الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب اللغات والفنون
قسم الفنون الدارمية

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في مشروع نظرية السينما والتحليل الفيلمي

موسوم بـ

البطل السينمائي في فيلمي

"الرسالة" للعقاد و "المهاجر" لشاهين

دراسة مقارنة بين المرجعية الدينية و المعالجة السينمائية

تقديم الطالب
حدو نور الدين عبد الواحد

إشراف الأستاذ الدكتور
بوقربة الشيخ
مساعد مشرف
شرقي محمد

السنة الجامعية 2006/2005


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى التي لا زالت أجد ريحها تغمرني أمـــــــــي

إلى معلمي الأول أبـــــي

إلى جميع إخوتي وأخواتـــــي

إلى عائلة شرقي الكريمة

إلى الأستاذين الموقرين لخضر منصوري، وبن براهيم اميمـــون

إلى كل أصدقائي دون استثـــــناء

إلى عمال دار الثقافة مصطفى خالف بسعيـــــدة

عبد الواحد



شكر

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد، في إنجاز هذا البحث،

وأخص بالذكر أستاذي المشرف الدكتور ***بوقربة الشيخ***

والمشرف المساعد **محمد شرقي**

و اللجنة المناقشة لهذا البحث

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم الفنون الدرامية .

عبد الواحد



المقدمة

المقدمة:

شكّل القصص الدّيني موضوعا و مادة للفن في جميع أشكاله و مناهجه، و السينما بدورها استلهمت من هذا المأثور الإنساني المرتبط بتاريخ و ثقافة المجتمعات، فقد مثّلت الشخصيات الدّينية محط اهتمام السينمائيين و موضوع فضول يستقطب العدد الأكبر من الجماهير، كونه يمس مباشرة ما هو مقدّس عند كل فرد سواء بالإيجاب أو السلب، بداية من فيلم **آلام المسيح** 1898 الذي عرضه مخرجان أمريكيان إلى **آلام المسيح** 2004 لميل جيبسون، لتغمر بينهما الشاشة الكبيرة الكثير من شخصيات الأنبياء، حاملة في مضمونها ما يتراوح بين الخطاب الديني الوعظي و التاريخي الوثائقي و السياسي و الإيديولوجي.

و قد تناولت السينما العربية بدورها هذه الشخصيات المقدّسة كأبطال لقصص دينية محاطة بسياج سلطة النص الديني أحيانا و متمردة عنه أحيانا أخرى.

و يعتبر فيلم **الرسالة** لمصطفى العقاد و **المهاجر** ليوسف شاهين من الأفلام التي مثّلت هذين الاتجاهين المختلفين بالنظر إلى مسيرة بطلي الفيلمين المتمثلين في شخصيتي **النبي محمد﴿ص﴾** و رام المصوّر في شكل قصة **النبي يوسف عليه السلام**، مما يوحي إلى وجود فوارق فكرية و فنية بين الفيلمين بالنظر إلى مرجعيتهما الدينية و طريقة تناولهما سينمائيا.

و من خلال هذه الأرضية تبلورت لدينا إشكالية تتمحور حول كيفية تعامل كل من المخرجين مع السيناريو و الصورة في إعادة تركيب صورة النبيّين دراميا و فنيا، و كيف تجاوزا حدود المحظور إلى فضاء السينما الفني، و الذي أعيد عبره إنتاج تلك اللحظات الحياتية في شكل جميل و مستساغ لدى جمهور المتلقّين.

و من خلال هذه الإشكالية سنحاول الإجابة على مجموعة من الأسئلة تتمحور حولها، كالتساؤل عن المرجعية الفكرية و العقائدية التي اعتمدها كل من المخرجين في تناول الشخصيتين؟ و أين تمثّلت الفوارق الدينية و الرؤى الجمالية عندهما؟ و هل وجدت حدود للتعامل مع الشخصية الدينية في كلا الفيلمين؟ و غيرها من الأسئلة التي هي في محور البحث.

و عليه كان اختيار عنوان البحث "البطل السينمائي في فيلم الرسالة للعقاد و المهاجر لشاهين، دراسة مقارنة بين المرجعية الدّينية و المعالجة السينمائية".

لعل موضوعا من هذا النوع يفتح شهية الباحثين العلمية لخوض التجربة النقدية في أشكال و مضامين الدراما السينمائية العربية، و هذا في حد ذاته يدخل في جملة الدّوافع التي ساقتني نحو هذا الموضوع، إلى جانب طبيعة الاختلاف الذي نشاهده مرارا في طرق تناول الرموز الدّينية خاصة و أن الشاشة الكبيرة باتت الوسيلة الأولى لنشر الثقافات و ترويج الإيديولوجيات.

و يكمن الدافع وراء اختياري لفيلمي **الرسالة** و **المهاجر** في إعجابي بهما على مستوى التناول الفني خاصة و أن مخرجيهما يمثلان مدرستين في السينما العربية.

إن دخولنا غمار هذا البحث كان عبر ثلاث فصول أولها عنونّاه بـ "علاقة الفن بالدّين بين التمثيل و التصوير و السينما".

و هو مقسم إلى مبحثين درسنا فيهما العلاقة بين الدّين و الفن في حدود المسرح و الصورة و السينما نظرا لترابط هذه الفنون ببعضها من خلال التقاء فنّي المسرح و التصوير في تشكيل فن السينما، مما دفعنا إلى البحث في أصول هذه العلاقة و التطرّق إلى مواطن الاتصال و الانفصال بين هذه الفنون و سلطة المقدّس فأعطينا صورة عن الولادة الدّينية لفني المسرح و التصوير متمثلة في الرجوع إلى الظواهر البدائية التي نشأت معها فنون الرقص و التمثيل و الرسم و

النحت، و تتبعنا مراحل تطور هذه العلاقة مع المتغيرات الإنسانية (الفلسفية و العقائدية).

ثم توجهنا نحو دراسة طبيعة التناول الفني للمادة الدّينية في السينما من خلال الرصد التاريخي و الكشف عن بعض مظاهر هذا التناول خاصة فيما يتعلق بالشخصيات الدّينية بما في ذلك السينما العربية.

أما في الفصل الثاني وضعنا فيلمي **الرسالة** و **المهاجر** موضع الدراسة و المقارنة على مستوى التناول السينمائي في مضامينه السردية للحادثة التاريخية و عنوانه "فيلمي **الرسالة** و **المهاجر** بين اقتفاء آثار الجانب التاريخي و الواقع الفني المعاد إنتاجه".

و يتكون من مبحثين عمدنا فيهما إلى تفكيك عناصر الفيلم السردية للكشف عن مضامينها داخل المنظومة اللّغوية السينمائية لنوازن أولا بين السرد الفني لفيلم **الرسالة** و السيرة النبوية و نقارن ثانيا بين واقع القصة الفيلمية لفيلم **المهاجر** و قصة **النبي يوسف عليه السلام**، لتظهر من خلال الدراسة و التحليل نقاط تقاطع و تفارق العرض السينمائي مع مرجعيته الدّينية.

الفصل الثالث كان مخصصا لدراسة البطل داخل منظومة العرض السينمائي، جاء معنونا كالآتي "البطل الدّيني و صورته داخل العرض السينمائي".

و هو عبارة عن عملية كشف عن صورة كل من بطلي الفيلمين و بحث عن مجموع العناصر التي تظهر أبعاده على مستوى الطرح الفني مقارنة بالصورة العامة للبطل الدّيني في السينما، ليخص هذا الفصل بوضع البطلين موضع المقارنة من خلال التعرض إلى مواطن الاختلاف و الائتلاف بينهما على مستوى الطرحين السينمائيين.

و قد أنهينا هذه الدراسة بخاتمة تضم حوصلة حول النتائج التي توصّل إليها البحث بما في ذلك رؤية كل من العقاد و شاهين للشخصية المقدسة من خلال تعامل كل مخرج مع بطله.

و قد اعتمد هذا البحث على مجموعة من المراجع التي أسهمت في مجملها في إعطائه مادته العلمية أهمها مؤلف **حياة الصورة وموتها** لصاحبه روجيس دوبري و **فن الفيلم** لأرنست لندرجن، و **اللّغة السينمائية** مارسل مارتن و **السرد في السينما** يحي عزمي.

و أشير إلى أن هذا البحث لم يخلو من الصعوبات التي واجهتني في إنجازه، ذلك لطبيعة الموضوع الذي يتطلب المعرفة التقنية، كون الدراسة السينمائية تتعلق بجانبها التقني الذي يشكل مفردات لغتها مما جعلني أواجه صعوبة التأرجح بين النظرية و التقنية.

و قد اعتمدنا في هذا البحث استدعاء المنهج التكاملي حتى يتسنّى لنا الإحاطة بجوانب الموضوع حسب ما تمليه كل مرحلة من مراحله، فسار بين المناهج التالية: المقارن، الوصفي، التحليلي، النّقدي و التاريخي.

نرجو في الأخير أن نكون قد وفقنا في الإحاطة بأهم جوانب هذا البحث الذي لا يخلوا كغيره من النقص أو الغلط، و هو مساهمة متواضعة في مسار البحث العلمي تبقى دائما في حاجة إلى التثمير و التثمين.

الفصل الأول

علاقة الدين بالفن

(بين التمثيل و التصوير و السينما)

المبحث الأول: الدين و الفن

(بين التمثيل و التصوير)

المبحث الثاني: الموضوعات و الشخصيات الدينية في السينما

تدفعنا الطبيعة التحررية للفن إلى التساؤل عن أبعاد هذا التحـــرر عنـــدما يلتقي مع الدين الذي يتميز بطبيعته الإلزامية، خاصة إذا تعلـــق الأمـــر بـــالفن السينمائي الذي يمتلك من الوسائل والتقنيات ما يتيح له فتح فضاءات واســـعة للتعبير عن مجمل الرغبات والأفكار بشكل أكثر عمقا.

فإذا كانت الفنون التي تمتد جذورها إلى القديم كالمسرح والرسم والنحت قد نشأت عبر علاقتها مع المقدس فإن السينما بحداثة عهدها توجهـــت نحـــوه بمختلف أفكارها وتناقضاتها بعد أن جمعت بين خصائص المسرح والصورة، وهنا يجدر بنا التساؤل عن أشكال تمظهر هذه العلاقة وكيفية نشأتها.

المبحث الأول

الدين و الفن

(بين التمثيل و التصوير)

يتحدد مسار البحث بعد أن يميز بالتفريق بين مصطلحين قد يجد المرء لهما تداخلا عند طرح موضوع بين الدين والفن، فكثيرا ما يختلط الأمر عندما يتجاور مصطلح الدين مع الأسطورة هذا قبل أن نتوجه إلى تحديد العلاقة بين الفن والدين بشكل مختصر معطيا القدر الأكبر من هذا المبحث لتوضيح العلاقة بين فني المسرح و الصورة خاصة وبين الدّين، ونظرا لشساعة هذين المصطلحين ارتأينا أن نحدد لهما مفاهيما من خلال الرجوع إلى تفسيرات علم الاجتماع لأنهما يلتقيان كظاهرتين اجتماعيتين تحددان خصائص وميزات كل مجتمع.

1- الديـــن:

يتفق الباحثون على أن الدين ظـــاهرة اجتماعيـــة، تتجـــسد في الفعـــل الاجتماعي الذي يساهم في إعطائها معنى معينا وهو ظاهرة مميزة لكل المجتمعات الإنسانية السابقة والحاضرة واللاحقة، وقد عرّفه دوركهايم على أنه الحياة التي يتم التعاطي معها بجدّته بحيث أن كل ديانة تعتبر تنظيما في معنى ما، وهي ليـــست تنظيما كسائر التنظيمات، بل تختص في إدارة كل ما هو مقدس، ويفرق البعض بين المعتقدات والطقوس التي هي من طبيعة هذه الظاهرة، فالمعتقدات الدينية تتميز بطابعها الإكراهي على المؤمنين، وهي القضايا المعدّة من قبل رجال الـــدين ولا يمكن مناقشتها، تتعلق بمجالات مختلفة كالأحداث التاريخية أو مقولات ميتافيزيقية كما يمكن أن تتخذ شكل أوامر أخلاقية، وكل من ينكر العقائد يصبح خارجـــا عن الجماعة المتديّنة (ملحدا)، ومن يسخر منها دون معارضة أحكـــام الإيمـــان يتعرض للتوبيخ.[1]

و إذا كان الدين يختص بإدارة كل ما هو مقدس فإن هذا الأخير يأخـــذ معان متقاربة في كل الديانات فهو يحمل معنى المطهّر والمبـــارك والمـــتره عنـــد

---

[1] -أنظر: ر، بودون وف. بوريكو ــ المعجم النقدي لعلم الاجتماع ــ ت: د. سليم حداد، ــ ديوان المطبوعات الجامعية ــ الجزائر ــ ط1 ــ 1986 ــ ص 320 ــ 321.

المسلمين.[1] أما عند النصارى فيحمل معنى المبارك وهو كل ما يتعلق بالعبادة وينطلق من الدين ويدخل في هذا المعنى الكاهن والراهب والقس ورجل الدين كما تلحق به أيضا التعاليم والطقوس الدينية بما أنها صورة من صور الإنقياد لأوامر الرب وشكل من أشكال التدين، كما يندرج تحت هذا المعنى كل ما له علاقة بالدين كالأماكن والمؤسسات الدينية.[2]

يحفل تاريخ البشرية بأشكال ومظاهر التدين وهي وإن كانت تختلف في أشكالها، فإن تأثيرها واحد في مسيرة الشعوب والمجتمعات بمختلف دياناتها الوضعية والسماوية.

هذا التأثير هو نتيجة لسيطرة فكرية تؤدي إلى تنزيه وتقديس الظاهرة ومن ثم الإمتثال إلى تعاليمها والخضوع لطقوسها كما أنه منبعث من مجموعات بشرية ترسّخ بقوة قواعد الظاهرة وتتبنّى الوساطة أو المحافظة، وهذه المجموعات هي في الظاهر تتولّى حماية الدين ونشره والمحافظة على تعاليمه.

---

[1] -أنظر: ابن منظور ــ لسان العرب المحيط ــ ج 3 ــ قدم له عبد الله الطلايلي ــ دار لسان العرب ــ بيروت، (د/ط) كانون الثاني 1970، ص 33.

[2] -أنظر: د. إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، د. عبد الحليم منتصر ــ المعجم الوسيط ــ ج2، مطابع دار المعارف ــ مصر ــ ط2 ــ 1973 ــ ص 179.

2- الأسطورة:

يعرّف ميرسيا إلياد الأسطورة على أنها "رواية أبطالها كائنات خارقة للطبيعة أو عجائبية، تعني بالنسبة إلى البدائيين (قصة حقيقية)، ذات طابع قدسي ومغزى هام، إلى جانب كونها عبرة لمن اعتبر."[1] وبعد هذا التعريف يوضح أن الأسطورة اليوم تستعمل بمعنيين معنى قديم وهو الحكاية (fiction) ومعنى جديد وهو التقليد المقدّس والوحي البدائي والعبرة لمن اعتبر، فعندما تجرد الأسطورة من خبرتها الدينية فإن رجال الدين يعتبرونها حكاية خيالية أو خرافية، أما علماء الاجتماع فإنهم يشيرون إلى المجتمعات التقليدية البدائية حيث تعيش الأسطورة وتحدد نماذج السلوك البشري وتعطي معنى وقيمة للحياة وهي عنصر مهم في الثقافات القديمة البدائية أو التقليدية، فهي تقص تاريخا مقدسا عن طريق شخصيات خارقة للطبيعة[2].

و لذلك يعرّفها علماء الاجتماع على أنها. "معلومات قصصية منظمة تدور حول المعتقدات الميتافيزقية أو أصول الكون أو المؤسسات الاجتماعية أو تاريخ شعب من الشعوب".[3]

وعبر هذا المفهوم للأسطورة يذهب الباحثون إلى حد اعتبارها وسيلة لإثارة الإنسان من خلال تمجيد بطولاته وترسيخها قصد تمكينه لمواجهة مستقبله وقد عرّفها البعض بهذا المعنى "رواية قائمة لمواجهة خطر خارجي يحاول القضاء على راهن الجماعة التي تحاول اختراقها، وهي تستحضر الماضي في الراهن لكي تتغلب على عدوها بغية الوصول إلى المستقبل".[4]

---

[1] - ميرسيا إلياد ــ الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين ــ مجلة الفكر العربي ــ العدد 73، السنة الرابعة عشرة ص 39.

[2] -أنظر ــ م ن ، ص 51.

[3] - دينكين ميتشيل ــ معجم علم الاجتماع، ت: د. إحسان محمد الحسن ــ دار الطليعة بيروت،ط2 ــ 1986ــ ص 14.

[4] - عبيدو باشا ــ الأسطورة في السينما الأمريكية ــ مجلة الفكر العربي ــ العدد 73ــ السنة الرابعة عشر ــ ص 12.

وتعتبر الأسطورة في عصرها ومجتمعها حقيقية لها علاقة وطيدة بالمعتقد الديني كون أبطالها يسيرون في إطار بشري تسيطر عليه إرادة الآلهة وتتبلور القصة الأسطورية من خلال الوعي الجماعي الذي يحوّلها إلى قصة سردية، وهي نتيجة حوار قائم بين الإنسان منذ ولادته وبين الكون. كما يعبر عنه أ. **جول jolles** "عندما يتبدّى الكون بشكله أمام الإنسان عن طريق السؤال والجواب، فإن شكلا ما يتولد وهذا الشكل نسميه أسطورة"[1].

يعطي هذا الفصل بين المصطلحين مجالا أوسع لتحديد نوعية الأفلام والمواضيع التي ستطرح للنقاش في هذا البحث، خاصة وأن التقارب واضح بينهما كونهما يتعلقان بالجانب العقائدي للمجتمع مما يحيل إلى التشابه خاصة في الأفلام فالفيلم الروائي سواء كان أسطوريا أو دينيا فإنه يحكي قصة، ولكن كيف يتحدد نوع كل منهما خاصة وأن الأنبياء لهم خصائص تقارب أبطال الأساطير تتجلى في معجزاتهم.

إن الفرق يتحدد بداية في طبيعة أبطال القصة، إما أنّهم ينتمون إلى التراث الديني أو التراث الأسطوري، فالأول له معاني أخلاقية أو تعليمية أو روحية أبطاله أصحاب غايات روحية وهم يعملون على تحقيق السعادة الأبدية لشعوبهم.

أما البطل الأسطوري فهو يحمل في مسيرته عبء تخليص شعبه من خطر آني يداهمه يقوم ببطولات لتحقيق سعادة آنية لشعبه.[2]

ولفهم محتوى الفن الديني لا بد من إيضاح ماهية هذا المفهوم المركّب من كلمتين الفن والدين، وكلمة الدين ملحقة بالفن كما تلحق كلمات أخرى، (الفن التكعيبي، الفن التجريدي، الرمزي ...ألخ).

---

[1] - د. قاسم المقداد ــ هندسة المعنى في السر د الأسطوري الملحمي جلجامش ــ دار السؤال للطباعة و النشر ــ دمشق ، ط1، 1984ــ ص 81.

[2] -أنظر عبيدو باشا م س ــ ص 122.

ويعرّف **وجيه فانوس** الفن الديني بأنه "الفن الذي يتناول الموضوعات الدينية"[1] أي أنه الفن المرتبط بالدين عندما يصبح الدين مادة فنية، وهذا المعنى يعطي مجالا واسعا من خلال التعامل مع الدين كمادة متصلة بالكتب المقدسة أو الشخصيات الدينية أو الأحداث المتعلقة بها، يجلبها الفنان ويصوغها من خلال ممارساته الفنية سواء بالتأييد أو التمجيد أو الرفض أو السخرية وبذلك يأخذ مفهوم الفن الديني طريقين مختلفين ويستخدمان بنفس الكفاءة الفنية.

يأخذ الفن الديني أشكالا متعددة حسب عدد الفنون، سواء المتحرك منها أو الثابت فكل شكل موضوعه ديني يسمى فنا دينيا، فيقال المسرح الديني أو الفيلم الديني أو الرسم الديني أو الشعر الدّيني ... الخ، وبما أننا نحاول دراسة علاقة السينما بالدين كان لزاما علينا البحث في أصول هذه العلاقة من خلال عنصرين (الصورة والمسرح) وهذين العنصرين يتيحان فهم العلاقة في مراحل تطورها، ويفسران إلى حد كبير طبيعتها ضمن التداخل الموجود بين الظاهرتين (الدّين و الفن)، وإذا كان التمثيل عنصرا ملازما للسينما لتجسيد الشخصيات الدينية فإننا سنرجع إلى التنقيب عن بدايات هذا العنصر من خلال نشأة المسرح وعلاقته بالمعتقدات والطقوس والمؤسسات الدينية وفي عرض متواضع ومختصر، ثم ننتقل إلى دراسة الصورة في بدايتها كونها الوحدة الأساسية لتكوين الفيلم.

3- المسرح الدّيني:

يؤكد الباحثون على أن المسرح نشأ وسط الظاهرة الدينية أي أنه خرج من بينها سواء ما تعلق بالحركات الإيمائية المصاحبة للعرض المسرحي أو المضمون الحكائي للعرض في مختلف بلدان العالم، ويوضح ذلك الدكتور **أحمد أبو زيد** قائلا:"إن كثيرا من الممارسات الدينية والسحرية في المجتمع البدائي كان لها طبيعة درامية واضحة تتمثل في الصراع بين قوى البشر وقوى الآلهة وقوى البشر وقوى

[1] - وجيه فانوس ــ الفن الديني والتعبير الفني الحديث ــ مجلة الثقافة الإسلامية ــ العدد 68، 1996، ص 155.

الطبيعة أو بين قوى البشر وبقية الكائنات، والشعائر التي تمارسها بعض الجماعات القبلية في إفريقيا لاستنزال المطر والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان والطقوس التي تقوم بها بعض الجماعات للصيد والقنص أمثلة جيدة لذلك"[1].

ومن خلال العودة إلى البلاد التي نشأ وتطور فيها المسرح (اليونان)، فإنّه بدوره نشأ بين أحضان الدين، وكانت عناصره نتاج فلسفة معقدة احتوتها العقلية الوثنية مقترنة بالتسليم المطلق لتعدد الآلهة، مما جعل الشكل الأول للمسرح يتطور من طابعه الاحتفالي الطقسي إلى شكل فني يحتوي الحوار والصراع موازاة مع ما يفرضه مبدأ التضاد بين الآلهة من جهة وهاجس الفزع الذي اعترى نفسية الإنسان اليوناني اتجاه الطبيعة، والذي يعبر عنه بالصراع بين الإنسان والقدر.[2]

يقوم المسرح على الفرجة وعلى تقليد الطبيعة والرقصات والحركات كبداية لهذا الفن، وتعدّ أقدم وثيقة مسرحية بعض الرسوم التي وجدت على الجدران تجسد أنماطا من البشر يرتدون جلود الحيوانات ويؤدون رقصات عديدة، ذلك أن الرقص يجسد لغة الجسم التي تولّدت عبر استجابة أولى لرغبة الإنسان في تجاوز الواقع وتطويره، وهو يعتبر من الفنون الإيمائية لدى الشعوب البدائية يتحرر من خلاله من الشوائب النفسية كالخوف، وعن طريق الرقص تطوّرت شعائر هذا الفن ليسير نحو التنكر عن طريق القناع ورقصة الأبيسا (l'abissa) لدى الأبولونيين في إفريقيا الغربية تقوم على تجسيد تاريخي وتشكيل لحياة الأسلاف، ذلك لأن هذا الفن استخدم عند البدائيين كوسيلة للتشخيص والحفاظ على طاقة الأسلاف واستيعابها أمام القوى الخارجية، وبهذا يأخذ شكلا طقسيا مقدسا.

---

[1] - د. أحمد أبو زيد ــ الشعر والدراما ــ مجلة عالم الفكر ــ العدد الأول ــ سنة 15، 1984.

[2] -أنظر: . أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي ــ دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ــ ط/2، ، ص 45-55.

أما عند اليونان فإن الدراما بخصائصها الشعربية والمسرحية فإنها نشأت من تطور ظاهرة الإحتفالات بأعياد الخصب خرج من رقصة (ديترومبس) التي لها خاصية دينية طقسية سواء في شكلها أو مضمونها الذي يحتوي على معاني الرجوع إلى الأصول لإبراز القوى الطبيعية ونظرة الإنسان اليوناني إليها، حتى الأبطال في الدراما اليونانية يحملون صيغة الشيء المقدس بمعنى أن المقدس كان بداية المسرح ومنبعه من خلال أخذ الشعائر والطقوس الدينية أشكال الفرجة.[1]

ولكن رغم وجود هذه الظواهر الفرجوية عند مختلف الشعوب والحضارات إلا أن الباحثين يجمعون على أن المسرح قد تولد نهائيا عن الديانة اليونانية وصار له وجود متكامل لينتقل بعدها إلى بلدان أخرى كاليابان التي كان لديها المسرح الكابوكي kabuki ثم الهند التي ازدهرت فيها الدراما بعد أن اعتمدت على كتب (الفيدا) المقدسة، ومع تطور هذا الفن أصبح ينفصل تدريجيا عن الاحتفالات الدينية لتقدم أشكاله و وظائفه وخصائصه.[2]

إن هذه الولادة الدينية للمسرح اليوناني تجسدت في خصائص مسرحه التي كان لا بد على الكتاب الدراميين أن يلتزموا بها، فالآلهة كانت طرفا رئيسيا في الأعمال المسرحية، بل كانت القوى الخفية التي تسيّر الفعل وتحدد مصير الأبطال، وبذلك يسير الفعل وفق المنطق الوثني للإنسان اليوناني.[3]

انتقل المسرح بعد ذلك من سلطة المعبد إلى سلطة الكنيسة بعد ظهور و انتشار الديانة المسيحية في أوروبا خاصة في القرون الوسطى ابن مثلت الفلسفة اليونانية مجتمعة الفكر المضاد لتعاليم المسيحية الداعية إلى الوحدانية والاتجاه العمودي بين الإنسان وخالقه، مما ألغى فكرة الصراع المتشكلة عند الإغريق، فراح رجال الدين المسيحيون يتجاهلون بقايا الفلسفة اليونانية بما فيها الدراما

---

[1] -أنظر حسن المنيعي ــ التراجيديا كنموذج ــ دار الثقافة للطباعة والنشر ــ الدار البيضاء ــ د/ط، د.ت، ص 7-8.

[2] -أنظر، م ن ــص09

[3] -أنظر ــ أحمد كمال زكي ــ م س - ص 08.

المحتوية على معاني الكفر والإلحاد حسب ما يمليه الكتاب المقدس، وهذا ليس معناه أن الكنيسة مسحت تماما فكرة لمسرح، وإنما أعادته إلى أشكاله البدائية الأولى بوظيفة دينية تحث من خلاله إلى التضحية ونشر تعاليم المسحية مبرزة في عروضها البسيطة الاحتفائية ملاحم الأتقياء وقصص القديسين والرهبان مثل (رسل المسيح) وبعض القصص المستلهمة من ملاحم القديس أغسطين.[1]

والدراما هنا بشكلها الديني ظهرت بنفس العناصر الأولى للدراما الإغريقية (الجوقة والتراتيل – الإنشاد) وبقيت على هذا النحو عشرة قرون حتى مطلع القرن الثاني عشر للميلاد مع ظهور اللغة العامية، وتعتبر دراما **الزوج** أو **العذارى المجنونات** أقدم نص مزج بين اللاتينية والعامية بمنطقة poitevine وكان بعثا جديدا يدفع بالدراما إلى الخروج من طابعها الطقسي الكنسي، وإلى جانب دخول العامية في العروض تركت مكانها الاستعراضي من داخل قاعات الكنائس نحو ساحاتها وأفنيتها.[2]

ومن هنا بدأت الدراما تأخذ صبغتها الدنيوية للتصوير الحر للواقع الاجتماعي السائد خلال القرن الثاني عشر للميلاد مع الاحتفاظ بالطابعين الديني والدنيوي اللذان كانا يمثّلان المغزى العام للتمثيليات، كتمثيلية **القديس نيكولا**، لجان بودل وهكذا اكتملت صورة المسرح الديني فضلا عن مسرحيات وتمثيليات المعجزات و الخواق وكرامات السيدة العذراء ومسرحيات الأسرار،حتى بعد القرن الثاني عشر إلى غاية القرن الخامس عشر ظل المسرح مرتبطا بهذه الأصناف الدينية

---

[1] -أنظر: فرديب ميليت وحير الديس بنتلي ــ فن المسرحية، ت: صدقي خطاب، م.د محمد السمرة. مؤسسة فرونكلين للطباعة والنشر، بيروت ، د.ت، ص 24.

[2] -أنظر: جوستاف لانسون ــ تاريخ الأدب الفرنسي ــ ت: د.محمد القصاص ــ م: د. سهير القلماوي : المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر ــ القاهرة ــ ص 104.

مع ظهور بعض البوادر التي ساقته نحو انفصال تدريجي عن الكنيسة وتعاليمها متخذا من التمثيليات الساخرة أداة للتعبير عن الواقع الاجتماعي السائد.[1]

وقد لاقى المسرح كل هذه العناية من قبل الكنيسة ذلك لأنها أدركت مدى تأثير الظاهرة في الوعي الجماعي ففضلت احتوائها ومراقبتها وفي رسالة تارتوليان tartolyanne حديث عن كيفية وجوب المسرح والتي كتبها حفاظا على روح الأخلاق والقيم الدينية التي من الممكن أن تتزعزع في أي وقت.[2]

ومن هنا يبدأ الحديث عن الرهبان والقساوسة الذين استخدموا التمثيل للإيفاء بالغرض الديني وترسيخ الإيمان في قلوب البشر، حيث أخذوا من الكتاب المقدس ومن سير القديسين القدماء ومن العصور القديمة قطعا جعلوها تمثيليات،إذ قاموا بتمثيلها أمام جمهور الكنيسة، فالتفّ الجمهور حولهم واعتنق أفكارهم لأن جلّ المواضيع الممثّلة أمامهم هي ذكر وتخليد لديانتهم كما كانت تمجيدا لرجال عرفوا بطهارتهم وعفتهم،[3] وبقي الحال هكذا إلى أن دخل المسرح في جو من العربدة البذيئة، والسخريات التي يأباها الدين وذلك في مناسبات عديدة منها عيد رأس السنة، فقد كانت الطبقة الدنيا من رجال (الإكليروس) تقوم بنفس الأعمال وحدث هناك صراع بين طبقات رجال الدين فيما بينها، إذ كان أهل المراتب الدنيا يقومون بتمثيليات في عيد رأس السنة يستهزئون فيها بالقداس الكنائسي الرسمي مصحوبا بالسخرية المتطرّفة بالقساوسة والبطارقة، كما كانوا يقيمون الولائم ويتناولون الخمور في الكنيسة، وراحوا يتغنون بالأغاني الفاجرة على الألحان الكنائسية ويلقون الخطب والعظات الهزلية، مما جعل بعض رجال الدين

---

[1] -أنظر: فرديب ميليت وجير الديس بنتلي ــ م. س، ص 85.

[2] -أنظر: شيلدون تشيني ــ تاريخ ا لمسرح في ثلاثة آلاف سنة ــ ج/1، ت: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطابعة والنشر ــ القاهرة ، ص 199.

[3] -أنظر: محمد كامل حسين ــ في الأدب المسرحي من العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة ــ بيروت ــ مطبعة المراسلين اللبنانيين، ص 160.

كتابات موليير التي احتوت نقدا لاذعا لمختلف شرائح المجتمع بما فيهم رجال الدين المزيّفين.[1]

ومنذ ذلك الحين تغير مفهوم الدراما مما جعل الكتاب المسرحيين ينظرون إليها نظرة مختلفة خاصة منذ بداية القرن الثامن عشر، فظهرت الدراما الحديثة التي تلوّنت بمعطيات الفلسفة وأصبح المسرح الحديث يحتمي بمدارس عديدة ويتبنّى إيديولوجيات متشعبة، كما صار يستقي من الأساليب المسرحية القديمة بما فيها الدراما الإغريقية أو حتى تاريخ أوربا وأساطيرها وقصص أبطالها الدّينيّين والدنيويّين ويظهر ذلك من خلال أعمال سارتر وميلر ونيرودا وأنوي، ويبدو أن المسرح أخذ على عاتقه قسطا كبيرا من مناقشة القضايا الدينية بل الدين في حد ذاته كما في مسرحية **الشيطان والإله le diable et le bondieu** لسارتر.

[1] أنظر: جوستاف لانسون ــ م س، ص 108-109-110.

4- الدّين والصورة:

يرجع الحديث عن الصورة في نشأتها إلى ما قبل التاريخ عبر الرسومات الأثرية والمصوّرات والخربشات القديمة (SCROTCH) على السطوح الخشنة منذ 30.000 سنة ق.م. في الكهوف والمغارات، كذلك الرسوم التي وجدت في مغارة الإخوة الثلاثة لناي مرسوم على حجر داخل الكهف يعود إلى 15.000 سنة قبل الميلاد، وإنسان مقلوب له رأس طائر وبقر وحشي صريع إضافة إلى جياد هاربة تتابعها السهام يعود تاريخها إلى آلاف السنين قبل الميلاد والقبور الفرعونية لمومفيس والنواويس المكتشفة في مصر العليا بتوابيتها ذات العيون الكبيرة المصبوغة يعود أيضا إلى ألفين سنة ق.م، وأيضا الجداريات التي اكتشفت في المقابر الأتروية تعود إلى 800 سنة قبل الميلاد[1].

