جامعة قسنطينة 3

كلية علوم الاعلام والاتصال والسمعي البصري

قسم الصحافة

الشعبة: علوم الإعلام والاتصال / الفرع: ..... التخصص: صحافة

الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدّس في الخطاب السنيمائي الإيراني

دراسة سيميولوجية لعيّنة من الأفلام الإيرانية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

إعداد الطالب(ة)

سارة وشفون

السنة الجامعية:2022-2023

جامعة قسنطينة3

كلية علوم الاعلام والاتصال والسمعي البصري

قسم الصحافة

الرقم التسلسلي:../2023

الرمز:

شعبة: علوم الإعلام والاتصال /فرع:..... تخصص: صحافة

الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السنيمائي الإيراني

دراسة سيميولوجية لعينة من الأفلام الإيرانية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

إعداد الطالب(ة):

سارة وشفون

إشراف:

أ.د. الطاهر أجغيم

السنة الجامعية: 2022-2023

تصريـــح شرفـــي

انا الممضي أسفله

السيد(ة): سارة وشفون الصفة: طالبة دكتوراه علوم

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 110971215 والصادرة بتاريخ2018 /10/11

المسجل (ة) بكلية: علوم الاعلام والاتصال والسمعي البصري ..... قسم: الصحافة

والمكلف (ة) بإنجاز أعمال بحث: أطروحة دكتوراه علوم

عنوانها: الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السينمائي الإيراني –دراسة سيميولوجية لعينة من الأفلام الإيرانية-

وبعد الاطلاع على أحكام الأمر رقم 1082 المؤرخ في: 2020/12/27 وخاصة المادة الثالثة منه.

أصرح بشرفي بأن ألتزم باحترام المعايير العلمية والمنهجية وكذلك معايير أخلاقيات المهنة والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في اعداد البحث.

بالإضافة إلى ذلك، أقر بأني أتحمل المسؤولية الكاملة عن أي خرق للأخلاق والسلوك المهني الذّي ينشأ مني أثناء اعداد العمل البحثي، وأعفي مؤسستي من أي مسؤولية عن أي فعل ضار.

حرر في قسنطينة في: 8 مارس 2023

امضاء المعني(ة)

شكر وعرفان

«ولا تنسوا الفضل بينكم» البقرة 237

شكرا لكل من كان لي على هذا البحث ظهيرا، وأخص بالذكر أستاذي المشرف البروفيسور الطّاهر اجغيم، فقد كان لي خير مرشد وناصح، ولولا توجيهاته الحكيمة ما كنت لأتم الأطروحة في صورتها النهائية، فجزاه الله عني كل خير.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص شكري وامتناني لأعضاء لجنة المناقشة فردا فردا لاطلاعهم على الاطروحة، وتقييمهم لها، فلهم مني كل التقدير والاحترام.

وحتما لم ولن أنسى كل ذي فضل عليّ ممن قدموا لي يد العون من قريب أو من قريب، وما أكثرهم وما أكرمهم، فإليهم جميعا خالص امتناني ومحبتي

إهداء

إلى عمودي الفقري عائلتي

إلى منّة وميان فقد كان لي فيهما اكتمال من كل نقصان

الملخص باللّغة العربية:

إنّ الغرض من هذه الأطروحة هو رصد العلاقة الموجودة بين الأبعاد الإيديولوجية وبين صورة المقدس في الخطاب السينمائي الإيراني، تحديدا في الفيلم الإيراني محمد رسول الله، ومن أجل تحقيق الهدف المنشود لهذه الدراسة؛ تم تحديد السياق الإعلامي والديني والإيديولوجي الذّي أدى إلى انتاج العينة محل الدراسة، مع إخضاعها إلى التحليل الفيلمي من خلال تصميم شبكة تحليل تمَّ الدَّمج فيها بين المنهج السيميولوجي والمنهج التداولي (المنهج التكاملي)، ضف على ذلك تمت الاستعانة بأدوات دراسة وصفية ووثائقية وسردية وحجاجية، وكل هذه الإجراءات المنهجية مكنتنا من الوصول إلى النتائج التالية:

- جاء الفيلم في سياق ديني يرفض تجسيد الأنبياء؛ وفي سياق إعلامي وإيديولوجي مُزَيف للحقيقة ومكرس لخطاب الكراهية، وهذا ما يجعله شكلا من أشكال الخطاب المضاد لخطاب الكراهية.
- تم تحديد بعدين أيديولوجيين في العينة المدروسة، الأول خاص بالمرسل والقائم على أيديولوجيا التسامح والتعايش والحوار، والثاني هو البعد الخاص بالمتلقي وهو القائم على وعي زائف كونه من وسائل الاعلام الغربية المكرسة للإسلاموفوبيا.
- الأيديولوجيا المتضمنة في الفيلم هي غير مباشرة لان الدال يتحدث عن السيرة النبوية اما المدلول فهو استغلال هذه السيرة للتأكيد على ان الإسلام دين رحمة وسلام.
- يدعو الفيلم إلى حوار الأديان والحضارات والتعايش السلمي مع الآخر وتقبله بدل رفضه واقصائه
- استخدم المخاطب جملة من الحجج الأيقونية والالسنية من اجل اقناع المتلقي ودفعه إلى احترام مقدسات المسلمين وعدم انتهاكها، وذلك من خلال توظيف اليات إقناعية من بينها الالية السردية والالية الجمالية والالية الحجاجية.

الكلمات المفتاحية:

السينما الإيرانية، الأيديولوجيا، المقدس، السيميولوجيا، التداولية، الحجاج.

Abstract

The present dissertation attempts to monitor the relation between the ideological dimensions and the image of sacred in the Iranian cinematic discourse; more precisely in the Iranian film "MOHAMED RASOUL ALLAH". For this particular reason, this thesis focuses on determining the media, religious and ideological context that led to the raise of the sample of this study with being subjected to film analysis through designing an analysis system that combined both semiological and pragmatic approach. In addition it has been used a descriptive, documentary, narrative and argumentative tools. These procedures help to attain the results below:

- The film has a religious context that refuses to embody the prophets, and in a media and ideological context that falsify facts and dedicated to hate speech.
- Two main ideological dimensions have been determined in this sample. The former is for the sender based on the ideology of forgiving, coexisting and communicating. The later is for the receiver and its false awareness taken from the western media about Islamophobia.
- The ideology used in this film is indirect because the signifier tackled the biography of the prophet and the signified who showed through this biography that Islam is a religion of mercy and peace.
- This film convokes a religious talk, peaceful coexistence and acceptance rather than rejecting and excluding one another.
- The addressee uses a range of arguments to persuade the receiver and made him respect the Islamic sacred and not violating it through the narrative, aesthetic, and argumentative mechanisms.

Keywords: Iranian cinema, ideology, the sacred, semiology, pragmatic approach, arguments

فهرس المحتويات:

فهرس المحتويات	
الموضوع	**الصفحة**
التصريح الشرفي.....	**2**
الملخص باللغة العربية	**3**
الملخص باللغة الإنجليزية.....	**4**
1. مقدمة	
1.1 الإشكالية.....	**11**
2.1 تساؤلات الدراسة.....	**16**
3.1 الضبط المفاهيمي.....	**19**
2. أدبيات الدراسة وإسنادها النظري.....	
1.2 أدبيات الدراسة.....	**28**
2.2 الإسناد النظري للدراسة.....	**43**
3. الإجراءات المنهجية للدراسة.....	
1.3 منهج الدراسة.....	**55**
2.3 أدوات التحليل الفيلمي.....	**75**
2.3 مجتمع الدراسة وعينتها.....	**89**
3.3 مجالات الدراسة.....	**93**
4. الدراسة التحليلية للفيلم الإيراني محمد رسول الله	
1.4 القراءة الوصفية.....	**95**
1.1.4 بطاقة تقنية عن فيلم محمد رسول الله.....	97
2.1.4 ملخص فيلم محمد رسول الله.....	98
2.4 القراءة السيميوتداولية.....	99
1.2.4 السياق الخارجي لتجسيد الأنبياء في السينما الإيرانية.....	99
1.1.2.4 السياق الديني لتجسيد الأنبياء في السينما الإيرانية.....	99
2.1.2.4 السياق الأيديولوجي والإعلامي لتجسيد الأنبياء في السينما الإيرانية...	108

2.2.4 آليات الإقناع الأيديولوجي.....	124
1.2.2.4 الآلية السردية.....	124
2.2.2.4 الآلية الجمالية.....	135
3.2.2.4 الآلية الحجاجية.....	165
5. خاتمة.....	**204**
1.5 عرض النتائج العامة للدراسة.....	205
2.5 مناقشة النتائج العامة للدراسة.....	208
3.5 آفاق وتوصيات الدراسة.....	210
6. قائمة المصادر والمراجع.....	**212**
7. قائمة الملاحق.....	**226**

فهرس الجداول:

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
الجدول رقم (1)	مثال توضيحي لعناصر البناء الفضائي	51
الجدول رقم (2)	يمثل جدول رنيييه التقطيعي الموضوع عام 1963	76
الجدول رقم (3)	يمثل المشاهد التي تمثل المشاهد المتضمنة في الوحدة السردية الخاصة بعلامات النبوة	90
الجدول رقم (4)	يمثل المشاهد التي تندرج ضمن الوحدة السردية الخاصة بأخلاق النبي قبل البعثة	91
الجدول رقم (5)	يمثل المشاهد التي تندرج ضمن الوحدة السردية الخاصة بمعجزات النبي قبل البعثة	92
الجدول رقم (6)	يمثل بطاقة تقنية عن فيلم محمد رسول الله	97
الجدول رقم (7)	يمثل النموذج العاملي لفيلم محمد رسول الله	126
الجدول رقم (8)	يمثل الأفعال الكلامية الواردة في المتتالية السردية الخاصة برؤية اليهود للضوء ليلة مولد النبي ﷺ	173
الجدول رقم (9)	يمثل أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة برؤية الراهب بحيرة للضوء ليلة مولد النبي ﷺ	174

الجدول رقم (10)	يمثل أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة برؤية عبد المطلب للضوء ليلة مولد النبي ﷺ	175
الجدول رقم (11)	يمثل أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة باجتماع حكماء اليهود لمعرفة هوية المولود	176
الجدول رقم (12)	يمثل أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة بلقاء الراهب بحيرة مع ابي طالب والطفل محمد ﷺ	177
الجدول رقم (13)	يمثل أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة بوأد البنات في الجاهلية	191
الجدول رقم (14)	يمثل أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة بعتق رقبة الجارية	194

فهرس الأشكال:

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
الشكل رقم (1)	يمثل رسم توضيحي للعناصر البنائية للفضاء	50
الشكل رقم (2)	يمثل المثلث الحجاجي عند بروتونBréton	62
الشكل رقم (3)	يمثل خطاطة النّص الحجاجي	63
الشكل رقم (4)	يمثل خطاطة النموذج العاملي عند غريماس	69
الشكل رقم (5)	يمثل مربع غريماس	72
الشكل رقم (6)	يمثل نموذج توضيحي لمربع غريماس	72
الشكل رقم (7)	يمثل مخطط توضيحي لآلية الإقناع والاقتناع	81
الشكل رقم (8)	يمثل صورة الممثل والشخصية التاريخية	105
الشكل رقم (9)	يمثل النشاط الرمزي المرتبط بمشاهدة الأفلام (الوظيفة والتأثير)	121
الشكل رقم (10)	يمثل: مربع غريماس/البنية العميقة لفيلم محمد رسول الله	128

فهرس الصور:

رقم الصورة	عنوانها	الصفحة
الصورة رقم (1)	تمثل بوستر فيلم محمد رسول الله	95
الصورة رقم (2)	تمثل تميمة محمد رسول الله في الفيلم	96
المجموعة/المتتالية الصورية رقم (3)	تمثل ردة فعل اليهود ليلة مولد النبي	139
المجموعة/المتتالية الصورية رقم (4)	تمثل ردة فعل الراهب بحيرة يوم ولادة النبي ﷺ	141
المجموعة/المتتالية الصورية رقم (5)	تمثل ردة فعل حليمة السعدية وأبو طالب ليلة مولد النبي ﷺ	142
المجموعة/المتتالية الصورية رقم (6)	تمثل ردة فعل عبد المطلب ليلة مولد النبي ﷺ	143
المجموعة/المتتالية الصورية رقم (7)	تمثل ردة فعل عبد المطلب عند رؤية النور في منزل حفيده	145
المجموعة/المتتالية الصورية رقم (8)	لقطات تعبر عن جماليات الخطوط	146
المجموعة الصورية رقم (9)	تمثل لقطات من الفيلم عن الصحراء	148
المجموعة الصورية رقم (10)	تمثل لقطات من الفيلم تدل على الأماكن المغلقة والمألوفة	148
المجموعة الصورية رقم (11)	تمثل لقطات من الفيلم عن الأماكن المفتوحة	149
المجموعة الصورية رقم (12)	تمثل لقطات عن ملابس حكماء اليهود في الفيلم	150
المجموعة الصورية رقم (13)	تمثل لقطات من الفيلم عن ملابس المسيحيين	151
المجموعة الصورية رقم (14)	تمثل لقطات من الفيلم تظهر ملابس الرجال العرب	152
المجموعة الصورية رقم (15)	تمثل لقطات من الفيلم تُظهر ملابس الاماء	152

المجموعة الصورية رقم (16)	تمثل لقطات من الفيلم تُظهر ملابس النساء العربيات	152
المجموعة الصورية رقم (17)	تمثل نماذج عن الكتلة اللونية في الفيلم	154
المجموعة الصورية رقم (18)	تمثل نماذج أخرى عن الكتلة اللونية في الفيلم	154
المجموعة الصورية رقم (19)	تمثل نماذج عن جماليات الإضاءة في الفيلم	160
المجموعة الصورية رقم (20)	تمثل نماذج أخرى عن جماليات الإضاءة في الفيلم	161
صورة رقم (21)	تمثل لقطة من الجينيريك	165
المجموعة الصورية رقم (22)	تمثل لقطات من الفيلم تعبر عن بشرية النبي محمد ﷺ	180
المجموعة الصورية رقم (23)	تمثل لقطات من مشهد احتفال عبد المطلب بحفيده	183
المجموعة الصورية رقم (24)	تمثل لقطات من مشاهد متخيلة	184
المجموعة الصورية رقم (25)	تمثل لقطات من مشهد انقاذ الطفل المقدس لقرية من الهلاك	186
المجموعة الصورية رقم (26)	تمثل لقطات من المشهد الاختتامي للفيلم	189
المجموعة الصورية رقم (27)	تمثل لقطات خلع النبي ﷺ لحذائه عند باب الكنيسة	195
المجموعة الصورية رقم (28)	تمثل لقطات تظهر فيها أماكن العبادة من الداخل والخارج	196
المجموعة الصورية رقم (29)	تمثل الشمعدان السباعي اليهودي في المعبد اليهودي	197
المجموعة الصورية رقم (30)	تمثل لقطات تم فيها إخفاء وجه النبي ﷺ	199

الفصل الأول: مقدمة

1.1 الاشكالية

2.1 تساؤلات الدراسة

3.1 ضبط المفاهيم

1.1 الإشكالية:

لا بُد من الإقرار سلفا ان السينما كحقل إبداعي تقوم على فكرة حريّة التعبير وعلى نسبية الشروط المحيطة بها، مما يتيح لهذا الحقل الخوض في أكثر الطابوهات حرمانية، والنبش في أعمق المحظورات حصانة، فنجدها تتحرك بجرأة كبيرة عبر فضاءات لا متناهية من التصورات السياسية والجنسية والدّينية، متحدية كل الوصايا التي تعيق ممارستها الحرّة للتجربة الفنية، سواء كانت هذه الوصاية نابعة من سلطة بشرية أو سلطة لاهوتية، فصارت السينما تبحث بأريحية في ثيمة المعتقد وقضايا الوجود وتطرح المشاكل التي يواجهها المؤمنون في حياتهم، فتعالجها أحيانا من منظور تاريخي وأحيانا أخرى من منظور حداثي يتطلع بريبة للدّين فينتقده بحدّة وقساوة، وأحيانا تعالج هذه الأفلام الأديان والمقدسات بطريقة كوميدية قد تثير حفيظة المتدينين وغضبهم، وحتى الأفلام التي تخفي انتماءها العقائدي ضمن الفنتازيا وتناقش فناء العالم تعدُّ أفلاما دينية مرفوضة من طرف المؤمنين لأنها تجرأت على البحث في مصير الإنسان بعد الموت أو ما نعرفه نحن بعلامات الساعة، أي انها بالرغم مما تلاقيه من استهجان من طرف فئة من المتلقين لم تترك زاوية لم تعالجها مادامت تملك الحريّة المطلقة لفعل ذلك.

قد تبدو هذه الرؤية للوهلة الأولى مخيفة ومبالغا فيها، لكنّها تجد ما يبررها في مئات الأفلام السينمائية المتناولة للأديان الوضعية والسماوية، والتي اتخذ بعضها من حرّية التعبير ذريعة لانتهاك مقدسات الآخرين والاصطدام معها، على غرار الأفلام المسيئة للدّين الإسلامي ورموزه، "حيث أعلن النقاد الأمريكيون ان هوليود قد انتجت ما يزيد عن 150 فيلما يستهزئ بالإسلام والمسلمين منذ 1986 إلى يومنا الحالي" (بوستة، 2020، صفحة 437)، والأمر ذاته فعلته السينما البوليودية أثناء تناولها لثيمة الإسلام في أفلامها، فغالبا ما تصف المسلم بالقاتل والإرهابي والمزعزع لاستقرار الهند على عكس الهندوسي الذّي تقدمه في صورة المسالم والمحب للخير والمدافع عن العدالة، ولا يختلف الوضع كثيرا في السينما الأوربية التي ترى في الوجود القوي للمسلمين المهاجرين إليها من شمال إفريقيا خطرا كبيرا على أمنها القومي (بوستة، 2020، صفحة 440)، هذا التوجه المتطرف لا يلغي وجود سينمائيين ينتمون إلى هذه المجتمعات وان كانوا قلة، عرفوا بنصرتهم للقضايا العادلة فبالنهاية لا تعبر الأفلام إلاّ عن رؤى وأفكار صناعها.

ووفق هذا الطرح نجد أن تناول المقدّس الدّيني وبالتحديد قصص الأنبياء في السينما العالمية قد تم بشكل مكثف ومختلــف، ويعود الاختلاف لكون الخطاب السينمائي في أبسط مفاهيمه عبارة عن رســــــــالة اتصالية فنية وإيديولوجية مشبّعة بعقائد وأفكار صناعه، حيث تتم ترجمة هذه الأفكار وتشفــيرها في شكل رموز وعلامات بصرية مرتبة تؤدي إلى إنتاج معاني مباشرة وأخرى ضمنية، هدفها توجيه عقــل المتلقي إلى إدراك معين، وأحيانا إلى الاقتناع بها ممّا ينعكس بشكل واضح على آرائه ومواقفه، ومن هنا وجب الاعتراف بكون الإيديولوجية من أهم متطلبات التعبير الفيلمي، حيث يشير الفيلسوف الفرنسي "جون بول سارتر" Jean Paul Sarter إلى أنّ:

" *كلّ عمل فني يحتوي على موقف أو فكر اجتماعي معين، مما قد يزيد من القدرة على الفهم، وعليه فلكل سينما مرجعياتها الفكرية المحدّدة التي يستوجب الكشف عنها"، فالصورة لا تحاكي الواقع ولكنها تتجاوزه، وتؤوله وتفتح باب التفسيرات على مصراعيه حتى يصبح المشاهد في حيرة من الصورة السينمائية التي يتلقاها، وفي إطار ذلك، تتسم الجماليات البصرية بتشكيلات أيديولوجية كثيرة لبعدها عن الواقع تماما، فهذه الثنائية ستدهش المشاهد حيث تربط مخيلته البصرية بين تفاصيل الواقع الممل، وبين قدرة السينما على محاكاته، ثم القدرة على تجاوزه إلى مراحل أعلى ليذوب الجمال السينمائي مع جمال الواقع في جماليات جديدة متكاملة تنشأ من هذه الثنائية* (بخوش، 2017، صفحة 530)

بالإضافة إلى ذلك وجب التنويه إلى أن التناول الأيديولوجي للدّين ليس بالجديد ولا بالمستحدث نظرا للعلاقة التي تربط بينهما حيث يرى جان ويليام لابيير Jeane William Lapierre

أن الأيديولوجيا هي بالمعنى الدقيق ظاهرة دينية، وحسب الاشتقاق اللاتيني للكلمة فان الدين هو ما يربط الناس فيما بينهم بحيث يجعلهم يتشاركون في المعتقدات والطقوس المتعلقة بما هو مقدس بالنسبة اليها نفسها... أن الأيديولوجيات هي ديانات المحايثة فهي تعقلن المقدس وتقدس العقل، فهي بتعبير كانط Immanuel Kant *ديانات في حدود العقل.* (غيضان، 2017، صفحة 70)

وبالرجوع إلى آخر فقرتين، نسجل نوعا من العلاقة التلازمية بين الدّين والإيديولوجيا، وبين السينما والإيديولوجيا، حيث تتمظهر الأولى في كون كلاهما يود تغيير العالم بتسخير المعطيات الإكسيولوجية لمعتنقيهما للدفاع عنهما والترويج لهما، وتتمظهر الثانية في كون السينما تتحرك بدافع من الأيديولوجيا فتصبح بذلك وسيلة للتعبير عنها والترويج لها، مقصية

كلّ مفاهيم الحياد والموضوعية، لأنّ المبدع يبني رسائله على مرجعياته الثقافية ومعتقداته الاجتماعية والسياسية والدّينية وأحيـــــانا على مواقفه الشخصية، وبهذا يصبح للإيديولوجيا المهيمنة سلطة كبيرة على الخطاب تمكنها من تحديــد نوع الدلالات الواردة والمعاني المتضمنة فيه، ولهذا السبب قد يتم تناول نفس القصة لكن بمـــــعاني مختلفـــة ومتباينة.

وعطفا على ما مرّ وعلى ما قد يأتي، يجوز لنا اعتبار المقدّس موضوعا والفيلم هو وجهة نظر السينما تجاه هذا الموضوع، لأنّها تقدم للمشاهد صورة عن النّبي المقدّس كما هو في الفضاء الذهني للمرسل لا كما هـــــو في الحقيقة، وفي هذا السياق يقول **والتر ليبمان** *Walter Lippmann* : إن الأفراد عادة لا يفرقون بين العالم "كما هو"، وبين رؤيتهم للعالم "كما يرونه"، أو بين ما يمكن تسميته بـ: "الحقيقة الموضوعية" و"الحقيقة الذاتية" (سالم، 2014، صفحة 56)، مما يخلق صراعا كبيرا بين الموضوعية والذاتية؛ هذه الأخيرة التّي يمكن رصدها في كـــــــلّ مرحلة من مراحل صياغة الخطاب السينمائي بداية من اختيار السيناريو مرورا بتحديد زوايا التصويـــــــر ومـــــوقع الكاميرا ونوع العدسة وصولا إلى ضبط درجة الإضاءة (الظلال والنور) إنتهاءا بعمليـــــة المكساج والمونتاج وغيرها من الخطوات التي تتم بشكل قصدي وتمتلك في نفس الوقت طاقة تعبيريــة قوية يتــم من خلالها تمرير العديد من المعاني إلى المتلقي بغية التأثير عليه وتغيير مفاهيمه الراســـــــخة وإعادة تعريــف كل شيء بالنسبة له.

ليصبح بذلك المقدّس الدّيني بضاعة جاهزة للفرجة والاستهلاك المرئي، من خلال إعطاءه بعدا حسيّا صريحا لا يتوقف عند حــدود الممنوع بل يتجاوزه إلى التصوير المادّي الدقيق، هذا التصوير الذّي أدّى إلى تأسيس مفهوم جـــــــديد للمقدّس مغاير تماما لتصورات المتحكمين في المؤسسة الدّينية، حيث يرفض أغلبهم رفضا قاطـــــــعا تجسيد الأنبياء في السينما، على اعتبار أن هذا الفعل قد يؤدي إلى تشويه صورهم ـ الأنبياء ـ في مخيال أتباعهــم، كما قد يؤدي إلى تجريدها من عوامل الهيبة والرهبة والحرمانية والخشية، وإن كان بعــض المبدعـــين السينمائيين ممن ينتمون إلى البيئة الدّينية السُنيّة قد احترموا هذا الرفض والتزموا بقانـــــــون الإخفاء والحجب واستثنوا الأنبياء من أعمالهم السينمائية، فغيرهم ممن ينتمون إلى البيئة اللاّدينيّـــــــة أو إلى البيئة الدّينية الشيعية (إيران) لم يعترفوا بمنطق الفصل بين المقدّس والدنيوي بل سعوا إلى إحداث احتكاك بينهما، عن طريق نقل صورة الأنبياء من الفضاء الإلاهي إلى الفضاء البشري والإشارة إليها بشكــل صريح في أعمالهم الفنية، مستندين في هذا الفعل

على منطلقات فلسفية وإيديولوجية مختلفة في نقــاط ومتفقة في نقطة واحدة وهي اعتبار حريّة الإبداع والتعبير المقدس الوحيد الذّي يستوجب الصيانـــــــة والحفظ.

وتجدر الإشارة إلى أن إيران قد قطعت في المجال السينمائي عموما وفي الأفلام الدينية خصوصا مسافة مميزة على المستويين الإقليمي والعالمي، حيث استطاعت السينما الإيرانية الوصول إلى كلّ أرجاء العالم وحصد ما يزيد عن ألف جائزة منذ عام 1980، *كما تمثل الأفلام الإيرانية التي وصلت إلى سوق السينما الدوليّة ١٠٪ من الانتاجات السينمائية الإيرانية التي يبلغ عددها ما بين ١٢٠ و١٥٠ فيلمًا طويلاً وألفي فيلم قصير في العام. وحصدت عدة جوائز بارزة طيلة العقود الثلاثة الأخيرة مثل السعفة الذهبية والكاميرا الذهبية والأوسكار والأسد الذهبي* (واعيس و جودة، 2018).

ويعود السبب الرئيسي لعالمية السينما الإيرانية هو تقديمها لصورة مناقضة ومخالفة للصورة التي يحملها الغرب في مخياله للجمهورية الإسلامية وللإسلام بصورة عامة، كما أنّ الأفلام الإيرانية تتميز بطابعها الإنساني والقيمي المليء بالفلسفة الروحية والتناغم الشعري، ضف على ذلك يعود نجاح السينما الدّينية داخليا وخارجيا لوجود دعم كبير من وزارة الثقافة الإيرانية لها حيث أحدثت مؤسسة الفارابي عام 2005، مركز السينما الروحية وأدخلت ما يسمى: ***"سينيماي معناكرا"*** *(معناه سينما روحانية) كصنف أو فئة في المهرجان الأرقى سمعة، "مهرجان الفجر الدولي للأفلام"، وكان ذلك بمنزلة تصديق على قدرة السينما على التعامل مع الدّين والمبادئ الروحانية. وأعقب ضم المهرجان هذا الصنف الجديد من السينما موجة من النقاشات للموضوع في الصحافة التي تنوعت جدالاتها مرحبة أو رافضة لهذه المقاربة الجديدة إلى الأفلام، وقدم الموقع الرسمي لـ "مؤسسة الفارابي" على شبكة الانترنت تعريفا "للسينما الروحانية" على انها: "سينما تحاول إيجاد طريقها من الصورة إلى المعنى، ومن الظاهر إلى الباطن، ومن المادّة إلى الروح، ومن الحاضر إلى الغائب". كما نشر وترجم مركز السينما الروحانية أيضا العديد من الكتب حول الموضوع من أجل توضيح وتبرير صلة هذا الصنف المدخل حديثا، وانتقلت المناقشات الجدلية من قضية قدرة السينما على التعامل مع الدين والمبادئ الروحانية إلى مكونات السينما الدينية، وبتخصيص أكبر "السينما الروحانية* (دفتري، ب.صاجو، و جيوا، 2018، صفحة 231)".

وتبعا لذلك يصح القول أنّ اشتغال الخطاب السينمائي الإيراني بكثافة على موضوعة الدّين والمقدّس، يُعزى لكونه مسنودا بقوة من أيديولوجيا الإسلام السياسي، والتي تعد أحد عناصر البنية الفوقية القابلة للانعكاس على الإنتاج السينمائي الإيراني، أي أنّ هذا الإنتاج لم يكن بمنأى

عن التحوّلات السياسية التّي عرفتها إيران، ولم ينغلق على نفسه في بيئته الهوياتية وجغرافيته المحدودة، بل راح يروّج فنيا وسينمائيا لمقاربة ثقافية إسلامية أخرجته من الصيغة التجارية والتسويقية إلى الصيغة الأخلاقية والإنسانية، وأبعدته عن محاكاة الغرب والانسياق خلفه من خلال تشبث صناع السينما الإيرانية بهويتهم الثقافية مما منح اعمالهم خصوصية وتفردا منقطع النظير.

ووفقا لهذا المناخ السياسي والتوجه السينمائي المصاحب له وجد صناع السينما الإيرانية في قصص الأنبياء مادة مثالية للإبداع، فراحوا يعيدون صياغة سيرهم وفق معالجات إخراجية ورؤى جمالية مغايرة نوعا ما للمتداول والمتعارف عليه، ويمكن التدليل على ذلك بفيلم النبي عيسى وفيلم النبي سليمان لما لهذه الشخصيات المقدّسة من دور فعّال في توجيه مسيرة التاريخ أو تحويلها في اتجاه دون الآخر، حيث تم تجسيد سير هذه الشخصيات المقدسة عبر وسائط جمالية مختلفة، فتشاكلت قصصها مع التاريخ وتعالقت معه، وأقام المقدس من خلالها علائق مع النصوص السينمائية تختلف عن تلك التي أقامها سابقا مع النصوص الدّينية، أي أنها أعادت قراءة السير النبوية كأحداث تاريخية سينمائية من شانها تجسير الهوة بين الحقيقة والمخيال، وبين الواقع النصي والواقع المستدعى في الفيلم.

ومنه يشكل الخطاب السينمائي الإيراني القائم على قصص الأنبياء والإيديولوجية المرتبطة به حقلا مثاليا للدراسات السيميو تداولية، والتّي تعنى بتفكيك اللُّغة السينمائية وبنائها السردي وما يحتويه من شحنات دلالية، وذلك بتوخي مجموعة من المقومات يتعلق بعضها بأركان الخطاب ودواعيه (مخاطب، مخاطب، سياق الخطاب، ...الخ)، ويتعلق بعضها الآخر بشروط ما وراء الخطاب Métadiscours ، بغية القبض على مقصدية المرسل، وتأويل المتلقي لهذه المقصدية، ومن هنا وجدنا في هذا الحقل حافزا قويا للانشغال بالعلاقة القائمة بين تمثّلات المقدّس في الخطاب السينمائي الإيراني والايديولوجيا المرتبطة بها، واستجلاء غوامض هذه العلاقة والكشف عنها.

وللإمساك المحكم بهذه الإشكالية وحيثيات الظاهرة محل الدراسة، إرتأينا أن ينحصر مجتمع بحثنا في فيلم النبي محمد للمخرج مجيد مجدي والذّي تم انتاجه عام 2015، والذّي يمثل الجزء الأول من ثلاثية فيلمية ستؤرخ سينمائيا لسيرة النبي محمد ﷺ، حيث تطرق المخرج مجيد مجدي في هذا الجزء لطفولة النبي محمد ﷺ والتي تبدأ منذ الولادة وتتوقف عند رحلة الشام، وقد سبق انجاز هذا المشروع عدد من الأفلام المشوهة لخاتم الأنبياء، والكثير من الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة له والتي أدّت إلى ضجة إعلامية كبيرة عند الغرب والمسلمين، ومنه يعتبر

هذا المجتمع البحثي نتيجة حتمية لما سبقه من رسائل إعلامية مشوهة للنبي محمد ﷺ، وبالتالي سيساعدنا هذا الفيلم على مقاربة الإيديولوجيا داخل الخطاب السينمائي الإيراني باعتباره حاضنا مثاليا للأفكار والمعتقدات، والتقصي عن السياقات التاريخية والتي أدّت إلى إنتاجه من خلال إخضاعه لقراءة الفيلمية تعين على إبراز المستويات التركيبية والدلالية والتداولية للعينة محلّ الدراسة، مع إظهار شبكة التفاعلات بين هذه المستويات، ومدى قدرة الأيديولوجيا على استثمار علامات دالة في الفيلم وتحويلها إلى حجج مرئية ولسانية من شانها توليد معنى خاص بالمقدّس، ينطلق من الفضاء الذهني للمرسل ويستقر في الفضاء الذهني للمتلقي. وتأسيسا على ما سبق يتمثل الموضوع الذّي ننوي طرقه ضمن هذه الأطروحة في البحث عن الأبعاد الإيديولوجية لصورة النّبي محمد ﷺ كمقدّس ديني في الخطاب السينمائي الإيراني.

2.1 التساؤلات الفرعية للدراسة:

طرحت الدراسة إشكالية محورية تفرّع عنها حقل استفهامي واسع، سيشكل إطارا إجرائيا لجمع المعلومات وتحليلها، ويمكن تحديد هذا الحقل الاستفهامي بالتساؤلات التالية:

- كيف انعكست الإيديولوجية الشيعية المُوَجّهة للخطاب السينمائي الإيراني على صورة النّبي محمد ﷺ في الفيلم محل الدراسة؟ وماهي مستويات الإيديولوجية وآليات اشتغالها داخل النّص الفيلمي؟
- كيف تحوّلت العلامات الأيقونية والألسنية في الفيلم محل الدراسة إلى حجج أيديولوجية من شأنها حث المتلقي على تبني صورة النبي محمد ﷺ كما وردت في الفيلم؟
- كيف انتظمت الفضاءات الذهنية لصناع فيلم النبي محمد وفق قرائن تركيبية وسياقية وثقافية؟ وكيف أعانت هذه القرائن المتلقي من الاهتداء إلى الدلالة المقصودة وإلى الموضوع المحال عليه داخل الأبنية السردية للفيلم؟
- هل الإيديولوجية المتضمنة في الفيلم الإيراني محمّد ﷺ هي رد فعل على الأيديولوجيا الإعلامية الغربية المُتبنيّة لأطروحة صدام الحضارات والإسلاموفوبيا؟

✓ **أهميّة الدراسة:**

هناك مسوّغات كثيرة تجعل من دراسة الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدّس في الخطاب السينمائي الإيراني ذات أهمية كبيرة في حقل الدراسات السينمائية والسيميائية، وفي حقل الدراسات المعتمدة على تحليل الخطاب السينمائي وفق المنهج التداولي، ويمكن رصد هذه المسوّغات عن طريق تمييزها في ثلاثة أنواع وهي:

- **الأهميّة الموضوعاتية:**

والتّي ترتبط بطبيعة الموضوع حيث تعتبر الاهتمام بمكانة الدّين في السينما وحضوره فيها من المواضيع المحفزة على الدراسة، كما يعد الانشغال بالسينما الدّينية وعلاقتها بالإيديولوجية من بين المواضيع الجذابة للباحثين، حيث تفند هذه العلاقة نظرية "الفن لأجل الفن" ، أي أن السينما ليست شكلا قائما بذاته عالقا في الفراغ، بل هي انعكاس للإنسان وأفكاره ومعتقداته، وبهذا يصبح لكل فيلم طابعه الأيديولوجي، ولذلك فقيمة دراستنا لا تكمن في التأكيد على العلاقة بين السينما والإيديولوجيا لأنها بديهيا موجودة، بل تتمثّل في البحث عن أبعاد هذه الأيديولوجيا ومستوياتها وآليات اشتغالها داخل النّص الفيلمي، ويترتب على ما سبق اعتبار هذه الدراسة فرصة بحثية خصبة لاكتشاف المضمر والمخفي من النّص لا الظاهر منه، خاصة وان الأيديولوجيا تقبع في الجوانب الصامتة للفيلم والتّي يستنطقها الباحث للوصول إلى اللّغة التحتية.

- **الأهميّة العلمية:**

ترتبط الأهميّة العلمية بما يمكن ان تحققه هذه الدراسة من تراكم علمي معرفي على المستويات النظرية والمفاهيمية والمنهجية، بتفصيل اكبر نستطيع القول ان هذه الدراسة تستمد أهميّتها في هذا المستوى من كونها دراسة تحليل خطاب فيلمي، وكما هو معروف فان تحليل الخطاب الفيلمي غير واضح المعالم وغير مستقر على مقاربة واحدة او منهج واحد، فكان الرهان العلمي هنا هو تصميم شبكة تحليل سيميو تداولية زاوجت بين منهجين مستعارين من الأدب وهما المنهج السردي والمنهج التداولي، أي أنه تم اقتراح مقاربة كيفية تعنى بدراسة النّص السينمائي في بنياته واشكاله المتعددة ، وتفكيك الرموز المشفّرة المؤسسة للعلاقة التفاعليّة بين العناصر الأساسيّة في النّص الفيلمي، وتتميز هذه المقاربة بكونها رافضة للتصور الأداتي للغة السينمائية (الذّي يتمثلها كأداة تواصلية محايدة لنقل المعنى)، ومتبنية

للتصور الحجاجي الذّي يجعل من اللّغة السينمائية حدثا تواصليا تفاعليا وتوالديا بين المرسل والمتلقي قوامه القصدية والإقناع.

- **الأهمية التطبيقية:**

وترتبط بما يمكن أن تنته إليه الدراسة من أفكار ومقترحات وآفاق، والتي سيتم ذكرها في نهاية البحث.

✓ **أهداف الدراسة:**

ترمي الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف يمكن حصرها فيما يلي:

- إستنطاق الخطاب السينمائي الإيراني واستخراج الأبعاد الإيديولوجية منه.
- الكشف عن مستويات التناص واستقصاء النصوص السابقة على النص الفيلمي المزمع قراءته، ومعرفة مدى الوعي بها، ومدى انسحاب هذه المقولة على النص السينمائي البصري محل الدراسة.
- معرفة ما إذا كان تجسيد الأنبياء في الخطاب السينمائي الإيراني انتهاكا للمقدسات أم أنه عمل إبداعي محايد.
- المقارنة بين الصورة الفيلمية للنبي محمد ﷺ في الفيلم الإيراني محمد وبين الصورة المتخيّلة له في أذهان المتلقين الغربيين.

3.1 ضبط المفاهيم:

يتضمن هذا العنصر مدونة مصطلحية تمثّل أهم المفاهيم التّي ترتكز عليها الدراسة، وقد حاولت الباحثة أثناء تقديمها لهذه المفاهيم تجنب الانزلاق في الحشو، وتحاشي التورط في الغموض واللَّبس الذّي قد يكتنفها، وذلك عن طريق عرض مفاهيم لغوية واصطلاحية تليها صياغة لتعاريف إجرائية بسيطة خالية من أي تعقيد أو تجريد.

1.3.1 ضبط المفاهيم الخاصة بالأبعاد الإيديولوجية:

- ✓ **مفهوم الأبعاد:**
- **الضبط اللُّغوي:** البُعد ضد القُرب يقال بُعدا له: دعاء عليه أي أبعده الله، بعد نقطتين على كرة، بعد المستطيل طوله وعرضه، أبعاد متوازي المستطيلات: طوله وعرضه وعلوه، بعد نقطتين: قطعة المستقيم الواصل بينهما (معلوف، صفحة 43)
- **الضبط الاصطلاحي:** يعني هذا المصطلح عند القدامى أقصر امتداد بين شيئين، وجعل المتكلمون البعد امتدادا مفروضا في الجسم أو في نفسه صالحا لان يشغله الجسم (صليبا، 1977، صفحة 137)
- ✓ **مفهوم الأيديولوجيا:**
- **الضبط الاصطلاحي للأيديولوجيا: Idéologie-Ideology**

لا يوجد مفهوم موحد وجامع لمصطلح أيديولوجيا لأنه يحتوي على مضامين مختلفة ومتضاربة تحددها منطلقات الباحثين الفكرية والفلسفية تخصصاتهم العلمية، بالإضافة إلى السياق الذّي تستخدم فيه لذا سنكتفي بما يلي:

كلمة أيديولوجيا **Ideology** كلمة يونانية تتكون من جزأين، الجزء الأول **Idea** ويعني الفكرة، والجزء الثاني **Logos** ويعني العلم، فتكون الترجمة الحرفية "علم الأفكار" (الله، 2014، صفحة 61) وتستعمل عموما للدلالة على الاعتقاد بمنظومة فكرية في تفسير المجتمع والعالم. (سعيفان، 2004، صفحة 64)

هي جملة من وجهات النظر السياسية والحقوقية والدينية والفنية التي تعكس مصالح هذه الطبقة أو تلك (زيتون، 2013، صفحة 54)

يشير مصطلح الأيديولوجيا إلى نظام من الأفكار والمعتقدات السائدة التي تؤثر على كل مجال من مجالات التفاعل والتنظيم الاجتماعي البشري، سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو علمية أو تعليمية أو ثقافية، والتي تطورت خلال العقد الأخير من القرن الثامن عشر .للمصطلح

مجموعة واسعة من المعاني والتفسيرات المعرفية والنظرية والتاريخية .وتعتبر الأيديولوجيا أحد المصطلحات المفتاحية في تعريف الثقافة.

أي أنّها علم الأفكار الذّي يدرس مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها النّاس، ويسعى إلى بناء الأفكار التي يحملها الناس، ويسعى إلى بناء الأفكار التي تتكون بفضل مختلف النظريات والفرضيات، من أجل ان تتلاءم مع العمليات العقلية لأعضاء المجتمع. (الله، 2014، صفحة 60)

يعرف تيري ايجلتون *Terry Eagleton* الإيديولوجية بانها إضفاء الشرعية على قيم ومعتقدات القوى المهيمنة(eagleton, 1991)

ومنه فالأيديولوجيا نسق من الآراء والأفكار: السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدّينية والفلسفية.

- **التعريف الاجرائي للأبعاد الإيديولوجية:** يقصد بالأبعاد الإيديولوجية في هذه الدراسة:

هي تلك المسافة الفكرية والدّينية والثقافية والحضارية التي تربط بين طرفي العملية الاتصالية المرسل (المخاطب/ الفاعل الأيديولوجي) والمتلقي (المُخاطب/ المُستهدَف الأيديولوجي) من خلال رسالة (خطاب/فعل أيديولوجي)، حيث تتكون هذه الرسالة من مجموعة حجج يستخدمها المرسل قصد إقناع المتلقي بوجهة نظر ما أو تبرير موقف ما أو الدفاع عن قضية ما تكون محل خلاف بينهما.

2.3.1 المفاهيم الخاصة بصورة المقدّس:

✓ **مفهوم الصورة:**

- **الضبط اللّغوي:** الصورة جمع صُوَر وصور وصور: الشكل كل ما يصوّر/ الصفة يقال صورة الأمر كذا أي صفته النوع/الوجه يقال صورة العقل كذا أي هيئته، والتصوير تمثيل الأشخاص والاشياء بالألوان. (معلوف، صفحة 440)
- **الضبط الاصطلاحي للصورة:**

هي وسيلة لحمل الحقائق لها القدرة على إدهاش من يراها أو على إزعاجه، كما انها قادرة على بناء علاقة مع المتلقي الذّي يفك شفراتها (lazar, 1985, p. 136)

قام الفيلسوف التحليلي **لودويج ويتجانستن** Ludwig WITTGENSTEIN بوضع تعريف للصورة وللعلاقة التي تربطها بالعالم وما تحتويه من رمزية كما يلي: الصورة هي الواقع، هي نموذج للحقيقة، قد يتوافق هذا النموذج مع الحقيقة وقد يختلف، وقد يكون تمثيله لها صادقا وقد

يكون مزيفا، فما يظهر منها هو معناها فقط، وذلك لعدم وجود صورة تقدم الحقيقة خالصة كما هي. (Jourdaa, 2014, p. 5)

الصورة حسب **مارتن جولي** *Julie Martin* هي الشيء المشترك بين رسم لطفل صغير، ولوحة جدارية، أو لوحة انطباعية، أو ملصق إشهاري، أو رسم غرافيكي، أو صورة ذهنية، أو صورة لعلامة تجارية. (joli, 2009, p. 11)

يعرف **رولان بارث** Roland Gérard Barthes الصورة بانها: موضوع جرى العمل عليه، فجرى اختياره وتأليفه وتركيبه، ومعالجته وفق قواعد تخصصية، جمالية وايديولوجية، تتضمن الكثير من عوامل الايحاء (بينغل، 2011، صفحة 127).

ويرى **رولان بارث** Roland Gérard Barthes ان الصورة تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثّلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة، وعلينا البحث عن مدلولاتها الإيحائية للوصول إلى نسقها الأيديولوجي المتحكم في هذه العلامات وهو ما اسماه بـ "الأسطورة" (الاحمر، 2010، صفحة 120) ،ومنه تتكون الصورة من نسق سيميائي مركب من دال ومدلول وعلاقة تجمعهما، فيمثل الدال صورة الشيء ويمثل المدلول قراءة العلامة وفق نسق أيديولوجي.

- ✓ **المفاهيم المشابهة للصورة:**
- **الصورة الذهنية:**

هي تصور عقلي شائع فرديا أو جماعيا، نحو شيء معين وقد يكون هذا الشيء فردا، أو جماعة، أو شعبا، أو دينا، أو رأيا، او مذهبا، بحيث تتحول هذه الصورة إلى مدلول يستحضره الذهن بمجرد ذكر هذا الشيء، بناءا على هذا التصور، وقد يبني المتصور لهذه الصورة مواقفه وعلاقاته مع هذا الشيء بناءا على هذا التصور، مما يؤدي مع التراكم إلى تحوّل الصورة الذهنيّة إلى مركب من الأحكام والتصورات، والانطباعات المتنوعة. (سالم، 2014، صفحة 55)

ورد في قاموس **ويبستر** أن الصورة الذهنيّة:

هي التقديم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر، أو هي محاكاة لتجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة نحو شخصية معينة أو نظام ما او فلسفة ما أو أي شيء آخر، وهي أيضا استرجاع لما اختزنته الذاكرة أو تخيل لما أدركته حواس الرؤية أو السمع أو اللّمس أو التذوق (الشيخلي، 2015، صفحة 7)

الصورة الذهنية: هي تجربة تشبه التجربة الإدراكية ولكنها تحدث في غياب المحفزات التي أثارت التصورات المرتبطة بها. (Gavard-Perret & Guizon, 2003, p. 61)

والمراد بالصورة الذهنية في بحثنا هذا هو ذلك التصور الذّي يمتلكه المسلمون تجاه نبيهم محمد عليه الصلاة والسلام، حيث يتميز هذا التصور بالمثالية والتبجيل والولاء والتقديس وأحيانا بالتعصب الشديد له.

- **الصورة النمطية: stereotype**

ويَرد في الحقل نفسه الصورة النمطية، *ويمكننا القول بان الصورة النمطية أخص من الصورة الذهنية، لأن الصورة الذهنية لا تتحول إلى نمط، وذلك إذا ما سلمت من عيوب الاختزال، وظلت منفتحة وقابلة للنقد، والمراجعة والزيادة* (سالم، 2014، صفحة 55)

وتعرف الصورة النمطية في قاموس كامبردج بأنها: فكرة خاطئة يكونها الناس عن شخص ما أو شيء ما أو شعب ما. (cambridge dictionary)

الصورة النمطية عبارة عن قوالب جاهزة يكتسبها الافراد من بيئتهم الاجتماعية، تساعدهم على فهم العالم بأقل جهد ممكن.(bednarska-wnuk & syper-jedrzejak, 2019)

والمراد بالصورة النمطية في دراستنا هذه تلك الصورة السلبية التي يحملها الغرب عن النبي محمدﷺ، فكما هو معروف تم اختزاله في مجموعة صفات سلبية كالعنف والدموية، والبيدوفيلية، والعلاقات النسائية المتعددة، ....، مما يجرّده عليه الصلاة والسلام من صفة القداسة، ويمنحهم الحق في انتقاده بطريقة فجّة وصلت أحيانا إلى السخرية والاستهزاء عبر أفلام أو رسوم كاريكاتورية مسيئة.

- **الصورة السينمائية سيميولوجيا:** هي عبارة عن نظام[1] رمزي دلالي يتميز بازدواجية التكوين لأنّه اتحاد بين مكونين أيقوني وألسني، ودور هذا النظام هو إعادة انتاج الواقع من خلال تكثيف العناصر الملائمة لوصفه وتمثّله ضمن نسق (Aumont & Michel) سردي تحكمه قواعد التركيب والتوليف السينمائي، وبالتالي تكتسب كل صورة معناها من خلال علاقتها مع بقية الصور.

[1] : نظام ثلاثي التكوين تقني سردي دلالي تداولي.

✓ **ضبط مفهوم المقدّس:**

- **الضبط اللّغوي:** من قدس، قدُس قدسا(سكون الدال) وقدُسا: طَهُر وتبارك، قدَّس الله فلانا: طهّره وبارك عليه، وقدّس الرجل الله: نزّهه ووصفه بكونه قدّوسا، ويقال نحن نسبح بحمدك ونقدّس لك أي ونطهّر انفسنا لك (معلوف، صفحة 612)

في الموروث اللّغوي العربي يصيب **الفيروز بادي** المعنى الجوهري للمقدس والقدس، اذ يرده إلى مفهوم محدد دقيق هو "الطهر". والقدّوس او القُدُّوس من اسماء الله تعالى، هو الطاهر او المبارك (القاموس المحيط)، وهذا المعنى يتقاطع مع معاني النقي بإطلاق، غير المدنس، الجدير بالاحترام والتبجيل والتقدير والعبادة (جدعان، 2009، صفحة 22)

- **الضبط الاصطلاحي:**

المقصود بالمقدس في هذا القول هو ابتداء، ما يحيل إلى الموجود المفارق، المتعالي أو العلي، السامي، الطاهر، المبارك، الذّي يحظى بالاحترام والتبجيل بإطلاق ولا يجوز تدنيسه وهتكه والاعتداء عليه وخرق حدوده وأحكامه. ويلحق به على سبيل التقديس نفسه، تجلياته في القول أو الفعل أو الاختيار. ويعرف هذا المفهوم أيضا بنقيضه الذّي هو "غير المقدس" أو "الدنس" أو "النجس"، أو "غير الطّاهر"وكلُّ ماهو "محايث"، ارضي، دنيوي. (جدعان، 2009، صفحة 22)

في الإيمان الاسلامي –الذّي هو موضوع القول هنا– يدخل في باب المقدّس الموجود الأول، الله، السامي، الجليل، العليّ، او المفارق، وجملة من الموجودات "الوسطية –الملائكة والأنبياء– وما ينقلن عن الموجود الاول، الله من اقوال او نصوص او وحي، ويدخل في الباب نفسه امكنة يجب احترامها وعدم خرق طهارتها ونقائها وقدسيتها كبيت المقدس، والكعبة، والبيت الحرام والقادسية، غيرها، كلها تدخل في الارض الحرام أو المقدسة الطاهرة، التي لا يجوز تدنيسها أو خرقها أو هتكها والاعتداء عليه (جدعان، 2009، صفحة 23)

القدس هو الطُّهر والأرض (المقدَّسة) الطّاهرة، (تقَدَّسَ) الله أي تنزه وهو (القدوس) (ابراهيم، 2002، صفحة 238)

وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم المقدّس يحظى بقبول واسع في الأوساط الأكاديمية ولدى عامة النّاس، حيث لاحظ أحد اللّغويين المهتمين بالدراسات الدّينية أن المقدس هو "مفهوم أساسي في الدراسة المعاصرة للدين، بعد أن حل إلى حد كبير محل مفهوم الألوهية كعامل محدد في الدين؛ وفي مجالات متنوعة كالدراسات الدينية والفلسفة وعلم الاجتماع، يعتبر المعيار السائد لما هو ديني وما هو غير ديني. (Guthrie, 1996, p. 124)

- **النبّي:**

هو من يتحدث باسم الإله أو "من يتحدث الإله من خلاله"، أو من يتكلم بما يوحي به الإله"، أو من "يدعوه الاله"، والله يختار النبي ويوحي إليه ليحمل رسالته إلى الناس والنبي يكرس نفسه كلها إلى الله، كما أن النبي لا بد أن يكون الإله اصطفاه وفضله على من عداه من بين قومه، وزوده بهبة روحية، وأمده بعون من عنده وبالقدرة على استقبال الوحي الإلهي وتلقينه لجماعته، وبالدعوة التبشيرية لرسالته. ويلاحظ أن النبي رغم كل هذه القدرات ليس تجسيدا للكلمة الإلهية، وإنما هو مجرد حامل ومبلغ لها فحسب. (الشامي، 2002، صفحة 205)

ونقصد بالمقدس في هذه الأطروحة النبي محمد عليه الصلاة والسلام، الذّي يحظى بهيبة واحترام كبيرين عند اتباعه، وامتلاكه لقوى منزهة مكنته من فعل المعجزات.

التعريف الاجرائي لصورة المقدس:

المراد بصورة المقدّس في هذه الدراسة: هي تلك الصورة السينمائية التي ظهر بها النّبي محمّد ﷺ في الفيلم الإيراني محمّد ومدى توافق هذه الصورة بمكوناتها الشكلية والنفسية والأخلاقية والتاريخية مع الصورة المتخيَّلة له في ذهن المرسل، ومدى توافقها أو اختلافها مع الصورة المتخيلة له في أذهان المسلمين الذّي يقدّسونه ويبجّلونه، ومدى قدرتها على مواجهة الصورة النمطية له في غير المسلمين الذّين ينتقدونه وأحيانا يستهزؤون به.

3.3.1 ضبط المفاهيم المرتبطة بالخطاب السينمائي:

- ✓ **مفهوم الخطاب: Discourse/Discours**
- **الضبط اللّغوي:** خَطَبَ/خَطَبَ على/خَطَبَ في يخطُب، خطابة وخُطبة، فهو خطيب، والمفعول مخطوب.

خطب الناس/ خطب على الناس/ خطب في الناس: ألقى عليهم خطبة "ظل يخطب على المنبر ساعة كاملة. (عمر، 2008، صفحة 659)

خطاب(مفرد): ج خطابات (لغير المصدر): مصدر خاطب، رسالة "أرسل إلى صديقه خطابا مسجلا–خطاب مستعجل/ توصية/ ترحيب/ احتجاج، خطاب مفتوح: رسالة توجه إلى مسؤول علانية عن طريق الصحافة، او هو كلام يسمعه ويقرؤه الناس كلّهم. كلام يوجه إلى الجماهير في مناسبة من المناسبات، وهو محاورة وجدال وكلام. (عمر، 2008، صفحة 660)

- **الضبط الاصطلاحي:**

منظومة من البنى اللغوية الملفوظة والمكتوبة التي يستخدمها الفرد لإيصال رسالة واضحة محددة بهدف التأثير فيه، فضلا عن مجموع من مظاهر التعابير الإشارية والإيمائية والصورية الأخرى التي تخضع مظاهره الخارجية وتكويناتها الداخلية لقواعد محددة قابلة للتنميط (مشاقبة، 2015، صفحة 74)

الخطاب حسب تعريف الجابري هو: بناء من الأفكار يحمل وجهة نظر أو هو هذه الوجهة من النظر مصوغة في بناء استدلالي او تشكل مقدمات ونتائج (الخليفي، 2008، صفحة 103)

الخطاب هو موضوع المعرفة الذّي تسعى إلى تحقيقه الألسنية الخطابية، وتظهر فيه العملية السيميائية كمجموعة من الممارسات الالسنية (سلوكات فعلية) وغير الالسنية (سلوكات جسدية دالة متمظهرة بواسطة المستويات الحواسية)، كما يستعمل الخطاب للإشارة إلى العمليات السيميائية غير الألسنية (طقوس، فيلم، شريط مرسوم، تعتبر هذه الأشكال التعبيرية كخطابات أو نصوص) (مالك، 2000، صفحة 58،59)

- يشير مصطلح "الخطاب "إلى مجموعة من المصطلحات التي تحيل إلى ابعاد مختلفة في تصريحات بعض الشخصيات ذات المكانة الاجتماعية او الإيديولوجية البارزة في المجتمع، مثل البيانات التي يدلي بها السياسيون والنقابيون. (alpha, p. 2)

✓ **ضبط مفهوم السينما:**

- **الضبط الاصطلاحي:**

هي اختصار لكلمة Cinematographe (أي التسجيل الحركي–حرفيا– المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وانتاج الأفلام (عمل في السنيما)، وعلى عرضها (حفلات سينمائية) وقاعات العرض (الذهاب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات الفيلمية مصنفة في قطاعات، كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التجارية... الخ (جورنو، صفحة 16)

وتتكوّن السينما من مجموعة واسعة من الوقائع منها ما يتدخل قبل الفيلم (القاعدة الاقتصادية للإنتاج، الاستوديوهات، التمويل، الحالة التكنولوجية للأجهزة...الخ) وأخرى إثر الفيلم (التأثير الأيديولوجي، رد فعل المتفرجين، أسطرة النجوم...الخ) وأخرى أيضا تتدخل أثناء الفيلم، لكنها إلى جانبه وخارجه (الطقوس الاجتماعية للعرض السينمائي، تجهيز القاعة، مشكل تلقي الصور ..الخ)110 (الاحمر، 2010، صفحة 110)

- يعرف الخطاب السينمائي: بأنّه الوسيلة التعبيرية الرئيسية لصنّاع الأفلام والشكل الأساسي للتواصل مع مشاهديها والتأثير عليهم، حيث يدعو مفهوم الخطاب السينمائي إلى التركيز على الفيلم كعملية اتصال؛ ويفترض ان العرض العام للفيلم بطبيعته حدث تواصلي؛ فالأفلام تصنع لتتم مشاهدتها، ولتمنح مشاهديها معنى معرفيا وعاطفيا؛ ومنه يعد انتاجها واستقبالها من الأنشطة التكميلية في العملية الخطابية.(Richard , 2012, p. 86)

- **التعريف الاجرائي للخطاب السينمائي:**

بناءا على ما تقدّم صاغت الباحثة التعريف الإجرائي للخطاب السينمائي كما يلي:

هو واقعة اتصالية ذات طبيعة سيميائية منفتحة على مختلف السياقات الخارجية المساهمة في إحداثها، وتقوم هذه الواقعة الاتصالية على مبدأ التعاون بين المخاطب والمُخاطَب اللذان يتبادلان كل التجارب المشتركة بينهما عن طريق استغلال مختلف العلامات الأيقونية والألسنية الداخلة في تشكيل الفيلم (لغة جسد، صور، لقطات، موسيقى، ألوان، حوار، موسيقى تصويرية، ديكور، ...)، ممّا يساعد المُخاطَب على تأويل قصدية المخاطب واستنطاق الايديولوجيا المتحكمة في صياغة الفيلم.

الفصل الثاني: أدبيات الدراسة وإسنادها النظري

1.2 أدبيات الدراسة.

2.2 الإسناد النظري للدراسة.

2. أدبيات الدراسة وإسنادها النظري:

1.2 عرض الأدبيات السابقة للدراسة:

لا يمكن لأي بحث علمي أن ينطلق من فراغ، فلا بُدَّ من وجود ركيزة قويّة يتأسس عليها، وتتمثّل هذه الركيزة في الأدبيات السابقة له، والتي تساعد الباحث على بناء دراسة علمية دقيقة وأصيلة، وتمكنه من الاطلاع على تجارب من سبقوه البحث حول ذات الموضوع.

وبما أن هذه الدراسة ليست سوى امتداد للدراسات السابقة لها، فقد قامت الباحثة بقراءات مكثفة وعميقة لعدد من الأدبيات التي اشتغلت على نفس متغيرات أطروحتها، قصد الإحاطة بموضوع البحث، وبغية بناء تصور شامل عنه خال من أي غموض إبستمولوجي قد يعترض مساره.

وقد أسفرت هذه القراءات المتأنية والمتفحصة عن تحصيل الباحثة لعدد من الدراسات المشابهة لبحثها، والتي لم تُختَر بطريقة عشوائية بل تم ذلك وفق مبادئ علمية أبرزها تقاطع الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة لها في أحد المتغيرات البحثية الرئيسية، ومنه قدّرت الباحثة أن عرض الدراسات السابقة سيكون وفق معيار اشتراكها في المتغيّرات مع البحث المراد انجازه، بالإضافة إلى معيار التسلسل الكرونولوجي أي من الأقدم إلى الأحدث، دون الفصل بين الدراسات العربية والأجنبية.

1.1.2 الدراسات المرتبطة بمتغير علاقة الأيديولوجيا بالسينما:

سمح لنا هذا التصنيف برصد ثلاث دراسات جزائرية كتبت باللّغة العربية ودراستين أجنبيتين حُررتا باللّغة الفرنسية، وفيما يلي عرض لها:

- ✓ **الدراسة الأولى:** وهي عبارة عن مذكرة ماجستير **بعنوان الايديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري**، دراسة سيميولوجية نصية، للباحثة حورية حرّاث عام 1999[1]، تمحورت إشكاليتها الرئيسية حول السؤال التالي: **كيف يمكن تحديد المضامين الإيديولوجية التي يحتويها فيلم "معركة الجزائر"؟** وتفرعت عنه جملة من التساؤلات التي صيغت على النحو التالي:

- ما هو سبب سيطرة الأفلام التاريخية التي تصور حرب التحرير على الانتاج السينمائي الجزائري؟
- هل اهتمت الأفلام التاريخية الجزائرية بعرض التاريخ كحدث أم حاولت صياغته في إطار ايديولوجي معين؟
- ماهي الصورة التي رسمتها الأفلام التاريخية الجزائرية عن شخصيات المجاهد، الضابط الفرنسي، الفلاّح والمرأة، وما هو الخطاب الايديولوجي الضمني الذّي قدمته هذه الصورة؟
- ما مدى توافق ما تم تصويره في فيلم "معركة الجزائر" مع الاحداث التاريخية لسنوات 1956 إلى غاية 1961 في العاصمة؟

ومجال الدراسة هو فيلم معركة الجزائر وعينتها مشاهد من الفيلم، واعتمدت الباحثة على المنهج التحليل النصي السيميولوجي لتحليل الفيلم بغية الاجابة على التساؤلات الانفة الذكر، والذّي ساعدها على الوصول إلى النتائج التالية:

- يقوم فيلم معركة "الجزائر" على خطاب انتقائي، أي أنه يختار بعض العناصر ويخفي أخرى وعن طريق هذا الإبراز والإخفاء تظهر إيديولوجية المخرج، لأنّ هذا الاختيار قصدي وكاشف لأفكار صناع الفيلم، حيث تجاهل الأزمة الأخلاقية التي أحدثتها عمليات التعذيب في فرنسا،

[1] وبالرغم من كون المذكرة اقل درجة علمية من البحث قيد الإنجاز إلا أن الطالبة اعتمدتها لاشتراكهما في متغير الأيديولوجيا، بالإضافة لقيمتها العلمية حيث تم تحويلها الى كتاب نشر عام 2013، من ديوان المطبوعات الجزائرية.

وركز على الضحايا الأوربيين بعد انفجار القنابل التي وضعتها الجبهة بلقطة قريبة ثم متوسطة تفوق الثلاثين ثانية.

- لم يتمكن فيلم "معركة الجزائر" من تصوير حقيقة الثورة التي قام بها مناضلو الجبهة في العاصمة ضد الفرقة العاشرة للمظليين باستثناء فكرتين هامتين أولهما الاشارة إلى الدور الفعال الذّي قامت به المرأة الجزائرية في "معركة الجزائر"، وثانيهما هي التأكيد على الروح الجماعية التي ميّزت بعض فئات الشعب الجزائري.
- أخفى الفيلم الأسباب الحقيقية للصراع بين الجزائريين والفرنسيين لدرجة بدت فيها معركة الجزائر منفصلة عن الاستعمار والاستبداد الذّي عاناه الشعب الجزائري، بسبب غياب مشاهد تشير إلى هذه المعاناة.

✓ **الدراسة الثانية:**

وتتمثّل في مقال علمي للباحث **مارسال جان Marcel Jean**، بعنوان: **سينما هوليود والايديولوجيا (قراءة لبعض النصوص) Cinéma hollywoodien et idéologie Quelques textes à lire)** نشر في مجلة 24 صورة، 24 Images محور السينما الامريكية إلى أين الجزء الثاني، العدد 128 الصادر عام 2006.

والمقال عبارة ستة صفحات قدم فيه الباحث مراجعة موجزة لبعض الكتب التي تناولت العلاقة بين السينما الأمريكية والإيديولوجيا، ومن بين العناوين التي قام الباحث بتقديم قراءة مختصرة عنها كتاب هوليوود والحلم الأمريكي (السينما والإيديولوجيا في الولايات المتحدة الأمريكية)

Hollywood et le rêve américain (cinéma et idéologie aux etas-unis) للكاتبة ان ماري بيدود (Anne-Marie Bidaud)، وكتاب: هوليوود، البنتاغون وواشنطن(Hollywood, le Pentagone et Washington ، Jean-Michel Valantin,

وبعد قراءة هذه الكتب وغيرها خلص كاتب المقال العلمي أن السينما الأمريكية أنتجت العديد من الأفلام المؤدلجة والتي تدور مواضيعها حول: حرب الفيتنمام، حرب الخليج، الحرب في العراق (الزج بالجنود الأمريكيين في معارك لا تعنيهم)، الحلم الأمريكي، ثيمة التفوق الأمريكي، العنصرية العرقية بين البيض والسود.

حيث ساهمت هذه الأفلام في بناء المجتمع الأمريكي ونشر قيمه وخصائصه عبر العالم؛ كما أن هذه الأفلام قامت بتدليس الحقائق وتزييف الوقائع التاريخية، بالإضافة الى ذلك أظهرت هذه الكتب أن السينما تخطت دورها الترفيهي وصارت وسيلة تحيز وترويج أيديولوجي، وهذا يؤكد ان السينما بصفة عامة أداة من أدوات السلطة لتمرير افكارها واتجاهاتها ومواقفها سواء بطريقة صريحة أو ضمنية.

- ✓ **الدراسة الثالثة:**

وهي عبارة عن أطروحة دكتوراه مصنفة ضمن الدراسات السينمائية بعنوان: **المونتاج والايديولوجيا في السينما الأمريكية المعاصرة MONTAGE ET IDEOLOGIE DANS LE CINEMA AMERICAIN CONTEMPORAIN** من اعداد **ايلي يزبك Elie YAZBEK** بجامعة السوربون المدرسة الدكتورالية NOUVELLE - PARIS 3(UNIVERSITE SORBONNE) نوقشت يوم 23 ماي 2008.

وسعت هذه الدراسة لإبراز العلاقة ما بين المونتاج والايديولوجيا في السينما الأمريكية المعاصرة تحديدا في منتصف العقد الأول من القرن الواحد والعشرين (1992–2004)، كما سعت لدراسة الآليات التي تحكمهما وتعزز الروابط بينهما، حيث اهتمت بإظهار دور المونتاج والعناصر السينمائية المرتبطة به (مؤثرات بصرية، صوتية، الزمان، المكان، ....) في إبراز التحيز الإيديولوجي المتضمن في الأفلام المحللة، وذلك من خلال تشريح البنى الفيلمية التي تضمر الكثير من الآثار الإيديولوجية.

وقد شمل مجتمع الدراسة أفلاما روائية ووثائقية أو أفلام رسوم متحركة، وتم اختيار عينة الدراسة من هذا المجتمع وفق المعايير التالية:

- **المعيار الزمني:** وذلك لأن هذه الفترة شهدت نهاية الحرب الباردة بانهيار الاتحاد السوفياتي مما أدى إلى ظهور نظام عالمي جديد بزعامة الولايات المتحدة الامريكية، كما أن هذه الفترة عاصرت حرب الخليج، وانتشرت فيها العولمة بما ولدته من ظهور مؤسسات كبرى كمنظمة التجارة العالمية، وهي نفس الحقبة التي شهد تطورا تكنولوجيا وتقنيا هائلين، مما جعل السينما معنية بشكل مباشر بهذه.
- **المعيار الاقتصادي:** أي اختيار الأفلام التي حققت أرباحا كبيرة بسبب الإقبال الجماهيري الكبير عليها، والمقياس هنا صندوق الإيرادات.

- **المعيار الجمالي:** وهو الذّي ساعد الباحث على تقليص عدد الأفلام المحللة هو الذّي يعبر عن جودة الأفلام والمقصود بجماليات الفيلم وأسلوب السرد والتقنيات المستخدمة فيه.

وكانت نتائج الدراسة كالتالي:

- جزء كبير من أفلام هوليود عبارة عن أفلام مسيسة خاصة التي أُنتجت بعد حرب العراق، وأن الأيديولوجيا متخفية عادة في أفلام ذات طابع ديني أو اجتماعي أو سياسي.
- عدد كبير من الأفلام التي أُنتجت في النصف الأول من القرن الواحد والعشرين هي أفلام خادمة لنشر العولمة، ومروجة للنظام العالمي الجديد، وجلّها أفلام تبرز تفوق الولايات المتحدة الأمريكية، وصراعها مع الثقافات الأخرى.
- حاولت السلطة السياسة في الولايات المتحدة الأمريكية إحكام السيطرة على القطاع السينمائي من خلال سن قوانين صارمة تنظم هذا القطاع وفق مصالحها، وتحارب بها الأفلام ذات التوجه الأيديولوجي المضاد لها.
- ساهمت علاقة المونتاج بالتبئير في إبراز التحيّز الأيديولوجي ضمن الأفلام المحلّلة.

✓ **الدراسة الرابعة:** مقال علمي للباحثة **عواطف زراري** بعنوان: **الانعكاسات الإيديولوجية على الخطاب الفيلمي**، نشر في المجلة الجزائرية للعلوم الاجتماعية والإنسانية المجلد 2 العدد الرابع بتاريخ 18 جوان 2015.

وتناول المقال العلاقة بين الأيديولوجيا والسينما من زاوية نظرية، حيث ركز على أفكار لويس ألتوسير *Louis* Pierre Althusser التي تقول بان الإيديولوجية هي تصور لعلاقة الأفراد الخيالية بوضعية وجودهم الحقيقي، وحسب ألتوسير Althusser فإن نشاط الإيديولوجية متضمن في الفسخ اللاّواعي لدى الافراد، كما تؤكد نظريته على وجود طرق أخرى لممارسة الأيديولوجيا غير الطرق الفكرية والخطابية، كتواجدها في الدور الذّي تؤدية بعض المؤسسات التعليمية والدينية.

وتؤكد هذه الدراسة على كون الفيلم جزءا لا يتجزأ من الصراع الأيديولوجي القائم في عصره، لأنه ينتمي إلى ثقافة ذلك العصر وفنه، فالعالم الفيلمي مقترن بالإطار الفكري والايديولوجي الذّي ينتج من خلال آلياته، سواء كانت غاية منج الفيلم الترويج للإيديولوجيا أو معارضتها والتمرد عليها.

