

قَمَرَة سِيدِي محروس

بُقعة الضوء العالية في سَماءِ الدراما التُونسِيَّة

محمد بالطيّب



قمرة سيدي محروس بقعة الضوء العالية في سماء الدراما التونسية

الكاتب : محمد بالطيب

كاتب صحفي تونسي مهتم بالتاريخ الاجتماعي والسياسي في تونس، وصدر له كتاب
"الجنوب يا كبدي"

المحررة : حبيبة علية

مديرة برامج بمؤسسة روزا لكسمبورغ، مهتمة بالحركة النسوية والحركات الاجتماعية
واليسارية. تدور اهتماماتها حاليا على الهجرة والتغيرات الاجتماعية وتشرف على إنتاج
الورقات البحثية في ليبيا والسودان وتونس.

نشرة هذا العمل بدعم من مؤسسة روزا لوكسمبورغ،
مكتب شمال إفريقيا و إن محتوى هذه المطبوعة لا يعبر
بالضرورة عن موقف المؤسسة

بُقعة الضوء العالية في سماء الدراما التونسية

محمد بالطيّب

في أطروحته للدكتوراه التي أنجزها في جامعة السوربون، ثم نشرها لاحقاً في كتاب ضخم (1)، يُفرد أستاذ التاريخ المعاصر فيصل الشريف صفحات كثيرة للحديث عن معارك الدعاية الإعلامية في تونس زمن الحرب العالمية الثانية. والكتاب -في المِجْمَل- هو أحد أهم (وأمتع) المراجع العلمية حول تلك الفترة الهامة من تاريخ تونس. وهي الفترة نفسها التي تدور فيها أحداثُ مُسلسل ثمرة سيدي محروس الذي كتبه علي اللواتي وأخرجه صلاح الدين الصّيد سنة 2002، في خمس عشرة حلقة.

منذ الحلقة الأولى من المسلسل، يجدُ المُشاهد نفسه مُباشرةً داخل أجواء الحرب، وفي أجواء معركة الدعاية الإعلامية تلك. تحديداً حين يطلبُ رّواد مقهى بن عيسى من النّادل مقداد أن يفتح المذياع على إذاعة لندرة (إذاعة BBC العربية) لسماع الأخبار، لكنّه يرفضُ بسبب تنبيهات الإقامة العامة الفرنسية الموالية للألمان بعدم الاستماع للمحطة (والتي كانت -فعلياً- بوقاً لدعاية الجنرال ديغول وخطاباته). وكذلك حين يدخلُ الدّكتور محمود صابر حاملاً صحيفة Tunis Journal التي تمثّل صوت أنصار الجنرال بيتان وحكومة فيشي في تونس. وهي الصحيفة التي يُشرفُ عليها **Georges Guilbaud** كما تذكرُ المصادر التاريخية، وكما يذكرُ أيضاً كاتب السيناريو **علي اللواتي**، على لسان صالح النّوّالي تاجرُ الحرب المُثَقَّف وأحد أهم شخصيات المُسلسل في حلقاته الأولى.

سينتهي النّوّالي مقتولاً مع نهاية تلك الحرب التي استفاد منها كثيراً في مُراكمة ثروته. حيثُ كان أحد أهم تجار السّوق السّوداء التي خلقتها الأزمة الاقتصادية التي رافقت الحرب العالمية الثانية، وهي الأزمة التي سنرى معالمها -باتقان درامي- في مُعظم تفاصيل أحداث المُسلسل ومشاهده. كان النّوّالي على علاقة بمختلف الأطراف المتحاربة ولعبَ على تناقضات المشهد السياسي والعسكري، مستفيداً من ثقافته الكبيرة وعلاقاته الاجتماعية والأمنية الواسعة خاصة مع قوّات المحور. يُعبّر النّوّالي -فعلياً- عن شريحة اجتماعية ظهرت في تلك الفترة وصنعت ثروات طائلة، حيثُ يُشير المؤرّخ الهادي جلاب -في هذا السياق- إلى أنّ قرابة العشرة من التجار التونسيين تمكّنوا أثناء ظرفية الحرب العالمية الثانية من جمع ثروات هامة بفضل المتاجرة في السّوق السّوداء (2). غير أنّ صالح النّوّالي سيقتل، نهايةً على يد عساكر إيطاليين، قبل أن تُقرّر السّلطات الفرنسية القيام بتحقيق لتحديد المربّيح غير العادية و اللامشروعة التي حقّقها بعض التونسيون وبعض المقيمين في تونس بفضل تعاملهم مع قوّات المحور (3). لتؤول ثروته كلّها بعد ذلك إلى أرملته فضيلة

يشدّد المُسلسلُ منذ بداياته الأولى، إلى جديّة تاريخيّة، كامنّة في كتابته الدراميّة. ثمّة تناسقٌ بين السّخصيات والأحداث مع سياقها التاريخي باتقان واضح. تدور أحداث المسلسل -إجمالاً- في مدينة تونس العتيقة، من فترة الحرب العالميّة الثانية (1939-1945) حتى الاستقلال (1956). وهي فترةٌ شديدة الثّراء على كلّ المستويات الاجتماعيّة والسياسيّة وحتى الفكرية. وطيلة أحداث المُسلسل، يُمكن للمُشاهد أن يلاحظَ الجُهدَ البحثي التاريخي والسوسيولوجي الذي بذله علي اللواتي في كتابة ذلك العمل. والذي هو -بلا شك- أحد أهم الأعمال الدراميّة في تاريخ التلفزة التّونسيّة.

في مقهى بن عيسى التي تدور فيها أحداثُ مهمّة من المسلسل، والتي ستكونُ مقرّاً لاجتماعات أعضاء الحركة الوطنيّة في حومة سيدي المحروس، ترى صورةً مُلصقةً على الجدار للرّعيم القومي المصري الكبير **سعد زغلول** قائد ثورة 1919 ضد الاستعمار الانجليزي. وسيبدو بلبل وهو يُدخّن التّكوري في طاولة بعيدة ومنزوية كأنّه جزء من ديكور المقهى. غير أنّ بلبل الذي سيبدو كشخصيّة ثانويّة من بين شخصيات القصة/الأحداث، يحمل -في الحقيقة- في تحولات شخصيّة وتطوّرها، صورة رمزيّة عاكسة لتطوّر مسار الحركة الوطنيّة نفسها وتحولات البلاد بأكملها.



طيلة حلقات المُسلسل، تطوّر بلبلُ من مدمن على مخدّر التّكوري (القنب الهندي) حدّ الغيبوبة في الحلقات الأولى، حين لا تزال الحركة الوطنيّة متعثرة وضعيفة وحال البلاد أيضًا منهارًا بفعل الحرب وضعف الوعي الشعبي، إلى شخصٍ سويٍّ ومُعافى يبيع المشموم ويحضر المناسبات الاجتماعيّة وحتى النّضاليّة، وذلك مع بداية الاقتراب من الاستقلال وتجدّد الوعي الوطني والشّعبي وتصلّب الحركة الوطنيّة. لذلك يبدو بلبل كصورة رمزيّة عن حال البلاد والشّعب في مسار تطوّرها من التخدير الاستعماري إلى الوعي الوطني التحرّري. وفي النهاية كان تحرّر بلبل من التّكوري كناية رمزيّة، شديدة الإتيان الدرامي، عن تحرّر تونس من الاستعمار.

■ شعريّة النصّ و عبقرية الكتابة الدرامية التاريخية:

وقد درس أستاذ الانتروبولوجيا التاريخية عبد الواحد المكني هذا المبحث بشكل مستفيض في **دراسة مُفصّلة وواسعة**، شرّح فيها دور السلطات الاستعماريّة في تشجيع زراعة التّكروري وانتشاره.

تبدو شخصيّة مقداد، الذي اشتغل بدايةً كنادل في مقهى بن عيسى، شخصيّة شديدة الطّرافة. وقد أبدعَ في أدائها المُمثّل يونس الفارحي، وهي من أدواره الدرامية الأولى التي فتحت له -لاحقًا- باب النجاح على مصرعيه. يحلمُ مقداد بالالتحاق بالجامع الأعظم، جامع الزيتونة. ويحاولُ حفظ متن ابن عاشر الذي هو أحد أهمّ مقرّرات التعليم الزيتوني وأحد أهمّ المتون الفقهيّة والعقائديّة في الفضاء المغربي على الإطلاق.