هذا العرض لبعض من النّماذج القديمة يؤكد أن الإنسان البدائي كان ذا ثقافة صورية يعبر من خلالها عن حاجياته وانشغالاته ولكن السؤال لماذا لجأ الإنسان إلى التصوير وما هي ماهيته؟

يؤكّد الباحثون على أن الولادة كانت ذات علاقة بالموت لأن كل هذه الآثار والجداريات إما أنها وجدت في القبور أو عبرت عن انشغال إنساني ما اتجاه الموت، يقول **ريجيس دوبري:** "فمن البداية أن الفن يولد جنائزيا... المخيلة التشكيلية ومدافن العظماء كانت هي أولى متاحفنا، والموتى أنفسهم أوائل جماعي التحف الفنية"[2].

إن الرجوع إلى أصل كلمة Image يعود إلى اللفظ اللاتيني Imago وهو القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى في الجنائز ليحتفظ به فيما بعد

---

[1] -أنظر: .CD Encarta 2005.

[2] -ريجيس دوبري ــ حياة الصورة و موتها ــ ت: د. فريد الزاهي ــ إفريقيا الشرق ــ المغرب ــ 2003 (د/ط) ص 16.

بعيدا عن الأعين، فالحضارة القديمة كانت تقدس الأجداد وتجعل لهم صورا يعيشون من خلالها فالقناع أو التمثال هما صورة الميت ونظيره.[1]

ثم إن كلمة (idole) صنم فهي مشتقة من eidolon التي يقصد بها خيال الموتى وشبحهم ثم صارت تعني الصورة الشخصية، هذا عند الإغريق الذين كانوا يعتبرون الإيدولون القديم يعين الأرواح على الخروج من الأجساد وهو نظير الجسد، فالصورة عند القدماء هي إذن الخيال والظل والنظير[2].

خرجت الصورة من الموت لتعبر عن الحياة، إن الإنسان القديم من منطلق اعتقاداته اعتبر الصورة التّمثالية أو القناع أو الرسوم هي أشكال نظيرة لأمواتهم تعيد إليهم الحياة، فهم يشكّلون الصور بدافع عقائدي وضمن شعائر طقسية، فمقابر الملوك القدماء والنبلاء احتفظت بتحف عديدة وأغراض توحي بحياة من نوع خاص موجودة داخل هذه المقابر، فالإنسان القديم دفن الميت ومعه أغراضه ليعيد استعمالها، وشكّل الرسوم والتماثيل ليعيش ذلك الميت من خلالها، إن الحضارة اليونانية الفرعونية وغيرهما من الحضارات القديمة تعتبر التصوير من أولوياتها عند حضور الموت، فها هم الخزفيون اليونانيون يمثّلون بالصورة حياة جديدة للمحارب الذي مات في المعركة، فهم يصوّرون محاربا مصغرا يخرج من قبر المحارب الذي هلك، إن الموضوع العقائدي الديني شكل عند البدائيين النسبة الأكبر من مواضيع فنونهم سواء ما تعلق بذات الإنسان وانشغالاته أو بتماثيل الآلهة وتصاويرها، فالفن البدائي عموما انقسم حسب وظيفته إلى قسمين وظيفة دينية وهي الأغلب ووظيفة مادية كالأسلحة والأغراض اليومية التي صنعها الإنسان أو صوّرها[3] .

---

[1] -أنظر: ريجيس دوبري م س، ص 17.

[2] - أنظر- jean pierre vernaut -naissance d'images- religions, histoires-raisons- MOSPERO- Paris -1979- p10

[3] أنظر collection d'Auteurs –histoire de l'art –librairie Gallimard –paris -1961-p75-76

تلك هي مادية الإنسان البدائي الذي يعيد تشكيل ما هو روحي في مادة تعيد إليه مجد أسلافه، هذا في حضارات تسلم بالمنطق الوثني حتى زمن اليونانيين.

لكن المغزى بقي واحدا وإن اختلفت ماهية الصورة بعد ظهور الديانات السماوية وبالأخص المسيحية، فعلاقة الصورة بالموت والجنازة بقيت قائمة حتى بعد نزول الكتاب المقدّس والأمثلة كثيرة عن السراديب والقبور المسيحية، صناديق عظام الموتى ومخلفات القدّيسين وذخائرهم العائدة للعصور الوسطى وكذلك الشواهد البرونزية المجسمة من القرن الحادي عشر وغيرها كثير كتماثيل الملوك الأوروبيين والبابوات المصورين على الجدران في الكنائس.

إن الطبيعة الدينية التي نشأت عبرها الصورة قطعا ستختلف باختلاف طبيعة الديانات، فما يعبّر عن الإله الصنم والربوبية المتعددة في منطق الوثنيين سيصبح معلما من معالم الكفر عند المسيحيّين بل حتى عند اليهود والمسلمين، فإن كان المسلمون قد أخذوا موقفهم من التصوير الجسماني بالتحريم وابتعدوا عنه إلى فترة متأخرة من التاريخ فإن اليهود أيضا يرفضون بشكل قاطع الصّورة بكل أشكالها فالعهد القديم يعتبر الكلمة الوسيلة الوحيدة للتّواصل، واللجوء إلى الصورة هو لجوء إلى مخالفة تعاليم الرب فلقد جاء في التوراة: "إنهم لضالون أولئك الذين يخدمون الصور، اللعنة على من يصنع صورة منحوتة"[1].

وحتى بالنسبة للمسيحيين في عصرهم الأول، فالديانات التوحيدية هي رافضة للصورة التي تمس بجوهر الاعتقاد، ورغم وجود آثار فنية (تماثيل وجداريات) تعود إلى تاريخ اليهودية أو المسيحية القديمة إلاّ أنها لم تحمل في مضمونها معاني توراتية أو إنجيلية فالدّين هنا لا يعترف بالصورة كوسيلة لنشر الديانة والتبشير.[2]

---

[1] -ريجيس دوبري — م س ، ص 60

[2] -أنظر: م.ن، ص 60.

إن هذا التصور اللاّهوتي للصورة على أنها طريق نحو الخطيئة ومظهر من مظاهر مخالفة الأوامر الإلهية جعل الدّين في معزل عن كونه مادة فنية لفترة طويلة، كانت في الوقت نفسه فترة للنقاش والمواجهة بين اللاّهوتيين حول مشروعية الصورة وإمكانيات استعمالها كوسيلة اتصالية وتعليمية تُسهم في نشر تعاليم الدين[1] ويعتبر قرار المجمع الديني المسيحي سنة 692 م الذي يمنح المشروعية للتشخيص التصويري للنعمة والحقيقة عبر صورة المسيح، بمثابة محطّة أولى للإنفتاح الديني نحو الصورة، إن هذا الموقف المسيحي ينبعث من الطبيعة التبشيرية لهذه الديانة على خلاف الديانة اليهودية فقد وجد له أصولا في المعتقد المسيحي كون العذراء مريم ولدت المسيح باعتباره صورة للرب، وعن المسيح صدرت الكنيسة بوصفها صورة للمسيح فالكنيسة بدورها عليها أن تنتج الأيقونات التي تعرّف الناس بهذه الحقيقة الكونية كما عليها أن توقظ صورة ابن الرب في قلوب المؤمنين.[2]

كان هذا المذهب الذي ذهبت إليه المسيحية بعد أن تمثّل فنها في التجريد والابتعاد عن التشخيص ومعالم الحياة وعنيت باحترام مراتب الناس وابتعادها عن ما هو شخصي مميز للفرد والنوع، وهي توجيهات واضحة في الرسوم الموجودة على جدران الكنائس الرومانية والمخطوطات المسيحية الأولى، فالشكل صار شيئا ثانويا مقابل العوالم الروحية الخالصة التي توحي بها هذه الصور، لقد طغت الرمزية في الإحالة إلى الشخصيات الدينية ودخل عنصر الملحمية في هذه الأعمال الذي يهدف إلى تصوير مختلف الحوادث والأفعال، فقد كانت مواضيع هذا الفن، إما موضوعات للعبادة وإما قصصا من الكتاب المقدس وأساطير القدّيسين.[3]

---

[1] -أنظر ــ أرنولد هاوزر ــ الفن والمجتمع عبر التاريخ ج/1، ت: د، فؤاد زكريا ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ــ ط2، 1981. ص 146.

[2] -أنظر ــ ريجيس دوبري، م س، ص 63

[3] -أنظر ــ أرنولد هاوزر ــ م س - ص 147-148.

هذه المشروعية التي سمحت في تشخيص صورة المسيح تتجاوز المسيح وحده لتصل إلى بقية الشخصيات المقدّسة، ولكن هذا التصوير الذي جاء بعد الجدل العارم والنقاش الطويل كان لا بد وأن ينحصر ضمن شروط وقوانين تحدد نوع هذا التصوير، ليظهر عنصر الأيقونة الذي يميز الفن المسيحي بعد منح هذه المشروعية.

فقد كان لجوء الكنيسة إلى الصورة بهدف تعليمي تبشيري على اعتبار أنها موجهة إلى العامة والجهلاء الذين تمثل الصورة لديهم وسيلة تثقيفية، هذا ما يؤكده أرنولد هاوزر في مقولة **لدوراندوس durandus** "إن الصورة والزخرفة في الكنيسة هي قراءات العامة وكتاباتها"[1].

وبما أن السلطة الباباوية في فترة القرون الوسطى كانت الموجه الأكبر للحياة بكل معالمها في أوروبا فإنه من البديهي أن يتمثل هذا المظهر السلطوي الديني في مختلف الفنون آنذاك، وهي واضحة بقوة في مجمل أشكال الفنون المرئية في تلك الفترة كالنحت والفن التشكيلي والزخرفة فقد وضعت هذه الفنون تحت نظام مراقبة تسير وفق قوانين موجهة ومضبوطة عبر الأيقونة التي تعبر عن الأشكال الفنية المصورة لنفس الموضوع وفق نظام مضبوط[2].

إن هذا النظام كان يحدد أبعاد الصورة الدينية شكلا ومضمونا ينحصر في قواعد الثقافة والأعراف المسيحية في تصوير الشخصيات والوقائع بما يحفظ الجانب الروحي والأخلاقي في الأعمال الفنية، كما تحيلنا الأيقونة إلى الوظيفة التواصلية التي تؤديها الصورة في إطارها الديني أين غلب عليها الجانب الفكري.

---

[1] - أرنولد هاوزر - م س - ص 151.

[2] - أنظر: CD Encarta 2005-paris 2005.

فالإنتاج الأيقونوغرافي يمثل توجها وحيدا في الفن يتمثل أساسا في التعبير عن الفكر كما نلمس فيه التوجه الكنسي للفن، فلا مجال فيه لفكر غير ديني فقد عبرت الأيقونة في العصور الوسطى عن كل ما قاله علماء اللاهـــوت ومؤلفـــو الكتاب المقدس من خلال الرسم الزيتي على الزجاج أو بواسطة النحت.

إن الكنيسة ذات طبيعة تنظيمية تقوم على تنظيم العقيدة والمعرفة الإنسانية والمجتمع، لينعكس هذا التنظيم على الفن فلا شيء يتعلق بالدّين يمكن أن يتـــرك للأهواء الشخصية، فقامت بضبط قواعده وقوانينه في كيفية تـــشكيل الـــصورة وترميزها وهذا يوحي إلينا بأن الكنيسة قد تبنّت الصورة كلغة بـــصرية تحمـــل خطابا فألزمت الفنانين بتعلم عناصرها، ومن ضمن العناصر التي تحدد التعامل مع المواضيع المقدّسة فنيا داخل النظام الأيقوني هو المنطقة المضاءة على سطح اللوحة التشكيلية وتسمى (نامب) وتمثل النور الرباني وهو عنصر من عناصـــر الكتابـــة المقدسة وهذا النور إذا أضيف له صليب أصبح يمثل الألوهية[1]، وهي غير قابلـــة للإجتهاد، فلا يجوز تقديم المسيح الرب أو الأب أو الروح القدس دون إحاطـــة رؤوسهم بهذا النامب الذي يحمل الصليب، كما أن تعرية الأرجل تمثل إحـــدى إشارات التعرف على **الله، الملائكة عيسى المسيح أو الرسل**، ولا يجوز تقـــديم **مريم العذراء** أو إحدى القديسات بأرجل عارية.[2]

هذه بعض الأمثلة التي تحدد كيفية التعامل مع المواضـــيع والشخـــصيات الدينية صوريا، كما توجد أيضا داخل الأيقونة قوانين للتعامل مـــع المواضـــيع الأخرى كالرمز إلى السماء بخطوط مركزية متعرجة أما الماء فيرمز إليه بالخطوط الموازية و كذلك الشجرة بجذع مرتفع تمثل الأرض[3].

---

[1] أنظر : أنظر ملحق الصور – شكل 1

[2] أنظـــر -Emile male-l'art religieux du 13eme siècle en france (1) –librairie armand coline –France –1963- p13.

[3] -أنظر: م ن - ص 29-30-31.

المبحث الثاني

الموضوعات و الشخصيات الدينية في السينما

إن هذا العرض السابق لتعامل الكنيسة مع فني المسرح والصورة يتيح لنا السؤال عن كيفية تعاملها معهما وقد تزاوجا لينتجا فن السينما الذي يحدد ريني جون rené jeanne وشارل فورد Charles ford ظهوره بتاريخ أول عرض بآلة السينماتوغراف يوم 28 ديسمبر 1895[1] من طرف الإخوة لويس لوميير (1864-1948) وأو جيست لوميير (1862-1954) بباريس، فظروف إيجاد هذا الاختراع لم تكن في البداية لأغراض فنية بل كان نتيجة حركة علمية تقنية[2]، و لم تتبلور صورة السينما كفن إلا مع التدفّق الجماهيري على العروض الأوليّة بدافع الفضول والانبهار بحيث كانت تعرض صورا من الحياة الطبيعية واليومية دون حذف أو إضافة أو تشويه أو تنظيم، لتفتح أفقا أخرى للسينما أكثر رحابة فاتجه للاحتكاك بالمسرح كفن مجاور وتعلم كيف يحكي القصص[3].

وبهذا أخذت السينما منعطفا نحو ما هو فن فتوجهت نحو السرد والحكاية وتبنت مبدأ التجريب لإيجاد الوسائل الخاصة بهذا الفن في العمل السردي، وخلال هذه الرحلة الشاقة والمثيرة كانت في كل مرة تقطع شوطا مع روادها لإظهارها كفن سابع يزاوج بين خصائص الدراما وخصائص الصورة.

---

[1] أنظر-réné jeanne et charles ford-histoire illustrée du cinéma muet 1-des presses Marabout S.A-Belgique 1966-p 09.

[2] أنظر .jaques deslandes et jaques richard-histoire comparée du cinéma 2, casterman-Belgique-1968p10-

[3] -أنظر : René jeanne et Charles ford-EBID- p 13

إيجابي، بل إنما كل التي تجعل من الدين موضوعا لها أي أن الدين يصبح مادة فنية فقد يكون الفيلم الدّيني يدعو إلى الدين أو يشجّع متّبعيه على تعميق إيمانهم بما فيه من تشريعات وتعاليم وأخبار، كما أنه قد يكون مضادا ساعيا إلى التقليل من قيمة مبادئ الدين أو الحطّ من شأنه وربما الهزء به، وهذا ما يحصل باستمرار في الأفلام السينمائية التي تسخر من القيم الدينية ومن رجالاتها بطرق متعددة ومتشعبة مما فتح أمامها مجالا للمواجهة مع المؤسسات الدينية المسيحية أو الإسلامية.[1]

2- الأفلام الدينية في السينما العالمية:

ظهرت الأفلام الدينية منذ نشأت السينما في العالم، فقد استثمرت الدين كمادة فنية لجلب الجماهير وزيادة الإيرادات فاستلهمت من ملاحم القديسيين وقصص الأنبياء ومواعظ الرهبان وأخرجت إلى الشاشة الكثير من أفلام هذا النوع، وقد رصد البحث في بداية السينما عرضين متزامنين قدّمهما مخرجان أمريكيان بمناسبة عيد الفصح سنة 1898 عن آلام المسيح يتكوّنان من عشر لوحات سينمائية تمثيلية، ليقوم بعدها جورج ميليه الفرنسي بعد عام بتقديم فيلم عن آلام جون دارك،[2] وبعدها وقبل الحرب العالمية الأولى، استقطبت الموضوعات الدينية أغلب المنتجين لأهميتها لدى الجماهير خاصة في المناسبات الدينية والأعياد الموسمية، وهذا الإقبال الكبير في عرض حياة المسيح وقصص الأنبياء داخل الكنائس كان في البداية يفتقر إلى المراقبة مما أدى إلى كثافة الإنتاج وحدّته في المنافسة بين شركات الإنتاج وذلك فيما بين سنتي 1914/1908، وهذا كان متزامنا مع التدفّق الكبير لأفلام الرعب التي لم تراعي مشاعر الجمهور و لم تكن موجّهة حسب أصناف المشاهدين، فالتنافس الحاد الذي كان بسبب تجاري محض

---

[1] -أنظر- وجيه فانوس، م س ، ص 155

[2] -أنظر: ، ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، (1895، 1980)ت: إبراهيم قديل، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1998، ص 37،

أدى إلى تخوّف الكنيسة من عدم احترام الشخصيّات الدينية والتعاليم الأخلاقية للإنجيل، فكان التدخّل الأول للفاتيكان بتحريم استخدام السينما كوسيلة للتعليم داخل الكنائس في عام 1913 من طرف البابا[1]، لتصبح السينما موضوعا للمراقبة والاحتكاك مع السلطة الدينية، كما لم يمنع هذا التحريم ظهور بعض الأفلام الدينية كفيلم **أوراق من كتاب الشيطان** لكارل داير 1922، وفيلم **جبل العذاب** لجوليان دوفاييه 1935، إلى أن سجلت الكنيسة تدخّلها الإيجابي اتجاه تصوير الأفلام الدينية والشخصيات المقدّسة على شاشة السينما، وذلك حين أعلن البابا بولس السادس موافقته على تصوير **ياسوع الناصري** للمخرج فرانكو زيفير يللي سنة 1935[2]، ليظهر بعد ذلك عدد هائل من الأفلام الدّينية **كالقديس جوان** لأوتبر منجر OTBERT MANGNER، 1957 و**الكاردينال** لنفس المخرج 1963، وكانت في أغلبها تتناول قصصا للأنبياء أو الرهبان، فقد كانت كل دولة تعرض ملاحم قدّيسيها للتّعريف بهم وتمجيدهم، ففرنسا وحدها أنتجت خمسة أفلام عن القديسة تيريزا ما بين 1926 و1989.[3]

لقد أدركت الكنسية منذ إعلان البابا بولس السادس أهمّية الفن السينمائي في توجيه سلوك الأفراد والجماعات ونشر التعاليم الإنجيلية، وأخذت موقفا يعتبر عندها ضروريا لمراقبة الأعمال وتوجيهها بالشكل الحضاري اللاّئق، وقد خصص **البابا بطرس الحادي عشر** رسالة للسينما ثم رسالة أخرى للتلفزيون، وجههما الفاتيكان سنة 1957 جاء فيها "إننا ننتظر من التلفزيون نتائج ذات مدى بعيد، عبر الكشف عن الحقيقة الساطعة باستمرار لذوي العقول الوافية"[4].

---

[1] -أنظر : Maurice bardeche et robert brasillach-histoire du cinéma-tome 1, le cinéma muet,Ed : sept couleurs –paris-1964- p 57.

[2] -أنظر: ماجد حبته، www.islamonline .com

[3] -أنظر: م ن.

[4] - ريجيس دوبري — م س ، ص 65.

وضمن الحضور الدائم للكنيسة في الفعاليات الخاصة بالسينما فإنها ومنذ أن بدأ المؤتمر العالمي حول الاتصال ينعقد في كندا لم تتخلف مرة عن بعث رسائلها ممثّلة في رسالة الفاتيكان السنوية إلى رجال السينما والتلفزيون والعاملين في مجال الاتصال، وفي الذكرى المائوية لظهور السينما في 1995 كانت الرسالة في هذه المناسبة موجهة بالخصوص إلى السينمائيين تدعوهم إلى الالتزام بالدور الأخلاقي والتبشيري في أعمالهم وفي ما جاء فيها:

"... السينما بكل معدّاتها المتعددة يمكن أن تصبح وسيلة صحيحة للتبشير بالإنجيل، الكنيسة تدعو كل المخرجين المسرحيين والسينمائيين وكل العاملين في هذا العالم المعقد الذي هو السينما للتصرف إذا كانوا مسيحيين بالتنسيق مع إيمانهم بأن تكون لهم الشجاعة بأخذ المبادرة حتى في مجال الإنتاج، وإن مهمّتهم في هذا العالم تكمن في إعلان الإنجيل بنبأ المسيح هادي البشر ..."[1]

وحتى يتبين هذا التوجه نحو التبني الكنيسي للسينما يكفي عرض بعض الحقائق التي توضّح العلاقة التي أنشأتها الكنيسة لنفسها مع هذا الفن، ففي فرنسا وحدها مثلا توجد المجلّة الفكرية الوحيدة غير المتخصصة والتي تتناول بجدية وتقرأ بانتظام الأعمال التشكيلية والسّينمائية والتلفزيونية هي مجلة **الروح l'esprit**، التي أسّسها مونيي سنة 1932، وسلسلة الفن السابع التي تجمع نصوصا نقدية وفكرية عن السينما يشرف عليها القسس الدومينكاينون، وكذلك المجلة التلفزيونية المتخصصة في أخلاق الصورة **تليراما** وغيرها من المجلات والفضاءات النقدية والفكرية المتخصصة، وقد جاء هذا بعد جدل كبير حول الوظيفة الأخلاقية للسينما خاصة بعد قرار الفاتيكان سنة 1913، إذ قرر رجال الدين المسيحيون بعد ذلك توجيه السينما فإن لم تكن ذات طابع أخلاقي فعليها أن تكون كذلك وتكفلوا هم بذلك، فأنشأت مؤسسة الصحافة الكاثوليكية دارا للإنتاج وأسّس

[1] - CD ENCARTA 2005

الأب كواساك بفرنسا سنة 1919 مجلة **سينيوبس** الناطقة باسم الصناعة السينمائية وأصدر كتابا في تاريخ السينما سنة 1925، وللأب بايي تصريح في هذا المجال أخرجه في جريدة الصليب **لاكروا** يتساءل فيه عن مدى إمكانية استخدام الصور الضوئية المتحركة كوسيلة لنشر الحقائق المسيحية[1].

يأتي هذا الاهتمام بالفن السابع وإلى جانبه التلفزيون من قبل الكنيسة مواكبا لروح التطوّر العلمي والتقني وانقلاب المفاهيم الحضارية باستخدام أكثر الوسائل قوة وأسرعها في التواصل مع المجتمعات بمختلف شرائحها وطبقاتها، وذلك لإدراكها أن السينما بتأثيرها السريع والفعال في الجماهير تحقق أكثر الأغراض صعوبة في عصر قبل هذا بقليل، وليس إقبال الأمم والحكومات على السيطرة في هذا المجال إلا لأنها في الحقيقة أدركت أن الأرض غدت مجالا مرئيا يمكن أن تصل الرسالة فيه إلى كل النّاس فقراء وأغنياء حاكمين أو محكومين وأصبحت الصورة الرّهان الأكبر لمعارك القوة والنفوذ باعتبارها أسرع في الالتقاط وأكثر تأثيرا وقابلية للتذكر و أكثر حركية بفعل اللاقطات الهوائية والمحطات الفضائية، إن هذا الإنفتاح الكبير في العالم لا بد وأن يحمل في طياته مختلف التناقضات الفكرية والعقائدية لتتجلّى من خلال الصور المعروضة على الجماهير وخاصة أن الكم الإنتاجي السينمائي بات من الصعب حصره أو إحصائه أو حتى التحكم فيه ومراقبته، فالسينما خلال تاريخها أظهرت صورا متعددة ومتباينة للمنظور الدّيني تختلف باختلاف توجهات مخرجيها وعقائدهم وإن لم يكن ممكنا حصر الأفلام الدينية التي مرّت على شاشات السينما إلاّ أنه يمكن القول أن العدد كان كبيرا منذ نشأة هذا الفن إلى يومنا هذا، ورغم تأكيد الكنيسة على دور الدين في توجيه سلوك الأفراد والمجتمعات غير أن هذا لم يمنع من ظهور بعض الأفلام المعاكسة التي تتحدّى السلطة الكنسية وتتجاوز العرف

[1] -أنظر:ريجيس دوبري، م. س، ص 76-77.

في تناول المقدسات، كما حدث مع المخرج الإيطالي بيير باولو بازوليني في فيلمه **إنجيل متي** 1964، الذي تبدو فيه صورة المسيح بمثابة أسطورة شعبية تظهر من خلال عيون الشعب المؤمن، وأظهره في صورة طبيعية وبممثّلين غير محترفين والذي اعتبر انفصالا حاسما عن طريقة تصوير الرموز الدينية[1]، وكذلك من المحطات المهمة التي أبرزت المواجهة بين السينما والكنيسة فيلم **الراهبة** لجاك ريفيت 1965م، الذي يكشف عن التسلط والقهر الذي كان يسود حياة الأديرة والكنائس في فرنسا خلال القرن السابع عشر، وهو عن قصة للكاتب الفرنسي ديدرو كتبها سنة 1860م، ولهذا الفيلم خصوصية في تاريخ الرقابة في فرنسا وهذا لتدخل الدولة الفرنسية بقيادة ديجول ووزير الثقافة آنذاك أندريه مالرو لمنع الفيلم تخوفا من الكنيسة، فالفيلم كلّه يدور داخل دير مغلق لراهبات تمارس فيه رئيسة الدير الضغوط على راهبة صغيرة حتى تقع في أحضان الراهب الأكبر،[2] ومن مظاهر الاحتكاك البارزة في تاريخ السينما أيضا فيلم **الإغواء الأخير للمسيح** لمارتن سكور سيز 1988 الذي أثار ضجّة عارمة أدّت إلى نشوب المظاهرات وإشعال النار في دور السينما في كندا والولايات المتحدة الأمريكية بل وصلت الأحداث إلى حد انفجار قنبلة بإحدى قاعات العروض بباريس.[3]

إن رضا الكنيسة أو سخطها يتوقف على مدى التعامل الفني مع الموضوعات والشخصيات الدينية إما بالإيجاب أو السلب، على اعتبار أن الدين موضوع محرم الإساءة إليه بكافة المعايير وبكل الطرق وانتقاد رمز من الرموز الدينية يعتبر انتقادا للمؤسسة الدينية والديانة ككل .

---

[1] -أنظر: ـــ علي أبو شادي، م س ، ص 147.

[2] انظر : د. محمد الرميحي –مجلة العربي – العدد 39-وزارة الإعلام – الكويت ص 18.

[3] انظر : ريجيس دوبري –م س .ص 10.

3- الأفلام الدينية العربية :

أما فيما يخص السينما العربية فإنها ومنذ نشأتها في كثير من مراحلها حاولت تقليد السينما الهوليودية إلاّ أنها لم تصل إلى مستوى الإنتاج السينمائي العالمي في ما يخص الأفلام الدّينية سواء في الدين الإسلامي أو المسيحي، فإنه لا يوجد في تاريخ السينما العربية أعمالا لها علاقة بالدين المسيحي تمّ عرضها في دور العرض العامة، ولذلك فإن مصطلح الأفلام الدينية في السينما العربية يطلق عادة على الأعمال التي لها علاقة بالدين الإسلامي فقط، ولكن يمكن القول أن الكنيسة القبطية في مصر قدّمت مابين (1988-1997) حوالي اثني عشر فيلما تتناول فيها قصص قديسين وشهداء مسيحيين مصريين كفيلم **أسرار القلب** خيري بشارة 1997 من إنتاج الكنيسة الإنجيلية، ولكن عرض هذه الأفلام ظل حبيسا بقاعات الكنائس [1] .

وكغيرها في بقاع العالم واجهت السينما العربية تعنّت الرقابة وصرامة رجال الدين المسلمين أمام تناول الدين كموضوع لفيلم ما، ويرجع أول اصطدام في هذا المجال بين المؤسسة الدينية العربية والسينما إلى محاولة يوسف وهبي لتمثيل شخصية **النبي محمد (ص)**سنة 1926 مع المخرج وداد عرفي، والتي لاقت معارضة شديدة أدت بيوسف وهبي إلى عدوله عن أداء هذا الدور حينما تدخل الأزهر الشريف بمساعدة الإعلام المصري لمنع التصوير، وضغطا على الحكومة حتى تدخل الملك فؤاد بنفسه وهدده بحرمانه من الجنسية المصرية في حال تمثيله لهذا الدور .[2]

أدى هذا المآل الذي آلت إليه محاولة يوسف وهبي إلى انصراف المنتجين والمخرجين عن تناول الموضوعات الدينية في أفلامهم، ولهذا السبب قليل جدا

---

[1] انظر : علي أبو شادي –م س –ص 148.

[2] انظر :م ن، ص 152

رصيد الأفلام الدينية في السينما العربية أولها فيلم **ظهور الإسلام** لإبراهيم عزالدين 1951 عن قصة **الوعد الحق** لطه حسين ثم فيلم **انتصار الإسلام** لأحمد الطوخي 1952 وفيلم **بلال مؤذن الرسول** لنفس المخرج، **خالد بن الوليد** حسين صدقي 1958 **الشيماء أخت الرسول** حسام الدين مصطفى 1972 وكذلك أفلام أخرى تتناول شخصيات دينية صوفية مثل **السيد أحمد البدوي** بهاء الدين شرف و **رابعة العدوية** نيازي مصطفى 1963 ولا يفوت ذكر فيلمي **القادسية** صلاح أبو يوسف وفيلم **الرسالة** لمصطفى العقاد.

ويرى بعض النقاد أن معظم الأفلام المقدمة في هذا المجال ذات ميزانيات ضئيلة مما جعلها لا ترقى إلى مستوى الموضوعات والشخصيات التي تتناولها، كما أنها اتبعت النسق الفني للسينما التجارية ممزوجة بالرقص والغناء والخلاعة ، وابتعدت عن التعمق في البعد الإنساني للشخصيات وقدمت الملامح الخارجية للشخصية، وقد فشل معظم المخرجين في تنفيذ المعارك وقدّموا بشكل بسيط الصراع بين الدين الجديد والدين السائد على أنه صراع بين قوى الخير وقوى الشر دون مراعاة الظروف المحيطة في الفترة التاريخية المتناولة ومحاولة صلاح أبو سيف متقدمة في عمق طرحه للمسألة من حيث أنه حاول تحليل الواقع في الجزيرة العربية قبل البعثة في فيلمه **فجر الإسلام** وأعطى صورة واضحة عن مظاهر الظلم والقهر والاستعباد الذي كان سائدا حينها، مبينا أن الإسلام جاء تلبية لحاجيات الواقع ورغبة في التغيير نحو مجتمع عادل، غير أن الفيلم ذهب كغيره إلى التصوير المبالغ فيه في تقديم نساء الكفار من الناحية الأخلاقية .[1]

ضمن هذا كله نلاحظ أن جل الأفلام ذات الموضوعات الدينية إنما خرجت بطرق صعبة ومتعسرة وقابلت في معظمها الرفض والاستنكار من قبل

---

[1] انظر : علي أبو شادي م س- ص 150-151 .

الرقابة ورجال الدين حتى قبل خروجها، كما حدث مع فيلم **انتصار الإسلام** أحمد الطوخي الذي كان لا بد أن يتدخل طه حسين بنفسه وهو حينها وزيرا للثقافة حتى يسمح بتصويره، وكذلك فيلم **بيت الله الحرام** لأحمد الطوخي أيضا الذي يتناول قصة أبرهة الحبشي ومحاولة هدمه للكعبة أين رفض المشروع بحجة التكاليف الباهظة والخدع السينمائية حتى مونه السينمائي محمود سمهان [1]

4- الشخصيات الدينية في السينما العالمية :

إن أغلب الأفلام الدينية في السينما العالمية تناولت قصصا لشخصيات دينية تتعرض لحياتهم ونضالهم ومآسيهم، فهناك عدد ضخم من الأفلام تقدم حياة الرهبان والقساوسة كفيلم **رجل اسمه بيتر، قصة راهبة، فندق السعادة السادسة والقديس جوان، الكاردينال، شمشون ودليله، سادوم وعمورة، أنشودة برناديت، القديسة تريزا، القديس فانسان دي بول** وبما أن الفيلمين الموضوعين للدراسة هما بين قصّتين لنبيّين فإنّه يمكن القول أن السينما العالمية تناولت بالظهور عبر أكثر من قرن من الزمن كل الأنبياء الذين أتى ذكرهم في التوراة والإنجيل، ويستثنى من هذا الظهور قطعا **النبي محمد﴿ص﴾** فهو النبي الوحيد (المعروف) الذي لم يظهر على شاشة السينما، وتأتي في هذا المقام سلسلة أفلام الإنجيلLA BIBLE التي صورت كل أنبياء الله الذين ذكروا في الإنجيل مثل النبي **داوود عليه السلام ويحي (يوحنا المعمدان)** **ويوسف و زكرياء و ونوح و موسى و إبراهيم و عيسى بن مريم** الذي يعدّ أكثر الأنبياء ظهورا على شاشة السينما وأوّلهم في فيلم **آلام المسيح** 1898 [2].

---

[1] انظر : حسن السوداني – م س

[2] أنظر:ماجد حبته – م س.

لم تتوانى هوليوود عن تقديم عدد كبير من الأفلام التي ظهر فيها النبي **موسى عليه السلام**، فلا يكاد عقد يمر من تاريخ السينما إلا ويظهر فيلم يتناول حياة هذا النبي أو جانبا منها وأشهر هذه الأفلام **الوصايا العشر** لسيسيل دي ميل الذي أنتجه مرتين سنتي 1927 و 1959 وقد تناول حياة النبي منذ ولادته حتى أصبح شيخا كما كان الحال في فيلم **موسى** 1975.