كما أظهرت الدراسة أن الفيلم عبارة عن منتوج صنع وفق النظام الاقتصادي الذّي يمنحه الصبغة السلعوية، أي قابليته للتبادل والمقايضة، وهو أيضا منتوج أيديولوجي محدد بإيديولوجية النظام المنتج له، ومنه تعتبر السينما فرعا من فروع الأيديولوجيا لا يمكن لأحد أن يهرب منها.

✓ **الدراسة الخامسة:** وتتمثل مقال علمي للباحث صالحي عبد الله بعنوان: **أيديولوجيا الخطاب السينمائي الجزائري** –مقاربة تواصلية– نشر في مجلة الحوار الثقافي في المجلد العاشر، العدد الأول (2021/06/03)، وهي دراسة وصفية يتمثل تساؤلها الرئيسي في البحث عن مدى توظيف التصورات الفلسفية في الخطاب السينمائي الجزائري، ويتفرع من هذه الاشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي:

- ماهي الوظائف المرجعية للخطاب الفيلمي الجزائري؟
- كيف يتشكل الوعي الفكري لدى مخرجي الفيلم السينمائي الجزائري؟

وتستعرض هذه الدراسة ضبطا مفاهيميا للخطاب السينمائي، ولوظائفه، وركز بشكل كبير على الوظيفة الاتصالية، بالإضافة إلى عرضة لعناصر اللغة السينمائية كالحوار الفيلمي لأنه الأداة الرئيسية التي تعبر عن المواقف والأحداث في الفيلم، ومن بين النقاط التي أولاها الباحث إهتماما كبيرا علاقة العملية الإبداعية بالخطاب السينمائي، والواقع في الخطاب السينمائي فنا من فنون المحاكاة للواقع، والتي تهدف إلى فهم الحياة بكل تناقضاتها وتحدياتها، كالأفلام التي نقلت إلينا معاناة الشعب الجزائري في حقبة الاستعمار الفرنسي نذكر منها أفلام لخضر حمينا، ومرزاق علواش.

كما اهتم المقال بتبيان أهمية السيناريو لكونه العنصر الرئيسي الأول في العملية السينمائية ككل سواء كان هذا الفيلم روائيا، او وثائقيا، ومن نتائج هذه الدراسة:

- يعتبر الخطاب السينمائي حقلا مشحونا بالفلسفة والجمالية، وبالأبعاد والخلفيات التي تقول الوجود عبر الصورة.
- تعتبر أيديولوجيا الخطاب السينمائي الجزائري أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديدة التأثير على المتلقي لأنها تعبر عن الواقع بأسلوب ابداعي خاص.

✓ **الدراسة السادسة:** وهي عبارة مقال للباحث عمار هادي العرادي بعنوان: **البعد الأيديولوجي واشتراطاته التعبيرية في السينما**، نشر في مجلة الأكاديمي (بحوث السينما والتلفزيون)، ويسعى البحث لدراسة البعد الأيديولوجي الذّي تمارسه النظم والأفراد للبوح بالأفكار، وكيفية بث الرسائل للمتلقي بقصد الترويج الفكري، أو التضليل السياسي باستخدام وسائل التعبير السينمائية، كما يهدف هذا البحث للكشف عن الأيديولوجيا واشتراطاتها التعبيرية في الفيلم الروائي.

وتضمنت الدراسة ثلاثة فصول خصص الأول إلى تحديد مشكلة البحث، وأهميته وأهدافه، ضبطا مفاهيميا لأهم مصطلحات البحث من بينها الأيديولوجيا، التعبير السينمائي، في حين تم تقسيم الفصل الثاني إلى مباحث نذكر منها مبحث خاص بالسينما الصهيونية والفكر المتطرف، ومبحث عالج السينما الرأسمالية، أما الفصل الثالث فقد تم فيه عرض مجتمع البحث وعينته، كما تم الاعتماد فيها على المنهج الوصفي التحليلي لقدرته على رصد وتمحيص الكيفيات التي يؤثر بها البعد الأيديولوجي تعبيريا على الفيلم الروائي المحلل.

وتوصلت الدراسة إلى جملة من النتائج نذكر منها:

- كلما كانت الأيديولوجيا واضحة في علاقتها بالفيلم، كلما اتصفت تعبيرية الخطاب السينمائي بالمواجهية.
- تمس الاشتراطات التعبيرية للإيديولوجيا بالجانب الفني والجانب الانتاجي للسينما، لأنّه ما من فيلم إلا وينطوي على أيديولوجيا.
- تتنوع المواضيع السينمائية بناءا على الصراعات الإيديولوجية في العالم، ومن أمثلة ذلك ظهور النّص الديني المباشر في الأفلام الروائية، ولا سيما اليهودية، وبالمقابل النّص الديني المسيحي ثم النّص الاجتماعي، بالإضافة إلى تأليف نصوص سينمائية مستوحاة من الواقع المعاش.

2.1.2 دراسات مرتبطة بمتغير المقدس في الخطاب السينمائي:

رصدنا هنا ستة دراسات؛ أربعة حرّرت باللّغة العربية لباحثين من الجزائر، ومصر، والعراق، وواحدة حرّرت باللّغة الفرنسية لباحث تونسي، وتتمثل هذه الدراسات فيما يلي:

✓ **الدراسة السابعة:**

وهي عبارة عن مقال علمي بعنوان **ملامح المقدس في السينما الجزائرية** للباحث **إلياس بوخموشة**، نشر في مجلة آفاق سينمائية، العدد الأول 2013؛ وهي دراسة وصفية نظرية، تضمنت مقاربة مفاهيمية للمقدس بوصفه مصطلحا متشاكلا وهلاميا يتم التعامل معه وفق البيئة التي يتمظهر فيها، وسعت هذه الدراسة للإجابة عن التساؤل التالي:

أين تتموقع السينما الجزائرية بصدد التعامل مع المقدس يا ترى؟ وخلصت الدراسة إلى أن أشكال المقدس في السينما الجزائرية متعددة من بينها:

- قداسة الثورة التحريرية، وذلك لكون الكاميرا ساهمت بشكل كبير في توثيق المقاومة الجزائرية للإستعمار الفرنسي، مما جعل منها سلاحا لا يقلّ فتكا عن الأسلحة النارية، ووسيلة لتأريخ نضال مقدّس، ويتمثل المقدّس هنا في الدّين والوطن حيث يعتبر الجهاد عند الشعب الجزائري طقسا من الطقوس الدّينية المقدسة.
- قداسة المذهب الإشتراكي، والثورة الزراعية واعتبارها نابعة من لب الثورة المقدسة، بعدها تراجع حضور هذا المقدس في السينما الجزائرية بسبب الانقلاب على الثورة الزراعية في عهد الرئيس الشاذلي بن جديد واستبدالها بقداسة التعددية السياسية التي اسفرت عن اختيار الشعب الجزائري للخيار الإسلامي، والذّي كانت له تبعات سيئة على السينما مما أدى إلى ركودها.
- وجود احترام المقدّس المشترك بين مبتغى النظام وطموح الشعب والذّي تمثل في عدم المساس بالمقدس الدّيني الإسلامي، الذّي يفرض وجود حدود ومحظورات في التناول السينمائي لبعض القضايا.

✓ **الدراسة الثامنة:**

وهي أطروحة دكتوراه مقدمة من طرف الباحثة **نوران السيد محمد** بعنوان **تجسيد الشخصيات الدينية في الدراما الإيرانية وعلاقته بصورتهم الذهنية لدى المراهقين**، وهي دراسة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الإعلام وثقافة الطفل، قسم الإعلام وثقافة الطفل، معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، نوقشت عام 2015؛ وتتبلور مشكلة الدراسة في التساؤل التالي:
ما العلاقة بين تجسيد الشخصيات الدينية في الدراما الإيرانية والصورة الذهنية عنهم لدى المراهقين؟

تساؤلات الدراسة:

- ما شكل ومضمون الدراما الإيرانية التي تجسد الشخصيات الدّينية؟
- ما صورة الشخصيات الدّينية المقدمة بالدراما الإيرانية؟
- كيف تجسد الشخصيات الدّينية الرئيسية والأخرى المقدمة بالدراما الإيرانية؟
- ما طبيعة دور الشخصيات الدّينية الرئيسية المقدمة بالدراما الإيرانية؟

تعد هذه الدراسة من الدراسات الوصفية؛ وتعتمد الدراسة على منهج المسح للدراما الإيرانية التّي تجسد الشخصيات الدّينية، وتحليل صورة الشخصيات الدّينية وعلاقتها بصورتهم الذهنية لدى المراهقين، وفي إطار هذا المنهج قامت الباحثة فيما يلي:

إجراء مسح لعينة من الدراما الإيرانية (أفلام ومسلسلات) والتي تجسد الشخصيات الدينية وتحليلها كمًّا وكيفاً.، وطبقت الدراسة التحليلية على عينة من الدراما الإيرانية التي جسدت الشخصيات الدّينية وتمثلت في مسلسلات (يوسف الصديق – مريم المقدسة)، والأفلام (مملكة سليمان النبي – قصة سيدنا نوح – إبراهيم خليل الله – النبي موسى– النبراس الإمام علي) وذلك خلال ستة أشهر على القنوات الفضائية (ميلودي دراما, كايرو دراما, أوسكار دراما(Film I ,)

واعتمدت الباحثة على استمارة تحليل مضمون كأداة لتحليل حلقات المسلسلات والأفلام الإيرانية التي جسدت الشخصيات الدينية والمعروضة على القنوات الفضائية، ومن خلالها استطاعت التوصل إلى النتائج التالية:

- جُسدت الشخصية الدينية الرئيسية في شكل (شخص كامل طبيعي) بنسبة مرتفعة بلغت 96%، ثم في شكل (شخص طبيعي مخفي الوجه) بنسبة بلغت 4.%.
- ظهرت الشخصيات الدينية الرئيسية في مرحلة (الشباب) في مقدمة المرحلة العمرية للشخصية الدينية بنسبة بلغت 26.42%، ثم مرحلة (النضوج) بنسبة بلغت 23.47%، ثم مرحلة (المراهقة) بنسبة بلغت 22.31%، يليها مرحلة (الطفولة) بنسبة بلغت 21.47%، وأخيراً مرحلة (الشيخوخة) بنسبة 6.31.%
- بالنسبة للأدوار المهنية للشخصية الدينية الرئيسية جاء دور (القائد) في مقدمة الأدوار المهنية للشخصية الدينية الرئيسية بنسبة بلغت 27.16%، ثم جاء (رجل الدين) في المرتبة الثانية

بنسبة بلغت 18.21%، ثم (الحرفى) بنسبة بلغت16%، ثم (الحاكم) بنسبة بلغت 13.37%، وأخيراً تساو كلا من (الراعي – المزارع) بنسبة بلغت 12.6

- إرتفعت طبيعة الشخصية الدينية الثانوية نبي أو رسول بنسبة بلغت 75.10%، ثم جاءت زوجات انبياء في المرتبة الثانية بنسبة بلغت 15.71%، ثم ملك الوحي بنسبة بلغت 6.73%، وأخيراً جاء الصحابة بنسبة بلغت 2.44.%.
- جاء القبول في مقدمة طبيعة العلاقات الاجتماعية للشخصية الدينية بالشخصيات الآخرى بنسبة مرتفعة بلغت 18.26%، ثم الصداقة بنسبة بلغت 17.48%، ثم التعاون بنسبة بلغت 16.55%، ثم الحب بنسبة بلغت 16.08%، ثم تشجيع الطرف الآخر بنسبة بلغت 15.85%، وأخيراً الاتحاد بنسبة بلغت 15.77.%.

✓ **الدراسة التاسعة:**

وهي عبارة عن مقال علمي بعنوان: تجسيد الشخصيات الدينية في الدراما الإيرانية وعلاقتهم بصورتهم الذهنية لدى المراهقين، مقال علمي للباحثة **نوران السيد محمد منصور عثمان**، منشور في مجلة دراسات الطفولة المجلد 18 عدد صيف 2015.

وتصنف هذه الدراسة ضمن الدراسات الميدانية التي تهدف إلى التعرف على عادات وأنماط وكثافة مشاهدة المراهقين للدراما الإيرانية التي تجسد الشخصيات الدينية ودوافع مشاهدتهم لها، والتوصل إلى معرفة العلاقة بين تجسيد الشخصيات الدّينية في الدراما الإيرانية التي جسدت الشخصيات الدينية والصورة الذهنية المتكونة لديهم عن تلك الشخصيات خلال المشاهدة.

كما تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية، حيث تم فيها استخدام منهج المسح لعينة من المراهقين لدراسة العلاقة بين مشاهدتهم للدراما الإيرانية المجسدة لشخصيات الأنبياء والصورة الذهنية المتكونة لديهم، وطبقت الدراسة الميدانية على عينة عشوائية طبقية من المراهقين قوامها 400 مفردة (ذكور/ إناث) بمحافظة القاهرة (المدارس الثانوية) ممن يشاهدون الدراما الإيرانية المجسدة للشخصيات الدينية، وتم في هذه الدراسة الاعتماد على استمارة الاستبيان كأداة للدراسة.

وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- 83.4% من المبحوثين يرفضون تجسيد وظهور الشخصيات الدينية (الأنبياء – الصحابة) في الدراما الإيرانية، بينما 9.9% منهم محايدون، وفى المقابل نجد 6.7% منهم يوافقون على تجسيد وظهور الشخصيات الدينية (الأنبياء – الصحابة) في الدراما الإيرانية.
- 43% من المبحوثين أول شيء يتذكره المبحوثين عندما يأتي ذكر شخصية دينية مما شاهدتها في عمل درامي هو شكل الشخصية التي ظهرت في هذا العمل أحياناً، بينما في المقابل نجد 26.7% منهم يتذكرون أشياء أخرى، ويتذكرها 30.2% منهم دائماً.

✓ **الدراسة العاشرة:**

وهي مقال علمي بعنوان: **المعالجة الإخراجية لشخصية المقدس في الخطاب الدرامي،** من انجاز الباحث **حيدر كاظم عبد الحسين،** كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، نشر المقال في **مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية،** ج3، العدد31، بتاريخ 1 اكتوبر2018، ومدار هذا البحث هو الإجابة عن الإشكالية التالية: ما الكيفية التي تم من خلالها تقديم المعالجة الإخراجية لشخصية المقدس في الخطاب الدرامي؟

وسعى هذا البحث لدراسة الكيفيات التي تمت بها المعالجات الإخراجية لشخصية المقدّس في الخطاب الدرامي، واعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينات الفيلمية، واختار فيلم النبي سليمان كعينة لمجتمع البحث الذّي تمثل في الأفلام الإيرانية المنتجة عام 2009.

وخلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

- تتميز الشخصية المقدسة بعدد من الصفات التي تشكل بمجملها خوارق يعجز الإنسان عنها وعن الإتيان بها.
- كشف التوظيف التعبيري لعناصر الوسيط السينمائي عن السمات المميزة للشخصية المقدسة.
- تعد المؤثرات الصوتية والصورية عنصرا مهما في إبراز السمات الخارقة للشخصية المقدسة

- تعد الأديان النتاج الطبيعي للشخصية المقدسة والتي ترتبط بمجموعة من الطقوس والشعائر التي يمارسها الإنسان لنيل رضا المقدس.
- للشخصية المقدسة أكثر من مستوى سردي للأخبار عنها أو عن الاعجاز الذّي ينتج عنها جراء حياتها وارتباطها بالمجتمع.

✓ **الدراسة الحادية عشر:**

وهي أطروحة دكتوراه بعنوان: **المقدس في السينما العربية الاسلامية (غموض التحريم)**

Le sacré dans le cinéma arabo-musulman : un interdit ambigu.

مقدمة من طرف الباحث **احمد خليف** في جامعة بول فالاري مونتبليي 3 Université Montpellier III Paul Valéry ، وجامعة قرطاج (تونس)، عام 2018.

سعت الدراسة إلى معرفة كيفية تمثل المقدس في السينما العربية الإسلامية بصفة عامة وسينما شمال إفريقيا بصفة خاصة، وذلك من خلال الإجابة على التساؤل الرئيسي التالي: هل أدت أسلمة السياسة السينمائية في الدول العربية إلى تعزيز التداخل بين المقدس والدين؟ وإلى أي مدى نجح صناع الأفلام في الدول العربية والإسلامية في معالجة ما هو مقدّس وما هو محرم في مجتمعاتهم؟

وللإجابة عن هذا التساؤل تم تخصيص الفصل الأول لتاريخ السينما والمفاهيم الخاصة بها، بعدها تم تخصيص فصل تعرض فيه الباحث للمقدس في السنيما العربية عامة السينما المصرية خاصة، اما الفصل الثالث فتم فيه تحليل مجموعة من الأفلام لمخرجين مغاربة من بينهم **محمد الشويخ، نبيل عيوش، مفيدة التلاتلي، نوري بوزيد**، بالإضافة إلى إجراء الباحث إلى مقابلة مهمة مع المخرج **رضا الباهي** مدارها مكانة المقدس في السينما

وتوصلت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج من بينها:

- أن حضور المقدس في السينما العربية الإسلامية يؤدي بالضرورة إلى حضور الله وحضور علاقة الإنسان معه، حيث ارتبطت اغلب شخصيات الأفلام المحللة ارتباطا مباشرا أو غير مباشر بالدين ارتباطا عموديا، على عكس أفلام المخرجين الغرب الذّي يجعلون علاقة الإنسان مع المقدس علاقة افقية، مما يسمح لهم بتجاوز حدوده وانتقاده.

- في المجتمعات العربية الإسلامية يعتبر المقدس أسمي شيء وكل شيء بالإضافة إلى كونه ذو صلة وثيقة مع الدّين، ومثال ذلك مكانة القرآن الكريم والخوف من تفسيره تفسيرات ذاتية واستدلالات شخصية أو تحليله تحاليل فلسفية وهذا ما ظهر في أحد الأفلام المحللة.
- من خلال تحليل العينة اتضح أنه وبالرغم من محاولات الاستعمار الفرنسي لطمس الهوية الدينية للمجتمعات العربية الإسلامية الا أنها لازالت محافظة عليها وأبسط أشكال هذا التشبث مظاهر التدين الخارجي.
- اظهرت الدراسة أن المخرجين يعانون من أزمة هوية لأن تكوين أغلبهم كان في دول أوروبية لا دينية، وهذا لغياب معاهد تكوين سينمائية في بلدانهم، مما أثر على نظرتهم لمجتمعاتهم ومقدساتها، فصاروا يركزون على بعض المواضيع دون غيرها، ويعتبر جسد المرأة في مقدمة هذه المواضيع ومن اكثرها استهلاكا في سينما شمال افريقيا، أي ان افلامهم كان تركز على المحرمات أكثر من تركيزها على الجانب الروحاني.
- أثرت أزمة الهوية على افتقار السينما العربية والمغاربية إلى مخرجين يسعون لإبراز الهوية العربية الاسلامية كما هي بتكويناتها الجمالية والبصرية، لكن هذا لم يمنع وجود بعض الاستثناءات كفيلم المومياء للمخرج المصري شادي عبد السلام، وثلاثية الصحراء للمخرج التونسي ناصر الخمير، وفيلم العبور للمخرج التونسي محمود بن محمود.

✓ **الدراسة الثانية عشر:**

وهي عبارة عن مقال علمي للباحث يوسف هبة هبية بعنوان **فيلم الرسالة لمصطفى العقاد قراءة في الزمان والمكان**، والمنشور في مجلة الحوار الثقافي في العدد الثاني من مجلدها العاشر بتاريخ 12 ديسمبر 2021، ركزت هذه الدراسة على مكانة الدين في السينما، وجعل من فيلم الرسالة عينة لدراسته والتي توصلت إلى جملة من النتائج من بينها:

- تعتبر الأفلام السينمائية الدينية أرشيفا مرئيا وسمعيا للقصص الدّينية، خاصة في ظل تراجع المقروئية بالمجتمعات العربية والإسلامية.

- أكدت الدراسة على وجود فرق في مسألة التعاطي مع المقدس بين الرواية والسينما، ويتمثل هذا الفرق في أنّ الكاميرا كأداة لكتابة لغة بصرية وسمعية، قادرة على تقدميه بطريقة مغايرة عن اللّغة اللفظية المكتوبة التي تعتمدها الرواية.
- ساهم فيلم الرسالة في تغيير ثقافة المجتمعات الإسلامية وحتى الغربية.

✓ **التعقيب على الدراسات السابقة وأوجه الاستفادة منها:**

جُلُّ الدراسات الواردة أعلاه تعد دراسات مشابهة لا مماثلة لأنها تتقاطع مع الدراسة المراد إنجازها في أحد متغيراتها الرئيسية سواء في متغير الأيديولوجيا في الخطاب السينمائي كدراسة **المونتاج والايديولوجيا في السينما الأمريكية المعاصرة** ودراسة **الأيديولوجيا في الفيلم التاريخي** ودراسة **هوليود والإيديولوجيا (قراءة لبعض النصوص)**، أو تتقاطع معها في متغيّر المقدّس في الخطاب السينمائي كدراسة **المعالجة الإخراجية لشخصية المقدّس في الخطاب الدرامي**، ودراسة **تجسيد الشخصيات الدّينية في الدراما الإيرانية وعلاقتهم بصورتهم الذهنية لدى المراهقين** ودراسة **المقدّس في السينما العربية الإسلامية**، أي أن التشابه يظهر في موضوع البحث ومداره.

أما الاختلاف فيمكن تَبَيُّنُه في مدى سعة موضوع دراستنا وشموليته لأنّه قام بالربط بين متغير الأيديولوجيا ومتغير المقدس في الخطاب السينمائي، مما ولد لدنيا إشكالية علمية لم تمنح بعد حقها من التأصيل والبحث، كما يظهر الاختلاف كذلك في طريقة الطرح والمعالجة، بالإضافة إلى الفروقات المنهجية، وتبين ذلك في كون دراسة واحدة فقط اعتمدت منهج التحليل النصي السيميائي وهي مذكرة الماجيستير الموسومة **بالأيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري**، أما الدراسات المتبقية فقد اعتمدت مناهج وصفية تحليلية، على عكس دراستنا التي اعتمدت المنهجين السيميائي والتداولي، حتى أدوات الدراسة كانت مختلفة فتباينت في الدراسات السابقة بين استمارة تحليل المضمون واستمارة دراسة جمهور، في حين وظفت دراستنا أدوات التحليل السيميائي والتداولي كالنموذج العاملي وتقنيات الحجاج وأفعال الكلام.

وبالرغم من الاختلافات المذكورة أعلاه فقد تمت الاستفادة من هذا الرصيد المتين بشكل كبير جدا، حيث ساعدنا الاطلاع على الأدبيات السابقة من فهم موضوع الدراسة والإلمام بالعديد من جوانبه، فجنبنا بذلك تكرار نفس الإشكالات البحثية، وسهل علينا الانطلاق من حيث توقف الآخرون، وبهذا تصبح دراستنا بحثا علميا مُكمّلا لجهودهم السابقة، وعملا ترميميا تُسَدُّ به بعض الثغرات المعرفية التي لم ينتبه لها غيرنا، وبهذا يتم منح شيء من الأصالة والجدّة لموضوع الدراسة.

وبتحديد أدق يجوز القول أن الاستفادة من الدراسات السابقة كان بدرجات متفاوتة، فمنها ما أعاننا على بناء إشكالية الدراسة وتصميم تساؤلاتها الفرعية، ومنها ما دعم الجزء النظري في المقال المجاز لمناقشة الأطروحة، وبعضها كان وظيفيا جدا في إثراء الشق التحليلي من الدراسة.

2.2 الإسناد النظري للدراسة:

يقول موريس انجرسAnge Maurice في كتابه منهجية البحث في العلوم الإنسانية: "يعد الرجوع إلى نظرية علمية لها علاقة بمشكلة البحث العلمي ضروريا جدا، لأنه يسمح للباحث بفهمها وتوجيهها،... كما تستخدم النظرية كدليل لإعداد البحوث نظرا إلى ما توفره من تأويلات عن الواقع...وهي تضمن تفسيرا وتنظيما أوليا للمشكلة (انجرس، 2006، صفحة 144)

أي أن أي بحث علمي بحاجة إلى مقاربة نظرية، تعين الباحث على بناء تصور دقيق للموضوع المراد دراسته، وتساعده على تحديد معالمه في قالب نظري مضبوط، كما تدفعه نحو التقدم في بحثه، بالإضافة إلى ذلك تزوده بعدة مفاهيمية يتم توظيفها في رسم مسار البحث، وبناء إشكالية الدراسة، وصياغة تساؤلاتها الفرعية، وتفسير نتائج الدراسة في ضوء مسلماتها لاحقا.

وبما أن النظرية تصاحب البحث من العنوان وصولا إلى النتائج، حاولت الباحثة العثور على خلفية نظرية تقارب بها دراستها، والحق يقال ان الامر لم يكن بالهين على الاطلاق، وذلك لغياب وجود نظرية إعلامية أو سيميائية مرتكزاتها ذات صلة مباشرة بمتغيرات البحث المتشابكة، وهروبا من هذا المأزق تم توظيف مقاربتين تعنى كل واحدة منها بدعم جانب من جوانب الأطروحة، حيث تم اللّجوء إلى نظرية الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجية لمعالجة متغير الأبعاد الإيديولوجية في الخطاب السينمائي، واللجوء إلى نظرية الافضية الذهنية لمقاربة متغير صورة المقدس في الخطاب السينمائي وفهم آلية تمثل الصورة في الفيلم الإيراني "محمد"، وفيما يلي تفسير لأسباب هذا الانتقاء والذّي تعتقده الباحثة الأنسب والأكثر خدمة لإشكالية الدراسة.

1.2.2 نظرية الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجية:

أعاد الفيلسوف الفرنسي لويس ألتوسير LOUIS ALTHUSSER قراءة أفكار ماركس "من أجل ماركس" قراءة معمّقة بغية إخراجه من الصدأ الذّي أصابه بفعل التاريخ، وذلك عن طريق إبراز المنحى العلمي الذّي تحمله النظرية الماركسية، واستخراج محتواها الفكري في مقابل التأويلات الإيديولوجية للأحزاب السياسية والخضوع للإيديولوجيا الستالينية المنتصرة. (العبيدي، 2016، صفحة 39)

ويعتبر ألتوسير من بين الباحثين الذّين درسوا كذلك مؤلفات " انطونيو غرامشي" (Antonion Geamcsi) وتأثروا بها، ويظهر ذلك في صياغته لنظريته وخاصة محاولته التفرقة بين "النظرية عموما" (une théorie en générale) وبين "نظرية الأيديولوجيات الخاصة" (une théorie des idéologies particuliére) التي يمكن ان تكون دينية أو قانونية أو سياسية... ولكنها تعبر دائما عن موقف فئة معينة. (العبيدي، 2016، صفحة 40)

في عام 1970 صدر للمفكر الماركسي مقال بعنوان: **الإيديولوجيا والعدّة الإيديولوجية للدولة** Idiologie et appareils d' Etat، والذّي نشره بمجلة La Pensée، حيث جاء في هذا المقال صيغة تقابلية للأجهزة القمعية للدولة (الجيش، والشرطة، ...الخ)، والتي تمارس قهرا صريحا، والأجهزة التي تؤدي وظائف أيديولوجية، والتي اطلق عليها "**الأجهزة الإيديولوجية للدولة** " Appareils idéologique de l'etat وتتمثل هذه الأجهزة في المؤسسات التعليمية والدّينية والأسرية، الثقافية، الإعلامية، ...الخ) (ماتلار، 2005، صفحة 108)، حيث تحتكر هذه الأجهزة العنف الرمزي الذّي يمارس ضمن فضاء التصورات، فتمنحه طبيعة شرعية مزعومة تتخفى خلفها طبيعتها القمعية. (ماتلار، 2005، صفحة 108)

وعرف لويس ألتوسير Louis Pierre Althusser *الايديولوجيا بانها: نسق له منطقه ودقته الخاصتين، من التمثلات من صور وأساطير وأفكار وتصورات حسب الأحوال، يتمتع، داخل مجتمع ما، بوجود ودور تاريخيين، ومن حيث أن الأيديولوجيا عنده نسقا من التمثلات فهي تتميز عن العلم من حيث ان وظيفتها المجتمعية، تفوق من حيث الأهمية النظرية (المعرفية)، كما يقرر ألتوسير أن الأيديولوجيا لا تربط مع*

الواقع فحسب بل مع العلم، فالإيديولوجيا ليست معرفة خاطئة، لأنها قبل كل شيء ليست معرفة، ولأن وظيفتها المجتمعية تفوق أهمية وظيفتها المعرفية، فالناس لا يعكسون ظروف عيشهم الواقعية ولا عالمهم الحقيقي في التمثلات الإيديولوجية، انهم يعكسون قبل كل شيء علاقتهم بظروف عيشهم، ولذلك تعد الأيديولوجيا هي العلاقة التي تعبر عن ارادات وامال ومطامح أكثر مما تصف واقعا معينا، كما أن العلم – عنده– ليس ترجمة للواقع المباشر. (غيضان، 2017، صفحة 69)

ويمكننا فحص نظرية أجهزة الدولة الإيديولوجية من خلال فهم معنى التحوّل المادي للإيديولوجيا، حيث برهنت هذه النظرية على أن الأيديولوجيا هي تصور لعلاقة الافراد (الخيالية) بطبيعة وجودهم الحقيقي، لأن الأفراد لا يتمثلون فيها أوضاعهم الحقيقية بل يتمثلون علاقات وروابط خيالية حلّت محل علاقات الإنتاج الحقيقية التي تسيطر عليهم، بمعنى آخر يتعرف الناس على ذواتهم من خلال الروابط الخيالية المصورة لهم في الأيديولوجيا، وفي ذات الوقت يجهلون موقعهم الصحيح في سلسلة الانتاج الملموس، وتبعا لألتوسير ALTHUSSER فالوظيفة الفعلية للإيديولوجيا هي خلق هذا الفسخ اللاواعي بين عملية الإنتاج وعلاقات الإنتاج، أي أن نشاطها يتمثل في إعادة الإنتاج من الممكن والضروري التفكير فيما يميز الأساسي في الوجود المادي وطبيعة البنية الفوقية. (زراري، 2015، الصفحات 265–266)، وفي ذات السياق أردف ألتوسير ALTHUSSER، أن الأيديولوجيا تشبه الإسمنت الخفي–أي الخرسانة غير المرئية–لأنها جسر يربط بين المجتمعات البشرية، كما أنها خاصية من الخصائص الثابتة لكلّ مجتمع بشري.

لأنها تعد البنية الأساسية للسلوكات الجماعية والاجتماعية التي تضفي على العلاقات الاجتماعية طابعها الخاص بها؛ ومن هذا المنطلق فهي توجد تلاحما بين مكونات المجتمع كافة، وبالتالي يمكن اعتبارها نطاقا أساسيا لكل سلوك يبدر من قبلنا كي نتمكن من الانسجام مع سائر أعضاء المجتمع والعيش في رحاب حياة اجتماعية. (خاكي، 2020، صفحة 168)

يرى ألتوسير ALTHUSSER أن المسألة الإيديولوجية لها خاصية لغوية لا يمكن ان تكون بدونها فليس هناك أيديولوجيا دون لغة، ولا بدّ ان يمر الوصول إلى دراسة الإيديولوجيا دراسة علمية بآلية تكون الوسيلة الأولى والاهم لهذه الدراسة، وهذه الالية هي تحليل الخطاب الذّي يمكن ان نعتبره التطبيق العملي Praxis الذّي يمكّن من التفكيك العلمي للإيديولوجيا التي يعتبرها ألتوسير مخزنا عميقا لتصورات للعالم يمكن وصف أغلبها بالخيالي وبالابتعاد عن الحقيقة والواقع. ويمكننا تحليل الخطاب من أخذ مسافة من هذه التصورات ونقدها واخراجها من طابعها الأسطوري والمقدّس في أغلب الأحيان، وقد ساهمت نظرية ألتوسير ALTHUSSER في تطوير اللسانيات حيث بدأ الاهتمام بالضمني في الخطاب وغير المصرح به. (العبيدي، 2016، صفحة 41)

ويعلن ألتوسير ALTHUSSER صراحة ان الإعلام ينتمي بجدارة إلى أجهزة الدولة التي تمارس دورا ايديولوجيا، التي تقوم بنشر مجموعة من القيم والمعايير المرسخة لعلاقات الانتاج القائمة، أي مساعدة الطبقة المالكة للسلطة (المجتمع السياسي) على فرض سلطتها على الطبقات الأخرى (المجتمع المدني)، أي إعادة انتاج الوضع القائم المؤسس على اللامساواة.

- ✓ **علاقة المنظور بالدراسة الحالية:**

بالرغم من كون ألتوسير ALTHUSSER نزع في تحليلاته إلى اختصار الجهاز الأيديولوجي في نظام فردي البنية تتحكم فيه بنية مؤسسية (الدولة) والتي تتسم بالثبات الدائم، ولم يحسب حسابا للإيديولوجيا المضادة النابعة من المجتمع المدني، إلا أننا وجدنا في مرتكزات هذه النظرية ضالتنا، وطوعناها وذلك من خلال مقابلة بعض مصطلحاتها بمصطلحات خاصة بدراستنا، كاستبدال الصراع الطبقي /بالصراع الحضاري، والبنية الفوقية /النظام العالمي الجديد، والبنية التحتية فهي كل من يقاوم هذا النظام العالمي الجديد، والسينما بالجهاز الأيديولوجي الذّي يستخدم لإعادة إنتاج علاقة القائمين عليها بالعالم، وفي نفس السياق يمكن مقابلة ايديولوجيا

الحضارة الغربية بأيديولوجيا الحضارة الإسلامية، وفي هذه الحالة سيتم التركيز على وجهة نظر المُهَيمَن عليه لا المُهيمن.

ومنه تؤدي السينما كوسيلة إعلامية دورا أيديولوجيا من خلال حملها لرسائل قادرة على إيجاد نزعات لدى الناس بغية تغيير الواقع من بنيته الأساسية، ولها القدرة كذلك على تحريكهم نحو وجهات معينة، بالإضافة إلى تحفيزهم للحفاظ على البناء الأيديولوجي القائم أو التشويش عليه وتغييره.

فالفيلم السينمائي هنا يحمل أيديولوجيا يعتبرها ألتوسير ALTHUSSER نظاما من التخيلات، الاساطير، الأفكار، التصورات، ... التي تملك وجودا تاريخيا في المجتمع، وهذه التصورات غير مرتبطة بالوعي فغالبا ما تكون عبارة عن صور وأفكار ومفاهيم الافراد من خلال سيرورة غائبة عنهم تماما لأنها غير ملزمة بتزويد الأفراد بمعرفة ذواتهم.

وتجدر الإشارة إلى أن مجتمع الدراسة هنا هو وليد القطاع السينمائي الإيراني الذّي يتبنى أيديولوجيا ثيوقراطية فرضت على السينما الإيرانية صبغة دينيّة بضوابط دينيّة، وجعلت أغلب الأفلام المنتجة خادمة للنظام السياسي الإيراني، بالإضافة إلى ذلك انعكست هذه الأيديولوجيا على تمثلها للمقدّس في العديد من افلامها. بعبارة أخرى لا وجود لفيلم سينمائي إيراني بريء من الإيديولوجيا، فلابّد أن يحمل النّص السينمائي على اختلاف نوعه سواء كان روائيا، أو وثائقيا، أو قصيرا صورة من صور الفكر الذّي يعبر فيه السينمائي عن رؤيته للعالم ويعيد من خلاله إنتاج علاقته مع الإنسان والمجتمع.

2.2.2 نظرية الأفضية الذهنية:

لا تـزال النظريـات التـي تعـالج تحليـل (الخطـاب/ الـنص) فـي تجـدد مسـتمر وتطـور متواصـل، وذلـك لصـعوبة تحليـل الخطـاب الـذّي يتطلـب العديـد مـن الدراسـات للكشـف عـن دلالاتـه، وفـك رمـوزه، وفهـم كنهـه، حيـث تـؤثر كـل دراسـة علـى مـا يليهـا فتتـرك كـل نظريـة بصـمتها فـي رسـم مـنهج لتحليـل (الخطـاب/النص)، ومـن بـين النظريـات الحديثـة التـي عنيـت بهـذا المجـال نظريـة الافضـية الـذهنيMentel Space Theory لصـاحبها اللسـاني العرفـاني (فوكونيـاي) Fauconnier 1984 والتـي مهـد لهـا السـبيل اعمـال اللسـاني نـونبرغ Nunberg سنة 1978 . (زكور و غيلوس، 2019، صفحة 166)

فنظرية الأفضية الذهنية نظرية نفسية عرفانية تنتمي إلى الأنساق اللسانية المفتوحة على المخاطب والمقام، ونشأت هذه النظرية في ظل قصور الأبحاث اللسانية الشكلية في إدراك اليات انتاج المعنى، تتبنى نظرية الافضية الذهنية البحث في الفضاء اللّغوي من حيث هو فضاء ذهني، ويرى فوكونياي Fauconnier أنه من خلال العلاقة الموجودة بين بعض الظواهر اللّغوية والعمليات الذهنية يمكن تفسير آلية اشتغال تلك الظواهر داخل الأبنية اللغوية التي تحتويها. (زكور و غيلوس، 2019، صفحة 167)

والفضـاء الـذهني فـي الحقيقـة لا يعـدو أن يكـون جـزءا مـن العمليـة الإدراكيـة التـي تـتم داخـل الـذهن: " ولـذلك فهـي تطـابق مطابقـة كلّيـة أو جزئيـة حـال الأشـياء فـي الكـون فيكـون التطـابق بـين واحـد مـن عناصـره وواحـد مـن الأشـياء فـي الواقـع، كمـا يكـون بـين خصـائص ذلـك العنصـر فـي الفضـاء الـذهني وخصـائص ذلـك الشـيء فـي الواقـع" وهـذا مـا يمثـل جـل خطاباتنـا التـي يتطـابق فيهـا التصـور الـذهني الـذّي يحصـل داخـل الـدماغ بمـا هـو واقـع فـي العـالم الخـارجي الـذّي نعـيش فيـه، وهـذا لا يمنـع البتـة أن يكـون الفضـاء الـذهني متخـيلا وهـذا مـن قبيـل مـا يحصـل لنـا عنـد قراءتنـا القصـص والحكايـات والروايـات غيـر الواقعيـة وهـي: " أفضـية ذهنيـة قائمـة بـذاتها فـي الـذهن تتأسـس بهـا الحكايـة مضـمونا عرفانيـا متماسـكا متناسـقا منتظمـا" (رمضاني، 2021، الصفحات 133-134)

فأحيانـا نكـون امـام فضـاء ذهنـي لا علاقـة لـه بـالواقع والتجـارب الحياتيـة المعاشـة، أي نكـون امـام فضـاء ذهنـي اسسـه قائمـة علـى عـالم متخيـل كقصـص الخيـال العلمـي، والقصـص

الشعبية والخرافات والأشعار، حيث تنشأ الافضية الذهنية هنا بعيدا عن الواقع وعن حقيقة الأشياء في الكون، فقصة ألف ليلة وليلة مثلا تمنحنا عددا كبيرا من العوالم الخيالية والتي تعتبر أفضية ذهنية قائمة بذاتها في الذهن، تبني بها الحكاية مضمونا عرفانيا متناسقا ومتماسكا ومنتظما.

ونظرية الأفضية الذهنية في الأصل نظرية متولدة عن مفهوم الوظيفة الإحالية ومستندة اليه، «والوظيفة الإحالية هي الوظيفة التي تسمح بإقامة علاقات بين أشياء مختلفة، سواء أكانت هذه العلاقات مندرجة في علم النفس أم في الثقافة أم في التداولية، وقد قدم نونبرغ Nunberg *، بعض الأمثلة عن الوظائف الإحالية من قبيل "نموذج من" ، و"ملك له"، و"جزء من": ...الخ، من حيث أن هذه الأشياء لها وجهان: وجه واقعي، ووجه متصور في الذهن، وهذه الأشياء لها صور متنوعة تنوع مكونات الواقع البشري، كالنصوص اللغوية المنتجة، والمكونات الثقافية والتاريخية والاجتماعية...الخ* (بوشليق، 2019، الصفحات 38-39)

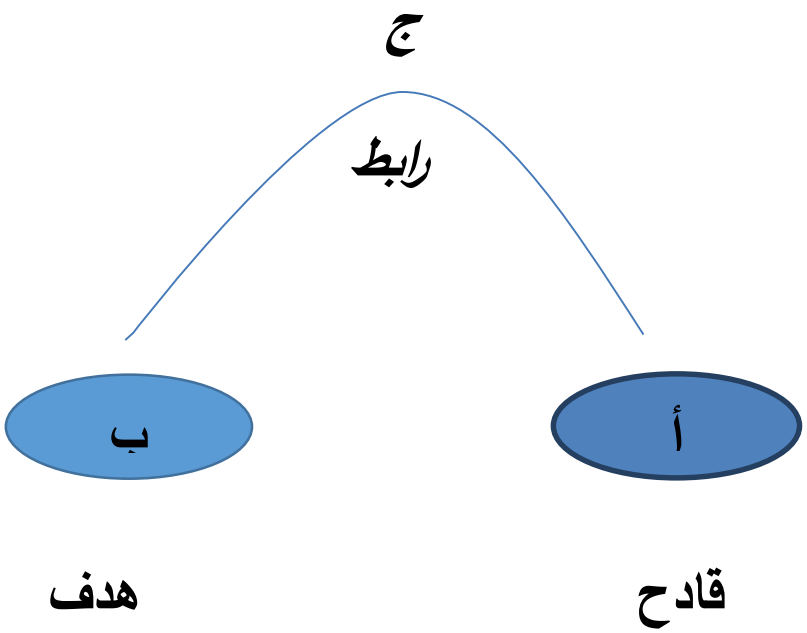
وساهمت هذه النظرية في ظهور مفهوم الوظائف التداولية Fonctions pragmatiques بدل الوظائف النحوية، وظهور المعاني المتعددة والاحتمالية Virtuels بدل المعنى الواحد، ولذلك لكون البنية اللغوية الواحدة تحمل أكثر من معنى يقصده المتكلم ويؤوله المخاطب، وهذا بناءا على المعرفة المشتركة بينهما. (الذويبي، 2016، صفحة 12)

كما يرى فوكونياي Fauconnier كذلك أن الوظيفة التداولية التي يتبناها تسمح بالانتقال من فضاء إلى فضاء آخر، والعملية التي يتم بها الانتقال هي عملية التعيين[1] ***Dénotation*** *، حيث يعرفها كما يلي: «اذا كان هناك العنصران (في المعنى الاعم "أ" و "ب" مترابطين من خلال دالة تداولية ر(ب)=ر(أ) فإن وصف "أ" يمكين ان يفيد في تعيين موافقة "ب" ، وفي ما يصطلح عليه فوكنياي*Fauconnier *فإن "أ" هو قادح و"ب" هو هدف*

[1] سبق البحث في التعيين كوظيفة احالية وتداولية من طرف فلاسفة اللغة، وقد اعتبرها جون سيرل فعلا تداوليا، فعرّف التعيين بأنه: قدرة المتلقي (السامع) على تعيين الشيء بالانطلاق من القاء المتكلم (المخاطب) للعبارة (الرسالة).

و (ر) هو الرابط، ومن ثمة نشأت نظرية الفضاءات الذهنية التي تميزت بمبادئ عامة (جاك و ان، 2010، صفحة 162).

الشكل رقم (1): يمثل رسم توضيحي للعناصر البنائية للفضاء



المصدر: (الذويبي، 2016)

وتعد الدالة التداولية وسيلة لتبين العلاقة بين فضاءين من خلال روابط بينهما، فيقترح فوكونياي Fauconnier مبدأ عاما للدالة التداولية يعود إلى ان "**كل مفهوم يقتضي في تمثيله فضاءين ذهنيين، يكون الواحد منهما اوليا والآخر تابعا له**"، ويتشكل الفضاءان في فضاء قادح وفضاء هدف ومثال ذلك:

1. غادرت عجة "الجانبون" دون تسديد الحساب.
2. جورج صاند على الرف الثالث بدءا من الأسفل.

ففي المثال الأول تعبر عجة الجانبون هي الزبون الذّي طلب اكل عجة الجانبون، أي ان عجة الجانبون هي قادح الإحالة، والزبون هو الهدف، أما في المثال الثاني فيعتبر

فيه جورد صاند دالا على الكتب لا على مؤلفها، أي ان جورج صاند هو القادح والكتب هي الهدف وليس المؤلف.

وحسب المثالين السابقين نرى ان التحليل اللساني قاصر عن تحديد المرجع، لذا وجب اللجوء إلى التحليل التداولي، المتمثل في الإحالة أي ما يعتبر بالتأويل التداولي، فمن المستحيل أن يتم الاكتفاء في تحديد المعنى بالمستوى السطحي فقط، لذا يجب اللجوء إلى الموقف الخطابي الحي، والذّي يتمثل في المخاطب والمخاطب والمقام أي المكان والظروف المحيطة بالخطاب، وبإسقاط هذا الشرح على المثال رقم 1 نجد أن الحادثة وقعت في المطعم حيث يجهل في اغلب الأحيان النادل أسماء الزبائن، فيقول كناية "غادر طبق الأرز دون تسديد الحساب"، وتبعا لمقام الخطاب وظروفه يظهر لنا ان طبق الأرز يحيل إلى الزبون الذّي طلبه، وهذا دليل لغوي على من ترك تسديد الحساب. (بوشليق، 2019، صفحة 39)

للتوضيح أكثر يمكن تقديم المثال التالي:

الجدول رقم (1): مثال توضيحي لعناصر البناء الفضائي

الآية	الفضاء القادح	الفضاء الهدف	الرابط
﴿هو الذّي يتوفاكم بالليل ويعلم ما جرحتم بالنّهار﴾ سورة الانعام الآية 60	يتوفاكم جرحتم	النوم الأعمال	زمن الليل زمن النهار

مصدر الجدول (عمارة، 2021، صفحة 85)

وعطفا على ما سبق يمكن تحديد مبادئ النظرية كما يلي:

- **مبدأ الاهتداء:** ويستدل عليه في التعريف التالي: « *يمكن لعبارة تسمى أو تصف وحدة معلومة من مجال ما إن تجري على وحدة أخرى من مجال آخر، تسمى الوحدة الأولى قادحا وتسمى الثانية هدفا وعملية الإحالة اهتداء...*» (جاك و ان، 2010، صفحة 171)، حيث تتميز الأبنية

اللغوية بالمرونة والتحرك واحتمالية الدلالة، أي أنها لا تفهم بشكل مباشر بل يُهتدى إليها عن طريق مجموعة من القرائن الذهنية العرفانية والمقامية والتركيبية. (الذويبي، 2016، صفحة 18)،

- *تعتبر اللّغة واستعمالها بناء ذهنيا لفضاءات وعناصر وأدوار وعلاقات بين فضاءات، وقوام التواصل حسب وجهة النظر نفسها يتمثل في بناء فضاءات متشابهة او متماثلة... فتسعى إلى دراسة كيفيات بناء الفضاءات والعلاقات بينها* (عمارة، 2021، صفحة 79)
- *لا يعتد فيها بالعلاقات بين الكلمات والعالم، وانما منتهى ما يعنى به هو العلاقة بين الكلمات والبناءات الذهنية constructions mentales التي ينشئها المتكلم والمخاطب* (جاك و ان، 2010، صفحة 162)

وبناءا على ما سبق يمكن ان نخلص إلى ما يلي:

- أكدّ فوكونيي Fauconnier في وضعه لنظرية الأفضية الذهنية على أن فهم المعنى المقصود لا يعتمد على البناء الشكلي فقط للغة، بل يحتاج إلى معرفة السياق وظروف انتاج الخطاب.
- يعتبر فوكونيي Fauconnier أن المرسل كمنتج للبنية اللغوية يقوم بنقل مخاطبه بين فضاءات ذهنية مترابطة منطقيا تسهل عليه فهم البنية والاهتداء إلى الدلالة المقصودة.
- قدم الباحث العرفان مجموعة من الآليات التي يعتمد عليها في الإحالة للمعنى، وذلك عن طريق ما اصطلح عليه بمبد. الاهتداء، حيث يعتمد هذا الأخير على عنصري القادح والهدف واللذان تتوسطهما وتربط بينهما عملية الإحالة (الاهتداء)

✓ **علاقة نظرية الافضية الذهنية بالدراسة الحالية:**

ما دامت نظرية الأفضية الذهنية تشمل مجالات عديدة تتنوع فيها اشكال التعبير وجميعها قائم على اليات عرفانية، فيمكن تناول الكثير من الفنون والانشطة البشرية العادية في اطارها، ويعد الخطاب السينمائي واحدا من هذه الفنون التي يتم فيها الاعتماد على لغة سينمائية تنطلق من بناء ذهني وتحيل إلى بناء ذهني اخر أي ان الفيلم يقوم بخلق فضاء ذهني له مرجعه وقوامه التواصل بين مرسل ومتلقي، حيث ينتج الأول خطابا سينمائيا مبنيا على تصورات ذهنية، فتترجم هذه التصورات في شكل لغة سينمائية، يؤولها المتلقي ويصل إلى دلالتها بناءا على اشتراكه مع المرسل في اللّغة وتراكيبها وثقافتها، حيث يساعد التأويل على الوصول إلى المعنى المقصود من خلال الاعتماد على مبدأ الاهتداء.

أي أن الغاية من توظيف نظرية الأفضية الذهنية في دراستنا هو تفسير كيفية بناء صورة المقدس وتأويلها من خلال كشف البنية اللغوية السينمائية المنجزة ضمن فضاء ذهني أول (الصورة الذهنية لدى المرسل) وتستهدف فضاء ذهني ثان (الصورة النمطية لدى المتلقي)، بالإضافة إلى معرفة آلية ربط الفضاء الذهني لدى صانع الفيلم بالفضاء التأويلي لدى المتلقي إستنادا على السياق وعلى الفضاء الأصلي وهو المرجع أو النصوص الدينية التي وردت فيها قصة النبي محمد ﷺ، وذلك لن يتحقق إلا عن طريق استخراج الوظائف التداولية والإحالية من اللغة السينمائية.

الفصل الثالث: الإجراءات المنهجية

1.3 منهج الدراسة

2.3 مجتمع الدراسة وعينتها

3.3 مجالات الدراسة

1.3 منهج الدراسة:

عُرفت الدراسات السينمائية والبحوث المختصة في النقد السينمائي- باعتبارها رافدا من روافد العلوم الاجتماعية والإعلامية- عددا كبيرا من المناهج منها السيميولوجيا وتحليل المحتوى، ولكنها كانت مناهجا مستعارة من علوم اخرى أو غير مطوّرة، أو انها لم تصمّم خصيصا للفيلم السينمائي، كما ان بعضها لم يرق أبدا إلى مستوى "المنهج" باعتبارها أدوات أو وسائل فقط (بوشحيط، 2016، صفحة 87)، وهذا حتم على العديد من المحللين للأفلام السينمائية المزج بين أكثر من منهج مستعار من علوم أخرى بغية الاقتراب من تحقيق الأهداف، ويساعدها في الوصول إلى إجابات محددة عن تساؤلاتها المطروحة، وذلك من خلال الالتزام بتطبيق مجموعة من الاجراءات والخطوات العلمية، مع تجنب الاخلال أي واحدة منها كي نصل الباحث إلى نتائج موضوعية وبأقل الاخطاء.

ومهما تفرعت المناهج وتعددت الطرق في تحليل الخطابات السيينمائية، إلاّ أن تكاملها واتحادها حقيقة راسخة، والأمر يتعلق هنا بما يسميه "**دومينيك شاطو**" بـ "**النقد المتداخل المناهج**" الذّي يسعى إلى إنتاج تركيب نشط بين الشرط العقلاني واشتراطات الاستمتاع، وهي معادلة قد تبدو صعبة المعالجة؛ لكن الاجتهاد يحتم إظهار حزمة من خصائص العمل السينمائي التي تكثف ما يصفه "**دومنيك بيرطي**" بـ "**العقلانية الجمالية**" التي تفرض في النقد الكشف عن معانيها، و مفرداتها وصورها بطرق معقولة من اجل تأسيس حكم قادر على خلق ما يلزم من التفاعل مع الآخر مهما كانت مكانة هذا الآخر المفترض (افاية، 2019، صفحة 113).

وباعتبار الدراسة التي بين أيدينا دراسة نقدية سينمائية؛ فقد تحتم على الباحثة عدم الاكتفاء بمنهج واحد، ومنه اللجوء الى تبني تحليل موضوعي متعدد المرجعيات سيمكنها من استخراج الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السينمائي الايراني، حيث تم الاعتماد على **المنهج السيميولوجي السردي والمنهج التداولي** واللذان ينتميان إلى المناهج النقدية النصانية.

1.1.3 المنهج التداولي وأسباب استخدامه:

ليس للتداولية حدود واضحة لأنها مجال جديد وغزير ومتشعب المعارف، فهي لم تكتف بعلم واحد، بل اعتمدت في وجودها على مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية، قبل ان ترسم لنفسها اطارا خاصا بها يتمثل في مجال استخدام اللغة في سياقها، فالسيرورة التاريخية لظهور التداولية قد نظر اليها من عدة اتجاهات (اميرة، 2021، صفحة 170).

وتعد التداولية إحدى المقولات السيميائية المهمة، بسبب امتلاكها لجملة من الطروحات والقوانين التي تؤمن عمل هذه الطروحات في النصوص الابداعية عموما والأفلام السينمائية على وجه الخصوص، فالتداولية من الدراسات النقدية المعاصرة، قد انبثقت من علوم اللسانيات، ترتبط التداولية بطروحات (ريتشارد سندرس بيرس) ***Charles Sanders Peirce*** *، ثم تطورت ونهضت على يد (تشارلز موريس* **Charles W. Morris** *)، الذّي وضع الكثير من التصورات التنفيذية لطروحات التداولية وعلاقتها بعلم السيميولوجيا، فقد عمل موريس على فك الاشتباك التداخل المعرفي لطروحات السيميولوجيا، حينما ميّز بين ثلاثة فروع من علم السيميولوجيا والتي هي على النحو الآتي:*

1. **المحور الاول (التركيب أو النحو) sinactik:** ويعني دراسة العلاقات الشكلية بين العلامات، "يمكن النظر للمحور التركيبي في الفن السينمائي من خلال التعامل الدقيق مع قوانين التصوير أو المونتاج، فبناء مشهد سينمائي لا بد ان يقوم على جملة من القاعد التركيبية، أي ان هناك مجموعة من اللقطات والتي تمثل " وحدة مونتاج صغرى، وحدة تكوين اساسية في القصة السينمائية" (حسين، تداولية العلامة في بنائية الصورة، 2018، صفحة 415)

ويتحتم علينا التعامل تركيبيا مع عملية ترصيف اللقطات في سياق معين من أجل اخراج المشهد السينمائي، بالإضافة إلى ان الفن السينمائي يعتمد على توظيف الكثير من الأشكال الفنية في بنائيته، وهو ما ينتج عنه خلق علاقة تركيبية داخل فضاء الصورة السينمائية، بمعنى اخر تجمع اللغة السينمائية بين الرسائل اللفظية والرسائل الموسيقية، كما تحمل سيلا من الارتباطات اللانصية التي تربطه بمجموعة

بالغة التنوع من بنى المعاني. (حسين، تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية –قائمة شالندر أنموذجا–، 2018، صفحة 415)

2. **المحور الثاني (الدلالة) semantic:** ويعنى بها دراسة علاقة العلامات بالأشياء. وقد اسفرت الكثير من البحوث لعدد من المنظرين على رأسهم **(هيلمسليف Louis Hjelmslev Trolle ، رولان بارث Roland Barthes)** عن وجود طبقات للمعنى يمكن تحديدها فيما يلي: (حسين، تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية –قائمة شالندر أنموذجا–، 2018، صفحة 415)

- **الطبقة الاولى وهي الدلالة التعيينية:** توجد على هذا المستوى اشارة تآلف من دال ومدلول. وتختص هذه الطبقة بقراءة ظاهر النّص والمعنى المباشر منه.
- **الطبقة الثانية هي الدلالة التضمينية:** التي تستخدم الاشارة الضمنية (دال ومدلول) كدال لها، تضيف اليها مدلولا اخر. فدورها الوصول إلى المعنى المضمر داخله.

اضيف الرسم الخاص بدال مدلول

3.المحور الثالث: التداولية: pragmatic:

يعتبر هذا المحور الأكثر حداثة من المحورين السابقين ويعنى بها دراسة علاقة العلامات بمستعمليها ومؤوليها. إذا كان محور التركيب يهتم بدراسة العلاقات والقواعد التركيبية للنص السينمائي الإبداعي، ومحور الدلالة يدرس السياق العلاماتي من خلال دراسة العلاقة ما بين العلامة ما قبلها وما بعدها، فإن المحور التداولي يعنى بـ "دراسة المعنى التواصلي، أو معنى المرسل في كيفية قدرته على إفهام المرسل اليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله" أي أن التداولية علاقة اللغة بمستعملها ومؤولها، لذا كانت العديد من الدراسات التي تناولت اللغة قد اهتمت بالتداولية، كونها الحاضن الأكبر للتعامل مع تفاصيل اللغة سواء القولية أو الصورية (حسين، تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية –قائمة شالندر أنموذجا–، 2018، صفحة 416)

- ✓ **مجالات البحث التداولي:**

أ. نظرية أفعال الكلام:

تنطلق هذه النظرية من مسلمة مفادها أن الأقوال الصادرة عن المتكلمين، ضمن وضعيات محددة، تتحول إلى أفعال ذات أبعاد اجتماعية.وترجع هذه النظرية في أول عهدها إلى الفلاسفة التحليليين الإنجليز أمثال أوستين (Austin) وتلميذه سيرل John Searle اللذان بينا أن اللغة ليست بنى ودلالات فقط، بل هي أيضا أفعال كلامية ينجزها المتكلم ليؤدي بها أغراضا، فهو عمل يطمح المتكلم من خلاله إلى إحداث تغيير معين في سلوك المخاطب بالفعل أو بالكلام، تقول أوركيوني في هذا الإطار: "أن الكلام هو بدون شك، تبادل للمعلومات، ولكنه أيضا انجاز لأفعال مسيرة وفق مجموعة من القواعد (بعضها كلية، حسب هابرماس (Habermas) من شأنها تغيير وضعية المتلقي وتغيير منظومة معتقداته أو وضعه السلوكي، وينجز عن ذلك أن فهم الكلام وإدراكه يعني تشخيص مضمونه الإخباري وتحديد غرضه التداولي، أي قيمته وقوته الإنجازي. ويتكون الفعل الكلامي حسب أوستين Austin من:

فعل لغوي acte locutoire لا تدخن

فعل انجازي: acte illocutoire وهو النهي في المثال السابق

الفعل التأثيري acte perlocutoire : ويتمثل في رد فعل المخاطب بالاستجابة أو الرفض.

وقد وسع نظرية سيرل John Searle نظرية أفعال الكلام، فأوضح لكل فعل شروط إنجازه، ووضع مجموعة من القواعد تتحول بها الأفعال الكلامية المباشرة إلى أفعال غير المباشرة إضافة إلى هذه التقسيمات الثلاثة، هناك أخيرا، مجموعة من التحليلات اللغوية تندرج ضمن الدراسات التداولية وتهتم بالخطاب بصفته نصا تحدده قواعد معينة سواء أكنا نهتم بالمحادثة أو بالمحاجة أو بالنصوص بمختلف انواعها. (بلخير، 2001، صفحة 105،106)

ب. نظرية الحجاج:

يتحدد الجانب الإجرائي للتداولية المدمجة في معالجة جملة من المسائل المتعلقة باستعمال اللغة والتي يعد الحجاج واحدا من المرتكزات التي تتأسس عليها حيث تهدف نظريتها في الحجاج إلى الاهتمام" بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوفر عليه المتكلم، وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما، تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية، ثم انها تنطلق من الفكرة الشائعة التي مؤداها: (اننا نتكلم بقصد التأثير)، كما تريد هذه النظرية ان تبين ان اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية (Intrinsèque) وظيفة حجاجية، وبعبارة أخرى، هناك مؤشرات عديدة لهذه الوظيفة في بنية الأقوال نفسها" (بلخيري، 2017، صفحة 118)

يعود الاهتمام بالحجاج إلى سياق الاهتمام بالتطبيقات التداولية للغة خاصة في جانبها المتعلق بالإقناع والتأثير، وتعنى الدراسات الحجاجية باستراتيجية الخطاب الهادف الاستمالة، وذلك بغية احداث تأثير في المخاطب بالوسائل اللسانية والمقومات السياقية التي تجتمع لدى المتكلم أثناء القول، من اجل توجيه خطابه والوصول إلى بعض الأهداف الحجاجية. (مخلوفي، العملية الحجاجية بين البلاغة والفلسفة، 2014، صفحة 73).

ويقصد بالحجاج في اللغة: أنه فعل قول يتنزل ضمن سياق جدالي يجمع بين طرفين فأكثر، ويتقصد افحام الخصم واقناع المتلقي، فالحجاج عمل لغوي برهاني يندرج ضمن فضاءات التعبير عن الذات والحوار مع الغير، ويتيح المجال للتباري بالأفكار والأراء، ويقتضي من المتكلّم لزوم نهج في الإجابة ونظام في التفكير، ورصف الحجج، على نحو يضمن الفهم، ويحقق الإفهام، ويستميل القلوب على السّواء، "فالحجاج هو فن الإقناع (الجمعاوي، 2013، صفحة 8)

كما يرى فيليب بروتون Berton ان "المحاججة هي وسيلة لتقاسم رأي مع الغير وهي بعيدة عن ممارسات العنف الإقناعي مثلما تبتعد عن أساليب التضليل وحتى البرهان العملي، انها تمثل نوعا خاصا يدخل في إطار عائلة الأفعال الإنسانية التي هدفها الإقناع اليقيني" (برقان، الخطاب الحجاجي والاتصال: مقاربة تداولية، 2005) عن 7، وهي كذلك مسعى يباشر شخص أو جماعة من خلاله إلى جلب المتلقي إلى التكيف مع وضعية عن طريق

الرجوع إلى مقدمات أو استخدام حجج تستهدف الصدق (برقان، الخطاب الحجاجي والاتصال: مقاربة تداولية، 2005)

وهكذا يبدو لنا ان الحجاج فعل لغوي تواصلي، يتركب من متتاليات قولية، وحجج ينتقيها المرسل ويرتبها على نحو خاص، يريد بها التأثير على المتلقي واقناعه بأطروحة معينة، مما قد يدفع المتلقي إلى تقبل راي معين في اطار ما يسمى بعمل المحاججة، والذّي يستلزم حسن تصريف العبارة، والدقة في اختيار الحجج وعرضها، والبراعة في الانتصار للأطروحة المدافع عنها، والتفنن في توظيف التقنيات اللغوية والاستراتيجيات التواصلية في كسب ثقة المتقبل وتأييده في دحض الأطروحة النقيضة (الجمعاوي، 2013، صفحة 9).

✓ **الحجاج كممارسة اتصالية:**

يتم استخدام الحجاج في الكثير من المجالات القائمة على التسويق للأفكار أو السلع من خلال إقناع المتلقي بوجهة نظر المرسل ومثال ذلك استخدام رجال السياسة لمختلف الأساليب الإقناعية لحث المواطنين على تبني برامجهم الإنتخابية، أو ما يقوم به المحامي أثناء مرافعته من تقديم أدله وبراهين للتأثير على حكم القاضي وتبرئة موكله، كما يمكن استخراج الحجاج من الخطاب الاشهاري الذّي يستهدف استمالة الزبائن ودفعهم لاقتناء منتج معين.. وهنا دخلت المحاججة **argumentation** ميدان اللسانيات التداولية Pragmatique Linguistique التي تعنى بالقيمة الإنشائية للغة، أي قدرة الكلام على التأثير على الغير. (برقان ، 2005).

اذن فالهدف من استخدام الخطاب الحاجي هو التأثير على أراء وسلوكيات المخاطب، وذلك عن طريق جعل أي قول مدعم صالحا أو مقبولا (النتيجة) وذلك بمختلف الوسائل، بالنظر لقول آخر (الحجة، المعطاة، الأسباب) وهذا ما يسمى بالبنية الحجاجية Structure argumentative (برقان ، 2005)

- **تعريف الاتصال الحجاجي: Communication argumentative:**

ويقصد به الاتصال الذّي يسعى إلى إقناع المتلقي بأهميّة وصحة رسالة المرسل، وذلك بالاعتماد على حجج واضحة تضمن هذا الغرض، ويكمن الفرق بين هذا النوع من الاتصال وبين بقية الأنواع الأخرى في الوسائل المعتمدة والاهداف المسطرة، حيث يتجاوز النوع الأول مرحلة نقل المعلومات وتبادل وأراء الأفكار بين المرسل والمرسل إليه إلى مرحلة الإقناع بأسلوب المحاججة (برقان، الخطاب الحجاجي والاتصال: مقاربة تداولية، 2005)

- **عناصر العملية الحجاجية أو المحاججة:**

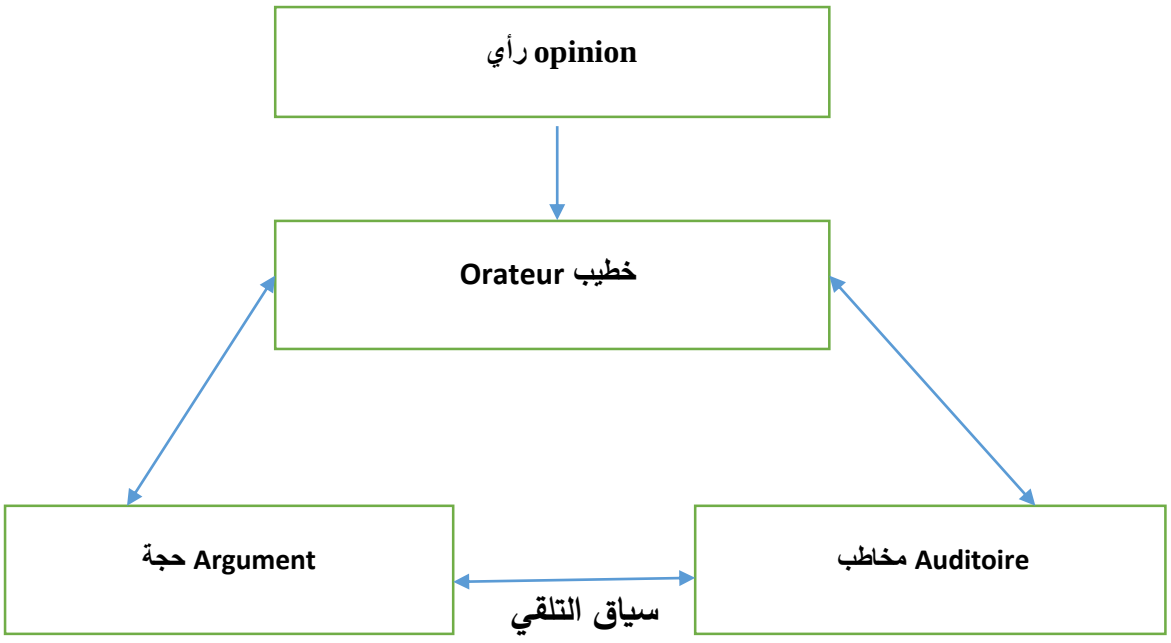
للاتصال الحجاجي نفس عناصر العملية الاتصالية لأنه حيث يؤكد ***أوليرون Oléron*** *انه من خلال المحاججة يتم نقل عناصر معينة غرضها خلق أو توكيد قناعات وترتيبات وهذا للتصرف في المواقف... وتشمل هذه العناصر معلومات لكنها خاضعة لقصدية الإقناع وليس لإثراء معارف المتلقي* (برقان، الخطاب الحجاجي والاتصال: مقاربة تداولية، 2005) ، بعبارة أخرى لا يمكن وضع عناصر العملية الاتصالية في حالة الاتصال الحجاجي في الإطار الكلاسيكي لمخطط الاتصال العادي، لأن نقل المعلومة عبر وسيلة معينة ليس له نفس الطبيعة اثناء تشكيل رأي ونقله إلى المتلقي لذا وجب تصميم مخطط اتصال يناسب وضع المحاججة (برقان، الخطاب الحجاجي والاتصال: مقاربة تداولية، 2005)

ينتقد فيليب بريتون في كتابه الحجاج والتواصل L'argumentation dans la communication المخطط التواصلي التقليدي (المرسل-الرسالة -المرسل اليه)، فإذا كان هذا المخطط يؤذي غرضه في حالة العملية التواصلية، فانه يبقى مع ذلك في العملية الحاججية ناقصا، فالفرق يكمن -في نظره- في كون العملية الأولى تعتمد على توصيل الأخبار، في حين تعتمد العملية الثانية على مطالبة الغير مشاركتنا الراي بتجاوز عملية الإبلاغ والنقل إلى التأثير والتبليغ، ففي حين تكون المعلومة يقينية (كما في الحالة الأولى)، فان الرأي يبقى احتماليا (كما في الحالة الثانية)، وينظر إليه من وجهات نظر متعددة، لذلك حاول اقتراح مخطط آخر هو ما يسميه بالمثلث الحجاجي Le traiangle argumentatif، حيث يكون فيه المرسل "عارضا"، والمرسل اليه "معروضا عليه"، استبدال الرسالة بـ "الرأي"

الذّي يحتاج في حالة عرضه على الغير إلى دعم يكون بحجج قابلة للدحض. (مكلي، 2009، صفحة 407)، وتتمثل عناصر المحاججة فيما يلي:

- **المرسل (الخطيب/المحاجج):** وهو الذّي يخاطب ويحاجج ولا تقتصر وظيفته هنا على توجيه الكلام وإفهامه فحسب بل تتحوّل إلى وظيفة تأثيرية يمكن حصرها في مقصدين وهما قصدية الادعاء وقصدية الاعتراض.
- **رأي الخطيب:** هو موقفه من الأطروحة التي يدافع عنها أو الاطروحة التي يود دحضها.
- **الحجة:** هي الآليات المستخدمة والتي يلتزم المجاجج باستخدامها لدعم رأيه وموقفه من الاطروحة، والتي تمكنه من اقناع المتلقي والتأثير عليه.
- **المخاطب:** وهو الطرف المستهدف بالعملية الحجاجية والذّي يسعى الخطيب لإقناعه بالراي المقترح وقد يكون المخاطب شخصا او جمهورا او مجموع جماهير.
- **سياق التلقي (المقام):** وهو تلك الظروف المرتبطة بالقضية المحاجج عليها، بالإضافة إلى والقيم التي يشترك فيها المرسل والمتلقي والتي تساعد في فك شفرات الرسالة.

