# إشكاليّة العلاقة بين السينما والتلفزيون في العالم العربي

عدنان مدانات

بعد أن تجاوز العالم مسألة اختراع السينما باعتبارها طريقة لعرض الصور المتحركة وبعد أن بدأت السينما تتحول إلى أفلام طويلة تروى قصصا وتخلق أحداثا وتقدم أفكارا وبعد أن تكرست السينما باعتبارها وسيلة استعراض وترفيه ، بدا كما لو أن السينما ستقضي على الأدب والمسرح باعتبارها شكلا جديدا متطورا يتضمن في داخله الأدب والمسرح . غير أن مرور الزمن اثبت ان السينما لم تستطع ان تلغي الأدب والمسرح من التاريخ .. بل إنها استفادت منهما وحولتهما إلى معين لا ينضب يرفدها بالمواضيع . بالمقابل أثبت الادب والمسرح أنهما لا يزالان ضرورة للمجتمعات المتحضرة .. مثلما أن السينما صارت ضرورة.

وعندما تم اختراع التلفزيون برزت من جديد التوقعات حول ان التلفزيون سيقضي على السينما لانه يشكل البديل التقني الأكثر تطورا لهذه السينما ولانه يستطيع ان يؤدى من حيث المبدأ ذات الوظائف التي تؤديها السينما إنما بسهولة أكثر وبقدرة أكبر على الوصول إلى الجماهير .. عن طريق غزوها في عقر دارها .

وقد تزايدت هذه التوقعات بعد أن طور التلفزيون وسائله وعمق طبيعته ولم يعد يكتفي بدوره كوسيلة تقنية لتقديم البرامج الإعلامية والبرامج الاستعراضية الترفيهية ، بل تجاوزها نحو التعامل مع صلب مادة السينما .. أي القصص المروية على شكل أفلام .

غير ان السينما استطاعت الصمود أمام هجمة التلفزيون وطورت بالمقابل مواضيعها وتقنياتها بما ساعدها ، ورغم الانحسار الجزئي في عدد جماهيرها ، على الإبقاء على دورها الثقافي والفني والمحافظة على صلتها بجماهيرها .

ومع الزمن بدأ الصراع بين السينما والتلفزيون يتحول إلى نوع من المصالحة ومن ثم التعاون، وتم إيجاد أشكال من التنسيق بين هاتين الوسيلتين وصلت درجة قيام مؤسسات التلفزيون في العالم المتطور بتمويل الإنتاج السينمائي ودعمه بطريقة او بأخرى ،

احتاج الوصول إلى هذا الوضع إلى التغلب على العديد من الإشكالات الفكرية والدرامية والفنية والتقنية والتجارية والتنظيمية والقانونية، وقد أدى هذا الوضع بالضرورة إلى الاستفادة المتبادلة من الأساليب والتقنيات ، بحيث أن التلفزيون طور برامجه مستفيدا من الإمكانات التي تقدمها السينما والتي بدورها استفادت من إمكانات التلفزيون .

في العالم العربي ، باعتباره جزءا من العالم النامي .. لا تزال مشكلة العلاقة بين السينما والتلفزيون مستمرة بطريقة أو بأخرى . ولا يزال هذا الصراع يتخذ أبعادا سلبية تهدد بشكل أو بآخر وبالذات مستقبل السينما في العالم العربي ... وتحول دون الاستفادة المتبادلة بين هاتين الوسيلتين الهامتين .

وغني عن القول إن هذا الوضع نسبي . حيث ان شدة الصراع وطبيعته تختلفان ما بين قطر وآخر نتيجة عوامل موضوعية وتاريخية مختلفة . ففي مصر حيث توجد صناعة سينمائية عريقة وسابقة بوقت طويل على وجود التلفزيون ، فإن هذه الإشكالية تختلف في نواحي عديدة عن الإشكالية الموجودة في الجزائر مثلا ، حيث نشأت السينما والتلفزيون في زمن متقارب وحيث أن الوسيلتين تخضعان لإشراف ودعم القطاع العام الحكومي . كما ان هذه الإشكالية تأخذ طابعا مختلفا وأكثر حدة في تلك الأقطار العربية التي نشأ فيها التلفزيون على أرضية خلت تماما من الإنتاج السينمائي المحلي

وهكذا فان الطبيعة الخاصة بكل قر تتطلب دراسة مستقلة للإشكالية القائمة بين السينما والتلفزيون .. ومع ذلك فانه توجد بعض السمات العامة المشتركة التي تمس صلب جوهر هذه الإشكالية في تأثيراتها على هاتين الوسيلتين . أن تقصي مثل هذه السمات العامة سيساعد على اكتشاف الحلول المناسبة بما يؤدى إلى التطوير المتوازن للسينما والتلفزيون في العالم العربي .

وهنا لا بد ان نحدد ان التلفزيون كنظام عام يحوى في داخله تخصصات متعددة ويستند إلى برامج متنوعة منها الإعلامي ومنها الترفيهي ومنها الدرامي . وما يعيننا هنا بالدرجة الأولى في مجال العلاقة بين السينما والتلفزيون هو الجانب الدرامي بما يتضمنه من سهرات ومسلسلات وأفلام تلفزيونية .. لانه هنا تتبدى بشكل أوضح الصفات المشتركة ما بين السينما والتلفزيون . إضافة إلى الفروقات بين الوسيلتين من ناحية كونها نظامين إنتاجيين تحكمهما قوانين مالية وإدارية وتنظيمية وتوزيعية متباينة . ففي مجال الدراما التلفزيونية يمكن أن نعثر على أوجه المقارنة مع السينما .

ان اوجه التشابه والاختلاف بين السينما والتلفزيون ذات طبيعتين :

**الأولى ترتبط بالقوانين العامة التي تحكم كل منهما.**

**الثانية ترتبط بالتفاصيل المستندة إلى الخصائص النوعية الذاتية لكل من السينما والتلفزيون .**

فعلى المستوى العام نجد أن أوجه التشابه تكمن في ان السينما والتلفزيون يتعاملان مع مادة واحدة هي المادة الروائية الدرامية بعناصرها المتكونة من السيناريو الأدبي والإخراج والتصوير والتمثيل والمونتاج و الخ ... وان الوسيلتين جزء من نظام إنتاجي اقتصادي ونظام إعلامي ثقافي ترفيهي وجمالي يتوجه أساسا للجماهير العريضة ويمتلك قوة تأثير وإقناع هائلتين . غير ان اوجه التشابه العامة هذه تصطدم مع شروط عامة سائدة ... في العالم العربي بالذات تحول دون تطوير التعاون بين السينما والتلفزيون وترسخ من حالة الصراع بينهما .

