر من الحقيقة، وهذا المستوى قد يقترب أو يبتعد من الحقيقة المعيشة وفق محتوى الدراما وما تحمله من أرضيات وأبعاد ؛ على أنه، وفيما يقترن بموضوعنا، فإن التركيز يكون على ذلك الجانب الذي يسعى إلى إستبدال أو تطويع أو تشويه الحقيقة المعيشة بصور وأشكال وأدوار شكلية مصطنعة زائفة تقدم عبر وسائل الإتصال الجماهيرية على أنها الحقيقة ذاتها سواء تعلق الأمر بالحقيقة الذاتية الخاصة بقناعات الفرد وخصوصياته أو الحقيقة القيمية المرتبطة بالمجتمع الأوسع. وإذا فإن الدراما في تعريفنا الذي أوردناه في البداية يخص الدراما التي تعاش في إقليم التعرض إلى محتويات وسائل الإتصال وفي عالم الحياة دون أن تسمى دراما على النحو الذي يتعلق بالدراما التي تعرض فنيا على خشبة المسرح. فالدراما هي دراما الحياة على النحو الذي ميز المذهب الدرامي عامة وهي دراما وسائل الإتصال عندما يتعلق الأمر بعرض النصوص الدرامية وتقنياتها وفنياتها وأساليبها على المجتمع الأوسع في سبيل تحقيق هدف يرتبط بأغراض المؤسسات أو الجماعات أو الأنظمة أو الأشخاص.

دراما الإتصال في المجتمع المعقّد

يتميز المجتمع المعقّد، والمقصود به المجتمع الغربي المعاصر، بالتقسيم الشديد للعمل الإجتماعي. وهذا التقسيم أدّى إلى إختلاف أفراد المجتمع في خبراتهم وتجاربهم وإهتماماتهم ذلك أن

(21) Derek Traversi and others, Renaissance drama, The Macmillan Press Limited, New York, 1980, p.2.

(22) Ibid., p. 3.

(23) عزي عبد الحمن، ماهية الظاهرتية الإجتماعية وفضاء الحياة العربية"، حوليات جامعة الجزائر ، العدد 3، 1988-1989.

التخصص "المفرط" أصبح عالم الفرد ككل والذي يتعذر الإنفلات من دائرة نفوذه وتأثيره على قيم الفرد وسلوكاته، أي حياته. ويكون التضامن العضوي الذي يخص المجتمع المعقد على النحو الذي حلله بإسهاب دوركايم محل إشكال في غياب نظام أخلاقي فاعل يدفع المجتمع إلى التشبث بالعقد الإجتماعي القائم على الإلتزام المعنوي. فقد تفككت الروابط العائلية إلى حد كبير وتقلصت سلطة الكنيسة والقيم الدينية ولم تعد القيم الموحدة ذات جاذبية كما وأن النخبة المثقفة لم تعد تشكل آراء المجتمع وأذواقه. وقد شبه بلومر هذا المجتمع "الجماهيري" (ب) بجمهور العرض السنيمائي إذ يتكون من أفراد "منفصلين عن بعضهم البعض ولا رابطة بينهم ومجهولين" فهو (أي المجتمع) "لا يحتوي على تنظيم إجتماعي ولا ثقافة ولا قواعد من الطقوس ولا بنية للأدوار ولا قيادة" (24).

ويرتبط المجتمع المعقد أيضا بسيطرة الآلة والتقنية على التقنية على مختلف ظواهر الحياة وأساسا السلوك الإقتصادي. فالآلة تجعل الحياة رياضية ودقيقة ويذوب الفرد في الوظائف التقنية ويتخذ الوجود، في نظر بال "طابع القناع". وفي هذا المجتمع، يكون الفرد مبرمجا وفق متطلبات الآلة بدون روابط (أو عواطف) مع الإنسان الآخر. ويقوم هذا المجتمع على التنظيم البيروقراطي الشديد في إطار منطقة (rationalization) الحياة إذ يتوجه هذا التنظيم إلى الفعالية والإمتثال لنظام تسلسل السلطة وإحتكار إصدار القرارات وهو ما ينزع المبادرة خارج هذا الإطار ويؤدي بالتالي إلى السكون والسلبية (25).

ويسود هذا المجتمع ما سماه هابرماس بالمنق الإستعمالي (26). فالمنطق على حد تعبير ماركيوس فقد سلطته الفلسفية وشرعيته العلمية في تحديد وتبيان أفكار وأنماط من الوجود (being) أبعد وضد التي يتم تأسيسها في الحقيقة السائدة (27). إن منطق هذا العلم (logo) هو التكنولوجيا ومن ثم فهو يتبع الأهداف الخارجية، والحال هذا يدخل اللامنطق إلى العلم، ومثل هذا المنطق لا يمكن تجاوزه بحكم أنه غير ظاهر وليس في متناول هذا العلم. إن المنطق، في نظر هوركهايمر، هو المفهوم الأساسي في فكر الإنسان وعلاقته بالآخرين وهو مصدر كل مجتمع أو مؤسسة أو نظام ومنه تشتق مبررات الحرية والعدالة والحرية (28). وهذا المنطق تم إفراغه من محتواه بحيث لم يعد

(ب) المقصود بالجماهيري الأفراد الذين يشتركون في حدث معين مثل التعرض لوسائل الإتصال وهم منفصلين عن بعضهم البعض.

24-Brown In Daniel Bell, "Mass Behavior", in scott G.McNall, The sociologiqual perspective, Little, and Compagny, Boston, 1968, p.296.

(25) Ibid., p. 297.

(26) عزي عبد الرحمن، "التحليل النقدي والبنية المؤسستية في المجتمع العربي"، حوليات جامعة الجزائر،العدد 9 (ج 1).

(27) Herbert Marcuse, "On science and phenomenology", in Andrew Arato and Eike Gebhardt, The essential Frankfurt school reader, Contiuum, New York, 1982, p. 470.

(28) Max Horkheimer, "The end of reason", in Andrew, p. 27.

يرتكز على مضمون أيا كان، والمنطق هذا، وبتحطيمه ثوابته المفاهيمية، يكون قد دمر أساسه نتيجة ذلك.