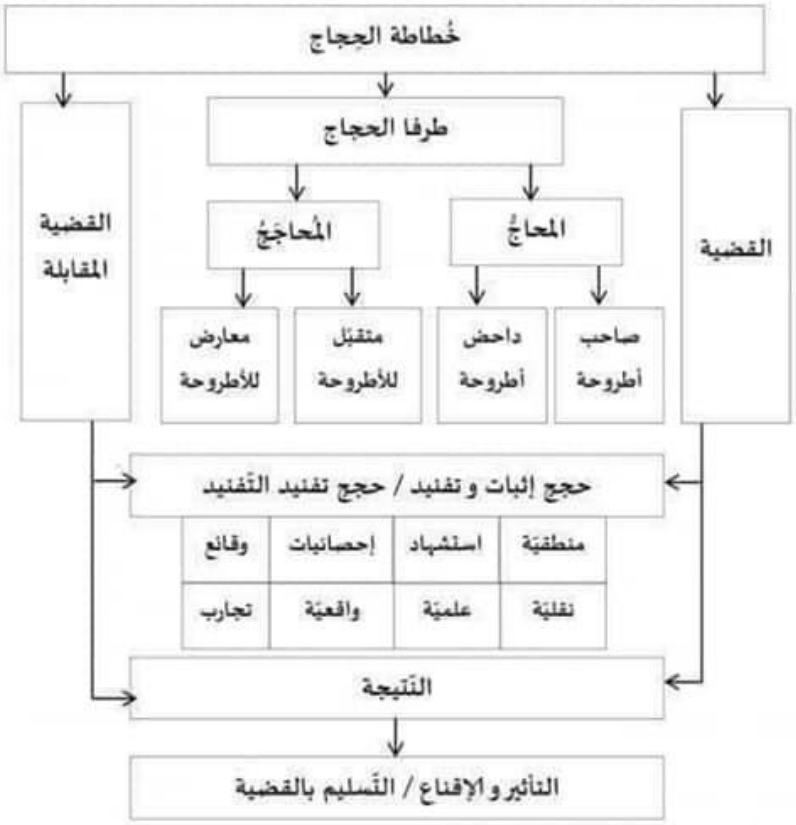
الشكل رقم (2) يمثل: المثلث الحجاجي عند بروتون Bréton



المصدر: مقتبس من (مكلي، 2009)

الشكل رقم (2): يمثل خطاطة النص الحجاجي

خُطاطة النّص الحجاجي :



المصدر : الانترنت

✓ **انواع الحجج:**

قدم الباحثون تصنيفات عديدة من الحجج نذكر منها:

- **الحجـــج المتســـاندة:** والتـــي تعـــزز النتيجـــة وتـــدعمها، كقولنـــا: هـــذه اللجنـــة العلميـــة اختصاصـــية، أعضـــاؤها مصـــنفون ويمتلكـــون خبـــرة كبيـــرة، وســـجلا علميـــا رائعـــا، اذن يشرفني مناقشتهم لأطروحتي. (احمد فياض، 2017-2018، صفحة 34)
- **حجـــج المتعانـــدة:** تكـــون الحجتـــين متعانـــدتين إذا ســـيقتا لتعزيـــز نتيجتـــين متعارضـــتين مثل: هذا الطقم جميل لكن سعره باهض (هنا النتيجة مضمرة وهي ألا يتم شراؤه)

ويوجد تصنيف آخر للحجج وهو:

- **الحجـة التقويميـة:** هنـا يأخـذ المرسـل بعـين الاعتبـار أن المتلقـي قـد يعـارض الحجـة ويرفضها، فيستبق الأمور ويقطع عيه الطريق بتفنيد ذلك ضمنيا او ظاهريا.
- **الحجـة التوجيهيـة:** *وضـابطها إقامـة الـدليل علـى الـدعوى بنـاءا علـى فعـل التوجيـه الـذّي يسـتدل بـه المسـتدل، مـع ان التوجيـه المقصـود هنـا هـو توصـيل المسـتدل لحجتـه، فهـو مـن هـذه الجهـة ينشـغل بأقوالـه مـن حيـث القائهـا، ولا ينشـغل بهـا مـن حيـث تلقيهـا مـن طـرف المتلقـي ورده عليهـا، فهـو يـولي أقصـى عنايتـه لمقاصـده وأفعاله.* (مثنى صادق، 2015، صفحة 43)

وبالنسبة لبرلمان فالحجج تصنف إلى:

- **حجج التعدية والاشتمال** :L arguments de transivité

التعدية خاصـية شكلية تنتج لنا إثبات العلاقة الموجودة بين أ وب من ناحية وبين ب و ج من ناحية أخرى، ومن ثم العلاقة بين أ و ج، وعلاقات التعدي التي توجد في خاصية التعدية هي علاقات التساوي egalité والتفوق supériorité والتضمنinclusion (بن بناجي، 2019، صفحة 483)

ومن امثلة ذلك قولنا: عدو صديقي عدوي فهي علاقة تعدية وفي نفس الوقت تتضمن inclus dansn : علاقة مفادها أن: صـديق عدوي عدوي، لكن هذه الحجج غير صـادقة على الدوام فليس بالضـرورة ان يكون صـديق عدوي او العكس، ويمكن أن نشـرح هده العلاقة كما يلي:

أ = ب و ب= ج إذن أ= ج أو: أ≠ ب و ب≠ ج إذن أ≠ ج

أو: أ ينتمي ب وب ينتمي ج اذن أ ينتمي ج.

- **حجج السلطة :Argument d'autorité**

ترتبط حجة السـلطة بهيبة المتكلم ونفوذه وسـطوته، وتتباين السـلطة وتتعدد فتارة تتمثل في قوانين الفيزياء، او العقيدة، العادات، التقاليد الأعراف، الكتب المقدسـة، وتارة تكون مسـتمدة من مكانة شـخص معين في المجتمع (وزير مثلا) فتكون السـلطة هنا معترفا بها لدى السامعين. (بن بناجي، 2019، صفحة 484)

والسلطة هنا تمنح المحاجج مصداقية وقيمة لما يقدمه من اطروحات، وتسهل قبول المتلقي، وبالرغم من ذلك فإن هذا النوع من الحجج لا يأت مستقلا أي أنه يستعين بعناصر حجاجية أخرى فعلى سبيل المثال إذا ما أراد أحدهم اقناع المرأة بوجوب ارتداء الحجاب تحدث عن افضاله (حجة أولى) واستعان بأحاديث وآيات قرآنيه لذلك (حجة ثانية داعمة للخطاب.) وبإمكان المتلقي رد الحجة ومناقشتها إلا إذا كانت مستمد بقوة مقدسة كالكتب المقدسة مثلا وأن يكون هنالك إيمان من الطرفين بهذه الحجة.

- **الرابط الرمزي (الاتصال الرمزي):La liaison symbolique**

من المعروف أن للرمز قوة تأثيرية في الذّين يؤمنون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه كدلالة الصليب في نسبته للمسيحية، والحمامة وغصن الزيتون كرمز للسلام، أي ان هذا الرابط الرمزي مرهون بالبيئة الثقافية والاجتماعية والدينية لطرفي الاتصال أو لطرفي الحجاج، حيث يثير الرمز في الطرفين مشاعر وأحاسيس مشتركة بينهما، أي أنه لا يؤثر في المتلقي إلا إذا كان يتفق مع المرسل عن علاقة الرامز بالمرموز له وهذا ما يسميه بيرلمان بعلاقة مشاركةRapport de motivation ، فهو غير صالح لمخاطبة جمهور عام أو متباين الخصائص كما ان هذا الرابط ذو بنية لاعقلانية (نظرا لتأثيره على المشاعر) مثلا إحراق علم إسرائيل في بلد عربي ما. (أمقران، 2018، الصفحات 229-230)

- **حجة المثل:L'exemple**

ويستخدم المثل في الحالات التي لا توجد فيها عادة مقدمات، وهو يتيح المرور من حالة خاصة إلى حالة خاصة أيضا، وقد يقود المثل وتواتره إلى تأسيس قاعدة عامة ووظيفة المثل هو دعم قضية ما وتقويتها، حيث تكون هذه القضية محل خلاف بين المحاجج والمتلقي، فيتم الاستعانة بالمثل لترسيخ قاعدة خاصة في ذهن المتلقي، والذّي تكون لدية خلفية مسبقة حول هذا المثل. (أمقران، 2018، صفحة 230)

- **حجة الشاهد :L'illustration** ويقال أيضا الاستشهاد والبيّنة، إذا كانت الغاية من المثل تأسيس القاعدة فان الاستشهاد هدفه تقوية درجة التصديق بقاعدة ما معلومة وذلك بتقديم حالات خاصة توضح القول ذا الطابع العام، وتقوي حضور هذا القول في الذهن، وعلى هذا فإن الاستشهاد يؤتى به للتوضيح rendre clair في حين أن

المثل يؤتى به للبرهنة ولتأسيس القاعدة وعلى العموم فان المثل يكون عادة سابقا للقاعدة في حين يكون الاستشهاد لاحقا قصد تقوية حضور الحجة وقصد جعل القاعدة المجردة حسيّة وملموسة. (صولة، 2011، صفحة 55)

✓ **أسباب اختيار المنهج التداولي:**

بما أن التداولية تتجاوز محددات التركيب والدلالة وتصل إلى معرفة نيّة المتكلم والتّي تعتمد أساسا على الافتراض والقصدية، فان حاجتنا إلى المنهج التداولي في هذه الدراسة تأتي من كونه الأقدر على كشف عن الأبعاد النفعية التي يسعى إلى بلوغها صناع الفيلم، فغاية الفيلم هو الإقناع بشتى أنواعه سواء الأيديولوجي والذّي يقوم في بعض الأفلام على الوهم والخديعة والتضليل، او الجمالي والذّي ينعكس في الصورة السينمائية المعروضة امام المشاهد، حيث تعد هذه الاخيرة ضربا من ضروب الحجاج، لأنها ذات مخزون دلالي، يتم التلاعب فيه بالعلامات وفق إرادة المرسل وإيديولوجيته.

المنهج التداولي يدرس النصوص الفيلمية بوصفها خطابات تواصلية، لا يمكن أن تتحرر من قيود السياق الذّي انجزت ضمنه، أي لا يمكن فصل هذه النصوص عن ظرف إنتاجها المرتبطة بالمتلقي والمرسل والمقام والجمهور والموضوع والغرض أي البحث عن العلاقات التفاعلية بين النّص السينمائي ومنتجه من جهة، وبينه وبين متلقيه من جهة أخرى، مع مراعاة العناصر المقامية المؤثرة في هذه العلاقات.

ومما سبق نجد أن المنهج التداولي سيمكننا من استخراج الحجج الإيديولوجية المتضمنة في الأفلام المحللة من خلال استحضار السياق الدّيني والتاريخي والحضاري للعينة المدروسة، وتفكيك مكوناتها الداخلية وإبراز جمالياتها البصرية...مع محاورة أسئلة الأفلام وكشف أسرارها وانتزاعه من حالة الغموض عن طريق مساءلة العوامل الثقافية النفسية التي أدّت إلى إنتاجها، وهذا لن يتأتى إلاّ بالتنقيب على الحجج الإيديولوجية والاجابة عن التساؤلات التالية:

- من يتكلم (الخطيب/صانع الفيلم ومنتجه/المحاجج)
- ومع من يتكلم (المخاطب/الجمهور المستهدف/ المحاجج)؟
- ما الذّي يقوله بالضبط حينما يتكلم (الخطاب الحجاجي/ ما الذّي تم سرده)؟

- وكيف يتكلم عن شيء ويقصد شيئا اخر تماما؟ (ماهي آليات السرد السينمائي)؟
- ولماذا يتكلم المتكلم على هذا النحو؟ لماذا جاء السرد الفيلمي على هذا النحو؟
- كيف يمكن ان يخالف كلامنا مقاصدنا؟ أي كيف تتضمن الفيلم مقاصد ضمنية؟

2.1.3 المنهج السردي وأسباب اختياره:

لم يعرف الخطاب السردي أي دراسة جدية ولم تظهر إرهاصاته الأولى إلاّ مع بداية القرن 20 وتحديدا مع أعمال الباحث الروسي فلاديمير بروب ،Vladimir Iakovlevitch Propp الذّي قام بمساءلة النص السردي وتعريض الحكاية الخرافية إلى الدراسة من خلال بنيتها الشكلية من أجل الكشف عن الخصائص الفنية التي ميزت الخطاب السردي عن غيره من الخطابات. (حشلافي و بديرينة، 2015، صفحة 75)

وتعتبر دراسته الشهيرة " مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928 علامة فارقة في تاريخ السيميائيات السردية، فمن خلال هذه الدراسة استطاع تحديد العناصر المشتركة التي اعتمد عليها المتون الحكائية للحكايات الخرافية التي أخضعها للدراسة.[1]

انتقد كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss الوظائف التي حددها بروب في حد ذاتها معتبرا انها عبارة عن ثنائيات يمكن تقليص عددها، فكل زوج منها يمثل وظيفة واحدة، لذلك كان اهتمام غريماس Algirdas Julien Greimas حين مراجعته لأعمال بروب قصد التوسيع والإفادة، ...ولهذا يعتبر مشروع غريماس Greimas مشروع تحر يتجاوز حدود الظاهر البسيط ليستنطق الباطن المركب وما تعتوره من دلالات. (حشلافي و بديرينة، 2015، صفحة 77)

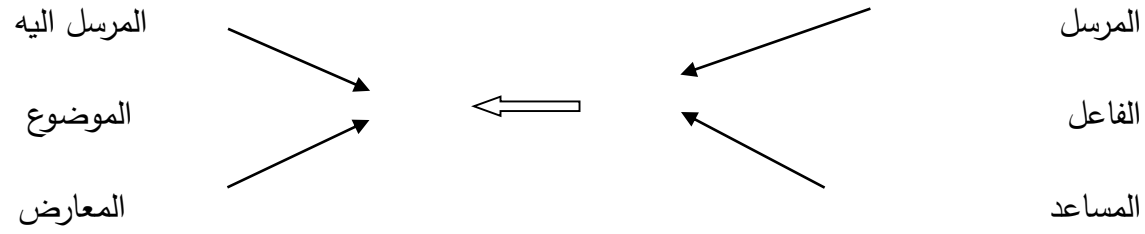
ويمكن حصر مجمل اسهامات كريماس *Algirdas Julien Greima* السيميائية في أنموذجين: الأوّل نموذجه في البنية العاملية، والثاني في المربع السيميائي الذّي عرف باسمه، على الرغم من جهوده فيهما جاءت تتويجا لجهود سابقة له استوعبها وصاغها وعرضها على شكل خطاطات، تمثل اليوم أداة فعالة في القراءات النقدية التّي يعتمدها المنهج السيميائي، ومن نافلة القول أن هذين النموذجين يرتبطان بالمستويين السطحي والعميق للمعنى (الجبوري، 2016، صفحة 37).

[1] : يعتبر فلادمير بروب اول من شكلن القصة واعتبرها مجرد وظائف، حيث حدد عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة بـ واحد وثلاثين وظيفة

أ. المستوى السطحي البنية العاملية:

تقوم البنية العاملية على ســـتة عوامل تتدرج في ثلاث علاقات، وهذه العوامل هي: المرســـل والمرسل إليه والفاعل (الذات) والموضوع والمساعد والمعارض، وتأتلف هذه العوامل في ثلاث علاقات ثنائية: هي علاقة التواصـــل وتربط بين المرســـل والمرســـل إليه، وعلاقة الرغبة وتربط بين الذات والموضوع، وعلاقة الصراع وتربط بين العامل المساعد والعامل المعارض، ويمكن توضيح هذا النموذج في الخطاطة التالية:

الشكل رقم (4) يمثل: خطاطة النموذج العاملي عند غريماس Greima



المصدر: (الجبوري، 2016)

إختزل كريماس عوامله الستة في ثلاثة محاور كبرى هي الاتصال والرغبة والصراع، وسنتناول هذه العلاقات بشيء من الإيجاز:

محور الرغبة ⟸ ذات / موضوع

محور التواصل ⟸ مرسل/ مرسل اليه

محور الصراع ⟸ مساعد/ معارض

- **علاقة الرغبة:**

وتعد هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي لأنها تضم العاملين الرئيسيين في النص، إذ تربط هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وبين ما هو مرغوب فيه (الموضوع) وهما مادة النّص وخامته، وغالبا ما تكون العلاقة بينهما علاقة وجودية، فوجود الذات الفاعلة يقتضي وجود موضوع، والعكس صحيح أيضا فلا ذات بلا موضوع، ولا موضوع بل ذات (علام، 2010، صفحة 114)

- **علاقة التواصل:**

ويقصد بها وجود محرك ومحفز لرغبة الذات الفاعلة، ويسمي غريماس *Algirdas Julien Greimas* هذا المحرك بالمرسل، والذّي يحتاج بدوره إلى عامل آخر أطلق عليه غريماس مرسلا إليه وهو المستفيد من تحقق هذه الرغبة.

- **علاقة الصراع:**

وفحوى هذه العلاقة اما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) أو العمل على تحقيقهما (الجبوري، 2016، صفحة 43)، حيث يسعى كل من العامل المساعد أو العامل المعارض على اختلاف دور كل منهما إلى إيصال الفاعل إلى نهاية الحدث السردي سواء ظفر الذات بالموضوع أم لم يظفر به، وسواء تحقق الاتصال أم لم يتحقق.

وحسب غريماس *Greimas* فإن علاقة الفاعل الذات بالموضوع على طول النص السردي لا تخرج عن أمرين: إما علاقة اتصال أو علاقة انفصال، أي أن ملفوظ الحالة حسب كريماس *Algirdas Julien Greima* يتخذ شكلين:[1]

- إمّا أن **يكون ملفوظ حالة اتصال (Conjonction):** وهنا يكون العامل الذات متصلا بالعامل الموضوع، ونرمز للاتصال بالرمز **Û** فنكتب الصيغة كالتالي: **ع ذ Ûع م**؛ في بداية السرد، أي العامل الذات متصل بالعامل الموضوع في بداية السرد.
- أو **ملفوظ حالة انفصال (Disjonction):** ويكون هنا العامل الذات منفصلا عن العامل الموضوع، ونرمز للانفصال بالرمز **U** فنكتب الصيغة كالتالي: **ع ذ U ع م**، العامل الذات منفصل عن العامل الموضوع في بداية السرد، أي أن الذات إمّا ان تكون متصلة في البداية أو منفصلة.

[1] : يسمي غريماس تتابع الحالات التحوّلات برنامجا سرديا (Programme naratif). وللتوسع اكثر في هذه الجزئية يمكن الاطلاع على (تلعيش، 2016-2017)والاطلاع على: (توفيق حسن الخشاب، 2017)

أما ملفوظ التحوّل أو ملفوظ الفعل أو ملفوظ الانجاز فيرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى في نهاية السرد حيث نجد شكلين من التحوّل:

- **التحوّل الانفصالي:** يتم الانتقال فيه من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال، حيث تكون الذات متصلة بالموضوع في الوضعية البدئية وتتحول إلى الانفصال عن الموضوع في الوضعية الختامية، ونرمز له بالصياغة الصورية الآتية:

ع ذ Û ع م ⟵ ع ذUع م أي العامل الذات كان متصلا بالعامل الموضوع ثم تحول فأصبح العامل الذات منفصلا عن العامل الموضوع في بداية السرد.

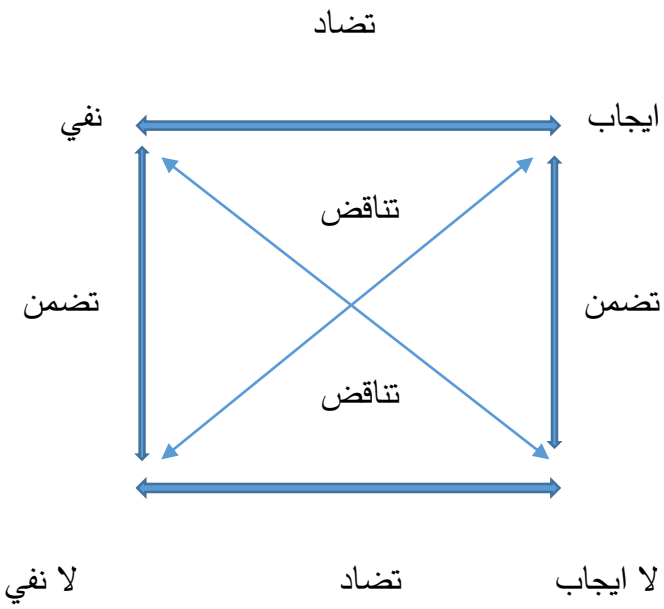
- **التحوّل الاتصالي:** يتم الانتقال فيه من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال، نرمز له بـ:

ع ذ U ع م ⟵ ع ذÛع م.

ب. المستوى العميق: مربع غريماس :

يعد المربع السيميائي من أساسيات غريماس Algirdas Julien Greimas السردية، وقد استمد غريماس فكرته من الفلسفة القديمة فطوره إلى هذا الشكل، أي انه عباره عن نسخة معدّلة من المربع المنطقي في الفلسفة السكولاتية أضاف إليها تمييز جاكبسون **Roman Ossipovitch Jakobson** بين التناقض التدريجي، وكل جزء من المربع له علاقة مع بقية الأجزاء، ولا يمكن فهم العلاقات التي تحكم أجزاءه في حال غياب أحد عناصره أو إحدى زواياه وللتوضيح أكثر سنعرض عليكم هذا الرسم البياني الذّي سيساعدنا على فهم طبيعة العلاقات: (صياد و كعب، 2020، صفحة 607)

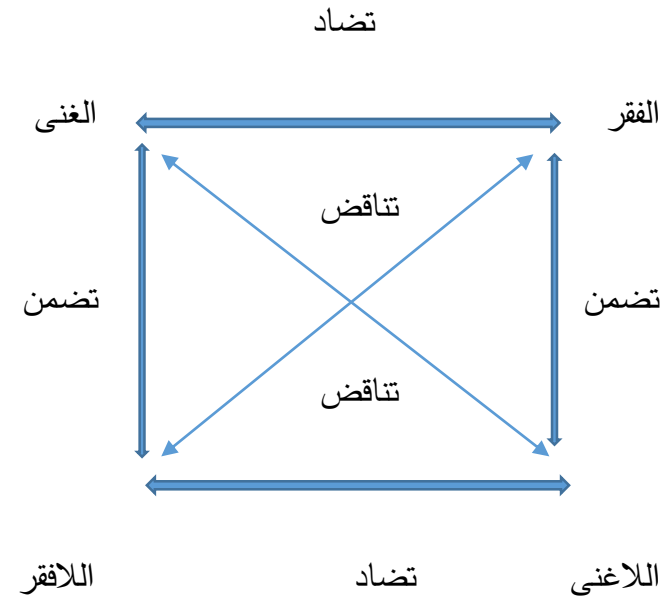
الشكل رقم (5) يمثل: مربع غريماس Algirdas Julien Greimas



مصدر الشكل: (الجبوري، 2016)

مثال:

الشكل رقم (6): نموذج توضيحي لمربع غريماس



مصدر الشكل: (الجبوري، 2016)

وفيما يلي شرح لهذه العلاقات:

- **التضاد:** وهنا يقوم احدى الحدين بنفي الآخر ونقضه، ويقصد به الصراع الأساسي في القصة كالصراع بين الحرية والاستعمار، تحقيق العدالة وخرق القانون، أي أن العلاقة الضدية هنا توضح التنازع الوجودي بين الأبطال الأساسيين للحكاية المراد تحليلها، فهما يتنازعان حول موضوع القيمة فيسعى كل واحد منهما إلى الاستحواذ عليها والانتصار لها.
- **التناقض:** *التناقض هو القول بوجود الشيء وعدم وجوده في وقت واحد وبمعنى واحد، أو هو الاختلاف الجملتين بالنفي والإثبات اختلافا يلزم منه لذاته كون إحداهما صادقة والأخرى كاذبة، فالصراع في القصة يشتد ويتأزم ويحتاج إلى فك رموزه بين متضادين او متناقضين وعلى هذا يحتاج المحلل إلى معرفة أدوار الشخصيات التي هي غير ظاهرة بوضوح لوضعها في المربع السيميائي وحصر الصراع، فاذا كان الفقر ضده الغنى فان نقيضه هو اللافقر، وبذلك ينتقل صراع الفقر مع ضده وإلى نقيضه اللافقر، والعكس أيضا مع الغنى.* (بوجلال، 2019، صفحة 212)
- **التضمن/الاقتضاء:** وتوجد في بعض المراجع باستلزام ويقصد *بها ان يتضمن الكلام إضمارا ضروريا لا بد من تقديره، فتشابك الأحداث في القصة واختلافها يجعل المحلل للقصة يسعى إلى ما يجمعها ويشتمل على معنى مشترك بينها بجهة التضمن، بوساطة ما تقتضيه المناسبة العقلية أو العرفية أو اللغوية لكي يستطيع حصر الصراع، فالفقر لا يبتعد عن اللاغنى واللافقر يتناسب مع الغنى، وهكذا لا يوجد في المربع الوقوف على حياد بين المتصارعين ولكنه تحديد لجهة، فالصراع يتطلب مع أو ضح، وتحصر الصراعات في ثنائيات.* (بوجلال، 2019، صفحة 212،213)

منه نجد أن غريماس Greimas قام بتحديد مجموعة من الآليات الإجرائية والتي انقسمت بدورها إلى مستويين أولهما المستوى السطحي (المتجلي) وثانيهما هو المستوى العميق (المحايث).

- ✓ **أسباب اختيار المنهج السردي:**

تكمن أهمية السرد في الفيلم السينمائي في كونه الوسيلة الوحيدة التي يوصل بها صناع الأفلام وجهات نظرهم إلى المتلقي، أي أن السرد هو الطريقة التي يحكي بها السينمائيون قصصهم، ويعبرون بها عن رؤاهم ومعتقداتهم وأيديولوجياتهم، فالأسلوب السردي في الفيلم يمارس دور المستقطب والجاذب للمتلقي نحو الفكرة المراد طرحها او الترويج لها؛ ومنه فحسن السرد يؤدي إلى نجاح عملية الاتصال من خلال تكوين علاقة بين المشاهد وبين شخصيات الفيلم الرئيسية، فيرى العالم بمنظورهم، وبالتالي رؤية العالم بمنظور صناع الفيلم، أي أنه يتفاعل مع أفكارهم وقد يتقبل بعضها أو يعرض عنها.

أي أن قصة أي فيلم تتمحور حول العلاقة الاتصالية بين المرسل والمتلقي ومدى وجود نقاط تشابه بينهما أو مدى وجود قابلية للتعاون بينهما كي تفهم الرسالة على أكمل وجه وكل هذا في سبيل الوصول للمرحلة الأعلى، وهي تمهيد عقل المشاهد للتفاعل مع الأفكار المختلفة ومنها الأفكار التي قد لا تكون مقبولة بالنسبة له سابقا.

وبما أن السرد الفيلمي يولد سيرورة كثيفة من الدلالات فإن المنهج السردي هو الأقدر على استقراء هذه الدلالات ومقاربة وضعيات العلامة السردية الأيقونية من اللغة السينمائية، كما أنه الانسب لتوصيف سيرورة إنتاج المعنى وتلقيه، والكشف عن العلائق التي تربط النظام الحكائي السردي، آلية لتفكيك البنى السردية وصولا إلى وحدة الموضوع في القصة السينمائية.

ومنه نجد أن المنهج السردي فرض نفسه كركيزة قرائية كفيلة باستقراء النصوص الحكائية ووصف أشكال محتوياتها، لأنها معنية بالوقوف على مستويات إنتاج المعنى في المتون السردية، أي أن الدلالة تستند في وجودها على البنيات السردية المنتجة للخطاب الذّي يفترض فيه أنه يتمفصل إلى ملفوظات ومشاهد، ومنه فسبب الاعتماد عليه يعود لكونه ينظر للنص على أنه قصة وخطاب وبالتالي فالفيلم هنا هو قصة وخطاب لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

1.3 أدوات التحليل الفيلمي:

تتطلب القراءة الفيلمية توظيف أدوات منهجية تحليلية قسمها الباحثان **جاك اومينت وميشال ماري** إلى ثلاث أنواع رئيسية (زراري، 2017، صفحة 104،105):

- **الأدوات الوصفية Descriptifs:** مبدئيا نستطيع الجزم ان كل شيء في الفيلم قابل للوصف، وبالتالي يعتبر استعمال الوصف أمرا سهلا للغاية، لكن تجدر الإشارة إلى ان الخط الغالب في الفيلم هو السرد أو الحكاية، لذلك غالبا ما يتجه الوصف إلى الوصف السردي أو اعادة تقديم القصة الفيلمية أو موجز للرواية الفيلمية (بوشحيط، 2016، صفحة 96).ويسمح هذا النوع من الأدوات بالإدراك والترسيخ الذهني، حيث تهدف غالبا لوصف الوحدات السردية الكبرى (الوحدات السردية المشهدية) أي المتتاليات (بوشحيط، 2016، صفحة 96)، يشتمل هذا النوع من الأدوات على وسيلتين هامتين هما **التقطيع والتجزئة.**

1. **التقطيعLe découpage:** ترتبط كلمة التقطيع منذ الوهلة الأولى لدى القارئ بفكرة الكتابة النهائية للسيناريو في شكله المقدم من قبل المخرج والسيناريست، وفيه يتم تقسيم العمل إلى مراحل مشاهد ثم إلى لقطات مرقمة، مع ادراج تعليمات تقنية ومشهدية وتوجيهية وحركية ضرورية لحسن التنفيذ، لكن ما يقصد بالتقطيع في هذا العنصر هو وصف الفيلم في حالته النهائية، مع الأخذ بعين الاعتبار الوحدات المشهدية والوحدات السردية المتضمنة في الفيلم.

بصياغة أخرى يعتبر التقطيع عملية وصفية مبنية على نوعين من الوحدات: وحدات سردية كبرى هي المتتاليات، وحدات سردية صغرى هي اللقطات، بمعنى أن الوحدات السردية الكبرى أي المتتاليات المختارة داخل الفيلم المدروس سيتم التعبير عنها من خلال إعداد وثيقة التقطيع *التي ستتشكل من وحدات تحليلية منها بصرية تتمثل في شريط الصورة وأخرى سمعية تتمثل في شريط الصوت جاء توظيفها لقياس درجة تردد الموضوع محل المعالجة يكن ترجمة هذه الوثيقة في الجدول التالي* (زراري، 2017، صفحة 106)

جدول رقم (2): يمثل جدول رنييه التقطيعي الموضوع عام 1963

اللقطة		شريط الصورة				شريط الصوت		
الرقم	المدة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الحوار (in/off)	الضجيج	الموسيقى
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير في اللقطة	اللون الاضاءة الديكور المضمون الحركة	الحوار الثنائي او المتعدد التعليق	الطبيعي والمصطنع	الموسيقى التصويرية

المصدر: كتاب تحليل الأفلام

- **التجزئة (التقسيم الدرامي):La segmentation dramatique**

"تتمثل التجزئة في استخراج المتتاليات حسب أهميتها داخل بناء السيناريو لذا نركز في المرحلة الأولى من التحليل على الجنيريك الافتتاحي الذّي له دور محوري في وسط عالم الفيلم ثم على متتاليات العرض وفي الختام نحاول رصد لحظات ظهور الشخصيات الرئيسة على الشاشة (زراري، 2017، صفحة 106).

ولتحديد مفهوم التجزئة يجب أولا ان نوضح معنى المقطع الفيلمي والذّي يعتبر "سلسلة من اللّقطات المرتبطة فيما بينها بوحدة سردية، وهو في طبيعته شبيه باللوحة السينمائية في السينما البدائية او بالمشهد في المسرح " (بوشحيط، 2016، صفحة 99).

ويثير هذا التعريف جملة من الإشكالات لدى المحلل ويمكن تحديدها في النقاط التالية:

- مسألة تحديد المقطع من أين يبدأ وأين ينتهي.

- مسألة تعاقب المقاطع.
- مسألة البنية الداخلية للمقطع.

- **الأدوات الإستشهادية (الشاهدية) Citationneles:** يتحدّد عملها تقريبا في نفس مستوى الأدوات الوصفية وتشمل هي الآخرى على مايلي:

1. **استخراج نسخة من الفيلم extrait de filme**: وهي اولى التقنيات المستخدمة في الأدوات الإستشهادية، هدفها تسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد فحص هذه النقطة ومنها التصوير البطيء والوقوف عند الصورة (يخلف، 2012، صفحة 165).
2. **ملخص الفيلم:** يساعد إعداد ملخص للفيلم على كشف نقاط قوة السرد الفيلمي وتوضيح أبعاده.
3. **الفوتوغرام:** هو عملية انتقائية وظيفتها شاهدية في عملية التحليل، حيث يقوم المحلّل بإيقاف الصورة فيجردها من الصوت والحركة، كي يتمكن من دراسة حدودها الشكلية كالتأطير، عمق المجال، التركيب، الإضاءة...الخ.

   بعبارة أخرى هو إجراء منهجي يسمح برصد أدق التفاصيل وأبسط العناصر التحليلية التي قد تمر على المحلل دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم وذلك من خلال استخدام التجميد المؤقت للقطات أثناء تعاقبها (Aumont & Michel, p. 61)
4. **البطاقة التقنية للفيلم:** وتذكر فيها كل التفاصيل الفنية والتقنية الخاصة بالفيلم: من العنوان، شركة وسنة الانتاج، المؤلف، المخرج، الممثلون، مدير التصوير، ....الخ

- **الأدوات الوثائقية Instruments Documentaires** : لا يهتم هذا النوع من الأدوات بالتكوين الضمني أو الداخلي للفيلم بل بالجانب الخارجي أي المعلومات الخارجية التي تخص الفيلم المراد تحليله، هذه المعلومات يمكن استقصاؤها على مرحلتين:

- **بيانات سابقة للعرض الفيلمي:** وهي المعلومات التي سبقت إنتاج وإخراج الفيلم، وتتضمن بيانات مكتوبة: كالميزانية المكلفة للإنتاج، والسيناريو، أحيانا صحيفة

التصوير المعدة من قبل السكريبت أو صحيفة الإخراج المكتوبة من طرف المخرج، كما تتضمن ايضا معلومات تقدّم في شكل غير مكتوب: كالتصريحات، والروبورتاجات والمقابلات التلفزيونية والاذاعية والصحفية للمشاركين في صناعة الفيلم، بالإضافة إلى ذلك يمكن اعتبار الصور الملتقطة داخل البلاتو أثناء التصوير أو قصاصات الشريط المتبقية وغير المستعملة في علمية المونتاج من البيانات السابقة للعرض الفيلمي.

- **بيانات لاحقة للعرض الفيلمي:** تتعلق بالوثائق التي تقدم معلومات عن مشوار الفيلم(carriére) كالبيانات المتعلقة بالتوزيع، عدد المدخلات، نوع شبكة التوزيع... الخ. بالإضافة إلى التحليلات النقدية لمضمون الفيلم والتي تنشر عبر وسائل الإعلام، حيث تعد هذه التحليلات الأهم بالنسبة للباحث المحلل.

- **شبكة التحليل الفيلمي:**

وهي عبارة عن نموذج تحليل مقترح من طرف الباحثة صممته من أجل الاقتراب من أهداف الدراسة والإجابة عن تساؤلها الرئيسي وتساؤلاتها الفرعية؛ وتتكون هذه الشبكة من ثلاث مستويات الأول يتم فيه تقديم قراءة وصفية لمجتمع الدراسة وعينته وهذا ما يمكن أن يوازي مرحلة التعيين Dénotation عند رولان بارث Barthes *Roland*، أما المستوى الثاني فهو القراءة السيميو تداولية والقراءة الإيديولوجية؛ والتي تعبر أساس بحثنا وهي ما يوازي عملية التضمين Connotation عند رولان بارث Roland Barthes ، ووجب التنويه هنا إلى أن القراءة الإيديولوجية هي المرحلة التي سيتم فيها عرض ما تم التوصل إليه من نتائج في المستويين السابقين، أي أنه سيتم فيها استخراج الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السينمائي الإيراني.

أولا: القراءة الوصفية:

وتعتبر هذه المرحلة مدخلا لتحليل الفيلم أي أنها مرحلة تمهيدية وتعريفية بالفيلم [1]يتم فيها تقديم ملخص عن قصته ووصف للمشاهد التي ستخضع للتحليل والتقطيع التقني، وتجدر الإشارة إلى أن التقطيع التقني الذّي أُنجز في هذه المرحلة تم توظيفه في بقية مراحل التحليل الفيلمي بدل أن يرد كعنصر منفصل.

[1] : **الخطاب (الفيلم):** هو موضوع التواصل ويتكون من المضمون الذي تعبر عنه الملومات الواردة، فصناع السينما يحققون أهدافهم ويوصلون أفكارهم عن طريق الخطاب وبالتالي يتمكنون من التواصل المباشر مع الجمهور عبر الخطاب المرئي الذي يعرضونه **(اشويكة، 2016، صفحة** 21)، بعبارة أخرى الخطاب الفيلمي هو مجموعة المشاهد واللقطات التي تتحكم بها بنية سردية وحكائية أحدثها المرسل ليتلقاها المشاهد الذي سيقوم بتأويل أنساقها الدلالية المختلفة؟ فالفيلم كخطاب وهو مدار التفاعل بين المرسل والتلقي، وهو المحتوى الفني والفكري والجمالي الذي يود المخاطب ايصاله الى المخاطب او صناع الفيلم الى المشاهد. ولهذا للخطاب السينمائي شروط بنائية تتمثل في: الدقة في التعبير عن الأفكار سينمائيا، البناء المحكم للفيلم (سرديا وتقنيا وجماليا)، مراعاة طبيعة المتلقي، وجود شفرات مشتركة بين المرسل والمتلقي.

ثانيا القراءة السيميو تداولية:[1]

وفي هذه المرحلة من الدراسة سنقوم باستخراج السياق الذّي أدى إلى انتاج الفيلم من خلال التركيز على ظروف انشاء الخطاب السينمائي المحيطة بإنتاجه وارساله واستقباله، وما تقتضيه من خصائص لغوية وغير لغوية، وعليه فالعلاقة بين المرسل (المخرج) والمستقبل (المشاهد) لا تتم بشكل اعتباطي، وإنما بحسب ما يقتضيه المقام. بالإضافة إلى ذلك سيتم تحديد الآليات التي استخدمت من أجل اقناع المتلقي بالرسالة وبالإيديولوجيا المتضمنة فيها، والتي تم حصرها في الآلية السردية، والآلية الجمالية/الشعرية، والآلية الحجاجية.

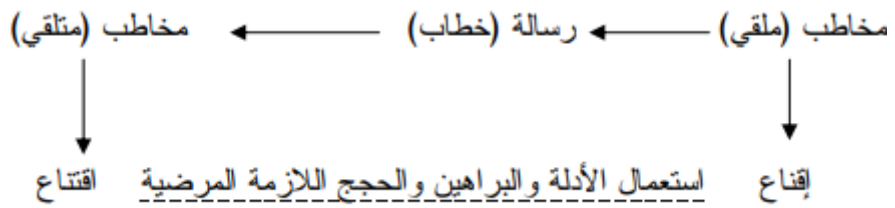
لكن قبل التفصيل فيها يجب الإقرار بأن الإقناع من اهم وظائف التواصل وغاياته في الخطاب يحدث عن طريق الحجاج وباستعمال الحجج التي تؤثر في المتلقي حتى البلاغة جاءت من أجل اقناع المتلقي. ويمكن تعريف الإقناع بأنه: النشاط أو الفعل الذّي يقوم به المخاطب من خلال استخدام البلاغة والحجج من اجل التأثير على المتلقي ولفت انتباهه نحو فكرة أو قضية معينة، بغية تغيير رأيه أو موقفه، أي ان هدف المرسل هو إثارة وجذب المرسل اليه لتغيير رأيه أو أفكاره أو إرضائه (قماط، 2018، صفحة 26).

كما تجدر الإشارة أن عملية الإقناع تقابلها عملية الاقتناع La conviction والتي تمارس من طرف المتلقي، حيث يستمع وينصت لأفكار المخاطب، ثم يظهر اقتناعه بالتقبل والرضا، وهذان الطرفان (الإقناع والاقتناع) هما طرفان متلازمان ومتقابلان، ولاوجود للطرف الثاني أي الاقتناع ان لم يكن هنالك نية اقناع، وفي هذا السياق بقول **فيليب بروتون Philipe Breton**: " يعتبر الإقناع واحدا من الحالات الأساسية للتواصل، وذلك لكونه تعبيرا

[1] : سيتم التركيز في هذه المرحلة من التحليل الفيلمي على تجديد عناصر العملية الخطابية من مرسل ومتلقي وسياق ورسالة وقناة، كما ستحدد بدقة اليات الاقناع الأيديولوجي التي تتمظهر في أنواع الحجج المستخدمة وبنيتها، والكفاءة الحجاجية للمرسل والمتلقي، بالإضافة الى النتائج.

عن إحساس أو حالة أو نظرة خاصة للعالم أو إلى الذات، أو الإخبار ، بعبارة أخرى الإقناع هو التوجه إلى المتلقي بمبررات مقبولة من طرفه ليتبنى رأيا ما" (قماط، 2018، صفحة 27)

الشكل رقم (7) يمثل: مخططا توضيحيا لآلية الإقناع والاقتناع



المصدر: (قماط، 2018، صفحة 27)

أ. **الآلية السردية:**

وسيتم في هذه المرحلة من البحث تفكيك النظام السردي للفيلم من خلال إظهار كيفية سرد الأحداث باستعمال اللغة والتصوير ومختلف أدوات التعبير السينمائي المتاحة كالوصف والحوار والمؤثرات الصوتية والبصرية وغيرها، بالإضافة إلى الوقوف على مستويات إنتاج المعنى في المتون السردية، لأن الدلالة تستند في وجودها على البنيات السردية التي تنتج الخطاب الذّي يفترض فيه أنه يتمفصل إلى ملفوظات ومشاهد؛ أي أنه سيتم هنا تبني آليات تقنية علمية لمقاربة المادة السردية وتحليل حيثياتها من خلال عرض أهم عناصر البناء السردي والتي تتمثل في:

✓ **الهيئات السردية في الفيلم:**

- **السارد الفيلمي:** يرتبط النموذج الاولي لتحليل السارد الفيلمي بما حدده "فرانسيس فانوي" و "ان غوليو–ليتي (Anne Golio-Lété) في كتابهما" موجز للتحليل الفيلمي" باقتباسهما من "كريستيان ميتز Christian Metz ان وضع السارد في الفيلم يكون على ثلاثة أوجه: (بن مسعود، 2011، صفحة 215،216)
- **المعلق الخارجي:** أي سارد خارج المتن الحكائي وهو سماه كريستيان ميتز Christian Metz (بالمعلق الخارجي)، ويظهر في شكل صوت خارجي محدد أو غير محدد.

- **سارد منتمي للمتن الحكائي:** أي انه جزء من الحدود الحكائية ويتموقع فيها، وفي هذه الحالة لا يتدخل السارد بشكل مباشر في مسار القصة، بل يصبح ملاحظا وموجها للفعل والحركة، بشرط ان يكون داخل العالم الحكائي ويسمي "ميتز" هذا الصوت بـــــ "ماقبل حكائي"، أي الصوت السردي "المتباين حكائيا".
- **السارد الأساسي:** *يمكن أن يوجه صلاحياته إلى مجموعة من الشخصيات يجعلنا هذا التحديد نكتشف تراتبية خاصة بأنماط السارد داخل المحكي الفيلمي شبيهة بتلك التي وضعها "جينيت" سابقا، يكون فيها النمط الاول خارجا-حكائيا، أي أننا لا نجد له أثرا أو حضورا داخل الصورة الفيلمية، أما النمط الثاني فيكون داخلها، إلا انه لا يتورط في سير الأحداث، وانما يبقى ملاحظا ومراقا فقطن يبقى النموذج الثالث الذّي يتعلق بالوجد السردي الذّي يتواصل مباشرة مع الشخصيات داخل العالم الحكائي، ويتنازل عن دوره السردي لتضطلع به.* (بن مسعود، 2011، صفحة 215)
- **المصور الاكبر:** ويعتبر المسؤول الاساسي على التلفظ الفيلمي ومحرك العالم الحكائي بكامله ومنظمه. وهو البديل الرسمي للسارد العليم[1] في الروايات الكلاسيكية، ويتحكم المصور الأكبر في كل التفاصيل المعروضة داخل الفيلم من خلال تواريه خلف الكاميرا التي تسجل الاحتمالات التي ينتقيها ويوجه المتلقي اليها، ويتبنى المتلقى وجود السارد الأكبر (الكاميرا) باعتباره هيئة تخيلية دورها مراقبة كل عناصر المحكي سواء أكان فعل العرض في حد ذاته أم ما يحمله هذا العرض من أحداث وشخصيات وأفضية وزمن. (بن مسعود، 2011، صفحة 224،225)
- **السارد الثانوي:** السارد الثانوي هو الذّي يحل محل السارد الأكبر في بعض مراحل المحكي، أي ان المصور الأكبر يتنازل عن دوره لأحدى الشخصيات الفيلمية كي تدير بداله العالم الحكائي، وبالتالي تتمكن من عرض وجهة نظرها في الأحداث، وهذا المحكي الناتج يكون متضمنا داخل المحكي الاكبر مهما كان تعدد هذه المحكيات وتنوع أشكال حضورها.[2]

[1] - انظر: مدل افاتي: السرد بين الرواية والسينما النسق، الزمن، الصوت السردي،13 ديسمبر 2017، https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF-

✓ **بنية الشخصية في الفيلم:**

تعد الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد فيلمي، بحيث لا يمكن تصور فيلم دون شخصيات، ومنه تعتبر التشخيص هو محور التجربة السينمائية، ولكل شخصية في الفيلم مظاهر تتصف بها تساعد على تحديد سماتها الأساسية واجرائيا يمكن التمييز بين ثلاث سمات[1]:

- صفات خارجية (المظهر الخارجي من لون بشرة وشعر وطول، لباس، سن، ...الخ)
- صفات سيكولوجية (تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية من مشاعر وانفعالات وأفكار)
- صفات اجتماعية (وترتبط بالوضع الاجتماعي لشخصيات الفيلم كالطبقة الاجتماعية (فقيرة أو غنية، والمهنة، والإيديولوجية التي تتبناها الشخصية)

✓ **الزمن في الفيلم:** وفي هذا العنصر يتم تحديد نوع الزمن الفيلمي والية اشتغاله ضمن الفيلم، ويمكن تصنيف الزمن الفيلمي إلى:

- **الزمن المادي (زمن العرض)Physical time** : وهو الزمن الذّي يستغرقه الفيلم أثناء عرضه على الشاشة أي مدة الفيلم.
- **الزمن النفسي (الادراكي/التأثيري)Psychological time** : وهو الانطباع العاطفي والذاتي عن الامر الذّي يشعر به المتفرج عند مشاهدة الفيلم.
- **الزمن الدراميDramatic time** : ويقصد به مدة الحكاية الديجيتكية (الشريف، 2008، صفحة 31)، بمعنى انه يتم ضغط الزمن الحقيقي الذّي تستغرقه الأحداث المصورة في الفيلم كتصوير 7 سنوات في فيلم ساعتين.
- **زمن قصة الفيلم Story time:** وهو الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث القصة أي السياق التاريخي الذّي دارت فيه قصة الفيلم، هل هو الوقت الحالي (قصة معاصرة)، أو فترة

[1] : انظر: (بوعزة، 2010) حيث أشار محمد بوعزة في هذا الكتاب الى امكانية استخراج صفات الشخصية من الفيلم من خلال الوصف ذاتي الذي تقدمه الشخصية عن ذاتها (الحكي، الحوار، المونولوج)، او من خلال الوصف الغيري الذي ما يقدمه السارد أو الشخصيات الاخرى من اوصاف عن الشخصية الموصوفة.

سابقة(قصة في زمن ماضي)، أو زمن مستقبلي أي فيلم يتنبأ بالمستقبل(قصة استشرافية). فعلى سبيل المثال، تجرى أحداث فيلم معركة الجزائر ابان الثورة الجزائرية.

وتجدر الإشارة إلى ان الزمن يشتغل في الفيلم السينمائي كما يلي:

- **آلية السرد الخطي:** يرتبط الزمن الخطي بوضع الوقت في سياقه الطبيعي, حيث ان : "الصور والحكايات والامكنة ترتبط بزمن العرض الحاضر وتسير وفق خطية متتالية من البداية إلى النهاية دون توقف أو استرجاع أو استباق" (الزاهير، 1992، صفحة 92)، أي أن الزمن يسير في مسار أفقي مرتب كتعاقب الليل والنهار، وهنا تتطور القصة نحو الأمام بشكل مرتب ومتعاقب.
- ***آلية الاستباق:*** *يحيلنا هذا العنصر إلى مفهوم الزمن المستقبلي او الزمن التنبئي الآتي، حيث يعرض المخرج مشاهد تتضمن وقائعا متنبئا بوقوعها مستقبلا داخل الزمن الفيلمي من خلال الانتقال من الزمن الاني إلى الزمن القادم.*
- ***آلية الاسترجاع:*** *يسعى المخرج هنا إلى استرجاع الزمن من خلال الاعتماد على تقنية الفلاش باك للتعبير عن ذكريات البطل، أو يقوم بإجراء مونولوج داخلي يتحاور فيه الممثل مع ذاته، أو يقوم بعرض مشاهد عن الطفولة، وقد يقوم باسترجاع الماضي من خلال توظيف اللون الأبيض والأسود.*
- **حذف الزمن وإضماره:** وهنا يحذف المخرج بعض اللقطات من الفيلم لأنها لا تؤدي المعنى، أو لأن المشاهد الضمني قادر على تصور معانيها، واحتواء مضامين الأزمنة المضمرة، وغالبا ما يوظف المخرج هذا العنصر، للتعبير عن مرور الوقت أو الانتقال من مرحلة إلى أخرى، أو للإيجاز حفاظا على الزمن الدرامي، ويلجأ المخرج إلى الكثير من الوسائل التعبيرية للإحالة إلى سرعة الزمن ومروره من خلال إسقاط لقطات وتغييبها وتعويضها بأخرى كدوران عقارب الساعة نحو الأمام، ومرور السفن بسرعة ، أو مرور السحاب، أو تغيير ملامح الشخصيات للتعبير عن الإنتقال العمري من مرحلة الطفولة إلى الشباب مثلا (بن عمر، 2018-2019، صفحة 25).

✓ **المكان في الفيلم:**

وفق مول وروم‍ير توجد أربعة أنواع من الأماكن وذلك حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن: وهي كالتالي: (وسم صالح، 2021، صفحة 99)

- ***عندي:*** *وهو المكان الذّي أمارس فيه سلطتي ويكون بالنسبة لي مكانا حميميا وأليفا.*
- ***عند الآخرين:*** *وهو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث انني – بالضرورة– اخضع فيه لوطأة سلطة الغير ومن حيث انني لا بد ان اعترف بهذه السلطة.*
- ***الأماكن العامة:*** *وهذه الأماكن ليست ملكا لاحد معين ولنها ملك للسلطة العامة (الدولة).. فالفرد ليس حرا ولكنه (عند) أحد يتحكم فيه.*
- ***المكان اللامتناهي:*** *ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليا من الناس فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد مثل الصحراء.. استعارة ديناميكية في الحضارات البشرية فكانت المغامرة والحرية والانطلاق والاكتشاف والافلات من سطوة السلطة وابتكار القيم الجديدة وامتحان قدرات الذات.*

وهناك تصنيف آخر عند غالب هلسا وهو تصنيف يختلف عن المذكور سابقا ويتمثل في: (وسم صالح، 2021، صفحة 100)

- **المكان الهندسي:** ويتم فيه عرض الأمكنة الخارجية ووصفها بدقة كبيرة
- **المكان المعادي:** وهو عكس المكان الأليف لأنه معادي مثل الغربة والسجن والمستشفى.
- **المكان كتجربة معاشة:** هي تلك الأمكنة التي تحيي ذكريات المتلقي او تجربة عاشها أي انه المكان الذّي يترك اثرا في نفسه.
- **المكان المجازي:** وهو المكان الذّي يكون مسرحا للحدث الدرامي او مكملا له.[1]

[1] : يتنوع المكان واضداده فهناك المكان الاليف وعكسه المعادي، والمكان المغلق وضده المكان المفتوح، والمكان الواقعي الذي يعاكسه المكان العجائبي، وليس من المهم نوعية المكان بل الاحداث التي تقع فيه، مثل المكان في فيلم أفتار والذي يتمثل في فضاء متخيل وهو كوكب بانادورا والشجرة التي تعد منجما لما تحتويه من معادن ثمينة كنوز يسعى البشر للاستلاء عليها، وما تهبه من حياة وشفاء يجعل منها مكانا مقدسا، أي ان ما يعنينا من المكان هو طريقة عرض الكاميرا له في الفيلم.

ب. الآلية الجمالية/ الشعرية:

يعتبر الخطاب السينمائي خطابا جماليا بامتياز، وذلك لكون السمة الشعرية مكون رئيسي في بنية الفيلم، أي أن توظيف العناصر الجمالية والفنية كالاستعارة والكناية والتشبيه، والتورية والتكرار تساهم بشكل كبير في شد انتباه المتفرج، للتأثير عليه واقناعه بقصدية المرسل.

وسيتم التركيز هنا عن التفاعل الدينامي والعملية الجدلية التي تنشأ بين المرسل والمتلقي والتي تجعل من القارئ منتجا للمعنى ومشاركا فيه من خلال تحليل شفراته الفيلم وأنساقه السيميائية ومقارنتها مع أفق توقعه والتي تتحكم فيها (التناص، الخبرة الفنية والجمالية، المسافة الجمالية) وهنا ما يهم ما الذّي يقوله النّص لا من قاله؟ أي ما هو الأثر الذّي تركه الفيلم في نفس المتلقي وكيفية الاستجابة للنص الفيلمي.

وهذه المرحلة بالتحديد تخص المتلقي الذّي يقوم بتفكيك شفرات الخطاب السينمائي (استخراج انواع الأيديولوجيا ومستوياتها) وفهمه ثم اتخاذ قرار تبني الأفكار الواردة فيه أو دحضها، ويجب ان تكون للمتلقي كفاءة الادراك والتفكيك والتحليل، أي انه يعيد انتاج النّص وفق مرجعياته الثقافية والدينية والإيديولوجية والجمالية، ومقارنة انطباعه بعد مشاهدة الفيلم مع أفقه المتوقع قبل المشاهدة.

بعبارة أخرى سندرس في هذا المستوى من التحليل العلاقة التداولية والقدرة التواصلية للفيلم بالتركيز على مقاصد المبدع وتصوره للمتلقي وعلى دور المتلقي في عملية الابداع؛ "حيث تربط بين المرسل والمتلقي علاقات متشابكة تحكمها شروط سياقية، وثقافية وايديولوجية، مما يخلق قيودا تداولية على العملية الإبداعية سواء من جانب المرسل أو من جانب المتلقي.

خاصة وأن قراءة الصورة الفيلمية يجب أن يبنى على خلفية معرفية ومرجعية ثقافية تتوفر في المرسل والمتلقي، حيث يتميز هذا الأخير بتعدده وتنوعه من الناحية الإثنية والإيديولوجية، كما أن تباين وجهة النظر إلى الصورة توجّه الدلالة عبر المسار الذّي تحدده ثقافة وانتماء كل متلق وهكذا يعتبر المخزون الثقافي رافدا مهما في استجلاء العلامات الرمزية او التضمينية في الصورة" وهذا ما يشرح أن الصورة الواحدة تمتلك قراءات متعددة تختلف باختلاف المعارف التّي توظف في عملية القراءة (زراري، 2017، صفحة 108).

ت. **الآليـة الحجاجيـة:** تتضـمن هـذه الآليـة معرفـة كيفيـة توظيـف العناصـر الحجاجيـة المتضـمنة في الفيلم، والدور الذّي أدّاه كل عنصر، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

- **القضـية المحـاجج عليهـا:** القضـية الرئيسـية والقضـايا الجزئيـة، كيفيـة عـرض الفكـرة أو الأطروحـة الإجابـة علـى السـؤال مـا هـي القضـية التـي يريـد المرسـل أن يقنـع بهـا المتلقي.
- **أطـراف الحجـاج:** المتحـاورون حـول القضـية / المرسـل والمتلقـي (فـردا واحـد أو جمهـور..) سـواء أطـراف الحجـاج حـول القضـية الرئيسـية او أطـراف الحجـاج حـول القضايا الجزئية التي تشغل المشاهد المحللة. **(المثلث الحجاجي)**
- **انـواع الحجـج وبنيتهـا:** واسـتعنا فـي هـذه الجزئيـة بـأنواع الحجـج عنـد شـاييم بيرلمـان Chaïm, baron Perelman ولوسـي أولبريشـت تيتكـا Lucie Olbrechts-Tyteca (عـودة إلـى أدوات الدراسـة التداوليـة) ويمكـن اسـتنباط هـذه الحجـج بعـد تفكيكـك بنيتهـا والتـي تتكون من:

العلامات/النسـق الألسـنية: وهـو النسـق الألسـني ويـتم تحديـدها عـن طريـق اسـتخراج **أفعـال الكـلام** المتضـمنة فـي الحـوار، وتحديـد نـوع الموسـيقى التصـويرية ووظائفهـا، أنـواع المؤثرات الصوتية ووظائفها.

العلامـات / النسـق الأيقونيـة: (بلاغـة الصـورة، جماليـات الصـورة)، الإشـاريات (الزمانية والمكانية والشخصية) الإضاءة، الديكور

العلاقـة بـين المكـون الالسـني والأيقـوني هـي علاقـة تكامليـة تلازميـة لا منـاص للآخـر عن الثاني

- **الـروابط الحجاجيـة:** وهـي مـا يـربط بـين الحجـة والأخـرى، المونتـاج (المونتـاج السـردي، المونتاج الفكري (الذهني أيديولوجي)
- **الاتجـاه الحجـاجي:** أي مـا هـي الفكـرة الرئيسـية التـي تسـعى الحجـة لإثباتهـا وجعـل المتلقي يفهمها ويمكن القول ان الاتجاه الحجاجي في هذه الدراسة هو التبئير
- **النتيجة:** الخلاصة إبداء الرأي بطريقة منطقية (النتيجة قد تكون ضمنية أو صريحة)

ثالثا: القراءة الإيديولوجية:

ومن خلال ما سبق نستطيع الوصول إلى اخر مرحلة من التحليل وهي القراءة الإيديولوجية، والتي سيتم فيها استخراج الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس للخطاب السينمائي الإيراني[1]. بالإضافة إلى ذلك سيتم معرفة انواع الكفاءات التي يمتلكها المرسل والتي من بينها الكفاءة الحجاجية الكفاءة الحجاجية جزء من الكفاءة التواصلية باعتبارها مجموعة من الاستعدادات الضرورية والتي من خلالها يتمكن الإنسان من التواصل بكفاءة في مواقف متنوعة وتتألف هذه القدرة التواصلية بالإضافة إلى القدرة اللغوية من القدرة الحجاجية التي تعين المخاطب من اتخاذ مواقف معينة وتحديد موقعه باستخدام أدوات خطابية لمناوأة الرأي، وهكذا تعينهم كفاءتهم الحجاجية من تطوير خطاباتهم وتوسيعها، كما تساعدهم على تأويل الخطابات الحجاجية التي ينجزونها. (الحليم، 2020، صفحة 365)

نقول ان المخاطب يمتلك كفاءة حجاجية اذا ما كان يمتلك مجموعة من المهارات والمعارف والقدرات الإقناعية يستخدمها للتأثير على المخاطب وكسب تأييده لما يعرضه عليه من أفكار، والتي تمكنه من استغلال موهبته في التأثير السلطوي او الاغوائي وتتلخص الكفاءة في امتلاكه للمهارات التالية: (مخلوفي، 2014، صفحة 78)

[1] : تم عرض هذه المرحلة في خاتمة الدراسة في شكل نتائج عامة.

2.3 مجتمع الدراسة وعينتها:

يعتبر التحديد الجيد لمجتمع البحث وعينته عاملا أساسيا في تحقيق الأهداف المرجوة منه، كما تعد حدودا أساسيا من حدود البحث لأنها ترتبط بنتائج البحث ومنه يتوقف عليها قابلية التعميم من عدمه، ويتمثل مجتمع البحث في هذه الدراسة بالأفلام التي تناولت سيرة النبي محمد عليه الصلاة والسلام والتي يفترض أنها ثلاثة أفلام ولكن نظرا لكون الجزئين الأخيرين لم يعرضا بعد ولازالا طور الإنجاز، تحتم على الباحثة الاكتفاء بفيلم واحد والذّي صدر عام 2015 وتناول طفولة النبي محمد عليه الصلاة والسلام.

وبناءا على هذا المجتمع فقد لجأت الباحثة للعينة القصدية والتي تلائم نوع الدراسة وأهداف البحث المتمثلة في معرفة الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السينمائي الإيراني، أي عملية انتقاء العينة كان من خلال اختيار المشاهد التي ساهمت في بناء صورة النبي محمد ﷺ في الفيلم من خلال التركيز على المشاهد التي تطرقت لعلامات النبوة (ليلة مولده، وعلى موقف كل من اليهود والمسيحيين من نسبه)، وكذلك مشاهد تعكس الجانب الأخلاقي له في طفولته (قبل البعثة)، بالإضافة إلى انتقاء مشاهد وردت فيها معجزاته في تلك المرحلة العمرية.

ولم يتم هذا الإنتقاء بشكل مباشر وسطحي وإنما جاء بعد مشاهدة الفيلم لأكثر من مرة مما أتاح لنا فهم مضمون المشهد وسياقه، فمكننا من اختيار هذه المشاهد حسب ملاءمتها لتساؤلات الدراسة وإشكاليتها، كما أنه من بين الاعتبارات التي تمت مراعاتها أثناء تحديد العينة هو أسلوب تحليل الدراسة أي اختيارها وفق ما يتناسب مع التحليل الفيلمي الذّي يتضمن ثلاثة مراحل مهمة تفرض علينا استهداف مشاهد واستبعاد أخرى، وفيما يلي جداول تصف مفردات العينة حسب الوحدات السردية:

الجدول رقم (3) يمثل: المشاهد التي تمثل المشاهد المتضمنة في الوحدة السردية الخاصة بعلامات النبوة

المشهد	مدته	مضمونه
ليلة مولد النبي عليه الصلاة والسلام	6د و4ثا (من 28:45 إلى 34:28)	أولا: النور على جبل فاران ثانيا رؤية الراهب بحيرة للنور ثالثا: رؤية عبد المطلب للنور
ابلاغ إسماعيل حكماء اليهود بمولد النبي المنتظر	1 د و25ثا (من 38د و4ثا إلى 39 د و29ثا)	مقابلة التاجر اليهودي إسماعيل مع حكماء اليهود في المعبد ومحاولة ربطه للنور الذّي راه على سماء جبل فاران بمولد النبي المنتظر، واستئذانه لتبين الامر وتبين نسبه ان كان منهم او من بني هاشم.
اللقاء الثاني للتاجر إسماعيل مع حكماء اليهود	1د و26ثا (من 50دو28ثا إلى 51د و54ثا)	تأكيد التاجر صامويل للحكماء ان الطفل الذّي ولد ليس من اليهود
زيارة التاجر إسماعيل إلى أحد حكماء اليهود	1د من 52دو52ثا إلى 53د و52ثا	
رؤية الراهب بحيرة للغيمة	1د و16ثا (من 2سا و11د و34ثا إلى 2سا و12د و52ثا)	رؤية الراهب بحيرة للغيمة التي تظلل النبي في طفولته والتأكد من الامر في كتاب المسيحيين المقدس
لقاء الراهب بحيرة مع عبد المطلب والنبي في طفولته	4 د 44ثا (من 2سا و14د و49ثا إلى 2سا و19 د و33ثا)	يتضمن المشهد حوار دار بين الراهب بحيرة وعم النبي محمد أبو طالب وتأكيد الراهب لابي طالب ان الطفل اليتيم الذّي يرعاه هو النبي المنتظر، وتحذيره له من كيد اليهود.

مصدر الجدول: من إعداد الباحثة

جدول رقم (4): يمثل المشاهد التي تندرج ضمن الوحدة السردية الخاصة بأخلاق النبي قبل البعثة

المشهد	مدته	مضمونه
توسط النبي لعتق رقبة الجارية	من 2سا و3د و10ثا إلى 2سا و05د و20ثا	يتضمن المشهد حوارا بين النبي محمد قبل البعثة وبين عمه أبو لهب وزوجه عمه ويدور الحوار حول اقناع أبو لهب بعتق الجارية وامهال النبي فترة لتسديد ثمن عتقها.
منع النبي الطفل لاحد العبيد من وأد طفلته	من 2سا و5د و40ثا إلى 2سا و8د و10ثا	يتضمن المشهد صراع بين امرأة وزوجها لأنه يصر على واد رضيعتهما وتدخل النبي بعد سماعه لنحيب المرأة واقناعه للرجل بالإحجام عن ذلك الفعل.
سقي العبيد بالماء اثناء رحلة النبي إلى يثرب مع والدته	1 سا و د إلى 1 سا و 31 د	يسبق المشهد سرد امنة لمحمد قصة النبي إبراهيم وبئر زمزم ثم يأتي المشهد الخاص بتأثر النبي بتعذيب العبيد وري عطشهم في الليل
اشفاق النبي على اهل القرية الفقراء	من 2 سا و 26 د إلى 2 سا و 28 د	تقديم النبي التمر لبعض الجوعى عند مروره بقرية ملاها القحط تحريره لإمراه واطفالها كانوا سيقدمون قربان من اهل القرية

مصدر الجدول: من إعداد الباحثة

جدول رقم (5): يمثل المشاهد التي تندرج ضمن الوحدة السردية الخاصة بمعجزات النبي قبل البعثة

المشهد	مدته	مضمونه
شفاء حليمة السعدية على يده	دقيقتان (من 1سا و16 د و40 ثا إلى 1 سا و 18د)	فشل الكهان والسحرة والعرافين في تطبيب حليمة السعدية وشفائها حين وضع النبي محمد ﷺ يده على يدها.
النبي في غار حراء	دقيقتان (من1 سا و 24د إلى 1 سا و 26 د)	النبي الطفل وهو في خلوة في غار حراء
مرور قافلة النبي على قرية عم عليها القحط.	5د و36 ثا (من 2سا و26د و44ثا إلى 2سا و32د و20ثا)	نزول الغيث إلى القرية عند وصول النبي اليه بعد معاناة أهلها من الجفاف والقحط وتحريره للقربان الذّي كانوا سيقدمونه للآلهة.

مصدر الجدول: من إعداد الباحثة

✓ **نوع الدراسة:**

تنتمي هذه الدراسة إلى البحوث الكيفية التحليلية، بصياغة ادق تعد هذه الدراسة بحثا **سيميو تداوليا** لأنها تستخدم المنهج السيميولوجي والمنهج التداولي، وكلاهما يندرجان ضمن البحوث الكيفية.

3.3 مجالات الدراسة:

- **المجال الزمني:** يتحدد المجال الزمني في دراستنا هذه بالمدة او الفترة التي احتاجتها الباحثة لجمع المعلومات والبيانات الميدانية للدراسة، هو منذ التسجيل الأول في هذه الاطروحة إلى غاية الانتهاء منها
- **المجال الوثائقي:** يعتبر الفيلم المحلل هنا وثيقة سيتم اخضاعها للتحليل والتفكيك، وبالتالي فالمجال الوثائقي هنا هو فيلم النبي محمد الصادر عام 2015.

الفصل الرابع: الدراسة التحليلية للفيلم الإيراني محمد رسول الله

1.4 القراءة الوصفية لفيلم محمد رسول الله

2.4 القراءة السيميو تداولية لفيلم محمد رسول الله

4. الدراسة التحليلية للفيلم الإيراني محمد رسول الله:

يتضمن هذا الفصل الدراسة التحليلية لفيلم محمد رسول الله، والتي ستساعد على معرفة الأبعاد الإيديولوجية في الخطاب السـينمائي، وذلك من خلال اخضـاعها لمجموعة من الخطوات والتي تتمثل في:

1.4 القراءة الوصفية لفيلم محمد رسول الله:

تعد هذه المرحلة من التحليل الفيلمي مرحلة تمهيدية لما سـيليها من إجراءات، وذلك لكونها تتضمن معلومات عامة حول صناع الفيلم، وملخصا لقصته.

1.1.4 البطاقة التقنية للفيلم:[1]

صورة رقم (1): بوستر فيلم محمد رسول الله

[1] : رابط لمشاهدة فيلم محمد رسول الله:
(68)فيلم محمد رسول الله (ص) HD - YouTube

صورة رقم (2): تميمة فيلم محمد رسول الله

الجدول رقم (6) يمثل: بطاقة تقنية عن فيلم محمد رسول الله

الطاقم التقني	الاسم
المخرج	**مجيد مجدي**
الكاتب	**مجيد مجدي، كمبوزيا برتوي**
المنتج	**محمد مهدي حيدريان**
مدير التصوير	**فيتوريو ستورارو**
مؤلف الموسيقى التصويرية	الموسيقار الهندي أ. ر. ر **رحمان**
الممثلون	**علي رضا شجاع نوري** في دور **عبد المطلب** **مهدي باكدل** في دور **أبوطالب** **مينا سادتي** في دور **امنة بنت وهب** **سارة بيات** في دور **حليمة السعدية** بالإضافة إلى نخبة من النجوم الايرانيين
شركة التوزيع	شركة النور تابان السينمائية
ميزانية الإنتاج	40 مليون دولار
إيرادات الأرباح	11 مليار تومان بعد شهر من عرضه
مدة التحضير للفيلم	7 سنوات بدا عام 2008 انتهى التصوير في 2014 ، عرض عام 2015
أماكن التصوير	جنوب افريقيا، مدينة قم ايران،
بعض دول العرض	الدنمارك كوبنهاغن (اول عرض) لبنان روسيا
مدة العرض	171 دقيقة

مصدر الجدول: من إعداد الباحثة

2.1.4 ملخص الفيلم:

يعتبر فيلم محمد رسول الله الجزء الأول من ثلاثية سيتناول فيها المخرج مجيد مجدي السيرة النبوية الشريفة، ويحكي هذا الفيلم الروائي الطويل عن طفولة النبي محمد ﷺ وهي فترة بعيدة جدا عن نزول الوحي وبداية الدعوة، وبالرغم من انه أشار اليها في افتتاحية الفيلم وفي اختتامه الا ان الفيلم كله يركز على طفولته النبي محمد ﷺ والتي تبدأ من ولادته وتنتهي ببلوغه الثالثة عشر من العمر، وركز الفيلم على نشأته يتيما وعلى رعاية جده له وحمايته له من اليهود الذّين يودون اختطافه، بعد أن عرفوا أنه النبي المنتظر، كما وردت في الفيلم بعض الأحداث التاريخية الموثقة كنشأته في بادية بني سعد وقصة إرضاع حليمة السعدية له، وزيارته لأخواله في يثرب رفقة والدته التي توفيت عند رحلة العودة ليتم دفنها بالأبواء، كما عرض الفيلم رحلته إلى الشام مع عمه أبي طالب ولقائهما بالراهب بحيرة الذّي بشرهما بأنه سيكون خاتم الأنبياء، كل هذه الاحداث التاريخية الموثقة لم تكن كافية بالنسبة للمخرج فقام باختلاق بعض القصص الخيالية وتضمينها في منجزه السينمائي، خاصة تلك المشاهد التي تتحدث عن كرامات الطفل المعجزة وعن قدراته الخارقة مستعينا في ذلك بقلة المراجع الدقيقة الموثقة لتلك الفترة وبسعة خياله وبتأثره الشديد بالأساطير الفارسية.

