الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات و الفنون
قسم الفنون الدرامية

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في مشروع نظرية السينما و التحليل الفيلمي

موسوم بـ :

حدود الذاتي و الموضوعي في فيلم المصير ليوسف شاهين

تقديم الطالبة
شرقي هاجر

إشراف الأستاذ الدكتور
بوقربة الشيخ
مساعد المشرف
قدور جدي

السنة الجامعية: 2005/ 2006

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات و الفنون
قسم الفنون الدرامية

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في مشروع نظرية السينما و التحليل الفيلمي

موسوم بـ :

حدود الذاتي و الموضوعي في فيلم المصير ليوسف شاهين

تقديم الطالبة
شرقي هاجر

إشراف الأستاذ الدكتور
بوقربة الشيخ
مساعد المشرف
قدور جدي

السنة الجامعية: 2005/ 2006

1504

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات و الفنون
قسم الفنون الدرامية

لا يستعار

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في مشروع نظرية السينما و التحليل الفيلمي
موسوم بـ :

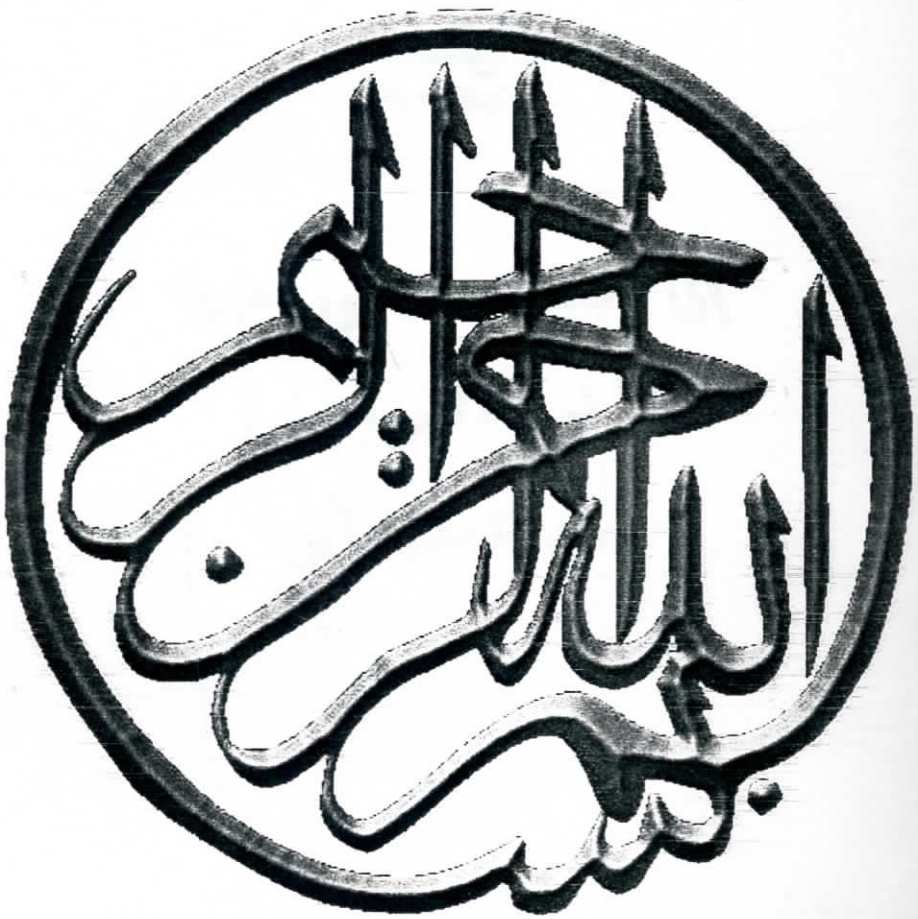
حدود الذاتي و الموضوعي في فيلم المصير ليوسف شاهين

تقديم الطالبة
شرقي هاجر

إشراف الأستاذ الدكتور
بوقربة الشيخ
مساعد المشرف
قدور جدي

جامعة وهران
المكتبة المركزية
رقم T4904
02/07/2006

السنة الجامعية: 2005/ 2006


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى اللذين يبانى مغيرة:

نبع الخير أمى

ونور الدرب أبى.

شكر وتقدير

أتقدم بخالص شكري وتقديري
إلى كل من ساعدني في إتمام هذا البحث،
و أخص بالذكر أستاذي الفاضل والمشرف على هذه
الرسالة الأستاذ الدكتور بوقربة الشيخ وكذا الأستاذ الكريم
والمشرف المساعد قدور جدي الذي تابع البحث في جميع أطواره.
كما لا يفوتني أن أنوه بتوجيهات باقي أساتذتي :
أ. منصوري لخضر
أ. إميمون بن براهيم
أ. محمد شرقي
أ. عزوز بن عمر.
وأخيرا شكري وامتناني للذين تكبدوا
عبء قراءة هذا البحث، السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة.

هاجر شرقي

المقدمة

المقدمة :

السينما... فن الرسم بالضوء، إنها تعكس واقعا معينا تصبح بفضله وسيلة تعبيرية ترصد خصوصية مجتمع وثقافته، فتصبح لسانه الناطق في أي مكان، وأي زمان، حين تشكل بهذا أساسا لمشروعه الثقافي، وبالتالي الحضاري الذي يميزها، وينقذها من زمن ذابت فيه الحضارات، وانصهرت فيما يعلق عليه بزمن العولمـــــة (La Mondialisation)

يعود **يوسف شاهين** في فيلم "**المصير**" إلى القرون الوسطى، وبالضبط الأندلس التي شهدت تجربة حضارية فريدة من نوعها، طعمتها أجواء الازدهار في مجالات عدة كالفلسفة والثقافة، والعلوم، والفنون، وكذا تطرف أصولي تمثل في جماعات متشددة أرادت القضاء على الخليفة، وتسلم السلطة، فكان ابن رشد أحد ضحايا هذا التطرف، فمن خلال الفيلم يفتح **يوسف شاهين** على نفسه أبواب عدة، ارتبطت كلها بفكرة التعصب، فترجمت على أساس المفكر المضطهد (**ابن رشد**) الذي واجه التطرف الديني، والسلطة الحاكمة الخاضعة لهذا التطرف، إذ يعود إلى الماضي ليذكرنا بأن التاريخ يكتب أيضا على شاشة السينما.

ما من موضوع يختار للدراسة إلا و له أسبابه و دوافعه، فقد نبعت فكرة اختياري له من دافعين اثنين: الدافع الذاتي، المتمـــــثل في إعجابي بأسلوب **يوســـف شاهيـــن** السينمـــــائي، فهـــــو المخـــــرج الخمسيـــني الـــذي تجاوزت

أفلامه الثلاثين، أما الفضول كان كامنا في إماطة اللثام عن إسهاماته في السينما العربية باعتباره حقق سبقا فريدا من نوعه عندما جسد شخصية **ابن رشد** التاريخية عبر فيلمه **المصير**، هذه الشخصية التي أسهمت بدورها في تأسيس حضارة الغرب.

أما عن الدوافع الموضوعية تمثلت في قضية تعامل الفنان مع التاريخ ،و كيف تتجسد الشخصيات التاريخية عبر شاشة السينما ، حيث أن هذا الطرح أسال حبر الكثير من النقاد ، و لعله أوقد في داخلنا شعلة الإقدام على الخوض في غمار هذا الموضوع .

إنطلاقا من معطيات كثيرة تبلورت لدينا جملة من التساؤلات التي كونت نقاطا إرتكز عليها البحث ، تجلت في إشكالية حددت ب : -إلى أي مدى استطاع **يوسف شاهين** الاقرار بالواقعة التاريخية ، و إلا أي حد تجاوز المعطى التاريخي لصالح العمل الفني في الفيلم؟

و من هنا قسمنا الدراسة إلى مقدمة ، و خاتمة بينهما مدخل، وثلاثة فصول تتوسع مباحثها حسب الأهداف و الربط المنهجي ، حيث تطرقنا في بحثنا الموسوم ب: « **حدود الذاتي والموضوعي في فيلم المصير ليوسف شاهين** »

ومن خلال مدخـــل معنـــــون ب: "**شاهين من السيرة الذاتية إلى الدراما التاريخية**" حاولنا تبيان كيفية انتقال المخـــرج من أفــلام السيرة الذاتية التي

ميزت أعماله الأولى على غرار (فيلم حدوته مصرية 1982، فيلم إسكندرية ليه 1978، فيلم إسكندرية كمان كمان 1990)، إلى أفلام الدراما التاريخية على غرار (فيلم الناصر صلاح الدين 1963، فيلم الوداع يا بونابرت 1985، فيلم المهاجر 1994)، و ما مدى تأثير سيرة **يوسف شاهين** الذاتية في بلورت هذه الأعمال التاريخية، الشيء الذي دفع ببعض النقاد إلى القول أن أفلامه كلها تعد فيلما واحدا يتكرر، وقد عمدنا في المدخل تحليل هذه الأفلام لتتضح لنا الرؤية، فلا يعقل مثلا أن ندرس فيلما لأي مخرج كان دون الرجوع لأفلامه السابقة باعتبارها مرجعية فكرية و فنية .

قمنا بعد ذلك بمعالجة هذا البحث من خلال ثلاثة فصول، يأتي الفصل الأول المعنون بـــ : "**ابن رشد وصراع المفكر بين التطرف والسلطة**"،ليعرض لنا تاريخية أبو الوليد محمد بن رشد (1126-1198م)، الذي ولج إلى البلاط الموحدي مكرما، ليعيش في السنوات الأربعة الأخيرة من عمره صراعا مريرا مع السلطة الحاكمة من جهة، ومع المتطرفين من جهة أخرى، حيث أننا نبين هذا في ثلاثة عناصر، و هي : ابن رشد والسلطة، ابن رشد والتطرف، فلسفة ابن رشد، وعبر هذه العناصر الثلاثة استخلصنا أهم المواقف التي أضرت بسمعته، فألبت العامة ضده وجزت به في جزيرة "أليستانة" منفيا.

حاول البحث في الفصل الثاني المعنون بـــ: " **موضوعية الواقعة التاريخية في فيلم المصير**"، تبيان توظيف المعطى التاريخي لصالح البنية الدرامية في الفيلم، وهذا من خلال مباحث أربعة، حيث حاولنا عبرها الكشف عن حركية الحدث، ومدى انسجامها وشخصيات الفيلم مع الواقعة التاريخية، ثم تموقعها كأقطاب للصراع الدرامي، وأخيرا تبيان قالب عرض الفيلم من خلال زمانه ومكانه.

يأتي الفصل الثالث عبارة عن دراسة تقنية للفيلم، عنوناه ب: " **حدود الذاتي ، و تجاوز المعطى التاريخي في الفيلم**"، قمنا عبره بدراسة الديكورات، وأماكن التصوير اعتمادا على مدى واقعيتها، ومصداقيتها في الخلق الفني للعمل السينمائي، ثم دراسة المناظر من حيث قيمتها الدلالية، هذا من خلال زوايا التصوير، وبالتالي حركة الكاميرا، وأخيرا العنصر السمعي البصري المتمثل في موسيقى الفيلم التصويرية، ثم لغة الفيلم "المونتاج"، وهذا من أجل تبيان أسلوب **شاهين** السينمائي في التعبير عن إيديولوجيته.

وقد ارتكزنا في هذا البحث على جملة من المراجع والمصادر، كملت بعضها لتوضح لنا الرؤية، أهمها : مؤلف "ابن رشد فلسفته" لصاحبه: "فرح أنطوان"، وكذا مؤلف: "علم نفس وعلم جمال السينما" ج2 لصاحبه: "جان ميتري"، ومؤلف: "الأسس العملية لكتابة السيناريو" لصاحبه: "لويس هيرمان"، بالإضافة إلى مؤلف: "حياة الصورة وموتها" ل: "ريجيس دوبري".

إعترضتنا صعوبات متنوعة ومختلفة المنبع والماهية في أثناء إنجاز هذا البحث، تمثلت أبرزها على الخصوص في صعوبة التعامل مع شخصية تاريخية بحجم **ابن رشد** مؤسس المنهج العقلي بأوربا، وما أملته المعطيات الفلسفية في الفصل الأول، ثم في الفصل في قضية مواطن تواجد الموضوعي و الذاتي في الفيلم، فالتردد كان في الخوف من إصدار أحكام مسبقة بالرغم من وجود معطيات تاريخية، لأنه خوف من الوقوع في الذاتية المفرطة خاصة وأننا تعاملنا مع المخرج العربي المسيحي: **يوسف شاهين**، الذي لا يختلف إثنان على نرجسيته .

إستدعى البحث المنهج التكاملي للإلمام بجملة المناهج التحليلية، والوصفية، والتاريخية، حيث فرض كل فصل طبيعة منهج معين للدراسة.

أخيرا لا يسعنا إلا القول أنه لمن الصعوبة منهجا وعلما محاولة إدخال الأفلام في إطار الدراسات الأكاديمية، لأن عالم الأفلام شاسع جدا، وسريع التطور والتحول، ومن هذا المنطلق نرجو أن نكون قد وفقنا و لو قليلا بالإحاطة بأهم عناصر الموضوع، الذي أثار جدلا عميقا بين التاريخ والفن.

المـــدخـــل

شاهين من السيرة الذاتية إلى الدراما التاريخية

يعد المخرج المصري **يوسف شاهين** من أبرز صناع الأفلام في تاريخ السينما المصرية والعربية، فمن "بابا أمين" 1950 إلى "إسكندرية نيويورك" 2004 هي مسيرة أربع وخمسين سنة من الإخراج السينمائي، كانت ثمرتها خمسا و ثلاثين فيلما روائيا طويلا، وثلاثة أفلام قصيرة، عاصر فيها المخرج أزيد من سبعة عقود زمنية بمتقلباتها السياسية، والإجتماعية، والفكرية.

كان **شاهين** دائما في سباق مع نفسه، ومع جيله في محاولة لفهم المجتمع، الذي أصبح في نظره تهمين عليه مصالح إقتصادية إستغلالية، وتتجاذبه صراعات داخلية شتى، وتهدده أخطار، وأطماع خارجية قوية، وتواجهه تحديات عصرية ملحة، وتتسلط عليه مؤسسات فاشلة، كما تحاول أن تخدعه شعارات كاذبة، وأفكار رائجة، لتصر بورجوازيته على التمسك بعقلية متعفنة، فالإنسان في هذا المجتمع يعاني الحرمان، والفقر، والاستغلال، لأن قمع المؤسسات الإجتماعية والسياسية وفسادها، و الهزيمة وأسبابها ساهمت كلها في فرض واقع لايجد الإنسان أمامه طريقا آخر سوى التمرد عليه والصراع، صراع تجلى في معظم أفلام **يوسف شاهين** مع العائلة، ومع السلطة و المؤسسات، وكذا المعتدي الأجنبي، صراع ضد الفساد، والحرمان والقهر والإستغلال، والهيمنة، والتسلط، هو أيضا صراع مع النفس، فمنطق التمرد والصراع هذا هو الرفض، رفض العائلة البورجوازية كما هي، والمجتمع كما هو قائم، رفض عقلية وأخلاقية وجشع البورجوازية وكذا رفض

الإتجاهات السلفية الأصولية، والشعارات الكاذبة، ورفض الهزيمة، وهيمنة المعتدي الأجنبي[1] ، وعليه فقد أثرت هذه التناقضات على **يوسف شاهين** ، فانعكس ذلك واضحا، وجليا في شخوص أفلامه، فتجسدت في البورجوازي المتسلط والإقطاعي ،مثلا في "صراع في الوادي"* 1954، وفي شعارات عدة مثل: لاللإمبرالية، والهيمنة الأجنبية في "جميلة الجزائرية"** 1958.

يرى وليد شميط*** بأن « نظرة **يوسف شاهين** إلى الواقع الإجتماعي والسياسي كانت نظرة ضبابية عفوية، حتى عندما أخرج تحفته الكبيرة "باب الحديد" 1958، فلم تكن دوافعه نابعة من وضوح في الرؤية لحركة المجتمع، وصراعاته، وإنما من أحاسيس ومشاعر ذاتية، و من صراعات داخلية انفجرت ملامحها في أفلامه »[2]، فقد كان **شاهين** في فترة الخمسينات يعيش حالة من التخمر الفني على مستوى الإيديولوجية، والفكر السياسي، أما عن الجانب النفسي فقد كشف عن كل ما يجول في قريحته من مشاعر، ومكبوتات، وطموحات ليصل إلى مرحلة تكتمل فيها درجة الوعي لدى المخرج، تجلت من خلال أفلام السيرة الذاتية، والتي يصنفها النقاد – بل تصنف نفسها بنفسها – في هذه الخانة، وهي ثلاثية الإسكندرية**** المشهورة : (إسكندرية ليه 1978 – حدوته مصرية 1982- إسكندرية كمان وكمان 1990)، ثم أفلام الدراما التاريخية: (جميلة الجزائرية 1958 –الناصر صلاح الدين 1963).

1–انظر وليد شميط ، يوسف شاهين حياة للسينما، دار رياض الريس للنشر ،بيروت،ط1 ،سبتمبر ،2001،ص 17.

*صراع في الوادي 1954 ، إخراج يوسف شاهين،سيناريو علي الزرقاني،105 دقائق.

**جميلة الجزائرية،1958 ،إخراج يوسف شاهين،120 دقيقة.

***وليد شميط ناقد و إعلامي لبناني.

2-وليد شميط ، يوسف شاهين حياة للسينما ، م.س، ص19.

****ثلاثية الإسكندرية :إسكندرية نيويورك 2004،تصبح رباعية الإسكندرية

I -أفلام السيرة الذاتية :

إن استحضار هذه المعطيات يسمح لنا بالقول بأن **شاهين** كان ولازال دائما الغائب الحاضر في أفلامه التي تحكي سيرته الذاتية، فمنذ أول فلم له "بابا أمين"* 1950 ،نجده في ذلك الصبي الذي يرى والده يضيع في لعبة لم يتعلم أصولها هي لعبة المال، إلا أن هذا الوجود قد تجلى بشكله الكلي والشامل في ثلاثية الإسكندرية.

يصور **يوسف شاهين** في الجزء الأول من ثلاثيته "إسكندرية ليه؟"** 1978هوسه بالتمثيل عن طريق " يحي " الذي قام بأداءه الممثل "محسن محي الدين "***، حيث تحكي أحداث الفيلم قصة شاب ينتمي إلى عائلة مسيحية من الطبقة الوسطى في المجتمع، من أقليات عدة وجدت في الإسكندرية مجتمعا متسامحا، فانصهرت فيه، إذ تدخل هذه العائلة ابنها إلى مدرسة يرتدها أبناء البورجوازية الكبيرة، وفي تلك المدرسة يكتشف "يحي" بأنه يحب المسرح، والتمثيل، فيجدهما وسيلة لإثبات ذاته، ويقرر أنه سيكون ممثلا،وأمام طموحه ينجح بعدما فشل في خرجته الأولى في إقناع والده وعائلته بالذهاب إلى أمريكا للدراسة التمثيل، فيتدبر والده المحامي من أصل لبناني المال له، وهكذا يسافر "يحي " إلى أمريكا، وعند وصوله يكتشف بأن أمريكا ليست حلمه الموعود، فبدلا من أن يهتف فرحا ينتبه إلى أصوات غريبة،ويتطلع حائرا إلى تمثال الحرية، و تتغير اللقطة الحية إلى أخرى بالرسوم المتحركة، إذ يغمز التمثال بعينيه ساخرا[1]، يقول سمير فريد « بأنه بدلا من أن يهتف بطل الفيلم من الفرحة ويرقص، ويدور حول نفسه كما فعل إيليا كازان في "أمريكا

---

*فيلم بابا امين 1950 ، اول فيلم من إخراج يوسف شاهين، سيناريو حلمي المهندس و شاهين، 110 دقائق.
**فيلم إسكندرية ليه 1978 ، من إخراج يوسف شاهين ، ، فاز بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان برلين 1979
***محسن محي الدين ، ممثل مصري
1-شريط فيلم اسكندرية ليه.

أمريكا"،و هو سيرة كازان الذاتية ..... وهذا يدل على أن أمريكا ليست حلمه »[1] الوردي الذي يتمناه أي شاب.

ينتمي فيلم " اسكندريه ليه" إلى **شاهين** الكبير، المخرج الخمسيني، الذي دفعه خوفه المفاجئ من الموت إلى تأمل حياته، وكتابة الخطوط الأولى للفيلم، فهو يروي حكاية صباه، حكايته مع عائلته، ومع الفن، "يحي" هو **يوسف شاهين** قبل أن يبلغ العشرين من عمره، إذ يتحدث عن عائلته، وعن هواجسه الذاتية والجنسية، ويعود من خلال فيلمه إلى فترات معينة في طفولته، كانت شديدة الأثر عليه، وهي التي حددت مسار حياته، فموضوع الفيلم يسير وفق خطين دراميين رئيسيين، ففي الخط الأول يصور لنا المخرج "يحي" وهو الشاب "**شاهين الصغير**" كما يسميه إبراهيم العريس "*"، و « الذي يصر على لامبالاته وسط استلابه أمام حلمه الكبير: السفر إلى أمريكا، التمثيل والعودة منتصرا »[2]" يحي" الذي يعيش وسط عائلته أثناء الحرب، أما في الخط الدرامي الثاني يصور لنا الحرب بكل تفاعلاتها، وكذا نشاط الحركة الوطنية فيمتزج الخطان وفق نظرة المخرج**.

« إسكندرية ليه ؟ فيلم عن الذات المدينة، التاريخ، فهو يحمل من الدلالات والرموز ما يجعله قابل لأكثر من قراءة، وأكثر من تأويل، فاختيار ماض ذاتي (سيرة ذاتية) من طرف المخرج، يمكن أن تؤدي بنا إلى السقوط في اعتبارات ضيقة لن ترقى إلى مستوى العمق الذي ينشده إختيار المخرج،

1-سمير فريد ، أضواء على سينما يوسف شاهين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997 ، ص 49.
*إبراهيم العريس ، ناقد سينمائي.
2-إبراهيم العريس، رحلة في السينما العربية،دار الفرابي للنشر ، بيروت، ط1، 1979 ،ص72.
**أنظر شريط فيلم اسكندرية ليه.

كما أن مدينة الإسكندرية تضم في جغرافيتها فسيفساء إنسانية و اجتماعية تنطق بالإختلاف والتعدد » [1]، ومن ثم يمكن أن يجعل هذا الاختلاف أي محلل السقوط في تعامل خطي ساذج مع دلالات الفيلم و رموزه، أما عن الأربعينيات فإن سنواتها الخمسة الأولى كانت معادلا للحرب، وعليه فإن **(شاهين-الاسكندرية-الحرب)** هي ثلاثة محاور إتخذها مخرج الفيلم مراجع أساسية لفيلمه، لتكون لدينا رؤية سينمائية بالغة العمق.

إن فيلم "اسكندرية ليه ؟ هو عمل تركيبي يضم الشغف والسينما، ويمزج الخيالي بالواقعي، والتسجيلي بالروائي، فالسينما هي التي ولدت الشغف، فالشغف أدى إلى الاختلاف، والذي بدوره لا يكون إلا بالآخر ومن خلاله، فالشغف الذاتي ليحي لاختراق العالم المتخيل للسينما ولأمريكا تحقق بواسطة الفيلم، وهذا هو الدافع الذي حرك **شاهين** متخذا من الماضي مصدرا زمنيا له، معبرا عن حقيقته بواسطة السينما[2].

بعد فيلم "إسكندرية ليه ؟" تعرض **يوسف شاهين** لأزمة صحية خطيرة حيث أجريت له عملية قلب مفتوح، فكان لابد له بعد العملية من العودة إلى نفسه إلى "يحي"، ليغوص في الذاكرة من جديد وكأنه خشي أن يخدعه الموت قبل أن يتابع التجربة التي بدأها في "إسكندرية ليه؟"، و هذا ما سوف يحكيه في فيلمه "حدوتة مصرية" 1982 الذي يعد الجزء الثاني من سيرة **يوسف شاهين** الذاتية، ففي الفيلم الأول، كان الشاب الصغير يحلم بأن يكون مخرجا، وفي الفيلم الثاني وقد تحقق حلمه، نجده يطير فرحا عندما يعرضون عليه العمل بنيويورك [3]، حيث يختصر **شاهين،**

1-نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة و التأويل، منشورات عكاظ، المغرب، ص100.
*نور الدين أفاية، ناقد سينمائي، و صحفي.
2-أنظر ، نور الدين أفاية ، الخطاب السينمائي بين الكتابة و التأويل ، م.س ، ص 104.
3-أنظر ، شريط فيلم حدوتة مصرية، 1982 ، من إخراج يوسف شاهين و سيناريوه 114د.

ويروي في الوقت نفسه من خلال فيلمه، ثلاثين عاما من حياته السنيمائية، ومن علاقته بفنه، وبعائلته وبوطنه، « إذ يلقي نظرة على تجربته الذاتية كسينمائي وكفنان »[1]، وكمواطن مصري عاش تغييرات سياسية في مصر، والعالم العربي بدءا بسقوط الملك فاروق 1952، ومرورا ببروز الرئيس "جمـــــال عبد الناصر" 1954، وتأميم قناة السويس 1956، والعدوان الثلاثي على مصر، ونشوب حرب الجزائر (1954-1962)، والحرب العربية الإسرائيلية سنة 1967 وهكذا يمزج ذاكرته الذاتية والعائلية مع تجربته الفنية ومع ذاكرة الوطن التي شهدت أحداثا مهمة، ويقف عند أهم أفلامه التي صنعت وكونت ذاكرته، فمن "صراع في الوادي" 1954، الذي حقق فيه انتصاره الأول بمشاركته في مهرجان كان السينمائي*، يتوقف أيضا عند "العصفور" 1973 ،الذي عبر فيه **شاهين** عن رفضه للهزيمة، وعند "باب الحديد" 1958 ،الذي يكشف فيه عقده، وجوانب في شخصيته من الكبت والحرمان إلى الغيرة، وعند "جميلة" 1958، والذي يشيد فيه **شاهين** بثورة الجزائر وموقفه المناهض للإستعمار، والهيمنة الأجنبية، وهو نفس الموقف في "الناصر صلاح الدين" 1963، ويتذكر **شاهين** "الإختيار" 1970 الذي يدين فيه مجتمعا يلغي الأنا و"إسكندرية ليه" 1987، الذي يعود -كما أشرنا- إلى صباه والذي يشكل حدوثة مصرية امتدادا له [2].

-Guy Hennebelle, Christian Baséno, cinéma action Youssef Chahine, l'alexendrin, Ed : CERF, P 61.

*مهرجان كان السينمائي، يقام كل عام بعاصمة الثقافة باريس.

**العصفور 1973، من اخراج يوسف شاهين، سيناريو يوسف شاهين و لطفي الخولي، 190 د.

***باب الحديد 1958 ،من اخراج يوسف شاهين، سيناريو عبد الحي أديب، 90د.

****الناصر صلاح الدين 1963 ، من إخراج يوسف شاهين،195 د.

*****الإختيار 1970، اخراج يوسف شاهين، سيناريو شاهين و نجيب محفوظ ،119د.

2-أنظر، وليد شميط ، يوسف شاهين حياة للسينما، م.س، ص .82

يتذكر **شاهين** كل هذه الأفلام، ويقف عندها عبر مقاطع منها يدمجها في سياق السرد، ليتذكر ماضيه ليس كشاب حلمه أن يصبح ممثلا كما في "إسكندرية ليه" وإنما كرجل وفنان بالغ يتأثر ويؤثر في تاريخ بلده بواسطة أفلامه، ومواقفه السياسية، إذ يتخلل سرد الحكاية في الفيلم لقطات قلب تجرى له عملية جراحية دقيقة، وكأن رجات القلب هي التي تحدد النسق الحقيقي للرواية.

إن« ...عمل الذاكرة ليس آليا، إذ تطفو على السطح ذكريات وتغيب أخرى، الرواية متعددة الأوجه، و**يوسف شاهين** يفتح نافذة تلوى الأخرى، حتى أنك تتساءل عن الخيط الرابط بين كل هذه المنافذ، **شاهين** لا يحب التبسيط، وينفر من الوحدة السردية الضيقة والمزيفة »[1] ،وهذا ما نجده فعلا في الفيلم، حيث تتجلى أحداث تنم عن التعددية التي تطبع السرد الشاهيني، وهي متأتية من الفضاءات، واللغات، والرغبات التي تسكن الفنان.

يعد فيلم "إسكندرية كمان وكمان"* 1990 الجزء الثالث الذي يتحدث فيه **يوسف شاهين** عن نفسه، حيث يتكرر المخرج مضامين، ومسائل وقع أن تناولها في أفلامه السابقة "اسكندرية ليه" و"حدوتة مصرية" وفي هذا الصدد يعبر "الهادي خليل"** عن رأيه في الفيلم بقوله: « ...شاهين أصبح مكثرا للثرثرة، الثرثرة عن نفسه، عن أفلامه، عن أهوائه،وعن خيباته، وعن أمنياته، النزعة النرجسية عند **شاهين** تحولت إلى حالة مرضية خاصة في إسكندرية كمان وكمان »[2] . لأنه يحكي في فلمه هذا عن نفسه وذاته، عن الإسكندرية موطن ولادته ونشأته، عن الحب والديمقراطية، يحكي أيضا عن السينما، عن

1-الهادي خليل، العرب و الحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1996،ص26.

*فيلم إسكندرية كمان و كمان، إخراج يوسف شاهين، سيناريوه ، 101 د.

**الهادي خليل أستاذ ، و صحفي و ناقد سينمائي تونسي.

2-الهادي خليل، العرب و الحداثة السينمائية، م.س، ص89.

السلطة، عن الممثلين و عن التاريخ أيضا، فهو بهذا يروي قصة نضال خاضه سينمائيون وفنانون مصريون سنة 1987، قصد إرساء الديمقراطية، حيث كان **شاهين** ضمنهم، فجميع أحداث الفيلم يجمع ويربط بينها هذا الإضراب الذي يكون محور الفيـــــلم نفسه من البداية حتى النهاية، إذ يضم مشاهد حية، وأخرى ممثلة، ويمزج **شاهين** كعادته بين الروائي والتسجيلي، بين الحاضر والماضي بين الكوميدي والتراجيدي[1].

يختلف فيلم "إسكندرية كمان وكمان" عن الجزءين الأوليين من سيرته الذاتية، فهو ينتمي إلى عدد محدود جدا من الأفلام في تاريخ السينما، فالفيلم حسب الناقد "سمير فريد" : « ليس دراما تقليدية، ولا حتى غير تقليدية، هو فيلم لادرامي مثل : (عمال عرب عبيد) من إخراج : مدهوندو أو(تاء التزوير) إخراج : أورسون ويلز، أو (مسودات بازوليني) إخراج: انجل متى » [2] ،إذن لادراما في الفيلم، لكنها مذكرات عن حياة **شاهين** وسينماه وأفلامه، ومشاركته بالمهرجانات السينمائية، عبر فيها **شاهين** عن أحاسيسه وعن أفكاره وذلك بتأديته للدور الرئيسي هذه المرة.

1-شريط فيلم اسكندرية كمان و كمان، 1990.

2-سمير فريد،أضواء على سينما يوسف شاهين، م.س، ص 95.

2-أفلام الدراما التاريخية :

اخترت الحديث عن أفلام السيرة الذاتية **ليوسف شاهين** تمهيدا للوصول إلى أفلام الدراما التاريخية، فقد بدأ **شاهين** التعامل مع التاريخ منذ فيلم" جميلة " 1958، مرورا "بالناصر صلاح الدين"* 1963، وصولا إلى "الوداع بونابرت"** 1985، ثم "المهاجر"*** 1994، وأخيرا "**المصير**"1997، وعليه فقد كانت أفلام **شاهين** الذاتية عاملا أساسيا ومهما في تعامله مع تاريخ الأمة العربية.

