الدراما التاريخية بين الوثائقية والعرض السينمائى؛ (دراسة فى علم الجمال التطبيقى)

د/ نجلاء مصطفى غراب
مدرس علم الجمال بكلية الآداب جامعة بنى سويف / جمهورية مصر

مقدمة

لا شك أن الحديث عن الدراما التاريخية، يعد من الموضوعات المهمة جداً فى علم الجمال وترجع أهمية هذا الموضوع إلى أنه يسلط الضوء، على حقيقة مشكلة الصدق التاريخى فى الانعكاس الفنى ، ويمكننا من معرفة موقع التاريخ من الفن بوجه عام، ومن فن السينما بوجه خاص، كما يميط اللثام عن الدور المهم، الذى يلعبه الفن الجيد فى نشر المعرفة التاريخية، ويتلخص موضوع هذا البحث فى دراسة العلاقة التفاعلية بين التاريخ ،كمصدر ثرى من مصادر العمل الفنى والسينما كفن، يسعى الى تصوير التاريخ بصورة كلية صادقة .

والحقيقة أن العلاقة بين السينما والتاريخ علاقة قوية، وتعتبر الدراما التاريخية بما قدمته من أفلام تجسيداً حياً لتلك العلاقة ، فهى بالأساس نص مكتوب، يجهز للعرض سواء فى المسرح أو السينما أو التليفزيون، ويستمد مضمونه من معالجة أدبية لأحداث وشخصيات التاريخ، بهدف تصويرها فى لوحة فنية متناغمة وصادقة، تخدم الحاضر من خلال الاستفادة والإعتبار من دروس الماضى.

والمتأمل فى طبيعة الدراما التاريخية، يلاحظ أنها من أصعب أنواع الدراما كتابةً وإخراجاً فهى بطبيعتها معرضة للوقوع فى مخاطر الأخطاء التاريخية، وأبرزها الخطأ المتكرر بشأن المصداقية أو دقة التناول لأحداث وشخصيات التاريخ ، وعرضها كما كانت بالفعل بكل تفاصيلها، وهو ما يقع فيه غالبية المهتمين بهذا النوع من الدراما على اختلاف مستوياتهم ، ويظهر هذا الخطأ تحديداً عندما يشرع المخرج السينمائى أثناء تعامله مع الثوابت التاريخية فى ارتداء عباءة التحليل ، التى تسمح بالاختلاف

وبتعدد وجهات النظر، وهذا بدوره قد يؤدى أحياناً إلى تشويه كامل للحقائق أو لياً لأعناقها، ولهذا لا يصلح هذا المنهج مع الثوابت التاريخية، لأنه ببساطة قد يؤدى إلى ضياع الحقيقة بين هذه الرؤى المتعددة.

ومنذ بداية الدراما التاريخية، نلاحظ أن الجدال معقود بين النقاد وعلماء الجمال والفنانين والأدباء حول هذا الخطأ، وهذا الجدال ليس غريباً خاصة فى ظل وجود أعمال جنحت إلى مخالفة التاريخ ، إلى درجة التشويه من أجل الإثارة والتشويق ، أو من أجل الحبكة الدرامية، حتى ولو كان ذلك على حساب البنية التاريخية، دون الانتباه الى الخطورة البالغة لهذا الامر وخاصة على المتلقى البسيط الذى يصدق كل ما يعرض عليه، ويعتبره قمة الحقيقة، وهو ما يقتضى ضرورة الحرص على تحقيق المصداقية داخل العمل الفنى.

وقد دفعنا هذا الوضع الخطير إلى إثارة بعض التساؤلات المهمة منها مثلاً، هل يتعين على السينمائى أن يكون أميناً فى عرض النص الأصلى؟ وكيف يكون أميناً ولاى شىء للأشخاص أم للمضمون أم للحوار أم للزمان أم للمكان؟ وكيف يمكن تحقيق المصداقية أو الموثوقية بشأن التفاصيل الدقيقة فى عمل تاريخى مثلا؟ هل فعلاً من الممكن توظيف النص التاريخى بالسينما الروائية مع المحافظة على مصداقيته وتأثيره الفكرى؟ ,وهل الدراما الجيدة نقل للتاريخ بكل تفاصيله، أم أنها رؤية متخيلة له؟ وما حدود الخيال السينمائى؟ وهل حرية الخيال تتعارض مع الصدق التاريخى أم لا؟ وإذا كان

الصدق الفنى لا يتعارض مع التصرف فى النص، فهل يمكن النظر إلى الأفلام التى شوهت التاريخ على أنها تعبر عن نوع من الصدق؟ وهل الحفاظ على الحبكة الدرامية مبررا كافياً لتشويه التاريخ، وجعله مجرد تابع للفعل الدرامى؟ .

هذه التساؤلات وغيرها هو ما دفعنا إلى تناول مثل هذا الموضوع، بكثير من التأمل خاصة وأن مشكلة الصدق فى الانعكاس الفنى للواقع التاريخى ، ما تزال غامضة وهو ما نسعى إلى توضيحه نظرياً من خلال الاطلاع على آراء الفلاسفة فى هذا الموضوع ، وعملياً من خلال النظر والتأمل الجاد فى تاريخ السينما نفسه وخاصةً السينما المصرية، لنرى ماذا قدمت لنا من أفلام تاريخية، وهل نجحت فى تقديم دراما تاريخية جيدة أم لا ؟.

ولذا سيأتى بحثى مقسماً على محورين أساسيين :هما البحث فى طبيعة الصدق السينمائى فى مجال التاريخ، وهل هو نقل آلى أم إبداع ؟ والمحور الثانى الوقوف على ماهية الدراما التاريخية الجيدة، من خلال تحليل بعض الأعمال الفنية، التى عبرت عن فهم جيد لمعنى الصدق التاريخى ، وجسدت التوازن بين الجانب التاريخى والجانب الفنى ، وأيضاً الأعمال الأخرى التى أساءت فهم معنى الصدق الفنى فى مجال التاريخ، وأطلقت العنان للخيال السينمائى ليعبث ويشوه فى التاريخ .

ولكننا وقبل كل شىء سوف نبدأ بالحديث عن علاقة الفن بالتاريخ ، وبالرغم من اقتناعى التام بأنه ليس من هدفنا فى هذا البحث الإفاضة فى تحليل تلك العلاقة ، إلا أننى أرى أنه لا مفر من التعرض لها ، لأنها تتصل بإشكالية البحث اتصالاً وثيقاً، وذلك لأننا لا يمكننا أن نتحدث عن علاقة السينما بالتاريخ، دون أن نقف أولاً على طبيعة العلاقة، التى تجمع بين الفن والتاريخ بوجه عام .

أولاً:العلاقة بين الفن والتاريخ

لا شك أن العلاقة بين الفن والتاريخ من أهم الموضوعات التى يمكن تناولها فلسفياً، خاصة وأن كلاً منهما قد اتخذ وضعه ومكانته فى الفكر الفلسفى منذ القدم، فالعلاقة بينهما قديمة وعريقة جداً ،ترجع بجذورها إلى الإنسان الأول، على اعتبار أن الانسان هو صانع التاريخ ، بأحداثه ومواقفه وصانع الفن أيضاً بروائعه وإبداعاته ، وهى أيضاً علاقة قوية، يقترب فيها التاريخ من الفن بدرجة كبيرة ، وخاصةً حين ينتهج المؤرخ الأسلوب الأدبى فى كتابة التاريخ ، هذا الأسلوب الذى يجعل التارخ قريب جداً من الشعر والأدب أكثر من أى مجال آخر، ولعل هذا ما حدا بمؤرخ كبير مثل بوركهارت إلى أن يقول: لايزال التاريخ فى نظرى شعراً إلى حد بعيد، فهو سلسلة من أجل المنظومات وأروعها .

وهو أيضاً ما دفع الفيلسوف وعالم الجمال الإيطالى بندتو كروتشه، إلى القول بأن العلاقة التى تجمع بين إنتاج المؤرخ، وإنتاج الفنان أو الروائى منه على وجه التحديد، قد تصل إلى حد التماثل، فكلاهما من إبداع الخيال، فالتاريخ كالفن يعد

حدساً فنياً فى جانب خاص منه وهو الجانب القابل للتخيل[1] . فالإثنان إنتاجهما وليد الخيال أو عرضاً متخيلاً للوقائع.

وبالرغم من اتفاق مع الرأى السابق فى وجود أوجه شبه بين الفن والتاريخ إلا أننى أرى أنه حتى لو كان الخيال عنصراً مشتركاً بينهما، فإن هذا لا يلغى وجود فارق بينهما ، فبينما يتحرك الفنان بحرية فى عالم من الإمكانيات اللامتناهية ، يتحرك المؤرخ فى عالم محدود، يكون كل دوره فى هذا العالم هو إعادة بناء المعطيات المتاحة له مباشرة ، ولعل هذا مرجعه إلى أن النزعة التاريخية لا تدع خيال المؤرخ حراً، بل تقيده داخل ما هو موجود بالفعل، فتجعله يلتزم برواية ما حدث فى الواقع، ولهذا لا يستطيع المؤرخ الحقيقى أن يتحلل بشكل تام من الموضوعية التاريخية، بل من الضرورى أن يتحلى بشىء منها، حتى لا يُترك الأمر لذاتيته لتتدخل فى أحداث التاريخ فتشوهها .

ومن ثم يمكن القول بأن العلاقة التى تجمع بين المؤرخ والفنان، لايمكن أن تصل إلى حد التماثل كما يزعم كروتشه، وذلك لأن التاريخ نفسه لا فن فيه، ولكن قد يصير المؤرخ فناناً عندما يرتدى عباءة الفنان، ويحرص على عرض الحدث التاريخى بأسلوب قصصى ، يوضح الحدث التاريخى ويفسره ويجعله يحظى بالقبول والإنتشار وذلك لانه يمنح المعلومات التاريخية المشتتة والمبعثرة الوحدة والإتساق والطابع الكلى مما يؤثر على نفسية المتلقى تأثيراً كبيراً.

وبذلك يشكل الفن بالنسبة للتاريخ عاملاً من عوامل قبول المتلقى للمادة التاريخية، بحيث يمكن القول بأنه لا تاريخ بدون قص أو بدون الجانب الأدبى، الذى يمنح التاريخ معنى ودلالة والفن فى قيامه بهذا الدور يقدم لنا التاريخ فى صورته الحقيقية.

وعلى الجانب الآخر نلاحظ أيضاً الأهمية الكبيرة التى يحظى بها التاريخ فى مجال الفن، فهو بالنسبة له بمثابة المصدر الثرى، الذى يستمد منه الفن بعض موضوعاته، وهذا لاعتبارات كثيرة من بينها، أنه يشكل تراكماً روحياً وأدبياً عامراً بالموضوعات الجذابة ، كما يشكل أيضاً عاملاً من عوامل قبول المتلقى للعمل

(1) Croce. B: Aesthetic As Science Of Expression And General Linguistic, Tr By Doglas Ainsle 2nd Edition, Macmillan And Co Limited, London, 1965.p30

الفنى، حيث يشير إلى الماضى الذى يعمل على إثارة وجدان المتلقى، وله حضور حى ودائم فى وجدان الناس، وذلك لأن الإنسان بطبعه، يميل إلى الماضى، ويحن إليه ويفضله وخاصة عندما، يتجسد فى أعمال فنية، يوظف فيها الماضى لخدمة الحاضر بهدف التطلع إلى مستقبل أفضل .

وحسبى أن أشير إلى أنه بالرغم من هذه الأهمية التى يحظى بها التاريخ فى مجال الفن ، إلا أن قيمة العمل الفنى لا ترد بالكامل إلى بعده التاريخى ، أو إلى قيمة الحدث التاريخى الذى يمثله أو الشخصية التى يعبر عنها، فليس الكمال لمن يختار فترات القوة والإزدهار ليعبر عنها ، وليس النقص لمن يختار فترات الضعف التاريخى ليعبر عنها، بل يرجع الأساس فى هذه المسألة إلى أسلوب الفنان وقدرته على معالجة المادة التاريخية، ونجاحه فى إعادة خلق الحدث أو الشخصية التى تمثل لحظة معينة من التاريخ ، وتوظيفها لكى يعبر بها عن حدث معاصر.

ثانيا: العلاقة بين السينما والتاريخ

تظل العلاقة بين السينما والتاريخ موضوعاً مطروحاً ومفتوحاً ، شغل النقاد كما شغل الفنانيين وعلماء الجمال ، وذلك لانه يتعلق بالتداخل والتفاعل بين أجناس وحقول معرفية تجمعهما علاقة قديمة ووثيقة للغاية، ترجع بجذورها إلى بداية السينما ، فهى منذ نشأتها الأولى تتخذ من التاريخ وأحداثه موضوعاً لها، ومن أكثر الفنون تجسيداً لهذا التفاعل الدائم بين السينما والتاريخ فن الدراما التاريخية، هذا الفن الذى إرتبط إرتباطاً فطرياً بالتاريخ،لانه يستمد مضمونه من أحداث التاريخ وشخصياته.

والمتأمل فى تاريخ الفن والأدب يلاحظ أن هناك العديد من الأدباء الذين برعوا فى كتابة هذا النوع من الدراما، واعتادوا على التنقيب والتقليب فى أحداث التاريخ وشخصياته لتوظيفها كأساس، يقيموا عليه أعمالهم الفنية، نذكر منهم الاديب العظيم شكسبير الذى مزج التاريخ والسياسة والشعور الوطنى لدى شخصياته مع روح الفكاهة فى رسمه للعديد من الشخصيات الدرامية وهو ما جسده فى العديد من مسرحياته مثل الملك هنرى السادس (1592) والملك ريتشارد الثالث(1593) وايضاً الأديب المصرى العالمى نجيب محفوظ الذى إتخذ من التاريخ نقطة إنطلاق له فى الكثير من رواياته، مثل عبث الأقدار وكفاح طيبة، وأيضاً أحمد شوقى الذى

إهتم بالمضمون التاريخى وجسده فى العديد من مسرحياته الشعرية مثل كليوباترا ، ومجنون ليلى ، وصلاح عبد الصبور فى مأساة الحلاج، وأيضاً فاروق جويدة فى العديد من مسرحياته مثل الوزير العاشق ، ودماء على أستار الكعبة والخديوى. فهؤلاء الادباء والشعراء وغيرهم كثر قد برعوا فى توظيف التاريخ لخدمة الفن، واستخدموه كعلاج لحل المشكلات الإجتماعية المعاصرة.

وقد أثار هذا التوظيف الأدبى للتاريخ بدوره خيال المخرجين ، الذين انبهروا بصلاحية هذه النصوص وغيرها للتجسيد السينمائى ، وتاريخ السينما زاخر بالعديد من المخرجين الذين برعوا فى هذا اللون ، ونجحوا فى توظيف أحداث التاريخ وشخصياته فى أفلام عديدة ، جسدت بشكل عملى قوة العلاقة بين السينما والتاريخ ، وأثبتت بصورة أو بأخرى تميز السينما على غيرها من الفنون ، فى القدرة على تصوير أحداث التاريخ وشخصياته بصورة صادقة ، تشبه ما كان موجوداً فى الزمن الماضى، ولعل هذا مرجعه إلى أنها فن يعتمد على مفرداته الخاصة، فى تشكيل الخصائص الزمانية للأحداث ، حيث تسعى بما تمتلكه من وسائل وأدوات، إلى أن تضفى على الأحداث المصورة زماناً يبدو واقعياً، وبذلك تمكن المتلقى الذى يعيش الحاضر من أن يحيا التاريخ الماضى بأحداثه مرة أخرى وبصورة واقعية .

والسينما بهذا المعنى لا تتفوق بقدرتها على الرجوع إلى الوراء، والإمساك بالزمن الماضى واستبقائه فحسب، بل تتفوق أيضاً بقدرتها على استرجاع لحظاته العظيمة مرة أخرى ، بصورة واقعية صادقة ، أى تتفوق بقدرتها على التعبير عن التاريخ بصدق ، بما تمتلك من أدوات خاصة لا تتوفر لغيرها ، مثل المؤثرات البصرية والصوتية والديكور والمونتاج ، وغير ذلك من وسائل تعمل جميعاً وبشكل متداخل لتمكنها من تقديم صورة واقعية لأحداث التاريخ .

