الدراسة السوسيولوجية للدراما
عرض وتحليل نقدى

سماح عبد الله *

تعد الورقة الحالية محاولة لوضع عدد من النقاط الجوهرية تصلح لبنة لعلم اجتماع الدراما؛ ومن ثم تضع أسسًا لإطار نظرى يصلح لدراسة الدراما سوسيولوجيًا، وفى سبيل تحقيق هذا الهدف انقسمت الورقة الحالية لقسمين؛ يعرض القسم الأول لأهم وأبرز المدارس الفكرية فى علم الاجتماع، وآراء مفكريها فى كل ما يتعلق بالدراما، ويحلل هذه الآراء تحليلاً نقديًا ويشمل العرض آراء الماركسيين الجدد، وما بعد البنيوية، والتفاعلية الرمزية؛ مع مراعاة الترتيب المعرفى والزمنى فى السرد والعرض، وثانى هذه الأقسام؛ هو الوصول للإطار النظرى الذى يصلح لدراسة الدراما سوسيولوجيًا، ويساعد فى تحليل النتائج الخاصة بدراسات الدراما الإمبيريقية وتفسيرها تفسيرًا سوسيولوجيًا.

مقدمـــة

على الرغم من أن دراسة الدراما بكل أشكالها المسرحية والسينمائية والتليفزيونية حظيت بنصيب وافر من قبل تخصصات عديدة، مثل الإعلام، والنقد الفنى، واللغويات والسيميولوجيا، وعلم النفس؛ فإن علم الاجتماع فى دراسته وتحليله للدراما أعطى بعدًا لا يمكن إغفال تأثيره .

• مدرس علم الاجتماع، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.

المجلة الاجتماعية القومية، المجلد الخامس والخمسون، العدد الثالث، سبتمبر ٢٠١٨ .

لقد كانت دراسة علم الاجتماع للدراما وتحليله للنصوص الدرامية متناثرة؛ كجزء من كل فى معظم المدارس الفكرية والاتجاهات النظرية؛ فتأتى دراسة الدراما من خلال دراسة الثقافة وآليات عملها وميكانزماتها، أو من خلال تحليل خطاب الرسائل الإعلامية بصفة عامة، أو من خلال اعتبار الواقع نموذجًا يحاكى الدراما فى آليات العمل، أو هى نص لا بد من تفكيكه وإعادة بنائه بعيدًا عن رؤية الكاتب أو المؤلف، أو من خلال توضيح إيديولوجيا كاتبها.

ورغم ثراء الطرح النظرى المتعلق بالدراما وعمقه فى علم الاجتماع ؛ فإن هذا الطرح لم يجمعه جسد واحد فى معظم الأحيان، وأقصد هنا أن يجمعه فرع بعينه متخصص يسمى بعلم اجتماع الدراما، بحيث يدرس هذا الفرع الدراما من منظور اجتماعى، ومن كونها منتجًا ثقافيًا لا يمكن فهمه بمعزل عن السياق الاقتصادى الاجتماعى السياسى الذى أفرزه، وعن المجتمع الذى ظهر فيه هذا المنتج؛ بخصوصيته التاريخية والثقافية.

من هذا المنطلق هدفت الورقة الحالية إلى هدفين؛ أولهما عرض وتحليل نقدى لأهم وأبرز المدارس الفكرية فى علم الاجتماع؛ وآراء مفكريها فى كل ما يتعلق بالدراما– من قريب أو بعيد، ثانيهما الوصول إلى عدد من النقاط الجوهرية التى تصلح لبنة لعلم اجتماع الدراما، أى للدراسة السوسيولوجية للدراما بكل ما يخصها من إشكاليات، وتحقيقًا للهدف السابق سوف تعتمد الورقة على عدد من المحاور؛ يراعى فى عرضها الترتيب المعرفى فى المحاور الكبرى (من العام للخاص)، والترتيب الزمنى داخل كل محور (من الأقدم للأحدث)، وهذه المحاور كالتالى:

أولا: الماركسيون الجدد والدراما

١- مدرسة فرانكفورت وصناعة الثقافة .

٢- تحليل خطاب الرسائل الإعلامية .

٣- الدراما والإيديولوجيا؛ كيف يكون السياق الدرامى أداة إيديولوجية.

ثانياً: ما بعد البنيوية وتفكيك النص.

ثالثاً: التفاعلية الرمزية، الدراما والحياة اليومية وجهان لعملة واحدة.

رابعاً : نحو علم اجتماع للدراما.

أولا : الماركسيون الجدد والدراما

ينبغى الالتفات إلى نقطة مهمة قبل الحديث عن الماركسيين الجدد والدراما؛ هذه النقطة تعد نظامية وهى تحديد المقصود بالماركسيين الجدد.

يشمل التعريف الإجرائى للماركسية الجديدة ثلاث نقاط أساسية:

أ- تسلم الماركسية الجديدة بمفهومات الماركسية القديمة ومنطقها المنهجى، والقوانين العامة التى توصلت إليها، كما وضحها الرواد المؤسسون.

ب- تنطلق الماركسية الجديدة من الحقائق الجديدة التى يفرزها الواقع، أى تتعامل مع القوانين النوعية للتطور الاجتماعى .

ج- يعد كل من التزم بالمبدأين الأولين من الماركسيين الجدد؛ إضافة إلى كونه أتى من بعد الرواد المؤسسين (الماركسيين القدامى)، وقدم إسهامات على طريق فهم المعطيات والحقائق الجديدة بشرط ألا يخرج عن الإطار العام المعرفى والإيديولوجى للماركسية القديمة. [١]

وسوف نعرض لنماذج من الماركسيين الجدد فى دراستهم للدراما من مناح عديدة، أولها مدرسة فرانكفورت ومفهومى صناعة الثقافة والمجتمع ذو

البعد الواحد، ثم يليها تحليل لخطاب الرسائل الإعلامية بصفة عامة بوصفها تحمل أفكارًا وتصورات جماعات المصالح المختلفة المتحكمة فى الإعلام، وأخيرًا تحليل الدراما المسرحية والدلالات والأفكار والأيدولوجيا التى يحملها النص الدرامى .

