الصورة التلفزيونية من الهيولي الى الصوفية

د. علاء مشذوب عبود

مديرية تربية كربلاء

alaa.mashthob@gmail.com

ملخص البحث

الصورة التلفزيونية اما نصا أو خطاب، وقد تكون كلاهما في آن واحد، فكل خطاب نص، ولكن ليس كل نص خطاب حتى يكتسب فعلا اجتماعيا، ويمكن أن نعد الصورة التلفزيونية خطابا باستثناء الدراما التلفزيونية، التي نعدها نصا وخطابا في الوقت نفسه، أما الصورة التلفزيونية الإخبارية والإعلانية فهي دائما خطاب كونها تخاطب المجتمع بصورة مباشرة، وهي بذلك على عكس الأدب الموجود في متون الكتب كنص ولكنه متى ما قرأ تحول الى خطاب. ولذلك اينما وجدت الصورة التلفزيونية فيما سيتقدم فالمقصود بها الخطاب التلفزيوني الذي لا يقتصر على الدراما التلفزيونية بل يتعداها الى "البرامج الدرامية والبرامج غير الدرامية"[1]، إضافة الى النشرة الإخبارية والإعلان لأن كل تلك التجليات للصورة التلفزيونية هي في الحقيقة خطاب تلفزيوني موجه للجماهير. اما ما قبل الصورة التلفزيونية فلا يهم المتلقي بشيء كونه لم يظهر للعلن وربما لم يظهر، لكن الصورة وما بعدها هو ما يهم. فللصورة أكثر من معنى وتفسير وقراءة وتأويل، إذ لا يمكن فهم الصورة على أنها أحادية التعبير والمعنى وإلا فقدت تأثيرها.

فقد شاع بين المختصين في مجال فن الفلم/ السينما مصطلح الخطاب السينمائي وهذا يصح على فن الفلم كونه واحد ويمتلك ميزات واحدة ولكن يصعب إطلاقه على التلفزيون لعدة أسباب في كونه – أي التلفزيون – يمتلك أكثر من خطاب وصورة وهذه مجموعة خطابات مختلفة من الناحية الجمالية والدرامية والإعلامية والفكرية والإيديولوجية، لا يجمعها سوى سقف الصورة التلفزيونية. فالخطاب في الدراما التلفزيونية هو خطاب درامي جمالي، بينما الخطاب في الإعلان التجاري هو خطاب منفعي ربحي تجاري غايته النهائية هي الترويج والأرباح، وهو على العكس من الخطاب في البرامج الحوارية التي ترسم للمشاهد إيديولوجية وطريقة تفكير من أجل تمرير خطابها، وهكذا البرامج الدرامية ونشرات الأخبار والبرامج الرياضية والغناء والأفلام

الوثائقية. وبالتالي فإن الخطاب التلفزيوني هو متعدد الخطابات ولا يمتلك خطاب واحد حصرا على الدراما التلفزيونية، ويمكن للمتخصص في مجال الإعلامي أن يأخذ أهمية ودور الإعلام للصورة التلفزيونية، كما ويمكن للمختص في المجال الدرامي ان يأخذ الدراما التلفزيونية بكل أشكالها (العراقية، العربية، الأجنبية)، وهكذا في المجال الإعلاني، والبرامج الدرامية وغير الدرامية.

ولذلك أعتقد ان إطلاق مصطلح الخطاب الدرامي التلفزيوني على الصورة التلفزيونية مجانب للصواب في كون الصورة التلفزيونية تمتلك أكثر من خطاب كما فصلنا أعلاه، بينما ينطبق ذلك على الخطاب السينمائي كونه واحد في الصورة الفلمية ضمن عمر زمني محدود. كما وقد يعترض البعض على أنه لا توجد صورة تلفزيونية في كونها أما نص أو خطاب، وأقول ان الصورة التلفزيونية هو المصطلح الأصح الذي يحتوي ويشمل هذا العالم الكبير والفائق القدرة على مدار اليوم في عدد القنوات الفضائية مضروب في عدد الأقمار الصناعية. يتكون البحث من ثلاثة فصول، تضمن الفصل الأول(لإطار المنهجي) بكل تشكلاته، ليتبعه الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري، الذي يتكون من ثلاث مباحث، وأخيرا الفصل الثالث – اجراءات البحث، لنخرج بالنتائج والاستنتاجات.

Abstract

TV's either text or speech, both of whom are at the same time, all the text of the speech, but not all of the text of the speech until actually acquires socially, and we can prepare television's speech with the exception of TV drama, which we prepare the letter and a speech at the same time, the image of television news and advertising are always being a speech addressing the community directly, and thus contrary to the existing literature embedded in the text books, but when he read what turned into a speech. So wherever you found the television image as will progress meant the television speech, which is not limited to TV drama but went beyond that to "dramatic programs and non-dramatic" (), in addition to the newsletter, advertising, because all of these manifestations of the image of television is in fact a televised address to the fans prompt. As for the pre-television picture recipient with something it does not matter as they have not appeared in public and may not appear, but the picture and beyond is what matters. Vllsourh more than one meaning and interpretation, reading and interpretation, as it can not understand the image as a single expression, meaning and only lost its impact.

Has popularized among professionals in the field of the art of film / cinema term discourse film and this is true for the art of film being single and has one features but difficult to launch it on TV for several reasons in being - no TV - owns more than speech and image and this group different letters aesthetically and drama and media The intellectual and ideological, not only collected the roof of the television picture. Discourse in the TV drama is a dramatic speech esthetic, while the discourse in commercial advertising is a letter utilitarian-profit commercial end goal is to promote and profit, which is on the opposite of the discourse in the talk shows that draw the viewer's ideology and way of thinking in order to pass her, and so dramatic programs and news bulletins and programs sports, singing and documentaries. Thus, the television discourse is a multispecies not own exclusively on the TV drama one speech, and can be a specialist in the media field that takes the importance of the role of the media for the image of television, as can a specialist in the dramatic field that takes the TV drama in all its forms (the Iraqi, Arab and foreign), and so on in the advertising field, and dramas and dramas.

Therefore I believe that the launch of the term dramatic television speech on television image sidled of rightness in the universe of the television picture has more than speech As detailed above, as it applies to the film discourse as the one pictured, Neshat within a limited lifetime. Some also have objected that there was no television in the image of being either text or speech, saying that the television picture is the more correct term that contains includes this big world and superior ability throughout the day in the number of satellite channels multiplied by the number of satellites. Search consists of three chapters, which included the first chapter (of the methodological framework) each Cklath, to be followed by the second chapter of the theoretical framework, which consists of three sections, and finally the third quarter - applications to come up with what looked like the results.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

١- مشكلة البحث:

ان المشكلة الحقيقية التي تكمن في الصورة التلفزيونية هو هل نستطيع القول أن مراحل التطور التي مرت عليها أفضت الى تحول جوهري وخطير في إمكانها ان تكون مكتفية بذاتها، وهي الوسيط دون أن تكون منفصلة عنه، وهي الصورة دون أن تحتاج الى وسيط. في كونها لا تمثل إلا نفسها من خلال الصورة الصوفية ليس بمعنى الإحجام عن (الإنسان، الواقع، الطبيعة، نفسها) وإنما بمعنى الاكتفاء والاكتمال المطلق. والذي يذهب الى مراحل متقدمة آخرها أن تكون ما يشبه الإنسان، بعد ان امتلكت الروح والجسد معا، ومثل هذه العلاقة ما بينها والمتلقي يصعب التفريق أيهما الجسد أو الروح.

٢- اهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في ان الفنون الجميلة تسعى ان تكون مكتفية بذاتها، وليست متعدية الى الفنون المجاورة، ليس بمعنى الحاجة وإنما بمعنى الاكتفاء والاستغناء، ومن قبل قد تطورت الرسالة بعناصرها الست، الى خمس بعد إن أتحد المرسل مع الرسالة، ليكونا كيان واحد، ليس بمعنى الاتحاد في كون (المرسل والرسالة) هما وحدة مطلقة، لا يستغنى أحدهما عن الآخر، أو ان يكون أحدهما موجد للآخر، وليس بمعنى الانفصال في كون الرسالة هي المهيمن.

٣- هدف البحث:

أما هدف البحث فتكمن في التعرف على ميكانزمات تحول الصورة التلفزيونية من الهيولي الى الصوفية في خطابها الخاص والعام.

٤- حدود البحث:

الحد الموضوعي: الصورة التلفزيونية من الهيولي الى الحركة. اما الحد الزماني: هو الإطار العام للصورة التلفزيونية ببثها اليومي المختلط من المسلسلات الدرامية بأنواعها الثلاثة، والبرامج الدرامية وغير الدرامية. وبذلك يكون الحد المكاني: كونية الصورة التلفزيونية.

٥- تحديد المصطلحات:

الصورة في اللغة: "الهيئة، وحقيقة الشيء وهيئته وصفته"[٢]، والصورة في اسماء الله تعالى هي (المصور) وهو الذي صور وخلق جميع الموجودات ورتبهم وأعطى لكل منهم صورة خاصة به، وهيئة مميزة ينفرد بها، على اختلافهم وكثرتهم وتعددهم، والصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور، وصورت الشيء أي توهمت صورته فتصور لي. والصورة هي الشكل، وكل ما يصور تشبيها بخلق الله من الارواح وغيرها، واشتقاق الصورة من صاره الى كذا... اذا اماله، فالصورة مائلة الى شبه (تشبيه) وهيئة"[٣]. والصُوْرة: صُوَر وصِور وصُوّر: الشكل كل مل يُصَوَّر. الصفة. يقال "صورةُ الأمر أي صفته، النوع الوجه. يقال "صورةُ العقل كذا" أي هيئته. الصَيَّر: الحسن الصورة. يقال " رجل صَيَّر شَيّرٌ أي حسن الصورة والشارة. التَصوري: المختص بفن البحث في التصورات والأفكار. التَصوير: فن تمثيل الأشخاص والأشياء بالألوان"[٤].

الصورة اصطلاحا.. "صورة Form, Forme:

١- عند أرسطو هي كمال أول أو فعل أول للهيولي من حيث هي قوة صرفة، أي أنها ما يعطي الهيولي الوجود بالفعل في ماهية معينة.

٢- عند شيشرون وأوغسطين وسكوتس أريجينا الصورة تعني النوع.

٣- عند فلاسفة العصر الوسيط الصورة مكونة للموجود ومرادفة للعلة الصورية"[٥].