ومن أكثر الأدوات التى تتيح لها ذلك فن المونتاج، فبفضله تستطيع السينما منح الأحداث المصورة زماناً يبدو واقعياً، وذلك من خلال ترتيب اللقطات التى تنسق الأحداث ، وتضعها فى زمنها الفعلى، وليس فى زمن التصوير، ومن ثم جعلها تظهر فى زمن التقديم، وكأنها أحداث ماضية تجسد التاريخ بصورة صادقة.

ولكن هذه المسألة أى قدرة السينما على تجسيد أحداث التاريخ بصدق، هى مسألة محل خلاف وجدال ، وذلك لأن الصدق بمعناه التقليدى ، يعنى أن ينطبق

الفيلم على الواقع التاريخى إنطباقاً تاماً، لكن السينما عند تحويلها للنصوص التاريخية إلى أعمال فنية ، لا تلتزم دائماً بالنص الأصلى أو بالواقع التاريخى التزاماً تاماً، بل تعتمد بشكل أساسى على تلخيص الأحداث الأساسية فى النص الأصلى ، واستعارة المشاهد البارزة والمثيرة درامياً فقط، وهو ما خلق أحياناً فجوة بين العرض والنص، رأى معها البعض استحالة إتصاف فن السينما بالمصداقية وخاصة فى مجال التاريخ .

ولهذا لا تلقى فكرة التصرف أو التحوير فى النص الأصلى أياً كان نوعه قبولاً دائماً، بل هى محل خلاف وجدال، وآية ذلك أنه عقب تحويل أى نص أدبى إلى عمل سينمائى، نفاجىء بسيل من المطالب التى تنادى بالموثوقية والدقة والأمانة، التى لابد أن يتمتع بها العرض السينمائى، ويكون هذا الخلاف أكثر حدة خاصة مع الموضوعات التاريخية ، حيث ينظر إلى الدراما التاريخية دائماً على أنها محاولة لتوثيق التاريخ ونقله بكل تفاصيله وبدقة، وذلك لأن من أبرز ملامح العمل التاريخى أن يكون مخلصاً للحدث الأصلى أو الشخصية التاريخية إخلاصاً دقيقاً، ومن هذا المنطلق قد يحكم على الفيلم بالنجاح أو الفشل بناءاً على مدى تجسيده للأصل، والتزامه فى عملية الإقتباس من التاريخ بالحقيقة التاريخية، ولكن هناك من يرى أن أصحاب هذا الرأى يتناسوا حقيقة مهمة، وهى أن الدراما التاريخية شأنها شأن أى دراما أخرى ,لا يمكن أن تلتزم بنقل النص الأصلى بكل دقة وأمانة، بل تأتى مختلفة وهذا لأسباب عديدة، من بينها أن من حق الفنان، أن يضفى رؤيته الخاصة على عمله الفنى بإدخال بعض التعديلات، التى يراها منسجمه مع تصوره الخاص والأدوات المتاحة له.

ومن هذا المنطلق، انقسم المهتمين بهذا الأمر إلى فريقين: أحدهما معارض لحرية المخرج السينمائى فى التعامل مع التاريخ ، والتاكيد على أن الصدق الفنى، هو النقل الآلى للحقيقة التاريخية دون أى تحوير أو تغيير، لأى سبب من الأسباب ,وذلك لأن الفيلم التاريخى ليس رخصة تمنح الفنان الحرية، لكى يعبث بالتاريخ كما يشاء ، بل هو محاولة لتوثيق التاريخ، خاصة وأنه يوجه إلى جماهير عريضة، وهذا يقتضى ضرورة أن يلتزم المخرج بحدود النص الأصلى إلتزاماً تاماً.

والفريق الثانى : مؤيد لحرية المخرج فى التعامل مع النص التاريخى وفقاً لرؤيته الخاصة، وذلك لأنه من المستحيل إلتزام الدقة التامة فى النقل، فمن حق المخرج السينمائى أن يتصرف فى النص التاريخى، ويدخل عليه ما شاء من تعديلات وتغيرات، تقتضيها رؤيته الخاصة وامكانات الكاميرا التى تعاونه فى تجسيد شتى المعانى الجمالية، من مجاز واستعارة وكناية بطريقة جديدة ومبتكرة والتأكيد على أن المخرج السينمائى، من حقه أن يحيد عن النص الأصلى، لأنه فى النهاية يقدم لنا عملاً إبداعياً، يعيد بناء الحدث أو الشخصية التاريخية، فيعكس تجربة شعورية خاصة، يعيشها المخرج وكاتب السيناريو مع الأحداث.

وبين هذا وذاك تاهت الحقيقة، وتكونت منطقة ضبابية حجبت معها رؤية الحقيقة، بشأن الصدق الفنى ومدى إلتزام الفنان بأحداث التاريخ، ومن هنا رأينا أنه من الضرورى تحديد معنى الصدق الفنى فى مجال التاريخ ، وأيضاً ماهية الدراما التاريخية الجيدة، ولكن قبل الاستطراد فى الحديث عن معنى الصدق الفنى وماهية الدراما التاريخية الجيدة سوف نبدأ بالحديث عن مشكلة العلاقة بين العرض والنص، وذلك لأنها من وجهة نظرى، تشكل الأساس الفكرى الذى تنطلق منه قضية الصدق الفنى.

ثالثاً: العلاقة بين العرض والنص

تتلخص قضية العلاقة بين العرض والنص، فى الفصل التعسفى بين النص الدرامى والأداء التمثيلى، الذى يحوله من كلام مكتوب على الورق إلى عرض حى أمام الجمهور، فالنص الأصلى يتعرض للتحوير والتطوير والبلورة، على أيدى المخرج والممثلين ومصممى الديكور، أثناء العرض وهذا بدوره قد يؤى إلى خلق فجوة واختلاف بين النص المكتوب والعرض، ظهرت بوضوح خاصة مع النصوص التاريخية، ولهذا أثارت قضية تحويل النصوص التاريخية إلى أعمال سينمائية جدلاً واسعاً جسد ،بشكل جلى حالة التجاذب والتنازع بين اللغتين التاريخية والجمالية.

واللافت للنظر أن قضية التحوير فى النص الأصلى، ليست من القضايا الجديدة سواءاً فى فن السينما، أو فى مجال الفكر الجمالى، فسينمائياً هى مشكلة قديمة، ترجع بجذورها إلى نشأة السينما، حيث انتبه القائمون على صناعة السينما منذ البداية لأهمية التحوير، فى النص الأصلى وضرورة ألا يكون العرض مجرد إنعكاس

بصرى للنص، والمطلع على تاريخ السينما، يلاحظ أن هذا الأمر قد لازمها منذ بدايتها الأولى، ومن أوائل المخرجين الذين بدأوا هذه التجربة، المخرج الطموح محمد كريم بفيلم زينب عام (1930)، عن رواية محمد حسين هيكل، هذا المخرج الذى حاول ألا يكون مجرد ناقل لأحداث الرواية على الشريط السينمائى، ولهذا لم يكتفى بما أورده هيكل عن شخصية زينب، بل حاول أن يغنى الشخصية باستطلاعات ميدانية جديدة، فى المنطقة التى كانت تعيش فيها، وحاول أن يغنى المشاهد بتفاصيل اعتمد فيها على الصورة[2] .

وفى مجال الدراما التاريخية تحديداً، نلاحظ أن المخرجين الذين شغلوا أنفسهم، بتحويل التاريخ بأحداثه وشخصياته إلى افلام سينمائية، قد انتهوا أيضاً إلى أن أهم شى فى عملية الاقتباس من التاريخ، هو مسألة التناول الفنى والقراءة الابداعية الخاصة بالفيلم، وأنه إذا كان الفيلم ينطلق دائماً من نص مكتوب، إلا أنه بكل تأكيد يختلف عنه، وذلك لأن من حق المخرج أن يضفى بصمته الخاصة على عمله الفنى، مما يسهم بدوره فى خلق نص جديد، هو نص العرض الذى يأتى بكل تأكيد مختلفاً عن النص المكتوب .

وعلى مستوى الدراسات الجمالية، نلاحظ أن الفلاسفة أيضاً، قد فطنوا منذ القدم إلى مشروعية الاختلاف بين النص والعرض، ويمكن القول بأن هذا الأمر يرجع بجذوره إلى النظرية الدرامية التى أسسها أرسطو فى كتابه فن الشعر، حين تناول مشكلة الحبكة بين الحقيقة الشعرية والحقيقة التاريخية، وميز بين الممكن التاريخى والممكن الشعرى، وذهب إلى أن الممكن التاريخى يكون صدى لما وقع فقط، أما الممكن الشعرى فهو الممكن مطلقا[3] ، وذلك لأن الفنان فى تعامله مع أحداث التاريخ، لا يهدف إلى نقل التاريخ بكل تفاصيله، بل دوره هو الإنتقاء من أحداث التاريخ، وصياغة ما ينتقيه فى تصوير فنى، يمثله ويعبر عنه بصورة كلية، على عكس

---

[2]-جان الكسان:الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ,دمشق, المؤسسة العامة للسينما 1999 ص47

[3]- أرسطو: فن الشعر ,ترجمة عبد الرحمن بدوى , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة, 1953 ,ص27.

المؤرخ الذى يهتم بنقل كل التفاصيل الجزئية، لحرصه التام على أن يقدم صورة صادقة تقرر الحقيقة.

وبهذا التمييز يمكن القول: بأن أرسطو قد نبهنا منذ القدم الى وجود حداً فاصلاً بين النص والعرض ,وأن فكرة الدقة فى تحويل النص بكل تفاصيله فى العرض، تكاد تكون فكرة غير معقولة تتغافل عن حقيقة جوهرية، تتعلق بمستويات التعامل الفنى مع التاريخ ,وهى أن التحوير فى التاريخ شكل معترف به من أشكال تعامل الفن مع التاريخ، وهو طريقة مشروعة يلجأ إليها المخرج السينمائى لعدة أسباب منها :

1-أن الدقة الآلية فى التحويل، غير ممكنة لاستحالة أن يكون العرض ترجمة بصرية دقيقة للنص. وذلك لأنه ليس بالإمكان إيجاد مترادفات بصرية لكل ما هو لفظى فى النص الأصلى، فلا يمكن فى مجال الدراما استيعاب كل أحداث النص المكتوب، والذى يكتب فى مئات الصفحات فى زمن العرض الذى لا تتجاوز مدته الساعتين غالباً، إلا بشكل ضمنى ومختصر للغاية، ولهذا تحرص السينما على تقديم صورة مكثفة على الشاشة للسرد المسهب فى الرواية أو النص المكتوب، فتلجأ إلى الاختصار الذى يقتضى التركيز على أحداث بعينها دون غيرها، أو تحرص على اختزال الزمن الطويل الذى قد يستغرق سنوات فى الواقع فى لحظات قصيرة من خلال فن المونتاج .

2- أنه لايمكن إخضاع المنطق اللغوى للمنطق البصرى، دون أن يحدث أى تغيير فاختلاف الوسيطين، يستدعى تحولاً جذرياً فى الشكل والمضمون، وذلك لأن النص الأصلى يكون مكتوباً بالكلمات، ويعتمد على السرد اللغوى فى إيصال الأفعال أو وصف الأحداث، أما الدراما فهى نص منطوق ومرئى، يعتمد على الصورة فى تجسيد الأفعال وعرض الأحداث، والتعبير بالصور يختلف بكل تأكيد عن التعبير بالكلمات، إنه تعبير يتحول معه العرض من تجربة عاكسة، أو مجرد إعادة لإنتاج النص، إلى عمل إبداعى له لغته الخاصة، التى يصعب معها الإقرار بدقة النقل من فن إلى آخر.

ولعل هذا ما عبر عنه الفيلسوف الألمانى إرنست كاسيرر، حين أكد على أن لكل فن لغته الخاصة، ولكل لغة خصائص إيقاعية خاصة بها ، ويصعب فى معظم

الأحيان ترجمتها إلى لغة أخرى، ما لم نعرف دقائق هذه اللغة ونقف على أسرارها ومعانيها، ولكننا قد نحاول التقريب بين أنواع اللغات الفنية ، كأن نلحن القصيدة الغنائية، أو نحاول أن نعبر عن فكرتها بالرسم، إلا أننا لا نستطيع أن نحول فناً إلى فن آخر بصورة دقيقة [4] . لعدم وجود توافق وتطابق تام بين مفردات لغة معينة، ومفردات لغة أخرى حتى ولو كانت متطابقة تماماً فى معناها العام، فالسينما مثلاً كنظام سيميولوجى تتفوق على اللغة المنطوقة، لأن بإمكانها اختزال الحوار اللغوى داخل إطار اللقطة [5]، وبذلك تستطيع بدون كلمات أن تقول كل شىء وأن تعبر عن معانى مجردة، تقف أمامها أدوات التعبير الأخرى عاجزة عن طرقها أو الإقتراب منها.

3- أن التحويل يؤدى بالضرورة إلى تغيير فى معنى العمل الأصلى، فيتسبب فى اختفاءه وخلق عمل جديد، يقدم نفسه كعمل مستقل عن العمل الأصلى، وفى هذا الإطار قام كروتشه بتشبيه عملية التحويل من فن لآخر، بتمثال قذفنا به داخل فرن مع سبائك عديمة الشكل من البرونز، فانصهروا جميعاً التمثال والسبائك إنصهاراً تاماً، ويقصد كروتشه بالإنصهار التام، أن الشكل الناتج عن هذا الانصهار مختلف عن التمثال القديم، لأن خصائص التمثال القديم لا تنتقل إليه، بل يتحول إلى تمثال جديد [6]. بسبب دخول أفكار جديدة على العمل، لم تكن موجودة من قبل، هى ما سماها كروتشه بانطباعات أو أفكار المترجم، التى تجعل من العمل الأصلى، والعمل الناتج عملين مختلفين وليس عملاً واحداً[7] .

وبهذا المعنى يمكن القول: بأن كروتشه قد فطن إلى أنه إذا كانت الدراما التاريخية، تبدأ دائماً من نص مكتوب، فإن تحويل هذا النص إلى لغة السينما، يحولها حتماً إلى عمل إبداعى يوازى النص الأصلى، ولكنه عمل جديد كلياً لايشترك مع النص الأصلى إلا فى الموضوع، وتختلف مستويات قراءته وتأويله عن النص

4- Cassirer. E: An Essay On Man, New Haven, Yalle University, Press, 1944.p 154

5- فاضل الاسود: السرد السينمائى , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1999 الطبعة الاولى , ص112

6- Croce.B:Aesthetic P. 20

7- Croce. B: Aesthetic P. 68

الأصلى, لأنه فى النهاية نتاج تجربة شعورية جديدة، يعيشها المخرج بأفكاره وانطباعاته و خياله مع النص الأصلى، مما يسهم بدوره فى تأليف نص جديد هو نص العرض، الذى يعيد من خلاله المخرج صياغة النص الأصلى بلغة سينمائية مركبة، لا تعيد إنتاج الواقع التاريخى من خلال التطابق أو التماثل، بل تضيف إليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة فى عالم الواقع ، وذلك بتوظيف الكاميرا فى المكان والزمان المناسب، بحيث تتمكن من التقاط كل ما هو أساسى ومهم بالنسبة لحبكة الفيلم فقط[8] .

على اننا نلاحظ أنه إذا كان الموقف الفلسفى السابق يشير بشكل ضمنى، إلى مشروعية اختلاف العرض السينمائى عن النص الأصلى، فإن هذا ما صرح به الأديب العالمى نجيب محفوظ، الذى برع فى تلخيص إشكالية العلاقة بين النص والعرض، وتمكن من وضع حداً فاصلاً بينهما، حين قرر أنه ككاتب مسئول فقط عن الكلمة التى يكتبها، أما الصورة التى يظهر بها النص على الشاشة فإنها لمبدع آخر، وهو مخرج الفيلم ,وهذا يعد اقراراً منه بأن عملية التحويل، يعاد فيها خلق النص من جديد بدلاً من نقله بصورة آلية .

ولكن إذا كان الأمر كذلك وأن من حق المخرج التصرف فى النص الأصلى لاعتبارات كثيرة، فإن هناك سؤال جوهرى يفرض نفسه علينا وهو كيف يتحقق الصدق فى مجال الفن مع التحوير فى النص ,أو مع وجود إختلاف بين النص والعرض؟ وبصيغة أخرى كيف تتفق حرية التصرف فى النص، مع الصدق والأمانة فى العرض، الذى يطلب دائماً من الفنان خاصة مع النصوص التاريخية؟ .

