مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

THE.WHAT?

ذوات

التاريخ والدراما التلفزيونية

مجلة ثقافية إلكترونية
العدد ٣٢- ٢٠١٧

THE WHAT?

ذوات

مجلة ثقافية إلكترونية شهرية

تصدر عن مؤسسة «مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث»

العدد ٣٢ - ٢٠١٧

المشرف العام

د. أحمد فايز

رئيسة التحرير

سعيدة شريف

تدقيق لغوي

د. عبد السلام شرماط

تصميم وتنفيذ

رنا علاونة

المراسلات:

تقاطع زنقة واد بهت وشارع فال ولد عمير، عمارة (ب) الطابق الرابع / أكدال – الرباط

ص.ب: ١٠٥٦٩

تلفون: ٠٠٢١٢٥٣٧٧٧٩٩٥٤

فاكس: ٠٠٢١٢٥٣٧٧٧٨٨٢٧

رئيسة تحرير مجلة "ذوات" الإلكترونية:

mag@thewhatnews.net

www.mominoun.com

لا يسمح بإعادة إصدار هذه المجلة أو أي جزء منها أو تخزينها في نطاق استعادة المعلومات أو نقلها بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من مؤسسة «مؤمنون بلا حدود».

No Part of this magazine may be reproduced, stored in any retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writting of (Mominoun Without Borders Association).

جميع الحقوق محفوظة

مؤمنون بلا حدود

Mominoun Without Borders

للدراسات والأبحاث

الآراء الواردة في المجلة لا تمثل بالضرورة مؤسسة «مؤمنون بلا حدود»، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أي من العاملين فيها.

كلمة هذا العدد

في كل سنة يكثر الحديث عن الأعمال الدرامية المستوحاة من التاريخ، وتثير بعض المسلسلات التلفزيونية الكثير من الجدل، خاصة في شهر رمضان، الشهر الأثير لعرض تلك النوعية من الأعمال، وتكون المغالطات التاريخية أو الاجتهاد المبالغ فيه، أو رسم الشخصيات أو الأحداث غير المناسبين، هو الفتيل الذي يشعل هذا النقد، مثلما حدث مع المسلسل العربي «سرايا عابدين»، أو المسلسل التركي «حريم السلطان» مثلا، والذي ما زالت العديد من القنوات العربية تعرض أجزاءه الأخيرة.

يأتي الاهتمام بالدراما التاريخية؛ كما جاء في تقديم ملف هذا العدد، الذي أعدته الباحثة المصرية هويدا صالح، من كونها تُعبِّرُ عن لحظة تاريخية ماضية تُعاد صياغتها من جديد وفق معالجات إخراجية مبنية على طبيعة هذه اللحظة، وتحولاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية. وتتراوح الأعمال التاريخية بين: أعمال تتناول حقبا وأحداثا تاريخية كاملة من التاريخ القديم، وأعمال أخرى تتخذ من وقائع يتردد صداها إلى اليوم بيننا، موضوعا لها، وهي وقائع تنعكس على الحاضر المعيش، وثالثة تتناول السير الذاتية لعدد من الشخصيات التي كان لها دورها الفاعل بشكل أو بآخر في توجيه مسيرة التاريخ أو تحويلها في هذا الاتجاه أو ذاك في التاريخين، القديم والحديث.

ثمة أسئلة كثيرة يطرحها العقل النقدي حين يعمد إلى استقصاء العلاقة النصية والجمالية بين الحدث التاريخي والعمل الدرامي المعتمد في بنيته الحكائية على التاريخ، من بينها: هل يجوز نقل الحدث التاريخي من سياقه إلى سياق آخر محتمل الوقوع؟ وهل نعتبر الدراما فسحة لانتهاك «حرمة التاريخ»؟ وهل تشفع المعرفة بالتاريخ في كتابة سيناريو درامي ناجح؟ وهل يفلح إحياء التراث حين نعمد إلى نقله إلى الوسيط الدرامي البصري؟ وبمعنى آخر، هل كل كُتاب الدراما التاريخية كشفوا عن «الحقيقة الغائبة» في التاريخ، أو كشفوا عن المسكوت عنه فيه؟ وهل تنتج الدراما حقيقة تتجاوز بها صمت التاريخ ولامبالاته؟ وهل يكتب السيناريست تاريخ المستضعفين؛ مثلما يتطلع الروائي إلى كتابة تاريخ المهمشين بما أن الرواية هي صوت الشعوب الحقيقي؟ ثم هل يقوم «النص المقروء أو المرئي بتصحيح ما جاء به المؤرخ ويذكر ما امتنع عن قوله»؟

هذه الأسئلة وأخرى التي يطرحها هذا الموضوع الشائك، كانت وراء إثارة هذا الملف في العدد ٣٢ (عدد شهر يناير/ كانون الثاني ٢٠١٧) من مجلة ذوات، المجلة الثقافية العربية الإلكترونية الصادرة عن «مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث»، والذي تحاول المجلة من خلاله تقديم بعض الإجابات والتوضيحات اللازمة التي قد تغيب عن القارئ العادي، والمستهلك لهذه النوعية من الأفلام والمسلسلات.

ويضم ملف «التاريخ والدراما التلفزيونية»، الذي أعدته الكاتبة والأكاديمية المصرية هويدا صالح، وقدمت له بمقال بعنوان: «استلهام التاريخ في الدراما التلفزيونية»، ثلاثة مقالات لباحثين عرب، الأول للكاتب والناقد المغربي نورالدين محقق بعنوان «الحضور التاريخي في الدراما التلفزيونية من البعد الفكري إلى البعد الجمالي: دراسة في البنية السردية

والأنساق الثقافية»، والثاني للباحثة والكاتبة السعودية إيمان عبد العزيز المخيلد بعنوان «البناء الدرامي في المسلسل التاريخي»، والثالث للكاتب والصحفي المصري شريف صالح بعنوان «قراءة العلامات في الدراما التاريخية التلفزيونية». أما حوار الملف، فهو مع الدكتور والناقد الفني المصري حسن عطية، الذي يرى أن الدراما التليفزيونية التاريخية لا تعد أبدا مصدرا من مصادر معرفة التاريخ أمام الباحث عن الحقائق التاريخية، لأنها لا ترصد التاريخ كما حدث بالضبط، بل تعيد صياغة المادة التاريخية في بناء درامي له خصائصه المؤثرة على البناء التاريخي للمادة المستلهمة.

وبالإضافة إلى الملف، يتضمن العدد ٣٢ من مجلة «ذوات» أبوابا أخرى، منها باب «رأي ذوات»، ويضم ثلاثة مقالات: «القوقأة: من الدجاج إلى السياج» للأكاديمي والناقد السوري د. وفيق سليطين، و«فلسفة الدين باعتبارها ضرورة معرفية (من أجل إسلام تنويري)» للباحث المغربي في مجال الفلسفة عبد اللطيف الخمسي، و«أرباب أرضيون» للشاعر والناقد السوري محمد المطرود؛ ويشتمل باب «ثقافة وفنون» على مقالين: الأول للباحث اليمني المتخصص في تحليل الخطاب محمد فائد البكري بعنوان: «استراتيجيات القول في مجموعة «لنشرب قهوتنا مرتين»»، والثاني للباحث والأكاديمي المغربي د. جمال أبرنوص بعنوان: «سؤال اللغة والهوية بالمغرب: في الحاجة إلى فضيلة النقد المزدوج».

ويقدم باب «حوار ذوات» لقاء مع الروائي الجزائري عبد القادر الجمعي، أنجزه الكاتب والمترجم المغربي المقيم بباريس محمد المزديوي، ويقترح «بورتريه ذوات» لهذا العدد صورة للشاعر المغربي محمد السرغيني، الشاعر الذي يهابه النقاد، ويتهيّبون الدخول إلى شعره، والتوغُّل في مضامينه وفي فهمها، لأنه شاعر استثنائي ينهل من مصادر متنوعة، تجعل من كتابته الشعرية فسيفساء فريدة، أو كتاب صنائع، كما يصفها راسم هذا البورتريه الشاعر والناقد المغربي عبد اللطيف الوراري. وفي باب «سؤال ذوات»، تسائل الإعلامية الأردنية منى شكري مجموعة من الباحثين العرب حول: كيف أثرت ثورة المعلومات على العقلية العربية في العصر الحديث؟، فيما يقدم الباحث التربوي التونسي مصدق الجليدي في باب «تربية وتعليم»، مقالا بعنوان «لمحة تاريخية عن نشأة مؤسّسات التربية الإسلامية وتطورها».

ويقدم الكاتب والروائي السوري جادالله الجباعي، قراءة في رواية «يدا أبي» للكاتب الأمريكي مايرون أولبرغ، تحت عنوان «لغة الحب»، وذلك في باب «كتب»، والذي يتضمن أيضاً تقديماً لبعض الإصدارات الجديدة لمؤسسة «مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث»، إضافة إلى لغة الأرقام، التي نفردها لموضوع «السكري»، والذي ترى منظمة الصحة العالمية أنه سيكون السبب السابع للوفاة في العالم بحلول ٢٠٣٠.

دامت لكم متعة القراءة . . .

سعيدة شريف

٨

ملف العدد:
التاريخ والدراما التلفزيونية

*** استلهام التاريخ في الدراما التلفزيونية**
إعداد: هويدا صالح

*** الحضور التاريخي في الدراما التلفزيونية:**
دراسة في البنية السردية والأنساق الثقافية
بقلم: نور الدين محقق

*** البناء الدرامي في المسلسل التاريخي**
بقلم: إيمان عبد العزيز المخيلد

*** قراءة العلامات في الدراما التاريخية التلفزيونية**
بقلم: شريف صالح

*** حوار الملف:**
مع الدكتور والناقد الفني المصري حسن عطية
حاورته: هويدا صالح

*** بيبليوغرافيا**

في كل عدد:

١٣٤ * مراجعات

١٤٠ * إصدارات المؤسسة/كتب

١٤٤ * لغة الأرقام

الداخل ...

رأي ذوات: ٦٦

***القوقأة: من الدجاج إلى السياج**

د. وفيق سليطين

*** فلسفة الدين باعتبارها ضرورة معرفية** (من أجل إسلام تنويري)

عبد اللطيف الخمسي

*** أرباب أرضيون**

محمد المطرود

ثقافة وفنون: ٨٣

*** استراتيجيات القول في مجموعة** «لنشرب قهوتنا مرتين»

محمد فائد البكري

*** سؤال اللغة والهوية بالمغرب:**

في الحاجة إلى فضيلة النقد المزدوج

د. جمال أبرنوص

حوار ذوات: ٩٨

*** مع الروائي الجزائري عبد القادر الجمعي**

حاوره: محمد المزديوي

بورتريه ذوات: ١٠٦

*** محمد السرغيني ...**

الشاعر الذي رأى بين الأنقاض!

عبد اللطيف الورارى

سؤال ذوات: ١١٤

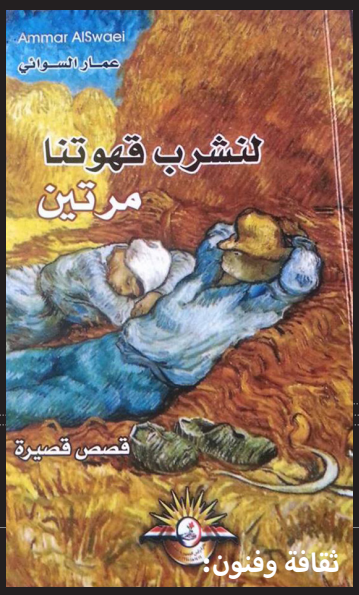
*** كيف أثرت ثورة المعلومات على العقلية العربية في العصر الحديث؟**

إعداد: منى شكري

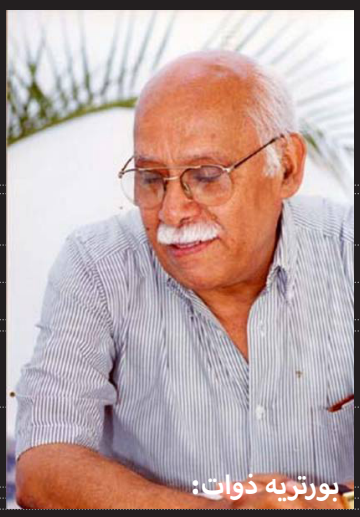
تربية وتعليم: ١٢٦

*** لمحة تاريخية عن نشأة مؤسّسات التربية الإسلامية وتطورها**

د. مصدق الجليدي



ثقافة وفنون:


بورتريه ذوات:

تربية وتعليم:

التاريخ والدراما التلفزيونية

إعداد:
د. هويدا صالح
كاتبة وأكاديمية مصرية

الاشتغال على التاريخ في الدراما التلفزيونية ليس حديثًا، لكنه حيلة فنية يلجأ إليها كُتاب الدراما لتحميلها ما يريدون من رؤى ووجهات نظر يسعون لإيصالها عبر العمل الدرامي. وتشهد ساحة العمل الدرامي التلفزيوني وجودا مكثفا للأعمال التي تعتمد في بنيتها الفنية على التاريخ؛ في محاولة للإسقاط الفني على الواقع الاجتماعي والسياسي.

تقوم الدراما على مبدأ إعادة صياغة الفعل والحدث التاريخي في بناء جمالي؛ يتأسس داخل السياق الاجتماعي القائم، ويستهدف التأثير في المجتمع الحي، فيخاطب جمهوراً يعرفه، ويكون حاضراً في هذا البناء الجمالي بزمنه وقيمه. وقد اهتمت الدراما التلفزيونية منذ عقود بإعادة صياغة التاريخ، لكن هذا الاهتمام لم يقتصر على تقديم التاريخ كما هو، وكأن كاتب السيناريو التلفزيوني يحل محل المؤرخ، فيؤرخ للأحداث أو يبحث في أسباب حدوثها وعلاتها، بل يجب أن يعي صُنَّاع العمل الفني أنهم يقدمون عملا فنياً يتكئ على التاريخ، ليقدم رؤيته الخاصة لهذا التاريخ، كذلك يقدم في الوقت ذاته رؤيته للحاضر الراهن؛ فالتاريخ ليس زمنًا مضى وانتهى، بل هو ساكن فينا، وقابع في هويتنا.

إن المبدع الدرامي هو شخصية فاعلة في المجتمع، ينقل أحداث الأمس ليسهم في تغيير أوضاع الحاضر، يتقدمه بالفكر دون أن يتعالى عليه، ويسايره في الذوق دون أن يهبط معه إلى القاع. وحينما يشتغل العمل الدرامي على معنى استلهام ما هو تاريخي، يسعى إلى التشويق والإثارة والحيوية؛ لما لعملية الاستلهام من ثراء معرفي، يتيح لمؤلف العمل الدرامي أن يتخذه إطارًا جماليًا ودراميًا يعتمد عليه صنّاع المسلسل التلفزيوني.

يأتي الاهتمام بالدراما التاريخية؛ من كونها تُعبِّرُ عن لحظة تاريخية ماضية تُعاد صياغتها من جديد وفق معالجات إخراجية مبنية على طبيعة هذه اللحظة، وتحولاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية.

وتتراوح الأعمال التاريخية بين: أعمال تتناول حقبا وأحداثا تاريخية كاملة من التاريخ القديم، وأعمال أخرى تتخذ من وقائع يتردد صداها إلى اليوم بيننا، موضوعا لها، وهي وقائع تنعكس على الحاضر المعيش، وثالثة تتناول السير الذاتية لعدد من الشخصيات التي كان لها دورها الفاعل بشكل أو بآخر في توجيه مسيرة التاريخ أو تحويلها في هذا الاتجاه أو ذاك في التاريخين، القديم والحديث.

استلهام التاريخ وعلاقته بالدراما التلفزيونية

يعيد كاتب سيناريو المسلسل الدرامي التاريخي كتابة التاريخ من زاوية رؤية تضيف للبعد التاريخي رؤية مغايرة وجديدة، وقد تكون مفارقة لما هو سائد عن هذه الأحداث التاريخية. وقد يعالج السيناريست هذه الأحداث التاريخية برؤية نمطية، تعيد كتابة الحدث دراميا من نفس زاوية الرؤية التاريخية المعروفة. كذلك يعمل الكاتب على «رتق الخطابات المتعددة والأزمنة المتباعدة، مثل من يجمع بلورا ويحاول أن يصنع منه شكلا جماليا جديدا، و»يقوم باستحضار كتابة ذلك البلور، الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها»[1]، فتتحاور النصوص، سواء المكتوبة أو المجسدة بصريا على الشاشة مع بعضها، في «حركة تجاذب وتنابذ أو تناغم أو تعارض»[2]. ويصبح المسلسل الدرامي تجسيدا لحدث تاريخي عبر وسائط جمالية مختلفة.

> إن الاشتغال على التاريخ في الدراما التلفزيونية حيلة فنية يلجأ إليها كُتاب الدراما لتحميلها ما يريدون من رؤى ووجهات نظر يسعون لإيصالها عبر العمل الدرامي

ولو قارنا بين اعتماد الروائي على التاريخ في كتابة رواية تاريخية واعتماد السيناريست على ذات التاريخ لصنع مسلسل درامي، لوجدنا أن النصوص التاريخية التي يتم إدخالها داخل ذلك الأفق الدرامي الجديد تصنع وعيها الخاص، الذي به وفيه تتسع وتتنوع؛ فوسيط الدراما الذي يفيد من إمكانيات الصورة والموسيقى والتجسيد البصري يختلف حتمًا عن وسيط الرواية كنص أدبي يتشاكل مع التاريخ ويتعالق معه، رغم أن المادة التاريخية قد تكون واحدة، واللحظة الزمنية التي اختارها السيناريست والروائي قد تكون واحدة، لكن التأثير والتلقي ليس لهما نفس التأثير، والعلائق التي يقيمها النص الجديد مع القارئ تختلف عن العلائق التي يقيمها النص الروائي المكتوب.

لكن يبقى القاسم المشترك بين الكتابة التي تحاول إعادة قراءة التاريخ روائيًا، وتلك التي تعيد كتابته بصريًا (دراميا)، حيث تحاول كلتاهما تجسير الهوة بين واقعين: الواقع النصي والواقع المستدعى، وتروم بوسائلها واستراتيجياتها الخاصة، تحقيق نوع من التجسيد الفني لوقائع وأحداث مرت، قد تعلو عليه أو تمحو بعض معالمه أو تعدلها، أو تعيد تأويلها، في نوع من «المفارقة الساخرة»[3]، بهدف تقديم وجهة نظر تختلف حتما عن وجهة نظر المؤرخ، المقيدة بالزمان والمكان والظرف التاريخي، والمؤسسة على أهداف ومصالح مختلفة، أملتها شروط إنتاج معينة، وتتجه فيها الكتابة نحو ملء

١ - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية الدار البيضاء ط١ـ ١٩٩٧ـ ص١٤

٢ - رولان بارت، من الأثر إلى النص، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٨ ـ آذار/ مارس ١٩٨٩ـ بيروت، ص١١٥

٣- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص٣٢٦

هل كشف كل كُتاب الدراما التاريخية عن «الحقيقة الغائبة» في التاريخ، أو كشفوا عن المسكوت عنه فيه؟

البياض الزمني الذي «يساعد على فهم مسار الأحداث»[٤].

ولكن ثمة أسئلة كثيرة يطرحها العقل النقدي حين يعمد إلى استقصاء العلاقة النصية والجمالية بين الحدث التاريخي والعمل الدرامي المعتمد في بنيته الحكائية على التاريخ منها: هل يجوز نقل الحدث التاريخي من سياقه إلى سياق آخر محتمل الوقوع؟ وهل نعتبر الدراما فسحة لانتهاك «حرمة التاريخ «؟[٥] وهل تشفع المعرفة بالتاريخ في كتابة سيناريو درامي ناجح؟ وهل يفلح إحياء التراث حين نعمد إلى نقله إلى الوسيط الدرامي البصري؟ وبمعنى آخر، هل كل كُتاب الدراما التاريخية كشفوا عن «الحقيقة الغائبة» في التاريخ، أو كشفوا عن المسكوت عنه فيه؟ وهل تنتج الدراما حقيقة تتجاوز بها صمت التاريخ ولامبالاته؟ وهل يكتب السيناريست تاريخ المستضعفين؛ مثلما يتطلع الروائي إلى كتابة تاريخ المهمشين بما أن الرواية هي صوت الشعوب الحقيقي؟ ثم هل يقوم «النص المقروء أو المرئي بتصحيح ما جاء به المؤرخ ويذكر ما امتنع عن قوله»؟[٦]

للإجابة عن هذا السيل المتتالي من الأسئلة الإشكالية التي يطرحها استدعاء الغائب النصي، في سياق التعالق بين الدراما والتاريخ، نحاول أن نستجلي مفهوم التناص الذي نشأ في حقل الدراسات الأدبية، وكان مجال اشتغاله الأكبر في حقلّي الشعر والرواية، ولم يتم اختباره في مجال الدراما التلفزيونية أو الدراما السينمائية، لذا من المهم أن نوثق لهذا المصطلح، وما له من علائق وتعالقات نصية مع الشعر والرواية والدراما، باعتبار أن كل هذه المجالات هي نصوص قابلة للقراءة والتأويل واستخراج دواله ومعانيه. ولو كان لهذه الورقة من مسعى سيكون اختبار مفهوم «التناص» في مجال الدراما التلفزيونية بعد أن قرّ، ووضح اشتغاله في المجال الأدبي.

مفهوم التناص

عرَّفت الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا النص بأنه «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي - ونقصد المعلومات المباشرة - في علاقة مع ملفوظات مختلفة، سابقة أو متزامنة»[٧]، والنص في مفهومه العام لا يقتصر على النص المكتوب، بل كل نص يسعى إلى توصيل خطاب ثقافي أو معرفي، سواء كان الخطاب واضحا أو مضمرا، له جهازه المفاهيمي يُعتَبر نصا، وبهذا التوسع في استخدام دلالة «النص» يمكن أن نعتبر المسلسل نصًا يعتمد على الصورة والموسيقى واللغة والتجسيد عبر الممثلين.

وقد جاء ظهور مصطلح التناص كجزء من الأسس المفاهيمية لنظرية «النص» عند جوليا كريستيفا، وأصبح هذا المفهوم المنطلق الأساسي لأية دراسة سيميائية للنص الأدبي والدرامي، فهو ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ويعتبر مفهوما تفكيكيا، كما أنه أحد وسائل المبدع لإثراء النص جماليًا بأن يرفده بحقول معرفية أخرى، ويأتي التاريخ أحد أهم هذه الحقول التي ترفد النص جماليًا وثقافيًا.

وقد تناول كثير من النقاد دور التناص في التفاعل بين النص الآني (سردا روائيا أو سردا بصريا) والتاريخ. وقد حاول هؤلاء النقاد الإبانة عن دور هذا التفاعل النصي مع التاريخ في البناء الجمالي، فالنص «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات»[٨]. وهذه الاقتباسات أو النصوص الغائبة تتداخل في النص الدرامي كمكونات أدبية وثقافية متنوعة. وقد أصبح هذا المفهوم مرتكزا من مرتكزات المقاربة الجمالية للنصوص في مجالها الأوسع، سواء كانت أدبية (شعرا ونثرا) أو بصرية (سينمائية وتلفزيونية). كما أن

٤- المرجع السابق، ص٣٢٧

٥- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة ١، ٢٠٠١

٦- هويدا صالح ـ الرواية والتاريخ، ورقة عمل قدمت لمؤتمر الرواية الثالث ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ضمن كتاب الملتقى، القاهرة ـ ٢٠٠٧، ص٤٩

٧- مجموعة مؤلفين ـ آفاق التناصية: المفهوم والمنظور- ترجمة محمد خير البقاعي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٨ـ ص٣٧

٨- جوليا كريستيفا علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، مرجع سابق، ص١٤

التناص في معناه الأبسط هو النظر في المؤثرات النصّية السابقة على النص الدرامي، والتي تتجلّى في صياغات تعتمد على التاريخ، تستقي منه مادتها وحبكتها، كما أنه هو تفاعل النصوص فيما بينها، تتفاعل هذه النصوص داخل النص الدرامي المكتوب، ثم ينتقل هذا التفاعل إلى الشاشة عبر المؤثرات البصرية مما يؤدي إلى إنتاج نص جديد يشكل في الوقت نفسه (تناصّاً) مع مكنونات الثقافة والقارئ.

ويعتبر التناص من الأدوات النقدية الرئيسة في الدراسات الأدبية؛ وهو مفهوم يساعد على تأكيد مقولة إن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى. وللتّناص أهميّة كبيرة في فهم مرجعية العملية الإبداعية والوقوف على الاتّجاهات الثّقافية والتّاريخية التي تُمثّل وعي المبدع وإدراكه أثناء الإبداع، فالنّص امتداد لمجموعة من النّصوص المتداخلة والموافقة لقصدية المؤلّف.

ويرى بعض النقاد أنه، أي التناص: «يتمثّل في الإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان، وفي كل زمان، غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية، وعليه أن يتكيف مع هذا الإرث آخذا منه ما يحتاج إليه، ومكونًا صورًا مستمدة منه، لكنها مغايرة له، ويدخل فيه (التناص الخارجي والداخلي) سواء أكان النص قديماً أم معاصرًا.[٩]

وتأتي أهمية الكشف عن مستويات التناص واستقصاء وكشف النصوص السابقة على النص المزمع قراءته من أن كل مبدع تحكمه: «مجموعة من النّصوص والثقافات، يتكيّف معها بناءً على طباعه الشّخصية. ويشيع هذا النّوع من التّناص لما يتّصف به من وعي كامل بالنُصوص السابقة؛ فهذا لا يعني أن نهمل تلك الإشارات الهائلة التي تتشكل في منطقة اللاّوعي عند المبدع، فكلُّ نصَّ- على ما يحتويه من إبداع - هو نسيجٌ من الاستشهادات والنّصوص السّابقة، وكل مبدع يكتب منطلقاً من لغته التي ورثها عن سالفيه؛ والكتابة هي شيء يتبناه الكاتب»[١٠]. يمكن أن تنسحب هذه المقولة على النص البصري الدرامي، حيث تتداخل النصوص لتقدم لنا دلالة كلية يهدف إليها صُنّاع الدراما التي تعتمد على بنية التناص، وتستلهم التاريخ.

والتناص يفيد من اشتغال النصوص من أجل إنتاج خطاب يحمل شبكة لا متناهية من الشفرات، والتاريخ

للتّناص أهميّة كبيرة في فهم مرجعية العملية الإبداعية والوقوف على الاتّجاهات الثّقافية والتّاريخية التي تُمثّل وعي المبدع وإدراكه أثناء الإبداع

برواياته الرسمية والشعبية يحمل الكثير من الخطابات المتضمنة، والتي يسعى كاتب الدراما، إما إلى استقرائها أو تعديل مساراتها أو تصحيحها، وخاصة أن ثمة اختلافات بين الروايات الرسمية للتاريخ والروايات الشعبية، والتاريخ الرسمي يكتبه المنتصرون، وعلى أية حال يُعمِل المتلقي عقله النقدي وينشئ قراءته الخاصة للتاريخ بعد أن يشاهده متجسدا على شاشة فضية أمامه، لكن المتلقي لا يدرك في أحايين كثيرة أن هذا المنتج الفني الجديد المنبني على التاريخ والمُنشَأ على أساس من اقتباسات كثيرة لنصوص سابقة، نظرًا للافتتان بجمالية اللّغة البصرية لزمن الحدث الذي يسعى كتاب الدراما لتجسيده، ربما لا يدرك أنه لا ثمة حيادية في هذا التعالق النصي بين التاريخ والدراما؛ فالأمر يعود إلى كاتب السيناريو ورؤيته للعالم ووجهة نظره المنبنية على أيديولوجيا فكرية وقناعات شخصية، لذا فالمشاهد أو المتلقي عليه أن يدرك أولا أن هذا فن يفيد من التاريخ وليس هذا تأريخ أو توثيق؛ فالكاتب هنا لا يقوم بدور المؤرخ.

وللقارئ والمشاهد دور محوري في إنتاج الدلالة وفق مفهوم التناص، من خلال ما يقوم به من استحضار لمخزونه الثقافي عند قراءة النص أو مشاهدة المسلسل، مما يدخل القارئ كفاعل في هذه العملية؛ لأن «الأنا التي تقترب من النص هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ذات شفرات لانهائية، أو بالأحرى مفقودة الأصول قد ضاعت مصادرها».[١١]

٩- حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص١٥٦

١٠- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة - السعودية، ١٩٨٥، ص١٢

١١- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي وقراءات تطبيقية، دار سرقيات، القاهرة ١٩٩٦، ص٥٨

يُفترض في المؤرخ أن يتسم بالنزاهة وإيراد الحقائق ووجهات النظر كلها، حتى وإن تعارضت مع ما يؤمن به

يمثل التناص إذن، علاقة حضور مشترك بين نصين أو أكثر بطريقة استحضارية أغلب الأحيان، ليصبح الحضور الفعلي في نص آخر قادرًا على إحداث تفاعل نصي بين النص القادم من حقل دلالي آخر، ليقوم بنوع من الاشتغال الدلالي والتفاعل النصي في النص الآني.

وثمة قضية مهمة جدا تحضر في ذهن الباحثين حين يتحدثون عن استلهام التاريخ كموضوع والتناص معه كبنى درامية، وهي قضية اللغة، فحتما لغة الفترة الزمنية التي يتم استحضارها تكون مغايرة للغة الواقع؛ فاللغة كائن حي يتطور بتطور الزمن، بل ويختلف من منطقة إلى أخرى حسب الوعي بالديموغرافية، فكيف يتغلب كاتب السيناريو التاريخي على اللغة، وهي الوسيط الرئيس القادر على حمل الأحداث التاريخية المراد التناص معها؟

إن النظر في قضية اللغة كظاهرة إنسانية متجذرة يوضح أن الإنسان لا يمكنه الانقطاع عن الماضي الثقافي له «إذ إنه ليس في مقدوره اختراع اللغة كما لا يمكنه الاستغناء عنها؛ لأنه لن يكون مسموعا من طرف مجتمعه، ومن هنا فإنه يعجز عن الاستمرارية في التواصل مع الآخرين، فاللغة نتاج اجتماعي لا يمكن إهماله، بل لا بد من التمسك به والرجوع إليه، حتى يتسنى للقارئ والمتلقي بصورة عامة فهم مداخيل هذا النص، ولن يكون ذلك إلا بوضعه في إطاره الاجتماعي، لذا يجب أن يعي كاتب السيناريو المبني على التاريخ أنه «يجب وضع النص الأدبي في وضع لغوي اجتماعي خاص كما عاشه كاتبه وجماعته الاجتماعية»[١٢].

صحيح أن ثمة مشكلات تظهر أمام كاتب السيناريو حينما يعمد إلى زمن فات، ويحاول استلهامه كموضوع، والتناص معه كبنى جمالية، لأن ثمة فروقا شاسعة بين اللغة الآنية التي يستخدمها المتلقي (العاميات في البلدان العربية المختلفة) وبين لغة العصر الذي يتم التناص معه. ولهذا فعلى كاتب السيناريو أن يمتلك حساسية فنية وقدرة تمكنه من الحفاظ على روح اللغة في العصر الفائت مع ملاءمتها لوعي المتلقي في لحظته الراهنة، وفي هذا تحد كبير لكاتب المسلسل التاريخي.

الفرق بين كتابة التاريخ والدراما التاريخية

إن التاريخ علم له قواعده وضوابطه وأطره المرجعية التي تمنحه الدقة، وهذه الأطر والقواعد تختلف حتما عن ضوابط وقواعد السرد الحكائي، الذي يتناص مع التاريخ. وقد عرّف العرب التاريخ بأنه رواية الأحداث الماضية عن أشخاص ثقات رأوها أو سمعوها، وبهذا يصبح الراوي الثقة أو السَنَد قرينة على صدق الحدث التاريخي.

لكن المؤرخ حين يحاول كتابة الحقيقة التاريخية تتحكم فيه عدة عوامل منها ظرفية الزمن الذي يعيش فيه، والأيديولوجيا الفكرية التي تحكم وعيه وزاوية الرؤية التي ينظر بها إلى الأحداث، ويُفترض في المؤرخ أن يتسم بالنزاهة وإيراد الحقائق ووجهات النظر كلها، حتى وإن تعارضت مع ما يؤمن به، بل يجب أن يقف المؤرخ على مسافة واحدة من الروايات المختلفة للواقعة الواحدة، وينبغي عليه ألاّ يُقصِّر في الاطلاع والمتابعة والبحث، وألّا يكتفي بالمراجع المنتمية إلى أيديولوجية بعينها أو وجهة نظر محددة سلفاً، فحادثة ما حدثت في زمن معين، حين يعرض لها مؤرخ بغرض تأريخها وتوثيقها يجب أن يستقصي كل الروايات التي تعاملت مع هذه الحادثة حتى لو كانت بعض الروايات تتعارض مع ما يؤمن به من فكر؛ فالمؤرخ يجب أن يحقق حيادية تمكنه من عرض كل وجهات النظر التي تتعلق بحادثة ما.

في حين أن كاتب الدراما، إنما يتخذ من الأحداث التاريخية متّكأً لنصه، ونقطة انطلاق لعمله الفني، ولا يكون كاتب السيناريو في هذه اللحظة ملزما بالحقيقية التاريخية كما جرت في الواقع، أو كما يتم تداولها،

١٢- عبد الله الغذامي ـ الخطيئة والتكفير ـ مرجع سابق، ص١٩

بـل يعمـد الكاتـب في هـذه اللحظـة إلى إعـادة صياغـة الحـدث، وصنعـه عـلى نحـو درامي وفـني، بـل قـد يسـتبعد السيناريسـت بعـض الأحـداث الـتي لا تسـهم في صناعـة الحبكـة الفنيـة في المسلسـل، وقـد يضيـف بعـض الأحـداث الـتي تخـرج عـن تاريخيـة الحـدث الرئيـس، بـل إن الأحـداث الجديـدة يتـم تضفيرهـا في نسـيج المسلسـل التاريخـي مـن أجـل صنـع الحبكـة أو إثـراء الحـدث أو إذكاء الـصراع مـن أجـل خلـق حالـة مـن الإثـارة الـتي تشـد انتبـاه المشـاهدين، وتعـلي مـن نسـبة المشـاهدة.

يبـني كاتـب السـيناريو الأحـداث وفـق مـا تتطلبـه الدرامـا وليـس وفـق مـا تقتضيـه الحقيقـة التاريخيـة، إنـه يبتكـر شـخصيات دراميـة لا وجـود لهـا في الوثائـق التاريخيـة، بقصـد شـدّ المتلقـي، ولفـت انتباهـه ونيـل تركـيزه، لأن نسـبة المشـاهدة تسـاوي بالنسـبة إلى صنـاع المسلسـل مزيـدا مـن نقـود الإعلانـات، فالعامـل الاقتصـادي لـه تأثـير مهـم عـلى مسـار الأحـداث التاريخيـة الـتي يوظفهـا كاتـب السـيناريو الـذي قـد يضـع عـلى لسـان الشـخصيات ذات الوجـود الحقيقـي كلامـاً لـم تقلـه في الواقـع؛ فالعمـل الفـني المنبـني عـلى التاريـخ يفقـد فيـه التاريـخ تأريخيتـه، ويخـرج مـن كونـه وثيقـة يمكـن الاعتمـاد عليهـا، ويصبـح عمـلا جماليـا، ويغـدو إبداعـاً يفيـد مـن الحـدث التاريخـي، وليـس أوضـح عـلى حريـة المبـدع في أن يضيـف أشـخاصًا أو أحداثًـا ليـس لهـا وجـود تاريخـي مـن مسلسـل «الأمـير المجهـول» الـذي كتبـه عبـد السـلام أمـين عـن شـخصية هـارون الرشـيد؛ فشـخصية الأمـير المجهـول (قـام بـدوره الفنـان محمـد ريـاض) ابـن هـارون الرشـيد مـن امـرأة مـن عامـة الشـعب ابنـة الطيَّـان (قامـت بدورهـا الفنانـة عبلـة كامـل) ليـس لهـذه الشـخصية وجـود تاريخـي، لا الأمـير ولا أمـه، إنمـا أضافهمـا المؤلـف مـن أجـل إثـراء الحبكـة الدراميـة، وتشـويق المتلقـي أو المشـاهد، وربمـا مـن أجـل إضفـاء بعـد إنسـاني عـلى شـخصية هـارون الرشـيد الـتي شـوهتها ألـف ليلـة وليلـة في الوعـي الشـعبي العـربي؛ فالرجـل الـذي يقـع في غـرام امـرأة مـن عامـة الشـعب، ويقبـل أن يـتزوج بهـا، ويحـرص عـلى البحـث عنهـا وعـن ابنهـا بعـد أن اختفيـا، مفـارق حتمـا لصـورة الخليفـة الـذي تصـوره ألـف ليلـة وليلـة، الـذي يجمـع حولـه الجـواري والحسـان، ولا هـم لـه إلا الملـذات.

أسباب اللجوء إلى التاريخ

مـن المهـم أن نطـرح سـؤالا عـن أسـباب تنـاص كتـاب الدرامـا مـع التاريـخ؟! مـا الـذي يجعـل كاتـب الدرامـا يعـود للتاريـخ لاسـتلهامه والتنـاص معـه؟.

> يسعى كتاب الدراما إلى البحث عن صورة البديل النقي في العصور الذهبية للأمة، حيث مَجْد الرسالة، وانتصارات القادة

في الحقيقـة هنـاك عـدة أسـباب تجعـل الكتـاب يعـودون إلى التاريـخ منهـا:

١. غيـاب الحريـات في كثـير مـن بلداننـا العربيـة، ممـا يدفـع كتـاب الدرامـا ومبدعيهـا إلى إيجـاد مسـاحة مـن التعبـير تجعلهـم يعـبرون عـن أفكارهـم، دون محاسـبة مـن السـلطة، مثـل مسلسـل «الحجـاج» الـذي كتـب السـيناريو لـه الكاتـب السـوري جمـال أبـو حمـدان، حيـث يسـقط الكاتـب عـلى الواقـع مسـتعيرا مـن التاريـخ قصـة أشـهر طاغيـة عرفـه التاريـخ العـربي، في محاولـة لكشـف الاسـتبداد السـياسي الآني.

٢. كمـا يسـعى كتـاب الدرامـا إلى البحـث عـن صـورة البديـل النقـي في العصـور الذهبيـة للأمـة، حيـث مَجْـد الرسـالة، وانتصـارات القـادة، فرأينـا مسلسـل «خامـس الخلفـاء الراشـدين عمـر بـن عبـد العزيـز» الـذي كتـب لـه السـيناريو عبـد السـلام أمـين في محاولـة لتجسـيد نمـوذج مضـيئ لحاكـم أُشـتهر بالصـلاح والتقـوى سـعيًا إلى تجسـيد صـورة هـذا البديـل النقـي تعويضـا عـن قبـح الواقـع وغيـاب الحاكـم المثـال في زمـن عـم فيـه القهـر والظلـم.

٣. أو ربمـا يبحـث كتـاب الدرامـا عـن قيـم إيجابيـة تدعـم حياتنـا مثـل قيمـة العـدل الـتي تـلازم الحلـم بحاكـم عـادل، وقـد مثـل مسلسـل «عمـر بـن الخطـاب» هـذه القيمـة، وكتـب السـيناريو لـه الكاتـب الأردني وليـد سـيف.

٤. يسـعى كتـاب الدرامـا كذلـك إلى رد الاعتبـار لبعـض الشـخصيات التاريخيـة الـتي شُـوِهَت في الوعـي الشـعبي،

قد تتسع الرقابة الدينية لتطال أحداثًا بعينها، وتتدخل في حذف أحداث تاريخية تراها المؤسسة الدينية أحداثا لها خطر على الحاضر

مثلما حدث في مسلسل (الأمير المجهول) لإنصاف شخصية هارون الرشيد التي شوهتها ألف ليلة وليلة في الوعي الشعبي، كما سبق وأشرنا، فحاول عبد السلام أمين أن يرد الاعتبار، ويقدم صورة حقيقية للخليفة العباسي الذي وصلت الدولة الإسلامية في عهده إلى أوج قوتها.

٥. وقد يتم استلهام طموح الشخصيات التاريخية للتعويض عن خذلان الواقع مثل مسلسل «صقر قريش» الذي ألفه وليد سيف، وهو يتحدث عن حياة الخليفة الأموي عبد الرحمن الداخل في الأندلس وما قدم للدولة الإسلامية من خدمات جليلة جعلتها أقوى دولة في العالم آنذاك، ربما للتعويض عن خيبات الواقع وخذلانه، حيث تمرُّ الأمة العربية بمنعطف تاريخي شديد الخطورة، وغاب عنها الحاكم القوي القادر على الحفاظ على هويتها أمام التغريب الأجنبي.

٦. وقد يسعى كتاب الدراما إلى تقديم العبرة والعظة بمصائر الممالك والدول مثل مسلسل «ملوك الطوائف» وهو من تأليف وليد سيف، في محاولة للإسقاط على الواقع حيث تفرق العرب، وصارت بينهم الفرقة والخلاف، فيأتي مثل هذا المسلسل؛ ليدق جرس الإنذار بالتحذير من الصراع والفرقة على وحدة الأمة العربية.

٧. سرد سير الشخصيات التاريخية التي أثرت في وعي الشعوب، أبطال القصص الشعبية مثل مسلسل «زنوبيا ملكة تدمر» الذي ألفه وليد سيف.

الرقابة على المسلسلات التاريخية

ثمة عقبة تواجه كتاب الدراما التاريخية، فجميعنا نعرف أن هناك جهات رقابية مدنية يعرض عليها العمل الدرامي، لأخذ تصاريح إنتاجه، وبعد إتمام التصوير، وقبل العرض على شاشة الفضائيات، يتم العرض مجددا على جهاز الرقابة، والذي يطلق عليه في مصر على سبيل المثال «جهاز الرقابة على المصنفات الفنية»، فرأينا مثلا أن مسلسل «سرايا عابدين» بعد عرض الجزء الأول منه تبين أن هناك مغالطات تاريخية كبيرة فيه، وأن العاملين على إنتاجه، سواء كاتبة السيناريو الكويتية هدى مشاري، أو بقية فريق العمل، قد وقعوا في أخطاء كبيرة في تواريخ بعينها، مثل تولي الخديوي الحكم، وقتله لأخيه رفعت؛ ليتولى العرش مكانه، وهذا لم يحدث في التاريخ، إضافة إلى تحويل هذه الحقبة من تاريخ مصر إلى صورة من مسلسل «حريم السلطان»، المسلسل التركي الذي يتناول سيرة حياة السلطان سليمان القانوني، وتحويل استلهام التاريخ إلى مجرد حروب بين الجواري والنساء، وتدخلهن في سير التاريخ وحياة الحكام.

بعد عرض الجزء الأول من «سرايا عابدين» قام مؤرخ مصري، وهو الدكتور ماجد فرج، أستاذ التاريخ بجامعة عين شمس، بتقديم بلاغ ضد فريق المسلسل إلى النيابة العامة، مما دفع بالقائمين على العمل إلى إرسال سيناريو الجزء الثاني إلى جهاز الرقابة على المصنفات الفنية، لأخذ موافقة الرقيب الفني في جهاز الرقابة على النص قبل إنتاجه. وقد قام المسؤولون على جهاز الرقابة بعرض السيناريو على لجنة المراجعة التاريخية بالمجلس الأعلى للثقافة؛ وذلك في ظل رغبة صناع العمل في الحصول على موافقة المؤرخين على السيناريو؛ كي يعتد بها كسند تاريخي، للرد على منتقديهم بعد الأزمات الشديدة التي واجهوها في الجزء الأول من المسلسل من تشويه لتاريخ مصر.

هناك نوع من المسلسلات التاريخية أيضا تقدم للعرض على الرقابة، وهي المسلسلات التي تتعرض لحياة شخصيات لها صلة بالدين (التابو الأول في مجتمعاتنا العربية)، لكن الرقابة هنا تأخذ بُعدًا مختلفًا، فترسل سيناريوهات هذه المسلسلات إلى الأزهر الشريف، الذي أفتى في فترة مبكرة أن تجسيد شخصيات الأنبياء والرسل ممنوع ومرفوض تماما، وحين تمّ إنتاج مسلسل درامي كبير على أجزاء استغرق عرضه سنوات متتالية تحت عنوان «محمد رسول الله»، وهو مسلسل ديني يروي قصص الأنبياء ابتداءً من النبي إبراهيم، وانتهاءً بالنبي محمد، وهو على شكل أجزاء، حيث يتناول كل

جـزء حقبـة تاريخيـة معينـة، بـشرح الأحـداث الـتي وقعـت فيهـا والشـخصيات الـتي أثـرت في هـذه الأحـداث، كتـب السـيناريو والحـوار لـه السيناريسـت طـه شـلبي، وقـام بإخراجـه المخـرج التلفزيـوني أحمـد طنطـاوي، اعـترض الأزهـر الشريـف عـلى تجسـيد الأنبيـاء والرسـل والصحابـة، وقـام بـالأداء الصـوتي لشـخصيات الأنبيـاء والصحابـة الفنـان عبـد الله غيـث.

ولا يتوقـف الاعـتراض عـلى المسلسـلات الدراميـة التلفزيونيـة الـتي تتعـرض لحيـاة الشـخصيات الدينيـة، بـل يمتـد الاعـتراض إلى السـينما، فقـد أصـدر الدكتـور شـوقي عـلام، مفـتي مـصر الحـالي، بيانـاً أكـد فيـه أن «تجسـيد الأنبيـاء والصحابـة في الأعمـال الفنيـة حـرام شرعًـا، وذلـك انطلاقـاً مـن الموقـف الثابـت لـدار الإفتـاء بحرمـة تجسـيد الأنبيـاء والصحابـة في الأعمـال الفنيـة، وبالتـالي حرمـة مـا تقـوم بـه بعـض شركات الإنتـاج السـينمائي مـن إخـراج أفـلام ومسلسـلات تُجسـد فيهـا شـخصيات الأنبيـاء في أي فـترة مـن عمرهـم المبـارك، مراعـاة لعصمتهـم ومكانتهـم، فهـم أفضـل البـشر عـلى الإطـلاق، ومـن كان بهـذه المنزلـة فهـو أعـز مـن أن يمثـل أو يتمثـل بـه إنسـان، بـل إن الـشرع نـزه صورهـم أن يتمثـل بهـا حـتى الشـيطان في المنـام».

عـلى الرغـم مـن أن الأزهـر نفسـه قـد سـمح قبـل عقـود بعـرض فيلـم يُعـدّ مـن أكـثر الأفـلام إثـارة للجـدل، وهـو فيلـم «الرسـالة» للمخـرج الراحـل مصطفـى العقـاد، الـذي يُظهـر فيـه شـخصية الصحـابي حمـزة بـن عبـد المطلـب الـتي جسـدها عبـد الله غيـث، حيـث وافـق الأزهـر عـلى سـيناريو الفيلـم في نهايـة السـبعينيات مـن القـرن المـاضي، واعتـبر أن المحظـور تجسـيده في الأفـلام السـينمائية هـم فقـط العـشرة المبـشرون بالجنـة، وليـس مـن بينهـم حمـزة، إلا أنـه تراجـع عـن هـذا الموقـف، لأن حمـزة مـن أهـل الجنـة.

قـد تتسـع الرقابـة الدينيـة لتطـال أحداثًـا بعينهـا، وليـس فقـط تجسـيد شـخصيات دينيـة، بـل تتدخـل الرقابـة في حـذف أحـداث تاريخيـة تراهـا المؤسسـة الدينيـة أحداثـا لهـا خطـر عـلى الحـاضر، ولا ضـير أن مشـكلات الحـاضر الـتي تعـاني منهـا البلـدان العربيـة لهـا وشـائج وصـلات بمشـكلات المـاضي حـتى البعيـد منـه، فحـين تـمّ إنتـاج مسلسـل «رجـل الأقـدار»، وهـو يتنـاول حيـاة عمـرو بـن العـاص اعـترض الأزهـر عـلى أن يتعـرض المسلسـل لأحـداث «الفتنـة الكـبرى» الـتي أدت إلى قتـل الخليفـة عثمـان بـن عفـان رضى الله عنـه، والـتي كان لعمـرو بـن العـاص دور محـوري فيهـا، وخاصـة في التحكيـم الـذي حـدث بـين عـلي بـن أبي طالـب، كـرم الله وجهـه، ومعاويـة بـن أبي سـفيان. وعـرض المسلسـل عـلى شاشـة التلفزيـون دون أن يتعـرض لهـذه الأحـداث، ممـا أفقـد المسلسـل مصداقيتـه أمـام المشـاهد.

> يلجأ الكاتب إلى التاريخ لرد الاعتبار لبعض الشخصيات التاريخية التي شوهت في الوعي الشعبي

ولا يقتـصر الأمـر عـلى اعـتراض مؤسسـة الأزهـر؛ فالكنيسـة الشرقيـة تتدخـل أيضـا بشـكل رقـابي في إنتـاج الأعمـال الدراميـة سـواء السـينمائية أو التلفزيونيـة؛ فقـد اعترضـت الكنيسـة المصريـة عـلى عـرض فيلـم «آلام المسيح»، الفيلـم الأمريـكي الـذي قـام بتمثيل دور المسـيح فيـه الممثـل الأمريـكي ميـل جبسـون.

الخلاصة

تحـاول الدرامـا التلفزيونيـة جاهـدة تجسـير الهـوة بـين واقعـين: الواقـع النـصي والواقـع المسـتدعى، وتـروم بوسـائلها واسـتراتيجياتها المخصوصـة أن تعلـو عـلى الواقـع المـأزوم فتذهـب في التاريـخ، للتنـاص معـه مـن أجـل صياغتـه فنيـا وجماليـا.

تهـدف الكتابـة الدراميـة التاريخيـة إلى تقديـم وجهـة نظـر تختلـف حتمـا عـن وجهـة نظـر المـؤرخ، المقيـدة بالزمـان والمـكان والظـرف التاريخـي.

يتخـذ كاتـب الدرامـا مـن الأحـداث التاريخيـة متّـكأً لنصـه ونقطـة انطـلاق لعملـه الفـني، ولا يكـون كاتـب السـيناريو في هـذه اللحظـة ملزمًـا بالحقيقيـة التاريخيـة كمـا جـرت في الواقـع، أو كمـا يتـم تداولهـا، بـل يعمـد إلى إعـادة صياغـة الحـدث، وصنعـه عـلى نحـو درامـي وفـني.

قـد يسـتبعد السيناريسـت بعـض الأحـداث الـتي لا تسـهم في صناعـة الحبكـة الفنيـة في المسلسـل، وقـد يضيف بعـض الأحـداث الـتي تخـرج عـن تاريخيـة الحـدث الرئيـس، بـل إن الأحـداث الجديـدة الـتي يتـم تضفيرهـا في نسـيج المسلسـل التاريخـي يفيـد في صنـع الحبكـة أو إثـراء الحـدث أو إذكاء الـصراع مـن أجـل خلـق حالـة مـن الإثـارة الـتي تشـد انتبـاه المشـاهدين، وتعـلي مـن نسـبة المشـاهدة.

يبـني كاتـب السـيناريو الأحـداث وفـق مـا تتطلبـه الدرامـا، وليـس وفـق مـا تقتضيـه الحقيقـة التاريخيـة.

يبتكـر السيناريسـت شـخصيات دراميـة لا وجـود لهـا في الوثائـق التاريخيـة، بقصـد شـدّ المتلقـي، ولفـت انتباهـه ونيـل تركـيزه، لأن نسـبة المشـاهدة تسـاوي بالنسـبة إلى صنـاع المسلسـل مزيـدًا مـن نقـود الإعلانـات؛ فالعامـل الاقتصـادي لـه تأثـير مهـم عـلى مسـار الأحـداث التاريخيـة الـتي يوظفهـا كاتـب السـيناريو الـذي قـد يضـع عـلى لسـان الشـخصيات ذات الوجـود الحقيقـي كلامـاً لـم تقلـه في الواقـع.

العمـل الفـني المنبـني عـلى التاريـخ يفقـد فيـه التاريـخ تأريخيتـه، ويخـرج مـن كونـه وثيقـة يمكـن الاعتمـاد عليهـا، ويصبـح عمـلا جماليـا ويغـدو إبداعـاً يفيـد مـن الحـدث التاريخـي.

قـد يلجـأ كاتـب السـيناريو إلى التاريـخ يسـتلهمه هربـا مـن اسـتبداد الواقـع، أو اتخـاذ التاريـخ ذريعـة لفضـح المسـكوت عنـه في الواقـع.

قـد يلجـأ للتاريـخ لاسـتلهام نمـاذج مضيئة تسـاعد على رؤيـة المسـتقبل بشـكل أكـبر، مثـل سرد سـير شـخصيات لهـا بطـولات تاريخيـة يمكـن أن يتخذهـا الشـباب قـدوة ومثلا.

قـد يلجـأ الكاتـب إلى التاريـخ كذلـك، لأنـه يسـعى إلى رد الاعتبـار لبعـض الشـخصيات التاريخيـة الـتي شـوهت في الوعـي الشـعبي.

صدر حديثا

لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

الحضور التاريخي في الدراما التلفزيونية من البعد الفكري إلى البعد الجمالي:

دراسة في البنية السردية والأنساق الثقافية

بقلم:
د. نور الدين محقق
كاتب وناقد مغربي

إنّ الحديث عن الفن التلفزيوني يدفعنا إلى محاولة تقديم تعريف لهذا الفن، باعتباره فنا للصورة بامتياز. فن تصوير العالم وتقديمه في صور تتميز بتسجيل أحداثه الواقعية والمتخيلة على حد سواء، وتقديمها تبعا لوجهة نظر المخرج والمتحكم في مجالاتها، وفي الزوايا التي تصور منها العالم المقدم لها. هكذا يكون التلفزيون، وهو يسجل الصور التي تمر أمامه مع التقاط كل الأصوات المرافقة لها والمعبرة عنها من خلال الكلمات المنطوقة هنا أو حتى من خلال صور الكلمات المكتوبة في بعض الحالات. هكذا يكون التلفزيون مشكلا لعالم فني مليء بالصور، عالم يجمع بين الواقعي والمتخيل، أو هو على الأصح يقدم تخيلا مُضاعفا، فيه من الواقع علاماته وفيه من المتخيل إعادة تشكيل لهذه العلامات ذاتها وبنائها وفق تصور معين. وذلك طبعا تبعا لنوع البرامج التلفزيونية المقدمة من جهة، حيث تسعى لمجرد تسجيل الوقائع كما هي حين تكون برامج تسجيلية، أو حين تعيد تشكيل هذه الوقائع وبنائها في برامج تلفزيونية تعتمد على التخييل الإبداعي المستمد من الواقع، وهي؛ أي هذه البرامج التلفزيونية، تكون في الحالتين معا قريبة بشكل من الأشكال من البعد التاريخي في مختلف تجلياته التوثيقية منها، حيث الاعتماد على الوقائع التاريخية، كما سجلتها كتب التاريخ اعتمادا على الحكايات التاريخية كما تجلت في الإبداع الشعبي من حكايات وأغاني وبعض الفنون الأخرى.

من هنا يجب ألا ننسى أن التلفزيون هو فن، وحين نقول إنه فن، فهذا يعني أن له أدواته، سواء التقنية منها أو البنائية، كما أن له غاية تتجاوز محاولة التسجيل إلى محاولة التأثير الفكري والجمالي في المتلقي. لهذا، فهو يأخذ من التاريخ، باعتباره وقائع تقترب من الحقيقة، كما هو مفترض فيه، بالرغم من أن الحقيقة تظل دائما نسبية حسب وجهة الناظر إليها وزوايا النظر المسلطة عليها، لكنه يخضع ما أخذ إلى عالمه الفني، ويعيد صياغته وفق هذا العالم الفني نفسه، وهو ما يجعل الفرق واضحا بين البرنامج التلفزيوني التسجيلي والبرنامج التلفزيوني الدرامي/الروائي، في علاقة كل واحد منهما بالبعد التاريخي والرغبة في تقديمه كما هو بالنسبة إلى النوع الأول ومحاولة الاستفادة منه وبناء المحكي التلفزيوني اعتمادا عليه ليس إلا بالنسبة إلى النوع الثاني.

يقول الباحث الفرنسي بيير بورديو في هذا الصدد ما يلي: «التلفزيون هو أداة للإعلام ذات استقلالية ضعيفة جدا يقع على عاتقه سلسلة كاملة من المحددات والقيود

> التلفزيون مشكل لعالم فني مليء بالصور، عالم يجمع بين الواقعي والمتخيل

التي تعود إلى العلاقات الاجتماعية بين الصحافيين؛ علاقات تنافس ضارية وقاسية إلى درجة الحمق واللامعقولية، وهي أيضا علاقات تواطؤ، بالإضافة إلى تورطات موضوعية ترتكز على المصالح المشتركة التي تعود إلى المواقع التي يحتلونها في مجال الإنتاج الرمزي وإلى طبيعة أصولهم وبحقيقتها بشكل عام من حيث التركيبات المعرفية ومستويات الإدراك والتقدير التي ترتبط كلها بأصولهم الاجتماعية وبتكوينهم المهني أو بعدم تكوينهم المهني. يترتب على ذلك أن جهاز/ أداة الإعلام هذا، أي التلفزيون، الذي يبدو مطلق العنان من حيث المظهر، هو جهاز مطيع ومفيد»[١].

إن التلفزيون له وظائف مهمة، منها ما هو تثقيفي، ومنها ما هو ترفيهي ومنها ما يجمع بينهما. ومن بين وظائف التلفزيون المهمة، كما يشير إلى ذلك جوناثان بيغل، هي: «الحث على الاندماج المتزايد للمشاهد مع الأحداث الجارية في المجتمع»[٢]، بما في ذلك توظيف المسلسلات التاريخية التي قد تبدو بعيدة زمنيا، لكنها في العمق يراد لها من خلال عملية بثها أن تربط هذا المشاهد ذاته مع ماضيه، وبالتالي مع حاضره وما يقع فيه من أحداث؛ فعملية التركيز على مادة تاريخية دون أخرى له بالطبع هدف ثقافي/ أيديولوجي معين.

هكذا سنرى، ونحن نسعى للاقتراب من الفن التلفزيوني في علاقته بالبعد التاريخي، خصوصا وقد

١- بيير بورديو: "حول التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول" ترجمة وتقديم درويش الحلوجي، منشورات "دار كنعان"، دمشق - سورية ٢٠١٢، ص ٨٣
٢- جوناثان بيغل: "مدخل إلى سيمياء الإعلام" ترجمة أ- د محمد شيّا، منشورات مجد، بيروت - لبنان ٢٠١١، ص ١٨٢

عرفت المسلسلات التاريخية نجاحا باهرا على شاشات التلفزيونات العربية، حيث حققت مشاهدات على الرغم من مستوياتها الفكرية والاجتماعية المتعددة والمتباينة

فضلنا التطرق إلى هذه العلاقة الترابطية/التناصية من خلال بعض المسلسلات الدرامية التلفزيونية العربية، المغربية والمشرقية، التي تسير تبعا لأنواعها، إما في الخط التاريخي التسجيلي أو في الخط التاريخي التخييلي.

من هنا فإننا سنقارب هذا البعد التاريخي، وقد تحوّل إلى تخييل في تاريخي، يستفيد حتما في عملية بنائه وتشكيل أحداثه وشخوصه من التاريخ، لكنه يمنح لذاته حُرية مسؤولة في هذا التعامل، باعتباره فنا يرتكز في هويته الأساسية على إبداع مَحكي تلفزيوني متكامل العناصر ومتجانس المنطلق والمنتهى. هدفه الأساس هو تقديم قصة تاريخية في قالب تلفزيوني، أو في بعض الأحيان تقديم قصة تلفزيونية ذات مرجعية تاريخية، وليس تقديم قصة تاريخية فحسب. وذلك تبعا لنوعية المادة التاريخية المشتغل عليها، وقد وقع اختيارنا في هذا الصدد على دراسة بعض المسلسلات التلفزيونية التي تسير في هذا الاتجاه متوقفين عند بعض أهم التيمات الكبرى التي تطرحها، وفي مقدمتها تيمة المحبة الإنسانية وتيمة الحوار الحضاري مع الذات ومع الآخر في أسمى تجلياتهما الكبرى.

