

ملف خاص:

مؤتمر الوحدة والتنوع

في الثقافة العربية المعاصرة

العريضة ما لم يكن موجودا كالإذاعة والتليفزيون والسينما ، زيادة على المطبعة وما أنجزته وتجزه في ميدان الصحافة والمجلة والكتب على اختلاف أشكالها وتعدد موضوعاتها . وفوق ذلك كله فإن فكرة القومية قد اتخذت لها في الوطن العربي أبعادا جديدة ، وأصبحت محسورا يدور حوله نشاط أبناء الأمة العربية على جميع مستوياتهم ، ومنغذا لتعبئة طاقات الأمة العربية كلها في مختلف ميادين الحياة العامة .

ومن هنا انتقلت فكرة التنوع والوحدة الى وضع جديد يختلف عن وضعها في الماضي ، وأثارت قضايا ومسائل لم تكن تثار من قبل ، فاختلطت أحيانا ، في نطاق التنوع والوحدة ، فكرة المحلية بفكرة الإقليمية . وتداخلت أحيانا أخرى فكرة القومية مع فكرة الإقليمية ، وظهرت العناية بالأداب الشعبية وقامت الحاجة الى مخاطبة الجماهير بما يفهمونه ، فوجد مجال للفول في مسألة الفصحى والعامية ، لا سيما مع انتشار الامية انتشارا واسعا في مناطق كثيرة من الوطن العربي . وكذلك اثارت قضية الإصالة من بعض جوانبها فكرة الطابع المحلي والطابع القومي فيما ينصل بالشكل والمضمون معا . ودار حوار حول منهج الدراسة للتراث العربي على ضوء هذه المفاهيم كلها .

وبذلك أصبح من الخير مواجهة هذه القضايا ، ومناقشة هذه المسائل ، مناقشة علمية موضوعية توضح جوانبها المختلفة ، وتبين الاسس التي ترتكز عليها ، وترصد ظواهرها المتعددة ، والمدى الذي تصل اليه في ميادين الثقافة المختلفة ، وتدرس أنواع التفاعل بين ما هو محلي وما هو قومي تمهيدا لاتخاذ أسلوب علمي لاحتدات التوازن الثقافي المنشود ، ولتحقيق التواصل الحي الثمر بين المثقفين فسي شتى أقطار الوطن العربي الكبير ، ولتمكين الجماهير في كل قطر عربي ان تظل قادرة على فهم الإنتاج الثقافي لابناء سائر الأقطار العربية الأخرى والاستفادة منه ، لتذكير الأجهزة الثقافية الكبرى في الأقطار العربية بمهمتها في هذا المجال ليكون هذا التنوع مصدرا وعاملا في انراء الثقافة العربية واكتمال وحدتها .

وقد رأت « الآداب » ان تختار أهم أبحاث هذا المؤتمر لتقديمها الى القراء في هذا الملف الخاص بعد ان استأذنت في ذلك الاستاذ الدكتور ناصر الدين الاسد ، المسؤول عن برامج الثقافة بالنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، التابعة لجامعة الدول العربية ، مؤتمرا خاصا في القاهرة بين السادس والحادي عشر من شهر ايار الماضي في موضوع « الوحدة والتنوع في الثقافة العربية المعاصرة » ، شارك فيه عدد من المفكرين والادباء العرب المتخصصين في الشؤون الثقافية .

وقد جاء في دليل العمل للمؤتمر ما يلي

« لا شك ان حقيقة التنوع والوحدة في الثقافة العربية ليست وليدة العصر الحاضر . فلقد عرفت الثقافة العربية في عصورها السابقة الوانها من التنوع ، ترد في المقام الاول الى عاملين : اولهما ان الثقافة العربية امتدت فشملت رقعة واسعة جدا من الارض ، تنوعت فيها انماط المعيشة وتفاوتت فيها درجات التحضر . وثانيهما ، ان الثقافة العربية كانت منفتحة على الثقافات السابقة عليها والمعاصرة لها ، فاستقبلت تيارات فكرية متعددة جاءت اليها من المشرق والمغرب ، فضلا عن حصيلة ضخمة من التراث السابق كانت تعيش في البيئات العربية نفسها وتتفاعل مع ثقافتها الجديدة .

ومع هذا ، فقد ظل للثقافة العربية في مختلف مجالات الإنتاج ، طابع مميز ، جعل لها شخصية مستقلة حين تفازن بثقافات الأمم الأخرى في العصور القديمة والوسيطة ، والدارسون المحدثون مهما اختلفت احكامهم على الحضارة العربية ، يعترفون بهذا التنوع من التميز والاستقلال ويجد فيه وريثة الثقافة العربية مصدرا من مصادر الخصب ووفرة العطاء .

والامر في العصر الحاضر لا يختلف كثيرا في هذه الناحية عنه في العصور السابقة ، فلا تزال الأمة العربية تسفل الرقعة الواسعة من الارض ، ولا تزال تتلقى فيضا حضاريا وافدا من كل جانب .

وانما يجيء الخلاف بين العصور القديمة والحديثة في ان العصر الحاضر قد استحدث في مجال الثقافة مفاهيم جديدة اهمها الربط بين الثقافة والمجتمع وتأكيدا للنور الإيجابي او القيادي للثقافة في حياة الجماهير . وكذلك مكن العصر الحاضر لانواع من التعبير الأدبي والفني ان تحتل مكانا لم تكن تحتله من قبل كالقصة والمسرحية ، وهي بطبيعتها تخاطب جمهورا أكثر عددا وأكثر تنوعا من جمهور الكتاب قديما ، وكذلك اوجد العصر من وسائل الاتصال السلمي والمرئي بالجماهير

الفصحى واللهجات العامية وأثرهما في قومية الثقافة ومحليتها بقلم الدكتورة نفوسة زكريا سعيد

انتشر فيه ، وهو مجال يمتد من المحيط الاطلسي الى الخليج العربي، وله اطراف يمتد في ناحية شرق افريقيا ، هذا الى جانب الضعف الذي ابتليت به في بعض فترات حياتها فكان له اثره في توسيع مسافة الاختلاف بينها وبين لهجاتها العامية ، لان اللهجات العامية ترفى عادة بالفاظها واسلوبها بانتشار التعليم وازدهار الفصحى، وهي بلا شك منطوية الان عما كانت عليه منذ خمسين عاما مثلا ، بحيث يمكن ان نقول ان العامية سوف تقترب من الفصحى كلما اتسع نطاق التعليم ، وكلما كانت برامج الوسائل الاعلامية والثقافية مكتوبة بالفصحى . كما ان وجود اللهجات العامية بجانب الفصحى لا يشكل اية خطورة على حياة الفصحى ، طالما بقيت الفصحى لغة للثقافة والتعليم ، وبقيت العامية اداة للتفاهم في الحياة اليومية والامور المعيشية .

ولكن لفتنا العربية الفصحى تعرضت منذ اواخر القرن الماضي لظروف اتاحت للهجات العامية ان تقتحم ميدانها ، وتسمى السى اقصائها واحتلال مكانها . ومن هنا جاءت الخطورة التي عرضت التعبير الادبي لاعنف ازمة عرفها في خلال تاريخه الطويل، وعرضت الامة العربية لاعنف انقلاب ثقافي ، بعد ان كونت لنفسها ثقافة مشتركة ، وطيدة البنيان واضحة المعالم والسماوات بين الثقافات العالية .

وهذه الظروف التي ابتليت بها الفصحى ، وعرضتها للمنافسة بينها وبين لهجاتها المحلية ، ترجع الى عدة عوامل اختلفت فيها النوايا والاهداف . منها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو فني .

اما العامل السياسي فيركز في الدور الذي قام به الاستعمار الاجنبي على اختلاف انواعه في معارضة العربية الفصحى ، لفتنسا القومية ، عندما سيطر على الوطن العربي ، وذلك لان اللغة القومية - كما لم يخف على المستعمرين - هي التي تربط المرء بجنسه وماضيه ، وتفرق بينه وبين غيره من ابناء الشعوب الاخرى في مزاجه وتفكيره ومثله العليا وطريقته في الحياة ، وهي بالنسبة لنا لغة دين سماوي لا سبيل الى فهمه الا عن طريقها ، فالقضاء على العربية الفصحى ، هو القضاء التام على الشخصية العربية بكل مقوماتها الدينية والتاريخية والثقافية . وفي شرح هذه الحقيقة يقول عباس محمود العقاد : « ان الحملة على اللغة في الافطار الاخرى ، انما هي حملة على لسانها او على ادبها ومراتب تفكيرها على ابعدها احتمال، ولكن الحملة على لغتنا نحن حملة على كل شيء يعيننا ، وعلى كل

انخذ العرب منذ العصر الجاهلي لغة موحدة يعبرون بها عن افكارهم وعواطفهم واحاسيسهم ، وهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم ، فاصبحت بذلك لغة القومية والدين . عاشت على السنة العرب وافلامهم ، فالفوا بها روائعهم في كل فن ، واتسعت لكل العلوم التي نقلوها عن الامم ذات الحضارات العريقة ، وغزوا بها لغات الامم التي دانت لهم واستصفت بعد ذلك حضارتهم وثقافتهم العربية . ولكن مع مرور الزمن واختلاف العرب بالاعاجم في مختلف الافطار التي فتحوها ، نشأت في كل قطر لغة للتفاهم هي ما نعتبره باللهجة العامية ، « استعانت بأبسط وسائل التعبير ، فسطت المحصول الصوتي وصوغ القوالب اللغوية ، ونظام تركيب الجملة ومحيط المفردات ، وتنازلت عن التصرف الاعرابي ، واستغنت بذلك عن مراعاة احوال الكلمة وتصريفها ، كما ضحت بالفرق بين الاجناس النحوية ، واكتفت ببعض القواعد الثابتة في مواضع الكلم، للتعبير عن علاقات التركيب (1) .

ولكن هذه اللهجات العامية التي كانت تدور على الالسنه ، لم تستطع ان تكون لغة للكتابة او التعليم ، وظلت محصورة في ميدانها كأداة للحديث لاحساس العرب ان اللغة الفصحى لغة الكتابة والعلم هي الرابطة الطبيعية بينهم في شتى افكارهم وشعورهم . وقد ظلت اللغة الفصحى محتفظة بهذه السيادة حتى في فترات الضعف والظلام التي انتابت العالم العربي .

والحقيقة ان اللهجات العامية ليست مشكلة العربية الفصحى كما يزعم دعاة العامية في ايامنا هذه ، وانما هي ظاهرة طبيعية في اللغات ، توجد بنسب متفاوتة حسب ظروف كل لغة : نشأتها ، تطورها ، مدى انتشارها ، عدد المتكلمين بها . وحسبنا للتصرف على هذه الظاهرة في لغة اوروبية حديثة ، ان نرجع الى كتاب « هنري بوش » الذي اصدره سنة ١٩٥١ في العامية الفرنسية ، حيث يبين كثيرا من مظاهر الاختلاف بينها وبين اللغة الفرنسية الفصحى ، من ناحية الالفاظ والقواعد وتركيب العبارات وطريقة النطق .

فالعامية اذن ليست بدعا في لغتنا العربية الفصحى ، وان ما نراه اليوم من تعدد لهجاتها وما نراه من التباين الكبير نسبيا بينها وبين الفصحى او بين كل لهجة واخرى ، مرجعه الى قدمها ، فهي اقدم اللغات الحية جميعا ، والى سعة المجال الذي

(١) يوهان فك : العربية . ص ٩

الجزائر والمغرب ، بزعم ان البربر لم يتعربوا ، فانشات مدارس فرنسية بربرية تقوم اساسا على ابعاد ابناء البربر عن اللغة العربية ، مما اضطر اللغة العربية في المغرب العربي الى مصارعة لفتين بدلا من لغة واحدة : الفرنسية والبربرية .

وعندما احتلت انجلترا مصر (١٨٨٢) افتتحت الانجليزية في الاساليب التي يحاربون بها العربية الفصحى ، وقد لجأوا في محاربتها الى طريقتين :

كانت الطريقة الاولى اقصاء العربية الفصحى عن ميدان التعليم في المدارس المصرية واحلال اللغة الانجليزية محلها ، فادغموا علي باشا مبارك وزير المعارف وقتذاك على اصدار قرار سنة ١٨٨٩ ، ينص على ان تكون لغة التعليم في المدارس المصرية هي اللغة الانجليزية ، وشجعوا ابناءهم على العمل بالمدارس المصرية معلمين ونظارا ، حتى يصبغوها بالصيغة الانجليزية ، وكان هدفهم من ذلك كما كان هدف الفرنسيين في شمال افريقية ، تشيئة اجيال تلجج بلسانهم ، وتعرف ثقافتهم وادبهم وحضارتهم وتعجب بمثلهم العليا في التاريخ والحياة وتشرب روحهم وتشكل بمزاجهم ، ثم تفتى فيهم في نهاية الامر . فمن المعلوم - كما يقول مصطفى الشهابي - « ان لغة شعب من الشعوب بين ابناء بلد اجنبي يؤدي الى انتشار ثقافة ذلك الشعب ، والى انتشار نفوذه الادبي في ذلك البلد ويشهد هذا النفوذ كلما كانت لغة البلد الاصلية ضعيفة بالعلوم ، فلا يبعد عندئذ ان تنقلب عقلية الشباب الذين يتتقنون بلغة الشعب المذكور فيصبحوا من اشد انصاره وربما اصبحوا اعداء للثقافة الاصلية (٢) .

والواقع ان هذه الطريقة التي اتبعها الانجليز في اقصاء العربية الفصحى عن ميدان التعليم ولدة تقرب من العشرين عاما (١٨٨٩ - ١٩٠٨) ان كانت قد نجحت في اضماف اللغة العربية واستهانة بعض المصريين بها ، وعدم تورع بعضهم من اعلان العداة لها ، فانها لم تنجح في اقصاء على العربية الفصحى كما كان يأمل المستعمرون. ولذلك لجأوا الى طريقة اخرى في محاربتها بجانب الطريقة الاولى ، وهي الدعوة الى اتخاذ العامية اداة للكتابة والتأليف والتعليم واحلالها محل العربية الفصحى . وقام رجالهم ممن تولوا مناصب عليية في مصر من امثال المهندس وليم وكوكس والقاضي سلدون ولور بنشاط واسع للترويج للدعوة الى العامية .

نشر ولكوكس عام ١٨٩٢ محاضرة بعنوان « لم توجد قوة الاختراع لدي المصريين الآن » زعم فيها ان اهم عائق يمنع المصريين من الاختراع هو أنهم يؤلفون ويكتبون باللغة العربية الفصحى ، وأنهم لو ألفوا وكتبوا بالعامية لآعان ذلك على ايجاد ملكة الابتكار وتميبتها .

ونشر عام ١٩٢٦ رساله بالانجليزية بعنوان « سوريا ومصر وشمال افريقيا ومالطة تتكلم البوية لا العربية » حاول فيها البرهنة على ان مصر ليست عربية اللغة ، ليكون ذلك متمما للمحاولة النسبي بذلها الغربيون من قبل عن طريق بث الفرعونية لانبات ان مصر ليست عربية الجنس . ثم دعا المصريين الى الاهتمام بلهجتهم العامية التي هي بونية الاصل ، واقترح تعميم التعليم بها ، وحدد مدة هذا التعليم بعشر سنوات ، رأى انها كفيلة بتخليص المصريين من السخرة الثقيلة التي يعانونها من جراء الكتابة بالعربية الفصحى .

وحاول ان يدعم العامية بطريقة عملية ، فترجم بها نماذج علمية وادبية رقيقة . فترجم قطعا من روايات شكسبير الى العامية ، وترجم الانجيل الى العامية ، والف كتابا بالعامية بعنوان « الاكل والايهان » ضمنه فوائد طبية وارشادات صحية مصطبقة بتعاليم الدين المسيحي .

ونشر ولور عام ١٩٠١ كتابا بالانجليزية بعنوان « العربية المحكية في مصر » اقترح فيه ضبط العامية حتى تصير صالحة للكتابة ،

تقليد من تقاليدنا الاجتماعية والدينية ، وعلى اللسان والفكر والضمير في ضربة واحدة ، لان زوال اللغة في اكثر الامم يفيها بجميع مقوماتها غير الفاظها ولكن زوال اللغة العربية لا يفي للعربي او المسلم فواما يميزه من سائر الافوام ، ولا يعصمه ان ينوب في غمار الامم فلا تبى له باقية في بيان ولا عرف ولا معرفة ولا ايمان » (١) .

ولهذا كان القضاء على العربية الفصحى من اهم اهداف المستعمرين في مختلف البلاد العربية التي وقعت تحت سيطرتهم . فتركيا عندما سيطرت على معظم اجزاء الوطن العربي نحو ثلاثة فرون ، من القرن السادس عشر الى اوائل القرن التاسع عشر ، جعلت - على الرغم من انتمائها للاسلام - القضاء على العربية الفصحى اهم هدف من اهدافها ، لتضمن ولاء العرب لنفوذها وخضوعهم تحت سيطرتها . فكانت اللغة التركية - لغة الدولة الرسمية - هي لغة الديوان والتعليم والمعاملات ، من لم يجدها لا حظ له من جاه او مال ، اما اللغة العربية فلم يكن لها نشاط ثقافي يذكر ، وكادت مراكز تعليمها تنحصر في الجامع الازهر بالقاهرة ، وفي بعض مدارس متفرقة في البلاد العربية ، ترك امر انشائها لذوي المروعة من ابناء العربية . وقد ترتب على تقهقر اللغة العربية في تلك الفترة الطويلة انحطاط شديد في اسلوب الكتابة بحيث اصبح لا يكاد يفهم الا بعد مشقة وجهد ، تصوره الرسالة التالية التي نعرضها على سبيل المثال : « وردت افادتم بتاريخ ... نمر () وما بها صار معلوم ، والحال انه فولو كان لازم النظر في التأثير الذي في هذه الخصوص ، ولم كان لازم التشبث بهذا الكيفية ، وحيث الامر كذلك فالمنفعة لم اخذت حقوقها ، وان يكون حاصل في الترتيب خلل ، فلزام يفادنا عما تراءى وبوقته اجرون مفعول ذلك بالدقة الكافية ، والحذر من التأخير » (٢) .

ولم تكف اللغة العربية الفصحى تخرج من برائن السيطرة التركية وتسترد بعض مكانتها في عصر النهضة الحديثة ، حتى دخلت في برائن الاستعمار الغربي الذي اعتبر اللغة العربية في كل قطر عربي ابتلي به ، لغة معادية ينبغي محاربتها . وحسبنا ان نستشهد هنا بما فعله الاستعمار الفرنسي في شمال افريقيا ، وما فعله الاستعمار الانجليزي في مصر ، في محاربة العربية الفصحى .

فعندما احتلت فرنسا البلاد العربية في شمال افريقيا ، الجزائر عام (١٨٣٠) ، وتونس عام (١٨٨١) ، والمغرب عام (١٩١٢) جعلت سياستها الاساسية القضاء على العربية الفصحى . فجعلت اللغة الفرنسية وحدها اللغة الرسمية ، لغة الحكومة والمحاكم والمدارس واعتبرت اللغة العربية الفصحى لغة اجنبي كغيرها من اللغات الاجنبية ، وجعلت المدارس الحكومية كلها مدارس فرنسية بلقنها ومناهجها ومعظم مدرسيها وتلاميذها وضعت العرافيل امام العرب الراغبين في دخول تلك المدارس الحكومية وخاصة في مرحلتسي التعليم الثانوي والعالي ، حتى ينفرد الفرنسيون بالتفوق العلمي ، ويكون منهم معظم حاملي شهادات الجامعات الفرنسية . وحاربت المدارس الاهلية والكتاتيب التي تدرس القرآن لأنها كانت معاقلة اللغة العربية ، فحرمتها من الاعانات المالية الحكومية ، وجعلت تاسيسها خاضعا لرخصة تمنحها ، وشروطت على معلمها معرفة اللغة الفرنسية ، مما ادى الى اغلاق ابواب كثير من المدارس العربية والكتاتيب كما حدث في الجزائر . ومنعت ابناء البلاد من كل اتصال ثقافي بالاقطار الشرقية العربية ، فحالت بينهم وبين كتبها وجلاتها وجرائدها واسانفتها .

ولم تكف فرنسا في محاربة اللغة العربية بهذه الوسائل فحسب ، وانما عمدت الى سياسة التفرقة بين البربر والعرب في كل من

(١) عباس محمود العماد : (اشتات مجهمات في اللغة والادب) ص ١٢٧

(٢) مجلة الاستاذ (١١ اكتوبر ١٨٩٢) العدد ٨ . ص ١٦٩ .

(٣) محاضرات في الاستعمار ، ص ١٨٢ .

ومنهم من كان يترجم الى العامية المقالات الصحفية التي كانت تنشرها المجلات العربية ، حتى يمكن العامة من الاطلاع عليها ، مثل جورجي زنايري صاحب مجلة « الفزالة » التي صدرت عام ١٨٩٦ . وكان الهدف الاصلاحى من استخدام العامية عند هؤلاء الكتاب واضحا كل الوضوح ، وكان النديم اشداهم حرصا على توضيح مذهبه في استخدام العامية ، وخاصة عندما لجأ الانجليز الى محاربة الفصحى في مصر للدعوة الى العامية ، وهي دعوة لم يجهل النديم خطورتها ، ولذلك كان اول من بصدى للرد على ولكوكس داعية العامية الاول من رجال الاستعمار البريطاني . فكتب يقول في نرح مذهب في استخدام العامية .

« فعندما رأينا انتشار الامية بسبب نصير ملوك الشرق في جانب العلوم ، واشغالهم بالحروب الداخلية والخارجية عما يقدم الامية من المعارف ، عزما على فتح جريدة بهذبية شتمت على فصل قصير باللغة الدارجة ، نحول به العامي الجاهل من كراهة سماع الكنب الى محبتها ، فينجر به الامر الى سماع الكلام الصحيح ، وهناك لا يلزم كتابه غير الصحيح . وهذا الذي رأينا انه القوة الجاذبة لتحويل الافكار الى اللغة اذ ذاك فانشأتنا جريدة التنكيب والتبكيك ... » (٣).

لم يكنف النديم بتوضيح مذهبه في استخدام العامية بل سئل فلمه للدفاع عن العربية الفصحى ، لا بالمقالات الفصيحة فحسب ، وانما بالمقالات العامية ايضا ، ليشير حماسة العامة للغة العربية الفصحى ، ثم لم يلبث ان اغلق باب العامية ، ولم تنقصه الوسيلة بعد ذلك في الاتصال بالعامية الذين تاروا على اغلاق باب العامية لانه اخذ لغة عربية ميسرة لا تعلق على العامة ولا تسفل الى العامية ، ويصفها في حوار له فيقول : « لكم عليّ اني اخاطبكم بكلام يفهمه الطفل الصغير والرجل والمرأة من غير تعب ، ولا يحتاج لتفسير ولا لشيخ يقول لكم معناه » .

هذه اللغة العربية الميسرة هي اللغة التي دعا النديم الى استخدامها في مخاطبة الجماهير منذ ستين عاما وقت ان كانت الامية على اشدّها ، ليوقف خطرا هدد كيان الفصحى . ولكننا ما زلنا نستخدم العامية كاداه من أدوات التثيف مستندين الى السبب نفسه الذي استند اليه المصلحون السابقون في استخدام العامية ، وهي الامية . حقيقة ان الامية ما زالت متفشية بنسبة عالية في عالمنا العربي ، ولكن ينبغي الا نجعل منها سببا لسريان العامية ، وخاصة لان الصحافة لم تعد منفذها الوحيد ، فقد تعددت منافذها بتعدد وسائل الاتصال بالجماهير ، من اذاعة وتليفزيون ، سينما ، ومسرح والاتصال بالجماهير عن طريق هذه الوسائل من الممكن ان يكون بلغة عربية سهلة ميسورة حتى على الاميين الذين لا يقرأون او يكتبون .

اما استخدام العامية في هذه الوسائل في صورة واسعة مثلما نشهد في هذه الايام ، فليس له ما يبرره استنادا على انتشار الامية ، للخطورة الناجمة من جراء التوسع في مخاطبة الناس بالعامية والنزول اليهم عن طريقها ، بدلا من محاولة اجتذابهم الى الفصحى بوسيلة سهلة جذابة .

وليس من شك في ان القضاء على الامية وانتشار التعليم يساعد الى حد بعيد في التخلص من ميل هدام كيان اللغة الفصحى ، ويجرد دعاة العامية من سبب رئيسي يحاولون به نشر العامية في كتاباتهم وافوالهم من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية التي اشرنا اليها . وقد سبق لدعاة العامية من المستشرقين والمستعمرين ان حملوا العربية الفصحى مسؤولية انتشار الامية وافتقار العالم العربي الى ثقافة شعبية ، ولست في حاجة الى التذليل على ان هذا الاتهام لا نصيب له من الصحة لان انتشار الامية اقترن بالانحلال السياسي في عصور القهر والاستبداد ، ولم يقترن قط بسيادة الفصحى بل اننا نرى على

(٣) صحيفة الاستاذ : العدد ٢٠ - ٣ يناير سنة ١٨٩٢ .

وكتابتها بحروف لاتينية لان الحروف العربية لا تصلح لكتابة العامية (١) واشرت جمع الادب العامي ونشره ، لان اللغة التي ليس لها ادب - كما يقول داعية العامية الاول الدكتور الالماني ولهمسيا - « مثل الجسم المفكك اذا نظرنا اليه من بعيد ظهر كشيء صلب متماسك ، ولكن اذا حاولنا لمسها ظهر على طبيعته المتداعية التي يسرعان ما تنهار من دل جانب » (٢) واقتوح ايضا ان يكون التعليم بالعامية اجباريا ، ورأى ان وقتنا قصيرا في هذا التعليم حده بعينين ، سيكون كافيا لنشر القراءة والكتابة في البلاد ، واختم افراحاته بمناسبة المصريين بالاستجابة الى دعوته ، محاولا ايهاهم ان معارضهم سنعرضهم لخطر ابر من انخطر الذي ينحاشونه ، وهو انصراف العامية والفصحى معا ، واحلال لغة اجنبية محلها ، نتيجة لزيادة الاتصال بالامم الاوروبية ، وذلك لكي يحملهم على قبول العامية لغة للكتابة والتعليم باعتبار انها هون الشرين واخف الضررين .

هذه نماذج من اساليب الاستعمار البريطاني في ادعوه الى العامية التي لم يكن له هدف من ورائها سوى تفتيت وحدة الامية العربية ، حتى يتمكن هو واعوانه من المستعمرين الاوربيين من الهام كل بلد عربي على حدة ، وهذه الدعوة وان كانت قد باءت بالفشل ، شأنها شأن الاساليب الاخرى التي استخدمها الاستعمار الاوربي في محاربة العربية الفصحى ، فانها قد نجحت في اجتذاب بعض ابناء العربية ، لا في مصر وحدها بل في مختلف البلاد العربية ، فقاموا يروجون لها في خلال حركات التجديد والاصلاح في اللغة العربية وآدابها ، ويشيرون البلبلة في اذهان اخوانهم والشك في قدرة الفصحى على مسايرة نهضتنا الثقافية المعاصرة .

اما العامل الاجتماعي الذي اتاح للعامية ان نزاحم الفصحى في ميدانها ، فتكون أداة للكتابة والنايف ، فهو مترتب على العامل السياسي الذي اشرنا اليه من قبل ، وكان من نتيجة فسادهم انتشار الامية في الوطن العربي ، والامية كانت وما زالت اهم عائق في طريق انتشار الفصحى ، يجعلها بعيدة عن تناول العامة وهم يمتلكون الغلبة في الافطار العربية .

لهذا رأى فريق من الكتاب المصلحين منذ اواخر القرن الماضي استخدام العامية في كتابة المقالة الصحفية ، لتثقيف العامة واطلاعهم على احوال البلاد السياسية والاجتماعية والخلفية ، وكان على رأس هؤلاء المصلحين فاند الحركة الفكرية والاصلاحية في العالم العربي جمال الدين الافغاني ، وهو - كما يقول بلميذه عبد الله النديم في مذكراته السياسية - اول من شجع كاتب المقالة العامية الاول « يعقوب صنوع صاحب مجلة « ابو نظارة » التي صدرت في مصر عام ١٨٧٨ .

ولقد سار عبد الله النديم في الطريق نفسه الذي شجعهم استاذهم ، فاستخدم العامية في صحيفته « التنكيب والتبكيك » التي اصدرها عام ١٨٨١ ، و « الاستاذ » التي اصدرها عام ١٨٩٢ . قسم كل صحيفة الى قسمين : قسم للخاصة يكتبه بالفصحى ، وقسم للعامية يكتبه بالعامية ، وتناول في كل قسم الموضوعات التي تعني اصحابه ، وكلها تعبير عما كانت تعانيه البلاد من ادواء سياسية واجتماعية وخلفية وكانت طريقتهم في معالجة تلك الموضوعات واحسدة من ناحية الاخلاص والحماسة في تبليغ رسالته الاصلاحية لا فرق عنده بين العامة والخاصة الا في أداة التعبير ووسائله .

وقد تبع عبد الله النديم كثير من الكتاب المصلحين في استخدام العامية ، تداة من أدوات التثيف . منهم من نهج نهجه في صحيفته مثل محمد النجار صاحب مجلة « الارغول » التي صدرت عام ١٨٩٤ ،

(١) تناول هذا الاقتراح فيما بعد العربية الفصحى نفسها ، فاقترح كتابتها بحروف لاتينية .

(٢) انظر كتاب « تاريخ الدعوة الى العامية واثرها في مصر » ص ١٨ وما بعدها ، لكتابة هذا البحث .

العكس من هذا الاهتمام ان الفصحى سبيل للتقدم العلمي والتعليمي ايضا ، وان في انتشارها قضاء على الامية والتخلف بكل مظاهرها . والى جانب هذين العاملين السياسي والاجتماعي ، يوجد عامل اخر في عصرنا الحاضر يستند اليه دعاة العامية في الترويج لها ، واعني به المذهب الواقعي الذي ساد حياتنا الادبية منذ الحسب العالية الثانية ، وقد نادى اصحاب هذا المذهب بضرورة مضاهاة الواقع لغة وموضوعا وخاصة في فن القصة والمسرحية ، وهما من الفنون التي يعول عليها كثيرا في تثقيف الجماهير ، لاستجابتها لهما ولما يعشقان لهما من التمتع والمنفعة ، فكتبوا حوار قصصهم ومسرحياتهم المحلية باللهجات المحلية لمضاهاة الواقع الذي يسعون الى تحقيقه وهو في رأيه لا يتحقق الا اذا انطقنا الشخصيات باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية ، فظهر في كل بلد عربي نماذج من هذه الاعمال القصصية والمسرحية لا يكاد يفهمها الا ابتأؤه .

والحقيقة ان مجازاة الواقع مجازاة حرفية لا يمكن ان تتحقق في الاعمال الفنية ، لان الفن صناعة وليس تسجيلا حرفيا للواقع ، ولان واقعية اللغة بالذات ليست كما يريد اصحاب المذهب الواقعي انطالق كل شخصية بلهجتها الخاصة ، وانما هي الملازمة بين اللفظة وبين الشخصية من الناحية العقلية والنفسية والعاطفية ، فلا يتحدث ابي مثلا بافكار الفلاسفة . هذا ولان العربية الفصحى تستطيع ان تستوعب الالوان المحلية ، فهي كما يقول - علي احمد باكثير - « مثل الماء الصافي الذي يمكن تلوثه بأي لون تريد ، فيظهر هذا اللون على حقيقته . اما العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يظهر أي لون جديد على حقيقته » (1) .

ولقد كتب علي احمد باكثير - ايمانا منه بقدرته الفصحى على معالجة المسرحية المحلية دون ان تفقدوا واقعيتهما - مسرحيته «مسمار جحا» و « الدنيا فوضى » بلغة عربية ميسرة ، حاول فيها ان يقتبس من اساليب العامية ومنطقها وسائر خصائصها ، كما استخدم الفاظها العربية الصحيحة ، دون ان يخرج على اصول الفصحى او يعيث بقانون من قوانينها النحوية او الصرفية .

ولقد لقيت هذه المحاولة التي قصد بها علي احمد باكثير ترويض ذوق الجماهير على استساغة الحوار القصير ، قبولا من الجماهير تجلى في النجاح الذي احرزته مسرحيته « مسمار جحا » عندما مثلتها فرقة المسرح المصري الحديث سنة ١٩٥١ .

وسعى توفيق الحكيم في مسرحيته المحلية « الصفتة » الى ايجاد لغة مسرحية موحدة في العالم العربي فكتبها بلغة سليمة استقاها من لغة الحياة اليومية « تبدو - كما يصفها الحكيم نفسه - لأول وهلة لقارئها انها مكتوبة بالعامية ، ولكنه اذا اعاد قراءتها طبعا لقواعد الفصحى فانه يجدها منطبقة على قدر الامكان . » واسماها اللغة الثالثة ، وهي في الواقع لا تخرج عن كونها لغة عربية ميسرة .

ولقد اختلف النقاد في حكمهم على هذه التجربة ، منهم من رفضها لان لغتها - في رأيهم - لغة مصطنعة تشبه لغة الاسرانتو التي اخترعها بعض العلماء في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، لتصبح لغة دولية يستعملها العالم كوسيلة للتقريب بين الشعوب . ومنهم من رحب بها لمواجهة الضرورة القومية ، والتخلص من كتابة ادبنا المسرحي والقصصي والمحلي باللهجات العامية المتعددة في الاقطار العربية ، والتي تعتبر ادوات تفريق بين ابناء العربية .

ومهما كانت آراء النقاد في هذه التجارب المسرحية الرائدة التي اشرنا اليها ، ومهما كان موقف الجمهور منها ، فاننا لا نشكر ان المسرحيات المحلية المكتوبة بالعامية ما زالت حتى يومنا هذا المسرحيات

المفضلة لدى جماهيرنا العربية ، وليس ادل على ذلك من النجاح والرواج اللذين تلقاهما تلك المسرحيات . اما سبب ذلك فليس مرجعه العربية الفصحى او عدم قدرتها على اجتذاب الجماهير كما يزعم انصار العامية ، وانما مرجعه الى تعود الجماهير على مشاهدتها المسرحيات المحلية ممثلة بالعامية ، ولو جرت العادة بغير ذلك لما احست الجماهير باي نبو او غرابة في مشاهدة المسرحيات المحلية ممثلة بالعربية الفصحى . واذا كانت العادة قد تحكمت في اذواق الجماهير فصرفتها عن الفصحى ، فمن واجبا اليوم ونحن في مطلع نهضة قومية عربية شاملة ، ان نغير هذه العادة فنكتب مسرحياتنا المحلية بلغة فصيحة ميسرة ، وليس من العسير تغيير هذه العادة بعد ان رسخ الفن المسرحي في بلادنا ، وهو كما نعرف من الفنون المستحدثة التي لم يكن لنا فيها اصول راسخة ، وليس من العسير ايضا تغيير هذه العادة بالنسبة للجماهير بعد ان ازداد وعيها القومي .

★ ★ ★

بعد ان استعرضنا العوامل الثلاثة التي اتاحت للهجات العامية فرصة مزاحمة الفصحى في عالمنا العربي ، ينبغي ان نقف لنبين حقيقة اللهجات العامية ، وأوجه خطورة انتشارها بالنسبة لواقعنا العربي ، ماضيه وحاضره ومستقبله . ان اللهجة العامية في أي قطر عربي ليست الا عربية محرفة ، دخلتها الفاظ وتراكيب اجنبية بحسب التأثيرات التي تعرض لها كل قطر عربي على حدة .

وان التحريف في العامية ليس مطردا وليس واحدا ، فهو يختلف من قطر الى قطر ، ويختلف في القطر الواحد من بلد الى بلد ، ويختلف في البلد الواحد من حي الى حي ، بل انه يختلف في الاسرة الواحدة حسب الاجيال التي ينتمي اليها افراد الاسرة ، طبعا لعامل التغيير الذي يعترى اللهجات العامية بصورة ظاهرة سريعة . وتتفاوت مظاهر الاختلاف في البيئات التي ذكرتها ، فهي مثلا تقل في الاسرة الواحدة ، وتبلغ أشدها بين قطر وقطر الى درجة يتعذر معها ان يتفاهم ابناء قطر مع ابناء الاقطار الاخرى سسواء عن طريق التخاطب ام عن طريق الكتابة .

وهذا يتضح فيما نسوقه من امثلة استخدمت فيها اللهجات العامية من بلاد عربية مختلفة . فالثال الاول للعامية الجزائرية يقول : « الودود والسوامة : واحد النهار هما زوج متاع الناس ، خلطوا للسوق باش بشروا عودة ، صابوا راجل ودودا بيع في عودة ، سامووها منه ، قالوا اشحال تسوي العودة ، قال لهم اعطاروا خم خم . قال الواحد لصاحبوا ايا نمشوا ، ما يجي يوصل للسبين فير قد شرينا فرسا اخر قبل ان يصل الى حرف السبين .

فاذا ترجمنا هذه القطعة العامية الى اللغة العربية الفصحى ، وجدناها تعني حكاية تدور بين تاجر لا يحسن النطق وبين الزبائن الذين يساومونه . فذات يوم ذهب رجلان الى السوق ليشتريا فرسا ، فصادفا هذا التاجر يبيع فرسا ، فسلاها عن ثمن الفرس ، فقسال لهما خم خم خم . فنقال احدهما لصاحبه ، هيا نمش ، لاننا سنكون قد اشترينا فرسا آخر قبل ان يصل الى حرف السبين .

فهل يمكن لعربي في خارج الجزائر ان يفهم هذا الكلام العامي بغير الاستعانة بمتروجم وكان الحكاية مكتوبة بلغة اجنبية غير العربية ؟ وهذه الصعوبة تنشأ عندما نقرأ في احدى القصص السودانية المعاصرة جزءا من حوار يتم بالعامية السودانية ، يقول :

« جال : شيخ السوج وين ؟ جال ليهو الوليد احمد يا هو ،

الجنسية ، وأدب المنازعات العربية ، أو المناقشات الدينية ، وأدب الاستعارة والتورية والبهارج والمحسنات ، لم يقصد به الا التعرف الذهني ، وأنه في النهاية ليس للحياة أو للإنسانية أو للشعب أو للمجتمع ، ولذا فإن الأدب الشعبي وحده ، هو الأدب الذي ينبغي ان نبني عليه نهضتنا الأدبية (٥) .

ولست في حاجة الى الوقوف طويلا لمناقشة هذه المزاعم التي تستهدف النيل من قيمة التراث العربي ، للوصول الى النيل من لغته العربية الفصحى - وهو ما يهدف اليه دعاة العامية - بعد ان اعترف الاجانب الذين اشادوا بعلومهم وأدبهم بقيمة التراث العربي ، وبعد ان اثبتت الفصحى قدرتها على تناول شتى العلوم في الماضي وهي في سبيل الاتساع لها في الحاضر كما انها اثبتت قدرتها على التعبير عن اسمى العواطف والمشاعر الإنسانية ولا يستطيع احد ان ينكر ما في ادبها من حكم وزهديات وغزل عذري عفيف .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى اللهجات العامية ، نجد انها بالإضافة الى كونها أدوات تفريق بين أبناء العرب بالنسبة لحاضرهم وماضيهم ، لا تقوى على ان تكون أداة للعلم والأدب ، لانها لا تقوم على قواعد وأصول مكتوبة ، وليس لها نحو خاص ، فالامر فيها متروك لأذواق الناس وأهوائهم ، وان ما بذله بعض المستشرقين من دعاة العامية في سبيل ايجاد قواعد للعامية قد أكد استحالة وضع هذه القواعد ، لا بالنسبة للهجات الاقطار العربية المختلفة فحسب وانما بالنسبة لهجة القطر الواحد ، ولذلك رأينا بعضهم وهو يحاول وضع قواعد لهجة المصرية ، لم يجاوز لهجة القاهرة وحدها ، وبذلك لم يصل الى شيء مما كان يرجوه . وليست استحالة وضع قواعد للعامية قاصرة على ما بين لهجاتها من اختلافات ، بل لما يطرأ عليها من تغير سريع ، مما يجعل ما يكتب بها اليوم في بلد من البلاد غير مفهوم لاهل هذا البلد بعد سنوات .