للإجابة عن هذا السؤال، نرى أنه بالرغم من اجتهاد الفلاسفة فى معالجة قضية العلاقة بين النص والعرض، وإقرار معظمهم بمشروعية اختلاف العرض عن النص، إلا أن فكرة التصرف أو التحوير، فى النصوص التاريخية فكرة مرفوضة عند نسبة كبيرة من الجمهور، ينظر إلى الدراما التاريخية على أنها محاولة لتوثيق التاريخ ونقله، ومن هذا المنطلق يحكم عليها بالقبول أو الرفض بناء على التزامها فى عملية الاقتباس بنقل الحدث أو الشخصية بكل تفاصيلها،فهل حقا الصدق فى

---

[8]- شاكر عبد الحميد:التفضيل الجمالى (دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى),سلسلة عالم المعرفة , الكويت ,2001, ص358

الدراما التاريخية يقاس بهذه الكيفية؟ هذا ما نسعى الى توضيحه من خلال الوقوف على ماهية الصدق الفنى.

رابعاً: ماهية الصدق الفنى

تعتبر قضية الصدق الفنى من الموضوعات، التى تحظى باهتمام الفنانين بوجه عام والمشتغلين بفن السينما بوجه خاص، وتتلخص فى صراع المخرج السينمائى بين الإلتزام بالحقيقة التاريخية التى يعالجها، و حصوله فى الوقت نفسه على حقه، فى أن يعبر عن رؤيته الخاصة تجاه الأحداث، وأن يترك بصمته على عمله الفنى لا أن يكون مجرد تابعاً للنص .

ويعتبر أرسطو بحق أول من إنتبه من الفلاسفة، إلى حقيقة الصدق الفنى فى مجال التاريخ حين ذهب إلى أن الصدق الفنى، لا يعنى أن يتطابق القول الشعرى مع الحقيقة الواقعية، وذلك لأن المؤرخ والشاعر عنده لا يختلفان فى الوسيلة التى يستخدمها، للتعبير عن الواقع التاريخى بحيث يروى أحدهما الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً، (لأنه من الممكن كما يقول أرسطو تأليف تاريخ هيرودوت نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) ، بل هما يختلفان فى طريقة المعالجة، وحرص الفنان على ألا ينقل الواقع كما هو، بل أن يقدم معالجة له ملخصها التعبير عما يمكن أن يقع، ولهذا حرص أرسطو على وضع الفن فى مرتبة أسمى من التاريخ، فالفن يروى الكلى بينما يروى التاريخ الجزئى[9] .

ولكن إذا كانت وجهة نظر أرسطو، ترتكز بشكل أساسى على عدم تعارض الصدق التاريخى، مع حرية الفنان فى أن يضفى وجهة نظره أثناء معالجته للحدث التاريخى، فإن كروتشه قد ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين قرر أن المؤرخ نفسه، لابد أن يتمتع بشىء من الحرية أثناء تعامله مع أحداث التاريخ, ولابد له أن يعبر عن رأيه ووجهة نظره ومشاعره تجاه الأحداث، وهذا لا يتعارض مع الصدق التاريخى، بل لقد ذهب إلى أن الصدق بمعنى النقل الآلى، ليس مطلوباً حتى فى مجال التاريخ نفسه، وذلك لأن المؤرخ الحقيقى من وجهة نظره، هو من يضيف إلى الوقائع شيئاً من معرفته وخبرته ولو بنسب ضئيلة[10] ، فليس المؤرخ الحقيقى،

---

[9]- أرسطو:فن الشعر ,ترجمة عبد الرحمن بدوى ص26

[10]- Croce.B:Aesthetic p:135

هو من يهتم بتسجيل الوقائع التاريخية بصورة جافة أو باسلوب علمى، أو هو من يشبه الآلة في سرد حوادث التاريخ ، فلا يصح من وجهة نظره، أن نطلق على الإنسان الذى ينقل وقائع التاريخ كما هى فقط لقب مؤرخ.

ومن هنا منحه كروتشه بعض الحرية، فى التعبير عن الواقعة التاريخية ،كما يراها ورأى أن من حقه، أن يظهر مشاعره الخاصة تجاه الأحداث، سواء كانت بالمدح أو الذم، وأن يتعامل مع الواقعة التاريخية من خلال هذه المشاعر، فدور المؤرخ لا يقتصر فقط على نقل الوقائع كما حدثت بالفعل، بل يجب أن يعبر أيضاً عن انعكاسات هذه الوقائع والأحداث على ذاته[11].

والحقيقة أن هذا الكلام لا خلاف عليه، فالتاريخ الحقيقى لا يكون مجرد وثائق ومستندات مكتوبة بأسلوب علمى جاف، أو معروضة بطريقة مملة لا تُغرى القارىء، وذلك لأن التاريخ الذى يقف عند مجرد السرد الدقيق، يشبه الجسد الخاوى من الروح، أضف الى ذلك أن المؤرخ الحقيقى لا يستطيع بأى حال من الأحوال، أن يتجرد بشكل تام من ذاته وفكره وثقافته أثناء قيامه بعملية التأريخ، وذلك لأنه مهما حرص على التزام الحيدة والموضوعية، فإنه بصورة أو بأخرى لا يستطيع تقديم التاريخ بمعزل عن وجهة نظره ومشاعره الخاصة، وهذا يقتضى منه أن يعى ويفهم التاريخ تماماً، حتى لا يقع فى فخ تشويهه.

ولعل هذا ما عبر عنه كروتشه، حين أكد على ضرورة أن يتعايش المؤرخ مع الشخصية أو الواقعة التى يؤرخ لها، ووجه النصيحة إلى من يعجز عن التعايش مع العصر، أو الفرد الذى يؤرخ له بألا يقحم نفسه فى مجال التأريخ، لأنه بوضعه هذا يفتقر إلى النظرة التخيلية التى يتمثل من خلالها الواقع التاريخى، وهذه النظرة هى ما تجعله ينأى عن حدود السرد الظاهرى، وتؤهله للتعايش مع الحدث أو الشخصية التى يؤرخ لها، ومن هذا المنطلق شبه كروتشه المؤرخ بالفنان، ورأى أن موقفه من التاريخ يكون أقرب إلى موقف الفنان، حيث يتمثل كلاهما الواقع بنظرة فردية، ويعمل كلاهما على إعادة صياغة الأحداث التاريخية صياغة جديدة، ولايقوم بنقلها كما هى .

---

[11]- Croce : ibid , p:130

ونحن لا نختلف معه فى أن المؤرخ الحقيقى، يشبه الفنان فى عرض أحداث التاريخ والتعامل معها، وذلك لأن التاريخ فى معناه الحقيقى، ليس هو الوقائع فقط، وإنما هو الوقائع مضافاً إليها الخبرة الشخصية للمؤرخ وقدرته على التعبير عنها. ولهذا أرى أن إختزال عمل المؤرخ فى الملاحظة وتجميع المادة التاريخية فقط، يجعل من التاريخ عملاً من أعمال القص واللصق ومن المؤرخ مجرد كاتب.

ولكن إذا كان المؤرخ الحقيقى وفقاً لما يراه كروتشه، هو من يتعايش مع الشخصية أو الحدث الذى يؤرخه ولا يكون مجرد ناقل فقط، بل يهتم بشكل أساسى بتسجيل مشاعره تجاه الأحداث ويضيف إلى الوقائع شيئا من ذاته وخبرته ولو بنسب ضئيلة، ولا يتعارض هذا مع الصدق التاريخى فكيف نسلب هذا الحق من الفنان، ونقول أن تعبير الفنان عن مشاعره ورؤيته بشأن أحداث التاريخ، يتعارض مع الصدق، وبصيغة أخرى إذا كانت النظرة التخيلية، التى يتمثل من خلالها المؤرخ أحداث ووقائع التاريخ شرطاً أساسياً، لكى يصير مؤرخاً حقيقياً ، كما يقول كروتشه، فهل يمكننا بعد ذلك أن نحرم الفنان منها؟.

الإجابة عن هذا السؤال، تكون بالنفى ,فالفنان أوالشاعر ليس مطالباً بنقل الواقع التاريخى بكل دقة وأمانة، حتى يتسم عمله بالصدق، بل لقد ذهب هيدجر إلى ما هو أبعد من ذلك، فنجده يقول : أن الواقع هو ما قاله الشاعر وما يشرع فى قوله[12] ، ذلك لأن الواقع الحقيقى عند هيدجر، ليس هو الواقع المتناقض الذى نعيش فيه، ونعتقد أنه سكننا الأليف، بل الواقع الحق من وجهة نظره هو ما يبدعه الشعراء.

وذلك لأن بعض الأحداث التى يرويها التاريخ قد تبدو غير محتمله، بل مستحيلة إلى أن ياتى الشاعر، فيجعل منها قصة محكمة السرد مقبولة التصديق[13] . فالفن الحقيقى ليس نقلاً آلياً لأحداث التاريخ، بل هو تصوير فنى لها، أو على حد تعبير أرسطو تصوير للمستحيل المقنع على الممكن غير المقنع.

12- Heidegger: Holderlin And The Essence Of Poetry, In Existence And Being, With An Introduction By Werner Erock Dr. Phil, Vision Press Ltd, London.p310

13 -أرسطو: فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص28

الصدق الفنى فى مجال التاريخ إذن لا يتعارض مع حرية الفنان فى التعبير عن رؤيته ومشاعره تجاة الاحداث، ولكن يمكننا أن نذهب الى ما هو ابعد من ذلك مع جورج لوكاش الذى حدد للصدق التاريخى معنى أخر أكد فيه على أن المباشرة والصراحة من قبل الفنان، فى عرض الشخصيات أو القضايا التاريخية يعد إفقاراً لعالمه الفنى[14] ، فإخلاص الفنان تاريخياً لا يكمن فى الالتزام التام بكل أحداث التاريخ، بل يكمن كما يقول: فى التصوير الفنى الصادق للصدامات الكبيرة، وللأزمات ونقاط تحول التاريخ الكبيرة[15] ، وهذا التصوير الفنى، ليس التزاماً حرفياً بالحدث أو الشخصية، وذلك لأن الشخصيات التاريخية المرسومة بأمانة لا تحقق أبداً الإستمالة الدرامية[16] ، بل من الضرورى تناول الشخصية أو الحدث التاريخى من خلال الخيال، وذلك لأن الصدق التاريخى عند لوكاش، لا يتعارض مع حق الفنان فى أن يتخيل التاريخ كما يشاء، وان يقدم رؤيته ووجهة نظره .

ولكن إذا كان الأمر كذلك، فهل معنى ذلك أن لوكاش، يقصد بكلامه السابق إطلاق العنان للفنان لكى يعبث بالحقيقة التاريخية لصالح نمو الخيال، بحيث يصبح التاريخ مجرد تابع للحبكة الدرامية ؟

للإجابة عن هذا السؤال، نرى أن فهمنا لمعنى الصدق الفنى فى مجال التاريخ، يقتضى منا معرفة جيدة بمستويات تعامل الخيال الفنى مع التاريخ.

والحقيقة أن هناك ثلاث مستويات للتعامل الفنى مع التاريخ، المستوى الأول هو مستوى الدراما التاريخية فى معناها التقليدى، والذى يعتمد بشكل أساسى على الالتزام بشكل عام برواية التاريخ كما هو، مع إدخال بعض التعديلات لدواعى الحبكة الدرامية فقط .

أما المستوى الثانى، فيطلق عليه اسم دراما التاريخ المزيف أوالبديل، وهى تقدم لنا تاريخاً آخر غير الذى تعرضه علينا الوثائق التاريخية .

---

[14] -جورج لوكاش: الرواية التاريخية, ترجمة صالح جواد الكاظم, دار الشئون الثقافية العامة ,العراق, 1986 الطبعة الثانية, ص 80

[15]- جورج لوكاش :المرجع السابق ص237

[16] -جورج لوكاش:الرواية التاريخية ص16

اما المستوى الثالث، فيطلق عليه دراما الخيال التاريخى، التى تقدم لنا حكايات تاريخية خيالية مبنية على بعض الأحداث التاريخية المعروفة، ولكن دون الالتزام التام بها .

والمتأمل فى المستويات الثلاث، يلاحظ أن تعامل الفنان مع التاريخ، لا يسير فى اتجاه واحد فقط، وهو المحاكاة أو الالتزام الحرفى باحداث التاريخ، بل ينظر الفنان الحقيقى إلى التاريخ على أنه مادة خام أولية حافلة بالمواقف، والأحداث والشخصيات التى تصلح كأساس لعمل درامى، يحمل بصماته، ويعبر عن رؤيته الخاصة، ولكنها تحتاج إلى إدخال تعديلات عليها لتلائم الحاضر، ولعل هذا مرجعه إلى أن أحداث التاريخ بالنسبة للفنان، هى أحداث إنسانية قابلة للعديد، من القراءات التى قد تتباين بحسب وجهة نظره ورؤيته، وآية ذلك أن الحدث التاريخى، يكون واحداً لكن كل فنان، يعبر عنه بطريقته الخاصة , والمتحكم الأساسى فى الرؤية التى يقدمها الفنان لتفسير ما وقع تاريخياً، هو الخيال الفنى الذى لا يعيد استنساخ الواقع بأى حال من الأحوال .

ولعل هذا ما ذهب اليه جورج لوكاش، حين رأى أن دور الخيال فى الدراما التاريخية، لا يكمن فى إعادة سرده للأحداث التاريخية الكبيرة، بل يكمن فى الإيقاظ الشعرى للناس الذين برزوا فى تلك الأحداث والأهم من ذلك، هو أن يساعدنا الخيال على أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية، والإنسانية التى أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا ، كما فعلوا تماما فى الواقع التاريخى[17] ، فالدراما التاريخية الحقة إذن، هى التى تصور الماضى وتقربه إلينا، وتسمح لنا أن نعيش جوه الفعلى والحقيقى وعلى الدراما أن تبرز تلك السمات، التى ستجعل من متفرج ما مفصول عن هذه الأحداث بقرون يشعر نفسه بأنه شريك مباشر فيها[18].

وبهذا المعنى يتضح لنا، أن اخلاص الفنان تاريخياً فى نظر جورج لوكاش، لا يعنى استنساخ الواقع التاريخى بكل دقة وأمانة ،كما أنه لا يعنى أيضاً إطلاق العنان للخيال لتشويه التاريخ أو العبث به بل يعنى أمانة الفنان فى عرض هذا الواقع التاريخى، ولكن بما يتفق مع الحاجات الأساسية للواقع المعاصر، وهو ما يعنى

[17] -جورج لوكاش: الرواية التاريخية ص46

[18]- جورج لوكاش: المرجع السابق ص215

تحول التاريخ فى مجال الدراما، من ماضى متجمد إلى مجال حى يمتزج فيه الحاضر المحسوس بالماضى المنتهى، وبدون هذة العلاقة المباشرة بين الماضى والحاضر، يصبح تصور التاريخ مستحيلاً .

ومن هذا المنطلق لا يمكن اعتبار العمل السينمائى نقلاً آلياً للتاريخ، بل هو إعادة صياغة للنص الأصلى بلغة جديدة، من أهم مفرداتها الخيال الذى قد يخلق شخصيات وهمية، لكنه يوظفها من خلال المعالجة السينمائية بطريقة متماسكة وذات مغزى، تضفى على المتلقى نوع من التاثير النفسى الذى يشعره بالمصداقية.

ولكى يتمكن الفنان من تحقيق المصداقية، أو جعل العمل الفنى يشبه ما كان موجوداً فى الماضى لابد أن يحرص على الالتزام ببعض الشروط، التى تعتبر من ضرورات الشكل الدرامى داخل أى عمل فنى وذلك لأن بإمكانها جعل العرض واقعى ,مما يسهم بدوره فى تحقيق تداخل واع بين المتلقى والفيلم السينمائى، ومن هذه الشروط ما يلى :

1-ضرورة التزام المؤلف بصدق النفسية التاريخية للشخوص، والحضور الأصيل المكانى والزمانى لدوافعهم الداخلية، وسلوكهم أى عدم خلق شخصيات شاذة أو شخصيات، تقع نفسياً خارج جو العصر الذى ينقل عنه، وكذلك لابد أن يحرص الفنان على ترجمة الموضوع، إلى أخلاق العصر الذى ينتمى إليه بالإضافة إلى لغته، فعلى المؤلف ألا يقدم أى شىء متناقض مع أخلاق العصر[19] ، بل من الضرورى أن يراعى العصر الذى يجسد فيه الحدث التاريخى، فلا يمكن أن يكتب عن العصر اليونانى كما كان يكتب هوميروس أو هزيود، وإنما يكتب بلغة معاصرة، تراعى روح العصر سواء الذى ينقل عنه، أو الذى ينقل إليه، بحيث يمكن القول بأن الصدق التاريخى إلتزام، وخروج فى الوقت نفسه ,التزام بالخطوط العريضة للحدث، وخروج عنه يتمثل فى توظيفه لمعالجة الواقع المعاصر

2-المعرفة

من أكثر العناصر التى تضمن تحقيق الصدق التاريخى، فى عملية تحويل التاريخ إلى أعمال فنية هو توفر المعرفة، وفى ذلك يقول لوكاش : كلما كانت معرفة الكاتب

[19] -جورج لوكاش: الرواية التاريخية ص77

بفترة ما أعمق وأكثر تاريخية على نحو أصيل ، كان أكثر حرية فى التحرك داخل موضوعه، وأقل شعوراً بالتقيد بالمعطيات التاريخية الفردية[20].