تكمن الإشكالية الأولى في مجال العلاقة بين السينما والتلفزيون مع الجمهور العربي والثقافة الجماهيرية ، وهنا نشير إلى أننا نركز أساسا على الأعمال الدرامية التلفزيونية بكل أنواعها وليس على كل البرامج التلفزيونية والإعلامية والتربوية ، فإذا كانت السينما كما هو معروف ، قد بدأت تنمو نحو الاستثمار التجاري والتسلية الرخيصة واختارت المواضيع البعيدة عن المشاكل الفعلية للمجتمعات العربية (طبعاً توجد استثناءات) وإذا كانت هذه السينما قد ربت جمهوراً معينا اعتاد الأفلام الخفيفة السهلة ، فان التطور التاريخي قد افرز بضرورة توجها نحو التطوير والتغيير والاقتراب اكثر فاكثر ، من المشاكل الواقعية والجدية بحيث ان ما كان استثناء اصبح تياراً وتوجهاً جدياً. لقد ساهم في هذا التوجه الجديد نمو الوعي الثقافي العام للناس من جهة ، ومن جهة أخرى دخول سينما عربية جديدة (تونسية وجزائرية وسورية ... الخ ) ينطلق صانعوها من أسس اكثر جدية ونظرات اكثر احتراما للقيم المعرفية والفنية للسينما ، فإذا ما نظرنا إلى خارطة السينما العربية ككل ، وليس فقط إلى السينما المصرية فسنجد أنها قد تطورت ورقت كثيرا من النواحي الفكرية والفنية وصارت تطور تبعا لذلك وتنمي جمهورها الخاص . بالمقابل ، فان طبيعة التلفزيون وشروط التعامل معها في العالم العربي ، قد بدأت تعيق عملية التطور هذه ، وبدأ التلفزيون يجذب جمهور السينما إليه ، ويعوده على الاسترخاء ويعيده إلى الأشكال الأولى للاستقبال السهل للمواد المعروضة على الشاشة والبحث فيها عن الترفيه فقط .

يستفيد التلفزيون في ذلك من العدد المتنوع من البرامج التي يقدمها في الليلة الواحدة والتي تهدف اكثر نحو الترفيه السريع - برامج ترفيهية ، أغان ، منوعات ، مسلسلات ذات قصة بسيطة .. الخ .

هذا وإن العلاقة مع الجمهور ( وهي علاقة بحاجة لدراسات خاصة يتم فيها تحليل الوظائف التربوية والمعرفية والإعلامية التي يؤديها التلفزيون العربي في وضعه الحالي )، تبقى ضمن المجال العام لهذه العلاقة الإشكالية بين السينما والتلفزيون ولا تقتصر عليها ، بل إنها ، أي الإشكالية ، تتشعب لتلمس مجالات أخرى أكثر تخصصا وذات أهمية فائقة .

إن التلفزيون كما هو معروف ، ليس ملكا للقطاع الخاص ، في الدول العربية ، بل إنه مؤسسة رسمية حكومية ، وبالتالي فهو يخضع للشروط المباشرة التي تفرضها الدول ، بالمقابل فانه يفرض هذه الشروط بدوره على شركات الإنتاج الخاصة ، لان إنتاجها يعرض بالضرورة من خلال شاشة التلفزيون الدولة. نجد في السينما وضعا مختلفا ، فهي تنتمي في بعض الدول العربية إلى القطاع الخاص في تلك الدول ، كما ان ثمة دول أخرى عربية يقتصر الإنتاج السينمائي فيها على القطاع الخاص هذا بالإضافة إلى ان السينما المصرية المهيمنة على السوق العربي هي ملك للقطاع الخاص ، الأهم من ذلك ان صالات العرض أساسا هي ملك للقطاع الخاص ، ولذلك فان

النتيجة النهائية للإنتاج أي العرض لا يخضع للدولة إلا ضمن حدود قليلة ، ذلك ان الدولة تضطر لمراعاة شروط الاستثمار التجاري في القطاع الخاص ، وبالتالي فان شروط الرقابة هي اكثر تساهلا منها بالنسبة للتلفزيون كما ان إمكانية تنفيذ وتحقيق الرقابة على العروض السينمائية ليست بسهولة تحقيقها بالنسبة للعروض التلفزيونية ، نتيجة لذلك كله يبقى العرض السينمائي متمتعا ، نسبيا ، بقسط أكبر من الحرية ، ويستفيد أكثر من قوانين العرض والطلب ذات الطبيعة الاقتصادية .

لهذا السبب نجد ان السينما تتمتع بقسط أوفر عموما من هامش الحرية بالمقارنة مع الإنتاج التلفزيوني ، غير ان هذه الحرية النسبية للسينما تصبح مهددة بشكل غير مباشر نتيجة للهيمنة المتزايدة لمؤسسات التلفزيون والتي بدأت تستقطب للعمل فيها ، او ضمن محيطها أعدادا متزايدة من الفنانين والفنيين العاملين في السينما على أنواعهم ، تستقطب ، كذلك الممولين الذين اكتشفوا في الإنتاج التلفزيوني مجالا رحبا وسريعا للاستثمار ، ( لقد بدأت السينما حاليا وبعد انتشار الفيديو فيلم ، في استعادة قدراتها المالية والتخلص تدريجيا من الهيمنة الاقتصادية للتلفزيون، غيران هذا لا يعني أنها ستتخلص بسهولة من الآثار الأيديولوجية والقمعية التي نتجت عن هذه الهيمنة والتي عكست ولا تزال تعكس نفسها بشكل واضح جدا على الحياة الثقافية العربية ) .

**إذن ، ماهي التأثيرات السلبية التي أدت إليها هيمنة التلفزيون على السينما العربية ؟**

من المعروف ان الإنتاج التلفزيوني ، والذي يحظى بفرص عرض سريعة وأكثر انتشارا من السينما ، بدأ يكرس تقاليده الخاصة ، سواء منها ما يتعلق بتكاليف الإنتاج او بطبيعة النصوص وطريقة معالجتها الدرامية ، او بأنواع التمثيل وإلا خراج ، وكما ذكرنا ، فان هذه التقاليد التي يكسرها التلفزيون بعامة ، هي التي سعت وتسعى السينما العربية عامة والمصرية بخاصة ، للتخلص منها من خلال فنانيها ذوي التوجه الواقعي والجدي ، تلك التقاليد التي طالما اعتبرت سبة توجه إلى السينما العربية ، إذن فان التقاليد الجديدة - القديمة ، في آن ، تلعب دورها الخطير السلبي في الحياة الثقافية العربية من خلال تأثيرها المباشر على مستوى الوعي الفكري والفني والدرامي لجماهير المتفرجين وعلى مستوى التذوق الجمالي ( فالجميع يتفقون على ان مستوى البرامج والمسلسلات التلفزيونية متدن جدا ) كما إنها تلعب هذا الدور من خلال التأثير المباشر على توجهات المخرجين وكتاب الدراما أساسا .