وعلى الرغم من هذه الحقيقة العلمية التي تثبت افتقار العامية الى كل المقومات التي تجعلها لغة علم وأدب ، فقد بذل دعاة العامية جهودا كبيرة لاثبات امكان استخدامها في مجالات العلم والأدب ، فباتت محاولاتهم جميعها بالفشل والخذلان .

لم تنجح محاولات ولكوكس في نقل قطع من مسرحيات شكسبير الى العامية ، وفي نقله الانجيل الى العامية ، لانها اخرجت لنسا نصوصا مشوهة ، في أسلوب عقيم امتزج بلكنته الأجنبية ، عجز عن التعبير عن المعاني الإنسانية التي تضمنتها تلك النصوص .

ولم تنجح كذلك محاولات مارون غصن احد دعاة العامية في لبنان ، عندما حاول ان يجعل من اللهجة اللبنانية أداة أدبية تحل محل الفصحى . واذكر له في هذا المجال موضوعا أدبيا كتبه باللهجة اللبنانية بعنوان « أمي » :

« لا تحسبوا ان الزمان بيقتد دايمن يمحي الجمال ، ولا البكا والهوم بيقتدرو دايمن يروحولو نصارتو ، هيدي أمي عمرا ستين سنة ، وكل ما نظرت ليها ، وأطلمت فيها ، بشوفا عمال تزيد جمال بنظري ، اذا التفتت أو ضحكيت أو حكيت ، بتاسر بقلبي اللفظ تاسير يا ريتني مصور كنت بقدر كل حياتي وانا اشتغل بصورتا .. وقديش يستحلي صورها » .

ولقد تصدى حماة العربية الفصحى في لبنان لنقد هذا الموضوع ، فكتب الاب لويس شيخو معلقا عليه بقوله :

« نسدتك الله ايها القارئ اللبيب أتري ان هذه الرطانة ستصبح

منصور جال ليهو : أي يا أسطى . جال : السوج اصلو خلاص براهو مرج من يدي من أيام ، الرزاق كله الله . اني ما دابر افساله ، يلاك يا عثمان نشيف منعم ، ما تجيف كدى في خشم الباب وتكورك (١) .

هذا الكلام ايضا لا يستطيع عربي في خارج السودان ان يفهمه الا بعد الترجمة الى العربية الفصحى وهي :

قال : اين شيخ السوق ، قال له الوليد احمد : هذا هو ، قال منصور له : نعم يا معلم قال : ان السوق قد افلت من يدي منذ أيام ، الرزاق هو الله ، انا لا أريد زيارتك ، هيا بنا يا عثمان نرى منعم ، لا تقف هكذا في فتحة الباب وتكثر من الكلام .

وهكذا لو اوردنا امثلة مختلفة من شتى الاقطار العربية مستقاة من لهجاتهم العامية ، فاننا سوف نصادف صعوبة بالغة في فهمها ، مما يعرقل الى حد بعيد التفاهم الذي ينبغي ان يكون قائما بين أبناء الامة العربية الواحدة ، وهذا التفاهم هو الاساس في كيان القومية العربية .

فاذا كانت اللهجات العامية عامل انقطاع بيننا في الوقت الحاضر بحيث لا يفهم قطر لهجة قطر آخر كما بينا ، فانها سوف تكون عامل انقطاع ايضا بيننا وبين تراثنا العربي ، وهو تراث كان له دور كبير في بناء الثقافة الإنسانية ، وفي تاريخ العلوم الحديثة ، باعترا ف الفريين انفسهم . فقد استطاع العرب الأوائل بعد عصر الفتوحات ان يتمثلوا حضارات الامم القديمة وان يضيفوا اليها من ابداعاتهم وعبقريتهم في كل المجالات ، مما جعل ثقافتهم وعلومهم ركيزة للتقدم الإنساني في العصور الوسطى .

كانت مؤلفاتهم العلمية في الطب والرياضيات والفلك والطبيعة والكيمياء والزراعة .. من المراجع الأساسية عند الغربيين ، وكانت تدرس في جامعاتهم حتى وقت قريب ، فكتابات ابن سينا في الطب كما يقول لوبون - لم يكف اساتذة جامعة مونبيلييه بفرنسا عن شرحها الا منذ خمسين عاما فقط (٢) .

وكانت مؤلفاتهم الأدبية ايضا من شعر ونثر ، لها أثر واضح في الآداب الغربية في القرون الوسطى اعترف به مؤرخو تلك الآداب ، وفي ذلك يقول جب : « لعل خير ما أسدته الآداب الإسلامية لآداب أوروبا ، انها اثرت بثقافتها وفكرها العربي في شعر ونثر العصور الوسطى » (٣) .

تراث هذا شأنه ينبغي الا نقطع صلتنا به لا من ارتباط عاطفي ولا من رغبة في التفاخر بماض بعيد ولكن لكي نثق بانفسنا وقدراتنا ونؤمن بان العرب الذين اثروا في تراث الإنسانية من قبل ، من الممكن ان يؤدي دورا جديدا في حاضر العالم الحديث .

ولكن دعاة العامية يحاولون بطبيعة الحال ان يحطوا من شأن تراثنا العربي ليجردوا لغته الفصحى من مقوماتها العلمية والأدبية .

زعم احدهم ان التراث العربي ليس فيه كتب يعتمد عليها في الصناعة ولا في الفلاحة ولا في التجارة ولا في كل العلوم الا ما يترجم اليه حديثا ، وان ما ألف فيه من كتب في مبادئ الرياضيات والتاريخ ، اصبح لا قيمة له بعد ظهور كتب الأفرنج (٤) .

وزعم داعية آخر من دعاة العامية ، ان الأدب الذي حملة لنسا تراثنا العربي ، أدب ملوكي لانه كتب للملوك والأمراء ، وانه ادب اللذة

(١) اسحاق ابراهيم اسحاق . قصة اعمال الليل والبلسدة .

الخرطوم ١٩٧٠

(٢) لوبون : حضارة العرب ص ٥١٨ .

(٣) جب : تراث الاسلام ص ١٨٩ - ١٩٠ .

(٤) مجلة المقتطف ج ٨ من السنة السادسة (١٨٨٢) ص ٤٩٤ .

(٥) سلامة موسى : كتاب الأدب للشعب . ص ٤٨

يوما اللغة الفصيحة التي - على قول كاتبنا - ستخلف اللغة الكتابية ؟ وان ثبت ملكها الا تكون القاضية عليها وهو اليوم يزعم انه لا يريد لها اذى ؟ فاين في هذه القطعة ما تعلمناه من تصريف وعراب وترتيب جمل ، فضلا عما فيها من اغلاط الاملاء .. اهذه تكون فصاحة لفتنا في المستقبل ، ان نقدم الباء على المضارع ، ونبذل الفنون فسي التثوين ونلقي علامة الفاعل والمفعول والمجرور وان نلاشي الضمائر ، ونقلب الحروف كما تخطر على بال العامة ، فنلفظ الثاء تارة تاء وتارة سينا ونقلب اللام « راء » ونخلط كل الحركات والضوابط بعضها ببعض ، فيالله من لغة معدة للفصاحة ومرشحة للامامة ، بل يا لها من مقصلة جزار لو صار اليها الحكم فعلى لفتنا السلام .

ثم يبين الاضرار التي ستترتب على المحاولات التي سيقوم بها كل قطر لتغيير لهجته بلغة فصيحة خاصة به ، فيقول : « فيحصل لنا عشرات لغات فصيحة مستقلة ، نحتاج الى اتقانها كما نتعلم اليوم بدلا من اللاتينية اللغات المشتقة منها،كالفرنسية والاطالية والاسبانية والبرتغالية .

وكما لا تقوى العامية ان تكون اداة للكتابة الادبية او العلمية ، كذلك لا تقوى على ان تصبح اداة للتعليم ، لحاجة التعليم الى التعبير الفصيح في مجالات اللغات والعلوم بكل انواعها ، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى لان التعليم في نطاق العالم العربي لا ينبغي ان يتم بصورة مختلفة في كل قطر مما يفقد العرب اساسا قويا للوحدة بينهم والتفاهم المشترك . واذا كنا الآن بصدد توحيد برامج التعليم في البلاد العربية المختلفة لخلق جيل متجانس في ثقافته ، يشعر شعورا قويا برابطة القومية التي تنتظر العالم العربي ، وقد سمت الجامعة العربية مشكورة الى تحقيق هذه الغاية فقدت المؤتمرات الثقافية المختلفة لتوحيد برامج التعليم ، فاولى بنا ان تكون اللغة العربية الفصحى الوسيلة الوحيدة للتعليم في كل البلاد العربية ، لان استخدام العامية لا يؤدي

فقط الى تناثر ثقافة كل بلد عن الآخر ، بل هو يسلم ايضا الى فقدان اهم وسيلة للقومية ، وهي اللغة المشتركة .

وليس من شك في ان العلاقة بين اللغة وبين اعتزاز اي امة بقوميتها علاقة خطيرة الشأن بحيث نرى انه من الممكن بعث لغة طال موتها ، على اساس الفكرة القومية ، فاسرائيل في العصر الحاضر قد وجدت ان من عوامل تجميع اليهود مختلفي الالسنسة والجنسيات ، بعث اللغة العبرية التي كانت من اللغات الميتة فسي العصر الحديث ، فكيف بنا ونحن نعيش في وطن واحد ، وتربط بيننا عوامل الجنس والتاريخ المشترك واللغة الواحدة ، كيف يراد بنا ان نتخلى عن هذه اللغة ، لنضل طريقنا بين لهجات متباينة ؟

وهكذا يتبين لنا مما قدمناه ان العامية لا يمكن ان تكون لغة عربية مشتركة ، للتناثر الواقع بين لهجاتها المختلفة ، ولانها لا تقوى على ان تصبح اداة للعلم والادب لافتقارها الى القواعد والاصول الثابتة ولتعرضها للتغير الدائب المستمر ، وانها بهذه الصورة لن تؤدي الى ثقافة عربية قومية ، بل تؤدي الى ثقافات محلية محصورة في بيئاتها .

اما اللغة الفصحى فهي الوسيلة الوحيدة التي تؤدي الى الثقافة العربية القومية ، لا نقول ذلك على اساس اعتبارات دينية او عاطفية او تاريخية فحسب ، ولكن لما لها من اصول راسخة ، وتجارب واسعة في مختلف اساليب التعبير اكتسبتها في تاريخها الطويل . حيث يمكن ان تستوعب حقائق العلوم في العصر الحديث ، كما وسعتها في ماضيها البعيد ، كما ان ادبها الفصيح يقوم بدور كبير في بعث الروح القومية واذكائها ، بينما نجد الادب العامي يرتبط بالقوميات المحلية مما يؤدي الى انحلال عرى الثقافة العربية .

نفسوسة زكريا سعيد

الاستاذة المساعدة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية

سُلَيْمَانُ فَيَاضُ

العُيُونُ

مجموعة قصصية جديدة لهذا القصاص الفنان الذي يعد في طليعة القصاصين العرب تعبيرا عن أزمة الانسان العربي في المجتمع الحالي .

الثنى ٣٠٠ ق.ل.

صدر حديثا

منشورات دار الآداب

الفصحى والعامية

بين قوميته والثقافة ومجتمعاتها

بِقَامِ الدُّكْتُورِ عَبْدِ اللهِ الطَّيِّبِ

فاية أمة في ذلك العهد كانت تملك من وسائل نشر العلم ومنهجه مثل الذي انتشرت به قراءة المصحف حتى قد احتيج الى انلاف ما أنلف منه في ذلك المدى القصير .

ان العرب لم يكونوا مقصوري طلب العلم على طبقة كنسية او كهنوتية او لاهوتية كالذي كانت تفعله الامم الاخرى . وقد كان عليهم المستند من الرواية تدعمه طريقة من الكتابة تيسر انتقاله وتكفل لسه سلامة الحفظ بأقصى ما يستطيع . وكانوا يكتبون على مواد هينسة المتناول كالعصب والالواح والكتوف وكان حبرهم من الصمغ وسكن الانافي ومحروق الشام . وكانوا يحفظون ما يكتبون ويمحونه ليكتبوا مكانه سواء فيحفظونه . بهذه الطريقة درسوا القرآن وما أنسروه من شوارد لغتهم وروائع بيانها . وقد اعطى هذا المنهج الاعرابي منهم الاشعث الاغبر ذا القلوص مدرسة منتقلة لم يكن دهاقين الفرس وبطارق الروم وابطارتهم يقدرون على شيء مثلها . ولعل المسافر الان في اقاليم الصحراء الكبرى بافريقيا ان يرى صورة تشبه شيئا ما بعض ما كان عليه أوائل العرب في منظر علماء اصحاب القوافل المستظلين تحت الشجر المسندي الواحهم الى اقتاد رواحلهم يقرأون او يكتبون . ولا بأس ههنا من الاستطراد للتشبيه على ان العرب حين غزوا فارس والروم لم يكونوا دونهما فكرا وحضارة كما يزعم بعض من قد يؤرخ لهم الآن من الاساتذة ، بل كانوا ارقى منهما . وقد كان العرب بدوا وحضرا ، فاهل الحضارة منهم كانوا على علم واسع بأحوال من كانوا حولهم فكانوا ربما سخروا من قلة معرفة البسود بنحو هذا من خبر الدنيا . فيخطيء من يستنتج من هذا ان العرب قد كانوا كلهم جهلة محدودي الافاق . ثم ان تلاحم بدو العرب بخضرم اعطاهم من الحيوية والمثانة ما كان مفقودا عند مجاورتهم وهذا مكنهم من التفوق الباهر عليهم في ميداني الفكر والقتال .

هذا واللهجات التي غلبتها الفصيحة المختارة لم تمت ولكن بقيت هي لسان الاقاليم يشهد بذلك مثلا نحو ما روي من خبر رجز جند الحصين بن نمير :

يا بن الزبير طالا عصيكا

لا بل يبدو انه قد كان من اللهجات العامية الموزلة في الاقليمية وما بمجراها من المحلية لهجات فصيحة شبه عامية - للذي يخالطها من عفوية الاداء وسرعته مثل ما رواه ابن جني من مقالة الاعرابية « آفي السوتنتنة » أي « آفي السواة أنتنه » . وما رواه سيبويه من نحو فعلي في فعل وردن في رددن وأمثال استمريرت في استممررت

اللغة العربية الفصحى لسان مشترك بين سائر العرب فسي مختلف اقاليمهم وعلى مختلف عصورهم . واللغة العامية شيء اقليمي . وربما تباعد ما بين اللهجات العامية في اقطار العربية المختلفة تباعدا يصير معه التفاهم . ومع هذا ليس اليون بين كل منها على حدته واللسان الفصحى بالبعيد الشاسع الذي يقال معه ان الاختلاف جوهرى كالذي يكون بين اللغتين المستقلتين . ومن أجل هذه الصلة الواشجة بين كل عامية على حدتها وبين اللغة العربية الفصحى نجد من الممكن هذه الايام ان تفاهم بلسان وسط بين العامية والفصحى شبه مشترك بين سائر اقطار العربية ولا سيما من طريق المذابح وفي لقاءات المؤتمرات وما أشبهها . على ان هذا اللسان الوسط شبه المشترك في حالة تغير مستمر ، وهو اقرب الى ان يكون صنفا من اللغة الفصحى المسرع بها في أداء الكلام المتحدث به من غير ما تأت الى تجويد الاعراب .

والحق ان اللغة العربية قد كانت في دهرها القديم الاول لهجات مختلفات منهن القصي جدا عما تواضع عليه اهل الفصاحة من بعد وجملوه لسانهم الفصحى كقول الآخر :

يا بن الزبير طالا عصيكا

وكاصناف ما روي من الكسكسة والكشكشة مما أطرح اطراحا ولم يعد بفصيح . وفي اخبار القدماء ما يدل على ان اللحن كان قد يقع ويتعمد تحاشيه على نوع من تكلف واجتهاد . وفي كتاب « الامالي » ان سيدنا عمر رضي الله عنه عاب فتية على لحنهم لما رآهم يخطنون الرمي فسألهم فقالوا نحن متعلمين . وقد جاء في الاثر ما ينبىء عن ان اللحن كان يقع بين طبقات الفصحاء في الجاهلية ، ولا ريب ان اللغة العربية الفصحى التي نظم بها امرؤ القيس والجاهليون انما نشأت من بعد طول اختيار بين طبقات الفصحاء الذين كانت تجمعهم مواسم الحج والاسواق . وانا أسمى هذا بطور العربية البطولي اذ قد أقدمت فيه على اختراع أساليبها الجزلة من اصناف لهجاتها المتباينات .

وقد نزل القرآن باللسان الفصحى المختار وصارت اللغة العربية الفصحى لسان حضارة الانسانية الكبرى في ذلك الزمان واستوعبت علوم الامم . واتيح للعرب حينئذ من طرق التعليم ما تفوقوا به على جيرانهم من الامم التي ما كان تفوقهم عليها بالسيف والعقيدة فحسب . ولقد نعلم ان سيدنا عثمان رضي الله عنه قد أمر بانلاف المصاحف بعد ان تمت كتابة المصحف الامام على الحرف الذي وقع عليه الاجماع .

وفلمتية في فعلته .

هذا وعسى ألا يغلو الداعون الى استعمال اللهجات العامية من نوع قياس فاسد اذ كانهم يشبهون العربية الفصحى المشتركة بيننا الآن باللاتينية التي كانت مشتركة بين شعوب أوروبا واذا قد تخلصت شعوب أوروبا من اللاتينية فكذلك يحسن بنا نحن مقلديها ان نتخلص من الفصحى . والحق ان لغات أوروبا شيء عن اللاتينية مختلف ، كاختلاف الفارسية والنبطية والتركية عن العربية . وقد كانت اللاتينية لسان العلم في المجر وفنلندا وكناهما لفتها تركية الاصل . وما بين الالمانية واللاتينية بعيد على ان اصولهما « اندوجرمانية » على حد تعبيرهما كما ان السذي بين النبطية والعربية يعتمد على ان اصلهما سامي .

الوجه الآخر تشبه اللهجات العامية بلهجات اللغات العامية التي بأوروبا والامريكا المستعملة مع اللغات المثقفة - كالكوني واصناف لهجات أمريكا ولهجات شمالي إنجلترا بالنسبة الى لغة التساج الانجليزية وكاصناف لهجات العامية بفرنسة بالنسبة الى الاسلوب العالي ، على ان الفرنسية ، على تقدير التسليم ان الفرنسيين جميعا يتحدثون بلهجة واحدة ، لغة مكتوبة لا يجاء بها في اساليب الحديث وانما يحتفظ بها للتعبير الرفيع ليس غير .

هذا وعسى اللغة المثقفة الوسط الشبيهة بالفصحى الدائرة بيننا الآن ان تكون مما يشجعنا حقا على التماس ان نجعل الفصحى هي نفسها لغة المستقبل المشتركة بين سائر اقطار العربية على منهج حي منظور اصيل في كلا بابي البيان المكتوب والمتحدث به . ذلك بان اللغة المثقفة انما هي محاولات تقرب متعمد بين كل عامية على حدتها وبين اللغة العربية في مجال الجد ثم بين مثقفي الاقطار العربية فيما بينهم . ومتى زادت موسوعة المثقفين من ذخيرة اللغة القديمة ودربوا باساليب نحوها وبلاغتها وحرصوا على التبادل الفكري ارتفع مستوى هذه اللغة الوسط حتى يجاوز مشابهة الفصحى الى محض الصيرورة اليها واللذان فيها .

وللهجات العامية ههنا مهمة عسى ان يضطلعن بها على وجه بناء عظيم النفع . وذلك انهن في طابعهن البدوي الخالص يحتفظن بمشابه كثيرة من معادن البلاغة العربية الاولى وروحها الذي ندعوه الجزالة . ولعل الادباء والبلاغة المعاصرين في الامة العربية يحسنون صنعا لو قد حرصوا حقا على تتبع هذه الجزالة كل في لهجته العامية الصحيحة البدوية - وقل اقليم عربي يغلو من ذلك - ونقل معادن اصلتها الى التعبير ولا اعني بهذا نقل الفاظ من اللهجات العامية باعيانها ولا عبارات باعيانها ولكن تقمص روح البدوي العالي الصحيح بمصدق قلب وبلا ادعاء وبث انفاس اساليبه في الاساليب الفصاح . فان ذلك مما يعين ان شاء الله على تجديد حيوية اللغة العربية . ومتى انضاف اليه الجد في درس النحو والتعمق في متن اللغة نفسه مع جهها والايهان بها والعمد الصالح الى زيادة مادتها بالاخذ والاقتباس من اللغات المعاصرة اخذا شريفا حرا مرفوع الرأس لا يلبسه ادنى استغناء محاكاة وخنوع تقليد نشأت في لغتنا باذن الله نهضة خلاقة تقود الى تطور بطولي جديد تفتتح معه آفاق طور حضاري جديد . وعسى ان ننيه في هذا المقام الى ما قد يرومه بعض ادبائنا المعاصرين من التماس الرواج بين طبقات عوام المدن بنوع مبسط من عبارات الجرائد واوشكت دوافع الكسب التجاري التي تصاحبها احيانا دوافع الكسب السياسي وطلب الشهرة وجنون طلب الانتماء الى تيار العصر ان تودي بالبيان العربي الناصع الذي ينبغي ان تبني عليه ثقافة القومية العربية في المستقبل .

عبد الله الطيب

عميد كلية الآداب بجامعة الخرطوم

وقد أحوج وجود اصناف العامية مع اللسان الفصيح الى مزيد من العناية باللسان الفصيح واتقان دراسات نحوه وصرفه وأقيسته . ثم ان القوم قد أحسوا بنوع من حدس الفريضة انه لا بد لبقاء الحيوية في اللسان الحضاري الفصيح من تزويده باستمرار بنفس فطري مستمد من روح بداوته الاولى . فالتمس ذلك طوال ايام بني امية في الرجز الفح كارجيز المجاج ورؤية التي كانت توشك ان تنبعت من اثناء الفاظها ذرات رمال بيرين والد هنا . ثم ضعفت الاريحية الى الرجز بضعف ملكات اهل الحضرة على ان طلب اصول اللغة الحية في البادية ظل معمولا به الى اواخر القرن الرابع .

ثم ان اللغة الفصحى ادركها ما ادرك حضارتها من عوامس الضعف وآل أمر العلم كله الى اكناف الدين . وقل التداول بالاسلوب النحوي بين طبقات غير الفقهاء . وكان أكثر رجالات الدول من العجم وفشت الامة . وانتشر التعامل بالعامية في اقليم العربية . ولكنهم لم يرم قط ان تسمو الى أوج آفاق البيان التي عند الفصحى . بل جارتها وبارتها في حدود ضيقة . فكتب بعضهم بها مقامات وحكايات . ونظمت فيها اصناف اشعار . وكثيرا ما عمد العلماء انفسهم النسي التأليف المنظوم بالعامية ليقرّبوا مادة الدين من الناس .

ولعله يصح ان نطلق على ما بعد سقوط بغداد الى اوائل عصرنا هذا الحديث اسم الطور الديني في تاريخ اللغة العربية وطابعه اقليمية الآداب العامية وضعف التأليف بالفصحى الا ما خطته بعض اقلام المتصوفة - والفقهاء .

هذا وقد بدأت النهضة الحديثة في آداب اللغة العربية بداية حسنة واعدة امثال البارودي واحمد شوقي ومعاصريهما في مصر وغيرها . الا ان هذه النهضة لم يتح لها البقاء لاسباب من اهمها مصادمتها غزوة الاستعمار ، فهذه عدت الى الالتواء بمنهج التعليم في بلاد العربية الى الترفيف في لغات الفرنجة مكان العربية الفصحى وقد قوومت اول الامر ثم كان لها من بعد انتصار مؤسف .

هذا وقد عمت بلاد العربية الثورة على الاستعمار المصاحبها نوع اعجاب بحضارته وتقدمه . ومع الانتصار الذي حققته هذه الثورة من حيث اوضاع التحرر السياسي ظل يحيط بها ثقل مضم من الخنوع الحضاري لا بد من التخلص منه على وجه قاطع وبلا ادنى تردد ان كنا نريد لانفسنا حرية حقا وانتصارا ولا ارى الا ان اللغة العربية الفصحى هي مفتاح ذلك الانتصار لما تشتمل عليه من معاني الاصل المكتنة في روح جزالتها البدوية القديمة النافرة من كل قيد وخنوع ، ثم لما لها من القدرة الخارقة على استيعاب العلوم والحضارات . وما قويت عليه في الماضي ان يعجزها في المستقبل القريب ان شاء الله .

واحسب اننا الآن نجتاز مرحلة خطيرة من مراحل النهضة . وينبغي ان نستبعد منذ الآن فكرة التعامل البياني فيما بيننا باللهجات العامية لانها اولا محلية اقليمية رصيت لانفسها منذ دهر قديم بالوضع الثاني بالنسبة الى الوضع الفصحى الشريف ، فلعلها ان تارت على هذا الوضع ألا تكون ثورتها الا ضربا من ثورات الرقيق التي تستخدم قليلا ثم تبوح الى ارتكاس ابدي سقيم . ثم انها حين كتب بهسا وتطلعت الى أوج التعبير الادبي الرفيع خضعت خضوعا مزيما للزخرف وغلّت في تقليد بلاغة الاساليب الفصحى حتى في ما كان يشوبه الضعف والانحلال . ثم اصف الى هذا ان اللغات العامية متفاوتة متباينة مختلفة قايتها اصلح للتعميم وعلى ايها اساس ، ثم على تقدير الاتفاق بيننا على ايها نأخذ به ، ان نجد في تعميمه من عناء حمله على الناس شيئا كثيرا مما يوجد في تعليم اللغات الغرائب والتعود لغير اصحابها عليها ؟

محاولة لوضع الشعر بين المحليّة والقوميّة

بقلم
مكي الدين سمّاع

كحياته التي كانت حياة مفامرة متصلة طويلة في اختراق حجب الضباب في بحور الشمال المظلمة الجمّة الاسرار .
وإذن ، فلا خلاف على ان الادب ايا كانت صيفه او اجناسه انما هو محصلة جميع تلك الظروف من ذاتية وموضوعية ، لذا فان التأثيرات المحلية على اية حركة ادبية او على الشعر بوجه التحديد انما هو امر لا مندوحة عنه ، فالشعر الصالح الاصيل النابع من وجدان تأثيرات الحياة ودواعيها لا بد ان يستجيب لنداء البيئة وظروفها ، اي للتأثيرات « المحلية » على اصدق نحو واصفاه .
ومن هنا ، تصدق قيم الاتجاه الذي نما في الغرب منذ القرن التاسع عشر والذي يؤكد على دراسة الظروف التي تشيع في بيئة ما كمقدمة لدراسة شاعر او حركة شعرية معينة . فالشاعر يصبر عن قيم البيئة التي يحيها ، ولكن تصبيره عن تلك القيم قد يكون على شكل تأكيد وترسيخ لها ، او قد يكون على شكل رفض ونقض لها وللغوى التي تمثلها ..
وعلى اية حال ، فالتعبير هو التعبير ان كان سلبا او كسنا ايجابا ، وليس ثمة ادب او شعر الا كان نتاج كل تلك الظروف والوشائج والعلاقات .

ولكننا ينبغي هنا ان ننسب الى حقيقة اخرى ، نرى ان من الضروري الإشارة اليها بهذا الصدد ، تلك هي ان التأثير او الناتج ليس من الضروري دوما ان يكون على نحو مباشر ، فليس على الشاعر او الاديب ان يقع تحت طائلة تلك العوامل مباشرة حتى ياخذ التأثير مجراه ، بل الناتج - او فنقل التأثيرات - تاخذ الف مسرب ومسرب الى وجدان الحركات الادبية والفنية والا فلا معنى اطلاقا لحركة الحياة وتفاعلاتها وقوانين الاخذ والمطاء فيها .
فالمحلية بهذا المعنى يجب ان تفهم على اساس انها روح او بالاحرى حقيقة روحية باكثر من كونها خصائص تمثل الواقع المباشر .
فان يمكن ان نلمس « المحلية » او « اللون المحلي » كما تسميه الآداب الغربية ، عند شاعر كالرصافي نشأ في بغداد ونضج وجدانه في اواخر القرن الماضي ، وعاش تجربة تلك الحقبة بكل ابعادها ؟ ..

اذن ان المحلية او اللون المحلي عند شاعر كالرصافي يجب ان نتلمسها في الروح العام الذي يشيع في نتاجه الشعري وفي طريقة فهمه للحياة وللانسان ، وليست في الجزئيات والتفصيلات التي يمكن ان يتلف او يختلف فيها مع آخرين ليسوا من نتاج بيئته او الظروف التي احاطت به ، بل من نتاج بيئات وظروف اخرى ..
فهذا الروح العام او الخصيصة الروحية العامة - كما يمكن ان ندعوها - هي مظهر من مظاهر « المحلية » او « اللون المحلي » ، ومن هنا شاع القول المألوف على اقلام الابداء والنقاد ان فلانا « ابن عصره » .
فالقول ان شاعرا ما هو ابن عصره انما يعني ان هذا الشاعر قد تأثر واستجاب لظروف بيئته وبان هذا الشاعر ايضا قد احس واستشعر بانه قد اخذ من عصره ومن بيئته واعطاهما ، وبذلك حقق

قبل الحديث عن الشعر بين المحلية والقومية ، اوثر ان اشير الى اننا هنا لسنا بصدد دراسة الشعر على اطلاقه بين المحليّة والقومية ، والا عادت محاولتنا تخبطا في خواء التجريد ، ثم اننا هنا لسنا بصدد دراسة الشعر العربي على اطلاقه بين المحليّة والقومية ، والا فاننا سندخل مناهة من المناهات توشك ان تكون بلا نهاية ..

اننا هنا بصدد تقويم الشعر العربي المعاصر بين هاتين القيمتين او هذين الاتجاهين : اتجاه المحلية واتجاه القومية .
على ان هذه المحاولة التقويمية تتطلب قبل كل شيء تحديد المصطلحين : « المحلية » و « القومية » وذلك من اجل تسهيل محاولتنا وتأكيدنا .

لقد استقرت جملة من البديهيّات في دراسة الادب على اجماله ، وفي مقنمة هذه البديهيّات ان الادب انعكاس ذاتي وانعكاس اجتماعي في الوقت ذاته ، بمعنى ان الادب تعبير عن الذات الفردية الخالقة ، ثم هو بالتالي نتاج طائفة من العوامل والمؤثرات الاجتماعية ، فهو بالتعبير العلمي الحديث محصلة لطائفة من العوامل الذاتية والاجتماعية .

فاذا ما اتفق على هذه المقولة ، وهي مقولة فدت في مستوى البديهيّات لا خلاف على جوهرها وان اختلف على شيء من التفصيلات فيها .. اقول اذا ما اتفق على هذا ، امكنا ان نرى في العوامل المؤثرة في الادب ضرورة من الضرورات التي تتحكم في صوغ الفكر عموما وتحديد مكان الشعر بين قيمته المحلية والقومية .

ولا شك في ان الادب في اجماله والشعر على وجه التخصيص يتأثر بظروف البيئة التي يصدر عنها . وان تعبير « ظروف البيئة » هذا هو تعبير واسع فضفاض يطوي فيه عالم كامل من العوامل والمؤثرات من طبيعية وجيولوجية وسلالية وانثروبولوجية وسياسية واقتصادية وروحية ، وان دراسة اية حركة فكرية او روحية او حضارية باوسع معانيها تظل مبتورة النتائج والاستنتاجات ان لم تتوفر على « ظروف البيئة » لدراستها واستقصاء تأثيراتها ان سلبا او ايجابا وعلى تلك الحركة ومسارها .

ومثال ذلك ان شعر البادية العربية في العصر الجاهلي كان صورة اصلية لحياة البادية في ظل هاتيك الظروف التي عاشها هناك مكانا وزمانا من حيث الاخيلة والاسلوب والالفاظ والقيم وفهم الانسان والحياة والكون .

كما ان الشعر العربي في القرن الرابع الهجري مثلا في بغداد العباسية كان تعبيرا عن هاتيك الظروف البيئية التي عاشها فسي ظل الحضارة العباسية بكل ما فيها من قيم ومثل واشراق روحية واخلاقية وتطلع مادي حسي ابرز اقصى النقاظ في شعر تلك الحقبة من التاريخ ، اذ نشهد الجون والفحش وفجر القول الى جانب التصوف والزهد والتطلع الى قوى الغيب .

كذلك كانت اشعار الرجل الاشقر واساطيره البدائية في اقصى الشمال الاوربي قبل انبلاج العصر المسيحي هناك ، ممتمة مدلهمة

ولقد اخترت نموذج ابن الرومي لأنه مثل من أوضح الأمثلة على استجابات الشاعر لظروف بيئته ، وعلى أن هذه الاستجابات هي السرب الذي ينتهي - صدقا واصالة - بالتيار القومي . . فالشاعر الأصيل ذو الاستجابة الصادقة وبأمانته على رسالته الشعرية لا بد أن يكون في أقصى صور ممارسة الحياة ومزاولة المسؤوليات المباشرة للواقع من خلال النظرة الذاتية الأيمنة .

وذلك كله ، حتما وبالضرورة ، يفضي إلى المفهوم القومي الأعم . فالحقيقة - كما تبدو لنا - أنه ليست هناك حواجز وجدرا عالية تقوم بين هذا المفهوم وذاك . فالقيم القومية الأصيلية هي ذاتها القيم المحلية ، وهي في الوقت ذاته القيم الإنسانية بأعلى مستوياتها .

إن الشاعر العراقي الأصيل الأمين على صدق الرسالة الشعرية لا يرى في أحداث 19٤١ وتورته المجيدة هناك حدنا محليا عراقيا منبت الصلة بالروافد القومية الروحية الكبرى ، بل يرى فيها قيمة محلية عراقية بقدر ما هي قيمة قومية ، وبالتالي قيمة إنسانية عليا . والشاعر المصري الأصيل والأمين على صدق الرسالة الشعرية لا يرى في أحداث ثورة عرابي مثلا حدنا محليا مطلقا على ذاته وراء حدود الكيان القومي ، بل على العكس من ذلك تماما ، يرى فيها استجابة من الشاعر لأحداث تلك الثورة وهي ذاتها ابلغ مناسبة للتعبير عن الروح القومي الكامن حضاريا في روح الشعب المصري والقادر على التأكيد على إنسانية تجربته من خلال أي شاعر مستوعب عظيم . وقل مثل ذلك في أية تجربة مماثلة أخرى .

إن « المحلية » بهذا المعنى الذي نرمي إليه ليست قضية تقع ضمن أسوار مضروبة عليها ، كما أن القومية ليست عزلة عن العالم والحياة وعن قيم العالم والحياة أو عن الإنسان من حيث هو إنسان : فالمسألة هي كيف يحتل هذا الشاعر أو ذاك مكانه ضمن إطار المحلية ومنها ومن داخل هذا الإطار يحقق الأبعاد الشعرية والامتدادات إلى الروح القومية وبالتالي إلى روح الإنسانية وذوونها الحضارية الكبرى للإنسان . أننا ونحن نؤكد ذلك إنما يعني أننا نضع تحوطا هو من صميم موضوعنا هذا ، ذلك أن « المحلية » كما نستخدمها في هذا المعنى الذي نرمي إليه ، وكما استخدمت في الفكر الحديث ونقده لا تعني اطلاقا - في حدود الشعر - كتابة الشعر باللغة العادية ، أي لغة الكلام ، فمن الممكن بل من المألوف جدا أن تكون هناك آداب محلية لكل أمة من الأمم وأن هذه الآداب المحلية من شعر وغيره تظل أسيرة الحدود والتخوم المحلية وتمتد عن أن تحقق الأبعاد والامتدادات القومية القصوى وأخيرا تعجز عن ملامسة الأفق الإنساني الأرحب ، هذا بالرغم من أن تلك الآداب قد تعبر بشكل أو باخر عن تجارب إنسانية مؤثرة ومتأثرة بظروف البيئة وباللون المحلي . والأمثلة على هذا كثيرة سواء في أدبنا العربي المعاصر أم في غيره . وأود أن أشير هنا إلى حقيقة طالما تحدث عنها الكثير من الكتاب والنقاد والأدباء ، تلك هي ما يزعمونه من ثنائية اللغة العربية ، وأن هذه الثنائية - كما يزعمون - فذة لا تتكرر إذ لا تكاد تعرفها لغة من اللغات الأخرى ، وأن هذه الثنائية قد خلقت ضروبا من العوائق في سبيل الخلق الشعري والحركات الشعرية ، وقد بولغ في التأكيد على هذه الثنائية إلى درجة أن البعض قد بدأ يدعو إلى حركات للشعر المحلي - المحلي بأصيق معانيه لفظا ومدلولا واستجابة - ليكتب بلغة الكلام إذ هي - كما يرون - أكثر تعبيرا وأصدق دلالة على شخصية الشعب وأماله وطموحه وأشواقه . . وهم يقولون ذلك وفي أذهانهم مقارنة خاطئة بين العربية الحية واللاتينية المندثرة التي تفرغت عنها اللغات الفرنسية والإيطالية والأسبانية إنشاقا من أروقة اللغة الكبرى .

إننا إذا فهمنا « المحلية » على هذا المستوى وبهذا المعنى فقد اتفقتنا على أنها مصدر للاخذ والعطاء في الشعر والفن وانها ليست محض احساس غابر ضئيل بل هي بالتالي من أكبر مصادر الفن العظيم ، وإن الاستقصاء النقدي والتاريخي يؤكد هذه الحقيقة في منابعها وانعكاساتها . . إننا إذا فهمنا « المحلية » في هذا المستوى مؤكداً أن الحركة الرومانسية مثلا في الشعر الإنكليزي كانت حركة نشأت نشوءا من بيئتها وظروفها المحلية أبان الثورة الصناعية ومع بدء عزلة الفرد عن الكون واحساسه بالانسحاق أمام قوانين عاتية لا ترحم . . . إننا إذا فهمنا « المحلية » في هذا المستوى وبهذا المعنى مؤكداً أيضا ، انطلاقا من هذا المفهوم ، أن الحركة الشعرية الحديثة في الشعر العربي المعاصر لم تكن سوى نتاج عوامل ومؤثرات وقع تحت وطأتها الشاعر العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وهي احساس من الضياع والتفكك والاعتراب والتشرد الروحي وانهايار كثير من القيم القديمة وتصعد المثل العتيقة وانطفاء ألق القدسية من بعض صفحات الإرث القديم إلى أن تحول ذلك كله إلى ثورة على الشكل والتشكيل بل امتدت إلى اعتماق المضمون ، بل إلى رسالة الشعر ذاتها - فبعد هذا كله ، هل يصح لنا أن نتساءل أين تبتدىء « المحلية » أو « اللون المحلي » وأين تنتهي لتبدأ « القومية » أو « اللون القومي » ؟

هل هناك حواجز وتخوم تفصل بين هاتين الخصيصتين أو القيمتين ؟ . . وأين هو المدلول المحلي في هذه الحركة الشعرية أو تلك أو عند هذا الشاعر أو ذاك ، ثم أين هو المدلول القومي في هذه الحركة الشعرية أو تلك أو هذا الشاعر أو ذاك ؟ وبعد هذا كله هل يمكن أن ننتهي إلى القول بأن « المحلية » أو « اللون المحلي » قد يكون هو ذاته « القومية » أو « اللون القومي » أو أن هناك تطابقا كاملا بين المفهومين ؟

* * *

إننا هنا بلا شك ، ليس بوسعنا أن نعين بشكل قاطع حدود أمثال هذه الاتجاهات . ذلك أن للحقيقة أكثر من وجهي العملة النقدية الواحدة . ولكننا من خلال الاستقراء ومن خلال الملاحظات المتكررة للجزئيات والتفصيلات يمكن أن نرسم أطارا عاما للفضايات العامة التي نحن بصدها ، ولعل الأمثلة التي يمكن أن تكون مادة دراستنا لتسعفنا في مثل هذه المحاولة تؤكد لنا أو على الأقل يؤكد معظمها ، الحقيقة القائلة بأنه ليس هناك تعارض حاد بين « المحلية والقومية » ، « فالمحلية » ليست نقضا للقومية لا في الشعر ولا في غيره بل أكثر من ذلك ليست هناك أية فوارق عميقة تفصل بين المفهومين حتى في المسلك اليومي .