في النقطة الأولى لا يمكن ان نتخيل الأشياء إذا لم يكن لها صور، وفي الوقت نفسه لا يمكن ان نتخيل الصور دون ان تحتوي على مادة تتشكل منها، وبذلك تكون الصورة هو الإيجاد الحقيقي للأشياء، ولكن في النقطة الثانية يذهب الفلاسفة الثلاثة على ان الصورة هي النوع، واذا سحبنا هذا الرأي على الوقت الحاضر فأعتقد انها ليس نوع كما هي ليس كم، وانما هي صورة للنوع والكم دون التمييز بينها، وإذا كان يقصدون بأنها نوعية بمعنى انها تنص بأشياء دون أخرى، فمن الصعب تخيل الأشياء الأخرى دون ان تكون لها صورة تساعدنا على استبعادها في كونها ليست نوعية، ولكن هذا لا يمنع من انها أخذت شكل الصورة وان كانت كمية، وبالتالي لا يوجد شيء دون ان تكون له صورة تمثله، كما انه لا توجد صورة ان لم يكن هناك شيء تتمثل به. أما في النقطة الثالثة فأن العلة الصورية المكونة للوجود هي أحدى العلل الأربعة التي تتفق فيها نظرية الوجود مع المعرفة على وجوب الوجود، والتي بدورها تستند على أربعة علل هي: العلة المادية: واجب الوجود، والعلة الغائية: غاية الوجود. والعلة الفعلية: علة ناقصة. والعلة الصورية: صورة الشيء التي تهم دراستنا هذه.

ولما كانت الصورة التلفزيونية، هي أديم للصورة المستمرة، فمن الصعب إحاطتها بتعريف أو تحديد شامل وجامع، ولذلك هي عند كل جديد تتلبس معنى جديد، وعلى سبيل المثال لا الحصر يمكننا تعريف الصورة التلفزيونية الشعبية: هي الصورة العامة التي تهتم بكل ما هو مسكوت عنه، وتحتاج إليه لتكون جزء منه، ويكون جزء منها. لنخلص الى القول ان الصورة التلفزيونية هي ذلك الكائن المتحول باستمرار يصعب إحاطته بتعريف أو محددات وانما لها خصوصية في كل زمان ومكان تتطور ضمن إفراز الحياة المستمر.

التعريف الإجرائي للصورة التلفزيونية: نظام في تحول مستمر من الصور أو النزف الدائم / ذلك السيل الدافق من الصور التي تجتمع في ٢٥/ ثا ليكون – أي الدفق – متحرك بما يوازي نظر الإنسان.

الهيولي فلسفيا: " مادة"[٦]. وان المادة كلفظ يعارض كلمة الصورة، وهي بلا شكل أو هيئة، ويصعب إدراكها عقليا، وبالتالي من الصعب إيجاد علائق بين المواد كون ليس لها صور أو أشكال، وهذا يعني ان ليس لها زمان لتتكون كشل أو صورة داخلية كما أنه ليس لها مكان كشكل خارجي لها يمكن رأيته ماديا، وبالتالي لا يمكن تمثل المادة بأي شكل من الأشكال إلا إذا تمثلت بصورة.

الصورة التلفزيونية الصوفية: هي الصورة التي تقدم كل ما يخص الفكر الصوفي ورجالاته في برنامج درامي أو غير درامي، أو على شكل خطاب درامي تلفزيوني متمثلا بتمثيلية أو سلسلة أو مسلسل.

الفصل الثاني

الإطار النظري للبحث

المبحث الأول:(تشكلات الصورة)

خير من يمثل عالم الصورة هما أفلاطون وأرسطو، اذ أن النقطة الجوهرية التي يشتركان بها هو أزلية الصورة كما ذهب الى ذلك فيما بعد(ابن سينا)، مثلما اشتركوا في مفهوم المحاكاة واختلفوا في تطبيقها على أرض الواقع على أي من الفنون الجميلة. حيث اعتقد أفلاطون ان العمل الفني الحقيقي هو العمل البعيد عن الحياة اليومية المحسوسة والبعيد عن طغيان الحواس والأدراك الحسي... التي أنيطت بواقعية عمياء هزيلة مشوشة بعواطف وانفعالات هدفها التأثير على الجمهور وأثارة رغبات ومشاعر شهوانية ومادية. وابتعدوا عن القيم والأخلاق المثالية التي تميز الفن الأصيل. لهذا فأن الموسيقى وبعض الاتجاهات في الشعر والأدب هي الأقرب الى

هذا التحليل الأفلاطوني. اما المحاكاة عند أرسطو: فهي صفة انسانية إيجابية فالأنسان بطبيعته يحاكي محيطه، والمحاكاة تحقق بنظره المعرفة وتطورها ويعبر عنها بالألوان والأشكال والصوت فهي صفة عامة لكل أنواع الفنون ومنها الشعر والموسيقى. إلا ان التقليد يتجرد من الحسي الساذج الى الحسي المركب المحلل وبهذا التجرد ينتقل الانسان المحاكي من الحسي الى العقلي فيطور الحسي بمعطيات العقلي. لكن السؤال: كيف تصور أفلاطون الصورة الأولى؟ ويجيبنا أفلاطون عن هذا السؤال من خلال أسطورة الكهف عن طريق محاورة على لسان سقراط مع تلميذه (غلوكون)"[٧].

بالرغم من أن أفلاطون أراد أن يثبت من خلال أسطورته أن محاكاة الأشياء الحقيقية ما هو في حقيقته إلا محاكاة لأشباح، والأولى أن نتبع الأصل من المثل العليا، لكن الزمن أثبت أن تلك الأشباح التي ستتحول فيما بعد الى صورة تتمظهر بعدة تشكلات ليس آخرها الصورة التلفزيونية هي التي ستحكم العالم بكل قسوته واقتصاده ورجاله، بل وستتعدى الى أنها هي من ستكون حلم الإنسان يعيش بها ومن خلالها تحقق أحلامه أو تطمسها، تخلق له السعادة أو التعاسة... الخ.

وهنا لا بد من طرح سؤال: متى نرى الأشياء؟ أننا نراها عندما يكون هناك ضوء، وبخلافه لا يمكن لنا أن نرى الأجسام حتى لو كانت هذه الأشياء – الأجسام – موجودة في عالم الأزل أو العدم وسواء أكانت متشكلة أو غير متشكلة على شكل هيولي، أن أصل الأشياء موجود في عالم العدم (الكهف) وهي مكتنزة لصورها دون أن تتشكل، وما أن سلط عليها الضوء حتى تشكلت الصورة وتحولت من عالم الغياب الى عالم الحضور، والنقطة الثانية أنه في عالم الصور ليس لها أن تكون دون أن يكون هناك إمكانية أن تكون في عالم الضوء. ويعتمد أفلاطون في معرفته لما يحيط الإنسان على درجات معرفة والتي بدأها بالحس، والمعرفة الحسية، ومن ثم المعرفة بالظن والاستدلال وتنتهي بالمعرفة العقلية وهي أرقاها في نظره. وقد طبق هذه المعرفة على (أسطورة الكهف)، ابتداء من عالم الحس وصولا الى عالم العقل، فهو يرمز بالكهف إلى العالم المحسوس الذي يحيى فيه الإنسان حياته الحاضرة. وترمز القيود إلى الجسم الإنساني الذي يجعل معرفة النفس مقيدة بإدراكها للموضوعات المحسوسة. أما العالم خارج الكهف فهو يرمز إلى عالم المثل الذي عاشت أنفسنا فيه قبل حياتها الحاضرة والذي ستعود أنفسنا إلى الحياة فيه من جديد بعد انفصالها عن الجسم. ويرمز الناس المارون خارج الكهف إلى الحقائق المطلقة الموجودة في عالم المثل. أما الظلال التي تنعكس داخل الكهف فترمز إلى أشياء العالم

المحسوس، وهي في نظر أفلاطون مجرد نسخ للمثل. أما السجين الذي تمكن من التحرر من قيوده والصعود خارج الكهف، فهو يرمز إلى وضع الفيلسوف في هذا العالم.

هكذا نستطيع أن نعبر عن دلالة الأسطورة كما يلي: إن حياتنا في هذا العالم المحسوس هي حياة السجناء في الكهف، فنحن اثناءها مقيدون بجسمنا لا نستطيع أن ندرك إلا ما هو محسوس. وبالرغم من أن هذا المحسوس لا يمثل إلا ظلال الحقيقة، فإننا مع ذلك نتعامل معه على أنه الحقيقة. هكذا فنحن لا نستطيع إدراك الحقيقة في هذا العالم المحسوس بل يتعين بلوغها في العالم المعقول عن طريق التحرر من قيود الحواس والجسد، وهذا ما يفعله بالضبط الفيلسوف. فالفن عند أفلاطون "تجلي صوفي نحو عالم المثل يستسقي بنظام جدلي (ديالكتيكي) يحقق معطيات عالم المثل، التي هي معطيات مجردة من عوالق الحس والقرائن والنسبية"[٨]. بل ويذهب أفلاطون الى أبعد من ذلك في كونه يعتقد أن العملية الإبداعية برمتها هي عملية صوفية، تؤكد نظام الهبة الإلهية غير خاضعة للتجربة والخبرة والدراسة بل هي موهبة متصوفة.

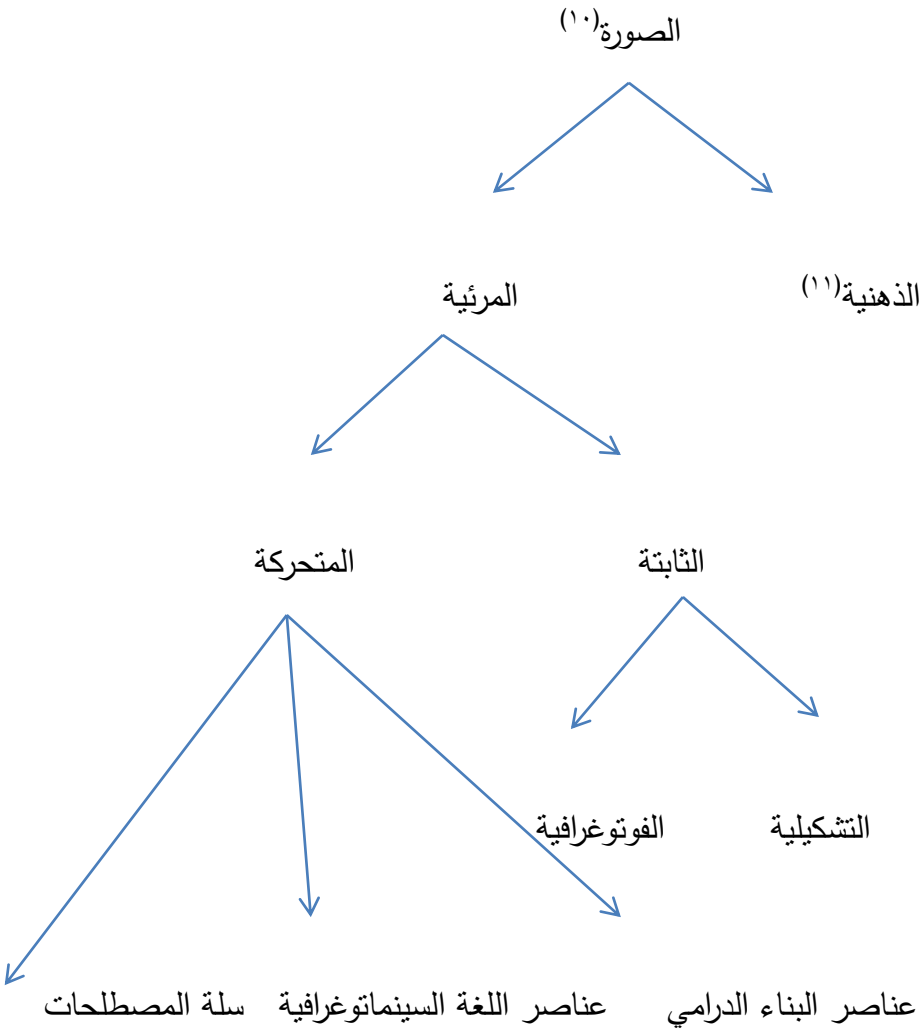
ورغم كل تلك القرائن، يبقى من الصعب تتبع الصورة الأولى وإثباتها من الناحية العلمية، كونها منوطة بالعلم الإلهي الذي هو جزء من المنظومة الفلسفية النظرية و"يذهب ابن سينا الى ان الأشياء الموجودة، إما أشياء ليست موجودة باختيارنا وفعلنا، وأما أشياء موجودة باختيارنا وفعلنا. ويسمى النوع الأول فلسفة نظرية ويطلق على النوع الثاني الفلسفة العلمية، وأصناف العلوم النظرية إما أن تتناول الموجودات من حيث هي في الحركة تصورا وقواما. وتتعلق بمواد مخصوصة الأنواع وأما أن تتناول اعتبار الموجودات من حيث هي مفارقة لتلك تصورا وقواما. واما أن تتناول اعتبار الموجودات من حيث هي مفارقة قواما وتصورا. والقسم الأول من العلوم هو العلم الطبيعي والقسم الثاني هو العلم الرياضي والقسم الثالث هو العلم الإلهي[*] "[٩]. ان الشق الأول الذي يعتقد فيه ان الموجودات من حيث هي في الحركة تصورا وقواما، بمعنى أنها وجدت مصحوبة بالحركة والشكل في كون أن لها قواما، لا يمكن أن يصح في كون أن الحياة في تحول وتغير مستمر، وما كان مهما وحيوي قد يصبح بعد زمن تراث يوضع في المتاحف وبعضها يهمل ويندثر في سرداب الزمن والذاكرة، وبالتالي لا يمكن أن تكون لتلك الموجودات في حركة وقد أخذت لها شكلا من خلال قوامها.