وفي الحقيقة، فإنّ استدعاء **متن ابن عاشر** في المُسلسله و إشارة ذكيّة من علي اللواتي من خلال استدعاء ثقافة تاريخيّة كاملة، واستدعاء لنصّ يُبنى حوله التّراث العقائدي التّونسي برّمته. فمتن ابن عاشر هو متنٌ في الفقه المالكي والعقيدة الأشعرية، اللذين يرسمان معالم التدين المغربي والتّونسي منذ قرون. و متنٌ ابن عاشر هو الإطار الفعلي الذي يضبطُ -تاريخيًا- منظومة التدين الرّسمي والشّعبي في البلاد، ويكتفّها كاملةً في البيت الشهير في عقد الأشعري وفقه مالك * وفي طريقة الجنيد السّالك، أي أنّ هذه

فضاء مقهى بن عيسى، فضاءً شعري، بصريًا ونصّيًا ودراميًا: الوجوه والأحداث والحوارات والشّخصيات والديكور والأغاني المنبعثة من الفونوغراف. هناك يجتمعُ الرّجال وحدهم كمساحة ذكوريّة خالصة. وهو الفضاء الذّكوري الخالص الوحيد تقريبًا في المُسلسل. عالمُ رجالي مليء بالعنف والدّماء والدّسائس والسياسة والمال والصفقات والوشاية. على خلاف بقيّة المقاهي العصريّة (والحانات) التي تظهر في المُسلسل وتكون مختلطة بين الذّكور والإناث.

رَسَمَ المُسلسل معالم الخارطة الاثنو-مَجاليّ لتلك الحقبة، بشكل مُتقن: المدينة العربي العتيقة حيث الأهالي (المسلمون)، والأحياء الأوروبيّة العصرية (باب بحر، الباساج، شارع قرطاج، المرسى) حيث الفرنسيون والمالطيون والايطاليون واليهود والبرجوازيّة التّونسيّة الحديثة.

تقع الحانات والمقاهي المختلطة في الأحياء العصرية. في حواراتٍ مقهى بن عيسى وأمسياتها نسمع في مرّاتٍ كثيرة تشجيع حمدة السرايري، القيادي في الحزب الدّستوري الجديد، على التّكروري وتقريعه لبلبل ووعده بقطع البشقي والسّبسي من البلاد بعد الاستقلال. كانت معركة الحركة الوطنيّة مع ذلك المُخدّر معركة قويّة، وكانت جزءًا من معركة التّحرير الوطني في كليّتها، لخطره الصّحي والاقتصادي والاجتماعي وحتى خطره على الوعي الجمعي وتسهيله لتأييد الاستعمار.

المنظومة تقوم على أعمدة ثلاث رئيسية: العقيدة الأشعرية والمذهب المالكي والتصوّف الجنيدي

لم يلتحق مقداد بالجامع الأعظم، ووجد نفسه في شبكة تعمل مع الحلفاء، لينتهي به المطاف في السجن مع الدكتور محمود صابر والدكتور صويلح بسبب تهريب ورعاية طيارين من الانجليز. ثم سيعمل بعد ذلك مع فضيلة أرملة صالح النوّالي التي ستغصبه على الزواج منها، لكنّه سيهرب مع حبيبته حلّومة ليلة العرس. التحق مقداد لاحقاً بالمقاومة في الجبال، تحت قيادة الشاف الدكتور محمود صابر، الذي شكّل مجموعة تستهدف العسكريين فقط ولا تستهدف المدنيين من المعمّرين ولا خطوط التلغراف ولا المزارع لا سكك الحديد. في لهجة مقداد الذي ينحدر من قرية اسمها البرقوفية، تختلط لهجات تونسية كثيرة. لهجة هجينة تختلط فيها لكلمات الآفاق كلّها. بين لهجة الجريد ولهجة الوسط والشمال الغربي، لا يمكنك تحديد أصول اللهجة بدقة.

في الحلقة الأولى، تعود زليخة المحروس من زيارة بية ابنة أخيها بكّار، التي تقطن قوس المندرة. وفي الطريق عند باب سوقية ترى استعراضاً للجنود الألمان. تحكي لأختها ماميّة، التي هي مقدّمة زاوية سيدي المحروس، بكثير من البهجة والإطراء عن الاستعراض وبكثير من الإعجاب عن الجنود الألمانين. هذا الإعجاب يتكرّر كثيراً في الحوارات. وفي المسلسل شواهد كثيرة عن إعجاب التونسيين بقوّة المحور وميلهم لها في مواجهة الحلفاء والاحتلال الفرنسي. في

مكتب الشيخ بكّار المحروس، نرى مشهداً سينمائياً حقيقياً، أبداع فيه المخرج، حين يتناقش الصديقان (والغريمان في السياسة) الحطّاب (نصير الحلفاء) والهادي (نصير المحور) حول تطوّرات الحرب وهما يلعبان الشطرنج. تنتهي المباراة بنصر الحطّاب في رمزيّة سينمائيّة جميلة تُحيل إلى النصر الحتمي للحلفاء.

وفي الحلقة السادسة عندما يدخل مقداد والدكتور صابر للسجن، وفي وسط الزنزانة، يؤكّد مقداد، في ما يشبه التشبّث بالأمل البعيد، بأن الألمان سيطلقون سراحهم لأنهم يحبّون العرب، لكن الدكتور صابر سيحبّيه بحسم: النازية والفاشية ما يحبوا حتّى جنس سي مقداد.

رؤية مقداد والهادي، وحتى زليخة ومعظم أبطال المسلسل، للحلفاء وانحيازهم لهم يُعبّر عن ميولات معظم التونسيين في تلك الفترة، باستثناء جزء من النخبة السياسيّة منها قيادات الحزب الدّستوري الجديد (وعلى رأسهم بُورقيبة) والمثقفين واليساريين. كان الهوى الشّعبي -فعلياً- وكما صوّره المُسلسل تماماً، متعاطفاً مع المحور ويرى فيه الخلاص الحتمي (وربّما الوحيد) من الاحتلال الفرنسي.

هنا في الجنوب الشرقي التونسي، تحفظ الذاكرة الشّعبيّة مرور بعض فيالق قوّات المحور من بعض القرى، ولقائهم مع الأهالي. ويحكى أنّ أحد الفيالق كانت فيه عناصر كثيرة من النمسا، وكانوا يتميّزون بطول القامة والقوّة البدنيّة، حتى قال أحد الشعراء داعياً بهم على الجنود الفرنسيين: سَلِّطْ عليهم نِمَسَا * وسلِّط عليهم يَوْمَ غَابَتْ شَمْسُهُ، أَمَّا الشّاعر الفيتوري تَلِيَش وهو أحد أكبر شعراء طوائف غِبنتن وواحد من كبار الشعراء الشعبيين التونسيين عموماً، والذي تُمثّل نُصوصه وثائق تاريخيّة شاهدة على تحولات التاريخ الوطني والحركة الوطنيّة، فقد كتب قصيدة طويلة في شكل رسالة إلى الجنرال بيتان يقول مطلعها رئيس دولة فرنسا هو المَعْلوم * بيتان الدّمْدوم * بعدن غرقت شالها * بُو سبعة نجوم. في حين ذهب آخر إلى أبعد من ذلك بالقول: الألمان مُسلم والفرنسيّس يهودي * وكان يربحوا الألمان يا سَعْدُودي.

وهي على كلّ حال فكرة كانت رائجة بشكل واسع، وقتذاك، تلك التي تتحدّث عن إسلام هتلر وفرانكو واستعمال تلك الدّعاية في تجنيد المسلمين المغاربة في صفوف قوّات المحور وفي اسبانيا ضد الجمهوريين. في مذكراته يحكي الصحفي العراقي يونس بحري الذي كان (بتشجيع من غوبلز) وراء تأسيس راديو برلين العربي، وهي الإذاعة التي كانت جزءاً مهمّاً ورئيسيّاً في حرب الدّعاية الإعلاميّة بين المحاور، أنّ الرّاديو كان يبدأ بثّه بآيات من القرآن الكريم لاستمالة العرب والمسلمين، وهو تقليد نقله عنه لاحقاً راديو BBC العربي لذات الهدف أثناء الحرب (4).

كانت مشاهد الفقر والمجاعة والتسوّل طاغية في المسلسل. وآثار السّوق السّوداء (5) التي لامست حتى على أكثر العائلات ثراءً ومنها عائلة الدّكتور صويلح. أطفال حفاة يتوسّلون بعض الطّعام ورجال عاطلون وجائعون يتوسّلون السّجائر كما لم يغفل المسلسل عن الإحالة (عبر العيّاشي قارئ الرّمال وعبر مشاهد الدّقّازات) إلى ما أسماه عبد العزيز بن عبد النبي المتسوّل العرّاف وهم شريحة كانت تُمثّل -فعلياً- جزءاً رئيسيّاً من مشهد التسوّل متنوّع الأساليب في تلك الفترة (6). جوعٌ كامن في ملامح الوجوه وعلى الأجساد. حين تخرّج الكاميرا إلى أزقة المدينة ترى ملامح البؤس حاضرةً وواضحة.