يلاحظ على مستوى عام، أنه يوجد توجه ثقافي عند السينمائيين الشباب الجادين والراغبين بإعطاء السينما وجها ثقافيا فنيا ، وهم غالبا ما يتحدثون عن السينما باعتبارها وسيلة من وسائل دراسة الواقع وكشف مشاكله ، أي أن الصورة العامة تشير إلى وجود هموم ثقافية وفنية وسياسية عند هؤلاء السينمائيين ، في حين ان شروط التلفزيون لا تسمح بقدر كاف من الطموح الثقافي بالنسبة للفنانين وتفرض عليهم التعامل مع عملهم باعتباره مهنة ولا يربطونه بالهموم الثقافية الحقيقية، وإذا أخذنا بعين الاعتبار ان أعداداً متزايدة من المخرجين السينمائيين يلتحقون بالعمل التلفزيوني وفق شروط المهنة فسندرك مدى الخطر الذي يتهدد السينما كتعبير ثقافي عصري ، يعكس هذا الوضع نفسه بالضرورة، على مستوى الفن الإخراجي فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر ان السينما عانت كثيرا كي تتخلص من التصوير داخل الأستوديو بديكوراته البدائية والتي تفرض حيلاً بدائية على المخرجين في تحريكهم للكاميرا او للممثلين وسعت السينما للخروج إلى الواقع والتصوير في الأماكن الحقيقية ، وتوصلت بالتالي إلى رفع مستوى العمل الإخراجي عموما ، غير أن العمل في التلفزيون وهو أسهل من العمل في السينما يعيد الإخراج إلى حالته البدائية الأولى ، ضمن ديكورات مفتعلة وغير مقنعة داخل الأستوديو التلفزيوني ، مع قصر مهمة الإخراج في الغالب على إفساح المجال أمام الممثل لكي يؤدي حواره فقط .

يتأثر بهذا الوضع أيضا كتاب الدراما الذين احتاجوا فترة طويلة لاكتساب نوع من المهارة في كتابة السيناريو السينمائي، ومن المعروف أيضا ان المخرجين طالما كانوا يشكون من عدم وجود متخصصين في كتابة السيناريو ، بل ان الكثيرين كانوا يعزون ضعف السينما العربية إلى ضعف السيناريو أساسا ، لقد استطاع كتاب الدراما ان يتوصلوا إلى نوع من المهارة في التعامل مع السيناريو السينمائي ، غير انهم اكتشفوا ، إذ بدأوا العمل في مجال الكتابة للتلفزيون ، أنهم ليسوا بحاجة إلى بذل الجهود في سبيل اكتسابها ، ذلك ان البناء الدرامي المتعامل معه في التلفزيون يميل نحو التبسيط الشديد ، حتى التفاهة أحيانا ، ولا يؤدي اكثر من الوظيفة البدائية للسرد والتشويق . هذا إضافة إلى قائمة الممنوعات والمحرمات التي يعرفها كل من يتعامل مع التلفزيون في العالم العربي والتي يمكن تلخيصها بعبارة " ممنوع التفكير " .

يعكس هذا الوضع نفسه على مستوى التمثيل ، فالتلفزيون يطلق باستمرار وجوهاً جديدة لم تكتسب خبرتها

الكافية بعد والتي تحمل معها تقاليد الأداء المسرحي ، الذى يعتمد على المبالغة في التعبير ، تلك التقاليد التي احتاج الممثلون السينمائيون العرب إلى جهد كبير كي يتخلصوا منها ، ويتكرس هؤلاء لينتقلوا من ثم إلى السينما . على المستوى الاقتصادي أيضا ، فالسينما كصناعة تعاني الكثير من نقصان الإقبال على دور العرض السينمائية (نقصان إقبال العائلات بخاصة ) وتحول هذا الإقبال باتجاه متابعة البرامج والمسلسلات التلفزيونية التي يضطر الجمهور لمتابعتها ليلة اثر ليلة ، من ناحية ثانية فان الأجور المرتفعة التي يحصل عليها العاملون في المسلسلات التلفزيونية تعكس نفسها على عملهم في السينما إذ يطالبون بأجور مرتفعة تتناسب مع أرباحهم من التلفزيون ، كما ان انشغال الممثلين والفنيين في المسلسلات التلفزيونية المتلاحقة ، يعيق مشاركتهم في الأفلام السينمائية ويضطر المنتج السينمائي في أحيان كثيرة إلى تأجيل الإنتاج او تكييفه مع مواعيد وارتباطات الممثلين وبقية الفنيين ، وبالطبع فانه يمكن إيراد تفصيلات كثيرة في هذا الصدد ، وهي كلها تؤكد على حقيقة واحدة وهي ان العلاقة بين السينما والتلفزيون على مستوى العالم العربي تسير في اتجاه واحد يؤثر فيه التلفزيون سلبا على السينما فيما يحاول ان يحيا بعيدا عن إنجازات هذه السينما وبشكل مستقل ضمن قوانينه الخاصة به .

وهنا يجدر ان نلاحظ انه إذا كانت توجد مستويات مختلفة في السينما العربية بعضها يصل إلى مرحلة راقية ، فان التلفزيون على مستوى العالم العربي ككل يعاني بشكل عام من الضعف لان القوانين والشروط ذاتها تتحكم فيه .

ان هذه الإشكالية السائدة حاليا في العالم العربي ، كانت مشكلة مطروحة أمام العالم الرأسمالي منذ اكتشاف التلفزيون حيث توقع الكثيرون ان تؤدي المنافسة بينهما إلى خسارة السينما ونهايتها غير ان الأمور اتخذت مجرى مختلفا ، وسرعان ما انتهى عهد التنافس وتطور لاحقا إلى دعم من التلفزيون للسينما ، فالتلفزيون لم يقض على السينما ، بل دخل عملية الإنتاج السينمائي وصار ينتج أفلاما سينمائية خاصة بالعرض التلفزيوني ، إضافة إلى تمويل الإنتاج السينمائي المستقل ودعمه .

حصل هذا بعد أن اتضح ان الشروط الخاصة بكل مجال من هذين المجالين لا يمكن نفيها وان لكل منهما ضرورته وشرعيته ولكل منهما جمهوره .