١. المسلسلات التاريخية وضرورة الحرص التوثيقي

عرفت المسلسلات التاريخية نجاحا باهرا على شاشات التلفزيونات العربية، حيث حققت مشاهدات كبيرة من مختلف شرائح المجتمع العربي بالرغم من مستوياتها الفكرية والاجتماعية المتعددة والمتباينة؛ فهذه المسلسلات التاريخية قد اعتمدت في بنائها على عملية التشويق المستمر الذي يجعل من الأحداث تسير وفق تسلسل تاريخي مبني على الصراع الدرامي ومؤسس على خلفياته، كما أنها اعتمدت على المادة التاريخية المتوفرة لها، وحاولت صياغتها بشكل فني درامي يجعل من قصص الحب والحرب بؤرتها الأساسية المفضلة، كما أنها قد اعتمدت أيضا في بعض المسلسلات التاريخية التي عملتها على محاولة تقديم التاريخ العربي الإسلامي من منطلق التعريف بتراث الأمة العربية الإسلامية عبر مختلف عصورها. وتوقفت عند أهم الشخصيات التاريخية الفاعلة في هذا التاريخ. ولقد جاءت المسلسلات التاريخية الدينية وفق هذا المسار التنويري التعليمي، ومن ثمة، فقد استطاعت أن تتميز وتحقق تأثيرا قويا على المتلقين/ المشاهدين بشكل فكري وفني متميز.

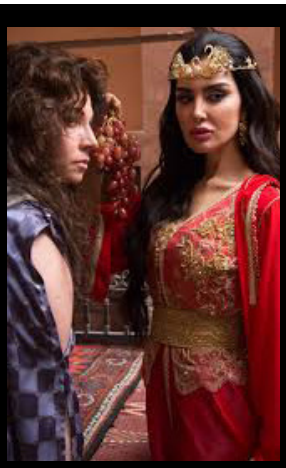
وفي هذا الصدد، كانت المسلسلات التاريخية الدينية التي قدمها التلفزيون المصري، باعتبار أسبقيته الزمنية في المجال الإعلامي التلفزيوني الفني ناجحة جدا؛ فقد كان التأليف الفني لها قويا كما كانت عملية إخراجها قوية والممثلون الذين شاركوا فيها من عمالقة الفن التلفزيوني المصري والعربي. يمكن التوقف، على سبيل المثال، للتدليل على كلامنا هذا عند المسلسل التاريخي الديني «على هامش السيرة» المقتبس عن كتاب «على هامش السيرة» للكاتب طه حسين[٣]، حيث امتد نجاحه التلفزيوني إلى مختلف البلدان العربية؛ وهو مسلسل تلفزيوني مصري أنتج عام ١٩٧٨، وهو من إخراج أحمد طنطاوي، ومساهمة كل من فؤاد عبد الجليل (مخرج منفذ). في حين كتبت له السيناريو والحوار الأستاذة أمينة الصاوي، وتشكل طاقم المسلسل من أحمد مظهر وشكري سرحان وزهرة العلا وصلاح منصور وغيرهم.[٤]

لقد اعتمد هذا المسلسل التاريخي- الديني على كتاب «على هامش السيرة» لعميد الأدب العربي طه حسين، وحاول أن يقدم السيرة النبوية بطريقة فنية قوية[٥]. وقد تحقق له ذلك من خلال النجاح الكبير الذي أحرزه في مختلف الشاشات التلفزيونية العربية التي عُرض بها، وهو يبقى دليلا ساطعا لحد الآن على نجاح مثل هذه المسلسلات الدينية التاريخية التي تكتب بإتقان وتخرج وتجسد بإتقان. كما نجد أيضا مسلسلات

٣ طه حسين: "على هامش السيرة"، منشورات دار المعارف، القاهرة- مصر، الطبعة ٣٤ (ثلاث مجلدات) السنة ٢٠١١. (قراءة الكتاب بأجزائه الثلاثة).

٤ الموقع الإلكتروني: السينما.كوم: goo.gl/ZhpVVM

٥ موقع يوتيوب: حلقات المسلسل التاريخي – الديني: "على هامش السيرة": https://www.youtube.com



حقق المسلسل التلفزيوني «عمر بن عبد العزيز» نجاحا كبيرا، لأن السيناريو الذي اعتمد عليه قد كتب بحرفية قوية

دينية تاريخية أخرى كتبت وقدمت حول بعض أهم الشخصيات القوية في تاريخ الإسلام، مثل المسلسل الديني التلفزيوني القوي حول شخصية «عمر بن عبد العزيز».

إنّ مسلسل «عمر بن عبد العزيز» كما جاء التعريف به في الموسوعة الحرة - ويكيبيديا-[٦] «هو مسلسل تاريخي ديني مصري يجسد شخصية الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز المشهور بالصلاح والعدل، والذي يُلقب أحياناً بـ «خامس الخلفاء الراشدين». وقد لعب دور البطولة في هذا المسلسل الممثل نور الشريف، وهو من تأليف عبد السلام أمين، ومن إخراج أحمد توفيق[٧]. وقد حقق هذا المسلسل التلفزيوني نجاحا كبيرا، لأن السيناريو الذي اعتمد عليه قد كتب بحرفية قوية، كما أن عملية الإخراج كانت محكمة، وقد تميز تشخيص الممثلين بالقدرة على تقديم الشخصيات بطريقة فنية أصيلة، وفي مقدمة هؤلاء الممثلين النجم نور الشريف الذي أبدع كعادته في تشخيص الشخصية المسندة إليه، وهي هنا شخصية الخليفة «عمر بن عبد العزيز» نفسه.[٨]

الأمر نفسه يمكن قوله عن مسلسل «صلاح الدين الأيوبي»، وهو «مسلسل تاريخي يتناول الأحداث السياسية في القرن الرابع الهجري في منطقة الشام ومصر التي كانت مسرحا للحروب الصليبية. يركز المسلسل على سيرة صلاح الدين الأيوبي، ويبرز شجاعته وحسن خلقه وحنكته كما يحكي كيف استطاع توحيد المسلمين وسحق الصليبيين في معركة حطين الشهيرة، واستعادة القدس بعد أن انتزعها الصليبيون منذ قرابة المئة عام. المسلسل يقدم الرواية التاريخية من وجهة نظر إسلامية، ويبتعد عن المساحات الشائكة بين السنة والشيعة، حيث يمتنع عن التطرق لتوجه الدولة الفاطمية الإسماعيلي الشيعي والفرق بينه وبين السلطنة الزنكية التابعة للخلافة العباسية السنية سواء في العقيدة أو الممارسات.»[٩] ويتكون هذا المسلسل من ثلاثين حلقة، وهو «يبدأ من ولادة البطل ويستمر في عرض الأحداث في تتابع زمني مع التعرض للخيوط الأخرى المكملة للقصة والمرتبطة بالفترة التاريخية»[١٠]. وقد جسد دور البطولة فيه الممثل جمال سليمان الذي تقمص شخصية «صلاح الدين الأيوبي» وأجاد في عملية تقديمها. والمسلسل هو من تأليف وليد سيف، ومن إخراج حاتم علي[١١].

إن هذا النوع من المسلسلات التاريخية- الدينية التي تقدم للتلفزيون، هو نوع يتّم الحرص فيه بشكل قوي على المحافظة على الأحداث التاريخية كما تمت عملية إيرادها في كتب التاريخ، وذلك يعود إلى الرغبة في تقديم هذه الأحداث كما وقعت دون تغيير أو تبديل؛ لأن هذا النوع من المسلسلات التلفزيونية يكون الغرض منه تحديدا، هو تقريب هذا التاريخ إلى عموم المتلقين/المشاهدين، وجعلهم يتعرفون عليه كما ورد في بطون الكتب التاريخية، بالرغم من الحرص طبعا على منحه طابعا دراميا فنيا متكاملا ومتلائما حتى يقبله الجمهور ويحرص على متابعته، وهو ما يتطلب من كاتب السيناريو عملا مضاعفا، يتمثل في احترام المادة التاريخية والقدرة على تحويلها إلى عمل سردي تلفزيوني مُشوّق. ومن ثمة، فعملية الحرص على التوثيق عملية أساسية وضرورية، كما أن عملية التحويل الفني للمادة التاريخية المقدمة عمل تفرضه طبيعة الاشتغال التوثيقي ونوعية التعامل الفني في الآن نفسه.

طبعا هنا تطرح مسألة الفرق بين وجهة نظر المؤرخ الواقعي من جهة ووجهة نظر المخرج التلفزيوني من جهة أخرى، على اعتبار أن الأول يشتغل على الوثائق ويحرص على مدى مصداقيتها، في حين إن الثاني يريد تقديم عمل فني، بالرغم من كونه يستند إلى مادة تاريخية معروفة. ذلك أن هدف المؤرخ، وهو ينقل الوقائع أو يقوم بالبحث عنها تبعا لفترة زمانها أن يفهم أنّه يريد أن يفهم كل الملابسات التي أحاطت بها، وهو في رغبته العلمية هاته في تحقيق هذا الفهم أن ينقل هذه الوقائع كما وقعت أو أن يعيد تشكيلها كما وقعت، وأن يزيل كل ما أحاط بها، إن تم ذلك بالفعل، من شوائب منعت من رؤيتها كما هي أو كما كانت، كما يذهب إلى ذلك د.عبد الله العروي في كتابه «مفهوم التاريخ» في تحديده لكل من مفهومي «التاريخ» و«المؤرخ».

يقول د. عبد الله العروي في هذا الصدد ما يلي: «موضوع كتابنا هو المؤرخ لا التاريخ، التاريخ كصناعة لا التاريخ كمجموع حوادث الماضي. هدفنا ما يجري في ذهن رجل يتكلم عن وقائع ماضية، من منظور خاص

٦- الموسوعة الحرة -(ويكيبيديا): المسلسل التاريخي - الديني: "عمر بن عبد العزيز":
https://ar.wikipedia.org/wiki

٧- المصدر السابق.

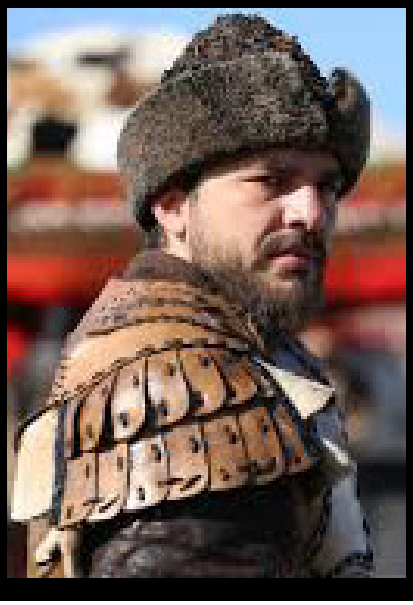
٨- موقع يوتيوب: حلقات المسلسل التاريخي – الديني: "عمر بن عبد العزيز":
https://www.youtube.com

٩- الموسوعة الحرة -(ويكيبيديا): المسلسل التاريخي: "صلاح الدين الأيوبي":
https://ar.wikipedia.org/wiki/

١٠- المرجع السابق.

١١- موقع يوتيوب: حلقات المسلسل التاريخي- الديني: "صلاح الدين الأيوبي":
https://www.youtube.com

هناك نوعين من هذه المسلسلات التاريخية: نوع تاريخي يرتبط بالقيم الدينية، ونوع يركز على تقديم شخصيات تنتمي إلى عالم الآداب والفنون



بـه، تحـدّده حرفتـه داخـل مجتمعـه. سـننتهي بالـضرورة والاسـتصحاب إلى مسـائل متفرعـة، إلى الوسـائل والأهـداف، إلى الأسـاليب والأشـكال، ولكـن سـنحرص عـلى أن نبقـى أوفيـاء للمقولـة الرئيسـة، وهـي أنّ الـشيء الملمـوس الوحيـد الـذي لا يمكـن أن يجـادل فيـه أحـد، هـو وجـود مهنـة المـؤرخ»[١٢]. وبمـا أن المعرفـة تتقـدم، فـإنّ عمـل المـؤرخ هـو الآخـر يتقـدم، إذ أصبحـت تتوفـر للمـؤرخ اليـوم وثائـق علميـة لـم تكـن في السـابق متوفـرة لسـلفه، ومنهـا طبعـا إمكانيـة توظيـف المسلسـلات التلفزيونيـة في بحثـه التاريخـي، لا سـيما فيمـا يتعلـق بتاريـخ العـادات والتقاليـد والحيـاة الاجتماعيـة المتعلقـة بالفـترات التاريخيـة الـتي كان فيهـا التلفزيـون حـاضرا، وتمـت عمليـة إنتـاج مسلسـلات تلفزيونيـة فيهـا .أمـا بالنسـبة إلى المشـتغل في المجـال التلفزيـوني، وليكـن هنـا هـو المخـرج التلفزيـوني، باعتبـاره هـو صاحـب العمـل التلفزيـوني المقـدم وإليـه ينسـب، فإنّـه هـو الآخـر مطالـب، حتّى وهـو يريـد تقديـم نظرتـه حـول الواقـع والظـروف المشـكلة لـه وأثـر كل ذلـك عـلى الشـخصيات الـتي يقـوم بعمليـة إبداعهـا كي تحمـل وجهـة نظـره. أمـاّ إذا تحـدث المخـرج التلفزيـوني في عملـه الدرامـي الفـني عـن فـترة زمنيـة سـابقة، فإنّـه في هـذه الحالـة مطالـب بمعرفـة كل الظـروف التاريخيـة الـتي كانـت فيهـا إضافـة طبعـا إلى نـوع الثقافـة الـتي كانـت سـائدة وقتئـذ والأبعـاد المشـكلة لبنياتهـا. والثقافـة هنـا لا نقصـد بهـا فقـط نمـط التفكـير الـذي كان سـائدا آنـذاك، وإنّمـا نقصـد بهـا كل العـادات والتقاليـد مـن لبـاس ومـأكل ومـشرب ونـوع العلاقـات الـتي نعـني بهـا كل العلامـات السـيميائية الـتي كانـت مشـكلة لتلـك الفـترة الزمنيـة. وهـو أمـر ليـس سـهلا، وإنمـا يحتـاج فيـه كاتـب السـيناريو والمخـرج التلفزيـوني معـا إلى بحـث تاريخـي دقيـق، وهـو مـا يفـرض عليهمـا العـودة إلى كل مـا كتـب حـول تلـك الفـترة الزمنيـة مـن كتـب.

إن هـذا الأمـر يدفعنـا بالتـالي ونحـن نشـاهد مثـل هـذه المسلسـلات التلفزيونيـة التاريخيـة إلى التسـاؤل حـول مـدى حرصهـا عـلى المـادة التاريخيـة والوثائـق التاريخيـة الـتي اعتمـدت عليهـا في صياغـة عوالمهـا الإبداعيـة؟ وهـل اسـتطاعت مـن خـلال التلفزيـون أن تقـدم صـورة تلفزيونيـة لهـذه العوالـم التاريخيـة الـتي تشـكلها مـن جديد وتعرضهـا انطلاقـا مـن وسـيط تكنولوجـي قـوي؟ ذلـك أن مسـألة الحـرص عـلى الدقـة التاريخيـة في تقديـم مثـل هـذه الأعمـال التلفزيونيـة هـي مسـألة واجبـة، وفي غيابهـا يتحـول المسلسـل التاريخـي المعـروض إلى عمـل فـني فاقـد للمصداقيـة، وهـو مـا يجعـل مـن عمليـة تقديـم مثـل هـذه المسلسـلات مهمـة صعبـة، لهـذا فـإن عمليـة نجاحهـا تتطلـب بـذل جهـد كبـير عـلى مسـتوى صياغـة السـيناريو وعـلى مسـتوى إخراجـه كذلـك. ولعـل هـذه الأمـور هـي التي دفعـت بعـض النقـاد الفنيـين إلى القـول بـأن مـن الممكـن اكتشـاف الأحـداث التاريخيـة بشـكل خـاص والأحـداث الواقعيـة بشـكل عـام في الدرامـا التلفزيونيـة. تلـك الدرامـا الـتي تهتـم «بالموضوعـات الـتي بسـبب حدوثهـا في المـاضي ضاعـت كمصـدر للبرامـج التسـجيلية فقـط، ولـم تنجـح الدرامـا التاريخيـة في التلفزيـون نجاحـا كبـيرا (....) ولكـن هنـاك مئـات الموضوعـات الـتي إذا أُقيمـت عـلى الوضـع الصحيـح تصبـح دراما رائعـة».[١٣]

٢. المسلسلات التاريخية والصوغ الروائي

تبنـي المسلسـلات التاريخيـة الـتي يقدمهـا التلفزيـون عـلى مـادة تاريخيـة هـي الـتي تشـكل موضوعهـا الرئيـس، وهـو مـا يجعـل منهـا مسلسـلات توثيقيـة حـتى وهـي تقـدم في إطـار روائي مشـوق فيـه بدايـة وعقـدة ونهايـة. ويلعـب فيهـا عمـل إعـادة تشـكيل هـذه المـادة دورا أساسـيا، حيـث هـو الـذي يقدمهـا في إطـار روائي يثـير الاهتمـام ويدفـع المتلقـي/ المشـاهد لمتابعتهـا. وإذا كانـت المسلسـلات التاريخيـة الـتي تقـدم شـخصيات تاريخيـة معروفـة ولهـا دور كبـير في بنيـة العالـم المحيـط بهـا، وأعمالهـا مؤرخـة وفـق تاريـخ مضبـوط ووفـق أحـداث ووقائـع مسـجلة ممـا يحـد مـن بنيـة التخييـل الـروائي، فـإنّ في المقابـل بعـض الشـخصيات الـتي حـتى وإن كانـت تاريخيـة، فـإن عمـل الصـوغ الـروائي لحياتهـا قـد يميـل إلى تفضيـل واقعـة عـن أخـرى عاشـتها وتبئـير حـدث عـن آخـر وقـع لهـا، وهـو مـا قـد يمنـح للعمـل الدرامـي التلفزيـوني قـوة الحبـك وصياغـة فنيـة قويـة. هـذه المسلسـلات التلفزيونيـة الـتي قـد تنحـو هـذا المنحـى هـي تلـك الـتي تكـون بالـضرورة مرتبطـة بسـير المبدعـين مـن مفكريـن وكتـاب ومبدعـين في مختلـف ميادين الثقافة. وبالتـالي، فهـي تكـون قابلـة للتخييـل التاريخـي المصاحـب للتاريـخ الواقعـي. هكـذا نجـد بعـض المسلسـلات التاريخيـة الـتي تصـاغ في شـكل سردي متـوال تعتمـد في عمليـة الصـوغ الفـني لهـا عـلى التركيـز عـلى جانـب دون آخـر مـن تاريـخ الشـخصية المقدمـة، لا سـيما حـين تكـون سـيرة هـذه الشـخصية تجمـع بـين مـا هـو تاريخـي، وبـين ماهـو تخييـلي مؤسـس عـلى الروايـات الشـفوية مثلمـا هـو الحـال في سـيرة «أبـو زيـد الهـلالي» أو سـيرة «عبـد الرحمـان المجـذوب». وقـد تمـت عمليـة تقديـم شـخصية «أبـو زيـد الهـلالي» في مسلسـل سـوري ورد في عمليـة تعريفـه

١٢- عبد الله العروي: "مفهوم التاريخ" منشورات "المركز الثقافي العربي"، بيروت - لبنان، ١٩٩٧ (الطبعة الثالثة). ص ١٧

١٣- آرثر سوينست: "التأليف للتلفزيون"، ترجمة إسماعيل أرسلان، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة - مصر ١٩٦٦، ص ٢٢٤

في الموسوعة الحرة - ويكيبيديا- ما يلي: «مسلسل سوري تاريخي يحكي تغريبة بني هلال من خلال قصة أبي زيد الهلالي منذ ولادته إلى وفاته، حيث يبدأ المسلسل في نجد وينتهي في تونس .والمسلسل من إخراج باسل الخطيب، وتأليف محمد أبو معتوق.عرض أول مرة عام ٢٠٠٥ على قناة أبو ظبي»[١٤]، وقد جسد دور البطولة فيه الفنان سلوم حداد في دور «أبو زيد الهلالي»، بالإضافة إلى مجموعة من الممثلين، نذكر من بينهم جهاد سعد في دور «الأمير حسن»، وسامر المصري في دور «دياب بن غانم»، وجيانا عيد في دور «الخضراء»، وسوزان نجم الدين في دور «الجازية»، وعباس النوري في دور «الأمير سرحان» وسواهم[١٥]. أما بخصوص المسلسل التاريخي الذي أُنجز حول شخصية «عبد الرحمان المجذوب»، فإنه قد سار في نفس المنحى؛ والذي يعيد تشكيل سيرة الشخصية وفق صوغ روائي محكم مؤسس على البداية والعقدة والنهاية مع الحرص على عملية التشويق في توالي الأحداث، حتى يستطيع المسلسل تحقيق النجاح المطلوب لدى المتلقي- المشاهد. هذا المسلسل التلفزيوني الذي قامت بعملية إخراجه فريدة بورقية، والذي كتب له السيناريو توفيق الحماني، باذلاً مجهوداً كبيراً في توفير مادة السيناريو، ثم صياغته في إطار سردي متكامل مبني على التشويق السردي والإفادة التاريخية، قد قام بتقديم «سيرة هذا الرجل الورع من خلال الغوص في حياته ومعرفة علاقاته الأسرية المتمثلة في كيفية تسيير شؤون بيته في ظل زوجاته الأربع، وهو الرجل الخبير بالنساء، حذر في الكثير من رباعياته من كيدهن، كما هو الأمر في الرباعية الشهيرة التي تحمل عنوان «سوق النساء»، أو في علاقاته الخارجية مع أهل زمانه الذين وصفهم وأحسن وصفهم كما يجب، والذين ذهبت أقواله فيهم مذهب الأمثال السائرة وقد قدم المسلسل حياة هذا الرجل في إطار تاريخي يوضح العلاقات التي كانت متداخلة بين الزوايا الدينية والحياة العامة للناس، إضافة إلى بعض المعارك الكبرى التي نشبت في عصره، ودور هذه الزوايا في تهدئة هذه الحروب والحد منها، وهو ما تطلب عملاً إخراجياً كبيراً، سواء من حيث عدد الممثلين الكومبارس، أو من حيث الملابس التاريخية المتعلقة بتلك الفترة أو حتى من حيث اختيار أماكن التصوير».[١٦]

> المسلسلات التاريخية التي يقدمها التلفزيون مسلسلات توثيقية حتى وهي تقدم في إطار روائي مشوق فيه بداية وعقدة ونهاية

وعلى الرغم من كل هذه النجاحات التي قد تتحقق لمسلسل تاريخي تلفزيوني، تُراعى فيه كل عناصر الجودة والحرص على التوثيق التاريخي المحكم، فإنّ التلفزيون يتعرض، كما يقول جون ماري بيام، في كتابه «التلفزيون، كما نتحدث عنه» إلى «نقد ثقافي، و»نحن نعرف الذين يقومون بهذا النقد. إنهم المتهجمون على الثقافة الجماهيرية»[١٧]. هكذا نرى أن التلفزيون، وهو يقدم المادة التاريخية يجب عليه أن يحرص على عملية التوثيق لها من جهة، وعلى عملية صوغها في قالب سردي محكم الصنع، حتى يستطيع تحقيق المعادلة الصعبة الإفادة والإمتاع معا من جهة أخرى، وإلا اتهم بكونه يتلاعب «بالعقول»، حسب تعبير بيير بوردو، في كتابه المعروف حول التلفزيون «عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول»، حيث إن وجهة نظر المنتجين في البرامج التلفزيونية المقدمة على اختلافهما تتلخص في «عملية تحقيق النجاح»، والذي يتمثل في عدد المشاهدين تحديدا.[١٨]

إن التلفزيون هنا، وهو ينقل المسلسلات التاريخية ويقدمها على شاشته، فإنه يضمن لها انتشارا واسعا قويا، حيث إنها تصل إلى مختلف الشرائح الاجتماعية وتؤثر فيها، ذلك أن التلفزيون يمتلك قوة إعلامية كبيرة، فما من بيت يكاد يخلو منه الآن، وهو ما يُؤكده قول آرثر سوينسن في كتابه «التأليف للتلفزيون»، حيث يقول: «التلفزيون كالراديو وسيلة شبه عائلية، فهو موجه إلى

١٤- الموسوعة الحرة -(ويكيبيديا): المسلسل التاريخي: "أبو زيد الهلالي":
https://ar.wikipedia.org/wiki/

١٥- موقع يوتيوب: حلقات المسلسل التاريخي: "أبوزيد الهلالي":
https://www.youtube.com

١٦- نور الدين محقق: "عودة عبد الرحمان المجذوب"، جريدة "الحياة"، لندن- انجلترا، تاريخ النشر ٢٦-٠٦ - ٢٠٠٩. ص ٢٠

١٧- جون ماري بيام: "التلفزيون كما نتحدث عنه"، ترجمة نصر الدين لعياضي، منشورات "عيون المقالات"، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٣، ص ١٩

١٨- بيير بورديو: "عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول"، ترجمة وتقديم درويش الحلوجي، منشورات دار كنعان، دمشق - سورية ٢٠١٢، ص ٦٣

إن التلفزيون ينقل المسلسلات التاريخية ويضمن لها انتشارا واسعا قويا، حيث إنها تصل إلى مختلف الشرائح الاجتماعية وتؤثر فيها

الناس في بيئاتهم الخاصة»[١٩]. إنه وسيلة إعلامية هائلة التأثير. يقول مارشال ماكلوهان في هذا الصدد ما يلي: «إنّ رؤية وإدراك أو استعمال امتداداتنا في شكل تكنولوجي، هي بالضرورة الخضوع لها»[٢٠].

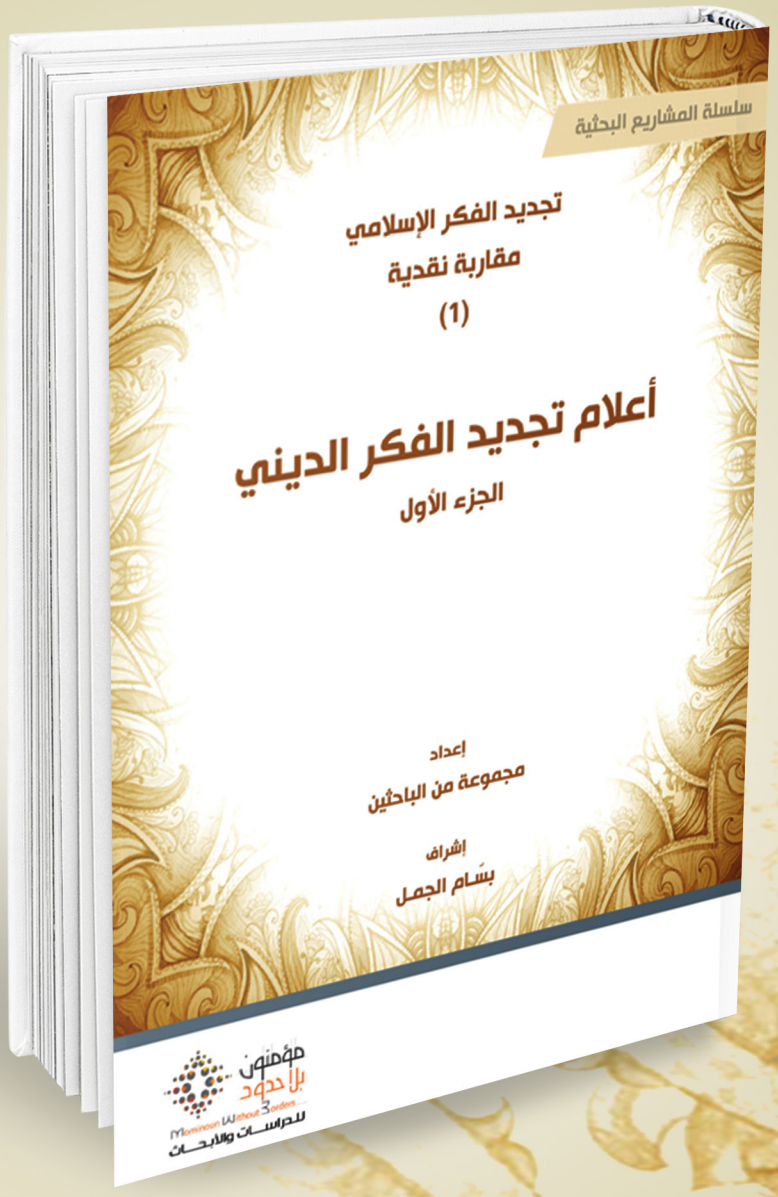
على سبيل الختام: التلفزيون وضرورة الانفتاح

هكذا يتبين لنا اعتمادا على ما تمت دراسته من مسلسلات تاريخية- دينية أو تاريخية- ثقافية، وهي مقدمة على شاشة التلفزيونات العربية، أن هناك نوعين من هذه المسلسلات: نوع تاريخي يرتبط بالقيم الدينية، ويسعى لإيصالها إلى المتلقي المشاهد، معتمدا في ذلك على مادة تاريخية موثقة محكمة، وهو في هذا يراعي عملية الاقتباس من التاريخ، ويحترم شروطها التوثيقية، بالرغم من أنه يصوغها في قالب روائي مبني على لعبة التشويق الفني، حتى يستطيع تحقيق النجاح المطلوب، ويصل إلى أكبر عدد من المشاهدين. وقد مثلنا لهذا النوع من المسلسلات التاريخية بالمسلسلات الدينية. وهناك نوع آخر من المسلسلات التاريخية الذي يركز على تقديم شخصيات تنتمي إلى عالم الآداب والفنون، وبالتالي فإنه رغم حرصه على عملية التوثيق التاريخي تلك، يترك مساحة حرية في عملية الاقتباس هاته، فيقوم بعملية التنويع عليها، ويسعى من خلال عملية التنويع هاته لبناء عمل درامي متكامل.

١٩- آرثر سوينست: "التأليف للتلفزيون"، ترجمة إسماعيل أرسلان، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة - مصر ١٩٦٦، ص ٣٨

٢٠- جون ماري بيام: "التلفزيون كما نتحدث عنه"، ترجمة نصر الدين لعياضي، منشورات "عيون المقالات"، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٣. ص ٤٨

صدر حديثا



لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

البناء الدرامي في المسلسل التاريخي

بقلم:
إيمان عبد العزيز المخيلد
باحثة وكاتبة من السعودية

إنّ كاتب الدراما التاريخية يقوم باستحضار التاريخ، أو لنقل ما يختار من أحداث التاريخ، ويجعله يحدث هنا والآن؛ ساعتها يصبح التاريخ مجرد إطار فني جمالي، لتجسيد مجموعة من الأحداث التي حدثت في الماضي.

ويقوم السيناريست بقراءة أحداث التاريخ بوجهة نظر مغايرة لما هو سائد ومعروف، ولما يقدمه المؤرخ؛ ويقدم لنا هذه القراءة في بناء درامي جديد، ولكن هل تستهدف الدراما استعادة التاريخ، لكي نحمله بهموم ومشكلات الحاضر الاجتماعية والسياسية؟.

يرى البعض أن الكاتب في عصور الاستبداد والظلم يلجأ إلى التاريخ، ليسقط عليه من أحداث الواقع ومشكلاته، لكن البعض الآخر له رأي مغاير؛ حيث لا يجب أن يكون هدفها الوحيد هو الإسقاط على الواقع، حيث إن «الدراما التاريخية لا تستهدف الواقع؛ فالتخفي أو التقية هنا هي نوع من المراوغة الفكرية قد يضطر إليها الأديب أو الفنان، وهو يبدع عمله في ظل قبضة السلطة الباطشة، كما فعل سارتر، وهو يرحل في الزمان بحثا عن أساطير الإغريق، ليطالب بضرورة المقاومة الآنية، وتحمل مسؤولية الفعل في مسرحيته (الذباب)، التي كتبها تحت سطوة الجيش الألماني وحكومة فيشي العميلة خلال الحرب العالمية الثانية».(١)

ولا شك أن الدراما التلفزيونية تحتل مكانة كبيرة مقارنة ببقية الفنون؛ وذلك لما تحققه من نسبة مشاهدة عالية، ووصولها للمشاهدين في المنازل دون أن يبذلوا جهد البحث عن الفن؛ وهو ما يدفع إلى أن تُفرَد الصفحات لرصد جماليات هذا الفن، و«قد تأخرت الدراسات حول خصوصية خلق أشكال مميزة مناسبة للتلفزيون، باعتباره وسيطا سرديا جديدا، ومعروف أن التلفزيون خضع في عملية تطوره لخدمة أهداف لم تكن فنية، تنامت في ظل ظروف الصناعة والإنتاج السائدة، ولعبت دورا بارزا في انحراف مساره، كما وضعته تحت رحمة أهداف كانت تتعارض غالبا مع استراتيجية تطوره وقدرته على خلق تلك الأشكال الفنية المناسبة التي يمكن أن تنتج من عملية تطوره.(٢)

ولكن هل يختلف المسلسل التاريخي عن المسلسل الاجتماعي الواقعي؛ من حيث جماليات التشكيل الدرامي

> تحتل الدراما التلفزيونية مكانة كبيرة مقارنة ببقية الفنون؛ وذلك لما تحققه من نسبة مشاهدة عالية، ووصولها للمشاهدين في المنازل دون أن يبذلوا جهد البحث عن الفن

من سيناريو وحبكة وصراع وبناء الشخصية؟ هل ثمة فروق نوعية بين الدراما التاريخية والدراما الاجتماعية؟

وسوف تحاول هذه الورقة أن تجيب عن هذه التساؤلات في الصفحات التالية:

لا شك أن سمات العمل الدرامي التلفزيوني لا تختلف كثيرا في المسلسل التاريخي عن المسلسل الواقعي؛ بل تتسم عناصر العمل الدرامي بسمات وخصائص فنية بغض النظر عن اختلاف المضمون؛ من حيث كونه تاريخيا أو اجتماعيا، وسوف تستجلي هذه الورقة البحثية سمات كتابة السيناريو من حيث الحبكة والصراع وتشكيل الشخصيات.

السيناريو البنية الرئيسة في الدراما

إن الكتابة من أجل الدراما التلفزيونية، سواء كانت كتابة واقعية تعالج ما هو واقعي من قضايا اجتماعية أو كتابة تتكئ على التاريخ وتستلهمه؛ أصبحت هذه الكتابة تنال اهتمام المبدعين، بل صار كتاب الرواية يكتبون وعيونهم على الإنتاج التلفزيوني الذي يمكنهم من تحويل نصهم السردي المقروء إلى نص بصري مرئي؛ لذا أصبح من الضروري أن نتحدث عن جماليات الكتابة الدرامية، باعتبارها أحد المكونات الرئيسة لبنية الدراما التلفزيونية.

ويفيد الكاتب أو السيناريست حين كتابته السيناريو من إمكانيات الكاميرا، ورؤية المخرج أو ما يُسمى بالرؤية الإخراجية. ويقوم السيناريست بإعادة رسم الواقع

١- حسن عطية، الدراما التلفزيونية تحضير التاريخ.. وتأريخ الحاضر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ ٢٠١٦ ـ ص١٧

٢- قيس الزبيدي ـ بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني.. نحو دراما جديدة ـ دار قدمس للنشر والتوزيع ـ سورية ـ ط٢ ـ ٢٠١٠، ص٢٧

> من المهم لكتّاب الدراما أن يتعاملوا مع التاريخ بشكل حيادي، وألا ينتصروا لفكرهم الشخصي أو الأيديولوجيا التي يؤمنون بها، وهم يكتبون الدراما التاريخية

- خاصة في الدراما الاجتماعية الواقعية - بما فيه من جوانب اجتماعية وسياسية واقتصادية، وبما فيه من أنشطة وثقافات ومعارف.

كذلك يرسم السيناريست في نصه معالم الكثير من الشخصيات الرئيسة أو الثانوية، تلك الشخصيات التي تسهم في تجادل الخيوط الدرامية، وصناعة الحبكة وتأجج الصراع وصولا إلى لحظة الذروة ومن ثَمّ الحل.

ويحاول الكاتب أن يُنطق الشخصيات بالآراء التي يؤمن بها؛ لكن ثمة جانباً آخر للرواية، جانباً آخر للصورة، لا يستطيع الكاتب أن يورد وجهة نظر واحدة؛ ومن ثم يجد نفسه مضطرا أن يذكر وجهات نظر مختلفة وربما متعارضة. وقد يتمكن الكاتب من التخفي وراء صوت من أصوات أبطال المسلسل، ينطق باسمه، وقد يكون هذا الصوت هو أكثر الأصوات إيجابية وعمقاً ودقة، وفي حال الكتابة التي تستلهم التاريخ يجب أن يعتني بكل الأصوات، وكل التيارات ويقوم بتقديمها بحيادية. وهذا الأمر بالتالي، يوقع القارئ أو المشاهد في حيرة من أمره حين يريد تحديد صوت الكاتب داخل الرواية. إن تقديم معتقدات الخصم بشكل مغلوط وهزيل، ليتم إظهار الطرف الصديق على أنه الصحيح والبطولي غير مقبول في الرواية التاريخية، مثلما فعل أسامة أنور عكاشة في مسلسلة متعدد الأجزاء الذي عنونه بـ «ليالي الحلمية»، ورغم أنه لا يندرج تحت مسمى المسلسل التاريخي، إلا أنه يوظف التاريخ القريب لمصر؛ التاريخ الاجتماعي والسياسي. وقع أسامة أنور عكاشة - وهو اليساري ذو الهوى الناصري - في فخ عدم الحيادية، فأظهر الحقبة الملكية السابقة على ثورة ١٩٥٢ بشكل غير منصف، فجاءت صورة الملك فاروق في المسلسل صورة سلبية، فلا يفعل شيئا سوى لعب القمار والمراهانات والعلاقات النسائية، ولا يهتم بحكم البلاد، وفي هذا عدم حيادية غير منصفة، وتبع فيها الكاتب هواه في النيل من الملك فاروق.

لذا من المهم لكتّاب الدراما أن يتعاملوا مع التاريخ بشكل حيادي، وألا ينتصروا لفكرهم الشخصي أو الأيديولوجيا التي يؤمنون بها، وهم يكتبون الدراما التاريخية؛ بل يجب أن يُقدَّم صوت الكاتب بطريقة أكثر فنية وأكثر نضجاً.

والسؤال المهم: هل الرقابة على النصوص تفرض على الكاتب أن يبتعد عن المباشرة، ويحاول أن يستخدم الرمز والإسقاط لقول ما يريد، أم أنه يمارس حق القول بالمباشرة ويتعرض للمساءلة أو المنع؟

في الحقيقة، يجب أن يفيد الكاتب من جماليات العمل الفني الذي يكتبه، فيحاول بواسطة تشكيل بنية العمل أن يجعل هذه البنية تقول الشيء الذي لا يستطيع قوله، دون أن يقع في فخ المباشرة والصوت العالي؛ فالفنية هنا يجب أن تكون مطلبا جماليا، وليس هروبا من المساءلة والرقابة.

وتؤدي بنية التشكيل في العمل الدرامي الدور الأهم والحاسم في نقل صوت الكاتب؛ فكاتب الدراما التاريخية الملتزم بالموضوعية يقدم معظم التيارات الفكرية والسياسية والطبقية ذات الأهمية القصوى في المرحلة موضوع البحث بحيادية مناسبة. إنه يسعى إلى عدم إهمال ذكر أحد التيارات بسبب تحامل أيديولوجي مسبق؛ ففي مسلسل «الأمير المجهول» ورغم أن المسلسل تناول فترة حكم الرشيد والأمين والمأمون، إلا أن عبد السلام أمين كاتب السيناريو تجاهل تماما قضية «خلق القرآن» تلك القضية التي أثيرت في حكم المأمون، ولم يتعرض لها، رغم أنها كانت قضية فكرية محورية في ذلك العصر، لأن أحد طرفي الصراع في هذه الأزمة كانوا من المعتزلة، وهم ضد الأشاعرة بالطبع، وكأن انحياز الكاتب للمذهب الأشعري جعله يتجاهل هذه القضية المحورية ولا يلقي عليها الضوء.

ومع ذلك، يظل البعد الشخصي لكاتب الدراما حاضرا، ولا يمكن أن نتجاهله حين يعمد إلى حدث تاريخي يحاول أن يعيد تشكيله جماليا؛ فالفلسفة الخاصة والرؤية الشخصية والموقف من العالم والحياة حيثيات لابد من توفرها في السيناريست، وهو يحاول

أن يقارب موضوعاً ما أو حدثاً تاريخياً من أجل التناص معه أو استلهامه.

١. الشخصية في الدراما

تعد الشخصية من أهم مكونات العمل الدرامي، لأنها هي التي تقوم بالأحداث، وتؤجج الصراع، وتقود للذروة، ومن ثَمَّ لحظة التنوير. ورغم أن كتاب الدراما الحديثة تمردوا على البِنَى الأرسطية في كل مكونات العمل الفني، إلا أن موضوع الشخصية ظل أقرب للتصور الأرسطي، وظل كتاب الدراما يعتمدون في جوانب كثيرة على هذا التصور.

وتعتمد المسلسلات الدرامية بشكل أساسي على الشخصية؛ فهي التي تقود الصراع نحو النهاية المفترضة، وقد عُرِّفت الشخصية بأنها «الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية .... في صورة الممثلين».[٣] والشخصية تحمل كل تفصيلات العمل الدرامي؛ فهي «المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار، والسلوكيات العامة والخاصة».[٤]

هذا، في حين أن باحثة أخرى ترى أن الشخصية هي «ذلك الانتقاء في التنظيم الدينامي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان؛ لتقديم أفكار مجردة أو صور ذهنية، أو آراء معينة متوخيا وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور الفهم من قبل المتلقي».[٥] ويمكن تقسيم الشخصية حسب الأدوار التي يمكن أن تؤديها في العمل الدرامي إلى:

١. الشخصية الرئيسة: وهي التي تدور حولها الأحداث، وتكون المحرك الحقيقي لها، مثل: شخصية «الملك فاروق» التي قام بها الممثل قصي خولي في مسلسل «سرايا عابدين» والذي كتبته الكاتبة الكويتية هبة مشاري، رغم ما أثير حول المسلسل من قضايا وإشكاليات نتيجة لمقارنة المؤرخين بين التاريخ الحقيقي لشخصية الملك فاروق، والتاريخ الدرامي الذي كتبته الكاتبة.

٢. الشخصية الثانوية: وتكون غالبا شخصيات مختلفة تدور حول البطل الرئيس؛ فقد يكون مساعد البطل، أو أحد الذين يعملون معه، أو الذين يكونون طرفا في الصراع بطريقة أو بأخرى، ويؤثر في سير الأحداث، ويقرب الوصول إلى النهاية التي يريدها كاتب السيناريو، مثل: شخصية ستيفان التي قام بها الممثل أيمن الشيوي في نفس المسلسل.

ويمكن أيضا تقسيم الشخصية الدرامية حسب نسبة مشاركتها في تأجيج الصراع إلى:

١. الشخصية البسيطة: وهي التي تشارك في حدث بسيط لا يمثل نسبة كبيرة من نسب الصراع في الدراما، مثل شخصية الأمير فؤاد في «سرايا عابدين» التي قام بها الممثل محمد الفخراني.

٢. الشخصية المركبة: وهي تشارك في خطوط درامية عديدة، وتكون وسيلة من وسائل تأجيج الصراع، وحاملا أساسيا من حوامل الأحداث في المسلسل مثل: شخصية «الوالدة باشا» التي قامت بها الفنانة يسرا في نفس المسلسل؛ فهي تقوم بكثير من الخطوط الدرامية التي تربط الأحداث، وتكون قادرة على تأجيج الصراع، وذات أبعاد درامية متعددة.

٣. الشخصية المسطحة: وتكون خالية من الصراع، وتكون حلقة وصل بين الأحداث والشخصيات، مثل: شخصية جارية من الجواري في مسلسل «سرايا عابدين» مثلا، فالدور هنا يكون بسيطا غير مركب ودوره في تأجيج الصراع قليل.

٤. الشخصية الدائرية: وتكون شبه حقيقية، وتقترب بحضورها لتمس الواقع بشكل مباشر من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وهي شخصية رئيسة في المسلسل الدرامي.

٥. الشخصية الخلفية[٦]: ويكون حضورها لغرض معين، ولا يكون لها دور في الصراع، فوجودها فقط من أجل هذا الغرض مثل شخصية «السفرجي» الذي يضع الطعام للملك في «سرايا عابدين».

إذن الشخصية تعد الوسيط الذي يُحمل بالمضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يتناولها من خلال النص الدرامي الذي يكتبه؛ إذ إنه من خلال تصوره ورسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص، من خلال كيفية طرح شكل

٣- إبراهيم حمادة ـ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار الشعب ـ القاهرة ـ ١٩٧١ ـ ص٤٥٧

٤- إبراهيم حمادة ـ طبيعة الدراما ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٧٧ـ ص٣٠

٥- ميسون البياتي ـ الأبعاد الثلاثة للشخصية ـ دار المنصوري ـ بغداد ـ ١٩٩٨ـ ص٢٥

٦- للاستزادة: ينظر ـ سامية أحمد علي وشرف عبد العزيز ـ الدراما في الإذاعة والتلفزيون ـ دار الفجر للنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ ١٩٩٩

الشخصية، وطبيعتها ودورها في شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى، ودورها فى تحريك الحدث وتطوره، وتبعاً لنوع الشخصية محورية أم ثانوية، إذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذي ينسجه داخل الحدث الدرامي من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات أمام الكاميرا، أو المكتوبة على الورق في نص السيناريو؛ وهنا نجد أن الشخصية متنوعة ومتعددة حسب دورها في الصراع والأحداث.

أبعاد الشخصية الدرامية

أ. البعد الفيزيولوجي

وهو يتصل بتركيب جسم الشخصية؛ ذكراً أو أنثى، العمر، الطول، لون الجلد، الشعر والعينين وما إلى ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادي للشخصية؛ فهذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات، ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً؛ فشخصية «جيهانجير» في المسلسل التاريخي «حريم السلطان» تختلف تماما من حيث البعد الفيزيولوجي عن شخصية «سليم»؛ فالتكوين الجسدي للشخصيتين يختلف تماما؛ وبالتالي يؤثر حتما على البعد النفسي، ودور الشخصية في الصراع الدرامي، ودورها في الحبكة الدرامية للمسلسل.

ب . البعد السوسيولوجي (الاجتماعي)

وهو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية بالنسبة إلى الشخصية- سواء كانت رئيسة أو ثانوية- ولابد أن يعتني المؤلف بهذه الأبعاد، حين يكتب الشخصية؛ حتى يضع يده على جزء مهم من مكونات الشخصية؛ فتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها، سواء راقية أو متوسطة أو كادحة، ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع، كل تلك المستويات تُعد فروقاً جوهرية بين شخص وآخر.

ج . البعد السيكولوجي (النفسي)

البعد النفسي للشخصية يحدد ميولها ومركبات النقص فيها، ويكون نتيجة للبعدين السابقين؛ ولذلك، فإن البعد النفسي يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة، وقدرتها على الابتكار والخلق والتجديد، فشخصية «ناهد دوران» في مسلسل «حريم السلطان»، يمثل البعد النفسي أحد أهم محدداتها، والموجه لدورها في الصراع عبر تقاطعها مع الشخصيات الأخرى وعلى رأسها شخصية «هيام».

> تعد الشخصية من أهم مكونات العمل الدرامي، لأنها هي التي تقوم بالأحداث، وتؤجج الصراع، وتقود للذروة، ومن ثَمَّ لحظة التنوير

والشخصية «لابد أن تتغير وتتطور، ولا يجب أن تستمر في نفس البعد الدرامي الذي رسمه الكاتب، فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل فى داخلها على بذور التطور».[٧]

٢. الممثل ودوره في المسلسل الدرامي

الممثل هو الذي يقوم عليه العمل الدرامي، وهو القادر على تجسيد الشخصية التي كتبها المؤلف، والتي رسم حدودها المخرج، وهو يضع رؤيته الإخراجية، وهو القادر على تحويل هذه الخيوط الدرامية إلى صورة متحركة تجسد كل هذا على الشاشة، وشخصيته تتأثر بشكل أو بآخر بالظروف الاجتماعية وقوانين التطور في الحياة وفي صلب عمله واختصاصه كممثل.

إن الحالة النفسية والمزاجية للممثل تؤثر فيه، وتتحكم في أدائه وتجسيده للحدث، وعلوم التمثيل التي تُدرَّس تعلم الممثل أن ثمة شعرة صغيرة جدا تفصل الممثل عن الشخصية التي يؤديها، وإلا وقع في فخ التقمص، ووقع فريسة المرض النفسي. لذا، مهما تقمص الممثل الشخصية التي يؤديها عليه أن يكون جزء من وعيه حاضرا؛ وإلا وقع الممثل في مخاطر نفسية وجسدية. فلو تصورنا شخصية قاتل أمام الكاميرا اندمج في التمثيل، حتى تلاشى الخط الوهمي الذي يرسمه لنفسه، حتى يظل واعيا أنه يمثل، وأن ما يحدث ليس حقيقة، ساعتها قد يرتكب الممثل جريمة القتل بالفعل؛

٧- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف،١٩٨٥، ص٦٦

> يجد الممثل نفسه في المسلسلات الدرامية التاريخية أمام تحد كبير؛ فهو إن لم يمتلك الخبرة الجمالية والمعرفية – بجانب الموهبة – فلن يستطيع أن يؤدي الدور

لذا يجب الاهتمام بالجوانب النفسية للممثل، ومن ثم المؤهلات الإدراكية التي تتعلق بالعقل والمنطق والوعي الفني والثقافي. وفي الجانب النفسي والسلوكي، نرى أن من أهم مواصفات الممثل الناجح هو أن يكون ديناميكياً متفاعلاً مع الآخرين؛ لأنه يتعامل مع عدة أطراف مهمة تقوده للمنجز الفني الإبداعي. وهذه الأطراف تتلخص في: مفردات الحياة عموما، والمخرج الذي يستلهم منه الرؤيا، ويتعايش معها وفق سياقات إدراكه الخاصة، والممثل الذي يشاركه العمل، وعملية الانسجام والترفع عن كل الأهداف الذاتية التي تقود إلى انهيار العمل، وأخيرا علاقة الممثل مع المتلقي أو المتفرج.

إن الممثل حينما يوكل إليه الدور يدرس الشخصية من كل جوانبها الجسدية والنفسية والاجتماعية وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى التي تدير الصراع. يضع الممثل لنفسه خطة استراتيجية لكيفية أداء الدور- مع الالتزام طبعا بتوجيهات المخرج، ومن قبله كاتب السيناريو- فيدرس الدور ويقرأ الموقف قراءة واعية ومعمقة، وتأمل الواقع بطريقة غير تقليدية تدفع الممثل، لأن يبحث عن طرائق تعبيرية أرفع من مستويات التعبير الحياتي اليومي.

ولا يجب أن يكتفي الممثل بالموهبة التي امتلكها للتمثيل؛ بل يجب عليه أن يصقل هذه الموهبة بالدراسة - دراسة فن التمثيل أولا- ثم القراءة في علم النفس؛ الذي يمكنه من فهم الجوانب النفسية للشخصية، والفلسفة وعلم الاجتماع والسياسة والاقتصاد وغيرها من المعارف التي تجعله يجيد استخدام لغة الشخصية التي يقوم بتمثيلها؛ فلو قام الممثل بدور طبيب أو عالم اقتصاد، ولم تكن لديه دراية ومعرفة بهذا الحقل المعرفي، لن يجيد إدارة الحوار المنوط بالشخصية أو لغة الشخصية. لذا، تعد القراءة الحرة المتسعة أحد أهم روافد الممثل التي يرفد بها موهبته الذاتية.

وفي المسلسلات الدرامية التاريخية، يجد الممثل نفسه أمام تحد كبير؛ فهو إن لم يمتلك الخبرة الجمالية والمعرفية - بجانب الموهبة - فلن يستطيع أن يؤدي الدور؛ فنور الشريف - على سبيل المثال - في مسلسل «الأمير المجهول» حينما قام بدور الخليفة العباسي هارون الرشيد وجد نفسه أمام نص تاريخي يعود للعصر العباسي الأول، ووجد نفسه أمام شخصية مركبة؛ شخصية إشكالية ثار حولها الكثير من الجدل، فلو لم يدرس نور الشريف إلى جانب الخطوط الدرامية التي كتبها عبد السلام أمين كاتب السيناريو، الشخصية من ناحية، والظروف التاريخية التي كانت تحيط بها، كذلك اللغة العربية التي من المفترض أن الحوار يدور بها، ومخارج حروفها الصحيحة، ولم يحرص على سلامتها اللغوية نطقا، ما استطاع أن يؤدي الدور بنجاح مثل النجاح الذي حققه بالفعل في المسلسل؛ ساعتها لن تنفع الموهبة وحدها لتجسيد الدور بهذا الشكل.

٣. الحبكة

الحبكة الدرامية هي التي تقدم الإطار الرئيس للفعل، وهي خط تطور القصة، بل خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها.

والحبكة هي تتابع الأحداث؛ الحدث تلو الحدث بحتمية منطقية؛ حيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل الدرامي، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في النص الدرامي، حيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها يصاب النص بخلل في بنائه.[٨]

والحبكة في المسلسل التاريخي لا تختلف كثيرا عن الحبكة في المسلسل الدرامي الاجتماعي مثلا، فهي تمثل أساس العمل، ولا تختلف كثيرا عن حبكة النص المسرحي؛ فقد دأب الباحثون في تاريخ الدراما التلفزيونية أن يعودوا إلى توصيف أرسطو للحبكة، فهي بمثابة الجزء

٨- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ ص ٥٦

لا تختلف كثيرا الحبكة في المسلسل التاريخي عن الحبكة في المسلسل الدرامي الاجتماعي مثلا، فهي تمثل أساس العمل، ولا تختلف كثيرا عن حبكة النص المسرحي

المقدمة الدرامية التي يعدها السيناريست للمخرج، تكون بمثابة المخطط أو الخريطة الدرامية التي توضح علاقة الشخصيات مع المحيط الذي تتحرك فيه زمانيا ومكانيا

الرئيس في المسرحية، وهي «نواة التراجيديا، والتي تتنزل منها منزلة الروح».[٩] والحبكة التقليدية الأرسطية تتكون من بداية (المقدمة الدرامية) ووسط ونهاية، ويوجد أنواع مختلفة من الحبكات منها:

١. الحبكة البسيطة: وتتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل حتى نهايته.

٢. الحبكة المعقدة: وهي الحبكة المكونة من أحداث فرعية تعمل على تغذية الحبكة الرئيسة.

٣. الحبكة المحكمة: وهي تعتمد على التتابع الحتمي للأحداث، وهو ليس تتابعا آليا؛ لكنه ممزوج بالمنظور الفكري للمؤلف.

ويشترط في الحبكة أن تبدأ بمقدمة درامية، ثم نقطة انطلاق الحدث، مع تصاعد الحدث الدرامي، وتقديم مزيد من الاكتشافات للمشاهد، اكتشافات قد تفسر الحدث، أو تزيده غموضا، ثم التنبؤ من إحدى الشخصيات الرئيسة التي تدير الصراع، ثم تعقيد الأحداث، مع مزيد من التشويق للمشاهد، وصولا إلى ذروة تعقيد الأزمة، وأخيرا الحل، وقد تعتمد الحبكة النهاية المفتوحة التي تتيح للمشاهد دورا جوهريا في تخمين النهاية أو وضع نهاية مختلفة حسب تصوره.

١. المقدمة الدرامية التاريخية للسيناريو

ومن المهم لكاتب السيناريو أن يكتب مقدمة في بداية النص، يكتب فيها تاريخ الشخصيات؛ حتى تكون هاديا للمخرج ومساعده في بناء الرؤية الإخراجية. ويشترط في هذه المقدمة أن تكون واضحة؛ فالوضوح في بناء المقدمة يسري على وضوح البنية الدرامية للعمل ذاته. كذلك يجب أن يتوفر فيها الاختزال للأفكار الرئيسة في العمل وشرح طبيعة الشخصيات التي تمثل أطراف الصراع؛ فالمخرج يحتاج إلى لغة مكثفة؛ لأنه ملتزم بمشاهد محددة تشكل مساحة المقدمة قبل الدخول إلى أحداث العمل.

ويختلف شكل المقدمة الدرامية المنطقية تبعا لانفتاحها على أحداث العمل وطبيعة الموضوع ذاته؛ حيث إن العمل الفني له فرضيته الخاصة التي تتطلب صياغة فنية للمقدمة تنسجم ومؤهلات الفكرة الأساسية للعمل، وكذلك أسلوب المخرج وطريقته في التصور والتفسير والكشف عن مكنونات العمل ومع ذلك، فإن المقدمة تطل علينا، إما عن طريق «عرض جزء من فعل مدهش أو بظهور شخصية حيوية وساخرة أو بتصوير لحوادث مكان مشوق».[١٠]

وهذه المقدمة التي يعدها السيناريست للمخرج، تكون بمثابة المخطط أو الخريطة الدرامية التي توضح علاقة الشخصيات مع المحيط الذي تتحرك فيه زمانيا ومكانيا، وكذلك تأثير الأحداث الواقعية سياسيا واجتماعيا واقتصاديا على شخصيات العمل، وما لذلك من أثر في بناء الأحداث وتصاعدها، وخلق نوع من التخييل والإيهام يجذب المشاهد لأكبر قدر ممكن من المتابعة والتلقي.

والمقدمة «ليست عنصرا منفصلا عن بنية العمل الفني كله، كما أنها ليست حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كانت بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هي السدى البنائي والتاريخي المتولد عن العمل الفني كله والخاضع لمنطق العمل الكلي وله خصوصيته التعبيرية...فالبداية هي المحرك الفاعل لعجلة النص كله».[١١]

وحين يعمد كاتب السيناريو إلى انتقاء أحداث تاريخية بعينها ليبني منها بناءه الدرامي يعمد إلى انتقاء أحداث تتسم بالتشويق؛ فالتشويق هو الطريق المثالي لدى الكاتب، حتى يتمكن من الاستحواذ على

٩- أرسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،١٩٨٣، ص٥٤

١٠- فردر، ب، ميليت، جيرالدين إيدز، فن المسرحية، ت، صديق حطاب، مؤسسة فرنكلني للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٩٩

١١- ياسني النصير، الاستهلال وفن البدايات في النث الأدبي، دار الثقافة العامة، بغداد - ١٩٩٣، ص١٢

متابعة المشاهد للعمل، وحيث تشترط الفنون الدرامية قاطبة تناميا تصاعديا في عنصر التشويق، وهذا مايضمن مواصلة الفرجة ومتابعة الحدث بلهفة كبيرة إلى فك الرموز وتوقع النهايات.

٢. نقطة الانطلاق:

ونقطة الانطلاق هي البداية الحقيقية في المسلسل بعد المقدمة الدرامية ويعرفها أرسطو «بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم.[١٢]

٣. الحدث الصاعد:

الحدث الصاعد هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد المقدمة الدرامية، ويحركه العامل المثير إلى أعلى، كي يصدمه بقوى الصراع، وعادة ما يُفضي الحدث إلى ذروة التأزم.

٤. الاكتشافات:

هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل: اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته، أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث ورسم الشخصيات.

٥. التعقيد:

والتعقيد هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث؛ كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه وعلى هذا؛ فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع.(١٣)

٦. التشويق:

هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد؛ الخوف على مصير الشخصية، والأمل في نجاتها، ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شيء من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة، حتى إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.