١- مدرسة فرانكفورت وصناعة الثقافة

من الجدير بالذكر أن الإشارات التى تخص سوسيولوجيا الفن فى التراث الماركسى كانت قليلة ومتناثرة؛ وأن المفكرين الذين ينتمون إلى فكر كارل ماركس وجدوا بعض الفقرات فى كتاب ماركس "نقد الاقتصاد السياسى" التى تتناول الفن من خلال الحديث عن السحر الذى يميز الفن الإغريقى. [٢]

وفى مرحلة متقدمة؛ جاء جورج بليخانوف ليضع الفن بصفة عامة بكل أشكاله التى كانت موجودة كعنصر فى البنية الفوقية، تحدده البنية التحتية فى المجتمع، وكان يرى الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية؛ حيث الإنتاج الفنى ناتج عن علاقات اجتماعية، ويمكننا نقل الإنتاج الفنى من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع .[٣]

وتشير الكتابات المختلفة إلى أن مدرسة فرانكفورت فى دراستها للفن كانت تتسم بسمتين، الأولى؛ أنها تهتم بعلاقة الفن بالحياة الاجتماعية مؤكدة على أنه يخضع لقوانين خارجة عنه، وأنه لا يتمتع باستقلالية ذاتية، والسمة الثانية؛ أن مدرسة فرانكفورت أعطت أهمية للثقافة والفرد وابتعدت عن جوهر الماركسية الجامد فى التمسك بكل ما هو اجتماعى فقط. [٤]

وتتبنى مدرسة فرانكفورت فرضية مؤداها أن بقاء واستمرار علاقات السيطرة داخل المجتمع لم يعد بواسطة الاقتصاد فقط، بل بالثقافة أيضًا،

وجاءت هذه الفرضية باعتبارها نوعًا من التطوير لنظرية ماركس التى كانت تعطى ثقلاً للعامل الاقتصادى فى التأثير على مجريات الأمور فى المجتمعات الصناعية الرأسمالية، وجاءت أيضًا هذه الفرضية بوصفها دحضًا للأصوات التى علت فى لهجتها تتهم الماركسية بأنها ذات منظور أحادى.

واعتبرت مدرسة فرانكفورت الثقافة قوة ناعمة وآلية أكثر فاعلية فى السيطرة على الإنسان عن طريق إحكام السيطرة على عقله؛ لذلك أعطى رواد هذه المدرسة وعلى رأسهم أدورنـو وهوركهايمـر ثقلاً كبيرًا لمفهوم" صناعة الثقافة "(*) فى تحليلهم للواقع الاجتماعى آنذاك، صناعة الثقافة أداة إيديولوجية تدمر الفرد وتنتج ما يسمى بالشخصية الزائفة حسب رؤيتهم.

ركز أدورنو وهوركهايمر على عدد من الأفكار فى منشورهما المهم "صناعة الثقافة؛ التنوير بوصفه خداعًا جماهيريًا"، ومنها فكرة تحريف المضمون؛ فعلى سبيل المثال تحرف رواية لتولستوى إذا ما تم إنتاجها لفيلم، حيث يتم تحريف الفكرة الأصلية التى كانت تمثل لب العمل الأدبى بما يتوافق مع أغراض صناع الفيلم، ويرى كلاهما أن الشخص عادة ما يرى العالم الخارجى على أنه امتداد مباشر للعالم المطروح على الشاشة الفضية؛ فالفيلم يعيد إنتاج عالم المدركات الحسية اليومية للفرد.(٥)

وضع أدورنو وهوركهايمر عددًا من الخصائص تميز صناعة الثقافة، منها؛ أنها تغش المستهلك بوعود متواصلة عادة لا تحقق منها شيئًا، وتمشى فى أحد نقيضين إما تغرق فى الاحتشام وإما تغرق فى الإباحية، وأن صناعة الثقافة عادة لا تلجأ لمبدأ التسامى، بل إلى الكبت من خلال العرض المتكرر لموضوعات الرغبة. (٦)

ومن الجدير بالذكر أنه تم تطوير هذه الرؤية إلى ما يعرف فى دراسات الإعلام بنموذج الحقن (Hypodermic – Needle) ؛ وتقوم فكرة هذا النموذج على أن وسائل الإعلام لها من القوة والتأثير ما يجعلها تستطيع أن تحقن (Inject) الجمهور برسائلها الإعلامية المحملة إيديولوجيا فيقعون فريسة لها.

وتؤكد مدرسة أدورنو وهوركهايمر على سهولة حدوث هذا السيناريو، وذلك يرجع إلى أن جمهور المتلقين أصبحوا أكثر أتوماتية (More Atomized) معرضين للتأثيرات الخارجية خاصة ضغط الدعاية فى وسائل الإعلام.(٧)

قدم أدورنو فى مرحلة لاحقة رؤيته عن الفن والأدب فى كتابه "ملاحظات على الأدب" حيث اعتبر الاثنين أدوات لنقد المجتمع، وفى وقت لاحق دافع أدورنو عن استقلالية الفن وأهمية وجوده فى مقابل قوة الجمهرة ؛ تلك القوة التى تعنى تسطيح الثقافة وتحويل الأشخاص إلى نسخ متطابقة. (٨)

أوضح أدورنو فى كتابه "فلسفة الموسيقى الحديثة" كيف أن الفن بصفة عامة يعارض القمع بتصويره للإنسان بوصفه ذاتًا حرة؛ حيث العمل الفنى الحقيقى ينفى سلب حرية الإنسان، وليس من مهام الفن أن ينقد الواقع لأن هذه المهمة تحمل فى طياتها عوامل فشلها الخاص، بل ينبغى أن تظهر اللا حرية بوصفها واقعًا تم تجاوزه والتحكم فيه، هذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ولمعايير التخيل الإنسانى. (٩)

ويتابع هيربرت ماركيوز الحديث فى نفس النقطة، حيث يشرح وجهة نظره عن الفن فى كتابه "إيروس الحب والحضارة"؛ فالفن فى رفضه للواقع هو صورة احتجاج، والفن فى صوره وأشكاله الجمالية يسعى إلى تحقيق الشكل الأصلى للحرية وهى الحياة بدون قلق. (١٠)

وتعتبر وجهة نظر ماركيوز عن الفن جزءًا من كل؛ وذلك فى محض تفسيره لطريقة عمل وسائل الإعلام ذلك الوسيط الذى ينقل كل أشكال الفنون، وأيضًا من خلال تحليله لصناعة الثقافة.(١١)