ونحن نتفق معه فى ذلك، فالمخرج وكاتب السيناريو فى الدراما التاريخية، لابد أن يهتم كل منهما بالبحث، والتقصى وقراءة التاريخ قراءة جيدة ،للوصول إلى المعلومات التى تثرى هذا التناول التاريخى، وتجعله أقرب ما يكون إلى الحقيقة التاريخية، ومن الضرورى أن يعى ويفهم كل منهما التاريخ أولاً ثم بعد ذلك، يقوم بترجمة مشاعره والتعبير عن إنطباعاته تجاه الأحداث والمواقف والشخصيات، فهذا الوعى هو الضامن، لأن يبتعد العمل عن فخ المباشرة، أو السرد غير المبرر للتاريخ أو حتى تشويهه، وهو ما لم يتحقق فى بعض الافلام السينمائية التى لم يجهد فيها المخرج وكاتب السيناريو أنفسهما بجمع المعلومات التاريخية الصحيحة .

هذا ولا يعتمد الصدق فى تحويل التاريخ، إلى عمل سينمائى على المعرفة التاريخية وحدها للحفاظ على حقائق التاريخ من العبث أوالتشويه، بل يستدعى أيضاً أن يتوفر للمخرج والسيناريست الحس الزمنى واللغوى والثقافى بشكل عام، فالمبدعين فى هذا المجال يفترض فيهم امتلاك ثقافة تاريخية مقبولة، إضافة إلى الملكة الأدبية بترتيب الأحداث وتوزيع الأدوار، ولذا فإن أفضل المخرجين فى مجال السينما، هو شخص متمكن ومطّلع ومثقف، يفهم التاريخ فهماً عميقاً ويتغلل فى النصوص الأصلية، أو يفنى فيها ويتقمصها تقمص الأرواح .

3-الأزياء أو الملابس

ومن الأشياء المهمة التى تساعد على إضفاء الصدق داخل العمل التاريخى، وتحقق صدق النفسية التاريخية للشخصيات الأزياء أو الملابس، فهى محور أساسى من محاور التعبير الجمالى، وجزء من التعبير الدرامى، تمنح العمل الفنى الواقعية كما أنها تعتبر جزءاً مكملاً لشخصية الممثل، ولهذ يحرص كل من المخرج والممثل البارع فى الدراما التاريخية، على اختيار الملابس بكل دقة وعناية، بحيث يراعى فيها أن تكون تاريخية أى متناسبة مع الفترة التاريخية التى تدور فيها أحداث القصة، وطبيعة الشخصية ومستواها الإجتماعى، بحيث تساعده فى خلق إحساس حقيقى بالعصر الذى يجسده، فالممثل الحقيقى لا يرتدى الملابس التى تناسبه، بل يرتدى

[20]- جورج لوكاش : الرواية التاريخية ص239

ما يناسب الصورة، ويلائم الموضوع حتى لا يتسبب فى خلق نوع من التصدع بين الواقع التاريخى والواقع المتجسد فى الفيلم .

ولا يقتضى هذا الالتزام الحرفى بالدقة التاريخية، بل من الممكن أن نخرج عن هذه الدقة قليلاً لخدمة الهدف الدرامى الجمالى، فكما تراعى الواقع التاريخى لابد أن تراعى الواقع المعاش، أو مواصفات وتقاليد المجتمع الذى نقدم عملنا إليه، وهذا قد يتطلب شيئاً من التعديل أو التحوير الذى يوائم بين الصدق الفنى والتاريخى، وبين المحاذير الأخلاقية والرقابية[21] .

ومن هذا المنطلق يمكن القول: بأنه من الضرورى، أن تكون الملابس فى الدراما التاريخية مزيجاً من الماضى والحاضر، وهذا المزيج لابد أن يتم بذكاء حتى لا يفقد العمل الفنى إنتماءه لعصره، ويكون مصيره الرفض والاستهجان والسخرية، وذلك لأن أى زيف أو خطأ فى الزى وطرازه، يخرق مصداقية المشهد ويضعف منها، وهذا بدوره يسلب العمل الفنى المصداقية، ويسهم فى فشله لأن المشاهد فى هذه الحالة، يشعر بحالة من الاستخفاف بعقله تنأى به عن معايشة الأحداث، أو التاثر بما يراه عن اقتناع، وذلك لأن عين المشاهد تؤثر على مخه .

وبالرغم من اقتناعى التام بالأهمية الكبيرة التى تحظى بها الملابس، فى اضفاء الصدق على العمل التاريخى، إلا أننى أرى أنها ليست الكلمة الأولى والأخيرة فى إبداع الدراما التاريخية، وآية ذلك أننا قد نكون أمام فيلم، يرتدى فيه الممثلين ملابس تحمل طابع العصر، لكن الفيلم نفسه بعيد عن روح العصر، مثلما حدث فى فيلم الحرب العالمية الثالثة، هذا الفيلم الذى يرتدى فيه الممثلون الملابس التاريخية، لكن الفيلم فى حد ذاته عبارة عن مجموعة من الإفيهات السمجة التى لا علاقة لها بالتاريخ ، ولعل هذا ما عبر عنه جورج لوكاش حين قال أن التاريخ فى الفن أكثر من مجرد أزياء وزخارف، أنه يقرر فعلاً الحياة والفكر والشعور والسلوك لدى شخوصه[22] ، وهو ما إنتبه إليه أيضاً الأديب العالمى العظيم شكسبير، الذى نظر إلى الموثوقية التاريخية بمعنى الأزياء والأشياء على أنها غير مهمة، واعتبرها من

---

[21] حسين حلمى المهندس : دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتليفزيون, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,1989,ج2 ص 39

[22] جورج لوكاش: الرواية التاريخية ص87

السمات الصغيرة التى لا قيمة لها، طالما كان الصدام الكبير صحيحا[23] ، فالأهم من صدق الأزياء، أن يكون الصدام الدرامى كبيراً ومؤثراً، وهذا الصدام لا يكون صحيحاً، أو لا ينشأ دراماياً إلا عندما يتعانق الصدق الواقعى، مع الصدق العاطفى داخل الأحداث التاريخية المهمة، أى من خلال المفارقة التى تعتبر من أهم العناصر فى التاثير الدرامى، لأن بفضلها تصبح الأحداث درامية .

نخلص مما تقدم أن الصدق الفنى، لا يعنى استنساخ الواقع بشكل آلى، ولكنه يعنى الحرص على التعبير عن هذا الواقع بشكل واقعى أى بصورة، تشبه ما كان موجود فى الزمن الماضى من خلال حرص الفنان على الإلتزام بالمعايير السابقة، التى تعتبر ضوابط مهمة جداً داخل العمل الفنى يؤدى الالتزام بها، إلى جعل العمل الفنى نابضاً بالصدق والمصداقية والتغاضى عنها، أو إهمال أى عنصر منها أثناء تحويل التاريخ إلى أعمال سينمائية، يؤدى إلى خرق مصداقية العمل الفنى أو التقليل منها .

ويمكن القول بأن حرص الفنان على الالتزام بهذة المعايير، هو ما يميز الدراما التاريخية عن النص التاريخى، فاذا كان التاريخ ينقل لنا حدثاً ينتمى كلياً إلى الماضى، فإن الدراما تسعى بالتزامها بهذه المعايير إلى تقديم نفس الحدث، ولكن تعرضه كأنه ينتمى كلياً إلى الحاضر، وذلك من خلال معالجة خيالية له، تتأسس بشكل جوهرى على الإقتراب من الواقع بالاختزال، أوالتكثيف أوالتقديم والتأخير لتقديم رؤية جديدة لسير الأحداث واقتراح نهاية أو بداية جديدة، تتفق مع رؤية السينمائى للواقع أثناء إنتاج الفيلم .

وحسبى أن أشير إلى أنه نتيجة لهذا الفهم الرائع، والعميق للصدق التاريخى راق لكثير من القائمين على صناعة السينما، وكتاب السيناريو والمخرجين أن يتخيلوا التاريخ كما يشاءون، ولو نظرنا إلى تاريخ السينما المصرية بوجه خاص، فسوف نجد أنها إهتمت، بل وشغفت بالفيلم التاريخى بشكل كبير، حيث تم إنتاج أكثر من فيلم عن شخصيات وأحداث التاريخ، جسد كل منها مستوى معين من مستويات تعامل الفن مع التاريخ، وعبر كل منها عن الصدق بطريقته الخاصة .

---

[23] -جورج لوكاش : الرواية التاريخية ص 218

وإذا كنا قد أشرنا نظرياً إلى أن فهمنا لمعنى الصدق الفنى، يعتمد بشكل جوهرى على معرفة مستويات التعامل الفنى مع التاريخ، وانتهينا إلى أن هناك ثلاث مستويات هى: مستوى الدراما التاريخية فى معناها الكلاسيكى، ومستوى دراما التاريخ المزيف أو البديل، والمستوى الثالث هو دراما الخيال التاريخى، فقد آن الأوان أن نطبق هذا الكلام بشكل عملى، وذلك من خلال النظر إلى تاريخ السينما نفسه لنعرض نماذج عملية لهذه المستويات الثلاث، ونبدأ بالمستوى الأول وهو المستوى الذى التزم القائمين عليه بأدق التفاصيل، وكانوا مخلصين للحدث التاريخى أو الشخصية إخلاصاً دقيقاً برغبة توثيقية واضحة، فقدموا لنا عملاً فنياً أقل ما يوصف به أنه وثيقة سينمائية تؤخذ كمرجعية تاريخية للأجيال القادمة، مثل فيلم أيام السادات .

خامساً: تحليل فيلم أيام السادات

يتناول هذا الفيلم حياة الرئيس الراحل محمد أنور السادات متتبعاً مشوار حياته، من البداية أو منذ صباه مروراً بوصوله إلى الرئاسة، وما ترتب عليه من أحداث هامة فى حياة هذه الشخصية، وحتى لحظة اغتياله وذلك على مدار أربعين عاماً حافلة بالأحداث السياسية والإنسانية وقد نجح القائمون عليه، فى إظهار التفاصيل الإنسانية الصغيرة فى حياة السادات، وعرض الشخصية بكل ثرائها الدرامى .

وقد أثبت هذا الفيلم براعة محمد خان وحرفيته كمخرج عظيم، نجح فى تجنب أى أخطاء تاريخية من شأنها أن تؤدى إلى سقوط الفيلم فنياً أو تاريخياً، ومن أهم السمات التى تحلى بها مخرج هذا الفيلم الأمانة فى التعامل مع أحداث التاريخ، حيث جسد الفيلم مشاهد تاريخية حية، عرضها كما لو كانت نموذجية أو طبق الأصل، كما استعان ببعض اللقطات الأرشيفية التى وظفها بكثرة داخل الفيلم، حتى يجعل منه عملاً نابضاً بالمصداقية، مثال ذلك بعض اللقطات الأرشيفية من جنازة الرئيس جمال عبد الناصر، ولقطات من خطبة عبد الناصر فى ميدان المنشية بالاسكندرية، ولقطات من حرب 56 وحرب 73، ولقطات حية من افتتاح قناة السويس، ولقطات حية من الخطبة التى ألقاها السادات بعد الاستفتاء الشعبى، والموافقة على توليه الحكم والذى مزج فيها المخرج بين اللقطات

الأرشيفية وأداء أحمد زكى البارع، فكان المشهد مزيجاً متوازناً من الخيال والحقيقة، وأيضاً مشهد اغتيال السادات، الذى مزج فيه المخرج بعض اللقطات الحية من عملية الاغتيال الحقيقية مع الأداء الدرامى، فجاءت بنية المشهد مصممة وفقاً للظروف القياسية، التى رافقت عملية الاغتيال وكان الاستعراض العسكرى، وتصميم المقصورة وجميع التفاصيل الأخرى حاضرة ومؤثرة كما ذكرتها المصادر التاريخية، مما جعل من المشهد إعادة بناء للحدث بطريقة ممتازة ومؤثرة، وجعله يرقى إلى مرتبة الوثيقة التاريخية الدقيقة التى يمكن الرجوع اليها .

وقد أثبتت هذه المشاهد أيضاً حرفية المخرج فى التعامل مع الأحداث التاريخية، وانتباهه إلى أنه إذا كان من حق الفنان أن يتخيل التاريخ كما يشاء، وأن يقدم رؤيته ووجهة نظره، إلا أن هناك مواقف وأحداث فى التاريخ لابد أن يعمل على نقلها، كما حدثت بالفعل وعليه أيضاً أن يحرص على رسم الأشياء بالوضع الذى كانت عليه، بحيث تكون الصورة التى يرسمها أيقونية تعرض الحدث بكل تفاصيله، دون الإستعانة بامكانيات الكاميرا التى تعاونه فى تجسيد شتى المعانى الجمالية من مجاز واستعارة وكناية، لأن هذه الأساليب قد تضعف من مصداقية الحدث، وخاصة فى مشهد الإغتيال، فهذا المشهد كان أفضل أسلوب لتناوله، هو الاسلوب الذى اختاره المخرج، وذلك لأن هذة الجريمة، لا يمكن تناولها بمستوى بلاغى أو تأويلى، وإنما الأفضل هو ما حققه هذا المخرج حيث تناول هذا الحدث بطريقة أيقونية ذات مستوى واحد، يتطابق فيه الدال مع المدلول كوسيلة لنقل المعلومة التاريخية بشكل حرفى أو مباشر، وبدون اللجوء إلى الطرق البلاغية فى التصوير .

واذا كان الصدق عند أرسطو يكمن فى مشابهة الواقع أو التلاقى بين الشخصية التاريخية وشخصية الممثل البطل، فإن هذا ما نجح فى تحقيقه مخرج هذا العمل باختياره الموفق للرائع والقدير فى فنه أحمد زكى الذى أغنى العرض بأدائه المميز، و بذل جهداً خارقاً فى تحقيق التماثل الشكلى والنفسى مع شخصية السادات، حيث قام بدراسة الشخصية من كل جوانبها، وألم بمواطن ضعفها وقوتها، وهذا مكنه من الإندماج التام فى كل ملامح الشخصية الداخلية قدر إندماجه مع الملامح الخارجية، فتقمصها تقمص الأرواح ولم يكن مقلداً لها إطلاقاً .

كما التزم أيضاً بعناصر الحبكة الدرامية الجيدة، والتى تتمثل هنا فى الملاءمة وصدق النمط حين حرص على مراعاة ما يليق بالشخصية، من الشجاعة والمهارة فى الكلام، وبذلك أضفى بوجوده المصداقية على العمل الفنى .

هذا وقد حرص المخرج أيضاً على تحقيق الصدق من ناحية الأزياء والديكور والسيارات والاكسسوارات، وكان حريصاً أشد الحرص على تجنب تصوير أى شىء خارج جو العصر، أو من شأنه أن يبعد بالعمل الفنى عن الصدق .

وإلى جانب هذا المخرج البارع ، كان هناك السيناريست العظيم أحمد بهجت الذى نجح فى إخفاء أى فجوة، يمكن أن تظهر بين النص والعرض من شأنها أن تحرم العمل من الاتساق والمصداقية، وقد تجسد هذا بشكل عملى عندما، نجح فى تناول فترة تاريخية طويلة جداً من حياة السادات، تبدأ بصباه وحتى اغتياله كانت مليئة بالأحداث السياسية العظيمة فى ساعات معدودة، هى مدة عرض الفيلم وهى أحداث من الصعب الإلمام بها فى فيلم واحد، إلا أنه مع ذلك قد حافظ على المصداقية .