2.4 القراءة السيميو تداولية:

يتناول هذا الجزء من التحليل الفيلمي التركيز على السـياق الخارجي الذّي أدى إلى انتاج فيلم محمد رسول الله، سواء كان هذا السياق دينيا أو إعلاميا أو حضاريا أو أيديولوجيا، بالإضافة إلى ذلك يسعى هذا الجزء من البحث إلى مقاربة الأبعاد الإيديولوجية في الفيلم من خلال اكتشاف اليات الإقناع الأيديولوجي المعتمدة فيه، والتي تعتقد الباحثة انها تتمثل في الالية السـردية، والالية الجمالية، والآلية الحجاجية، وفيما يلي تفصيل أكثر في هذه الآليات.

1.2.4 السياق الخارجي لتجسيد الأنبياء في السينما الإيرانية:

1.1.2.4السياق الدّيني لتجسيد الأنبياء في السينما الإيرانية:

"عندما تدخل إلى عالم الفن، سـواء رضـيت أم لا، انت تدخل إلى عالم الدين" هذا ما جاء في كتاب الفن والدين في القرن الواحد والعشرين لبروفيسور الفلسفة الدينية في كلية "**Rocky Mountain**" آرون روزين " (أصدقاء أم أعداء لوحات عن الفن والدين والعلاقة؟، 2017)

ومن بين الأمثلة التي تدعم قول روزين نذكر لوحة العشاء الأخير لليوناردو ديفنشي، واللّوحات الجدارية التي تزين كنسـية سـيسـتينا في الفاتيكان، كما نذكر الهندسـة المعمارية للجامع الأزرق بإسـطنبول، وكذلك الخط العربي الذهبي الذّي تزين به كسـوة الكعبة[1]، كل هذه الأمثلة تؤكد على أن الأديان وظفت الفن بما يتناسب معها؛ أي أن النزعة الجمالية متجذرة في الإنسان منذ بدء الخليقة لهذا سـخرها رجال الدّين لنشـر رسـائلهم الدّينية، لكن هذا لا يعني أن العلاقة بين الفن والدّين هي علاقة حتمية، بل هي علاقة يتحكم فيها مفهومنا عن الدّين ومفهومنا عن الفن وتمثلنا لهما.

[1] : *إضافة الى ذلك يخبرنا الأزرقي: ان الكعبة كانت مزينة الجدران بصور الشجر وصور الأنبياء ومنهم إبراهيم بهيأة شيخ يستقسم بالأزلام وصور عيسى بن مريم وأمه وصور الملائكة فلما كان يوم فتح مكة دخل الرسول ﷺ فأرسل الفضل بن عبد المطلب فجاء بماء زمزم ثم أمره بإزالة تلك الصور وكان قد وضع كفه الشريفة على صورة المسيح وأمه وقال أمحو جميع الصور إلا ما تحت يدي ونظر إلى صورة إبراهيم فقال: قاتلهم الله جعلوه يستقسم بالأزلام وما لإبراهيم والأزلام.* (حشلافي، 2021، صفحة 460)

فمنذ القديم وفي كل الحضـــارات تعايش الفن مع الدّين جنبا إلى جنب، ولا يزالان كذلك.. فكلاهما يميل إلى الخير والحق والجمال، وكلاهما يضـفي على الأشـياء والموجودات لمسـته السـحرية، فيشفي الأنفس من القبح والبشاعة، ويملأ الروح بالألفة والسلام والمحبة. (محمد، 2017، صفحة 312)

لذلك يُعتبر الدّين ينفون وجود علاقة بين الفن والدّين[1] أشـخاصـا لم يختبروا المشـاعر الدّينية ولم يكتشـفوا لها بديلا عند الجماعات، التي تضـمن اسـتمرارها التاريخي بصـفتها أسـمى المشـاعر الإنسـانية وأرقاها، والتي بفضـلها ومن خلالها يمكن للفنان أن يصـل إلى العظمة (ريد، 1998، صـفحة 52)

ويؤكد تاريخ الفنون أن الفن الإسـلامي ينفرد عن سـائر الفنون الأخرى من حيث علاقته بالدين والتي تتميز بالفرادة والخصـوصـية الكبيرين، فهو فن نأى بنفسـه منذ البداية عن تأدية وظيفة الشرح، أو التبشير، أو الإعلان، أي أنه لم يكرس نفسه بصورة مباشرة لخدمة الإسلام، وبالرغم من ذلك لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض. (محمد، 2017، صفحة 313)

ويصـــح القول أن الفن الإســـلامي لطالما كان منفتحا على مختلف المشـــارب والمدارس الفنية بشـرط ان تكون هذه المدارس متناسـقة مع حركة الكون والإنسـان، وداعمة للحق والعدل ومبادئ الدين الإسـلامي، فيوصـف بالفن الكلاسـيكي إذا ما ابتعد عن تأليه الإنسـان، وعبر عن التناسـق الكبير بين الأشـياء والقيم الخارجية، ويوصـف بالواقعي إذا ناهض الانحراف الأخلاقي وواجه الطواغيت، وتجنب تصـوير لحظات الضـعف البشـري، كما يمكن وصـفه بالرومنسـي إذا ما جعل من تجارب الإنسـان الشعورية المنبثقة من الإيمان بالله مواضيع جوهرية يعبر عنها. (محمد، 2017، صفحة 311)

وكان المستشرقون قد تناولوا بكثرة مسالة تحريم الصور في الإسلام، حيث ورد في كتابات البعض منهم أن القرآن حرم صناعة التماثيل ورسم الصور وهذا ادعاء باطل لا أساس له من الصحة، في حين جاء في أبحاث بعضهم الآخر أن الحديث هو من حرم التصوير وهذا هو الصحيح، بالإضافة إلى ذلك

[1] : ويقتضـي التنويه الى ان الفن الفارسـي القديم هو نتيجة أفكار دينية، حاصـة تلك التي جاء بها زرادشت والتي اوصـاه بها اهورمزادا، فهو الذي تم تصـــويره في الاعمال الفنية كرمز للخير مقابل أهرمان الذي كان يرمز للشـــر، أي ان كل الاعمال الفنية والأدبية التي تناولت قصـة الكون، قامت بتفسير الصـراع بين قوتي الخير والشر، مما منح للفن الفارسـي طابعا ملحميا بامتياز (صطوف، 2014، صفحة 271)

عللت مراجعه ازدهار صناعة التصوير عند الفرس[1] بكونها لا تُقر أحاديث التحريم وهذه مغالطة أخرى[2]، لأن النحت والتصوير مكروهان عند علماء الشيعة كراهتهما عند علماء السنة. (محمد حسين، صفحة 28)

وتجنبا لحرمانية التصوير قام الرسامون المسلمون برسم الكائنات الحيّة بأسلوب تجريدي، يبتعد عن المطابقة الشكلية لها، ويقترب إلى أعماقها وينفذ اليها، أي أن الفنان المسلم حاول الوصول إلى جوهر الأشياء دون محاكاتها أو مضاهاة مخلوقات الله.

وتصنف الأحاديث المنقولة عن الرسول الكريم(ﷺ) والتي تناولت موضوع التصوير إلى نوعين: نوع يفيد التحريم، ونوع آخر يفيد الإباحة.

أما النوع الأول فمثالنا عليه:

- عن عبد الله بن مسعود قال رسول الله (ﷺ): ﴿ أشدّ الناس عذابا يوم القيامة المصورون ﴾. (مسلم، الجزء الثاني، صفحة 249)
- قال أيضا (ﷺ): ﴿مَن صوّر صورة في الدنيا كلف يوم القيامة ان ينفخ فيها الروح وليس بنافخ﴾ (البخاري، 2018)
- قال رسول الله (ﷺ): ﴿"كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفس فتعذبه في جهنم﴾ (البخاري، 2018)
- قال رسول الله (ﷺ): ﴿ان الملائكة لا تدخل بيتا فيه كلب ولا صورة﴾. (مسلم، الجزء الثاني)

[1] : ليس من السهل على مؤرخي الفن الغربي استخراج الرموز الدينية في الفن الفارسي ابان عهد الصفويين، ومرد ذلك انهم تعودوا على الأسلوب المباشر في عرض الفن للأديان، ولم ينتبهوا ان تجسيد المقدسات ظلت محرمة لقرون طويلة في الأديان الفارسية، وهذا أدى الى خلق تباين كبير بين التجسيد الايقوني في المسيحية والغرائبية في الرسومات الفارسية القديمة، لكن بعد اباحة تناول المقدسات في الفن الفارسي جاءت أغلب الاواني الفخارية والمنسوجات والمصنوعات المعدنية معبأة بالرموز الدينية والعلامات العقائدية.

[2] : ولا تزال المعلومات الخاصة بالتصوير الفارسي قبل الإسلام جد ضئيلة، رغم ما انتجته مؤخرا البعثات الاثرية الألمانية والفرنسية والانجليزية في أفغانستان، وشمالي الهند وفارس، وتشير الدراسات التاريخية والأدبية ان المصلح الفارسي **ماني** والذي أسس المذهب المنسوب اليه، من أمهر الرسامين وابرزهم، كما انه شجع على توظيف الرسوم المصغرة اثناء تزيين الكتب الطينية بغرض التبشير ونشر الدعوة. (محمد حسين، صفحة 27).

وفحوى هذه النصوص انه يجب تحريم وتجنب كل الفنون التشكيلية التي تدعو إلى الوثنية أو الشرك، أي أن أي فن يخرج عن المنهج الإلاهي سيؤدي حتما إلى الانحدار بالقيم الإنسانية والانحراف عن الفطرة السليمة (انحراف عقائدي او سلوكي)، ومنه نفهم ان الإسلام ليس ضد الفن ولكنه ضد كلّ الطرق التي تؤدي إلى الوثنية. (دحدوح، 2010، صفحة 246)

ويتمثل النوع الثاني من الأحاديث النبوية التي تبيح التصوير، فيما ذكره البخاري في صحيحه حين قال:

- عن يسر بن سعيد بن خالد عن ابي طلحة صاحب رسول الله (ﷺ) قال: ان رسول الله (ﷺ) قال: ﴿ان الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصورة﴾، قال بسر: ثم اشتكى زيد فعدناه، فإذ على بابه ستر فيه صورة، فقلت لعبيد الله الخولاني – ربيب ميمونة زوج النبي (ﷺ)–: ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الاول؟ فقال عبيد الله : ألم تسمعه حين قال : ﴿إلا رقما في ثوب﴾ (بالسندي، الجزء الرابع، صفحة 145)، وقوله (ﷺ) ﴿الا رقما في ثوب﴾ دليل على اباحة الفن الذّي لا يدعو للوثنية في رسم الأشكال المرقومة (الزخارف)، والعاب الفتيات، ورسم النباتات والمناظر الطبيعية.

اما مواطن تحريم التصوير في القرآن الكريم فقد ذكرت في خمس سور وهي:

- قال تعالى: ﴿ هو الله الخالق البارئ المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السماوات والارض وهو العزيز الحكيم﴾. (قرآن، صفحة سورة الحشر،الاية 24)
- قال تعالى: ﴿ هو الذّي يصوركم في الارحام كيف يشاء لا اله الا هو العزيز الحكيم ﴾ (القرآن، آل عمران، الآية 6)
- قال تعالى: ﴿ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا ابليس لم يكن من الساجدين﴾. (القرآن، سورة الأعراف، الآية 11)
- قال تعالى: ﴿ الله الذّي جعل لكم الارض قرارا و السماء بناء وصوّركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات ذلكم الله ربّكم فتبارك الله رب العالمين ﴾ (قرآن، سورة غافر، الآية 46)

قال تعالى: ﴿ يا أيّها الذّين آمنوا انما الخمر والميســـر والانصـــاب[1] والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون﴾. (القرآن، سورة المائدة، الآية 90)

إذن فموقف الدين عامة و القرآن خاصـة في الفن[2] ليس مطلقا فحيثما كان سـبيلا للشـرك بالله فهو حرام، ويجب تجنبه، أما ما عدا ذلك فلا تحريم له[3] (دحدوح، 2010، صفحة 246)

- ✓ **موقف الإسلام من تجسيد الأنبياء في السينما:**

إذا عرّفنا الفيلم الدّيني من وجهة نظر تقنية سـنعتبره وحدة مركبة من لقطات ومشـاهد، لكن إذا عرفناه من حيث هو أداة لتوصـيل المعتقدات والمقدسـات سـنجد إشـكالا كبيرا، وذلك لأن بعض الأفلام إلتزمت حرفيا للوثائق التاريخية والنصـــوص الدينية، في حين توجد أفلام أخرى حرفت القصـــص الأصـــلية وبالتالي انتهكت المقدس من زوايا مختلفة، وتبريرهم لذلك هو أن الســينما

[1] : والأنصاب كما ورد في لسان العرب ومفردها النصب والأنصاب هو كل ما جعل علما على ما عبد من دون الله، وقيل هي الأصنام وقيل غيرها، فالأصنام منقوشة ومنحوتة، والأنصاب حجارة حول الكعبة تنصب عليها ويذبح.

[2] : *شكلت أوهام تحريم الصورة عبر التاريخ الإسلامي ، موضوع جدال لدى الفقهاء وبأحكام متباينة، الا اننا نجد عددا من المالكين في صـف إجازة التصـوير والنحت مثل "المفسـر النحاس 950 م)، والمفسـر الاندلسـي مكي بن حموش (متوفى عام 1045) في كتابه "الهداية ظغلى بلوغ النهاية" وهو سبعون جزءا في معاني القرآن، يجيز التصوير صراحة" ومن المثير يضـيف أسـعد عرابي "ان الامام القرافي (مالكي متوفى عام 1685) كان فقيها مجتهدا وممارسـا لصـناعة الفن، يجيز تصـوير الانسـان والحيوان في كتابه "الاحكام" (تحقيق الشـيخ عبد الفتاح أبو غده –حلب– 1967) بعكس الامام النووي الشافعي (متوفى 1333 م مصر)، فقد تمسك بظاهر الاحاديث، وحرم الصورة سراء كانت بظل أو دون ظل (المنهاج في شرح صحيح مسلم بن الحجاج)، هو عكس ما يراد بالحديث: " إن الله جميل يحب الجمال" (رواه ابن عربي). (بن يونس، 2019، صفحة 19)*

[3] : في بداية القرن العشـرين ظهرت النتائج الإيجابية لفتوى الشـيخ **محمد عبده** (مفتي الديار المصـرية) وتمثلت هذه النتائج في ظهور حركة نهضـوية في الفن التشكيلي والنحت بمصـر وبعض الدول العربية الإسـلامية، وذلك راجع لكون الشـيخ محمد عبده ذو العقل التنويري لم يرى في النحت أي مس بالعقيدة والدين، مفسـرا ذلك بكون تحريم التصـوير في بداية الإسلام كان سببه ان الناس في تلك الحقبة الزمنية يتبركون بمن ترسم صوره، وهذا ما لا يمكن حصوله في القرن العشـرين، وبالتالي فان إعادة فهم احاديث التحريم وتفسـيرها على النحو الصـحيح سـيكسـر الجمود الفكري والحضـاري والفني، وسيدفع بالعالم الإسلامي نحو الحداثة والتطور.

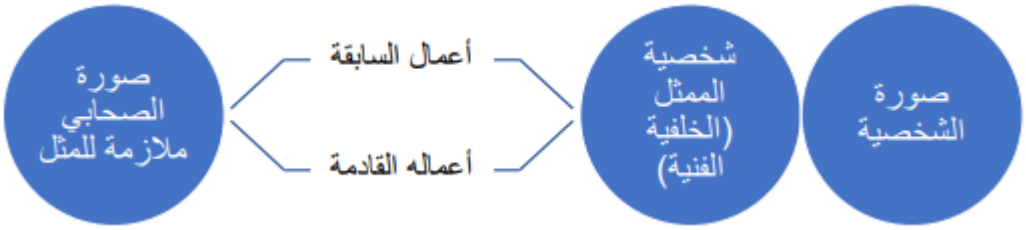
الروائية تبيح للمخرج ما لا يتيحه الفيلم الوثائقي الذّي يلتزم بالحقيقة المطلقة. (هبة هبية، 2021، صفحة 214)

ومنذ انتشار السينما في العالم الإسلامي أصبحت قضية تجسيد الأنبياء والصحابة في الأعمال السينمائية ومحاكاة سيرهم الذاتية، من القضايا الحساسة التي تباينت فيها أراء الفقهاء بين محرّم ومبيح لذلك، ومن بين الأسباب الجوهرية التي جعلت أغلب المؤسسات الدينية السنية تتحفظ على تصوير الأنبياء والصحابة في الدراما هو أن هذا النوع من المنجزات الفنية قد يؤثر بشكل كبير على صورة هذه الشخصيات الاعتبارية في مخيال أتباعهم ومقدسيهم، أي انهم حرّموا تجسيدها كي لا تنعكس سلبيا على الصور الذهنية التي يحملها المشاهدون عنهم.

فالبطل الذّي يؤدي دور صحابي أو نبي هو نفسه الذّي رآه المتفرج من قبل في أعمال تخاطب الأحاسيس والشهوات، وهكذا يقوم ذهن المتلقي بالربط بين حالتين متناقضتين، ليكون في النهاية صورة ذهنية خالية من أي بعد قدسي من ذلك النبي أو القديس المجسد في الفيلم السينمائي. (هبة هبية، 2021، الصفحات 116-217)

ويفسر ذلك إتصاليا بكون الإطار المرجعي للمشاهد يعد مخزنا للصور الذهنية التي يحتفظ بها، والتي تعتمد على ما يشاهده ويخزن فيه، ويستدعي لاحقا مع أي عملية تفكير أو ذكر للشخصية التي احتفظ بصورها، وفي حالة الشخصيات التاريخية فان المشاهد ليس لديه أية صورة عن الشخصية سوى تلك التي شاهدها في العمل الدرامي، لذلك لن يستدعي سوى تلك الصورة. (محمود عدوي، 2021، صفحة 292)

الشكل رقم (7) يمثل: صورة الممثل والشخصية التاريخية



المصدر: مقتبس من (محمود عدوي، 2021، صفحة 292)

بعبارة أخرى يمكن القول ان تمثيل الشخصيات المقدسة ذات المقام الجليل في الدراما قد يؤدي إلى تشـويهها، حيث سـبق وان حصـل هذا في العديد من الاعمال التاريخية العالمية على غرار فيلم الوصايا العشر The Ten Commandements الذّي تناول قصة النبي موسى مع فرعون، حيث تعرض الفيلم لانتقاد لاذع من طرف بعض اليهود المتدينين الذّين راوا فيه عدم الالتزام بالنصـوص الواردة في العهد القديم.

ونفس الشـيء حصـل مع فيلم "آلام المسـيح" للممثل والمخرج الأمريكي "ميل غيبسـون" عام 2004، حيث تظاهر يهود الولايات المتحدة الامريكية امام مقر الشركة المنتجة لمنع عرضـه[1]، وغيرها من الأفلام التي قام مخرجوها بتصـوير سير الأنبياء بصـورة مخالفة لتصـورات اتباعهم، غير متحلين بالحيطة والحذر، مبررين ذلك بان العمل السينمائي ليس نقلا حرفيا ووثائقيا للتاريخ، بل هو إعادة بناء القصـة الأصـلية بلغة فنية خيالية، يجوز فيها خلق أحداث أو شـخصـيات وهمية تضـفي على العمل جاذبية وتشويقا واحيانا تحريفا قد تؤدي إلى تجريد التاريخ من مثاليته ونموذجيته في اذهان المتلقين.

[1] : انظر: السينما الدينية انبياء في الكتب المقدسة بشر على الشاشة، 2 نوفمبر 2020، تاريخ الزيارة 18 ديسمبر 2020
https://doc.aljazeera.net/cinema/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D8%A3%D9%86%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%82%D8%AF/

وهكذا يصدق قول المخرج الاسباني **كارلوس ساورا** حين عرف السينما بانها: *" العالم الّذي يتحول من خلاله المخرج إلى مستوى الاله، اذ يخلق من يشاء ويقضي على من يشاء، ويصنع السعادة، ويدمر الحياة ويخلق الصراعات".* (الحقيوي، 2013، صفحة 10)

وبالعودة إلى بداية القرن العشرين نجد ان السينما الأوروبية سعت لتقديم شخصيات عربية وإسلامية بارزة، حيث قررت شركة انتاج المانية تصوير فيلم عن النبي محمد صلى الله عيه وسلم عام 1926 م من بطولة الممثل المصري يوسف وهبي، لكن الممثل رفض الدور بعد ازمة كبيرة ناتجة عن فتوى من شيخ الازهر مفادها انه «يحرم تحريما باتا تصوير الرسل والأنبياء ورجال الصحابة رضوان الله عليه"، اسند الدور إلى ممثل يهودي، وتكررت نفس الفتوى حين بدا تصوير فيلم الرسالة لمخرجه السوري الأمريكي مصطفى العقاد، وحجة رجال الدين هي استحالة تصوير النبي وصحابته (العشرة المبشرون بالجنة) تصويرا صادقا يحاكي اشكالهم وشخصياتهم، وان أي محاولة لفعل ذلك تعتبر تعديا صريحا لتاريخهم المقدس.

وهذان الموقفان من الفيلمين يؤكدان تحرج فئة من العلماء من إباحة التصوير، لا لحرمة التمثيل في حد ذاته، وإنما صَونا لصورة الشخصيات المقدسة، أي أن الأصل في الفتوى هو الإباحة إذا ما تم تمثيلهم تمثيلا صحيحا، بالإضافة إلى ذلك يحتاج التحريم إلى دليل، وهذا ما لم يثبت في أي حديث أو أثر. (محمود عدوي، 2021، صفحة 290)

أي أن تمثيل الشخصيات التاريخية ذات المكانة الرمزية والفكرية والدينية في المجتمعات الإسلامية يستوجب تقديمها بأفضل صورة حتى وإن لم تتوفر المعلومات الكافية عنها، بمعنى أنه يجب على السيناريست المحافظة على مثالية هذه الشخصيات لدى المشاهد المعاصر، خاصة في ظل وجود أعمال سينمائية جنحت إلى مخالفة التاريخ بحجة الضرورة الدرامية، مما أدى إلى الوقوع في الكثير من الأخطاء التاريخية وبالتالي زوال المصداقية عن هذه الأعمال الفنية.

وتأسيسا على ما سبق نجد أن طرح معضلة "التشخيص الصوري" في الإسلام ملازمة لطرح معضلة كراهة الصورة في الإسلام، فالصورة في بعدها الثالث كتصوير حجمي تعكس مدى التعارض بين الدين والفن لدى فئة من الفقهاء المتشددين (بن يونس، 2019، صفحة 16)

ونظرا لكون " الفيلم الروائي الديني من أبرز أدوات التعبير الأيديولوجي أو الفكري الذّي يتبلور في الصورة الفيلمية بمنتهى القوة والفاعلية" (هبة هبية، 2021، صفحة 215)، ولكون السينما تقوم بإعادة صياغة الواقع وتركيبه انطلاقا من الانا الشاعر بمسؤوليته إزاء نقل الواقع وحكيه، جاءت السينما الإيرانية الدّينية لتحمل على عاتقها مسؤولية حكي قصص الأنبياء مما جعلها تؤدي وظيفة اجتماعية تتمثل في خلق حلم جماعي لا خداع جماعي كما يعتقد أدورنو Theodor W. Adorno ، أي ان دورها هو المحافظة على تمثلات المقدس في المخيال الجمعي، وبالتالي مواجهة الذهان الجماعي الذّي أصاب المتلقي الغربي بعد تلقيه لصور مشوهة عن الإسلام ونبيه محمدﷺ، وهكذا قامت بمحاكاة الشخصيات الاعتبارية التاريخية من خلال الربط بين الإرث التاريخي للشخصية الممثلة وبين تقصي الدقة في بناء السيناريو الخاص بتصوير هذه الشخصية، ومحاولة تجسير الهوة بين الشخصيات تاريخيا وبين تمثيلها فنيا ودراميا، فأنتجت الدراما الإيرانية الكثير من المسلسلات والأفلام التي تطرقت لمراحل مختلفة من التاريخ الإسلامي.

2.1.2.4 السياق الأيديولوجي والاعلامي لتجسيد الأنبياء في السينما الإيرانية:

تمتلك الصورة قوة كبيرة تمكنها من صناعة الهيمنة الثقافية والإيديولوجية، والتي من خلالها تتم السيطرة على ثقافات المجتمعات[1]، فالصورة لا تدل على نفس الموضوع في العالم ومنه يصبح لديها مستويين من القراءة المستوى الأول ينطلق من القراءة الوصفية اما المستوى الثاني فهو شيء آخر، وبهذا نستنتج ان الصورة متعالية ومضللة ان صح التعبير، لهذا أصبحت السينما كوسيلة إعلامية سلاحا ثقافيا يتم من خلاله التلاعب بالعقول، مما يسمح بتمكين القوى العظمى وفرض هيمنتها على الشعوب. (بودلال و بوسناني، المثاقفة الكونية في الخطاب السينمائي المعاصر، 2020، صفحة 332)

وبسبب الاحتكار الإعلامي تصير ثقافة الجماهير متطابقة، وفي نفس الوقت قابلة للتفسخ كنتيجة لاندماج الثقافة والتسلية، فحسب أدورنو Theodor W. Adorno تعد الثقافة الحديثة سلعة تباع للجماهير مما يجعلها قابلة للاستهلاك، أي انها ابتعدت عن كونها تعبيرا انسانيا حُرّا للتكامل الاجتماعي بل أصبحت منتوجات خاضعة للمصالح التجارية التي تحكمها التلاعب والمضاربة، وهكذا أصبحت السينما أداة للهيمنة الثقافية هدفها الأساسي دمج الفرد في الحشد. (بودلال و بوسناني، المثاقفة الكونية في الخطاب السينمائي المعاصر، 2020، صفحة 333)

لجأ الاعلام الغربي للعديد من الأساليب لجعل الراي العام الغربي يتبنى صورة نمطية مشوهة عن الإسلام والمسلمين[2]، ومن أبرز هذه الأساليب اختيار العناوين المثيرة لزيادة نسبة مشاهدات

[1] : يمتلك الاعلام قدرة تأثير كبيرة تتعدى قدرات المثقفين والفلاسفة في كتبهم واطروحاتهم، ويعود ذلك لكون الاعلام هو الأقرب والابسط بالنسبة لمختلف الشرائح الاجتماعية، خاصة في الفترات الزمنية التي تتغير في المجتمعات، وفي هذا المقام يقول روي فولر: " للإعلام مكانة جد خاصة في المجتمعات، لان دوره الأساسي هو نشر الخطاب العمومي المرتبط بالمجتمع والعالم، فالخطاب هنا أداة من ادواتها ونتيجة لها، ومن خلاله تصون مكانتها في النظام الاقتصادي، وعلى سبيل المثال تقوم الصحف بإغراق الجمهور في الأيديولوجيا، من خلال توظيف اللغة الصحفية لإنشاء او إعادة انتاج مقولات سلطوية مجردة على غرار النفوذ والقهر (عبيدي، 2016)

[2] : لا يمكن الحديث عن قوة الصورة دون التركيز على مفهوم التماهيidentification لان التماهي هو ما يعزز ويقوي اتجاه الانسان لتشكيل صورة عن نفسه، يجدها ضمن الصور الكثيرة والمنتشرة في عالم صناعة الترفيه، وعالم الاعلام والتسويق، فالمشاهد في هذا الوقت سجين ثقافة بصرية تكون في النهاية شخصيته، فيتشتت بين الرغبة والقانون الأخلاقي، بين ان يكون ضحية لعدوان الاخرين او ان يبادر هو بالعداوة

عالية للبرامج التلفزيونية والأفلام السينمائية، والرفع من مبيعات المجلات والجرائد، كما تم استخدام دلالات لغوية مجازية تصف الإسلام ومعتنقيه وتربطهم بالإرهاب ومن بين هذه العبارات حصان طروادة، برابرة متعصبون، الطابور الخامس، العدو الداخلي، بالإضافة إلى ذلك تم اعتماد مصطلحات ومنحها معاني بعيدة كل البعد عن سياقها الحقيقي كالأصولية، الخطر الإسلامي، التطرف، الإسلاموفوبيا، الخطر الأخضر،... الخ، وبالنسبة للصور كان انتقاؤها يتم بعناية كبيرة أي اختيار صور تعكس التخلف والرجعية والهمجية من منظور غربي حداثي كصور السيوف والقرآن الكريم، مشاهد الازدحام في موسم الحج، صور الأضحيات وهي تتخبط في برك من الدماء، صور المحجبات والمنقبات واعتبار ذلك خضوعا لسلطة ذكورية قامعة. (بن عيسى، 2020، صفحة 141)

ان التاريخ المشترك بين الشرق والغرب مثقل بوقائع المواجهات والصراعات ذات البعد الأيديولوجي والحضاري والديني والثقافي، تاريخ تتخلله حقب زمنية اتسمت بالهدوء السلمي الذّي يخفي الكثير من الاستغلال ونهب ثروات الشعوب، ولذلك يعد الحديث عن حوار الحضارات هو حديث عن استراتيجيات وآليات لفهم الآخر والاقتراب منه، ومحاولة التعايش السلمي معه، مما يرجح كفة التآلف بدل التنافر، والتسامح بدل التصادم (مناصرية و حسني، 2017، صفحة 367)

ويعد انفراد الرأسمالية بالعالم بعد انهيار الإتحاد السوفياتي تجسيدا فعليا لأطروحة نهاية التاريخ، لأن اختفاء الثنائية القطبية بانهزام الاتحاد السوفياتي أمام الولايات المتحدة الامريكية أدى إلى الإعلان الشرعي لنهاية التطور الأيديولوجي للبشرية وتعميم النموذج الليبرالي الديموقراطي الغربي على العالم أجمع.

لكن هذا التغير في المسار التاريخي جاء بنتائج عكس المخطط لها أي القطبية المنفردة تجزأت إلى أقطاب أخرى، ويتمظهر ذلك في خلق انظمة فكرية وجودية أساسها وضعي بشري، عكس الانظمة السابقة والتي كانت ذات تأصيل عقائدي عقلاني، أي ان الصراع الجديد هو صراع هويات ثقافية أو حضارية وهذه الصراعات منطلقها هو الاختلاف في العرق او الطائفة او الدين او التقاليد أو العقيدة، وهذا جعل الشعوب ذات الثقافات المتشابهة تقترب، الشعوب ذات الثقافات المختلفة تتباعد، وهذا أدى إلى إعادة رسم الحدود السياسية وفق الحدود الدينية والحضارية والثقافية والعرقية، وصارت

الانحيازات الإيديولوجية ذات أســاس ثقافي لا ســياســي كما كان في زمن الحرب الباردة حيث حلت التجمعات الثقافية محل التكتلات السياسة أبان الحرب الباردة. (بن عيسى، 2020، صفحة 134)

فحســب صــامويل هنتنغتون Samuel Phillips Huntington[1] يعتبر الإســلام هو العدو الجديد للحضارة الغربية بسبب انغلاق ثقافته، بالإضافة إلى الكثافة السكانية الكبيرة للمسلمين، أي أنه يشكل تهديدا كبيرا لغير المسلمين، وهو بذلك يدعم رأي زميله الأيديولوجي الأمريكي "دانيال بيبس D Pipes " الذّي قال " لا يمكن للمسلمين أن يتقدموا ويتطوروا إذا ما أصروا على رفضهم للنموذج الغربي" (طالة، 2020، صفحة 99)

ويبرر **هنتنغتون** Samuel Phillips Huntington يقينه بدموية الإسلام وعنفه ان المسلمين جاوروا المسحيين لأكثر من 1400 عام، تميزت هذه الفترة بأنهم كانوا خصوما وأحيانا أعداء، ونادرا ما كانا شريكين بالرغم من انهم يشتركون في التراث اليهودي الشرقي، أي انهم أعداء بالوراثة، والصراع المرير هو جوهر العلاقة بين الطرفين، وسبب الخلاف الرئيسي هو أوجه الشبه لا أوجه الاختلاف. (بن عيسى، 2020، صفحة 140)

كما يعتبر **فرانسيس فوكوياما** Yoshihiro Francis Fukuyama الإسلام نظاما أيديولوجيا يشبه الأيديولوجيا الاشتراكية والليبرالية من حيث الاتساق والتماسك، وهذا لكونه قائم على قوانين ومعايير أخلاقية خاصة به، ويقدم قيما انسانية واجتماعية تمنحه جاذبية كبيرة، تجعل منه دستورا كونيا موجها لكافة البشر لا خاصا بعرق أو قومية بعينها، ومنه يعتبر هذا الدين تهديدا كبيرا للإيديولوجيا الليبرالية في الدول الغربية. (طالة، 2020، صفحة 104)

[1] : يمكن ان نقول ان **صامويل هنتغتون** تراجع نوعا ما عن رأيه في ضرورة تغريب العالم الإسلامي، حيث نشر في مجلة شؤون خارجية الصادرة في نوفمبر/ديسمبر 1996 مقالا بعنوان "**الغرب متفرد وليس عالميا :The West unique, Not universal** " وفرق في هذا المقال بين التحديث والتغريب، واكد على ان استهلاك شعوب العالم غير الغربية للبضائع الغربية، او مشاهدتها للأفلام الغربية، او استماعها للموسيقى الغربية، لا يعني انها تغلغلت في نسيج الحضارة الغربية، لان جوهر أي حضارة نابع من لغتها ودينها وعاداتها وتقاليدها، أي ان مختلف حضارات العالم تختلف عن الحضارة الغربية التي تعود جذورها الى الحضارات اليونانية والرومانية والمسيحية، بالإضافة الى ان لغات شعوبها ذات أصول لاتينية، كما ان سياستها تتميز بالطابع العلماني الذي يفصل فيها بين الدين والدولة. (طالة، 2020، صفحة 102)

وكل هذه الأطروحات الفكرية مهدت لخلق أنماط مختلفة من أنماط التعبير العام التي تنشـــر الكراهية أو التمييز أو العداوة، أو تحرض عليها وتروج لها أو تبررها، ضد شخص أو مجموعة ما، أو نشر الدعوة إلى الكراهية والتمييز والتحيز، أو العنف والعدوانية ضد حاملي صفات معينة، مثل العرق أو الدين أو الإعاقة أو الرأي السـياسـي أو اللون أو النسـب أو الجنس، أو أي عامل هوية آخر، كما تندرج تحت مسـمى هذا الخطاب كل العبارات المؤيدة للتحريض على الضـرر، فكل خطاب عبر عن موقف متحيزة تمييزية اتجاه جنس أو عرق أو دين أو إثنية أو إعاقة خطاب الكراهية خطاب استعلائي هجومي، الهدف من نشـره التأصـيل لممارسـات تمييزية في منطقة أو مجتمع ما، وقد تتسـع لتشـمل شعوبا وأعراقا أو عقيدة دينية أو دولة أو ثقافة ما. (عبد السلام، 2021، صفحة 43)

ويتخذ خطاب الكراهية أشـكال عديدة فقد يكون رسـما كاريكاتيريا أو فيلما سـينمائيا أو سـلسـلة تلفزيونية أو ملصقا إعلانيا، او أي إنتاج آخر يتضـمن عناصـر مهينة وتهديدية، غرضـها الإساءة إلى فئة معينة ومضـايقتها والحط من شأنها، أي أن الكراهية تتجسد في الشعارات والمواقف التي تعزز من ثقافة الكراهية ونبذ الآخر، ولمواجهته لا بد من رؤية بعيدة عن المثالية أساسها ترسيخ خطاب التسامح، وقبول الآخر واحترام اختلافه. (عبد السلام، 2021، صفحة 43)

ومن أشـــهر الأحداث العالمية التّي تجســـد فيها فعلا خطاب الكراهية الموجه ضـــد الإســـلام والمسلمين أحداث 11 سبتمبر والرسوم الكاريكاتيرية المسيئة للنبي محمد ﷺ وفيما يلي تفصيل أكثر في هذين الحدثين:

- ✓ **أحداث 11 سبتمبر 2001:**

وفق ما ذكر ســابقا فان الاســتراتيجية الخطابية الغربية تجاه العالمين العربي والإســلامي في القرن الحادي والعشرين تقوم على محورين أساسيين وهما مفهوم الإرهاب والإسلاموفوبيا، وتعد هجمات الحادي عشــر من ســبتمبر 2001 تجســيدا فعليا لهذه الاســتراتيجية الخطابية، حيث تم تجاهل كل الدراسـات التي فندت الرواية الرسـمية الأمريكية لتلك الجريمة[1]، والتركيز على الإرهاب والإسـلاموفوبيا

[1] : اعتبرت العديد من الدراسات ان احداث الحادي عشر من سبتمبر أكبر جريمة مفتعلة في التاريخ المعاصر، ومن بين هذه الدراســـات الأبحاث الكيميائية والفيزيائية التي قدمها الباحث في علوم الفيزياء والكيمياء الدنماركي نيلز هاريت (Niels Harrit) ودراسـة الصـحفي الفرنسـي تيري ميسـان (Thierry Meyssan) المعنونة بالكذبة الكبرى The Big (Lie) بالإضـــافة الى دراســـات جدية قامت بها مجموعة (معماريون ومهندســـون من اجل حقيقة 11/ 9) (

كمفهومين مرتبطين، بالمسألة الإيديولوجية الفكرية الحديثة والمعاصرة، وبالمسألة الثقافية العميقة أكثر من ارتباطهما بالحادثة نفسها. (كنعان، 2019، صفحة 29)

أي أن هذه الجريمة المدانة بكل الشرائع والقوانين السماوية والأرضية، اختزلت في ممارسة ثقافية، منحتها شرعية أخلاقية، وأباحت للإعلام الغربي تمريرها عبر شاشات التلفزيون كفعل فوق القانون، يستوجب الرد عليه بالمثل، أي منح الشرعية للولايات المتحدة الامريكية من أجل شن حروب على مناطق عربية إسلامية تصنف من المناطق الحاضنة للإرهاب، وفعل ذلك من منطق إنتقامي يتحصن بحجة مكافحة الإرهاب. (كنعان، 2019، صفحة 29)

ويرى دانيال دانيان Daniel Dayan في كتابه (رعب المشهد: الإرهاب والتلفزيون) La terreur spectacle، أن الصور التي نقلت أحداث 11 سبتمبر 2001، بالرغم من دراماتيكيتها إلا أنها قابلة للمشاهدة regardables، لأنّها ليست عنيفة في حدّ ذاتها وإنما نقلت عنف الآخر، وفي هذا المقام وجب الفصل بين الصورة / الإشارة، والصورة/ الأيقونة، ففي الأولى يتم استشعار العنف الذّي أصاب ضحايا الهجومات ، في حين لا تمتلك الثانية أي أهمية خاصة لدى المشاهد. (معزوز، 2014، صفحة 167)، وقد علق الكثير من الملاحظين لأحداث 11 سبتمبر ان طريقة التصوير تشبه بشكل كبير طريقة تصوير الأفلام الهوليودية التي تتناول أفلام الحركة، والكوارث.(Dubuisson, 2004, p. 54)

بصياغة أخرى يمكن القول أن وسائل الإتصال الحديثة تمتلك خاصية مهمّة جدا وهي خاصية الإظهار monstration أو العمل على الاظهار؛ وهذا ما بدا جليا مع الاحداث المأساوية لهجمات الحادي عشر من سبتمبر والتي اظهرت الجريمة الجنائية الإرهابية والتي نفذها مجموعة من القتلة بأدوات معينة وفي سياق زماني ومكاني محددين، –اظهرتها– كصراع حضاري وايديولوجي بين الغرب والعالم الإسلامي.

لقد تم تجاهل الفعل الاستقصائي والجنائي المرتبط بهذه الجريمة من خلال استبعاد كل الأدلة الجنائية والمادية من زمان ومكان وأداة جريمة وضحايا، واختزالها في ممارسة عنصرية لها علاقة وثيقة

11/9 Architects & Engineers For Truth) حيث اثبتت هذه الدراسات ان الرواية الرسمية التي تم تقديمها، بعيدة كل البعد عن الأدلة المادية والمعايير العقلية والموضوعية والعلمية.

بتمثلات الثقافة العربية الإسلامية في المخيال الغربي، أي التصورات النمطية المسبقة عن الإسلام والتي كانت تعج بها الدراسات الاستشراقية بالإضافة المضامين الإعلامية والفنون التشكيلية التي أكدت هذه الفرضية، بل وتماهت بشكل كبير معها بعد هجمات الحادي عشر من سبتمبر، من خلال شحن وتكثيف الجريمة الإرهابية بأبعاد رمزية وثقافية، وهكذا أصبحت الثقافة العربية الإسلامية ذات الحضور العالمي والكوني، وذات الجذور الضاربة في التاريخ، منذ أربعة عشر قرنا، مجرد ثقافة حاضنة لملايين السفاحين المهووسين بالدماء، والساعيين لتدمير كل ما هو غربي ومختلف عنهم.

ونستنتج من كل ما سبق ان الهدف الحقيقي من إدانة الحضارة العربية الإسلامية ليس تشويه الثقافة الإسلامية فحسب، بل تجريدها من الشرعية، وتشويه تمثلاتها التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية في المجتمعات الحديثة والمعاصرة، وذلك من خلال توظيف كل الفنون التصويرية ومن بينها السينما.

- ✓ **الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة للنبي محمد ﷺ:**

بالرغم من أن صناع السينما الغربية ومنذ ولادة السينما قاموا بتجسيد العديد من الأنبياء كالنبي عيسى وموسى ونوح وسليمان إلا أنهم لم ينتجوا أي فيلم سينمائي روائي عن النبي محمد ﷺ (Dialmy, 2016, p. 3)، لكنهم استخدموا أشكالا إعلامية أخرى للتطاول على مقدسات المسلمين كالرسوم الكاريكاتيرية المسيئة للنبي محمد ﷺ، وتعتبر هذه الرسوم المسيئة أحد اشكال ازمة الوجود الإسلامي في الغرب، لما تحمله هذه القضية من ابعاد ايديولوجية دائما ما تستغلها الأحزاب السياسية اليسارية في الغرب تحديدا وقت الإنتخابات، بالإضافة إلى ذلك يعتبر الوجود الإسلامي في العالم الغربي مادة مغرية الكثير من النخب الفكرية في الغرب، ويجعلهم يتوقعون سيناريوهات مرعبة خاصة وان منظومة القيم الإسلامية تتعارض مع منظومة القيم الغربية، مما يجعل موقف المسلمين ضعيفا، ولا حلّ أمامهم سوى التعايش مع البلدان الغربية التي يقيمون فيها من خلال المساهمة في بناءها الحضاري. (ثابت، 2021، صفحة 113)

وتُظهر البيانات التاريخية أن العلاقة بين المسلمين والحداثة في المجتمعات الغربية هي علاقة متوترة وغير متزنة، لأنها تمحي كل الحدود بين المقدّس والمدنس بسبب هزالة المعتقدات الدّينية في المجتمع الغربي، حيث يقول الفيلسوف الفرنسي جاكوب روقوزنسكي Rogozinski (1953):

" نحن مقتنعون بأن الدّين ضرب من الوهم يصيب طفولة الإنسانية بالمرض، وهو محكوم بالتلاشي آجلا أم عاجلا، ثم إن استمرار الدّين لن يكون إلا باعتباره من بقايا الماضي وفلكلورا عفا عنه الزمن.. (ثابت، 2021، صفحة 108)

ويضيف:

" لقد نسينا أن الأجهزة العقائدية ومنذ قرون أعطت للبشر أسبابا للحياة والحب والنضال والأمل في الإبداع وأن الإيمان الذّي أسس الكاتدرائيات مازال ينبض في معزوفات باخ، ولوحات الرسام رفائيل، كما أن الثورات التي قامت ضدّ الظلم أخذت شكلا دينيا وحملها الاعتقاد بإله قادر على إسقاط الأقوياء من عروشهم." (ثابت، 2021، صفحة 108)

ويقصد روقوزنسكي **Rogozinski** ان الغربيين تحولوا إلى عدميين ينظرون لكل الممنوعات والمحرمات على أنها قيود تكبلهم وتخنقهم، فصاروا يطالبون بحق الاستهزاء بكل شيء دون احترام مشاعر الآخرين، فالعدمية عند الغربي مرادف لغياب القدسية عن أي شيء وعن حق تدنيسهم أيضا لكل شيء، وهذا راجع لأن نظرتهم للعالم أحادية ومختزلة في الإنتاج والتسلية والتجارة.

وهكذا يحاول روقوزنسكي **Rogozinski** تبرير نشر الرسوم الكاريكاتيرية الساخرة من النبي محمد ﷺ، في فرنسا بكون بأن طبيعة المجتمع الفرنسي وطغيان النزعة الفردية على أفراده في سياق مجتمع ألغى الحدود السياسية والجغرافية بفعل عولمة الإعلام والاقتصاد الرأسمالي الخاضع للشركات متعددة الجنسيات. (ثابت، 2021، صفحة 109)، ولم ينتبه أغلب المدافعون عن الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة لعواقب نشرها، خاصة وأن سرعة انتشارها وتلقي أشخاص متعصبين لها أدى إلى ردود أفعال قوية، وفي هذا السياق يقول اولييفييه مونقان وجون لويس شليغل:

"إنه لأمر مثالي أن نقول أننا لا نستهدف إلا الإسلاميين الراديكاليين، مجانين الله وليس الإسلام، قد تكون النية حسنة ولكن الفعل خطير، ذلك أن الإسلام يضم بعض الآلاف من الإسلاميين الذّين قرروا قتلنا باسم الله، وقادرين على التلاعب في صراعهم بعدد كبير من الأميين واشباه المثقفين الذّين لم يسمعوا أصلا بحرية التعبير. (ثابت، 2021، صفحة 109)

في حين يرى الفيلسوف الفرنسي **ادغار موران** Edgar Morin أن الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة للنبي محمد ليست سبقا فرنسيا بل هي تقليد للفعل الدانماركي، كما أشار إلى أن بعض الدول الليبرالية لم تعد نشر هذه الرسوم وإنتاجها على غرار الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، و إسبانيا أو إيطاليا وذلك لأن هذه الدول سنت قوانين تحظر شتم الأديان. (ثابت، 2021، صفحة 110)، ويستنكر الفيلسوف

ضـرورة ترسـيم فرنسـا لقانون التجذيف، ويعارض التيار المدافع عن الرسـوم لأنها صـادمة ومسـتفزة للمسلمين، وأدت إلى مظاهرات معادية لفرنسا في البلدان الاسلامية، لذى يجب على الإعلام الفرنسي أن يتحلى بمسؤولية أكبر أثناء نشر مثل هذه المواضيع التي تعتبر طابوهات عند الآخر المسلم.

فالمسـألة بالنسـبة لإدغار موران Edgar Morin هي مسـألة أخلاقية، أي أن إعادة نشـر هذه الرسوم عملٌ لا مسؤول ولا أخلاقي خاصة وأنه يوجد فرق بين الحرية وبين مسؤولية الكلمة والصورة، وأن المفاضلة بينهما يتضمن مجازفة كبيرة، لأنها تصدم المسلمين وتستفزهم وقد تؤدي إلى ردود فعل متطرفة من بعضهم. كما يؤكد أن عواقب الأمور غالبا ما تكون معاكسة للنوايا الحسنة، خاصة إذا ما ارتبطت باتخاذ قرارات في سـياق غير يقيني وتصـارعي، في هذه الحالة بالتحديد قد يسـفر القرار عن نتائج سلبية وكارثية.

أي أن الحكم عن الرسـوم الكاريكاتيرية لا علاقة له بالنوايا التحررية لناشـريها، وفي هذه الحالة على من يؤمنون بحرية التعبير أن يضـعوا في حسـبانهم أن التطرف في اسـتخدام هذه الحرية قد يؤدي في بعض الحالات إلى تصـــرفات اجرامية من طرف بعض من أذتهم هذه الحرية المطلقة وانتهكت مقدساتهم. (ثابت، 2021، صفحة 111)

ومن كل ما سبق نفهم : أن أحداث شارلي ايبدو تدل على وجود أزمة كبيرة في فهم الغرب للإسلام، وتؤكد ان الفهم الحقيقي والسليم لطبيعة العلاقة التي تربط المجتمع الفرنسي بالدين الإسلامي؛ سيؤدي حتما حسب جورج كورم Georges Corm إلى إحباط المخاوف الأوروبية منه، ودحض أطروحة ان العالم مقسم إلى نصفين او قطبين وهما الشرق المسلم في مقابل الغرب اليهودي والمسيحي، وبهذا يختفي الموقف الجيوسياسي والذّي يعد مادة إعلامية دسمة يطلق عليها توماس ديلتومب Thomas Deltombe " الإسلام المتخيل" (Gaertner, 2008, p. 12)

كما ان خطاب الكراهية الذّي تعج به وسائل الإعلام الغربية يعتبر تحريضا على وقوع جرائم كراهية ضد المسلمين في المجتمعات الغربية، والتي تعتبر اول خطوة في معالجتها هي الاعتراف بوجودها وبانها تشكل تهديدا على امن الضحايا وعلى استقرارهم، والاستعانة بالخبراء والأكاديميين لمناقشة مختلف مظاهر التعصب والعنصرية ضد المسلمين، مع فتح المجال للطرف المتضرر وهم المسلمون بالتعبير عن هواجسهم ومخاوفهم إعلاميا. (l'OSCE, 2021, p. 52)

- ✓ **صورة العرب والمسلمين في السينما الغربية:**

منذ اختراع السينما وجد المخرجون في التاريخ مادة جيدة لأفلامهم، فراحوا يستثمرونه في صناعة أفلام وثائقية وروائية تتناوله من زوايا مختلفة، وتعيد صياغته حسب وجهة نظر المرسل، وهذا ما يجعل السينما كقوة ناعمة قادرة على تجاوز وظيفة المحاكاة الواقعية لأحداث ماضية وتحويلها إلى تجربة شخصية يعرض من خلالها صناع الأفلام وجهة نظرهم حول بعض الوقائع التاريخية. (Protat, 2009, p. 40)

ولهذا يعتبر التاريخ الإسلامي ثيمة جيدة للتناول السينمائي، حيث يوجد إصرار كبير من السينما الغربية والعالمية على تشويه صورة الإسلام والمسلمين في أفلامها، وتشير الاحصائيات إلى ان تاريخ السينما العالمية يضم أكثر من 150 فيلما[1] قام بتجسيد الشخصية العربية والإسلامية بطريقة فنطازية وتحاكي أجواء "ألف ليلة وليلة"، كما تشير كذلك إلى ان هوليود عرضت ما يتراوح بين (15–20) فيلم أسبوعيا ما بين 1986–1995 ، أفلام تستهزئ بالمسلمين والعرب، وتسمهم بالإرهابيين، ومن خلال مئات الأفلام التي انتجت ما بين 1914 و 2001، رسخت السينما الامريكية بداخل اذهان متلقيها الصورة النمطية للعربي الإرهابي المدمر للعالم (عيد، 2017، صفحة 138)

هذه الارقام الكبيرة تؤكد ان صناع السينما الغربية يحشدون ميزانيات ضخمة لتشكيل صورة نمطية عن العرب والمسلمين في أفلام غالبا ما تدين الشخصية المسلمة بدل الاقتراب منها وتعمق تاريخها وبلوغ جذورها التاريخية؛ حيث تسم هذه الأفلام العربي المسلم بالغني الغبي، بالإرهابي والمكبوت جنسيا، المتمرد والشره والقاسي عديم الرحمة، متعطش لإسالة الدماء وقتل الأبرياء...الخ.[2]

[1] : ورد في كتاب الشخصية العربية في السينما العالمية للناقد احمد رأفت بهجت انه يوجد أكثر من 150 فيلم غربي قام بتشويه متعمد للشخصيات العربية والإسلامية، ومن بين هذه الأفلام فيلم الوصايا العشر 1923، وفيلم علامة الصليب 1932، وفيلم كليوبترا 1934، وفيلم الصليبيون 1935، وفيلم ملك الملوك 1923، والشيء المشترك بين هذه الأفلام هو مناصرتها الواضحة لليهود.

[2] : ويعتقد الناقد احمد رأفت بهجت ان التاريخ الإسلامي مليء بالشخصيات التي تتميز بالطابع الثوري والانقلابي في تاريخ العالم والأمة والإسلامية، وأنها شخصيات لم يحرم تجسيدها، وبالرغم من ذلك تم تجاهلها من طرف السينما العالمية، التي اكتفت باختيار شخصيات مقدسة لاستفزاز المسلمين وخلق مواجهة معهم.

وقد اثرت هذه الأفلام سلبا على حياة المهاجرين المسلمين المقيمين في أمريكا؛ وهذا بسبب انتاج أفلام تقدم صورا نمطية مهينة للمسلمين؛ مما ينشر الإسلاموفيا والتي لا تعتبر مشكلة إسلامية فقط، بل إهانة لإنسانيتنا المشتركة؛ وانتهاكا أساسيا لحقوق الإنسان وكرامته، لأنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالعنصرية وكراهية الأجانب وأشكال أخرى من التجريد من الإنسانية، من أجل خدمة أولئك الذّين يسعون للحفاظ على هياكل السلطة السائدة، إذن فالإسلاموفوبيا ليست قضية إسلامية، بل هي هجوم على البشرية جمعاء، وانتهاك صارخ لحقوق الإنسان الأساسية وكرامته واحترامه لذاته واتزانه الإنساني، كما ان هذا المصطلح يرتبط ارتباطا وثيقا بالتعصب الأعمى وكراهية الأجانب وانواع مختلفة من التجرد من الإنسانية. (dr. Chaudhary, dr. abdul, & hassan, 2021, pp. 148-149)

ومن بين العوامل التي ساهمت في نشر الرهاب من الإسلام وتكريس الصورة النمطية عن المسلمين في السينما الغربية نذكر:

1. **هيمنة اليهود على الصناعة السينمائية في هوليود:** يعتبر النشاط الإعلامي اليهودي في الدول الغربية نشاطا قديما ومنظما، حيث استغل اليهود وسائل الاعلام الامريكية لخدمة مصالحهم التي تصب جميعها في هدف واحد وهو السيطرة على شعوب العالم وقيادتهم، منطلقين من عقيدة شعب الله المختار.[1]

ويصل معدل مساهمة وتملك اليهود الأمريكيين للمحطات الاذاعية والتلفزيونية إلى 70% من جميع وسائل الاعلام والاشهار وشركات الانتاج السينمائية، (حاج سعد، 2017، صفحة 8) ، كما تشير الإحصائيات إلى ان أكثر من 90% من العاملين في الحقل السينمائي الأمريكي هم يهود، وهذا يؤكد انهم يسيطرون سيطرة شبه كاملة على شركات الانتاج السينمائي، مما مكنهم من تغيير الصورة النمطية لليهودي والتي كانت تصفه بالخبيث والماكر والبخيل وسفاك الدماء وقاتل الأنبياء، واستبدالها بصورة اليهودي الذّي يقدم في هيئة الشخص العبقري والمخترع والشجاع والإنساني، وقبل ذلك كانت الكثير من الكتابات قد مهدت لجعل الإسلام العدو الأول للمسيحية الليبرالية الغربية بصورة مضمرة، قبل ان يتم التصريح بذلك في

[1] : قامت القوى اليهودية المسيطرة على السينما الأوروبية والأمريكية بتشويه التاريخ الإنساني في كل فتراته من جل كسب دعم ومساندة عالمية لقضاياها الدينية والسياسية، (عيد، 2017، صفحة 120)

نظرية صراع الحضارات، والتي تم الإعلان فيها عن السيطرة الكاملة لليهود على كل وسائل الدعاية الغربية.

وتجدر الإشارة إلى انه كلما حاول بعض الصحفيين انصاف المسلمين وانتقاد الممارسات الصهيونية المرتكبة في حقهم، قام اللوبي اليهودي بالضغط عليهم وابتزازهم وفي بعض الأحيان يقومون بإغرائهم لشراء ذممهم، (لعرباوي، 2016، صفحة 265)

2. **الإيرادات وشباك التذاكر:** تمتلك الولايات المتحدة الامريكية كتلة مالية ضخمة في مجال الاعلام تساوي مداخيل بعض الدول المتخلفة، مما يجعل صناعة الاعلام في أمريكا سلاحا استراتيجيا واقتصاديا يتم توظيفه في نشر ثقافتها وسياستها عالميا، والدليل على ذلك انتاج الاستديوهات السينمائية لمئات الأفلام التي تروج من خلالها لسياستها ومنهجها، حيث يشاهد الملايين من الأشخاص هذه المضامين مما يعود عليها بأرباح كبيرة تتمثل في إيرادات الأفلام[1].

وتُعرّف إيرادات الفيلم السينمائي بانها ثمن التذاكر التي يشتريها الجمهور لمشاهدة فيلم معين سواء داخل البلد او خارجه، وهي التي تضمن تحقيق الربح للمنتج السينمائي حيث يعكس شباك التذاكر البوكس اوفيس (Box-Office) مدى نجاح الأفلام ومدى قدرتها على تغطية تكاليف الانتاج والتسويق. ومن خلال الأرباح الواردة من شباك التذاكر أعلنت السينما نفسها كرهان ثقافي واقتصادي يرى في الفيلم سلعة وبضاعة ثقافية قابلة للاستهلاك، وخاضعة لقواعد العرض والطلب.

وتشير إحصائيات موقع اتحاد أفلام الحركة في أمريكا Motion Picture Association Of America ان مداخيل الصناعة السينمائية من شباك التذاكر في الولايات المتحدة الامريكية وكندا قدر بـ 11.4 مليار دولار عام 2018، ليرتفع عام 2018 إلى 11.9 مليار دولار. (بوزيفي، 2021، صفحة 148).

[1] : وتجدر الإشارة الى ان السينما الامريكية انتجت حوالي 175 فيلما في 1917، وبحلول العشرينات من القرن الماضي صارت أمريكا تنت ما يقارب 75% من اجمالي الأفلام السينمائية، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بلغ معدل الإنتاج 600 فيلم سنويا، حيث انتجت هوليود حوالي 449 فيلما عام 2002، وحوالي 599 فيلما عام 2006، و819 فيلم عام 2011. (قادم، 2021، الصفحات 590-591)

وهذا يؤكد أن آلية عمل شركات هوليود قائمة على استثمار مخطط له وليس عبارة عن مقامرة لهذا تقوم هذه الشركات بدراسات السوق من خلال استطلاع مسبق لآراء الجماهير حول رأيهم في إنتاج فيلم حول شخصية ما لقياس مدى قبولهم أو رفضهم لموضوع الفيلم، قبل الشروع الفعلي في انتاجه. أي أنّ الأفلام تعتمد بشكل أساسي على إقبال الجمهور لا على دعم الدولة ولا على الجوائز، وأكدت استطلاعات السوق على أن عددا كبيرا من المشاهدين يقبلون على مشاهدة الأفلام المشوهة للإسلام والمسلمين مما أدى إلى زيادة انتاج هذه النوعية من الأفلام وبالتالي ترسيخ هذه الصورة في اذهانهم.

كما تشير الدراسات إلى أن عددا كبيرا من المشاهدين يقبلون على أفلام الإرهاب ويستمتعون بمشاهدتها لأنها أفلام عنيفة، تتناول الدمار والمعاناة البشرية، وبحسب فرويد لدي البشر ميول تدميرية فطرية يرفض التعبير عنها في المجتمعات المتحضرة، وفي هذه الحالة تزاح إلى اللاوعي، لكنها لا تختفي، مما يؤدي إلى توليد توترات داخلية، وللتخلص من هذا التوتر من هذه النزعات العدوانية يتم تفريغ ذلك في القيام بنشاطات اجتماعية مقبولة كمشاهدة أفلام العنف بدل ممارسة العنف في الواقع. (يونج، 2017، صفحة 147)، بالإضافة إلى ذلك يتوقف الاستمتاع بمشاهدة أفلام العنف على حبكة الفيلم وشخصياته الرئيسية، حيث تثبت نظرية **دولف زيلمان** جول دور الميول في إعلام الترفيه أنه توجد أصناف بعينها من العنف في السينما لها متعة خاصة لدى المتلقين، فغالبا ما يتعاطفون مع البطل إذا ما كان يتسم بصفات إيجابية، ويفرحون إذا ما وقعت لها أمور طيبة في الفيلم والعكس صحيح. ومثال ذلك أنهم يتعاطفون مع الابطال الذّين يواجهون المسلم الإرهابي ويقضون عليه في النهاية. (يونج، 2017، صفحة 147)

ومنه نفهم أن نظرية الميول تقول أن الأفلام التي تحتوي على عناصر مثيرة للخوف والتهديد وتنتهي بالقضاء على الشرير ونجاة البطل الطيب، تجعل المتلقي يرتاح نفسيا لأنه يشعر بأن النظام الأخلاقي قائم وان نهاية الفيلم على هذا النحو تعتبر مكافأة نهائية له بعد التوتر والقلق الذّي شعر به أثناء المشاهدة.

أي ان نجاح السينما الأمريكية في استقطاب عدد كبير من الجماهير التي تشاهد أفلاما هدفها نشر الإسلاموفوبيا، يفسر بكونها قائمة على اثارة الغرائز البدائية لديه كالخوف الذّي لا

تبرير له، والذّي يتحول فيما بعد وبســـبب كثافة العرض والتلقي إلى هذيان جماعي délire collectif.

وفي نفس السـياق يمكن الإشـارة إلى العنف الملازم للصـور الصـادمة، والتي تحكم سـيطرتها على المشاهد/الرائي، وبالتالي تشل مقاومته وتستحوذ على المنطقة الخالية من عقله ولا وعيه، وهذا يحيل إلى إشكالية أخرى تناقش العلاقة شبه عضوية للصورة بالنماذج البدائية. (معزوز، 2014، صفحة 150)

وعلى سبيل الختام نستطيع القول أن السينما الهوليودية ساهمت منذ نشأتها في عكس الإيديولوجية الأمريكية وعكس ثقافتها لدرجة أنها صارت تقدم تاريخها بصيغة اسطورية (Portes, 2002, p. 22)، وتظهر الرجل الأمريكي على انه المنقذ في حين الآخر هو العدو المتربص به، سواء كان هذا الآخر روسيا او مسلما او حتى مخلوقا فضائيا، تحديدا بعد تحولها إلى كيان سياسي بسبب صدور قانون باتريوت 439، والذّي اقره الكونغرس ووقع عليه جورج بوش في 26 أكتوبر 2001، حيث ساعد هذا القانون على احكام سيطرة السلطة السياسية على صناعة السينما، وتوجيهها كيفما شاءت. (Yazbek, 2008, p. 340) ، لكن وبالرغم من هذا التسيس الفاضح لها الا انه توجد أصوات يسارية مناهضة لما يحصل برزت بشكل كبير بعد حرب العراق، من بينهم جورج كلوني والكاتب بنجامين ديكنسون *Benjamin Dickinson مؤلف كتاب الراديكالية الجديدة في هوليود،* (monde, 2006)

✓ **صورة العرب والمسلمين في السينما العربية والإيرانية:**

سـاهمت السـينما الإيرانية أيضـا في هذا التشـويه حيث قامت الكثير من الأفلام بتشـويه الثورة الإســـلامية الإيرانية لتصـــبح محل احتفاء ودعم من طرف المحافل الســـينمائية العالمية، ومن بين المخرجين الإيرانيين المرحب بهم في الغرب نذكر "**محسن مخملباف**" وابنته "**سميرة مخملباف**"، **وجعفر قبادي** الذّي تميزت أفلامه برفض القيم الإســـلامية التي رســـختها الثورة، كما نذكر المخرجة الإيرانية "كلشـــيفته فرهاني" التي يعد تخليها عن الحجاب تنازلا قدمته لنيل الشـــهرة في الغرب، وطمعا في الأوسكار. (عيد، 2017، الصفحات 134-135)

ولما كان الشيء بالشيء يذكر يمكن القول في هذا السياق أن فيلم سيريانا (والذّي يتحدث عن التدخل الأمريكي في العراق) من بين الأفلام التي اعتبرت ان الثورة الإســـلامية في إيران هي أصـــل الإرهاب في العالم، وجاء فيلم "ارغو" الحائز على العديد من جوائز الأوســـكار، لبناء انتصـــار زائف

ومزعوم على الثورة الإســـلامية، بالرغم من ضـــعفه الفنني إلا أن إيديولوجيته تخدم الأجندات الغربية وتسير وفق قاعدة "اخدم المصالح الغربية والأمريكية وخذ ما تريد"

وفي هذا المقام يمكن استحضار تصريح المخرج السوري مصطفى العقاد حين سألته صحفية عن شعوره بعد سماع خبر فوز فيلم سوري بإحدى الجوائز العالمية: حيث اعلمها أنه لو كان عضوا في لجنة التحكيم لمنح هذا الفيلم عشرات الجوائز ولم يكتف بواحدة فقط، نظرا لكون هذا الفيلم قام بدعم وتكريس الصورة النمطية التي رسمها الغرب عن الإنسان العربي وعن تخلفه، أي ان هذا الفيلم قدم لهم دليلا ماديا على صحة رؤيتهم السلبية للعالم العربي والإسلامي.

الشكل رقم (8): يمثل النشاط الرمزي المرتبط بمشاهدة الأفلام (الوظيفة والتأثير)

السينما وعلم النفس

شكل ٨-٣: النشاط الرمزي المرتبط بمشاهدة الفيلم: الوظيفة والتأثير.

المصدر: (يونج، 2017)

وبالرغم من كثافة عرض خطاب الكراهية إلا أن هنالك أفلاما غربية حاولت تقديم صـــورة موضـوعية عن الإسـلام والمسـلمين ومن بين هذه الأفلام فيلم **تراث نبي** او **محمد ميراث نبي**[1] ؛ حيث حاول الفيلم الإجابة عن التساؤلات والشبهات التي ارتبطت بالإسلام في الولايات المتحدة الامريكية في العالم الغربي بصـــفة عامة، وتميز الفيلم بانه حاول إظهار حقيقة النبي ﷺ بأســـلوب منطقي وخطاب هادئ يناسب العقلية الغربية، ولم يكتف الفيلم بسرد السيرة النبوية فحسب بل أبرز اهم القيم التي نشأ عليه النبي ﷺ، وكيف أصبحت هذه القيم تشكل عماد حياة المسلمين في أمريكا.[2]

[1] : للمزيد من التفاصيل انظر المرجع التالي: https://arbyy.com/detail1050735123.html

[2] : وتجدر الإشـارة الى ان شـبكة التي عرضـت الفيلم قامت عام بعرض فيلم اخر بعنوان مسـلمون، وقد طاب **دانيال بابيس** الكاتب المهتم بشؤون الشرق الأوسط برفع دعوى قضـائية ضـد الشبكة لأنها قدمت صـورة إيجابية عن الإسـلام والمسلمين، وتنفي الكثير من الشبهات المرتبطة بهذا الدين ومعتنقيه، وهو امر يرفضه اليمين المتطرف في الغرب.

ومما سبق نفهم انه ثمة أيديولوجيا ثاوية خلف الصور، تختلف عن الأيديولوجيات المصنفة كإنشاءات وحكايات كبرى، من حيث انها تجزئ الواقع وتفتته إلى درجة يستحيل فيها معرفة من ينظمه، كما ان هذه الإيديولوجية تقدم عالم الصور على انه عالم مثالي غير قابل للنقد والشك، كما أنها تسعى لتكريس الواقع القائم واقصاء كل محاولة لنفيه أو دحضه، وبالتالي فهي أيدولوجية إثبات الواقع كما هو. (معزوز، 2014، صفحة 158)

كما نستنتج أن تكرار هذه الرسائل السلبية عن الإسلام جعلت المتلقي الغربي يكون عقلية دوغمائية تصدق الواقع المنقول له عبر وسائل الاعلام وترفض مساءلته ونقده، وبذلك أصبحت عقليته عقلية مستكينة ومستسلمة لإرادة الإعلام وغير ساعية لمقاومة هذه الإرادة، ومستعيضة عن الفكر المنظم بالنزعة الانتقائية، خاصة وأن عالم الصور عالم متشابه يؤدي إلى تأويلات متشابهة.

ويمكن تفسير عجز المتلقي عن نفي ما يصله من رسائل له بأن ثمة شيء لا مفكر فيه أو بعبارة أدق يوجد لا شعور مختبئ خلف الصور، يجعلها تسيطر على خياله وتمنعه من التفكير خارج حدود ما تظهره له، فيدخل في قناعة أن ما يشاهده هو الحقيقة في حين أن ما يشاهده هو ما يقدم له فحسب وما يراد له أن يعرفه دون زيادة أو نقصان، وهذا يؤكد أطروحة **رولان بارث** Roland Barthes حين قال: إننا لا نرى الصورة بقدر ما نرى ما تصوره لنا، وفي نفس السياق يؤكد بودريار Jean Baudrillard:

«إننا في عالم مليء بالأشباه والضلال simulacres، .. وفي نفس المقام يقابل الواقع بما فوق الواقع، فعالم الاتصال لا يلامس الواقع بقدر ما يلامس شبه الواقع، او ما فوق الواقع.» (معزوز، 2014، صفحة 164)[1]

وبالتالي يصاب المتلقي الغربي بمخاوف مرضية تجعل من مهاجمة العدو وتدميره وسيلة لحمايته منه أي أنها إجراء وقائي واحترازي، خاصة وأن الاعلام الأمريكي تعوّد على تجاهل آخر

[1] : ان تشبيه بودريار للعالم بانه فوق واقعي ومليء بالضلال يشبه اسطورة الكهف عند افلاطون، والتي تعتبر الكهف هو العالم المحسوس اما الضلال فهي المعرفة الحسية، فاذا ما اسقطنا امثولة كهف افلاطون على الرسائل الإعلامية سنجد ان ما يعرض امامنا هو مجرد ضلال وانعكاسات للواقع وفق وجهة نظر المرسل، والذي غالبا ما يكون مختلفا عن الحقيقة.