ففيلم الوصايا العشر كان غاية في ضخامة المعدّات والإعداد التقني، صوّر حياة **موسى عليه السلام** كما جاءت في الإنجيل وعرض صراعه مع فرعون مفصلا بما في ذلك معجزاته التي أظهرها الفيلم بشكل عجائبي مستعينا بتقنيات الخدع السينمائية ظهر فيه **موسى عليه السلام** بين مرحلتين قبل نبوته وهو يعيش أميرا في قصر فرعون بشرا كباقي البشر تغيب عنه صفات النبوة المكسوة بالنزاهة والعصمة ومرحلة أخرى بعد أن يصير نبيّا وفي الفيلم تظهر أثار النبوة على وجهه مباشرة بعد أن ينزل من جبل الطور ببياض كالنور على وجهه يرافقه طوال ما تبقى من حياته كعلامة على نبوته واتصاله بالسماء والنور الرباني [1]، يبدو **موسى عليه السلام** رجلا صاحب رسالة سماوية إلهية يواجه عدوّه فرعون بقوة خارقة تمثلت في مجموع معجزاته التي تدل على مقامه ومهمّته، وقد أدى دور **موسى** في هذا الفيلم الممثل شارلتون هستون أما فيلم **موسى** فهو من إنتاج شركة انجليزية أي تي سي التي يملكها إسرائيلي من أصل روسي مع مؤسسة **راي** الإيطالية ففيه قصة النبي كما روتها التوراة مشابهة للقصة الإنجليزية مع بعض الإضافات عن علامات نبوّة **موسى**، بداية مع النبوءة التي أفزعت فرعون

[1] أنظر ملحق الصور – شكل 2

بأنه سيجيء مولود يهدّد عرشه وملكه، والفيلم عرض سيرة النبي فكان أكثر تحفّظا في تناوله لشخصية **موسى عليه السلام** قبل نبوّته [1].

أظهرت شاشة السينما أيضا عدة مرات النبي **يحي عليه السلام (يوحنا المعمدان)** من خلال أفلام الإنجيل وبعض الأفلام الأخرى، كون قصته تتعلق بحياة النبي **عيسى عليه السلام** ذلك أنهما عاشا في زمن واحد والتقيا في حياتهما ومن بين الأفلام التي ظهر فيها **النبي يحي أجمل القصص المحكية** جورج ستيفنز 1963 **وسالومي** 1953 **ملك الملوك** 1961 و **سيمون الصياد** 1959 و فيلم **الإغواء الأخير للمسيح** وأخرجت أفلام كثيرة أظهرت بقية الأنبياء **كسفينة نوح** 1928 **قضاء سليمان شاوول وداوود أغنية المهد حديقة الله ويوسف في أرض مصر** وغيرها، واستعملت السينما كل أمكانياتها لتحقيق المحاكاة لهذه الشخصيات و فتراتهم التاريخية وقد أحصى الباحث ماجد حبته ثلاث مائة و ستين فيلما أظهر النبي **عيسى بن مريم عليه السلام** وبذلك يعد أكثر ظهورا في السينما من غيره[2] و أفلامه كانت تثير الجدل في كل مرة، ولذلك سيحاول البحث التركيز على بعض الصور التي ظهر عليها النبي **عيس عليه السلام** دون غيره من الأنبياء بشكل مختصر في بعض الأفلام .

بعد أن أعلن بوليس السادس موافقته على تصوير **ياسوع الناصري** لبيير باولو بازوليني صار الأمر بالنسبة لتصوير الأنبياء في السينما مفصولا فيه لتتوالى بعد ذلك سلسلة متدفقة من الأفلام تظهره بطرق متشابهة أحيانا ومتميزة أحيانا أخرى، ومنها ما أخذ شهرة عالمية وأثار جدلا عارما في الأوساط النقدية

---

[1] انظر : CD ENCARTA 2005.

[2] أنظر: ماجد حبته – م س.

والشعبية، وذلك يتوقف على الكيفية التي يظهر عليها المسيح سواء في هيئته أو علاقاته أو طرق تصويره.

وإذا كانت الأيقونة تحكمها قواعد ملزمة في الرسم التشكيلي منذ القرون الوسطى في تناول الموضوعات الدّينية وتصوير المسيح ومقرّبيه، فإن هذه القوانين انتقلت أيضا إلى السينما لتحكم الصور التي تعرض هذا النبي وحياته حتى تكون هذه القوانين حائلا دون المساس بشخصه أو إثارة متبعيه عبر أنحاء العالم.

وتعتبر الصورة المقدمة عن المسيح في النصوص الإنجيلية هي الحدود الفاصلة في التعامل معه فنيا أوحتى مع غيره من الأنبياء والقدّيسين، وتجاوزها يعتبر مساسا بالمقدس، وبما أن السينما وسيلة عصرية حضارية للتواصل تمتلك لغة جديدة وطرقا متشعبة ومعقدة في مخاطبة الجماهير، بات من الضروري التسابر معها للتبشير بالدين المسيحي بل وللدفاع عنه أيضا، ولكن كيف يمكن دخول هذه المنافسة في هذا العالم الجديد فكثيرة هي الأسئلة التي تطرح بهذا الخصوص، و بصيغة أخرى كيف يمكن عصرنة الرسالة الدينية وجعلها أكثر ملائمة للوسيلة الجديدة والجمهور المتعدد، فمثلا ما هي المعاني الجديدة التي تنتجها رسالة المسيح؟ وكيف يمكن ضمان الاحترام لهذه الشخصية من قبل المنتجين والجماهير؟ خاصة وأنه لا أحد يضمن أن الجمهور قد يعجب بالممثل الذي يؤدي شخصية المسيح أكثر من إعجابه بالمسيح نفسه، وكيف يمكن إعطاء وجه محدد للمسيح؟ أو كيف يمكن إدماجه اجتماعيا ؟

و قد ذهب الكثير من المخرجين إلى الصور التي رسخت في أذهان الشعوب عبر عاداتها و تقاليدها حتى فيما يتعلق بالإله، فقد أظهرت بعض الأفلام شيئا من هذا عن الإله، كما هو الحال بالنسبة لفيلم الوصايا العشر[1] فقد استخدم

1 انظر ملحق الصور – شكل 3

النور كحالة تعبر عنه في جبل الطور وهو يكلم **موسى** بصوت خارج الإطار Voix off وأما فيما يتعلق بالمسيح فصورته الإنجيلية تظهر في السينما بشكل يحاكي أوصافه الخلقية، وقد تفادى الكثير من المخرجين إظهار وجه المسيح في أفلامهم مثل فيلم **بان هير** لويليام ويلر 1959 وحتى تظهر شخصية المسيح مهابة ومقدسة يصورونه من بعيد أو من فوق أو من الظهر [1] أما شعره ولباسه فيحترمون شخصيته الحقيقة، حتى تعابير الوجه الكبيرة للممثلين الذين يقومون بهذا الدور، كثيرا ما يكون صوته خارجيا ولا يتكلم إلا بكلام من الإنجيل، حتى في الطريق إلى صلبه لا يسمع له صراخ ولا شهيق، يحيط به الضباب مع استعمال المؤثرات الصوتية كالصواعق، فواجب كل مخرج مسيحي أن يجعل المسيح حاضرا بصورته الإنجيلية المقدسة [2] .

تسببت أفلام المسيح التي تظهر في كل مرة في كثير من مظاهر المواجهة بين السينما والكنيسة أو الرقابة، وهذا يرجع في كل مرة إلى الطريقة أو الصورة التي عرض عليها النبي من قبل المخرجين، ولا تزال السينما العالمية تتذكر ما حدث مع فيلم ملك الملوك نيكولاس راي 1961 الذي سحب في البداية من قاعات العروض بعد احتجاجات رجال الدين الذين انتقدوا الصفات الجسمية التي ظهر بها في هذا الفيلم وكان المخرج قد قدمه على أنه أشقر أزرق العينين مما اعتبر تحريفا في صفة المسيح وهيئته وتجاوزا لحرمته وقداسته، وفي عام 1964 قدم بيار باولو بازوليني فيلمه **إنجيل متى** الذي لاقى معارضة الكنيسة، وقد حمّل المخرج شخصية المسيح في الفيلم أفكاره الاشتراكية وصوّره كداعية ترتبط دعوته إلى القيم الروحية الجديدة بالدعوة الاجتماعية إلى تغيير أوضاع الفقراء

---

[1] أنظر م س – الشكل 4

[2] انظر WWW.MOQATEL.COM (موسوعة إلكترونية)

والبسطاء والمهمشين، وهذا أيضا اعتبر تشويها لصورة المسيح (مخلّص البشرية) الذي يعتبر ليس فقط مصلحا اجتماعيا بل إنه في أعين المسيحيين (ابن الرب).[1]

وكذلك فيديريكو فيلليني الذي واجه اتهامات عديدة واحتجاج الفاتيكان عل بعض مشاهد فيلم **الحياة حلوة** 1961 لظهور شخصيات خيالية فيه كالمهرجين والبهلوانات، يصور فيه الحياة الواقعية في تلك الفترة بشكل ساخر[2] أما فيلم مارتن سوكر سيز **الإغواء الأخير للمسيح** 1988 فقد كان أكثر إثارة في تجاوز الصورة الإنجيلية المقدّسة، فقد عرض حياة المسيح ضمن صراعه مع الشيطان ومع الدولة الرومانية وهو يدعو إلى الديانة الجديدة ، جاء عبارة عن لوحات تقدم المسيح وهو يتغلب في كل مرة على إغراءات الشيطان ، والمثير في هذا الفيلم هو بعض المشاهد الأخيرة التي صور فيها المسيح وهو يضاجع مريم العذراء ويعيش حياة شهوانية تخلّى فيها عن دوره السامي ، وهذا بالطبع تجاوز كبير في نظر الطوائف المسيحية وطعن في قداسة الشخصية مما أدى إلى معارضة شديدة وعنيفة كما ذكر من قبل عن هذا الفيلم [3] .

إن أفلام المسيح مثيرة دائما للجدل حتى وإن عرضت ضمن قوانينها الأيقونية وفي حدود شخصيتها الدينية، وقد شاهد العالم مؤخرا فيلم **آلام المسيح** ميل جيبسون 2004 الذي عرض بالتفصيل وقائع آخر يوم من حياة المسيح فقد استخدم المخرج كل إمكانياته التقنية لمحاكاة الشخصية وإظهار الحقيقة من خلال استعانته بالتفاصيل التاريخية حول وقائع تعذيب المسيح وحتى الوسائل التي عذب بها والشخصيات الحاضرة في الواقعة، فقد كان الفيلم عنيفا صوريا وهو يعرض الألم الكبير الذي تعرضت له هذه الشخصية في آخر حياتها، حتى أنه قد عرض

---

[1] أنظر:روبير لافون –السينما المعاصرة – ت : موسى بدوي –مطابع الأهرام التجارية –القاهرة – 1977 ص 89.

[2] أنظر:م ن ص 88

[3]- أنظر: مارتن سكور سيز – نسخة الإغواء الأخير للمسيح -1988- 2 سا ، د50، 32ثا.

باللّغة الأرامية ليكون أكثر مصداقية في الجانب التاريخي من غيره، ولكن رغم هذا الالتزام بالقوانين والأعراف المسيحية إلاّ أنه كان صورة من صور الإساءة إلى ديانة أخرى كون أصحابها تسببوا بشكل مباشر في صلب المسيح وهي الديانة اليهودية، فقد اعترض اليهود على الفيلم حتى أن شركات التوزيع الأمريكية رفضت توزيعه لأن أغلب ملاكها إن لم نقل كلهم من اليهود.[1]

[1] انظر .Habert prolongeau . premiere avril 2004 - n 326 paris p 94

5- الشخصيات الدينية في السينما العربية:

تستوقفنا هنا إشكالية تتعرض لها السينما العربية والإسلامية بشكل عام تتمثل في موقف الرقابة ورجال الدين من تمثيل الشخصيات الدينية، فقبل أن نعرض باختصار بعضا من الشخصيات الدينية التي أظهرتها السينما العربية، فإنه يجب الإشارة إلى أنها لم تظهر في أي فيلم من أفلامها شخصيات الأنبياء ولا أصحاب النبي **محمد** ﴿ص﴾ المقرّبين لأسباب رقابية ونصوص قانونية وفتاوى شرعية، ولهذا يجب أن يتضح موقف الدين الإسلامي من التمثيل عموما ومن تمثيل أو تصوير الشخصيات الدينية بشكل خاص فإذا كانت مصر هي التي تتربع على عرش الريادة في مجال الإنتاج السينمائي العربي من حيث الرصيد إلا أنها كغيرها من البلاد العربية لا تتمتع بالحرية في صناعة السينما والمهم في البحث هو ما تنص عليه الرقابة المصرية فيما يخص تصوير الشخصيات الدينية، فقد نص القانون المصري في الفقرة 525 من قرار 220 الصادر عام 1976 عن وزارة الإعلام والثقافة المصرية –لجنة الرقابة على المصنفات الفنية " يمنع ظهور صورة الرسول عليه الصلاة والسلام صراحة أو رمزا أو صورة أحد الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة وسماع أصواتهم وكذلك صورة السيد المسيح وصور الأنبياء بصفة عامة وعلى أن يراعى الرجوع في كل ما سبق إلى الجهات الدينية المختصة "[1].

فبموجب هذا القانون يتحدّد مدى التعامل مع الموضوعات الدينية سينمائيا خاصة فيما يتعلق بتصوير الشخصيات بأية طريقة كانت، وقد منعت الكثير من الأفلام العربية من العرض داخل مصر كفيلم **القادسية** لصلاح أبو سيف 1981 الذي ظهر فيه الصحابي الجليل سعد بن أبي وقاص وهو من العشرة المبشرين

---

[1] منى مدكور – الأعمال الدينية بين الرفض والقبول واعتراض الرقابة وساحات المحاكم –صحيفة الشرق الأوسط –العدد 8796 – 2002/11/8 ص 13.

بالجنة، وقد أدى دوره في الفيلم عزت العلايلي، كما أدخلت عدة أفلام إلى المحاكم بتهم مختلفة تتعلق بهذا الموضوع كفيلم **المهاجر** ليوسف شاهين بتهمة تجسيده للنبي **يوسف عليه السلام** وهو موضوع دراسة هذا البحث ويرجع هذا الموقف الرقابي الذي تتبناه سوريا أيضا وجل البلاد الإسلامية وأشدها في هذا المملكة العربية السعودية[1] إلى المرجعية الدينية في الوطن العربي وهيئات الفتوى التي تشكل قوة ضاغطة بخصوص الأعمال التي تتناول الدين كموضوع لها ولذلك سنحاول إظهار موقف علمائها وهيئات الفتوى الإسلامية .

وفي هذا الشأن فإن السينما تعتبر من الوسائل الفنية والإعلامية المعاصرة وهي حديثة عهد بالإنسان، ومن وجهة النظر الفقهية تخضع كغيرها من المسائل المحدثة إلى النظر والاجتهاد ولذلك يتمحور موقف علماء الدين في رأيين مختلفين باختلاف وجهات النظر إلى هذه الظاهرة بخصوص تمثيل الشخصيات الدينية. إذ أنه لا يختلف علماء الإسلام في نوع من التحريم فيها إنما يتجلى التضارب في آرائهم في ماهية هذا التحريم، فهم ينقسمون بين متشدّد يرى أن التمثيل أو التصوير محرم لذاته، وبين معتدل يضع الحرمة متعلقة بالموضوع الممثل أو المصور، فالاتجاه الأوّل يمثل رأي السلفية المتشددة والتي تعتبر التمثيل في المسرح أو السينما محرما قطعا بذاته وذلك استنادا إلى بعض النصوص الشرعية كقول **الرسول﴿ص﴾**" لعن الله المتشبهين من الرجال بالنساء والمتشبهات من النساء بالرجال "[2]

---

[1] – انظر : حسن السوداني – م س .

[2] – الإمام البخاري –صحيح البخاري –ج 5 –دار ابن كثير –اليمامة –ط 03 –1987 –رقم 5546 – ص 2207

وكذلك أن السيدة عائشة أم المؤمنين كانت تشكو **للرسول (ص)** من امرأة ظلت تحاكيها وتفعل مثلما تفعل فقال ﴿ص﴾ " مه يا عائشة –أي توقفي – إن الله نهانا أن نحاكي بعضنا البعض ونتشبه بالآخرين " [1] .

وعليه بنى الكثير من العلماء رأيهم الرافض تماما للتمثيل والتصوير وحرّموه تحريما مطلقا، وقد ورد في كتاب **إقامة الدليل في حرمة التمثيل** لصاحبه أحمد بن الصديق ما مفاده أن التمثيل بدعة وكبيرة من الكبائر وهو سلوك لطريق اليهود والنصارى و تأسّ بهم [2] .

كما عبر عن هذا الرأي أيضا الشيخ يوسف البدري عضو مجمع البحوث الإسلامية ومفتي الشارقة السابق بقوله: " وقد أجمع علماء المسلمين على تحريم تقديم الشخصيات الإسلامية في أعمال فنية ومن ينادي بأن هذه الأعمال تعطي صورة للإسلام وتساعد الغرب على فهمه واعتناقه أيضا أقول ... هذا هراء "[3]. وينظر علماء آخرون إلى هذه الأدلة نظرة معتدلة إذ يعتبرون أن التمثيل المحرم هو التمثيل الدائم، ويرون الفن هو نوع من المحاكاة المباحة والتشبه فيه إنما هو ضرب من الخيال وليست كل أنواع التشبه محرّمة بدليل نصوص قرآنية، إذ شبه **الله تبارك وتعالى** نور القرآن الكريم بمشكاة فيها مصباح في سورة النور" الله نورالسموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح " [4] كما شبه **الرسول عليه الصلاة والسلام** الإمام علي رضي الله عنه بالأسد أو يعسوب النحل، وهذا المذهب الذي ذهب إليه الكثير من العلماء يدلي صراحة بجواز التمثيل في المسرح أو السينما، وإنما يكمن موضع التحريم في موضوعه إذ يعتبر في ذلك بمقاصد

---

[1] –مني مذكور سم س . ص 13

[2] –أنظر حسن بحراوي –الإسلام والمسرح – إقامة الدليل في حرمة التمثيل –دراسة منشورة على الأنترنيت في موقع مسرحيون WWW.masraheoon.com 2003/08/25.

[3] مني مذكور ص 13.

[4] القرآن الكريم سورة النور- رواية ورش- الآية 35.

المسلمين ومصالحهم وتراعى الأخلاق والأمانة في سرد الوقائع التاريخية والحفاظ على سلامة الجانب القداسي للشخصيات الإسلامية الممثلة مع حرمة تجسيد النبي﴿ص﴾ وظهوره وكل الخلفاء الراشدين والمقربين من أصحابه، وذلك تجنبا للوقوع في الانتقاص من شأنهم وحفاظا على الصورة المترهة التي تحيط بهذه الشخصيات.

ومما يؤيد هذا الرأي ما صرح به **مصطفى العقاد** مخرج فيلم **الرسالة** قائلا:" فإنني كنت أجلس إلى جوار الشيخ محمد متولي الشعراوي، وفور مشاهدته الفيلم قال لي: نريد منك المزيد " [1]

كما ورد في كتاب **الشعائر الحسينية** للإمام **حسن الشيرازي** ما يلي: "لا مانع من تشبه الرجال بالنساء والنساء بالرجال في التمثيل"[2]، وأفتى بذلك بعدما فرّق بين التشبّه الدائم المنهي عنه والتشبه المؤقت وهو الذي يحصل في حالات التمثيل الشائعة اليوم، وإلى جانب هذا الرأي يجمع علماء المسلمين على تحريم تقديم الشخصيات المقدسة كالأنبياء والخلفاء الراشدين وهذا لما تقدم ذكره من مقاصد واحتياطا لعدم الطعن في شخصياتهم .

ووردت فتوى من الشيخ **عطية صقر** رئيس لجنة الفتوى بالأزهر الشريف سابقا تقول: " لقد منع العلماء تمثيل الشخصيات المحترمة وهي درجات أعلاها الأنبياء والرسل، وهؤلاء يحرم تمثيلهم على الإطلاق كما يحرم رسمهم وتصويرهم"[3] و هي الفتوى نفسها التي صدرت عن لجنة الفتوى بالأزهر الشريف في جوان 1968 ومجلس مجمع البحوث الإسلامية بمصر في فبراير 1972

---

[1] ماجد حبته – م س.

[2] حسن الشيرازي –الشعائر الحسينية –مؤسسة الإمامة للطباعة و النشر –بيروت –ط5- 2000 –ص 112 .

[3] عطية صقر – www.islamonline.net

ودار الإفتاء بسوريا في أغسطس 1986 وذلك استنادا إلى القاعدة الأصولية درأ المفاسد أولى من جلب المصالح [1].

تجنبت السينما العربية في كل أفلامها حتى الدينية منها إظهار النبي **محمد عليه الصلاة والسلام** أو حتى أحد أصحابه المبشّرين بالجنة ماعدا سعد ابن أبي وقاص رضي الله عنه الذي ظهر في فيلم القادسية، وقد جاء هذا الفيلم بصيغة تاريخية يظهر ملحمة من ملاحم المسلمين مع الفرس قائدها الحربي والبطولي أمير جيش المسلمين سعد ابن أبي وقاص، بدى في الفيلم بطلا ملحميا يقود المعارك ويخطط للحرب، تتجلى فيه سمات البطولة والشجاعة خلال فتح بلاد الفرس ، ولم يتعرض الفيلم إلى إظهاره كبطل ديني،[2] كما ظهرت الكثير من الشخصيات الأخرى من أصحاب **الرسول (ص)** وعلماء الدين سواء في السينما أو التلفزيون ولكن معظمها ما له علاقة بالحضارة والثقافة المصرية كون أغلب هذه الأعمال هي منتجات مصرية كظهور خالد بن الوليد في فيلم **خالد بن الوليد** لحسين صدقي الذي عيب عليه بلادة الطرح وضعف تقديم الشخصية مما أثار حفيظة بعض رجال الدين كالشيخ الدكتور **محمد سعاد جلال** الذي قال عنه :

"حضرت فيلم خالد بن الوليد وكنت طبعا أقارن طول الوقت بين الموجود في ذهني من تصورات عن تلك الحقبة الرائعة وعن خالد بن الوليد ومواقفه البطولية ومظاهر عبقريته العسكرية الخارقة، وبين هذا الذي كنت أشاهده من التمثيل... فلا أرى إلا مسخا وتشويها لسيرة هذا البطل الإسلامي العظيم"،[3] وفي فيلم **بلال مؤذن الرسول** لأحمد الطوخي ظهر الصحابي بلال بن رباح قريبا من صورته الدينية ضمن أداء متميز ليحي شاهين ووقائع أضفت على هذه الشخصية كثيرا

---

[1] أنظر :عطية صقر، م س .

[2] أنظر: رحسن السوداني . م س .

[3] م ن .

من الاحترام والتبجيل خاصة في عرض مواقفه وصموده أمام المعاناة التي عاناها من أجل الإسلام وتضحياته الدينية مما استجلب رضا النقاد و رجال الدّين.[1]

ورغم أن الكثير من الأفلام العربية تعرضت إلى فترة بداية الدعوة الإسلامية إلا أنها التزمت بما يفرضه القانون الرقابي و لم تصور أحدا ممن حرم تصويرهم، رغم أن شخصياتهم كانت حاضرة في متن القصة ومسار الأحداث إلا أنها كانت دائما غائبة في الصورة كما هو الحال بالنسبة لفيلم **فجر الإسلام** لأحمد الطوخي وفيلم **هجرة الرسول**.

يتيح هذا العرض الذي يوضح موقف السلطة الدينية في البلاد العربية من الأفلام التي تتعرض إلى الشخصيات الدينية والوقائع المتعلقة بها فرصة للتساؤل عن سبب منع عرض كل ممن فيلمي **الرسالة** لمصطفى العقاد بمصر وسوريا وفيلم **المهاجر** ليوسف شاهين، علما أن **الرسالة** قد تناول قصة بداية الإسلام دون أن يظهر شخصية من الشخصيات التي منعت الرقابة والفتوى إظهارهم أنتج سنة 1973 بصحراء ليبيا وقد حصل مخرجه على موافقة لجنة الأزهر الشريف قبل تصويره.[2]

أما فيلم **المهاجر** فقد تعرض مخرجه لمتابعة المحاكم وهو ممنوع من العرض في كثير من البلدان العربية بتهمة تجسيده لشخص النبي **يوسف عليه السلام** وهو عمل مشترك عربي فرنسي أنتج سنة 1994.[3]

---

[1] انظر –حسن السوداني –م س.

[2] انظر ظافر هنري عازار –نظرة على السينما العالمية المعاصرة – آسيا –إفريقيا –والبلدان العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع –بيروت –ط1-1987 –ص 238.

[3] - أنظر corinne Marques .www.I France .com

الفصل الثاني

فيلما "الرسالة" و "المهاجر"
بين اقتفاء آثار الجانب التاريخي
و الواقع الفني المعاد إنتاجه

المبحث الأول: فيلم "الرسالة" بين السرد الفني و السيرة النبوية

المبحث الثاني: فيلم "المهاجر" واقع القصة الفيلمية و موقعها من المقدس

توجد علاقة بين فيلمي **الرسالة والمهاجر**، وبين المرجعية الدينية، فالأول هو ديني بطبيعة موضوعه، أما الثاني فهو يستلهم قصته من القرآن الكريم،[1] كونها تتقارب مع قصة **النبي يوسف عليه السلام**، وإذا كانت معالجة المواضيع الدينية فنيا من الأمور التي تثير الجدل خاصة فيما يتعلق بالشخصيات المقدسة، فإننا سنلج إلى مضامين الفيلمين من خلال التطرق إلى الوسائل السينمائية المستعملة من قبل المخرجين في الاقتراب من موضوعيهما بداية بوضع القصتين موضع المقارنة مع المرجعية الدينية، وذلك حتى يتحدد مدى التزام كل مخرج بالحدود المعروفة في تصوير الشخصيات الدينية و الأحداث المتعلقة بها، فهذه الحدود التي وضعت حتى تحافظ على الجانب المقدس كلما تعرض الفن إلى الدين، لا سيما وأن الرقابة في البلاد العربية تأخذ موقف رجال الدين في تناول مثل هذه الموضوعات، فإذا كانت السينما العالمية قد تناولت الشخصيات الدينية برؤى مختلفة ومتعددة مرضية أحيانا ومثيرة أحيانا أخرى حسب طريقة كل مخرج في تصوير شخصياته بالمقارنة مع النظام الأيقوني الذي يبقي عليها داخل مضمونها الديني وإطارها التاريخي، وسنحاول من خلال دراستنا هذه الكشف عن العناصر الفنية التي أسهمت في المحافظة على الطابع الديني للبطلين أو كانت دافعا نحو إخراجهما من هذا الإطار.

[1] -أنظر: سمير فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1997، ص 108.

المبحث الأول

فيلم "الرسالة" بين السرد الفني و السيرة النبوية

يعتبر فيلم الرسالة من الأفلام العربية الكبيرة التي تناولت بداية قصة الإسلام وفحوى الرسالة التي جاء بها مركّزا على أهم الدلالات التي تحويها هذه الرسالة ومراحل انتقالها من المحلية إلى العالمية، وعنوان الفيلم في حد ذاته يطرح على المتلقي بعضا من الاستنتاجات والتي تتمحور لديه كتساؤلات، فالرسالة لا بد وأن تقترن بعنصرين لازمين لها وهما المرسل والمرسل إليه، وبما أن سنة الله في خلقه أن يبعث إلى الناس رسولا يحمل إليهم رسالته، اقتضت طبيعة الرسائل السماوية أن تقترن قصصها وتاريخها بتاريخ الرسل، فحامل الرسالة (الرسول) مستخلف عن المرسل في تبليغ رسالته، فينبغي تبعا لذلك أن ترتبط قصة الإسلام والرسالة بحياة حامل هذه الرسالة **محمد** ﴿ص﴾.[1]

ومن المعلوم أن حياة **الرسول** ﴿ص﴾ اقترنت بالرسالة منذ بلوغه السن الأربعين ومنذ نزول الوحي عليه في غار حراء، لتكون هذه النقطة هي بداية الرسالة وبداية الإسلام وفي الوقت ذاته البداية الفعلية للقصة الفيلمية، بحيث نرى أن نزول الوحي هي النقطة الأساسية التي حوّلت مسار الأحداث وكانت محطة أولى لتصاعدها[2].

كما يحيلنا أيضا عنوان الفيلم (الرسالة قصة الإسلام)، إلى الصبغة التاريخية التي تطبع أحداث هذا الفيلم، وعبارة (قصة الإسلام)[3] تفضي ضمنيا إلى سرد للحادثة التاريخية لأنها عبارة خبرية تقول في طياتها أحداث هذا الفيلم هي قصة الإسلام.

---

[1] -أنظر: محمد الغزالي ــ فقه السيرة ــ دار المعرفة الجزائر ــ 2001 - ص 22.

[2] -أنظر: مصطفى العقاد ــ نسخة فيلم الرسالة ــ 1974-11 د و16ثا.

[3] - أنظر م. ن- 2د، 52 ثا.

والعبارة التي جاءت في بداية الفيلم والتي تقول: " بعد موافقة الهيئة المسؤولة بالأزهر الشريف والمجلس الإسلامي الشيعي الأعلى بلبنان تم تصوير أحداث هذا الفيلم"[1]، تحمل إجازة هيئتين إسلاميتين لا تقبلان بأي حال من الأحوال أي تبديل أو تحوير في سيرة **الرسول** ﴿ص﴾ ، وعليه نتجه في البداية إلى تحري القصة النبوية بين ما هو مسرود في الفيلم وما هو مأثور من سيرته ﴿ص﴾ حتى تتضح معالم القصة الفيلمية ومدى موضوعية الفيلم في روايتها.

" قد لا يعلم الكثيرون أنّني أحمل موافقة لجنة الأزهر على سيناريو فيلم الرسالة وأن العمل جيد، وقد مكثت سنة كاملة في القاهرة في بداية السبعينيات للإعداد لسيناريو الفيلم مع كبار الكتاب مثل توفيق الحكيم ويوسف إدريس، فأنا مسلم عربي لا أستطيع الإساءة للإسلام، ولهذا حرصت أن يخرج العمل في أفضل صورة ممكنة، سواء من ناحية القصة والسيناريو أو ناحية التصوير وفريق الممثلين والإخراج"[2].

تمثل هذه الفقرة تصريحا من تصريحات مصطفى العقاد مخرج فيلم **الرسالة**،وهي مفتاح من مفاتيح هذا المبحث الذي يعكف على دراسة الفيلم من جانبه السردي للظاهرة التاريخية، فيجدر بعد التتبع التاريخي للسيرة النبوية التطرق إلى القصة في شكلها الفني الذي أعيد إنتاجه سينمائيا وهذا يستدرجنا نحو التساؤلين التاليين :

---

[1] - مصطفى العقاد م س - 3د 30 ثا

[2] - مني مذكور – م س – ص 19

1- ما مدى توافق قصة وسيناريو الفيلم مع الحادثة التاريخية؟

2- وكيف استثمرت الوسائل السينمائية المتداخلة في إعادة تشكيل هذه الحادثة؟

على اعتبار أن الفيلم يعتمد على الصورة كوسيلة أساسية للحكاية وفي هذا يقول **جان كوكتو** "إن الفيلم هو كتابة بالصور"[1]، تشترك فيه الكثير من الوسائل السينمائية لتشكيل ذلك الكل المتجانس المكون للغة متناسقة تعطي مفهومها ودلالاتها اللغوية والجمالية، وهو بداية ينطلق من السيناريو المكتوب ليتحول إلى مجموعة من الصور تختصر علينا قراءة القصة في زمكانيتها وأحداثها، وهذا لطبيعة الصورة التي تعرف بأنها قابلة لتجميع عدد هائل من المعلومات في صورة واحدة[2].

وهي أيضا نتاج لاستعمالات متداخلة تؤكد هذا المعنى وتحقق نسبة من واقعية هذه الصورة، ومن جملة هذه الاستعمالات أو الأدوات الصورة والصوت والديكور والملابس والمونتاج، ولكي يتحدد مدى توافق قصة الفيلم مع الحادثة التاريخية ينبغي تتبع مجموع هذه العناصر ومدى مساهمتها في موضوعية الطرح السينمائي للسيرة النبوية:

1- الصوت: تتمحور دراسة الصوت في فيلم الرسالة عبر مستوياته الثلاثة

أ- **اللغة:** "تسمح اللغة للمخرج بحرية صورية أكبر و ليس أقل لأن اللغة تكشف عن طبقة الشخص وحرفته وتعصّبه وطرازه في الحياة ، بحيث لا يحتاج المخرج إلى إضاعة الوقت في بناء الشخصيات صوريا"[3].

---

[1] - محمد نور الدين أفاية ــ الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل- مطابع عكاظ ــ الرباط - ص 15.

[2] -أنظر : يوري لوتمان ــ مدخل إلى سيميائية الفيلم ــ ت: نبيل الدبس ــ مطبعة عكرمة ــ دمشق ــ ط1- 1989 ــ ص15.

[3] - لوي دي جانيتي ــ فهم السينما ــ ت: جعفر علي ــ عيون المقالات ــ الدار البيضاء ــ ط2- 1990- ص 56.

يبين هذا التعليق أهمية اللغة في إبراز معالم الشخصيات وكذلك في اختصار ما يحتاج المخرج إلى وصفه عن طريق الصورة عبر المقاطع الحوارية، ويستخدم عموما في السينما نوعين من أنواع الحوار (الفردي والثنائي)، وهما أساسيان في تكوين اللغة السينمائية[1].