أما الشق الثاني من وجهة نظر (ابن سينا) اعتبار الموجودات من حيث هي مفارقة لتلك تصورا وقواما. ويقصد بذلك أن تلك الموجودات موجودات من حيث الوجود ولكنها لم تتلبس بعد لتأخذ الشكل كقوام ومن ثم تتحرك، بمعنى ان التصور والقوام موجودان ولكنهما منفصلان، كما هي قطعة القماش التي فصلت كجاكيت ولكنها موجودة على حمالة الملابس، والموجود

منفصل عنها، أما الشق الثالث للموجودات من العلوم النظرية والتي تعتبر الموجودات من حيث هي مفارقة قواما وتصورا، بمعنى ان تلك الموجودات لا تملك أصلا حركة وقوام، لأنها لم تكتمل بعد لتتشكل وانما بقيت مادة هيولية، أو أنها لم تتلبس بعد الحركة والشكل، والباحث يميل الى الرأي الأخير في أن الكثير من الأشياء – الأجسام – هي مادة أزلية لم تلبس لباس الصورة أو تدب فيها الحركة لتمنحها الحياة، وانما تنتظر الأمر الإلهي.

ان الأصل في الصور هو العدم ومن ثم العماء، فهي لا تمتلك السمع والبصر، لا تمتلك الحركة، "وفي محاولة المعتزلة تفسير معنى كلمة (شيء) في العبارة القرآنية ﴿إنما أمرنا إذا أردنا شيئا أن نقول له كن فيكون﴾. كان على المعتزلة أن يجيبوا على السؤال التالي: الى أي حد يمكن أن يُطلق اسم (الشيء) على ما لم يوجد بعد، أي على المعدوم؟ وقد جعلتهم محاولة الإجابة يفترضون وجودا ما في حالة(العدم) يمكن أن يطلق عليه اسم(شيء)، وهو افتراض يقوم على مبدأ (عدم الاستحالة) من جهة، ويقوم من جهة (اللغة) على وجود عبارات من أمثال (ما عندي شيء) أو(لا أملك من أمر نفسي شيء) وهي عبارات نافية للشيئية الأمر الذي يفترض(وجودا) ما يطلق عليه اسم الشيئية. يؤكد الافتراض ويرسخه الآيات القرآنية مثل ﴿وإن من شيء إلا عندنا خزائنه وما ننزله إلا بقدر معلوم﴾. في النص القرآني الأول نلاحظ أن هناك إرادة إلهية(اردنا) قبل وجود الأشياء، ولكنها كائنة في لحظة الـ(كن) التي يصدر بحقها الأمر الإلهي، وهي حينئذ مناطة بإرادة الله تعالى، بينما في النص القرآني الثاني فأنه يعلن صراحة عن وجود الأشياء في خزائن الله، بمعنى هي موجود قبل الوجود، ولكنها هيولية أو غائبة ومناط أمرها بالله. ان التأويل الديني لهذه النصوص من الناحية النظرية تذهب الى ان كل شيء موجود عند الله، لكنه – سبحانه – لا يخرجه إلا حيز الوجود إلا عندما تكون حتمية لهذا الإخراج، من خلال الأمر الإلهي (كن) فتتحول تلك العدمية للأشياء الى وجود وشيء من خلال هذا الأمر الإلهي بعد أن تأخذ شكل الصورة التي تشكله. ويمكن أن نرسم شجرة الصورة وتسلسلها الطبيعي منذ وجودها في العالم الهيولي حتى تجسدها في عالم الحركة والمراحل التي مرت بها:

شجرة الصورة



ولو رجعنا الى القرآن الكريم، لتتبع الصورة، لوجدنا أن أمرها مناط بالله ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ﴾(١٢)، ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ﴾(١٣)، ﴿الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ*فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾(١٤)، ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ﴾(١٥)، ﴿هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ﴾(١٦)، هذه الآيات التي ذكرت فيها كلمة الصورة من خلال مصورها الذي هو الله، وقد جاءت الصورة في الآية الأولى اسم، كونها مناط بالله الذى صور الأشياء بشتى أنواع الصور الجلية، والخفية، والحسية، والعقلية، فلا يتماثل جنسان أو يتساوى نوعان بل لا يتساوى فردان، فالصور تتميز بألوان وأشكال في ذاتها وصفاتها، في خارجها وداخلها. بينما جاءت في الآيات الأربعة على أنها أفعال. اما في الآيات الأخريات، فنلاحظ أن هناك ما يسبق عملية التصوير وهي الخلق، ومن قبلها هو وجود الهيولي الذي يخلق منه الأجسام – الأشياء – بمعنى ان الصورة تأتي بالمرحلة الثالثة، فبعد تقدير

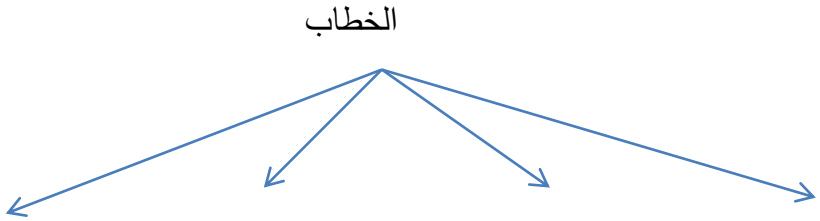
الشيء وإنفاذه في الوجود تأتي مرحلة إضفاء الملامح والسمات التي يتميز بها كل مخلوق عن غيره.

وهنا فأن مثل الصورة مثل الأرض البكر نحن من يحدد نوع الزرع الذي سنحصده فيما بعد، فالصورة السينماتوغرافية أنثى تحتضن ما نزرعه، لكن السؤال هل أن لهذه الصورة دور في إظهار نوع الصورة للحياة والعلن، أم انها تكتفي بأن تكون حاضنة في كون "خصائص الصورة واحدة"[١٧]، مثلما هي سماتها الجمالية التي تعتمد على عناصر تكوين الصورة (التكوين، التشكيل، الإضاءة، اللون، الحركة، المؤثرات الصورية، المؤثرات الصوتية) كما وتعتمد على مفردات اللغة الصورية (الكادر، حجوم اللقطات، المشاهد زوايا التصوير حركات الكاميرا، عدسات التصوير).

ان السمة التي اطلقت على الصورة المتحركة في بادئ الأمر – السينماتوغراف – جاءت من إرسال ذلك السيل المتدفق من الصور عن طريق آلة العرض على الشاشة البيضاء عن بعد والتي سميت فيما بعد دور العرض السينمائي، والتي تكاد تكون مقتصرة على الأماكن المغلقة والمظلمة حتى يكون للضوء قيمة. لكن الشاشة التلفزيونية لا تعيش في الأماكن المغلقة والمظلمة في كون إرسال الضوء الذي هو عبارة عن السيل المتدفق من الإرسال يتم عن طريق الذبذبات المرسلة عبر الأقمار الصناعية الى أجهزة التلفزيون المتوزعة في عموم العالم.

إذ لم تعد الصورة التلفزيونية تمثل نفسها، بل أصبحت تكوّن الآراء وتمس المشاعر من خلال نقل ما يدور في كل أنحاء العالم من صور إيجابية وسلبية هي في الواقع تمثل آراءنا(هو، أنا، الآخر) وتكون شخصياتنا؟ خاصةً بعد أن أصبحت الصورة الفضائية التلفزيونية هي الرسالة والوسيلة والمرسل ليس هذا فحسب، بل أخذت تلك الصورة على عاتقها عدة سمات هي أنها حية أولاً كونها تنقل مباشرة ومن ثم تتكلم وتتحرك وهذا ما يجعل منها أداة مؤثرة وفعالة في وجدان الإنسان وتكوين بنية عقلهِ وآراءه في الوقت نفسه عدم استطاعتهِ كبت تلك المشاعر الجياشة أمام هذه الصور التلفزيونية الإرهابية التي باتت تزكم مشاعرنا بالخوف والقتل.

ومن جانب آخر فأن تحولات الصورة من خلال الخطاب يمكن أن يتعدد الى أكثر من خطاب ولكل نوع من هذه الخطابات داخل الصورة التلفزيونية يأخذ خصائصه ومرونته من الخواص الفيزيائية للصورة السينماتوغرافية – المتحركة من خلال المسافة المحددة بإطار يحيط بالصورة كما ويتمظهر في شكل خاص به، وحسب المخطط او الشجرة الآتية:



المبحث الثاني: الصورة التلفزيونية من الأول الى الظاهر.

للصورة التلفزيونية القدرة على إعادة تجميع الزمن اليومي دون الفنون الأخرى ليس بمعنى إنتاجه وإنما بمعنى ان يكون لها زمنها الخاص الذي هو في الحقيقة الزمن اليومي المعتاد ولكن بصورة تلفزيونية من خلال جلبه الى واقعها ومن ثم إعادة إنتاجه من خلال وضعه داخل آلة إعادة الزمن بطريقة متوالية، لتجمع عدة صباحات متنوعة من عدة أماكن مختلفة في زمن واحد، بصورة واحدة، وتعيد بثه في صباح واحد، ومثله الأزمان التلفزيونية الأخرى.