يؤكد هيربرت ماركيوز على أن الثقافة الاستهلاكية على سبيل المثال – ثقافة مصنوعة؛ يقع الإنسان فى براثنها عن طريق وسائل الدعاية والإعلان المتطورة، بحيث لا يدرك أنه متحكم به، وهنا يصبح التلاعب بالوعى واللاوعى إحدى آليات السيطرة، وتدخل المجموعات التى ليس لديها اهتمامات مشتركة من العامة إلى مجتمع ذى بعد واحد أحادى التفكير، له عدة سمات منها؛ أنه يؤثر على البعد الإبداعى؛ فحتى الكتاب والمؤلفون المفترض بهم خلق وعى وخيال له قدرة على إدراك الحقائق، يكونون إما مغيبين فكريًا وإما طرفًا فى مسألة خلط الأوراق.(١٢)

ويستكمل ماركيوز تحليله بالالتفات إلى وسائل الإعلام ومنتجاتها بوصفهما آلية تساعد على تحويل الإنسان لكائن ذى بعد واحد عن طريق؛ تقديمهم للأشياء فى صورة عقلانية لا تقبل الرفض أو النقد، ووضع قدرة وذكاء الإنسان الفطرى وراء الحدود التقليدية للتخيل. (١٣)

لقد أثرت فرضية مدرسة فرانكفورت عن صناعة الثقافة على فكر العديد من الدارسين فى حقل الدراسات الخاصة بالمنتجات الثقافية والإبداعية، بكل أنواعها بصفة عامة، والنصوص الأدبية بصفة خاصة، ودخلت تأثيراتها إلى حقل الإعلام من خلال روافد عديدة ومنها على سبيل المثال؛ حديث شومسكى عن الإعلام المصنوع(**)، والذى يعد نموذج الدعاية الأمريكى مثالاً واضحًا له، والذى يهتم بهدف معين ومصلحة معينة يسعى لتحقيقها بجميع السبل وأهمها التأثير على عقل المتلقى.(١٤)

٢- تحليل خطاب الرسائل الإعلامية

حلل عدد من الماركسيين الجدد الخطاب الذى تبثه وسائل الإعلام المختلفة، والرسائل الإعلامية المتنوعة فيه، وأعطوا اهتمامًا كبيرًا للتليفزيون بوصفه وسيطًا دَخَلَ إلى حيز حياة الأفراد، وكان له تأثير واسع المدى عن المسرح؛ حيث اقتصر المسرح على شخوص بعينها وطبقة معينة على عكس التليفزيون الذى يدخل كل بيت تقريبًا، وتمتاز إسهاماتهم فى هذا المضمار بالثراء والعمق والتنوع، وسوف نركز على ثلاثة إسهامات هى؛ لريموند ويليامز، وهيربرت شيلر، وبيير بورديو.

أفرد مركز الدراسات الثقافية المعاصرة (CCCS) بجامعة برمنجهام جزءًا كبيرًا من جهده البحثى لتحليل النصوص الإعلامية، وكان ذلك على يد رواد من مدرسة علم العلامات بجناحها النقدى – والتى تأثرت فى تحليلاتها بآراء مدرسة فرانكفورت والتى سبق الإشارة إليها فى التحليل الاجتماعى للإعلام. (١٥)

وقد تأثر ريموند ويليامز بالتراث البحثي لهذا المركز وبأعمال ستيورات هال وتلاميذه ؛ فنجده يؤكد على أن التليفزيون بكل ما يقدمه من رسائل أصبح جزءًا من حياتنا وخبرتنا اليومية، وهكذا أغرى بالسيطرة على الخطاب فى هذا الوسيط وظهر ما يمكن أن نسميه التدفق المخطط (Planned flow)، حيث يتغير نوعية التدفق الثنائى المفترض وجوده إلى تدفق أحادى يهدف إلى تحقيق مكاسب معينة، أو ترسيخ فكرة أو وضع، والتليفزيون سحب الشخص من التجربة الاجتماعية العامة، واستبدل بها الاعتماد على رسائله الإعلامية خاصة الدراما. (١٦)

والجدير بالذكر أن ريموند ويليامز درس فى مرحلة مبكرة من حياته التراث النقدى وفهمه واستوعب تحليلاته جيدًا، ووضع – نتاجًا لهذا الفهم – تفرقة مفيدة جدًا بين الإيديولوجيا المسيطرة والإيديولوجيا البديلة، وهو ما أفاده بعد ذلك فى دراسته للأدب، والإيديولوجيا البديلة قد تكون من زمن مضى لكن موجودة فى العمليات الثقافية الحالية، أو قد تعبر عن جماعات جديدة، أيضًا قد تكون رافضة أو متجانسة أو متعاونة مع الإيديولوجيا السائدة. (١٧)

وفى سبعينيات القرن الماضى ظهرت رؤية شيلر عن مديرو العقول وبالتحديد عام ١٩٧٣(*). يقدم شيلر تحليلاً مهمًا فى مقاله مديرو العقول (The mind Managers) لكيفية توظيف وسائل الإعلام لجعل قيم الأمريكان مكيفة مع الواقع. يرى شيلر أن "مديرى الإعلام الأمريكى يخلقون، ويديرون، ويهذبون، ويترأسون دائرة الصورة والمعلومات التى تحدد معتقداتنا واتجاهاتنا وسلوكياتنا، وعندما ينتجون الرسائل الإعلامية التى لا تنتمى إلى الواقع الخاص بالوجود الاجتماعى (Social Existence) يصبح مديرو الإعلام مديرى العقول". (١٨)

إذن تخلق الرسائل الإعلامية التى تبثها وسائل الإعلام حسًا زائفًا بالواقع الاجتماعى وتنتج وعيًا لا يستطيع فهم الشروط الفعلية للحياة كما يرى شيلر، هنا تصبح هذه الرسائل متلاعبًا بها، والتلاعب هنا يخدم بوصفه ميكانزم للسيطرة؛ حيث التلاعب بالوعى يكون عن طريق التحكم فى الأدوات المعلوماتية والفكرية على كل المستويات، هذا التلاعب الذى يوظف– فى سبيل الوصول لهدفه وهو السيطرة على العقول– أدوات كثيرة منها محطات الإذاعة وقنوات التليفزيون والصحف والمجلات وصناعة الأفلام وغيرها.