والحوار الفردي هو ما يعرف أيضا بالتعليق السينمائي و يستعمل في جميع الأحوال كوسيلة إيضاحية إما للوصف أو التعليم أو الفكاهة الساخرة أو الإرشاد الخطابي، وفي الأفلام الروائية أو التاريخية يستعمل الحوار الفردي حينما يرمي الفيلم إلى عرض فكرة أو متابعة سلسلة من التطورات قد يضطر إلى استكمال موضوعه بهذا الأسلوب حتى يحيط بجوانب من الموضوع لا تتوفر لها مادة تصويرية مرضية[2].

وعلى ذلك يصطلح المنظرون على أن التعليق يستخدم للوصف أو إعطاء معلومات غير موجودة في الصورة، وهو مفيد في تكثيف الأحداث والزمان، كما يقوم بتقديم الشخصيات ووصف الظروف المحيطة بالأحداث وتطوراتها.[3]

ويوجد هذا الاستعمال الحواري بكثرة في فيلم **الرسالة** أين اعتمده المخرج كوسيلة لوصف الظروف التاريخية المحيطة بالأحداث، وللتعليق عن اللقطات التي لا يستطيع إظهار الحدث فيها، وكذلك للتعبير أيضا عن الانتقالات الزمنية الكبيرة ووصف ما جرى فيها و الانتقالات المكانية.

فمثلا في بداية الفيلم يمر مشهد عام يصور أحوال مكة، وفي نفس الوقت يسمع صوت الراوي يسرد الظروف التي ولد فيها **الرسول** ﴿ص﴾ وأحوال

---

[1] -أنظر: لوي دي جانيتي –م س- ص 50.

[2] -أنظر: أرنست لاندرجن ــ فن الفيلم ــ ت: صلاح التوهامي ــ مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر ــ ص 100.

[3] - أنظر لوي دي جانيتي: م. س- ص 50-51.

العرب قبل بعثته، وهذا الوصف جاء لتكثيف الأحداث وتلخيص الفترة التي قبل البعثة صوريا[1]، ولإظهار الأحداث التي لا يستطيع المخرج إظهارها عبر الصورة يتدخل الراوي أيضا حتى ينبّه المتلقي إلى وقوعها، كتدخله مثلا في اللقطة التي تدخل فيها الكاميرا إلى غار حراء، وتمر فترة مظلمة صوريا يرافقها صوت الراوي ليقرأ أول ما نزل من الوحي[2]، ويتكرر هذا الاستعمال أيضا في لقطة دخول **الرسول** ﴿ص﴾ إلى الكعبة[3]،وفي المشهد الذي يصور السنوات التي بقي فيها بنو هاشم وبنو المطلب في الشعاب أثناء المقاطعة يرافق الصورة صوت الراوي وهو يختصر المدة الزمنية و يسرد أهم ما جرى فيها.[4]

وكمثال أيضا على استخدام الراوي كوسيلة للتعبير عن الانتقال المكاني تأتي اللقطة التي تصور مدينة الطائف وصوت المعلق يعبر عن هذا الانتقال[5]، ومن خلال هذه الأمثلة من الفيلم يتبين أن المقاطع الحوارية الانفرادية التي أداها الراوي كانت مبررة لاستكمال المواقف والأحداث الدرامية للقصة، وإذا كان المبحث يوازن بين ما هو في الفيلم وما جاء في السيرة النبوية فإن الحوارات الانفرادية كانت تسرد أحيانا ما كان في الحقيقة وتبرز بموضوعية المقاطع التي رافقتها كما روتها كتب السيرة، فقد تحدث الراوي في بداية الفيلم في اللقطة التي نسمعه فيها للمرة الأولى معلقا على أحوال مكة والعرب قبل بعثته ﴿ص﴾ ويسرد تاريخ مولد النبي كما ورد في كتب السيرة، وحرصا من المخرج على الحفاظ على موضوعية القصة التاريخية في فيلمه استخدم الراوي في المشاهد التي يكون فيها

---

[1] - أنظر مصطفى العقاد ــ من 1د و50 ثا إلى 7د و6 ثا.

[2] - أنظر م.ن- من 13د و56ثا إلى 14 دو42ثا.

[3] - أنظر م.ن- 2 سا و50 د، 44ثا .

[4] - أنظر م.ن- من 66 د و45 ثا، إلى 67 د و7 ثا.

[5] -أنظر:م.ن ــ 1 سا و4 د، 9 ثا.

شخص النبي وحده أو مع من لا تستطيع الصورة إظهاره كأبي بكر الصديق﴿ض﴾ مثلا، ويأتي في هذا المقام مشهد غار ثور أين يقوم الراوي بسرد أحوال النبي وصاحبه تعويضا عن الصورة التي هو ممنوع عن إظهارها، وهذا التعويض جاء بديلا فنيا عن الصورة بخلاف بعض المشاهد الأخرى التي يعوض فيها حوار الرسول ص بأحد أصحابه الذين أظهرتهم الصورة، وهذا في حد ذاته يعتبر نقلا فيه الكثير من الأمانة في سرد سيرة **الرسول﴿ص﴾** فنيا.

ولإعطاء الأمثلة عن هذه الموضوعية التي صحبت المقاطع الحوارية للراوي، يذكر المؤرخون وكتاب السيرة أن الأوثان كانت في الكعبة بعدد القبائل العربية وهم ثلاثمائة و ستون وثنا، وفي هذا يقول **المباركفوري** :"ولما فتح الرسول ﴿ص﴾ مكة وجد حول البيت ثلاثمائة وستين صنما، فجعل يطعنها حتى تساقطت"[1].

وتظهر أيضا أمانة الراوي في تعليقه في نهاية الفيلم بعد فتح مكة أين أوجز تاريخيا ما آل إليه أمر الإسلام وانتشاره بعد الفتح وما بقي من حياة **الرسول﴿ص﴾**، حتى أنه سرد خطبته في حجة الوداع كما جاءت منقولة عن طريق المحدّثين و أصحاب السير[2].

تكمن أهمية الحوار الثنائي في توضيح معالم الشخصيات وعلاقاتها ببعضها، وهو وسيلة للتفاعل الدرامي بحيث يوضح ويكشف عن الحالات السيكولوجية للشخصية ويبرر أحيانا الانتقالات الصورية، و يسهم بشكل مباشر

---

[1] – صفي الرحمان المباركفوري-الرحيق المختوم – دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع –بيروت – 2002 – ص 35.

[2] –أنظر: م.ن – ص 421.

في إيصال الفكرة ويجعل الفعل مكتملا، وهو بدوره وسيلة لتطوير الأحداث وإحداث الأثر وتكوين الموضوع[1].

ويمكن تتبع هذه القضية أيضا من خلال الحوارات الثنائية في الفيلم، بحيث كشف العقاد بالحوارات عن شخصياته منذ بداية الفيلم، وهذه الطريقة مستعملة كثيرا في السينما الكلاسيكية، بحيث تقدم الشخصيات قبل تقديم الفعل وذلك لتوضيح السرد ومضاعفة الانفعال، وتسمى قاعدة **who is inte** وقد عرض العقاد الشخصيات الفاعلة في بناء الحدث الدرامي واحدة تلوى الأخرى، وهذا التقديم كان عن طريق حوارات هذه الشخصيات مع غيرها أو مع بعضها، كأن يقدم أبا سفيان بن حرب وهو يتحدث إلى أمية بن خلف فتظهر من خلال الحوار طبقة هذه الشخصية وانتمائها، فيعرف أنه من سادة قريش بتوجيهه الأوامر: "اجعلها مائة واحفظ لمكة هيبتها". ومثل هذا العرض لشخصية أبي سفيان انطبق على غيره من الشخصيات، كزوجته هند بنت عتبة وأمية بن خلف و أبو لهب وزوجته وأخوه أبو طالب، وكلما أظهرت الصورة شخصية بارزة في الفعل للمرة الأولى صاحبها تعريف لاسمها ومكانتها الاجتماعية بالحوار، كما هو وسيلة أيضا للكشف عن مواقف الشخصيات التي لا يمكن تحديد موقفها من خلال الصورة وحدها، بل ينبغي على المتلقي تتبع حواراتها لمعرفة حالاتها النفسية ومواقفها إزاء الوضعيات كما هو الحال في شخصية عبد الله بن أبي بن سلول، ثم إن الحوار في حد ذاته يستخدم للانتقالات الزمنية والمكانية ولتحديد المراحل التاريخية في القصة، وتستعمل هذه التقنية بحيث يأتي في الحوار ذكر اسم شخصية أو مكان أو فترة زمنية أو حدث مستقبلي فتنتقل الكاميرا إلى الشيء المذكور في

[1] -أنظر: جون بول توروك - فن كتابة السيناريو ـــ ت: قاسم المقداد المؤسسة العامة للسينما ـــ دمشق ـــ 1995 ـــ ص 179،178

الحوار[1]، وقد وجد هذا النوع من الانتقالات في فيلم الرسالة مرارا، كأن يتحدث زيد بن حارثة عن خروج **الرسول** ﴿ص﴾ إلى الطائف، فتنتقل الصورة مباشرة إلى المكان (الطائف) أو في المشهد الذي نرى فيه بن أبّي يتحدث عن المسلمين و عن عزمهم على الخروج معتمرين إلى مكة، لينتقل بعدها المخرج مباشرة إلى إظهار الحدث.[2]

ليست هذه إلا أمثلة تبرر الحوار الثنائي في الفيلم ومدى إسهامه في جعل الصورة واقعية، ولكن في معرض مقارنته بالمرجعية الدينية يمكن تسجيل ملاحظتين آتيتين:

1-قد يكون من الصعب أو من المستحيل أحيانا سرد قصة حقيقة متكاملة من جانب تصريحات شخصياتها، وفي فيلم الرسالة وإن كان أصحاب النقل من كتاب السيرة والحديث، قد نقلوا عن **الرسول** ﴿ص﴾ ما لم يتوفر لغيره من الشخصيات وفصّلوا في حياته تفصيلا، إلا أن هذا لا يتأتّى لبقية شخصيات الفيلم وهذا لطبيعة كل شخصية، **فالرسول** ﴿ص﴾ نقل عنه أصحابه كل صغيرة وكبيرة في حياته اقتفاء لأثره و اتباعا لسنته و امتثالا للمرغوب شرعا، و هذا ما يدعو إلى ملاحظة مفارقة ظاهرة في حوار الفيلم، فكتاب السيناريو والمخرج قد جعلوا لأنفسهم مساحة إبداعية وهي التي لا يمكن مؤاخذتهم عليها، لأنها عبارة عن حوارات افتراضية تظهر بشكل جلي باختلافها عن النصوص المأثورة عن تلك الفترة، وهذا التدخّل الذاتي لم يحدث في الفيلم إلا مع بعض الشخصيات الثانوية أين نلحظ الفارق اللغوي والمتباين بين مختلف فصول الحوار، وقد يحدث

---

[1] -أنظر: مارسل مارتن اللغة السينمائية ــ ت: سعيد مكاوي ــ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ــ مصر 1994 ــ ص 87-88.

[2] -أنظر: مصطفى العقاد ــ م.س ــ 2 سا ، 18 د، 57 ثا.

في مثل هذه الأفلام التاريخية هذا الكسح للمساحات الفارغة في القصة الأصلية[1]، ويمكن ملاحظة مثل هذا التباين في فيلم الرسالة من خلال تحديد مستويات اللغة المنطوقة ، بحيث نجد اللغة قوية ومحكمة في الحوارات المأثورة بينما هي أقل مستوى منها في الحوارات المرتجلة، وكمثال لهذا يأتي الحوار الذي جرى بين أبي سفيان بن حرب وعمر بن الخطاب في نهاية غزوة أحد وقد ناب عن عمر في الفيلم زيد بن حارثة فإن هذا الحوار جاء مفصلا في كتب السيرة و ورد في الفيلم من غير تبديل[2]، و في مقابل هذا تأتي مشاهد الصحابة وهم منتشرون يحدثون الناس في مرحلة الصلح، فلا أحد يمكن أن يجزم ويشهد بما كان يحدثه كل متحدث من الصحابة فيظهر بوضوح التدخل الذاتي في تحديد الحوارات ، وكمثال أيضا على تباين المستوى اللغوي يأتي مشهد أبي لهب وزوجته في داخل الكعبة والحوار الذي دار بينهما[3].

2-التدخل في المأثور من الحوار لصالح البناء الدرامي في قصة الفيلم بحيث نلاحظ وجود بعض الحوارات المأثورة ناقصة أو بها زيادة عما ورد في كتب السيرة وهذا خدمة لتواصل القصة الفيلمية وتكامل الفعل فيها، ومثال ذلك نفس المشهد في غزوة أحد أين قطع الحوار المأثور والذي في أصله ينتهي بضرب موعد للقاء قادم ومعركة أخرى، وبما أن القصة الفيلمية تجاوزت هذا الحدث المستقبلي في بنائها فإن الحوار الذي أشار إليها لم يكن من بد في ذكره، ورغم هذا فإن

---

[1] - أنظر مجدي الطيب ــ أيام السادات، محاولة بائسة لرد اعتبار رئيس ــ مجلة سينما ــ مطبعة ANEP – عدد 3 جويلية أوت 2003.

[2] -أنظر : محمد الغزالي - م.س – ص 278.

[3] أنظر مصطفى العقاد، م.س،من 08 و47ثا، إلى 10 د و2ثا.

النصوص المنقولة عن المؤرخين تظهر جلية وبأمانة في أغلب الحوارات التي لها علاقة **بالنبي** ﴿ص﴾ كالرسائل التي بعث بها إلى ملوك العالم.[1]

إن الحوار لم يخرج في رمته عن فترته التاريخية وعن حدود الشخصيات أو معالمها ، بل حاول الحفاظ على مضمون القصة ومغزاها وذلك باللجوء إلى الخلفية التاريخية في الحوارات التي عرفت تدخل كتاب السيناريو.

ب- المؤثرات الصوتية:

أحدث الصوت ثورة عارمة في عالم السينما، فليست اللغة وحدها هي التي تحدد معالم الصورة بل إن الصوت يضم في تأثيراته وتعبيراته وإضافاته المؤثرات الصوتية لجعل الصورة أكثر واقعية.[2]

وإن كان فيلم **الرسالة** في معرض الأفلام الدينية والتي تستدعي الكثير من الجهد لجعل الصورة حقيقية، فإنه ومن الوهلة الأولى حرص المخرج على العناية بهذا الجانب من خلال المشهد الأول للفيلم وذلك حتى ينقل المشاهد إلى أجواء الصحراء والسفر الطويل والعزيمة على بلوغ المقاصد، وهذه قراءات لمشهد الفرسان الثلاثة في الصحراء، أين يسمع صوت الريح ثم عندما تقترب الصورة من أحدهم يسمع صوت أقدام الفرس الراكض في الصحراء[3]، وأمثلة ذلك كثيرة في الفيلم وغرضها كما ذكرنا رفع مستوى الصورة حتى تتبين لمشاهديها أنها واقعية ، وقد تجنب المخرج في فيلمه الاستعمالات الغير عادية للمؤثرات الصوتية، كأن يستعمل أصواتا خارج الشاشة، والتي تحيل المتلقي إلى انطباعية غير التي يريدها

[1] أنظر مصطفى العقاد ــ م.س ــ من 00د و49 ثا إلى 2 د و25ثا.

[2] -أنظر أرنست لندرجن ، م.س، ص 86.

[3] -أنظر مصطفى العقاد ــ م.س ــ 00د و19 ثا

المخرج وهو في مضمار السرد التاريخي والموضوعي لقصّته، وتكمن أهمية هذه المؤثرات في خلق أجواء مثيرة وهي بدورها تعطي تأثيرا سيكولوجيا على المتلقي بقدر حدتها وانخفاض درجتها، وهذا ملاحظ تماما في اللقطة التي تبرز الجيش المكي وهو يترل آبار بدر تصحبه فوضى عارمة من الأصوات وضربات الطبول مما يحدث هلعا وتوترا بدوره عند المتلقي، ويصحب السكون والأصوات الهادئة المرنة بالمقابل صورة المسلمين وهم يستعدون للمعركة، وهذا ما يعبر عنه **لوي دي جانيتي** قائلا: "الأصوات ذات الذبذبة الواطئة تكون عادة ثقيلة وأقل توترا من الأصوات الحادة.."[1]

ولكي يثير المخرج شعور المتلقي استخدم هذه التقنية حتى في المشاهد العنيفة كمشهد وحشي وهو يمزق جسد حمزة بن عبد المطلب، يصحب فعل التمزيق الذي تظهر الصورة فيه وجه وحشي وهند فقط صوت التمزيق، ويمكن اعتبار هذه التقنية في استخدام المؤثرات الصوتية سعيا إلى الموضوعية في إعادة إنتاج الحادثة التاريخية.

2- الصورة:

"...في الفيلم كل شيء يتكلم، الأشياء ليست ديكورات ولكن ممثلين، يعبرون بلغة تتعدى الحدود لتلمس كل الشعوب".[2]

تمثل الصورة أحد الركائز الأساسية في اللغة السينمائية بل إنها الأصل في تكوين الفيلم، إذ لا يمكن أن نشاهد فيلما نسمع فيه صوتا من غير صورة،فالصورة المتحركة هي الفاصل بين السينما وغيرها من الفنون، وهي كوسيلة تعبيرية تتداخل فيها عوامل كثيرة منفصلة عن الصوت لتشكيل لغتها

---

[1] -لوي دي جانيتي - م.س - ص 18.

[2] -JEAN- ENIMUS –Réflexion sur l'art actuel-dexlené de brouwer-Belgique 1964 p 179

الخاصة وليس قول **كوكتو** : "الفيلم هو كتابة بالصور" إلا تعريف مدعم لهذا المنظور وهذا ما دعى **جورج سادول** للقول: "على الفيلم أن يتعلم كيف يحكي قصة باستعمال وسائل فن مجاور..."،[1] وهو أيضا ما دعى مارسل مارتن إلى القول: "تكون الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية، فهي المادة الخام الفيلمية"[2].

إذ أن الصورة بدورها توجّه خطابا عبر نشاط مركّب يسير وفق ما يريده المخرج، الذي هو بدوره يعمل على تكوين هذه المجموعة من الصور وربطها وفق تسلسل زمني يعطي من خلاله مضمون كل صورة في سياقها اللغوي، أي ضمن مجموعة الصور المتتابعة وهذا ما يعتبر كذلك من الحقول الإبداعية في الفيلم، على اعتبار أن السينمائي يملك حرية غير محدودة في تأطير صوره وتكثيفها بما يدعم مغزى الفيلم الذي هو بصدد إنتاجه.

وإذا كان فيلم **الرسالة** يعد من الأفلام الدينية فإن على مخرجه أن يلتزم بكثير من العناصر التي تحيلنا إلى فترته التاريخية حتى يبقى محافظا على روح العصر الذي هو بصدد تقديمه، فبداية من المواقع والديكورات إلى الأزياء والملابس حقق المخرج إلى حد كبير الكثير من الموضوعية في إحالة المتلقي إلى تلك الفترة الزمنية، وقد استخدم بذلك ما توفر من المناظر الطبيعية لاستثمارها في روح العرض السينمائي حتى يحقق بذلك تأثيرا سيكولوجيا على المشاهد وهو الإحساس بالدراما في موقع التصوير الخارجي، وإذا كان الفيلم قد أنفق عليه نحو 20 مليون دولارا لاستخدامه الديكورات الضخمة وبناء المناظر بشكل يحاكي الفترة التاريخية لبداية الدعوة، مما جعله يدخل في إطار الأعمال السينمائية

---

[1] - george sadoul – histoire du cinéma mondiale – Flammarion 9eme édition – paris – 1973- P24-

[2] - مارسل مارتن – م س – ص

الضخمة[1]، كما استخدم الأزياء الأصيلة العربية، واستعمل السيوف والدروع وكافة عناصر البيئة العربية كالخيل والنوق والخيم بغرض إضفاء المصداقية على فيلمه التاريخي، وهذا النوع من المحاكاة إنما يعيد المتفرج إلى الأجواء القديمة وليست هذه العناصر وحدها هي التي تشكل القصة في الصورة وإنما تنضم إليها الإضافات الجمالية لتعميق الإحساس لدى المشاهد وإيصال جملة من الخطابات الكامنة في عمق القصة.

والصورة في حد ذاتها تحمل جانبين متكاملين هما الجانب الدلالي أي ما يقال والجانب الجمالي أي ما يتضمنه الخطاب دون قول مباشر ويقول في ذلك **محمد نور الدين أفاية:**

" في الخطاب يوجد جانبان متعارضان ومتكاملان، الجانب الدلالي أي ما يقال وما يمكن ترجمته وتوصيله موضوعيا من مستوى لغوي إلى آخر دون ضياع مضمونه أو ما تظهره الصورة من أشياء من حيث موقعها أو علاقتها، وهناك الجانب الجمالي في الخطاب أي ما هو مرتبط به ضمنيا دون أن يقال بشكل واضح وصريح، وما هو منغرس في ثنايا رموز الخطاب وما توحيه للمشاهد من إضافات"[2].

بالنظر إلى هذا الجانب في فيلم الرسالة فقد تضمن هذا النوع من الخطابات منذ بدايته ولا يمكن أن يضم المبحث كل ما احتواه الفيلم من أشكال الخطاب الجمالي، إلا أنه يمكن عرض بعض الأمثلة عن الانتقالات والاستعمالات المجازية والاستعارات، فحتى يحيل المخرج إلى البعد الإنساني والعالمي للرسالة المحمدية استهل فيلمه بمشهد رسل **الرسول** ﴿ص﴾ إلى ملوك العالم، وفي ثنايا

[1] -أنظر: ظافر هنري عازار - م س- ص 239.

[2] - محمد نورد أفاية، م.س، ص 19.

الصورة الكثير من الرمزية، فهو يوحي لنا في البداية إلى صعوبة الطريق الذي سلكه الإسلام حتى خرج من شبه الجزيرة العربية إلى بقية أنحاء العالم، ومن خلال استعماله الترافلينغ الجانبي والخلفي فإن في ذلك دلالة على أهمية الحدث وبعد المسافة والعزم والإصرار، كل هذه المعاني يؤديها الترافلينغ كدلالة رمزية لحركية الصورة.[1]

وحتى نستشف من خلال هذا المشهد شمولية الرسالة المحمدية نرى برمزية كاملة كيف يخرج الفرسان الثلاثة من مضيق جبلين كأنهم يخرجون من الصحراء ومن طبيعة وظروف قاسيتين ليفترقوا عبر ثلاثة مسالك مختلفة، كتلك الرمزية التي نشاهدها في جينريك الأخبار والتي تصوّر كيف تنقل المحطة الفضائية أخبارها عبر كامل أنحاء الكرة الأرضية عن طريق خطوط منتشرة حولها.

أما عن التعبير المجازي في الفيلم هناك مشهد غار حراء أين وجد إعلان مجازي من العقاد عن البداية الفعلية لأحداث الفيلم والتحول الكبير في مسار حياة **الرسول ﴿ص﴾** وحياة البشرية جمعاء، فمن ظلمة الغار الحالكة تنتقل الصورة عن طريق ترافلينغ خلفي يركز على ضوء شمعة يملأ تدريجيا إطار الصورة إلى مشهد آخر حيث يظهر أن النور البارز في الصورة إنما هو شمعة يحملها زيد بن حارثة عند بيت **الرسول ﴿ص﴾**[2]، وفي هذا تعبير مجازي أيضا على تحمل الصحابة عبء الرسالة المحمدية التي بدأت من غار حراء وهذا ما يسمى بالتعبير المجازي في اللغة السينمائية[3] .

---

[1] -أنظر: مارسل مارتن ــ م.س ، ص 34-35.

[2] -أنظر: ملحق الصور – شكل 5

[3] -أنظر: مارسل مارتن- م.س- ص 33

وفيما يخص الانتقالات الزمنية والمكانية فإن الإختفاء أو الظهور التدريجيين يعتبران من أهم الانتقالات في الصورة، وهو يدل على لحظة مهمة وتحول مهم في مسار السرد وهو ما يطابق تغيير الفصل في الكتاب، و في الفيلم انتقال من هذا النوع عندما ينتقل المخرج من مشهد **النبي** ﴿ص﴾ في الطائف إلى مشهد وفد يثرب وبيعة العقبة ليؤكد على بداية مرحلة جديدة في مسيرة الرسالة المحمدية[1].

ينبغي الإشارة بعد هذا إلى بعض من الملاحظات التي يمكن أن يسجلها أي متلق يكون مطلعا على مراحل السيرة النبوية والأحداث المرافقة لحياة النبي وذلك من خلال وضع بعض مشاهد الفيلم موضع المقارنة مع الحادثة المؤرخة لدى كتاب السيرة، هذا إلى جانب بعض الملاحظات الأخرى التي تطرح على مستوى الصورة المعروضة في بعض المقاطع.

3- التداخل على مستوى السيناريو:

قد يجد الباحث بعض التبريرات لما حدث في سيناريو الفيلم من جمع للأحداث وتضخيم لبعضها الآخر وإلحاق حادثة لغير مناسبتها، ولكن من الإنصاف أن يرد المبحث غير متجاوز لمثل هذه التحويرات، خاصة وأن الفيلم قد سعى مخرجه أيما سعي لكسب المصداقية لدى المؤسسة الدينية، وذلك بانضمام بعض من علماءها للمشاركة في كتابة السيناريو وعلى رأسهم كاتب السيرة الأزهري **عبد الحميد جودة السحار و محمد إدريس**[2].

ومن أبرز الملاحظات التي يؤاخذ عليها سيناريو الفيلم ما كان من حادثة إسلام حمزة بن عبد المطلب والتي جمع السيناريو بينها وبين الجهر بالدعوة

---

[1] -أنظر: مصطفى العقاد، م .س، من 1 سا و7 د و48 ثا، إلى 1 سا و8 د و01ثا .

[2] - أنظر: ماجد حبته – م س.

وخروج طائفة من المسلمين للطواف بالكعبة يوم إسلام عمر بن الخطاب ونزول سورة المسد[1].

تعتبر هذه الحوادث جملة متفرقة في أصلها التاريخي فإسلام حمزة ورد على غير الوجه الذي جاء في الفيلم و لم تكن له علاقة بما حدث يوم إسلام عمر، وكذلك السبب الذي نزلت من أجله سورة المسد وإنما أوردها الرواة مفصلة ومتتالية على الوجه التالي:

جهر **الرسول** ﴿ص﴾ بدعوته عبر مرحلتين أولهما الجهر بها إلى عشيرته وذلك بعد مضي ثلاث سنوات من الدعوة السرية، ثم جاء الوحي بأن يدعوا إلى الإسلام عامة الناس جهارا وذلك بقوله تعالى: "فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين".[2]

فقام **النبي** ﴿ص﴾ على حجر من الصفا لدعوة عشيرته في المرحلة الأولى خاطبا فيهم ودعاهم إلى الإسلام، وحينها نزلت سورة المسد وذلك لقول أبي لهب **للرسول** ﴿ص﴾: "تبّا لك سائر اليوم، ألهذا جمعتنا، فنزل قوله تعالى (تبت يدا أبي لهب وتب)"[3] ، و بعد ذلك بزمن أسلم حمزة بن عبد المطلب عم **الرسول**﴿ص﴾ حينما بلغه أن أبا جهل قد تصدى **للرسول** ﴿ص﴾ وسبّه وآذاه و لم يكلمه الرسول، فاستقصد حمزة أبا جهل وهو بين نفر من مخزوم في المسجد فقال له "يا مصفر استه أتسبّ ابن أخي وأنا على دينه؟" ثم ضربه بالقوس فشجّه،وكان ذلك بعد فترة من أمر الجهر بالدعوة في السنة السادسة من بعثة **الرسول** ﴿ص﴾[4]،

---

[1] -أنظر: مصطفى العقاد- م.س- من 32 د و 26 ثا إلى 40 د و47 ثا.

[2] -القرآن الكريم، سورة الحجر، رواية ورش، الآية 94.

[3] -انظر :صفي الرحمان المباركفوري – م س – ص 69

[4] -أنظر عبد الملك بن هشام - السيرة النبوية- مكتبة ومطبعة مصطفى البناني الحلبي وأولاده- مصر- ط2- 1995- ج1- ص 291-292.

و يلي ذلك إسلام عمر الذي كان بعيد إسلام حمزة بن عبد المطلب في نفس السنة وهذا فيما رواه أهل السيرة من قصة إسلامه[1] و لم يتعرض إليه سيناريو الفيلم، ولكن ما يربط بينهما هو مشهد خروج المسلمين للطواف بالبيت علانية ولم يكونوا ليطمحوا إلى ذالك قبل إسلام عمر﴿ض﴾، فكان الذي حدث كما قصّه عمر بن الخطاب عندما سأله ابن عباس لماذا سمي الفاروق فقال ﴿ض﴾ "أسلم حمزة قبلي بثلاثة أيام ثم قصّ عليه قصة إسلامه وقال في آخره: ــ قلت ــ أي حين أسلمت يا رسول الله ألسنا على الحق وإن متنا وإن حيينا؟ قال ﴿ص﴾: بلى! و الذي نفسي بيده إنكم لعلى الحق وإن متم وإن حييتهم" قال قلت ففيما الاختفاء؟ والذي بعثك بالحق لنخرجن، فأخرجناه في صفين حمزة في أحدهما وأنا في الآخر له كديد ككديد الطحين، حتى دخلنا المسجد قال: فنظرت إليّ قريش وإلى حمزة فأصابتهم كآبة لم يصبهم مثلها فسماني رسول الله (الفاروق) يومئذ"[2].

لا يمكن تحديد مصدر هذا الربط الحاصل على مستوى سيناريو الفيلم، إذ أن هذه الحوادث ذكرت في أصول كتب السيرة على الوجه الذي سبق ذكره بما في ذلك عند عبد الحميد جودة السحار بنفسه في كتابه (السيرة النبوية)، ومن الملاحظ في المشهد نفسه بروز عنصر المواجهة وفرض نمط من الملحمية على هذا المشهد وهو أسلوب سينمائي خالص لخلق المشهدية والإثارة على مستوى الأحداث وهذا ما يميز الأعمال السينمائية الأمريكية خاصة في فترة السبعينات، ومما يدعو إلى القول بهذه الملاحظة هو الفيلم نفسه في تقسيمه الزمني، إذا أن المشاهد عبر فتراتها قد وزعت ضمن نظام زمني مدروس يعتمد على التركيز على

---

[1] - أنظر: صفي الرحمان المباركفوري- م. س- ص 102-103.

[2] - أبو الفرج عبد الرحمان بن الجوزي - تاريخ عمر بن الخطاب - مطبعة توفيق الأدبية- مصر- ص 6-7.

مشاهد المواجهة والمعارك، وهي في رمّتها أربعة مثلت أهم محطات السيناريو أولها مشهد الخروج إلى الكعبة ثم معركة بدر الكبرى ففتح مكة والتي أخذت مجتمعة من زمن الفيلم 41 دقيقة و50ثا.

ويسجل أيضا على الفيلم التتابع التاريخي بين إسلام حمزة بن عبد المطلب والهجرة إلى الحبشة، إذ عرض حادثة الهجرة بعد إسلامه، فبينما كان إسلامه في السنة السادسة للدعوة فإن الهجرة الأولى إلى الحبشة كانت في السنة الخامسة للبعثة[1]، ثم إن السيناريو قد أغفل في ثناياه أدوارا مهمة في تاريخ الدعوة الإسلامية إما لرجال أو جماعات، ومن بين الذين أغفل السيناريو دورهم حتى في العمل الملحمي على سبيل المثال لا الحصر دور أبي دجانة في غزوة أحد مثلا والذي كان من أكثر المحاربين في صف المسلمين بسالة وأشدهم بأسا على الكفار، وقد أورد في ذلك كتّاب السيرة والمغازي نصوصا كثيرة[2]، وكذلك أغفل دور اليهود في التأليب على المسلمين والكيد لهم والعلاقة التي كانت بينهم وبين **الرسول** ﴿ص﴾ وهو أيضا من الأدوار البارزة في الدعوة، خاصة وقد كان بينهم وبين المسلمين مواجهات عدة عبر مختلف مراحل الدعوة.

استخدم المخرج للإحالة إلى تلك الفترة الزمنية أزياء تاريخية عربية أصيلة، ولكن في بعض المشاهد يظهر التباين الموجود في نوعية الأزياء المستعملة، إذ أن في لقطة من لقطات معركة أحد مثلا، تظهر أنواع مختلفة من الألبسة، فإن كان المخرج قد اختار شكلا متقاربا بين الألبسة التقليدية العربية، إلا أنه في معركة بدر يظهر بعض الممثلين بأزياء تقليدية مخالفة لتصميم الشخصيات البارزة في

---

[1] - أنظر: عبد الله النحدي ـــ مختصر سيرة الرسول - المطبعة السلفية ومكتبها الروحية- مصر – 1998- ص 93.

[2] -أنظر: صفي الرحمان المباركفوري- م.س- ص 260-261.

الفيلم كظهور مجموعة من الراكبين على النوق بزي الطوارق علما أن الفيلم قد أنتج بصحراء ليبيا.[1]

[1] -أنظر : ملحق الصور – شكل 6

المبحث الثاني

فيلم "المهاجر" واقع القصة الفيلمية و موقعها من المقدس

جاء تعليق المخرج عن أحداث الفيلم كما يلي:

" أحداث هذا الفيلم لا تمت بالصلة إلى أية قصة أو حادثة في التاريخ. إنها رؤية سينمائية خاصة مستوحاة من تراث الإنسانية "[1]

يعرض هذا التعليق الخطي في بداية الفيلم تبريرا من المخرج لرؤيته السينمائية وطريقة تعامله مع القصة التاريخية، وينبّه أيضا المشاهد إلى عدم الربط بين **النبي يوسف عليه السلام** وبطل الفيلم رام لأنهما شخصيتان مختلفتان، الأولى دينية تاريخية والثانية متخيّلة، ولكن في التعليق ذاته اعتراف بالاحتكاك الكبير والمقاربة النسبية بين قصة الفيلم وقصة **النبي يوسف عليه السلام** على اعتبار أنها قصة تاريخية متعلقة بتراث الإنسانية يمكن الاستلهام منه لتشكيل رؤى فنية خاصة.