يصور **شاهين** في "الناصر صلاح الدين" 1963 شهامة، وشجاعة بطل فيلمه، الذي حقق الحلم العربي (الوحدة)، وواجه الصليبيين ببسالة، وبتسامحه الإنساني، فهو القائد المتسامح الذي يحب العلم، ويسعى ويحث الناس على التعلم، ويدعو إلى قبول الأخر، ويكره الحرب، ولا يلجأ إليها إلا مكرها، ومضطرا للدفاع عن أرضه، ووطنه، كما أن القائد "صلاح الدين الأيوبي" لم يحارب الصليبيين لأنهم مسيحيين، بل لأنهم أرادوا اغتصاب أرض ليست أرضهم، كما يؤكد الفيلم على أن المواجهة بين العرب والصليبين كانت في ساحة المعركة ثم كانت مواجهة حضارية، كما أن انتصار صلاح الدين كان عسكريا، ثم حضاريا وأخيرا وإن لم نقل أولا انتصارا إنسانيا يعبر عن قيم إنسانية سامية، تظهر في معنى التسامح عند الشخصية البطلة، خاصة عندما يكون مخرج الفيلم **يوسف شاهين** المسيحي الذي تعامل مع شخصية "الناصر صلاح الدين" المسلمة، ليرسم في نهاية الفيلم سمفونية تقشعر لها الأبدان عند مشاهدتها أين يختلط صوت الآذان، بصوت أجراس

---

*فيلم الناصر صلاح الدين، إخراج يوسف شاهين، 195 د.
**فيلم الوداع يا بونابارت، إخراج يوسف شاهين، 101د.
***فيلم المهاجر ، إخراج يوسف شاهين، 124د.

الكنائس ليكتمل ويتجلى حلم **يوسف شاهين** [1].

لقد أعاد **يوسف شاهين** قراءة بعض الفصول المهمة في تاريخ العربي الإسلامي على ضوء تلك الفترة، فالتحدي الذي واجه "صلاح الدين" وانتصر فيه لا يزال قائما اليوم عبر المواجهة التي تفرضها الصهيونية على العرب، بل هو تحد يزداد عنفا اليوم، ويعبر عن نفسه مع الصهيونية بالإحتلال المباشر، ومع الإمبريالية بالإحتلال السياسي والإقتصادي، والثقافي، والفكري في إطار ما يسمى بالعولمة، وليست مصادفة أن ينجز هذا الفيلم بعد سنوات قليلة من العدوان الثلاثي على مصر [2] ، وعليه فإن عودة شاهين إلى التاريخ غرضها تبيان التحدي الذي واجه صلاح الدين، وكيف انتصر فيه، لذا يجب اتخاذ العبرة من ذلك القائد العربي المسلم، لأن مواجهة الأمس واليوم هي واحدة وللإنتصار فيها يجب التوحد.

إن عمل **يوسف شاهين** جاء خاليا من أي شوفينية سياسية على حد تعبير الباحث الفرنسي "إيف توافال" حيث يقول: « حقق هذا الفيلم لإحياء ذكرى العدوان الثلاثي على مصر وهو رغم السذاجة في عدد من مشاهده، يبدو لنا راهنا، وإيجابيا، وموضوعيا، لأنه تفادى تصوير الصليبيين كأشرار، والعرب كأخيار. ومن الواضح أن لا وجود لهذه الموضوعية في الأفلام الأوربية، التي تصور العرب والمسلمين لاسيما خلال الحروب الصليبية ... » [3] فالفيلم يحمل نزعة إنسانية سامية ليست مفتعلة طبعا، لأنها مستمدة عن

1-شريط فيلم الناصر صلاح الدين 1963.
2-أنظر، وليد شميط، يوسف شاهين حياة للسينما، م س، ص 43.
3-ابراهيم العريس، رحلة في السينما العربية، م س، ص 78.

قيم حضارية فرضت نفسها، ومما زادها رسوخا إيمان **شاهين** بها، وطريقته في إيصالها المتلقي.

يعد فيلم " الوداع يا بونابرت" 1985 امتدادا "للناصر صلاح الدين" لأنه يطرح قضية كيفية التعامل مع التاريخ، فالفيلم يطرح مجددا واقعة حدثت في يوم ما، حيث تمتد أحداثها من بداية غزو فرنسا لمصر بقيادة "بونابرت" إلى موت الجنرال كافاريللي في مدينة عكا الفلسطينية أثناء حصار قوات الغزو للمدينة، أي منذ يوم 02 جويلية 1798 إلى يوم 27 أبريل 1799، وتقع الأحداث في مدينة الإسكندرية حين تصل قوات الغزو عن طريق البحر، ثم في القاهرة التي تصل إليها القوات الغازية بعد ذلك، وأخيرا في مدينة عكا [1].

يطرح **يوسف شاهين** في "الوداع يابونابرت "موضوعا حساسا، وهو علاقة العرب بالغرب، والتي تتخذ علاقة معقدة ومتشابكة في آن واحد، حيث يختلف العرب حول كيفية التعامل معها بحكم طغيان الغزوات، والحملات العسكرية، ومحاولات الهيمنة والاستغلال التي ولدت الانتفاضات والثورات، حيث تمر هذه العلاقة اليوم بمرحلة صعبة، تأخذ أحيانا شكل المواجهة المباشرة، وتتسم في أحيان أخرى بطابع الصراع الخفي [2] فـ**شاهين** ومن خلال فيلمه هذا يتعرض لموضوع العلاقة مع الغرب والإستعمار عبر حملة "نابوليون بونابرت" على مصر، والتي تشكل مرحلة هامة، وحاسمة في تاريخ هذه العلاقة، فالفرنسيون كانوا ينتظرون من شاهين تمجيد بطلهم القومي، وذلك بحكم الانتاج المشترك،

1-انظر شريط فيلم الوداع يا بونابارت 1985.
2-انظر، وليد شميط، يوسف شاهين حياة للسينما، م س، ص 84.

والمصريون كانوا يتوقعون أن يكون فيلما عن المقاومة الوطنية ضد الاحتلال، فلو لم يكن **شاهين** فنانا أصيلا وصعب المراس، لكان بإمكانه مغازلة الطرفيـــــن الغربي والعربي في آن واحد، لكنه بقي في هذا الفيلم وفيا لعالمه الداخلي، وقدم عبر فيلمه هذا الحوار بين الشرق والغرب، وعن المواجهة بينهما صورة معقدة ومتعددة الأوجه [1].

نشير في هذا السياق إلى أن الفيلم يأتي في وقت كان الشعب العربي يواجه فيه احتلالا عسكريا، وثقافيا لبعض أجزاء من الوطن العربي، فشاهين يسجل مجددا وقفة أخرى عند محطة مهمة تؤرخ لبداية العصر الحديث في تاريخ مصر والعالم العربي، بعدما وقف عند ثورة الجزائر، ونضالات الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، وعند القائد "صلاح الدين الأيوبي" ومقاومة العرب للحملات الصليبية.

سنقف في ثنايا هذا البحث أيضا عند فيلم "المهاجر" **ليوسف شاهين** والذي تجري أحداثه في أواخر حكم آمون حوتب الثالث "في مصر الفرعونية بعد تولي" آخن آتون" مهمة نائب الرئيس، حيث تظهر في الصحراء على أطراف مصر أين تعيش قبائل الرعاة، في إحدى هذه القبائل يفضل شيخ القبيلة ابنه "رام"* على اخوته الستة، فيكرهونه، ويقرر"رام" الهجرة إلى مصر لتعلم الزراعة كي يفيد بها أهله، لكن في طريقه إلى مصر يتآمر اخوته عليه لقتله، غير أنه ينجوا من دون علمهم، ويصل إلى مصر الفرعونية، ويتعلم الزراعة، ثم يلتقي أخيرا بإخواته فيسامحهم، و بوالده الشيخ الهرم الذي يحبه كثيرا.[2]

1-Guy Hennebelle, Christian Baséno, Youssef Chahine, l'alexendrin,Opsit, P.77

2-أنظر، فيلم المهاجر، يوسف شاهين، 1994.

*رام هو بطل فيلم المهاجر، قام بالدور : خالد النبوي.

« المهاجر بالنسبة لي تكملة لسيرتي الذاتية، والمهم في الفيلم هو القرار الذي يتخذه "رام" بترك الصحراء حيث يعيش، والبحث على العلم حيث يجده، فقد قرر رام أن يعمل المستحيل لكي يحصل على العلم، ولكن من دون أن يستقر ويرتاح حتى يجد العلم، وهذا ما حصل معي في أمريكا، أنا تعلمت في أمريكا، ولكنني لم أبق في أمريكا » [1]، شاهين يقول هذا عن فلمه "المهاجر"، ويتابع مجددا مسيرة البحث عن نفسه، وعن حقيقته بالعودة إلى ثلاثة آلاف سنة، إلى قصة النبي يوسف عليه السلام، ليغوص عبرها في أغوار نفسه مجددا، لكن هذه المرة ليس كما فعل في ثلاثيته الشهيرة، وإنما هو يعبر عبر فيلمه هذا عن **يوسف شاهين** "المخرج السينمائي" الذي عمل المستحيل للوصول إلى ما هو عليه، أو بالأحرى ثابر وناضل للوصول إلى العلم والمعرفة.

يرى "سمير فريد" بأن: « أفلام كل فنان سينمائي حقيقي من "برغمان" إلى "كيروزاوا"، ومن "تاركوفسكي" إلى "فيلليني" هي فلم واحد طويل، أو بالأحرى رؤية خاصة يتم التعبير عنها من خلال صور متعددة في هذه الأفلام، وهذا لايعني أن الفنان يعبر عن سيرته الذاتية في كل أفلامه، وإنما أن تصبح أفلامه هي سيرته الذاتية سواء تناول فيها قصة حياته أو تحدث عن أمور لم يعايشها على الإطلاق، وأوضح دليل هو فيلم المهاجر لشاهين »[2] ، و لعلما أردناه من رصد هذه المعطيات حول أهم وأبرز أفلام شاهين هو أن الأفلام التاريخية جاءت كتكملة لسيرة شاهين الذاتية، « فالمنحنى العالمي الذي يميز أفلام شاهين من "إسكندرية ليه"، "وداعا يا بونابرت" إلى "اليوم السادس"، يمثل

---

1 وليد شميط ، يوسف شاهين حياة للسينما، م س،ص 223.
2 سمير فريد،أضواء على سينما يوسف شاهين، م س، ص 104.

مصدر قوة فنه، لأن رغبته العالميـــة كشفت عن الخلفيات السنيمائية التي يستلهم منها شاهين إبداعاته، ولأنها أفـــرزت تفرعات ،وإشكالات، جديدة وضعت فن شاهين أمام تحديات، ورهانات مصيرية » [1] ولعل فيلم "**المصير**" –موضوع الدراسة في هذه المذكرة– من الأفلام التاريخية التي تكتسب نفس سمات أفلام شاهين التاريخية.

1-الهادي خليل،العرب و الحداثة السينمائية،م.س،ص27.

الفصـــــل الأول :

ابن رشد و صراع المفكر بين التطرف و السلطة.

1-ابن رشد و السلطة.

2-ابن رشد و التطرف.

3-فلسفة ابن رشد.

1. ابن رشد والسلطة :

يلخص أفلاطون قضية سقراط بقوله أنه ظن أن النظام الجديد سوف يضع حكم العدل مكان حكم الجور،فكرس له كل انتباهه ليرى ما سيفعله، « فرأيت هؤلاء السادة في وقت قصير جدا، ذهبوا إلى حد أمروا فيه سقراط صديقي المسن الذي لن أتردد في تلقيبه بأعدل رجال عصره أن يشترك في القبض على مواطن كانوا يريدون إزاحته عن طريقهم، وكانوا يبغون إشتراك سقراط » [1]، لكنه رفض الخضوع واستعد لمواجهة الموت مؤثرا هذا على أن يصبح أداة لجرائمهم.

إذ يمكن اعتبار هذا التلخيص المتعلق بقضية سقراط تلخيصا لقضية المفكر، أو المثقف عبر عصور غابرة، فسقراط هو الفيلسوف الذي أريد إقحامه في هذه القضية الغير عادلة، لم تشغله يوما همومه المعرفية، وتأملاته الفلسفية عن الاهتمام بشؤون مدينته، إذ تعتبر من القضايا التي صنفت نموذجا لسلوك المثقف في مواجهة طغيان السلطة أو سلطة الطغيان، وكذا علامة للمثقف ولسلطته حين يقول "لا"، فالإشارة إلى قضية سقراط هي للتحدث عن **القاضي أبو الوليد محمد بن رشد** الملقب ب: "الحفيد"*، الذي لم تشغله أيضا همومه المعرفية عن أداء مهمته بالرغم من أنها كلفته حرق مكتبته، ثم كتبه في الساحة العمومية.

يرى معظم المؤرخين أن السبب في سقوط دولة المرابطين بالأندلس، وقيام دولـــة

1- محمد الشيخ ، المثقف و السلطة ، دار الطليعة ، بيروت ،ط1 ،1991 ، ص 15

*لقب ابن رشد بالحفيد للتميز بينه وبين أبوه وجده .

الموحدين* « إلى احراق كتب العلم و الفلسفة، و اضطهاد العلماء و الفلاسفة »[1] ، لذلك قام بعد هذه الأحداث أمير عادل، و هو الخليفة "عبد المؤمن بن علي بن تومرت"، فاجتمع في بلاطه "بمراكش" أعظم فلاسفة العصر، ابن زهر **،ابن بجا*** و ابن طفيل****، و ابن رشد، لكن بعد وفاة الخليفة عبد المؤمن بن علي خلفه الأمير "يوسف أبي يعقوب" الذي كان أشهر الملوك في عصره، فقرب هذا السلطان ابن طفيل إليه، ووضعه في أسمى المنازل، و هكذا اغتنم ابن طفيل هذه الفرصة، وجذب إلى البلاط أشهر علماء عصره "ابن رشد" ، و الذي يعد من أخص أصدقائه[2] و هكذا قربه الى الخليفة، وقد قص ذلك ابن رشد نفسه على تلامذته، فقال: « أنه دخل على أمير المؤمنين استدرجه في الكلام حتى قال ما يعرف »[3]، وفي رواية أخرى عن المراكشي قال بأن ابن طفيل استدعى ابن رشد إلى البلاط، وطلب منه ترجمته لكتب أرسطو * لأن فهمها تعذر على أمير المؤمنين، و هو قد طعن في السن، و لا يستطيع أن يترجمها، فأكب ابن رشد على تأليف أرسطو قراءة، وتلخيصا نزولا عند رغبة الأمير وابن طفيل [4] إذ يقال، حسب الدكتور "جورج طرابيشي" أنه منذ ذلك الحين أخذ ابن رشد يزداد رفعة في بلاط الموحدين منذ عهد الخليفة أبي يعقوب يوسف ففي عام (565 ه/ 1169) ولي قضاء إشبيلية، وفي عام (567ه/1171) تولى قضاء قرطبة، وفي نفس السنة استدعاه الخليفة

---

*اخذ الموحدون الجزيرة الخضراء سنة 1145 م ، و في سنة 1146 ،542 هـ نزلوا باشبيلية و مالقة ، و بعد 04 سنوات اصبحت قرطبة و بقية القسم الجنوبي من اسبانية تحت رايتهم .

1-فرح انطوان،ابن رشد و فلسفته، دار الفرابي، بيروت، 1988،ص60.

**ابن زهر هو طبيب و أديب اندلسي توفي (557 هـ-1161م)

***ابن بجا فيلسوف اندلسي توفي (533هـ -1138م)،له مؤلفات عدة منها تدبير المتوحد.

****ابن طفيل فيلسوف و طبيب(500 هـ-1106 م) (581 هـ -1185م)

2-انظر مصطفى غالب ، ابن طفيل، منشورات مكتبة الهلال ، بيروت ، 1983،ص13.

3-ابو الوليد محمد بن رشد،فصل المقال و تقرير ما بين الشريعة و الحكمة من الاتصال، تقديم و تعليق د.ابو عمران الشيخ،ا جلول البدوي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982،ص7.8

4-انظر كل من :-ابن رشد ، فصل المقال،م.س، ص09

-خليل شرف الدين، ابن رشد ، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، 1982،ص 30

"يوسف المنصور"، وجعله طبيبه الخاص بالمغرب [1] .و بعد وفاة الخليفة أبي يعقوب يوسف انتهى الأمر إلى"الخليفة يعقوب المنصور بالله"،وكان هذا الأمير من محبي العلماء، فزاد منزلة ابن رشد رفعة على رفعة، وصار يصرف بعض أوقاته في مجالسته، ومحادثته في العلم و الفلسفة، حيث يقول القاضي "أبو مروان" في هذا الشأن: « ومما كان في قلب المنصور من ابن رشد أنه كان متى حضر مجلس المنصور، وتكلم معه، أو بحث عنده عن شيء من العلم يخاطب المنصور، بأن يقول : أتسمع يا أخي؟ »[2] ، لكن هذه النعمة لم تدم، وتحولت إلى نقمة، فيروي الأنصاري أن سبب نكبة ابن رشد تعلقت بأبي يحي أخ المنصور"والي قرطبة"، حيث كان ابن رشد يؤثر أبا يحى على أخيه الخليفة [3]، كما يضيف أن ابن رشد كان قد صنف كتابا في الحيوان، وذكر فيه أنواع الحيوان، ونعت كل واحد منها، فلما ذكر الزرافة وصفها ثم قال: « .. وقد رأيت الزرافة عند ملك البربر، يعني به المنصور، فلما بلغ ذلك أسماع الخليفة المنصور صعب عليه، ويقال أن ابن رشد اعتذر وقال: إنما قلت ملك البرين*،وإنما تصفحت على القارئ فقال: ملك البربر[4] »،ومما رواه "أبو جعفر الذهبي" في سيرة "يعقوب المنصور" بعد ذكره لغضبه من مسألة البربر قال أن هذا كان مما أحنقهم عليه، ولم يظهروه وأضاف أن قوما ممن يناوؤه بقرطبة (أي ابن رشد)، سعوا به عند المنصور، وأخذوا بعض تلاخيصه الفلسفية، فوجدوا فيها العبارة التالية : "وقد ظهر أن الزهرة أحد الآلهة"، وعندما وصل هذا مسمع الخليفة إستدعى الفيلسوف وسأله : هل أنت الذي كتبت هذا؟ فلم يكن في وسع الفيلسوف غير

1-أنظر،جورج طرابيشي ، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت ، ط2، 2000،ص23.
2-أبو الوليد بن رشد،تهافت التهافت،ج1 ، تحقيق: د.سليمان دنيا، دار المعارف بمصر،ط2 ، 1963 ، ص 12.
3-أنظر ، فرح انطوان، ابن رشد و فلسفته، م.س، ص 65.
*ملك البرين بمعنى ملك إسبانيا و المغرب (مراكش).
4-أنظر ، أبو الوليد ابن رشد، تهافت التهافت، م.س، ص13.

الإنكار[1] ، وصادف أن شاع بين الناس -عصر ذاك- أن ريحا عاتية ستهب على البلاد كريح قوم عاد كما ورد في القرآن الكريم، فنسبوا إلى ابن رشد أنه قال : « والله وجود قوم عاد ما كان حقا، فكيف سبب هلاكهم » [2]. و هو ما جعل عامة المسلمين يثورون ضده، و مما قيل عنه أنه ينكر القرآن.

تعتبر هذه الأحداث التاريخية بعض أشهر ما اتفق عليه الباحثون، فمنهم من يذهب إلى عكس ما حدث تماما مثل: الدكتور أبو عمران الشيخ، والأستاذ جلول البدوي، اللذان يؤكدان على أن قسوة الظروف التي سادت في ذلك الوقت هي السبب في نكبة **ابن رشد** ذلك أن "يعقوب المنصور" كان في حرب مع ملك قشتالة * "الفونسو التاسع" **، وحاجته إلى اتفاق الفقهاء حوله حينذاك أملت عليه التنكر للفلسفة ورجالها [3]، وفي السياق نفسه ذكر "أحمد بن أبي أصبيعة" تفصيل الخبر فقال: أن "القاضي أبومروان الباجي" حدثه وقال : كان **ابن رشد** مكينا عند المنصور، وجيها في دولته، وكـذلك أيضا كان ولده الناصر يحترمه كثيرا، ولما كان المنصور بقرطبة، وهو متجه إلى "غزو الفنش"، وذلك عام إحدى وتسعين وخمسمائة استدعى **ابن رشد**، فلما حضر عنده احترمه احتراما كثيرا، وقربه إليه حتى تعدى به الموضع الذي كان يجلس فيه "أبو محمد عبد الواحد" *** ابن الشيخ "أبي حفص النهتاني" صاحب عبد المؤمن، وهو الثالث أو الرابع من العشر[4]. فلما خرج **ابن رشد** من مجلس المنصور هنأه طلابه، وأصـــدقاؤه على المنزلة الرفيعة التي خصه بها

1-انظر ،فرح انطوان ،ابن رشد و فلسفته،م س،ص 66.
2- خليل شرف الدين، ابن رشد ، م س،ص27
*قشتالة هي المنطقة الوسطى من اسبانيا
**الفونسو التاسع هو ملك اسبانيا في ذلك الفترة
3-انظر ،ابو الوليد بن رشد ،فصل المقال، م س،ص10.
4-انظر ،ابو الوليد ابن رشد تهافت التهافت،م س،ص11
***ابو محمد عبد الواحد صاهره المنصور و زوجه بابنته لعظمي منزلته عنده،حيث رزق عبد الواحد منها بابنا سماه علي، و هو صاحب افريقيا

الخليفة، وفي هذه الأثناء قال ابن رشد : « والله إن هذا ليس مما يستوجب الهناء » [1] لأن أمير المؤمنين قربه إليه دفعة واحدة أكثر مما كان يأمل أو يترجى، وهذا ما حدث فعلا، فقد نقم المنصور على **ابن رشد**، و أمره بأن يقيم في "أليستانة"*، حيث كانت لليهود وأن لايخرج منها [2]، وفي رواية جورج طرابيشي أنه سجن سنة (592ه/1195)، أي قبل ثلاثة سنوات من وفاته، أما رواية أبو جعفر الذهبي تقول أنه: بعد نفيه أمر المنصور بإحراق كتبه ماعدا كتب الطب، والحساب، والمواقيت[3] ،و لعل هذا سبب نذرة كتب **ابن رشد** الفلسفية.

إن استحضار هذه المعطيات يجعلنا نلحظ أن **ابن رشد** لم يرتق إلا بعمله وجده، فقد كان يشتغل بالفلسفة قبل اتصاله ببلاط الموحدين، وعليه فليس يصح إذا أن يقال بأن مضطهديه لم يضطهدوه إلا حين تولى القضاء لرغبتهم الفصل بين الفلسفة والقضاء ، فإن **ابن رشد** تولى القضاء في عهد الخليفة "أبي يعقوب يوسف" دون أن يضطهده أحد، وإنما وقع عليه الاضطهاد حين بلغ مكانة سامية في الدولة، وفي هذا الصدد يرى الفيلسوف "رنان": « أن مكانة ابن رشد عند المنصور أثارت حسد أعدائه، وكانت "السبب الأكبر" في ما أصابه بعد ذلك من الإضطهاد الذي سمم حياته في السنوات الأربع الأخيرة من عمره » [4] .وهكذا نلمس السبب الرئيسي الذي جعل الحساد يشون به، وتتبرم الطبقات ذات المراتب الرفيعة من شهرته التي خشوا أن ينال من جاههم، وأقدارهم، فتآمر الجميع

1-فرح انطوان، ابن رشد و فلسفته،م.س،ص 64.
*اليستانة،بلد قريب من قرطبة يسكنه اليهود.
2-انظر ابو الوليد محمد ابن رشد،تهافت التهافت،م.س،ص11.
3-انظر ،فرح انطوان،ابن رشد و فلسفته،م.س،ص71.
4-م.ن، ص64

على تشويه سمعته، وتشكيك المنصور في عقيدته[1] ، حتى وصل بهم الأمر إلى هجائه بمقطوعات شعرية لاذعة، وفي طليعتهم ما قاله "الحاج أبو الحسين بن جبير":

لم تلزم الرشد يا ابن رشـــد Δ لما علا في الزمان جـــدك

وكنت في الدين ذاريـــــاء Δ ما هكذا كان فيه جـــــدك[2]

و

كان ابن رشد في مدى غيه Δ قد وضع الديـــــن بأوضاعه

فالحمـــد لله على أخـــــذه Δ و أخذ من كـــــان من أتباعه[3]

إن ما نريد أن نخلص إليه هو القول بأن بداية علاقة ابن رشد بالبلاط الملكي كانت متميزة، وتحت وطأة ظروف معينة تبدلت وتحولت إلى اضطهاد كان السبب فيه هو بلوغ ابن رشد مكانة متميزة في السلطة، ثم إن مذهبه مبني على التنوير العقلي*، وكشف الحقائق، و من هذا المنظور يقول المفكر "لانيو": « إننا ننكر على أنفسنا كل توق للشهرة أو الشعبية، ونمنع على أنفسنا كل طمع في أن نصبح ذوي سلطة...إننا نلزم أنفسنا بألا نكذب أبدا مهما كان الموقف الذي وجدنا أنفسنافيه، وألا نخلق أو نساند بأقوالنا وكتاباتنا أوهاما حول أمور هذا العالم المتقلبة »[4]، "لانيو" وبقوله هذا يريد للسياسي أن يحضر في

1-ابو الوليد ابن رشد، فصل المقال، م.س،ص9.

2-م.ن،ص 11.

3-فرح انطوان،ابن رشد و فلسفته،م.س،72.

*هذا يدعو للحديث عن العقلانية التي تمتد الى اشكال السلوك الانساني تفسيرا له بذلك المنهج،و تختلف مفاهيم العقلانية حول المصدر الاول للفعل العقلاني،فهل هو العقل نفسه اي ان في العقل مكونات فطرية هي التي تظفي المعقولية على الموجودات أم ان التجربة الموضوعية او الواقع الخارجي هو المصدر الاول للفعل العقلاني،و جواب هذا هو أن في العقل ذاته قدرات تؤهله للفعل العقلاني سواء بفرض المعقولية على الوجود او باستخلاصها من التجربة،عن: محمود أمين العالم، في مفهوم العقلانية و العقلانية الرشدية، مجلة الطريق،عدد 5، سبتمبر ، 1994،لبنان.

4-محمد الشيخ، المثقف و السلطة،م.س، ص22.

المفكر، ولا يريد للمفكر أن يحضر في السياسة، إنه بحق يعلن عن ولادة نوع خاص من المثقفين وهو المفكر الذي يريد أن يلعب بالسياسي دون أن تحرقه نار السياسة، إنه بصفة خاصة سقراط المستحيل، تلك الصورة التي رافقت المثقف الفيلسوف منذ ولادته حتى اليوم، وعليه فاضطهاد ابن رشد كان نابعا من خوف وصول هذا المثقف درجة السياسي،وهذا ما هدد مصالح رجال السياسة، ولعله الجانب الأساس في نكبته لأن كلا من الإكليروس والفقهاء[1] وقفوا على مر العصور في وجه الفلاسفة للحيلولة دون عقلنة العلوم الدينية.

1-انظر ،محمد عباسة،فلسفة ابن رشد بين المتكلمين و التجريبين، مجلة الاختلاف مطبعة ANEP، عدد 3، ماي 2003، ص18.

2- ابن رشد و التطرف:

يعد ابن رشد الشارح الأكبر لأرسطو، فلم يقتصر عمله على تفسير الفلسفة اليونانية فقط، وإنما اتخذ منهجا أصيلا في فلسفته،لأن المترجمين العرب الذين نقلوا فلسفة أرسطو، ولخصوها تصرفوا فيها كثيرا، مما أدى إلى تشويه بعض آراء المعلم الأول، أما ابن رشد فقد أثبت أصالته الفكرية، وعليه أقبل الكثيرون عل فلسفته، وكادوا يتناسوا شروحات الآخرين، وقد تقدم الكلام ان سبب إقدام ابن رشد على شرح كتب "أرسطو" هو رغبة الأمير يوسف ، فقد شرحها "ابن رشد" ثلاث مرات، ففي المرة الأولى شرحها شرحا وجيزا، وفي الثانية شرحا متوسطا، وفي الثالثة وهي الأخيرة شرحا مطولا [1]، أما الشرح الوجيز فإن ابن رشد يتناول فيه مواضيع أرسطو، ويؤلف فيها فصولا مهمة، فهو في هذا الكتاب مؤلف لا شارح، و أما الشرح المتوسط فإنه يذكر في صدر كل فصل من فصوله بضع كلمات من كتب أرسطو، ثم ينطق في الشرح، والتأليف معا، وأما الشرح المطول فإنه يذكر فيه كلام أرسطو فقرة فقرة ثم يشرح أجزاءها شرحا كافيا [2]، و لعل ما نريد أن ننبه إليه هو أن ابن رشد لم يعرف من اليونانية شيئا، وعليه فهو يعد شارحا كما يسميه "دانتي الغيري" في الكوميديا وليس مترجما، ولم يكن ابن رشد يطمح الى أكثر من دور الشارح لأرسطو الذي كان يقدره ويجله غير أنه كان يحرص على التنائي عن السلالة الفلسفية التي ابتدأها **ابن سينا**، و**الفارابي**، على الرغـــم من أنـــه عارض ابن سينا

1-انظر ،محمد عباسة، فلسفة ابن رشد بين المتكلمين و التجريبيين ،م.س،ص17.

2-انظر ، فرح انطوان، ابن رشد و فلسفته،م.س،82.

في جميع المسائل التي حملت أرسطو على معارضة أفلاطون[1] .فقد ألف ابن رشد بالإضافة إلى شروحه لأرسطو كتبا في الفقه والكلام، و في المنطق، والجدل الفلسفي، ولعل أشهر كتبه على الإطلاق "فصل المقال، وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الإتصال" في علم الكلام، وكتاب : "تهافت التهافت" في الجدل الفلسفي الذي يرد فيه على "أبي حامد الغزالي" *،حيث تمكن وجهة الخلاف بين هذا الأخير و**ابن رشد** –بصفة مختصرة– في وجود الكون والخالق والفناء[2] ، فبينما يقول المتكلمون بحدوث الكون، والتصرف المطلق للخالق، وخلود الروح، يرى الحكماء أن الكون لم يخلق من العدم، وإنما من مادة، وأن الأسباب هي التي تؤدي إلى حدوث الأشياء في الكون لأن الخالق ليس مسؤولا عن تصرف المخلوق من خير وشر،أما مسألة خلود النفس** انقسم فيها الفلاسفة إلى فريقين الأول يرى بوجود عقل عام فاعل، وعقل فردي منفعل،والخلود يكون للعقل العام بمعنى الإنسانية،والإنسان يفنى في العقل العام، ثم إن هذا الرأي يتناقض مع العقيدة، أما الفريق الثاني يرى ويعتقد بخلود الإنسان، وهو بهذا لا يختلف عن المتكلمين وكان ابن رشد حسب "محمد عباسة" قد ذهب إلى نفس الرأي في بعض مؤلفاته، لكنه لم يعلق على مذهب **أرسطو** أثناء شرحه لأرائه، وهو غموض جعل المتكلمين، واللاهوت يعتقدون أن ابن رشد لا يؤمن بخلود الروح [3]،فابن رشد لم يتراجع عن اعتقاده بخلود الروح، وإنما أسيىء فهمه في شروح" أرسطو"، فقد كان يذهب مذهبا معتلا عندما يتعلق

---

1 -انظر :جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، م.س،ص24.

*ابو حامد الغزالي، المتوفى سنة 1111م .

2-انظر ،ابو الوليد ابن رشد، تهافت التهافت،م.س،ص25 و ما بعدها.

3-انظر ،محمد عباسة،م.س،ص18.