ومن التاريخ الأدبي القديم يمكننا أن نختبر تجربة ابن الرومي وهي تجربة واضحة المعالم بلا غموض ولا ظلال قاتمة . . . إن تجربة ابن الرومي هذه تؤكد لنا أنها تجربة نبعت من صميم ظروف البيئة التي عاشها الشاعر ، فهي تجربة محلية حتى أطراف أصابعها - كما يقولون - . . . فابن الرومي شاعر عاش التجارب المحلية المباشرة واستجاب لها استجابات متباينة سواء أكانت تلك الاستجابات أخذت شكل الرفض القاطع أم القبول والاستسلام . على أن استجابة ابن الرومي لتأثيرات « المحلية » والظروف المباشرة التي وقع تحت طائلتها قد فتحت أمامه أفقا إنسانيا أرحب بل أفقا متراجعا حتى غدا شاعرا من أضخم الشعراء المعبرين عن الروح العربية في تاريخ الشعر العربي بالرغم من كل المحاولات النقدية التي وقفت على هامش تجربة هذا الشاعر الكبير . وهكذا كان هذا الشاعر في مدلولات شعره قد احتل مكانا رفيعا في الشعر العربي حتى عاد من تراثنا القومي الباقي ، بالرغم من الاستجابات المحلية الصارخة

والحقيقة ان هذه القضية وان كانت من صميم القضية التي نبحثها الآن - قضية الشعر بين المحلية والقومية - الا انها بالإضافة الى ذلك تتصل اتصالا وثيقا من حيث الواقع ومن حيث التاريخ بطبيعة اللغة العربية وبتاريخ تطورها وبالاطوار التي مرت بها على مدى الاجيال وهي وثيقة الصلة بتاريخ اللغة العربية وتاريخ فقه هذه اللغة والقوانين التي خضعت لها .

لذا يمكن القول هنا ، وبقدر ما نستطيع ايجاز ، ان تاريخ الحضارات لم يشهد - في اي عصر من العصور - اندماج الثانية في اية لغة من اللغات . فلفسة الادب والعلم والشعر والفن هي دوما ليست ذاتها لغة الكلام او لغة الرجل العادي ، فالتباين قائم في كل عصر وفي كل امة بين لغة الادب والفن الرفيع وبين لغة الكلام ، لهذا نجد دوما ان هناك فوارق واقصية وتاريخية قائمة بين شعرا امة من الاسم وبين الشعر الشعبي ، ولقد درست في السنين الاخيرة هذه الفوارق بين هذا وذلك حتى تاكدت مؤخرا من خلال الدراسات النقدية العملية حدود الشعر الشعبي ومفهومه فوضعت تحت دراسات اسميت بالدراسات الفولكلورية وهي الدراسات التي شاعت في كثير من الدوائر العلمية والادبية في السنين الاخيرة ، تميزا لها عن الدراسات الادبية .

وليست العربية بدعا في هذا حتى يقال بان اللغة العربية تعاني ازمة هذه الثانية اي هذه الازمة القائمة بين لغة الكتابة ولغة الكلام ، فاللغة الانجليزية مثلا تعاني هوة سحيقة بين لغة « الكوكني » Cockney وهي لغة الانجليزي اللندني العامي وبين لغة الكتابة او اللغة التي يتحدث بها المثقفون ، وبعد ذلك لغة الادب الرفيع ، هذا الى جانب فوارق كثيرة اخرى كالفوارق بين اللهجات المدينة في ولز واسكوتلندا ، وايرلندا ، وما يصدق على اللغة الانجليزية يصدق على غيرها من اللغات ومنها اللغة العربية .

ومن هنا فان التأكيد على ازمة الثانية في اللغة تأكيد باطل لا يقوم على اية ملاحظة مقبولة . فنحن لا نجد ابدا شعرا او ادبا من النسق العالي مكتوبا بلغة الكلام لا في العربية ولا في غيرها من اللغات على امتداد القرون . واذا كانت « المحلية » التي نعنيها بالمفهوم الذي استخدمناه هنا هي مزيج من هموم واكدار واستجابات واحساس بمسئوليات ، فان الشعر بهذا المعنى يجب ان يكون محليا بل محليا مسرفا بالمحلية ، اما اذا كانت المحلية هنا هي نمط من الاسلوب والتعبير والفهم للحياة والانسان ، فما ابعد الشعر الحق والادب الرفيع عنها .

والشعر العربي المعاصر ، في حقيقة الامر ، لم يواجه هذه المعضلة مواجهة شجاعة صريحة - الا باستثناءات نادرة موزعة - بل بقي يعاني من هذا التمزق الحاد في الخلط بين مفهومي المحلية والقومية فعاث هو نفسه من خلال ذلك ازمة ضرب جديد من الثانية حرته من ان يرتفع ليكون قضية الانسان العربي على نحو حي مسئول كما هو في الحضارات الكبرى ، بمعنى ان يكون قضية تمتد من موقع الجدل الى ابعاد افاق الوجود الانساني . فعاث الشعر العربي المعاصر - الى حد ما - على الابعاء السطحية العابرة ثم عاث خيبة الامل التي حرته التطلع الى ان يكون هو نفسه اللحظة الساطعة في حياة الانسان العربي ، كما هي رسالة اي شعر عظيم . فقد حاول شعراؤنا المعاصرون من رواد الحركة الشعرية الحديثة من امثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور واحمد عبدالعطي حجازي ومحمد الفيتوري وخليل حاوي وامثالهم ... اقول حاول هؤلاء ان ينطلقوا من اطار تجاربهم المباشرة وان يرتفعوا بالتعبير عن هذه التجارب ويكفوها تكييفا انسانيا مستندا الى الايمان بان القيمة الانسانية الجمالية في الشعر هي تلك التي تصدر عن الابعاء المباشرة ، وهي تلك التي اسميت في النقد والفكر الحديثين بـ « التجربة » .. ولكن كان هناك دوما هذا النقص في الالتزام بالمحلية او اللون المحلي هذا المنصر الذي يكفل للشعر طابعه القومي وبالتالي طابعه الانساني . فالمحلية ليست

شكلا موضعا والقومية ليست شكلا قليا او عرقيا ، كما ان الانسانية ليست امة ففصاصة معلقة في خواء التجريد .. بل ان شرط الشعر هو الحياة .. ان يكون الشعر حيا مستجيبا لنداء البيئة وظروفها ، قادرا على ان يرد على تحديات الحياة وان يعربعتها وان يتخذ موقفا من اجلها ومن اجل الانسان .

وفي الحقيقة ان التأثيرات التي غزت الحركة الشعرية العربية الحديثة من الخارج وفي مقدمتها تأثيرات الشاعر ت. س. اليوت مثلا والتي تعتبر اكبر تأثيرات وقعت تحت طائلتها الحركة الشعرية العربية الحديثة ، ان هذه التأثيرات قد شوهت لحد ما مفهوم « المحلية » و« القومية » وبالتالي الانسانية . ولان شعر اليوت يكمن في صميمه تناقض عجيب اضر بشعرنا العربي المعاصر ، ذلك انه - وهو شعر ريفيسع بلا شك - ينطوي على دعوة تذهب الى ان الحضارة ترفض الشعر .

فلا مراد ان التأثيرات قد وضعت امام الشاعر العربي الحديث نماذج من التمرد على الشكل افادت الى حد ما في وضع نهاية لجمود الاشكال العربية الموروثة ، بالرغم من الاسراف الذي وقعت فيه حركة الشعر الحديث احيانا في هذا المجال . ثم ان هذه التأثيرات قد افادت في التأكيد على اهمية « المحلية » او « اللون المحلي » ، ذلك ان هذه التأثيرات التي دفع بها اليوت وامثاله كدفعات على شعرنا الحديث كانت تقف في زاوية فكرية معينة مناقضة لجميع اشواقنا وامالنا وقدرتنا على التطلع ومثال ذلك ان اليوت كان من حيث الفكر والمزاج ومن حيث النبرة الروحية والحضارية يؤكد دوما ربط اللحظة الراهنة بالماضي الى درجة تختلط فيها الصور عنده اختلاطا مروعا كما هي الحال في قصيدته التي اثرت في معظم شعرائنا المعاصرين واعني بها « الارض الغراب » ، هذا بالإضافة الى دعوة الرفض الحضاري لروح الشعر .

وطى اية حال ، فان الشعر العربي المعاصر يجب ان نعم النظر فيه مرة بعد اخرى وان نتقصى الاسباب التي جعلت منه ومن قضايه كيانا منزلا وبعبدا عن الاندماج في التراث الروحي للانسانية . واني اظن ان بداية دخول شعرنا دائرة الوجدان الحضاري للعالم هو ان يكون صادقا وامينا في الاستجابة لمفهوم المحلية بارفع معانيها وعندئذ سيكون شعرا قوميا في نسقه الاعلى ، وبالتالي شعرا انسانيا من تراث البشرية الروحي وان يكون ناقدا للحياة وللتاريخ ، ولكن على طريقته الخاصة في نقد الحياة والتاريخ التي تتباين مع طريقة اي نشاط انساني اخر .

ومهما يكن من شيء فان الانجازات الاخيرة في شعرنا المعاصر تدل على ان الشاعر العربي الحديث قد بدأ يزداد وعيه عمقا بالنسبة لابعاد هذه القضية واعني بها اعتبار « مفهوم المحلية » المنطلق الاكيد المنقضي الى تأكيد مفهوم القومية في الوقت ذاته وبالتالي الى مفهوم الانسانية باسره .

فلقد بدأنا نلاحظ ان الشاعر العربي المعاصر لم يعد كما كان يخلط بين المفهوم الاعمق للمحلية وبين المفهوم الفلكلوري المادي بل غدت قضية المحلية في الشعر العربي المعاصر الى حد ما وفي التجارب الاخيرة عند شعرائنا الرواد هي ذاتها القضية القومية وهي بعد ذلك قضية الانسان .

بعد هذا كله ، اعتذر اذ ارى ان كل ما سبق لم يكن سوى محاولة اولية لوضع الشعر في مكانه الصحيح بين مفهومي « المحلية » و« القومية » دون دراسة نتائج الشعراء العرب المعاصرين .. او الدخول في تفاصيل الحركة الشعرية الحديثة . ذلك ان ما اشرت اليه لم يكن سوى البداية في تقويم الشعر في موضعه الامثل رفضا لكل الاوهام التي انهكت الروح الشعرية عندها على مدى طويل .. اي من هنا الطريق حيث « المحلية » و« القومية » ليستا تقيمين بل هما مفهومان متكاملان لا متطابقان .

محي الدين اسماعيل

المسرح العربي بين القومية والمحلية

بقلم جهاد النقاش

للدولة العثمانية ، بينما استطاعت مصر منذ عصر محمد علي ان تتخلص من الارتباط الفعلي بالدولة العثمانية ، ليصبح ارتباطها بهذه الدولة ارتباطا شكليا ، ولقد كان من المعروف ان الدولة العثمانية انما تقوم على اساس من التخلف الفكري والكرهية الواضحة لاي تحرر او انطلاق في ميدان الثقافة والفن ، ولذلك فقد وفقت البيئات الرجعية ضد فن المسرح عند ظهوره في سوريا ، ويصدي الرجعيون للشيخ « ابي خليل القباني » وشنوا عليه حربا عنيفة ، وانصلوا بالخليفة العثماني وحرصوه ضد هذا الشيخ الذي يفسد البلاد والعباد من وجهة نظرهم عن طريق هذا الفن الوافد الجديد وهو « فن المسرح » فكان ان صدرت الارادة السنية الى حمدي باشا والي الشام بمنع ابي خليل من التمثيل واغلاق مسرحه . واغلق القباني مسرحه ، ووجد خصومه الفرصة سانحة للنبيل منه ، فأغروا به صببية الازقة وحفظوهم بعض الاغاني والاشعار ، ليشتموه بها ، كلما قابلوه في الطريق . وقد قيل في ذلك اشعار كثيرة ، ظل السوريون يرددونها ويتفكهون بها امدا طويلا ، ومن هذه الاغاني :

أبو خليل الشواتي
يا مزيف البنسات
ارجع لكارك احسن لك
ارجع لكارك نشواتي
ابو خليل مين فالك
على الكوميضنا مين ذلك
ارجع لكارك احسن لك
ارجع لكارك قباني
ابو خليل القباني
يا مرقص الصبيان
ارجع لكارك احسن لك
ابو خليل القباني

وهذه الصورة الدقيقة لموقف الرجعية السورية من مسرح القباني نجدها بنفاصيلها في كتاب « المسرحية في الادب العربي » للدكتور محمد يوسف نجم .

لقد اطلت قليلا في هذه المقدمة التاريخية لآخر من هذا كله بان نشأة المسرح في الوطن العربي كانت نشأة يتوفر لها عنصر « القومية » بصورة واضحة ، وأعني بذلك ان المسرح ولد عربيا ولم يولد سوريا او مصريا او لبنانيا ، فقد اشترك في خلق هذا الفن الجديد على الثقافة العربية والمجتمع العربي عناصر مختلفة لولا تضامنها لفشلت الحركة المسرحية وانتهت الى التوقف ، فالمجتمعات العربية منذ عصور بعيدة تشترك في انها ذات تراث واحد ولغة واحدة ، ولذلك اصبح من السهل على الفنان ان يتحرك داخل هذه المجتمعات وينتقل من بيئة الى أخرى ، دون ان يضعفه هذا الانتقال ، بل على العكس فان الانتقال من بيئة عربية الى أخرى كان مصدرا من مصادر قسوة الفنان وقدرته على الاستمرار . ان الوحدة الثقافية القائمة في الوطن العربي منذ اكثر من الف سنة تجعل بيئة الفنان والمفكر عريضة واسعة ، حتى لو كانت بيئته المادية محدودة وضيقة ، ومن هنا نستطيع

بدأ المسرح العربي بدايته الرسمية المعترف بها تاريخيا في بيروت على يد مارون النقاش . وكان ذلك في اول مسرحية كتبها هذا الفنان العربي اللبناني ومثلها في بيته سنة ١٨٤٧ ، وكان اسم هذه المسرحية « البخيل » . على ان طلائع الحركة المسرحية العربية لم تزدهر الا بعد هذا التاريخ بأكثر من عشرين سنة ، حيث انتقل النشاط المسرحي الى مصر فازدهر فيها وازداد واتسع واصبح حقيقة فنية واجتماعية واضحة وملموسة في الوطن العربي .

وعندما نراجع بدايات الحركة المسرحية في مصر نجد انها قامت على يد يعقوب صنوع الذي ولد بالقاهرة سنة ١٨٣٩ ، ولكن هذه الحركة المسرحية لم تتصل الا على يد اللبنانيين والسوريين الوافدين الى مصر ، وكان اول هؤلاء الوافدين هو سليم النقاش ، الذي ورث عن عمه مارون الاهتمام بالمسرح والايمان به والعمل على انتشاره وازدهاره في الوطن العربي ، وقد انتقل سليم الى مصر ، لضيق المجال المادي في لبنان ، حيث كتب هو نفسه يقول :

« ولما كانت وسائط بلادنا المادية فاصرة عن انجاح مطلب ، طمحت افكاري الى معالجة مقصدي في غيرها ، واذا كنت اسمع بما نال مصر من رفعة الشأن بين الامصار ، اذ فاقت ما سواها من الاقطار الشرقية في التهذيب والتقدم ، ونجحت نجاحا عظيما في المعارف والعلوم قصدتها » .
ثم يقول :

« ولما تعرفت ببعض اعيان مصر الكرام ، بسطت اليهم امري واطلعتهم على ما بسري فاعزوا الي ان التجه الى المراحم السنية الخديوية ، فهي ملجأ الراجي ومنية الراغب ومامل الطالب ففعلت ، وهكذا بلغت فوق ما تمنيت ، من افضال جنابه العالي ، واحسن اليّ بقبول طربي وذلك بان ادخل فن الروايات باللغة العربية الى الاقطار المصرية ، فعدت اذ ذلك لاجهز في بيروت جماعة للتشخيص ، والفت بعض روايات ، وبعد جمع الجماعة باشرت دراسة الروايات ، فاتقن اكثرها وعمما قليل يتم اتقانها كلها ، فاسير بالجماعة لاجري هذه الخدمة بالديار المذكورة .. »

وهكذا بدأ سليم النقاش عمله الفني في مصر بمسرحية « ابو الحسن المغفل » في يوم السبت ٢٣ من ديسمبر سنة ١٨٧٦ . وبعد ذلك توالى ظهور الفرق السورية في مصر ، وكان من هذه الفرق ، فرقة يوسف خياط التي قامت على انقاض سليم النقاش ، ثم فرقة سليمان القردامي وهو احد افراد فرقة خياط ، استقل بنفسه وبفرقته ، ثم ظهرت بعد ذلك فرقة ابي خليل القباني ، ثم فرقة اسكندر فرح .

وهكذا ، نجد ان الفترة التي تمتد من اواخر القرن الماضي واول هذا القرن ، كانت هي البداية التاريخية الحقيقية للحركة المسرحية العربية ، وان هذه البداية كانت تعتمد اساسا على ممثلين سوريين وجمهور مصري ، لقد ضاقت سوريا ببلدانها المخلفة بهذا الفن الجديد ، اما لاسباب مادية كما شرح سليم النقاش ، حيث كان مجتمع دمشق او بيروت مجتمعا صغيرا لا يحتمل ظهور حركة مسرحية واسعة ونشيطة وبحاجة الى جمهور دائم كما كان هناك سبب آخر لهجرة الحركة المسرحية الناشئة ، فقد كانت سوريا ما تزال تابعة تبعية فعلية

تؤثر بصورة مباشرة عن طريق معهد الفنون المسرحية الذي كان السى فترة طويلة هو المعهد المسرحي الوحيد في الوطن العربي وكان طلابه من مصر ومن شتى انحاء البلاد العربية في نفس الوقت .

وهكذا استطاعت مصر ان تخلق اساسا واحدا للحركة المسرحية العربية ، فالحركة المسرحية في شتى انحاء الوطن العربي متأثرة اشد التأثر بالحركة المسرحية المصرية سواء كان التأثر عن طريق التشابه او عن طريق المعارضة ومحاولة التحرر والانطلاق . وحتى اليوم ما زالت الحركات المسرحية الناشئة في البلاد العربية تعتمد على جهـود الفنانين المصريين الذين يعملون بجد و إخلاص على ازدهار الحركة المسرحية في مختلف انحاء الوطن العربي ، وفي هذه المرحلة بالتحديد يوجد الفنان المسرحي سعد اردش في الجزائر ، حيث يقوم بعمله كمستشار مسرحي للدارسين والفنانين المسرحيين هناك . وفي ليبيا يوجد الفنان عمر الحريري منذ سنوات طويلة يبذل جهدا مستمرا لتنمية الحركة المسرحية الليبية . ومن قبل كان الفنان كرم مطاوع في الجزائر ، وكانت الفنانة نادية السبع في الخرطوم وكان الناقد المسرحي المعروف علي الراعي في الكويت ليساهم في توجيه الحركة المسرحية هناك .

العنصر الثالث من عناصر الوحدة في الحركة المسرحية العربية هو ان التاريخ العربي كان مصدرا من مصادر الالهام الاساسية للفنان المسرحي العربي منذ نشأة الحركة المسرحية حتى اليوم ، فاول مسرحية قدمها سليم النقاش في مصر سنة ١٧٧٦ كانت بعنوان « حسن المغفل او هارون الرشيد » وهناك قائمة كبيرة تضم مسرحيات كثيرة كان مصدر الالهام فيها هو التاريخ العربي المشترك او القصص الشعبية القديمة . ونذكر على سبيل المثال هاتين القائمتين اللتين نجدهما في كتاب الدكتور محمد يوسف نجم عن «المسرحية في الادب العربي» . . القائمة الاولى من المسرحيات المستمدة من تاريخ العرب القديم ونجد فيها :

« المعتد بن عباد - لبراهيم رمزي ، علي بك الكبير لاحمد شوقي ، فتح الاندلس لمصطفى كامل ، اللقاء المانوس في حـرب البسوس لجرجيس مرقص الرشيد ، السموا ل أو وفاء العرب لانطون الجليل ، الرشيد والبرامكة للاب انطون رباط ، حياة مهلهل بن ربيعة لمحمد عبد المطلب وعبد المظي مرعي ، حياة امرئ القيس لشارل اليسوعي ، السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم لفرح انطون » . اما القائمة الثانية فتضم المسرحيات المستمدة من الف ليلة وليلة والقصص الشعبي ونجد فيها :

« ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد لمارون النقاش ، هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب لاحمد ابو خليل القباني - هارون الرشيد مع أنس الجليس لاحمد ابو خليل القباني ، الامير محمود نجل شاه العجم لاحمد ابو خليل القباني ، هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد لمحمود واصف . . »

هذه نماذج من المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي او القصص الشعبي العربي وهي نماذج تتصل كلها بالمرحلة الاولى من نشأة المسرح العربي ، أي بين ١٨٤٧ و ١٩١٤ . فاذا حاولنا ان نجد نماذج اخرى بعد هذه الفترة فسوف نلتقي بالكثير من هذه النماذج مثل سليمان الحلبي لالفريد فرج والذير سالم لالفريد فرج أيضا ومثل مجنون ليلى لاحمد شوقي ، والعباسة لعزير اباطة ، والحاكم بامر الله لبكثير وامانة الحلاج لصلاح عبد الصبور وغير ذلك من النماذج المسرحية المتعددة .

وسيطل التاريخ العربي بأحداثه الضخمة العميقة مصدرا اساسيا من مصادر الالهام المسرحي بالنسبة للفنان المسرحي العربي المعاصر ، ولذلك فسيطل هذا التاريخ عنصرا من عناصر الوحدة في الحركة المسرحية العربية بالإضافة الى الف ليلة وليلة والقصص الشعبي العربي، فهما أيضا مصدر من مصادر التوحيد بالنسبة للحركة المسرحية العربية ، خاصة وان المسرحيات المستلهمة من التاريخ العربي تكون

ان نقول ان ظهور فن جديد عظيم مثل فن المسرح مدين للوحدة الثقافية القائمة في الوطن العربي ، ولولا هذه الوحدة لانحصرت الحركة المسرحية الناشئة في بيئات ضيقة واختنقت وماتت . ومن الفريب اننا لو تأملنا الموقف الراهن للحركة المسرحية العربية لوجدنا انفسنا نعيش تقريبا في نفس نقطة البدء بالنسبة للحركة المسرحية العربية في القرن الماضي ، فان الازمة الراهنة التي تعانيها الحركة المسرحية العربية في مصر وفي غيرها من البيئات العربية لا تجد حلا او طريقا للخلاص افضل من الانتشار والاتساع والاستفادة من وحدة الوطن العربي ، اما اذا توقفت الحركة المسرحية العربية الراهنة في بيئاتها الضيقة وانحصرت فيها فسوف تعرض للذبول والاختناق .

واذا واصلنا تأملنا في تاريخ المسرح العربي فسوف نجد ان الفرق المسرحية الكبرى التي ظهرت في مصر اعتمدت اعتمادا اساسيا على الوحدة الثقافية في الوطن العربي ، فرقة جورج ابيض تحركت في الوطن العربي طولا وعرضا ، واستفادت من وحدة الجمهور العربي ولم تقتصر في نشاطها على مصر وحدها ، وكذلك فرقة يوسف وهبي المعروفة باسم فرقة « رمسيس » ، فقد كانت هذه الفرقة تعتمد اعتمادا اساسيا على رحلاتها الى البلاد العربية المختلفة وعلى تقديم عروضها امام الجماهير العربية الواسعة المختلفة .

وخلاصة القول في هذا المجال ان وحدة الامة العربية ، حتى في اشد لحظات التجزئة الجغرافية والانفصال ، كانت دائما من اهم عناصر النجاح والدم والتأكيد لبلاد الحركة المسرحية واستمرارها حتى اليوم ، على ان الحركة المسرحية العربية قد وجدت على الدوام عناصر متعددة توحد بينها ، كما وجدت عناصر اخرى تفرق بينها وتثير الاختلاف .

وبين اهم عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية نقف امام ثلاثة عناصر :

العنصر الاول هو ان « المسرح » فن غربي وقد اخذ العرب من الغرب ، فمصدر الفن المسرحي واحد ، والنوع الاساسي الذي استمد منه الفنانون العرب فهمهم لهذا الفن منبع واحد ، ومن المعروف ان الذين انشأوا هذا الفن في البلاد العربية قد اعترفوا اعترافا صريحا بانهم تعرفوا على هذا الفن في الغرب وتعلموه هناك ونقلوه الى الوطن العربي من البيئة الثقافية الغربية ، واذا كان هنالك اضافات او تعديلات في العروض المسرحية العربية ، مثل الاهتمام في فترة من الفترات بالفناء المسرحي استجابة للمزاج العربي ومثل الاتجاه الى الكوميديا والضاية بها في بعض الفترات الاخرى على حساب أي لون مسرحي آخر . . . فان هذا كله لا ينفى ان الشكل الفني الاساسي للمسرح العربي مستمد من الشكل الغربي ، سواء عن طريق رحلات يعقوب صنوع او رحلات مارون النقاش الى اوربوا . وقد ظل المسرح العربي منذ نشأته الى اليوم معتمدا على متابعة تطورات المسرح الاوروبي والاستفادة من هذه التطورات ، فمصدر الالهام والتوجيه بالنسبة الى المسرح العربي مصدر واحد هو المصدر الغربي بمدارسه المختلفة مما يخلق عنصرا من عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية .

العنصر الثاني من عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية هو ان هذه الحركة قد تركزت لفترة طويلة في مصر ، ومن هنا اصبحت الحركة المسرحية المصرية هي العنصر الرئيسي الذي تشكلت على اساسه الحركة المسرحية العربية ، ولقد انتشر الفنانون المصريون في البلاد العربية عن طريق عرض مسرحياتهم او عن طريق التدريس او انشاء المعاهد الفنية المختلفة او عن طريق الاذاعة والتلفزيون . ولعلنا نذكر في هذا المجال رحلة جورج ابيض الى تونس حيث بقي عدة شهور يدرب مجموعة من الشبان على اصول الفن المسرحي ، ولعلنا نذكر رحلة زكي طليمات الى تونس لنفس الهدف ، ثم رحلته الطويلة الى الكويت لانشاء معهد للفنون المسرحية هناك . كذلك استطاعت مصر ان

عادة مكتوبة باللغة العربية الفصحى وهي اللغة الأساسية في الوطن كله. المصدر الرابع من مصادر التوحيد في الحركة المسرحية العربية هي ان المشاكل الاجتماعية والانسانية في المجتمعات العربي تلتقي في قدر كبير من التشابه مما يجعل المشاكل الماثرة في المجتمع المصري مقبولة ومفهومة في المجتمعات العربية الاخرى ، ومن هنا ظهرت جهود متعددة لتحويل المسرحيات المصرية المكتوبة باللهجة المصرية السلي مسرحيات ناطقة باللهجات السورية والعراقية والسودانية وما الى ذلك ، واذكر على سبيل المثال ان سوريا قدمت مسرحية الزوبعة للكاتب المصري محمود دياب باللهجة السورية . كما قدمت سوريا مسرحية « الناس اللي تحت » للكاتب المصري نعمان عاشور باللهجة السورية ايضا .

على ان عناصر التوحيد الاربعة السابقة في الحركة المسرحية العربية تلتقي وجها لوجه مع عناصر اخرى تفرض نوعا من التفرقة والتنوع في الحركة المسرحية العربية .

فهناك اولا مشكلة اللهجات المحلية ، ونحن نواجه هذه المشكلة في المسرح العربي وخاصة في المسرحيات الاجتماعية ، فمعظم هذا النوع من المسرحيات يعتمد اساسا على اللهجات المحلية ، واذا كانت اللهجة المصرية حسنة الحظ ، بحيث اصبحت معروفة ومفهومة فسي معظم أنحاء الوطن العربي نتيجة لانتشار الافاني والافلام المصرية على مستوى الوطن العربي ، فان اللهجات العربية الاخرى غير مفهومة الا على نطاق محلي محدود او لا بد اذا اردنا نقل هذه المسرحيات من بيئة عربية الى بيئة اخرى من القيام بنوع من التوجيه والنقل من لهجة الى لهجة . ومشكلة اللهجات هذه غير موجودة بالطبع عندما تكون لغة الحوار المسرحي هي الفصحى ، والفصحى تستخدم عادة فسي المسرحيات التاريخية وفي المسرح الشعري والمسرحيات التي تعتمد على الحوار الفصيح لا تجد اي صعوبة في الوصول الى الجماهير العربية في كل مكان .

ولا علاج لمشكلة اللهجات العامية في المسرح العربي الا بزيادة التقارب والامتزاج بين اجزاء الوطن العربي بحيث يتم في المدى البعيد نوع من التقارب اللغوي والتعارف الوثيق بين ابناء البيئات العربية . ولعل المستقبل ان يحمل الينا بعض عناصر التقارب القوية في اللهجات العربية نفسها . وعلى كل حال فلا بأس من وجهة النظر الفيسية والاجتماعية من استخدام اللهجات المحلية في المسرح ما دامت هذه اللهجات تمثل عاملا مساعدا على التصوير الواقعي للحياة والانسان ، فالامة العربية انما تسعى في نهاية الامر الى الوحدة عن طريق التنوع الطبيعي ، واذا كنا نرفض التناقضات المصطنعة والحوارج المفتعلة بين اجزاء الوطن العربي فهناك ولا شك اختلافات مقبولة وطبيعية ولا بأس من بقائها لانها تدخل في نهاية الامر تحت عنوان التنوع لا تحت عنوان التناقض والتصادم والتضاد ، ومن هذا التنوع المقبول تنوع اللهجات العربية المختلفة .

على ان اللهجات المختلفة ليست وحدها هي التي تخلق الخلاف وتضع عناصر التفرقة بالنسبة للحركة المسرحية العربية فهناك عامل آخر ارادي هو ضعف الاتصال بين الحركات المسرحية العربية فسي شتى البيئات فليس هناك اي تنظيمات فنية تتيح اللقاء المنتظم المؤثر بين الفرق المسرحية المختلفة . ولعل المحاولة التي تقوم بها دمشق وهي المحاولة التي تتمثل في مهرجان المسرح السنوي الذي بدأ منذ ثلاث سنوات ، وهو المهرجان الذي يشترك فيه عدد كبير من الفرق المسرحية العربية . . لعل هذه المحاولة تكون الوحيدة من نوعها حتى الآن في هذا المجال . ولا بد من ان تكون هناك حركة منظمة ودقيقة لتبادل الزيارات بين الفرق المسرحية العربية ولا بد من اقامة مؤتمرات مسرحية سنوية تنتقل من عاصمة عربية الى عاصمة اخرى ، ولا بد من تكوين تنظيم فني مسؤول عن الربط بين الحركات المسرحية المختلفة في أنحاء الوطن العربي .

هناك عامل ثالث من عوامل التفرقة بين الحركات المسرحية العربية وهو اختلاف الثقافات التي تعتمد عليها تلك الحركات ، فبينما نجد لبنان متأثرا بالمسرح الفرنسي اشد التأثر نجد مصر متأثرة بانجلترا وامريكا وايطاليا ، ونجد الجزائر والمغرب متأثرين بالمسرح الفرنسي . وهكذا ، فكل حركة مسرحية تستمد ابعادها في هذه المرحلة بالذات من مصدر مختلف عن الاخر بعض الاختلاف ، وهذا العامل من عوامل التجزئة والتفرقة بين الحركات المسرحية العربية يمكن السيطرة عليه والاستفادة منه لو تم التعارف وتبادل التأثير بين الحركات المسرحية في الوطن العربي ، وهو امر معدوم او شبه معدوم مما يجعل كثيرا من الحركات المسرحية العربية تعيش في بيئات مغلقة على نفسها لا تتأثر بغيرها من الحركات العربية ولا تؤثر فيها .

وهناك اخيرا من عوامل التفرقة والنزق في الحركة المسرحية العربية تلك المحاولات التي تسعى الى تحويل المسرح الى خدمة بعض الاهداف القومية الاقليمية الضيقة ، وهنا احب ان اقول انه لا غبار اطلاقا على تلك المحاولات الفنية التي سمت لظهور الشخصيات المحلية وتقديمها على المسرح ، مثل شخصية « ككشكييه » العمدة المصري الشهير الذي كان يمثل نجيب الريحاني ، او شخصية « بربري مصر الوحيد » الذي كان يمثل علي الكسار » فهذه انما هي الشخصيات الصادقة الجذابة التي لا تهدف الى الاساءة الى الشخصية العربية او التناقض معها ، ولكن الذي اقصده هنا هو الحركات المسرحية التي تهدف الى احياء نزعات اقليمية ضيقة مثل نزعة الفرعونية او الفينيقية او ما الى ذلك . . واحياء هذه النزعات في حد ذاته ليس مرفوضا كمحاولة للبعث الحضاري ولكنه مرفوض تماما اذا اريد به خلق التناقض بين البيئات العربية المختلفة ، واذا اريد به القضاء على عناصر الوحدة في الشخصية العربية . وقد سرت في مصر دعوة من هذا النوع ارتدت مرة ثوب الدعوة الى احياء الاساطير الفرعونية وارتدت مرة اخرى ثوب الدعوة الى الاستفادة من الاشكال الشعبية المصرية الشبيهة بالمسرح مثل خيال الظل والاراجوز والسامر .

وكما قلت ، فان هذه الدعوات كلها لا خطر منها اذا كان المقصود منها هو تدعيم الحركة المسرحية العربية بفتح افان جديدة واكتشاف منابع جديدة ، ولكن الخطر منها هو ان تتحول الى استقلال للمسرح حتى يكون أداة من أدوات الاقليمية المعادية لاي خط وحدوي عربي . وهذا النوع من الدعوات لم يتردد فقط في مصر بل ترد ايضا في لبنان وفي العراق وفي بعض اجزاء المغرب العربي .

ولعل خير ما نختم به هذه الدراسة الموجزة الدعوة الى انشاء مركز عربي للمسرح تابع للمنظمة العربية للثقافة ، حتى يكون هذا المركز محركا للحركة المسرحية العربية ، يكشف ما فيها من عناصر التقارب والتفاعل ، ويبقي على مظاهر الاختلاف التي تدخل ضمن التنوع المطلوب في الحضارة العربية ويوقف العوامل والعناصر التي تفسر الحركة المسرحية العربية وتحاول ان تخلق لها كيانات مستقلة ، على ان هذه القيادة المسرحية ينبغي لها ان تسلم بفكر مفتوح متحرر ، حتى لا تسارع الى الضيق باللامح الخاصة لكل حركة مسرحية في كل بيئة عربية ، فاللامح المحلية لا تتناقض ابدا مع الملامح القومية في كسب الظروف والاحوال ، ولا بد لكل بيئة عربية ان تعبر عن نفسها وهن ظروفها وعن ملامحها الخاصة ، وهذه الاختلافات لا ضرر منها ولا خطر فيها طالما انها صادقة وامينة ، ولكن الخطر هو ان نخفي هذه الاختلافات الطبيعية او ان نفتعل دعوات اقليمية ضيقة نفرضها على الحركة المسرحية بقصد طعن الشخصية العربية ، او ان نفتعل من جانب اخر دعوات تقضي على الملامح المحلية الصادقة بحجة الدفاع عن الملامح القومية . ان الشخصية القومية لا تنفر من التنوع وانما تتعارض مع الافتعال والاجبار والفرض .

رجاء النقاش

بقلم
عبدالله شقرون

المسرحية العربية بين القومية والمحلية

تمهيد:

((الاصلة)) بل ان ((الشكل)) هو الذي يحدد اطار المسرح العربي الحق .

اننا نعلم ان ((الاصل)) الذي انحدر عنه المسرح العربي فسي شكله المعروف هو المسرح الغربي - الاوربي - فقد اقتبسوه السرواد واقتبسوا عنه ، فكان اساسا اجنبيا لبناء اريد له ان يكون عربيا . وغير خاف ان موجة الاقتباس والتحويل من الجو الاجنبي - الاصلي - الى الجو المحلي - العربي - قد طفت على الانتاج المسرحي في كثير من ارجاء العالم العربي .

لقد قلد الرواد في المشرق كما في المغرب نماذج المسرح الغربي الذي كان معروفا في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين ولا سيما ما ازدهى به المسرح الفرنسي حينئذ . فمن ثالوث مسرح ((البولفار)) الباريسي حيث تطفى مواضيع الزوج والزوجة والآخر او الزوجة والزوج والآخرى ، الى مجازر نوع ((الميودراما)) وما تحتفي به من العنف والمطاردة والاختطاف احيانا ، كما كان مسرح ((التراجيديا)) عشاقه الذين نقلوا منه الروائع الى اللغة العربية . اما مسرحيات ((الفودفيل)) - الفرنسية - فقد ظلت تلقى ، فسي مقتبساتها باللسان الدارج ، نجاحا وافبالا .

ومن العلوم ان موجة عارمة من الاقتباس والتحويل قد غمرت روايات ((الكوميدي)) التي نقلت من اصلها الفرنسي او الايطالي او الانكليزي - خاصة - ومثلت تارة بالعربية الفصيحة وتارة باللسان الدارج ، تارة في ((اصلها)) وتارة مفرغة في القالب المحلي .

التأليف والخلق الفني :

ان هذه الحركة قد استمرت طويلا وما فتئت قائمة بل وفي بعض البلدان العربية مزدهرة ، ولكن هل حال هذا النشاط ، كيفما كانت درجته ، دون نشأة العمل العربي الاصيل في الخلق والتأليف ؟ ان العكس هو الواقع . فقد ازدهرت حركة التأليف والخلق الفني على شتى المستويات والدرجات ما بين الشعبية العارمة والابداع الفكري والانساني . غير ان المؤلفين العرب ليسوا معروفين جميعا ودفعوا واحدة من الفرات الى المحيط نظرا لما تعرفه غالبية البلدان العربية من ضالة وسائل النشر والتبليغ ، ولذلك ظلت قلة منهم هي المعروفة وتنتسب في عموميتها الى بلد عربي واحد هو الممتاز بوفرة تلك الوسائل وفعاليتها . فكم من مبدعين في ميدان المسرح ظهروا - مثلا - في بلدان المغرب العربي ولم يعرف عنهم المشرق العربي لا قليلا ولا كثيرا ، وكم ظهر من المؤلفين المسرحيين في العراق وسوريا - مثلا - فلم تعرف عنهم بقية دول المنطقة شيئا ، ان الحكم على الابداع المسرحي في العالم العربي يستدعي الاحاطة بجوانب هذا الابداع من اقصى الوطن الى اقاصه ماضيا وحاضرا ، وهذا ليس بالعمل الهين .

لقد اشتهرت أسماء اشخاص واسماء اعمال في مجال المسرح العربي منذ سنوات عديدة ، ولكن هل يمكننا ادعاء الاحاطة بمعرفة الجيل الجديد والصاعد من بين المؤلفين والمبدعين العرب ومن هم

كثرت المقالات والابحاث والمؤلفات عن المسرح في العالم العربي من الوجهة التاريخية ومن الوجهة التحليلية على السواء ، وتعددت الندوات والمناظرات والمؤتمرات التي انعقدت في المشرق والمغرب وحتى في اوربا عن ماضيه وحاضره ومستقبله ، ولهذا قد يكون من العبث التوقف مديدا في مجال الحديث عن تدرجه او تطوره ، فلا حاجة والحالة هذه لآثار النقائض المألوف الالامع اليها عادة في مثل هذا المقام ، من الاشارة الى الموانع والاسباب التي حالت دون معرفة العرب فن التمثيل قديما ، ومن محاولة التاريخ لميلاد المسرح العربي في القرن التاسع عشر للميلاد ، ومن التعريف كذلك بانواع ((خيال الظل)) وبالتمثيلات العربية التي خلدها ((ابن دانيال)) في القرن الثامن عشر للميلاد بمصر . فالمقصود انما هو استخلاص حقيقة واقع المسرح العربي ومنزلته الحالية .