رسم المسلسل، مشاهد تلك الفترة ومعالماً بشكل متميز: الوضع الاقتصادي والأسعار والمهن والأزمات والبضائع والوعي الثقافي وحالة المرأة والتقسيم الاجتماعي للأدوار. في منزل صالح النوّالي نرى الخادمة غزالة امرأة سوداء البشرة، في استدعاء لبقايا ما ترسّب من عبودية عتيقة وقديمة مازالت ماثلة أيضاً في الطّراح الذي يأخذ عجّين الخبز من البيوت إلى الكوشة وهو أيضاً أسود البشرة. شعريّة النصّ الدرامي في مسلسل قمرة سيدي محروس يتجلّى في كلّ هذه التفاصيل. ومنها استدعاء تلك المهن التي بدأت في الاندثار مع الستينات مثل القرباجي الذي يجلب الماء للبيوت التي ليس فيها آبار أو فساق.

في حوار له، يذكر علي اللواتي، أنّه في فترة إعداده لكتابة المسلسل كان يتواصل مع الرجال والنساء من كبار السن الذين عاشوا تلك الفترة، ليأخذ منهم لهجة ذلك العصر. ويبدو عمله على هذا الجانب متميزاً جداً. فمن خلال تحليل الحوارات يمكن ملاحظة الحرص على توظيف لكمة/لهجة ذلك الزمن الممتد من نهاية الثلاثينات حتى منتصف الخمسينات. لهجة متناسقة مع سياقها التاريخي وزمنها الثقافي، حين كانت الثلاثية -مثلاً- تُسمّى القلّاصيّة، والأشهر تُسمّى دوجمبر (ديسمبر) و أي النّار (جانفي/يناير). وهي على كلّ حال لهجة فيها الكثير من السّحر البياني والشّعريّة الآسرة. وأيضاً كتابة فيها الكثير من البحث الأنثروبولوجي والتّحقيق التاريخي.

في إحدى اللقطات، وداخل دكان مصطفى للجزارة، نشاهد ملصقاً لصورة الأميركي بيلي بابكي Billy Papke، أحد أبطال الملاكمة التاريخيين بداية القرن الماضي وقد توفي في الثلاثينيات. وفي لقطة أخرى، نرى معلّقة دعائية لحفلة للفنان التونسي الكبير علي الرياحي و الفنانة صفية الشامية ويظهر فيها اسم الموسيقار قدّور الصراف، وهم من أشهر الفنانين الصاعدين في تلك السنوات.

كُتِبَتْ سابقًا مقالًا في مجلّة المراسل اللبنانيّة، عن مشروع علي اللواتي الدرامي. كان جزءً من المقال يُركّز على هذا الجانب تحديدًا في تفكيك أعماله: غزارة المعارف الأنثروبولوجيّة وموسوعيّة المعرفة التاريخيّة. وهذا ما يتجلّى بشكل واضح في هذا المُسلسل بالذات، من خلال الشواهد السّابقة وأيضًا من خلال دقّة الإحالات التاريخيّة إلى الأحداث التي جدّت في تلك الفترة. تفاصيل كثيرة عن **المنصف باي** (الذي تحضر صورهُ في كثيرٍ من فضاءات المُسلسل منها مكتب الشّيخ بكّار المحروس) وعن **اغتيال فرحات حسّاد** واليد الحمراء وإضراب صفاقس وأنشطة زعماء الحركة الوطنيّة وعلى رأسهم بورقيبة ونقاشات الاستقلال وانشقاقات تسليم السّلاح بعد اتفاق **الاستقلال الداخلي** وغيرها من الأحداث الوطنيّة والعالميّة المتداخلة وشديدة التعقيد في تلك الفترة المُكثّفة والمُتقلّبة تاريخيا وسياسيًا وعسكريًا. وبخلاف بعض الأخطاء الصّغيرة جدًّا والهامشيّة، في علاقة مثلاً بسعر اللّحم والخروف في تلك الفترة (7)، وهي مسألة مفهومة لارتباطها بتذبذب سعر الفرنك الفرنسي وتحوّلات السّوق، وبخلاف النقاش البسيط أيضًا حول وجود بعض الأدوية أو الأدوات الطبيّة من عدمه، وهو نقاش يُمكن أن يخوضه المختصون في الطّب وتاريخ الطّب، فإنّ المُسلسل كان متميزًا جدًّا، ومُبهرًا حقًا، على صعيد البحث التاريخي والأنثروبولوجي.

■ شخصيات مركّبة: الهمّ الذاتي والأنسنة

أنثروبولوجيًا، كانت السّيفرات البصريّة والأيقونات المشهديّة شديدة التركيز والدقّة. تلبس ماميّة المحروس السّال الأخضر على كتفها باعتبارها مُقدّمة الزاوية، وحين تُورث دورها الدّيني إلى دليّة، سيظهر هذا السّال الأخضر على كتفها هي الأخرى. حين يفتتح مقداد متجره الخاص في تجارة الباقوليات، سيشغل معه عبد المجيد المحروس، لكن يطلب منه تغيير الطّربوش ولبس الشاشيّة لأنّ من يراه سيقول بأنّه أفوكاتو (مُحامي). تلبس النّساء المسلمات المتزوجات في المدينة العربي الفوطة والبلوزة والسفساري باستثناء فضيلة أرملة صالح النوّالي -لاعتبارات طبقيّة- حيث أنّها تلبس الفساتين مثل الصبايا ونساء الأحياء الأوروبيّة. كانت أكواد اللّباس في هذا المُسلسل جزءًا مُتقنًا جدًّا في كتابة الشّخصية.

كانت الشّخصيات -فعلًا- مُتقنة في كتابتها. تحوّلاتها كانت واضحة. وكان الأداء التمثيلي لمعظم الممثلين مثالًا، لدرجة أنّه يُمكن التّخمين بأنّ الأدوار كتبت لأولئك الممثلين منذ البداية. باستثناء بعض المبالغات الأدائيّة الصّغيرة عند دليّة (فريال فراجة) في بعض اللقطات، فإنّ كلّ الأدوار تمّ تأديتها بشكلٍ متميّز. فريال فراجة (فريال يوسف الآن) أدت في ذلك المُسلسل واحدًا من أهمّ

أدوارها في الدراما التّونسيّة. ساعدت ملامحتها الطفوليّة والجميلة ووجهها المشرق في أداء الدّور الذي يتطلّب لحظاتٍ من الإشراق و التجلّي العرفاني وما يُرافقه من بياضٍ و نورٍ في المُتخيّل الصّوفي.

يُمكنك أن تلاحظ تطوّر مسارات الشّخصيّة في ملامح الوجوه. ترهّل الدّكتور صويلح مع تطوّر الأحداث وتقدّمه في السّن وانهيار علاقاته الاجتماعيّة والسياسيّة. تحوّلات عبد المجيد المحروس الشّخصيّة والنّفسيّة والسلوكيّة وتطوّر وعيه الاجتماعي والإنساني والسياسي. تحوّلات ليليا المردوم ضمن سياق الأحداث وضمن سياقات علاقاتها العائليّة والعاطفيّة وضمن السياق الوطني العام.

غير أنّ هناك ملاحظة يُمكنُ تعميمها على مُعظم الشّخصيات. هي أنّها لا تحملُ فقط همًّا فرديًّا. أو ليس هو الذي يُحرّكها أساسًا. الهمّ الدّاتي عند كلّ شخصيّة هو تعبير عن همٍّ آخر، أوسع. أحيانًا يكون الهمّ الدّاتي، صورةً عن همٍّ جماعي أو وطني، وأحيانًا تعبيرًا عنه، أو تجليًا له، أو نتيجةً له. بالنّسبة لمقداد فإنّ تحرّره من فضيلة هو تحرّر من الاستعمار في كلّيته وبكل أبعاده، حيثُ صرخ حين كان هاربًا مع حلّومة تبقي على خيرٍ يا فضيلة ويسقط الاستعمار. وليليا المردوم لا يُمكن الفصل بين مشاعرها الوطنيّة وحماسها النّضالي وبين مشاعرها العاطفيّة اتّجاه حمدة السرايري.

والدّكتور محمود صابر كان يبحثُ عن المعنى في حياته، وحتى انخراطه في المُقاومة ضد النازيّة والاستعمار لم يكن سوى انتقامٍ من أولئك الذين فرّقوا بينه وبين ابنته. صبيحة صويلح حين صرخ أبوها عند نهاية الحرب العالميّة الثانية وانتصار الحلفاء هذا نصر عظيم للإنسانية كانت حزينه لأنّ ذلك الحدث الكوني المُبهج ستكون له ارتداداته على حياتها الشّخصيّة لأنّ محمود صابر سيتذكّر ابنته و زوجته الأولى. أما عبد المجيد المحروس فقد التحق بالمُقاومة والكفاح المُسلّح ليثبت حبّه لدليّة. وهي أيضًا التي ألقت بنفسها في عالم زاوية المحروس لتعطي لحياتها معنى وتتجاوز جراحها العميقة وحوادث حياتها المؤلمة.