**تعتبر مسألة خلود النفس و الروح هي اساس النزاع القائم في عصر ابن رشد،و عليه فاننا سنوردها بالتحليل في العنصر الثالث –فلسفة ابن رشد-و انما ايرادها هنا سيأتي من أجل تبيان فكرة وهي ما هي المنطلقات التي اسست لاضطهاد ابن رشد كمفكر.

الأمر بالمسائل الخطيرة، وحين يريد الدفاع عن المعلم الأول تجده يحاول التوفيق من العلوم اليونانية، والعقيدة معتمدا في ذلك على التأويل والاجتهاد[1]، لذلك فالمذهب الوسط الذي انتهجه شيخ العقلانيين يتفق كثيرا مع الدين الإسلامي الحنيف الذي من تعاليمه الحل الوسط .

أخذ الامام الغزالي على الفلاسفة مخالفتهم لعقائد أهم السنة في عشرين مسألة من يقوم بها فهو كافر أو فاسق، وقد كفر الغزالي "الفارابي" المتوفى عام 956 للميلاد، و"ابن سينا" المتوفى عام 1037 للميلاد وغيرهما من المشائين، لأنهم يقولون أن الله تعالى لا يعلم الجزئيات [2]، غير أن ابن رشد لا ير أي إشكال في الأمر، فيرد على الغزالي بقوله : « ...إن الكليات المعلومة عندنا معلومة أيضا عن طبيعة الوجود، والأمر في ذلك العلم بالعكس ، ولذلك ما قد أدى إليه البرهان، إن ذلك منزه عن أن يوصف بكلي، أو بجزئي، فلا معنى للإختلاف في هذه المسألة، أعني أن تكفيرهم، أو لا تكفيرهم » [3]

إن ابن رشد، وبرده على هذه المسألة يكون معتدلا في الرد، فعلم الله لا يقاس بعلم البشر، ضف إلى هذا أنه لم يرد لرقعة الغلاف أن تتسع بين المتكلمين والحكماء الفلاسفة، فهو يرى أن: « مخالفة تعاليم الجمهورية لا يقبله الشرع، ويضر بالفلسفة والدين معا » [4]

،من هذا المنطلق لام **ابن رشد** "الغزالي" على نشره لأمور خطيرة في أوساط العامة التي لا تفقه، وكان "أرسطو" من قبله قد أوصى بعـدم إشـــــراك العامة في المسائل العقلية،

1-انظر ،خليل شرف الدين،ابن رشد، م.س، ص30.
2-انظر ،ابو حامد الغز الي،،تهافت الفلاسفة، بيروت، 16،1962 ،165.
3-ابو الوليد ابن رشد، فصل المقال، م.س،ص 41 ،42.
4-ابو الوليد محمد ابن رشد، تهافت التهافت،م.س ،ص 353.

لأنهم يغلبون العاطفة على العقل، ولعل ما ورد على لسان ابن رشد مرات عدة في هذا الشأن كان سببا كافيا لحنق بعض العامة عليه بإيعاز ملح من أناس متطرفين في الفكر لهم مصلحة في ذلك، حيث يقول "إيتين جلسون" في هذا الصدد : « إن واحدا من أكثر ما بذله ابن رشد من جهود أصالة جهده لتعيين علاقات الفلسفة والدين بدقة ... وقد عزا ابن رشد الشر كله إلى السماح بتعاطى الفلسفة لأشخاص يعجزون عن فهمها » [1] ،وهذا ماأضر به و بسمعته و جعل الكثيرين يعتقدون بخروجه عن الملة.

ولابد من الإقرار بأن ابن رشد هو أول فيلسوف أتم محاولة التوفيق بين الحكمة والشريعة، حين أراد من خلال كتابه "فصل المقال" بعد النكبة التي مني بها من قبل السلطة الحاكمة متمثلة في الخليفة المنصور، وذلك بسبب حقد المتكلمين عليه وكيدهم له، إذ رأوا أن الفلسفة منافية للشريعة، ومضرة بالمسلمين، ففنـد **ابن رشد** هذا، ورد عليهم في جميع ما ذهبوا إليه معتمد على: « النص الشرعي، والبرهان في آن واحد » [2] ، فقد تمسك أبو الوليد بن رشد برأيه، وهو صاحب العبارة الشهيرة : « الحكمة هي صاحبت الشريعة، والأخت الرضيعة ... مع ما يقع بينهما من العدواة والبغضاء، والمشاجرة، وهما المصطحبتان بالطبع، المتحابتان بالجوهر والغريزة » [3] ، غير أنه لم يكن متزمتا في رأيه، بل كان « يعترف بعجز العقل أمام بعض الحقائق الإلهية » [4] ، و من هذا المنظور يندرج قول "إيـميل برهييـه"، فـهو يرى أن الدين والفلسفـة

1-جورج طرابيشي ،معجم الفلاسفة ،م.س، ص 25
2-أبو الوليد بن رشد،فصل المقال ، م.س،ص 21
3- م.ن،ص 18
4-محمد عباسة، فلسفة ابن رشد بين المتكلمين و التجريبيين ،م.س ،ص 19

لا يتصادمان في نظر **ابن رشد**، وإنما يمثلان مرحلتين من الفكر، فالدين يلقي حجابا دون الحقائق التي يكشفها الفلاسفة، لكي يجعلها في متناول أفهام العوام، ولكن معرفة هذه الحقائق هي العبادة التي يؤديها الفيلسوف لله[1] ، ولعل ما نريد تبيانه هو أن فكر **ابن رشد** هو سبب اضطهاده منذ وطأت قدماه بلاط الموحدين تحت خلافة المنصور، الذي غير معاملته لابن رشد تحت ضغط العناصر السفلية المناوئة لكل فلسفة إجمالا، ولفلسفة الكفار خصوصا، حين أمر بحبسه عام (592 هـ/1195م)، ولئن لم يطل مقام هذا الأخير في السجن فقد اضطر إلى تمضية السنتين الأخيرتين من حياته في "مراكش" قيد المراقبة، وقد كانت علة هذه الجفوة بلا شك ريبة العناصر السفلية المعادية لكل فلسفة، ولكل تعليم غير متضمن بحرفه في القرآن.

لقد أخذ العرب عن فلاسفة اليونان "الحكمة"، فهذا أفلاطون الذي دعا إلى الفضائل وصدق العقل والعدل وسقراط الذي خالف اليونانيين في عبادتهم الأصنام، ودعا إلى عبادة الله وحده، وفضل الموت من أجل ذلك، إنه موقف المفكر عندما يصرح بالرفض، فإما أن يضطهد كما وقع لابن رشد وغيره، وإما يقتل جزاءا لتفكيره الارستقراطي حسب تعبير "موريس باريس"* الذي ينعت المثقفون بأنهم: « يقنعون أنفسهم بأن المجتمع يجب أن يقوم وفقا لمنطقهم وإرادتهم ... كما أنهم عقول مسمومة تستحق شفقة تماثل الشفقة على فئران الاختبار التي يلقحها بالسعار أساتذة مختبر باستور » [2] ،حيث يأتي هذا التعريف للمثقف عقب ضجة سياسية كبيرة حدثت في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر،

1-انظر،جورج طرابيشي ، معجم الفلاسفة ، م.س ،ص 24

2-محمد الشيخ،المثقف و السلطة، م.س،ص20

وهو ما خلق حدثا ثقافيا جديدا في تاريخ الفكر الغربي، إنها نشأة شهادة ميلاد للمثقف تعلقت بقضية اجتماعية، وسياسية شهيرة عرفت في تاريخ فرنسا الحديث باسم "**قضية دريفوس**"، وهي عبارة عن شبه ثورة قام بها المثقفون إزاء هذه القضية العسكرية و السياسية، فكان على السلطة أن تمنع المثقفين في التدخل في قضايا تمس مصلحة الدولة العليا، لكن مهما كانت درجة الاضطهاد، والضغط على المفكرين والمثقفين، سواء في عصر "سقراط" أو عصر "ابن رشد" أو عصر "زولا"،غير أن للأفكار أجنحة لا يستطيع أي كان أن يمنع وصولها إلى الناس، وهي فكرة وقع عليها المخرج **يوسف شاهين** في نهاية فيلمه "**المصير**"، وهي أيضا بداية لفكرة تعني أن التاريخ يعيد نفسه مجددا، فكما لجأ الأوربيون في القرون الوسطى إلى العرب عندما احتاجوا إلى الفلسفة الإغريقية، يلجأ العرب اليوم، وبعد سبات طويل إلى الافرنج لجمع فلسفة **ابن رشد**، لأن أكثر الكتب التي ألفها **ابن رشد** في الفلسفة ضاعت أو حرفت أصولها العربية.

3. فلسفة ابن رشد :

عرفت الفلسفة بعد هجوم الغزالي عليها حملة عنيفة شنها علماء الشريعة والكلام، إذ أخذ الغزالي على الفلاسفة مخالفتهم لعقائد أهل السنة في عشرين مسألة، من يقوم بها فاسق أو كافرا [1]، فقد كفر الغزالي كل من "الفارابي"، و"ابن سينا" فيما نسب إليهما من أن الله لا يعلم إلا الجزئيات، وعودة منا إلى كتاب الفارابي "السياسة المدنية" يؤكد في قوله ما يلي : « ..... وأما جل المعقولات التي يعقلها الإنسان من الأشياء هي في مواد، فليست تعقلها الأنفس السماوية لأنها أرفع مرتبة بجواهرها على أن تعقل المعقولات التي هي دونها »[2] ، ويمكن تلخيص المسائل العشرين التي أوردها "الغزالي" في كتابه : "تهافت الفلاسفة" التي خالف فيها جمهور الفلاسفة في ثلاث مسائل :

1. مسألة قدم العالم، وقولهم إن الجواهر قديمة.
2. مسألة أن الله تعالى لا يحيط بالجزئيات الحادثة من الأشخاص.
3. المسألة الثالثة تتعلق بإنكارهم لبعث الأجساد وحشرها .

إنتدب الغزالي نفسه للرد على الفلاسفة القدماء مبينا تهافت وتناقض كلمتهم فيما يتعلق بالإلهيات، إذ حاول إظهار ما في فلسفة "الفارابي"، و"ابن سينا" من كفر ومن بدع، وما في نظرياتهما من تناقض،وفي أدلتهما من وهن، فيقول: « فإني ألتمس كلاما شافيا في الكشف عن تهافت الفلاسفة، وتناقض أراءهم ، ومكامن تلبيسهم وأغوائهم ، ولا مطمع في اسعافك إلا بعد تعريفك مذهبهم ، وإعلامك معتقدهم، فإن الوقوف على فساد

1-أنظر،ابو حامد الغزالي، تهافت الفلاسفة،م.س،ص164.
2-أبو نصر الفرابي، السياسة المدنية، تحقيق: د.فوزي متري نجار ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، 1964 ، ص34.

المذهب قبل الإحاطة بمداركها رمي في العماية والضلال » [1] ، فقد انفرد الغزالي بأسلوبه في مجادلة الفلاسفة الشيء الذي جعل **ابن رشد** يحمل على عاتقه مهمة الدفاع عنها، والرد على خصومها، فجاءت كتاباته تكتسي طابعا جدليا، إذ يرد على الغزالي في كتابه فصل المقال بقوله : « إن الإفصاح بالحكمة لمن ليس من أهلها يلزم عنه إبطال الحكمة أو إبطال الشريعة ، والصواب كان ألا يصرح بالحكمة للجمهور »[2] ، فأمور الحكمة حسبه يجب أن تبقى حكرا على العلماء والفلاسفة دون سواهم.

يعتبر كتاب **ابن رشد** "فصل المقال، وتقرير ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال" من أهم مؤلفاته التي حاول فيها -كما أشرت آنفا- التوفيق بين الحكمة والشريعة، إذ أكد من خلاله على الصلة القوية التى تربطهما بقوله: «... فأنا معشر المسلمين نعلم على القطع أنه لا يؤدي النظر البرهاني إلى مخالفة ماورد به الشرع،فالحق لايضاد الحق، بل يوافقه، ويسهله »[3] ، فالتوفيق الذي أراده **ابن رشد** بين الفلسفة والدين مبني على أن الدين قسمان، باطن وظاهر، فالخاصة تعلم بالباطن والظاهر، أما العامة فيجب ألا تعلم إلا بالظاهر، ويقول ما خلاصته : « كيف يمكن أن نتصور إجماع منقول إلينا من مسألة من المسائل النظرية، ونحن نعلم قطعا أنه لا يخلو عصر من الأعصار من علماء يرون أن في الشرع أشياء لا ينبغي أن يعلم بحقيقتها جميع الناس » [4] ،فالتوفيق بين الحكمة والشريعة عند **ابن رشد** يقـــوم على ضـــرورة تأويل الظـــاهر الذي لا يوافق العقل،

1-ابو حامد الغزالي،تهافت الفلاسفة، م.س،ص03.
2-ابو الوليد ابن رشد،فصل المقال،م.س،ص19.
3-م.ن،ص 18.
4-م.ن،ص38.

إذ الفلسفة الصحيحة في نظر **ابن رشد** لا يمكن لها أن تخالف الدين، وإذا عدنا إلى تعريف ابن رشد للفلسفة، فإنها لن تكون أكثر من التأمل العقلي للموجودات، إذ يقول : « الفلسفة هي النظر في الموجودات، واعتبارها من جهة دلالتها على الصانع، وأنه كلما أتت المعرفة بصنعتها أتم، كانت المعرفة بالصانع أتم » [1] ،أما النظر العقلي في رأيه فمأمور به في الشرع، والدين يحث على الاستعانة بالحكمة، كما تشهد بذلك آيات القرآن الكريم، فعلى العارف أن يستنبط من الأمر بالنظر في الموجودات، يترتب عن هذا وجوب معرفة القياس العقلي وأنواعه حيث يرى **ابن رشد** بأنه:« إذا كان الفقيه يستنبط من قوله: (فاعتبروا يا أولي الأبصار) وجوب معرفة القياس الفقهي، فبالأحرى أن يستنبط من ذلك العارف بالله وجوب معرفة القياس العقلي »[2] ، فالنظر في الموجودات لا سبيل إليه إلا بدراسة المنطق، والتمكن فيه، ومعرفة كيف يكون القياس برهانيا، أو غير برهانيا لأن « دراسة المنطق واجبة في الفلسفة والشرع معا » [3] ، ومن خلال هذا فإن النظر العقلي يتطلب معرفة المنطق، وقواعد القياس لذا فدراسة المنطق تعتبر واجبة عند **ابن رشد**.

أعجب **ابن رشد** بأرسطو، وبمنطق أرسطو، وأكد في كثير من مؤلفاته أنه أكثر أهل اليونان حكمة، وكما تقدم الكلام أن سبب إقدامه على شرح كتب أرسطو رغبة "الأمير يوسف" في ذلك، وقد شرحها **ابن رشد** ثلاث مرات، في الأولى شرحها شرحا وجيزا، إذ تناول مواضيع أرسطو، وهو أقرب إلى مؤلف لا شارح، ثم شرحها شرحا متوسطا، فكان

1-أبو الوليد ابن رشد، فصل المقال،م.س،ص24.

2-م.ن،ص 26.

3-عمر التومي الشيباني،مقدمة في الفلسفة الاسلامية، الدار العربية للكتاب،تونس، مارس،1990،ص81.

يذكر الكلمات الأولى من نصوص أرسطو، ثم يشرح *الفكرة، فيختلط قوله بقول أرسطو* حتى يصعب فصلهما، ويؤكد "فرح أنطوان" أن الشرح المطول يذكر فيه **ابن رشد** كلام أرسطو فقرة فقرة، ثم يشرح أجزاءها شرحا كافيا، فكان في هذه الشروح إسهاب، تعمق، وإستقراء، وتوضيح المبهم من النصوص، و من هذا المنظور يعد **ابن رشد** أكبر شارح لأرسطو، فهو لم يعمل على تفسير الفلسفة اليونانية فقط، بل أسس منهجا جديدا في فلسفته، مكتشفا أن المترجمين العرب الذين نقلوا فلسفة أرسطو، ولخصوها تصرفوا كثيرا في كتاباتهم[1] ،ويكفي أن **ابن رشد** جعل من أرسطو أكثر فلاسفة اليونان شهرة في أوربا، فكان الأساتذة في أوربا يدرسون فلسفة أرسطو من قبل بموجب تلاخيص **ابن رشد** [2].

إن التحدث عن فلسفة **ابن رشد** يقتضي الحديث عن آراء "المتكلمين"* الذين عارضوها، ففلسفة المتكلمين مبنية على قضيتين، « حدوث المادة في الكون بمعنى وجودها بخلق خالق، ووجود خالق مطلق التصرف في الكون، ومنفصل عنه ومدبر له » [3]، في حين يرى **ابن رشد** ويؤكد على أن الكون لم يخلق من العدم، وإنما من مادة، وأن الأسباب هي التي تؤدي إلى حدوث الأشياء في الكون [4]، فكل فعل يفضي إلى خلق شيء، إنما هو عبارة عن حركة، والحركة تفضي شيئا لتحركه ويتم فيه بواسطتها فعل الخلق، وهذا الشيء هو في رأيه المادة التي صنعت من الكائنات، فهو بهذا يفترض بوجود المادة، إذ ليس في الإمكان إقامة الدليل على وجودها، لأن المتكلمين أخذوا على **ابن رشد**

1-أنظر ،محمد عباسة، فلسفة ابن رشد بين المتكلمين و التجريبيين ،م.س،ص17.

2-أنظر ، فرح انطوان،ابن رشد و فلسفته،م.س،ص155.

*المتكلمون: هم علماء الكلام في الدين الاسلامي، الذين يدافعون عن الإسلام بموجب شريعته،و قد وضعوا فلسفة خاصة بهم.

3-م.ن،ص 90.

4-أنظر ،ابو الوليد ابن رشد، تهافت التهافت، م.س،ص 59.

أنه بنى فلسفته على إفتراض، لا على برهان، ومع ذلك إن الفلاسفة والعلماء يعتمدون إلى اليوم على إفتراضات لوجود الكون لأنه أقرب إلى العقل، من قول القائلين بأن الكون مخلوق من العدم، بل أكثر من ذلك فإن العلم المعاصر ككل يقوم على هذا المنهج الإفتراضي الذي طغى على كل العلوم العقلية الإستدلالية، والعلوم الإستقرائية التجريبية، وأرسى قواعد مجالات جديدة كالميكرو فيزياء وغيرها.

استشهد **ابن رشد** في كتابه: "فصل المقال" ببعض الآيات الواردة في القرآن ليثبت آراءه فيؤكد على أن « ظاهر الشرع إذا تصفح ظهرا من الآيات الواردة في الأنباء عن إيجاد العالم فإن صورته محدثة بالحقيقة، وإن نفس الوجود والزمان مستمر من الطرفين، أعني غير منقطع »[1] ، كما يضيف قول الله تعالى في سورة هود* (وهو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء)، يقتضي بظاهره أن وجودا قبل هذا الوجود وهو العرش والماء، وزمانا قبل هذا الزمان يعني المقترن بصورة هذا الوجود الذي هو عدد حركة الفلك [2]، وفي نفس السياق يستدل بالآية 48 من سورة ابراهيم**، والآية 11 من سورة فصلت***[3] ،وإضافة إلى إستناده إلى آيات قرآنية للمحاججة وللرد على المتكلمين، وعلى الخصوص "الإمام الغزالي"، اعتمد **ابن رشد** الأسلوب العقلاني للمجادلة، حجة حجة، فمثلا يؤكد **ابن رشد** أن الجسم عند الفلاسفة سواءا كان محدثا

1-ابو الوليد ابن رشد،فصل المقال،م س،ص44.
*الاية 07 من سورة هود، القران الكريم
2-انظر،م ن،ص 44.
** الآية 48، من سورة أبراهيم "يوم تبدلت الأرض غير الأرض و السماوات و برزوا لله الواحد القهار".
***الآية 11 من سورة فصلت "ثم استوى إلى السماء و هي دخان فقال لها و للأرض ايتيا طوعا او كرها قالتا أتينا طوعا"
3-ابو الوليد ابن رشد،فصل المقال، م س،ص44.

أو قديما ليس مستقلا في الوجود بنفسه، وبدأ في كتابه: "تهافت التهافت" يشرح للغزالي معنى كلام الفلاسفة عندما يقولون بواجب الوجود، وممكن الوجـود، فيقول مانصه : « إذ فهم من واجب الوجود الضروري، ومن الممكن الحقيقي أفضى الأمر، إلى موجود لا علة له »[1]، وفي هذه المسألة بالضبط "يطرح الغزالي" القضية في شكل سؤال، فيقول : « إذا كان الله فاعلا للعالم أو محدثا له، فكيف يكون العالم مع ذلك قديما ؟ فيجيبه **ابن رشد** قائلا أن العالم عندنا في موت دائم، وأنه ليس لحدوثه مبدأ ولا نهاية، وليس في هذا القول تناقض كما يزعم الغزالي »[2] ، إذ يعتبر هذا نموذجا للمنهج الجدلي العقلاني الذي اعتمده **ابن رشد** في فلسفته.

أدلى **ابن رشد** برأيه في مسألة هامة أثارت خلافا شديدا عند المتكلمين، و المعتزلة، وفلاسفة المسلمين، وهي مسألة الصفات أو التنزيه، ومسألة علم الله بالجزئيات، وفي هذا الصدد يؤكد **ابن رشد** أن المؤمن الموحد عليه أن يؤمن بصفات الله، وأن يؤمن كذلك بأنها ليست كصفات الإنسان، ويعتمد في هذا على أمثلة عديدة ليوضح هذا، فيقول: « إن للإنسان قابليات الكرم، والحلم، والرحمة، والعدل، وسائر الصفات الحميدة، ولكن القابليات تحتاج إلى ما يوجدها، ومن يخرجها من القوة إلى الفعل »[3]، **فابن رشد** لا ينكر الصفات، وإنما النكرات للمشابهة بين صفات الإنسان، وصفات الله، وإنها تشترك في المدلولات [4]، و أما مسألة علم الله بالجزئيات يتناولها في كتابه : "فصل المقال" ليشير إلى أن "أبو حامد

1-ابو الوليد ابن رشد،تهافت التهافت،م.س،ص 418.
2- م.ن،ص 419.
3-خليل شرف الدين،ابن رشد، م.س،ص 56.
4-انظر،م.ن، ص 57.

الغزالي" أخطأ حينما نسب إلى الفلاسفة أنهم يقولون أن الله لا يعلم الجزئيات أصلا، بل يرون أن الله يعلمها بعلم غير مجانس لعلمنا، « ...وذلك أن علمنا معلول للمعلوم به، فهو محدث بحدوثه، ومتغير بتغيره، وعلم الله سبحانه بالوجود على مقابل هذا فإنه علة للمعلوم الذي هو الموجود، فمن شبه العلمين إحداهما بالآخر فقد جعل ذوات المتقابلات وخواصها واحدة »[1]،فعلم الله بالأشياء يستحيل أن يشابه علم البشر بها .

يجمع المفكرون أن رأي **ابن رشد** في مسألة حشر الأجساد، و خلود النفس غريب إلى غامض في كثير من الأحيان حيث ورد قول ل: "فرح أنطوان" في مؤلفه "**ابن رشد وفلسفته**" يقول : « ...وبيان هذه المسألة الغامضة التي نرويها من قبيل الرواية لا تقرير أن العقل الذي استمده الإنسان من واهب العقل لا يعيش بعد الموت مستقلا وحده كما يعتقد العامة بل له حياة أخرى مجهوله »[2]، كما يؤكد على أن الحشر الجسماني هو للعامة أي أنهم يجب أن يؤمنوا به كما ورد في القرآن الكريم، وفي آيات كثيرة، فعلى العامة أن تؤمن بالحشر الجسدي، إذ ورد في صريح الآيات ذلك، حيث يعتبر تصوير وتجسيد للمعاد بأنه حشر للأجساد بل للأفراد، « وأما من غير أهل العلم فالواجب عليه حملها على الظاهر، وتأويلها في حقه كفر »[3] هذا لعامة المسلمين، أما المشتغلون بالحكمة والعلم فلهم أن يؤولوا هذه الآيات ومثيلاتها، ولهم أن يعتقدوا بحشر الأرواح وحدها، « وذلك إذا اعترف بالوجود وتأول فيها نحوا من أنحاء التأويل، أعني في صفته المعاد لا في وجوده

1-أبو الوليد بن رشد،فصل المقال،م.س،ص 41.
2-فرح انطوان،ابن رشد و فلسفته، م.س،ص 109.
3-أبو الوليد ابن رشد،فصل المقال، م.س،ص 50

إذا كان التأويل لا يؤدي إلى نفي الوجود »[1]، وهذه إشارة صريحة من **ابن رشد** أن الفيلسوف لا ينكر المعاد، فواضح من موقفه هذا أنه يسير على خطى أستاذه "أرسطو"، « ولكنا لما وصلنا إلى مذهبه الفلسفي، ورأينا متابعته لأرسطو فيما يختص باعتقاده بالنفس، وخلق الكون تغير وجه المسألة »[2] ،فاتضح أنه يتبعه فيما يقول لأن "أرسطو" حاول الإجابة على مشكلة هل تفارق النفس الجسد، فيجيب ابن رشد كما أجاب "أرسطو" أن للنفس قوى ناطقة، أو عقل فاعل يستقل، وينفصل عن المادة، وغير قابل للفناء، وعقل منفعل، وهو العقل الذي في الإنسان فهذا العقل غير خالد خلودا منفردا بنفسه وإن كان خالدا خلودا بجوهره [3] ، و قد كانت هذه هي المسألة التي اتسمت بالغموض، وأشار إليها سائر المؤلفون، لكن ما نستخلصه من مؤلفيه "فصل المقال" و"تهافت التهافت" أن النفس جوهر مجرد لا يقبل الفناء، وأن لها سعادة في المعاد تشبه سعادة الفناء في الله التي يؤمن بها الصوفية كما يؤمن بأن الروح من أمر الله، فلا يجب الخوض في الكلام عنها بما يخالف الوحي ويناقض الأنبياء، وبمثل هذا يتأتى الجواب في السؤال عن الأمور الغامضة التي لاسبيل للجمهور إلى فهمها مثل قوله تعالى : (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلا) [4] ،،ومع كل هذا لم يسلم **أبو الوليد بن رشد** من الانتقادات من طرف رجال الدين، رغم محاولته الاعتدال في آرائه وفي ردوده على "أبي حامد الغزالي"،هذه الانتقادات التي لاحقته حتى في الغرب. *

1-م.س،ص 50

2-فرح انطوان ،ابن رشد و فلسفته ،م.س،ص 93.

3-انظر ، أبو الوليد بن رشد ،تهافت التهافت،م.س،ص 304-305

4-الآية 85من سورة الاسراء، القران الكريم.

*هذا ما يؤكده تأثير الرشدية في عقول أوربا، إذ نهض تيار ديني ليؤكد على أن أفكار ابن رشد خطر على الايمان المسيحي.

كانت هذه بعض المسائل التي تناولها **ابن رشد** في مؤلفاته، وهي إطلالة على التفكير العقلي لدى الفلاسفة المسلمين، هذا النمط من التفكير الذي كان محور صراع حاد في تلك الفترة من تاريخ البشرية حتى الفترات اللاحقة، و رغم هذا كله يعتبر ابن رشد أول فيلسوف أتم محاولة التوفيق بين الحكمة و الشريعة، ومع ذلك فإنه لم يكن متعصبا في رأيه، مشيرا في العديد من مؤلفاته على عجز العقل أمام بعض الحقائق الإلهية، والميتافيزيقية حيث سعى من خلالها إلى ضرورة إعمال العقل، واعتماد التأويل لتحرير الإنسان، فالفكر العقلاني غايته الإعتدال، وليس التطرف لا باتجاه رجال الدين، ولا إلى وجهة الفلاسفة، فالدين ليس مدعاة للتطرف و التعصب و الانغلاق على الذات،و الحكمة ليست جزءا من الكفر، ولا تجردا من القيم الدينية و الأخلاقية.

الفصل الثاني

موضوعية الواقعة التاريخية في فيلم المصير

المبحث الأول:

من التاريخ إلى الفن

إن قراءة سيرة **ابن رشد** التاريخية في قالب الدراما السينمائية، يحيلنا إلى قراءة النص التاريخي الذي يقوم بعملية وصف الشخصية ومواقفها، وصراعها مع الآخر، و ذالك من خلال تزويد المتلقي بمعارف تاريخية ربما كان يجهلها، كما أنه في الوقت نفسه يعمل على ربط الماضي بالحاضر، ويقر بذلك الإمتداد التواصلي بين الأجيال لأن « التاريخ ليس زمانا أو عصورا أو سنوات طبقا لدورات الأفلاك، إنما التاريخ هو الوعي بالتاريخ،هو لايتعدد فقط بتعدد الثقافات والشعوب،لكنه قد يختلف من فرد إلى آخر » [1] ، هذا يعني أن قراءة النص التاريخي تحيلنا إلى مجموعة من التصورات ، و التخيلات خاصة بالنسبة للشخصية التاريخية ، لأن أي قارئ يمكن أن يتصورها انطلاقا من القراءة فحسب، بينما يكون تجسيد الشخصية عبر الأيقون بسبب إنطلاقها من معنى النص الذي يبقى محل بحث من مخرج لأخر، فتجسيد الشخصية التاريخية هو توحيد الرؤى التي كانت عبارة عن قراءات متعددة في النص التاريخي، و بالتالي ظهورها عبر الأيقون يكون بالضرورة موضوعيا.

لا شك أن السؤال الذي يطرح في هذا الموضع هو :-هل تحقق قراءة النص التاريخي المتعة ذاتها عند مشاهدته سينمائيا ؟

لعل الإجابة عن هذا التساؤل قد تحسمها بطبيعة الحال خصوصية الفن السينمائي الذي وفر على المتلقي عناء و جهد اقتناء الكتـــب لمطالعتها، ففي السينما يحضر إليك

1-صالح أبو أصبع، عز الدين المناصرة، محمد عبيد الله ، العولمة و الهوية، دار المجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان،ط2 ، 2002، ص29.

التاريخ مجسدا على الشاشة، و ليس العكس، « ...وبما أن التاريخ ليس بأية حال رقصة باليه نسقت خطواتها مقدما، فالأجدر بنا ان نضع في طريقه أكبر عدد من الكاميرات حتى نتأكد من أننا نصور على الطبيعة، (على الواقع التاريخي طبعا »[1] ،فعلى المبدع الإقرار بالواقعة التاريخية أولا ثم تقديم وجهة نظره ثانيا، لأن : « الواقعة التاريخية يتم تكوينها انطلاقا من وثائق »[2] ، ذلك أن نقطة إنطلاق أي مبدع ينبغي أن تكون من النص التاريخي لتحقيق مصداقية الخلق الفني للعمل السينمائي التاريخي، ففي فيلم المصير تتحول شخصية ابن رشد إلى شخصية مرئية مجسدة سينمائيا، حيث تنتقل من حادثة تاريخية تلقينا معطياتها عن طريق سرد مكتوب، إلى حادثة تاريخية (دراما تاريخية) نتلقى معطياتها عن طريق سرد متقطع تتحكم فيه قصة درامية فنية إقتبسها يوسف شاهين من الواقعة التاريخية، فوضع في متناول أيدينا مادة فيلمية تقر بالحادثة موضوعيا، و تتجاوزها في لمستها الفنية ذاتيا، و ذلك بتوظيف التاريخي لصالح العمل الفني.

يعرض فيلم المصير قصة الفيلسوف، والطبيب، وكبير قضاة قرطبة أبو الوليد ابن رشد، في أحداث درامية تجري وقائعها في الأندلس، بترتيب زمني يعتمد على سلسلة من الأسباب والنتائج،و علينا هنا التمييز بين "القصة السينمائية" l'histoire cinématographique ، و "القـــص السينمـــــائي" le récit cinématographique،

1-أنري بازان، ماهي السينما نشأة السينما، و لغتها، ج1، ترجمة:د. ريمون فرانسيس ، مراجعة و تقديم:أحمد بدر خان، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر ، القاهرة، نيويورك، 1968، ص31.