وجدت في العالم العربي بداية لمساع مماثلة ، ففي سوريا كانت ثمة محاولات لإنتاج أفلام سينمائية من قبل التلفزيون ولكنها ليست منظمة منهجياً حتى الآن ، كما يوجد وضع متشابه في الجزائر والعراق ، غيران هذه المحاولات لا تشكل قاعدة حتى الآن مع انه يمكن دراستها والاستفادة منها ولا تزال هذه القضية مطروحة أمام الدول العربية ، لانه في النهاية لا يمكن إلغاء السينما وإلغاء دورها الهام الذى يمكن ان تلعبه في الحياة الثقافية العربية وفي إيصال هذه الثقافة إلى العالم .

وهنا نلاحظ أن الإنتاج السينمائي العربي هو الذي يصل العالم حاليا عن طريق المهرجانات والعروض و...إلخ ، بينما يحصل الإنتاج التلفزيوني نفسه ضمن حدود الدول العربية ، وليس ذلك فقط بل انه لا يطمح حتى لاجتياز هذه الحدود .

# مخاضات المسرح عبر تأريخه

من حدود الطقس الديني حتى انفجار اللامعقول

نازك الأعرجي

أصبح من الثابت الآن القول بأن العرض المسرحي نشأ عن الطقس الديني وأنه انسلخ عنه شيئا فشيئا وإن كان قد حافظ طويلا على طابع قدسي .

وقد ثبت بالاستناد إلى مجموعة من الوثائق التاريخية أن الطقس اتخذ شكل عرض مسرحي في الحضارات القديمة المصرية والآشورية والبابلية . ففي بابل كانت تمثل في عيد رأس السنة قصيدة الخلق الملحمية ذات الطابع الاسطوري والكوني ، وكانت هناك احتفالات أخرى صيغت طقوسها بشكل تمثيليات وقد كانت منتشرة لدى الحثيين في آسيا الصغرى.

أما الحضارة المصرية فقد قدمت إلى جانب الدراما الطقسية عروضا مسرحية مستقلة عن الطقس والكهنوت على الرغم من تناولها موضوعات قدسية . فقد عثر في " إدفو " على نصب رفع تكريما للاله "حورس" عليه كتابة تقول" كنت ذلك الذي رافق معلمه في تنقلاته ، والذي لم يكن ليتعب من التلاوة التي كان يتلوها . كنت شريكا لمعلمي في جميع إنشاداته . عندما كان إلها كنت أميرا ، وعندما كان يقتل كنت أحيي " ولا شك أن هذه الإشارة تدل على ممارسة المصريين القدماء للمسرح المزاح عن الوظيفة الطقسية الدينية .

أما العرض الدنيوي المتحرر كليا من تأثير الدين وأشكاله فقد بدأ يظهر مع تضاؤل الهيمنة الأيديولوجية للمؤسسات الدينية ، وهو لم يظهر في بلاد الإغريق إلا في مرحلة الكوميديا الأتيكية القديمة مع أرستوفانيس ، فقد اثبت تاريخ المسرح أن الحاجة الى العرض الدنيوي هي حاجة حيوية غير أنه نادرا ما يكون بوسعه أن يحيا قبل ان يدب الضعف في الأيديولوجية المهيمنة .

والعرض المسرحي الدنيوي يتسم بأن الممثلين والجمهور يعون أن العمل الدرامي هو وهم مسرحي وابتكار لحبكة لا تنطوي على التطابق بين الممثل والشخص . ويدرك الجمهور أن التمثيل محاكاة لحدث وليس إعادة له ، في حين كانت الطقوس الدينية دائما استحضارا حيا لبنائية طقوسية ذات وظيفة دينية أساسية هي تثبيت اليقين الديني لدى المجموعة البشرية .

**كيف تحول الطقس الديني إلى دراما دنيوية في أثينا ؟..**
**وكيف تسنى للإغريق انطلاقا من التمثيلية الطقسية بلوغ تراجيديا أسخيليوس ؟..**

يجمع الباحثون على أن المسرح انطلق من " الديثرامب " أو القصيدة المدحية التي تنشدها الجوقة تكريما "لديونيزوس". فقد انفصل قائد الجوقة وهو المجاز حققه " ثيسيبس " الذي ابتكر حوارا دراميا ما بين الجوقة وقائدها. ثم جاء " أسخليوس "وأضاف الشخص الثاني إلى جانب قائد الجوقه . وبعد ذلك أدخل "سوفوكليس" الممثل الثالث وأضاف الديكور المسرحي . ثم أخذت الحركة بالاتساع في النصف الثاني من القرن السادس وهو ما يفسر ان الانسلاخ التدريجي عن عناصر الأسطورة قد أثر في تحول المدحية ذات الطابع الاحتفالي المقدس إلى دراما يحصر المعنى ، فقد حلت شيئا فشيئا أنسنة الأسطورة محل تدينها المفرط ، وخلف الرواية الملحمي الممثل المسرحي باعتبار أن المسرح هو المكان الذي تتجلس فيه أكثر مشاركات المواطنين مباشرة وحيث يتحقق شيئا فشيئا التطابق بين الأسطورة وضمير يتنبه للمهام الاجتماعية والتاريخية ويقدر على تحليل الواقع ومواجهته .

إذن ، فقد حدث انتقال من العبادة إلى الطقس ، ومن الطقس إلى العرض ، وتم التحول بواسطة الأسطورة ولكن بمقتضى تطور الأيديولوجيا ولا يزال الصوت الأيديولوجيا وذكرى الطقس والأسطورة حيين حتى الآن ، ففي تعاقب

التجارب ومن خلال جدلية توحدها وتميزها أثناء حركة تطورها، يتكون تاريخ العرض المسرحي وصولا إلى صيغته الحالية .

إن أعظم فترات المسرح التراجيدي الإغريقي لم تدم أكثر من قرن ونصف القرن " من النصف الثاني للقرن السادس ق.م ، إلى نهاية القرن التالي " حيث برزت شخصيات "أسخيلوس" و "سوفوكليس" و "يوريبيدس" . وقد عملت الظروف الروحية الفريدة والحياة الاجتماعية الحية والوعي لوظيفة تاريخية وثقافية ذات أهمية كبرى للمسرح على خدمة عقول ومواهب هؤلاء الكبار .

غير أن الجمهور اليوناني كان يتحرق إلى العرض الشعبي الذي يقدمه ممثلون جوالون . ومن المؤكد أن تأثيرا متبادلا قد حصل ما بين النمطين فأنتج فترة الكوميديا الأتيكية القديمة التي تميزت بالنقل السياسي والسخرية من الشخصيات المعاصرة المشهورة ومن عادات العصر . غير أن إلغاء الحريات السياسية في أثينا في القرن الرابع ق.م قد حدّ من جموح الكوميديا وحجم اندفاعاتها ، وسميت تلك المرحلة بالكوميديا الاتيكية الوسطى ، أما بين القرنين الرابع والثالث ق.م فقد شاع الهزل وصار المواطنون العاديون موضوعا للمسرحيات حين أصبح من المستحيل نقد الشخصيات الحاكمة الشهيرة .