وبالرغم من عظمة هذا الفيلم واقتناعى بأنه من الأفلام التاريخية، التى التزمت بالحدث والشخصية التاريخية، إلا أننى أرى أن مخرج هذا الفيلم قد وقع فى الخطأ الذى يقع فيه أغلب مخرجى الأفلام التى تتناول شخصيات تاريخية، حيث يميل معظمهم إلى أن يضفى على الشخصية هالة من القدسية غير المبررة، مع أن الواقع قد يقول عكس ذلك، وقد ظهر هذا الخطأ فى حرص المخرج على تقديم تبريرات دائمة لكل أفعال السادات، فالفيلم أحاط الشخصية بروح إيجابية، وكان من الضرورى أن يتعامل معها بحيادية، وألا يسعى إلى تقديم تبريرات للشخصية ليعبر عنها كما ينبغى أن يكون .

واذا ما إنتقلنا إلى المستوى الثانى من مستويات تعامل الخيال الفنى مع التاريخ، نلاحظ أنه إذا كان فيلم السادات قد حرص القائمون عليه، على التزام الخيال الفنى بالحدث والشخصية التزاما دقيقاً مع إدخال تعديلات جزئية لدواعى الحبكة الدرامية، فإن هناك من حور وعدل وتعامل مع الأحداث بطريقة مختلفة، أساءت فهم دور الخيال الفنى، فاطلقت له العنان ليعبث بالتاريخ أو يشوهه كما حدث فى العديد من الأعمال التى صورت التاريخ كما يحلو لها، وكان هدفها الأول والأخير هو

تشويه التاريخ، وسلب وعى المشاهد وتشكيل وعى مزيف لديه من خلال نشر المعرفة التاريخية المغلوطة .

وآية ذلك أنه إذا كان السيناريست فى فيلم أيام السادات، قد نجح فى تجنب ظهور أى فجوة بين النص والعرض، فإن السيناريست فى هذا النوع من الأفلام، قد عجز عن تحقيق ذلك فخلف هوة جبارة بين النص والعرض السينمائى، تحول معها الفيلم إلى جريمة يعاقب عليها التاريخ وذلك لأنه ينتحل صفة التاريخ ويرتكز بشكل اساسى على عملية قتل متعمدة لمعنى الحدث التاريخى أو الشخصية، ومن أمثلة هذه الأفلام فيلم الحرب العالمية الثالثة- الناصر صلاح الدين- وا إسلاماه- المظ وعبده الحامولى)، فهى مجموعة من الأفلام، تنطوى على عدد كبير من الأخطاء التاريخية الفادحة، والمعلومات المغلوطة الصادمة لدرجة، تدفعنا إلى التساؤل ألهذا الحد يمكن تشويه التاريخ، وتحريفه لصالح العمل الدرامى أو الحبكة الدرامية؟ وسوف نركز هنا على فيلم وا إسلاماه كنموذج للأفلام التى شوهت وغيرت فى التاريخ، بل وتجاهلته من أجل الحبكة الدرامية .

سادساً:تحليل فيلم وا إسلاماه

ينتمى هذا الفيلم إلى النوع الثانى الذى يطلق عليه اسم دراما التاريخ المزيف أو البديل، وهو فيلم تدور أحداثه فى فلك التاريخ وليس فيلم تاريخى، وذلك لأن شخصياته شخصيات تاريخية حقيقية, وقصته لها أصل فى التاريخ، وهى قصة سيف الدين قطز واسمه الأصلى محمود، وهو ابن أخت السلطان جلال الدين خوارزم شاه الذى قضى على التتار فى مملكته .

أُسِرَ قطز وهو صغير وصار من المماليك العاملين لدى السلطان عز الدين أيبك، وبعد قتل السلطان على يد زوجته شجر الدر صار قطز سلطاناً على مصر، وتولى قيادة الجيش المصرى فى معركة عين جالوت، حيث كرس حياته كلها لهدف واحد، هو القضاء على التتار والانتقام منهم بسبب ما فعلوه بأسرته، وهو ما حققه بالفعل فى هذة المعركة التى قادها بنفسه، والتى اهتز فيها ميزان القوى مرات عديدة إلى نصر المسلمين بقيادة السلطان قطز وهزيمة التتار.

لكن الكاتب أضاف شخصية جلنار أو جهاد كما يسميها القائمين على الفيلم، والتى لم يكن لها تأسيساً دراماياً حقيقياً فى أحداث المعركة، ولكنها وظفت كحلية

درامية أعطت للعرض مزاقا جميلاً ومخففا للتوتر الدرامى، إلا أن هذه الإضافة تحول معها الفيلم من ملحمة تاريخية إلى قصة، أو حالة من الحب والعشق بين جهاد ومحمود .

ويحمل هذا الفيلم أخطاءاً تاريخية كثيرة، سواء على مستوى الأشخاص أو الأحداث أو الأسماء، لصالح السياق الدرامى، فمن ناحية الأسماء، نلاحظ مثلاً أن شجرة الدر اسمها الحقيقى بعيداً عن الفيلم، هو شجر الدر أم الخليل الصالحية المستعصمة، لكنها فى الفيلم كانت تنادى بشجرة الدر وهو ما أثر على نطق الإسم بالشكل الصحيح والحقيقى عند المتلقى.

أيضا كان طوال الفيلم، ينادى قطز وجلنار بمحمود وجهاد، وهذا غير صحيح لأنه منذ أن أُسرا وأصبحا مماليك أصبح اسمهما قطز وجلنار.

أما من ناحية الأحداث، فالأخطاء لا حصر لها ومنها هروب قطز، وقيام الخادم المسئول عنه ببيعه كمملوك حتى لا يعثر عليه المغول، بينما الحقيقة أنه تم أسره بين الاطفال الذين حملهم التتار إلى دمشق وباعوه كمملوك.

إصرار الفيلم على أن المغول دائمى البحث عن جهاد ومحمود، لكى يتمكنوا من الإستيلاء على الحكم وهذا عبث لانهم بالفعل استولوا على الحكم.

جلنار فى الفيلم كانت موجودة فى معركة عين جالوت، وتردد النداء الشهير وا إسلاماه مع أن الحقيقة، أنها قتلت قبل المعركة وقطز نفسه، هو من ردد النداء حين ألقى خوذته عن رأسه إلى الارض، وصرخ بأعلى صوته وا إسلاماه، وحمل بنفسه وبمن معه حملة صادقة، فأيده الله بنصره ولم تنقض ساعات حتى تفوق المسلمون وسحقوا المغول[24] .

فى الفيلم تم قتل أقطاى على يد بيبرس، والحقيقة أن من قتله، هم مماليك المعز الذين اذاقوه كأس المنية[25] .

سلامة الهندى كان موجوداً طوال الفيلم، على حين أن التاريخ، يؤكد أنه مات وسيف الدين قطز لا يزال صغيراً، ولكنه ظل فى الفيلم حياً لدواعى الحبكة .

---

[24] -على محمد محمد الصلابى: السلطان سيف الدين قطز ومعركة عين جالوت- القاهرة,مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة 2009 ص121

[25] -على محمد الصلابى: المرجع السابق ص79

فى الفيلم سيف الدين قطز، ترك رسل التتار يذهبون، ولكن الحقيقة أنه قتلهم وعلق رءوسهم على أبواب القاهرة من باب زويلة إلى باب النصر، وذلك لانهم أساؤوا الأدب وتكبروا عليه، وكان الهدف من تعليق رؤوسهم على أبواب القاهرة الرئيسية، رفع معنويات الناس وإعلان الحرب على التتار، مما يؤثر سلباً على التتار، ويلقى فى قلوبهم شىء من الرعب أو التردد [26].

وهو ما اعتبره القائمون على الفيلم بأنه مخالف لأصل الدين الإسلامى، فالرسل لا تقتل حتى ولو كانوا كفاراً أو مرتدين عن الاسلام, ولهذا حرصوا على تصحيح ما حدث من سيف الدين قطز مع الرسل ، بأن صوروه وهو يطلق صراحهم، وبذلك وقعوا فى الخطأ لأنهم بذلك شوهوا وغيروا فى الحقائق.

أضف إلى ذلك أن القائمين على العمل، قد حولوا شجر الدر إلى مجرد امرأة عاشقة للسلطة وللرجال، وأخفوا دورها البارز فى تحرير دمياط من الصليبيين، عندما أخفت خبر وفاة زوجها نجم الدين أيوب أثناء المعركة، حتى لا يؤثر ذلك بالسلب على حماسة الجنود، وكل هذا بفضل حنكتها وتدبيرها الحكيم [27] .

فى الفيلم تقوم شجر الدر بقتل زوجها عز الدين أيبك لمعرفتها بزواجه الأول، الذى أنجب منه المنصور، والحقيقة أنها فعلت ذلك، لأنها علمت بنيته للزواج للمرة الثالثة، فأعدت له خمسة من الغلمان الأشداء لاغتياله ونفذوا ذلك فى الحمام[28]

فى الفيلم تم قتل شجر الدر على يد زوجة أيبك الأولى بعد أن أغرقتها فى المياه، بينما فى الحقيقة قام المماليك المواليين لعز الدين أيبك بالقبض على شجر الدر، بعد التأكد من أنها قتلته وأرسلوها إلى زوجته الأولى، التى أمرت خادمات القصر بالدخول على شجر الدر، وضربها بالقباقيب حتى تفارق الحياة[29].

---

[26] -راغب السرجانى: قصة التتار من البداية إلى عين جالوت, مؤسسة اقرا الطبعة الاولى 2006 ص278

[27] -على محمد الصلابى: السلطان قطز ص63

[28] -أحمد مختار العبادى :قيام دولة المماليك الاولى فى مصر والشام, دار النهضة العربية, بيروت ,لبنان, ص139

[29] -على محمد محمد الصلابى: المرجع السابق ص83

عجز القائمين على العمل عن تصوير قطز بالصورة، التى تليق به كبطل من أبطال الإسلام كما لم ينجح المخرج فى نقل حقيقة المغول إلى المتلقى، فرغم الهزيمة القاسية التى منى بها المغول فى هذة المعركة، إلا أن القائد كان بطلاً لم يرضى بالهروب أو الإستسلام أو الإنسحاب عندما عرض عليه أعوانه ذلك[30].

وبناء عليه يمكن القول بأن القائمين على هذا العمل قد شوهوا فى التاريخ، فالسيناريست قد غير فى التاريخ بصورة، تؤثر عليه تماماً، وتجعله يترسخ فى ذهن المتلقى بصورة شائهة سواء على مستوى الأشخاص أو الأحداث.

والمخرجان أيضاً قد اختزلا الملحمة التاريخية فى محورين، هما قصة الحب بين قطز وجلنار والصراع على العرش بطريقة، ظهر فيها المماليك فى صورة جنود مرتزقة، يقتل بعضهم البعض الآخر.

ومن ثم يمكن القول: بأن هذا الفيلم يعتبر نموذجاً، يؤكد أن الخيال الجامح قد يدفع السينما أحياناً إلى تقديم معادل بصرى مسيئاً للتاريخ، يعرض الحقيقة التاريخية بطريقة لا تتناسب مع التسلسل الموضوعى للأحداث أو الشخصيات، وقد يكون هذا الفيلم رائعاً من الناحية الفنية وعلامة من علامات السينما، إلا أنه من الناحية التاريخية، ينطوى على كم كبير من الأخطاء التاريخية، التى أفقدت الموضوع تماسكه الفكرى والتاريخى لصالح نمو الخيال، وبذلك ابتعد تماماً عن ماهية الصدق التاريخى.

وبين هذا وذاك أى بين فيلم السادات الذى حرص القائمون عليه، على الالتزام بالحدث والشخصية إلتزاماً دقيقاً، مع إدخال تعديلات جزئية لدواعى الحبكة الدرامية، وفيلم وا إسلاماه الذى شوه القائمين عليه التاريخ، وقدموا للمتلقى حزمة من المعلومات التاريخية المغلوطة، هناك المستوى الثالث الذى يحور ويعدل ويتعامل مع الأحداث بطريقة مختلفة، يعيد من خلالها بناء التاريخ بما يتفق مع المتطلبات والحاجات الأساسية للواقع المعاصر، فيقدم لنا بذلك دراما تاريخية يتسع معها مفهوم العمل التاريخى، ليصبح صورة تاريخية للحاضر، تثبت بصورة أو بأخرى أن الفيلم أو الدراما، هى أولاً وأخيراً قراءة جديدة للتاريخ، وتفسير وتأويل أكثر منه ترجمة حرفية.

---

[30] -على محمد محمد الصلابى: المرجع السابق ص123

وقد تبنى هذا الأمر مجموعة من المخرجين المبتكرين، الذين قاموا بعملية تفسير للتاريخ، تخدم الحاضر من خلال إثارة الماضى ومن بينهم المخرج العالمى يوسف شاهين فى فيلم المصير، هذا الفيلم الذى قدمه مخرجه رداً على الجماعات المتطرفة، التى حاولت منع فيلمه المهاجر من العرض فى عام 1994) ، ليؤكد من خلاله على حقيقة مهمة، وهى أن التاريخ لا يعيد نفسه ولكن البشر هم من يكررون نفس أخطائهم، والدليل على ذلك أنه، إذا كان الصدام الفكرى بين إبن رشد والتيارات المتشددة المتحالفة مع حكم الخليفة المنصور فى ذلك الحين، إنتهت بحرق كتب ابن رشد فإن نفس الصدام فى الوقت الحاضر مع التيارات المتطرفة، التى طالبت بمنع فيلمه المهاجر من العرض لم تتمكن من ذلك، وهذا ما اعتبره يوسف شاهين إنتصاراً للفكر الإنسانى ضد قوى الظلام والتخلف، وهو ما أكدته بشكل واضح تلك العبارة الرائعة التى أنهى بها فيلمه، للفكر أجنحته ولا أحد يستطيع أن يمنعه من التحليق.

سابعاً:تحليل فيلم المصير

ينتمى هذا الفيلم إلى دراما الخيال التاريخى، التى تقدم لنا حكايات تاريخية خيالية مبنية على بعض الحقائق التاريخية المعروفة، ولكن دون الإلتزام التام بها، وهذا بدوره سمح بتعدد وتنوع الآراء التى حملت الكثير من وجهات النظر بشأنه، وإن كان أغلبها يميل إلى ضرورة استبعاد هذا الفيلم من مجال الدراما التاريخية، لأنه لم يلتزم بحرفية التاريخ .

فبعد عرض الفيلم اعترض بعض المتخصصين، وخاصة فى مجال الفلسفة الإسلامية، ومن بينهم الدكتور عاطف العراقى، الذى أكد فى جريدة الأهرام أن الفيلم يعرض شخصية أخرى غير ابن رشد، هذا المفكر العملاق الذى قدم نسقاً فلسفياً يُعد تعبيراً عن ثورة العقل وانتصاره، وأنه أغفل أشياءاً كثيرة عن ابن رشد، مثل كتبه والبيئة التى نبت فيها، وبعض التفاصيل الأخرى التى جعلته يدخل فى دائرة التشويه المتعمد للحقائق.

ونحن لا نختلف مع الدكتور عاطف العراقى، فى بعض مما ذهب إليه وأرى أن هناك أخطاءاً أخرى، وقع فيها يوسف شاهين سواء على مستوى المضمون، أو على مستوى التصوير، تسمح لنا بالقول بأنه قد أساء توظيف الخيال فى الأصل

التاريخى، فى بعض المشاهد التى أطلق فيها لخياله العنان لدرجة طغت فيها البنية الدرامية على البنية التاريخية أحياناً، وهو ما تجسد فى بعض الأخطاء منها مثلاً، ما يؤكد على أنه لم يراعى عناصر بناء الحبكة الجيدة، التى حددها أرسطو فى الصلاحية الدرامية، ومشابهة الواقع، والملائمة وصدق النمط، وثبات الشخصية الدرامية، فيوسف شاهين هنا لم يلتزم بالملاءمة وصدق النمط، والتى تقتضى أن يراعى المؤلف ما يليق بالشخصية [31].

ومن حيث التصوير لم يراعى فى ملابسه الحالة الاجتماعية لشخصياته، بحيث لا تخرج عن العرف السائد فى مسرح الأحداث إلا لسبب درامى مقبول، وقد تجلى هذا فى أكثر من مشهد يحتاج إلى بحث ومراجعة، لأنه موضع شك وريبة من الناحية الأدبية، مثل جلوس زوجة ابن رشد العالم الجليل أمام تلاميذه بملابس عارية الصدر، أو ظهور الخليفة المنصور فى شكل لا يليق بخليفة عظيم، فهو دائم الظهور بملابس النوم، وفى شكل لا ينم عن الإحترام، وهو الأمر الذى أثبت أيضاً أنه، لم يراعى البعد النفسى والجسمى والإجتماعى للشخصية التى يعبر عنها .