2-Youssef ishgapour le cinéma , dommos –flammarion, France, 2001,P87.

فالقصة هي: « الشكل الذي يخلقه مشاهدو الأعمال السردية من خلال الإفتراضات والإستنتاجات، وهي النتيجة التي تتبلور عندما يلتقط المشاهد مؤثرات السرد »[1]، أما القص هو : « الخطاب المشفوه أو المكتوب الذي يروي القصة »[2] ، فهو جوهر العمل الإبداعي السيناريوي الذي تتشكل عبره القصة ، و التي تكون جزءا مهما من دراما الفيلم، هذه الأخيرة هي : « المبادئ الدرامية للسيناريو ، والتي يقدم المضمون وفقها »[3] ،إذ أن سيناريو الفيلم يظهر من خلال شكله ومضمونه، يتجلى الشكل في المبادئ التقنية التي يحتويها، أما المضمون يكون دراميا بحتا- وهو موضوع دراستنا في هذا الفصل-، « فالسيناريو هو الإخراج مع الوسائل الدرامية، والفيلم هو الدراما مع وسائل الإخراج، وفي السيناريو توضع الروابط السينمائية بشكل متقابل وليس متنافر في سبيل التعبير »[4] ، نشير في هذا السياق إلى أن **يوسف شاهين** كتب وشارك في معظم سيناريوهات أفلامه*، حيث يقول : « من الخطأ التصور بأن دوري في الأفلام التي لم أشترك رسميا في كتابة السيناريو كان مجرد التنفيذ، هذا خطأ ... السيناريو في النهاية يخرج من بين يدي، ومن عقلي أنا، والسيناريو والإخراج شيء واحد»[5]، وهذا ما يعبر عنه "جون بول تروك" في تحليله للسيناريو والعملية الإخراجية بقوله : « لا وجود

1-يحي عزمي، السرد في السينما، منشورات أكاديمية الفنون، مركز اللغات و الترجمة،ص131 .
2-م.ن، ص 149.
3-سيمون فرايليش، الدراما السينمائية، ترجمة : غازي منافيخي،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، 1946،ص 84.
4-م.ن،ص 85.
*كتب شاهين و شارك في أزيد من 25 سيناريو من سيناريوهات أفلامه، التي تزيد عن 35 فيلم روائي طويل كما شارك في كتابة بعض سيناريوهات أفلامه ما يقارب العشر كتاب.
5-سمير فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين ، م.س، ص134.

لسيناريو بحد ذاته بمعزل عن "عملية إخراجه" وعن إنجازه السينمائي »[1]، غير أن الفرق بين الإخراج والسيناريو هو أن هذا الأخير يستخدم الكلمات ليعبر عن مدلول (دراما) يصـــبح في -درجة ثالثة- بواسطة الصوت والصورة (إخرجا)، لأن العملية السينمائية تبدأ من كتابة السيناريو باعتبارها مشروع الفيلم، يعاد صياغتها، وتتم ترجمتها بواسطة أجساد الممثلين، والإنارة والكلام والموسيقي، والحركة، والتوليف لتتحول إلى صور وأصوا ت لها نسيجها السردي وتخيلها، وشخوصها ثم إيقاعها و زمنها[2]، وهذا ما يجعلنا ندرك مدى أهمية السيناريو بالنسبة لعملية الخلق الدرامية التي توحي بمضامين الفيلم.

1-جون بول تروك، السيناريو، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 239.
2-أنظر ،نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة و التأويل، م.س، ص 26.

المبحث الثاني:

الحدث و الشخصيات الدرامية

أ-الحدث في الفيلم والشخصية الدرامية ابن رشد:

اختار **يوسف شاهين** أن يستهل فيلمه "المصير" بمشهد افتتاحي[1] -تمهيدي- يصور عبره حادثه حرق المفكر "جيرار بريل" لأنه خرج عن تعاليم الكنيسة وترجم كتب **ابن رشد**، ولعل هذا ما يثير تساؤلا هاما، لماذا استهل **يوسف شاهين** فيلمه بحادثة الحرق؟

تقول : الفرضية الأولى أنه مشهد رمزي دلالي،أراد عبره مخرج الفيلم أن يعبر عن حجم الاضطهاد الذي مارسته محاكم التفتيش بفرنسا في القرن الثاني عشر للميلاد، و ذلك بمصادرة كل كلمة لا تلتزم بالأصول الدينية المتزمتة، كما تضطهد المفكرين والمثقفين، وتحرق كتبهم وأعمالهم وتحكم عليهم بالحرق وهذا « ما يؤكد مدى تأثير **ابن رشد** والرشدية في عقول أوربا، أنها أصبحت تشكل فعلا خطرا داهما على الإيمان المسيحي في نظرهم، فلم يكتفوا بإصدار التحريمات المختلفة لمثل هذا التيار الجارف بل وصل بهم العنف حد التشهير والقتل »[2] بينما كانت الأندلس العربية تشهد ازدهارا في الفنون والعلوم، والثقافة، والفلسفة، وهذا ما نستنتجه عندما يتجه "يوسف المسيحي" إلى سوق الكتب[3]، حيث عملت كل هذه المحطات المشهدية على إقرار الحادثة التاريخية بأمانة موضوعية واضحة.

أما الفرضية الثانية درامية محضة، بمعنى أن الحادثة في سياقها التاريخي أخذت نوعا من الشدة والتوتر لدى المتلقي، فتتابع المشاهد على النحو الذي ظهرت عليه تبدو في غاية الأهمية فنيا، ذلك لأن حادثة الحرق أثارت تساؤلات عـدة لدى الجمهور المترقب ،

1-يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، مشهد رقم 01، (02د،00ثا)
2-خليل شرف الدين، ابن رشد، م.س،ص 14.
3-يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، مشهد رقم 04. (09د،22ثا)

الذي ينتظر ما سيأتي فيما بعد أي أنه مشهد تشويقي الغرض منه شد الإنتباه، والدليل على هذا الإستنتاج هو السير المنتظم للأحداث الدرامية في الفيلم، والتي يعكسها ترتيب المناظر عن طريق عملية التركيب (المونتاج)، فلو أخرنا أو قدمنا في مناظر الفيلم لما شدنا الانتباه والترقب على هذا الشكل، « على السينمائي أن يغيب نفسه تماما أمام القص و يترك الأحداث و الشخصيات تروي القصة عوضا عنه، و هو ما يسمى بالخطاب المباشر كما هو الحال في السرد السينمائي ، حيث تحل الشخصيات محل شخصية المؤلف، و يحل الفعل محل استخدامه و محاكاته »[1] ، فالحدث في الفيلم يتسم بالآنية المتزامنة مع القص السينمائي، الذي كان مواتيا للفكرة التي أراد المخرج إيصالها للمتلقي، وذلك من خلال القصة الرئيسية التي يمثلها ابن رشد، وتتفرع عنها عدة قصص ثانوية تمثل أحداثا فرعية، غير أن شخصية **ابن رشد** الجوهرية هي التي تنمي و تطور الحدث داخل الفيلم، فالفعل يسير بوتيرة بطيئة، حيث نتعرف من خلال المناظر الأولى على الشخصية الرئيسية في الفيلم، والمتمثلة في "**ابن رشد**" الذي يظهر من خلال تعاملاته وسلوكاته مع العائلة أنه رجل يعرف كيف يسير أموره العائلية والاجتماعية وفي الوقت نفسه تظهر عليه علامات المسؤولية والحكمة في إدارة شؤونه المهنية، وفي ما يلي بعض من الحوارات في الفيلم التي تدل على ما أشرنا إليه:

1-جون بول تروك ،السيناريو ، م.س، ص224.

« ابن رشد : أنا لما كنت في سن عبد الله كنت آعد أرقص ثلاثة أيام حتى ينقطع نفسي »*[1] .

« ابن رشد : ... أنا بنتي كلها قد كذا (يشيربيده) لما قلها حاجة ما تعجبها تقولي لا غلط ... بلاش نبقى قد أودلانا الاقناع ما يجيش بالضرب والتخويف »**[2]

يحمل مشهد المسجد[3] أول صدام بين ابن رشد والمتطرفين في الفيلم الذين سعوا إلى إسكات آراء وفكر **ابن رشد** لأنه برأيهم خطر محدق، وكذا ابن رشد الذي يعتبرهم خطر على الإنسانية، فقبل هذا الصدام تكون الشخصيات وخاصة البطلة (ابن رشد) أكثر راحة يضحك و يمرح مع عائلته وأحبابه، لكن بعد هذه المجادلة يحس أن الأمور سوف لن تسير على ما يرام، خاصة عندما يحاول المتطرفون قتل "مروان"، وهي بدورها حادثة نجمت عن تطرف فكري وديني معا، فقط جاءت الحادثة التاريخية في هذا السياق مفهومة، ومعروفة لدى القارئ المطلع على النص التاريخي، فظهور مواقف "**ابن رشد**" عبر الصورة السينمائية تؤكد حقيقة الواقعة بكل ملابستها، وهذه بعض الحوارات الدالة على ذلك :

« ابن رشد : الإمام مالك كان يشير إلى قبر الرسول (ص) ويقول : "أي شخص يؤخذ ويرد عليه، إلا صاحب هذا المقام" والإمام الشافعي كـــــان يقول : "رأيـــي صواب

---

*مشهد رقم 05 هو مشهد الفطور أين يجتمع ابن رشد و عائلته، و زوجته و ابنته، و كذا ابني الخليفة و أخيه، ثم الضيف يوسف الفرنسي المسيحي و*يتجاذبون أطراف الحديث

[1]يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، مشهد رقم 05.(10د،21ث)

**يعبر هذا المشهد عن فكر ابن رشد المتفتح جدا.

[2]م ن، مشهد رقم 06. (11د،47ث).

[3]يوسف شاهين ، شريط فيلم المصير ، مشهد رقم 11، (25د،39ث)

يحتمل الخطأ، ورأي غيري خطأ يحتمل الصواب".

أحد المتطرفين : ابن رشد لازم يتسكت، وتشوفولوا حل مع الخليفة يمنعوا من الكلام في أي جامع »[1].

تتأزم الأمور، وتنعقد لنشهد صدامين هامين ورئيسين ساهما في تغيير علاقة "ابن رشد" بالخليفة المنصور"، هذا التوتر في العلاقة بينهما كان بسبب المتطرفين، والشيخ رياض، حيث يقف هذا الأخير بين الشخصيتين البطلتين، ويساهم بدوره في حركية الحدث خاصة عندما يقف في وجه **ابن رشد** ويحيك له المؤامرات ، فالصدام الرئيسي الأول* بين **ابن رشد**، و"الخليفة المنصور" سببه هو محاولة قتل "مروان" التي تعد قصة ثانوية ساهمت في تطعيم الحدث في الفيلم – حيث يغضب الخليفة لعدم وجود الأمن في البلاد، فيحاول **ابن رشد** لفت نظره رفقة كل من "والي قرطبة"، و"ابنه الناصر"، إلا أن هذه الحادثة دليل واضح على أنها بداية التطرف والتعصب في الفيلم، وإن لم تحارب في الوقت المناسب ستتفشى، ويصبح هؤلاء المتطرفين خطرا على كل شخص، وكل فكر بالأندلس، أما الصدام الثاني** بينهما فكان بسبب عصيان "ابن رشد" لأوامر الخليفة الذي أمر بإعدام كل من حاول قتل "مروان"، لكن حكمة "ابن رشد" أملت عليه مراعاة ظروفهم، والتخفيف عنهم، فالعنف لا يواجه ولا يعالج أبدا بالمثل، وإنما بالحكمة والتروي، وهذه الأزمة التي نشأت بينهما ظاهرها هو هذا الخلاف ، أما باطنها كان سببه"

1-يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، م. 11. (27د،33ثا)
*يبدأ الصدام الأول و يظهر جليا في المشهد رقم 19 من الفيلم. (32د،00ثا)
**بينما يظهر الصدام الثاني في المشهد رقم 35 من الفيلم ،أي بعد مرور 16 مشهد اخر. (44د،03ثا).

الشيخ رياض" لأنه ليس من مصلحته بقاء ابن رشد في القضاء، وهو ما ينم عن أطماعه الذاتية الدنيئة،و من خلال هذين الصدامين الذين شكلا نقاطا ارتكز عليها الفعل في الفيلم يمكن الحديث عن تقسم "أرسطو" للفعل إلى نوعين بسيط ومركب،إذ يعرف هذا الأخير بقوله : « إذا كانت المأساة فيه نتيجة الإنقلاب والإستكشاف أوكليهما، لكن الإنقلاب أو الإستكشاف يجب أن ينبع عن بناء القصة الفنية بحيث تصبح النتيجة طبيعية لمراحل الحدث السابقة »[1] ، فالحدث في الفيلم مركب يخضع لمبدأ الانقلاب أو (التحول)، والاستكشاف أو (التعرف)، فبينما يكون ابن رشد سعيدا لأنه عالج "مروان" من إصابته تحرق مكتبه، لينقلب البطل من السعادة إلى الشقاء، وفي الوقت الذي يتعافى فيه "مروان"، ويسترجع صوته الذي أراد المتطرفون إخماده* تحرق مكتبة ابن رشد، فيهرع إليها بجنون ولا يبالي أبدا بحياته، وهذا ما يثير الشفقة والخوف في آن واحد، « فالفعل في الدراما يتميز بالعمق وشدة التماسك في بنائه، ووحدته العضوية، وتعرض بطله في الأخير لمفهوم السقطة التراجيدية التي تثير الشفقة والتطهير لدى الجمهور خاصة الذين يتعاطفون مع بطلهم الذي يمثل أعلى درجة في السلم الإجتماعي »[2]،فبعد حادثة الحرق يظهر ابن رشد متألما كئيبا، محاولا رغم ما جرى أن يتخطى محنته وآلامه، خاصة عندما تركز الكاميرا بلقطات كبيرة (Gros Plan) على وجهه في إشارة إلى قوة الرجل حتى عندما يكون مندفعا ومتوترا، كما أن تسارع اللقطات في إظهار ابن رشد وهو يقتحم

1-رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن، دار العودة للنشر، بيروت، ط2 ، 1975 ،ص37.
*يسجل ابن رشد الطبيب اول علامة له ضد المتطرفين بمعالجته لمروان.
2-م.س، ص 31.

النيران من أجل انقاذ كتبه، تطلعنا وبكل تأكيد أنه يحاول إطفاء فتيل الفتنة، و الفتنة لا يمكن إخمادها إلا من خلال العلم،كما يتعرض بطل "المصير" أيضا للإنهيار النفسي، ليتحول -كما أشرنا- من السعادة إلى الشقاء عدة مرات منها حادثة الحرق، كما يتحول من حالة جهل إلى حالة علم، فهو يجهل مادسه له الشيخ رياض من حقد، لكنه بتطور الأحداث يعلم من كان المسؤول عن المؤامرات التي حيكت ضده، كما يتحول من حالة جهل إلى علم عندما تصل كتبه مصر، وينقلب من التعاسة إلى السعادة، فيصافح كل من في الساحة العامة، ويرمي بآخر كتاب بقي في جعبته [1].

تركزت أحداث الفيلم بعد مقتل "مروان" المغني[2] على التواطئ الدنيئ للشيخ رياض مع قوات الصليبيين بعدما تواطئ مع المتطرفين وهي نقطة هامة ساهمت في حركية الحدث في بعض الأجزاء من الفيلم، لأنه صنع ما يشبه "المؤامرة المحبوكة"، التي سرعان ما انقلبت على صاحبها، ثم تتطور الأحداث تراجيديا من خلال مواقف شخصية **ابن رشد** التي تظهر عبر الصورة السينمائية عازمة في آرائها، ومواقفها، فيرسم لنا مخرج الفيلم في مجموعة من اللقطات صورة حية تتفاعل فيها مجموعة من المعطيات الدلالية، خاصة الإختيار الذي آل إليه ابن رشد حينما قدم استقالته،إذ نسجل في مشهد بلغت فيه الأحداث ذروتها صداما عنيفا بين "ابن رشد" و"الخليفة المنصور" خاصة عندما يفصح هذا الأخير بأنه ورث ابن رشد عن أبيه، ومن قبله جده، وهنا تتبدل العلاقة، ويتحولا من صديقين إلى عدوين، ومما زاد الطين بلة سفر "الناصـــر" ابن الخليفة إلى مصر، ثم الغثور على كتب

1-يوسف شاهين ، شريط فيلم المصير ، المشهد الاخير من الفيلم. (02سا،05د،47ثا).
2-م.ن، المشهد رقم 71. (01سا،29د،27ثا).

ابن رشد التي وقعت من "يوسف" في النهر.

تشكل بعض أحداث الفيلم منعرجا مهما في سير الحدث، مثل حادثة مقتل "مروان" على يد المتطرفين، وكذا حادثه حرق مكتبة ابن رشد* فقد صنعا جوا مختلفا عما كان من قبل، حيث أثرا على ما سيأتي، فحدث مقتل "مروان" هو الذي دفع بابن رشد إلى الاستقالة، وجعل عبد الله يتراجع عن موقفه المتعصب، وحيلة الشيخ رياض نجحت في إستمالة الخليفة لصالحه خاصة عندما يعلم بسفر الناصر، وأمر الكتب التي عثر عليها بالنهر، ما جعله يثور، ويحنق على ابن رشد ووسط هذا الغليان يتيه الحل الممكن والمحتمل لهذا الزخم الهائل من الأحداث، وتزداد الأمور تطورا وتعقيدا عندما يصدر الخليفة قرار النفي وحرق كتب ابن رشد بالساحة العامة**.

يظهر التأزم النفسي لدى شخصية ابن رشد من خلال انخداعه بالخليفة المنصور،الذي لم يكن ينتظر منه أبدا ذاك الموقف المتعصب لأنه كان يمثل صورة الخليفة العادل المحب لكل علم وفن، هذا ما يفصح عنه مشهدين هامين، الأول عندما يحاول ابن رشد حرق كتبه بنفسه[1] ،والثاني بعد حرق مكتبته[2].

« ابن رشد : (لعبد الله المتطرف) : تعرف إيه عن الطب حركة الكون، الرياضيات، الكيمياء، عن الفلسفة، تعرف إيه عن الحب، عن الحق، عن العدل، كذا توصل كلام ربنا، جاوبني، حد يفهمني، أنا بكتب ليه؟ ولمين؟ مادام اللي بكتبوا مايوصلش

1-يوسف شاهين ، شريط فيلم المصير ، م.73 (01سا،35د،55ثا)
2-م.ن، م46، (58د،00ثا).
*حادثة حرق المكتبة واردة في النص التاريخي.
**قرار نفي ابن رشد و حرق كتبه وارد كذلك في النص التاريخي.

لحد، مش حانتظر لما يحرقوهم، حاحرقهم واحد واحد (يرمي كتبه ويحاول حرقها بشمعة غير أن عبد الله يحاول إطفاءها)، سيبها مش شغلك.

عبد الله: هو أنا حيوان؟

ابن رشد : الحيوانات يعرفوا أكثر منكم، فيها رقة أكثر منكم ... »[1] فالمخرج و عبر هذا المشهد أراد أن يبين حجم إختلاف التفكير بين ابن رشد و المتطرفين ، ذلك في مشهد فني غاية في التعبير، و بالتالي أراد أن يعبر عن صراع ابن رشد و المتطرفين من خلال أفعاله ، و أقواله، حيث نجده يعرض موقفا لابن رشد و الآخر للمتطرفين على النقيض تماما للأول ، و هو ما ينم عن تناقض صارخ ، فالمخرج بهذا حافظ على موضوعية الحدث في الفيلم لأن أبرز المواقف و الأقوال التي تظمنتها كتب التاريخ نجدها في الفيلم بشكل فني، فقد حافظ شاهين على موضوعية طرح هذه الأحداث إلى حد ما.

جاء الحل متشعبا في الفيلم، ليضعنا أمام نهاية قوية ومفتوحة، فبعد أن يتعرف الخليفة على المؤامرة المحبوكة ضده يقر بغروره، وبعد أن يعلم ابن رشد بوصول كتبه إلى مصر ينسى تماما أمر حرق كتبه ونفيه، فيرمي آخر كتاب بقي بسلة الكتب، لتحل أيضا بالموازاة قضية "الناصر وسلمى" بالزواج، وكذا "عبد الله وصارة"*، و في الوقت الذي يتأهب فيه جيش المسلمين للخروج إلى المعركة يتأهب فيه ابن رشد لمغادرة الأندلس، وينتهي الفيلم، وتحل عقدته على وقع أنغام أغنية "علي صوتك بالغنا".

1-يوسف شاهين ، شريط فيلم المصير ، م 73. (01سا،35د،14ثا).

*استعان المخرج بقصتي حب في الفيلم، و هما: قصة الناصر ابن الخليفة بسلمى ابنة ابن رشد،فشخصية الناصر موجودة في النص التاريخي، و الشيء الغير موجود هو علاقة الحب ، و بالتالي الزواج الذي تربطه بابنة ابن رشد.

ب-الشخصيات :

يرى أرسطو بأنه: « على الكاتب أن يهدف دائما إلى ما هو ضروري أو محتمل، بحيث يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريا ومحتملا »[1] ،وعليه فقد حـــوى فيلم المصير عدة تكتلات*، والتي بدورها عبرت عن فكرة الفيلم، حيث نجد :

الكتلة المعتدلة التفكير برئاسة "ابن رشد" الشخصية البطلة، وزوجته "زنيب" وابنته "سلمى" وتلامذته وكذا الناصر ابن الخليفة الأكبر، وأخو الخليفة والي قرطبة، ثم الكتلة المتحررة، منهم الغجر، والعامة، أبرز شخصية على الإطلاق في هذه الكتلة "مروان" المغني زوج مانويلا و"يوسف المسيحي"، أما الكتلة المتطرفة التفكير : برئاسة "الأمير" و"برهان"، و أخيرا كتلة السلطة برئاسة "الخليفة المنصور" والحاضر الغائب "مجلس العشرة" حيث يتأرجح "الشيخ رياض" بين هذه الكتلة والكتلة السابقة، فالدراما لا تتنفس إلا بوجود الشخصيات حيث يقول داوسن : « الشخصية حياة للدراما »[2] ،بل هي بمثابة المحرك أو الدافع خاصة إذا كانت الشخصية البطلة، حيث سنعتمد على تحليل أهم الشخصيات في الفيلم خاصة "ابن رشد" و"الخليفة المنصور"، لأنهما المحركان الفعليان لحركية الحدث في الفيلم، ثم وجودهما كقطبي صراع، وبعدها نتطرق لبعض الشخصيات الفاعلة التي تعد محاور ارتكز عليها صراع الأفكار في فيلم المصير.

1-رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م.س، ص 37

*إن اعتماد تقسيم شخصيات الفيلم الى تكتلات قد يسهل في عملية التحليل، كما انه يبين اتجاه او طريقة تفكير كل شخصية من الشخصيات الواردة ليحدد ايضا اقطاب الصراع و اخيرا نوعه.

2-س.و. داوسن، الدراما و الدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي ، مراجعة: د. عناد غزوان اسماعيل، منشورات عويدات ط1 ، 1980، ص 95.

-شخصية ابن رشد :

يعرض فيلم المصير عدة مواقف تعد فصولا أساسية في حياة "ابن رشد" Averroès، خاصة إذا علمنا أن هذه الشخصية ليست مبتكرة من خيال الكاتب، وإنما هي شخصية تاريخية عاشت في زمن ما، وفي مكان ما، وهو ما يصعب -بطبيعة الحال- مهمة تخيل هذه الشخصية التي تناولتها كتب التاريخ بالسرد والتحليل، وفي هذا الصدد يشير "غودار" إلى أن: « الشخصيات مثلا، ينبغي معرفة ما كانته قبل تموضعها داخل اللوحة وبعده »[1]، وهذا من أجل تصوير شخصية فنية تتموقع بين التاريخية والمتخيلة، وفي هذا السياق أيضا يشير المخرج "محمد خان"* إلى: «إن الدراما التاريخية تتيح لنا مساحة من الإبداع، عبر الحلم ... أستطيع أن أتحرك في هذه المساحة وأبدع كيفما أشاء من دون أن يحاكمني أحد »[2].

إن رسم الشخصية الفنية "ابن رشد" في فيلم المصير جاء كنتيجة لأحداث معينة تضمنتها كتب التاريخ، لكن الشيء المختلف هو طريقة توظيف هذه الأحداث، وكيفية إنتقاءها ، وكذا التمييز بين المهم والأكثر أهمية وما يخدم فكرة الفيلم وكل هذا يختلف من مخرج لآخر ، حيث يصور لنا مخرج الفيلم منذ بدايته ابن رشد الإنسان[3] المجتمع مع عائلته وتلامذته، وأحبائه على مائدة الفطور، وهو يضحك ويمرح معهم في إشارة واضحة إلى علاقته السمحة والطيبة بهم جميعا خاصة عندما يجتـــــمع إليه ابني الخليفة "الناصر"

1-جيل دولوز ،الصورة والزمن،ترجمة:حسن عودة ،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999، ص 54

2-مجدي الطيب، ايام السادات، مجلة سينما، مطبعة ANEP عدد 1، جويلية ، اوت ،2000

*محمد خان ، مخرج مصري، أبرز أفلامه أيام السادات.

3-يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، م5. (10د،22ث).

و"عبد الله" وكذا أخوه والي قرطبة، وبالإضافة إلى حبه الشديد لزوجته زينب التي تقف معه في أشد المواقف خطورة[1]، وكذلك ابنته "سلمى" التي يتبادل معها الأراء بحرية مطلقة وبعفوية أحيانا.

يعرض الفيلم عدة مواقف تبين التحرر [2] الذي يتعامل به "ابن رشد" مع الخليفة المنصور، وذلك في مشهد الشطرنج، فيقول ابن رشد : ياأخي بلاش نبقى قد أولادنا، ولكن سرعان ما تتبدل هذه المعاملة وتتغير المشاعر من الحب إلى الكراهية[3]، كما تظهر شخصية "ابن رشد" الفقيه من خلال مشاهد عدة عبر الفيلم أهمها مشهد المسجد الذي يشهد مناقشةِ حادة حول الدين وما يجب فعله، وكذا قوله، فتظهر مواقفه وآراءه في مسائل مثل الإجتهاد والتقيد بالنص (الشريعة) [4] ،وفي موقفين إثنين يعرض يوسف شاهين شخصية ابن رشد "الطبيب" الذي يداوي ويعالج "مروان" عندما حاول المتطرفين قتله[5] ، ثم الشاب الذي ضربه " الناصر" بحذوة حصانه[6]، وهو موقف إنساني سامي، عندما يداوي الطبيب الجاني والمجني عليه سواء بسواء مهما كان اتجاهه أو طريقة تفكيره.

تروي الأحداث في الفيلم قصة "قاضي القضاة الحكيم" الذي لا يرض بالجور، حيث يراعي ضروف الشباب المغرر بهم في قضية محاولة قتل "مروان" ويعدل عن إصدار حكم الإعدام الذي أمربه الخليفة في حقهم، وهذه حكمة في حد ذاتها، لأن العنف لا يواجه

1-شريط فيلم المصير ،م رقم 93، 78. (1سا،43د،54ثا)،(01سا،56د،28ثا)
2-م.ن ، م 06. (13د،22ثا)
3-م.ن، م 35. (45د،37ثا)
4-م.ن، م 11 (26د،39ثا)
5-م.ن،م14 (28د،58ثا)
6-م.ن،م 14. (29د،00ثا)

بعنف مماثل، وإنما بالتروي، وهو ما ينم عن الرزانة التي تتمتع بها الشخصية، حيث يظهر هذا في مشهد محاكمة الشباب [1] ، حيث يعد هذا الحدث من بين أسباب نقمة الخليفة المنصور على ابن رشد، حيث فضل هذا الأخير العدل على إرضاء غرور الخليفة.

تظهر شخصية "ابن رشد" الفيلسوف في مشهد يتحدث فيه عن الحكمة والشريعة فيقول : « الحكمة هي أخت الشريعة والبنت الرضيعة »[2] في إشارة من المخرج إلى أنه -أي ابن رشد- أراد التوفيق بينهما، أي بين الفلسفة والدين، و هو ما نجده جليا في الواقعة التاريخية ، فقد تلخصت مجمل المواقف المذكورة في الفيلم في مشهد درامي معبر على لسان البطل بعد حادثة مقتل "مروان" -من طرف المتطرفين- رمز الحياة والفرح في الفيلم، يعاتب ابن رشد عبد الله ابن الخليفة الأصغر ويسأله عن علمه، فمن خلال هذه المواقف التي اختارها شاهين من كتب التاريخ ليصورها عبر شاشة السينما ظهرت شخصية ابن رشد على الطريقة الشاهينية، حيث صور ابن رشد المتسامح أحيانا والحكيم في أحيانا اخرى، ابن رشد الذي يقارب سنه أو يتجاوز الخمسين سنة، والذي لا يبالي بالمظاهر دليل ذلك عدم تجاوزه البدلتين في الفيلم، عطوف في تعامله مع الآخرين يحمل صفات الطبيب النزيه، متحرر فكريا في جميع مواقفه أما عن الجانب الأخلاقي، فهو لايبالي أن جلست زوجته أو ابنته مع ابنـــــي الخليفة وأخيه، و حتى تلامذته، المهم عند

1-يوسف شاهين،شريط فيلم المصير ، م 53. (42د،16ثا)
2-م.ن، م83 (01سا،55د،51ثا)

شاهين أن يتحاور الجميع ويتوصلوا إلى طريقة يعيشون فيها بسلام، سواء رقصوا أو بكوا، و بهذا فقد احترم شاهين جميع ما أشارت إليه الحادثة التاريخية فمن قاضي القضاة إلى الفقيه ، إلى الطبيب و الفيلسوف الذي أراد التوفيق بين الحكمة و الشريعة، لكن هذا لا يمنع القول أنه أضاف أشياء كثيرة للشخصية البطلة ، و ذلك من خلال سلوكها و تعاملها مع الآخرين، صحيح أن النص التاريخي أشار إلى ابن رشد و ما كان عليه، لكنه لم يتحدث عن طريقة كلامه ، جلوسه ..و غيرها ، و هنا تكمن الإضافات التي جاءت في الفيلم إنطلاقا من هذه الجزئيات وصولا إلى الشكل العام له ، فابن رشد موجود في التاريخ و كذا في الفيلم ، المنصور كذلك و المتطرفون أيضا، و عليه فهناك إحترام لموضوعية توقع هذه الشخصيات في الفيلم.

-الخليفة المنصور :

تظهر شخصية الخليفة المنصور* في مشهد عودته منتصرا من معركة الأرك معالم لشخصية القائد العظيم الذي يهتف له شعبه ويلتفون حوله[1]، كما أنه شخصية الأب الصارم في تعامله مع أبنائه وأخيه، إذ نجده في مشهد الشطرنج [2]، مع ابن رشد ذلك الرجل الذي له ثقة زائدة عن اللزوم خاصة عندما يفصح لابن رشد بأن الأعداء أو الجيش الصليبي لا يخيفه بقدر ما يخيفه تعنت ولديه.