هكذا يتداخل الدّاتي والاجتماعي والوطني والإنساني والسياسي في تركيب الشّخصيات وبنيتها النفسيّة ومسارات تطوّرها وصياغة مواقفها وتحديد مواقعها الاجتماعيّة والإنسانيّة وحتى العاطفيّة. وهذا مُعطى يتداخل مع آخر يُمكن رصدهُ بكثيرٍ من الوضوح والتّواتر. وهو تعقيد الشّخصيات وتركيبها وتناقضها الدّخلي البشري. يبدو اشتغال علي اللواتي على أنسنة الشّخصيات واضحًا، أو هو يبدو كهّم ذاتيّ عنده ككاتب للمسلسل. حيثُ لا خير مُطلق في الشّخصيات ولا شرّ مُطلق (لا ملائكة ولا شياطين). ثمّة تعقيد إنساني وثمّة بشريّة طبيعيّة بكل تناقضاتها، في كل

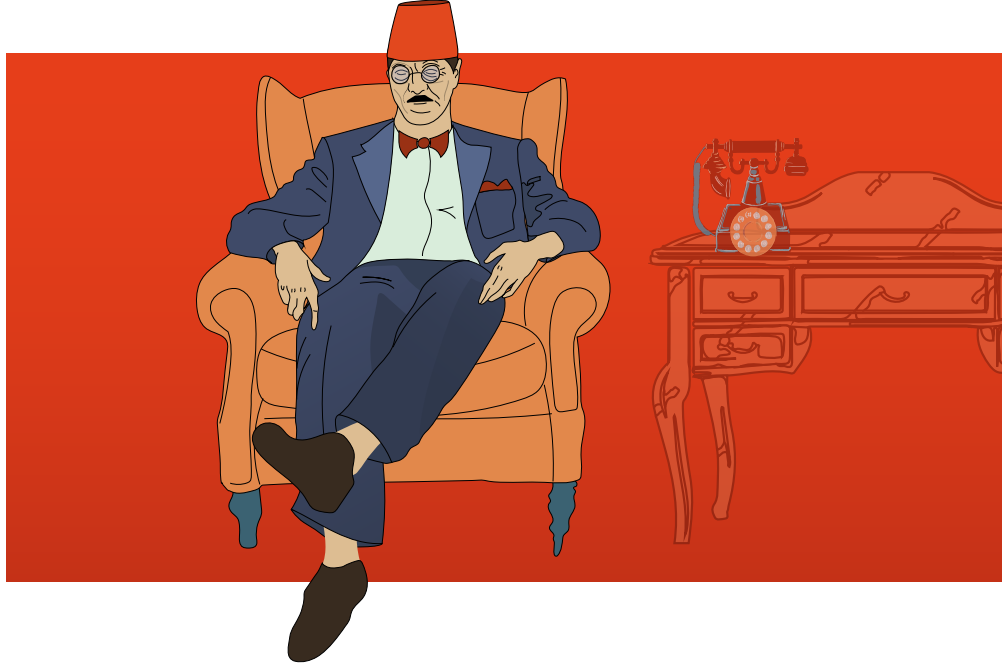
شخصية من الشخصيات. فعبد المجيد المحروس الذي استشهد من أجل الوطن . هو نفسه الذي كان جرحاً غائراً لدليلة. ومحمود صابر الذي يقود المقاومة ضد النازية والفاشية والاستعمار هو نفسه الذي كان جرح صبيحة الأليم. والدكتور صويلح الذي يبذو متماهياً مع الاستعمار هو نفسه الذي قدّم خدماتٍ للحركة الوطنية وعبر عن أفكار معادية للاستعمار في حدّ ذاته، وهو أيضاً الذي يُحمّل نفسه رسالة نبيلة في تحرير المجتمع من الخرافة والدجل والأمراض والجّهل. والمنوبي الذي يبدو طيلة الأحداث مستسلماً ومنصاعاً وخائفاً ظهر متعاوناً مع الحركة الوطنية. والعايشي الذي يبدو كدجال جاهل ومجرّد سجين محطّم من **سجن كايان** كانت له أدواره الكبيرة في الكفاح الوطني

أنسنة الشخصيات، وهمومها الذاتيّة المنعكسة في هموم جماعية أو متجلىّة عبرها، يُضافان إلى تقنية أخرى دارجة عند علي اللواتي في معظم أعماله، وهي توزيع البطولة. بحيث لا يبدو أنّ هناك بطلاً واحداً و وحيداً بتلك الميزات التقليدية للبطولة الدرامية والسينمائية والروائية. ثمّة شخصيات متميّزة وأخرى أكثر حضوراً وتأثيراً في مسار الأحداث. لكن تبدو البطولة دوماً غير مُركزة في مكان واحد. وهو أيضاً، أي علي اللواتي، يمنح دوماً أدواراً قويّة للنساء، وتظهر المرأة دوماً في أعماله كفاعلة ومؤثّرة وقويّة وصاحبة السّلطة الأعلى والأقوى

ربّما يمكن القول بأنّ كتابة علي اللواتي الدرامية في المجمل، حين تُشرّحها كمشروع كامل ومترابط، ستجدها كتابةً منتصرة للمرأة. في مشاهد كثيرة (من هذا المُسلسل) عبّرت ليليا المردوم تلك الفتاة اليافعة (التي تصوّر تونس في عنفوانها التحريري والتنويري) عن مواقف نسويّة صلبة. أعلنت رفضها لهيمنة الرجال ولحصر دور المرأة في الإنجاب وتربية الأطفال. وكانت مُنطلقة وحرّة و عصيّة عن الخضوع للهيمنة الأبويّة والذكوريّة الاجتماعية. كان انفصالها عن والدها سالم مردوم انفصلاً رمزياً وتحريراً مُزدوجاً من الاستعمار و البطرياركية

■ الدكتور صويلح والشيخ بكّار: العِمَامَةُ والأفندي (*)

أبرز شخصيات المُسلسل وأكثرها إبهاراً وأتقنها حبكة وأشدّها تعقيداً هو الدكتور عبد الله صويلح. شخصية مُركّبة ومُعقّدة تشقّها تناقضات كثيرة. تناقضاتٌ تبني في كُليّتها كياناً شخصياً مُتفرداً شديد الاتّساق مع رؤيته -الخاصة- للحياة. لا ينحدر صويلح من عائلة أرستقراطية عريقة، بل ينحدر من عائلة متواضعة وترقّى في السّلم الاجتماعي عبر التعليم. درس في **المدرسة الصادقيّة** ثمّ تخرّج من كليّة مونيبلية في فرنسا متخصصاً في طب الكلى. اشتغل الدكتور صويلح لسنوات في الصّحة العموميّة قبل أن يفتح مصحّته الخاصة في حومة سيدي محروس.



لا يُوجد في الدراسات الاجتماعية والتاريخية التونسية مفهوم يقرب لمفهوم الأفندي في مصر (وفي المشرق) أو يُعادله بشكل دقيق. لكن تاريخياً يمكننا رصد شريحة مُشابهة من الأفنديّة التونسيّة التي شكّلت منذ نهايات القرن التاسع عشر وبرزت طيلة النصف الأوّل من القرن العشرين ولعبت أدواراً سياسية وثقافية وفكرية كبيرة وهامة، بل و مصيريّة. وبدرجة أو بأخرى، ينتمي الدّكتور صويلح لهذه الأفنديّة التي شكّلت وصنعت الحداثة التونسيّة المعاصرة. وكانت بدرجة أو أخرى كذلك مُنتجاً من منتجات الحداثة الغربية، وحتى الاستعمار نفسه.

في كتابها عصر الأفندية: ممرّات الحداثة في مصر (8) تُشرّح الباحثة التشيكية لوسي ريزوفا، مسارات تشكّل الأفنديّة المصريّة وأهم رموزها ومسارات حياتهم الشخصية والفكرية باعتبارهم وكلاء للحداثة وباعتبارهم نقطة تقاطع ما بين الاستعمار والتحديث والقومية/الوطنية والقراءة النقدية والعقلانية للتراث. من بين سمات الأفندي هي أصوله الاجتماعية المتوسطة أو الدنيا، وحصوله على تعليم عصري يحقق له ارتقاء اجتماعياً، وتشبّعه بأفكار التحديث الاجتماعي والأفكار القومية (الوطنية)، ونمط حياة غربي بما في ذلك اللباس. ويظهر الطّريوش -غالباً- وفي كلّ الدراسات (وحتى الأعمال الفنيّة) التي تناولت هذه الشريحة الاجتماعية، كأيقونة بصرية لصورة وهندام الأفندي.