التواصل والاصالة :

فاذا ما تحدثت العالم اليوم عن ((تواصل)) المسرح في اوربا - مثلا - او في اسيا - الهند ، والصين ، واليابان ، واندونيسيا ، وايران وسواها - فهل يجوز التحدث عن وجود مسرح عربي (اصيل) يربط جناحي الوطن العربي مشرقا ومغربا ، ويصور مظاهر التفكير العربي ، ويرسم مظالم القومية العربية ويمتاز ((بالاصالة)) الفنية والثقافية ؟

قد يكون من قبيل التسرع الحكم بان المسرح العربي ((الاصيل)) مفقودا وما يزال في طور المخاض ، كما قد يكون من التهور القول ان المسرح الذي نعرفه او نزاوله في الوطن العربي مسرح منا والينا لحمية وسدى . وفي هذا الصدد لا بد من المبادرة بالقول ان المسرح الذي نضيه ليس هو ذلك المحدود الاطار والدائرة ، لان العادة جرت - فيما نقرأ ونظلمه - ان المسرح الذي يتحدث عنه المؤرخون والنقاد طويلا هو المسرح المعروف والمنحصر في جزء معين من المنطقة العربية بالشرق الاوسط ، بل اننا هنا نضني المسرح الذي تمتد رقفته بامتداد الوطن الكبير من اقصى العراق الى اقصى المغرب ، شمالا وجنوبا ، شرقا وغربا .

لقد قيل ان العمل الادبي او الفني بقدر ما يكون ممثلا للبيئة التي ينتمي اليها بقدر ما يكون ((اصيلا)) ، وقيل كذلك ان المسرحية العربية - المنشودة - هي التي يجب ان تستمد اصولها - شكلا وجوهرا - من التراث العربي ومن الحياة العربية معا ، كما قيل ان التراث الذي لا يتجدد ليس من ((الاصلة)) في شيء ، ونسأدى آخرون بوجوب ((الالتزام)) في المسرح العربي من حيث المضمون لتكون الحركة المسرحية متجاوبة مع الطامح ((القومية)) التي يصبو اليها العرب على فرض ان هذه الطامح محددة الاهداف وموحدة المقاصد ، وقيل كذلك ان المضمون ليس هو المقصود في باب

(*) أعد هذا البحث بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الاستاذ عبد الله شقرون .

في زمرة شباب الخلق المسرحي ؟ وهل نحيط فعلا بمؤلفات هؤلاء ؟

يخطئ من يزعم هذا الزعم ما دنا متباعدين بعضنا عن بعض . على اننا بناء على ما يلفنا او نصل اليه - بالمطالعة او المشاهدة - نستطيع ان نؤمن ايماناً لا يتطرق اليه الشك بوجود حركة مسرحية عموماً وبحركة في التأليف والخلق الفني على الخصوص . ان التجارب قائمة الى جانب الاستهلاك العادي ، وهذا ما يدعو الى التفاؤل .

اما عن الخلق الفني فاعتماده ضعباً على اطارات التنفيذ ، من المخرجين ، ومصممي المناظر والازياء ، والممثلين والممثلات ، ومن حكم هؤلاء جميعاً . ان هذه الاطارات متوافرة نسبياً في العالم العربي لكن كفاءتها المهنية قلما تحمل على الرضى . ومن الملاحظ ان كثيراً من متعاطي الاخراج ليسوا دائماً في مستوى الخلق النفسي حتى انهم ليعتبرون مجرد متظولين على هذا العمل ، وما اكثر الادعاء في ميدان الفنون عموماً .

واذا علمنا ان الاخراج تفهم دقيق لشخصيات المسرحية ومعرفة تامة بتقنية التمثيل وقدرة على دراسة جو التمثيل ، وهضم وتدقيق لواقفها ، وعملية خلق لا نقل عن خلق القصة ذاتها ، أدركنا حقيقة الدور الهام الذي يضطلع به المخرج الكامل ، المحنك نفسانياً وعقلياً .

ولكن نظرة لفترة المسرح العربي وحدائه عهده .. فان المخرجين الشبان غالباً ما تنقصهم التجربة الانسانية والمعرفة بشؤون وسطهم وثقافتهم الوطنية لان تكوينهم كثيراً ما يكون معتمداً على لون واحد من الثقافة الاجنبية - الفرنسية او الانكليزية مثلاً - ولذلك قلما يقدرّون على ابراز النفسية العربية ولا سيما اذا ما اعترضتهم مسائل اللغة القومية التي تخلق عندهم مركب نقص يشعرون به ويتجلى اثره في عملهم . وبالرغم من ذلك فان طائفة صغيرة من المخرجين الكفاء متوفرة - نسبياً - للمسرح العربي ، ومن هؤلاء من يقتفون سبيل مدارس الاخراج الغربية ويحاولون تقليد كبار المخرجين الغربيين ، ومنهم كذلك ذوو الابتكارات الشخصية والاكتشافات الموفقة .

اما عن مصممي المناظر المسرحية فاعتقد اننا لا نشكو انعداماً في الكفاءة ولا شحاً في المواهب ، بل ان المختصين في فن الديكور المسرحي يشكون من قلة العمل وشح مناسب اظهار ما تلقوه في المدارس والمعاهد .

وفيما يخص الممثلين والممثلات يبدو ان المدارس العالية الحديثة - أي الطرق وما في حكمها من التجارب - تكاد تكون مفقودة الاثر والتأثير في أداء الممثلين العرب ، وقد ظل بعضهم - وخاصة القدامى - مطوعين بطابع سطحية الميلودراما وافتعالات الجيل السابق من الايطاليين والفرنسيين يوم كان التفخيم والتهويل علامة التوفيق ، اذا ما توفرت لديهم اولا وقبل كل شيء قوة الصوت وقوة النفس . ومن نافلة القول التأكيد في ميدان التمثيل - كما في سواه - بان النفسية البشرية واحدة متشابهة ، وما يختلف هو التمود الطارئ اما الاحساس الداخلي فقد لا يخلف فيه واحد عن آخر كما هو معلوم . ونحن لا نتحدث عن وسائل تلقين فن الاداء في العالم العربي ، غير ان هناك جيلاً من الممثلين والممثلات قد نشأ افرادهم على تتبع احداث الطرق والاساليب في التشخيص ... يعتمدون عن السطحية والآلية ، ويعتمدون على روح الشخصية ، وعلى القوة الداخلية ويلتزمون الارتقاء وعدم الانقباض ، وفي ذلك عطاء ثري للخلق الفني .

على اننا في هذا الصدد نشير الى ان هذا الخلق يشمل كذلك المسرحية المؤلفة - او الاصلية - كما يشمل المسرحية المستوردة بما فيها الترجمة ، والمقتبسة ، والمستلهمة . كما نشير - من جهة اخرى - الى كون حركة الترجمة في المسرح العربي ما ازدادت الاتمكناً ورسوخاً وثباتاً ، فاصبح لنا ما يسمى « المسرحية العالية » الى جانب « المسرحية المحلية » و « المسرحية القومية » اذا ما اردنا التوسيع ، والتجاوز في الاصطلاح مبادرة .

المسرحية العالية :

ان هناك عقدة تمكنت من بعض الادباء العرب وانتقلت الى بعض العموم واجيز لنفسي ان ادعوها ب « عقدة العالية » . فهناك « المسرح العالي » و « المسرحية العالية » ، والتلفظ بكل منهما يوحي بالتقدير ، ويحاط بالتفخيم ، ويكفي ان نأمل عناوين الاثار التمثيلية التي تصدر في اللغة العربية منذ سنوات في شتى السلسلات المطبوعة كيفما كانت اسمائها لتناكد من كون المقصود هو الانتاج المسرحي الاجنبي بقطع النظر عما اذا كان بالفعل تراثاً فنياً او ادبياً ، وعما اذا كان انسانياً وبالثنائي عالمياً ، وعما اذا كان في حقيقته محلياً صرفاً وانما اللغة التي صيغ فيها هي التي اكسبته صفة العالمية (واللغات العالية بحسب العرف الذي درجت عليه مراجعة الآفاق الدولية لحقوق التأليف هي الانكليزية والفرنسية والاسبانية) .

واذا كنا نعلم ان تلك الترجمات منقولة - مباشرة او بواسطة لغة اخرى - عن شتى اللغات بما فيها الالمانية والسلافية والسنسكريتية والصينية ... الخ ، فاننا ندرك ان المقصود بالذات هو المسرح الاجنبي كيفما كان اصله ، بحيث قد تكون تلك الترجمات المسرحية اقليمية او محلية وما افرغ عليها صفة العالمية سوى مصدرها الاجنبي .. بصرف النظر عما قد يزينا من الملامح الانسانية ومن الاصلة التي قد تمتاز بها . ولذلك فان الاعتبار على هذا الاساس يعد ، من دون شك ، نوعاً من النقصان في الاعتزاز بالشخصية القومية ، كما ان مواصلة السير على هذا المنهج لن تكون عطاء حقيقياً للمسرح العربي ، فلسنا ملزمين - ولو من حيث الشكل - بتقليد المسرح الاجنبي وتقديسه ووصفه بصفة العالمية لمجرد كونه صادراً عن لغة عالية او منقولة بواسطتها ، وربما كان مترجماً بصفة مباشرة عن مجرد لغة اجنبية .

المسرحية المحلية :

قد نتساءل عن المقومات التي من شأنها ان تجعل من العمل المسرحي عملاً غير اصلي بعدما اخرجنا من هذا الحساب الترجمة والاقْتباس كما اخرجنا « التحويل » الذي يعني اخضاع المصدر الاجنبي الى محلية تامة سيراً مع الذوق العام وتقريباً لافهام العموم .

ان تلك المقومات لا وجود لها محسوس ، لان عملية من هذا النوع تعني حركة فنية وخلقاً فنياً من حيث التشخيص والفرجة ، ولكنها لا تعني مطلقاً « اصالة » محلية او « اصالة » اقليمية - اذا جاز لنا ان نستعمل لفظ « الاصالة » هذا الاستعمال . فمن الصعب ان نأخذ بعين الاعتبار منطقياً الانتاج المستمد من النبع الاجنبي مهما بلغت « الصناعة » في ذلك الاستمداد .

فما هي المسرحية المحلية اذن ؟ وكيف تتجلى او يمكن التعرف عليها في المجال العربي ؟ ان العمل المحلي يظل عادة مرتبطاً بمظاهر « الفولكلور » سواء كان هذا « الفولكلور » موروثاً او طارئاً ما دامت الحياة العامة - في كل مكان وزمان - قابلة للتأثر بالمتسببات الشعبية التي تلازمها في شتى مراحل التدرج والتطور .

وبناء على ذلك فان المسرحية المحلية - على العموم - هي الصورة التي تبدو من خلالها شتى العائيد والمعواند وشتى الافراح والاتراح لفئة معينة من الناس على ما في حياة الانسان من المشاعر الانسانية والاحاسيس الازلية . وقد تعمل المسرحية المحلية دعوة هادفة وقد تتضمن رسالة مخصصة في التوعية ، والاخلاق او التوجيه ، وقد تكون لمجرد التسلية او الفرجة .

ان مفهوم المسرح لم يستقر على حال ولم يحظ بتعريف مدقق هنا وهناك من البلدان العربية ، وقد نشأ عن ذلك تحريف اختلفت درجاته باختلاف الجهات والبيئات واحتفظ التاريخ بذكر العسرق - المحلية - التي اتخذ اصحابها من المسرح منبراً للوعظ والارشاد ، او مجالاً لعرض القصص شبه الواقعية والحكايات « الشعبية »

وكذا أولئك الذين اتخذوا منه صحيفة للتحليل الاجتماعي والانتقاد ، وكل هذا مع محاولة انتهاز الشكل القوي والخشبة الغربية ولسو لم تتوافر المسارح المشيدة الجاهزة لذلك الوضع الخشبي (الإيطالي على وجه التحديد) .

ومن التأمل في النصوص التي نثر عليها لتلك المسرحيات ومن المشاهدة التي نشاهد عليها بعض الحفلات التمثيلية - المحلية - كثيرا ما نلاحظ لهلة في البناء والتركيب ، وضعفا في تسلسل الحوادث ، وسطحية في رسم نفسيات الشخصوس : قد تبين لنا هذا النقصان في غالبية الإنتاج العربي الذي ادركناه ودرسناه ، المشرقي منه والمغربي ، فلما كانت المسرحية « المحلية » - العربية - متكاملة الا ما ندر طبعاً ، ولا حاجة الى التذليل على هذا القول ، فالخطوط متوافرة وهي خير شاهد . ويزيد في تأكيد هذه الحقيقة ان بعض الممثلين - الرئيسيين منهم او من هم دونهم - يتولون هم انفسهم وضع المسرحيات التي يقومون بالتشخيص فيها ، وكثيرا ما يفصلون فيها الدور الاساسي على « قديم » ، وقد يكون اولئك « الممثلون - المؤلفون » متوسطي الثقافة وغير متمكنين من زمام القلم والفكر فيأتي عملهم هذا فجاً وضحلاً .

وشيء آخر تتسم به المسرحيات العربية المحلية ، ذلك انها تكاد تكون على الدوام باللسان الدارج وباللهجة العامية ، كما تعتبر من نوع الملهة ، وهذه خاصية عامة في المسرح العربي النزاع - في شتى البلدان - الى الهزلية ، والفودفيل والغنائية والكوميديا وذلك بخلاف الغناء العربي الذي يغمره النحيب والنواح والبكاء .

ان تقليد واقع الحياة الاجتماعية مع محاولة الإيهام القصصي ، ولو كان بسيطاً وبسطاً ، ميزة أخرى في المسرحيات - او التمثيليات - التي عرفناها في إنتاج الفرق المحلية - او الشعبية - كما اشتهرت في شتى البلدان العربية خلال القرن الحالي ، وكان شعارها دوما هو ان المسرح « مرآة » ناصعة لتشخيص عيوب المجتمع ، وأستدلوا في هذا بمسرح « موليير » مع الفارق في الاسلوب الشعري والمنثور وفي الرسم النفساني ، ومع فارق الزمن والمقابلة والوسط ، ومع فارق تطور الإدراك العام وتطور مفهوم المسرح ، من القرن السابع عشر للميلاد باوربا الى القرن العشرين في الوطن العربي .

اما المسرحيات « الجديدة » التي عرفتها هذه الفرق المحلية ومثيلاتها بوجه عام فهي ذلك الإنتاج الذي اصطبغ في غالب الاحيان بالميوس والاكفهرار على اساس انه نوع « المأساة » وهي على وجه التدقيق سلسلة « الميلودرامات » او « المناجات » التي غمرت المشرق - ومصر على الخصوص - قبل ان يتعرف عليها عموم الغرب وقد شغلت الرأي العام زمناً وامحت .

وغير خاف ان الإنتاج المحلي لم يخل ابداً من المسرحيات الادبية والتاريخية و « الوقتية » الموضوعة اصلاً باللغة العربية الفصحى ، ونوعها جدير بالذكر في هذا الصدد ، ولكن لا بد من الاشارة - مرة أخرى - الى مستوى الممثلين والممثلات وتكوينهم والى مدى قدرتهم المحدودة على الاداء الجيد والتفنن بهذه اللغة من جهة ، وقدرته الجمهور على تتبعهم وفهمهم ، من جهة أخرى .

ولقائل ان يقول ان المسرحية المحلية هي من عمل فرق الهواة ومن اختصاص المجموعات المحلية ولا يمكن اخذها في اعتبار الحركة المسرحية العربية ، ولهذا اجيب بان فرقا تجارية وفرقا تحمل صفة القومية او تدعى الاحتراف اضطلمت هي الاخرى بهذا النوع من النشاط .

ولا حاجة الى ذكر القوائم المتوافرة في هذا المضمار عن الاعمال المحلية ابتعاداً من التذليلات المحلية ايضاً . وقمين بالاثبات ان العمل السرحي المحلي في هذا البيان يعني المسرحية المقلدة في شكلها للمسرحية الغربية فصولاً ومشاهد ومناظر ، والسجينة في نطاق الجوانب الثلاثة رابعها الجمهور على اساس السينوغرافية

« الأيطالية » ،

اما المسرحية « العربية » المرتكزة على أسس وتقاليد قومية اي المسرحية التي نشدها فلها مجال آخر هنا .

المسرحية القومية :

هل يمكن للادب العربي او الفن العربي او الثقافة العربية امتلاك حركة قومية صميمة في ميدان المسرحية بناء وتأييافاً وتضميناً وتشخيصاً وتبليفاً ؟

حركة تشمل في المظهر والمخبر عموم الوطن الكبير ولا تقتصر على بعضه او على جهاته « النامية او المكتفية » فكرباً او اقتصادياً او اجتماعياً ؟

انها الوحدة التي يحفظها عادة الاعلام قبل السياسة والاقتصاد . والاعلام هنا بمعناه الحقيقي معنى الوعي والتوعية وليس معنى البهجة والدعاية ، والمسرح من جنس الاعلام ، والوحدة المقصودة والمستهدفة هي الوحدة الفكرية الشاملة في مستوى العالم الذي نعيشه .

لقد حقق الصينيون نهضة مسرحية قبل سنوات ، وأوجد الهنود حركة مسرحية اصيلة في هنديةها ، وعرفت بلاد اليابان مسرحاً خاصاً بها . . ولم تكن لشعوب هذه البلدان حاجة الى تقليد اوروبا او الارتكاز على المسرح الغربي مطلقاً ، بل ان اوروبا تحاول منذ سنين استلهام مسرح تلك الجهات الشرقية والاسيوية .

فلماذا ذلك ؟ - لان تلك البلدان التزمت شخصيتها الحقيقية وارتكزت في نهضتها وانبعاتها على مقوماتها الاصيلية وهي تقاليد ثقافتها التي تطورت تطوراً فعلياً فكان التراث اساساً ونبراساً ، ولم تخجل تلك الشعوب في ميدان الإبداع الادبي والخلق الفني من استيحاء ثروتها الفكرية والثقافية والفنية ولم تمد يدها الى متاع الغير .

ونحن ، العرب ، ماذا ينفصنا لاكتساب هذه القومية في المسرح ؟ أليس لنا تراث ادبي ؟ أليس لنا متاع فكري مزدهر على مرور العصور ؟

فلنستنتج التاريخ والواقع ، ولنلتفت يميناً ويساراً ، شمالاً وجنوباً ، وسنجد ان مصادر المسرح غير معدومة لا قوميلاً ولا محلياً بل ولا دينياً ما دامت هناك اسلامية عربية غمرت العالم العربي من اقاصه الى اقاصه .

لقد قيل ان ملهات المسرح العربي تتجلى في التقاليد المحلية والموروثات القومية على اختلاف مصادرها وعصورها ، وكثيراً ما اشير الى بعضها ، ومنها على سبيل المثال وليس لغاية الحصر :

- اسواق الشعر بجزيرة العرب ومنها سوق عكاظ .
- حلقات الذكر و « جذبات » الصوفية بالشرق والمغرب .
- تشخيص « التعازي » على مالوف عمل الشيعة لتصوير وقعة كربلاء ومقتل الحسين ، كما عرفتها ايران وبعض البلدان العربية وخاصة العراق ولبنان .
- مسرح « البساط » في المغرب .
- حفلات « الزار » في مصر .
- تمثيل « خيال الظل » ومسرح قراقوز بالشرق عموماً .
- حفلات « السر » عند نساء المغرب .
- نصوص « المقامات » في الادب العربي .
- قصص « الف ليلة وليلة » .
- الرقص الشعبي الجماعي على اشكاله والوانه .
- مسرح « عبيدات الرمي » بالمغرب .
- حفلات المواسم والاعياد ببلدان المغرب العربي - المحلية - ومنها : « تكوكة » و « سيدي » الكتفي و « عيساوة »

و « بوبطين » و « مهرجان الشموع » ليلة المولد .
- قصص « المداح » في اسواق العواصم العربية والمدن الكبرى .

.....

تلك منابع ومصادر تحتاج بطبيعة الحال الى ماهر المعرفة ،
وواسع الخيال ، وكفاءة الصناعة لخالقتها الى عمل مسرحي جوهرا
وشكلا ، فان في هذه المهام ما قد يصلح اساسا للشكل ، وفيها
ما قد يجوز جوهرا . وكم يطيب التذكير بان شيئا من هذا القبيل
قد حدث فعلا في ميدان التجارب المسرحية العربية . واعرف نماذج
خرجت الى خيز الوجود وتحولت عملا مسرحيا قائم الذات ولكنني
اتحاشى في هذا الصدد الاسماء خشية الوقوع في المحليسة
الصيقة .

والتقنية الحديثة تعتبر من عوامل التوصل الى خلق المسرحية
القومية التي تبنى على هذه الاسس ، فبدون تقنية التأليف من جهة ،
وتقنية المجال المسرحي ومشاركة الجمهور من جهة اخرى ، قد يصعب
خلق تعبير مسرحي قومي مقبول وناجح ، فليس شرطا لهذه الغاية
التزام خشية التي هي على النمط الايطالي . فان مجالات الهواء
الطلق ، والاسواق العامة والساحات العمومية واماكن تجمع الجمهور
(العامل والمصانع والموانئ والمدارس وسواها) لا تقل شأننا فسي
الاخراج عن القاعات ، بل ولعلها افضل بكثير من المسارح المظلمة .
ولنتذكر ان مسرح « التلازي » لم يتروك في استعمال ساحات المساجد
مجالا للتشخيص والاداء التمثيلي ، كما ان شكل « الحلقات
المستديرة » المعروفة في الساحات العمومية حيث يلتف الجمهور
حول القاص او الراوي تتيح امكانية واسعة لاشراك الجمهور وتجاوبه
مباشرة مع الممثلين ، ذلك التجاوب الذي عرفته فنون الفرجة فسي
العالم العربي قبل ان يلتجئ اليه الاخراج الحديث ، وان المنشط
الذي هو على شاكلة القاص او الراوي قد التزمته التقاليد العربية
- والاسلامية - في شتى الشخصيات ، وذلك قبل ان يهتدي اليه
المسرح الغربي حينما اراد ان يلغي الحاجز القائم عادة بين خشية
والقاعة . وكل هذه العناصر تدخل في حساب التقنية الحديثة وليس
من العسير الالتجاء اليها واستخدامها في هذه المسرحية القومية ولخلق
المسرحية القومية .

وقد وقعت تجربة اداء المسرحيات اثناء « المواسم » فسي
« الساحات العمومية » ، والمواسم هنا بالمعنى الغربي ، وهي تعني
التجمعات الشعبية التي تقام موسميا ودوريا وفي اوقات ومواعيد
معينة من السنة لحياء ذكرى رجال الجهاد والوطنية ، فياتي افراد
القبائل والعشائر وسكان المدن ويقومون هناك يوما او اياما فسي
المضارب والخيام ، وتحدث حركة نشيطة في المناجزة ، وتجسري
الحفلات على شتى انواعها ... ونجحت التجربة في التجاوب العريح
بين الممثلين والجمهور ، ولم تكن هناك خشية ولا ستارة ولا كراسي
الجلوس ، وانما التفت المتفرجون بالشخصين فنشأت فعلا عملية
الالتحام التي ينشدها المسرح .. وكانت هذه الميزة الخالدة في طبيعة
الحياة العربية متبعا من حيث المظهر ومن مميزات المسرحية القومية
التي لا ينبغي ان تكون مجرد نص يوضع على الرف او يقدم لهفنة
من المحفوظين .

ولكن ، هل يقبل المفكرون على مثل هذه العملية « الظهيرة »
وهل يقبلونها ؟

اني اشك في ذلك وان كنت مقتنعا بجناوه وفاعليته واصالته .
قد يرى المفكرون في المسرحية التي تعرض على هذه الصفة
« سوقية » سافرة ، او « شعبية » منقطعة ، بل ومنهم من قد يدعي
ان ذلك تهريج في تهريج ، وربما يتجاوز بهم التفكير الى القول بان
ذلك عمل هدام يدفع الى القيام به وتحقيقه غلاة الباحثين ، اذا ما
استحووا ان يقولوا انه « عمل استعماري » (كذا) .

ولكن ما هو اصل « المسرح المستدير » الذي تباهي به اوربا
ويجربه غلاة الباحثين ومن هم اقل غلوا في البحث ؟ اليس هو تقليدا
لحلقات القصاصين والرواة في ساحة مدينة مراكش بالغرب او ساحات
عواصم عربية اخرى بالشرق ؟ نعم ان المسرح المستدير في اوربا تزينه
تقنية الادارة ، ونحن ندعو الى التزام التقنية الحديثة لخلق المسرح
القومي .

لكن ذلك مظهر في الخلق المسرحي قد يكون من مميزات تقديم
المسرحية القومية فقط .

وهناك نقط اعتبرها ازلية فسي المسرح العربي : الاصلي
والمتبسط والمترجم على حد سواء ، ولذلك لم اعتمدها ولم اعمد
التركيز عليها لانها من القول المعاد والمكرر الذي مجته الالسن منذ
زمان : انها مشكلة اللغة ، لغة الحوار في المسرحية العربية ..
تلك المشكلة كانت قبل الان اعوص مما هي عليه الان موضوعا وواقعا .
فلقد عملت الاذاعة والسينما والتلفزة وكذلك الصحافة على خلسق
لغة « وسط » في الحوار المسرحي ، وهي الان في مرحلة التزعزع
وطور النمو احب من احب وكره من كره .
وماتت لغة الشفري وامرء القيس .
وماتت لغة خليل مطران وامثاله .

ان المسرح لم يكن في يوم من الايام مجمعا لغويا ما دام المهم
فيه والاهم هو المظهر الكامل مهما كانت أداة التبليغ .

ان اللهجات المحلية تطبع المسرح بصفة المحلية ولو كان (عاليا)
اما لغة المسرحية العربية القومية فهي اللغة العربية البسطة السليمة
وما اقربها الى لغة الصحافة العربية ، تلك اللغة التي توحد اليوم
بين اطراف الوطن العربي من حيث التخاطب على الاقل .

والجوهر ؟ واعني بذلك المضمون ، أهو المسرح السياسي
على طريقة رجل المسرح الالمانى « بيسكاپور » ام المسرح المحمى الذي
انتجه الالمانى الآخر « بريشت » ام المسرح القصصي الذي تزينه
خيالات « الف ليلة وليلة » وغراميات امثال « ليلي العامرية » ؟
قد يكون هذا وذلك في آن واحد .

ان اطار المسرحية العربية القومية يحدده الشكل والطابع
المميز مظهرا اكثر مما يحدده المضمون ، مع العلم بان « النفس »
العربي المعاصر يجب حتما ان يشم ويستشعر من خلال كل عمسل
مسرحي ، ومع العلم مرة اخرى بان نفسنا نحن العرب غير متعارفي
ابدا مع نفس الاهداف الانسانية العامة من البحث عن الشخصية
القومية ، والدعوة الى التطور الاجتماعى وتحقيق السلام ، والفترة
على الحرية الفردية والجماعية ، والسعي الى تحقيق الاستقلال
المحسوس والملموس ، وكذا الدعوة الى الخروج من التخلف الفكرى
والاقتصادي كيفما كانت درجة هذا التخلف . وكلما كانت المسرحية
العربية متفتحة على العالم الخارجى وغير ضيقة الدائرة كلما امكنا
ان تكون قومية فعلا ومندرجة في المفهوم العالمى ، اي مسرحية عالمية .
انا لا نريد ابدا لمسرحنا ان يكون منعزلا مهما كان جوهره وشكله ،
فان القومية الحقيقية هي الخروج من الاطار المحلى الضيق الى المجال
العالمى الواسع ، ولنتأمل جيدا الحضارة العربية ، فانها - مسلاوة
على ما اشرنا اليه من المنابع والمصادر - اهم اساس للمسرحية العربية
القومية .. انها حضارة زاخرة بالقصص والشعر والموسيقى والفنساء
والرقص .. وتلك هي اسس المسرح المدعو اليوم « المسرح الشامل »
استلهاما للغرب (اوربا) من الشرق (اسيا) والعرب جزء لا يتجزأ
من الشرق وبالتالي فهم امة المسرح الشامل ، وهكذا عليهم ان يكونوا
ولن يمكن المسرحية العربية القومية ان تكون الا فنا شاملا لشمسى
فنون الشرق والغرب بالوطن العربي حيث معالم الحضارة العربية
لا تخفى للعيان .

فلينال الخلاقون وليبدعوا ، فالمجال فني وشاسع وكبير .
عبد الله شقرون

الإذاعة:

نصوصها ومواردها الثقافية بين قومية الثقافة ومحليتها بقلم فاروق مونس

ملاحظتان :

ارجو - بعد هذه المقدمة - ان يتجه الحديث الى تصور محدد
يتناول الموضوع :
شكلا ومضمونا وتطبيقا .
من حيث الشكل :

لا بد من وقفة مستأنية عند قضية اللغة ، باعتبارها وعاء الثقافة
وحاملة التراث والحضارة من ناحية ، واللسان الذي تنطق به السواد
والنصوص الثقافية الإذاعية من ناحية أخرى ، فضلا عن انها القضية
المحورية دائما بين دعاة القومية والمنتصرين للمحلية .

لقد مرت نظرتنا الى قضية اللغة - خاصة في الآونة الاخيرة -
بمزلق قومية وعاطفية خطيرة ، كان ابرزها الدعوة العنيفة الى التمسك
بالفصحى وحدها لغة للتعبير والحياة باعتبارها لغة القرآن ولغة
التراث واللسان الذي يربط بين ابناء الوطن العربي الواحد والذي
بدونه لا يكون تفاهم ولا تواصل ، وارتبطت هذه الدعوة بالهجوم
العنيف على العاميات او اللهجات المحلية والقطرية باعتبارها غير
جديرة بالتعبير والحياة والاستمرار وعلى اساس ان التعصب لهذه
العاميات يخفي موقفا على القومية العربية وترديدا لدعوات الانفصال
والعزلة ..

ولم تكن هذه الدعوة العنيفة - في جوهرها - سوى رد فعل
حاد لما نادى به انصار العاميات واللهجات الاقليمية ، الذين حاولوا
جهدهم كسر رجة الفصحى ، وترديد الحملات الضارية عليها ،
وغمزها بالعجز عن مواكبة التطور ومسايرة ركب الحضارة والقيام
بأعباء المعاصرة ، فضلا عن جمود التراكيب وجفاف التعبيرات والبعد
عن مألوف الحياة والناس ..

وهذات العاصفة ، بعد ان فرض الواقع نفسه ، وكان منطق
الواقع العربي دائما - على صعيد الثقافة والادب والفن - يقدم
النموذج الرفيع للمواطنة والتعايش بين اللغة الام من ناحية والعاميات
او اللهجات المحلية والقطرية من ناحية أخرى ، منذ اندم العصور
وحتى اليوم ، ولم تكن العلاقة بينهما علاقة سكون او جمود ، وانما
علاقة تفاعل واثراء وافادة ، كانت نتيجتها ما يسميه اليوم بعض علماء
اللغة المعاصرين - في وطننا العربي - اللغة المشتركة او اللغة الثالثة
اي ما نسميه نحن الاذاعيين العرب : لغة الاتصال بالجمهور .

ونزيد المسألة وضوحا ، فان التأمل فيما نستعمله الآن مسن
ألوان التعبير اللغوي ومستوياته في مجالات حياتنا الثقافية المعاصرة
يستطيع ان يضع يده على ثلاثة انماط من التعبير ترتبط جميعها

تقول النظرة التقليدية بان للإذاعة من خلال برامجها وموادها
المختلفة اهدافا ثلاثة هي : الاعلام والتثقيف والترفيه . وعلى اساس
من هذه النظرة يقوم التقسيم التقليدي للمواد والبرامج الإذاعية :
أ - مواد سياسية ، نشرات اخبار ، تعليقات ، وبرامج تحقق
الهدف الاول « الاعلام » .

ب - مواد ثقافية ، تحقق الهدف الثاني « التثقيف » .

ج - مواد درامية ومنوعة ، تحقق الهدف الثالث « الترفيه » .

غير ان النظرة المتعمقة تتجاوز هذا التقسيم التقليدي ، وترى
ان في كل ما تقدمه الإذاعة ملمحا ثقافيا وقيمة ثقافية ، يستوي في
ذلك ما قصد به التثقيف البحث ، او ما قصد به الاعلام والترفيه ،
فليست هناك اولا فواصل قاطعة او حدود مانعة بين هذه الاهداف
الثلاثة ، فضلا عن ان المسألة يحكمها تماما مستوى التناول الإذاعي
لموضوع من الموضوعات ونوعية هذا التناول ، وهو ما يعطي في النهاية
الطابع العام للبرنامج او المادة الإذاعية بحيث يمكن القول : ان هدف
هذا البرنامج هدف ثقافي او ترفيهي او اخباري .. وهكذا ..
هذا الفهم ، من شأنه ان يعطي للنصوص والمواد الثقافية
والإذاعية معنى أرحب وافقا اشمل ، ودورا اخطر بكثير من حدود
ذلك المجال الضيق الذي تحسبها فيه تلك النظرة التقليدية ،
هذه واحدة ..

وأخرى ، ما تثيره تلك الجزئية من عنوان البحث « بين قومية
الثقافة ومحليتها » . وليس وجه الصعوبة هنا ما نعرفه من تداخل
ما هو قومي مع ما هو محلي ، وما هو عربي مع ما هو اقليمي
- على صعيد الثقافة العربية - بحيث تصبح التفرقة بينهما في كثير
من الاحيان عسيرة او مصطنعة ، لكن الصعوبة تكمن في ان الوجدان
الثقافي العام للمستمع - الذي تتجه اليه النصوص والمواد الثقافية
الإذاعية - وجدان يلتحم فيه القومي بالمحلي .. ومن خلال هذا
الالتحام الذي اكده الموروث الثقافي المستمر ، والدين ، واللغة الام
في صراعها المستمر مع اللهجات المحلية (وهو موضوع يتخذ بعدا خاصا
من خلال اجهزة وسائل الاتصال بالجمهور وفي مقدمتها الإذاعة) يصبح
التحديد القاطع للمفاهيم والاتجاهات والسمات امرا قد يتضمن بعض
الشطط والمجازفة ، كما قد تصبح التفرقة بين ما هو مصري وما هو
عربي - على سبيل المثال - تفرقة تتطلب بحثا حضاريا متكامل العدة
والوسيلة ، وهو امر لم تتح دراسته حتى الان .

العربية المختلفة .

وعلى صعيد التطبيق ، فقد اصيحت هذه اللغة تسم بالتخلص من العبارات والكليشيات المحفوظة والتوارثة ، والوان الزينة اللفظية والتناقضات البلاغية التقليدية ، متجهة الى تحقيق بلاغة عمرية من نوع جديد تتمثل في المباشرة والتحديد والمرونة والعمق والقدرة على الحركة ومراعاة مستويات المستمعين واحتياجاتهم ، واصبحت هذه اللغة تمثل « الوسط المشروع » الذي لا بد ان يراعيه كل اذاعي يتوجه بالمادة الاذاعية (خبرا كان او تعليقا او برنامجا ثقافيا او تمثيلا او منوعا) الى جمهور المستمعين ، لا يصعد عنه ولا يهبط دونه ، ولم يعد السؤال المطروح : الفصحى ام العامية ، لكنه اصبح : لغة اتصال ناجحة ام لا ، لغة تحتفظ بالقومات الرئيسية للفصحى ، وتتسع - مع ذلك - للسمات والالوان واللالل الخاصة بالعاميات واللهجات المحلية ، وتخلق من كليهما وسطا لقويا متناغما ، اساسه الوحدة والتنوع معا ..

ومن حيث الموضوع :

لعل الملاحظة الاولى الجديرة بالتسجيل - ونحن نتأمل نصوص الاذاعة وموادها الثقافية - هي انه لا خلاف على التراث الثقافي العربي كركيزة اساسية ومنطلق رئيسي في تشكيل الوجدان الثقافي العام للمستمع ، بل ولا صعوبة في العثور على هذا التراث والاهتمام اليه في مكانه ومصادره المختلفة ، وبالتالي فان تناول هذا التراث داخل مواد الاذاعة ونصوصها الثقافية امر ميسور ، غير مختلف عليه (كما هو الحال في البرامج الثقافية والادبية والخاصة التي تعرض لشخصيات واعلام التراث العربي : شعراء وادباء ومفكرين ومصنعين وبرامج المختارات الشعرية والكتابات الادبية والمواقف الحضارية واللمحات التاريخية الدالة .. الخ) لكن المشكلة الحقيقية هي في تناولنا للتراث الثقافي العربي المعاصر - على مستوى الوطن العربي - ومدى الافادة منه .

وهنا ، لا بد من الاشارة الى طفيان العنصر الاعلامي المباشر الوثيق الصلة بالحياة السياسية اليومية على غيره من مكونات الحياة العربية المعاصرة ، وتحكم هذا العنصر في مدى الانفتاح او الانغلاق على الحياة الثقافية في قطر عربي دون آخر ، والى تفرغ وسائل المتابعة والاتصال بالنسبة للتراث الثقافي في كثير من اقطار الوطن العربي - نتيجة لصعوبات النشر والتوزيع والقيود المفروضة على الكتاب والمجلة والصحيفة - مما ادى الى استئثار بعض العواصم العربية بالواجهة الثقافية لكل الوطن العربي (على سبيل المثال : القاهرة وبيروت) بينما بقيت في الظل عواصم عربية اخرى لم يتم التعرف على وجوه حياتها الثقافية المعاصرة بصورة كاملة ، فسي احسن الفروض ، او لم يتم التعرف عليها اصلا في الاغلب الامم !

بالاضافة الى هذه الملاحظة ، ملاحظة اخرى لا تقل عنها اهمية ، وهي خاصة بانفتاح العواصم الثقافية العربية على الثقافات العالمية المعاصرة ، وخضوع هذا الانفتاح في كثير من الاحيان لظروف التأثير السياسي والاعلامي - سلبا وايجابا - دون ان تتحقق له متطلباته الصحية المتمثلة في فتح جميع النوافذ ، والاتساع لكافة الثقافات ، مما ادى الى ردود فعل متضاربة ازاء بعض المفاهيم والتيارات الاساسية في الثقافات المعاصرة رفضا وقبولا - والى اختلاف في المواقف من حيث النظرة العربية القومية الى هذه المفاهيم والتيارات (على سبيل المثال لا الحصر : الفكر الماركسي والاشتراكي والوجودي ، تيارات العصب واللامعقول ، فكر العنف والفضب ، الفكر الشسوري بوجه عام ..) .

ومن هنا ، فان النظرة الى نصوص الاذاعة وموادها الثقافية لم يعد ينبغي حصرها في اطار قومية الثقافة ومحليتها فقط ، وانما ايضا في اطار قومية الثقافة ومحليتها وعالمييتها .

بلغتنا الفصحى ، وهذه الانماط الثلاثة خاضعة بدورها لطبيعة الاجناس الثقافية التي تمارسها وتعبير بها وتتخذها وسيلة للاتصال . هناك أولا ما يمكن تسميته بفصحى التراث ، ومثلها الاعلى عند الناطقين بها قائم في الماضي ، فهي اذن لغة سلفية ، يتحسس لها من وقت ثقافتهم الاساسية عند التراث دون ان يتجاوزوه ، والذين يضيفون ذرعا بكل ما يمكن ان يتسع له اهاب اللغة من معاني المعاصرة والانفتاح على مجالات ارحب نتيجة للاحتكاك والتفاعل اللغوي ، بل ان هؤلاء عادة يفتقون في وجه التطور اللغوي سواء كان هذا التطور في نحو اللغة او بنيتها او تركيبها واساليبها او بلاغتها ..

مثال آخر نجده لدى المشتغلين بالعلوم والبحوث التجريبية والمتصلين بالحضارة الحديثة ومنجزاتها ، ان هؤلاء يستعملون لغة عمرية تحاول ان تستوعب هذه المنجزات ، وتتسع لفروع العلم الحديث وتطبيقاته ، وتتلقى الحضارات الوافدة وتتفاعل معها .. وهي لغة تختلف عن لغة التراث ، لانها لا تعتمد على التوارث المألوف قدر اعتمادها على الاشتقاق والنحت اللغوي والترجمة والتعريب والتوسع في القواعد والاصول اللغوية التقليدية حرصا على ان يتسع رداء اللغة لمستحدثات العصر وعلى ان تنهض اللغة العربية باعباء النهضة العمرية التي تبرز مشاكلها اللغوية الحادة في مجالي الفاظ الحضارة ومصطلحات العلوم : مشكلة الفاظ الحضارة بين التعريب والترجمة ومشكلة صوغ المصطلح العلمي العربي وتوحيده .