حروبه في مقال التركيز على الحروب يفترض أنه سيخوضها مستقبلا، فان تكون مستعدا في السياسة الأمريكية أفضل وأضمن بكثير من أن تكون ردة فعل.

ويتبدى لنا مما سبق أن أغلب المضامين الإعلامية الغربية المتصلة بالإسلام والمسلمين تغلب عليه سرديات الاتهام أكثر من السرديات الموضوعية المحايدة، وهذا يثبت امتزاج التوجه السياسي والايديولوجي مع أساسيات العمل الإعلامي، مما يؤدي إلى منح الأخبار المتعلقة بالمسلمين بعدا ثقافيا وايديولوجيا يعزز المتخيل الذهني العنصري لـــ: نحن الغرب المتحضرون والآخر المسلم المتطرف والعنيف والمنحرف عن مسار الهوية الغربية والقيم الحداثية المعاصرة. والعاجز عن الاندماج معها.

وهذا يعد أهم دافع لدى صناع السينما الإيرانية لتقديم أفلام سينمائية تبتعد عن اعتبار الآخر عدوا، بل اعتباره آخر مختلف لا بد من مد جسور الحوار معه، من أجل فهمه وتعريفه بما يجهل عنا وتصحيح مفاهيمه الخاطئة عنا، كما أن الاهتمام بالأفلام الدينية وطرحها بشكل موضوعي سيثبت ويوثق للتلاقح الحضاري الطويل الذّي يربط بين الإسلام والمسيحية واليهودية، مع التأكيد على أن الاختلاف بينهم وان تمت العملية على هذا النحو ستساهم السينما بشكل كبير في خلق مساحة مشتركة للعيش مع الآخر، ومن خلال هذه الأفلام ستقدم شكلا من أشكال حوار الأديان والتأكيد على ان الإسلام على استعداد للدخول في هذا الحوار، بعد أن كان لقرون منطويا ومنعزلا بفعل فتاوي تحرم السينما وانه لا بد من الانخراط في هذه العملية لأنها لمصلحة ثقافة والحضارة الإسلامية.

2.2.4 آليات الإقناع الأيديولوجي:

إستخدم المخرج الكثير من الآليات من اجل جذب المتلقي إلى مضمون رسالته وبالتالي توريطه في فك شفرات الفيلم وتأويلها وفق مقصديته، ويمكن حصر هذه الآليات فيما يلي:

1.2.2.4 الآلية السردية:

يعتبر فيلم النبي محمد نظاما حكائيا مبنيا على توالي مجموعة من اللقطات والمشاهد تم انتقاؤها بطريقة قصدية من طرف المخرج، حيث يستد هذا النظام على جملة من العناصر دورها دفع عملية السرد إلى الامام بهدف تحقيق ابلغ أثر على نفسية المتلقي، وجعله يتجاوب شعوريا مع الاحداث والمواقف التي تمر بها شخصيات الفيلم، وبالتالي يساعد السرد الفيلمي على خلق تجربة فنية وشعورية هدفها إدارة المحكي بطريقة تتوافق مع وجهة نظر المرسل، أي ان الخطاب الفيلمي نظام تسنده التقنيات وطريقة توظيفها لمنح الرسائل دلالة ومعاني محددة سلفا، وفي هذا السياق يرى **بول ريكور** Paul Ricœur انه: «لا وجود حقيقي للنظام الفيلمي لأنه ذو وجود افتراضي فقط، خاصة وان الرسالة هي التي تمنح اللغة فاعليتها، والخطاب هو من يوطد وجود اللغة نفسه» (بوالصبعين و بن مسعود، 2021، صفحة 508)

والمشاهد للفيلم يلاحظ اعتماد صناعه على أسلوب **السرد الدائري** حيث يبدأ الفيلم في السنة العاشرة للهجرة وهي مرحلة قريبة نوعا ما من نهاية السيرة النبوية، ثم ينتقل من هذه المرحلة إلى الماضي تحديدا إلى عام الفيل وهو عام ولادة النبي ﷺ وذلك من خلال الاعتماد على تقنية **الفلاش باك/الاسترجاع**؛ أي العودة إلى احداث الماضي من أجل فهم الحاضر والتركيز أكثر على مرحلة الطفولة، وكان من الذكاء أن يربط بين المرحلتين بتلاوة سورة الفيل، بعدها يستقر المخرج على توظيف **السرد التتابعي/ الخطي** والذّي يسير بوتيرة زمنية تراتبية تبدا من ولادة النبي وتنتهي ببلوغه الثالثة عشر من العمر، ثم ينتقل إلى مرحلة

أخرى وهي فتح مكة[1] من خلال توظيف تقنية **الحذف والاضمار**[2] والتي مكنته من القفز على الكثير من التفاصيل والاحداث البعيدة عن السياق الدرامي، وفي النهاية تم التركيز على مشهد اختتامي تخييلي يتضمن وضع مجموعة ممن بايعوا النبي ﷺ أيديهم في الماء (قد يكون بئر زمزم) دلالة على الأمان.

وقد تم اعتماد سارد مشخص (شخصية درامية) يتمثل في علي بن أبي طالب وهو سارد ينتمي للسياق الفيلمي ومشارك فيه، حيث قام بنقل بعض المعلومات السردية حول زمن البعثة، وفي نفس الوقت لديه دور أساسي في الفيلم، كما تم الاعتماد على سارد غير مشخص وهو آلة التصوير، مما أدى إلى تحول في وجهة النظر أو زاوية الرؤية في الكثير من المشاهد التي تكفلت بإظهار مختلف المواقف وتقديم التحولات السردية التي كانت تتحكم فيها؛ أي أن الأصوات السردية وانتقالاتها ساهمت بشكل كبير في التعبير عن أفعال وردود أفعال الشخصيات الأساسية في الفيلم.

إن تركيز الكاميرا كسارد على مشهد الولادة وما نتج عنه من انفعالات عاطفية للشخوص الرئيسية يجعلنا نصنفه بالمشهد النواة الذّي أدى إلى إحداث تحولات سردية كبيرة في الفيلم؛ وساعد على الانتقال من الاستقرار إلى الحركة ومن اللاّفعل إلى الفعل، فإذا أخذنا على سبيل المثال مشهد رؤية اليهود لتلألؤ جبل فاران، نلاحظ انه كان مصحوبا بمشاعر عاطفية قوية ولحظات تأمل عميقة؛ أدت إلى خلق رغبة كبيرة عند اليهود بان يكون النّبي منهم، وفي مشهد آخر يتضمن تأكدهم من عدم ولادة أي طفل ليلتها لليهود تملكتهم عاطفة الاستحواذ على الرضيع المبارك بأي طريقة، من خلال التقصي عن نسبه ومحاولة اختطافه أو قتله، وعلى الصعيد الآخر فان عاطفة الأمومة هي ما كان يحرك آمنة وحليمة السعدية لحمايته، كما أنّ عاطفة الابوة وصلة القرابة هي ما كان يحرك أفعال شخصية عبد المطلب وأبو طالب في الفيلم، وبالتالي إحتووه ووفروا له الحماية ومنحوه شعورا بالانتماء لهم.

---

[1] : فتح مكة في العام الثامن للهجرة نقضت قريش عهدها او ما يعرف بصلح الحديبية.

[2] : وقد تم توظيف تقنية الحذف والاضمار في الكثير من المراحل خاصة وانه ينتقل زمنيا بين السنة العاشرة للهرة ثم طفولة النبي ثم العودة الى فتح مكة، وهذه القفزات تتطلب حتما توظيف تقنية الحذف والاضمار.

كما أنّ أغلب المشاهد التي أظهرت النسق القيمي للنبي محمد ﷺ كانت مدفوعة بعواطف إنسانية قوية أساسها الرحمة والرأفة.

ومنه نستنتج ان كل التحوُّلات السردية في الفيلم لم يحرّكها المنطق، وانما حرّكتها العواطف بمختلف أنواعها (عواطف حب، أمومة، كره، مشاعر دينية،...)، وهذا جعل من بعض اللّحظات الحاسمة في الفيلم محفزا لإرساء مشاهد انفعالية من شانها التأثير على القارئ/المشاهد.

✓ **النموذج العاملي:** [1]

الجدول رقم (7): يمثل النموذج العاملي لفيلم محمد رسول الله

العامل	نوع العلاقة	العامل
الذات/البطل المضاد اليهود	رغبة ⟷	**موضوع القيمة** ان يظل اليهود شعب الله المختار
المرسل عواطف دينية	اتصال ⟷	**المرسل اليه** اليهود
العوامل المساعدة تحريف اليهود، محاولة اختطاف النبي، قتله نفوذهم	صراع ⟷	**العوامل المعارضة** الطفل في رعاية اهله جده وعمه ووالدته ومرضعته، الطفل تحميه قوى غيبية ومحاط بالمعجزات، تحذير الراهب بحيرة لعم النبي من ان يطاله مكروه بعد ان تحقق من امتلاكه للعلامات.

المصدر: من إعداد الباحثة

[1] : يتضمن الفيلم العديد من النماذج العاملية والبرامج السردية لكن تم التركيز على واحد فقط لأنه يمثل الحبكة الرئيسية للفيلم.

إنَّ شكلنة المعنى وفق المخطط/الجدول الوارد أعلاه، يستدعي منا تقديم شرح مبسط له؛ ففي هذا المقام نستطيع القول ان **الذات الفاعلة** (اليهود) ترغب **بموضوع قيمة** أساسي وهو أن يظل اليهود شعب الله المختار؛ وأن يكون خاتم الأنبياء منهم، وكي تصل الذات الفاعلة لموضوع قيمتها الأساسي عليها أن تقوم بأفعال معينة نتيجة تأثرها بعواطف دينية قوية، ودليل ذلك انهم بعد تيقنهم من ان الطفل المولود ليلة تلؤلئ جبل فاران هو خاتم الأنبياء وأنه ليس يهوديا، تملكتهم عاطفة حسد قوية، ترجمت في محاولاتهم المتكررة لاختطافه من أجل تربيته وتنشئته وفق تعاليمهم، أو قتله بغية التخلص من هذا الكابوس الذّي سيهد حلمهم بأن يكونوا خير أمة أخرجت للناس، لكن رغبتهم لم تتحقق وكل محاولاتهم للنيل منه باءت بالفشل، لأن المولود محاط بحماية ورعاية بني هاشم وبني سعد له، الذّين قاموا بتهريبه من مكان إلى آخر، وإخفائه في الجبال ثم أعادوه إلى مكة، أو قتله وحرمان قريش من أن تنال شرف ظهور نبي منهم.

✓ **البرنامج السردي:**

إن رغبة الذات الفاعلة في الوصول إلى قيمة الموضوع الأساسية أدت إلى خلق برنامج سردي بسيط مكون من وحدات دنيا تمثل سيرورة الحدث السردي من البداية إلى النهاية، وهذه الوحدات هي ما يسميه غريماس بالمسارات السردية، وتتمثل في:

- **التحريك/ التفعيل Manipulation:** ما يحرك اليهود نحو تحقيق هدفهم هو مشاعر دينية قوية، جعلتهم يتمسكون بفكرة انهم شعب الله المختار، ويرفضون أن ينال غيرهم شرف هذه المنزلة العظيمة عند الله.
- **الكفاءة/ القدرة Compétence:** يؤمن اليهود بأحقيتهم في البقاء كأفضل جنس بشري لما تتضمنه عقيدتهم من أفكار تشجع على ذلك، أي انهم اكتسبوا قدرتهم وكفاءتهم من دينهم، ومن إرادة تطبيق ما يوجد في هذا الدين.
- **الأداء /الانجاز** Performance: اظهر الفيلم أن اليهود يمتلكون الكثير من الأدوات التي تمكنهم من تحقيق مرادهم، ومنها استئجار نساء لاختطافه، أو قطع الطريق عليه وعلى عنه أثناء عودتهم من رحلة الشام.

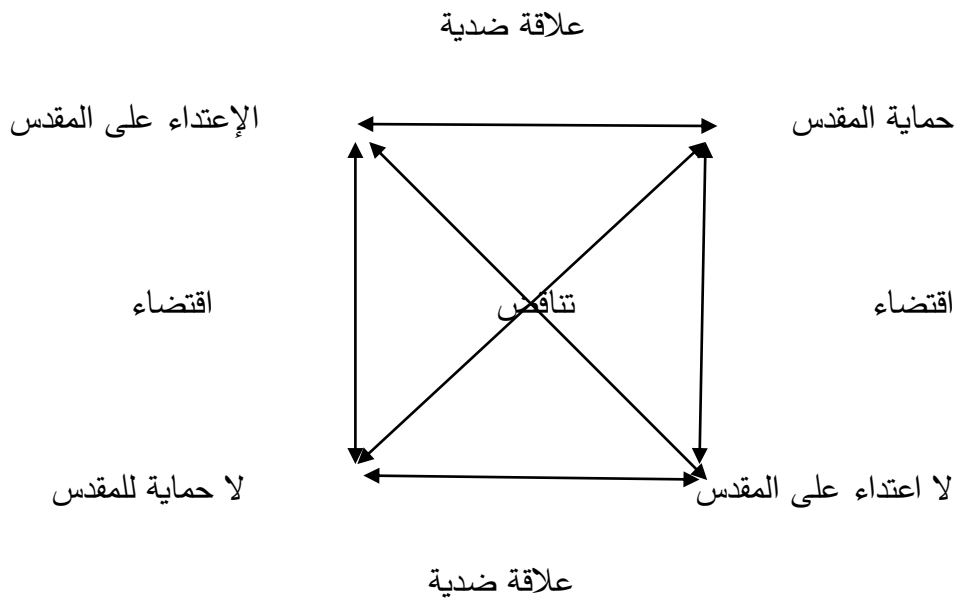
- **التقـويم Sanction** : لـو تتبعنـا مسـار القصـة بشـكل رئيسـي نلاحـظ أن كـل محـاولات اليهـود لاختطـاف النبـي بـاءت بالفشـل، كمـا ظهـر فـي المشـهد الاختتـامي أن إسـماعيل اعتنـق الإسـلام وهـذا فيـه تحـول سـردي كبيـر أي أن هنـاك تحـول فـي علاقـة الاتصـال بـين الـذات وموضـوع القيمـة، والتـي أصـبحت علاقـة انفصـال، تجلـت فـي التسـليم بـأن آخـر الكتـب السـماوية هـو الإسـلام وخـاتم الأنبيـاء هـو نبـي عربـي، ويمكـن تمثيـل التحولات السردية كما يلي:

ف ∩ م ⟸ ف ∪ م

✓ **مربع غريماس/البنية العميقة:**

بعد عرضنا للبنية السطحية لفيلم محمد رسول الله سيتم عرض البنية العميقة له من خلال المربع السيميائي/ مربع غريماس، والذّي يعتبر آلية منطقية دلالية يتم من خلالها تحديد كل التمظهرات السطحية للنص الفيلمي، حيث تتميز العلاقات الموجود داخله بالتضاد والتناقض والتضمن، وفيما يلي شرح لهذه العلاقات:

الشكل رقم (10) يمثل: مربع غريماس/البنية العميقة لفيلم محمد رسول الله



المصدر: من إعداد الباحثة

علاقة التضاد: حماية المقدس والاعتداء على المقدس

علاقة شبه التضاد: اللاعتداء على المقدس اللاحماية للمقدس

علاقة التناقض: حماية المقدس/لاحماية المقدس، والاعتداء على المقدس/لا اعتداء على المقدس

علاقة الاقتضاء: حماية المقدس لا اعتداء على المقدس، الاعتداء على المقدس لا حماية للمقدس

جوهر الصراع في الفيلم يتمثل في **حماية المقدس/ النبي** من محاولات الاعتداء عليه من طرف اليهود، وهو نفسه ما يخصل في السردية الإعلامية الغربية التي تسعى للاعتداء على المقدس/النبي بكافة الطرق بمناسبة وبغيرها؛ وهذا الفيلم هو مجرد محاولة لحماية المقدس من الانتهاك امام خطاب الكراهية، أيديولوجيا التسامح ضد أيديولوجيا الكراهية، أيديولوجيا التقبل ضد أيديولوجية الإقصاء، أي أن حماية المقدس في هذا الفيلم تمثلت في الدعوة للتعايش بين الأديان والحضارات، وإذا كان من تولى مهمة حماية المقدس في الفيلم هم أهل النبي، فمن سيتولى مهمة حمايته في الوقت الراهن الآن هم المسلمون باستخدام مختلف الأدوات والقوى الناعمة المتاحة لديهم.

- ✓ **التبئير:**

أَبان الطرح السابق أنّ السارد حاول توجيه نظر المتلقي إلى بؤر سردية معينة وهذا ما يصطلح عليه بالتبئير **Foccussing /Point of view** ، حيث قامت الكاميرا هنا بتقديم الأحداث وفق عملية انتقائية مقصودة فتتولد دلالات وأفكار تؤدي إلى فهم المحكي الفيلمي وفق مراد السارد، أي أن المخرج قام باستغلال كافة الأدوات المتاحة من أجل عرض أفكاره وقيمه وايديولوجيته، وذلك من خلال التنويع في وجهات النظر السينمائية والتي تعتبر ثلاثة أنواع حسب تصنيف وحسب فرانسيس فانوي وهي: (بوالصبعين و بن مسعود، 2021، صفحة 509)

- **وجهة نظر سردية:** وتجيب على سؤال من سرد الحكاية؟ وأين موقعه؟ وكما قلنا سابقا فقد تم الاعتماد على السرد المشخص (علي بن أبي طالب) وعلى السارد الأكبر وهو الكاميرا، حيث

قدمت الكاميرا أكثر من وجهة نظر نذكر منها: وجهة النظر الموضـــوعية: والتي تقوم فيها بدور الواصـــف والمتفرج للحدث، ووجهة نظر ذاتية: وتكون في بعض المشـــاهد حين يلعب النّبي في المدينة المنورة وكان الكاميرا هي عيونه، ووجهة نظر ذاتية غير مباشرة: وتتجسد في المشاهد التي يقترب فيها المتلقي من الحدث ويمعن فيه ويندمج فيه مع كل تفاصيله.

- **وجهــة نظــر بصــرية:** وتجيب علـى سـؤال كيـف التقطـت الصـورة التـي نراهـا فـي الفـيلم؟ (مرتبط بالرؤية الإخراجية من حيث اختيار الكادرات وزوايا التصوير ..الخ)
- **وجهــة نظــر ســمعية:** تجيـب علـى سـؤال: إلـى مـن نسـتمع؟ وهـل مـا نسـتمع لـه ملائـم ومتفق مع وجهة النظر البصرية؟ (التركيز على الخطاب السينمائي)

من خلال تحليلنا للفيلم نجد انه تم التركيز على وجهات نظر أساسية تتمثل في:

- التركيـز علـى إيمـان اهـل الكتـاب مـن مسـيح ويهـود بـان مـن يمتلـك علامـات النبـوة هـو خـاتم الأنبيـاء، حيـث يظهـر اليهـود فـي صـورة الأعـداء الـذّين يكرهونـه ويطاردونـه منـذ بدايـة الفـيلم إلـى نهايتـه، امـا المسـيحيون فقـد جـاؤوا فـي هيئـة الـداعمين والمسـاندين للنبـي ويمـثلهم فـي الفـيلم الراهـب الـذّي يعتبـر مثـالا للسـماحة والكـرم وحـب الآخـر والتعـايش معه.
- الاهتمـام بإظهـار نبـل النبـي محمـد ﷺ فـي مرحلـة الطفولـة أي لفـت الانتبـاه إلـى انسـانية الـذات المحمديـة، وذلـك مـن خـلال اسـتعراض مشـاهد تظهـر رفقـه ورحمتـه بالضـعفاء والفقـراء، مـع التأكيـد علـى بشـريته وعلـى نشـأته العاديـة والمتمثلـة فـي لعبـه مـع الأطفـال، ورعيه للغنم، ومرضه.
- التركيـز علـى كـون الإسـلام رسـالة تسـامح وتعـايش وتقبـل للآخـر المختلـف بعيـدا عـن الجـنس والعـرق والـدين، ويظهـر هـا بشـكل واضـح فـي المشـهد الاختتـامي للفـيلم بـتلاوة الآيـة 8 مـن سـورة المائـدة، والآيـة 64 مـن سـورة آل عمـران، والآيـة 256 مـن سـورة البقرة، حيث تدعو هذه الآيات إلى تقبل الآخر والتعايش معه في سلام.
- إظهـار النبـي فـي شـكل القـديس الصـغير الـذّي يمتلـك قـدرات خارقـة كشـفاء المرضـى، واسـتدعاء المطـر، تظـافر الرسـالة الأيقونيـة والألسـنية فـي التأكيـد علـى قدراتـه الخارقـة والتـي تعتبـر هنـا تخيـيلا مـن طـرف المرسـل وذات بعـد اسـطوري، أي معجزاتـه المبكـرة هي الدافع الأساسي لكراهة اليهود له أثناء الفيلم.

ومن العوامل التي ساهمت في تكريس هذه البؤر السردية هو توظيف المونتاج بأنواعه، والتي من بينها المونتاج التتابعي: الذّي كان الغالب على الفيلم حيث سمح هذا النوع من المونتاج بمنح المتلقي إنطباعا على تناسق الحدث زمانيا ومكانيا، كما تم المونتاج المتوازي الذّي يتم فيه الجمع بين حدثين في الوقت وفي مكانين مختلفين (ليلة مولد النبي) والهدف هو استعراض ردة فعلهم

لكن أبرز شكل من أشكال المونتاج الموظف هو المونتاج الذهني (الأيديولوجي) والتي تم استخدامه من خلال تصادم ما ورد في الفيلم مع ما ورد في الأفلام الأخرى بمعنى انه في العادة يقصد بالمونتاج الأيديولوجي ان الصدمة تحدث بين لقطتين متتاليتين فينتج عنهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد، لكن هنا التصادم كان بين الصورة الذهنية في ذهن المتلقي للمقدس مع الصورة الذهنية له في ذهن المرسل مما ولد صورة جديدة تماما توحي بان النبي محمد شخصية مقدسة عند المسلمين، وان الذات المحمدية تختلف عن الصورة التي رسمت لها سابقا في الاعلام والسينما الغربية .

وبهذا نتأكد ان المونتاج الأيديولوجي شكل من أشكال الديكتاتورية المطلقة التي مارسها المخرج على الشاشة لطرح أفكاره وتوجهاته، لتوليد معنى وانشاء أفكار وايهام بواقع معين في ذهن المتلقي يقارب به الرؤية الإسلامية لنبي الإسلام.

- ✓ **الشخصيات في الفيلم:** يمكن تقسيمها إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية

1. **الشخصية الرئيسية/ البطل:** وهي النبي محمد وهي الشخصية المركزية التي يدور حولها الفيلم كاملا وكل الشخصيات الأخرى تدور حول مركزه، وتم الاستعانة بطفل لأداء هذا الدور في صورة رضيع يرتدي الأبيض وعلى وجهه قبس من نور يغطي ملامحه، ثم منح الدور لطفل ما بين العاشرة والثالثة عشر يتم الاكتفاء بسماع صوته وإظهار جسده من الخلف فقط، ظهر أحيانا كطفل عادي يلعب مع اقرانه وفي مشاهد أخرى يتم التركيز على قدراته الخارقة، وأحيانا لحظات تأمل له في غار حراء، تؤكد أنه غير عادي وانه سيكون يكون له شان عظيم في المستقبل.

2. **الشخصيات الرئيسية الداعمة للبطل:** وهي شخصيات جاءت لتحقيق الحماية للبطل الرئيسي أي انها انعكاس له وتتميز بالولاء الشديد والوفاء والتضحية والتفاني من اجل حمايته، وأبرز هذه الشخصيات:

- **شخصية الجد عبد المطلب:** جاءت شخصية عبد المطلب في هيئة شيخ كبير ذو شعر طويل ناصع البياض يشبه الشخصيات في الأفلام التوراتية، يتلخص دوره في رعاية النبي وحمايته منذ الولادة إلى أن يبلغ الثامنة، ليوصي ابنه أبا طالب بإكمال الرسالة عنه بعد وفاته، ومنذ بداية الفيلم يظهر انه من علية القوم وسيد قريش ودليل ذلك انه هو من تفاوض مع ابرهة الحبشي حين أراد ان يسترد منه مئتي ناقة استولى عليهما، كما يبدو ان رجل مؤمن برب الكعبة.
- **شخصية العم أبو طالب:** يظهر في مرحلتين زمنيتين مختلفتين الأولى مرحلة الشباب: من منتصف الثلاثينات إلى نهاية الاربعينات وهي التي تتزامن مع طفولة النبي، أما المرحلة الثانية فهي الشيخوخة والتي تتزامن مع بلوغه الثمانينات وهي المرحلة التي دعم فيه العم ابن شقيقه وحماه من اعتداءات قريش عليه، فكلتا المرحلتين تظهر الشخصية على انها من اشراف قريش وكبارها وهذا ما مكنها من رعاية الطفل بعد وفاة جده وحمايته من اعتداءات قريش بعد البعثة. ولا يظهر الفيلم اعتناق ابي طالب للإسلام لكنه في ذات الوقت يؤكد على ايمانه برسالة محمد.

- **شخصية الأم امنة بنت خويلد:** وهي شابة جميلة ترملت والرسول جنين في بطنها؛ وتظهر طيلة الفيلم في شخصية الام الحانية على طفلها والخائفة عليه من ان يطاله مكروه، فتفضل لوعة فراقه عنها وتهريب جده له من مكان إلى اخر على ان يتمكن من اليهود منه ويؤذوه، كما جاءت شخصيتها في الفيلم تشبه شخصية القديسة الطاهرة ذات الوجه السمح الذّي تعلوه مسحة من الوداعة والسكينة؛ فيرتاح الرائي لرؤيتها خاصة وانها طيلة الفيلم ارتدت ملابس تشبه الحجاب وتتدرج الوانها بين البياض واللون البني مما جعلها

اقرب إلى الملائكة من البشر، وجاء في الفيلم انها توفيت والرسول في السادسة من عمره ودفنت بالأبواء (تقع بين مكة والمدينة المنورة) بعد عادت من زيارتها لأهلها في يثرب.

- **شخصية المرضعة حليمة السعدية:** جاءت في شكل شابة سمراء البشرة تبدو عليها علامات الاعياء والتعب وملابسها توحي بضيق الحال والفقر، ام لعدد من الأطفال يتبعونها أينما حلت، جاء دورها في الفيلم كمرضعة ومربية للنبي فأرسلوها معها إلى بادية بني سعد كي يشتد عوده ويتعلم الفصاحة منهم.
- **شخصية الراهب بحيرة:** وهي شخصية مسيحية داعمة وقد تميزت شخصية الراهب بحيرة بجملة من الصفات الجسدية النفسية الخاصة ومن أهمها الحكمة واطلاعه على التراث المسيحي الذّي يؤكد ان خاتم الأنبياء يتميز بمجموعة من العلامات، يتميز بالسماحة والكرم، والحكمة وبتعايشه مع غيره وايمانه بكل الرسالات والكتب السماوية ويتمثل دوره في تحذير أبو طالب من مكر اليهود ورغبتهم في إيذاء النبي.

3. **الشخصيات الرئيسية المعادية للبطل:**

- **شخصية التاجر اليهودي إسماعيل:** وهو رجل اربعيني قوي البنية يمتهن التجارة مع ال قريش، اليهودي الذّي لاحظ تلألؤ جبل فاران فابلغ حكماء اليهود بذلك، وبدأ بالتحري عن الأسرة التي ولد لها هذا الطفل، وحين تأكد انه من العرب بدأت سلسلة مطاردات للطفل.

4. الشخصيات الثانوية[1]:

واغلب الشخصيات الثانوية جاءت ثابتة ومستقرة، حيث كان خطها الدرامي واضحا منذ البداية؛ ولم تحصل لديها أي تحولات درامية، ونذكر منها شخصية أبرهة الاشرم، وشخصية أبو لهب وشخصية زوجته، شخصية أبو سفيان، دون ان يفوتنا ذكر شخصية أم

[1] : بالرغم من كون الشخصيات المذكورة شخصيات مهمة في التاريخ الإسلامي الا انه لم يتم التركيز عليها بشكل كبير في الفيلم السينمائي لأنها كانت فعالة بعد البعثة والفيلم ركز على ما قبل البعثة.

أيمن، وشخصية حمزة عم الرسولوالتي تعتبر شخصية مهمة في التاريخ الإسلامي لكنها في الفيلم لم تؤدي دورا كبيرا وهذا بسبب مقتضيات السياق الدرامي.

وتجدر الإشارة الى أن كل الشخصيات الرئيسية في الفيلم هي شخصيات قوية وتكمن قوتها في إيمانها وحكمتها وعاطفتها؛ بالإضافة إلى القوة الاجتماعية التي تمتلكها شخصية عبد المطلب وأبو طالب؛ والقوة الدينية التي تمتلكها شخصية الراهب بحيرة، واللافت للانتباه أن بناء هذه الشخصيات داخليا وخارجيا كان من خلال استخدام التراث الإسلامي لا سيما وأنها شخصيات تاريخية ذات وجود حقيقي.

2.2.2.4 الآلية الجمالية/الشعرية:

أ. جماليات التلقي:[1]

يعتبر النص السينمائي تشابكا لعدد من الرموز الدالة وغير الدالة، معنى ذلك ان الرموز تؤول حسب السياق الذّي قرئت فيه، وهذا ما يفسر اختلاف القراءات والتأويلات لنفس النّص من طرف المتلقين.(Thomas & Bryan , 1995)

يقوم أي مرسل أثناء بنائه للمعنى في النص، وتضمينه بدلالات معينة، باستغلال النظام اللّغوي من أجل إدراج مقاصد وأفكار ورؤى دينية وايديولوجية، تستهدف متلقيا يتشارك معه نفس السياق أو على الأقل متلقي قادر على فك شفرات الرسائل الموجهة إليه؛ أي أن المخرج يضع في حسابه جمهورا مفترضا أثناء الأعداد لمنجزه السينمائي، والفيلم محل الدراسة منذ بداية التحضير له استهدف الجمهور الغربي وهذا وفق تصريحات مجيد مجدي؛ ولذلك فقد تم تقديم كل شيء كي يجذبه وشد انتباهه وإثارة خياله وفق ما تعود عليه في السينما والإعلام الغربيين.

بالإضافة إلى ذلك كان صناع الفيلم على وعي تام بتنوع وتباين قرّاء النصوص السينمائية من حيث مستوياتهم الفكرية والإيديولوجية والدّينية والثقافية، فمنهم من يتوقف عند أفق النص ويكتفي بمتعة المشاهدة وفهم الرسائل بطريقة سطحية وهذا قارئ دون مستوى النص/الفيلم؛ ومنهم من يمتلك كفاءة توظيف المناهج النسقية من أجل تفكيك النص السينمائي إلى مجموعة من البنيات البعيدة عن عالمه الخارجي وهذا قارئ يقف عند حدود النص/الفيلم؛ ونوع ثالث يتجاوز عتبة النص/الفيلم ويوظف كل نظريات التلقي من أجل كشف الجانب الجمالي للفيلم الذّي تشكل عن قصد أو عن غير قصد اثناء مرحلة التأليف، أي أنه يدخل في علاقة دياليكتية/جدلية بينه وبين الفيلم من أجل منحه أكثر من دلالة وأكثر من تأويل.

[1] : وفي هذا العنصر فإن معرفتنا بالجمهور هي معرفة قائمة على التخمين والحدس ولا ترتكز على نتائج ميدانية، ما هي الاليات التي ستعين الجمهور على فهم الرسالة وفك رموزها. وكيف وظف المرسل كل ادواته من اجل اغراء المتلقي واستدراجه لتقبل رسالته.

فالفيلم كحقل سيميائي يعج بالألغام الدلالية والتّي كلّما أكتشف واحدٌ منها إنفجر وتشظى إلى ما لانهاية، مما يؤدي إلى انفتاح النّص على مختلف القراء وتعدد القراءات والتأويلات له (سعدون، 2016/2015، صفحة 168)، وللتفصيل أكثر يجب الإشارة إلى أن عملية القراءة/المشاهدة تقوم على ثلاثة مرتكزات رئيسية وهي: المتعة الجمالية، أفق التوقع، المسافة الجمالية.

إذا فكرنا في المعاني على أنّها تحدث أثارا في الناس عندما يشفرونها، إذن، فالصور كذلك، والأصوات، وغيرها من أنظمة العلامات، يمكنها بالتأكيد أن تعرض علينا اقتراحات للرفض أو القبول، ويمكنها كذلك، وفق فهم لوك Locke للصحة والباطل، توضيح المقترحات التي يمكن التحقق منها تجريبيا. (Kjeldsen, 2015, p. 116)

أي أن المتلقي هنا راح يفسر العلامات السينمائية الواردة في الفيلم وفق الفضاء الذهني المشترك بينه وبين المرسل، ووفق الفضاء الذهني الذّي اكتسبه من محيطه، وهذا يتناسب مع ما جاء به السيميائي امبرتو ايكو *Umberto Eco* الذّي أكد أن الإنسان بحاجة إلى شفرات من أجل فهم محيطه وفهم الرسائل التي يستقبلها من الآخر، أي ان العلامة هي الوسيط بين الإنسان وعالمه، (Eco, 1992, p. 11)، خاصة وأن اغلب دلالات التضمين نابعة من الحقل الأيديولوجي الواسع، أي ان هنالك علاقة كبيرة بين العلامات وبين المرجع الثقافي والاجتماعي الذّي تنتمي اليه. (adam & bonhomme, 2005, p. 178)

1/ المتعة الجمالية:

يقول **تولستوي** إن عدوى الجمال تحصل عند انتقال جراثيمها من العمل الفني إلى القارئ فتظهر عليه اعراض التناسق والوفاق النفسي، من جراء قراءة أي نص ابداعي والاستمتاع به، لتسري في داخله راحة نفسية وتمكنه من رؤية الحياة بطريقة أجمل ممّا كانت عليه. (بلعز، 2016، صفحة 15)، وهذا ما يعرف بالمتعة الجمالية[1] والتي يقصد بها " ذلك الشعور اللّذيذ الذّي ينتاب القارئ عند مشاهدة الفيلم، ويتولد هذا الشعور من خلال وعي المؤلف بوجود قارئ ذواق فيسعى لاستدراجه عن طريق صنع المتعة الجمالية في الفيلم وفق ما تتيحه له أدواته ومفرداته التعبيرية لاسترقاق مشاعر المتلقي، أي أنّه يستغل

[1] : تتكون المقومات الأساسية للمتعة الجمالية عند **ياوس** من (الابداع، الحس الجمالي، التطهير)

شاعرية الصوت والصورة والاضاءة,...،لتعبئة النص بالأحاسيس الإنسانية الرائعة (سعدون، 2016/2015، صفحة 289).

1.1 جماليات تكوين الصورة:

من أجل الحصول على صورة جميلة فعلى أي مخرج أن يجيب عن نفس الأسئلة التي طرحها هيتشكوك Sir Alfred Joseph Hitchcock وهي: ما هو أنسب مكان لوضع الكاميرا؟ أي حركة كاميرا هي الأحسن؟ ما هو أفضل محور؟ ما سلم اللقطات الذّي يجدر بي استخدامه؟ (Hureau, 2005, p. 153)

ومن الواضح ان مجيد مجدي أحسن الإجابة على هذه الأسئلة، ونلمس هذا من خلال تعدد أنواع اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا التي استخدمها في الفيلم، والتي كان من البين أنّه يمتلك أسبابا فنية ووجيهة ودلالية لتوظيفها على ذلك النحو.

فإذا تأملنا سلم اللقطات مثلا نجد أنّه وظف اللّقطات الكلية كلقطات بنائية وتأسيسية، تم من خلالها احتواء الكثير من العناصر والتفاصيل (اللقطة الافتتاحية على سبيل المثال)، في حين وظف اللقطات الامريكية لتوجيه انتباه المشاهد/المتلقي إلى الممثل وإلى علاقته مع بقية الممثلين في نفس اللقطة سواءا كانت علاقة صراع، أو علاقة حميمية وغير ذلك من اللقطات بين الشخصيات داخل اللقطة. أما اللقطات القريبة (من الراس إلى الكتف) أو اللقطات الكبيرة جدا فقد استغلت من اجل تقريب الحالة الانفعالية للمثل أي ان استبعاد البيئة المحيطة به خارج إطار الصورة، سيمكن المتلقي من معاينة ردة فعل الممثل، بالإضافة إلى ذلك وظفت اللقطات المتوسطة (من الرأس إلى الكتف) أو (الحزامية) مشاهد الحوار. ولا يفوتنا الإشارة إلى ان الفيلم يحتوي على العديد من اللقطات الجوية (مصورة بطائرة درون)، والتي أدت دورا وصفيا للاماكن الدرامية.

والمشاهد للفيلم يلاحظ ميل المخرج لاستخدم اللقطات الطويلة، وهو اتجاه فني وجمالي سمح للمشاهد باختبار شعوره دون تشتت، خاصة وان القطع المستتر أي الإيهام بكونها لقطة واحدة خلق الكثير من المعاني التي هيأت المتلقي/ المشاهد على إدراك الغموض.

وما يستوجب الإشارة في هذه الجزئية هو ان اللقطات كصور تصنف إلى ثلاثة انواع (Deleuse, 1983) : لقطات/صور الادراك (اللقطات العامة)، لقطات/ صور الفعل

(اللقطات المتوسطة بأنواعها)، لقطات/ صور الانفعال (اللقطات الكبيرة والكبيرة جدا)، وهذا ما سمح للصور داخل الفيلم ان تتحول إلى نسق من المعطيات الحسية، مما يخلق تواصلا بين المرسل والمتلقي، فيعين المتلقي على تمثل الدلالة وتكثيفها.

تقول القاعدة ان الحركة في التصوير هي إحساس، ولذلك كانت حركات الكاميرا أيضا مكثفة بالإحساس، ففي مشهد هجوم ابرهة على الكعبة قام المصور بتحويل البعد البؤري للعدسة عن طريقة استخدام تقنية الزوم zoom in مع ثبات مركز الكاميرا، وهذا للاقتراب من وجه عبد المطلب وتوجيه المتلقي للتركيز على انفعالاته وهو يشاهد الطير الابابيل.

أما الحركة الأفقية الاستعراضية (البانورامية) فقد كان حضورها جد قوي سواء من اليسار إلى اليمين او العكس، وساعدت هذه الحركة على منح المتلقي فرصة لاستيعاب بعض المشاهد، القائمة على الاثارة والتشويق والترقب كمشهد الهجوم على الكعبة، او المعارك التي دارت بين الشخصيات في الفيلم، وفي مشاهد أخرى مكنت هذه الحركة من تفحص واستكشاف أماكن معينة، كما استغلت في الربط بين موضوعين في لقطة واحدة.

وبالتطرق لمشاهد تم فيها توظيف الحركة الراسية العمودية، نجد ان المخرج سعى لتحقيق جملة من الأغراض من بينها تعميق الإحساس بالارتفاع او العمق، في حين عبرت حركة الترافلينغ (المصاحبة او المتابعة) على ملاحقة الموضوع المصور، ونذكر في هذا المقام مشهد تأمل عبد المطلب للسماء المغطاة بطير ابابيل تقذف الحجارة على جيش ابرهة، وهذا المشهد بالتحديد يقودنا للحديث عن دور المؤثرات البصرية في تكثيف جمالية الصورة وتكوينها، لان استخدام الغرافيك مكن من إظهار ما لا يمكن إظهاره ومنحه وجودا فعليا وحقيقيا، أي ان الإيهام بالواقعية ساعد على إبهار المشاهد وخداعه بصريا لتوضيح المعاني وإدراكها بصورة مغايرة لماهيتها الأصلية، حيث أدى خلق هذه الصور الوهمية عن الواقع المستحيل، من إدخال المتلقي في السياق التاريخي والإعجازي للفيلم واستثارة مشاعره الدّينية.

وبشكل عام يمكن القول ان التكوين في فيلم محمد رسول الله ساعد على تحقيق التشويق لدى المتفرج، عن طريق ترتيب عناصر الصورة بشكل جيد، من مواقع ممثلين، ومن أماكن قطع الأثاث، ومن حركة الأشياء في الفضاء الفيلمي.

التقطيع التقني لبعض المشاهد المهمة في الفيلم:

المتتالية الصورية رقم (3) تمثل ردة فعل اليهود ليلة مولد النبيﷺ

نوع اللقطة: المقربة الواسعة

زاوية التصوير: غطسية

تكوين اللقطة: (قاعدة الاثلاث) ملء الإطار

نوع اللقطة: عامة

زاوية التصوير: عادية

تكوين اللقطة: توازن بصري غير متماثل

نوع اللقطة: لقطة أمريكية

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: توازن بصري

نوع اللقطة: المقربة الضيقة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: (توازن بصري)

نوع اللقطة: المقربة (اللقطة الكبرى)

زاوية التصوير: غطسية

تكوين الصورة: توازن بصري (اطار داخل اطار)

نوع اللقطة: عامة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: قاعدة الاثلاث (قريبة من نقطة الارتكاز)

نوع اللقطة: اللقطة الكلية

زاوية التصوير: زاوية منخفضة

تكوين الصورة: الفراغ والبساطة

نوع اللقطة: اللقطة الكلية

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: الفراغ والبساطة

نوع اللقطة: اللقطة الكلية

زاوية التصوير: تصاعدية

تكوين الصورة: التوازن البصري غير متماثل(تقليدي)

نوع اللقطة: لقطة عامة

زاوية التصوير: تصاعدية

تكوين الصورة: التماثل و خلق العمق (عمق المجال)

المتتالية الصورية رقم (4) : تمثل ردة فعل الراهب بحيرة يوم ولادة النبي:[1]

نوع اللقطة: لقطة شاملة

زاوية التصوير: غطسية

تكوين اللقطة: توازن بصري متماثل(الاستفادة من الخطوط والاشكال الرائدة)

نوع اللقطة: عامة

زاوية التصوير: غطسية

تكوين اللقطة: قاعدة التماثل

نوع اللقطة: المقربة الواسعة

زاوية التصوير: زاوية عادية

تكوين الصورة: قاعدة التماثل

نوع اللقطة: المقربة الضيقة

زاوية التصوير: زاوية عادية

تكوين الصورة: قاعدة التماثل

نوع اللقطة: المقربة الضيقة

زاوية التصوير: عادية / تكوين الصورة: التوازن البصري التماثل (المتناظر)

[1] : حركة الكاميرا في هذه المتوالية البصرية بانورامية من الأعلى الى الأسفل ثم التقدم الى الامام والهدف منها هو الاقتراب من ملامح الراهب لإظهار الانفعال النفسي وهو يشاهد النور في السماء تغير حجم اللقطة من العامة الى المقربة الواسعة ثم المقربة الضيقة بالإضافة الى التأكيد على ضالة الراهب امام جلال النور الساطع في السماء وتبعيته لله من خلال الانبهار والتصديق بمعجزة مولد النبي، الهدف من الحركة العمودية من الأعلى الى الأسفل هو وصف المكان مع اظهار كل تفاصيل الديكور مع توليد الاثارة في نفسية المشاهد

المتتالية الصورية رقم (5): تمثل ردة فعل حليمة السعدية وأبو طالب ليلة مولد النبيﷺ:

اللقطة: المقربة الواسعة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: توازن بصري غير متماثل

اللقطة المقربة الضيقة

زاوية التصوير: غطسية

تكوين الصورة توازن بصري غير متماثل مع وملء الإطار

نوع اللقطة: المقربة الواسعة

زاوية التصوير: غطسية

تكوين الصورة: قاعدة الاثلاث

المتتالية الصورية رقم (6): تمثل ردة فعل عبد المطلب ليلة مولد النبي ﷺ:

نوع اللقطة: الشاملة

زاوية التصوير: تصاعدية

تكوين الصورة: عمق المجال

نوع اللقطة: المقربة الواسعة

زاوية التصوير: العادية

تكوين الصورة: توازن بصري غير متماثل

نوع اللقطة: الشاملة

زاوية التصوير تصاعدية

تكوين الصورة: ملء الاطار

نوع اللقطة: اللقطة الكبرى

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: ملء الاطار

نوع اللقطة: الإيطالية

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: الاثلاث

نوع اللقطة:

زاوية التصوير: غطسية

تكوين الصورة:

نوع اللقطة: اللقطة العامة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: الاثلاث

نوع اللقطة: اللقطة العامة

زاوية التصوير: عادية (ترافلينغ من الأعلى إلى الأسفل)

تكوين الصورة: قاعدة الاثلاث

اللقطة: قريبة ضيقة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: توازن بصري غير متماثل (ملء الاطار)

اللقطة العامة

زاوية التصوير: عادية (حركة الكاميرا بنورامية من الاعلى إلى الأسفل)

تكوين الصورة: قاعدة الاثلاث

اللقطة: العامة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: عمق المجال

اللقطة القريبة الضيقة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: توازن بصري مع ملء الاطار

المتتالية الصورية رقم (7): تمثل ردة فعل عبد المطلب عند رؤية النور في منزل حفيده

اللقطة: اللقطة المقربة الضيقة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: ملء الإطار

اللقطة: اللقطة العامة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: عمق المجال

اللقطة: اللقطة المقربة الضيقة

زاوية التصوير: عادية

تكوين الصورة: البعد البؤري

نوع اللقطة: اللقطة الكبرى

زاوية التصوير: غطسية

تكوين الصورة: ملء الإطار

نوع اللقطة: اللقطة المقربة الضيقة

زاوية التصوير: المحور الافقي (ثلاثة ارباع)

تكوين الصورة: تقنية البعد البؤري

نوع اللقطة: عادية

زاوية التصوير: الكاميرا الذاتية

تكوين الصورة: قاعدة التثليث بالإضافة إلى عمق المجال

قاعدة التأطير (الشخصيات تظهر من بين الستارتين)

نوع اللقطة: عادية

تكوين الصورة: إطار داخل إطار

زاوية التصوير: الكاميرا الذاتية

المتتالية الصورية رقم (8): لقطات تعبر جماليات الخطوط

تآلفت عناصر التكوين التي احتوتها اللقطات في الفيلم، فتناسقت تفاصيلها وتوازنت توازنا منطقيا ينم عن لمسة جمالية وجذابة للمتلقي ، وبهذا نجد ان التقنيات السينمائية والكاميرا بالتحديد مكنت المتلقي من التعاطف والتقمص الوجداني مع ما يشاهده، وهذا وارد لأنه يَرى ولا يُرى، يلاحظ دون ان يلاحظه احد، فيخلق لديه مساحة كبيرة من الحرية في فهم الانفعالات، لذلك فان المبدعين السينمائيين يحسنون استغلال الكادرات من اجل ويختارون زوايا التصوير وانواع اللقطات وحركات الكاميرا بجدية كبيرة تزج بالمتلقي وتورطه في فعل المشاركة. (عبد الحميد، 2001، صفحة 371)

2.1 جمالية المكان والزمان في الفيلم:

إن حاجتنا للتركيز على المكان في العمل السينمائي نابع من كونه عنصرا فعالا في البناء الدرامي وجزءا جوهريا في التأسيس الفني له، لما يتضمنه من عمق اتصالي ودلالي، كما أن المكان ذو علاقة وطيدة بالطبيعة التخييلية للقائمين على العمل الفني، وكيفية توظيفهم له ضمن سياق درامي مناسب للأحداث وللبنية السردية لقصة الفيلم.

ففي فيلم محمد رسول الله نجد تداخلا كبيرا بين الاتجاه الواقعي والاتجاهي الانطباعي، حيث يتجسد الاتجاه الواقعي في اختيار مواقع تصوير حقيقية وطبيعية كالصحراء مثلا، في حين نلمس اعتماد الاتجاه الانطباعي في المشاهد التي وظف فيها المخرج الكثير من المؤثرات البصرية لخلق أجواء مثيرة وغامضة، نتج عنها منح المشاهد دلالات سيكولوجية تختلف عن الجو النفسي للعالم المحيط بالأحداث، (حميدان، 2018، صفحة 399)، ولهذا اهتم بالديكور وبكل التفاصيل التي من شأنها التعبير عن واقعية المكان الدرامي.

ومن خلال المشاهدة المتأنية للفيلم وإخضاعه لتقنية الإعادة والوقف[1] عند اللّقطات لبعض المتتاليات الصورية، توصلنا إلى أنه تم اعتماد الصحراء كديكور خارجي طبيعي يرمز للمناطق التي نشأ فيها النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وهذا أدى إلى إضفاء واقعية ومصداقية على الفيلم، وقدم دعما كبيرا للسرد الفيلمي.

وتعتبر الصحراء كحيز مكاني أحد الأفضية الجذابة للمنتجين والمخرجين إذا ما صوّروا أفلاما عربية تاريخية، وهذا راجع لما تمتلكه من مقومات طبيعية، وخصائص جغرافية مساعدة على توليد عوالم فنية وجمالية في الأفلام السينمائية، فبالرغم من قساوة مناخها ووعورة تضاريسها، إلاّ انها تشكل ملجأ فنيا خلاّبا، تتفاعل فيه المؤثرات الطبيعية والفيزيائية والبصرية، ومن أبرز هذه المؤثرات، الفراغ، والشساعة، عمق السراب، انتشار الضوء، تنوع الألوان، طلوع الشمس وغروبها، ظلامها الدامس في الليل، امتداد كثبانها الرملية، الزوابع الرملية التي تعصف بها، سحر الواحات وجمالها... (نفيسة، 2020، صفحة 497)

ومنه يعد تأطير الصحراء كفضاء شاسع يسوده الصمت سببا لجعل الحركات والأصوات الصادرة عن شخوص الفيلم أداة لكسر روتينها، كما ان توظيفها كفضاء خارجي ومكون جمالي تناسب

[1] : تعتبر تقنية الإعادة والوقف من بين أدوات التحليل الفيلمي.

بشكل كبير مع الطبيعة التاريخية للفيلم، لأنه يسرد سيرة شخصية تاريخية عاشت في الماضي في بيئة صحراوية.

المجموعة الصورية رقم (9) تمثل: لقطات من الفيلم عن الصحراء

ولم يقتصر الفيلم على تصوير الصحراء فقط كمكان انتقال خارجي، بل تم اختيار أماكن أخرى كالأسواق، وساحة الكعبة، القرية التي أنقذها من الهلاك، كما تضمن الفيلم العديد من الأماكن المغلقة منها ما هو حميمي ومألوف بالنسبة للنبي محمد ﷺ كالبيت الذّي نشأ فيه، وبيت حليمة السعدية، وبيت أبي طالب، والكعبة، وغار حراء، قبر والده، وقبر والدته (أماكن مفتوحة حميمية)، ومنها ما هو بعيد وغريب عنه كصومعة الراهب بحيرة، معابد اليهود، وبيت أبو لهب.

المجموعة الصورية رقم (10) تمثل لقطات من الفيلم تدل على الأماكن المغلقة المألوفة

غار حراء *بيت النبي محمد ﷺ*

المجموعة الصورية رقم (11) تمثل: لقطات من الفيلم عن الأماكن المفتوحة.

السوق

ساحة الكعبة

3.1 جمالية الزمن في فيلم محمد رسول الله:

يمكن لمس جمالية الزمن في فيلم محمد رســـول الله من خلال الإحســـاس به، أي من خلال انتقال الإنفعالات والحالات النفسية من الأبطال إلى المشاهدين، عبر لقطات معينة، ففي مشهد ولادة النبّي يشعر المتلقي أنّ الزمن طويل جدّا لأنه يتماهى مع حالة التأمل التي سيطرت على الشخصيات الرئيسية عندما رأوا الضوء في السماء، إضافة إلى ذلك توجد بعض المشاهد التي جعلت المشاهد يشعر بطولها كالتي تصور انقاذ الطفل محمد للمرأة وطفليها من موت محقق حين أراد قومهم التضحية بهم وتقديمهم كقربان لألهتهم علها ترضى عنهم فتبسط لهم الرزق من جديد، نفس الشيء حصل في مشـــهد هجوم أبرهة الحبشـــي حيث شـــعر المتلقي فيه بطول المدة الزمنية، وذلك راجع لترقبه وانتظاره لنتيجة تجرا أبرهة وجيشه على هدم الكعبة، كما أنّ الشيء الذّي جعل أيضا بعض المشاهد مُملّة هو المعرفة المسبقة للمتلقي بالقصّـــة وهو بذلك فقد في بعض الأحيان عنصـــر التشـــويق وبالتالي لم يعد يشـعر بمرور **الزمن النفسـي** كما يجب، وخلاصـة القول أنّ هنالك فرقا بين **زمن العرض** الذّي يقارب الثلاث ساعات وبين الزمن النفسي الذّي تجاوز هذه المدة بكثير، بالإضافة إلى ذلك فان **الزمن الدرامي** والذّي يفترض أنّه 13 سنة تم ضغطه إلى ثلاث ساعات وهذا ما جعل المتلقي يشعر ببعض الفراغات التي تحتاج إلى ملأ كي لا يزداد إحساسه بالملل.

زيادة على ما تم ذكره آنفا؛ تبرز جماليات الزمن في الفيلم بمدى ملائمة الصـورة **لزمن القصـة المصورة** وهذا أمر بارز جدّا، لأنّه تم انتقاء الديكور والأزياء والإكسسوارات، وكل ما يساهم في تكوين الصـــورة الفيلمية بطريقة ملائمة لعصـــر الفيلم، وهذا أدّى إلى "خلق تجربة جمالية فريدة من نوعها

أساسها هو الانسجام والحسن والغائية والجلال... الخ، كلّ هذا أدّى إلى جذب المتلقي ولفت انتباهه لما يتم عرضه، نظرا لكون الجميل هو ما يشد الانتباه" (Lacoste, 2003, p. 12)

4.1 جمالية السينوغرافيا[1]:

بما أن الفيلم قائم على متتالية من المشاهد المجسدة بصريا، فحتما سيكون للسينوغرافيا بعناصرها المختلفة من ديكور، واكسسوارات، وإضاءة، وألوان، ومؤثرات...الخ –سيكون لها– دور كبير في إثرائها بالمعاني والدلالات التي من شأنها أن تغري المتلقي/المشاهد وتساعده على تكوين قراءته الخاصة لها، وهذا بعد أن يحكم عليها سواء بالاستحسان أو بالاستقباح، أي أن جمالية العناصر السينوغرافية يتمثل في قدرتها على ملأ وتحديد الفراغات؛ فتشكل تكوينات بصرية تنطوي على علامات مكانية وزمانية، وفيما يلي تفصيل أكثر في دور كل عنصر في تحقيق المتعة/اللّذة الجمالية للنص البصري في فيلم محمد رسول الله:

- ✓ **الديكور:**

تعتبر الأزياء من الرموز الدلالية التي تقوي موقف الشخصية في الفيلم، وتميزت الأزياء في فيلم النبي محمد بأنّ خاماتها ودرجات ألوانها أُختيرت بعناية فائقة؛ فكانت ملائمة بشكل كبير للشخصيات من حيث العمر والانتماء الدّيني (مسيح، يهود، عرب) والجنس (اختلاف أزياء النساء عن الرجال)، والمركز الاجتماعي والثقافي (علية القوم في قريش ازياؤهم تختلف عن العبيد)، وحتى المناخ الصحراوي السائد.

المجموعة الصورية رقم (12) تمثل: لقطات عن ملابس حكماء اليهود في الفيلم

[1] : يقصد بالسينوغرافيا فن تصميم الفضاء الفيلمي وتنفيذه وفق متطلبات الحدث الدرامي، وذلك من خلال استثمار الصور والاحجام والاضاءة والمواد والألوان.

المجموعة الصورية رقم (13) تمثل: لقطات عن ملابس المسيحيين في الفيلم

وبالتالي تعتبر الأزياء في هذا الفيلم من الأنساق العلاماتية الفاعلة في المشهد الفيلمي لأنها تحولت إلى جزء أصيل في شخصيات الممثلين الذّين يرتدونها من خلال تحكمها في تعبيراتهم وحركاتهم، وبهذا الخصوص يقول **الكسندر تايروف** " إن الملابس هي الجلد الثاني للمثل لأنّها تبرز وجهة النظر العاطفية والدرامية والتشكيلية للنص " (أعراب و رأس الماء، 2022، صفحة 335)

بالإضافة إلى ذلك ساهمت الأزياء في إضفاء واقعية كبيرة على الزمن الدرامي للفيلم لأنّها جاءت ملائمة للحقبة التاريخية التّي تدور فيها الأحداث، وفي هذا المقام نستحضر رأي **رولان بارث** Roland Barthes حول الدور الاجتماعي للأزياء والذّي جاء فيه أن: " الملابس تؤدي وظيفة اجتماعية ودلالة مكانية هامة، لأنها تعبّر عن المركز الاجتماعي والزماني الذّي ينتمي له الشخص" (أعراب و رأس الماء، 2022، صفحة 335)، وبإسقاط هذا الرأي على أزياء الممثلين في فيلم **محمد رسول الله** نجد أنها ساعدت على تعميق الصورة البصرية على المستوى المادي والنفسي للمتلقي/ المشاهد، لأنّها انسجمت بشكل كبير مع زمكان الحدث الدرامي، وساعدت الممثلين على تقمص الشخصيات والتفاعل سيكولوجيا معها، فالمتفرج يرى أن الرجال يرتدون الأزر ويلبسون فوقها البرود والقمصان، ويغطون رؤوسهم بالعمائم، وهذا ما يتماشى مع تاريخ أزياء الرجال العرب قبل الإسلام، مع الإشارة إلى أن ملابس علية القوم تدعو إلى الاحترام والتبجيل وهذا ما يمكن إسقاطه على شخصية عبد المطلب في الفيلم، في حين ملابس العبيد ذات الألوان الداكنة تدفع إلى التعاطف معهم والإشفاق عليهم.

المجموعة الصورية رقم (14) تمثل: ملابس الرجال العرب في الفيلم

المجموعة الصورية رقم (15) تمثل: ملابس العبيد والإماء في الفيلم

أما أزياء سيدات قريش كآمنة بنت خويلد، وزوجة أبي لهب، قريبة إلى الحجاب، وهذا ما يتوافق مع المراجع التاريخية التي أشارت إلى أن ملابس النساء في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام لها علاقة وطيدة بمكانتهن الاجتماعية، فإذا كانت المرأة تنتمي إلى الطبقة العليا إرتدت ملابس تشبه الحجاب، أما إذا كانت أمة أو من الطبقات الدنيا منعت من ارتداء هذا الزي وهذا للتفريق بينهم عند الخروج من المنزل.

المجموعة الصورية رقم (16) تمثل: لقطات من الفيلم تظهر ملابس النساء العربيات

كما ساهمت الأزياء في هذا الفيلم في تأصيل مسار النص داخل صوره، وساهمت كذلك في نحت الحقبة الزمنية داخل وعي المتفرج، الذّي قبض على دلالة الملابس من خلال الاشتباك مع الأبعاد الاثنوجرافية والاجتماعية والاقتصادية والدينية للزمكان الفيلمي.

وبالرغم من ذلك يؤخذ على القائمين على الفيلم، أنّهم قاموا بتغريب البيئة العربية في تلك الحقبة الزمنية، حيث جاءت ملابس العرب واليهود والمسيحيين ثمينة وفاخرة، وجاءت

بيوتهم شبيهة بقصور فرعون، وهذا يعكس تأثر صناع الفيلم بالرواية التوراتية، ورغبتهم في جعل الصورة مألوفة لدى المتلقي الغربي وبالتالي يطمئن لما تحمله من معاني ودلالات، فيسهل عليه امتصاص ما تضمره من أيديولوجيا.

✓ **الألوان:**[1]

بعيدا عن اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول في الفكر **الدوسوسيري** فإن معاني ودلالات الألوان الموجودة في القواميس والمعاجم اللُّغوية تظل في جانب من جوانبها صورة لتمثُّل المجتمع لها عبر المتخيَّل الجمعي، ونظام الألوان الرمزي المتفق عليه عبر سيرورة تاريخية طويلة (بوشعالة، 2016، صفحة 6)؛ وبهذا نفهم أن لكل حضارة تصنيفها الخاص للألوان، وقراءتها الخاصة لها حسب السياق الذّي وردت فيه.

بعبارة أخرى يمكن القول أنَّ للألوان أهميّة كبيرة في الفيلم السينمائي؛ لما تمتلكه من قدرة على جذب انتباه المتلقي، ومن قدرة على الإيحاء بمشاعر معينة والإفصاح عنها دون كلام، وتتوقف دلالة الألوان على كثيرا من المتغيرات من بينها المعنى اللّوني وفق البيئة السوسيو ثقافية، والخلفية التاريخية والعرقية والدّينية للشعوب، وبالرغم من ذلك لا يمكن حصر دلالة واحدة للون في نفس الحيّز الاجتماعي والثقافي لأن المزاج اللّوني الجمعي يتداخل مع المزاج الفردي.

ومنه يعتبر تذوّق المتلقي للألوان مرتبطا باستحضاره لمعانيها التّي ارتبطت في ذاكرته بشكل جمعي أو فردي تجاه ألوان عناصر بصرية دون سواها، ومن ثم مقاربتها للموقف الذّي يتعامل معه المتلقي في الحاضر، وهذه العمليّة لا تتم بمعزل عن المنطق الذّي يساعد العقل العاطفي على إصدار حكمه الشعوري على اللّون، وبهذه الآلية تكتمل

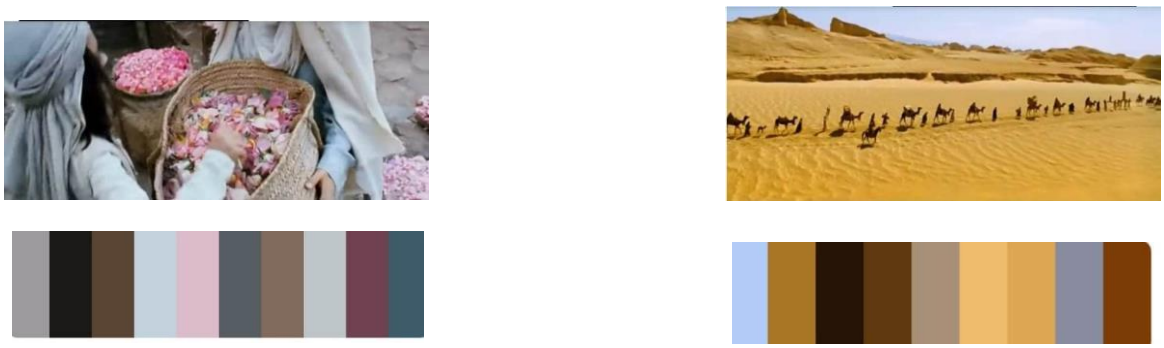
[1] : ارتبطت الألوان في الحضارات القديمة بالطقوس الدينية، ودليل ذلك ان جدران المدافن مليئة برسومات لمآثر الموتى وما ينتظرهم في حياتهم الأخرى. كما كان للون الأزرق مكانة كبيرة في الديانة اليهودية، في حين قدس الصينيون اللون الأصفر الفاتح فصبغوا به معابدهم، اما المسيحيون فقد مالوا الى اللون الأصفر الذهبي، واختص الكاثوليك باللون الأخضر في زينة أعياد الفصح ومراسيم التعميد. (شريكي، 2016)

تجربة بناء معاني الألوان سواء كانت في الطبيعة أو موجودة في فيلم. (شريكي، 2016، صفحة 9)

والمشاهد للفيلم يلاحظ طغيان الألوان الترابية عليه باختلاف أنواعها وتباين درجاتها، والتي تراوحت بين اللّون الأصفر الترابي واللّون البني، واللّون البيج، مع بروز للّون البرتقالي الفاتح، واللّون الأخضر بدرجاته الخافتة والرمادي القريب للّون التراب الأصفر، وهذه الألوان ملائمة جدا للبيئة العربية الصحراوية، وقريبة من ألوان الحيوانات التي تعيش فيها كالجمال.

المجموعة الصورية رقم (17) تمثل: نماذج عن الكتلة اللونية في الفيلم

المجموعة الصورية رقم (18) تمثل: نماذج عن الكتلة اللونية في الفيلم



إن التقارب الموجود بين المجموعات اللّونية في اللّقطات أدّى إلى خلق انسجام لوني مريح بالنسبة للمتلقي، وجعله يلمس التناغم والشعرية في المشاهد المعروضة أمامه، ولمّا كان اللون يستقي دلالته من النسق البصري الذّي يتواجد فيه، فإن دلالة اللّون الأبيض في فيلم هندي ليست نفس دلالته في فيلم محمّد رسول الله، أي أن مقاربة اللّون الأبيض في الفيلم يستدعي منا استحضار الخبرة اللونية للمتلقي، خاصة إذا كان مسلما أو عارفا بالثقافة

الإسلامية التي استمد معانيه في القرآن الكريم، وهذا ما يمنح اللون الأبيض مكانة خاصة عند المسلمين باعتباره لون الاحرام والكفن، وباعتباره سمة من سمات المؤمنين في الجنة.

ويعزى اختيار اللّون الأبيض لملابس النّبي محمد طيلة الفيلم إلى إحكام الارتباط الرمزي له مع المقدّس في المخيال الإسلامي، لأنه دليل نقاء وطهارة وصلاح واستقامة؛ ومن الواضح ان دلالاته وتأثيراته الجمالية لا يستهان بها فقد ورد البياض كقيمة لونية حيادية تعبر عن الهدوء والحكمة، كما انه جاء في الفيلم كرمز للسلام وحب الخير والرحمة.

وكون البياض جزء من الهوية البصرية للنّبي محمد في الفيلم، فهذا يؤكد انحياز الألوان حينما يتعلق الأمر بأبعاد ومقاصد دينية، ترفض الارتجال والصدفة، وتفرض الحسم والانضباط عند التعاطي مع دلالاتها، أي أن الألوان تفقد عفويتها وحيادتيها إذا ما اصطبغت برموز دينية وايديولوجية.

وفضلا عما سبق نجد أنّ الاستخدام الاستيطيقي والأسطوري والدّيني للألوان في الفيلم أفضى إلى تشكل معاني مغايرة لها لأنّه وُظّف في سياقات مختلفة عن الفهم الدوغمائي لها، فالأسود مثلا الذّي يدل على التشاؤم والشر والموت في أغلب الثقافات، جاء في الفيلم كلون مقدّس لأنه اقترن بالكعبة والحجر الأسود؛ وهذا ينسجم مع ما أقرّه **Pleij Herman** في مؤلفه ألوان شيطانية ومقدّسة حين اعتبر " الألوان تجليا من تجليات السرّ الإلهي، وتتمثل براعة الإنسان في قدرته على تأويل ذلك بطريقة صحيحة." (بوشعالة، 2016، صفحة 10).

ومن كل ما سبق نجد أنّ السينوغرافيا أداة تعبير يتميّز بها كل مخرج عن غيره، لأنّها تعكس أسلوبه في تنسيق الكادر السينمائي والتكوين البصري للقطاته، كما تشي بالحالة النفسية والمزاجية له أو لفريق الإضاءة والديكور، ويستخدمها لنقل هذه الطاقة النفسية والرؤية الجمالية للمتلقي وحثّه على التماهي في نفس الحالة الشعورية والذهنية للمرسل.

- ✓ **جمالية الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:**

تعتبر الموسيقى التصويرية كعلامة سيميائية مصاحبة للصورة السينمائية، وسيلة فعالة للتعبير عن الجو العام للفيلم وأداة لمضاعفة الإحساس به، كما أنها وسيلة قوية لتقديم معلومات عن المكان والزمان السرديين، ولهذا السبب أسند المخرج مجيد مجدي مهمة التأليف الموسيقي في الفيلم إلى "علاء رخا رحمان"، والذّي وكما كان متوقعا منه قدم لنا تحفا سمعية كثيرة لا يتسع المقام لذكرها جميعا لكننا سنشير إلى أبرزها في الفيلم.

فإذا أخذنا على سبيل المثال الموسيقى الافتتاحية للفيلم والاختتامية له، نجد أن كلاهما احتوت على طاقة روحية تشبه طاقة السماع الصوفي[1]، وكأنّ المؤلف أراد السمو بالسامع/ المتلقي واعانته على الطيران والتحليق في ملكوت الله، فارتفع به عن طريق الموسيقى من العالم المادي إلى عالم الروحانيات، وجعل نفسه تستمتع بها فتتهذب من خلالها وكأنّها تتطّهر من كلّ الأدران العالقة بها.

ونفهم مما سبق أن الموسيقى التصويرية لم توظف فقط كأداة؛ وإنما كانت ولعا لصناع الفيلم لأنّها جاءت في شكل ممارسة دينية قيمية؛ هدفها تزكية الجسد من الهزل وحثه على التوسل إلى الله عن طريق الوجد والدعاء، وهذا ما نلمسه في الانشودة الاختتامية التّي بدت كحلقة من حلقات الذكر أُستبدلت فيها أسماء الله الحسنى بمدح النبّي وتعديد أسمائه وصفاته، وقد تم تأدية هذه الانشودة من طرف كورال محترف وعلى أنغام أوركسترا كبيرة.

[1] : يقصد بالسماع الصوفي: يُعد السماع الصوفي من الفنون الروحية الأصيلة والمتجذرة في التربة الإسلامية، ومن خلاله استطاع المتصوفة أن يجردوا الغناء من نخبويته ويجعلوه متداولاً بين العامة، ويقول عبد القادر عيسى في كتاب: حقائق في التصوف، إن السماع لدى الصوفية: «يثير أحوالهم الحسنة، ويظهر وجدهم، ويبعث ساكن الشوق ويحرك القلب، ولما كانت قلوبهم بربهم متعلقة، وعليه عاكفة، وفي حضرة قربه قائمة، كان السماع يسقي أرواحهم، ويسرع في سيرهم إلى الله تعالى«

لـم يختلـف الأمـر كثيـرا مـع الموسـيقى التـي صـاحبت مشـهد ليلـة مولـد النبـي، حيـث زَوّدت هـذه المقـاطع الموسـيقية المتلقـي بمعلومـات عـن قُدّسـية المكـان؛ وعـن الحالـة الشـعورية التـي مـرت بهـا الشخصـيات الرئيسـية حـين رأوا الضـوء السـاطع فـي ليلـة مولـد النبـي ﷺ، أي أنهـا أدت نشـاطا رمزيـا، وسـاهمت فـي ترجمـة المخيـال الجمعـي عـن لحظـات التأمـل والخشـوع التـي تعيشـها شخصـيات الفـيلم، حيـث اتسـمت الموسـيقى هنـا بعـذوبتها وبقـدرتها علـى ترجمـة شـوق الإنسـان الفـاني إلـى المطلـق الخالـد، لتصـبح بـذلك شـكلا مـن أشـكال استحضـار القداسـة وأداة لتفعيل التواصل بين ما هو سماوي وما هو دنيوي.