ومن خلال هذا المنطق، يتكيف الفرد مع الجماعة ؛ وفي الشكل من الرضوخ، يستوعب كل شيء في الإنسان بما في ذلك حرية التفكير. ومع إنهيار المنطق فإن العلاقات الإنسانية تحولت، في ظل سيادة القانون الإقتصادي وسيطرة المادية السلعية على مجمل الحياة، إلى شكل مكشوف من التحكم والخضوع (29)

وتمتد خصائص هذا المجتمع إلى وسائل الإتصال الجماهيرية التي تتصف بالإحتكار والتمركز في أيدي الشركات الكبرى من جهة وكذا، ومن جهة أخرى، بنشر دراما إتصالية في شكل ثقافة جماهيرية تسعى إلى توفير القاسم المشترك من الأذواق والأفكار وسط واقع شاسع من القطائع واللاإستمراريات والتشتت في مجال الإتصال في المجتمع الأوسع. وقد كانت ظاهرة الثقافة الجماهيرية محل نقد في الأدبيات الغربية تتعلق بكونها تعمل، ومن بين أشياء أخرى، على : أ)ترسيخ قيم الإمتثالية، إذ تعمل هذه الثقافة على إنتاج نمط من الإنسان الذي يؤدي دوره في المجتمع بصفة ساكنة حسب التوقعات السائدة دون أن يشارك بفاعلية في مقارعة أو تغيير ما هو قائم في المجتمع، ب) القضاء على التنوع الثقافي في المجتمع ويتضح أن وسائل الإتصال تحمل قيما متماثلة متشابهة تقوم على النمطية والمعيارية بحيث يصبح إنسان هذه الوسائل يفكربنفس التفكير ويسلك سلوكا شبه موحد. هذا الواقع قضى تدريجيا على التنوع الثقافي والفني والجمالي واللساني الذي ميز جماعات تتنوع في التجربة والعوائد والأحاسيس والتاريخ والألسن، }) إنشاء مجتمع إستهلاكي، إذ تقوم هذه الوسائل بترويج بضاعات ذات طابع تجاري مرتبط بالإنتاج الإحتكاري المربح، إلخ (30)

يتضح من هنا أن المجتمع المعقد يعمل، وفي إطار منطق خاص وبصفات مباشرة، على إقامة الحواجز البنيوية والثقافية التي تحول دون قيام الإتصال المتبادل بين الأفراد والجماعات خاصة فيما يتعلق بصيرورة التأثير على مسار الأحداث الإجتماعية بالشكل الذي يحقق أهداف المجتمع الواسع ومصالحه. ويتم تدعيم بل وتثبيت هذا الإتصال باللجوء إلى الدراما في قالب بضائع ثقافية إعلامية تعمل إنشاء وبناء حقائق مسرحية وهمية تحجب واقع المشاهدين من الجمهور في الوقت الذي تقدم على أنها الحقيقة ذاتها.

---

(29) Ibid., p. 39.

(30) عزي عبد الرحمن وآخرون، عالم الإتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص. 49.

ويمكن أن نحدد مجالات الدراما في المجتمع المعقد في الإقتصاد (ترويج السلع والخدمات) والحياة السياسية (تسويق الأفراد والجماعات) والمؤسسات الصناعية والبيروقراطية (عرض الصور الذهنية بعالم العلاقات العامة) والأنظمة التعليمية والفنون والآداب إلخ. (نشر الأفكار والأيديولوجيات)، إلخ. وفي هذه الميادين، فإن الأداة الأساسية في تقديم الدراما المنتجة في المجالات المذكورة تتمثل في وسائل الإتصال خاصة الوسائل الصلبة من مثل التلفزيون. وتتمثل التقنيات والآليات والأشكال المستخدمة في إطار هذه الوسائط الواسعة النفوذ في الصور واللقطات الإشهارية والبرامج التشهيرية لأنماط الإستهلاك وقيمها والتي عادة ما تندس إندساسا لا شعوريا في ثنايا الدراما الترفيهية والأفلام والمسلسلات والحصص الخاصة بعرض المنتوجات والأزياء، إلخ. وتشمل أيضا النشرات الإخبارية والتصريحات والندوات والزيارات الرسمية والإستقبالات والحفلات والأشرطة الوثائقية،إلخ. كما تتضمن العديد من الإشتقاقات الرمزية والرومنسية من تلك الدراما التي تعد على المستوى المكبر خلف الستار. ويتم تقديم هذه الدراما بمختلف تشكلاتها وتنوعتها من أجل إنشاء تلك الصور والإنطباعات الذهنية والنفسية الموجبة التي تربط الأفراد والمؤسسات، المتحكمة في زمام إنتاج الدراما وتوصيلها للجماهير من البشر، بخصال النوعية والفعالية وما هو أفضل.

إن الطابع الدرامي الذي تتسم به المواد الثقافية الإستهلاكية التي تقدمها وسائل الإتصال تعمل على إقناع الجمهور بحقيقة الحقيقة التي يتم ترتيبها وتحضيرها خلف الخشبة بمخرجين معينين ونصوص خاصة وجيش من الممثلين وذلك ودوما بغرض التحكم في علم إدارة الإنطباعات، إن صح هذا التعبير، وإضفاء الشرعية على المؤسسات القائمة والقائمين عليها بالإعتماد على أيديولوجية المصلحة العامة للمتفرجين من الجمهور (ج).

ويمتد هذا العالم الذي تؤسسه وسائل الإتصال إلى العلاقات الإجتماعية في عالم الحياة والتي بدورها تنتج وتعيد إنتاج علاقات درامية وتتقمص أدوارا مسرحية وتمتثل لما هو متوقع لتحقيق أغراض المسرحية في المجال الإمبريقي الذي يميز الأفراد في علاقاتهم الإتصالية الإستعمالية.

وتتخذ هذه العلاقات الإجتماعية صفات دراما الإتصال (د) والمتمثلة في الأحادية من حيث أن الإتصال في إتجاه واحد دون مشاركة الجمهور الذي لا يجد نفسه في مضامين هذه الدراما. ويعني ذلك أن الدراما المعيشة تتملص من التبادل وتكون العلاقات بين الأفراد "قصيرة ظرفية لا

(ج) نجد من ذلك مخاطبة الجمهور بصيغة "أنت" في دراما الإشهار.

(د) إختصار لتعبير دراما وسائل الإتصال.

تاريخية" (31) ترتبط أساسا بمصلحة منفعية آنية، وتنقرض هذه العلاقات بإنتهاء هذاالرباط المؤقت والذي يقاوم الديمومة والإستمرارية. هذه العلاقات تدفع الإنسان إلى تبني شخصيات مؤقتة ليس لها صلة بالذات العقلانية الإبداعية التبادلية. وفي الواقع، فإن الإهتمام الوحيد بالفرد هو ما يمكن إستخراجه من عمل الآخر، وتكون الأدوار، التي يستطيع الفرد أن ينفصل عنها بأقل جهد، غير مدفوعة بالحاجة أو الرغبة في الحفاظ على علاقات إجتماعية. وفي هذا الفراغ، تفتقد الشخصية المستقلة وكذا الإحساس الذاتي النابع من طبيعة الإنسان وقناعاته ويتم ملء هذا الفراغ بنوع من العلاقات الإجتماعية التجارية.

وإذا كان للدراما في المجتمع القديم بعض المهام الإجابية مثل الإحتفال بأحداث ومناسبات، فصل العالم الإجتماعي عن الطبيعي، توفير طقوس الإنتقال من مرحلة إلى أخرى في زمن الإنسان والجماعة (طقوس الزواج، التأبين، ألخ)، إبراز بعض "العيوب" الكامنة في المحيط الإجتماعي، إلخ.، فإن وظائف دراما الإتصال إنحصرت بشكل واضح في المجتمع المعقد وتكون الجوانب السالبة بالتالي هي الفاعلة.