بهذا المعنى فأن الصورة الآنية للصورة السينماتوغرافية تتعاطى مع الصورة التلفزيونية بشكل مغاير في تعاملها مع صورة فن الفلم. إذ إن الآنية – الحاضر – في فن الفلم هو حاضر فلمي في الوقت الذي تكون فيه الآنية في الصورة التلفزيونية هي حاضر تلفزيوني واقع، إضافة الى كونه حاضر صوري، بمعنى الانتقال من الواقع الى الصورة والرجوع الى الواقع من خلال آنية الأحداث في كون جهاز التلفزيون ليس عالم من الدراما الصرف، وإنما هو عالم يشبه عالمنا الواقعي بكل تشكلاته، فيه من الافتراض والدهشة والإبهار وفيه من الملل، فيه من الدراما الواقعية الحية التي تجسد في الأسواق والأزقة والشوارع، وفيه السجون والمستشفيات، فيه من الأخبار المختلفة التي تحتوي على الإرهاب والتفخيخ والتفجير على الرياضة والغرائب.

كذلك فأن الصورة التلفزيونية من السعة ما يصعب تأليفها، وبذلك فهي أقرب للإعداد منها الى التأليف وان كانت في التفاصيل تميل الى مؤلفين فرعيين في المسلسلات الدرامية وبرامجها، لكنها في الدائرة العامة لدوران الصورة التلفزيونية فهي جزء من التحرير العام للصورة الدائرة السائلة على مدار اليوم.

ان السؤال الذي يجب أن يناقش هو: هل أن للصورة التلفزيونية ذات ومن ثم عقل نستطيع معه وبه ومن خلال ان نناقش ما يطرحه؟ فنقبل بعضه، ونرفض بعضه، ونتيه مع بعضه الآخر؟ إذا ما علمنا أن أغلب السيارات الحديثة تحتوي على عقل إلكتروني يضم خريطة

عملها ويضيء إشارة حمراء عند أي خلل، أو يقفل السيارة عند محاولة سرقتها ومثلها الأجهزة الطبية المتطورة منها التي ترسم الخطوط البيانية لنبضات القلب في الحالة السليمة أو عندما يكون هناك خلل ظاهر أو باطن، وما ينعكس هذا التطور – العقل – على الكثير من الأجهزة الحديثة الإلكترونية والحاسوبية، وغيرها من الأدوات التكنلوجية وذات الألياف الضوئية، وأجهزة التواصل والاتصال.

ان عقل الصورة التلفزيونية لا يشبه تلك العقول في كونه مبدع ومنتج باستمرار لكل مغاير بطريقة تختلف يوميا، لأنه في كل يوم يعيد عقل الصورة إنتاجها، والأهم هو واقعها الافتراضي المأخوذ من الواقع الحقيقي والذي يعاد رسمه بطريقة جديدة مادته الخام ليست إشارات أو خطوط بيانية أو دلالة رياضية، وانما هو عملية إنتاج حياة الإنسان بكل ما يحيطه بما يجعل عقل المتلقي منسجم معها ليدور حوار بينما ومن قبل قد دار حوار في عقل الصورة التلفزيونية كي يتوائم مع عقل المتلقي.

الصورة التلفزيونية هي الذاكرة المرئية للواقع المتلاشي المتجدد، على سبيل المثال أننا لو وضعنا كاميرا وجنبها إنسان وسط سوق شعبي أو أمام خصومة بين شخصين أو عند الخطوط الخلفية من إحدى جبهات القتال، فإن الأولى – الكاميرا – ستقوم بتسجيل تلك الأحداث بنفس القدرة التي تسجلها ذاكرة الإنسان، وهما أيضا عندما يقومان بعرضها فأنهما ينتقيان كل ما هو مهم ومؤثر مع الفارق ان الأول – الكاميرا – ترويها من خلال الصورة والصوت والحركة، ليس بمعنى التسجيل الأصم، وانما إعادة بث الحياة والإمساك بلحظة زمن ومن ثم العالم، لأن التعامل هنا مع الكاميرا ليس على أساس وظيفي وإنما على أساس إبداعي منتج، بينما يرويها الثاني – الإنسان – من خلال الشفاهية بالصوت فقط، والفرق هنا كبير جدا.

المبحث الثالث: الصورة التلفزيونية والصوفية.

بعد ان كانت الصورة التلفزيونية تقدم او تمثل النخب السياسية والثقافية والاجتماعية... الخ، لكنها بعد شيوع ما بعد الحداثة، سقطت تلك الصورة النخبوية لتتحول من المركز الى الهامش بعد أن صعدت الى سطح الواقع الصوري مجموعة من الصور التلفزيونية المتناثرة التي تمثل ذلك الهامش المقموع الذي ظل طيلة فترة الحداثة يقبع في الشوارع الخلفية، أو مقموعا من قبل النخبة، وأصبح ذلك المركز أو النخب يسعى جاهدة من اجل استرضاء ذلك الهامش والسبب هو شيوع الديمقراطية كنظام سياسي وشيوع الصناعات التكنلوجية والإلكترونية ولما كانت شريحة المهمشين هم أكثر شرائح المجتمع فهم بالنتيجة أكثرهم استهلاكا، وينطبق هذا على عالم

الرياضة بعد أن تحولت هذه اللعبة من صورة شعبية تنقل لتشاهد بالمجان، الى صورة خاصة تُبث لتشاهد من خلال كارت خاصة بالفضائيات الرياضية المشترية لحقوق النقل والبث، لتعود مرة أخرى شعبية ولكن من خلال هذا الكارت فالمهمش هم دائما أغلبية. وينطبق ذلك على كل مفاصل الصورة التلفزيونية كونها أصبحت تتجه نحو التخصص رغم العام، كما تذهب الى العام رغم تخصصها، وأصبحت الشاشة تستهلك المشاهد كما يستهلكها هو يقول (جان بودريلار): "نحن نعيش اليوم في عالم متخيل على الشاشة، وواجهة المستخدم... والشبكات وكل أجهزتنا عبارة عن شاشات، حتى نحن أصبحنا شاشات... وأصبح تفاعل الرجال هو تفاعل الشاشات... فنحن نعيش في كل مكان فيما يشبه هلوسة (ذات بعد جمالي) للواقع"[١٨].

ليس هذا فحسب، بل أن شيوع عالم الفضائيات مع سهولة استعمال وتنقل داخل هذا الفضاء جعل المشاهد أسير هذا العالم، وأصبح يسافر ويبحر في فضاء أصبح جزء منه، كما أصبح هو جزء منها، فالكل رهين الكل، ويصعب استغناء أحدهما عن الآخر، فالإنسان أصبح مسافرا داخل العالم الافتراضي المتمثل بالصورة، كما أصبحت الشاشة جزء لا يتجزأ من حياة المشاهد، يقول (جان بودريار): يتحول المشاهدين الى رهائن الشاشة، حيث يعيشون ثورتهم كسفر داخل استراتيجية الصور، أي أنهم يتحولون الى سائحين داخل قصة افتراضية. وانطلاقا من اللحظة التي يتحول فيها الاستوديو الى مركز قيادة والشاشة الى ساحة للظهور، فأن الجميع يرغب في الظهور وبأي ثمن. يتحول الشارع هنا الى امتداد للأستوديو، أي الى نوع من المكان الافتراضي للحدث. وهذا ما يؤدي الى الخلط الجذري بين الجمهور والوسيط الإعلامي داخل الزمن الواقعي"[١٩]. من هذا المنفذ يستطيع الخطاب التلفزيوني بكل أنواعه أن يقدم خطاب متقدم ولكن فيه نوع من الاتزان في الدعوة الى كل ما هو جديد ومتطور لمواكبة التقدم، ولكن في الوقت نفسه، أن لا نخلق جيل متناقض حداثويا، في عالم يتحرك فيه كل شيء من خلال أزرار بعد أن تحول كل ما يحيط بنا الى مجموعة من الأجهزة التحكم عن بعد، وباستثناء جهاز التلفزيون الذي يبقى المشاهد متعلق به، ليتنقل بين القارات وفي العالم أجمع يقول(ريجيس دوبري): فآلة التحكم عن بُعد جاءت لتبين ان العالم الخارجي يخضع لتحكم الأصبع والعين. أن شخصا متنقلا ما بين القنوات، يغدو حين يكون مشتركا في القنوات الدولية، ساحرا سعيدا لأنه أصبح في النهاية فعالا: فهو يقفز من قارة لأخرى في رمش عين. وبانتقال الكرة الأرضية من الخرائطية الى القسم الإلكتروني للدكاكين الكبرى (جهة المعني البصري) فهي قد أصبحت مصغرة وأليفة. وبالإمكان الآن شراؤها مثلما تشتري الثلاجة أو أي جهاز منزلي آخر"[٢٠].

هكذا كانت ولازالت الصورة التلفزيونية تزداد تمدد وتأثير في عالم الإنسان الحديث الذي أصبح قرية، وبعضهم يسميه شباك، فما أن تطل برأسك من خلاله سرعان ما تنتقل إليه بكل حواسك ومشاعرك، حتى أن البعض يعبر من هذا الشباك الى ذلك العالم الافتراضي ولا يعود، وانما يصبح جزء منه وان تمثل في عالمنا الواقعي، ويروي ان أسطورة صينية مسلية يمكن أن يفيدنا مغزاها في هذا المقام، ذلك أن رساما صينيا قد رسم واديا يتلوى فيه ممر يختفي في النهاية وراء جبل، فلما فتنه المنظر الذي أبدعه دخل فيه ومشى في الممر حتى غاب وراء الجبل ولم يظهر بعد ذلك أبدا.

والصوفية كفكر والتصوف كمنهج ورجال الصوفية بالعموم تم استقدامهم لعالم الدراما التلفزيونية، سواء كمادة تستحوذ على المسلسل كله كما في مسلسل (السبع وصايا) الذي يبدأ بقصيدة لفيلسوف الصوفية (محي الدين بن عربي) بعنوان الفراديس، ويختم كل حلقة بنفس القصيدة.

وبالرغم من ان المسلسل يخلط بين الخيال كدراما والواقع المر الذي يعيشه الإنسان في ظل الظروف الاقتصادية الصعبة، إلا ان القصة التي يطرحها ويناقش تفاصيلها تدور حول سبعة أخوة يكتشفون ان أبوهم لديه ثروة في البنك تقدر بـ(ثمانية وعشرون مليون دينار) بالوقت الذي يعيشون هم في شطف العيش والعمل، فتفكر أختهم الكبرى بقتل أبيهم بعد أن تجمع أخوتها الستة، لكن خطتهم تبوء بالفشل، ويلجأ كل أخ من الإخوة السبعة إلى أحد مقامات الأولياء الصالحين المقامة على أرض مصر، وفي مظهر صوفي آخر، يهيمن الأب المغدور به على أحلام أبنائه ورؤاهم، موجها لهم من خلالها نصائح يستعينون بها لمواجهة واقعهم. واستلهم صناع المسلسل الكثير من التراث الديني، فرقم "سبعة" ذي دلالة في هذا التراث، فالإخوة سبعة كالوصايا المتروكة لهم والمطلوب منهم تنفيذها وكالخطايا السبعة المميتة.