وهذه العملية كى تكون مقنعة للجماهير لا بد لها أن تصاغ بنجاح، وهذا يتم من وجهة نظر شيلر عن طريق أساطير مصاغة بعناية لكى تفسر وتقنع بشروط الوجود.(١٩)

ويحدد شيلر هذه الأساطير التى تدخل فى تركيب المحتوى الإعلامى فى خمس أساطير وهى؛ أسطورة الفردية والاختيار الشخصى، وأسطورة الحياد أو الموضوعية، وأسطورة الطبيعة الإنسانية الثابتة، وأسطورة غياب الصراع الاجتماعى لصالح التجانس الاجتماعى، وأسطورة التعددية الاجتماعية، ويؤكد على أن مهمة أفراد المجتمع هى محاولة فهم الأساطير الخمس التى تدعم كياناً كاملاً من علاقات المصالح، والتى تعتبر وسائل الإعلام ميكانزم مهمًا وأداة فى تكريسها.(٢٠)

وفى تسعينيات القرن الماضى ظهر كتاب بيير بورديو "sur la television suivi de l'emprise du journalism" وتحديدًا عام ١٩٩٦، والذى تمت ترجمته للغة العربية تحت مسمى التليفزيون وآليات التلاعب بالعقول؛ يركز بورديو على تحليل الرسائل الإعلامية الخاصة بالتليفزيون، ويؤكد على أنها مدفوعة بمنطق واحد هو الوصول للإقبال الجماهيرى وذلك على حساب نوعية الرسالة نفسها؛ حتى أن الأفكار العنصرية والمعادية للآخر والنظرة ضيقة الأفق ميزت هذه الرسائل. (٢١)

لقد حللت الإسهامات الثلاثة السابقة الرسائل الإعلامية فى الدول الصناعية الكبرى، وقدمت شكلاً لاستخدام القوة الناعمة فى الإعلام ورسائله بصفة عامة؛ أى التحليل لا ينطبق على الدراما فقط، بل كل الرسائل الإعلامية.

٣.الدراما والإيديولوجيا؛ كيف يكون السياق الدرامى أداة إيديولوجية

لقد كان جزء كبير من مهام الماركسية فى عرض تاريخ الفن يهدف إلى الإشارة للعمل الفنى بوصفه يعبر عن إيديولوجيا معينة؛ حيث إنه جزء من الهوية الخاصة بالجماعات الاجتماعية، وهو يعبر عن أفكار وأحوال وقيم هذه الجماعات، ولقد أنصب التركيز فى الدراسات التقليدية فى هذا المضمار على مهمتين؛ الأولى توضيح الطبيعة الإيديولوجية للفن، والثانية نقد الطبيعة الإيديولوجية للفن .[٢٢]

طور الماركسيون الجدد هذه الفرضية وتبنوا فكرة أن الإيديولوجيا التى يتبناها الكاتب أو المؤلف سواء بطريقة ظاهرة أو كامنة تتحكم فى أسلوب سرده لحدث درامى معين؛ بمعنى آخر إذا كان هدف الروائى أو القاص إنضاج وعى الجماهير نجده يقدم فى عمله الدرامى قضايا ومشكلات اجتماعية حقيقية مع إمكانية طرحه لحلول، أما فى حالة إذا كان هدفه تزييف الوعى أو حتى الإبقاء على الوعى الموجود لو كان زائفًا؛ فنجده يقدم الواقع الاجتماعى فى صورة مثالية، مع تقديم فرضية أنه لن يكون أفضل من هذا، ونجده يبعد فى الطرح الدرامى عن الواقع الاجتماعى الفعلى ويغرق المشاهد فى تفصيلات كثيرة وطويلة وفردية، ويبعد عن كل ما هو اجتماعى، حتى المشكلات الاجتماعية يختزلها إلى مشكلات شخصية وفردية؛ فتصبح المشكلة من الأفراد ومن عوار شخصياتهم.

تبنى جورج لوكاش نظرة أكثر مرونة فى مسألة الفن عند الماركسيين القدامى بوصفه رائدًا من رواد الماركسيين الجدد، حيث يرى لوكاش أن نمط العيش فى عصر ما هو الذى يحدد العلاقة بين الظروف الاقتصادية والإنتاج

الفنى، واستعرض فى كتابه" أدب، فلسفة، ماركسية"؛ الأدب من خلال الصراع بين البروليتاريا والبورجوازية.(٢٣)

وأيضًا تناول جورج لوكاش فى مقاله: علم اجتماع الدراما الحديثة" عام ١٩١٠ إشكالية وجود وجهة نظر تكاد تكون وحيدة تسيطر على الدراما الحديثة وقتها؛ وهى وجهة النظر البورجوازية، حتى أنه سمى الدراما الحديثة وقتها بالدراما البورجوازية. يقارن لوكاش بين هذا النوع من الدراما والدراما القديمة؛ فيقول إن دراما البورجوازية هى دراما الحكم القيمىValue judgment، حيث لم يعد الصراع على العاطفة كما كان فى الدراما القديمة، بل الصراع أصبح صراع إيديولوجيات، حيث الناس من خلفيات مختلفة يحملون إيديولوجيات مختلفة، وأعطى مثالاً بعمل مسرحى تظهر فيه الطبقة الدنيا بصورة كوميدية هزلية على عكس الصورة الراقية والرصينة التى تظهر بها الطبقة البورجوازية فى نفس العمل المسرحى. (٢٤)

ويؤكد لوكاش على أن هناك اختلافًا فى الطرح الدرامى بين الدراما القديمة والحديثة فى طريقة تناولها للظروف المحيطة بالشخص؛ حيث تركز الأولى على الفضائل والقيم الخاصة بالإنسان، والبطل فى السياق الدرامى يعرف بفضائله، على عكس الدراما الحديثة حيث يعرف البطل برغباته، وهجومه وغيرها، وتركز الدراما الحديثة أيضًا على الفردية (Individualism) وهى سمة من سمات البورجوازية، إذن وكما يرى لوكاش؛ تتصف الدراما الحديثة بأنها تاريخانية، وبورجوازية وفردية.(٢٥)

ومن خلال تحليله النقدى؛ يوضح لوكاش أن دراما البورجوازية أو الدراما الحديثة إشكالية فى حد ذاتها، وقد أجمع على هذا فى إطار النظرية والتطبيق معًا، بالإضافة أيضًا لكونها عادة ما يكون موضوعها المحورى هو مصير