هناك ثالثا اللغة الادبية التي يستعملها الادباء في شتى فروع الانتاج الادبي (الشعر والقصة والرواية والمسرحية والريورتاج الادبي) واساس هذه اللغة الانفعال والعاطفة والشعور ، وهي تنهض اساسا بالتعبير عن التجارب الشعورية والوجدانية .. فهي اذن لغة ظلال تهتم بالوان الشعور ومستويات التعبير الانفعالي اكثر من كونها لغة تحديد وحتمية وحسم .. بل ان هذه اللغة الادبية كثيرا ما تكون غاية في ذاتها (في الشعر مثلا) لا مجرد وسيلة من وسائل التعبير .

هذه الانماط او النماذج الثلاثة من التعبير اللغوي ، موجودة في مجتمعنا العربي المعاصر تتفاعل وتشابك وتتصارع مع المحليات واللهجات القطرية والاقليمية ، ومن خلال صراعها وتفاعلها ولدت لغة رابعة هي لغة الاتصال بالجمهور ، التي تبنتها الصحافة لغة لها اول الامر - بعيدة عن تقعر فصحى التراث وغرابتها من ناحية وعن الوقسوع في أسر العاميات واللهجات المحلية من ناحية اخرى - ثم آزرتها وسائل الاتصال السمي والرتي بالجمهور ، الاكثر حدانة ، وهي الاذاعة والسينما والتلفزيون .. وهكذا وجد لدينا هذا النموذج الرابع من نماذج التعبير اللغوي ، يرفض بطبيعته الجديدة التفرقة والواسعة الانتشار ، ان يكون حبيس لغة التراث ، وليس من الممكن بطبيعة فاعليته ومدى انتشاره ان يكون لغة متخصصة للعلم والحضارة ، ثم هو يختلف كثيرا عن لغة الادب والفن .. لكنه ليس مقطوع الصلة تماما بهذه النماذج الثلاثة من التعبير اللغوي ، فهو يأخذ من كل منها ويصنع من هذه الحصيلة المشتركة شيئا جديدا يحمل ملامح التمايز والاختلاف ، ويقرب بدوره من وجدان الجماهير وتعاملهم اليومي مع الحياة .

وهكذا استطاعت لغة الاتصال بالجمهور من خلال الصحافة والاذاعة بالذات ، ان تكسب للعربية قاموسا جديدا من المفردات والدلالات والتركيب الجديدة .

والخلاصة - بعد هذا الاستطراد الذي لم يكن منه بد - ان لغة الاتصال بالجمهور قد حسمت المناظرة التقليدية بين الفصحى والعامية او القومية والمحلية في اللغة ، وكشفت عن ملامحة لفتنة العربية لاحتياجات العصر الحديث ومتطلباته ، وحققت نفاذا الواسع والاكثر انتشارا الى جماهير المستمعين عبر اقطار الوطن العربي ، مجتازة حدود التعلين والاميين معا ، واصبحت بذلك اللسان الذي يحقق المعادلة الصعبة بين القومية والمحلية في اللغة عبر اذاعتنا

العربي كله ؟ الخ ...) .

ج) بعد ذلك ، فإن الأمر يتطلب تخطيطاً شاملاً - على مستوى الإذاعات العربية - تتحدد من خلاله النسبة بين ما هو قومي وما هو محلي ، على أن يراعى ذلك في الخارطة العامة للمواد والنصوص الثقافية داخل كل إذاعة عربية ، علماً بأن إذاعاتنا العربية جميعاً بحاجة إلى دراسة احصائية ميدانية عن طبيعة وحدود هذه النسبة حالياً وعن التصور السليم لها مستقبلاً .

د) ضرورة العمل على تأكيد وإبراز جوانب اللقاء والتفاعل والترابط في الثقافة العربية وجعل هذه الجوانب محورا للمديد من التناولات الإذاعية في أشكالها وصورها المختلفة تحقيقاً لتجانس الوجدان الثقافي العربي العام ، وهنا لا بد من التأكيد مرة أخرى على ضرورة الالتزام بالمنهج القومي والرؤية القومية والتناول القومي لكافة جوانب الثقافة العربية قديمها وحديثها .

هـ - ضرورة الاهتمام بالعنصر الفعال في هذا المجال - ونعني به عنصر الإنسان - أي الإذاعي العربي نفسه - فقبل القرارات والتوصيات والخطط والخرائط الإذاعية ، لا بد أولاً أن ينتج الاهتمام إلى صنع هذا الإذاعي العربي وتشكيله وصياغته بحيث يتحقق في وجدانه الثقافي هذا التناسق والتناغم والتكامل بين كل ما هو قومي ومحلي وعالمي في ثقافته وبحيث يصبح تأثيره وفعاليته من خلال السواد والنصوص الثقافية ، متجهين إلى المسار الصحيح .

ذلك أن أخطاء التطبيق - التي سوف تكشفها جميعاً من خلال تأملنا لواقع الإذاعات العربية بالنسبة للجانب الثقافي منه - ناتجة بصورة رئيسية عن افتقار النموذج البشري المتوازن للثقافة ، المكتمل الفهم والمتمثل لثقافته في أبعادها المختلفة (القومية والمحلية والعالمية) والمتصل بوجدان أمته وروحها وحضارتها : تراثاً وحاضراً واندفاعاً إلى المستقبل .

فاروق شوشه

دراسات أدبية

من منشورات دار الآداب

٤٠٠	د . طه حسين	مذكرات طه حسين
٢٥٠	د . طه حسين	من أدبنا المعاصر
٢٠٠	ر . م . البيريس	سائر والوجودية
٢٥٠	خليل هندواي	تجدد رسالة الفران
٦٥٠	فرانسيس جاتسون	سيمون دوبوفوار
٦٠٠	أ . ا . هوتشز	بابا همنفواي
٤٠٠	ريف خوري	الادب المسؤول
٣٥٠	رجاء النقاش	اصوات فاضبة في الادب والنقد
٢٥٠	صلاح عبدالصبور	وتبقى الكلمة (دراسات نقدية)
٢٥٠	د . زكي مبارك	بين آدم وحواء
٢٥٠	د . جلال الخياط	التكسب بالشعر
		محمود احمد السيد
٤٠٠	د . علي جواد الطاهر	رائد القصة الحديثة في العراق
٥٠٠	د . زكريا ابراهيم	مشكلة الحب
٢٥٠	سامي خشبة	شخصيات من ادب المقاومة

ملاحظة ثالثة ، يكشف عنها تأمل نصوص الإذاعة وموادها الثقافية - في إطارها العام - هي انه ليس هناك تصادم بالضرورة بين ما هو قومي وما هو اقليمي ، بين ما هو عربي وما هو محلي ، لكن المشكلة هي دائماً في المنهج الذي يتناول هذا وذاك ، والرؤية التي بها نستطيع ان نضع كلا منهما في مكانه الصحيح من الخارطة الثقافية للانسان العربي المعاصر بحيث يتم التركيز على الاصيل والجهوري ويصبح كل ما هو اقليمي ومحلي وعابر زيادة في الفنى والثراء والتنوع في الاشكال والالوان والظلال والسمات ، بهذا وحده يتحقق التكامل والتنوع (على سبيل المثال : التناول الإذاعي لموضوع ادبي كاحمد شوقي شاعر العصر الحديث ، من الممكن ان يصح تناولا اقليمياً محلياً ، ومن الممكن ان يصح تناولا قومياً عربياً ، فالعبرة هنا بمنهج الرؤية واسلوب التناول) .

على صعيد التطبيق :

لم يكن في خطة هذه الدراسة ان تقدم بحثاً احصائياً ميدانياً من واقع النصوص والمواد الثقافية الإذاعية ، بل كان اهتمامها الأول والرئيسي ان تشير الى أبرز الظواهر والاتجاهات الموجودة فعلاً ، ذلك ان تأمل هذا الواقع يكشف عن بعض الاتجاهات العامة ويهتد لبعض التوصيات التي يمكن ان تكون مجال مناقشة :

أ) يمثل البرنامج الثاني لإذاعة القاهرة ذروة الاهتمام الثقافي المتخصص لدى الإذاعة والوجه أساساً لمستمعي الثقافة الرفيعة ، والطابع العام لما يقدمه البرنامج الثاني يتمثل أولاً في انه يعكس أول ما يعكس الثقافة العالمية المعاصرة (الدراما العالمية - البرامج الخاصة التي تتناول موضوعات وتيارات واعلاماً من المعاصرين - المترجمات الحديثة في القصة والشعر والادب بوجه عام) ..

تأتي بعد ذلك من حيث النسبة العددية لساعات الإرسال ، ما يخصه البرنامج الثاني من حيز للثقافة المحلية ، شعراً ونثراً ، قصة وحديثاً ، بالإضافة الى بعض البرامج العلمية والأدبية والخاصة ..

وفي المرتبة الثالثة ، يجيء ما يخصه البرنامج الثاني للثقافة العربية ممثلة في برامج خاصة تتناول موضوعات من التراث (شخصيات أدبية وفكرية وعلمية) ..

وهكذا تتضائل المساحة المخصصة للثقافة القومية وتكتمش ، لتأتي قبلها في الأهمية والمساحة الزمنية المخصصة : الثقافة العالمية ثم الثقافة المحلية .

ب) اذا نظرنا الى إذاعة أخرى هي « إذاعة صوت العرب » وهي كما يفهم من اسمها إذاعة قومية بالدرجة الأولى ، سنجد ان هذا الطابع القومي يصدق أكثر ما يصدق على موادها ونصوصها السياسية أكثر من انطباقه على نصوصها وموادها الثقافية التي تظل في كثير منها خاضعة لإمكانات ومتطلبات الثقافة المحلية ، خاصة ما يتصل منها بالادب والفنون ، فضلاً عن الصعوبات التي سبق الحديث عنها والتي تتصل بالعزلة الثقافية بين كثير من أقطار الوطن العربي الواحد ، وانعدام القدرة والوسيلة على التواصل والتعرف على ملامح الحياة الثقافية المعاصرة فيها (على سبيل المثال : أين هي الصورة الكتملة لدينا عن واقع الحياة الثقافية في السعودية او في اليمن او في السودان ؟ وما هو الدور الذي تقوم به النصوص والمواد الثقافية الإذاعية بالنسبة لحركة التعريب في المغرب او في الجزائر وهي حركة عربية قومية في المحل الأول ؟ وإلى أي حد تعكس برامجنا الثقافية الإذاعية النشاط العلمي العربي الموحد لعدد من الجامعات العلمية المتماثلة في دمشق وبغداد والقاهرة ؟ وإلى أي حد تستطيع ان تؤدي هذه النصوص والمواد الثقافية دوراً بالنسبة لتوحيد المصطلح العلمي العربي ، والصياغة العربية لالفاظ الحضارة الحديثة وبالنسبة لمشاكل الترجمة الحديثة - على مستوى الوطن



الأغنية العربية بين القوميات والمحليات

عجزهم عن التأليف بغير الأساليب والأشكال والمفاهيم الأوروبية في الموسيقى ، لانهم تعلموا هذه الموسيقى مدرسيا وفاتهم ان يتعلموا الموسيقى العربية ، بل فاتهم ان يتذوقوها بلا تعال عليها ولا زراية بها ..

ولو أتيح لهم بناء موسيقى عربية الملامح بقدر الامكان ، ولا نقول « عربية الوجه واليد واللسان » .. لكان خيرا لهم وللمستمع العربي الذي ليس في الامكان ان يفرض عليه الموسيقيون القلبيون موسيقاهم بحذافيرها ، لان له الحق في رفضها كما ان لهم الحق في تأليفها .. وقد يما قيل : « الذوق شيء ليس في الكتب » .. ونجترى هنا من معاني الذوق المتعددة بالذوق الفني ، وبخاصة الذوق الموسيقي ، وعلى الاخص ذوق المستمع العربي الذي يحاولون الفاه بعد بضعة عشر قرنا من الزمان اكسبته نباتا هائلا ، وان كان في جوهره من اكثر اذواق الشعوب مرونة وتقبلا للجديد والمستحسن من كل ما يرد عليه من انحاء العالم بلا استثناء ..

صحيح ان الموسيقى لغة عالية . ولكن اللغة الواحدة ذات الاصل الواحد والقواعد الراسخة ، ينطقها اهلها انفسهم بلهجات متعددة ، كتعدد اقطارهم وبيئاتهم وظروفهم .. فكيف يصح في الالهام ان يقال ان لغة الموسيقى يتحتم على الناس جميعا في كل اصقاع الارض ان يتكلموها بلهجة واحدة ، وحرام على قومية هنا او قومية هناك ان تكون لها في الموسيقى لهجة مستقلة وطريق خاص !؟

ليس الاصح ان يقال ان الموسيقى - على طابعها العالمي - لا تضيق بتعدد القوميات في داخلها ، وانها وان كانت لغة واحدة ، فانها ليست باللغة المصطنعة او الفتعلة كلفة الاسبرانتو ، لا روح تنبض فيها ، ولا جنسية تنتمي اليها ؟ .

ان الفناء والموسيقى يرقهما التجريد الميتافيزيقي ، ويزهقهما البطلان والاخفاق اذا تجردا من الطابع القومي والمحلي ، وختل تعبيراتهما من الملامح التي يرى فيها كل شعب وجهه ، كما يرى سماء بلاده وماءها وخضرة ارضها وجمال طبيعتها ..

ومن المفارقات ان الذين هاجموا الاغنية العربية في الزمن الاخير بوصفها غيبة كئودا في طريق التأليف الموسيقي البحت وازدهاره ، اسهموا - على عكس ما ارادوا - في توسيع نطاق الاستماع والاستمتاع بالاغنية الفردية العربية على المستويين القومي والمحلي ، لان مؤلفاتهم الموسيقية المترفعة عن ملاقة ذوق المستمع العربي ، تمعدت ان تترفع عن ملاقاته وآثرت ان تتحدى هذا المستمع المتواضع المتطلع دائما الى الجديد ، المستعد في كل وقت للتذوق والفهم والتصفيق لما يستحسنه ويستطيعه .

الاغنية هي الاصل في فن الموسيقى العربية ، لان شعبنا العربي في جميع اقطاره يعيل منذ الزمان الاول الى الفناء اكثر من ميله الى الموسيقى الخالصة التي تعزفها الآلات غير مصحوبة بالفناء .. وليس هذا عيبا ولا قصورا في طبيعة الشعب العربي ووجدانه ، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتها عوامل تاريخية عميقة ينفرد بها ، ولا احد يستطيع ان يفرض عليه طبيعة ووجدانا من خارج ذاته ، ولا يمكن الفناء الذوق الفني لشعب من الشعوب فجأة واقناعه بان يتكلف ذوقا اخر يستعيره على علاته ، من هنا او هناك .

ليس في مقصودنا ان الشعب العربي ينفرد من عزف الآلات الموسيقية ، فان هذا ابعاد شيء عن مقصودنا ، وان لنا نحن العرب لتاريخا طويلا في تذوق عزف الآلات الموسيقية العربية كالعود والناي والقانون والبرق والآلات الاخرى التي استعربت ونطقست باللفظ العربية كاللكنان . ولم تنفصل الاغنية العربية الحضارية قط عن مصاحبة الآلات الموسيقية .. ونشأت حول الاغنية هوامش موسيقية خالصة ، بعضها عزف منفرد وبعضها الاخر عزف جماعي اتخذ اسما فنية مختلفة ، منها ما نعرفه الان بالبخاروف والسماقيات والتحميلات واللونجات وغيرها ..

هذا هو واقع الاغنية العربية - حتى اليوم - قويا ومحليا . فهي اصل السماع عند القالبية الكبرى من المستمعين العرب .. يتصل بها العزف منفردا او جماعيا ، ولا ينفصل عنها الا في مقطوعات قصيرة تكاد تكون بجمالها الموسيقية وايقاعاتها لونا من الفناء الصامت - ان صح هذا التعبير - ولا تخرج هذه المقطوعات في تكوينها الاساسي عن « اللزمات » الموسيقية التي تصاحب الاغاني ، الا في بعض المؤلفات ذات القوالب الفنية المتعارف عليها سماعيا وهي قوالب بسيطة خالية من التراكيب الموسيقية ..

وهذا الواقع في الاغنية العربية - وبخاصة الاغنية القومية - يحاول بعض المتعجلين تغييره فورا ، بل ينادي بعضهم بالفناء ، لانهم يرون ان سيطرة الاغنية على المستمع العربي تحسول دون اهتمامه بالتأليف الموسيقي البحت المستند الى اسس فنية اكثر تركيبا ، على غرار ما نسمعه في الموسيقى الأوروبية ..

ولكن منصف الاغنية العربية يرون انها ليست هي الحائل دون انتشار التأليف الموسيقي البحت بتركيباته الفنية ، وانما الحائل هو التقليد الحرفي للموسيقى الأوروبية ، ثم محاولة فرض هذا التقليد على ذوق المستمع العربي ..

ومشكلة مقلدي الموسيقى الأوروبية في الوطن العربي كله هي

العربي على ايقاع الفناء العربي - بالشروط التي ذكرناها - لخرجت من الاوزان العروضية العربية القائمة على اساس الصوت العربي واجزائه الدقيقة . .

كذلك الكلمة العربية المفردة ، لا تخرج عن هذه القاعدة، لان اشتقاق المفردات العربية اساسه التوزين الصوتي في سلم الموسيقى العربية . وبهذه الميزة او هذه الخاصية تنفرد اللغة العربية عن اللغات الاوروبية القائمة على النحت ، ويختلف الفناء العربي عن الفناء الاوروبي . . وقد التفت الخليل بن احمد الى هذه الناحية - قبل الف عام - في كتابه « كتاب النغم » و« كتاب الايقاع » . .

هذا الامتزاج النقي بين الفناء والشعر واللغة عند الامة العربية جعل للفناء العربي منذ بداية امره ظاهرا قوميا لا يخص قبيلة في الجاهلية ، ولا يخص فطرا بعد الاسلام ، بل يعم العرب جميعا ، ويعم العجم المستعربين ايضا ، واحتوت فطرة الانسان العربي على الفناء والشعر واللغة كلا لا يتجزأ ، حتى عند الاميين وغير العارفين بالشعر واللغة الفصيحة .

وفي عصور التدهور القومي والاجتماعي اغتربت الامة العربية في اوطانها - كما اعتدنا ان نقول - ولكنها احتفظت في اعماقها بهذه الفطرة الراسخة العجيبة التي لم يكد فجر النهضة العربية يزرع، حتى انطلقت من جديد تعمل عملها ، وتعلن عن وجودها واستمرارها. ولم يكن مدهشا ان يحمل لواء النهضة في الفناء العربي والشعر العربي مجموعة واحدة متجانسة في مصر والشام وبقية البلاد العربية.

وقامت نهضة الفناء العربي في القرن التاسع عشر على اساس قومية ، فان كتاب « سفينة شهاب » الذي الفه الشاعر الموسيقي الشيخ محمد شهاب قائم كله على الموشحات الاندلسية القديمة ، اي على تراث قومي كانت له بطبيعة الحال محليته في زمنه القديم . .

وحتى الكوارث الماحقة التي نزلت بالامة العربية كهجرة هولوكو وتدمير بغداد ثم غزوة تيمورلنك وتخريب دمشق وغيرها ، ثم سقوط غرناطة في ايدي القشتاليين وانطواء صفحة العرب في الاندلس . . كل هذه الكوارث التي مزقت روح الامة العربية لم تستطع ان تغير اتجاه فطرتها القومية في فن الفناء . .

وبعد حبوط غزوة بونابرت لمصر ، اسهم ملحنو النهضة العربية الاوائل في تخليص الفناء العربي من العجمة العثمانية والفارسية والفجرية ، واعادته الى اسلوبه القومي مضافا اليه ما اتاحه زمانهم من اضافات وتجديدات استخرجت من مقامات الفناء العربي الحان لم تكن تخطر على بال الاولين الذين نشأ الفناء على ايديهم في بداية الدولة العربية الكبرى نشأة قومية ، كطويس وابن مسجع وابن سريج والفريز وابن محرز . . ثم عياقرة العهد العباسي كالموصليين ابراهيم وابنه اسحق ، وابراهيم ابن المهدي ومخارق وغيرهم كثيرون .

الاسس القومية للاغنية

بعد بداية الفناء العربي في الجزيرة العربية حداثا وراء الابول، او هزجا او نظريا بالحن بسيطة موقعة على عروض الشعر ، جاءت الدولة العربية الكبرى بعد الفتح الكبرى ، فتأسس الفناء العربي الحضاري في الجزيرة العربية وبخاصة في المدينة ومكة . . ثم في دمشق . . وارسى الفنانون الذين ذكرنا بعضهم آنفا تقاليد الفناء والتلحين والغزف . . وظهر اول كتاب عربي عن الفناء ، ثم ظهر الكتاب الثاني ، وهما « كتاب النغم » و« كتاب القيان » . . الفهما للحن المطرب الاديب يونس الكاتب الذي سبق ابا الفرج الاصبهاني في الكتابة عن الفناء بعشرات السنين . .

ونضج الفناء - كفن عربي يعلو فوق كل فن - في عصر العباسيين . . قال ابن خلدون في مقدمته : « ما زالت صناعة الفناء تتلجج الى ان كملت في ايام بني العباس » . . حتى اصبح الفناء العربي فنا عميق الاصول كثير الفروع ، يتخصص فيه الدارسون ، ولا يفلح في

ومع ذلك فان الاتجاه السائد الان في غالبية الاوساط الموسيقية المصرية والعربية المتصلة بالمستمعين اتصالا مباشرا وثيقا ، هو الاعتراف بضرورة تطوير مفهومنا للفناء والموسيقى بوجه عام ، وما يترتب على تطويرهما شكلا ومضمونا من خطوات فنية بصيرة لا تخبط ولا ترتطم بالتقليد الحرفي ، فالشعب العربي في يقظته الحديثة لم يعد يقضى الطرف عما في التأليف الموسيقي الخالص كالسيمفونيات مثلا من آفاق رحبة ، بشرط ان تكون المؤلفات الموسيقية متفقة والنوع العربي ، غير متعالية عليه ، ولا متاففة من عدم استجابته لما لا يرضى عنه .

ومن المستطاع في هذا المجال تأليف موسيقى عربية النوق والوجدان قائمة على اسس الموسيقى الاوروبية او « العالمية » - على حسب التعبير المتداول - ومن الواجب تأليف موسيقى عربية قائمة على السلاسل الموسيقية العربية ، مستفنية بتكنيك الموسيقى الاوروبية في الحدود المناسبة التي لا تؤثر في جوهر الموسيقى العربية والفناء العربي ، فان السلم الموسيقي العربي المنقسم الى اربعة وعشرين قسما قد تعددت طرق استخدامه من عصر الى عصر ، ولكنه لبث دائما محتفظا بقياس تردد الاصوات الموسيقية العربية التي يتوقفها العرب على المستوى القومي او المستوى المحلي . .

ولو صدقت النيات والجهود في هذا الاتجاه لتحوالت الموسيقى العربية - بفرعيها الفناني والآلي البحث - الى موسيقى عالمية ذات كيان خاص ، بجانب الموسيقى الاوروبية التي اصبحت عالية بفضل سعة جمهورها الذي استفرقتة اساليبها قرونا متوالية ، وبفضل غلبة اصحاب هذه الموسيقى على الشعوب الاخرى ومن بينها الشعوب العربية في الماضي « فكان من الاسباب التي لا يمكن انكارها - حيث التحدث عن غلبة الموسيقى الاوروبية - ما ذكره ابن خلدون من قوله الشهير عن تقليد المغلوبين للغالب . .

ومن حسن الطالع ان اشهر وابرع العاملين في الفناء العربي والموسيقى العربية الان كعبد الوهاب والسنباطي والرحبانية ، فضلا عن ام كلثوم ، لا تقيب عنهم هذه الحقائق وقد سائر انتاجهم الفني تمسك الشعب العربي في غلبته بالفناء العربي والموسيقى العربية وما يمتازان به من خصائص فنية رئيسية مثل السلم الموسيقي وتركيب المقامات وكسور الاصوات التي اشتهرت بارباع الاصوات - وحقيقة ربع الصوت هنا هي ثلاثة ارباع الصوت - وما الى ذلك من خصائص تشكل على اساسها الاغنية العربية القومية والمحلية ويقوم كيان متطور خاص لهما ، يطرق باب « العالمية » ويدخله حين تصبح وراءه امة متحدة متطورة قوية ذات صوت مسموع في العالم . .

نشأة الاغنية العربية

نشأت الاغنية العربية نشأة خاصة ، فهي لم تنشأ تراثيا جماعية في المعابد كالاغنية الاوروبية مثلا . . وما زال مؤرخو الاغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها . وبعضهم يرد ميلادها الى ثلاثة الاف سنة مضت، عندما كانت القبائل العربية تتلور في الجزيرة العربية وكانت اللغة العربية ايضا تتلور وتتجه نحو شكلها الذي اتخذته في نضجها كما يفرضه علينا الشعر الجاهلي الذي وصل الينا جانب منه وضاع جانب . .

وارتبطت اصول الفناء العربي منذ نشأته بالشعر العربي ، بل بالكلمة العربية المفردة فان تفصيلات الشعر العربي هي ايقاعات ميلودية قصيرة قائمة على سلم الفناء العربي الذي ينقسم كما اسلفنا - دون سائر السلاسل الموسيقية في العالم - الى اربعة وعشرين قسما . . وليس ممكنا - على سبيل المثال - توزيع تفصيلات الشعر العربي - فضلا عن بحوره الكاملة - على ايقاعات الموسيقى الهندية التي ينقسم سلمها الى اثنين وعشرين قسما . . ذلك بطبيعة الحال من ايقاعات الانسبائية في الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية ، فليس ممكنا توزيع الشعر العربي عليها . . ولو تعددت تفصيلات الشعر

وهناك مشكلة التدوين الموسيقي المستعار من الطريقة الأوروبية.. هل يمكن ان يقال انه يلبي جميع حاجات الموسيقى والفناء العربي بلا استثناء ؟

وهناك المقامات العربية الكثيرة . وقد افترح بعض الموسيقيين انجادين في خدمة الموسيقى العربية ضبط المقامات الكثيرة الى احد عشر مقاماً فقط .. تم افترح اخرون ضبطها الى سبعة مقامات اساسية على ان تبقى مشتقاتها لمن يريد ان يتبحر ويوسع كيفما شاء .

هذه المشكلات تواجه الاغنية العربية قوياً ، مما دعا الى عقد مؤتمرات للموسيقى العربية في السنوات الاخيرة بعد ان انقطع عندها زمناً طويلاً منذ اول مؤتمر للموسيقى عقد سنة ١٩٢٢ ، كما انشئ في ظلال جامعة الدول العربية « مجمع الموسيقى العربي » الذي عقد حتى الان مؤتمرات ، وكان من بحوثه في مؤتمره الثاني بحث موجز عن « الاغنية العربية » جاء فيه انه « من الشواهد الواضحة على تفضل الفناء في طبيعة الشعب العربي فبيان العنصر الفئاني في الموسيقى الشعبية بالمقارنة الى موسيقى الآلات البحتة . وهذا كله يفرض على الباحثين في هذا المجال أن يتعمقوا في بحث هذه الحقيقة ذات المغزى البعيد ، حقيقته سيطره الجانب الفئاني في الموسيقى العربية بجانبها الشعبي والفني » .

وقد نادون لكاتب هذه السطور ان يشير انه يواصل منذ عشر سنوات بحوثاً في هذا المجال فضمنتها لانه كتب عن الفناء العربي اصدها حتى الان . وكان الفناء مجمع الموسيقى العربي الى هذه الناحية في اجتماعه الاخير في فبراير الماضي دليلاً على ان المجمع يؤدي دوره وسط الجماهير التي تستمع الى الفناء العربي باسكاله القومية والمحلية « ويحاول ان يجد تفسيرات وحلولاً للمشكلات والمسائل المتعلقة بهذه الأمور من واقع الحال ..

ان الاغنية بمعناها الحديث هي المندولة الان في الوطن العربي .. وقد سبقت مصر غيرها من الشقيقات العربية بمائة سنة تقريباً هذا المجال - على حد تعبير للمطرب اللبناني وديع الصافي - وهو تعبير صحيح اذا ما فسناه عذماً ، لان تلاميذ الشيخ محمد شهاب يعملون في هذا المجال منذ مائة سنة على الأقل ..

وهذا ما جعل الاغنية الحديثة ذات الشكل الفني اغنية قومية، ولما كانت مصر هي التي سبقت تاريخياً في هذا المجال فقد اصبحت الاغنية المصرية معروفة ومحبوبة ومتداولة على المستوى القومي ، اي في جميع انحاء الوطن العربي .. وانزلت الاغنية المصرية في اغني البلاد النسيقية ، فهضمت الاغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان الى المجال القومي الواسع ، وكذلك الاغنية السورية ..

ويستمر تأثير الاغنية المصرية في البلاد العربية التي سارت حديثاً في طريق التطور والنهضة ، فنجد الاغنية الكويتية الحديثة تنسج على منوال الاغنية المصرية ، وكذلك الاغاني في بقية البلاد العربية ، مما يدل على ان جميع البلاد العربية تحاول ان تسمع صوتها الفئاني لسفقاتها من المحيط الى الخليج .

الا ان التراث القديم كالوشحات مثلا ، يتنافس عدد من البلدان العربية ، ففي تونس مثلاً تنهض الموشحات على مستوى يتبع لها القبول والاعجاب من جميع البلاد العربية وقد اعلنت في تونس اخيراً نتيجة مباراة في تلحين توشيح جديدة ، فاز بجائزتها الأولى ملحن لبناني واشترك فيها ملحنون من الوطن العربي كله ، بينهم ملحنون مصريون ..

ويتجه الملحنون والمطربون في جميع البلاد العربية الان الى توحيد اتجاههم في التلحين والفناء على نحو ما يصنعه مشاهير الملحنين المصريين الذين كانوا وما زالوا - للأسباب التاريخية التي اشرنا اليها - هم القدوة لسائر اهل هذه الصناعة في البلاد العربية ..

احترافه الا من اخذ الحظ الاوفى من علومه .. قال المستشرق البريطاني ه . ج . فارمر في كتاب القيم « تاريخ الموسيقى العربية » منوها بما بلغه ثراء العلوم الموسيقية في العصر العباسي الاول : « قام اسحق الموصلي بتلحين صوت استرعى انتباه ابراهيم بن المهدي فكتب اليه يسأله عنه ورد اسحق يعلمه بشمره وايقاعه وبسيطه ومجره واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواقع مقاطعه ومقادير ادوائه واوزانه » ..

هذه الكلمات - كما قال فارمر - « تعطينا مثلاً جميلاً لاصطلاحات ذلك العصر في الموسيقى العربية » .. وهي اصطلاحات علم بلغ غايته من التفنن والتعمق بعد عهد السذاجة في بدايته .. ويرى فارمر ان من المحتمل جداً ان يكون رد اسحق على « ابن المهدي » قد اشتمل على رموز موسيقية كالرموز التي نسميها اليوم « النوتة الموسيقية » .. ومن المعروف ان الكندي قد استعمل في هذا المجال رموزاً موسيقية ، لو استقامت الحال للامة العربية ولفن الموسيقى فيها لاستبحرت هذه الرموز تبعاً لاستبحار الموسيقى العربية ..

هذه النهضة في الفناء والموسيقى اتخذت طابعاً قومياً لان الامة العربية في ذلك الحين لم تكن قد انقسمت الى اقطار تفصلها جوازات السفر ، حتى بعد ان كثرت فيها الدول والامارات والحكومات .. وقد تجلت قومية هذه النهضة الفنية في انتقال المطرب الملحن زرياب من بغداد في اقصى المشرق العربي الى قرطبة في الاندلس اقصى المغرب العربي قبل الف سنة ، حاملاً معه فن استاذ الموصلي وفن الفناء العربي ..

عود علي بحد

ويطول الحديث في هذا الاتجاه ، ولكن الثابت انه ينتهي بنا في كل حال الى التدهور القومي والاجتماعي الذي اثر في الفناء والشعر وكل فن وعلم بعد تلك النهضة التي قل ان شهد لها التاريخ مثيلاً ..

وقد نوهنا بما صنعه رواد النهضة الحديثة منذ القرن التاسع عشر حتى الان في الفناء والشعر .. ولعلنا لا نقالي اذا قلنا انه بتحرير هذين الفنين العربيين من العجمة والفناء اكتملت لهما ثورة فنية مزدوجة ردت اليهما الملامح العربية .. واكتملت لفن الفناء العربي في ايماننا اسباب التقدم والتطور على الصعيد القومي لان الاسس التي صحت عند الملحنين والمطربين لا خلاف فيها الا على التفاصيل .. فلا فرق في استعمال مقام الحجاز كاركرد مثلاً بين ملحن مصري وملحن مغربي او ملحن عراقي الا في طريقة التعامل مع هذا المقام ، على حسب موهبة الملحن وقوة نفاذه الى اسرار الجمال في هذا المقام .. وقس عليه المقامات الاخرى ، والايقاعات .. مع الاعتراف بانه - حتى الان - لا توجد مناهج ثابتة للتعليم والتدريب في الفناء والموسيقى عند جميع البلدان العربية ..

ان النهضة الحديثة في الفناء العربي كانت بمثابة حركة احياء ، ولكن - برغم كل ما حققته حركة احياء هذه من نجاح - بقيت مشكلات تواجه الفناء العربي والموسيقى العربية في جميع البلاد العربية .. مثل التوزيع الاوركسترا في الموسيقى العربية وعلاقته بالآلات الموسيقية العربية التي لا تستعمل في الاوركسترا الاوربوسى .. وتطبيق قواعد الهارموني والكونترابونت في المؤلفات الموسيقية والفئانية العربية .. ثم المسرح الفئاني الذي انكمش امام الاغنية الفردية ، وعجز عن ان يحقق مثلها امتداداً شاملاً في الوطن العربي كله ، فاصبحت الاغنية الفردية قومية بينما بقي المسرح الفئاني محلياً .. ويمكن ان يقال انه ما زال امتداداً غير ناضج للمسرح الفئاني الاوربوسى الا في عدد من الاعمال التي قدمها الرجائية وفيروز في لبنان وقدمها من قبل سيد درويش والخلمي وزكريا احمد في مصر .

ومعنى ذلك ان الاغنية الفردية تتجه الى طابع قومي مشترك في طريقة الغناء والتلحين ، وحتى في الكلمات التي تلحن وتغنى .. وهذا من اسباب ما تتمتع به الاغنية الفردية الان من كثرة جمهورها في البلاد العربية ، وبخاصة اذا اديت بأصوات محبوبة كصوت ام كلثوم مثلا .. وقد طافت ام كلثوم اخيرا بالقرب وتونس ولبنان والكويت والسودان ، فكانت اغانيها تقابل في كل مكان بتنوق وفهم ، لان اغنية ام كلثوم هي الاغنية النموذجية الان عند المجتمع العربي ولهذا اتخذ الالتفاف حول فن ام كلثوم شكلا قوميا ، تتمثل فيه اذا نعمنا النظر وحدة النوق الفئاني لدى شعوب الامة العربية ..

وتتخذ التواشيع والادوار والقصائد القديمة التي تؤديها فرقة الموسيقى العربية في مصر ، طريقها الى المستمع العربي ، لانها تتيح له الاستماع الى شكل قومي للفناء تتفق عليه جميع الاذواق العربية ، وتوجد في البلاد العربية الاخرى فرق من هذا القبيل تؤدي الى الهدف نفسه ..

ولا جدال في ان وسائل الاعلام الحديثة كالاذاعة والتلفزيون تحمل على جناحها كل هذه الاصوات التي تعمل لتوحيد النوق الفئاني في البلاد العربية ، وتجميعه حول شكل قومي للفناء ، هو الشكل الذي بدأ في مصر وما زال اكثره ينبع من مصر .. ويتوقف مستقبل الفناء القومي على مدى التفاعل بين الانتاج الفئاني في البلدان العربية وتفاعل هذا الانتاج وتبادل .

ولكن هناك بلادا عربية استقلت حديثا ، نخص منها بالذکر الجزائر ، ما زالت الاغنية العربية « القومية » فيها أقل انتشارا منها في البلاد العربية الاخرى ، لان الجزائر لها في هذا المجال وضع خاص ، فاللغة العربية ذاتها ما زالت هناك تكافح للعودة الى مكانها الطبيعي الذي عمل المستعمرون على طردها منه طوال مائة وثلاثين عاما .. والعمل من اجل اللغة العربية والفناء العربي في وقت معا ، هو بلا جدال عمل شاق فكلاهما مرتبط بالآخر ، وكلاهما يصطدم بالفرنسي اللغوي والادبي والفني الطويل الذي فرضه الاستعمار على الجزائر .. ومع ذلك استطاعت الجزائر تكوين فرق للفناء العربي ، بعد انبعاث العربية هناك .. وارتبط تعريب اللسان في البلد الشقيق بتعريب الحناجر فلا يمكن ان يكون لبلد لسان عربي وغناء غير عربي ..

وفي السودان يوجد نوعان من الفناء .. احدهما الفناء الذي يتخذ من اسلوب الفناء المصري نموالاتا ينسج عليه ، والثاني هو الفناء المحلي .. وبين هذين اللونين من الفناء فروق فنية معروفة ، فالفناء السوداني المحلي قائم على السلم الخماسي ، وهو غير السلم العربي ، ولهذا يقوم هناك ازدواج فئاني بين الاغنية السودانية الحديثة وهي قومية في اتجاهها الفني ، اي انها تسير على درب الاغنية العربية .. وبين الاغنية المحلية ذات الطابع المحلي المحض ..

وبعض الموسيقيين السودانيين يرون ان الاغنية السودانية المحلية ذات السلم الخماسي يمكن الاستغناء عنها ، ولكن هذا الرأي لا يمكنه ان يثبت وجوده او يعيق غرضه بجرة فلم ، لان الاغنية المحلية في كل مكان من العالم تقوم الى جانب الفناء الفني ، او « الفناء المتقن » على حد التعبير الذي نراه في كتاب الاغاني ، وليس السودان هو البلد العربي الوحيد الذي توجد فيه الى جانب السلم الموسيقية العربية ، سلم افريقي او آسيوي .. ففي بعض ما يفنيه مطربو سواحل الجزيرة العربية اثر هذه السلم غير العربية ، نظرا للاختلاط الذي استمر طويلا بين سكان هذه الجهات وبين النازحين اليهم من الاقطار الافريقية والاسيوية على مر الاجيال .

وفي كل بلد عربي ، يوجد غناء شعبي بسيط ، او غناء محلي الى جانب الغناء الفني او الفناء المتقن ، ومعظم هذا الغناء مسن الفلكلور القديم ، وقد انبعثت في السنوات الاخيرة حركة لتذكير المستمعين بهذا الفلكلور ، واتخذت هذه الحركة طرقا متنوعة ، بعضها يعود بالضرر على الفلكلور لانه يطمس معانيه ، او يبتريه ..

الا ان الفلكلور والغناء الشعبي بصفة عامة ، لا يستعد في مصر والبلاد العربية التي لم تعلق بفنائها خيوط السلم الخماسي والموسيقى الآسيوية .. لا يبعد عن اصول الغناء العربي ، فالاغنية المحلية المصرية او اللبنانية او العراقية او السورية وغيرها ، تقوم في صميمها على اصول الغناء العربي ، وان كانت عليها مسحة من السداجه ، مما يدل على ان الفلكلور الفئاني في هذه البلاد العربية هو في صميمه تعراب من الغناء العربي المنمن انبثقت منه على مر العصور ولم تخرج عن اصوله الفنية ..

وهذا هو السبب في ان الاغاني الفلكلورية المصرية - مهما قيل عما لحق باصلها من تغيير او تشويه - قد لاقت نجاحا في اكثر البلاد العربية ، لان المستمعين هناك - كالمستمعين في مصر - وجدوا فيها طرفة خاصة استمتعوا بها الى جانب استمتاعهم بالفناء العربي الفني او المتقن الذي سميناه الفناء القومي ..