تشقّ الأفنديّة المصريّة من منظور لوسي ريزوفا تناقضات كثيرة، وتيّارات مختلفة. وهو الأمر نفسه الذي يُمكننا إسقاطه على ما أسميناه (مجازاً) الأفنديّة التونسيّة أي تلك الشريحة المتعلّمة التي تشبّعت بقيم التحديث الغربي (عبر التّعليم) وترقت في المناصب الوظيفيّة وحصّلت مسارات حياة أكثر عصريّة وتتسم بعلاقة ملتبسة مع الاستعمار (تتراوح بين الرّفص القطعي والقبول المرحلي والاندماج التّام).

ينتمي الدكتور عبد الله صويلح لهذه السّريحة الأفنديّة الواسعة، فهو ليس سليل عائلة أرسقراطية عريقة البلديّة (والتي تقابلها طبقة الإقطاعيين والباشويّة في مصر) وحصل منصبه الاجتماعي عبر التعليم، ويعيش حياة عصريّة على الطراز الغربي ويتبنّى قيم التحديث والتنوير (بشكل راديكالي) و يجنّد نفسه لمقاومة مخلفات التّراث الغيّبي ولتطوير البنى الذهنية والثقافيّة في المجتمع وأنا آليت على نفسي باش نقضي على التدجيل والرعواني والوسخ في الحومة هاذي، سيادتك ربّي يبقيك كما يقول في أحد المشاهد.

تعتبر الصّادقيّة المنجم الرئيسي الأهم لإنتاج الأفندية التّونسيّة. سواءً أولئك الذين واصلوا دراساتهم في الجامعات الفرنسيّة ثمّ عادوا لاحقاً، أو أولئك الذين انخرطوا في الجهاز البيروقراطي والتعليم والترجمة والصحافة. وبلا شك فقد لعب معهد **ليسي كارنو** وكذلك **الخلدونيّة** أدواراً هامة في هذا السياق. في حوار بينه وبين ليليا المردوم يفخر الدكتور صويلح بدراسته في الصّادقيّة وتلقّيه ثقافة عميقة ومزدوجة في الحضارتين العربيّة والغربيّة. يستعرض مع ليليا المردوم قصيدة لبودلير، ثمّ يقول لأبيها هنيئاً لك بهذه الدّرة اليتيمة وفي لقطة مضحكة يغضب سالم المردوم قائلاً علاش يتيمة وأنا مازلت حي، فيتأسّف الدكتور صويلح لأنّ محدّته لم يفهم المعنى لأنّه لم يدرّس في الصّادقيّة!

وبكلّ هذا يبدو الدكتور صويلح منتمياً لهذه السّريحة. وهو إن لم يكن مُعاديّاً للاستعمار بشكل جذري إلّا أنّه مؤمن بالحدّثة وبالتّعصير وبتطوير البنى العتيقة الاجتماعيّة والثقافيّة. ولديه إيمان كبير بالعلم وبدوره في التّرقّي الاجتماعي، وكان يتمنّى لو أنّ ابنته صليحة أصبحت مثل **توحيدة بالشيخ**. يُعادي الدكتور صويلح الدّجل والسّعوذة والخرافة ويرى أنّ سبب النكبة متع تونس هوما الدقّازات.



تقترّب شخصيّة الدكتور عبد الله صويلح كثيرًا على الصّعيد السياسي من صورة أنصار **الحزب الإصلاحي الدّستوري**، الذي تزعمه **حسن القلاطي**، الحزب الذي انشق على الحزب الدّستوري القديم، والذي كان يتبنى مطالب إصلاحية تحت غطاء القبول بالاستعمار. وإن كان ذلك الحزب قد انتهى باكرًا قبل عقدين من فترة المُسلسل تقريبًا، غير أنّنا نلمس أفكاره في مواقف هذه الشخصيّة.

غير أنّ علاقة الدكتور صويلح بالاستعمار -وفي الحقيقة- علاقة ملتبسة. وليست بالبداهة التي تبدو عليها. فبقدر ما عبّر عن مواقف صريحة في الانحياز للاستعمار ولفرنسا، غير أنّه في مواقف كثيرة أخرى يعلن مواقف حادّة ضد هذا الاستعمار نفسه. منها موقف عبّر عنه -صراحةً وبحدّة- في حديث مع جاك ميلود الجزائري/الفرنسي الذي زاره لخطبة ابنته صبيحة. أيضًا فإنّ فتح المصّة في حومة سيدي محروس في المدينة العربي، وليس في البليدير (كما كانت رغبة زوجته مارسيل باسكاليني) يُحيل رمزيًا إلى تثبّت عميق بالهويّة والانتماء إلى الأهالي، وأيضًا بالشّعور والإيمان بحمل رسالة ما اتّجاه المجتمع الأهلي التّونسي. رسالة تعصير وتطوير و تحرير من الخرافة والجّهل والمرض والتخلّف، كما يتصوّرها. وهو الرّسالة ذاتها التي يبرّر بها الاستعمار نفسه أيضًا، فهي بالتالي النّقطة التي يعتبرها صويلح تقاطعًا بينهما. في أحد الحوارات مع حمدة السرايري حول السياسة والحرب والاستعمار يقول الدكتور صويلح: الناس جُهاال وجواعة ومهدرشين. لا ينجموا لا الألمان لا الفرنسيين. لازمهم يقرأو وتتحل أمخاخمهم. وهذا الكل لازمو وقت. ووقتها نجموا نقولوا لفرانسا بركات امشي على روحك .

في علاقة الألفندي بالدين، كما تُصوّر ريزوفا في كتابها المذكور، ليس هناك قطيعة نهائية. هناك موقف نقدي وعقلاني اتّجاه التّراث الديني واتّجاه التّصوّرات التي تعيق التّقدّم الحضاري والنّهضة الفكرية والحدّاث. لذلك فالألفندي ينتمي لثقافته الدينيّة ولا يقطعُ معها. وهو ما عبّر عنه الدكتور صويلح، في لحظة انهيار نفسي داخل السّجن حين قال باكياً طول عمري كُنت مواطن صالح. وكنت ناوي نجح.

علميًا، وبعيدًا عن هذه المُحاولة التّجريبية في صياغة مفهومٍ عن الألفنديّة التّونسيّة وفي رسم صورةٍ ما (مجازيّة) عن الألفندي التّونسي، فإنّ الدكتور صويلح ينتمي -تاريخيًا- إلى من أسماهم المؤرّخ الهادي التيمومي كبار مُمثلي المهن الحرة والوظيفة العمومية في المُدن (9). ويشير التيمومي إلى أنّ هذا الفصيل يتكوّن من الأطباء والصيدلة والمحامين وقضاة المحاكم العصريّة التّونسيّة وكبار الإداريين ونواب المُؤسّسات التمثيليّة والحجرات الاقتصادية وبلديات المُدن الكبرى (10). وبحسب ذات المصدر فإنّ عدد الأطباء التونسيين تطوّر من 40 طبيبًا في العام 1939، إلى 129 طبيبًا سنة 1947، إلى 182 سنة 1954. أمّا على المستوى الولاءات السياسيّة - والمرجعيات الأيديولوجيّة

العشرين وصديق الطاهر الحدّاد وأحد أهم المدافعين عنه.

في المسلسل، تبرز أيضًا شخصيّة الشّيخ بكار المحروس، كشخصيّة مُتميّزة. ليس على صعيد موقعها في الأحداث أو على صعيد أدائها التمثيلي أو حتى بحجم حضورها في قصّة المسلسل وفي الحكاية، بل على صعيد عبقرية الكتابة الدرامية عند علي اللواتي. فالشّيخ بكار المحروس شخصيّة كُتبت بكثير من الإمتاع، وبكثير من الإبداع الفكري والتألق التاريخي. بكار المحروس ذلك الشّيخ المتنوّر، ذو النزعة الدّينيّة الإصلاحية والتوجهات الوطنيّة المناضلة، يُمثّل أيقونة شديدة التميّز في تعبيرها عن خط فكري رئيسي كان يشقّ الحركة الوطنيّة طيلة نصف قرن، ويشقّ أيضًا الجدل النّهضوي العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر.

في غرفة الشّيخ بكار داخل بيت جدّه الواسع (حيثُ سيُنقلُ الدّكتور صابر من الجبل للعلاج في الحلقة الأخيرة) نُشاهد على جدار الغرفة.