وكذلك في مسلسل (خلف الله)، والذي يحمل عنوان فرعي (قدر وكتوب) ينطلق المسلسل من فاجعة لرب أسرة، له ملكة ان يرى الحدث قبل وقوعه، وأول شيء يراه أو عائلته التي تحترق بفرن الخبز، هذه الفاجعة التي حاول أن يمنع وقوعها لكنه لم يستطع، ما يضطره أن يهجر بيته وقريته، لينام قرب مرقد أحد الأولياء الصالحين، فيأتيه رجل صالح بالطيف يقرأ له وعليه بعض الأبيات الشعرية ثم يتحول هذا الرجل الذي يحمل اسم (خلف الله) الى ما يشبه القديس الذي ينذر نفسه لخدمة الناس دون أجر أو مقابل، فيتعرض للكثير من المشاكل ليس آخرها السرقة والقتل، مثلما يقع فريسة أطماع بعض تجار السلاح وغيرها على مدار الحلقات. لكن الشيخ (خلف الله)

لم تهتز ثقته بالله لأن شعاره هو الحب في الله ولله، ويعامل الناس على أنهم ضحية جهلهم وطمعهم، يتخلل الحلقات بعض الأحلام والكوابيس والحقائق...الخ.

بل ان التقنية المتبعة في هذا المسلسل – خلف الله – انه يتم استرجاع أحداث الحلقة السابقة أو الحلقة نفسها بعد فترة من مضي الحدث، ليعاد بطريقة(الفلاش باك)، ويمثل رجل الدين هنا بمثابة المنقذ للناس من الأمراض النفسية والروحية، حيث نجد ان بعض الأشخاص يتلبسهم الجن، ويعمل الشيخ خلف الله على إخراج الجن أو الشيطان الذي يتلبسهم، مثلما نلاحظ بعض الحضرات وهي تعاد بشكل الفلاش باك في ذهن الشيخ خلف الله، حيث تلعب المقامات هنا دور كبير ومؤثر في رفد حركة وتصرفات الشيخ، وهو هنا بمثابة أو يشبه الرجل المتصوف الزاهد في الحياة الدنيا والتائهة في ملكوتها والذائب في رياض الله، لا يطلب شيء، أو يتمنى شيء، كل وظيفته مساعدة الناس وإنقاذهم من مطامع الحياة، يتناص المسلسل في بعض حلقات مع معاجز الأنبياء والأوصياء، كما في الحلقة الرابعة، عندما يُجبر على إنقاذ فتاة مما تلبسها، لكنها تمزق ثوبها وتحاول أن تجبره على أن يمارس الجنس معه لكنه يرفض ويفر هاربا، فيظن أهلها أنه نال منها، وكذلك عندما يُجبر من قبل عصابة على استخراج السلاح من مكان هو بمثابة وكر للثعابين فتعمل عصاه على إنقاذه، وهكذا في باقي الحلقات، فهو بمثابة الولي الصالح الذي يتنبأ بما سيحدث، ويحاول أن يتجنبه ويجنب من يريد الوقوع فيه.

أو كمحطات أو شذرات تتمثل في بعض الأشخاص الذين يكونون جزء من النسيج العام من مسلسل يناقش مواضيع أخرى غير الصوفية أو التصوف كما في مسلسل (شيخ العرب همام)، حيث تبرز شخصية واحدة تمثل جانب الصوفية والمتصوفة، المتمثلة بالأخ الأصغر – سلاّمة – لشيخ العرب همام، إلا ان الشيخ يجبر أخيه الصغير على الزواج لكنه يرفض وعندما يصر الشيخ على ذلك فأنه يتوفى، لأن المتوفي كان يصر على أن قلبه ممهور لله ولا يوجد فيه مكان لغيره وهكذا يغادر الحبيب لحبيبه بعد ان يرفض الدنيا، فبعض المتصوفة لا يؤمن بالزواج كونه أحد ملذات الدنيا، فيصوم عنه، ففي الحلقة (٢٤) وفي حوار للشيخ سلامة مع أحد أصدقائه – جابر – يصف الحب والحبيب بالقول: لا أحد يأخذ الحبيب من حبيبه ابدا يا جابر، كلنا نموت ويفضل الحب حي... حي يا جابر، حي... هو في أجمل من ربنا يا جابر، أي جمال جار جماله، لا عازة له، انا بس هاودة همام وهاودتكم، لكن حبيبي في قلبي ليس له شريك، والذي يشرك حد في قلبه غير ربنا، يبقى كافر والعياذ بالله). وفي اليوم الثاني عندما يريد الشيخ العرب همام إتمام الزواج يطلب الشيخ سلاّمة النوم قليلا وإذا به يذهب الى حيث لقاء حبيبه الذي هو الله. وللمتصوفة رأي في موضوع الحب، المحبة والحب قد يترادفان وقد يختلفان.

الحب يرد غالبا بمعنى العاطفة الشديدة من رجل لامرأة أو بالعكس. والمحبة العاطفة العادية. ويميل الصوفية الى المحبة أكثر من الحب. ان المحبة حالة يجدها العبد من قلبه تلطف عن العبادة وفي هذا سر خطير لأنه يخرج المحبة من قيد العبادة بمعنى ان المحب لا يكون عبدا، والعبد لا يحب سيده، فإذا أحبه زالت عنه صفة العبودية وأستوى معه على موقع واحد. وقد ورد المتكلمون على الصوفية ان المحبة لا تجوز لله فيما لا يشبهه شيء ولا يشبه شيئا ولا يناسب طباعنا كيف نحبه.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- الصورة الصوفية كانت الأنموذج الذي لم يتشكل بعد في الميتافيزيق عندما كان ما قبل الوجود هو عبارة عن (مادة وصورة وعدم).

٢- ان المسلسلات الدينية التلفزيونية أكثر دفء وروية، وهي في بعض أوجهها إذ تدعو للدين. فإن في أوجهها الأخرى تدعو للصلاح والأمل والطمأنينة وهذا ما نحتاجه في زمن ما بعد الحداثة حيث تعم الفوضى بعد ان لبست الصورة التلفزيونية أردية متوحشة من العنف والجنس والمخدرات ...الخ.

٣- سمات الصورة التلفزيونية الجمالية تعتمد على عناصر تكوين الصورة (التكوين، التشكيل، الإضاءة، اللون، الحركة، المؤثرات الصورية، المؤثرات الصوتية).

٤- تعتمد الصورة التلفزيونية على مفردات اللغة الصورية وهي الكادر، حجوم اللقطات، المشاهد زوايا التصوير حركات الكاميرا، عدسات التصوير.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من ثلاث خطابات تلفزيونية سلطت الضوء على الصوفية، التي عرضت من خلال الشاشة التلفزيونية زهي:

١- المسلسل التلفزيوني الدرامي (الخواجة عبد القادر).

ثانيا: عينات البحث:

قام الباحث بإختيار المسلسل التلفزيوني بوصفه نموذجا قصديا مختارا للعينة، وتم إختياره بموجب المسوغات الآتية:

١- اقترابها من هدف البحث.

٢- لأنها حققت مشاهدة عالية أثناء عرضها في شهر رمضان.

ثالثا: أداة البحث:

اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير تحليلية للمتن وما تبعه من تحليلات لبعض المسلسلات التلفزيونية.

رابعا: منهج البحث:

أعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمة هدف البحث.

خامسا: عينة البحث:

مسلسل(الخواجة عبد القادر) عربي.

إخراج: شادي الفخراني.

تأليف: عبد الرحيم كمال.

تمثيل: يحيى الفخراني، مها أبو عوف، سلافة معمار، سوسن بدر، احمد فؤاد، محمود الجندي، صلاح رشوان، سماح السعيد، حسن العدل، سلمى غريب... وآخرون.

تدور أحداث المسلسل بالتناوب بين فترتين من الزمن، الأولى خلال الحرب العالمية الثانية والتي تتناول قصة (هربرت دوبرفيلد) العجوز السكير الذي لديه نزعة انتحارية حيث لا يرى طائلاً من استمراره في الحياة وينتظر الموت أن يأتيه، إلى أن يسافر للسودان لظروف العمل، وتتغير وجهة نظره حيال الأمر، ويخرج رويداً من حالة الاكتئاب التي كانت تلازمه، ومن ثم ينتقل لصعيد مصر ويقع في حب فتاة صعيدية ويكافح حتى يتمكن من الزواج منها رغم

رفض أخيها، والفترة الثانية تتناول السنوات الأخيرة من القرن العشرين، وفيها تسرد قصة (هربرت دوبرفيلد) بعد اعتناقه للدين الإسلامي.

انتاج المسلسل: عام ٢٠١٢، عرض من قناة (الحياة أم بي سي ١).

تحليل مسلسل(الخواجة عبد القادر).

يبدأ مسلسل (الخواجة عبد القادر) بأغنية للمتصوف محمد منصور الحلاج، لتضفي جو من الرهبنة والصوفية، حيث تهدر الموسيقا ويتبعها فريق إنشاد ليقول:

والله مـــا طلعـــت شـــمسٌ ولا غربـــت إلا وحبّـــــك مقـــــرون بأنفاســـــي
ولا خلـــوتُ إلـــى قـــوم أحدّثهـــم إلا وأنـــت حـــديثي بـــين جلاســـي
ولا ذكرتـــــك محزونـــــاً ولا فَرِحـــــا إلا وأنـــت بقلبـــي بـــين وسواســـي
ولا هممـت بشـرب المـاء مـن عطـش إلا رَأَيْـتُ خيـالاً منـك فـي الكـأس
ولـــو قـــدرتُ علـــى الإتيـــان جئتـــكم سعياً على الوجه أومشياً على الرأس
و يـا فتـى الحـيّ إن غّنيت لـي طربـا فغّنـــني وأســفا مـــن قلبـك القاســـي
مـا لـي وللنـاس كـم يلحـونني سـفها ديني لنفسـي وديـن النـاس للنـاس

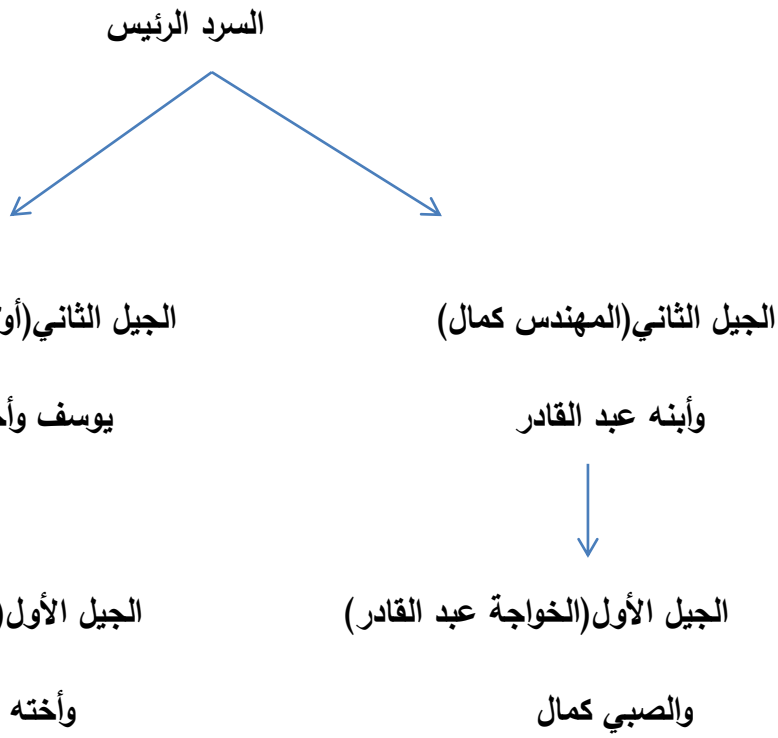
المسلسل يطرح مجموعة من الأفكار الدينية والاجتماعية ويناقشها من خلال التناقضات التي تسري في المجتمع على أنها عقائد، ليبدأ المسلسل بمجموعة من شباب متطرف الذين اعتنقوا مذهب الوهابية السلفي وهذا ما يكشف عنه الحوار الذي دار بين أحدهم وبين (عبد القادر كمال) على باب الجامع وهو أيضا متشدد ولكن متردد، في موضوع هدم مقام الخواجة عبد القادر، وفي مقابل هذا التشدد فأن الجانب الآخر والمتمثل بـ(كمال المهندس) وبعض البسطاء من الناس الذين يعتقدون أن الخواجة هو من أهل الله فأحب الله وذاب فيه كمتصوف.