٧. الأزمة:

هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسلسل التاريخي قد يتكون من عدة أزمات وليس أزمة واحدة،

١٢- ينظر ـ عادل النادي ـ مرجع سابق ـ ص٨١

١٣- ينظر: إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، القاهرة، سلسلة كتابك رقم ٢٦، دار المعارف، ١٩٧٨، ص٣٩

> يخضع الحوار الدرامي لطبيعة الجماهير وطبيعة العمل الفني؛ فهو حوار ليس من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، وإنما من أجل المشاهد

فلو تأملنا مسلسل «حريم السلطان» لوجدنا أزمات صغيرة تتفجر كل جزء من أجزائه المتتابعة، تصب في نتيجتها في الحبكة الرئيسة، حتى تمهد الوصول إلى ذروة الأحداث.

٨. الذروة:

هي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات- من خلال شكل درامي مركب متطور- إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسلسل، والتي تحتاج إلى تفجير.

٨. الحل:

هبوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم؛ إنه محصلة الأحداث الدرامية المتوترة وعلى هذا، فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة؛ أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة.

اللغة والحوار في المسلسل الدرامي

الحوار في الدراما هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر من شخوص المسلسل، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية، ويسهم الحوار في تطوير الحدث الدرامي، ويعبر الحوار عن الشخصية الدرامية، ويكون وسيلة تعريف بها وميزاتها الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية. ومن أهم وظائف الحوار بأنه يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعيش.[١٤]

١٤- إبراهيم حمادة، مرجع المصطلحات الدرامية ـ مرجع سابق، ص٦٨

يتجه المؤلفون في كثير من الأحيان إلى استنطاق الأمكنة والأزمنة لكي يمنحوا أعمالهم الدرامية التاريخية الصراع

ويعد الحوار أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، ويُعبر به الكاتب عن الأحداث المقبلة والجارية في المسلسل وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة فيه أو افتعال؛ لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين؛ فالحوار أداة التخاطب والسمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسلسل.

كما أن الحوار الدرامي يخضع لطبيعة الجماهير وطبيعة العمل الفني؛ فهو حوار ليس من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، وإنما من أجل المشاهد، فالمشاهد هو الطرف الثالث في الحوار كما أنه جزء أساسي في الحوار الدرامي. وهناك فرق بين الحوار الدرامي والمحادثة اليومية، فالمحادثة هي الكلام في الحياة ولا يوجد بها طرف ثالث. لهذا لا ينبغي أن يكون الحوار الدرامي صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية؛ لأن نقل العمل الخاص في الحياة إلى العمل الدرامي لا يعطي أية متعة للمتلقي، كما أن الحديث اليومي يفتقر إلى الهدف الكلّي أو الأثر الكلّي.[١٥]

ويستخلص عادل النادي أربع وظائف للحوار، وهي:

التعريف بالشخصيات، والتعبير عن الأفكار، وتطوير الأحداث، ومساعدة الحوار على إخراج العمل الدرامي،

ونحن بدورنا نجد أن للحوار في المسلسل التاريخي نفس الوظائف؛ لكن ثمة جانباً آخر يخص المسلسل التاريخي دون غيره من المسلسلات الاجتماعية الواقعية، وهذا الجانب هو اللغة؛ لأن اللغة هي التي يصاغ بها الحوار، وتتحدث بها شخوص العمل الدرامي التاريخي، ذلك أن المسلسل الاجتماعي الواقعي لا يكون ثمة مشكلة في لغته؛ لأن لغة الشخصيات هي نفسها لغة الحياة اليومية للمتلقي، فلا تغيير في اللغة، لأنها هي لغة المشاهد أيضا؛ لكن الوضع يختلف في المسلسلات التاريخية؛ فاللغة التي كان يتحدث بها شخوص التاريخ الذين يتم استلهام تاريخهم الشخصي حتما تختلف عن لغة الواقع؛ وخاصة أن المجتمعات العربية بعدت كثيرا عن استخدام اللغة العربية الفصيحة، وباتت تستخدم ما يمكن تسميته باللهجات المحكية، أو اللهجات العامية، وهو ما يختلف حتما عن الزمان والمكان اللذين يوظفهما الكاتب في نصه الدرامي.

لذا يجد الممثلون أنفسهم أمام تحد حقيقي؛ وهو حفظ الحوار باللغة العربية الفصحى، ليتناسب ذلك مع الزمن الموظف دراميا. ويصبح أمام صناع المسلسل معضلة المراجعة اللغوية التي لا تقل أهمية عن المراجعة التاريخية.

لذا، على كاتب المسلسل أو السيناريست أن يقوم بدراسة الفترة التاريخية التي يتناص معها، ويستلهمها، ليعرف ما هي اللغة التي كانت تستخدم حينئذ، وما هي اللهجة التي كانت سائدة، كما يقوم بدراسة الحياة الاجتماعية في الفترة التي يتم توظيفها، والثقافة السائدة، بل والمصطلحات والمعارف التي كان يعرفها أهل هذا الزمان، حتى يصبح للشخصيات والأحداث مصداقية لدى المشاهد.

الصراع الدرامي

يمثل الصراع العمود الفقري للبناء الدرامي، ويكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى؛ فالصراع يكون بين إرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين، والهدف من هذه الصراعات هو البقاء.[١٦]

ولا يقتصر الصراع في الشكل النمطي الذي هو صراع بين الخير والشر فقط، وانتصار الخير في النهاية؛ بل ثمة

١٥- عادل النادي مدخل إلى فن الدراما، مرجع سابق، ص٥٧

١٦- ينظر، عبد العزيز حموده، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨، ص٩٨

مستويات جديدة في الصراع الدرامي تجلت في صيغ من الإيماءات والإشارات والصمت المعبر، وقد أضفى هذا تطورا خلاقا في أسلوب المعالجة الدرامية للمسلسلات التاريخية، وابتداع أساليب لاحصر لها في مفهوم الصراع؛ ليُمكِّن الكاتب من تكوين صراع فني داخلي.

كما استعمل بعض كتاب الدراما التاريخية صيغا أخرى غير هذه أو تلك؛ للتعبير عن الاحتدام في إطار من الدراما؛ كالاستفادة من الأساطير أو الموروث الشعبي أو لمحات من حركة التاريخ؛ بأسلوب تتداخل فيه الأصوات بتشابك من الحبكة المنتظرة من صُنّاع العمل، مما يساعد على إبراز مكوناتها، والرؤية الإخراجية التي يضعها المخرج تبرز جوانب الصراع الدرامي الذي هدفت النصوص إلى إيصاله للمشاهد. كما يتجه المؤلفون في كثير من الأحيان إلى استنطاق الأمكنة والأزمنة من خلال جمل شديدة الخصوبة والإيحاء والإسقاطات في الحوار؛ لكي يمنحوا أعمالهم الدرامية التاريخية الصراع.

قراءة العلامات في الدراما التاريخية التلفزيونية

بقلم:
شريف صالح
كاتب وصحفي مصري مقيم بالكويت

يشير مصطلح «دراما» Drama في أصله اليوناني Dran إلى الفعل أو عمل يُقام به، وعرف أرسطو الدراما بأنها «محاكاة لفعل إنسان».[١]

ووفقًا للتقاليد الأرسطية، فإن المفهوم يعني المسرح، وليس السينما أو التلفزيون. ورغم أن الدراسات النقدية اشتغلت على فصل تلك الفنون عن بعضها البعض، إمعانًا في التخصص، وتكريسًا لتمايزها بتقاليد خاصة، لكنها في مقابل ذلك تجاهلت ما يربطها من وشائج وإرث مشترك. وممن تنبهوا لتعسف هذا الفصل مارتن إسلن الذي استغرب التركيز على دراما المسرح وتجاهل «دراما السينما والتلفزيون»، رغم أنها تشكل معظم المادة الدرامية في عصرنا.[٢]

إن الفنون الثلاثة: المسرح والسينما والتلفزيون، تتأسس في جوهرها على محاكاة فعل الإنسان، وتعتمد على شخصيات، وحوار، وأزياء، وفضاء يديره مخرج. وعلى الرغم من ذلك، تباينت حظوظها من الاهتمام الأكاديمي، بل لن نعدم من لا يعتبر المسلسل التلفزيوني فنًا يقدم «دراما» جديرة بالتأصيل.

وإذا وضعنا في الاعتبار ما ذكره إسلن عن كون «دراما السينما والتلفزيون» تشكل معظم المادة الدرامية في عصرنا، فهذا يعني أنها الأكثر خطورة مع اتساع انتشارها بين مختلف الشرائح، وقدرتها على برمجة وتوجيه ملايين المشاهدين، ومن ثم فهي الأولى بالرصد والتحليل.

ومثلما انقسمت دراما المسرح إلى أنواع ما بين التراجيديا والكوميديا، والمسرح الملحمي ومسرح البعث، والمسرح الرومانسي، والمسرح التاريخي، انقسمت الدراما التلفزيونية إلى الأنواع ذاتها تقريبًا، ويمكننا أن نعرفها ابتداءً بأنها محاكاة تخييلية لأفعال الإنسان، تتم بواسطة شخصيات، في زمكانية محددة. تعتمد على الحوار الدرامي، وتُعد تقنيًا للعرض على شاشة التلفزيون، وليس السينما أو خشبة المسرح؛ فالتلفزيون كجهاز استقبال ذي مواصفات قياسية محددة هو الوسيط الحامل لهذه الدراما، والذي يمايزها عن غيرها، وفي الوقت نفسه يفرض إكراهات معينة عليها. فقد يكون متوسط طول الفيلم السينمائي حوالي ساعتين. أما المسلسل فيناهز ثلاثين ساعة، وقد يقدم سلسلة تتضمن مئات الحلقات لبضعة مواسم.

١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٣

٢- مارتن إسلن: فن الدراما: كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة، ت. أسامة عبد المعبود طه، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٥، ص ١٣

> هل يكتسب مفهوم «التاريخي» معناه من قدم الوقائع في الزمن أم من اليقين بوقوعها؟ أم من كليهما معًا؟

فما الذي يميز الدراما التلفزيونية «التاريخية» عما سواها من أنواع الدراما التلفزيونية؟

هذا السؤال يأخذنا إلى إشكالية مفهوم «التاريخي» نفسه، هل هو يرتبط بكل ما جرى في التاريخ البعيد من أحداث ووقائع، شريطة ألا تكون قد جرت في عصرنا على الأقل؟ وهل نعتبر العمل تاريخيًا لو تناول أحداثًا وقعت قبل زمن بثه بنصف قرن؟ وماذا لو كان يتناول شخصيات فلكلورية وأسطورية، هل نعتبره عملًا تاريخيًا أم فانتازيًا؟ بمعنى آخر، هل يكتسب مفهوم «التاريخي» معناه من قدم الوقائع في الزمن أم من اليقين بوقوعها؟ أم من كليهما معًا؟ وهل نعتبر المسلسل الديني الذي يتناول سير الأنبياء والقديسين «تاريخيًا» أم «دينيًا»؟ ثم ماذا لو أعاد المسلسل التاريخي رواية الوقائع من منظور ينسف كل ما تعارفنا عليه من مسلمات مستقرة؟ هل نعتبره آنذاك دراما تاريخية أم مضادة للتاريخية؟

إن أساتذة التاريخ أنفسهم منقسمون في تحديد ما هو «التاريخ»؟! فثمة من يعتبره «سجلًا لأحداث الماضي»، حسب المفهوم الدارج، وبالتالي فهو مختص بوقائع لدينا ما يشبه اليقين بشأن حدوثها.. في مقابل من يرى أن «التاريخ» هو حصيلة «كل ما نعرفه عن كل شيء فعله الإنسان أو فكر فيه أو أحس به أو تمناه».[٣]

فمفهوم «التاريخ» تطور وتعقد، بدءًا من اعتباره «سجلًا حوليًا» أو «قراءة وصفية» لما حدث، مرورًا

٣- هاري إلمر بارنز: تاريخ الكتابة التاريخية، ت. د. محمد عبد الرحمن برج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٤، ص١٧

> إذا كان التاريخ قراءة معرفية لكل «تجليات» ماضي الإنسان، واقعًا أو تخييلًا، فإن «الدراما» هي مرآة عاكسة لهذا التاريخ الشامل والُمركب ذاته

باعتباره «قراءة تفسيرية ونقدية»، وصولًا إلى تخليصه من هيمنة الحقل السياسي، حيث «غدا بالإمكان الحديث عن تاريخ الفن وتاريخ الشعوب وتاريخ العقليات».[٤]

فإذا كان التاريخ قراءة معرفية لكل «تجليات» ماضي الإنسان، واقعًا أو تخييلًا، فإن «الدراما» هي مرآة عاكسة لهذا التاريخ الشامل والُمركب ذاته. هذا المعنى الشمولي يجعل النصوص الدينية والسير والأساطير جزءًا أصيلًا من مادة التاريخ/الدراما، وبالتالي فأي مسلسل ديني أو أسطوري، هو بالتبعية مسلسل «تاريخي».

وإن كان الدارج تقييد استعمال مفهوم «التاريخي»، فإذا كان العمل يتناول سيرة أنبياء وقديسين لهم أتباع اعتُبر «دينيًا»، وغالبًا ما يتم تنفيذه تحت رقابة سلطة دينية عليا، أما إذا تناول شخصيات ذات مكانة دينية نسبية، فالراجح أن يصنف بوصفه «تاريخيًا»، على سبيل المثال مسلسل «عمر» للمخرج حاتم علي، إنتاج ٢٠١٢، فرغم أنه يتناول سيرة صحابي معروف، نلاحظ أن موسوعة ويكيبيديا تصنفه تحت خانة «تاريخي»، وقد أثار ضجة كبيرة قبيل عرضه؛ لأنه خالف الفتوى الأزهرية المستقرة التي تمنع تجسيد الأنبياء والصحابة المبشرين بالجنة على الشاشة، حيث أدى الدور الممثل سامر إسماعيل. ونلاحظ هنا أن التحريم الرسمي الأزهري، تطابق مع فتاوى علماء السعودية، وعلى رأسهم رئيس هيئة كبار العلماء عبد العزيز آل الشيخ. لكن الملاحظة الأهم أن شيخ الأزهر نفسه د.أحمد الطيب استقبل صنّاع المسلسل، وثمة علماء سنة كبار، منهم القرضاوي، أجازوا «تمثيل الصحابة» بضوابط.[٥]

وقد استفاد صنّاع العمل من فتاوى التحريم، وانقسام رجال الدين، كأفضل دعاية مجانية، وجاءت مخالفة فتوى التحريم لتؤكد الانحياز لمفهوم «التاريخي» على حساب «الديني»، في حين أن مسلسلًا عن صحابي آخر مبشر بالجنة هو «أبو عبيدة بن الجراح»، والذي لعب بطولته الممثل عزت العلايلي، وأخرجه أحمد خضر مطلع الثمانينيات من القرن الماضي، فقد تم إيقافه بعد بث بضع حلقات منه، لأن السلطة الدينية اعتبرته «عملًا دينيًا».[٦] أي أن ثمة التباسًا بين ما هو «ديني» وما هو «تاريخي»، وأيضًا نلاحظ أن السلطة الدينية التي منعت عملًا قبل أكثر من ثلاثين عامًا، عجزت عن المنع في عصر إعلامي أصبح أكثر انفتاحًا وتعقيدًا.

إن إشكالية فصل «التاريخي» عن «الديني» تتكرر أيضًا مع الأعمال ذات الطبيعة الأسطورية والتخييلية، فثمة مسلسلات كثيرة استُلهمت من «ألف ليلة وليلة» أو من شخصيات أسطورية مثل «جحا»، حيث قدم يحيى الفخراني مسلسلًا يتناول سيرة «جحا المصري» عام ٢٠٠٢، فهل نعتبره «تاريخيًا»، رغم أن شخصية جحا ذاتها مشكوك في وجودها؟!

الطريف أن ويكيبيديا تصنف مسلسل «جحا» باعتباره «كوميديا اجتماعية»، وهو تصنيف غير دقيق، يضعه في فئة أعمال عصرية من عينة «بكيزة وزغلول» أو «البخيل وأنا».

فإذا ارتضينا المعنى الأكثر شمولًا للتاريخ بوصفه «ذاكرتنا الإنسانية» مقابل «الحاضر الراهن»، فلا حل أمامنا عند تصنيف الدراما سوى اللجوء إلى تصنيفات فرعية شارحة، ومن ثم يمكننا أن نصنف مسلسلًا عن الهجرة النبوية أو عن عمر بن الخطاب بأنه «تاريخي/ديني»، وعن «جحا» أو «ألف ليلة وليلة» بأنه «تاريخي/فانتازي»، لأن هذه الأعمال جميعًا هي مرايا تعكس ماضينا الإنساني وتراث القدماء الواقعي والتخييلي. وقد تفيد تلك التصنيفات الفرعية الشارحة تحت لافتة «التاريخي» في حل إشكالية أخرى تتعلق بمدى التزام أو عدم التزام المسلسل التاريخي بالوقائع المتعارف عليها إلى حد اليقين. ومن ثم يصبح لدينا حزمة متنوعة من

٤- محمد الهلالي وعزيز لزرق (إعداد وترجمة): التاريخ (سلسلة دفاتر فلسفية)، دار توبقال، المغرب، ط١، ٢٠١٤، ص٥

٥- جريدة الشرق السعودية: مسلسل الفاروق "عُمَر".. انقسام فقهي حول حكم التجسيد .. والقائمون على العمل: نفذنا العمل بمعايير الشرعيين، العدد ٢١٨، بتاريخ ٧/٩/ ٢٠١٢

٦ جريدة الشروق المصرية: الصراع «المفتعل» بين الدين والفن يحاصر الدراما التاريخية، بتاريخ ٢٠١٢/١٠/٤

من الصعب حسم متى يستحق العمل أن نصنفه بأنه «تاريخي» لكن المؤكد أنه كلما استغرق في الماضي لن نجد غضاضة في وصفه بالتاريخي والعكس

> كثيرًا ما تفشل مسلسلات «السير» في أَسطرة نموذجها، إما بسبب المبالغة في «المثالية»، أو التجسيد «الهزلي» العاجز عن إدراك هالة الشخصية وتأثيرها في الجمهور

الدراما التلفزيونية التاريخية، تتجاوز تلك الأعمال التي تتعلق بسرد زمني مرتب لوقائع ماضية حدثت بالفعل.

ويتطلب هذا التنوع قراءة أكثر مرونة، لا تكتفي بالمقارنة بين ما «حدث» في الواقع، وما «عُرض» على الشاشة، لأن أي دراما بطبيعتها هي تمثيل وتكثيف وانتقاء ولا يمكن أن تكون إعادة مطابقة لأية واقعة، إلا إذا اعتبرنا فيلم سيرة مدته ساعتان مطابقًا لحياة صاحب السيرة.

وسنحاول فيما يلي، تقديم قراءة لنماذج من الدراما التلفزيونية التاريخية بالاستفادة من المنهج السيميائي، ورصد أهم العلامات التي تتبدى فيها. وما يهمنا هنا ليس سرد أحداث تلك المسلسلات ولا تقديم نقد تحليلي لها، وإنما محاولة نمذجة أهم الأنساق المولدة لعلاماتها، وهي:

الزمن
الفضاء البصري
علاقة الفرد بالمجموع
علاقة ما يُعرض بالوقائع

آخذًا في الاعتبار أن العلامة البصرية، بطبيعتها، مُركبة، ومتحولة أيضًا؛ فالمتفرج يتلقى حزمة معقدة ومتزامنة من العلامات: أزياء، موسيقى، إضاءة، كلمات، أجساد الممثلين.. وتظل تلك العلامات في حالٍ من الصيرورة والتحول، فالخنجر مثلًا قد يتحول من علامة نصر إلى علامة خيانة. ولأنه يصعب حصر وقراءة كل علامة على حدة، فسوف نكتفي بالمسارات أو الأنساق التي تحكم عملية إنتاج وتأويل العلامات.

الماضي/ الحاضر

درج منظرو السرد على التمييز ما بين زمن «القصة» Time Story؛ أي المدى الذي تستغرقه أحداث القصة وزمن «القص» Time Narrative؛ أي المدة التي يستغرقها عرض الوقائع سرديًا ودراميًا[٧]؛ فالقصة قد تتضمن أحداثًا تمتد لسنوات طويلة لكن زمن «القص» يضغطها في مسلسل لا يتجاوز عشرين ساعة.

كما ترتبط إشكالية الزمن بالطابع الاستعادي للحكي «كان يا ما كان»، فكل حكي هو بالضرورة استعادة لزمن ماضٍ وأحداث ولت، لكن الدراما تموه ذلك بسبب طبيعتها الإيهامية، وكأن ما تعرضه يحدث أمامنا، الآن.. فنحن نرى مسلسلًا تاريخيًا يستعيد أحداثًا مرت عليها مئات السنين، لكنه في الوقت نفسه يعرض أمامنا للتو في الحاضر الراهن.

وكأن الزمن الدرامي هنا ذو طبيعة ازدواجية مخاتلة، فهو ماضٍ، وحاضر، في الوقت نفسه. ولعل السمة الزمنية الفارقة لما يسمى «المسلسل التاريخي» هي استغراق أحداثه في زمن ولى، وقد اندثرت شخصياته وقيمه وأزياؤه وعلاماته، من واقعنا الراهن.

وإن كنا لا نستطيع أن نحسم المدة الزمنية التي تفصلنا عن أحداث هذه الدراما، كي نعتبرها «تاريخية»، فمثلًا مسلسل «كاريوكا» ٢٠١٢، للمخرج عمر الشيخ، والذي تناول سيرة تحية كاريوكا (١٩١٩ ـ ١٩٩٩) هل نعتبره تاريخيًا طالما يتناول سيرة ممثلة وراقصة ولدت قبل تسعين عامًا؟ أم أن مفهوم «التاريخي» يتطلب استغراقًا أبعد في الماضي؟!

ألا نستطيع أن نعتبر الدراما السيرية هي جزء من «التاريخ المعاصر»، وأن المفهوم ليس مغلقًا على عصور ما قبل الميلاد والقرون الوسطى وعصر النهضة فقط؟

من الصعب حسم متى يستحق العمل أن نصنفه بأنه «تاريخي» لكن المؤكد أنه كلما استغرق في الماضي لن نجد غضاضة في وصفه بالتاريخي والعكس.

ويمكننا أن نلخص عملية «الاستغراق» في الماضي كلذة حكائية درامية وبصرية في ثلاثة دوافع أساسية:

٧- محمد القاضي (وآخرون): معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠، ص، ص ٢٣٠- ٢٣٤

أولا : المقاربة الإسقاطية

دائمًا ما تتيح الفجوة الزمنية المتسعة نسبيًا، إقامة شبكة من المرايا المتقابلة بين قطبي الماضي والحاضر.. على مستوى الرموز والقيم والعلاقات، وهي مقاربة إسقاطية عادة ما تسبغ على ذلك الماضي طابعًا مثاليًا، باعتباره «العصر الذهبي»، بينما تنظر تلك الأعمال إلى الحاضر نظرة انتقادية صراحة أو إضمارًا، حيث تترك للمتلقي تكوين هذه الرؤية عند مقارنة واقعه الآني، بالواقع التاريخي المستعاد، لكي يدرك بنفسه أن «التاريخ» كان عظيمًا والواقع «خيانة» له!

ولا تنفصل تلك المقارنة عن تقديس الماضي، المثال الذي علينا أن نحتذيه، والجنة المفقودة التي علينا أن نستعيدها بكل ما أوتينا من قوة. وهي نظرة مثالية ارتدادية، وقد تتحول إلى مسارات كارثية وهروبية لعدم مواجهة الواقع نفسه، لأن الانشغال بسؤال: ماذا وكيف كنا في الماضي؟ والإلحاح على أن نكون نسخة مطابقة منه ـ وهو أمر مستحيل ـ يعني أننا غير مشغولين بسؤال المستقبل: ماذا وكيف سنكون في الغد؟ وكأننا نهرب من «تاريخنا» الذي عجزنا عن صنعه احتماء بتاريخ صنعه الغابرون!

وقد لا تكون المقاربة الإسقاطية بين ماضٍ عظيم وواقع بائس، وإنما بين ماضٍ بائسٍ أيضًا وواقع أشد منه بؤسًا، أملًا في أن نرى حقيقته من مسافة المتفرجين وليس المنغمسين في صناعته. وخير مثال على ذلك المسلسل السوري «ملوك الطوائف» ٢٠٠٥، للمخرج حاتم علي، والذي شارك فيه طاقم فني كبير من سوريا والمغرب العربي، لإيصال رسالة تحذير ونذير بشأن الدويلات المتناحرة التي انتهت بسقوط الأندلس نهائيًا، في إشارة إلى أن «الطغاة هم شرط الغزاة».. وهي مقاربة لا تخفى مع تدهور مآلات الدول العربية في يومنا هذا!

ثانيًا: أَسْطَرة النموذج الماضوي

إن شيوع مقولة «الزمن الجميل» حد الابتذال، يكشف مدى الولع باستعادة الماضي، ليست فقط لجعله مرآة كاشفة لبؤس الواقع، وإنما بهدف تنقية ذلك الماضي من الشوائب، وتقطيره، وجعله نموذجًا نقيًا علينا أن نسترده مرة أخرى، ونتطابق معه.

وتلك النظرة الماضوية تجد لها حشودًا من الأنصار، ما بين تيارات دينية وقومية، لا تمل من استعادة زعامات ولحظات دينية وقومية، وتعتبر ذلك ملهمًا للجيل الجديد.

> الدراما التاريخية محكومة غالبًا بثنائية فضاء السلطة/ الشعب، بكل ما يستلزمه ذلك من عناصر ومرئيات

وبالطبع، قد يتضمن اختلاق «النموذج» واستعادة البطل المثالي، المقاربة الإسقاطية ويتجاوزها، فعلى سبيل المثال مسلسل «الظاهر بيبرس» في نسختيه السورية والمصرية، هو استعادة لنموذج بطولي مثالي ضد الأطماع الخارجية، وفي الوقت نفسه هو مقاربة إسقاطية على الواقع ضد الأطماع ذاتها.

وفي السياق ذاته، يمكن تحليل مسلسل «علي الزيبق» ١٩٨٥، للمخرج إبراهيم الشقنقيري، باعتباره يحقق الدافعين: المقاربة الإسقاطية فيما يتعلق بسلطة فاسدة، نتيجة التحالف ما بين مقدم الدرك «سنقر الكلبي ـ أبو بكر عزت»، ورجل الدين «الشيخ حلاوة ـ حمدي أحمد»، والعدو الخارجي «المقدم دليلة ـ ليلى فوزي»، وهو تحالف مازال له حضوره ومفاعيله في واقعنا.

وأيضًا يركز العمل على الأسطورة الشعبية للشاب «علي الزيبق ـ فاروق الفيشاوي» صوت المهمشين الشرفاء والبارع في فضح السلطة والسخرية منها وكسر هيبتها في نفوس عموم الشعب. فهو نموذج مثالي يخلو من العيوب والضعف، يستحق أن نحتذي به ونجرب طريقته في هزيمة سلطة فاسدة.

وكثيرًا ما تفشل مسلسلات «السير» في أَسطرة نموذجها، إما بسبب المبالغة في «المثالية»، أو التجسيد «الهزلي» العاجز عن إدراك هالة الشخصية وتأثيرها في الجمهور، أو لأن الجمهور نفسه تكوّنت لديه ذاكرة بصرية بديلة خاصة بهذا النموذج، ولهذه الأسباب الثلاثة، فشلت المسلسلات المأخوذة عن سير عبد

الحليم وصباح وسعاد حسني وغيرهم. بينما نجح استثناء مسلسل «أم كلثوم» ١٩٩٩ للمخرجة إنعام محمد علي، بسبب جدية التجسيد والحفاظ على الهالة الأسطورية للنموذج.

ثالثًا: التوثيق البصري وبناء ذاكرة

لا تقتصر دوافع الاستعادة على المقاربة الإسقاطية مع الراهن، أو أسطرة نموذج ماضوي، بل قد يكون من أسبابها الاستفادة من التطور التقني لتوثيق الماضي المدون والشفاهي، توثيقًا بصريًا، كهدف جمالي في حد ذاته، حيث لا يتم النظر إلى الماضي كعصر ذهبي، وإنما يُستعاد كما هو قدر الإمكان، لخلق ذاكرة عامة ممتدة.

فما نراه في أعمال أسامة أنور عكاشة هو تأريخ بصري للتحولات الاجتماعية في مصر على مدى قرن من الزمان، فشعور عكاشة كمبدع بالاندثار والتحول يدفعه حثيثًا نحو الاستعادة وبناء الذاكرة، وهذا مدخل مهم لقراءة «ليالي الحلمية» ١٩٨٧ للمخرج إسماعيل عبد الحافظ، كتأريخ للحياة الاجتماعية في القاهرة على مدى ثلاثة أجيال في خمسة أجزاء، أو «زيزنيا» ١٩٩٧ للمخرج جمال عبد الحميد، كتأريخ للإسكندرية في جزئين، أو «المصراوية» ٢٠٠٧، للمخرج إسماعيل عبد الحافظ في جزئين كتأريخ للريف المصري منذ عشرينيات القرن الماضي.

فأعمال عكاشة تتجاوز أسطرة البطولة أو المقاربة الإسقاطية إلى طموح التوثيق البصري للتاريخ الاجتماعي.

ويمكننا أن نعتبر المسلسل السوري «باب الحارة» الذي انطلق عام ٢٠٠٦ من إخراج بسام الملا، ووصل اليوم إلى ثمانية أجزاء، توثيقًا بصريًا للتاريخ السياسي والاجتماعي للحارة الدمشقية منذ مطلع القرن العشرين. وإن بدا أن الربح التجاري كان الحافز الأساسي وراء تكاثر هذه الأجزاء، ودون مراعاة لكثير من الخطوط الدرامية، مثل إماتة شخصيات ثم إعادتها بعد ذلك! لكن العمل يقدم لنا حارة دمشقية لم يعد لها وجود الآن، بكل قيمها وشخصياتها وصراعاتها وإيجابياتها وسلبياتها، وفق مزيج يخلط ما بين الوقائع والفانتازيا، كالإشارة إلى الاحتلال الفرنسي ومقاومة السوريين له، ولا نعدم أسطرة بعض أبطاله، مثل «العقيد أبو شهاب» مقابل إدانة البعض الآخر، أو تمرير مقاربات إسقاطية مع اللحظة الراهنة، لكنه ـ ورغم تفاوت أجزائه فنيًا ـ يقدم دراما تاريخية اجتماعية ذات طابع فلكلوري بانورامي.

ليس معنى ذلك أن ما قدمه عكاشة في أعماله، أو قدمته سلسلة «باب الحارة» هو ما حدث بالفعل في الواقع المصري أو الشامي قبل نحو مئة عام، لكنه طموح ـ قد يبعد أو يقترب عن تلك الوقائع، وقد ينتهي بنا إلى بناء ذاكرة مضللة.

وغالبًا تكتسب علامات هذا النسق، أهميتها من استغراقها في الماضي ومحاكاته، وأي التباس أو تشوش، ولو في علامة بسيطة، قد يهدد مصداقية النص البصري كله، وهو ما يُسمى بلغة التقنيين «أخطاء الراكور» حيث تظهر إكسسوارات حديثة كساعات اليد والحقائب الفاخرة والأحذية الأنيقة، في أعمال تاريخية!

القصر/ الساحة

لا ينفصل محور الزمن «الماضي/الحاضر» بشبكاته ودواله وإسقاطاته، عن الفضاء المرئي، والذي يمكن اختزاله على مستويين أساسيين: مستوى «القصر» رمزًا للسلطة والزعامة والقائد والخليفة والسلطان، مقابل «الساحة» رمزًا لعموم الناس والشعب والرعية والدهماء.

بالطبع، قد تتبدل وتتلون تلك الفضاءات لكنها ستظل ـ بطريقة ما ـ تدور في فلك «القصر/ الساحة». فقد تكون «خيمة القائد» في المعركة بديلًا عن القصر، مقابل خيام الجنود. وقد تتبدل الساحة إلى السوق العام والحوانيت أو طابور عرض الجنود.

فالدراما التاريخية محكومة غالبًا بثنائية فضاء السلطة/الشعب، بكل ما يستلزمه ذلك من عناصر ومرئيات. ففي «القصر» سنرى الأبهة والفخامة والديكورات الضخمة والأقواس والأسوار والقلاع والجواري والخيول والسيوف والمدافع والجنود والحُجّاب والوزراء، والرقصات وكؤوس الخمر، ولا ننسى طبق التفاح. بينما في «الساحة» سنرى علامات مختلفة جذريًا، الحمير مقابل الخيول، البضائع الكاسدة مقابل أطباق الفاكهة، النساء العاديات المستترات مقابل جمال الجواري الروميات، حوارات الخوف والترقب والحزن مقابل حوارات العظمة والنفاق والتباهي.

لا نستطيع الجزم بأن كل دراما تاريخية تكرس فقط هذين المستويين للفضاء البصري: القصر/الساحة، لكن لا يمكن إغفال تأثيرهما، بتجليات مختلفة.

ففي كل دراما «ألف ليلة وليلة»، يظل «قصر شهريار» فضاء مركزيًا طاغيًا، ورمزًا للسلطة وإنتاج

لم يهتم صناع مسلسل «سرايا عابدين» بمحاكاة الوقائع، ما جعل العمل يتعرض لموجة نقد شديد بسب تلاعبه فيما يعتبره النقاد والمؤرخون بـ «وقائع» لا يجوز العبث بها

> أيًا كانت تجليات بطولة الفرد/الجماعة في الدراما التاريخية، فهي ذات علاقة وثيقة بإشكالية السلطة والتغيير ومصائر الأفراد والشعوب

الحكي، فمنه تبدأ الحكاية وتختلق فضاء خاصًا بها، وإليه تعود في خاتمة المطاف.

وفي المسلسل المغربي «دار الضمانة» للمخرج محمد علي المجبود، إنتاج ٢٠١٦، يحتل قصر التاجر «الحاج إدريس ـ محمد مفتاح» في مكناس، مكانة مركزية في الحكي البصري، والعمل الذي يعود بنا إلى نحو أربعة قرون خلت، يتناول قصة تاجر ثري مع زوجاته وعشيقاته، في دراما تاريخية تخييلية، تستلهم إرث ألف ليلة وليلة، وأيضًا «حريم السلطان» بنكهة مغربية.

وفي «شيخ العرب همام» ٢٠١٠ للمخرج حسني صالح، كان التركيز على شخصية «شيخ العرب» التي جسدها يحيى الفخراني، بوصفه زعيمًا قبليًا مناوئًا لسلطة المماليك، ما تتطلب تشييد «قصر» خاص به، كان مصدر السلطة والفخر، حيث تدور فيه معظم أحداث المسلسل، في مقابل «قصر» خصمه «علي بك الكبير ـ عزت أبو عوف» زعيم المماليك. ويحدث أحيانًا أن نرى الساحات والشوارع هنا وهناك، لكن الصراع مكانيًا كان بين قصرين. وعندما خسر «شيخ العرب» معركته الأخيرة، هرب من قصره وفقد سلطته وأحلامه، فتحول القصر إلى أطلال.

هذا التقابل بين القصر/الساحة، خلق تقابلًا موازيًا ما بين المشاهد الداخلية/الخارجية، وتبادل اللقطات المتوسطة/البعيدة، إضافة إلى الميل إلى المشاهد الطويلة نسبيًا خصوصًا إذا كانت خارجية.

الحقيقة/الخيال

إن العلامات التي تتبدى في الدراما التاريخية على نسق «الحقيقة/الخيال»، تتعلق دائمًا بدقة محاكاة ما نتصوره «وقائع» قد حدثت في زمن ما، ومدى تصرف صنّاع العمل في قراءته وتأويله بصريًا.

وهذا أمر شديد الصعوبة حد الاستحالة لسببين: أولهما يتعلق بالسؤال الفلسفي حول ما «هو التاريخ»؟ فالبعض لا يعتبره علمًا، وإنما فن من فنون الرواة؛ [٨] فنحن على الدوام أمام «روايات» تناقض نفسها، أو يناقض بعضها بعضًا، كتبها المنتصرون أو الغزاة.. ومهما تحرى كُتابها الدقة فلن تخلو من تحيز أيديولوجي. ويكفي أن نشير إلى ذلك الجدل بشأن وجود أو عدم وجود بعض الشخصيات الدينية والتاريخية والثقافية المؤثرة في تاريخنا الإنساني.

الأمر الآخر يتعلق بطبيعة الوسائط التي تفرض إكراهات شتى لتكييف الوقائع حسب كل وسيط، فتقوم بعمليات تكثيف وانتقاء وحذف وتبديلات زمنية ومكانية، وإضافة وحذف شخصيات، لتقدم لنا في نهاية الأمر وقائع جرت على مدار سنوات مختزلة في بضع ساعات.

إذن لا مجال للقول بأن الدراما التاريخية تعرض أو تستعيد «وقائع»، لأن الوقائع لا تُستعاد، وإنما هي تقوم بعملية «تمثيل» و«محاكاة» لتلك الوقائع، فعندما نرى مسلسل «نابليون والمحروسة» ٢٠١٢ للمخرج شوقي الماجري، فنحن لا نرى نابليون بونابرت نفسه، بل نرى الممثل جريجوار كولين كعلامة أيقونية، يتقمص ويمثل لنا شخصية نابليون. وأي مشهد نراه هو تمثيل لواقعة حقيقية أو متخيلة، تعبر في نهاية الأمر عن وعينا نحن بما جرى قبل مائتي عام، أكثر مما تعبر عما وقع كحقيقة موضوعية.

ولدينا تجارب جديرة بالمقارنة منها المسلسل المصري «بوابة الحلواني» ١٩٩٢، للمخرج إبراهيم الصحن والمؤلف محفوظ عبد الرحمن، الذي سعى صناعه عبر أربعة أجزاء إلى إعادة بناء عصر الخديوي إسماعيل.. والمسلسل الخليجي ـ وفقاً لجهة إنتاجه ـ «سرايا عابدين» ٢٠١٤، للمخرج عمرو عرفة والكاتبة الكويتية هبة مشاري حمادة، عن العصر نفسه، حيث لم يهتم صناعه بمحاكاة الوقائع، بل على العكس تعرض العمل لموجة نقد شديد بسبب تلاعبه فيما يعتبره النقاد والمؤرخون بـ «وقائع» لا يجوز العبث بها،

٨- محمد الهلالي وعزيز لزرق (إعداد وترجمة): التاريخ (سلسلة دفاتر فلسفية)، دار توبقال، المغرب، ط١، ٢٠١٤، ص، ص ٥- ٧

منها إماتة «فؤاد» نجل إسماعيل، رغم أنه في الواقع عاش وأصبح ملكًا.[٩]

أي أننا إزاء عمل حاول محاكاة الحقيقة والاقتراب من روح ما جرى، وعمل آخر ابتعد عنها في اتجاه الفانتازيا والتخييل أملًا في إنتاج نسخة عربية من «حريم السلطان». وهنا تتحول المادة التاريخية، والشخصيات والرموز، ولحظات الشعوب، إلى مجرد تخييل في دراما مسلية تقف وراءها ماكينة إنتاج ودعاية هائلة.

قدم المخرج المصري أحمد توفيق كذلك مسلسل «هارون الرشيد» ١٩٩٧ من بطولة نور الشريف، بينما قدم المخرج التونسي مسلسله «أبناء الرشيد» للمخرج شوقي الماجري، عن العصر ذاته، عام ٢٠٠٦، ويصنف إنتاجيًا كمسلسل أردني.

ولدينا أيضًا تجربة خاصة باستعادة شخصية «الظاهر بيبرس» في مسلسل سوري بالعنوان ذاته من إخراج محمد عزيزية وتمثيل عابد فهد عام ٢٠٠٥، وفي مسلسل مصري من إخراج إبراهيم الشوادي وبطولة ياسر جلال في العام نفسه تقريبًا.. ورغم ذلك نجح العمل السوري نجاحًا لافتًا بينما فشل المصري فشلًا ذريعًا.

مثل هذه المقارنات لتقييم مدى النجاح والفشل تتوقف على عاملين أساسيين، أولهما يرتبط بمصداقية المحاكاة ومدى الاقتراب من الوقائع، والآخر يتعلق بجودة عناصر التمثيل والعرض من ممثلين وحوار وأزياء وأماكن تصوير وموسيقى.

من ثم لا ينفصل تأويل المتفرج للعلامات المرئية على نسق «الحقيقة ـ الخيال» عن جودة وتميز علامات التمثيل والعرض. فهو لا يُشاهد مسلسلًا تاريخيًا فقط لكي يتأكد من دقته التاريخية وأنه يحاكي بأمانة الوقائع، التي قد يعرفها المتفرج مسبقًا، وإنما أملًا في رؤية تلك الوقائع في قالب درامي مؤثر.

أما الأعمال الفانتازية، والتي تتحرر تلقائيًا من محاكاة الوقائع والحقيقة، فإن فرص نجاحها أكبر، لأنها متوقفة على عامل واحد فقط، هو جودة علامات التمثيل والعرض، ولهذا السبب نجحت استعادة «ألف ليلة وليلة»، سواء كدراما إذاعية كتبها طاهر أبو فاشا وأدتها صوتيًا زوزو نبيل، أو كدراما بصرية قُدمت أكثر من مرة، حتى باتت طقسًا رمضانيًا سنويًا، أحدثها النسخة المغربية، للمخرج أنور معتصم، إنتاج ٢٠١٤.

الفرد/الجماعة

إذا كانت الدراما التاريخية تشتغل على نسق «القصر/الساحة»، فهذا لا ينفصل عن تصورها الكلاسيكي لنسق «الفرد/الجماعة»، بتجلياته المختلفة. فقد يكون هذا الفرد هو الحاكم الظالم «المقدم سنقر الكلبي» أو البطل الرسمي «الظاهر بيبرس» أو البطل الشعبي «علي الزيبق» و«شيخ العرب همام».

من ثم يتفاوت موقفه من «الجماعة» التي تأخذ تشكلات مختلفة: رعاع جبناء، قوى ثورية سرية، جنود متمردون أو موالون، حرافيش وبسطاء ينتظرون «الفتوة» والبطل المخلص.

ولا تنفصل تشكلات الجماعة عن طبيعة «البطل الفرد» نفسه، ففي «علي الزيبق» كانت الدراما سجالًا بين بطلين متضادين: المقدم الظالم والبطل الشعبي، وتوزعت الجماعة والحشود بين الطرفين لتقوية المواجهة والألاعيب.

وفي الدراما السيرية قد يخفت صوت الجماعة، خصوصًا إذا كان بطلها بعيدًا عن المجال السياسي والثوري، ففي مسلسل «مشرفة: رجل من هذا الزمان» ٢٠١١، للمخرجة إنعام محمد علي، نحن أمام سيرة العالم علي مصطفى مشرفة (١٨٩٨ ـ ١٩٥٠) وقد جسد دوره أحمد شاكر عبد اللطيف. فهذه السيرة تقدم نموذجًا للبطولة الفردية، لكنه بعيد نسبيًا عن إشكالية السلطة والمجال السياسي العام، لأن صاحبها عالِم تعرض لتحديات درامية بدءًا من وفاة والده وهو طفل، وتحمله مسؤولية أشقائه وإصراره على السفر والدراسة في إنجلترا ونيل حقه بالتدريس في الجامعة، والحصول على أرفع الشهادات والأوسمة؛ فهي قصة نجاح فردية تقدم نموذجًا مثاليًا ملهمًا ـ على عادة الدراما التاريخية ـ لكن حضور «الجماعة» ليس أكثر من ديكور شاحب، لنقل أجواء الحياة في مصر قبل ثورة يوليو.

في المقابل، نجد أن المسلسل السوري «التغريبة الفلسطينية» ٢٠٠٤ للمخرج حاتم علي، ركز على «الجماعة» وليس الفرد، مستقصيًا دراما القضية الفلسطينية وتحولاتها.

وأيًا كانت تجليات بطولة الفرد/الجماعة في الدراما التاريخية، فهي ذات علاقة وثيقة بإشكالية السلطة والتغيير ومصائر الأفراد والشعوب.

٩ جريدة الوطن المصرية: في سرايا عابدين.. الملك فؤاد يموت قبل أن يحكم مصر، بتاريخ ٢٠١٤/٧/١٠

وإن كنا نلاحظ ـ عبر قراءة علامات هذا النسق ـ أنه يُعنى ببناء نموذج لبطل مثالي ملهم، وقادر على قيادة الناس وإحداث التغيير.. أو إظهار نضال «جماعة» (كالشعب الفلسطيني، أو الشعب المصري ضد الاحتلال الفرنسي أو ضد المماليك) لنيل حقوقها وتحقيق مطلب العدل. أي أن معظم هذه الأعمال تكرس ـ بطريقتها ـ نظرية «المستبد العادل» وتنشد العدالة، أكثر مما تهتم بقضية الحرية الفردية وتطوير نظم الحكم ونقد ما كان قائم في الأزمان الغابرة.

الخلاصة

ـ مفهوم «الدراما التاريخية» أكثر رحابة من أن يقتصر على الأعمال التي تتناول وقائع حدثت في الماضي يقينًا بل يشمل كل النتاج الواقعي والفلكلوي والفانتازي، طالما كان مستغرقًا في لحظة ماضية مغايرة للحظتنا المعيشة.

ـ يرتكز إنتاج علامات الدراما التاريخية على ثلاثة حوافز: المقاربة الإسقاطية مع الزمن الراهن، أسطرة نماذج ماضوية، التوثيق البصري وبناء ذاكرة تردم الفجوة بين الماضي والحاضر.

ـ يرتبط فضاء الدراما التاريخية بثنائية «القصر/ الساحة» وما يتطلبه ذلك من ديكورات ضخمة وحشود وكلفة إنتاجية ومشاهد طويلة ولقطات بعيدة.

ـ لا يتوقف نجاح الدراما التاريخية على محاكاة وقائع فحسب، وإنما يتوقف أيضًا على جودة عرضها وتمثيلها، وتجسيد الهالة الأسطورية لنماذجها.

ـ تشتغل هذه الدراما عادة على نسق «الفرد/ الجماعة» وعلاقة ذلك بإشكاليات السلطة والعدالة الاجتماعية، والهوية، والغزو والاحتلال.

المصادر:

مسلسلات: أبناء الرشيد، ألف ليلة وليلة، أم كلثوم، باب الحارة، بوابة الحلواني، التغريبة الفلسطينية، جحا المصري، دار الضمانة، زيزينيا، سرايا عابدين، شيخ العرب همام، الظاهر بيبرس، علي الزيبق، عمر، كاريوكا، ليالي الحلمية، مشرفة: رجل من هذا الزمان، المصراوية، ملوك الطوائف، نابليون والمحروسة، هارون الرشيد.. وتم الاعتماد على النسخ المتاحة منها على اليوتيوب، وكذلك المعلومات المتوفرة في موسوعة الويكيبيديا على الإنترنت.

صدر حديثا

لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

الناقد الفني حسن عطية لمجلة «ذوات»:
الدراما التاريخية لا تعد مصدرا من مصادر معرفة التاريخ

حاورته:
د. هويدا صالح
كاتبة وأكاديمية مصرية

يرى الدكتور والناقد الفني المصري حسن عطية، أن الدراما التليفزيونية التاريخية لا تعد أبدا مصدرا من مصادر معرفة التاريخ أمام الباحث عن الحقائق التاريخية، لأنها لا ترصد التاريخ كما حدث بالضبط، بل تعيد صياغة المادة التاريخية في بناء درامي له خصائصه المؤثرة على البناء التاريخي للمادة المستلهمة.

ويضيف عطية، أن كاتب السيناريو يلجأ إلى التاريخ لأسباب عدة تخصه وتخص السياق المجتمعي الذى يبدع داخله، مشيرا إلى أن التاريخ يكون أحيانا مجرد مشجب يعلق عليه كاتب السيناريو أفكاره الراهنة، أو قناعا يختفي خلفه ليتقي مقص الرقيب وسيف النظام القائم، أو ابتعادا عن اللحظة الراهنة، كي تكون لأفكاره المبثوثة في المسلسل صفة العمومية والشمولية المتجاوزة للخاص المتعين في اللحظة المعيشة.

ويشير عطية إلى أن تاريخنا ليس مزيفا؛ بل متعدد وجهات النظر، والوعي وحده هو سبيلنا لقراءة التاريخ، وأن استلهام

التاريخ دراميا هو عملية فكرية يتم فيها اختيار أحداث من التاريخ وإعادة صياغتها في بنية جمالية، معتبرا أنه ليس للدراما التليفزيونية اتجاهات محددة استجدت عليها مع عمرها القصير في حياتنا؛ فالدراما التاريخية والدراما الدينية والدراما النفسية والدراما الواقعية والدراما الرومانسية والدراما الفنتازية وغيرها من صفات، مستمدة أساسا من اتجاهات الدراما المسرحية على مر تاريخها الطويل.

والدكتور حسن عطية، ناقد فني مصري، وأستاذ نظريات الدراما والنقد الفني بأكاديمية الفنون بالقاهرة، ورئيس تحرير مجلة «الفن المعاصر» الأكاديمية المحكمة. يشغل حاليا رئاسة قسم «التنشيط الثقافي» بالمعهد العالي للنقد الفني، كما شغل منصب عميد المعهد العالي للفنون المسرحية، والمعهد العالي للفنون الشعبية التابعين لأكاديمية الفنون. وشغل أيضا منصب رئيس الجمعية العربية لنقاد المسرح، وجمعية نقاد السينما المصرية، وهو عضو في العديد من المجالس واللجان العلمية في حقول المسرح والسينما والتلفزيون، وعضو نقابة المهن التمثيلية وعضو اتحاد كتاب مصر. حصل على الدكتوراه في فلسفة الفنون من جامعة الأوتونوما الإسبانية. شارك في العديد من المهرجانات والملتقيات والمؤتمرات الدولية المسرحية والسينمائية في الوطن العربي وأوروبا وأمريكا اللاتينية. ترجم وراجع العديد من النصوص والكتب المترجمة عن الإسبانية. نشر العديد من الكتب الخاصة بالمسرح والسينما والدراما التلفزيونية منها: «الثابت والمتغير: دراسات في المسرح والتراث» ١٩٨٩، و«فضاءات مسرحية» ١٩٩٦، و«سناء جميل: زهرة صبار قمرية» ١٩٩٨، و«الرومانسية: يوتوبيا السينما المصرية» ٢٠٠٠، و«نجيب محفوظ في السينما المكسيكية» ٢٠٠٣، و«السينما في مرآة الوعي» ٢٠٠٣، و«ألفريد فرج صانع الأقنعة المسرحية» ٢٠٠٣، و«عزت العلايلي ملح الأرض وحلوها» ٢٠٠٤، و«سوسيولوجيا الفنون المسرحية» ٢٠٠٤، و«بانوراما المسرح المصري» ٢٠٠٩. ناقش وأشرف على العديد من رسائل الدكتوراه والماجستير للباحثين المصريين والعرب، وله أيضا العديد من الكتب والدراسات والأبحاث في النقد الفني والأدبي منشورة باللغة الإسبانية.

*** في البداية دكتور لديك كتاب بعنوان «الدراما التلفزيونية تحضير التاريخ وتأريخ الحاضر»، ما الفرق بين تحضير التاريخ وتأريخ الواقع؟**

تحضير التاريخ يعني تقديم الوقائع التي حدثت في الزمن الماضي دراميا، مما يمنحه حضورا راهنا يقدم لجمهوره الآني في صيغة الحاضر انتقالا من سجلات التاريخ لفضاء المسرح، ومن بنية السرد لما حدث إلى بنية التجسيد لهذا الذي حدث، وكأنه يحدث الآن ويتقدم في الزمن نحو الأمام، مثلما رأينا في ثلاثية الأندلس السورية للكاتب وليد سيف والمخرج حاتم علي، وضمت (صقر قريش) و(ربيع قرطبة) و(ملوك الطوائف)، التي استعادت فترات تأسيس الدولة الأموية في الأندلس، بعد تفككها في المشرق العربي، ثم توهجها الثقافي، فسقوطها الحضاري المدوي، وهي فترات تبدو تاريخيا لا اتصال زمني بينها؛ فالدراما هنا لا تتبع وقائع التاريخ وفق مسارها الزمنى، بل بنائها العلمي؛ للبحث عن الأسباب التي تربط بين الوقائع وبعضها، ومن ثم فهي تكشف دراميا عن العلاقة الوطيدة بين بداية قوية لأحد مسارات التاريخ العربي ونهاية حزينة له. كما تقدم وجهة نظرها في الأسباب المنطقية التي أدت لهذه النهاية المحزنة، وهي أسباب قد تتفق أو تختلف مع ما جاء في رصد وتوثيق هذه المرحلة من قبل المؤرخين، غير أنها تنتسب لصناع هذا العمل المصاغ في صورة شخصيات تفعل وتتقدم بأفعالها وتتحاور حول أفعالها، ولا تحكي عنه. بينما يعنى تأريخ الواقع الحاضر الذى نعيشه، قدرة الدراما على توثيق اللحظة الراهنة، ونقلها من العام المتدفق في مسارات الحياة دون ضوابط معلنة تحكمه إلى الخاص المبلور للحظة المعيشة والكاشف للقانون الموضوعي الذي يحكمها، والمنتقي لشخصيات دالة على الشرائح الممثلة في هذه الوثيقة. وهذا يجعل العمل الدرامي تأريخا لفترة زمنية معينة برؤية صنّاعه، مثلما هو الحال مع خماسية (ليالي الحلمية) المصرية للكاتب أسامة أنور عكاشة والمخرج إسماعيل عبد الحافظ، والتي رصدت أحوال المجتمع منذ أربعينيات القرن الماضي حتى أوائل تسعينياته بصورة خاصة تنسب لكاتبها ومخرجها، وتخرج منها أية محاولة لآخرين لتقديم صورة ممسوخة منها، كما حدث مع الجزء السادس.

*** لماذا يلجأ كاتب السيناريو للتاريخ؛ ليكتب لنا مسلسلا تاريخيا؟**

يلجأ كاتب السيناريو إلى التاريخ لأسباب عدة تخصه وتخص السياق المجتمعي الذى يبدع داخله. أحيانا يكون التاريخ مجرد مشجب يعلق عليه أفكاره الراهنة،

يلجأ كاتب السيناريو إلى التاريخ لأسباب عدة تخصه وتخص السياق المجتمعي الذى يبدع داخله

أو قناعا يختفي خلفه ليتقي مقص الرقيب وسيف النظام القائم، أو ابتعادا عن اللحظة الراهنة كي تكون لأفكاره المبثوثة في المسلسل صفة العمومية والشمولية المتجاوزة للخاص المتعين في اللحظة المعيشة، أو لرغبة داخله في إعادة قراءة التاريخ بمنظور معاصر، أو إلقاء الضوء على جوانب مختفية في عمليات تأريخه، أو لإبراز دور شرائح غير معبر عنها، أو وقائع بحاجة لتقديم مبررات لحدوثها، أو تفسيرات لما غمض منها.

*** عند التناص مع التاريخ هل يقوم كاتب الدراما بدور المؤرخ؟**

** يعمل كاتب الدراما على (تدريم) التاريخ، إذا جاز لنا نحت هذا المصطلح من الدراما، مثلما هو الحال مع مصطلح (مسرحة) من المسرح. بمعنى: نقل مادة من حقل التاريخ إلى حقل الدراما، وإخضاعها بالتالي لمفهوم الدراما المؤسس على فعل يتفجر في حياة الإنسان، فيغير من مساره ومصيره معا. وتلعب الإرادة الإنسانية دورا رئيسا في تفجير هذا الفعل وتطوره حتى نهايته، فلا وجود للصدفة أو للعشوائية؛ فشعور «أوديب» الزائد بنفسه أدى به إلى قتل والده والزواج بأمه دون أن يدري، وعندما أدرك الحقيقة فقأ عينيه التي عجزت عن رؤية هذه الحقيقة التي كانت ماثلة أمامه. والملك «لير» هدم مملكته، وقسّم دولته لكبريائه وفقدانه للتعقل ورغبته الدونية في الاستماع لمن يدغدغ مشاعره بالكلمات المعسولة. لذا، فالبطل الدرامي صانع تاريخه، بينما البطل التاريخي ليس وحده صانع تاريخه وتاريخ مجتمعه؛ بل هو فرد ظهر ليلبي بقدراته

لا يقوم الكاتب الدرامي بدور المؤرخ، ولا ينبغي له أن يفعل هذا، وإلا فقدت الدراما جوهرها

المتوائمة مع اللحظة التاريخية رغبة مجتمعية في التحرر أو التقدم، فيحققها كاملة أو ناقصة، ويمضي ليستكمل التاريخ مسيرته مع مجتمعه. ولهذا، فالكاتب الدرامي لا يقوم بدور المؤرخ، ولا ينبغي له أن يفعل هذا، وإلا فقدت الدراما جوهرها واقترب العمل المنجز في هذا المجال لمسرحة المناهج التعليمية، أي بتحويل السرد إلى حوار مباشر، وليس بالحوار وحده تصنع الدراما، بل بقدرة المبدع على نقل أفكاره عبر أفعال الشخصيات ومشاعرها تجاه بعضها البعض، ووجود تناص داخل العمل الدرامي؛ بمعنى تضمين النص الأصلي نصوصا وأقوالا منقولة عن كتب التاريخ أو أعمال درامية أخرى، لا يعني أكثر من إعادة استنباتها في البنية الدرامية كي تحمل دلالات خاصة بالمنجز الدرامي، ودلالات يريد كاتب الدراما توصيلها لمجتمع التلقي في لحظة تواصله معه.

*** هل المطلوب من كاتب الدراما أن يحاول إعادة كتابة التاريخ الحقيقي، بما أن تاريخنا مزيف؟**

من الصعب تعميم مقولة «تاريخنا مزيف»؛ فالتاريخ حمّال أوجه، ويؤرخ لوقائعه وأحداثه وشخصياته بعقول موضوعية وأخرى غير موضوعية، وغالبا ما تصاغ وقائعه وأحداثه لصالح الأنظمة السائدة أو المناوئة لها، بهدف دعم أيديولوجية هذه أو تلك، وسواء كتبت وقت حدوثها مثل: كتابات «هيرودوت» أو «الجبرتي»، أو أُعيدت كتابتها مثلما يفعل اليوم (المؤرخون الجدد)؛ فالكتابات التاريخية ليست بريئة، وكلها خاضعة لوجهة نظر كتابها. صحيح أن تواريخ الوقائع ذاتها لا يمكن تغييرها، غير أن التعرض لأسباب وقوعها، تختلف من مؤرخ لآخر وفقا لأيديولوجيته وموقفه من الواقعة التاريخية ذاتها، فانفجار ثورة شعبية في مصر في الخامس والعشرين من يناير (كانون الثاني) ٢٠١١، تكللت بتنحي رئيس الجمهورية عن الحكم في الحادي عشر من فبراير (شباط) من ذات السنة، أمر لا مفر من ذكره ولا يمكن الاختلاف حوله، ولكن اختلاف الكتابات التاريخية حوله نابعة من الموقف الفكري والاجتماعي تجاه هذه الثورة، ونحو صنَّاعها ومثيريها ومحركي تحركاتها الشعبية وأهدافها. والأمر كذلك مع كتاب الدراما تجاه هذا الحدث التاريخي، والذي سيختلف بالقطع من كاتب لآخر تبعا لرؤيته الأيديولوجية للواقع وللمجتمع وللدراما ذاتها، مما يعني أن الدراما التاريخية لن تكون أفضل وأنصع وأقرب للحقيقة من الكتابات التأريخية، كما أن الدراما التاريخية بحكم طبيعتها الجمالية لن تستطيع الحديث عن (الجماهير الغفيرة المجهولة) صانعة الثورة الحقيقية، بل ستضطر لانتقاء شخصيات تحولها لنماذج، قد توحي بشرائح مجتمعية محددة، لكنها لن تتخلص حتما من ذاتيتها وأفكارها الخاصة. ولهذا فليس دور الدراما القيام بدور المؤرخ، بل عليها توثيق اللحظة الراهنة، تعبيرا عن الواقع وتجاوزا له في ذات الوقت، كي يمكن للمتلقي عدم الركون لما حدث بالفعل، بل معرفة أسباب حدوثه، واستشراف مستقبله، وهذه خاصية من أهم خصائص الدراما: إنها تقدم لنا الأفعال التي عشناها ونعيشها، والنتائج المترتبة على مواقفنا من هذه الأفعال قبل حدوثها على أرض الواقع، مما يمنح الدراما حق التنبؤ بما سيحدث في المستقبل، بالربط المنطقي بين المقدمات والنتائج، والتنبيه لخطورة ما نفعله إذا ما تغافلنا عما يحدث أو آثرنا السلامة.