البورجوازية وأفرادها، حتى التراجيديا أو الروايات ذات النهايات المأساوية لم تعد مطلقة؛ فالذى يحكم على الفعل الدرامى أنه تراجيدى الألفاظ المستخدمة فى السياق الدرامى وليس الواقع إن جاز لنا التعبير. [٢٦]

ويستكمل لوكاش تحليله الرصين بنقطة جوهرية؛ حيث يرى أنه عندما تغيب المنهجية التى تفسر لماذا توجد حالة معينة فى وضع معين، يلجأ الإنسان إلى الدراما لكى يفهم الواقع، وتكون شخصية العمل الدرامى هى المعيار فى ذلك، أى أن الإنسان يصدق الدراما لأنه ليس لديه وعى ناضج فى الأساس عن الواقع، ويقبل الإيديولوجيا المعطاة فيها؛ فتسود هذه الأفكار والإيديولوجية دون أن تقابل بأى معارضة أو شكوك، ويتقبلها الشخص وكأنها خالية من أى أحكام قيمية .[٢٧]

وهنا يكون هدف الدراما التأثير على الجماهير، والانتصار على الأحوال والظروف المجتمعية من أجل الوصول لما يسمى "التأثير الجمعى". [٢٨] وهو فى حد ذاته بعد إيديولوجى يذكر بما سبق وتم عرضه فى مدرسة فرانكفورت عن الثقافة المصنوعة التى تجعل الإنسان ذا بعد واحد.

تأثر لوسيان جولدمان بكتابات جورج لوكاش فى فهمه للعلاقة بين الفن والمجتمع؛ واقتبس كثيرًا من المفاهيم الذى استخدمها لوكاش، وظهر اسم جولدمان لصيقًا بإسهامات الرواد فى علم اجتماع الأدب. انطلق جولدمان في كتابه الإله الخفى من فلسفة باسكال ومسرحيات راسين اللذين يعبران عن رؤية للعالم خاصة بطبقة جديدة من النبلاء ظهرت فى فرنسا؛ لهم نظرة تكاد تكون مأساوية للعالم. [٢٩]

أخد لوى ألتوسير نفس المنحى النظرى لجورج لوكاش أيضًا، واكتسبت كتابات ألتوسير شعبية شديدة فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى، وسوف

نعرض هنا لواحد من إسهاماته الفكرية شديدة الأهمية؛ وهو تحليلاته الرصينة للنص المسرحى لمسرحيات بيير تولازى وبريخت في مقاله ملاحظات على المسرح المادى الصادر عام ١٩٦٢، والذى بنى تحليلاته فيه على خلفية قراءته لعمل ماركس الأسرة المقدسة (The Holy family) .

يفترض ألتوسير فى مقاله أن المؤلف الجاد الواعى يأخذ على عاتقه مهمة تحريك الإطار الجامد الذى تفرضه الإيديولوجيا الموجودة فى المجتمع على الوعى؛ فيجعل المشاهد يتساءل بعد مشاهدته للعمل الدرامى عن كل شىء فيتخلق لديه وعى ذاتى، ذلك أن وعى المشاهد الذاتى الأصلى يكون قد اغترب فى الإيديولوجيا السائدة فى المجتمع وتحول إلى وعى إيديولوجى زائف، لأن الوعى لا يعود إلى صورته النقية أبدًا إلا إذا انتبهنا إلى شروط وجوده، ويعرض ألتوسير إلى نوعين من الوعى – كان يتم بثهما إلى المشاهد من خلال الأعمال الدرامية أولهما ما أسماه النماذج المضللة (Misleading models) ؛ وهو نوع العمل الدرامى الذى يجعل المشاهد– بدون أن يشعر – يتوحد بالبطل، والنوع الثانى الذى يشير إليه ألتوسير هو النماذج التعريفية (Identification models) ؛ وهو ذلك النموذج الذى يجعل المشاهد يقلد أو يحاكى نموذج السلوك الذى يراه داخل العمل الدرامى، وكلاهما استمرار للوعى الأيديولوجى الذى يحول دون خلق وعى ذاتى حقيقى ونقى .[٣٠]

إذن؛ يتفق لوكاش وألتوسير فى فرضية مؤداها أن السياق الدرامى يحمل تصورات وأفكارًا معينة أى إيديولوجيا محددة، تهدف إلى توصيل مغزى معين إلى الجمهور المتلقى، وأن كتَّاب ومؤلفى النصوص الدرامية نوعان؛ الأول يهدف إلى أن يبقى على أفكار وتصورات ذوى المصالح، والنوع الآخر يحرك

الإطار الجامد للتصورات والأفكار السائدة، ويشحذ العقل، ويدعو المتلقى إلى التفكير وإعمال العقل وهنا يكون هدفه إنضاج الوعى.

لقد شكلت إسهامات الماركسيين الجدد أساسًا راسخًا وقويًا فى دراسة الفن بكل أشكاله بصفة عامة والدراما بصفة خاصة، لكن بقيت هذه الإسهامات رغم أهميتها فى فهم المنتج الإبداعى لا يجمعها جسد واحد يسمى بعلم اجتماع الدراما؛ مما جعل من الصعب على دارسى المجال من باحثى علم الاجتماع الحصول عليها وتتبعها وإخضاعها للتحليل والتفسير، وإن فعلوا تكن مهمة شاقة وتحتاج إلى جهد ووقت فى التجميع، ورغم أن كلاً من العلماء سابقى الذكر المنتمين للماركسية الجديدة درس الفن والدراما بطريقة مختلفة فإن هذا لا ينفى ثراء المنتج النظرى الخاص بهذه القضية.