يعني ان نقول انه بالرغم من انتشار الاغنية الفردية الان واخذها الطابع القومي او الطابع المحلي ، فان مستقبل الفناء العربي - على الصعيدين القومي والمحلي - لا يتعلق بالاغنية الفردية وحدها ، على اهميتها عندنا الان وفي المستقبل ايضا - ويستطيع المسرح الفئاني ان يلعب في هذا المجال دورا بالغ الاهمية .. ولن يضير نهوض المسرح الفئاني مستقبل الاغنية العربية بفرعها القومي والمحلي .. ولن يثقل المستمع العربي عن الاستماع الى الاغنية الفردية ابدا ، لان الاغنية الفردية موجودة في العالم كله ، بانواع متعددة قومية ومحلية لا حصر لها ..

كذلك ينبغي ان نقول ان المجتمع العربي يميل الى الغناء اكثر من ميله الى عزف الآلات غير مصحوبة بالفناء .. ثم نسكت عن هذا القول .. فان من تمام نجاح الفناء العربي ان يقوم الى جانبه فن الموسيقى العربية على مستوى رفيع .

شيء واحد يجب ان نحرص عليه ، هو الا نقول ان فنا الفئاني والموسيقى متخلف واننا نستطيع ان نستبدل به فنا ننقله بلا تصرف وبلا بصر من « نوتات » الموسيقى الاجنبية ومن فوالب الموسيقى الاجنبية .. فليس التقليد - طبق الاصل - هو السبيل الصحيح الى اغنية عربية قومية او محلية ، ولا الى مسرح فئاني عربي قومي او محلي .. ولا الى موسيقى عربية بحجة ذات تركيبات رقيقة المستوى كالتركيبات التي تراها في شوامخ الموسيقى الاوروبية .. لان الفناء العربي بالوانه المختلفة لم تنفض مرحلته التاريخية ، ولم يستنفذ اغراضه ، ولم يتحول الى تمثال عتيق يوضع في المتاحف .. ولان الشرط الاول لطوير غنائنا وموسيقانا هو ان نتجنب النقل الحرفي من « نوتات » الموسيقى « الجاهزة » .. والا يتعالى الموسيقيون - او بعضهم - على ذوق شعبنا وعقربته الخاصة في فن الفناء والموسيقى .. وفي مثل هذا الجو الفني الصحيح تستطيع جميع الوان الفناء العربي ان تلعب دورها في خدمة المستمع العربي ، وان تستمر الاغنية في اداء دورها الدائم بين القومية والمحلية .

التلفزيون

نصوص وموارده الثقافية بين قوميته الثقافية ومحليتها بقلم عبد الباق

التلفزيون في معركة الثقافة بين الوحدة والتنوع : أهمية التلفزيون في التأثير :

لم يستخدم التلفزيون في العالم الغربي بطريقة مؤثرة إلا في الأربعينات من هذا القرن العشرين ، ومع ذلك فقد أثار ضجة كبيرة بين المشتغلين بالأعلام والتربية والتعليم والعلوم الاجتماعية والمعنيين بالثقافة بعامه ، على نحو ما فعل استخدام المطبعة من قبل . ذلك ان التلفزيون خلق وسيلة كهربائية جديدة في الاتصال بالجماهير ، نقل اليهم الكلمة والصورة المتحركة من مصدرها البعيد ، لحظة حدوثها ، على موجات لاسلكية وتصل اليهم افرادا او في جماعات صغيرة ، حيث يقيمون في بيوتهم او منتدياتهم .

وبدا التلفزيون يصل الى اجزاء من الوطن العربي في اواخر الخمسينات من هذا القرن وبعم انتشاره بعد ذلك حتى وصل الآن الى الغالبية العظمى من البلاد العربية وان لم يصل بعد الى نظية كل مناطقها الأهلة بالسكان .

وكان طبيعيا ان تثير هذه الوسيلة الجديدة في الاتصال بالجماهير ، في المنطقة العربية ، مثل ما أثارته وما زالت تثير في الغرب والشرق البعيد من مناقشات وفضايا اساسية وتفصيلية تصل بالعلوم الانسانية المخلفة وبالانسان المعاصر - وهو ما يجعلها تحتل مكانها في القضايا التي يثيرها موضوع الوحدة والتنوع فسي الثقافة العربية المعاصرة .

وترجع أهمية التلفزيون الى اعماق الازر الذي خلفه في نفس مشاهديه بسبب الاميزات المصقلة بعناصر تكوين هذه الوسيلة الجديدة ذاتها .

فالمسالة او التجربة الانسانية تنتقل عن طريق التلفزيون بالصورة المتحركة المقترنة بالصوت فتحقق لها جذبية خاصة وقدرة عالية على الاقتناع يرجع بعضها الى سهولة ادراك الرسالة والانفعال بها . ويزيد من هذه الجاذبية والقدرة احساس المشاهدين بانعدام عنصر الزمن بين عنصر بث الرسالة وتلقيه لها ويحيل عملية السلقي الى عملية من المشاركة الوجدانية العميقة .

يضاف الى هذا وذاك الظروف النفسية والاجتماعية التي تحيط بعملية السلقي اذ انها تتم عادة في جو من المودة والالفة التي تسيطر على التجمع العائلي او الخاص وتكون فيه النفس البشرية مهياة للقبل العقلي والعاطفي .

التلفزيون جهاز انتاج وجهاز نشر :

وقد استتبع ظهور التلفزيون كوسيلة اتصال بالجماهير لها مميزات الخاصة ، ظهور اشكال فنية تتلاءم مع طبيعتها . صحيح ان

معظم هذه الاشكال قام على اساس اشكال اخرى مماثلة في وسائل اتصال اخرى كالسينما او المسرح او الاذاعة الصوتية (الراديو) الا ان التلفزيون استطاع ان يفرض عليها مفتضياته فاصبحت اشكالا فنية جديدة لها مواصفاتها الخاصة وهي التي يعرف بانفون التلفزيونية . فالدراما التلفزيونية مثلا اصبحت شيئا مستغلا اماما عن الدراما في السينما او المسرح او الراديو سواء من حيث اختيار الموضوع او طريقة العلاج او طريقة التنفيذ ، وان كانت قد استعانت بما وصلت اليه هذه الوسائل كلها . وما يقال عن الدراما يقال عن التحقيق التلفزيوني (الريبورتاج) او برامج المنجلات وغيرها وغيرها ..

التلفزيون اذن جهاز منتج للاشكال الفنية المختلفة . ولكنه ايضا جهاز نشر لبعض ما نتجه وسائل الاتصال الاخرى التي يتلاءم نشاطها مع نشاطه .. كالسينما والمسرح وقاعات البحث والمحاضرات وما الى ذلك ..

ذلك ان الانتاج التلفزيوني يكلف الجهات المنتجة له الكثير من الجهد والمال . والخدمات التلفزيونية مضطرة الى ان تقدم ساعات طويلة من الارسال في كل يوم على مدار السنة حتى تضمن لها جمهورا يشتري اجهزة الاستقبال المرغوبة الثمن ولذلك نراها مضطرة الى الاستعانة ببعض ما نتجه وسائل الاتصال الاخرى على النحو الذي قدمنا .. هذا بالاضافة الى ان بعض هذا الانتاج غير التلفزيوني الذي يذاع عن طريق التلفزيون قد يكون له قيمة كبيرة من النواحي الثقافية او الترفيهية او الاعلامية .

ولذلك فان تأثير التلفزيون مرتبط ليس فقط بما ينتجه .. بل وبما يتاح له اذاعته من انتاج وسائل الاتصال الجماهيري الاخرى .

تكامل دور التلفزيون مع وسائل الاتصال الاخرى :

وما دمنا نتحدث عن تأثير التلفزيون على الفرد والجماعة فلا ينبغي ان يفوتنا ان التلفزيون لا يعمل في فراغ .. بمعنى ان هناك عددا من الوسائل الاخرى والانظمة والمؤثرات المختلفة تشاركه في عملية التأثير .. فهناك التراث الديني والتراث القومي والتراث الشعبي والمدرسة والاسرة والمحيط الاجتماعي الخاص والعام بالاضافة الى الكتب والصحف والراديو والسينما والمسرح وغير هذا وذاك من المؤثرات التي تكون وجدان الفرد ، وبالتالي فلا يمكن للتلفزيون ان يحقق اي اثر ايجابي او سلبي على نحو فعال الا اذا وجد من وسائل التأثير الاخرى ما يعاونه على تحقيق ما يريد من تأثير .

ماهية الثقافة عند علماء الانثروبولوجيا :

وما دمنا في صدد البحث عن التلفزيون واثره الثقافي ، فلا بد

لنا - بعد أن تعرضنا بشكل موجز للتلفزيون وبما يمكن أن ينتج من أثر - أن نعرض بإيجاز شديد أيضا لماهية الثقافة في إطار بحثنا هذا .
 فقد علماء الاثروبولوجيا تعني الثقافة طريقة الحياة الخاصة بأي تجمع انساني ، فهي تشمل على انماط السلوك المكتسبة والمعتقدات المتعارف عليها والتي يستخدمها الكل ويتوقع الآخرون منه استخدامها .. وهي التي تميز المجتمع الانساني عن الجماعات الحيوانية . فادات الجماعه وافكارها وانجاساتها تستمد من التاريخ وتنتقل ترانا اجتماعيا ابى الاجيال المتعاقبة . واللفه هي العامل الرئيسي لنقل الثقافة وان كانت بعض انماط السلوك والاتجاهات تكتسب بوسائل اخرى غير اللفه . وعلى هذا الاساس فالثقافة تشمل انماط الحديث والحرف اليدوية ، والمباريات ، والطقوس ، والمعارف الاساسية المفروضة في المجتمع ، والمعتقدات الدينية . ولا بد ان يتوافر لهذا كله قدر من الثبات والاستمرار .

المفاهيم بمعناها العام :

اما الثقافة بمعناها العام فهي نظرة عامة الى الوجود والحياة والانسان ، وهي كذلك موقف من هؤلاء جميعا ، وقد يتجسد هذا الموقف في عبيده او تعبير فني او مذهب فكري او مبادئ تشريعية او في مسلك اخلاقي عملي .

والثقافة بهذا المعنى العام الشامل هي البناء العلوي للمجتمع ، الذي يتألف من الدين والفلسفة والفن والادب والتشريع والقيم العامة السائدة في المجتمع .

وعندما اجتمع مجموعة من الخبراء بمقر المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم بمقر اليونسكو في الفترة من ٢٩ مايو الى ٣ يونيو سنة ١٩٦٦ لوضع التوصيات اللازمة لاجراء دراسة عن اصالة الفكر والاداب والفنون العربية خلال المئة سنة الماضية - اتفقوا على تعريف الثقافة العربية بانها « مجموع الحقائق والنشاطات الفكرية والفنية والعلمية للمجموعة المعاصرة من الشعوب المنتهية الى الحضارة العربية ، كما تمثل هذه الثقافة في استخدام الوسائل التي تعبر بها هذه المجموعة عن نشاطاتها وتبليغ رسالتها الى ابناءها والى سائر العالم وتلقي رسالة العالم وادائها في بلادها » .

وقد اوضح الاستاذ الدكتور طه حسين معنى الثقافة بان عرف الرجل المثقف في مقال له نشره بالعدد السابع من مجلة المجلة - يوليو سنة ١٩٥٧ ، بأنه « هو الذي ذاق المعرفة واحبها وتأثر بها ونهيا لها فاصبح انسانا باوسع معاني هذه الكلمة ، انسانا لا يحس القربة في اي وطن من اوطان الناس او بيثة من بيئاتهم ، ولا يجد القلق حين يسمع الناس يتحدثون في اي ضرب من ضروب الحديث » .

الدور الوظيفي للثقافة :

وعندما وضع علماء الاثروبولوجيا تعريفهم الواسع الشامل لكلمة ثقافة اتجهوا الى ان الثقافة بهذا المفهوم كانت وما زالت تؤدي وظيفة في حياة المجتمعات الانسانية .. ولذلك فان دراستهم لانماط السلوك في التجمعات الانسانية والعمادات والاتجاهات الفكرية وتطورها جميعا هي من بين المؤشرات التي يهتمون عليها في تحديد مسار التطور الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع الانساني بعد ان ثبت لهم ان انماط السلوك والاتجاهات الفكرية والماطية المختلفة وما قام حولها مسن أنظمة انما كانت تلعب دورا محدد في مسار المجتمع وتثبيت انشطته الاجتماعية والاقتصادية .. وقد سميت هذه النظرية بالاثروبولوجيا الوظيفية .

وهذا هو الشأن ايضا في النظر الى الثقافة بمعناها المعاصر ، فقد كاد يستقر الرأي على ان الثقافة بالرغم من انها تعبير عن الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة الا انها ليست تعبيراً او انعكاساً آليا مباشراً كانعكاس صورة الشيء في المرآة ، اذ يدخل في تشكيل الثقافة عامل الارادة الشخصية والخلق ، فالثقافة هي تعبير عن الواقع الا انها

ايضا وسيلة فعالة لتغييره .

وقد وضع هذا المعنى في التقرير النهائي الخاص بنسوة « السياسة الثقافية » الذي عمدته المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم في موناكو في الفترة من ١٨ - ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٦٧ وحدد السياسة الثقافية بانها « مجموع النشاط الواعي الذي يهدف الى مواجهة الاحياجات الثقافية واستغلال المصادر البشرية والطبيعية المتاحة في المجتمع الى اقصى حد ممكن » . كما أكد التقرير في اكثر من موضع ضرورة ربط السياسة الثقافية بالتطور الاقتصادي والاجتماعي ونحن اذا نظرنا الى الانتسابات البرنامجية التي يقدمها التلفزيون لوجدنا انها تعكس طريقة احياء بعامة في مجتمعنا العربية بما تتضمنه من انماط السلوك والحرف والمباريات ، الى جانب ما تقدمه من الوان التعبير العلني والديني .. الامر الذي يجعل الثقافة بمفهومها الاثروبولوجي الشامل غير بعيدة عن اطار هذا البحث . ولعل هذا المفهوم ايضا ان يكون هو الدافع الى بعض المقترحات التي ستوردها عند التعرض لدور التلفزيون في خلق ثقافة عربية وظيفية متوازنة بين الوحدة والتنوع .

داهل العناصر التوسيمية والمختببه في الثقافة :

ولقد كان موضوع الوحدة والتنوع في مجال الثقافة ، موضع اهتمام كثير من المفكرين على المستوى العالمي . ونعل من اهم ما ظهر فيها من افكار ، ما كتبه ت. س اليوت تحت عنوان « الوحدة بالنسبة للاقليم » في كتابه ملاحظات نحو تعريف الثقافة .

وقد ائبت في هذا الفصل مجموعة من النماط الهامة ...

« فلكي تزدهر ثقافة شعب ما ينبغي الا يكون شديد الاتحاد ولا شديد الانقسام . فكلما النفيضين يوق اقزاد النمو في الثقافة . والوحدة المقصودة في هذا المجال يجب ان تكون وحدة لا شعورية الى حد كبير . فمن المهم الا يتسر الانسان بأنه مواطن في امة معينة فحسب ، بل مواطن في جزء معين من بلاده وله ولاء محلي . وهذا الولاء ينشأ من الولاء للأسرة .

وان القيمة المطلقة - في مجال الثقافة - هي ان كل منطقة ينبغي ان تكون لها ثقافتها المميزة التي ينبغي ايضا ان تتسجم مع ثقافات المناطق المجاورة وتشريها .

وان الثقافة القومية محصلة عدد غير محدود من الثقافات المحلية التي لو حلت هي نفسها لوجد انها مكونة من ثقافات محلية اصغر . « ولعل تاريخ الحضارة الاسلامية والحضارة العربية ان يعطينا مثلا نموذجيا على استفادة التيار الثقافي العام من روافد الثقافات المحلية المنوثة والمتعددة التي تقذيه وتلتئم معه في انسجام يثريها معا . ولكن القضية موضوع هذا البحث ، هي الدور الذي يمكن ان يقوم به التلفزيون في اثناء الثقافة العربية المتوازنة .

مدى التأثير الثقافي للبرامج :

ولقد تعرضنا من قبل لعناصر التأثير المتصلة بالخدمة التلفزيونية بعامة . وعلينا الان ان نتعرض للتأثير الثقافي لهذه الخدمة . وهذا الموضوع بذاته يثير عددا من التساؤلات الهامة علينا مواجهتها قبل الدخول في اعماق الموضوع .

فهل الاثر الثقافي للتلفزيون قاصر على مواده الثقافية ؟

وما هو مدلول هذه المواد الثقافية ؟

وهل لهذه المواد الثقافية نصوص بالضرورة ؟

وما هي طبيعة هذا الاثر الثقافي للتلفزيون ؟

ولاجابة على هذه التساؤلات نقول ان بعض محطات التلفزيون - وليست كلها ولا غالبيتها العظمى - تطلق على بعض قطاعات برامجها عبارة « البرامج الثقافية » وتعني بها مجموعة البرامج التي تتعرض بشكل مباشر للانشطة المتصلة بالادب والنقد الادبي والدراسات الدينية والفنون التشكيلية والمسرح والعلوم والدراسات الانسانية

وما الى ذلك . وتقسيم البرامج الى برامج اخبارية وبرامج ثقافية وبرامج ترفيهية او فنية وبرامج تعليمية وبرامج للاطفال واخرى للمرأة وثالثة للفلاحين الى اخر هذه السلسلة من الوحدات البرنامجية انما هو تقسيم اصطلاحي بحث ومقصود به في الدرجة الاولى تيسير عمليات الادارة والارتفاع بالمستوى الحرفي للانتاج وليس المقصود به تعريف طبيعة البرامج وتحديد نوعية جمهورها وما تخلفه فيه من اثر . ولناخذ دليلا على ذلك اصطلاح « البرامج الثقافية » في الخدمات التلفزيونية التي تأخذ به . فهي منفصلة تماما عن الدراما والموسيقى الجادة وبرامج الاحداث الجارية والبرامج التعليمية وبرامج تعليم الكبار باشكالها وتوزيعاتها المختلفة .

ولا يمكن بداهة ان تكون هذه الخدمات غير معترفة بارتباطها بالدراما والموسيقى الجادة والتعليم بالتكوين الثقافي للفرد وهي من مكوناته الاساسية .

وهذا الخلط هو الذي ادى بالكثير من الخدمات التلفزيونية الى عدم استخدام عبارة « البرامج الثقافية » اطلاقا واستخدام اصطلاحات اخرى للإشارة الى مجموعة البرامج التي كانت تدخل في اطارها الاصطلاحي .

والواقع ان كل برامج التلفزيون يمكن ان يكون لها اثر فسي التكوين الثقافي للفرد والمجموع سواء كانت برامج للاطفال او العائلة او كانت برامج سينمائية او حلقات مسلسلة اجنبية او عربية او كانت اخبارا او برامج متصلة بالاحداث الجارية ، وسواء كانت تمثيلية او برامج ترفيهية تنشر مجرد التسلية . بل ان مثل هذه البرامج خليفة بان تترك اثرها الثقافي في الفرد والمجموع - بطريق غير مباشر - باكثر مما تطفله البرامج والدراسات والنشرات الجادة المتصلة اتصالا مباشرا بالادب او الفن او العلم .

والاثر الثقافي الذي تتركه هذه البرامج قد يكون اثرا مباشرا او غير مباشر او بمعنى آخر انه قد يكون عاجلا ، او يظهر على المدى الطويل ودون وعي من المستقبل .

وقد يتصل الاثر بمجرد اضافة معلومات ، او خلق اتجاه جديد ، او اضعاف اتجاه قديم .. او المعاونة على خلق وجهة نظر محددة جديدة .. او متحولة من وجهة نظر اخرى ، وقد يكون في خلق قيمة جديدة او تدعيمها او الاضعاف من قيمة قديمة او التحول عنها .. وقد يتمثل الاثر في تعديل سلوك قائم او الصول عنه الى سلوك جديد .. وهذا كله هو ما يعرف باتجاهات التأثير .

وينبغي الا ننسى في هذا المجال نظرية التأثير الوظيفي .. اي الذي يأخذ « الظروف الاخرى في الاعتبار » او كما يسميها البعض نظرية « التأثير الذي يهتم بالظواهر الاخرى » .

كما ينبغي الا ننسى نظرية « سريان المعلومات على مرحلتين » وهي التي ثبتت ان تأثير التلفزيون - او غيره من وسائل الاتصال الجماهيري - لا يشمل فقط الذين يتلقون عنه مباشرة .. اذ ان هؤلاء او بعضهم ممن لهم تأثير على الآخرين .. يتولون نقل ما تلقوه او تأثروا به من برامج التلفزيون الى الآخرين الذين لم يشاهدوه .. ومن خلال رحلة التأثير الثنائية هذه يتم تداخل مؤثرات اخرى قد تقوى او تضعف او حتى تعكس الاثر الاول الذي احدثته الرسالة التلفزيونية .

واخيرا ينبغي ان نشير في الاجابة على التساؤل الخاص بنصوص البرامج - سواء كانت ثقافية او غير ثقافية - ان كثيرا من برامج التلفزيون ليس لها نصوص بالمعنى المعروف .. فالبرامج التلفزيونية تنقسم من حيث النص المد اعدادا كاملا من قبل ، الى قسمين .. برامج ذات نصوص كاملة كالتمثيلات والاخبار . والبرامج المصورة تصويرا سينمائيا ، وبرامج اخرى ذات نصوص غير كاملة او شبه كاملة (اي مجرد توجيهات عامة مكتوبة او نقاط ارتكاز) كبرامج الندوات والحوار والمجلات والنوعات وغيرها .

يضاف الى هذا ان النصوص التلفزيونية هي « نصوص تصوير »

بمعنى انها تدخل دائما عنصر الصورة المتخيلة مضافا الى عنصر الكلمات المكتوبة في النص .. الامر الذي يجعل هذه النصوص عند قرائها عديمة الجدوى كنصوص ادبية الا بالنسبة للمخرج التلفزيوني الذي يقرأها وهو يضع تخيله للصورة الى جانب كلمات النص .

ولعلنا ان ننهي من هذا كله الى اننا في بحثنا عن الاثر الثقافي للتلفزيون يجب الا نفق عند ما يسمى بالبرامج الثقافية ويجب الا نغمر كثيرا من الاهتمام لنصوص هذه البرامج .. وانما نبحث عن الاثر في كل ما يقدمه التلفزيون من برامج في شكلها النهائي الذي تظهر به للناس دون نظر الى الجانب الادبي في النصوص .. وهو الجانب الخفي من البرامج .

البرامج التعليمية وعلاقتها بالبرامج الثقافية :

واذا كنا قد وقفنا عند البرامج التلفزيونية بعامة واثرها الثقافي فلا بد لنا من وقفة قصيرة عند البرامج التعليمية بالذات في التلفزيون .

ونعلم مبدئيا بان هناك فرقا بين الثقافة والتعليم .. فالثقافة بمعناها العام على نحو ما اوضحنا من قبل نظرة عامة الى الوجود والحياة والانسان وهي كذلك موقف من هؤلاء جميعا .. اما التعليم فهو « تلقي معلومات منظمة بطريقة مخططة لصياغة الفكر وتوجيه الوجدان وتحديد المسلك الاخلاقي على نحو معين » .

ومع اعترافنا بهذا الفرق في طبيعة كل منهما .. الا اننا لا بد ان نترقب ايضا بانه لا ثقافة بغير اساس سليم من التعليم العام . ولا تثبيت للتعليم العام بغير تصورات وقيم فكرية وروحية واخلاقية وجمالية سليمة .. فالعلاقة بين الثقافة والتعليم وثيقة ومتبادلة .

وقد جاء في التقرير النهائي لاجتماع الخبراء الذي نظمه اليونسكو في موناكو لمناقشة السياسة الثقافية ، والذي سبق لنا ان اشرنا اليه ايضا ، ان « الذي لا شك فيه ان السياسة الثقافية ينبغي ان تسير الان جنبا الى جنب مع التطور الاقتصادي والاجتماعي ، كما ينبغي ان تسير جنبا الى جنب مع السياسة التعليمية » .

والواقع ان الدور الذي يمكن ان يلعبه التلفزيون في التعليم ، والذي يقوم بالفعل في كثير من بلاد العالم المتقدمة والنامية ، هو دور كبير عميق الاثر ثبتت فعالته بالتجربة العملية الواقعية .

ولا نغني ان يحل التلفزيون محل المعلم داخل المدرسة او خارجها فلا غنى في العملية التعليمية عن وجود المعلم وعن الصلة المباشرة التي تنشأ بينه وبين تلامذته ولكن التلفزيون يستطيع ان يثري العملية التعليمية بوسائل اخرى عن طريق برامج المدرسة .

فهو يعاون المدرس في داخل الفصل الدراسي بتقديم وسائل الايضاح السمعية والبصرية اللازمة لاكمال العملية التعليمية .. وهي الوسائل التي لا يمكن حصول المدرس عليها بالوسائل التقليدية لصخامة تكلفتها ولاتساع مجالات التعليم كما وكيفا .

وهو يعاون مدرس الفصل بان يضيف الى جهده جهد مدرس التلفزيون الذي يختار من الصلوة المتخصصة في فروع التعليم المختلفة .. وفي طرق التدريس .

وهو يعاون الطالب في منزله بدروس « الاثراء » التي يقدمها تدعيما لما حصله الطالب في فصله .

وهو يعاون السلطات التعليمية في اتصالها بالمدرسين المنتشرين في داخل القطر او الاقليم للاخذ بطرق التعليم المتطورة .

التلفزيون وتعليم الكبار :

واذا كان هذا هو الدور الذي يمكن ان يقوم به التلفزيون في التعليم المدرسي فان له دورا اخر في تعليم الكبار .

فهو يستطيع المعاونة في حملات محو الامية ، سواء العام منها او الوظيفي وهي الحملات التي ينبغي لها ان تسير بطريقة علمية مدروسة على المستويات المحلية والقومية والاقليمية ولا تترك للمبادرات

الفردية ، وان تستغل فيها جاذبية التلفزيون وقدرته على الوصول الى اماكن بعيدة متفرقة ، وقدرته على تركيز انتباه المشاهد على اشكال معينها ، مع عدم افعال دور الرواد في تجمعات محو الامية الذين يقع عليهم العبء الاكبر في تعليم المهارة على الكتابة بالذات .

ويستطيع التلفزيون ان يعاون في تقديم المناهج « بعد المدرسية » او « التكميلية » المختلفة او مناهج « الانعاش » للذين استكملوا مراحل التعليم المنهجية المختلفة ودخلوا في الحياة العملية ويلزمهم وفق منطق القرن العشرين ان يظلوا على اتصال بما يجد في فروع العلوم والحياة المختلفة ، او ان يحصلوا منها مناهج تكميلية ترفع من مستواهم العلمي في التخصصات المتعددة . وفي هذه الحالات من الافضل ان ترتبط مثل هذه البرامج التلفزيونية ببرامج التعليم بالمراسلة ، والراكسز العملية لتعليم الكبار .

ويستطيع التلفزيون ان يعاون في رفع مستوى المهارات الفنية للعاملين في مجالات العمل المختلفة ويوسع آفاق ادراكهم للوسائل والفايات في مختلف التخصصات العملية .

كما يستطيع التلفزيون في مجال تعليم الكبار ان يقوم بـ دور اساسي في تعليم اللغات الاجنبية .. وتعليم اللغات الاجنبية ، على الاخص بالنسبة للشعوب العربية ، لم يعد نرفا بل ضرورة اساسية لوصول الفرد الى المستوى الثقافي المناسب .

كلمة عن الأثر الذاتي للتلفزيون :

على ان المتبع للبحوث والنظريات المتصلة بوسائل الاتصال الجماهيري .. وبوسيلة التلفزيون بالذات يكتشف ان هناك اتجاها جديدا او نظرية احدثت دوبا هائلا في علوم الاتصال هي « نظرية ماكلوهام في فهم وسائل الاتصال » ومؤدى نظرية هذا الفيلسوف الكندي المعاصر ان اكتشاف اي تكنولوجيا جديدة وتطبيقها في مجال الاتصال من شأنه ان يؤدي بذاته الى احداث تغيرات ثقافية وحضارية في المجتمع الذي تدخل اليه هذه التكنولوجيا الجديدة .. بصرف النظر عما تحمله هذه الوسيلة من افكار .. فهو يقول ان « الوسيلة في ذاتها هي الرسالة » .. اما الرسالة التي تنقلها الوسيلة او المضمون فهو رسالة اخرى تضاف الى الرسالة الاولى التي لها تأثير بذاتها . فان التلفزيون مثلا عندما يدخل الى مجتمع من المجتمعات الانسانية ، فانه بذاته وبصرف النظر عن البرامج التي يقدمها - دون التقليل من اهمية هذه البرامج - يحدث تأثيرات عميقة في ثقافة هذا المجتمع .

من بين هذه التأثيرات مثلا - فيما يقرر ماكلوهام - تحول المجتمع من ثقافة المشاهدة الى ثقافة الرؤية اي اعتماده فيما يتلقاه من خبرات انسانية على حاستي النظر والسمع بدلا من اعتماده في الدرجة الاولى على حاسة السمع وما يترتب على هذا من آثار ثقافية عميقة . ومن هذه التأثيرات مثلا الفاء احساس الفرد بالبعد المكاني .. وبالتالي اتساع اهتماماته لكي تعبر مجتمعه المحلي الى المجتمع القطري ثم المجتمع القومي ثم المجتمع العالمي .

ومن هذه التأثيرات ايضا بداية سيادة الثقافة القومية والثقافة العالية - بالنسبة للفرد - على حساب الثقافة المحلية والقبلية . ولا نريد ان نقف طويلا عند هذه النظرية ، رغم انها جديدة بالبحث والدراسة فموضوع بحثنا هو « البرامج » التي يقدمها التلفزيون .. وليس « التلفزيون » في ذاته .

الامح الثقافية للخدمة التلفزيونية العربية :

أ - اللهجات والثقافات المحلية :

وبعد هذا الاستعراض العام لاهمية التلفزيون وماهية الثقافة وماهية التأثير الثقافي للتلفزيون .. ناتي الى الهدف المقصود من هذا البحث ، وهو التعرف على الوضع القائم بالنسبة للتلفزيون بين قومية الثقافة العربية ومحليتها .. وهنا نجد ان الخدمات التلفزيونية في المنطقة العربية تتميز

بمجموعة من الامح الاساسية بعضها راجع الى طبيعة الارسال التلفزيوني ذاته وبعضها راجع الى الامكانيات المحدودة لكثير من الخدمات التلفزيونية العربية ، ويرجع البعض الاخر الى المسدى المحدود لانتشار اجهزة الاستقبال التلفزيوني بين الجماهير العربية .

فلاشارة التي تنبعث من جهاز الارسال التلفزيوني - على خلاف الاشارات المنبعثة من اجهزة الراديو - لا تعدى في الظروف العادية دائرة نصف قطرها تسعون كيلومترا ، في حين ان اشارة الراديو على الموجين المتوسطة والقصيرة يمكن ان تصل الى عشرات الالاف مسن الكيلومترات .. ومعنى هذا انه لكي تغطي الخدمة التلفزيونية قطرا عريبا متوسط المساحة فلا بد من اقامة شبكة من محطات الارسال التلفزيوني مختلفة المواصفات في عدة نقاط وفقا للتوزيع الجغرافي للسكان ووفقا للظروف الطبيعية للمكان - الامر الذي يقتضي نفقات باهظة لم تستطعها حتى الان غالبية الدول العربية فاكثفت باقامة محطات تخدم المدن الكبرى وحدها او شبكات محدودة المدى لتغطية اهم المناطق الاهلة بالسكان من وجهة نظر المخططين للخدمات التلفزيونية وهذه المحطات او الشبكات التلفزيونية المحلية تعمل اساسا لخدمة الجمهور المحلي حيث لا توجد وسائل فنية لربطها بعضها ببعض الاخر على المستوى القومي . والوسائل المعروفة حتى الان هي ريبط الشبكات المحلية معا عن طريق سلسلة مترابطة من محطات التقوية او عن طريق قمر صناعي تشارك فيه الشبكات المحلية عن طريق محطات ارضية خاصة بكل منها .. ولا ترتبط من الشبكات العربية المحلية معا في خدمة مشتركة في فترات معينة الا شبكات المغرب والجزائر وتونس . كل هذا فرض على الخدمات التلفزيونية العربية بشكل عام ان تركز معظم اهتمامها على جمهورها المحلي .. بل وفي بعض الاحيان على جمهور المدينة الكبيرة التي تخدمها - والاستثناء الوحيد هو بعض البرامج القليلة التي ترجو بعض المحطات العربية المنتجة لها ان تباع حق استغلالها الى المحطات الاخرى في المنطقة العربية فهذه وحدها يراعي فيها الجانب القومي .

والمظاهر هذا الاهتمام المحلي للبرامج التلفزيونية العربية سيطرة اللهجات المحلية عليها وتركيزها على الوان الثقافة المحلية بفروعها المختلفة وتناول مشكلات وعادات لا تعني في الاغلب الا هذا الجمهور المحلي الذي تتجه اليه .

ب - التبادل البرنامجي المحدود على المستوى القومي :

ولا شك انه مما يخفف من غلواء هذه الصفة المحلية الغالبة على الخدمات التلفزيونية العربية اضطرارها الى الاعتماد على بعضى البرامج التلفزيونية العربية المنتجة في محطات عربية اخرى لكسي تسد حاجة الخدمة التلفزيونية المستمرة الى انتاج جديد ، الامر الذي لا يتيسر دائما بالامكانيات المحلية المحدودة في اغلب الاحيان .

ولكن من المؤسف ان هذا التبادل البرنامجي بين محطات التلفزيون العربية يتم في نطاق محدود لاكثر من سبب .

- فالمستويات الفنية والتقنية غير متكافئة بين هذه المحطات ..

- وتكلفة انتاج البرامج التلفزيونية في المحطات القادرة على انتاجها تكلفة كبيرة ونطاق توزيعها محدود الامر الذي يجعل مقابل حق استغلالها في المحطات التلفزيونية الاخرى كبيرا تعجز عنه كثير من هذه المحطات .

- عدم وجود نظام فعال لتبادل البرامج التلفزيونية على المستوى القومي تشرف عليه هيئة قومية رغم الجهود التي يبذلها لتحقيق هذا الهدف اتحد اذاعات الدول العربية .

ج - الاعتماد على البرامج التلفزيونية الاجنبية :

وامام هذا الوضع غير الملائم على المستوى العربي نجد الموقف يختلف تماما في تعامل المحطات العربية مع المنظمات والهيئات والشركات الاجنبية .. فنجد الكثير منها على استعداد لتزويد هذه

المحطات بما تحتاج اليه من البرامج التليفزيونية الأجنبية بأسعار ممتولة او بأسعار زهيدة او بدون مقابل على الاطلاق .. مما يفري كثيرا من الخدمات التليفزيونية العربية بالاعتماد على هذه الهيئات الأجنبية في سد حاجتها من البرامج التليفزيونية الأجنبية .. بل وفي التغالي في الاعتماد على هذه البرامج .

ونعرف ان هذه البرامج الأجنبية تخضع في كل المحطات العربية لنوع ما من أنواع الرقابة .. ولكنها في الأغلب الأعم لا تمدد ان تكون رقابة سياسية او رقابة اخلاقية مع ان الأهم هو الرقابة على القيم والاتجاهات المباشرة او غير المباشرة التي تحملها هذه البرامج . ولا يقول احد بوجود انغلاق الثقافة العربية في وجه الثقافات الأجنبية المختلفة بل ان الثقافة العربية كانت وما زالت وستظل فيسي اخذ وعطاء مع هذه الثقافات .. بهدف الأثراء التبادل لكل منها .. ولكن مع ضرورة الحفاظ على مقومات الثقافة العربية وحمايتها من القيم التي تخربها من داخلها ..

د - طفيان ثقافة المتوسطين من اهل المدن :

وهناك اعتبار آخر في الوضع القائم بالنسبة لعلاقة التليفزيون بالثقافة العربية .. فالخدمات التليفزيونية العربية مركزة من ناحية الإرسال ، كما سبق ان اوضحت ، في المدن العربية الكبيرة . ويزيد الأمر تعقيدا ان أجهزة استقبال هذه الخدمات مرتفعة الثمن بالنسبة للمستوى العام للدخول في المنطقة العربية . وهي تقتضي في كل الاحوال وجود تيار كهربائي مستمر بسعر معقول في مناطق الاستقبال ومعروف ان هذا الطرف لا يتوفر في كثير من المناطق العربية .

كل هذا جعل الخدمات التليفزيونية العربية تتجه في غالبية الأحيان الى الطبقات المتوسطة من اهل المدن . والمخطون لبرامج التليفزيون مسؤولون بطبيعة وظائفهم عن الملامة بين الخدمة التليفزيونية التي يقدمونها وبين الجمهور الذي تقدم اليه .. فهي خدمة لا تقدم في فراغ .. بل تقدم الى جمهور محدد له مواصفاته واحتياجاته الثقافية ..

والنتيجة المنطقية لكل هذا ان الخدمات التليفزيونية العربية اصبحت لا تعكس الثقافات العربية المحلية فقط بل وتركزت على ما يتناسب مع الثقافات الطبقية للمجتمعات العربية المحلية التي تغذيها . اي ان الصفة الثقافية الغالبة على انتاجها هي المحلية الطبقية .

تخطيط الخدمات التليفزيونية العربية من أجل ثقافة متوازنة :

إذا كان هذا هو الوضع القائم بالنسبة لعلاقة التليفزيون بالثقافة العربية فما هي الوسائل التي يمكن عن طريقها وضع التليفزيون في مكانه الصحيح من أجل خدمة ثقافة عربية متوازنة بين المحلية والقومية؟ ينبغي أولا وقبل كل شيء اعتبار التليفزيون عنصرا أساسيا في السياسة الثقافية على المستوى الوطني ثم على المستوى القومي . وهذا يقتضي بداهة ان تكون لكل دولة من الدول العربية خطة ثقافية طويلة المدى وخطط أخرى قصيرة المدى ..

ويقتضي بالبداية أيضا ان تكون هناك خطة ثقافية عامة على المستوى القومي العربي كله .. ووضع السياسات التخطيطية عملية علمية معقدة غاية التعقيد وليست مجرد شعارات او مجموعة من الآمال التي تطرح امام الناس مع كل النيات الطيبة في احسن الاحوال .. ثم لا تعرف طريقها الى الحياة .

وعملية التخطيط وان كانت قد نشأت من قبل في اطار الأنشطة الاقتصادية والعلمية ، إلا ان الأخذ بها في مجال الثقافة وغيرها من الأنشطة الإنسانية أصبح من ضرورات الحياة المعاصرة بل واعتبر اكتشافا رائعا لما حققه من نتائج . ويكفي ان نقول ان الثقافة بارتباطها بوجودان الفرد وفكره وقيمه

وموقفه من الحياة لا يمكن ان يتحقق فيها اي تطوير فصال الا انه رسمت اهدافه وجندت من أجل تحقيقها الوسائل على المدى الطويل .. ومن الأقوال الشائعة ان عملية بناء مصنع اسهل عشرات المرات من عملية بناء وجدان فرد او جماعة .

وليس هنا مجال التفصيل في نظرية التخطيط بعامة او التخطيط الثقافي بخاصة ولكنا نرى من الضروري ان نعرض بسرعة لتعريف كلمة التخطيط بما يوضح عناصرها حتى تكون مقياسا نعرف به اذا كان ما نقوم به ، ونطلق عليه هذا الوصف هو تخطيط فعلا بالمعنى العلمي ام لا - فالتخطيط عملية (أي ان يتميز بصفة الاستمرار وتفاعيل عناصره مع بعضها البعض)

- مؤداها تجنيد الامكانيات المادية والبشرية المتاحة (وهذا يقتضي حصرها أولا وتحديد مدى كفاءتها)
- والتي يمكن ان تنجح (وهذا يعني ضرورة العمل مقدما قبل وضع الخطة على ايجاد موارد مادية وبشرية جديدة يتوقع على اساس مقبولة توافرها) .

- خلال فترة زمنية معينة (هذه الفترة قد تكون طويلة تمتد الى عشرين سنة مثلا او قصيرة تمتد الى خمس سنوات او نحوها) .
- من أجل تحقيق اهداف محددة (وهذه الاهداف تحدد فيسي اطار الاهداف الأشمل على المستوى الاقليمي او القومي) .
- عن طريق سياسات عامة وتفصيلية (فالخطط التنفيذية او السياسات تتم على مستويات الامم في المستوى الأعلى والأكثر تفصيلا في المستويات الأدنى) .