تظهر علاقة "المنصور" " بابن رشد" جيدة في بداية الفيلم، غير أنها تتبدل بتأثير من

*يجسد دور الخليفة المنصور الممثل: محمود حميدة

1-يوسف شاهين ، فيلم المصير ، مشهد 03. (08د ،59 ثا)

2-م.ن، م 06 (12د،43ثا)

الشيخ رياض وهو من أثرياء قرطبة وبتأثير من رجال الدين وهنا تتضح حاجة المنصور إلى المال وإلى دعم رجال الدين لتكملة الحرب ضد الصليبين–وهو ما ورد في السياق التاريخي–* فالمنصور لا يريد ولا يرضى لما حققه من شهرة ونصر أن يضيع هباء، إنه يحكم عقله قبل كل شيء لكنه وقع في مأزق واضطر إلى الاختيار، إما أن ينصف ابن رشد أو المتطرفين والشيخ رياض، فلو أنه أنصف ابن رشد ستنقلب العامة ضده، وهو في غنى عن المشاكل الداخلية، بمعنى يكفيه العدو الصليبي، و عندما يفكر مليا يجد أن فئة المتطرفين والشيخ رياض هي مخرجه، غير أنه يتيه وسط هذا الإختيار لأن من آمنهم خانوه، وتآمروا ضده بواسطة أعز ما يملك، وهما ولديه لكنه في نهاية الفيلم يقر بغروره.

يتصف "المنصور" أيضا بالتهور، هذا ما يوضحه مشهد إجتماعه بقادة جيش المسلمين[1] ، وهذا ما يؤكد على أن الغرور الزائد هو الذي أدى بالمنصور إلى الدخول في معارك صغيرة بعد معركة الأرك التي دحر فيها العدو، هذا ماجعل الجيش يتعب من جراء هذه المعارك، فاضطر المنصور إلى الإستنجاد بالشيخ رياض لتعبئة الجماهير.

-الشيخ رياض :

يعد الشيـــخ ريـــــاض من وجهاء الاندلس ذا شأنٌ عظيم وتأثير كبير على مجلس العشـــرة (مجـلس الشـــورى) وكـــذلك على المنصـــور نفســـه حـيث

---

*و هو أيضا ما تحدث عنه البحث في الفصل الأول.

1-يوسف شاهين ، شريط فيلم المصير ، مشهد 83. (01سا،49د،02ث)

يتآمر على ابن رشد لإخراجه من البلاط، ثم بحرقه لكتبه، وأخيرا يتسبب بقرار منع كتب ابن رشد، وحرقها، ونفيه كما يتآمر أيضا على الخليفة المنصور، فيتحالف مع المتطرفين ويبعث عبد الله لقتل والده ثم يتحالف مع الصليبيين، ويغري رفقة "قاض سابق" ابن الخليفة " الناصر" من أجل استلام الحكم، غير أنه في نهاية الفيلم، و مثل نهاية أي لئيم يكتشف الخليفة دناءته، فيأمره بالخروج إلى المعركة لمحاربة الصليبين[1]، إذ تعبر هذه الشخصية عن العقل المدبر الذي يقفز على الحبلين للوصول إلى مآرب معينة ، و لخدمة مصالح شخصية فهو الفكر* الذي أراد النيل من ابن رشد .

-شخصية برهان :**

برهان هو الوسيلة أو الأداة التي تنفذ كل ما تؤمر به، فهو عينة من حفنة المتطرفين الموجودة في الفيلم،يظهر وجوده في مشهد عودة المنصور منتصرا، حيث يقود جملة من الهاتفين بحياة الخليفة[2] ،كما يتدخل لمنع الأغنية [3]، التي يؤديها "عبد الله" ابن الخليفة*** ومانويلا **** كما نجده في مشهد الحمام [4] يستميل ويمهد الطريق لعبد الله، ويصنع له جنة في الأرض عندما يروي له الحلم الذي رآه ،ويتمم مسيرته على أكمل وجه عندما يرسل رمحه ويقتل مروان[5] .

---

*ان وجود هذه الشخصية في السياق التاريخي وارد جدا ليس بالضرورة بهذا الاسم و لكن وجوده كفكر.
إ-يوسف شاهين ، شريط فيلم المصير ، مشهد رقم 103. (02سا،02د،10ثا)
**برهان يؤدي الدور الممثل: عبد الله محمود.
2-م.س، م03. (08د،45ثا)
3-م.ن، م08. (21د،11ثا)
***يؤدي دور عبد الله الممثل: هاني سلامة.
****تؤدي دور الغجرية مانويلا الممثلة: ليلى علوي
4-م.س، م09. (24د،00ثا)
5-م.ن، م 71 (01سا، 29د،27ثا)

إن وجود هذه الشخصية عبر جملة من المشاهد المهمة في الفيلم دليل واضح على أنها أداة محركة للأحداث،حيث يهتف بحياة المنصور رفقة أصدقائه لكسب تأييده، ثم يدخل أفكارا غريبة لعبد الله، فهو بهذا يجسد أساليب التطرف عبر كل المراحل و المحطات التي مر بها الفيلم حتى يصل إلى آخر مرحلة وهي القتل*.

-شخصية مروان الغجري :**

هي شخصية الغجري*** الذي يحب ابن رشد تحمل هذه الشخصية دلالة الأمل،وحب الحياة من خلال أدائه لأغنيتين مليئتين بالسعادة و الفرح والأمل فهي رمز لكل شئ جميل وظفه شاهين لتبيان أن التطرف يقتل أسمى ما في الإنسان،وأروع ما يحلم به، وهو الحياة بسعادة والأمل في المستقبل، وعن توظيف هذه الشخصية يتحدث الناقد "حسام الدين السيد": « في فيلم المصير حاول يوسف شاهين أن يقدم ابن الخليفة الذي يصاحب ابن رشد، وكلاهما يجالس الغجر، ويرقص الجميع ويغنون جميعا، وبذلك يختفي التطرف، أو بمعنى آخر ينسى الناس موضوع الدين، وتحل المشاكل بالرقص »[1] ،وهنا تجدر الإشارة إلى أن الرقص والأغاني لم تكن فقط لتعبر عن الفرح، وإنما في الأغنية التي وظفها شاهين وهي أغنية "ياربنا" يغنيها المتطرفون ويجتمعون حاملين الدفف وهم يتراقصون على إيقاعها،فحتى الأغاني كما أشرت كانت دلاليه وكأننا بيوسف شاهين يقول: كل يرقص على الإيقاع الذي يعجبه ،وكـــل يغنـــي حسب ما يفكر و حسب انتمائه

*القتل هي اخر وسيلة يصل اليها المتطرفون، جسد يوسف شاهين هذه الفكرة في الفيلم عبر هذه الشخصية الافتراضية التي مثلت فكرة العنف في الفيلم، حيث تحولت من فكرة الى شخصية عبره لتبيان خطورة التطرف.

**يؤدي شخصية مروان المطرب محمد منير.

***الغجري هي شخصية دلالية تعبر عن نقيض التطرف، رمز الامل و السعادة و الحياة.

[1]حسام الدين السيد، شاهين في سينما المتطرفين، مجلة ثقافة و فن، 2001/09/2.

الإيديولوجي*.

-يوسف المسيحي **:

هي الشخصية الفرنسية المسيحية، يوسف الذي هرب من موطنه مضطهدا ليجد الراحة مع ابن رشد القرطبي، ويصبح تلميذا من تلاميذ ته، ويساهم في نقل فكر ابن رشد إلى أوربا، توظيفه في الفيلم جاء أقرب إلى "رام" في المهاجر*** الذي يذهب إلى مصر الفرعونية لطلب العلم وتعلم الزراعة، فالمقاربة جاءت في أن يوسف الفرنسي المسيحي يذهب إلى الأندلس العربية لطلب العلم في حين يذهب يوسف شاهين المخرج المصري إلى أمريكا لتعلم التمثيل وبالتالي السينما.

لقد وظف شاهين الغجر في الفيلم، كما وظف المتطرفين للوصول إلى أن مابين التحرر والتطرف فكر معتدل يمثله ابن رشد، وكلهم ينظوون تحت رحمة الخليفة المنصور الممثل للسلطة، وكأنه أراد ان يعبر عن رأيه في السلطة وكيف تعاملت في يوم ما، في زمن فائت مع التحرر والتطرف،وما بينهما من الإعتدال.

---

*جاءت بعض شخصيات الفيلم متخيلة فنيا و ذلك بسبب سير القصة، و ما اختاره لها مخرج الفيلم-سيناريست-مثل برهان و مروان و ذلك لإيصال فكرة معينة أرادها المخرج، فالتطرف حصل بالاندلس و الغجر عاشوا بإسبانيا، وبعض المسيحيون امنوا بفكر ابن رشد و محاكم التفتيش اضطهدتهم على ذلك، كل هذا موجود في الفيلم وفق نظرة المخرج لأنه هو كاتب سيناريو فيلم أولا و مخرجه ثانيا.

**يؤدي دور يوسف الممثل : فارس رحومة.

***فيلم المهاجر من اخراج يوسف شاهين 1994.

المبحث الثالث:

الصراع في الفيله

الصراع في الفيلم :

يعرض فيلم المصير ليوسف شاهين فكرة التعصب والتحرر في قالب فني نقل عبره وبطريقته الخاصة الصراع التاريخي الحاصل في تلك الفترة إلى صراع درامي مبني على قصة تاريخية مستوحاة من كتب التاريخ،وفي هذا الصدد يرى يوسف شاهين أن: « المؤرخون يكتبون عن الأحداث، ولكنهم لايكتبون عن أحاسيس ومشاعر البشر أي عن تطور الإنسان نفسه ، وتطور عقله وتفكيره، وهذا بالذات ما نحتاج له في كتب التاريخ، التي يجب أن تتحدث أيضا عن التطور النفسي للبشر »"[1]، ولكن الأمر الذي تجدر الإشارة إليه هو أن السينما والمسرح فقط من دون الفنون الأخرى الذان يتمتعان بخاصية التعبير عن مشاعر وأحاسيس الإنسان في أي فترة زمنية، وبالتالي في أي مكان، حيث يضيف شاهين بأن الشيء المهم لديه هو الكشف عن أحاسيس شخصيات فيلمه، وكذا الصراعات التي تخوضها [2]، وهي صراعات قائمة لغاية اليوم، فقد عانت الشخصية البطلة "ابن رشد" في الفيلم من التطرف الديني، « وكذا من إضطهاد السلطة الحاكمة في السنوات الأربع الأخيرة من حياته »[3]، وعليه فإن الصراع في الفيلم تأتى من الصراع التاريخي وهو صراع الأجيال بين الفكر والدين، الذي حسمه"ابن رشد" من خلال أفكاره الرامية الى عقلنة العلوم الدينية، فتاريخ البشرية يشهد على اضطهاد مفكرين عدة أرادوا إثبات ذلك قبل ابن رشد، كل بطريقته، فهذا "غاليلو" يخر على ركبتيه وهو شيخ مريض

1-وليد شميط، يوسف شاهين حياة للسينما،م.س، ص 227.
2-انظر ، م.ن،ص 229.
3-مصطفى الشعكة، المغرب و الاندلس، دار الكتاب المصري، ص 419.

معتذرا "للكاردينال"، ويلقى "برونو" الذي أهدى الفكر الإنساني مفهوم اللانهائية نهايته محروقا على الخازوق، ويشنق"سافونارولا"وتحرق جثته لاجترائه على احتكار الأرستقراطية لقيادة الكنيسة ،أما "ديكارت" الذي أقام العلاقة بين فكر الإنسان والوجود فقد كان عليه أن يخفي فكره عن الوجود ذاته خوفا من بطش محاكم التفتيش[1]،فالصراع و الاضطهاد الذي مورس ضد المفكرين كان و لا يزال قائما.

إن الفعل لايعقل أن يوجد لولا تواجد عناصر وعلاقات يواجه بعضها بعضا، هذه المواجهة هي التي تخلق الصراع، و بالتالي « يتحدد شكله وفقا لإختيار الكاتب، الذي له علاقة بموضوعه وبالزاوية التي يرى منها هذا الموضوع، وربما الحياة بمجملها » [2]، وعليه فصراع "المصير" تحدد شكله عبر الفيلم ليصبح صراعا لأفكار تولد عنه صراع سياسي، فإن ابن رشد له فكر متنور مبني على إدماج العقل بالحكمة للوصول إلى الفضيلة، فهو بهذا التفكير يؤدي مهمته كمفكر، ومثقف، فاضطهاده جاء من هذا المنطلق، لأن متطرفوا الفيلم ليس من مصلحتهم بقاء "ابن رشد في القضاء، وهذا ما توضحه بعض المشاهد من الفيلم.[3] حيث يتخذ بطل الفيلم إزاء هذا التطرف الموقف الوسط، ويدعم موقفه هذا بأدلة من القرآن الكريم، ومن الحديث النبوي الشريف، معتمدا على آراء الإمام مالك بن أنس (رضي الله عنه).

1-انظر، نبيل علي، الثقافة و عصر المعلومات، عالم المعرفة، ط1،الكويت، ديسمبر 2001، ص 419.
2-زياد فواز كرباج، الاعداد الدراماتورجي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1995. ص19.
3-يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، م 11 (27د،33ثا).

شهد الفيلم صراعا مريرا بين ابن رشد و"المنصور" من جهة، ثم "ابن رشد" والشيخ رياض من جهة أخرى، حيث تضغط العناصر المتطرفة على الخليفة "المنصور" لإخراج ابن رشد من السلطة، وذلك من خلال الشيخ رياض الذي يلعب على جميع الحبال للوصول إلى مبتغاه، ويتجسد صراع ابن رشد بالخليفة خلال مشاهد عديدة، أهمها وأبرزها على وجه الخصوص مشهد إستقالة ابن رشد، حيث يشكل ذروة الصراع بينهما أوبين السلطة والفكر بمعنى آخر:

- الخليفة : هي ذي أساليب السياسة؟
- ابن رشد : السياسة غير الأخلاقية أخرتها الدمار.
- الخليفة : فوق ! الموقف هو اللي يحكم.
- ابن رشد : الضمير هو اللي يحكم.
- الخليفة : لو ماكانش فاضلك عندي شوية احترام كنت آذيتك
- ابن رشد : أرحم لي إنك تأذيني من إنك تأذي نفسك، والدولة كلها وراك (يخرج غاضب) [1]

إن الفيلم جزء لا يتجزأ من الصراع الإيديولوجي القائم في عصره، فهو ينتمي لهذا الصراع مثلما ينتمي إلى ثقافة ذلك العصر وفنه، فهو من هنا يرتبط بجوانب حياتية عدة، جوانب قائمة خارج حدود النص الفيلمي بحد ذاته، هذا بدوره « يولد سلسلة مـتكاملة من

1-يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، م 76 (01سا،43د،03ثا).

الدلالات تعتبر أحيانا بالنسبة للمؤرخ وللإنسان المعاصر على حد سواء أكثر أهمية من المسائل الجمالية الصرفة » [1]، وعليه فإن فكرة أكون او لاأكون تجلت عبر الفيلم، حيث تعبر عن صراع سياسي دامي من أجل البقاء، مثل هذه الفكرة "الخليفة المنصور" و"الشيخ رياض"، وأخيرا "المتطرفين"، فالمنصور يبحث دائما عن تأييد رجال الدين، وأثرياء قرطبة، وتزكية مجلس الشورى بسبب حربه ضد الصليبيين، وهذا ما نجده فعلا في السياق التاريخي، فالخليفة "المنصور" ينساق وراء أرائهم بالرغم من أنه علم بأن "ابن رشد" على صواب، أما المتطرفين فكان لزاما عليهم إزاحة فكر "ابن رشد" من طريقهم للوصول إلى السلطة، فهم يستعملون الدين للوصول إلى مبتغاهم، ووجود فكر كفكر "ابن رشد" خطر عليهم، وعلى بقائهم، « فابن رشد قد أحرقت كتبه في قرطبة بعد أن أوغر العلماء صدر السلطان ضده في موجة التعصب الأعمى التي اكتسحت الفقهاء في عصره، وهم يعلنون أن الرجل كفر في بعض كتبه »[2]، و من هنا فإن صراع ابن رشد المفكر كان لمواجهة التعصب الديني والسلطوي على حد سواء، حيث حمل في طياته عدة أحداث درامية، منها المبتكرة فنيا، ومنها الحقيقية كما وردت في كتب التاريخ، ف « لا دراما بلا صراع »[3] ،بمعنى لا يمكن الحديث عن البنية الدرامية في العمل الفني من دون التطرق للصراع الدرامي، « قانون الصراع يؤسس لدرامية الكلمة من حيث هي فعل » [4]، وعليه فقد جاءت الأحداث في لغة سينمائية مطعمة بموسيقى تـــعبر في أحيان

1-يوري لوتمان ،مدخل إلى سيميائية الفيلم ،قضايا علم الجمال السينماني،ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة:قيس الزبيدي، النادي السينماني بدمشق، ط1 ، 1989،ص 61.

2-شاكر مصطفى، احرقوا الكتب، مجلة العربي السينما شابة عمرها 100 عام،مطبعة حكومة الكويت، عدد 439، الكويت، جوان، 1995، ص 28.

3-سيد فيلد، السيناريو ، ترجمة: سامي محمد، دار المؤمن في الترجمة و النشر ، بغداد، 1979، ص35.

4-زياد فواز كرباج، الإعداد الدراماتورجي، م.س، ص 19.

عديدة عن لغة فريدة من نوعها، وهذاما جعل نهاية الفيلم تحمل أكثر من حل لهذا الصراع المرير بين شخوصه أو بمعنى أدق بين تكتلاته الفكرية، بل تكون نهاية مفتوحة، بمعنى تحكم القصة الأصلية حد من ابتكار نهاية درامية لقصة تراجيدية في جميع فصولها.

إن صراع الفيلم تولد من الصراع التاريخي القائم في تلك الفترة بين المفكرين و رجال الدين، و السلطة الحاكمة لكن الشيء المختلف عن التاريخ هو مضامين الصراع التي توحي بأن شاهين وظف صراع الأمس للحديث عن صراع اليوم ، أو بالأحرى أن التعصب القائم اليوم ما هو إلا إمتداد لما حدث في التاريخ و كأننا بيوسف شاهين يقول أن التاريخ يعيد نفسه من جديد لكن بمعطيات جديدة، لعل هذا التناول في الطرح أثار الجدل العميق بين جمهور النقاد الذي علق أكثرهم على أن شاهين لم ير في الأندلس غير محرقة للفكر الحر، فصنفوه ضمن قائمة متطرفي السينما ،حيث اعتبروا أنه عالج قضية التعصب بتعصب آخر مادام أراد فرض رأيه، و من المؤكد أن موجة الانتقادات التي تعرض لها الفيلم كانت بسبب تصوير المتطرفين على تلك الشاكلة ، فلا يوجد في الفيلم أي إنسان مسلم معتدل ماعدا ابن رشد و عائلته و لعل الشيء الأكيد هو أن مخرج الفيلم أراد أن يصور التطرف إنطلاقا من فكرة، و هذه الفكرة فرضت شخصيات معينة ترجمت بدورها ما أراده المخرج الذي وظف صراع شخوصه تبعا لإنتماءاتها الفكرية ، و هنا تجدر الإشارة الى أن الصراع بين الفكر، و الدين، و السلطة قائم في النص التاريخي

حيث حافظ شاهين عبره على جوهره ، و تصرف في شكله حسب شخوصه، و قصته و مسار الفعل فيه ، فلو كان مخرج فيلم المصير مخرجا آخر غير شاهين بالضرورة سيطرح معطيات جديدة و شكلا و نفسا آخر لصراع فيلمه.

المبحث الرابع:

الزمان و المكان في الفيلم

أ- الزمان :

إن الزمن في السينما منسوب إلى زمان وحركة، والسينمائي كما يقول "كريستيان ميتز" « حينما يريد تغيير الزمن فهو مضطر إلى تغير المكان علاوة على مهمته » [1] ،وعليه فزمان ومكان الفيلم مرتبطان، فالقصة في فيلم المصير حدثت في القرن الثاني عشر للميلاد،أما زمن القصة التاريخي يبدأ من انتصار المنصور في "معركة الأرك" بالقرب من "بطليموس" سنة(1195ه-591ه)، حتى نفي ابن رشد وحرق كتبه سنة (1198 ه 594ه) [2]، وهكذا فقد ضغط مخرج الفيلم وكاتب السيناريو يوسف شاهين الزمن التاريخي للقصة في الزمن الدرامي أو الفني، حيث جاء الفيلم في ساعتين وعشر دقائق بعدما كان في الزمن التاريخي حوالي أربع سنين، و لعل الزمن الدرامي حسب "بيلا بالاتس" هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها إلى فيلم[3] ، فبالرغم من أن المخرج لديه الحرية المطلقة في التعامل مع الزمن فإن: « محاولة تكثيف فترة زمنية كبيرة في فيلم ما قد تسبب خسارة في القوة الدرامية » [4] وهذا بسبب إهمال أحداث قد تكون مهمة، وإقتباس أحداث أخرى أقل أهمية، وهو ما يفرضه الإتجاه الإيديولوجي للمخرج ورؤيته الفنية، وفي هذا الصدد يوافقه "رالف ستيفنسون" و"جان دوبري" ويقولان أنه مصيب عندما اعتبر الزمن جزءا من الأسلوب وعليه فهو جزءا من المفهوم الكلي للفيلم [5]،ذلك أن الزمن الدرامي في الفيلم هو زمن

1-جون بول تروك، السيناريو ، م.س، ص 223.
2-انظر علي الجارم، قصة العرب في اسبانيا، دار المعارف بمصر ، ط10، 1968، ص185.
3-انظر رالف ستيفنسن، جان دوبري، السينما فنا ، ترجمة خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق، 1993، ص 112.
4-م.ن، ص 148.
5-انظر ، م.ن، ص 150.

الأحداث المليئة بالعنف الفكري والتطرف والتعصب،وكيف واجه أبا الوليد محمد بن أحمد بن رشد هذا التعصب في قصة درامية، يؤسس عبرها المخرج لفكرة التعصب، وكيف نشأت ونمت، و لماذا نجح المتشددون مع تبيان أساليبهم، وما هو موقف المفكر في مواجهة هذا التطرف، وما الذي جعل الخليفة يتراجع أمام هذه الموجة العنيفة.؟

« إن الزمن يجعل الحاضر يمضي و يحفظ في ذاته الماضي » [1]،فهو بهذا يتحدث عن تصنيفين للزمن بمعنى أن الأولى أساسها الماضي، والثانية أساسها الحاضر، كل منهما مركبة وتصلح لمجموع الزمن، والعبرة من هذا التصنيف الإستفادة من دروس الماضي، حتى لا نبدأ كل يوم من جديد فـ «لو أننا لم نتعرف إلى الصفات المميزة لموضوع فيلم المدرسة بوتمكين لما أمكننا اكتشاف ما بين سطوره، وكيف تعلم الفن السينمائي منه – ولأول مرة– معالجة الموضوع بربطه مع زمنه »[2] ،فلا يمكن تحليل أي فيلم من دون الرجوع إلى زمنه *،لأن زمن الفيلم هو أيضا زمن الخليفة المنصور، حيث يضعنا المخرج في أجواء تلك الفترة التي شهدت إزدهارا في العلوم، والفنون، والفلسفة، فكان ابن رشد أحد أبرز روادها في حين كانت أوربا تعاني من إضطهاد محاكم التفتيش،وحرق المفكرين مثلما حدث "لجيرال بريل" فقد كانت الأندلس مقصدا لطلاب العلم،والمعرفة، ومفرا للمضطهدين، غير أن التطرف وصل إلى الأندلس عبر جماعات كان هدفها الوصول إلى الحكم، وتسلم السلطة متخذة الدين كوسيلة للوصول إلى مقاصـــدها، غير أن

1-جيل دولوز ،الصورة و الزمن، م.س، ص 131.
2-سيمون فرايليش، الدراما السينمائية، م.س، ص 46.
*زمن الفيلم هو القرن ال12 للميلاد ، فقد حافظ شاهين على الزمن التاريخي الحقيقي ،فوظفه في الزمن الفني للفيلم.

ابن رشد المفكر لم يرض لنفسه السكوت أمام هذا التيار الجارف، ووقف في الواجهة، حيث أنه دفع ثمن ذلك، وكان جزاؤه النفي وحرق كتبه من طرف "المنصور".

يعود يوسف شاهين إلى الأندلس، زمن الحضارة التي بناها العرب و المسلمون بإسبانيا، حيث شهدت الأندلس تطورا حضاريا فريدا من نوعه بنت من خلاله أنموذجا للتسامح، وقبول الآخر، والعيش المشترك بين مختلف الأديان، غير أن التطرف الأصولي وصل إلى الأندلس كما أشرنا، وعليه فإن شاهين يعود إلى زمن الأندلس ليس من أجل التغني بجمالها أومن أجل التأريخ لفترة زمنية فائته، وإنما هي عودة من أجل الحديث عن الزمن الحاضر عبر شاشة السينما، فهو بمثابة الإسقاط التاريخي لكن بشكله الفني، فالزمن الحاضر يشهد تعصبا فكريا، ودينيا خطيرا تشكل فيما يعرف بالإرهاب الذي يعرف على أنه العنف الذي يهدد الضحايا كما انه يوجه ضد العامة من أجل تحقيق مظهر الخوف [1] بل تجاوز الإرهاب العنف مئات المرات بما تركه من أثار نفسية، وسياسية، واقتصادية، فإرهاب اليوم هو تطرف الأمس ليس بمعناه الديني فقط، وإنما إرهاب ثقافي وفكري وحضاري،أو ما يعرف" بالعولمة"، غير أن المفارقة اليوم هي أن الماضي لا يزال حاضرا بما هو أسوأ مما كان عليه.

1--المحامي ثامر ابراهيم الجهماني ،مفهوم الارهاب في القانون الدولي ،دار الكتاب العربي ،دار حوران ،الجزائر سوريا، جانفي، 2001، ص 26 .

ب- المكان :

إن مكان الأحداث* في الفيلم هو الأندلس، بالضبط قرطبة، وعليه فقد اختار مخرج الفيلم أماكن مناسبة لسير الأحداث، فيتنوع المكان في الفيلم، ويختلف باختلاف المشاهد ودلالاتها « فبعض الأمكنة تملك في حد ذاتها سلطة دلالية، وقوة انفعالية كبيرة »[1] ، على غرار المشهد الذي يعلن فيه عن نفي ابن رشد وحرق كتبه[2]، دلالة المكان تكمن في أن ابن رشد كان في أعلى السلم، ثم بدأ ينزل منه، ثم ضيق عليه المتطرفون الخناق ففقد توازنه وسقط من أعلى إلى أسفل السلم، ليلتف بعد سقوطه تلامذته ومحبيه من حوله، فدلالة المكان تكمن في إستخدام السلم للوصول إلى تعريف الجمهور بنفسية ابن رشد التي أصبحت متدهورة جدا بعد سماعه لخبر ترحيله وحرق كتبه، إذ أنه « من الملائم أن نفكر بالعلاقات التي علينا إقامتها بين الموضوع (thème) وبين الأماكن التي سننشر فيها القصة التي ستحقق عمليا هذا الموضوع»[3] ، أي الأماكن من خلال علاقاتها بوظيفتها، فمكان "المسجد" في الفيلم مناسب لإظهار شخصية ابن رشد الفقيه، و"البلاط" مناسب لإظهار شخصية المنصور كما أن استخدام مكان مثل "القبو" الذي خبأ فيه يوسف المسيحي كتب ابن رشد، جاء ليدل على أن هناك من أراد إخماد هذا الفكر كي لا يرى النور أبدا، كما أن "القلعة" إستخدمها المخرج لتبيان الطرق الصعبة أي الدهاليز التي واجهت الكاميرا للوصول إلى المتطرفين، فدلالته تكمن في أنه ينبغي الكـــثير من المشقة

---

*مكان الفيلم هو الاندلس التي حوت القصة، ثم فرنسا و لخيرا مصر.

1- بيير مايو ، الكتابة السينمائية، م.س، ص 32.

2-يوسف شاهين، شريط فيلم المصير ، م89. (01سا،41د،59ثا)

3- بيير مايو الكتابة السينمائية،م.س، ص37.

والتفكير العميقين للوصول إلى ما يفكرون فيه، وهو نفس الشيء بالنسبة لحب "الناصر" و"سلمى" ابنة ابن رشد، حيث يفصح لها عن مشاعره في القبو، فهو مشهد غرامي تعلق بمكان خفي، إذن فهو حب لم يخرج إلى النور بعد.

فرضت بعض الأماكن في فيلم المصير نفسها أكثر من غيرها، مثل البلاط "بلاط الموحدين"، حيث نجد أن كل القرارات الهامة في الفيلم سواء تعلق بابن رشد وبحروب الصليبيين تمت في القصر، وهذا طبيعي فالمكان فرض نفسه تبعا لنمط القصة المختار، لأن « المكان يبقى ولا يتغير تقريبا »[1] ،فالبرغم من وجود أماكن تصوير داخلية وأخرى خارجية ،غير أنها اختزلت مكانا واحدا وهو الأندلس، ما فتىء أن تغير بفعل سير أحداث القصة، فكان من الضروري أن يسافر" يوسف" إلى "فرنسا" و"الناصر" إلى "مصر"، أي « أن الإحساس بالمكان يعتمد على إستغلال العوامل التي ترتبط به أكثر من أن يكون الديكور نفسه واقعيا »[2]، فواقعية الديكور ضرورية خاصة عند تصوير حادثة تاريخية وقعت فعلا ،طبعا المكان متخيل لكنه يقترب إلى الواقعي منه إلى الفني ، والفني فيه هو طبيعة المشاهد وشاعريتها خاصة في مشاهد الطبيعة التي تبين "جبال الألب" التي تربط الأندلس بفرنسا في رحلة يوسف إلى بلده ثم عودته منها، تجدر الإشارة إلى أن للديكور علاقة وطيدة بالمكان ولسنا هنا للحديث عن الديكور لأننا خصصنا له عنصرا هاما في الفصل الثالث من المذكرة، فالديكور الذي فرضه المكان في الفيلم خلق روحا

1-صلاح ابو سيف،فن كتاب السيناريو ، دار المعارف، القاهرة، ص 72.

2-م.ن، ص 71.

مختلفة للمشاهد عما وقع في الواقعة التاريخية وهو ما فرضته بطبيعة الحال الضرورة الفنية التي تتطلبها السينما.

الفصل الثالث

حدود الذاتي و تجاوز المعطى التاريخي في فيلم المصير

تعد القراءة الثانية لسيرة ابن رشد التاريخية في قالب الدراما السينمائية في هذا الفصل قراءة للنص التاريخي من خلال الصورة السنيمائية التي تقوم بعملية تعرية الشخصية و الكشف عنها، فقراءة النص من هذا المنظور يشكل لدى المتلقي استنطاقا فنيا أساسه المساءلة والحوار، ولايمكن في هذه الحالة وضع النص في سياقه التاريخي، بل لابد على الصورة السينمائية أن تقول مالم يقله التاريخ، وبالتالي تأتي الأفلمة السينمائية لتبعث الشخصية من جديد، وتفتح فضاءات متعددة للقراءة والتأويل، فالعودة إلى التاريخ طبعا لاتعني تقيم أحداثه كحقائق موضوعية مجردة،بل هي لا تتجرد أبدا من وجهة النظر، -أي تفسيرها- إنطلاقا من المادة الموجودة ، لأن كل فنان يرى التاريخ ويوظفه كما يراه ،إنطلاقا من الإسقاط التاريخي، فلابد أن تكون له وجهة نظر في الزمن الذي يعيش فيه، وأن تبدو رؤيته من خلال تفسيره للتاريخ أو بالأحرى التاريخ كما يعرضه في عمله الفني.

و الواقع أن هذا الطرح قد يثير جدلا عميقا، « فمن المسلم به أنه كلما كانت المرحلة التاريخية بعيدة زادت صعوبة تقديمها بشكل مقنع » [1] ،وهذا بسبب ما يعرضه الفنان وما يستبعده من أحداث التاريخ، وهو ما يفترض التالي: « عند معالجة التاريخ كما ينبغي يمكن للسينما أن تعيده إلى الحياة بصورة مشرقة جدا » [2] وهذا ما يصبو إليه أي

1-ر الف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، م.س، ص 270 .
2-م.ن، م.ص .