أما من ناحية المضمون، فقد تسلل إلى هذا الفيلم بعض المشاهد، التى تحتاج إلى مراجعة مثل ظهور ابن رشد فى موقف مخالفاً للخليفة، ولا يحترمه وهذا افتراء، فابن رشد لم يكن يخالف الخليفة بل كان يحترمه.

أضف إلى ذلك أن مستوى اللغة، التى يتحدث بها الخليفة مع ابن رشد فى أول الفيلم، لا يليق بخليفة عظيم من أعظم خلفاء المسلمين، وأيضاً لا يليق بابن رشد هذا العالم الجليل.

كما خالف الفيلم أيضاً الرؤية التاريخية عندما أكد على تشجيع الغناء، والرقص وشرب الخمر مع أنه تاريخياً فى هذا الوقت، أمر الخليفة المنصور باغلاق الحوانيت، وبيوت الرقص والأغانى لكن الفيلم ظل يدافع عنها طوال عرضه، بل و أظهر ابن رشد نفسه فى موقف المدافع عن الغناء والرقص بشراسة غريبة.

هذا ويمكن القول: بان شاهين لم يراعى أيضاً عنصر الزمن، فقد حرص على إبراز العنصر الذاتى للزمن، من خلال وصفه لحياة البشر، ليس كما تتبدى فى الواقع التاريخى، ولكن كما يتخيلها هو، وهذا فى الجزء الذى يروى فيه ابن رشد

[31] -أرسطو فن الشعر ترجمة ابراهيم حمادة, مكتبة الانجلو المصرية, ص149

على لسان نور الشريف، أنه كان يمارس الرقص فى شبابه، وهذا بالطبع لا يليق بالطبيب والفقيه والفيلسوف الحكيم ابن رشد، وبذلك يمكن القول: بأنه قد أجبر الشخصية على أداء بعض الأفعال غير المنطقية، وهذا الأمر أدى إلى خلق تصدع بين الواقع التاريخى والواقع الذاتى الذى أصبح مسيطراً على الفيلم.

ولا يمكننى أن أمضى فى سرد أخطاء هذا الفيلم، دون أن أسجل احتجاجا شديدا على مشهده الختامى، الذى يظهر فيه ابن رشد وهو يلقى بآخر كتاب بنفسه فى النار، فهذا المشهد اتسم من وجهة نظرى بالافتعال الشديد، والبعد عن وضع الأحداث فى إطارها الصحيح، وهو ما يدفعنى إلى القول: بان شاهين قد عجز عن تقديم منظور مستقبلى كما يزعم، وذلك لأن الفنان الحقيقى، لا يستطيع أن يقدم منظوراً مستقبلياً، دون أن يفهم الأبعاد التاريخية لعمله والمقصود بالرؤية المستقبلية فى الفن، ليس التنبؤ الساذج بأحداث المستقبل، وإنما يقصد بها وضع الأحداث فى العمل الفنى فى إطارها الصحيح، وهو ما لم يلتزم به شاهين وخاصة فى هذا المشهد، الذى لا يعقل أبداً أن ابن رشد العالم الجليل، الذى أفنى حياته فى العلم والبحث، واعتبر حرق كتبه كارثة عظيمة يصوره المخرج، وهو يلقى بآخر كتاب فى النار بنفسه.

ولعلنى لا استطيع أن أنهى حديثى عن أخطاء هذا الفيلم دون ان اشير الى أن هناك أخطاء أخرى ينسبها البعض الى هذا الفيلم ولنا فيها رأى مختلف منها مثلاً الرأى الذى يذهب الى أن هذا الفيلم لاعلاقة له بابن رشد لأنه لم يروى كل التفاصيل الدقيقة عن حياة ابن رشد ، ولكنى أرى ان هذا الرأى يعبر عن نوع من الذاتية المتطرفة التى تنظر للفن على أنه نقل آلى دقيق للواقع لقد نسى أصحاب هذا الرأى شيئاً مهماً، جعلنى ألتمس ليوسف شاهين العذر فى بعض مما ذهب إليه، وهو أن هذا الفيلم، ليس فيلم وثائقى عن ابن رشد، مثل الفيلم الذى قدمته الجزيرة واشترك فيه الدكتور عاطف العراقى مع نخبة من أساتذة الفلسفة فى العالم العربى، اعتمدوا فيه على سرد بعض المعلومات المهمة عن ابن رشد، فكان العرض أشبه ما يكون بمحاضرة فلسفية عن ابن رشد، أما هذا الفيلم فهو يقدم لنا عملاً درامياً، قد يكون له بعداً تاريخياً أو فلسفياً، إلا أنه فى النهاية لا يقدم لنا واقعة تاريخية أو محاضرة فلسفية، بل يقدم لنا فى المقام الأول عملاً فنياً ورؤية

سينمائية، لا تلتزم بحرفية التاريخ بقدر ما تصور رؤية الفنان الخاصة، التى تتناول جزئية معينة أو جانباً معيناً من جوانب تناول الشخصية، وتتعامل معها من خلال حرية الخيال .

وهذا يدفعنى إلى تبنى وجهة نظر مختلفة، فى الحكم على هذا الفيلم ملخصها أنه إذا كانت الدراما التاريخية، تختلف عن أى دراما أخرى فى أنها تنطلق من أحداث وذوات حقيقية، وترتبط بزمان ومكان محدد، لكنها فى الوقت نفسه تشكل جزءاً من تاريخنا وواقعنا الممتد حتى اللحظة الراهنة، وتعمل دائماً على معالجة الواقع معالجة، يتحول فيها التاريخ من تسجيل للماضى إلى تاريخ حقيقى للحاضر، يجعل من أحداث التاريخ أحداثاً عصريةً أى مستمرة التأثير، فإنه يمكن القول: بأن يوسف شاهين فى المصير قد تمكن من تحقيق ذلك، حيث اتصفت الحبكة باختيار حدث تاريخى خاطب الجمهور العريض بما يحتويه من تيمات الصراع بين قوى التقدم ،وقوى الرجعية ومقاومة الجهل والتخلف وكره الآخر، ورفض التعايش معه ونبذه واحتقار العلم، بدعوى تعارضه مع الدين وغير ذلك من الأفكار التى احتواها الفيلم، والتى تتسق مع ما يحدث فى عالمنا المعاصر، وقد سعى المخرج من خلال فيلمه إلى تقديم تفسير تاريخى، يجعل أحداث التاريخ الماضية مطابقة لما يحدث اليوم، دون أن يؤدى تفسيره للتاريخ إلى سقوط العمل فى فخ المباشرة، وهو ما تحقق فى صياغة الحبكة التى تمت فى أسلوب فانتازى له سحر خاص، يستخلص من ظروف تاريخية (وهى حرق كتب ابن رشد) جوهراً عاماً يطرحة بشكل كلى من منظور معاصر، ينقد الحاضر ويربط تاريخ الماضى بما نعيشه اليوم، وبذلك حول التاريخ الماضى إلى تاريخ حقيقى للحاضر .

ومن ثم يمكن القول: بأن يوسف شاهين قد نجح فى تحويل هذا الحدث التاريخى إلى حدث رمزى، يشير إلى حدث أهم وهو التجسيد لكارثة حقيقية، وهى أزمة الفكر الذى يواجه دائماً بالإرهاب وبالقمع، وتبطش به السلطة الحاكمة، فى كل زمان ومكان وكأن الواقع لا يتبدل ولحظة العقدة لا تتغير، فالأشخاص يغيرون فى ملابسهم ومنازلهم وأسلوب حياتهم، لكنهم أبداً لا يغيرون فى أفكارهم. مما يشير إلى أنه لم يكن الهدف من تصوير تلك الدراما الهائلة، كما يزعم البعض الإبهار

والإثارة للمشاعر، بل الهدف الأساسى من هذا الفيلم، هو الدعوة إلى تامل الماضى للاستفادة من دروسه .

واذا كانت الرسائل من الوسائل التعبيرية، التى يستعين بها المخرج أو كاتب الرواية فى بناء الحدث ونموه، والكشف عن أعماق الشخصية، فإن شاهين هنا قد نجح فى توصيل رسالة تحذيرية للمتلقى قوامها تكرار نفس المصير،وأن ما حدث فى القرن الثانى عشر الميلادى فى بلاد الأندلس،من مؤامرات ضد التنوير وحرق للابداعات، يمكن أن يتكرر فى زماننا وأيضاً فى المستقبل وذلك من خلال المواجهة الأزلية التى يصورها الفيلم بين دعاة التنوير، ودعاة التشدد والإنتباه إلى أن التهاون فى هذا الأمر، سينتهى بحرق كل ما أنتجته البشرية من فكر متجدد،فالرجعية والجمود سوف تؤدى حتماً الى التخلف, والسبيل الوحيد للخروج من الازمة الراهنة والموروثة هو الاصغاء لصوت العقل المتمثل فى بعض الفلاسفة ومنهم ابن رشد فهو النموذج الاشهر فى سياق الحديث عن التقدم والتخلف والصدام المفتعل بين الفلسفة والشريعة, وهو ما أكده الفيلم فى مشهديه الافتتاحى والختامى.

ومعنى هذا أنه إذا كان الفيلم كدراما تاريخية، ينطلق من رحلة فى الزمن فإن الرحلة هنا كانت رحلة فى الزمان والمكان معاً، بدأت بفرنسا وانتهت ببلاد الأندلس، ولم تكن بلا هدف أو لمجرد سرد الماضى أو تشويهه، بل أفضت الرحلة هنا إلى مواجهة النفس، وتحديد أسباب تخلف المجتمع، وبذلك حول الفيلم التاريخ إلى سرك، يؤذن بنهاية الإبداع فى كل المجالات، مما يهدد هويتنا الحضارية بالفناء.

ومن بين الانتقادات التى وجهت الى مخرج هذا الفيلم أنه لم يركز حتى على الشخصية المحورية لهذا الفيلم، وهى شخصية ابن رشد، ولكنى أرى أن هذا الرأى قد غاب عنه شيئا مهماً، وهو أن ابن رشد لم يكن هو محور اهتمام يوسف شاهين، فهو لا يركز على الشخصية، بل يركز على الحدث وهناك أدلة على صحة ما نقول منها، أن كل عناصر العمل حدثاً وشخوصاً ولفظاً وصورة وتركيب، تتآزر جميعاً فى الكشف عن فكرة المصير، التى اتخذها شاهين عنواناً للفيلم، وقد حرص المخرج على الالتزام بحدود هذا العنوان، ولهذا لم يأت الفيلم ليروى كل تفاصيل حياة ابن رشد، بل كان استقطاع لحدث اعتبره القائمين على هذا الفيلم أهم

وأخطر حدث فى تاريخ ابن رشد وفى تاريخ البشرية كلها، وهو صراعه مع التيارات المتشددة والذى انتهى بحرق كتبه.

ففكرة المصير هى ما حرص على إبرازه داخل عمله الفنى، مما يشير إلى أنه لم تكن الشخصية هى محور الفيلم، بل الحدث وهذا ما أكده شاهين بنفسه إلى مجدى الطيب فى مجلة فن عدد يناير 1997 ، فيقول فى المصير لم أكن أبحث عن زمن وإنما كنت أبحث عن فكر[32].

ولعله فى ذلك كان متأثراً بآراء أرسطو الذى أكد على أن الحبكة، هى من أكثر العناصر اهمية فى بناء الحدث، لأن الدراما لا تحاكى الأشخاص بل تحاكى الأفعال.

ويتراءى لى أنه حتى لو كان ابن رشد، هو المقصود من الفيلم، فإن المخرج غير مطالب بنقل كل تفاصيل الشخصية، وذلك لأنه ليس هناك أى ضرورة لوجود تطابقاً حرفياً بين الفن والواقع, حتى حين يشير الإبداع الفنى لشخصية تاريخية، وآية ذلك أن شخصية كليوباترا مثلاً فى الفن الدرامى ، لم تكن نسخة من الواقع الفعلى أو الوجود التاريخى لهذه الشخصية ، فالأشخاص فى الفن لا تكون صورة طبق الأصل من الواقع أو التاريخ، بل يبعد بها الخيال الفنى عن الواقع بقدر ما يهدف إلى تطوير المعانى الإنسانية[33].

والمتأمل فى هذا الفيلم يلاحظ أن كل تركيز يوسف شاهين فيما يخص شخصية ابن رشد هو، أن ينجح فى تحويلها من شخصية موجودة فى باطن التاريخ، إلى شخصية حية من لحم ودم لا تعيش الماضى فحسب، بل تقتحم أيضاً حاضرنا وتواجهنا بأنفسنا من خلال الفكر، فتعيش معنا ونعيش معها ألمها وصراعها فى مواجهة التعصب الدينى والسياسي، عندما يصبح مبرراً للقمع والإرهاب وإنكار الآخر، والتأكيد على أن التطرف الدينى، ليس قاصراً على زمن دون غيره،وكذلك ابراز أن السلطة السياسية دائماً تستعين بالتيارات الدينية لتبرير تصرفاتها بالداخل والخارج معا وأيضاً حشد الناس للجهاد فى كل زمان ومكان بما لديهم من قدرة على قيادة الرأى العام التابع, وقد نجح الفيلم فى تجسيد ذلك فعلاً.

---

[32] -محمود قاسم: الفيلم التاريخى فى مصر, الهيئة المصرية العامة للكتاب,2003 , ص169

[33] -محمد غنيمى هلال:النقد الادبى الحديث,دار نهضة مصر للطبع والنشر, الفجالة ,القاهرة,1979,ص52

وإذا كان هناك من يرى أن الفيلم يخالف الرؤية التاريخية، من خلال تهميش بعض الشخصيات وتغييب شخصيات كابن طفيل وابن عربى ، الذى قدم ابن رشد للخليفة أبى يعقوب ليشرح له ما غمض عليه من شروح أرسطو، فإننى أرى انه حتى لو كانت هذه الشخصيات تعتبر حقول درامية خصبة يمكن تنميتها لتكون منفذاً دراماياً جيداً للتعامل مع التاريخ ، فإن هذا ليس هو موضوع يوسف شاهين، فهو لا يركز على الشخصيات كأساس لبناء فيلمه، بل كل ما يهمه كما قلنا هو الفكر وهذا قد يسمح له أن يضيف شخصيات، أو يهمش شخصيات أخرى، من أجل تأكيد فكرة الفيلم الأساسية، والتى تتلخص فى تكرار نفس المصير، وهو الصراع بين أطراف تؤمن بأهمية العلم والتنوير وأطراف أخرى، تقلل من أهميته ومن أهمية أى شىء آخر، يتعارض مع مصالحها الخاصة.

ومن هذا المنطلق أرى أنه إذا كان يوسف شاهين، قد أهمل بعض الأحداث أو بعض الشخصيات، فإن هذا الأمر قد يحسب له لا عليه، فهو كفنان حقيقى لم يتوجه إلى التاريخ بهدف اعادة سرده، بل عاد إليه مركزاً على لحظاته الفارقة، ومواقفه الإنسانية ذات الأبعاد الدرامية لإحيائه روائيا عبر حبكة فنية، تحقق المتعة والمعرفة بالماضى والحاضر معا، وتقدم لنا تفسيراً للتاريخ قد يماثل فى عمقة ما يقدمه لنا فلاسفة التاريخ .

ومن أهم الانتقادات التى وجهت الى هذا الفيلم ايضاً أنه لا يختلف كثيراً عن فيلم وا إسلاماه، فكلاهما قدم رؤية مخرج تجاوز التاريخ وعجز عن تحقيق الصدق التاريخى وشوه وحرف فى التاريخ، وهو ما يقتضى استبعادهما من مجال الفن, ونحن لا نختلف مع هذا الرأى فى أن كلاهما تجاوز التاريخ، ولكنى أرى أن هناك فارق بينهما، فالتجاوز التاريخى الذى حدث فى فيلم وا إسلاماه، هو التجاوز الذى يضاد الحقائق ويخالفها، فقد ضرب كاتب السيناريو والمخرج عرض الحائط بالحقائق التاريخية الثابتة والمدونة فى كتب التاريخ، ولهذا ينطبق عليه الوصف بأنه تشويه متعمد للتاريخ , فهو تجاوز ليس له اى ضرورة سوى الضرورة الدرامية والتشويق والاثارة والاستهانة بالتاريخ.