غير أن هذا المنظور لا يلغي الصلة بينهما أولا كونها مصدر إلهام لقصة الفيلم من منطلق التشابه الموجود بين القصتين على مستوى الأحداث والزمان والمكان، وهنا ينبغي أن نشير إلى مقولة أساسية صرح بها مخرج الفيلم **المهاجر** يوسف شاهين "... في قصة يوسف فإن يوسف يهاجر إلى مصر ويبقي في مصر، بينما أنا رجعت إلى مصر ومعي ما حصلت عليه من علم وأحاول لغاية اليوم أن أطور هذا العلم هذه هي فكرة الفيلم الأساسية ولتجسيد هذه الفكرة كان لابد من البحث عن شخصية تشكل أنموذجا أو قدوة وهذه الشخصية القدوة تجدها في الأشخاص أو عند الأنبياء الذين كانت عندهم المقدرة على توقع أومعرفة حاجات مجتمعهم وحاجات الناس في عصرهم فنبهوا إليها "[2] .

---

[1] - يوسف شاهين –نسخة فيلم "المهاجر" – 1994 -00د.11ثا

[2] أنظر: وليد شميط –يوسف شاهين حياة للسينما –رياض الريس للكتب والنشر –بيروت – ط 01-2001 – ص 223-225 .

ليس من الغريب أن يستلهم يوسف شاهين قصص أفلامه من التاريخ والتراث وهو الذي أخرج فيلم **الناصر صلاح الدين**1963 و**المصير**1997 وهو مستلهم من قصة ابن رشد ولكن من المعروف عن هذا المخرج أنه في كل مرة يستقرئ فيها التاريخ إنما يعيد إنتاجه بطريقته الخاصة ورؤيته المتميزة والتي تنبع من فلسفته العميقة ونظرته إلى الحياة بل إلى حياته هو وسيرته، فالتاريخ عنده ليس إلا مستودعا لحوادث وشخصيات يجلبها الفنان ليقيس عليها واقعه المعاصر، وينتج بها قصصا وشخصيات مشابهة لها ولكن بروح العصر وبنظرة يمكن القول عليها أنها ذاتية منفصلة عن الشخصية أو الحادثة التاريخية ولا تأخذ منها غير شكلها القصصي، حتى يتسنى للمخرج أو الفنان أن يعبر عن أفكاره ويخوض بها مغزى غير الذي كانت له في التاريخ، فعودة شاهين إلى التاريخ إذن ليست أرشفة للموروث وإنما هي عودة تحليلية يستطلع من خلالها التجارب والمواقف المشابهة لعصرنا حتى يحمّل الشخصيات التاريخية أفكاره وصراعاته ومسيرته، وهذا ما حدث في كل أفلامه التي رجع فيها إلى التراث التاريخي **كالوداع يا بونابرت** و **الناصر صلاح الدين** و **المصير** والفيلم الذي تتناوله هذه الدراسة... **المهاجر**[1] .

و في مقام المقارنة بين قصة **يوسف عليه السلام** وقصة فيلم **المهاجر** نتتبع الآثار المتكرّرة لتحويرات المخرج واستبدالاته في مضمون القصة التاريخية وشكلها ليس على اعتباره مخرجا فحسب بل أيضا ككاتب لسيناريو هذا الفيلم.

[1] أنظر : وليد شميط – م س – ص 41 42

1- القصة :

(History) هي مجموع الأحداث والحالات المعتبرة في حد ذاتها بمعزل عن الوسيط الذي يعرفنا بها سواءا كان نصا أدبيا أو رواية أم مسرحية أم ملخص أوبرا أو سيناريو فيلم "[1].

يتبلور مسار القصة و فحواها من خلال تتبع ملامح شخصياتها ومواقفها والأحداث المتعلقة بها والتي تقود الفعل والصراع داخل القصة بين عنصرين بارزين فيها وهما البداية و النهاية واللتان من خلالهما تتحدد أفكار المؤلف و انطلاقا من هذا كله يمكننا تعيّين مدى التقارب والتفارق بين قصة **المهاجر** وقصة **النبي يوسف عليه السلام.**

أ- زمن ومكان القصة:

تعود قصة **المهاجر** إلى زمن الفراعنة وبالضبط في عهد آمون حوتب الثالث – في بداية قيام ثورة آخن آتون أي منذ ثلاثة آلاف سنة كما يؤرّخ لها وتدور أحداثها بين مصر الفرعونية والقبائل المجاورة من الجهة الشرقية، وهذه الفترة تاريخيا هي قريبة من زمن **يوسف عليه السلام** بينما تتوحّد القصتان في المكان، وقد استعمل شاهين هذا الانفلات الزماني حتى يعبر من خلال الثورة التي قامت في ذلك العهد عن أفكاره التحررية وأرائه السياسية فأدخل عنصر الثورة حتى يقدم رأيه في الحضارة المصرية القديمة وموقفه من الثورة التي حمّل عبئها في الفيلم إلى الشعب، بينما في الواقع هي ثورة قام بها آخن آتون، ضد الديانة السائدة في ذلك الوقت و من خلالها عرض جانبا من آليات الثورة وفكرها القديم ودور الكهنة في الأداء الديني والسياسي والعلاقة بين الثوار والشعب.[2]

---

[1] أنظر: جون بول توروك - م س- ص 149.

[2] أنظر : سمير فريد – م س - ص 108.109.

لهذه الأغراض تزحزح زمن قصة الفيلم عن زمن قصة **يوسف**، و يعتبر تقاربهما المكاني رابطا محوريا وأساسيا في عملية الاستلهام، فالمكان واحد والزمن يختلف نسبيا مع أنهما وقعتا في زمن حضارة واحدة ولكن في عهد ملكين مختلفين **فالمهاجر** في عهد آمون حوتب الثالث و **يوسف** في عهد الريان بن الوليد[1].

ب – شخصيات القصة:

يبدو الاختلاف واضحا بين شخصيات القصتين بالنظر إلى أسمائها وملامحها وذلك حتى يحقق المخرج تباعدا بين مضمون شخصياتهما، خاصة وأن الأولى تحمل طابعا مقدسا ومحاطة بسياج محظور يمنع ظهور الشخصيات الرئيسية فيها (**يوسف، يعقوب**) كونهما نبيّين لا تسمح الرقابة بظهورهما، ثم إن طابعها الديني لا يتيح للمخرج بسط أفكاره من خلال الشخصيات الأم، فقد اعتمد المخرج تغيير الأسماء في قصة **المهاجر** ليصبح رام هو بطلها، جعل منه شابا يتيم الأم محبوبا لدى أبيه دون جميع إخوته الستة والذين هم في الأصل أحد عشر أخا، أصبغ المخرج على هذه الشخصيات بعضا من الملامح الداخلية تركزّت في العلاقة بين هؤلاء الإخوة والأحوال النفسية التي تربط بينهم، إذ أن رام فتى متسامح ومتعلم و طموح ويحب الخير لأهله وإخوته، بينما هم يحملون له دافعا قويا من الغيرة والحسد.

و لم تظهر الملامح النفسية التي ميّزت العلاقات بين الشخصيات فقط عند رام و إخوته، بل حتى في الشخصيات الأخرى كسميث التي جعل منها امرأة تبحث عن الحب وتشتهي رام لأنها تفتقر إلى أدنى الروابط الزوجية مع زوجها قائد الجيوش اميهار هذا الأمر الذي دفع بها إلى حد سعيها إلى الخيانة.

---

[1] انظر : أبو الفداء الحافظ ابن كثير –قصص الأنبياء –دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع- بيروت – 2003-ص198

وأهم ما يلاحظ على مستوى الشخصيات هو مدى تطابقها مع أية شخصيات عادية خاصة بالنسبة للبطل وأبيه، إذ أنه لم يظهر عليهما أي تلميح أو خصوصية تدّل على جانبهما الديني المقدس،[1] وهذا ما سنتناوله عند تتبع خصائص البطل وصورته في فيلم **المهاجر**.

جـ- أحداث القصة:

تتلخص أحداث قصة **المهاجر** فيما يلي:

رام شاب وسيم وذكي من قبيلة فقيرة في الصحراء، ينبذ الرضوخ لأحوال الطبيعة ويرغب في الهجرة إلى أرض الفراعنة لتعلم الزراعة حتى يقي عشيرته شر الجوع ورياح الجنوب، إلى جانب هذه الرغبة هناك وضعيته بين إخوته التي يميزها سوء العلاقة وإضمار الحسد والغيرة من قبلهم، تتحقق رغبة رام في الهجرة رغم تردد أبيه وذلك لحبه الشديد له، ورغم محاولة القتل التي تعرّض لها من قبل إخوته أثناء رحلته إلى مصر يصل إليها ويباع لقائد جيوشها اميهار، وهنا تبدأ حياة جديدة بالنسبة للبطل، حيث يكتشف حضارة مزدهرة ونظاما غير الذي اعتاد عليه نظام (السلطة والشعب) ويتعرض إلى متاعب كثيرة منها أنه تعرض لإغواء زوجة القائد الذي كان عنده، وهو الأمر الذي أدى به إلى السجن، وبعد أن يتخلّص من سجنه وتظهر براءته يجد نفسه قد تجاوز كثيرا من المتاعب التي لم تثنه عن تحقيق غايته التي جاء من أجلها إلى مصر وهي تعلم الزراعة، الغاية التي دفعت به إلى كبح كل رغباته ومواجهة كل الصعاب التي اعترضت طريقه، وحين يحقق حلمه يصبح أحد المقرّبين إلى الملك آتون وهذا بما أنجزه لشعب مصر في مجال الزراعة، وبينما هو يبلغ ذروة مجده يلتقي بإخوته الذين جاء بهم الجوع إلى مصر

[1] أنظر : سمير فريد –م س – ص106.

بغية طلب الزاد، فيتعرّف عليهم ويسامحهم ثم يرجع معهم إلى قبيلته وأبيه بما يحمل معه من علم ومعرفة.

إن التشابه بين هذه القصة و قصة النبي **يوسف** واضح في نقاط عريضة ولكن قبل التطرّق إليها ينبغي الإشارة إلى أن الاختلاف الأكبر بين معالم القصتين يكمن في البداية والنهاية، حيث قرر يوسف شاهين انفصالهما منذ البداية انطلاقا من الدوافع والحيثيات التي تؤدي إلى الهجرة، وذلك بما يعرف عنه من مبدأ اختياره لمواقف شخصيات أفلامه بما يحقق ذاتيته و يرسّخ رؤيته الفنية التي تنطلق أساسا من سيرته الذاتية في أغلب أعماله السينمائية،[1] فالاختلاف وارد في البداية من خلال رغبة رام بنفسه في الهجرة إلى مصر بغية طلب العلم والمعرفة، وليست محاولة قتله في الطريق من قبل إخوته إلا حادثا عارضا وهو يهاجر بنفسه وبإرادته، وهذا الدافع في البداية يسقط على المخرج شاهين عندما يقرر الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية لتعلم السينما بينما تظهر المفارقة في قصة **يوسف عليه السلام** حين يكون ذهابه إلى مصر حتمية قدرية خارجة عن نطاق رغبته، وحادثة رميه في البئر هي محطة أساسية حوّلت مسار القصة وأرغمت **يوسف** على الخروج من أرضه وقبيلته.[2]

هذه المحطات الحياتية ليوسف شاهين حالت دون انصياعه لواقع القصة التاريخية، بل أسبلت عليها جملة من الانقلابات على مستوى مواقف الشخصيات والأحداث التي تعرضت لها، وهذا ينطبق أيضا على النهاية التي عكست رؤيته من الهجرة وطموحه في نقل معارفه إلى بلده الأم (مصر) حينما يقرر رام العودة إلى قبيلته ويرجع مع إخوته وقد ترك كل ما توصل إلى إنجازه في أرض الفراعنة،

---

[1] أنظر : نبيهة لطفي –مجلة سينما –العدد الرابع – مارس أفريل 2001 ص 74.

[2] أنظر : أبو الفداء الحافظ ابن كثير –م س . ص 189 190

وهذه النهاية هي التي تنهي تقرير شاهين بأن رام ليس هو **النبي يوسف**، لأن **يوسف** بقي في مصر وجلب إليها قبيلته بينما رام رجع إلى أهله وعشيرته ليعيش في أرضه، ويظهر هذا في قول **يوسف شاهين:**

"بالنسبة لي المهاجر كان تكملة لسيرتي الذاتية، والمهم في الفيلم هو القرار الذي يتخذه رام بترك الصحراء حيث يعيش والبحث عن العلم حيث يجده، قرر رام أن يعمل المستحيل لكي يحصل على العلم، ولكن من دون أن يستقر ويرتاح حيث يجد العلم، وهذا ما حصل معي في أمريكا .... في قصة يوسف فإن يوسف يهاجر إلى مصر ويبقى في مصر، بينما أنا رجعت إلى مصر ومعي ما حصلت عليه من علم".[1]

لم يقتصر الاختلاف بين أحداث القصتين على مستوى البداية والنهاية فقط، بل كان لابد أن تأثر الدوافع الذاتية المجسدة في شخصية رام على طبيعة القصة والعوارض التي تتلقى مسار الشخصية، فبالمقارنة مع القصة الدينية ودوافع شخصياتها ليتجلّى الانفصال الواقع في مضامينهما لتظهر أحداث جديدة على القصة القديمة و تختفي أخرى متضمّنة فيها، ويقصد بالدوافع الذاتية المتجسدة في شخصية رام، تلك النزعة الخاصة بالمخرج ورغبته في رؤية نفسه ومسار حياته على حساب الواقع التاريخي، وكذلك تسليط أفكاره ومبادئه على أبطال أفلامه، وهذا أدى بالمخرج إلى إلغاء بعض العناصر التي تعتبر أساسية في قصة **النبي يوسف عليه السلام** واستبدالها بوقائع أخرى تعبّر عن إنسانية بعيدة عن المغزى الديني المقدس.

ومن بين الأحداث المهمّة والعناصر الرئيسية في قصة **النبي يوسف** عليه السلام والتي غابت في فيلم **المهاجر** عنصر الرؤيا وتعبيرها الذي اختص به، وفي

---

[1] وليد شميط – م س- ص 223.

مقدّمته رؤياه التي رآها وقصّها على أبيه **يعقوب عليه السلام**، وهي في موقع القصة الدينية بمثابة الحبل الذي سارت عليه كل أحداثها وتحوّلاتها، إذ أن القصة في حدّ ذاتها هي تأويل لهذه الرؤيا، وذلك ما أورده القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ ... و قال يا أبت هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقا...﴾[1] وهذه مقولة **يوسف عليه السلام** لأبيه في نهاية القصة، إلى جانب رؤيا الرجلين اللذين دخلا معه السجن والتي كانت سببا لبلوغ نبإه إلى الملك[2]، ثم الرؤيا التي رآها الملك وهي أيضا سبب مباشر في خروج يوسف من سجنه وبلوغه المترلة التي بلغها، وهي بدورها محطّة رئيسية في مسار الفعل، كما أحدثت الانقلاب على مستوى أبعاد الشخصيات وغيّرت من طريق سير القصة بتغيير وضعيات شخصياتها .[3]

وهذا العنصر الغائب سنتعرض له لاحقا ضمن المبحث الخاص بالبطل كونه يتعلق بالبعد الديني والقداسي **للنبي يوسف عليه السلام** إلى جانب حادثة النسوة اللائي دخل عليهنّ وقطّعن أيديهنّ من شدّة إعجابهنّ بصورته وهيأته،[4] وهو أمر يرتبط أيضا بأبعاد شخصيته و هي غائبة بدورها في فيلم **المهاجر**، و تختفي أيضا حادثة السّرقة وقدوم إخوة **يوسف** إليه مرّتين قبل أن يعرّفهم بنفسه، ففي المرة الثانية استعمل الكيد مع إخوته بأن جعل سقاية الملك في متاع أخيه بن يامين حتى يضمّه إليه ويفصله عن إخوته.[5]

عرضت هذه الحوادث في قصة الفيلم بحوادث أخرى مثّلت جملة من المحطات الرئيسية حلّت محلّ الأحداث المستأصلة من القصة الأصلية، وترتبط هذه

---

[1] القرآن الكريم -سورة يوسف – رواية ورش – الآية 100.

[2] أنظر : أبو الفداء الحافظ ابن كثير – م س – ص 196 197.

[3] أنظر م ن - ص 200.199.198.

[4] أنظر : م، ن – ص 194.

[5] أنظر م ن 202- 203 - 204.

الأحداث الدخيلة بشخصيات مضافة إلى أصل القصة ودوافعها النفسية، وكذلك بالقضايا التي يطرحها موضوع الفيلم كالحوادث المتعلّقة بالصراع بين أنصار الآلهة آمون وأنصار آخن آتون وهي رئيسية في تكوين وتحديد البعد النفسي والاجتماعي لبطل الفيلم والشخصيات المرافقة له، وبما أن شخصية هاتي والعلاقة التي تربطها برام هي من الشخصيات والعلاقات المضافة فإن كل ما يتعلق بهذه الشخصية التي شاركت البطل مساره الدرامي منذ وصوله إلى مصر طرح متخيّل من قبل يوسف شاهين الذي ترنّح عمله في السيناريو بين الرجوع إلى القصة الدينية أحيانا والانسلاخ منها في أحيان كثيرة، وليس خروج رام إلى الصحراء ومغامرته في تعلم الزراعة إلاّ دليل على إرادة المخرج في استأصال القصة من طابعها الديني، وكثيرة هي العناصر و الوضعيات المضافة والتي تنتمي أصلا إلى محور القصة وقضاياها وأبعاد شخصياتها، وهذه الإضافات التي ذكرت في المبحث إنما هي أمثلة واردة لعمق تأثيرها في المضمون ومسار البطل.

نستطيع أيضا حصر بعض العناصر السينمائية المستعملة في العرض والتي كانت مسهمة في دلالتها وبشكل كبير في تخليص القصة من طابعها الديني والتاريخي، فالبرغم من وجود الإحالة التاريخية إلى عصر الفراعنة من خلال الصورة متمثّلة في الأزياء والمناظر إلاّ أن العرض احتوى كثيرا من الاستعمالات التي تخلق انطباعا لدى المتلقي بالابتعاد عن الحادثة التاريخية وتتمثل في ما يلي:

2- اللغة :

استعمل شاهين اللهجة المصرية في فيلمه مؤثرا بذلك على البعد الديني والتأريخي للقصة، ومن المؤكد أن اللهجات المحلية تثير انطباعا خاصا عند المتلقي وذلك بأن تجعله يربط بين ما يشاهده في الفيلم وبين روح العصر والواقع الذي يعيشه، لأن ما يسمعه من إيقاع لغوي إنما هو مما تعود عليه في واقعه اليومي ولإحداث المقاربة في ذلك يمكن الاستشهاد بما حصل مع اللغة اللاتينية في المسرح

الكنسي وإسهام اللغة العامية في إخراج المسرح من داخل جدران الكنيسة وإنقاذه من الطابع الديني الذي ارتبط به فترة طويلة في أوربا بعدما كانت العروض في رمّتها تؤدّى باللغة اللاتينية.[1]

كما تسهم اللغة العامية في جعل أداء الممثلين طبيعيا خاليا من التكلف والتصنع وهو الشيء الذي يميّز أعمال شاهين، إذ أنّه حتى في قراءته للتاريخ يستجلب منه ما يناسب عصره وواقعه وحياته وقوميته ومما يدعم هذا المنظور استخدامه للمثل الشعبي المصري "...كثر الخلفة يجيب الألفة.."[2]

وقد لعبت اللغة والحوار دورا كبيرا في استخراج الفيلم من إطاره الديني وذلك بتوظيفها كعنصر دال على الأحوال النفسية وتبرير الوضعيات السيكولوجية في العلاقات الدرامية، ففي كل مرة يعرض الفيلم وضعية أو علاقة ما تحكمها دوافع نفسية وهو الغالب على القصة الفيلمية فإن شاهين يعطي تبريرا حواريا لهذه العلاقة أو الوضعية، وأخذ هذا الأسلوب يتّضح في كل مرة عبر مسار الفيلم، فالحوار كان عنصرا مدعّما للرؤية الإخراجية بتركيزه على الدوافع النفسية وأبعادها، ويبرز ذلك في المشهد الأول عندما يضرب الإخوة **رام** يكون الحوار في المشهد نفسه كاشفا عن الدافع الحقيقي لهذا التصرف وذلك في قول **جابر:** "حبيب ألبو لوحدو يساوينا كلّنا .."،[3] فيعرف المشاهد مباشرة أن السبب الذي يجلد عليه رام هو الغيرة وكذلك في المشهد الذي يلتقي فيه مع سميث لأوّل مرة، فالعلاقة الداخلية بينهما ونظرتها إليه يبرّرها المشهد الذي يليه

---

[1] أنظر: جوستاف لا نسون – م س – ص 104.

[2] يوسف شاهين – م س – 01 سا 24 د 16 ثا

[3] م ن – 22د 1 ثا .

عندما تقوم هاتي وأخوها بإخبار رام عن الوضعية التي يعيشها الزوجان (اميهـــار وسميث) والعجز الذي يعانيه اميهار.[1]

وفي اللغة أيضا نستشفّ بعضا من ملامح القصة الأصلية خاصة في بدايـــة الفيلم ونهايته فالمشهد الأول من الفيلم يتضمن عبارة مقاربة في اللفـــظ والمعـــنى لنص قرآني في سورة **يوسف** وذلك في قول الأخ الأكبر لرام وهو يعطي السبب الحقيقي لجلد رام: "حبيب ألبو لوحدو يساوينا كلّنا".[2]

هذا شبيه بقول إخوة يوسف في الآية الشريفة:

﴿إذ قالوا ليوسف وأخوه أحبّ إلى أبينا منّا ونحن عصبة﴾ [3]

وكذلك قول رام لإخوته في نهاية الفيلم : " أنا رام ودا أخويا سالم .." [4]

كقول **يوسف**: ﴿ أنا يوسف وهذا أخي ﴾[5]

هذا إلى جانب الحوارات التي ترتبط بشكل ضمني بقصة **النبي يوسف** كأن يشير رام إلى تغيّر الأحوال كل سبع سنين في الحوار الآتي:

"بسّ كل سبع سنين فيه حاجة "

تلمّح هذه العبارة إلى الرؤيا التي رآها الملك في قصة **النبي يوسف** وعبّرهـــا لـــه **يوسف** على أنه ستمر بمصر سبع سنوات ممطرة تنعش الزراعة فيها ثم تتبعها سبع سنين أخرى من الجفاف.[6]

وفي نهاية الفيلم أيضا إحالة إلى القصة الدينية عندما يقول أبو رام:" أنا حلمـــت بـــرام" تزامنا مع وصول القافلة التي رجع فيها.[1]

---

[1] أنظر: يوسف شاهين – م س – 52 د و 25 ثا

[2] م ن 1 د 45 ثا .

[3] القرآن الكريم – سورة يوسف –الآية 08.

[4] يوسف شاهين – م س – 01سا 56 د -06 ثا .

[5] القرآن الكريم – سورة يوسف – الآية 90.

[6] أنظر : أبو الفداء الحافظ ابن كثير - م س – ص 198

حيث أن القرآن الكريم عبّر عن هذه الصورة في قوله تعالى:﴿ فلما فصلت العير قال أبوهم إنّي لأجد ريح يوسف لولا أن تفنّدون..﴾.[2]

3- الصورة:

تأخذ الصورة بعدا كبيرا في تحديد هوية الفيلم واتجاهه الفكري والثقافي على اعتبار أن الصورة هي المادة الأساسية والخام في التركيبة اللغوية للسينما ولهذا لابد أن تتوفر عناصر صورية نلج من خلالها لتحديد موقع قصة الفيلم من القصة الدينية وذلك بتحليل بعض من هذه العناصر ومحاولة قراءتها ضمن إطارها الجمالي والدلالي .

ينبغي أن يؤثّر المنحى الذي سلكه شاهين في السيناريو من محاولات لإخراج القصة من الطابع التاريخي على شكلها في العرض الصوري، خاصة وأن اللغة السينمائية الصورية حافلة بالمعاني والدلالات يمكنها الاستجابة بشكل واضح لتوجهات المخرج وأفكاره وذلك بتوظيف الأدوات اللغوية السينمائية بشكل يقارب المعنى المرغوب، ومن الواضح أن فيلم **المهاجر** قد ركّز بشكل كبير على أبعاد العلاقات الدرامية في إطارها السيكولوجي داخل مضمون القصة مما يؤثر بدوره على أنواع اللقطات المستخدمة وأنواع الاستعارات والرموز، والتي من خلالها يعالج المخرج قضايا فيلمه وأبعاد شخصياته، ويمكن دراسة هذا التأثير من خلال اللقطات.

---

[1] - يوسف شاهين –م س – 1سا، 59د، 07ثا.

[2] القرآن الكريم –سورة يوسف– الآية 94.

إن اللقطة هي الوحدة الأساسية في تكوين الفيلم كما هو معلوم ولذلك لابد أن تأخذ نصيبا وافرا وعناية خاصة عند المخرج في انتقاء أنواع اللقطات التي من شأنها أن تدعّم المغزى الدرامي لفيلمه، وقد استخدمت اللقطات ذات البعد السيكولوجي بشكل ملحوظ في فيلم **المهاجر** وتتضح ضمن النظام السردي والتتابع القصصي من خلال عملية التركيز الصوري على لقطة معينة لما تحمله من ثقل نفسي ومغزى درامي يتعلق بدوافع الشخصيات وأبعادها النفسية وعلاقاتها مع بعضها، ويبدو بوضوح الاستعمال(للّقطة الكبيرة والكبيرة جدا) بشكل مركّز وواضح في كثير من مشاهد الفيلم وذلك لما يحمله هذا النوع من اللقطات من قدرة على اجتياح دواخل الأشياء واستطلاع خبايا النفس والكشف عن طبيعة الشخصيات ومعالمها وهما تعدّان من اللقطات النفسية.[1]

فاللقطة الكبيرة هي تعرف على أنها " تقديم لوجه بحيث يغطي كل الشاشة"[2] ويعتبرها النقاد والسينمائيون بأنها لقطة التحليل النفسي[3] ، فهي تكسب خاصية شد المشاهد وإقحامه إلى أعماق الحدث والانفعال .

و من الواضح أن تركيز يوسف شاهين على وجوه بعض شخصيات فيلميه إنما يريد به تحويل انتباه المتفرج من هيكل القصة الخارجي ومسارها الدرامي إلى داخل العوالم النفسية للشخصيات فيستوقفه أحيانا لتعريف الشخصيات نفسيا و يفعل ذلك من خلال عرض المشاهد المؤثّرة التي تولّد انفعالا لدى المتلقي بواسطة شد الانتباه ليحيل إلى وجود دلالة معينة ترتبط بالمستقبل في القصة .

---

[1] أنظر Bela Balaz, trad : l'esprit du cinema – Trad : J.M.Chang – payot - paris 1977.p 127.

[2] Jean pierre lefebre. www.page.infini .net .t

[3] أنظر D.demacle .www.education .domaindlx .com

الفيلمية، إذ أن أساليب التركيز وتفعيل المواقف الدرامية تحوي في طياتها نوعا من الربط في العلاقات، بحيث تخلق لدى المشاهد حيّزا من الافتراضات لما سيحدث على ضوء تلك المعطيات، والبناء الصوري للقصة يعتمد أساسا على ترتيب أحداث القصة ومواقفها بما يمليه الشكل الحقيقي للقصة المتخيلة، ولكن في طيّات هذا الترتيب تتوزّع مجموعة من العناصر اللّغوية تدخل في إطار أسلوب المخرج في عرض قصته، وهي فيما يخص الصورة إعطاء بعض المعلومات التي تساعد المتفرج على فهم الأبعاد الاجتماعية والنفسية والعلاقات الدرامية بين الشخصيات والتفعيل الدرامي أو التركيز على شخصية معينة بعرض ملامح وجهها عن طريق اللقطة الكبيرة يولّد من خلال النظام السردي الذي يسلكه المخرج في تركيب لقطاته نوعا من الانفعال و الإحساس بما يدور في نفس الشخصية، وكمثال لذلك يبرز مشهد رام مع اميهار أين تظهر شخصية سميث للمرّة الأولى، فالمخرج يعطي معلومات مختلفة عن هذه الشخصية الجديدة ليخلق تبريرا لعلاقاتها مع البطل مستقبلا فهو إلى جانب التعريف بالبعد الاجتماعي لسميث من خلال الحوار وذلك بقول **اميهار**: " إنت حاسس أن كلامك ده حيقنع كبيرة الكهنة خطيبة أمون الأميرة سميث..."[1]، في نفس الوقت يظهر وجه الأميرة بلقطة كبيرة، وهي تحدق بعينيها إلى رام وتنظر إليه نظرة عاطفية مفعمة بالإحساس والاشتهاء، وهذه العلاقة تتضح ضمن تتابع عدد من اللقطات الكبيرة بين وجه سميث وجسد رام الذي يركز المخرج على بنيته الفيزيولوجية ومظاهر الإغواء في جسده كأن سميث هي التي تنظر إليه بذلك الشكل الذي عرضته الصورة، والمونتاج بدوره في هذا المشهد لعب دورا كبيرا في تحديد أبعاد هذه الشخصية بالإضافة إلى عناصر سينمائية أخرى مرافقة للصورة (كالموسيقى التعبيرية)

[1] يوسف شاهين –م س -48 د-8 ثا .

وحلولها محلّ الحوار الذي ينخفض مستواه ويسمع و كأن الشخصية غائبة عنه ومنشغلة بأمر آخر، ربطه المخرج صوريا برام، فتنكشف المعالم مباشرة عن شخصية **سميث** ويحدد المتلقي بعدها السيكولوجي بأنها اشتهت الفتى الواقف أمامها، وبعد هذا الانكشاف يدور في مخيّلة المتفرج افتراضات لما شاهده صوريا في ما يخص العلاقة بينهما والبعد الذي ستأخذه هذه العلاقة الجديدة.[1]

كما يبدو تركيز المخرج على الأبعاد النفسية التي تحرك الشخصيات من خلال توظيف الحلم الذي هو بذاته وسيلة تعبيرية عن الأوضاع النفسية، وفي المشهد الذي تحلم فيه سميث إنما تتضح من خلاله مشاعر العزلة والإحباط والوحدة والانكسار الذي تعيشه هذه الشخصية، ويحمل معنا إيحائيا يربط بين نظرة سميث إلى الحياة وإلى ذاتها من خلال معتقدها الديني الذي صار قابلا للتغيير بقصد تغيير منحى حياتها وجدواها بمجرد تيقنها أن الإله آمون لم يمنحها شيئا من السعادة والحياة مقابل عملها وتضحيتها، فتنكسر علاقتها به تبعا لشعورها الإحباطي النابع في نظرها من تزمّت الإله آمون وجفافه، والصورة في ضبابيتها وهي تعرض هذا المشهد إنما تحيلنا إلى جوّ من التأمّل بين واقع الحياة المعاشة ومشاكلها وطبيعة المعتقد والدين والعلاقة المتشابكة بينهما، فمقدار السعادة الإنسانية حسب ما يعبّر عنه هذا المشهد والمشهد الذي يليه في معبد الإله آتون الشمس يتحدّد في مقدار الحرية والانفتاح الذي يمنحه كل إله، فالمشهد هو انزياح صوريٌ إيحائيّ نحو المدرسة التعبيرية في تصويرها للعالم النّفسي.[2]

---

[1] انظر : يوسف شاهين - م س -47د و 00ثا إلى 48د و 41ثا.

[2] أنظر : هنري أجيل –علم جمال السينما – ت إبراهيم العريس –دار الطليعة للطباعة والنشر –بيروت – ط 1، 1980، ص 74-75..

4- الملامح الذاتية للمخرج من خلال الفيلم:

إن الفيلم في شكله المتكامل يتقارب نسبيا مع قصة **النبي يوسف** في العناصر المحددة سابقا من خلال المرجعية الثقافية للمشاهد أيضا، إذ أن عمل المشاهد في تحديد معاني الصورة واستقبال الخطاب الموجّه إليه يعتمد على مقدرته وخبرته في تلقّي مجموع العلامات الموجهة إليه، ويستند في ذلك إلى خبرته في مشاهدة الأفلام ومرجعيّته الثقافية وحالته النفسية وكذلك خبرته الجمالية،[1] وما يهمّ في هذا السياق هو أن الفيلم بوضعياته وشخصياته يحيل المشاهد من خلال المرجعية الثقافية إلى شيء مشابه تستحضره الذاكرة من خلال الربط بين عناصر القصة الفيلمية، حتى أنه يتوقع الحوادث والنتائج استنادا إلى القصة الأصلية التي يستحضرها بشكل متخيّل، فيستنتج أن هناك علاقة ما بين القصة المشاهدة وقصة أخرى عالقة في ثقافته، وهذا ما ينطبق تماما على مشاهد فيلم **المهاجر** في العملية الذهنية التي تحصل له في الربط بين القصّتين، وفي نظام السرد الفيلمي وعملية تلقّيه يطلق على هذه العملية عند اكتشاف التأثير و التأثر بين قصتين ما يسمى (التناهي)*.