أيضـا مـن أكثـر المشـاهد التـي شـاركت فيهـا الموسـيقى التصـويرية البطولـة؛ مشـهد لعـب الطفـل محمـد فـي جنـان بالمدينـة المنـورة، حيـث تـم توظيـف موسـيقى ناعمـة حالمـة تبـدأ بهـدوء ثـم تعلـو شـيئا فشـيئا، وجـاءت هـذه الموسـيقى فـي قالـب رومنسـي مناسـب للمشـهد المصـور، بعـدها انحرفـت بسلاسـة فائقـة إلـى موسـيقى ميلودراميـة حـين صـورت الكـاميرا آمنـة وهـي تبكـي عند قبر زوجها ليواسيها ابنها الصغير بحضن دافئ.

لـم تخلـوا هـذه الموسـيقى التصـويرية مـن مـؤثرات صـوتية دمجـت معهـا باحترافيـة شـديدة، للتعبيـر عـن واقعيـة المكـان والحـدث، فكـان لخريـر الميـاه، وصـوت قطـف التفـاح مـن الأشـجار، وصـوت ضـحكات الأطفـال وهـم يلعبـون –كـان لهـا– وقـع كبيـر علـى أذن ونفسـية المتلقـي الـذّي وجـد نفسـه أمـام مشـهد قريـب لمـا يتخيلـه عـن الجنـة، أي أنّ هـذه التفاصـيل الصـوتية الدقيقـة المصـاحبة لموسـيقى تصـويرية ناعمـة، سـاهمت فـي خلـق المتعـة واستحضـار الصـورة المتخيلـة عن الجنة إلى الواقع.

ولا يمكـن بـأي حـال مـن الأحـوال تجـاوز مشـهد هجـوم أبرهـة الحبشـي لمكـة، حيـث تـم تقـديم تحفـة بصـرية وسـمعية امتزجـت فيهـا الموسـيقى التصـويرية الحماسـية بمـؤثرات صـوتية مـن قبيـل نهـيم الفيلـة وأصـوات تـدافعها، وصـراخ المسـتغيثين، وصـوت ارتطـام الحجـارة، ورفرفـة أجنحـة طيـر الأبابيـل، .. الـخ، حيـث أدّى هـذا الاتحـاد إلـى خلـق إيقـاع مشـهدي متزايـد يحـاكي الواقـع، ويبـث الخـوف والهلـع فـي نفـس المتلقـي، ويجعلـه يركـز مـع تفاصـيل المعركـة ويحـسُّ بكـلّ حركة فيها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ نوعية الألحان الموجودة في الفيلم تدُّل على هيمنة الهوية الشرق الآسيوية على الموسيقى التصويرية، ويعود هذا لكون مؤلفها هندي الجنسية من جهة، وإلى سعي المخرج إلى استدراج المتلقي الأجنبي بكلّ أنواعه ومستوياته من جهة أخرى، وذلك من خلال وضعه في نفس المناخ الموسيقي سواء الآسيوي أو الأمريكي الهوليودي الذّي ألفه وتعود عليه، كي لا ينفر من الرسالة ويتقبل ما ورد فيها من أفكار وايديولوجيات بأريحية شديدة.

غير أنّ هيمنة الروح شرق آسيوية أو الروح التوراتية في موسيقى الفيلم، لم تمنع من بروز الهويّة العربية في مواضع عديدة منه، فالمصغي بتمعن للموسيقى التصويرية والمدقق لأصوات الآلات الموسيقية المستخدمة، يلحظ أنّه تم توظيف آلات وترية عربية كالعود والقانون، وآلات نفخية كالناي، وآلات إيقاعية كالطبل والصج، حيث ساهمت هذه الألحان في تشكيل سردية الفيلم ومنحه واقعية تتماشى مع البيئة العربية السيرة النبوية النابعة من هذه الآلات ذات قيمة تعبيرية وسردية وحسية في الفيلم ومنحة واقعية تتماشى مع بيئة السيرة النبوية.

وبناءا على ما سلف يمكن الجزم أن كل مقطوعة موسيقية تم توظيفها في الفيلم؛ كانت مناسبة للسياق المشهدي الذّي صاحبته، لأنها لم تملأ الفراغات فحسب بل أوحت ولمحت وأشارت لما يقصده المرسل، وعمقت الانطباع البصري للمتلقي فجعلته يغوص في حيثيات السرد الخيالي، وسهلت عليه الانتقال من جماليات التلقي إلى التقبل مرورا بالإحساس الفيلمي.

وبالنهاية يمكن القول ان الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية المرافقة لها ساهمت في تحصيل لذة السماع وبعث اللذة والسرور لدى المتلقي، كما ساهمت بشكل كبير في تفعيل التمثلات الدينية، وكأنها لغة تحاورية الغرض منها استحضار الشعور الجمعي الذّي يتولد في ذهن القارئ/المشاهد، خاصة وأن الفيلم قائم على فكرة التقديس والتي تعد ظاهرة لاعقلانية، حيث جاءت "التمثلات الدينية منسجمة مع السياق السردي، قامت بتقديم وصف رمزي والذّي غالبا ما يستخدم مجال الأساطير، والصلوات، وممارسة الطقوس

الدينية، بمعنى أنها منحت الصورة تفسيرات رمزيا لا يمكن تفسيرها حرفي"ا (ايت عبد القادر، 2019-2020، صفحة 182)

- ✓ **جمالية/شعرية الإضاءة في فيلم محمد:**

تعتبر الإضاءة في الفيلم السينمائي عملة ذات وجهين أحدها مادي والثاني روحاني، فالمادي هو الواقعي أمَّا الرَوحاني هو ما يعبّر عن الآفاق النفسية والداخلية، ومنه تساهم الإضاءة الاصطناعية في التعبير عن السياقات النصية والدرامية للشيء الذّي تسلط عليه مما يحقق تواصلا فعالا مع المتلقي الذّي يستكشف المعاني الرمزية المرتبطة بها. (حسين علي و عبد الهادي داود، 2010، صفحة 5)، تعتبر الإضاءة عنصرا جوهريا في بنية الفيلم السينمائي، لأنّها تؤدي العديد من الوظائف الفنية والجمالية والدرامية، بالإضافة إلى طاقتها التعبيرية عن معاني يسعى المرسل إلى ايصالها للمتلقي (جبوري، 2018، صفحة 168)

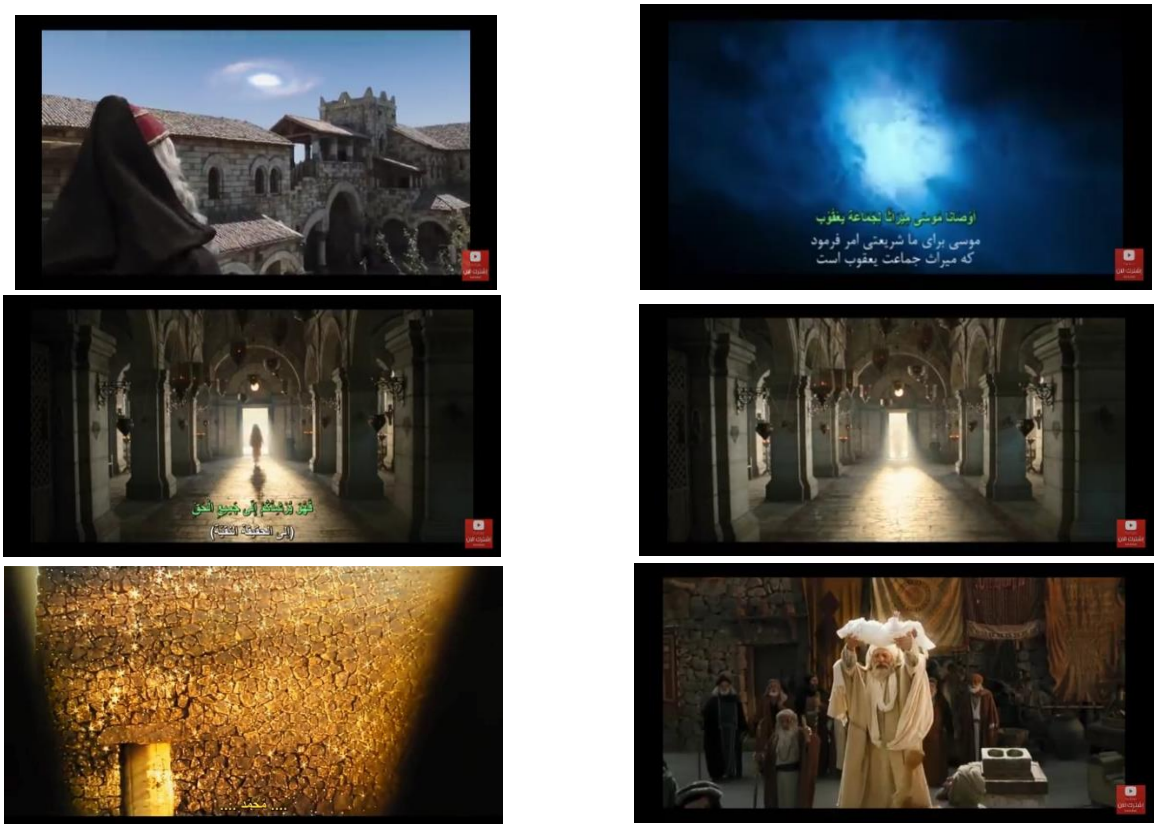
ومن أبرز المشاهد التي جاءت فيها الإضاءة[1] كبطل رئيسي في الفيلم نذكر لقطة الافتتاحية والتي يظهر فيها شروق الشمس من خلف كثبان رملية، وكأن البداية تعلن أن السيرة النبوية هي فجر جديد في تاريخ الأديان، نذكر أيضا مشهد ليلة مولد النبي، حيث تم توظيف الإضاءة بشكل مكثف لإظهار تلألؤ سماء جبل فاران، وما نتج عنه من انفعالات قوية ظهرت على أوجه الشخصيات الرئيسية كشخصية إسماعيل، وعبد المطلب، الراهب بحيرة، وحليمة السعدية، وأبو طالب، حيث كشفت الإضاءة عن المشاعر التي تجيش في نفوسهم، وتتمثل هذه المشاعر في الانبهار والتبجيل والإجلال، وبالتالي يعد استخدامها موفقا للغاية لأنّه عبّر عن الانفعالات التّي طالت من رأوا النُور وانبهروا به فدخلوا في حالة من التأمل والمناجاة.

[1] : لا يتسع المقام للتفصيل في أنواع الإضاءة المستخدمة في الفيلم لكن ما يعنينا هو كيفية توظيفها من اجل التأكيد على قدسية النبي، من خلال التباين في توزيع الإضاءة الاصطناعية، واستخدام انارة شديدة تحجب وجهه فيخلق استجابة عاطفية لدى المتلقي، وفي نفس الوقت يتملص من الرقابة الدينية التي تمنع تجسيد الأنبياء.

المجموعة الصورية رقم (19) تمثل: نماذج عن جماليات الإضاءة في الفيلم

لكن أكثر موضع تم توظيف الإضاءة فيه بشكل مفصلي وحساس هو إسقاطها على وجه الممثل الذّي أدّى دور النبي (الرضيع والطفل) في كل المشاهد التي ظهر فيها، خاصة ونها لم يكن مجرد انعكاس للضوء على وجهه فحسب بل هو انبعاث للضوء منه، أي ان توزيع الإضاءة على كافة جسده وتكثيفها على مستوى الوجه بالتحديد، كان بغرض حجب ملامح الوجه وتعبيراته، وهذا توظيف درامي سليم وفي محلّه، خلق أثرا إيحائيا وجماليا، ومنه نستنتج ان الإضاءة في الفيلم أُستخدمت كأداة إيحائية تحقق من خلالها الأثر الإدراكي المبتغى من أجل جذب المتلقي، وبالتالي فهمه لكون الحجب البصري لوجه النبي إشارة مباشرة لقدسيته وتأكيد لها.

المجموعة الصورية رقم (20) تمثل: نماذج عن جماليات الإضاءة في الفيلم



ب. أفق التوقع:

حسب **يـوري لوتمـان** Yori Lotman تشـتغل اللغـة السـينمائية وفـق اتجـاهين، يتمثـل الأول فـي تكـرار العناصـر، ويرتكـز هـذا الاتجـاه علـى تجربـة المتلقـي الحياتيـة والجماليـة والتـي تمنحـه نظامـا مـن التوقعـات، أمـا الاتجـاه الآخـر فيتمثـل فـي قلـب هـذا النظـام دون هدمـه عـن طريـق اظهـار بعـض الـدلالات داخـل الـنص، وبهـذه الاليـة المزدوجـة لاشـتغال اللغـة السـينمائية، يتشـكل مـا يصـطلح عليـه بالانزيـاح (عـدم التـزامن) فـي الوقـائع المألوفـة وشـكل الأشـياء المعتـاد للدلالات السينمائية.(دقيش، 2021، صفحة 87)

فالقـارئ اثنـاء العمليـة التأويليـة يكـون مجهـزا بفهـم مسـبق Précompréhension، وهـذا الفهـم المسـبق معبـأ بتوقعـات وتنبـؤات المبنيـة علـى تجاربـه الاجتماعيـة والتاريخيـة والثقافيـة المكتسـبة، حيـث يصـبح لهـذه التجـارب سـلطة علـى عمليـة التلقـي، ويجـب التأكيـد علـى امـتلاء تجربـة المتفـرج بالمهـارة التناصـية سيسـاعده علـى اكتشـاف الـدلالات الأولـى منـذ اول مشـاهدة،

فيقوم بربط ما يراه في الفيلم مع ما راه في عالمه الواقعي؛ وربطه كذلك بالقوالب السائدة في الأفلام التي تعرض لها سابقا. (دقيش، 2021، صفحة 88)

ويجب التنويه إلى اننا قمنا بدراسة متلقي فيلم النبي محمد كفرد داخل جمهور السينما الغربية[1] من خلال التنبؤ بردود فعله بناءا على تحديد دوره في عملية التفسير والتأويل، ومن خلال معرفته وتصوراته الخاصة عن العالم الخارجي، والذّي يستند فعل القراءة لديه بشكل رئيسي على التناص السينمائي مع الأفلام التي تعرض لها سابقا سواء غربية تناولت الإسلام والمسلمين او أفلام إيرانية ناقشت سير الأنبياء، المتلقي الغربي كان قد رسم في ذهنه صورة ذهنية سابقة للنبي وللدين الإسلام[2]، أي انه يمتلك افق توقع مسبق عن الفيلم، والذّي يمكن تحديده بـ:

التجربة السابقة له في مشاهدة أفلام دينية وافلام تتحدث عن الإسلام والمسلمين والتي تتلخص في انها تجربة سيئة ومضللة ركزت على بناء صورة نمطية؛ مع امتلاكه لقدرة تناصية يتم من خلال استحضار كل المعلومات التي اكتسبها حول المقدس والدين الإسلامي من مجتمعه ووسائل اعلامه، ومن التراث السابق الاستشراقي، أي ان المتلقي كان يتوقع مشاهدته شخصية دموية همجية تتبع الشهوات، شخصية بعيدة كل البعد عن القيم الإنسانية والأخلاقية.

ت. المسافة الجمالية:

تقوم المسافة الجمالية على قاعدة فحواها انه كلما اقترب افق النّص مع افق المتلقي كان النّص ذو قيمة ضئيلة، والعكس صحيح أي ان كل ما خاب توقعات القارئ/المشاهد كلما كان العمل جديرا بالقراءة، فالفيلم الذّي ينأى بنفسه عن الكليشيهات في السينما والثيمات القديمة المستهلكة هو الفيلم الذّي يُدخل القارئ/المشاهد في حالة من مطاردة المعنى؛ أحيانا

[1] : وظروف التلقي هنا مختلفة لان العرض السينمائي لم يعد مقرونا بقاعات السينما والشاشات الكبيرة وإنما صار بإمكان أي شخص مشاهدة الأفلام في غرفته من خلال شاشة هاتفه او حاسوبه، وبالتالي ما يعنينا في عملية التلقي هنا هو تفاعل المتلقي مع الرسالة، وليس مع ظروف التلقي.

[2] : وسبق وتطرقنا اليها بإسهاب في السياق الأيديولوجي والديني لإنتاج الفيلم.

يقترب منه ويدانيه وأحيانا يبتعد عنه فلا ينالـه، أي ان مراوغة القارئ/المشاهد وصدمه باللاّمألوف واللاّمتوقع يخلق تعارضا بين المعاني المضمرة وتأويلاتها الأولية، مما يؤدي إلى خلق حوار جميل مع النّص يستلذ به المتلقي فيسهل تأثره بالرسالة المقصودة.

ويمكن القول ان المسافة الجمالية التي تفصل بين أفق النّص وبين أفق التوقع لدى المتلقي في هذا الفيلم كانت كبيرة جدا، لأنه في هذا الفيلم أمام شخصية مختلفة تماما عن توقعاته، وتتعارض تماما مع تصوراته الذهنية التي رسمها لها سابقا، أي ان تخييب ظنه ونقض توقعاته الأولية هو أمر مقصود بغرض تغيير أفكاره ومنحه فرصة جديدة للاقتراب من المقدس من زاوية اتباعه، وبهذا يعيد القارئ/ المشاهد بناء أفكاره ومسلماته من جديد، خاصة وانه كان يرى في النبي محمد شخصية تاريخية همجية ودموية، شخصية شهوانية ومهينة للمرأة. وهذا ما تم نفيه تماما في الفيلم؛ اظهار البعد المقدس من الطفل محمد والبعد الإنساني له والذّي تمثل في الرحمة والرفق بالضعفاء، واحترام المرأة وغيرها من القيم التي جاءت منسجمة مع كل المواثيق حقوق الإنسان بل سابقة لها بقرون. ومنه نستطيع الجزم ان المسافة الجمالية هنا كبيرة جدا لان دور المتلقي/المشاهد كشف ما اخفاه المخاطب عنه عمدا، وفهم ما لم يم يصرح به بشكل واضح، وهكذا يصبح فعل التلقي فعلا إيجابيا، لأنه شارك سلفا في صياغة العمل الفني.

ومنه نستنتج ان إدراك القارئ للمعنى يتوقف على مدى ادراكه للواقعين المعطى donne، والمدرك Perçu، حيث يتميز الأول بعموميته لأنه مشترك بين كل الناس، في حين يتسم الثاني بلمسة المؤلف/المبدع الذّي يحجب الواقع بصبغة ذاتية، فيتشكل نصان غائب وحاضر، ومنه يمكن إدراك النّص الحاضر بيسر من خلال قراءات ضيقة الأفق، في حين يصعب إدراك النّص الغائب إلا بعد تكرار عملية القراءة ومنحها افقا جديدا للتوقع يعمل على تليح الأفق الاول وأحيانا يعمل على تجاوزه. (سعدون، 2016/2015، صفحة 166)، فمن خلال القراءة نستطيع إدراك الفضاء المتخيل للمخرج فالنّص كما يصفه **رولان بارث**" ليس نتيجة بل هو إشارة إلى ما وراء هذه النتيجة، مهمة ومهمة القارئ الناقد ان يقبض على هذه النتيجة وتأويلها من خلال "اصطياد المعنى ببعديه السطحي والعميق، مما يؤدي إلى تشكل

النّص تشكلا جديدا مع كل قراءة وتأويل ومع كل قارئ/مؤول". (سعدون، 2016/2015، صفحة 167)

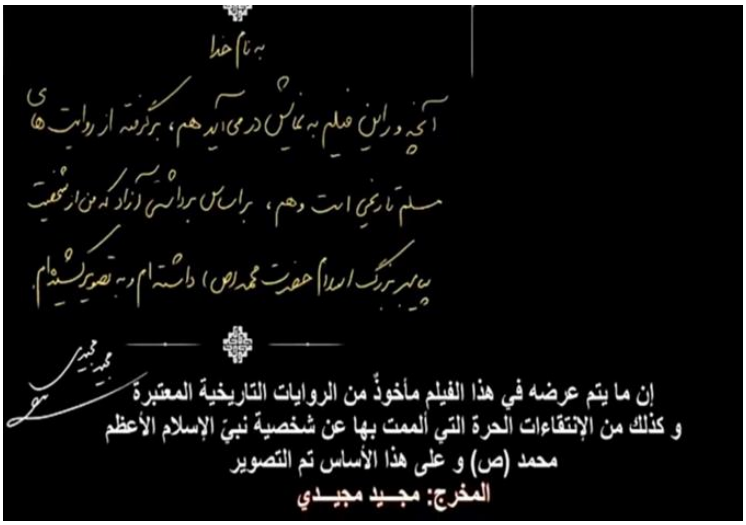
أي ان التركيز على جماليات الفيلم واغراء المتلقي الضمني يؤكد على انه مندس ضمن بنية الخطاب، فالمتلقي هنا كائن افتراضيا انتجه الجهاز السينمائي حيث اشارت **جانيت ستيقر** إلى "ان نظرية التلقي تسلم بتحقق المعنى عند نقطة التلقي، أي ان الاستخدام النسبي لهذه النظرية في حقل الدراسات السينمائية يؤكد على دور المشاهد في صناعة المعنى". (دقيش، 2021)، فهو مشاهد لا يكتفي بمعاينة المعنى الظاهري للفيلم بل يتأمل كل لقطة وكل مشهد فيمنحه حقه من التأويل.

3.2.2.4 الآلية الحجاجية:

ان ما تم التطرق له في الآلية السردية[1] والقراءة الجمالية تضافر مع بعضه البعض من أجل ان يقدم جملة من الحجج الأساسية التي سعى من خلالها المرسل ان يقنع المتلقي بقدسية النبي محمد وبالتالي إقناعه بسماحة الإسلام وتقبله للآخر وانفتاحه عليه، أي ان كل العناصر السردية والعناصر الفنية اتحدت وتشابكت لتمنحنا حجاجا ألسنيا وأيقونيا من شانه تغيير الصورة النمطية للمتلقي الغربي عن الإسلام ونبيه، وللتعمق اكثر في هذه الجزئية تم التفصيل في انواع الحجج المستخدمة في الفيلم على النحو التالي:

أ. حجة السلطة:

صورة رقم (21): لقطة من الجنيريك[2]



[1] : يمكن تعويض مصطلح التبئير في القراءة السردية بمصطلح الاتجاه الحجاجي، ويمكننا تعويض مصطلح الروابط الحجاجية بالمونتاج لانهما بؤديان نفس الدور.

[2]: تعتبر هذه اللقطة من العتبات النصية paratexte التي استهل بها المخرج الفيلم ويقصد بالعتبات النصية: عند جيرار جينيت كل التفاصيل التي ترافق العمل الادبي والنصوص التي تحيد بمتن النص، اما العتبات النصية في الفيلم هي ما يرتبط به من ملصقات وعنوان وجنيريك..الخ

نـوّه المخـرج مجيـد مجـدي فـي بدايـة الجنيريـك (صـورة رقـم 21) إلـى اعتمـاده علـى المصـادر التاريخيـة[1] الموثوقـة أثنـاء كتابـة السـيناريو، ويعـد هـذا بمثابـة إقـرار وتعهـد أمـام المتلقـي بعـدم تحريـف القصـة الأصـلية، خاصـة وأن إنجـاز فـيلم عـن شخصـية معياريـة وتاريخيـة كشخصـية النبـي محمـد ﷺ لا يصـح دون اللّجـوء إلـى القـرآن الكـريم والكتـب السـماوية الأخـرى، ولا يمكن أن يتم دون الاستناد على مراجع تاريخية موثوقة.

ويعتبـر انتهـاج هـذه الخطـة فـي إنجـاز الفـيلم بمثابـة حجـر الزاويـة الـذّي يقـوم عليـه هـذا المنجـز السـينمائي الضـخم، فـالالتزام بمـا ورد فـي هـذه المصـادر سـيجنبه الكثيـر مـن المغالطـات التاريخية، وسيمنحه مصداقية وقيمة كبيرة لدى المتلقي الذّي يؤمن بهذه الكتب المنزلة.

وقد سعى السيناريست إلى إعادة قراءة تاريخ السيرة المحمدية سينمائيا من أجل تجسير الهوة بين الواقع النصي والواقع المستدعى، خاصة وان الفيلم التاريخي شكل من أشكال الكتابة التاريخية، تحديدا بعد انتشار الثقافة المرئية وتراجع ثقافة البحث والقراءة، فصارت الأفلام تؤدي دورا توثيقيا وتقدم لمن لا يطالعون أرشيفا رقميا يساعدهم على الاطلاع على أحداث الماضي لفهمها وفهم سياقها، وفي هذا المقام نستحضر رأي مؤسس التيار التاريخي بالسنما في الولايات المتحدة الامريكية Robert Rosenstone روبرت روسنستون الذّي يرى "ان المخرج مؤرخ كغيره من المؤرخيين لأنه يقوم بتصوير الأحداث التاريخية ويكتبه بأدوات سينمائية" (رحموني، 2019، صفحة 3)، وبالرغم من تحري المخرج للمصداقية أثناء تقديم

[1] : في أحد المؤتمرات الصحفية صرح المخرج مجيد مجدي انه اعتمد في انتاج الفيلم على أمهات الكتب التاريخية الإسلامية من بينها تاريخ الطبري وتاريخ ابن هشام. انظر (أميري، 2014) ، وتحريا للدقة والمصداقية اثناء ترجمة الوثائق التاريخية التي أسست لكتابة السيناريو استعان المخرج بفريق من رجال الدين من دول عربية مختلفة كالمغرب وايران والزائر ولبنان والعراق وتونس، وتأسف المخرج في ذات المؤتمر الصحفي على عدم وجود مصادر شاملة تناولت طفولة الرسولﷺ، خاصة وان المصادر المتاحة تتضمن الكثير من المعلومات المتكررة والمزيفة، وأضاف ان فريق كتابة السيناريو تكون منه ومن وحميد أمجد وكامبوزيا برتوي، كما ان كتابته استغرقت ثلاث سنوات، كما انه روجع من طرف فريق من المؤرخين والباحثين في التاريخ الإسلامي والسيرة النبوية الشريفة. انظر (أميري، 2014)

السير النبوية إلا أنه وجب التفريق بين المؤرخ والسينمائي، فعلى حد تعبير مارك فيروferro, marc يقوم الأول بتوثيق اللحظات والوقائع الكبرى في حين يقوم السينمائي بتصوير التفاصيل الصغيرة التي غالبا ما يتم اهمالها، أي ان الفيلم تحليل مضاد للمجتمع. (ferro, 1973, p. 109)

أي أن كل عمل يتناول سير الأنبياء والقديسين لا بد من ان ينفذ تحت رقابة سلطة دينية نسبية، وسلطة تاريخية –تتمثل في العودة إلى الوثائق والمراجع وأمهات الكتب التي تتناول نفس الحقبة الزمنية– وهذا يؤكد مرة ثانية أن أي فيلم يتناول سيرة الأنبياء هو فيلم تاريخي (شريف، 2017، صفحة 44)

كما ان المقارنة بين التاريخ والدراما توصلنا إلى ان التاريخ قراءة معرفية لتمظهرات الماضي الإنساني أما الدراما فهي انعكاس لهذا التاريخ المركب والشامل، وبناءا على هذه النظرة الشمولية للماضي الإنساني صارت السير والأساطير والنصوص الدينية جزءا أصيلا من التاريخ/الدراما، وبالتالي فأي فيلم ديني أو أسطوري هو بالتبعية فيلم تاريخي.(شريف، 2017، صفحة 44)

ويحاكي فيلم النبي محمد ﷺ حقبة زمنية ماضية[1] وهذه الحقبة تمثل ذاكرة مشتركة ومخيالا مشتركا بين ملايين المسلمين، كما ان هذا الفيلم هو من الأفلام البيوغرافية أو ما يصطلح عليه فيلم السير الذاتية أو التراجمية، والتي تعرف بانها:

نوعية من الأفلام السينمائية التي ترتكز حول وصف سيرة وحياة شخص حقيقي والتعرض لأحداث عصره وبيئته ومحيطه، (يرتبط فيلم السيرة ارتباطا وثيقا بالفيلم التاريخي عندما يتناول حياة وبطولات شخصيات كان لها الأثر في صناعة تاريخ بلدانها). (رحموني، 2019، صفحة 11)

ولما كانت نوعية المادة التاريخية المعتمد عليها أثناء كتابة سيناريوهات الأفلام البيوغرافية ذات سطوة كبيرة، صار من السهل استنتاج انه تم توظيف حجج السلطة بشكل

[1] : هناك العديد من الدراسات الاستشراقية التي تم فيها التشكيك بنسب النبي محمد وبعام ميلاده، وحتى التشكيك في اسمه الشريف لمزيد من المعلومات يرج الاطلاع على (فرادي، 2010)

مكثف وذلك من خلال تناص[1] الأحداث الأساسية في الفيلم مع الأحداث الواردة في الكتب المقدسة، حيث تمت الية الاقتباس من خلال انتقاء وتكثيف لوقائع دون غيرها، ولم تأت هذه الحجج مستقلة بذاتها وانما تم إدراجها ضمن نسق سردي درامي، أي انه تم اقتباس بعض الأحداث من هذه الكتب المقدسة وعرضها في متتاليات سردية تم انتقاؤها بعناية فائقة، وهذا يعني ان فيلما من ثلاث ساعات سيعجز حتما عن تصوير كل السيرة النبوية ومطابقتها، وبالتالي اضطر المخرج لانتقاء أحداث دون غيرها نذكر منها:

- إقتصار الفيلم على تصوير مرحلة الطفولة فقط والتي تبدأ منذ الولادة وتنتهي عند رحلة الشام حين بلغ النبي الثالثة عشر من عمره.
- التركيز على ان النّبي هو خاتم الأنبياء، وتبشير كل من المسيحيين والمسلمين على ذلك.
- التركيز على النسق القيمي/الأخلاقي للنّبي قبل البعثة (موقفه من الرّق، صفة الرحمة، التكافل الاجتماعي)

ومن خلال تحليل الفيلم تم استخراج ثلاثة انواع من التناص وهما التناص الديني[2]المباشر وغير المباشر والتناص التاريخي[3]والتناص الأسطوري[4]، أي تحويل القصة من متوالية لغوية إلى متوالية صورية سمعية، مع ملاءمة الوثائق التاريخية مع المعطى السينمائي، ومحاولة التوفيق فيها بين وجهة النظر الدينية ووجهة النظر التاريخية.

ويتجلى التناص الديني غير المباشر في النصوص التالية:

---

[1]: ان الحديث عن التناص يستدعي وضع تعريف له تعرف جوليا كرستيفا التناص بانه مجموعة من العلاقات المتبادلة بين نص ونصوص أخرى.

والتناص في جوهره وكما تناوله الكثير من الباحثين هو العلاقات الظاهرة او المخفية بين النص الوليد وعدد النصوص السابقة، وهذه العلاقات تحددها آليات اشتغال التناص وكذلك أنواع التناص التي يمكن ان تستخدم في ثنايا النص الوليد وعلى مستوى شكلي تركيبي او على مستوى دلالي.

[2] : يقصد بالتناص الديني: هو بناء نص جديد عن طريق الاقتباس من النصوص الدينية

[3]: يقصد بالتناص التاريخي: هو بناء نص جديد من خلال الاقتباس من المراجع التاريخية.

[4] : يقصد بالتناص الأسطوري: هو بناء نص جديد من خلال الاقتباس من الاساطير المعروفة لدى شعب ما.

✓ **التناص من القرآن الكريم:** آيات تدل على ان اهل الكتاب يعلمون بإرسال النبي محمد ﷺ:

- قال تعإلى: ﴿الذّينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءَهُمْ وَان فَرِيقًا مِنْهُمْ لَيَكْتُمُونَ الْحَقَّ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ (القرآن، سورة البقرة، الآية 146)
- قال جل جلاله: ﴿الذّينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الذّي يَجِدُونَهُ مَكْتُوبًا عِنْدَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالْانجِيلِ يَأْمُرُهُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالْأَغْلَالَ الَّتِي كَانتْ عَلَيْهِ﴾ (قرآن، سورة الاعراف الآية رقم157)
- قال عز وجل: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا قَبْلَكَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ إِلَّا انهُمْ لَيَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَيَمْشُونَ فِي الْأَسْوَاقِ وَجَعَلْنَا بَعْضَكُمْ لِبَعْضٍ فِتْنَةً أَتَصْبِرُونَ وَكَان رَبُّكَ بَصِيرًا﴾ (القرآن، سورة الفرقان الآية 20)
- قال تعإلى: ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ انِي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ ۖ فَلَمَّا جَاءَهُم بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هذا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾ (القرآن، سورة الصف، الآية 61)
- قال الله تعالى: ﴿الذّين آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ مِنْ قَبْلِهِ هُمْ بِهِ يُؤْمِنُونَ (52) وَإِذَا يُتْلَى عَلَيْهِمْ قَالُوا آمَنَّا بِهِ انهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّنَا انا كُنَّا مِنْ قَبْلِهِ مسلمين﴾ (القرآن، سورة القصص، الاية 52، 53)
- قال سبحانه وتعالى: ﴿لَمْ يَكُنِ الذّينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ وَالْمُشْرِكِينَ مُنْفَكِّينَ حَتَّى تَأْتِيَهُمُ الْبَيِّنَةُ(1)رَسُولٌ مِنَ اللَّهِ يَتْلُو صُحُفًا مُطَهَّرَةً(2) فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ(3)﴾ (القرآن، سورة البينة، الآيات 1، 2، 3)

✓ **التناص من الكتب السماوية:** تم التبشير بنبوة سيدنا محمد ﷺ في الكتب السماوية، وفيما يلي بعض الدلائل على ذلك (أبوري)

- **سفر التثنية:** ورد في الإصحاح الثالث والثالثين من سفر التثنية:

«جاء الرب من سيناء، وأشرق لهم من سَعير، وتلألأ من جبال فَارَان، وأتى من ربْوات القدس، وعن يمينه نار شريعة لهم[1]»

- **سفر التكوين:** وهذا ما ذكرته التوراة أيضا فقد جاء في (سفر التكوين) في الإصحاح الحادي والعشرين عن إسماعيل عليه السلام انه سكن في برية فاران، وأخذت له أمه وزوجة من أرض مصر»
- **سفر حبقوق:** وجاء في الإصحاح الثالث: «الله جاء من تيمان، والقدوس من جبل فاران، جلاله غطى السماوات والأرض امتلأت من تسبيحه، وكان لمعان كالنور.... قدامه ذهب الوباء، وعند رجليه خرجت الحمى، وقف وقاس الأرض، نظر فرجف الأمم ودكت الجبال الدهرية، وخسفت آكام القدم مسالك الأزل له».
- **سفر أشعيا:** وجاء في سفر (أشعيا) في الإصحاح الحادي والعشرين

«وحي من جهة بلاد العرب في الوعر في بلاد العرب تبيتين يا قوافل الددانيين 14 هاتوا ماء لملاقاة العطشان يا سكان أرض تيماء، وافوا الهارب بخبزه 15 فانهم من إمام السيوف قد هربوا، ومن أمام السيف المسلول، ومن أمام القوس المشدودة، ومن أمام شدة الحرب 16 فانه هكذا قال لي السيد في مدة سنة كسنة الأجير يفنى كل مجد قَيْدَار وبقية عدد قسي إبطال بني قيدار؛ لان الرب إله إسرائيل قد تكلم.»

- **انجيل يوحنا:** جاء في انجيل يوحنا في الإصحاح الرابع عشر قول عيسى عليه السلام: «والفَارْقَلِيط روح القدس الذّي يرسله الأب باسمي هو يعلمكم كل شيء

---

[1] : *قال د. فاضل السامرائي »وهذا النص ينطبق تماما على سيدنا محمد، فقد ذكرت هذه البشارة مواطن الرسالات الثلاث، فقد ذكرت (سيناء): وهو الجبل الذي كلم الله تعالى عليه موسى، و(ساعير): في أرض الخليل، وهو موطن عيسى، (فاران): وهي مكة كما هو معلوم من كتب اللغة، وكتب أهل الكتاب، فذكر النص أن الرب سبحانه وتعالى استعلن من جبل فارن أي: من جبل مكة، وهذا ما حصل فقد نزل الوحي على سيدنا محمد في أعلى جبال فاران، وهو جبل حرا فيه غار، ثم قال (ومعه ألوف الأطهار) كما قال تعالى في وصف أصحاب محمد ﷺ) فيه رجال يحبون أن يتطهروا والله يحب المطهرين ، ثم قال (ومعه ألوف الأطهار) وهذا ينطبق على محمد وصحبه فقد كانوا ألف الأطهار كما قال تعالى في وصف أصحاب محمد ﷺ) فيه رجال يحبون أن يتطهروا والله يحب المطهرين . [14] (وفاران باتفاق أهل العلم هي مكة.*

ويذكركم كل ما قلته لكم.» وجاء في الأجوبة الفاخرة والفارقليط عند النصارى الحماد، وقيل الحامد، وجمهورهم انه المخلص، ونبينا ﷺ مخلص الناس من الكفر»

والوصف بالحم ينطبق تماما على سيدنا محمد ﷺ، فمن أسمائه: محمد، وأحمد، كما جاء في الحديث قال النبي ﷺ: «لي خمسة أسماء: انا محمَّدٌ، وأحمدُ، وانا المَاحِي الذّي يمحو الله به الكفر، وانا الحَاشِر الذّي يحشر الناس على قدمي، وانا العاقب.»

- **انجيل برنابا:**

جاء في الإصحاح 39 :14 من هذا الانجيل» :فلما انتصب آدم على قدميه رأى في الهواء كتابة تتألق كالشمس نصها: لا إله إلا الله محمد رسول الله.

وجاء في الإصحاح الحادي والأربعين 29» :فاحتجب الله وطردهما الملاك ميخائيل من الفردوس 30: فلما التفت آدم رأى مكتوبا فوق الباب: لا إله إلا الله محمد رسول الله.«

وفي الإصحاح الرابع والخمسين يتكلم على يوم الحشر إلى ان يقول: 9 » :ثم يجيئ الله بعد ذلك سائر الأصفياء الذّين يصرخون: اذكرنا يا محمد.«

وفي 97: 14» «أجاب يسوع ان اسم مسيا عجيب» إلى ان يقول» :قال الله: اصبر يا محمد...17 ان اسمه المبارك محمد»

وفي 17 :112» :ولكني متى جاء محمد رسول الله المقدس تزال عني هذه الوصمة.«

وفي 163» :أجاب التلاميذ: يا معلم من عسى ان يكون ذلك الرجل الذّي تتكلم عنه الذّي سيأتي إلى العالم؟ 8: أجاب يسوع بابتهاج قلب: انه محمد رسول الله.

- ✓ **المشاهد المتناص منها:**

تدل المصادر الدينية المذكورة أعلاه أن الأنبياء بشّروا بقدوم خاتم المرسلين، وهذا يجعل من المشاهد التي تناولت بحث اليهود عن الطفل المولود ليلة ظهور النور على جبل فاران وتحريهم لنسبه طيلة الفيلم، مشاهد قوية ومتينة ومؤسسة على دعامة دينية وتاريخية صلبة، كما ان مشهد رؤية الراهب بحيرة لنفس النور وفي نفس الليلة هو عبارة عن حجة

سلطة ثانية وظفت لنفس الغرض، بالإضافة إلى المشهد الذّي يلتقي فيه أبو طالب عم النبي محمد مع الراهب بحيرة اثناء رحلته إلى الشام والتي بشره فيها بان ابن أخيه يمتلك كل علامات النبوة من شامة، ومن الغيمة التي كانت تظلله، وفيما يلي تفصيل أكثر في طريقة بناء هذه الحجج.

- الاطروحة المدحوضة (أطروحة من لا يؤمنون به): محمد شخصية تاريخية غير مقدسة قابلة للنقد.
- الاطروحة المقترحة (أطروحة صناع الفيلم): النبي محمد ﷺ شخصية تاريخية مقدسة غير قابلة للنقد، والازدراء.

والتي قسمت إلى مجموعة من الأطروحات الجزئية كل واحدة منها تأسست على نوع حجة معين وتم تأكيد أطروحة صناع الفيلم من خلال توظيف حجة السلطة في المشاهد المقتبسة من النصوص الدينية ونذكر منها:

وتمتد المتتالية السردية التي تناولت ليلة مولد النبي محمد ﷺ من الدقيقة 29 إلى الدقيقة 33.

الجدول رقم (8): الأفعال الكلامية الواردة في المتتالية السردية الخاصة برؤية اليهود للضوء ليلة مولد النبي ﷺ

الأفعال الكلامية في المتتالية السردية الخاصة برؤية اليهود للضوء ليلة مولد النبي		
الفعل القولي (الفعل الصوتي/الالسني، البصري)[3]	الفعل الانجازي[2]	الفعل التأثيري[1]
 رؤية إسماعيل للضوء على جبل فاران ليلة مولد النبي وقوله لما يلي: **احد العبيد:** ما هذا الضوء؟ رايت ضوءا، انها بشرى سارة,,, انهضوا انه الضوء قوموا جميعا انظروا هناك، انظروا هناك ، انه الضوء، هيا قوموا **إسماعيل:** (امرا) اسكتوا.. اسكتوا ما الذّي يحصل هنا؟ هيا ادخلوا **إسماعيل:** يا الهي، يا رب موسى، وفاته وحجته، اعط لإسرائيل بركاتك يارب..ماهذا الذّي اشاهده، من فوق النار قد ولد، ....انه يلمع يا رب اسمعني،....اشعر بانك سترسل لنا شخصا مقدسا جديدا... يا الهي ارجوك بحق هذا النور ارحم قبيلتي انه كان يحب قبيلته واحب مقدساتك، كان	القصد من هذا المشهد اظهار ايمان اليهود بقدوم خاتم الأنبياء ولأجل تحقيق هذا المقصد تم استخدام مؤثرات بصرية وهو الضوء في السماء وزاوية تصوير تصاعدية، هذا كله مقترن مع حوار أدى وظيفة عاطفية وافهامية. وكذلك يظهر الفعل الانجازي في دعاء وتضرع لله ان يكون النبي من اليهود. والمقصد هنا هو التماس الرحمة من المولى عز وجل والهداية لقومه.	من خلال سياق الفيلم نرى ان إسماعيل تأثر بالحدث وتفاعل معه من خلال اعلام حكماء اليهود بما رأى، وتحريه لأي عائلة ولد هذا الطفل.

[1] : مرتبطة بالمتلقي ، أي اثر الفعل الانجازي على المتلقي وردة فعله تجاهها.

[2] : مقصد المتكلم كالوعد والترحيب والشكر والثناء والسؤال والاخبار والامر والنهي والقسم والتأكيد والنفي، الالتماس، التحذير، التهديد(حمله على سلوك او نهيه)

[3] : ما ينطقه المتكلم (جانب تركيبي وصوتي ودلالي)

يرعى امته، نبينا موسى، من اجله ارحمنا يا رب، ارحمنا نحن ال يعقوب. ولعب هنا الحوار مع الموسيقى التصويرية (الرسالة الالسنية) وظيفة عاطفية (من خلال استثارة المشاعر الدينية لدى المتلقي)		

المصدر: من إعداد الباحثة

الجدول رقم (09) يمثل: أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة برؤية الراهب بحيرة للضوء ليلة مولد النبيﷺ

الأفعال الكلامية في المتتالية السردية الخاصة برؤية الراهب بحيرة للضوء ليلة مولد النبي		
الفعل القولي (فعل صوتي/ السني، بصري)	الفعل الإنجازي	الفعل التأثيري
 الراهب بحيرة: سوف يأت لكم بعد هذا من قدرات الله التي اراها، سيات احد يخلصنا جميعا. ان التركيب الالسني والبصري لهذا المشهد من تغير حجم اللقطة من العامة إلى المقربة الواسعة ثم المقربة الضيقة؛ ومن زاوية غطسية،تدل على ضآللة الراهب اما جلال الحدث الذّي يشهده، بالإضافة إلى حركة كاميرا بانورامية تنازلية، ثم تقدمها إلى الامام وتركيزها على وجه الراهب لاظهار انفعالاته النفسية وهو يرى احدى علامات النبوة والمتمثلة في النور الساطع في السماء، وهذا كله كان مصاحب بموسيقى تصويرية مولدة لمشاعر الرهبة والاجلال.	ان القصد من هذا المشهد هو التأكيد على ان المسيحيين بشروا بميلاد النبي محمد من قبل، وما رؤية الراهب بحيرة للضوء وتلاوته لآية من كتابه المقدس الا دليل دامغ على ذلك.	يتمثل الفعل التأثير في المشهد الذّي يرى فيه الراهب بحيرة للغيمة التي تظلل الطفل محمد، ولقائه مع أبو طالب وتبشيره بان ابن أخيه هو النبي المنتظر، مع تحذيره له من كيد اليهود

المصدر: من إعداد الباحثة

الجدول رقم (10) يمثل: الأفعال الكلامية الواردة في المتتالية السردية الخاصة برؤية عبد المطلب للضوء في السماء ليلة مولد النبي ﷺ

الأفعال الكلامية في المتتالية السردية الخاصة برؤية عبد المطلب للضوء في السماء ليلة مولد النبي ﷺ		
الفعل القولي (الفعل الصوتي، البصري)[3]	الفعل الإنجازي[2]	الفعل التأثيري[1]
يتمثل الفعل القولي في المشهد كاملا من خلال التركيب الصوتي والصوري له؛ من خلال الموسيقى التصويرية والمؤثرات التصويرية الواقعية المرتبط بسقوط الاصنام وتحطمها وصوت الريح، وخرير مياه زمزم، وصوت الرضيع وهو في حجر أمه، والعبارة الوحيدة التي قالها عبد المطلب وهي: الكاميرل الذاتية التي يرى بها الضوء في البيت، صوت بكائه حين رأى حفيده، وقوله لقد تم تفسيره حركة الكاميرا من الامام إلى الخلف تتراجع إلى الخلف ثم من اليسار إلى اليمين	يتمثل الفعل الإنجازي في استخراج المقصد من هذا المشهد، حيث كان المشهد يهدف إلى اظهار اقتناع عبد المطلب بان حفيده مميز عن بقية الأطفال، وانه سيكون ذو شان عظيم في المستقبل.	يظهر في سياق الفيلم ان عبد المطلب تأثر بمولد حفيده من خلال شعور عبد المطلب ان حفيده مميز واحتفاله بميلاده من خلال إقامة مأدبة عشاء كبير واطعام الفقراء وكذلك الاحتفال به وسط حشد من ال قريش في ساحة الكعبة، واعلانه عن اسم حفيده وهو محمد ويتجسد الفعل التأثيري أيضا في فراح يحميه طيلة الفيلم ويهربه من مكان إلى اخر كي لا يمسه مكروه.

[1] : مرتبطة بالمتلقي، سواء كان هذا المتلقي هو المستمع لخطاب الممثل، او المتلقي الخارجي وه الجمهور المستهدف بالفيلم أي ما هو أثر الفعل الإنجازي على المتلقي وردة فعله تجاهها.

[2] : مقصد المتكلم كالوعد والترحيب والشكر والثناء والسؤال والاخبار والامر والنهي والقسم والتأكيد والنفي، الالتماس، التحذير، التهديد (حمله على سلوك او نهيه)، ويوجد مستويين من الأفعال الإنجازية في الفيلم المستوى الأول يتمثل في قصد المتكلم / الممثل، والمستوى الثاني هو قصد المرسل/ صناع الفيلم

[3] : ما ينطقه المتكلم (جانب تركيبي وصوتي ودلالي)

رؤية عبد المطلب للنور في السماء وللنور الخارج من منزل امنة ليلة مولد النبي		

مصدر الجدول: من إعداد الباحثة

الجدول رقم (11) يمثل: أفعال الكلام الواردة في المتتالية السردية الخاصة باجتماع حكماء اليهود لمعرفة هوية المولود الجديد

الأفعال الكلامية الواردة في المتتالية السردية الخاصة باجتماع حكماء اليهود من		
الفعل القولي	الفعل الإنجازي	الفعل التأثيري
حاخام: ما رأيناه في السماء ليلتها كان مجرد ضوء **إسماعيل**: الم يتكلم الله مع موسى على هيئة نار؟ **حاخام:** النار والضوء ليسا على الاطلاق نفس الشيء، وجبل سيناء الذّي أرسل منه موسى ليس نفسه جبل فاران، الله مخلصنا وهو من سيحمينا. **إسماعيل:** اليس جبل فاران هو الأرض التي استقر فيها إبراهيم وذريته؟ الا يعتبر تلاؤلؤ النور على سمائه اعلانا عن مولد نبي جديد وسببا ليهاجر اليهود إلى تلك الارض، إلى ان يبعث الله المختار الذّي وعدنا بقدومه **حاخام:** لا يوجد أدني شك في ان طفلا مميزا ولد عند هذا الشعب، هو صاحب الروح الموعودة منذ بداية خلق الكون التي ستنزل في جسد بشري **إسماعيل**: اذن أنتم تعلمون بالأمر لكنكم لن تفعلوا أي شيء للتحقق من الامر **حاخام:** يجب ان نعرف من اليهود ولد له طفل في تلك الليلة	الغرض من الحوار الذّي دار في هذا المشهد التأكيد على ان علامات ولادة خاتم الأنبياء ظهرت تلؤلؤ جبل فاران، وهذا بالنسبة لليهود امر جلل لان المولود ان لم يكن يهوديا فهذا يعني فقدانهم لامتيازات كثيرة على راسها عقيدة شعب الله المختار. ولتحقيق هذا الغرض تم استخدام عدد من الأساليب من بينها الاستفهام والذّي جاء في شكل أفعال إنجازية غير مباشرة (الاستلزام الحواري) كما تم استخدام أسلوب النفي في بعض المواضع من الحوار الذّي دار بين التاجر إسماعيل وحكماء اليهود. الالزاميات والتي تعني الالتزام بالإيمان بالنبي الجديد وبالذهاب إلى مكة واكتشاف هوية الطفل.	برز الفعل التأثير على مستوى الفيلم في الكثير من المشاهد اللاحقة لهذه المتتالية السردية، حيث يعتبر البحث عن هوية الطفل ومحاولة اختطافه او قتله هو أساس الحبكة في الفيلم وهو محرك كل الاحداث الواقعة في هذا العمل السينمائي.

إسماعيل: عدد اليهود قليل في مكة **حاخام:** إسماعيل لم يحدد الزمن الذّي سيرسل فيه المختار الموعود. سننتظر إلى ان نرى تفسير خيبر **إسماعيل:** اذا كان منا فسنؤمن برسالته بشدة,, بعد أيام قليلة سأتوجه إلى خيبر، لكن قبل ذلك علينا الحصول على معلومات حول من يهود مكة ولد له طفل في تلك الليلة		

المصدر: من إعداد الباحثة

الجدول رقم (12) يمثل: الأفعال الكلامية في المتتالية السردية الخاصة بلقاء الراهب بحيرة مع ابي طالب والطفل محمد

الأفعال الكلامية في المتتالية السردية الخاصة بلقاء الراهب بحيرة مع ابي طالب والطفل محمد		
الفعل القولي	الفعل الإنجازي	الفعل التأثيري
الحوار الذّي دار بين الراهب بحيرة وأبو طاب والطفل المقدس:	ان القصد من الحوار الذّي دار بين الراهب بحيرة وعم الرسول أبو طالب هو التأكيد على ان المسيحيين يعلمون بانه سياتي نبي بعد عيسى بن مريم، ولذلك تم استخدام الأسلوب الاستفهامي ويتضح ذلك من خلال طرح الراهب بحيرة مجموعة من الأسئلة على أبو طالب تأكد من خلال اجابته عنها ان الطفل محمد هو النبي المنتظر. كما استخدم التأكيد والاخبار عندما اعلم الراهب بحيرة أبا طالب وصارحه بان ابن أخيه هو من بشر الله بقدومه كخاتم للأنبياء، وهذا ما سيجعله مستهدفا من طرف مجموعة من اليهود الذّي يكيدون له.	تجسد الفعل التأثيري[1] على مستوى الفيلم بتصديق ابي طالب لنبوءة الراهب بحيرة، وحمايته لابن شقيقه حين حاول قطاع الطرق بقيادة إسماعيل اليهودي اختطاف محمد.

[1] : لم تتمكن الباحثة من معرفة الفعل التأثيري الخاص بمتلقي الفيلم ككل لان هذا يتطلب دراسة جمهور وهذا ما لم يتم انجازه في الاطروحة.

الراهب بحيرة: هل هو ابنك؟ **أبو طالب:** محمد؟ انه مثل ابني انا ربيته، ابن اخي. **الراهب بحيرة:** ابن اخيك؟ **أبو طالب:** نعم **الراهب بحيرة:** هذه علامة أخرى، انه تحت حماية الله **أبو طالب:** لماذا؟ كيف؟ **الراهب بحيرة:** الله كان يفعل مع نبينا نفس هذه الأشياء. **أبو طالب:** ماذا تقصد بالضبط؟ **الراهب بحيرة:** انه بشر مثلنا لكن الله معه دائما، سوف يكون مثل نبينا، العالم لم يره، ولم يعرفه ولن يقبلوه الناس، لكن انت تعرفه جيدا، سوف يكون بحمايتك، وسوف يكون معك، وعندما يأتي هذا الشخص,,, (يرفع راسه عند دخول النبي) سوف ينصف الناس بعدالته، سوف يكون العالم تحت حكم عادل، ولن يأت احد مثله، سوف يكون سكينة ورحمة للعالمين **النبي:** سلام **الراهب بحيرة** (موجها حديثة للنبي): اهلا بك أيها الشاب يربت على كتفه ويردف سلام **النبي:** لماذا لا يعاملونهم كما يحبون من الآخرين معاملتهم **الراهب:** انه ذنبنا (بسببنا)... هذا المكان أصبح للمغفرة لنا، كل من ارتكب ذنبا فهذا ماواه وقبلته، وسوف يكون لنصرة المظلومين، وعودهم، سوف يظهر كل الاثم الموجود ويمحو كل خطايانا، اما كلامك يشبه كلام السابقين قال المسيح "وكما تريدون ان يفعل الناس بكم افعلوا أنتم أيضا هكذا" هذه علامة أخرى أيها الشاب, يث يشق نظرك هذا المعبد وعظمته ليصل إلى مشقات الإنسان والامه هذا المعبد بني كي يزيل الم الناس **النبي:** بالشكل الذّي يريده الله **الراهب بحيرة:** وهذا نفس كلام المسيح ولكن بلغة أخرى وهو – ان الله وحده لا شريك له '(يمسك بيدي النبي وسأله) ...اين تجد الله؟ **النبي:** في القلوب المنكسرة **الراهب بحيرة:** قل طوبى وميمون مقدم ذاك الذّي باسم الله يأتي ، كم انت محظوظ ، بعثك الله رحمة للعالمين يتوجه إلى أبو طالب: لقد جاء إلى هذه الأرض من العالم رسل أكثر من أي مكان اخر الله)	تم استخدام أيضا أسلوب النصح والتحذير وحث ابي طالب على اتخاذ الحيطة لحماية ابن أخيه من يكيدون له.	

أرسل لهذا المكان شخصا جديدا،) حسب ما اعرف سياتي لهذه الأرض شخص بهذه المواصفات، وسوف يحاربونه بكل ما يملكون، وتوجد علامات لهذا الشخص يوجد قوم يخشون النبي مخافة سيبطل كل الكتب السابقة، لا يدركون انه سياتي ليكمل ما سبقه، وظهوره له علامات **أبو طالب:** وماهي العلامات؟ **الراهب بحيرة:** له خاتم نبوة بين كتفيه، هل رايتها؟ **أبو طالب:** نعم **الراهب بحيرة:** الا تعلم؟ انها من علامات النبوة.. اسمعني جيدا الطريق خطر، لا تذهبوا إلى الشام، عد إلى مكة واحرص على حمايته. لعبت المؤثرات الصوتية والبصرية والاضاءة دورا كبيرا للإضفاء جو من الرهبة على المشهد.		

المصدر: من إعداد الباحثة

✓ **التناص من القرآن الكريم:** فيما يلي ذكر لآيات تؤكد على بشرية النبي محمد ﷺ

- قال تعالى: ﴿قُلْ انمَا انا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَى إِلَيَّ انمَا إِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَاسْتَقِيمُوا إِلَيْهِ وَاسْتَغْفِرُوهُ وَوَيْلٌ للمشركين﴾ (قرآن، سورة فصلت، الآية 6)
- قال جل جلاله: ﴿وَمَا كَان لِبَشَرٍ ان يُكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِ مَا يَشَاءُ انهُ عَلِيٌّ حَكِيمٌ﴾ (قرآن، سورة الشورى الآية 51)
- قال سبحانه وتعالى: ﴿أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى(6) وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَى(7) وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَى(8)﴾ (قرآن، سورة الضحى الآيات 8، 7، 6)

✓ **المشاهد المتناص معها:**

تؤكد الآيات أعلاه على ان الرسول محمد ﷺ بشر كبقية البشر ولذلك نشأ كبقية أبناء جيله وبيئته في تلك الفترة، ولهذا يحتوي الفيلم على بعض المشاهد التي تدل على بشريته؛ ومن بينها مشهد تكفل حليمة السعدية بإرضاعه بعد ان اخذ ابو لهب مولاته ثبيبة ومنعها من ارضاع ابن اخيه، ومشاهد لعبه مع الأطفال في المدينة المنورة، والمشاهد التي تناولت يتمه، ومشهد مرضه بعد وفاة والدته، ومشاهد صورت رعيه للغنم في طفولته.

المجموعة الصورية رقم (22) تمثل: لقطات تعبر عن بشرية النبي محمد ﷺ

لقطة تظهر رعيه للغنم

لقطة تظهر مرضه

لقطة تظهر مرضه لقطة تظهر لعبه مع الاطفال

✓ **التنـــاص مـــن القـــرآن الكـــريم:** فيمـا يلـي ذكـر للآيـات المتعلقـة بالنسـق القيمـي للنبـي محمدﷺ:

- قال تعالى: ﴿وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت﴾ (قرآن، سورة التكوير، الآية 8)
- قال تعالى: ﴿وَانكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾ (قرآن، سورة القلم ، الاية 4)
- قـال جـل جلالـه: ﴿لقـد كـان لكـم فـي رسـول الله أسـوة حسـنة لمـن كـان يرجـو الله واليـوم الآخر وذكر الله كثيراً﴾ (قرآن، سورة الأحزاب، الآية 21)
- قـال عـز وجـل: ﴿فبمـا رحمـةٍ مـن الله لنـت لهـم ولـو كنـت فظـاً غلـيظ القلـب لانفضـوا مـن حولك﴾ (القرآن، سورة آل عمران، الآية 159)
- قـال تعـالى: ﴿لقـد جـاءكم رسـول مـن انفسـكم عزيـز عليـه مـا عنـتم حـريص علـيكم بالمؤمنين رؤوف رحيم﴾ (القرآن، سورة التوبة، الآية 9)

✓ **المشاهد المتناص معها:**

تتفـق الآيـات الكريمـة علـى ان النبـي عليـه الصـلاة والسـلام أسـوة حسـنة للمسـلمين، لانـه جُبـل علـى أخـلاق حميـدة أبرزهـا اللّـين والرحمـة والرأفـة، وانطلاقـا مـن هـذه الصـفات قـام المخـرج بإظهـار سـلوكيات النبـي فـي الكثيـر مـن المشـاهد مـن أبرزهـا: مشـهد تحريـر رقبـة الأمـة ثبيبـة والـذّي يبـدا مـن (2 سـا و 2د) وينتهـي فـي (2 سـا و5 د)، مشـهد و رذع العبـد عـن وأد ابنتـه يبـدأ 2سـا و 5 د وينتهـي فـي 2 سـا و 7 د، سـؤاله للراهـب بحيـرة عـن سـبب معانـاة النـاس، انقاذه لقرية كاملة من الهلاك[1].

✓ **التناص من القرآن الكريم:** فيما يلي ذكر للآيات التي ذكر فيها اسم النبي[2]وطفولته

[1]: سيجري تفصيل في هذه المشاهد في العنصر الموالي الخاص بحجج التعدية والاشتمال.

[2]: ان الاطلاع على الكتب التاريخية الموثوقة والأحاديث الصحيحة يؤكد ان نبينا محمد ﷺ ذكر في القرآن الكريم بعدة أسماء من أشهرها احمد ومحمد وطه، ويعتبر اسم احمد هو اول اسم أطلق عليه قبل البعثة لأنه ذكر في الانجيل وتمت الإشارة اليه في الآية من سورة الصف الآية 61، وهو الاسم الذي اختارته له والدته حسب ما ورد في السيرة

- قال تعالى: ﴿هُوَ الذّي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَى وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا(28) مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالذّينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْانجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الذّينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا(29)﴾ (قرآن، سورة الفتح، الآية 28،29)
- قال تعالى: ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَان مَّاتَ أَوْ قُتِلَ انقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَن يَنقَلِبْ عَلَىَ عَقِبَيْهِ فَلَن يَضُرَّ اللّهَ شَيْئًا وَسَيَجْزِي اللّهُ الشَّاكِرِينَ﴾ (قرآن، سورة آل عمران، الآية 144).
- قال عز وجل: ﴿وَالذّينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَآمَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَى مُحَمَّدٍ وَهُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ كَفَّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَأَصْلَحَ بَالَهُم﴾ (قرآن، سورة محمد، الآية 2)
- قال جل جلاله: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالذّينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْانجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الذّينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا ﴾ (قرآن، سورة الفتح، الآية 29)

ورد مشهد يحمل فيه عبد المطلب حفيده ويدخل به الكعبة ثم يخرج وسط حشد من قوم قريش ليعلن تسميته بمحمد، مع استغراب الحاضرين لسبب اختيار هذا الاسم.

الحلبية. في حين سماه جده عبد المطلب بمحمد في اليوم السابع من ولادته، وحين سئل عن سبب اختياره لهذا الاسم قال اريد له ان يحمد في السماء والأرض.

و قد سُمّيَ بـ " محمد " لأن الله و ملائكته وجميع أنبيائه و رسله و جميع أممهم يحمدونه و يصلون عليه، وقد كان هذا الاسم نادراً ما يُعرف بين العرب و يُسمى به فلم يسم به منهم سوى ستة عشر شخصاً.

المجموعة الصورية رقم (23): لقطات من مشهد احتفال عبد المطلب بحفيده محمد

والهدف من استخدام المخرج للتناص هو خلق صور مادية توازي الصور الذهنية الموجودة لديه ولدى المتلقي/المشاهد، أي ان استخدام شفرات مشتركة بين طرفي الخطاب السينمائي ستضعهما في نفس السياق وستحجم من قدرة القارئ/المشاهد على النقد والجدال، خاصة عند مخاطبة من يؤمنون بنفس المصادر الدينية، وهذا يستدعي من المتلقي المسلم الايمان المطلق والطاعة الكاملة لصاحب القول وهو الله جل جلاله في القرآن الكريم ، والنبي محمد ﷺ في الأحاديث، والطاعة الكاملة لصاحب القول في الانجيل والتوراة بالنسبة لليهود والمسيحيين، لأنها بالنسبة لهم مسلمات غير قابلة للدحض، وفي هذه الحالة يصبح من الصعب على المتلقي المجادلة والمناقشة في قضية حسمت سلفا.

- ✓ **التناص الأسطوري:**

وبالرغم من كل ما سلف ذكره لم يرصد المخرج التاريخ كما هو بل قام بإضافة بعض الأحداث التي لا تتضمنُ الكتب التاريخية وجودها، وكانت هذه الجزئية مرتبطة بمعجزات النبي محمد، ومرد ذلك «ان الأفلمة ليس تطابقا كليا مع أحداث وشخصيات النص الأصلي، بل هي عملية إبداعية يقوم فيها المبدع بإعادة معالجة الأصل من وجهة نظره وبوسائل تعبير سينمائية» (كريمة، 2019، صفحة 71)

ان ما سبق ذكره لم يمنع السيناريست من إضافة بعض الوقائع والاحداث[1] التي تم نسجها وتضفيرها في الفيلم في متتاليات سردية تتميز بالإثارة والخيال الميثولوجي، أي انه وظف التناص الأسطوري في العديد من المشاهد.

ويمكن تتبع تجليات التناص الأسطوري في الفيلم في بعض المشاهد التي ركزت على مولد النبي، **حيث** حاول الفيلم اظهار الطفل محمد كأحد أبناء الملوك الرومانيين، ودليلنا على ذلك المشهد الذّي حمل فيه عبد المطلب زعيم قريش حفيده إلى ساحة الكعبة، ورفعه في السماء واحتفائه به وسط تهليل الناس وغنائهم ورقصهم، فمنحه بذلك المخرج صورة شبيهة بالتي يصور بها القديسون في الأفلام التوراتية الهوليوديةّ[2]، كفيلم الوصايا العشر للمخرج دي سيسيل، وفيلم الانجيل **لجون هيستون، و"بن هور" لوليام وايلر.**

المجموعة الصورية رقم (24) تمثل: لقطات من مشاهد متخيلة

كما يمكن رصد التناص الأسطوري[3] في المشاهد التي ركزت على معجزات النبي في طفولته، كالمشهد الذّي تتوجه فيه حليمة السعدية وزوجها إلى مكة بغرض بيع جملهما لان ما سيجنيانه من بيعه سيعينهما على العيش بعد ان تمكن منهما الفقر والاملاق، لكن الجمل يفر ويعدو بأقصى سرعة يلاحقه حليمة، ويظل يركض إلى ان يصل إلى بيت النبي

[1] : وهذا يدفعنا للتساؤل اين تقع حدود المخرج في أفلام الأنبياء وهل فقد الفيلم بهذا مصداقيته وهل الغيت عنه الصبغة التاريخية والتوثيقية لصالح الصيغة الجمالية

[2] : يمكن اعتبار هذه المشاهد شكلا من اشكال التناص السينمائي الذي يقصد به تأثر المخرج بأفلام شاهدها من قبل ومحاكاة بعض ما ورد فيها.

[3] : السبب الذي جعل المخرج يضيف احداثا هو قلة المراجع التي توثق لطفولة النبي بالإضافة الى ذلك يبدو ان المخرج استغل حقه في التخييل والتنصل من عباءة المؤرخ لأنه يقوم بعمل ابداعي

وهو رضيع حينها يقف في خشوع، فتدرك حليمة انها في مقام منزل شخص سيكون له شان عظيم، وتظل في دهشتها تلك إلى ان تخرج لها امنة بنت وهب وتسند اليها مهمة ارضاع النبي بعد ان اخذ أبو لهب جاريته التي كانت تتولى هذه المهمة.

وفي مشهد اخر أيضا قام المخرج باستغلال الاساطير الفارسية وجسدها وفق خيال غربي سينمائي يحاكي الأسلوب الذّي صور به المسيح عليه السلام في السينما الامريكية، أي انه نسب اليه معجزات لم ترد في التراث الإسلامي ومثال ذلك المشهد الذّي يعيد فيه الطفل محمد الحياة لحليمة سعدية بعد ان سقاها قطرات من الماء، ويوجد مشهد اخر يعتبر خياليا والذّي يكون في نهاية الفيلم يظهر ان الطفل محمد حرر امرأة وولديها بعد ان تقدم بهم اهل القرية كقربان لإلههم، ثم انقذ القرية بأكملها من الهلاك حين اعتلى صخرة وراح يستدعي المطر لسقي الأرض القاحلة، فتدفقت الاف الأسماك إلى الشاطئ وتدافع الناس فرحين للحصول عليها. هذه المشاهد وغيرها لا يتسع المقام لذكرها تعكس تأثر المخرج بالأسلوب الغربي في تصوير الأنبياء بشكل تبرز فيه الأسطورة أكثر من الدين.

وقد اثبتت لنا توظيف التناص الأسطوري ان المخرج مهما تحرى الدقة والمصداقية في تجسيد السير الذاتية، إلا أنه ينحاز إلى الخيال ففي بعض الأحيان، أي ان المخرج كفنان سيضطر في بعض الأحيان للتعامل مع ما هو مزيف كي يمنحنا ما هو حقيقي وهذا ما يعرف بالمحاكاة الوهمية عند الفيلسوف الفرنسي بيير سوفانيت pierre, sauvanet (pierre, 2004, p. 38)، ضف على ذلك تمتلك الأسطورة كفكرة وكتجربة قوة تأثير كبيرة على المؤمنين بها، لما تضفيه من بعد درامي على الماضي. (baker, 2014, p. 15)؛ كما ان المخرج من خلال إضفاء بعد اسطوري على النبي محمد ﷺ، يقترب من أطروحة رولان بارث Roland Barthes الذّي يعتقد ان وسائل الاعلام ومن بينها السينما ببناء اساطير تكون معادلة ومكافئة لإيديولوجيات المرسل (ekin bal & dikencik, 2013, p. 581)

المجموعة الصورية رقم (25) تمثل: لقطات من مشهد حول معجزة انقاذ الطفل محمد لقرية من الهلاك

إنَّ الحديث عن حجة السلطة المرتبطة باتكاء الفيلم على وثائق تاريخية يقتضي الوقوف على التناص أو على الاقتباس من القصص القرآني من اجل انجاز الفيلم ان الاعتماد على التناص يساعد المخرج على خلق صور مادية توازي الصور الذهنية الموجودة لديه ولدى المتلقي/المشاهد.

وتكمن القوّة الحجاجية لحجة السلطة في كونها تمنح المرسل /المخاطب حين يوظفها نفوذا كبيرا يمكنه من التأثير على المتلقي، ومصدر هذا النفوذ هو قوة مرجعيته التي اتكأ عليها لإنجاز الفيلم، حيث تعتبر هذه النصوص الدينية التي اقتبست منها احداث الفيلم بمثابة نسخة مرجعية la copie référentielle إعتمد عليها المخرج من أجل إقناع المتلقي بمصداقية القصة، أي ان الغرض من استخدام حجة السلطة هو اخضاع المتلقي لما جاء في الفيلم ودفعه للتصديق بما ورد فيه أو على الأقل حمله على احترام ما يصدق به غيره من المسلمين وأهل الكتاب.

لكن المخرج لم يحرص بشكل كلي على تقديم الفيلم كما ورد في الكتب المقدسة، بل قام بزيادة أحداث خيالية من عنده، وفي هذا خيانة للحقيقة التاريخية خاصة "وان الاقتباس من النصوص المكتوبة لا يمنح المخرج حق التصرف المطلق في هذه النصوص، بل يجب

عليه احترام خصوصيتها وإعادة تكييف محتوياتها بما يتوافق مع خصوصية الانتاج السينمائي"(يخلف، صفحة 295).

أي ان المتلقي سيقوم ببناء علاقة بين الصورة السينمائية وبين المتخيل السابق لوجودها، من خلال تفكيك الموجودات العينية وتحويلها إلى موجودات ذهنية، فيستحضر الأشياء الغائبة بواسطة ما يقدم له من صور سينمائية، تتحول من مجرد أداة للإدراك إلى وسيلة لفهم العالم، مع ضرورة ان يتم ذلك وفق وجهة نظر ذاتية قوامها المرجعيات والصور الذهنية المخزنة سابقا، وهذا ما يمنح الفيلم دلالاته المخصوصة.