ويعتقد الباحثون أن تأويل الأسطورة بوصفها أساس المعتقدات الدينية كان مهمة أخذتها الدولة على عاتقها في أثينا. وكلما فقدت أثينا سيطرتها وحريتها كان العرض المسرحي يفقد وظيفته كتعبير عن ضرورة جماعية ، وما لبث أن أصبح مجرد تسلية حرفية فانحسر الحماس الفكري والجمالي الناقد أمام تصوير ساخر للحياة اليومية يرضي الجمهور المؤلف في معظمه من مواطني الطبقات الوسطى .

ويرى " **فيتو باندولفي** " أن الكوميديا الاتيكية الوسطى والجديدة هي مرآة وثمرة لظروف تاريخية جديدة ، وجمهور يخضع أكثر فأكثر للاستسلام والانهزامية ويقتات بما يقدم له يوما بعد يوم من المغانم والمتع التافهة ، فقد عملت القوانين القمعية على الحد من حرية التعبير التي عرفها المسرح في أثينا وكان الحكام يمارسون رقابة غير مباشرة تفوق في تأثيرها قوة القوانين ، فقد كانوا يراقبون المخطوطات التي تنفق الدولة على عرضها على المسرح ، كما كانوا يتحكمون بمنح ميزانيات الانتاج وتوزيع الجوائز .

وشيئا فشيئا تمادت قوانين حظر النقد ابتداء من " **حظر الافتراء على الأموات** " ثم حظر نقد الكهنة والقضاء ، ثم حظر "**الطعن بالشعب** ! " حتى انتهى الأمر عام ٤٤٠ق.م إلى منع التصدي بالمحاكاة الساخرة لأي مواطن .

وقد برع مسرحيون مثل "**أرستو فانيس** " في التحايل على قوانين الرقابة حيث استطاع إنجاز توغل العرض المسرحي داخل حياة المجتمع بطريقة هجائية معلنة ، مستهدفا توجيه الرأي العام من خلال التسلية .

إن انهيار المثل العليا وتلاشي الجوهر الديني والوطني وتعدد الأيديولوجيات في أثينا ، بالاضافة إلى الحروب المحلية والإقليمية ، عملت جميعا على تدني مستوى الحياة العامة وسيادة مفاهيم الطبقة المتوسطة ، وبالتالي فقد العرض المسرحي طابعه الخاص ليصبح مجرد تسلية وتصوير للواقع .وقد كان لذلك تأثيره الحاسم في اكتساب التمثيل طابعا دنيويا خالصا يعنى بالحالات الفردية الحميمة .

وعلى الصعيد البنائي تحرر العرض المسرحي من الطرائق التقليدية وتحولت المنصة إلى مرآة للحياة المعاشة .

إن أهم رموز هذه النقلة التاريخية هو " **يوريبيدس** " و"**أرستو فان** " فقد عمل يوريبيدس على تصوير الحقيقة عن شخصيات الأساطير القديمة عن طريق تقديم جانبين من الشخصية الأسطورية . ويقول يوريبيدس في مسرحيته " **الضفادع** " على لسان إحدى الشخصيات إنه علم الناس أن يتكلموا بحرية وأن يقعوا في الحب وأن يفكروا أفكارا خبيثة وأن يتساءلوا عن كل الأشياء .

لقد مهد يوريبيدس الطريق للعصر الهليني " **ثلاثة قرون بعد الاسكندر** " فالصراع لديه لم يعد ضد الآلهة وأنصاف الآلهة بل ضد جهاز المجتمع البرجوازي، ونزعت الصبغة الحالمة عن الحياة وحلت محلها الصبغة العقلانية ، فالمسارح الصغيرة بنيت من أجل يوريبيدس المحتقر ومنافسيه المتأخرين ، ثم من أجل المهرجين والبهلوانات والحواة .

فالعصر الهليني مسرحيا امتاز بازدياد قيمة الوثيقة البشرية والتأمل الفلسفي واستبصار نفسية الفرد والاهتمام المتزايد بالشخصيات التي تنتمي إلى عالم الجمهور ، عالم الطبقتين الوسطى والدنيا ، لا إلى عالم الحكايات البطولية الثاني .

منذ نهاية القرن الرابع ق.م اتخذ طابعا ازداد شعبية وإقليمية ، فاستبعدت قيمه العليا واستسلم إلى البساطة والطابع التعبيري المباشر ، الذي اتسم به الفن الروماني المتأخر

في الحقبة الرومانية شاعت الهزليات والمحاكاة الساخرة والارتجال واللغة الخشنة ، وقد اتسمت العروض المسرحية بالطابع الشعبي الساخر وأقيمت في الشوارع والخمارات قبل أن تنتقل إلى الطور الأدبي ما بين أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الثاني ق.م .

إن الألعاب والأكروبات كانت في مقدمة فقرات الاحتفال بالأعياد في الحقبة الرومانية ، وقد أدخلت الكوميديات منهاج الاحتفالات ٢٠٠ سنة ق.م . إلا أن المسرح لم يحرز أي تطور حيث أن فترة أزدهاره لم تدم أكثر من قرن واحد لأن الألعاب والايمائيات كانت قد استقطبت الجمهور بشكل نهائي .

أما في القرون الميلادية الثلاثة الأولى فلم يكن الفن المسرحي سوى تطوير للفن الروماني المتأخر .

لقد أنتهى الأمر بالمسرح الروماني إلى التبذ المقارب للتحريم حيث تحولت العروض بالكامل إلى عروض جوالة يقدمها مرتجلون ولاعبون وإيمائيون في الأقاليم والأرياف . وأسدل ستار من الغموض على الأنشطة الدرامية طيلة قرون بعد الميلاد حيث كانت العلاقة بين الكنيسة الكاثوليكية والنشاط المسرحي معقدة ومتناقضة تخضع لتوازن القوى وتبدل الظروف . ومعروفة مواقف " **ترتوليانوس**" والقديس " **اغسطينوس** " التي حطت من شأن المسرح تمثيلا ونصوصا وجمهورا . وفي مرحلة تالية بدأت أولى محاولات استخدام المسرح لغايات دينية ، ولكن باستخدام أشكاله وإنكار استقلاليته الفنية . أما في الفترات التي كانت تضعف فيها هيمنة الكنيسة المطلقة فقد كانت تبرز بوادر فردية تستثمر إغراءات العرض لانجاز انزياحات باتجاه المسرح الدنيوي .