و قد وجد البحث الكثير من الأحكام التي تشير إلى هذا التأثير والتأثر بين القصتين من خلال مجموعة من النقّاد، فمثلا في هذا السياق يقول **م.ك.روك**:"... إنه يرى في النبي يوسف الإنسان الذي تعلّم عند الآخرين ..."،[2] وكذلك في مقال نقديّ يشير **يوحنا دانيال**:"...و بينما كان فيلم المهاجر أغنية حب سينمائية لمصر تستعير من قصص الأنبياء بعضا من الملامح و السّمات لتمجيد مصر ودورها الحضاري والروحي في التاريخ ...".[3]

---

[1] أنظر : يحي عزمي – السرد في السينما – أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات –ص 95-96..

* التناهي : العلاقة بين نصين أو أكثر وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناهى أي الذي تقع فيهاآثار نصوص أخرى أو أصداؤها .

[2] M.C.Roques-www.pedagogie.ac-toulouse.fr

[3] Cd encarta 2005.

بل يذهب الدكتور **حسن السوداني** أبعد من ذلك في الحديث عن فيلم **المهاجر** بتصريح نورده بتحفظ: "و لعلّ ما حدث للمخرج المصري يوسف شاهين في عمله المهاجر 1994 خير دليل على ذلك، فقد وصل الموضوع إلى حدّ الدّعوة التي أقامها أحد المحامين لوقف عرض الفيلم ورفض الأزهر الفيلم بشكل تام كونه يجسد شخصية النبي يوسف عليه السلام، وتحت ضغط الأزهر اضطر المخرج لإعادة كتابة سيناريو الفيلم كما غير اسم الفيلم من يوسف وإخوته إلى المهاجر".[1]

و يكمن موضع التحفظ من هذا التصريح لعدم توفر الوثائق والدلائل الكافية للتأكيد على أن سيناريو الفيلم كتب مرّتين، وعنوانه تغير إلى **المهاجر** بعدما كان يوسف وإخوته.

ولكن من خلال عرض هذه المقولات نستنتج مدى التقارب الشكلي بين القصتين، الذي كان الحد الفاصل فيه جرأة يوسف شاهين في طرح قضاياه المعاصرة وأفكاره داخل بناء القصة الدينية ليتغير مضمونها ويتحوّل أساسها من الطابع الديني إلى مضمون وطابع مغايرين يصبح فيهما الدّين موضوعا ثانويا بينما تأخذ مكانه موضوعات أخرى كالحبّ متمثّلا في العلاقة بين رام وسميث و رام و هاتي، وأيضا السياسة التي تجسدت في طرح مفهوم شاهين للثورة ودور الكهنة في تسيير الحكم والعلاقة بين الشعب والدولة، وقد أخذت تيمة الدّين شكلا رمزيا يرمز إلى موضوعات أخرى تتعلّق بالحرية والديمقراطية وسبل التغيير والانفتاح، فالإله آمون لقي معارضة الشعب كونه إله الجفاف والموت على حدّ تعبير سميث بينما لقي الإله آتون إقبالهم كونه أكثر تفتحا وحرية ومعبده هو مكان لإطلاق العنان والرقص والتعبير عن الرغبات.[2]

---

[1] حسن السوداني — م س.

[2] أنظر : يوسف شاهين — م س — من 55د 11 ثا إلى 58د -17ثا .

كما كان الفيلم مساحة كبيرة أيضا لعرض شاهين بعضا من ملامح شخصيته المهاجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية ثم العائدة إلى أرضه مصر بعد أن تعلّم السينما، فموضوعي الهجرة وعلاقته بمصر لطالما أخذت شطرا كبيرا من أطروحات أفلامه.

تمثل هذه الموضوعات سلسلة من الأفكار التي شغلت عقله وتفكيره كونها تمتد إلى عمق الذات الشاهينية المعبّرة عن علاقته مع محيطه الاجتماعي ووطنه مصر وأمته العربية، ومن ثم لا يستغرب المشاهد أن يرى هذا التوجّه التمجيدي لمصر وحضارتها في فيلم **المهاجر فيوسف عليه السلام** ذهب إلى مصر و أثر فيها بعلمه اللّدني أما رام فقد كانت الحضارة المصرية هي مصدر التأثير في مسيرته وهذه العلاقة الحميمة لم تغب عن جل أعمال شاهين حتى التي تدور موضوعاتها في بلد غير مصر كفيلم **المصير** مثلا الذي تدور أحداثه في قرطبة، ليجد المشاهد أن مصر بثقافتها وتقدمها أثرت بشكل مباشر في إنقاذ التراث العلمي الموروث عن ابن رشد بطل فيلم **المصير**.[1]

إن المتمعن في مسيرة المخرج السينمائية يلحظ جانبا عريضا من الهواجس النفسية التي تثير شاهين وتجعل رغباته واضطراباته تطفو على جميع أعماله، فالشعور بالاغتراب الذي ينبع حقيقة من سيرة شاهين كونه من أصل لبناني ومن أم يونانية يعيش في مصر، وكذلك العلاقات الغرامية التي تحدّد جانبا من نظرته إلى المرأة وإلى الجنس وأيضا تناوله لعنصر التفوّق والكفاءة العلمية التي تعكس جانبا من نرجسيته قلما خلت كتيمات لأفلامه.

هذه جملة من التداخلات التي تثيرها ذات شاهين على الطرح الموضوعي لجل أفلامه فيصبح هو ذاته موضوعا لكثير منها حتى صنّفت بعض منها كأفلام

---

[1] أنظر : وليد شميط – م س – ص100.

للسيرة الذاتية **كالثلاثية اسكندرية ليه، اسكندرية كمان وكمان، اسكندرية نيويورك.**[1]

يمثل تغلّب الذات الشاهينية على موضوعية أفلامه مقياسا لتصنيف هذا المخرج كمؤلف ليس في الرواية ولا في القصة وإنما في السينما، كونه ذا رؤية خاصة ومفكّر في قضايا عصره وذاته يتجه في طرحه نحو واقعية تبتعد عن الأسلوب الهوليودي الذي يفرض نظما ومعايير مغايرة لإنتاج الأفلام تسلب من المخرج الكثير من حريته في طرح أفكاره، إنه كما يصنّفه الكثير مخرج انطباعي يستمدّ كثيرا من الموجة الجديدة التي ظهرت في فرنسا من الواقعيين السينمائيين متأثرا في الشكل بأفكارهم ومن أهم رواد هذا الاتجاه المخرج الفرنسي جان رينوار و جان لوك جودار و الان رينيه، وألكسندر استروك، و فرونسوا تريفو وغيرهم.

ومن بين الدلائل التي تفسر هذا الانزياح عن الأساليب الأمريكية في الطرح هو فيلمه **وداعا يا بونابرت** الذي يؤصّل لعلاقة خاصة بين فرنسا ومصر، علاقة ينبذ فيها الأطماع الاستعمارية ويزاوج فيها بين الثقافتين وهو في رأي النقاد تزاوج بينه وبين الواقعية الفرنسية.[2]

قد لا يعدو غريبا أن نشاهد أفلاما لشاهين تحمل الكثير من هذه التداخلات وتطرح العديد من ميزات مخرجها، ولكن أمام فيلم يستمد مادته الأولى من المقدس يصبح الأمر مختلفا تماما لأنه ثّمة قوانينا وأعرافا تحدّ من الانسياب الفكري في التعامل مع مثل هذه الموضوعات، لقد حاولنا تقفّي آثار القصة الدينية للنبي يوسف في مضامين وشكل الفيلم والكشف عن الخلفية

---

[1] – أنظر : ابراهيم العريس WWW.MASRAHEOON.COM

[2] أنظر: م ن.

التاريخية المحمّلة بمضامين فكرية ذاتية لنحاول بعدها تتبع آثار هـــذا التحـــوير في شخصية البطل في مبحث لاحق.

الفصل الثالث

البطل الديني "النبي" و صورته داخل العرض السينمائي

المبحث الأول: "محمد" بين التغييب الشكلي و الظهور البطولي

المبحث الثاني: "يوسف" صورة النبي المغيب قداسة

تعتبر الحدود التي توضع فيها الشخصيات المقدسة نظاما إلزاميا من جانب الرقابة والمؤسسة الدينية حيال المخرجين في تصويرهم لمثل هذه الشخصيات ويصبح الأمر أكثر صرامة عندما يكون الفيلم يتناول حياة نبي من الأنبياء.

وإن كان فيلم **الرسالة** يتعرض لمرحلة من حياة رسول الإسلام **محمد﴿ص﴾** وفيلم **المهاجر** تناول بطلا موضوعا في شكل قصة **النبي يوسف** يحق لنا أن نتساءل عن الصورة التي ظهر عليها كل بطل داخل منظومة العرض السينمائي بالنظر إلى مجموع العناصر الفيلمية التي تموقعه وتصنفه وتحدد أبعاده بالمقارنة مع الصورة العامة التي ينبغي أن يكون عليها البطل الديني السينمائي.

المبحث الأول

"محمد" بين التغييب الشكلي و الظهور البطولي

تتصل قصّة فيلم **الرسالة** مباشرة بوجود شخص **النبي**﴿ص﴾ إلا أن هذه الشخصية لم تظهر البتة طوال أحداث الفيلم لا صورة ولا صوتا ولا ظلا، وقد سبق أن ذكرنا بعضا من الأسباب التي تمنع هذا الظهور، ولكن ما يتبادر كسؤال هو كيف تجسّدت بطولة **النبي**﴿ص﴾ دون ظهوره؟ و بصيغة أخرى للسؤال: هل يوجد أبطال لا يظهرون في السينما؟

إن اللّغة السينمائية حافلة بالوسائل والتقنيات بما يعطي مساحة واسعة لخيال المخرج، فتتيح له التعبير عن أفكاره وتحديد أبعاد شخصياته كيف ما أرادها أن تظهر دون الإخلال بمضمون القصة أو إحداث عيب في بنائها، وهذا عائد لطبيعة هذا الفن الذي من شأنه أن يملأ الفراغات ويحدد المعاني وذلك بتداخل عناصر متعددة تلتقي في محوري الصورة والصوت وإذا كان من المسلّم أن للفيلم لغة ذات معان تصل إلى المتلقي عبر تراكيب لغوية تؤدي المعنى مباشرة أو تومئ إليه، فلابد أن نشير إلى الطبيعة الفنية للفيلم التي تشتمل على خصائص فنية جمالية يمكنها الاستجابة إلى ما يوافق اختيار ورؤية الفنان وهذا ما يعبر عنه **مارسل مارتن** قائلا:

"تكون الصورة واقعا فنيا، أي أنها تقدّم رؤية مختارة ومكوّنة ومصفّاة، وبكلمة واحدة رؤية جمالية".[1]

هذه المقولة تعطي المساحة الممكنة للفنان في تعامله مع الموضوع ولكن في حدود معيّنة وبأصول مضبوطة، أهمها الحفاظ على مضمون القصة وبنائها ومراعاة خيال المتفرج في ملء الفراغات واستكشاف المعاني و يتأتّى ذلك باستغلال المادة الفيلمية ووسائل التعبير الفنية دون المساس بهيكل القصة، على اعتبار أن قصة الفيلم هي غير عملية العرض، وهي هيكل خيالي يقدم أحداثا تقع

[1] مارسل مارتن ـــ م س – ص 21.

في فترة زمنية معيّنة وفي مكان معيّن وبترتيب زمني معيّن، وهو يتّصل مباشرة بخيال المتلقي، وليس العرض إلا وسيلة لتقديم هذه القصة التي كان من الممكن أن تعرض في شكل مغاير.[1]

ومسألة ظهور الشخصيات في الفيلم أو اختفائها يعدّ مسألة جمالية لجأ إليها الكثير من المخرجين كتقنية سينمائية تعزّز من دوافع القلق والخيال لدى المتفرج، فالسينما مليئة بالحلول الفنية التي تمكّن المخرج من إخفاء أي شخصية وهذا بدوره يتيح للمتفرج أن يصنع لها في ذهنه ملامح افتراضية بما يلائم أبعاد هذه الشخصية.

وكثير هم المخرجون الذين استعملوا تقنية الإخفاء إما صورة وإما صوتا وصورة، كفيلم **اقتل بيل** للمخرج كوينتين ترونتينو الذي لم يظهر فيه بيل و لم يسمع له صوتا رغم أن بيل هو بطل الفيلم،[2] ويفضل البعض عدم ظهور الشخصيات التاريخية كما هو الحال بالنسبة للناقد **ماجد حبتة** "من الصعب أن يقتنع المشاهد بأن ذلك الشخص الذي ظل لفترة طويلة يقوم بتكوين صورته وملامحه هو فقط هذا الشخص الذي يراه على الشاشة مهما كانت براعة من يقومون بأداء تلك الشخصيات".[3]

ومن هذه الوجهة يمكن تبرير عملية إخفاء شخصية **النبي﴿ص﴾** في فيلم **الرسالة**، فالصورة لم تظهر شخصا عل أنه هو **النبي محمد** ولكن المتفرج يجد حضوره قائما طوال أحداث الفيلم، وذلك اتّباعا لمضمون القصة الفيلمية وارتباط أحداثها بهذه الشخصية، فهي غائبة على مستوى النظر (الصورة) لكنّها حاضرة في المخيّلة، ولكي يحقّق المخرج هذا التكافؤ كان لا بدّ عليه من إيجاد معادلات

---

[1] أنظر: يحي عزمي ، م س ، ص 131-132

[2] أنظر: -ماجد حبتة – م س.

[3] م.ن

فنية تعوّض هذا الاختفاء وتملأ الفراغ سواء على مستوى الصورة أو الصوت وذلك باستبدال الظهور المباشر بتقنيات تحلّ محلها في عملية السرد.

تجسدت بطولة **النبي محمد﴿ص﴾** في الفيلم كونها الشخصية الرئيسية في القصة وهي التي تحمل أفكار المؤلّف من بداية الفيلم إلى نهايته، كما أنها الشخصية التي تحرك الأحداث وتطور الفعل عبر مواقفها بشكل يثير أعدائها ويدفعهم نحو إبادتها، وهذه الحركية في الفعل هي سبب نشأة الصراع في الدراما كما اتسمت القصة منذ البداية بإبراز الخصائص المتميزة لدى شخصية **النبي﴿ص﴾** كونه ذو أصل نبيل وحكمة سامية وبصيرة ثاقبة وشجاعة خارقة وهي نفس الميزات التي يتّصف بها البطل الدرامي.[1]

ومما يدعم بطولة **النبي﴿ص﴾** في الفيلم وجوده عبر كل الأزمات المتفرقة طوال أحداث القصة، فكل أحداثها مرتبطة بالتنقل الزماني والمكاني لهذه الشخصية، و هي الشخصية البارزة الوحيدة التي تستمر من بداية الفيلم إلى نهايته وتعرض تفاصيل حياتها وإن لم تكن تعرضها بنفسها وإنما عن طريق وسائل فنية أخرى، وكذلك كونه المحرك الفعلي للشخصيات الأخرى، حيث نشاهد أن أغلب ردود الأفعال تكون نحوها، وهناك أيضا عنصر مهم مدعم لهذه الرؤية إذ أن قصة الفيلم في حد ذاتها مرتبطة بشخص **النبي ﴿ص﴾** من بعثته إلى موته.

وحتى يتسنّى إبراز جملة الوسائل الفنية المستعملة للتدليل على وجود هذه الشخصية سنحاول تقصّيها عبر عنصري الفيلم الأساسين الصورة و والصوت.

1- الصورة:

حتى يعوّض المخرج ظهور **النبي﴿ص﴾** صورة استعمل تقنيتين مهمّتين تدلاّن على الوجود الفعلي له.

---

[1] - أنظر:-د. حسن المنعي ، م.س، ص 65-66-67.

أ- الكاميرا الذاتية:

هذه التقنية ظهرت منذ السنوات الأولى لظهور السينما، عندما بدأت الكاميرا تتحرر من جمودها، وتُعدّد زوايا الرؤيا، ويعتبر ج.أ سميث (J.A smith) أوّل من أعطى للكاميرا هذا البعد الفني المتحرر، وحرك الكاميرا لتصبح كعين الإنسان، كعين المشاهد أو كعين بطل الفيلم، بين أن تكون أداة للوصف الموضوعي وبين أن تكون أداة اختيار للمواقف والأحداث بشكل ذاتي،[1] وتتمثل هذه التقنية في أن تطابق عينها عين المتفرج بواسطة عين البطل أي تحلّ الكاميرا محلّ شخصية من الشخصيات.[2]

وقد أثارت هذه التقنية عند ظهورها جدلا بين النقّاد، من حيث أنها تنقص من واقعية العمل الدرامي وتغيّب عن المشاهد عنصرا هامّا هو التفاصيل الحياتية للبطل، وكذلك من وجهة نظر نفسية غياب البطل عن الصورة ينقص من إحداث الأثر التراكمي لدى المتلقي، وهذا ما عبّر عنه الناقد **ألبرت لا فاي**، بعد مشاهدته لفيلم **البحيرة** لـ روبرت مونتجمري 1947 قائلا: "الخطأ في هذا الفيلم هو أن المخرج خلط بين تمثّل المتفرج لنفسه في شيء وهمي وتمثّله لذاته في شخصية البطل المرئية".[3]

و هذا الانتقاد لهذه الطريقة إنما هو انتقاد للمخرج الذي يتمثّل نفسه في شخصية البطل ويريد أن يوهم أيضا المتفرج أنه هو البطل.

بينما من وجهة نظر أخرى فإن اللقطات الذاتية لا يمكنها إيصال الإيهام إلى المتفرج بأنه داخل الحدث، إذ يرى مارسل مارتن أن الكاميرا عندما تحل محلّ المشاهد أو الممثل لا تجعله ينسى أن الذي يشاهده هو مجرد صورة، وأنه (الأنا)

---

[1] أنظر جورج سادول، التاريخ السينما في العالم ت: ابراهيم الكيلاني ، فايز كم نقش، منشورات عويدات، البحر المتوسط، بيروت، باريس، 1968، ص 158.

[2] -أنظر: مارسل مارتن، م. س ، ص 29.

[3] - م ن - ص 30.

يجلس على مقعده ليشاهد ما يعرض أمامه فيذهب بذلك إلى القـــول: "أنـــا لا أتصور ما يدور على الشاشة كما لو كنت أنا هذا الشاهد (الكاميرا) ولست أنا من يتلقى الكلمة الموجّهة إلى الكاميرا".[1]

وانطلاقا من وجهة النظر الأخيرة يمكن تبرير هذا الاستعمال الجمـــالي في فيلم **الرسالة** إذا أن المخرج وضع في كثير من اللقطات الكاميرا موضع الشخصية وهذا حتى يجلب انتباه المتفرج إلى وجود شخصية مقابل الشخصية التي تـــتكلم تتموقع خارج إطار الصورة، وهنا يدخل عنصر مهمّ في عملية التـــأطير وهـــو الفضاء الفيلمي، إذ أن إطار الصورة لا يمد المتفرج فقط بما هو موجود في داخله، وإنما يمتدّ بشكل افتراضي إلى تصوير ما هو موجود خارج الإطار، وحتى يحـــدّد المخرج هذه الأبعاد ويوجّه خيال المتفرج نحو ما هو موجود خارج الإطار ينبغي جيدا أن يأخذ بالحسبان جميع العناصر والأشياء المؤطّرة في اللقطة بشكل يناسب الأبعاد الزمنية والمكانية الموجودة خارج الإطار.[2]

و موضع الكاميرا في اللقطات الذاتية يحدد مكـــان الشخـــصية أحيانـــا وأبعادها النفسية عن طريق حركة الكاميرا كما هو مستعمل في أفـــلام القلـــق، وكمثال لذلك يأتي فيلم **المأخوذ** لألفريد هيتشكوك عندما يأخـــذ الجاســـوس مسدّسا ويوجهه نحو نفسه (الكاميرا) وحين يطلق الرصاص يتحول لون الشاشة إلى أحمر ثم إلى الأبيض ثم إلى الأسود.[3]

أما في فيلم **الرسالة** فقد تعدّدت أنواع استعمال الكاميرا الذاتية، أحيانـــا تأخذ مكانا ثابتا وهنا تتبين ذاتيتها من خلال نظرة الممثل إليها رفقة الحوار المرافق والذي يكون إما موجّها إلى الكاميرا أو إلى شخصية أخرى ولكن عن الشخصية

---

[1] مارسل مارتن – م س – ص 30.

[2] أنظر -E .Rohnner, l'organisation de l'espace dans faust de Murnant - union général des editions - PARIS, 1977 p 11

[3] -أنظر مارسل مارتن م.س، ص 32.

التي أخذت الكاميرا مكانها، كما نشاهد في بداية الفيلم الممثل ينظر إلى الكاميرا ويسأل شخصية أخرى "يا أبا لهب هذا الرجل الواقف هناك من هو؟".[1]

نكتشف من خلال هذا السؤال أن موقع الكاميرا هو موقع شخصية أخرى غير مرئية ثم من خلال تتابع حواري يفهم أن هذه الشخصية هي النبي﴿ص﴾، بقول أبي لهب:"لماذا يلاحقنا محمد هكذا؟".[2]

وفي لقطات أخرى تأخذ الكاميرا موقفا ذاتيا وتحتلّ موقع البطل و من خلال الحركة المرافقة لشخصية ما، فعن طريق ترافلينج للكاميرا مرافقا لنظرة الممثل إليها يتضح للمتفرج أن الكاميرا تلعب دور شخصية البطل، كما هو الحال في اللقطة التي يأتي فيها حمزة وهو ينظر إليها وهي أسفل منه لتقوم بحركة ترافليغ عمودي حتى تسكن في مستوى مقابل لوجه الممثل وهو ينظر إليها، ثم نتعرف على الشخصية التي أخذت الكاميرا مكانها بقول الممثل وهو يتكلم إليها: "يا محمد يا ابن أخي".[3]

وفي لقطة أخرى تتحرك الكاميرا بترافليغ أمامي نحو إحدى الشخصيات وهي أيضا تنظر إليها وتكلّمها، ويعتبر هذا النوع من الترافلينغ من وجهة النظر الذاتية أكثر اللقطات الذاتية واقعية إذ يعبر عن تقدم شخصية ما، بينما يفقد واقعيته في حال الثبات أو السكون، ويعتبر النقاد حركة الترافلينغ الذاتية من أكثر اللقطات تعبيرا عن حدة الموقف الدرامي وأهميته.[4]

والترافلينغ الأمامي حدث عندما توجّهت الكاميرا إلى عمار بن ياسر وأصحابه بشكل يوحي وكأن شخصية ما تأخذ الكاميرا مكانها تتقدم، ليكشف الحوار أيضا عن هذه الشخصية بقول أحدهم: "ها قد جاء النبي".[5]

---

[1] - أنظر : ملحق الصور – شكل 7

[2] - مصطفى العقاد – م س - 11د، و28 ثا.

[3] - أنظر : ملحق الصور – شكل 8

[4] - أنظر مارسل مارتن، م.س، ص 37-38.

[5] - مصطفى العقاد: م.س من 50 د و14 ثا إلى 51 دقيقة و27 ثا.

وفي نفس المشهد تتحرك الكاميرا بترافلينغ جانبي مع شخصية جعفر بن أبي طالب وهو ينظر إليها ويهزّ رأسه كما لو أنه يستمع إلى كلامها.

وهناك استعمال ذو بعد سيكولوجي مهم للترافلينغ الخلفي والذي يعبّر في مضمونه عن الإصرار المعبّأ بالحزن والإعياء والعزلة،[1] وقد ظهربشكل واضح في مشهد الطائف عندما يلاحق الصّبية **النبي** ويرمونه بالحجارة، تأخذ الكاميرا موقع **النبي** وتتحرك إلى الخلف والحجارة تأتي نحوها ليأخذ المشهد موفقا دراميا محزنا.

وبهذه الأمثلة يتضح كيف استعمل المخرج تقنية الكاميرا الذاتية ليعوض الغياب الشكلي لشخصية **النبي﴿ص﴾**، ويحافظ في الوقت نفسه على وجوده داخل البناء الدرامي للأحداث.

ب- الرموز المرئية للشخصية:

ويقصد بذلك الأشياء المصوّرة داخل الإطار والتي تدل على وجود الشخصية دون ظهورها، ويعرف في لغة السينما بالإيجاز، إذ تعتبر كل حركة أو واقع أو حادثة في الفيلم علامة دالّة على معنى متضمن داخل اللقطة، ومن خلال هذا المفهوم يتّسع للمخرج استعمال مختلف الرموز التي تقع مع المتفرج في علاقة ديالكتيكية تفضي به إلى اكتشاف معناها، وذلك بالاستناد إلى عناصر فنية مرافقة واستغلال المرجعية الثقافية للمتفرج ويكمن استخدام المخرج للرمز في الفيلم في استبداله لشيء أو حركة أو شخصية برمز يدل عليها.[2]

وبخصوص الشخصيات تستعمل بعض الرموز المرئية التي تدل على مكان الشخصية أو وجودها أو حالتها، وهذا ما يلجأ إليه الكثير من المخرجين في أفلام الرعب أو القلق في اللقطات التي لا تظهر الشخصية أو حالتها، وباكتساب الخبرة لدى المتفرج يمكن له تحديد نوع الشخصية المدلول عليها بالتعرف على العلامة

---

[1] أ-نظر، مراسل مارتن، م.س 35، 36.

[2] -أنظر م ن - ص 91-92.

التي غالبا ما تكون شيئا خاصا بالشخصية أو ملازمة لها،[1] كأن يشاهد المتفرج يدا تضع التاج الملكي دون إظهار من يضعه فيتأوّل مباشرة أن الذي يضعه هو الملك، أو كأن تظهر الصورة باستمرار شخصية قاتل لا يظهر منه غير حركة قدميه ونوع ولون حذائه، لتصبح هذه العلامة (رؤية الحذاء) دليل على وجود القاتل.

ومصطفى العقاد استخدم رمزين بارزين يدلاّن على وجود **النبي﴿ص﴾** وموقعه من الشخصيات الأخرى هما العصا والناقة اللتان تظهران في مشهد الهجرة ودخول **النبي﴿ص﴾** إلى المدينة، أين تأخذ الكاميرا مكان الشخصية ولا يظهر في الإطار إلا ناقة و عصا مشدودة إلى رقبتها بينما يظهر الجمع الذي يرحب **بالنبي** موزعين عبر باقي أجزاء الصورة، ومن خلال النظر إلى مفهوم التشكيل في الصورة يتبيّن أن المخرج قد وزّع الشخوص والأشياء الموجودة في الإطار وفق تشكيل ضد تناظري تختلف شدّة الوضوح فيه بين عناصر الصورة، و يعتبر التشكيل الضّد تناظري من أكثر أنواع التشكيل استعمالا في السينما وهو يقوم على أساس عدم توازن الأشياء المختارة داخل الإطار بقدر أهميتها الدرامية أو السيكولوجية، وهذه الأشياء الأكثر وضوحا في الإطار والتي تقع موقع العناصر الراجحة أو المتميزة على مستوى الرؤية بالنسبة للمشاهد إما تميّزا حجميا أو صوتيا أو ضوئيا هي العناصر التي تحمل في ثناياها رؤية المخرج وأفكاره بقدر أكبر،[2] ولتوضيح هذا المعنى في مشهد الهجرة تبدو شدة الوضوح أكثر قوة بالنسبة لرأس الناقة، ومقبض العصا وذلك لأن المخرج اختار هذه اللقطة بأن تكون كبيرة بحيث تم التركيز فيها على هذين الرمزين بينما تبدو الشخصيات المرافقة أقل وضوحا وتوازنا في الصورة، وتشكّل هذه الصورة إبراز عنصرين

---

[1] -أنظر جيلين ويلسون – سيكولوجيا فنون الأداء – ت: د. شاكر عبد الحميد – مطابع الوطن – الكويت 2000 – ص 225.226

[2] أنظر -H.Wolflin-principes de l'art trad : claire et marcel rymond - club des éditeurs paris- 1961- p 143-146.

يرمزان إلى شخصية تركب الناقة و هي لا تظهر للمشاهد وذلك من خلال أداء الممثلين الذين يركّزون نظراتهم نحو الكاميرا التي أخذت مكان هذه الشخصية فوق الناقة، ومن خلال السياق الذي جاءت فيه هذه الصورة ومن منطلق التتابع السردي للقطات يفهم المشاهد أن هذه الشخصية الغير مرئية هي **للنبي محمد ﴿ص﴾**،[1] وقد تكرّر هذا الاستعمال في الفيلم في مشهد فتح مكة منذ أن يبدأ **النبي﴿ص﴾** في الاقتراب من الكعبة، مثل هذان الرمزان بشكل مشابه لمشهد الهجرة دلالتين بارزتين على مكان **النبي﴿ص﴾** وفعله خاصة عند دخوله الكعبة وتحطيم الأصنام وهنا لا تظهر إلاّ عصا **النبي** تهوي على الأصنام فتسقطها.[2]

[1] -أنظر : ملحق الصور – شكل 9

[2] -أنظر : م ن – شكل 10

2- الصوت:

يعتبر الصوت من أغنى مصادر المعنى في فنّ فيلم وهو على ثلاثة أنواع: (المؤثرات الصوتية، الموسيقى، واللغة) وفي حال دراسة العلامات الدالة على وجود الشخصية غير المرئية من خلال الصوت، يمكن أن نستخلص نوعين مستعملين لتعويض الغياب الجسدي **للرسول﴿ص﴾** وهما الموسيقى واللغة:

أ- الموسيقى:

يعتمد المخرجون استعمال الموسيقى كوسيلة مجرّدة للتعبير عن المعاني الغامضة والحالات النفسية المختلفة وذلك لما تحتمله الموسيقى من تعدد المعاني والدلالات، ولكن بالنسبة للسينما فإن ارتباطها بالصورة يحدّد نوعية هذه المعاني ويحصر دلالتها ضمن ما هو مقصود للتعبير عنه من قبل المخرج، وهنا تأتي الإشارة إلى أن الموسيقى كرمز من رموز التعبير تستعمل في السينما لعدة أغراض من بينها تعميق الصورة، وهي الموسيقى الوصفية التي تستخدم كمعادل حرفي للصورة، وكذلك تستخدم لإثارة التباين والتأكيد فتكون مصدرا مستقلا للمعلومات وهي أيضا أداة للتوقع وللإيحاء بالمكان والزمان وغير ذلك من الأغراض المتعددة التي تؤدي معانيها القطع الموسيقية.[1]

و وظيفة الموسيقى فيما يتعلق بالشخصيات تتمثل في تحديد معالمها والتعبير عن نفسيتها وذلك باستخدام القطع المتكرّرة، وهي كعلامة دالة إن تكررت قطعة موسيقية مع شخصية ما يستدل بها المتفرج باكتساب الخبرة على وجود البطل، و بالنسبة لتحديد معالم الشخصية فإن الإيقاع الموسيقي والحالة النفسية التي تثيرها القطعة الموسيقية يعطيان الانطباع بحالة الشخصية المرافقة لها في الصورة وبمستواها الاجتماعي والثقافي.[2]

---

[1] -أنظر يحي عزمي، م.س - ص 25، 26، 27، 28.

[2] أنظر: م.ن ، ص 32-33.

وقد استخدم العقاد هذه الموسيقى الدلالية الخاصة بالبطل في مواضع لقطات متكررة يكتشف المتفرج بتكرارها أنها خاصة بالبطل وعلامة من وجوده، وأوّل استخدام لهذا المقطع الموسيقي في اللقطة التي تكون فيها النبي حاضرة، وذلك في مشهد الكعبة عندما يقوم المخرج بعرض ه، ويصل إلى أبي لهب،[1] ليتكرّر ذلك في غار حراء،[2] و في اللقطة التي ها النبي﴿ص﴾ مع عمه أبي طالب،[3] وبهذا التكرار تكتسب هذه القطعة لمحدّدة في الصورة وهي ملازمة لعنصر متكرّر في الفيلم يحدد معناها دلالتها في الإشارة إلى وجود شخصية غير مرئية يوحي بمعانيها عية والنفسية، و الإيقاع البطيء للموسيقى وهدوئها ورزانتها يوحي بقوة ة ورزانتها وحكمتها، وهي أيضا مشبّعة بمعاني الرأفة والحنين وهو ما ميّز النبي﴿ص﴾، بحيث تعطي للمشاهد انطباعا عميقا حول هذه الشخصية ليها شدّا حتى تحن إلى رؤيته.

- صوت السرد الخارجي (الرّاوي):

تبيّن فيما قبل أين يمكن استعمال صوت السرد الخارجي وما هي ي التي يستعمل لأجلها، وهو إذ تكمن وظيفته في شرح وتوضيح ما لا لصورة، فإنه بذلك يعتبر وسيلة مثلى للدلالة على الشخصيات والأحداث اوزها الصورة وفي **الرسالة** استعمل الراوي باستمرار لأغراض عدة للسرد واختصار الأحداث والمواقف التاريخية لسيرة **الرسول** وكذلك نتقالات الزمانية والمكانية، وهو كوسيلة فنية تنظمّ إلى مجموعة أخرى من عبر نظام مدروس لتعويض حوار الشخصية الغائبة، وذلك في المواقف

مصطفى العقاد،م س، 11د. و0ثا

م.ن 13 د و54 ثا.

، 34د، 23 ثا.