فنان و بالتحديد أي سينمائي، و لعل ظهور شخصية "ابن رشد" من خلال الصورة السينمائية في وصف الحالة العائلية للإنسان لم تكن بالضرورة نقاشا هاما في كتب التاريخ، فالسينما وحدها جاءت كي تعالج وتكشف ما لم يستطع التاريخ الإفصاح عنه، فهي بالتالي تستنطق المسكوت وتجعله حيا يتحرك أمامنا.

المبحث الأول:

الديكورات و أماكن التصوير

I. الديكورات وأماكن التصوير :

إن الصـــفة المميزة للكاميرا هي مقدرتها على إعطائنا صورة عن المواقع الحقيقة، وأجزاء واقعية من الطبيعية على غرار أفلام الغرب الأمريكي*[1] ،وهذا ما يشكل بطبيعة الحـــال ديكورا خاصا لكل فيلم، يكتسب بفضله خصوصيته التي تتأتى حسب موضوعه، وإطـــاره الزمـــني والمكـــاني، فإستعمال الديكور في العمل الفني يكون لغاية تعبيرية ما، وحول وظيفة الديكور في السينما يشير" تراونز"** الىأن:« أي ديكور يكون غاية في حد ذاتـــه لا يعتـــبر ديكـــورا صالحا للسينما »[2] ،ذلك انطلاقا من معناه أولا ثم تواجده تبعا للمشهد، فعليه الإيحاء بالفكرة ، و بالمكان الذي تحدده طبيعة الموضوع المعالج في الفيلم.

إن الديكـــور في السينما غير ثابت لأن كل صورة سينمائية تعرض ديكورا خاصا بهـــا، فالإطـــار أو الكادر هو الذي يحدد بالتالي نسق الصورة السينمائية، يقول "كريسيان ميتز": « الديكور في السينما هو دائما إطار »[3]، بل يصل إلى أبعد من هذا عندما ينفي وجـــود الديكـــور في السينما، فبما أن الديكور هو إطار تكون دراسته إنطلاقا من دراسة الكادرات المكونة للفيلم نفسه، وهذا على أساس أن السينمائي يختار ديكورا و أكسوارات معينة، فيصنفها خلفية لإطاره، ولتصبـــح بذلـــك من مكونات الصورة السينمائية، وعليه

1-ر الف ستيفنسن، جان دوبري السينما فنا، م.س، ص 188.

*قاما صانعا الافلام الامريكية (بورتر و غريفت) بالخطوات الاولى، عودة الى الخلفيات الطبيعية، و اطلقا اسلوب افلام الغرب الامريكي، و هي نوع فني تكون فيه المشاهد الطبيعية الرائعة احيانا افضل ما في الفيلم.

**تراونز ، هو مصمم مناظر فرنسي.

2-م.ن،ص 189 .

3-christian metz , essais sur la signification au cénima, tome 2, 4éme tirage Ed.Klencksieck, 1986, P67.

« فـالديكور تسند إليه مهمة تنظيم الفضاء المرئي (L'espace optique) ».[1] ، الـذي يقـدم عـبر الشاشة صورة معينة ، وعلى هذا الأساس جاءت الديكورات في فيلم المصيرموحية بواقعية الأماكن التي دارت فيها الأحداث دالة على تاريخها القديم ، فقدمت لـنا الحانـة الـتي يملكها الغجر ،و البلاط الملكي، بأسلوب واقعي بالإضافة إلى جمال المناظر المليئة بالزخرفة و النحت، و الصناعات اليدوية الأصيلة التي ميزت تلك الحقبة التاريخية المزدهرة ، فـ « وظيفة الديكور تكمن في أن يعبر سينمائيا عن قصد المعنى » [2]، و بما أن السينما متعددة الأشكال في تصنيف الديكورات أهمها تلك التي تميز الخارج والداخـل من وجهة تقنية واضحة ، فإن صور الداخل أو ما يسمى بالمواقع التصويرية الداخلية في الفيلم جاءت ملحقاتها عبارة عن أغراض وأثاث بمعنى كل ما يتعلق بتنظيم الفضاء الداخلي، وبتزيينه كما تعلقت المواقع التصويرية الخارجية بإظهار جمال الطبيعة الخلاب في الفيلم.

يحـدد "بيير مايو" الوظيفة النوعية للأماكن التصويرية الخارجية والداخلية فيصنفها في ثلاثة أنماط فضائية و هي: « أماكن الإنتاج الاجتماعي،أماكن خاصة،ثم أماكن النقل » [3] ، و انطلاقا من العناصر المذكـورة يمكن تصنيف مواقع التصـوير فـي الفـيلم :

1-D.Bablet, esthétique générale du décor du théatre de 1870 à 1914, Ed du centre national de la recherche scientifique , francce 1965, P389

2- بيير مايو الكتابة السينمائية، م.س، ص 39.

3-م.ن، ص 35.

أ-التصوير الداخلي:

-أماكن الإنتاج الاجتماعي في الفيلم تتمثل في البلاط الملكي الموحدي، و القبو الذي يكتب فيه ابن رشد وتلامذته، ثم مكتبة ابن رشد قبل حرقها، و كذا قاعة القضاء التي حوكم فيها الشباب الثلاثة الذين حاولوا قتل "مروان"

-الأماكن الخاصة تمثلت عموما في بيت ابن رشد وبيت مروان المغني، وبيت أبو سعد، و قلعة المتشددين لما تملكه هذه الأماكن من خصوصية عيش الإنسان فيها.

ب-التصوير الخارجي:

-أماكن الإنتاج الاجتماعي تمثلت في ساحة القصر الملكي ، و موقع تواجد جيش الصليبيين قرب النهر، ثم حانة الغجر و الساحة العامة التي تقرأ فيها مقررات البلاط.

-الأماكن الخاصة:تمثلت في باحة منزل ابن رشد و باحة منزل مروان المغني.

-أماكن النقل: تمثلت في قوارب و أحصنة تبعا لطبيعة تلك الفترة الزمنية، فيوسف يمتطي قاربا للوصول إلى فرنسا، و الناصر كذلك للوصول إلى مصر، بالإضافة إلى وسيلة نقل و هي الحصان الذي يمتطيه مروان لإنقاذ عبد الله.

إن اختيار أماكن التصوير المختلفة يمليه نوعان من الاعتبارات، تتعلق الأولى بمدى إيفاد المكان لمتطلبات النص، ورؤية المخرج للفيلم بالنظر إلى ما تضيفه إلى الغنى البصري للفيلم، ومن ناحية أخرى مدى تماشي إختيار المواقع من جدول إنتاج الطاقم

السينمائي من ناحية المسافة، ووسيلة الوصول إليها[1] ، فقد هيمن الديكور على قصة الفيلم وأحاط بها بل إحتواها وترجمها روحيا، « فالديكور ليس إلا الانعكاس المتبلور للحدث الدرامي مجسما ومكبرا بلا حد »[2] ،خاصة إذا جسد بصدق الموقع الحقيقي للحدث سواء كان داخيا أو خارجيا، و هذا ما ينتج عنه أصالة يصعب وصفها وتقليدها بالقدر نفسه، فقد جسدت الإطارات في الفيلم ديكورات لمواقع خارجية وأخرى داخلية حقيقية، وأخرى على شكل ديكورات مبنية في الأستديو، غير أن الديكورات الحقيقية طغت عن المصطنعة، علما أن مواقع التصوير الفيلم تنوعت بين مصر، ولبنان، وسوريا، وفرنسا، و ما ميز الفيلم و أعطاه نفسا مغايرا هي الأماكن الطبيعية التي أعطت و أضفت شاعرية على المكان في الأندلس، ثم في فرنسا وأخيرا في مصر.

1-أندري فايدا، الرؤية المزدوجة، ترجمة: صلاح صلاح، منشورات المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص 59.

2-جان ميتري، السينما التجريبية، ترجمة: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص 63

المبحث الثاني:

المناظر من خلال حركة الكاميرا
و زوايا التصوير

المناظر من خلال زوايا التصوير وحركة الكاميرا:

تتميز اللغة السينمائية بتعدد زوايا الرؤية فهي تضع المشاهد في مركز الحدث أحيانا، وتنقله بعيدا عنه أحيانا أخرى، وهذا لن يتأتى إلا بفضل حركة الكاميرا وسهولة تنقلها من مكان إلى مكان آخر، ومن زاوية إلى أخرى قصد رصد المشهد، « في جماليات السينما يستخدم المنظر (Le plan) لثلاث وظائف: للتعبير عن الحجم، للتعبير عن الحركة، للتعبير عن الوقت »[1]، فما يهمنا هنا هو العنصرين الأولين، بينما تبقى الوظيفة الثالثة خاصة بالمونتاج الذي سنتحدث عنه لا حقا.

إن لحركة الكاميرا، وزواياها التصويرية دورا هاما وفعالا في بناء وتشكيل وتوجيه دلالة الصورة السينمائية، حيث يمكن اعتبارها من بين مكونات الصورة، إذ لكل حركة أبعادها، ودلالاتها الجمالية سواء من حيث التصعيد الدرامي للحركة، أو تفجير العناصر الفنية للمنظر فضلا عن تعميق فلسفة المحتوى، ولكل زاوية رؤية وظيفة تصب أيضا في تدعيم وجهة نظر المخرج موضوعا، وحركة، لذلك فإن فيلم "المصير" ليوسف شاهين، وككل أفلامه تتضمن وجهة نظر معينة لقضية ضاربة بجذورها في تاريخ العرب والمسلمين في زمن الأندلس سوءا من الجانب الدرامي كما سبق تناوله في الفصل الثاني، أو من الجانب التقني، حيث شكلت بعض المشاهد من الفيلم، وكذا بعض اللقطات التي احتوتها تلك المشاهد تعبيرا بصريا بالغ الأهمية، وعلى ذكر المشاهد واللقطات ينبغي

1-J. Aumont, A. Bergala, M . Marie, M. Vernet, esthétique du film , Ed. fernand nathan, 1983,P29

توضيح ماهيتهما قبل الخوض في التحليل، فالمشهد السينمائي (Scène) هو : « العنصر الوحيد من عناصر النص الأكثر أهمية حيث يحدث فيه شيء محدد، فهو الوحدة المحددة للفعل، بل المكان الذي تروى فيه القصة »[1]،أما اللقطة السينمائية (Plan)، فهي : « وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية » [2]، كما أنها : « أصغر وحدة في المونتاج »[3]،وعقب هذا التعريف لمفهومي اللقطة (Plan) والمشهد (Scène) ينبغي رصد بعض اللقطات الهامة من الناحية التقنية للفيلم، بقصد دراستها، وهذا لتبيان أهميتها، وفعاليتها في بناء وتوجيه دلالات الصورة السينمائية التي تعرف على أنها « فن الضوء » [4] ،أو هي : « كتابة بواسطة الضوء » [5]، ذلك لأن الكتابة تتضمن قواعد، وتحمل رسالة يحاول أيضا إيصالها صانع الكتابة الضوئية من خلال الأسلوب الفني و الفكري للمخرج، ومن هذا المنطق سنحاول تحليل القواعد التي كتب بها شاهين فيلمه وماذا أراد أن يقول عبر بعض لقطات فيلمه ؟

يظهر عنوان الفيلم "المصير" ضمن المشهد الأول منه، حيث تأمر محكمة التفيش بمقاطعة "اللونج دوك" Longue duc بفرنسا بحرق المفكر "جيراربريل"، وكل كتبه جزاءا له على ترجمته لكتب "ابن رشد" ففي المنظر الذي يموت فيه "جيرار" حرقا، وتتفحم جثته شيئا فشيئا ينزل عنوان الفيلم "المصير"وذلك وسط لهب كبير ،منظركبير لوجه

1-سيد فيلد،السيناريو ، م.س،ص 159.
2-يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، م.س، ص 42.
3-J. Aumont, A. Bergala, M . Marie, M. Vernet, esthétique du film ,Opsit,P26.
4-بيير مايو ، الكتابة السينمائية، م.س، ص 112.
5-christian judei, www.j guellec, free

"جيرار بريل"* وقد مات، حيث يغلق فمه، و يتفحم وجهه (أنظر الشكل 1) ، ثم ترافلينغ ضوئي أو zoom أمامي الذي « يقرب أو يبعد بشكل سريع الموضوع عن المتفرج دون أن تـتحرك الكاميرا » [1]، حيث تتراقص النيران فرحة، وهي تأكل لحم جيرار بريل، إذ تعـرض هذه اللقطة جنيريك الفيلم Le générique du film الذي تظهر فيه: « قائمة مبدعي الفيلم، وكل مساعديه » [2]، من خلال تضمين حركة الزوم والمنظر الكبير، وكذا أهميـة الجينريك ندرك أن شاهين أراد أن يعبر منذ بداية الفيلم على أهمية ما سيأتي ، أو بالأحـرى الـتدليل على مصير كل من يتجرأ ويتمرد على القوانين أو بتعبير أصح "تابع معي أيها المتفرج كيف يضطهد الإنسان عندما يفكر".



شكل 1 من المشهد الافتتاحي للفيلم

(06د،30ثا)

---

*المنظر الكبير جعل من السينما الشكل الفني الفريد الذي يوجد حاليا و يمكن ان نجعله ارقى تعبيرا فنيا في المستقبل.

1-لويس هيرمان، الاسس العملية لكتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم ، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1 ، 2000، ص 134.

2-Jean Mitry , dictionnaire du cinéma, librairie la rousse, paris ,1963, p122

-مشهد الهتاف*

يستهل مشهد الهتاف بلقطة عامة (Plan d'ensemble) تعرض مدنية الأندلس، و هي ما تدل عليه الكتابة الظاهرة على الشاشة "الأندلس، القرن الثاني عشر ميلادي" حيث « تضـــع هذه اللقطة المشاهد في موقع الأحداث، وتعبر بدورها عن بداية الفيلم »[1]، إذ تظهـــر هـــذه اللقطة بزاوية نظر مسطحة ، وهي اللقطة الأكثر حيادية [2] من بين زوايا التصوير ، ثم تليها لقطة نصف عامة plan demi ensemble التي لا تهتم بالديكورقدر إهتمامها بالشخصيات [3] ، فتعرض مجموعة من الأشخاص المنتظرين و المصطفين كحشد واحـــد أمـــام بوابـــة المدينة، فهي لا تكاد تظهر بسبب كثرة المصطفين،الذين كادوا أن يصـــبحوا فـــي هتافهم شخصا واحدا لولا تنوع قاماتهم وألبستهم التي يطغي عليها اللون الأخضـــر، الذي يرتديه متطرفوا الفيلم فهذا اللون قد يرمز للأمل من حيث لون التجدد الـــربيعي، وقـــد يكون لون الرعب ،والجنون واللعنة[4]،اذ تؤخد هذه اللقطة بزاوية نظر هابطـــة (angle plonger)، لأنه عند تصوير حشد من الناس بأي حجم كان، فالطريقة الوحيـــدة لإعطـــاء مظهـــره الـــنموذجي(عـــدده) هي وضع الكاميرا في موضع مهيمن، والتصوير بزاوية متجهة نحو الأسفل[5] ،حيث تتحرك الكاميرا هنا بتحرك الجنود الذين دخلوا في جمع الهاتفين، وهي حركة بانورامية أفقية (panoramique horizontale) ، التي: « تسمح للمشاهد بالإطـــلاع وبشكل تدريجي على مجموعة الأشياء والأشخاص،

*مشهد الهتاف بحياة المنصور هو مشهد رقم 03، (08د،30ثا)

1-A .dhavré, w w w . eicar-international.com.

2-ibid.

3-Jean pierre lefebre, w w w. page. Infinit. Net

4-انظر، جان ميتري، علم نفس ، و علم جمال السينما، ج1، ترجمة: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ن دمشق، ط1 ، 2000، 223،224.

5-انظر، ر الف ستيفنسن، جان دوبري، السينما فنا،م.س، ص 48

فهـــي ذات وظيفـــة وصـــفية » [1] ، و الغرض منها في هذا الموقع عرض الإختلافات المتواجدة في الساحة من حيث الأزياء و القامات.

تســـتقر حركة الكاميرا البانورامية في اللقطة الثالثة من خلال منظر مقرب(plan rapprocher taille) ،حيث تقول هذه اللقطة للجمهور « أنظر هنا، شاهد ما يحدث الآن، إنـــه أمـــر هام »[2] ، فيقف الثلاثة متطرفين ، إثنان منهم باتجاه الكاميرا، والثالث جانبي profil ، إذ يـــأخذوا حيزا كبيرا من المجال champ ، و هم يهتفون بحياة المنصور، و هذا بالطبع له دلالاته المتمثلة ، في لفت الإنتباه منذ الوهلة الأولى، وتبيان أن هتافها ليس عاديـــا، وهـــو مـــا بينته ملامح أوجههم الداسة للمكيدة، -حسب وظيفة المنظر المقرب- والدليل على ذلك حواراتهم التي نستشف منها غاية خبيثة، (أنظر شكل 01، مشهد 03)



شكل 01، مشهد 03

(08د،47ثا)

1-A.Dhavré, opsit.

2-لويس هيرمان، الاسس العملية لكتابة السيناريو، م.س، ص 134.

يستخدم المخرج القطع للانتقال إلى اللقطة الموالية ، ذلك من خلال منظـــر مقرب (plan rapprocher) للخليفة المنصور، الذي يظهر ممتطيا لحصانه، وهو يشد قيده جيدا في دلالة صارخة على أنه يعرف كيف يشد لجام الشعب الملتف من حوله، بالإضافة إلى أنـــه الـــبطل الشـــجاع الذي كسب معركة الأرك، إذ تؤخذ هذه اللقطة بزاوية رؤية "ضد هابطـــة" أومـــا يعـــرف ب (contre planger) ، حيث تؤخذ هذه اللقطة من موقع أقل ارتفاعـــا مـــن الموضوع فالصورة التي تلتقطها الكاميرا من هذا الوضع هي صورة ذات ملامـــح تبدو كبيرة بطريقة مبالغ فيها ، لأنها قامت بصنع « حيلة نفسية على الجمهور، فهـــي تمـــنحه وهمـــا يشبه السمو الإلهي » [1] ، فقد عبرت في هذا السياق عن النبل و العظمـــة، خاصـــة إذا إعتبرنا أن هذه اللقطة تمثل أول ظهور للمنصور في الفيلم ، و هو عائد من المعركة منتصرا، هذا ما يخلق لدى الجمهور الشعور بأهمية هذه الشخصية ، و بالتالي تحقيق نوع من الإثارة الفنية الجمالية (أنظر الشكل 02، مشهد 03)، ثم قطع للقطة خامسة مقربة أيضا (P.R) لكن أقل اتساعا من اللقطة السابقة، إذ تظهر الخليفة المنصور أقرب إلى الكاميرا،فتتضح بفضل هذه اللقطة ملامح وجهه البشوش، وهو عائد من الأرك منتصرا، لأن نشوة الفرحة مزدوجة هنا فرحة الإنتصار، وفرحة بالتفاف شعبه من حوله مهللين بحياته، وبحياة دولة الموحدين، فيؤخذ هذا المنظر وفق زاوية نظر مسطحة يتغير بفضـــلها تأطيـــر الصورة (le cadrage de l 'image) ، الذي يصبح أكثر دلالة، حيث يظهر المنصور في مقدمة المنظر (l'avant plan) ممتطيا الجواد، وفي خليفة المنظر

1-لويس هيرمان، الاسس العملية لكتابة السيناريو ، م.س، ص 158.

(l'arrière plan) نلمح ثلاث أو أربع أعلام صغيرة تعبر عن شعار الدولة الموحدية، فهو بهذا رمز للإسلام والمسلمين في الأندلس، (أنظر الشكل 03 ، المشهد 03).



شكل 02، مشهد 03 (08د،59ثا)



شكل 03، مشهد 03 (09د،04ثا)

تتغير اللقطة بفضل القطع إلى لقطة سادسة مقربة (P.R. Poitrine) ، لبرهان وزميله، – نفس ل3– لكن أكثر اتساعا منها، فهي ترصد المتطرفين الثلاثة وهم يهتفون مجددا، بخبث كبير يثير الشك والريبة، هذا ما تبينه وظيفة هذه اللقطة التي تهدف إلى: « قراءة ردود الفعل السيكولوجية، وكل ما يتعلق بتعابير الوجه »[1]، و ذلك بزاوية نظر مسطحة إذ تنتهي حدود هذه اللقطة عند مغادرة الثلاثة للمجال، أنظر (شكل 04، مشهد 03) ،

1-Jean pierre lefebre, opsit

و تـــبدأ بدخول يوسف المسيحي إليه –وهي تقنية مستلهمة من المسرح–، آتيا من فرنسا موطن الاضطهاد عصر ذاك، أين حرق أبوه بسبب ترجمته لكتب ابن رشد، فيقف يوسف حائـــرا وسط الجمع الغفير من الناس في نفس تأطير اللقطة السابقة وحجمها، (أنظر شكل 05، مشهد 03)، ثم قطع بعد ذلك للقطة نصف عامة (P.D.E) تعرض نفس الجمع في (ل2)، وحـــتى هـــذه الـــلقطة نكون قد وصلنا تقريبا إلى ما أشار إليه "لوي دي جانيتي": « بعـــض الأفـــلام تبلغ لقطاتها معدل ألف لقطة إذ بإمكانه إعطاؤنا ستة لقطات من نفس الموضوع، البعض يؤكد على الوضوح، والآخر على التعبير »[1] ، فالتعبير و الوضوح مهمان في المشاهد لإيصال معنى الفيلم، حيث تصور هذه اللقطة بزاوية رؤية ضد هابطة (contre plonger) تســـتقر فـــوق رؤوس الجميع،وذلـــك قصـــد رصد الأجواء العامة للشخصيات ولتحركاتهم، وكذا لمغادرة موكب"الخليفة المنصور"، حيث يستمر الهتاف حتى بعد مغادرته، (أنظر شكل 06، مشهد 03).



شكل 04، مشهد 03 (09د،11ثا)

1-لوي دي جانيتي،فهم السينما،الدراما، ترجمة جعفر علي، عيون المقالات الدار البيضاء، ط2، 1990 ، ص20.



شكل 05، مشهد 03 (09د،13ثا)



شكل 06، مشهد 03 (09د،21ثا)

عند رصد مختلف اللقطات نلحظ أن صانع الفيلم كان واضحا في إظهار وتصوير الشخصية التاريخية "المنصور"، وكذا تضمين المشهد لعينة من المتطرفين الذين يكيدون للخليفة منذ البداية، حيث رافق هذا الوضوح التعبير بطريقة فنية وتقنية من خلال زوايا الكاميرا وحركتها ثم حجمها، إذ طغت على المشهد(scène) المناظر المقربة التي توحي بفضل اقتراب الممثل من الكاميرا بملامح وجهه وتعابيرها، سواء كانت تعبر عن الفرحة أو الحزن، أو الخبث أو البراءة.

-مشهد الفطور *:

يبدأ مشهد الفطور بلقطة نصف عامة (P.D.E) تعرض كل من ابن رشد، و زوجته ثم ابنته، والضيف الجديد يوسف المسيحي، وتلميذ ابن رشد، وكذا والي قرطبة، وهم على مائدة الفطور، حيث تعرفنا هذه اللقطة على شخصيات المشهد ، فتستقر الكاميرا في آخر ركن من زاوية الطاولة بعدما حركت في إكتساح بانورامي بطيء، من يمين الطاولة إلى يسارها، وهذا لتتبع الحدث ، (أنظر شكل 01، مشهد 05). حيث ننتقل إلى لقطة قريبة (P.R) لوجه صارة،وهي تعبر عن إعجابها بعيون يوسف الفرنسي الزرقاء، وذلك وفق زاوية نظر مسطحة، ثم ينتقل المخرج إلى لقطة من نفس نوع اللقطة الأولى (P.D.E) ، لكن بتبدل التأطير (le cadrage) حيث تؤخذ هذه اللقطة من خلف ظهر صارة،فتلتقط عين الكاميرا نفس الشخصيات لكن من زاوية رؤية مغايرة تماما، (أنظر شكل 02، مشهد05)، و هذا تمهيدا لدخول "عبد الله" الذي يقفز من نافذة المنزل، وهذا وفق حركة بانورامية (بان) من اليسار إلى اليمين لتشكيل تأطير مغاير يمهد للقطة الرابعة، و هي لقطة نصف عامة (P.D.E) يتحدد الإطار فيها من خلال تموقع الكاميرا بين شخصيتين هامتين، وهما "عبد الله" ابن الخليفة، و"والي قرطبة" (عمه)، حيث ترصد خمسة شخصيات، وهم يوسف، وابن رشد وزوجته، والخادمة،ونصف وجه وجسم والي قرطبة وكذا خلفية المنظر المتكونة من المدفأة وجهة من المطبخ، ثم لقطة قريبة لعبد الله، وهو يحتج على زينب زوجة ابن رشد لأنه لم يعد طفلا، بزاوية نظر مباشرة، و بعد ذلك

*مشهد الفطور ، هو المشهد رقم 05. (10د،21ث)

عودة إلى اللقطة ما قبل السابقة أي –اللقطة الرابعة– لكن أوسع بقليل، ثم لقطة نصف عامة من الجهة المقابلة ،و ذلك بتغيير زاوية النظر خارج نافذة المنزل التي يقفز منها عبد الله مجددا، لكن هذه المرة لمغادرة البيت، حيث يستعمل المخرج هنا تقنية مضاعفة الإطار (le redoublement du cadre) (أنظر شكل 03، مشهد 05).



شكل 01، مشهد 05(10د،25ثا)



شكل 02، مشهد 05 (10د،44ثا)



شكل 03 ، مشهد 05(11د،31ثا)

لقد أحدث المخرج في هذا المشهد تأطيرا داخليا في الصورة حيث تطل الكاميرا من نافذة المنزل لتؤطر، وتحصر العائلة في حيز واحد وهم يأكلون فرحين، والسعادة تغمر الجميع، هذا لتبيان الأشخاص المهمين الذين سيساعدوا في حركية الحدث على مستوى الفيلم، وكذا للتأكيد على أنهم مؤهلون للصمود في وجه التحديات المقبلة ، فقد أكدت هذه التقنية على وجود جو عائلي ببيت ابن رشد، لتبين للمشاهد شخصية ابن رشد الإنسان في تعامله مع عائلته وتلامذته واحبائه، وهو ما يجعلنا نقول أن قوة أفكار الموضوع تكمن في دقائقه، حيث أن هذه التقنية أي: « مضاعفة الإطار تضمن عزل الشخصية المراد التركيز عليها، و التأكيد على أهميتها » [1] ،فقد تكررت في الفيلم أكثر من مرة ، آخرها و أجملها على الإطلاق في المشهد* الذي يلي نفي ابن رشد خارج الأندلس، حيث ينقل رفقة ابنته وزوجته أثاث منزله، فمن خلال إطار صغير موجود في "الكنبة" –أي الأريكة– التي

1-Krzysztof, Kieslowski, w w w.voilà.fr/Kieslowski

*هو المشهد رقم 93،(01سا،56د،59ثا)

اشتراها وزوجته عند زواجها يعرض المخرج بتقنية الإطار داخل الإطار بزاوية المجال وضد المجال Champ et contre champ منظر كبير لوجه ابن رشد ثم زوجته، حيث عمل المنظر الكبير على إبراز الحالات النفسية والإنفعالية للشخصية، إذ تسمى هذه اللقطة بـــ: « اللقطة الذاتية »[1]، فقد استخدمت لتركيز إهتمام المشاهد حول الشخصية البطلة ابن رشد وزوجته، وهما في أسوء الظروف، أو بداية محنة ابن رشد ، (أنظر شكل 01، مشهد 93) و (شكل 02،مشهد 93).



شكل 01، مشهد 93 (01سا،46د،35ثا)

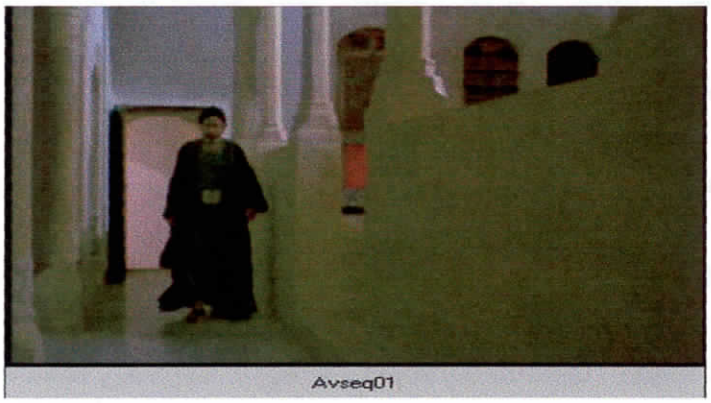


شكل 02، مشهد 93 (01سا،46د،31ثا)

1-جيل دولوز، الصورة الزمن، م.س،ص144.

-مشهد الشطرنج* :

يفتتح هذا المشهد بلقطة متوسطة (Plan moyen) تعرض ابن رشد وهو يلج لملاقاة المنصور، فوظيفة هذه اللقطة التركيز على الحدث واحتوائه[1]، وهذا وفق حركة ترافلينج المصاحبة (Travelling d'accompagnement) التي تسبق ابن رشد وتصحبه لملاقاة الخلفية، وظيفة هذه الحركة شد انتباه المشاهد وتوجيه انتباهه إلى الموضوع الرئيسي [2] ، الذي يتمثل في دخول ابن رشد إلى البلاط. (أنظر شكل 01، مشهد 06).



شكل 01، مشهد 06(11د،50ثا)

تليها لقطة أمريكية (P.A) تعرض ابن رشد وهو يلقي السلام على المنصور فيعاتبه هذا الأخير على عدم مجيئه لرؤيته بعد عودته من المعركة، فللقطة الأمريكية نفس وظائف اللقطة المتوسطة، فهي تحافظ على تعبيرات الوجه والحركات الجسمانية وتربطها بالحدث [3] المراد تصويره، (أنظر شكل 02، مشهد 06).

---

*مشهد الشطرنج هو مشهد رقم 06.(11د،47ثا)

1-لويس هيرمان ، الاسس العملية لكتابة السيناريو، م.س، ص 132.

2-م.ن، ص 137.

3-youssef ishgapour, le cinéma,Opsit, P199.



شكل 02، مشهد 06 (12د،00ثا)

تتحرك الكاميرا بتقنية "الزوم" لتضييق الكادر تمهيدا لجلوس ابن رشد والمنصور إلى طاولة الشطرنج، و هذا وفق منظر قريب (P.R. Poitrine) مصور من زاوية المجال التي يحددها جان متيري بقوله : « المجال هو الفضاء المرئي الذي تلتقطه الكاميرا، والمحدد بالإطار »[1] (أنظر شكل 03، مشهد 06)، ثم لقطة قريبة (P.R. Poitrine) بزاوية ضد المجال (Contre champ) ، و هي « الجزء من الفضاء المقابل للمجال »[2] ، حيث تعرض المنصور و كتف ابن رشد، أو بالأحرى كل ما يشاهده ابن رشد، فكل ما يظهر من منظور أمامي في المجال،ـــ يظهر من منظور خلفي في المجال المضاد.(أنظر شكل 04، مشهد 06)، قطع للقطة قريبة بزاوية مباشرة تعرض ابن رشد ، ثم تتنوع القطات بزوايا المجال و ضد المجال حتى نصل إلى نهاية المشهد.

1-Jean mitry, dictionnaire de cinéma , opsit, P46.
2-Ibid, P69.



شكل 03، مشهد06(13د،05ثا)



شكل 04، مشهد 06 (12د،17ثا)

لقد تعددت وتنوعت اللقطات وزوايا إلتقاطها في هذا المشهد، حيث برزت تقنية المجال والمجال المضاد Le champ et le contre champ التي تظهر وجهتي نظر مختلفتين أو بمعنى أصح التعارض القائم بين شخصيتين[1]، وهو تعارض في طريقة التفكير وفي وجهات النظر حول مسائل عديدة وكذا في الآراء، وحتى في اللباس فقد حملت هذه المحاورة بين الشخصيتين تعارضا صارخا طعمته المناظر المقربة المستعملة التي كشفت عن حالتهما النفسية أثناء المحاورة.