*** هل يمكن التسليم بمقولة «التاريخ يكتبه المنتصرون» وأن تاريخنا في معظمه مزيف؟**

التاريخ يكتبه المستفيدون منه، الموالون للأنظمة السائدة، وتاريخنا ليس مزيفا، بل متعدد وجهات النظر، والوعي هو ـ وحده ـ سبيلنا لقراءة التاريخ قراءة صحيحة، بوضع كل وجهات النظر أمامنا ونحن نحاول معرفة ما حدث في واقعة ما أو مع شخصيات بعينها، دون إغفال موقفنا الأيديولوجي تجاه هذه الواقعة أو تلك الشخصيات أو الكاتبين عنهما. وفقا لنظرية «التعرض» الإعلامية نحن نعرض أنفسنا لما نريد أن نتعرض له ولا يشوش علينا ما نؤمن به، نرى الأفلام والبرامج، ونقرأ الجرائد والكتب، ونستمع للموسيقى والأغاني التي نريد أن نتعرض لها، ومن ثم ننحي جانبا كتابات المؤرخين الذين لا يتفقون مع توجهاتنا الفكرية، بل ونسقط من ذاكرتنا كل ما لا يدعم وجهة نظرنا. ولك في ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢ أسوة حسنة على عمليات التمجيد لها في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، ثم عمليات الإدانة وإهالة التراب المتعمدة عليها في الحقبتين الساداتية والمباركية، حتى صارت الأجيال الجديدة مغيبة الوعي عن حقيقتها كحدث تاريخي، وغير قادرة على حسم أمرها تجاهها. والأخطر من هذا هو الموقف الذي تقدم منه الدراما التليفزيونية الحضارة المصرية القديمة التي يمتد عمرها سبعة آلاف عام في التاريخ، ومنحت العالم تراثا ثقافيا مبهرا، وعلوما تأسست عليها منجزات الإنسانية فيما بعد، سبقت بها كل حضارات العالم، كما قال عنها الشاعر عبد الفتاح مصطفى في رائعة أم كلثوم السنباطية (طوف وشوف): «كان نهار الدنيا مطلعشي وهنا عز النهار»، ومع ذلك انساقت الدراما التليفزيونية خلف الرؤية الدينية التي التقطت حاكما ظالما في مرحلة معينة واتهمته بالظلم والجبروت، فصار كل حكام مصر على مدى سبعة آلاف عام في هذه الدراما الخالطة بين الدين والتاريخ، صاروا للأسف (فراعنة) مدانين، مما خلق وعيا زائفا بعقل المجتمع المعاصر، لا يعرف معه كيف يحافظ على آثار لا يعرف قيمتها وقيمة أصحابها، ولا يدافع عن وطن اضمحلت ذاكرته نحو تاريخه.

> ليس من واجب الدراما القيام بدور المؤرخ، بل عليها توثيق اللحظة الراهنة، تعبيرا عن الواقع وتجاوزا له في ذات الوقت

*** ماذا لو أن كاتب الدراما التاريخية اختار أحداثا بعينها وتجاهل أحداثا أخرى متعلقة بها؟**

من حق الكاتب الدرامي، باعتباره ليس مؤرخا، اختيار أحداث معينة وقعت تاريخيا، ليدير حولها عمله الدرامي، ويهمل أحداثا أخرى في ذات الفترة، يرى أنها لا تخدم أفكاره، لأن دوره ليس رصد ما حدث في الماضي، بل استعادة ما حدث وتقديمه للحاضر، فكاتب مثل محمد السيد عيد في مسلسل «رجل من هذا الزمان»، اهتم بالنبش في التاريخ، بهدف تقديم النماذج القدوة والأحداث المؤثرة والشخصيات المؤمنة بتنوير عقل المجتمع ودفعه للتقدم، فجاء تركيزه على العقول المستنيرة في التاريخ المصري، وذلك بتقديره لعقل المفكر المتحرر «قاسم أمين»، والعقل العلمي المتقدم مصطفى مشرفة، والعقل الداعي للتعليم علي مبارك، والعقل الديني المستنير الإمام المعاصر محمد عبده، والإمام محمد الغزالي ابن القرن الخامس الهجري، والذي قدم حياته الماضية واعيا بأنه يقدم مسلسلا يخاطب جمهوره الآني، داخل سياق ظروفه السياسية والفكرية القائمة، ولذا حرص على إيصال رسالته كاملة لمتلقيه، وهي رسالة عقلانية، تشجب التردي، وتدين الفرقة بين العرب المسلمين، وتدعو لتفسير الواقع تفسيرا علميا بالرجوع إلى أسبابه المنطقية، وهو لا يقف عند حدود إحالة الواقع المعيش إلى الماضي البعيد، مما يجعل المتلقي يرى ما يعيشه اليوم كمقدمة لنتائج مختبئة في الغيب، ومماثلة لما حدث يوما في القرن الخامس الهجري، بل هو يقدم لغة تخاطب الموضوعات الآنية، فيتحدث عن تكفير المسلم لأخيه باعتباره سلاحا، وهو أمر شائع هذه الأيام، حيث انتشر فكر تكفير الآخر.

التاريخ يكتبه المستفيدون منه، الموالون للأنظمة السائدة، وتاريخنا ليس مزيفا، بل متعدد وجهات النظر

كما أنه يدلي برأيه في موضوع تحريم الغناء من خلال طرح هذه القضية ضمن سياق الأحداث الدرامية، مؤكدا على أن الغناء حلال إذا كان المقصود به «التلذذ بالصوت الحسن» وليس المستهدف منه تحريك الشهوات والغرائز، كما أنه لا ينسى - أي محمد السيد عيد - دوره كمثقف يستخدم الدراما لإبراز دور العلم، وإعلاء وظيفة العقل، عبر تقديمه للشخصية التاريخية بمنظور معاصر، يرى فيها المثقف الديني العقلاني، الذي لا يأبه بدور الإيمان الميتافيزيقي في الوصول إلى الحقيقة، وإن مر المسلسل بسرعة على محنة تأرجح بطله العابرة بين العقل والقلب عقب موت أكثر من إنسان ارتبط به، خرج منها كعادة الدراما التاريخية مثاليا، لا يخشى في الحق لومة لائم، فيبدو أمامنا شخصية مقطرة لا شائبة تشوبها. إن معالجة الشخصية الدينية كشخصية إنسانية لها سلبياتها كما لها إيجابياتها أمر محفوف بالمخاطر في مجتمعنا، تدفع الكاتب في أحيان كثيرة لتجاهل مواقف بعينها أو التجاوز عن أفعال وسمات تقلل من مثالية ما يقدمه من شخصيات أجبرت كتابات المؤرخين المنحازة المجتمع على تقديسها.

*** ما الفرق نقديا بين استلهام التاريخ والتناص معه؟**

أشرت من قبل بصورة غير مباشرة إلى غياب أية علاقة نقدية بين استلهام التاريخ والتناص معه؛ فاستلهام التاريخ دراميا هو عملية فكرية يتم من خلالها اختيار أحداث من التاريخ وإعادة صياغتها في بنية درامية لها خصائصها المميزة، والعمل على تفسيرها بمنظور معاصر، بينما التناص هو عملية بنائية تكشف عن العلاقة بين نص مبدع ونصوص الآخرين متضمنة داخله ومتقاطعة معه، ومدى تفاعل الأنظمة الأسلوبية، حينما تتجاور في بنية واحدة، وعليه فحضور التاريخ في الدراما بأجناسها المختلفة المسرحية والسينمائية والإذاعية والتليفزيونية ليس تناصا بنائيا مع نصوص معاصرة؛ بل هو حضور مستقل في نص خاص بصاحبه، قد يتضمن أقوالا أثبتها المؤرخون للشخصيات الواردة في هذه الدراما، غير أن هذه الشخصيات (الدرامية) ذاتها، لم تعد هي نفس الشخصيات الحقيقية، فصورة الناصر صلاح الدين في فيلم يوسف شاهين تختلف عن صورته في مسلسل المخرج السوري حاتم علي التي كتب السيناريو لها وليد سيف، كما تختلف الصورتان عن صورته في فيلم «مملكة السماء» للمخرج الإنجليزي ريدلي سكوت، وتختلف كل هذه الصور السابقة لشخصية صلاح الدين عن صورته التي رصدتها كتابات المؤرخين العرب والأكراد والغربيين.

صحيح أن أفعال الشخصيات التاريخية وسماتها العامة لا تتغير، غير أن تفسير وتأويل هذه الأفعال والشخصيات سيختلف حتما بين مبدع وآخر، كما قد يختلف بين مؤرخ وآخر، وعليه يمكن لنا أن نشكك في موضوعية التأريخ، لكننا حتما لن نشكك في ذاتية الإبداع.

*** ما الذي يقلل من إنتاج الأعمال التاريخية؟**

تميز الإنتاج التليفزيوني السوري والخليجي والأردني في السنوات الأخيرة بالدراما التاريخية، وإن مال الأخير أكثر نحو الدراما البدوية، وبرع في صياغتها كتابة وإخراجا وتمثيلا. وقد قل إنتاج الأعمال الدرامية التاريخية في

الدراما المصرية لعدة أسباب، منها: هيمنة الممثل النجم واستنزافه لما يقرب من نصف ميزانية الإنتاج، وغياب الممثل القادر على أداء حوار هذه الدراما الذي اقترن باللغة الفصحي، التي تحقق بدورها تباعدا زمنيا بين اللغة المنطوقة في هذه الدراما واللغة المستخدمة في الحياة اليومية (العامية) مما يقلل من التقبل النفسي لتاريخية هذه الدراما، ويقلل كذلك من تلقيها ونسبة مشاهديها، وهذا يؤدي بدوره إلى تقاعس المنتجين في مصر عن إنتاج الدراما التاريخية.

*** ما الفرق بين المسلسل التلفزيوني والنص المسرح (من حيث الحبكة والصراع والشخصيات)؟**

حبكة المسلسل التلفزيوني أكثر تعقيدا من حبكة النص المسرحي أو سيناريو الفيلم السينمائي وبالطبع السهرة الدرامية، وصفة التعقيد هذه لا تمنحه تميزا على غيره من فنون الدراما المرئية والمسموعة، بل هي صفة تتطلبها أسس الكتابة الدرامية، وسمة يتحلى بها المسلسل الطويل، بعد غياب المسلسل القصير أو السباعية لعوامل اقتصادية بحتة، وهو ما يتطلب من كاتب المسلسل دربة وممارسة طويلة وعميقة تدعم موهبته ودراسته، ويفيد فيها من منجز الفن الروائي، والطرائق السردية التي تستخدم فيها، مما يحقق له القدرة على التنقل بين الشخصيات وحكاياتها بدقة شديدة تتطلب أحيانا، كما كان يفعل الراحل أسامة أنور عكاشة؛ حيث كان يُعدُّ ملفات خاصة بكل شخصية وحكايتها، حيث إذا اختفت شخصية ما في الحلقة السابعة وظهرت في العشرين، يكون لمرور الزمن تأثير عليها وعلى أفكارها، كما يحرص كاتب السيناريو على نسج حضور الشخصيات وحكاياتها الفرعية في نسيج يربطها دوما بالشخصية الرئيسة، فلا شخصية بالمجان في الدراما، ولا حكاية منفصلة في بنيتها ودلالاتها عن بنية المسلسل ونهر دلالاته العام. ومن ثم فالصراع الدرامي

> يمكن معالجة هموم الواقع ومناقشتها على ضوء ما حدث واكتمل في الأمس، شريطة أن نفرق بين نقد التاريخ وتقديس الماضي

في المسلسل يقوم على التناقض بين قوى وأفكار وتصورات عن العالم، يحدد الكاتب منذ البداية موقفه منها وانحيازه لطرف تجاه الآخر، حيث يجري الصراع في كافة المسارات، ليصب في رؤية واحدة تقف مع هذه القوى أو تناوئها. يستتبع ذلك بناء الشخصيات الرئيسة والمساعدة والثانوية بدقة شديدة أيضا، تجعل لوجودها حضورا فاعلا في شبكة العلاقات الظاهرة والمضمرة فيما بينها على المستويين المكاني والزماني.

*** ما هي أهم اتجاهات الدراما التلفزيونية؟**

ليس للدراما التليفزيونية اتجاهات محددة استجدت عليها مع عمرها القصير في حياتنا؛ فالقول بالدراما التاريخية والدراما الدينية والدراما النفسية والدراما الواقعية والدراما الرومانسية والدراما الفنتازية وغيرها من صفات، مستمد أساسا من اتجاهات الدراما المسرحية على مر تاريخها الطويل. وقد حصرت الدراما التليفزيونية نفسها، بحكم طبيعة جمهورها المتلقي، في الدراما الواقعية عامة، والعائلية منها بصفة خاصة، مدمجة الدراما النفسية والرومانسية في بنيتها الواقعية، ومانحة الدراما التاريخية والدينية حيزا خاصا من الإنتاج، يتضاءل عاما بعد عام، ومقتربة بخطوات بطيئة نحو الدراما الفنتازية، مائلة أكثر نحو الفنتازيا التاريخية، ومبتعدة عن الدراما العبثية وما بعد الحداثية، وذلك إدراكا من صناعها بأن جمهورها العام غالبيته من البسطاء والأميين، الذين هم في أمس الحاجة لدراما بسيطة الصياغة فكريا، مصاغة على الشاشة بصورة راقية تسمو بمشاعرها وترتقي بذوقه دون تعقيد أو تفلسف.

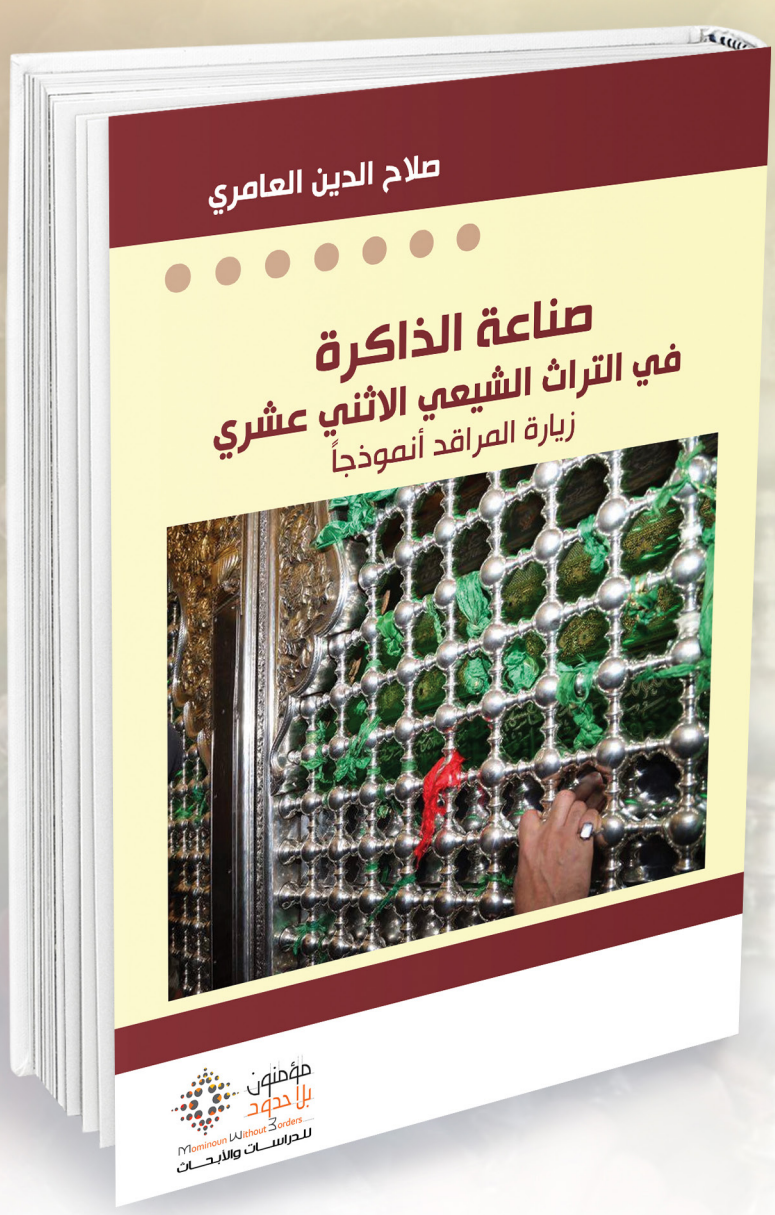
*** هـل يمكـن اعتبـار الدرامـا التلفزيونيـة التاريخيـة مصـدرا مـن مصـادر معرفتنـا بالتاريـخ؟**

بحكـم اتـكاء الدرامـا التليفزيونيـة عـلى التاريـخ قديمـا ومعـاصرا، واسـتلهام مادتهـا منـه؛ فهـي قـد تعـد مصـدرا مـن مصـادر توفـير المعرفـة بالتاريـخ أمـام العامـة مـن المتلقـين، وبحكـم طبيعـة هـذه الدرامـا الـتي لا ترصـد التاريـخ كمـا حـدث بالضبـط، وتعيـد صياغـة المـادة التاريخيـة في بنـاء درامـي لـه خصائصـه المؤثـرة عـلى البنـاء التاريخـي للمـادة المسـتلهمة، وبحكـم أن التاريـخ لا صاحـب لـه إلا الزمـن ذاتـه، بينمـا الدرامـا التليفزيونيـة التاريخيـة لهـا صاحـب كاتـب وأصحـاب كـثر غـيره مشـاركون لـه في عمليـة الإبـداع والإنتـاج والبـث؛ فـإن هـذه الدرامـا لا تعـد أبـدا مصـدرا مـن مصـادر معرفـة التاريـخ أمـام الباحـث عـن الحقائـق التاريخيـة، فحقيقـة مـا حـدث في التاريـخ المـصري القريـب، فيمـا يتعلـق بمـا عـرف بأزمـة مـارس (آذار) ١٩٥٤، حينمـا صـدر قـرار مـن مجلـس قيـادة ثـورة يوليـو (تمـوز) بحـل المجلـس وعـودة الأحـزاب وعـودة الجيـش لثكناتـه، وهـو حـدث تاريخـي محدد الأركان، أثـار وقتهـا الخـلاف بـين الثـوار فيمـا بينهـم، وكذلـك بـين قطاعـات الشـعب المؤيـدة للثـورة والمناهضـة لهـا، وقـد قـدم الكاتـب محمـد أبـو العـلا السـلاموني مسلسـله «سـنوات الحـب والملـح» المعـد عـن ثلاثيـة جميـل عطيـة إبراهيـم بنفـس العنـوان، وقـد قـام بإخراجـه محمـد فاضـل، منطلقـا مـن هـذا الحـدث الجلـل، واقفـا إلى جـوار مـن رفضـوا حـل مجلـس قيـادة الثـورة، خوفـا منهـم مـن سرقـة الثـورة مـن رجـالات الأحـزاب السـابقين وقـوى الثـورة المضـادة، وانحـاز بصـورة جليـة للفلاحـين الذيـن حققـت لهـم الثـورة أول خطـوات اسـتعادتهم لأرضهـم المنهوبـة، ذلـك عـبر مـشروع الإصـلاح الزراعـي الـذي بـدأ في التاسـع مـن سـبتمبر (أيلـول) ١٩٥٢، أي بعـد قيـام الثـورة بخمسـة أسـابيع فقـط، ممـا مهـد لتغـير اجتماعـي واقتصـادي ضخـم في الحيـاة المصريـة في خمسـينيات وسـتينيات القـرن المـاضي، والمسلسـل في مجملـه رؤيـة لأصحابهـا نحـو حـدث تاريخـي، يـراه البعـض المناهض لثـورة يوليـو ولـكل ثـورة اجتماعيـة حـدث مأسـاوي، ومـن ثـم فالمسلسـل هنـا هـو أحـد مصـادر المعرفـة بالواقـع، أكـثر منـه مصـدرا مـن مصـادر المعرفـة بالتاريـخ.

*** هـل يمكـن الاتـكاء عـلى التاريـخ مـن أجـل معالجـة همـوم الواقـع؟**

بالتأكيـد ممكـن؛ فالتاريـخ هـو مـا أحدثنـاه في الأمـس، بعيـدا وقريبـا، والواقـع هـو الحـاضر الـذى نعيشـه ونسـعى، نحقـق فهمـا لـه يفيدنـا ويتقـدم بنـا، وعليـه يمكـن معالجـة همـوم الواقـع ومناقشـتها عـلى ضـوء مـا حـدث واكتمـل في الأمـس، شريطـة أن نفـرق بـين نقـد التاريـخ وتقديـس المـاضي؛ فالتاريـخ سلسـلة أفعـال إنسـانية متقدمـة دومـا للأمـام، والمـاضي فعـل بـشري تم وانتهـى ولا يمكـن تكـراره، والإنسـان ابـن سـياقه المجتمعـي الزمـني، يمتلـك ذاكرتـه ويملـك تاريخـه، ويشـحذهما مـن أجـل قـراءة واعيـة لحـاضره وصياغـة جـادة لأحلامـه وطموحاتـه المسـتقبلية.

صدر حديثا



لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

١- نبيل راغب:

- فن العرض المسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٦

- موسوعة الإبداع الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦

٢- إبراهيم حمادة:

- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥

- طبيعة الدراما. سلسلة كتابك رقم ٢٦، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨

٣- رضا غالب: المثلث البنائي لفن التمثيل، القاهرة، ٢٠٠١

٤- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣

٥- أرسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٣

٦- روجرم. بسفيلد الابن: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ت: دريني خشبة، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر، بدون تاريخ.

٧- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨

٨- جلال الشرقاوي (د): الأسس في فن التمثيل والإخراج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢

٩- أرسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٣

١٠ـ النصير، ياسين، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الثقافة العامة، بغداد، ١٩٩٣

١١ـ مليت فردر ب، جيرالدين ايدز، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٦

١٢- ياسين النصير، الاستهلال وفن البدايات في النص الأدبي، دار الثقافة العامة، بغداد، ١٩٩٣

١٣- فردر ب ميليت، جيرالدين إيدز، فن المسرحية، ت، صدقي حطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٦

١٤- غراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥

١٥- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة العدد ١١ الكويت ١٩٨٧

١٦- بيتر سبرزسني، جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون، ترجمة فيصل الياسري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢

١٧ـ نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥

١٨- كرستوف تريلز، معجم المسرح، دار هنشيل للفن والمجتمع، برلين ١٩٧٧

١٩- رويير لافون غرامون، السينما المعاصرة، ترجمة موسى بدر، شركة نرادكسيم، جنيف ١٩٧٧

٢٠ـ مارتن إسلن: فن الدراما: كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة، ت.أسامة عبد المعبود طه، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٥

٢١- هاري إلمر بارنز: تاريخ الكتابة التاريخية، ت. د. محمد عبد الرحمن برج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٤

٢٢- محمد الهلالي وعزيز لزرق (إعداد وترجمة): التاريخ (سلسلة دفاتر فلسفية)، دار توبقال، المغرب، ط١، ٢٠١٤

القوقأة من الدجاج إلى السياج

بقلم : د. وفيق سليطين
أكاديمي وناقد سوري

ثلاث صورٍ يضعها أمامنا «خيري الذهبي» في مقالته الموسومة بـ«التدريب على الرعب»، وهو أيضاً عنوان الكتاب الذي جمع فيه عدداً من المقالات في موضوعات متباينة.[١]

في الصورة الأولى، يعود بنا إلى واقعة تاريخية يسوقها من كلام «ابن الأثير» على غزو المغول للعالم الإسلامي، وعلى ما أصاب الناس من ذعر بعد سقوط بغداد. والواقعة التي ينصّ عليها هنا هي اجتياح «هولاكو» مدينة «ميافارقين».

يروي «ابن الأثير» ـ كما جاء في المقالة ـ أن تتريا قصيراً أعزل كان يمشي سكرانا في «ميافارقين» المهزومة، المستسلمة، فطرق باب مسجد، فوجده مشحوناً بالرجال المذعورين، المهزومين، المرتجفين، المستسلمين لقدرهم. وكانوا عشرات أو مئات.

صرخ بهم التتري، فركعوا يطلبون الرحمة، فأمرهم بالاستلقاء ليذبحهم، فاستلقوا يستعدون للذبح. بحث التتري عن سكين، سيف، نصل، فلم يجد، فأمرهم بالبقاء هكذا حتى يعود بالسلاح.

والمرعب المؤسي ـ كما يروي «ابن الأثير» ـ أنهم ظلّوا مستلقين على الأرض. لم يحاولوا الدفاع، لم يحاولوا الهرب، لم يحاولوا شيئاً ينتظرون عودة ذابحهم ومعه سلاح الذبح.

في الصورة الثانية، يُفرد أمامنا غرفةً مليئة بالدجاج، وهو يأكل ويشرب. يدخل الزبون إلى حيث الدجاج السارح قرب معالفه. يرى الدجاجُ الزبون بكفيّه المشرعتين للقبض عليه، فيصاب بالذعر، ويبدأ بالقوقأة، لكن الكفيّن القويتين سرعان ما تقبضان على واحدة من الدجاج يعطيها الزبون للّحام، ثم يقبض على واحدة أخرى، بعد قوقأة وهرب وذعر.

يذبح اللحّام الفروج، ويضعه في النتّافة. ينسحب الزبون، ويتوقف الدجاج عن القوقأة، ثم ينحني على طعامه الملوَّث، وينسى صراخ الدجاجة الذبيحة.

١ ـ خيري الذهبي، التدريب على الرعب، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٣

تعـود الأمـور إلى طبيعتهـا، بانتظـار زبـون جديـد، وأكـفّ قويـة، وقوقـأة جديـدة. ذبـح جديـد، هـدوء جديـد، مـع فـرح خفـي: الحمـد لله، لقـد نجـوت هـذه المـرّة.

أمـا الصـورة الثالثـة، فتعـرض علينـا مـا جـرى في عـام النكبـة. يكتـب الذهـبي: «في عـام النكبـة حدَّثونـا عـن مذبحـة ديـر ياسـين، فاقشـعرَّتْ أبداننـا، وصرخنـا، وقوقأنـا، وأقسـمنا عـلى الثـأر، ثـم ابتعـدت اليـد الملوّثـة بالـدم قليـلاً، فصمتنـا عـن القوقـأة، ثـمّ غرقنـا في معالفنـا ومناكحنـا، وكلٌّ منّـا يتمتـم بينـه وبـين نفسـه: الحمـد لله، لقـد نجـوت هـذه المـرة. وهكـذا أخـذت النكبـات والمذابـح والمجـازر تتـوالى، تتـالى، تتكـرّر، واليـد الدمويـة تـزداد تعطّشـاً للـدم، واللاجئـون إلى الجامـع يـزدادون ارتجافـاً وضَعـةً، والتـتري الأعـزل ينظـر إليهـم في احتقـار: انتظـروني في مذابحكـم حـتى أمـضي وأحـضر السـكّين لأذبحكـم».

تتجـاوب هـذه الصـور في التقائهـا عـلى محـور الرعـب، وقـد انتقـل مـن خـارج الـذات إلى داخلهـا، سـواء في ذلـك ذات الأمـة وذات الفـرد. ومـن هنـا بـات يشـكّل جامعـاً أساسـياً بـين الصـور الـتي يخترقهـا، ويجعلهـا تتطابـق عـلى قاعـدة الاسـتجابة الموحَّـدة في سـلبيتها واستسـلامها الـكلّي لفاعـل الرعـب الـذي بـات مقيمـاً فيهـا، ولـم يعـد أجنبيـاً منهـا وخارجـاً عنهـا. فعندمـا يكـون الرعـب فعـلاً خارجيـاً محضـاً تكـون المقاومـة ـ مهمـا تضاءلـت ـ ممكنـة. أمـا عندمـا يسـتوطن في الـذات، ويسـتولي عليهـا مـن الداخـل، فمـن الطبيعـي ان تغـدو محـلّاً لسـكناه ومجـالاً لفعلـه، تنقـاد لـه في أفعـال المطاوعـة الـتي يقتضيهـا الفاعـل، ويبلـغ فيهـا أثـر الفعـل أقـصى غايتـه، ويمتـلئ بكمـال تحقّقـه.

> تتجاوب هذه الصور في التقائها على محور الرعب، وقد انتقل من خارج الذات إلى داخلها، سواء في ذلك ذات الأمة وذات الفرد

تخصَّـصُ الصـورة الثانيـة الـتي يطالعنـا بهـا الكاتـب لتأمـل حـال الدجـاج، فهـي تتوسـط المشـهد بـين الصورتـين: الأولى، والثالثـة، فتسـتوي بقيامهـا برزخـاً يلتقـي بـكل منهمـا مـن وجـه يشـدّه إليـه، ويسـبغ دلالتـه عليـه. فيكـون حـال الدجـاج هـو المنظـور الـذي نـرى منـه في الاتجاهـين معـاً. وإذا كان صـوت القوقـأة مكتومـاً في الصـورة الأولى، فإنـه يفهـم، أو يقـدَّر، بدلالـة مـا بعـده، وكأنـه يفصـح عنـه بفعـل راجـع مـن هنـاك.

في الصـورة الثالثـة، نجـد أن القوقـأة الـتي تتكـرر عقـب كلّ مذبحـة مـن المذابـح التريـة الجديـدة، في ديـر ياسـين، وفي غيرهـا، هـي الفعـل الـذي يرشّـح لإمـكان ذلـك المـاضي السـلطاني القهـري؛ مـاضي الاسـتبداد الـذي لـم يجـرِ القطـع معـه، أو مـع لوازمـه واسـتحقاقاته. فـإذا كان مجالـه مكتـوم القوقـأة ـ كمـا هـي حـال الصـورة الأولى ـ فإنـه يرشّـح، في أحسـن الأحـوال، لقوقـأة مسموعة، كأنهـا سـلاح تدفـع بـه الـذات عـن ذاتهـا، وتنفّـث بـه عـن شيء مـن عجزهـا، أو مـن تكبيلهـا الممتـدّ مـن هنـاك، وتبقـى فاعليـة صوتيـة لا تتكشّـف عـن غـير دلالـة القوقـأة، في محاولـة تعويـض العجـز عـن الفعـل بالاسـتنامة إلى صـوت التكـرار القهـري.

لا غـروَ أن صـورة الرجـال المحتشـدين في الجامـع، إبّـان الغـزو التـتري، هـي صـورة تتخـذ مـن الجامـع، في علاقتـه بالغيـب، مـلاذاً، تتوخّـى أن تـردَّ بـه عـلى حقيقـة الخـواء الـذي أورثـه الخنـوع المتراكـم المتجـدد، في نحـو مـن الإشـارة الضمنيـة إلى مـا جرَّتـه المؤسسـة الدينيـة، في تضامنهـا مـع الاسـتبداد وتبادلهـا معـه، عـبر فقهـاء السـلطة الذيـن حوّلـوا الخنـوع مـن كونـه خضوعـاً للقـوة الباطشـة فحسـب، إلى كونـه شـعيرة وتقـوى.

إن نسـق القـوة والإخضـاع، بثقافتـه المتراكمـة، هـو الـذي يوحّـد في الخفاء بـين الصـور السـابقة، وبـين ضروب الاسـتجابة الـتي تتماهـى معـاً عـلى أسـاسٍ مـن علّتهـا الماثلـة في أفعـال القـوة العاريـة، وفي خطـاب العنـف الـذي يتحـوّل إلى قـوة ماديـة تجتـاح النفـوس والـرؤوس، وتقـود إلى تطابـق صـور الاسـتجابة الـتي وقفنـا عليهـا في نـصّ الكاتـب.

بحكـم مـا سـبق نتبـيّن أن مـا هـو قائـم الآن، إنمـا هـو صـورة مـن ذلـك الأصـل الـذي يجـري الاعتصـام بـه، ويتـمّ إعـلاؤه في أصليتـه المتوهّمـة. وهنـا نجـد أن مركـز الغيـب ومركـز الاسـتبداد يتطابقـان في نحو العلاقـة؛ بمعـنى أن المجتمـع المرتبط فردياً ورأسـياً بمركز الاسـتبداد، هـو نفسـه المرتبـط خلاصيـاً وفرديـاً بمركـز الغيـب. فالرابطـة الرأسـية تقـوّض الرابطـة الأفقيـة، أو تحـدُّ منهـا، حيـث تكـون النتيجـة هـي مجتمـع القطيـع الـذي لا يبـني علاقـات اجتماعيـة حقيقيـة، ولا يبـني وعيـاً وطنيـاً. وكيـف لـه أن يفعـل، وهـو فاقـد الإحسـاس بوجـوده وكرامتـه!. وعليـه، فـإن أقـصى مـا يمكـن للفـرد فيـه هـو أن يقـوقئ قوقـأة مكتومـة أو مسـموعة: «الحمـد لله، لقـد نجـوت هـذه المـرّة».

إن حضارة القمع واستطالاتها هنا وهناك تحذف إمكان الإرادة، وتعطّل حوافز الفعل

هـذه الاسـتجابة ذات الأسـاس القمعـي لا تنتـج إلا الفرديـات المنغلقـة الـتي ينشـد كلٌّ منهـا خلاصـه الفـردي، ويكتفـي بـه. دجـاج هنـا، ودجـاج هنـاك، وفي مركـز الصـورة الكليّـة يحتشـد الدجـاج، وتتعـالى القوقـأة.

إن حضـارة القمـع واسـتطالاتها هنـا وهنـاك تحـذف إمـكان الإرادة، وتعطّـل حوافـز الفعـل؛ ذلـك أنهـا تخنـق روح الرفـض في مهدهـا، وتسـلب الـذات الفرديـة والجمعيـة طاقـة النفـي، فتختـزل الـكلّ في وجـود الرعيـة، أو في صـورة القطيـع. ولعـلّ في ذلـك مـا يترجـم عـن قـوة الحضـور الجمعـي لفعـل الاسـتبداد وثقافـة التسـلط.

نلاحـظ في سرديـة «ابـن الأثـير» أن ممثّـل القـوة هـو فـرد قصـير، أعـزل، سـكران، يخضـع بصوتـه جمهـوراً مـن الرجـال المهزومـين في أنفسـهم، ويمـلي عليهـم. ليـس المهـمّ هنـا تقابـل الفـرد مـع الجماعـة، وحضـوره بصفـات السـلب المشـار إليهـا. المهـمّ هـو أن خطـاب القـوة يتـنزل مـن أعـلى إلى أدنى، ويسـتولي عـلى موضوعاتـه، مـنزلاً بهـا الهزيمـة سـلفاً، ذلـك أن مجتمـع الدجـاج لـم يكـن كذلـك بـدءاً مـن لحظـة الغـزو المغـولي، فهـو قـد أدمـن مـن قبـل، حـال الاسـتكانة والخضـوع للاسـتبداد الـذي صـيّره قطيعـاً، ونمّـى

فيه غريزة القطيع، ولذلك فهو يعنو لقامعه كما اعتاد، ويتشرَّب خاصيات فعله.

ومن هنا يرتدّ «قول» واحدة الدجاج: «الحمد لله، لقد نجوت هذه المرّة» على سيكولوجيا الحشد في الصورتين الأخريين، وتكون الحمدلة على النجاة الفردية تقليصاً لإمكانات النطق، بجعله ضرباً من القوقأة، وهو ما يكشف عن علاقة السلطة بالكلام، وحرصها على تحديده، وحصره، ومراقبته، وحرصها كذلك على إرغام اللغة على أن تنحرف عن وظيفتها الأساسية، في نحو من الأداء تتعلّق معه الوظيفة التواصلية، ويغدو الكلام ضرباً من التصويت أو القوقأة. هكذا يكشف «فوكو» عن تقنيات الإخضاع، وعن طرائق صنع الرعايا المطيعين الذين يسهل قيادهم، عندما تتغلغل القوة في طبيعة الأفراد، وتمسُّ أبدانهم، وتنفذ إلى أفعالهم ومواقفهم وخطاباتهم(٢). وعلى ذلك، يبدو أن خطاب «ابن الأثير» نفسه هو خطاب مذعور، يلقي بصفته على غيره، ويهيّئ له أن يمضي على هذا الوفاق، بحكم ما ينطوي عليه من التهويل، والتصويت، ومن مدّ أثر العنف وتغذيته وإشاعة عدواه بطريقة مخصوصة من القول، تنطوي، بالقوة، على تحديد نوع الاستجابة.

إذا كان خطاب «التأريخ» يتجافى عن الأسباب والعلل، فإن خطاب الهيمنة يفكّ ارتباطه بالتاريخ، ليستعلي ويتسلط ويوهم بأحقيته

خطاب التعبئة ـ الأصل والاستمرارية ـ

في ختام المقالة يتساءل الكاتب: ما الذي حصل لهؤلاء الناس؟ وما الذي جعلهم يستسلمون لجلّادهم بهذه القدرية؟ وما الذي يمنعهم من أن يرفعوا أيديهم ليبعدوا السكين ..؟ وينهي كلامه بصرخة استنهاض: «يا أمة تزعم الانتساب إلى حمورابي وخالد وبختنصر وأبي عبيدة متى يستيقظ فيك دم الأجداد فتتوقفين عن القوقأة، وترفعين حجر الانتفاضة الأخير ولا تستسلمين لذابحك شاكرة الربّ أن الذابح كان هذه المرّة في المزرب المجاور».

يبدو أن خطاب الاستنهاض الحماسي، ببلاغته التعبوية، يأخذ بنبرة «ابن الأثير» الذي يستمدّ منه، ويتحدّد، على نحو أو آخر، بالخطاب المضاد الذي يشتبك به، ويقوم في مقابله. فإذا كان خطاب «التأريخ» يتجافى عن الأسباب والعلل، ويُعنى بالتقديم الذري للوقائع، فإن خطاب الهيمنة يفكّ ارتباطه بالتاريخ، ليستعلي ويتسلط ويوهم بأحقيته وثباته وإطلاقه. ويعني ذلك في الحالين أن الخطاب المعاصر ـ كما يتبدّى في مقالة الذهبي ـ لم يقطع مع سلفه التراثي في طبيعة المناداة وآليات الاستدعاء، ولم يستقلّ ببناء ذاته بمنجاة من أثر الخطاب المضاد الذي ينهض بعبء مواجهته ومنازلته.

٢ ـ ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١٦٦

أقدّر أن طبيعة المناداة تقوم على شيء من تغييب مؤسسات الواقع وأبنية التاريخ وفضاء الأيديولوجية، وهي، بذلك، تفوّت البعد النقدي، لتبقى صرخة مكلومة في هذا الغور المظلم السحيق.

والحال أن ما يصلنا من صوت «الذهبي» في هذه المناداة، وما ينجلي لنا من مخض عمق خطابه، هو ضرب من التصوّر المستند إلى مقولة الخصوصية، أو الذاتية الحضارية الخاصة بالأمة التي يكون فعلها في التاريخ تجدّداً لجوهرها، أو بعثاً له في المراحل المختلفة. فليس تاريخها أو صيرورتها في الماضي والحاضر والمستقبل سوى حركة تمظهر هذا الجوهر الواحد الثابت، كما يقول مهدي عامل(٣)؛ بمعنى أن طريقها إلى المستقبل هو طريق حاضرها إلى ماضيها الذي يجب أن تعود إليه وتتطابق معه، وهوما نقع عليه في التوجيه الختامي لمقالة «الذهبي»، إذْ يرى الحلّ في دعوى الاستمرارية التاريخية التي هي عودة إلى تماثل الذات بذاتها آناً بعد آن، وفي كلّ آن؛ ولذلك يهيب بأبناء هذا الحاضر أن يستيقظ فيهم دم الأجداد، من حيث هو كفيل بتجاوز القوقأة إلى الفعل. فهل نرى في ذلك شيئاً من عدوى القوقأة، أو من قوقأة الخطاب الذي يلتبس فيه الناقد بالمنقود؟!

٣ - مهدي عامل، مقدمات نظرية، دار الفارابي، بيروت، ط٣، ١٩٨٠

صدر حديثا

لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

فلسفة الدين باعتبارها ضرورة معرفية (من أجل إسلام تنويري)

بقلم : عبد اللطيف الخمسي

باحث مغربي في مجال الفلسفة

إنّ فلسفة الدين، هي مبحث فلسفي أساسي راهني خاص بالمسألة الدينية، ولا يمكن أن يقارن بمباحث أو علوم الأديان الأخرى، من أنثروبولوجيا دينية أو علم اجتماع ديني أو علم الأديان المقارن، أو حتى الفلسفة الدينية؛ ففلسفة الدين، تتحدد ممارستها من داخل الدين نفسه، كحقل رمزي ودلالي وجودي، يفترض فيه أن يتحول إلى قضايا وإشكالات فلسفية كبرى، يثيرها الدين أو يتضمنها أو يحيل إليها.

فهل يمكن بناء فهم أنواري للدين الإسلامي خارج فلسفة الدين؟ هل يمكن إعطاء هذا الدين صورة جديدة، مواكبة للكونية والنزعة الإنسانية، من دون تفلسف بعيدا عن الأصوليات؟ أليس الدين الإسلامي (على سبيل المثال) يطرح قضايا فلسفية عميقة، جديرة باستعمال العقل والتأمل والبحث الدقيق؟ أليست أزمة الإسلام المعاصر هي أزمة فكرية وأخلاقية، أي أزمة غياب التفلسف الممكن في هذا الدين؟ كيف يستحيل فهم الدين وقراءته، من خارج مداخل الفلسفة العقلانية، ومنها مبحث فلسفة الدين؟ أليس الفصل بين الإسلام والتفلسف، كان سببا في تحول هذا الدين إلى خطاب أيديولوجي منغلق، رافض للعقلنة والقيم الكونية؟ وقد بين مسار تاريخ الإسلام، في الفلسفة والعلم والسياسة هذه المسألة.

إن الممانعة ضد التفلسف في الدين، أو الجهل بالتفلسف، هو جهل بطبيعة الدين ورفض لمضامينه وقضاياه الفلسفية. ولا يعني ذلك إسقاط النظريات والاستدلالات الفلسفية والعلمية على الدين، أو السقوط في منزلق الخلط بين الفلسفة والدين، دون وعي بالتمايز القائم بينهما؛ بل الأساس هو إخضاع النص الديني للمقاربة العقلانية التأملية العميقة.

لقد أبدع الفكر الفلسفي الغربي فلسفة الدين، من خلال الاشتغال بعمق على نموذج الدين اليهودي والمسيحي، ففككه من داخله وحوله إلى فلسفة، ودمجه في النسق الفلسفي، حيث من الصعب الفصل بين

التجربة الفلسفية والتجربة الدينية، في أقصى نماذجها العقلانية (هيجل)، من خلال دمجها الدين في النسق الفلسفي، وفق رسم مسارات تصوره للوعي الإنساني في توجيهه نحو الحرية أو المطلق، وبالتالي دمج الدين في نسق فلسفة الروح، وهي المشروع العميق للمؤسس الفعلي لفلسفة الدين، وهو هيجل.

إن الأساس في هذا المدخل، هو تحديد علاقة ممكنة بين السياقات المعاصرة، المطبوعة بالتخلف الحضاري، وتحجر العقل الإسلامي، واشتداد الأصوليات، والفهم الإيديولوجي، وليس الفلسفي للدين الإسلامي. إن القضية الأساسية هي أنه، لا يمكن تجاوز التجربة الفلسفية العقلانية النقدية، التي حررت الدين من الانغلاق (لدى أقطابها الكبار من كانط إلى بول ريكور وليو شتراوس مرورا بسبينوزا، وكيركجارد، وروسو)، وهو ما ساهم في تأسيس علاقة عقلانية بين الفلسفة والدين، من خلال إعلان ضرورة الفلسفة، لفهم وقراءة وتأويل الدين ثم أنسنته. فمن المستحيل، إذن، أن نؤسس فلسفة دين خاصة بالإسلام، من دون تصالح بين الفلسفة والدين الإسلامي، وفق قواعد نظرية ومنهجية عقلانية تهم النظرة العقلانية الفلسفية للدين، وفق مستجدات العصر التاريخية والعلمية.

إن الممانعة ضد التفلسف في الدين، أو الجهل بالتفلسف، هو جهل بطبيعة الدين ورفض لمضامينه وقضاياه الفلسفية

فلا يعقل لممارس الدين كتجربة عقائدية أو وجودية أو فكرية، أن لا يرتبط بتجربة معرفية فلسفية أساسها فلسفة الدين، وإلا ستبقى ممارسة أيديولوجية خارجية تبريرية، بعيدة عن الروح الفلسفية للدين. وكذلك لا ممارسة فلسفية نوعية عميقة، في ظل واقعنا الخصوصي، دون فلسفة الدين والوعي الفلسفي الجديد بالدين، رغم الإكراهات والعوائق الكامنة في الخطاب الديني الموروث، والذي يفرض وصاية على الدين باسم المقدس، ويحجر على العقل، رافضا التأمل الفلسفي في الدين، رغم كون الدين (ومنه الإسلام هو مجموعة قضايا فلسفية تتطلب التأمل والتفكير). من هنا أهمية المصالحة بين الفلسفة والدين، داخل مبحث أساسي وضروري، هو فلسفة الدين كضرورة إبستمولوجية، لتناول قضايا الدين من الداخل، من دون إسقاط عقلاني، استدلالي للمناهج العلمية والفلسفية والمنطقية، على مضامينها أو تبرير أيديولوجي للدين، ليخدم توجهات سياسية أو أيديولوجية مصلحية. في هذا الإطار، يمكن استيعاب أطروحة بول ريكور: إنقاذ الفلسفة واللاهوت معا، أمام تحديات الخطيئة والشر والعنف، واشتداد الأصوليات، وادعاء احتكار المعرفة الدينية، من دون وعي فلسفي وعلمي، يحرر الدين من التصور المنغلق. إن الفلسفة في سياق واقعنا الخاص، جديرة بتأسيس فهم نوعي داخلي للدين، من أجل جعله منفتحا، على الإنسان والقيم والعصر، خدمة للتنوير الديني والفلسفي معا.

إن النزعة الإنسانية هي أساس بناء فلسفة دين حول الإسلام، وذلك هو منطلق التنوير الديني والفلسفي الممكن، كما أن المدخل القيمي

هـو اعتبـار أن الأصـل في الديـن هـو الحريـة، كمطلـب إنسـاني، موجـه لظهـور وحضـور الأديـان. فهـي حريـة تتأسـس في نهايـة المطـاف، في العقـل والوجـود والاعتقـاد والمصـير. ثـم اعتبـار العقـل أسـاس المعرفـة الحديثـة. فمـن دون منهـج العقـل، لا يمكـن تحويـل الديـن إلى منظومـة فكريـة، وفهمهـا لصالـح الإنسـان والمجتمـع. وأخـيرا اعتبـار الإيمـان الديـني، قضيـة شـخصية ذاتيـة، روحيـة وليـس مؤسسـاتية أو كهنوتيـة، كمـا تراهـن عـلى ذلـك التيـارات الدينيـة المتشـددة.

وظيفة فلسفة الدين، عقلانية، تخدم قدرة العقل على الإنصات العميق لماهية الدين، خارج التبرير والأدلجة

هنـاك إذن تـلازم بـين الثالـوث: الحريـة، العقـل والإيمـان، داخـل ذاتيـة الإنسـان ككائـن تاريخـي وليـس لاهـوتي. ثـم اعتبـار المعرفـة الدينيـة كمعرفـة تأويليـة، وهـي معرفـة تعدديـة اختلافيـة وليسـت أحاديـة دوغمائيـة. مـن هنـا قيمـة فلسـفة الديـن، في طـرح تنـوع ومصـادر مضامـين المعرفـة الدينيـة، في إطـار مـن الاختـلاف. ثـم إعـادة الوصـل بـين الديـن والإنسـان، بعدمـا ثـم إلغـاء الإنسـان لصالـح سـلطة المؤسسـة الدينيـة، ثـم إرجـاع الوعـي الديـني إلى الوعـي التاريخـي، مـن أجـل إدراك مـا علـق بـه مـن حيثيـات تاريخيـة، في الممارسـة والفهـم والتمثـل. ولابـد لفلسـفة ديـن تهـم الإسـلام، أن تطـرح سـؤالا أساسـيا، وهـو: مـا الإنسـان في الديـن الإسـلامي؟ ومـا جوهـره وقيمتـه؟ ولمـاذا تـم إغفالـه في الـتراث الفلسـفي الإسـلامي، فبالأحـرى الفقهـي والسـياسي، رغـم بعـض التأويـلات التبريريـة لذلـك؟ كيـف يمكـن تحويـل الإلهيات إلى إنسـانيات؟ (مثلمـا يقـول المفكـر حسـن حنفـي).

مـن هنـا تكـون وظيفـة فلسـفة الديـن، عقلانيـة، تخـدم قـدرة العقـل على الإنصـات العميـق لماهيـة الديـن، خـارج التبريـر والأدلجـة. ثـم هـي وظيفـة أخلاقيـة، أي بنـاء قيـام أخـلاق تخضـع لعلاقـة الديـن بالقيـم الإنسـانية، بعيدا عـن الانغـلاق ونكـران الإنسـان؛ وهـي منطلقـات تتطلـب جهـدا لاسـتثمار إنجـازات الحداثـة الفكريـة في هـذا المجـال، وإعـادة الاعتبـار للوصـل المنهجـي والمعـرفي بـين الفلسـفة والديـن، كمعطـى رمـزي مـلازم للـذات الإنسـانية. في هـذا السـياق، لابـد مـن الوعـي بعلاقـة الديـن بالتاريـخ والصـراع السـياسي، وبالتـالي إدراك قيمـة حضـور الإصـلاح الديـني التنويـري في التاريـخ، مـن أجـل إيجـاد مخـارج لتحريـر الوعـي، وتملـك الزمـان، وبنـاء الثقافـة القـادرة عـلى اسـتثمار الديـن، بعيـدا عـن العنـف والـصراع. والمشـكل القائـم هـو تراكـم فهـم عقائـدي وسـياسي وظائفـي للديـن، ورفـض كل أشـكال العقلنـة والتأويـل للنـص الديـني، أو اسـتعمال العقـل البـشري؛ كل هـذا سـاهم في عـدم إنضـاج معرفـة فلسـفية حـول الديـن، مواكبـة ومجـددة، لمـا طـرح سـابقا، مـن طـرف فلاسـفة الإسـلام وعلمـاء الـكلام الإسـلامي.

إن فلسفة الدين حول الإسلام، في تطوراته، ونسقه الدلالي، وإشكالاته الفلسفية المؤجلة، جديرة بأن تخضع لبعد منهجي وظيفي

إن فلسفة الدين حول الإسلام، في تطوراته، ونسقه الدلالي، وإشكالاته الفلسفية (الوجودية والميتافيزيقية والجمالية) المؤجلة، جديرة بأن تخضع لبعد منهجي وظيفي، يهم إنجازات الفكر العلمي والفلسفي الغربي، وتؤسس لبعد معرفي، أي بناء تصورات نوعية، تحاور القضايا الكبرى، فيما يخص السؤال حول الحرية، والعدالة وكرامة الإنسان، وتقعد لبعد أخلاقي، أي الجواب عن سؤال القيم ، فيما يخص الاستفسار حول الدين، في علاقة بقضايا أخلاقية جوهرية وكونية مصيرية. من هنا أهمية الاعتراف بتعددية الأديان، وتعددية التجربة الدينية، ثم نسبية الممارسة الدينية والطابع الناسوتي للفكر الديني، دون نسيان علاقة الدين ببعض القضايا الجمالية. ففلسفة الدين وما يرتبط بها معرفيا ومنهجيا، تمثل ضرورة لا غنى عنها لتحرير الإسلام من الجمود والوصاية الفكرية، والتوظيف الأيديولوجي السافر، فالإسلام التنويري لا يمكن أن ينهض، إلا بلغة الفكر العقلاني النقدي المنفتح.

أرباب أرضيون

بقلم : محمد المطرود
شاعر وناقد سوري

«إنَّ بطشي أشدُّ من بطش اللّه»
أبو يزيد البسطامي

جَ معتني سفرة من مدينتي (القامشلي) في شمال شرق سوريا إلى دمشق بسائح هولندي، ولأنَّ الرحلة طويلة والحافلة تكتظُّ بأصحابِ الوجهات، وكلهم من أهل المنطقة، عمال، أولاد ريف ومعلمين، ومرضى، كانَ لابدَّ من البحث عن مختلف، يهوِّنُ علينا العجزِ الذي تفترضه هذه المسافات الطويلة، ونحنُ نقطعها بحافلات أشبهُ بسيارات السجون، لنظفر أنا وصديقي بالهولندي الذي أقل مما يقال في وصفهِ شكلاً ولضخامتهِ بأنه «حائط» متحرك، أشقر، بكفينِ عريضتين، كأنهما كتلتين من الإسمنت، ما جعلنا نحجم عن الضحك، فلكمة واحدة من إحدى الكتلتين، كافية لأن تهدّ أعتى رجل وتذهبهُ إلى القبر. كانَ هذا في العام ١٩٩٠، وقتُ الانهيارات إذا جاز التعبير المقتضب هذا: انهيار الاتحاد السوفييتي وتداعي المعسكر الاشتراكي، انهيار جدار برلين، انتهاء الحرب الباردة، وبدء حربِ القطب الواحد على مجموع العالم، ومن ثمَّ الرضا بالرأسمالية غَصباً، واللعب قانونياً بالتسميات ليكونَ الاقتصاد، اقتصاد السوق الحرة ومنافسة الشركات اسماً مناسباً لدخول الرأسمال أو الارتماء في حضنه، بعد زوال لمعة التعاونيات لارتباطها بالعام المهدور لصالح الأفراد وليس لصالح الدولة. كانَ العام ٩٠ عاماً عربياً بامتياز أيضاً، فقد غزا صدام حسين الكويت، بعد راحة ليست طويلة من حربهِ ضدَّ إيران ودفاعه عن البوابةِ الشرقية كما زعم، وكان يمكن لنا القريبون من العراق أن نشمَّ ولو مجازاً رائحة النفط المنبعثة من الآبار التي تمَّ تفجيرها، لتكونَ سلاحاً آخرَ في خاصرة العرب، ولتتحول الانتصارات الوهمِ إلى خسارات واضحة، على أنَّ هذه الخسارات لم يكن مُتحسَسٌ لها كثيراً، وقتها لم تكن «الحربُ على الإرهاب» لتكونَ المنطقة العربية الإسلامية من يوسم بالإرهاب، ويكونُ الإسلام والعرب شبهتين فيما لو فصلتا عن بعض، وشبهة واحدة فيما لو اقترنتا ببعض، ولهذا فإن الترتيب من سياسة القطب الواحد، بعد عولمة العالم، وإطلاق يد الشركات العابرة للمضاربة واللعب بسياسات الدول، هو خلق حروب جديدة حارة بدلاً من الباردة، فقد حدث أن غضباً أمريكياً على سبيل المثال أودى بـ ٦٠٪ من قيمة العملة الأندونيسية بحسب ما جاء في كتاب (فخ العولمة) ويمكن القياس على ذلك الكثير من الأمثلة هنا وهناك، فكانت الحربان اللتان أعقبتا أحداث سبتمبر/ أيلول في أفغانستان والعراق، ما جعلتا سياسياً أمريكياً مرموقاً يصرَّح: «لقد قلنا مراراً أنَّ الحرب الباردة انتهت منذ ١٣ عاماً» في إشارة إلى احتلال العراق، ما يعني أن هذا الاحتلال لم يأتِ من أجل انتزاع أسلحة الدمار الشامل

أو تنحية رئيس دولة، يعتبر مارقاً ويشكل تهديداً للأمن العالمي، وإنما خطة بديلة تَشغل العالم الذي سيجد فراغاً في يومياته بعد زوال أحدِ الأقطاب، وأنَّ ١٣ عاما هو صبر مجاني وخطأ جسيم، لتبدأ مرحلة من الصراعات الوجودية وتنشأ عصبيات، ويعامل الأمريكي الذي جاء مدعياً نشر الديمقراطية كقوة احتلال، وما تبع هذا من دمار فاق الدمار الذي سببته الدولة المستبدة، أي نظام صدام حسين عراقيا، وأمريكياً الغوص في مستنقع آسن، خلقَ أمراضاً وعلاً ومزمنة للجنود وذويهم الذين نظروا لهذه الحرب على أنها محرقة وإضاعة للجهود وحرث في الماء، مما أدى بأمريكا إلى أزمة اقتصادية كبيرة، أرخت بظلالها على كل العالم، لتصلَ هذه الدولة (العظيمة)- شعبياً- إلى اعتبار الزج بقواتها بشكل مباشر في تغيير حيوات الدول أمراً ينطوي على المغامرة، وأنَّ الحسابات من حروبها الأرضية جاءت مغلوطة وكارثية، زادت من حدة الكره لها، بعد أن وجد الناس أن التحولات العميقة السياسية يمكن أن تصبَّ لمصلحتها، لو تعاملت بصدق مغيبة براغماتيتها قليلاً، وليس اعتبار نفسها الشرطي الذي يلوّح بالعصا دائما، فيفعل ما يريد ويأخذ ما يريد، خاصة وأنه هو من يسنَّ القوانين، وهو من يلغيها لو شاءت الضرورة/ ضرورته أولاً وأخيراً!.

> احتلال العراق لم يأت من أجل انتزاع أسلحة الدمار الشامل أو تنحية رئيس دولة، وإنما خطة بديلة تَشغل العالم الذي سيجد فراغاً في يومياته بعد زوال أحدِ الأقطاب

في العودة إلى السائحِ الهولندي، سنجد صديقي وأنا، بأنَّ الصورة التي رسمناها للرجل ترتكبُ المغالطة؛ فالهولندي الذي يتحدث الإنجليزية ظهر لنا مُلمّا بالشرق ودولنا، إلماماً يضاهي معرفتنا، إذ راح يحدثنا عن السياسة والدين كجزئين مهمين وطاغيين من التابو العربي، وقال إنَّ التدين الظاهر لبعض الدول كالسعودية والتدين الخفي كسوريا، لا يختلفان كثيرا عن بعض، إذ إن كليهما، ينهل من فكرةٍ قريبة من «الثيوقراطية»؛ ففي المثال الأول، يستمد الملك حكمه من الملك الأعلى والطبقة المحيطة به، طبقة كهنوتية، لا يمكن لها المجادلة، وإنما تنفذ حكم الحاكم كما لو أنه حكم «الإله» وهذا التنفيذ اللامشروط، المعرىَّ لا يحمّل المنفذون المسؤولية، فالأمر رباني، وهؤلاء رسل، وسيطونَ، قوتهم من قوة الخالق، أمّا في المثال الثاني، فالرئيس، بوصفه رئيساً، ونظامه جمهوري، فهو إلى جانب كل ما سيفعله، سيغذي حكمه بالمقارنات بين الجمهوري والملكي، وهذا كاف، ليدلل على الاستبداد هناك وعلى (الديمقراطية) في الجمهوري كما لو أنّها من المسلمات، غير أنه يضيف بأن الجانب الديني، الخفي، يكمن في أقلوية الحاكم، أقلوية دينية، والرئيس المتسنن لم يترك طائفتهِ «العلوية» بل تنبّه ونبه لها، أما علمانيتهُ فتستند إلى استثمارِ المزاج الديني المعتدل، ليحكم الأكثرية ظاهرياً بوجوده كرئيس انتمى للأكثرية الدينية، ومن ناحية أخرى وبحكم مفهوم العلمانية التي لا تحتكم للدين أو الطائفة هو سيدلل الأقلية ويضعها في أماكنَ على حساب الأكثرية، ليحاولَ إنهاض المظلوميات ومن ثم لجمها في نفس الوقت برعايتها رعاية بطركية على حساب الآخر. ربما يسأل سائلٌ عن ظروف هذا الحوار الدقيق والإشكالي وملابساته، والحقيقة قد أكون سردتُ اليوم من الذاكرة

مالـم يكـن في الحـوار بحرفيتـه، إنمـا سردت حسـب فهمـي آنـذاك واشـتغالي عليـه بعـد أن قـرأتُ الكثـير، وعشـتُ تجربـة ليـس يسـيرة ومريـرة مـع التاريـخ الـذي أعقـبَ ذلـك اللقـاء/ الصدفـة.