لكن المحرك الحقيقي للجماعات المتشددة هو (يوسف عبد الظاهر) كونه يعمل في تهريب الأثار ويوجد تحت مقام الخواجة التمثال الكبير لأحد الآلهة الفرعونية. بينما لم يكن كمال المهندس ليدافع عن المقام إلا بدافع واحد أنه كان السبب في التصوف الذي أعتنقه والحب الذي شاع بين الناس. هذا لم يكن كافيا للسرد المتناوب حتى ترتد حصى بعين عبد القادر كمال بعد ان أراد هدم مقام الخواجة عبد القادر بعد أن ضربه بالفأس فترتد حصى في أحدى عينيه، فيعتقد

الجميع أنه من كرامات الخواجة وان هذا المقام له جاه وحظوة عند الله تمنع الآخرين من الضرر بل وتصيبه اللعنة عند أي إساءة له.

من هنا يبدأ السرد الثاني داخل المسلسل حيث يأخذ المهندس (كمال) على عاتقه سرد حكاية الخواجة عبد القادر الذي اسمه الحقيقي (هربرت دوبرفيلد) منذ اللحظات الأولى لبدأ الحرب العالمية الثانية وهو في لندن، بـ(طريقة الفلاش باك)، لكن وبعد تقادم السرد تأخذ الكاميرا أو المخرج على عاتقه التناوب في السرد ولم يعد هناك حاجة للمهندس كمال كي يروي لنا كمتلقين تسلسل وتحول الخواجة (هربرت) من رجل سكير الى صاحب مقام.

ليبدأ السرد بالتنقل بين الجيل الثاني المتمثل بالخواجة وقصة حزنه وانتقاله للعمل من لندن الى السودان ومن ثم صعيد مصر، في مقابل الحاج عبد الظاهر وقصة طغيانه على أهل قريته وعمله غير الشرعي، والتنافر بين الجيلين، فالأول بعد التحول الذي أصابه من اليأس الى الأمل ومن الإلحاد الى الإيمان، ومن الإيمان الى الحب، بينما كان الثاني يسفر في طغيانه وتمسكه بالدنيا وتشبثه بأطماعه، بل وبتعسف غير طبيعي بتمسكه بأخته التي يرفض زواجها من كل المتقدمين لطلب يدها وآخرها الخواجة عبد القادر، ويمكن أن نفصله بالشكل الآتي:



ثم ينتقل السرد بين الجيلين بطريقة متناوبة وبالعكس، وفي بعض الأحيان يتداخل السرد بين الجيل الأول والثاني وبالعكس.

يسير المسلسل في ثلاثة أزمان: حيث تبدأ الحلقة الأولى بعنوان مكتوب (قرية الحورية ١٩٩٨) ومجموعة من الشباب الملتحي يحملون المشاعل ليلا من أجل تهديم قبر الخواجة. والزمن الثاني هو بالرجوع الى الحرب العالمية الثانية، وعندما يبدأ البطل بالظهور تخرج كتابة لتوضح تاريخ الزمان والمكان (١٩٤٢) في لندن، في مقبرة لدفن أخو الخواجة عبد القادر، والزمن الثالث هو زمن عرض المسلسل في عام (٢٠١٢).

من الأفكار المهمة التي يناقشها المسلسل وهي فكرة (الوجود والعدم) عن طريق شخص(الخواجة عبد القادر) الذي يشعر بعبثية الحياة وعدم جدواها. وكما في الحلقة الأول والحديث الذي دار بين الخواجة والقس:

ت	المشهد ٣ حجم اللقطة	الوصف	الحوار
١	ل. م	القس واقفا ويضع يده على الخواجة وهو جالس. وتنتقل الكاميرا بين القس والخواجة	القس: تعازينا سيد هربرت، هون على نفسك. الموت هو بداية لحياة أكثر سعادة في السماء، بجوار الأبرار والقديسين، وأخوك الآن أكثر سعادة منا.
٢	ل. أمريكية	الخواجة يجلس على دكة، ويلتفت الى القس قائلا	الخواجة: هل تصدق أيها الأب المحترم ان هناك سماء وقديسين وأبرار وسعادة؟
٣	ل. م ثم ل. ك	الكاميرا تأخذ الخواجة من ظهره وهو جالس بينما القس واقفا لتعطيه هيمنة وتسلط ليرد على استفسار الخواجة بالقول:	القس: بالطبع. وأنا أصدق أيضا، ان الحزن الشديد، احيانا يفقد الإنسان إيمانه وثقته في السماء.
٤	ل. م	الخواجة وهو جالس يهز بقبعته وهي بيده استهزاءً قائلا	الخواجة: لا يوجد إيمان حتى أفقده. لا إيمان لا ثقة بالسماء، ولا سعادة. الحزن فقط هو الموجود، أعذرني أيها الأب المحترم، أنا أفسد عليك عملك الذي تتكسب منه، لكن صدقني(يشير الى قلبه) هنا لا يوجد شيء لا يوجد شيء

ان ردة الفعل العنيف التي بدرت من الخواجة جراء فقدانه لأخيه الأصغر(تشارلز)، الذي يعود في صندوق خشبي كأشلاء غير متكاملة، وكذلك زوج – جون – أخته (كاترين) تجعله يفقد الأمل بالحياة، أما من داخل بيته فأن الخواجة جزء من عائلة مفككة، زوجته تعشق المستر (وليم) وهي من عائلة وضيعة (أبيها عربجي فتركته زوجته/ امها) وليس لديه أبناء (أولاد أو بنات) وعمله مضطرب حد الفصل من العمل.

أنه يعاني من خواء الروحي، فيعاقر الخمر ويتمنى الموت بل ويذهب اليه أكثر من مرة عندما تقصف الطائرات الفاشية لندن فيخرج من بيته الذي يرفض أن يغادره بينما زوجته تذهب مع وليم الى الملجأ حماية من الطائرات، بينما هو يخرج الى الشارع من أجل أن تقصفه الطائرات كهدف متحرك وبالفعل يتم له ذلك لكن دون أن يصاب أو يقتل. لكنه لم يكتف بذلك ويصر على أن يعاقب نفسه فيخير بين الفصل أو النقل أما الى الهند أو السودان فيختار السودان كونها بلد أكثر حرارة كعقوبة نفسية وجسدية، ليعيد الكرة من خلال قطع شريان يده لكنه لم يمت أيضا.

في الحلقة الثانية وفي المشهد الثاني يزور (هربرت) أحد زملائه في العمل ويخيره بين الفصل من العمل بعد انقطاع طويل، أو النقل أما الى الهند أو السودان، وبعد سؤاله عن أيهما مشقة، يخبره زميله أن السودان بلد جوه جدا حار ويخلو من وسائل الراحة، فلم يكن من (هربرت) إلا ان يختار السودان كون جوه أكثر قسوة، ومن ثم يسأله أن كان للسودان تأثير على صحته فيؤكد زميله ذلك، فلم يكن من (هربرت) إلا ان يؤكد رغبته بالذهاب إليها. فيعيد زميله عليه تأكيده من أن عمله هو (إستون ماركر)، بعد أن جرى تقييمه الذهني بعد انقطاعه عن العمل، ونزول درجته للأدنى، ومن ثم يخبره بأنه سيقف بين الجبال فترات طويلة وفي عز الحر بين أشعة الشمس الحارقة. لكن (هربرت) يسأله: هل تخاف الموت مستر(دايتون)، ويعيد سؤال عليه مرة أخرى: هل تخاف الموت؟ هل تخاف من الموت؟ لكن صانع العمل يخرج لنا رئيسه في العمل من خلال المرآة كمنافق كذاب.

لما كان المسلسل يأخذ منحى صوفي، الذي من أفكاره الأساسية هو أن الطريق الى الله بعدد أنفاس الخلق وهو بالتالي لا يفرق بين البشر وأديانهم، وانما يعتقد ان كل الطرق تؤدي الى

الله، لذلك نرى المسلسل يخرج الكثير من المسيحين والمسلمين وهم يعيشون بسلم وامان، ويعملون ويتعايشون في مكان واحد. نرى زميل المهندس كمال رجل مسيحي، الذي يقص له قصة أبنه الذي ذهبت أمه الى (ماري جرجس) لتنذر عنده نذر مقابل نجاح أبنها وذهابه الى كلية الطب، وما ان يتم لهم الأمر حتى يتجاهلوا تسديد النذر على أنفسهم، وسرعان ما ينتكس أبنهم، حتى تأتيهم أمراه مسلمة لتقص لهم طيف مفاده ان الفارس (ماري جرجس) يزورها بالمنام ويطلب منها ان تخبر جارتها المسيحية بوفاة نذرها.

في الحلقة الثالثة وفي المشهد الثالث الداخل وبعد ان يضع (هربرت) الكأس على المنضدة ويشغل المسجل على الموسيقى يدور حوار داخلي: فضل الله يخاف أن يشرب، حتى لا يغضب الرب، فضل الله يصدق، تمنيت لو ان قلبي يصدق لكنه لا يصدق، متى يأتي الموت، المفروض ان يأتي ملاك الموت كل سنة، لا كل يوم يأتي لمستر (هربرت) ويهمس بأذنه: هل تريد ان تُكمل حياتك مستر (هربرت)؟ ام تريد الموت الآن؟ (هربرت) حر يختار ما يريد. لا بد من انتظار ملاك الموت. نعم (هربرت) جبان، هربرت لو شجاع كان من الممكن عدم انتظار ملاك الموت. ثم يقطع شريانه بشفرة فتح قناني الخمر، ويستمر بالشرب والدم يتدفق من شريانه فيقع على الأرض.