فإنّ العناصر الطّليعيّة لهذا الفصل قد اضطلعت بدور كبير في الحركة الوطنيّة (11). غير أنّ التيموموي كذلك، يشير أيضًا إلى أنّ هذا الفصل الاجتماعي - كما أسماه تنقسم عناصره إلى فئتين من حيث الانتساب السياسي والإيديولوجي: الفئة الأولى وأفرادها كانوا مناهضين سياسيًا للاستعمار، وهم الذين بعثوا للوجود حركة وطنية تونسيّة عصريّة (12)، و الفئة الثانية و التي كان أفرادها محسوبين على الاستعمار، وقد تعاونوا معه إن كثيرًا أو قليلًا. وإلى هذه الفئة تحديدًا ينسبُ الدّكتور عبد الله صويلح. وبحسب التيموموي فإنّ اللافت للنّظر عند هؤلاء هو التناقض الصارخ بين مواقفهم السياسيّة (الولاء للاستعمار) ومواقفهم الاجتماعيّة التقدميّة المطالبة بالتحديث الجذري للمجتمع (13). وهو ما ينطبق حرفيًا على شخصيّة الحكيم صويلح !

يستدعي الشّيخ بكار المحروس بأفكاره ومواقفه صورةً ما عن الشّيخ **عبد العزيز الثعالبي**. هناك تشابه كبير بين الرجلين: السلفيّة الدّينيّة الإصلاحية والنّضال السياسي التحرّري ضد الاستعمار. الشّيخ بكار ورغم انتمائه لعائلة ولائيّة وسكّنه في زاوية جدّه المحروس، إلّا أنّه يُعارض التدين الولائي والطّرقي. ورغم تعليمه الدّيني الزيتوني التقليدي، فقد كان رجلًا يحمل أفكارًا تحديثيّة وتنويريّة وإصلاحية صلبة ورائدة. كان منازًا للمرأة وتعليمها وحرّيتها. أرسل دليّة لتعلّم عند صديقه الشّيخ عثمان في سوسة، والذي يستدعي بدوره صورة الشّيخ **سالم الأكوادي**، أحد رموز الإصلاح الاجتماعي والدّيني في السّاحل التّونسي في النّصف الأوّل من القرن

صورةً للمُصلح الكبير محمد عبده مع أعضاء الجمعية الخلدونية، وهي الصورة التي التقطت خلال زيارته الثانية إلى تونس في سبتمبر/أيلول في العام ١٩٠٣ كانت تلك اللمسة في الديكور شديدة الإبداع، وشديدة التكثيف في قدرتها على الإحالة إلى جوهر شخصيّة الشيخ بكار وأفكاره وتوجهاته الفكرية و السياسية.

تاريخيًا، كان التيار الذي يُمثله الشيخ بكار محروس، رافدًا مهمًا من روافد الحركة الوطنية المغاربية ورافدًا مؤثرًا أيضًا في بناء الدولة القومية لاحقًا بعد الاستقلال. فبالنسبة لعالم الأنثروبولوجيا إرنست غيلنر، فإنّ ما يُسمّيو الإسلام السلفي الإصلاحية والذي يُعبّر عن منظوره على ثقافة عليا في الإسلام المغاربي في مُقابل ثقافة سُفلى يُمثّلها التدين الشعبي الولائي، هو الذي سيكون الإيديولوجيا الرسمية للدولة القومية المستقلة. مُرجعًا ذلك إلى المكانة التي احتلها زمن النضال ضد الاستعمار (١٤). تتوضّح فكرة غيلنر بشكل رئيسي في السياق الجزائري عبر جمعية العلماء وشخصيّة عبد الحميد بن باديس. و حين نسقُ فكرة غيلنر على السياق التونسي نفسه سنجد أنّ الحركة الوطنية التونسية قد لُقمت في مراحلها الجنينية الأولى جُرعات عالية من هذا الفكر السلفي

الإصلاحية الذي يُمثله بشكل بارز الشيخ الثعالبي. وفعليًا فإنّ الشيخ بكار المحروس يُعبّر عن هذا الإسلام الفقهي النصّي و الطّهوري كما يصفه غيلنر. والذي هو أيضًا بالنسبة له أكثر انسجامًا مع الحداثة ومع مفهوم الدولة الحديثة، من التدين الطّرقي. لذلك سنرى تاريخيًا بأنّ دولة الاستقلال قد تبنت ايديولوجيا هذا التيار (الذي يُعبّر عنه فكر الشيخ بكار المحروس) في مشروعها القومي و التحديثي من خلال ضرب الزوايا والأحباس وتفكيك البنى التّحتية للتدين الولائي. ومن هنا تبرز قيمة شخصيّة الشيخ بكار المحروس وأهميّة حضورها في المسلسل، وما يعكسه ذلك من عبقرية في الكتابة الدرامية عند علي اللواتي.

■ الدّكتور محمود صابر: أو عندما صُنعت الأيقونة



عندما **رحل** المُمثِّل فتحي الهدّاوي، إلى رحمة الله، منذ أسابيع، كان تأثّر التّونسيين -جميعهم- واضحًا وكبيرًا. تأثّر عابرٌ فوق الأجيال والأعمار والطبقات الاجتماعيّة والثقافية. ربّما فتحي الهدّاوي هو أكثر مُمثِّل درامي يُحبّه التّونسيون (مع منى نور الدّين). بحيث يبدو فتحي الهدّاوي كجزءٍ من كلّ عائلةٍ تونسيّة. فقد دخل البيوت كلّها عبر شاشة التلفاز بأدوارٍ متميّزة وعالقةٍ في الذاكرة. كان رحيله حدثًا فُجائيًا وكان التأثير كبيرًا. وفي غمرة الحزن والذهول استحضَرَ التّونسيون على وسائل التواصل الاجتماعي صور الهدّاوي وأدواره، وحكوا ذكرياتهم مع أعماله وشخصياته، ونُشرت مقاطع كثيرة من مسلسلاته. كان **أكثر المقاطع** تداولًا هو مقطعٌ من المسلسل يتحدّث فيه عن تونس والمشموم، وبعده **مقطعٌ آخر** من المُسلسل أيضًا يتحدّث فيه عن فلسطين وكرامة العرب.

كانت شخصيّة الدّكتور محمود صابر في قمرة سيدي محروس أسيرة حقًا. فبخلاف الأداء التمثيلي المُتقن لفتحي الهدّاوي، كانت كتابة الشخصيّة مُتفرّدةً بشكل مُميّز. نحت على اللواتي الشخصيّة بكثير من الإتيقان والتفنّن الإبداعي. ربّما تلك الشخصيّة (مع شخصيّة الشّيخ بكّار) هي النّموذج المثالي التي يجب أن يُدرّس حين نتحدّث عن معنى الدراما التاريخيّة، أي عن ذلك الخيال الإبداعي المنطلق لكن داخل حدود تاريخيّة صارمة. بحيث يكتب المبدعُ قصّةً متخيّلة داخل إطار تاريخي واضح، بالشّكل الذي لا تتصادم ولا تتناقض معه. أي أن تكون -في أكثر تعريفاتها اختزاليّة- تقاطعًا بين الإبداع الفنّي والمعرفة التاريخيّة المُتقنة.

عاش الدّكتور صابر حياةً غزيرة. وتظهرُ في مُجملها مؤلّمة، حتّى نهايتها. ينحدرُ من قرية في السّاحل

التونسي، مات أبوه صغيراً وتزوجت أمّه ابن عمّ أبيه، وكان رجلاً قاسياً. تربّى الدكتور صابر -في ما نعرف من الحوارات بينه وبين زوجته صبيحة صويلح- في دار للأيتام تشرف عليها جمعية للراهبات، ودرس في ليسبي كارنو حتى البكالوريا، ثمّ درس الطب في فرنسا في جامعة ستراسبورغ وتزوَّج من زميلته التي هي ابنة أحد أساتذته العنصريين وأنجب منها فتاة تُدعى مليكة. والتي سيكون عُمرها يوم 20 جانفي/يناير 1947، عشر سنوات بالضبط. انفصل محمود صابر عن زوجته التي أخذت معها ابنته، وضاعا منه في أتون الحرب العالمية الثانية وانضمام **مقاطعتي الألزاس واللورين** إلى ألمانيا وانقطاع الاتصالات.

انخرط محمود صابر في شبكة للمقاومة الفرنسية ضد النازية والاحتلال الألماني. ووجد نفسه كما يقول صدفةً في تونس. يتقن الدكتور صابر استعمال السلاح حتى أنّه سيصبح لاحقاً قائداً لأحد مجموعات الفلّافة زمن الكفاح المسلّح منذ العام 1952. يمتلك الدكتور صابر مهارات كثيرة طبيّة وأمنيّة ومعارف ثقافيّة وسياسيّة واسعة. تدرّبه في المقاومة الفرنسية ضد النازية مكّنه من مهارات كثيرة قتاليّة وحتى مهارات في تقنيات إرسال البرقيات المشفرة.