سيسـألُ صديقـي الـذي يكـبرني عمـراً، والمتخـرج في الأدب الإنجلـيزي والمتحمس: عـن ديانـةِ محدثنـا، وسـتكونُ الإجابـة غريبـة عـلي على الأقـل، حين يذكـر أنـه مؤمـنٌ ولا ينتمي إلى أيـة مـن الديانـات السـماوية ولا إلى كتـب عوملـت كمـا لـو أنّهـا تعاليـم سـماوية وكتّابهـا يشـبهونَ الرسـل: «الله في داخـلي» بهـذه الجملـة اختـصر علاقتـه بخالقـهِ، إذاً الله الـذي يخصـهُ بـدا صغـيراً بنظرنـا، وبـدا عابـداً بحكـم حاجتـه لحاملـه، وليـسَ هـو الله الـذي يخصنـا «ومـا خلقـتُ الإنـس والجـن إلا ليعبـدون»، لكـنَّ إضافتـه جعلتنـا، نرتـدّ إلى الآيـة لمماحكتهـا، إذ إنَّ الله الكبـير مـا حاجتـه لمـن يعبـدهُ، مـا الغايـة الـتي يتحصلّهـا خالـق السـموات والأرض، وهـو الـذي يسـتطيع كل أمـر، بـل هـو الأمـر والغايـة معـاً، قلنـا مـا يشـبهُ أسـئلةً، فالرجـل أظهـرَ أنّـه ممتـلئ بربـهِ، وسـنعرف منـه أنَّ هـذا الامتـلاء يحيـط بـه كهالـةٍ مضيئـة، تصالـح معهـا، وأنَّ الـرب الـذي في داخلـه، هـو رب تشـاركي، يتشـاركان في القـوة والضعـف، ويسـند أحدهمـا الآخـر، وكل منهمـا يحمـل الثقـة الكافيـة، ليسـتمرا معـاً، قـد يـراه كبـيراً جـداً، لكـن ليـسَ لدرجـة أن يتحـولَّ إلى عبـد، برأيـه (العبـد) علاقتـه مـع سـيده مؤسسـة عـلى الخـوف وليـس المحبـة والتشـارك. يختـمُ صديقنـا الهولنـدي كلامـه لنـا بأسـتذة واضحـة: «أنتـم تصنعـونَ ربّكـم وتقتلونـه في أنفسـكم»، جملـة صادمـة تحتـاجُ إلى التفكـير والتفكيـك.

العالم، كما يرى تشومسكي، يحث الخطى باتجاه الهاوية، الهاوية التي ستسرّع من موته

الرب الواحد وجحيمُ أنا

منـذ القديـم لـم يخلّـص أحـدٌ إقطاعيتـه مـن يـده، وعـدَّ نفسـهُ المخلّـص الوحيـد، وحامـي الحمـى، والقـادر عـلى إدارةِ الرعيـة لوحـده أو مـع طبقـةِ عبيـد تأتمـر بأمـره، وتجـد نفسـها في الـرب الأرضي والـذي غالبـاً يربـط ذاتـه بقـوة قدريـة كبـيرة أو بمجموعـة آلهـة كمـا في الأسـاطير المؤسسـة للوعـي الأولي للشـعوب وعلاقتهـا مـع الأديـان، يمثـلُ هـذا الخـط الـذي امتـد عـلى إمبراطوريـات الفراعنـة، أو ثـورة (العـوام) الـتي كرسّـت الاستبداد في اليونـان القديمـة، يؤكـد ريتشـارد لوينثـال (كاتـب ألمـاني وصحفـي سـياسي عايـش فـترة هتلـر، ثـم عمـل في إنجلـترا) بمـا معنـاه بـأنّ فـترة أعقبـت التحـولات باتجـاهِ الطغيـان، حوّلـت بدورهـا القـدرة الكامنـة عـلى الاسـتشراف بالمسـتقبل والتنعـم باليوتوبيـا والأحـلام إلى كوابيـس، وقـد نكـون اليـوم أولاداً شرعيـين للدولـة (التوتاليتاريـة) المسـتمدة أساسـاً مفهومهـا الاصطلاحـي مـن قبـل مـن تلـك الأيـام الـتي مهـدت للاسـتبداد مـن الفراعنـة إلى اليونـان القديمـة والنهضـة الإيطاليـة المعـاصرة والحـروب الإسـلامية وحـروب أوروبـا الدينيـة، ليخلـصَ إلى أنَّ هـذا العـصر «عـوز يبعـث عـلى الأسى»، إشـاحة النظـر هـذه عـن اليوتوبيـا، المزدهـرة في نفـوس الشـعوب يومـاً مـا، يقابلهـا تأكيـدٌ للـرأي ليـس بتحـول الأحـلام الورديـة إلى كوابيـس، بـل بنظـرة تشـاؤمية، تفيـد بـأنَّ العالـم يحـث الخطـى باتجـاه الهاويـة، الهاويـة الـتي سـتسرّع مـن موتـه، كمـا في معـنى يقاربـه الفيلسـوف الأمريـكي والمناهـض لسياسـات أمريـكا نعـوم

تشومسكي، حين يرى بلده راعياً للإرهاب وليست شريكاً في مكافحته، وما تقوم به مدعومة بوسائل تواصل متقدمة وأسلحة فتاكة، فإنها تعجّل من نهاية العالم في الوقت الذي تصرّح فيه أنّها تسعى لإحلال السعادة من خلال الديمقراطية، وهي ديمقراطية تساهم على أقل تقدير بحروب أهلية أو موشكة عليها والأمثلة كثيرة منها المستنقعان العراق وأفغانستان وتلحق بهما سوريا واليمن!

يقول ابن عربي(١): «ولا نشكُّ أيضاً: أنه أشرف منا، ويتمايز: من حيث افتقارنا إليه في استفادة وجودنا منه أولاً، وفي إمداده إلينا بما به بقاؤنا ثانيا، وما نحتاج إليه في تخليص أنفسنا من الشقاء، وموجباته وأسبابه، وتحليفنا أسباب الفوز بالسعادة ومقام القرب منه»، تنطوي كلمة «تحليفنا» على معنى عميق ثوري، بالنظر إلى الزمن الذي قيلت فيه: إذ تعني في إحدى معانيها: جعل الله حليفاً لعباده وملازماً لهم، وهذا يفيد في المعنى الذي جئنا إليه وأقصد التشاركية، وإن العبادة التي يطلبها الله ويحرص عليها «وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون» هي بالتأكيد ليست حاجة الله إلى ذلك، إنما هي الأمر بتنظيم العلاقة بين خالق وكائنات أرضية، وبين الكائنات نفسها وهو الأهم، صناعة قانون بتذليل النفس لصالح قوة عظيمة، قلبية، يتبصّرها المؤمنون بها بحسب المتصوفة وغيرهم من المجادلين. إذا (أنا) ضميرٌ متعالٍ في جميع الأحول، يظهر في الموضوعات الدينية، الكتب السماوية المضمنة للتعاليم، ولهذا نجد أنَّ الرسلَ، يحملونَ صوتاً ليس صوتهم، والمسيح لم يقل إنه الرب، بل هو ابن الرب، والدعوات والادعاءات التي جاءت من أشخاص منافسين لمحمد بن عبد الله، وشككت في نبوءته، لم تقل إنها الله، بل بقيت على حالها الأرضي، وأتت بما رأته آيات ما يعني أنّهم وبعدم وجود الوحي لم يدّعوا أن الله غير موجود، لكنّها عززت دعوتهم الارتدادية بما وجدوه مناسباً، مناسباً وصل حدّ السخرية.

إذا كانَ السياسي يوهم من يقع عليهم فعل الإدانة بوجود قانون، فإنَّ الديني/ الأداة، يغلفُ إدانتهُ بخطاب يستمد قوته من لوي عنق الموضوعة الدينية لصالحِ قراره

التعمية الممارسة من (أرباب أرضيين)، يختلفُ عن الصيحات «أنا الله» أو «أنا الحق»، إذا عرفنا أن الانصرافَ إلى الظواهر الهامشية وترك الجوهري بما يخصّ العلاقة مع الله والعلاقة مع الأرضيين بالتجهيل، وتحولُ (سدنة) الدين وأئمته إلى داعمين «للحاكم بأمر الله» واعتبار الخروج عليه خروجاً على الخالق، نقىَّ الدين من ثوريتهِ باتجاه تشويبه وتشويهه، وبدلاً من السير به إلى تفكيك ظواهر معاصرة وتوطيد علاقته معها، ذهب بمفسريه ومجاميعه إلى إغلاقهِ بالهوامش على حساب المتن، والذي غالباً ما يكون

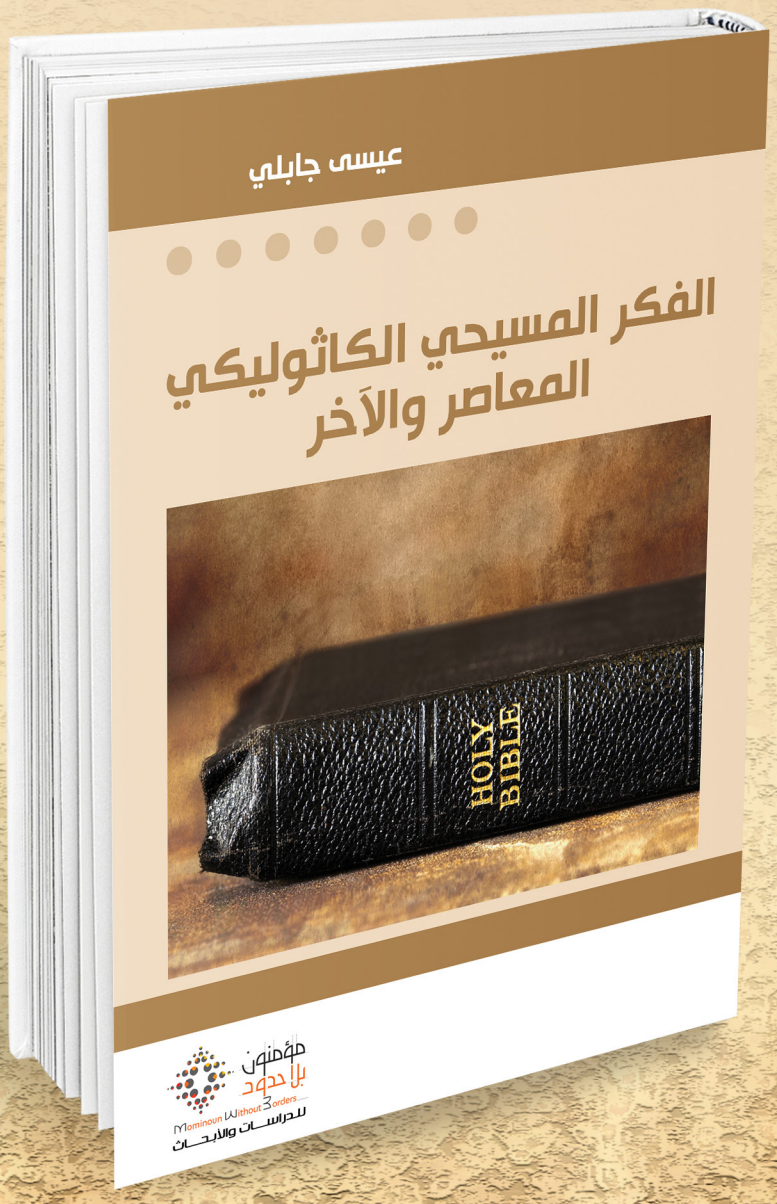
١-محمد بن علي بن محمد ابن أحمد بن عبد الله بن العربي، المولود سنة ٥٦٠ هـ، صوفي فقيه ظاهري، محدثٌ، والذي رفعَ كمتصوف من شأن الإنسان، معتبراً إياه محور الكون وأحد مشاغله، وهذا ينطوي على أمر مهم، وأعني إيلاء الكائن الحي قيمة تتجاوز كونهُ عبداً للقوة الأعظم، والشغل هذا لمتصوف في فترة عصيبة بالجهر برأي، يخالف تلك العلاقة القائمة على سيد وعبد أو خالق ومخلوق، تجعل الشجاعة هذه، مقللة من نزعة الاستفراد وكثرة الوسطاء بين الرب ورعاياه.

واضحاً، وما عملية الدخول عليه بهذه الطريقة إلا تأكيد للمؤكد، من خلال زرع الشكوك حوله، بينما نجد وبحسبِ أحد الفلاسفة «تحويل الظواهر إلى عوامل» أي تفكيك الظاهرة والاستفادة منها كعامل جديد، سواء لتعزيز الظاهرة نفسها أو لخلق نوع من الطمأنينة التي تجعل من كل أمر أمراً قابلاً للحياة، قابلاً للمناقشة، وبالتالي قابلاً لأن يكونَ أرضياً غير مؤلهٍ.

خلاصة

أردتُ من مقالي الشخصي، ورقة إدانة للأنظمة بشقيها السياسي والديني، حيث تغيبُ الدولة لصالح أفراد أو منظمات غير مؤسسية، يمكن لهذه المنظمات «الكهنوتية» أن تنظرَ إلى الجميع، وبعد تغييب الطبقة الحاكمة والمتنفذين والاقتصاديين الداعمين والدينيين المشعوذين أعداء «للدولة» ومثبطين من الشعور الوطني، وإذا كانَ السياسي يوهم من يقع عليهم فعل الإدانة بوجود قانون، وهذا شغل «الدولة التوتاليتارية»، فإنَّ الديني/ الأداة، يغلفُ إدانتهُ بخطاب يستمد قوته من لوي عنق الموضوعة الدينية لصالحِ قراره، والذي في جوهره يتناغم مع قرار «المنظمة» لنصبح هنا أمام ربّين أرضيين؛ أحدهما يتبع للآخر بحسب الحاجة، وكلاهما يتبادلان الأدوار، ولكلٍ حصتهُ في الحروب والكوارث، وإبقاء الرعيةِ مشغولين وعلى حوافِ الهامش، وهنا ينقسم متلقو الفعل إلى قسمين: قسم جاهل، إيمانهُ فطري، لا يمتلك المحاججة والمماحكة، من السهولة أن يكونَ جندياً في أية معركة وبما توهمه السلطة بأنها معركته لنصرة يقينياته، وقسم آخر متعلم، يدركُ الكذبة، غير أنّه يتعايش معها، ويستمرؤها بفضل امتيازات ومصالح تتحقق له، أو يجدُ هذا التعايش أهون الشرور.

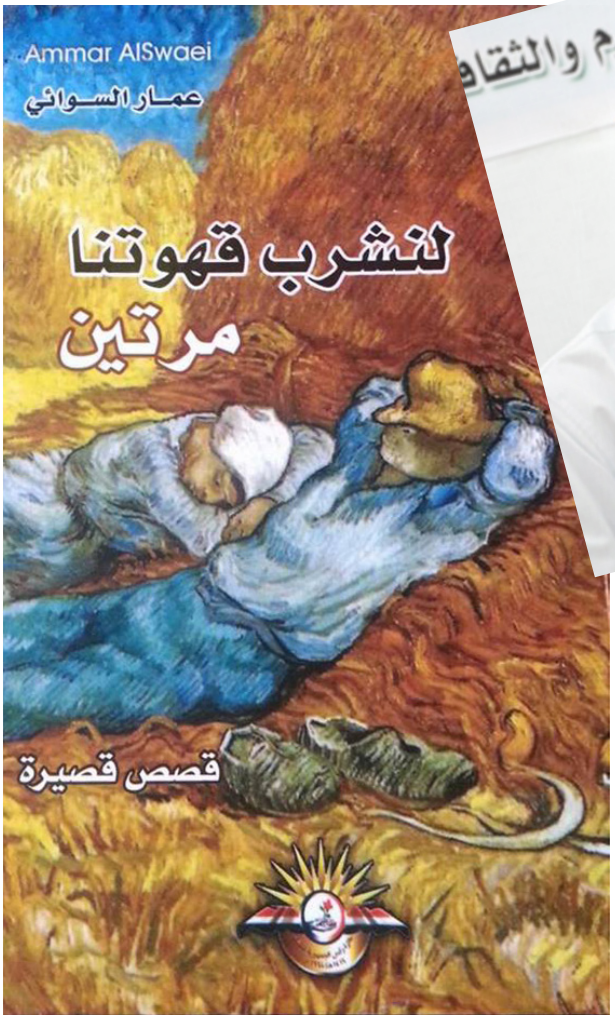
صدر حديثا



لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

بقلم :
محمد فائد البكري
باحث يمني متخصص في
تحليل الخطاب

استراتيجيات القول في مجموعة «لنشرب قهوتنا مرتين»



عمار السوائي

في سياق القراءة

تَرصد هذه القراءة أبرز كيفيات استخدام اللغة بالنسبة إلى متحدثيها في النص، وما اشتملت عليه من بنى شكلت ظواهر لافتة أسلوبيا ودلاليا، بوصف المُؤلَّف متواليةً نصوصية، ابتداءً من عنوانها وانتهاءً بفهرسها، على أساس أن هناك استراتيجيةً، تقف من وراء العمل في هيئته الناجزة بين يدي القارئ، بغاية أولى تتوخى التقبل والحصول على قدر من المقروئية.

ومن خلال ملاحظة السياقات التي تتجلى بها تلك المواقف، تدخل القراءة في فحص اللغة، ففيها وعبرها، نستطلع تلك العلاقة بين النص والمتلقي، ونُدرك مدى حضور فكر الناص في نصه.

في سياق النص

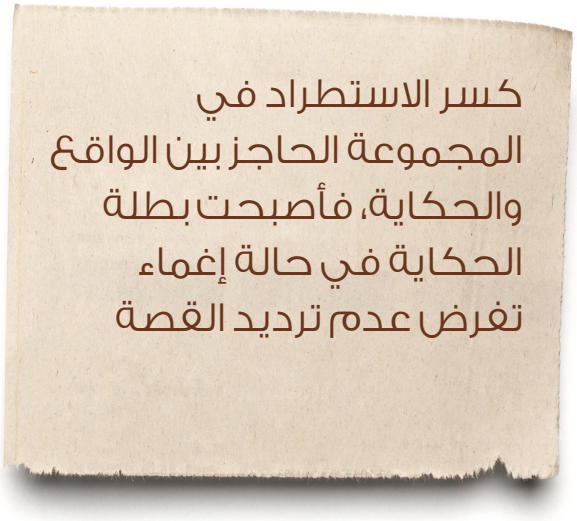
يمارس النص ـ أي نص ـ درجة من التحديد على ردود قرائه، وباعتبار النص ضربا من الخطاطات التي تستهدف قراء لانهائيين؛ فإنها تبقى رهينة كل قارئ ولا تتحقق إلا بوجوده وممارسته للقراءة، وكما نعلم لا يواجه القارئ النص في سديم الفراغ، وبين سياق القراءة وسياق النص تعالقات من الجدل بين الدلالي والتداولي.

وعبر استقصاء الكيفيات التي عبّر بها النص، يتسنى إلى حد ما تحديد ما يحاوله النص من تحديد آفاق التلقي، ورسم حدود القراءة جماليا ودلاليا. وبحدود ما يمكن رصده من التقنيات الكتابية؛ يمكن رصد استراتيجيات القول.

تحضر في مجموعة الكاتب عمار السوائي تقنيات التعليق والتلخيص والتوضيح

من الملاحظ في مجموعة «لنشرب قهوتنا مرتين»[١] للكاتب عمار السوائي، حضور تقنيات كتابية بعينها على نحو لافت، ولعل أهمها: تقنية التعليق، وتقنية التلخيص، وتقنية التوضيح.

١ ـ مجموعة "لنشرب قهوتنا مرتين"، ط١، إصدارات الأمانة العامة لجائزة رئيس الجمهورية للشباب، صنعاء، ٢٠١٥



تقنية التعليق

تقنية تقريرية، وربما كانت من بعض وجوهها تعقيباً، أو حاشية تقتحم المتن في صيغة جملة اعتراضية أو نبرة خطابية، فتشد الانتباه إلى الحدث وتحدث استعادةً لما سبقه وتأملا فيه، ومن بعض تلك التعليقات ما يكون استيقافا مُهماً لزمن السرد، وتعميما لأبعاد الحدث، وأمثلة ذلك هذا التعليق: «تخلطين تماما بين استعمال القبلة وبين استعمال الابتسامة عند كل وداع»[٢]، مثل هذه المقولة تنشط الاستقبال، وتكشط الدلالة الأولى للوقوف على ما يتخفى وراءها من خلال علاقتها بالسياق اللغوي.

وقريبا من تلك هذا القول: «...لربما كان الغياب جميلا هو يوفر علينا عملاً رخيصاً ووقتا خالياً منا»[٣]، يقوم التعليق هنا على الاستدراك، وهذا يدفع التلقي لإعادة النظر في سياق القول ومقامه.

وتتجلى تقنية التعليق بمرارة في نهاية نص «بين الآمر والمأمور»، إذ تحاول الذات الساردة أن تقدّم المواساة لنفسها بتبسيط القمع الذي حدث لها «مثل هذا يمكن أن يحدث في أي ركن من أركان المعمورة بين الآمر والمأمور»[٤]، والتعليق هنا يأتي تعميميا في سياق خاص ينضح بالأسى والشعور بالقهر.

وتقنية التعليق في بعض أساليبها ترهن السرد للشفاهية على حساب الكتابة، وتقفز على الأحداث وتوظفها في نسق الحكمة، على نحو قوله: «الحقيقة مشتتة بين رماد الحكيم ولسان العشيرة»[٥]، حيث أصبحت الحقيقة مرتهنة لإرادة العرُف ولم يبق من الحكمة غير الرماد.

وفي نسق الحكمة، يمكن رصد أكثر من مقولة ومن ذلك، قوله في نص «أوهام وعاطفة»: «هل نستطيع التمييز بين الحب الحب، وبين الحب التخلي؟»[٦]، وفي نص آخر «لا أعرف ما هو الشيء الذي يجبر الأغبياء على ممارسة استعمائهم التام مع المعاني، ولكني بعدك تجربة مضحكة، عرفت على الأقل كيف أكون غبيا»[٧]، وإذا كانت السخرية بعداً تداولياً كاشفاً عن موقف؛ فإننا نجد لها أمثلة ومن ذلك قوله في نص «الحكايات الممكنة...» حين كف الجميع عن ترديد قصة السندريلا لم يكن السبب ضمور «السن» الجدة الراوية، أو في شيوع الملل منها لدى الأطفال، أو في تشريع سماوي بمنع تداولها، أو في حالة إغماء تصيب البطلة بين حدث وآخر.. مما جعل متابعة السرد أمراً محالا...»، والاستطراد هنا كسر الحاجز بين الواقع وبين الحكاية، فأصبحت بطلة الحكاية في حالة إغماء تفرض عدم ترديد القصة، ويكاد أن يتوهم القارئ صحة هذا الحدث، وما أن يدقق فيه يجده سياقا متهكما من هذه القصة برمتها - حكاية السندريلا -، لكثرة ما استهلكت، وأصبحت ترسخ لاستلاب المرأة.

ومن الملاحظ أيضا كثرة الجمل الاعتراضية أو التفسيرية أو الاستدراكية أو المفردات الشارحة، التي تقتحم متن السرد، وتقتطع لها منه حيزاً، وهي أحيانا ترد بين معقوفين [...]، كما في قوله: «لم أعد أبالي بالمعاني التي مارستها وحيدا كـ[مسافر أخير في مسالك الفوضى]»، وفي مقطع آخر من النص نفسه يقول في خاتمة النص: «نحن وبكل واقعية..!، [نلتقي ليموت كل منا وحيدا]، [نلتقي لنخسر بعضنا]»[٨]، أو بين قوسين (...)، كما في قوله: «..كانت تهذي كالواثق بدقة تقديراته: (لن يصحو إلا بعودة الفخار الذي باعه.. الرجل كان يسرق طين أوانيه من حقول القرويين، ضميره كان نائما، حين صحا أجبر الجسد على النوم حتى تعالج أخطاؤه، إنها لعنة الضمير).»[٩]، أو بين شرطتين ـ ...ـ، كما في قوله: «ذلك الأمر أتخيله وكأنه

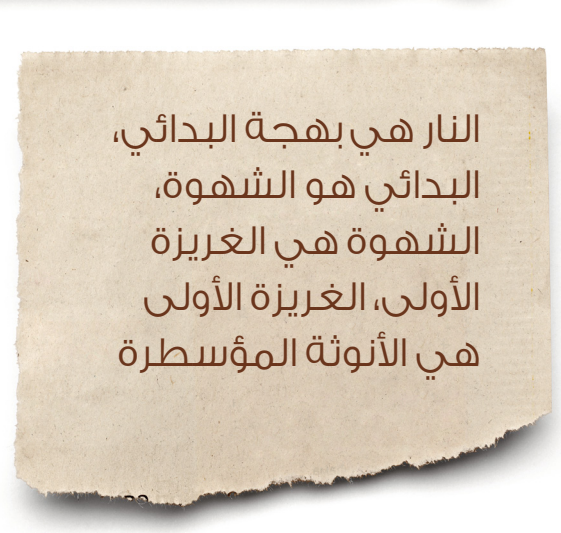
٢ ـ ينظر نص "مدار معطل لسيدة السهولة"، ص ٣١
٣ ـ ينظر نص "إنشائية إلى امرأة كانت [ولم تأت]"، ص ٥٢
٤ ـ ينظر نص "بين الآمر والمأمور"، ص ٣٧
٥ ـ ينظر نص "ممتهن الفخارة"، ص ٤٤
٦ ـ ينظر نص "أوهام وعاطفة"، ص ٦١
٧ ـ ينظر نص "إنشائية إلى امرأة كانت [ولم تأت]"، ص ٥٢
٨ ـ المرجع نفسه، ص ٥٤
٩ ـ ينظر نص "ممتهن الفخارة"، ص ٤٣

مـازال يحـدث في الزقـاق ـ الـذي اخترنـا أن نفـترق ابتـداءً منـه، ونلتقـي أيضـا ــ بـين جـدار الحديقـة ومنزلكـم. ـ أتعرفـين لمـاذا مـا زلـت أتذكـر قبلاتـك عـلى شـفتيّ بهـذه الواقعيـة المسـتحيلة؟»[١٠]، وأحيانـا يكشـف المضمـون وعلاقتـه بمـا سـبقه في السـياق اللغـوي عـن تلـك التقنيـة؛ وقـد تتسـبب أحيانـا مثـل هـذه الجمـل أو العبـارات أو المفـردات في إرجـاء الدلالـة، كمـا قـد تتسـبب في انـصراف ذهـن المتلقـي عـن الاهتمـام بالحـدث إلى التأمـل في مضمـون التعليـق، أو جمـال اللغـة الواصفـة، أو مـا ينقـدح مـن مفارقـةً تنشـأ مـن النظـر للجملـة الاعتراضيـة في السـياق الـذي اقتحمتـه.

وقد سـبقت الإشـارة إلى تقنيـتي التلخيـص والتوضيح؛ وعلاقتهمـا بتقنيـة التعليـق تـكاد تكـون ضروريـة في كثـير مـن السـياقات. والتلخيـص يقـوم عـلى الإيجـاز والتكثيف، والتوضيـح يقـوم عـلى الـشرح أو التفسـير وربمـا التنبيـه، ومـن العينـات الكتابيـة الدالـة مـا نجـده عـلى هـذا النحو: «جسـد الأنـثى هـو البدائيـة، البدائيـة هـي الرقـص الصامـت، الصامـت بضجـة بصريـة تسـتفز الجوامـد، الرقـص الـذي يسـتفز الجوامـد هـو أشـبه بالـدوران حـول النـار، النـار هـي بهجـة البـدائي، البـدائي هـو الشـهوة، الشـهوة هـي الغريـزة الأولى، الغريـزة الأولى هـي الأنوثـة المؤسـطرة، والأنـثى المؤسـطرة هـي الجسـد الـذي يشـعل الأمكنـة»[١١]، وملاحـظ هنـا أن هـذه التعريفـات اقتحمـت الـسرد، وجـاءت في متواليـات، يفـضي كل منهـا إلى الآخـر، ويشـد معـه التلقـي إلى مـا وراءه ومـا بعـده.

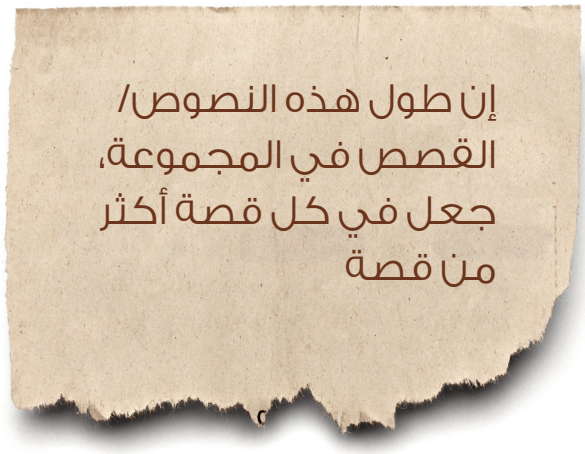
وفي نـص «وشـاية خالـة» نجـد مثـالاً يقول: «إحسـاس الخجـل ليـس حـارا كبهـار (الـكاري) كمـا سـمع وصفـه في فيلـم سـهرة ذات أمسـية لا يذكـر منهـا سـوى هـذه الجملـة»[١٢]، ولـو أن قارئـا عـاد إلى السـياق الـذي وردت فيـه هـذه الفقـرة؛ لربمـا رأى فيمـا عرضتـه تعويقـاً لحركـة الـسرد، ولربمـا وجـد فيهـا آخـر كـسراً لرتابـة الـسرد، ورتابـة التلقـي، فهـذه الالتفاتـة قـد تسـتثير انتباهـا، وتنشـط التلقـي للإقبـال عـلى المقـروء والبحـث عمـا وراء السـطور.

ويمكـن أن نلحـظ مـدى إسـهام التلخيـص في بنـاء المشـهد، كمـا في نـص «ثـلاث لقطـات لغـبي وقمـر»؛ إذْ يقـول: المدينـة الحالمـة تمـارس غفلتهـا لاسـتمرارية الحلـم... والمشـاهد صـارت مغلقـة (علـب البيبـسي ـ



الفنجـان ـ المناديـل بروائحهـا الصفـراء ـ فواتـير العفة التي يسـجلها النـادل ـ العفـة في ابتسـامة النـادل نفسـه...)[١٣]، وفي نـص «بـين الزنـاد والمـوت.. مسـافة ضيقـة» يقـول عـن بطلـة القصـة: «في مـاضي مجدهـا جعلـت مـا يقـارب العـشرة مـن جـنرالات الجيـش يتبولـون على ثيابهـم ـ وهي تحمـل بيمناهـا قنبلـة حيـة منزوعـة الفتيـل، وبيسراهـا قصاصـة ورقيـة تلـت منهـا مطلبـا وحيـدا (مسـاواة قبلـة المـرأة برصاصـة المحـارب). «وفي هـذا النـص تكـثر التنصيصـات بالمزدوجـين الصغيريـن، وبالقوسـين، ففـي مقطـع تـالٍ تـرد هكـذا: (ولدهـا يكـبر مضغـةً للحيـاة كغصـن قـات، والحاكـم المنتـدب مسـحول في أزقـة المدينـة، والجنـدي المخـذول ينسـحب مـن عـلى الأرض الـتي لا تعرفـه، وشـماتة النـاس تـودع ظهورهـم المعقوفـة كـ الهزيمـة)»، وفي نـص «أزرقـين»، يقـول: «فكّـر كـم هي السـينما رائعـة، وهـي تقـدم لأكـداس الغرائـز (البـشر) في ظـلام العـرض هـذه الأفخـاذ العاريـة»[١٤]، ومثـل ذلـك نجـد في المقطـع الثالـث مـن نـص «التوبـة المتأخـرة»، «والسـالفة يـا حبيبـتي القديمـة تقـول: (كان العاشـق يتكئ عـلى شـجون أغنيـة منسـية وبجانـب جـدار نصـف مرتفـع، يقـدم قلبـه كل مسـاء لامـرأة مهاجـرة في الثـواني، لسرعتهـا تنـسى اقتطـاف خفقـات قلبـه، وتأخـذ هـذا الأخـير في جيبهـا وتهجـر الرجـل مـا شـاءت، ولأن احتفـظ بخفقانـه دون قلـب اسـتمر بالحيـاة.....»[١٥]، ويظـل القـوس مفتوحـاً إلى نهايـة الـسرد...وفي مقطـع مـن نـص «ممتهـن الفخـارة» تـرد بنيـة الجملـة الاعتراضيـة للتوضيـح محـددة بالشرطتين الدالتـين عليهـا، عـلى هـذا النحـو «أدهشـها ضرغـام فعـلا، هـو ليـس بقـادر - كمـا تحفظـه عـن ظهـر قلـب - عـلى تخطـي حـدود أفعالـه الروتينيـة، الـتي تتداولهـا

١٠ ـ ينظر نص "مدار معطل لسيدة السهولة" ص ٣٣
١١ ـ ينظر نص "الحكايات الممكنة لرجل ضلت طريقه الأحذية، أو ظل يومه في الماسنجر"، ص ٤٨
١٢ ـ ينظر نص "وشاية خالة "، ص ٢٤
١٣ ـ ينظر نص "ثلاث لقطات لغبي وقمر"، ص ٢١
١٤ ـ ينظر نص "أزرقني"، ص ٢٩
١٥ ـ ينظر نص "التوبة المتأخرة"، ص ٥٦



أيامه بحكم العادة والاستمرار»[١٦]، وبعض التعبيرات يأخذ على عاتقه تلخيص التجربة: «وإن سألتني عما أقصده بهذه الـ(لدى الآخر) سأخبرك ـ دونما خوف ـ إنني أعمد إلى استخدامها للدلالة على ملكية مادية، ففي علاقتنا المشتركة أحدنا بالتأكيد كان في جيب وليفه ـ وليس في دمه ـ[١٧]، ومن خلال ما عرضته القراءة وما يمكن استقصاؤه في النص، سنجد أن تلك الظواهر الكتابية شكلت استراتيجية قول تسترعي انتباه التلقي، وتدفعه إلى البحث في أنماط تجلياتها، وما يترتب على ذلك من دلالات قد يبدو بعضها متعلقا بفكر الناص لا بفكر النص.

في مقام اللغة

واضحٌ أن اللغة المستخدمة في هذه النصوص، على الرغم من طولها، لم تكن في الغالب لغة الشخصيات، فقد جاء عددٌ من التعبيرات فوق مستوى وعي بعض الشخصيات، مما يكشف عن سارد كلي العلم، ينوب عن شخصيات قصصه، على نحو ما نجد في قصة «ممتهن الفخارة» فـ «ضرغام» شخصية لا نعرف شيئا عن مستواها الفكري، ولكن حديثها ينبئ عن مستوى ثقافي لافت، ومثل ذلك شخصية «أزرقين» التي ظل الحديث عنها في صيغة الحكي.

و في نص «بين الزناد والموت مسافة ضيقة» نجد بطلة القصة، وهي بطلة شعبية تطلق عبارات مثقفة، ومن بعض مقولاتها: «ضميرك وحده الذي يُمَكن الممارسة بينكما من أن تكون حبا، أو تكون سفاحا»[١٨]، وكأنها تقرأ فقرةً من بيانات النسوية، ولا يغفل هنا أهمية التعبير عن الموقف من المرأة وبلسان امرأة.

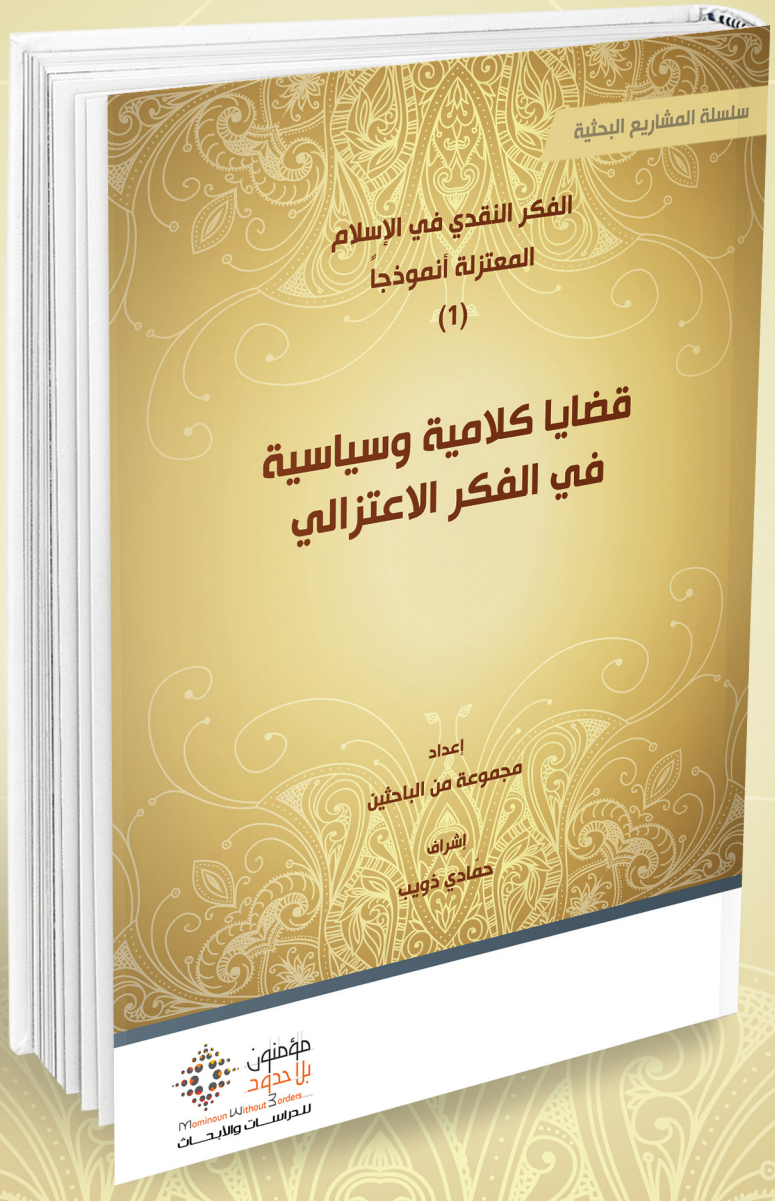
وفي نص «استضافات سردية» نجد مثالاً آخر، إذ يقول: «دلف إلى كابينة هاتف عمومي وخابر أمه في الوطن البعيد كمنفى، أخبرها: كيف أنه ما زال يستفرغ الحب السريع، وينسى إضافة مكعبات الثلج لكأس المساء، وأنه يستمر بارتباكه الغريب كلما قرر التسوق؛ فالمعروض لديهم سلعٌ معلبة، ونسوة باردات.. يعلقن العري ببذخ، يسرفن بالرقص داخل الآلات الموسيقية الصاخبة، ويمنحن القُبل والسعادة ـ كالسجائر الرديئة ـ بلا أشواق إضافية، وغالبا ما يعلقن بأحضان رجل عارٍ كالنشيد المؤدلج»[١٩]، وقد يكون مقبولاً ما يرد على لسان الذات الساردة، وضميرها المتكلم المهيمن على معظم النصوص، سواء في سياق الحديث عن الأنا أو عن الآخر، على رغم ما لذلك من عبء على الفن، إلا أن ذلك التقبل يتضاءل كلما كاد التعبير يصبح مقالاً أو بياناً أو تقريرا.

ومن خلاصة هذه القراءة ضرورة الإشارة إلى ما يستحقه عنوان هذه المجموعة وعناوين كل نص منها من دراسة وقراءة، وما تنطوي عليه من نصوص موازية، فضلا عن أنه يمكن الإشارة إلى أن طول هذه النصوص/ القصص، جعل في كل قصة أكثر من قصة.

ولقد كانت هذه القراءة تبحث عن دور الفاعل لا المنفعل، ولربما تأتّى لها شيءٌ من ذلك، من خلال ما قاربته، محاولِةً تحويل ما استقبلته إلى ملاحظات جمالية مكتوبة، ويبقى لقارئ هذه القراءة كل الحق في التقبل والاستجابة لها أو لما يخالفها، أو يستدرك عليها، لما يقتضيه التواصل من تثاقف وتفاعل وإنجاز.

١٦ ـ ينظر نص "ممتهن الفخارة "، ص ٤٠
١٧ ـ ينظر نص "إنشائية إلى امرأة كانت [ولم تأت]"، ص ٥٢
١٨ ـ ينظر نص "بني الزناد والموت مسافة ضيقة"، ص ١٣
١٩ ـ ينظر نص "استضافات سردية"، ص ٥

صدر حديثا



لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث

www.mominoun.com

سؤال اللغة والهوية بالمغرب:

في الحاجة إلى فضيلة النقد المزدوج

بقلم : د. جمال أبرنوص

باحث وأكاديمي من المغرب

تَخضع مواضيع البحث الاجتماعي، في غالب الأحيان، لتراتبية خاصة في أجندات البحث المؤسساتي، فتتقدم بموجب ذلك قضايا مخصوصة إلى دائرة الضوء، يُستكتب فيها ويُستدعى للخوض فيها في ندوات أو ملتقيات أو حلقات دراسية. بينما يتم تهميش أخرى لاعتبارات توسم بالجدوى أو الغاية أو الراهنية.

وقريبا من هذا الكلام أيضا، قد يلاحظ الدارس تواتر العناية بمناهج أو مقاربات أو مداخل، لما يشاكل الاعتبارات السالفة، مضافا إليها سطوة التقليد، والسير على هدي جديد الدرس المنهجي الغربي في الغالب الأعم. وهكذا يشيع الاعتقاد أن المدروس والمبحوث متعال عن كل أثر خارج-علمي، وأن ما قد يتسرب إليه من النقص والزلل، ليس غير نتاج مقدار الذاتية التي يتلبس بها الباحث قسرا، عندما يخوض في هذا الصنف من المواضيع، وما جاورها من مواضيع العلوم الإنسانية.

مناسبة هذه التوطئة هي إثارة الانتباه إلى الخسارة التي يتكبدها المغرب بسبب إساءة تدبير متعلقات السؤالين؛ اللغوي والهوياتي، ونعني هنا ما يتصل بقضايا لغات المدرسة والإعلام والإدارة وغيرها من المؤسسات، وما جاورها من قضايا الهوية الثقافية. فضلا عن توضيح الشِّعاب المضللة التي تسير إليها نقاشات كثيرة تجري في هذا الفلك، ومقدار «الهدر الثقافي» الذي يتسبب فيه سوء الفهم الكبير الذي يجري عن وعي أو بدونه بين مختلف الفاعلين الاجتماعيين والسياسيين. بالإضافة إلى بيان تجليات قيام المؤسسة الإعلامية باحتكار الحديث في قضايا اللغات والثقافات بالمغرب، مع ما يستتبع ذلك من تكريس للكليشيهات، وتعضيد للسائد من الأفكار والتحليلات الاختزالية، وتزكية للاصطفافات المانوية (أطروحة في مقابل أطروحة نقيض). وعلاوة على هذا كله لا نخفي سعينا إلى التأصيل لثقافة النقد المزدوج، بوصفها دُرَّة الفضائل المطلوبة في كل نقاش مجتمعي.

وتوضيحا لأي لبس محتمل، نقول إن ما يؤطر كلامنا بهذا الخصوص هو محاولتنا إعادة رسم رقعة السجال الذي يتوجب خوضه، وسعينا إلى تحرير قضية واقع اللغات بالمغرب عموما من قبضة فئة من الباحثين المتحزبين والفاعلين السياسيين والجمعويين والإعلاميين، وإعادته إلى محضنه المكين، ونعني حقل الدراسة الأكاديمية، وما جاورها من امتدادات التعبير السوسيوثقافي الموازي؛ دون أن يعني ذلك إنكارا لفاعلية هؤلاء، ولا تبخيسا لدورهم في تجويد النقاش وتجسير وجهات النظر، ولكن الذي يدفعنا إلى هذا الطريق هو رغبتنا في بلوغ حد أقصى من الموضوعية في التشخيص؛ الذي يتوجب الاستنارة بهديه، والانطلاق من قاعدة معطياته، قبل إصدار الأحكام واتخاذ القرارات ذات الصلة بسن السياسات التعليمية والثقافية المختلفة.

لقد ساد الاعتقاد لدى كثير من المنشغلين بأسئلة الهوية السوسيوثقافية المغربية، بفعل ما سلف ذكره من اعتبارات، أن الحديث باسم إحدى اللغتين الوطنيتين (الأمازيغية والعربية) يعني بالمقابل تبخيس حقوق الأخرى، وأن حضور إحداهما في مجال من مجالات التداول والاستعمال يعني تغييب الأخرى وتهميشها. وهكذا تمت هندسة الآراء والأحكام بناء على مبدإ الخصومة والاستعداء، وقام كل طرف ببناء تمثله

هذا المثال لا يشي بالنزوع العدائي لدى الطرفين الواقعين في أقصى حواف القطبية تجاه بعضهما البعض، ولكنه يشي أيضا بأصولية الخطاب الثقافي الذي يجري كثيرا في هذا المجال، فالإصرار على اجترار مقولة «المؤامرة» في سياق سجال نقاش باحثين أكاديميين، يعني من ضمن ما يعنيه تهرب الأنا من مسؤوليتها التاريخية، والبحث عن شماعات لتبرير الإخفاق. ثم ما الداعي إلى الاستنجاد بمقولة المؤامرة؟ أليس من البديهي أن تسعى فرنسا وغيرها من القوى العالمية وجماعات المصالح إلى الدفاع عن مواقع نفوذها الحيوي؟ إنه بلا شك تحصيل حاصل، والأمر لا يحتاج إلى إعمال عقل وتدبر. فرنسا وغيرها من دول العالم (والأمر ينسحب على المغرب أيضا) تسعى إلى سن سياساتها الخارجية بما يضمن استمرار نفوذها السياسي والاقتصادي والثقافي، وهي تتخذ كل المطايا الممكنة، لغوية وغير لغوية، فرنسية وعربية وأمازيغية... سلفية ويسارية ويمينية...، محافظة وإصلاحية...، حزبية وجمعوية تنموية وحقوقية وإعلامية...، وكل من يسعى إلى ربط المصالح الفرنسية والصهيونية (وهذا ديدن الكثير من الحركات الإسلامية) بالأمازيغية تحديدا، يفعل ذلك من منطلق خوفه على بضاعته من البوار كما سنبين بعد حين.

في خضم هذا السجال والتراشق الكلامي بين مؤيدي المطالب الأمازيغية ومعارضيها ستكثر العثرات والمنزلقات، وسيتم جمع بيض النقاش كله في سلتين اثنتين، بمباركة من جماعات مستفيدة، وهكذا سيتم

> إن المغرب يتكبد خسائر كبرى بسبب إساءة تدبير متعلقات السؤالين؛ اللغوي والهوياتي

عن الآخر من منطلق التخوين والإقصاء، وتم التعامي عن كل قيم الحوار، وإسكات الأصوات الهادئة التي كانت تنادي به، وتعمل في الآن نفسه على توجيه السؤال صوب جواهر الإشكالات ومنابعها، وليس تجلياتها العرضية.

في هذا السياق تحديدا، نستدعي ما أثاره الأستاذ محمد المدلاوي في خضم النقاش الذي جرى بخصوص الحرف الأجدى لكتابة الأمازيغية، وبُعيده، وهو يدلو برأيه في قضية موصولة إلى ما نحن سائرون فيه، إذ قال: «ومن بين أبشع مظاهر عدم الدلالة على معنى التقاء فريقين متناقضين، حسب ما يعتقد من حيث المواقف الإيديولوجية، في نفس التفسير المؤامراتي لمصدر الخطيئة المنسوبة من طرف كل واحد منهما إلى الآخر. فإذا استحضرنا مؤامرة الفرنكوفونية التي وردت على لسان الأستاذ المقري الإدريسي، وهي الوجه المعاصر لتهمة «الظهير البربري»، وللقب «حفدة ليوطي» التي سادت في الماضي، والتي كانت توجه لكل اهتمام بالأمازيغية، تعين علينا أن نقارنه بمقال مطول لأحد أبرز إعلامي الحركة الأمازيغية...، الأستاذ محمد بودهان، كان قد نُشر قبل أشهر على أعمدة جريدة «تاويزا» للتدليل - في إطار حملة التدافع الداخلي للحركة نفسها في شأن تقويم تجربة MEDERSATCOM للتعليم الخاص للأمازيغية- على أن ترويج هذه التجربة الأخيرة للحرف العربي هي «مؤامرة فرنكوفونية»، وذلك من حيث إن الأمازيغية - حسب الأستاذ بودهان - هي اللغة الحية الوحيدة التي من شأنها أن تنافس الفرنسية في هذه البلاد».[1]

١- محمد المدلاوي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب، مع صياغة لعروض الأمازيغية والملحون، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، ٢٠١٢. ص.٣٧١.

اختزال مواقف الحركة الأمازيغية في بضع آراء ارتكاسية مغالية، وسيتم بالمقابل اختزال آراء المتوجسين من المطالب الأمازيغية في فئة من «الأمازيغوفوبيين» الذين لا يتورعون في تخوين فعل الدفاع عن الحقوق اللغوية والثقافية للأمازيغية، بل وسيتم اللجوء إلى خطابة المنابر لدغدغة عواطف الجماهير، وسينتج عن ذلك اشتداد العزة بالمظالم لدى كلا الطرفين، وسيحشر المتعالمون أنفهم في ثنايا الموضوع ومستغلقاته، وسيخبو صوت العلم والحكمة.

شظايا هذا السجال، ستصيب جسد القضية الأمازيغية بالدرجة الأولى، لأنها المعنية بسؤال التأهيل والتهيئة؛ والأثر الشاهد سيأتي من طريقة تدبير قضية الحرف الأنسب لكتابتها، وذلك عندما تصرفت الحركة

كل من يسعى إلى ربط المصالح الفرنسية والصهيونية بالأمازيغية تحديدا، يفعل ذلك من منطلق خوفه على بضاعته من البوار

> إن الجامعة المغربية كانت منصرفة عن الدرس الأمازيغي غير مكترثة بقضاياه ومواضيعه، وأول مسلك للدراسات الأمازيغية بالجامعة المغربية لم ير النور إلا سنة ٢٠٠٧

الأمازيغية إزاء الموضوع من منطلقات شبه جاهزة غير مؤسسة على أرضية علمية، وهذه الملاحظة الوجيهة أثارها محمد المدلاوي بقوله: «إن تغييب الطرح المعرفي للمسألة يترجم لدى الحركة الأمازيغية خاصة، احتقارا عميقا للعلم، وللأمازيغية نفسها من حيث العمق، بما أنه يترجم ضمنيا الاعتقاد بأن لا حاجة لنا إلى العلم في معالجة أمر هذه اللغة»[٢]، وهو يؤاخذها إبانئذ على انتصارها لاعتماد الحرف اللاتيني، هنا، والآن، وإلى الأبد، وعلى سبيل الحصر والإقصاء[٣]، لأنها لو طرحت المسألة طرحا معرفيا بالدرجة الأولى، في تقديره، لما أمكن الانقضاض عليها كذريعة سياسية، ولما أمكن الخوض فيها إلا لمن راكم- فردا كان أم جماعة أم هيئة- حصيلة سنين من الجهد والبذل في الميدان للتعرف على معالمه[٤].

والباحث يعني بالموقف المضاد هنا تحديدا، ما أقدمت عليه الكثير من التنظيمات المحسوبة على الحركة الإسلامية إبانها، عندما انبرت تساجل فجأة في موضوع الأمازيغية، وفي قضية الحرف الأنسب لكتابتها، واصفة كل من قال بغير الحرف العربي بنعوت قاذعة، كالعمالة والخيانة ومحاربة رموز الإسلام، وذلك لأن هذه التنظيمات كانت ولا تزال حريصة أشد ما يكون الحرص على «الربط السرمدي لإسلام المغاربة خاصة دون غيرهم، من فرس وأتراك، وزنج، وخزر، وآسيويين، بمجموعة من الرموز الإثنية والثقافية كاللغة، والحرف، وأسماء الأعلام، وغيرها. ومن باب الربط الآلي المترتب عن ذلك التصور، ما بين أية مطالبة بإنصاف الأمازيغية وإنعاشها وبين محاربة العربية ومناهضتها»[٥].

٢- محمد المدلاوي، م.س، ص. ٣٧٢
٣- نفسه، ص.٣٥٢
٤- نفسه، ص.٣٧٧
٥- نفسه، ص.٣٧٤

هي، إذا، خطابات سائرة في غير موضعها المطلوب، ومساجلات لا تقوم بغير صب الزيت على النار، وهي امتدادات وتجليات لأعطاب الذهنية المغربية، المشدودة بفعل ضغط اللاشعور الثقافي إلى تغليب صوت العاطفة، وتبني التصورات الإطلاقية، ونبذ كل صيغ الاختلاف. وهي تكرس بالواضح مقدار النزوع التقليداني الذي يتحكم في أفهام الفاعلين الثقافيين المغاربة مهما رفعوا من شعارات التجديد والتحديث وما شابه؛ يستوي في ذلك الإسلاميون[٦] واليساريون[٧] والليبراليون...، وإلى جانبهم يصطف كثير من المتحدثين باسم الهوية الأمازيغية، ولا سيما الذين يروجون خطابا تراثانيا يتباكى على الماضي، ويسعى إلى استعادته؛ لأن هؤلاء واقعون، في حقيقة الأمر، في حضن إثنومركزية تبالغ في تقدير قيمة العنصر الأمازيغي عندما يتعلق الأمر بتثمين الهوية الثقافية المغربية، وذلك بتشييد ميثولوجية ارتكاسية يتبدى منها الأمازيغي كائنا يوتوبيا[٨].

٦- إذا كان المثال ينفع في هذا المقام، فالذي يتبادر إلى الذهن حجة، في حالة الحركة الإسلامية المغربية، قيامها على تصور سلفي، لا تتواني بموجبه في استدعاء حلول الماضي لمشاكل الحاضر، وهي بذلك ربيبة المشروع السلفي المغربي الذي انطلق أواسط القرن الماضي، والذي «فشل في بلوغ أهداف التحديث، بسبب تناقض إجاباته عن الأسئلة العميقة التي فرضها العالم الحاضر، ولاستحالة مسعاه في التوفيق بين التراث والحداثة». (Ahmed BOUKOUS, Société, langues et cultures an Maroc, Enjeux symboliques, Publication de la FSLH Rabat, ١٩٩٥, p ١٥٦.Rabat).
٧- نعني هنا فشل معظم التنظيمات اليسارية في تدبير شؤونها التنظيمية على قاعدة ما ترفعه من شعارات رنانة، كالديموقراطية وقبول الاختلاف....
٨- Ahmed BOUKOUS, Op.cit, p ١٥٧.

لنترك أمر تجليات الجفاء، ولنكشف الغطاء عن سير السجال الحقوقي والإعلامي في موضوع اللغات، وتحديدا في موضوع اللغتين الوطنيتين؛ العربية والأمازيغية. والذي يعنينا هنا أن يتبين القارئ الدواعي التاريخية (بالمعنى الحدثي) التي أنشأت الجدران الصفيقة بين اللغتين، ولم تفعل ذلك بينهما وبين اللغة الفرنسية، رغم أنها لغة أجنبية خلفها المستعمر وحرص على إدامة وجودها لإدامة مصالحه الحيوية.

مستهل القصة هنا احتضان فرنسا للأكاديمية «البربرية» (١٩٦٧)[٩]، ولعدد من الباحثين الذين خاضوا

> يجب أن ينطلق النقاش في أمر اللغة من ثابت أساس، ومعطى مركزي هو احتضان المغرب للغتين وطنيتين رسميتين، ولثقافة عبر– لغوية متجانسة على مستوى كثير من البنيات والأنساق

٩- يتعلق الأمر بجمعية ثقافية قام بتأسيسها عدد من الأساتذة والأكاديميين والمبدعين القبائليين. ونحن لسنا هنا بصدد إثارة السياق التاريخي لبروز الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، لأن الإعلان الحقيقي عن ذلك تم مع تأسيس الجمعية المغربية للبحث

إن الحديث باسم اللغات بالمغرب ينبغي أن ينطلق أكاديميا أولا ومؤسسيا ثانيا، ثم مدنيا في ثالث الأطوار

في مواضيع الألسنية الأمازيغية، وعادوا إلى بلادهم بدءا من أوائل ثمانينيات القرن الماضي، ليشكلوا نَوَيات بحث وجمعيات ثقافية تطالب بإحقاق حق الأمازيغية، ومثل هذا الاحتضان ليس أمرا ذا بال، إذا قيس مثلا بالفكرة الاشتراكية، حيث تم استيراد مشروع سياسي كامل غربي المنشإ. أو بالفكرة القومية التي تم سبكها بالمشرق لغايات سياسية استراتيجية تخص منشئيها بالدرجة الأولى[١٠]. لكن حاصل الأمر أن المنتسبين إلى تيارات الإسلام السياسي ظلوا حريصين على ربط القضية الأمازيغية بأجندات أجنبية، حتى ليخال غير العارف بتاريخ الدرس البحثي الجامعي أن الطلبة الذين كانوا يرغبون في الاشتغال على مواضيع اللغة الأمازيغية عهد ذاك كانوا يستنكفون من الجامعة المغربية. وأن هذه الأخيرة، كانت تقدم إغراءات لطلبتها كي يخوضوا في هذه العينة من المواضيع. وأن هؤلاء كانوا يسقطون صرعى أمام الإغراءات الفرنسية لجشع تطبعوا عليه أو ميل إلى العمالة. والحقيقة المرة في هذا الصدد هي أن الجامعة المغربية كانت منصرفة عن الدرس الأمازيغي غير مكترثة بقضاياه ومواضيعه، يدل على ذلك أن أول مسلك للدراسات الأمازيغية بالجامعة المغربية لم ير النور إلا سنة ٢٠٠٧.

علاقة هؤلاء الباحثين، ومن اصطف إلى جوارهم من الفاعلين الجمعويين بالمجتمع العلمي والسياسي ابتدأت باردة جافية، واستمرت كذلك. لذلك تشكل لدى رواد الحركة الأمازيغية عداء ظاهر وخفي تجاه هؤلاء، لأنهم في الغالب من فئة القوميين (إسلاميين ويساريين) الذين ينتصرون للغة العربية بوصفها لغة رسمية واحدة موحدة، ويجاهرون بعدائهم للغة الأمازيغية[١١]. ثم اتخذ العداء لبوسا ثقافيا، دخلت اللغة العربية إلى رحاه. فصارت فئة عريضة من رواد الحركة الأمازيغية تقف من العربية موقف الحياد والجفاء، وتميل إلى اتخاذ الفرنسية حاملا تواصليا للفكر والإنتاج الثقافي الأمازيغي، ولعل ما زاد من إذكاء جذوة الجفاء تجاه العربية في قلوب هؤلاء هو وقوف الفئة السالفة الذكر في وجه كل مبادرة سياسية مؤسسية ترمي إلى إعادة الاعتبار للمكون الأمازيغي[١٢].