أما التجاوز الذى حدث فى المصير، فهو من وجهة نظرى نوع من التجاوز المبرر تحكمه الضرورة الدرامية والرؤية فى الوقت نفسه خاصة وان يوسف شاهين قد

سعى من خلال هذه االمخالفات الى توصيل رؤية معينة وقد نجح فى تحقيق اهدافة على عكس ما حدث فى وا اسلاماه

وحسبى أن أشير الى أن حديثى عن أخطاء هذا الفيلم لا يتعارض مع دفاعى عنه، فهو دفاع يَنْصب حول نقطة محددة، وهى أنه إذا كانت أمانة الفنان فى عرض الواقع التاريخى، تتلخص فى أعمال الخيال فى الواقع التاريخى، وتجسيده بما يتفق مع المتطلبات والحاجات الأساسية للواقع المعاصر، فإن يوسف شاهين قد نجح فى تقديم دراما تاريخية، تثير الماضى وتجعل المعاصرين يندمجون فيه، وكأنه تاريخهم وهو فى ذلك مبدعاً فدفاعى عنه لم يبرر عذراً بعض أخطائه.

ومن هذا المنطلق فأنا لا أتفق مع من يحكمون على هذا الفيلم بالفشل بناءً على عدم نقله للتاريخ بدقة تامة، بل على العكس من ذلك أرى أن هذا الفيلم، يعتبر من العلامات البارزة فى تاريخ السينما، يبرهن بصورة أو بأخرى على أن التاريخ ليس بالشىء المقدس وإنما هو نص كباقى النصوص الأخرى، هو نتاج ثقافى وأيديولوجى قابل للقراءة والتأويل، ما دام فى إمكان المخرج خلق رؤى وتصورات جديدة غير موجودة فى النص الأصلى، أو فى التاريخ يكتبها بواسطة الكاميرا، ويصنع منها معزوفة متكاملة، تثبت بشكل جلى أن الفيلم أو الدراما، هى أولاً وأخيراً قراءة جديدة للتاريخ، وتفسير وتأويل أكثر منه ترجمة حرفية.

وعليه أرى أن هذا الفيلم، وكل ما أثير بشأنه من جدل وانتقادات حول مدى مطابقته للتاريخ تعبيراً صريحاً، وقراءة جيدة لحقيقة العلاقة بين السينما والتاريخ، فهو يشير إلى نوع من المكاشفة التى تصور العلاقة المثارة دوما بين الفن وواقع التاريخ، وهو بصورة أو بأخرى تأكيد لمدى اختلاف الصدق الفنى عن النقل الآلى للتاريخ .

ولكن السؤال الذى يفرض نفسه علينا الآن هو، كيف يعلن التاريخ أنه برىء من أى فيلم لابتعاده عن الوثائقية، ويأتى الفن ليعلن أنه لا يمكن استبعاده من مجال الدراما التاريخية، وأنه جزء مهم منها رغم أخطائه وابتعاده عن الوثائقية؟

للإجابة عن هذا السؤال نرى أن الخروج من هذا المأزق، أو من هذا التناقض الظاهرى، لن يتم إلا بتجاوز أى خلط بين الصدق التاريخى والصدق الفنى

ثامناً: التمييز بين الصدق الفنى والصدق التاريخى

لا شك أن هناك فارق كبير بين الصدق الفنى والصدق الواقعى خاصة وان الصدق الفنى لا يشترط فيه الالتزام بالنقل التام، وهذا لسببين: أولهما أن المشكلة من وجهة نظرى ليست فى تجاوز التاريخ أو عدم التزام الفنان بالنقل الآلى له، فهذا ليس مطلوباً منه الا فى الافلام التسجيلية ، أما فى مجال الدراما التاريخية فإن التحوير فى التاريخ كما ذكرنا سابقاً، هو شكل من أشكال التعامل الفنى مع التاريخ مسموح فيه للفنان، أن يرى التاريخ كما يشاء وأن يتجاوزه بخياله، ولكن بشرط ألا يضاد هذا التجاوز الحقائق، أويخالفها أى أنه إذا كان من حق الفنان، أن يحتفظ ببعض الجوانب التاريخية دون بعضها الآخر، فإنه من الضرورى بالنسبة لهذة الجوانب التى يحتفظ بها أن يتعامل معها بأمانه ومصداقية .

والأمانة التى أقصدها هنا، تتلخص فى ألا يزود الفنان المتلقى بمعلومات مغلوطة عن الشخصية أو الحدث التاريخى، لتكون بديلاً عما هو موثق بالفعل فى التاريخ، وأن يسعى إلى تجسيد التاريخ فى صورة واقعية، تكون أقرب إلى الصواب وألا يلجأ المخرج إلى التاريخ، ليثبت ما يشاء من أفعال وأحداث، يمزج فيها التاريخ بالفانتازيا على أنه وحدة كاملة متكاملة، فدور الخيال الذى نقتنع به يكون دوراً تشكيلياً، يحقق التناغم والامتزاج بينه وبين الحقيقة، وينأى بنفسه عن خلق أى نوع من التصدع بين الواقع التاريخى والواقع المتجسد فى الفيلم .

والسبب الثانى يكمن فى اقتناعى بأن خروج الفيلم عن السياق التاريخى، لا يهدم أبداً قيمته الجمالية، فهناك فارق بين القيمة التاريخية والقيمة الجمالية، وآية ذلك أنه بالرغم من اعترافنا بوجود أخطاء تاريخية فى نماذج الأفلام التى رجعنا إليها، إلا أن هذه الأخطاء والتى تتلخص فى ابتعاد هذه الأفلام عن الإلتزام الدقيق بالواقع التاريخى، لا يمكنها هدم هذه الأفلام أو حذفها من تاريخ السينما أو عدم الاعتراف بقيمتها الجمالية، وذلك لأن هذه الأخطاء التاريخية التى قد ينطوى عليها أى عمل درامى، قد تخرجه من مجال التاريخ لكنها لا تبعده عن مجال الدراما إطلاقاً.

ولعل هذا مرجعه إلى أن معيار الصدق، فى الدراما التاريخية مختلف تماماً عن الصدق التاريخى، وهذا هو ما انتبه إليه أرسطو منذ القدم، فهو بحق يعد أول من فصل بينهما وأكد على أن الصدق الفنى يختلف تماما عن الصدق الواقعى، فليس

الصدق الواقعى هو ما يشغل بال الفنان، لأنه لا يكفى فى مجال الفن تصوير الواقع وحده, وذلك لأن مهمة الشاعر الحقيقية، لا تكمن فى رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع [34] ، سواء كان هذا الممكن موجوداً أو غير موجود فالفن تمثييل للمثل الأعلى، يتمتع معه الفنان بالحرية التى تمكنه من تصوير كل ما يراه فى الواقع وكل ما يتخيله داخل عقله.

ومن هذا المنطلق لايهتم الفنان فى الدراما التاريخية بنقل التاريخ بشكل آلى، وإنما يسعى إلى تقديم تعبير مختلف، ينطلق من الحدث التاريخى الذى يعبر عما هو كائن والى جانبه، تكون هناك العاطفة أوالفكرة التى يسعى الفنان إلى تجسيدها، والتى تعبر عما ينبغى أن يكون، أما فى مجال التاريخ، فإن المؤرخ يكون دائم البحث فيما هو موجود فقط، لأنه تصوير للأحداث الواقعية، ولهذا لا يطالب الشاعر أوالفنان فى عمله الفنى بالصدق أو الكذب الواقعى، على عكس المؤرخ أو العالم، [35]. يكون مطالباً بنقل الصورة التى يراها، ويحرص على أن تقرر صورته هذه الحقيقة، وذلك لأن الصورة التى يرسمها المؤرخ قصد بها أن تكون صادقة، بينما يلتزم الفنان بشىء واحد فقط وهو رسم صورة متماسكة وذات مغزى، وفى هذا الإطار قد يتعمد الفنان أحياناً السكوت عن بعض الأشياء فى فنه، لإقتناعه بأن الصورة أو اللغة الخاصة بفنه، سوف تقول وتعبر أكثر من أى وسيلة أخرى

فارق آخر يمكن استنباطه من تمييز أرسطو بين الصدق الفنى والصدق التاريخى، وهو أنه إذا كانت مهمة الشاعر عند أرسطو، لا تكمن فى رواية الأمور كما وقعت فقط، بل رواية ما يمكن أن يكون أيضاً، فإنه يمكن القول بأن قدرة الفنان على إظهار التفاوت، بين ما هو كائن بالفعل وما يمكن أن يكون، أى وضع الشىء فى غير موضعه أو عصره وظروفه من العناصر الحاسمة، التى تميز الصدق الفنى عن الصدق الواقعى، الذى يشترط فيه الاتساق مع الواقع، فأجمل وأفضل الحكايات كما يقول أرسطو هى التى تقوم على المفارقة، التى تبعث فينا نوع من الدهشة يكون

---

[34] -ارسطو: فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص 26

[35]- Richards. A.: Poetry And Beliefs In Problem In Aesthetic، Ed By Morris Weitz، New York ، Inc،Macmillan Publishing Co ، P. 569

أكبر من الأحداث التى تقع من نفسها اتفاقاً، فمثل هذه الأحداث لا تبدو أنها من نتائج الاتفاق والصدفة[36] .

ومن ثم يمكن القول: أن معايير الصدق الفنى قد تتعارض مع معايير الصدق الواقعى، وآية ذلك أنه إذا كان الإتساق من معايير الصدق الواقعى، فإن المفارقة التى تجسد التناقض بين الخيال مهما كانت طبيعته والظروف التاريخية، وتضع الشىء فى غير موضعه أو عصره، وظروفه تعد من العناصر الحاسمة، التى تميز الصدق الفنى فى مجال التاريخ عن النقل الآلى لأحداث التاريخ وشخصياته .

ولعل هذا ما انتبه إليه جورج لوكاش الذى رأى أن تجسيد الأحداث التاريخية الكبيرة، لا يحتاج إلى الصدق الواقعى فقط، بل يحتاج أيضاً إلى الصدق العاطفى الذى يتأسس بشكل أساسى على المفارقة حيث يشير إلى اختلاف فى المظهر، يعكس بداخله تماثلاً فى الجوهر الكلى بين الفن والواقع إنه التزام بالأحداث التاريخية الكبيرة، ولكنه ليس التزاماً حرفياً، بل التزام مسموح فيه للفنان بالتحوير والتعديل، بما يتمشى مع روح العصر، وبذلك يجمع العمل الدرامى الجيد بين الأسلوب القديم الذى يرتبط بأحداث التاريخ والأسلوب المعاصر، الذى يعالج الحدث فى بوتقة واحدة وهنا تكمن المفارقة.

وبهذا المعنى يمكن القول: بأن الفرق بين الصدق الفنى، والصدق الواقعى عند أرسطو ولوكاتش يعادل الفرق بين التعبير والتصوير لما فى الواقع، فالأخير يعتمد على الاستخدام الوصفى للغة ويركز على أشياء صادقة من الناحية الواقعية، ويمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، على حين أن التعبير يعتمد على الاستخدام الانفعالى للغة ويركز على الكلمات التى تعبر عن الشعور، وتنبع من الاستخدام الخيالى للغة. [37] ، ولا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب.

فارق آخر يوضحه كروتشه بين الصدق الفنى والصدق التاريخى، يتلخص فى أن الفنان أياً كان وضعه أو تصنيفه لايهدف إطلاقاً إلى بناء الحقيقة الواقعية أو الموضوعية ،التى تستند إلى أدلة عقلية والتى هى محل اهتمام المؤرخ أو العالم،

---

[36] -أرسطو:فن الشعر,ترجمة عبد الرحمن بدوى ص29

[37]- Weitz Morris: Truth In Literature ، In Introductory Reading In Aesthetics ، Edited By John Hospers ،The Free Press Macmillan Pulelishing Co Inc ، N.Y P215.

فليس المهم فى الفن كما يقول كروتشه واقعيته، ولكن المهم هو مثاليته أى قيمته كصورة خالصة.[38] ، وذلك لأن العمل الفنى ليس هو الواقع، سواء كان تاريخى أو غير ذلك ، وإن كان للواقع أهميته فى وجوده، و آية ذلك أن الشاعر قد يستمد مادته الفنية من الواقع، إلا أنه لا يقف عند حدود هذا الواقع فقط، بل يقوم بعملية تطويع له[39].يقدم من خلالها نوع آخر من الحقيقة، وهى الحقيقة المثالية التى لا تعكس ما هو موجود فحسب، ولا ينشغل فيها الفنان بالتمييز بين ما هو واقع أو لا واقع، لأن ما يشغل باله ليس الصدق الواقعى بل صدق من نوع آخر ,لا يكون أقل عمقاً من الصدق الواقعى، ولكنه مساوٍ له فى الإقناع وهو صدق المشاعر.

وهنا يحق لنا أن نستنتج، أنه ليس من الضرورى إطلاقاً، أن يعبر الفن عن الصدق الواقعى، حتى يتسم بالمصداقية الفنية، ويبدو أن كروتشه كان على حق عندما اعتبر السؤال عن مدى توفر الصدق المنطقى، أو الواقعى فى العمل الفنى سؤالاً لا معنى له، يكشف بصورة أو بأخرى عن سوء فهم لحقيقة العمل الفنى، لأن الصدق الواقعى ببساطه ليس جزءاً أساسياً من التجربة الجمالية، وذلك لأن الفنان لا يراعى ولا يلتزم بأى قانون، سوى قانون العمل الفنى ذاته، فقيمة العمل الفنى لا ترد إلا إلى ذاته.[40]

وليس الفنان وحده هو من ينشد هذا النوع من الصدق، بل المتلقى الإيجابى أيضاً يعى ويفهم أنه ليس هناك أى مبرر، لأن يتساوى الصدق الفنى بالصدق الواقعى، فما يتطلبه عقلنا من الفنان ليس هو الصدق الواقعى، وذلك لأن الهدف الأساسى من الفن، ليس الإشباع العقلى وإنما الإشباع العاطفى[41].

وآية ذلك أننا عندما نستمتع بعمل فنى، لا نهتم بما إذا كان هذا العمل الفنى حقيقياً أم لا، أى صادقاً أو كاذباً من الناحية الاجتماعية أو التاريخية أو الواقعية،

38- Croce. B: Guid to Aesthetics, Tr. By Patrick Romanell, Rengenery, Gateway, Inc, 1965,p16

39- Croce. B: Aesthetic, p.32

40- Weitz Morris: Truth in literary, P. 213.

41- Melvin Rader And Bertrem Jessup: Art And Human Values, Prentice Hall Inc, Engle Wood Cliffs, New Jerrsey. P254

بل كل ما يهمنا هو العمل الفنى ذاته، بدليل أننا نستمتع بقصص الخيال العلمى التى لا تعبر عن الصدق الواقعى[42].

وهذا قد يسمح لنا بالقول: بأنه إذا كانت الوثائقية، تعنى أن الوثيقة هى جواز السفر للحكم بالمصداقية فى مجال التاريخ، فإن هذا المعيار لا يصلح للتقييم فى مجال الفن، فاختلافنا حول أى فيلم سينمائى لابد أن يخضع فى المقام الأول لاحكام الدراما، وليس لأحكام التاريخ طالما أن من حق المخرج، أن يخضع النص التاريخى للاطار والسياق الذى يختاره للعرض ، وقد كان لسنج مصيباً كلياً على حد تعبير لوكاتش، عندما رفض رفضاً حاسماً أى لجوء إلى الموثوقية التاريخية أو أنعدام الموثوقية فى تقييم أى مسرحية تاريخية، وأكد على أن ما يقوم بهذا الغرض هو ضرورات الشكل الدرامى [43] ، أو اللغة الدرامية التى تركز على البلاغة فى التعبير على مستوى الصورة والحوار، وهذة البلاغة فى التعبير لها مفردات خاصة أو معايير خاصة، تختلف عن معايير الصدق الواقعى، بحيث يمكن القول: بان تحقيق الصدق فى العمل الدرامى، لا يحتاج إلى جمع الوثائق التاريخية ووضعها داخل العرض، بل هناك معايير أخرى ينبغى على الفنان الالتزام بها حتى يشبه العرض الواقع .