وفي هذا المستوى، نتبين دور المتخيل، فهو لا يقتصر على تكوين الصور، بل انه يغيرها، ذلك ان الصور الوافدة على الادراك يعيد بناءها على نحو مخصوص وفق تباين الامزجة، والتصورات الخاصة بالذات المتخيلة، على ان بناء المتخيل لا يقتصر على الجوانب الذاتية، وانما يخضع أيضا لتأثيرات ثقافية او اجتماعية...حافة بظروف نشأة الصورة المتخيلة. (ادريس، 2017، صفحة 89)

ب. حجة الشاهد:

وردت حجة الشاهد في الفيلم في بعض المواضع، حيث تم الاستشهاد بالقرآن الكريم في البداية من خلال تلاوة سورة الفيل وفي المشهد الاختتامي بتلاوة آيات من سورة آل عمران وسورة البقرة، وذلك من اجل حث المتلقي على التصديق والوثوق بما يتضمنه الفيلم.

- قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ(1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ(2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (3) تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ(5)﴾ (قرآن، سورة الفيل)

تمت تلاوة هذه السورة في الدقيقة الثالثة عشر من الفيلم، وكان ذلك توظيفا موفقا من المخرج لان تلاوة سورة الفيل ساعدت على الانتقال بالمشاهد عبر تقنية الفلاش باك (الاسترجاع) من السنة العاشرة للبعثة إلى عام مولد النبي، والذّي تزامن مع هجوم ابرهة الحبشي على مكة بغية هدمها.

كما تم توظيف حجة الشاهد أيضا في المشهد الاختتامي للفيلم حيث تمت تلاوة الآيات الكريمة التالية:

- قال تعالى: ﴿قل يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْاْ إلى كَلَمَةٍ سَوَاء بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلاَّ نَعْبُدَ إِلاَّ اللّهَ وَلاَ نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا وَلاَ يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِّن دُونِ اللّهِ فان تَوَلَّوْاْ فَقُولُواْ اشْهَدُواْ بِانا مُسْلِمُون﴾ (القرآن، سورة آل عمران، الآية 64)
- قال تعالى: ﴿لَآ إِكْرَاهَ فِى ٱلدِّينِ ۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشْدُ مِنَ ٱلْغَىِّ ۚ فَمَن يَكْفُرْ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤْمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسْتَمْسَكَ بِٱلْعُرْوَةِ ٱلْوُثْقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَا ۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ (القرآن، سورة البقرة، الآية 256)

- قال عزّ وجل: ﴿أَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ لِلَّهِ شُهَدَآءَ بِٱلْقِسْطِ ۖ وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَـَٔانُ قَوْمٍ عَلَىٰٓ أَلَّا تَعْدِلُواْ ۚ ٱعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ ۖ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ۚ ان ٱللَّهَ خَبِيرٌۢ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾ (القرآن، سورة المائدة، الآية 8)

وتضمن المشهد الاختتامي لفيلم محمد رسول الله تلاوة آيات المذكورة أعلاه، حيث تُفَسر هذه الآيات بانفتاح الإسلام على الأديان السماوية التي سبقته، كما تؤكد على تقبله لغير المسلمين مع احترام معتقداتهم ومقدساتهم، وعدم فرض الإيمان به على أي أحد أو إكراهه عليه وذلك لكون

الإسلام واضح وجلي الدلائل والبراهين، فمن هداه الله دخل فيه عن اقتناع ويقين وبينة، ومن ختم الله على بصره وسمعه لا جدوى ولا فائدة من إرغامه على اعتناق الإسلام، كما تؤكد الآية الثامنة من سورة المائدة ان الإسلام قائم على العدل والقسط، فلا يظلم فيه أحد وان كان على دين آخر، وهذه الآية تبعث على الطمأنينة والسلام بين المسلمين والانصار إذا ما عاشوا في نفس المكان.

المتتالية الصورية رقم (26) تمثل: لقطات من المشهد الاختتامي لفيلم محمد رسول الله

فـي الفـيلم أيضـا تـم الاستشـهاد بآيـات مـن التـوراة والانجيـل وذلـك فـي المشـاهد التي جمعت إسماعيل بحكماء اليهود، والمشاهد التي ظهر فيها الراهب بحيرة.

ت.حجة التعدية الاشتمال:

تقوم حجة التعدية على تأكيد علاقة بين أ و ب وبين ب و د وبالتالي اثبات العلاقة بين أ و ج، وقد تم استخدامها لدحض مجموعة من الشبهات المتعلقة بشخصية النبي محمد ﷺ، ومن بين هذه الشبهات ان النبي يشجع على اضطهاد المرأة، ويدعو إلى قمعها وظلمها وبخسها لحقوقها، وانه يبيح الاتجار بالبشر ويؤيد سلب الناس لحرياتهم، ولما كانت هذه التهم مسيئة لشخصه الكريم فقد سعى صناع الفيلم لتبرئته منها من خلال انتقاء وضعيات سردية كفيلة بتحقيق الغرض المنشود.

ويمكن عرض الاطروحة الموظفة لدحض شبهة اضطهاد نبي الإسلام للمرأة كالتالي:

الاطروحة المدحوضة: نبي الإسلام أهان المرأة واستعبدها وقمعها.

الاطروحة المقترحة لدحضها: النبي يحترم المرأة وأوصى عليها وكرمها.

ومن اجل اثبات اطروحة صناع الفيلم تم عرض مشهد جد حساس، وهو الذّي يبدأ من (2 سا و11 د) وانتهى في(2 سا و 13 د)، حيث تضمن المشهد شجارا بين عبد وزوجته لأنه يريد وأد رضيعتهما مخافة الاملاق او ان يطاله العار اذا ما تم سبيها عند كبرها، ليدخل الرسول صلى الله عليه وسلم معه في نقاش كله استمالات عاطفية وانسانية، يبين له من خلال ان الفتيات بركة لأهلهن، وكان هذا الحوار كفيلا بردع العبد عن قتل ابنته الصغيرة، وهنا نلاحظ ان الطفل محمد ظهر كمناهض للعنف ضد النساء وهذا دليل على ان النبي جبل على فطرة سليمة، قوامها حب المرأة واحترامها والعطف عليها.

ومن خلال هذا المشهد تم دحض الاطروحة القائلة بان نبي الإسلام يحتقر النساء ويهينهن، فما ورد في المشهد من قيم انسانية يدل على ان النبي سابق لعصره، كما ان قيمه ومبادئه سابقة لما ورد في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وفي كل المواثيق والعهود الدولية التي تناهض العنف ضد المرأة، ومنه فشخصية كشخصية النبي محمد تستحق الاحترام والتقديس لا التشويه والتدنيس، وهذا يحيل إلى التصديق بالكتاب الذّي ارسل به، ويحيل أيضا إلى تبجيله واحترامه واسقاط كل التهم والانتقادات الموجهة اليه، لأنها محض افتراء، وتنم عن جهل شديد بالسيرة النبوية.

الجدول رقم (13) يمثل: الأفعال الكلامية الواردة في المتتالية السردية الخاصة بوأد البنات في الجاهلية

الأفعال الكلامية في المتتالية السردية الخاصة بوأد البنات في الجاهلية		
الفعل القولي	الفعل الإنجازي	الفعل التأثيري
 المرأة: ارحمها ارجوك ارحمها، ساعدوني لا.. **الرجل:** أرسلت رسالة بانك انجبت ذكرا فأين هو؟ اتيت من بعيد كي أرى فظاعة ما انجبت **المرأة:** دعها تعيش وستكون خادمة لك **الرجل:** ما الذّي ستفعله، ستكون أسيرة او خادمة في قبيلة زوجها **المرأة:** لا تقلق ...انا من سيتكفل بإطعامها وسقيها، دعها على قيد الحياة **الرجل:** انت أيضا عار علينا نساء القوم تلذن الذكور ليرفعوا رؤوسهم في الحرب والعمل **المرأة:** دعها تعيش ارحمها يا قاسي القلب **الرجل:** ان لم تنجب ذكرا المرة القادمة فلن تبق انت أيضا على قيد الحياة الرجل: من انت؟ **الرسول: ابنتك؟ اليس كذلك؟ تشبهك كثيرا.. عيناها جميلتان كعينيك، ليتها تعيش طويلا لتنجب أطفالا فتبقى عيناك على الأرض، هنيئا لك ان رزقت ببنت فالبنت رحمة** استخدام الزاوية الغطسية كدلالة على ضعف الطفلة وعجزها بالإضافة إلى بعض الأصوات الواقية كالجرس، واريح مع موسيقى تصويرية ناعمة.	ان القصد من هذا المشهد هو اظهار رحمة النبي عليه الصلاة والسلام ورفضه لوأد البنات وكي يتحقق هذا الهدف تم استخدام مجموعة من الأساليب في الحوار الذّي دار بين الرجل وزوجته وبين الرجل والنبي ومن بين هذه الأساليب: الاستغاثة والاستجداء حين حاولت المرأة منع زوجها من وأد طفلتهما. وأسلوب نهي غير مباشر جاء في سياق عاطفي انساني يفيد ان الفتيات رحمة وبركة لأهلهم وذويهم.	يبرز الفعل التأثيري في اقتناع الرجل بكلام الطفل المقدس وعدوله عن دفن ابنته.

المصدر: من إعداد الباحثة

ويمكن عرض دحض شبهة عنصرية النبي محمد ﷺ كالتالي:

الاطروحة المدحوضة : نبي المسلمين شخصية عنصرية.

الاطروحة الداحضة: النبي محمد شخصية مناهضة للعنصرية.

وتظهر في المتتالية السردية التي تبدأ من 2 سا و 9 د وتنتهي في 2 سا و 10 د، أن المخرج قام بانتقاء هذا الحدث لعكس خلق الرحمة والرأفة عند النبي ودفاعه عن كرامة وحرية الإنسان ففي هذا المشهد قام النبي بتحرير رقبة الجارية [1]بعد ان تفاوض مع عمه ووعده بان بدفع ثمنها حالما يتوفر له المال، وهذا يدل على إيمانه الفطري قبل البعثة بان الناس يولدون أحرارا وليس من حق أي كان ان يستعبدهم، وبالرغم من ان سوق النخاسة كان امرا مألوفا في تلك الحقبة الزمنية إلا انه استهجن الامر واشفق عليها وعلى زوجها الذّي يعتبر السبب الرئيسي فيما وقع لها لأنه لم يتمكن من تسديد الدين الذّي عليه، فدخل في حوار مع عمه محاولا إقناعه بتحرير الجارية، ووعده بان يسدد ثمنها حين يتمكن من توفير المبلغ.

وبالرغم من كون سوق النخاسة[2] في تلك الفترة يعد من المرافق الحيوية والضرورية لانتعاش الاقتصاد في شبه الجزيرة العربية، لأنه مجال يتم من خلاله تبادل السلع والمنافع، ويعكس التفاعل الاجتماعي بين مرتادي هذه الأسواق من رجال ونساء، الا ان النبي ظهر

[1] : تعد تجارة وسوق الرقيق ظاهرة معروفة تاريخيا في جميع الازمان والأماكن وليست خاصة بالعرب وفقط، ولهذا السبب كان انتشارها في اغلب مناطق شبه الجزيرة العربية في الجاهلية امرا عاديا بل وضروريا من الناحية الاقتصادية هناك، ويعد المصدر الأساسي لهذه الظاهرة الحروب المستمرة بين القبائل، او عجز بعض الأشخاص عن تسديد ديونهم فيتحول الى عبد.

[2] : وتعتبر النخاسة شكل من اشكال الاسترقاق والاضطهاد الناتج عن الصراع الابدي بين مختلف الطبقات الاجتماعية من اجل تحقيق الرفاهية على حساب كرامة الانسان وحريته، وجعله سلعة تباع وتشترى كسلع من قبل عصابات إجرامية، كما وجب التنويه الى ان تجارة البشر تعتبر ثالث اكبر تجارة غير مشروعة في العالم بعد تارة المخدرات والأسلحة، ويعتبر سوق النخاسة او تجارة الرق من الاشكال البدائية للاتجار بالبشر أي أن الرق من الجرائم القديمة–الحديثة، فهي ظاهرة عالمية، ضف على ذلك يعد الاتجار بالبشر من اهم الموضوعات القانونية في اعصرنا الحالي، على المستوى الدولي والإقليمي والمحلي، وهذا أدى الى ان تبرم الأمم المتحدة العديد من الاتفاقيات، وتصدر الكثير من الإعلانات للحد من هذه الجريمة على الصعيد الدولي.

في المشهد بموقف الإنسان الرافض لاستعباد البشر، أي ان موقفه انساني ينم عن رحمة ورأفة بمن انتهكت ادميتهم وسلبت منهم حريتهم، وهذا الموقف النبيل جعل منه شخصا مناهضا لاستعباد البشر ولانتهاك حريتهم، وهذا ما يتماشى مع نص المادة الرابعة من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والتي جاء فيها:

«لا *يجوز استرقاق او استعباد أي شخص، ويحضر الاسترقاق وتجارة الرقيق بكافة اوضاعها*» (حجاج، 2021، صفحة 72)

ويتماشى كذلك مع التزام العهد الدولي الخاص بالحقوق المدنية والسياسية لسنة 1966 بالنّص ذاته على انه: «*لا يجوز استرقاق أحد ويجرم الاسترقاق والاتجار بالرقيق في كافة اشكالها، ولا يجوز استعباد أحد، ولا يفرض على أحد ممارسة العمل بالقوة والجبر*» (حجاج، 2021، صفحة 72)

ولما كان هذا المشهد يتسق مع ما ورد في الكثير من النصوص التشريعية الدولية، وينسجم مع مساعي الهيئات الدولية لترسيخ مبادئ العدالة والمساواة، التي تحفظ للإنسان كرامته وتصون آدميته، وتحترم كيانه وحريته، فان هذا دليل على ان رسولنا الكريم رائد فيما يتعلق برفض كل فيه مس بكرامة الإنسان وانتهاك لقدسية كيانه ومتاجرة بشرفه وعرضه، وتقييد لحريته.

الجدول رقم (14) يمثل: الأفعال الكلامية الواردة في المتتالية السردية الخاصة بعتق رقبة الجارية

الأفعال الكلامية الواردة في المتتالية السردية الخاصة بعتق رقبة الجارية		
الفعل القولي	**الفعل الإنجازي**	**الفعل التأثيري**
 العبد: ارجوك اعتق زوجتي صهيبة، ارجوك ساعدني **ابولهب:** رد لي مالي واستلم زوجتك، لا خيار امامك سوى هذا **العبد:** انا مريض جدا وماشيتي مريضة القطيع مريض **أبو لهب:** لا شان لي بظروفك ونادى في الخدم: القوا به خارجا **العبد:** الرحمة يا سيدي الرحمة **محمد (ص):** السلام على اكبر اعمامي **ابولهب:** محمد.. لقد كبرت واستقمت **محمد:** اعفوا عن صبيبة واطفالها **ابولهب:** لقد اتفقت معه ان يعطيني ضعف المبلغ اذا تأخر، وقد رهن زوجته مقابل المال **محمد (ص):** اطلق سراح زوجته وسيسدد دينه يوما ما **ابولهب:** هو، وكيف يفعل وهو لا يملك شيئا، حين كان يعمل لدي انا من كان يطعم عائلته، لكنه طمع واراد ان يعمل لحسابه وها هي النتيجة ، لا يمكنني التنازل عن مالي لمجرد ان وضعه سيء انا من كان يعيله ويعيل عائلته.... **محمد: امنحني فرصة يا عمي كي اسد عنه دينه، وان لم أتمكن من ذلك ساعمل عندك** **ابولهب:** انت؟ وانت من يكفلك؟ أبو طالب **زوجة أبو لهب:** لقبه محمد الأمين وهذا أكبر ضمان له، اليوم يوم كبير جدا فقد وطئت قدماه منزلنا ابن اخيك يطلب منك شيئا لأول مرة فلا ترده هيا فلتأمرهم بتحرير صبيبة	ان القصد من الحوار الوارد في هذه المتتالية السردية هو اظهار رفض الرسول لاستعباد البشر، ولتحقيق هذا الغرض تم استخدام الرجاء من طرف العبد الذّي راح يتوسل لابي لهب بعدم بيع زوجته لمالك اخر. كما تم استخدام الثناء حين شهدت زوجة ابي لهب للرسول بصدقه وامانته وهذا ما جعل أبا لهب يوافق على طلب الرسول بتحرير الجارية. واستخدام الوعد من طرف الرسول بانه سيسدد ثمن عتق رقبة الجارية حين يتوفر المبلغ لديه.	يتجسد الفعل التأثيري في موافقة ابي لهب على طلب ابن أخيه بعتق الجارية شرط ان يتكفل هو بتسديد ثمنها حين يتوفر لديه المبلغ.

أبو لهب: هيا اجلبوا الجارية **زوجة أبو لهب:** صبيبة جاريتي، ويستحق إطلاق سراحها ان نرى محمدا اكثر، وهذا اتفاق مناسب **أبو لهب:** لا تنسى عهدك **محمد:** انا على عهدي مؤثرات صوتية من بينها بكاء العبد وصراخ التاجر في سوق النخاسة، بكاء، وقع خطوات وهذه المؤثرات اضفت واقعية على الجو العام في المشهد.		

المصدر: من إعداد الباحثة

تضمن الفيلم أيضا لقطة ذات دلالة قوية، وهي تلك التي خلع فيها النبي ﷺ حذاءه عند عتبة الكنيسة، قبل الدخول اليها، وفي ذلك إشارة قوية على احترام نبي الإسلام لمقدسات الآخرين من المسيحيين.

المجموعة الصورية رقم (28): لقطات خلع النبي لحذائه عند باب الكنيسة

ث. حجة الرمز: Symbol

إستخدم المخرج حجة الرمز [1] في الكثير من المشاهد ويظهر هذا في توظيفه لرموز مهمة لدى المتلقي من بينها: الأماكن المقدسة[2] كالكعبة[3]، المعبد، الكنيسة، غار حراء، جبل فاران، بعض الرموز الدينية[4] مثل الصليب، والشمعدان اليهودي، والحجر الأسود، عصا النبي، والرموز البشرية والتي نكتفي بذكر أهمها وهو النبي محمد ﷺ في مرحلة الطفولة، حيث تم تصـــويره بطريقة رمزية من خلال حجب وجهه طيلة الفيلم والاكتفاء بوضـع هالة من النور عليه، وذلك تحقيقا لقدسـية الرسـول محمد صـلى الله عليه وسلم واذعانا للفتاوى التي تحرم تجسيده في السينما.

المجموعة الصورية رقم (29): تمثل أماكن العبادة من الداخل والخارج

لقطة تظهر فيها الكنيسة

لقطة تظهر عبد المطلب على سطح الكعبة

[1] : يعرف شارل ساندرس بيرس Charles Peirce الرمز بأنه: موضوع مشار اليه يؤول حسب قانون او عرف او اتفاق بين مجموعة ما على ان له ذلالة ما.

[2] : غالبا ما تتخذ الأديان سـواء كانت سـماوية او وضـعية او حتى الاتجاهات الفكرية التي لا علاقة لها بالفكر الديني أماكن رمزية يقصدونها لإقامة طقوس معينة وهذا يؤكد ان احترام الأماكن مرتبط بحالة إنسانية أكثر من الحالة الدينية.

[3] : الكعبة من الأماكن المباحة للمسلمين والمحظورة على غيرهم، وهذا ما ظهر في بداية الفيلم (الفيل)

[4] : من نقاط قوة الفيلم ان مخرجه معتنق للإسـلام، وبما ان الإسـلام هو اخر الرسـائل الالاهية التي تقر بوجود الأديان السابقة وتتقدس الأنبياء والصالحين من اتباعهم، فهو يعترف بقداسة كنائسهم ومعابدهم.

الكنيسة من الداخل

الكعبة من الداخل قبل البعثة

ويعود اهتمام المخرج بإبراز اهم الأماكن المقدســـة لدى الديانات الســـماوية الثلاثة لكون المتلقي/الإنسان كائن يتوق إلى العيش في مناخ قدسي، وخاصة وان هذه الأماكن تتيح له واقعيا الولوج إلى عالم مثالي كامل، عالم متســـام لامادّي، حيث تربط هذه الأمكنة بين المؤمنين وبين العالم العلوي الذّي يؤمنون به أي انها تحول الإنسان من شخص عادي إلى شخص متدين ينطلق من جغرافيا عادية إلى عالم لا مرئي علوي، وهذا ما يدعمه رأي الدكتور عريبي: "بان إحساس الإنسان بقداسة الأماكن[1] يعتبر تجربة وجدانية تترجم فيها كل معاني الخوف والقلق والترقب، والحاجة إلى داعم وإلى ســـند وقوة من خلال توســـلات داخلية لقوة خارجية بإمكانها تغيير مصـــائرهم وتطهيرهم من ذنوبهم، فيتردد لنفس المكان اكثر من مرة لاستحضـار نفس الشـعور والحصـول على نفس الحالة الشـعورية أو الراحة، وهذا يقود إلى قراءة نفسية أكثر من ان تكون قراءة دينية". (الحكمية، 2021)

المجموعة الصورية رقم (30) تمثل: الشمعدان السباعي اليهودي في المعبد اليهودي

وقد جاء في أبحاث **ارمســترونغ** ان الإخلاص لمكان مقدس يعتبر ظاهرة عالمية تشـترك فيها جميع الثقافات، وهذا ما أدى إلى ظهور ما يعرف بالجغرافيا المقدســـة، وهي خريطة تختلف عن

[1] : ان رؤية هذه الأماكن او دخولها يؤدي الى تجديد رابطة المحبة والولاء بين النبي واتباعه، أي ان استحضار هذه الأماكن في الأماكن المقدسة يؤكد على استمرارية وبقاء الالتزام بتعاليم النبي، فيها بعد عقائدي كبير.

الخريطة العلمية للعالم، لأنها تختص بإظهار مواقع الأماكن[1] التي يجلها المؤمنون ويلجئون اليها لتكون بمثابة رمز من رموز الحياة الباطنية. (الكيلاني)

ان علاقة الرمز بالمتخيل تتجلى في الانتقال من الرسم (المحسوس) إلى المجرد (الأفكار)، وفي هذه الحالة لا يمكن القول بوجود روابط عضوية بين الرمز والمرموز اليه، فالرمز يؤسس علاقته بالمرموز اليه في لحظة ثقافية معينة، وهو قادر على ان يعد صلات عديدة بمرموزات أخرى كلما انتقلنا من حيز ثقافي إلى آخر. (ادريس، 2017، صفحة 83)

ونستشف مما سبق أن قداسة الأماكن الظاهرة في الفيلم[2] راجعة إلى ارتباطها الوثيق بالنصوص الدينية التي ذكرت فيها، حيث تساعد الصور المحاكية لها في الفيلم إلى استشعار قدسية المكان وحفظ الروح الجمعية، وحماية الذاكرة المشتركة بين من يقدسون المكان، إذا كان المكان جمادا فان تقديسه وإضفاء معنى رمزي له هو فعل بشري تواصلي أكثر من ان يكون مجرد إحساس بالرهبة والتبجيل.

الأماكن المقدسة الظاهرة في الفيلم تختلف عن بقية البقاع الدنيوية، لان التجلي الإلهي فيها يجعلها بالنسبة لمقدسيها مركزا للكون كما هو الشأن بالنسبة للكعبة، التي تتيح للمسلمين الاتصال بالله والاقتراب منه، ونفس الشيء يصح على غار حراء يعبر عن الوحي وعن الحضور الإلهي أي أن ذكر الله يزيد من قداسة المكان ومن عظمته ويرفعه درجات إلى أعلى الدرجات من الأماكن الأخرى كجبل طور، أو الوادي المقدس في قصة النبي موسى.

وقبل الانتقال إلى دلالة المقدس البشري لا بد من الإشارة على ان الرموز الدينية الظاهرة في الفيلم تعتبر مكونا أساسيا في الديكور ساعد على استحضار البعد الدرامي ووضع المتلقي في السياق الاجتماعي والجغرافي والديني الملائم للفيلم، أي أنه قام بخلق جو سيكولوجي يوحي بمعاني كثيرة.

[1] : ويرى مؤرخ الأديان و الأنثروبولوجي مارسيا الياد ان اعتق صورة لعلاقة الانسان بالعالم هي تلك العلاقة القائمة على الارتباط بالمقدس بما تحمله هذه العلاقة من ثراء وقوة، والتي تقابلها علاقة نفور من المدنس العمائي، بمعنى ان المقدس يشكل النواة التي يبنى منها الشعور وليس مجرد مرحلة عابرة فيه. (الكيلاني)

[2] : الأماكن الظاهرة في الفيلم هي ديكور تم تصميمه لمحاكاة الأماكن الحقيقية في تلك الحقبة الزمنية.

المجموعة الصورية رقم (31) تمثل: لقطات تم فيها إخفاء وجه النبي في الفيلم

وبالعودة إلى الرمز البشري الأهم في كل الفيلم يمكن القول ان التورية هنا وعدم اظهار صورة النبي وملامح وجه الممثل الذّي أدى الدور[1]، عائد لأن المقدس يتميز بالغموض وهذا ما سعى صناع الفيلم لتحقيقه، فالغموض يولد دوما شعورا بالرهبة والاجلال، ولان النبي محمد ﷺ أهم رمز بشري في الإسلام، فهو الرمز من هذا المنظور على ثنائية الظاهر والباطن، فالقائم بالتأويل يجعل الصورة حاملا لغير المصرح به.

إن عدم التصوير المباشر للنبي مرجعه اعتراض الرقابة الدّينية على ذلك، فصار إخفاء ملامحه وحجبها أفضل وسيلة للإيحاء بالمعنى المراد إيصاله، والإحساس المرتبط به. مع التأكيد على ان نجاح ذلك يتوقف على عقد اتفاق ضمني مع المتلقي/المشاهد بأن الطفل الممثل هو النبي محمد ﷺ ، وذلك كي يترسب في إحساسه أنه شخص غير عادي.

[1] : في فيلم الرسالة استعاض المخرج مصطفى العقاد عن صورة النبي بلقطة الجمل الذي يحمل النبي ﷺ، للدلالة على وصوله الى المدينة المنورة، ووظف كذلك صورة العصا للإشارة الى وود النبي في الحدث. كما استخدم كذلك سيف الامام علي دلالة على خوضه للحرب بدل ان يصوره بشكل مباشر.

أي أن عملية إخفاء وجه النبي عليه الصلاة والسلام في الفيلم يعتبر إجراءا فعالا وضروريا تحققت من خلاله قوة بلاغية لم يكن من الوارد ايجادها إذا تم الكشف عن وجهه، وبالتالي ازدادت القوة التأثيرية للصورة التي اصبحت لغزا غير قابل للحل، فبالرغم من الابهام والغموض المرتبط بملامح النبي في المخيال الجمعي وفي الفيلم، الا ان المتلقي فهم ضمنيا انه مقدس وجب ان يحاط بهالة من الاجلال والتبجيل.

فغالبا ما يحتفظ الرمز بجزء من الغموض يمكن المتلقي من استنطاق الدلالات اللامتناهية واستحضار الاحالات الكثيرة، ولا يتم ذلك الا بعد تفكيك العلاقة التي تربط بين العلامة اللسانية (الدال/ المدلول) بالمرجع، حيث يتم بناء علاقة جديد بين أطراف هذه المنظومة، يعتبر الرمز فيها ظاهرة ثقافية متغيرة، حاملة لدلالة ما.. (ادريس، 2017، صفحة 83)

ونستشف مما سبق ان الرمز السينمائي يستمد وجوده من ظهوره في الصورة الفيلمية، أي ان الصورة تتضمن معنيين في ان واحد، الأول مباشر، والثاني مضمر، فالمشاهد يحصل على الرمز في معناه البسيط وفي نفس الوقت يشعر بوجود معنى اخر يتوارى خلف الصورة.

أي ان الفيلم عند استخدام حجة الرمز قلب القاعدة الفنية السينمائية التي تفرض ان تكون الصورة نسخة مطابقة للواقع وذات معنى مباشر، فاستغل الدعامة البسيطة من اجل ابراز معنى مضمر يعتبر هو الأهم والأكثر سطوة وهيمنة، فأي لقطة قد تصبح وسيطا لمعنى اعم وأعمق وهذا ما يمنح الرموز بعدين الأول بسيط ومباشر والثاني عميق ومتواري.أي ان الرمز *«اختزال مرئي يساعد صانع الفيلم على تحديد الواقع وعلى نقل المعلومات هامة دون الحاجة إلى تمهيد تفسيري"* (عبد الحسين، 2018، صفحة 427)، ولذلك يضطلع بمهمة نقل معنى اخر يختلف عن المعنى المتولد من القراءة الأولى للصورة، فالرمز كعلامة يتم تفسيره وفق مرجعية المتلقي وثقافته.

ج. حجة المثل/ القدوة:

تؤكد كل الحجج المذكورة سابقا على أن النبي ﷺ، شخصية كاملة، ونموذج مثالي للمسلمين ولغيرهم ؛ أي أنه يشكل المعنى الحقيقي للأسوة الحسنة في المفهوم الاسلامي، حيث ركز الفيلم منذ بدايته إلى نهايته على إظهار منهجه في العيش، وأسلوبه الرصين في حل المشاكل، كما اقترب من سمو نفسه وصفاء روحه، أي أن شخصيته في الفيلم جاءت كشخصية معلم حكيم، يتميز بالتوازن النفسي والسلوكي، وهذا ما جعله وبالرغم من صغر سنه مرنا وقادرا على التعامل مع مختلف الأحداث والمواقف، وبهذا يتضح لنا ان الله عز وجل قد جمع فيه ما تفرق من فضائل السابقين واللاحقين، فيصبح بذلك نموذج كمال بشري، ومقدسا يستوجب الاحترام والتبجيل.

وقد تم اعتماد حجة الأسوة أو حجة المثل لسببين الأول أن الفيلم يعكس نظرة القرآن الكريم للأنبياء باعتبارهم نماذج بشرية راقية ومعصومة عن الخطأ، أما الثاني فيتمثل في حاجة المجتمعات الإسلامية لقدوة تعكس القيم الاسلامية خاصة وأن الاقتداء يقود إلى الاهتداء، هذا بالنسبة للمسلمين أما فيما يخص غير المسلمين؛ فإن اقترابهم من سيرته ومعرفتهم بحياته سيمكنهم من فهم الإسلام والمسلمين، وتصحيح الصورة النمطية التي كونوها عنهم.

وهذا ما قد حصل سابقا مع بعض المستشرقين المنصفين الذّين اعترفوا بفضله على غرار الأديب الانجليزي برنارد شو George Bernard Shaw الذّي قال: (يعتبر محمد رجلا مدهشا، ومنقذا للإنسانية)، والمستشرق وليم موير *William* Muir الذّي قال:(محمد اسمى من ان نستطيع وصفه، ويستحق ان يكون في طليعة الرسل ومفكري العالم) (البوسيفي، 2019، صفحة 80)

وبالنهاية يمكن القول ان هذا الفيلم يشـــبه «مقالا جدليا يتضـــمن العديد من الحجج البصـــرية والالسنية المباشرة وغير المباشرة التي اعتمدت على أسلوب سرد بصري من اجل الدفاع عن أطروحة صناعه والتأثير على من يشاهدونه». (alcolea banegas, 2008, p. 272)

3.4 القراءة الإيديولوجية:

إنّ الهدف من القراءة الوصفية والقراءة السيميو تداولية هو الوصول إلى القراءة الأيديولوجية، والتي سيتم فيها استخراج الأبعاد الأيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السينمائي الإيراني، مع تحديد مستويات الأيديولوجيا في هذا الفيلم، بالإضافة الى ذلك ستتم الاشارة إلى الكفاءة الحجاجية واللغوية التي يمتلكها صناع الفيلم والتي مكنتهم من تمرير إيديولوجيتهم الى المتلقي، وفيما يلي تفصيل في هذه العناصر:

1.3.4 مستويات الأيديولوجيا وأبعادها في فيلم محمد رسول الله:

بُنيت الأيديولوجيا في هذا الفيلم على **طبقتين وعلى مستويين** الأول يتمثل في المعنى المباشر للفيلم وهو عرض مرحلة من مراحل السيرة النبوية الشريفة، أما المستوى الثاني وهو المضمر يتضمن اظهار عالمية وانسانية الرسالة الإسلامية ممثلة في النسق القيمي لنبيها، ومنه يوجد **بعدين ايديولوجيين** في هذا الفيلم الأول خاص بالمتلقي الغربي والذّي كونه بناءا على مضامين وسائل الإعلام الغربية التي زيفت الوعي وقدمت صورة نمطية مشوهة عن الإسلام ومقدساته، أما البعد الخاص بصناع الفيلم فقد بني على أساس صورة الإسلام في مخيال المسلمين من أجل تقديم خطاب تبريري ودفاعي ومصحح للوعي الزائف الذّي تم ترسيخه في ذهن الآخر، من خلال تأدية وظيفة نقدية للإيديولوجيا الغربية.

أي أن صناع الفيلم قاموا بهدم علاقة الدال Signifiant مع المدلول Signifié في المخيال الغربي والتي تَعتبر المقدس النبوي الإسلامي كعلامة نسقا أيديولوجيا مجردا من الإنسانية ومتعطشا للعنف والدموية، وقاموا ببناء علاقة جديدة قائمة على ان الإسلام له مدلول مغاير تماما؛ يفيد بانه منهج انساني متكامل، يدعو للتسامح والتعايش والحوار مع الآخر، فأصبحت السيرة النبوية المعروضة في هذا الفيلم تعتبر علامة جديدة مكونة من دالا له مدلول مغاير تماما لتوقعات المتلقي الغربي.

2.3.4 كفاءة صناع الفيلم:

من خلال الدراسة التحليلية للفيلم تبين لنا أن صناعه يمتلكون مجموعة كفاءات مكنتهم من عرض ايديولوجيتهم في الفيلم، وتمريرها إلى المتلقي بطريقة ضمنية، وتتمثل هذه الكفاءات في:

- **الكفاءة اللّغوية:** تتمثل بمعرفة المخاطب (صناع الفيلم) باللّغة السينمائية والعلم بأسرارها، وإنتاج الخطاب وفق قواعدها والقدرة على الابداع والابتكار من خلالها، أي التمكن من أسرار اللّغة السينمائية والخطاب الفيلمي؛ كما انها تتضمن أسلوب المخرج.

- **الكفاءة الثقافية:** وتتمثل في إلمام المرسل (منتج الخطاب) بثقافة المتلقي، واستثمار عناصر هذه الثقافة في الإقناع والتأثير. وفيها أيضا المعرفة المسبقة بإيديولوجية المتلقي ومعتقداته، أي ان المرسل هنا انطلق من فضائه الذهني وبنى رسالة وفق الفضاء الذهني للمتلقي.
- **الكفاءة الحجاجية:** وهي استغلال كل ما سبق في عرض مجموعة من الحجج في الفيلم من شانها إقناع المتلقي بوجهة نظر المرسل.

وبناءا على كل ما سبق يمكن اعتبار فيلم محمد رسول الله بمثابة خطاب أيديولوجي مضاد للخطاب الغربي القائم على أيديولوجيا الإسلاموفوبيا، أي أن الفيلم محل الدراسة يعد شكلا من أشكال الحوار بين الأديان والحضارات، لأنه أعاد طرح قضية احترام المقدسات إلى النقاش وهي قضية لم تمت أبدا ولن تموت مادامت فكرة القداسة قائمة.

الفصل الخامس: النتائج العامة للدراسة

1.5 النتائج العامة للدراسة.

3.5 مناقشة النتائج على ضوء الدراسات السابقة.

3.5 آفاق وتوصيات الدراسة.

1.5 النتائج العامة للدراسة:

مكنتنا الدراسة السيميو تداولية للفيلم الإيراني محمد رسول الله من الوصول إلى جملة من النتائج والتي تعتبر أجوبة علمية عن التساؤل الرئيسي للأطروحة وعن للتساؤلات الفرعية المنبثقة منه، ويمكن حصر هذه النتائج فيما يلي:

1. يعتبر الفيلم الإيراني محمد رسول الله نتيجة حتمية لسياق ديني وايديولوجي واعلامي، يعج بخطاب الكراهية ويحرض على اقصاء الآخر من خلال تكريس صورة نمطية عن الإسلام والمسلمين؛ أي انه جاء ليقدم نموذجا من نماذج الاتصال التعايشي الذّي تتم فيه عملية تبادل للأفكار والمعاني والرموز بين العالم الإسلامي والعالم الغربي، بطريقة إبداعية تكرس مفهوم القوة الناعمة، وتدعو إلى تقبل الآخر وإلى التسامح والتعايش بعيدا عن الصراع والصدام، وحسن إدارة الأزمة بين الغرب والمسلمين، وتجسيد معنى التنوع الثقافي، أي ان هذا سعى الفيلم لتقديم شكلا من أشكال الاتصال المبني على احترام الهويات، واحترام المقدسات ، وفرض احترامها على من كانوا ينتهكونها ويدنسونها باسم حرية التعبير.
2. تم انتاج فيلم محمد رسول الله في سياق ديني إسلامي رافض لتجسيد الأنبياء وتصويرهم، وهذا كي لا تؤثر صورتهم في الفيلم على الصورة الذهنية لهم في مخيال المسلمين، ولذلك قام صناع الفيلم باحترام هذا الرأي الفقهي والخضوع له من خلال إخفاء وجه الممثل الذّي أدى دور النبي محمد ﷺ في مرحلة الطفولة، وعن طريق تكثيف الإضاءة على وجهه ما أدى إلى حجب رؤيته من طرف المشاهدين، أو تصويره من الخلف، أو تغطيته وجهه بخرقة قماش بيضاء.
3. أبانت النتائج ان المرسل كي يحقق الهدف الوارد في النتيجة الأولى استخدم عددا من الآليات الإقناعية للتأثير على المتلقي وجعله يتبنى الأيديولوجيا المضمرة في الفيلم ومن بين هذه الآليات:
   - **الآلية السردية:** والتي ساهمت من خلال عناصرها البنائية بدخول المتلقي/المشاهد في أجواء القصة الدرامية بطريقة سلمية وهادئة ودون مواجهة عنيفة ومباشرة مع أفكاره وايديولوجياته، أي ان المرسل استغل البناء السردي من أجل التسلل إلى عقل المتلقي/المشاهد بطريقة ناعمة وسلمية، ومن أجل خلق حوار معه واستدراجه نحو أفكاره وايديولوجياته الثاوية في طبقات النص السردي.

كما مكنتنا القراءة السردية من معرفة البنية السطحية للنص والمتمثلة في النموذج العاملي الذّي برزت من خلاله أساس الصراع وهو ان يكون خاتم الأنبياء من اليهود ليحافظ على عقيدة شعب الله المختار، كما ساعدتنا على بلوغ البنية العميقة للنص الفيلمي والتي تتمثل في مربع غريماس والذّي لخص الفيلم في الصراع بين قيمتين أساسيتين وهما حماية المقدس (النبي) في مقابل الاعتداء على المقدس (النبي).

بالإضافة إلى ذلك مكنتنا تقنية التبئير التي تم تناولها في الآلية السردية من معرفة وجهة نظر المرسل التي يود ان يوصلها إلى المرسل، أي انه قام بتحديد بؤر سردية ركز عليها نظرا لقدرتها على تغيير الصورة النمطية السلبية عن النبي محمد في مخيال المتلقي الغربي، ومن بين هذه البؤر تركيزه على النسق القيمي للنبي ﷺ وإظهار البعد الإنساني للذات المحمدية، والذّي جاء سابقا لكل المعاهدات والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان.

- **الآلية الجمالية:** ساهمت الآلية الجمالية في الوقوف على البعد البلاغي والشعري لعناصر اللّغة السينمائية في الفيلم؛ ومدى قدرتها على اغراء المتلقي وجذبه نحو الرسائل الخفية، أي انها ساعدتنا على معرفة استراتيجية تكثيف المعاني في الصور، من خلال استغلال لكل السنن الخالصة وغير الخالصة للغة السينمائية، كبلاغة الإضاءة، وبلاغة الموسيقى التصويرية، أو بلاغة الصمت، بلاغة الحذف والإضمار، أو الرمزية التي تكشف طبيعة البناء الاستعاري والمجازي للصورة ضمن اللغة السينمائية، بعبارة أخرى مكنتنا الآلية الجمالية من استنطاق الصور لفهم كيفية تضمين المعاني الصريحة في المعاني المجازية؛ والتي من شانها تحقيق أكبر قدر ممكن من الإقناع والتأثير على المتلقي.

كما كان من الواضح أن جماليات العناصر السينوغرافية بما تمتلكه من عتاد بلاغي وحمولة أيديولوجية؛ قامت بإغراء المتلقي وإغوائه كي يندمج مع الفيلم وينزلق بطريقة هادئة إلى أفكار المرسل وايديولوجياته، وتأويلها وفق مرجعيته الثقافية الدينية والإيديولوجية والتي قد تتوافق مع سياق المرسل وقد تتعارض معها، وكل هذا دليل على ان الصورة السينمائية في فيلم محمد رسول الله تحولت إلى وعاء وحافظ ثقافي

وايديولوجي، تم من خلاله احتواء أفكار المرسل ومقاصده، وترجمتها في شكل خطاب سينمائي غير محايد وغير بريء.

- **الآلية الحجاجية:** في هذه المرحلة من الدراسة تم استخراج مجموعة من الحجج التي سعى من خلالها المخاطب ان يقنع المُخَاطَب بوجهة نظره، ومن بين هذه الحجج حجة السلطة، وحجة الرمز، وحجة التعدية، وحجة الشاهد، وحجة المثال.

فحجة السلطة مثلا والتي كان قوامها التناص الديني والتاريخي، ساهمت في تأكيد قدسية النبي محمد لأنه مذكور في كل الكتب السماوية، وتم تبشير اليهود والمسيحيين بقدومه، اما حجة التعدية فساعدت على مقاربة البعد الإنساني في الإسلام انطلاقا من إظهار النسق القيمي لنبي الإسلام في الفيلم، وساهمت في البرهنة على ان الإسلام دين رحمة وتسامح.

4. تبين لنا من خلال القراءة الأيديولوجية للفيلم أنه يحتوي على بعدين أيديولوجيين أساسين الأول خاص بالمرسل والقائم على إيديولوجيا التسامح مع الآخر وحوار الحضارات أما البعد الثاني فخاص بالمتلقي وهو قائم على صراع الحضارات ومعاداة الاخر واقصائه، ومن أجل تمرير هذه الإيديولوجيا المضادة والتصحيحية للصورة النمطية المسيئة للإسلام ولنبيه، قام المرسل بتمريرها بشكل غير مباشر وتدريجي من خلال تقديم معنى ظاهري سطحي يقود الى معنى ضمني عميق.
5. يمكن اعتبار ما ورد في الفيلم من معاني ظاهرية مجرد واجهة لمعاني أعمق لن يصلها المتلقي إلاّ إذا انتهك قواعد الخطاب من خلال استخدام الاستلزام الحواري، وتجاوزها ليصل إلى ما هو أبعد منها، أي ان المخاطب/المرسل هنا استخدم اللغة السينمائية لقول شيء، وهو يقصد غيره، كما ان المخاطَب/المتلقي تلقى شيئا وأوله إلى معنى آخر، وبهذه الآلية نشأت علاقة بين طرفي العملية الخطابية قائمة على الحوار والتواصل، وبالتالي ساهم الفيلم في تقويم التشويه الذّي حصل سابقا في علاقة الذات بالموضوع بسبب الإعلام الغربي، فقدم لنا عملية نقدية للأيديولوجيا الغربية المعادية لكل ما هو ديني وما هو إسلامي والمقصية لكلّ من يختلف عنها، خاصة وأنه في الحالة الأولى لعبت الأيديولوجيا دور التزييف والتشويه اما في الحالة الثانية فقد لعبت دور التمثيلReprésentation .

3.6 مناقشة النتائج على ضوء الدراسات السابقة:

1. تتقاطع نتائج دراستنا مع نتائج دراسة الباحثة **عواطف زراري** والموسومة بـ: **الانعكاسات الإيديولوجية على الخطاب الفيلمي**، في الجزئية التي تقول ان السينما تقوم ببناء واقع للمتلقي لا يعكس الواقع الحقيقي، وهذا ما تطرقت له دراستنا حين اكدت على ان الاعلام الغربي قدم صورة غير حقيقية للمقدسات الإسلامية.
2. جاءت نتائج دراسة الأبعاد الإيديولوجية لصورة الخطاب السينمائي الإيرانية قريبة من نتائج الباحث عمار هادي العرادي والموسومة **بالبعد الأيديولوجي واشتراطاته التعبيرية في السينما** حيث اكدت الدراستين على ان الاعتماد على النصوص الدينية بشكل مباشر أو غير مباشر في السينما هو دائما تعبير عن أيديولوجية صناع السينما.

1. اكدت نتائج دراسة الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السينمائي الإيراني على وجود بعد جمالي واستيتيقي في الفيلم السينمائي من شانه التعبير عن الخلفيات الإيديولوجية وبطريقة إبداعية، وهو نفس ما توصل إليه الباحث صالحي عبد الله في مقاله العلمي الموسوم بـ: **أيديولوجيا الخطاب السينمائي الجزائري**.
2. اتفقت نتائج دراستنا مع نتائج دراسة **سينما هوليود والايديولوجيا (قراءة لبعض النصوص) Cinéma hollywoodien et idéologie Quelques textes à lire** في ان الاعلام الغربي والأمريكي قاموا بتزييف الحقائق وتحريف الوقائع التاريخية بغرض خلق عوالم عدو وهمي، وبالتالي تعتبر السينما أداة من أدوات السلطة لنشر افكارها ومعتقداتها بشكل مباش أو بشكل ضمني.
4. أكدت دراسة الباحثة نوران السيد محمد منصور عثمان في دراستها الموسومة بـ: **تجسيد الشخصيات الدّينية في الدراما الإيرانية وعلاقتهم بصورتهم الذهنية لدى المراهقين**، ان سبب رفض المؤسسات الدّينية لتجسيد الأنبياء في السينما هو تأثير هذا التجسيد على الصورة الذهنية للشخصيات الدّينية في مخيال اتباعهم، وهو نفسه ما أكدته دراسة الأبعاد الإيديولوجية لصورة المقدس في الخطاب السينمائي الإيراني.

5 أشارت نتائج أطروحة دكتوراه الباحث احمد خليف والموسومة بـ: **المقدّس في السينما العربية الإسلامية**، إلى ان علاقة المخرجين الغرب بالمقدس علاقة أفقية تسمح لهم بانتقاده في حين تأتي علاقة المخرجين المسلمين بالمقدّس علاقة عمودية تمنعهم في الكثير الأحيان من الاقتراب منه، وهذا قريب نوعا ما مما وصلت له دراستنا التي أكدت ان هنالك فرقا في تناول الأنبياء في السينما السنية (الرافضة للتجسيد) على عكس السينما الإيرانية الشيعية التي لا تجد حرجا في ذلك مع احترامها للمقدس وتقديمه بطريقة رمزية.

3.5 آفاق الدراسة وتوصياتها:

توصي الباحثة بما يلي:

- يجب تسليط الضوء على أهم المحطات التاريخية المشرفة في الحضارة الإسلامية؛ وتحويلها إلى أعمال سينمائية، تفرد لها أكبر الميزانيات ويُستقطب لها أهم وأحسن الموارد البشرية من مخرجين ومصورين وممثلين....الخ، بغية الحصول على منجزات إبداعية قادرة على المنافسة في أهم المهرجانات السينمائية العالمية، وقادرة على جذب المتلقين بكافة انواعهم ومستوياتهم إلى مضامينها، وبالتالي تصحيح الكثير من الأفكار المغلوطة والصور النمطية التي ترسخت في المخيال الغربي على والتي من بينها الاعتقاد ان الاسلام متقوقع ومنغلق على نفسه.
- على مراكز البحوث والمؤسسات الفكرية الإسلامية وغير الإسلامية ان تتعاون فكريا وان تتبادل ثقافيا كل ما يساعد على توضيح موقف الإسلام من الحوار الحضاري والتعايش السلمي.
- يجب الإكثار من النشاطات والفعاليات العلمية والثقافية، التّي تدعو لتنمية قيم التضامن والأخوة والمحبة المتبادلة تجسيدا لوحدة النوع الإنساني، وترسيخا لأسس المساواة بين الناس، مع إجراء دراسات تُشَرح خطاب الكراهية المتصاعد في الإعلام الغربي، وتقدم آليات لمواجهته من خلال التأسيس الأكاديمي والمهني لخطاب إعلامي متزن، قوامه تقبل الآخر وتفعيل الحوار معه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.
2. صحيح البخاري.
3. صحيح مسلم.

المراجع باللّغة العربية:

4. أحلام بن بناجي. (03 جوان, 2019). الحجاج البلاغي عند بيرلمان وتيتكا. *مجلة جسور المعرفة، المجلد 5*(العدد 2).
5. أحمد شريكي. (03 ديسمبر, 2016). تعبيرية الألوان في السينما. مجلة جماليات(العدد 03)،
6. أحمد مختار عمر. (2008). معجم اللغة العربية المعاصرة (الإصدار الطبعة الاولى). القاهرة، مصر: عالم الكتب.
7. أرمان وميشال ماتلار. (2005). *تاريخ نظريات الاتصال* (الإصدار الطبعة الثالثة). (العياضي نصر الدين، و رابح الصادق، المترجمون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
8. كسم احمد فياض. (2017–2018). اطروحة دكتوراة بعنوان قراءة تداولية لسانية في الاعلام والتواصل والإقناع (دراسة تطبيقية على نماذج من الخطابة السياسية في العصر الاموي). كلية الاداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، سوريا، جامعة تشرين.
9. الجذّاري عمارة. (03 ماي, 2021). الأفضية الذهنية في الخطاب القرآني من خلال نماذج. *مجلة الباحث، المجلد 13*(العدد1)، الصفحات 79–74.
10. الحكمية, ا ,2021) .جوان 16 .(الزيارة وقداسة المكان .*الزيارة وقداسة المكان*.المعارف الحكمية (معهد الدراسات الدينية والفلسفية) Consulté le .افريل 4, 2022

الخليفي, ط. س .(2008) .معجم *مصطلحات الاعلام (انجليزي–عربي)* .éd)الطبعة الاولى . القاهرة, مصر: دار المعرفة الجامعي

11. الربيع بوجلال. (25 ديسمبر, 2019). التحليل السردي عند غريماس. *مجلة قراءات، المجلد 11*(العدد 1).

12. السيد علي غيضان. (شتاء, 2017). الايديولوجيا في الدين والسياسة (تمظهرات الإشكال في التفكير الغربي). *مجلة الاستغراب*(العدد السادس)، الصفحات 66-77.

13. *العربية cnn*. (23 فبراير, 2017). تاريخ الاسترداد 20 سبتمبر, 2018، من https://arabic.cnn.com/style/2017/02/23/religion-art-controversy.

14. لياس أعراب، و عيسى رأس الماء. (جوان, 2022). جماليات السينوغرافيا بين المسرح والسينما (دراسة مقارنة بين مسرحية وفيلم هملت). *مجلة آفاق سينمائية، المجلد 09*(العدد 01).

15. آمينة بوالصبعين، و وافية بن مسعود. (2021). مظاهر التبئير وانواعه في فيلم "باب الشمس". *مجلة اشكالات في اللغة والادب، مجلد 10*(العدد 1)، الصفحات 504-530.

16. انور الجمعاوي. (ماي, 2013). إستراتيجيات الحجاج في المناظرة السياسية -مناظرة التنافس على الرئاسة بين نيكولا ساركوزي وفرانسوا هولند-. *المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات*.

17. اياد كنعان. (2019). سيميولوجيا الارهاب في المشهد التشكيلي والبصري المعاصر (مقاربة خطابية ونقديةثقافية مقارنة). *مجلة نوات*.

18. باسم دحدوح. (2010). التصوير عند العرب والمسلمين بين الاباحة والتحريم في العصور الوسطى. *مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد السادس والعشرون*(العدد الاول).

19. بلحيمر اميرة. (اوت, 2021). الدرس التداولي في التراث العربي. *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*(العدد 7)، الصفحات 169-191.

20. بلخير, ع ديسمبر 2001 .مدخل إلى دراسة بعض الظواهر التداولية(الخطاب المسرحي انموذجا ، *انسانيات المجلةالجزائرية في الانتروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، العدد14-15* , pp. 101-125

21. جاسم محمد عبد الرضا الشيخلي. (2015). دور وسائل الاعلام العراقية في تشكيل الصورة الذهنية لذوي الاعاقة لدى طلبة جامعة بغداد. كلية الاعلام-جامعة الشرق الاوسط.

22. جورنو, م. ت .(s.d.) .*معجم المصطلحات السينمائية*) . ف. بشور (.Trad ,باريس, فرنسا

23. جوناثان بينغل. (2011). *مدخل إلى سيمياء الاعلام* (الإصدار الطبعة الاولى). (محمد شيّا، المترجمون) بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

24. حسين علام. (2010). *العجائبي في الادب من منظور شعرية السرد* (الإصدار الطبعة الاولى). الجزائر، بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون.

25. حسين علي حسين. (2018). تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية –قائمة شالندر انموذجا–. *لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*(العدد 30).

26. حيدر عبد الغني جبوري. (2018). توظيف الاضاءة في التعبير عن ازدواجية الشخصية السينمائية. *مجلة الأكاديمي*(العدد 89)، الصفحات 167–180.

27. حيدر وسم صالح. (20 نوفمبر, 2021). الاشتغال الدلالي للمكان في الفيلم الاسطوري. *مجلة الاكاديمي*(العدد 99)، الصفحات 97–112.

28. خبيزي محمد. (مارس, 2017). قراءة نظرية في الفن الاسلامي. *مجلة العلوم الاسلامية والحضارة*(العدد الخامس)، الصفحات 305–333.

29. خديجة أبوري. (بلا تاريخ). بعض ما جاء في تقدم نبوة النبي وبشارة الأنبياء به. تاريخ الاسترداد 27 ماي, 2020، من https://www.arrabita.ma/blog/%D8%A8%D8%B9%D8%B6-%D9%85%D8%A7-%D8%AC%D8%A7%D8%A1-%D9%81%D9%8A-%D8%AA%D9%82%D8%AF%D9%85-%D9%86%D8%A8%D9%88%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A8%D9%8A-%D9%88%D8%A8%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3/

30. داودي عبد الله فرادي. (19 فيفري, 2010). النبي محمد صلى الله عليه وسلم في ذائرة المعارف الاسلامية العالمية الاستشراقية. *المعيار، المجلد 12*(العدد 23)، الصفحات 149-169.

31. رجب عبد الجواد ابراهيم. (2002). *معجم المصطلحات الاسلامية في المصباح المنير* (الإصدار الطبعة الاولى). القاهرة: دار الافاق العربية.

32. رشاد الشامي. (2002). *موسوعة المصطلحات الدينية اليهودية*. القاهرة، مصر: المكتب المصري لتوزيع المطبوعات.

33. رشيد بن مالك. (2000). *قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي-انجليزي-فرنسي)*. (السيد احمد ماضي، المحرر) دار الحكمة.

34. زكارياء مخلوفي. (30 افريل, 2014). العملية الحجاجية بين البلاغة والفلسفة. *فصل الخطاب، المجلد 3*(العدد 2)، الصفحات 73-82.

35. زكارياء مخلوفي. (30 افريل, 2014). العملية الحجاجية بين البلاغة والفلسفة. *فصل الخطاب ، المجلد 2*(العدد 6)، الصفحات 55-72.

36. زكي محمد حسين. (بلا تاريخ). *التصوير في الاسلام عند الفرس*. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

37. زيتون, و .(2013) .*معجم المصطلحات السياسية* .عمان, الاردن: دار اسامة للنشر والتوزيع.

38. سالم, ا .(2014) .*صورة الاسلاميين على الشاشة* .éd)الطبعة الاولى .(بيروت: مركز نماء للبحوث والدراسات.

39. سامي بودلال، و وسيلة بوسناني. (10 ديسمبر, 2020). المثاقفة الكونية في الخطاب السينمائي المعاصر. *مجلة (لغة-كلام)، المجلد 6*(العدد 4)، الصفحات 330-343.

40. سعد عبد السلام. (ربيع, 2021). خطاب الكراهية كنمط حياة غربية (عولمة القيم عبر مواقع التواصل الاجتماعي). *مجلة الاستغراب*، الصفحات 43-63.

41. سعيفان, ا .(2004) .*قاموس المصطلحات السياسية والدستورية والدولية(عربي، انجليزي، فرنسي* .لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

42. سكيب داين يونج. (2017). *السينما وعلم النفس (علاقة لا تنتهي).* (سامح سمير فرج، المترجمون) هنداوي.

43. سليم حاج سعد. (جوان, 2017). الدعاية الصهيونية في الولايات المتحدة الامريكية وأثرها على القضية الفلسطينية. *مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد 1* (العدد1)، الصفحات 7-18.

44. سليمان الحقيوي. (2013). *سحر الصورة السينمائية.* عمان، الاردن: دار الراية للنشر والتوزيع.

45. سميحة صياد، و حاتم كعب. (30 نوفمبر, 2020). السيميائية السردية ومشروع غريماس السيميائي. *مجلة علوم اللغة العربية وادابها، المجلد 12* (العدد 3)، الصفحات 602-623.

46. شاكر عبد الحميد. (2001). *دراسة في سيكولوجية التذوق الفني* (الإصدار سلسلة عالم المعرفة 267). الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

47. شامة مكلي. (جانفي, 2009). الآليات الحجاجية في نقائض جرير والفرزدق. *الخطاب* (العدد4)، الصفحات 403-432.

48. شعبان أمقران. (سبتمبر, 2018). تقنيات الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم بيرلمان. *اتعليمية، المجلد5* (العدد15)، الصفحات 223-236.

49. شكري بوشعالة. (05 نوفمبر, 2016). رمزية الالوان: من المقدس الديني إلى السياسي. *مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث/البحث في اصله مداخلة القيت في ندوة دولية حول الرمز والصورة وانتاج المعنى في كلية الاداب والعلوم الإنسانية بصفاقص.*

50. شمس الدين الكيلاني. (بلا تاريخ). مفهوم المقدس بين دعاوى الكونية وخصوصية الإنسان الدينية. تاريخ الاسترداد 1 نوفمبر, 2022

51. صالح شريف. (2017). قراءة العلامات في الدراما التاريخية التلفزيونية. *مجلة نوات*(العدد 32).

52. صحيح البخاري بالسندي. (الجزء الرابع).

53. صحيح مسلم. (الجزء الثاني).

54. صفاء الدين حسين علي، و زينب عبد الهادي داود. (3 ديسمبر, 2010). اثر الاضاءة الاصطناعية في الايحاء البصري للواجهات. *مجلة الهندسة والتكنولوجيا، المجلد 28*(العدد 7).

55. صليبا, ج .(1977) .*المعجم الفلسفي* .القاهرة، مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع.

56. عالم فايزة، بن عيسى عبد الحليم. (16 جانفي, 2020). مقومات فعل التأثير والإقناع في العملية الحجاجية. *دراسات انسانية واجتماعية، المجلد 9*(العدد 1)، الصفحات 365-368.

57. عبد الرزاق الزاهير. (1992). *السرد الفيلمي* (الإصدار الطبعة الاولى). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

58. عبد العالي معزوز. (2014). *فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل)* (الإصدار الطبعة الاولى). الدار البيضاء، المغرب: افريقيا الشرق.

59. عبد العزيز ايت عبد القادر. (2019-2020). الخطاب الموسيقي ودوره في بناء معنى الصورة الفيلمية -(مقاربة سيميوثقافية افيلم معركة الجزائر). *اطروحة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د/تخصص تقنيات التلقي في فنون العرض*. جامعة عبد الحميد بن باديس، كلية الادب العربي والفنون، قسم الفنون، الجزائر/مستغانم.

60. عبد الله صولة. (2011). *في نظرية الحجاج -دراسات وتطبيقات-* (الإصدار الطبعة الاولى). تونس، تونس: مسكيلياني للنشر والتوزيع.

61. عبد الله محمود عدوي. (12 ديسمبر, 2021). تصوير الشخصيات في الدراما التاريخية (دراسة تحليلية نقدية). *مجلة آفاق سينمائية، المجلد 8*(العدد 3)، الصفحات 284-297.

62. عبد المالك بلخيري. (جوان, 2017). التداولية المدمجة -مقاربات في المنهج والنظرية- . *مجلة تاريخ العلوم*(العدد 8).

63. عبد النور ثابت. (فيفري, 2021). الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم بين دعوى حرية التعبير والتوجهات الهوياتية في النقاشات الفلسفية الفرنسية الراهنة. *مجلة الحكمة للدراسات الاجتماعية، المجلد 8*(العدد 4)، الصفحات 99-114.

64. عشمي بن عمر. (2018-2019). واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري. *(اطروحة دكتوراه علوم الفنون تخصص دراسات سينمائية)*. جامعة وهران 1 بن بلة، كلية الاداب، قسم الفنون، الجزائر: جامعة وهران 1 بن بلة.

65. عصام واعيس، و حفصة جودة. (11 اكتوبر, 2018). *https://www.noonpost.com/content/25108*. تم الاسترداد من نون بوست.

66. عميروش بن يونس. (2019). معيار العمل الفني في مواجهة التطرف. *مجلة ذوات*(ألعدد 57).

67. عواطف زراري. (18 جوان, 2015). انعكاسات الإيديولوجية على الخطاب الفيلمي. *المجلة الجزائرية للعلوم الاجتماعية والإنسانية، 2*(4).

68. عواطف زراري. (جانفي, 2017). الصورة تجلياتها في بنية الخطاب الفيلمي (تحليل سيميولوجي للفيلم التونسي صمت القصور). *مجلة فتوحات*(العدد الرابع).

69. فاطمة الزهراء تلعيش. (2016-2017). حركية النموذج العاملي واستراتيجيته في الخطاب الروائي. *مذكرة مكملة لنيل شهادة ماجستير في البلاغة*. جامعة زيان عاشور، كلية الاداب واللغات والفنون، مدرسة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وأدابها.

70. فايزة يخلف. (2012). *مناهج التحليل السيميائي* (الإصدار طبعة 2012). الجزائر: دار الخلدونية للنشر والتوزيع.

71. فايزة يخلف. (بلا تاريخ). الفيلم السينمائي بين النّصالادبي والكتابة للشاشة. *مجلة علوم اللسان*(عدد خاص بمؤتمر الادب والسينما)، الصفحات 291-301.

72. فرهاد دفتري، امين ب.صاجو، و شاينول جيوا. (2018). *العالم الشيعي (طرائق في التقليد والحداثة)*. دار الساقي للطباعة والنشر.

73. فريدة رمضاني. (21 جويلية, 2021). بناء الافضية الذهنية في المعجم الذهني من النحو التوليدي إلى النحو العرفاني (مقاربة لسانية عصبية). *مجلة أبوليوس، المجلد 8*(العدد02)، الصفحات 132-143.

74. فهمي جدعان. (2009). *المقدس والحرية ابحاث ومقالات اخرى من اطياف الحداثة ومقاصد التحديث*. بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

75. فيصل الاحمر. (2010). *معجم السيميائيات* (الإصدار الطبعة الاولى). الجزائر العاصمة، بيروت، الجزائر، لبنان: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون.

76. قرامكي، محمد رضا خاكي. (2020). *الايديولوجي: دراسة في المصطلح والمفهوم وحقول الاستعمال* (الإصدار الطبعة الاولى). (اسعد مندي الكعبي، المترجمون) النجف، العراق: المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية.

77. قماط, م .(2018) .آليات الإقناع في الخطاب الصحافي الاشهاري .*ندوة علمية حول: التداولية والخطاب الصحافي التلفزي الجزائري* .(p. 26)تيزي-وزو: منشورات مخبر الممارسات اللغوية.

78. قواسم بن عيسى. (سبتمبر, 2020). الاتصال التعايشي وإدارة الاختلاف من صدام الحضارات إلى ثقافة العيش المشترك. *مجلة دراسات في علوم الإنسان والمجتمع، مجلد 3*(العدد 3).

79. كاظم مثنى صادق. (2015). *أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكية* (الإصدار الطبعة الاولى). الجزائر العاصمة، الجزائر: منشورات الاختلاف.

80. لامية طالة. (2020). حوار ثقافات أم صراع حضارات: دراسة تحليلية لكتاب صدام الحضارات واعادة صياغة النظام العالمي لصامويل منتغتون، ونهاية التاريخ وخاتم البشر لفرانسيس فوكوياما. *مجلة مقاربات، مجلد 6*(العدد 2)، الصفحات 95-109.

81. لبنى رحموني. (30 سبتمبر, 2019). التاريخ في الأفلام السينمائية الجزائرية. *مجلة التدوين، مخبر الانساق، البنيات، النماذج والممارسات*(العدد 13).

82. لخضر حشلافي، و فاطمة بديرينة. (ديسمبر, 2015). السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس. *مجلة مقاليد، المجلد 5*(العدد 9).

83. لطفي الذويبي. (ديسمبر, 2016). قدرة نظرية الفضاءات الذهنية على تأويل الأبنية اللغوية. *العلامة*(العدد الثالث)، الصفحات 11-27.

84. لويس معلوف. (بلا تاريخ). *المنجد في اللغة والادب والعلوم* (الإصدار الطبعة التاسعة عشر). بيروت، لبنان: المطبعة الكاثوليكية.

85. محمد احمد الصغير علي عيد. (شتاء, 2017). الصورة النمطية للعرب وتشويه التاريخ الاسلامي في السينما العالمية. *دورية نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية*(العدد الثاني)، الصفحات 116-155.

86. محمد البوسيفي. (جوان, 2019). القدوة الحسنة في القرآن الكريم (المفهوم والمقومات والمنهج). *المجلة الجزائرية للدراسات الإنسانية*(العدد 01).

87. محمد برقان . (2005). الخطاب الحجاجي والاتصال -مقاربة تداولية-. *كتابات معاصرة، فنون وعلوم*.

88. محمد بوعزة. (2010). *تحليل النّصالسردي (تقنيات ومفاهيم)* (المجلد الطبعة الاولى). الجزائر، لبنان، المغرب: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان.

89. محمد سالم عبد القادر الشريف. (2008). جماليات الزمان والمكان في السينما. *مجلة جامعة سبها (العلوم الإنسانية)، المجلد السابع*(العدد الثاني)، الصفحات 27-37.

90. محمد سعدون. (2016/2015). جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر "بدر شاكر السياب". *اطروحة دكتوراه*. باتنة، جامعة الحاج لخضر-باتة- كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر.

91. محمد فليح الجبوري. (2016). *تجليات النقد السيميائي (في مقاربة السرد العربي القديم)* (الإصدار الطبعة الاولى). تونس، المغرب، الجزائر، لبنان: كلمة للنشر والتوزيع، دار الامان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف.

92. محمد نور الدين افاية. (2019). *الصورة والمعنى* (الإصدار الطبعة الاولى). الدار البيضاء، بيروت، المغرب، لبنان: المركز الثقافي للكتاب.

93. محمد يوسف ادريس. (2017). *متخيل أحداث قصص الأنبياء والرسل في الكتاب المقدس والقرآن الكريم* (الإصدار الطبعة الاولى). الرباط- اكدال/ بيروت، المملكة المغربية/ لبنان: مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع.

94. مراد بوشحيط. (15 جوان, 2016). منهج التحليل الفيلمي "من النظرية إلى التطبيق" كيف تقرأ فيلما سينمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية. *مجلة الاتصال والصحافة، المجلد 3*(العدد 2)، الصفحات 86-118.

95. مريم بوستة. (1 جوان, 2020). صورة المسلم في الفيلم الامريكي "امريكي الشرق"- مقاربة موضوعاتية-. *مجلة آفاق سينمائية، المجلد 7* (العدد1)، الصفحات 435-453.

96. مشاقبة, ب. ع .(2015) .*المصطلحات البرلمانية والدبلوماسية* .éd)الطبعة الاولى .(عمان, الاردن: دار اسامة للنشر والتوزيع.

97. مليكة حجاج. (31 ديسمبر , 2021). سياسة تجريم الاتجار بالبشر في ظل البروتوكول الدولي لمنع وقمعومعاقبة الاتجار بالأشخاص. *المجلة الدولية للبحوث القانونية والسياسية، المجلد05*(العدد 03)، الصفحات 71-93.

98. منية العبيدي. (2016). *التحليل النقدي للخطاب -نماذج من الخطاب الاعلامي-* (الإصدار الطبعة الاولى). عمان، الاردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

99. موريس انجرس. (2006). *منهجية البحث العلمي في البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبات علمية.* (بوزيد صحراوي، و اخرون، المترجمون) الجزائر: دار القصبة للنشر والتوزيع.

100. موشلر جاك، و ريبول ان. (2010). *القاموس الموسوعي للتداولية* (الإصدار الطبعة الثانية). (مجموعة من الاساتذة والباحثين من الجامعات التونسية، المترجمون) تونس، تونس: دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة.

101. ميمونة مناصرية، و هنية حسني. (ديسمبر , 2017). حوار الحضارات في ظل القطب الواحد قراءة من منظور الواقعية. *مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية-جامعة الشهيد حمة لخضر-الوادي*(العدد 24)، الصفحات 380-366.

102. ناوي كريمة. (جوان, 2019). السينما والرواية بين جمالية الطرح والاقتباس السيء. *مجلة آفاق للعلوم، المجلد4*(العدد 16)، الصفحات 62-74.

103. نجاة دقيش. (2021). استراتيجية التلقي السينمائي. *آفاق سينمائية، المجلد 01*(العدد 01)، الصفحات 83-98.

104. نجيب بخوش. (صيف, 2017). جماليات اللغة السينمائية. *مجلة البحوث والدراسات*(24)، الصفحات 519-532.

105. نزيهة زكور، و صالح غيلوس. (2019). الأفضية الذهنية والسيميوز أو التأويل اللامتناهي. *مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد 3*(عدد خاص)، صفحة 160_175.

106. نصير لعرباوي. (22 جوان, 2016). صورة الاسلام والمسلمين في الاعلام الغربي. *مجلة العلوم الاجتماعية*(عدد جوان 2016).

107. نور الدين بلعز. (02 ديسمبر, 2016). التكامل المعرفي في نظرية "فن سماع الموسيقى" عند رونيه ديكارت –دراسة في جمالية التلقي ضمن مصنفه موجز في الموسيقى. *مجلة التدوين، المجلد 08*(العدد 01).

108. هربرت ريد. (1998). معنى الفن. (مصطفى حبيب، المترجمون) مصر: مكتبة الاسرة.