وتتمثل بعض الجوانب السلبية لدراما الإتصال في المجتمع المعقد في :

أ) مفاقمة اللاعدالة المادية والسياسية في المجتمع بفعل تدعيم مكانات الإمتياز المرتبطة بالشركات والفئات التي تقوم على تأسيس الحقائق الطوباوية المثالية الوهمية المسرحية،

ب) منع المجتمع من تكوين ثقافة ذاتية أصلية تمكّنه من تحقيق الوعي بذاته ومن أجل ذاته في بناء حياة إجتماعية دالة تبادلية،

ج) تفقير الرأي العام والحلول دون إحداث الفهم في تسطير الأهداف الإجتماعية المرتبطة بقيم الأفراد وسلوكاتهم وإلزام هذا الرأي بتلك الرسائل والصور الثابتة الغير قابلة للشك والإهتزاز وتمتين العلاقات اللاتبادلية التي يمتاز بها الإتصال المشوه، إلخ. وعامة، فإن دراما الإتصال تعمل في المجتمع المعقد على مراقبة الصيرورة التي تؤسس بها الحقيقة الإجتماعية. ويتضح، في نظر يونغ، أن الدراما أفضل من عامل التسلط في ممارسة المراقبة الإجتماعية في المجتمع اللبرالي إذ أن هذه الأداة الثقافية الفنية الإعلامية تضمن الإرتباط الشكلي في المجتمع بحد أدنى من الصراع(32). وهذا الواقع جعل كوفمان يعتبر البعد الدرامي البعد الخامس(و) في دراسة المجتمع

---

(31) T. R. Young, p. 185.

(32) Ibid.

(و) تتمثل الأبعاد الأخرى في : التقني والسياسي والبنياتي والثقافي

الإنساني(33).

ويمكن، وفيما يتعلق بظاهرة الدراما الإتصال في المجتمع المعقد، القول أن هذه الأخيرة إرتبطت بعملية التحول التاريخي الذي شهده الغرب إبتداء من فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وذلك من مجتمع مصنع قائم على الإنتاج إلى مجتمع "ما بعد التصنيع" أو "ما بعد الرأسمالية " أو "المجتمع الإعلامي" والقائم أساسا على الإستهلاك. وفي هذا السياق، يتعين التعرض بإيجاز خاص إلى مفهوم مجتمع ما بعد التصنيع ولكن فقط من حيث العلاقة مع دراما الإتصال. يصف بال مجتمع ما بعد التصنيع، بالمقارنة مع المجتمع المصنع، على أنه المجتمع المنتج للخدمات لا السلع وأن القوة الدافعة في حركة المجتمع هي سلطة المعلومات وليس سلطة الآلة. ويتضمن قطاع الخدمات (أو القطاع الثالث) : الخدمات المالية مثل البنوك، الضمان الإجتماعي، مؤسسات القرض، النشاط العقاري، إلخ..؛ الخدمات الشخصية المرتبطة بالمتاجر والمطاعم والإشهار والسينما والفنادق، إلخ. ؛ وخدمات الصحة والتعليم والبحث المقترنة بالمؤسسات الحكومية والمستشفيات والجامعات ومراكز البحث، إلخ. وفي هذا المجتمع، فإن الأدوار تتطلب الإتصال بين الأفراد بعضهم البعض بدل التعامل مع الآلة (34). ويرى تورين أن المعلومات تمثل الثروة الحقيقية في مجتمع ما بعد التصنيع. ويتصف هذا المجتمع، في نظره، بأنه مبرمج في نظام إنتاجي مهيكل بصفة عالية والذي يتضمن مراقبة صيرورة التعليم والبحث العلمي وأنماط الإستهلاك وتنظيم الإتصالات ونظام السلطة. ويعتبر تورين أن أداة السيطرة في هذا المجتمع ليست الملكية فحسب ولكن وأساسا التحكم في آليات تصميم التغيير، أي وسائل السيطرة الثقافية والأيديولوجية (35).

ما يرتبط بدراما الإتصال في هذا التحليل تسويق الذات والأشخاص والبضائع والتي تصبح أساس الحركة الإجتماعية. وهذه الآلة التسويقية تحمل الأبعاد الدرامية الكامنة في الأداء الدرامي، فالمتوقع من الفرد (والجماعات) ليس الإنطلاق في إمتداداته إلى العالم الخارجي من مشروع ذاتي هادف أو قناعات قيمية معينة ولكن وفق ذلك الجزء من الذات الغريب عن ذاتها والتي تتصرف بناء على منطق إنشاء الإنطباعات التي تسمح بتحقيق مصالح التبادل النفعي الظرفي الغير ممتد.

ويرى ڤولدنر في تحليل المذهب الدرامي المتفرع من التفاعلات الرمزية أن المجتمع الدرامي إنبثق

---

(33) Erving.

(34) Paul D. Montagna, Occupations and society, toward a sociology of the labor market, John Wiley and Sons, New York, 1977, p. 51.

(35) Ibid., p. 52.

عن التحول من إقتصاد نمطه إنتاجي إلى آخر يسوده التسويق بما في ذلك تسويق الذات ؛ وبمعنى آخر، من وضعية "أبطال الإنتاج" إلى حالة "أبطال الإستهلاك" (36). وفي هذا المجتمع، فإن ما ينتجه الأفراد يتمثل في الأداءات (performances) وليس الأشياء، هذه الأداءات والبضائع التي تنتج متماثلة إلى حد كبير ولا تتنوع إلا في المظهر وذلك ما يدعم وهم الإختيار لدى الجمهور المعني. وفي هذه الحالة، تكون المظاهر أساسية، ويصبح الشكل إستراتيجية في إضفاء الشرعية على العلاقات الشخصية. وعامة، فإن المنظور الدرامي في مقاربة الحياة الإجتماعية يتماشى مع المشاعر والقيم الخاصة بالطبقة المتوسطة الجديدة أو ما يسمى بالوظائف البيضاء المقترنة بقطاع الخدمات. ويعتبر ڤولدنر أن المذهب الدرامي يمثل نظرية "التكييف الثانوي"، أي معالجة السبل التي يتكيف بها الإنسان في البنية الإجتماعية لا التغيير. فالفرد يصبح قابلا للشد والمد وحسّه في قيمته وإمكاناته يضمحل، ومن ثم يلجأ هذا الأخير إلى إدارة الإنطباعات في محاولة جذب الإنتباه من الآخرين، وكنتيجة لذلك إستعادة قيمته هذه. وفي المنظمات البيروقراطية الكبرى، فإن الأفراد التابعين يكونون أكثر حساسية في التركيز على الإنطباعات التي يوصّلونها للآخرين، ويمثل هذا السلوك إستراتيجية بقاء بالنسبة للأفراد الذين يمتلكون نزعة فردية منافسة ولكن واقعهم متوقف على تعلقهم بهذه المنظمات الكبرى. (وهذا السلوك تمليه قواعد اللعبة وليس إلتزامات قيمية أخلاقية من طرف هؤلاء). ومهما يكن، فإن الأهم في المذهب الدرامي ليس ما إذا كان الأفراد في أدائهم أخلاقيون ولكن ما إذا كانوا يبدون كذلك. يستتبع ذلك أن الأحاسيس الداخلية العميقة الخاصة بالواجب والإلتزام وليست الأخلاق هي التي تربط الأفراد فيما بينهم (37).