التي يكون فيها النبي وحده، أو مع شخصية أخرى هي أيضا مختفية في الصورة والمثال الأول لذلك هو غياب الصورة تماما في لقطة انتقالية يغشاها الظلام أين يتدخل الراوي لقراءة أول ما نزل من الوحي وذلك لعدم قدرة المخرج على استعمال شخصية أخرى في سرد هذه الحادثة، لأن الحوار في غار حراء دار بين النبي﴿ص﴾ وجبريل وهو موقف لا يمكن تجسيده، وإلى جانب صوت الراوي هناك عناصر أخرى تدلّ على أن حدثا ما يدور في الغار مثل حركة الترافلينغ الأمامي التي تقوم بها الكاميرا إلى جانب الموسيقى.[1]

و من أهم الغايات التي يستعمل لأجلها الراوي تفسير الغموض الذي يشوب الصورة، فهو بذلك وسيلة لتوجيه المعنى وحصر التأويلات عند المتفرج لما تكتسبه الصورة الفيلمية من تعدد الرؤى وتوليد المعاني، ففي الصور التي تكون واضحة تجمع الكثير من العلامات التي تحصر المعنى المراد يكون مشكل تكاثر المعاني غير وارد، بينما يطرح نفسه في حال نقص الصورة من العلامات التي توجّه المعنى وتحصره، حيث أن عدم تدخّل الراوي يجعل الصورة مجرّدة وغير واضحة فتعطي أكثر من دلالة وتفسير لدى المتلقي إلى أن يتدخل صوت السرد الخارجي ليحدد أنواع هذه التفسيرات وحصرها وهذا يبدو أكثر وضوحا في مشهد غار ثور،[2] وفي هذا السياق يقول: **رولاند بارث Roland.Barthes:** "كل الصور متعددة المعاني، فإنها تتضمن من بين ما ترمز إليه (الدال) سلسلة عائمة من المدلول عليه، فيستطيع القارئ أن يختار بعضها ويتجاهل الأخريات"،[3] ثم يعلّق قائلا: "ويطرح تعدد المعاني قضية المعنى... ومن هنا فإن في كل مجتمع مختلف التقنيات التي تتطور بهدف تثبيت السلسلة العائمة من المدلول عليه بطريقة

---

[1] -أنظر مصطفى العقاد، م.س، 14 د.

[2] -أنظر: م.ن 1 سا، 16 د. 33 ثا.

[3] - أنظر: -أرنست لندرجن، م.س، ص 214.

ما، لكي تقاوم حول الإشارات غير المحددة، والرسالة اللغوية هي إحدى هذه التقنيات"[1].

3- الديكور والحوارات الثنائية:

يحيلنا الديكور في الصورة ومواضع الشخصيات بشكل غير مباشر إلى أماكن الشخصيات التي لا تستطيع الظهور، وهذه من التقنيات المستعملة أيضا في المسرح، إذ يظهر مكان الشخصية المختفية من خلال انفعالات الشخصيات الأخرى كأن تخاطبها أو تتحرك نحوها أو بعيدا عنها.[2]

وتتلازم في ذلك مواضع الشخصيات والديكور إلى جانب الحوار الثنائي كعناصر مجتمعة تدل على مكان الشخصية المختفية، فمثلا يتبيّن موضع **النبي﴿ص﴾** في مشهد (الطائف) بعد أن يخرجه أهلها من خلال حوار ثنائي بين الفتى النصراني وزيد بن حارثة،[3] وكذلك في المعارك يحيل الديكور المتمثل في العريش إلى مكان **النبي﴿ص﴾**،[4] وفيما يخص انفعالات الشخصيات يأتي مشهد اقتحام الكعبة عند الجهر بالدعوة.[5]

يتبين من خلال هذا أن الفيلم وهو يعرض حياة النبوّة للرسول الكريم لم يتنازل عن إبقائه داخل إطاره المقدّس، فإن كانت بعض الأفلام العالمية كما ذكرنا قد أظهرت بعض الأنبياء ضمن منظومة من القوانين البصرية تحاول من خلالها حماية شخصياتها من الانتقاص أو الإساءة، كأن تصوّر **النبي** من الخلف أو بلقطة ضد هابطة حتى تبقى في مستوى أعلى، أو الإبتعاد عن تصوير ملامح الوجه باللّقطة الكبيرة أو الكبيرة جدا، أو حتى على مستوى حواراتها حين لا تتكلم إلا بكلام من الكتاب المقدس، فإن العقاد قد بذل من الجهد السينمائي ما

---

[1] - أنظر: أرنست لندرجن -م.س، ص 214.

[2] - جيلين ويلسون، م.س، ص 223-224.

[3] -أنظر مصطفى العقاد،م.س، 1سا 5 د. و13 ثا.

[4] -أنظر: ملحق الصور – شكل 11

[5] -أنظر : مصطفى العقاد – م س - 38د. 23ثا.

وضعه بين ميزتين، أولهما أنه ابتعد عن إظهار **النبي**﴿ص﴾ وآل بيته وأصحابه العشرة المبشرين بالجنة التزاما بما تفرضه الرقابة والفتوى في البلاد العربية، أما الميزة الثانية فإنه حافظ على الدور الأكبر والشاقّ الذي سلكه **النبي** الكريم في نشر دعوته.

إن القراءة في مضامين الفيلم فيما يخصّ البطل تجعل من **النبي**﴿ص﴾ رغم غيابه الصوري الشخصية الأولى التي تحرّك الأحداث، ولكن هذا الغياب كان لابدّ و أن يؤثّر على البناء السردي للفيلم ويضعف من مستواه الفني لولا أن المخرج استعان في تعويض هذا الغياب بحضور شخصية أخرى تجلّت فيها ملامح القوة والشجاعة والبذل في سبيل نشر الدعوة، وهي شخصية حمزة بن عبد المطلب عمّ الرسول الكريم على اعتبار أن المخرج ممنوع من إظهار أقرب المقربين إليه من أصحابه، ليجعل من صلة القرابة التي تربط بين حمزة والنبي، مبرّرا قويّا لتحميل هذه الشخصية الملامح والسّمات التي تنعكس مباشرة في سمات **النبي** إضافة إلى ما عرف عن حمزة بن عبد المطلب من القوة والبسالة لوضعه كبطل ملحمي يحمل نفس خصائص البطل في السينما الأمريكية التي تعتمد أسلوب المواجهة والصدام في الأفلام التاريخية، وتتجلى هذه الاستعاضة من خلال المواقف الصدامية البارزة في المرحلة الأولى من الفيلم منذ ظهور حمزة على الصورة إلى استشهاده في غزوة أحد، فقد تزامن خروج المسلمين في الجهر بالدعوة مع ظهوره في أول مواجهة صدامية مباشرة بين المسلمين والكفار لتكون بداية القسم الملحمي من زمن الفيلم، هذه المواجهات التي خاضها المسلمون مع أعدائهم كان لابدّ أن تتمّ في حضور شخصية قائدة تتجلى فيها إرادة المسلمين وقوّتهم الروحية، فحمزة ناب عن **النبي** الغائب في الفيلم صوريا طيلة مراحل المواجهة، غير أن هذا لا ينفي كون الشخصية الغائبة المتمثلة في **النبي** هي الشخصية المحورية داخل مضامين العرض، إذ أن البطولة لا تتحدّد فقط بالظهور الصوري بل بعناصر

متعددة كما ذكرنا سابقا وهي نفسها التي تتوفر في شخصية النبي الحاضرة بمعناها دون شكلها.

المبحث الثاني

"يوسف" صورة النبي المغيب قداسة

يتّخذ هذا المبحث من النبي **يوسف** عليه السلام مرجعا للمقارنة بينه وبين بطل فيلم **المهاجر** على اعتبار أن القصة الفيلمية مستلهمة من القرآن الكريم بالإشارة إلى نقاط التقاطع التي يلتقي فيها **يوسف النبي** مع رام بطل الفيلم وكذلك يتتبّع المبحث الآثار المتكررة لانحراف القصة عن إطارها الديني من خلال دراسة الأبعاد المختلفة للبطل رام وملامحه التي بدت في الفيلم كأي شخصية عادية لا تحيطها القداسة ولا تقترب من نزاهة الأنبياء.

1- موقع البطل من القصة الدينية :

حدد شاهين أبعاد بطله من خلال جملة من العناصر السينمائية ووضعها ضمن مجموعة من الإحالات داخل القصة بغية تحميلها الأفكار المعاصرة والقضايا الذاتية التي تتعلق بشخصية المخرج، وذلك بإلغاء كل ما له دلالة على البعد القداسي للشخصية واستبداله بما هو كفيل بوضعها داخل منظومة من العلاقات والمواقف والأحداث المألوفة والطبيعية، ومن الملاحظ أن القصة تتشابه شكلا مع قصة النبي **يوسف عليه السلام** إلا أنهما تبتعدان في المضمون، وهذا ما قد تبين من خلال المبحث الذي تتبع آثار القصة الدينية في فيلم **المهاجر** وإذا حاولنا تتبع البطل وموقعه من العناصر التي تشير إلى رتبة النبوّة وخصائص الشخصية المقدّسة ينبغي أن نتّجه أولا إلى دراسة أبعاد الشخصية البطلة كما حددها شاهين بوسائله السينمائية و الفكرية المستعملة.

يمثل فيلم **المهاجر** جرأة أخرى مكررة من يوسف شاهين في التعامل مع الشخصيات التاريخية، وكما هو معروف عن هذا المخرج في تمرّده عن سلطة التاريخ وتغلغله في أعماق الحوادث والشخصيات التاريخية ليضفي عليها ذاتيته ورؤيته إلى الحياة وسرد الكثير عن سيرته الذاتية وواقعه المعاصر، فالتاريخ بالنسبة إليه ليس إلاّ مطيّة يستعملها لبلوغ أغراضه وأهدافه وترويج أفكاره، وهذا الموقف من التاريخ يؤدي به إلى إخراج الشخصيات من إطارها الذي تميّزت به إلى

الإطار الذي يلائم ويحمل رؤية المخرج [1] ، وقد سبق وأن أخرج شاهين فيلم المصير قصة عن ابن رشد الذي وضعه ضمن مجموعة من العلاقات والحوادث التي تومئ إلى عصرنا الحالي، وألبسه لباس المثقف المعاصر بكل مزاياه الحضارية المعاصرة المتفتحة ليطرح من خلاله إشكالية المثقف مع السلطة ومع المجتمع، فكثيرة هي اللقطات التي يتساءل من خلالها المتفرج هل هذا هو حقا ابن رشد الفيلسوف المسلم وقاضي القضاة في قرطبة وفقيهها ؟[2].

يتشكّل السؤال وتحدث الإجابة عندما يعرف أن كاتب السيناريو والمخرج هو يوسف شاهين، ومن خلال هذا التوجّه المعروف عنه يصير الأمر أكثر إثارة عندما يتناول في فيلمه قصة مستوحاة من المقدس، أين تتدخل الرقابة وتثار الحساسيات وتجلب الكثير من الاهتمام على مستوى النقد والفكر، خاصة إذا علم أن الفيلم قد وجد حظّه من تعصب الرقابة ومتابعة المحاكم في مصر بتهمة تجسيد شخص **النبي يوسف** عليه السلام، وعلى الرغم من أنه نفى صلة الفيلم بقصة النبي وبرّر التشابه الموجود بينهما لكون الفيلم يحكي سيرته الذاتية وهي قريبة من حياة **النبي يوسف** عليه السلام، وعليه فتشابههما ينطلق من التشابه الموجود بين حياة أي شخص وحياة نبي من الأنبياء،[3] ولكن كيف نفسّر الإحالات التاريخية والملامح الشخصية التي تضع رام في نفس المرجعية القبلية لهذا النبي؟ والإحالات التي تحطّه ضمن مجتمع بني إسرائيل في الزمن القديم، ونقصد بذلك المكان الذي تعيش فيه قبيلة رام والتحية التي حيا بها أباه، ثم أين نضع الأحداث المنتمية إلى أصل القصة التاريخية في سيرة يوسف شاهين الذاتية أي بالمعنى : هل تعرض شاهين في حياته إلى حادثة الإغواء بالشكل الذي جاء في

---

[1] أنظر : سمير فريد ، م س- ص 109.

[2] أنظر : وليد شميط –م س – ص 97.

[3] أنظر : م ن – ص 226.

الفيلم أو لاقى قسوة من إخوته أدّت إلى محاولة قتله، أم بيع شاهين في أمريكا لينتقل من حياة العبيد إلى زمرة الصفوة ...؟

تستدعي هذه التساؤلات في رمّتها سؤالا آخر يخص بطل الفيلم الذي سار في الفعل بين شاهين **والنبي يوسف** وهو كيف نقل المخرج النبي إلى الصورة التي ظهر بها في الفيلم ؟ وما هي الخصائص الغائبة عن هذه الشخصية المقدسة ؟

إن الصورة التي ظهر عليها رام في الفيلم تذكّر المشاهد بما حصل مع **النبي عيسى المسيح** في فيلم **الإغواء الأخير للمسيح** للمخرج مارتن سكور سيز والذي أظهر فيه النبي في مشهد طويل يعيش حياة طبيعية خالية من القداسة وأثار النبوة، ولكن الفرق بين **يوسف في المهاجر و عيسى في الإغواء الأخير للمسيح** يكمن في شيء جوهري، هو أن **يوسف** ظهر باسم مغاير وضمن أحداث دخيلة وفي زمن متزحزح خارج عن إطار القصة الدينية في كثير من العناصر، أما **عيسى ابن مريم** فقد ظهر بهذا الشكل كونه **عيسى النبي** بكل ملامحه التاريخية والدينية، وقد اتخذ شاهين من هذا الانفلات مرتكزا لعرض شخصيته لا على أنها **النبي يوسف** ولكن كشخصية متخيّلة وظّفت لتحكي سيرته الذاتية، ويمكن عرض صورة البطل ضمن العناصر التالية:

1- الصورة :

تحمل الصورة بطبيعتها القابلة لتجميع عدد كبير من المعلومات خاصيّتي التصريح أو التورية، إما أن تعبّر عن الموضوع بشكل صريح أو ترمز إليه، وتخضع في هذه الحالة إلى فتح المجال أمام الفرضيات والتساؤل والقراءة المتعددة، لتفتح هذه القراءة بدورها المجال أمام تفكيك العناصر الموجودة داخل إطار الصورة والبحث عن معانيها ضمن سياقها السردي في اللقطة الواحدة

أو مجموعة من اللقطات،[1] و لكي نصل إلى تحديد الصورة التي ظهر عليها رام سنحاول قراءة مضامين الصور من خلال اللّقطات المستعملة و المواضيع التي تطرحها.

أ-اللقطات :

تكتسي اللقطة أهمية كبيرة بما أنّها الوحدة الأساسية في تكوين الفيلم على اعتبار أن الفيلم في حد ذاته هو تتابع لقطات، فهي بثقلها داخل منظومة اللغة البصرية بمثابة الكلمة في تكوين نص لفظي [2]، بحيث أنها تحمل في ثناياها خطابا ما كما يعبر عنه **جون بيير لوفابر** "إنها صورة محمّلة بفكرة أو إحساس سجلت ما بين لحظتي تشغيل وإيقاف آلة الكاميرا".[3]

اللقطة إذن هي أحد المفاهيم الأساسية بالنسبة للخطاب السينماتوغرافي فبالإضافة إلى معلوماتها المتضمّنة داخل الصورة فإنها في طبيعتها تؤدي دورا خطابيا من خلال تعدد زوايا الرؤيا فيها، فاختلاف أنواع اللقطات يحمل أيضا اختلافا ضمنيا في الأفكار على اعتبار أنها تحدّد مستوى الشخصيات وأبعادها وتظهر الحدث وفق فكرة وإرادة المخرج بما ينطبق مع تصوّره للواقعة أو الشخصية [4] .

وفيما يخص الشخصية فإن اللقطة من خلال زاوية الرؤيا المختارة تعطي قدرا كبيرا في الكشف عن معالمها، وكما رأينا سابقا فإن تناول الشخصيات في الصورة خاصة ذات القيمة الاجتماعية أو الدينية لا يتم بشكل تلقائي، وإنما يسير وفق ما تكتسيه هذه الشخصية من أهمية وموقعها داخل الحدث الدرامي، بحيث

---

[1] أنظر : جاك اومون وميشيل ماري – تحليل الأفلام –ت: أنطوان حمصي –منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما – دمشق –1999 ص 69..

[2] Jean- pierre lefebre – www.page.infinit .net

[3] Pierre lefebre –sociologie de cinema – edit aubier monteigne – paris 1977 p 155.

[4] أنظر : Pascal bonitzer- le champ aveugle essai sur le cinema – gallimard –France- 1982-p16.

تعبّر عن مستواها ونفسيتها وموقعها وحتى رتبتها، ومن خلال هذا يتسنى لنا أن نموقع البطل رام اجتماعيا ونفسيا وفكريا بالتعرض إلى مختلف اللقطات بتعدد زوايا الرؤيا فيها ونكشف عن أبعاده من خلال أمثلة عن ذلك .

نلاحظ أن البطل قد عرض في الفيلم بمختلف زوايا الرؤيا وأنواع اللقطات ابتداء من اللقطة العامة التي تضع المشاهد أمام اكتشاف مكان الحدث والوضعية العامة التي يقع فيها الفعل، وبها يضع المخرج شخصياته ضمن حيّز مكاني ليحدد به علاقة الشخصيات بالمكان عن طريق تتابع اللقطات [1]، ورام في المهاجر يرتبط بثلاثة أماكن عرضها المخرج عبر اللقطات العامة في كل مرة ليعبر من خلالها عن الانتقالات المكانية للبطل طوال مسار القصة، فكلما كان المكان جديدا على البطل كلّما عرض علينا بلقطة عامة كما هو الحال بالنسبة للقطة التي تعرض رام وسط الصحراء والبيئة القاسية في بداية الفيلم، فهي تعطي علاقة بين قسوة الطبيعة المعبّر عنها بالعاصفة ووقوف رام أمام هذا الهيجان الطبيعي القادم من بعيد، فهي إذ تعبر بصراحة عن حالة الطبيعة التي هي ميزة للأرض التي يعيش فيها فهي أيضا تحوي في طياتها تعبيرا عن المستقبل الذي يواجه البطل ومغامرته ابتداء من تآمر إخوته عليه[2].

و للتعبير أيضا عن مشقة الرحلة التي يسلكها رام وطولها في لقطة عامة تعرض القافلة في رحلتها إلى الشاطئ في وسط صحراء تظهر شساعتها وعزلة القافلة وهي تواصل طريقها [3] ، وفي سياق التعريف بالأماكن الجديدة عن طريق اللقطات العامة تظهر لقطة دخول رام إلى مصر للمرة الأولى، أين تعبر عن دخوله إلى المدينة والحضارة بما تحمله هذه الصورة من متغيرات، فاللقطات العامة

---

[1] أنظر : A.dhavré –www.eicar-international.com

[2] أنظر : ملحق الصور – شكل 12

[3] أنظر : م ن – شكل 13

في الصحراء تعبر عن الجفاف والعزلة والقساوة والبدو بينما هذه الصورة تدخل البطل ضمن تغيّر مكاني وحضاري واجتماعي[1].

أحالت اللقطات العامة في أغلبها إلى هذه المعاني التي ترافق رحلة ومسيرة البطل، بينما كانت اللقطات نصف العامة توضح علاقته بالوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، من خلال عرضه مع مجموعة من الشخصيات، واللّقطة نصف العامة إذ توضح الفعل وتبرز أبعاد الشخصيات اجتماعيا ودراميا وتعطي تحديدا للمكان الذي يدور فيه الحدث بشكل أقل اتساعا من اللقطة العامة[2]، تدفعنا إلى تناول بعض منها التي أظهرت البطل في مستويات معينة، كوجوده في مستوى أعلى من الشخصيات الموجودة معه وهو يقرأ الكتابة الموجودة على الورق ثم على الجدران لتعطي انطباعا حول تفوق البطل العلمي[3]، وفي هذا السياق نلمس تقاطعا للبطل مع ما ورد عن **النبي يوسف** عليه السلام من إتقانه للّغات فقد ذكر ابن كثير عن ما يحكى في قصة **يوسف** أنه كان يتقن لغات متعددة وقد أظهر ذلك عندما كلّم الملك، ولكن تفترق الشخصيات في أسباب هذا التحصيل العلمي، فيوسف إن كان كلّم الملك بلغات متعددة فهو من دلائل نبوّته وفي حداثة سنه يكون قد نال ذلك من الوحي[4]، أمّا رام فإنه علّل تكلمه للّغة المصرية بسبب طبيعي يعود إلى كون صديق أبيه هو الذي علّمه لأنه كان يتردّد على مصر وعاش فيها زمنا.

ومما عبرت عنه اللقطات نصف العامة أيضا تحول الشخصية إلى مركزها الجديد في نهاية الفيلم، حيث أصبح من مقرّبي الملك و مسؤولا عن الزراعة وهو

---

[1] أنظر: يوسف شاهين – م س – 28د 56ثا .

[2] أنظر: www.education.domicinadlx.com

[3] أنظر: يوسف شاهين – م س 31د-41ثا.

[4] أنظر: أبو الفداء الحافظ ابن كثير – م س – ص 200.

يظهر في مستوى أعلى من الشخصيات الموجودة معه المتمثلة في إخوته حيث يظهر التفاضل الصوري بينه وبين إخوته بمركزه الجديد [1].

هذه اللقطات توضح في مجملها التحولات التي تطرأ على البطل في مسار القصة، كما توجد لقطات أخرى توحي أيضا بأبعاد الشخصية النفسية وهي تتشكل في اللقطة الكبيرة التي توضح ملامح الوجه بشكل دقيق، توحي بالحالة التي تعيشها الشخصية في وضعية ما كما هو الحال في المشهد الأول عندما يجلده إخوته[2]، فهذه اللقطة تعبر عن الألم مصحوبا بالصمود والصبر لمعاملة إخوته وقد تعددت اللقطات الكبيرة التي تركز على وجه البطل لتعطي معان مختلفة حسب الحالات التي اعترته، كأن يعبر المخرج من خلالها عن حدة الموقف في آخر الفيلم عندما يلتقي بإخوته، فتأتي اللقطات الكبيرة متتابعة على وجوه إخوته ثم وجهه هو، نستشف من خلال هذا التتابع طول المدة الزمنية التي مرت عليهم وكذلك الفارق الذي حصل خلالها في الملامح والوضعيات[3]، وهنا أخذت اللقطة الكبيرة خاصية إظهار الملامح والتغيرات التي طرأت على الشخصيات خاصة البطل لتؤكد على أن إخوة رام لم يعرفوا أخاهم من منطلق هذه التغيرات أولا ولكونهم قابلوه وهو في مركز غير الذي كان فيه بينهم ، وأيضا أظهر المخرج ملامح الخوف على وجوههم من خلال اللقطة الكبيرة قبل أن يعرّفهم بنفسه [4].

ومن خلال اللقطات الكبيرة جدا تظهر الملامح الأكثر خصوصية في البطل عندما يظهر بشكل أكبر حدة الانفعالات التي تربطه بالشخصيات الأخرى ويظهر هنا المشهد الذي يلتقي فيه رام و اميهار و سميث، الذي فصلت فيه اللقطة الكبيرة جدا بإبراز ملامح جسد البطل ومظاهر الإغواء فيه مصحوبا بانعكاس

---

[1] أنظر : ملحق الصور – شكل 14

[2] أنظر : م ن – شكل 15

[3] أنظر م ن .1سا-50د-19ثا

[4] أنظر م ن .1سا-44د-48ثا

الضوء الأحمر للمشعل على جسده، كرمز لانفعال الشخصية المقابلة ورغبتها في البطل، ثم يؤكد إعجابه بها ببقائه في نفس المشهد ينظر إليها ثم بحديثه عنها في المشهد الموالي [1].

ويعمل هذا النوع من اللقطات على لفت الانتباه إلى موقف ما يؤكد على قوته الدرامية وحدة انفعالات الشخصية، وتوظف أيضا للتشويق وإبراز أدق التفاصيل في الحدث.

إن المخرج قد استعمل مختلف أنواع اللقطات في تصوير البطل والأحداث المتعلقة به ، كما أنه تناوله من مختلف زوايا النظر، ليظهر بذلك كأي بطل سينمائي، فالمواقف و الوضعيات والحالات النفسية والعلاقات الدرامية هي التي تحدد نوع اللقطة أو زاوية النظر، فليست له خصوصية تجعل ظهوره من زاوية ما ممنوعا، ونحن ذكرنا أن الشخصيات المقدّسة كان الكثير من المخرجين يتجنبون تصويرها بأنواع معينة من اللقطات حتى لا تقلل من قيمتها، كما كانوا يتجنبون إظهار التفاصيل في ملامح الوجه والجسد، فإن كان البطل طبيعيا خلال ظهوره من مختلف المستويات فإننا سنحاول الكشف عن خصائصه من خلال المعاني التي تضمنتها بعض المشاهد .

ب –المشاهد :

تخضع المعاني التي تضمنتها الصورة إلى مجموعة الصور المرافقة ولا يمكن دراستها إلا في سياقها الذي جاءت فيه حتى نستطيع الكشف عن بعض ملامح البطل في الفيلم وذلك من اتخاذ بعض المشاهد أرضية لهذه الدراسة المتواضعة فالفيلم هو وحدة متجانسة من مجموع العناصر التي تشكله والصورة وحدها تتضمن أيضا مجموعة من الموضوعات التي تحدد مغزاها وتحصر أفكارها، ويعتمد هذا الكشف على وصف بعض الصور التي تضع البطل داخل مجموعة من

[1] أنظر : يوسف شاهين – م س - .48د-00ث.

الدلالات التي تصنّفه وتعطي صورة واضحة عنه داخل سياق الفيلم، ويتسنّى ذلك من خلال ملاحظة المشاهد منعزلة أو مرتبطة بمشاهد أخرى .

يعبّر المشهد الذي يظهر رام وهو ينظر إلى القمر متبوعا بحواره مع أبيه عن بعد اجتماعي يخص البطل كونه يتيم الأم يعيش حالة الاشتياق والحنين إليها ووضعها في صورة القمر مرتبط بالقصة الدينية من خلال الرؤيا التي رآها **النبي يوسف** وقصها على أبيه لأن القمر يرمز فيها إلى أمه، هنا يخرج البطل عن إحدى الدلائل المتعلقة بنبوة **يوسف** التي أظهرت **ليعقوب** عليه السلام ما سيكون من حال ابنه مستقبلا[1]، وهذا المشهد من الفيلم يبعد تماما البطل عن الصيغة الدينية فهو يشبّه القمر بأمّه صفة وجمالا، بينما عند **يوسف** هو رمزها الذي رآه في المنام.

وفي سياق تركيز المخرج على الدوافع النفسية والاجتماعية التي تسير البطل وتدفع الفعل والأحداث نفس المشهد الذي يعرب فيه رام عن رغبته في الهجرة إلى مصر بغية تعلم الزراعة حتى يقي أهله وقبيلته شر المجاعة وريح الجنوب، فإن كان الدافع طبيعيا متمثّلا في طلب العلم فإنه يعطي ميزة أخرى للبطل متمثلة في ذكائه وتفكيره الذي يجعله في المشهد الذي يليه يعلم بقدوم العاصفة قبل وصولها وهذه الميزة هي من بين الأسباب التي جعلته محبوبا لأبيه ومبغضا عند إخوته [2]، وهي تمثل الكفاءة والتفاضل بين الإخوة في الملكات والعلم وهو من الدوافع الطبيعية والقوية للحسد.

كما تظهر رغبة رام القوية في الوصول إلى مصر وتعلم الزراعة من خلال المشهد الذي يطير فيه رام فرحا عندما أخبره أصحاب السفينة أنّهم سيبيعونه إلى القائد العام للجيش في مصر، لتطفو على الشخصية مشاعر الفرح بدل الحزن لأنّه

---

[1] أنظر: أبو الفداء الحافظ ابن كثير – م س – ص 188.

[2] أنظر : يوسف شاهين – م س – 06 د 40 ثا .

يسير نحو تحقيق رغبته حتى وإن عاش حياة العبيد،[1] و يدعم هذا الدافع والإحساس المشهد الذي يليه وهو يباع فهو يسعى بنفسه كي يوجد عبدا عند قائد الجيوش.

يبدو البطل ضمن العرض الذي أظهرته الصورة في سياق علاقاته مع الشخصيات الأخرى بطلا دراميا عاديا يتميّز بالوفاء والإخلاص والطموح يسعى وراء هدف نبيل، تتخلل مسيرته مجموعة من الحوادث العارضة التي تقف أمام تحقيق طموحه وهي أغلبها تتمثل في ضغوط نفسية بتأثير الشخصيات المرافقة، هذا الطموح الذي تدفعه الرغبة القوية في تعلم الزراعة يكون حائلا دون انصياعه إلى مغريات الطريق الذي يسلكه، كما تمثّل محورا أساسيا ومرتكزا لجعل البطل طبيعيا بعيدا عن البعد الديني أو الأسطوري سوى أنه يظهر ديانته الموحدة دون الدعوة إليها، إن مشاهد الجدّ والتعب والشقاء الذي يظهر عليها رام في الصحراء وهو يتعلم الزراعة تحيل إلى الحياة والمسلك الطبيعي الذي يسلكه في طريقه أين يفترق عن **النبي يوسف** في هذه النقطة، فإن كان الأنبياء أصحاب وحي يتلقون العلم عن طريقه فإن **يوسف النبي** قد تلقى علمه ونبوءته أيضا من هذه الوجهة بدليل قوله تعالى:﴿فلما بلغ أشدّه آتيناه حكما وعلما وكذلك نجزي المحسنين ﴾[2]

ينطبق هذا الابتعاد عن معالم النبوّة تماما على خصائص السينما الواقعية التي تبتعد بدورها عن إظهار الأبطال العجائبين أسطوريا وتاريخيا أو عرض الحوادث الغير طبيعية التي هي من ميزة الأنبياء وحياتهم، لأنّ مسارها يتعلق بالإرادة الإلهية وهم مسلمون لها، إن كفاح رام ومثابرته من أجل تعلم الزراعة يقابله في الموضوع الديني صمود **يوسف** وصبره رضا منه بقضاء ربّه وقدره وقد أشرنا في السابق إلى خروج شخصية رام عن الدلائل التي تحمل معاني النبوة

---

[1] انظر : يوسف شاهين – م س - 28د 50ثا .

[2] القرآن الكريم – سورة يوسف – الآية 22.

كالرؤيا التي اختص **يوسف النبي** بتعبيرها، فهي علم من العلوم اللدنية التي علمها له ربه، كانت سببا مباشرا في خروجه من السجن وبلوغه منزلته بجوار الملك، يقابلها في الفيلم العلم بالزراعة بعد المشقة في طلبه من قبل البطل وهي سبب أيضا لتقربه من الملك، فالفاصل بينهما هو أنّ علم **يوسف** الذي اختص به كان ربّانيا متعلقا بالوحي كونه نبي و أما علم رام فهو طبيعي ناله بالجهد والتعلم والخبرة.

فالمشاهد التي عرضت البطل في شكله الدنيوي تعتريه المشاعر والأحاسيس التي تعتري البشر جميعا هي مواقف أيضا تصنّفه نوعيا، كالمشهد الذي نرى فيه رام يتقلّب في فراشه بمحرك جنسي داخلي ينتابه حتى يمنعه من النوم وذلك بعد مشهد معبد الإله آتون أين بدا إعجابه بسميث واضحا، نراه وهو يتقلب إلى جانب شمعة تشتعل ترمز إلى الدافع والرغبة الجنسية التي تشتعل بداخله، يقوم بعدها ليطفئ الشمعة وكأنه يطفئ ما بداخله غير أن هذا الإحساس لا يدعه إلا عندما يرمي نفسه في الماء تعبيرا عن قوة هذا الإحساس ورفضه الداخلي للانصياع له.[1]

هذا الر فض بدوره يبرره المشهد الذي يليه مع الوزير حين يصرح له برغبته الوحيدة وهي التعلم وأنه لا يريد أي عائق مهما كان نوعه في الطريق غير أن وجوده وسط الهواجس النفسية والرغبات الجنسية تجعله أيضا بعيدا عن الصورة التي ينبغي أن يظهر عليها الأنبياء، فهذه صورة من صور فصل هذه الشخصية عن أصلها الديني، كما هو واضح في مشاهد أخرى أين نرى أنه يسقط نسبيا في جماح رغباته الغريزية كمشهد رام وسميث في الصحراء،[2] والمشهد الذي يحيل إلى الموقف الذي مرّ به **النبي يوسف** مع زليخة امرأة العزيز

---

[1] أنظر : يوسف شاهين – م س 1 سا 10 د 00 ثا .

[2] أنظر : م ن

فهذا المشهد الأخير يؤكد على صفة أخرى من صفات البطل (الوفاء) يتنازل عن غريزته بعد أن يباشر فيها وفاء للقائد اميهار، فهذه الصورة التي عرضت بشكل مغر من قبل رام و سميث أيضا بعيدة في بدايتها عن صورة النبي الذي يمنعه مقامه ورتبته من الرضوخ إلى رغبة أو دافع كهذا ولو للحظة واحدة، وهو ما دفع بالمفسّرين إلى القول أن يوسف لم يقبل أبدا على مباشرة امرأة العزيز لأنه يلحقه ما يلحق بغيره من الأنبياء من العصمة والتراهة.[1]

إن هذا العرض لبطل طبيعي يتخذ مواقفه من منطلق طبيعي أيضا لا علاقة له بالمعتقد ولا بالدين يدفعه إلى الظهور في صورة مختلفة حتى الساخرة منها كالمشهد الذي يعمل فيه رام في غرفة التحنيط أين يظهر بشكل هزلي ساخر حين يغمى عليه عندما يرى الأموات،[2] ومشاهد ساخرة أخرى كالمشهد الذي يسقط فيه ويدخل مع المدخل السري،[3] و مثل هذه المشاهد كثير بدرجات متفاوتة أعطته طابعا مميزا للشخصية الحيوية القريبة من الأبطال الكوميديين.