ثانياً: **ما بعد البنيوية وتفكيك النص**

رفض رواد المدرسة البنيوية الوقوف إلي جانب حركة الطلاب الثورية عام ١٩٦٨ فى فرنسا؛ وهو الأمر الذى زعزع الثقة فى هذا الاتجاه الفكرى وفى مسلماته، وبالتالى هو ما أدى لظهور ما بعد البنيوية (Post –Structuralism) فى فرنسا فى أوائل السبعينيات من القرن الماضى، وتحول البعض من رواد البنائية مثل رولان بارت إلى ما بعد البنائية. (٣١)

فى عام ١٩٦٨؛ صدر لرولان بارت مقال يسمى "بموت المؤلف" يعلن فيه استقلالية النص المكتوب ضد أى تقييد أو حدود أو معايير يضعها الكاتب، وعليه يصبح القارئ هو المنتج الحقيقى للنص، وللمعان المتجددة فيه، واعتبرت هذه المقالة التى لاقت قبولاً كبيرًا أساس المنهج التفكيكى لدى جاك دريدا فيما بعد.(٣٢)

اعتمد دريدا على تفكيك النص وتحليله من أجل دراسة النسق الفكرى الذى يكمن وراءه، وقامت استراتيجية التفكيك (Deconstruction) على أن النص عبارة عن كل مركب يتألف من عدد من النصوص الأخرى؛ وتفكيك النص يوضح الطريقة التي تم تركيبه بها منذ البداية، وكل نص – إن جاز لنا التعبير – يخضع للتفسير والتأويل.[٣٣]

لقد طبق دريدا استراتيجية التفكيك على أعمال عدد كبير من الأدباء والفلاسفة والمفكرين؛ فالتفكيك لديه تجاوز النص الأدبى ليشمل أى نص مكتوب أو معروض، لأنه يقبل لإعادة تركيبه لفهم مغزى الكاتب من كتابته، أو فهم ما وراء النص الذى لم يشر إليه الكاتب صراحة أو لم يشر إليه نهائيًا، وهنا نرجع مرة أخرى لمفهوم بارت عن موت الكاتب أو موت المؤلف؛ فالمؤلف يبدع النص ويتلاشى وجوده بمجرد الانتهاء من كتابته ليأتى دور المتلقى؛ حيث المتلقى هو المنتج للنص، وذلك لأن التفكيك يجعل النص جديدًا ومختلفًا عن النص الأصلى فى كل مكوناته.

ترجمت أفكار وكتابات جاك دريدا للعربية، ودخلت فى ثمانينيات القرن العشرين أو قبلها بقليل إلى العالم العربى من خلال الفلسفة والنقد وعلم اجتماع المعرفة.[٣٤] كما دخلت التفكيكية فى دراسة الدراما المسرحية العربية بوصفها منهجًا يتيح فهم النص المسرحى بكل جوانبه، وظهر مصطلح "السيمياء" فى الدراسات المسرحية ليعبر عن "اعتبار النص قائمًا بذاته ممتلكاً لمقومات إبداعه التى يرسمها المتلقى، بتفكيك شفراته، ودواله، وبؤره، بمدلولاتها المتباينة من خارج النص عبر البناء العلائقى لعناصر النص".[٣٥]

ويعتمد التحليل فى السيمياء على اللغة الدرامية التى بدورها تعتمد على بنيتين هما؛ الظاهرة والكامنة أو الباطنة بوصفهما وسيلة للخطاب المسرحى. (٣٦)

ورغم إسهامات ما بعد البنيوية الثرى فى قراءة النص المكتوب والمعروض؛ فإنها إسهامها فى مجال الدراسات الإمبيريقية اقتصر على تخصصات بعينها منها النقد الأدبى، والنقد الفنى، ومجال اللغويات بصفة نادرة، وظل بعيدًا عن علم الاجتماع إلا فى كتابات بعيدة ومتناثرة.

ثالثًا:التفاعلية الرمزية،الدراما والحياةاليومية وجهان لعملة واحدة

عرفت مدرسة التفاعلية الرمزية بأنها تركز على دراسة الوحدات الصغرى للمجتمع دراسة متعمقة وشاملة؛ لتصل منها إلى فهم الوحدات الكبرى فيه، أى تدرس التفاعل فى المواقف والحياة اليومية لتصل منها لفهم دينامية المجتمع الأكبر .

ويعد إرفنج جوفمان من العلماء البارزين فى التفاعلية الرمزية، وقد عرض جوفمان فى كتابه "عرض الذات فى الحياة اليومية" الصادر عام ١٩٥٩ إلى مفهوم الدراماتولوجى؛ ويعنى به النظرية الدرامية لفهم الحياة الاجتماعية، يرى جوفمان أنه ليس هناك فرق كبير بين المسرح والحياة اليومية؛ فسلوكنا فى حضور الآخرين هو أداء يشبه الأداء الدرامى على المسرح (performance)، نسعى من خلاله بشكل واع أو غير واع إلى المحافظة على انطباعات الآخرين عنا أو تغيير هذه الانطباعات إلى الأفضل. (٣٧)

إذن لم يدرس جوفمان الدراما فى حد ذاتها، بل استخدمها بوصفها نموذج محاكاة؛ فالمجتمع الأكبر يشبه المسرح، به شخوص فاعلة وهم أفراد المجتمع، وبه طريقة أداء، وهى الفعل الاجتماعى نفسه، وأن الدراماتولوجى ميكانزم لفهم ودراسة التفاعل الاجتماعى داخل المجتمع، وليس لفهم ودراسة الدراما فى حد ذاتها .

رابعاً : نحو علم اجتماع للدراما

استعرضنا الطروحات النظرية المختلفة فى علم الاجتماع والتى تناولت الدراما بالدراسة والتحليل؛ وذلك فى عرض نقدى يتناول هذه الطروحات من العام للخاص حسب الترتيب المعرفى، ومن الأقدم للأحدث حسب الترتيب الزمنى، وكان هذا تحقيقًا لهدف الورقة الحالية الأول .

وقبل الشروع فى تحقيق الهدف الثانى، والذى يتضمن عرضًا لعدد من النقاط الجوهرية التى تصلح لبنة لعلم اجتماع للدراما؛ ينبغى أن نتطرق إلى فرع مهم من فروع علم الاجتماع وهو علم اجتماع الفن لكى نحسم الجدل مسبقًا الذى قد يثار حول إمكانية استبداله بعلم اجتماع الدراما أو العكس .

علم اجتماع الفن هو؛ ذلك الفرع من علم الاجتماع الذى يهتم بالفنون من منطلق كونها منتجًا ثقافيًا، لكنه يقترب فى التحليل والتفسير للظواهر الفنية من علم الجمال، وهو ما صبغه بالطابع الفلسفى لحد كبير .