ويفسر رايسمان علاقة الفرد بالآخرين في المجتمع المعقد بالإعتماد على نموذج الطبع الإجتماعي(ي) (social character)، أي ما يحرك الفرد في إطار نظام من الدوافع والرغبات المشروطة بعوامل تاريخية وإجتماعية ثابتة نسبيا. ويميز رايسمان بين ثلاثة أنواع من الطبع أو الشخصية وفق طبيعة المجتمع والفترة التاريخية والفئة الإجتماعية(ن).

أ) الشخصية الموجهة تقليديا (tradition-directed) وتقوم على الإمتثال لتلك الطقوس والروتين

---

(36) Alvin W. Gouldner, The coming crisi of western sociology, Basic Books Inc., New York, 1970, p. 381.

(37) Ibid., pp. 382-390.

(ي) يربط رايسمان مفهوم الطبع بهذا الجزء من الشخصية الذي لم يتأسس بالوراثة ولكن بالتجربة (رغم العلاقة بين الإثنين) المحكومة بالمجتمع وتاريخه. وهذا الطبع يمثل كتلة من الطبائع التي من خلالها يتصرف الفرد مع العالم والآخرين.

(ن) عاملة، يقرن راسيمان أنواع الطبع بظاهرة النمو الديموغرافي : مرحلة الإستقرار في مجتمع ما قبل التصنيع، مرحلة النمو في المجتمع الإنتقالي نحو المصنع، ومرحلة الإنخفاض في المجتمع المعاصر (الغربي)

والعادات التي توجه الأفراد في علاقاتهم. وتوجد هذه الشخصية في مجتمع بطيء التغير والقليل من الجهد والطاقة يوظف في إيجاد الحلول للمشاكل القائمة منذ القدم. ويربط رايسمان هذا المجتمع بفترة ما قبل التصنيع وبمعظم المجتمعات الأسيوية والإفريقية حاليا.

ب) الشخصية الموجَّهة ذاتيا (inner-directed) وتتوجه نحو تحقيق الأهداف العامة في المجتمع بعدد غير محدود من الإختيارات وبحركية فردية متزايدة. وتنبثق هذه الشخصية في المجتمع الذي يشهد تراكما سريعا للثروة وما يتبعها من تحولات تكنولوجية "مدمرة". ويتسم هذا المجتمع أيضا بالتوسع في إنتاج السلع والأفراد وفي الإكتشافات والإستعمار، إلخ. ويولد هذا المجتمع إحتياجات متزايدة وإمكانات واسعة تتطلب المبادرة المستمرة في التعامل مع المشاكل المستجدة. وتكون الشخصية الملائمة في مثل هذا المجتمع تلك التي لا ترتبط بالتقاليد إلا ثانويا بحكم الواقع الواسع المتجدد، وتصبح الأهداف في هذه الحالة غير مؤطرة بمرجعية إجتماعية ثابتة وإن كان التوجه الذاتي في حد ذاته يترسخ في الفرد منذ المراحل الأولى من العمر من طرف الكبار الذين يوجهونه نحو غايات عامة دون الدخول في تفاصيلها. ويسمي رايسمان هذا النوع من الشخصية ب "الجيروسكوب النفسي" (س) (psychological gyroscope) التي تجعل صاحبها يتصرف وفق الميزان الذي تتطلبه كل وضعية إبداعية جديدة وتجعل الفرد في سباق يتخذ مجراه في عملية التكيف مع التغير.

ج) الشخصية الموجهة من الآخر (other-directed) (وهي الشخصية التي تعني موضوع دراما الإتصال) وتتميز في كون مصدر توجهها الآخرون المعاصرون سواء أتمت معرفة هؤلاء بصفة مباشرة في علاقات إجتماعية معيشة أو بصفة غير مباشرة عن طريق الزملاء ووسائل الإتصال الجماهيرية. ويتصف المجتمع (المعاصر الغربي) الذي تسوده هذه الشخصية بتزايد الثروة وا ـواد الإستهلاكية وسيادة نفسانية الوفرة (abundance psychology) والإرتكاز على التعليم والترفيه والخدمات مع زيادة إستهلاك الكلمات والصور التي تأتي عن طريق وسائل الإتصال الجماهيرية. ويكون المحرك الأساسي في توجه هذه الشخصية ما لا يرتبط بالأهداف ذاتها ولكن بالإنتباه المستمر الموجه للإشارات التي تصدر عن الآخرين والتي تلازم هذا الفرد بصفة دائمة(38).

إن هذه التفسيرات الواردة عما يميز العلاقات الإجتماعية الإتصالية في المجتمع المعقد تضيء لنا

(س) الجيروسكوب هو أداة حفظ التوازن وتعيين الإتجاه في الطائرة أو الباخرة، إلخ.

38) David Riesman and others, The lonely crowd, Yale University Press, 1961, pp. 3-21.

بعض التساؤلات عن "لماذا"، أي طبيعة هذا النوع من الإتصال الذي أصبح يجسد وسائل الإتصال والعلاقات الإجتماعية في كل من المجتمع المعقد ولو بأشكال متباينة ودرجات متفاوتة. وهذا ما يستدرجنا إلى ماهية الإتصال الدرامي في المجتمع الإنتقالي.

دراما الإتصال في المجتمع الإنتقالي

يمكن القول أن ظاهرة الدراما في المجتمعات الإنتقالية (ش) كالمجتمعات العربية حديثة نسبيا. وقد إرتبطت بالوجود الإستعماري في هذه المجتمعات. وتماثل الدراما في هذه الحالة وسائل الإتصال مثل الصحيفة التي ظهرت في النصف الأول من القرن 19 والتي (أي الصحيفة) يعتبرها زهير إحدادن ظاهرة مستوردة (39). وقد عرف المجتمع الإنتقالي أشكالا فنية عديدة تقترب من الدراما مثل الفلكلور سواء أكان غناء أو طرب أو رقص أو طقوس أو تمثيل، إلخ.، لكن عملية التحول من التقليدي في إتجاه ما هو معاصر (ولو نظريا) والذي ولد ما سميناه بالمجتمع الإنتقالي أدت إلى إنبثاق أنواع من الدراما تقلد تارة وتقتبس تارة أخرى ما كان يميز دراما المجتمع المعقد وذلك تأثرا بالإستعمار الدرامي إن صح هذا التعبير.