ان اللقطة الكبيرة ليد الخواجة وهي ترتطم بالأرض ومن تنزف دما، هي بالحقيقة تعكس قوة اللقطة ومن ثم المشهد والمسلسل سيكولوجيا ودراميا، كونها تظهر للمتلقي ما يدور أو يعتلج داخل نفس الخواجة والممثل بالعموم. تتكرر الأغنية مقدمة المسلسل من قبل مجلس السودانيين، ومن ثم على لسان المهندس كمال وهو قرب مقام الخواجة.

المكان الذي يعمل فيه الخواجة (هربرت) فيه من الصفاء والنقاء ما يجعل الإنسان يركن الى نفسه ويفكر بنفسه وما يحيطه، والخواجة بالأصل إنسان نقي السريرة، صافي النفس لا يعتلجها من الحقد والضغينة على أي إنسان، لكن روحه يسكنها الحزن، فنراه يرفض الحياة ويشعر بعبثية الأشياء، ولذلك هو يسرف بل ويتعسف بإيذائها من خلال شربه للخمر بطريقة غير طبيعية، حتى ان قلبه يضعف وكبده يتشمع، وعندما يخبره الطبيب بوجوب تركه الخمر لأنه

سيؤدي الى موته، فيفرح بقرب الموت ويتعسف بالشرب، وفي المقابل عندما يرى العمال في المحجر يعملون دون كلل أو جزع، يلبث ذلك انتباه دون أن يصرح به.

لكن الأحلام التي تتعاقب عليه وهو في لندن ومن ثم انتقاله الى السودان من الرجل الصالح نفسه، تجعله يفكر أكثر من مرة، في المشهد الأخير يعود الحلم، من قبل الرجل الصالح ليزور (هربرت) في الحلم ويدعوه الى مجلسه (حضرته).

في الحلقة الرابعة يذهب (هربرت) الى صديقه فضل الله، ليسأله عن الحلم الذي رآه ليلة أمس، وعندها يؤكد له فضل الله أن الشيخ عبد القادر يدعوه الى حضرته الذي هو عبارة مجلس لذكر الله والذوبان فيه، ولا بد هنا نوضح دور المرآة التي يؤكد عليها صانع العمل منذ الحلقة الأولى عندما يخرج لنا رئيس عمله في لندن وهو يخير بين الفصل والنقل، ومرة أخرى عندما يظهر له الشيخ عبد القادر بعد ان يطلب منه أن يترك العصا ويعتمد على اله في مشيه، فالمرآة من وظائفها كأحد عناصر الديكور المؤثث للمنظر العام، تعكس شخصية الإنسان الثانية، وفي اللقطات التي ظهرت في الحالة الأولى لرئيس العمل فهي تعكس نفاقه وتزلفه غير الحقيقي لـ(هربرت) ولكن في الحالة الثانية للشيخ عبد القادر، تظهر الحوار الداخلي المتمثل بالشيخ وهو ينازع نفسه بين الحياة والموت بين الحب والكره، تأخذ المرآة في هذا المسلسل الجانب الإيجابي الذي يعكس حقيقة الناس الذين يظهرون من خلالها. وعندما يجن الليل، يذهب فضل الله بالخواجة (هربرت) الى حيث الذِكر، وعندما يجلس على مقربة من الجالسين يبدأ الشيخ عبد القادر الحديث عن الحب بالقول:

ت	المشهد ٢ حجم اللقطة	الوصف	الحوار
١	ل. ك	مكان يجتمع فيه المؤمنين ويسمى الحضرة	الشيخ عبد القادر: الحب سبب وجود العالم، محبته لنا سبقت محبتنا له.
٢	ل. ك	المكان نفسه، ولكن ينظر الشيخ الى الخواجة ويحدثه بالقول	الشيخ: أهل المحبة هم من يطلبوه قبل أن يطلبهم... عايشين بهم ولهم وبهم.
٣	ل. ك	الخواجة وهو يبحر في كلام الشيخ	صمت
٤	ل. ك	الشيخ وهو يحدث الجميع ونظره متوجه	الشيخ: أهل الدنيا، يفكروا بعقولهم، ويحبوا بقلوبهم،

		نحو الخواجة(هربرت)، فتنتقل الكاميرا بينهما بلقطات كبيرة.	ويمشوا برجليهم. أهل الله، يفكروا بالله وفي الله، ويحبوا بهم ويمشوا بهم،
ت	**المشهد٣ حجم اللقطة**	**الوصف**	**الحوار**
١	ل. م ثم تخرج الكاميرا الى الخارج لتتحول اللقطة الى عامة	هربرت يدخل الى بيته الخشبي يجلس على الكرسي ويدور حوار داخلي مع نفسه على يمينه قنينتان من الويسكي، ومسجل فونغراف، مع شمعة واقفة على شمعدان منفرد، ومن الجانب الأيسر	نفس الرجل أراه بالحلم وأظن انه بالتلمود، يعود ليظهر وهو في السودان ويذكر اسمي بالكامل... انها الخمرة هي السبب؟ توقف عن الشربْ، وستكتشف ان كل ذلك وهم. لكن لماذا اتوقف عن الشربْ؟ بالعكس أشرب، سكرْ سكرْ حتى الموت،
٢	ل. ع ثم تدخل الكاميرا الى الخواجة وهو مغمض العينين ويسمع حوار	الخواجة داخل بيته مغمض العينين يسمع كلام الشيخ وهو يحدثه عن الحب.	الشيخ: أهل الحب ليس لهم زمان ولا مكان ولا صباح ولا مساء، لا أرض تحملهم، ولا سماء تظلهم، ربنا ذكرهم قبل أن يذكروه، وعرفهم قبل أن يعرفوه، محبته لهم أقدم من محبتهم له، هو الذي يطلبهم، لا توجد بينهم بين.
٣	ل. ك	الشيخ يهمس بأذن الخواجة اليمنى قائلا:	الشيخ: لو بتمشي برجلك خليك ماسك العصا،
٤	ل. ك	ليد الخواجة وهو يتحسس عصاه	صمت
٥	ل. ك	الشيخ يهمس بأذن الخواجة اليسرى قائلا:	الشيخ: لو تمشي بالله أرمي العصا
٦	ل. ك	ليد الخواجة وهو ترخى ليسقط منها قنينة الخمر.	صوت وقوع القنينة على الأرض
٧	ل. ك	لوجه الخواجة وهو يفتح عينيه بقوة	صمت
٨	ل. م	الشيخ من داخل المرآة	الشيخ: أرميها ولا تخاف.
٩	ل. ك ثم تتحول الى متوسطة	الخواجة ينهض من كرسيه ويحاور الشيخ من المرآة	الخواجة: لا أنا لا يرمي العصا يا شيخ

يستمر تطور شخصية عبد القادر والذوبان في ملوك الله، وفي كل حلقة يظهر لنا العمل التحول الذي يطرأ على الشخصية بمرافقة الحلم مرة وفي الواقع مرة أخرى، ان المخرج أو صانع العمل، يجعل المشاهد أيضا في ارتباك وشك، لأن الشيخ يأتي الخواجة في الحلم والواقع، وعندما يدور الحوار بين الأثنين ويسأله الخواجة من أن كلماته مثل الحلم، لم يستنكر الشيخ ذلك، بل يريد عليه بلغة فلسفية وقصده ان الحياة مثل الحلم لا فرق فيها بين الحلم والواقع، وعندما يريد أن يتبين من أنه في الحقيقة أو الواقع، لكن الشيخ يرفض تبينه، ليقول له: ومن قال لك أننا في الحقيقة. وفي الحقيقة أن السؤال عن الحقيقة والواقع والحلم، وهل هي ثابتة أم متغيرة من الأسئلة الفلسفية التي طالما تناولها الفلاسفة سؤال على شكل أسئلة مباشرة أو حوارات جانبية.

تتوالى الأحداث والسيل الجارف من الصور والأحداث، حتى تظهر كرامات الشيخ عبد القادر للمحيطين به، وأول شيء يظهر هو أن رئيس عمله يجاول الإيقاع به لكن عمله السيء ينقلب عليه وبدل أن ينقل الى صعيد مصر حيث تم فتح فرع جديد للشركة لمحاجر جديدة، حيث الجو معتدل، ينقل الشيخ عبد القادر الى هناك، لكنه يرفض النقل، حتى يأتيه الشيخ بالطيف ويطلب منه القبول بأمر النقل، لأنه في السودان وجد الإيمان وفي مصر سيجد الحب، وتتحقق نبوءته، ليجد فتاة جميلة يحبها واسمها زينب، لكن الجانب الإشراقي في شخصية الشيخ عبد القادر، هو انغماسه بالتوحد مع الله دون أن يعرف أنه دخل التصوف وأصبحت الكثير من الأشياء مكشوف عنها الغطاء أمامه، كما وأصبح دعاءه مستجاب، كما حصل مع الشيخ منصور، عندما دعَ عليه بالقول(وجع في بطنك) نجد في المشهد الذي يليه أنه داخل المرحاض يأن من ألم البطن، وفي الحلقة الثامنة والعشرون يدعو عليه بالصمم، وبالفعل يصاب بالصمم حتى يذهب للخواجة عبد القادر ويطلب منه السماح، أما كسف الغطاء، فنجد أنه يرى أن العمدة(عبد الظاهر) يأمر بدفن زوج أخوه (شهاوية) وهي حامل في سرداب أحد المقابر، عندها يقول الشيخ عبد القادر(الله يرحمك شهاوية).

كما ويعمل الشيخ عبد القادر على هداية الناس على دين الإسلام، وبالأخص من كان فاقد الأمل بالحياة والله، ومنهم قطاع الطرق صابر الأعمى والمومس شهاوية، كما وظهرت له بعض الكرامات، مثل ورم يد (قعر الحلة) بعد أن ضربه بالسوط، كما وأصاب الشيخ منصور،

كما وفك أسر زينب أخت عمدة بلد الحورية عبد الظاهر، الذي يرفض أن يزوجها وكأنه يقيم علاقة وجدانية غير شرعية مع أخته. كما يسلط المسلسل الضوء على رجال الدين – الشيخ منصور – وكيف أنهم يلبسون ثوب النفاق، ويميلون الى حيث رجال السلطة والمال.

المسلسل يناقش أطماع وأحقاد وجشع الناس بغض النظر عن الدين الذي يعتنقوه، والمتمثل بعائلة عبد الظاهر مقابل الحب الذي يزرعه الخواجة عبد القادر كممثل للدين بلباس الصوفية. ومثلما يستمر الشر والحقد والضغينة في بيت عبد الظاهر وأولاده يوسف عبد الظاهر، وأخوه احمد عبد الظاهر، يستمر الحب والخير في قلوب الناس التي تحب الله والمتمثل بمقام عبد القادر ومن ثم كمال الذي يسمي ولده وأبنته على أسمي الشيخ عبد القادر وزوجته.