غير أن الطقس الديني عجز في القرون الوسطى عن إرضاء حاجة الجمهور للعرض . وشهدت الفترة ما بين القرنين التاسع والحادي عشر انزياحات سرعان ما وصلت إلى حد التخلي عن الأيديولوجيا الدينية الأمر الذي أدى إلى حظر التمثيليات الدينية الشعبية المنشأ فانتقلت المسرحية الدينية من الكنائس، إلى باحات الكنائس ثم الساحات حيث قدمت مزيدا من التسلية لجمهور المشاهدين فبدأت أولى بوادر استخدام اللغات القومية بدلا من اللغة اللاتينية، وعلى العموم فإن المسرح في القرون الوسطى نشط على خطين : المسرحيات الأخلاقية ، ومسرحيات الفاصل الهزلي الذى أصبح المسرح من خلالها دنيويا من جديد وعاد إلى وظيفته الأولى وهي التسلية والترفيه .

لقد شهد عصر النهضة " **القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر** " بدايات بعث المسرح الدنيوى تحت تأثير الحركات الانسانية ، وكان ذلك بداية التخلي عن الهدف التثقيفي الصرف والاتجاه الى عكس الواقع الراهن باستخدام التقنية المسرحية والأداء الذي يرضي الأذواق الشعبية والتأكيد على سيكولوجية الشخوص . وقد كانت المذاهب الأخلاقية المتأخرة للعصور الوسطى تمثل مرحلة الانتقال من أسرار العصور الوسطى غير التراجيدية وغير الدرامية إلى تراجيديات العصر الحديث ، حيث أن شكسبير ومعاصريه -أرسوا حتمية الصراع الروحي واستحالة حله في نهاية الأمر والانتصار الأخلاقي للبطل وسط الكارثة ، وكان ذلك إيذانا بظهور أول بوادر التراجيديا الحديثة .

(٣)(٣)(٣)

كان هدف المسرح دائما ومنذ انزياحاته الأولى خارج الطقس الديني الاقتراب من نبض الجمهور وقد نهج المسرح من أجل تحقيق هذا الهدف وسيلة أساسية هي تحطيم القوالب الجامدة : الطقسية الدينية ثم التثقيفية الدينية الكنسية ، ثم الأخلاقية والتعليمية والوعظية. كانت الكوميديا إحدى أهم أساليب المروق المتواصل للمسرح خارج القوالب التي دأبت على وضعه في المعابد ثم الكنائس ثم المؤسسات الثقافية لأنظمة الحكم المختلفة ، فقد كان المسرح يندفع نحو جمهور الطبقات الدنيا تخلصا من قيود الطبقات المتنفذة التي أرادته تعبيرا عن بناها الفكرية السائدة .

في القرن الثامن عشر ثار الرومانتيكيون على قواعد المأساة الكلاسيكية في فرنسا وأوروبا بعامة ، أما في إنجلترا وألمانيا وإسبانيا فقد انهارت الكلاسيكية بوتيرة أسرع . فقد ضاق الرومانتيكيون بموضوعات المآسي اليونانية والرومانية وكذلك بقواعدها الفنية ولغتها وأسلوبها ، ونادوا بالدراما البرجوازية النثرية ، والميلودراما التي تختلط فيها المأساة بالملهاة .

وفي هذه الحقبة احتلت المسرحية التاريخية مركزا مهما في إطار توجه المسرحيين الأوروبيين للاقتراب من المحلية . فقد كان اللون المحلي من أهم نواحي التجديد في المسرحية الرومانتيكية انتقل في ما بعد الى المدارس المسرحية التالية .

لقد كان الرومانتيكيون أقرب إلى الواقعية من حيث اختيار شخصياتهم المسرحية من بين الطبقات المتواضعة واتخاذهم المسرحيات منفذا لطرح قضاياهم وفلسفتهم من خلالها على الجمهور ويتوجهون إليه برسالة اجتماعية .

ويمكن القول إن أكثر مراحل تاريخ المسرح تعبيرا عن الانزياحات العظمى باتجاه المجتمع كانت تلك التي بدأت في منتصف القرن التاسع عشر وبدأت مرحلة اتسمت بالتجديد على صعد عديدة وأرست ملامح حقبة مسرحية جديدة استمر تطورها وتفاعل عناصرها حتى الآن .

**وقد تجلى التجديد في الحقبة المسرحية الحديثة على صعد شتى كما ذكرنا ، أهمها :**

١- الاستيعاب العميق لمشكلات الحياة المعاصرة وربطها

بالمعضلات الفلسفية .

٢- ظهور البطل الفرد المنتمي إلى الطبقة المتوسطة .

٣- تحطيم البنى اللغوية السائدة متمثلا في نبذ الشعر واكتشاف طاقة النثر .

٤- نبذ القوالب الأدائية الطنانة والمتكلفة .

يرى جون فليتشر وجيمس ماكفرلين أن أهم حادثة في تاريخ المسرح الحديث كانت تخلي هنريك إبسن عن الشعر وكتابته المسرحية النثرية التي تعالج المشاكل المعاصرة . فقد أمضى إبسن حياته كاملة يتنقل من بلد أوربي الى آخر في ما يشبه النفي التطوعي ، وعاش الكثير من الأحداث السياسية والاجتماعية في ذلك العصر كالحروب الإقليمية وكومونة باريس وتوحيد إيطاليا وانتشار التصنيع والرأسمالية وظهور اليسار السياسي الأوروبي وتطور وسائل الاتصالات وتغيير المعايير الأخلاقية واكتشافات علم النفس والتحليل النفسي . وبالإضافة إلى معايشته تلك الأحداث والتطورات معايشة حقيقية فقد وجد نفسه - بسبب كونه أجنبيا - مهيئا لدور المراقب الموضوعي .

يعتبر إبسن " ١٨٢٨-١٩٠٦" أولى الشخصيات وأعظمها في تاريخ الدراما الحديثة ، وشهرته ترتكز أساسا إلى مسرحياته الاجتماعية أو ذات القضايا الفكرية ، إلا انه فقد الثقة في إصلاح المجتمع في مرحلة متأخرة من حياته فأصبحت مسرحياته بعد **"البطة البرية"** تتجه نحو الرمزية وتوغل في أغوار النفس البشرية . وإليه يعود الفضل في نمو المأساة البرجوازية وبلوغها سن الرشد .

إن إنجازات إبسن تتمثل بالإضافة إلى **"معايشته"** التجارب التي تشكل ثيمات مسرحياته،باستغلال مصادر اللغة بطريقة لم يسبقه إليها أحد من قبل ، إذ أن اكتشافه للطاقات التي تنطوي عليها اللغة اليومية قد فتح للمسرح مجالات جديدة ومهمة ، وكذلك عمل على تمييز شخوصه عن طريق إتقان وضبط حواراتهم .