إن المجتمع الإنتقالي يتنوع من المعقد في عدة جوانب تاريخية وثقافية تنعكس بدورها على طبيعة الإتصال وأنماطه الدرامية عامة. فالدراما في المجتمع الإنتقالي، وبالإضافة إلى حداثتها النسبية، غير متمرسة ولم تتطور في أداءاتها، فهي أقرب ما تكون إلى الفلكلور منها إلى الأوركسترا. أما مضامينها فعادة ما تكون مباشرة متجهمة مكفهرة ومزعجة وتحمل بالتالي بصمات الرداءة التي تميز النصوص والعروض والممثلين والديكور وحتى الجمهور الذي، وبحكم تغييب الثقافة والمعرفة الفاعلة، لا يقدر على الإرتقاء إلى ما هو فني غير مباشر ومجرد. وتمارس دراما الإتصال عامة في الجانب الذي يحظى بالأولوية وهو الجانب السياسي المرتبط بنشاطات الهيئة الحاكمة وما يتبعها في السلم الهرمي للسلطة ؛ وتبقى المحتويات الأخرى غير معنية كثيرا خاصة وأن معظمها مستورد من العالم الغربي. وتكون دراما تسويق البضائع ضئيلة في المجتمع الإنتقالي والذي لا يستطيع توفير الإحتياجات الضرورية في مجال الإستهلاك والتي مستورد جلها كذلك. يستتبع ذلك أن الترويج الدرامي للبضائع غير مطروح وغير مجدي أيضا بفعل تدني القدرة الشرائية في المجتمع الأوسع. يضاف إلى ذلك، وأهمها، أن عملية المراقبة الإجتماعية في المجتمع الإنتقالي لا تقوم على الدراما

(ش) المجتمع الإنتقالي هو مجتمع إهتزت تقاليده ولم يعد يتصف بالتقليدي، ولم يتمكن من إكتساب قيم المعقد كذلك، إنما هو حالة اللاعادية أي إنتقالية.

(39) In Hugh D. Duncan, Symbols in society, Oxford University Press, New York, 1968, p. 44

إلا بصفة ثانوية، وإنما على التسلط الذي يجعل الأفراد يمتثلون عن طريق القهر وليس عن طريق أنماط ثقافية ودرامية مبثوثة في مختلف البنيات الإجتماعية. وعليه، تكون الدراما في المجتمع الإنتقالي عاملا هاما ولكنه إضافيا بالمقارنة مع الأدوات الأخرى التي توظف في الحفاظ على إستمرار النظام الإجتماعي وديمومته.

إن ما يميز المجتمع الإنتقالي عن المعقد إذًا تواجد أنماط درامية وفق الفضاء الإجتماعي الذي تنشط في ظله. فوسائل الإتصال والأدوات الثقافية والإعلامية غير متماسكة في مضامينها تارة وغير نافذة إلى مختلف عوالم الحياة المتعددة كما هو الشأن في المجتمع المعقد ؛ و من ثم تبقى دراما المجتمع الإنتقالي متسيبة وتشتمل أشكالا درامية تتكامل أو تتعارض أو تتصارع وفق النص المسرحي وأصحابه وزمانه. ويمكن في نظرنا، وللضرورة المنهجية، تحديد نوعين من الدراما في هذا المجتمع، وكل نوع يتفرع إلى أجزاء وفق مضمون هذا الحزام من الإتصال الدرامي :

1) دراما النظام الإجتماعي، وتعمل على تطبيع المجتمع بطبائع النظام الإجتماعي بما يخدم الشريحة الإجتماعية التي تقوم على إنتاج هذه الدراما وتغليفها بشكل خاص. وتنقسم هذه الدراما إلى أ- دراما الإتصال، وترتبط بوسائل الإتصال التي عادة ما تتبع الدولة في المجتمع الإنتقالي، وب- دراما التسلط والخضوع، وتمارس في المؤسسات الإجتماعية بدءا من العائلة إلى المدرسة إلى أماكن العمل من معامل وإدارات ومرافق وخدمات والتي تعمل على هيكلة المتفرجين في إطار مسرح هذه الدراما ؛ وتدخل وسائل الإتصال كمؤسسات في هذا الصنف.

2) اللانظام الإجتماعي ، ونقصد بها تلك الدراما التي تتم تأديتها خارج أو على هامش أو إلى جانب الإطار الرسمي، أي في مجال غير مهيكل. وتتجزأ هذه الدراما إلى ما يلي :

أ- دراما الرفض، ويتم عرضها بشكل واع من لدن الممثلين والمتفرجين على السواء، وعادة ما تحمل هذه الدراما أبعادا ثقافية نقدية.

ب- دراما التهكم، ويؤديها الأفراد بشكل غير واع عادة بفعل تضاؤل الإمكانات الثقافية والمعرفية المتاحة لهم في مثل هذا المجتمع ؛ ولا تحمل هذه الدراما أهدافا معينة بإستثناء توفير إمكانية التنفيس لأصحابها. وهذه الأنواع الدرامية كلها تتنوع بدورها وفق الأفراد والمناطق والفئات والأزمنة، وفي ذلك حديث آخر.

تتصف دراما النظام الإجتماعي المقترنة بوسائل الإتصال (النوع الأول) بأنها تركز على الدراما السياسية التي نلمسها في النشرات الإخبارية المصورة والمذاعة والأخبار الرسمية في الصحف التابعة للدولة، وكذا في الحصص والبرامج الخاصة والروبرتاجات والتحقيقات والصور والمعلقات التي تسعى إلى إنشاء إحساسات وصور ذهنية وإنطباعات توهم بأن عالم الحياة بما يكتنزه من

أبعاد مادية ومعنوية يتوجه نحو الأفضل نتيجة الأدوار التي يؤديها الممثلون في هذه الدراما وليس ما يقوم به الأفراد في واقعهم والذي ينطق بغير ما تحمله المسرحية المعروضة. وتحمل هذه الدراما عادة بنية شبه ثابتة تبدأ بنشاط الحاكم ثم الأعوان ثم حكام المقاطعات ثم كل ما يعطي شعورا إيجابيا عن أداء الممثلين في هذا المجتمع الإنتقالي، ثم الإنتقال إلى الدراما الخارجية والتي كثيرا ما تحمل بنية غير البنية السائدة في الدراما الداخلية. وتتضمن دراما الإتصال هذه عدة خصائص منها التكرار إلى حد إرهاق الجمهور المتلقي، اللجوء إلى اللغة الإنشائية وحتى الحماسية في سياق تغطية العجز في الحديث عن الواقع بالحديث حول الواقع، الإطناب، التهويل، الإطالة، إلخ. ويكون الجمهور في هذه الدراما غير مشارك في هذا العرض إلا بصفته مشاهدا أو مستمعا أو قارئا فرديا منفصلا عن الآخرين، وذلك شأن وسائل الإتصال عامة والتي يتضاءل فيها رجع الصدى.