ركز صانع العمل على المرآة في أغلب الحلقات، وكانت في كل مرة ترمز الى شيء يختلف عن الذي سبقه أو الذي يليه، ففي الحلقة التاسعة، تعكس المرآة أو الصورة المرآوية صورة الصراع بين الخير والشر بين الحب والحقد، والمتمثل بـ(سلطنة) زوجة عمدة قرية الحورية عبد الظاهر وأخته زينب رمز الشر، وزينب رمز الخير والمحبة والتصوف، ولكنها في الوقت نفسه تعطي لزينب الهيمنة والسيطرة على سلطنة رغم الشر الذي يملأ سلطنة والتي تعمد على إشاعة الجنون على أخت زوجها. كما ويوازن المسلسل بين المناظر الداخلية والخارجية، كما ويوازن في أغلب مشاهده الداخلية حيث نجد التكوين المدروس بقدة من خلال توزيع الأقواس أثناء زيارة الشيخ عبد القادر وصديقه الصبي عبد القادر الى المراقد الدينية في القاهرة وهي كل السيدة زينب وكذلك جامع الأزهر الكبير.

أما الجانب الصوفي المسلسل، فقد أكد المسلسل على رفض الدروشة كونها ليست من الصوفية بشيء، رغم المشاع بين الناس من أن أغلب الحضرات الصوفية تعمد الى قيام جلسات

من الدراويش، وأكد على المدح والتحبب في الله، ام النقطة المهمة التي يؤكد عليها المسلسل هو استعانة الإنسان المؤمن بالله فقط دون غيره من الأولياء، على الرغم من أن المسلسل يدور حول بقاء أو هدم مقام الشيخ عبد القادر.

كما وكان المسلسل على قيم التسامح والحب بين الناس، حيث نجد أن زينب ورغم كل الأسى التي تتعرض له من قبل زوجة أخيها عبد الظاهر إلا أنها كانت دائما تسامحا وتبدأ معها من جديد، وبينما كانت سلطنة تصر على حقدها، كانت زينب تصر على حبها وتسامحها، ومثلها الشيخ عبد القادر، فعلى الرغم من أن الآخرين من اللصوص والسيئين من أمثال شيخ منصور يصرون على إيذائه، إلا أنه كان يصر على عذرهم ومسامحته لهم دون أن يحمل أي ضغينة بقلبه عليهم.

ولما كان المسلسل يأخذ غطاء ديني، ويناقش تحولات الإنسان من اليأس الى الأمل والحياة والمتمثل بشخصية الخواجة عبد القادر – هربرت – فكان لزاما أن يحتوي على بعض الكرامات والغيب دون أن يخضع للعقل أو المنطق. وعلى طول المسلسل وامتداد الحلقات وهو ينطلق من حقيقة أن الدين مجموعة معتقدات لا تخضع لمنظومة العقل والتسلسل المنطقي السببي، ونرى ذلك جليا يتجسد عندما ينحصر الخواجة عبد القادر والصبي كمال في جنينة زينب حيث تحوم الذئاب حولهما عندها يستعين الخواجة عبد القادر بدعاء علمه أياه شيخه: **(يا حي يا قادر فك أسر عبد القادر)**، وعندما يكرر هذا الدعاء لأكثر من مرة ينتقلان من داخل الجنينة الى خارجها، ومثلها في الحلقة الأخيرة عندما يحرق عبد الظاهر بيت الشيخ عبد القادر وزوجته زينب، فيمسك أحدهما الآخر ويرددان الدعاء نفسه **(يا حي يا قادر فك أسر عبد القادر)**، وبعد مشهد وعندما تخمد النار ويدخل الحرس للبحث عن جثتيهما لكنهما لم يجدا له أثرا. يخبرنا المتصوف (فضل الله) أيضا في الحلقة الأخيرة من ان الخواجة عبد القادر وزوجته زينب جاءا الى السودان وعاشا سنة ومن ثم انتقلا للعيش في القاهرة، وهنا يريد المسلسل أن يخبرنا شيء جوهري، هو أنه يريد ان يثبت ان دين الحب لا يموت بموت الأشخاص وإنما يحيا بقلوب الناس.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

اولا: النتائج:

١. تعاملت الصورة التلفزيونية مع الصوفية على انها نهر دافق من الدين يمكن لها ان تطوعه بما يخدم صلاح الإنسان ومن ثم المجتمع.
٢. مرت الصورة التلفزيونية المتصوفة بعد مراحل وصولا الى النضج ومن ثم الهداية.
٣. تلبست الصورة التلفزيونية لباس المحبة والعشق هما غاية كل متصوف وهو الاحتراق في ذات الله. عن طريق التربية المعنوية لينتظر العاشق من يعلمه العشق.
٤. اخذت الصورة التلفزيونية على عاتقها توظيف كل عناصر اللغة السينماتوغرافية لما تمتلكه من مرونة من اجل بعث التطهير داخل المشاهد / المتلقي، وهو نموذج الجمال المنزه عن الأغراض.
٥. جنح التصوف من خلال الصورة التلفزيونية الى الانزياح في عناصر اللغة السينماتوغرافية، والتأليف الدرامي.
٦. لم يكن التصوف سمة على طول المسلسل، بل ان كثير من مشاهد (الفلاش باك) كانت تظهر لنا الشخصية الرئيسة متمردة تحتسي الخمر.

ثانيا: الاستنتاجات

١. ان الصورة التلفزيونية المتصوفة صورة بليغة، ولذلك تحتاج الى متلقي له دراية بالتصوف والصوفية.
٢. ان الصورة التلفزيونية المتصوفة، غايتها المحبة والعشق الإلهي.
٣. عادة ما تنزح الصورة التلفزيونية المتصوفة بالشخصية الرئيسة الى الوحدة (الخلوة) لاستسقاء الأوامر الإلهية من خلال المرشد للوصول الى درجة العالم ثم العارف.
٤. لا تنزح الصورة التلفزيونية المتصوفة الى العقل والمنطق، بل يجب نبذ كل الأمور العقلية والاتصال بالله وجدانيا.

ثالثا: التوصيات

١- أن الدراما التلفزيونية الصوفية لم تخضع للبحث من قبل الجهات المختصة في مجال الصورة التلفزيونية وبالتالي فأن ما يُطرح سيكون تأسيس لما بعده.

الهوامش

١. وتشمل البرامج الدرامية: التمثيلية التلفزيونية، المسلسلة، السلسلة. أما البرامج غير الدرامية فتشمل: قالب الحديث والبرامج الشخصية، المقابلة، الوصف أو الشرح، الندوة، المسابقة والألغاز، جمهور المشاركين، المحكمة، الفلم والمقدم، المجلة، المنوعات، البرنامج التسجيلي. **ينظر: كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، جدة، دار الشروق، ١٩٨٧، ص٨٢ – ٩٥.**

٢. ابن منظور، لسان العرب، ج ٤، بيروت، مطبعة صادر، ب. ت، ص ٤٧٤.

٣. أنظر: المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧، ص ٥٣٤.

٤. لوئيس معلوف، المنجد في اللغة، طهران، مطبعة ذوي القربى، ط ١٧، ٢٠٠٩، ص ٤٤٠.

٥. مراد وهبه، المعجم الفلسفي، القاهرة، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص ٤٠٤.

٦. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب، خليل احمد خليل، بيروت، المجلد الثاني، ٢٠٠٨، ص ١١٠٣.

٧. أفلاطون، الجمهورية(جمهورية أفلاطون)، تر، حنا خباز، بيروت، دار الكتاب العربي، ب. ت، ص ٢٧٢-٢٧٤.

٨. نجم عبد حيدر، علم الجمال آفاقه وتطوره، بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١، ص ٢٩.

(*) العلم الطبيعي: يبحث في الأمور المحسوسة التي تكون حدودها ووجودها متعلقين بالمادة الجسمانية والحركة، مثل أجرام الأفلاك، والعناصر الأربعة وما يتكون منها. اما العلم الرياضي فهو العلم المختص بحركة الأشياء غير المفارقة مثل العدد والهندسة الذي يجعل بحثه في السطوح والخطوط والنقط. اما العلم الإلهي فهو العلم المختص بالأشياء المفارقة.

٩. محمد عاطف العراقي، الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، القاهرة، دار المعرف، ١٩٨٣، ص ٧١.

١٠. الصورة في اللغة العربية تعني: الشكل والصفة والنوع، أو تطلق على ترتيب الاشكال ووضعها بعضها مع بعض... هي ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير أو على ارتسام خيال الشيء في المرآة أو الذهن، والصورة عند الفلاسفة مقابلة للمادة وهي ما يتميز به الشيء مطلقاً فاذا كان في الخارج كانت صورته خارجية واذا كان في الداخل كانت صورته ذهنية. **ينظر: جميل صليبا، معجم المصطلحات الفلسفية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ج٢،١٩٨٢، ص ٧٤١-٧٤٤.**

١١. الصورة الذهنية: لا يمكن ان يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها، أي إن المعرفة تحقق في الصورة الذهنية التكامل البديهي في هيئة موضوع معين. **ينظر: وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية، تر، يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧، ص ٣١.**

١٢. القرآن الكريم، سورة الحشر، آية(٢٤).

١٣. القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية(١١).

١٤. القرآن الكريم، سورة الإفطار، آية(٧- ٨).

١٥. القرآن الكريم، سورة التغابن، آية(٣).

١٦. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية (٦).

١٧. الخصائص العامة للصورة: حركة، واقعية، شاشة عريضة، ألوان، الشخصية الوجودية، الواقعية الفنية، الدور التعبيري، وحدة المعنى، تشكيلية الصورة. ينظر: **مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤.**

١٨. جان بوريلار،(نقلا عن) جريمي ريفكن، عصر الفرص، ص ٢٦١.

١٩. جان بودريار، الفكر الجذري(أطروحة موت الواقع)، تر، منير الحجوجي، احمد القصوار، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ٤٦.

٢٠. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر، فريد الزاهي، الدار البيضاء، افريقيا الوسطى، ٢٠٠٢، ص ٢٤٢.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.

٢. شلبي كرم، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، جدة، دار الشروق، ١٩٨٧.

٣. ابن منظور، لسان العرب، ج ٤، بيروت، مطبعة صادر، ب. ت.

٤. ... المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧.

٥. معلوف لوئيس، المنجد في اللغة، طهران، مطبعة ذوي القربى، ط١٧، ٢٠٠٩.

٦. وهبه مراد، المعجم الفلسفي، القاهرة، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

٧. لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب، خليل احمد خليل، بيروت، المجلد الثاني، ٢٠٠٨.

٨. أفلاطون، الجمهورية(جمهورية أفلاطون)، تر، حنا خباز، بيروت، دار الكتاب العربي، ب. ت.

٩. عبد حيدر نجم، علم الجمال آفاقه وتطوره، بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.

١٠. العراقي محمد عاطف، الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، القاهرة، دار المعرف، ١٩٨٣.

١١. صلبيا جميل، معجم المصطلحات الفلسفية، بيروت، دار الكتاب اللبناني،ج٢، ١٩٨٢.

١٢. راي وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية، تر، يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧.

١٣. مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤.

١٤. بوريلار جان،(نقلا عن) جريمي ريفكن، عصر الفرص.

١٥. بودريار جان، الفكر الجذري (أطروحة موت الواقع)، تر، منير الحجوجي، احمد القصوار، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.