وبتعريف أكثر دقة " تحيط سوسيولوجيا الفن بالعديد من الموضوعات، والمسائل المتباينة، بدءًا من التحليلات محدودة النطاق Micro-level مثل دراسة كيف ينتج أو يمارس أولئك الأفراد الذين يطلق عليهم فنانون إبداعاتهم

الفنية، وصولاً إلى التحليلات الكبرى واسعة النطاق Macro-level مثل التفكير فى مكانة الفن فى البناء العام للمجتمعات الحديثة".[٣٨]

والقارئ الجيد للتراث النظرى فى علم اجتماع الفن يجد أنه يمتاز بصفتين مهمتين؛ أولهما أن دراساته ذات طابع فلسفى مجرد فى معظم الأحوال، وعندما دخلت إسهامات علماء الاجتماع دخلت من بوابة فلسفة العلم وعلم اجتماع المعرفة فى التحليل والتفسير للظواهر الفنية. وثانيهما أن إسهاماته بقت لفترة طويلة وفى معظم الأحيان نظرية بحتة، بعيدة عن حيز التطبيق، ولم تدرس الدراما إلا قليلاً، حيث ركز علم اجتماع الفن بالأكثر– فى الدراسات الإمبيريقية القليلة التى انتمت إليه– على دراسة الموسيقى والأغانى الخاصة بالثقافة الشعبية، والرقص التعبيرى والإيقاعى وهكذا.[*]

إذن؛ علم اجتماع الفن محدد الإطار النظرى لحد كبير منذ زمن يمتد لمنتصف الألفية الثانية، كما أن مجالات الدراسة فيه محددة.

أما علم اجتماع الدراما (Sociology of Drama) إجرائيًا – حسب رؤية الباحثة – هو ذلك الفرع من علم الاجتماع الذى يتناول بالعرض والتحليل والتنظير والدراسة الدراما بجميع أنواعها؛ المسرحية والإذاعية والسينمائية والتليفزيونية، وبكل ما يتصل بها من إشكاليات وقضايا.

ولا بد أن يكون لعلم اجتماع الدراما إطار نظرى يراعى النقاط الآتية:

١- أن الدراما منتج ثقافى إبداعى لا يمكن فهمه بمعزل عن السياق الاقتصادى الاجتماعى السياسى الذى تظهر فيه؛ وعن خصوصية المجتمع الذى ينتجها؛ الثقافية والتاريخية.

٢- كل كاتب أو مؤلف للنص الدرامى له إيديولوجية تحتوى على مجموعة من الأفكار والتصورات ورؤى العالم حول المجتمع بكل ما فيه، وتظهر

إيديولوجيا المؤلف فى الطرح الدرامى لقضايا وإشكاليات المجتمع، وهناك نوعان من المؤلفين؛ الأول الذى يسهم فى إنضاج وعى الجماهير أو المتلقين؛ فيطرح فى السياق الدرامى لعمله قضايا ومشكلات اجتماعية من الواقع المعاش، وقد يقترح من خلال نفس السياق حلولاً لها، والنوع الثانى من مؤلفى وكتاب الدراما هو الذى يزيف الوعى فى طرحه الدرامى ويغرق المتلقى فى تفصيلات فرعية ليس لها داع، ليبعد عن الواقع الاجتماعى الفعلى وعن المجتمع وقضاياه ومشكلاته، ويختزل المشكلات الاجتماعية فى صيغة فردية وشخصية.

٣- أن الدراما بكل أشكالها وأنواعها نص؛ يخضع للتأويل والتفسير، ويحمل معنى كامنًا؛ غير ظاهر لا بد من اكتشافه والوقوف عليه، وعدم الاكتفاء بالمعنى الظاهر أو المعلن للطرح الدرامى.

وتمثل النقاط الثلاث المطروحة سلسلة مترابطة، كل حلقة فيها تؤدى للأخرى، ويشكلون معًا إطارًا نظريًا يصلح لتحليل وتفسير ودراسة الدراما دراسة سوسيولوجية؛ فلا بد من فهم المجتمع وأبنيته وخصوصيته لفهم شكل المنتج الإبداعى الذى يفرزه وهو الدراما، واستيعاب إيديولوجيا مؤلف النص الدرامى وتصنيفها يمكن من الوقوف على الأفكار والتصورات ورؤى العالم الذى يطرحها المؤلف للجمهور، وأخيرًا حتمية فهم النص الدرامى بكل ما يحمله من معان لاستكمال الصورة والبعد عن المعانى الظاهرة إلى المعانى الكامنة والمستترة التى يطرحها النص ويؤكد عليها .

المراجع والهوامش

١- عبد الباسط عبد المعطى، اتجاهات نظرية فى علم الاجتماع، عالم المعرفة، العدد ٤٤، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والعلوم والفنون والآداب، ١٩٨١، ص ص ١٤٣:١٤٢.

٢- ناتالى اينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين جواد قبيس، مراجعة فواز الحسامى، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١، يونيو ٢٠١١، ص ٤٢.

٣- انظر:

- المرجع السابق، ص ٤٢.
- رمضان بسطاويسى، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت؛ إدورنو نموذجًا، القاهرة، مطبوعات نصوص ٩٠، ١٩٩٣، ص ٢١.

٤- ناتالى اينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص ٤٧.

٥- خالدة حامد، صناعة الثقافة؛ التنوير بوصفه خداعًا جماهيريًا، مجلة فصول، العدد ٦٥، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ٢٠٠٥، ص ص ٢٤:٢٥.

٦- المرجع السابق، ص ٢٩.

(*) تم تقديم مفهوم صناعة الثقافة للمرة الأولى بوصفه مصطلحًا خاصًا بمدرسة فرانكفورت والمدرسة النقدية؛ عام ١٩٤٤ فى فصل صناعة الثقافة: التنوير باعتباره خداعًا جماعيًا فى كتاب جدل التنوير لإدورنو، انظر:

http//ar.wikipedia.org,22-2-2018.

٧- Media: Ideology at: Mass

www.culsock.ndirect.co.uk/muhome/cshtml/media/idealetlet.htm,12-3-2007.

-Morley. David, Audience Research at:
http://www.Museum.tu/archives/etu/A/HtmlA/audiencersa/audiencerse/htm, 15-1-2007.

نقلًا عن:

- سماح عبد الله عبد الحميد، القيم الاجتماعية فى المجتمع المصرى؛ دراسة للقيم كما تعكسها نماذج من الدراما التليفزيونية المصرية، القاهرة، رسالة دكتوراه منشورة، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٣، ص ص ٢٦:٢٧.