لقد انتقل إبسن كما ذكرنا مما هو اجتماعي إلى ما هو حالم ، ومن الجدلي إلى النفسي ، ومن الطبيعي إلى الرمزي، ومن التوضيحي إلى الإيحائي ، وبذلك مكن الكتاب الأوروبيين من وعي وإدراك الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة الدرامية .

وينظر إلى تأثير إبسن في الحقبة المسرحية الحديثة من زاوية انتشاره الواسع في أوربا في العقد الأخير من القرن الماضي . فقد كان تعامله مع المشهد الأوربي حادثة ثقافية أوربية لم يسبق لها مثيل في تأثيرها ، حتى أصبح نشر مسرحية جديدة له حادثة أوربية متميزة حيث تتلقفها المسارح الأوربية .

لقد أثر إبسن في أجيال من كتاب المسرح الاوربيين الذين تبنوا مقولاته وتقنياته وحساسية تعامله مع اللغة والمسحات الباطنية التي تتميز بها حواراته .

الدراما الحديثة إذن بدأت على يد إبسن وشووسترنبرج ومعاصريهم . وفي ما عدا ذلك لم يكن لدى القرن التاسع عشر ما يقدمه للدراما ، حيث اخذت الميلودراما تطغى على كل ما عداها بينما كبار الممثلين الذين يتوقون الى أداء شيء أكثر وقارا يتجهون نحو شكسبير والدراما الكلاسيكية .

ففي انجلترا عزف كبار أدباء العصر الفكتوري عن الكتابة للمسرح ، لأن المسرح الانجليزي لم يكن قد استعاد احترامه الخلقي ، وكذلك نفورا من الجوهر الميلودرامي وشيوع المسرح التجاري . وهكذا اتجهوا الى " **دراما الصالونات** " .

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر بدأت تنمو في انجلترا بدايات الاتجاه نحو الواقعية في الدراما الاجتماعية ، أو دراما الالتزام الموضوعي حيث اكتسبت أهميتها من محاولتها معالجة مشكلات حقيقية تتعلق بأناس حقيقيين ، كما تفوقت انجلترا في الملهاة حيث برز برناردشو الذي يصنف في تاريخ المسرح الى جانب أرستو فانيس وموليير . وتنبع أهمية **"شو"** من " **صراع الأفكار** " . وقد كان بارعا في استكشاف مشكلات الحياة بنفاذ خارق ...

أما في فرنسا فقد أنجز إميل زولا "١٨٤٠-١٩٠٢" التحول من الرومانسية إلى الطبيعية وقد دعا الى القضاء على التهويم الرومانسي ومجابهة فجاجة الحياة وعريها بحثا أقرب إلى التحليل الطبي للبحث في الحقيقة غير المنمقة .

وفي صف المدرسة الطبيعية برز في فرنسا أيضا " **أندريه أنطون** " "١٨٥٧-١٩٤٣" الذي أنشأ المسرح الحر الذى طبقت شهرته الآفاق . وكذلك برز " **جان كوكتو** " كرائد من رواد الأسلوب التعبيري والسوريالي. ثم ما لبث سارتر أن تقدم الصفوف في غضون الحرب الثانية وأثار عاصفة من الآراء المتناقضة .

وفي إيطاليا أعتبر لويجي بيراند يللو "١٨٦٧-١٩٣٦" أعظم مؤلف إيطالي وكان نتاجا لما أعقب الحرب الأولى من إحساس بالكآبة وفقدان الإيمان والأمل . اجتاز قيود الشكل والمضمون ولكنه لم يجد وراءها سوى فوضى معقدة تثير الضحك المرير المفزع . ولم يستطيع أحد قبل بيراند يللو تصوير اضطراب القرن العشرين ومعاناته بذلك القدر من الحيوية .

أما في روسيا فإن أول ملهاة ذات أهمية عالمية كانت لغوغول " **المفتش العام** " أما أول كاتب استرعى الانتباه الجاد فهو بوشكن "١٧٩٩-١٨٣٧" . غير أن أعظم كتاب المسرح الروسي على الاطلاق هو " **انطوان تشيكوف** " "١٨٦٠-١٩٠٤" ويعتبر قمة المدرسة الطبيعية .

ويعتبر " **أريك بنتلي**" المذهب الطبيعي أعمق المذاهب المسرحية أثرا في تاريخ المسرح ، فيقول إننا إذا أردنا تبني أثر المدرسة الطبيعية في الدراما الحديثة ينبغي لنا أن نبحث عن هذا الأثر في كل مكان تقريبا .

والمذهب الطبيعي هو الحركة الأدبية التي بدأت حوالي "١٨٨٠" وهدفت إلى تصوير العالم الطبيعي أصدق تصوير وقد جاءت نقضا ومعارضة وحربا على الكلاسيكية وقيود المأساة والرومانسية . فقد كان زولا يقول :" **الدراما إما أن تموت أو أن تصبح عصرية واقعية** " وبعد عشر سنوات من ذلك سجلت مسرحيات إبسن وأندريه انطوان فاتحة حركة عصرية حديثة ، والنجاح الذي صادفته خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر كان نجاحا للمذهب الطبيعي .

**ولولا المذهب الطبيعي لما ظهر أمثال زولا و شووتشيكوف واكوكيس ...**

لقد احتشدت لمسرحيي مطلع القرن العشرين عوامل عديدة دفعت باتجاه تغيير جذري لتقنيات العرض المسرحي والنص والفكر الكامن وراءهما . فهناك المكتشفات الطبية والنفسية المذهلة ، وفي مقدمتها منجزاتها فرويد في التحليل النفسي وتحليل الأحلام وأكتشاف طبقات النفس البشرية . و هناك ثورة الإتصالات والمواصلات ، التي بالإضافه إلى تسريعها انتشار التجارب المسرحية، عملت على تسريع إيقاع التفكير والشعور والضغط على وتيرة الإبداع بعامة باتجاه إكتشاف أنماط جديدة من سبل التواصل والاتصال بالمتلقي . وهناك المخاضات السياسية والحروب الأقليمية التي دفعت بالطبقات ما تحت الأرستقراطية إلى سطح الحياة بمشكلاتها وأحلامها وشخوصها الغنية ومخاضاتها الجديدة كل الجدة ... ولا ننسى الحربين الكونيتين وانفلات العنف المتمثل في الأسلحة الهيدروجنية والنوويه وكذلك الاستقطابات السياسية الحادة التي قسمت العالم .

لقد دفعت هذه المستجدات المسرح في القرن العشرين باتجاه تعدد المدارس والأساليب وبخاصة بعد انفجار التعبير المسرحي في فترة العشرينات على أيدي الداوائيين والسورياليين والمستقبليين .