1-Jean pierre lefebre, Opsit.

كما استعمل المخرج زاوية الرؤية الهابطة Plonger، وفق منظر كبير (G.P)، فاللقطة الكبيرة في السينما لا يجب أن تكون مجانية بل عليها أن تتوازى مع ضرورة سيكولوجية أو درامية حاسمة[1] ،إذ أنه عند بلوغ التأثير الدرامي الذروة من المشهد بفضل (G.P) حسب تعبير "لويس هيرمان" فليس هناك شيء غاية في التأثير في معجم الخصائص السينمائية [2]، وهو ما نجده في اللقطة رقم 06 من المشهد 05 .



شكل 06، مشهد 05 (12د،33ثا)

لأن إلتقاء الزاوية الهابطة بالمنظر الكبير (P.G) أضفى على اللقطة جمالية فنية تجسدت في تقسيم الإطار إلى جزئين، الأيمن يمثله المنصور مرتديا للزي الأبيض، والبيادق البيضاء في صفه، والأيسر يمثله ابن رشد مرتديا للزي الأسود والبيادق السوداء في صفه، وهو ما أعطى أكثر من دلالة ومن معنى للصورة بشكل عام، فالشطرنج دليل النباهة والفطنة، وعليه فهما مشتركان في هذه الصفة، ومختلفان في عملية التفكير، و حتى

1-هنري آجيل علم جمال السينما، م.س، ص 80.
2-لويس هيرمان،الأسس العملية لكتابة السيناريو، م.س، ص 135

ن وإذا أصح القول أنهما مختلفان ،إختلاف اللون الأبيض عن اللون الأسود، ولعل
د هنا هو ما أشار إليه "هنري أجيل" بقوله : « علينا أن نعطي تبريرا جماليا لكل
ة مميزة ترد في الفيلم »[1] فالمخرج وظف لقطات ذات بعد جمالي، وفي نفس الوقت
حي لفكر الشخصيتين، أو لإختلاف تفكيرها وبالتالي طبعهما من خلال هذه
ورة التي حسمت للمنصور الفائز بالجولة الأولى من اللعبة.

هد المسجد*:

يستهل المخرج هذا المشهد بلقطة نصف عامة توضح تواجدنا داخل مسجد بالنظر
خامة البناية و أسلوب البناء الأندلسي، و كذا تلامذة ابن رشد الملتفين من حوله ، ثم
ة مقربة لبرهان يأمر عنصرين من العناصر المتطرفة بإشارة من رأسه القيام من
جلس، هذا وفق زاوية نظر مسطحة، و بحركة ترافلينج جانبي ترافق العنصران اللذان
حبا من المجلس، حيث تستقر الكاميرا على ابن رشد و تشكل تأطيرا آخرا بفضل زوم
مي يركز المخرج عبره على الحدث في هذا المشهد، إذ تستقر عين الكاميرا في لقطة
ربة لابن رشد و هو يلقي بحديثه (أنظر شكل 01، مشهد 11)، قطع للقطة مقربة
رهان و زميلين له ، وفق زاوية نظر مباشرة ثم لقطة مقربة لابن رشد تليها أخرى
وسطة لبرهان و زميلين آخرين وفق زاوية المجال ، و هم يناقشون ابن رشد في مسائل
نية ، قطع للقطة متوسطة تعرض ابن رشد و تلاميذته و هم ينصتون له، ثم لقطة
توسطة ما قبل السابقة (أنظر شكل 02، مشهد 11) .

---

[1] -هنري اجيل،علم جمال السينما، م.س، ص 85.
* هو مشهد رقم 11.(25د،39ثا)



شكل 01، مشهد 11 (26د،09ثا)



شكل 02، مشهد 11(26د،20ثا)

تعددت في هذا المشهد أحجام اللقطات و بالتالي زواياها التصويرية و حركة الكاميرا فيها ، ف: « الانزلاق المتواصل من حقل لآخر ، و من زاوية لأخرى يعدل بلا إنقطاع التوازن الداخلي للصورة الذي يتحقق في الحركة بأكثر كثيرا منه بالنسبة إلى لقطة ثابتة معينة » [1] ، و هذا التحول طبعا خاضع لوجود الاطار le cadre ، و بالتالي التنوع في اللقطات، فقد احتفى هذا المشهد بالتدفق المتتابع للقطات قريبة و متوسطة في أهم لحظة من إحتدام النقاش ، حيث تختص هذه اللقطة في إظهار الأجواء الدرامية و الإنسانية للحركة [2] ، إذ عملت هنا على شد انتباه المشاهد ، حيث تعد هذه المجادلة القائمة بين ابن

1-جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما، ج2، م.س، ص 57.

2-Jean pierre lefebre , opsit

رشد و برهان مجادلة بين الفكر المتحرر و الفكر المتطرف، و هي أول بذور لصراع سيكون محتدما بالفعل ، حيث أن أساسه الإختلاف من حيث المبدأ ، و طريقة التفكير ثم الأهداف المتوخاة.

إن لحركة الكاميرا دور مهم في تشكيل العناصر البصرية الفعالة للغة الصورة السينمائية، حيث تكمن دلالة الصورة في مشهد حرق مكتبة ابن رشد فيما يلي :

بعد أن تكون العائلة فرحة بشفاء مروان و إستعادته لصوته الذي أريد إخماده من طرف المتطرفين تتحول بنا حركة الكاميرا الداخلية و عبر نافذة المنزل المفتوحة من وراء الموقع الذي يقف فيه ابن رشد ببيته إلى الحريق الذي شب في مكتبته الواقعة في الجهة المقابلة من بيته ،حيث استخدم المخرج في هذه اللقطة تقنية "التصوير البؤري" فتضمنت دلالات لا يمكن ادراكها إلا من خلال السياق الفيلمي، و هي إشتعال نار الفتنة التي قد تؤدي بحياته، كما أن دلالة الصورة هنا تتجه أساسا إلى تحويل إهتمام المشاهد من مقدمة الصورة إلى مؤخرتها [1] ، كما أنها تبرز التنوع الذي يشهده الفيلم من الناحية التقنية، « فشاهين يهتم بتفاصيل لقطاته ، و مسار الحركة داخل الإطار و لا يأتي هذ ا الإهتمام لأسباب جمالية فحسب، و لكن لأهداف فكرية في المحل الأول » [2] ، و إلا فكيف نفسر السماء و هي تمطر عند اشتعال مكتبة ابن رشد ، فتساعد أهله على إطفاء الحريق، و ما الغرض من تضمين المشاهد السابقة لهذا المشهد تلك الشعلة الصغيرة مـــن النار؟هل هو

1-ارنست لندجرن، فن الفيلم، ترجمة صلاح التهامي،مراجعة: احمد كامل مرسي،مؤسسة كامل مهدي للطباعة و النشر، 1959، ص 124.

2-كمال رمزي، عدلان مدنات، سمير فريد، هاشم النحاس، الهوية القومية في السينما العربية، اشراف: عبد المنعم تليمة، مركز الدراسات بالوحدة العربية، لبنان، ط1، اكتوبر ،1986.

إن هذا التنوع القائم في هذه اللقطات يثري مشاهد الفيلم سيميائيا، و يعطيها دلالات و معان شتى للصورة السينمائية بالنظر إلى وظائفها و من خلال حركتها، و كذا زوايا تصويرها، و أخيرا قيم لقطاتها، فيمنحها جمالية فنية و إن كانت تقنية، و في حديث **ليوسف شاهين** عن جمالية الإطار صرح أنه لا يحب الأفلام الجمالية الصرفة و لا يعني له شيئا أن يكون الكادر جميلا لذاته، يجب أن يكون فعالا، و أن إحدى قواعد دراسته هي أن تكون كل عناصر الكادر ، و جماليته في خدمة بنية الفيلم [1] ،فالصورة الجيدة حسبه لا تعني الوقوع في الجمالية ، لان جمالية الكادر او الاطار تكمن في ماذا يريد ان يقول عبره ، ومن هنا يمكن ان نقول بان يوسف شاهين ضمن وسائل اخراجية عبرت عن رايه في التاريخ من خلال الواقعة ،فتنوع اللقطات و زوايا وحركة الكاميرا تخضع لقانون يحكمها هو السينما اولا،ثم رؤية الفنان لها ،و كيف يريد أن يوظفها، لأن كل زاوية أو حركة تفرضها في الفيلم رؤية خاصة ، و هي رؤية المخرج للموضوع المطروح.

1-انظر ،وليد شميط، يوسف شاهين حياة للسينما، م.س، ص 173

المبحث الثالث:

الموسيقى التصويرية و عملية المونتاج

أ-الموسيقي التصويرية :

تعتبر الموسيقى فن قائم بذاته، فرض وجودا متميزا على اللغة السينمائية، فاكتسبت الصورة بفضلها عمقا ودلالة واضحين، إذ أصبح « من المستحيل تقريبا الحديث عن العالم الفيلمي دون النظر إلى الموسيقى بوصفها واحدة من عناصره التكوينية »[1]، ففي واقع الأمر أنه كلما تقدمت الفنون وإزدهرت كلما زاد اعتمادها على بعضها البعض، فالسينما مثلا استعارت من الرسم، وأصبح يسمى ما استعارته نموذجا، كما أنها استعارت بعده من الموسيقى، فسمي ما استعارته إيقاعا[2] ،الإيقاع الذي نتج في مختلف أعمال "ايزنشتاين" من خلال تضمين الموسيقى دلالة حركية، وذلك بربطها توليفيا بالشكل الحركي للصورة السينمائية[3] ، كما يؤكد "هنري آجيل"، بدوره على ضرورة إخضاع الموسيقى لجدلية الصورة السينمائية[4]، وهذا لتحقيق دلالة أعمق، وخلق لغة خاصة ينفرد بها الفيلم وحده، وبالتالي تختص بها السينما.

تعددت المقاطع الموسيقة* في فيلم المصير وشكلت هرمونيا إيقاعية اختلفت حسب اختلاف مشاهد الفيلم وفحواها فمنها من رافقت لحظات الحزن والموت، وتأزم الأحداث فجاءت لتعلي من التأثير الدرامي وتزيد المضمون العاطفي حدة، و منها من استحضرت في لحظات السعادة والفرح، والمشاهد الرومانسية فساهمت في بناء المشهد وتقوية حالته السيكولوجية، وأخرى تعلقت بظهور المتطرفين، وأخيرة مستوحاة من موسـيقى أو برالية

1-هنري أجيل، علم جمال السينما، م.س، ص 152.
2-انظر سيرجي ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، تعريب: سهيل جبر، مراجعة: ابراهيم فتحي، دار الفرابي للنشر، بيروت، 1975 ص 63.
3-انظر م.ن، ص 141.
4-انظر ،هنري اجيل ، علم جمال السينما، م.س، ص 154.
*الموسيقى التصويرية للفيلم اشترك في تاليفها كل من : كمال الطويل و يحي الموجي، من ابرز و اشهر الملحنين العرب.

كنسية صاحبت رحلة ذهاب يوسف من الأندلس إلى فرنسا ثم عودته، حيث تتصاعد وتنخفض حسب مقتضيات المشهد، وعليه فإن الموسيقى التصويرية في الفيلم صاحبت ظهور بعض المشاهد، وساهمت في تبيان قيمته الدرامية على غرار مشهد حرق مكتبة ابن رشد الذي حمل إثارة، وسوسبانسا كبيرين، وهذا ما جعلها تضفي على المشهد إحساسا بالشفقة والحزن لأجل البطل -وهي صفة تختص بها الدراما- وخوفا مما سيأتي بعد ذلك، فوظيفة الموسيقى تبعا لهذا المثال أرفع من أن تكون مصاحبه للصورة أو للمشهد[1]، بل اشتركت إشتراكا هاما في تقديم القصة للجمهور، إذ « يمكن اعتبار الموسيقى التصويرية مصدرا للمعلومات في الفيلم، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة، ويمكن أن تعبر عن المعلومات في بعد ثالث أي بالعواطف وبالجو »[2] ،بمعنى أنها تزيد المشهد عمقا و تعبيرا ، أو بالأحرى تأثير عاطفي يصل بسهولة إلى إحساس المتلقي.

تمهد المقطوعة الموسيقية الأوبرالية الكنسية في مشهد رحلة يوسف إلى فرنسا للدخول إلى موطنه، حيث وظفت بشكل تصاعدي يثير في نفس المتلقي ترقبا خاصة وأن رحلة يوسف إلى فرنسا من أجل إيصال كتب ابن رشد، وبالتالي إيصال فكره، لذلك تتحدد قيمة الموسيقى التصويرية في الفيلم تبعا لخدمتها الوظيفية، وليس تبعا لصفاتها كمقطوعة موسيقية، حيث وظفت للربـــط بين مشهديـــن أو أكثر على غرار المقطـــوعة الموسيقية

1-P.Koder, w w w .perso, wanado .FR.

2-صلاح ابو سيف، فن كتابة السيناريو، م.س، ص 41

الحزينة التي تلت موت أم يوسف أثناء هربهما من فرنسا، فتتواصل إلى غاية بداية المشهد التالي –أي مشهد رقم 03 من الفيلم- فهي هنا تربط مجموعة من اللقطات والمشاهد، فـ« الإنتقال من لقطة إلى أخرى يسبب نوعا من التدفق في حين أن الموسيقى لا تتوقف، فتبدو المشاهد وكأنما يحملها تيار مستمر من الموسيقى »[1]، وهذه هي السمة البارزة التي لا تستطيع أي تقنية من التقنيات تعويضها، كما أنها عندما تعوض الفراغ وتربط بين مشهدين، هذه الوظيفة تكسب الفيلم نوعا من الإنسيابية والتدفق السلس للأحداث الذي يجعل المتلقي لا يمل الفيلم، ويتوق لما سيأتي فيما بعد، لأن « الصوت الموسيقى يشكل نوعا من السرد الذي يضيفه إلى السرد الصوري، والسرد الكلمي »[2]، وهو ما نجده فعلا في الفيلم، ويتكرر أكثر من مرة، عندما تسبق الموسيقى الحدث المراد معالجته في المشهد على غرار المشهد الذي يصل فيه يوسف إلى فرنسا، فعندما يجلس إلى صديق أبيه، وهو يحمل كتابا لكي يتلو عليه ما يوجد بصفحات الكتاب، نتفاجأ بتصاعد الموسيقى في أول نظرة له على الكتاب لنكتشف بواسطة الموسيقى أن هناك شيء ليس على ما يرام وبواسطة موسيقى متصاعدة نكتشف أن محتوى الكتاب قد محيت كلماته جراء سقوط يوسف في النهر، وبعدها تتحرك الكاميرا لتلتقط في منظر كبير جدا *لسطور من كتاب قد ذاب الحبر فيه، إذن وعبر هذا المثال نستطيع القول أن الموسيقى أعطت المعلومة قبل الصورة وقبل الكلمة، لأن يوسف وبعد أن يكتشف أن الكتب قد ذاب حبرها يقرر العودة إلى الأندلس لإحضار غيرها.

1-صلاح ابو سيف،فن كتابة السيناريو، م.س، ص 42.
2-يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، م.س، ص 96.
*يوظف المنظر الكبير جدا في تصاعد السرد من خلال لفت الانتباه الى شيء ذا قوة درامية

تميزت الموسيقى التصويرية بمحاولة اقترابها من الموسيقى التاريخية حاول عبرها مؤلفيها التأقلم مع أحداث الفيلم، وكذا احترام زمان ومكان الأحداث، حيث أكدت على عدة أفكار منها إبراز خطر المتطرفين الذي صنعته اللازمة الموسيقية التي تكررت أكثر من مرة، وإن لم نقل صاحبت ظهور المتطرفين و أميرهم، فأعطت بهذا نوعا من المناخ اللحني المختلف تماما عن المقطوعات الموسيقية الأخرى التي صاحبت المشاهد باختلاف أحداثها، وعليه فإن تكرار اللازمة أتاح نوعا من الدلالة الحقيقية للموسيقى بمعنى أن « محتوى الموسيقى يكون في آن معا ذهنياوعاطفيا »[1]، ومن ثم فإن إستخدام اللازمة الموسيقية التي صاحبت المتطرفين تؤكد على أنهم ينشدون نشيدا مختلفا ويعزفون عزفا مغايرا يؤدي إلى التطرف، والتشدد الفكري الذي يدق ناقوس الخطر المحذق، كما إتسم مشهد تعبئة الجماهير لخوض المعارك ضد الصليبيين في الفيلم بتطعيمه بموسيقى حماسية طغت على خطبة المنصور في منبر المسجد، وهو يلقي الخطبة الحماسية، حيث إهتزت أركان المسجد على وقع التهليل والتكبير، فتتصاعد الموسيقى بشكل يثير ويوقض حماسة هائلة، إذ تحل الموسيقى محل الصورة، وتتحدث بدل الكلمات، بل تكمل حديث المنصور إلى شعبه.

يمكن القول في الأخير أن موسيقى فيلم المصير أعطت و وفرت الجو لبسط الموضوع التاريخي، و ذلك من خلال تعميق المعنى من خلال مصاحبتها للمشاهد من جهة ، و الوصل بينها من جهة أخرى و هذا تبعا لوظائفها الجمالية السمعية.

1-René claire, cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'huit ,Ed : gallimar, 1970, p195

ب-عملية المونتاج في الفيلم :

من الصعب جدا حصر الفن السينمائي في تقنية المونتاج الذي يعتبر أساسا لهذا الفن، فقد وصفه "كوليشوف" بقوله : « أن الفن السينمائي يبدأ من اللحظة التي يقوم فيها المخرج بوصل أجزاء فيلمه بعضها ببعض »[1]، ويدافع عنه "إيزنشتاين" بقوله أن: « فن السينما ذلك يعني قبل كل شيءالمونتاج »[2]، ليضيف"بودفكين"عنه بأنه لغة المخرج السينمائي[3]،ويأتي"أندري بازان" ليؤكدعلىأنه الوسيلةالأدبيةالمناقضة للوسيلة السينمائية[4]، ومهما تكن تعريفات المونتاج المختلفة فإنه قد يوحي عبر الفيلم و يساهم في تأسيس فنية السينما وأبعادها الدلالية شرط مرونة استخدامه من طرف المخرج عن طريق تشريح الحدث الدرامي إلى صور جزئية قد تحقق إعادة إنتاج بسيط للحياة، وهي ما يميز السينما.

يضمن "مونتير الفيلم" المشهد الافتتاحي بعدة كادرات أعطت قيمة فنية عالية، تجلت من خلال إبراز مدى قوة وأهمية المونتاج في إنتاج الدلالة السينمائية، أو بالأحرى دلالة المعنى، حيث جاءت اللقطات معتمدة على مبدأ القطع الذي يعني: « الانتقال المفاجئ من أحد أوضاع الكاميرا إلى وضع آخر في الفيلم » [5] فيصور المخرج عدة لقطات داخل الكنيسة أين يرتدي"الأب" تاجه الكنسي معبرا من خلالها عن تلك الرهبة القدسية في عدد من الكادرات، ليركز على الحدث الذي سيجري في ساحـــة الكنيسة، حيث نشاهد مبعوث

1-منى الصبان، المونتاج الخلاق ما بين القديم و الحديث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ص09.
2-قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر، الجزائر ،ص262 .
3-أنظر،في ف. بيركينز ؛ الفيلم كفيلم ،فهم الافلام و تقييمها،ترجمة : اسامة اسبر ،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2002، ص 23.
4-أنظر ،منى الصبان، المونتاج الخلاق، م.س ، ص10
5-اوزويل بليكستون، رجال السينما، ترجمة: احمد الحضري، مراجعة، احمد كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للتاليف و النشر ، ص211.

الكنيسة وهو يخرج منها، فينزل من الدرج ثم يتجه للعامة ليقرأ الخطاب الكنسي، زوم على المبعوث وهو يقرأ خطاب إدانة "جيرار برير" بالحرق في لقطة قريبة، قطع للقطة مقربة ليوسف ابن جيرار وزوجته، قطع لقطة نصف شاملة لجيرار بريل موثوق إلى عمود قصد حرقه، ثم زوم عليه، قطع لقطة كبيرة لوجه تمثالين، قطع لقطة كبيرة جدا لوجه تمثال ونصف تمثال آخر،ثم قطع لقطة قريبة لأربعة تماثيل يقفون في صف واحد، قطع لستة أشخاص يكونون كتلة واحدة في لقطة كبيرة وهم في سكون رهيب، قطع آخر و لقطة أمريكية لخمسة تماثيل، قطع ولقطة كبيرة لوجه ونصف وجه وكتف، ثم قطع تتحرك الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى مع تمثال آخر مغاير للتماثيل السابقة ، وربط من يد التمثال إلى يد "الأب" لتتحرك الكاميرا إلى أسفل. من خلال هذه اللقطات تصنف التماثيل في الكادرات الأولى على أنها تماثيل إغريقية تصور كبار فلاسفة اليونان التي وقفت صامدة في وجه الكنيسة ، كما أن السكون الذي ميز الكادرات نوعه مونتير الفيلم من التماثيل إلى عامة الناس ، فجاء عن طريق القطع والذي يتميز به "المونتاج التعبيري" الذي يقصد به توظيف المونتاج لخلق الأفكار والعواطف معا، وهو قائم كما أشرنا على القطع، بمعنى أن إنهاء قطع اللقطة الأولى عند نقطة محدودة ثم بدء اللقطة الثانية عند نقطة محسوبة يلعبان الدور الرئيسي في تكوين المؤثر المونتاجي المقصود سواء ببعث فكرة محدودة في ذهن المشاهد لم تكن موجودة في أي من اللقطتين على حده، وفي هذا الصدد يرى "مارسيـــل مارتـــن" أنه: « خلق لمؤثر حســـي مجرد نتيجة لتناقض أو تماثل



شكل 01، مشهد 01 (05د،22ثا)



شكل 02، مشهد 01 (05د،23ثا)

وحول مسألة التماثيل ، ف « النصب أو التمثال يذهب الشر بحضوره المشهدي، إنه تطهير بصري عند الإغريق »[1] ، أما اللقطة التي تلي هذه اللقطة التي تصور التمثال تمتزج مع الأولى في الشكل والحركة، حيث تتحرك يد رجل الدين الإنسان الذي تهبط حركة يده مع حركة الكاميرا لتعرض مجددا العصا ونفس الزي تقريبا، غير أن المفارقة بينهما هي أن الأول صلب والثاني من لحم وعظم، ثم حركة الكاميرا كانت في اللقطة الأولى في اتجاه الأعلى لتصبح في اللقطة الثانية باتجاه الأسفل معلنة عن الشروع في حرق المفكر جيرار بريل وجميع كتبه كما ورد في نص الخطاب، وعليه فإن تجاور هتين اللقطتين وما تحملانها من معان، تتمثل الأول في تقديس التمثال الحجري وتناسب في الثانية كتقديس لتعاليم الكنيسة الصارمة ممثلة في "الأب" الذي يعطي الإذن بالشروع في الحدث وهو "الحرق" الذي يتجسد في كادر ثالث(انظر شكل03،مشهد افتتاحي) فتعبر هذه اللقطات الملتحمة على أن الحرق هو جزاء التمرد على تعاليم الكنسية الصارمة والمقدسة

1-ريجيس دوبري، حياة الصورة و موتها ، ترجمة: فريد الزاهي، افريقيا الشرق- الغرب، 2002، ص 23.

في أن وحد، وهذا ما ينتج عنه وجود وظيفة علائقية للصورة التي تربط بين الأطراف المتناقضة، كما أنها تخلق منطقة تلاحم[1] ،فالتناقض يكمن في تضمين تماثيل الفلاسفة ورجال دين خاصة وأن تاريخ البشرية مليء بأمثلة تدل على أنهما لم يلتقيا، حيث يعتبر هذا العرض القائم بمثابة التمهيد للولوج إلى فكرة الفيلم، وبالتالي أحداثه من خلال شخصية ابن رشد الذي حقق التلاحم بين الفكر والدين.



شكل 03، مشهد 01 (05د،30ثا)

إن « لولادة الصورة علاقة وطيدة بالموت » [2]، هي فكرة ينطلق منها المفكر "ريجيس دوبري" ليؤكد على أن الفن يولد جنائزيا ، ويبعث بعد موته بحافز من الموت، هذا انطلاقا من أن الصورة عبرت ومنذ قرون غابرة عن قدسية الموت، إذ يقول « مدافن العظماء كانت هي أولى متاحفنا »[3] ،كما أن Imago كلمة تعني القناع الشمعي الذي يوضع على وجوده الموتى،و الذي يضعه القاضـــي في الجـــنازة ليحتفظ به في صناديق

1-انظر، رجيس دوبري، حياة الصورة و موتها، م.س، ص 15.
2-م.ن، ص 16.
3-م.ن، ص 17

الفناء فوق الرف بعيدا عن كل العيون، كما أن Figura تعني أولا الشبح، ثم الصورة،و الوجه[1]، وعليه فإن ,استحضار هذه المعلومات ليس من أجل العرض القاموسي لها، وإنما من أجل تبيان فكرة تجسدت من خلال بداية الفيلم، وعبر جل مراحله وصولا إلى موت مروان، ثم النهاية،و هي فكرة الخلود،ففي بداية الفيلم يموت "جيراربريل" و يتزامن هذا مع نزول عنوان الفيلم ، لأن الموت أعطى حياة -لبداية الفيلم- "فجيرار بريل" أعطى حياته وأعلن عن بداية حياة جديدة تستمر إلى الخلود، يقول "باشلار" « الموت هو أولا وقبل كل شيء صورة ،وسيضل كذلك صورة »[2] ،فالعقيدة المسيحية لمخرج الفيلم تجلت في أسلوبه المونتاجي منذ بداية الفيلم، العقيدة التي تقدس الموت باعتباره بداية لحياة أخرى تتجلى واضحة من خلال ,انتصار الإيمان على الموت وبعث المسيح الذي لا يزال حيا باعتبار خلود روحه.

إن فكرة خلود الروح تجلت أكثر من مرة في الفيلم لتصل إلى فكرة خلود الفكر، فمروان المغني يقتل على يد المتطرفين، ويظل صدى صوته يتردد مع كل شخصية من شخصيات الفيلم، فحتى أخر منظر يعلن مروان وبأغنية "علي صوتك" عن خلود صوته حتى بعد موته فسواء أحرق "جيراربريل"، واضطهد "ابن رشد" وأحرقت مكتبته ثم كتبه، أو أخمد صوت "مروان"، فالأفكار خالدة حتى لو نبعت من الحرق ، « فكل صورة تلعب دور تمديد الحياة »[3] ، وهو ما نجـــــده فعلا في الفيلم، فالحياة لا تتوقف عند الموت، بل

1-انظر ,رجيس دوبري، حياة الصورة و موتها، م.س، ص 17.
2-م.ن،ص 20.
3-م.ن ص24.

تستمر إلى أبعد من ذلك، وإذا سمحنا لأنفسنا يمكن أن نعبر عن فيلم المصير في الشاكلة التالية :

1. في جسد جيرار بريل روح لفكر متنور.

2. في صوت مروان روح لفكر متحرر.

3. في فكر ابن رشد روح لفكر خالد.

إن هذه المعادلة تعكس -كما أشرنا آنفا- إلى أسلوب شاهين عبر فيلمه، هذا الأسلوب النابع من إيديولوجيته كمفكر عربي مسيحي مصري.

تتأتى السينما من حيث إيحائها بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزء، والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي للفن[1]، وعليه فإن هذه اللغة التي يتحدث عنها "كريستيان ميتز" عليها أن توحي إلى فكرة، فقد إستخدم يوسف شاهين رفقة مونتيرة فيلمه "رشيدة عبد السلام" عدة أنواع من الوصلات شكلت وأكسبت مونتاج الفيلم معان ضمنية إبداعية خاصة، فمخرج الفيلم استطاع أن يتحكم بشكل كامل بعنصري الزمان والمكان اللذين أعيد إنتاجها فتأتى له ذلك من خلال توحيد حوادث منفصلة وفصل أخرى مترابطة ومن خلال بناء فيلمه من تعاقب تفاصيل عدة وسع قدرته كي يؤكد المظاهر الهامة من الفعل وكي يسيطر على إيقاع الفيلم، يقول "بلانش" : « في المونتاج تتجلى الإبداعية الفردية للمـــخرج »[2]، و من هنا فقد وظف شاهيـــن "المونتاج

1-christian metz,essais sur la signification au cinéma,Opsit, p15.

2-في .اف بيركينز ،الفيلم كفيلم،م.س،ص24.

المتوازي" الذي يظهر إزدواج حدثين بعيدين في المكان، عن طريق مجموعة متتالية من اللقطات لكل من الحدثين[1] ،كما أنه أتاح المجال للكشف عن مكانين مختلفين في الفيلم وهما فرنسا ومصر وهذا وفق تتابع بالشكل الذي يبدو فيه وقوع هذه المشاهد في وقت واحد، وقد خلق هذا النوع من المونتاج قصة الفيلم التي تدور في ثلاثة أمكنة أهمها "قرطبة" بالأندلس، فمن خلال المونتاج الذي يعتبر بمثابة « محول جمالي »[2] ،كانت الإمكانية لخلق مكانين مختلفين في مشاهد من الفيلم على غرار المشهد الأول الافتتاحي والثاني حين ينتقل يوسف من فرنسا إلى الأندلس في منظر ينزل عبره يوسف من قمة هضبة عالية ليصل إلى مدخل مدينة الأندلس وهو مشهد ربط من أجل تحقيق علاقة متداخلة وهذا بإختفاء كدرات اللقطة السابقة معلنة عن امتزاج الكادرات الأولى للقطة اللاحقة، والتي تمثل بداية المشهد الثالث (مشهد الهتاف لحياة المنصور).

لقد فرض السرد في الفيلم أيضا انتقال يوسف المسيحي من الأندلس إلى فرنسا مجددا، لنشهد توازيا في الحدث، فأثناء رحلة يوسف يقتل مروان في الأندلس، كما تتوازى أيضا رحلة الناصر إلى مصر مع رحلة يوسف ،لنشهد ثلاثة أمكنة يتفرق الحدث عبرها، ثم يعلن الخليفة عن تحريم كتب ابن رشد، ليعود بعدها يوسف من فرنسا، وأخيرا الناصر من مصر في نهاية المشهد ما قبل الأخير.

تميز الإنتقال من المشهد الثالـــــث من الفيلم حتى المشهد السابع والخمسين بتدفق

1-اندري ازان، ماهي السينما، م.س، ص147.
2-م.ن، ص 148

سردي ناجم عن وصل اللقطات السلس ومتعلق أيضا بتطور الحدث وتصاعده، فقد قام على الإرتباط، بل شكل تدفق الفيلم كلا متصلا عن طريق قوة الحدث المباشرة من مشهد لآخر، وذلك من خلال الناتج السردي الفيلمي، وهذا حتى المشهد السابع والخمسين حين سافر يوسف المسيحي إلى فرنسا، وبطريقة المونتاج المتوازي -كما أشرنا آنفا- حقق المخرج إنتقالا صوتيا مرئيا، يقوم عبره ابن رشد بقراءة الرسالة الذي تركها يوسف، بعد التركيز على اهتمام البطل بالرسالة يبدأ بقراءتها، قطع ليزدوج صوت يوسف كاتبها مع لقطة تبين سفره إلى فرنسا ولقطات كبيرة جدا للخطاب المرئي، إذ يبدأ التنوع هنا ، بن رشد يقرؤها، قطع للقطة كبيرة جدا للرسالة، ثم ازدواج على صوت ابن رشد، فمزج بهما، ومن هنا يتفرق الحدث بين فرنسا والأندلس، وفي الأخير بين مصر والأندلس في مقادرات قليلة ليعود مجددا للأندلس.