109. وافية بن مسعود. (2011). تقنيات السرد بين الرواية والسينما_دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم (الإصدار الطبعة الأولى). بيروت، عنابة، لبنان، بيروت: مكتبة زين، الوسام العربي.

110. وجدان توفيق حسن الخشاب. (2017). النموذج العاملي الغريماسي نسقا وتقنية في حكاية (الملك والحطاب والتفاحة لفلاح العيساوي). مجلة علمية تصدر عن كلية التربية للبنات، معهد الفنون الجميلة للنازحين(العدد 7).

111. وهيبة بوزيفي. (فيفري, 2021). تأثير الازمات على اقتصاديات الصناعة السينمائية في العالم (ازمة جائحة كورونا 2020 نموذجا –من جانفي 2020 إلى جوان 2020-). *مجلة آفاق سينمائية*(عدد خاص (السينما والاوبئة))، الصفحات 144-165.

112. وهيبة بوشليق. (20 ديسمبر, 2019). نظرية الافضية الذهنية، المفهوم والاجراءات. *مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد3*(عدد خاص)، الصفحات 35-43.

113. يوسف هبة هبية. (12 ديسمبر, 2021). فيلم الرسالة للعقاد "قراءة في الزمان والمكان". مجلة الحوار الثقافي، *المجلد 10*(العدد 02)، الصفحات 212-226.

114. adam, j. m., & bonhomme, m. (2005). *largumentation publicitaire, rhétorique de léloge et de persuation, lanalyse des divers aspects du discours publicitaire.* (a. colin, Éd.) paris.

115. alcolea banegas, j. (2008, November 19). Visual Arguments in Film. *argumentation*, pp. 259-275.

116. alpha, o. b. (s.d.). les bases theoriques en analyse de siscours. *les textes de méthodologie*, pp. 1-35.

117. Aumont, J., & Michel, M. (s.d.). *I'Analyse des filmes* (éd. 2 édition).

118. baker, s. a. (2014). *social tragedy: the power of myth, ritual, and emotion in the new media ecology.* (P. MACMILLAN, Ed.) NY, THe United States. doi:10.1057/9781137379139

119. bednarska-wnuk, i., & syper-jedrzejak, m. (2019, FEBRUARY 12). THE MEANING OF STEREOTYPES in the workplace in respect of employability. *journal of positive management*.

120. cambridge dictionary. (n.d.). cambridge dictionary. Retrieved december 18, 2021, from https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/stereotype

121. Deleuse, G. (1983). *L'image-mouvement.* . Paris, Paris.

122. Dialmy, N. (2016, décembre). Cinéma et sacré: un pouvoir à double tranchant. *Cahiers d'Études sur la Représentation*(N 1).

123. dr. Chaudhary, M. U., dr. abdul, G., & hassan, n. (2021, march 30). islamophobia in western media: a study of american movies after 9/11. *journal of peace, developement and communication, 05*.

124. Dubuisson, F. (2004). Cinéma et idéologie : Représentation et fonction du terrorisme dans le film d'action hollywoodien. *Paru in Olivier Corten et Barbara Delcourt (coord.), Les Guerres antiterroristes, Contradictions*(n° 105), pp. 53-79.

125. eagleton, t. (1991). *ideology. an introduction.* london newyork: verso .

126. Eco, U. (1992). *Le signe: histoire analyse d'un concept, adapté de.* paris: Libr, générale française.

127. ekin bal , z., & dikencik, m. c. (2013). the dark knight and the ideology behind. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*(82), pp. 580-584.

128. ferro, m. (1973). *le film, une contre-analyse de la société* (Vol. 28).

129. Gaertner, J. (2008, juillet 1). L'islame dans le cinéma français. *Cahiers de la Méditerranée*.

130. Gavard-Perret, M. -L., & Guizon, A. (2003). L'imagerie mentale: un concept à (re)découvrir pour ses apports en marketing. *Recherche et Applications en Marketing, 18*(4).

131. Guthrie, s. (1996, octobre). *the sacred: a skeptical view (CH.Seven in the sacred and its scholars, T. Idinopulos and E. Yonan)* (Leiden: Brill ed.).

132. Hureau, N. (2005). *Raconter en images ou l' art du montage.* Feance, Paris: Maison du film court.

133. joli, m. (2009). *INTRODUCTION A L'ANALYSE DE L' IMAGE* (éd. 2 édition). ARMAND COLIN.

134. Jourdaa, L. (2014). LES CONTENTIEUX DE L'IMAGE : ÉTUDE DE JURISPRUDENCE COMPAREE. *Thèse pour le Doctorat mention Droit public présentée et soutenue publiquement*. ÉCOLE DOCTORALE DROIT ET SCIENCE POLITIQUE (ED 461) CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SUR LES CONTENTIEUX, université de toulon.

135. Kjeldsen, j. E. (2015). The Study of Visual and Multimodal Argumentation. *Argumentation*, pp. 115-132.

136. l'OSCE, l. B. (2021). *Comprendre les crimes de haine contre les musulmans.*

137. Lacoste, J. (2003). *Qu' est-ce que Le beau.* Paris: Ed Bordas.

138. lazar, j. (1985). Ecoles,communication,télévision. *1 er édition*. paris: p u f.

139. monde, l. (2006, février 21). Hollywood renoue avec l'engagement politique. Consulté le mars 16, 2020, sur https://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/02/21/hollywood-renoue-avec-l-engagement-politique_743551_3476.html

140. pierre, s. (2004). *elément d'esthétique.* paris.

141. Portes, V. J. (2002, août). Histoire et cinéma aux États-Unis. *La Documentation photographique*, pp. 20-23.

142. Protat, Z. (2009, printemps). Cinéma et histoire, Reconstruire le temps, ressentir l'histoire. *Ciné-Bulles, volume 27*(Numéro 2).

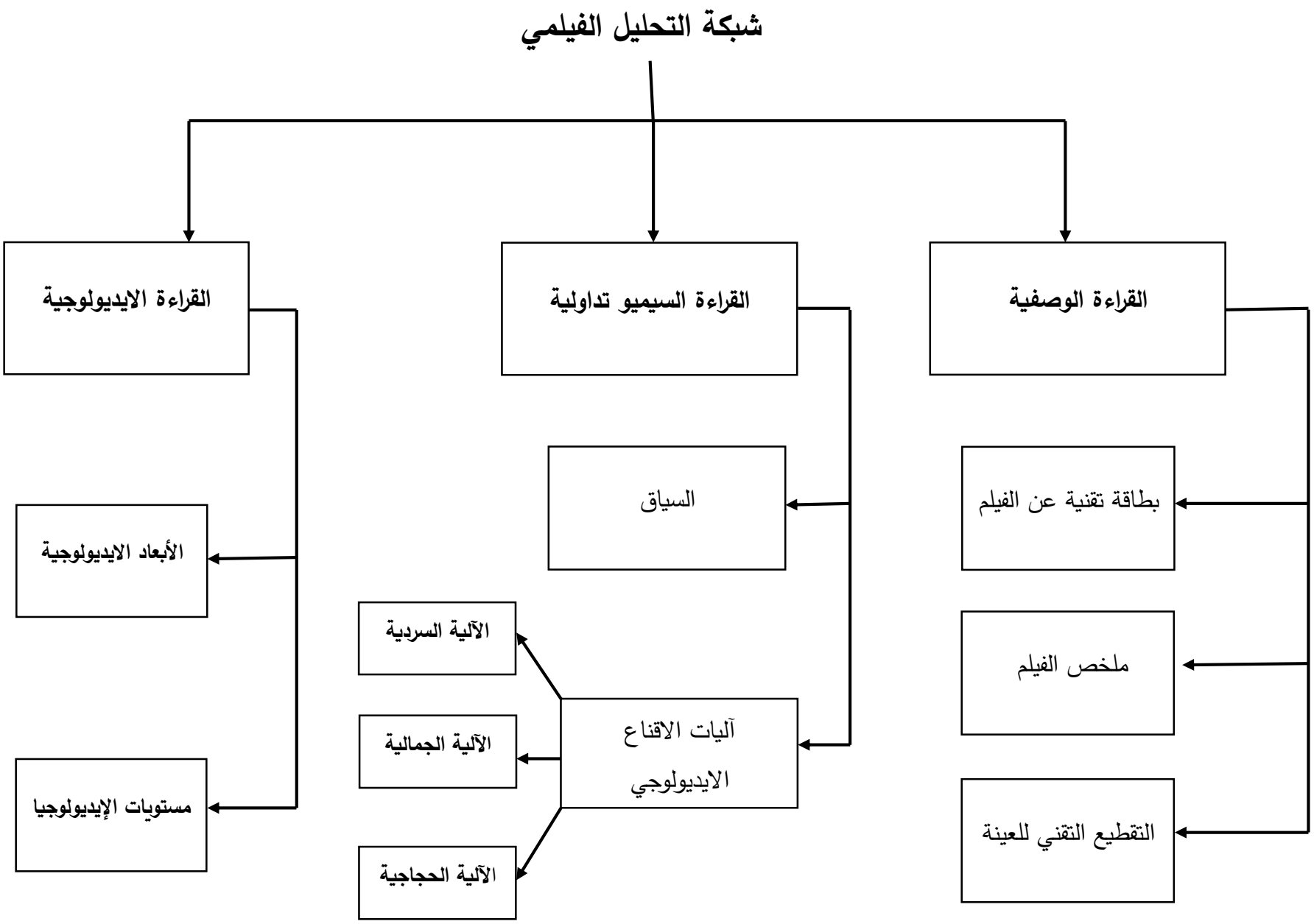
143. Richard , j. w. (2012, january 8). pragmatic and cenimatic discourse. *Lodz Papers in Pragmatics*, pp. 85-113.

144. Thomas, L., & Bryan , C. (1995). *Qualitative Communication Research Methods; Current Communicatin.*

145. Yazbek, E. (2008, Mai 23). Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain. *Thèse de Doctorat Etudes Cinématographiques*. UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3.

قائمة الملاحق

الملحق أ: يمثل شبكة التحليل الفيلمي


شبكة التحليل الفيلمي
القراءة الوصفية
القراءة السيميو تداولية
القراءة الايديولوجية
بطاقة تقنية عن الفيلم
ملخص الفيلم
التقطيع التقني للعينة
السياق
آليات الاقناع الايديولوجي
الآلية السردية
الآلية الجمالية
الآلية الحجاجية
الأبعاد الايديولوجية
مستويات الإيديولوجيا

الملحق ب: المقال المجاز للمناقشة

مجلة المعيار ISSN :1112-4377
مجلد: 24 عدد: 50 السنة: 2020

الدّيني والإيديولوجي في السينما الإيرانية

Religious and ideological in Iranian cinema

سارة وشفون[1]

كليّة علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري

جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3

Sara.wachfoune@gmail.com

تاريخ الوصول :2019/06/09 القبول: 2019/11/30 /النشر على الخط: 2020/03/15

Received: 09/06/2019 / Accepted: 30/11/2019 / Published online : 15/03/2020

ملخص :

تروم صفحات هذا المقال إلى تمثّل تمظهرات الدّين كإيديولوجيا في الخطاب السينمائي الإيراني عبر التطرق لمراحل حاسمة في السينما الإيرانية تماشت ومنعطف التحوّل إلى النظام الثيوقراطي، وذلك من خلال عرض مادة نظرية تعكس مآلات التجربة السينمائية الإيرانية في ظلّ رقابة وسيطرة الدّولة بعد الثورة الثقافية.

الكلمات المفتاحية: الدين، الإيديولوجيا، السينما الإيرانية، الثيوقراطية. الرقابة.

Abstract:

The pages of this article aimed at presenting appearances of religion as an ideology in the Iranian Cinematic Speech after passing through crucial stages in the Iranian cinema which have gone hand in hand with the turning transformation to the theocratical system, and all this happens by presenting a theocratic matter that reflects the outcomes of the Iranian cinematic experiment under the supervision and the control of the country after the cultural revolution.

Key words : religion, ideology, Iranian Cinema ;movie ; Censorship

[1] المؤلّف المرسل: سارة وشفون الإيميل : sara.wachfoune@gmail.com

1. مقدمة:

إنّ البحث في مسألة الإيديولوجيا وعلاقتها بالسينما ليس بالأمر المبتدع وإنما هو قديم جديد، كما أنّ الإيديولوجيات ليست واحدة بل متنوعة ومختلفة اختلاف القيم والثقافات والأنظمة السياسية، ونلمس هذه الاختلافات في الاتجاهات السينمائية المتحركة تبعا لتنوّع الرؤى ووجهات النظر، ولنا في السينما الإيرانية خير مثال حيث أثّر تأسيس الحكم الثيوقراطي فيها عام 1979 على مضامينها وتياراتها وأدّى إلى بروز السينما والسينما المضادّة لها، حيث تقوم الأولى بالدّعاية للنظام الثيوقراطي ودعمه أما الثانية فتتحدّاه وتواجهه.

وبناءا على الطرح السابق تسعى هذه الدراسة لفتح نقاش حول علاقة السينما بالإيدولوجيا وكيفية تمريرها عبر اشتغال جمالي يبرز التحاور الطبيعي بينها وبين الدّين على اعتبار أنّ المتحكم الرئيسي في القطاع السينمائي بإيران هو النظام الثيوقراطي، وللتفصيل أكثر في هذه الفكرة ارتأينا تقسيم الدراسة إلى المحاور التالية:

- تحديد المفاهيم.
- علاقة السينما بالإيديولوجيا مع تحديد أبرز مستويات الإيديولوجيا في الأفلام.
- السينما الإيرانية وأهمّ ما ورد في هذا المحور هو ذكر المتغيرات السياسة المؤثرة بها.
- ثيمات السينما الإيرانية وهنا سيتّم ذكر أكثرها حضورا في الأفلام وأكثرها منعا من طرف الرقابة.

2. تحديد المفاهيم :

2.1. الدّين:

هو جنس من الانقياد والذّل. فالدّين : الطّاعة، يقال: دان له يدين دينا، إذ أصحب، وانقاد، وطاع. وقوم دين؛ أي : مطيعون منقادون. والمدينة كأنّها مفعلة، سميت بذلك لأنها تقام فيها طاعة ذوي الأمر. والمدينة: الأمة. والعبد مدين، كأنّهما أذلهما العمل. فالإله هو الدّيان: أي: القهّار، والقاضي، والحاكم، والسائس، والحاسب، والمجازي الذي لا يضيع عملا؛ ليجزي بالخير والشر. ففي الديانة: عزّة ومذلة.[1]

والمقصود بالدّين في هذه الدراسة هو الدّين الإسلامي المسيّس باعتباره القاعدة الرئيسية التي بني عليها النظام الثيوقراطي في إيران، واستغلاله لفرض السيطرة على قطاع السينما في إيران من خلال الرقابة وتوجيه المضامين مما يتماشى مع الشريعة الإسلامية والمذهب الشيعي.

2.2. الإيديولوجيا:

استخدمت كلمة الإيديولوجي لأوّل مرة في مطلع القرن 19، وهي كلمة إغريقية الأصل، تتكون من idéa أي فكرة logos أي علم، وبالتالي فإن الإيديولوجيا تعني عالم الأفكار المقابل للعالم المادّي أو المحسوس، وهذا المفهوم الذّي طوّره ماركس وإنجلز في كتابهما "الإيديولوجيا الألمانية" حيث يعتبران أنّ الإيديولوجيا هي التمثيلات التي يشكلها الأفراد أو هي مجموع الأفكار

[1] : خزعل الماجدي، علم الاديان(تاريخه، كوناته، مناهجه، أعلامه، حاضره، مستقبله)،مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى 2016، المغرب ولبنان، ص27.

والقيم التي تحدّد علاقتهم بذاتهم والطبيعة[1] وعليه يضيف ماركس "ينبغي أن نأخذ مفهوم الإيديولوجيا في معناه الأشمل أي مجموع المعتقدات والقيم التي تبنتاها وتستخدمها مجموعة اجتماعية ما".

والمقصود بالإيدولوجيا في هذه الدراسة هو مجموعة من المعتقدات والأفكار التي تندرج ضمن نسق كلّي يؤثر على نظرة صنّاع السينما إلى العالم ويوجهها، مما يجعل أفلامهم مؤدلجة ومعبّرة عن الكثير من الأفكار التي يعجز العالم الموضوعي عن ترجمتها، وذلك من خلال الإرتكاز على أسلوب عاطفي يستفز عقول الجماهير ويحركها.

2.3. السينما الإيرانية:

والمقصود بها اهم التيّارات السينمائية التي ظهرت في إيران بعد الثورة الثقافية في 1979 وسيطرة النظام الثيوقراطي على كافة مناحي الحياة، وتسخيره للسينما لتمرير إيديولوجيته.

3. علاقة السينما بالإيديولوجيا:

ما سنبني عليه رؤيتنا لعلاقة السينما بالإيدولوجيا هو الإقرار سلفا بعدم خلو أي فيلم من الإيدولوجيا سواء في معناها البسيط أو المركب، وبالتالي فالفيلم يصدر عن رؤية تكون في أوضح حالاتها تجارية ... وتلك سياسة ترمي إلى الانتشار والغزو وتوجيه الآراء وتبسيط النقاش والإلهاء والفرجة من أجل الترفيه. [2]

بالإضافة إلى أن مردود السينما السريع الأثر في من يشاهدها، جعلها تناط بأدوار إيديولوجية فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وفي نفس الوقت تحمل أفكارهم ونظرتهم للواقع وتعبر عن انتمائهم الثقافي، وتجلّي الإيدولوجيا وتواجدها في الفيلم السينمائي ينطلق من النص المكتوب الذي أعدّ للمعالجة السينمائية، فهو حسب نسمة البطريق في كتابها الدّلالة في السينما والتلفزيون "الأساس الفكري إلى بنية ومفردات الفيلم وما يعكسه من قوّة أو ضعف في الموقف الفكري الذّي يعتنقه كاتب النّص" ثم يتم تسريب هذا الحمل الفكري والإيديولوجي عن طريق الفيلم إلى عقول المشاهدين أو بالأحرى ذلك المتلقي السلبي وهو الوصف الذّي يضعه الكثير من الدارسين لمشاهدي السينما.[3]

ولهذا أصبحت السينما كباقي القطاعات الأخرى داخل اهتمامات الدّولة التي لا تتوان في رسم سياسات التدبير والدعم والرقابة والاستهلاك ..حيث لم تكف السينما قط منذ مراحلها الصامتة عن طرق باب السياسة[4]، استثمارا أو نقدا، بل تمّ الاستناد عليها لتحليل أهم الأحداث السياسية والإيديولوجية التّي وسمت القرن العشرين وما بعده انطلاقا من أفلام شارلي شابلن باعتبارها سياسية حتى العظم، وسينما الثلاثينات (فيلم(**M Le maudit** للمخرج الألماني فريتز لانغ**Fritz Lang**، وصعود

[1] : Pierre Sorline, Sosiologie du cinéma, éditions montaigne,1970,p19

[2] : محمد اشويكة، التفكير في السينما، التفكير بالسينما، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،2015، ص125.

[3] : وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، كلية العلوم السياسية والإعلام، 2012/2011، ص 124.

[4] Régis Dubois, Une histoire politique du cinéma ; Sulliver Pa007 »

الأنظمة الشمولية، والحربين العالميتين، والحرب الباردة، واحتجاجات سنوات السيتينات والسبعينات، وحربائية السياسة في زمن العولمة اليوم.[1]

وهكذا يصبح تفسير العلاقة الموجودة بين السينما والسياسة أمرا صعبا، وذلك راجع إلى طبيعة هذه العلاقة في حدّ ذاتها لأنها معقدّة ومتداخلة، لأنّ السياسة كمنظم للحياة الاجتماعية وللأفراد والجماعات اقتصاديا، اجتماعيا وفنيا لا تكتف بإدارة شروط الإنتاج السينمائي، بل تتعداه لأكثر من ذلك، بتأثيرها على محتوى السيناريو وشكل الأفلام وحتى موقع المخرج من عمله الفني. هذا الأخير الذّي يجد نفسه بفنه وسط دوامة رغبة الدّولة في التحكّم والتوجيه عبر السياسة العامّة (الحالة النازية والستالينية أنموذجا)، ونزوات مؤسسات الإنتاج والتوزيع الخاصة، المتمثلة في الطموحات الاقتصادية [2](كالمنظومة الإنتاجية هوليود)، أو بشكل تلقائي يعود إلى انشغال السينمائيين بقضايا الشأن العام أو الالتزام بأفكار مذهبية دوغمائية معيّنة، كحالة المخرج الأمريكي "مايكل مور" **Michael Moor** صاحب الأفلام الوثائقية المعارضة **Fehrenheit** 11/9» 2004و ««**Sicko**2007، و[3]2009. »» **Capitalism A Love Story**

ومن هنا نجد أنّ الهيمنة على هذه الصناعة لها مصدران أساسيان، هما في الأصل بعيدان كل البعد في كل ماهو فني، لكنهما يتفننان في استعمال هذه الصناعة، فمن جهة نجد الدّولة الرسمية وإيديولوجيتها، ومن جهة أخرى مؤسسات الإنتاج والتوزيع والتّي لا تخلو من تأثيرات السياسة العامة و"لعبة الهيمنة والسيطرة والاحتكار، بفرض ثقافات توصف بوضوح أنها موّجهة".[4]

3.1. أنواع الأفلام إيديولوجيا:

إنّ مجتمع القرن الواحد والعشرين مجتمع يسيطر عليه صراع الإيديولوجيات وتتوفر كل إيديولوجية من هذه الإيديولوجيات على مؤسسات وقنوات توظفها في عملية الإنتاج والدّعاية، الدولة، الحزب، الكنيسة، الجمعية...ولقد أدركت هذه المؤسسات بسرعة أهميّة السينما في إنجاز هذه المهام فقامت بإنتاج كم هائل من الأفلام التي اصبحت من أنجع الوسائل لتبليغ تصوّر المؤسسة للتاريخ إلى أكبر عدد ممكن من الناس[5]. وبالرغم من كون الأفلام التي تدخل في خانة الأفلام الإيديولوجية لا يمكن حصرها أو تحديد طبيعتها بدقة إلا أنّنا ارتأينا تصنيفها إلى:

3.1.1. أفلام إيديولوجيات المؤسسات المسيطرة:

ومنها الفيلم الوثائقي الذي يظهر وكأنّه مجرد إعادة أمينة لبناء الحدث التاريخي ومنها الأفلام الدعائية المعروفة التّي تعبر بصراحة عن إيديولوجية المؤسسة(الدّولة، الاستعمار، الحزب،...) إنّها الأفلام التي تقدم نظرة المؤسسة للتّاريخ والتّي تعيد إنتاج

---

[1] : محمد اشويكة، ، نفس المرجع،2015، ص129.

[2] 116 بسدات عبد الصمد، الجوهر الايديولوجي للعمل الفني السينمائي، مجلة افاق سينمائية، محور السينما والسياسة، العدد الثالث، ص :

[3] : محمد اشويكة، نفس المرجع،2015، ص125.

[4]: : بسدات عبد الصمد، نفس المرجع، ص116.

[5] : محمد العيادي، امكانات توظيف السينما في البحث التاريخي، اشغال الندوة المنظمة من 16 الى 24 فبراير1990، التاريخ والسينما، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، ص 75.

أحكام وأفكار الفئات الاجتماعية المنتمية لهذه المؤسسات. ومثالها الأفلام المنتجة من طرف المؤسسة الاستعمارية كالأفلام الانجليزية عن الهند، والأفلام الفرنسية عن إفريقيا والأفلام الامريكية عن الفيتنام والهنود الحمر.[1]

3.1.2. أفلام الإيديولوجيات المضادّة:

في مقابل أفلام المؤسسات هناك بالطبع أفلام الإيديولوجيات المعارضة وأفلام التاريخ المضّاد، وهي أفلام الأقليّات والجماعات السياسية المعارضة والمنظمات الثورية المكافحة وتدخل في هذا الاطار الأفلام الفلسطينية والأفلام الباسكية، وأفلام المعارضة الايرانية قبل الثورة الخمينية وبعدها، والأفلام النسوية، وأفلام الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية...وهي كلّها أفلام تقدم تصوّرا تاريخيا مضادّا للتصوّر التاريخي الذي تقدمه المؤسسات المسيطرة.[2]

3.2. تجليّات الإيديولوجيا في الفيلم السينمائي:[3]

تتجلى الإيديولوجيا في الفيلم السينمائي من خلال:

3.2.1. علاقة دال–مدلول:

يتّفق أغلب السيميولوجيين أنّ القراءة المعمّقة للرسالة بما فيها السينمائية واستكشاف دلالاتها وقيّمها الرّمزية تتم من خلال الدّلالة التضمينية أي المدلولات ، إلاّ أنّ غوتي يعتبر أنّ الوصول إلى المعاني الإيديولوجية يتّم عبر الدّال le signifiant، وليس كما يعتقد المشاهد الذّي يظن أنّه يتوغّل في معاني الصورة من خلال المدلول signifié .

ويؤكد غوتي أنّ فهم دلالة الصورة –أي رسالتها الإيديولوجية– يتّم كما يلي:

تقوم مدوّنة الصور باختيار بعض عناصر الدّلالة التعيينية لتحوّلها إلى دوالها الخاصة، كذلك مدوّنة التعيين تستخدم هي الأخرى كدوال للتضمين، وبالتّالي فإنّ الدّلالة الموجودة على مستوى التعيين والتضمين تمّر أساسا عبر الدال.

ومن جهته يعتبر كريستيان ميتز أنّ مكونات الدّلالة الفيلمية تتشكل في كل لحظة من لحظات تجلي أي فيلم، حيث يمكن أن نجد لحظة دال le signifiant ولحظة مدلول signifié بعبارة أخرى فإنّ كل فيلم يأخذ في شموليته، يحتوي على سلسلة من الدّوال وهي الصور والكلمات المنطوقة، ملابس الشخصيات، الإشارات، ومجموعة من المدلولات التي تحتوي على المضمون الإيديولوجي للرسائل والدلالات الفيلمية.

3.2.2. من خلال المعنى العام للفيلم:

يؤكد لوبال أنّ الإيديولوجيا السائدة في المجتمع تنعكس على الأفراد الذّين بدورهم يستخدمونها في أعمالهم الفنية، وبالتّالي فإنّ الفيلم –كمنتوج ثقافي إيديولوجي كما أشار إلى ذلك ميتز– يعكس توجهات الأفراد واهتماماتهم، ويكمن السّر الإيديولوجي في وجهات نظر المخرج حول موضوع ما، هذا السرّ الإيديولوجي يسميه لوبال بالجوهرة الإيديولوجية للفيلم.

---

[1] : نفس المرجع، ص75.

[2] : نفس المرجع، ص76.

[3] : حورية حرات، الايديولوجية في الفيلم التاريخي الجزائري، دراسة نصية سيميولوجية لفيلم "معركة الجزائر"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون –الجزائر، 2013، ص 40.

ويمكن تحديد الإيديولوجيا في النّص الفيلمي من خلال ما أشار اليه فيليب هامون، حيث أوضح أن الإيديولوجيا تتدخل في النّص الفيلمي أو الأدبي عبر جميع الأشكال التّي يحتويها النّص من خلال أحكام قيمية سواء بصفة مباشرة، من خلال أقوال وأفعال الشخصيات التّي توزع القيم السلبية والايجابية (نجاح، فشل، وفاء، خيانة، ...)

كما تتدخل الايديولوجيا الفيلمية من خلال المستويات التالية:[1]

3.2.2.1. مستوى الإيديولوجية الصريحة:

وهي تظهر في أفلام الدّعاية الصريحة التّي لا يصعب الكشف عن محتواها الخطابي التحريفي والدعائي. كما تبرز أيضا من خلال أسلوب الرواية التي يقوم صوت خلفي فيها بالتعليق على الأحداث أو تقديم رؤية معينة حول الواقع ،وتجدر الإشارة إلى أن هذا المستوى من التقديم للإيديولوجية يعتبر بسيطا لا يتطلب مجهودات فكرية وتحليلية لكشفها.

3.2.2.2. مستوى الإيديولوجية المتوارية أو غير الصريحة:

إنّ هذا المستوى من الطرح الإيديولوجي يتطلب تعمقا في النظر، ونفاذا من البصر واستغراقا في البحث عن مجمل العناصر التي تؤسس للخطاب الفيلمي وذلك من خلال الرواية الفيلمية في البحث وأطوار الحبكة القصصية وغيرها من المؤشرات التي لا تبدو واضحة في البداية.فليس اعتباطا أن يركز المخرج على عنصر دون الآخر، وعلى لقطة دون الأخرى ولا حتى عن شخصية دون أخرى،... فكل ذلك يدخل في عمليات مقصودة تهدف إلى تقديم رسائل إيديولوجية بطريقة خفية ومتوارية.

4. السينما الإيرانية:

4.1. لمحة عن السينما الإيرانية:

يعد الإنتاج السينمائي في إيران قديم نسبيا مقارنة بدول المنطقة فأقدم فيلم أنتج في ايران في مطلع الثلاثينيات ولكنها انتعشت في الخمسينيات وهو متزامن تقريبا مع نهضة هذا الفن في تركيا ومصر. كانت النظرة العامة للسينما هي أنّها رمز من رموز نظام الشاه والتأثير الغربي، ونتيجة لذلك تم إحراق أكثر من 180 دار سينما، كما أنّ 400 شخص قد ماتوا في حادث إحراق إحدى دور السينما في عبادان عمدا، وقد أدّت هذه الظروف-إضافة الى الرقابة الصارمة التي تفرضها الدّولة على الأفلام التّي لم تكن ذات حدود واضحة- إلى اختفاء النساء من المشهد السينمائي تماما.[2]

وفي فترة حكم الشّاه كان مضمون الإنتاج السينمائي محاكاة للاتجاه الليبرالي السائد آنذاك وعلى الرغم من وجود إنتاج جيّد إلاّ أنّ الكثير منه كان يعكس حالة الاغتراب الفكري وحالة الاستغراب لدى النخب المثقفة في السبعينيات شأنه شأن كثير من دول المنطقة حيث كانت تسود نوعية من الأفلام تخدش الحياء ولكن ومنذ انبلاج الثورة الإيرانية نهاية السبعينيات والذّي تزامن مع بداية اندلا ع الحرب المؤسفة مع العراق والتّي استمرت ثماني سنوات، بدأت السينما الإيرانية تأخذ منحى آخر يجسد النهج الفكري

[1] : وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية، ص 126.

[2] : عبد الوهاب محمد اسماعيل عمراني، رؤية يمنية في ادب الرحلات-مشاهدات وانطباعات من الشرق والغرب-، ص 148، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت لبنان، الطبعة الثانية

الجديد وظهور فن في إطار ثوابت الثورة والتحديات التي تواجهها فبرزت مصطلحات أدب الحرب، وسينما الحرب وذلك في الحياة الثقافية في كلّ من العراق وإيران.[1]

4.2. المتغيرات السياسية المؤثرة في السينما الإيرانية:

لا يمكن الحديث عن السينما الإيرانية بمنأى عن التحوّلات السياسية والاجتماعية في إيران. هذه السينما التي حققت إنجازات مهمة في العقدين الأخيرين على المستوى المحلّي والعالمي، كانت خير تعبير عن المجتمع الإيراني والمتغيرات التي لحقت بالحياة السياسية والاجتماعية.[2]حيث واجه تطوّر السينما الإيراني خلال العقود الأخيرة متغيرين سياسين كان لهما الأثر في تشكيلها، هما الثورة الثقافية الإيرانية التي ابتدعها الخميني للسيطرة على الحياة الثقافية، وصعود الإصلاحيين (1989/ 2005) إلى سدّة الرئاسة الإيرانية، حيث تزامن ذلك مع نهضة سينمائية متمثلة في الصعود الفني لعدد من المخرجين الإيرانيين البارزين مثل عباس كيارستمي.

4.2.1. الثورة الثقافية الإيرانية"انقلاب فرهنجي":

تميّزت السينما الإيرانية في عهد الشاه بالانفتاح، ففي الأفلام القديمة كانت الممثلات أكثر جرأة، سواء في الظهور بملابس عصرية وأيضا في أداء المشاهد العاطفية، فضلا عن ذلك كانت الموضوعات تتّسم بالجرأة والاجتماعية، كما أولى الشاه عناية فائقة بالسينما، تلك العناية التّي كانت سببا في معاداة الثورة لها منذ بدايتها، فخلال الشهور الأولى لم تسلم دور السينما من الغضب الثوري، فمثلا تم حرق دار سينما "ريكس" في مدينة عبدان في 18 أغسطس 1978، ما أدى إلى مقتل 400 شخص.[3]

وأصبحت المرجعيات الدّينية مطالبة بتحقيق مقولاتها الأخلاقية والثقافية التي نادت بها في خضم الزخم الثوري، لذا هدف الولي الفقيه الى إحداث انقلاب وثورة في قيم المجتمع الثقافية والاجتماعية، فكانت الثورة الثقافية الإيرانية، وهو ما جعل "الخميني" يصدر عدة قرارات لتطبيق ثورة ثقافية داخل المجتمع الايراني لإبعاد كل مظاهر التغريب في المجتمع الإيراني، وأصدر في 13 يونيو عام 1980 مرسوما بإنشاء لجنة خاصة بالثّورة الثقافية، كما أصدر كتاب تحرير الوسيلة الذّي أوضح فيه موقف الثورة من الإذاعة والتلفزيون والسينما، وهذا الموقف يتمثل في:[4]

1. لكل شيء منافع شرعية ومنافع محرّمة، لذا يجب على المرء تعظيم انتفاعه من المنافع المشرعة، وترك المنافع الحرّام، فمثلا السينما إذا التزمت بالمعايير الشرعية، سواء في الموضوعات أو لبس الممثلات ستصبح منافعها شرعية والعكس صحيح.
2. تحريم استماع الغناء نهائيا.منع السفور والالتزام بالزّي الإسلامي الإيراني"الشادور"
3. تحريم كل المشاهد العاطفية بين الرجل والمرأة كلمس اليد والقبلات والأحضان.
4. تشجيع ما يسمى السينما الهادفة التي تقوم على توعية المجتمع بالدين الاسلامي ومواجهة التغريب.

---

[1] : نفس المرجع، ص 150.

[2] : ندى الازهري ، السينما الايرانية الراهنة اضاءة على المجتمع الايراني،دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع،(سورية، بيروت، بغداد)، الطبعة الاولى 2012، ص 163 .

[3] : محمد الدابولي، جدلية السينما الإيرانية... تنفيس سياسي ام تقليم لاظافر الولي الفقيه، 8 اغسطس 2018 ، تاريخ الزيارة: 9 مارس2019 ، http://www.almarjie-paris.com/3017

[4] : نفس المرجع.

4.2.2. الصعود الاصلاحي في ايران:

بزغ التيّار الإصلاحي في إيران بعد انتهاء الحرب العراقية الإيرانية(1980-19888) وصعود "أكبر هاشمي رافسنجاني" إلى منصب رئاسة الجمهورية(1989-1997)، ومن بعده(محمد خاتمي) (1997-2005)،حيث جرت محاولات، وان كانت على استحياء لإصلاح الحياة السياسية والاجتماعية الإيرانية.

تزامن صعود الإصلاحيين مع بزوغ إتجاه سينمائي قوي تحت مسمى "أفلام التسعينات" أو "أفلام الجيل الثاني من المخرجين الإيرانيين، التّي نجحت في تكريس الواقعية الجديدة، لتصبح إحدى السمات المميزة للسينما الإيرانية الجديدة، والوصول بها الى العالمية، من خلال حصدها للعديد من الجوائز في المهرجانات السينمائية الدّولية، كمهرجان كان، ومهرجان برلين الدولي السينمائي، فمن المؤكد أنّ السينما الإيرانية استفادت من هامش الحرية الذّي وفرّه الإصلاحيون حينما وصلوا الى السلطة.[1]

5. أهمّ ثيمات السينما الإيرانية:

تتّسم السينما الإيرانية بثنائية من حيث الموضوعات التّي تناولتها منذ الثورة الثقافية، فالنوع الأوّل يتّسق تماما مع مقولات ومعتقدات الولي الفقيه، أمّا موضوعات النوع الثاني نجدها تعالج الأزمات والمشكلات التّي يعاني منها المجتمع الإيراني في ظّل حكم الولي الفقيه،وهو ما سيتم تناوله كالتالي:

5.1. مواضيع مباحة:

وجلها أفلام متّسقة مع خط الإمام حيث جاء هذا النوع من الأفلام معبرّا عن توجهات الثورة الإسلامية الإيرانية من حيث الموضوعات والشكل، فمن حيث الشكل التزمت تلك الأفلام بالمعايير التّي وضعتها المرجعيات الدّينية لمسألة ظهور المرأة فيها، وحجب العلاقات العاطفية، فضلا عن الابتعاد عن الثالوث المحرم "الدّين-الدّولة-الجنس" أمّا من حيث الموضوعات فغلب عليها الطابع الدّيني والملحمي، كما صورت مشاهد للابطال وهم يؤدون الصلوات في الفيلم، ويتلون بعض الأذكار الدّينية، فضلا عن الظهور الطاغي للمرجعيات الدّينية في تلك الأفلام، وإجمالا يمكن أن نميّز بين عدد من الاتجاهات السينمائية التي اتسمت بها السينما المؤيدة لخط الإمام، والمعبرة عن روح الثورة الايرانية وتطلعات مرشدها الأوّل الخميني كالتالي:

5.1.1. السينما الوطنية(سينما الدفاع المقدس):

تعتبر الحرب ذروة دراما الصدام الإنساني ومعروف أنّ الدراما تجسيد للصراع بين الشخصيات في زمان ومكان محدّدين، أو حتّى في أزمنة وأماكن مختلفة، كما تعد من أكثر أشكال الصراع الإنساني درامية ودموية، فهي لا تدور بين أشخاص بل بين أمم وشعوب وجيوش وكيانات كبرى وإرادات سياسية.[2]

---

[1] : نفس المرجع.

[2] : امير العمري، السينما والحرب، الدعاية ام النقد، وقع الجزيرة، 7 اكتوبر2014، تاريخ الاطلاع على المقال: 10 مارس 2019
https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/10/7/%D8%A7%D9%8

وبعد هجوم العراق على إيران، بدأ تصوير اولى مشاهد الحرب فورا، وهذا الأمر أدى في مابعد الى إنتاج أفلام وثائقية، وأفلام قصيرة وطويلة، وبعد فترة أخذت سينما الحرب مكانتها في السينما التجارية الإيرانية، إذ نرى في العقد الثامن من القرن العشرين بعض الأفلام الحربية التي حصلت على مبيعات كبيرة[1]. وكانت هذه الأفلام تتميز بعناصر مشتركة، تتمثل في قلادة تعريف الجنود، وأنواع الأسلحة والسبحة والخرز، وثياب قوات التعبئة وكوفياتهم وما إلى هنالك. أمّا الجو السائد في هذه الأفلام فهو جو ديني معنوي إلى حدّ كبير، لأنّ المشاركة في الحرب كونها دفاعا امام العدو نابع من المعتقدات التي تجعل الحرب أمرا مقدسا. ولذلك نشاهد، أحيانا، مظاهر الحضور في الصلاة الجماعية، ومراسيم الأدعية، أو خلوة المناضلين مع انفسهمّ، ودخولهم في حالات معنوية.[2]

وقال السينمائي الناشط في مجال سينما الحرب في الثمانينات من القرن العشرين رسول ملا قلي دو: "... في تلك الفترة إذا أراد أحدنا أن ينتج فيلما حربيا، كان يواجه موقف الطرف الآخر المعارض، أو إذا أراد تيار سياسي أن ينتج فيلما حربيا، كان يواجه موقف التيار السياسي المعارض"[3]. أما ابراهيم حاتمي كيا الذي يعتبر من السينمائيين الأكثر نجاحا في سينما الدفاع المقدّس فقال: "... بطبيعة الحال، لم يكن من الممكن قول كل ما نريده، بسبب المصالح التي تقتضيها أيّام الحرب، ... إنيّ أحيانا عندما أفكر في خلوتي، أخاف من أن نكون قد شجعنا الحرب بعملنا السينمائي عن الحرب".[4]

وتجدر الإشارة إلى أنّ السينما الوثائقية أكثر قدرة عادة على تناول الأحداث الساخنة بعد أن تنتهي مباشرة بفعل قدرتها على التوثيق والمتابعة والإعتماد على الصور التي التقطت يوميا أثناء القتال أو على الجبهات السياسية، أمّا السينما الروائية فمن الممكن أن ينطبق عليها قول منسوب للزعيم الصيني ماوتسي تونغ عندما سئل عن الثورة الفرنسية(التي وقعت في أواخر القرن الثامن عشر) فكانت إجابته:" مازال الوقت مبكرا على الحكم عليها " السينما الروائية بحكم اعتمادها على الخيال القصصي الدرامي تحتاج الى مرور بعض الوقت –الطويل نسبيا– تعيد خلاله تأمل الأحداث قبل أن يتمكن الكتّاب والمخرجون من التعبير عنها في سياق فنيّ مقنع.

وليس معنى هذا أنّ الفيلم الروائي أو القصصي الدرامي يجب أن يعتمد بالكامل على الخيال، بل إنّ معظم الأفلام التي ظهرت عن الحرب الإيرانية العراقية تحديدا، يعتمد على وقائع وشخصيات حقيقية، يستخدمها كتاب السيناريو وينسجون حولها من خيالهم الخاص إلى أن يتوّصلوا إلى معالجة درامية تصلح للتجسيد على الشاشة.

5.1.2. القضية الفلسطينية: فلسطين القضية بكل تداخلاتها كاحتلال وامتداد إمبريالي وظروف سياسية عربية، تجعل من التصدّي لها فنيا هو غاية ووسيلة في آن واحد، والسينما الفلسطينية ليست انتماءا نضاليا يقضي بأن توجه الجهود الصادقة والمخلصة لتأكيد الحرب حرب الشعب وعدالة القضية الفلسطينية.[5]

---

[1] : فاطمة برجكاني، السينما الايرانية (تاريخ وتحديات)، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، الطبعة الاولى ، بيروت، 2009، ص122

[2] :نفس المرجع، ص125

[3] : نفس المرجع، ص127

[4] : :نفس المرجع ، ص127

[5] : واصف منصور ، فلسطين والسينما، اشغال الندوة المنظمة ، ، من 16 الى 24 فيراير 1990منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية ، تمسيك الدار لبيضاء.

واحتلت قضية فلسطين اهتماما كبيرا من قبل ايران وشعبها وخاصة بعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران وبدورها قامت إيران بمساندة ودعم القضية الفلسطينية وناصرت الفلسطينيين في نضالهم ضدّ الاحتلال الصهيوني.ويعتبر فيلم الرصاص (1988) للمخرج مسعود كيميائي وتأليف مشترك بين مسعود كيميائي وتيرداد سخائي، أوّل فيلم سينمائي إيراني أنتج لنصرة الفلسطينيين.[1]

.5.1.3 الأفلام الدّينية:

لم يكن وضع تعريف للسينما الدّينية في إيران بالأمر الهيّن حيث استوجب الإمساك بهذا المفهوم على الباحثين طرح جملة من الأسئلة من قبيل: هل السينما الدّينية هي السينما التي تعرض تاريخ الدّين؟ من ينشر الرسالة اللاّهوتية؟ وماهي الإختلافات الجوهرية بين السينما الدّينية وسينما المقدّس؟[2]

لكن بعد سلسلة من الملتقيات التي انعقدت في الفترة الممتدة بين **1996-1979** والتّي تناولت العلاقة بين السينما والدّين بدأت الصورة تتضح، حيث عرّفها أغلب رجال الدّين الإيرانيين المشاركون في هذه الفعاليات بأنّها السينما التي تتناول التاريخ الإسلامي، لكنّ المأخذ على هذا التعريف أنّه يطرح سؤالا جوهريا وهو: كيف يتّم تمثيل مالا يمكن تمثيله؟ (أي أنّ هنالك بعض المواضيع المرتبطة بالإسلام والتّي لا يمكن عرضها على الشاشة) لهذا ظلّ هذا النوع من السينما متجنبا ونادرا وإن وجد فقد كانت السّمة الأساسية فيه هي الخوف والخجل، إلى أن قام المخرج ديفود ميربقيري بكسر هذا الخوف من خلال الدراما التلفزيونية الإمام عليّ التي عرضت عام 1990والتّي لاقت نجاحا كبيرا أنذاك.[3]ويلاحظ أنّ الأفلام الدّينية الإيرانية انقسمت إلى الاتجاهات التالية:

- سينما شيعية:

عند قيام الثورة الإيرانية كان لدى المرجعيات الشيعية تحفظات عدّة على السينما المنتجة قبل الثورة، ولكن ما لبث الخميني أن أعلن الدور المنوط بالسينما القيام به، والذّي تحدّد في أن تكون أداة لتعليم وتثقيف المجتمع، وما لبثت صناعة السينما أن تنتعش مرة اخرى بحلول عام 1982، وذلك تزامنا مع تأسيس إدارة السينما التابعة لوزارة الإرشاد الثقافي والإسلامي MCIG، وعلى الرغم من الدور الدعائي الكبير للسينما الشيعية، فإن الشيعة يرونها مازالت قاصرة عن القيام بالدور الدعائي المنوط بها. فيقول الباحث الشيعي احمد رضا المؤمن:"مازالت الكثير من الصور الإعلامية الشيعية مفقودة في كلّ الأعمال السينمائية، مثل صورة رجال الدّين المعمّمين، والطقوس الدّينية الخاصة الشيعية، كصورة المصلي وأمامة التربة الحسينية الكربلائية، وزوّار العتبات المقدّسة، وصورة المواطن

[1] : بصمة السينما الايرانية في تجسيد قضية فلسطين، 13 ديسمبر 2017، تاريخ الزيارة : 12 ماي 2019
http://ar.ifilmtv.com/News/Content/16086/% 9

[2] Agnès Devictor/ **Politique du cinéma iranien**/De l'âyatollâ Khomeyni au président Khâtami/Lieu d'édition : Paris/ Année d'édition : 2004/Publication sur OpenEdition Books : 19 juin 2013
https://books.openedition.org/editionscnrs/1845

[3] Ibid

لعراقي الشيعي من خلال اسمه، فلم يسبق أن سمعنا يوما فيلما سينمائيا أسماء الأبطال فيه ذات دلالة شيعية مثل: (ذو الفقار، صادق، عمّار، اقر، عبّاس، مرتضى ، زهراء، بتول، ...)[1]

- سينما الأنبياء:

ارتفع الإنتاج السينمائي الإيراني في مجال القصص الدينية من حياة الأنبياء والصحابة بعد الثورة الخمينية، وذلك في سلسلات وأفلام أظهر معظمها صور (وجوه) الأنبياء والصحابة، وهو ما كانت تمتنع معظم

المؤسسات الإعلامية العربية عن عرضه وسط وجود فتاوى تحرم ذلك، إلا أنّها تتراجع شيئاً فشيئاً نحو عرض ما هو مقنع نها. ويشكل فيلم "الملك سليمان"، ثورة سينمائية وإنتاجية، فالمؤثّرات البصريّة للفيلم نُفّذت وفق أهم المعايير العالمية. وكانت لوسيقى التصويرية من إنتاج الأوركسترا الصينية وشارك فيها قرابة مئة عازف وعازفة[2].الأبعاد السياسية والإيديولوجية كانت حاضرة قوّة في أفلام السيّر الدّينية، فمثلا فيلم «مملكة سليمان»، للمخرج الإيراني «شهريار بحراني»، يدحض تمامًا مسألة بناء هيكل سليمان الذي تتمحور حوله العقيدة الصهيونية، كما بشّر الفيلم بالبعثة النبوية وعودة الإمام المهدي.

- سلسلة الأئمة:

كانت البداية مع المسلسلات التي تناولت سيرة علي بن أبي طالب، وأبنائه رضي الله عنهم، وركزت في سردها على التاريخ لذي يستند إليه المذهب الشيعي.كما تم تناول قصة (حياة الإمام الرضا)، ويوم (عاشوراء) التّي جسدت في مسلسل "المختار ثقفي"، الذّي تعرض للفترة التي أعقبت واقعة عاشوراء ونشوء ما يسمونه بـ"ثورة التوّابين الذين عملوا على الإنتقام من قتلة لحسين". وغيرها الكثير من الأفلام.

وبعيداً عن "آل البيت" اشتهرت في السينما الإيرانية قصص "أهل الكهف"، و"مريم المقدّسة" للمخرج فرج الله سلحشور، حيث لاقت تلك الأعمال قبولاً حتى انها بثت عبر الفضائيات العربية عدّة مرّات وسط جدل في شرعية ذلك.[3]

5.2. ثيمات محظورة في السينما الايرانية:

تعرّض قطاع السينما في ايران الى الكثير من المشكلات والأزمات، بسبب الدور الرقابي المفروض من قبل الحكومات لمتعاقبة التي سعت إلى تحجيم دور السينما وإبعادها عن كشف بعض الحقائق والمشكلات اليومية التي يعيشها الشعب الإيراني سبب القيود المفروضة عليه، وهو ما تسبب بصدور أحكام بالسجن ضد بعض المخرجين أو منعهم من العمل في السينما وذلك نهم تطرقوا إلى مواضيع تعتبرها الرقابة من الطابوهات ومن أبرز هذه الطابوهات نذكر:

5.2.1. ممارسات الحرس الثوري:

الأفلام الإيرانية عموما مقلّة في مسألة تناول الإضطهاد السياسي في المجتمع الإيراني فالفيلم الأكثر وضوحا في هذا المجال كان"مخطوطات لا تحرق" لـ"محمد رسولوف"، ومن هنا نجد أنّ ممارسات الحرس الثوري القمعية غائبة تماما عن الأفلام الإيرانية.

---

[1] نضال عمر الفاروق،الدعاية الشيعية : من سرداب الإمام إلى عرش الفقيه، العربي للنشر والتوزيع القاهرة، الطبعة الاولى نوفمبر 2017،ص 56

[2] : قتادة الطائي، السينما الإيرانية.. تاريخ من التحريف وتجسيد الأنبياء برقابة "العمائم"، الأربعاء، 02-09-2015 الساعة 19:21، تاريخ الاطلاع: 12 مارس 2019

https://alkhaleejonline.net

[3] : نفس المرجع.

5.2.2. فساد السلطة الدّينية:

بما أنّ إيران قائمة على نظام حكم ثيوقراطي فهي تسعى بشتى الطرق أن تحصن صورة رجال الدّين من أي تشويه وإن كان حقيقيا، ويعتبر فيلم السحلية للمخرج كمال تبريزي وفيلم رجم ثريا للمخرج كيريوس نوريسته من أبرز الأعمال السينمائية التّي فضحت فساد المؤسسات الدّينية وكشفت نفاق رجال الدّين واستغلالهم لمكانتهم الدّينية والاجتماعية لتحقيق مصالحهم.

5.2.3. تجسيد الشخصيات السياسية:

اشتهرت السينما الإيرانية بتجسيدها للشخصيات الدّينية المهمة كالنبّي يوسف ومحمد وعيسى وسليمان، إلاّ أنّها تتجنب تماما تجسيد الشخصيات السياسية البارزة كالإمام الخميني والمرشد ...

5.2.4. حقوق الأقليات:

تتكوّن إيران من فيسفساء عرقية ودينية طالما شكلت مصدر قلق للأنظمة والحكومات الإيرانية المتعاقبة، وخاصة بعد مجيء النظام الراديكالي الحالي الذّي زاد من توسيع الفجوات والمسافات بينه وبين هذه القوميات والأقليات بإضافة العنصرية الطائفية علاوة على العنصرية العرقية التّي مارستها الأنظمة السابقة وعلى رأسها نظام البهلوي، ويختلف اتساع هذه الفجوة من قومية إلى أخرى، ولكن تعتبر الكردية والبلوشية والعربية أكثر القوميات رفضا للنظام الإيراني الحالي، وتعتبره محتلا لأرضها ومضطهدا لأبنائها، وكانت ومازالت تعبر عن استيائها من قمعية النظام بطرق سلمية من بينها السينما وعن طريق الكفاح والنضال وتارة تسعى إلى الإنفصال عن طريق الكفاح المسلح[1]. ولهذا السبب يتم منع طرح مشاكل الأقليات في الأفلام السينمائية، بالإضافة إلى أنّ كلّ الأفلام ناطقة باللّغة الفارسية متجاهلة اللّغات المحليّة الأخرى مما قد يسبب قطيعة كبيرة بين شرائح واسعة من المجتمع الإيراني والسينما .

6. خاتمة:

بعد هذا العرض المتواضع نستنتج أنّه لا يمكن لأي فيلم سينمائي أن يتشكّل بعيدا عن الإيدولوجيا، لأنّه يحمل رؤية مخصوصة للكون، وهذا ما لمسناه في التحوّلات التي طالت السينما الإيرانية بعد الثورة الثقافية والتي أدّت إلى تراجع الكوادر الأولى للسينما وهجرتها لإيران، في حين فضلت الكوادر السينمائية المتبقية العمل تحت إشراف وتوجيه المرجعيات الدّينية والمؤسسات التّي تمّ تدشينها لمراقبة العمل الثقافي مثل المجلس الأعلى للثورة الثقافية.

ولكن وبالرغم من الرقابة المفروضة عليها تمكن صناعها من خلق سينما مضادّة مستغلين المساحات الضيقة والمتاحة لهم، لإنتاج أفلام حقّقت شهرة عالمية شاركت في مهرجانات وحصدت جوائز مرموقة، ويعود سرّ تفوّقها الى اعتماد الرمزية بذكاء شديد فمرّروا أفكارهم وإيديولوجياتهم دون الاصطدام بالنظام السياسي، وذلك من خلال التركيز على مشاكل المجتمع الإيراني والأوضاع القاسية التي يعاني منها بسب القيود المفروضة عليه، وفرد مساحات شاسعة للجانب الانساني في أفلامهم مما جعلها تستحق وبجدارة لقب سينما الإنسان.

[1] : القوميات والأقليات في إيران مركز المزماة للدراسات والبحوث، 16 أبريل 2017، تاريخ الزيارة:10 افريل 2019
http://almezmaah.com/2017/04/16/ /

قائمة المراجع:

الكتب:

1. اشويكة محمد، التفكير في السينما، التفكير بالسينما، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،2015.
2. الازهري ندى، السينما الايرانية الراهنة اضاءة على المجتمع الايراني،دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع،(سورية، بيروت، بغداد)، الطبعة الاولى 2012
3. الماجدي خزعل، علم الاديان(تاريخه، كوناته، مناهجه، أعلامه، حاضره، مستقبله)،مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى 2016، المغرب ولبنان.
4. برجكاني فاطمة، السينما الايرانية (تاريخ وتحديات)، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، الطبعة الاولى، بيروت، 2009.
5. حرّات حورية، الايديولوجية في الفيلم التاريخي الجزائري، دراسة نصية سيميولوجية لفيلم "معركة الجزائر"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون –الجزائر، 2013.
6. عبد الوهاب محمد اسماعيل عمراني، رؤية يمنية في ادب الرحلات–مشاهدات وانطباعات من الشرق والغرب–، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت لبنان، الطبعة الثانية.
7. عمر الفاروق نهال،الدعاية الشيعية : من سرداب الإمام إلى عرش الفقيه، العربي للنشر والتوزيع القاهرة، الطبعة الاولى نوفمبر 2017.

المقالات العلمية:

8. بسدّات عبد الصمد، الجوهر الايديولوجي للعمل الفني السينمائي، مجلة افاق سينمائية، محور السينما والسياسة، العدد الثالث.

الأطروحات:

9. قادري وليد، صورة الإسلاميين في السينما المصرية، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، كلية العلوم السياسية والإعلام، 2012/2011.

مقالات المواقع الالكترونية:

10. الدابولي محمد، جدلية السينما الايرانية،،، تنفيس سياسي ام تقليم لاظافر الولي الفقيه، 8 اغسطس 2018 ، http://www.almarjie-paris.com/3017
11. الطائي قتادة، السينما الإيرانية.. تاريخ من التحريف وتجسيد الأنبياء برقابة "العمائم"، الأربعاء، 02-09 - 2015 الساعة 19:21، https://alkhaleejonline.net/
12. العمري امير، السينما والحرب، الدعاية ام النقد، موقع الجزيرة، 7 اكتوبر2014،

https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/10/ا

13. مركز المزماة للدراسات والبحوث ،القوميات والأقليات في إيران ، 16 أبريل 2017،
http://almezmaah.com/2017/04/16/

المراجع الاجنبية:

Les livres:

14. Pierre Sorline, Sosiologie du cinéma, éditions montaigne,1970

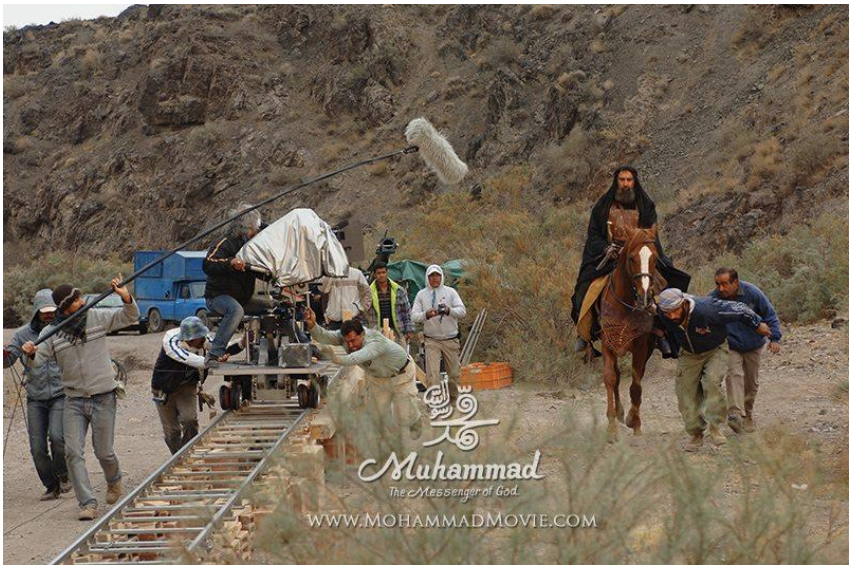
sites web:

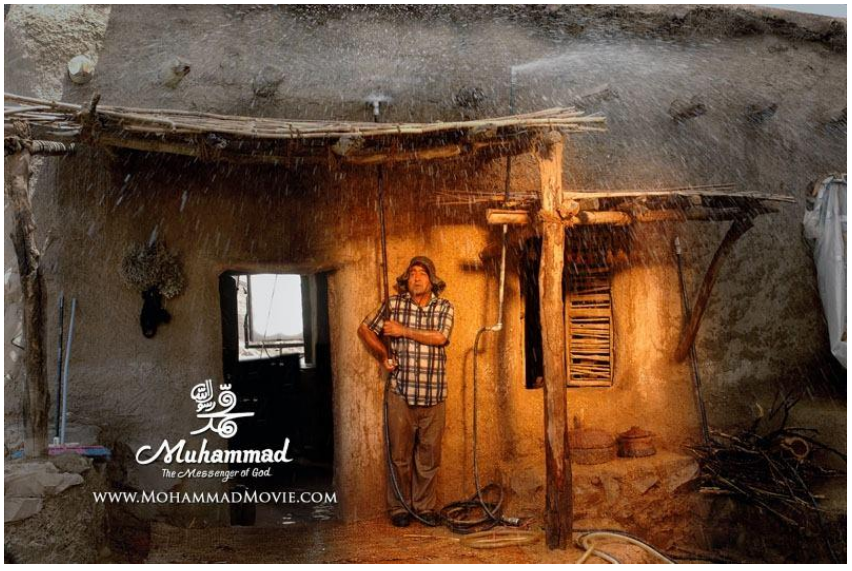
15. Agnès Devictor/ Politique du cinéma iranien/De l'âyatollâ Khomeyni au président Khâtami/Lieu d'édition : Paris/ Année d'édition : 2004/Publication sur OpenEdition Books : 19 juin 2013
https://books.openedition.org/editionscnrs/1845

الملحق ج: صور من كواليس تصوير فيلم محمد رسول الله

Muhammad
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM

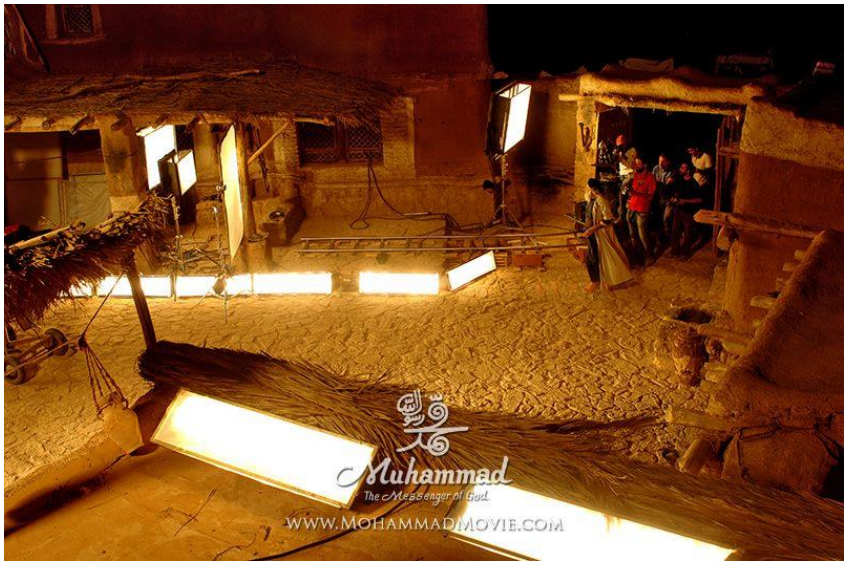
Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM


Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM


Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM

Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM

Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM


Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM

Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM

Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM

Muhammad
The Messenger of God
WWW.MOHAMMADMOVIE.COM

حقق الفيلم نجاح تام فى دور السينما الايرانية حيث تخطت ايراداته عند شباك التذاكر، المليار الثانى (20 مليار ريال ايرانى) بعد 8 ايام فقط من العرض، حيث صرح مدير شركة المنتجة قائلا: شاهدنا تحطيم الرقم القياسى فى بعض دور السينما من حيث عدد المشاهدين

تمثل هذه الصور ملصقات سينمائية لفيلم محمد رسول الله في شوارع طهران

المصور الإيطالي: –المصور الإيطالي"فيتوريو استرارو (Vittorio Storaro)

المنتير"روبرتو بربيناني"

الملحن الحائز على جائزة الأوسكار وغرامي السينما الهندية آي. آر. رحمان (A.R.Rahman)"

المخرج الإيراني مجيد مجدي

المصور الإيطالي فيتوريو استرارو

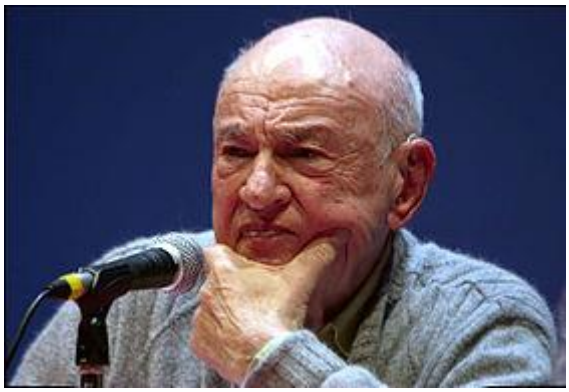
بوستر فيلم الرسالة وبوستر فيلم محمد رسول الله

رفض مجيدي المقارنة بين فيلمه وفيلم «الرسالة» من ناحية الانتاج أو المضمون، إذ يتجاوز فيلمه من الناحية الانتاجية فيلم العقاد، كما انه يعرض التاريخ الإسلامي من زاوية مختلفة.

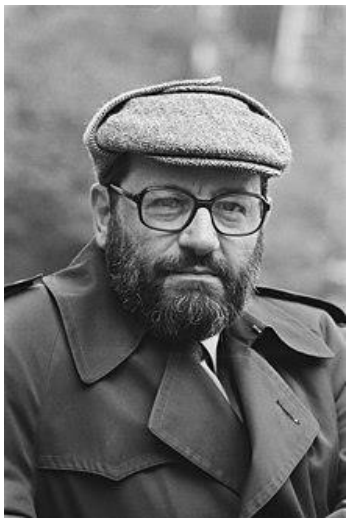
اهتم فيلم الرسالة بعرض غزوات النبي والتوسعات الإسلامية كثيرًا، لكن هذا ليس تمامًا ما يشغل بال مخرج مثل مجيدي حين يصور حياة النبي، المخرج الذّي يهتم بأدق التفاصيل الإنسانية في أفلامه أعلن انه لا يريد للناس ان يتذكروا السيف حين يذكر الإسلام، بل يريد ان يري الناس كيف كان رسول الإسلام انسانا كاملاً.

الملحق د: بعض الأعلام الواردة أسماؤهم في الاطروحة

•**إدغار موران** : Edgar Morin: فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي معاصر، ولد في باريس في 8 يوليو 1921، يعرّف نفسه بأنه بنائي بنائية (علم نفس) ويقول: «من يفكر أحمق، من أهم مؤلفاته «الأحمق الغبي هو من لا يفكر» وهو مؤلَّف موسوعي من 100جزء، «السينما أو الرجل الخيالي» "Cinéma ou l'homme imaginaire" وكذلك من أهم مؤلفاته «وحدة الإنسان» و «الإنسان والموت».



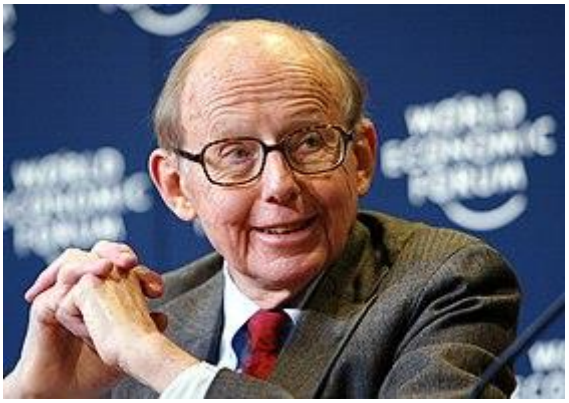
- **امبرتو ايكو** ***Umberto Eco***: (5 يناير 1932 – 19 فبراير 2016م) فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة. وهو أحد أهم النقاد اللادينيين في العالم.



- **جوليا كريستيفا:** (Julia Kristeva وُلدت في 24 يونيو من عام1941) هي فيلسوفة بلغارية فرنسية وناقدة أدبية ومحللة نفسية وناشطة نسوية ومؤخرًا روائية، تعيش في فرنسا منذ منتصف ستينيات القرن العشرين. وهي الآن أستاذة فخرية في جامعة باريس ديديرو.

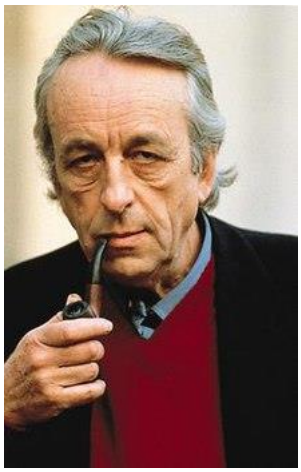
- **رولان بارت:** (Roland Barthes فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في 12نوفمبر1915 ، في شربور، وأصيب بالسل في مطلع حياته، ونال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون عام 1939، ودرس في بوخارست، ومصر، وأصبح أستاذا للسميولوجيا عام 1976 في الكولج دي فرانس، وتعرض لحادث تُوفي على أثره في 25 مارس.1980 .

- **صامويل فيليبس هنتنجتون** (Samuel Phillips Huntington): (18 أبريل 1927 – 24 ديسمبر 2008) عالم وسياسي أميركي، وبروفسور في جامعة هارفارد لـ 58 عاماً، ومفكر محافظ. عمل في عدة مجالات فرعية منبثقة من العلوم السياسية والأعمال، تصفه جامعة هارفارد بمعلم جيل من العلماء في مجالات متباينة على نطاق واسع، وأحد أكثر علماء السياسة تأثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين.

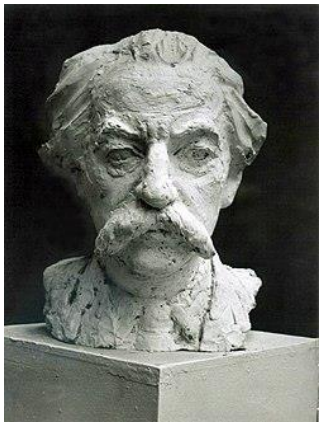


فرانسيس فوكوياما Yoshihiro Francis Fukuyama: ولد في 27 أكتوبر هو عالم وفيلسوف واقتصادي سياسي، مؤلف، وأستاذ جامعي أميركي. اشتهر بكتابه نهاية التاريخ والإنسان الأخير الصادر عام 1992.

- **لويس ألتوسير LOUIS ALTHUSSER :** هو فيلسوف ماركسي ولد في 16 أكتوبر 1918 – 22 أكتوبر 1990) ودرس في مدرسة الأساتذة العليا في باريس التي أصبح بمر السنين أستاذا للفلسفة فيها.



- **يورى لوتمان Youri Mikhailovich Lotman** من مواليد 28فبراير سنة 1922فى سانت بطرسبورج ,مات فى 28اكتوبر سنة ..1993، كان كاتب و عالم انسان و فيلسوف ومؤرخ ادبى ولغوى من استونيا.



Sara 0uchfoune

the ideological dimensions of the image of sacred in the Iranian cinematic discourse

A Thesis Submitted for The PHD Degree

In Media & Communication sciences

Abstract

The present dissertation attempts to monitor the relation between the ideological dimensions and the image of sacred in the Iranian cinematic discourse; more precisely in the Iranian film "MOHAMED RASOUL ALLAH". For this particular reason, this thesis focuses on determining the media, religious and ideological context that led to the raise of the sample of this study with being subjected to film analysis through designing an analysis system that combined both semiological and pragmatic approach. In addition it has been used a descriptive, documentary, narrative and argumentative tools. These procedures help to attain the results below:

- The film has a religious context that refuses to embody the prophets, and in a media and ideological context that falsify facts and dedicated to hate speech.
- Two main ideological dimensions have been determined in this sample. The former is for the sender based on the ideology of forgiving, coexisting and communicating. The later is for the receiver and its false awareness taken from the western media about Islamophobia.
- The ideology used in this film is indirect because the signifier tackled the biography of the prophet and the signified who showed through this biography that Islam is a religion of mercy and peace.
- This film convokes a religious talk, peaceful coexistence and acceptance rather than rejecting and excluding one another.
- The addressee uses a range of arguments to persuade the receiver and made him respect the Islamic sacred and not violating it through the narrative, aesthetic, and argumentative mechanisms.

Keywords: Iranian cinema, ideology, the sacred, semiology, pragmatic approach, arguments.

Supervisor: Taher Djriame – University of Constantine 3 Salah Boubnider

March 2023