على خلاف معظم كتابات علي اللواتي (في مسلسلاته الأخرى) عن الشّخصيّة اليساريّة، التي تبدو في الغالب متوتّرة وكاريكاتوريّة وساذجة ومُضحكة. يبدو الدكتور صابر رجلاً ذو كاريزما طاعية. ونباهة وذكاء وإنسانية عالية. من حواراته يُمكننا أن نفهم الانتماء الشيوعي للدكتور صابر على الأقل حتى نهاية الأربعينات. يتحدّث عن الفوارق الطبقيّة و عن الرفاق في جبهة المقاومة ويُقدّم خطاباً سياسياً في أفق إنساني (أممي) أوسع من الإطار الوطني الذي يتحرّك فيه بقيّة الشخصيات المناضلة في المُسلسل. في الحلقة السادسة، وفي حوار ممتع بينه وبين زميله في المصحة حمدة السرايري (الذي يُمثّل خطّ الحزب الدّستوري الجديد) نبدو وكأنّنا أمام ذلك النقاش الشّهير في تاريخ الحركة الوطنيّة الذي جرى بين علي البلهوان (الدّستوري) ومحمّد نافع (عن الحزب الشيوعي) حول كلمتي الاستقلال و التحرّر (15). وإن كان الدكتور صابر لا يُعلن أي تنظّم حزبي ولا يُعلن صراحةً (وحرفيّاً) أي انتماء شيوعي، لكنّه وحتى نهاية الأربعينات (إلى ما بعد حرب فلسطين) يكشف عن أفكار ذات بعد أممي صريح في رؤيته وتحليله السياسيّين، وعن رفض قاطع لفكرتي القومية والوطنية.

شخصيّة الدكتور صابر، هي المُفضّلة في المُسلسل بالنّسبة للكثيرين. وربما هي واحدة من أحبّ الشخصيات الدراميّة إلى قلوب معظم التونسيين. وعندما رحل **فتحي الهداوي**، إلى رحمة الله، بدا وكأنّه ثمة هوس ما بهذه الشّخصيّة ومحبّة استثنائيّة لها من بين كل شخصياته الأخرى. أخذ الصديقات على الفايسبوك نشرت صورة لكتيّبة ستراسبورغ للطّب، وكتبت فوقها أنّها التقطت الصورة منذ سنوات، في أوّل زيارة لها للمدينة عندما طلبت من أخيها أن يأخذها لترى الكليّة التي درس فيها الدكتور محمود صابر القوميّة والوطنية.

■ سرديات التاريخ الموجه وكتابة الإمتاع الفني:

من وجهة نظر الأنثروبولوجيا التاريخية، فإنّ المسلسل يكرّس السردية الرسمية عن تاريخ الحركة الوطنية. وهي تلك السردية التي نقرأها في التاريخ المدرسي الذي صاغته مخابر بيداغوجيا الدولة عبر لجان وزارة التربية القومية. حيث تعود جذور الحركة الوطنية وفق هذا التاريخ الرسمي إلى **حركة الشباب التونسي**، باعتبارها الحاضن الأول الذي تخمّر فيه الوعي الوطني ومن ثمة جاء **الحزب الدستوري القديم**، ثم وبالتأكيد **الحزب الدستوري الجديد** الذي سيظهر كرأس القاطرة في مسيرة الاستقلال.

ولئن كان لا يوجد أيّ شكّ حول أهمية هذه المحطات الثلاث الرئيسية في تاريخ البلاد الحديث والمعاصر، وكونها فعلاً محطات مفصلية في تاريخ الحركة الوطنية وفي الكفاح من أجل الاستقلال، غير أنّ هناك سردية أخرى موازية أوسع زمنياً وأكثر تجذراً في التاريخ السياسي والاجتماعي التونسي.

تبدأ هذه السردية منذ العام 1881، ليس باعتبار وقوع الحدث الاستعماري في حدّ ذاته بل باعتبار بداية الكفاح الشعبي والأهلي ضد هذا الاستعمار. ومن وجهة نظر هذه السردية فإنّ الحركة الوطنية تبدأ - فعلياً - منذ معارك القبائل ضد الجيوش الفرنسية من جبال خمير إلى صفاقس والقيروان وصولاً إلى نجوع ورغمة، والهجرة القبليّة الكبرى نحو طرابلس. وضمن هذه السردية يظهر الشيخ **علي بن خليفة النفّاتي** ذلك الشيخ الكاريزمي المتسلّط والمُهيّب كزعيم وطني كبير، وكرمز. غير أنّ التاريخ الرسمي يُلغي الشيخ النفّاتي وحركة القبائل ويقفز فوق تلك المرحلة الكفاحية الأهلية والشعبية المهمة، لأنّ الشيخ علي بن خليفة النفّاتي كان (بثقافته التقليدية) يرى النضال ضمن أفق أوسع من فكرة الوطنية وهو أفق الخلافة الجامعة وتحت سلطة الباب العالي العثماني (والذي خذله لاحقاً على كلّ حال- حتى صار التونسيون يُطلقون على السلطان العثماني اسم الباب الخالي).

ما بين السرديتين هوة تقارب الثلاث عقود. ويملؤها التناقض. يُعيب التاريخ الرسمي على الشيخ علي النفّاتي -ربّما- غياب فكرة الوطنية عن مشروعه المقاوم والتحريري. في حين لم يكن ممكناً لذلك الشيخ الذي قضى عمره كفايد تقليدي، ضمن الجهاز المخزي الحسيني المترهّل، أن يكون على وعي بأفكار الدولة-الأمة وأفكار القومية و الوطنية في وقتٍ لم تكن فيه تلك الأفكار منتشرة حتى عند أكثر النخب التونسية حداثةً في عصره. في عهد علي بن خليفة النفّاتي كان ثمة وعي (نخبوي وشعبي) بوجود كيانية تونسية ذات تخوم مجالية واضحة، وأيضاً ذات استقلالية سياسية واسعة

تحت سُلطة رمزيّة للأستانة، وضمن تلك الفكرة كان يتحرّك الرّفض الأهلي الكفاحي الأوّلي والجَنيني للاستعمار.

يُعالجُ المُسلسلُ فترةً أبعدَ زمنيّاً عن تلك الأحداث. لكنّ روحَ السّرديّة الرّسميّة هي الطاغية في هذا العمل الدرامي. نُخب الحاضرة والمنظمات المهنيّة والمُحامون والأطباء، والحزب الدّستوري الذي يلتفُّ حوله الجميع ويجتمع حوله كلّ شيء. لا تحضرُ الزيتونة كمؤسّسة (16)، ولا تحضرُ الأطراف الجغرافيّة للبلاد وهوامشها كثيراً في سرديّة الأحداث (باستثناء دقائق قصيرة في الحلقة الأخيرة). ولا نلحظُ أيّ عمقٍ قبلي لمسألة الكفاح الوطني، وهو العمقُ الذي كان حاضراً فعلياً (وحاسماً حتّى) إلى آخر لحظة في الاستقلال.

حين كُتبت السّرديّة الرّسميّة، والتي ستبّناها وتضخّها -لاحقاً- الدراما التلفزيونيّة، كانت دولة الاستقلال تُعادي القبليّة والعروشيّة، وتُعادي التديّن الولائي وتضرب الزوايا والأحباس، وتراكم بسرعة وبحسم (وأحياناً بارتجال) انجازاتٍ تحديّتيّة مهمّة واستثنائيّة. وكانت أيضاً تؤمّم التاريخ. تأميمُ كرّس لسرديّة مجتزأة، ومُوجّهة كذلك. ولئن تبنّى علي اللواتي السّرديّة الرّسميّة بحذافيرها كما كُتبت عن تلك الفترة، غير أنّه تبّناها بإتقان وتمييزٍ وبإبداع.

وفي النّهاية، ليس مطلوباً -أصلاً- من علي اللواتي أن يلعب دورَ المؤرّخين. لعب اللواتي دوره ككاتب سيناريو بأكثر ما يُمكن من إتقان، وباطلاع تاريخي واسع ومُذهل و مُستقيم. وبلا شك يُمكننا أن نفهم -أيضاً- أنّ فضاء الأحداث والقصة يحدثُ هناك تحديداً في مدينة تونس العتيقة (الضيقة جغرافياً) وفي فترة ما بين الحرب العالميّة الثّانيّة والاستقلال (الضيقة زمنيّاً)، فبالتالي ليس مطلوباً من علي اللواتي أن يستدعي الجذور العميقة للمسألة الوطنيّة ولا العمق القبلي للكفاح التحريري. لكن نحن هنا ننقدُ السّرديّة الرّسميّة التي صبغت كتابة التاريخ الوطني وصبغت أيضاً كتابة الدراما التاريخيّة التّونسيّة، بما فيها دراما علي اللواتي.