وتتخذ دراما النظام الإجتماعي أبعادا إضافية عندما يتعلق الأمر بدراما المؤسسات والتي سميناها بدراما التسلط عندما تمارس من طرف المسؤول ومستشاريه، ودراما الخضوع عندما تؤدى من طرف الرعية من الموظفين والعاملين بالمؤسسة المعنية. وتتميز هذه الدراما عن تلك التي تخص وسائل الإتصال في أن هناك تبادل للأدوار كما أن الجمهور المتلقي طرفا في المسرحية، بل يمكن القول أن هذه الدراما تحتوي على عرضين في آن واحد، ولكل عرض أسسه بما في ذلك نصه وما يحضر خلف الستار وما يقدم على الخشبة والديكور والأزياء، إلخ. وأحيانا، يتواجد أفراد في هذه المؤسسات ممن لا يلعب دورا (أو لا يستطيع) في العروض المقدمة ويكون هؤلاء من الخوارج الذين يتحولون إلى متفرجين وعادة ما ينسحبون من القاعة عندما يعتقدون أنهم سيقحمون مع الزمن في هذه العروض.

تقوم دراما التسلط على الإيهام بأن "الأمور ماشية" وأن هناك تحكم في الوضعية التي تحياها المؤسسة. ويدعم المستشارون هذا الإنطباع لدى الأتباع وكذا لدى المسؤول. وعادة ما يوحي القائمون على هذه الدراما بأنهم يمسكون زمام الأمور وأن حنكتهم وتفانيهم وراء هذا الإنسجام والولاء الظاهر في المؤسسة. وتتم معيشة هذه الدراما بإحداث نشاطات وبصفة مستمرة مثيرة تكون مناسبة للإستعراض الذي يوهم كل من القائمين على العرض والأتباع بأن هذه النشاطات تمثل ما هو قائم في واقع المؤسسة. والمهم في هذه الحالة ليس ما إذا كانت هذه النشاطات هادفة وتنعكس إيجابا على مجمل أفراد المؤسسة، إنما النشاط ذاته والذي يضفي الشرعية على القائمين على الدراما و يبرر وجودهم. ونسمي هذه بالنشاطوية. وهذه الأخيرة تتضمن الإجتماعات التي يتم إستدعاؤها على عجالة لأي سبب إذ توفر الإطار الملائم لتذكير الممثلين بأدوارهم وإعادة الأمور إلى مجاريها وإستعادة الإعتبار للمشاركين في الدراما ؛ وتتضمن كذلك الملتقيات والندوات واللقاءات

الثنائية والجماعية المتكررة، إلخ. وتوضع هذه النشاطات في منزلة الفعل ويتم إعتبارها المعيار الذي تقاس به فعالية المؤسسة ومردوديتها بالمقارنة. وفي دراما التسلط، فإن الأفراد القائمين على الدراما يبرزون بقدر ما ينشطون إذ يقال مثلا "هذا الإنسان ناشط" (وليس عامل "من العمل") وبقدر ما يتهافتون على إظهار الولاء لشخصية المسؤول. هذا النشاط قد يمتد من مجرد إتصال هاتفي تقدم فيه المعلومات للمسؤول إلى تعليق إعلان خاص بالإدارة أو إستصدار بطاقات شخصية للمسؤول إلى تقديم إقتراحات عن تعديل في البنايات وتغيير في المكاتب إلى عقد ملتقيات ومؤتمرات عن أي موضوع، والمهم هو النشاط. إن الولاءات التي يعبر عنها في هذه النشاطات ليست موجهة إلى شخصية المسؤول أو المؤسسة بالذات، بل إلى الإمتيازات المادية والأخرى التي تنجر عن هذه الولاءات. ومع الزمن، تصبح قيم الولاء ذاتية آلية لا يبذل الفرد جهدا معتبرا في أدائها على النحو الذي يميز الممثل المحترف. وتتضمن الفئة المديرة للدراما عدة جماعات مصغرة متصارعة تسمى في البيروقراطية الفرنسية بالفرقة (clique)، وهي تكتلات تتكون في الأصل على أساس قبلي أو عصبي أو جهوي أو فئوي أو لغوي أو أيديولوجي ولكن تجمعها المصلحة في الإستحواذ على الحصيلة من فائض القيمة الناتج عن دراما التسلط. ويحدث أن تتعايش هذه الفرق المتناحرة في مخبرها والمتحابة في مظهرها في نفس الدراما ما دامت الغنيمة كافية، غير أن الصراع يحتد عندما تقل الموارد وتبدأ لغة الدراما في إتخاذ لون التشنج والمسكنة (أي المسكين) والتمارض (أي المريض) وحتى بعض التلميحات بالإنسحاب من العرض. وتأخذ لغة ما خلف الستار صيغا عديدة من مثل "إني أمكث في عملي إلى ساعات متأخرة ولا أحد يعير الإهتمام"، "لقد قضيت أياما وشهورا أو سنوات مضحيا بكل شيء من أجل عملي، ولكن ... بينما ....."، ويمتد النقد إلى شخصية المسؤول ذاته. وفي هذه الحالة، يحدث أن تطغى إحدى هذه الفرق الأقرب إلى شخصية المسؤول وتَقْصِي الفرقة أو الفرق الأخرى التي قد تتحول إلى عامل تشويش أو تنتقل إلى فضاء آخر لإعادة إنتاج دراما التسلط بشكل آخر.

أما دراما الخضوع فتخص الخارجين عن الفرقة المديرة وتتشكل من مجمل الجمهور الذي يشكل كيان المؤسسة. وتقوم هذه الدراما على منطق خاص وتتضمن خصائص متميزة وتقنيات مسرحية جد رفيعة. وعامة، تظهر هذه الدراما في حضور شخصية المسؤول أو بعض أفراد الفرقة المديرة فيؤدي هؤلاء الأدوار المتوقعة ويبدون مظاهر الإنغماس في العمل وبالمثابرة والجدية والإستعداد لأي عمل يطلبه الحاضرون. هذا الجو المسرحي سرعان ما يتلاشى بإنسحاب القائمين على إدارة الدراما فينتقل هؤلاء إلى تقديم عرض آخر أقرب إلى واقعهم ويتعلق بنقد عرضهم الأول والعرض الذي قدمته الشخصية المسؤولة أو الفرقة المديرة عامة ؛ ويكون ذلك بأصوات خافتة وبأقل حدة بحكم

موقع هؤلاء من السلم الهرمي في المؤسسة. والواقع أن إستراتيجية هؤلاء تحمل ذكاء خاصا بحكم بقاءهم في المؤسسة وحصولهم على بعض الإمتيازات المحدودة كالترقية التي لا تحدث إلا بشق الأنفس يرتبط بعدم إزعاجهم لما يتم إتخاذه من إجراءات في المؤسسة. ولا يهم هؤلاء ما يحدث من تنافس على مركز إتخاذ القرار كما لا تعنيهم التبديلات التي تحدث في الفرق المديرة لدراما التسلط وإن كانوا يحتفظون بذكريات قد تكون إيجابية أو سلبية عن هذه الفرقة.