فبعد الطبيعيين جاء الرمزيون والتعبيريون وما بعد الرمزيين ،والمستقبليون الذين أكدوا على أنصاف النغمات في الأمزجة والاجواء ، فقد نبذت العودة الى الطبيعة وحل محلها الصدق في تصوير الطبيعة بأسلوب أكثر عمقا وتعبيرا من مجرد الاستنساخ الحرفي لسطوحها .

وصحيح أن الدادائية ما السوريالية لم تنتجا الا القليل من المسرحيات التي تتسم بقيمة دائمة إلا أن تأثيرات هاتين المدرستين سيطرت على الأدب والفن الأوربيين في عشرينات وثلاثينات هذا القرن وحتى الأن ، وتجلت في نبذ اللغة والتمثيل المتقن والمقولة إن المسرح شريحة من الحياة ، وكذلك تحطيم المفهوم البرجوازي في الفن بوصفه شيئا مقدسا والتأكيد على كل ما هو استفزازي وغير مألوف . وسيطرة الاصوات والتقنيات المسرحية وجماليات الصمت واللغة المكبوحة وأنصاف النبرات واستخدام لغة الاحلام والكوابيس : وباختصار ، التعامل مع المسرح بوصفه مسرحا بدلا من التظاهر بأن المسرح هو العالم الحقيقي المنظور إليه من خلال جدار رابع ضائع .

لقد انحلت الدادائية بحدود عام ١٩٢٢، أما السوريالية فكان يمكن أن ينطفي نجمها لولا ظهور " **أنتونين آرتو**" "١٨٩٦ - ١٩٤٨" الذى نظر لمسرح القسوة الذى امتد تأثيره حتى عقد السبعينات ، كما ان مجمل الحركة المسرحية المحدثة قد أثر في نشأة مسرح اللامعقول عن طريق إرساء التقنيات

# في أزمة التشكيل العربي

محمد أبو زريق

**حاول** عدد من الباحثين ، جمع ما قاله بعض القدماء العرب ، فيما يخص علم الجمال،في محاولة منهم لوضع تصور جامع لمفهوم الجمال عند العرب ، وأخص منهم الدكتور . عفيف بهنسي ، الذى جمع ما قاله أبو حيان التوحيدى في كتبه من آرا جمالية* أمّا د. محمد غنيمي هلال فأورد مفهوم الجمال عند العرب بطريقة استقصائية عند عدد من العلماء العرب القدماء ، كالجاحظ وابن قتيبه والجرجاني وغيرهم،كما تعرض د . عزالدين إسماعيل إلى مفهوم الجمال عند العرب في بعض ما كتب ، ** معمما آرائهم في الشعر والأدب على الاجناس الفنية الاخرى ، ناهيك عن استناد بعض الدارسين الى آراء الباحثين ونقاد الادب والمتصوفة ، المنثورة هنا وهناك .

**ورغم** أهمية هذه الابحاث ، لكنها وفي خضم البحث عن هوية جمالية ، كانت قد تناست أن هذه الآراء ووجهات النظر قد قيلت في فنون القول والادب ، ولم يكن في هاجس اصحابها الفنون البصرية ، عدا بعض آراء التوحيدي ، وهي آراء عامة على اى حال ، فالثقافة العربية أن في مجملها ، تركز على الفنون الزمانية ، التي تتناقلها الاجيال عبر المشافهة والمخطوطات ، باعتبار العرب في الاساس قوم رحل ، بعيدون عن الاستقرار ، أما الفنون التشكيلية ، فهي فنون مكانية ، لها علاقة وثيقة بالمكان والثبات فيه ، واذا كان الاستقرار اللاحق للعرب بعد الفتوحات ، قد غير بعض الشيء من هذه الصيغة ، فان هذا الطبع ظل ضاغطا على وجدانهم ، فأبدعوا في فنون القول ، أكثر مما أبدعوا في الفنون التشكيلية البصرية .

**تبدأ** أزمة التشكيل العربي عند التفكير في صيغة جمالية عربية ، ذلك أن هذا الحلم الذى داعب الكثير من الباحثين والتشكيليين العرب ، ولأكثر من خمسين عاما مضت، لم يتحقق بشكل متكامل حتى الآن .

يبدو لي أن هناك أسباباً موضوعيّة أدت الى هذا الوضع ، إذ أن الشعور بالعجز امام تاريخ عربي مشلول ، وآخر متقدم في الغرب ، قد زاد الهوة بين ما نحن فيه . وبين ما هو مرغوب فيه، خصوصا وأننا لانملك شروط الحد الادنى من القدرة على بلوغ الهدف المنشود، وهذا هو الجانب الظاهر في أزمة التشكيل العربي .

**لقد** خضعنا كمجتمع عربي ، لسلسلة من التفاعلات الارتكاسية ، التي أوصلتنا الى مرحلة الكف عن انتاج النقائض الجدلية القادرة على مواكبة العصر، فنحن مجتمع أحادى النظرة ، ولا نقبل التعددية ، ولا نحب الخروج على المألوف ، ولا نشجع على الابداع ، فماذا ننتظر من هذه النمطية ، ومن هذه التركيبة التي لا تعيد إلا نفسها ، وقناعاتها ومثلها وقيمها الحياتية والجمالية، وهو السبب في تخلفها، والذي تركها تتناقض مع نفسها وعصرها . إن هذه التركيبة السكونية ، قد خضعت بالطبع الى فرز تاريخي متراكم ، هذا التاريخ الذى لا يرى الحقيقة إلا من داخله ، على أنه الصحيح والمطلق ، وقد اكتسب هذه الاطلاقية من تمادية في الزمان والمكان ، فتشبث بالماضى وبكل مجرداته وتفصيلاته، باحثا عن استمرارية الوجود في الزمان والمكان.

**كما** خضعت هذه الثقافة عبر تاريخ طويل ، الى نوع من القمع على كافة الصعد ، سواء في ذلك السلطة السياسية، أو الايدولوجية ، مما ادى الى سيادة ثقافة بديلة ، لا تمثل حركة المجتمع الداخلية ، بل تمثل ثقافة النخبة ، ومراكز القوى التي تمثل السلطة الاقتصادية والاجتماعية والايدلوجية ، وقد حال ذلك دون التمييز بين ما هو مفهومي ، أو معرفي أو ثقافي ، أذ عوملت كافة هذه الانماط على نفس المستوى إباحة أو تحريما ، مما أدى الى إنغلاق ثقافي ، لا يعي جدليته المتحركة ، فظل المقياس واحدا على مر العصور ، دون الإلتفات الى المتغيرات المتلاحقة التي وقعت في العالم الآخر ، وهكذا وصلنا الى السكونية- والثبات ، وسيادة الرأي الواحد ، ممثلاً بظاهرة الزعيم أو البطل .(١)