ومن وجهة نظر الأنثروبولوجيا التاريخيّة أيضاً، فقد رسم المُسلسل بإتقان مُذهل معالمَ تلك الفترة وخرطتها الاجتماعيّة والطبقيّة وفسيفساءها الثقافيّة والفكريّة. كانت الخرائط السياسيّة والزمنيّة والوقائع الحربيّة والتاريخيّة شديدة الصرامة والدقّة. كانت معالم المجتمع واضحة ودقيقة التّصوير بكثير من المهارة ومن سعة الاطلاع السوسيولوجي. كانت الدّيكرات والأدوات والأشياء متناسقة تماماً مع سياقها الزّماني. وكانت فسيفساء الأفكار المنتشرة -في تلك الفترة- والمتداخلة والمتعارضة، مُبهرّة حقاً ومُتجلّيّة بشكلٍ شديد التميّز والوضوح والدقّة والبلاغة.

ما يسحرني في المُسلسل، هو أن فيه -أيضًا وخاصةً- شِعْريَّةٌ آسرة. شِعْريَّةٌ في النّص والكتابة والحوارات وفي الفضاءات والأمكنة والروائع وفي الموسيقى والإيقاع والصّورة والدّيكور. رائحة التّبغ والتكروري والبُن والمشموم في مقهى بن عيسى. روائح الحلاّلم بالقديّد والكسكسي بالخُصرة والبِقلاوة وروائح البخور والسّممع المحترق عند التابوت. صوت قبقاب الشّيخ بكّار خارجًا للوضوء عند الفجر. رَجْعُ الصّدى في أفنية البيت العربي العتيق. البلاط وسيراميك الجدران وعمارة البيوت والزخارف والدّيكور والأواني وإيقاعات النّحاس و الطناجر و الميدة عند الطّعام. صوت القَرع على الأبواب الخشبيّة القديمة والسّميكة. الرائحة الأولى التي تعترضك في البيوت وأنت تعبر السّقيفة نحو الفناء. أحاديثٌ منّوبة القلقالة وسحرها الشّعري وهي تصوغ الحكايات والنميمة. انفعالات الدّكتور صويلح وتعبيراته البليغة والفخمة باللغتين العربيّة والفرنسيّة. روائح العطر والغواية والدسائس والسّهوة والإشراق والجدب الصّوفي والثّروة والمال ولعبة الجاه والولاء والنّكران والغدر والوفاء والطوباويّة والنّضال والشّرف والدّم والرّصاص، وقشعريرة اللحظات الوطنيّة والعاطفيّة الكبيرة.

في حوارٍ تلفزيوني، بعد اعتزاله بسنوات، يُشير المُخرج الكبير **داود عبد السيّد**، وهو أحد رموز مدرسة **الواقعيّة الجديدة** في السينما المصريّة (مع عاطف الطّيب ومحمد خان وآخرين)، إلى ضرورة التفريق بين مفهومَي التّسلية و الإمتاع في وظائف الفنون الجماهيريّة مثل سينما. وفي حين لا يدو معارضا أبدًا لأهميّة وظيفة التّسلية وأهميّة وجودها ولا مُنتقدًا لها، غير أنّه في مشروعه السينمائي (وحتى ذايقته الشّخصيّة) يؤكّد على ميله إلى معنى ووظيفة الإمتاع . لا يشرح عبد السيّد كثيرًا -بأسلوبه المُتحمّظ- الفرق (من منظوره) بين التّسلية والإمتاع في السّينما أو الدراما. ولكنّه يضعنا حقًا أمام جهاز اصطلاحى بليغ يُسهّل علينا -نحن الآن- التعامل مع كتابه علي اللواتي الدراميّة.

كتابة علي اللواتي الدرامية (كما تتجلّى في هذا العمل بالذّات وفي غيره من الأعمال) هي كُتابَةٌ إمتاع. أي أنّ العمل الدرامي يتجاوزُ وظيفة التّسلية، التي تتلخّص في مُشاهدة قصّة مثيرة وحبكة مُشوّقة (وهي الموجود فعليًا وأساسًا في المُسلسل)، إلى وظيفة الإمتاع الفني. أي إلى تلك النّقطة التي يتحوّل فيها تفاعل المُتلقي مع العمل/النّص إلى مساحةٍ ذهنيّة واسعة للمتعة والتذوّق الجمالي والتأمّل التأويلي والرّصد التحليلي. حين تكون أمام صورةٍ كثيفة بالمعاني والرّموز والدلالات ومُشبعة بالإحالات واتّساع دائرة المُمكن الاستقرائي على صعيدٍ فني وتقني ومعرفي وفكري (17).

ينتمي قمره سيدي محروس تحديدًا إلى هذه الدائرة: دائرة الإمتاع الفني. وهو واحد من المسلسلات التونسية القليلة التي كُتبت بكل هذه الكثافة المعرفية والجمالية. لذلك -وبكل هذا- يُمكنني القول، من وجهة نظر موضوعية، وحتى من وجهة نظر شخصية (أتقاسمها -بلا شك- مع الكثيرين)، بأن علي اللواتي قد كتب بهذا المسلسل أهم عملٍ دراميٍّ تونسيٍّ على الإطلاق. وأنّ مسلسل قمره سيدي محروس سيبقى -والى الأبد- كبقعة ضوء عالية ومتفرّدة، في سماء الدراما التونسية.

■ الهوامش:

(*) أستعير العبارة من فالح عبد الجبار، وهي جزء من عنوان كتابه الضخم عن تحولات الحركات الدّينية في العراق الحديث. عبد الجبار (فالح)، العمامة والأفندي: سوسيولوجيا وخطاب حركات الاحتجاج الدّيني، ترجمة أمجد حسين، منشورات الجمل، بيروت، 2010.

(1) - chérif (Fayçal), La Tunisie dans la tourmente de la seconde Guerre mondiale, centre de publication universitaire, Tunis, 2014.

(2) - جلاب (الهادي)، النّخب الاقتصادية التّونسيّة (1920-1956)، منشورات المعهد العالي لتاريخ الحركة الوطنيّة، تونس، 1999، ص 133.

(3) - المصدر نفسه.

(4) - بحري (يونس)، هنا برلين: حي العرب، مركز النّشر للجامعيين، بيروت، دون سنة نشر، ج 1، ص 18.

(5) - chérif (Fayçal), op cit, p 448.

(6) - بن عبد النبي (عبد العزيز)، التسوّل والمتسوّلون في الحواضر التّونسيّة الكبرى زمن الاستعمار الفرنسي 1881-1956، مطبعة قوبعة، صفاقس- تونس، الطبعة الأولى، 2020، ص 138.

(7) - chérif (Fayçal), op cit, p 449.

(8) - ريزوفا (لوسي)، عصر الأفندية: ممرات الحداثة في مصر خلال فترة الهيمنة الاستعمارية وبناء الأمة الحديثة، ترجمة محمد الدخاخي، دار الكتب الخان، القاهرة، 2024.

(9) - التيمومي، (الهادي)، تاريخ تونس الاجتماعي 1881-1956، دار محمّد علي للنّشر، صفاقس-تونس، 2021، ص 68.

(10) - التيمومي، (الهادي)، المصدر نفسه، ص 71.

(11) - المصدر نفسه، ص 78.

(12) - المصدر نفسه، ص 79 .

(13) - المصدر نفسه، ص 82.

(14) - أنظر الدراسة الموسّعة حول هذا الموضوع لرحّال بُوريك، الأستاذ الباحث بمعهد الدراسات الأفريقية في جامعة محمّد الخامس بالرباط في المغرب، وعنوانها في أصول القومية بالبلاد المغاربية: إرنست غلنر ومفهوم الثقافة العليا، مجلّة عُمران، الدّوحة، العدد 9/35، شتاء 2021.

(15) - المليّح الواكدي (جريدة)، علي البلهوان حياته وآثاره، مركز النّشر الجامعي، تونس، 2012، ص 87-88.

(16) - أنظر مثلاً سلسلة تاريخ الحركة الوطنية، عدد 11، أعمال النّدوة الدّولية الحادية عشر: حول الزيتونة: الدّين والمجتمع والحركات الوطنية في المغرب العربي المنعقدة بتونس أيّام 5 و 6 ماي 2002. تنسيق وجمع نصوص عميرة عليّة الصغيّر. منشورات المعهد الأعلى لتاريخ الحركة الوطنية، جامعة منّوبة، تونس، الطبعة الثانية، 2006.

(17) - أنظر مثلاً الدّراسة القيمة لإليوت كولّا أستاذ الأدب المقارن في جامعة براون حول فيلم الموميا المصري. بعنوان: الموميا لشادي عبد السلام: الازدواجية والدّولة القومية. نُشر ضمن الكتاب الجماعي ما بعد الاستعمار والقومية في المغرب العربي: التاريخ والثقافة والسياسة، تقديم وتحرير علي عبد اللطيف أحميدة، ترجمة جمعة عمر بّوكليب، وصدر عن مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2014.



نشرة هذا العمل بدعم من مؤسسة روزا لوكسمبورغ،
مكتب شمال إفريقيا و إن محتوى هذه المطبوعة لا يعبر
بالضرورة عن موقف المؤسسة