- تختبر مدى فعاليتها على مدار التنفيذ (بمعنى ان تتلام مع عملية التنفيذ متابعة لدى النجاح او الفشل في تحقيق النتائج واسباب ذلك مع تعديل السياسات التنفيذية وفقا لهذه الاختبارات) .
- مع الاستخدام الأمثل للموارد والطاقات (اي مراعاة الجانب الاقتصادي في التنفيذ وزيادة كفاءة العمل) .
- ومفهوم طبعاً ان وضع الخطط الثقافية على المستوى المحلي او القومي يجب ان يكون في اطار خطة التنمية الاقتصادية والاجتماعية و متمشيا مع الخطط التعليمية في مستوياتها المختلفة .. ويأتي تخطيط النشاط التليفزيوني في اطار الخطة الثقافية الشاملة ..
وينبغي ان ننبه هنا الى ملاحظتين :

الاولى : ان للتليفزيون دورا اعلاميا ملحوظا في الدول العربية المختلفة .. وعليه واجبات في اطار الفكر السياسي القائم في كل بلد عربي ، وهذه مسألة منفصلة عن الدور المؤثر الذي يؤديه في مجال الحياة الثقافية وهو ما يركز عليه الحديث هنا ، وهناك سلطات فيسي كل دولة عربية مسئولة عن الدور الاعلامي للتليفزيون في اطار فكرها السياسي الأمر الذي يخرج عن اطار هذا البحث .

الملاحظة الثانية : ان الدول العربية تختلف فيما بينها في الشكل التنظيمي الذي يوضع فيه التليفزيون داخل الاطار التنظيمي العام للدولة - على انه مهما كان هذا الوضع فهو لا يتعارض مع ضرورة ايجاد صيغة تنفيذية مناسبة في كل دولة لربط التليفزيون بالخطة الثقافية العامة للدولة في اطار خطة أعم ، تشمل المنطقة العربية كلها وهو أمل ينبغي ان تجند القوى المخلصة في سبيل الوصول اليه .
فإذا اتفقتنا على ضرورة وضع خطة التليفزيون ضمن اطار الخطة الثقافية العامة - فان لخطة التليفزيون مجموعة من المتضيات لا بد من مراعاتها نسوق ما نعتقد انه أهمها في الفقرات التالية :

1 - الوصول بالخدمة التليفزيونية الى أكبر عدد من

المشاهدين :

وهذا أمر طبيعي اذا اريد به للخدمة التليفزيونية أكبر قدر من التأثير .. والفريب ان هذه الفكرة التي تبدو بديهية تصيب كثيرا من اهتمامات القائمين على الخدمات التليفزيونية بسبب انشغالهم بمحتوى

البرامج وتوجيهها .

وبين مستوى المدينة ، الامر الذي يؤدي الى خلق وحدة ثقافية على المستوى الوطني تكون مع مثيلاتها وحدة متنوعة الاجزاء على المستوى القومي .

٣ - وضع نظام مستمر لبحوث المشاهدين :

ذلك ان اي تخطيط ثقافي لا بد ان يأخذ في المحل الاول مسن اعتباره المستوى الثقافي للذين تصل اليهم وسيلة الاتصال مع تحديد احتياجاتهم الثقافية حتى لا نضيع الرسالة نتيجة عدم فهمها او عدم ملاءمتها لمستوى المستقبلين او نتيجة عدم اهتمامهم بها لانقطاع صلتها باحتياجاتهم .. الامر الذي يحتم ضرورة اجراء مسح ميداني للمجتمعات المحلية المختلفة التي يصلها الارسال التلفزيوني .

ونظرا لان القيم والاتجاهات الثقافية لا يجمع بشري لا يمكن ان تكون ثابتة مع كل ما يحيط بها من تأثيرات مختلفة ومتنوعة ... لذلك فلا بد ان تكون هذه البحوث مستمرة لرصد كل ما يطرأ من تغيير في المستويات والاحتياجات الثقافية لامكان مواجهتها بالتغيير الملائم في السياسات الثقافية .

ولما كان التلفزيون وسيلة اتصال (غير مباشرة) بمعنى انه غير قادر على الحصول على ردود الفعل لرسائله الثقافية بشكل فوري على النحو الذي يحدث في الاتصال المباشر (وجهها لوجه) فلا بد ان يكون من اهداف هذه البحوث ايضا رصد ردود الفعل بالنسبة للبرامج التلفزيونية .. على الاخص لكي نجيب على الاسئلة التالية :

- هل وصلت الرسالة التلفزيونية الى الجمهور المعنى ؟
- وهل فهمت على الوجه المقصود منها ؟
- وما هي العناصر الاخرى التي ساعدت او تعارضت مع وصول الرسالة صحيحة ؟

- وهل استطاعت الرسالة ان تحقق اهدافا محددة في اضافة معلومات او تغيير اتجاهات ومواقف فكرية او عاطفية معينة او تثبيتها وكذلك الامر بالنسبة للقيم وانماط السلوك ؟
- وما هو المدى الذي حققته ؟

ولكي تصل الخدمات التلفزيونية العربية الى تحقيق المستوى المناسب من القومية الثقافية فلا بد ان تتبادل فيما بينها هذه البحوث او نتائجها حتى يكون المخططون المحليون للخدمات التلفزيونية في البلاد العربية المختلفة على دراية باللامع الثقافية للهيئات العربية المختلفة وردد فعلها بالنسبة للانماط البرنامجية المختلفة لكي تعاونهم في وضع خططهم البرنامجية التي يمكن ان يكون لها اثرها الثقافي على المستوى القومي .

٤ - وضع الخطط البرنامجية المحلية على اساس تحقيق التوازن الثقافي :

جري العرف في الخدمات التلفزيونية العربية اخذا باساليب العمل التي كانت متبعة من قبل في الخدمات الاداعية الغربية ، على وضع خطط البرامج بطريقة فصلية ، بمعنى ان ترسم خطة برنامجية لكل ثلاثة اشهر فقط .

ولا باس من الخطط الفصلية - بل انها لا غنى عنها من الناحية العملية - بشرط ان تكون في اطار خطة شاملة متفق على خطوطها العامة في اطار السنة كلها ، ثم في اطار الخطة الثقافية الاشمل والتي يمكن ان توضع لخمس سنوات او اكثر .

فالتأثير الثقافي لا يمكن ان يتحقق على فترات قصيرة بالاضافة الى ان عمليات الانتاج التلفزيوني تستلزم طبيعتها وقتنا اطول كثيرا من اطار الخطة الفصلية .

وبنفي ان يدور التخطيط البرنامجي بمستوياته المختلفة على عدة محاور لكي يحقق القدر المنشود من التوازن الثقافي .

- فلا بد ان يعمل على نشر وتطوير الثقافات العربية المحلية باثقالها المختلفة فهي الروافد التي تغذي التيار القومي للثقافة العربية .

١ - العمل على مد شبكات التلفزيون الوطنية بحيث تغطي كل الاماكن الاهلة بالسكان في كل دولة عربية مع الاخذ في الاعتبار الجوانب التقنية التي تسمح بربطها بشبكات الدول العربية المجاورة .

ب - ان تفتقر خطة امتداد الشبكات التلفزيونية مع خطة توفير التيار الكهربائي الثابت في الاماكن التي يصل اليها الارسال التلفزيوني .. وذلك ان الاعتماد على اجهزة الاستقبال التلفزيوني التي تسدر بالبطاريات الجافة او السائلة عملية معقدة كثيرة التكاليف وتبست بالتجربة العملية عدم جدواها ، كما ان الاعتماد على تيار كهربائي من مولد محلي يجعل وصول الخدمة التلفزيونية الى المستقبلين مرهونا بمواعيد تشغيل مثل هذا المولد ، وهو غالبا ما يتم تشغيله لافراض تغتلف - ان لم تتعارض - مع عملية الاستقبال التلفزيوني .

هذا بالاضافة الى ان وصول تكنولوجيا الكهرباء الى اي تجمع انساني من شأنه ان ينقل ثقافة هذا التجمع من طور الى طور آخر اكثر تقدما .

ج - ضرورة العمل على توفير اجهزة الاستقبال التلفزيوني باسعار مناسبة لمستوى دخل الاسرة العربية في البلاد العربية المختلفة ، اما باانشاء صناعات تجميع محلية او بالاتفاق مع الشركات الاجنبية المنتجة على انتاج اجهزة بمواصفات اكثر بساطة وبالتالي اقل تكلفة ، او باعفاء الاجهزة من الضرائب والرسوم الجمركية اخذا في الاعتبار ان هذه الاجهزة تشترك في اداء خدمة ثقافية عامة وليست من امثلة الترف او الكماليات .

٢ - الاخذ بنظام المشاهدة الجماعية :

وذلك في الاوساط التي لا تتيج لها ظروفها الاقتصادية ان تمتلك اجهزة استقبال للمشاهدة الفردية او العائلية ، باقامة نواد للمشاهدة التلفزيونية تيسير وفقا للنتائج التي وصلت اليها التجارب العالية في هذا المجال سواء في الدول المتقدمة او الدول النامية والتي تتبنى النموة اليها الان منظمة اليونسكو .

والمقصود من هذا النظام ليس مجرد اتاحة فرصة المشاهدة العابرة لبرامج التلفزيون من جانب افراد او مجموعات لا تستطيع ان تشتري اجهزة الاستقبال اذ ليس من شأن هذه المشاهدة العابرة ان تنتج الآثار الثقافية المرجوة وانما المقصد ان يتيح النظام مشاهدة منتظمة لمجموعات محلية متناسبة ثقافيا وبرنامج معينة تصمم بالاتفاق مع الخدمات التلفزيونية ، وان تكون المشاهدة فرصة لكي تدخل الجماعة فيما بينها في حوار الانطباعات والمعلومات التي خلقتها هذه البرامج التلفزيونية، ويأتي التغيير المؤثر في السلوك او القيم او الاتجاهات نتيجة مناقشات الجماعة واقتناعها بضرورات واتجاهات التغيير .. ومن اجل هذا كان من الافضل الاخذ بالشروط التالية او معظمها في انشاء هذه النوادي :

- تحديد عدد المشتركين في كل ناد (وليس المقصود بالنادي هنا المعنى الاصطلاحي المعروف .. بل المقصود مجرد تجمع هذه المجموعة من المشتركين في اي مكان تتفق عليه ويؤود بجهاز للاستقبال التلفزيوني) .
- ان يدفع كل مشترك اي قدر من المال مهما كان صغيرا مجرد اشعاره بالمشاركة في ملكية الجهاز وادارته .. وتقوم بدفع بقية الثمن احدى الجهات الرسمية او الشعبية المعنية .

- ان يختار الاعضاء رئيسا لتنظيم المشاهدة والمناقشة من بين اعضاء الجماعة انفسهم وليس من خارجها .

- انشاء علاقة مستمرة بين النادي والمسؤولين في الخدمة التلفزيونية لأبلاغهم برغبات الاعضاء وردد فعلهم ازاء البرامج المختلفة .

ولما كانت هذه النوادي تنتشر في الاغلب الاعم في المناطق الريفية فسؤدي بالضرورة الى رفع المستوى الثقافي الفردي والتقرب بينه

البحث ، اخذاً في الاعتبار ان التعليم ركيزة اساسية من ركائز الثقافة ، وان التلفزيون قادر بخصائصه الذاتية على معاونة المعلمين والدارسين على رفع مستوى الخدمة التعليمية سواء في داخل المدرسة او خارجها والجهود التي تبذلها السلطات التعليمية على مستوى الوطن العربي كله في سبيل توحيد السمات الاساسية للمناهج التعليم في مراحلها المختلفة وطرق التدريس وصولاً الى قومية التعليم في المنطق العربية .

ومسئولية تنفيذ هذه السياسة تقع على عاتق المسؤولين عن التعليم المدرسي وتعليم الكبار في البلاد العربية ، على نفس مستوى مسؤلية المخططين للخدمات التلفزيونية العربية ، وعليهما معا تقسح مسؤلية ايجاد الصيغة التنظيمية والاقتصادية والفنية المناسبة للوصول الى هذا الهدف .. فليست هناك صيغة عامة يمكن تطبيقها في كل الاحوال . وتجارب العالم في هذا المجال متعددة متباينة .

٧ - التدريب على المستوى العربي :

ونعني هنا وضع سياسات تدريبية للارتفاع بمستوى العاملين في حقل التلفزيون في المجال العربي على اختلاف مستوياتهم التنظيمية او تخصصاتهم وان يكون الجزء الغالب في تنفيذ خطط التدريب على الارض العربية ..

وتنقسم من هذا الى عدة اهداف :

- فالارتفاع بالمستوى الفني والتقني للبرامج يعني زيادة تأثيرها على جمهورها المحلي .

- وهو يعني فتح المجال امامها للظهور على شاشات تلفزيونات اخرى عربية .

- وهو يعني ايضا الوصول الى صيغ واشكال برنامجية جديدة تتيح للتلفزيون ان يطرق مضامين ثقافية لم يكن ليتاح له ان يطرقها في ظل الاشكال الفنية التقليدية .

وان يكون التدريب في اغلبه على الارض العربية يضمن لقاء التلفزيونيين العرب مباشرة .. فتنشأ بينهم اللغة الفنية المشتركة التي تعاونهم في اداء مسؤليتهم على المستوى القومي .. وتضمن لهم التدريب على اجهزة فنية لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في المحطات التي يعملون بها .. ويلمسون الاحتياجات الثقافية لاوطان عربية اخرى وكيف تنمكس على انتاجها التلفزيوني فيستفيدون من ذلك خبرة تتجه بطبيعتها الى تدعيم العمل القومي .

ولا ينبغي هذا اهمية التدريب في الدول المتقدمة .. على ان يكون قاصراً على المستويات التنظيمية العليا التي تشكلت بالفعل قيمها الثقافية بحيث تثريها الروافد الاجنبية وتطفي عليها .

ويدخل في اطار التدريب .. التنسيق على المستوى العربي .. وفي لقاءات تتم بين المسؤولين عن الانشطة التلفزيونية المتشابهة من اجل تدعيم القيم والاتجاهات الثقافية القومية في العمل التلفزيوني .

٨ - زيادة حجم التبادل التلفزيوني بين التلفزيونات العربية :

ولا شك ان هذا التبادل البرنامجي ، والذي نعني به اذاعة برامج تلفزيونية لدولة عربية في تلفزيونات دولة او دول عربية اخرى ، هو من اكثر وسائل تدعيم المعالم القومية للثقافة العربية ، ويزيد الدعم بمقدار زيادة عدد البرامج ومساحة الارض التي يشملها التبادل .

ويتم التبادل الان بين تلفزيونات الدول العربية في نطاق محدود جداً خصوصاً اذا فيس بنسبة البرامج الاجنبية التي لذيعها كثيراً من

- بل لا بد له ايضا ان ينشر ويطور الثقافات الفئوية والطبقية في اطار البلد العربي الواحد فهذا من شأنه تثبيت الوحدة الوطنية وزيادة مصادر الثقافة القومية .

- ويتوازي مع هذا العمل ضرورة نشر وتدعيم القيم العربية الثقافية القومية المعتمدة على تاريخ حضاري طويل خلف تراناً من الفكر والفن يستطيع التلفزيون بل ينبغي ان يعمل ، مع غيره من الوسائل ، على احيائه ونشره بالاساليب الملائمة لجهاز التلفزيون .

- وضع معايير دقيقة بقدر الامكان لاستخدام البرامج التلفزيونية الاجنبية بحيث تكون هذه البرامج نافذة تطل منها الجماهير العربية على الثقافات الاجنبية فتثري ثقافتها الذاتية دون ان تكون اداة ، بوعي او بغير وعي ، لتخريب الثقافة العربية من الداخل وفساد قيمها الاساسية .

٥ - وضع معايير لاستخدام اللغة العربية الصحيحة في التلفزيون :

مع التقدير الكامل لما اجمع عليه الخبراء في اجتماعهم بمقرس اليونسكو (من ٢٩ مايو الى ٣ يونيو منذ سنة ١٩٦٠) لدراسة اصالة الفكر والاداب والفنون العربية خلال المائة سنة الماضية ، من ان الثقافة العربية سواء القديمة او الحديثة او المعاصرة تتجاوز في نطاق شمولها البلاد العربية نفسها ولذلك فان اللغة العربية لا يمكن اعتبارها المعيار الوحيد لهذه الثقافة .. « الا اننا نرى ، في اطار هذا البحث ، ان اللغة العربية تشكل عنصراً اساسياً في تدعيم التيار القومي للثقافة العربية ..

فبحسبنا يدور حول النشاط التلفزيوني - وهو نشاط يقوم على الصورة كما يقوم على الكلمة المنطوقة .. اي اللغة ، كما انه يقتصر على الانشطة التلفزيونية في المنطقة العربية ، وهي منطقة لغتها الاولى هي اللغة العربية (رغم وجود لغات اخرى غير مكتوبة في الغالب لاقليات محدودة جداً تقيم في العالم العربي ولكنها تنتمي الى الحضارة العربية) .

ولقد كانت اللغة العربية من العناصر الاساسية - ولا نقول الوحيدة - في تكوين واستمرار الثقافة العربية .. وهي لغة حية متطورة لديها القدرة على مزيد من التطور والتكيف وفق مقتضيات العصر .. وليست لغة مندثرة كاللغة العبرية مثلاً تبدل الجهود والوسائل المصطنعة لحياتها لخلق وجود قومي مصطنع ..

وبالنظر الى الصفة المحلية التي تتميز بها الخدمة التلفزيونية على النحو الذي اوضحناه من قبل ، والخوف من ترويدي هذه الخدمة بكاملها في مهادي اللهجات المحلية المتباينة ، لذلك ينبغي العمل بوعي كامل على ضرورة سيطرة اللغة العربية الصحيحة على الخدمات التلفزيونية العربية لضمان احتفاظها بعنصر اساسي من مقوماتها القومية ، دون اهدار لحق اللهجات المحلية في الظهور بطريقة مهذبة لا تبالغ في البعد عن صحيح اللغة .

ولسنا نقصد هنا سيطرة الاسلوب الادبي للغة العربية ، فلقد فرضت الاذاعة الصوتية ثم التلفزيون (وهو اذاعة مرئية وصوتية) اسلوباً خاصاً في استخدام اللغة يختلف عن الاسلوب الادبي ، واصبح يعرف بالاسلوب الاذاعي ، اهم ما يميزه البساطة واختيار الكلمات العربية المألوفة ، واستخدام الجمل القصيرة ، وتكوينها بحيث تسهل على النطق والسمع معا .

٦ - وضع الخدمات التلفزيونية العربية في خدمة التعليم :

والتعليم الذي نقصده هنا هو التعليم بشقيه ، المنهجي المدرسي ، وتعليم الكبار على النحو الذي اوضحناه في فقرة سابقة من هذا

((دار الآداب تقدم))

مؤلفات هيرت ماركوز

ق.ل.٠

- ٤٠٠ الانسان ذوالبعد الواحد ترجمة جورج طرايشي
نحو التحرر (فيما وراء الانسان ذي البعد الواحد)
٢٠٠ ترجمة ادوار الخراط
٦٠٠ الحب والحضارة ترجمة مطاع صفدي
٥٠٠ فلسفة النفي ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد

مؤلفات كولن ولسون

- ٥٠٠ الشك ترجمة يوسف شرور وعمريمق
٤٠٠ ضياع في سوهو ترجمة يوسف شرور وعمريمق
٧٥٠ طقوس في الظلام ترجمة فاروق محمد يوسف
٦٠٠ القفص الزجاجي ترجمة سامي خشبة
٥٠٠ اللامنتمي ترجمة أنيس زكي حسن
٤٥٠ مابعد اللامنتمي ترجمة يوسف شرور وسمير كتاب
٦٥٠ سقوط الحضارة ترجمة انيس زكي حسن
٩٠٠ رحلة نحو البداية ترجمة سامي خشبة
المعقول واللامعقول في الادب الحديث
٥٥٠ ترجمة أنيس زكي حسن
٦٥٠ اصول الدافع الجنسي ترجمة شرور وسمير كتاب

التلفزيونات العربية . وتتم هذه العملية اما بتبادل التسجيلات (اي شراء حق استغلالها) بين محطات او اكثر ، او عن طريق ربط شبكة تليفزيونية وطنية باخرى مجاورة لها فتستطيع كل منهما ان تاخذ من الاخرى وتعطي .

وهذا الشكل الثاني لم يتيسر في المنطقة العربية كلها الا في فترة متأخرة جدا وييسن محطات تونس والجزائر والمغرب والتي ارتبطت بشبكة ارضية عرفت باسم « مقرب فيزيون » .

ولا شك ان الجهود ينبغي ان تبذل من اجل مزيد من مثل هذا الربط بين الدول العربية المتجاورة خصوصا وهناك مشروعات مدروسة بالفصل في هذا المجال .

٩ - وضع خطة طويلة المدى لربط الشبكات الوطنية عن طريق الفضاء :

على ان الطريقة المثلى لربط شبكات التليفزيون العربية الوطنية هي شبكة واسعة على المستوى القومي كله ، هي ربط تليفزيونات المنطقة العربية كلها عن طريق الفضاء عبر قمر صناعي يطلق خصيصا لخدمة المنطقة العربية او باستخدام احد الاقمار الصناعية العالمية التي يمكن ان تقوم ايضا بهذا العمل .

وتتلخص الفكرة - دون الدخول في تفاصيل فنية مفصلة - في اقامة محطة استقبال وارسال للاشارات التليفزيونية على قمر صناعي يدور بسرعة موازية لسرعة الارض يستقبل الاشارات التليفزيونية من محطات ارضية خاصة تقام في البلاد العربية التي ترغب في ارسال برامجها وتعكس الاشارات لترسل الى المحطات الارضية للدول العربية الراغبة في استقبال الاشارة . وبذلك تستطيع اي محطة عربية ان ترسل او تستقبل ما تشاء من برامج الدول العربية الاخرى المشتركة في هذا النظام وتذيعه بين برامجها .

وبذلك تستطيع كل الدول العربية او بعضها ان تشاهد برنامجا تذيعه احدها في نفس الوقت ونفس مستوى الجودة . فتخلق وحدة ثقافية عقلية ووجدانية لا تستطعمها اية وسيلة اخرى من وسائل الاتصال .

ولم يعد هذا حلمنا بعد التقدم الضخم الذي حققته وما زالت تحققه تكنولوجيا القرن العشرين . . وهو الوسيلة التي تربط الان بين اوربا الغربية واميركا والتي تربط جمهوريات الاتحاد السوفياتي . وهو الوسيلة التي ستأخذ طريقها قريبا لدعم الوحدة الثقافية القومية في كل من كندا وعدد من دول اميركا اللاتينية . . وارجاء القارة الهندية الفسيحة .

ويتبنى اتحاد اذاعات الدول العربية هذه الفكرة منذ عدة سنوات . . وقد اوفدت اليونسكو ، بناء على طلب الاتحاد وعدد من الدول العربية ، بعثة اجرت دراسة مبدئية في ست دول عربية تمثل اجتماعيا وسكانيا وثقافيا بقية اجزاء المنطقة العربية كلها وانتهت الى ان المنطقة العربية منطقة نموذجية في صلاحيتها لدراسة مشروع ربط تليفزيوني عن طريق قمر صناعي بسبب مقوماتها الحضارية والثقافية واللغوية والجغرافية . . بهدف الى خدمة اغراض الثقافة والتربية والتعليم على المستوى القومي .

ولعل المستقبل القريب ان يحقق للثقافة العربية مزيدا من التطور والوحدة اذا ما احسنا الاخذ بالمنجزات العلمية الضخمة للقرن العشرين ، واخضعناها لتخطيط واع مخلص من اجل تحقيق امنية من اعز اماني العرب جميعا .

سعد لبيب

القاهرة

السينما العربية

بين المحليات والقومية

بقلم سامي السلاوموني

المصرية على المستوى المحلي .. لأنها لم تكن تقسّم « موضوعات » بالشكل الدقيق للكلمة .. ولم تكن تحمل طابعا مصرية رغم ادعائها ذلك .. بدليل ان عناوينها كانت فرنسية .. وممثليها لم يكن بينهم مصريون .. بل ان القصة المعروفة عن احد هذه الافلام وهو « الزهور القتالة » هي انه قدم آيات قرآنية بصورة مشوهة .. مما دفع السلطات المصرية الى وقف عرض هذا الفيلم .. وكان هذا اول صدام بين السينما المصرية والرقابة .

ويعتبر جلال الشرفاوي المخرج المسرحي والسينمائي في دراسة له بعنوان « حول تاريخ السينما في ج. ع. م » ان التجربة الاولى في تحقيق شريط قصير يمكن اعتباره مصرية الى حد ما « هي تجربة فيلم « مدام لوريتا » الذي اخرجها اجنبي ايضا اسمه « لاريش » عام ١٩١٨ ولكن مثله اعضاء فرقة فوزي الجزائري وعرض لأول مرة فسي دار سينما « الكلوب المصري »

وكان حريا بهذا الطابع المصري ان يتأكد بعد عودة محمد بيومي اول سينمائي مصري درس السينما في الخارج .. حين حمل معه من ألمانيا بعض الآلات التي صور بها فيلم « الباشكاتب » الذي مثله امين عطالله .

وتكمن اهمية هذا الفيلم ليس فقط في انه اول جهد مصري خالص في السينما تمثيلا واخراجا .. بل في انه قدم القصة التي أصبحت بعد ذلك قدر السينما المصرية كلها وربما حتى السبعينات .. وكانها حدثت قصة « الباشكاتب » شخصية الفيلم المصري التي لم يستطع الفكاه منها حتى الان .. وهي قمة الموظف الذي يقع في غرام الراقصة .. فيختلس مبلغا من المال لينفق عليها ويتعرض لكل المآزق الميولدرامية التي أصبحت ملامح اساسية للفيلم المصري بعد ذلك مع تغيير الصور والاساليب .. بحيث انها اصابت وترا حساسا في مزاج متفرج السينما المصري فاقبل على الفيلم الذي حقق نجاحا كبيرا .. دفع امين عطالله نفسه الى تمثيل فيلمه الثاني « البحر يبضك ليه » الذي كان هو الآخر التقاء بوتر آخر من اوتار شخصية متفرج السينما المصري وهو وتر « الاغنية » فقد كان اسم الفيلم هو اسم اغنية مصرية معروفة .. وكانت لهذا الفيلم قيمة اخرى هي انه اول لقاء بين السينما المصرية والمتفرج العربي . فقد حمله امين عطالله وسافر به الى لبنان وعرضه هناك .

وفي السنوات القليلة التالية اشترك سينمائيون مصريون واجانب في دفع عجلة العملية السينمائية في مصر حركة بعد حركة .. وظل الطابعان المصري والاجنبي يتقاسمان ملامح هذه السينما حتى وهسي تحاول ان تكسب ملامحها المصرية موضوعا ولفا واداء .. فالى جانب اسماء محمد بيومي وفوزي منيب وامين صدقي وعلي الكسار وجبران نعموم .. اشتركت في وضع البدايات الاولى الساذجة للسينما المصرية اسماء بونفيل والفيزي اوفانيللي ورينيه تادريه .. حتى اخذ هذا الخلط في الجنسيات شكله الرسمي في اول شركة سينمائية بالمعنى الكامل للكلمة انشأتها عام ٢٧ عزيزة امير وكاتب تركي مقيم في مصر هو وداد عرفي .. وهي الشركة التي لم يلبث ان ساهم فيها ايضا المصور الايطالي استيلو كياريني الى جانب الممثل المصري استفان روستي .. وفي اول افلام الشركة « دعاء الله » تحدثت ايضا ملامح الميولدراما التقليدية التي أصبحت اساسا هاما من اساس الفيلم المصري .. فليلى الفتاة الريفية تقع في خطيتها الجنسية المدمرة مع خطيبها احمد الذي يعمل « ترجمانا » لسياح والذي يهجرها مسافرا مع احسدى السانحات الى امريكا فتهرب ليلي بفضيحتها وجنينها العرم السن

يبدو في مقدمة هذا البحث ان هناك اهتماما خاصا باعتبار التاريخ للسينما المصرية مدخلا لموضوع السينما العربية بين المحلية والاقليمية. وليس هناك تبرير خاص لهذا الاتجاه من التعصب المحلي باعتبار كاتب هذا البحث مصرية ، وانما هناك اكثر من سبب موضوعي لهذا الدخول ، اهمها ان السينما المصرية ليست فقط اعرق حركة سينمائية في الوطن العربي واكبرها حجما ، بل هي الحركة السينمائية الام التي نبعث منها بعد ذلك كل تقاليد وخصائص السينما في البلاد العربية الاخرى على المستوى المحلي والمستوى القومي .

لم تكن السينما المصرية بعيدة عن السينما الاجنبية تاريخيا ولا مضمونا منذ يومها الاول .. فهي قد بدأت بعد عام واحد تقريبا من بداية المحاولات الاوروبية لهذا الفن العظيم حين تم اول عرض سينمائي في الاسكندرية في مقهى « زافاني » عام ١٨٩٦ .. وقد تكون القصة معروفة تاريخيا منذ ذلك التاريخ .. ولكن المهم ان الاجانب المقيمين في مصر في ذلك الحين والذين كانوا سابقين دائما الى اكتشاف اسرع واضمن الوسائل لاستغلال اموالهم في مصر التي كانت دائما وبشكل او باخر بقرة حلوبا لكل ذوي الاطماع ، هؤلاء الاجانب المتصرين - بحكم استغلال اموالهم او مواهبهم التجارية على الاقل - هم الذين فطنوا الى استغلال هذا الكنز الهائل الذي بدأ العالم يكتشفه فسي السنوات الخمس الاخيرة من القرن التاسع عشر : هذه الشرائط العجيبة التي تعكس صورا متحركة على شاشة بيضاء .

وهكذا بدأت اول عملية لاستيراد الافلام الى مصر وبناء صالات عرض بها منذ نجاح عرض الاسكندرية الاول في ١٨٩٦ بحيث أصبح عدد الصالات بعد ذلك وفي عام ١٩٠٨ على التحديد هو خمس صالات بالقاهرة وثلاث بالاسكندرية وواحدة في كل من بورسعيد والمنصورة واسيوط .

ولكن السينما ظلت اجنبية بالنسبة للمشاهد المصري طالما كانت فاصرة على الشرائط المستوردة من الخارج والتي تقدم لهذا المشاهد « صورا » غريبة عنه سواء فهمها او لم يفهمها .. واصبح لا بد ان تكسب السينما المصرية ملمحها المحلي الاول .. بمعنى ان تقدم صورا مصرية بالضرورة .. وفي الاسكندرية ايضا - باعتبارها نافذة مصر على العالم الاوروبي ومركزا للتجارة الاجنبية اساسا - احضر « لاجارن » اول كاميرا اجنبية بمصورها الاجنبي ولكن ليلتقط بها اول صصور « مصرية » قدمتها كاميرا سينمائية ..

ومن المعروف تاريخيا ان اول هذه الصور السينمائية المصرية التي شاهدها المصريون عام ١٩١٢ هي : ميدان الاوبرا - السياحة حول الاهرام - الخديوي في شوارع الاسكندرية - قداس في كنيسة سانت كاترين - حركة المسافرين في محطة سيدي جابر .

وحتى الفيلم الدرامي المصري - اي ذلك الذي ينتقل من مجرد تسجيل الحركة بالكاميرا الى ان يحكى بها حكاية ما - فانه بدأ ايضا على ايدي الاجانب .. حين اشترك مصور ايطالي مقيم بالاسكندرية اسمه « البرتودورسي » مع بعض الايطاليين الاخرين في بنساء اول « ستوديوها » سينمائية في مصر .. وهي مجرد قاعات جدرانها وسقفها من الزجاج لتعكس الضوء اللازم للتصوير .. وكان اول مخرج لاول افلام مصرية ايطالية ايضا اسمه « اوساتو » اخرج اول ثلاثة افلام مصرية - لو صحت هذه الصيغة - هي « شرف البدوي » و « الزهور القتالة » و « نحو الهاوية » والتي لم يكن طولها يزيد عن ٥ دقائق .. ولكنها عندما عرضت لأول مرة في صالة « شانتيه » بالاسكندرية لم تنجح نجاحا يذكر .. وكان هذا اول فشل للسينما

القاهرة لتواجه مصيرها المساوي .. وهكذا تحددت منذ اول فيلم كثير من القيم الاخلاقية التي تحكم الفيلم المصري حتى اليوم .. ولم تتبدل هذه القيم كثيرا في السينما المصرية منذ هذا الفيلم الذي تغير اسمه الى « ليلي » بعد ان اخرجته استفان روستي بنفسه وعُدل كثيرا في السيناريو الاصلي بعد انسحاب وداد عرفي من اخرجاه واكتفى بتمثيل دور الخطيب الهارب .. والذي يؤرخون به كميلاد حقيقي للسينما المصرية عام ١٩٢٧ حتى اننا نواجه نفس المشكلة تقريبا - الفئاة التي تحمل سرا من شاب وتصيح ماساتها هي محاولة الاجهاض او اخفاء « جريمتها » من المجتمع المحافظ - في واحد من آخر الافلام التي انتجتها السينما المصرية عام ١٩٧٢ والذي لم يعرض بعد في القاهرة وهو فيلم « غدا يعود الحب » الذي تلعب فيه الممثلة نيللى نفس دور ليلي الذي لعبته مريزة امير منذ ٥٠ عاما .. رغم ان هذا الفيلم الحديث الذي يستخدم تكتيكا جديدا تماما في الالوان « والفلاش باك » مقلدا آخر اساليب السينما العالمية هو اول فيلم من اخراج نادر جلال .. وهو مخرج شاب جديد من خريجي معهد السينما القاهري .. والذي يكتب في عناوين فيلمه الاول هذا انه عن قصة احمد جلال .. وهو والده الذي كان واحدا من مؤسسي السينما المصرية وكانت اول علاقة للاب الراحل بهذه السينما المصرية هي انه ظهر ممثلا في دور صغير في فيلم ليلي هذا نفسه .. الذي يعود ابنه فيخرجه للسينما المصرية وبالالوان في عام ١٩٧٢ .

وتكمن اهمية فيلم « ليلي » ايضا في انه اعطى السينما المصرية طابعها القومي لأول مرة .. فرغم ان عرضه الاول في سينما متروبول كان في ١٦ اكتوبر ١٩٢٧ وبعد بضعة اشهر من عرض فيلم مصري آخر هو « قبة في الصحراء » الذي اخرجه ابراهيم لاما ومثله شقيقه بدر لاما وبعض الاجانب القيمين في الاسكندرية التي تم تصوير الفيلم فسي صحراء فيكتوريا القريبة منها الا ان (ليلي) اعتبر اول فيلم مصري لان منتجه عزيزة امير ومخرجه استفان روستي وكل مثليه كانوا مصريين خالصا .. في الوقت الذي استمرت فيه محاولات العناصر الاجنبية والتمصرة في تطوير العملية السينمائية .. ولم يكن غريبا ان تصبح الاسكندرية منافسا للقاهرة باعتبار الثفر موطننا لكثير من الاجانب .. فبدأت في الاسكندرية تجارب الاخوين لاما اللذين انشأوا ما يشبه الاستديو الصغير هناك .. ثم انشأ توجو مزراحي ايضا استديو صغيرا في باكوس عام ١٩٢٨ .. وتبعه الفيزي اورفانيللي عام ١٩٣٠ باستديو آخر في حي النشبية .

والغريب ان يبدأ الفيلم المصري يدعم ملامحه المحلية الصرفة بعد ذلك من خلال محاولات مزدوجة من السينمائيين المصريين الاوائل (فيلم « بنت النيل » الذي انتجته عزيزة امير عام ١٩٢٩ عن قصة محمد عبد القدوس واخراج احمد جلال) وبعض السينمائيين الاجانب او المتمصرين الذين كانت بواعثهم التجارية غير متناقضة او ربما مرتبطة بمحاولة الارتباط اكثر باللامع المصرية .. فنحن نرى الصور الايطالية ستيلوكياريني ينتج عام ١٩٢٩ فيلما كوميديا هو اول افلام سلسلة كسكش بيه « الناحجة جدا شمبيا والتي سبق ان مثلها فنان شمبي عظيم هو نجيب الريحاني الذي سبق ان مثلها على المسرح المصري واستلهم فيها شخصية مصرية تماما مرتبطة بظروف تلك الحقبة الاقتصادية والاجتماعية وهي شخصية عمدة القرية المصري الثري الذي وقع في براثن راقصات كباريات القاهرة لكي يستنزف منه ثمن القطن .. ومن المعروف ان شخصية « كسكش بك » التي قدمها الريحاني في المسرح والسينما معا كانت من اولى محاولات هذا الفنان ذي الموقف الاجتماعي في النقد والسخرية الواعية والسابقة لزمانها احيانا .. من كثير من الاوضاع الاجتماعية الفاسدة في الفترة التي عايشها من تاريخ مصر .

وكان مقدرا ان تكتسب السينما المصرية ثقلا اقتصاديا وفكريا له وزنه الكبير في مسارها كله بعد ذلك بدخول بنك مصر مجال استثمار امواله في هذا النشاط الجديد من خلال شركة مصر للمسرح والسينما التي انشأها طلعت حرب في ٢٥ يوليو ١٩٢٥ والتي ظل نشاطها قاصرا على المسرح منذ ذلك التاريخ حتى تأكد البينة ان نزوله ميدان السينما

ايضا اصح عملية مضمونة المائد الاقتصادي خلال تلك السنوات القليلة التي ظل يراقب فيها المحاولات الاولى للقطاع الخاص في السينما حتى تأكد من نجاحها .. فبدأ البنك من خلال شركة المسرح والسينما يجس نبض الفاعرة السينمائية الجديدة ويشجعها تدريجيا بانشاء معمل سينمائي على سطح بنك مصر ثم بشراء معمل محمد بيومي وابفاده هو نفسه الى اوربا لشراء آلات جديدة للتحميض والطبع .

وكان مقدرا لهذا العمق الاقتصادي للسينما المصرية ان يتوافق مع العمق البشري الذي كان ينقصها في غيبة فنان السينما المصري الحقيقي حتى عاد الفنان الكبير محمد كريم من دراسته للسينما في المانيا ليصبح اول « فنان » حقيقي في بدايات السينما المصرية .. ولم تكن صدفة بهذا المفهوم ان يكون اول ما فكر كريم في اخرجاسه للسينما هو قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل .. والتي اصطلح على اعتبارها اول « رواية » في الادب المصري الحديث بالمعنى الفني .. فقد كان هذا تأكيدا اكثر لمحاولات تأكيد الشخصية المصرية التي توافقت في « زينب » موضوعا واخراجا وتمويلا .. ورغم ان مصور الفيلم « جاستون ماردى » كان اجنبيا كما هو واضح الا انه كان يشغل منصب المدير الفني لشركة مصر التي يملكها بنك مصر .. وكانت الكاميرا التي يستخدمها هي اول كاميرا تملكها الشركة .. وكان هذا التعاون مع الفنيين او الحرفيين الاجانب ضرورة يفرضها تقصص الحرفيين المصريين المدربين وهو نقص موجود في بدايات السينما في البلاد العربية كلها .. ولكن هذا لم ينتقص شيئا بالطبع من اللامسح المصرية « لزينب » الذي تدور احداثه في بيئة مصرية صميمة وفي جو الصراع الاجتماعي بين براءة الريف وبورجوازية المدينة كما تصوره هيكل بالطبع .