هي إذا، عقدة اختزال وضعت العصائب على العيون، تم بموجبها تلبيس لغات المغرب وثقافاته مواقف شخوص ومؤسسات محكومة بشروط تاريخية خاصة ومصالح اقتصادية متناقضة، كما تم بموجبها مباركة كل قراءة تضع إحدى اللغتين في علاقة نفي للأخرى. وهكذا انخرطت منابر إعلامية مغربية كثيرة في تجذير الخلاف، واستعداء هذا الطرف على ذاك، في إطار ما تبدى «حربا» بالوكالة، وسط صمت المؤسسات البحثية الموكول لها تتبع النقاش المجتمعي.

أليس بالإمكان تجاوز سوء الفهم الكبير؟ بلى بطبيعة الحال، لكن ذلك يحتاج بداية إلى تسليط الضوء على مصدر المشكلة، وفهم آلية اشتغال الحس الدفاعي الانفعالي لدى كل فريق، ولا سيما الفريق المستفيد من الوضع القائم. ولتحقيق ذلك سنستعير بعضا من مقولات عالم الاجتماع الفرنسي «ب. بورديو Pierre Bourdieu » (١٩٣٠-٢٠٠٢)، لأنها ستساعد على فهم بعض خلفيات السجال والعداء. ومن هذا المنطلق، فإن المغرب كغيره من البلدان، عبارة عن بنية اجتماعية واقتصادية تضم سوقا للممتلكات الرمزية، بها منتوجات يتم تبادلها في هيئة ممتلكات هرمية، من منظور القيمة الاجتماعية

والتبادل الثقافي (١٩٦٧)، باستقلال تام عن الأكاديمية «البربرية» المشار إليها أنفا، ولكننا بصدد مجاراة التمثلات والتفسيرات التي تقدمها الأطراف التي تجاهر بعدائها لإحقاق الحقوق الثقافية الأمازيغية، لما لها من الأثر في تشكيل الرأي لدى الأنصار والأتباع.

١٠- نعني هنا خروج الفكرة القومية من رحم المسرّوع الاستعماري البريطاني للمسرّق العربي، حيث عمدت بريطانيا إلى توفير الوقود اللازم لإذكاء النزعة القومية، كي تكون عونا لها في حربها على الخلافة العثمانية. وهو ما تم تتويجه باتفاقية «سايس بيكو».

١١- الشواهد والأمثلة كثيرة في هذا الباب، غير أن الموقف الذي أعلنه محمد عابد الجابري يعتبر تعبيرا شفيفا عن تصور الأنتلجنسيا المغربية، وموقفها من الأمازيغية. ونعني دعوته إلى إماتة اللهجات المغربية.

- ينظر بهذا الخصوص:

محمد عابد الجابري، أضواء على مشكلة التعليم بالمغرب، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص.١٤٦

١٢- يمكن العودة هنا إلى عدد من المقالات التي نسرّتها الصحافة المغربية إبان تكليف الملك لجنة المنوني بتعديل الدستور، حيث لم يتوان الكثير من الفاعلين السياسيين والأكاديميين في تسويغ دعوتهم إلى عدم ترسيم الأمازيغية.

التي منحت إياها في إطار التنافس الذي تتعارض بموجبه داخل هذا السوق.[١٣]

ومن هذا المنظور، فإن اللغة والثقافة الشرعية، المدعومة من قبل السلطة المؤسسية، تمثل المنتوج الرمزي المهيمن. وعلى أساس هذا القول، يمكن التأكيد أن وضعية اللغات بالمغرب موصولة إلى سوق تسعى فيه بعض الأطراف إلى تحصين مغانمها، بينما تسعى أخرى إلى احتلال موطئ قدم يسمح بتثمين منتوج منافس. وفي الحالتين معا، فإن الرهان الاقتصادي والمادي يحرك كثيرا من تجليات الصراع- التدافع الجاري بهذا الخصوص، لا سيما وأن كل تحول في قيمة هذه المنتجات الرمزية يوازيه تحول في قدر الأرباح المادية الموصولة إلى كل وضعية جديدة.

وعلى هذا الأساس، دائما، يغدو الحجاج الذي يتم بموجبه استدعاء التأويلات والمبررات الدينية المختلفة إلى حلبة النقاش، وكذا مقولات الحفاظ على الوحدة الوطنية والقومية، مجرد مخاتلات؛ لأن بواعث الدفاع عن وضعية قائمة أو مأمولة مرده إلى الأرباح المتحصلة عنه. لاسيما وأن السياسة اللغوية التي تم اعتمادها بمغرب ما بعد الاستقلال كانت قائمة على ما يعرف في أعراف الباحثين في التخطيط اللساني بمبدإ التراكب - التعددي، الذي هيمنت على أساسه لغة على لغة (ات)، وهو ما أدى إلى إضعاف اللغة (ات) المحلية، وخلق بالمقابل طبقة استمدت مواقعها الاجتماعية والاقتصادية من حظوتها اللغوية داخل الفضاء السياسي الوطني.[١٤]

إن النصيب الأوفر من النقاش ينبغي أن يتوجه صوب الطريق الأقرب لردم سوء الفهم الجاري في هذا المضمار، لذلك يبدو ألا فائدة ترجى في توجيه الخطاب إلى من يعادون إحقاق الحقوق الأمازيغية

١٣- Ahmed BOUKOUS, Op. cit, P ٩.

١٤- عبد السلام خلفي، "التعدد اللغوي بالمغرب: تعدد التراكب أم تعدد التجانب"، مجلة حفريات مغربية، مطبعة الجسور، وجدة، ٢٠٠١، ص.١١

على قاعدتي «الأيديولوجية العروبية» و«الربط السيامي للإسلام بالعربية والتعريب»؛ لأن منشأ عدائهم آتٍ من حرصهم على تحصين مكاسبهم وضمان توسيع دائرة الزبناء المرتهنين باستعمال اللغة العربية. وهؤلاء لا تنفع معهم أدبيات الالتماس وخطابات الاستحكام إلى العقل لإقناعهم بعدالة المطالب اللغوية والثقافية الأمازيغية، بل الخطاب موجه إلى فئات ثلاثة: فئة من الذين يعادون الأمازيغية لمسوغات براغماتية مرتبطة بسؤال الفائدة التي يمكن تحصيلها من خلال إدماج الأمازيغية في المؤسسات. وثانية من الذين يعمدون إلى ذلك لبواعث ارتكاسية ينكصون بموجبها إلى ما يعتبرونه هوية مركزية، في ردة فعل بَدَهية تجاه نفور بعض المدافعين عن الأمازيغية من العربية. وفئة ثالثة من مناضلي الحركة الأمازيغية الذين لا يتوانون في تحميل اللغة العربية مسؤولية ما آلت إليه وضعية اللغة الأمازيغية، أو تحميلها جريرة من يتحدث باسمها.

والذي يتوجب الهمس به في أذن هؤلاء هو الآتي: إن النقاش في أمر اللغة يجب أن ينطلق من ثابت أساس، ومعطى مركزي هو احتضان المغرب للغتين وطنيتين رسميتين، ولثقافة عبر- لغوية متجانسة على مستوى كثير من البنيات والأنساق، وهذه الثقافة هي الثقافة المغربية، التي تميز هذا البلد عن غيره من البلاد المحيطة به شرقا وجنوبا وشمالا. ومن هذا المنطلق تحديدا، ينبغي توجيه هؤلاء جميعهم إلى أن الأمازيغية ليست شأن الأمازيغوفونيين فقط، وأن تعضيد اللّحمة الوطنية يقضي تثمين كل مكونات الشخصية الثقافية لهذا البلد، وأن ما عليهم سوى النظر إلى أرنبة أنوفهم كي يستكنهوا هويتهم الثقافية المائزة، وإذا كان الشيء بالشيء يذكر، فإن قولا حصيفا ورد على لسان الأب الروحي للحركة الأمازيغية المغربية، محمد شفيق، في مقدمة معجمه العربي-الأمازيغي، حين قال: «سأل مؤلف هذا الكتاب يوما ما أحد أساتذتنا الكبار المهتمين بالدراسات اللغوية عن أصل الكلمة المغربية المتداولة بين الناس، والمرادفة للكلمة المغربية «مفتاح»، وهي «الساروت»، فأجاب الأستاذ قائلا: «يا أخي، لا أعلم بالضبط، والغالب على ظني أنها كلمة إسبانية الأصل». وقد وضع المؤلف مئات الأسئلة من هذا النوع، في شأن كلمات مغربية يستعملها الخاص والعام، على عشرات من المثقفين غير الملتفتين إلى اللغة الأمازيغية؛ فما كان يتلقى الجواب الصحيح إلا نادرا، لأن مثقفينا في معظمهم ينظرون إلى الآفاق بدل أن ينظروا إلى أعماق أنفسهم حينما يبحثون عن هويتهم الثقافية».[١٥]

نقول لهؤلاء أيضا، إن العربية براء مما يجري باسمها من مناكفات، وإن التعريب الذي لحق المنطقة المغاربية تم في مجمله في خضم عملية مثاقفة حصلت بين أمازيغ مستعربين (في فترة زمنية سابقة) وإخوانهم الأمازيغ (المحافظين)[١٦]، لاعتبارات سوسيوثقافية مركبة، لعب فيها الدين دورا أساسيا، إلى جانب عوامل أخرى كالقرابة القديمة الموجودة بين البربرية وبين اللغات السامية[١٧]، إذ كان أسهل للأمازيغي أن يتنقل بني لغته وبين اللغة العربية من أن يتنقل بينها وبين اللاتينية، وذلك لأن الأمازيغية كسائر اللغات الحامية السامية، لغة اشتقاق وقولبة[١٨].

وسيرا على هدي هذا الكلام، ينبغي أن يتوقف الحديث عن تعريب عرقي لحق المنطقة، لأن الأقرب إلى العقل هو حصول تعريب لغوي فقط، توسع بموجبه مجال تداول العربية على حساب الأمازيغية، فانبثق من رحم هذا التمازج ميلاد دوارج مغربية، تشكلت تاريخيا كلغات تم اكتسابها من طرف الناطقين بها على أساس أرضية لغوية أمازيغية (Substrat linguistique berbère) انطلاقا من وجه وافد (Adstrat) من أوجه لسان مضر الشمالي (في مقابل لسان حمير الجنوبي)[١٩].

الاعتقاد بهذا الكلام، سيكون له بالتأكيد وقع شديد الأثر على سير النقاش المجتمعي الجاري في هذا المضمار، وسيجنب البلاد كل احتقان هوياتي محتمل، لذلك ينبغي، من منطلق كل ما سبق ذكره، توجيه سؤال الجدوى صوب اللغات الأجنبية عوض اللغات الوطنية. والبحث عن المداخل الكفيلة بتقوية

١٥- محمد شفيق، المعجم العربي الأمازيغي، الجزء الأول، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ١٩٩٠، ص.٥

١٦- يقول الباحث العربي عقون في هذا السياق: «لقد وقعت مغالطة كبيرة عندما توهم بعض المستعربين أنفسهم عربا (بالمعنى العرقي)، وسلك البعض منهم مسلك التناقض إزاء إخوانهم المحافظين (الأمازيغ الذين لا يزالون يحتفظون بتامازيغت ويتواصلون بها)، بإيحاء من نشطاء السياسة البائسين... والواقع أن الشعب واحد في أصوله وتقاليده وعاداته وإيجابياته وحتى في سلبياته».
- العربي حقون، الأمازيغ عبر التاريخ، نظرة موجزة في الأصول والهوية، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، ط.١، الرباط، ٢٠١٠، ص.٦

١٧- محمد شفيق، الدارجة المغربية مجال توارد بني الأمازيغية والعربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ١٩٩٩، ص.٦

١٨- سالم شاكر، «L'ENCYCLOPPEDIE BERBERE»، ج.٦، فصل «L'ARABISATION»، ص.٨٣٩.
أورده: محمد شفيق، الدارجة المغربية مجال توارد بين الأمازيغية والعربية، م.س، ص.٦

١٩- محمد المدلاوي، م.س، ص.١٤

حضـور اللغتـين الوطنيتـين في المؤسسـات، وتمكينهمـا مـن الدعـم التشريعـي واللوجسـتيكي الـلازم.

بيـد أن الطريـق إلى ذلـك ليـس آمنـا، لأن حـراس المصالـح يقفـون بالمرصـاد لـكل تقـارب في وجهـات النظـر الجاريـة، ولهـذا السـبب تحديـدا، ينبغـي خـوض معركـة العلـم والتنويـر، وإشـاعة ثقافـة الاحتـكام إلى المتخصصـين وذوي الدربـة. والقـول الرصـين في هـذا البـاب، هـو أن موضـوع تدبـير اللغـات وتهيئتهـا يحتـاج إلى درايـة عميقـة بتاريـخ المجـال ومـا يتعلـق بـه مـن تعقيـدات الفضـاء الاجتماعـي، ومـا وازاه مـن البنيـات الأنثروبولوجيـة المختلفـة. لذلـك يمكـن القـول عـلى سـبيل الختـم، إن الحديـث باسـم اللغـات بالمغـرب ينبغـي أن ينطلـق أكاديميـا أولا ومؤسسـيا ثانيـا، ثـم مدنيـا (حزبيـا وجمعويـا وإعلاميـا...) في ثالـث الأطـوار. وإن أي ترتيـب آخـر لمجريـات النقـاش هـو سـير عكـس طريـق العدالـة والأمـن اللغويـين. أمـا الرهـان الأسـمى والمطمـح المكـين، مـن كل مـا تقـدم ذكـره، فهـو تنبيـه «الـذوات» الدارسـة (أفـرادا ومؤسسـات) إلى لـزوم التأصيـل لثقافـة الحجـاج العلمـي، وملكـة الإنصـات إلى مرافعـات الآخـر، عشـما في التأسـيس لبيداغوجيـا حواريـة تقطـع مـع كل صيـغ تنزيـه الـذوات، وتؤسـس في المقابـل لثقافـة الركـون إلى «النقـد المـزدوج» عـلى حـد تعبـير عبـد الكبـير الخطيـبي.

المراجـع:

المراجع الأجنبية:

- Ahmed BOUKOUS, Société, langues et cultures an Maroc, Enjeux symboliques, Publication de la FSLH Rabat, ١٩٩٥, Rabat.

المراجع العربية:

- عبـد السـلام خلفـي، التعـدد اللغـوي بالمغـرب: تعـدد التراكـب أم تعـدد التجانـب، مجلـة حفريـات مغربيـة، مطبعـة الجسـور، وجـدة، ٢٠٠١

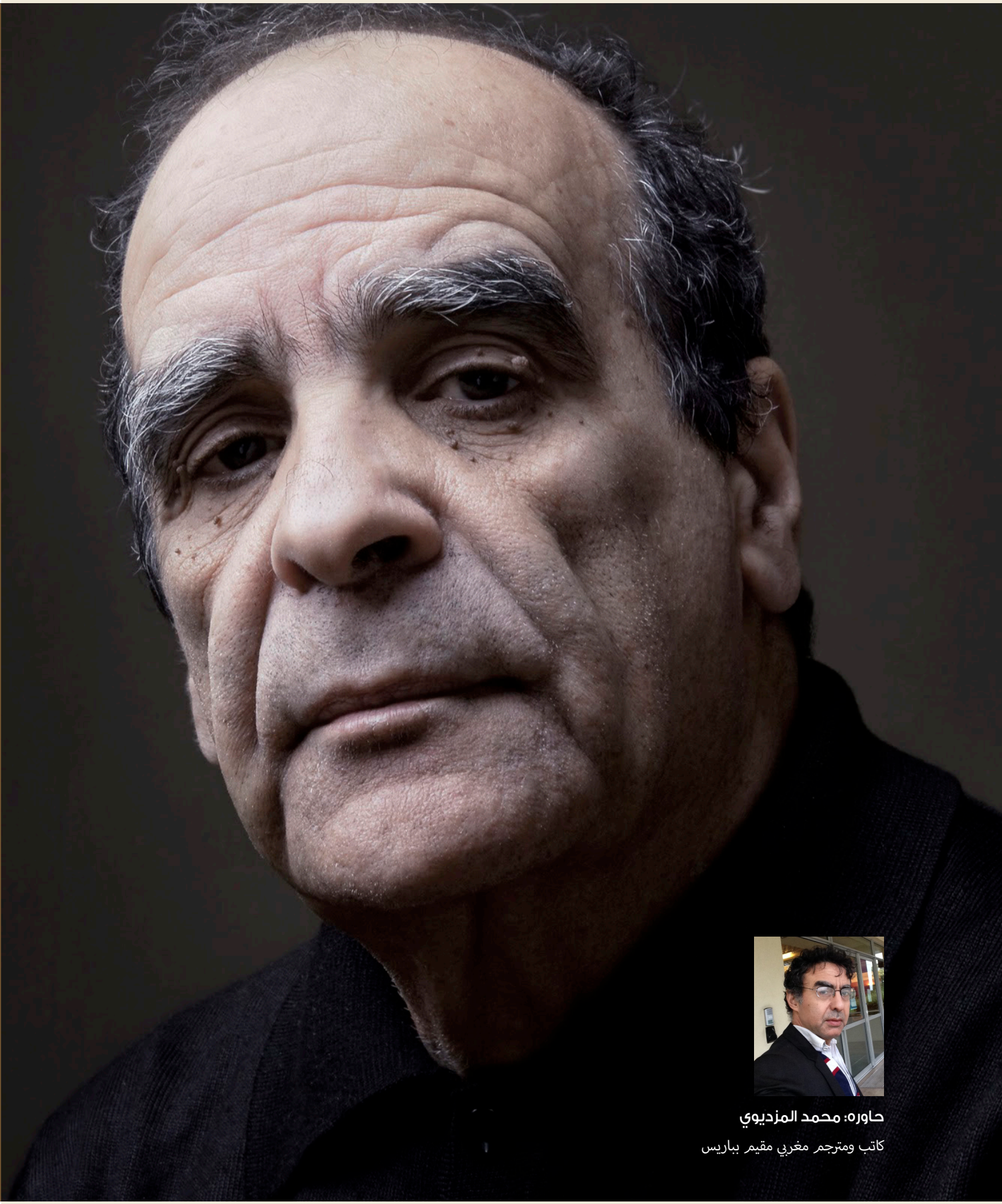
- العـربي حقـون، الأمازيـغ عـبر التاريـخ، نظـرة موجـزة في الأصـول والهويـة، التنوخـي للطباعـة والنـشر والتوزيـع، ط.١، الربـاط، ٢٠١٠

- محمـد شـفيق: المعجـم العـربي الأمازيغـي، الجـزء الأول، مطبوعـات أكاديميـة المملكـة المغربيـة، الربـاط، ١٩٩٠

- الدارجـة المغربيـة مجـال تـوارد بـين الأمازيغيـة والعربيـة، مطبوعـات أكاديميـة المملكـة المغربيـة، الربـاط، ١٩٩٩

- محمـد عابـد الجابـري، أضـواء عـلى مشـكلة التعليـم بالمغـرب، دار النـشر المغربيـة، الـدار البيضـاء، ١٩٨٥

- محمـد المـدلاوي، رفـع الحجـاب عـن مغمـور الثقافـة والآداب، مـع صياغـة لعـروض الأمازيغيـة والملحـون، منشـورات المعهـد الجامعـي للبحـث العلمي-الربـاط، ٢٠١٢



حاوره: محمد المزديوي

كاتب ومترجم مغربي مقيم بباريس

الروائي الجزائري عبد القادر الجمعي لمجلة «ذوات»:

يمكن للرواية أن تقول السياسي، لكنْ بوسائل أدبية!

حين التقيتُ بالروائي الجزائري (الذي يكتب باللغة الفرنسية)، عبد القادر الجمعي Abdelkader Djemaï، من مواليد وهران في ١٦ نوفمبر ١٩٤٨، المقيم في باريس سنة ١٩٩٣، كان منهمكا في «أوراش كتابة» تنتهي نتائجها، غالباً، في مُؤلَّفات تنشرُها بعض دور النشر الفرنسية، يُنظّمها، منذ سنوات، بالتعاون مع ثانويات فرنسية عديدة، وقال لي بأن «هذا ما ينقُصُ العالَمَ العربي». وطلب مني أن أشدد على أهمية الأمر. وقال لي: «إن ثقافات وشعوبا كثيرة تعرف هذا الأمر وتمارسه منذ عقود، إلاّ في عالمنا العربي، فيتمّ، أحيانا قليلة، ولكن بشكل خجول».

وقد تطرّق اللقاء لمواضيع عديدة، منها الفرنكوفونية وقضايا اللغة ووظيفة الكتابة ومسؤولية الكاتب وواقع الرواية العربية، الآن، إضافةً إلى الحديث عن كتّابٍ أثّروا عليه وساهموا في مساره الإبداعي... وتناول أيضا قضايا «قتل الأب»، ثم كان سؤالنا، في نهاية الحديث، عن مجال الرواية.

وعبد القادر الجمعي كاتب وروائي جزائري، ازداد عام ١٩٤٨، يعيش حاليا بفرنسا. اشتغل على مدى عشرين عاما بالصحافة في مجال التحقيق (١٩٧٠– ١٩٣٣).

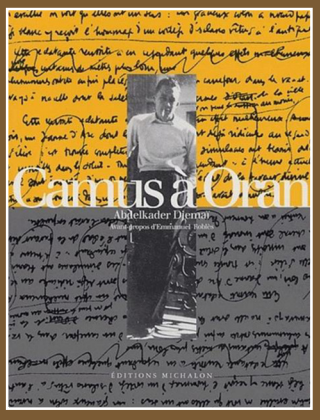
كتب روايتيه: «موسم الأحجار– Saison de pierres»، و«مذكرات زنجي– Mémoires de nègre» باللغة الفرنسية ببلده الجزائر، قبل أن يستقر في فرنسا عام ١٩٩٣.

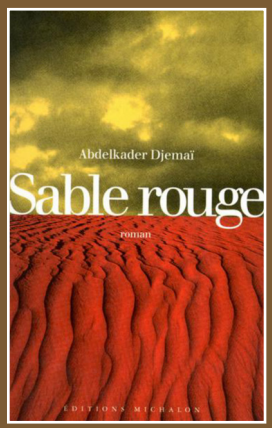
وبعد تفرغه للكتابة، نشر الجمعي مجموعة مهمة من الأعمال الروائية، التي صدرت عن «دار ميشالون»، من بينها: «صيف الرماد»، و«٣١»، و«رمل أحمر»، و«كامي بوهران»، كما نشر مجموعة من كتب الرحلات.

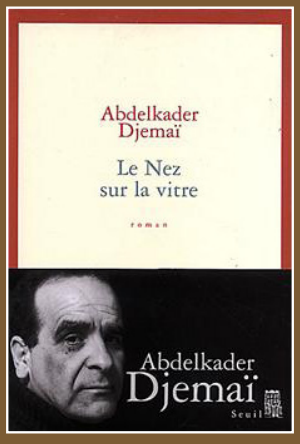
وبفضل أعماله الإبداعية المتميزة، تمكن الكاتب من حجز مكانة مهمة بين الكتاب المغاربيين المعاصرين، حيث أعيد نشر أغلب أعماله في كتاب الجيب عن دار «فوليو» و«بوان»، وتم إدراج بعضها في البرامج التعليمية الفرنسية.

نشر أعماله الروائية الأخيرة: «مخيم»، و«محطة الشمال»، و«الأنف في المرآة»، و«لحظة نسيان»، و«زورا في الشرفة»، و«ماتيس بطنجة»، و«ليلة الأمير الأخيرة»، بدار «لوسوي» المشهورة.

تُرجمت أعماله إلى مجموعة من اللغات العالمية: الألمانية، والإنجليزية، والإيطالية.







*** كيف تعرف نفسك أستاذ، روائي جزائري أم فرانكفوني؟**

باختصار، أنا روائي جزائري. ناثالي ساروت، جوزيف كيسيل، ورومان غاري، ليسوا من أصول فرنسية، إنهم قادمون من ثقافات أخرى، اللغة الروسية، بالنسبة إلى كيسيل، باتريك موديانو أمه بلجيكية وأبوه من منطقة سميرن Smyrne (تركيا)، كما هو حال الوزير الأول الفرنسي السابق إدوارد بالادير. فلماذا لا يكون هؤلاء كتّابا فرانكفونيين؟! أنا كاتب جزائري. وأذكر هنا أن إحدى الصحافيات سألت الكاتب المغربي الراحل إدريس شرايبي: هل تفكر، حين تكتب، باللغة العربية أم بالفرنسية؟ فأجابها: «أنا آلة تكتب بالفرنسية وأقوم بتتبعها».

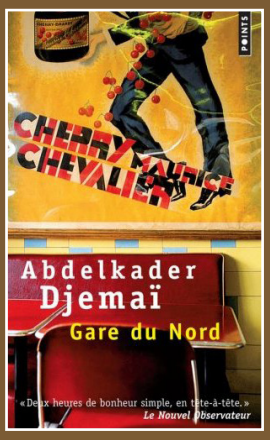
*** قال كاتب ياسين ذات مرة: «إن اللغة الفرنسية غنيمة حرب»، بينما قال مواطنُهُ مالك حدّاد: «اللغة الفرنسية منفاي»، فأين تتموضع أنت؟**

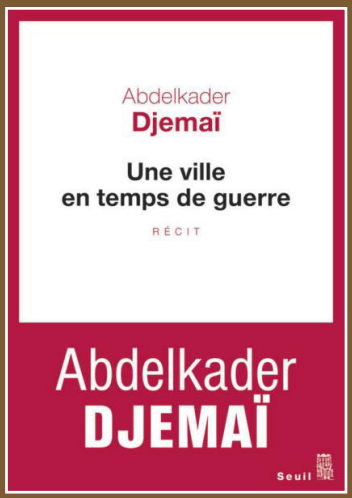
أنا أميل إلى موقف الروائي الراحل محمد ديب، وأقول: «إن عندي عقدة محمد ديب». يرى محمد ديب، وهو الذي كتب نحو خمسين مؤلَّفا، أن الكاتب يستطيع أن يكتب باللغة التي يريد، ولكن عليه أن يخترع لغته ويعشقها. الكاتب هو الذي يخترع كتابته، ليس لديَّ أيّ مشكل هوية. وإذا شئنا أن نتعمق في مسألة الهوية، فكل كاتب في العالَم له مشكل هوية، سواء كان إنجليزيا أم فرنسيا أم أي شخص آخر.

*** ولكن الكُتّاب الذين يكتبون باللغة الفرنسية يبدو أن لديهم نوعا من الميل تجاه فرنسا، أكثر من نظرائهم الذين يكتبون باللغة العربية، أليس كذلك؟**

قرنٌ واثنان وثلاثون عاما من التواجد الاستعماري الفرنسي بالجزائر، ليست بالشيء الهيّن في تاريخ شعب. أحدثك عن حالتي، لقد كنتُ في سنّ الرابعة عشرة حين

الكاتب، بالنسبة إلي، سمكة نهر أو بحر أو محيط، وعليه هو، أن يبحث عن قُوّته، وإلاّ تعرّض للصيد أو التَهَمَتْهُ سمكةٌ أكبر





استقلَّت الجزائر، فتابعت دراستي في مدرسة جزائرية، بعد أن تابعت دروسي في مدرسة فرنسية. وفي هذه السن، ١٤ و١٥ سنة، تولدت لدي الرغبة في الكتابة. وليست لدي أيّة عقدة نقص في الكتابة باللغة الفرنسية، إن ما هو أساسي بالنسبة إلي هو أن أتحدث عن مُواطِنِيَّ بصدق. تُرجمت كتبي إلى اللغات العالمية: الألمانية، والإنجليزية، والإيطالية، ولم تترجَم بعدُ إلى اللغة العربية، وأنا أحب أن يحسّ القارئ بعد قراءتها ويقول، دون معرفة اسمي: «إن هذا الكاتب مغاربي أو جزائري» ويتعرفون علي.

*** ربما هو شعورٌ، ولكنه موجود، مفاده أن الكتّاب الفرانكفونيين أكثرُ قابلية للتأثّر من غيرهم، ما رأيك؟**

لا أراني في هذه الحالة، وأنا نادم لأنني لم أتعلم اللغة العربية. وأنا أحن للحديث باللغة العامية الجزائرية، التي لا أتحدثها بما يكفي هنا، في فرنسا. سافرتُ إلى مدينة طنجة خمس مرات، وحين أكون في سوقها الشعبي، أتصور نفسي في مدينة وهران. وأقول لك: «إني كلّما تحدّثتُ اللغة العربية جيدا، كلما كتبتُ بلغة فرنسية أفضَل؛ إذ حين أتحدث اللغة العربية (العامية/ الشعبية) أكثرَ فإني أُثري لغتي الفرنسية». ليس في الأمر أيّ ادّعاء ولا مبالغة، ولكنه إحساسٌ داخلي. لقد ألّفتُ خمسة وعشرين كتابا، والسادس والعشرون سيصدر قريبا عن «دار لوسوي»، وهي متواجدة في كل مكان، وبالتالي لا تطرح مسألة التوزيع. وطالما كان بإمكاني أن أنتج فسأنتج. اللغة، أية لغة، يجب أن تُولَّدَ (أن تمنحك أبناء!). على الكاتب أن يتزوج اللغة ولا يهم إن وُلد الأبناءُ ناقصين أو مُشوَّهين، المهم الأبناء موجودون هنا. أنا أنشر كتابا كُلَّ سنتين، والكتابة مهنتي، وقد نشرتُ أول كِتَاب لي في سن الثانية والثلاثين، ومن حينها لم أتوقف عن النشر. كتابي القادم سيصدُرُ قريبا، وأنا منغمس في الكتاب الذي يليه. ليس لديّ وقتٌ للكثير من القضايا التي أراها غير مهمة. أنا أكتب عن الأدب الفرانكفوني وأترأس لجنة تحكيم جائزة أميريغو- فيسبوتشي/ Amerigo-vespucci، المهم في نظري هو «أن أترك أثَرا».

حين كنتُ صغيرا، حفرت والدتي في يدي وشما لا تزال بعض آثاره ماثلة. يجب على الكاتب أن يكون صانعا، ولا شيء استثنائي في عمله. منذ صغري وأنا أرغب في أن أكون كاتبا، وأنا متحدر من عائلة فقيرة جدا وأمية. ولست الوحيد، فثمة ملايين من الأفارقة في مثل حالتي. اللغة الفرنسية ليست لغتي الأم، فنحن في عائلتنا نتحدث العامية الجزائرية، ومرت اللغة الفرنسية بمحاذاتنا، فاخترتُ أن أكتب بها وتزوجت بها.

*** إلى جانب محمد ديب، من هم أساتذتك الآخرون؟**

يوجد كثيرون: كاتب ياسين، مولود فرعون، ورشيد بوجدرة، كما أن هناك كتابا آخرين من أمريكا اللاتينية كغابرييل غارسيا ماركيز، وباتريك موديانو. ولا أجد أي حرَج في الحديث عن الكُتّاب الذين أثروا فيّ، بطريقة أو بأخرى. الكتابة هي صناعة تقليدية تستوجب التواضُع. أمامك ورقة فاحرث.

يستطيع الكاتب أن يكتب باللغة التي يريد، ولكن عليه أن يخترع لغته ويعشقها

أنا حين أدْعى إلى مكتبات وأحاضِرُ أمام طلبة وتلاميذ أقول لهم: هل لديكم علمٌ بالإحصاء الذي أمر بإجرائه سنة ١٩٦٠، رئيس الوزراء ميشيل دوبري، بطلب من الجنرال شارل دوغول، للمواطنين المنحدرين من المغرب والجزائر وتونس، والنتيجة هي أن ٩٧ في المئة منهم أمّيّون. في المغرب والجزائر تفوق نسبة الأمية ٩٠ في المئة، بينما تتراوح في تونس ما بين ٧٢ و٧٥ في المئة. لقد حدث هذا في سنة ١٩٦٠، وهو تاريخ قريب، حيث ترك الاستعمار شعوبا تسبح في الأميّة، وهذا في نظري «جريمة حرب»، يجب اعتبار الأمية جريمة حرب. وأنا أتحدّث اللغة الفرنسية، لأني ولدت في مدينة وهران، وكنت محظوظا بالالتحاق بالمدرسة، وغير بعيد عن وهران ظلّ جزائريّون كثيرون آخَرون أميّين. وحين يسمع الفرنسيون، وخصوصا أصحاب الجيل الشابّ، هذه الحقائق يُبدي غالبيتهم علامات الذهول، وكأنّهم يَعْلَمون بالأمر، لأول مرة. يجب على الكاتب أن يقول الحقيقة، وطبعا بوسائل أدبية وكتابية، عن أشياء تاريخية بدهيّة، من دون حقد ولا رغبة في السجال.

وأحيانا أجد نفسي مع جمهور فرنسي قلق على تدنّي مستوى اللغة الفرنسية في الجزائر، وعلى كونها لا تُدرَّسُ في الجزائر (والأمرُ ليس صحيحاً، طبعا)، فأقول لهم: «لو أنّ الألمان حين احتلوا فرنسا من سنة ١٩٤٠ إلى ١٩٤٥ ظلوا فيها لفترة أطول، هل كان الفرنسيون سيحبّون أن يُرغمهم الألمان على التحدث والكتابة باللغة الألمانية؟!».

*** لمن تكتب، أستاذ عبد القادر الجمعي؟ وماذا عن الأجيال الجديدة المتحدرة من الهجرات؟**

على الرغم من أنك تسرد حكاية، فإنك تكتبُ من أجل أبيك أو من أجل أمك، بطريقة واعية أو لا واعية. إنهم أناسٌ قاسوا الأمرَّيْن. نحن استطعنا، أن نَعْبُر الأمواج، بأمان، نسبيّاً. حين نتحدث عن غاز الخردل، الذي تمّ استخدامه في حرب ١٩١٤- ١٩١٨، والذي قتل أناسا كثيرين، كما استخدمته إسبانيا في حرب الريف الكولونيالية ضد جمهورية عبد الكريم الخطابي.

أنا أعشق والدي. إنها قضية تهُمّ المجتمع الرأسمالي الغربي، وبخاصة تفتّت الأسرة، لأن الكُتّاب الغربيين الذين يتحدثون عن هذه الظاهرة، كانوا أبناء أُسَر بورجوازية، وكانوا أبناء وحيدين. أمّا نحن فلدينا عائلات كبيرة، وحين ترى أباك يخرج، في الصباح، من أجل إعالة سبعة أبناء أو ستة أو أربعة، فهل ستفكّر في قتله؟!

ويستطيع قارئ نصوصي أن يجد إشارات إلى الوالد في روايات عديدة منها: «مخيم-»Camping، و«محطة الشمال-»Gare du Nord، و«الأنف على الزجاج-»Le Nez sur la vitre، وكلها صادرةٌ عن منشورات «لوسُويْ».

*** وماذا عن راهن الرواية العربية؟**

الرواية العربية ولدت في القاهرة في القرن التاسع عشر. إنها الجنس الأدبي الذي أطلقه المصريون، ومعظم الروايات العربية، كما الشعر أيضا، منغرسةٌ

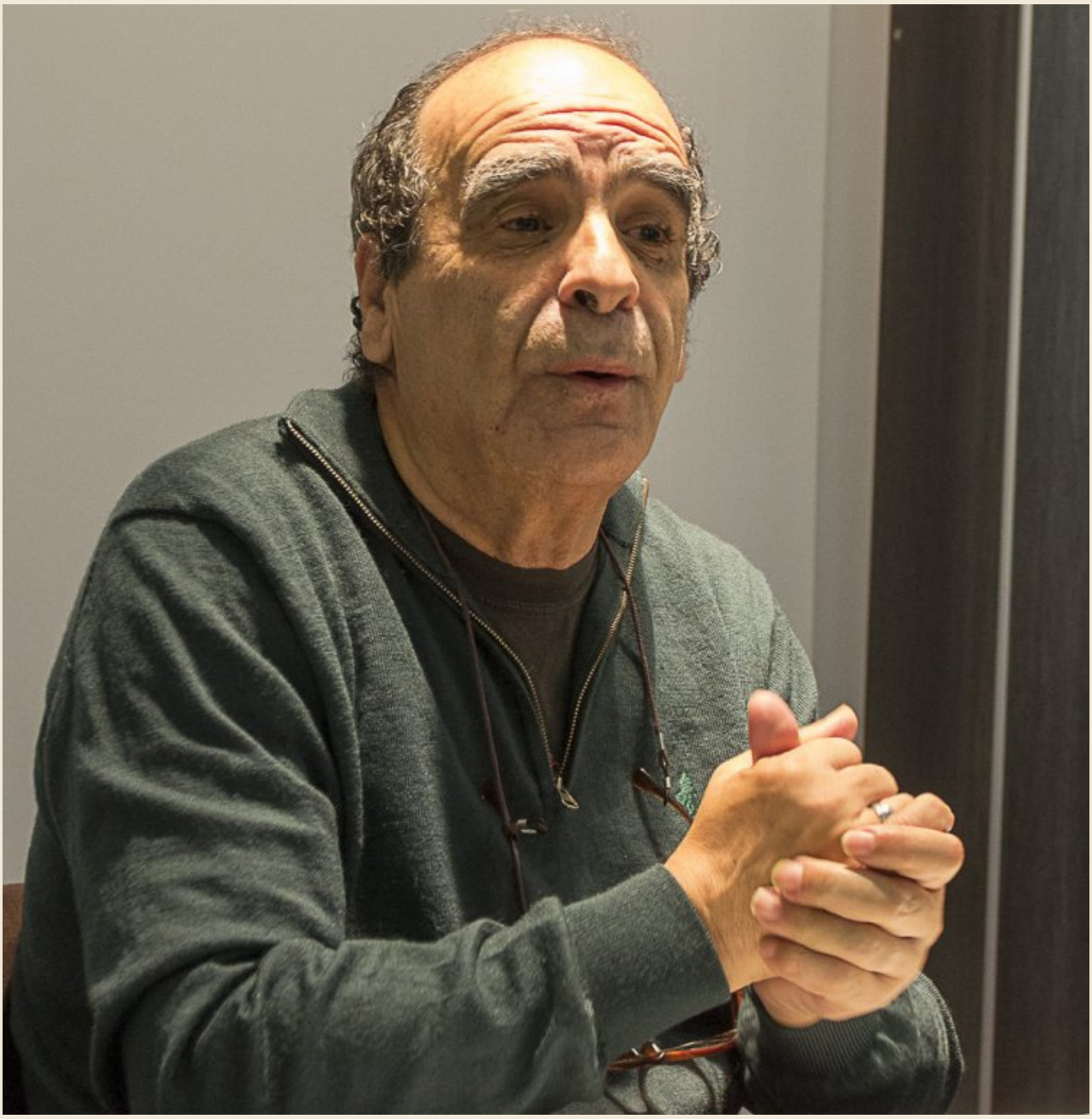
يجب على الكاتب أن يكون صانعا، ولا شيء استثنائي في عمله

أنا منهمك، الآن، في كتابة مؤلَّف، سيصدُرُ السنة القادمة، عن حقبة ساخنة من تاريخ الجزائر؛ أي مرحلة ما بين ١٩٦٢ و١٩٦٥، التي انتهت بالانقلاب العسكري. لا أزال أتذكر، وأنا شاب في السابعة عشر من عمري، تاريخ ١٧ يونيو/ حزيران ١٩٦٥، الذي شهد مباراة في كرة القدم بين البرازيل والجزائر. وبعده بيومين، أي في التاسع عشر من يونيو/ حزيران ١٩٦٥، حدث الانقلاب العسكري للهواري بومدين ضد الرئيس أحمد بن بلّة. وهذا الكتاب يُواصل ما كتبته في مؤلَّفيَّ السابقين، الصادرين عن «منشورات سُويْ» الباريسية: رواية «مدينة في زمن الحرب/ «Une ville en temps de guerre، والتي تتناول سنتي ١٩٦١ و١٩٦٢، بكل مجرياتهما، ثم كتاب «La vie (presque) vraie de L'abbé Lambert»، وهي رواية تتناول الفترة ما بين ١٩٣٤ و١٩٦٢.

*** ماذا عن قتل الأب في الأدب، ومثال رشيد بوجدرة ماثلٌ، أمام أعيننا، بقوة؟**

في واقعها الاجتماعي والسياسي المعقد، وتتناول كل جوانب الحياة، كشأن الروايات العالمية الأخرى. وبالتالي، فهي ليست أدباً مجانيا ولا مصطنعا، إنها متأصلة وقوية، ولدينا كتابات نجيب محفوظ، العربيّ الوحيد الذي حاز جائزة نوبل للأدب، للتأكيد على ما نقوله. نعم، إن كتابات العديد من روائيينا نوعيّةٌ، ولها حضورٌ قويّ وتاريخي، رغم الكثير من الصعاب والعوائق المختلفة، الاجتماعية والتربوية والاقتصادية والسياسية، نذكر منها ندرة المكتبات العمومية، ومشاكل التوزيع وتسويق الكتاب وترجمته، إضافة إلى ظروف الاستبداد التي لا تزال جاثمة.

وحين أتحدث عن الرواية العربية، فأنا أقصد الرواية المكتوبة بكل اللغات، وهنا يحضُرُني مثال الروائي والشاعر المغربي الراحل محمد خير الدين، الذي كتب باللغة الفرنسية، فنحن أمام كاتب كبير وعميق، ولغته الفرنسية قوية، وأدبه رفيع، وأعترف لك أنه أثناء إعادة قراءتي لروايته «أغادير»، بقدر ما



إن كتابات العديد من روائيينا نوعيّةٌ، ولها حضورٌ قويّ وتاريخي، رغم الكثير من الصعاب والعوائق المختلفة

أعجبت بروايته بقدر ما اكتشفتُ بأنّ انتقاداته للملك المغربي الراحل، الحسن الثاني، كانت مقحمة في الرواية ولم تُضِفْ إليها شيئا، ولكنّ الأمر بالنسبة إليه كان ضرورياً... وأخيراً شاءت الأقدار أن يعود إلى بلده ويموت فيه مُكرَّماً مُعزَّزاً. كما أن الرواية العربية، في مسار توسعها وانتشارها، شهدت ظهور روائيات عربيات عديدات، ومن أقطار عربية عدة، بعد أن كُنّ في الماضي قليلات وعلى رؤوس الأصابع، حاليا، ولا يقلن جودة وجرأة وتجريبية عن نظرائهنّ من الرجال.

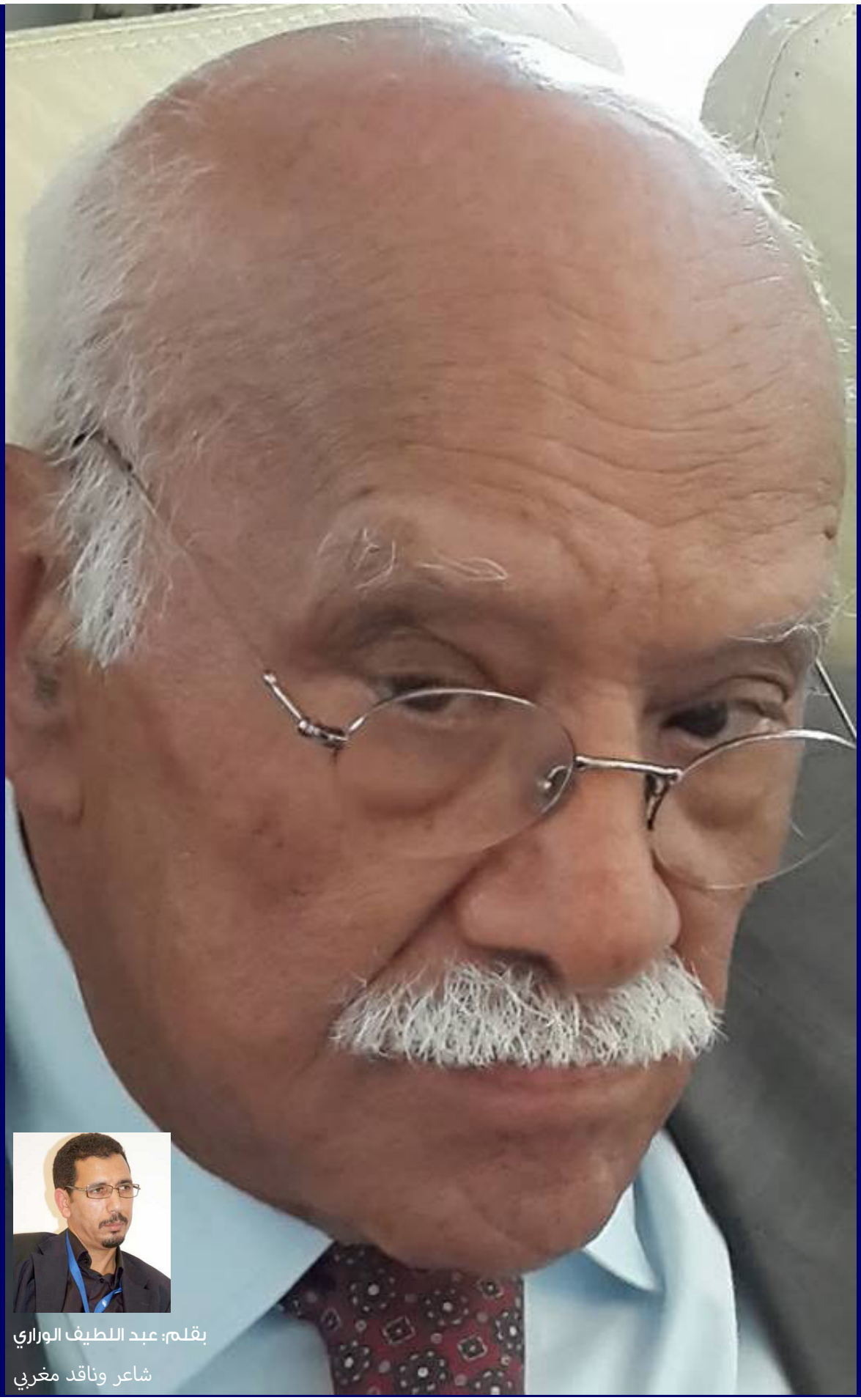
*** ما الذي يمكن أن تتناوله الرواية في نظرك؟**

كل أدب هو سياسة، بالضرورة، وحتى حكايات

السـاحرات يمكـن أن تتضمـن السياسـة، أو أن يكـون لهـا عمـقٌ سـياسي، لكـنْ لا يجـب أن تَظْهَـر السياسـة في النـص الأدبي بشـكل فـادح؛ فـالأدبُ، ومـن خلالـه الروايـة أو الشـعر، ليـس خطابـا سياسـيا ولا افتتاحيـة سياسـية ولا منشـورا سياسـيا، ومـن بـين الوسـائل الـتي يسـتعملها الأدب خلـق الشـخوص وإرسـاء الديكـور والأجـواء والقصّـة أو الحكايـات، إلـخ...

إن الأدب ليـس سـاذَجاً ولا بريئـاً، إنه تقديـمٌ للعالَم، عالمـه الخـاص، في قضايـاه المختلفـة؛ إذ لـلأدب تنظيمُـهُ الخـاص وسياسـته الخاصـة واسـتراتيجياته الخاصـة به. كما أنـه يتوجـب عـلى الأدب أن يكـون جميـلا، لكـن مـن دون السـقوط في الـنزوع الجمالـويّ. إن عليـه أن يكـون نزيهـاً وجريئـا، وبشـكل خـاص، ذكيّـاً. وحـتى أصـوّر لـكَ الأمـر، أقـول: «إن الكاتـب ليـس سـمكة في أكواريـوم جميـل في صالـون أجمـل، معـروض أمـام ناظريـن منذهلـين، والسـمكة تفتـح فاهـا طـوال النهـار، والمسـؤول عنهـا، إن لـم يُطعِمْهـا، تمـوتُ...». الكاتـب، بالنسـبة إلي، سـمكة نهـر أو بحـر أو محيـط، وعليـه هـو، لا عـلى غـيره، أن يبحـث عـن قُوّتـه، وإلاّ تعـرّض للصيـد أو التَهَمَّثُـهُ سـمكةٌ أكـبر.

لنقـرأ، معـا، مُنتَـجَ الـروائي الجزائـري الراحـل كاتـب ياسـين، مـا الـذي تبقّـى منـه غـير روايـتيْ: «نجمـة»، و«الجثـة المُطوَّقَـة»؟! يمكـن للروايـة، أن تقـول السـياسي، لكـنْ بوسـائل أدبيـة!



بقلم: عبد اللطيف الورارى
شاعر وناقد مغربي

محمد السرغيني
الشاعر الذي رأى بين الأنقاض!

أ. فسيفساء:

قبل نحو ثمانية أو سبعة عقود، كتب محمد السرغيني الشِّعر، وعلى غرار أبناء جيله، بدأ رومانسيًّا كما يُفصح عن ذلك ما سماه «ما قبل الأشعار الأولى». وفي «الأشعار الأولى»، نعثر على بدايات تشكُّل الأسلوب الشعري عنده، وهو يمتدُّ -زمنيًّا- ما بين أربعة وخمسين وسبعة وستين من القرن الفائت. وفي هذه الحقبة الخصيبة من عمره، وكان بعضه يتشكل في بغداد بوصفها قطب رحى التحديث الشعري والفني، يقف محمد السرغيني في طليعة الشعراء المجدّدين الذين فتحوا تجاربهم لسنوات طوال على رياح الحداثة التي كانت تهبُّ على وتائر من المشرق والشمال على حدّ سواء، وأفادوا بها نسغ القصيدة المغربية أيَّما إفادة.

ومن الدالّ أن محمد السرغيني لم تظهر مجموعته (باكورته!) الشعرية الأولى: «ويكون إحراق أسمائه الآتية» إلا في عام ١٩٨٧؛ أي بعد أربعين عامًا من الحضور في الشعر وعبره، لتتوالى مجاميعه- كشوفاته الشعرية، ابتداءً من عناوينها الفريدة: «بحار جبل قاف» ١٩٩١، «الكائن السبئي»، و«وجدتك في هذا الأرخبيل» ١٩٩٢، و«من فعل هذا بجماجمكم» ١٩٩٤، و«احتياطي العاج ومن أعلى قمم الاحتيال» ٢٠٠٠، وليس آخرها «تحت الأنقاض فوق الأنقاض» ٢٠١٢.

عندما نتأمل هذا المنجز الشعري، نتساءل: هل ينطوي على تجربة شعرية وحسب، أم الأمر بالأحرى يتعدى إلى غيرها، أشقّ وأدعى للنظر؟

وفي الحقيقة، لا أعرف في تاريخ الشعر المغربي الحديث، بله العربي والإنساني على وجه العموم، شاعرًا يهابه النقاد، ويتهيّبون الدخول إلى شعره مثل محمد السرغيني، وهم يعلنون عنه صراحةً[١]. مثلما أن الشاعر نفسه يشعر بذلك، ولا يتورع عن القول: «أعتقد أنّه من الأليق أن أبدأ بالحديث عن مشكلة تخصُّني بالدرجة الأولى، وهي أنّ الذين يقرؤون شعري يجدون عنتًا كبيرًا

١- فهذا حسن الغرفي، يقول: "يظل النص الذي يكتبه محمد السرغيني عصيًّا متمرّدًا لا يسلس القياد للقارئ وللناقد معا، إذا لم يكونا على بينة من مفاتيح مغاليقه.". ويؤكد حسن مخافي: أن النقد لم ينصف شعر السرغيني لأن قصائده تتمنع عن المقولات والمفاهيم المسبقة". ويتحدث رشيد المومني عن "تجربة شاعر عوَّدنا على ممارسة انزياحاته العظمى عن المدونة الشعرية المعاصرة، بموازاة ما يُصدره من دواوين لا مجال لإخضاع هندستها إلى أي قوانين نظرية". مثلما يذهب عبد السلام المساوي بدوره إلى أن الكثير من القراء يشكون من "صعوبة تلقي شعر محمد السرغيني بمن فيهم المتخصصون، معترفين بأن أيّاً من المناهج لا يصمد أمام نصوصه". انظر على التوالي: حسن الغرفي، هكذا تحدث الشاعر: سيرة شعرية ثقافية للشاعر محمد السرغيني، دار الأمان، ط.١، ٢٠١٤، ص٥. حسن مخافي، تجربة القصيدة ورؤيا الشعر، جريدة القدس العربي، السنة التاسعة عشرة-العدد ٥٧٨٣ الثلاثاء ٨ كانون الثاني/يناير ٢٠٠٨، ص١٠. رشيد المومني، محمد السرغيني: شعرية الاحتفاء بالعقل (حوار)، مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد مزدوج، ٢١-٢٢، ربيع ٢٠١٣، ص١٥. عبد السلام المساوي، وللمتلقي واسع النظر: قراءات في الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.١، ٢٠١٦، ص١٤

> يقف محمد السرغيني في طليعة الشعراء المجدّدين الذين فتحوا تجاربهم لسنوات طوال على رياح الحداثة

جدًّا في التوغُّل في مضامينه وفي فهمها»[٢]. وتعود هذه العلاقة المتوترة بين الطرفين بما يشبه تنازُعًا على أرض ملغومة، إلى أسباب ذاتية موضوعية يرد بعضها في صلب هذه المقالة.

أسعى، هنا، أن أقترب من مفهوم الشاعر للكتابة الشعرية، ومن المصادر المتنوّعة التي ينهل منها ويثقّفها إلى حدّ يجعل من تلك الكتابة فسيفساء فريدة أو كتاب صنائع؛ ومن ثمّة، أن أبحث آليات اشتغالها من خلال آخر دواوينه وأنفذها إبداعًا، والمعنون بـ: «تحت الأنقاض فوق الأنقاض»[٣]، مستفيدًا من آرائه وتصوُّراته بخصوص الكتابة نفسها، التي يعلنها في بعض حواراته بطريقة تكشف عن عدم الفصل بين تأمُّل النظرية والممارسة داخل فكره الشعري[٤].

٢- انظر: حسن الغرفي، هكذا تحدث الشاعر، مرجع سابق، ص٦٨

٣- محمد السرغيني، تحت الأنقاض فوق الأنقاض، منشورات مؤسسة نادي الكتاب في المغرب، فاس، ط.١، ٢٠١٢

٤- انظر: حسن الغرفي، هكذا تحدث الشاعر، مرجع سابق. ورشيد المومني، محمد السرغيني: شعرية الاحتفاء بالعقل (حوار)، مرجع سابق، ص- ص: ١٧-٤٠

٢. من تحديس الحسّ إلى تشفيف المرئي:

لكل شاعر رؤية ما إلى القصيدة التي يكتبها، وكانت للشاعر محمد السرغيني رؤيته الخاصة بما يكتبه؛ وهي رؤية مُفارقة وغير سكونية لم تكن تطمئنّ إلى حال أو جهة، فكان القلق ميسمها الأبرز. وبالتالي، لا يمكن أن نفصل خواصّ هذه الرؤية المركبة والمتشعبة، عن الاتجاهات والروافد التي تشكّلت منها طوال مسارها. فقد كان أول مساره مهجريًّا يعكس وجدانًا رومانسيًّا ينحو نحو الأنا الجمعي، ثم انعطف إلى الواقعية في سياق الالتزام الأيديولوجي مع ما فيه من وهم التكفير عن إثم التأمل الهارب من الزيف إلى المثال، قبل أن يلوذ بالصوفية باعتبارها رؤيا ولغةً وفكرًا، لا استنساخًا أو ممارسة سطحية يقصد بها الإبهار المؤسس على فراغ.

وإذا كان المرجعان الرومانسي والواقعي قد ولّيا إلى غير رجعة، فإن المرجع الصوفي مثّل لتجربة الشاعر مختبرًا حيًّا للصور والاستعارات والرؤى بشكل جعل من بنية التجربة بنيةً متشعّبةً ومنفتحةً على كافة الأزمنة والأمكنة والاحتمالات، على نحو يمتحن آلية الكتابة ويضعها وجهًا لوجه أمام علل وجودها.

فقد مثّلت الصوفية للشاعر رؤيةً تحمله على تخصيب المتخيل الذي به يرمّم إيهامات الحسّ باستيحاء الحدس، عن طريق استثماره لعناصر تثقيفية يستدعيها من تاريخ الكدح الفني والعقلي البشري (فنون، إيديولوجيات، أساطير، أديان، أقوام وحضارات،

علـوم، أسـماء أعـلام وأماكـن، عصـور...)، ويدمجهـا في بنيـة جديـدة قـادرة عـلى تطويـع القوالـب القديمـة لتعبـير أكـثر معـاصرةً، وعـلى التعامـل معهـا تعامُـلًا دلاليًّـا يكتسـب قيمـة الرمـز حينًـا، وقيمـة الممارسـة اليوميـة اللغويـة حينًـا آخـر؛ فيحصـل أن تتعايـش أمشـاج وخطابـات أنواعيـة وكتابيـة متنوّعـة مـن الشـعر، والمـسرح، والنـثر العلمـي، والأمثـال الشـعبية، والمقولات الفلسـفية، والمصطلحات الصوفيـة وغيرهـا.

ومثـل هـذا السَّـدى المركـب انعكـس، بجـلاء، عـلى أوضـاع أنـا الشـاعر وشرط حضورهـا ومسـعاها الجـادّ للبحـث عـن المعـنى والمغامرة فيـه، إلى حـد وضـع أنويّتهـا عـلى حافـة التبـاس المحسـوس بالمجـرّد أو العقـلاني باللاعقـلاني، ووجـدت نفسـها تتـذاوت مـع أنـوات أخـرى تنتشـلها مـن متاهـة وجدانيّـات حسـية وروحيـة، وتسـافر بهـا في حـدوس هلاميـة جديـدة بـدون أن تسـتنفد معناهـا داخـل التجريـد العاطـل، وهـي لشـخصيات وأعـلام قديمـة وحديثـة، مرجعيـة ومتخيّلـة.

ومـن هـذا المنطلـق، يؤكـد الشـاعر عـلى مـا يسـمّيه «عقلنـة الشـعر ووجدنـة الفلسـفة» ويعمل عـلى التعالـق بينهمـا، لأن الشـعر في نظـره يمكـن أن يمتـح مـن العقل بقدرما يمتـح مـن الوجـدان، ولكـن بكيفيـة تكـون فيـه نسـبة العقـل أرجـح، بخـلاف مـا سـار عليـه معظـم الشـعر العـربي. ولـم يتحقـق لـه ذلـك إلا بانفتاح الشـعر عـلى التصـوف والفلسـفة مـع مـا يُتيحانـه لـه مـن معـين حـسّي وعقـلي وتخييـلي يبـني عـلى ضوئـه الشـاعر قصيدتـه الخاصـة وفـق مراتـب متراكبـة ومُركّبـة تجـري عـلى نسـق مخصـوص ومسـافات بـين المحسـوس واللامحسـوس؛ وبـين الظاهـر والباطـن، محاكاتيّـة بقـدر مـا هـي كثيفـة في القـول والتصـوُّر، تسـتوعب كثافـة العلاقـات اللغوية واتسـاعها، بقـدر مـا تعيد اكتشـاف العلاقـة بـين المتماثلـين أو المتناقضـين، وتجعـل المسـتحيل ممكنًـا والغائـب في حالـة حضـور ومشـاهدة أو في حالـة تمثُّـل في الذهـن المجـرد، بقـدر مـا يحطّـم ذلـك كلُّـهُ نسـقَ العلاقـات المتعـارف عليـه بـين الـدال والمدلـول والجـاري وفـق تسلسـل ينتظمـه «كوجيطـو» مـا يتوسـل إلى اسـتعمال أقيسـة منطقيـة.

> كانت للسرغيني رؤيته الخاصة بما يكتبه؛ وهي رؤية مُفارقة وغير سكونية لم تكن تطمئنّ إلى حال أو جهة، فكان القلق ميسمها الأبرز

> إن الشعر لديه انسجامٌ عام قبل أن يكون معطىً نسقيًا خاصًا باللغة وحدها. مفهوم عام يسري على جميع أنواع الإدراك بالحس والحدس

فمثلًا، ليس للتشبيه من مسوّغ مادّي يسهل إنجازه، ولا للمجاز قرائن مألوفة توائمه وتجعله مقبولًا لدى القارئ، وغيرها من الوجوه البلاغية التي تطّرد في صور قصيرة ومعبّرة، قلّتْ فيها الروابط اللغوية إلى حدٍّ يقلص من الطابع المنطقي للخطاب، ويستبدل بهذا الطابع طابعًا معقوليًّا يحدُّ من «وَجْدنة» الكتابة ويستغني عن الحسّية المبالغ في استغلالها إلى حدّ التسطيح. وعليه، داخل مختبر كتابيٍّ مثل هذا، نفهم ما معنى الغموض، الغموض العضوي الذي ينبع من رحم التجربة ويتجلّى عفو الانفعال بها.