٨- ناتالى اينيك، مرجع سابق، ص ٤٧.

٩- رمضان بسطاويسى، مرجع سابق، ص ٢٦.

١٠- المرجع السابق، ص ٢٦.

١١- خالدة حامد، مرجع سابق، ص ٤.

١٢- كتب ماركيوز الإنسان ذو البعد الواحد عام ١٩٦٤.

Marcuse, Herbert, One-Dimensional-Man, at:
http://www.marxists.org/reference/archive/ Marcuse/work/ one-dimensional-man/ch10.htm، 31-1-2009.

نقلًا عن:

- سماح عبد الله عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٢٧.

١٣- المرجع السابق ص ٢٧.

(*) ظهر مفهوم صناعة الإعلام فى طيات حديث شومسكي عن وسائل الاتصال الجماهيرى الأمريكية ونقده لها فى كتابه: صناعة الإذعان؛ الاقتصاد السياسى لوسائل الإعلام الجماهيرية خلل نموذج الدعاية الأمريكى، عام ١٩٨٨.

١٤- سماح عبد الله عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٢٦.

١٥- المرجع السابق، ص ٢٩.

١٦- Thornham. Sue & Purvis. Tony, Television Drama, Theories and Identities, London, Palgrave Macmillan, 2005.

نقلًا عن:

- سماح عبد الله عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٣٨.

١٧- Wolf Janet, The Social Production of Art, London, Macmillan Education ltd, 1st Pub, 1981, p.53.

(*) تحدث شيلر عن مديرو العقول فى موضعين؛ الأول كتابه الذى يحمل نفس العنوان (The Mind Managers) الصادر عام ١٩٧٣، والثانى مقالته التى تحمل نفس الأسم فى الكتاب المحرر، ولقد أعيد قراءة "مديرو العقول" من قبل العديد من الدارسين قراءات جادة نذكر منها:

-Cantrell .Lucie, The Mind Managers ; a Review, at: www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewfile/160/66,2-2-2018.

١٨- Schiller. Herbert. I, The Mind Managers in:

Alexander. Alison & Hanson. Jarice, Clashing Views in Mass Media and Society, McGraw Hill, 10th Edition, 2009

نقلًا عن :

- سماح عبد الله عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٢٩.

١٩- المرجع السابق، ص ص ٣٠:٣١.

٢٠- Schiller. Herbert. I, The Mind Managers ,

نقلًا عن :

- سماح عبد الله عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٣٢.

٢١- بيير بورديو، التليفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة: درويش الحلوجي، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط١، ٢٠٠٤، ص ص ٣٣:٣٤.

٢٢- Wolf, Janet, The Social Production of Art , p.49.

٢٣- ناتالى اينيك، مرجع سابق، ص ٤٢.

٢٤- Lukaes George ,The Sociology Of Modern Drama, Translated By: Baxandall. Lee, The Tulane Drama Review, Vol.9, No.4, USA, The Mit Press, Summer 1965,p.147.

(الترجمة الانجليزية من الأصل الألمانى الذى تم نشره ١٩١٠ كما سبق ذكره)

٢٥- Ibid., pp. 150;151.

٢٦- Ibid., p. 167.

٢٧- Ibid., p. 16.

٢٨- جورج لوكاش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، ترجمة كمال الدين عيد، تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى، القاهرة، المركز القومى للترجمة، العدد ٢٧٧٠، الجزء الأول، ط١، ٢٠١٦، ص ٢٦.

٢٩- ناتالى اينيك، مرجع سابق، ص ٢٦.

٣٠- Altusser Louis, Note On Materialist Theatre,at : http://www. Marxists.org/reference/archive/ Altusser/1962/ materialist-theatre.htm

نقلًا عن :

-سماح عبد الله عبد الحميد، مرجع سابق، ص ص ١٩:٢٠.

٣١- انظر :

- ما بعد البنيوية فى:

http//www.marefa.org,17-2-2018, p.1.

- سامى عبد العال، جاك دريدا، فى جاك دريدا والتفكيك، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، لبنان، الفكر المعاصر، سلسلة أوراق فلسفية، دار الفارابى، ط١، ٢٠١٠، ص ١٦.

٣٢- op. cit., p.1.

٣٣- أحمد أبو زيد، جاك دريدا: فيلسوف فرنسا المشاغب، جاك دريدا والتفكيك، مرجع سابق، ص ص ١٦:٢١ أماكن متفرقة .

٣٤- أحمد عبد الحليم عطية، دريدا والفكر العربى المعاصر، المرجع السابق، ص ص٢٩:٣٨ أماكن متفرقة .

٣٥- سافرة ناجى قاسم، سيميائية اللغة الدرامية، مجلة الفنون المسرحية، فى:

http//theateras.blogspot.com.eg/2016/04/blog-post_95_html,17-2-2018,p.2.

٣٦- المرجع السابق، ص ٣.

٣٧- إرفنج جوفمان، عرض الذات فى الحياة اليومية، ترجمة: أحمد العوفى، مراجعة خبيب عسلان، فى:

http//nthar.net,15-2-2018,pp.1:11 many places.

٣٨- ديفيد إنجليز، التفكير فى الفن سوسيولوجيًا، فى؛ سوسيولوجيا الفن، ترجمة ليلى الموسوى، مراجعة محمد الجوهرى، تحرير ديفيد إنجليز، جون هجون، الكويت، عالم المعرفة، عدد ٣٤١، يوليو ٢٠٠٧، ص ٥.

(*) انظر بعض مراجع علم اجتماع الفن .

- المرجع السابق .

- ناتالى اينيك، مرجع سابق.

Abstract

SOCIOLOGICAL STUDY OF DRAMA
PRESENTATION AND CRITICAL ANALYSIS

Samah Abdallah

The present paper is an attempt to develop a number of substantive points that can serve drama sociology, and establish a theoretical framework that is suitable for studying drama from the sociological perspective. In order to achieve this goal, the paper was divided into two sections: The first section displays the most important intellectual schools in sociology, the opinions of their intellectuals about drama, a critical analysis for these opinions, and the opinions of new Marxists, post structuralism, symbolic cognitive, taking into consideration the time of narration and display. The second section is a theoretical framework suitable for studying drama, and helps in analyzing the results of applied drama studies and explaining them sociologically.