التعقيب

يتضح لنا فى ضوء ما سبق أن أى دراما تاريخية، تخضع لثلاث مراحل كبرى هى مرحلة الاختيار، ومرحلة التحويل ثم مرحلة التأويل وهى مراحل متداخله، يفضى بعضها إلى بعض فالاختيار ينشأ من القناعة باهمية استثمار التاريخ أحداثاً وشخصيات للاعتماد عليه فى بناء دراما تعكس رؤية معينة بالتركيز على حدث أو شخصية، ليصل من خلالها الفنان إلى أوجه المشابهة والتطابق بين التاريخ المعطى، الذى يحياه وبين التاريخ الماضى الذى يتخيله سواء كان قريباً أو بعيداً .

ثم بعد ذلك تأتى مرحلة التحويل التى تحتاج من الفنان إلى صنعة فنية، تمكنه من تحويل بنيات الخبر التاريخى من سياقها الخاص والعام إلى بنيات رمزية، تندمج

---

[42]- Croce: Ibid P. 15

[43] -جورج لوكاش: الرواية التاريخية ص232

ضمن دوائر حكائية، تتخذ مساراً آخر من حيث الوظيفة والقصد، أما مرحلة التأويل فى المرحلة الثالثة التى يصل فيها الفنان إلى بناء تأويل للبناءات الرمزية التى وضعها ، والتى يضىء بها قصده الفنى والأيديولوجى[44] ، والعنصر الفعال والمتحكم الذى يحدد شكل التأويل هو شكل الاختيار والتحويل .

وبناءً عليه يمكن القول: بأنه ليس هناك عمل تاريخى صرف، هناك فقط روايات تاريخية متفرقة، تستدعى لحظات وأمكنة أو أسماء أو أحداث من التاريخ، بقصد إظهار واقعية المحكى، مما يكسب العمل الفنى ذو المرجعية التاريخية، مع كل فنان خصوصية ورؤية، وقد كان فولتير على حق عندما قال أن التاريخ فى قلم وعينى الفنان هو رواية، يخترعها كل كاتب من توليد خياله، وينتحل لها الأسماء والأعلام من سير الناس وحوادث الأيام .

وبهذا الصدد نرى أن من يطالبون بتحقيق الصدق الواقعى داخل العمل الفنى، يطالبون بالمستحيل، لأنه ليس هناك فيلماً تاريخياً أو دراما تاريخية بامكانها تحقيق الصدق التام، مهما تحرى القائمون عليها الدقة أو استعانوا بلقطات أرشيفية تاريخية حية، وظفوها فى الفيلم لكى يشبه الوثيقة التاريخية، وذلك لأن أى فيلم فى النهاية لا ينقل الواقع التاريخى بقدر ما يعكس رؤية صانع العمل، الذى يوظف خياله للتصرف فى الأحداث، وبذلك يخضع بخياله النص التاريخى للإطار والسياق الذى يختاره للعرض .

ولعلنا نستطيع أن نتوصل الى نتيجة مهمة فى ضوء ما سبق وهى أن التضارب القائم بين الفن والتاريخ، ما هو إلا محصلة أمرين: أولهما سوء فهم لماهية الصدق الفنى فى مجال التاريخ، والذى يفهمه البعض فهماً خاطئاً يستند إلى أن الوثائقية هى الشكل الأكثر مناسبة للسياق التاريخى، ولكن الحقيقة غير ذلك، فالعمل الفنى لا يشترط فيه أن يكون وثيقة تاريخية حتى يتسم بالصدق، بل الفن قد يتمكن من التعبير عن التاريخ بصدق أكثر من المؤرخين أنفسهم، وآية ذلك أن روايات نجيب محفوظ التى اتخذت من التاريخ محطة انطلاق لها، لم تكن مجرد سرد آلى للتاريخ، بل كانت تنتقده وتدين سياساته المستبدة، وتسخر منها مثلما حدث فى عبث الأقدار

---

[44]-شعيب حليفى: مرايا التأويل,تفكير فى كيفيات تجاوز الضوء والعتمة ,الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ,المجلس الاعلى للثقافة , القاهرة,2010, ص19

ورادوبيس والثلاثية, فهذه الاعمال لا تقدم لنا واقعة تاريخية بكل تفاصيلها الدقيقة، لكن نجيب محفوظ قد نجح فيها، فى أن يعبر عن التاريخ أفضل من المؤرخين أنفسهم، ولم يكن عمله مجرد عمل خيالى فقط، بل عمل تاريخى أيضاً عمق رؤية التاريخ ,وجعل من الفن نموذجاً أعلى للكتابة التاريخية.

والأمر الثانى الذى يرجع اليه التضارب القائم بين الفن والتاريخ هو سوء فهم لماهية الدراما التاريخية الجيدة، التى لا يتعين إطلاقاً أن تكون سرداً آلياً لوقائع التاريخ، بل هى صورة فنية له يصنعها الخيال، ولكن يتعين عليها أيضاً أن تكون أمينة فى العرض فتلتزم بالنص التاريخى الأصلى، ولكن مع حد أدنى من التدخل لدواعى الحبكة الدرامية، بحيث يمكن القول: بأن الدقة التامة فى عرض الأصل التاريخى غير مطلوبة وأيضاً الابتعاد التام عن الأصل التاريخى، لدرجة تشويهه لا قيمة له، وإذا كان هناك من يقول: بأن الأمانة فى عرض التاريخ، لا تحقق الاستمالة الدرامية، فإن هؤلاء قد غاب عنهم أن الأفلام التى تقوم على العبث بأحداث التاريخ أيضاً، لا تحقق الاستمالة الدرامية أو التأثير فى الجمهور، لأنها تصنع تاريخ آخر غير الذى نعرفه، وتخلق فجوة بين عقل المتلقى ووجدانه هذا المتلقى، الذى يرجع اهتمامه بمتابعة الدراما التاريخية بشكل كبير، إلى رغبته القوية فى استعادة لحظة تاريخية ومشاهدتها مجسدة بشخوصها المفترضيين وأصواتهم.

ومن هذا المنطلق أرى أنه من الضرورى أن تنطوى الدراما التاريخية الجيدة على جانبين، الأول تاريخى واقعى متحقق، ينقل الحدث أو الشخصية بموضوعية، أما الثانى فهو تشويقى خيالى، يعرض الأحداث والشخصيات بطريقة متخيلة، ويعبرعنها بأسلوب درامى مشوق يجذب المتلقى، ومن الضرورى أن يتحقيق التوازن بينهما حتى تتحقق الواقعية للعرض، وذلك لأن الفشل فى تحقيق هذا التوازن، أو الفشل فى التعامل مع أى جانب منهما، يفسد متعة الجانب الآخر، فالعجز عن التعامل مع الجانب التاريخى بمهارة، يفسد متعة الجانب التمثيلى، ويتطلب هذا الأمر إتقاناً شديداً، وخبرة عالية لصناعة الدراما التاريخية الجيدة، ولعل هذا هو ما نجح فيه نجيب محفوظ فى معظم رواياته، وخاصة فى الثلاثية التى نجح فيها أن يعبر عن التاريخ بعمق ولم ينزلق إطلاقاً إلى فخ تشويه التاريخ، تحقق فيها التوازن بين البنيتين التاريخية والدرامية، حيث نجد فيها التحديد التاريخى الدقيق والتشابك

الإجتماعى والنفسى لأحداثها وشخصياتها جنباً الى جنب، إنها تبدأ تاريخياً فى بين القصرين، بخلفية تاريخية محددة وهى تولى الملك فؤاد للسلطة، وهى تبدأ درامياً كذلك بمرحلة محددة، من حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد، ثم تنمو الأحداث التاريخية وتتابع وتنمو وتتشابك معها ،كذلك الأحداث والوقائع الاجتماعية والنفسية، حتى ينتهى الجزء الأول بحدث تاريخى معين، هو الإفراج عن سعد من منفاه ومظاهرات انتصار ثورة 1919), كما ينتهى بمصرع فهمى ابن السيد أحمد عبد الجواد فى هذه المظاهرات، وميلاد نعيمة ابنة عائشة أخت فهمى .

أما الجزء الثانى قصر الشوق، فيبدأ بسفر سعد زغلول للمفوضية، وهو نفس اليوم الذى يحتفل فيه الإبن الأصغر للسيد عبد الجواد بشهادة البكالوريا، وتنمو الأحداث التاريخية المتشابكة مع الأحداث الاجتماعية والنفسية، حتى ينتهى هذا الجزء بموت سعد وموت أبناء عائشة، وزوجها باستثناء ابنتها نعيمة، وبترقبنا بطفل جديد لياسين ابن السيد أحمد عبد الجواد.

أما الجزء الثالث السكرية، فيبدأ بمؤتمر وفدى يخطب فيه النحاس باشا، وينتهى باعتقالات سياسية للاخوان المسلمين والشيوعين أثناء الحرب العالمية الثانية، ويتخلل هذا التاريخ السياسى تطور بقية الوقائع الإجتماعية والنفسية، ابتدأ من مأساة عائشة وبحث كمال عن هدف إلى موت السيد عبد الجواد، ثم زوجته أمينة وبداية وضوح طريق من الإنتماء الفكرى أمام كمال .

والأجزاء الثلاثة ذات بنية متوازنة فهى لا تعبر عن خلفية تاريخية فحسب، بل يمكن ان نجد فيها ايضاً تشابك وتفاعل اجتماعى ونفسى وتأريخ للأذواق والفنون والعواطف والعادات[45] تعبر بصورة او بأخرى عن انتباه مبدعها الى خطورة الدور المعرفى، الذى تؤديه الدراما التاريخية للمتلقى، وخاصة غير الواعى منه الذى يقع فريسة للاستسلام لما يعرض عليه من أفكار مغلوطة، فالدراما التاريخية تمنحنا معرفة تاريخية عن أحداث وشخصيات، قد لا تكون معلومة لنا، فماذا هو الحال لو كانت هذه المعلومات مغلوطة وكاذبة !

[45] -محمود امين العالم :تأملات فى عالم نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب 2012 ص73,74

وماذا هو الحال لو كانت هذه الدراما، تنقل من خلال وسيلة جماهيرية واسعة الإنتشار مثل السينما التى لها خطورتها، فى تشكيل الوعى أوتسطيحه، وذلك لأنها من الوسائل المرئية و الإنسان، يستقبل الكم الأكبر من معلوماته عن طريق حاسة البصر، وهو ما يعظم من خطورة الدور الذى تؤديه !

ومن هنا أؤكد أننا فى أمس الحاجة إلى اعمال سينمائية جادة، تتوازن فيها البنية الدرامية مع البنية التاريخية، تقدم لنا صورة فنية للتاريخ، وليست مجرد نقل آلى له وتنجح فى تحقيق الصدق الفنى والتاريخى معاً، تكون بمثابة لبنة جديدة للإبداع، والتميز فى عصر يجتاحه التشويه المتعمد للحقائق ومجتمع أصيب بحمى التفاهه والإبتذال، التى أفقدت معظم قاطنيه معنى الجمال الأصيل، وتشويه التاريخ فى نظرى سبب رئيسى لذلك، فهو باختصار تشويه للوعى.

ولهذا أرى أنه من الضرورى، أن يقف القائمون على صناعة السينما وقفة متأنية قبل أى إنتاج سينمائى، بحيث تأخذ الأعمال التاريخية حظها من الوقت والدراسة، ويجب أن يتمتع القائمين عليها بالمعرفة التاريخية العميقة، مع الرجوع إلى المصادر الموثوقة والتعامل مع المعلومات التاريخية بحذر، ومراجعتها مرات ومرات حتى لا يقع الإنتاج السينمائى فى فخ تشويه التاريخ، واذا كان هذا النوع من الأفلام، يتطلب أموالاً طائلة وجهداً واعياً ومثابرة إلا أنه عمل يستحق العناء وثمرة تستحق الجهد المبذول للحصول عليها، لأنه إذا فسد الفن فسد الوعى وبالتالى فسد المجتمع بأكمله فالفن الردىء كما يقول كولنجوود هو الأصل الحقيقى لكل بلاء[46].

وتأسيساً على ما سبق نرصد أهم نتائج البحث فى الآتى :

1-ضرورة الانتباه إلى الخطورة الكبيرة، التى تنطوى عليها الأعمال الدرامية، التى تسعى إلى تشويه التاريخ، وإفساد الوعى وخاصة عندما يتم التعامل معها كمرجعيات، أو وثائق تاريخية للأجيال القادمة، وهو ما يقتضى إلتزام الإبداع الدرامى الدقة والصدق.

---

[46]Collingwood. R.G: The Principles Of Art, A Galaxy Book, New York, Oxford, University, Press, 1958.p285

2-لابد من الفصل بين الرأى الشخصى، والوقائع الثابتة فى التاريخ داخل العمل الدرامى فهذا يضمن لنا قدراً معقولاً من الحيادية والمصداقية، وهذا لا يتحقق الا بالبحث فى كل المصادر لتكوين رؤية، تعبر عن الأحداث الحقيقية أو على الاقل تكون قريبة منها .

3-لابد من الاستعانة بالمرجعيات التاريخية والمؤرخين الملتزمين، فى مجال كتابة التاريخ أثناء كتابة العمل الدرامى وعدم الإلتفات إلى المتعصبين، الذين يريدون أن يكتبوا التاريخ من وجهة نظر معينة، تغيب عنها حقائق لتمرير فكر يؤمنون به .

4-لابد أن يكون هناك لجان من الخبراء فى مجال التاريخ، لمتابعة العمل أثناء التصوير وليس بعد الإنتهاء منه فقد كان من الممكن التقليل من حجم الأخطاء فى بعض النماذج، التى رجعنا إليها لو تم رد الأمر إلى أهل الإختصاص والمؤرخين.

قائمة المراجع:

1) Croce. B: Aesthetic As Science Of Expression And General Linguistic, Tr By Doglas Ainsle 2nd Edition, Macmillan And Co Limited, London, 1965.p30

2) جان الكسان: الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ,دمشق المؤسسة العامة للسينما 1999

3) ارسطو: فن الشعر ,ترجمة عبد الرحمن بدوى مكتبة النهضة المصرية , القاهرة, 1953

4) Cassirer. E: An Essay On Man, New Haven, Yalle University, Press, 1944

5) فاضل الاسود: السرد السينمائى , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1999 الطبعة الاولى

6) شاكر عبد الحميد:التفضيل الجمالى (دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى),سلسلة عالم المعرفة , الكويت ,2001

7) - Heidegger: Holderlin And The Essence Of Poetry, In Existence And Being, With An Introduction By Werner Erock Dr. Phil, Vision Press Ltd, London.

8) جورج لوكاش: الرواية التاريخية, ترجمة صالح جواد الكاظم, دار الشئون الثقافية العامة ,العراق, 1986 الطبعة الثانية,

9) حسين حلمى المهندس : دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتليفزيون, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,1989,ج2

10) على محمد محمد الصلابى: السلطان سيف الدين قطز ومعركة عين جالوت- القاهرة,مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة 2009
11) راغب السرجانى: قصة التتار من البداية إلى عين جالوت, مؤسسة اقرا الطبعة الاولى 2006
12) أحمد مختار العبادى :قيام دولة المماليك الاولى فى مصر والشام, دار النهضة العربية, بيروت ,لبنان
13) أرسطو فن الشعر ترجمة ابراهيم حمادة, مكتبة الانجلو المصرية
14) محمود قاسم: الفيلم التاريخى فى مصر, الهيئة المصرية العامة للكتاب,2003
15) محمد غنيمى هلال:النقد الادبى الحديث,دار نهضة مصر للطبع والنشر, الفجالة ,القاهرة,1979
16) Ed By Morris ، In Problem In Aesthetic،- Richards. A.: Poetry And Beliefs New York ، Inc، Macmillan Publishing Co،Weitz
17) In Introductory Reading In Aesthetics،- Weitz Morris: Truth In Literature ، N.Y .، The Free Press Macmillan Pulelishing Co Inc،Edited By John Hospers
18) Croce. B: Guid to Aesthetics, Tr. By Patrick Romanell, Rengenery, Gateway, Inc, 1965
19) - Melvin Rader & Bertrem Jessup: Art And Human Values, Prentice Hall Inc, Engle Wood Cliffs, New Jerrsey.
20) :شعيب حليفى: مرايا التأويل,تفكير فى كيفيات تجاوز الضوء والعتمة ,الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ,المجلس الاعلى للثقافة , القاهرة,2010
21) محمود امين العالم :تأملات فى عالم نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب 2012
22) Collingwood. R.G: The Principles Of Art, A Galaxy Book, New York, Oxford, University, Press, 1958.