وقد أفاد الشاعر من ثقافته البصرية التي تصير لخطورتها في مختبر الكتابة مرجعًا من مراجعها الأساسية. فمن خلال المرجع التشكيلي يتمُّ له أن ينقل أطر الصورة إلى فضاء آهل بالمعرفة والعرفان، حيث يمتدّ الخيال ويتوسع في مجال خرق العادة، وأن يعمل- بموازاة ذلك- على تشفيف المرئي؛ أي تشفيف كثافة السطح وسمكه وإحداث القطيعة مع المنظور الذي يقف عند حدود المادّة. إنّه يصدم ويفتن في آن.

وإذا كان من أهمّ ما يتقصّده الشاعر في كتابته هو خرق العادة الذوقية والمعجمية والأسلوبية عبر قانون التجاوز، إلا أنّه لا يُفرِّط في اللغة قيد أنملة، فهو يعنى بأفانين القول وقد أُحْكم بناؤه تبعًا للأصول المرعية، ولا يقعد عن تطعيمها بأشكال جديدة تقترحها بنيات اللغات المعاصرة، وكأنّه بذلك يغالب تيار العُجمة الذي انحدرت إليه هذه اللغة اليوم.

ولئن كان يُقرّ بصعوبة تعريف شامل لشعر شاعر مثله مثّلت الكتابة عنده سيرورة من الإبدالات والقطائع، فإنّ «الشعر - في نظره - انسجامٌ عام قبل أن يكون معطىً

نسـقيًّا خاصًّـا باللغـة وحدهـا. مفهـوم عـام يـسري عـلى جميـع أنـواع الإدراك بالحـس والحـدس. يـسري عـلى المبـاشر واللامبـاشر مـن المـدركات، وهـذا مـا يؤهّلـه للتعايـش مـع خـارج/ داخـل اللغـوي في آنٍ واحـدٍ»[٥].

وبهـذا الفهـم الـذي يكشـف عـن خصوصيـة الكتابـة وتشـعُّبها، مـن الطريـف أن نشـير إلى أن الشـاعر محمـد السرغيـني لا يكتـب إلا عـبر وتائـر ومراحـل متبلـورة قـد تـدوم أيّامًـا عـددًا، تحكمهـا آليـات التحكيـك والمعـاودة والتثقيـف الـتي تنتهـي فيهـا حـركات الأنـا وسـكناته إلى تعقيـل يخفّـف مـن غلـواء اللاوعـي، ويسـاوق اندفاعـه الباطـني الـذي يغنيـه الأنـا عـن أيّ محفـز خارجـي. فالكتابـة عنـده صنعـة كاملـة وليسـت ضربًـا مـن الإلهـام والشـطح النافـر، وبالتـالي تبـدو أكـثر مادّيـةً توثّـق العُـرى بـين حـواسّ الأنا وحدوسـها بكثـير مـن الحـذر والأنـاة، كمـا يمكـن أن نستشـفّه مـن ديوانـه: «تحـت الأنقـاض فـوق الأنقـاض» الـذي هـو امتـدادٌ طبيعـيّ لسـابقه: «مـن أعـلى قمـم الاحتيـال»، ولكـن وفـق ترتيبـات جديـدة.

٣. شعرنة الأنقاض:

يقـدم محمـد السرغيـني ديوانـه بـ»برولـوغ» كمـا عـادة الأعمـال الملحميـة، وهـو مـا يعطـي انطباعًـا لـدى القـارئ بأنّـه بصـدد مـسرح، ثُـمّ يفهـم بـأنّ هـذا المـسرح ليـس إلا عالمًـا مـن الأنقـاض يُنْهضـه أنـا الشـاعر بمخيِّلتـه ويقـوّم اسـتيهاماته ونقاهاتـه. ثمّـة تسريـد لعالـمٍ خـربٍ بقـدر مـا هـو مُشـيَّد عـلى الأنقـاض، حيـث تتفسـخ روائـح المـوت وتُخيِّـم عـلى عالـم بكاملـه: «المـوت فاكهـةٌ تؤجّـل تاريـخ فسـادها». إنّـه عالـمٌ سـورياليٌّ طافـح بالمـوت، وقبيـح، يربـأ أنـا الشـاعر بنفسـه أن يتلـوّث بـه، لأنّ مـا يعمـل عليـه هـو هـمُّ «ملاحقـة الألـم الحـيّ في الأعمـاق عـلى مـتن درّاجـة عظامهـا ناتئـة»[٦]؛ وأنّـه يبحـث عـن اللغـة الـتي يراهـن بهـا هـذا العمـل مـن أجـل مزيـدٍ مـن التعمُّـق في الولـه بالإنسـان، والتعلُّـق بمسـتقبلٍ يعيـش فيـه بعيـدًا عـن شـوائب الخنـوع والتبعيـة للطغيـان والبطـش الـذي تُسـتمدّ قوّتُـه مـن إرغـام الضعيـف عـلى الاعـتراف بضعفـه. ومثـل الإنسـان، تتحمّـل الحيـاة الـتي يتـمُّ التكنيـة عنهـا بـالشجرة كلَّ أشـكال العنـف والصلافـة والإرهـاب، وهـي لا تسـتمدُّ كينونتهـا إلا مـن المعرفـة الـتي تبثُّهـا مـن حولنـا، أيًّـا يكـن شـكل هـذه المعرفـة وطعمهـا؛ فالخشـب مـا قيمـة طعمـه وقـد تحـوَّل إلى قـارب صيـد، أو صـار كـرسيَّ إمبراطـورٍ حبـشيٍّ، أو اسـتوى رفوفًـا في مكتبـة الإسـكندرية.

إنّ عالـم «تحـت الأنقـاض» الـذي يجـري تسريـده بإحـالات كثيفة ولغـةٍ متلاحقـة تقطـع مـع العبـارات المسـكوكة، إنّمـا هـو أمثولـة المـوت الـتي تُتنّـه العلاقـات الإنسـانية عـلى الأرض بمـا هـي موطـن اسـتعباد وجشـع ومتـاع غـرور، وتجعـل مـن عالـم الأرواح مسرحًـا ميلودراميًّـا تتجـاوب فيـه أصـوات بـول بولـز، ولسـان الديـن بـن الخطيـب، والشـيرازي، وعـلي بـن أبي طالـب، وغارسـيا لـوركا، والمعتمـد بـن عبـاد، وبـول فالـيري، وإدغـار ألان بـو، ولوقيانـوس السيميسـاطي، بطريقـة أليغوريـة تعـرض الخطايـا الـتي انحـدر إليهـا النـوع البـشري وأوجـد لهـا مـن الأمثـال والذرائـع والمكائـد مـا يُـبرِّر بـه ويرفـع كلفـة التبعـات عنـه:

«تُخطـئ الإشـاعة وهـي تحـرّر المخالفـات ضـدّ حادثـة تلـوك عظامهـا: يتعلّـق الأمـر بتهريـب أقـصر جملـة ممكنـة إلى تخـوم أطـول عبـارة، فمـا تنتقـل مـن غـلاف الرسـالة إلى قارئهـا حـتى تقشـعرّ حساسـيّته» (النـدم زلّـة لسـان)[٧].

تقيـم أنـا الشـاعر تحـت الأنقـاض، وهـي تزعـم أنّ ذلـك «أولى محـاولات الهـرب مـن «اليوتوبيّـات» «. هنـاك - مـا يشـبه الكوميديـا الإلهيـة، حيـث يأتمـر الإنسـان بظهائـر غريبـة تجـري عنـوةً عـلى المماليـك والرعايـا وقطعـان الماشـية، ووفـق منطقهـا الغرائـبي تختـلُّ حـالاتٌ عـن الطبيعـة والحـسّ والإدراك، فهـي فـوق طبيعيـة، وفـوق زمانيـة، وفـوق بشريـة تكشـف جوهـر التناقـض في صميـم الكينونـة المشـتركة:

«عابـرو نهـر الأردن بالنيابـة، مُزيّنـو محاكـم التفتيـش بالأيقونات، مُضاربـون بالمذاهـب في أسـواق تهريـب الأسـلحة، سـدنة مأجـورون، مُروِّضـو دِببـة، هلاليّـون أُمّيـون، هانيباليّـون يلثغـون بالـراء، نقابيّـون حفّـارو قبـور، براهمـة بُعثـوا مُتأخّريـن، بُـداة يُحصـون حبّـات الرمـال بكياسـة»[٨].

إنّ مثـل هـذه «اليوتوبيـات» قـد فاقـت كل خيـال، وكل حسـاب، فانحرفـت عـن قـارّة الإنسـان المعنى،

٥- محمد السرغيني: شعرية الاحتفاء بالعقل، م.س، ص١٩

٦- محمد السرغيني، تحت الأنقاض فوق الأنقاض، م.س، ص٥

٧- المرجع نفسه، ص٧

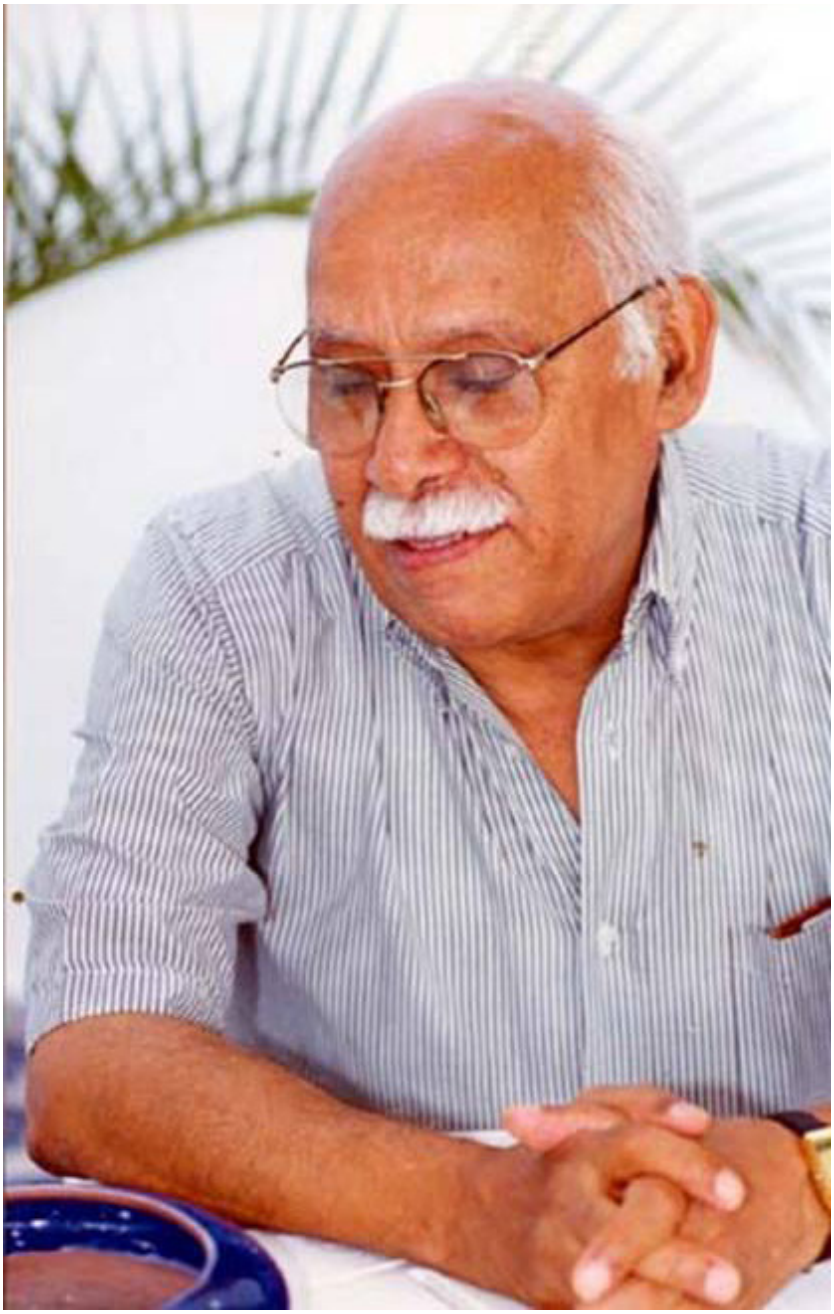
٨- نفسه، ص- ص٢٢-٢٣

وهو ما حمل أنا الشاعر على أن ينبعث من ركام الأنقاض، وينظر من أعلى بكيفية ساخرة ومفارقة، تُمكّنه من تفكيك أجروميّات العالم السفلي في بشاعته ونذالته على أن أملا ينقذ التاريخ من «غباره الملحمي»، وتُعرّي منطقه بمحجاجته من الداخل فيما هي تفضحه «في زمن يلبس الثياب المستعملة»، قائلًا: «مُتْعةٌ أن أحاكم الأرض من الأعلى وأنا لا أطير»[٩].

للطيران من أعلى استعارة أليغورية- إشاريّة يستثمرها الشاعر بعقلانية، فهو يتعدى أن يكون فعلًا بل مغامرة في الفعل بما يعينه على «التقاط الإشارات» ويقوده إلى «إشارات الحلم». فالأنا المتلفّظ يستعير الأجنحة من طيور ميثولوجية ورائية لا تحترق إلا لتنبعث من جديد؛ مثل: ققنس المعري، وهدهد سليمان، وسيمرغ العطار، وطائر السمندل. ويأخذ عنها منطقها، حيث اللالغة هي استحقاق السفر في البدايات والأدغال السحيقة التي يكتنفها الصمت، أو التي يؤثثها الصمت بنفائسه: «من تحت الأنقاض تتكلّم اللغة/ من فوق الأنقاض يتكلم الفحيح/ أي شيء غير هذين هو الصمت»[١٠].

داخل الثنائية من التقاطب المكاني من تحت/ من فوق، تحيل نصوص الديوان على وقائع ومراجع ودلالات يعيد أنا الشاعر تحيينها وعكسها على واقعه المعيش والضاغط في آن، ولكنه التراتب الزمني لها كما لو أنّها حدثت البارحة بما يدعوه بـ«الزمن الوتر»، ويمنح للشخصيات التي تعبرها ممن عاشت في الماضي صيرورة جديدة، حتى تُكمل ما كانت تحلم به، ولم يسعفها الزمن على ذلك.

وبقدر ما هو يُشهِّر في بعض هذه الإحالات بالأيديولوجيات والدوغمائيات من كل نوع، بقدر ما هو يُشيد في بعضها الآخر بكشوفات الإنسان وأعماله التي نذرها للخير، وجعلها في بناء



> بفضل حدسه الشعري القوي الذي تدعمه ثقافة شعرية عالية، يكشف الشاعر لقارئه من المعيش وقائع ومواطن تدهشه وتسحره وتثيره فيه القلق

٩- نفسه، ص٣١
١٠- نفسه، ص٤٦

الكـون وليـس في خرابـه. وهـو مـا يسـوقنا إلى الحديـث عـن آليـات تشـتغل مـع بعضهـا البعـض في مسار إنتاج المعنى الشعري حيناً، واللعـب عليـه حينـاً آخـر.

٤. إنتاج ومضايفة:

يمكـن لنـا أن نشـير، في هـذا الصـدد، إلى أربـع آليـات اشـتغال تتصـل بالأنـا المتلفّـظ وملفوظاتـه وأشـكال حضـوره في الخطـاب ككلّ، وهـي:

- آليـة الاسـتدعاء، حيـث يسـتحضر الشـاعر شـخصيات مـن المـاضي أو الحديـث، ويجعـل ذاتـه تتحـاور معهـا بشـكل يخلـق بينهمـا صيغـة تـذاوت. والتـذاوت، هنـا، ليـس بمعـنى اندمـاج شـخص في آخـر بحلـول أو بتناسـخ (اندمـاج ميثولوجـي- ميـدوزي)، بـل بمعـنى أن الأنـا معجـبٌ بهـذه الشـخصية أو تلـك. وجـاز لنـا أن نستشـهد بشـخصيتين اثنتـين معجـبٌ بهمـا الشـاعر: شـخصية الشـيخ أحمـد زروق (٨٤٦-٨٩٩هـ) الـذي يرمـز بـه إلى الـذات المبدعـة الـتي تدافـع باسـتماتة عـن إبداعهـا، وتحفظـه في زمـن يحتقـر الإبـداع: وشـخصية أبي الفتـح الأبشـيهي الـذي يرمـز بـه عـلى حيـاة الإنسـان في ألفياتـه الثـلاث التي يدينهـا عـلى لسـانه إدانـةً شـاملة وغـير مهادنـة.

فالاسـتدعاء إذًا، هـو تـذاوت خـاص يشـدُّ الـذات إلى أولئـك المبدعـين الذيـن لـم يرهبهـم الخـوف أو القتـل مـن أن يُتمّـوا مـا نـذروا حياتهـم القصـيرة لـه.

- آليـة التهجـين من خـلال إدماج ملفوظـات متنوعـة (ميثولوجيـة، دينيـة، شـعرية، علميـة، دارجـة وفصيحـة، عربيـة وفرنسـية) تفـكُّ الارتبـاط بصفـاء اللغـة وغنائيتهـا، وهـو مـا ينتـج عنـه اسـتيلاد جماليـة جديـدة قـادرة عـلى كشـف عالـم في حاجـة إلى الكشـف باسـتمرار، ولاسـيما كشـف المسـكوت عنـه واللامفكـر فيـه بطريقـة تضـع العقل في مواجهـة اللاعقـل الـذي تتخفـى وراءه مظاهـر وقيـم وعـادات.

- آليـة الحجـاج، وهـي ليسـت بالمعـنى الـذي تتـمُّ فيـه داخـل النـثر، بـل بالمعـنى الـذي يتخلـق فيـه الحجـاج مـن صـور المجـاز والكنايـة والتوريـة بطريقـة مرنـة وشـفّافة يترتـب عنهـا فضـح العبـارات المسـكوكة وتجريدهـا مـن دلالاتهـا الموروثـة عـبر وضعهـا في سـياق آخـر يبـدو غريبـاً عنهـا مـن أول وهلـة. مثـل هـذا الحجـاج هـو نوعـيٌّ ومخصـوص لا يسـعى إلى نيـل «عطـف» القـارئ، وإنمـا يتوخـى نيـل تصديقـه؛ أي اسـتجابته العقليـة. فالشـاعر، بفضـل حدسـه الشـعري القـوي الـذي تدعمـه ثقافـة شـعرية عاليـة، يكشـف لقارئـه مـن المعيـش وقائـع ومواطـن تدهشـه وتسـحره وتثـيره فيـه القلـق عـبر لغـة تسـتمدُّ قوتهـا مـن ارتكازهـا عـلى الصـور والمجـازات، وليـس عـلى الشـعارات البـاردة والـكلام الدوغمـائي كمـا يحـدث عـادة.

- آليـة السـخرية، حيـث يرصـد وجـوه المفارقـة وإبـراز مـا فيهـا مـن عبثيـة واسـتهتار بجوهـر الإنسـان، فتكـون وظيفتهـا هـي خلخلـة المفاهيـم المهترئـة والعبـارات المسـكوكة. ففـي نـص «الأرض مـن أعـلى» يديـن الشـاعر مـا آل إليـه العمـران الإنسـاني الـذي أرهقتـه حضـارات بعاهـات حملتهـا معهـا مـن المناجـم والنفايـات وقشـور الملاحـم. ومثـل ذلـك نعـثر عليـه في نـص «لغـة اللغـات القادمـة» أو في نـص «مديـح خـراب طوبوغـرافي». وفي هـذا السـياق، تـبرز قيمـة التقويسـات الـتي تستبطن السـخرية المريـرة، وتسـتهدف الإضحـاك والتموقـف حُيـال عِلَـلٍ وتموضعـات إنسـانية مثـيرة، مثـلاً: «لعنـت شـجرة الدفـلى، وبوركـت زُهُورُهـا»، «سـكان الأضرحـة لا يهاجـرون»، «للسـاكن مـن الـذكاء نصـف حـقّ مـا للمتحـرك مـن الغبـاء»، «مـا جـدوى علامـات المـرور في ليـل سـديمي»، «الزنبـور واسـطة بـين الوجـود والعـدم»، «كـم هـو لذيـذ تـردد الميـت عـلى متاجـر قطـع الغيـار».

ولـئن شـفّت نصـوص الديـوان عـن أنـا عقـل غاضـب ينظـر إلى العالـم، إلا أن نظرتـه صادقـة تكشـف في غضبهـا عـن حـال راهـن حجـب تباشـيره بالغـد. ولـئن كان ثمّـة إلحـاح التشـاؤم الحـاضر، كمـا في مجمـل دواويـن الشـاعر، فـإنّ هـذا هـو مـا ينعـش القـدرة عـلى التفـاؤل الآتي.

كيف أثرت ثورة المعلومات على العقلية العربية في العصر الحديث؟

إعداد: منى شكري
إعلامية أردنية

يرافق الانفجار التكنولوجي الهائل، الذي يعيشه العالم منذ مطلع الألفية الثالثة، ثورة في المعلومات على كافة الأصعدة، وفرض التطور المتسارع، في هذا المجال، استحداث أنماط جديدة قادرة على استيعاب والتعاطي مع هذا السيل من المعلومات ومحاولة تسخيرها في مجالات مختلفة تحفز على الابتكار والاختراع، والمساهمة في التنمية.

والمجتمعات العربية كغيرها من المجتمعات تأثرت بثورة المعلومات، مع فارق في التأثير واختلافه. وفي هذا السياق، رأى باحثون ومختصون عرب استطلعت مجلة «ذوات» آراءهم في سؤال عددها المتمثّل في «كيف أثرت ثورة المعلومات على العقلية العربية في العصر الحديث؟»، أن المنطقة العربية تعاطت مع هذه الثورة بصفتها «متلقياً فقط لا فاعلاً»؛ إذ بقيت العقلية العربية «بعيدة» عن كونها صانعاً في هذه الثورة واكتفت بكونها «متلقياً أو مستهلكاً» للمنتجات في أحسن الأحوال.

وقال مثقفون، إن العرب «لم يحسنوا» توظيف الثروة العلمية التي نتجت عن ثورة المعلومات، وتكمن الخطورة، وفق بعضهم، في تحريك وسائل التواصل والإعلام في التحريض العنصري والمذهبي والطائفي، من خلال تشكيل جيوش فيسبوكية وإعلامية فضائية وما شاكل، هدفها «ضرب منظومة الوعي العربي، وتشكيل وعي زائف، بدلًا منه، يحاكي العصبيات والغرائز».

من جانب آخر، نوَّه مختصون إلى أن ثورة المعلومات أثرت في الفكر العربي، حيث جعلته «ينعتق من أصفاده التقليدية القديمة ورقيبه الجمركي»، وباتت بوابات الموسوعات والمكتبات العالمية الرقمية مشرعة على مصراعيها للجميع في كل وقت، فضلاً عن رقمنة الملايين من الكتب الإلكترونية المقروءة والمسموعة في مصنفات مختلفة عربية وعالمية.

وساهمت ثورة المعلومات من خلال المنتديات والمدونات

ومواقع التواصل الاجتماعي ورسائل البريد الإلكتروني وغيرها في فتح الباب للمواطن العربي للتعبير عن آرائه وأفكاره وإبداعاته الفنية والأدبية بكل حرية مسؤولة أحياناً، وبعشوائية أحياناً أخرى.

واعتبر باحثون أن التضخم في المعلومات شكل تحدياً كبيراً على الجانب التعليمي التربوي والثقافي وفتح أبواب التمازج الثقافي بين الشعوب بصورة لم تشهدها البشرية من قبل، غير أن العرب، وفق رأيهم، «فشلوا» في استخدام تلك المنصة في نشر الفكر العربي الإسلامي كأحد أوجه الحضارة الإنسانية، وأصبح العقل العربي عرضة لتزاحم الأفكار والمعتقدات التي زادت من الاستقطاب في الشارع العربي.

وعزوا ذلك إلى جملة من الأسباب منها؛ نقص الوعي الفردي والاجتماعي أو تدني نسبة التعليم ومستواه في بعض الدول، إضافة إلى عدم إيلاء الدول العربية الإبداع العلمي العربي الرعاية والاهتمام اللازمين، إلى جانب غرق بعض الدول الأخرى بالحروب والمشكلات الداخلية.

التحدي الذي ينتظر المنطقة العربية، بحسب الباحثين، يكمن في إمكانية قدرة العقل العربي الرقمي في المستقبل القريب على تحديد أسس منهجية علمية وعقلانية للارتقاء بالمجتمعات العربية من حالة الفوضى والتيه إلى حالة التوافق والتعاقد الدائم بين مختلف المرجعيات الإثنية والعقائدية والسياسية والفكرية.

كما يكمن التحدي أيضاً في محافظة الإنسان العربي على إرثه الحضاري والثقافي ومحاولة اللحاق بهذا الركب المتسارع لهذا التطور التكنولوجي الهائل والاستفادة بكل الطرق المتاحة لتطوير سبل وآليات البحث العلمي والأكاديمي مستفيدين من ميزات هذا التقدم بما ينعكس من حيث النتائج على تطور المجتمعات العربية والمساهمة في رفع جودة وسوية الوعي العربي وتطوير العقلية العربية.

حسني عايش: العقليّة العربية تقيم في البرزخ بين الماضي الآسر والحاضر الفائر

ما أكثر المعلومات وما أقل المعرفة!

إن العقلية العربية، وفق الكاتب الأردني والخبير التربوي حسني عايش، ظلّت مستهلكة للمعلومات لا منتجة لها؛ لأن ثورة المعلومات تعتمد، بحسبه، على البحث (Research)؛ فالبحث هو الذي يؤدي إلى إنتاج معلومات جديدة بالابتكار والاختراع والاكتشاف الموؤدة في المجتمع العربي الريعي أو الرعوي أو الأبوي؛ حيث يطعم الأب والأم عدة أطفال لا يطعمون أباً واحداً أو أماً واحدة عندما يكبرون، ولو كان لهذه العقلية إنتاج معلوماتي لرأينا أصحابها يحصلون على جوائز نوبل أو يتميزون ببراءات الملكية الفكرية التي يركض وراءها المنتجون.

ويرى عايش أن العقلية العربية «تقيم في البرزخ بين الماضي الآسر والحاضر الفائر، وكأنها كفارس تحت القتام لا تستطيع الانتصار ولا تطيق الانكسار»، كما يقول الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي في إحدى قصائده.

ويضيف أن العقلية العربية، في الوقت نفسه، من أكثر العقليات/ المجتمعات المستهلكة للتكنولوجيا الجديدة اعتقاداً منها أنها لا تؤثر على القيم مع أنها في النهاية تؤثر وتخلق ندوباً في المجتمع، مبررة ذلك بقوله تعالى: «سبحان الذي سخّر لنا هذا وما كنا له مقرنين»، موحية لنفسها أن بقية العالم في خدمتها وأنها فوق الفوق، وهو تحت التحت لتميزها بالإسلام عنه. منوهاً إلى أن ما يسمى بالصحوة الإسلامية «ليست سوى غفلة تحولت إلى إرهاب فكري وجسدي يمنع الابتكار والاختراع والاكتشاف، وبالتالي المشاركة في ثورة المعلومات».

ويبين عايش أنه يجب التمييز هنا بين البيانات (Data) والمعلومات (Information) والمعرفة (Know-how)، مشيراً إلى أن البيانات معلومات ناقصة أو غير منسقة ومن ثم لا تصلح لاتخاذ القرار. أما المعلومات، فهي البيانات وقد تنسقت ورتبت وتحولت إلى معلومات صالحة لاتخاذ القرار. ولكنها تبقى في حالة وضع (Potential Energy) ما بقيت محفوظة في ملف، أو كتاب، أو (CD) أو فلاش ميموري (F.M). لتصبح ذات قيمة أو نتيجة يجب أن تتحول إلى معرفة أو مهارة؛ فعندئذ تصبح بمثابة طاقة حركة (Kinetic Energy)، فما أكثر المعلومات اليوم (بالانفجار المعلوماتي) وما أقل المعرفة وبخاصة عند المسلمين: العرب وغير العرب.

إن الخلط بين هذه الجوانب، بحسب الباحث، يعيق الفهم وبخاصة في مجال التعليم؛ حيث هو عبارة عن معلومات تحفظ وتُجترّ وتُتقيَّأ في الامتحان، مؤكداً على أهمية تحوُّل التعليم إلى معرفة ليكون ذا جدوى.

المجتمعات العربية متلقية لا فاعلة

وفاء علوش: أصبح الإنسان العربي خاضعاً لسيطرة الرفاهية المعلوماتية التي لم يعد بالإمكان الاستغناء عنها

من جانبها، ترى الكاتبة والباحثة السورية وفاء علوش أن النقلة النوعية في ثورة المعلومات تركت أثرها على المجتمعات العربية كغيرها من المجتمعات، غير أن المجتمعات العربية، تأثرت بصفتها «متلقياً فقط لا فاعلاً»، فالعقلية العربية، ظلت بعيدة عن كونها صانعاً في ثورة المعلومات واكتفت بكونها «متلقياً أو مستهلكاً» للمنتجات في أحسن الأحوال.

وترجع علوش ذلك إلى جملة من الأسباب منها؛ نقص الوعي الفردي والاجتماعي، أو تدني نسبة التعليم ومستواه في بعض الدول، إلى جانب عدم إيلاء الدول العربية الإبداع العلمي العربي الرعاية والاهتمام اللازمين، فضلاً عن غرق بعض الدول الأخرى بالحروب والمشكلات الداخلية، حتى إن الأسماء العربية التي ساهمت وأنتجت في هذا المجال تكاد تكون من الندرة؛ حيث لا تذكر، أو تكون قد أبدعت نتاجها التقني في كنف الدول الأوروبية بفعل المولد والنشأة.

المؤسف في الأمر، وفق الباحثة، أن العقلية العربية لم تكن جزءاً من هذا التطور المعلوماتي فحسب، بل لم يترك هذا التطور أثراً في المجتمعات العربية إلا على صعيد الثقافة الاستهلاكية لدى الفرد أو المجتمع برمّته على الرغم من شحّ الموارد أو فقر بعض المجتمعات، فصار الإنجاز الأهم هو اقتناء أحد الأجهزة الذكية وتعلم كيفية العمل على أنظمتها أو معرفة القليل عن برمجيات أجهزة الكمبيوتر والاتصالات.

وعلى الرغم من إيجابيات ثورة المعلومات التي جعلت من العالم قرية صغيرة؛ حيث انعدمت المسافات، وصار أبعد اتصال بين نقطتين لا يستهلك من الوقت ما يزيد عن ثوانٍ معدودة، وسهلت تبادل المعلومات؛ إذ أصبح بإمكان الإنسان أن يكون في قلب أي حدث دون أن يحتاج لمغادرة موقعه، إلا أن لتلك الثورة مساوئها، وفق علوش وتتمثل في الاختراقات الأمنية أو اختراقات الخصوصية؛ بسبب هيمنة صانعي التكنولوجيا على أسرارها، فضلاً عن أن الإنسان العربي أصبح خاضعاً لسيطرة الرفاهية المعلوماتية التي لم يعد بالإمكان الاستغناء عنها.

إن التحدي، بحسب الباحثة، لا يكمن في انصهار الإنسان العربي بمنظومة العولمة والثورة التقنية، بل في محافظته على إرثه الحضاري والثقافي ومحاولة اللحاق بهذا الركب المتسارع لهذا التطور التكنولوجي الهائل والاستفادة بكل الطرق المتاحة لتطوير سبل وآليات البحث العلمي والأكاديمي مستفيدين ما أمكن من ميزات هذا التقدم بما ينعكس من حيث النتائج على تطور المجتمعات العربية والمساهمة في رفع جودة وسوية الوعي العربي وتطوير العقلية العربية.

عبده حقي: هل العقل العربي الرقمي اليوم قادر في المستقبل القريب على تحديد أسس منهجية علمية وعقلانية للارتقاء بالمجتمعات العربية؟

انعتاق الفكر العربي من أصفاده التقليدية

من جهته، يوضح الكاتب المغربي عبده حقي أن ما حصل ومازال يحصل في المنطقة العربية من المحيط إلى الخليج من انتفاضات وعصيان مدني وثورات وانقلابات سياسية، قد أسهم فيه بشكل وافر انتشار وسائل تكنولوجيات المعرفة والتواصل ومقاهي الإنترنت منذ أواسط التسعينيات، فضلاً عن التحديثات اليومية الحاصلة في اختراع الأسانيد الرقمية مثل؛ قارئات الآيباد والهواتف الذكية والحواسيب المحمولة وغيرها.

لكن كل هذه الاختراعات، وفق حقي، ليست في المحصلة سوى وسائل ستكون سالبة الأدوار ومن دون جدوى، إذا لم تكن متوفرة أساساً على أدوات الشاحن الكهربائي والاتصال بالإنترنت وعديد من البرمجيات والتطبيقات الأساسية من أجل الإبحار في عوالم الشبكة العنكبوتية والتفاعل مع تراكمها العلمي والمعرفي والإعلامي أيضاً.

ويرى حقي أن الولوج إلى فضاء المعرفة والتواصل والعولمة الفكرية بشكل عام لم يكن ممكناً قبل عشرين سنة خلت لو لم تتحقق هناك السيطرة والتنافسية الشرسة بين شركات الاتصالات والتكنولوجيات العملاقة في العالم من شرق آسيا في اليابان حتى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية بهدف استغلال البنى التحتية لشبكات الاتصالات في العالم العربي من دون أن يفطن أو يتوقع أحد من الحكام والدكتاتوريات العربية ما سوف يفجره هذا الغزو التكنولوجي والعنكبوتي الجديد من تحولات خطيرة جداً عقائدية وأيديولوجية وسياسية وثقافية، خلخلت الكثير من اليقينيات والثوابت في الذهنية العربية في وقت قياسي لا يتعدى عقدين من الزمن، وكان من نتائجه، وفق حقي، ما نراه اليوم من فوضى في منظومة القيم وزعزعة لكثير من المعتقدات التي ترسخت في بنياتنا الذهنية لعشرات القرون وفي أنماط تفكيرنا خصوصا على مستوى إعادة النظر في الوعي بالذات العربية الفردية وانتمائها إلى المجموعات الكونية التي صارت تحدد هويتها وفق أقانيم تتخطى الحدود التقليدية جغرافياً وثقافياً وفكرياً وحقوقياً، وليس على مستوى الهوية في صورتها النمطية الضيقة المحلية المختزلة في بطاقة التعريف أو جواز السفر فحسب.

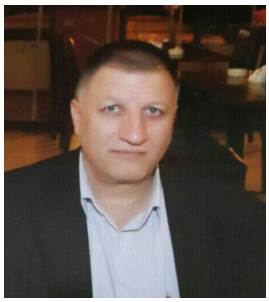
ويضيف الكاتب أن الإنترنت جعل الفكر العربي ينعتق من أصفاده التقليدية القديمة ورقيبه الجمركي، وباتت بوابات الموسوعات والمكتبات العالمية الرقمية مشرعة على مصراعيها كل وقت وحين لكل باحث مختص أو قارئ فضولي، وتمت رقمنة الملايين من الكتب الإلكترونية المقروءة والمسموعة في مصنفات الفلسفة واللاهوت والتراث الإسلامي والآداب العربية والعالمية.. إلخ، كما مكنت المنتديات والمدونات ومواقع التواصل الاجتماعي ورسائل البريد الإلكتروني وغيرها من فتح الباب للمواطن العربي للتعبير عن آرائه وأفكاره وإبداعاته الفنية والأدبية بكل حرية مسؤولة أحياناً، وبعشوائية وكيفما اتفق بسبب غياب مصفاة هيأة التحرير التي تقرر إجازة النشر أو الإحجام عنه أحياناً أخرى.

ولم تكن كل ثورة النشر، وفي كثير من الأحايين، بحسب حقي، منزّهة عن كل خلفية فكرية وأيديولوجية وعقائدية مبيتة، بل كانت مثل منصات مدافع حربية لتفجير الأسئلة العالقة في الفكر العربي والإسلامي منذ قرون ورفع الغطاء السميك والمزمن عن قلق المسكوت عنه في منظومة التراث والفكر الإسلامي ــ الذي كان منزهاً عن كل سؤال مشاكس ــ الشيء الذي أدى مع مرور السنوات إلى بزوغ ظواهر التطرف الأصولي الذي يروم إحياء مجتمع السلف الصالح، سواء بالترغيب أو بالترهيب والتطرف العلماني والإلحادي الذي يهدف من جهته إلى القطع مع جسور الفكر الديني والرجعي والتمرد على كل أنساق التخلف والفكر الغيبي الخرافي، مما أشعل حربا إنترنيتيّة راهنة وضروساً بين المعسكرين وارتفاع مواقف الغلو والوهم بامتلاك الحقيقة لدى الغريمين معا.

ويتابع حقي لا غرابة أمام هذا الواقع من هذا «التسونامي الدموي المتطرف» في السرْق العربي، والذي يقابله «تسونامي الإلحاد» في الجهة الأخرى، ولا غرابة كذلك في تعاظم دور المجتمع المدني الحقوقي والسياسي الذي يطالب بدمقرطة المؤسسات والإقرار بحقوق المواطنة الكاملة كما تنص عليها المواثيق الدولية وليس القوانين المحلية فحسب، ولا غرابة أخيرا في هذا التراكم الهائل في دوائر البحوث العلمية والفلسفية والنقدية في الجامعات العربية بسبب توفر المصادر والمراجع والأطروحات والدراسات على شبكة الإنترنت مجانا وبجميع اللغات العالمية الحية، بالرغم من كون جامعاتنا العربية مازالت خارج التصنيف العالمي بالنظر إلى معيقات وأعطاب عديدة لا يسع المجال لبسطها الآن.

ويطرح حقي تساؤلاً محورياً، في ظل هذا الواقع العربي المضبب والمتشابك والجريح، وهذا التجاذب الأيديولوجي والعقائدي والفكري والسياسي، يتمثل في: هل العقل العربي الرقمي اليوم قادر في المستقبل القريب على تحديد أسس منهجية علمية وعقلانية للارتقاء بالمجتمعات العربية من حالة الفوضى والتيه، إلى حالة التوافق والتعاقد الدائم بين مختلف المرجعيات الإثنية والعقائدية والسياسية والفكرية؛ أي إلى وطن يتسع للجميع بمعنى إلى الدولة العلمانية الديموقراطية؟!

العقلية العربية المتشظية



حسين عبيد: إن العقليّة العربيّة تشظت، وهي في الأساس تعيش الانشطار المعرفي والفكري والمعتقدي

الكاتب اللبناني والباحث في القضايا الفكريّة حسين عبيد، يرى أن هذا السؤال يفتح آفاق التفكير على مصراعيها، للكشف عن سمات العقلية العربيّة، ورسم مسار العربي في طبيعته، وطريقة تفكيره، وهو المحكوم بنظرة متعالية، في النسب والعرق والقبيلة، المدجج بمخزون أسطوري، بتراكمه الزماني، حظرت عليه مواكبة المستجدات، فوقع أسير خيالاته، ملتجئاً إلى سياسة التبرير، ومغلّبًا نظرية التآمر في استهداف الأمّة، في ظل إحساس بالعجز، يقتات من نظرته العدائية للآخر، استنبتت زرعها من عقلية بدوية، متناقضة مع ذاتها، مجبولة بطبائع الاستبداد، ما أدّى إلى سيادة الرؤية الآحاديّة، وتشكل منظومات عقلية عربيّة مغلقة ومنغلقة على نفسها، تعيش المكبوت من الأفكار والمعتقدات، تتصارع فيها تيارات، محافظة على التقاليد والأصالة، وأخرى منبهرة بالحداثة والعصرنة، وما بينهما دعوات التوفيق.

في المقابل، كانت العقليات المنتجة للعولمة، وفق عبيد، تدعو إلى الانفتاح من موقع المنتج والفاعل مع ما تحمله من قيم وأفكار مغايرة، وأحياناً متناقضة لمنظومات العرب الفكريّة، فأحرزت قصب السيادة، مؤيدة بثورة المعلومات، مخترقة حدود الدول الوطنية والسياديّة.

ويرى عبيد أن العقليات العربية المستحكمة بقنوات التواصل المترهلة لديها، وقفت إزاء الدفق الهائل من المعلومات والأفكار الذي ضختة العولمة، عاجزة عن استيعابه، ما أحدث انفجارًا هائلاً، في بنيتها، طاولت شظاياه كل المكونات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فأذعنت صاغرة، وأسلمت قيادها للوافد من منابع العولمة، وجعلت الميادين العربيّة ساحات للتصادم والتصارع بين التيارات الفكريّة والعقديّة والإثنية والعرقية.

وينوه الكاتب إلى أنه في الوقت الذي شكلت ثورة المعلومات، في بعض وجوهها ثروة علميّة، لم نحسن، نحن العرب، توظيفها، وانبعثت منها كوامن الخطورة في تحريك منتجيها وسائل التواصل في اتجاه التحريض العنصري والمذهبي والطائفي البغيض، من خلال تشكيل جيوش فيسبوكية وإعلامية فضائية وما شاكل، هدفت إلى ضرب منظومة الوعي العربي، وتشكيل وعي زائف، بدلًا منه، يحاكي العصبيات والغرائز، فأنتج ما يسمى بثورات «ربيع»، في نشر ما يعرف بـ«الفوضى الخلاقة» أو «البناءة»، مع التحفظ على التسميات.

وأمام هذا الدفق الهائل من الأفكار والمعلومات، يقول عبيد، إن العقليّة العربيّة تشظت، وهي في الأساس تعيش الانشطار المعرفي والفكري والمعتقدي، ودلالته ما يشهده عالمنا العربي من حروب وصراعات دامية، وما تشهده مجتمعاتنا من انقسامات حادّة.

العقل العربي وتزاحم الأفكار والمعتقدات

تعد ثورة المعلومات الآن، وفق الأكاديمي الفلسطيني د. خالد ربايعة، وبلا منازع اللاعب الأساسي في إعادة صياغة الحياة على كوكب الأرض بما تحمله من ميزات وقدرات فاقت قدرة العقول البشرية في التعامل معها واستيعابها؛ إذ تمت إعادة صياغة محاور الحياة ومكوناتها، ولم يسلم منها شيء حتى مفاهيم بدهية؛ كالوقت والمسافة والحدود والعلاقات البشرية والتجارة والتعليم وغيرها. وهذا ما يسمى الآن اختصاراً بالعالم الافتراضي، والذي أصبح العيش فيه يوازي أو حتى عند فئات الشباب يزيد على العيش في العالم الحقيقي.

وثورة المعلومات، بحسب ربايعة، تفترض تطوراً متسارعاً في العقلية وطرائق التفكير والتعاطي مع المعلومات في كل جوانب الحياة، سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم سياسية أم ثقافية أم تعليمية. ولا يمكن للجمود الفكري أن يتعاطى مع هذا الكم الهائل من المعلومات؛ إذ لا بد للبشر من تغيير أنماط تفكيرهم وتعليمهم ونظرتهم للأمور، حتى يستطيعوا استغلال الفرص الهائلة التي تتيحها تلك التقنيات.

ويرى الكاتب، أن العرب بشكل خاص كانوا من أكثر الشعوب الذين صدموا بحجم تلك التغيرات ولم يستوعبوها، لافتاً إلى أن الكثير من تلك التغيرات التي فرضتها ثورة المعلومات لا تتلاءم والثقافة أو الفكر العربي الموروث، والأهم من ذلك، وفق ربايعة، أن ثورة المعلومات تلك لم تحدث أي تغيير إيجابي، بما يخص مكونات الفكر والثقافة العربية، بل على العكس عززت الكثير من أنماط التفكير السلبية السائدة في العالم العربي.

ويدلل ربايعة على رأيه بأن العقلية العربية، وخاصة بعد فشل محاولات التحرر، أو ما عرف بـ«الربيع العربي»، سخرت هذا التدفق الهائل للمعلومات لتعزيز الكثير من السلبيات مثل؛ التعصب وقلة التسامح الفكري ومناهضة التعددية الفكرية. في هذا الجانب تحديداً استخدمت منصات ثورة المعلومات لزيادة الاستقطاب في الشارع العربي ونشر ثقافة التعصب وعدم قبول الآخر.

وفي الوقت الذي شكلت ثورة المعلومات تحدياً كبيراً على الجانب التعليمي التربوي والثقافي، وفتحت أبواب التمازج الثقافي بين الشعوب بصورة لم تشهدها البشرية من قبل، «فشل» العرب برأي ربايعة، في استخدام تلك المنصة في نشر الفكر العربي الإسلامي كأحد أوجه الحضارة الإنسانية وأصبح العقل العربي عرضة لتزاحم الأفكار والمعتقدات التي زادت من الاستقطاب في الشارع العربي.

ويتفق ربايعة مع ما ذهب إليه عايش وعلوش في أن ثورة المعلومات عززت أنماط الاستهلاك في العالم العربي، فأضحى المواطن العربي عبارة عن مستهلك لكل ما تنتجه الدول المتقدمة حتى في مجال المعلومات؛ إذ يهتم المواطن العربي باستهلاك التكنولوجيا أكثر من تسخيرها لخدمة أهدافه التنموية.

د. خالد ربايعة: عززت ثورة المعلومات أنماط الاستهلاك في العالم العربي فأضحى المواطن العربي عبارة عن مستهلك

زحزحة الأفكار المتكلسة

ناصر عراق: علينا فضح أصحاب الرؤى الجامدة التي تعيش في الماضي متوهمة أن ماضينا كله كان عسلاً

وفي سياق متصل، يؤكد الكاتب المصري ناصر عراق، أن العقل العربي ظل أسيرًا لأفكار وآراء تخاصم العصر قروناً عديدة، في الوقت الذي استطاع فيه العقل الأوروبي أن ينفض عن نفسه تراب العصور الوسطى، تلك العصور التي كانت تحتقر التفكير العلمي، وتندد بأي رأي يخالف التقاليد الشائعة، حتى لو كانت هذه التقاليد تتسم بالبؤس والتعاسة. وأكبر دليل على ذلك، هو ما وصلت إليه العقلية الأوروبية من تطور صناعي وتكنولوجي في العقود الأخيرة، فضلاً عن نهضتها في الفنون والآداب وإرساء القوانين الحديثة، في حين بقينا نحن العرب عالة على الحضارة الأوروبية، نستهلك ثمارها التكنولوجية، ولا نبتكر شيئاً ذا قيمة تقريباً طوال القرون الستة الأخيرة.

ويتابع عراق حديثه، بأن إلقاء نظرة سريعة على واقعنا العربي قبل عشرين عاماً سيكشف أننا الآن قد قفزنا قفزات مذهلة في طريق التطور العقلي والمعرفي؛ فمع اختراع شبكة الإنترنت بإمكاناتها المدهشة أمكن للمرء أن يصطاد المعلومة في التو واللحظة مهما كانت عسيرة أو بعيدة المنال، الأمر الذي انعكس بالضرورة على تكدّس المعلومات بوفرة وفي زمن قصير في عقول الناس، كما أن هذه الثورة التكنولوجية ستسهم بلا جدال في زحزحة الأفكار المتكلسة التي تمسك بخناق العقل العربي منذ مئات السنين.

ويمضي الكاتب قائلا: صحيح أن النتائج الإيجابية لن تكون سريعة، فهناك من يستثمر ثورة المعلومات في ترسيخ المفاهيم المتشددة والأفكار الرجعية، لكن التاريخ يؤكد دومًا أن أي اختراع يفيد تطور الإنسان، وييسر له حياة أجمل سيحقق نتائجه وسيفرض نفسه.

وينبّه عراق إلى أهمية استثمار ثورة المعلومات في ترسيخ الفكر العقلاني الذي يحترم قدرات الإنسان وينمّيها، وفي الوقت نفسه علينا فضح أصحاب الرؤى الجامدة التي تعيش في الماضي متوهمة أن ماضينا كله كان عسلاً، وهو أمر غير صائب، مبيناً أن العقل العربي في الأعوام القليلة الأخيرة بات ساحة لمعركة كبرى بين القديم والحديث، بين التقدم والاستقلال، وبين التخلف والانصياع، والفضل يرجع لثورة المعلومات في تفجير هذه المعركة الحتمية.

ثورة المعلومات والإرث العربي

د. مريم جبر: العبرة ليست بامتلاك التكنولوجيا، بل بتسخيرها للارتقاء بالفكر وتجسيد المفاهيم بالقدر الذي يحقق رفاه الإنسان العربي

من جانبها، تقول الأكاديمية والناقدة الأردنية د. مريم جبر، لعل الحديث في هذا الموضوع لن يجاوز انطباعا ذاتيا لا يخلو من سمت الملاحظة والتعميم؛ لأن تتبع دور ثورة المعلومات في العقلية العربية سيتجه بالضرورة إلى مجمل نشاط هذه العقلية، الثقافي منه والعلمي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي، فهل ثمة أثر ملحوظ لهذه الثورة في تلك المناحي يجاوز التنظير والتأطير والتغنّي؟!!

وترى د. مريم أن نظرة لأثر وسائل الاتصال الرديفة لثورة المعلومات ومدى استغلال الإنسان العربي للمعلومة وللمنتج العالمي في التنمية والارتقاء بالسياسات الداعمة للحريات، وكسر احتكار المعرفة ورفاه المواطن، تجعلنا نتساءل عن أي أثر نتحدث؟!: عن انفتاح محدود الأفق محكوم بسياسات الحجب والمنع والقمع والملاحقة عبر وسائط نقل المعلومات ذاتها؟!، أم عن استغلال المعلومات ووسائطها في تطوير أدوات المعرفة وتسخيرها في الرقي بالنشاط العمراني والإنساني وتحريره من سطوة الراكد في عقليته وطرائق تفكيره بالقدر الذي يكفي لوقف جرائم الشرف مثلاً؟!

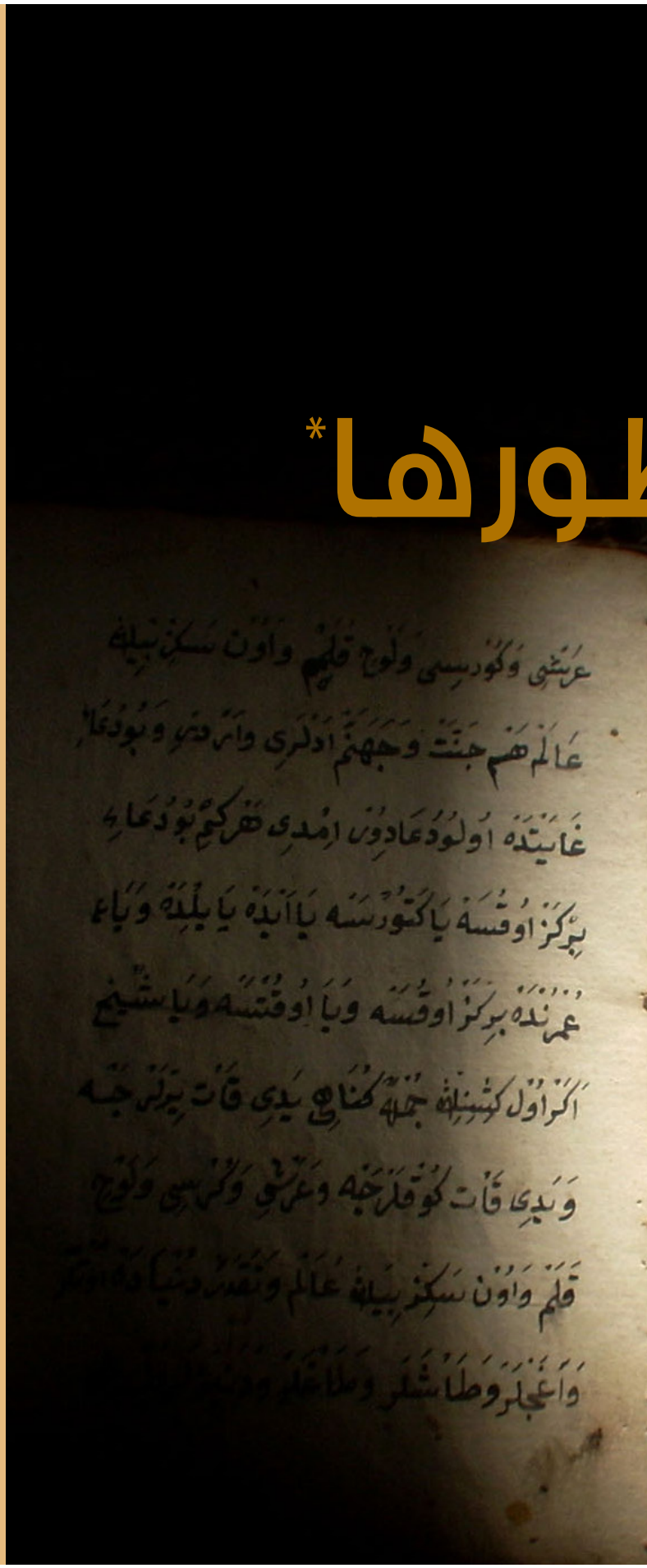
وتتابع تساؤلاتها: أم عن جدوى التراكم المعرفي في قاعات الدرس الجامعي ورفوف المكتبة العربية التي تغصّ بأطروحات عاجزة عن تقديم إسهام ولو يسير في نهضة مجتمعات معدّيها؟!، أم عن استثمار المعلومات ووسائلها وتقنياتها في صناعة أفانين القتل والتدمير والتهجير وحروب البث المباشر صوتا وصورة؟!، وغيرها من تساؤلات في أبواب شتى.

إن هذه المداخلة قد تبدو، وفق قول د. مريم، كلمة في هجاء العقلية العربية، لكنها ليست سوى بعض مما تكشفه مرايانا التي صقلتها ثورة المعلومات حقاً، ولم نستطع للآن تجاوز إرثنا المثقل بكثير مما هو ضد المأمول من امتلاك المعلومة؛ فالعبرة ليست بامتلاكها، بل بتسخيرها للارتقاء بالفكر وتجسيد المفاهيم بالقدر الذي يحقق رفاه الإنسان العربي وخلاصه، مما يحيق به من شرور وإرهاب وفتن، وهو ما لا يبدو قريباً رغم ما نظهره من اهتمام واستيعاب لمفرزات العلوم والتكنولوجيا ووسائل المعرفة المختلفة.

لمحة تاريخية عن نشأة مؤسّسات التربية الإسلامية وتط

* ورقة قدمت في ورشة العمل الدولية المشتركة حول «دور التربية الدينية في تعزيز السلم ومكافحة العنف» بمقر الإيسيسكو يوم ١ نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٦، من تنظيم المنتدى الدولي لمكافحة الإرهاب والمنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم ومنظمة التعاون الإسلامي.

بقلم : د. مصدق الجليدي
باحث تربوي تونسي



أولا- موجز لتاريخ مؤسّسات التعليم الإسلامي

١. التعليم الإسلامي... النشأة الأولى

في الفترة المكية، نشأت أول مؤسسة تربوية في الإسلام بعد غار حراء (درس «اقرأ»)، وهي بمثابة أكاديمية سرّيّة كوّن فيها النبي صلى الله عليه وسلم النواة الأولى لقيادات أول جماعة إسلامية في تاريخ الإسلام (٤٠ رجلا)، وهي «دار الأرقم بن أبي الأرقم». وبعد الهجرة إلى المدينة، كان للوحي كتبة وللكتاب حفظة قراء، وكان منهم من أُمِر بتعلم لغات أخرى (مثل زيد بن ثابت الذي تعلّم العبرانية). وتأسّست في حضن المسجد النبوي مدرسة للفقراء (أهل الصّفّة)، بينما كان المسجد وبيوتات النبي مراكز للتعليم. وكان بالمدينة مدرسة أخرى عرفت بدار القرّاء. وحين فتحت الشام، كتب يزيد بن أبي سفيان والي جند دمشق للخليفة عمر بن الخطاب يطلب معلّمين يلقنون أهل الشام القرآن ويفقّهونهم في شؤون الدين، فأرسل إليهم معاذ بن جبل وعبادة بن الصامت وأبا الدرداء. وكان معاذ بن جبل معلما أيضا، في العهد النبوي، إبان بعثته لليمن، كما كلّف هو وعتاب بن أسيد بتعليم الناس القرآن في مكة بعد فتحها.

كما ابتعث عمر بن الخطاب عبد الله بن مسعود إلى العراق، فكان أوّل مدرّس بالكوفة. وقد حلّ بمصر أكثر من مئة وأربعين صحابيا، فكانوا يحدّثون عن رسول الله صلى الله عليه وسلّم. وقد أرسل عمر بن عبد العزيز نافعا مولى ابن عمر وشيخ مالك بن أنس، إلى مصر فكان يعلم الناس السنن، كما أرسل عشرة فقهاء إلى إفريقية وبلاد المغرب[١].

٢. الكتاتيب والمجالس والحلقات...وسائط تأسيسية

أوّل من جمع الصبيان في الكتّاب الخليفة الثاني عمر بن الخطاب، وأقام عامر بن عبد الله الخزاعي معلما للصبيان وجعل له رزقا من بيت المال[٢]. وضبط مواقيت الدراسة اليومية وسن العطلة الأسبوعية. وقد انتشرت الكتاتيب ومجالس العلم منذ الصّدر الأول، وكان التّدريس في الغالب عملا طوعيّا، ويجري في

١- أمين، أحمد، ضحى الإسلام، ٨٥/١-٩٠

٢- ابن عاشور، الطاهر، أليس الصبح بقريب؟، طبع ونشر المصرف التونسي للطباعة- تونس، ١٩٦٧. ص. ٥٥

فضاء مفتوح، وقد تعدّدت مجالس العلم في حواضر الإسلام. كان المنهاج الدراسي يقوم أساسا على حفظ القرآن، فتفسيره، ثم أضيفت رواية الحديث النبوي، مثلما هو الحال في مجلس حماد بن سلمة (١٦٥هـ/٧٨١ م)، وبعدها ظهرت حلقات للقراءة واللغة والنحو، مثل حلقة أبي عمرو بن العلاء (١٥٤هـ/٧٧٠م) أحد القرّاء السبعة، ومجلس الخليل أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ/ ٧٩١ م) وحلقته٣. ثم ظهر نظام العرفاء في حلقة أبي الدرداء بجامع دمشق، وكان يفيء إلى هذه الحلقة أكثر من ١٠٠٠ متعلم، جعل لكل عشرة منهم عريفاً[٤].

٣. المدارس... طور التنظيم

أما المدارس، فيخبرنا عنها الشيخ الطاهر ابن عاشور في كتابه «أليس الصبح بقريب» بأنها «إنما جاءت بعد اختلاط المسلمين بغيرهم من الأمم وامتزاج التمدن في عصر الدولة العباسية بين مدنية الإسلام ومدنية اليونان. وما ظهرت المدارس في الإسلام لمزاولة العلوم إلا في بغداد لما وضع أبو جعفر المنصور حلقة الطب التي فوض أمرها إلى «فرات بن سحتاثا» الفارسي الطبيب في حدود سنة ١٤٠ هـ. وما كانت تلك الحلقة معهد تعليم للعلم، ولكنها كانت مجمعا لعلماء الطب ليتذاكروا علمهم وتجاربهم».

ثمّ تكاثرت المدارس في العاصمة الإسلامية العباسية «فحصل من مجموع هاته المعاهد العلمية ببغداد ما يعبّر عنه بعض المؤرخين والكتاب المتأخرين بجامعة بغداد، أو كلية بغداد، تعبيرا سرى إليهم من عبارة إفرنجية يقصد منها مجموع الطريقة العلمية ... وهكذا القول ما يدعوه الغربيون جامعة قرطبة أو كلية قرطبة، فلا يؤخذ هذا اللفظ على ظاهره.»[٥].