إنّ دراما النظام الإجتماعي سواء أكانت تسلُّطية أو خضوعية وسواء تجسدت في وسائل الإتصال أو في مؤسسات إجتماعية تسودها الأحادية والمصلحية وتغييب الإنسان عن عملية التحكم في مصيره. وعامة، فإن هذه الدراما لا ترتقي إلى مستوى الدراما المعيشة على المستوى "الشعبي" والتي تنتمي إلى عالم الفلكلور ؛ وتمثل هذه الدراما إذا تراجعا بارزا على المستوى الثقافي والتراثي. وإذا كان الفلكلور يتضمن التنوع في أنغامه وحليه وزخرفاته ونقوشه وفئاته ومناطقه، فإن دراما النظام الإجتماعي، وأساسا دراما وسائل الإتصال فيما يخصنا، قد سعت إلى نقل المجتمع من حالة دراما الفلكلور المتعدد إلى دراما العرض الواحد الذي يهدف إلى مراقبة عملية إنشاء الحقيقة الإجتماعية وتسخير الأتباع في أدائهم في خدمة أهداف الدراما المعروضة، ويتم ذلك بصفة غير مباشرة في وسائل الإتصال أو بصفة مباشرة في علاقات مؤسستية مؤطرة.

ويوجد في المجتمع الإنتقالي نوع آخر من الدراما سميناها بدراما اللانظام الإجتماعي التي نتعرض إليها بإيجاز بفعل أنها تترتبط ثانويا بدراما الإتصال. وتشمل هذه الدراما ذلك العرض الذي يتم في إطار غير مهيكل أو غير مؤسس (خارج المؤسسات أيا كانت) وتشكل في هذه الحالة الجزء الأكبر من العروض المسرحية في المجتمع الإنتقالي. وقد يظهر هذا النوع من الدراما في المؤسسات والعلاقات الرسمية ذاتها ولكن ذلك يحدث على الهامش في الكواليس والتبادلات الخاصة أثناء الإسترخاء والراحة. وتنقسم دراما اللانظام هذه إلى صنفين : دراما الرفض، وتبرز هذه عندما يحدث هناك وعي بحقيقة دراما التسلط، فيسعى أفراد هذه الدراما إلى تأسيس دراما أخرى تعارض وتنتقد وتكشف بعض الأبعاد التي تحملها الدراما المتحكمة في زمام الأفراد والمؤسسات. والواقع أن الوضعيات التي تعرض فيها هذه الدراما لا متناهية تشمل أي ملاقاة ثنائية أو ثلاثية أو رباعية أو يزيد في أي فضاء إجتماعي، ريف، مدينة، سوق، حي، شارع، مقهى، مطعم، سيارة، ساحة عمومية، متجر، شاطيء حديقة، منزل، عرس، ملعب، إلخ. وفي عدة أحيان، تلجأ هذه الدراما إلى الرمزية عندما تشتد وسائل المراقبة الإجتماعية في هذا المجتمع. وتبدأ بتساؤل عن الأوضاع من مثل "واش الأحوال"، "كاش جديد" (أي هل هناك جديد)، "كيف الحال"، "واش صافا" (صاف مأخوذة من الفرنسية أي هل الأمور سائرة كما ينبغي)، إلخ. وسرعان ما تستتبع هذه المقدمة

إجابات مسبقة جاهزة تجيب بدون تفسير أو تحليل فيكون التبادل على النحو : "ما كان والو" (أي لا شيء)، "السوق فارغة" (أي لا أحد يستجيب)، "طاق على من طاق" (أي البقاء للأقوى)، "rien a gratter"(م) (أي لم يبق شيء يمكن نبشه أو خدشه) "les caisses sont vides" (أي الخزينة فارغة)، "laisse tomber" (أي أترك القضية تسقط)، "أرقد في الخط"، أي تظاهر بالعمل ولا تفعل شيئا (وهي مأخوذة من مثل ريفي عن الثور الذي يهوي إلى الأرض أثناء الحرث)، إلخ.

أما دراما التهكم فهي تمثل نوعا من رد الفعل الغير واع وتنتشر لدى الفئات التي تعيش حالة اللادعاية (anomie) على حد تعبير دوركايم بحكم أوضاعها المادية والثقافية، إلخ. ولا تحمل مضامينها الإنسجام أو التمحور حول قضية هادفة بل تعرض عن كل شيء وفي كل إتجاه والمهم أنها توفر إمكانية التنفيس عن حالات مرضية يتواجد فيها هؤلاء. ونجد فيما تعلق بدراما الإتصال أن دراما التهكم كثيرا ما تجد طريقها إلى وسائل الإتصال فتتحول إلى عروض لا هدف لها إلا الترفيه من أجل الترفيه، وهي بالتالي تمثل تلك الثقافة الرديئة التي ولدتها ظروف طارئة غريبة عن ثقافة المجتمع وتاريخه ولكن وسائل الإتصال تستخدمها بفعل أنها غير مزعجة للنظام الإجتماعي.

إن الدراما عامة في المجتمع الإنتقالي تحمل أبعادا سلبية أساسية :

أ) عزل الإنسان عن واقعه من جراء الإرتباط بأنماط إتصالية درامية وهمية سرعان ما تحجز الإنسان في عالمها وتدفعه بالتدريج إلى التدمير الذاتي والإجتماعي. والواقع أن هذا المجتمع الدرامي (ل) لا يقدر على التعامل مع المشاكل التي يولدها بصفة مصطنعة وعادة ما يتم اللجوء إلى الدراما كطريقة في حل هذه الأخيرة ؛ وهكذا تبقى الدراما أداة توليد في الوقت الذي يبقى الواقع في صورته المقيدة والمشوهة المكبلة ؛

ب) منع الإنسان من تغيير واقعه وذلك بتوفير ملجأ الدراما التي تنقل الإنسان إلى عالم من الإدعاء والسراب والزعم مسخرا في ذلك جهده وزمانه بعيدا عن واقعه الذي لا يمكن له أن يتغير إلا بتغير ما بنفسه،

ج) الحلول دون تشكل ثقافة أصيلة واعية تربط المجتمع بأوصاله وتدفع إلى إقتحام آفاقه على أسس ثابتة متجددة. وفي الواقع، فإن دراما الإتصال في المجتمع الإنتقالي كثيرا ما تكون عامل تشويش وعرقلة كلما ظهرت فضاءات ثقافية تنمو تدريجيا وفق منطقها الخاص ؛ فتتدخل هذه الوسائل وتقفز على الواقع وأوقاته وتعوض هذا الجهد الثقافي المتميز بما هو جاهز معلب

(م) تعابير مستخدمة في المحيط المغاربي عامة.

(ل) نستعمل هذا التعبير مجازيا إذ أن الإتصال الدرامي في المجتمع الإنتقالي جزء من أنواع إتصالية أخرى.

ومستورد،

د) تدعيم الأوضاع الإجتماعية والمادية المتسمة باللامساواة والإحتكار الإمتيازي النخبوي والتبعية للعالم الخارجي.