فأغلب المشاهد التي تعبر عن الأبعاد النفسية للبطل وتوضح بحدة المواقف الدرامية الساخنة كانت تمر في صمت من خلال الصورة فقط، ذلك لما يتأتّى للسينما من خصائص تميزها عن غيرها من الفنون، ففضلا على أنها نشأت صامتة فإنها الآن يمكن استغلال فترات الصمت فيها للتعبير بقوة عن حدة المواقف الدرامية باستعمال مختلف زوايا التصوير وتأثير الإضاءة و الألوان وأداء الممثل تظهر الصورة أكثر تأثيرا لأنها تعبر عن حالات نفسية داخلية [4] كما في بعض

---

[1] أنظر : أبو الفضل القاضي عياض –الشفا بتعريف حقوق المصطفى – المكتبة العصرية – بيروت 2004 ص 356.

[2] أنظر : ملحق الصور – شكل 16

[3] أنظر : مصطفى العقاد – م س – 37 د 31 ثا .

[4] أنظر :رالف ستيفسون –جاك دوبري –السينما فنا –ت: خالد حداد –منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما –دمشق -1993 ص 233.

المشاهد التي علّقنا عليها، غير أن هذا المنظور الذي خص به المخرج بطلـــه لـــه دعائم أخرى كاللّغة.

3- الحوار:

نقصد بالحوار الذي نريده بالدراسة هو ذلك الذي يكشف عن طبقة البطل ودوافعه وموقفه وحالاته النفسية، فكثيرة هي الحوارات الموظفة لهذه الأغراض فالمخرج أبعد عن بطل فيلمه شبهة التطابق مع ميزات البطل الـــديني عنـــدما يسأله أخوه سالم " اللي في بطن بسمة ولد ولا كمان بنت " فيجيبه رام " أنا حاسس إنو ولد "،[1] بعد هذا التصريح من البطل بإحساسه يكون المولود الذي تضعه بسمة بنتا، ليجعل من هذا التنبؤ إحساسا وتخمينا كاذبا لا علاقـــة لـــه بالاطلاع على بعض الغيب الذي له أبعاد دينية، كما يعبر البطل عن مجمـــل المشاعر والنزوات التي تعتريه من خلال الحوار لتحدد نظرته إلى المرأة في قولـــه عن هاتي " البنت إشطة".[2]

و الحوار أيضا يوضّح مجمل القضايا والانشغالات التي تشغل البطل وهو في الوقت نفسه يعكس قضايا المخرج التي يطرحها من خلاله، كـــالحوار الـــذي يدور بين رام و اميهار حول التحنيط ليكون قاعدة للتعبير عن أفكار تتعلـــق بحياة الإنسان وانشغالاته ومعتقداته[3] ، فالعلم بالنسبة إلى البطل هو استثمار في حياة الإنسان من أجل تحقيق حياة أفضل له، من خلال هذا الحوار تظهر فكرة الحرية العقائدية والتعايش بين الديانات بحيث لا تكون هذه الفوارق حـــاجزا أمام بلوغ الأهداف وتطور الإنسان في حياته الاجتماعية والعلميـــة، فهـــذه الأفكار التي يتبنّاها البطل من خلال حواره ونزعته إلى الحياة تبدو في كل مرة

---

[1] يوسف شاهين –م س– 14 د 24 ثا .

[2] م ن 30 د58 ثا .

[3] أنظر : م ن من 46د 51 ثا إلى 48د 08 ثا .

ميزة لتصرّفاته وأقواله كأن يقول لسميث عندما تسأله عن عدم اهتمامه بالتوابيت مقابل انشغاله بالزراعة " دي الحياة ... ودا الموت "[1] وتتجلّى أيضا سماته النفسية من خلال التصريح بأحاسيسه أو الإيماء إليها، وهنا يبدو بشكل واضح يحمل دوافع نفسية غير التي يتسم بها البطل الديني، ففي حوار مشهده في السجن مع سميث يصرح بحقيقة إعجابه بها ويبرر اندفاعه نحوها في مواقف سابقة[2] ، ليكون هذا الاعتراف دافعا يجعل سميث تبرّئ رام أمام الملأ.

فهذه المواقف وغيرها و ردود الأفعال التي تكون اتجاه البطل كالاعتراف الذي قامت به سميث ينبع من مجمل العواطف والمشاعر والدوافع النفسية سواء للبطل أو الشخصيات الأخرى، فإن كان اعتراف زليخة ببراءة **يوسف** جاء بعد أن أمضى سنين في السجن وطلب من الملك أن يسأل النّسوة عنه،[3] فإن سميث لم تدع رام لتطول مدة سجنه، فحبّها الشديد له ورؤيتها للسعادة في أن تحس فقط بأن رام يحبّها يجعلها تقف من محض إرادتها لتبرّئه.

إن بطل فيلم المهاجر هو نموذج من أبطال يوسف شاهين الذين تحركهم انشغالاتهم الداخلية وبحثهم عن السعادة، يتسم بخصال تجعله يندمج اجتماعيا في رحلة بحثه عن الوعي والعلم والفضيلة، حتى تنتهي وقد اكتملت صورته بالفصل في قضايا الذات المتعسرة ، فهذه الميزات التي تميز رام إنما هي ميزات حياتية تميز أي بطل من أبطال الدراما السينمائية الواقعية التي تترنح موضوعاتها بين القضايا الاجتماعية والإنسانية والذاتية، تنبع من السلوك والحياة اليومية للفرد والمجتمع ، وتبحث عن موقع للإنسان ضمن التحديات والصراعات الداخلية النفسية والخارجية [4].

---

[1] م ن 1 سا 13 د 03 ثا .

[2] انظر : م ن 1 سا 44 د 50 ثا .

[3] انظر : أبو الفداء الحافظ ابن كثير – م س – ص199.

[4] أنظر : وليد شميط – م س – ص 97.

هذه الطبيعة التي ظهر عليها بطل فيلم **المهاجر** سواء من خلال الصورة أو الحوار أو الموضوعات التي تطرح من خلالها تصنّفه كبطل درامي يسير في سياق القصة بين الرغبة في تحقيق أهدافه ومواجهة العوائق التي تحيط به، ومن خلال رحلته الحياتية تظهر معاني متعدّدة تتعلّق بذات المخرج الذي حاول أن يعبر عن بعض من محطات حياته وموقفه من الهجرة والاغتراب وبعض القضايا السياسية والتعايش بين المجتمعات والأفراد، هذه التيمات كلها التي كانت تطرح على عاتق البطل وتجعله يظهر بين خصال الحب والإخلاص والوفاء والتحدي والإحساس بالانتماء ومساعدة الآخرين لتنتهي رسالة المخرج من خلال نهاية رسالة البطل متمثلة في التسامح.

فموقع رام داخل القصة يجعله بين بطل دنيوي تمثّله أفكاره وتصرفاته ومواقفه ودوافعه، وبين بطل ديني تمثله المحطات التي يمر بها وشكل القصة الخارجي الذي يجعل المشاهد يقارب بينها وبين قصة **النبي يوسف عليه السلام**.

وهذا الربط الحاصل بين الشخصيتين والقصتين حدث بتصرف المخرج الذي بمجرد أن نعرف انه مسيحي تظهر خلفياته الفكرية من خلال معرفة الموقف الذي يمكن أن يتخذه حيال تصوير الأنبياء، ولكن دون أن ننسى انه عربي يعيش في الوطن العربي أين هو موجود أمام صرامة الرقابة ورجال الدين، فيوسف شاهين عرض ذاتيته في **المهاجر** من خلال قصة **النبي يوسف** وهذه الصورة تذكرنا بما فعله روزيللني في **إنجيل متي** أين حمّل **المسيح** أفكاره الاشتراكية والثورية ورأيه في الأوضاع الاجتماعية السائدة لتصبح رسالة **المسيح** السماوية رسالة أرضية وقضية اجتماعية وسياسية، هذا الذي أثار الكنيسة حينها و أثار أيضا رجال الدين المسلمين حيال فيلم **المهاجر**.

ففي خضم التحويرات والتغيّرات التي حصلت للبطل وأخرجته من إطاره الديني وغيرت حتى من اسمه تجعلنا في نفس الوقت نقف أمام عرض لأي شخصية واقعية غير شخصية **النبي يوسف**، وهذه صورة من صور عبقريات المخرج في سعيه للانفلات من سلطة الرقابة واتهامات رجال الدين، فإضافة إلى التدخّل في متن القصة الدينية بدت رؤية شاهين واضحة في بطله حين تناوله بشكل متحرر من كل القيود، حيث استعمل مختلف زوايا الرؤيا واللقطات والمستويات وأظهره بكل تفاصيله وعيوبه خاصة النفسية منها والتي هي من الطبيعة البشرية، ووضعه ضمن مختلف المؤثرات الضوئية واللّونية ذات التعبيرات السيكولوجية لإدخال المشاهد في عمق شخصية البطل، بحيث لا نلمس وجود لأي نوع من التحفظ في معاملته وتصويره سينمائيا، بمعنى أنه جرّده من كل ما يربطه بالبطل الديني وطرق تصويره.

تأخذنا المقارنة بين بطلي الفيلمين بالنظر إلى موقعهما من المرجعية الدينية لكل منهما إلى ذلك الاختلاف الجوهري بين طريقة كل مخرج في معالجة شخصيته سينمائيا، هذا الاختلاف الذي ينبع من الرؤية الخاصة بكل مخرج ومدى التزامه بالحدود التي يمكن أن يوضع أمامها الأنبياء في التناول الفني، فإن كان العقاد السوري الأصل المسلم أخذ على عاتقه إخراج فيلم **الرسالة** مواجها بذلك صعوبة التعامل مع شخصية **النبي محمد﴿ص﴾** دون المساس بحرمته وقداسته، فإن يوسف شاهين قد اقترب من شخصية **النبي يوسف عليه السلام** برؤية مختلفة ووسائل سينمائية وفكرية أخرى دفعت به إلى إظهار بطله في صورة غير التي هو عليها في القصة الدينية.

ومن خلال مراجعة المبحثين السابقين اللذين يعالجان البطل يمكننا أن نحدد الفروق الموجودة بين البطلين في مجموعة من العناصر التي تصور بشكل واضح مقاربة العقاد للشخصية الدينية في إطارها المقدس عبر وسائله السينمائية كما تصور أيضا مفارقة شاهين للبطل الديني بابتعاده فنيا وفكريا عنه.

فإن كان العقاد منذ البداية التزم بعدم إظهار شخصية **النبي محمد﴿ص﴾** كونه نبيّا يحرم تصويره وتمثيله، فإن شاهين قد أظهر بالصورة بطله من منطلق أنه شخصية عادية غير **النبي يوسف** عليه السلام فالغياب الصوري **للنبي محمد﴿ص﴾** لم ينفي وجوده كشخصية في متن القصة تتحرك وتفعل ولكن في حدود هذا الغياب الشكلي مما جعل أنواع اللقطات التي تحدّد مكانه في الوضعيات محدودا، وهي التي تجعله في مستويات أعلى من الشخصيات المرافقة له وذلك من منطلق اختيار زوايا الرؤيا التي تظهر بها هذه الشخصية الغائبة أعلى في المستوى، فتجنّب اللقطات المباشرة التي تجعله في نفس الوضعية والمستوى مع الشخصية المقابلة له واللقطة الهابطة التي تضعه أدنى منها، وتظهر مستويات شخصية **النبي** من خلال استعمال الكاميرا الذاتية مكانها لتعوض غيابه الشكلي

بينما استعمل شاهين مختلف أنواع اللقطات وصور بطله من مختلف زوايا النظر حسب الوضعيات التي تحدّد مستواه مع الشخصيات الحاضرة معه دون الالتزام بإظهاره في مستوى محدّد بعينه، كما عرضه في كثير من اللقطات مع الشخصيات المقابلة له باللقطة المباشرة أو بلقطة المجال والمجال المضاد واللقطة الهابطة.

تمثّل حضور **النبي محمد**﴿ص﴾ في أحداث الفيلم من خلال حواراته التي كان يؤدّيها أصحابه أو الراوي عنه، وهي في مجملها من القرآن الكريم أو السنة النبوية الشريفة ولا تخرج الحوارات الخاصة به عن هذين المصدرين، بينما لا نجد أثرا للقرآن الكريم ولا للكتاب المقدس في حوارات رام التي كان يؤديها بنفسه سوى بعض المقاطع التي تلتقي في صياغتها مع بعض الآيات الشريفات ولكنها جاءت باللغة العامية وعادية في سياقها ولا تتصل بالخطاب القرآني.

كما دعّم العقاد تقنياته في تعويض بطله الغائب في الصورة بعنصر الموسيقى الخاص بالبطل وبعض الرموز المرئية التي تتعلق بأغراضه، وهي تدلّ على تواجده طوال أحداث الفيلم، بينما لم نرى استعمالا لهذه الرموز السمعية أو البصرية التي تعطي انطباعا بأهمية الشخصية وقداستها في فيلم **المهاجر** ذلك لاندماج البطل في سياق القصة كشخصية عادية انصهرت مع بقية الشخصيات حتى لا يتميز عنها.

ومن بين الفوارق التي يحملها البطلان سعي **محمد** نحو نشر رسالة سماوية دينية وهي متمثلة في هدفه الذي يحدد طبيعة العلاقة بينه وبين الشخصيات الأخرى بين مؤيّد ومعارض مما جعل هذا الهدف قاعدة أساسية لتشكيل الصراع والصدمات كونه يتعدى شخصية البطل إلى غيره، بخلاف بطل **المهاجر** الذي تمثّل هدفه في تحقيق السعادة لنفسه والبحث عن العلم، فهو هدف ذاتي تتخلل مسيرته مجموعة من العوائق التي تنبع من طبيعة العلاقة التي تشكّلت بينه وبين الشخصيات الأخرى.

كما أن **النبي محمد** ﴿ص﴾ ظهر من خلال الحوارات الموجهة إليه من طرف أصحابه في صيغته الدينية كونه رسول الله صاحب الرسالة والدعوة، فنعرف رتبته ومنزلته من خلال كلام أصحابه وتصرفاتهم اتجاهه بما يليق بمقامه كنبي يجب احترامه والنزول دون منزلته حتى عل مستوى أصواتهم التي يخفضونها في حضوره فإن علت يتوجهون إليه بالاعتذار، وهي من الأمور المتعلقة بأدب الصحابة في معاملته لقوله تعالى: ﴿يأيها الذين آمنوا لا ترفعوا أصواتكم فوق صوت النبي ولا تجهروا له بالقول كجهر بعضكم لبعض أن تحبط أعمالكم وأنتم لا تشعرون﴾.[1]

بينما لا يبدو شيء من هذا التبجيل اتجاه بطل **المهاجر** ولا تظهر عليه آثار منزلة النبوّة من خلال تصرفات الشخصيات الأخرى اتجاهه، ففيلم **الرسالة** عرض قصة بداية الإسلام ومعها شخصياتها بما فيها **النبي** الكريم في إطارها الديني والتاريخي المعروف سواء في شكلها أو مضمونها متجنبا استعمال اللغة السينمائية التي من الممكن أن تسيء إلى منزلتهم، بينما فيلم **المهاجر** عرض قصة بطل دنيوي في شكل قصة **للنبي يوسف** مجرّدة من معانيها ورموزها، بما في ذلك تجاوز حدود الشخصية الدينية بداية من تغيير اسمها إلى تحويل وجهة نظرها وأهدافها.

[1] القرآن الكريم – سورة الحجرات –الآية 2.

الخاتمة

تشكّل اللغة البصرية و الوسائل السينمائية مجالا واسعا و أداة مكينة في نظام العرض الفني السينمائي لوضع المقاربات الفنية للحادثة التاريخية و شخصياتها بما يتلائم مع الرؤية التي يتبنّاها كل مخرج، و هذا بدوره يفضي إلى تباين وجهات النظر من خلال المعاني و الرموز التي تحملها كل رؤية أو مقاربة، خاصة إذا تعلق الأمر بالموضوع المقدس الذي يخضع إلى نظام حماية و مراقبة سواء داخل منظومة العرض أو خارجها.

و نحن نبحث عن صور هذا التباين من خلال القراءة في مضامين الفيلمين أمكننا أن نستخلص وجهتين للنظر متباينتين تتسم بهما صورة البطلين إذ أن العقاد تعامل مع بطله كونه نبيّا واستثمر الوسائل السينمائية واللغة البصرية المتاحة التي تعبر عن هذا المعنى وتجعله يبقي عليه في إطاره الديني المقدس التزاما منه بالمحظور في الثقافة والدين الإسلامي، **فالنبي محمد (ص)** هو نفسه **النبي محمد(ص)** من غير أن يظهر صورته، و ذلك بتركيزه على المحطات المضيئة في حياته ممزوجة بملحمية بطولية قادها أصحابه من المؤمنين المدافعين عن هذا الدين الجديد في بدايته، معبّئين بروح محمّدية تجلّت باطنا و اختفت شكلا و تمظهرا لطبيعة قدسية هذه الشخصية و استجلابا للمحظور في ثقافتنا العربية الإسلامية.

و في المقابل استلهم شاهين من قصة **النبي يوسف عليه السلام** ليظهر بطله في إطار دنيويّ خال من علامات ورموز التقديس مغيّرا بذلك كل ملامح البطل الديني ليصبح **النبي يوسف** شخصية أخرى بكل ما تحمله من سمات داخلية وخارجية، فرأينا قصة النبي في شكلها و غابت عنا هذه الشخصية في مضمونها الديني المقدس.

فإذا كان الأمر مفصولا عند العقاد في تناوله للبطل الديني داخل خصائصه فإننا نلاحظ التقاء القصتين عند يوسف شاهين جاء من خلال ذاته المتغلبة على

طبيعة الشخصية فالبطل في **المهاجر** ليس **النبي يوسف** وإنما هو يوسف شاهين الذي تمثل مسار حياته في حياة هذا النبي فعالجها على مستوى السيناريو والإخراج لتكون بعيدة عن بطل القصة الأصلية على مستوى أبعاد شخصياتها ومضمونها الفكري، ففيلم **الرسالة** إذن تميز بمقاربة المخرج جماليا وفنيا مع القصة الدينية وفيلم **المهاجر** سلك طريق المفارقة وطغيان الذاتية على حساب موضوعية القصة الدينية.

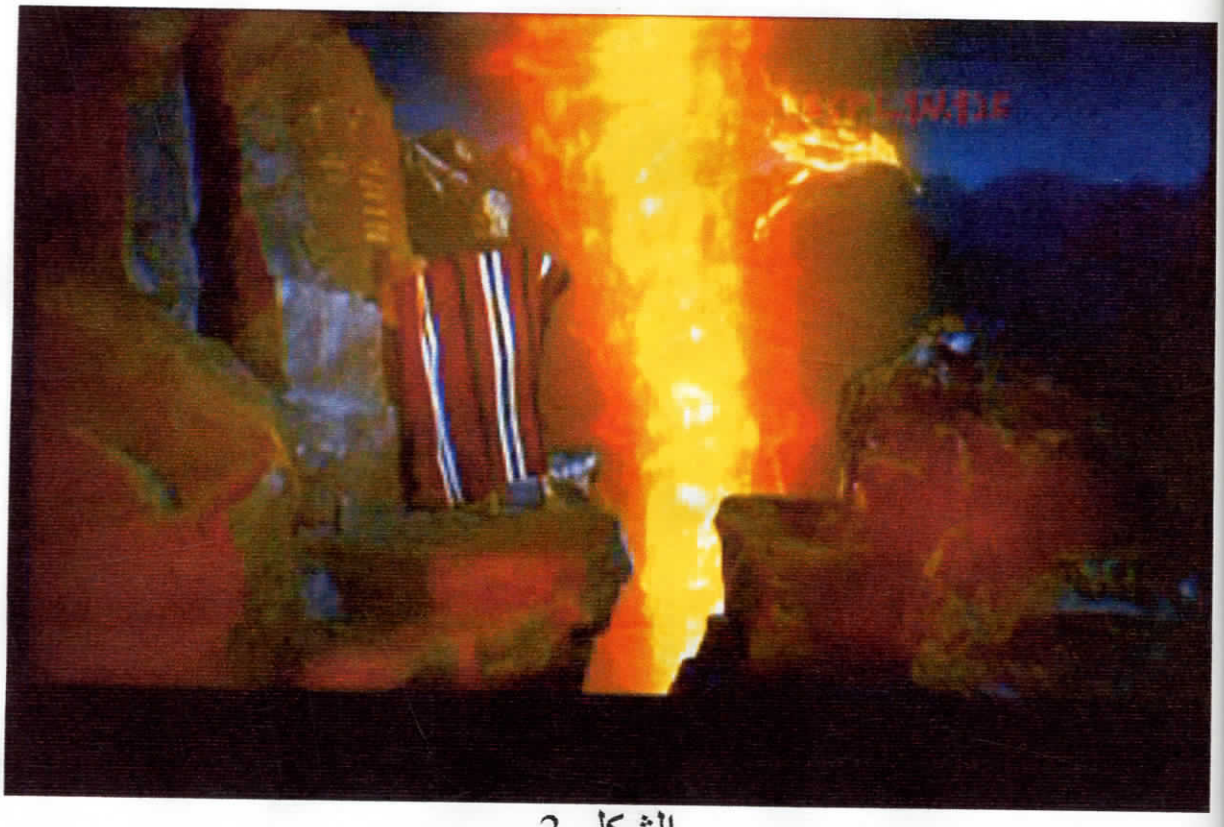
ملحق الصور



الشكل 1



الشكل 2



الشكل 3



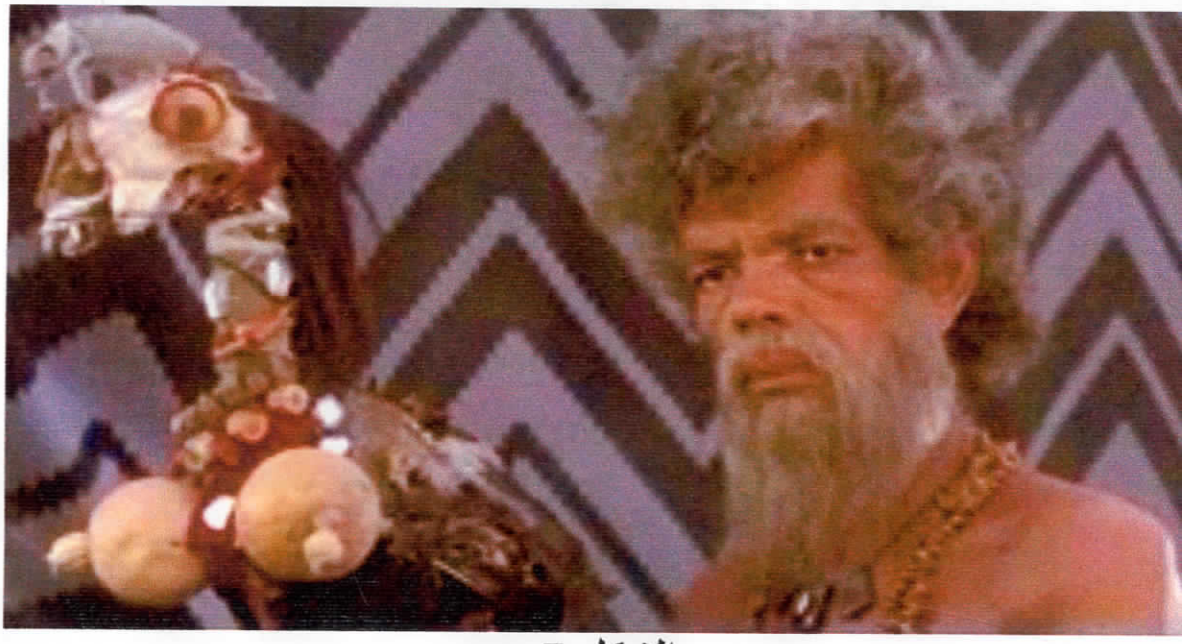
الشكل 4



الشكل 5



الشكل 6



الشكل 7



الشكل 8



الشكل 9



الشكل 10



الشكل 11



الشكل 12



الشكل 13



الشكل 14



الشكل 15



الشكل 16

مكتبة البحث

المصادر العربية

القـرآن الكـــــريـم

0 ابن كثير، قصص الأنبياء، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع بيروت2003.

0 ابن منظور، لسان العرب المحيط، المجلد الثالث، تقديم: عبد الله العلايلي، دار لسان العرب بيروت كانون الثاني 1970.

0 الإمام البخاري، صحيح البخاري، ج5، دار ابن كثير، اليمامة، ط3، 1987.

0 البروفيسور دينكين ميتشيل، معجم علم الاجتماع، تر: د. إحسان محمد الحسن، ط2، دار الطليعة بيروت 1986.

0 أبو الفضل عياض اليحصبي، الشفا، بتعريف حقوق المصطفى – المكتبة العصرية – بيروت، 2004.

0 د. إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، د. عبد الحليم منتصر، المعجم الوسيط، ج2، مطابع المعارف ط2 1973.

0 عبد الله النجدي، مختصر سيرة الرسول (ص) المطبعة السلفية ومكتبها الروحية مصر 1998.

0 عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده ج1، مصر، ط2 1995.

0 نسخة فيلم " الإغواء الأخير للمسيح " لمارتن سكور سيزي 1988.

1 نسخة فيلم " الرسالة " لمصطفى العقاد 1974.

1 نسخة فيلم " المهاجر " ليوسف شاهين 1994.

1 نسخة فيلم " الوصايا العشر " لـــ سيسيل دي ميل 1959.

1 بودون وف بوريكو ، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر : د. سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط 1، 1986.

المراجع العربية

01 أبو الفرج عبد الرحمان بن الجوزي، تاريخ عمر بن الخطاب، مطبعة التوفيق الأدبية، مصر.

02 أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2.

03 حسن الشيرازي، الشعائر الحسينية، مؤسسة الإمامة للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 2000.

04 حسن المنيعي، التراجيديا كنموذج، دار الثقافة، الجزائر.

05 حسن المنيعي، التراجيديا كنموذج، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء.

06 سمير فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997.

07 صفي الرحمان المباركفوري، الرحيق المختوم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2002

08 ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة "آسيا، إفريقيا، والبلدان العربية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1987.

09 علي أبو شادي، اتجاهات السينما المصرية، دار الأحمدي للنشر، ط1، القاهرة، 1998.

10 قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامشي، دار السؤال للطباعة و النشر دمشق، ط1، 1984.

11 محمد الغزالي، فقه السيرة، دار المعرفة، الجزائر 2001.

12 محمد كامل حسين، في الأدب المسرحي من العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة، بيروت مطبعة المراسلين اللبنانيين.

13 محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، مطابع عكاظ، الرباط، المغرب.

14 وليد شميط، يوسف شاهين حياة للسينما، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2001.

15 يحي عزمي، السرد في السينما، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.

المراجع المترجمة

01 **اميل براهييه**، تاريخ الفلسفة، ج4، تر:جورج طرابيشي، دار النهضة للطباعة والنشر بيروت، ط1 1983.

02 **أرنست لندرجن**، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر.

03 **أرنولد هاوزر**، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط2 1981.

04 **جاك أومون**، ميشال ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999.

05 **جورج سادول**، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايزكم نفش، منشورات عويدات، وبحر المتوسط، بيروت، باريس، 1968.

06 **جوستاف لانسون**، تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمد القصاص، مر: سهير القلماوي، ج1، المؤسسة العربية الحديثة للطبع و النشر، القاهرة.

07 **جون بول توروك**، فن كتابة السيناريو، تر: د. قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1995.

08 **جيلين ويلسون**، سيكولوجيا فنون الأداء، تر: د. شاكر عبد الحميد، مطابع الوطن، الكويت، 2000.

09 **ديفيد روبنسون**، تاريخ السينما العالمية (1980–1995) تر: إبراهيم قنديل، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية 1998.

10 **رالف ستيفنسون**، جان دوبري، السينما فنا، تر: خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1993.

11 **روبير لافون**، السينما المعاصرة، تر: موسى بدوي، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة 1977.

12 **ريجيس دوبري**، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا، الشرق، المغرب، 2003.

13 **شيلدون تشيني**، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ج1، تر: دريني خشبة، مراجعة:علي فهمي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة.

14 **فرديب ميلت**، وجيرالديس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب .م.د محمد السمرة، مؤسسة فرونكلين للطباعة والنشر بيروت.

15 **لوي دي جانيتي**، فهم السينما (الصوت)، تر: جعفر علي، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1990.

مارسل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعيد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر مصر، 1994.

هنري آجيل، علم جمال السينما، تر، إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 1980

يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، ط1، 1989.

المراجع الأجنبية

01 ***BELA Balaz**, l'esprit du cinéma, traduction : J.M chang- payot –paris 1997.*

02 ***Emile Male**, l'art religieux de 13éme siècle en France 1 , librairie armand coline , France , 1963.*

03 ***Collecition d'auteurs** ,histoire de l'art , librérie gallimard, 1961, France .*

04 ***E.ROHNER**, l'organisation de l'espace dans faust de Murnaut . omion general des éditions , paris , 1977.*

05 ***George sadoul** , histoire du cinéma mondial – flammarion, 9 éme édition , paris 1973.*

06 ***H.Wolffline** , principes de l'art , traduction : clair et marcel rymond, club des èditeurs , paris , 1961.*

07 ***Jaques deslandes** et Jaques richard , histoire comparée du cinéma 2, casterman , Belgique , 1968.*

08 ***Jean Enimus** , reflection sur l'art actuel , desclené de brouwer – Belgique 1964.*

09 ***Jean pierre vernant** , naissance d'image (religions, histoires, raison) , mospéro , paris ,1979.*

10 ***Maurice Bardeche et Robert Brasillach ,** Histoir du cinema tome 1 , ed : sept couleurs , paris ,1964.*

11 ***Pascal Bonityer** , le champ aveugle , essais sur le cinéma , gallimard, paris,1982.*

12 ***Pierre lefebre** , sociologie du cinéma , édition : aubier Monteigne , paris , 1977.*

13 ***René jeanne et Charle ford** , histoire illustrée du cinéma muet 1, des preses Marabout , s.a Belgique , 1966.*

المجلات و الدوريات

01 أحمد أبو زيد، الشعر والدراما، مجلة عالم الفكر، ع "01، السنة 15، 1984.

02 عبيدو باشا، الأسطورة في السينما الأمريكية، مجلة الفكر العربي، عد د 73، السنة الرابعة عشر.

03 مجدي الطيب، أيام السادات محاولة يائسة لرد اعتبار رئيس، مجلة سينما، مطبعة ANEP، ع " 03، ماي 2003.

04 محمد الرميحي، مجلة العربي، ع " 439، وزارة الإعلام، الكويت.

05 منى مذكور، الأعمال الدينية بين الرفض والقبول واعتراض الرقابة وساحات المحاكم، صحيفة الشرق الأوسط، العدد 879، بتاريخ 18-11-2002.

06 ميرسيا إلياد، الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين ، مجلد الفكر العربي، عدد 73، السنة الرابعة عشرة.

07 نبيهة لطفي، مجلة سينما، العدد 4، مارس أفريل، 2001.

08 وجيه فانوس، الفن الديني والتعبير الفني الحديث، مجلة الثقافة الإسلامية، العدد 86، 1996.

09 ***Habert prolongeau***, *première, avril 2004- N°: 326, paris* .

المواقع الالكترونية

01 CD Encarta 2005 - Paris 2005
02 www.education.Domaindlx.com
03 www.eicar.international.com
04 www.ifrance.com
05 www.infinit.net
06 www.islamonline.net
07 www.masraheoon.com
08 www.moqatel.com
09 www.pedagogie.ac_toulouse.fr

الفهرس

الفهـــــــرس

المقدمـــــــة

الفصل الأول: علاقة الدين بالفن (بين التمثيل و التصوير و السينما)

المبحث الأول: الدين و الفن (بين التمثيل و التصوير) 06

1-الدين 08

2- الأسطورة 10

3- المسرح الديني 17

4- الدين و الصورة

المبحث الثاني: الموضوعات و الشخصيات الدينية في السينما 25

1- الفيلم الديني 26

2- الأفلام الدينية في السينما العالمية 31

3- الأفلام الدينية العربية 33

4- الشخصيات الدينية في السينما العالمية 40

5- الشخصيات الدينية في السينما العربية

الفصل الثاني: فيلما "الرسالة" و "المهاجر" بين اقتفاء آثار الجانب التاريخي و الواقع الفني المعاد إنتاجه

المبحث الأول: فيلم "الرسالة" بين السرد الفني و السيرة النبوية 49

1- الصوت 49

أ- اللغة 56

ب- المؤثرات الصوتية 57

2- الصورة 61

3- التداخل على مستوى السيناريو

المبحث الثاني: فيلم "المهاجر" واقع القصة الفيلمية و موقعها من المقدس 68

1- القصة 68

أ- زمن و مكان القصة 69

ب- شخصيات القصة

جـ- أحداث القصة 70
2- اللغة 74
3- الصورة 77
4- الملامح الذاتية للمخرج من خلال الفيلم 81

الفصل الثالث: البطل الديني "النبي" و صورته داخل العرض السينمائي

المبحث الأول: "محمد"﴿ص﴾ بين التغييب الشكلي و الظهور البطولي

1- الصورة 89
أ- الكاميرا الذاتية 90
ب- الرموز المرئية للشخصية 93
2- الصوت 96
أ- الموسيقى 94
ب- صوت السرد الخارجي(الرّاوي) 97
3- الديكور و الحوارات الثنائية 99

المبحث الثاني: "يوسف" صورة النبي المغيّب قداسة

1- موقع البطل من القصة الدينية 102
2- الصورة 104
أ- اللقطات 105
ب- المشاهد 109
3- الحوار 114

الخاتمة 121
ملحق الصور
مكتبة البحث