الفيلم الفني :

ولم يكن دخول السينما العالمية عالم الصوت في ١٩٢٧ مجرد تحول تكتيكي بالنسبة للفيلم المصري اصبح به فيلما ناطقا .. وانما اصبح الصوت في الفيلم المصري ايدانا بدخوله عالما فكريا كاملا يحكمه منطق تجاري اصبح هو السائد في مستقبل السينما المصرية كله وحتى اليوم ، لقد اصبحت الاغاني والرقصات هي المادة الاساسية لكسل الافلام المصرية تقريبا منذ ذلك الحين .. وكان المنتجون يدركون بذلك طبيعة الوجدان المصري والعربي الذي يخاطبونه .. وهو وجدان شديد العاطفية تحرك اشجانه واحلامه قيم رومانتيكية ويحمل في اعماقه تراثا عريقا من الشعر والحلم .. ولعبت الاغاني والرقصات في السينما المصرية دورا كبيرا في عملية « التوظيف » العاطفي التي لا بد منها في مواجهة واقع اجتماعي متخلف وضغوط سياسية قوية .. وهكذا اصبحت هذه الاغاني والرقصات هي القسماة الغالبة على الانتاج السينمائي المصري .. واصبح الطربون هم نجوم السينما الاول ايا كانت قتراتهم التمثيلية وبدأت سلسلة متعاقبة من افلام نجوم الفناء ظلوا على قمة الانتاج السينمائي من ام كلثوم وعبد الوهاب وفريد الاطرش الى عبد الحليم حافظ .. مرورا بالفترة الذهبية للفيلم الفني الاستعراضي المصري عند ليلي مراد وانور وجدي ومحمد فوزي وشادية وحتى عبد العزيز محمود وكارم محمود اللذين كانا من نجوم السينما المصرية الكبار يوما ما ..

وكانت القسمة الثانية الاكثر شيوعا وتأثيرا في الفيلم المصري هي الكوميديا بالطبع .. وهي مرتبطة ايضا بنفس التركيب البالغ التعقيد للنفسية المصرية التي كلما ازدادت حزنا كلما ازداد امعانها في الهروب بالضحك .. وهكذا عرف الفيلم المصري دائما نجومه الكوميديين من نجيب الريحاني وعلي الكسار الى فؤاد المهندس ومحمد عوض مرورا بعدد كبير من الممثلين الهزليين الذين حققوا ثروات ضخمة وعددا لا حصر له من الافلام حتى لقد انتجت السينما المصرية سلسلة كاملة من الافلام يلعب بطولتها اسماعيل ياسين وتحمل اسمه .

واصبحت الشخصيات الرئيسية في الفيلم المصري ثلاثا لا بد من توفرها : المطرب او المطربة والراقصة .. والمهرج .. وهو لا يصعدو كونه مهرجا بالفعل لان احدا من ممثلي الكوميديا في الفيلم المصري - باستثناء الريحاني - لم يرتفع بمستوى الضحك الى الفلسفة او النقد

او مجرد المغزى الجاد وراء الضحكات .

ولان السينما المصرية كانت اعرق صناعات السينما في البلاد العربية لاسباب عديدة سيجيء ذكرها تباعا ضمن هذه الدراسة .. فقد كان طبيعيا ان تنتقل هذه الملامح المميزة للفيلم المصري الى السينما العربية كلها مع بعض الاستثناءات المرتبطة بالظروف التاريخية لنشأة السينما في كل بلد عربي .. واصبح نجوم الفناء والرقص والكوميديا المصريون هم اكثر النجوم شعبية في الوطن العربي كله ..

نشأة الكاوبوي العربي :

وقد كان مقدرا لوجة الفناء والرقص والكوميديا هذه ان تنحسر بانحسار شمس نجوم الفناء والرقص والكوميديا في مصر .. وهسي ظاهرة غريبة تتطلب كثيرا من البحث .. فلماذا نصبت المواهب بالفعل في هذه المجالات الرئيسية الثلاثة في السنوات العشرين الاخيرة ، ولماذا لم تظهر مواهب جديدة في نفس قدرة ام كنثوم وعبد الوهاب وليلى مراد ومحمد فوزي زالريحتاني ونجيه كاريوكا وسامية جمال وفريد الاطرش ؟ ولماذا بعد ان كف هذا الجيل عن انطاء لم ينهر جيل ثان فقط على نفس المستوى .. بل ولا حتى على مستوى اقل ولكنه يكفي لتجدد تيار الحياة في هذه الملامح الرئيسية في السينما العربية؟ لقد شهدت المنطقة العربية كلها هذا الشحوب الواضح والخيف في المواهب الفنية عموما خلال السنوات العشرين الاخيرة بحيث بقيت بعض الاسماء القديمة على القمة بحكم قيادتها التاريخية وحدها رغم ضعف عطائها وتناقصه الطبيعي بحكم الزمن وجفاف القدرة واصبحت الكثرة العنودية من فئاني الوطن العربي مجرد كثرة عددية .. لا مجال للمقارنة اطلاقا بين قيمتها الفنية وقيمة جيل الكبار السابق .. بحيث لم يعد هنالك وسط كل الاسماء العديدة التي افرزتها الحركة الفنية في الوطن العربي بعد توقف الجيل القديم او ثباته على القمة .. ما يمكن ان نعتبره قيمة فنية خاصة سوى فيروز والرحبانية .. وهم في تصوري ظاهرة فريدة لها اسبابها وظروفها الخاصة التي لا تمكس حالة الفن العربي في الفترة الاخيرة بوجه عام .. ويتبقى المحصلة النهائية هي ان هذا الانحسار الواضح في حركة الفن العربي كانت نتيجة حتمية للظروف السياسية والاجتماعية المتردية التي شاهدها المنطقة .. وازمة الحرية الخائفة وانحسار كثير من التيارات الوطنية والديمقراطية نسم التطورات الفاجعة لقضية فلسطين التي يكفي كمظهر مادي لها تلك الهزائم العسكرية الثلاث المتعاقبة في ٤٨ و ٥٦ و ٦٧ التي ادت بلا شك الى خنوت شرارة الفن في الوجدان العربي وروح القهر المعنوي التي لا شك فيها والتي ادت بدورها الى انهيار كثير من المثل والاحلام الرومانتيكية وخفوت الحس الشعري والفئاني الموهوب الذي كان يميز الوجدان العربي دائما .. بحيث اصبح هذا الوجدان اكثر ميلا للتسبيب والشك والياس وانحدار اللوق الجمالي والقبول بفنون اكثر غلظة ورخصا وافتعالا هي بطبعها فنون فنرات الجزر القومي في التاريخ الانساني كله وبالتراث في البلدان العربية .

وطبيعي ان ينعكس هذا كله على السينما العربية .. باعتبارها جماع هذه الفنون كلها وطبيعي ان كل شيء في السينما العربية اردا .. وان تختفي موجات الازدهار التي شهدتها هذه السينما في وقت ما .. بحيث تنحسر موجات كاملة من هذه السينما .. وابتداء من الوجة الفئانية الاستعراضية التي ازدهرت في منتصف الاربعينات .. الى موجة الواقعية النقدية التي بدأت « بالزيمة » عام ١٩٢٩ وحتى سلسلة الافلام صلاح ابو سيف التي بدأها عام ١٩٥١ بفيلم « لك يوم يا ظالم » عام ١٩٥١ ثم « الاسطى حسن » ١٩٥٢ وهي نفس الفترة تقريبا التي قدم فيها يوسف شاهين فيلمه الاول ذا الأبعاد الاجتماعية الواضحة « صراع في الوادي »

ولكن حتى قبل ان تنحسر موجة الافلام الفئانية فقد استطاعت في الفترة التي ازدهرت فيها ان تقدم بعض الملامح القومية المشتركة في البلاد العربية كلها .. ليس فقط كانت تقدم لمتفرج الفيلم العربي الاطليات التي يحبها .. بل لانها استطاعت ان تخلص عنصر « الجدولة » التي تمثل بدورها إحدى التجليات الشديدة التأثير على النفس

العربية التي عاشت دهرا كبيرا في عالم الجن والحواديس .. والاساطير .. استطاعت ان تخلص عنصر الجدولة هذا للفن الموسيقي من خلال « الاوبريت » الذي قدمه عبد الوهاب في فيلمه « يوم سعيد » مثلا حين حكى في جزء مستقل تماما عن باصي بناء الفيلم المصري قصة ليلى والمجنون في نفس طابعه وملابسه التاريخية البدوية وبصوت عبد الوهاب واسمهان .. وكان هذا اول تطوير عصري لاستخدام الاغنية في الفيلم المصري .. بحيث لم نصبح مجرد لحظة الاستراحة الذهنية والتي تقطع سير مشاهد الفيلم وتطلها حتى ينتهي الفني او المغنية من « اطراب » اذن المشاهد العربي .. الذي هو « سميع » مرهف بفطرته .. وانما اصبحت الاغنية تحكي شيئا او تصيف حدثا جديدا او معنى اضافيا لسانن بناء الفيلم .

واسمهان التي ساهمت بصوتها فقط في اوبريت « مجنون ليلى » في فيلم عبد الوهاب « يوم سعيد » هي نفسها احدى الدعائم الموسيقية الرئيسية للفيلم المصري في تلك الفترة من ازدهاره الموسيقي .. وهي تجسيد لاحد الملامح القومية التي وحدت بين شاعري الافلام في كل البلاد العربية .. فقد جاءت من سوريا مع اخيها فريد الاطرش ليصنعا نجاحهما الحقيقي في السينما المصرية .. وهي ظاهرة تجددت كثيرا بعد ذلك وحتى الان في الفيلم المصري .. فقد كانت الاصوات الجميلة القوية تجيئه دائما من بلاد الشام لاستفيد من انجهاز السينمائي الاكثر تقدما في القاهرة .. والذي كان يستفيد بدوره من قوة واصالة هذه المواهب الموسيقية في تدعيم نجاحه التجاري وانتشاره في الاسواق العربية كلها .. وبعد اسمهان وفريد الاطرش جاءت صباح المطربة اللبنانية التي لم تتوقف منذ الاربعينات عن الاسهام في الافلام المصرية التي حققت فيها مجدها الحقيقي قبل ان تقصر نشاطها هذا على السينما اللبنانية التي حاولت ان تنشط كثيرا في السنوات الاخيرة .. قبل ان تعود صباح منذ سنتين لتصل ما انقطع من خطوط بينها وبين السينما المصرية حين عادت لتمثل فيلم « نار الشوق » في مصر .. وبعد صباح لم ينقطع حتى الان هذا المزج المستمر بين الاصوات السورية واللبنانية وفئاني السينما المصرية .. فدائما كان الجهاز التقني المتقدم للسينما المصرية يتعاون مع نور الهدى ونجاح سلام وفايزة احمد وسعاد محمد ونزهة يونس .. بل ان هذا الاحتفاء لاصوات الجميلة كان يمتد احيانا الى الغرب - حيث قدمت السينما المصرية المطربة الجزائرية « وردة الجزائرية » في فيلمين تاريخيين .. وقبل هذا كله بالطبع كانت افلام فريد الاطرش التي انتجها في القاهرة .. تمثل تيارا مستقلا تابع به بدايات عبد الوهاب من « الوردة البيضاء » .. وكان لدى فريد الاطرش احساس دائم بانه مطرب من جيل الدرود في سوريا يعني في افلام مصرية بمعنى ان احساسا ما بان له دورا قوميا في افلامه .. كان يجعله يقدم في كل هذه الافلام تقريبا - ابتداء من « انتصار الشباب » مع اخته اسمهان - اوبريتا يقدم فيه كل اغاني ورقصات الوطن العربي الفلكلورية تأكيدا على قومية الوطن الواحد ..

وليس هذا الشكل من التوحيد لعناصر الفناء والرقص في السينما العربية هو التفسير او البرر الوحيد لقومية عنصر الموسيقى والفناء في هذه السينما .. وانما كان بدء استخدام هذا المنصر في فيلم « انشودة الغواد » عام ١٩٢١ وهو اول فيلم مصري ناطق لمبيرا ضروريا عن حاجة قومية اعيق الى هذا النوع من السينما تخلق مع تكوين الشخصية العربية كما سبق ان اشرت .. وفي بحث عن « دور الموسيقى العربية في الفيلم العربي » لصالح عز الدين يقول المؤلف : « ان التكوين الاجتماعي نفسه جعل من العالم العربي جمهور مستمعين قبل ان يصبح جمهور مشاهدين .. وكما لا تنمق في اصول التاريخ لتذكر فقط ان العالم العربي كالحق عامة يتعلق بمصدر الامور الشفوي فيما يتعلق بالاساطير واللاهيات والاحاديث او وسائل اللهوء . وقد لاقت الموسيقى العربية منذ بدايتها ترحيبا وديا لدى الجمهور في المدن كما في الريف » .

وهو يرى ان الرقص شكل آخر من اشكال الفن مرتبط بالفناء .. ولذا فقد ازدهر ايضا لدى الجماهير .. وبالنسبة للسينما فان نفس

المنطقة العربية رغم اختلاف اللغة مثل « سيدتي الجميلة » و « صوت الموسيقى » و « قصة الحي الغربي » وكثير غيرها .
مجتمع الميلودراما :

وقد يبدو للوهلة الأولى ان هذا الميل الغريزي للكوميديا مسن ناحية وللرقص والفناء من ناحية أخرى .. يعكس نفسية عربية سعيدة ومحبة للبهجة .. الا اننا لن نحتاج كثيرا من الجهد لاثبات العكس . بل ان هذا الميل بالذات هو تأكيد لنزعة « الهروب من الواقع » كما قلت .. وهو التعويض الفني المبهج عن بيئات محلية واقعة تحسنت صفوط سياسية واقتصادية واجتماعية ناسية .. مع فقدان للعدرة على « المقاومة بالعمل » وتعرض حرية التعبير والنقد لكثير مسن الصواب .. ويبدو هذا كله واضحا من استعراض الظروف التاريخية للمنطقة .. بحيث لم يبق هناك مفر من التكوّن الى داخل الذات واستجلاب ارضى المنع الفنية في عالم من الاوهام الداخلية المنزوعة من الانطلاق الا بالحلم . ولقد اصيحت السينما هي ارضى هذه المتع بعد تراجع المسارح الدرامية والاستعراضية التي كان عملاؤها غالبا من طبقات اجتماعية تمت تصفيتها او ضربها اقتصاديا .

وشاء الطابع المركب والبالغ التقيد للشخصية العربية ان يكون الوجه الاخر لهذا الميل الواضح للبهجة المغتلة ... هو الميل الواضح ايضا ونفس الحجم للحزن التعمد .. وهذه مسألة قد لا يكون هذا مجال تحليلها نفسيا او اجتماعيا وان كنت قد اشرت اليها ضمنا في اكثر من موضع في هذه الدراسة .. ولكن المهم هنا هو ان نفس الظروف والاصول النفسية السابقة خلفت عالما كاملا من المأساة من الفيلم المصري لم يلبث ان انتقل - مثل كل ملامح هذا الفيلم المحلية - الى كسل الافلام العربية .. وطبيعي ما دام المجتمع العربي مجتمعا للميلودراما .. ان يصيح الفيلم المصري عالما قائما بذاته هو ايضا للميلودراما .. وان يصيح سجلا للفواجع والنكبات والاحزان والصدمات والامسال المحبطة دائما والصدف السيئة والمعجزات المنتظرة .. والتي احيانا ما تحدث بفعل القدر وحكمة السماء غير القابلة للتفسير والتي لا تقبل المراجعة .

ولقد ادرك كتاب السيناريو في السينما العربية كلها تقريبا هذا الميل الفطري لدى المشاهد لان يتوحد مع شخصيات الافلام في فيجيتها .. حتى تتساقط دموعه مع كل مظلوم او متهور .. وهي نفس رغبته في التوحد مع هذه الشخصيات في حالة قدرتها الاقتصادية الفاتحة التي تجسدها الافلام العربية دائما في ديكورات فخمة وملابس زاهية واثاث غني وسيارات فاخرة .

ويعتبر الفيلم المصري - والعربي عموما - ان الحياة مأساة حتى يثبت العكس .. ومن هنا فان محور القصة هو غالبا هذه المأساة .. وحتى عندما تبدأ الاصوات هادئة وعادية وموجية بالامل فلا بد ان تنفض المأساة لتهدم هذا الهدوء في اي وقت .. وقصص الحب في كل افلامنا تقريبا تعترضها عقبات من كل نوع . وهذا مرتبط بالطبع بنظرة مجتمعنا للحب .. فهو مرفوض اخلاقيا ما لم تصحبه مبرراته الشرعية المعترف بها من الجميع .. وانطلاقا من الرغبة الخفية - السادية احيانا والمأسوسية احيانا اخرى . في تدمير الحب .. فان كتاب السيناريو يضعون امام قصص الحب في الافلام التي يكتبونها كسل العقبات الممكنة .. الدوايق الطبقية .. وغدر الاحباب انفسهم .. والحوادث القدرية ... وندخل « العزول » او المنافس المعاشق الذي لا بد منه في كل فيلم لاستكمال عنصر الشر او « النكته » بالتعبير المصري .. ولكي يصبح هناك مبرر للصراع طول الفيلم بين البطل والشرير الذي ينتهي حتما بهزيمة الشرير وتحقيق لحظة الراحة والشماتة والنظر لدى المشاهد العربي .

وهناك احصائية شهيرة وردت في كل الدراسات الجادة عين السينما المصرية تقريبا تسرد تفاصيل الفواجع الميلودرامية التي تشكل صلب بناء الفيلم .. ويبلغ عدد هذه الفواجع ٢٣ من ٥٢ فيلما انتجت في موسم ٤٥ - ١٩٤٦ .. وتفصيل هذه الحوادث الميلودرامية كما يلي :

موسم ٣٥ - ١٩٣٦ الذي شهد بداية عمل ام كلثوم في السينما في فيلم « وداد » شهد ايضا اول افلام ملكة المسارح بديعة مصابني والذي اخرجها ماريو نولبي الذي اخرج هو نفسه « انشودة الفؤاد » من قبل للمطربة نادرة .

وحققت الافلام الفئانية اكبر نسبة لها في السينما المصرية في السنوات من ٥٠ الى ١٩٥٥ والتي وصلت قمتها عام ٥١ - ١٩٥٢ بالتحديد .. حيث تم التعاقد مع ٤٦ من نجوم الفناء والمؤلفين باعتبارهم اكثر النجوم رواجاً في السينما المصرية خلال ثلاثين سنة .

ولقد كان مستحيلا ان تستمر الاغنية في السينما العربية محتفظة بنفس تقاليدنا خارجها . فاذا كانت هذه الاغنية قائمة بطبعها على النفس الطويل وبطء الايقاع وتوفر الوقت للترطيب والارتجال الملون والاعارة الرتيبة لنفس المقطع من اجل تحقيق اكبر قدر مسن الاشباع .. فان هذا كله كان يتعارض بالطبع مع السينما كفن سريع الحركة قائم على الصورة المتغيرة الايقاع .. ولقد حققت الافلام الفئانية الاولى قدرا متفاوتا من الصدمة لجمهور الفيلم .. ولكنها لم تلبث ان اكتشفت الحل في اخضاع الاغنية الشرقية بشكل او باخر لمقتضيات السينما .. فاخفت التخت الشرقي نفسه ليحل محله الاوركسترا الحديث . ولصعب عبد الوهاب بالطبع دورا كبيرا فسي تحديث الاغنية السينمائية وتغيير ايقاعاتها وتقاليدنا وجعلها اقرب الى القوالب الغربية .. وكان هذا التغيير في الاشكال الموسيقية للفيلم العربي متوافقا مع تغييرات اخرى في ملامح هذا الفيلم نابعة مسن التغييرات السريعة في المجتمع المصري نفسه .. وهكذا تغيرت الموسيقى والشكل السينمائي للاغنية مع تغير وحدات الفيلم الاخرى من ديكور وملابس واثاث .. والتي اصيحت كلها اكثر عصية واقرب الى الطابع الاوروبي الذي كانت تقترب منه حينما من حيث الشكل وليس المضمون بالطبع - طريقة الحياة المصرية نفسها في بعض قطاعاتها الجورجوازية التي كانت موضوعات الافلام قاصرة عليها دون الطبقات الشعبية .

وهذا الاتجاه الى تحديث الاغنية السينمائية والذي بدأه عبد الوهاب وصل الى قمته في سلسلة افلام عبد الحليم حافظ الذي يعتبر آخر جبل المطربين الكبار ، فلقد كان اتجاهه الفئاني في افلامه هو الشكل المصري الاكثر تقدما ونجاحا لتقاليد السينما العربية الموسيقية . وهذه مسألة مرتبطة بلون الفناء الجديد الذي قدمه عبد الحليم في عمله الموسيقي كله - في السينما وخارجها منذ ان ظهر عام ١٩٥٧ وحتى الان - والذي كان تعبيرا موسيقيا واضحا عن تغييرات كثيرة طرأت بالفعل على الحياة المصرية كلها منذ ذلك العام .. الذي لم تكن صدفة انه عام قيام الثورة .

ولكن الحقيقة القوية هي ان هذا الحجم الهائل للفناء والرقص في السينما العربية فشل في ان يطور نفسه كثيرا منذ ان تخلص من تقاليد التخت الشرقي .. صحيح ان الايقاع اصبح اسرع وزمن الاغنيات اقل وطابعها اكثر اوروبية .. ولكن الدور الذي تلعبه الاغنية في بناء الفيلم بقي نفس الدور .. مجرد استراحة بهيجة توقف التطور الدرامي للفيلم لكي تطرب المنفرج .. بحيث اصبح يمكن بسهولة ان تنتزع الاغنيات والرقصات تماما من الفيلم لكي تحسن ان بناءه لم يفقد شيئا ولم يختل .. وهذا فشل كبير للاغنية والرقصة كوحدة من وحدات بناء الفيلم . وهذه الوضعية مشابهة تماما ومن عدة وجوه بالفيلم الهندي .. وقد يسفر هذا رواج الافلام الهندية في المنطقة العربية كلها رواجا اقرب الى الانسحاب منذ فيلم « سانجام » بالتحديد الذي اصبح ظاهرة ملأت الفراغ الذي حدث لدى منفرج الفيلم العربي بعد انحسار موجة الافلام الفئانية المحلية .

ولكن السينما العالمية حين تستخدم الفناء والرقص - وكثيرا ما تستخدمهما - فانها توظفهما توظيفا عضويا .. بحيث يصبحان جزءا من بناء الفيلم المتكامل .. وهذا يسفر لماذا لم تعرف السينما العربية حقيقة ما يمكن اعتباره فيلما استعراضيا او دراما غنائية او كوميديا موسيقية - حسب اختلاف التسميات - بالشكل الذي عرفته السينما المالية - والامريكية بالذات - وفي افلام شهيرة نجحت كثيرا في

حالات التفجير بالفتيات

٩

حالات الاغتصاب

٢

الخيانات الزوجية

٣

الانتحار

٣

محاولات الانتحار

٢

حالات الجنون

٢

وهناك نغمة او « تيمة » سائدة تكررت كثيرا في الافلام المصرية سواء بالنص او مع اجراء بعض التنويعات .. وهي كما يسردها جلال الشرفاوي في دراسته المعروفة عن تاريخ السينما المصرية (كتاب جورج سادول عن السينما في البلدان العربية ص ٨٥)

(شاب وفتاة يتحابان . احدهما فقير والاخر غني . ويعارض اهل الفني هذا الزواج . او يخون الشاب حبه . النتيجة : تضع الفتاة المفر بها طفلا ويلحق بها العار وتبقى هكذا تحت رحمة الاضطهاد بجميع الوانه حتى يستقر الامر بها الى اكتشاف براءتها . يتم الزواج بين الشاب والشابه وتفرم الفرحة الجميع ويكون الاحتفال بالنهاية حتميا) .

ويفسر جلال الشرفاوي هذا الطابع المساوي للسينما المصرية تفسيراً لا يختلف كثيراً عن التفسير الذي قدمناه منذ قليل .. فيقول (نفس المرجع) :

« من الضروري العودة الى الوضع الداخلي الذي كانت عليه مصر في ذلك العهد (موسم ٤٥ - ٤٦) لنلمس الفرق الشاسع بين اقلية ضئيلة من الملاك كانت على جانب كبير من الثراء والرخاء والجاه وبين فئة فقيرة اخرى تمثل الاغلبية الساحقة .. وانطلاقاً من هذا الواقع الشاذ يسهل علينا ادراك السبب الذي من اجله تمسكت الافكار - على الصعيد الانساني - باظهار هذا الانعدام المؤسف في التوازن الاجتماعي) .

ولكن جلال الشرفاوي يصل الى نتيجة خطيرة بعد تبادل افلام الفواجع المسيطرة على السينما المصرية مع افلام الكوميديا الاستعراضية .. وهذه النتيجة هي ان « عاقبة هذا التفهق كانت خطيرة جدا بعد ان أصبح الجمهور على درجة من الثقافة اعلى مما كان عليه في السابق .. فافتتاح عدد من المدارس من جهة والكفاح ضد الاحلال العسكري الذي استؤنف بعد الحرب العالمية الثانية .. ومعارضة الاحزاب المصرية بعضها للبعض الاخر من جهة اخرى .. ايقظت الافكار بالرغم من النكبات التي تراقق دوما نزعات كهذه .

« وفوق ذلك فالاجتماعات والمحاضرات التي كانت تبحث فيها مواضيع شتى والمظاهرات العامة التي كان يشترك فيها الطلاب الجامعيون وطلاب الليسيه والعمال والتجار والمستخدمون كانت تحدث اتجاها في التطور الفكري .

« ويقدر ما كانت تزداد الفوضى واللبلة بقدر ما كان الوعي الفكري تتضح معالمه .. فمن قراءة الجرائد الى سماع الراديو الى المشاركة في حياة الامة الى المظاهرات والمحاضرات : كل ذلك كان باعثاً للتطور الفكري .

« وقد ادت هذه الاحداث الهامة الى تحول كامل في التصرف العقلي والذهني من قبل الشعب المصري : فسرعان ما تبدل الوضع الى احسن .. فتما اللوق واستيقظت الافكار واتسعت الثقافة العامة . « ولا نستطيع القول بان هذه الاحداث التي هي وطنية صرف .. كان لها تأثير مباشر على السينما .. ولكن - وهذا لا يقل حقيقة عن ذلك - كان لها تأثير واضح على المصريين انفسهم .. جمهور السينما . « فلم يعد هذا الجمهور يرضى بموضوع سخيف ولا بسيناريو ضعيف التركيب ولا بتقنية هزيلة .. غير ان السينمائيين المصريين كانوا عاجزين عن تلبية مطالب الجمهور الواعي ..

« ولم تلبث ان ظهرت النتيجة : اذ تغلغ الجمهور عن الافلام المصرية واتجه نحو الافلام الاجنبية .. واصبح الوضع السينمائي الوطني بالغ الخطورة .. »

(نفس المرجع ص - ٨٧)

ويكمن خطر الافلام الاجنبية وسيطرتها على سوق العرض العربية

في تأثيرها المادي على اقتصاديات الفيلم المصري - باعتباره اكثر سوق الافلام رواجاً في المنطقة - فقط .. وانما في السيطرة الفكرية الخطيرة التي اسحبت من تقليد السينما العربية لمواصفات الجنس والعنف والابهار الشكلي والديكورات الخرافية والابطال الذين بلا عمل كما يندمها الفيلم الامريكي الى السائير الاكثر خطراً على ذوق مشاهدي السينما في البلاد العربية الذين اصبحوا هم ايضا اسرى تقاليد الفيلم الامريكي ومفاعيمه الضارة التي يزرعها في نفوس المشاهدين والتي يبلغ مداها في منطقة ليست مرتفعة الثقافة بطبيعتها .

لقد انتشرت افلام الحركة كما يقدم الفيلم الامريكي نموذجها الناجح والذي اصبح « علامة تجاربه » للسينما السهلة التي تحقق اكبر عائد .. انتشرت هذه الافلام بشكل ما في السينما المصرية في السنوات الاخيرة .. وهي افلام يلعب بظولها غالباً فريد شوقي وورشدي ابانته ويخصص في اخراجها حسام الدين مصطفى ونياذي مصطفى وحسن رضا وغيرهم .. ولا تقدم هذه الافلام للمشاهد اي منعة فنية او فكرية ذات قيمة .. وانما تعتمد على شعبية نجوم المفاخر المعروفين .. كما انها لا تدور حول اي مشكلة ذات طابع محلي .. لانها تتجاهل الواقع المحلي الى عوالم وهمية من مسارك العصابات والمهربين واللصوص وجرائم القتل التي تكتمل ذاتها باستخدام عنصر الاغراء الجنسي .. واسطاق هذا النوع من الافلام ان يملأ الى حد ما فراغ الكوميديات والافلام الموسيقية .. وان يصيح هو اكثر اشكال الانتاج السينمائي رواجاً لدى الفئات الشعبية .

وطبيعي ان يكون ثمن هذا كله هو التجاهل الكامل لمشاكل الواقع العربي .. فباستثناء بعض الافلام القليلة ليوסף شاهين وصلاح ابو سيف ونوفيق صالح وكمال الشيخ وبركات .. فليس هناك ما يمكن اعتباره سينما واقعية .. وبالنسبة لمصر فان هناك تجاهلاً كاملاً للريف في الافلام المصرية - باستثناء بعض المعالجات النادرة وغير الناضجة غالباً - وهذه مأساة تعكس وضعية السينما العربية كلها في تجاهلها المخجول للواقع المحلي - فضلاً عن القومي - اذا ادركنا حجم الريف المصري شعباً ومساحة بالنسبة لمصر كلها . فالسينما المصرية اذن تتجاهل ٧٠٪ تقريباً من مشاكل الارض المصرية .. وحتى النسبة الباقية فانها تعالج مشاكل المدن .. وانما تختار قطعاً ضئيلة جداً من بورجوازية المدن .. بعد ان تقوم بتخريفها وتزييفها وتغريفها مسن مضمونها الاجتماعي الصحيح .

ولا يمكن ان يتحدث احد عن العمق السياسي للسينما العربية اذا كان الحال هكذا .. لانه لا يمكن الاعتراف بما يمكن تسميته « سينما سياسية » في البلاد العربية رغم انشاز هذا النوع من السينما في العالم كله الان .

بل ان مجرد الاهتمامات القومية في السينما العربية لا تتعدى بعض المبادرات الفردية او المفاخرات احياناً .. وافلام المناسبات احياناً اخرى .. وهي افلام رديئة المستوى فنياً في الغالب واقترب الى روح الدعاية او الخطابة .

وبالنسبة للسينما المصرية مثلاً فاننا نجد افلاماً قليلة تتحدث عن معركة الشعب المصري ضد الاستعمار البريطاني هي : « يسقيسط الاستعمار » و « مصطفى كامل » و « كيلو ٩٩ » و « في بيتنا رجل » . وعن حرب فلسطين : « ارض السلام » و « سمراء سيناء » وعن معركة الجزائر : « جميلة الجزائرية » وعن ثورة يوليو ١٩٥٢ : « الله معنا » و « رد قلبي » وعن حرب السويس : « سجن ابو زعبل » و « بور سعيد » و « حب من نار » و « أغنية على المر »

افلام الصراع الاجتماعي : « صراع في الوادي » و « ارضنا الخضراء » و « الفتوة » و « الخرساء » و « غروب وشروق » ورغم اني قد اكون اغفلت بعض الافلام الاخرى الا انه حتى باضافتها فان النسبة تبقى بالغة الضالة .. والنتيجة هي ان الاهتمام الجاد بالواقع المحلي او بالقضايا القومية على السواء لا يتعدى بعض القطرات في بحر السينما العربية الالهية تماماً عن مشاكل الواقع العربي محلياً وقومياً .

وفي سوريا بدأت المحاولات الاولى لصنع سينما محلية منذ ان بدأت اول آلة عرض سينمائي احضرها الازراك الى حلب في عام ١٩٠٨ . ثم بدأت محاولات الخلق عام ١٩٢٨ بانشاء شركة سورية للسينما باسم « حرمون فيلم » التي انتجت اول افلامها « المنهج البريء » الذي اخرجها ايوب بدري (تاريخ السينما السورية لصالح ذهني) ولكن المحاولات الناضجة لصنع سينما سورية لم تبدأ الا مع بدايـة الخمسينات ومن خلال المحاولات الضرورية لبعض الشبان . الى ان تم تكريس ميلاد السينما السورية رسميا بانشاء المؤسسة السورية للسينما عام ١٩٦٣ التي انتجت اول افلامها السورية الخاصة « رجال تحت الشمس » والذي تناول ثلاث قصص عن المقاومة الفلسطينية ايمانا من مدير المؤسسة الشاب عبدالحميد مرعي بان قضية فلسطين هي هم العرب القومي الاول الذي يجب ان يعالجه السينمائيون في البلاد العربية جميعا .

ومؤسسة السينما السورية نفسها تجسيد للطابع القومي للسينما العربية من حيث انها تقوم على جهود عدد من الشبان من كثير من البلاد العربية . . واخر افلامها مثلا « المخدوعون » مأخوذ عن رواية « رجال في الشمس » لفسان كنفاني الفلسطيني من اخراج توفيق صالح المصري .

لقد كان السينمائيون السوريون حريصين على الاحتفاظ بطابعهم العربي المحلي اولا حتى على مستوى المحاولات الانشائية الاولى . . وهو ما لم يحدث حتى للسينما المصرية التي ولدت من خلال جهود الاجانب كما اوضحنا . . ولا في السينما في المغرب العربي - الجزائر بالذات - التي ولدت ايضا من خلال التعاون المشترك مع سينمائيين اجانب . . رغم حرصها على ان تصيغ محاولاتنا الاولى بصيغة قومية خالصة فارتبطت كل افلامها المبكرة تقريبا بصراع الشعب الجزائري من اجل الاستقلال . .

وهذا الحرص على الطابع المحلي للسينما السورية هو التفسير المقبول لما اثار دهشة الكاتب السوري صلاح ذهني .

« قد يستغرب المرء اذ يعلم ان اية شركة اجنبية لم يخطر لها يوما ان تستغل سورية كديكور لاجراء افلامها شان ما يجري في بلدان اخرى . . مع ان سورية بمناظرها الرائعة المتنوعة موضع مثالي مما تعلم به الشركات السينمائية . . ولكن هذه الشركات تصرفت حتى الان وكأنها قد استغلت سورية من خريطة العالم السينمائية . . . وبذلك لم تدخل الى البلاد خلال الفترات السابقة اية خبرات اجنبية يعند بها . »

ويعتقد المؤرخ السينمائي الكبير الراحل جورج سادول ان ظروفنا كثيرة طرأت على السينما العربية محليا وقوميا منذ ١٩٦٠ : حين « انشئت مكاتب او مراكز سينمائية في لبنان وسورية والعسراق وج.ع.م. والجزائر والاردن . . وتتفاوت صلاحيات هذه المراكز من بلد الى اخر . . وهي تشرف في ج.ع.م. والجزائر اشرافا كاملا على مختلف فروع هذه الصناعة التي اجري تأميمها . . فيما يتعلق بالاستثمار الذي هو مهم دخل صناعة السينما . . فان ج.ع.م. تمتلك عددا كبيرا من الصالات . . اما الجزائر فقد اامت جميع دور السينما خلال عام ١٩٦٤ . . وان الاشراف على الاستثمار كليا او جزئيا بواسطة الضرائب التي تفرض على الافلام المستوردة والتذاكر المباعة يسمح للمؤسسات الحكومية باقامة شركات وطنية للتوزيع وتطوير وتوفير المعدات التقنية (استديوها . . معامل . . الخ . .) وتحسين الاستثمار وتشجيع الانتاج الوطني عن طريق المساعدات المالية وتمويله كليا في حالة التاميم . .

مشكلة اللغة :

يقول جاك بيرك : « لقد زودتني اللغة العربية بكثير من المعاني والنقاط عجز تحليل اللغات الاخرى عن التقاطها بشكل مباشر كما هو الحال في اللغة العربية . . ولهذا السبب تمكنت شخصيا من التحدث بها بطلاقة » :

ومع ذلك فقد شاءت مأساة الحدود المتعملة تاريخيا وسياسيا

في الوطن العربي ان يصيح تحدث العرب انفسهم باللغة العربية اكثر صعوبة مما كان لدى الفرنسي جاك بيرك . .

واذا كانت العربية الفصحى هي الرابطة التاريخية للعرب جميعا و باعتبارها اساسا لفة القرآن . . الا ان اللهجات المحلية لهذه اللغة الواحدة حولتها الى اكثر من لفة . . بحيث اصبح تفاهم الانسان العادي بلهجته المحلية مع عربي اخر مشكلة من مشكلات الوحدة الثقافية في الوطن العربي . . وهي مشكلة محلولة في اجهزة الاعلام الرسمية (الصحف والاذاعات) ولكنها تمثل احدى العقبات الخطيرة بالنسبة للسينما العربية . . ولا انسى مدى المي حينما شاهدت في القاهرة الفيلم الجزائري العظيم « معركة الجزائر » وعلى الشاشة ترجمته بالعربية الفصحى للهجة الجزائرية التي يدور بها حوار الفيلم . . والتي كنت احس بانني احب وفعها رغم اني لا فهمها تماما . . بل لقد كانت محنة اللفة اكثر ايلاما حين شاهدنا فيلم فيروز « بياع الخواتم » الذي اخرجته المخرج المصري يوسف شاهين في بيروت وعلى الشاشة ايضا ترجمة بالفصحى ثم عرض فيلم فيروز الاخر « سفر برك » في القاهرة في العام الماضي ورغم تعاطف جمهور المشاهدين المصريين مع الفيلم فقد كانت لهجة اللبنانية عائقا امام فهمهم له مع غياب الترجمة . .

وهي محنة حقيقية اذن ان نضطر لوضع ترجمة على الشاشة للافلام العربية تماما كما نضعها للافلام الاجنبية . . فمن المؤكد ان العرب يودون باخلاص ان يشاهدوا افلامهم . . ولكن لهجاتها المحلية تقف حائلا دون ذلك . . وبالنسبة للشمال الافريقي مثلا - الجزائر وتونس والمغرب - كانت المشكلة افدح . . فبعد الاستقلال واجه حتى المثقفون الجزائريون مثلا مشكلة فهم افلامهم نفسها ما لم تكن ناطقة او مترجمة للفرنسية . . وفي حركة الازدهار الزائف للسينما اللبنانية المعتمدة على نجوم مصريين محبوبين وعلى تقاليد تجارية متأثرة بالسينما الاميركية والاروبية مما لا يعطيها وزنا قوميا او محليا ذا قيمة . . فقد كان الحل الذي وصلت اليه الافلام اللبنانية لكي تصبح مفهومة في البلاد العربية جميعا . . هو اعتماد العامية المصرية لفة لها . . سواء بالنسبة لنجوم المصريين الذين يشتركون بكثرة في هذه الافلام او حتى بالنسبة للممثلين اللبنانيين انفسهم . . فالعامية المصرية هي اكثر اللهجات العربية المحلية فهما وتقبلا لدى جمهور السينما العربية كله . . طالما انه لا يمكن توحيد لفة الافلام العربية في الفصحى مثلا التي قد تصلح لنوع خاص من الافلام التاريخية او الوطنية ولكنها لا تصلح بالقطع لافلام الحياة اليومية المعاصرة . . « واني اعنفد شخصا بان هذه المشكلة مرتبطة بالمشكلة الاجتماعية . . وان هذا التباين بين اللغة الفصحى والكلام العادي المألوف مرده الى النسبة المثوية المرتفعة لعدد الاميين . . وعندما يعم التعليم مختلف الفئات في البلدان العربية . . فان اللفة المستعملة في الكتاب ستقترب بالبداهة من اللغة المستعملة في الكلام المألوف . . لتؤلفا معا فيما بعد لفة واحدة » جلال الشراوي :

اللفة في البلدان العربية .

وفي تصوري - على ضوء هذه الدراسة العاجلة عن العناصر المحلية والقومية للسينما العربية - ان هذا التقارب بين لغة الكتابة في الوطن العربي و لغة التخاطب اليومي . . هو تقارب حتمي . . وهو مجرد نموذج لاحتمالات المستقبل الذي ينتظر السينما العربية . . نحو مزيد من الوحدة وتحقيق الطابع القومي الذي لا يبدو اصيلا وعميقا بما يكفي في السينما العربية الان كما اوضحنا . . بل والتأكيد ايضا على الطابع المحلي لسينما كل بلد عربي على حدة . . وهو الطابع الذي لا يتعارض في حقيقته مع الوحدة القومية للوطن العربي كوحدة تاريخية ونضالية واحدة . . وهي مشاكل مرهونة - في السينما العربية وفي الحياة العربية كلها - بعاملين اساسيين: انتصار النضال العربي القومي على كل التحديات الاستعمارية والصهيونية التي تعوق حركته ومزيد من الحرية والتقدم الاجتماعي نحو الافضل لكل العرب .

نسائي السلاموني