ومن أشهر المدارس الإسلامية في العهد السلجوقي المدرسة النظامية التي أنشأها الوزير نظام الملك في بغداد عام ٤٤٧هـ للتدريس على المذهب الإسلامية الأربعة (المالكية والشافعية والحنفية والحنبلية)، ودعّمها بمرتّبات للمدرّسين وسكن وغذاء للدارسين. وبعدها أسس صلاح الدين الأيوبي في مصر المدرسة الناصرية عام ٥٦٦هـ. ثم نشأت المدرسة المستنصرية عام ٦٣١ هـ، وكان فيها عالم لكل مذهب من المذاهب الأربعة، ولكل عالم ٧٥ طالبا. وللعلماء مرتبات وللطلبة منح. وألحق بالمدرسة مستشفى وحمام، وطُعِّم منهاجها بمواد علمية مثل الرياضيات والطب والصيدلة وعلم الحيوان[٦]. وقد ذكر ابن جبير في رحلته أنه شاهد ٢٠ مدرسة في دمشق و٣٠ في بغداد، وقد بلغ عدد المدارس في غرناطة ٩٧ مدرسة كبرى و١١٢٠ مدرسة صغرى.

ولا يتسع المجال للإفاضة في الحديث عن الدور الحضاري البارز الذي لعبته جامعات عتيقة احتضنتها جوامع كبيرة مثل جامع الزيتونة بتونس (١١٤هـ/٩٦٧م) وجامع القرويين بفاس (٢٤٥ هـ/ ٨٦٨م) والجامع الأزهر بالقاهرة (٣٥٨ هـ/٩٦٧م).

٤. التعليم الإسلامي في البادية

حيث إن «طلب العلم فريضة على كل مسلمة ومسلمة»، فإن التعليم الإسلامي لم يقتصر على الحواضر والمدن، بل تغلغل حتى في قلب الصحاري والبوادي. ومن أبرز الأمثلة على ذلك، الشكل المدرسي المعروف بـ«المحضرة».

ولعل أول محضرة ظهرت في بلاد شنقيط، هي رباط أنشأه الفقيه عبد الله بن ياسين وزميله الأمير يحيى بن إبراهيم في جزيرة في المحيط الأطلسي على

٣- عليان، رشيد محمد، الفقه الإسلامي، حضارة العراق. ٢٠٠/٧، ٢٠٢

٤- أبيض، مليكة، التعليم الإسلامي في المسجد الجامع بدمشق قبل نشوء المدارس، مجلة «العربي» عدد ٣٣٠، شعبان ١٤٠٥هـ/مايو 1986

٥- ابن عاشور، مرجع سبق ذكره، ص. ٥٧

٦- اهويدي، دح بن، الخصائص والوسائط في التربية الإسلامية وآراء الشناطقة في هذا المجال، رسالة تخرج من المعهد العالي للدرسات والبحوث الإسلامية بموريتانيا، نواكشوط، ٢٠٠١، رقم ٩٨٢، ص. ص ٢٢-٢٣

بعد ٦٠ كلم شمال غربي نواكشوط في منتصف القرن الخامس هجري[٧].

وقد بدأت المحاضر تنتشر في البادية منذ القرن العاشر الهجري، وفيه ولدت محضرة «الكحلاء» العريقة في حي بدوي متنقل، وقد سمّيت باسم الخيمة التي كانت تؤويها، وهي من صوف الضأن سوداء. ومن المحاضر التي اشتهرت محضرة محمد عالي بن سعيد ومحضرة محمد حامد بن آلا[٨].

٥. مؤسسات النظام التربوي العربي الإسلامي بإفريقية:

أ. المسجد الجامع:

كان جامع عقبة بن نافع الفهري بالقيروان الذي أسسه سنة ٥٠ هـ/ ٦٧٠م، هو المَعْلم والمؤسسة الدينية-المعرفية التي انطلقت منها الحركة العلمية في ربوع إفريقية.

ب. الكتاتيب:

كما هو معلوم تكاثر إثر تشييد جامع عقبة بن نافع بناء المساجد والكتاتيب في إفريقية بهدف تعليم القرآن ونشر تعاليم الدين الإسلامي. والكتّاب وجد كفضاء تعليمي ومؤسسة تربوية لتعلم الكتابة والقراءة وحفظ النصوص الدينية حتى قبل الإسلام. ولكن المسلمين أكثروا منها ووظفوها بما يتلاءم مع خصوصيات دينهم[٩].

ج. المجالس العلمية:

أخذ العرب المسلمون فكرة مجالس العلم، حسب بعض الباحثين، عن بعض الحضارات القديمة من بينها الحضارتين الإغريقية واليونانية، مثل مجلس سقراط وأرسطو. وقد كانت هذه المجالس تنعقد في قصور الأمراء أو في رواقات الوراقين مثل مجالس آل سحنون أو في البيوت الخاصة في الفضاء المعروف بالسقيفة[١٠].

د. الرباطات:

من ميزات النظام التربوي والتعليمي الإسلامي إشاعة العلم والمعرفة الدينية في كل المؤسسات التي يغشاها المسلمون، أو يقيمون بها لمدة مثل الرباطات والقلاع ذات الوظيفة العسكرية في الأصل، خاصة في زمن السلم. فرباط سوسة مثلا، كان يستقبل بعض العلماء، مثل أسد بن الفرات، الذي يقدم فيه دروسا في مختلف العلوم الدينية[١١].

هـ. المدرسة الطبية:

ومن المؤسسات التعليمية التي اشتهرت بها القيروان المدرسة الطبية القيروانية في العهدين الأغلبي والفاطمي. ولكن ليس من الثابت أنها قد استقلت ببناية خاصة بها، وتشير بعض المصادر أن الطبيب المسلم البغدادي إسحاق بن عمران رائد التعليم الطبي بالقيروان قد كان يتردد على بيت الحكمة لتدريس الطب والفلسفة بها[١٢].

و. المكتبات:

تكاثرت المكتبات في مدينة القيروان مع ازدهار الحركة العلمية بها منذ مطلع القرن الثالث هجري/ التاسع ميلادي[١٣] وقد كانت تجرى فيها المناظرات

٧- حميتو، عبد الهادي، حياة الكتّاب وأدبيات المحضرة، الرباط، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص. ١٤٥

٨ -النحوي، الخليل، بلاد شنقيط المنارة والرباط، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٧، ص ٦٦-٧٤

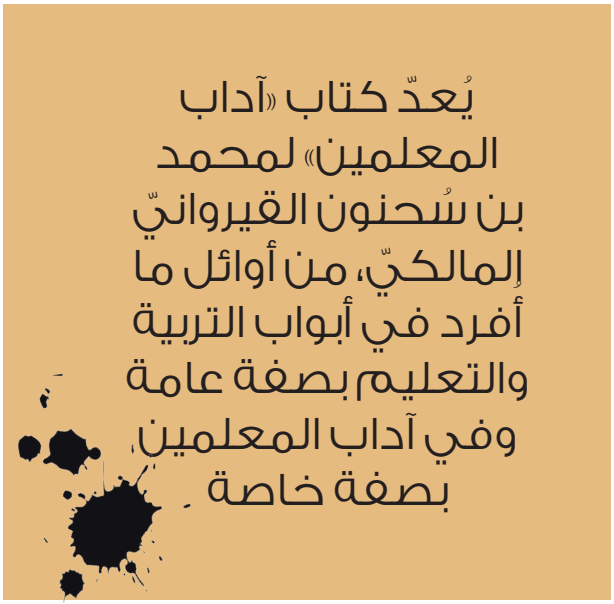
٩- محمد ابن سحنون، كتاب آداب المعلمين، تقديم وتحقيق محمد عبد المولى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٣، ص ٥٩- ٨٥

١٠- فرحات الدريبى، مجالس العلم ووظائفها في إنتاج المعرفة في البيئة الثقافية العربية الإسلامية، تونس، أديكوب للنشر، ٢٠٠١، ص ٣٩

١١- Institut National d'Archéologie, Les Mosquées de Tunisie, Tunis, M. T. E, ١٩٧٣, p. ٨٢

١٢- محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، الجزء الثالث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٤، ص. ٢٤٧

١٣- الحسن بن محمد شواط، مدرسة الحديث في القيروان: من الفتح الإسلامي إلى منتصف القرن ٥ هـ، ط. ١، الدار العالمية للكتاب الإسلامي، الرياض، ص ١٤٣- ١٧٨



والمذاكرات والنسخ. وأغلب هذه المكتبات تكون ملحقة بالمساجد والجوامع كمكتبة جامع عقبة. كما وجدت مكتبات تابعة للإمارة أو الدولة، ومن أشهرها مكتبة العباسية. وجد أيضا نوع ثالث من المكتبات، وهي مكتبات العلماء أو الخواص، مثل مكتبة آل سحنون ومكتبة آل الجزار.

ز. الوراقات:

وهي نوع آخر من المكتبات ولكنها تتميز عن الأنواع السابقة بكونها فضاءات تجارية لبيع الكتب إلى جانب تجميعها ونسخها. وكانت محل اجتماع جماعات من العلماء والصالحين وخوضهم في المسائل العلمية[١٤].

ن. الزاوية- المدرسة:

تأسست أولى الزوايا بإفريقية في بداية القرن ٧ هـ / ١٣م بالساحل وبصفاقس وتونس والقيروان[١٥]. وكان منها الزوايا الفقهية، مثل زاوية الرماح بالقيروان (ت. ٧٤٩ هـ/ ١٣٤٨م)[١٦] والزوايا التي يعلم فيها القرآن الكريم والتفسير.

ثانيا: خصائص التعليم الإسلامي من فجر الإسلام حتى ميلاد الدول الوطنية الحديثة مما يشدّ الانتباه في العرض التاريخي لمأسسة التعليم في السياق الحضاري الإسلامي، هو:

١. التركيز على النص المؤسس القرآن الكريم وحفظه وتفسيره ثم الحديث النبوي فالفقه واللغة، ثم العلوم التي تخدم الشريعة، مثل الفلك والحساب لضبط الجهات وقياس المواقيت والمواريث. ثم الانفتاح تدريجيا على سائر العلوم، مع انتكاسات في عصور الانحطاط.

إن أسلافنا أهل إفريقية قد كانوا دون الأندلسيين انفتاحا على العلوم العقلية واللّغوية «[فـ]أهل الأندلس [لم] يقفوا عند العلوم الدينية، بل اقتطفوا من علوم العربية والرياضيات بترادهم ورحلاتهم إلى المشرق ما غبطهم عليه كثير من المشرقيين وأول من جاء بعلوم اللغة إليهم عبد الملك بن حبيب السلمي حين رجع من رحلته سنة ١١٠هـ أخذ الفقهاء عنه الفقه والشعراء عنه الشعر.»[١٧]. وما فوّت على أهل إفريقية اللحاق بإخوانهم الأندلسيين هو انعزالهم عن بقية العالم الإسلامي مشرقا ومغربا «بعد قدوم سحنون سنة ١٩١ هـ [فـ]اشتغل [علماء إفريقية] بالأخذ عنه لما رأوا من سعة علمه ونقده وقصروا عن الرحلة التي كانت تفتح الأبصار على تقدم الشرق فلذا فاتهم نقل العلوم العقلية.»[١٨].

٢. الارتباط بالفقه:

يُعدّ كتاب «آداب المعلمين» لمحمد بن سُحنون القيروانيّ المالكيّ (ت. ٢٥٦هـ)، من أوائل ما أُفرد في أبواب التربية والتعليم بصفة عامة وفي آداب المعلمين بصفة خاصة. وهو عبارة عن أحاديث وآثار مسندة، ومسائل في أبواب التربية والتعليم، ولقد أتى على كثير من المسائل المتعلقة بالمعلمين، وما يجب عليهم من آداب نحو تعليم الصبيان وتأديبهم. وهذه الآداب يتناولها ابن سحنون في «آداب المعلمين» من زاوية دينية وشرعية، فهو يقدمها لنا بعبارات «ما يجوز للمعلم شرعا» و«ما لا يجوز».

وقد سار التربوي القيرواني أبو الحسن القابسي

١٤- المالكي، محمد أبي عبد الله (تحقيق بشير البكوش)، رياض النفوس في طبقات علماء إفريقية والقيروان وزهادهم ونساكهم وسير من أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم، دار الغرب الإسلامي، ط. ٢، ج. ٢، بيروت، ١٩٩٤، ص. ٣٦٦٧

١٥- انظر محمد حسن، "الفقراء والزوايا بوسط إفريقية من أواسط القرن ٦ هـ إلى نهاية القرن هـ/ ١٢-١٤م"، المغيبون في تاريخ تونس الاجتماعي، إعداد مجموعة من الباحثين، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٩، ص ٧٤١- ٧٤٣

١٦- نيلى سلامة العامري، الولاية والمجتمع: مساهمة في التاريخ الديني والاجتماعي لإفريقية في العصر الحفصي، كلية الآداب بمنوبة، تونس، ٢٠٠١، ص. ١٤٩

١٧- ابن عاشور، مصدر سبق ذكره، ص. ٦٨

١٨- المصدر السابق، ص. ٦٧

(ت.٤٠٣هـ) الذي برز خلال الفترة الزيرية الصنهاجية، في «الرسالة المفصلة لأحوال المتعلمين وأحكام المعلمين والمتعلمين» على نفس نهج ابن سحنون.

٣. الإيمان بالتعدّديّة وتكريسها لصالح مختلف المذاهب الإسلامية، وهو أمر وقع التراجع عنه في عصور الانحطاط إلاّ نادرا[١٩]. وهذه أمثلة دالة على ذلك زيادة على ما سبق ذكره عن المدرسة المستنصرية: »بنى صلاح الدين مدرستين: الأولى للمالكية سنة ٥٦٦هـ، والثانية للشافعية وتابعه من جاء بعده. وبنى الملك الكامل بالقاهرة دار الحديث المعروفة بالكاملية سنة ٦٢٢هـ وجعلها للمذاهب الأربعة، وتابعه الملوك من بعده مثل الظاهر بيبرس، والمنصور قلاوون وأقام الملك العادل في دمشق المدرسة العادلية، والملك الظاهر في دمشق أيضا المدرسة الظاهرية»[٢٠].

ولكن هذه التعددية لم تكن مطلقة، إذ اقتصرت على المدارس التابعة لما يعرف بأهل السنة والجماعة، فهذا سحنون قد حارب «أهل البدع والأهواء» و»نظم أصول المرافعة على الوجه الحسن المتبع أكثره اليوم ووجه نظره إلى مراقبة التعليم، فعزل شيوخ الصفرية والإباضية عن تعليم الصبيان؛ لأنهم يبثونهم عقايد تخالف السنة وتحط من قيمة الفكر فكان سحنون القيم على المصالح العامة يومئذ»[٢١]. وبطبيعة الحال، لم يستثن من كان على مذهب الاعتزال من هذا العزل والمضايقة[٢٢]، ولعلّ هذه التصفية الثقافية والسياسية المنهجية هي التي أورثتنا اليوم النزعة الإقصائية وعقلية الفرقة الناجية والحزب المنجّي، رغم ما لها من فضل في تكريس الوحدة المذهبية وإبعاد شبح النزاعات الطائفية في البلاد المغاربية.

٤. اعتماد طرائق تقليدية في التربية تعتمد الحفظ والتكرار والسلطة المشيخية، إلا في ما ندر، يقول ابن خلدون في هذا الشأن منطلقا من مشاهداته لأحوال التعليم في زمانه بأقطار المغرب والأندلس خاصة: «وبقيت فاس وسائر أقطار المغرب خلوا من حسن التعليم من لدن انقراض تعليم قرطبة والقيروان، ولم يتصل سند التعليم فيهم فعسر عليهم حصول الملكة والحذق في العلوم. وأيسر طرق هذه الملكة

على الرغم من أن الإسلام قد حث على تعليم الفتاة، إلا أن العادات والتقاليد المترسخّة منعت الفتاة لعهود طويلة من ممارسة حقّها في تلقي العلوم والآداب والفنون

فتق اللسان بالمحاورة والمناظرة في المسائل العلمية، فهو الذي يقرّب شأنها ويحصل مرامها، فتجد الطالب منهم بعد ذهاب الكثير من أعمارهم في ملازمة المجالس العلمية سكوتا لا ينطقون ولا يفاوضون، وعنايتهم بالحفظ أكثر من الحاجة، فلا يحصّلون على طائل من ملكة التصرف في العلم والتعليم»[٢٣].

كما انتقد ابن خلدون التربية التعسفية المتجاهلة لدافعيّة المتعلمين، حيث قال إنّ «إرهاف الحدّ في التعليم مضرّ بالمتعلم سيّما في أصاغر الولد، لأنه من سوء الملكة، ومن كان مربّاه بالعسف والقهر من المتعلمين... سطا به القهر وضيّق على النفس في انبساطها، وذهب بنشاطها ودعاه إلى الكسل وحمل على الكذب والخبث، وهو التظاهر بغير ما في ضميره خوفا من انبساط الأيدي بالقهر عليه، وعلمه المكر والخديعة لذلك وصارت له هذه عادة وخلقا، وفسدت معاني الإنسانية التي له من حيث الاجتماع والتمرن، وهي الحميّة والمدافعة عن نفسه ومنزله وصار عيالا على غيره في ذلك، بل وكسلت النفس عن اكتساب الفضائل والخلق الجميل، فانقبضت عن غايتها ومدى إنسانيتها، فارتكس وعاد في أسفل السافلين»[٢٤].

ولقد ظل هذا النقد هو نفسه حتى في العصر الحديث على لسان الشيخ الطاهر ابن عاشور في كتابه «أليس الصبح بقريب» لدى تقييمه للتعليم

١٩- ظل المذهبان المالكي والحنفي ممثلين رسميا في الإيالة التونسية إلى عهد قريب جدا من وقتنا الحاضر.

٢٠- ابن عاشور، مصدر سبق ذكره، ص. ٥٩

٢١- المصدر السابق، ص. ٦٨

٢٢- Talbi, M., **Etude d'Histoire Ifriquienne et de la Civilisation Musulmane Médiévale**, Pub. de l'Université de Tunis, ١٩٨٢

٢٣- ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر، فصل في أنّ تعليم العلم من جملة الصّنائع، ١٩٨٤، ص. ص٥٢٣-٥٢٤

٢٤- المصدر السابق، فصل في أنّ الشّدّة على المتعلّمين مضرّة بهم، ص. ص٧٠٣-٧٠٤

بجامع الزيتونة الذي هو أعرق جامعة في العالم الإسلامي. ولذلك، اقترح ابن عاشور نموذجا تعليميا وتربويا بديلا يستند إلى ثلاث مرجعيات: نظرية طبائع العمران البشري الخلدونية- مقاصد الشريعة الإسلامية (المستمدة جزئيا من المرجعية السابقة)- التعليم الأوروبي الحديث والطرائق التربوية النشيطة.

٥. تعليم المرأة: على الرغم من أن الإسلام قد حث على تعليم الفتاة ولم يفرق في ذلك بينها وبين الذكور من الأولاد، إلا أن العادات والتقاليد المترسخّة في النفوس منعت الفتاة لعهود طويلة من ممارسة حقّها في تلقي العلوم والآداب والفنون. ومع هذا، ظهر في التاريخ الإسلامي بإفريقية نساء نلن نصيبا وافرا من العلم، وأغلبهن بنات أمراء أو علماء، نذكر منهن الفقيهة أسماء بنت أسد بن الفرات (ت. ٢٥٠هـ/ ٨٦٤م)، والفقيهة خديجة بنت الإمام سحنون (ت. ٢٧٠هـ/ ٨٨٣م) والأديبة مهرية بنت الحسن التميمي الأغلبية (ت. ٢٩٥هـ/ ٩٠٧م) والشاعرة خديجة بنت أحمد بن كلثوم المعافري (ق. ٤هـ/ ١٠م) والأديبة السيدة أم ملال بنت المنصور بن يوسف الصنهاجي (ت. ٤١٤هـ/ ١٠٢٣م) والأديبة فاطمة الحاضنة (ت. ٤٢٠هـ/ ١٠٢٩م) والمختصة في علوم القرآن عائشة بنت أبي موسى المنوبي (السيّدة المنّوبيّة) (٥٨٦- ٦٦٥ هـ / ١١٩٠- ١٢٦٦م) وغيرهن من السيدات العالمات الإفريقيات[٢٥].

٢٥- انظر مثلا حسن حسني عبد الوهاب، شهيرات التونسيات، مكتبة المنار، (د.ت)، تونس.

ثالثا: التعليم الديني في البلاد العربية في الزمن الحاضر

لقد سنحت لي فرصة المشاركة في شهر ديسمبر/ كانون الأول من السنة الماضية ٢٠١٥ في ورشة العمل الدولية حول «إصلاح مناهج التعليم والعملية التربوية كسبيل لمحاربة التطرّف والإرهاب» التي نظمها مركز القدس للدراسات السياسية بعمّان (الأردن)، فكانت مناسبة للاطلاع على أوضاع التربية الدينية في عديد البلدان العربية، مثل الأردن ومصر والسودان والبحرين ولبنان والعراق والمغرب وفلسطين وبطبيعة الحال تونس التي كنت أحد ممثليها. وما استنتجته هو:

- تأثر المناهج التربوية بصورة النظام السياسي والإيديولوجي الرسمي القائم وبموازين القوى السياسية المهيمنة. وهذه الصورة تتراوح بين التقليدية والسلطوية شبه المطلقة إلى الديمقراطية التوافقية أو المحاصصة الطائفية (في لبنان ٧٩ بالمئة من الطلاب يرتادون المدارس الخاصة التي أنشأتها أو تديرها الطوائف الدينية)، مرورا بالعلمنة المعتدلة أو التعامل الوسطي مع الدين في نظام جمهوري أو ملكي، مثلما هو الحال في تونس والمغرب.

- وجود قدر واضح من الضعف في الوعي المواطني مقابل الوعي الديني الهووي لدى المدرسين والطلبة على حد سواء، ووجود ضعف في الحس النقدي وفي درجة التسامح داخل نسق الاعتقاد المغلق، سواء في التعليم التقليدي الإسلامي أو المسيحي، مع إمكانية أن يكون المسلمون أكثر إظهارا للحماسة الدينية، بحكم عوامل ثقافية وسياسية معينة، دون نفي حالة التعايش اليومي في المجتمع الواسع.

- بعض مثقفي البلاد العربية، على سبيل المثال، يشتكون من الطابع المفرط في التقليد في مناهج التعليم الخاصة بالتنشئة الاجتماعية عامة، وبالتربية الدينية خاصة (في الأردن مثلا)، ووصل ببعضهم إلى حد المطالبة بحذف مناهج التربية الإسلامية واستبدالها بتاريخ الأديان أو الأديان المقارنة (في تونس مثلا)، ولكن بعضهم الآخر يدعون إلى التخفيف من نزعة العلمنة المفرطة التي تسعى القوى العلمانية المتنفّذة إلى فرضها على مناهج التعليم في سياقات الإصلاحات التربوية الجديدة، ويحذّرون من ردود الأفعال المتشنجة والمتطرفة للشباب المسلم الخائف على هويته من الضياع مع وجود إحساس عام بعدوان غاشم مسلط

على العالم العربي والإسلامي من قبل الغزاة الأجانب، والاحتلال الإسرائيلي الصهيوني للأرض العربية. فيدعو هذا الصنف الثاني من المثقفين والمفكرين إلى انتهاج سياسة التنوير الديني والقراءة العقلانية والمقاصدية للنص الديني عوضا عن انتهاج سياسة تجفيف منابع التدين والروحانية.

رابعا: تجربة تونسية ناشئة

سأركز في الأخير، ولكن بإيجاز شديد، على تجربة نعيشها في تونس، ولي شرف المساهمة فيها، وهي محاولة الارتقاء بالتعليم الديني إلى درجة التعليم المستند إلى أحدث النظريات والطرائق التربوية، مع تطبيق نقل تعليمي transposition didactique على المعرفة الدينية العالمة يضفى عليها طابع النسبيّة والمسحة التاريخية- أي نزع القداسة عن أقوال المفسرين والفقهاء وتنزيلها في سياقاتها التاريخية المخصوصة- ويجعلها قابلة لإعادة البناء في إطار إبستيمي حداثي أصيل، وفق مناهج تعليمية-تعلمية بنائية وسوسيو-بنائية مركزة على نشاط المتعلم بالدرجة الأولى.

الفكرة انطلقت من ورقة علمية طلب مني تطويرها إثر مشاركتي بملخص لها في إحدى ورشات مؤتمر دولي حول واقع «الخطاب الديني: إشكالياته وتحديات التجديد»، وذلك بمدينة مراكش في أواسط شهر مايو/ أيار من عام ٢٠١٤. كان موضوع تلك الورقة هو «تعلمية التربية والتفكير الإسلامي» Didactique de l'Éducation et de la Pensée Islamiques.

هذه الدّراسة تمّ عرضها على التحكيم ونشرت مؤخرا في كتاب صادر عن مؤسسة «مؤمنون بلا حدود» تحت عنوان «تجديد التعليم الديني». كان معي في ندوة مراكش زملاء من المعهد العالي للحضارة الإسلامية بتونس، أعجبتهم الفكرة والطرح اللذين تقدمت بهما للمؤتمر، فاقترحوا عليّ التعاون معهم لإحداث ماجستير (مرحلة ثالثة) لتعلمية الدراسات الإسلامية. وقد قمنا بتنفيذ هذا المشروع لدى عودتنا إلى تونس، وباشرت شخصيا تدريس المادة الأساسية المتعلقة بهذا الاختصاص في الجامعة التونسية، منذ السنة الجامعية الفارطة.

الأساتذة الذين سيتخرجون من هذا الاختصاص التربوي الجديد، سيكوّنون أساتذة ومتفقدي التربية والتفكير الإسلامي على منهج تدريس هذه المادة بطريقة علمية نقدية وبنائية.

بقلم: جادالله الجباعي
كاتب وروائي سوري

يدا أبي/ تأليف "مايرون" "أولبرغ" ترجمة مازن معروف - أبو ظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث/ كلمة ٢٠١١

لغة الحُبّ...

قراءة في كتاب «يدا أبي» لمايرون أولبرغ

بروح إنسانية عالية ونظرة عميقة، وبلغة جميلة ساحرة، بسيطة وبليغة في آنٍ، لغة كاتبٍ تمرّس في أدب الطفل، وتمرّس بلغة الإشارة، يمتح مايرون أولبرغ سبعين عاماً من ذاكرة حية مفعمة بالألم والأمل، يرسمها كتشكيل زيتي شفيف على صفحة الماء، فتغدو صوراً متراكبة موّارة يتداخل فيها الصوت والصمت، الطفولة والرجولة، الأبوة والبنوة، الحب والألم، والذاكرة والحياة. هكذا يرسم أولبرغ حياته التي بقيت عالقة في برزخ العبور بين عالمين؛ عالم الأبوين الأصم الصامت، والعالم الكبير من حوله، عالم السمع الذي يحاول الهروب نحوه طالما قدّر له الانتماء إليه.

> أصرا على إنجاب طفليهما، رغم معارضة الأهل "الجهلة" الذين لم يفارقهم الظن بأنه لا يمكن لأبوين أصمين أن ينجبا طفلاً صحيح السمع

يستهل مايرون أولبرغ رواية سيرته الذاتية مذ صار طفلاً، يتذكر بهذه الجمل الصور: «أكثر ما يتجلى بوضوح في ذاكرتي هما يدا أبي. نطق أبي بيديه. كان أصمَّ. كان صوته بيديه ويداه مستودع ذكرياته. وأول لغة تعلمتها كانت النطق بالإشارة». وكأنه بذلك يزيل أي التباس متوقع من ذهن القارئ مستحثاً مشاعره وفضوله، وممهداً الطريق واسعاً أمامه للدخول إلى عالمه، ليغدو جزءاً من المشهد، مدرجاً روايته تلك تحت عناوين فرعية كثيرة للبنية المشهدية للنص، لكنها لا تقطع زمن السرد ولا تعيق انسيابه، إنما تتركه مسترسلاً بهدوء مطمئن واثق، لا يلوي إلا على بعض وقفات عارضة تبدو كتعثر بحصى ناتئة على رصيف الذاكرة، وتفتح بذلك شعاباً ظليلة تنفذ من خلال الصورة المشهدية إلى الخلفية التاريخية للحدث.

الجزء الأكثر إدهاشاً وإرباكاً الذي يثيره أولبرغ: ما الذي نعرفه عن حواسنا وما الذي نجهله؟

فرواية أولبرغ ليست سيرة ذاتية فحسب، بل هي رصد هادئ ومعمق لواقع اجتماعي وإنساني عاشه المهاجرون إلى أمريكا إبان فترة الكساد الكبير التي مهدت للحرب العالمية الثانية وويلاتها، أمثال أسرة أبيه اليهودية روسية الأصل، وأسرة أمه الغجرية هنغارية الأصل، وما زال يعيشه الكثيرون من أمثالهم حتى اليوم، ومعاناة والديه الأصمين من العزلة الصامتة حتى داخل هذه الأسر التي عبر عنها «لويس» الأب بقوله: «كانوا مجرد مهاجرين جهلة من بلاد قديمة»؛ فالأب والأم كلاهما كان طفلاً صحيح السمع، إلا أن إصابة «لويس» بمرض السحايا، وإصابة الأم «سارة» بالحمى القرمزية في طفولتهما المبكرة جعلت منهما أصمين بآذان معطوبة. والأثر الأكبر لهذا العطب كان معاملة الأهل لهما كما لو أنهما بقيا طفلين لم يكبرا، بل مجرد ابنين أصمين أبكمين لا أمل يرتجى منهما أبداً. هذا الوضع هو الذي سيترك عند «لويس» شعوراً بالأسى وسوء الظن تجاه الأهل منذ كان طفلاً حين أدخل إلى مدرسة «فانوود» الداخلية لتعليم الصم ذات النظام العسكري، إذ اعتبره تخففاً من القيام بواجبات طفل «معيوب» وربما هو الموقف نفسه من المعلمين الذين لم يعتبروا الأولاد الصم أذكياء بما يكفي لتعلم مهن مرموقة، إنما نظروا إليهم كحيوانات صغيرة متوحشة عليهم ترويضها وتعليمها النظام. «فالعالم لا يقوده سوى أناس أصحاء السمع».

لم يتعلم النطق باللسان، لكنه ومع رفاقه الصم أتقن لغة الإشارة في عنبر النوم مع أنه من غير المسموح التعامل بها في المدرسة، وأتقن حرفة الطباعة، الحرفة المثالية للرجل الأصم لما فيها من أذى على أصحاء السمع بفعل الضجيج الصادر من آلات الطباعة. وحظي بفرصة عمل ثابت في مجلة «نيويورك ديلي نيوز» الشهيرة في وردية العمل الليلي أولاً، ثم حصل على البطاقة النقابية التي اعتبرها أول فرصة للمساواة بالقيمة الاجتماعية والكرامة الإنسانية بينه وبين صحيحي السمع. الفرصة التي ستؤهله للزواج من «سارة» شريكته بنقص الهوية والمعاناة الصامتة، ويبنيا عالمهما الصامت معاً في البيت الذي استأجراه في «بروكلين» دون مساعدة أحد، ويصرا على إنجاب طفليهما، رغم معارضة الأهل «الجهلة» الذين لم يفارقهم الظن بأنه لا يمكن لأبوين أصمين أن ينجبا طفلاً صحيح السمع.

في هذا البيت ذي السقف القرميد والغرف الأربعة في «بروكلين» الذي دخله «لويس» الأب وزوجته «سارة» يوم زفافهما، ولم يبدلاه ببيت آخر إلا يوم خرج «لويس» منه بسيارة إسعاف إلى مدفنه في مقبرة اليهود بعد أربعين عاماً، في هذا البيت البرزخ بين عالم السمع والعالم الصامت، ستكون حياة «مايرون» الابن ومعاناته، والذي لم يغادره هو الآخر إلا بعد انتهاء دراسته الثانوية وخروجه من عالم أبويه، وهنا ستحكي له يدا أبيه بلغتهما الحية سيرة حياتهما.

في هذا البيت في «بروكلين» الذي كان سيكتب فيه «باشلار»[1] فصلاً آخر عن جماليات المكان ستتحرك يدا «لويس» الأب مهدّبة بآخر ضوء الشمس المتسلل من النافذة بعد وقفة تأمل طويلة استراحتا فيها على الطاولة لتكمل «لمايرون» رواية ولادته في ذاك اليوم الخارج عن قوانين الطبيعة، بطقسه الذي تبدل بطريقة عجائبية من طقس حارق بالنهار كانت «شمسه تشوي رمال بروكلين» وتحول الأطلسي إلى لهيب أحمر منصهر» إلى طقس بارد ماطر حالك الظلمة «شقّت الصواعق السماء محولة إياها إلى شظايا»، متسببة بعاصفة غاضبة ورعد أهوج، وحرق البرق خزانات الوقود في «نيوجرسي» وفوق كل هذا الجحيم وأصوات التحطم التي لم يسمعها، خرج «لويس» المتنكر لتعاليم دينه والمعترض على عدالة الرب تحت المطر مبللاً تحت شلالات الماء رافعاً يديه باتجاه السماء صارخاً بصوته الواهن الأبكم «إلهي، هب ابني القدرة على السمع» كأن كل ذلك كان مقدمة لولادة ابن الأصمين صحيح السمع.

في هذا البيت، ستقول له يدا أبيه: «أنا وأمك أحببناك منذ اللحظة الأولى لكن جزءاً منا تمنى سراً

١ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا.

لو أنك ولدت أصماً». «كنت مولودنا البكر. وكنا مجرد أصمين في عالم سمع، لم يعلمنا أحد الاعتناء بطفل صحيح السمع. فليس لدينا لغة ناطقة تمكننا من السؤال في هذا الشأن، ولا أدرك الآخرون لغة الإشارة ليمدوا لنا يد العون...فكيف سنفهم ما الذي تريده؟... وكيف.. «كيف سنعبر عن حبنا لك»؟ ولئن ولدت طفلاً صحيح السمع، فقد خشيت ألا أتمكن من فهمك. خشيت ألا تتمكن أنت كذلك من فهم والدك الأصم». كأنه يقول مع «روسو»(٢) إذا لم تكن اللغة للتعبير عن الحبّ كأسمى قيمة إنسانية فلا حاجة للإنسان بها. أما الحاجات الأخرى، فيمكن التعبير عنها بعدة طرق.

بهذه الشفافية والعمق يرسم أولبرغ شخصيته المحورية، شخصية الأب الأصم، محدداً موقعها في الزمان والمكان، واصفاً ملامحها الظاهرية، وسابراً أغوارها الداخلية، ليثير فينا التساؤل المربك، أي اللغات أقدم: لغة الجسد والإشارة أم لغة الكلام؟ وأيهما أبلغ وأكثر حياة؟ وماذا يعني تعريف أرسطو للإنسان بأنه حيوان ناطق بالنسبة إلى إنسان أصم؟ أو تعريفه بأنه كائن اجتماعي بالنسبة إلى إنسان معزول؟ ولعل عبارة لويس الأب «العالم لا يقوده سوى صحيحي السمع» تجيب على جزء من السؤال، وتبقي الجزء الآخر في رسم البحث عن إجابة، الجزء الأكثر إدهاشاً وإرباكاً الذي يثيره أولبرغ: ما الذي نعرفه عن حواسنا وما الذي نجهله؟ وإلى أي حد نستطيع أن نتعامل مع من فقد إحدى حواسه كإنسان دون انتقاص من قيمته وكرامته الإنسانية؟

ثم ما هو الصوت؟ هل هو دافئ أم بارد، وهل للألوان أصوات؟ وهل الصوت رطب أم جاف؟ وما هو السمع وما هي اللغة؟ والذي يذكرنا بسؤال «سوزكيند في» روايته «العطر»(٣) ما هي الرائحة؟ أو سؤال «ساراماغو» في روايته «العمى»(٤) ما هي الرؤية وما هو البصر؟ وكيف تصير الحواس هوية؟

هذه الأسئلة ومثيلاتها، والتي عجز مايرون الطفل أن يقدم لأبيه المتسائل ولنفسه آنذاك أجوبة كافية ومقنعة عليها، والتي قلما تستوقف أصحاب الحواس الكاملة، وحبه لأبويه الأصمين وتقديره لمعاناتهما في عالم السمع، ظلت أسئلة حاضرة في ذهنه على الدوام.

> على الرغم من تركيز «مايرون» على شخصية الأب «لويس» في مجمل نصه، إلا أنه لم يغفل شخصية «سارة» الأم، إلا بالقدر الذي أغفلها مجتمعها الذكوري آنذاك

ولعل جملة لويس «كان الأمر يستحق العناء» تفتح الباب نحو إشكالية أكثر تعقيداً على الصعيد العاطفي، وتجعل ساحة الشعور لدى القارئ ذات حدود متحركة وانحيازه العاطفي متبدل الاتجاه، فإصرار الأبوين على إنجاب طفل كان بدافع يتعدى الدافع البيولوجي منذ البداية، والإصرار على أن يكون صحيح السمع وتعليمه النطق بكل الوسائل المبتكرة من «الصنوج» إلى المذياع الدائم العمل جانب مهده، يغذي بداخلهما رغبات أخرى، ربما أهمها استكمال الكيان المنقوص بعلة الصمم، والذي سيترك دائماً عند الأب الشعور بالذنب تجاه ابنه الذي أحبه وأغدق عليه كثيراً، وأراده متميزاً في صفه وفي الفرقة الموسيقية وفي صيد السمك والرياضة... ومن ثم في أصول دينه، لكنه كان يستخدمه كجزء من ذاته وكواسطة لاختراق عالم السمع الذي يصر على تواصله معه ليثبت ذاته فيه، رغم تنكر هذا العالم له، وهو ما ترك ازدواجاً في شخصية مايرون الطفل، عندما يصبح أذنيّ أبيه ولسانه أمام العالم الخارجي، وينطق بلغة الكبار مترجماً إشارات أبيه إلى الآخرين بكلمات مسموعة وبالعكس، ومن ثم يعود في لحظة أخرى طفلاً يتلقى الأوامر وينصاع لإرادة الأهل الذين سيبقون أولياء أمره حتى أمام معلمة المدرسة.

تلك الازدواجية في الشخصية ومع المعاناة المضافة بولادة الأخ الصغير «أروين» التي ستحمّله عبء الاعتناء بطفل صحيح السمع هو الآخر، لكنه مصاب بمرض الصرع، والإشراف على واجباته وتعليمه النطق بدلاً من خطة المذياع التي ابتكرها أبوه من أجله، وهو صغير، انقلبت ارتباكاً في العاطفة تجاه الأبوين والأخ الصغير. «فمايرون» الذي أحب أسرته دون شك في نفسه، وأحب أباه بشكل خاص، وأعجب دوماً بذكائه وتفاؤله وقدرته على التحدي في مجتمع لم ير فيه غير رجل أصم كوصمة دونية، ونفور

٢ جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات/ تعريب محمد محجوب.
٣ باتريك سوزكند، رواية "العطر" ترجمة نبيل الحفار/ دار المدى للثقافة والنشر، سورية.
٤ جوزيه ساراماغو، رواية "العمى" (نوبل ١٩٩٨)

النـاس منـه كأنهـم يتحاشـون الإصابـة بمـرض معـدٍ، أصبح يشعر بالإجحاف اتجاهه كطفل، وأنه هو الآخر ليس أكثر من وسيلة وأداة تواصل بين عالمين، خاصة في بعض حالات الحرج التي يسببها له أبوه أمام الآخرين، والتي يصعب عليه خرق ميثاق الصراحة المعقود ضمناً بينهما في اللاوعي. وهذا ما دفعه ليجعل من سطح البناء الذي يسكنه ملاذاً للهرب من واقعه المجحف، وهناك ستكون أول خلواته مع نفسه وقراءاته وتأملاته التي فتحت في نفسه كل الأسئلة الصعبة: لماذا لا أكون كأي طفل آخر في البناية؟ لماذا ورغم كل المسؤوليات التي رميت في وجهي لا يشار إلي في الشارع إلا «كابن الأطرشين»؟ ولم ينادهما أحد بالسيد أو السيدة «أولبرغ» ولا حتى باسميهما الصريحين «لويس» و«سارة»؛ بل مجرد شيئين مثيرين للشفقة والفضول، حتى من قبل زملاء عمل أبيه من أصحاء السمع، ولم ينطق اسمه أحد في مسيرة حياته كلها حتى من أفراد أسرته القريبة، وحين نطق أخوه اسمه فوق قبره أثناء تأبينه «تراءى له أنه يسمعه لأول مرة».

على الرغم من تركيز «مايرون» على شخصية الأب «لويس» في مجمل نصه، إلا أنه لم يغفل شخصية «سارة» الأم، ولم يغفلها إلا بالقدر الذي أغفلها مجتمعها الذكوري آنذاك، والذي كانت تسوده مفاعيل التقسيم الطبيعي للعمل على أساس الجنس؛ إذ اقتصر دورها على العمل داخل المنزل وربما هذا ما جعلها أقل تعرضاً للضغوط النفسية التي تحصل بمفاعيل الاحتكاك المباشر مع المجتمع في الحياة اليومية. لذلك ظلت لغة الإشارة، التي أتقنتها كما زوجها «لويس»، متناسبة مع شخصيتها الوجدانية «السابحة في الخيال كقصّاص موهوب بالفطرة» وإشاراتها غزيرة الألوان.

وفي النهاية، يجدل «أولبرغ» خيطاً جميلاً برقّة ورشاقة ليشير من خلاله لختام نصه الجميل، حيث يبدأ تمهيده بمشهد أو فصل أطلق عليه اسم «سفر الخروج» تيمناً بالنص التوراتي، وراسماً خطاً آخر لحياته المستقلة عن عالم الأبوين الصامت وتخففه من أعباء الماضي. لكن العلاقة الجديدة لراشد مستقل بأبويه لم تستطع أن تطغى على تلك الصورة التي انطبعت في الذاكرة، وهذه الصورة التي ما زالت تمانع تحولها إلى ذاكرة فحسب هي ما نسجها «مايرون أولبرغ» بهذا النسج الملون في نصه هذا تحت عنوان «يدا أبي» بعد موتهما وتحوله إلى كاتب يستحق القراءة.

يقيناً إن هذا العرض السريع بقدر ما يتسع المجال لا يفي النص حقه، ولا أعتقد أن أي عرض يغني عن قراءة النص الأصلي، إنما قد يضيء جوانب مهمة فيه، وكل قراءة هي صوغ آخر للنص بأدوات قارئه الجديد وعدته.

صدر حديثا

لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

يمكن للقارئ أن يتعرف على تفاصيل أوفى عن كل هذه الإصدارات وغيرها من إصدارات المؤسسة، بالإضافة إلى التعرف على مراكز البيع والمكتبات التي تبيع جميع إصدارات المؤسسة عبر ربوع الوطن العربي عبر الولوج لموقع مؤسسة «مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث» الخاص بالكتب على الرابط الرسمي التالي:
book.mominoun.com

تجارب كونية في الإصلاح الديني

صدر حديثا عن «دار مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع» بلبنان، كتاب جديد يحمل عنوان «تجارب كونية في الإصلاح الديني» من تقديم وتعريب الباحث التونسي محمد الحداد.

يقدم هذا الكتاب، محاولة جماعيّة من متخصّصين في تاريخ أديان مختلفة، للبحث في وضع إصلاحي مشترك بين هذه الأديان.

يطرح هذا الكتاب العديد من التساؤلات حول آليات الانخراط في العالم الحديث، وهل تستلزم فكرة الإصلاح؟ وهل الإصلاح يتمثّل في تغيير الممارسات والمفاهيم، مع المحافظة، في الوقت ذاته، على جوهر الرسالة والاعتقادات؟ هل فكرة الإصلاح مرتبطة بجهد تفسيري تأويلي عميق؟ هل الإسلام هو الدين الوحيد الذي لم يستطع أن يستطلع فكرة الإصلاح وينهض بها؟ وهل الإصلاح يتطلب مفاهيم جديدة في مجال التربية، ونقل المعارف؟

إن عبارة «الإصلاح» طرحت، كما جاء في تصدير الكتاب، في الوسط اليهودي، ثمّ الأرثوذكسي المسيحي، وطرِحت لفترة قصيرة في الكونفوشيوسية، وثمّة جدل أكبر في تقبّلها في البوذيّة الحديثة، كما طرِحَت في الهندوسية الحديثة، قبل أن تتراجع أمام نظريات ما بعد الحداثة. أما المسلمون، فقد استعملت عبارة «الإصلاح الديني» في القرن التاسع عشر، ثمّ تقلّصت الإصلاحية الإسلامية في القرن العشرين، وأخذت مكانها الأصوليةُ، التي تفضّل كلمتي: «صحوة»، و«إحياء»، وكلتاهما تغيّب التفاعل بين الماضي والحاضر.

يمثّل موضوع العلاقة بين الأديان والحداثة أحد الميادين، التي فرضت نفسها في علم الأديان المقارن، ولاسيّما في العقود الأخيرة، التي أكّدت أهميّة العامل الديني، واستمراره في الحياة الفرديّة والجماعيّة للبشر، بعد فترة من سيادة الأيديولوجيات الاستئصاليّة للدين.

ومحمد الحداد، باحث تونسي متخصص في الإسلاميات وتاريخ الأديان، حاصل على الدكتوراه من جامعة السوربون باريس في موضوع «الإصلاح الديني الإسلامي من خلال نموذج محمد عبده»، وهو أستاذ كرسي اليونيسكو للأديان المقارنة في جامعة منوبة التونسية، ويرأس المرصد العربي للأديان والحريات بتونس.

صدرت له مجموعة من الدراسات والمؤلفات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام: قسم أول قدم فيه قراءة مجددة للفكر الإصلاحي العربي، وقسم ثاني تنويري أصدر فيه ثلاثة كتب هي: «مواقف من أجل التنوير»، و«قواعد التنوير»، ثم «التنوير والثورة»، وقسم ثالث يدخل في إطار مشروع يسميه بـ «الحداثة النقدية».

صناعة الذاكرة في التراث الشيعي الاثني عشري

ويعدُّ كتاب «صناعة الذاكرة في التراث الشيعي الاثني عشري» زيارة المراقد أنموذجا»، للباحث التونسي صلاح الدين العامري، مجدداً في بحوثه، التي لا ترى في تاريخ الأديان ترفاً ذهنياً في قضايا ماضية، إنما هو بحث في قضايا العصر المرتبطة بالأديان، وفهم للحاضر من خلال فهم تعقيدات الماضي.

اتخذ المؤلف زيارة المراقد، والأضرحة، والمقامات الشيعية، مسلكاً لمتابعة مراحل صناعة الذاكرة، فدرس نشأتها، وتطورها، وأحكامها، ووظائفها، ودلالاتها؛ فقام بتفكيك نصوص الزيارة، باعتبارها ذاكرة خطابيّة، ومنظومة تواصليّة، وذلك بالتركيز على عدد من وظائفها، ودلالاتها السياسية، والعقدية، والفكرية، وما أسهمت به في الدفاع عن هويّة المذهب الشيعي، وصناعة ذاكرة الجماعة وصيانتها.

كما بيَّن أهم الوظائف الاجتماعيّة لزيارة المراقد، وقارن بين الحج في الإسلام والزيارة الشيعيّة، للوقوف على أوجه التماثل والتمايز، حتى يتسنّى لنا تحديد العلاقة بين الأصل والفرع، أو بين الإسلام والتشيّع.

وقد التزم الباحث الحياد التام، وهو يعالج موضوعه بالجمع بين المعاينة الميدانية، وآليات تحليل الخطاب المرتكز على معطيات موضوعية موثقة، وقابلة للتثبت.

إنّ أهمية هذا الكتاب، الصادر حديثا عن «دار مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع» بلبنان، كما جاء

في تصديره، تبرز، أساساً، في روحه التي تقطع قطعاً مع كتابات التمجيد أو النقض السائدة في ثقافتنا، ولا سيما إذا تعلق الأمر بالنزاع الشيعي السني القديم المتواصل، وهذه الروح هي التي ينبغي أن تنتشر في مجتمعاتنا، فيسهم العلم في تحقيق التعايش بين البشر، دون أن يضحّي بأركانه المتمثلة في الدقة، والموضوعية، والحياد، والكونية.

وصلاح الدين العامري، باحث تونسي، حاصل على دكتوراه في الحضارة، جامعة منوبة. صدرت له مجموعة من الدراسات والأبحاث.

الكتاب أصلا من أصول التشريع

نادرةٌ هي الدراسات العربيّة أو الأجنبيّة، التي تتصدى للأبعاد التشريعيّة في القرآن تصدياً نقدياً مباشراً، والتي تتوسّع في إثارة قضاياه المنهجيّة والمعرفيّة.

ولسد هذا الفراغ، جاء مؤلف «الكتاب أصلا من أصول التشريع إلى حدود القرن الثامن من الهجرة»، للباحث التونسي رياض الميلادي، الصادر حديثا عن «دار مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع» بلبنان، وليستعرض القضايا التي أثارها اعتماد النص القرآني أصلاً من أصول التشريع؛ فعاد إلى عشرات المصادر ليستقي منها معلوماته، وقام بترتيب وتصنيف المسائل، ونبه إلى الإشكاليات التي طرحتها الدراسات الحديثة.

كما يبرز الكتاب كيفيات اشتغال الفكر الأصوليّ، وآلياته في تدبّر المصحف نصّاً تشريعيّاً أوّل في فترات من التاريخ متباينة، ومازال الفكر الإسلامي، إلى اليوم، يثير هذه المسائل في أكثر من فضاء. كما يبيّن وضع علم أصول الفقه، وجهود العلماء في إرسائه، في إطاره العام من العلوم الإسلاميّة، فعرف صاحب الكتاب المصطلحات والإشكاليات المتّصلة بموضوع البحث، واختبر أهمّ المسلّمات الأصوليّة والاعتقاديّة عند المسلمين، والتي تخص القرآن، وهي: الثبوت، والبيان، والشمول، واستعرض هذه المسلّمات، وحلّل أبعادها، مثلما تجلّت في المدوّنة الأصوليّة، ووضح اختلاف اتّجاهات أصحابها، وفرقهم الكلاميّة، ومذاهبهم الفقهيّة، ومدى أثر الواقع ومقتضياته فيها.

وإلى جانب هذا بحث الكاتب في السنّة المتواترة، وفي خبر الآحاد، وفي المخصّصات بأنواعها؛ بل وقف

عـلى مصـادر التشريـع مثـل الإجمـاع، والاجتهـاد، والقيـاس، وغيرهـا مـن الأصـول الفرعيـة، وعـاد إلى أهـمّ المصـادر الأصوليّـة السـنيّة، والاعتزاليّـة، والشـيعيّة، والخارجيّـة، واسـتفاد مـن كتـب العقائـد، والتفسـير، والفقـه، والتاريـخ، وغيرهـا، لوضـع البحـث في إطـاره مـن العلـوم الإسـلامية.

وريـاض الميـلادي باحـث أكاديمـي تونـسي متخصـص في الحضـارة العربيـة، وعلـوم الترجمـة والمصطلحـات.

السكري... السبب السابع للوفاة في العالم بحلول ٢٠٣٠

كَشفت أرقام حديثة لمنظمة الصحة العالمية أن عدد الأشخاص المصابين بالسكري ارتفع من ١٠٨ ملايين شخص في عام ١٩٨٠ إلى ٤٢٢ مليون شخص في عام ٢٠١٤، حيث يقدر معدل الانتشار العالمي للسكري في عام ٢٠١٤ بنحو ٩٪ بين البالغين ممن تبلغ أعمارهم ١٨ عاماً أو أكثر، في حين كان السكري في عام ٢٠١٢، سبباً مباشراً في نحو ١٫٥ مليون حالة وفاة على مستوى العالم، وأن أكثر من ٨٠٪ من الوفيات الناجمة عن السكري كانت في البلدان المنخفضة والمتوسطة الدخل.

وأفادت دراسة متعددة البلدان لمنظمة الصحة العالمية إلى أن ٥٠٪ من المصابين بداء السكري يموتون بسبب الأمراض القلبية الوعائية (أمراض القلب والسكتة الدماغية في المقام الأول)، كما يؤدي ضعف تدفق الدم والاعتلال العصبي (تلف الأعصاب) في القدمين، إلى زيادة احتمالات الإصابة بقرح القدم والعدوى، وإلى ضرورة بتر الأطراف في نهاية المطاف.

وبحسب الأبحاث والإحصائيات الصادرة عن منظمة الصحة العالمية، فإن التوقعات تؤكد أن السكري سيصبح سابع عامل مسبب للوفاة في العالم في عام ٢٠٣٠، حيث نجمت ١٫٥ مليون حالة وفاة عن السكري مباشرة، بينما عُزيت ٢٫٢ مليون حالة وفاة أخرى إلى ارتفاع مستوى الكلوكوز في الدم خلال عام ٢٠١٢ حسب التقديرات، كما أكدت المنظمة أن حوالي نصف مجموع حالات الوفاة الناجمة عن ارتفاع مستوى الغلوكوز في الدم قبل بلوغ ٧٠ سنة من العمر. وأوضحت المنظمة أن اتباع نظام غذائي صحي، وممارسة النشاط البدني بانتظام، والحفاظ على الوزن الطبيعي للجسم، وتجنّب تعاطي التبغ، تعد من الأمور التي يمكن أن تمنع الإصابة بالسكري من النمط ٢ أو تأخر ظهوره.

اليوم العالمي للسكري

يحتفل العالم في ١٤ نوفمبر/ تشرين الثاني من كل عام بـ«اليوم العالمي للسكري»، وهو يهدف إلى التوعية من مخاطر داء السكري، وعلى الرغم من شن حملات عدة طوال العام للتوعية بمخاطر هذا المرض، إلا أن الاتحاد الدولي للسكري، ومنظمة الصحة العالمية، حددا هذا اليوم إحياءً لذكرى عيد ميلاد فردريك بانتنغ الذي شارك تشارلز بيست في اكتشاف مادة الأنسولين عام ١٩٢٢، وهي المادة الضرورية لبقاء الكثيرين من مرضى السكري على قيد الحياة.

ويعد مرض السكر من أكثر أنواع الأمراض انتشارا في هذه الآونة، ويصنف ضمن الأمراض المزمنة، وهو يحدث نتيجة لعجز البنكرياس عن إنتاج الأنسولين بكمية كافية، أو عندما يعجز الجسم عن الاستخدام الفعال للأنسولين الذي ينتجه، ويُعد فرط سكر الدم أو ارتفاع مستوى السكر في الدم من الآثار الشائعة التي تحدث جرّاء عدم السيطرة على داء السكري، ويؤدي مع الوقت إلى حدوث أضرار وخيمة في العديد من أجهزة الجسم، ولاسيما الأعصاب والأوعية الدموية.

مضاعفات مرض السكري

وحذرت منظمة الصحة العالمية من المضاعفات السلبية لمرض السكري مع مرور الوقت، ودورها في إلحاق الضرر بالقلب والأوعية الدموية والعينين والكلى والأعصاب، وزيادة مخاطر الإصابة بالسكتة الدماغية. وأوضحت الدراسة أن اعتلال شبكية العين بسبب السكري من الأسباب الرئيسة التي تؤدي إلى العمى، ويحدث ذلك نتيجة لتراكم الضرر الذي يلحق بالأوعية الدموية الصغيرة في الشبكية على المدى الطويل، حيث تعزى نسبة ٢٫٦ ٪ من حالات العمى في العالم إلى داء السكري، ويُعد أيضًا من الأسباب الرئيسة للفشل الكلوي.

طرائق الوقاية

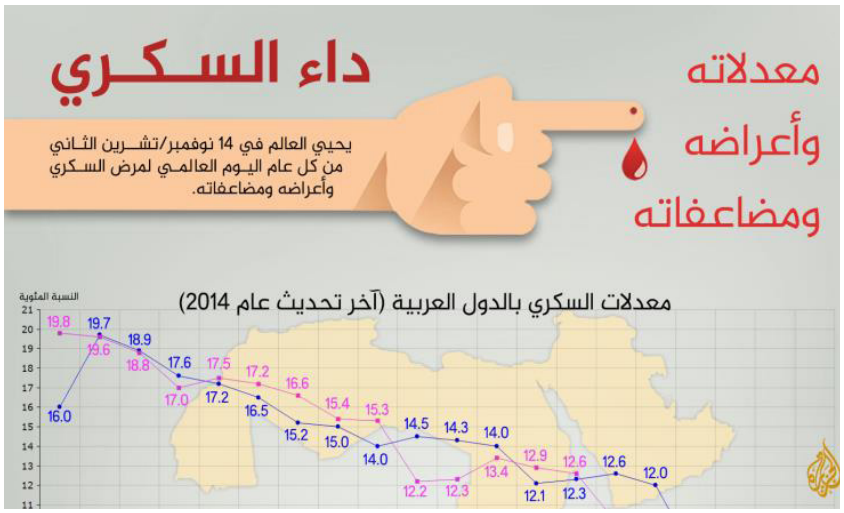
وضعت منظمة الصحة العالمية قواعد عدة للوقاية من الإصابة بهذا المرض، كان أبرزها المحافظة على الوزن الصحي والسليم، وممارسة ما لا يقلّ عن ٣٠ دقيقة من النشاط البدني المعتدل والمنتظم في معظم أيام الأسبوع، واتباع نظام غذائي صحي يشمل ثلاث إلى خمس حصص يومية من الفواكه والخضر، والحد من مدخول السكر والدهون المشبّعة، فضلًا عن تجنّب تعاطي التبغ، حيث إن التدخين يزيد من مخاطر الإصابة بالأمراض القلبية الوعائية، وسرعة تشخيص المرض فور ظهور علامات الإصابة به.

نسب السكري في البلدان العربية

وقالت المنظمة في منشور على موقعها الإلكتروني، إن داء السكري

مـرض مزمـن يحـدث عندمـا يعجـز البنكريـاس عـن إنتـاج الأنسـولين بكميـة كافيـة، أو عندمـا يعجـز الجسـم عـن الاسـتخدام الفعـال للأنسـولين الـذي ينتجـه. والأنسـولين هـو هرمـون ينظّم مستوى السكر في الـدم.

وأوضحـت قاعـدة بيانـات منظمة الصحـة العالميـة (تعـود إلى عـام ٢٠١٤)، انتشـار داء السـكري في البلـدان العربيـة، وبينـت نسـبه المئويـة، وفقـا للأشـخاص الذيـن يبلغـون مـن العمـر أكـثر مـن ١٨ عامـا (ونسـبة سـكر الصـوم لديهـم ٧ مـلي مـول (١٢٦ مليغـرام لـكل ديسـيلتر))، وهـو الرقـم الـذي يعـد عنـده الأشـخاص مصابـين بالسـكري، أو أنهـم يتعاطون أدويـة للسـكر.



الدولة	النسبة المئوية لدى الذكور	النسبة المئوية لدى النساء
الجزائر	١٢٫٣	١٢٫٦
البحرين	١٢٫٠	١٠٫٦
جيبوتي	٨٫٦	٧٫٦
مصر	١٦٫٠	١٩٫٨
العراق	١٧٫٢	١٧٫٥
الأردن	١٦٫٥	١٧٫٢
الكويت	١٩٫٧	١٩٫٦
لبنان	١٤٫٥	١٢٫٢
ليبيا	١٥٫٢	١٦٫٦
موريتانيا	٨٫٥	٩٫٤
المغرب	١٤٫٠	١٣٫٤
عُمان	١٤٫٣	١٢٫٣
قطر	١٨٫٩	١٨٫٨
السعودية	١٧٫٦	١٧٫٠
الصومال	٧٫٤	٦٫٢
السودان	٨٫٣	٩٫٥
سوريا	١٤٫٠	١٥٫٣
تونس	١٢٫١	١٢٫٩
الإمارات	١٥٫٠	١٥٫٤
اليمن	١٢٫٦	١٠٫١

صدر حديثا

سلسلة المشاريع البحثية

تجديد الفكر الإسلامي

مقاربة نقدية

(2)

لمعرفة المزيد يرجى زيارة موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث
www.mominoun.com

ترقبوا

في العدد القادم

«العرب والغرب:
الجوار الصعب»