إستخدم المخرج أيضا في الفيلم لقطة "بطاقة العنوان"، وهي لقطة بداية الفيلم، ففي منظر عام يصور مدينة كبيرة تقع وراء نهر، تنـــزل بطـــاقة العـــنوان بشكلها التالي:



لقطة بطاقة العنوان (02د،00ثا)

حيث نسمع أصوات لقرع كنسي يليه قطع، ثم منظر نصف شامل لمقدمة كنيسة كبيرة، مع استمرار للقرع الكنسي في المشهد، إذ تستخدم "بطاقة العنوان" « لتهيئة تعليق تمهيدي قبل بداية الفيلم »[1]، كما تم استعمال تمهيد للإنتقال من فرنسا إلى الأندلس، جاء على الشكل التالي :



شكل 02 (08د،34ثا)

هذا بالإضافة إلى تعليق في آخر الفيلم بعد حرق كتب ابن رشد عندما يعلم بوصول كتبه إلى مصر يرمي آخر كتاب بقي في سلة الكتب، ثم منظر كبير على وجهه،" زوم أمامي" على الكتب وهي تحترق، ووسط لهيب الكتب نقرأ على الشاشة : "الأفكار لها أجنحة لا أحد يمنع وصولها إلى الناس"[2] ،وحسب تعليق للناقد الفرنسي "م.س. روك" يقول:« كتب مبعثرة وأخرى أنقذت، ما هذا الانقلاب بين هذين المنظرين؟ »[3](شكل 03).

1-لويس هيرمان، الاسس العملية لكتابة السيناريو، م.س، ص 188.
2-يوسف شاهين؟، شريط فيلم المصير، م.س، اخرمنظر في الفيلم،(02سا،05د،59ثا)
3-http://pedagogie.ac-toulouse.fr.



شكل 03(02سا،05د،59ثا)

و هنا يمكن القول أن شاهين عبر عن رأيه في نفي ابن رشد و حرق كتبه، حيث تسارعت الأحداث معلنة عن اقتراب النهاية ، و ذلك من خلال إيراد التعليق الأخير الذي يصنع للأفكار أجنحة كي لا تطير في كل مكان، و في أي زمان و تحط أنما شاءت، فقد تحدث شاهين عن فكر ابن رشد بطريقته كمخرج سينمائي اقتبس الواقع و تجاوز النص التاريخي الذي كان جامدا و جعله حيا، ذلك من خلال لمسة ذاتية عبرت عن رؤيته الفنية سواء من خلال المونتاج ، الموسيقى ، الديكورات، الأماكن و المناظر، فكل هذا العناصر الفنية تجندت في الفيلم متجاوزة المعطى التاريخي لصالح الفيلم .

الخاتمة

الخاتمـــــة:

إن ما نخلص إليه في نهاية هذا البحث الذي أخذ على عاتقه الفصل بين الذاتي والموضوعي أو الواقعي والمتخيل في فيلم المصير ،هو أن ذاتية يوسف شاهين تأتت من ذاتية الرؤية الفنية عنده النابعة من إيديولوجيته ، التي تكونت عبر ترسبات ثقافية، إجتماعية، وسياسية، فتولدت من إنتمائه الديني الذي يظهر بوضوح في جميع أعماله الفنية على غرار فيلم المصير، الذي استخدم فيه المخرج اللهجة المصرية التي لا تمت بصلة للمجتمع الأندلسي، وهو ما ينم عن بروز القومية المصرية عبر الفيلم.

أما موضوعية شاهين تمثلت في توظيف الواقعة التاريخية في الفيلم، فظهرت من خلال تحكمه في المنطق السردي لقصة متشعبة أحداثها، لتأتي هذه الأخيرة منتقاة حسب أهميتها بنظر المخرج، فالبرغم من هذا الإنتقاء لجملة الأحداث المهمة إلا أن ابن رشد في فيلم المصير بدى بعيدا عن الشخصية التاريخية المسلمة، ففي موضوعية الأحداث تجلت ذاتية المخرج الذي صنع شخصية أقرب إلى شاهين من الحقيقية، فابن رشد الذي عاش في القرن الثاني عشر للميلاد لم يقنع الجمهور ولا النقاد بسبب تحرره الزائد في الفيلم، ليس التحرر الفكري لأنه هو من دعى إليه من خلال التكامل بين الدين والعقل، وإنما تحررا سلوكيا في تعامله مع زوجته وابنته، وحلقات الرقص القائمة في الفيلم، فالشيء الذي غاب بشكل جوهري عن الشخصية البطلة هو روح الشخصية التاريخية الرصينة.

قام شاهين بتوظيف الواقعة التاريخية في العمل الفني السينمائي عبر فيلم "المصير" ليظهر كيف يتعامل الفنان مع التاريخ، ولينفرد بالإلتفات إلى "ابن رشد" الشخصية التاريخية التي فسرت وفهمت أرسطو، وقدمته لأوربا في فتـــرة معينة، وأدمجت الحكمة بالشريعة للوصول إلى الفضيلة، والتي بالرغم من إسهاماتها همشت في زمانها، فمن هذا المنطلق لا بد أن تكون للفنان وجهة نظر ما في الزمن الحاضر الذي يعيش فيه، وذلك من خلال عملية "الإسقاط التاريخي" ، فشاهين أسقط من خلال فيلمه على واقع المفكر المهمش الآن، وما يعانيه بسبب فكره مثلها يحدث ليوسف شاهين على حد تعبيره، فالمفكرون الكبار يهمشون دائما لفكرهم، لكنهم يظلوا خالدين في أذهان الأجيال القادمة، حيث يوقع مخرج الفيلم في آخر لقطة منه على فكرة "خلود الفكر".

الملحق

ملحق الأفلام:

بطـــــاقـــــة فيلميـــــة

فيلم بابا أمين 1950

سيناريو و حوار: حسين حلمي المهندس

يوسف شاهين

حوار : علي الزرقاني

تصوير : فكتور أنطوان

ماسيمو ديلامانو

مونتاج : كمال أبو العلا

ديكور : عبد المنعم شكري

إنتاج : أفلام زايد

110 دقائق

أسود و أبيض

تمثيل : فاتن حمامة ، حسين رياض

كمال الشناوي ، فريد شوقي

هند رستم

فيلم ابن النيل 1951

سيناريو :	فيروز عبد الملك و
	يوسف شاهين
حوار :	فيروز عبد الملك
تصوير :	الفيزي أورفاياللي
موسيقى:	ابراهيم حجاج
ديكور :	عباس حلمي
مونتاج:	كمال ابو العلا
انتاج :	افلام ماري كويني
توزيع :	بهنا فيلم
	120 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل :	فاتن حمامة -يحي شاهين
	شكري سرحان -محمود المليجي

فيلم المهرج الكبير 1952

سيناريو و حوار:	يوسف شاهين
فكرة و حوار:	محمود اسماعيل
تصوير :	عبد الحليم نصر
ديكور :	انطوان بولنيروا
مونتاج :	كمال الشيخ
انتاج :	افلام عبد الحليم نصر
توزيع :	بهنا فيلم
	110 دقائق
	أسود و أبيض
تمثيل :	فاتن حمامة – يوسف وهبي
	نبيل الالفي – وداد حمدي
	فردوس محمد

فيلم سيدة القطار 1952

سيناريو :	يوسف شاهين
فكرة و حوار :	فيروز عبد المالك
تصوير :	محمود نصر
موسيقى:	ابراهيم حجاج
ديكور :	انطوان بولنيروا
مونتاج :	كمال ابو العلا
انتاج :	عبد الحليم نصر
توزيع :	بهنا فيلم
	100 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل :	ليلى مراد -يحي شاهين
	عماد حمدي -زينب صدقي
	سراج منير

فيلم نساء بلا رجال 1953

سيناريو:	يوسف شاهين
قصة :	فيروز عبد المالك
تصوير :	الفيزي أورفانيللي
إنتاج :	أفلام ماري كويني
توزيع :	بهنا فيلم
	105 دقائق
	أسود و أبيض
تمثيل :	ماري كويني – عماد حمدي
	هدى سلطان – كمال الشناوي



فيلم صراع في الوادي 1954

سيناريو و حوار :	علي الزرقاني
تصوير :	أحمد خورشيد
موسيقى :	فؤاد الظاهري
انتاج :	افلام غابرييل تلحمي
توزيع :	شركة النيل للتوزيع
	105 دقائق
	أسود و أبيض
تمثيل :	فاتن حمامة – عمر الشريف
	زكي رستم – فريد شوقي
	عبد الوارث عسر

فيلم شيطان الصحراء

تصوير : الغيزي أورفانيللي

انتاج : افلام الانتصار

توزيع : افلام الشرق

110 دقائق

اسود و ابيض

تمثيل : عمر الشريف- عبد الغني قمر

مريم فخر الدين – لولا صدقي

فيلم صراع في المينا 1956

سيناريو :	يوسف شاهين
	محمد رفعت
قصة :	يوسف شاهين
	محمد رفعت
	ليث فياض
حوار:	السيد بدير
تصوير :	أحمد خورشيد
موسيقى :	فؤاد الظاهري
ديكور:	ماهر عبد النور
مونتاج :	كمال أبو العلا
انتاج و توزيع:	غابرييل نلحمي
	120 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل :	فاتن حمامة ، عمر الشريف
	أحمد رمزي ، حسين رياض
	فردوس محمد ، توفيق الذقن

فيلم أنت حبيبي 1957

سيناريو و حوار:	أبو السعود الابياري
تصوير :	أحمد خورشيد
موسيقى:	فريد الأطرش
ديكور:	هاكوب أصلانيان
مونتاج :	سعيد الشيخ
	حسين عفيفي
انتاج و توزيع :	أفلام فريد الأطرش
	120 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل :	فريد الأطرش ، شادية
	هند رستم ، عبد السلام النابلسي

فيلم ودعت حبك 1957

سيناريو و حوار :	السيد بدير
تصوير :	أحمد خورشيد
موسيقى :	فريد الاطرش
ديكور :	هاكوب أصلانيان
مونتاج :	سعيد الشيخ
	حسن عفيفي
انتاج و توزيع :	افلام فريد الاطرش
	100 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل :	فريد الاطرش -شادية
	توفيق الذقن – عبد السلام النابلسي
	احمد رمزي

باب ا الحديد 1958

سيناريو :	عبد الحي أديب
وار :	محمد أبو يوسف
صوير :	الفيزي أورفانيللي
وسيقى:	فؤاد الظاهري
يكور :	عباس حلمي
ونتاج :	كمال ابو العلا
	90 دقيقة
	أسود و أبيض
ثيل :	يوسف شاهين –هند رستم
	فريد شوقي –حسن البارودي

جميلة الجزائرية 1958

فكرة : يوسف السباعي

سيناريو و حوار : نجيب محفوظ

علي الزرقاني و عبد الرحمن الشرقاوي

تصوير : عبد العزيز فهمي

ديكور : انطوان بولبنروا

حبيب خوري

مونتاج : محمد عباس

انتاج و توزيع : أفلام ماجدة

120 دقيقة

أسود و أبيض

تمثيل : ماجدة ـ أحمد مظهر

زهرة العلا ـ صلاح ذو الفقار

حسين رياض ـ رشيدي أباضة

حب إلى الأبد 1959

فكرة و سيناريو :	وجيه نجيب
حوار :	محمد أبو يوسف
تصوير :	محسن نصر
ديكور:	ماهر عبد النور
مونتاج :	عطية عبدو
انتاج :	أفلام رمسيس نجيب
توزيع :	أفلام الشرق
	95 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل :	نادية لطفي، أحمد رمزي
	محمود المليجي

بين أيديك 1960

سيناريو و حوار:	وجيه نجيب
تصوير :	احمد خورشيد
ديكور:	عباس فهمي
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
انتاج:	افلام شاهين و نجيب
توزيع:	أفلام الشرق
	95 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل:	ماجدة، شكري سرحان
	زينات صدقي، قسمت شيرين
	علوية جميل

نداء العشاق 1961

سيناريو:	عبد الحي أديب
حوار :	بهجت قمر
تصوير :	الفيزي أورفانيللي
موسيقى:	فؤاد الظاهري
ديكور:	انطوان بولنيروا
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
انتاج:	افلام محمد عفيفي
توزيع:	افلام الشرق
	110 دقائق
	أسود و أبيض
تمثيل :	برلنتي عبد الحميد، شكري سرحان
	فريد شوقي، عبد الغني قمر

رجل في حياتي

قصة:	وجيه نجيب
سيناريو و حوار:	وجيه نجيب
	عبد الرحمان الشرقاوي
تصوير :	الفيزي أورفانيللي
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
انتاج:	أفلام سميرة احمد
توزيع:	عبد الرحيم يازدي
	105 دقيقة
	أسود و أبيض
تمثيل :	سميرة احمد ، شكري سرحان
	سامي نجيب، توفيق الذقن
	ابراهيم نجم

الناصر صلاح الدين1963

فكرة :	يوسف السباعي
سيناريو :	عبد الرحمان الشرقاوي
	نجيب محفوظ
	عز الدين ذو الفقار
حوار:	يوسف السباعي
	عبدالرحمان الشرقاوي
تصوير:	وحيد سري
موسيقى :	فرانسيسكو لافا غنينو
	احمد سعد الدين
ديكور:	حبيب خوري، روبير شارفندبرج
	انطوان بولنيروا
مونتاج :	رشيدة عبد السلام
انتاج:	أفلام اسياو المؤسسة العامة للسينما
توزيع:	لوتس فيلم
	195 دقيقة
	ألوان و سينماسكوب
تمثيل :	أحمد مظهر ، نادية لطفي، ليلى فوزي
	صلاح ذو الفقار ، عمر الحريري

فجر يوم جديد 1964

سيناريو :	سمير نصري
حوار :	عبد الرحمان الشرقاوي
تصوير :	عبد العزيز فهمي
موسيقى:	انجلو لافا غنينو
ديكور:	ماهر عبد النور
مونتاج :	رشيدة عبد السلام
انتاج:	أفلام جلال
توزيع:	شركة توزيع الأفلام
	125 دقيقة
	ألوان
تمثيل:	سناء جميل، سيف الدين
	يوسف شاهين ، حمدي غيث

بياع الخواتم 1965

سيناريو و حوار:	الأخوان الرحباني
تصوير:	اندريه روماج
موسيقى:	الاخوان الرحباني
ديكور:	حبيب خوري
مونتاج:	صاحب حداد
انتاج و توزيع:	فينيسيا فيلم (بيروت)
	الوان
تمثيل:	فيروز، نصري شمس الدين
	جوزيف عازار ، فيلمون وهبي
	سلوى حداد ، منصور الرحباني

رمال من ذهب 1966

قصة و سيناريو :	يوسف شاهين
	احسان عبد القدوس
حوار:	احسان عبد القدوس
تصوير:	كلود روبان
انتاج:	ابراهيم المدلل
توزيع:	افلام الشرق -بيروت-
	90 دقيقة
	ألوان
تمثيل :	فاتن حمامة، بول بارج
	عبد الوهاب الدوكالي، دريد لحام

الناس و النيل 1967

سيناريو و حوار:	حسن داود
	نيكولاي فيكرسكي
تصوير:	عبد العزيز فهمي
	شلنكوف
	بيتر تيسكو
موسيقى:	فانشا دوريان
انتاج:	مصري –سوفياتي
توزيع :	المؤسسة العامة للسينما المصرية
	105 دقائق
الوان:	70 ملم
تمثيل:	صلاح ذو الفقار ، عماد حمدي، سيف الدين
	النتينا فونشنكوف، فاليري ايفا شوف ، ديوري
	كامورونى، اناتولي
	كونتسيف، مديحة سالم ، رايفور
	فلاميروف، زوزو ماضي

الارض 1969

قصة :	عبد الرحمن الشرقاوي
سيناريو و حوار:	حسن داوود
تصوير :	عبد الحليم نصر
موسيقى:	علي اسماعيل
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
انتاج و توزيع:	المؤسسة العامة للسينما المصرية
	130 دقيقة
	ألوان
تمثيل :	محمود المليجي، عزت العلايلي
	نجوى ابراهيم، يحي شاهين
	حمدي احمد

الاختيار 1970

سيناريو:	يوسف شاهين
	نجيب محفوظ
تصوير:	احمد خورشيد
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
انتاج و توزيع:	المؤسسة العامة للسينما المصرية
	119 دقيقة
	ألوان
تمثيل:	سعاد حسني ، عزت العلايلي
	سيف الدين، يوسف وهبي

العصفور 1973

سيناريو :	يوسف شاهين
	لطفي الخولي
تصوير :	مصطفى رحام
موسيقى:	علي اسماعيل
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
انتاج:	مصري جزائري
توزيع:	المؤسسة العامة للسينما المصرية
	190 دقيقة
	ألوان
تمثيل:	صلاح قابيل ، سيف الدين
	محسنة توفيق ، صلاح منصور
	علي الشريف، مريم فخر الدي

عودة الابن الضال 1976

سيناريو و حوار:	يوسف شاهين
	صلاح جاهين
تصوير :	عبد العزيز فهمي
موسيقى:	أبو زيد حسن
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
انتاج :	شركة مصر العالمية القاهرة
	و أونسيك (الجزائر)
توزيع:	ميتروغولدين ماير
	ألوان
تمثيل:	رجاء حسين، هدى سلطان
	محمود المليجي

اسكندرية ليه 1978

سيناريو :	يوسف شاهين
	محسن زايد
تصوير :	محسن نصر
ادارة فنية:	نهاد بهجت
موسيقى:	فؤاد الظاهري
مونتاج :	رشيدة عبد السلام
انتاج و توزيع:	افلام مصر العالمية
	الوان
تمثيل:	محسنة توفيق، محسن محي الدين
	محمود المليجي، نجلاء فتحي، احمد زكي
	يوسف وهبي، ليلى فوزي، عزت العلايلي
	احمد محرز، جيري سانكوسيت

حدوثـــة مصريـــة 1982

سيناريو :	يوسف شاهين
تصوير :	محسن نصر
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
ديكور:	فخري الليثي
انتاج و توزيع:	أفلام مصر العالمية
	120 د
	ألوان
تمثيل :	نور الشريف ، محسن محي الدين
	يسرى، سهير البابلي
	ماجدة الخطيب

الوداع يا بونابارت 1985

سيناريو:	يوسف شاهين
مساعد في:	يسرى نصر الله
	محسن محي الدين
تصوير :	محسن نصر
موسيقى:	غابرييل يارد
ملابس:	ايفون ساسنيودي نسله
ديكور:	اني ابو يوسف
مونتاج:	لوك بارنيه
انتاج:	فر مصري أفلام مصر العالمية القاهرة
	(و ليريك انترناشيونال و التلفزيون الفرنسي القناة 1
	للانتاج باريس)
توزيع :	أفلام مصر العالمية
	114 د الوان
تمثيل :	ميشال بيكولي -محسن محي الدين
	باتريس شيرو – محسنة توفيق
	كريستيان باتيه -جميل راتي- هدى سلطان
	تحية كاريوكا -صلاح ذو الفقار -توفيق الدقن

اليوم السادس 1986

سيناريو و حوار:	يوسف شاهين
عن رواية :	اليوم السادس ل: أندري شديد
موسيقى:	عمر خيرات
تصوير:	محسن نصر
صوت :	تيري ساباتيه
	ألوان
	105 د
مونتاج :	لوك بارنيه
ديكور :	طارق صلاح الدين
ملابس :	ايفون ساسنيو دي نسله
	ناهد نصر الله
انتاج:	ليريك انترناسيونال باريس
	أفلام مصر العالمية القاهرة
منتج منتدب:	هومبير بالسان – جان بيار ما هو (باريس)
	ماريان فوري (القاهرة)
تمثيل :	داليدا – محسن محي الدين
	ماهر ابراهيم – شويكار
	حمدي أحمد – يوسف شاهين
	يوسف العاني – عبلا كامل

اسكندرية كمان و كمان 1990

ألوان 101 دقيقة

سيناريو :	يوسف شاهين
مخرج مساعد :	يسري نصر الله
موسيقى :	محمد نوح
ملابس :	عمر خليل
	ناهد نصر الله
تصوير :	رمسيس مرزوق
صوت :	أوليفية شووب
مونتاج :	رشيدة عبد السلام
ساهم في السيناريو :	رفيق الصبان- أحمد قاسم
	خالد يوسف
	أوركسترا و كورال سيمفونية القاهرة
	بقيادة مصطفى ناجي
مدير فني :	حامد حمدان
مكساج :	دومينيك هينيكان
ملابس :	ناهد نصر الله
مدير انتاج :	هشام سليمان
مستشار الانتاج:	يسري نصر الله
	مريان خوري
طبع و تحميض:	معامل GTC باريس
انتاج :	مصري -فرنسي
توزيع:	أفلام مصر العالمية
تمثيل :	يسرى -ميشال بيكولي
	محمود حميدة – خالد النبوي
	صفية العمري – حنان ترك
	احمد بدير – سيف عبد الرحمن
	سيد علي كويرات

المصير 1997

سيناريو :	يوسف شاهين
ساهم في السيناريو:	خالد يوسف
مخرج مساعد:	خالد يوسف
مدير التصوير:	محسن نصر
مدير الانتاج:	هشام سليمان
مدير فني:	حامد حمدان
ملابس:	ناهد نصر الله
تصميم الرقصات :	وليد العوني
مونتاج:	رشيدة عبد السلام
مهندس صوت:	جاسر خورشيد
ميكساج:	دومينيك هينيكان
موسيقى:	كمال الطويل و يحي الموجي
غناء:	محمد نوح
انتاج:	أفلام مصر العالمية
المنتج:	غابرييل خوري
منتج منفذ:	هومبير بالسان و غابرييل خوري
تمثيل:	نور الشريف، ليلى علوي، محمود حميدة خالد النبوي، محمد منير ، صفية العمري محمد ملص.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1-المصادر باللغة العربية:

1-القرآن الكريم، مطبعة الملك فهد ، المدينة المنورة.

2-أبو الوليد بن رشد، فصل المقال، وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، تقديم وتعليق: د.أبو عمران الشيخ، أ. جلول البدوي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982.

3-أبو الوليد ابن رشد، تهافت التهافت،ج.1، تحقيق:د.سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ط2، 1969.

4-أبو حامد الغزالي، تهافت الفلاسفة، بيروت، 1962.

5-أبو نصر الفرابي، السياسة المدنية، تحقيق:د. فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية بيروت 1964.

6-جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطاليعة، بيروت، ط2 ، 2000.

7- سيرجي ايزنشتاين، الإحساس السينمائي، تعريب: سهيل جبر، مراجعة : إبراهيم فتحي، دار الفرابي للنشر بيروت، 1975.

8-شريط فيلم المهاجر 1994.

9-شريط فيلم المصير 1997.

10-شريط فيلم الناصر صلاح الدين 1963.

11- شريط فيلم اسكندرية كمان وكمان 1990.

12-شريط فيلم حدوتة مصرية 1982.

2-المصادر باللغة الفرنسية :

1.Jean Mitry, Dictionnaire du cinéma, librairie Larousse, Paris, 1963.

3-المراجع باللغة العربية :

1-إبراهيم العريس، رحلة في السينما العربية ،دار الفرابي للنشر، بيروت ،ط2، 1979.

2- الهادي خليل، العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1996.

3- وليد شميط، يوسف شاهين حياة للسينما، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط1 ، سبتمبر ،2001 .

4- زياد فواز كرباج، الإعداد الدراماتورجي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

5- كمال رمزي، عدلان مدنات، سمير فريد، هاشم النحاس، الهوية القومية في السينما العربية، إشراف: عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 1، 1986.

6- محمد الشيخ، المثقف والسلطة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1991

7- منى الصبان، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، دراسة في التطوير التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي، دار غريس للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة.

8- مصطفى الشعكة، المغرب والأندلس دار الكتاب المصري.

9- مصطفى غالب، ابن طفيل، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، 1983.

10- نبيل علي، الثقافة وعصر المعلومات، عالم المعرفة الكويت، ط2، ديسمبر 2001.

11- نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، المغرب.

12-سمير فريد، أضواء على سينما يوسف شاهين، الهيئة المصرية للكتاب 1997.

13- علي الجارم، قصة العرب في إسبانيا، دار المعارف بمصر، ط10، 1968.

14- عمر التومي الشيباني، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، الدار العربية للكتاب تونس، مارس، 1990.

15- فرح أنطوان، ابن رشد فلسفته، دار الفرابي، بيروت، 1988.

16-صالح أبو أصبع، عز الدين المناصرة، محمد عبيد الله، العولمة والهوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ط2، 2002.

17- صلاح أبو سيف، فن كتابة السيناريو، دار المعارف، القاهرة.

18- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغارة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر، الجزائر.

19- رشاد رشدي، نظرية الدرامامن أرسطو إلى الآن، دار العودة للنشر، بيروت، ط2، 1975.

20- ثامر إبراهيم الجهماني، مفهوم الإرهاب في القانون الدولي، دار الكتاب العربي و دار حوران الجزائر سورية، جانفي، 2001.

21- خليل شرف الدين، ابن رشد، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، 1982.

4-المراجع المترجمة :

1- أوزويل بليكستون، رجال السينما، ترجمة : أحمد الحضري، مراجعة: أحمد كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة و الطباعة والنشر.

2-أندري بازان، ما هي السينما، نشأة السينما وأهميتها، ج1، ترجمة: د.ريمون فرنسيس، مراجعة وتقديم: أحمد بدرخان، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة نيويورك، 1968.

3- أندري فايدا، الرؤية المزوجة، ترجمة: صلاح صلاح، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993.

4- أرنست لندجرن، فن الفيلم، ترجمة: صلاح التهامي، مراجعة: أحمد كامل مرسي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، 1959.

5- بييرمايو، الكتابة السينمائية، ترجمة: قاسم المقداد.

6- جان ميتري، السينما التجريبية، تاريخ ومنظور مستقبلي، سينما 2000 سيغرز، ترجمة: عبد الله عويشق ، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997

7- جان ميتري، علم نفس وعلم جمال السينما ج1 +ج2، ترجمة :عبد الله عويش، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ،دمشق، ط1، 2000.

8- جون بول تروك، السيناريو، فن كتابة السيناريو، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1995.

9- جيل دولوز، الصورة والزمن، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999.

10- هينري آجيل، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

11- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، قضايا علم الجمال السينمائي، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي، النادي السينمائي، دمشق، ط1، 1989

12- يحي عزمي، السرد في السينما، منشورات أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة.

13-لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة :جعفر علي، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1990.

14- لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة، السيناريو، ترجمة:مصطفى محرم ،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2000.

15- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

16- س.و داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، مراجعة: د. عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، ط1، 1982.

17- سيد فيلد، السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار المؤمن للترجمة والنشر، بغداد 1979.

18- سيمون فراليش، الدراما السينمائية، ترجمة: غازي منافيخي، مشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما دمشق، 1994.

19- في .ف، بيركينز، الفيلم كفيلم، فهم الأفلام وتقييمها، ترجمة: أسامة اسبر، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2002.

20-ر.ف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، ترجمة: خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،1993.

21-ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق- الغرب، 2002.

5-المراجع باللغة الفرنسية :

1.Christian Metz, essais sur la signification au cinéma tome2, 4éme tirage , ED Klenckck, 1986.

2.D. Bablet, esthétique générale du décor du théâtre de 1870 à 1944, ED du centre nationale de la recherche scientifique, France, 1965.

3.Etumne, cinéma et letterature, tome 2, édition Flammarion

4.Guy Hennbelle Christain Basséno, cinéma action, Youssef chahine l'alexandrin, Ed. : cerf, 1985.

5.J. Aumont, A. Bergala, M. Marie M. Vernet, esthétique du film, édition : Fernand Natan, 1983.

6.René claire, cinéma d'hier cinéma d'aujourd'hui, édition Gallimard 1970.

7.Youssef Ishgapour, le cinéma, Domminos-Flammarion, France, 2001.

6-المجلات باللغة العربية :

1-حسام الدين السيد، شاهين في سينما المتطرفين، مجلة ثقافة و فن، سبتمبر 2001

2-مجدي الطيب ، أيام السادات محاولة يائسة لرد اعتبار رئيس ، مجلة سينما،مطبعة ANEP عدد 01، جويلية ، اوت، 2000.

3- محمد عباسة، فلسفة ابن رشد بين المتكلمين و التجريبيين، مجلة الاختلاف، مطبعة ANEP،عدد 03، ماي 2003.

4-محمود أمين العالم، في مفهوم العقلانية و العقلانية الرشدية، مجلة الطريق، عدد 05،السنة الثالثة و الخمسون ، سبتمبر 1994.

5-شاكر مصطفى، أحرقوا الكتب، مجلة العربي، السينما شابة عمرها 100 عام، مطبعة حكومة الكويت،عدد،439 ، الكويت، جوان 1995.

7-الأنترنات

1-Christain Judei, www. J.guellec. free.

2-Jean, Pière Lefebre, www. Page. Infinit. net.

3-http:// pédagogie. ac .toulouse. fr.

4-http:// short moves .ifrance. Com.

5-P. Koder, www. Perso. Wanado. fr.

6-Krzysztof.kieslowski, www. Voila. Fr.

الفـــهـــــــــرس

الإهداء

تشكرات

المقدمة..... أ

المدخل:شاهين من السيرة الذاتية إلى الدراما التاريخية..... 02

أ-أفلام السيرة الذاتية..... 04

ب-أفلام الدراما التاريخية..... 10

الفصل الأول: ابن رشد و صراع المفكر بين التطرف و السلطة 16

1-ابن رشد و السلطة..... 17

2-ابن رشد و التطرف..... 24

3-فلسفة ابن رشد..... 30

الفصل الثاني:موضوعية الواقعة التاريخية في فيلم المصير..... 39

المبحث الأول: من التاريخ إلى الفن..... 40

المبحث الثاني:الحدث و الشخصيات في الفيلم 45

أ-حركية الحدث و الشخصية الدرامية ابن رشد..... 46

ب- شخصيات فيلم المصير..... 54

المبحث الثالث:الصراع في الفيلم..... 63

المبحث الرابع: الزمان و المكان في الفيلم..... 70

أ-الزمان..... 71

ب-المكان..... 74
الفصل الثالث:حدود الذاتي و تجاوز المعطى التاريخي في فيلم المصير..... 77
المبحث الأول: الديكورات و أماكن التصوير..... 80
المبحث الثاني: المناظر من خلال حركة الكاميرا و زوايا التصوير..... 85
أ-مشهد الهتاف..... 89
ب-مشهد الفطور..... 95
ج-مشهد الشطرنج..... 99
د-مشهد المسجد..... 103
المبحث الثالث: الموسيقى التصويرية و عملية المونتاج..... 108
أ-الموسيقى التصويرية في الفيلم..... 109
ب-عملية المونتاج في الفيلم..... 113
الخاتمة..... 124
الملحق..... 127
قائمة المصادر و المراجع..... 159

ب-المكان..... 74
الفصل الثالث:حدود الذاتي و تجاوز المعطى التاريخي في فيلم المصير..... 77
المبحث الأول: الديكورات و أماكن التصوير..... 80
المبحث الثاني: المناظر من خلال حركة الكاميرا و زوايا التصوير..... 85
أ-مشهد الهتاف..... 89
ب-مشهد الفطور..... 95
ج-مشهد الشطرنج..... 99
د-مشهد المسجد..... 103
المبحث الثالث: الموسيقى التصويرية و عملية المونتاج..... 108
أ-الموسيقى التصويرية في الفيلم..... 109
ب-عملية المونتاج في الفيلم..... 113
الخاتمة..... 124
الملحق..... 127
قائمة المصادر و المراجع..... 159