ما يفسر الدراما كشكل إتصالي في المجتمع الإنتقالي عدة عوامل نحصرها في بعدين أساسيين: غياب الثقافة والمعرفة التي تسمح بالإرتقاء ومواجهة القضايا المطروحة في المجتمع بوعي وعقل وقناعة ، وأدى هذا الفراغ إلى تعشعش أنماط من الإتجاهات والأذواق المرضية إحتلت الساحة وأصبحت في نزعتها الإستهلاكية سائدة بل وأصبحت المعيار المرجعي في تصورات وأذهان الفئات الصاعدة التي نمت خارج ثقافتها التاريخية القيمية ويحتل الشباب التسرب من المدرسة وجيل "الترابندو" (كلمة تعني الذين يسعون إلى الربح السريع عن طريق الإتيان بسلع من الخارج وتسويقها في الداخل) والعاطلين عن العمل جزءا هاما من هذه الفئة. أما البعد الآخر فيتعلق بسيادة الثقافة السلطوية خاصة في وسائل الإتصال السمعية البصرية والمؤسسات الرسمية والتي تمنع من تكون ثقافة أصيلة ومتفتحة على العالم ومن ثم تدعم بطريقة أو أخرى تلك الأنماط الثقافية التغييبية الإستهلاكية الأحادية المعيارية، إلخ.

نحو إتصال قيمي تبادلي وذاتي

يتضح في هذه الدراسة أن الإتصال الدرامي وخاصة المرتبط بوسائل الإتصال في كل من المجتمع المعقد والإنتقالي "مشوه" بقدر ما يبتعد عن الطبع الإنساني وحقيقته وكلما فقد الصلة مع وصاية أخلاقية أو فلسفية أو قيمية. ويعني الإتصال "المشوه" ذلك الذي يعمل على تفكيك النظام الرمزي ومنع تشكله وتلاحمه في العلاقات التي تشكل الحزام الإتصالي الأساسي في المجتمع. وقد بينت النظرية الإجتماعية عامة أنه لا يمكن بناء أي نمط إجتماعي بدون نظام رمزي من الإتصال، فالمجتمع، على حد تعبير، دوي، يستمر في الوجود ليس فقط بالإتصال ولكن في الإتصال (39). يستتبع ذلك أنه إذا حدث وأن أصبح النظام الرمزي محل توظيف وإستغلال تجاريا أو تسلطيا، فإن النظام الإجتماعي يهتز وفقا لذلك. إن عدم القدرة على الإتصال من حيث بعض المباديء المتعالية والإجتماعية والذاتية هو الذي يؤدي مع الزمن إلى إحداث التشقق في النظام العام. وليس مرد ذلك، أي التشقق، إعتبارات ليست نيِّنة أو عارضة بل أن إضطراب النظام الإجتماعي يعني إنقطاع أو تمزق الإتصال الهادف ويبرز ذلك عند إرتباك أو إنهيار المبادىء التي توفر الإحساس بالقيمة الذاتية والإنتماء إلى الجماعة والإرتباط بنظام من المثل. والواقع أنّ الإتصال الدرامي، بغض النظر

(39) In Hugh D. Duncan, Symbols in society, Oxford University Press, New York, 1968, p. 44

عن مستوياته في هذا المجتمع أو ذاك، يحافظ على النظام القائم ويمتنه ويدعمه ولكن بصفة المصانعة والتظاهر والإيهام ؛ ويعمل بالتالي على إحداث اللاتواصل واللاإستمرارية في الإتصال الواعي الذي يمكن أن ينبثق خارج دراما الإتصال ؛ ويعني ذلك منع تأسس وعي قيمي إجتماعي ذاتي يطرح نفسه على النقيض من هذا الإتصال الدرامي بشكليه الإستعمالي (في المجتمع المعقد) والتسلطي (في المجتمع الإنتقالي).

وحسبنا، فإن نظرية إتصالية حضارية بديلة تفرض نفسها على الأقل نظريا. وتفترض هذه الدراسة أن الإتصال الهادف أو "الناجح" الذي يمكّن الفرد من تحقيق ذاته غير المجزأة والمتكاملة في أبعادها المعنوية والجسدية، والمجتمع من تحقيق الأهداف الرسالية والمعيشية المرتبطة بثقافته وأصوله ومصالحه يقوم في نظريتنا على الركائز المبدئية التالية : أحدهما من تنظيرنا الخاص والأخريتان ينسجمان بطريقة أو أخرى مع سعي الدراسات اللسانية المعاصرة التي ترمي إلى تطوير نظرية إتصالية شاملة تقوم على الأبعاد الثقافية (40) : أولا أن يكون الإتصال نابعا ومنبثقا من الأبعاد الثقافية الحضارية التي ينتمي إليها المجتمع ؛ فإذا نطق الفرد، فإنه ينطق في إطار أو تصور أو فكر أو إنتماء، أي بإسم أرضية تشكل المنطلق المعرفي المتماسك، ولا غرابة في أن المسلمين الأوائل وعووا بذلك وجعلوا أحاديثهم تبدأ دائما بإسم الله. وهذا العامل ظل منسيا، ولأسباب خاصة، في الدراسات الإتصالية المعاصرة التي لجأت دائما إلى تعويض هذا البعد بما سمته بالحقيقة، وهو تعبير مقبول في البداية غير أنه يصبح ثانويا عندما يفسر بأنه يمثل ما هو خارجي في الحقيقة الإمبريقية المعيشة ؛ ثانيا أن يكون الإتصال نتاج تبادل إجتماعي غير مقيد بعوامل مصلحية تجارية على النحو السائد في المجتمع المعقد أو بوسائل تسلطية كما هو حال المجتمع الإنتقالي، وإنما هو جهد إجتماعي هادف يسعى إلى تجاوز الواقع ومستجداته التي تتفرع وتتجزأ وفق تفاعل الإنسان مع الزمان والمكان. وبتعبير آخر، ربط الكليات بالأجزاء والعكس في علاقة إبداعية متنامية، إلخ. ثالثا : أن يكون الإتصال تعبير عن قناعة ذاتية حقيقية يعبر في إطاره الفرد بصدق عما يريد الإفصاح عنه ؛ فالإتصال يصل إلى الآخرين عندما يتأسس الإعتقاد بأن الفرد ينطق حقا عن ذاتيته (بإيمان) وليس بذاتية منفعية آنية أو إستحواذية طاغية مثل ما هو الأمر في الإتصال الدرامي موضوع الدراسة.

هذه الدراسة عالجت نوعا من الإتصال ؛ الإتصال الدرامي الذي ضخمناه عمدا حتى تتضح معالمه وإعتبرناه حالة غير صحية تعمل على طمس الأبعاد القيمية الثقافية التي تشكل رأسمال المجتمعات التي تنتمي إليها، على أن تطوير نظرية إتصالية متميزة في إطار المجتمع الأوسع تفتح لنا أبوابا أخرى للدراسة والبحث، والله أعلم.

(40) أنظر في هذا الشأن، عزي عبد الرحمن، "التحليل